وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور بالجلفة
قسم اللغة العربية وآدابها

المتلقي ونظرية عمود الشّعر في النقد العربي القديم

رسالة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه أ ل م د

تخصص: النقد العربي القديم

إعداد الطالب:
ميمون قويدر

إشراف
أ/د محمد قراش

الموسم الجامعي: 2022/2021

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور بالجلفة
قسم اللغة العربية وآدابها

المتلقي ونظرية عمود الشّعر في النقد العربي القديم

رسالة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه أ ل م د

تخصص: النقد العربي القديم

إعداد الطالب:
ميمون قويدر

إشراف
أ/د محمد قراش

أعضاء لجنة المناقشة:

1-أ/د علي بختي.....جامعة الجلفة.....رئيســــــــا
2-أ/د محمد قراش..... جامعة الجلفة.....مشرفا ومقررا
3-أ/د سفيان نايل.....جامعة الجلفة.....عضوا ممتحنا
4-أ/د عطية هزرشي.....جامعة الجلفة.....عضوا ممتحنا
5-أ/د بلقاسم بودنة.....المركز الجامعي البيض.....عضوا ممتحنا
6-أ/د هشام مدقين.....جامعة المسيلة.....عضوا ممتحنا

الموسم الجامعي: 2022/2021

إهداء

-إلى الذي تعب كثيراً من أجلنا وفرح كثيراً بنجاحنا، وانتظر بفارغ الصبر أن يراني طالبا في الدراسات العليا، إلى: أبي العزيز (أحميده) حفظه الله و رعاه وامدّه بالصحة والعافية، وأطال عمره.

-إلى روح أمي الطاهرة (عائشة) رحمها الله ،فلا أملك شيئا في قبرك سوى دعائي لك من أعماق الفؤاد ربي أرحمها وعوضني بلقائها في الفردوس الأعلى.

- إلى الأم الثانية صاحبة الفضل الكبير علينا (مباركة).

- إلى الزوجة الكريمة الصابرة التي غمرتني حبا وعطفا (فائزة) واهدتني أعزّ ما أملك أبنائي (صفي الدين، عائشة، وليد).

-إلى الأستاذ الدكتور المشرف قراش محمد الذي أفادني كثيراً بتوجيهاته العلمية والمنهجية القيمة، وغمرني بكرمه، و تواضعه وحفاوته وطيب خلقه.

-إلى أخوتي النعاس ومحمد وناصر وإلى أخواتي

-إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة زيان عاشور بالجلفة فرداً فرداً

- إلى كل من جمعتني به محبة وأخوة من أصدقاء وزملاء في العمل.

إلى كل هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي المتواضع هذا

شكر وعرفان

بعد شكري للخالق عزّ وجلّ الذي أنعم علينا بكل نعمه .

أقدّم شكري الجزيل إلى السّادة :

-أ/د قراش محمد

-د/ قاسم عبد الرحمان

-د/علوي نورالدين

-د/بن سليليح سالم

-د/سعيدي الحواس

الذين قدموا لي يد العون واقتطعوا من وقتهم وجهدهم

بسم الله الرحمن الرّحيم

والصلاة والسّلام على أشرف المرسلين

مقدمة

شكل النقد العربي القديم قيمة كبيرة في مُنجزه، إذ ترك لنا آثاراً يمكن جعلها منطلقا تأسيسيا لنقد عربي حديث على ضوء لمناهج الغربية الحديثة، لما يملكه من خصوبة وتنوع ساهمت في دفع المتلقي المنشغل بتفعيل الموروث النقدي إلى الغوص في أغواره باحثاً عن أسراره، سائلا عن آفاقه وأهدافه آملا في بناء نقد عربي حديث يمتاز بالأصالة والمعاصرة في آن واحد ليتجدد شكلا ومضموناً، مع الحفاظ على هويته، والعمل على بناء أسس وقيّم جديدة، تستكشف قيمته الحقيقيَّة وتبعث فيه الروح.

وفي هذا المسار نجد مشاريع نقدية جادة تسعى لتحقيق هذه الأهداف، لعل من أهمّها: مشروع "عبد العزيز حمودة" في كتابه "المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية"، الصّادر سنة 2001. الذي حاول بناء نظرية نقدية حديثة، انطلاقا من الموروث النقدي العربي مستفيدا ممّا توصّل إليه النقد الغربي الحديث والمعاصر.

ويقترن ظهور أصول النقد العربي القديم بظهور نظرية عمود الشعر ابتداء من القرن الثالث هجري أين بدأ بريقه في البروز من تلك الخصومات الشعرية وخاصة التي دارت بين الطائيين (أبي تمام والبحتري)، وتُعدُّ أولى المعارك النقدية في تاريخنا الأدبي التي ساهمت بدرجة كبيرة في نشاط النقد وتأسيس هذه النظرية التي فصلت في كثير من مواضع الخصومة وأضفت تصورات جديدة خفية في النظم وفتحت المجال للمتلقي في أنْ يُعطيَ رأيه والحكم على النظم اعتمادًا على عناصر النظرية فيشارك الشاعر الإبداع والتأويل عن طريق التلقي، وأن يبرز للواقع القرائي بعدما كان مختفيا وراء أسوار الشاعر الذي كان يحتكر المعنى والدلالة واللفظ، ويغلق في وجهه كل التأويلات ليبقى ذاك المتلقي المتمتع المتذوّق القريب أو الرافض البعيد في منأى عن النقد والمصارحة وإطلاق الأحكام النقدية فيه، فكانت النظرية سبيلاً إلى تحرر المتلقي. وهذا ما جعل الشعر ينشط ويأخذ منحى جديداً ويتحرر من احتكار الشاعر له، بعدما كاد أنْ يُصاب بالجمود.

وتبدأ جذور نظرية عمود الشعر من الناقد المتخصّص في الشعر بالآمدي ثم يليه الجرجاني ثم تبلورت وترسّخت عند المرزوقي، وكلٌّ منهم ساهم بآرائه ومواقفه في سبيل تقنين النظرية التي قامت في أصلها على المقارنات، خاصة بين شعر المتقدمين وشعر المحدثين، لا لترجيح كفّة احد الطرفين عن الآخر بل لغرض التوضيح وإظهار حقائق باطنة كانت قد حجبت الرؤية عن المتلقي آنذاك، ومنه إعطاء كل شاعر حقه وماله وما عليه بالمقابلة فمَنْ أساء قِيل له أسأت مع ذكر مواطن الإساءة وبالدليل المادي والمعنوي، ومَنْ أحسن قِيل له أحسنت مع ذكر مواطن الإحسان بالدليل أيضاً، وأكثر مواطن النقد والقراءة كانت في مقياس الجودة في النظم من ناحية الغرابة في توظيف اللفظ أو الدلالة أو المجاز دون مراعاة بيئة الشّاعر وعصره وزمن نظمه.

وما يثبت ذلك أنّ النصوص القديمة والأحكام النقدية التي تبعتها كانت فيها بعض ملامح هذه النظرية وخاصة منها النظريات الحديثة كالبنيوية ونظرية التلقي، حيث نجد ذلك المتلقي العربي الذي يمتلك آليات القراءة الجيدة فهو متعدد الفهم والتأويل المعنى الشعري يحمل ثقافات متنوعة استقاها من شعر المتقدمين أو من شعر عصره أو من التأثير الأعجمي، هذا الأخير الذي ساهم كثيرا في تعدد الرؤى النقدية وكثرة الاستنباط والمقارنات، واختلاف الأحكام رغم بُعدها عن الشمولية والتأسيس.

وتعتمد القاعدة النقدية تارة على الحكم الايجابي في الجودة على النظم، وتارة على الحكم السلبي في الرديء منه سواء في المعنى أو في البديع، ومع ذلك فإنّ هذه الأحكام والقراءات كانت تُراعي كل مستويات المتلقي عموماً، وكان ذلك بسبب المعايير النقدية المطروحة آنذاك من مفاضلة بين الشعراء من خلال الحكم على الشعر بالجودة أو بالرداءة، كما نجد شيوع الأحكام الذاتية في شخص الشاعر حيث كان لها التأثير الأكبر في توجيه التلقي، فهو يعبّر بشعره ويتلقى شعر غيره إماّ بالقبول أو بالتساؤل أو بالرفض، وكل هذه الجوانب النقدية في تلك الحِقبة الزمنية ساهمت في انفتاح النقد وتطوّره وتنوّعه وتجدده، إلاّ أنّ الاهتمام به لم يكن بالصورة التي يستحقها.

كانت الأهمية النقدية التي يتمتع بها عمود الشعر هي الدافع الأول لاختياره موضوعا للبحث فمن خلاله أردنا أنْ نستكشف المتلقي وذلك بتطبيق بعض المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي مبرزين أهم المحطات التي مرّ بها التلقي العربي القديم للقصيدة العربية في تحولاتها وما رافقها من أراء نقدية من بعض نقاد وكتاب تلك الحِقبة الزمنية الذين تناولوا النظرية بالتحديد، وقوفاً عند القصيدة العباسية في ثوبها الجديد آنذاك، والتي برزت من خلال النماذج الشعرية والمعارك التي دارت رحاها بين الطّائيين أبي تمام والبحتري، على اعتبار أنّ الأول هو واحد من الأسباب التي كانت وراء تأسيس نظرية عمود الشعر كونه أسّس للحداثة آنذاك وأصرّ على مفارقة نظم العرب في أغلب شعره، فأغرق في البديع وأغْرَب في المعاني وخالف استعارة المتقدمين إلى استعارة جديدة لم يألفها المتلقي في زمانه، فكان على تنوّعه وفي ظلّ هذه النظرية الحافز والمؤثّر والموجّه في بعض الأحيان في فضّ هذه الخصومات بين مؤيّد ومعارضٍ.

ولهذا اخترنا المدوّنات الملائمة والأكثر تجسيدًا لأهداف هذا البحث الموسوم بـــ **(المتلقي ونظرية عمود الشّعر في النقد العربي القديم)** ليتجانس مع النظرية والمتلقي فيها، من خلال البحث عنه في أغوارها، وباقتراح من الأستاذ المشرف، وقع اختيارنا على ثلاث مدوّنات نعتقد فيها النّموذج الأنسب لمثل هذه الدّراسة وهي: كتاب (الموازنة) للآمدي وكتاب (الوساطة) للجرجاني وكتاب (شرح حماسة أبي تمام) للمرزوقي، فكانت هذه المدوّنات حقلاً خصباً لتطبيق بعض من المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي محاولين من خلالها استكشاف المتلقي ودوره وطبيعة حضوره في ظلّ هذه النظرية.

وقد وجدنا أنفسنا أمام كثير من التساؤلات الملّحة والتي تبلورت في جملة من الإشكالات وضعناها نصب أعيننا كأسس مبدئية لبناء البحث، والسّؤال الرّئيس الذي تقع تحته هذه التساؤلات هو:

– إلى أيّ حد يمكن أن نستكشف مفاهيم المتلقي في نظرية عمود الشعر التراثية انطلاقا من نظرية القراءة المعاصرة؟

ومن هنا نطرح أسئلة فرعية نلخصها فيما يلي:

– ماهي الأسس والمفاهيم الاجرائية لنظرية القراءة؟

– ما هي أركان نظرية عمود الشعر وما مدى إسهام **المتلقي** وتأثيره في تشكيلها؟

– إلى أيّ مدى انطوت نظرية عمود الشعر على المفاهيم الاجرائية التي أتى بها كل من ياوس وآيزر؟

–هل يمكن استنباط بعض **المفاهيم** التي أتت بها **نظرية التلقي** في الخطاب النقدي المشكّل والموجّه للعمود؟

وقصد الاجابة عن التساؤلات – في حدود ما تسمح به الدراسة– كان لزاما علينا للبحث عن المتلقي في المدوّنات الثلاث المختارة اتباع المنهج الوصفي، ثم الاستنتاج والمقارنة بين رؤى نقدية قديمة ورؤى نقدية حديثة في التلقيّ، لأنّ طبيعة وموضوع البحث يستوجبان هذا المنهج المناسب لإشكاليته ولمرونته وتماهيه مع عملية تحليل الآراء النقدية التي تناولها كلّ من الآمدي والجرجاني والمرزوقي، وإبراز قيّمها، خاصة في جانبه التطبيقي، كما أنّنا استعنّا بالمنهج التاريخي في جانبه النظري الذي تناولنا فيه نظرية التلقي حديثا ونظرية عمود الشعر قديما.

إنّ البحث في حقيقته لا يَعِدُ بتوفير إجابات نهائية قاطعة لجملة الإشكالات المطروحة أعلاه لسببين:

الأول: شساعة المطلب وشحّ الدّراسات في مجال التلقي في النقد القديم، ما عدا الذي بين أيدينا وهو كتاب: (التّلقي في النّقد العربي في القرن الرّابع هجري) لمؤلفه: مراد حسن فطوم، الذي تناول عمود الشّعر دون التطرق إلى المفاهيم الإجرائية التي جاء بها كل من "ياوس" و "أيزر".

وكذا (عمود الشّعر في ضوء نظرية التّلقي) وهي رسالة ماجستير لصاحبها: نايت علي أمهانة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، والشيء نفسه حيث لم يتطرّق إلى المفاهيم لإجرائية في ضوء عمود الشّعر.

ومنه لا يمكن إيفاء الموضوع حقّه فهو يحتاج إلى وقت أكثر ودراسات معمّقة ومتنوعة وبمناهج مختلفة.

الثاني: البحث لا يعدو كونه قراءة موضوعية ترتكز على مقاربة المفاهيم الإجرائية في المدونات الثلاث بما تُتِيحُهُ الإمكانات المعرفية الذاتية المتواضعة.

وقد اقتضت الضرورة الملحّة في دراستنا هذه أنْ نقسّم البحث إلى:

مقدمة: وأقدم فيها لموضوع البحث، باسطا فيها إشكاليته من خلال مجموعة من التّساؤلات تأخذ بيد (المتلقي) وتضعه في إطار البحث. ثم يليها مدخل: عن النقد المعاصر والتعريف بالمدوّنات المختارة.

وقسمنا البحث إلى أربعة فصول تعقُبها خاتمة تُحوصل أهم النتائج المتحصّل عليها وجاء كما يلي:

الفصل الأوّل: وقد تناولنا فيه السياق التاريخي لنظرية التلقي والخلفيات الثقافية والنقدية والحضارية التي أدت إلى نشوء هذه النظرية. وفيه أيضا تناولنا نظرية التلقي وأصولها الفلسفية، إلى أن وصلنا إلى النظرية وسياق التأسيس وأراء بعض النقاد، منها أراء أمبيرتو إيكو.

ثم انتقلنا إلى المفاهيم النظرية وتأسيس المتلقي منهجيا حيث تناولنا المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي لكل من ياوس وآيزر، وأهم المفاهيم كالمتلقي (القارئ) وفيها: (ولادة القارئ، حرية القارئ)، النص، أفق التوقعات (أفق الانتظار)، نقطة الرؤية المتحركة، المسافة الجمالية (أو تغيّر الأفق)، المتعة الجمالية، الفجوات، مفهوم اندماج الأفق، والمنعطف التاريخي.

الفصل الثاني: تناولنا فيه نظرية عمود الشعر وحاولنا استكشاف المتلقي فيه، فبدأنا بعمود الشعر المصطلح والتعريف، ثم تكلمنا عن هذه النظرية عند نقاد القرن الثالث والرابع والخامس الهجري، وتمثلت في إرهاصات ما قبل النظرية ثم التأسيس والتحولات، وفي آخره بيّنا بيئات التلقي في ضوء عمود الشعر وتعدد المتلقي فاستكشفنا نوع المتلقي آنذاك

فكان المتلقي هو: علماء اللغة العربية والشعراء والكتّاب، لننتقل إلى الجانب التطبيق في بحثنا وفيه فصلان **(الثالث والرّابع)**: وفيهما تناولنا تطبيق مفاهيم إجرائية لكل من ياوس وآيزر في المدونات المختارة **(الموازنة والوساطة وشرح الحماسة)**.

الفصل الثالث: وفيه تطبيق للمفاهيم الإجرائية لياوس وتمثلت في أفق التوقع، المسافة الجمالية، المتعة الجمالية.

الفصل الرابع: كان تطبيقا للمفاهيم الإجرائية لآيزر وتمثلت في القارئ الضمني، السجّل النصي، الاستراتيجية النصية والفجوات.

أمّا **الخاتمة:** فتلخص العمل المنجز، وتبرز أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلاله.

وما يمكن قوله حقيقة أننا واجهنا صعوبات جمّة أثناء هذا البحث خاصةً في جانبه التطبيقي، لأن معظمه اعتمد على العمل شخصي البحت، وذلك لقلّة المراجع والمصادر وأخصّ بالذكر تلك التي تناولت نظرية التلقي في هذا الجانب.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الموضوع شائك والمدوّنات صعبة وكثيرة الشواهد سواء من ناحية اللغة أو من ناحية المناهج المستعملة فيها وقدمها، كما تشابهت الكثير من الشواهد من حيث التفسيرات والشروح في هذه المدونات، لهذا كان الاختيار على الشواهد المدروسة صعباً نوعا ما أخذت منّا الوقت الكثير، وهذا بسبب قلة المراجع الشارحة والتي تناولت هذه المدوّنات، فأغلبها ناقلة غير شارحة، فاجتهدنا في استنتاج إجراءات نظرية التلقي فيها وفق رؤيتنا لها مع أنّها مفاهيم متعددة ومنفتحة على دلالات كثيرة ومختلفة غير دقيقة في أغلبها. إلاّ أنّ هذه الصعوبات كانت حافزاً ودافعًا لتجديد الهمّة والنشاط والصبر على المشاق والمتاعب كدأب كل الباحثين.

ولا يسعني إلاّ أن أتقدّم بجزيل الشكر إلى أستاذي المشرف (قراش محمد) الذي أفادني كثيرا بتوجيهاته وملاحظاته المنهجية الدقيقة القيّمة التي كانت نعم الزاد فله منا كل عبارات الثناء والتقدير، كما لا أنسى تقديم جزيل الشّكر لطاقم التدريس في الدكتوراه وكل

أساتذة كلية اللغة العربية وآدابها وكل من مدّ لي يد العون ولو بالدعاء في انجاز هذه الاطروحة.

والله اسأل التوفيق والسداد وعليه توكلت واليه أنيب.

مدخل

عرفت المناهج النقدية في مسيرتها مرحلتين هامتين هما المرحلة السياقية، ثم المرحلة النّسقية، اهتمت الأولى بمختلف العوامل الخارجية التي تؤثر في العملية الإبداعية وتوجهها وتحدد مقصدها، بينما حاولت الثانية أن تعود إلى العمل الأدبي (النص)، وجعلته محور العملية الإبداعية وألغت تلك العوامل الخارجية المحيطة به، ولكن هذين الطرحين أغفلا عنصرا هاما وهو مستقْبِل العملية الإبداعية وهو ما اصطلح عليه بالمتلقي.

وقد ظهرت نظرية التلقي لتصيغ أفكارًا ومبادئ مُحاولة تفعيل دور المتلقي وإبراز الدور الأساسي الذي لعبه، كونه يحدد قيمة النص الأدبي من خلال القراءة حسب النظرية، كما يعدُّ الطرف الذي يتحقق به النص وتتضح الدلالة في نظرهم.

منذ عصر النهضة العربية الحديثة وبحكم عوامل التفاعل الثقافي مع الغرب ارتبطت قضية المنهج النقدي العربي بتحولات المنهج في النقد الغربي، وليس غريبا أن نجد النقد العربي بعدئذ وهو يقطع المراحل نفسها، نقدا سياقيا موظفا للأبعاد الاجتماعية والنفسية والتاريخية في تحليل النصوص، ثم نقدا نصيا يقارب النص بنيويا أو أسلوبيا أو سيميائيا. ليستقر أخيرا في رحاب النقد ما بعد البنيوي ضمن الأطر المنهجية للتفكيك ونظرية التلقي إذ يمكن القول بأن خارطة النقد العربي الحديث والمعاصر لا تخرج – في صورتها الشكلية العامة – عن حدود المفاهيم والتحولات التي رسمها النقد الغربي.

على أن الفرق بين النقدين لا يتعلق بالحدود المعرفية من حيث المفاهيم والتسميات المنهجية، وإنما يتعلق أساسا بأصالة التأسيس المعرفي وسياق التشكل الثقافي، فإذا كان المنهج في النقد الغربي قد انبثق تلقائيا من التراكمات المعرفية في السياق الغربي واكتسب تنوعه وتحولاته اللاحقة انسجاما مع التغيرات المختلفة في السياق نفسه، فإن النقد العربي انخرط في مسارات التحول المنهجي على اختلافها؛ انطلاقا من استقبال النموذج الغربي وحذو أطره وقواعده المنهجية، تقليدا وحذوا في بيئة ثقافية وفلسفية وفكرية وفنية مختلفة تماما.

وإذا كان النقد العربي المعاصر يستند الى وضع الاستقبال من النموذج الغربي لا إلى تأسيس مستقل فذلك لا يعني بحال عدم ارتهانه بالمهام العلمية الثقافية المنوطة به بوصفه حقلا معرفيا ينتمي في حدود السياق التاريخي إلى ثقافة بعينها يعاني اشكالياتها ويتصدر البحث عن آفاق جديدة لإعادة النهوض بها أو اثبات جدارتها حتى وإن كان ذلك المسعى

قد يأتي ملتبسا بتبني نماذج ثقافية أخرى تحت عنوان التحديث أو الابداع ولذلك فإن النقد العربي المعاصر اشتغل على قضية المنهج في مستويين متكاملين وفي الآن نفسه :

- الأول: التمثل النظري لمتطلبات المنهج النقدي الغربي ومحاولة صياغتها نظريا وتتبع سياقات تشكلها ومن ثم تطبيقها على نصوص الأدب العربي الحديث والمعاصر وفي حدود هذا المسعى يمثل النقد العربي استجابة علمية لسياقات الراهن الأدبي والنقدي لمواكبة تحولات الثقافة العالمية
- الثاني: توظيف المنهج النقدي المعاصر في إعادة قراءة التراث النقدي العربي والبحث في الإمكانيات المعرفية المنهجية الظاهرة والمضمرة التي تنطوي عليها نصوصه ونظرياته سعيا إلى تمثل معاصر بذلك التراث ،وفي هذا المسعى توالت الابحاث والدراسات في الوسط الأكاديمي وخارجه تستكشف في هذا الحقل أو ذاك وتركز على هذا الناقد أو ذاك الكاتب في اصرار لم يهدأ من أجل بناء صورة مغايرة مواكبة أو محينة لنقدنا العربي القديم.

قد يختلف النقاد والباحثون إزاء أهمية هذا المسعى وجدواه ولكن المؤكد هو أنه مسار علمي يخترق سياق البحث والدراسات النقدية المعاصرة ولذلك يمكننا أن نقدم دراستنا هذه بوصفها جزء من هذا المسار البحثي يشتغل على محور مهم من محاوره يتصل بمجال التلقي، فإذا كان التلقي يكاد يحتوي حركة النقد برمتها من حيث إنه تأسس في سياق الاستقبال فإنه يمتلك أولويته في البحث بوصفه أطرا منهجية داخل التراث ذاته خاصة أن المتلقي – وبصفة مجردة – يشكل ركنا أو ظلا – على الأقل – في العملية الابداعية والعملية النقدية لا يمكن تجاهله مهما اختلفت النظريات وتعددت المناهج.

وكما اجتهد كثير من الباحثين في تثبيت مقترب بنيوي أو أسلوبي أو حتى سيمائي للنقد العربي من خلال نظرية النظم أو غيرها من الأطر النقدية التراثية، فإنّه يمكننا أن نستكشف عبر نظرية التلقي الغربية وفي ضوء المدونة النقدية الأساسية لنظرية عمود الشعر الملامح الظاهرة والعناصر المضمرة لدور المتلقي كما أحس به واستند إليه الناقد العربي القديم، الذي كان محكوما بسياقه المعرفي الثقافي من جهة ولكنه ذاته مسكونا بتطلعات الناقد القارئ أو المتلقي الذي لا تنفصل مهمته المركزية عن استكشاف تلك العلاقة الاجبارية بين النص الأدبي وبين متلقيه في كل مكان وفي كل عصر من جهة ثانية.

وإذا بحثنا في قضية التلقي نجدها إحدى قضايا النقد العربي واليوناني على حدٍّ سواء. وبحكم التراتبية الزمنية فلا بد أن نتطرق إلى أرسطو كونه أول من عُنِيَ بهذه القضية ونالت حظا وافرا من فلسفته النقدية في فن الشعر[1]. ثم جاءت الحركة النقدية العربية التي أسهمت بجهود روادها في إيجاد مفهوم يحقق الجمالية والمتعة الفنية في ممارسة العمل الإبداعي وكذلك في التعامل مع النص، وإن جاء ذلك مبعثرا غير دقيق في النماذج التطبيقية وكل مراحله الزمنية، وقد نجده مبثوثا في ثنايا الأحكام النقدية ونشعر به اعتمادا على الذوق الأدبي والحس الجمالي في مختلف الأغراض الشعرية أو الفنون الأدبية.

وفي هذه الحالة نجد أن التفاعل بين النص والمتلقي– من خلال الناقد اليوناني والعربي– يعتمد على معرفة العوامل المؤثرة في حياة الأديب، للوقوف على خبايا وأسرار النص وكل أنساقه الظاهرة والمخفية معا. وعليه فصورة البيئة بحدودها اللغوية والفكرية وجميع تياراتها النفسية والاجتماعية كانت هي النتاج الأدبي لدى العرب واليونان، فالأديب آنذاك هو ابن بيئته وعصره، وتشكل البيئة من حيث المكان أو الزمان مرجعية رافدة يستوحيها الأديب فيما تجود به قريحته، ومنه فإن الأقرب إلى الحقيقة أن التلقي آنذاك كان قائما على أساس المناهج التي تهتم بحياة الأديب ومدى علاقتها بأدبه، فالمتلقي ناقد أو قارئا يُعين عليه كشف غوامض النص وفهم أسراره من خلال البيئة والعصر الذي يعيش فيه الأديب.

وقد ظلّ هذا المنهج سائدا إلى الفترة التي بدأت فيها سيطرة المدرسة الرومانسية الغربية حين تداخلت ثقافات الأمم وتلاقحت آدابها من تأثير الصراعات بين التيارات العالمية، فظهرت نظريات نقدية وأدبية جديدة، وكذلك فلسفات جديدة ومختلفة لتعلن الحرب على المناهج النقدية القديمة وعلى الأصول، والخروج إلى القناعة بما يسمى عالمية الأدب.

1- (فن الشعر) باليونانية: بويطيقا أو أبوطيقاهي من الآثار المنسوبة إلى أرسطو طاليس، وتعتبر عند العرب من مجموعة الكتب المنطقية المعروفة بالـــ أورغانون.دخل الكتاب إلى العربية ضمن حركة الترجمة في العصر العباسي الأول، حيث نقلها أبو بشر متى من السرياني إلى العربي. وقد وضع الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد ملخصات لهذا الكتاب. ولها عدة ترجمات حديثة واحدة لإحسان عباس وأخرى لعبد الرحمن بدوي وغيرهم..(ويكيبيديا)

وقد حدثت تحوّلات كبرى في فلسفة التلقي من المفهوم التقليدي الذي يعتمد المناهج التي تهتم بحياة الأديب (المبدع- صاحب النص) إلى مفهوم جديد يستبعد العوامل التاريخية والبيئية والعوامل الخارجية في دراسة النص وتحليله، كما يُهمل بشكل مباشر دور المبدع، ليتجه إلى المفهوم الحديث والمعاصر الذي يهتم بالمتلقي وعلاقته بالنص، فكانت نظرية الاستقبال التي تبنتها جامعة (كونستانس)[1] الألمانية في السبعينات هي أول من أرادت أن تصل إلى مفهوم جديد في تلقي النصوص وقراءتها.

وبالارتكاز على النقد العربي القديم وتماشيا مع موضوع بحثنا فإن (عمود الشعر) العربي يعد من القضايا النقدية البارزة عند النقاد العرب، فهو البناء الأمثل في نظر الناقد القديم للشعر العربي، ويعتبر البحث في هذه القضية بحثا في الإبداع الشعري من حيث إمكانية الكشف عن ثنائية (المحافظة والتجديد)، وتربية الذوق لدى النشء من الشعراء عبر ممارسة رواية الشعر والتفتيش عن سنن العرب وتقاليدها الفنية، يقول محمد مندور(1907م-1965): " لقد جاء العصر العباسي. وأخذ العرب يجدّون في جمع تراثهم الروحي. وكان من الطبيعي أن ينصرف أول جهدهم إلى المحافظة على لغتهم من العجمة، التي أخذت تتسرّب إليها بعد الفتوحات وعلى سلامة تلك اللغة يتوّقف فهمهم لمصادر دينهم الذي هو أعزّ ما يملكون، ولذا حرص علماؤهم على تدوين الشعر القديم واتخاذه حجّة في تفسير القرآن والحديث. ولم يكن يشغلهم إذ ذاك جمال ذلك الشعر قدر ما شغلتهم صلاحيته للاستشهاد، فاتصال الشعر بالدين هو السبب الأكبر في الانتصار للقديم. ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل امتدّ إلى الشعراء أنفسهم، إذ لم يروا بدّاً - لكي يروى عنهم شعرهم وينتشر- من أن يحاكوا الشعر القديم، لا في أسلوبه فحسب بل في بنائه الفني".[2]

يبرر هذا القول بقاء الشعراء في إطار التقليد ومحاكاة الشعر القديم وهي البدايات الأولى لتأسيس (عمود الشعر)، فقبل ظهوره والتصريح به كانت هناك إرهاصات أولى تلمح إليه من خلال إشارات بن سلام و الجاحظ (159هـ -255هـ) وابن قتيبة (توفي عام 276هـ) وابن طباطبا (توفي عام 322 هـ) وقدامة بن جعفر(توفي عام

1- جامعة كونستانس هي جامعة حكومية تأسست عام 1906 في مدينة كونستانس Konstanz، ولديها تصنيف رقم 127 في ألمانيا ورقم 3082 بين جامعات العالم.

2- محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر القاهرة، 1972، ص: 76

337هـ)، حيث نجد إشارات خفية غير مباشرة لعناصر عمود الشعر، حيث راح الجاحظ يؤسس لنظرية عمود الشعر بذكره لمفاهيم شروط قول الشعر من خلال متطلبات اللفظ والمعنى، ولم يغبْ عن ذهنه مفهوم الشفاهية والسماع فيقول: "خير أبيات الشعر الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[1] إلى أن يقول: " لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يتسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك اقرب من معناه إلى قلبك"[2]، وأيضا في قوله:" والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي...وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولته وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج، وجنس من التصوير"[3].

وهنا نجد بعض مقاييس (عمود الشعر) كموضوع اللفظ والمعنى التي وضعها مؤسسو النظرية فيما بعد. وقد ذكر الجاحظ لفظ العمود في قوله: " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه الهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة (...) وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام (...) فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذاهب وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتاتيه المعاني إرسالاً..."[4] وربما قد استفاد منه مؤسسو النظرية فيما بعد.

وقد اهتم ابن قتيبة أيضا بقضية اللفظ والمعنى، كما يظهر جلياً ميله إلى الطبع وينفر من التكلّف حيث يقول: "ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خصّ به قوماُ دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاُ مقسوما بين عباده كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكل شرف خارجية في أوله."[5] وهي بادرة لتأسيس نظرية (عمود الشعر) التي تقول باستقامة اللفظ والمعنى، مع أنّ ابن قتيبة تناول الإبداع مقسوما مشتركًا، وأيضًا لم يثر مسألة القديم والمحدث كما آثاره من بعده نقاد كثيرون.

1- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، وضع حواشيه: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1971، ص:85

2- المرجع نفسه، ص: 67

3- الجاحظ، **الحيوان**، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، الناشر مصطفي البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة ط2، 1975م، ص: 131-132

4- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص: 18

5- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق احمد بن محمد شاكر، ط2، دار المعارف كورنيش النيل القاهرة، 1966/1119، ص:63

ويشير ابن طباطبا إلى فكرة سنن العرب وتقاليدهم وعرض نماذج من ذلك، حيث اهتم بصناعة الشعر ومفهومه وأيضًا بقضية اللفظ والمعنى– دون ذكر مصطلح (عمود الشعر) – وتناول بالتفصيل الشعراء المولدين تتبع تشبيهات العرب وما ضربوه من أمثال، واشترط في صناعة الشعر عند الناشئ أن ينهج منهج القدماء وأن يحتذي طريقهم وقد قال في ذلك: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَضَ المعنى الذي يُريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعدّ له ما يُلبسُه إيّاه من الألفاظ التي تطابقُه والقوافي، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، واعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يُعلّق كل بيت يتفق له نظمُه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّقَ بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثمَّ يتأمَّل مَا قد أدَّاه إِلَيه طَبْعُهُ، ونتجته فكرته فيستقصي انتقاده، ويرمُّ ما هي منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيةً. وان اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول"[1].

ويرسم ابن طباطبا من خلال ذلك طريقا للشعراء حتى يتجنبوا الوقوع في الخطأ فيتبع معهم أسلوب الأخبار والإعلام، فيقول: " واعلم أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أطاحت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت بها تجاربها..."[2] وهنا محاورة ابن طباطبا الشاعر ليست محاورة المبدع فقط بل هي أيضًا محاورة للمتلقي فيه، حيث يؤكد أنّ المبدع لا بد أن يمرّ بمرحلة التثقيف والتعلم حتى يصل إلى مرحلة الإبداع الرائع وهي مرحلة للتلقي. يقول محمد مبارك: " أنّ محنة ابن طباطبا هي محنة التلقي وإنْ لم يصرح بذلك"[3]، وهدف ابن طباطبا ليس بلوغ المبدع الإبداع بل يتعداه إلى نيل رضى المتلقي أيضا.

ويعتبر قدامة بن جعفر واضع مقومات في قراءة الشعر ونقده فيقدم لها بتعريف على أنه: " قول موزون مقفى يدل على معنى"[4]، وعليه يضبط أو يحد الشعر بأربعة عناصر

1– محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتاب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص:11

2– المصدر نفسه، ص:16

3– محمد المبارك، **استقبال الشعر في عصور الأدب**، مقال نشره في الموسوعة الإسلامية، http://www.balagh.com/mosoa/fonon/dp0ptzfb.htm

4– قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي مصر ومكتبة المثنى بغداد 1963م، د، ط، ص:23

هي: اللفظ، الوزن، القافية والمعنى، حيث يقول: " إنه لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة وهي: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية، وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة اضرب من التأليف إلا أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلاف بعضها إلى بعض معانٍ يتكلم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الآخر ائتلافاً"[1]، ويرى النقاد أن المرزوقي في وضعه لمقاييس عمود الشعر أخذ كثيرا من مقومات قراءة الشعر التي وضعها قدامة بن جعفر، حيث أول مقومات حد الشعر لقدامة وهو اللفظ الذي رأى ضرورة توفره على الفصاحة والجزالة ليكون سهل المخارج بعيدًا عن البشاعة، وهذا يقابله ثاني حد الشعر عند المرزوقي الذي يرى بجزالة اللفظ واستقامته أي اتصافه بالجودة، وثاني حد الشعر عند قدامة الوزن والقافية حيث وصف بضرورة أن يكون سهل العروض، مشيراً "إلى مظاهر الإيقاعية الأخرى التي تكسب الوزن جمالاً وتُسهم في البنية الإيقاعية للنص الشعري كالتصريع والسجع وسائر المحسنات الصوتية، كما عدّ القافية مقوماً رئيساً مشترطاً فيها عذوبة الحرف وسلاسة المخرج"[2].

أما عند المرزوقي فأن القافية والوزن مقومان أساسيان في (عمود الشعر) إذ قال: " بالتحام أجزاء النظام والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن"[3]. كما اتفق قدامة والمرزوقي على أن التشبيه مقوم رئيسي أيضا" وعلى أن أحسنه ما وقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها وأحسن التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما"[4]، ومن خلال ذلك يظهر جلياً تأثّر المرزوقي في تأسيسه لنظرية عمود الشعر بقدامة بن جعفر فقد "أفاد كثيراً من المعايير النقدية التي احتكم إليها قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) وهو ما يشير إلى صدور المرزوقي في (عمود الشعر) عن المرجعية النقدية السابقة له"[5].

1- المصدر السابق، ص:26

2- رحمن غركان، **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2004، ص: 87

3- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، نشره، احمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة 1951، ص:10

4- رحمن غركان، **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، ص:87

5- المرجع نفسه، ص:87

إنّ علاقة المتلقي بالنص في تراثنا العربي القديم هي علاقة أحادية في غالب الأحيان أي تتحرك في اتجاه واحد مفتقدة بذلك البعد الحواري والجدلي، ففي المرحلة الشفوية كانت حركة التواصل تنطلق من القارئ في اتجاه النص حيث يفرض عليه سلطته، ووصايته وبالتالي كان على النص أن يكون في مستوى توقعات المتلقي، وفي المرحلة الكتابية انقلبت الآية، وانتقل مركز الثقل إلى النّص الذي تعالى على المتلقي مراوغا متمنِّعا، وهذا ما جعل ناقدا حديثا وهو محمد عبد المطلب يصرّح قائلا "إنّ مقولة القارئ لم يتحدد له وجودا واضحا في الدرس القديم لأن القراءة الحقّة تقتضي حركة معاكسة من القارئ إلى النص"[1] وفضّل أن يستعمل مصطلح "المتلقي" بدل "القارئ."

يمكن أن نفترض مبدئيا أن التراث النقدي اجترح مفاهيم قرائية يمكن وضعها في سياق مقارن، مع مفاهيم التلقي المعاصر مثل عمود الشعر الذي يقترب من نظيره الحداثي "أفق التوقع" و"القارئ الخبير" الذي يتماشى مع مفهوم "القارئ النموذجي" وسنعتبر أن هذ التقارب المفترض يؤشر على امكانيات منهجية مضمرة أكثر أهمية.

ثم إن قضية "التلقي" وإن لم تحظ باهتمام مستقلّ في ذلك الوقت، كانت محور القضايا النقدية المطروحة آنذاك مثل السرقات، الغموض القديم والحديث، فكلها تطرح ضمن ثنائيات (المؤلف–النص)، (النص–القارئ)، (المؤلف–القارئ).

كما كان لمذهب أبي تمام الشعري دور في إصدار الأحكام النقدية من طرف معاصريه من علماء العربية وشعراء وكتاب ونقاد، وكان لكل فئة من هذه الفئات خصوصية فكرية ومنهجية وذاتية –في الكثير من الأحيان في تلقيها للنص الشعري والحكم عليه.

لقد شهد النقد الأدبي العربي ابتداءً من القرن الثالث الهجري تطوراً ملموساً، حيث غدا نقداً منهجيًا معتمداً على الأسس العلمية في قراءة النصوص الأدبية عموما والنصوص الشعرية بصفة خاصة، وكان فيه المتلقي الجزء المهم في إبراز الأحكام النقدية الهامة والتي أفادت الجانب النقدي كثيراً. وكان انتقال النقد في هذا القرن من التنظير والشفوية إلى التطبيق من خلال الموازنة والخصومة وشرح الدواوين الشعرية للشعراء القدامى وكذلك لشعر هذا القرن، ومن أهم العوامل التي حركته تلك الخصومات التي طغت بسبب

1– محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند الجرجاني**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 1995، ص: 239.

مذهب أبي تمام الجديد والذي تجسّد فيه الصراع بين القديم والحديث، فانقسم المتلقي فيه على تنوّعه إلى فئتين: فئة تعارض مذهبه وفئة ثانية تحفل به وتقدمه على غيره مع إقامة الحجّة لكل منهما.

وكذلك ما أُثير حول شعر المتنبي وخصومه من شعراء عصره وهذا للمفاضلة التي أقامها المتلقي في تلك الحِقبة الزمنية وهذا ما يؤكّد الدور الكبير الذي كان للمتلقي في وضع الأحكام على مضامين الشعر ونهجه.

وتعدُّ المؤلفات الثلاث الموازنة للآمدي والوساطة للقاضي الجرجاني وشرح ديوان الحماسة في شعر أبي تمام للمرزوقي من أهم ما كتب في مجال نقد الشعر، حيث دونت عناصر تلك الحركية النقدية وصاغت وبلورت في صورة شبه نهائية الحدود والمعايير النظرية لعمود الشعر بوصفه مثالا شعريا نظريا يحتكم اليه الشعراء باعتبارهم مبدعين كما يحتكم إليه النقاد باعتبارهم قراء أو متلقين يلخصون تجربة التلقي في عصرهم وثقافتهم خاصة أنها اعمال نقدية اشتغلت على ذائقة نقدية واسعة بل مركزية يحتضنها الشعراء الكبار الثلاثة؛ البحتري؛ أبو تمام؛ المتنبي.

وإذا كانت الفقرات السابقة قد وضحت الإطار المنهجي والأهداف التي تنخرط فيه هذه الدراسة فإن الفقرات اللاحقة ستعرف بحدود هذا المدونة التي اخترناها كعينات كبيرة لممارسة عملية الاستكشاف المنهجي بحثا عن المتلقي.

1-كتاب الموازنة للآمدي:

يُعدُّ كتاب الموازنة للآمدي بالنسبة للنقاد والمؤرخين ذروة النقد في الأدب العربي لأنه تناول الحركة النقدية والتي نشأت بسبب مذهبي أبي تمام والبحتري في النصف الأول من القرن الرابع الهجري، كما يُعدُّ جامعاً لآراء القدماء من نقاد القرن الثالث الهجري وأراء بعض نقاد القرن الرابع الهجري، كما اشتمل على ما كان يدور في المجالس الأدبية والمحافل النقدية حيث تناولت هذه الأخيرة قضية الصراع بين الشعراء القدامى والشعراء المحدثين آنذاك.

وكتاب الموازنة عشرة أجزاء وقد أشار الآمدي نفسه إلى ذلك. وتناول مؤلفه في كل جزء منه ظاهرة نقدية والحق به مختارات من شعر أبي تمام والبحتري مرتبةً على حروف المعجم. وجاء هذا المؤلَف تلبيةً للمتلقي الذي كان طرفاً في الصراع القائم بين

فريقين متطرفين، فريق ينتصر لأبي تمام الذي كان شديد التكلّف وصاحب صنعة وشعره لا يشبه طريقة الأوائل لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة، وفريق ينتصر للبحتري الذي كان أعرابي الشعر مطبوعاً على مذهب الأوائل " ولم يفارق عمود الشعر"[1] متجنباً التعقيد والتكلّف على خلاف أبي تمام، ومن هنا كان تساؤل المتلقي أي الشاعرين اشعر؟

وكان الآمدي ذكياً في نقده وفي إطلاق الأحكام على الأفضل، فقد كان يحترم القارئ بحيث وضع مجموعة من المقاييس تاركاً لصاحب الذوق السليم الحكم على الشاعرين وقد جعل الآمدي نفسه خارج الحكم النهائي في أفضلية شاعر عن آخر، وبدا راصداً فحسب للحركتين الشعرية والنقدية اللتين نشأتا حول الشعر القديم والشعر المحدث آنذاك، واعتمد الآمدي في موازنته على ذكر المساوئ للانتهاء بذكر المحاسن ثم الموازنة التفصيلية بين الشاعرين واكتفى في منهجه بهذين العنصرين حيث يراهما الأهم في العملية النقدية.

وبدأ الآمدي في كتابه بذكر مساوئ كل من الشاعرين وركّز كثيراً على مساوئ شعر أبي تمام الذي يعتبره من أسباب الصراع لجدّة نهجه على المتلقي، ثم يذكر محاسن كل منهما وبعدها أقام الموازنة بين معنى ومعنى ليكتفيَ بالمفاضلة النهائية والتامة فتركها للقارئ بعد أن أنهى مقومات الموازنة الصحيحة في كتابه بنقله في ديواني الشاعرين المعاني المشابهة وأقام عليها الموازنة، وكان يلجا إلى شرح المعنى وتفسير غريب اللغة وكان دقيقاً في كثير من مواضع الموازنة حيث يخرج بالمعنى الواحد من موازنات فرعية إلى موازنات بين احدهما والشعراء القدامى أو المعاصرين لهما.

2-كتاب الوساطة للجرجاني:

كان للخصومة التي دارت بين المتنبي وشعراء عصره الحدث البارز في القرن الرابع الهجري، حيث ظهر المتنبي شاعراً شامخاً بشعره وبشخصيته المتفردة الغنية عن التعريف. فأثارت أشعاره حركة نقدية أوسع من الحركة النقدية التي دارت قبله حول شعر أبي تمام.

ولقد ذكر الجرجاني أسباب تأليفه الوساطة في مقدمته والتي تمثلت في الرد على النقاد المتعصبين المتحاملين والذين يتخذون النقد مطية يركبونها للتحامل والكشف عن العيوب

1 – الآمدي، **الموازنة**، ص:4

والزلاّت دون الفضائل والحسنات، لهذا استهلّ كتابه بذكر التفاضل والتنافسي والتحاسد، فأراد من خلال ذلك أن ينبّه هؤلاء إلى المحاسن التي أريد طمسها وإخفائها فيقول في ذلك: " كم من فضيلة لو لم تستترُها المحاسد لم تبرح في الصدور كامنة، ومنْقَبَة لو لم تزعجها المنافسة لبقيت على حالها ساكنة! لكنها برزت فتناولتها ألسن الحُسّد تجلوها، وهي تظن أنها تمحوها"[1]، ثم من الأسباب التي ذكرها التوسّط بين أنصار المتنبي المغالين فيه والمبالغين في مدحه وخصومه الذي حطّوا من قدره ونفوا عنه كل فضيلة وأخّروه على القدماء والمحدثين جميعاً "وكلا الفريقين إماّ ظالم له أو للأدب فيه وكما أنّ الانتصار جانب من العدل لا يسدّه الاعتذار، فكذلك الاعتذار جانب أولى به من الانتصار"[2] وكذلك يرى من الأسباب الوجيهة أن العلوم انساب والآداب لأبنائها أرحام "ولا حرمة أولى بالعناية، وأحقّ بالحماية وأجدر أن يبذل الكريم دونها عرضه، ويمتهن في إعزازها ماله ونفسه من حرمة العلم"[3].

وبذلك تحرّى الجرجاني العدل والموضوعية والصدق والإنصاف في الوساطة بين المتنبي وخصومه " وكما ليس من شرط صلة رحمك أن تخيف لها على الحق، أو تميل في نصرها عن القصد، فكذلك ليس من حكم مراعاة الأدب أن تعدل لأجله عن الإنصاف، أو تخرج في بابه إلى الإسراف، بل تتصرّف على حكم العدل كيف صرفك، وتقف على رسمه كيف وقفك، فتتصف تارة وتعتذر أخرى، وتجعل الإقرار بالحق عليك"[4].وهذا الكلام الصادر عن "الجرجاني" يعد رداً على خصومه الذين قالوا عنه انه كان في وساطته منحازاً.

وقد بدأ الجرجاني في وساطته بأغاليط الشعراء في الجاهلية والإسلام ثم تحدّث عن البواعث الشعرية من طمع ورواية وذكاء ودَربة ثم ينتقل إلى التحضّر في الشعر حيث يقول: "واتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدّب والتظرّف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله"[5]. ثم يعرج على عمود الشعر عند القدماء

1- القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ص:1

2- المصدر نفسه، ص:3

3- المصدر نفسه، ص:2

4- المصدر نفسه، ص:2.

5- المصدر نفسه، ص: 18

والمحدثين معاً: "فقد كانت" العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب وَبَدَهَ فأغْزَرَ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبا بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[1] ويقصد هنا بالإبداع البديع .ويتناول كتاب الوساطة أيضا ألوان البديع من التجنيس والمطابقة وكذلك ألوان البيان من الاستعارة والتشبيه وأنواع كل لون وشواهده.

لقد استخدم الجرجاني منهجا سليما دقيقا اختاره هو حتى يصل إلى نتائج دقيقة فيها أحكام متوازنة وعادلة بين أطراف الوساطة، حيث بدأ أولاً بذكر ما عاب النقاد من أشعار المتنبي ومآخذهم العامة عليه، ثم يردّ عليهم وفق المنهج الذي ذكره في مقدمة الكتاب بأن القليل الرديء لا يفسد الكثير الجيد بأن حسنات المتنبي تعدل عشرة أمثال سيّئاته، ثم يُؤيّد رأيه بمختارات من أجود شعر المتنبي وأبياته الفريدة. وبعد ذلك يعرج إلى قضية السرقات الشعرية مع التدليل من خلال توضيحه القواعد التي يستعملها عند التطبيق في شعر المتنبي إلى أن ينتهي به الحديث عن التعقيد والإفراط والتصوير والاستعارة بأدلة من شعر المتنبي معلقاً عليها، ثم يختم كتابه بفصل عن مآخذ العلماء على شعر المتنبي فيتفحصها بيتاً بيتاً موضّحاً الاعتراض متبوعاً بتنفيذه بالحجّة والبرهان أو مسلّماً بقبوله دون غلوّ.

ونلخص منهج الجرجاني في كتابه الوساطة، فهو يقوم " على القياس، قياس ما عند أبي الطيب من أخطاء نسبت إليه على ما ورد من ذلك عند الشعراء الآخرين لبيان أن الخطأ والزلل حظ مشترك بين الشعراء جميعاً لم يسلم منه شاعر متقدم ولا متأخر، لذلك لا ينبغي أن يخذ الشاعر بالخطأ وحده، وليس من الإنصاف أن يُسقط فضله ويُنسى إحسانه بسب زلل لم يعصم منه احد"[2] وهنا يقصد بأنه علينا نحن كمتلقي أن نتجاوز على كل الشعراء بعض الأخطاء لأنها أمر وارد وصحي فما بالك بفحول الشعراء كالمتنبي.

1- المصدر السابق، ص: 34

2- وليد قصاب، **قضية عمود الشعر**، ص: 175

3- كتاب شرح الحماسة للمرزوقي:

كتاب شرح الحماسة ظهر تلبية لرغبات الجمهور، حيث تمّ فيه اختيار قصائد أبي تمام وشرحها، ورتبها المرزوقي حسب المعاني الشعرية لتشمل الأغراض المختلفة وما جمعه أبو تمام واشتهر عند المتأخرين ، والحماسة نسبةً لأول أبوابه في هذا الغرض.

تضم الحماسة ثمانمائة وواحد وثمانين قصيدة أو مقطوعة أو حماسة، ويشمل عدة أبواب منها: الحماسة، الأدب، الهجاء، المديح، الصفاء، مذمّة النساء، المراثي، النسيب، الأضياف، السير والنعاس، الملح وباب الحماسة وما قيل فيه من شعر يفوز بنصيب الأسد من حيث عدد القصائد والمقطوعات التي قيلت فيه.

يقول المرزوقي في وصف عمل أبي تمام شارحاً حماسته: "وهذا الرجل لم يعمد الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الإغفال، ولا من الشعر إلى المتردد في الأفواه، المحبب لكل داعٍ، فكان أمره اقرب- بل اعتسف في دواوين الشعراء، جاهليهم ومخضرمهم وإسلامهم ومولدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشباح، واخترف الأثمار دون الأكمام، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه، لان ضروب الاختيار لم تخفَ عليه وطرق الإحسان والاستحسان لم تستر عنه حتى انك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظه تشينه، فيجبره نقيصته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده"[1]. ويعني ذلك أن اختيار أبي تمام كان للذي يروقه دون اعتبار لمدى شهرته، فقد أراد أن يقدم للمتلقي بين يديه نماذج جديدة من الشعر الجيد والمميز، والتي لم تمر عليهم من قبل. وقد كان متميزاً حقا في طريقة تقصي القصيدة واستخلاص الأروع من أبياتها، وقد نتج عن ذلك مختارات للحماسة تشبه المقطوعات، لأن أطول قصيدة فيها لا تتجاوز اثنين وعشرين بيتاً، كما أن أغلبها تتراوح بين ستة إلى تسعة أبيات، إلى بيت واحدا أحيانا. كما نتج عن ذلك أيضا ورود الكثير من قصائد لبعض الشعراء المغمورين، وكذا ورد في الحماسة نماذج مختارة دون ذكر شعرائها، فكانت غاية أبي تمام أن يدل على الشعر من حيث هو، أي بالنظر إلى قيمته الفنية البحتة.

وإذا كانت المدونة المعتمدة بنماذجها الثلاثة تنطوي على حضور جلي – حسب التعريف الأولي – لعنصر المتلقي واعتباره في نقد الشعر فإن مهمة الاستكشاف التي

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص:3-4

تتوخاها الدراسة تسعى عبر فصولها المنهجية التالية إلى صياغة علمية تحليلية لطبيعة ذلك الحضور وحدوده ووظائفه من خلال تتبعها لنظرية عمود الشعر ودور المتلقي وإسهامه في توجيه المنتج الشعري آنذاك انطلاقا من المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي حيث سيتكفل الفصلان الأول والثاني باستكشاف المحور النظري بينما يلتزم الفصلان الثالث والرابع مسلكا تطبيقيا بتحليل حضور المتلقي في المصادر الثلاثة السّابقة.

الفصل الأول: نظرية التلقى

أولا: المقاربة النصية ووضع المتلقى

1- الشكلانية الروسية

2- البنيوية (مدرسة براغ البنيوية)

ثانيا: نظرية التلقي والأصول الفلسفية

1- هيرمونيطيقا جادامير

2- سيسيولوجيا الأدب

3- الظاهراتية من هوسرل إلى أنجاردن (الفينومينولوجيا)(Phenomenology)

ثالثا: النظرية وسياق التأسيس

1- مفهوم التلقي
2- مفهوم نظرية التلقي
3- اختيار المصطلح ودلالته
4- نشأة نظرية التلقي الغربية
5- المدرسة الألمانية:

5-1 - اتجاه جماعة كونستانس :

5-1-1- منظور هانس روبرت ياوس

5-2- منظور فولفغانغ آيزر. 5-2-1- المفاهيم الإجرائية التي جاء بها آيزر

5-3- اتجاه جماعة برلين

5-4 - المدرسة الأمريكية، مدرسة جنيف. أراء أمبيرتو إيكو

رابعا: المفاهيم النظرية وتأسيس المتلقى منهجياً

1. المتلقي(القارئ): 1-1- ولادة القارئ/1-2- حرية القارئ
2. النص
3. أفق التوقعات (أفق الانتظار) و مفهوم اندماج الأفق
4. نقطة الرؤية المتحركة المسافة الجمالية (أو تغيّر الأفق)
5. المتعة الجمالية
6. الفجوات
7. المنعطف التاريخي

أولا: المقاربة النصية ووضع المتلقي

اعتمدت نظرية التلقي ككل النظريات على مرجعية فكرية تستقي منها أفكارها، كما أنها تشترك مع نظريات ما بعد البنيوية، كالتفكيكية وغيرها في عدد النقاط الجوهرية مثل اعتبار العمل الأدبي عملا مفتوحا، رفض مركزية العلم التي تتبناها البنيوية، وردّ الاعتبار للذات في مقابل الموضوع.

يعزى الظهور الأول لجمالية التلقي في ألمانيا من خلال تواجد نظريات أخرى والتي سعت إلى مقاربة وقراءة الإبداع الأدبي من زوايا عدة، أما النقد العربي القديم فقد اعتمد على منهجين في القراءة من خلال المؤلف أو النص الأدبي دون النظر إلى المتلقي، وكان في بداياته يعتمد على المؤلف فقط من خلال جنسه ووطنه وعصره وثقافته وبيئته التي عاش فيها وبعد ذلك على النص، ولكن هذين المنهجين عاشا أزمات حقيقية وخاصة في فترة الستينيات لأنهما شكّلا إخفاقا بين أوساط المجتمع الألماني ولم تُشبعا رغبات المتلقي وعجزتا عن تحقيق المعنى وحتى الدلالة، فجاءت "نظرية التلقي صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية الأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة"[1] .

يعتبر روبرت هولب (Holippe) أن نظرية التلقي ظهرت من خلال مؤثرات حديثة بارزة هي: الشكلانية الروسية، والبنيوية، والظواهرية، والهيرمونيطيقا، وسيسيولوجيا الأدب، وعليه فلا يمكن أن تتشكل نظرية بالمعنى الكامل إلا ولها في التاريخ موقع أو مكان تشغله، ويعتبر هولب أن هذه العوامل أثرت بشكل مباشر في ازدهارها وتطورها واكتمالها، ولأنها ساهمت في حلول البحث الأدبي[2]. وقُسمت هذه المؤثرات إلى قسمين رئيسين: قسم فلسفي: وتمثّل في تأويلية (جادامير Gadammer) وظاهرية (أنغاردن Ingarden)، وقسم أدبي: ويضم الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، سيسيولوجية الأدب والتي تعتبر مزجا بين الفلسفة الماركسية[3] وبين الأدب، كما أنها تختلف في درجات الحضور عند كل من (ياوس jauss) و(آيزر Iser).

---

1 – روبرت هولب، **نظرية التلقي (مقدمة نقدية)**، تحقيق: عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية –القاهرة– مصر 2000، ص:28

2– المرجع نفسه، ص:34

3– الفلسفة الماركسية لم تكن اختراع بل كانت دمج بين مادية فيورباخ وجدلية هيجل، وتعتمد الفلسفة الماركسية على ثلاث قوانين رئيسية، هي: قانون نفي النفي ووحدة صراع المتناقضات وتحول الكم إلى كيف.

1- الشكلانية الروسية[1]:

تُعدّ الشكلانية قاعدة لحركة أدبية، شاعت في أرجاء العالم، واعتمد أصحابها في دراستهم للأعمال الأدبية على الجانب الشكلي حيث" سعى الشكلانيون إلى مقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة، بوصفه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، لا تحيل على وقائع خارجية عنها إلى ما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة لها أو بسياق إنتاجها، بل تحيل إلى اشتغالها الداخلي فقط "[2] فهم اشتغلوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبًا بالفعل، وقد اصطلحوا عليه باسم الأدبية (Letteratirite)، والتركيز على الأدبية يدفع الشكلانيون إلى دراسة المحايثة[3] للنصوص الإبداعية دون النظر إلى ما هو خارجي عنها كحياة المبدع والبيئة والواقعين الاجتماعي والاقتصادي، ولقد اعتمد الشكلانيون الروس على العمل الأدبي وشددوا عليه، وركزوا على شكله تركيزا كبيرا، حتى معارضو هذا الاتجاه أعطوا لهم هذا الاسم بالشكلانيين[4]. ورغم الطابع النصي للمنظور الشكلاني فقد رأى بعض الباحثين الغربيين في جوانب من النظرية الشكلية بعض ملامح الاهتمام بالمتلقي، حيث يرى (هولب Holippe) أن الشكلانية أثّرت في نظرية التلقي في ثلاثة عوامل أساسية هي:

أ- الإدراك الجمالي والأداة:

خرج الشكلانيون عن المألوف واستبعدوا الثنائية التقليدية (الشكل والمضمون) واستبدلوها بفكرتين هما: المادة والوسيلة أو الأداة والأجزاء[5] وأيضا تغيير فكرة التحوّل من ثنائية (المؤلف، العمل) إلى الثنائية الجديدة (العمل، القارئ) في كتابات (شلوفسكيChklovski) وهو واحد من زعماء الشكلانية، حيث يرى أنه يجب على الباحث

---

1 - وتأسست عامي (**1915-1916**)، نتيجة اتحاد تجمعين علميين هما: حلقة موسكو اللغوية1 وجمعية دراسة اللغة الشعرية التي تسمى (اوبوياز Opoiaz)

2- صالح هويدي، **المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات**، ط1، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 1436هـ-2005، ص:108

3- **المحايثة** هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به. فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر.

4- باللودمو خديجة، **المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي**، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة 2013/2012، ص:9.

5- لخضر العرابي، **المدارس النقدية المعاصرة**، دار الغرب للنشر والتوزيع – د ط، د ت، ص:15.

في الأدب أن لا يبتدئ عمله بدراسة أشكال الاستعارة وغيرها من الرموز، بل عليه الانطلاق أولاً من قوانين الإدراك العامة من اجل الوصول إلى مقاربة صحيحة للأشكال الفنية المختلفة "هذا يبين أن صفة الفنية التي تَعزى إلى الشعر في شيء بعينه هي نتيجة إدراكنا، فالأشياء الفنية بالمعنى الضيق هي تلك التي أَبدعت بأدوات خاصة الغرض منها هو أن يتم أدراك هذه الأشياء بأكبر قدر ممكن من اليقين على أنها أشياء فنية"[1]، ففي تصور الشكلانيين" المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب المادة الجمالية، ويتم اختيارها كي تَسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي، وبناء على ذلك فإن الكلمات في العمل الأدبي تمثّل مادته، وبالتّالي تحكمها القوانين التي تحكم اللغة"[2]، ثم تطوّر هذا المفهوم فيما بعد إلى مفهوم النسق الذي أصبح يعبّر عن وحدة عضوية لما يَسمّى تقليدا بالشكل والمضمون.

وبهذا المفهوم الجديد انبثق من تصور الشكلانيين للإدراك الجمالي أو الإدراك الفني على انه إدراك للشكل وأن هذا "الإدراك ليس مجرّد حالة سيكولوجية، وإنما هو عنصر من الفن، فالفن لا يوجد خارج الإدراك، والشكل وحدة ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها دون إضافة أي عنصر خارجي عنها، وتدرك بشكل مستقل عداها"[3]وأيضا يعتبر (شلوفسكيChklovski) "أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب لأنها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن ، فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تَستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته."[4]

أسهم الشكلانيون في خلق طريقة جديدة في التفسير مرتبطة بصفة مباشرة بنظرية التلقي – وهذا ما يؤكده (هولبHolippe) – من خلال توسيعهم لمفهوم الشكل وهي إشارة واضحة و بارزة منه إلى إشراك المتلقي في عملية التذوّق للعمل الأدبي ونقل الاهتمام من ثنائية (العمل –المؤلف) إلى العلاقة بين النص والقارئ ومن ثمّة بعث المتعة في الإدراك الجمالي " فوظيفة الأدب والفن لا تقتصر على تصوير الحياة كما نراها في الحالة العادية، بل تتجاوز ذلك إلى تجريد الإدراك الفني من عاديته، لأن الإدراك مرتبط بالحياة اليومية

1- روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ص ص:51-52.

2 – صلاح فضل، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، ط2، 1980، ص: 57.

3- لخضر العرابي، **المدارس النقدية المعاصرة**، ص:16

4- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، الكتب المصري للتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط- د ت، ص:74

سيخفق لا محالة في تلقي ما هو فني ويفقده الأدبية والإحساس بالجمالية"[1] وعليه فالمتلقي هو الذي يحدد الخصائص الفنية التي تميّز الأعمال الأدبية.

ب- التغريب:

المقصود بمفهوم التغريب هو "جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وأبعادها عن الألفة والعَرف"[2] وهو من أهم المفاهيم التي انتبهت إليها المدرسة الألمانية في تأسيسها لنظرية التلقي الأدبية على اعتبار أن الأشياء الجميلة هي التي تتسم بصفة الغرابة حيث إن الخروج عن المألوف يساهم بشكل كبير في خلق نبرة التحفيز وإثارة الدهشة لدى المتلقي " والغريب أو كسر أَلفة اللغة الذي يتحدث عنه الشكلانيون، وشلوفسكي على وجه التحديد لا يعني العودة إلى لغة البسطاء، بل يعني تعمد غموض الدلالة"[3] فعملية التكسير تلك لا يجب أن تفهم بأنها تبسيط للغة وتسطيح للإبداع، فالتغريب ما هو إلا مدعاة للتّحليق في سماء توليد الدلالات واستخراج المعاني الخفيّة.

إن التغريب طبقا لرأي شلوفسكي يشير إلى خاصية بين القارئ والنص تنزع من حقله الإدراكي العادي، وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسي في الفن اجمع"[4] التغريب يَظهر خاصية بين المتلقي والنص، ويُعطي للمتلقي الفرصة لتوليد دلالات ومن ثمة المساهمة في إنتاج نص غير عادي، ويمكن القول أن يجعل كل مألوف غير مألوف.

ج- التطور الأدبي:

يطرأ على الفن تغيرات ولا يكون هذا إلا برفض الطرز الفنية المعاصرة مما يؤدي إلى ثورة فنية مستمرة تتعاقب فيها الأجيال والمدارس، ويطرح (تينيانوف) "فكرتين على جانب كبير من الأهمية، الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية، حيث يرى أن

---

1 – زهرة عز الدين، **جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني**، مذكرة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي كلية اللغة والأدب و الفنون، جامعة باتنة1 2018/2017م ص ص:13-14

2- علي بخوش، **مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم –نظرية التلقي** – (المفهوم والإجراء)، ط1، علي بن زيد للفنون المطبعية، بسكرة، 2009، ص: 67

3- عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة المعارف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998، ص:111

4- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص:75

التطور الأدبي هو إبدال نظام مكان آخر ووضعه في مكانه وهو يميز بين الوظائف الذاتية والثانية " فتتعلّق بالمصطلح السائد وهي تعيين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النوع ولكنها تتراجع إلى الخلفية ،لكي تعود فتظهر فيما بعد في ثوب قشيب".[1] يساعدنا التطور الأدبي – في نظر هولب – على تحريك عجلة الإبداع دائما وأبدا، حيث التطور هو صراع بين أشكال إبداعية مختلفة وأنماط متعددة

ساهمت الشكلانية بشكل كبير في ظهور جمالية التلقي، لان هولب يرى " أن تأثير الشكلانية الروسية يكمن في استفادة النقاد الألمان من التحول الذي قادته الشكلانية بتوجيه العلاقة بين القارئ والنص "[2] والمهم عند الألمان هو ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي، ولكن " التحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ والنص بتوسيع مفهوم الشكل ليشمل الإدراك الجمالي، بتحديد عمل الفن ووسائله وبتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها"[3].

2 – البنيوية (مدرسة براغ البنيوية)[4]:

كانت سنة 1930م بداية نهاية الشكلانية الروسية في ظل الضغوطات والأذى الذي تعرضت له من أعدائها بغية توقف نشاطها، فوجدت الشكلانية نفسها في مواجهة مع النظام السياسي، رحل بعض روادها إلى تشيكوسلوفاكيا ليؤسسوا حلقة براغ، لهذا يمكن أن نصفها بالبنيوية التشيكيّة "وقد تنبه البنيويون أنفسهم قبل غيرهم إلى أن محاولتهم في تأسيس علم للنص الأدبي، يستبعد أية مرجعيات أخرى غير النص محاولة متطرفة، وكان

1- المرجع السّابق، ص:76

2- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية**، ترجمة عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سرورا، د ت، ص: 30

3- المرجع نفسه، ص:30

4- يُعد موكاروفسكي أول عالم لساني في تاريخ النقد الحديث يستعمل هذا المصطلح في مداخله التي ألقاها في مؤتمر لاهاي عام 1928م، وهو واحد من رواد البنيوية مع مجموعة أخرى من حلقة براغ التي تأسست امتدادا واستمرارا للمدرسة الشكلية الروسية

ميكاروفسكي أول من بحث عن قيمة جمالية للمرجعيات أخرى غير النص نفسه، وهذا التوجّه بنيوي لفهم تأثيرات التاريخ في تطوّر بنيات العمل الأدبي، فقد وجد ميكاروفسكي أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي قضية اجتماعية"[1].

يُعدُّ رومان جاكوبسون – وهو شخصية روسية كانت محطته الأولى مع الشكلانيين– واحداً من الذين أثروا تأثيرا كبيرا في بلورة كثير من الأفكار المرتبطة بالبنيوية اللغوية وهو عضو في حلقة براغ اللغوية في الثلاثينات ثم انتقل في الأربعينات والخمسينات إلى الولايات المتحدة الأمريكية " وهو الذي يمكن عن طريقه–بدرجة كبيرة– أن ندرس تطور المفاهيم البنيوية منذ مراحلها الأول إلى أن أصبحت متبلورة في الفكر البنيوي اللغوي و الأدبي في الستينات"[2].

اعتمدت مدرسة براغ على بعض المبادئ المهمة، واهم "مبادئ مدرسة براغ كما وضعها ميكاروفسكي تتمثل في أن الفن طبيعة سيميولوجية وأن ثمّة دورا للفاعل الدلالي في الفكر الوظيفي بالإضافة إلى الكشف عن خواص الوظيفة الجمالية وعلاقتها بالوظائف الأخرى، فإننا نتوقف عند مفهوم (الفاعل الدلالي) حيث قد يتوسع معناه حتى يشمل جميع المشتركين في الحديث"[3] وهنا تبدو إشارة واضحة لدور المتلقي، فلا يمكن فهم العمل الأدبي دون الرجوع إلى عوامله غير الأدبية، وهي ليست كافية لبلورة المعنى ومسكه من أطرافه، لهذا تعتبر مجهودات ميكاروفسكي كانت إضافة لبقية أفكار هذه المدرسة "وفي الوظيفة الجمالية، المعيار والقيمة كوقائع اجتماعية 1936 يحاول ميكاروفسكي أن يبين أن ما من شيء يملك وظيفة جمالية بمعزل عن المكان، أو الزمان أو الشخص الذي يقيمه، وأن ما من شيء إلا ويمكنه امتلاك هذه الوظيفة في شروط ملائمة، ويميز ميكاروفسكي بين الصنيع الفني المادي، الذي هو الكتاب بمعناه المادي (الفيزيقي)، واللوحة أو المنحوتة ذاتها، وبين الموضوع الجمالي، الذي لا يوجد إلا في تأويل بشري لهدا الصنيع الفيزيقي."[4]

1– ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997م، ص :128

2– صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته**، ط1، ميريت للنشر والمعلومات 6 شارع قصر النيل القاهرة، 2002م، ص:88

3– عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص:77

4– تيري ايغلتون، **نظرية الأدب**، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1995، ص: 175

لفتت الأفكار التي طرحتها حلقة براغ اللغوية انتباه (ياوس) منطلقا منها تأسيس جمالية التلقي، منوها بأهمية ما وصل إليه أعلامها، وهذا لمكانة المتلقي في جماليات العمل الفني وفي سياق التعاقب الزمني للأعمال الأدبية يقوم على جدلية العلاقة بين الإبداع والتلقي وهذا لا من خلال الذات المنتجة، بل من خلال الذات المستهلكة في إطار التفاعل مابين المبدع والمتلقي، فكشف الأبعاد الجمالية في سيرورتها التاريخية "جعل من عمل التاريخ مشوّهة، نظرا لاعتمادها على البعد اللغوي للعمل الأدبي وتناسى البعد الاجتماعي وإسهامه في صنع العمل الأدبي وخاصة وأن الجانب الاجتماعي المحيط لا يقتصر فقط على ظروف الحياة المعيشة والنظام الاجتماعي وإنما يضمّ أيضا في حولياته القارئ والمتلقي"[1].

ثانيا: نظرية التلقي والأصول الفلسفية:

1- هيرمونيطيقا جادامير:

يعتبر الفيلسوف اللاهوتي الألماني (شيليرماخر) أول من نقل مصطلح هيرمونيطيقا من الاستخدام اللاهوتي إلى علم يختص بعملية الفهم وشروطه في دراسة وتحليل النصوص، فقد حاول أن يؤصّل لهذه النظرية الوليدة بصياغة ما عَرف بالدائرة الهيرمونيطيقة، "والتي تعني أن الجزء في شيء ما لا يفهم دائما إلا في ضوء الكل، والعكس صحيح، فمعنى أي كلمة – على سبيل المثال يتحدد من خلال الجملة التي تعد هذه الكلمة جزءا منها، وإن كان لا يمكن فهم الجملة إلا من خلال الكلمات التي تشكلها. والفهم هو نتاج التوتر الدائب بين الجزء والكل"[2].

تقوم هيرمونيطيقة شيليرماخر على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي، ينقل فكر المؤلف إلى القارئ بالتالي فهو يشير إلى أمرين هامين، الأول في جانبه اللغوي إلى اللغة بكاملها والثاني في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه "والعلاقة بين الجانبين – فيما يرى شيليرماخر – علاقة جدلية، وكلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا وصرنا من ثَمَّ اقرب إلى سوء الفهم، وعلى ذلك لابد من قيام (علم) أو (فن) يعصمنا

1- محمد عزام، **النص المفتوح –التفكيك أنموذجًا، مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب**، ع398، حزيران 2004، ص:48

2- سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1 2003 م، ص : 76

من سوء الفهم و يجعلنا أقرب إلى الفهم"[1]. هذان الجانبان، الموضوعي والذاتي أو اللغوي والنفسي بفرعيهما" يمثلان القواعد الأساسية والصيغة المحددة لفن التأويل عند شيليرماخر، ودونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم، وبهذا "ينطلق في وضعه لقواعد الفهم من تصوره للجانب اللغوي والنفسي للنص، وبالتالي لفت الانتباه إلى الدور الفعال الذي يلعبه المفسّر أو المتلقي في تفكيك شفرات العمل الأدبي، وقد حافظ على مبدأ التفاعل بين الإبداع والتأويل ليجعل منه أساس نظريته الهيرمونيطيقة "[2]، وعليه فالمتلقي يسعى في قراءته للنص المَبْدع خلق نص جديد مع كل قراءة جديدة، وكل ما زاد الاختلاف في هذه القراءة، زاد نجاح هذا المتلقي، حيث نجاعة الحوار التأويلي يقوم على كفاءة المؤول، كما أنها تَعد أيضا عملية خلق و ابتكار جديدة. "ومن هنا كان التأويل لدى شيليرماخر هو عملية حوار بين المتلقي والنص، بل تجربة المؤلف وهو بذلك فقد قفز بهذا الفن قفزة عظيمة، إذ تحوّل بفضل جهوده إلى نظرية عامة محورها التأويل والفهم، بعدما كانت مجرد تأويل النصوص وبالتالي حررها من بقية العلوم التي اتخذت منها وسيلة لتفسير نصوصها"[3].

لقد احدث شيليرماخر نقلة نوعية كبيرة في مجال التأويل والتفسير وأعطاهما بُعدا أدبيا بعيدا عن حدود النص المقدس في حد ذاته إلى العوامل التي أوجدته وهو بذلك اغفل دور اللغة في انفتاح الإنسان على نفسه والعالم المحيط به، ثم يأتي (ديلتي) الفيلسوف التأويلي ليتدارك الذي أغفله شيليرماخر حيث يعتبر "أن اللغة تساهم بفاعلية كبيرة في تشكل رؤية الإنسان للعالم من حوله، وبذلك ادخل اللغة بقضاياها المختلفة إلى سياق الفلسفة هيرمونيطيقة... وفرق بين العلوم الطبيعية والإنسانية واعتبر أن الفهم أساس المعرفة في العلوم الإنسانية التي تناولت التجربة المعيشة، وصاغ التميز بين التفسير الذي هو طريق رجل العلم الطبيعي، والفهم الذي هو طريق العلوم الإنسانية"[4]، وتدارك (ديلتي) الفرق بين الفهم والتفسير والفصل بينهما فصلا "وفق منهج مضبوط، جعل عملية فهم

1- حامد ناصر أبوزيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 20

2- صباحي حميدة، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، إعداد مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة 2012، ص :10

3- المرجع نفسه، ص: 11

4- سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص: 77

التعابير الإنسانية المتنوعة جزء من فهم المرء للبشر أنفسهم ويعتبر هذا الفهم عند (ديلتي) ضروريا لان المرء يُسقط ذاته داخل عقل الآخر(المبدع) لتتحول الهيرمونيطيقا إلى معادل موضوعي لما يحدث في ذات الآخر أثناء عملية التلقي، فتصبح شكلا من أشكال علم النفس التأملي أو الحدسي الذي لا يحدث فقط فيما يقوله النص وإنما في عبقرية مبدعه"[1]، وهذا ما فتح الباب لمن خلفه إلى الاتجاه إلى النص والقارئ لأنّ "النص يمكن قراءته وفهمه حتى وإن كان مؤلفه مجهولا تماما، ومن ثم فلسنا بحاجة إلى أن نمنح الامتياز لقراءة المؤلف لنصه، فما يهمنا هو ذاتية القارئ وليس ذات المؤلف"[2]، ومن خلال هذا يظهر لنا أن فهم النصوص الأدبية سواء التي تنتمي إلى الماضي أو تلك التي تنتمي إلى الحاضر يؤدي إلى فهم أفضل للماضي والحاضر معا "وهذا بدوره يعدل من فهمنا الآني لأنفسنا، ومن ثمّ يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل، وهكذا يتغيّر ويتقدم ويتعدل"[3]، وعليه مما سبق فالفهم ما هو إلا تلاحم بين تجربة المتلقي الذاتية وتجربة العمل الأدبي في الماضي أو في الحاضر، ويمكن القول أن الفهم لا يمكن أن يتجدد بزمان، فهناك الفهم التاريخي الحاضر كما أن هناك الفهم الحاضر الآني للتاريخ "وبما أن رؤية القارئ تتغير وتتجدد مع كل قراءة جديدة للعمل الأدبي، فإن فهمه بدوره يتغير ويكتسب أبعادا جديدة مما يدخله في دائرة تأويلية، وقد اعتقد (ديلتي) أن هذه الدائرة يمكن التغلب عليها من خلال تفاعل وتغذية استرجاعية بين الأجزاء والكل"[4].

وقد كان لـــ (ديلتي) دور هام في التأثير كل من (مارتن هيدجر) و(جادامير) في أفكارهما عن التأويل وذلك بتركيزه على تجربة الحياة وعلى دور المفسر في عملية الفهم " وإن اختلفنا معه في نقطة البداية وكثير من النتائج، فيما يرتبط بمفهوم الهيرمونيطيقا وأبعادها"[5].

1- صباحي حميدة، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، ص: 78

2- محمود سيد احمد، **الهيرمونيطيقا عند جادامير**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1993، ص: 13

3- حامد ناصر أبوزيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص: 28

4- صباحي حميدة، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، ص: 15

5- حامد ناصر أبوزيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص:30

يتجاوز المفكر الألماني (مارتن هيدجر) مفهومه العريض عن الهيرمونيطيقا بها إلى واقعة الفهم بما هو كذلك إلى المنهج التاريخي التي نذر بها (ديلتي) حياته بأكملها، حيث يعتبر أن الفهم عموما هو شيء متأصّل في الطبيعة على أساس فلسفي فحاول "أن يبحث عن منهج يكشف الحياة من خلال الحياة نفسها، وقد وجد في ظاهرية أستاذه (ادموند هوسرل) بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة لديلتي"[1].

إن الهيرمونيطيقا عند (مارتن هيدجر) "هي ذلك المجال المعني بفك رموز الوجود والموجود والأقوال التي تنتمي إلى أزمنة وأمكنة، ولغة أخرى، دون أن يفرض عليها المرء مقولاته هو أو تصنيفاته الذهنية"[2]، وقد أعطى هيدجر تصورا جديدا للفهم ويمكن إيجازه في أن الفهم ليس موهبة خاصة أو قدرة معينة على الشعور بموقف شخص آخر وليس القدرة على إدراك معنى أحد تغيرات الحياة على مستوى أعمق بل "الفهم هو عنصر مكون من عناصر الوجود في العالم، وأساس لكل تفسير، وهو متأصّل ومصاحب لوجود المرء وقائم في كل أفعال التأويل"[3]، يحاول (هيدجر) التخلّص من رواسب سوء الفهم المتراكمة عبر السنين، ويأخذ موقفا وسطا بين ما وَجد من أحكام وما لم يوجد، غير أنه ليس مجرّد دعوة إلى الماضي "بل هو لحظة جديدة من الكشف تفرض على كل تأويل أن يشن هجوما على الصيغ الظاهرة في النص، فالخوف من المضي وراء ظاهر النص هو ضرب من عبادة الأوثان وضرب من السذاجة التاريخية في الوقت نفسه"[4].

ويأتي (جورج جادامير) أحد تلاميذ (هيدجر) الذي يعتبر الفيلسوف الأول للتأويل ومن الذين تأثروا بفكره، حيث اهتم بالتاريخ وأثره الهام في فهم المعاني وإنتاج الدلالات، ولعل هذا ما جعل أصحاب نظرية التلقي –ومنهم (ياوس)– يتجهون هذا الاتجاه عموما، وكما يعتبر من أهم المصادر التي اخذ منها رواد التلقي مقارنة مع بقية رواد التأويل "إذ استفادوا منه في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه، مما يعني انه يركز على القارئ كقوّة فاعلة في عملية الفهم والتأويل

1- المرجع السابق، ص: 30

2- عادل مصطفى، **فهم الفهم مدخل إلى الهيرمونيطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير**، سرايا الكتاب القاهرة، ط1، 2007م، ص: 179

3- محمود سيد احمد، **الهيرمونيطيقا عند جادامير**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993، ص: 155

4- عادل مصطفى، **فهم الفهم مدخل إلى الهيرمونيطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير**، ص: 176

ويحاول أن يجعل من هذه العملية عملية موضوعية بحتة، وهذا ما يتضح أيضا في فهمه للتاريخ، فهو يخضع تأثرات الماضي لفهم الذات"[1].

يعتبر (جورج جادامير) أن فهم التاريخ مثل فهم معنى النصوص الأدبية، فيرى أن التاريخ ليس معطى موضوعيا في الماضي، محددا وقائما بذاته مستقلة عن الذات المدركة، بحيث يمكن الرجوع إليه كلما اقتضت الضرورة، بل انه معطى متغير، وعليه يمكن القول أن في كل عصر يَفهم الماضي فهما جديدا انطلاقا من الأفق الراهن للحاضر" وفهم الماضي والحاضر أيضا هو نتاج التفاعل والحوار بين اللحظتين الزمنيتين، وبالتالي فإن فهم الماضي وفهم الحاضر يتعدلان باستمرار"[2]، ويقول (جورج جادامير)"عندما نضع وعينا التاريخي نفسه خلال الآفاق التاريخية فان هذا لا يستطيع العبور إلى عوالم غريبة لا ترتبط على أي نحو بعالمنا ولكنها مجتمعة، تكون الأفق الواحد الكبير الذي نتحرك من داخله والذي يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتي، أنه أفق واحد في الحقيقة ذلك الذي يعانق كل شيء احتواه الوعي التاريخي"[3].

وهو يرى أن هذا الوهم أو هذا الإسقاط للفهم التاريخي هو مرحلة جد ضرورية في عملية الفهم، إذ يأتي بعده مباشرة وعي تاريخي "يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام لكي يصبح مرة أخرى كيانا متحددا مع ذاته، ويذهب جادامير إلى أن تداخل الأفق يحدث في الواقع"[4] وهو يعني بذلك أن الفهم هو وعي تاريخي قد أصبح واعيا بنفسه، وبهذا يُعد مفهوم الأفق التاريخي أهم المفاهيم الإجرائية التي أكدها جادامير يتمّ به تفسير التاريخ، والذي استعان به ياوس فيما بعد بوضعه لمفهوم (أفق الانتظار) أو كما يسمى (أفق التوقع) حيث وظفه لإظهار دور تجربة القارئ في فهمها وتطورها.

ويمكننا في الأخير استنتاج – ومن خلال ما سبق – أن التأويلية (الهيرمونيطيقا) لها أثر كبير في نظرية التلقي حيث استفاد منها أصحابها، ونخص بالذكر جادامير من خلال نظرته إلى التأويل وعمل الفهم، كما تؤكد على جهوده بإعادة الاعتبار إلى التاريخ في

1- علي بخوش، عبد الرحمان تبرماسن، **آمال منصور نظرية القراءة المفهوم والإجراء**، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط1، 2009، ص: 98

2- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص: 46

3- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته**، ص: 150

4- المرجع نفسه، ص: 150

إعادة إنتاج المعنى وبنائه والتركيز على العلاقة بين القارئ والنص والتفاعل المتبادل بينهما، بالإضافة إلى جهود وأعمال جادامير التي كانت من أهم مصادر التي أخذ منها رواد وزعماء نظرية التلقي إلا أننا لا يمكن أن نغفل جهود وإسهامات ما تناولته التأويلية من خلا كل من (شيليرماخر)، (ديلتي) و(هيدجر)، وذلك في حديثهم عن الخبرة الجمالية أو الطابع الجدلي بين تجربة المتلقي وتجربة النص، وكل هذه الأعمال التي أتت بها الهيرمونيطيقا كانت بمثابة التربة الخصبة التي وضعت فيها بذور جماليات التلقي كما كان لها الدور الكبير في إرساء معالم نظرية التلقي.

2- سوسيولوجيا الأدب:

يعيش الإنسان – بالضرورة – في وسط مجتمع باعتبار" فكرة ولادة إنسان"، فيأخذ منه ويتأثر به وينعكس ذلك على شخصه ومنه على إبداعه(كتابةً وقراءةً)، وعليه فعلم الاجتماع وعلاقته بالأدب واحد من المنطلقات التي أرست معالم نظرية القراءة حيث "تكمن أصالة علم الاجتماع في الأدب في إقامة العلاقات بين المجتمع والعمل الأدبي ووصفها، فالمجتمع كائن قبل العمل، ذلك لان الكاتب محدد به، فهو يعكسه، ويعبّر عنه، ويتطلع إلى تغييره، وأنه ليوجد بعد العمل، وذلك لأنه ثمة علم اجتماع للقراءة، وللجمهور الذي يصنع من الأدب وجودا، ويقيم دراسات إحصائية لنظرية التلقي"[1] والاهتمام بالعلاقات التي تنشأ بين المجتمع والتلقي وهنا التلقي يُقصد به (الفرد) في علم الاجتماع، تعود للقرن الثامن عشر كما فعل كل من (مدام دي ستايل) و(هيبوليت تين)، من المعقول جدا أن يكون للمجتمع دور في إنشاء معنى ورسم مسار الإبداع الأدبي، وما المجتمع إلا متلقٍ مستقبل له في أجلّ صورة، كما أن الأديب ابن بيئته ولسان قومه وأن الإبداع الأدبي أيضا صورة عن موطن الأدب ومرآة عاكسة له "ويبدو أن الوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية المنتقد في تفسير جادامير الوجودي هو تلك المهمة التي أنيطت بما سَمي علم الاجتماع الأدب – على ما يرى روبرت هولب – إذْ لم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الثانية تطورا كبيرا حتى أنه لن يثر الدهشة أن يكون المرهصون بنظرية التلقي ذوي الاتجاه الاجتماعي قلة نادرة وعلى الرغم من قناعة هولب بهذا فإنه يعرض لأعمال ثلاثة من منظرين اتجهت أعمالهم إلى سيكولوجيا

1- منذر عياشي، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، مركز النماء الحضاري ط1، 1994، ص: 116

الأدب"[1]، وبهذا فإن هولب ينتقد مشروع جادامير لأنه ينتقص من الأثر الاجتماعي للنصوص.

وقد استطاع أن يشهد بأعمال ثلاثة مفكرين، فاستعرض في محطته الأولى أعمال ليو لوفنتال(1900م/1993م) وتجربته مع علم الاجتماع النفسي، حيث أراد لوفنتال البحث عن المؤثرات الاجتماعية التي تتدخل في إنشاء العمل الأدبي، واعتبر أن التلقي النفسي داخل البنيات الاجتماعية كبديل معقول له، ونجد أن مشروعه هذا عبارة عن محاولة لإنشاء علم الجمال، وهو بذلك يؤكد انه لا يمكن تحديد مواطن الجمالية للعمل الأدبي دون المرور إلى دراسة الجانب النفسي.

أما المحطة الثانية فتمثلت في اعتماده على جوليان هيرش(1922م/2003م) في مفهومه للشهرة،" فتساؤلاته الحثيثة حول العمل الخالد والمؤلّف المشهور الخالد"[2]، وهنا يحدد هيرش كيفية ظهور الأفراد المتميزين وما يتركونه من أثر الذي في أزمانهم، وانطلق في تفسير ظاهرة الشهرة بالانتقال للذات التي تحكم على العمل أو الشخص المشهور "وهذه النقلة جد مهمة كونها استطاعت أن تنقل النظرة من المَرسل إلى المستقبل. فالحكم هنا ليس هو موضع الشهرة لكنه الحكم الذي يحكم عليها"[3].

أما المحطة الأخيرة التي ركز عليها هولب كثيرا فهي تجربة الكاتب (لينين سوكنج) مع الذوق حيث يشير إلى ظاهرة تلقي الفن بصفة عامة، وأن الذوق ليس أمرا ثابتا بل هو متغير بتغير المجتمعات، ومع هذا يرى هولب أن رواد التلقي لم يأخذوا نظرياتهم مباشرة من سيسيولوجيا الأدب "وإذا كان روبرت هولب يرى أن أصحاب نظريات التلقي لم يستمدوا بصورة مباشرة من سيسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي لم تكن علاقة تأثير مباشر أو أنها مجرد علاقة علّة بمعلول فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أنّ العناية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها في نطاق علم اجتماع يَعنى بالظواهر الأدبية"[4].

1- أسماء فريد الرجال، **تلقي الخطاب الديني :القنوات. السياق.. الأثر**، دراسات في الإعلام، العربي للنشر والتوزيع، ط1، د ت، ص:105

2- باللودمو خديجة، **المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي**، ص: 24

3- المرجع نفسه، ص: 24

4- بسام قطوس، **دليل النظرية النقدية المعاصرة**، ص: 90

كان لسوسيولوجيا الأدب الدور الكبير في مساعدة نظرية التلقي في فهم العلاقة التي تجمع المتلقي والظروف الاجتماعية حين التلقي، فبعد أن كان كل من المبدع وعمله الأدبي يحتلان المقدمة، انصرف النقاد إلى الاهتمام بالمتلقي إذ "يبحث علم اجتماع الأدب في المؤثرات على القراءة من مؤسسات ثقافية وقنوات اتصال وظروف الإنتاج والنشر وما إلى ذلك"[1]، وحين استحوذت سوسيولوجيا الأدب على النقاش السياسي خلال منتصف القرن الماضي وما بعده، أصبحت تلوح في بعض الأحيان كمعرفة تشتغل فقط بإنتاج الأدب ونشره واستهلاكه، وأيضا في كثير من الأحيان تتقدم كنموذج علمي للنقد الأدبي وهي " في الواقع تجمع في مطبخها الداخلي عددا من المقاربات التي تحلل مختلف الظواهر الأدبية داخل النص وخارجه بين الكاتب والمتلقي، والأدب عموما والمجتمع، وهذا التقابل الموضوعاتي هو الذي يكشف عن الحدود المعرفية لسوسيولوجيا الأدب"[2].

3- الظاهراتية من هوسرل إلى أنجاردن (الفينومينولوجيا)(Phenomenology):

قبل الولوج إلى القراءة الأنجاردية للظاهراتية نتناول اولا ظواهرية ادموند هوسرل (1859م/1938م)، حيث ترجع أصول جمالية التلقي إلى فلسفتين وُجدتا في ألمانيا وهما (الظاهراتية والتأويلية)،وبالنسبة للظاهراتية فقد استخدمه كانط Kant (1724م/1804م) من قبل في بداية القرن الثامن عشر حيث ميّز بين ظاهر الشيء وباطنه، ثم استخدمه بعده هيجل Hegel(1770م/1831م) في أوائل القرن التاسع عشر وأطلق على علمه الفلسفي الخاص به (علم ظاهر الروح)، وقد ارتبطت جمالية التلقي بالظاهراتية ارتباطا وثيقا لأن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم (هوسرل وأنغاردن) قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية، لتصبح مفاهيم مؤطرة خاصة مفهومي التعالي والقصدية وهذا المصطلح الفلسفي هو مصطلح حديث متأخّر، ثم شاع بعد ذلك استخدام تلك الكلمة بمعاني جديدة مختلفة إلى أن قام (ادموند هوسرل) بالتعمق أكثر فيها "وجعلها اسما لفلسفة متكاملة أقام هو بناءها في أوائل القرن العشرين"[3]،

1- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص: 91

2- الخامسة علاوي، **سوسيولوجيا الأدب بين النظرية والتطبيق**، مجلة الآداب واللغات جامعة قسنطينة، العدد2، 2015، ص:155

3- عبد القادر خليف، **مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة، جامعة وهران السانيا كلية الآداب و الفنون، 2007/2006، ص:36

وتركيز هذه الفلسفة الظاهراتية يعتمد على تفاعل الذات والموضوع وعلى ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء.

تؤمن الفلسفة الظاهرية بتفاعل الذات والموضوع ويَصعب الفصل بينهما وأصبحت " نظرية للقراءة تنبذ تلك الرؤى الجمالية الكلاسيكية التي كانت رهينة التصورات المعرفية، التي تفصل بين الذات والموضوع فصلا فجًا، وتحصر الإدراك الجمالي في أحد أطراف تلك الثنائية: إمّا في البعد الذاتي، وإما في البعد الموضوعي، وهكذا سار تاريخ النقد الأدبي على هذا المنوال، فانقسم إلى نقد ذاتي ونقد موضوعي، وصاغ في تاريخ النقد الأدبي موضوع القارئ وخبرته وطبيعة التلقي لديه"[1].

ترتكز الظاهراتية –أيضا– على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء، وحين الجمع بين الذات والموضوع يحقق جمالية العمل الأدبي ويَظهر جليا دور المتلقي ومكانته وخبرته الجمالية، الذي يَعطي للقارئ دوراً مركزياً في تحديد المعنى، حيث يستخلص من خلال التفاعل والتواصل بين الفاعلين، وقصد الوصول إلى الدلالة وإعادة بنائها من جديد، يجب تفاعل القارئ مع النص تفاعلا هيرمونيطيقيًا حيث "دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي إلى تفاعل القارئ والنص وإعادة الثنائية الذات والموضوع الظاهراتية فقد تأثّر رواد هذه النظرية ولا سيما (آيزر وياوس) بالفكر الظاهراتي من هوسرل فجادامير حتى هيدجر، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة...التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها"[2]، وهنا يتبيّن أن ما يفعله القارئ في القراءة يقوم بتأثير من النص، حيث إنهما يؤثران على بعضهما البعض حتى تتضح وتنكشف الدلالات ومن اجل هذا صاغ الناقد هوسرل مفهومين مؤسسين للنظرية الجمالية، وطورهما بعده الناقد إنغاردن وهما:

3-1- مفهوم التعالي :

يقصد هوسرل بالتعالي أن فهم أي ظاهرة من الظواهر يعتمد في المقام الأول على فهم الفرد لها من داخله، وأن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مطلقاً في الشعور، ومعنى ذلك أن إدراك الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية

1- احمد يوسف، **الأبعاد السوسيو ثقافية لنظرية القراءة**، عالم الفكر العدد3، مج30، 30 مارس 2002م، ص:183

2- حاتم الصكر، **ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر (اجراءات ومنهجيات)**، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، د ط، 1998م، ص:103

والتفسير الأحادي المطلق، ويمنح إنغاردن لمفهوم التعالي" بُعداً إجرائيا بتطبيقه على الأدب، ويعتبره ظاهرة تقوم على بنيتين: بنية ثابتة وهي أساس الفهم، وأخرى مادية متغيرة وهي بنية النص والأساس الأسلوبي للعمل الأدبي. فالمعنى بذلك هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم"[1]، وهذا التعديل الذي أوجده إنغاردن أصبح مرتكز أساسيا لأغلب الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء (هوسرل) (هيدجر) (سارتر)، (ميرلوبونتي) (جادامير).

3-2- مفهوم القصدية:

ترتبط القصدية بالفرد كذلك، فهو بالتأكيد الذي يحدد معنى ما يقرأ وهو يمتلك طرف دلالاته المختلفة، وتُعرف بالآنية، لأن المعنى يتكوّن من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه " لذلك حصر هوسرل مهما لفينومينولوجيا بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة"[2]، وقد "أضحت القصدية فيما بعد مرتكزا أساسيا لما يعرف بعملية التفاعل الأدبي في اتجاه جمالية التلقي"[3]، وعليه يمكن ربط مفهوم القصدية باللحظة الآنية التي يتعامل فيها المتلقي مع النص الأدبي المبدع ومنه تتفاعل الذات المتلقية مع البنية النصية وهذا دون الرجوع إلى المعطيات السابقة، أو التجارب الماضية " بل يتكون المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي القائم على عملية الفهم والتفسير والإدراك للجانب الداخلي لكل من الذات والموضوع"[4]، أما أنغاردن يرى أن الإدراك هو الفعالية الأولى التي تجعل المتلقي دائما على صلة بالعمل الأدبي "إذْ لا يكون نشاط ذاتيا محضا وإنما هو فعل لإقامة العلاقات بين تراكيب العمل، وإعطائها طابعها الملموس من خلال إعطائها دلالة في البناء الإجمالي للعمل"[5].

وإذا عدنا إلى أنغاردن فإننا نقوم بذكر جملة من المفاهيم التي كانت له وبنى عليها نظرياته منها: بنية المبهم، ومفهوم التعيين وأيضا تركيزه على العلاقة بين النص

1- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ص:75

2- سماح رافع محمد، **الفينومينولوجيا عند هوسرل**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1991، ص: 134.

3- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ص:80.

4- أسامة عميرات، **نظرية التلقي النقدية**، ص: 41.

5- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ص:83.

والقارئ، هذا الأخير الذي اعتمدت عليه المدرسة ألمانية (كونستانس) وهي المدرسة التي ساهمت في بروز نظرية التلقي، ويمكن إيجاز هذه المفاهيم فيما يلي:

أ- بنية المبهم:

يُعتبر العمل الأدبي عند إنغاردن كياناً قصدياً خالصاً أو كياناً تابعاً لغيره ، معتمدا على حدث الوعي الذي يتميّز به عن كل من الأشياء الواقعية والمثالية، ونظريته اعتمدت على أركان أربعة تَشكّل ما يسميه هو" بالبنية المجملة التي ينبغي أن تستكمل بواسطة القارئ وتنطوي الأشياء المعروضة في العمل الأدبي على مواضع أو نقاط أو مواقع تتسمّ بالإبهام"[1]، ونُعطي مثالا، لو قرأنا جملة (الإنسان يتنفس) فإننا نجد أنفسنا أمام عدد كبير لا يُحصى من الفراغات، فلا نعرف عَمَر هذا الإنسان؟ هل هو ذكر أم أنثى؟ أسمر أم ابيض؟ طويل أم قصير؟ شيخ أو شاب؟ وغيرها من الأشياء المبهمة، يحاول القارئ أن يجد لها تفسيراً، ومن ثمّ فإنّ كل إبداع أدبي بل كل شيء ينطوي نظرياً على عدد لا نهائي من المواضيع غير المقصودة، فالإبهام يحتاج من المتلقي تحديده ثم إعمال عقله إضافة "إلى التزوّد بخلفية معرفية لمواجهة النص من أجل ملء الفراغات، لان هذه العملية تساهم في إزالة الغموض من النص من جهة، وإشراك المتلقي في إنتاج المعنى من جهة أخرى"[2].

ب- التحقق العياني والتجسيد:

يرى إنغاردن أن هذا المفهوم هو: "النشاط الذي يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة"[3]، حيث ومن خلال هذا يفترض بقارئه أن يكون فرداً مثالياً مستقبلاً عن أي تأثيرات كبيرة ويملأ به الفراغ "إذْ لا يتسنى ذلك إلا القارئ متميّز قادر على تقدير العلاقة بين الفراغ وما يملأ به"[4]. وأمّا التجسيد هو الإضافات التي يلحقها القارئ بالعمل وهذا بملئه للفراغات أو استبعاده العناصر المبهمة،

1- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص:81.

2- بوحنيك مرزاقة، **جماليات التلقي في شعر عز الدين ميهوبي**، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة 2011م، ص :57.

3- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص:82.

4- بوحنيك مرزاقة، **جماليات التلقي في شعر عز الدين ميهوبي**، ص:57.

وهو نوع من التعالي، والتجسيد "ينطوي على نوع من التعالي شأنه شأن العمل الأدبي نفسه ذلك أن التحقق العياني يمكن النظر إليه على انه تجسيد للعمل الأدبي ومن ثمّ فإن تجسيدات أي عمل كثيرة ولا يمكن حصرها على حين يظل العمل نفسه ثابتا لا يتغير، وبالتالي يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التي يلحقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو بملئه للفراغات"[1].

وإذا جمعنا بين المفاهيم الثلاث السابقة أن العلاقة غير واضحة بينهما ولكنها تصنع ما يسمى بالفراغات أو مواقع اللاتحديد عند آيزر.

إن اغلب المفاهيم التي جاءت بها الظاهراتية عن طريق أعلامها، قد أصبحت مفاهيم وأسس نظرية ومحاور إجرائية تجسد المنظور الذاتي، "ولا مجال لتصور آخر غير منطلق الذات المدركة ولا وجود للموضوع أو للظاهرة خارج نطاق الذات المدركة لها، وقد أدت هذه الأفكار إلى النظريات المتجهة نحو القارئ ولا سيما نظرية التلقي"[2]، ومن خلال ما سبق نجد أن ظاهراتية (إنغاردن) جعلت من المتلقي ركيزة أساسية في إدراك أي إبداع أدبي وأعطت لهذا الإدراك أساس موضوعيا وماديا، فالملتقي يملأ الفراغات التي تتجلّى في النص الأدبي، ويكون إبراز جماليات النص وتجلياته بالعمل التفاعلي للقارئ وحينها يمكننا القول: إنه لا تكون هناك نصوص أدبية من دون قارئ.

ثالثا: النظرية وسياق التأسيس:

1- مفهوم التّلقي

أ- **التلقي لغة:** هو الاستقبال[3]، وورد في لسان العرب (فلان يلتقي فلانا) أي استقبله، ويَلقّى الكلام أي يَلقّنه، وتلقت بمعنى قبلت[4] وتلقّى بمعنى أخذ وتعلّم ودعا... استقبله ويلقّى بمعنى يتلقّى ويتعلّم ويقال تلقّاه أي استقبله[5].

1- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص:82.

2- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2001، ص: 34.

3- أبو منصور محمد بن احمد الأزهري الهروب، **تهذيب اللغة**، تحقيق: احمد بن عبد الرحمن مخيمر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 2004، ص:276

4- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صاد، بيروت، لبنان، مجلد 15، ط3، 1414هـ، (مادة لقى).

5- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، **مختار الصحاح**، مكتبة بيروت، لبنان، د ط، 1999م، ص: 530

ب- اصطلاحاً: مصطلح التلقي هو ضمن نظرية التلقي، ونعرّفه على أنه "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينيات على يد مدرسة كونستانس، وتهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية، وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ"[1] وقد أعطى له غازي مختار حين كتب مقالا بعنوان (أدبنا القديم ونظرية التلقي) مفهوماً وهو " أن يستقبل القارئ النص الأدبي بعين الفاحص الذواقة بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل عن صاحب النص"[2].

ووردت كلمة التلقي في المعاجم العربية والأجنبية بمعنى الاستقبال وأن مصطلح التلقي: يُعنى بالقارئ ودوره في تحليل النص وتأويله والوصول إلى نتائج يكون القارئ محورها. وبمفهوم نظرية الاستقبال يظهر لنا أن الفكر النقدي الحديث في المجتمع العربي ليس فكرا خالصا للأدب "بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقدة، يصعب معها أن نتعامل مع الرؤية أو النظرية النقدية بمنظور أدبي مجرّد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة"[3]، ونظرية الاستقبال تتميّز عن غيرها في أن مفهومها السياسي والفكري مفهوم طبيعي في النقد العربي لأن هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسي "ولهذا كانت المعسكرات الماركسية وخاصة في ألمانيا الشرقية من اشد المعارضين لهذه النظرية"[4]، فقد كانت هناك مناقشات حادة بين رواد المدرستين الشرقية والغربية وفي حوار طويل، حتى اتهم كل فريق صاحبه بالخطأ في تصوره لعملية التلقي، "فرواد النظرية يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب بعامة"[5]، وفي عدول القارئ فكريا في تعاملها مع النص بصفة خاصة "ونقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية الاستقبال بأنها محاولة برجوازية تدل على إفلاس روادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية"[6]. وعليه اعتبرت نظرية التلقي "نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقي وردود

1- سمير سعيد حجازي، **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، مصر، ط1، 2001، ص: 145

2- الموقع الالكتروني: **http://www.bab.com/node/4669?id=4669**

3- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص: 16

4- كورت روتمان، **تاريخ الأدب الألماني**، ترجمة، سليمان عواد، ص: 224

5- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص: 16

6- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار اللاذقية، سوريا 1992، ص: 144

فعله باعتباره عنصرا فعالا وحيًّا، يقوم بينه وبين النص الجمالي وتواصل وتفاعل فني ينتج عنها تأثّر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استناداً إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي"[1].

2- مفهوم نظرية التلقي:

يثير مصطلح «نظرية التلقي» الكثير من الإشكالات التي تمتد على المستويين العمودي والأفقي، فالمتقصي لجذور هذا المصطلح يصادف ملامح له أثناء تجواله داخل المنظومة النقدية الأدبية الألمانية من جهة، ومن جهة أخرى يكتشف أن التوجه نحو القارئ موضع اهتمام كثير من النظريات النقدية المعاصرة، إضافة إلى إحالة مصطلح التلقي على عديد من المدلولات غير الأدبية، "وترجع كلمة التلقي «reception» إلى الأصل اللاتيني «receptio» التي تحمل معنى الاستقبال « reservoir action » والقبول « accept »، أما دلالتها الجمالية والنقدية فقد ولجت ساحة النقد الفرنسي عام 1979 بمناسبة المؤتمر الذي عقد في أنسبريك «Innsbruck » من قبل الجمعية الدولية للأدب المقارن «the international association of comparative literature AILC» تحت عنوان: التواصل الأدبي والتلقي « literary communication and reception » بحضور المنظر الألماني هانس روبرت ياوس. هذا المؤتمر الذي جاء تقريباً بعد حوالي سنة من ترجمة كتاب: «for an aesthetic of reception» من طرف كلود ميارد (Claude) maillard، لتتوالى العناية إثر ذلك بنظرية التلقي فاحتفي بها «في مجال الدراسات المقارنة المحدودة، ثم ظهرت أعداد خاصة من المجلات الفرنسية الأكاديمية اهتمت بالموضوع. بل ظهرت مجلة مختصة تدعى: «الأعمال الأدبية والنقد works and » « reviews سنة 1976"[2]. وخصصت بعض أعدادها لنظرية التلقي (1978/1977).

1- محمد عبد البشير مسالتي، **مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية**، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد4، ديسمبر كانون الأول 2014، ص: 83

2- أحمد أبو حسن، **نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث**، ضمن «نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات» سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 24، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص: 14-15.

3- اختيار المصطلح و دلالته:

استخدم مصطلح (Reception Theory) في هذه النظرية، أي نظرية الاستقبال "فالمصطلح غير مألوف بالنسبة لآذان المشتغلين بحركات النقد في الشرق والغرب على السواء "فالمادة اللغوية بمشتقاتها في العربية وتصريفاتها تنتظم معنى الاستقبال والتلقي معاَ في العربية: تلقّاه يعنى استقبله، وهنا التلقي هو الاستقبال و– كما حكاه الأزهري– وفلان يتلقى فلان فلانا أي يستقبله[1]، ويمكن أن نميّز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقي في طبيعة الاستعمال عند العرب "وفي مجرى الإلف والعادة بالنسبة للإذن الأجنبية "[2]، والغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام، لفظ (التلقي) بمشتقاتها مضافة إلى النص بكل أنواعه، وحتى في القرآن الكريم لم يستخدم مادة الاستقبال في هذا المجال، ففي أجلّ مواطن التلقي لأشرف النصوص في قوله عزّوجلّ :«إِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ»[3]، وفي قوله تعالى: ﴿ فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِماتٍ فَتابَ عَلَيْهِ ﴾[4] وقول عزّوجلّ: ﴿ إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴾[5] وقوله تعالى: ﴿ إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيمٌ ﴾[6].

وهذا ما ينبهنا في دلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص إلى إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص "حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها"[7]، ولم يغب هذا المصطلح عن أدبائنا ولا عن رواد التراث "وهم يميزون في استعمالاتهم– وإن لم يصرحوا– بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله فآثروا الإلقاء والتلقي وجعلوهما فناً، وخاصة في مجال النص الخطابي"[8]، وقد آثار هذا المصطلح قلقاً كبيرًا بين

1- ابن منظور، **لسان العرب** – (مادة لقى)

2- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص: 13

3- الآية 6 من سورة (النمل)

4- الآية 37 من سورة (البقرة)

5- الآية 17 من سورة (ق)

6- الآية 15 من سورة (النور)

7- القرطبي شمس الدين، **الجامع الأحكام القرآن**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، المجلد 01 والمجلد السابع، د ط، 2006م، ص:105

8- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص: 14

بين الذين اهتموا بالنظرية في مختلف المدارس الغربية، وقد طال بهم الحال إلى إعطاء مفهوم دقيق و تحديد معناه ودلالته "وقادهم الحوار إلى مشكلة التمييز بين دلالة الاستقبال والاستجابة، وأساس المشكلة – عندهم- في أن هذا المصطلح الجديد قد يجرّد القارئ في علاقته بالنص من معنى الاستجابة أو يجرّد النص من معنى التأثير في القارئ"[1].

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا في أجواء سياسية وفكرية وكان الاختلاف بين المتناظرين ليس في فقدان التأثير المتبادل، بل في مصدر الخلافات المذهبية التي بلغت أوجّها بين أطراف الحوار من رواد الشكلية الروسية والجمالية الماركسية والرمزية البنيوية، والنظرية تعتبر متمردة على تلك المذاهب المنتشرة في ألمانيا آنذاك، ودليل ذلك أن اختيار "مصطلح (الاستقبال) بالذات كان يمثّل لدى أصحابه معنى من معاني التمرد على النقد الماركسي بشكل خاص، كما يتضّح في موضعه من البحث"[2]، وتعتبر أول دراسة جامعية أكاديمية ظهر فيها مصطلح (الاستقبال) تحت عنوان (المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب)[3] وهي إشارة واضحة إلى الأزمة التي اهتمّ رواد النقد بإصلاحها، ثم استمرت "البحوث المتعلقة بهذه الأزمة تحت مصطلح الاستقبال أو ما يرادفه حتى امتلأت سوق النشر بطوفان من الكتب المرتبطة بمعالجة قضايا الأدب عامة، وقضية استقبال النص بصفة خاصة"[4].

ارتبطت النظرية عند روادها بمفهومها المناهض للماركسية، ووضعها في تعايش سلمي مناسب مع نماذج الأدب الغربي وهي كذلك صالحة لمناقشة النص العربي، النظرية تمثّل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص ومعطيات تعبيرية "واستبدلت بها لغة الأسطورة، أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعي الإنساني ودفائنه التي لا تمثّل في تاريخ البشر قيمة"[5].

وقد اعتبرت نظرية التلقي حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي، فكانت من خلال العودة إلى قيمة النص من جهة وأهمية القارئ من جهة أخرى بعد أن تهدمت السبل

1- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ص:7

2- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص: 13

3- المرجع نفسه، ص: 15

4- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ص:20

5- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:17

بينهما بفعل الرمزية والماركسية، وعليه فالنظرية ركزت على محورين فقط: القارئ والنص، "فالقارئ عندهم هو المحور الأهم و المقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظّفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية، كما هي في المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيّدة"[1]، وهنا نجد التغيير الكبير لمنحى النقد من خلال النظرية، حيث أهملت النظرية صاحب النص شاعرا كان أم كاتباً ودوره في عملية التلقي، ومنه فإن دراسة أحواله النفسية والتاريخية ليست بالأمر الضروري يعتمد عليه المتلقي في تعامله مع النص "فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحوّل هام– في عملية التلقي– من صاحب النتاج إلى النص والقارئ"[2]، وقد يكون من الضروري أن الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم الاستقبال ترتبط أكثر من ارتباطها بالمبدع صاحب النص، فهم قد استبعدوا في دراسة النص المنهج الذي يهتم بحياة المؤلف، لأنّ النص في ذاته أو بارتباطه بصاحبه لا يمثّل عندهم فناً ما لم يخضع لعملية الإدراك "فالإدراك وليس الخلق... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن"[3] وهذا لا يكون إلا من خلال تفاعل القارئ مع النص.

4- نشأة نظرية التلقي الغربية:

يعود الظهور الأول لنظرية التلقّي منتصف القرن العشرين، وقد كان لها الصدى الطيب عند الكثير من الدارسين، ودارت حولها نقاشات ثرية جدا، وقد ارتبط ظهورها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا[4]، وتعتبر هذه النظرية ذات اختصاصات متداخلة "كما أنها مطالبة بالانفتاح على نظريات التواصل والسلوك وغيرهما، حتى يمكنها فهم كيفية إسهام الفن... في صنع التاريخ و تكوّن السلوك الاجتماعي وتنقله"[5].

ولقد ثار نخبة من النقاد الألمان على البنيوية وأرادوا ان يجعلوا لها بديلاً، فقد عرفت المقاربات البنيوية نوعا من الفتور "حيث تبين أن اختزال النص الأدبي في مجموعة من

1- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ص :111

2- المرجع نفسه، ص:30

3- المرجع نفسه، ص:30-32

4- **جامعة كونستانس** هي جامعة حكومية تأسست عام 1906 في مدينة كونستانس Konstanz، ولديها تصنيف رقم 127 في ألمانيا ورقم 3082 بين جامعات العالم.

5- هانز روبرت ياوس، **جمالية التلقي**، ص:134

الأشكال عديم الجدوى، وأصبحت الشعرية (البنيوية) في مأزق، فكل دراسة تُعنى بالبنية فقط نماذج أكثر عمومية وناقصة جداً"[1] ولإيجاد البديل المنهجي للخروج من الأزمة التي وقعت فيها المدرسة الألمانية فقد "ارتبط هذا التمرد المنهجي في ألمانيا بعملية تقويم جديدة لمناهج التعليم في مجال الأدب واللغة، وقد صدرت وثيقة عام 1969م تحت عنوان (وجهات نظر جرمانية مستقبلية) تتحدث عن حقل الدراسات الألمانية بوصفه تخصصا ضارا، وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمنة... وقد ختمت بمذكرة من إصلاح (الأبنية والأدب)، تقترح إحداث تغييرات جذرية في البرامج الأكاديمية، وقد وقّع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد أبرز منظري التلقي مثل ياوس وآيزر وسيجفريد شفت"[2]، وفي نفس العام نشر ياوس مقالا بعنوان (التغير في نموذج الثقافة الأدبية) شرح فيها العوامل التي أدت إلى ظهورها في ألمانيا[3] من أهمها ما يلي:

1- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيراً في النموذج، مما جعل جميع الاتجاهات تستجيب للتحدّي.

3- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة، والإحساس بتهالكها.

4- حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

5- وصول الأزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

6- ميول وتوجّه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المَهمل في الثالوث الشهير: المبدع، العمل والمتلقي.

وكما قلنا سابقا تُعد كل من الهيرمونيطيقا والظاهراتية من الركائز الأساسية التي قامت عليها نظرية التلقي، ويرى محمود عبد الواحد أن ظهور النظرية "كان يشكّل تمرداً على المذاهب المنتشرة في ألمانيا والمتمثّلة في الرمزية والبنيوية والجمالية الماركسية، والشكلية الروسية وغيرها، ولعل اختيار مصطلح الاستقبال بالذات كان يمثّل لدى أصحابه معنى

1- فانسون جوف، **القراءة**، تقديم وترجمة، محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة الوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2013، ص:15.

2- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي**، ص:100.

3- أبو احمد حامد، **الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة**، كتاب الرياض، الرياض المملكة العربية السعودية، العدد3، 2002م، ص: 76.

من معاني التمرّد على النقد الماركسي بشكل خاص"[1]، وما يميّز هذه النظرية الألمانية "هو أنها تطورت في إطار جماعي، وقاعدة موحّدة تجمع الباحثين الذين يشتغلون في دائرتها، وعلى رأسهم هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر"[2].

5- المدرسة الألمانية:

إن ّما يميّز المدرسة الألمانية، اتجاهين كبيرين متباينين هما:

5-1- اتجاه جماعة كونستانس:

ورد في موسوعة كامبريدج "تشير نظرية التلقي بوجه عام إلى اتجاه في النقد الأدبي، تطور على يد أساتذة ودارسين ينتمون إلى جامعة كونستانس Constance في ألمانيا الغربية، خلال الستينيات وبداية السبعينات، وقد دعت مدرسة كونستانس إلى التركيز على عمليات قراءة النصوص الأدبية وتلقيها بدلا من المناهج التقليدية التي تركّز على عملية النصوص أو فحصها فحصاً دقيقاً"[3] حيث يعود الفضل للجامعة في وضع الأسس النظرية ما يعرف بجماليات التلقي "التي أعادت للقارئ قيمته الحقيقية وجعلته قطباً تقوم عليه نظريتها الفلسفية والأدبية بل زادت أن جعلته داخلا في العملية الإبداعية ذاتها"[4] ولم تعط جماعة كونستانس شأناً للمجتمع كما فعلت برلين قبلها "لأنها ترى أن المجتمع موجود في النص وفي القارئ و متضمن فيهما"[5].

وتُعدّ مدرسة كونستانس الألمانية المنبع الأول لنظرية التلقي، فقد أعادت هذه المدرسة من خلال (آيزر وياوس) بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وأولت مفهوم القارئ وعلاقته بالنص عناية فائقة، وكانت لأبحاث آيزر أهمية كبيرة في هذا المجال، فقد لعب دوراً فاعلا إلى جانب ياوس في وضع ركائز جمالية التلقي للمدرسة، وعَدّت مقترحاتهما في نهاية الستينات تأسيساً لنظرية جديدة في فهم

1- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:15

2- أبو حسن احمد، **نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث**، مقال ضمن "نظرية التلقي-إشكالات و تطبيق- كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ص ص: 25-26

3- رامان سلدن، **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، موسوعة كامبريدج، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد: 8/1045، 2006، ص: 479

4- عبد الله خضر حمد، **مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية**، ص: 384

5- المرجع نفسه، ص: 385

الأدب، كما أنهما يَعتبران من أهم منظري هذه المدرسة "ولعل أهم ما جاء به الأول هو أفق التوقعات الذي استخدمه في وصف المقاييس التي يتبعها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور، وهي مقاييس تَسهم في تحديد ما هو شعري أو أدبي ودرجة اختلافه عمّا هم غير شعري و غير أدبي للغة ذاتها"[1].

وقد تفرع من هذه المدرسة اتجاهان رئيسيان هما:

1- اتجاه أهتم بجمالية التلقي وأسسه هانز روبرت ياوس.

2- اتجاه أهتم بالأثر الجمالي الذي تتركه فينا عملية التلقي والقراءة وأسسه فولفغانغ آيزر

تعد الهيرمونيطيقا (التأويلية) من أهم التيارات المهيمنة على الفلسفة الحديثة ومنها نظرية التلقي بحسب (ياوس)، وقد استمدت الهيرمونيطيقا قواعدها الأساسية من فن القول الصحيح والبلاغة، فعلى المؤول أن يكون ملما بفهم جميع أشكال الخطاب البلاغي لكي يستطيع أن يؤول النصوص تأويلا صحيحا، لهذا نجد أن معظم منظري الهيرمونيطيقا الكلاسيكية كانوا من أستاذة البلاغة والنحو، وينطوي مفهوم الهيرمونيطيقا على مجموعة من المفاهيم الفرعية أو المقابلة التي تشير إلى أصناف مختلفة من العمليات التأويلية الممارسة على النصوص كالفهم والتفسير والشرح والتأويل والترجمة والتطبيق وكلها فعاليات متداخلة فيما بينها، وقد ارتبط علم التأويل بجانبين رئيسان هما الفهم والتفسير وهما سيرورات أساسية نجدها في قلب الحياة نفسها وأن التفسير يبدو لنا كخاصية مهمة في وجودنا في العالم، كما أن التفسير يستدعي الفهم والفهم لا يمكن أن يتحقق إلا بالحوار والإصغاء والعلاقات المتبادلة التي تساعدنا على كشف عالم النص عن طريق اللغة فهي طريق الإنسان في الكشف عن العالم والحقيقة التي يحملها، ويمثل الحوار هنا جوهر العملية التأويلية، وقد تأثر أصحاب نظرية القراءة والتلقي بمفاهيم الهيرمونيطيقا لأنها تدعم دور الذات المتلقية (القارئ) في بناء المعنى.

وقد هيأت الظروف الاجتماعية في ألمانيا -بشتى أشكالها- للنظرية الظهور والانتشار والتميّز وخلق ثورة نقدية ضد البنيوية "بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية الذي تغذيه نظريات معرفية مختلفة، وقد كان النزاع مع التصوّر البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسية التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي، فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي

1- المرجع السابق، ص: 385

الخمسينات والستينات معارضة أخذت بالنمو شيئاً فشيئاً، حتى اضحت نظرية تحاول أن تؤسس علماً شاملاً للمعنى الأدبي. لقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية، بوصفها اعتراضاً على طبيعة الفهم البنيوي للأدب، وهي كما هو معروف نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ، تطورت تنظيمياً في نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس على نحو خاص"[1]، حيث يقول ياوس – وهو احد أعلام النظرية– والذين ساهموا في ظهورها "إن هذه النظرية ستلقي انتقادات من أنصار البرجوازية من جهة، ومن أنصار النظرية الماركسية للفن"[2]، لقد أحدثت نظرية التلقي ثورة في الدراسات الأدبية، حيث أعلنت مباشرة عن تغيير النموذج في علوم الأدب، وهو التحوّل في الاهتمام من دراسة الثنائية (المبدع–الإبداع) إلى تحليل العلاقة بين (الإبداع–المتلقي)، "فقد كان التلقي قبل هذه النظرية ضيق المفهوم ، منغمساً في التيار السيكولوجي (الأنجلو– أمريكا)، فجاء أصحاب هذه النظرية فوسعوا المفهوم وأقاموه على دعائم موضوعية ومعرفية وفلسفية، واعتمدوا على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة: البعد الاستقبالي والبعد التطهيري والبعد التوصيلي"[3]، لقد كانت كل الظروف ملائمة لنشوء نظرية التلقي "حيث تطورت تنظيمياً في نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس على نحو خاص، وقد طرحت من خلال كتابات هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر"[4]، وعليه فقد نسب النقاد المهتمين بشؤون نظرية التلقي إلى هذين الناقدين المنتمين إلى المدرسة الألمانية وبالضبط إلى جامعة كونستانس، حيث أن ما قاما به من أبحاث والفرضيات النظرية التي وضعاها في التلقي المرجع الأساسي في جمالية التلقي التي ستعيد للقارئ اعتباره، ووضعته في واجهة العملية الإبداعية "ولتؤصّل الثالوث المعروف: (المؤلف– النص–القارئ)، ومن خلال هذين العالمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقي نستطيع أن نرصد تطورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية التاريخية من بين

1– ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** – دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص :121

2– Hans Robert jauss, Pour une esthétique de la réception, traduit par Claude maillard, edition gallimard, paris, France, 2005, p: 266

3– محمد خير الدين البقاعي، **تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي** – كتاب النص أنموذجاً، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب الكويت، المجلد 27، ج27، العدد الأول، سبتمبر1998م، ص:26.

4– ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ص :121.

مدارس واتجاهات النقد الأدبي الحديث الكثيرة والمتباينة"[1] وهذا وفق رؤيتين متكاملتين: جمالية التلقي عند ياوس والتجربة الجمالية اللآيزيرية.

5-1-1 - منظورهانس روبرت ياوس (Hans Robert jauss)[2]

عرض ياوس مشروعه الجديد في نظرية التلقي، حيث بدأ أولا في تتبع النقائص والسلبيات والأخطاء التي وقعت فيها المدارس والمذاهب النقدية، وهذا من خلال السوء فهمها وتوظيفها للتاريخ أو المعرفة التاريخية علاقتها بالمعرفة الجمالية المنبثقة عن العمل الأدبي وخاصة بما يتعلق بالأطروحات التي قامت بها كل من المدرستين الماركسية والشكلانية الروسية حول القارئ" فالماركسية تتعامل مع القارئ كجزء من منظومة اجتماعية لها أثرها الفاعل في المنظومة الأدبية بالإضافة إلى طوق الجبرية الذي يحاصر القارئ ويجعله حبيس إيديولوجية معينة وليدة سياسة حزبية أو طبقة اجتماعية"[3]وفي مقاله (التغير في نموذج الثقافة الأدبية) الذي نشره عام 1969م، أجمل العوامل التي كانت سبباً في ظهور نظرية التلقي فيما يأتي[4]:

1- الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيّراً في النموذج مما جعل الاتجاهات على تباينها تستجيب للتحدي.
2- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.
3- حالة الفوضى والاضطرابات السائدة في نظريات الأدب المعاصرة.
4- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.
5- ميول وتوجّه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث (المؤلّف- النص - المتلقي).

1- عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، ص :3

2- ياوس أستاذ جامعي بإحدى الجامعات الألمانية (جامعة كونستانس)، وعمل بها عام 1966م

3- رضا معرف، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس** الألمانية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع12، جانفي 2013، ص: 270.

4- عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، ص ص:4-5

وقد أحدث هذا المقال بَعداً جديداً في الدراسات النقدية والأدبية وخلق انقلاباً جذرياً على المفاهيم الجديدة التي ترسم الإطار العام لدراسة الأدب وتاريخه، والذي سُمي: بـــ (جمالية التلقي) مركزاً على الجوهر التاريخي للعمل الفني والنظر في التعاقب التاريخي.

5-1-2- المفاهيم التي حددها ياوس:

حدد ياوس مجموعة من المفاهيم الجديدة لنظرية التلقي وتمثّلت في: تجديد تاريخ الأدب، أفق التوقعات، المسافة الجمالية.

أ- تجديد تاريخ الأدب:

يعود اهتمام ياوس بمسائل التلقي أساسا إلى اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ ويؤكد ذلك بقوله: "إنّ تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطاً في اتجاه الازدراء دون أي جريرة"[1]، وهنا يبرز لنا السمعة السيّئة التي اكتنفت تاريخ الأدب، حيث كان اهتمام العلماء والنقّاد في الستينيات بالمناهج القائمة على التحليل النفسي والاجتماعي، أو على الدلالة، أو على التوجّه الجمالي، بينما اغفلوا تاريخ الأدب، وحاول ياوس تخليص الأدب الألماني من سيطرة المذهب الماركسي والمذهب الشكلاني في النقد لهذا رأى من الضروري أن يهتم النقاد على العلاقة بين التاريخ والأدب، حيث يلحّ على أهمية اتصال الماضي بالحاضر، ويرى أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص على حسب التفسير المادي للتاريخ، ويراه بعيداً عن جمالية النص، وأن "المذهب الشكلاني في النقد، لما بينهما من التعارض، فالقارئ الماركسي يتعامل مع النص على حسب التفسير التاريخي المادي، فهو بمعزل عن التاريخ"[2] وكان" ياوس لفت الانتباه إلى أن السمة المميزة للظاهرة الأدبية، إنما تكمن في بعدها التاريخي، منتقداً بذلك مجموع المقاربات المتلازمة التي عملت على اختزال هذا البَعد وتجاوزه"[3].

استعرض ياوس مختلف نظريات والتوجهات التي حاولت أن تؤرّخ للأدب وهذا من خلال تتبعه لمراحل تأريخ الأدب، واستشهد بأمثلة من التاريخ الألماني والفرنسي، متبعاً

1- إيناس عيّاط، **استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر**، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة و الأدب العربي، 2001م، ص: 289

2- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:27

3- شرفي عبد الكريم، **من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة**، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص: 150

في نفس كل المزلاّت والعثرات التي وقع فيها المؤرخون، وذلك بإهمالهم لجوانب كثيرة – كما يراها ياوس– وتركيزهم على جانب أو مجموعة من الجوانب التي تدخل جميعها ضمن التاريخ العام، وحاول توضيح كل هذا من خلال محاضرة له ألقاها في جامعة كونستانس في ابريل عام 1976م بعنوان "(ما التاريخ الأدبي؟ وما الغرض من دراسة؟) حيث دعا من خلالها إلى ضرورة التوحّد بين تاريخ النص وجمالياته"[1]، وهنا يصرّ ياوس على ضرورة استدعاء الخبرات الجمالية السابقة أثناء التلقي وهذا ما يقصده من خلا عبارة التوحّد بين الأدب والتاريخ وذلك لأنّ "الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل"[2] وهو بهذا يريد إنعاش العلاقة الوطيدة بين الماضي واهتمام الحاضر "فالجيل الحاضر لن يفهم نفسه على نحو مختلف عن الطريقة التي فهم بها الجيل الماضي نفسه فحسب، بل سيفهم الجيل الماضي نفسه. ونظراً إلى أن العنصر الأساس لأي فهم ذاتي للجيل هو صورة لمكانة في التاريخ، تقوم الحقائق التاريخية اللاحقة بتغيير هذه الصورة تغييراً جذرياً"[3] وعليه فالنص عند ياوس يُقاس بمعيارين وهما: جمالي والخبرة الماضية التي يتم استدعاؤها لحظات التلقي "ذلك أن الخبرة الجمالية بما قاله القراء السابقون عن النص تساند الأجيال في الكشف عن مواطن الجمال"[4] واعتمد ياوس في ثورته على المناهج السابقة باهتمامه البالغ على التاريخ الأدب منطلقاً "من السؤال القائل: لماذا؟ ولأي هدف تتم دراسة تاريخ الأدب؟ وحاول ياوس ضمن إطار السؤال السابق أن يجيب عن جملة من الأسئلة منها:

ما وظيفة الأدب اليوم؟ وما المعنى الذي يمكن أن يأخذه البحث الحالي الذي يتناول العصور الماضية؟ لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهوراً وكيف استمرت هذه الشهرة حقباً متتابعة من الزمن؟ وما العوامل التي تزيد من هذه الشهرة أو تقلل منها؟[5].

1- روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ص:143

2- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ص:75

3- ديفيد كوزنر هوي، **الأدب والتاريخ و الهيرمونيطيقا الفلسفية**، ترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل كولونيا ألمانيا، بغداد، ط1، د ت، ص:67

4- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:27

5- زهرة عز الدين، **جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني**، ص:46

ومن خلال هذه الأسئلة يرى ياوس أنه لا يصبح للعمل الأدبي موقعا في التاريخ إلا إذا تعاقبت عليه الأعمال، وحصل التفاعل بين المؤلف والجمهور، وهنا يصل ياوس الماضي بالحاضر ويصبح للأدب قيمة "ويتحتّم على المتلقي أن يعيد التفكير في الأعمال المعترف بها مبدئياً، وينظر إليها من ناحية التأثّر والتأثير"[1] وطبقاً لياوس فتاريخية الأدب لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي، ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي، فهذا له أهميته التاريخية في تاريخ الأدب وعليه ينبغي على المؤرّخ في المجال الأدبي " دائما أن يصبح في البداية هو الآخر قارئا ليتمكن من فهم العمل وتقويمه وبمعنى آخر أن يطلق عليه حكمه الذاتي ليكون قادرا على القيام بالتحديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه"[2] .

ب- أفق التوقعات (أو أفق الانتظار): Waiting Horizon

يرى ياوس أن أفق التوقعات في تقديره "الركيزة المنهجية في النظرية"[3]، حيث يلعب الدور البارز في أطوار نظرية التلقي، يعد بناؤه منطلقا لتصور النَظم الأدبية غبر العصور المختلفة، ويعتبر مصطلح أفق التوقعات " الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى، عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللّذّة لديه"[4] ومصطلح أفق الانتظار مركب من كلمتين "كلمة أفق والتي استقاها من جادامير وكلمة الانتظار وقد أخذها من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر"[5].

كما نجد أن مصطلحي أفق الانتظار وأفق التوقعات غير مختلفين فالترجمة الحرفية لهما عند ياوس نفسها وقد استخدم هذا المصطلح "لوصف المعايير التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية في أية حقبة معينة"[6].

1- روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ص:32

2- عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، ص :15

3- كلارا سروجي، **نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة**، ص: 11

4- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص:109

5- عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، ص :16

6- سلدان رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: سعيد الغاني، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان1996م، ص: 167

ويمكن القول أن أفق التوقعات هو: "مجموعة القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تقبل تقييمي"[1]، وأفق التوقعات هي مجموعة من الخبرات التي تتكوّن لدى القارئ من خلال قراءاته المتعددة والمختلفة للنصوص الأدبية، حيث يصبح "كأنه معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية التي تنسب إليه في المقام الأول بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك"[2]، وقد بنى ياوس مفهوم أفق الانتظار من خلال ما ذكره جادامير لمفهوم الأفق التاريخي" وركّب مفهوم أفق الانتظار من مفهوم الأفق عنده ومن مفهوم خيبة الانتظار من كارل بوبر Karl Rpopper (1902م/1994م) وأعطاه أهمية خاصة"[3]، وصار هذا العنصر عنصرا أساسيا في تحديد العلاقة بين تاريخ الأدب والتاريخ العام، وهذا ما يجعلنا أن نقول:" أن نظرية التلقي أعادت بناء كثير من المفاهيم في مجال الأدب، وقد استعملت في المجال التاريخي، وقد أعطى ياوس بعدا تاريخيا للنقد الموجه للقارئ ووفق إلى صد ما بين الشكلانيين الذين تجاهلوا التاريخ وبين النظريات الاجتماعية التي تجاهلت النص"[4]، ولم يكن هذا مصطلح (أفق) من ابتداع ياوس ياوس في حقيقة الأمر، فقد كان شائعاً في الأوساط الفلسفية الألمانية حيث "استخدم الفيلسوف هانز جورج جادامير مصطلح أفق في(أفق الأسئلة) ليشير به إلى مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه، وهي الفكرة نفسها التي قدماها كل من (هوسرل) و(هيدجر) في كلام مشابه. إن أفق الانتظار الياوسي هو الثقافة التي قام على تشييدها تراكم هائل وتاريخ طويل من الأفكار والرؤى عند هؤلاء المتلقين ومن خلاله يتلقون الأعمال و يتفاعلون معها سلباً أو إيجاباً"[5].

ومفهوم الأفق قد تناوله جادامير وأعطى له مفهوماً حيث يقول: "لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا من

1- محمد عبد البشير مسالتي، **مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية**، ص:90

2- عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص:113

3- زهرة عز الدين، **جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني**، ص:48

4- سلدان رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ص: 167

5- محمد إقبال عروي، **مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي**، مجلة عالم الفكر الكويت، ع3، مج:37، مارس 2009م، ص: 46

فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه"[1]، ووظّف ياوس مفهوم أفق الانتظار توظيفا جديدا على اعتبار أنه أداة أساسية في منظومة التاريخ لأنه يمثّل "النظام المرجعي الذي يمكن أن يصاغ صياغة موضوعية"[2]، وهذا النظام المرجعي الذي تناوله ياوس متكوّن من ثلاثة عوامل:

– المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص مثلا: الرواية الكلاسيكية التي تتميّز بجملة من المميزات (المعايير) كخطية الزمن، البطل، وضوح معالم الشخصية.

– مدى ما يعكسه النص من أثار معروفة سابقاً لدى القراء وما يتضمنه من جديد.

– مسألة التعارض بين الواقع والخيال أو بين ما هو شعري (أدبي) وما هو عملي."[3]

ومن خلال هذه العوامل فإن ياوس يفترض "في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول في المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبينه للسنن الفنية التي تميز جنساً أدبياً عن آخر ولا تكسب من جراء هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة"[4]، وقد بيّن الدكتور عبد العزيز حمودة (1937م/2006م) أن كل رواد النظرية يجمعون على محور نظرية التلقي هو أفق التوقعات بقوله :"أن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينات حتى الثمانينات هو أفق توقع القارئ في تعامله مع النص قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاماً، ولكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع، وهو المقصود، تحدده ثقافة القارئ وتعليمه، وقراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية والفنية؟"[5].

ويتضح من خلال ما سبق أن بناء المعنى وإنتاجه يتمّ داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية مع فعل الفهم، "ونتيجة تراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ يتحدد لدينا سلسلة تاريخية خاصة بالتلقي، تقوم بقياس تطورات

1– عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، ص :16

2– Hans Robert jauss**, Pour une esthétique de la réception**, p:49

3– حميد حمداني، **الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف**، مطبعة إنفو برانت، فاسن، ط3، 2014، ص: 167

4– سلدان رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ص: 176

5– عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص: 323

النوع الأدبي، وتؤدي لحظات (الخيبة) دورا مهما في هذا التأسيس التاريخي، حيث تَعد اللحظات التي تتمثل في تجاوزات أفق النص للمعايير السابقة التي يجملها أفق الانتظار لدى المتلقي (بمعنى انتهاك أفق انتظار المتلقي)، لحظات تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتم التطوّر في الفن الأدبي عبر استبعاد الأفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة"[1]، ولكن هذا المفهوم واجه العديد من الاعتراضات والانتقادات وهذا لأنه وُصف بالغامض في كثير من الأحيان وهذا ما أكده هولب في قوله: "والمشكلة في استخدام ياوس لمصطلح الأفق هي أنه عرف تعريفا غامضا للغاية إلى درجة انه قد يتضمن – أو يستبعد– أي معنى سابق للكلمة يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة فياوس يشير إلى (أفق التجربة) و(أفق تجربة الحياة) و(بنية الأفق) و(التغير في الأفق) و(الأفق المادي للمعطيات) وقد طلبت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفق ذاتها"[2] وهذا ما جعل مفاهيمه تتعدد وتتنوع عند ياوس أو عند غيره من رواد ومتتبعي نظرية التلقي " كما شكلت هذه الاستخدامات غموضا شديدا، ومن خلال تفسير ياوس لهذا المصطلح يتبين أنه قد تناقض مع طرحه الأول في كون الأفق يكون متعددا، بينما يظهر تجاهله لذلك فيما بعد حين استبعد أفق التوقعات من جوهر فلسفته الجمالية، ثم استدرك نفسه فأقرّ بخطئه بعد ذلك"[3].

ج– المسافة الجمالية (أو تغيّر الأفق) The aesthetic distance

تُعرف المسافة الجمالية أنها "المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة"[4]، وقد انتبه ياوس إلى ما قد يحدثه القارئ أثناء مباشرته للنص من اختلاف وتعارضه معه، وهذا لاختلافه مع ثقافته ومرجعيته المعرفية فالقارئ يعيش مع أفق الانتظار أثناء قراءته وسط ترقّب لما سيحصل في نهاية القراءة وحذر من أن يخطئ في بناء التوقع، فهي إذن القراءة علاقة جدلية بين توقع ما يأتي وتذكر ما قد مضى، إن النص

1– بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، ص: 47

2– عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، ص:18

3– فاطمة بريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006م، ص: 53

4– محمد عزام، **التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب**، ص: 98

حسب نظرية التلقي جامد لا يجد النشاط والحياة إلا وسط تفاعل مع القارئ وتساؤلاته، وهذا يجعله يعيد توقعاته عندما يخيب أفق الانتظار، وكلما واصل قراءته فإنه يصبح بين حالتين: إما أن يطمئن تنبئوه أو يعيد بناء توقعه من جديد.

إن الإبداع الأدبي قد يمارس سلطة توجّه تجربة القارئ الجمالية " ولذلك فان أفق توقع القارئ قد ينسجم مع العمل وربما لا ينسجم، وقد سمي ياوس تصادم أفق التوقع للقارئ مع أفق توقع النص بالمسافة الجمالية (Aesthetic Distance) وهو مفهوم يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وما بين ما يتوقعه القارئ، فالنص ربما يطابق أو يخيب أو ينقض ما يتوقعه القارئ"[1] ومع هذا فالنص الذي لا يتفق مع أفق القارئ، وقد يملك الاستطاعة في تغيير أفق هذا القارئ "وهذا اسماه ياوس بتغيير الأفق"[2]، وياوس يعرفه بقوله: "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"[3]، وعليه وتُعدّ المسافة الجمالية في نظر ياوس هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي و قيمته ، حيث كلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد و بين الأفق الموجود سلفاً ازدادت أهميته فيصبح عملًا فنيًا رفيعاً وعندما تتقلص هذه المسافة يكون العمل بسيط ورديء أي أن المسافة الجمالة هي المؤشر على مدى أدبية العمل الأدبي والمعيار الهام بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الإبداعية، وقد آثار هذا المفهوم إشكالية كبيرة، حيث أصبحت جمالية الأعمال الأدبية مرهونة بمدى تجنّب أفق التوقعات القارئ، وعليه "أن يكون العمل الجديد محدثا غريبا على ما هو مأــلوف، وإلا يعتبر عملا أدبيا فنيا، وهذا ليس بالضرورة، فهناك أعمال لم تكن غريبة على المتلقي ولم تكسر افقه، وكانت أعماله جيدة"[4]، وكذلك لا يمكن تحديد تلك المسافة بين العمل الأدبي والأفق بكل دقّة وفي كل الأحوال، وهذا المفهوم يحدد فقط ما يحدثه العمل

1- موسى ربايعة، **جماليات الأسلوب والتلقي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن ط1، 200م، ص ص: 92-93

2- المرجع نفسه، ص:93

3- عبد الرحمان تبرماسين، **نظرية القراءة المفهوم والإجراء**، مطبعة علي بن زيد للفنون المطبعية، بسكرة الجزائر، ط1، 2009م، ص: 39

4- المرجع نفسه، ص: 309

الأدبي في المتلقي، في حين أن ما تنصّه نظرية التلقي هو التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي.

5-2- منظور فولفغانغ آيزر(Wolfgang Iser):

استطاع آيزر هو وياوس أن يؤسس نظرية التلقي ويضيئا بمعطياتها جوانب هامة كان قد أهملتها المناهج النقدية السابقة، فآيزر "انطلق من ضرورة الاطّلاع على الأعراف الأدبية التي تحيط النص وتضفي عليه خصوصية لا يدركها إلا من اطّلع على تلك الأعراف، وهذه دعوة للاجتهاد في قراءة النص والاستزادة منه وفي التعامل معه، ومعرفة إطاره العام فليس العمل الإبداعي بدعا وخارجاً عن إطاره"[1]، وهي إشارة إلى بعض الشروط في قارئ النص، فهو يقصد بالقارئ العليم وليس ذاك القارئ العابر الجاهل لتقنيات النص وهي إشارة أيضًا لخبرة القارئ في التلقي، وهذه إحدى الأطروحات التي أتى بها **آيزر**" فالنص الأدبي له عالمه الخاص الذي يميّزه لكنه يأخذ هويته الحقّة أثناء القراءة"[2].

وآيزر يؤمن بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً في بناء النص، فقد كتب يقول:" لكي يكون الإبداع ذاتياً نابعاً من الرواية، لأن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسمه القارئ"[3]، ويلحّ آيزر على الاهتمام بالقارئ كما فعل ياوس على أساس انه جزء مهم في عملية الإبداع الذي أهملته نظريات النقد السابقة" وقد كان ما أثار اهتمام آيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى عند القارئ وفي أي الظروف، وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضّح المعنى الخبيء في النص انه يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه اثر يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده"[4]، وتأسيسًا على ذلك رسم لنا آيزر ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه للتطوير:

- "**البعد الأول:** يتضمن النص بوصفه هيكلا لأوجه مخططة، أو بناء ثابت يسمح للقارئ بالمشاركة في صنع المعنى. وفي حديثه عن البناء الثابت للنص يشير إلى أهمية الترابط

1- باللودمو خديجة، **المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي**، ص:51

2 -المرجع نفسه، ص: 51

3- عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، ص:58.

4- روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ص:32.

بين القاعدة الخلفية يعني بها المضمون أو(الذخيرة) كما يسميها، والقاعدة الأمامية، ويعني بها الشكل.

- **البعد الثاني:** يستقصى إجراءات النص في القراءة، وفيه يركّز آيزر على الصورة الذهنية، التي تمثّل الهدف الجمالي المتماسك...

- **البعد الثالث:** القارئ الضمني التي عُرف بها آيزر في النقد الألماني خاصة والغرب بعامة ربما تجسد عنده فكرة التحول إلى مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ"[1]... وهذا يعني "أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة"[2] ومن خلا هذه الأبعاد نجد أن آيزر أراد أن يبرز لنا انه يجب على النص أن يسمح للقارئ أن يشارك في صنع المعنى وهي مشاركة تكون من صنيع النص وليس من صنيع الأديب.

5-2-1- المفاهيم الإجرائية التي جاء بها آيزر:

من أهم المفاهيم التي جاء بها في تقعيده للنظرية نجد:

أ- التفاعل بين النص والقارئ:

قضية التفاعل بين النص والقارئ هي من أهم القضايا التي آثارها أيزر في نظرية التلقي وتعتبر نقطة البدء في النظرية الآيزيرية الجمالية "وهي تلك العلاقة الديناميكية التي تجمع بين النص والقارئ، وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدّة"[3]، وفي تناوله عن العلاقة بين النص والقارئ، انطلق من نقطة وهي كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي ظروف؟ مجتنباً بذلك التفسير الكلاسيكي القائم على إيجاد القارئ للمعاني المخبّأة في النص" والنص الأدبي لا يمكن أن يُقرأ دفعة واحدة وفي آن واحد، فإن القارئ مرغم على القراءة التدريجية، لذلك يندمج في بنيات النص ويعدل كل لحظة مخزون ذاكرته في ضوء المعطيات الجديدة لكل لحظة من لحظات القراءة وغاية وجهة النظر الجوّالة للقارئ هي بلوغ التأويل المتّسق (الجشطالت)"[4]، وهنا نقف عند

1- باللودمو خديجة، **المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي**، ص:53.

2- محمد محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:35.

3- سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2003، ص:111

4- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة ونظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ص: 5

سؤال مهم وهو: كيف توصف عملية القراءة بدقّة؟ ونجد إجابة هذا السؤال عند الباحثة نبيلة إبراهيم وفق رؤية تفاعلية بين القارئ والنص :"يبدأ القارئ بالجمل التي يقرر كل منها على حدة شيئاً، أو يطالب، أو يسجل ملاحظة أو يرسل معلومة ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي، وعندئذ تقتضي القراءة الربط المعتمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التعامل بينهما، وهذا التفاعل هو الذي يبرز خصوصية النص"[1].

وفعل التفاعل عند آيزر يعتمد على ثلاثة أركان هي: "النص الذي يشبه بالهيكل العظمي أو جوانب تخطيطية يقوم القارئ بإنتاجه للمعنى بتحقيقها وتجسيدها، ثم القراءة الذي يعتمد على الصور الذهنية لدى القارئ وأخيرا الوظيفة الإبلاغية للأدب"[2]، فالمعنى لا يظهر بل ينتج بواسطة التفاعل القائم بين النص والقارئ وعليه فإن آيزر "ينطلق من تأسيس فرضياته ونظرياته من مرجعيات معرفية متنوعة التي جعلته ينظر إلى نظرية التلقي من حيث هي علاقة تبادل بين النص والمتلقي، فيرى أن العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ، يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل البنيوية أو غيرها، وإنما هي علاقة تبادلية من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ للنص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص"[3].

ب- مفهوم السجل النصي: (علاقة النص بالواقع) The text directory

يُعتبر السجل النصي مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما، وهذا يعني أنّ النص لحظة قراءته ولكي يتحقق المعنى يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق وتكون الإحالات إلى ما هو سابق على النص، كالنصوص الأخرى وكل ما هو خارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية.أي أنّ النّص لحظة قراءته يتطلب سجل النّص لذي في ظلّه تتم عملية التّفاعل بينه وبين القارئ ويتحدّد الأفق، والمعنى الناتج عنه يكون دائما بتفعيل البنيات النّصية الممنوحة والاستراتيجيات التي توجه القارئ.

1- نبيلة إبراهيم، **القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)**، مجلة الفصول، مج:5، ع:1، ديسمبر1984م، ص:103

2- روبرت هولب، **نظرية التلقي (مقدمة نقدية)**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص:203

3- موسى ربايعة، **جماليات الأسلوب والتلقي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن ط1، 2000م، ص: 105

والسجل النصي هو كل الإحالات التي يتم بها بناء المعنى، وتكون هذه الإحالات إلى ما هو سابق على النّص وتناولها آيزر على أنها "المنطقة المألوفة التي يلتقي فيه النص والقارئ من اجل الشروع في التواصل"[1]، إنّ الأمر كما يرى أيزر لا يتعلق بفهم تبسيطي لعلاقة النص بالواقع بل "الأمر يتعلق بنماذج للواقع تعكس أنظمة ورُؤى تُميِّز فترة تاريخية بذاتها حيث تسود في كل مرة أنظمة دلالية معينة أن تُكوِّن سجل النص عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها"[2].

إن هذه الاتفاقات والعناصر المألوفة التي تكوّن السجّل النصّي "لا ترجع فقط إلى النصوص السابقة بل وكذلك، وربما بدرجة اكبر إلى المعايير الاجتماعية والتاريخية، وإلى السياق التاريخي والثقافي بمفهومه الواسع الذي يكوّن النص قد نجم عنه... إن السجّل هو الجزء التكويني النصي الذي يحيل بالضبط إلى ما يقع خارج النص"[3] وهذا ما يجعلنا نقول أن العناصر المشكلة للسجّل النصي تشكل معطيات دقيقة نستطيع التعرّف عليها مهما كانت درجة تعقيدها، وأنها هي التي تحيلنا على الواقع الخارجي للنص أو أفقه المرجعي الذي يتموقف منه ويرد عليه الفعل"[4].

ونستطيع القول أنّ أهمية السجل النصي حسب آيزر "ينظم وضعيات القارئ بالنسبة إلى النص، ومن ثمّ بالنسبة إلى الفضاءات الإشكالية للأنساق المرجعية المعروضة في السجّل وهكذا ينظّم السجّل بنية دلالية يجب إعطاؤها اكبر قدر ممكن من المردودية "Optimization[5] خلال قراءة النص"[6]، وهذه المردودية ستبقى مشروطة بالضرورة بمعرفة القارئ وكفاءته، وإذا اعتبرنا أنّ القارئ هو الذي يحدد توافق عناصر السجّل النصي، "فهذا لا يعني أنّ هذا النسق والمعنى الناجم عنه، سوف لا يكون اعتباطياً لأنه

1- روبرت هولب، **نظرية التلقي (مقدمة نقدية)**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص:208

2- فولفغانغ آيزر، **آفاق نقد استجابة القراء**، ترجمة: أحمد بوحسن، الثقافة الأجنبية، ع 1، 1994، ص:4

3 -w.Iser, **L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique**, trad, par Evelyne Sznycer, Ed, pierre mardaga 1985, P 128-129

4 - عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم-ناشرون ش م ل، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م، ص: 194

5- optimization يتعلق هذا المصطلح بتفعيل البنية وإعطائها قدرا كبيرا من التدليل وبالتالي من المردودية الدلالية.(حسب ما ترجمها عبد العزيز طليمات)

6 -w.Iser, **L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique**, P:155

يبقى مشروطاً دائما بتفعيل البنيات النصية الممنوحة والاستراتيجيات التي توجه القارئ في كل واحدة من عمليات التحقيق الممكنة. وعند هذه النقطة بالضبط نكون قد دخلنا في مجال فعالية الاستراتيجيات النصيّة"[1].

ج – مفهوم الاستراتيجيات النصية:(علاقة النص بالقارئ) Textural Strategies

تعتبر الاستراتيجيات النصية مجموعة من القوانين التي لا بد لها من مرافقة التواصل الذي يتم بين المؤلف والقارئ، "وظيفتها أنّها تصل بين عناصر السّجل وتقييم العلاقة بين السّياق المرجعي والمتلقّي، أنّها تقوم برسم معالم موضوع النّص ومعناه"[2] ويمكن أن نعتبرها "هي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السّجل على النّسيج النّصي، وبالتّالي على ضوئها يتحدّد النّص في بناءه وفي شكله الخاص"[3]، وحتى يتحكم النص في أفعال الفهم عند القارئ أو في عملية تحقيق التوافقات النصية المعلّقة أو المعطاة افتراضيا فإن النص "ينظم استراتيجية معينة"[4]، أي إمكانية الاستعانة بالسّياقات الخارجية لكن في الحدود التي يمكن أن ترسمها توجيهات النّص، معنى النّص لا يمكن أن يبنى إلاّ وفق استراتيجية محددة.

وتتكون من الإجراءات المقبولة، وهي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، أي أنّ النص بحكم ما سبق ما رأيناه من ضرورة استناده إلى سجل يتضمن في ما انتقى من أنساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي. نلاحظ أنّ أيزر يحاول أن ينظم نوعا من الاستراتيجية وظيفتها القيام بالعملية التواصلية بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق والمتلقي فهي إذن تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه ما يتصل بشروط التواصل.
والاستراتيجيات "تشمل بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التي تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ"[5]، ومن هذا المنطلق ينظر آيزر إلى الاستراتيجيات باعتبارها "تنسيق عملية بناء

1- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، ص:200.

2- عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، ص: 130.

3- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، ص:200

4 -w.Iser, **L'acte de lecture,** P:161

5- روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص:211

تسبق عملية بناء النص وبناء معناه أيضا "[1]، ولا ينظر إليها باعتبارها مجرد تأثير يمارسه النص، وتجمع الاستراتيجيات النصية بين "وظيفتي تنظيم عناصر السجّل النصي بكل ما تثيره من إحالات مرجعية وتنظيم شروط التلقي أو التواصل، ولكن مادامت مهمة التوليف أو التنسيق بين العناصر النصية قد تركت للقارئ، فإن الاستراتيجيات لا يمكنها أنْ تنظم السياق المرجعي للسجّل ولا شروط تلقي النص بكيفية كلية وكاملة، لتكتفي بتقديم بعض الإمكانات التوليفية للقارئ"[2]، فلو اعتبرنا أنّ الاستراتيجيات النصية هي التي تحدد كل شيء فإنها "ستشل خيال القارئ"[3]،"ولن يكون له في هذه الحالة أي دور تنظيمي يقوم به"[4].

ويتبين لنا من خلال أطروحات آيزر أنه يحدد لهذه الاستراتيجيات بنيتين أساسيتين هما: بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية، وبنية الموضوع والأفق.
" الأولى مسئولة عن تنظيم علاقة النص بأفقه المرجعي، أي بمحيطه الخارجي الأدبي والاجتماعي الذي يتموقف منه ويرد عليه الفعل، والثانية تعمل على تنظيم (العلاقات الداخلية) للنص أي أنها تتحكم في نوعية العلاقات الممكنة بين عناصر النص التي يدعى القارئ إلى تحقيقها من أجل بناء الموضوع الجمالي الذي يُقصد إليه النص"[5].

د- القارئ الضمني: Implied Reader

القارئ الضمني عند آيزر محدد من خلال حالة نصيّة واستمرارية لنتاج المعنى، هذا الأخير الذي هو من صنيع القارئ لا من صنيع المبدع وحده وهذا يعني "أنّ القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة"[6]، وهنا يريد آيزر أن يميّز قارئه من "رموز القراء التي ظهرت في

---

1 -w.Iser, **L'acte de lecture,** P:162

2- المرجع نفسه، ص: 162

3- عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات**، قراءة في بعض أطروحات آيزر ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الدار البيضاء، المغرب 1993، ص:156

4- روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص:211

5- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، ص:194

6- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ترجمة: رعد عبد الجليل، ص:103

في السنوات الأخيرة، مثل (القارئ المتفوّق) و(القارئ المبلغ)"[1]. وهذا المفهوم الإجرائي الذي أتى بهآ يزر يمثّل أفضل ما جاء به من مفاهيم إجرائية، وقد عمل على تمييزه عن غيره من القراء الآخرين التي أتت بها الدراسات البنيوية والأسلوبية "كالقارئ الجامع لميشال ريفاتيرMichael Refatterre والقارئ المثالي الذي ابتدعه (فيش) والقارئ المعاصر وغيرهم من القراء، حيث يراه هو الوحيد المؤهّل– حسب رأيه– لقراءة النص وإعادة إنتاجه من جديد وفيه تحقيق العملية التواصلية، فالقارئ الضمني "هو تصوّر يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا"[2]، وبمعنى آخر هو: "القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي يمارس تأثيره...ويتكوّن هذا القارئ من شبكة من الاستراتيجيات والتخطيطات، والأمثلة والفراغات، والغوامض، ووجهات النظر التي تحد من استجابة القارئ"[3]، وبرغم من كل الاختلافات بين رواد نقاد نظرية التلقي في بعض الجزئيات إلا أنهم اتفقوا على أهمية ودور المتلقي والعلاقة التي بينه وبين النص.

يرتبط مفهوم القارئ الضمني عند آيزر بالكشف عن الدلالة العميقة للنص محاولاً تأويلها في الوقت نفسه، وهو بذلك ما يبرز لنا مدى اهتمامه بقضية المعنى وطرائق تفسير النص، وذلك من خلال الانتباه إلى "فجوات النص التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج"[4]، فيصبح القارئ المقصود هو من نتاج النص ويتوسّط بين المعنى والتأويل، فالنص يهدف إلى تحقيق الفجوات التي تفصل بين حلقات سلسلة الدلالة المتكاملة، وهو نوع من القارئ الذي ليس له وجود حقيقي بل يخلقُه النص ومن ثمّة يصبح "مفهوم إجرائي ينمّ عن تحوّل التلقي إلى بنية نصيّة نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ويعبّر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص"[5].

1- المرجع السابق، ص:103

2- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول و تطبيقات**، ص:51

3- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ص:55

4- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة ونظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ترجمة: حميد لحمداني الجيلالي، منشورات مكتبة المناهل فاس، المغرب، د ت، ص: 28

5- المرجع نفسه، ص:29

وحتى تتضّح فكرة القارئ الضمني أكثر عند آيزر من الضروري أن نتذكّر هنا فكرة المتلقي في النقد الوجودي لسارتر فالشبه بينهما واضح حيث قسّم سارتر الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين: "جمهور واقعي، وجمهور إمكاني، ويقصد بالثاني جمهورا مثاليا في المستقبل، إذا وجد الكاتب من معاصريه، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من موطنيه ليصف له من وراء الموقف الخاص مُثُلُه الإنسانية"[1].

ويقسم آيزر القراء إلى: "قارئ ضمني وقارئ فعلي"[2]، الأول يخلقه النص لنفسه بواسطة أبنية متضمنة في النص تثير القارئ والثاني يعمل على استقبال أفكار النص وصوره، وبهذا التقسيم استطاع آيزر "أن يتجاوز ما فعله غيره في التركيز على العلاقة بين النص والقارئ وسُمي هذا التفاعل بالفجوات (lacunas)، فالنص مرتبط بالقارئ الذي يكشف هذه الفجوات"[3] ويعمل على ملئها وفق مجموعة من المفاهيم، لأن التفاعل ينتج عن طريق انسجام النص والقارئ.

وبهذا الاهتمام بمفهوم هذا الإجراء (القارئ الضمني) نتأكد أنه هو الأساس الذي قامت عليه نظرية التلقي فلم يعد القارئ مستقبلا جامدا ولا متلقيا مهملا، وإنما يكون هدفاً، فالمبدع حين ينتج نصه يتوقع من القارئ مشاركة فعالة وقت إنتاج نصه، وهنا يصبح اهتمام المبدع مركزا على المتلقي حين يشرع في التأليف وهذا ما دعت إليه مدرسة كونستانس.

هـ – الفجوات (الثغرات) gaps:

ويسمى أيضًا مواقع اللاتحديد وقد استقى هذا المفهوم من أنجاردن الذي "ينظر إلى النص على انه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات يسميها أنجاردن الفجوات أو مواقع اللاتحديد"[4] ويكمن دور القارئ في ملء هذه الفجوات التي تتواجد في النص، وقد رأى آيزر "أن درجة اللاتحديد هي مقياس الفعالية الجمالية للعمل الأدبي ومقياس انفتاح بنيته التي تسمح بإنجاز تأويلات متعددة"[5]، ولكي تنجح عملية التواصل بين النص والقارئ

1- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، د ط، د ت، ص:326

2- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة و نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ص:28

3- المرجع نفسه، ص:58

4- علي حمودين، المسعود القاسم، **إشكاليات نظرية التلقي (المصطلح-المفهوم -الإجراء-)**، ص: 311

5- سعيد عمري، **الرواية من منظور نظرية التلقي**، ص ص: 35-36

"يجب أن ينطوي النص على مجموعة من العناصر أو العوامل الموجهة التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه وبين القارئ.

وهكذا يتضح لنا أن المعنى عند آيزر لا يتجلى في النص، بل ينتج عن هذا التداخل القائم بين النص والقارئ"[1]، الفراغات النصية هي الوسيط الجامع بينهما، والدور المنوط بالقارئ في نظرية التلقي وهذا ما يجعله مشاركاً في بناء النص وملء، فراغات النص، وسد الفجوات الموجودة فيه، وهذا حسب ما يمتلكه من خلفية تاريخية ومعرفية وثقافية، وسهولة إنتاج المعنى من طرف القارئ، تكمن في اتساع ثقافته من خلال ملء الفراغات، وآيزر هنا يكشف أن المساحات غير المحددة في النص لا تعتبر عيباً بل هي المكوّن الأساسي لاستجابة القارئ الجمالية "ويكون دور القارئ في هذه المساحات الفارغة الربط والتركيب واستجلاب المعنى، بل إن المناطق غير المحددة تمثّل نقطة الدخول إلى عالم النص"[2]، ويقصد (آيزر Iser) بالفجوات هي تلك المناطق الغامضة المجهولة غير المحددة والتي يجب على القارئ أن يملها باستخدام خياله وهي بالتحديد ذلك الموقع الذي يتطلّب فيه من القارئ أن يكون مسؤولا في إعادة تركيب المعنى، فهي تمثّل المساحة التي يعمل فيها القارئ داخل النص "على اعتبار أن النص يحتوي على مناطق غير محددة مبهمة وغير محددة تشبه البياض والشغور الذي يجب ملؤه كي يتحقق وجود النص وتتحقق القراءة، فإذا كانت غاية القراءة من منظور (آيزر Iser) هي الوصول إلى حالة من الاتساق الجشتالي والتوازن في فهم النص، فإنّ ذلك لا يتأتى إلا بعد سد تلك الفجوات وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عند ما تملأ الفراغات، فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة أو قل إلا من خلالها"[3]، ويمكن للقارئ من خلال التواصل الفعّال إنتاج عمل أدبي آخر، على اعتبار أن الفجوات في العمل الأدبي ركيزة التواصل بين القارئ والنص.

يكمن دور القارئ في ملئ الفجوات والعناصر غير المحددة بطريقة ذاتية خلاّقة بالاستعانة بما هو موجود ومعطى في النص "فحُبكة النص ليست واضحة بشكل مباشر بل

1- شرفي عبد الكريم، **من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة**، ص: 220

2- المرجع نفسه، ص: 220

3- حمد سعدون، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية**، ص ص: 69-70

تتطلب من القارئ أن يكون في مواجهتها في وضعية فاعلة"[1] ولا بد للقارئ أن لا يقرأ ما يجده في النص من بياضات على انه خلل في بناء النص، وإنّما ينبغي أن تقوده تلك الفجوات إلى مفاتيح المعاني لأن "البياض ينشئ إسقاطات القارئ أن يتغيّر النص نفسه، فإن يستتبع ذلك أن العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تحدث إلا من خلال تغييرات في إسقاطات القارئ"[2]. وعلى القارئ إذن أن يستعين ويستحضر الرصيد المعرفي، ويوظف ما يمكن توظيفه من الخبرة التي يكتسبها في فهم النصوص، فيبعد ويسترجع ويحذف ويقدر إلى أن يصل إلى المعنى، وهذا ما يؤكده (آيزرIser) أن الشيء الأساسي في قراءة الأعمال الأدبية هو التفاعل بين بنيته و متلقيه.

لا يرى آيزر للنص معنى محورياً محدداً تتفق عليه التفسيرات التي تدور حوله، ولكن معناه خاضع لخبرة القارئ وخلفياته الثقافية والاجتماعية، والنص لا يفصح لقرائه بكل أسراره وإنما يصلون إلى معناه بملء فراغاته التي تقع على مستويات مختلفة مزيلة إبهامه وتكتمه، هذا الغموض هو بحد ذاته محفز لشحذ همم القارئ أكثر بالنص، وهذا تدعيما لعملية التفاعل بينهما "وملء الفراغات بهذه الصورة يؤدي إلى الربط بين أجزاء النص المختلفة وجبر الانكسارات الواقعة بين عُراه لتتشكل لدى القارئ وجهة نظر تُفضي به إلى فهم النص وتمنحه حق الشراكة"[3] ووجهة النظر هذه هي دلالة عديدة ومتنوعة يمكن أن يصل إليها القارئ " فكما أن أفق التوقع وما يصيبه من انزياح هو معيار لنجاح العمل الأدبي عند (ياوس jauss)، فكذلك الفجوات والفراغات هي معيار نقدي يستعمله (آيزرIser) ليحكم على رفعة النص الأدبي، فكلما قلت فراغات العمل الأدبي وضاقت أمام القارئ، وحرم من المشاركة في اكتشاف معانيه، عد العمل فاشلا"[4].

والذي يمكن استخلاصه من كل ما تناولناه وكل مما سبق ذكره، فإن نظرية التلقي عند كل من (ياوس jauss) و(آيزرIser) قد وضعت مجموعة من المبادئ الأولية الهامة،

1- المرجع السابق، ص: 69

2- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة و نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ص: 28

3- زهرة عز الدين، **جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني**، ص:60

4- رضا معرف، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية**، مجلة كلية الآداب واللغات، ع2، جانفي 2013، ص: 281

والتي عادت بالفائدة للدارسين فيما بعد، فقد وقفوا على أهميتها وقيمتها في المناهج التاريخية والمناهج الأخرى الذي جاءت فيما بعد.

وعليه يمكننا إجراء مقارنة بينهما و نلخصها في الجدول التالي[1]:

هانس روبرت ياوس (Hans Robert jauss)	فولفغانغ آيزر (Wolfgang Iser)
1- اتجه نحو تاريخ الأدب 2- اعتمد على التأويل (الهيرمونيطيقا) 3- نشاطه كان مرتبطاً بموضوعات لها طبيعة اجتماعية ’وتاريخية كدراسة تاريخ التجربة الجمالية.	1-برز في مجال النقد الجديد ونظرية القص 2- الفلسفة الظاهراتية هي المؤثر الأكبر فيه. 3- اهتم بالنص و بكيفية ارتباط القراء به . 4- انطلق من نقطة السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ(وهذا المعنى ليس المختبئ في النص وإنما الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص ،أي بوصفه أثرًا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده

ويعد هذا الاتجاه اتجاها مهما في نظرية التلقي لما له من صيت ونشاط في مجالات هذه النظرية ليأتي اتجاها ثانيا ليكمل المسيرة في دائرة التلقي وهو اتجاه جماعة برلين.

5-3- اتجاه جماعة برلين (مانفريد ناومان):

قامت جماعة برلين على مهاد نظري فلسفي، يستمد تراثه من النظرية الماركسية معتقدةً "أن التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر هي: المؤلف، النص، المتلقي والمجتمع، ولذلك فقد أخذت هذه الجماعة مآخذ عديدة على جماليات التلقي التي دعت إليها مدرسة كونستانس، ولعلّ أهمها هي الطريقة التي تفصل فيها بين العلاقة الجدلية القائمة بين الإنتاج والاستهلاك، حيث سيؤدي الفصل فيها بين العلاقة الجدلية القائمة بين الإنتاج والاستهلاك، حيث سيؤدي الفصل بين الإنتاج والتلقي إلى فقدان كل قيمة وكل طموح ومن أجل بناء نمط استبدالي جديد."[2] وقد تناول مانفريد ناومان الابداع الأدبي والذي يراه

1- بومعزة فاطيمة، **نظرية القراءة والتلقي – المرجعيات والمفاهيم**، ص:187

2- عبد الله خضر حمد، **مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية**، دار القلم، ط1، 12 -12-2017م، ص: 284

تعبيرا وأن المؤلف إنّما يعبّر في عملية الكتابة التي هي بحد ذاتها تطرح عددا كبيرا من المشاكل الأخرى التي تستطيع نظرية التعبير حلّها ، ويركّز ناومان على واحد من هذه المشاكل حيث يطرح سؤالا "هل يمكن لنا أنّ نتجاهل القارئ، والجمهور عندما نريد التحدّث عن هذه الظاهرة التي تُحدَّد عادة بكلمة (الابداع الأدبي)"[1]، قد أجاب على هذا السؤال فيقول:" إنّ نقد كروتشه، بهذا المنظور ليس بالأمر الجديد. ففي السنوات الأخيرة بالتحديد أصبحت العلاقات الموجودة بين الأدب والجمهور، بين المؤلّف بين الأدب والجمهور، بين المؤلف والقارئ، بين الكتابة والقراءة، أصبحت تستقطب اهتمام المنظّرين أكثر فأكثر. وقد انصبّ الاهتمام خاصة على النواحي السيسيولوجية والبنائية وكذلك على النواحي الخاصة بالاستقبال الجمالي. لكن يبدو أنّ هناك نقاطاً أخرى جديرة بالمناقشة."[2] وهنا يبرز لنا اتجاه هذه المدرسة إلى الاستقبال الجمالي والاهتمام بالمتلقي كما فعل أصحاب مدرسة كونستانس قبلهم.

ويعرّف ناومان (القارئ) على أنه الشخص الحقيقي الذي يقرأ، وعلى الصورة التي يكوّنها المؤلّف عن قارئه خلال عملية الكتابة، وعلى هذا الشخص الخيالي الذي يحمل اسم القارئ، ويشكّل جزءًا من كثير من الآثار باعتباره عنصراً من بنيتها، وهو بذلك لم يبتعد كثيرا عن تعريف القارئ عند أصحاب مدرسة كونستانس. ولم يقف عند هذا بل ذهب إلى تعريف القارئ تعريفًا دقيقًا فيقول:" أن مفهوم القارئ بالمعنى الذي استخدمناه يشير الى الشخص التاريخي الحقيقي الذي يُؤسس نقطة التقاء مع الأثر المُنجز، ومما لاشك فيه أنّ الأدب إنّما يحقق وظيفته التبليغية بواسطة هذا الالتقاء. غير أن القارئ لا يلعب دورًا في الأحداث التي تحصل بعد نشوء الأثر الأدبي فحسب، إنه ليس مستهلكا فحسب. إنّ القارئ بصورة غير مباشرة، يبقى تحديدها، يشارك بعدُ في العملية التي يتمّ بواسطتها انتاج الأثر."[3]

1- مانفريد ناومن، **المؤلف – المرسل- القارئ**، ترجمة عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة والأدب الصادرة عن معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد2، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون –الجزائر، د ط، د ت، ص: 164

2- المرجع نفسه، ص: 164

3- المرجع نفسه، ص: 166

وقد استخدم مانفريد ناومان كلمة المرسل اليه لتعيين الصورة التي يكوّنها المؤلّف على قارئه المستقبل عوض كلمة القارئ التي يعتبرها كلمة تخصّص لتعيين الشخص الذي يقرأ فعلاً.

ويؤكّد ناومان أنّ المرسل إليه في كثير من الأعمال الأدبية القديمة وحتى الحديثة بغض النظر عن الأشكال الذاتية التي يتصوره بها المؤلف يمارس عددًا من الوظائف الموضوعية" وعلى خلاف (روبيراسكربيت) الذي يسميه مخاطباً ويحصر وظائفه في اثنتين، فإنني ألمح أنّ له ثلاث وظائف ولا حاجة للإشارة إلى أنّ هذه الوظائف متداخلة فيما بينها إلى حد أننا لا نستطيع فصلها إلا لأغراض توضيحية:

الوظيفة الأولى: إن المرسل إليه، باعتباره صورة القارئ في مخيلة المؤلّف، كما سبقت الاشارة إلى ذلك، يمثّل أحد الأشكال التي يُحقّق المؤلّف بواسطتها علاقاته مع كلية الواقع الاجتماعي ومع القوى الاجتماعية التي يشكل هذا الواقع حصيلتها."[1] أمّا الوظيفة الثانية فتتمثل في "العلاقة الاجتماعية والتاريخية التي يضطلع بها المرسل إليه إلى وظيفته الأولى تتحوّل في الوظيفة الثانية إلى عنصر توجيهي خلال صياغة النص، وهكذا فان المرسل إليه لا ينقل علاقة اجتماعية وايديولوجية إلى وسط الابداع الأدبي فحسب، بل يساهم أيضًا في إبداع الأثر باعتباره قارئا متوقّعاً."[2] أمّا الوظيفة الثالثة التي يراها ناومان فيمكن استنتاجها "عندما يكون المرسل إليه، في مخيلة المؤلّف، مماثلا لصورة القارئ المستقبل ويشكل بالتالي عنصراً موجّهاً للإبداع، فهو يمارس بالضرورة تأثيراً في العلاقة بين الأثر المنجَز والقارئ الحقيقي، وكذلك في الكيفيات التي يتم بها استقبال الأثر."[3]

ويؤكد ناومان أنّ المرسل إليه "محايث لعملية الكتابة فهو كذلك محايث لنتاج هذه العملية، أي للنص، يظهر المرسل إليه في الأدوات التي استخدمها المؤلف ليسمح لقارئه المتخيّل أن يتوجّه في العالم الذي يعرضه الأثر وأن يثبّت موقفه بالنسبة للأحداث المصوّرة فيه"

1- المرجع السابق، ص: 168

2- المرجع نفسه، ص: 169

3- المرجع نفسه، ص: 169

ويرى ناومان كيف أنّ المؤلف يمكن له أنْ يُحدَدَ " بواسطة المرسل إليه الاستراتيجية التي ستمكّن القارئ من الاتصال بالأثر بالطريقة المتوقّعة فالمرسل إليه يحدد الوجهة التي ستأخذها القراءة المستقبلية، ويكفي أنّ يؤدي هذه الوظيفة الثالثة لكي نسميه وسيط القراءة وبالطبع فإن وسيط القراءة لا يستبق في شيء الكيفية التي سيتم بها الاستقبال الذاتي الحقيقي للأثر" ثم ينهي ناومان وظيفة هذا الوسيط في" أنّ كل ما يفعله هو أنه يرسم معالم الطريق الذي يفتح الأثر عبره إمكانية قيام شكل معين من الاتصال"[1] ثم يذكر كيفية استخدام هذا الوسيط في القراءة، فيقول:" وهكذا فإن استخدام وسيط القراءة يكون رهناً بالأهداف التي يتوخّاها المؤلف إذ يتواصل مع المرسل إليه الذي تتبّعنا خطاه حتى قلب عملية الابداع الأدبي والكون الجمالي للأثر المُنجَز."[2]

5-4- المدرسة الأمريكية ومدرسة جنيف واراء أمبيرتو ايكو:

اعتمدت المدرسة الأمريكية على مصطلح نقد استجابة القارئ وهو واحد من مصطلحات التلقي والتي تقرّ بدور القارئ بوصفه عنصراً نشطاً، إذ تعترف بقدرته على إضفاء وجود حقيقي على العمل وإتمامه للمعنى من خلال تفسيره إلا أنها تفتقر إلى التنظيم وجمع الجهود حيث "لا يحمل طابع النظرية، وإنما هو نقد أو نظرات نقدية مشتتة، تعود إلى أعلام أمريكيين موزعين في بقاع العالم يكتبون في صحف معينة وليس لهم تجمع، وجهودهم تعبر عن نشاط فردي ومهارة ذاتية"[3].

وُتعدُّ المدرسة الأمريكية إحدى المدارس الفكرية المتخصصة في النظرية الأدبية، وتركز على القارئ أو(الجمهور) وتجربتهم في قراءة النص الأدبي، ولم يبرز نقد استجابة القارئ حتى الستينات وبداية السبعينات، وقد بدا جليا في الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك من خلال أعمال الأمريكي ستانلي فيش 1938م والنيوزيلندي نورمان هولاند (1924م/2014م) والفرنسي رولان بارت (1915م/1980م) والألمانيين روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر. وقد كان كل من الأمريكية لويز روزنبلات louise rosenblatt (1904م/2005م)

1- المرجع السابق، ص: 170

2- المرجع نفسه، ص: 172

3- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، ص:41

والبريطاني ايفور ارمسترونغ ريتشاردز(1893م/1979م) والايرلندي سي.إس.لويس (1898م/1963م)، أكثر النقاد المهتمين في مجال نقد استجابة القارئ ،فقد أكدت روزنبلات في كتابها (الأدب عملية استكشاف) على ضرورة تجنّب المعلم لفرض أي أفكار مسبقة حول الطريقة الصحيحة للتفاعل مع أي عمل، وحلّل ريتشاردز مجموعة من قراءات الطلبة الجامعيين الخاطئة في جامعة كامبريدج في عام 1929م، وأماّ لويز فقد وضّح رؤيته في نقد استجابة القارئ في كتابه (تجربة في النقد).

كما يميّز روبرت هولب في مقدمة كتابه نظرية التلقي "بين نقد استجابة القارئ الأمريكية وبين نظرية استجابة آيزر ومدرسة كونستانس عامة، بكون الأولى أي الأكاديمية الأمريكية، لم تكن نتيجة تضافر جهود جماعية موجهة لخدمة وإنتاج نظرية محددة في القراءة، ولو أنها كانت تتجلّى في أعمال فردية مختلفة، في حين أن المدرسة الألمانية كانت نتيجة جهود جماعية متضافرة"[1]، ونذكر من الذين نهجوا هذا الاتجاه في أمريكا: بليخ Bleich وهولاند.ن n. Halland " فبليخ يرى في كتابه (النقد الذاتي) أن لا مكان لقصدية المؤلف وأن بنيات النص لا تتدخل في التأويل، وهذا وإن كان كل من هولاند وبليخ يمثّلان هذا الاتجاه الأمريكي المحض في التلقي بعيدا عن المدرسة الألمانية، فإن هناك من الأمريكيين من تبنّى أكثر التلقي الألماني وطبقه"[2].

وتُعدّ مدرسة جنيف من المدارس التي اهتمت بالتلقي، وأصحابها لم تكن لديهم كتابات نظرية إلا في مجال محدود ورغم قلّتها إلا أنها كانت هامة "وأشهر هذه الكتابات مقال لجورج بوليه J.Poulet بعنوان (ظاهراتية القراءة) الذي ظهر في العدد الأول من مجلة (تاريخ الأدب الجديد الأمريكية New literary history)لأكتوبر1969م، ص(53-68)"[3]، ويمكن تلخيص آراء بوليه النظرية فيما يلي:

- يؤكد على التغير الذي يمرّ منه المرء أثناء فعل القراءة "فيرى أن وعي القراءة بمجرد ما ينغمس في النتاج الأدبي ويتحرر من قيود الواقع الملموس حتى ينتابه العجب لأنه يجد نفسه مليئا بأشياء تعتمد على هذا الوعي، أي أنها ناتجة عن القصد الخاص بها، وهي في الأصل أفكار لشخص آخر،' فأنا فاعل لأفكار غير أفكاري أنا'، فالإنسان تمتلكه

1- احمد بوحسن، **نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، ص:19

2- المرجع نفسه، ص: 20

3- المرجع نفسه، ص ص:20-21

أفكار غيره، ويتحرر من إحساسه الاعتيادي ويؤدي ذلك إلى نوع من الانفصام الغريب في الهوية، ويعرف أن المواضيع التي تملأ عقله، إنما هي ملك لفاعل آخر وهو يشعر بها كأنها ملك له."[1]

– لا يهتم بوليه بكل ما يتعلق بالعوامل الخارجية المتعلقة بالمؤلف والعوالم، فكلّ ما يهمه "في هذه اللحظة – لحظة القراءة – هو أن أعيش من الداخل في نوع من الاندماج بالعمل، وبالعمل وحده"[2]، ويقصد أن العمل الذي يقوم به القارئ لا يمكن أن يختزل في بنية ملموسة أو مثالية "مادام وجوده يعتمد كليا على تحفيز قصد القارئ... فمادام التحفيز يتحقق عن طريق نفخ الحياة في القصد"[3]... "فإن العمل الأدبي لا يغدو نوعا من الكائن البشري عقلا يعي ذاته فيّ على أني فاعل للمواضيع الخاصة به"[4]، وعليه فتركيز بوليه أكثر على وجوب فصل العمل الأدبي عن الكتاب أو النص فهو قصد يتحقق داخل القصد الفعال للقارئ بل يدخل ضمنه إذ تحدث له شبه غيبوبة – أي للقارئ– الذي ينغمس في العمل الأدبي، فيمحو فيها القصد الفعال للمعنى الهوية الشخصية أكثر مما يحققها، والقصد الفعال أو الغيبوبة والاندماج في النص أثناء عملية القراءة التي لا يتوقف عندها، والتي تحدث عنها بوليه، أبرزها آيزر فيما بعد وسماه بالتفاعل بين النص والقارئ أو ما قامت عليه نظريته بما يدعى بصيرورة القراءة.

وتعتبر آراء موريس بلانشو هي التي تقربنا اكثر إلى آراء مدرسة جنيف حيث وضّح مفهوماً للقراءة وقد عبّر عن ذلك في كتابه (الفضاء الأدبي The literary space) حيث "يؤكد بلانشو على أسبقية نص القراءة في العمل الأدبي، ويصر على قدرة القصد على خلق كيان كامل وليس بناء وعي تدريجي. فالقراءة لا تبني العمل من خلال إدراكها إياه تدريجيا، يل تكشف عن وجوده في الحال، والقراءة لا تعني إذا كتابة الكتاب من جديد، بل تجعل الكتاب يكتب نفسه أو يُكتب، وفي هذه المرة بدون وسيط المؤلف، ودون وجود شخص يكتبه، وقد يؤدي هذا إلى دور القارئ و القراءة في النص، وهكذا يرى بلانشو أن العمل يعزز استقلاله عن القارئ الذي يساعد على وجوده، ويتفتح لكل وعي

1- المرجع السابق، ص:21

2- المرجع نفسه، ص:21

3- المرجع نفسه، ص:21

4- المرجع نفسه، ص:21

ولكنه يظل منفصلا عن كل فرد فاعل. ولهذا السبب لا يجد بلانشو القراءة عملية فعالة مثمرة... فالقراءة لا تخلق شيئا ولا تضيف شيئا، بل إنها تسمح – للتعبير– عما هو موجود، إنها الحرية، ولكنها ليست الحرية التي تخلق الكيان أو تدركه، ولكنها الحرية التي توافق أي التي تقول نعم"[1].

لقد سعى أكثر من ناقد وباحث في القرن العشرين إلى التأكيد على عدم حصر أنفسهم في منهج واحد ومحدد "بل هناك من يرفض استعمال مصطلح (منهج) في وصف طريقة تحليله للنصوص مفضلا استعمال مصطلح التجربة الذي يُضفي على الممارسة التحليلية قيم التنوع والخصوصية والاختلاف"[2]، وتذكر من هؤلاء النقاد والباحثين "غاستون بلاشير وادغار موران، جاك دريدا، عبد الفتاح كيليطو، أمبيرتو إيكو، كلهم اجمعوا أنه يصعب إيجاد تصور ثابت للمنهج فيما يخص الأدب"[3]، وتؤكد نظرية التأويل استحالة وجود منهجية حقيقية "ومن ثمّ فهي لا تقترح وصفات جاهزة وقابلة للتطبيق بشكل آلي، بل ترى أن القراءة فن يتوقف على موهبة وتجربة وثقافة الفرد المحلل"[4] وهو الإجراء الذي يؤكد عليه الكاتب الايطالي أمبيرتو إيكو(1932م/2016م) فصبّ اهتمامه" بالدرجة الأولى بالصيرورة الدلالية للنص، يعلم القارئ كيف يخاطب النص، وكيف يمتزج به لينتزع عنه كسله، ويبدأ في إنتاج الدلالات المتوازية"[5].

والنموذج التحليلي لإيكو يندرج ضمن ما اصطلح عليه بـــ (جمالية التلقي)، فقد اهتم في أبحاثه بالأثر المفتوح (L'œuvre ouverte)، حيث وضع القارئ في المكان الذي تخصصه البنيوية للنص، ومنه أصبح شعار هذه المدرسة "القارئ كل القارئ ولا شيء غير القارئ، بدل النص غير النص"[6]، هذا المكوّن الذي أغفله المنهج البنيوي بصيغته الأولى، بالإضافة إلى فكرة النص باعتباره: آلة كسولة(Machine paresseuse) اللذين

1- المرجع السابق، ص: 22، ويُنظر كتاب: **الفضاء الأدبي موريس بلانشو**، ص ص: 256-257

2- رشيد الإدريسي، **سيمياء التأويل قراءة في مقامات الحريري**، دراسات مغاربية، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود، للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، ع:5-6، 1997م، ص: 26

3- المرجع نفسه، ص ص: 26-27

4- رشيد الإدريسي، **سيمياء التأويل قراءة في مقامات الحريري**، ص: 28

5- أمبيرتو إيكو، **القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد المركز الثقافي العربي، 1996، ص ص: 28-29

6- رشيد الإدريسي، **سيمياء التأويل قراءة في مقامات الحريري**، ص:30

يمثلان قاعدتي نموذج أمبيرتو إيكو، يتجلى النشاط التأويلي الذي يتطلبه النص، والمغامرة التأويلية التي يمثلها بالنسبة له كل نشاط قرائي، وعليه فالنص حسب هذا الرأي" آلة كسولة، لأنه في عمقه معطى غير تام، معطى ينقصه الكثير، لتضمنه بياضات، ولاحتوائه على مناطق غير محددة، تنتظر القارئ المناسب لملئها وتوجيهها وجهة تأويلية"[1]، فالنص حسب أمبيرتو إيكو" يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فهو في حاجة إلى مساعدة قارئ ما لكي يعمل"[2]، وعليه فالقارئ الذي يتحدث عنه أمبيرتو إيكو هو: "القارئ النموذجي(Lecteur modèle) يتوقعه المؤلف، يقدم نفسه باعتباره جزاء في بناء النص، فهو إذن استراتيجية مبثوثة داخل النص، وليس بالقارئ التجريبي"[3].

ألّف أمبيرتو إيكو في عام 1970م كتابه (القارئ في الحكاية)،"- وبالرغم من أنه مقاربة سيميائية إلا أنها تصب في مصب القراءة – وهي تشبه كثيرا مقاربة أيزر وفيه يقترح تحليلا للقراءة التشاركية" وبعدها بأعوام يشفع الفرنسي ميشيل بيكارMichel Picard (1931م) هذه الدراسات التي قام بها أمبيرتو إيكو بدراستين الأولى تحمل عنوان(القراءة باعتبارها لعباً) والثانية (قراءة الزمن) سنة 1989م بحيث آخذ سابقيه كونهم يحللون قراءات نظرية أنجزها قراء مجرّدون"[4] وتعتبر هذه الدراسة بمثابة تصحيح للقراءة وتوجيها وجهة أخرى تأخذ طابع ملموس، وتوالت بعدها المؤلفات في هذا المجال، الشيء الذي حقق نجاحات ودراسات معمقة وعالمية لنظرية التلقي وضمن لها الاستمرارية.

رابعا: المفاهيم النظرية وتأسيس المتلقي منهجياً

1- المتلقي(القارئ) ولادة القارئ وحريته:

يكتسي القارئ الأهمية الكبيرة في عملية الفهم وتحقق الاستجابة، باعتباره في نظرية جمالية التلقي "حصيلة التفاعل بين النص والقارئ"[5] فهو مخاطَب النص، والعامل

1- عبد القادر شرشار، **نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي بين المفهوم العربي والمفهوم الغربي الحديث**، كرسات المركز، رقم 07، 2004 م، ص:117

2- أمبيرتو إيكو، **القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ص:30

3- المرجع نفسه، ص:30

4- فانسون جوف، **القراءة**، ص:15

5- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة**، ص:70

الأساسي في سيرورة التأويل "وهو القطب الجمالي الذي يدخل في تفاعل مثمر لإنتاج المعنى، مع القطب الفنّي (النص) بطبيعة الحال"[1].

نظرية التلقي وعلى خلاف المناهج السابقة لها (السياقية والنسقية) تزعم لنفسها عدم إغفال أي عنصر من عناصر العملية الإبداعية: المبدع، النص، والجمهور (المتلقي)، وإن كان التركيز الأكبر لها في الحقيقة على هذا الطرف الأخير" وهي عملية جدلية تتم فيها الحركة على الدوام بين الإنتاج والتلقّي ، بواسطة آليات التواصل الأدبي"[2] وأيضا "يمكن إدراج هذه الجمالية ضمن النظريات النقدية التي تهتم بتداول النصوص الأدبية، وكيفية تلقيها وبالتالي إعادة إنتاجها"[3]. بدأت سلطة القارئ مع النقاد الألمان في جامعة كونستانس عند ياوس وآيزر، حيث جعلوا للقراءة علم جمال أسموه (جماليات التلقي) والذي اصطلح عليه الباحثون الأمريكيون بـــ(نقد استجابة القارئ)، –ونظرية التلقي أعادت للمتلقي حقه وأهميته ووضعته على رأس قائمة أولوياتها لأنه منتج النص ومؤوّله "وهكذا انتقلت سلطة الأدب من الكاتب والنص إلى القارئ الرأس الثالث للمثلث الذهبي الأدبي، بعد أن أُعلن 'موت الكاتب'، ووضعت القوانين الضابطة للقراءة، فجعلت القارئ محكوماً باستراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها، ومدفوعاً إلى التحذير من الوقوع في رد الفعل الذي يوقع في (أسطورة القارئ) بعد التخلص من (أسطورة الكاتب) و(النص). ومن أجل ذلك تمّ التساؤل عن جدوى تعدد القراءات، وهل كلها صالح ينتج تأويلات صائبة؟ وتمّ التنبيه إلى أن القارئ قد لا يتخلى عن ذاتيته ورغباته، وبالتالي فإن هذه كلها ستنعكس على تأويلاته القرائية"[4].

لم يعد القارئ للنص في عُرف نظرية التلقي ذلك المتلقي السلبي أو المستهلك الخاضع لسلطته أو لسلطة المبدع "والذي تلقى على ذهنه النصوص فيتقبلها ويستجيب لها دون إدراك واع بمقاصدها"[5] ولم يعد ذلك القارئ الذي يتماهى في الناقد أو القارئ

1- بوخال لخضر، **المتلقي وبين التجلي والغياب**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع الدراسات الأدبية بين القديم والحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان 2012/2011، ص: 41

2- المرجع نفسه، ص:30

3- عبد الله إبراهيم، **التلقي والسياقات الثقافية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص:7

4- المرجع نفسه، ص: 5

5- روبرت هولب، **نظرية التلقي (مقدمة نقدية)**، تحقيق: عز الدين إسماعيل، ص: 91

المتخصص، الذي يتوسط بين الآثار الفنية وبينه "فهو الذي يقرأ له، ويدلّه على مواطن الجمال والجودة، فيستأثر بالأذواق ويوجهها حسب ذوقه ورؤيته الخاصة"[1].

القارئ هو الخالق للنص، وعليه تصبح القراءة عملية إنتاجية، فلا عملية تلق دون فعل "ولهذا جاءت جماليات التلقي لتؤكد تعدد قراءات النص الواحد، ولا نهائية دلالاته، حتى لدى القارئ الواحد"[2]، فالنص يبقى ميتا أو في حالة كمون، ما لم يأت قارئ يعيده إلى الحياة، ويفجر فيه طاقات الفاعلية عن طريق تحليله وتأويله "وهكذا يصبح النص ملكا للقارئ، منذ أن يخرج إلى الوجود، وعرضه لتعدد القراءات في كل زمان ومكان، تبعا لمستويات القراء الأدبية والثقافية، ففي حين يكتفي القارئ العادي بالمتعة التي يحصل عليها لدى قراءته نصا أدبيا، فان القارئ الناقد لا يكتفي بهذه المتعة، وإنما يتجاوزها إلى الكشف عن دلالات النص وإيحاءاته"[3]، فتصبح القراءة عملا إبداعيا يوازي إبداع النص نفسه ولهذا طالب النقاد بقراء ممتازين، فنجد القارئ الضمني أو المضمر عند آيزر وبالقارئ المرتقب عند وولف الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة، وطالب ريفاتير بالقارئ المتفوق، وفيش بالقارئ المثالي، وبارت بالقارئ غير البريء الذي يختزن عددا لا نهائيا من النصوص والإشارات، والقارئ عند آيزر هو الذي يقوم" أثناء قراءته بملء الفراغات gaps والبياضات blanks والتحديد الكامل لمواقع اللاتحديد spots of indétermination، وتجميع المعنى للوصول إلى ما يدعوه آيزر التأويل المتسق أو الجشطالت gestalt وبالتالي تحقيق التواصل الأدبي، وهو ما يعدّ الغاية الأسمى لفعل القراءة"[4].

أطاحت نظرية التلقي بعرش النص وعزلت المؤلف ونصّبت القارئ كعنصر مهم ومهيمن في عملية القراءة، والقارئ أعطته النظرية كل الحرية في قراءة النص، فأصبح في عُرفها هو صانع المعنى ومكمل للنص الذي بدأه المؤلف، وبهذا يكون القارئ منتجا

1- محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص:37

2- محمد عزام، **التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)**، 200 دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007م، ص:5

3- المرجع نفسه، ص:6

4- بوخال لخضر، **المتلقي وبين التجلي والغياب**، ص ص: 40-41

ومبدعا، فالقارئ الكفء هو من يكشف نصوصا ممتازة أخرى ضمن ما تصوره الكاتب وكتبه ومن يمنحها دلالات وأوجهًا أكثر غنى"[1].

وحتى تسترد الكتابة مستقبلها "يجب قلب الأسطورة: فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ"[2]. وتؤمن نظرية التلقي بحرية القارئ، وتعتبر أحد مبادئها ولكن لا يقصد" بهذه الحرية، أن يكون القارئ غير ملزم بالضوابط الفنية، وإنما تريد أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد بصفة عامة آنذاك والنقد الماركسي على الفن بصفة خاصة، فالقارئ الماركسي يستقبل النص في إطار وضعية إيديولوجية معينة، تتوقف عندها حرية فرديته بكل ذاتيتها وميولها ونشاطها الذهني، وتلك مسألة تعيق الفهم الصحيح...لأن القارئ بهذه الصورة يكون–غالبا – أسير نظام عقدي أو ثقافي محدد قد يحجب الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال"[3]، ويعني ذلك أن النظرية لا تقصد بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية" ولا يريدونه قارئا وجوديا، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير"[4] ولا قارئا رمزياً يعايش التجربة من غير فهم " ولا يريدونه كذلك قارئا بنيويا تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط به"[5]، فهم يُبعدون القارئ عن هذه النماذج السائد من ناحية ومن ناحية أخرى يريدونه يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن "فالقارئ الماركسي المذهب أو الطبقة"[6]، وهذا لان هذه المسألة تُعيق فهمه الصحيح، وهو بهذه الصورة يكون غالبا أسير نظام عقدي أو ثقافي محدد قد يُغطي عنه الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال، فقد يحمله التزامه بهذا النظام على أن يتبنى سلوكاً سلبياً إزاء القيم التي تصطدم مع قناعته، وبهذا تكون النتيجة أن يرفض عملاً فنياً لهذا السبب، ويؤكد رواد نظرية التلقي في غير موضع "أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة "[7].

1- حبيب مونسي، **نظريات القراءة في النقد المعاصر**، منشورات دار الأديب، وهران، ص: 138

2- محمد عزام، **التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)**، ص:2

3- خالد علي، **مفهومات نظرية القراءة والتلقي**، مجلة ديالي –العراق–، ع:69، 2016م، ص: 125

4- محمد عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)**، ص: 20

5- روبرت شولز، **البنيوية في الأدب**، ترجمة: حنا عبود، ص: 162-164

6- هنري أرفون، **الجمالية الماركسية**، ترجمة: جهاد نعمان، بيروت، لبنان، د ط، 1975، ص ص:9-91

7- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ترجمة رعد عبد الجليل، ص ص:86-117

يزخر التاريخ النقدي لكثير من المواقف، حيث خضع فيها الناقد لفهم حزبي أو سياسي أو هوى شخصي، فكانت الأحكام في تلك المواقف والحقب الزمنية بعيدة عن الفهم الصحيح لمعطيات النص، وحتى بعض أنصار الماركسية تمرّد على جبرية الفكر الماركسي، حيث كانت عقبة تُعيق سبيل المبدع والناقد معاً، وتعيق في الوقت ذاته حرية الإبداع و حرية الفهم والتلقي، فيبدو القارئ تحت سيطرتها مسحوق الإرادة وهذا ما جعل بعضهم يقول:" إنه لمن الصواب بمكان ألاّ يجب الحكم على نتاج فني أو شجبه أو قبوله تبعا لمبادئ الماركسية، فعلينا أن نحكم على نتائج الإبداع الفني استناداً إلى قوانينه الخاصة... إن الازدواجية الأساسية في الجمالية الماركسية التي تبدو أحياناً كمذهب مجبر تؤثر على تطبيقها في مختلف حقول العالم الثقافي"[1]، وأصبح التمرّد الصريح على جبرية الفكر الماركسي مفروضة على الناقد أو القارئ بصفة خاصة "يفسّر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون هذا القارئ حراً في استقبال النص، غير مكبل بقيود الماركسية، ويُقدم لنا في الوقت ذاته سببا فنيا ونفسيا لقبول هذه النظرية إجمالا وإن كان ثمة تحفظ على بعض التفاصيل، فمن جملة ما يدعو إلى التحفظ ما نادى أحدهم"[2] والدعوة بهذا الشكل "قد تكون بالنسبة إلى صاحبها أمرا طبيعيا من ناحيتين: من ناحية الهدف الذي ارتبط بهذه النظرية منذ نشأتها، وهو كونها اتجاها مناهضا للقيود التي فرضها النقد الماركسي على القارئ في عملية استقبال النص، ومن ناحية النزعة العلمانية التي استبدت بالمجتمع الغربي، فجعلته يصفي حساباته مع الموروث ويفصل بينه وبين مظاهر النشاط البشري، ومنها الأدب بطبيعة الحال"[3].

2- النص:

يعتبر النص مرآة ينطبع فيها المعنى، "ويستطيع النص أن يعكسه مرة أخرى فيراه القارئ، فالمعنى ينطلق من نقطة إرسال بعينها هي هذا المؤلف أو المبدع ويتحرك عبر وسيط هو النص إلى نقطة استقبال بعينها هي المستقبل أو القارئ أو المتلقي قُصد إرساله هو بعينه يتم استقباله، فالكلمات تعكس تماما المشاعر والأفكار والأشياء التي تشير إليها

1- هنري أرفون، **الجمالية الماركسية**، ص ص:25-26

2- المرجع نفسه، ص: 26

3- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:22

وتستحضرها"[1]، ويعني هذا أن النص موجود بالقوّة في صورته المادية أي(الكتابة)، ولكن نظرية التلقي لم تعترف بالوجود المادي للنص "فهو في عُرفها غير متحقق إن لم يتم تلقيه من طرف قارئ، هذا الأخير هو الذي يبعث الحياة في النص، إذ لا يتحقق إلا بفعل القراءة"[2].

ويرى آيزر أن النص نتاج لتضافر جمهور المؤلف والقارئ معاً "حيث يقول: عملية الكتابة تشتمل عملية القراءة باعتبارها عامل ارتباط جدلي ويتطلب هذان الفعلان المترابطان شخصين نشيطين بشكل مختلف والمجهودات الموحدة للمؤلف والقارئ تُبرز للوجود الموضوع الملموس والخيالي، هذا الموضوع هو من عمل الذهن، إن الفن لا يوجد إلا من أجل ومن خلال الناس الآخرين"[3]، ومن خلال هذا نجد إن العمل الأدبي (الفني) يتشكّل من قطبين هما: قطب فني وهو النص، وقطب جمالي هو القارئ.

يمثّل النص رؤية منظورية للعالم، حيث يقوم المؤلف بتركيبها خالقاً بذلك عالماً خاصاً " وتتفاوت درجات عدم مألوفية هذا العالم (النص) مع القارئ، كما تتفاوت درجة الإبداع بين المرسِل والمرسَل إليه، مما ينعكس على الرسالة الأدبية"[4]، والنص كذلك مجموع "مظاهر خطاطية aspects schématiques، ومنظورات متنوعة مثل: منظور السارد، ومنظور القارئ التخييليّ، وغيرها من المنظورات في العمل الروائي وهي قواعد موجّهة لمتعة القارئ حين يصبح منتجا للمعنى"[5].

النص في نظرية التلقي وعند آيزر بالضبط هو عبارة عن انتقاء من تشكيلة من النُظم الاجتماعية والثقافية "والتي توجد كحقول مرجعيّة خارجة عنه. حيث يتمّ (نزع البراغماتية)depragmatization ، بفضل ذلك الانتقاء، وفي هذه العمليّة يقوم النص بانتزاع موضوعاته المنتقاة من سياقها البراغماتي(التداولي)، وبالتالي يحطّم إطارها المرجعيّ الأصلي."[6]

1- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة و نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ترجمة: حميد لحمداني الجيلالي، ص: 55

2- بومعزة فاطيمة، **نظرية القراءة والتلقي– المرجعيات والمفاهيم–**، جيجل، ص:182

3- محمود العشيري، **الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة**، ط2، دليل القارئ العام، ميرت للنشر والمعلومات–القاهرة، 2003، ص:93

4- بوخال لخضر، **المتلقي وبين التجلي والغياب**، ص: 39

5- المرجع نفسه، ص: 40

6- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة**، ص: 57

7- أفق التوقعات (أفق الانتظار) ومفهوم اندماج الأفق:

يعتبر مصطلح أفق التوقعات (الانتظار) من أهم ما أتت به نظرية التلقي، حيث ركّز عليه أحد أقطاب النظرية وهو ياوس حيث يقول: "إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تُفلت من النزعة النفسانية التي هي عُرضة لها لوصف تلقى العمل والأثر الناتج عنه، إذ كانت تشكل أفق انتظار جمهورها الأول بمعنى الأنظمة المرجعية القابلة للتشكل بصورة موضوعية والتي تكون بالنسبة لكل "عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها، ينشأ من نتيجة ثلاثة عوامل أساسية هي:

-التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النص.

-شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يُفترض معرفتها.

-التعارض بين أسلوب اللغة الشعرية وأسلوب اللغة العملية، العالم الخيالي والواقع اليومي"[1]، كما يعرفه بعض النقاد بأنه "مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلّح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص قراءته"[2]، والتلقي حسب رواد النظرية لا يتوقف عند زمن بل يُخلق في كل زمن، ولكل زمن قراءه، كما أن التلقي يختلف من زمن لآخر وذلك 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 يشكّل مخزونا لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه، وتشكل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه، ويرى ياوس أن أفق التوقع" هو نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها"[3] ومن خلال ما قاله ياوس فإننا نفهم أنه يركّز كثيراً على معرفة القارئ لمجموعة من التقاليد والأعراف التي تميّز الأجناس الأدبية عن بعضها "هذا التميّز الذي لا يمكن أن يكون إلا بالممارسة التي تُمكّن القارئ من معرفة التشويشات التي تصيب التقاليد والأعراف الفنية بين الحين والأخر، فحين يشرع المتلقي في قراءة عمل أدبي حديث

---

1 -Hans Robert Jauss, (**Pour une esthétique de la réception**),traducteur claude maillard,prefacier (e t c): Jean Starobinski , Gallimard 1990, p:49

2- حمد عبد الله خضر، **مناهج النقد الأدبي الحديث**، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص: 287

3- محمد موسى البلولة الزين، **التلقي ما بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي البلاغي في العصر العباسي**، مجلة مجمع المدينة العالمية المحكمة (من الصفحة311 إلى 340) تاريخ النشر 5-7-2016، العدد 17، جامعة الجوف المملكة العربية السعودية، ص:324

الصدور، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكوّن تصوره الخالص للأدب، في حين يسعى المؤلّف إلى انتهاك هذه المعايير ومخالفتها، مما يجعل طريقته في الكتابة تدخل صراع مع أفق انتظار هذا المتلقي، ويسمى هذا الفارق بين كتابة المؤلف وأفق انتظار القارئ بالمسافة الجمالية"[1].

أمّا عن اندماج الأفق فيُعدُّ من المفاهيم التي تُظهر نقط التقاطع بين ياوس والمشروع الهيرمونيطيقي لجادامير وهو الذي آثار هذا المفهوم في كتابه (الحقيقة والمنهج) وسمّاهُ بـــ: (منطق السؤال والجواب) الذي يحصل بين النص والقارئ عبر الأزمنة، ويعرض ياوس مفهوم أفق الانتظار كما يلي: "إنّ تحليل التجربة الأدبية للقارئ تفلت من النزعة النفسانية التي هي عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه، إذ كانت تشكل أفق الانتظار جمهورها الأول، بمعنى الأنظمة المرجعية القابلة للتشكل بصورة موضوعية والتي تكون بالنسبة لكل[2] "عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها نتيجة عوامل ثلاثة أساسية هي:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يُفترض معرفتها.
- والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، أي التعارض بين العالم التخييلي والواقع اليومي"[3].

ونفهم من هذا أن ياوس يفترض في القارئ أن تكون لديه المعرفة المكتسبة من جرّاء معاشرته للنصوص "وتبيينه للسنن الفنية التي تميّز جنسا أدبيا عن الآخر، ولا تكتسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة"[4]، ويكون القارئ مدركاً لتوالي النصوص في زمان "بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة"[5].

1- – رشيد بن حدو، **مدخل إلى جمالية التلقي**، ترجمة، عبد الرحمان طنكول، مجلة آفاق المغربية، ع6، 1987، ص:12

2- احمد بوحسن، **نظرية التلقي والنقد الغربي الحديث**، ص:29

3 -Hans Robert Jauss, (**Pour une esthétique de la réception**),p:49

4- احمد بوحسن، **نظرية التلقي والنقد العربي الحديث**، ص:29

5- المرجع نفسه، ص:29.

وقد أشار الناقد السويسري جان ستاروبنسكي (1920م/2019م) إلى الأصول الظاهراتية لمفهوم أفق الانتظار حين قال: "إن مفهوم أفق الانتظار الذي يعتمد عليه ياوس الذي يلعب دوراً مركزياً في نظرية التلقي، يرجع في أصله إلى هوسرل، إن ياوس يحاول حصر(مضامين الوعي) في نظام وصفي خال من كل نزعة نفسية، وبمعجم غامض جداً، وعلما بأن هوسرل يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الزمنية."[1].

4- نقطة الرؤية المتحركة والمسافة الجمالية (أو تغيّر الأفق):

تُعد نقطة الرؤية المتحركة فكرة تضاف إلى أفق الانتظار، فالنص لا يمثل سوى افتتاحية للمعنى، ومن ثمّ فالنص لا يكتمل معناه إلا في المرحلة النهائية للقراءة ."عندما نجد أنفسنا غارقين فيه والقارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرّك خلال الموضوعات، فهو يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأوّله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في النصوص الأدبية "[2]. وأمّا عن المسافة الجمالية أو بما يسمى بتغيّر الافق يقوم هذا المفهوم على ذلك التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي" كمجموعة من المحمولات الموسومة الفنية الثقافية، وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات، فيقف القارئ هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا يعتمد عليه في التأريخ للأدب"[3]، وعليه فالمسافة الجمالية هي" الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ، بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد"[4]، ويمكن الحصول على المسافة الجمالية من خلال استقراء وردود أفعال القراء على الأثر "أي أن من الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، والآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي تُرضي أفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا لأنها نماذج تعوّد عليها القراء"[5].

1- المرجع السابق، ص:30

2- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته**، ص: 156

3- احمد بوحسن، **نظرية التلقي والنقد الغربي الحديث**، ص:30

4- د علي حمودين المسعود قاسم، **إشكاليات نظرية التلقي المصطلح المفهوم الإجراء**، ص:308

5- حسين الواد، **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1985، ص:77

ويمكن تحديد ردود فعل القارئ إزاء النص بثلاث استجابات وهي ردود نوجزها فيما يلي:

أ- الاستجابة :

ويترتب عليها الرضى والارتياح لان العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

ب- التغييب :

ويترتب عنه الاصطدام لان العمل الأدبي قد خيّب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.

ج- التغيير، أي تغيير الأفق المتوقع[1].

وهذا يعني أن قراءة النص تختلف من قارئ إلى آخر، بل يختلف حسب القارئ الواحد بحسب أحواله وتطوّر معارفه "ومن ثمّ يصبح هذا الفارق الجمالي مقياسا للتحليل التاريخي، كما أورد ذلك ياوس نفسه قائلا: إذا كنا ندعو المسافة الجمالية، المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجودة سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى، المعبر عنها أول مرة تنفد إلى الوعي فإن هذا القارئ الجمالي المستخلص من ردود فعل الجمهور، وأحكام النقد"[2].

5- المتعة الجمالية (أو تغير الأفق):

تعددت الرؤى حول مفهوم المتعة الجمالية على امتداد الحركات النقدية منذ أرسطو[3]، فهناك من يراها أمراً ثانوياً وليس لها أهمية في العمل الأدبي، وهذا ما يميل إليه النقد

1- احمد بوحسن، **من قضايا التلقي والتأويل**، سلسلة المناظرات والندوات رقم36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، 1995، ص:104

2- سمير حميد، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2005، ص:31

3- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:25

الماركسي الذي خالف الحركات النقدية، والتي تعتبر أن المتعة الجمالية غاية في ذاتها، وهناك من يقرر لها وظيفة ينبغي أن تؤديها في عملية التلقي حيث يجعلونها عنصراً فعّالاً في هذه العملية ولكن أصحاب نظرية التلقي يرون "أن المتعة تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، أي(من القارئ إلى النص)، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطّر(به القارئ) وجود الموضوع ويجعله جمالياً"[1]، وهذا ما يظهر لنا أن القارئ عندهم يشارك في صنع المعنى فكذلك يشارك في إبداع الجمالية "بيد انه في اللحظة الأولى ولا دخل له في إبداعها، بل هو خاضع لما يثيره الموضوع في نفسه من إعجاب أو اشمئزاز، أو ما يحركه من دواعي الرحمة أو الشفقة أو غيرهما من أنماط الانفعال. وفي اللحظة الثانية تتحول المتعة المباشرة إلى موقف يتبناه المتلقي، فيتمثل في سلوكه النماذج المثيرة للإعجاب، وينأى عن النماذج المثيرة للاشمئزاز، أو يتعاطف مع النماذج المثيرة للشفقة والرحمة"[2] وعليه فالمتعة الجمالية لا تكون غاية بذاتها بل لها وظيفة عملية تتمثّل في توجيه إدراك المتلقي، وعن هذه الوظيفة يشير احد نقاد نظرية بقوله:" والمتعة يجب ألاّ تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك"[3].

وللتوضيح أكثر حول هذه الوظيفة فقد مُيّز تاريخيا بين تصنيفات حيوية ثلاث للمتعة الجمالية وهي: " نتاج المتعة واستقبالها واتصالها"[4]، فالأولى تشير إلى الموضوع في علاقته مع الأدب،" حيث كانت الخبرة الجمالية القائمة على فكرة النتاج في العالمين القديم والوسيط تعتمد على معيار نظري سابق الوجود، ولكن التغيير في الآراء العالمية في العصر الحديث أسهم في التحول من فكرة النتاج القائم على التقليد إلى خلق عمل يجلب الكمال مستقبلاً"[5]،

أما الثانية استقبال المتعة فقد أشار به "إلى عملية الإدراك أو استشعار الجمال بواسطة الوظيفة اللغوية النقدية أو (الصناعة الثقافية) كما أطلق عليها "[6]، وعن التصنيف الثالث

1- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ترجمة رعد عبد الجليل، ص :92

2- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:26

3- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ص:93

4- محمد عباس، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص:26

5- المرجع نفسه، ص: 26

6- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية**، ص ص: 94-95

للمتعة الجمالية وهو الاتصال، يبدو فيها التأثّر الواضح بفلسفة التلقي عند أرسطو، وهو ظاهر في استخدام ياوس لمصطلحات الشعر المسرحي فهو "يتحدث عن الأنماط التفاعلية للتماثل مع البطل كما وردت في النص المأسوي عند أرسطو، ويشير إلى العلاقة بين الممثلين والمشاهد، ويقرّر كذلك أن الإعجاب بالتماثل يتضمّن بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو الجزء منه"[1].

ويمكن القول " أن المتعة الجمالية تعتمد على ما يلي:

أ- **فعل الإبداع:** أي المتعة الناجمة عن استخدام المرء لقدرته الإبداعية الخاصة.

ب- **الحس الجمالي:** وتشير إلى اعتماد الإبداع على التلقي.

ج- **التطهير:** وهي الخبرة الجمالية الاتصالية التي تنتج لذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر، وهما القادران على تعديل اقتناعات المتلقي وحركته"[2].

6- الفجوات:

يوجد في النص مجموعة من الفراغات أو الفجوات التي يتركها المبدع للقارئ، وهذا حتى يتسنى له ملأها "فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة والتي يقوم القارئ بملئها مستعيناً بمخيلته "[3]، وتكون مساهمة القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي، وهذا الملء يتمّ ذاتياً حسب ما هو مُعطى في النص وهذا الوعي للقارئ متكوّن من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض، فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة، وهذا لان النص ناقص بما به من فجوات، وهذه الفراغات تنتظر مساعدة القارئ من اجل ملأها، "أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة من اجل ملء هذه الفجوات فإنّ النص ينتظر قارئ قادر على تأويله أي أنه يتوقع قارئه ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ"[4].

1- المرجع السابق، ص:96

2- أبو احمد حامد، **الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)**، الرياض، مؤسسة اليمامة، د ط، 1997، ص:93

3- المرجع نفسه، ص:131

4- احمد بوحسن، **من قضايا التلقي والتأويل**، ص: 103

يعتبر آيزر أن المساحات الفارغة في النص ليست عيباً فيه، ولكنها المكون الأساسي لاستجابة القارئ الجمالية، ودور القارئ في هذه المساحات الفارغة الربط والتركيب واستجلاب المعنى. والمقصود بالفجوات أو الفراغات عند آيزر "هي تلك المناطق الغامضة المبهمة وغير المحددة التي على القارئ أن يملأها باستخدام خياله، وهي بالتحديد ذلك الموقع يتطلب فيه من القارئ أن يكون مسؤولا في إعادة تركيب المعنى، فهي تمثل المساحة التي يعمل فيها القارئ داخل النص، فالنص يحتوي على مناطق مبهمة غير محددة تشبه البياض والشغور والتي من الواجب أن يملأها القارئ كي يتحقق وجود النص وتتحقق القراءة، فإذا: "كانت غاية القراءة، من منظور آيزر هي الوصول إلى حالة من الاتساق الجشتالي والتوازن في فهم النص، فإن ذلك لا يتأتى إلا بعد سد تلك الفجوات وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عند ما تملأ الفراغات، فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد تمام تلك المهمة أو قل من خلالها"[1].

رغم أن الفراغات عند آيزر تعيق تماسك النص ولكنه يؤكد في الوقت ذاته أن الاتصال بين النص والقارئ، إنما يتحقق من تلك الحالة الطارئة من تلك الوضعية السالبة بينهما، وليس من الحالة المشتركة لكليهما من هذا المنظور تتحول الفراغات في نظر آيزر إلى حوافز لخلق الأفكار، فملء الفجوات يعني أن القارئ يقم حالة من الاستمرارية أثناء عملية القراءة. وهو مطالب بملء الفراغات، كي يكمل المواضيع بالشكل الذي يرضيه، وأيضاً بالشكل الذي توافق مع مخططات النص، وبذلك يحولها إلى نتاج ملموس.

7- المنعطف التاريخي:

سبق لياوس أنْ أكد على أهمية مفهوم المنعطف التاريخي الذي استعاره من هانز بلومبرج Hans Blumbergue في تأريخه لفلسفة التاريخ ،"حيث الانتقال من مرحلة إلى أخرى ومن فهم إلى آخر إلا يمكن فهمه إلا من خلال معرفة طبيعة الأفق التاريخي الذي أملى هذا الانتقال"[2]، وقد ذكر ياوس ذلك بوضوح حين قال: " ولهذا يمكن أن نضع لتأريخ الأدب مثل ما اقترح بلومبرج لتاريخ الفلسفة الذي بناه بأخذ أمثلة من المنعطفات التاريخية

1- حمد سعدون، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية**، ص ص:69-70

2- نادر كاظم، المقامات والتلقي، **بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث-دراسة أدبية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003، ص: 59

الذي أسسه على منطق السؤال والجواب"[1]، واعتمد عليه ياوس لبناء تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة " وان الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التحولات الكبرى التي تقدم رواية مغايرة للأفاق والانتظارات بحكم ما تحمله من تلك التحولات من تصورات جديدة للعالم، وظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة."[2]

من خلا كلامنا عن نظرية التلقي من وجهة نظر الدّراسات النقدية الغربية، والذي كان التركيز فيها على المتلقي في جميع أطواره وأدواره.
وبالتالي فإن التساؤل الذي يمكن طرحه والاشتغال عليه فيما يلي من الفصول يمكن صياغته كالتالي:

- هل نستطيع القول بأن المتلقي في التراث النقدي العربي يمكن استكشافه وتوصيفه حسب المعايير التي تفرضها نظرية التلقي بصياغتها الغربية في عمود الشّعر؟

1- هانز روبرت ياوس، **نحو جمالية للتلقي**، الطبعة الفرنسية 1978، ص:71، نقلاً عن احمد بوحسن، **نظرية التلقي والنقد العربي الحديث**، ص:31

2- حافيظ علوي إسماعيل، **مدخل إلى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد**، النادي الأدبي الثقافي، ج34، مج9، جدة، 1999، ص:92

الفصل الثاني

عمود الشعر: البحث عن المتلقي

أولاً: عمود الشعر: المصطلح والتعريف

ثانياً: عمود الشعر عند نقاد القرن الثالث والرابع والخامس هجري:

1- عمود الشعر: ارهاصات ما قبل النظرية

2- عمود الشعر: التأسيس والتحولات

ثالثاً: عمود الشعر وبيئات التلقي:

1- المتلقي في عناصر عمود الشعر

2- تعدد المتلقي

أ- المتلقي علماء اللغة العربية

ب- المتلقي الشّاعر

ج- المتلقي الكتّاب

أولاً: **عمود الشعر: المصطلح والتعريف**

1- مصطلح عمود الشعر:

أ- العمود لغة:

عمود البيت " وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع: أعمدة، وعمد، عمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلّا به. والعميد: السيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود عليه"[1].

والعمود: أعمدة وعَمَدُ وعُمْدُ والسيد، كالعميد: ومن السيف شظيبته التي في ثمنه، ورئيس العسكر أو عمود البطن: الظهر ومن الكبد عرق يسقيها، والعماد الأبنية الرفيعة، عَمِدُ الثرى: كثير المعروف، وأنا اعمِدُ منه، أيْ أتعجب و العمدة ما نعتمد عليه.[2] ويُقال عميد ومعمود ومعمّد، قال الخليل: العُمدُ أن تكابد أمراً بجد ويقين[3]، والعَمَدُ: أن نعمد الشيء بعماد يُمسكه ويعتمد عليه، وقال ابن دريد عَمَدْتُ الشيء: أسندته، والشيء يسند إليه عِماد، وجمع العِماد عُمُدُ، عمود وعمد والعمود من خشب أو حديد والجمع أعمدة ويكون ذلك في عمد الخباء ويقال لأصحاب الأخبية الذين لا ينزلون غيرها هم أهل عمود وأهل عماد[4].

وعمد: وهي الاستقامة في الشيء منتصباً وممتداُ ومن ذلك عمدت فلانا وأنا أعمده عمداً إذا قصدتَ إليه والعَمَد: نقيض الخطأ في القتل وغيره. وإنما سُمِيَ عمدا لاستواء إرادتك إيّاه.[5]

"فأطلقوها على معانٍ مجردة مثل عمود الصبح وعمود الإبصار، وعمود النوى، وعمود الإسلام، وعمود الرأي، وعمود الأمر، وأرادوا بذلك مركزها وأهم عناصرها، فعمود الإسلام الصلاة وعمود الأمر قوامه الذي لا يستقيم إلاّ به".[6]

1- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(عمد)

2- فيروز أبادي، **قاموس المحيط**، ، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط4، 2009، ص: 380

3- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: هارون عبد السلام محمد، مكتب الأعلام الإسلامي، ط1، ج4، ص: 137

4- المرجع نفسه، ص:137

5- المصطفوي، **التحقيق في كلمات القران الكريم**، ، مركز نشر آثار العلامة المصطفوي، القاهرة –لندن، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 2009، ص:262

6- حسين نصار، **نشأة عمود الشعر وتطوره**، مجلة أقلام، العدد11، 1980، ص:43

ب- عمود الشعر اصطلاحاً:

يعدّ عمود الشعر من القواعد الكلاسيكية في الشعر العربي التي يلتزم الشاعر بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها،" وهو طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولّدون والمتأخرون"[1].

ويمكن القول أن عمود الشعر هو القواعد الفنية الصحيحة لقول الشعر" بحسب ما يرونه من أسرار الجمال الفني في الأدب، وبعبارة أخرى تلك الخصائص التي يتوفّر بها الشعر جودته وحسنه في العُرف والذوق العربي وهي تتناول المعنى واللفظ، والصورة الفنية، وأسلوب الشعر"[2].

ويعرّف أيضاً بأنه:" التقاليد الشعرية المتوازنة أو السنن المتبعة عن الشعراء العربية ومن سار على هذه السنن وراعى تلك السنن قيل عنه انه التزم عمود الشعر، واتبع طريقة العرب ومن حاد عن تلك التقاليد وعدل عن تلك السنن قيل عنه إنه قد خرج عمود الشعر وخالف طريقة العرب، ويُلاحظ في المعنى المعجمي أنه لم يذكر ارتباط كلمة العمود بالشعر كما هو الأمر في المعنى الاصطلاحي، إلّا أن هذا لا ينبغي أن يكون المعنى الاصطلاحي مستوحى من المعنى اللغوي فكما أنّ خشبة بيت الشعر هي الأساس الذي يقوم عليه ذات البيت، فإنّ أصول الشعر العربي وعناصره التي يشير لها المعنى الاصطلاحي تُعد أيضاً بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي يقوم نظم الشعر الجيد الصحيح"[3].

ويرتبط مفهوم عمود الشعر بالأحوال الحضارية للعرب، فنلاحظ هذا التركيب الإضافي (عمود الشعر) يرى أن بيت الشعر أو خيمة البدوي، حتى موقع العمود في الخيمة يأتي وسط البيت الذي يُعدّ شيئاً أساسياً "فإن اهتزّ اضطرب البيت كله من جهة خزائنه الفنية لا من جهة وزنه العروضي، وإن أزيل هبط السقف على الأرض، وألغي معنى البيت وجوداً أو تكويناً، وإن تغيَّر موضعه زالت فكرة التوازن بين شطري البيت من جهة ثقل السقف

1- أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ج1، ط1، 1989، ص:133

2- منصور عبد الرحمان، **اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1977، ص:36

3- وليد إبراهيم قصاب، **قضية عمود الشعر القديم**، دار الفكر المعاصر، دمشق-سوريا- ط1، 2010م، ص:146

على العمود الحامل، فثقلَ بعضُه وخفَّ بعضُه، فكأن العمود عاتق الميزان في توكيد نظرية الوسطية والاعتدال عند العرب"[1].

2- عمود الشعر تاريخاً:

تنوعت الآراء النقدية منذ أواخر القرن الثالث هجري، وتعددت وجهات النظر في مختلف مستويات النقد، الذي اهتم بالتدوين عند الأصمعي، ابن سلاّم، ابن قتيبة، قدامة بن جعفر، وابن طباطبا[2].

إنّ المعايير التي اعتمدها النقاد الأوائل تمثلت في الجودة والسبق الزمني وغيرها من المقومات، فمثلاً الأصمعي: "إذْ قسّم الشعراء إلى من هو فحل ومن هو ليس بفحل قياساً إلى عدد القصائد التي قالها والتي تتراوح عنده بين خمس قصائد أو ست وعشرين"[3]، وعليه فقد اعتمد الأصمعي على معايير متنوعة كغلبة صفة الشعر، السبق الزمني، الطبع، والقوة الفطرية وغيرها.

توالت المؤلفات النقدية الواحدة تلو الأخرى، فاتسع نطاق النقد وظهر الكثير من النقاد في القرن الرابع الهجري "وقد شهدت الحياة العربية في العصر العباسي تطوراً واضحاً وتحوّلاً إلى حياة الترف و التقاء الثقافات وظهرت اتجاهات جديدة في الأدب العربي ودخل التجديد في قصائد الشعراء وأغراضهم و اخذوا يتبارون في التغيير بالمعاني والأساليب فخرجوا عما كانت العرب عليه"[4]، ومن خلال ذلك ظهر اتجاهان الأوّل يمثّل القديم ويتعصب له ويُؤيّد التقليد و يحافظ على الأساليب القديمة، والثاني وقف مع التجديد والخروج عن المألوف وما اعتاد عليه العرب، ونتج عن ذلك صراع بين القديم والجديد و"كانت الخصومة بين أنصار البحتري وأنصار أبي تمّام من أهم ما شغل النقاد، فقد خرج

1- عبد الكريم محمد حسين، **عمود الشعر مواقعه وظائفه وأبوابه**، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2003م، ص:**64**

2- رحمان غركان، **مقومات**، ص:51

3- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 1993، ص: 41

4- منصور عبد الرحمان، **اتجاهات النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1977، ص: 12

أبو تمّام على تقاليد العرب في الشعر وجاء بالجديد الطريف وتمسّك البحتري إلى حد كبير بالتقاليد"[1]. فتعصّب المحافظون ضد أبي تمّام، كما أبدى المجددون أصحاب الأفكار الفلسفية إعجابهم به وكان إعجاباً شديداً بفنّه ولدقّة معانيه التي "تظافرت لطبعه وذكائه واطلاعه على الثقافات الأجنبية، فكتبت المؤلفات لإبراز عيوب كلا الشاعرين ومساوئهما وأخذوا يبحثون عن مقاييس معينة لتفضيل أحدهم على الآخر على أساسها ألف ابن المعتز رسالة في محاسن أبي تمّام ومساوئه وألّف أحمد بن أبي طاهر(توفي280هـ) كتابه سرقات البحتري، وألف ابن عمار (توفي219هـ) عن أخطاء أبي تمّام، وألّف الصولي (توفي335هـ) كتاب أخبار أبي تمّام"[2]، فكانت كل هذه الدراسات النقدية بدائية بسيطة وذات نظرات جزئية وأحكام فردية عامة و لم توضع خطوط واضحة دقيقة لعمود الشعر، إلى أن جاء الآمدي (توفي370هـ) الذي كان أول ناقد متخصّص حيث جعل النقد من أهم الميادين التي وضع فيها كلّ جهوده "فاختلف عن سابقيه وجاء بالموازنة الصحيحة التي تلمّ بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية بفروعها المختلفة، التزم الآمدي بالقوالب الكلاسيكية للقصيدة العربية، فكان يؤثّر المطبوع على المصنوع وسهولة الألفاظ ووحشيتها"[3]، وقال الآمدي عن البحتري أنه:" أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذاهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف"[4]، كما تحدث عن أبي تمام وقال فيه:" شديد التكلّف صاحب صنعة ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه إشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني الموّلدة"[5]، الآمدي لم يعط مفهوماً لعمود الشعر وعناصره ولكن نفهم ذلك من خلال ثنايا كلامه على مذهب الشاعرين وعن تصوّره لطريقة العرب في كتابة الشعر حيث لم تخرج من خلاله عن نطاق" حلاوة اللفظ

1- أحمد مطلوب، **دراسات بلاغية ونقدية**، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، د ط، د ت، ص:149

2- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص: 135

3- أحمد مطلوب، **دراسات بلاغية ونقدية**، ص: 158

4- الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، ذخائر العرب، مصر، ط4، 1992م، ص: 423

5- المصدر نفسه، ص: 423

وحسن التخلّص ووضع الكلام في موضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني"، ولكن صرّح في كثير من المواضع في كتابه الموازنة بلفظ العمود منها في قوله:" وحصل للبحتري ما فارق عمود الشعر وطريقته المعروفة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة"[1]، وكذلك حين قال على لسان البحتري الذي سُئل عن نفسهِ وعن أبي تمام فأجاب: " كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[2].

ثانياً: المصطلح عند نقاد القرن الثالث والرابع والخامس هجري

1- إرهاصات ما قبل النظرية:

لم يُذكر مصطلح عمود الشعر عند نقاد القرن الرابع هجري، إلا عند الأقطاب الثلاثة أصحاب النظرية الآمدي، الجرجاني، والمرزوقي، وهناك من أشار إليه في حديثة عن الشعر دون ذكر المصطلح، منهم الجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر.

يرى بن قتيبة أن نهج الشعر الجاهلي في القصيدة ومسلكه القديم يكمن في الوقوف على الديار واستبكاء ووصف الآثار، والتخلص من ذلك في حذق ولطف إلى الغرض الذي أنشأ الشاعر من أجله قصيدته بعد أن امتلك الإصغاء ومهد النفوس لما يعد هو مقبل عليهم. انتقل إلى غرضه وما بنى بسببه القول. ويعتبر هذا المسلك في منتهى الإجادة شعراً وشاعرية وقد قال في ذلك: "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب. وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[3] ثم يكمل "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، فإن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لان المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير"[4]

1- الآمدي، الموازنة، ص: 18

2- المصدر نفسه، ص:12

3- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، حققه وضبطه ووضع حواشيه د مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ج1، ط1، **1971**م، ص:20

4- المصدر نفسه، ص:21

وأضاف بن قتيبة في طريقته لنظم الشعر الوحدة الفنية في القصيدة ، واقتران المعنى بين الأبيات وان تكون الأبيات الشعرية كلا واحدا وكأنها صبت في قالب واحد فلا تمايز بينها في الألفاظ أو المعاني، كما يعتبر من التكلفة والصناعة في الشعر أن ترى البيت مقرونا بغيره ومضمونا إلى غير لفقه. وليدلل على صحة قوله يعطي لنا قصة (عمر بن لجأ) الذي واجه أحد الشعراء بالقول "أنا اشعر منك قال: وبم فضلتني ؟ فأجابه: لأني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه"[1]، وجعل ابن قتيبة ذلك هو مناط المفاضلة بين الشعراء.

يعتبر الجاحظ أول من ذكر مصطلح "عمود" حيث ذكره في كتابه البيان والتبيين في قوله:" رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة وجناحها رواية الكلام وحليّها الإعراب"[2] وقد كانت لرؤية خاصة للشعر حيث لا يراه كلاما موزونا كما يراه غيره من نقاد عصره، وهذا لم يأت من فراغ حيث أبان على معرفته الواسعة للشعر وأوزانه حيث سعا إلى وضع تعريف يوضّح فيه خاصية النوعية لفن الشعر حيث يقول:" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3].

وبهذا نجد أن الجاحظ وجد نفسه في مجال المقارنة بين فني الشعر والرسم، وكل ما أراده الجاحظ من هذا القول "تأكيد نظريته في الشكل، وأن الحول في الشعر إنما يقع على إقامة الوزن، وبهذا التحيز للشكل قلل الجاحظ من قيمة المحتوى وقال قولته التي طال ترددها: المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي"[4].

يرى الجاحظ أن الشعر نص يجب أن يتدفق في يسير وفي كثرة الماء حيث " الجريان والشفافية ومن حيث خروج هذه الألفاظ عن الطبع لا عن تكلف على أساس متين عن مفهوم الشعر بأنه صياغة فنية ووجدانية وأدوات خاصة لتحقيقه فكذلك الشعر يستعمل ألفاظا ليرسم بها صورا مختلفة وفي صورة جيدة من حيث البناء اللغوي (أو

1- المصدر السابق، ص:29

2- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص:44

3- الجاحظ، **الحيوان**، ج2، ص:131

4- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط1، 1971م، ص:98

السبك)، فإنه يبني فكرته هذه على أساس متين عن مفهومه للشعر بأنه صياغة فنية، وهو مثل النسج يتطلب سديين أو نيرين أحدهما عمودي والآخر أفقي"[1] ومثل الرسم يستلزم رؤية فنية ووجدانية وأدوات خاصة لتحقيقه وتجسيده؛ فإذا كان الرسم يتطلب لوحة وفرشاة وألوانا، فكذلك الشعر يستعمل الألفاظ ليرسم بها الصور المختلفة بألوان شتى من ألوان الحياة المتنوعة، فالبعد النفسي للقضية بتخيّر اللفظ وجودة السبك كجهد ذاتي يؤديه الشاعر لإخراج عمله الإبداعي في حلة فنية تتسم بالجودة وترفع من الرداءة والقبح والارتجال، كما انه يرى أن صحة الطبع هو السمة البارزة في طرحه والتي تدل على صدق المبدع مع نفسه ومع إبداعه، فلا يفتعل المواقف ولا يصطنع التغيرات.

يحث الجاحظ الشاعر على بذل طاقة نفسية من ذاته المبدعة في سبيل اختيار الألفاظ والأوزان المناسبة لمعانيه المرغوبة فكما يبذل من فكره ونفسه الطاقة اللازمة لملائمة الألفاظ مع المعنى التي يرى الجاحظ بأنها نابعة من التجارب الإنسانية فهي موجودة في كل مكان ويترك فيها العربي والعجمي ومن نشأ في البادية أو الحضر أي أنها راجعة إلى جهد صاحبها، وخبراته وتجاربه وتحصيلهن وما على صاحبها إلا أن يصوغها صياغة متفردة ومتميزة من حيث إقامة الوزن، ويعني بها موسيقى الألفاظ التي يوقعها تجانس الكلام.

يُعدّ الجاحظ ناقداً ومبحرًا في عوالم الشعر حيث يبدو من خلال أرائه أنّه على دراية بأوزان الشعر التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، كما نراه يشير إلى أسماء البحور الشعرية والتفعيلات التي اعتمدها الخليل، ويبدو أنه غير راض عنه ولا عن دوائره ووزانه حيث يقول:" ويدخل على من طعن في قوله: (تبت يدا أبي لهب) ورغم أنه شعر لأنه في تقدير مستفعلة- مفاعلة، وطعن في قوله في الحديث عنه، هل أنت إلاّ أصبع دميت وفي سبيل الله ما لقيت فيقال له: أعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس، خطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل: مستفعلن مستفعلن كثيرا ومستفعلن مفاعلن ليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً"[2]. أراد من خلال هذا الحكم أن يوضح شيئا مهما وهو أن الكلام الموزون لا يُعدُّ شعراً إلا إذا قصد صاحبه، أي نَظْمه وصناعته، أو إذا أن

1- محمد الصغير بناني، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م. ص:314.

2- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج2، ص: 240

مقدار هذا الكلام الموزون كافيا لاعتباره شعرًا، كذلك يرى أن إذا تخلل الحديث بعض الجمل الموزونة بصورة عابرة ودون قصد فلا ندعوها شعرًا، ويؤكد ذلك بمصادفته لحديث على مرأى منه" لقد سمعت غلامًا يقول لصديق له، وكان قد سقى بطنه، يقول لرفاقه اذهبوا بي إلى الطبيب وقولوا قد اكتوى، وهذا الكلام يخرج وزنه على خروج: فاعلاتن مفاعلن، فاعلاتن مفاعلن مرتين، هذا الغلام لم يخطر بباله قط أن يقول الشعر ولذلك لن نعد كلامه شعرا"[1]، فالجاحظ يرى أنّ" الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[2] وهنا الصناعة عنده لا تعني أنّ الشعر نتيجة العمل والاجتهاد والإرادة ووليد التلقين والرياضة، بل يؤكد على أنّ الشعر طبع وموهبة وأنّه من حرم منها لا يستطيع نظم الشعر أبدا ومهما كان، والصناعة عنده صياغة أو "فن تركيب الكلام وسبكه في تعابير وأوزان"[3] وهنا يظهر لنا كيف شبّه الشعر بالنسيج "فكما أن الثوب يتألف من خيوط تصف طولا وعرضا لتشكل لحمته وسداه، هكذا القصيدة هي مجموعات أبيات مؤلفة من رصف الألفاظ تشكل الصنيع الفني الرائع"[4].

يرى الجاحظ أن الشعر جنس من التصوير لاعتماده الكبير على الخيال الذي ينتج لنا صورًا خلابة بديعة وأنه إذا كان يخلو من التصوير والتشبيه والاستعارة وما إليها لهو أقرب إلى النظم منه إلى الشعر. وعليه فإن الشعر عند الجاحظ قائم على أركان أربعة : الطبع، الصياغة اللفظية، الوزن والتصوير. وهي رؤية خاصة تشبه قليلا لعناصر عمود الشعر عند النقاد الذين أتوا بعده، كما أن هذه الأركان تشترك في تكوين الشعر حيث يقول في ذلك:" ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير، وان المعول في الشعر إنما يقع على الطبع، وجودة الشكل"[5]، وكذلك يشير الجاحظ إلى سبك ألفاظ الشعر أو تلاحمها على نسق معين حين يقول:" أجود الشعر ما

1- المصدر السابق، ص:289

2- الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج3، ص:67

3- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج2، ص:320

4- علي بوملحم، **المناحي الفلسفية عند الجاحظ**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د ط، 2004، ص 336.

5- الجاحظ، **الحيوان**، ص: 132

رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجرى على اللسان كما يجرى على الدهان"[1].

وذكر ما لا تتباين ألفاظه ولا تتنافر أجزاؤه، ومن ذلك قول أبي حيّة النميري[2]:

رمتني وستر اللّه بيني و بينهـــا *** عشيّـــة آرام الكنـــاس رميـــم

رميـــم التي قالت لجارات بيتهـــا *** ضمنت لكم ألّا يزال يهيـــــم

ألا ربّ يـــوم لو رمتني رميتهـــا *** ولكنّ عهدي بالنضال قديـــــم

فهذه الأبيات من الشعر المتلائم الجميل.

أمّا ابن طباطبا فهو أحد النقاد العرب الكبار الذين كانت لهم آراء نقدية سديدة كشفت عن تفكير نقدي قديم متقدم، وحس جمالي مرهف.

أراد ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر أن يحل إشكالا فيما يتعلق بمفهوم الشعر، فاختط لنفسه منهجا وصفيا حرص فيه على وصف الظاهرة التي سيدرسها وذلك برصدها وفهم مضمونها بدقة وتفصيل بغية الإجابة على التي طرحت عليه والمشكلات التي طغت في زمانه المتعلقة بالشعر والشعراء، فالقضية التي سيعكف على معالجتها تتبعه بشكل عام في قضايا نقدية تتعلق بالعمل الإبداعي عند المحدثين كقضية سبق المحدثين إلى المعاني البديعة والألفاظ الفصيحة، ووسائل التصوير الشعري البكر، وأراد من خلاله " أن يجيب على سؤالين أساسيين يتصل أولهما بتحديد مفهوم لفن الشعر من حيث: ماهيته ووظيفته وأدواته ويتصل ثانيهما بجانب القيمة في هذا الفن من حيث المعيار الذي يحكم عليه بالحسن، أو الرداءة والمعيار الذي ينظم على أساسه"[3]، اراد ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر ان يصوّب بعض المصطلحات النقدية قيلت قبله أو في زمانه، كما اقرّ بعضها وزاد عليها متبعا في ذلك خطوات المنهج الوصفي التالي:

* تحديد المشكلة المراد دراستها.

* صياغة فرضية مدعمة بحقائق ومسلمات لحل المشكلة.

* الأساس النظري لمناقشة علم الشعر ومشكلة السرقات، واستقاد القدماء للمعنى أو لما يسمى ما ترك الأول للآخر، وكذلك مشكلة اللفظ والمعنى.

1- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص: 65

2- المصدر نفسه، ص:67

3- جابر عصفور، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص: 23

* وضع توصيات لتحسين الواقع الذي يعيشه الشعر والشعراء
* التركيز على عناصر الشعر الأساسية : الفظ والمعنى والخيال.

وهذه المنهجية التي اعتمدها ابن طباطبا كان تمهيدا لإرساء قواعد تحدد عناصر عمود الشعر للذين أتوا بعده ودرسوه دراسة دقيقة ووافية.

تناول ابن طباطبا في كتابه الشعر بصفة عامة وقسمه إلى شعر محكم وهو الشعر الجيد من حيث اللفظ والمعنى وتأتي بعد ذلك درجات من أقسام الشعر تتفاوت في الجودة والقبح والقوة والضعف على أساس من تفاوت درجات المعاني والألفاظ والمعنى عنده يتكيف بالسياق الذي يرد فيه فهو المعنى العام، وهو معنى العبارة أو البيت الشعري وهو الغرض أو الموضوع الشعري وهو الدلالة المباشرة للفظ، وقد تكون الدلالة المجازية أو الأدبية، وعليه الشاعر عند ابن طباطبا إذا نظم الشعر "مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يتسنى له القول عليه"[1]

وقد جعل ابن طباطبا صفات الأشعار المحكمة ما يلي:

1- استفاء المعاني من جميع جوانبها ، ويراد لها أن لا تكون قاصرة أو ناقصة بحيث يكون للسامع تشوف أو تشوق إلى ما نقص.

2- ويستحسن في المعاني الوضوح والبيان والصدق في التعبير عن المراد" فإذا وافقت هذه المعاني الحالات تضاعف حسن موقفها عند مستمعها ولا سيما إذا أبدأت لما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها والتصريح لما كان يكثر منها والاعتراف بالحق في جميعها"[2].

3- العدل وعدم المغالاة أو الإسراف والخروج عن الحدود المقبولة لدى الفهم، ويقبح من المعاني الرذل الخارج عن العرف المنافي للمنطق، ويبلغ حد التناقض والإحالة.

4- ضرورة مراعاة المقام الطبقي أو حالة المتلقي في الكلام، فلكل مكانه في المجتمع، وما يناسبه في المعنى واللفظ ما يتفق وتلك المكانة فعلى الشاعر" أن يحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوفى حطها عن مراتبها، وان يخلطها بالعامة كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص:43

2- المصدر نفسه، ص: 55

الملوك، ويُعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله تحسين نسجه وإبداع نظمه"[1].

يرى ابن طباطبا أن الخيال في نظم الشاعر للشعر في شيئين الاستعارة الرديئة وهي " قرينة الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل"[2] والاستعارة الجيدة فهي التي تقارب الحقيقة وتليق بالمعنى، ولذلك:" ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والإيماء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها ومن الاستعارات ما يليق المعاني التي يأتي بها، فمن الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة قول المثقب العبدي[3] في وصف ناقته:

"تقول إذا درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا ودينـــــي

أكل الدهر حل وارتحـــــل أما يبقى علي ولا يقيني

فهذه الحكاية كلها ناقته من المجاز المباعد للحقيقة"[4]

يبلغ الشعر الوظيفة التي أنيط بها حسب ابن طباطبا إذا كان:

لطيف المعنى، حلو اللفظ، تام البيان ومعتدل الوزن." فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازح الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، واشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه، وإلهائه، وهزه وإثارته، وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحرا"[5]

ويعتبر قدامة بن جعفر اقرب النقاد إلى تحديد مفهوم دقيق للشعر من الذين سبقوه، حيث حين يورد مفهوم الشعر نلمس ذلك فيرى أن الشعر شأنه شأن أي صناعة أخرى،

1- المصدر السابق، ص:9

2- جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، ص:174

3- العائذ بن محصن بن ثعلبة، من بني عبد القيس، من ربيعة. شاعر جاهلي، من أهل البحرين. اتصل بالملك عمرو بن هند، وله فيه مدائح. ومدح النعمان بن المنذر. وشعره جيد فيه حكمة ورقة، جمع بعضه في (ديوان – ط) وهو صاحب الأبيات التي منها: فإما أن تكون أخي بحق = فأعرف منك غثي من سميني وقيل: اسمه محصن بن ثعلبة ولد عام 71 ق. هـ وتوفي عام 36 ق. هـ

4- جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، ص: 66

5- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص: 59

يحتمل ان يتعاقبه أمران، الطرف الأقصى هي الجودة، والطرف الأدنى هو الرداءة وبين هذين الطرفين تأتي حال التوسط بين الجودة والرداءة، وهو عندما يحدد تعريفا للشعر ينظر في هذه العناصر المذكورة بطريقة شكلية محضة، فيحدد الصفات التي يصل إليها الشعر إلى أقصى درجات الجودة، ثم يحدد بعد ذلك العيوب التي بها ينحدر الشعر بها إلى أدنى درجات الرداءة" وهذه الموازنة بين ما هو رديء وما هو جيد تتشكل الإرهاصات الأولى لتأسيس عمود الشعر كمصطلح دقيق وواضح عند الذين جاءوا بعده، حتى في تشكيله للعناصر لنظم الشعر أيضا دليل على معاني المصطلح دون ذكر لفظه، حيث يرى ابن قدامة انه يمكن إحداث تراكيب وائتلاف بين هذه العناصر الأربعة للشعر على هذا النحو: اللفظ مع الوزن، اللفظ مع المعنى، الوزن مع المعنى، والقافية مع المعنى، وقد حاول النظر في كل عنصر على حدة، فيبين علامات الجودة فيه، ثم ينتقل إلى بيان المحسنات العامة للمعاني التي يورد فيها من ألوان البديع، ويضع لها مصطلحات، ثم ينتقل بعد ذلك إلى بيان موجبات الحسن أو الجودة في العناصر المركبة، حتى انتهى من بيان النعوت، فانتقل إلى بيان العيوب وأوضحها في العناصر المفردة أولا، ثم بعد ذلك أوضح العيوب التي تقع في المعاني عامّة، ثم بعد ذلك ذكر بيان العيوب في العناصر المركبة.

ويُعرِّف قدامة بن جعفر الشعر على أنّه :" قول موزون مقفّى يدلّ على معنى"[1] وهو بذلك يركز في التعريف على شيئين مهمين وهما الشكل والمعنى و هذا ما أسس له أصحاب المصطلح بعده، ثم يذكر في مفهومه للشعر معايير الجودة فيه- كما فعلة المرزوقي في تحديد عناصر عمود الشعر عندما جعل لكل عنصر معيار يقاس به-،هذه المعايير التي تناولها ابن قدامة هي عبارة عن شرائط تشمل كل ماهو لفظي، من كلمة وتركيب ووزن وقافية و ماهو معنوي، من شكل القصيدة والتحام الأجزاء، والتزام النعوت واجتناب العيوب. ويرى عناصر الجودة في نوعين رئيسيين منه نوع متعلق بالشكل وآخر متعلق بالمعنى. وتتمثل عناصر الجودة الشكلية في :

أولا: نعت اللفظ[2] ويشترط فيها الفصاحة والسماحة وخلوه من البشاعة كقول الشاعر:

ولما قضينا من منًى كل حاجــة ومسّح بالأركان من هو ماسحُ

1- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق، محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص:**53**

2- المصدر نفسه، ص:8.

وشُدّت على دُهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطـــراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيِّ الأباطحُ[1]

ثانيا: نعت الوزن[2] واهم شرط فيه أن يكون سهل العروض وجعل من نعوت الوزن الترصيع[3] مثل أبيات المنخّل بن عبيد اليشكري:

ولقد دخلت على الفتـــــا ة الخدر في اليوم المطيــر
الكاعب الحسناء تـــــرْ فل في الدّمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعـــــــت مشيَ القَطاة الى الغديـــر
ولثمتها فتنفســـــــــت كتنفس الظبـــي البهيـــر
فدنت وقالت يا مُنـــــــ خَّل ما بجسمك من حَــرُور
ما شفّ جسمي غيرٌ حُـــ بِّك فاهدئي عنّي وسيــري
وأحبّها وتحبُّنـــــــــي ويحبّ ناقتها بعيـــري"[4]

ثالثا: نعت القوافي[5] ويشترط فيها عذوبة الأحرف وسلسة المخارج وكذلك جعل من نعوتها التصريع[6] " ويرى ابن قدامة أن امرأ القيس أكثر من يستعمل ذلك فمنه قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ بسقط اللّوى بين الدَّخول فحوملِ

وبعده بأبيات قال:

أفاطم مهلا بعضَ هذا التدلل وان كنت قد أزعمت صَرمي فأجمِلي

وبعده بأبيات:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح ما الإصباح منك بأمثلِ"[7]

تناول قدامة بن جعفر أحد عناصر عمود الشعر وهو جودة المعنى حيث قسمها إلى ثلاثة أقسام: صحة المعنى، التناسب الغرضي وقضية المبالغة والغلو.

1- المصدر السابق، ص:10
2- المصدر نفسه، ص:10
3- **الترصيع** هو تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على السجع وهو السجع في النثر
4- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص:10
5- المصدر نفسه، ص:14
6- **التصريع:** هو إلحاق العروض بالضرب وزنا وقافية وتقفية سواء بزيادة أو نقصان
7- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص:14

ففي صحة المعنى "يرى ابن قدامة انه لابد للشاعر مراعاة نفسية **المتلقي** وان يتجنّب الإحالة والإغراق المفضيين إلى التشويش عليه، وعدم تمكن المعنى من ذهنه. فكلما ابتعد الشاعر في معانيه جانب الواقع بمسافة بعيدة ، فيقع في الإحالة ويبتعد عن الصحة.

أما عن التناسب الغرضي فيقصد به ابن قدامة مطابقة الغرض للمعنى واختيار الألفاظ التي تلائم الغرض الذي تناوله في شعره فتتصف بالابتكار والسُّبك الجيّد.

وفيما يخص المبالغة والغلو فهو قسم له علاقة متينة ووطيدة مع صحة المعنى والتناسب الغرضي ويمكن القول في هذا القسم أن المبالغة والغلو مرتبة بالصدق والكذب في الشعر"[1].

ويمكن استنتاج حكم من خلال ما تناولناها أن هؤلاء النقاد برغم عدم ذكر المصطلح ذكرا صريحا إلا أنهم قاربوه في كثير من أحكامهم سواء في تعريفهم للشعر أو في الحديث عن مكوناته أو خصائصه عكس الذين جاءوا بعدهم حيث ذكروا المصطلح بصراحة وتناولوه بالتفصيل ومنه الآمدي، الجرجاني والمرزوقي.

2-التأسيس والتحوّلات:

2-1-عمود الشعر عند الآمدي:

تأثر الآمدي بكير من النقاد الذين سبقوه، حيث انه لم يدع كتبا في النقد الأدبي أو في الشعر دون أن يقرأه أو يرد عليه، وقد ظهر ذلك من خلال ما نقله عن كتب بعضهم أو ما ناقشه حول آرائهم النقدي في مواضع كثيرة خاص في كتابه الموازنة ونذكر من هؤلاء ابن سلام الجمحي (ت 232 هـ) وكتابه الطبقات، نقل الآمدي عن ابن سلام في كتاب الطبقات، ففي سياق حديثه عن كثير بن عبد الرحمان[2]يقول:" وهذا ابن سلام الجمحي الذي ذكره في كتاب الطبقات في الطبقة الثانية من شعراء الإسلام"[3]. للآمدي إلمام تام بدقائق الحياة العربية، وفهم معمق لنفسيات الناس ومراميهم في الحديث فيقول: "العرب لا تقصد الديار للوقوف عليها، وإنما تجتاز بها، فإن كانت واقعة على سنن طرقهم قال الذي له ارب في

1- كوني أحمد موسى، **مفهوم الشعر عند قدامة من خلال كتابه نقد الشعر**، مقال نُشر يوم 10-03-2015، شبكة الألوكة الرقمية، **https://www.alukah.net/literature_language/0/83605/**

2- وهو من شعراء الدولة الأموية من أهل المدينة المنورة اشتهر بعشقه عزة بنت جميل بن حفص بن إياس الغفارية الكنانية وأحب بعدها فتاة اسمها أم الحويرث (660م/723م)

3- الآمدي، **الموازنة**، ص: 10

الوقوف لصاحبه أو أصحابه: قف، وقفا، وقفوا. وان لم تكن على سنن الطريق قال: عوجا، عرّجا، وعوجوا، وعرّجوا. كما قال امرئ القيس[1]:

عوجا على الطلل المحيل لعلّنا نبكي الدّيار كما بكى ابن حذام"[2]

وتُعدُّ في نظر الآمدي " طريقة القوم في الوقوف على الديار ولهم فيها من الأشعار ماهو أشهر وأكثر من أن احتاج إلى ذكر، وتلك سبيل سائر المحدثين"[3] .

يُعدّ تأثّر الآمدي من النقاد السابقين وقراءته للنقد الأدبي أو الشعر، هو من أعطى له الملكة في نقد الشعر وجمل مقاييس في نظم الشعر ليحدد من هو اشعر الناس وأفضلهم، وينسب له فضل الإسهام في تأسيس مصطلح عمود الشعر وتأصيله حتى حين تتبعنا التاريخ قبل الآمدي فإننا لا نجد من النقاد قبله من تحدث عن عمود الشعر بهذا اللفظ، وإنما نجده فقط عنده هو فقط لأول مرّة، وقد استفاد في وضعه للمصطلح من بعض المصطلحات التي ترددت كثيرا في عصره أو حتى في الكتب القديمة منها: طريقة الشعر، مذهب الشعر، مسالك الأوائل، ومذاهب العرب وغيرها من المصطلحات التي تقترب من معنى عمود الشعر. كما يمكن القول أنه استفاد من مصطلح (عمود الخطابة) الذي ورد عند الجاحظ في مؤلّفه (البيان والتبيين) والذي جاء فيه: "اخبرني محمد بن عباد بن كاسب قال سمعت أبا داود بن جرير يقول: رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام وحليّها الأعراب"[4]، وكذلك استفاد من بعض العبرات الأخرى التي ذكرها الجاحظ في كتابه البيان والتبيين في قوله: "وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه الهام، وليس هناك معاناة ولا مكابدة ...وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام،... فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، والى العمود الذي يقصد، فتأتيه المعاني إرسالا"[5].

ذكر الآمدي لفظ عمود الشعر في العديد من المرات في كتابه الموازنة بوصفه شيئا معروفا وكثير التداول بين الناس، وقد صرح به صراحة حيث تحدث عن البحتري الذي

1- من شعراء المعلقات، توفي عام540م

2- الآمدي، **الموازنة** ص:433

3- المصدر نفسه، ص: 435

4- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص: 44

5- المصدر نفسه، ص:84

اعتبره قد التزم العمود ولم يخرج عليه فقال:" أن البحتري كان أعرابي الشعر، مطبوعا، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف"[1]، في حين يرى أن أبا تمام خرج عليه فقال على لسان البحتري حينما سُئل عن نفسه وعن أبي تمام فأجاب:" كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[2] وهذه الإجابة تدل على أن البحتري يعرف هذا المصطلح فنسبه إليه الآمدي وربما يكون بمصطلح آخر فأراد أن ينقله بالمصطلح الذي أنشأه الآمدي، أو ربما أن البحتري هو أول من قال بهذا المصطلح، وعليه فإننا نقول أن البحتري هو أول من استعمل هذا المصطلح في حدود ما وصل إلينا عبر التاريخ، ولكن لم نجد هذا الخبر إلا في كتاب الموازنة، ومما يجعلنا نعتقد الرأي الأول على الأرجح وهو أن الآمدي يسوق معاني البحتري بألفاظه والمصطلحات التي وضعها هو من خلال كتابه النقدي ومصطلحاته النقدية.

وقد أكثر الآمدي من مصطلح عمود الشعر في كثير من المواضع في كتابه الموازنة وذلك بوصفه شيئا معروفا ومتداولا بين الناس آنذاك وكان بإمكان الآمدي أن يعطي عنوانا آخر لكتابه الموازنة وهو عمود الشعر.

يؤكد الآمدي أنّ المصطلح ثابت وكل شاعر يتبع القدماء في نظم الشعر فهو أقوم بعمود الشعر إلاّ أنّه يقبل الصنعة فيه إذا لم تخرج إلى حيّز الإفراط والمبالغة وذلك حين يقول:" وحصل للبحتري أنّه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعروفة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة"[3] وهذا يعني أنّ شعر البحتري لم يكن خاليا من الصنعة، وأنه يأخذ من فنون البديع وأشكاله حتى كاد بعض النقاد أن يلحقه بشعر أبي تمام في ذلك يقول:" وليس الشعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التأتي وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في موضعها، وأن يورد المعاني باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[4] وعليه يمكن القول إنّ عمود الشعر الذي أتى به الآمدي لا يتجافى مع الصنعة مادام في حدود

1- الآمدي، **الموازنة**، ص:4

2- المصدر نفسه، ص: 12

3 المصدر نفسه، ص:18

4 المصدر نفسه، ص:423

المقبول ولا يوجد فيه إفراط الزائد ولا يصل إلى التكلف المذموم، والشاعر الذي يُحسن تناول الشعر بهذه الطريقة شاعر مطبوع، على مذهب العرب، ولم يفارق عمود الشعر العربي.

وإذا أحصينا ذكر الآمدي لعمود الشعر صراحة في كتابه الموازنة نجده أنه ذكره ثلاث مرات وكانت دلالته قوام الشعر و ملاكه الذي لا ينهض إلا به حتى يمكن نقول عنه انه شعر واعتبر الآمدي المرجع في ذلك أشعار العرب القدماء في معانيها وصياغتها وصورها. وعليه الآمدي الذي أتي بهذا المصطلح حدده بصفتين، ايجابية حيث أورد ما سار البحتري عليه مما تركه القدماء من الشعراء لم يخرج عليه، وأورد ما تورط فيه أبو تمام من تعقيد، وألفاظ مستكرهة، وكلام وحشي وإبعاد عن الاستعارة، واستكراه في المعاني.

بدا الآمدي في مصطلح عمود الشعر منتصراً للبحتري، لأنه كان ملتزما به مقارنة مع أبي تمام وذلك بتقليده لأساليب القدماء في الشعر، فكان أول من أسس له بعدما ما المح إليه الجاحظ.

نجد أنّ عمود الشعر عند الآمدي هو تصوّر للشعر وطرائقه ومناهجه من خلال شعر البحتري وكان هذا المصطلح قد أكتشف من خلال النماذج الشعرية للبحتري وهي اقرب للحقيقة، فقد تحدث عنه الآمدي من حيث الأسلوب ومن حيث المعاني ومن حيث الأخيلة والصور، أي من كل جوانبه النقدية.

يرى الآمدي أن عمود الشعر من حيث الأسلوب وجوب توظيف الألفاظ السهلة السلسة والأكثر أُلفة، وألاّ تكون غريبة موحشة، كما يرى أنّ الشعر يؤثر السهولة والوضوح" ويتجه إلى الشعر القريب الذي يخاطب القلب من أسهل الطرق، وبالتالي فهو يُنفر من كل ما يمكن أن يُفسد في الشعر بساطته ويبعده عن عفويته أو يعقده ويغمضه"[1]، وهو بذلك يستكره الفلسفة والأفكار الدقيقة التي دخلت في نسيج الشعر في زمنه، لأنه يرى أن الشعر يصبح بحاجة إلى استنباط وإمعان النظر والتفكير، ومنه يبتعد الشعر كل البعد عن العمود المعروف، ويُخرج صاحبه من دائرة الشعراء والبلغاء إلى دائرة الحكمة والفلسفة، ويصبح حينئذٍ الشاعر فيلسوفًا أو حكيماً "لان طريقته ليست طريقة العرب ولا على مذهبهم"[2].

1- المصدر السابق، ص: 423

2- المصدر نفسه، ص:423

وعليه "فأصحاب عمود الشعر هم من أنصار اللفظ الذين يكون الفضل عندهم لسلامة السبك، وجود الوصف، وإشراقة ديباجة الشعر، وحسن اختيار الألفاظ، وإيقاعها في الجملة موقعها الملائم بحيث يكون مشاكلة لما قبلها، وما بعدها، وملائمة للمعنى الذي أُستعملت فيه بلا زيادة أو نقصان"[1]

يحرص الآمدي في رسم عناصر عمود الشعر على قرب الاستعارة، وهذا القرب يتأتى إذا كانت العلاقة واضحة بين المشبه والمشبه به " وكلما كانت الصلة واضحة بين هذين الركنين، وكان وجه الشبه الذي يربطهما متميزاً جلياً، كانت الاستعارة قريبة وبالتالي مستحسنة[2]، يريد الآمدي من خلال قوله هذا أن الاستعارة تكون قريبة التناول وسهلة المعنى حينما تحمل اللفظة المستعارة معنى أو فكرة تصلح لذلك الشيء الذي أُستعيرت له، أمّا إذا استعرنا كلمة لا تصلح له ولا تتناسب معه فهي استعارة مستكرهة ويؤكد ذلك بقوله" وإنما تستعار اللفظة لغير ماهي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به، لان الكلام مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، إذا لم تتعلّق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها"[3] ومنه نستنتج كمن خلال ما ذكره الآمدي أن من الأسباب الرئيسية في خروج أبي تمام عن عمود الشعر هي الاستعارة، لان استعارته اتسمت بالبعد، فشعره أصبح " لا يشبه الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة"[4].

يولي الآمدي عناية خاصة في عمود الشعر على الأسلوب، فقد اهتم كثيراً في دراسته النقدية على جودة السبك وسلامة التأليف ونصاعة ديباجة الشعر وحلاوة اللفظ، وأيضا أن تقع الألفاظ مواقعها المناسبة في الجملة مشاكلة معانيها غير متنافية معها، فالآمدي من حيث الأسلوب كان ينفر من الألفاظ الغريبة وغير المألوفة، فهي حسبُه لا تتفق مع جمال السبك ورشاقة الوصف اللذين يُشيد بهما، وأيضا لا تتفق مع ما يتطلبه عمود الشعر من سهولة وبساطة وبُعد عن التكلف والتعقيد والغموض.

1- وليد قصاب، **قضية عمود الشعر العربي القديم**، المكتبة الحديثة، العين، ط2، 1985م، ص: 146

2- الآمدي، **الموازنة**، ص: 201

3- المصدر نفسه، ص:201

4- المصدر نفسه، ص: 5

يُعتبر الشعر في نظر الآمدي تصويراً للأحاسيس والعواطف، وهو مناجاة إلى القلب والمشاعر، "فهو بذلك ينفر من المعاني الصعبة والأفكار الدقيقة التي تحوج إلى طول تأمّل وتفكّر، وإلى استنباط واستخراج"[1]، وكذلك الآمدي أعطى للمعاني أهمية كبيرة في عمود الشعر فهو يؤثر فيها السهولة والبساطة والوضوح، لهذا ينتصر للبحتري في هذا الجانب" لأنه كان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام، أمّا أبو تمام فإنه في رأيه فارق عمود الشعر، لأنه شديد التكلّف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني"[2]

يرى الآمدي أن الخيال ضروري في عمود الشعر وهذا من خلال اهتمامه الكبير بالصنعة حيث" يرى فيها مزيّة وفضلاً وهو يدعو إلى الأخذ بها، والاهتمام بشأنها ولكن ألّا تجاوز المألوف، وألاّ تبلغ حد الإفراط والإسراف فتصل إلى التكلف والتصنّع الممقوت"[3].

ويمكن القول أنّ الآمدي وهو يضع هذا المصطلح وناصره إنّما كان يتمثّل شعر البحتري حتى أن بعض الدارسين "يرى أن عمود الشعر عنده جاء صورة لشعر البحتري، ووُضع أساسا خدمةً له، فعناصر ذلك العمود هي الخصائص التي تتوافر في شعر البحتري ويتجافى عنها شعر أبي تمام"[4]. وكذلك: " أن عمود الشعر عند الآمدي نظرية وضعت خدمةً للبحتري وأنصاره فأبعدت الموازنة عن الإنصاف"[5]، فعند تناوله لهذا المصطلح ووضعه لعناصره نجدها تتفق تماماً مع مذهب البحتري وكأن هذا المصطلح وُضع أساسا خدمة لشعر البحتري والانتصار له في معركته الفنية الشعرية مع أبي تمام هذا الأخير الذي خالف عمود الشعر حسب الآمدي حيث لم يكن مهتما بأسلوبه كاهتمامه الكبير بمعانيه، فلم يخلُ شعره من نسيج رديء، وعبارة سيئة، وألفاظ وحشية مستكرهة، فتعقدت صنعته، ووصلت إلى درجة التكلّف غير المحبّذ والممقوت.

1- وليد قصاب، **قضية عمود الشعر العربي القديم**، ص:157

2- الآمدي، **الموازنة**، ص: 6-12

3- وليد قصاب، **قضية عمود الشعر العربي القديم**، ص:157

4- المرجع نفسه، ص:141

5- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص:150

2-2-عمود الشعر عند الجرجاني:

تناول القاضي الجرجاني عمود الشعر واستفاد كثيراً ممّا كتبه الآمدي عن عمود الشعر "فحاول أن يستفيد من مصطلحه"[1]، فقام بإضافة خصائص أخرى لعمود الشعر اعتمادا على ما جاء به الآمدي قبله، فجاءت هذه الخصائص أكثر توافراً في عمود الشعر على النحو الذي تصوّره الآمدي، واشدّ وضوحا منها في عمود الشعر على النحو الذي تصوره الجرجاني في الوساطة.

تعرّض الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه إلى خصائص الشعر العربي، ولكثير من الأحكام النقدية، حيث أشار إلى عمود الشعر ونظام القريض وذلك في قوله: "ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[2] .

ما تناوله الجرجاني في عمود الشعر لم يكن ذلك المصطلح الذي له حدود جامعة مانعة بل ذكره في معرض كلامه على المرتكزات الأساسية للمفاضلة بين الشعراء وبناء على هذا يقول: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبَدَهُ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته"[3] ومعنى ذلك أن معظم العناصر التي تحدث عنها الجرجاني يعتبرها مقياسا للمفاضلة والسبق بين الشعراء وهي معيار الشعر المتميز الجيد، ويمكن اعتبارها عناصر عامة تتوافر في شعر القدماء مثلما تتوافر في شعر المحدثين، فقد ذكر الجرجاني صحة المعاني وإصابة الوصف واستقامة اللفظ والغزارة في البديهة، وكثرة الأمثال السائرة وهي خصائص عامة لا تقتصر على الشعر القديم فقط بل تتعداها إلى الشعر الحديث أيضاً، "وأن منها ما يعد أصلا من أصول الشعر الذي لا يستغني عنه، ولا يقوم إلا به في أي عصر كان"[4].

1- القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1966م، ص ص: 15-25

2- المصدر نفسه، ص: 34

3- المصدر نفسه، ص: 35/15

4- المصدر نفسه، ص: 184

حدد الجرجاني ستة عناصر ولم يتحدث عن عمود الشعر حديثا واضحا محددا وإنما أشار إليه إشارة عابرة سريعة، وهذه العناصر تتعلق بعضها باللفظ والذي أن تتوافر فيه الجزالة والاستقامة، ويتعلق بعضها بالمعنى ووجوب اشتراط الصحة فيه والشرف ويستحسن منه ما كان سهلا مفهوما يسير أمثالا على الألسنية، وأبياتا شاردة يتناقلها الناس ويحفظونها حكمًا وشواهد، ويتعلق بعضها بالخيال، ويؤثر عمود الشعر عند الجرجاني ما كان مطبوعا سهلا ،قريب التناول يصيب الوصف "ويقصد الغرض من سبيل صحيح"[1]، وما تميّز به الجرجاني عن الآمدي هو انه لم يتحدث عن عناصر عمود الشعر بشكل حصري في الشعر الجاهلي فقط كما فعل الآمدي، وإنما أراد أن يجعل قانونا ومقومات أساسية لا يقوم الشعر إلا بها في الشعر القديم أو الشعر الحديث وعليه فالجرجاني أدرك بأن الآمدي" قبلها أفاض في القضية، وهو يدرك المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على تناوله لها، ولهذا جاءت معالجة الجرجاني لعمود الشعر مجسدة لميزة بارزة هي إطلاق القضية من عقال أبي تمام والبحتري خاصة إلى أفق أعم وأرحب، وإطار يصلح تطبيقه على كل شاعر وكل شعر"[2].

تحدث الجرجاني عن عناصر عمود الشعر كالتي تحدّث عنها الآمدي قبله ولكن بعبارات واصطلاحات أخرى حيث قال بالغزارة على البديهة وكثرة الأبيات السائرة والأمثال الشاردة والذي يستند الجرجاني فيهما إلى الذوق العام. "ولعل أن أهم مُلاحظة تُذكر للجرجاني في هذا الصدد عمده إلى تجنب تحديد المقصود بهذه المصطلحات وذلك حرصًا منه على تأكيد مرونتها وإضفاء طابع تعميمي عليها؛ ليجعلها أداة صالحة للتقويم المتشرب لطبيعة الذوق الخاص بالناقد"[3].

لقد كان الجرجاني في وساطته ناقدًا فذاً في نزاهة الحكم وقد تحدث عن عناصر عمود الشعر ولم يحدد تصوره له تحديدًا واضحاً، وإنما نلتمسه من خلال ذكره في وساطته وخلوصه لمكونات عمود الشعر حصرها في ستة عناصر:

شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، المقاربة في التشبيه، والغزارة في البديهة وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، ويتضح لنا أن الجرجاني تحدث عن

1- المصدر السابق، ص: 186

2- صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1989م، ص: 127

3- المرجع نفسه، ص: 128

عنصرين لم يتعرض لهما الآمدي قبله وهما: كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة والإصابة في الوصف، فالعنصر الأول يعتمد على طبيعة القصيدة العربية التي تتخذ من البيت وحدة فنية، وعلى الطبيعة العربية التي تعجب بالبيت الشارد وتفضل صاحبه، ويبدو لنا أن الجرجاني تأثّر فيه بطبيعة شعر المتنبي الذي يعتمد على الحكمة، وتكثر فيه أمثال هذه الأبيات حتى أفرد لها الأدباء مؤلفات مستقلة مثل الصاحب بن عباد[1] في (أمثال المتنبي)، أما العنصر الثاني الخاص بالإصابة في الوصف فلا يختلف فيها اثنان نظرا لأهميته عند النقاد ومن تكلم عن عمود الشعر.

يبدو الجرجاني في حديثه عن عمود الشعر انه اطلع اطلاعا واسعاً على الموازنة وعلى ما قاله الآمدي فيه وتأثر بها في تصوره للعمود تأثرا جليا، وإنّما اختلف مع الآمدي في نظرته إلى المعاني فقط، فلم يكن الجرجاني رافضا لكل من اعتمد على الثقافة منها كما فعل الآمدي، ولم يذهب إلى أن هذا الاعتماد مؤدٍ إلى الغموض لا محالة، وقد كان رحبَ الصدر للمعاني الحضارية ولم ينغلق على المعاني البدوية، فعمود الشعر عنده أفسح مجالا، يضمّ الشعر البدوي وغير البدوي، حتى الشعر القديم والحديث كذلك، ويظهر ذلك جليا من خلال إعجابه بالمتنبي الذي اتخذ شعره مقياسا لعمود الشعر عنده.

2-3-عمود الشعر عند المرزوقي:

بدا عمود الشعر عند المرزوقي في صورته المتكاملة، ويمكننا القول أنّ له الفضل الأكبر في تحديد عناصر عمود الشعر وبيان أركانها واكتمالها للمرزوقي وهو ما أكده الناقد وليد قصاب في كتابه قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ،حيث أشار إلى ذلك في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام والذي عالج فيها عددا من القضايا النقدية ومن أبرزها قضية اللفظ والمعنى، فجاء المرزوقي يبيّن أن الشعر فيه اللفظ والمعنى والوزن والقافية ولكل عنصر من هذه العناصر شروط ومقاييس ينبغي أن تتوافر فيه وهو ما يسميه عمود الشعر، والذي ميّز المرزوقي عن الآمدي والجرجاني أن نظرية عمود الشعر عنده يخرج عنها شاعر من شعراء العربية، لأن الخروج عليها يعني رفض الشعر كله. ويقول عن عمود الشعر وابرازاً لعناصره التي يراها مهمة فيه" (إنهم كانوا يحاولون

1- إسماعيل بن عباد بن العباس، أبو القاسم الطالقاني: وزيرٌ غلَب عليه الأدب، فكان من نوادر الدهر؛ علمًا وفضلاً، وتدبيرًا وجودة رأي (326 - 385 هـ).

شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها عل تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار.)[1]

وعليه فقد حدد المرزوقي عناصر عمود الشعر في سبعة أبواب نوردها فما يلي :

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.
- المقاربة في التشبيه.

وهي العناصر التي يشترك بها مع الجرجاني ، وأضاف عليها ثلاثة عناصر لم يذكرها جرجاني قبله وهم:

- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن،
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

واستغنى عن ذكر كثرة الأمثال السائرة والأمثال الشاردة، لأنه يرى أن ذلك يتحقق من اجتماع العناصر الثلاثة فهي لا تحتاج إلى أن تذكر مع عناصر العمود، وفصل المرزوقي التشبيه عن الاستعارة، بينما ربط كل من الآمدي والجرجاني بينهما. والمرزوقي في وضعه للعناصر السبعة لا يلزم الشعر أن يضمهم كلهم بل يعترف انه يمكن أن يكون في الشعر بعضهم ويمكن إهمال البعض ويقول في ذلك:" فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المغلق المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعهما كلها فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به متبع نهجه حتى الآن"[2].

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة، إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 09

2- المصدر نفسه، ص:12

والجديد الذي قدّمه المرزوقي في تناوله لعناصر عمود الشعر السبعة هو أنّ لكل باب من أبوابه عيارًا، أي لكل عنصر عياره، وهو يرى أن الشاعر أو الناقد يحتكم إليه فيبّين جودته من رداءته، وهذا حكم جديد لم يسبق لأحد قبله ممن تناولوا عمود الشاعر واقصد بالتحديد كل من الآمدي والجرجاني وهو ما يميزه عنهم وعلى هذا يمكن القول أنّ المرزوقي اكتملت عنده الصورة النهائية لهذه النظرية نظرية عمود الشعر.

ويمكن تلخيص عيار كل باب فيما يلي:

1-عيار المعنى العقل الصحيح لفهم الثاقب، كما يقول المرزوقي: "أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب: فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته"[1]. أي أن عياره الأهم هو مدى وجود عدد من المعاني تشبهه وتؤيده ويقصد أن يكون المعنى معروفا متداولا بعيدا عن الغرابة.

2- عيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال. أي جزالة اللفظ واستقامته ويقول في هذا: "الطبع والرواية والاستعمال"2 أي اللفظ لا يكون غريبا ولا ركيكاً، قريب التناول متداول.

3- عيار الوصف الذكاء وحسن التميّز وهو مذهب العرب يدعو إليه كافة من أسسوا للعمود، وهنا نتذكّر قول الآمدي في ذلك:" وهذا مذهب من مذاهب العرب عام في أن يصفوا الشيء على ما هو، وعلى ما شوهد من غير اعتماد لا غراب ولا إبداع"[3]. ويؤكده المرزوقي فيرى أنّ عيار الإصابة في الوصف " الذكاء وحسن التميّز"[4].

4-عيار التشبيه الفطنة وحسن التقدير، وهنا يقصد الوضوح وجلاء الفكرة والبعد عن إعمال الفكر والغموض ويقول في هذا:" فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس."[5]

1- المصدر السّابق، ص:9

2- المصدر نفسه، ص:9.

3- الآمدي، **الموازنة**، ص: 392

4- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص:9

5- المصدر نفسه ص:9

5-عيار الاستعارة الذهن والفطنة، والفطنة يقصد بها الحذر من بُعد المشبه عن المشبه به وعدم تناسبهما فكلام العرب أبداً لم يفعلوا ذلك يقول المرزوقي في هذا:" وعيار الاستعارة، الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له."[1]

6- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى طول الدربة ودوام المدارسة. ويحذّر هنا من تنافر اللفظ من المعنى بسبب القافية قد يختار لفظ لانسجامه مع القافية ويُهمل المعنى فيقول المرزوقي مؤكداً ذلك:" طول الدربة ودوام المدارسة".[2]

7- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن وعياره الطبع واللسان، الاختيار الجيد للوزن يعني ومراعاة مواضع الربط التي تبعث التجانس والملائمة فيقول:" فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبَّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرَا فيه واستسهلاه، بلا مَلالٍ ولا كَلَالٍ، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا"[3] يعني متى كان البناء محكما متلاحما فذلك هو المفروض على الشاعر والمطلوب وفق عمود الشعر.

ولخص المرزوقي هذه المعايير في العقل والطبع والرواية والاستعمال ثم أضاف شيئاً جديداً وهو أنّ للشعراء ثلاثة مذاهب هي الوفاء[4]، "فهناك من يلزم الصدق ومنهم من ينساق مع الغلو ومنهم من يقتصد بينهما"[5]، وهذا تأكيد أنّ عمود الشعر يستلزم الصدق مع مع المتلقي والوفاء للسابقين فتنوع الشعراء في نظمهم هو الذي قد يصنع الفارق وقد يُخرجهم إلى الحالات الثلاثة فطالبهم بأخذ هذه العيارات بعين الاعتبار محافظة على النظم وافق توقع المتلقي مهما كانت صفته.

يمكن القول أنّ من وضع عمود الشعر ما هو إلاّ محافظة على القديم وعلى الأصل كما أنه انتصار "للقدماء وأشياعهم ومتبعي مذهبهم على المحدثين المجددين، لأن هذا المقياس

1- المصدر السّابق، ص:10

2- المصدر نفسه، ص:11

3- المصدر نفسه، ص: 10

4- أحمد بزيو، **عمود الشعر النشأة والتطور**، كلية الآداب واللغات-جامعة باتنة-الجزائر نشر يوم:21 ديسمبر 2014، ص:36

5- المرجع نفسه، ص:36

لم يشتق إلا من الشعر الجاهلي"[1]، فمجرّد توفّر مقدار من عناصر عمود الشعر في قصائد الشعراء تعني المنزلة الكبيرة التي سيحتلها هؤلاء من بين كل الشعراء وبعيدا عن المفاضلة وعن الصراعات في أيّهم أفضل، والعموديون من طرحوا هذه النظرية اوجدوا لها عناصر ومقاييس كونها تتصف بالجودة على أساس أنّ العرب قديما اعتمدتها والمتلقي اعتاد على السماع وتلقي الشعر بهذا النهج، عكس ما وُجد في عصر المرزوقي وقبله بقليل الذين تغنوا بالبديع وآثروه على المعنى في كثير من أشعارهم والعرب قديما لم تكن مقاصدهم في الشعر البديع بل كانت عفوية في قصائدهم ولم يغالوا في ذلك والعرب "لم تكن تهتم بتتبع البديع إذا حصل لها عمود الشعر"[2].فهي حسبهم بعيدة عن الذوق العربي الأصيل ولم يألفها المتلقي العربي بالصورة التي وجدت في زمن المرزوقي .

استنادا إلى ما سبق الخوض فيه وبالرّجوع إلى ما تناولناه من متعلقات عمود الشّعر كمصطلح وكنظرية مكتملة التأسيس في التراث العربي، يتوجب علينا ضرورة استكشاف المتلقي والوقوف على تنوعه وتعدّده وبيئاته فيه.

1- محمد الكتاني، **الصراع بين القديم والجديد**، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1402ه - 1982 م، ج1، ص:565

2- ابن حيدر البغدادي، **قانون البلاغة في نقد النثر والشعر**، تحقيق د محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص:81

ثالثاً: عمود الشعر وبيئات التلقي:

1- المتلقي في عناصر عمود الشعر:

مما لا شك فيه ولا خلاف أن العملية الإبداعية أيا كانت، تتأسس وفق حضور أربعة عناصر ومقومات، هي: المبدع، النص، المتلقي، البيئة (السياق)، فأي إنتاج أدبي يري النور، سيمر حتما على هذه الركائز الأساسية التي تتحكم في ولادة النص وإنتاجه.كما أن المناهج الأدبية التي تناولت النص الأدبي عبر مراحل تاريخية موغلة في القدم، وصولا إلى عصرنا هذا من مناهج سياقية ونسقية وحداثية وما بعد حداثية لم تتجاوز هذه المقومات الأربعة سالفة الذكر، بل تناولتها من زوايا متفاوتة من ناحية الأهمية والأولوية، بغية الوصول إلى المعنى، والإحاطة بكل الدلالات التي تتيحها لغة النص ومقاصد الخطاب.

ويبرز عنصر المتلقي بحمولته وحضوره اللافت كعامل محوري في خطاطة العملية الإبداعية، ولعبة إنتاج النص الأدبي عبر تاريخ الأدب العربي، وبالنظر إلى أن الأدب العربي القديم بصفة عامة والشعر بالأخص، كان يعتمد في مرحلة ما قبل التدوين على عنصر السماع أو الشفاهية، فقد كان عنصر المتلقي(السامع) ذا أهمية بالغة ودور محوري باعتباره الطرف المستقبل، بحيث كان مدار اهتمام الشاعر أو الأديب هو التأثير على المستمعين كما جاء في مقولة بشار بن برد التي نقلها ابن الأثير بقوله: (ولعمري إنّ الأمر كما قال بشار، وخير القول ما أسكر السامع حتى ينقله عن حالته، سواء كان في مديح أو غيره).[1]

وقد كانت مراعاة حال المستمعين أو المتلقين، وتفاوت درجات فهمهم واستيعابهم دليلا على تمكن الخطيب أو المتكلم وعلامة تميزه وتفوقه، (فينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينه وبين أقدار السامعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة مقاما، حتى يقسم أقدار الكلم على قدر أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار السامعين على أقدار تلك الحالات).[2]، بل وصل الأمر

---

1 – ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج1 ، ص:19

2- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1 ، ص: 131

إلى اعتبار المتلقي ماثلا في الشعر أو في القصيدة، غير مفارق لها، كما جاء في وثيقة بشر بن المعتمر: (لله در القائل أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه).[1]

وبالرجوع إلى نظرية عمود الشعر، والتي تُعدُّ تأسيسا نقديا حاول أن يرسم الأطر العامة التي تنبني عليها عملية إنتاج الشعر وبناء القصيدة العربية، فإننا نجد المتلقي حاضرا بمفهومه لا بلفظه في عناصر عمود الشعر التي أقرها المرزوقي والجرجاني والآمدي وابن طباطبا وغيرهم من أعلام هذه النظرية الرائدة، فمرد الأمر في النهاية هو إمتاع المتلقي والتأثير عليه، لذلك كانت مراعاة ذوقه وما يحب وما لا يحب أمرا ذا أولوية بالغة في ذهن الشاعر قبل وأثناء وحتى بعد إنتاج النص الشعري، لأن الشاعر لا يكتب لنفسه، بل لمتلق متفاوت في الفهم والتأويل والتفاعل.

لقد عنيت عناصر عمود الشعر بالاحتفاء بالمتلقي، فهاهو المرزوقي في معرض بسط عناصر نظرية عمود الشعر وشرحها يضع عيارا لكل مفردة من المفردات، بغرض تحقيق متعة المتلقي، ونجده في المقام ذاته، يشيد بذوق المتلقي ويضعه معيارا لتحقيق العنصر الأول: شرف المعنى وصحته، وضرورة أن يكون المعنى صائبا، ذا فائدة مستقاة منه، ملائما للمقام موافقا له، ولعل هذه الملاءمة والموافقة يجب أن تخضع للأعراف التعبيرية المألوفة لدى العرب، وأن تتفق مع الحقائق الموضوعية، والتاريخية والعلمية، وذلك يرجع كله إلى استحضار ما يألفه جمهور القراء وما لا يستسيغونه، كمعيار أساسي يحكم جودة الشعر في بابه الأول: (شرف المعنى وصحته).

اما حديثه عن جزالة اللفظ واستقامته فمرد ذلك (بعده عن السوقية والابتذال والعورة وكلام العوام؛ ومناسبته لقواعد اللغة وأصول الكلام نجد عيار ذلك الطبع والرواية والاستعمال).[2]إن ذوق المتلقي عامل مهم في تشكيل الاستعارات والتشبيهات والأخيلة والمجازات، فحين نتحدث عن عنصري المقاربة في التشبيه، أو مناسبة المستعار منه للمستعار له، فإننا نستحضر معيار الذوق الفني الذي يميز هذه المناسبة، ويؤسس لهذه المقاربة التشبيهية، والذي هو بحوزة قارئ مفترض، متشكل مسبقا في ذهن الشاعر، تبرز مؤشراته في ما درج عليه الشعراء والرواة والقراء من أساليب التشبيه، وألوان الاستعارات الكلاسيكية المتوارثة عن أغراض الوصف والمديح والهجاء والرثاء والغــزل

---

1 – ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص:82

2 – المرزوقي، **شرح الحماسة** ، ص: 09

وحين نستعرض عنصر التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، فإن المرزوقي يضع المتلقي موضع الشريك الأساسي في إنجاز العملية الشعرية، ذلك أن سلاسة البناء الشعري انطلاقا من الكلمة ثم الجملة وصولا إلى العبارة والبيت، ستؤدي حتما إلى سلاسة في الاستيعاب وسهولة في الفهم والتذوق، وهو ما يمارسه المتلقي، كما أن النشاز الحاصل في موسيقى القصيدة سواء في اختيار الوزن المناسب، أو ما ينتج عن إخلال بالوزن والقافية من كسور عروضية وعيوب قافوية، كل هذا يخدش من جماليتها ويدفع الشريك (المتلقي) إلى الابتعاد عن القصيدة ورفض هذه الشراكة على مستوى الذوق الجمالي والإيقاعي، ولعل ذلك ما دفع جمهور النقاد والعروضيين إلى الاستفاضة في الحديث عن عيوب القافية، ومواطن الكسور العروضية المؤثرة على موسيقى البيت والتحذير منها.

أما حين نعرِّج على عنصر مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية، فإننا نلحظ دور المتلقي في ترقب القافية وتشكيلها، فهي كالموعود المنتظر انطلاقا من حالة التوقع والترقب المسبقة، إثر نجاح هذه المشاكلة الحاصلة بين اللفظ والمعنى، (فلكل ضرب من الحديث ضرب في اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل).[1]

كما يورد لنا الجرجاني عنصرين من عناصر عمود الشعر، لهما صلة وثيقة بالمتلقي وهما الغزارة والبديهية، وكثرة الأبيات السائرة والأمثلة الشاردة، ويشيد القاضي الجرجاني فيهما إلى الذوق العام، إذ أنه كثير الترداد لجملة: "كانت العرب...وهو بذلك يفتح الباب عبى مصراعيه لكثير من النماذج الشعرية قديما وحديثا".[2]

2-تعدد المتلقي:

لم يكن لمصطلح المتلقي أي وجود واضح المعالم، ولم يحظ باهتمام مستقلّ في النقد العربي القديم، لكن الدّارس المتفحص يمكن أن يقف عليه ضمنيا في القضايا النقدية المطروحة آنذاك مثل: السرقات، الغموض، القديم والحديث، فكلها تطرح ضمن ثنائيات (المؤلف-النص)، (النص-المتلقي)، (المؤلف-المتلقي). إلاّ أننا نجد ناقدا حديثا وهو الدكتور محمد عبد المطلب ينفي فعل القراءة كنوع من أنواع التلقي آنذاك، ويثبت

1 - الجاحظ، **الحيوان**، ج3، ص:17

2 - انظر الجرجاني، **الوساطة**، ص:33

مصطلح المتلقي حيث يصرّح قائلا "إنّ مقولة القارئ لم يتحدد له وجودا واضحا في الدرس القديم لأن القراءة الحقّة تقتضي حركة معاكسة من القارئ إلى النص"[1] وفضّل لذلك أن يستعمل مصطلح "المتلقي" بدل "القارئ."

كان لمذهب أبي تمام الشعري دور في إصدار الأحكام النقدية من طرف معاصريه من علماء العربية وشعراء وكتاب ونقاد، وكان لكل فئة من هذه الفئات خصوصية فكرية ومنهجية وذاتية – في الكثير من الأحيان في تلقيها للنص الشعري والحكم عليه.

ونجد أن المتلقي في تلك الحقبة الزمنية تعدد وظهر جلياً من خلال إطلاق الأحكام النقدية كل حسب تخصصه سواء أكان عالما في اللغة أم شاعراً أم كاتباً.

أ-المتلقي علماء اللغة العربية:

كان لعلماء العربية من بداية القرن الثالث هجري قراءة خاصة لشعر أبي تمام حيث رفضت الشعر المحدث تمام وانتصرت للقديم أي ما كان شعره يسير وفق عمود الشعر ومن خرج عليه مثل أبي تمام رفضوه جملة وتفصيلا، وهذا لاشتغالهم بقواعد اللغة وشواهدها الشعرية القديمة، وهي تعتبر أفق توقعات ثابت يأبى التغيير، فتشبث العلماء بالقديم ولهذا " اعتبروه القدوة المثلى التي ينبغي أن تُحتذى، فيما وافق مذاهب الأقدمين من شعر المُحدثين سكتوا عنه ونظروا إليه بعين الرضا، وما لم يوافق مذهب الأقدمين اعرضوا عنه، ونظروا إليه بعين السخط"[2] ومن بين العلماء الذين وقفوا موقفا معاديا ابن الأعرابي[3] حيث يُعرف بتعصبه الشديد للقديم وكان له موقف في ذلك فكان يأمر في مجلسه بكتابة ما يجري فيه "فأنشده رجل يوما أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وعاذلٍ عذلتُــه في عذلــه فظنّ أني جاهل من جهله
ما غبَن المغبون مثل عقله من لك يوما بأخيك كلِّه ؟

1- محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند الجرجاني**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995، ص: 239.

2- الربداوي محمود، **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام**، دار الفكر بيروت، لبنان، د ط، 1967م، ص19

3- ابن الأعرابي(150هـ-231هـ)، محمد بن زياد، المعروف بابن الأعرابي، أبو عبد الله: راوية، ناسب، علامة باللغة، من أهل الكوفة، كان أحولا وله تصانيف كثيرة.

فقال ابن الأعرابي: أكتبوها، فلما كتبوها قيل له: أنها لحبيب بن أوس، فقال: من أجل ذلك أرى عليها اثر الكلفة، ثم ألقى الورقة من يده وقال: يا غلام خرِّق خرِّق"[1].

في هذا الموقف نجد أن ابن الأعرابي له خلفية من شعر أبي تمام فقبل أن يعرف أبياته كان له القبول في تلقي معاني الأبيات قبل أن ينقلب عليه عندما عرف أنه لأبي تمام صاحبها، لأنه يرى أن أسلوب أبي تمام يعتمد على الصّنعة والتكلّف من جهة، وأنه من المحدثين من جهة أخرى. كما يرى الآمدي سبب رفض ابن الأعرابي لشعر أبي تمام ويرجعه إلى عدم قدرته على فهم معاني أبي تمام وعدم علمه بها حيث يقول: " وإذا كان ابن الأعرابي – مع علمه وتقدمه– قد حمل نفسه على الظلم القبيح والتعصب الظاهر، فما تنكرون أن تكون حال سائر من ذكرتموه أيضا"[2] ، ولم يكن – فقط– ابن الأعرابي من تلقى شعر أبي تمام بهذا الرفض بل شاركه الكثير من علماء اللغة آنذاك، ومنهم تلميذه أبو سعيد الضرير[3] حيث سار على خطى أستاذه وكان " امتدادا لكراهية أستاذه ابن الأعرابي لأبي تمام ومذهبه الذي طلع به على الناس"[4].

ولكن هناك من العلماء العربية من كان متسامحا نوعا ما في قبول شعر أبي تمام خصوصا والشعر الحديث عموما منهم أبو حاتم السجستاني[5]، وهو من علماء العربية من القرن الثالث هجري، وقد كان أقلّ تعصبا من ابن العربي وله استحسانا في بعض شعر أبي تمام واستقباحا في بعضه الآخر، كما له قصص طريفة في تلقيه لشعر أبي نواس أيضا، يقول أبو حاتم في معاني أبي تمام " ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بثياب مصقلاتٍ خُلقانٍ، لها روعة وليس لها مُفتَّشُ"[6] وقد عرف أبو حاتم بتقبله للجميل من الشعر قديمُه أو حديثُه' ولعل لمصاحبة السجستاني لأبي نواس، دوراً في تقبله للشعر المحدث، ويحكي أبو

1- ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط2، د ت، ص:273

2- الآمدي، **الموازنة**، ج1، ص: 23

3- هو احمد بن خالد أبو سعيد الضرير البغدادي عالم باللغة لقي ابن الأعرابي وغيره من العلماء فتداولوا اللغة والشعر بينهم توفي عام:501هـ

4- الربداوي محمود، **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام)**، ص:24

5- أبو حاتم سهل بن محمد بن عثمان بن يزيد الجشمي السجستاني ثم البصري (؟-250 هـ) مقرئ نحوي لغوي فارسي، نزيل البصرة وعالمها؛ كان إماماً في علوم الآداب.

6- أبو بكر الصولي، **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1937م، ص: 244

حاتم إحدى طرائفه في تلقيه لشعر أبي نواس حيث يقول:" كنت في المسجد الجامع بالبصرة، وأنا إذ ذاك غلام، فدخل أبو نواس، فجلس إليّ وجعل يعبث بي وينشدني، وقلت: اللهم خلّصني منه!

فدخل غلام ثقفي من أجمل النّاس، فلما بصر به هشّ وتخلخل عن مكانه وأجلسه بيني وبينه وجعل يحادثه وينشده إلى أن أُقيمت الصلاة."[1]

أما من الذين تقبّلوا الشعر الحديث وناصروا مذهب أبي تمام الشعري نجد العلامة الشهير المبرّد[2].وهو أيضاً شاعر يستحسن الشعر المحدث ويستشهد به في الكثير من المواضع، ويعد كتابه (الروضة) خير مثال على تقبله للشعر المحدث حيث جمع فيه أشعار المحدثين،" وهو كتاب جمع واختار فيه أشعار شعراء بدأ فيه بابي نواس ثم بمن كان في زمانه"[3]، وهنا حسب قول ابن الأثير وذكره لأبي نواس –الذي عُرف بمحاربته للشعر القديم– فالمبرد يتخلص من تبعية التعصب للقديم بجمعه لأشعار المحدثين، ولكن المبرد يحمل الولاء للشعر القديم من الناحية اللغوية، وهو بذلك يقف موقف الوسط من جهة يتقبل كل الشعر المحدث حبا في الإبداع والأدب وتنوعه وتطوره الذي ولا ينضب منع الوقت، فنراه " يستجيد الشعر المحدث، ولا يرى فيه بأسا، ولكن شريطة أن يكون موافقاً لمذهب الأقدمين"[4] وهذا يدلّ أيضا على أن المبرد كمتلقي لشعر المحدثين وخاصة شعر أبي تمام يشترط الحداثة مع إتباع مذهب الأقدمين من الناحية اللغوية مثل الصولي، كما لا يخفى علينا علاقة المبرد بأبي بكر الصولي والبحتري[5] هذان الأخيران من أشد المناصرين لأبي تمام، وهذا بحد ذاته دليل قاطع على طبيعة تلقي المبرد لشعر أبي تمام وتقبله لمذهب أبي تمام الشعري وميله إليه، ومن استحسان المبرد لتطوير وحداثة معاني أبي تمام وإبداعه يقول في كتابه الكامل:" وقال أبي عيينة:

ما راح يوم على حيٍّ ولا ابتكرا إلا رأى عِبرة فيه أن اعتبرَا

1- المرزباني، **نور القبس المختصر من المقتبس**، اختصار الحافظ اليغموري، تحقيق: رودولف زلهايم، فيسبادن، فرانتش شتايز، د ط، 1964م، ص:227

2- هو محمد بن يزيد بن عبد الأكبر ولد بالبصرة وهو عالم نحوي ولغوي وأديب و من مصنفاته (كتاب الكامل في الأدب) وغيره الكثير من توفي سنة 285هـ

3- ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ص:13

4- الربداوي محمود، **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام**، ص:27

5- المرزباني، **نور القبس المختصر من المقتبس**، ص: 227

ولا أتت ساعة في الدهر فانصرمت حتـــى تؤثّر في قوم لها أثـــرا
إن الليالِيَ والأيـــــامَ أنفُسهـــــــــا عن غيبِ أنفُسها لم تكتُم الخَبَرا

فأخذ هذا المعنى حبيب بن أوس الطّائي وجمعه في ألفاظ يسيرة، فقال:

عمري لقد نصح الزمان وأنه لمن العجائب ناصح لا يُشفق!"[1]

"فزاد بقوله (ناصح لا يشفق) على قول ابن أبي عيينة شيئا طريفا، وهكذا يفعل الحاذق بالكلام"[2]، ويعد المبرد بذلك موضوعيا في إطلاقه للأحكام النقدية، فهو بعيد عن التحيّز والتعصب في تلقيه للشعر كافّة، فهو يستحسن من الشعر ما يروق لذوقه المصقول بالمعرفة بالشعر والأدب سواء القديم منه أو المحدث، ودليل ذلك ما أورده الصولي ليكون خير دليل على موضوعية المبرد في تلقيه للشعر وحكمه عليه من سؤال ابن المعتز للمبرد عن البحتري وأبي تمام، ونحن نعلم أن البحتري صديق المبرد وصاحبه، فقال المبرد: "لأبي تمام استخراجات لطيفة، ومعانٍ طريفة، لا يقول مثلها البحتري، وهو صحيح الخاطر، حسن الانتزاع، وشعر البحتري أحسن استواء، وأبو تمام يقول النادر والبادر، وهو المذهب الذي كان أعجب الأصمعي، وما أشبهَ أبا تمام إلّا بغائص يُخرج الدرَّ والمخشلبة[3]، ثم قال: والله إنّ لأبي تمام والبحتري من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وُجد فيه مثله"[4] وهذا إنْ دلّ إنّما يدلّ على سلامة ذوق المبرّد وصحة منهجه في الموازنة بين الشاعرين، والذي قوم على حسن القراءة وتلقي أعمال الشاعر واستخراج مميزاته ونقاط قوته وضعفه في اللغة والمعنى والأسلوب، فما نافق صديقه البحتري وقدّمه على أستاذه ولا انتصر للشعر القديم على حساب شعرهم، وهذا غيض من فيض.

ب- المتلقي الشّاعر:

يبدأ اهتمام الشعراء بتلقي الشعر ونقده اهتماما كبيرا بداية من القرن الثالث الهجري، ومن أهم من تلقوا شعره ونقدوه واهتموا بشعرة أبو تمام حيث لم يترك شيئاً من الشهرة والحُظوة عند الخلفاء والقادة لغيره من الشعراء وذهب الشعراء في نقدهم لشعره مذاهب

1- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، بشرح التبريزي، 226/2، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر- القاهرة، ط4، 1987م. ص:393

2- المبرد، **الكامل في الأدب**، تحقيق وتعليق: محمد احمد الدالي، دمشق سوريا، مؤسسة الرسالة، ط3، 1997م، ج3، ص:524

3- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة **(خشل)** والخشل يعني الرديء من كل شيء، وما تكسّر من الحلي.

4- أبو بكر الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص ص:96-97

شتّى، منهم من جاء نقده ذاتيا يعبر عن موقفه الشخصي من أبي تمام حيث انقسمت هذه الطائفة إلى قسمين هناك من يحبه لشخصه وأخلاقه وهناك من يبغضه حسداً وحقدا عليه، ومنهم من جاء نقده نقدا علميًا وفنياً وأدبيا خاضعا للقراءة السليمة وفق مقاييس مضبوطة مثل عمود الشعر وهنا هو المتلقي الشاعر الذي يمتلك ناصية الشعر فيكون نقده سليما دقيقا ممنهجا لأنه العارف بخبايا الشعر وكل ما يحيط به من أسس وقواعد. ولهذا قسّم المتلقي الناقد الشاعر في هذا العصر إلى قسمين: المتلقي الناقد الذاتي والمتلقي الناقد الموضوعي.

1- المتلقي الشاعر الذاتي:

لعب التنافس على الشهرة والمال والبحث عن الحظوة عند الحلفاء والأمراء والقادة دوراً مهمًا في تلقي الشعراء للشعر عموما وشعر أبي تمام خصوصاً وإصدارهم للأحكام النقدية الذاتية على الشعراء وعلى أبي تمام خاصة، حيث هناك من كانت أحكامهم وقراءتهم للنصوص الشعرية لأبي تمام مبنية على أسس ذاتية سواء من الذين كانت لهم الخصومة والعداء لشعره أو من مؤيديه من الشعراء الذين اتصلوا به، فقاموا بقراءة شعره ونقده بناء على علاقتهم الشخصية به، وكان ابن الخثعمي[1] من أبرز الشعراء الخصوم لأبي تمام ومن الحاقدين عليه' فقد عُرف بحسده وغيرته منه وخُلقت هذه الخصوم بسبب التنافس القائم بينه وبين أبي تمام على مدح محمد بن عبد الملك الزيات[2]، وقد أورد ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد وفي معرض حدثه عن ذكر القلم قصة مدح أبي تمام لابن الزيّات، فقال:" وقال حبيب بن أوس وهو أحسن ما قيل فيه"[3]:

لك القلمُ الأعلـــــى الذي بَشَبَاتِه تُصابُ من الأمر الكُلى والمفاصلُ
لُعابث الأفاعي القاتلاتِ لُعابُـــــه وأرى الجَنَى اشتارَته أيْدٍ عواســـلُ
له ريقَهُ طلٌّ ولكـــنّ وقعَهَـــــــا بآثاره في الشرق والغـــرب وابلُ

1- هو أحمد بن الخثعمي أبو عبد الله ويقال أبو العباس ويقال أبو الحسن كان يتشيع وهاجي البحتري وناقض الإصبع المسلمي.

2- حمد بن عبد الملك بن أبان بن حمزة، أبو جعفر، المعروف بابن الزيات (173 - 233 هـ / 789 - 847 م) هو وزير المعتصم بالله وأديب وشاعر عربي.

3- ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1983م، ج4، ص: 274

فصيحٌ إذا استنطقتُهُ وهو راكب وأعجَمُ إنْ خاطَبته وهو راجلُ[1].

و"لما قال حبيب بن أوس هذا الشعر حسده الخثعمي، فقال لابن الزيات:

ما خُطبة القلَم التي أُنبيتُها وردت عليك لشاعرِ مجدود"[2]

وأورد ابن عبد ربه هذه القصة حتى يُظهر إعجابه بأبي تمام حين وصف القلم ويرى ابياته أفضل ما قيل في القلم، وهذا ما كان سبباً في كره الخثعمي لأبيات أبي تمام ورفضه لها وخوفا من أن ينتزع منه مكانته في مجلس ابن الزيات، فراح يقلّل من شأنه ويحطّ من قيمة شعره، ولم تكن هذه الوحيدة في علاقة الخثعمي بأبي تمام فقد قال لمحمد بن عمرو: "جنّ أبو تمام في قوله:

تروح علينا كلّ يوم وتغتدي خُطُوب كأنّ الدهر منهنّ يصرعُ[3].

أيصرع الدهر؟ قال: فقلت له: هذا بشار[4] يقول:

وما كنت إلاّ زمان إذا صحا صحوت، وإن ماق[5] الزمان أمُوقُ.

قال: فسكت، قال: فقلت له: وأبوك يقول:

وليِّنَ لي دهري بأتباع جوده فكدتُ للين الدهر أن أعقد الدّهرا.

الدهر يُعقَد؟ قال: فسكت"[6]

هذا التحامل على منهج أبي تمام كان عارٍ من الصحة لأن الخثعمي يتلقى أبيات أبي تمام ليعيبها ويقلل من قدر صاحبها، فقد اقتصر فهمه على ما يعيب أبيات أبي تمام، فهو بدافع الحسد والحقد راح يُطلق الأحكام دون أن يكون مقتنعا بها وما قوله لمحمد بن عمرو لدليل على صحة ذلك.

ومن جهة أخرى نجد من تلقى شعر أبي تمام بصورة إيجابية منهم الشاعر البحتري وبدافع الذاتية أيضا لأنه متأثر بشخصه، فنجده يتحدث عن أبي تمام بدافع الإعجاب به وكان إعجابا كبيرا وخاصة انه يعتبر أستاذه ويكنّ له كل الاحترام سواء في شخصه أو

1- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ج3، ص ص: 122-123

2 - ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج4، ص:275

3- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ج2، ص:324

4- بشار بن برد، **ديوان بشار بن برد**، جمع وشرح وتعليق: محمد الطاهر بن عاشور، مراجعة وتصحيح: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د ط، 1966م، ج4، ص:113

5- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة **(موق)** ماق، الموق: حمق في غباوة،

6- أبو بكر الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص ص:247-248

في شعره، وقد روى أبوبكر الصولي شيئا عن ذلك الإعجاب فقال: "عن علي بن إسماعيل النّوبختي قال، قال لي البحتري: والله يا أبا الحسن لو رأيت أبا تمام الطائي، لرأيت أكمل الناس عقلاً وأدبًا، وعلمت أنّ أقلّ شيءٍ فيه شعره"[1]، وما رواه الصولي ينمُّ على هذه الصورة الطيبة المشرقة لأبي تمام التي في وجدان البحتري كشاعر متلقي ومتذوق لشعره وربما قد كانت من أهم أسباب جودة شعر البحتري وتفتح فكره على استقبال إبداعات أبي تمام واكتشاف جمالياتها، ولم يقف البحتري عند هذا الحد بل من شدة ولائه له كان يقدّم شعر أبي تمام على شعره في أكثر من مجلس ومن ذلك ما قاله أبو محمد عبد الله بن الحسين بن سعد للبحتري:" وقد اجتمعنا في داره بالخلد، وعنده محمد بن يزيد النحوي، وذكروا معنىً تعاوره البحتري وأبو تمام: أنت في هذا اشعر من أبي تمام، فقال: كلاّ والله ذاك الرئيس الأستاذ، والله ما أكلت الخبز إلاّ به"[2] تعتبر هذه الرواية اعترافا صريحا للجميل الذي أسداه أبوتمام للبحتري ، ويعد أبوتمام أول من تبنى موهبته وأوصى به عند الممدوحين وقد قال في ذلك البحتري:" كان أول أمري في الشعر، ونباهتي فيه، إني صرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان يجلس فلا يبقى شاعر إلاّ قصده وعرض عليه شعره، فلما سمع شعري أقبل علي وترك سائر الناس، فلما تفرقوا قال: أنت اشعر من أنشدني، فكيف حالك؟ فشكوت خلّةً، فكتب لي إلى أهل معرّة النعمان، وشهد لي بالحذق، وقال: امتدحتهم، فصرت إليهم فأكرموني بكتابه ووظفوا لي أربعة درهم، فكانت أول ما أصبته."[3] هذا ما يؤكد حسن خلق البحتري وإعجابه بشخصية أبي تمام قبل الإعجاب بشعره وهو اعتراف يبرز علاقة الشعراء ببعضهم البعض والاحترام المتبادل بينهم برغم الصراع والمنافسة الشعرية التي دارت بينهم إلا الأخلاق هي من حكمت في كثير من المواضع. ولم يكن الشاعر البحتري فقط من تلقى شعر أبي تمام وأعجب به بل كذلك نجد ابن الرومي الذي فعل ما فعله البحتري فكان شديد الولاء لأبي تمام، وهو والبحتري "إذا ذكروا أبا تمام عظّموه ورفعوا مقداره في الشعر حتى يقدّموه على أكثر الشعراء، وكل يقرّ بأستاذيته، وأنه منه تعلّم"[4]

1- المرجع السابق، ص: 171

2- المرجع نفسه، ص: 66

3- المرجع نفسه، ص:66

4- المرجع نفسه، ص ص: 67-68

يظهر من خلال هذه الرواية أن الشعراء عند سماع شعر غيرهم تحيط بأحكامهم النقدية عاطفة الإعجاب بهم وبأخلاقهم وهي أراء ذاتية قد تتناسب مع جودة الشعر أو تغطي على بعض عيوبهم عكس ما وجدناها عند بعض ممن تحامل على بعض الشعراء بدافع الحسد أو الغيرة.

2- المتلقي الشّاعر الموضوعي:

تلقي القصيدة العربية بداية من القرن الثالث هجري والقرون التي بعده اعتمد على المقارنة بين ما نظمه فحول الشعراء القدماء وما بين ما نظمه شعراء هذه الفترة والتي حسب ما تناولناه ما حصل للقصيدة العربية من تغيير وملامح جديدة طغت عليها في جوانب عديدة منها الجانب الشكلي والجانب الدلالي، وكان الاهتمام أكثر في تلقي شعر أبي تمام ومقارنته بشعراء عصره أو بالشعراء الذين سبقوه، وفي هذا العنصر نتناول النقد الموضوعي لشعراء عصره وقراءتهم لشعره في تلك الفترة ونقدهم له نقداً فنيًا، وانقسم هؤلاء الشعراء في تلك الفترة إلى فئتين، الأولى تكره شعر أبي تمام ومذهبه ورافضة لنهجه وحجتها في ذلك إغراق أبي تمام في البديع وغرابة ألفاظه ومعانيه، والثانية معجبة بمذهب أبي تمام الشعري، من حيث عمق معانيه وتخيّر ألفاظه وتأثيره في نفس المتلقي على اختلافه.

وقد أورد الآمدي في موازنته خبرا عن الفئة الأولى المذكورة أعلاه عن كره أحد الشعراء لشعر أبي تمام وهو محمد بن القاسم بن مهرويه فقال:" حدثني محمد بن قاسم بن مهرويه، قال سمعت أبي يقول: أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم أتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خالٍ من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه.)[1]، هذا الكلام يبرز لنا أنّ ابن مهرويه يعتدّ بالشعر القديم و يرى أنّ ما يخالفه يعتبر خارج نظم الشعر الحقيقي وهذا منهج تلقي بعض الشعراء في أنّ كل ما لا يتماشى والشعر القديم فهو فاسد ولا يرقى أن يكون شعراً، وابن مهرويه له منهج ثابت في قراءة القصيدة بمقاييس عمود الشعر فأفق التلقي عنده محصور على الشعر العربي القديم بأساليبه وألفاظه ومعانيه، ولم يكن يقصد أبا تمام بل يقصد كل من خرج على عمود

1- الآمدي، **الموازنة**، ص ص: 17-18

الشعر وقوله في أنّ مسلم بن التوليد أول من افسد الشعر يثبت لا يهمه شخص الشاعر بقدر ما يهمه النص الشعر للشاعر.

أمّا عن الفئة الثانية فنذكر الشاعر عمارة بن عقيل التي كانت قراءته لشعر أبي تمام قراءة فنية وموضوعية ويعتبر أبا تمام شاعرا مقتدرا ومبدعا فيقول عن أبي تمام:" أشعر أهل زمانه، قدم من البادية إلى الحضر، وهو أفصح الناس، وأحسنهم هديًا وقصدًا"[1] وهنا يقصد أنّ النهج الذي ينتهجه أبو تمام في شعره يعدّ نهجا سليما وأحسن من نهج شعراء زمانه، وكان الشاعر عمارة بن عقيل حين قدم إلى بغداد فاجتمع الناس إليه، " فقال: بعضهم: هاهنا شاعر يزعمُ أنه أشعر الناس طُرًّا، ويزعم غيرهم ضدّ ذلك، فقال: أنشدوني له"[2]، "فأنشدوه قول أبي تمام:

سَرَت تَستَجيرُ الدَمعَ خَوفَ نَوى غَدِ وَعادَ قَتاداً عِندَها كُلُّ مَــرقَدِ
وَأَنقَذَها مِن غَمرَةِ المَوتِ أَنَّـــــهُ صُدودُ فِراقٍ لا صُدودُ تَعَمُّــدِ
فَأَجرى لَها الإِشفاقُ دَمعاً مــوَرَّداً مِنَ الدَمِ يَجري فَوقَ خَدٍّ مُوَرَّدِ
هِيَ البَدرُ يُغنيها تَوَدُّدُ وَجــــــهِها إِلى كُلِّ مَن لاقَت وَإِن لَم تَوَدَّدِ[3]

ثم قطع المنشد، فقال عمارة : زدنا من هذا، فوصل وقال:

وَلَكِنَّني لَم أَحوِ وَفراً مُجَمَّعاً فَفُزتُ بِهِ إِلّا بِشَملٍ مُبَدَّدِ
وَلَم تُعطِني الأَيّامُ نَوماً مُسَكَّناً أَلَذُّ بِهِ إِلّا بِنَومٍ مُشَــرَّدِ[4]

فقال عمارة: لله درّه، لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه، حتى لحبب الاغتراب، هيه! فأنشده:

وَطولُ مُقامِ المَرءِ في الحَيِّ مُخلِقٌ لِديباجَتَيــهِ فَاِغتَــــرِب تَتَجَــدَّدِ
فَإِنّي رَأَيتُ الشَمسَ زيدَت مَحَبّــَةً إِلى الناسِ أَن لَيسَت عَلَيهِم بِسَرمَدِ[5]

فقال عمارة: كمل والله، إنّ كان الشعر بجودة اللفظ وحسن المعاني، واطراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا اشعر الناس، وان كان بغيره فلا ادري."[6] يظهر أنّ

1- ابن المعتز، **طبقات الشعراء**، ص: 317
2- الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص:59
3- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ج3، ص: 22
4- المصدر نفسه، ص: 23
5- المصدر نفسه، ص: 23
6- الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص ص: 60-61

الشاعر عمارة بن عقيل قارئ جيد لشعر أبي تمام مستعينا بذلك بما يملكه من علم وثقافة بالشعر والأدب ومعتمدا على ذوقه الأدبي السليم وهذا لأنه ينظر إلى النص فيتتبع عناصر بنائه من حيث انتقاء الألفاظ والمعاني وحسن التصوير وقوة أبي تمام في التأثير على المتلقي، وقد أورد لنا الصولي قصة تفضيل عمارة لشعر أبي تمام على شعره فحكى عن محمد بن بلقاسم بن خلاّد[1]، "قال : انصرفت يوماً من عند أبي ذؤاد، فدخلت إلى محمد بن منصور فوجدت عنده عمارة بن عقيل، وكان خِلاًّ له، وهو ينشده قصيدةً له في الواثق أوّلها:

عَرَفَ الدِّيَارَ، رُسُومُها قَفْرُ لَعِبَتْ بِها الأَرْوَاحُ والقَطْرُ[2]

فلما فرغ منها قلنا له: ما سمعنا أحسن من هذه الرائية، أحسن الله إليك يا أبا عقيل! فقال: والله لقد عصفت رائية طائيكم هذا بكل شعرٍ في لحنها، قلنا له: وماهي؟ قال: كلمته التي هجا بها الأفشين، فقال محمد بن يحي بن الجهم: انأ أحفظها، فقال: هاتها فأنشده:

الحقُّ أبلجُ والسّيوفُ عَوَارُ فَحَذَارِ من أسَدِ العَرِينِ حَذَارِ

فقال له عمارة أنشدنا ذكر النار، فأنشد:

ما زالَ سِرُّ الكُفرِ بَينَ ضُلوعِهِ حَتّى اِصطَلى سِرَّ الزِنادِ الواري
ناراً يُساوِرُ جِسمَهُ مِن حَـرِّها لَـهَبٌ كَما عَصفَرتَ شِقَّ إِزارِ
طارَت لَها شُعَلٌ يُهَدِّمُ لَفحُـها أَركانَهُ هَدماً بِغَيـرِ غُبـارِ
صَلَّنَ مِنهُ كُلَّ مَجمَعِ مَفصِـلٍ لاوَفَعلَنَ فاقِرَةً بِكُـلِّ فَقـارِ
وَكَذاكَ أَهلُ النارِ في الدُنيا هُمُ يَومَ القِيامَةِ جُلُّ أَهـلِ النـارِ
يا مَشهَداً صَدَرَت بِفَرحَتِهِ إِلى أَمصارِها القُصوى بَنو الأَمصارِ
رَمَقوا أَعالي جِذعِهِ فَكَأَنَّـما وَجَدوا الهِلالَ عَشِيَّةَ الإِفطـارِ

ثم ذكر المصلين فقال:

سودُ الثِيابِ كَأَنَّما نَسَجَت لَهُـم أَيدي السَمومِ مَدارِعاً مِن قارِ
بَكَروا وَأَسروا في مُتونِ ضَوامِرٍ قيدَت لَهُم مِن مَربِطِ النَجـارِ
لا يَبرَحونَ وَمَن رَآهُم خالَـهُم أَبَداً عَلى سَفَـرٍ مِنَ الأَسفـارِ

1- أبو عبد الله محمد بن القاسم بن خلاد بن ياسر بن سليمان اليمامي الهاشمي (191هـ/719م - 283هـ/896م) ولُقِّب بأبي العيناء. شاعر من العصر العباسي الأوّل، عُرِف بالفصاحة والظرافة، وتُروَى عنه نوادر كثيرة.

2- عمارة بن عقيل، **ديوان عمارة بن عقيل**، جمع وتحقيق، شاكر العاشور، العراق، وزارة الإعلام، ط1، 1973م، ص:95

كادوا النُبُوَّةَ وَالهُدى فَتَقَطَّعَـــت أَعناقُهُم في ذَلِكَ المِضمـــارِ
جَهِلوا فَلَم يَستَكثِروا مِن طاعَــةٍ مَعروفَةٍ بِعِمارَةِ الأَعمـــارِ[1]

فقال عمارة : لله درّه، لقد وجد ما أضلته الشعراء، حتى كأنه كان مخبوءاً له"[2]

وهو اعتراف ضمني وكذلك اعتراف صريح لقوة أبي تمام في ابتكار المعاني الجديدة والجيدة من شاعر يعرف أيضا قيمة التجديد عند الشعراء وحسن توظيفهم للمعاني غير المألوفة وصبها في قالب يبرز من خلالها التميّز والإبداع.

ج-المتلقي الكتّاب:

اتسم النقد الموجّه لشعراء القرن الثالث هجري وبعده بالمنهجية والموضوعية في عمومه وغنيًا بالأحكام النقدية المبررة والمدعومة بالأمثلة والحجج المقنعة، ومع ذلك نجد الاختلاف في الرؤى وفي القراءات لدى المتلقي وخاصة فئة الكتّاب على اختلاف أذواقهم ومذاهبهم في تلقيهم للشعر وهذا ما افرز مؤيدين ومعارضين للشعر و كمل له رؤية من خلال تلقيه له، وقد كان لشعر أبي تمام الحظ الأوفر للقراءات والأحكام النقدية لدى هذه الفئة، لما لشعره ونهجه في النظم ما يثير الاهتمام والقراءة والنقد، وقد انقسمت فئة الكتاب إلى قسمين، قسم معارض لنهجه وقسم آخر مؤيد له.

يُعدّ ابن المعتز[3] من الذين كان لهم رؤية في تلقيه لشعر أبي تمام في هذا القرن، حيث كانت مصنفاته النقدية تتناول أهم المسائل التي تتصل بالشعر والشعراء، فكتابه (طبقات الشعراء) تناول فيه أراء نقدية موجّهة ومنهجية للقياس في ترتيب الشعراء من خلال التلقي. وأيضاً كتابه (البديع) الذي يُعتبر من أهم هذه المصنفات حيث عرض فيه بالتفصيل قراءات في شعر أبي تمام والذي أكثر فيه ابن المعتز من الاستشهادات من شعره، حيث يرى أن البديع شكّل ظاهرة بارزة من الظواهر التي اعترت الشعر في العصر العباسي، وهو مُؤلّف ممنهج حيث أبان فيه عن تلقيه الجيد للشعر وحفظه له،

1-أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ج3، ص ص:203-208

2- الصولي، **أخبار أبي تمام** ص ص:93-96

3- هو أبو العباس عبد الله **بن المعتز** بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد العباسي، الشاعر الأديب صاحب الشعر البديع والتشبيهات الرائقة والنثر الفائق، ومؤسس علم البديع، اتفق المؤرخون على أن ولادته كانت في مدينة سامراء، لكنهم اختلفوا في تحديد سنة مولده، فقيل: أنه ولد في سنة 246هـ/ 860م، وقيل: سنة 247هـ/ 861م، وقيل أيضًا: سنة 249هـ، وقيل غير ذلك

وكان النصيب الأكبر فيه شعر أبي تمام وفي توظفيه للبديع فيه، وأظهر فيه معرفته بمذهبه حق المعرفة، حيث قال في بديعه: "ثم أنّ حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغفَ به حتى غلب عليه وتفرّع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف"[1] وهنا يبرز لنا ابن المعتز السمات التي يتصف بها أبو تمام وكيف أنه يُكثر في البديع ويُفرط فيه فيكون تارة حسناً وتارةً أخرى سيئاً، وقد تناول ما وقع فيه أبو تمام من مساوئ بإسرافه في البديع وطلبُه إياّه. أمّا عن اللفظ واستعمال أبي تمام له فقد أورد ابن المعتز في كتابه طبقات الشعراء أخباراً عن شعره وكانت أخباراً حسنة حيث قدّمه في كثير من خلال تلقيه لشعره على البحتري وجعله تابعاً له، ومن ذلك قوله:" ومما يستلمح من شعره –وشعره كلّه حسن– داليته في المأمون التي أوّلها:

كُشِفَ الغِطاءُ فَأَوقِدي أَو أَخمِدي لَم تَكمَدي فَظَنَنتِ أَن لَم يَكمَدِ[2]

وهي أشهر من الفرس الأبلق، وكذلك كل ما نذكر من قصائد ها هنا، فإننا نقتصر على ذكر أوائلها نحو قوله:

وَأَبي المَنازِلِ إِنَّها لَشُجونُ وَعَلى العُجومَةِ إِنَّها لَتُبــينُ[3]

وقوله:

سرَت تَستَجيرُ الدَمعَ خَوفَ نَوى غَدِ وَعادَ قَتاداً عِندَها كُلُّ مَرقَــدِ[4]

وقوله:

مَتى أَنتَ عَــن ذُهلِيَّةِ الحَيِّ ذاهِــلُ وَقَلبُكَ مِنها مُدَّةَ الدَهرِ آهِــلُ[5]

وقوله:

السَيفُ أَصدَقُ أَنبــاءً مِنَ الكُتُــبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ[6]

وقوله:

خُذي عَبَراتِ عَينِكِ عَن زَماعي وَصوني ما أَزَلتِ مِنَ القِناعِ[7]

1- ابن المعتز، **البديع**، التعليق والنشر اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط3، 1982م، ص: 13

2- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ج4، ص: 43

3- المصدر نفسه، ص: 323

4- المصدر نفسه، ج2، ص: 22

5- المصدر نفسه، ج3، ص:112

6- المصدر نفسه، ج1، ص: 40

7- المصدر نفسه، ج2، ص:336

ولو استقصينا ذكر أوائل قصائده الجياد التي هي عيون شعره، لشغلنا قطعة من كتابنا هذا بذلك وإن لم نذكر منها إلاّ مصراعاً، لأنّ الرجل كثير الشعر جداً، ويقال له ستمائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة، وأكثر ماله جيد، والرديء الذي له إنّما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأمّا أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا، وقد أنصفت البحتري لما سُئل عنه وعن نفسه فقال: (جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه)، وذلك أنّ البحتري لا يكاد يغلط لفظه، إنّما ألفاظه كالعسل حلاوةً، فأماّ أن يشق غبار الطّائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات، بل يغرق في بحره، على أنّ للبحتري المعاني الغزيرة، ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام، ومسروق من شعره"[1]، ومن خلال هذا القول يؤكد لنا ابن المعتز انه بالرغم مما سقط فيه أبو تمام من ركاكة اللفظ إلاّ انه تفوّق في حسن المعاني وغزارتها، وهذا إن دلّ إنّما يدلّ على القراءة الجيدة والمركّزة لشعر أبي تمام وفهمه المعمّق لمذهبه وإحاطته الواسعة بسماته. ومما ذكره المزرباني من رسالة ابن المعتز قوله:" قال عبد الله بن المعتز في رسالة نبّه فيها على محاسن شعر أبي تمام ومساوئه: ربما رأيت في تقديم بعض أهل الأدب الطّائي على غيره من الشعراء إفراطاً بيِّناً، فاعلم أنّه أوكد أسباب تأخير بعضهم إيّاه من منزلته في الشعر لما يدعوه إليه اللّجاج، أمّا قولنا فيه فأنه بلغ غايات الإساءة والإحسان، فمما أنكر عليه قوله في قصيدة:

تَكادُ عَطاياهُ يُجَنُّ جُنونُها إذا لَم يُعَوِّذها بِنَغمَةِ طالِبِ[2]

ولم يُجنّ جنون عطاياه انتظاراً للطلب؟ يبتدئ بالجود ويستريح! وفيها يقول:

يَقُودُ نَواصِيها جَذيلُ مَشَارِقٍ إذاَ أَبَهُ هَمٌّ عَذِيقٌ مَغَارِبِ

عنى انه كثير الأسفار، فأراد بذلك قول القائل: أنا جذيلها المحكّك وعذيقها المرجّب.[3]

وكذلك من ما نبه إليها ابن المعتز في مساوئ شعر أبي تمام في البديع " قوله في قصيدته التي أوّلها:

1- ابن المعتز، **طبقات الشعراء**، ص ص:284-286

2- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ج1، ص: 204

3- المزرباني، **الموشّح**، تحقيق: علي بن محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، د.ت، ص: 384

سَرَت تَستَجيرُ الدَمعَ خَوفَ نَوى غَدِ وَعادَ قَتاداً عِندَها كُلُّ مَرقَدِ

لَعَمري لَقَد حَرَّرتَ يَومَ لَقيتـــــــهُ لَوَ أَنَّ القَضاءَ وَحدَهُ لَم يُبَرِّدِ[1]

فلم تخرج ها هنا المطابقة ولا تحسن في كل شيء. ومن البديع المقيت غير المقبول في كلام العرب " قوله:

لَو لَم تَفُتَّ مُسِنَّ المَجدِ مُذ زَمَنٍ بِالجودِ وَالبَأسِ كانَ المَجدُ قَد خَرِفا

فقوله: (مسن المجد) من البديع المقيت."[2]

ويؤكد في الرسالة أيضًا المساوئ وهي قراءة توظيفه للبديع مقارنة مع من سبقوه في الشعر حيث راح يصف المطايا "قال:

إِرْقَالُهَا يُعضِيدُهَا وَوَسِيجِهَا سَعْدَانَها وذَمِيلُهَا تَتَوّمُهَا

الأرقال: ضرب من السير، وكذلك الوسيج، والذميل، واليعضيد: نبت، وكذلك السعدان والتّنوم، يعني انه لا علف لها إلاّ السيرّ، وقد سُبق إلى هذا المعنى، وكسته الشعراء من الكلام أحسن من هذه الكسوة."[3] وأيضاً قال:

تِسْعُونَ أَلْفاً كآسادِ الشّرَى نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ قَبْلَ نُضْجِ التينِ والعِنَبِ.[4]

وقد سبق الناس إلى عيب هذا البيت قبلي، وهو من خسيس الكلام، وقال:

شابَ رَأسي وَما رَأَيتُ مَشيبَ الــرَأ سِ إِلّا مِن فَضلِ شَيبِ الفُؤادِ.[5]

فيا سبحان الله! ما أقبح مشيب الفؤاد! وما كان أجرأه على السماع في هذا وأمثاله.

وقال:

كان في الأَجْفَلَى وفي النّقَرَى عُرْ فُكَ نَضْرَ العُمومِ نَضْرَ الوِحَادِ[6]

يُقال: (دعاهم الجفلى): إذا دعاهم كلهم فأجفلوا. ويقال:(دعاهم النقرى) إذا دعاهم واحداً، وهذا من الكلام البغيض والغريب المستكره من البدوي، فكيف به إذا جاء من ابن قرية متأدّب؟"[7] . وهذا ابرز ما نقله ابن المعتز في معايب شعر أبي تمام وه غيض من فيض.

1- المصدر السابق، ص:25

2- المزرباني، **الموشّح**، ص:384

3- المرجع نفسه، ص: 384

4- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ج1، ص:69

5- المصدر نفسه، ص:356

6- المصدر نفسه، ص:360

7- المزرباني، **الموشّح**، ص:384

وقد اعتمد ابن المعتز القراءة الدقيقة والممحّصة في شعر أبي تمام وغيره من شعراء عصره فلم يطلق الأحكام العامة على الشعر كله، بل يقرأ كل بيت على حدا بما يراه فيه من عيب وخطأ ومخالفة لما كان عليه من الشعراء القدامى في معانيهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم وبديعهم. وقد ترك تلقي ابن المعتز لشعر عصره وشعر أبي تمام خاصة أثراً عميقا لدى المتلقي من خلال ذوقه ومعرفته الجيدة للشعر. ودليل ذلك أنّ الآمدي في الموازنة أخذ من كتاب (سرقات الشعر)لابن المعتز خبرا عن أبي تمام، وفيه يقول:" وأنشد أبو العباس ابن المعتز في كتاب سرقات الشعراء لسلم الخاسر يُعيبه برديء الاستعارة في قوله:

لولَا المقاديرُ ما حطَّ الزمانُ به *** لا، بلْ تولَّى بأنفٍ كلمُهُ دامِي

وقال: هذا رديء كأنه من شعر أبي تمام الطّائي! وليت لم يكن لأبي تمام من رديء الاستعارة إلاّ مثل استعارة سَلم هذه أو نحوها، ونعوذ بالله من حرمان التوفيق"[1]، لقد استأنس الآمدي بقول ابن المعتز حين قرأ بيت سلم ووجد فيه رديء الاستعارة وحسبه بيت لأبي تمام، وهذا ما جعل تركيزنا على تلقي النقاد لشعر أبي تمام في هذه الحقبة الزمنية، ولولا معرفتنا الجيدة لأحكام ابن المعتز لقلنا انه يكره شعره ويتتبع أخطاءه ولكن في حقيقة الأمر المتلقي آنذاك على تنوعه يقارن شعر شعراء عصره بالشعر القديم وهذا ما جعلت الأحكام غالبها تأتي ضد نظم أبي تمام ونهجه.

وعليه فإن ابن المعتز ومن خلال ما تناولناه في تلقيه للشعر في عصره يمتلك المنهج النقدي الصحيح القائم على ذكر ما للشاعر وما عليه ويفصّل للأحكام النقدية ويفسرها، فهو يتجنب دائما التعميم ويبتعد عن إطلاق الأحكام النقدية الانطباعية المتسرعة، ولم يكن ابن المعتز وحده من الكتاب التي كانت لهم قراءات نقدية في شعر القرن الثالث الهجري وبعده بل هناك أيضًا الحسن بن وهب، عون بن محمد، ومحمد بن عبد الملك الزيّات وكذلك إبراهيم بن المدّبر هذا الأخير الذي كانت له آراء تُعارض شعر أبي تمام ومنهجه في النظم وخاصة ما جاء في كتابه (الرسالة العذراء).

ويبدو من الوهلة الأولى أن القارئ لكتاب الرسالة العذراء يلمح إعجاب ابن المدبر بشعر أبي تمام وهذا لأنّه يستشهد كثيرا بشعره وأيضًا تمثّله وصية أبي تمام للبحتري

1- الآمدي، **الموازنة**، ص:281

فيقول:" ارتصد لكتابك فراغ قلبك، وساعة نشاطك، فتجد ما يمتنع عليك بالكد والتكلّف، لأنّ سماحة النفس بمكنونها، وجود الأذهان بمخزونها، إنّما هو مع الشهوة المفرطة في الشرّ، والمحبة الغالبة فيه، أو الغضب الباعث منه ذلك، وقيل لبعضهم: لم لا تقول الشعر؟ قال: كيف أقوله وأنا لا اغضب ولا اطرب!."[1] إلى أن يقول في باقي الرسالة:" وهذا كله إن جريت من البلاغة على عرق، وظهرت منها على حظٍّ، فأما إن كانت غير مناسبة لطبعك، ولا واقعة شهوتك عليها، فلا تنضِ مطيتك في التماسها، ولا تتعب بدنك في ابتغائها، واصرف عنانك عنها، ولا تطمع فيها باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم، فان ذلك غير مثمر لك، ولا مُجد عليك، ومن كان مرجعه فيها إلى اغتصاب ألفاظ من تقدم، والاستضاءة بكوكب من سبقه، وسحب ذيل حُلّة غيره، ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه، ونتائج ذهنه، الكلام الحرّ، والمعنى الجزل، فلم يكن من الصناعة في عيرٍ لا نفيرٍ، على أن كلام العظماء المطبوعين ودرس رسائل المتقدمين، على كل حال مما يفتق اللسان، ويوسع المنطق، ويشحذ الطبع، ويستشير كوامنه، إن كانت فيه سجيّة."[2] وهو قول يشبه كثيرا قول أبي تمام للبحتري:" وإذا عارضك الضّجر، فأرِحْ نفسك، ولا تعمل شِعرك إلاّ وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذّريعة إلى حُسن نظمه، فإنّ الشهوة نِعم المُعين وجُملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين فما استحسن العلماءُ فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، تَرشد أن شاء الله تعالى."[3]

فابن المدبر يأخذ من كلام أبي تمام في توجيهه للشعراء وخاصة نصحه للبحتري ولا يأخذ من نهجه في النظم ودليل ذلك انه كان يقرأ كثيرا لشعر أبي تمام ويسمع أخباره وأقواله ولكن يعاتبه كثيرا في طريقة نظمه وذلك مما جاء أيضًا في الرسالة العذراء من مذمة شعر أبي تمام فيقول:" كان حبيب بن أوس ربما وقع على جوهرة فجعلها بين بعرتين"[4] وهنا يقصد أنّ أبا تمام أنّ اهتدى للمعاني الجيدة المستقيمة، فأنه يُفسدها بسوء نظمه وبشاعة تخيّره للألفاظ، ويؤكد منهجه في قراءة الشعر عامة وليس شعر أبي تمام

1- ابن المدبر، **الرسالة العذراء**، تصحيح وشرح: زكي مبارك، دار الكتب المصرية بالقاهرة، مصر، ط1، 1931م، ص: 30

2-المرجع نفسه، ص:30

3- ابن رشيق، **العمدة**، ج2، حققه وعلق عليه: د النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط1، 2000م ص ص:771-772

4- ابن المدبر، **الرسالة العذراء**، ص:32

خاصة حينما قال:" فلا تخرجن كلمة حتى تزينها بميزانها فتعرف تمامها ونظامها، ومواردها ومصادرها، وتجنّب ما قدرت الألفاظ الوحشية، وارتفع عن الألفاظ السخيفة."[1] وهذا القول لابن المدبّر يثبت انه ممن يستكرهون الألفاظ الغريبة والسخيفة والوحشي من الكلام وما يؤكد هذا القول أيضًا قول الصولي:" ومن الإفراط في عصبيتهم عليه، ما حدثني به أبو العباس عبد الله بن المعتز قال: حدثت إبراهيم بن المدبر ورأيته يستجيد شعر أبي تمام ولا يوفيه حقّه"[2] وهذا يثبت إن تلقي الشعر عند الكاتب ابن المدبر فيه موقف ذاتي وعداء من جهة يستشهد بشعره ويحفظه.

ومن جهة أخرى يعيبه ويستكره نظمه والمسعودي صاحب كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر يعلق على تلقي ابن المدبر للشعر ويعاتبه حين يقول:" وهذا ابن المدبر قبيح في علمه، لان الواجب أن لا يدفع إحسان محسن عدوًا كان أو صديقاًن وأن تؤخذ الفائدة من الوضيع والرفيع" وهو قول حسن يستند إلى أسس نقدية سليمة في قراءة الشعر، فالمهم عنده هو النص الشعري بعيدا عن عاطفة الكره أو الحب لصاحبه وكما قال علينا بأخذ الفائدة من الوضيع أو الرفيع."[3]

ومن خلال هذا كله نجد أنّ التلقي **النقدي** للشعر في تراثنا العربي وخاصة في القرون الثالث والرابع والخامس الهجري اعتمد في بدايته في إطلاق الأحكام النقدية على العاطفة بالدرجة الأولى في كره أو حب الشاعر قبل نصه والذي ينأى عن الأسس العلمية لتلقي النصوص الشعرية خاصة ونقدها. ثم بدأ بعد ذلك في النضوج بعد اكتمال نظرية عمود الشعر الذي أسست معايير صنعت أفقًا جديدًا يقف أمامه الشاعر والناقد على حد سواء بين التقليد والتجديد في إبداء الرأي أو إطلاق الأحكام النقدية.

وبعد استكشاف المتلقي من خلال عمود الشعر وتعدده كل حسب اختصاصه في الفترة ما بين القرن الثالث والقرن الخامس الهجريين؛ ننتقل إلى الجانب التطبيقي لنستكشف المفاهيم الاجرائية لنظرية التلقي في المدونات الثلاث الشهيرة الموازنة، الوساطة، وشرح ديوان الحماسة للأقطاب الثلاثة على الترتيب الآمدي، الجرجاني والمرزوقي والتي تناولت

---

1 –المرجع السابق، ص: 35

2 – الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص: 175

3– المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت لبنان، ط2، 1990م، مجلد2، ج4، ص:457

نظرية عمود الشعر من خلال شواهد شعرية لشعراء تلك الحقبة ومقارنتها بشعر السابقين والتي أتى بها كل من ياوس وآيزر.

الفصل الثالث

المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي في ضوء عمود الشعر

(مفاهيم ياوس)

1-أفق التوقع (الانتظار)

2-المسافة الجمالية

3-المتعة الجمالية

المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي لياوس في ضوء عمود الشعر:

اعتمدنا في هذا الفصل في جانبه التطبيقي على ثلاثة مفاهيم إجرائية والتي حددها ياوس لتطبيقها في المدونات المختارة لهذه الدراسة لاعتبارات خاصة من أهمها أن هذه المدونات من التراث وقد وجدنا هذه المفاهيم الإجرائية الأكثر وجودا والأكثر سلاسة، مع أن المفاهيم الإجرائية الباقية تحتاج إلى جهد أكبر وإلى استكشاف معمق لإدراكها وإخراجها في الصورة الحسنة والسليمة.

وهذه المفاهيم المختارة في الدراسة في هذا الفصل هي:

أفق التوقع (أفق الانتظار)- المسافة الجمالية- المتعة الجمالية

1-أفق التوقع(افق الانتظار) في ضوء عمود الشعر:

أفق التوقع أو أفق الانتظار هو "مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءته"[1]، ويعني هذا أنّ المتلقي وهنا هو القارئ لا يتوقف عند زمن بعينه بل يُخلق في كل زمن حسب الظروف السياسية والاجتماعية وحتى الثقافية، وكذلك حسب تكوينه النظري من حيث الميول والرغبات والقدرات، بالإضافة إلى" خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها. وكل هذا يشكل مخزونا لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه، وتشكّل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه"[2]، والمقصود هنا العمل الأدبي كالشعر مثلا يقيَّم ويُؤوّل عند ظهوره ويبقى دائما قابلا للقراءة والتلقي وإنتاج دلالات جديدة أخرى حسب زمن المتلقي، أي لا تعطي أي قراءة معنى نهائي للإبداع" ولكنه قابل لأن يُبدل معناه ويُغير، أو يزداد توضيحه مع تتابع الأزمنة، ومع هذا فإننا لا نستطيع فهم العمل إلا بانصهار الآفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر"[3] وهنا يبدو دور المتلقي ضروريا في عملية الإبداع وعلى المبدع ترك نصه للمتلقي فهما وتأويلا.

1- سعد البازعي، ميجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م، ص:285

2- احمد بوحسن، **من قضايا التلقي والتأويل**، ص:105

3- جين تومبكنز، **نقد استجابة القارئ**، تر، حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة، محمد الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، ص:100

يقوم منهج جمالية التلقي في شعر القدامى- وخاصة تلقي شعر أبي تمام في العصر العباسي كونه الغالب على المدونتين الموازنة وشرح الحماسة من حيث الدراسة والقراءة والنقد- باعتبار أفق التوقع أو الانتظار القديم المُؤسس على عمود الشعر العربي، والذي حصل أن شعر أبي تمام ظلّ يقاوم قراءات أولئك الذين ألفوا نمطا شعريا معينا وهو أسلوب شعر العرب قديما، فقد أحدث خللا في موازين الشعر وأغراضه على مستوى اللغة والمعاني والصور.

لهذا نجد أن القراءات متعددة وجمهورا متلقٍ متضارب بين متعصب في الإعجاب بشعره وبشخصه خاصة، وبين مدافع عنه في كل موضع ساتر العيوب بتبريرات الحداثة والجدة والإبداع مثل "الصولي"، وبين مسرفٍ في العيب كاره لنهجه مُتّهِما إياه بكسر الشعر والطعن فيه مثل المرزباني.

إنّ أفق الانتظار الذي نحن بصدد دراسته من خلال المدونات الثلاث الموازنة، الحماسة، والوساطة ومن خلال بعض المختارات والتي تناولها النقاد أصحاب هذه المدونات الآمدي، الجرجاني والمرزوقي، كان متفاوتا في مطابقة فهمهم للشعراء الذين تناولوهم، فمنهم من طابق أفق توقعه ومنهم من لم يطابقه وهذا أمر صحّي، مع بعض الاجتهاد في الفهم والتأويل وخاصة إذا لم يتبع الشاعر السلف، مع إن اعتمادهم الكلي في التلقي هو ما تركه القدماء من رصيد في اللفظ والمعنى لما لهم من التجربة والخبرة ما يخول لهم إطلاق الأحكام النقدية في تطابق أفق توقعهم لمعنى الشعراء أو في عدم تطابقهم.

يقول الآمدي في هذا الشاهد: "وأنكر أبو العباس على أبي تمام قوله:

من الهيف لو أن الخلاخل صيّرت لها وشحاً جالت عليها الخلاخل[1]

ولم يذكر موضع العيب فيه، ولا أراه علمه، وأنا أذكره وألخصه فأقول: إن هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب، وهو أقبح ما وصف به النساء؛ لأن من شأن الخلاخيل والبُرين أن توصف بأنها تعض في الأعضاد والسواعد وتضيق في الأسواق، فإذا جعل خلاخيلها وشحاً تجول فقد أخطأ الوصف؛ لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي

1 - الآمدي، **الموازنة**، ص: 147

من شأنه أن يعض بالساق وشحاً حائلا على جسدها؛ لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به، فتطرحه على عاتقها، فيستبطن الصدر والبطن، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى الحجز، ويلتقى طرفاه على الكشح الأيسر؛ فيكون مها في موضع حمائل السيف من الرجل."[1]

وإنكار أبي العباس لمعنى بيت أبي تمام، لم يتطابق وأفق توقع الآمدي معنى أبي تمام وهذا لأن كل منهما اعتمد على الأصل في المعنى من خلال ما تركه الشعراء القدماء وكذلك ما قالته العرب قديماً من حكم وأمثال وأقوال مأثورة، ففي وصف ما تلبسه المرأة من حلي يقول الآمدي أن الوشاح هو ما تتوشّح به المرأة في جسدها فيستبطن الصدر والبطن، وما قاله أبو تمام هو توشّح المرأة وإظهار زينتها من لبسها للخلاخل والبُرين وهو أمر غير مقبول في أمر الزينة في أفق توقع الآمدي أو أبي العباس، وهنا أفق التوقع لم يطابق المعنى المتجانس مع فهم المتلقي وجاء رفض المعنى مع إطلاق حكم نقدي بلفظ (أنكر).

وللجرجاني من الخبرة والتأصيل ما يجعله متلقٍ جيد وقارئ متمكن وعارف بأمور اللفظ والمعنى وما في قوله:

"هذا الذي عرفت يداه ساحتي من بعد ما جهل البخيل مكاني

فكل هذا باب واحد، وقد يجيء منه جنس آخر تكون المطابقة فيه بالنفي، كقول البحتري:

يقيض لي من حيث لا أعلم الهوى ويسري إلي الشوق من حيث أعلم

لما كان قوله: لا أعلم كقوله: أجهل، وكان قوله: أجهل مطابقة كان الآخر بمثابته. ومن أغرب ألفاظه وألطف ما وجد منه قول أبي تمام:

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس قنا الخط إلا أن تلك ذوابلُ

فطابق (بهاتا وتلك) وأحدهما للحاضر، والآخر للغائب، فكانا نقيضين في المعنى، وبمنزلة الضدين.

وقد يخلط من يقصر علمه ويسوء تمييزه بالمطابق ما ليس منه؛ كقول كعب بن سعد:

لقد كان: أما حلمه فمروح علينا وأما جهله فعزيب

---

1 – المصدر السّابق، ص: 147

لما رأى الحلم والجهل، ومروحا وعزيبا جعلهما في هذه الجملة. ولو ألحقنا ذلك به لوجب أن نلحق أكثر أصناف التقسيم، ول اتسع الخرق فيه حتى يستغرق أكثر الشعر، ولنا في استيفاء هذا الكلام وتحديد هذه الأضرب قول سنفرد له كتابا يحتمل استقصاؤه فيه."[1]

فهذه مجموعة من الأبيات لشعراء مختلفين، والذي يشتركون فيه هو المطابقة أو الأضداد موظّفة في الأبيات، فعند أبي تمام نجد لفظتي(هاتا وتلك) وعند البحتري نجد لفظتي(اعلم لا اعلم) وعند كعب بن سعد لفظتي (حلمه وجهله)، فيرى أنّ أفق توقع المتلقي وافق توقعه مطابق لتوظيف كل من البحتري وكعب ولا تطابق توظيف أبي تمام لها، والشاهد في ذلك أن المطابقة بثنائية يجب أنّ تكون بـــ (الإثبات والنفي) وهذا ما فعله كل من البحتري وكعب، أمّا أبو تمام فيراه قد افسد المعنى بهذه المطابقة التي وظّفها حيث نجد لفظتي (هاتا وتلك) الأولى للحاضر، والثانية للغائب على أساس أنها مطابقة.

وخبرة الجرجاني ووافق توقعه الأصيل لم يتوقف عند هذا بل كذلك في قوله عن أبي تمام: "وقوله:

لوِ الفلَكَ الدّوارَ أبغضْتَ سعيَهُ لعوّقَه شيءٌ عن الدّورانِ

وهذا البيت من قلائده، إلا أنك تعلم ما في قوله شيء من الضعف الذي يجتنبه الفحول، ولا يرضاه النقّاد. وهو وأشباه هذا مما لم نُرد استقصاءَه؛ وإنما دللْناك على منهاجه، وأريناك بابَه، وقد قدّمنا ما استرذلنا من شعرِه.

وإنما تجدُ له المعنى الذي لم يسبقه الشعراءُ إليه إذا دقق، فخرج عن رسْم الشعر إلى طريق الفلسفة، فقال:

ولَجُدْتَ حتى كِدْتَ تبخَلُ حائِلاً للمنتهَى ومن السرورِ بُكاءُ"[2]

فهو يثبت علمه بالفلسفة وكيف انتقل الشاعر إليها وكانت في ثنايا قصائده، وأبو تمام واحد من الذين غيّروا من نظم الشعر الوجداني إلى الشعر الفلسفي التأملي، فنجد أنّ

1- الجرجاني، **الوساطة**، ص:45

2- المصدر نفسه، ص:181-182

المتلقي آنذاك – ومنهم الجرجاني– لا يتقبل شعر أبي تمام ولا يطابق مثل هذا نوع من النظم مع أفق توقعه، لأن أبا تمام خرج عن رسم الشعر الوجداني إلى طريق الفلسفة وتكون فرص التأويل متعددة في تثبيت معنى موحّد ومشترك عند المتلقي، فلهذا اتهم الجرجاني أبا تمام في هذا بالضعف الذي يجتنبُه الفحول وكأنه إنقاص في رتبة أبي تمام الشعرية.

وفي باب الفلسفة أيضا يورد لأبي نواس بيتين ويقف عندهما فيقول: "وقال أبو نواس:

خُليتَ والحُسن تأخذه تنتقي منه وتنتَخِب

فاكْتسَتْ منه طرائفَه واستزادت فضـــلَ

وقال عبد الله بن مُصعَب:

كأنك جئت مُحتكِماً عليهم تخيّرُ في الأبوّة ما تشاءُ

فأحدُ البيتين هو الآخر في المعنى، وإن كان أحدُهما يتخيّر الحسن والآخر الأبوة، وإنما هما من قول بشار:

خُلِقْتُ على ما فيّ غيرَ مخيّرٍ هواي ولو خيِّرتُ كنتُ المهذّبا

ثم تناوله أبو تمام، فأخفاه فقال:

ولو صورتَ نفسكَ لم تزِدْها على ما فيك من كرَمِ الطِّباعِ."[1]

ثم يضيف إليهما ثلاثة أبيات مختلفة لكل من عبد الله بن مصعب وبشار بن برد وأبي تمام، يرى أن كل الأبيات السابقة فيها تشابه في المعنى فيها الفلسفة والتأمل في التخيّر ولكل ما اختار، وهنا يظهر تلقي المعنى الواحد وهو الاختيار مع اختلاف كل شاعر في خياره، كل حسب طبيعته وطبعه وما يحبّ وما يكره.

ويورد الجرجاني بيتا آخر لشاعر لم يذكر اسمه كذلك ليُظهر تعدد التأويل في معناها فيقول: "وكذلك قول الآخر:

فجُنّبت العوار أبا زينب وجاد على محلّتك السحاب

1- المصدر السابق، ص:205

من يسمع هذا البيت يظنه دعاء له واستسقاء لأرضه، وإنما مراد الشاعر الدعاء عليه أن يُهلك الله إبله فلا يملك منها ما يُعار عليه، وان تجود السحاب على أرضه وهو مملق، فيشتد أسفه على ما ذهب من ماله إذا رأى الأرض مخصّبة، وسائمة الحي راعية"[1]

أظهر الجرجاني براعته في فهم المعاني فهما دقيقا وقياسها على ما قاله القدماء، حيث يدرك تمام الإدراك أنّ أفق توقع المتلقي لهذا البيت سيكون غير مطابق للمعنى الذي أراده الشاعر، لأن الجرجاني يقول من يسمع هذا البيت يظنه دعاء له واستسقاء لأرضه وهنا الظن هو تعدد المعنى والمعنى هنا عند المتلقي يكتنفه الشك بعيدا عن اليقين في بدايته، ولكنه حدد المعنى وضبطه واستدرك فيما بعد لان فهم أنّ المراد هنا هو الدعاء عليه وان يُهلك الله إبله على ما ذهب من ماله وهكذا يستقيم المعنى ويصبح مطابقاً للمعنى المتوقع.

وفي تناوله لبيت للمتنبي يرى صحة قوله على عكس ما يراه خصومه فيقول: وقول المتنبي:

وعذلْتُ أهلَ العِشق حتّى ذُقتُه فعجِبْت كيف يموت من لا يعشقُ

قالوا: صعوبة العشق وشدته على أهله لا توجب ألا يموتَ من لا يعشق فيعجب منه، وإنما يقتضي أن كلّ من يعشق يموت؛ وكأنه أراد :كيف لا يعرف من يعشق! فذهب عن مُراده. قال بعض من يحتج عن أبي الطيب: إنه خرج مخرج القلْب، وهو كثير في شعر العرب ومنه قول الأعشى:

وكل كميت كأنّ السّليـــــ ـــــط في حيثُ وارى الأديمُ الشِّعارا"[2]

في هذا البيت يتساءل المتنبي كيف يموت من لا يعشق؟ وهو سؤال يأخذنا إلى شيء وهو أن العشق هو علّة والعاشق عليل سقيم وان نتائج العشق وخيمة مخيفة قاتلة، فبالرغم ما فيه جوانب الصحّة إذا قصد عذاب ومعاناة العاشق إلا انه بالغ في ذلك حين قال أن الذي لا يعشق كيف يموت وهو بعيد عن هذا الأمر فالموت عنده عند العاشق وفقط، ولكن

1- المصدر السّابق، ص:319

2- المصدر نفسه، ص:469

الجرجاني يراه برغم مبالغته للأمر إلاّ أنه لم يخرج عن المألوف مادام العرب قد تناولته من قبل في أحاديثهم وفي أشعارهم.

وهي مختارات لبعض ما أورده كل من الآمدي والجرجاني والمرزوقي في تلقيهم لشعر بعض الشعراء ولأكثرهم جدلا وهو غيض من فيض، فكان أفق توقعهم ضمنيا مختلف حسب وضعية كل شاعر واتجاهه وطريقة نظمه وكيفية اختياره للألفاظ أو المعاني، أو حتى في بعض الحالات يكون أفق التوقع مرتبطاً بالغرض الشعري وهكذا.
وفي شاهد آخر يرى المرزوقي –كما فعل الآمدي و الجرجاني قبله في تتبع أخطاء أبي تمام– التوظيف الخاطئ للمعاني عند أبي تمام وذلك مثل قوله: قول أبي تمام:

ومجنّباتٍ مايُذقن عذوفاً يقذفن بالمُهرات والامهار

"والعذر فيه كالعذر في قوله: (أ فبعد مقتل مالك بن زهير) ولو قال: (عذوفة) لاستقام له. وربما مالوا إلى المزاحف من غير ضرورة. على ذلك قول المُتَنَخِّل في الطائية:

أبيت على معار فاخرات بهن ملوب كدم العباط

رووا أن كل العرب ترويه معار فاخرات بالتنوين، وإنما هو من الضرب الأول من العروض الأولى من الوافر: مفاعلتن مفاعلتن فعولن، فجعل مفاعلتن الثاني مفاعلين بالعصب، وهو في زحاف هذا البحر جائز، لكنه لو روى معارى بفتح الياء لسلم، ولم يفعل. وقوله (ما إن أرى في قتله لذوي القوى) أضاف المصدر إلى المفعول والمراد في قتلهم لمالك، ويعنى بذوي القوى ذوي الرأي والفعل، والعدد والعدة، فيقول: لا أرى لمن كان هكذا من أولياء دمه وطلاب ثأره، إلا امتطاء الإبل وتجنيب الخيول، وركوب كل صعب وذلول، إلى أن ينال من العدو مثل ما ناله منهم، فإن في ركوب الجد مساعدة من الجد، ولن ترى العزم أصرخ بالفعل إلا وثم مطاوعة من القدر. وقوله: (تشد بالأكوار) يريد تشد الأكوار عليها، فرمى بالكلام."[1]

حيث يرى أنّ أبا تمام جانب الصواب وخرج عن المألوف حين لم ينوّن لفظ(عذوفة) في البيت، وحسبه أنّ تنوينها يعني استقامة المعنى ومطابقة أفق توقعه مع أنه يراها زحافاً. نفس الشيء بالنسبة إلى البيت الذي أورده عن المُتَنَخِّل في طائيته حيث هو أيضًا

1–المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص ص:701–702

لم ينوّن ما يلزم تنوينه في لفظ (معار فاخرات)، كما فعلت العرب قديماً، ويعني ذلك ضمنيا أن أفق توقع المرزوقي يكون مطابقاً مع المعنى في حالة التنوين لسبب وحيد وهو مطابقته لرواية العرب. وهذا ما يُظهر الخبرة القرائية له ومعرفته الواسعة للشعر القديم ونظم القدماء.

وفي قول زويفر بن الحارث بن ضرار:

"وكان عميدنا وبيضة بيتنا فكل الذي لاقيت من بعده جلل

أي كان رئيسنا والمصمود بالحاجات فينا، وأصل بيتنا وأساس فخر، وقد تقدم القول في بيضة البلد، وأنه يستعمل في المدح والذم. فأما بيضة الخدر وبيضة البيت فلا يستعملان إلا في المدح. وقد صيغ من البيضة هذا فعل، حكى ابن الأعرابي قال: يقال اجتاحوهم وابتاضوهم، إذا استأصلوهم. وقوله فكل الذي لاقيت من بعده جلل أي صغير هين في جنب ما لاقيناه فيه. والجلل يستعمل في الصغير والكبير. وقال بعضهم: المراد ببيضة البلد أنه المعروف الموضع، المرجوع إليه في كل مهم، كما يرجع صاحب الأدحى إلى أدحيه كيف توجه فيه المرعى، وأنى انتجع ورعى. والأجواد أن يكون المراد به وقد أضيفت إلى البيت، وهو بيت الفخر والعز، أنه الأصل والجرثومة، كما حكى عن أبي بكر رضي الله عنه أنه قال: (نَحْنُ عِتْرَةُ رسول الله التي خرج منها، وبيضته التي تِفِقَّأَتْ عنه)."[1]

يرى المرزوقي أنّ الشاعر زويفر أجاد في بيته وكان معناه سليما ومستقيما وافق أفق توقعه لان هذا الشاعر وظف المعنى باللفظ المناسب وخاصة في غرض المدح حيث سار على نهج القدماء وخاصة في لفظ بيض بيتنا الذي يستعمله العرب في المدح والذم، ويؤكد ذلك بما قاله الأعرابي وبما قاله أبو بكر الصديق، وهذا يدل على الخبرة الثقافية للمرزوقي في قراءته للشعر وفي تلقيه له. وعلى هذا المنوال يقول المرزوقي في تلقيه لشعر احد الشعراء ولم يذكر اسمه: "وقال آخر:

فما كنانة في خير بخائرة وما كنانة في شر بأشرار

يقال: خايرته فخرته خيراً. وأنا خائره، إذا كنت خيراً منه. واستخرت الله فخار لي. وهذه خيرتي، أي التي أختاره. والمعنى لا يرجعون إلى حال يعتد بهم لها، ويعتمد بمكانتهم

1-المصدر السابق، ص ص:715-716

عليها، فلا عند الخير وتعداد أهله يفوزون بسهمة، ولا في الشر وتعداد أهله يحصلون على خطة."[1]

والذي يرى فيه من خلال شرحه أنّ الشاعر لم يخطأ تماما في إخراج المعنى إلى جادة الصواب، ولم يخرج عن المألوف ولا يحتاج إلى تأويل وخاصة عندما يقول بمعنى البيت وبالمعنى الذي أورده المرزوقي أنّ على المرء البقاء في أماكن الخير' وتجنّب أماكن الشر قدر الإمكان.

ثم يورد أبيات لشاعر آخر:

لو تسمعت صوته قلت هذا صوت فرخٍ في عشه مزقوق
أو تأملت رأسه قلت هــذا حجرٌ من حجــارة المنجنيــق
معملٌ قرض لحيةٍ لو تراها قلت عثنون هربــذٍ محلــوق
لم أعبه ألا يكون تقياً مؤمناً مبغضاً لأهــل الفســـــوق
غير أني أردت أن ينظر النا س إلى خلق ربنا المخـــــلوق

مزقوق أي يزقه أبواه زقاً. قال:

نتساقى الريق فيما بيننا زق أمات القطا زغب القطا

وقوله:(قلت هذا حجر)، يريد شبهته فقلت من كبره: هو حجر المنجنيق.

والمنجنيق معربة، وقد اختلف في الفعل منه، فقال بعضهم: الميم زائدة، واحتج بما حكاه النوزي عن أبي عبيدة، قال: سألت أعرابياً عن حروبٍ كانت بينهم، فقال:(كانت بيننا حروبٌ عونٌ، تفقأ فيها العيون، مرة نجنق، ومرة نرشق). قال: فقوله نجنق دالٌ على أن الميم زائدة، ولو كانت أصليةً لقال نمنجق. وإلى هذا ذهب الدريدي.

وكان أبو عثمان المازني يقول: الميم من نفس الكلمة، والنون زائدة، لقولهم مجانيق، فسقوط النون في الجمع كسقوط الياء في جمع عيضموز إذا قلت عضاميز. وحكى الفراء: جنقوكم بالمجانيق أيضاً. فهذا على الوجه الأول.

وقوله:(معملٌ قرض لحيةٍ) أي قطع لحية. و(لو تراها) حمل اللفظ على اللحية والمراد منبتها. والعثنون: أصل اللحي، وأوائل الريح والسحاب.

1- المصدر السّابق، ص: 1034

وقوله: (خلق ربنا المخلوق)، وصف الخلق بالمخلوق تأكيداً، ويجوز أن يكون المراد خلق ربنا المقدر، لأن الأصل في الخلق التقدير. ألا ترى قوله:

ولأنت تفري ما خلقت وبعـــــــــــ ـــــض القوم يخلق ثم لا يفري"[1]

ويُظهر المرزوقي في الأبيات خبرته في تصيّده للأغلاط، جودة البيت في المعنى ولكن اظهر عثرة الشاعر في توظيفه للفظ (المنجنيق) الموجودة في البيت الثاني، فيرى أنّ اللفظ في شكوك من ناحية حروفه فمرة وُظفت بدون ميم (نجنق) على أساس أنّ الميم زائدة ومرة وظفت بالميم (منجنيق) هذا من جهة ومن جهة أخرى يرى فيها أبو عثمان المازني ميما أصلية والنون هي الزائدة، فالمعنى صحيح للبيت ولكن توظيف اللفظ فيه لُبس، وهذا يدل كما قلنا سابقا على ثقافة المرزوقي في كل المجالات بما فيهم مجال الحرب والسلاح.

وما يزيد قوة ما يمتلكه من خبرة حين تطرق لشاعر آخر، حيث يقول: "وقال آخر:

ماذا يؤرقني قدماً ويسهرنـــي من صوت ذي رعثاتٍ ساكن الدار

كأن حماضةٌ في رأســـه نبتت في أول الصيف قد همت بإثمـــــار

قوله: (ماذا يؤرقني) لفظه استفهامٌ ومعناه تعجب. وقد مر القول في لفظه ماذا. وقوله: (من صوت ذي رعثاتٍ) أي من انتظار صوته، فحذف المضاف. ورعثات: جمع رعثةٍ وهي من الديك عثنونه. ورعثة الشاة: زنمتها. والرعاث: كل معلاقٍ من قرطٍ أو قلادة أو غيرهما، وربما علق من الرحل والهودج رعثٌ من الصوف. والحماض، من ذكور البقل، له زهرةٌ حمراء كأنها الدم. والإثمار: إخراج الثمر. وشبه عرف الديك به."[2]

يظهر المرزوقي عالماً بأمور الحيوان أيضاً لهذا هو دقيق القراءة ويعتمد فيها على صحة المعنى وشرفه الذي ليس فيه الغلط أو التأويل، فهو متتبع لشؤون الحياة بتفاصيلها لهذا ردود أفعاله فيها الأحكام النقدية الصحيحة في أغلبها، فهو يرى المعنى من كل جانب حتى من الجانب الشكلي والأسلوبي للبيت. ودليل ذلك كل ما يتناوله من شعر نجد أنّه طابق أحد عناصر عمود الشّعر – والذي ذكرناه سالفا – وهو صحة المعنى وشرفه، وهو أفق توقع خاص ناتج خبرته القرائية ودرايته بمختلف الظواهر.

1- المصدر السابق، ص:1315

2- المصدر نفسه، ص:1318

2- المسافة الجمالية في ضوء عمود الشعر:

المسافة الجمالية هي: "التي تميّز المتعة الجمالية عن أشكال المتعة"[1] وهي أيضاً " الفرق بين كتابة المؤلف وافق توقع القارئ"[2] ويعني أنها هي التي تفصل بين ما يتوقعه المتلقي والعمل الأدبي المبدع من قبل المؤلف، وعليه فالمتلقي يطلق أحكامًا نقدية على النص، على أساس أن الجيد من الآثار الأدبية بعد فعل القراءة هي تلك التي تتوافق مع أفق انتظار المتلقي أي عند حدوث فعل الخيبة تحصل ردود فعل فيها جمالية من حيث بروز معانٍ ودلالات جديدة للنص.

هذا المفهوم الاجرائي والذي نحن بصدد انجازه من خلال المدونات الثلاث الموازنة، الحماسة، والوساطة يتميز بثلاثة أفعال عند القارئ والتي تناولتها سابقا وهي: الاستجابة، التغيب والتغيير. يقول الآمدي في الموازنة: " أن الشعر أجوده أبلغه"[3] لأنه يعتمد في نهجه جودة السبك وقرب المأتى وهو الذي سار عليه الأوائل في نظم الشعر وتلقيه، فهو يرى سنة العرب فيما وقع له من أشعارها وبُعد ما فيها من استعارات شيئا ثابتا لا ينبغي الخروج عليه، وفي ذكره **لبعض القراءات** .

أ-الاستجابة:

فعل الاستجابة في نظرية التلقي يقصد به حين يستجيب العمل الأدبي لأفق توقع المتلقي ويوافق معاييره الجمالية، وهنا أردت أن استكشف الاستجابة في قراءة كل من الآمدي والجرجاني والمرزوقي في قراءته للشعر، الآمدي كان له ارتياح في تلقي الكثير من معاني أبيات الشعراء الذين تناولهم في كتابه الموازنة ومن ذلك قول أبي تمام:

"هيهات لم يعلم بأنك لو ثوى بالصين لم تبعد عليك الصين

وقول البحتري:

يضحي مطلاً على الأعداء لو:(وقفوا) بالصين في بعدها ما استبعد الصّينا

1-علي آيت اوشان، **السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص:104

2- د علي حمودين المسعود قاسم، **إشكاليات نظرية التلقي**، ص:308

3- الآمدي، **الموازنة**، ص:424

وهذا جارٍ على أفواه العامة والخاصة والنساء والصبيان أن يضربوا المثل في البعد بالصين، وأن يوقعوا التهديد به، فيقولوا: لو أنّك بالصين لما بعدت عليّ، فكيف لا يهتدي البحتري إلى مثل هذا؟"[1]

فذكره هنا للعبارة جارٍ على أفواه العامة والخاصة وكل فئات المجتمع في معنى البيت تبرز ارتياحاً ورضا عند الآمدي و كل متلقي لبيت أبي تمام وقد اثبت ذلك ببيت أخر يشبهه للبحتري، حول الصين التي يعرفها المتلقي عموما بأنها بعيدة اعتمادا على حقيقة بُعد الصين من خلال حديث الناس على بُعدها والمتفق عليه عند السواد الأعظم من الناس آنذاك، لهذا كان من السهل أن يبتعد المتلقي على التأويلات مادام المعنى يستجيب إلى أفق توقعه.

وأيضاً في قوله:" "وقال أبو تمام– فجرى على المنهج المستقيم في مخاطبة الأصحاب–:

ما في وُقوفِكَ ساعَةً مِن بــاسِ نَقضي ذِمامَ الأَربُعِ الأَدراسِ
فَلَعَلَّ عَينَكَ أَن تُعيــنَ بِمائِــها وَالدَمعُ مِنهُ خاذِلٌ وَمــــُواسِ
لا يُسعِدُ المُشتاقَ وَسنانُ الهَوى يَبِسُ المَدامِعِ بــارِدُ الأَنفاسِ

فقال: (وسنان الهوى) أي نائم الهوى ناي من لا هوى له، فهو يبس المدامع بارد الأنفاس، فلا يكون منه إسعاد.

ومن كان في قلبه هوى فأنفاسه حارة لحرارة قلبه . فأتاك ههنا بعين الصواب، وحقيقة أمر الصاحب. فأحسن وأجاد."[2]

يرى الآمدي أن الشاعر أجاد وأحسن التعبير وكان دقيقا في طرحه ومصيبا للمعنى المطلوب رغم ما اعتراه من اعتراضات في معاني شعره، فأبو تمام يذكر أن نائم الهوى من لا هوى له فهو بارد الأنفاس ولا يكون منه الإسعاد وهو مطابق يستجيب لأفق توقع المتلقي كما استجاب لأفق الآمدي الذي أثنى عليه. وحصل التوفيق في إخراج المعنى الصحيح المناسب للفظ لهذا كانت القراءة صحيحة لا تحتمل التأويلات.

1- المصدر السابق، ص: 349

2- المصدر نفسه، ص: 542

وأيضًا في قوله: "قال امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

فجعل البكاء للحبيب والمنزل جميعاً، والرواة تزعم أن هذا البيت أحسن ابتداءات العرب وأبرعها وأجمعها لعدة معان في لفظ قليل، واتبعته الشعراء على هذا، وأكثروا فيه القول. وعلى هذا المعنى حذا البحتري قوله:

عرجوا فالدموع إن أبك في الربـــ ـــع دموعي والاكتئاب اكتئابي

وكمثل الأحباب لو يعلم العـــــا ذل عندي منازل الأحبـــاب"[1]

بدأ الآمدي بأول بيت من معلقة امرئ القيس حتى يؤكد معنى أن البكاء للحبيب وللدار معا، ومن خلاله يرى ان البحتري في البيتين أعلاه حذا حذو امرئ القيس، وعليه فقد طابق شرف المعنى وصحته وحصلت الاستجابة والمطابقة في ما انتظره من معنى مقابل لفظ يدلّ عليه، فالبحتري يرى البكاء والوجع والاكتئاب على الأحباب ومنزل الأحباب .

وكما كان للآمدي استجابة لأفق توقعه ووافق الكثير من الشعراء ومنهم أبو تمام كان للمرزوقي استجابة في قراءته لبعض الشعراء طابقت عنصر صحة المعنى وشرفه، بما فيهم أبو تمام في شرح حماسته، وقد تناول الكثير من الشعراء منهم شعر كعب بن زهير حيث يقول: "وقوله:

غُرّ امرؤ منته نفـــ ـــس أن تدوم له السلامه

معنى غرَّ خدع على وجه له في الاستنامة إليه غرَرُ. ويقال: ما غرك بفلان؟ أي لم أجترأت عليه وكان الوجه أن لا تجتزئ. على ذلك قوله تعالى: " يَاَيُّهَا ٱلإِنسَٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلْكَرِيمِ ".[2] ويقال: من غرك من فلان؟ أي من الذي جذبك عنه وحال بينك وبينه، وكان الوجه أن تكون مقبلاً عليه. ويقال: ما غرك من فلان؟ أي لم وثقت به وكان الحكم أن لا تثق به. فأما قوله منته نفس فإنما نكره لغرض ما، وهو أن لكل رجل فيما يهم به أو يرجوه أو يخافه نفسين: نفس تبعثه عليه، ونفس تصرفه عنه، فلهذا قال: منته نفس أن

1- المصدر السابق، ص: 566

2- سورة **الانفطار**، الآية 6

تدوم له السلامة، أي غرت تلك النفس امرأ جعلت من أمانيه دوام السلامة. يشهد لهذا الذي قلناه قول الآخر:

شاوَرَ نفْسَيْ طمْعٍ وخيبةٍ تقول هاتي: لا، وهاتيك: بلى"[1]

هنا يؤكد المرزوقي سلامة بيت كعب بن زهير وجماليته في الإيجاز للمعاني بأقل لفظ، ويرى أن دلالاته توافق أفق توقعه فالبيت واضح قريب التناول مطابق لكلام العرب فيه إشارة لاستجابة المتلقي لصحة المعنى وشرفه مهما كان نوعه أو موقعه، فالإنسان عليه الحرص على الثقة بالآخر إن كان يستحق الثقة، وان لم يكن يستحق فلينصرف عنه فتدوم سلامته وترتفع درجات الأمن النفسي للمرء وبلوغ مستوى من الطمأنينة، وحتى يؤكد المرزوقي صحة المعنى وشرفه استشهد ببيت آخر يثبت صحة معنى بيت كعب بن زهير.

وفي قراءته لبيت من الغزل لأحد الشعراء لم يذكر اسمه اكد تطابق افق توقعه مع المعنى الذي قصده هذا الشاعر فيقول "آخر:

تشكى المحبون الصبابة ليتني تحملت ما يلقون من بينهم وحدي

وكانت لنفسي لذة الحب كلها فلم يلقها قبلي محب ولا بعــدي

هذا كلام من تجلد في الهوى وادعى التلذذ به وإن برح به وأثر فيه، فيقول: شكا المحبون جناية الصبابة عليهم، وجريرة العشق لديهم، وبودي أني تحملت أعباءها كلها وحدي، وخلص للصبر فيها ولها عفوي وجهدي، وكانت نفسي تنال لذة مجموعها ومفرقها، وتنفرد بمكابدة مجهولها ومعرفها، فأفوز بادعائها، وتسقط المشاركة بيني وبين أربابها ممن سبقني لتقدم زمانه، أو تأخر عني لتأخر ميلاده."[2]

فهذان البيتان من الغزل فيه تلذذ بألم الهوى مع التحمّل والصبر على المحبوب وهي عادة أغلب شعراء الغزل وهي معاناة طبيعية لهذا يراها المرزوقي موافقة لأفق توقعه وقد يكون المرزوقي قد مرّ بهذا الإحساس لهذا كان المعنى مطابقا لأفق التوقع ولا يمكن لأي متلقٍ أن يعارض هذا الشعور الذي ينتاب كل محب أضناه العشق والحب.

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص: 706

2- المصدر نفسه، ص ص: 889-890

وقد تناول الحكمة عند بعض الشعراء وكانت له استجابة في تلقي حكمهم منهم الشاعر إياس بن الارت الطائي حيث يقول المرزوقي فيه: "وقال إياس بن الأرت الطّائي:

إذا ما تراخت ساعة فاجعلنـــــها لخير فإن الدهر أعصل ذو شغب

فإن يك خير أو يكن بعض راحة فإنك لاق من غموم ومن كــرب

قوله: إذا ما تراخت ساعة فاجعلنها في طريقته ما أنشده ابن الأعرابي:

إذا كان يوم صالح فاقبلنه فأنت على يوم الشقاوة قادر

وقوله فإن الدهر أعصل، العصل: اعوجاج الأنياب. قال الخليل: ولا يقال أعصل إلا لكل معوج فيه صلابة وكزازة. والمعنى: أن ما يعض عليه الدهر لا يمكن انتزاعه منه، كما لا يمكن انتزاع الشيء من الناب التي فيها عصل. والشغب: تهييج الشر. ويقال: رجل مشغب.

وقوله فإن يك خير أو يكن بعض راحة، يريد أن الدهر لا تصفو أحواله من الكدر، ولا عطاياه من التعب والأذى، فلا تعنه على نفسك، واجتهد في إصلاح ما يفسده، والأقاء ما يشق منه. وقوله فإنك لاق من غموم، من زائدة على مذهب الأخفش، كأنه قال: إنك لاق غموماً. وسيبويه لا يرى زيادة (مِن) في الواجب، فطريقته في مثله أنه صفة لمحذوف، كأنه قال: إنك لاق ما شئت من غموم."[1]

البيتان من شعر الحكمة لإياس ففيه من المعاني ما ترتاح له النفس، فهو ينصحنا بعدم الاكتراث لأمور الدنيا المتعبة وبمصائب الدهر المتكررة والتي لا تنتهي، فعلى المرء أن لا يُعير اهتماماً وان يشتغل بنفسه ويعمل على إصلاحها دائما، والمرزوقي أراد أن يثبت معنى الشاعر من خلال مطابقة ما توقعه ببيت آخر لابن الإعرابي فيؤكد هذا المعنى ولم يتوقف عند هذا بل زاد في صحة المعنى بحجج ومذهب كل من الأخفش وسيبويه، وهذا لتأكيد المعنى وتوضيحه وإبراز تطابق المعنى مع معنى المتلقي.

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص ص: 896-897

وفي أبيات للشاعر عمارة بن عقيل يرى أنّ البيت واضح المعنى لتوظيفه المثل المعروف عند العرب فيقول: قال عمارة بن عقيل:

بنى منقذ لا آمن الله خوفكم وزادكم ذلاً ورقة جانـــــــب

فمن يرتجيكم بعد نائلة التي دعت ويلها لما رأت ثأر غالب

دعته وفي أثوابه من دمائها خلبطاً دم من ثوبه غير ذاهب

نائله: امرأة زُوِّجت قاتل أبيها أو أخيها، فجعل عمارة يعيِّرهم ذلك.

والعرب تقول: دم فلان في ثوب فلان، إذا كان قاتله."[1]

نائلة هي امرأة يعرفها المرزوقي ويعرفها المتلقي آنذاك "زوجت قَاتل أَبِيهَا أَو أَخِيهَا فعيرهم عمَارَة ذَلِك ودعت وَيْلَهَا أَي صاحت بِالْوَيْلِ وغالب هُوَ أَخُوهَا أَو أَبوهَا أَي صاحت لما رَأَتْ ثار غَالب أَبِيهَا أَو أَخِيهَا وَالْمعْنَى كَيفَ يُرْجَى مِنْكُم الْخَيْر وتكونون من أَهله ومنكم نائلة الَّتِي زوجت قَاتل أَبِيهَا أَو أَخِيهَا فأورثتكم بذلك عارا لَا يفارقكم"[2] لهذا فمعنى الأبيات وافق هوى المرزوقي وفهمه ولم يجتهد في ذلك ولم يحاول التأويل، بل أعطى للمعنى التبرير المنطقي من خلال المثل العربي: دم فلان في ثوب فلان، إذا كان قاتله.

ويقول أيضا في شاعر لم يذكر اسمه: "وقال آخر:

إذا لاقيت قومي فاسأليهم كفى قوماً بصاحبهم خبيرا

يتبجح قائله عند المرأة التي خاطبها، بسهولة جانبه، وترك المناقشة في استخراج حقوقه، وسماحة نفسه بما يملكه، فيقول: إذا رأيت قومي فارجعي إليهم سائلةً عني، ومستخبرةً حالي ومعتمدةً على ما تسمعينه من قصتي وأمري، فكفى بقومي عالماً بي وبأخلاقي. وقوله " كفى قوماً بصاحبهم" مقلوب وكان الواجب أن يقول: كفى بقومي خبيراً بصاحبهم، ويعني بصاحبهم نفسه. والخبير: ذو الخبرة التامة والمعرفة الكاملة. وانتصابه على الحال إن شئت، وإن شئت على التمييز وقد وضع خبيراً موضع خبراً، ومثله في القرآن:

1- المصدر السابق، ص: 1006

2- المصدر نفسه، ص ص:1007-1008

﴿وَحَسُنَ أُوْلَئِكَ رَفِيقًا﴾[1]. وفاعل كفى قبل القلب "بقومي" وهذا كقوله تعالى: ﴿ قُلْ كَفَىٰ بِٱللَّهِ شَهِيدًا ﴾[2] والباء زائدة."[3]

يرى المرزوقي الشاعر بعيد عن كل خطأ وأن المرأة التي يحادثها أعطاها الحرية في السؤال عنه وفي المكان المناسب وهو عند قومه لهذا يقول المرزوقي يخاطب المرأة ويُظهر لها سهولة جانبه وترك المناقشة في استخراج حقوقه وسماحة نفسه بما يملكه بعيداً عن الكذب وصفاء سريرته، فهو يطلب منها الرجوع إلى أهله للسؤل عليه، وهذا أمر فيه مثالية رجل ولكنه أمر يحدث في أي مكان وأي زمان لهذا لاءمت أفق توقع المرزوقي وأكد معنى الشاعر و نيته بآيتين من القران الكريم. والمعنى في رأيه أمر منطقي متداول يقبله العقل والوجدان.

وفي الشعر الذي تناول الكرم اختار المرزوقي بيتين لشاعر لم يذكر اسمه وقرأ معانيهما وبدا مرتاحا معجبا بما قال فيقول: "وقال آخر:

كريم رأى الإفتار عاراً فلم يزل أخا طلب للمال حتى تمـــــولا

فلما أفاد المال عاد بفضـــــله على كل من يرجو جداه مؤملا

الإفتار: نقيض الإكثار. يقال فلان مكثر، وفلان مقتر. وكذلك التقتير عقيب التكثير. ويقال: قتر على أهله وأقتر، إذا ضيق عليهم في الإنفاق، وفي القرآن: "وَٱلَّذِينَ إِذَآ أَنفَقُواْ لَمْ يُسْرِفُواْ وَلَمْ يَقْتُرُواْ "[4]، قرى بضم الياء وفتحها على اللغتين. يقول: لما رأى في ماله القصور والعجز عن مدى همه، رأى ذلك عاراً ومنقصة، فلم يزل يمتطي المراكب الشاقة طالباً للمال، ويدبم الحل والترحال في كسبه وجمعه، حتى إذا استغنى ونال مناه، لم ينفرد

1- سورة **النساء**، الآية 69

2- سورة **الإسراء**، الآية 96

3- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص:1141

4- سورة **الفرقان**، الآية67

به دون مؤمليه، ولك يجعله مقصوراً على لذاته ومباغيه، ولكن عاد يفضل عليهم، وأقبل يشركهم فيه ويعطيهم. ويقال أفاد بمعنى استفاد. والجدا والجدوى: العطية."[1]

وهنا نجد أن المرزوقي فسر البيتين على أن الشاعر إنسان كريم يرى الكريم ذلك الرجل الذي يرفض الاقتصاد في المال حين الحاجة إليه فالتصرف بالمال يجب أن يكون حسب الوضع، فالمال يُنفَقُ في مكانه وفي وقته لتعمّ الفائدة ويستفيد الأهل منه، فلا يكون المرء بخيلا لا يتصرف به مهما كان الظرف ولا يسرف فيه إذا كان في غير حاجة له أي التصرف حسب مقتضى الحال، وهو أمر يطابق صحة المعنى وشرفه لدى المتلقي لان المنطق اكتنف معنى البيتين ولا مجال للتأويل أو مناقشة صحة المعنى.

ب-التغييب:

ويترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي قد خيّب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد. وهنا أردنا أن نستكشف الاستجابة في قراءة كل من الآمدي والجرجاني والمرزوقي في قراءته للشعر، يقول الآمدي في أفق التوقع وفي فعل الخيبة حين قراءته لشعر أبي تمام:

"وأنا الآن اذكر ما غَلِطَ فيه أبو تمام من المعاني والألفاظ، مما أخذته أفواه الرجال وأهل العلم بالشعر عند المذاكرة والمفاوضة، وما استخرجته أنا من ذلك واستنبطته، بعد أن أسقطت منه كلّ ما احتمل التأويل، ودخل تحت المجاز، ولاحت له أدنى علة"[2].

وهذا ما يُظهر اهتمام الآمدي آنذاك بالتأويل ويعني به المتلقي فهو يحسب له ألف حساب في تأويله لشعر أبي تمام لأن هذا الأخير هو الذي كان محلّ اهتمام المتلقي بأنواعه في فهم معاني شعره ومنها: يذكر قراءة أبو العباس حيث يقول: "أنكر أبو العباس: احمد بن عبيد الله على أبي تمام قوله:

هاديه جذع من الأرك، وما تحت الصّلا منه صخرة جُلْسُ[3]

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص:1232

2- الآمدي، **الموازنة**، ص:141

3- أبو تمام، **ديوان أبي تمام** ص: 167 بشرح التبريزي ً:226/2 (خلف الصلا وهاديه: عنقه، والعرب تشبه هوادي الخيل بجذوع النخل، وإنما اختار الطائي جذع الأراك لأنه أملس والصلا : واحد من الصلوين وهما عظمان يكتنفان الذنب، وصخرة جلس: أي صلبة ثقيلة)

وقال: هذا من بعيد خطئه أن شبه عنق الفرس بالجذع ، ثم قال (جذع من الأراك) ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعا ؟ أو تشبه بها أعناق الخيل!

وأخطأ أبو العباس في إنكاره على أبي تمام أن شبّه عنق الفرس بالجذع، وتلك عادة العرب، وهو في أشعارها أكثر من أن يُحصى، وقد بينت ذلك فيما غلط فيه أبو العباس على أبي تمام"[1].

هنا يرى الآمدي أن أفق توقع أبو العباس لم يكن مذهب الأوائل ، لأن الأوائل يشبهون عنق الفرس بالجذع حيث أن أبا العباس اعتبره خطأ في توظيف الصورة باستفهام وتعجب حين قال ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً، والآمدي كان أفق توقعه فيه استجابة ومطابقة للمعنى الذي وظفه أبو تمام على أساس انه سار على منهج الأوائل في هذا التشبيه، أبو العباس هنا كنا ذاتياً ولم يكن مقنعاً في حكمه ولم يذكر إطلاقا دليلاً واضحا فقط تعجّب وتساءل حسب الآمدي الذي أراد أن يبرر خطأ المتلقي في قراءة بيت أبي تمام للمعنى الصحيح، فينتصر لأبي تمام ويكشف أن ابا العباس كان من الواجب عليه أن يقيم الحجة قبل إطلاق أي حكم في القراءة. ويقول الآمدي في هذا الموقف: "وأنا أبتدئ بالأبيات التي ذكرت أن أبا العباس أنكرها ولم يقم الحجة على تبيين عيبها وإيضاح الخطأ فيها، ثم استقصى الاحتجاج في جميع ذلك لعلمي بكثرة المعارضين من لا يجوز على هذا الشاعر الغلط، ويوقع له التأويل البعيد ويورد الشبه والتمويه وبالله استعين وهو حسبي ونعم الوكيل"[2].

وهنا كان الآمدي مدافعا عن شعر أبي تمام ومع ذلك لم يكن أفق توقعه مطابقاً لمعنى شعر أبي تمام كله، فقد أصيب بخيبة في كثير من أبياته ومنها في قوله: "ومن خطئه قوله:

الود للقربى، ولكن عرفه للأبعد الأوطان دون الأقرب

لأنه نقص الممدوح مرتبةً من الفضل، وجعل وده لذوى قرابته، ومنعهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أعرف له فهذا عذراً يتوجه.وقد عارضني في معنى هذا البيت غير واحدٍ ممن ينتحل نصرة أبي تمام.

1- الآمدي، الموازنة، ص:141

2- المصدر نفسه، ص:141

فقال بعضهم :إن العرف ما يتبرع به الإنسان؛ فلذلك جعله في الأباعد، فأما الأقارب فإن برّهم وصلتهم من الحقوق الواجبة اللازمة."[1]

فهو يرى أنه ابتعد عن المنطق حين جعل الممدوح في هذا البيت اقل مرتبة في الفضل وودّه لذوي قرابته فقط، مع أنه ذكر أن هناك من وافق أبي تمام في المعنى وكانت استجابة ومطابقة حيث يبررون ذلك بأن الأقارب برّهم حقّ وواجب ويلزمه لهذا جعله في الأباعد.

وكذلك في قوله: "ومن الخطأ قوله:

ظَعَنوا فَكانَ بُكايَ حَولاً بَعدَهُم ثُمَّ اِرعَوَيتُ وَذاكَ حُكمُ لَبيدِ

أَجدِر بِجِمرَةِ لَوعَةٍ إِطفاؤُهـــا بِالدَمعِ أَن تَزدادَ طولَ وُقودِ

وهذا ما خلف عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجه، ويعقب الحرارة، وهو في أشعارهم كثيرٌ موجود ينحى به هذا النحو من المعنى؛ فمن ذلك قول أمرئ قيس:

وإن شفائي عبرةٌ مهراقة فهل عند الرسم دارس من معول؟

وقول ذي الرمة:

لعل انحدار الدمع يعقب راحة من الوجد، أو يشفى نجى البلابل

وقال الفرزدق:

فقلت لها: إن البكاء لراحـــــة به يشتفى من ظن أن لا تلاقيا"[2]

يرى أبو تمام في بيته أن الدمع يزيد من الألم والمعاناة ومكابدة الأحزان، ولم يطابق أفق الآمدي حيث يرى العكس أن الدمع يُطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن، مستدلا ببيت امرئ القيس وزاد بيت للفرزدق وذي الرمة، الذين يروون عكس ما ذهب إليه أبو تمام.

ولم يتوقف عند هذا حيث في قوله: " ومن أخطائه قوله:

واكتست ضمر الجياد المذاكي من لباس الهيجا دماً وحميما

في مكرٍ تلوكها الحرب فيـــه وهي مقورةٌ تلوك الشكيـــما

1- المصدر السابق، ص:175

2- المصدر نفسه، ص ص: 209-210

فهذا معنى قبيح جداً: أن جعل الحرب تكون الجيل من أجل قوله " تلوك الشكيما "و" تلوك الشكيما " أيضا ههنا خطأ؛ لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المكر وحومة الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مكر لها.

فإن قيل: إنما أراد أن الحرب تلوكها كما تلوك هي الشكيم.

قيل :هذا تشبيه، وليس في لفظ البيت عليه دليل، وألفاظ التشبيه معروفة، وإنما طرح أبا تمام في هذا قلة خبره بأمر الخيل، ألا ترى إلى قول النابغة:

خيلٌ صيامٌ، وخيلٌ غير صائمةٍ تحت العجاج، وخيلٌ تعلك اللجما

والصيام ههنا القيام؛ أي خيل واقفة مستغنى عنها لكثرة خيلهم فهي واقفة، وخيل تحت العجاج في الحرب، وخيل تعلك اللجما، قد أسرجت وألجمت، وأعدت للحرب."[1]

حيث يصف بيتي أبي تمام بالقبح، لأنه يراه أخطأ كثيراً في تناوله لمواصفات الخيل في الحرب، ويعزى ذلك أنّ أبا تمام قليل الخبرة في الخيل فجانب الدقة والتصوير في البيتين، ولكي يبرهن على صحته أفق توقعه أعطى دليلا على خطأ أبي تمام من خلال كلام العرب حين قال: إنما أراد أن الحرب تلوكها كما تلوك هي الشكيم.

كما أن الآمدي لم يقف عند هذا بل نجد أن بعضاً من أبيات أبي تمام كان فيه الخيبة ولم تكن هناك استجابة لأفق انتظاره فأورد مثالا لذلك حين قال:

قف بالطلول الدارسات عُلاثَا أضحت حبال قطنيهن رثائًا

قسم الزمان ربوعها بين الصبا وقبولها ودبورها أثــلاثــاً

وهذا غلط منه، لان الصبا هي القَبول. ولو قال: بين الصبا وشمالها وجنوبها أثلاثاً، كان قولا مستقيما، لان هذه الرياح الثلاث أكثر هبوباً من الدّبور. ولو اقتصر على ريحين كان ذلك أيضا صواباً، كما قال امرؤ القيس: لما نسجتُها من جنوب وشمأل، وكما قال الأعشى:

دمنة قفرة تعاوَرَها الصّيــ ـــــف بريحين من صبًا وشمالِ

1- المصدر السّابق، ص: 243

ولكنه جعلها ثلاثا من اجل القافية لا غير.

وقد حكى عن النضر بن شميل أنه قال: القبول: ريح بين الصّبا والجنوب."[1]

يرى الآمدي أنّ المتلقي لا يعرف إلا ريحين فقط واستدل ببيت لامرئ القيس: لما نسجتها من جنوب وشمأل، ريح الجنوب و ريح الشمال، لكن أبا تمام ذكر في بيته ثلاثا وهذا مالا لا يتوقعه أي متلقٍ فيصاب بالخيبة.

هذه بعض النماذج من قراءات الآمدي لشعر أبي تمام والتي لم تكن مطابقة له، أما المرزوقي فقد كانت قراءاته لبعض قصائد الشعراء فيها تنوع منها الاستجابة والخيبة والتغيير فمثلا في الخيبة في قوله: "قال مَعنُ بن اوس:

أحارب من حاربت من ذي عداوة وأحبس مالي إن غرمت فأعقل

وقوله (أحارب من حاربت) هو تفسير دوام عهده وثبات وده. والمعنى تجدني ذاباً عنك واقعاً معك، أرصد الشر لأعدائك، وأدافعهم دونك، وإن أصابك غرم حبست مالي عليك، واحتملت فيه الثقل عنك. وكان الواجب أن يقول: فأعقل عنك، لأنه يقال عقلته إذا أعطيت ديّته، وعقلت عنه إذا غرمت ما لزمه في ديته. وقال الخليل: الغرم لزوم نائبة في مال من غير جناية. والمال إذا أطلق يراد به الإبل. ويجوز أن يكون معنى فأعقل: أشدها بعقلها بفنائك، لندفعها في غرامتك".[2]

يجد المرزوقي الشاعر مبالغًا جدا في عهده ولم يُوفّق في الدفاع عنه والدفاع عن الطرف الآخر بطريقة أفضل، فكان أفق توقعه غير مطابق للذي كان ينتظره وهو أن الشاعر معن كان من المفروض أن يقول أعقل عنك بدل أعقل فقط ويُكمل شارحًا أن عقلت عنه يعني إذا غرمت ما لزمه من ديّته، وذكر أفق توقع الخليل حين برر لمعن حين فسّر فأعقل التي وظفها الشاعر بمعنى أشدها بعقلها بفنائك لندفعها في غرامتك مدافعا عنه ومعاكسا لرأي المرزوقي، ولم يقف عند أبيات الشاعر معن بل حتى في أبيات لأبي العتاهية حين قال: "وقال أبو العتاهية:

1- المصدر السابق، ص: 492

2- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص ص: 791-792

جزى البخيل على صالحـــة عني بخفته على ظهري

أعلى وأكرم عن يديه يـــدي فعملت ونزه قدره قدري

ورزقت من جداوه عافيـــة ألا يضيق بشكره صدري

وغنيت خلـــواً من تفضلـــه أ حنو عليه بأحسن العـــذر

ما فاتني خير امرىء وضعت عني يداه مؤونة الشكـــــر

يقول: جزى الله البخيل علي بماله خصبة صالحة، فقد خف محمله على ظهري، لسقوط منته عني، وذاك أن أجلني عن صنيعه، وأكرم محلي إذ أخلاني من عارفته، وصان قدري حين لم يبتذله لعطيته، ورفع يدي وكرمها حين لم يشنها بمرزيته، فرزقني الله عافية من ضيق الذرع بشكره، والتطوق بأفضاله، واستغنيت عنه خالياً من بره، منصرفاً من تفضله، متعطفاً عليه يبسط عذره حين لم يجد علي، ولم يتلق إقبالي عليه بقبوله لي. ولما قال: أعلى يدي فعلت، كان الأحسن في مقابلته أن يقول: ونزّهَ قدري فَنَزُهَ. ويقال: فلان نزيه كريم، إذا كان بعيداً من اللؤم. وقوله ألا يضيق لك أن ترفعه وأن تنصبه، فالنصب على أن يكون أن الناصبة للأفعال، والرفع عل أن تكون أن مخففة من الثقيلة، ويكون اسمه مضمراً، كأنه قال: أنه لا يضيق، والجملة خبره. والعافية: مصدر كالعاقبة، ومثله ما أباليه بالية، وقم قائماً؛ لأنه لا خلاف أن اسم الفاعل يكون اسماً للمصدر وإن اختلفوا في بناء المفعول. وموضع ألا يضيق نصب بكونه بدلاً من قوله عافية. وانتصب خلوا على الحال. وجملة المعنى: أنه لم يفتني إحسان رجل لم يلزمني له شكر إفضال، ولم يجب بفعله بي علي اعتداء."[1]

يشير المرزوقي هنا إلى شيء واحد، كان من الممكن أن يتماشى وصحة المعنى وشرفه حين يرى أن أبا العتاهية كان مصيبا إلا في قوله: ونزه قدره قدري، حيث يرى أنّ أبا العتاهية لم يوفق فيها وكان من الأجدر أن يقول: ونزّهَ قدري فَنَزُهَ حتى يكون المعنى أفضل وأحسن وأوضح ، وهنا تكمن جمالية التلقي وتنوعها حيث متلقٍ آخر يقبلها

1- المصدر السابق، ص ص:1080-1081

وتطابق أفق توقعه لأن المرزوقي لم يقل أخطا أبو العتاهية بل قال كان من الأحسن أن يقول شيئا آخر أدق أفضل مما قال.

وإذا تناولنا الجرجاني نجده استهل في التلقي ما نقله عن الأصمعي في المتلقي العربي القديم الذي يرفض تقبل بعض قصائد الشعراء حين يقول:

"زعم الأصمعي أن العرب لا تروي شعر أبي داود وعدى بن زيد، لأن ألفاظهما ليست بنجدية، وكيف يكون ذلك! وهذا معاوية يفضل عديا على جماعة الشعراء. وهذا الحطيئة يُسأل : من اشعر الناس؟ فيقول، وانشد لأبي داود:

لا أعُدُّ الإقْتار عُدْما ولكــنْ فقْدُ من قد رُزئتُه الإعـــدامُ

من رجال من الأقارب ماتوا من حُذاق هم الرّؤوس الكِرام

فيهمـُ للمُلاينيــن أنـــاةٌ وعُرام إذا يُراد عـــــرام

وقد يتّفق لأحد هؤلاء غلبةُ الإنصاف على قلبه في الوقت بعد الوقت، فيخلع رداء العصبية، ويُصغي ويميز فيرجِع"[1].

وتدخل هنا الذاتية في تلقي الشعر ويكون أفق التوقع فيه استجابة أو خيبة دون مبرر منطقي أو دليل يقبله العقل فالأصمعي ذكر شيئاً مهما وهو أن التلقي العربي القديم يخضع بعض المرات إلى الذاتية حبا في الشاعر أو كرهاً له فمثلا أورد أن العرب قديما لا تتلقى شعر كل من أبي داود وعدى بن زيد ولا ترويه كون ألفاظهما في شعرهما ليست بنجدية، وهو أمر يتصف به بعضا من العرب قديما نظرا للعصبية القبلية آنذاك لهذا أفق توقع المتلقي في هذه الحالة فيه خيبة لعدم تقبل أبيات كل منهما من حيث جزالة اللفظ واستقامة المعنى إذا أُلقيت صدفة على أسماعهم وفي مجالسهم.

ثم ينتقل الجرجاني الى بعض من أبيات أبي تمام حيث قال في احدى أبياته: "ويقول:

قسّمَتْ لي وقاسمتني بسلطا نٍ من السحر مقلتا عبْدوسِ

فالقسيم القَسام عن لحظات منهما يختلسن حب النفوس

1- الجرجاني، **الوساطة**، ص:51

فالذي قاسمت بلحْظ إذا الليـــ ـــل تمطى من الكرى المنفوسِ

ولست أدري – يشهد الله – كيف تصوّر له أن يتغزّل وينسِب، وأي حبيب يستعطف بالفلسفة! وكيف يتّسع قلب عبدوس هذا؛ وهو غلام غِرّ، وحدَث مُتْرف لاستخراج العويص وإظهار المعمّى!"[1].

يرى الجرجاني أن هذه الأبيات خالفت أفق توقعه تماما كونه يعرف هذا عبدوس وما قيل فيه من خلال أبيات أبي تمام لا توافق عمره تماما لان عبدوس غلام غر ووصف أبي تمام لا يليق إلاّ لرجل بالغ حكيم.

وتابع قراءة أبيات أبي تمام و التي لم تطابق أفق توقعه أيضاً حيث قال: "ويقول :

ولّى ولم يظلم وما ظلم امرؤ حث النجاء وخلفه التِّنين

فهو يجعل الممدوح تارة دلوا، وتارة محراثا، ومرة رشاءً، وأخرى تنيناً وشيطانا رجيما، وأظنه جسر على ذلك لما سمع قول جرير:

أيام يدعونني الشيطان من غزلى وهنّ يهوَيننني إذ كنت شيطاناً

وما أبعد ما بين الكلامين، واشد تفاوت ما بين الموضعين! ويقول:

كان الزمان بكم كلباً فغادركم بالسيف والدهر فيكم أشهرُ الحُرم.

ويقول:

فحرام عليك أن تقرعى ها مه قلبي بدمعك المهراق.

وما تكاد قصيدة من شعره تسلم من أبيات ضعيفة، وأخرى غثّة، ولا سيما إذا طلب البديع وتتبع العويص، فجاء بمثل قوله:

لعمري لقد حرّرتُ يوم لقيته لو أنّ القضاء وحده لم يُبرَّد."[2]

ويراه الجرجاني أنّ أبا تمام فاضل البديع على المعنى الصحيح المتداول، فصفات الممدوح وجب أنْ تكون كلها راقية وجذابة يتلقاها الممدوح بارتياح وكما تعود المتلقي العربي قديما في تلقيه لغرض المدح.

1- المصدر السابق، ص:68

2- المصدر نفسه، ص ص:69-70

لم يقف الجرجاني عند أفق التوقع في قصائد بعض الشعراء حيث روى قصة حدثت بين المتنبي وأبي الحسن لنكك البصري الذي كان متحاملا على المتنبي حين أنشده أظهر خيبة ثم استدرك الأمر وقبل المعنى يقول الجرجاني:

"وقد حدثني بعض أهل الأدب أنه حضر عند أبي الحسن بن لنْكَك البصري – وكان على فضله في العلم، وتقدُمه في الأدب – شديد التحامل على أبي الطيب، وهو يذكر شيئاً من شعره حتى انتهى إلى قوله: بقائي شاء ليس همُ ارتحالا فجعل يعجِّب من هذا المصراع من حضره ويقول :هل رأيتُم أشد تعقيداً وأظهر تكلفاً، وأسوأ ترتيباً من هذا الكلام! قال: فقلت له: هب الأمر على ما ادّعيته، وأنّا سلّمنا لك ما زعمته، أين أنت من قوله في إثر هذا البيت:

كأنّ العيسَ كانت فوقَ جفني مُناخاتٍ فلمّا ثُرْنَ سالا

قال فاستشاط غيظاً، ثم قال : هذا المصراع يسقط دواوين عدة شعراء !"[1]

هنا أبو الحسن ابن لنكك البصري كان ذاتيا بامتياز في اطلاق حكمه حين أنشده المتنبي بيته الأول اظهر عدم قابليته للمعنى فاتهمه بالتعقيد والتكلف ولكن حين انشد البيت الذي بعده تراجع عن ذاتيته وقبل المعنى، وهذا ما يُظهر تتبع المتلقي الذاتي في هذا العصر زلات وأخطاء الشعراء بدقة بدافع كرهه لهم، مما يجعل الشاعر متتبعا لقصائده مدافعا عنها بالتفسير والشرح المستفيض لمعانيها.

وحدث نفس الشيء في مجلس عبد الملك بن مروان حين انشد في حضرته الشاعر كثيّر يقول الجرجاني راويا هذه الحادثة: "ولما أنشد كثيّر عبدَ الملك بن مروان:

على ابن أبي العاصي دِلاصٌ حصينةٌ أجاد المســـــدّي سرْدَها وأذالَها

قال له عبد الملك :وصفتني بالجُبن! هلاّ قلت كما قال الأعشى، وذكر البيتين المتقدمين فقال: وصفْتُك بالحزْم ووصَفه بالخُرْق، وأنشد الأصمعي قول مزَرِّد بن ضِرار:

1- المصدر السّابق، ص ص:416-417

ومسفوحةٌ فضْفاضـــةٌ تُبّعيّـــــةٌ وآها القَتيرُ تجتَويها المعابِـــلُ

دِلاصٌ كظهْر النّونِ لا يستطيعُها سِنانٌ ولا تلك الحِظاءُ الدّواخلُ

موشّحٌ بيضـــاءُ دانٍ حبيكُـــــها لها حلَقٌ بعد الأنامِلِ فاضِـــلُ

قال الأصمعي: لئِنْ كان أجاد في وصْف الدِّرْع لقد عاب لابسها؛ لأن فرسان العرب المذكورين لا يحفلون بسبوغ الدروع وحصانتها؛ وأنشد:

الدِّرعُ لا أبغي لها ثروة كل امرئ مستودع ماله."[1]

هنا تظهر القراءة الخاطئة لمعنى البيت من طرف عبد الملك بن مروان فقد فهمها فهمًا معاكسا تمامًا حين قال للشاعر كثيّر انك وصفتني بالجُبن مفسرا حكمه على البيت بقول الأعشى، فردّ عليه: انه وصفه بالحزم وكانت الحجة عند الأصمعي على صحة معنى كثيّر في إنشاده لأبيات من شعر مزَرّد بن ضرار وشرح ذلك أن كثيّر أجاد في وصف الدرع والذي عاب لابسها على أساس أن العرب لا يحفلون بسبوغ الدروع وحصانتها مستدلا بالبيت:

الدِّرعُ لا أبغي لها ثروة كل امرئ مستودع ماله

استدرك الخليفة المعنى الصحيح وهنا انتقل افق انتظاره من الخيبة إلى الاستجابة.

ج- التغيير:

قراءة النص تختلف من قارئ إلى آخر أو ربما تختلف حسب القارئ الواحد حسب ظروفه وتكوينه الثقافي والعلمي والبيئي، لهذا يمكن ان يأتي القارئ بمعنى آخر جديد مع بقاء المعنى الأصلي فيتغير أفق توقعه، ذلك هو المفهوم الذي تسعى الدراسة الى استكشافه في قراءة كل من الآمدي، الجرجاني والمرزوقي وقد لاحظت الدراسة فعل في استنتاج التغيير في قراءاتهم فوجدنا أنّه فعل نادر، يحتاج إلى اجتهاد وتعمق واستقصاء لقلته في المدونات الثلاث مقارنة من مع الفعلين السابقين الاستجابة والخيبة، ومن أمثلة ذلك تتبع الآمدي لأخطاء أبي تمام حين قال: "ومن أخطائه قوله :

1- المصدر السابق، ص ص:435-436

لو كان في عاجل من آجل بدل لكان في وعده من رفده بدل

ولم لا يكون في عاجل من آجل بدل؟ والناس كلهم على اختيار العاجل إيثاره وتقديمه على الآجل، ألا ترى قول الذي قول القائل الذي قد صار مثلا: والنفس ملوعة بحب العاجل والعاجل أبداً هو المطلوب والمرغوب فيه، حتى إن قليله يؤثر على كثير الآجل، كما قال الآخر:

أعاذل، عاجل ما أشتهى أحب من الأكثر الرائث

كأنه يريد عاجل ما اشتهى مع القلة أحب من الأكثر المبطئ؛ فمن شأن العاجل أبدا أن يكون أفضل الأعواض والأبدال من كل آجل إذا كان في خير"[1]

يبدو من الوهلة الأولى من خلال معنى بيت أبي تمام انه لا يتلاءم و توقع إي متلقٍ لأن الآمدي فضّل التأخير والآجل على العاجل وهو أمر يناقض فكر أي متلقي الذي مهما كان وضعه فهو يفضّل العاجل وقد استدلّ الآمدي بقول قائل والنفس مولعة بحب العاجل، ومع ذلك يرى الآمدي تغييرا في أفق التوقع إلى أفق توقع آخر يوافق معنى البيت عندما يستدرك ويقول :"فمن شأن العاجل أبدا أن يكون أفضل الأعواض والأبدال من كل آجل إذا كان في خير، فعاجل الخير من آجله، كما أن عاجل الشر شر من آجلهن لأن العاجل شيء قد وقع :إن كان خيراً فقد حصل نفعه، أو شراً فقد تجعل ضرره، آجل الخير يخشى فوته، وربما وقع الإخفاق منه، كما أن آجل الشر يرجى زواله، وربما لم يقع، فكيف لا يكون العجل بدلاً أو خلفاً من الآجل؟ فإن قال قائل: إن الذي أراد أبو تمام وقاله صحيح، ومذهبه فيه مستقيم؛ لأن العاجل لا يكون أبداً بدلاً ولا خلفاً من الآجل؛ لأن البدل لا يكون قبل المبدل منه، ولا الخلف يتقدم على ما هو الخلف له؛ لأنه إنما قيل له خلف لإتيانه خلف الذي هو قدامه؛ فأبو تمام إنما أنكر أن يكون العاجل بدلاً أو خلفاً من الآجل على هذه السبيل"[2]، وبهذا يرى أن هناك معنى آخر يوافق أفق توقع المتلقي بتغيير أفضلية العاجل على الآجل إلى أفضلية الأجل الذي قد يكون فيه خير التأخير.

ويرى الآمدي أيضا أن أبا تمام حين يفضّل البديع عن المعنى يفسد ويخرج إلى معنى جديد وفي هذا يقول: "فقال (يقصد أبي تمام):

وإذا فقدت أخا لفقدك باكيا أو صابراً جلداً فلست بفاقد

1- الآمدي، الموازنة، ص: 193

2 – المصدر نفسه، ص:194

أي: لست بفاقد هذا؛ لأنه محصل لك، أو لست بفاقد هذا؛ لأنه ناسٍ مودتك – لكان المعنى سائغاً حسناً واضحاً، أو لو جعله شخصاً واحداً وجعل له أحد الوصفين فقال:

وإذا فقدت أخاً فأسبل دمعه أو ظل مصطبراً فلست بفاقد

لكان أيضاً سائغاً على هذا المذهب، أو لو كان استوى له في ذلك اللفظ بعينه أن يقول: (فلم تفقد له دمعاً أو صبراً) حتى لا يجعل له إلا أحدهما لساغ ذلك، لكنه نسق بالصبر على الدمع فجعلهما جميعا له، ففسد المعنى.

فهذا وأشباهه الذي قاله الشيوخ فيه، من إن يريد البديع فيخرج إلى المحال."[1]

وظّف الشاعر لفظ (فاقد) حتى يتجانس مع ألفاظ الشطر الأول (فقدت) و(لفقدك)، وهو معنى فاسد حسب الآمدي حيث يراه آثر البديع عن المعنى، فهو أراد بعث معنى جديد قد لا يوافق أفق توقع أي متلقي، فأتى الآمدي بمعنى جديد مغيّراً المعنى الذي يقصده أبو تمام يوافق أفق توقعه، فقال: أن يقول: فلم تفقد له دمعاً أو صبراً حتى لا يجعل له إلا أحدهما لساغ ذلك، ويبرر فساد معنى أبي تمام بأنه نسق الصبر على المع فجعلهما جميعا له، ونجد الآمدي يفضل البديع على المعنى في أبيات أبي تمام حيث يقول أيضاً:

"وكانوا يرون الوقوف على الديار من الفتوة والمروءة وكرم العهد، ولذلك قال أبو تمام:

أمواقف الفتيان تطوى لم تــزر شرفاً، ولم تندب لهن صعيدا

أذكرتنا الملك المضلل في الهوى والأعشيين وطرفة ولبيـــــدا

حلوا بها عقد النسيب ونمنموا من وشيها رجزاً بها وقصيدا

قوله: «لم تزر شرفاً» يريد ارتفاعاً، «ولم تندب لهن صعيداً» أراد انخفاضاً وهبوطاً فلم يستقم له ذاك فقال: «صعيدا» لأن الصعيد التراب.

وهو يكون في أغواط الأرض، وما اطمأن منها أكثر منه فيما علا وارتفع."[2]

فالمعنى الذي يتلاءم وأفق توقع أي متلقي –والآمدي خاصة– في معنى البيتين هو الارتفاع أو الهبوط ولكن أبا تمام أراد هبوطاً وارتفاعاً في نفس الوقت في قوله : لم تزر

1– المصدر السّابق، ص: 229

2– المصدر نفسه، ص: 229

شرفاً وهنا أراد ارتفاعا، وفي قوله: ولم تندب لهن صعيدا. وهنا أراد هبوطا وانخفاضاً ففسد المعنى، فالآمدي أراد معنى جديدا وهو تغيير أفق التوقع ويكون أكثر جمالية حين قال يقصد به الأرض ما ارتفع منها وما انخفض، حينما قال في أغواط الأرض، وما اطمئن منها أكثر منه فيما علا وارتفع.

ويرى المرزوقي رأيًا آخر فيما ذهب إليه الشاعر الربيع بن زياد العبسي حين قال البيتين في مقتل مالك بن زهير حيث يقول:

" من كان مسرورا بمقتل مالك فليأت نسوتنا بوجه نهارِ
يجد النساء حواسراً يَنْدُبْنَــه يلطِمْنَ أوجُهَهُنّ بالأسحار

وبعضهم يرويه: من كان محزوناً بمقتل مالك، والمراد الموالون، كما كان المراد بالأول المنابذين. وأكثر من رأيناه كان يروى فليأت نسوتنا ورأيت الأستاذ الرئيس أبا الفضل ابن العميد يقول: إني لأتعجب من أبي تمام مع تكلفه رمِّ جوانب ما يختاره من الأبيات، غسله من درن بشع الألفاظ، كيف ترك تأمل قوله فليأت نسوتنا. وهذه لفظة شنيعة. وكيف ذهب عليه تأمل قوله:

قلت لقوم في الكنيف تروحــوا عشيــة بتنا عندما وان رزح
تنالوا الغنى أو تبلغوا بنفوسكم إلى مستراح من حمام مبرح

حتى جمع بين كنيف ومستراح في بيتين. وتأمل أمثال ما ذكره وبينه من شرائط الاختيار."[1]

ففي معنى البيتين أن المقصود هم الموالون لمالك أراد منهم أن يُظهروا الحزن الشديد بمقتله بممارسة طقوس الندب والحزن في ساحتهم، والأمر الذي لم يعجب المرزوقي هو توظيف الألفاظ الشنيعة والتي وجب فيها التأمل قبل ذكرها، وقد أكد هذا الأمر بما قاله أبو الفضل بن العميد عن اختيار اللفظ عند أبي تمام والذي يراه غير مصيب في انتقائه للفظ وبعيد كل البعد عن اللفظ الرصين الجزل، فعبارة (فليأت نسوتنا) يراها شنيعة لا تصلح،

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص: 703

أراد تغيير المعنى من خلال طلبه للتأمل في البيتين الذي مطلعهما (قلت لقوم في الكنيف فراحوا).

والجرجاني يستشهد ببيتين لهما معنى متقارب لشاعرين مختلفين، ولكن فيها تغيير لأفق توقعه وذلك في قوله: "قال بن المعتز:

فكرّتْ كنصل السيفِ تتلو لواقِحاً لكأن حصى الصمّان من وقعها رمْلُ

وقال أبو الطيب:

إذا وطِئَتْ بأيديها صُخوراً يفِئْنَ لوطء أرجُلها رِمالا

وقد أحسن في قوله يفئن لوطء أرجلها، وزاد بأن جعل للأيدي ما جعله الأول لجملة القوائم؛ وللأول من الفضل أنه خصّ الحصى وهو أشدّ من الصخر وأصلب، وهذا المعنى كثير مُبتذل؛ وإنما ذكرنا ما تنازعه الشبه لفظاً ومعنى."[1]

فيرى أن المعنى مبتذل ويتلاءم وأفق توقعه خاصة وأفق توقع أي متلقي عموماً، ولكن المعنى رغم انه كذلك فيه ابتذالا، إلا أن تغيير أفق التوقع فيه كان في تنازع الشبه لفظا ومعنى بين البيتين.

والجرجاني في دفاعه عن المتنبي استشهد ببيته:

" ولعلّي مؤمِّلٌ بعضَ ما أبْـــــ لُغُ باللُطْفِ من عزيزٍ حميدِ

قالوا: تمنى أن يؤمّل بعض ما يبلغ، وهذا لا يليق بالكلام، وإنما وجهه أن يقول :ولعلي بالغ بعض ما أؤمّل.

قال المحتج: قد يجوز أن يكون أراد: لعلي أبلغ آمالي، وأيد عليها بلطف الله تعالى حتى يكون ما أؤمله بعضَ ما أصل إليه، وهذا غير مُستنكر."[2]

أراد الجرجاني بهذا البيت أن يبين ان معناه لا يتلاءم وأفق توقع أي متلقي في الوهلة الأولى لأن المتنبي حسب معرفة المتلقي للمعنى الأصلي والمتداول آنذاك تمنى أن يؤمل

1- الجرجاني، **الوساطة**، ص:384

2- المصدر نفسه، ص:468

بعض ما يبلغ ورآه لا يليق، وغيّر المعنى حين استبدله بقول آخر حتى يستقيم وينسجم وأفق توقعه فقال: عليه أن يقول ولعلي بالغ بعض ما أؤمل، فيصبح المعنى واضحاً مطابقا لأفق توقع المتلقي، ولكن المحتج كان له رأي آخر وهو بقاء اللفظ كما هو مع تفسيره بأنه يقصد لعلّي أبلغ آمالي وأيّد عليها بلطف الخالق عزّ وجلّ وهو على حسبه غير مستنكر.

3- المتعة الجمالية في ضوء عمود الشعر:

تعتبر المتعة الجمالية من المفاهيم الإجرائية التي تعتمد على قدرة المتلقي في استخدام ما يملك من إبداع في تلقي النصوص، وعندما يستطيع المتلقي أحداث ثورة في ما أخرجه من معاني ودلالات لتغيير رؤى المبدع وقصيدته فيما أبدع وكذلك لامتلاكه آليات تفك بعض شفرات النص وإخراجه بأحسن صورة يمكن أن تكون فيه ، وتدخل في هذه آليات في ما عنده من رصيد أدبي ولغوي من بلاغة وشعر، وكذلك تفاعل عواطفه مع مجريات أحداث النص المتحركة والصامتة.

المتعة الجمالية تعتمد على ما يلي:

1- فعل الإبداع: أي المتعة الناجمة عن استخدام المرء لقدرته الإبداعية الخاصة.

2- الحس الجمالي: وتشير إلى اعتماد الإبداع على التلقي.

3- التطهير: وهي الخبرة الجمالية الاتصالية التي تنتج لذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر، وهما القادران على تعديل اقتناعات المتلقي وحركته"[1].

إنّ المتعة الجمالية والتي بصدد دراستها من خلال المدونات الثلاث الموازنة، الحماسة، والوساطة ومن خلال بعض المختارات والتي تناولها النقاد أصحاب هذه المدونات الآمدي، الجرجاني والمرزوقي قائمة على فكرة خلق معنى بين الشاعر والمتلقي يجلب الكمال والجمال، على أساس أنّ كل منهم يملك من مهارات القراءة مما يجعلنا نؤكد قيمة هؤلاء.

يقول الآمدي في الموازنة :"وقال البحتري :

وإذا هبت الرياح نسيماً فعلى ربع دارها والجناب

فشرط أن تكون الرياح نسيما، وقال :

راحت لأَرْبُعِكِ الرياح مريضةً وأصاب مغناك الغمام الصَّيِّبُ

1- أبو احمد حامد، **الخطاب والقارئ**، ص: 93

فشرط أن تكون الرياح مريضةً؛ لئلا تعفوها وتمحوها.

فإن قيل: فلعله أراد (بين الصبا وقبولها) أي: بين الصبا سهلها ولينها، ولا يكون يريد بالقبول اسمها المعروف، وإنما يريد الاسم الذي يقع للريح اللينة المس، فكأنه قال: (بين القبول وقبولها) كما يقال: (جاءنا عباسٌ وعباسة) أي: ووجهه العباس، و(أتانا الضحاك وضحاكه) أي: ووجهه الضحاك؛ لأن التعبيس والضحك في الوجه، و(فتنتنا حوراء بحوارئها) أي: بعينها الحوراء."[1]

فهو يجعل من معنى البيتين متعة وتفسير وقيمة دلالية تريح النفس، حيث يرى الريح عند البحتري نسمة والريح في البيت الأول ثم يراها مريضة في البيت الثاني، وعملية التفكيك في معنى البيتين طغى عليهما التجانس والتآلف في ذكر الثنائيات (بين القبول وقبولها)، (عبّاس وعبّاسة)،(الضحاك والضحاكة)، (حوراء بحورائها) وكل صفة تخضع لمكانها وتشّع جمالاً وقوّةً وإبرازاً للمعنى الجميل الجلي، فنقول العبوس للوجه والضحك كذلك للوجه وهما سمتان تظهر في ملامح الإنسان، كما نقول الحور والحوراء للعين وهى صفة مادية، ثم ينتقل مسّرا جمال بيت الأعشى في توظيفه لألفاظ متقاربة الحروف يفي الشطر الواحد فيقول: "وقول الأعشى:

شاوٍ شلولٌ مشلٌ شلشلٌ شول

وهذا عند أهل العلم من جنون الشعراء، وقرأ هذه القصيدة على أبي الحسن علي بن سليمان النحوي قارئٌ، فلما بلغ إلى هذا البيت قال أبو الحسن: صرع والله الرجل.

وما زلت أراهم يستكرهون قول ذي الرمة:

عصاقسّ قوسٍ لينها واعتدالها

ويروى (عصا عسطوسٍ) وقد قيل: إنه الخيزران.

وهذا إنّما جاء من هؤلاء مقللاً نادراً؛ لأنك لو اجتهدت أن ترى لواحدٍ منهم حرفاً واحداً ما وجدته، والطائي استفرغ وسعه في هذا الباب، وجد في طلبه، واستكثر منه، وجعله غرضه؛ فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وصوابه أقل من خطائه"[2]

ففي هذا الشاهد يرى الجمالية اللفظية وتجانس اللفظ والدلالة معاً وهي جمالة تفوق كل التصوّر كما اعتبره من جنون الشعر وهو حكم دقيق وفيه الإعجاب بطريقته الخاصة، من

1- الآمدي، الموازنة، ص:162

2- المصدر نفسه، ص: 287

خلال ما حصل لعلي بن الحسن بن سليمان النحوي عندما انشده في حضرته، فكان ردّه فيه الذهول قائلا صرع والله الرجل، ثم يأتي ببيت لذي الرمّة في معنى الخيزران، فيرى الآمدي أنّ كلا من الشاعرين أبدعا في التوظيف فرغم المعارضات إلاّ أنهما كانا في معانيهما مجيدان فقال مثلاً في البحتري منهيا حكمه لبيته هذا صوابه أكثر من خطئه.

ثم ينتقل إلى بيت أبي تمام والبحتري فيقول: "وأنشد لأبي تمام:

ثم انقضت تلك السنون وأهلها فكأنهـــا وكأنهـــم أحـــلام

وذكر أن البحتري أخذه فقال:

وأيامنا فيك اللواتي تصرّمـــت مع الوصل أضغاث وأحلام نائم

وكأنّه ما سمع الناس يقولون: ما كان الشباب إلاّ حلما ، وما كانت أيامنا إلاّ نومة نائم وما أشبه ذلك من اللفظ، فكيف يجوز أن يكون ذلك مسروقاً؟"[1]

يرى الآمدي أنّ بيت أبي تمام فيه إبداع منقطع النظير في معنى الزمن الذي ينقضي بسرعة البرق وكأنّه حلم ليلة وأهل الزمن ومن عاشوا فيهم وكأنه حلم أيضاً، ثم يأخذ منه البحتري وبطريقته وسائرا على طريقة القدماء متماشيا وعمود الشعر بنفس المعنى مضيفا كلمة أضغاث وهي صفة للحلم عندما يكون حلما ولا يكون رؤية، فحسن توظيفهما أعجبت الآمدي ويراهما يمتعان كل متلقي للبيتين ومنهم هو.

ثم يقول: "من قول قيس بن الخطيم:

أَنّى سَرَبتِ وَكُنتِ غَيرَ سَروبِ وَتُقَرِّبُ الأَحلامُ غَيرَ قَريـــــبِ

ما تَمنَعي يَقظى فَقَد تُؤتينَـــــهُ في النَومِ غَيرَ مُصَرَّدٍ مَحسوبِ

وما أظن أحدا سبق قيسا إلى هذا المعنى في وصف الخيال، وهو حسن جدا، ولكن فيه مقال لمعترض، وذلك هو الذي أوقع البحتري في الغلط، لأنّ قيسًا قال: (ما تمنعي يقظى فقد تؤتينه في النوم) فأراد أنّها أيضًا تؤتيه نائمة، وخيال المحبوب يتمثل في حال يوم المحبوب، ويقظته كما ذكرت"[2].هذا حكم الآمدي في معنى البيتين وغلط البحتري، والمتعة الجمالية تمثلت في البديل الذي قدمه حيث يقول "وكان الأجود لو قال: ما تمنعي في اليقظة فقد تؤتينه في النوم: أي ما تمنعينه في يقظتي فقد تؤتينه في حال نومي، حتى

1- المصدر السابق، ص: 349

2- المصدر نفسه، ص: 375

يكون النوم واليقظة معا منسوبين إليه، إلاّ أنّه يتسع من التأوّل في هذا لقيس مالا يتسع للبحتري لأنّ قيسًا قال: فقد تؤتينه في النوم، ولم يقل: فقد تؤتينه نائمة"[1]

وهذا هو دور المتلقي في إعطاء بديل يفيد معنى البيت ويخرجه إلى التأويل الصحيح والمفيد وهنا تكمن الجمالية في تغيير أفق توقعه من شيء مستكره إلى شيء محمود.

أما عن الجرجاني فلم يكن أيضاً بعيدًا عنه في الإبداع والقدرة على القراءة وإخراج المتعة الجمالية من أبيات الشعراء الذين تناولهم في وساطته، فقال عن أبي تمام: "وقد تغزل أبو تمام فقال:

دعْني وشُربَ الهوى يا شارب الكاسِ فإنني للذي حسيته حاســـــــي

لا يوحِشنّك ما استعجمتَ من سَقمــي فإنّ منزلَه من أحسن النـــــاس

من قطْع ألفاظِه توصيــلُ مَهلكَتـــــي ووصْل ألْحاظه تقطيعُ أنفاســـي

متى أعيش بتأميلِ الرّجـــــاء إذا ما كان قطعُ رجائي في يديْ ياسي

فلم يخْل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة؛ طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزلَه. وحقّ لها؛ فقد جمعت على قصرِها فنوناً من الحُسن، وأصنافاً من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه؛ ولكنّني ما أظنك تجدُ له من سَورة الطرب، وارتياحِ النفس ما تجده لقول بعض الأعراب:

أقول لصاحبي والعيسُ تهوي بنا بين المُنيفة فالضِّمار

تمتّعْ من شَميم عَرارِ نجْـــدٍ فما بعْد العشيّة من عَرارِ

ألا يا حبّذا نفَحاتُ نجْـــدٍ وريّا روضهِ غِبَّ القِطارِ"[2]

ويشير هنا الجرجاني إلى جمالية خاصة في الأبيات من خلال البديع والصنعة، فيرى رغم قِصَر المعنى إلاّ أنّ التنميق اللفظي أضفى على معناها جمالا ورونقاً وغطّى على النقص، فرغم أنّ هذه الأبيات في عمومها غالبا ما لا تستجيب لأفق أي متلقي إلاّ من له باع في مجال البديع او يعرف خباياه فيجد أنّ أبا تمام نثر سحره بالبديع وهذا ما فعله

1- المصدر السابق، ص:375

2- الجرجاني، **الوساطة**، ص ص:32-33

الجرجاني حين حكم عليه بالإحكام والمتانة والقوة في نظمه، ولم يقف عند هذا فأورد أبياتا لبعض الأعراب أكثر جمالاً وعلى طريقة ليُضفَيَ سحرًا آخر من البديع فيه من الطرب ما يبعث ارتياحا في نفس المتلقي، وهي طريقة انفتاح الجرجاني على أفق رحب من التفسير والتأويل للوقوع على معنى فيه من الجمال ما يغطي على الخطأ أو القبح، والملاحظ هنا أنه لم يتطرّق تماما الى الغرض الشعري للأبيات وهو الغزل ولم يتطرق أيضا إلى معاني الأبيات لأنه يبحث فيها على مواضع القوة والجمال.

ويرى الجرجاني في شاهد آخر غير في البديع عند أبي تمام انه بالغ في توظيف التجنيس لدرجة انه أفسد معنى البيت فيقول: " وقد يكون منه التجنيس المستوفى، كقول أبي تمام:

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحي بن عبد الله

فجانس بيحيا ويحي، وحروف كل واحد مهما مستوفاة في الآخر، وان عُدّ في هذا الباب لاختلاف المعنيين، لان احدهما فعل والآخر اسم، ولو اتفق المعنيان لم يعدّ تجنيساً، وإنما كان لفظة مكررة، كقول امرئ القيس:

فلما دنوت تسدّيتُها فثوباً نسيتُ وثوباً أجرّ

فقد تكررت في البيت ذكر الثوب، كما تكرر ذكر يحي في بيت أبي تمام، إلاّ أنّ هذين اتفق معناهما، واختلف ذانك المعنيان، فعدّ الأول من البديع"[1]

وما أفسد بيت أبي تمام هو ابتعاده عن معنى التجنيس الدقيق حين جعل الطباق بين اللفظتين (يحيا ويحي) وهما كلمتان متضادتان وتحسبان من التجنيس والعيب في توظيفهما على أساس التجنيس أنّ اللفظ الأول فعل واللفظ الثاني اسم وهو ما لم يطابق أفق توقع الجرجاني ومع ذلك عدّه من البديع، ولكي يُعطي لكلامه الدليل القاطع أورد بيت للشاعر امرئ القيس حين وظّف التجنيس توظيفا حسنا موافقاً لأفق توقع أي متلقي حيث وظّف لفظتي (ثوباً، فثوباً) وهو تكرار اسمين لهما نفس المعنى، وفي حسن توظيف البديع من لدن أبي تمام يقول: "وقد أحسن في قوله أبوتمام:

1- المصدر السابق، ص ص:42-43

وما هو إلا الوحي أوحدُّ مُرهــفٍ تثميل ظباهُ اخدَعى كل مائل.

وقد ذكره البحتري صفحاً، فقال:

عطفَ أدِّكارك يوم رامة أخدعى شوقاً وأعناق المطيّق واصدُ

فوقع من الحلاوة في الموقع الذي تراه"[1]

يرى الجرجاني أن كل من أبي تمام والبحتري قد أحسنا توظيف البديع رغم اختلافهما في كثير من مواضع النظم هذا من جهة، ومن جهة اخرى وفي هذا الشاهد الآتي يرى تشابه المعنى بين البحتري والمتنبي، ولأنه عارف بنظم المتنبي وطريقته في الشعر، فعندما تمعّن في أبيات البحتري، قال لولا أني اعرف أنها للبحتري لقلت أنها للمتنبي فيقول: "لولا أبياتُ البحتري في هذا المعنى لعددتُ هذه من أفراد أبي الطيب؛ لكن البحتري قال يصف قتْل الفتح بن خاقان أسداً عرَض له:

غَــداةَ لقيتَ اللّيث والليــثُ مُخــدِرٌ يحدِّدُ ناباً للّقاءِ ومِخْلَــــــبا
يحصِّنــه من نهــر نيــزك مَعقِــلٌ مَنيعٌ تسامَى غابُه وتأشّــــــبا
إذا شاءَ غادَى عانة أو غَــدا علــى عقائــل سِرْبٍ أو تقنّصَ ربْرَبــا
يجرّ إلى أشبالــــهِ كــلّ شــــارقٍ عبيطاً مُدمًى أو رَميلاً مُخَضّــبا
فلم أر ضِرغاميْنِ أصــدق منكمــا عِراكاً إذا الهيّابةُ النِّكــْس كذَبا
هزَبرٌ مشَى يبغي هِزَبــْراً وأغلــبٌ من القومِ يغْشى باسِلَ الوجهِ أغْلبا
أذلّ بشَغْب ثم هالتــه صــــــوْلَــةٌ رآك لها أمضى جَناناً وأشْــغَبــا
فأحجَم لما لم يجدْ فيــك مَطمَــعــاً وأقدَم لما لم يجدْ عنك مهْرَبــــا
حملتَ عليه السيفَ، لا عزمُك انثنى ولا يدُك ارتدّتْ ولا حدُّه نَبــــا
وكنتَ متى تجمَعْ يمينك تهتك الضَّــ ــريبةَ أو لا تُبق للسيف مضْربا

فاستوفى المعنى، وأجاد في الصِّفة، ووصل إلى المراد، وأما أبو زبيد فإنما وصف خلْق الأسد وزئيره وجرأته وإقدامه، وكأنما هو مرعوب أو محذر، والفضل له على كل حال، لكن هذا غرضٌ لم يرُمْه، ومذهب لم يسلُكه."[2]

1- المصدر السابق، ص:71

2- المصدر نفسه، ص: 132

والجمالية أنّ المعنى الجميل يتفق فيه كل الشعراء وان النظم الجيد لا جدال فيه ولا تأويل وافق توقع المتلقي يكون مطابقا لقصدية الشاعر، الدراية المعمقة لشعر المتنبي عند الجرجاني والبحث في جماليات شعره ما جعله يتفنن في القراءة ويُخرج المتعة في المعاني من خلال التأويل الدقيق المبني على آليات يمتلكها من رصيده الثقافي والأدبي.

وغير بعيد عن هذا يورد الجرجاني قصّة عبد الله بن الزبير مع معاوية فيقول: "حكى أبو عبيدة وغيره أن عبد الله بن الزبير دخل على معاوية فأنشده لنفسه:

إذا أنت لم تُنصِف أخاك وجدتَــه على طرَفِ الهِجران إن كان يعقِل

ويركبُ حدّ السيفِ من أن تَضيمه إذا لم يكن عن شفرَةِ السيفِ مزحَلُ

فقال له معاوية: لقد شعرت بعدي يا أبا بكر! ولم يفارق عبد الله المجلس حتى دخل معنُ بن أوس المزني، فأنشده كلمته التي أولها:

لعمرُك ما أدري وإني لأوجَلُ على أيِّنا تعْدو المنيةُ أولُ

حتى أتى عليها، وهذه الأبيات فيها فأقبل معاوية على عبد الله بن الزبير فقال: ألم تخبرني أنها لك؟ فقال: المعنى لي واللفظ له؛ وبعدُ فهو أخي من الرضاع وأنا أحق الناس بشعره."[1]

المتعة الجمالية في خبرة المتلقي الخليفة شعراً فقد عرف موضع التشابه في المعنى في الأبيات التي ألقيت في مجلسه من شاعرين فأجابه الشاعر الأول وهو عبد الله بن الزبير أنّ المعنى له واللفظ له، وأضاف شيئاً في إجابته للخليفة أن معنُ اخو عبد الله بن الزبير في الرضاعة وانه يأخذ شعره ويضمنه في شعره وله الحق في ذلك، وليس من حق معنُ أو غيره حتى ولو كان الخليفة أن يتدخل بينهما.

وقد حدث موقفا مشابهاً لهذه الحادثة وظهرت خبرة المتلقي الشاعر عمر بن نجاء التيمي عندما سمع قول جرير حيث نقله الجرجاني ويقول: "كفعل جرير بقول سُويد بن كراع العُكلي:

1- المصدر السابق، ص ص: 192-193

وما بات قومٌ ضامِنينَ لنا دماً فنوفيها إلا دماءٌ شوافِعُ

فإنه نقل البيتَ وضمّنها في قصيدة له، فلما أنشدها نبه عليه عمر بن نجاء التيمي، وكان أحد الأسباب التي هاجت الشر بينهما.

وفِعل الفرزدق إذ سمع جميلاً ينشد:

ترى الناسَ ما سِرْنا يسيرون خلْفنا وإن نحنُ أومأنا الى الناس وقّفوا

فقال: أنا أحق بهذا البيت، فأخذه غصباً. وكما ادعى دِعبِل على أبي تمام في كلمته الرائية، التي رثى بها محمد بن حميد؛ فإنه زعم أن أبا مكنف المُزني، من ولد زهير بن أبي سلمى رثى ذُفافة العبْسي، فقال:

أبعد أبي العباس يُستعتب الدهرُ وما بعده للدهرِ عُتبى ولا عُذر

ألا أيها الناعي ذُفافةَ والنــّدى تعِستَ وشلّت من أناملِك العشْر."[1]

في هذا الشاهد يتناول الجرجاني الصراع بين الشعراء عندما تتشابه المعاني في أبياتهم أي تطابق بيت شاعر مع أبيات غيره وهنا تكمن المتعة، فالألفاظ تختلف والتوظيف يختلف ولكن المعنى يتشابه كثيرا وربما حتى الحكم على الشيء أو على الوضعية أو على قضية ما يتشابه، فالجرجاني أراد أنّ يصل إلى نتيجة وهي أنّ الشعراء قبل نظمهم في أمور الأحكام والنطق به يُراعي فيه المتلقي، لهذا إذا وضع كل شاعر قبل نظمه المتلقي عموما والمقصود مفهوم العامة على تنوعها في المعنى المطروح والمتناول، فإن المعاني والأحكام تتشابه فيحصل الصراع من أحق بالمعنى من غيره وهذا ما حدث بين جرير سُويد بن كراع في الشاهد أعلاه.

وينتقل بنا الجرجاني في هذا الشاهد الآتي إلى مجموعة من فحول الشعراء المتنبي ومنصور بن الفرج والبحتري في حسن التوظيف وحسن النظم فيقول: "قال أبو الطيب:

أتتهُنّ المصائب غافِلاتٍ فدمْعُ الحزنِ في دمْعِ الدّلالِ

فزاد وأحسن وملح بذكر الدّلال.

1- المصدر السابق، ص: 193

وقال منصور بن الفرج:

حلّ في جِسميَ ما كا نَ بعينيكَ مُقيما

وقال البحتري:

وكأنّ في جسمي الذي في ناظرَيكَ منَ السّقَمْ

وقال أبو الطيب:

أعارَني سُقمَ جفنَيهِ وحمّلَني من الهوى ثِقلَ ما تحْوي مآزِرُه

فاختصر وأحسن وأورد البيت في نصف مِصراع."[1]

بدأ الجرجاني ببيت المتنبي الذي يراه قد أضفى لمعناه ولمبناه الحسن والجمال بذكر الدلالة في وجود لفظ دمع الحزن وهي قوة المتنبي وقدرة وحسن قراءة الجرجاني، ثم يليه بيت للمنصور وبعد ذلك بيت للبحتري على منوال المتنبي في النظم والتوظيف وحُسن التوطئة، وينهيها ببيت المتنبي الذي اختصر الجمال والمتعة فقال الجرجاني حكما عليه أورد البيت في نصف مصراع أي في نصف البيت أبدع فما بالك بالبيت كاملاً.

أماّ في هذا الشاهد يتناول قول المعتز وقول أبي سعيد المخزومي فيقول: "وكقول ابن المعتز:

بياضٌ في جوانبه احمرارٌ كما احمرّت من الخجل الخدودُ

والخَجِل إنّما يحمر وجنتاه، فأما منبت الأصداغ ومخطّ العِذار فقليلاً ما يحمران؛ فهذا التمييز مسلّم له، وإن لم يكن يسبق إليه، ولو اتفق له أن يقول: حمرة في جوانبها بياض، لكان قد طبّق المفصِل، وأصاب الغرَض، ووافق شبَه الخجل؛ لكن أراد أن البياض والحمرة يجتمعان، فجعل الاحمرار في جوانب البياض، فراغ عن موقع التشبيه .ثم قال أبو سعيد المخزومي:

والوردُ فيه كأنما أوراقُه نزِعت وردّ مكانهن خدود

1- المصدر السّابق، ص ص: 128-129

فلم يزد على ذلك التشبيه المجرّد، لكنّه كساه هذا اللفظَ الرشيق، فصرت إذا قستَه الى غيره وجدتَ المعنى واحداً، ثم أحسست في نفسك عنده هِزّة، ووجدت طرْبَة تعلم لها أنه انفردَ بفضيلة لم يُنازع فيها"[1].

ولم يكن الجرجاني بعيداً في قراءته للبيتين عن الفهم الجيد للتراث، فكان يتلقى الشعر وتفسيره بعيدا عن الذاتية يراعي فيه المتعة والجمال، فأبان على حس مرهف وذوق رفيع بامتياز ولم يكن بعيدا على الآمدي والمرزوقي في إطلاق الأحكام النقدية، فأغلب التأويل وافق توقعه مبني على التأصيل وكلام السابقين قولا وشعرا، ففي هذا الشاهد من خلال بيت ابن المعتز يُظهر تميّزه عن باقي الشعراء في وضع وصف جديد وهي الصفة المعنوية للوجنة التي هي تحمرّ في غالب الأحيان وتقع في ذهن المتلقي بسلاسة أما ما قاله هو احمرار مناطق التي قلّما يحدث فيها الاحمرار ولكن الجميل هو التميّز وبعث الجديد في نفس المتلقي حتى يتعدد التأويل ويتحرر المعنى من الضبط إلى التعدد والتنوع.

أماّ عن المرزوقي في شرح حماسة أبي تمام لم يكن بعيدا عن الآمدي في التلقي للشعراء الذين تناولهم وكانت له قراءات ممتعة وتفسيرات أعطت المتعة الجمالية من ما يملك من قدرات إبداعية في إعطاء المعنى حقّه ففي قوله: "قال بعض بن قيس بن ثعلبة:

إنا لنرخص يوم الروح أنفسنا ولو نسام بها في الأمن أغلينا

أغلينا الألف للإطلاق، والنون ضمير الأنفس، ومعنى أغلين وجدت غاليةً أو جعلت غاليةً. وهو هكذا أجود، وليس يريد أنهم مع الغلاء يمكنون منها، بل المراد قطع المقدرة عنها. ومثل هذا:

نعرض للسيوف بكل ثغرٍ خدوداً لا تعرض للسِّباب

فيقول: نبتذل أنفسنا في الحروب ولا نصونها، ولو عُرِضَ علينا إذالتها في غيرها لامْتَنَعْنا. وهذا لحرصهم على تخليد الذكر الجميل، والإبانة عن محل النفس في الشجاعة. والرخص في السعر: سهولته ولينه، وهو من قولهم فيما أظن امرأةً رَخصةً، إذا كانت ناعمةً. وقوله: (ولو نسام بها) أي نحمل على أن نسوم بها. ويقال سام بسلعته كذا وكذا،

1- المصدر السابق، ص ص:187-188

واستام أيضاً، وأغلى السَّوْمَ والِّسيمة. وأَسَمْتَه أنا، أي حملته على أن سام. ولا يمتنع أن يكون قولهم: سُمْتُه خسفاً، أصله من ذاك وإن استعمل في المكروه، ومنه قوله تعالى: ﴿يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ﴾[1]. وفي البيت طباقٌ بذكر الإرخاص والإغلاء، والروع والأمن، في موضعين، وهو حسنٌ جيد."[2]

يستخلص لنا المرزوقي في هذا البيت جمالية غير محدودة في التفسير الخاص به ، فالرخص صفة المحارب أثناء المعركة فهو يُلقي بنفسه للتهلكة وهو عالم بذلك، مع أنه في وقت الأمن ولو طُلب منه أن يُقتل بثمن باهظ لرفض رفضا قاطعا وهي النقطة التي أثارت المرزوقي فالمرء فيرى نفسه غالية جدا ولا تُقدّر بثمن في وقت الأمن أمّا في وقت الحرب فتكون نفسه رخيصة ويمكن أن يتنازل عليها في سبيل أمر معنوي دون ثمن مادي.

ثم يقول: " قال ابن عَنَمَة الظّبّيّ في مقتل بِسطام بن قيس:

أجدك لن تراه ولن تراه تخب به عذافرة ذمول

ألم في هذا بقول النابغة:

يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم

كأنه لشدة الأمر عليه يكذب المشاهدة ويدع التصديق بها في الوقت بعد الوقت، إما استعظاماً للحال، وإما لآفة تلحق العقل، وضعف يتخلل التحصيل، فكأنه بعدما اقتص من الحال ما اقتص، وشرح من الفجع ما شرح عاودته تلك الحالة وعادته، فاقبل على نفسه يستثبتها وقال: أعلى جد منك، وانجد جدك، أنك في مستقبل الأوقات لا تراه متمكناً منه قريباً، على عادتك في حال الأمن معه، ولا تراه أيضاً من بعيد في الغزو وتسير به الخبب راحلة قوية خفيفة، وقد ظهر بما ذكرته فائدة تكرار حرف النفي في كلامه، لأن لن نفى قول القائل أسيفعل كذا زيد؟ فيقول: لن تفعل. فقوله لن تراه نفي الرؤية في حال السلم، ولن تراه نفى لها في حال الغزو .وتخبّ به في موضع الحال"[3].

تكمن المتعة هنا في تكرار النفي في البيت الأول لابن عَنَمَة (لن تراه) و(لن تراه) فالنفي الأول نفي الرؤية في حال السلم، والنفي الثاني نفي الرؤية في حال الغزو، وقبلها

1- سورة البقرة ، الآية 49

2- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ص:78-79

3- المصدر نفسه، ص ص:715-716

أبدع في شرح بيت النابغة حين يقول أنّ النابغة يرى الشيء ولشدته يكذّب نفسه المشاهدة ويدع التصديق بها في الوقت بعد الوقت، وهذا من لذة العاطفة المثارة من خلال تذوقه للشعر وفهم ما يمكن أنْ يطابق المعنى باستخدام قدرته الإبداعية لإنتاج المتعة وإخراج المعنى بأبهى حلّة.

أما عن بيت أبو الطمحان القيني فيقول المرزوقي: "وقال أبو الطمحان القيني:

ألا علِّلاني قبل صَدْحِ النَّوائح وقبل ارتقاء النفس فوق الجوانح

يروي (يا لهف نفسي من غد). والصدح: شدة صوت الديك والغراب وغيرهما. والصيد حيٌّ: الشديد الصوت. والجوانح: ضلوع الصدر. وارتقاء النفس فوقها، كما يقال: بلغت نفسه التراقي. فيقول: عللاني بالمقترح عليكما قبل أن أموت فتقوم النَّوائح علي يندبنني، وقبل ميقات أجلي. وأوان تخلفي عن أصحابي وقد راحوا عني، لنزول القدر المقدور بي. فإن قيل: كيف قدم ذكر صدح النوائح على ذكر الموت، وإنما يكون بعده؟ قلت: إن العطف بالواو لا يوجب ترتيباً. ألا ترى أن الله تعالى قال: ﴿وَاسْجُدِي وَارْكَعِي﴾[1] ، والركوع قبل السجود في ترتيب أفعال الصلاة".[2]

هنا تبرز صحة المعنى وشرفه حيث يطابق فهم المرزوقي، لأنّ معنى البيت الذي شرحه مع قَصْد الشاعر، حيث ركّز على أمر في معنى العطف والذي اعتبره في هذا البيت لا يفيد فيه الترتيب في تقديم الشاعر للندب والبكاء والعويل على الموت مستدلاً بالآية (وَاسْجُدِي وَارْكَعِي) فقال أنّ في الآية قدّم الله عزّوجل السجود على الركوع ونحن نعلم أنّ الركوع قبل السجود وهنا يعني أنّ الترتيب لا يفيد تماما وهنا أين تكمن المتعة الجمالية في توظيف المرزوقي كل ما يملك من رصيد بلاغي في قراءة هذا البيت.

ويقول في شاعر آخر:

" ألاَ ترين وقد قطعتني عذلاً ماذا من البعد بين البخل والجود

إلّا يكن ورقي غضاً أراح به للمُعْتَفين فإني ليِّنُ العـــــــود

يخاطب امرأة ويقرِّرها على ما أنكرت عليه في السخاء والبذل، ويريها أن الصواب فيما يختاره ويجري عليه من اكتساب الحمد ببذل ما تملكه يداه، وابتناء المكرمات بالتخرق في

---

1 – سورة آل عمران، الآية 43

2– المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ص:887–888

العطاء، فيقول: قد قطعتني لوماً، وحرقتني توبيخاً وعذلاً، ومتى راجعت نفسك، وناجيت عقلك، وخايرت تجربتك عرفت التّفاوّت بين الإمساك والبذل، وبين التّسخِّي والبخل، وبان لك أن الصواب فيما أختاره، وعلى تغير الأحوال أراجعه واعتاده، وأن الخطأ فيما تبعثين عليه، وتسوقين إليه. ثم قال: إن كان في مالي قصور عن المراد، وقعود عند حضور المرتاد، فإن نفسي سمحة مجيبة، وعلى ما تقصر الحال عنه متحسرة، وسيعود عودي وريقاً، فحينئذ أرتاح للعُفَاة بورقي غضاً طرياً، وأزل معروفي موفوراً هنيّاً. ويقال: رحت له أراح، أي ارتحت. وقيل: الأريحي أفعلي من هذا. وذكر الورق كناية عن المال الكثير في كلامهم. قال زهير:

وليس مانع ذي قربى ولا رحم يوماً ولا معدماً من خابط ورقا

لما استعار الورق للمال وصله بالخابط تشبيعاً للفظه، وتحسيناً لكلامه، وكذلك هذا لما كنى عن معروفه بالورق وصله بالعود. وإذا لان العود اهتز، وعن الاهتزاز للخير يحصل التندي ويكرم الطبع."[1]

نجد أن المرزوقي شرح البيتين في بداية الشاهد شرحا وافيًا ثم أنهاه بشرح بلاغي حين جعل الورق كناية عن المال الوفير، وبعد ذلك يُنهي هذا الشاهد ببيت لزهير والذي يرى فيه أنّه استعار الورق للمال وكنّى معروفه بالورق وصله بالعود، فهنا يرفع المرزوقي الشاعر الأول عن الخطأ الصريح وأن وافق الصواب وجانب الخطأ على أساس أنّه وظّف المعنى كما وظفه السابقون في شعرهم.

ثم يقول في بيتين للشاعر أبي دهبل الجمحي: "وقال أبو دهبل الجمحي

عقم النساء فما يلدن شبيهه إنّ النساء بمثله عقـــــــــــم

متهلل بنعم، بلا متباعـــــد سيان منه الوفر والعـــــــدم

وقوله عقم النساء أصل العقم المنع، ويقال: عقمت المرأة وعقمت الرحم عقماً بضم العين فعقمت، وهي معقومة بناء على عقمت، وعقيم بناء على عقمت، ولهذا يجمع عقيم على عقم، لأنه فعيل بمعنى فاعل، ولم يلحق به الهاء للمؤنث لأن المراد به النسبة، فهو كقولهم

1- المصدر السابق، ص:1108

طالق وحائض. ولو كان عقيم كجريح وصريع في أنه فعيل بمعنى مفعولة لوجب أن يقال في الجمع عقمى، كما قيل جرحى وصرعى. ويقال: رجل عقيم، وريح عقيم، والدنيا عقيم، والملك عقيم.

ومعنى البيت أن هذا الرجل لا شبيه له فضلاً وتفضلاً، وكمالاً وتبرعاً، لأن النساء منعن أن يأتين بمثله فعقمن، أي صرن كذلك. وقوله متهلل بنعم، يريد بلفظ نعم. وجعل نعم اسماً، أي هو بش طلق الوجه قريب المأخذ، مجيب فيما يسأل، وعند كل ما يطلب منه ويقترح عليه، بقوله نعم، وهو متهلل، أي ضاحك مستبشر. وقوله بلا متباعد أي يتباعد عن كل أحد بأن يصك في وجهه فيما يطلب نيله منه بأن يقول لا، ولا جعله كالاسم. فنعم كأنه اسم الإسعاف، ولا كأنه اسم المنع والدفاع. وقوله سيان منه (الوَفْرُ والعُدْمُ)أي مثلان عنده الغنى والفقر لا يخل بالمعهود منه، ولا يترك عادته فيه."[1]

لم يخرج الشاعر هنا –حسب ما أورده المرزوقي من شرح للبيتين– عن السابقين وسار وعمود الشعر وكان صحيحا فيما يقول ولم يبتدع جديداً، مفصلاً، في شرح بعض الألفاظ وفق معانيها مثل (عقم) هذا الجمع الذي يراه لم يخرج عن مقاييس وصيغ الجمع التي ألفها المتلقي العربي آنذاك، وتكمن الجمالية في الشرح المستفيض من المرزوقي لكل لفظ وُظِّف وخاصة من جانبه الصرفي، ثمّ يُعرّج على شاعرة وهي أخت النضر بن الحارث فيقول عن بيتها: "وقالت أخت النضر بن الحارث

الواهب الألف لا ينبغي به بدلاً إلا الإله ومعروفاً بما اصطنعا

تقول: إنّه يفرق ما يفرق من ماله لا لطلب عوضٍ، ولا اجتذاب نفعٍ واجتلاب محمدة، ولكن يريد به التقرب إلى الله تعالى، وأن يفعل المعروف بما يصنعه، فهو يتلذذ بفعل المعروف، وباحتساب الأجر عند الله."[2]

تتلذذ أخت النضر بصنع المعروف منتظرة الجزاء من الخالق عزّوجل، فكل ما ينفق في سبيل الله يعوّض وهذا هو سبب التلذذ في عمل المعروف والصدقات، والمتعة تكمن في توظيف (ما يعلمه المرء) أن عمل الخير وصنع المعروف جزاؤه عند الله فيه الحقيقة

1- المصدر السابق، ص ص:1123-1124

2- المصدر نفسه، ص:1255

المطلقة لا يمكن تكذيبها، فاستعانت الشاعرة بهذا الأمر حتى يوافق أفق توقع المتلقي في هذا البيت. ويقول في بيت لشاعر لم يذكر اسمه: "آخر:

ولقد هديت الركب في ديمومةٍ فيها الدليل يعض بالخمس

مستعجلين إلى ركي آجـــــنٍ هيهات عهد الماء بالإنس

يريد أنه يتعسف البلاد، ويركبها بأصحابه، وهو هاديهم، وأنه ورادٌ للمياه التي انقطع الناس عنها فلا يردها إلا السباع والطير. ولا خلاف بينهم أن القطا أهدى الطير، وأن الذئب أهدى السباع، وهما السابقان إلى المياه، لذلك وصفهما الشعراء وضربوا الأمثال بهما. والركب: ركبان الإبل. والديمومة: المفازة، واشتقاقه من دمه، أي أهلكه، وهو يجري مجرى مهلكة ومفازةٍ، والياء فيه زائدة. وقوله:(يعضّ بالخمس)، يقال عض كذا، وعض على كذا، وعض بكذا، قال: فعض بإبهام اليمين ندامةً، وقال غيره: عض على شبدعه الأريب في القرآن: ﴿عَضُّوا عَلَيْكُمْ الْأَنَامِلِ مِنْ الْغَيْظ﴾[1].وإنما جعل الدليل يفعل ذلك لخوفه الهلاك والضلال على نفسه ومن معه. ويريد بالخمس، الأصابع، وهي مؤنثة، لذلك قيل: السَّبَّابة، والدَّعَاءَة، والوسطى."[2]

لم يخرج الشاعر هنا عن المتعة الجمالية التي تركها السلف من الشعراء فيقول المرزوقي انه شاعر فصيح ألفاظه مطابق للمعنى المتداول من قبل، ففي قوله الخمس يقصد بها الأصابع وهو كلام العرب قديما ويضيف المرزوقي أنّ عضّ الخمس قاله الشعراء قبله وأورد صدرين لبيتين في هذا المعنى ولم يكتفِ بذلك بل استدلّ بالآية (عَضُّوا عَلَيْكُمْ الْأَنَامِلِ مِنْ الْغَيْظ)، وفيه فعل الإبداع باستخدام المرزوقي لآليات الشرح وفق الاستدلال بالشعر أو بالآيات القرآنية. ونفس المقام يقول عن شاعر آخر: "وقال آخر:

سقى الله داراً فرق الدهر بيننا وبينك فيها وابلاً سائل القطر

ولا ذكر الرحمن يوماً وليلتـــةً ملكناك فيها لم تكن ليلة البدر

---

1 – سورة آل عمران، الآية 119

2– المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص: 1274

دعا للدار بينهما بالسقيا الغزيرة وعلى ما جمع بينهما من أيام الدهر ولياليها بمنعها الخير، وحرمانها الحيا والقطر، ثم قال: (فيها) فرد الضمير على أحدهما واختار الأقرب، إذ علم أن المعطوف والمعطوف عليه يستويان في الإخبار. ومثله قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ﴾[1]. وقوله " لم تكن ليلة البدر " من صفة الليل، أي كانت تلك الليلة مظلمةً لا نور فيها ولا سعود. ومعنى (ولا ذكر الرحمن)، أي لا تعطف عليها، ولا قسم لها خيرا."[2]

لاءمت معاني هذه الأبيات افق التوقع وانسجمت معاني الشاعر مع رؤية المرزوقي لمعناها وذلك حين استدل بالقرآن الكريم من خلال الآية، ومعنى البيتين طابقا معنى الآية، والبيتان من حيث التركيب فالمعطوف والمعطوف عليه يستويان في الإخبار مثل الآية، والمعنى يختلف ولكن معناه هو أنّ الخير قليل بقوله ليلة مظلمة شبهها بأنها لم تكن ليلة القدر على أساس أنّها ليلة تنزل فيها الخيرات وتستجاب الدعوات.

وبعد دراسة بعض المفاهيم التي أتى بها ياوس والتي تمثلت في افق التوقع والمسافة الجمالية والمتعة الجمالية وتطبيقها في المدونات التراثية الثلاث المختارة في هذا الفصل؛ ننتقل إلى الفصل اللاحق حيث نعمل على تطبيق المفاهيم الاجرائية التي أتى بها آيزر والمتمثلة في القارئ الضمني والفجوات والسجّل النصّي والاستراتيجيات النصية ودراستها من خلال نفس المدونات لنستكشف كذلك هذ المتلقي التراثي من خلال مفاهيم النظرية الغربية.

---

1 – سورة **التوبة**، الآية 34

2– المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص: 1307

الفصل الرابع

المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي في ضوء عمود الشعر

(مفاهيم آيزر)

1- القارئ الضمني

2- الفجوات

3- السجّل النصي

4- الاستراتيجيات النصية

المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي لآيزر في ضوء عمود الشعر:

تناولنا في هذا الفصل في جانبه التطبيقي على أربعة مفاهيم إجرائية والتي حددها آيزر لتطبيقها في المدونات التراثية المختارة لهذه الدراسة، حيث وجدنا أنّها الأكثر وجودًا والأكثر سلاسة، مع أن ما تبقى من المفاهيم الإجرائية الأخرى تحتاج إلى تعمّق ودراسة مستفيضة ثم إنها في حاجة إلى استكشاف معمق لإدراكها وإخراجها في أحسن صورة.

وتتمثل هذه المفاهيم المختارة فيما يلي :

القارئ الضمني، الفجوات، الاستراتيجية النصية والسجل النصي.

1- القارئ الضمني في ضوء عمود الشعر:

أ-عند الآمدي:

يملك القارئ نسقاً مرجعياً داخل النص ويتلخّص هذا النسق في كل المعايير والقيم الفنية والأدبية التي وصل إليها أفق عصر هذا القارئ، وهي شروط وجب عليه أن يمتلكها للحصول على أفق توقّع راقٍ في استقباله النص، وهي صعبة نوعا ما على هذا المتلقي العام إلاّ على من يقرأ الآداب ومن اطلّع على أعمال الماضين وفهم ما ينتجه مبدعو عصر صاحب النص، ولتأكيد هذا يشير الجرجاني في وساطته إلى ذلك بدون ذكر المصطلحات الخاصة بالقراءة الحديثة فيقول:" وليس لك أن تُلزمني تمييز ذلك وإفرادَه والتنبيهَ عليه بأعيانه كما فعله كثيرٌ ممن استهدف للألسن، ولم يحترز من جناية التهجّم؛ فقال: معنى فرد، وبيت بديع، ولم يُسْبق فلان إلى كذا، وانفرد فلان بكذا؛ لأني لم أدّع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر؛ بل لم أزعم أني نصَفتُه سماعاً وقراءة، فدع الحِفظ والرواية. ولعل المعنى الذي أسمُه بهذه السّمة، والبيت الذي أضيفه إلى هذه الجملة في صدر ديوان لم أتصفّحه؛ أو تصفّحتُه ولم أعثر بذلك السطر منه، أو عساني أن أكون رويتُه ثم نسيتُه"[1] وما قاله الجرجاني هو عينه القارئ الواقعي الذي لم يتناوله ياوس، فحديثه عن **الإحاطة** يفسّر الملكة الاعجازية والخارقة التي وجب أنّ تكون عند المتلقي والتي هي بدورها صعبة أن يملكها في ظل أنّه معرّض للخطأ والنسيان والغفلة، فإدراك

1- الجرجاني، **الوساطة**، ص: 160

القارئ لنسق مرجعي مستحيل عموماً، فقط يمكن ذلك إذا كان بمعنى المؤسسة النقدية أو الجماعة العلمية حسب اتفاقها على أفق توقع معيّن وثابت لا اختلاف فيه مهما كانت مواقع الجماعات في تلقي الإبداع وتقييد حرية التأويل.

يُعدّ عمود الشعر عند العرب قديماً وخاصة في العصر العباسي-بعدما وضعوه- المعيار في قراءتهم النقدية للشعر، فيقول المرزوقي: "فهذه الخصال هي عمود الشعر عند العرب. فمن لزمها بحقّها وبنى شعره عليها فهو عندهم المُغْلِق المعظّم والمُحسن المُقدِّم، ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدُّم والإحسان. هذا إجماع مأخوذ به ومتّبع نهجه حتى الآن."[1] ومعنى هذا أنّ المتلقي العربي يعتمد في استجابته المحتملة أثناء عملية التلقي على ما يُوافق هذا المعايير، وهنا يظهر القارئ الضمني الذي أوجده آيزر حيث يرى فيه أن القراءة لا تكتمل إلّا بوجوده وأنّ النص نتاج تضافر جمهور المبدع والقارئ معاً على أساس أنّ العمل الأدبي عنده هو قطبان القطب الفني والقطب الجمالي الأول يُنسب للمؤلّف وهو صاحب النص والثاني يُنسب إلى القارئ لأنه هو الذي يُنجز المتعة الجمالية.

ويركّز آيزر على القارئ الضمني الذي يعتبره قارئاً داخل النص حيث يُسهم في بناء مرجعية النص عبر تمثّله للمعنى" فهو يعيد صياغة المخطط المألوف فهو يعيد صياغة المخطط المألوف لأجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال، وهو يقدم إطارا عاما يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه"[2] فالقارئ الضمني يمتلك الرصيد في عملية الفهم والتأويل.

نتناول من خلال النصوص التراثية القديمة من خلال المدونات الثلاث المختارة القارئ الضمني بالمعنى الذي وضعه آيزر وعليه فغنه يتطلب منّا استنباطه من خلال حضوره في النص على اعتبار أنّه غير موجود حقيقة وغير مجسّد من المفترض أن يحققه ويبرزه القارئ الفعلي وهم في هذا المقام أصحاب المدونات الآمدي والجرجاني والمرزوقي، ونبحث في خبايا بعض الشواهد عن هذا القارئ المطلوب استكشافه محققا لنا جمالية

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص:12

2- إيناس عياط، **استراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر**، رسالة ماجستير في النقد وقضايا الأدب، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب 2001/2000، ص: 384

التلقي ونجاح العملية الإبداعية حسب آيزر تكمن غالبا في عدم تطابق القارئ الضمني مع القارئ الفعلي الظاهر.

يقول الآمدي وهو بصدد تقييم شعر أبي تمام في كتابه الموازنة: "ومن خطئه قوله:

وصنيعةٍ لك ثيبٍ أهديتـــــــــها وهي الكعاب لعائذ بك مصرم

حلت محل البكر من معطى، وقد زفت من المعطى زفاف الأيّم

غلَّطه قومٌ في البيتين جميعاً وقالوا: أراد بقوله :(وصنيعة لك) أي: للممدوح (ثيب) أي: قد افتُرعَت (أهديتها وهي الكعاب لعائذ بك مصرم) أي: قليل المال، وجاء بالكعاب على أنها تقوم مقام البكر ليجعلها في البيت ضد الثيب فتصبح له القسمة: أي هذه الصنيعة ثيبٌ عندك: أي قد اصطنعت مثلها مراراً، وهي الكعاب – يريد البكر – عند هذا العائذ بك؛ لأنها أول ما اصطنعته إليه أو لأنها أكبر صنيعة صنعتها عنده.

قالوا: والكعاب هي التي كعب ثديها، وقد تكون بكراً، وتكون ثيباً، فليست ضدًّا للثيب في البيت، ولا تصح بها قسمته؛ لأن اسم الكعاب لا يزول عنها إذا افتُرعت حتى ينْهَدَ ثديها ويرتفع.

قالوا: واعتمد أن يشرح هذا المعنى في البيت الثاني فقال:

حلت محل البكر من معطى، وقد زفت من المعطى زفاف الأيّم

وذلك معنى قوله: (وهي الكعاب لعائذ بك) ثم قال: (زفت من المعطى زفاف الأيّم)، وهو يريد معنى قوله: (وصنيعة لك ثيب) على أن الأيّم هي الثيب

وقالوا هذا خطأ، لان الأيّم هي التي لا زوج لها، بكرا كانت أو ثيبا"[1]

وشاهده هذا يبرز لنا القارئ الضمني الذي صنعه أبو تمام حين جعل الأيّم هي الثيب –حسب قراءة الآمدي– والذي أنكرها على أساس أن الأيّم هي التي لا زوج لها بكرًا أو ثيّبًا، وهي القراءة الفعلية اعتمادًا على ما يملكه المتلقي من رصيد لفظي متنوع الدلالات معتمدا على المعنى المتداول بين العرب، لكن هناك جمالية يصنعها القارئ الضمني لتأكيد المعنى في إرادة أبي تمام أن يُعطيَ للأيّم المكانة العالية تتمثّل في مرتبة سامية وهي الطهارة والعفّة في ظلّ أنّها بكر أو ثيّب وغير متزوجة فهي حافظة على شرفها وعفّتها وكأن لها زوجاً، ما يمكن استنتاجه في هذا الشاهد أنّ القارئ الضمني هو الذي طابق ما

1– الآمدي، الموازنة، ص:167

يريده أبوتمام في إخراج معنى جديد جمالي وإعطاء اللفظ صفة جديدة وفق المجاز وكأن الأيّم هي الثيب البكر، فالقارئ الضمني هو قارئ يشترك مع النص مشاركة ايجابية لإعطاء المعنى المتولّد الجودة والقبول لدى المتلقي، والملاحظ انه لم يتطابق والقارئ الفعلي وهو الآمدي في المعنى فالأول كان إبداعا وإخراجاً جديدا والثاني يراه خطأ لم يوافق أفق توقعه.

ووضع بيت أبي تمام في وعاء التلقي ليغترفه المتلقي آنذاك وهو الذي يمتلك المرجعية المعرفية لكلام العرب من أجل إنتاج جمالية فنية من خلال القراءة الفعلية المعجمية في البحث عن أصل معنى اللفظ وهل أصاب الشاعر في توظيفه بعيدا عن اجتهاد المتلقي في قبول معنى جديد يتجنب فيه تبعية المعنى المعهود، لهذا الشاعر وضع في ذهنه متلقٍ داخلي بارع ينسج معه المعنى الذي أراد توليده، ولا يهمّه في ذلك ما يراه المتلقي الفعلي المجسّد في الآمدي وغيره، عن رفضهم لهذا المعنى المتولّد من البيت، كما أنّ القارئ الضمني يجد في البيت الجمالية التي لا تتوافر في المتلقي من العامة الذي يعتمد المرجعية المعهودة عند العرب لأنه اجتهد في تغيير النمطية السائدة عند المتلقي في زمنه الذي يرى أن الشاعر لابد أن يتماشى والتقليد ومسايرة التراث أو يصبح تحت طائلة الاتهام في الخروج عن سابقيه، وعليه فنجاح العملية الإبداعية في هذا البيت هو فرض التغيير ومنه عدم تطابق فهم القارئ الفعلي مع القارئ الضمني. ولم يقف الآمدي عند هذا بل في قوله أيضا في بيت للحطيئة: "وقال الحطيئة:

فلما خشيت الهُونَ والعِير ممسكٌ على رَغْمِه ما أمسك الحبلَ حافرُهْ

قالوا: وكان الوجه أن يقول: ما أمسك الحافرَ حبلُه، وكلاهما متقاربان؛ لأن الحبل إذا أمسك الحافر فإن الحافر أيضاً قد شغل الحبل.

فهذا كله سائغ حسن، ولكن القلب القبيح لا يجوز في الشعر، ولا يجوز مثله في القرآن، وهو ما جاء في كلامهم على سبيل الغلط، نحو قول خداش بن زهير:

وتركب خيلاً لا هوادة بينها وتشقى الرماح بالضياطرة[1] الحمر

وإنما الضياطرة هي التي تشقى بالرماح، وكقول الآخر:

كانت فريضة ما تقول كما كان الزناء فريضة الرجم

1- الضياطرة جمع ضيطر وهو اللئيم الضخم

وإنما الرجم فريضة الزناء، وكقول الفرزدق يصف ذئباً:

وأطلس عسال وما كان صاحباً رفعت لناري موهناً فأتاني"[1]

وهنا في هذا الشاهد المقصود هو بيت الحُطيئة وفيه إشكال قلب الفاعلية والمفعولية، يقول الحطيئة: (ما امسك الحبل حافره) والآمدي يرى أنّ الصحيح هو أنّ يقول: (ما امسك الحافر حبله) على اعتبار صحّة العبارة وما تناوله العرب قبله هذا من جهة، ومن جهة أخرى يستدرك الآمدي فقال: إنّ العبارتين متقاربتان وصحيحتان مع أفضلية للعبارة الأخيرة مبررا ذلك بأنّ القلب القبيح لا يجوز في الشعر ولا يجوز مثله في القرآن وهو أيضاً من قبيح قلب الفاعلية والمفعولية ولم يتوقف القارئ الفعلي عند هذا بل أورد شواهد أخرى سارت على منوال بيت الحطيئة في الغلط، كقول خداش بن زهير حين قال تشقى الرماح بالضياطرة والأصل هو أنّ الضياطرة هي التي تشقى بالرماح ثم قول شاعر آخر حين قال: الزناء فريضة الرجم والصحيح هو أنّ الرجم فريضة الزناء ويعني هذا أنّ كل شاعر منهم تصرّف وفق قارئ ضمني وضعه لبناء معنى يريده هو يحتمل التأويل ولا يطابق فهم القارئ الفعلي الذي يتلقى المعنى الذي تُشكّله بنية النص من خلال الفهم الثابت الذي يخضع لمعايير المرجعية القديمة وترفض كل خروج عن المألوف، ويمكن القول من خلال ما سبق أنّ الآمدي يتأرجح في أحكامه النقدية لأنه يشعر بوجود قارئ آخر ضمن الأبيات التي أوردها يعمل على إخراج الأشياء التي لم يكن بإمكانها البروز، وما فعله هؤلاء الشعراء لا تعدّ جُرماً بل تكاد تكون إبداعاً وخاصة أنهم اتفقوا على قلب الفاعلية والمفعولية وتغيير ترتيب اللفظ في العبارة مع بقاء المعنى المُراد، وهنا تظهر لنا ملامح هذا القارئ الضمني الذي يعدُّه الآمدي غلطا، والذي يحقّق المعنى من خلال ما يتفق وتصور الشاعر القائم في ذهنه. وفي سياق كلامه عن أخطاء الشعراء يشير إلى أبي تمام ويقول فيه: "ومن خطئه قوله:

ما لامرئ خاض بحر الهوى عُمُرٌ إلا وللبين فيه السهل والجَلَدُ

وهذا عندي خطأ إن كان أراد بالعمر مدة الحياة؛ لأنه اسم واحد للمدة بأسرها فهو لا يتبعَّض فيقال لكل جزء منه: عمر، كما لا يقال: ما لزيد رأس إلا وفيه شجَّة أو ضربة، وما له لسان إلا وهو ذرِب (أو فصيح)، وكذلك لا يقال: ما له عمر إلا وهو قصير، وإنما

1- الآمدي، **الموازنة**، ص: 220

يسوغ هذا فيما فوق الواحد، مثل أن تقول: ما له ضلعٌ إلا مكسورة؛ وما له يد إلا وفيها أثرٌ، ولا رجلٌ إلا وفيها حنف."[1]

يرى الآمدي كمتلقٍ فعلي لبيت أبي تمام بأنه أخطا في توظيفه للفظ (عُمُر) إذا كان يقصد به مدّة الحياة (وهنا إشارة إلى قارئ ضمني) حيث مادام أنه اسم واحد للمدة بأكملها فهو لا يتبعّض أي لا يتجزّأ فالعمر الجزء منه العمر، فاضطراب الآمدي في تلقي هذا البيت يُثبت أن فيه قارئاً ضمنياً أراد أنْ يستخرجه من خلال الشك في إدراك معنى البيت والمقصود منه على الحقيقة وكأنه يتكئ على شِفْرات داخلية توجه إلى المعنى الحقيقي المُراد، وبين هذا وذاك أعطى الآمدي رؤية خاصة بمفهوم ظاهري وفق آليات القاموس القديم حتى يوافق أفق توقع أي متلقٍ في زمنه.

وحتى لا يكون متهما بالقصور في تأويل المعنى أراد الآمدي أن يقوم بدوره ويبحث في أغواره ويسدّ فجواتٍ يراها في معنى البيت حتى يخضع للقبول لدى المتلقي، فتارة شارك الشاعر معنى البيت وتارة أخرى يخلق معنى متكاملا لا ريب فيه. وعليه نجد خلقا لقارئ آخر نسج خيوطه أبو تمام ليبرز معنى أراده. ففي معنى البيت يرى أبو تمام أن الإنسان إذا خاض بحر الحبّ طول عمره فلا بدّ يوما للفراق، يعني ذلك أنّ المحب مرة سعيد ومرة أخرى تعيسٌ متألم وهي سنةُ الحياة، لأن التجربة في هذا الميدان تفرض كل هذه الحالات الشعورية، وهو على ما يبدو صاحب تجربة أو مر بها قريبٌ له.

فالقارئ الضمني داخل البيت أوحى لنا الايجابية والتفتح على الواقع المعيش في غياهب الهوى. والقارئ الفعلي هنا يرى الظاهر في توظيف لفظة عمر دون المعنى المُراد. والقارئ الضمني الداخلي يحلّ شفرة المعنى من خلال الدور الإيجابي الذي يقوم به في بناء نسيج البيت لما يملك من نباهة وحسن إخراج وفطنة في مراوغة المتلقي الفعلي. فبالرغم أنّ الآمدي – وهو المتلقي الفعلي– ثاقب النظر وصاحب فكر دقيق إلاّ انه لم يجد الطريق إلى المعنى المقصود على الحقيقة فبقي مستترا، والقارئ الضمني كشف المعنى بالصورة التي تُبرز الجمالية الضّمنية، وصولا إلى كمال اللذة ومتعة الإبداع.

ثم يقول غير مبتعدٍ عن أحكامه النقدية في أبي تمام: "وقد قال في آخر هذه القصيدة:

بِسبَّاحَةٍ تنساق من غير سائــق وتنقاد في الآفاق من غير قائـــــد

1– المصدر السابق، ص: 225

جلامدُ تخطوها الليالي وإن سَرَتْ لها مُوضِحات في رؤوس الجلامِدِ.[1]

فكيف تكون مقتولة مسفوكة الدم، وهي تنساق من غير سائق وتنقاد في الآفاق من غير قائد؟ وكيف تكون كالجلامد تخطوها الليالي ولا تؤثر فيها، وهي أميتت وأبطلت؟

فإن قيل: هذا كله إنما جاء به على الاستعارة لا على الحقيقة.

قيل: الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية، ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد."[2]

وهو يرى أنّ ما قاله أبو تمام في هذين البيتين يُعد من الخطأ والفساد وهو أمر يراه المتلقي الفعلي لأنّه وحسب الآمدي وظّف الاستعارة في غير موضعها وبعيدة عن ما كان عليه الشعراء من قبله والذين خضع شعرهم لعمود الشعر، لأن استعارته لم يستعمل فيها ما يليق بالمعاني وما يناسب السهولة والجزالة كما كان يفعل الشعراء قبله. فقد استخدم المعاني متضادة ومتنافية ولها حدود إنْ خرج عنها صار إلى الفساد والخطأ، وتبدو في ظاهرها خطأً على اعتبار المتلقي الفعلي الذي يعتمد على التأصيل والتراث الشعري القديم، ولكن أبا تمام عُرف في نظمه بالتجديد في المعنى والبديع في المبنى.

وهو بذلك –وبهذا الخروج عن المألوف– يبثّ في داخل معانيه ذلك القارئ الضّمني الذي يُخرج المعنى المناسب يفرض فكرة التقبل والتخلّص من التبعية التراثية وإنتاج الجديد في الاستعارة وفك قيد الاستعارة التي تخضع إلى معايير البساطة والجزالة إلى حرية التوظيف والتغيير واستعمال الاستعارات التي تناسب قريحة الشاعر والتي ليست بالضرورة تسير على خُطى الشعراء السابقين، فهو يُدرك أن ما يقوله ليس بالخطأ الجسيم فهو جديد ويخالف القديم ولكن ليس هجوما أو طعنا فيه، ففي استعاراته يرى أن الدابة عموما والخيل المقتولة خصوصا وهي تتحرك دون قائد وهي كالجلامد تخطوها الأيام على سبيل المبالغة وتجسيد المعنى والرّفع من شانه بالتقاء المعاني المتضادة والمتنافية وعلى المتلقي أن يقبلها وألاّ يعتمد كليا على المعاني الظاهرة المتداولة.

ويُعدُّ الآمدي متلقٍ ناقد إلاّ أنه مع حذاقته وفطنته قد يخالف في بعض الأحيان القارئ الضمني الذي يشكّله الشاعر ويشاركه المعنى، فيعمل الآمدي على البحث عنه وقد يقترب منه ولا يصل إليه"، وإنّك لتنظرُ في البيت دهراً طويلاً وتفسِّره ولا ترى أن فيه شيئاً لم

1- المصدر السابق، ص: 254

2- المصدر نفسه، ص ص:254-255

تعلمْه ثم يبدو لك فيه أمرٌ خفيٌّ لم تكن قد علمتَه"[1] وهو ما يثبت ما قلته في شأن القارئ الضمني الذي يخفي المعنى وعلى المتلقي الفعلي أن يصل إليه.

ويقول الآمدي في قول البحتري:

ذنب كما سحب الرداء يذبّ عرف وعرف كالقناع المسبّل

هذا خطأ من الوصف، لان ذنب الفرس- إذا مسّ الأرض- كان عيباً، فكيف إذا سحبه. وإنّما الممدوح من الأذناب ما قرُب من الأرض ولم يمسّها، كما قال امرؤ القيس:

بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزل

فقال: فويق أي: فوق الأرض بقليل."[2]

والمتلقي الفعلي والمتمثل في الآمدي اعتمد في حكمه بفساد المعنى على وصف العرب قبله وخاصة أنّه برّر ذلك ببيت لامرئ القيس والذي رأى أنّ الممدوح من الأذناب ما قُرب من الأرض وليس ما مسّها، وكان على الآمدي كونه متلقٍ ناقد وكما فعل في كثير من الشواهد الشعرية أن يكون عمله ليس مقتصرا على إبداء الرأي في إجادة توظيف المعنى واللفظ من عدمه، ومقارنته بما قاله السابقون، بل كان عليه أن يكون ذلك المتلقي الضّمني الذي يوافق الشاعر ويطابق أفقه من جهة المعنى، ويعمل على ملأ الفجوات إن وجدت، لأنه يملك آليات الكشف والإبداع في القراءة والاستنباط وخاصة من ناحية البلاغة والتركيب والدلالات مقارنة مع المتلقي من العامة، فهي السبيل في البحث عن المعاني الجديدة وفق ما يعرفه العصر من تطورات وتجدد في شتى النواحي وخاصة الاجتماعية والأدبية منها، فضرورة التجديد وكشف المعاني الجديدة وفتح مجال التغيير هي من سمات المتلقي الضّمني حتى يؤسس لفهم جديد يساير العصر ورغبة الشعراء في التميّز والتخلص من تبعية القديم.

ب- عند الجرجاني:

ذكر الجرجاني المتلقي في كثير من المواضع ولم يُحدد بالضبط من يكون هذا المتلقي، أهو القارئ الضمني أم القارئ الفعلي المجسّد في الواقع ؟، ولكن تحدث عموما

1- عبد القادر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1992 م، ص:251

2- الآمدي، **الموازنة**، ص: 371

عن قيمة المتلقي وعملنا هو استكشاف هذا المتلقي من خلال استجابته للنص الشعري، ويؤكد في حديثه عن المتلقي أنّه يستطيع أن يرفع من شان الشاعر أو يحطّ من قيمته، وهذا الحكم الاخير قصد به المتلقي من حفّاظ اللغة ومن جِلَّة الرواة، فيقول:

"وما أكثر مَنْ ترى وتسمع من حفّاظ اللغة ومن جِلّة الرواة، من يلهج بسبب المتأخرين؛ فإن أحدهم يُنشد البيت فيستحسِنه ويستجيده، ويعجَب منه ويختاره؛ فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونَقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محْمَلاً وأقل مرْزأة من تسليم فضيلة لمُحدَث، والإقرار بالإحسان لمولّد.

حُكي عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنه قال: أنشدتُ الأصمعي:

هلْ الى نظرَةٍ إليْكَ سَبيـــــــــلُ فيُبَلّ الصّدَى ويُشْفى الغَليلُ

إنّ ما قلّ منْك يكْثُرُ عنـــــــدي وكثيرٌ ممّنْ تحِبُّ القَليـــــلُ

فقال: والله هذا الدّيباجُ الخُسرَوانيّ، لمنْ تنشدني؟ فقلت: إنهما لليلتهما فقال: لا جَرم والله إنّ أثر التكلّف فيهما ظاهر."[1]

يبرز الجرجاني لنا الأحكام النقدية التي يُطلقها اللغويون ويظهر تباين مواقفهم وكيف أنّهم هم مترددون فيها بين القبول والرفض، فوقعوا في تناقض واضح، فإن انشد أحدهم بيتاً أو أبياتاً استحسنوه أحيانا في بادئ الأمر واختاروه من الجيد، فإن وجدوا أنّ صاحبه من شعراء عصرهم أو من المتأخرين نقضوا حكمهم وتراجعوا عنه.

والأمر الذي نستنبطه من خلاله هذا أنّ هؤلاء يقبلون الشعر مهما كان زمنه سواء من شعر المتقدمين أو المحدثين في حال جهله لصاحبه، فالحكم الأول يُعدُّ ذاتيا والثاني موضوعيا، ولكنّ الأكيد أنّ هذا المتلقي صاحب الخبرة اللغوية يفضّل الجودة وصفاء اللغة وسلامتها من الركاكة.

والحكم الأول إذ يُعدُّ ذاتيا فإنّه لا يستند إلى مقاييس مضبوطة فقط تكمن في شخص الشاعر والزمن الذي عاش فيه، وقول ابن الأعرابي الشهير" إن كان هذا شعراً فما قالته

1- الجرجاني **الوساطة**، ص: 50

العرب باطل"[1]. وهذا بعد سماعه أبياتاً لأبي تمام مع أنه معروف بتفضيله للقديم في قوله:" إنما أشعار المحدثين – مثل أبي نواس وغيره– مثل الريحان يشمُّ يوماً ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركة ازداد طيباً"[2]. وهذا يعني أنّه لا يرفض الجديد ولكن يراه أقلّ قيمة من القديم، وكلما تقدّم زاد قوة وجودة. وعليه فمقياس الجمال عندهم هو الذوق والإعجاب الخاضع لعمود الشّعر هذا أولاً، والمقاييس الأخرى ذاتية أو موضوعية تأتي بعد ذلك في المرتبة الثانية.

ثم ينتقل الجرجاني إلى بيت آخر وهو في مكمن الغلط في نظم أبي تمام حيث يقول فيه: "وبقوله:

ألذّ من الماء الزُلال على الظّما وأطرف من مَرِّ الشمال ببغْدَادَ

فجعل الشمال طرفه ببغداد، وهي أكثرُ الرياح بها هبوباً. وقد رواه بعض الرواة أظرف؛ ولا أعرف معنى الظرف في الريح؛ وقوله:

ورحبَ صدْرٍ لو أنّ الأرض واسعة كوسعه لم يضق عن أهله بلدُ

وهذا المعنى فاسد؛ لأنّه جعل البلادَ إنما تضيق بأهلها لضيق الأرض، وأنها لو اتسعت اتساعَ صدره لم تضِق البلاد. ونحن نعلم أن البلاد لم تخطط في الأصل على قدر سعةِ الأرض وضيقها، وأن الأرض تتّسع لبلاد كثيرة، ولاتّساع ما فيها من المدن أيضاً، وهي على حالها؛ وإنما تؤَسس وتبتدئ على قدر الحاجة إليها؛ فإذا استمر بها الزمان وكثرت العمارة، وظهر فيها ما يستدعي الناسَ إليها ضاقت، فإن جاورَتْها فُسَح وعِراص وسّعت، وإلا احتمل لها بعض الضيق؛ فلو اتسعت الأرض حتى امتدّت إلى غير نهاية وأمكن ذلك لم تزد البلاد التي تنشأ فيها على مقاديرها."[3]

1- المرزباني، **كتاب الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص: 343

2- المرجع نفسه، ص:286

3- الجرجاني، **الوساطة**، ص:77

إنّ أبا تمام كان ينسج في أبياته قارئا ضمنيا يتلقى معانيه بالإيجاب عكس المتلقي الفعلي فزمنه المجسّد في نقّاد عصره والذي بعده بقليل، منهم الجرجاني الذي يرى الخطأ كذلك في بيته الثاني حين جعل أبو تمام البلاد إنما تضيق بأهلها لضيق الأرض، وفسّر الجرجاني ذلك أنّ ما قاله خطأ وإنها(لو اتسعت اتساع صدره لم تضق البلاد)، وهنا يظهر القارئ الضمني الذي لم يكتشفه الجرجاني، لأن أبا تمام قصد معنى جديدا في عدم اتساع البلد وضيقه على أهله ليبين مدى اتساع صدر الممدوح اعتمادا على (المبالغة والمجاز) وعلى الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، حيث نقلها من إحساس الفرد الدّاخلي إلى إحساس الجماعة الخارجي، فالجرجاني رأى المعنى الظاهر من حيث إنه الفاصل في المعنى، لهذا أصدر حكما سلبيا في معنى بيت أبي تمام.

وهو ما ألفناه من الجرجاني والآمدي اللذان يريان بأنّ المتلقي الفعلي لأبياته تتجسد في فهم المعنى من خلال توظيفّ كل لفظ في معناه الحقيقي حسب موروث المتقدمين، أماّ القارئ الضمني فينقل المعنى من خلال إحساس الشاعر مفتخرا بنفسه التي لو كانت الناس مثله لاتسعت الأرض عليهم، والضيق المعني المقصود يجعل الماديّ ضيّقاً ولو كان شاسعاً رحباً والعكس.

يورد الجرجاني أبياتا أخرى للمتنبي في استعمال المجاز والإفراط في المبالغة والإغراق فيه فيقول: "وقوله :

فخُذا ماءَ رِجلِه وانْضَحا في الْـــ مُدْنِ تأمَنْ بوائــقَ الزّلْــزالِ
رجُلٌ طينُه منَ العنبَر الـــــورْ دِ وطينُ الرّجالِ من صلْصالِ
وبقيّاتُ طينِه لاقتِ المـــــــا ءَ فصارتْ عُذوبةً في الــزُّلالِ[1]

ويعلق عليها بقوله: "فهذا مقدارُ اختراعه، وهذه طريقةُ ابتداعه، فإن زاد عليه وتجاوزه قليلاً اضطرّ إلى تعقيد اللفظ، وفساد الترتيب، واضطراب النّسْج؛ فصار خيرُه لا يفي بشرّه، وجُرْمه يزيدُ على عُذره؛ ثم لم يظفر فيه بمعنى شريف؛ وإنما هو الإفراط والإغراق والمبالغة والإحالة كقوله:

1- المصدر السابق، ص:180

لوْ طابَ مولدُ كلّ حيٍّ مثلَه ولدَ النّساءُ وما لهنّ قوابِلُ

ولِمَ يُستغنى بطيب المولد عن القابلة؟ وإذا استُغني عنها كان ماذا؟ وأي فخْر فيه؟ وأي شرف يناله؟ وقوله:

لمن مالٌ تمزّقُه العطـــــايا ويشْرَكُ في رغائِبِه الأنامُ

ولا ندعوكَ صاحبَهُ فترْضَى لأنّ بصُحبةٍ يجبُ الذِّمامُ

لما وقع له المعنى الذي يُقارب الحسن ضعُفَ عن تحسين لفظه؛ فجاء كما ترى."[1]

حكم الجرجاني في أبيات المتنبي كان قاسياً نوعا ما لأنه يرى أنّ مبالغته في إيراد المعنى والإغراق فيه يُضعفه ويُنقص من بريقه، فهو يرى أنّ الظاهر من المعنى هو الذي يوضّح مكمن الغلط كون المتلقي آنذاك ليست له القدرة على تقبّل هذه المبالغة لعدم تجانسها تارة وكونها لا توافق كلام العرب تارة أخرى.

ورغم أنّ المجاز هو عمود البلاغة وسنامه، والمتنبي يوظفها حسب رؤيته، إلاّ أنّ رفض الجرجاني وغيره لمعانيه ونظمه هو سوء استخدامه له وخاصة الاستعارة حيث يرون فيها عدم التجانس بين المستعار والمستعار منه. ويرون كذلك بأنه اخترع وابتدع طريقة لم يألفها المتلقي في عصره ولكن لم يحافظ على السلامة في اللفظ والمعنى وإنّما عرف الجرجاني معنى الأبيات فقط، ويرى الغلط في سوء استخدامه للاستعارة خاصة والمجاز عموماً.

والقارئ الضمني الذي نسجه المتنبي يظهر في اختيار طرفي الاستعارة ولو من غير تجانسهما وهو إبداع في حد ذاته، والنفس إذا أرادت إن تتقبلها فسوف تتقبلها لأن المعنى جلي بعيد عن الغرابة والغموض والتناقض، ويقول عبد القاهر الجرجاني بضرورة اهتمام المتلقي بالبلاغة والإعلاء من شأن العلم بها دون أنّ يخص الاستعارة – التي تعتبر جزءً مهما فيها– في كيفية اختيار استخدام المستعار والمستعار منه لأنه يرى أنها هي الأكثر العلوم اقتضاءً الى التفصيل والتحلي فيقول: " إن البلاغة لا يكفي أن تنصب لها قياساً ما،

1– المصدر السابق، ص:180

وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا تكون معرفتها في شيء حتى تفصِّل القول وتحصِّل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصَّنَعِ الحاذق، الذي يعلم علم كل خيط من الإبرسيم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنْجورة في الباب المقطَّع، وكل آجُرَّة من الآجُرّ الذي في البناء البديع"[1] وهذا القول يبرز مدى أهمية البلاغة في عمومها أولا ويخصّ المجاز والبديع ؟ وأن يكون المتلقي حاضرا في إبداع الشاعر حين يُوظفها، فقد يتماشى والمتقدمين او يأتي بجديد شرط سلامة اللغة، فعلى المتلقي إذن أن يمتلك ناصيتها، والقارئ الضمني هو الذي يتحقق في أغوار نظم المتنبي ويوافق القيمة الفنية والأدبية في ما يأتي به من معاني فيها التوليد وكذلك توظيف البلاغة واستخدامها بمنظورها الحداثي آنذاك.

و يبرز الجرجاني في بيت للمتنبي القارئ الضمني الذي يتلقى المعنى بإيجابية وبجمالية مطلقة باحثا في الأمور الخفية فيها فيقول: "ومن هذا الضّرب قوله:

ما ينقُص الموت نفْساً من نفوسِهمُ إلا وفي يدِه من نتنِها عـــــودُ

فيقول: قالوا: والعودُ لا يشتمّ، ولو اشتمّ لم يحظ من ريحه بطائل، وإنما يظهر عرْفه إذا حللت النار أجزاءه ولطفتها، فانبثّت في الهواء ودخلت في الخياشيم.

وليس في المعنى عندي ما ذكره، ولا ذهب الرجل حيث ظنّوا، وإنما أراد أنه لا يباشرها إذا قبضها، ولكن يقبِضها وفي يده عودٌ يتناولها بطرفه، كما يريد الإنسان أخذَ الشيء يستقذره، فيصون عنه يده، ويتناوله بحاجز، ولم يردْ عود الطيب. وإنما أراد عوداً من العيدان أيها كانت."[2]

يركز الجرجاني على عجز البيت في قوله: (إلاّ وفي يده من نتنها عود)، فقال ردًا على البيت أنّ العود لا يُشتم ولو اشتم لم نأخذ من ريحه شيئاً، وإنما يظهر عُرفه إذا حللت

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص: 37

2– الجرجاني، **الوساطة**، ص:477

النار أجزاءه ودخلت الأنف، وهذا ما يراه القارئ الفعلي الذي يؤوّل المعنى كما هو في ظاهره وما اتفق عليه العرب من معنى اللفظ واستعمالاته في شعر المتقدمين، ثم يستدرك الجرجاني ويكتشف الأمور الخفية في المعنى حيث يرى أن المعنى الذي أورده هو معنى العامية وغير مقصود البتّة لان في البيت مجاز يكتشفها أهل الصناعة واللغة والبلاغة فهم القادرون على إدراك أسرار الجودة من خلال الغوص في العمق والسعة والغموض باحثاً عن الحقيقة وإخراج المعنى الجمالي والمُراد متفوقون على العامّة من المتلقين للشعر آنذاك.

فالمتنبي لم يرد عود الطيب بذاته ولم يهتم بشأنه ولا بريحه الطيبة وإنّما أراد عودا من العيدان أيها كانت، وهذا الاستدراك يفسره بوجود أمور خفية يكتشفها المتلقي الضمني داخل أسوار البيت فيقول مؤكدا ذلك: "وأمثال هذه الاعتراضات كثيرة واستقصاء جميعها بابٌ من التطويل، وإنما يصلُح استيفاءُ ذلك إذا قصدنا شرْح المعاني المستغلة من شعره، فإنّ القولَ في ذلك يتّصل بالكشف عن هذه الأمور، ويتناول الغامض الخفيّ، والمتوسط المحتمل، والظاهر الذي فيه بعضُ اللبس؛ فينفي ما يجب أن ينفي؛ ويعتذر لما يحتمل العذر، ويذكر مثل قوله:

إذا ضوؤها لاقى من الطير فرْجةً تدوَّرَ فوق البَيضِ مثلَ الدّراهمِ

ويبَين كيف صار ما يقع من الشمس على البيْض إذا وجدَتْ من الطير فرْجةً مستديراً ولم يكن مستطيلاً، وإن كانت المشاهدة صحّحَت قول الشاعر، وإنما بقي علينا تعرُّف العلة"[1]

وهنا يظهر القارئ الضمني دون ذكر المصطلح حين يقول: على القارئ لبيت المتنبي أو ما شابه ذلك أنْ يكشف عن الأمور الخفية ويتناول الغامض الخفيّ والمتوسط المحتمل والظاهر الذي في اللبس، وهو يشبه تقريباً القارئ الضمني عند آيزر حيث أنّ "القارئ يقوم أثناء قراءته بملء الفراغات والبياضات والتحديد الكامل لمواقع اللاتحديد، وتجميع المعنى للوصول إلى ما يدعوه آيزر التأويل المتسق أو الجشطالت وبالتالي تحقيق

1- المصدر السابق، ص: 476

التواصل الأدبي، وهو ما يعدّ الغاية الأسمى لفعل القراءة"[1]. فكلاهما أكد أنّ القارئ يكتشف الخفي ويملأ الفراغات ويحقق التواصل الأدبي، فهناك أسبقية للجرجاني على آيزر في معنى القارئ الضمني والفارق هو المصطلح الطي ظهر عند آيزر ولم يحدده الجرجاني.

ج – عند المرزوقي:

لم يبتعد المرزوقي عن الآمدي والجرجاني في القراءة وفي كشف انساق القارئ الضمني في بعض الشواهد التي أوردها في مواضع متعددة في شرحه للحماسة ففي قوله:

"أيبكي كما لو مات قبلي بكيته ويشكر لي بذلي له وكرامتي

وكنت له عماً لطيفاً ووالـــــداً رؤوفاً وأمًّا مهَّدت فأنامـــت

قوله: (أيبكي) هو بيان ما تمنى معرفته من أحوال مُخَارِقٍ عند مفارقته له، فقال: ليتني علمت هل يوفِّى الجزع حقه، كما لو أصبت به كنت أُوفِّيه، ويرثي لي بمثل ما كنت أرثيه؛ وهل يشكر آلائي لديه، وإقبالي عليه، وإحساني إليه مدة حياتي أم لا. فحذف لا لأن المراد مفهوم، أنه يريد أيكون ذلك أم لا. وعلى ذلك قول القائل: ليتني علمت أَزَيْدٌ في الدار إذا سكت عليه، فلا بد من أن تريد أم لا.

وقوله: (وكنت له عماً لطيفاً)، أي كنت جمعت له مدة عمري وما اطرد في نفسي، بين حدب الآباء وشفقتهم، ولطف العمومة وتوفرهم، وتفقد الأمهات وإشبالهن. والمعنى: كنت أتنقل له في الأحوال بين ما يأتيه العم في وقت لطفه أو يأتيه الوالد وقت رأفته، أو الأم وقت تربيتها ولطفها. وقد سارت هذه اللفظة، وهي (أمٌّ مهَّدت فأَنامَت) مثلاً فيما ينشر من إحسان الغير إلى الغير. ويقال: ما امتهد فلان عندي مَهْدَ ذلك، أي ما وطد لنفسه. وقد أخرج في مِعْرضٍ آخر فقيل:

كما مهَّدْتَ للبَعْلِ حسناءُ عاقرٌ

1- بوخال لخضر، **المتلقي بين التجلي والغياب**، ص ص: 40-41

وروى بعضهم: (ويشكرني بذلي له وكرامتي) على أن يكون بذلي بدلاً من المضمر في يشكرني."[1]

وهما بيتان للشاعر قُراد بن غويّة يتساءل فيهما هل من بكى عليه بعد موته سيبكي عليه كما بكى عليه إنّ حصل العكس ومات قبله ، فيرى أنّه كان وفياً له في حياته وحتى في مماته، يرى نفسه انه كان له الأب الرؤوف والعم اللّطيف والمحسن له كما يُحسن الإنسان لغيره دون مقابل، أراد الشاعر من خلال ما يراه الآمدي أنْ يرى المقابل إنْ كان حدث العكس في الحياة والممات، البيتان فيهما تساؤل غريب لأنه من فعل الخير في شخص ما في حياته ثم تألّم وبكى عليه في مماته لا يحتاج إلى مقابل أو المعاملة بالمثل، في الحياة قد يلقى الجواب من خلال التجربة ولكن بعد الممات لا يمكن أنْ يجد جوابًا، القارئ الفعلي يراها أمرا غير منطقي وسؤال في غير محلّه لأنّ لا جواب له، والقارئ الضمني الذي نسجه الشاعر في البيتين يرى أنّ الإنسان عليه توخّي الحذر في فعل الخير وصنع المعروف، فالتساؤل لم يكن عفو خاطر بل كان في طلب الحذر وتوخّي الحيطة من الآخر مهما كانت صفته على الأقل في معنى البيتين دون أنْ نعرف من يقصد ولم يذكره المرزوقي في وضعه لهذا الشاهد فاكتفى بشرح البيتين كمتلقي فعلي مجسّد وبقي متفرجاً على معنى القارئ الضمني، فالقراءتين مختلفتين ولم يتطابقا في المعنى.

ويورد أبيات الحسن بن مطير:

له يــوم بوس فيه للنــاس أبــؤس ويــوم نعيــم فيــه للنـــاس أنعـــم

فيمطر يوم الجود من كفه النــدى ويمطــر يــوم البــأس من كفــه الدم

ولو أن يوم البأس خلى عقابـــه على الناس لم يصبح على الأرض مجرم

ولو أن يوم الجود خلى يمينـــه على الناس لم يصبح على الأرض معدم

ويقول فيها: أيام هذا الممدوح مقتسمة بين إنعام وانتقام، من إحياء وإهلاك، وإفضال وإعدام، فله يوم بوس يشقى به أعداؤه، ويوم نعيم يحيا به ويسعد أولياؤه، فيوم جوده يعم نداه مؤمليه وعفاته، ويوم بؤسه يعم إهلاكه منابذيه وحساده، ولو أراد في اليوم المخصوص بالانتقام أن يجعل عقابه مخلى يتناول طبقات الناس، لم يبق في الأرض

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص: 711

مجرم ولا حسود يضمر سوءاً له، ولكن أبى عفوه إلا إبقاء؛ كما أنه لو خلى يوم جوده منافع يمينه تعم طوائف الخلق لم يبق في الأرض فقير، ولكن أبى ذلك بعده عنهم، وقصور معرفته بهم. ويجوز أن يكون المراد بقوله لم يصبح على الأرض مجرم، أنه كان يغني الخلق حتى لا يبقى مجرم وغير مجرم."[1]

قول الحسن بن مطير فيه من جمال المعنى وجمال البديع ما يثبت الحذاقة في حسن اختيار اللفظ والمعنى من جواهر الكلام، وهو ما يجعل المتلقي المتخصص لا يكتفي بالفهم فقط بل وجب عليه أنْ يكون ذلك المتذوق والمتعمق في أغوار النص كاشفا القارئ الضمني فيه، هذا الأخير الذي يُحسن التأمل ويصنع من جمال معاني النص من خلال التذوّق وحسن الاستقبال النص بالقراءة الجيدة، يقول عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السّامع ولا يجدُ لديه قَبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة وحتى يكونَ ممن تحدّثه نفسه بأنّ لما يُومئ إليه من الحسن واللطف أصلاً وحتى يختلف الحال عليه عند تأمُّل الكلام فيجد الأريحيّة تارةً يَعرى منها أخرى، وحتى إذا عجّبته عجِبَ وإذا نبّهته لموضع المزيّة انتبه"[2] فالقارئ الفعلي عادة ما يكتفي بالمعنى الظاهري وقد لا يمتلك الذوق أو يمتلك آليات النقد يُطلق الأحكام النقدية وفقها بعيدا عن التذوّق لأنه يعطي الأحكام من خلال معايير موجودة في ذهنه أو رسمها لإنتاج المعنى المراد من خلال تطابق دلالات اللفظ مع المعنى أو معايير متفق عليها بين الجمهور المتلقي حتى يكون الحكم النقدي موضوعياً، ولكن عندما يكون المتلقي يحمل كل مقتضيات التلقي من رأيٍ وذوق وقراءة واعية ثاقبة للنصوص، يُصبح ذلك القارئ الضمني الذي يُشكّل المعنى الجمالي للنص.

والمرزوقي في قراءته لأبيات الحسن بن مطير لم يكن بعيدا عن هذا المتلقي المتخصص حين شرح معانيها واكتشف جمالياتها من خلال ذوقه الرفيع التي أبانها من إنتاج المعنى وتوجيهه إلى الوجهة الفنية التي يكتنفها الجمال والتأثير، والذوق المحصّن

1- المصدر السابق، ص: 1118

2- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص:34

بالمعرفة والدراية والخبرة القرائية هم من يحددون مستوى القارئ الضمني داخل نسيج النص "إذ لا يمكن لأي مستمتع بالأثر الفني أن يشعر بالهزّة الشعورية والأريحيّة إلاّ عن طريق الذوق المعلّل والموضّح"[1] وهو الذي يحقّق شعرية النص الأدبي وهذا ما وجدته عند المرزوقي حين أظهر جمالية الأبيات فقال: الممدوح في بداية الأبيات أيّامه مقسّمة بين إنعام وانتقام وإحياء وإهلاك وإفضال وإعدام وهكذا وبتواتر موسيقي وبديعي حسن، ثم ينهي هذه الفواصل بشرح للبيت الرابع بنتيجة مهمة للإنسان في الحياة، فإذا ترك العقاب والانتقام وكان حليماً متسامحاً فإنّ النتيجة خلو الأرض من الإجرام ومن كل مجرم.

وفي بيتي الشاعر العُجير السلولي مفتخرا بابن عمه يقول المرزوقي: "وقال العجير السلولي:

إن ابن عمي لابن زيد وإنّه لبلال أيدي جلّة الشّوّل بالدّم

طلوع الثنايا بالمطايا وسابق إلى غاية من يبتدرها يُقــدَّمِ

افتخر بابن عمه، وبمكانه من قرابته، ذاكراً اسم أبيه، ومكتفياً به لاشتهاره، ثم وصفه بأنه أوان الجدب والقحط، وعند إسنات الناس، ووقت طروق الأضياف، يعرقب الإبل السمان فيبل أيديها من دماء عراقيبها.

وقد أحسن لبيد كل الإحسان في قوله لما سلك هذا المسلك:

مدمن يجلو بأطراف الذرى دنَّس الأسؤق بالعضب الأفل

وقوله طلوع الثنايا بالمطايا يريد أنه يعلو العقاب ويشرف عليها مرتبئاً فيها، أو نافضاً طرق الصيد عليها. ومثله قوله: طلاع مرقبة، وطلاع أنجدة، إلا أن هذا زاد على ما قولوا لقوله بالمطايا. وقوله وسابق إلى غاية مثله قول تأبط شراً:

سباق غايات مجد في عشيرته

وقوله من يبتدرها يقدم في موضع الصفة لغاية، والمعنى: من يبتدر مثل تلك الغاية في أقرانه ونظرائه، وسلم السبق له."[2]

1- أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني**، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، 200.10.10م، ط2، ص:414

2- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص: 1130

فقال فيه مادحا انه يُكرم الناس أينما رحل وارتحل في أي زمن وفي أيام الوفرة وأيام القحط، هذا من جهة ومن جهة أخرى يضيف بيتا آخر للبيد معجبا به، لأنه سلك مسلك العجير فقال انه يمدح الرجل ويعطه المرتبة العالية في شان الكرم والجود ثم يضيف بيتا آخر لتأبّط شرّاً فيه وصفا للممدوح الذي يرى فيه الأسبقية على أهله في الكرم، وهي صفة تواجدت عند العرب من القدم وهم يتباهون بها لأنها من مكارمهم.

ذكر المرزوقي الأبيات ليُعطيَ لها الوجود الفعلي من خلال حسن لفظها وجمال معانيها فبرغم آن الكرم تناوله اغلب الشعراء المتقدمين منهم أو المحدثين إلاّ أنّ الاختلاف في النظم وتنوّعه، هو بمثابة الإبداع حيث أن تصوّر كل شاعر للكرم حسب الموقع وحسب الممدوح هو الذي ترك المرزوقي يُعجب بهم فيرى أنّ تخيّرهم للفظ والمعنى الراقي لرفع من شان الممدوح تلاءم مقام المتلقي فما عليه إلاّ أنْ يُظهر ذوقه من خلال استحسانه لما يُستحسن واستهجانه لما هو رديء، وارتياح المرزوقي أي ارتياح متلقٍ في استقبال معنى الأبيات دلالة على سلامة الذوق وتطابق القراءات بين المتلقي الخفي وهو القارئ الضمني الذي صنعه كل شاعر في بيته مع المتلقي الفعلي سواء المتلقي الناقد والمتمثل في المرزوقي أو المتلقي من العامة. ولن نبتعد قليلا عن صفة الكرم عن الشعراء العرب فها هو يورد بيتا آخر لشاعر لم يذكر اسمه يقول فيه: "آخر:

وإنا لنجفو الضيف من غير عسرة مخافة أن يضرى بنا فيعود

قوله: (فيعود) لم يعطفه على أن يضْرى بنا، لكنه قصد به إلى الاستئناف، والمراد فهو يعود، ويقال: إن بعض المتحذلقين في زمن الأصمعي خالفه في هذا وزعم أن الشاعر تمدح بهذا ولم يتملح، وزعم أن المراد إنا لا نتكلف للضيف ولا نحتشد له، بل نقدم إليه ما يحضرنا لئلا ينفر من احتشامنا له، فينقبض عنا، ولا يعود إلينا. قال: ومعنى (مخافة أن يضرى) أن لا يضرى بنا، ولا مضمرة، كما قال الله عز وجل: (يُبَيِّنُ اللّهُ لَكُمْ أَنْ تَضِلُّوا)[1]. وهذا كما تكلف بعضهم القول في قوله:

1- سورة **النساء**، الآية 176

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم قالوا لأمهم بولي على النار

وزعم أنه مدح مع اتفاق الناس على أنه أهجى بيت."[1]

يتناول البيت الأول من الشاهد كيفية إكرام الضيف فالواجب أن لا يتكلّف المضيف للضيف ولا يحتقر من شانه في إكرامه بل يُقدّم له ما يحضره وكما قيل الجود بالموجود، القارئ الضمني هنا يرى التكلّف للضيف فيه ضرر مادي واحتقاره بتقديم الأقل من الموجود فيه ضرر المعنوي لان العرب يرون الكرم أمرا مقدسا شرفهم.

أمّا في البيت الثاني من الشاهد هو بيت شهير هو مزيج بين مدح وهجاء في نفس الوقت وهنا مكمن الجمال فظاهره مدح وباطنه هجاء، ولكن المتلقي الفعلي والمتمثل في الجمهور رأى فيه انه يُعدّ أهجى بيت لأنه يُنقص من قيمة المضيف في إكرام ضيفه.

القارئ الضمني يبرز بقوة هنا وهو ما رأيناه في البيت الأول عن الضرر المعنوي الذي قد يصيب الضيف بتصرّف السلبي للمضيف في التكلّف أو الاحتقار، فعلى المضيف أن يأخذ طريقاً وسطى بين هذا وذاك وبالمقابل على الضيف أن يكون متفهماً المقام وان يقتنع بالموجود وطبائع المضيف.

من خلال ما سلف نجد بأنّ الصّورة النّقدية لعمود الشّعر ما هي إلاّ صورة منعكسة للقارئ الضّمني للجمالية العربية في طورها الأول، إذا كان الشّعراء عندما يبدعون فإن مجموعة من القيم الجمالية راسخة في لا وعيهم الجمعي فيها يظهر القارئ الضّمني، وهكذا عندما ظهرت عناصر عمود الشعر الفنية كانت فقط تجسيدا لقارئ ضمني للشّعراء العرب في الفترة الأولى والتي كانت حجة عند نقّاد نظرية عمود الشّعر.

ومنه فإن ملامح القارئ الضّمني عند كل من الآمدي والجرجاني والمرزوقي، تجلّت في انتصارهم في عديد المرّات لكل ما قام به أبو تمّام والبحتري والمتنبي وغيرهم من الشُّعراء آنذاك وتبرير ما قاموا به من خروج على عمود الشّعر الذي يعتمد في الأساس على المتلقي الفعلي الذي كان واضحا في مرّات أخرى من خلال مهاجمتهم لهم مقابل

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص: 1299

الحفاظ أو الانتصار لمعهود العرب في عمود الشّعر، وضوابط لا يجب الخروج عليها وتتمثل في:

- عدم تجاهل اللغة في معانيها واحترام المنطق والعقل.
- عدم الاتكال على تواطؤ المتلقي وتسامحه مع هذه المعاني الغامضة والعويصة.
- السّير على معهود العرب في اللغة والشّعر تعبيرا لفظا ومعنى.
- عدم الخروج على سننهم والخروج عليها قبح غير مقبول.
- عدم الوقوع في التناقض والتّضاد.
- الالتزام بالمعهود الجمالي، كما في حديث البحتري عن ذيل الفرس.
- عدم الاحتفاء بالصّنعة سعيا وراء الطّبع.
- الحرص على استقامة اللفظ وجزالته وصحة المعنى وشرفه.
- حسن ومناسبة الاستعارة.

2-الفجوات في ضوء عمود الشعر:

لا يخلو نص من الثغرات فتعدد الإبداع في الموضوع الواحد ومستوياته لدليل على ذلك، ومن دواعي وجود هذه الفجوات أن المبدع يفتقد الكمال في إبداعه هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يقصد تركها من أجل ملأها من القارئ، فتفاعل النص مع القراءة يساهم في إخراج الإبداع في صفة مكتملة، وهذا ما أدى بنا إلى البحث في المدونات الثلاث على تلك الثغرات من خلال معاني بعض المختارات من القصائد المدونة فيهم، ودراستنا تهدف الى استكشاف قدرة كل من الآمدي والجرجاني والمرزوقي على سد بعض الثغرات التي تركها الشعراء في معاني ودلالات قصائدهم وكل حسب فهمه وتأويله.

يقول الآمدي: "ومن خطأ المديح قوله:

سأحمد نصراً ما حييت، وإنّني لأعلم أنّ قد جل نصرٌ عن الحمد[1]

فإنه رفع الممدوح عن الحمد الذي ندب الله عباده إليه بأن يذكروه به، وينسبوه إليه، وافتتح فرقانه في أل سورةٍ بذكره، وحث عليه، وللعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها

1- الآمدي، **الموازنة**، ص: 207

وأشعارها، ما فيهم من رفع أحداً عن أن يحمد، ولا من استقل الحمد للممدوح، قال زهير بن أبي سلمى:

متصرف للحمد، معترف للرزء، نهاضٍ إلى الذكر

فقوله " متصرف للحمد " أي حيث ما رأى خلة تكسبه الحمد التمسها وطلبها.

وقال أيضاً:

أليس بفيّاضٍ يداه غمامةٌ ثمال اليتامى في السنين محمد؟

فقوله " محمد " أي: يحمد كثيراً."[1]

أورد في هذا الشاهد الخطأ الذي وقع فيه البحتري في معنى البيت حيث رفع الممدوح على الحمد الذي أوصانا به الله عزّوجل ، فأراد سد هذه الفجوة لاكتمال المعنى وإصلاحه بقول زهير – الذي يعتبر من كلام العرب – والذي يرى عظمة الحمد ورفعته على أي شيء مؤكدا نقص معنى بيت البحتري وعدم اكتمال معناه.

وأماّ في قوله: "ومن خطأ أبي تمام قوله:

يدي لمن شاء رهنٌ لم يذق جرعاً من راحتيك درى ما الصاب والعسل

لفظ هذا البيت مبنيٌ على فساد؛ لكثرة ما فيه من الحذف؛ فكأنه أراد بقوله: (يدي لمن شاء رهن) أي: أصافحه وأبايعه معاقدةً أو مراهنة إن كان من لم يذق جرعاً من راحتيك درى ما الّصاب والعسل، ومثل هذا لا يسوغ؛ لأنه حذف (إن) التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها؛ لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف (من) وهي الاسم الذي صلته (لم يذق) فاختل البيت، وأشكل معناه.

والحذف لعمري كثيرٌ في كلام العرب، إذا كان المحذوف مما تدل عليه جملة الكلام، قال الله عز وجل: ﴿ أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُوا فِي أَنْفُسهمْ مَا خَلَقَ اللَّه السَّمَاوَات وَالْأَرْض وَمَا بَيْنهمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَأَجَل مُسَمًّى﴾[2]، أراد تبارك اسمه أو لم يتفكروا فيعلموا (أنه ما خلق ذلك إلا بالحق، أو لم يتفكروا فيقولوا)، وأشياء هذا كثيرٌ"[3]

فيرى المعنى في بيت أبي تمام غير مكتمل وأن فيه نقصا فادحا وخاصة في الحذف، فعمد على إكمال النقص بالشاهد من خلال الآية، و(أن يقولوا) في الآية تعني الكلام

1- المصدر السّابق، ص: 207

2- سورة **الروم**، الآية 8

3- الآمدي، **الموازنة**، ص: 191

المحذوف وأنّ السياق يدل عليه. وهذا ما لم يفعله أبوتمام في البيت فحذف (أن) التي تدخل للشرط دون ترك ما يدل عليها، والآمدي كان قد أعطى المعنى كاملا رغم النقص الذي فيه.

أماّ عن الجرجاني فيقارن معنى بيت لابن المعتز بمعنى بيت آخر لأبي تمام حيث يقول: "وقوله:

ما زال يَلْطِمُ خدَّ الأرض وَابلُها حتى وقت خدِّها الغُدْرانُ والخضرُ

وشتان ما بين هذا اللطم ولطم أبي تمام في قوله:

ملطومة بالورد أطلق دونه في الخلق فهو مع المنون محكم

وإنما نازع أبا نواس قوله:

تبكي فتذري الدر من نرجس وتلطم الورد بعُنّاب

فسبق أبو نواس بفضل التقدم والإحسان، وحصل هو على نقص السرق والتقصير؛ لكنه أحسن في بقية البيت فجبر بعض ذلك النقص."[1]

يرى أن لطم ابن المعتز ولطم أبي تمام مختلفان تماما ويرى ايضا أن هناك بون بين لطيمهما، فالأول لطم خد الأرض والثاني ملطومة بالورد، وابن المعتز نازع أبا نواس في البيت الذي أورده والذي مطلعه تبكي فتذري، فقال: أن أبا نواس كان الأسبق بفضل التقدم والإحسان وابن المعتز في صدر البيت أصابه النقص والتقصير أمّا في عجزه أحسن التصرّف وأتمّ المعنى وأكمل النقص فيه.

واثبت **الجرجاني** علو كعبه في سد الثغرات في هذا الشاهد فيقول: "وما ضرّ قول المتنبي:

فاستعارَ الحديدُ لوناً وألقى لونَه في ذوائبِ الأطفالِ

1- الجرجاني، **الوساطة**، ص:38

وإن كان مأخوذاً من قول العامة :هذا أمر يشيب الطفل. وكانتِ الشعراء قد تداولتْه وابتذلته حتى أخلق ورثّ، وقد زاد فيه الزيادة المليحة، وإنما العيبُ على أبي الجويرية. العبدي إذ أخذ قول نُصَيب، فقال:

قفوا خبروني عن سليمان إنني لمعروفه من أهل وَدّانَ طالبُ

فعاجُوا فأثْنَوا بالذي أنت أهلُه ولو سكتوا أثنت عليكَ الحقائبُ

فنقل معناه وكثيراً من ألفاظه، ثم يقعُ من إحسانه أحسن موقع فيقول:

أقول لقافلين يــُرى عليهــمْ عطايا منك ليس لها حِساب

قِفوا أُخبرْكمُ وتُخبّرونـــــي قليلاً واسّرابُ له اختِباب

لأفصِحَهم وما كفروك حُسْنا ولو فعلوا لكذّبه العِيــاب."[1]

ففي كل بيت يرى فيه النقص يشرحه من خلال أبيات أخرى لشعراء آخرين يُقارن تارة ليقرّب المعنى إلى الكمال وتارة أخرى يكمل المعنى إذا اكتنفه العجز أو النقص ، وقد يأتي بكلام العامة أيضاً حتى يعطي الأحقية للشاعر في المعنى المقصود من خلال أخذه من العامة، وتضمينه في شعره، وهنا في قول المتنبي أعطى للمعنى التمام من خلال كلام العامة في قولهم هذا أمر يشيب الطفل لمقابلته معنى عجز البيت وقال انه زاد فيه الزيادة المليحة محاولة لسد النقص الذي قد يعترض أي متلقي.

وفي قوله: "قال أبو الطيب:

يرى في النوم رمحَك في كُلاه ويخشى أن يراهُ في السُهاد

فقصّر في ذكر السُهاد؛ لأنه أراد أن يقابل بها النوم، وبذلك يتم المعنى، وليس كل يقظة سهاداً؛ إنما السهاد امتناع الكرى في الليل، ولا يسمى المتصرف في حاجاته بالنهار ساهداً وإن كان مستيقظاً، وقد جاء به في بيت آخر فقال:

وكلّما حلمَت عذراءُ عندَهُم فإنما حلمَت بالسّبي والجمَل

1- المصدر السابق، ص ص:190-191

وإنما ذكر الجمل؛ لأن الروم لا تعرفه إلا إذا غزاها المسلمون، فهم أشد شيء فرَقاً منه ونفاراً عنه."[1]

ركّز الجرجاني في البيت الأول للمتنبي على معنى كل لفظة يوظفها الشاعر وهنا المتنبي استخدم لفظ السهاد في غير موضعها الأصلي ، فقام الجرجاني بإكمال المعنى من خلال قوله: أنّ السهاد يقصد به النوم عموما سواء في الليل أو في النهار هذا من جهة ومن جهة ثانية نبّه الجرجاني المتنبي إلى المتلقي الأعجمي في البيت الثاني، فهو يرى أن تلقي البيت يستلزم معرفة المتلقي معنى كل لفظ، فإن كان البيت موجّها للمتلقي الأعجمي على الشاعر ان يكون عارفاً بلغته.

والجرجاني يعطينا شاهدا آخر من خلال ما أنشده المتنبي على مسامعه حيث يقول: "وقد أنشدني بعض من أثِق به لبعض العرب:

متى نوّهْت في الهيجاء باسمي أتاك السيفُ أوّلَ منْ يُجيب

لمّا جعل السيفَ مُجيباً له ألحقه بمن تصحّ منه الإجابة من العقلاء .وكإنكارهم قوله:

أثابَ بها مُعميي المِطيّ ورازِمُهْ

فزعموا أن كلام العرب: ثاب جسم فلان: رجع لقوته بعد المرض؛ وهذا أبو زيد يروي عن العرب :أثاب الرّجلُ إذا ثابَ إليه جسمُه، وقد حكاه عنه أبو عبيد في الغريب المصنف، وحكى غيره ثابَ وأثابَ بمعنى واحد.

ولو عرّجنا على كل معترِض وأصغينا لكل قائل لامتدّ بنا القول ولأعجزَنا كثرةُ الخصْم عن امتحان الشهادات، وشغلنا باتّصال الدعوى عن التوسّط، وإنما يقصد بالكشف ما يشتبه، ويتوسط في الأمر الذي يشكل ويلتبس. ونصون كتابنا عن سخيف الاعتراض، كما نصونه عن ضعيف الانفصال."[2]

1- المصدر السابق، ص ص:253-254

2- المصدر نفسه، ص:440

وهنا يدافع الجرجاني عن الشاعر، وأكّد على شيء مهم للمتلقي أن يتغاضى عن بعض ما يقع فيه الشعراء من أخطاء، وكأنه يقول على المتلقي الجيد أن يُكمل المعنى وان نقص دون اعتراض وهي ضمنيا ملا الثغرات التي يتركها الشاعر فعمل المتلقي هو ملؤها، فقد تكون هناك تأثيرات جانبية لهذا النقص لا يستطيع الشاعر أن يعالجها أثناء النظم أو لحاجة في نفسه وهكذا.

ثم في قوله: "وقوله:

عوابِسَ حلّ يابسُ الماءِ حُزمَها فهنّ على أوساطِها كالمناطِقِ

قالوا: الماء لا يوصف باليَبَس، وإنما يقال :جَمد الماء وجَمَس السّمن، ويبس العود والنبت، ونحو ذلك.

قال المحتج :قد جاء عن العرب وصفُ الماء باليَبَس، قال بشر يصف خيلاً:

تراها من يَبيس الماء شُهْباً مُخالِطُ درّةٍ فيها غِرار

قالوا: وقد استعار الجموس في الماء ذو الرمة فقال:

ونقْري سَديفَ اللّحم والماء جامس

قال الخصم: أما يبيس الماء فإن العلماء رووا عن العرب أنها تُسمى العرب يَبيس الماء، فليس هو من هذا الباب بسبيل، وأما بيت ذي الرمة فقد ردّه الأصمعي، وعاب ذا الرمة به.

قال المحتج :أما تسميةُ العرَق يبيسَ الماء فلسْنا ندفعه؛ غير أنّ هذا البيت يشهد بخلاف ما قلتم؛ لأنه جعلها شُهباً، والعرق لا يغير ألوانه، وإنما أراد ما جمَد من الماء عليها، وبيت ذي الرمّة صحيح عنه، وهو حجة تلزُم الأصمعي وغيرَه. وهل ينكر الأصمعي ذلك إلا برواية عن العرب؟ ومتى ثبتت الرواية عن موثوق بفصاحته فقد وجب التسليم له."[1]

يرى أنّ الماء لا يوصف باليَبَس ويبرر ذلك بقول العرب فيه، وبعد ذلك أورد قول المحتج الذي أثبت العكس حين استدلّ ببيت بشْر في وصف الخيل. والجرجاني أراد أن يكمل

1- المصدر السابق، ص:466-467

معنى البيت ويسد الفجوات الذي يرى فيه النقص من خلال ما قاله المحتج وكذلك ما قاله ذو الرمّة، وكان هذا كله رداً على الأصمعي الذي يؤكد أن البيت فيه قصور في المعنى مادام اللفظ لم يستعمل في معناه الأصلي وقد عاب على ذي الرمّة أيضاً استخدامه للعبارة (والماء جامس)، وهذا الشاهد يشبه الشاهد الذي قبله ، يحث المتلقي أنّ يسد الثغرات ويتغاضى على النقص، ونستنتج أنّ المتلقي في هذه الحِقبة كان له التأثير الكبير في الشعر وظهور عمود الشعر لم تكن فقط للشعراء بل كان الحظ الأكبر فيه للمتلقي مهما كان نوعه شاعر أو كاتب أو من العامة، ثم إن الفجوات التي يتركها الشاعر في قصيدته تكتمل من خلال القراءة الجيدة للمتلقي على اعتبار أن هذا الزمن فيه المتلقي بمستوى الشاعر أو ربما أفضل.

والمرزوقي في شرح الحماسة أيضًا نجد بعض الشواهد التي سد فيها ثغرات بعض معاني الشعراء الذين تطرق إليهم ومنها قوله: "وقال آخر:

إن تبغضوني فقد أسخنت أعينكم وقد أتيت حراماً ما تظنونا

وقد ضممت إلى الأحشاء جارية عذباً مقبلها مما تصونونا

يقول: لا ملام عليكم في بغضائكم لي، فقد نلت منكم ما استحققت به ذاك. وانتصب حراماً على الحال من أتيت، وما تظنونا في موضع المفعول، والضمير العائد من الصلة محذوف. وقوله مما تصونانا ولم يقل ممن، لأن القصد إلى الجنس وما للصفات والأجناس ولما دون الناطقين. فأما قوله تظنون فيجوز أن يكون من غالب الظن، ويجوز أن يكون من اليقين."[1]

وهنا(الجواز) في قوله تظنون أن يكون من غالب الظن أو يكون من اليقين هي سد فجوة التي تركها هذا الشاعر عند تلقي القارئ لهذا البيت، فجوازهما يعني عدم تركه للتأويل، فأي قراءة في المعنيين جائز ويقصده الشاعر ويُقنعه.

1- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص: 1072

وفي قوله: "قال بعضهم:

يقول لي الأمير بغير نصحٍ تقدم حين جد بنا المـــراس

وما لي إن أطعنتك من حياةٍ وما لي بعد هذا الراس راس

ذكر أبو العباس المبرد أن المهلب بن أبي صفرة قال يوماً وقد حميَت نائرة الحرب بينه وبين الخوارج، لأبي علقمة اليحمدي: أمددنا بخيل اليحمد وقل لهم: أعيرنا جماجمكم ساعةً. فقال: أيها الأمير، إن جماجمهم ليست بفخار فتعار، وأعناقهم ليست بكرَّاثٍ فتنبت. وقال لحبيب: كُرَّ على القوم!! فقال: " يقول لي الأمير بغير نصحٍ."

وقوله " جد بنا المراس " أي اشتد. والمراس: المجاذبة والمدافعة."[1]

لم يشرح البيت كعادته في بادئ الأمر ولكنه بذكاء وحنكة بدأ بما قاله أبو العباس عن المهلب بن أبي صفرة في الحرب بينه وبين الخوارج لأبي علقمة ثم ينهي الحديث الذي دار بينهما، لينتهيَ به الأمر أن يشرح عجز البيت حيث يرى فيه الثغرة ويسدّها بالمعنى من خلال ما دار من الحديث بين الرجلين والذي انتهي بصدر البيت.

3-السّجل النصي في ضوء عمود الشعر:

يُعدّ السجّل النصي أحد أهم المفاهيم الاجرائية في نظرية التلقي عند آيزر، حيث يرى بأنّها" مجموعة الاتفاقات الضرورية لقيام علاقة تواصلية بين كلّ من النص والقارئ"[2] وهذا من شأنه يجعلنا ان نقول ايضا عن السّجل النصي بأنّه "كيان بنائي في النص، والقارئ يعمل على استيعابه والتفاعل معه، أنه يمثّل بالنسبة اليه درجات مختلفة للتأثير في عملية تفاعله مع النص، فإدماج المعايير الخارجية ثقافية اجتماعية دينية سياسية تاريخية ضمن نص معيّن، وتكرارها من شأنه ان يحدّد، وبدقّة درجات ردود الفعل لدى القارئ"[3] وعليه فان السجلات النصية او كما تسمى الذخيرة تعمل على تأطير الخلفيات المعرفية المحيطة بالنص، ويأتي التناص عنصراً أساسيًا في هذه السجلاّت لأنه يظهر

1- المصدر السابق، ص: 1287

2- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، ص: 193

3 - محمد إقبال عروي، **مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي**، ص: 54

دائماً " كخليط من الأدب السابق، والمعايير الخارج نصية، فإن هذه المعايير (المواضعات الاجتماعية والتاريخية، وكذا التقاليد والمواضعات الأدبية المنتقاة من النصوص السابقة) تتعرض داخل السجلّ النصي الى تشويه، وتعطيل لإمكاناتها الدلالية السائدة، لكي تتحرّر امكاناتها الافتراضية والمنفية، ويكون بإمكانها ان تشير الى الحلّ الذي يريد ان يقترحه النص بشان الواقع، وبالتالي فإن وجودها داخل السجل النصي يمنح معلومات هامة بشان الكيفية التي يُبنى بها الحل الذي يقصده النص"[1]، ولربط هذا المفهوم الاجرائي بالتراث الشعري العربي القديم من خلال المدونات التي اخترناها في الدراسة، نحاول استكشافه من خلال بعض النماذج التي تناولتها هذه المدونات الثلاثة.

يقول الآمدي:" وقال أبو تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما لحبُّ الا للحبيب الأوّل.

أخذه من قول كُثَير:

إذا وصلنا خلّة كي تُزيلها أبينا، وقُلنا: الحاجبيّة أوّلُ

وذكر محمد بن داود بن الجرّاح في كتابه انه أخذ المعنى من قول ابن الطَّثْريَّة إذ يقول:

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى فصادف قلباً فارغاً فتمكّنا

وهذا أجود ما قيل في هذا المعنى، لأنه ذكر العلّة."[2]

لم ينطلق أبو تمام من فراغ في نظمه للبيت حسب الآمدي، إذْ اعتمد فيه على ثقافة اجتماعية كانت سائدة من قبل وخاصة في غرض الغزل، والآمدي هنا يؤكد جازما أنّ أبا تمام أخذ معنى بيته من قول شاعر آخر وهو كُثَير، ولم يقف عند بل يرى أيضا أنه نقله من قول شاعر آخر وهو ابن الطَّثْريَّة، هذا الأخير الذي أعتبره الآمدي الأجود ما قيل في المعنى لسبب أنه ذكر العلّة مقارنة مع أبي تمام وقبله كُثَير، وعليه فأبو تمام نظّم هذا البيت انطلاقا من تفاعله مع المعاني التي سبقته من نظم الشعراء الذين من قبله، فانتج معنى جديدًا له خصوصية أبي تمام مع وجود الاحالات الضرورية والتي استكشفها

1- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، ص: 197

2- الآمدي، **الموازنة**، ص:69

الآمدي وتتمثل أبيات سابقة تحمل نفس المعنى مع خصوصية كل شاعر، وهذا هو السجل النصي الذي من خلاله تواصل الآمدي مع معنى بيت أبي تمام.

وقال الآمدي أيضاً: "وقال مسلم بن الوليد يرثي:

فاذهب كما ذهبت غوادي مزنةٍ أثنى عليها السهل والأوعار

أخذ أبو تمام المعنى وقصر في العبارة، فقال:

وقفنا فقلنا بعد أن أفرد الثرى به ما يقال في السحابة تقلع

وتقصيره عن مسلم أن مسلماً قال: (أثنى عليها السهل والأوعار)، فأراد أن هذه السحابة عمت بنفعها، وفي قول أبي تمام: (ما يقال في السحابة تقلع) إبهام؛ لأنه لم يفصح بالثناء عليها وأنها نفعت، وقد يقال في السحابة إذا أقلعت ما هو غير المدح والثناء، إذا نزلت في غير حينها، وف يغير وقت الحاجة إليها، وكثيراً ما يضر المطر إذا كانت هذه حاله، وإن كان أبو تمام لم يرد هذا القسم، وإنما أراد القسم الآخر فقط؛ فقصر في العبارة والشرح، ألا ترى إلى قول الشاعر الأول ما أحسن ما شرط، وهو طرفة:

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمةٌ تهمى

قال: " غير مفسدها " لما دعا لها بالسقيا التي تدوم، وقال البحتري:

ألح جوداً فلم تضرر سحائبه وربما ضر عند الحاجة المطر

وقول أبي تمام: (ما يقال في السحابة تقلع) يحتاج إلى تفسير مع سرقته المعنى."[1]

ينقل هنا الآمدي كيف أخذ أبو تمام معنى بيته أعلاه من معنى بيت مسلم بن الوليد في غرض الرثاء، ولكن أبا تمام أخذ المعنى وقصّر في العبارة ولم يأخذ المعنى كاملا والعبارة كاملة ويأتي الآمدي بأبيات أخرى للشعراء آخرين كطرفة من العصر الجاهلي والبحتري الذي عاصر أبا تمام في نفس المعنى ونفس النهج في تناول معنى البيت، حتى أن الآمدي حكم عليه بالسرقة فقال: أن قول أبي تمام يحتاج الى تفسير مع سرقته للمعنى، وهذ ما يُظهر المخزون الشعري الواسع عنده في استكشاف المعنى من خلال المعاني

1- المصدر السابق، ص ص: 73-74

القديمة التي حوّلها ابو تمام الى معاني جديدة تخصّه هو، وهذ إن دلّ إنّما يدلّ على ما تناوله الآمدي كفكرة هو السجّل النصي الشعري والذي جسّده في استكشاف المعنى الجديد وتشويهه من خلال الحكم عليه بالسرقة ولكنه في حقيقة الأمر تشويها يبتعد عن السلبية لأنّ أبا تمام نقل المعنى بمتغيرات تجسد بنية المعنى الجديد مع الابقاء على المعاني القديمة ولكن بصيغة دلالات أخرى وهذا ما جعل الآمدي في حيرة عنما قال: إن معنى أبي تمام يحتاج إلى تفسير وتعمق أكثر لإعطاء حكم نهائي.

وننتقل الي ما قاله الآمدي في جرير حين هجا الاخطل: "وقال جرير يهجو الأخطل:

ما زلت تحسب كل شيء بعدهم خيلاً تكر عليكم ورجـــالاً

أخذه أبو تمام فقال:

حيران يحسب سجف النقع من دهشٍ نقى يحاذر أن ينقض أو جرفاً

وأخذ جرير المعنى من قول الله تعالى: ﴿ يَحْسَبُونَ كُلّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوّ ﴾[1]."[2]

تناول الآمدي هذ البيت لجرير والذي هجا فيه الأخطل وهو من شعر النقائض، وقال أنّ أبا تمام أخذه وجعله سجّلا نصيا لإخراج معنى يريده هو في بيته، ولم يقف عند هذا بل أورد سجّلا نصيا آخر لجرير في نظم بيته حيث أخذ معناه من القرآن الكريم ويبدو التأثر الشديد به، والقرآن الكريم له الأثر الكبير في تكوين بعض الشعراء كونه يحمل كل المعاني القابلة إلى التعدد وإلى التوظيف وهو الشيء المشترك في ثقافة الشاعر والمتلقي معا آنذاك، فيسهُل على الشاعر نقل المعنى منه، ويسهُل على المتلقي فهم المعنى من خلال المرجعية التي اكتسبها منه.

ويقول الجرجاني في وساطته: "أو كما فعل أبو نُخيْلة بأرجوزة العجّاج: زعم أبو عبيدة عن أبي الخطاب أن أبا نُخيلة قال: وفدتُ على مسلمة بن عبد الملك وقد مدحته فأكرمني وأنزلني، ثم قال لي: ما لكَ والقصيد وأنتَ من بني سعد! عليك بالرجز! فقلت: أولستُ بأرجز العرب؟

---

1 – سورة **المنافقون**، الآية:4

2– الآمدي، **الموازنة**، ص:69

فقال: أسمعني، فأنشدته:

يا صاحِ ما شاقَك من رسْم خالِ ودمنةٍ تعرفُها وأطلالِ

وهو من قول العجّاج، فلما سمع أولها أصاخ، فلما أسهبتُ فيها قال: أمسك. فنحن أروى لهذا منك، وظننته مقتَني، فما أصبت منه خيراً."[1]

يروي لنا الجرجاني هذه القصة التي جرت بين أبي نُخيلة وبين مَسلمة بن عبد الملك والتي نقلها ابوعبيدة عن ابي الخطاب ، حين نزل أبو نُخيلة ضيفا على مَسلمة، وأنشده شعرا مادحاً إياه فأكرمه، ولكن ما دار من حديث بعد إنشاده البيت الذي يمدح فيه، هو لما مسلمة بن عبد الملك سأله مالك أنت والشعر وأنت من بني سعد ،وإن كان يعرف الأراجيز؟ فردّ عليه أبو نُخيلة أنه من أرجز العرب، فانشده أرجوزة تشبه لأرجوزة العجاج، فطلب التوقف لأن ما أنشده أبو نُخيلة للعجاج ومَسلمة يعرفه جيدا وأقرب له منه من أبو نخيلة، فمَسلمة متلقي يعرف الشعر وخاصة الأراجيز ومنها أرجوزة العجاج، ويرى أن الشاعر أخذ من العجاج وهي سجّل نصي بمثابة إجراء راجع الى كل ماهو سابق على البيت الجديد الذي أنشده أبونُخيلة الذي اعتبره مسلمة قديماً ويعتبره من جهة أخرى أبونُخيلة جديدًا.

وغير بعيد عمّا سبق يقول الجرجاني: "وقريب منه قول أبي تمام:

أبدلْتَ أرؤُسَهم يوم الكريهة من قنا الظّهورِ قَنا الخطّيِّ مدَّعَما

وقد عدّ هذا من سرقاتِ أبي تمام، ولست أراه كذلك؛ لأنه ليس فيه أكثر من رفع الرؤوس على القنا، وهذا معنى مشترَك لا يسرق، فأمّا إبدالُ القَنا بقنا الظهور فلم يعرِض له مسلم ولا جرير، وهي ملاحظة بعيدة. وأقرب من ذلك إليه قول أبي تمام:

من كلّ ذي لِمّةٍ غطّت ضفائرُها صدْرَ القناةِ فقد كادت تُرَى علَما

ومثله قول أبي الطيب:

مبَرْقِعي خيلِهم بالبيضِ متّخذي هامَ الكُماةِ على أرْماحِهم عذَبا"[2]

1- الجرجاني، **الوساطة**، ص:194

2- المصدر نفسه، ص:230

يعتبر الجرجاني أنّ معنى بيت أبي تمام في هذا الشاهد إنّما هو مشترك بينه وبين شعراء سبقوه، وهو رد على الذين اعتبروه من سرقاته الشعرية، فالجرجاني يشرح البيت على أنه مأخوذ من شعر غيره ولكن أحسن التوطئة فأعتبره ابداعاً وهنا تناصّ، والتناص سجّل نصي ينهل الشاعر من شعر غيره بعيدا عن السرقة والسطو على معاني الغير، والشاهد في ذلك أنّ الجرجاني يرى أنّ أبا تمام أخذ معنى يخصّه هو فقط الذي اعتبر أنّ ليس فيه أكثر من رفع الرؤوس القنا، ولم يتناوله كل من جرير ومسلم بهذا المعنى بالضبط، ويأتي الجرجاني ببيت آخر لأبي تمام وبيت آخر للمتنبي يؤكدان ذلك في آخر هذا الشاهد.

ويقول الجرجاني في وساطته: "وهيهات أن يعرضَ لك الأديب الفطِن لقول عامر الثقفي:

كأن ريِّقه لما علا سَبطاً أقرابُ أبلق ينفي الخيلَ رمّاح

وقول آخر:

وترى البرقَ عارضاً مُستطيراً مرَح البُلق جُلنَ في الأجلال

إلاّ عن روية كثيرة، أو فكر طويل، ولو سمعتَ قائلاً يقول إن فلاناً الشاعر أخذ عن فلان قوله: لا مرحباً بالشيب، وحبّذا الشباب! وكيف لو عاد، ويا أسفي لفراق الأحبة! وما لَذِذْتُ العيش بعدهم، وفاضت عيني صبابةً لذِكرهم. لحكمت بجهله، ولم تشك في غفلته. وقد يكون في هذا الباب ما تتّسعُ له أمة، وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم؛ لعادة أو عهد، أو مشاهدة أو مِراس؛ كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النّعامة، ولعل في الأمم من لم يرَها؛ وحمرةَ الخدود بالورد والتفاح؛ وكثيرٌ من الأعراب لم يعرفهما؛ وكأوصاف الفلاة، وفي الناس من لم يُصْحِر؛ وسيرَ الإبل؛ وكثير منهم لم يركب."[1]

في هذا الشاهد يعرض لنا الجرجاني اختلاف الفكر عند الشعراء هناك من يطلب المستحيل وهناك من يطلب المعقول، فالأول يحكم عليه المتلقي بالجهل وبأنه مغفّل لأنه يطلب المستحيل الذي لا يتحقق كعودة الشباب والتأسف على فراق الأحبة وطلب عودتهم

1 – المصدر السابق، ص: 186

وغيرها من المعاني التي لا تخضع للمنطق، ثم ينتقل الجرجاني الى الاهم وهو ان الشاعر يأخذ من غيره من الناس أو من الشعراء وقد يضيف الى ذلك أوصاف جديدة لم يألفها العرب كأوصاف الفلاة وسير الابل وهكذا، يعني أن الشاعر في نظمه للشعر مع ابداعه وابتكاره لمعاني جديدة واوصاف لم يتناولها العرب او لم يعرفها من سبقوه لا أنه يأخذ بطريقة ما عن غيره ليكون السجّل النصي للشاعر المرجعية التي ينهل منها فنجد الواجهتين الامامية وهو أنّ الشاعر هنا يعتمد في أوصافه على ما يحيط به مع إضافات تميّزه عن غيره، والواجهة الخلفية وهي اختيار اللفظ والمعنى المناسب حتى يصل للقارئ ذلك النسيج لتتحقق القراءة الجيدة.

ويقول المرزوقي في شرحه لبيت شهل بن شيبان الزماني[1] :

" ولم يبق سوى العدوا ن دناهم كما دانوا

العدوان والعداء والعدو: الظلم. وأما قوله دناهم كما دانوا، والأول ليس بجزاء، فهذا لميلهم إلى المطابقة والموافقة، وإخراج اللفظ في معرض صاحبه ليعلم أنه جزاؤه على حده وقدره، أو ابتداؤه. وعلى ذلك قوله تعالى: ﴿يُخَادِعُونَ اللّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ﴾[2] و﴿اللّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ﴾[3] وما أشبهه. وجواب لما صرح دناهم. وقوله في البيت التالي هو تفصيل لما أجمله قوله دناهم، لأنه فسر كيف كان ذلك الجزاء. والدين لفظة مشتركة في عدة معان: الجزاء، والعادة، والطاعة، والحساب. وهو ها هنا الجزاء. ويقولون: (كما تدين تدان) أي كما تصنع يصنع بك."[4]

يرى المرزوقي من خلال ما قاله في بيت شهل أنّه نهل من القران الكريم من جهة من خلال الآيتين المذكورتين أعلاه ومن كلام العرب وحكمهم في قولهم: (كما تُدين تُدان) وكما تفعل تجازى به وهكذا، وهنا يؤكد أنّ الشاعر يعتمد على تجسيد معانيه وإخراجها

1- شاعر جاهلي ويُلقب بالفِند الزماني، كان سيد بكر وفارسها توفي 70 ق.هـ

2- سورة **النساء**، الآية 142

3- سورة **البقرة**، الآية 15

4- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص:29

إلى واقع جديد دون التخلي عن المرجعية الأصلية وهو السجّل النصي، والمرجعية الأصلية هنا هو القران الكريم وكلام العرب.

ويقول المرزوقي أيضاً في بيت لتأبّط شراً: قول تأبط شرّا:

" لكن أخو الحزم الذي ليس نازلاً به الخطب إلا وهو للقصد مبصر

السائر عنهم في مثل قولهم: (رَوِّئْ تحزم، فإذا روَّأْتَ فاعزِمْ)، فيقول: صاحب الحزم هو الذي يستعد للأمر قبل نزوله، ويدبره قبل فوته، حتى إذا نزل به يكون عارفاً بالقصة فيه، سالكاً للوجه الذي يفصله منه. وهذا كما قيل في المثل: (قبل الرِّماء تَملأُ الكنائن.) والحزم في اللغة: الشد والضبط، ومنه الحزام، والحزمة، والحيزوم، والمحزم، والخطب: الأمر المطلوب، ويقال خطبت الأمر فأخطب، كما تقول طلبته فأطلب."[1]

مرجعية الشاعر هنا هو تلك الأمثال التي شاعت عند العرب، فلم يخرج عن المألوف في المعنى وإنما أبدع في إخراج المعنى بطريقته الخاصة وهي الواجهة الأمامية، أما الواجهة الخلفية فهي ما جاء به الشاعر من الواقع من خلال مرجعية ثابتة متفق عليه من أمثال العرب المنتشرة بين الالسن آنذاك، والتي تشكّل الثقافة السائدة بينهم يعلمها الخاص والعام، ويعني أنّ الشاعر هنا لم ينطلق من فراغ بل أخذ من كلام العرب ومن ثقافة سابقة يعلمها أيضًا المتلقي.

ثم ننتقل الى ما قاله المرزوقي في بيت لمرّة بن عداء الفقصي:

" فهَلَّا أَعَدُّونِي لمثلي تفاقدوا إذا الخصم أبْزَى مائلُ الرأسِ أنْكَبُ

قوله: تفاقدوا دعاء، وقد اعترض بين أول الكلام وآخره، ولكنه أكد ما يقتصه فصلح لذلك. يقول: هلا جعلوني عدة لرجلٍ مثلي، فقد بعضهم بعضاً وقد جاءهم الخصم متأخر العجز مائل الرأس منحرفاً. وهذا تصويرٌ لحال المقاتل إذا انتصب في وجه مقصوده، وهو أبلغ في الوصف من كل تشبيه، ومثله قول الآخر:

جاءوا بمذقٍ هل رأيت الذئب قط

1- المصدر السابق، ص: 57

ألا ترى أنه صوّر لون المذق لما قال: هل رأيت الذئب قط؟ وقوله: إذا الخصم هو حكاية الحال المتوهمة، وهو الرواية المختارة. وقد روي: إذا الخصم والجملة التي تبين بها إذا هذه يجب أن يكون فيها فعلٌ، وقد عريت منه ها هنا، وأظن أن الأخفش جوز مثله. والمعنى: لم أفاتوني أنفسهم، وهلا ادّخروني ليوم الحاجة إذا كان الخصم هكذا. وأراد بالخصم الجنس. وقال الأصمعي: البزي: تأخر العجز. وقال غيره: هو إشراف وسط الظهر على الإسْت. والبيت يشهد للأصمعي. والنكب: شبه الميل في المشي ومنه الأنكب من الإبل، وهو الذي يمشي في شِقّ."[1]

ينطلق المرزوقي في شرح بيت مُرّة على تجانس معنى البيت من خلال لفظ ــ(تفاقدوا) وكرره حتى في البيت الذي يليه حين قال:

فهَلَّا أَعَدُّونِي لمثلي تفاقدوا وفي الأرض مبثوث شجاع وعقرب[2]

ثم يقول أن هذا الشاعر كان تصويره للمقاتل إذا انتصب في وجه مقصوده تصويرا جيدا فلم ير المرزوقي أبلغ من هذا الوصف ثم يورد لنا بيتا من ارجوزة العجاج وهو مرجع يؤسس لمعنى بيت مُرّة في الاجادة في الوصف، وهذا يؤكد أن الشعراء في تلك الحَقبة الزمنية وحتى قبلهم، كانت لهم المرجعيات في بناء نصوصهم الشعرية، فلم يخلُ أي نص شعري من سجلّه النصي حسب ما تقتضيه الحاجة وما يحتاجه الشاعر من أدوات تشكل حمولات معرفية ثقافية واجتماعية يتواصل بها مع المتلقي آنذاك.

4- الاستراتيجيات النصية في ضوء عمود الشعر:

تمثّل الاستراتيجيات النصية أو كما تسمّى الخطاطات" إضاءات يهتدي بها المتلقي لبناء معنى النص، فالنص الذي يمثّل خلاصة العناصر المستمدة من الواقع والمنتقاة بدقّة، والمشكّلة للذخيرة (أي السجل النصي) إنّما ينظم ذلك كله وفق استراتيجية معينة، ويتعين على هذه الاستراتيجية أن تربط بين عناصر الذخيرة، أي تبحث في الامكانات الضرورية

1 – المصدر السابق، ص ص: 156-157

2 –المصدر نفسه، ص: 157

للتأليف بينها ضمن الخطية النصية لتلك العناصر التي هو مستقلة من جهة ومتساوقة من جهة ثانية، كما أنّ عليها أن تحقّق الربط بين السياق المرجعي للذخيرة والقارئ المدعو إلى تحقيق نظام توازن، إضافة إلى ذلك تتحمّل الاستراتيجيات مسؤولية إدماج الذات داخل النص"[1] ، يعني هذا أنه توجد في النص تخطيطات بيانية وإحالات مرجعية تساعد القارئ على تجسيد ما هو موجود في النص، وتقوم بتوجيهه أثناء عملية القراءة، فالاستراتيجيات النصية هي التي تبحث عن اقامة نوع من التكافؤ بين النص والقارئ، كما أنها تكشف عن العنصر غير المتوقّع في النص داخل المعهود والمتعارف عليه، وعليه يجب على المتلقي أن يُفعّل النص من خلال هذه استراتيجيات مالم يقله النص لأنّ لكل نص مكونين: المعلومة التي يوفرها صاحب النص والأشياء الأخرى التي يضيفها المتلقي للنص وتكون قبلية وهو ما يمتلكه من رصيد معرفي وثقافي بعيد عمّا قاله المؤلف في نصه، ولربط هذا المفهوم الاجرائي بالتراث الشعري العربي القديم من خلال المدونات التي اخترناها في الدراسة، نحاول استكشافه من خلال بعض النماذج التي تناولتها هذه المدونات الثلاثة.

يقول الآمدي عن أبي تمام " وقال في قوله:

لئن ذمت الأعداء سوء صباحها فليس يؤدي شكرها الذئب والنسر

من قول مسلم:

لو حاكمتك فطالبتك بذحلها شهدت عليك ثعالبٌ ونسور

وذكر وقوع الذئاب وغيرها والنسور وما سواها من الطير على القتلى معنى متداولٌ ومعروفٌ، وهو في بيت أبي تمام غيره في بيت مسلم؛ لأن مسلماً قال لممدوحه: لو حاكمتك – يريد الفرقة والعصب التي لقيتك – في مطالبتك بثأر من قتلت منها لشهدت عليك الثعالب والنسور.

وأبو تمام قال على سبيل الاستهزاء: لئن ذمت الأعداء سوء صباحها فليس يؤدي الذئب والنسر شكرها؛ لكثرة ما أكلا منها، وهذا المعنى غير ذاك، والله أعلم."[2]

---

1 – محمد إقبال عروي، **مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي**، ص: 61

2– الآمدي، **الموازنة**، ص: 133

استعان الآمدي في تأويل بيت أبي تمام ببيت للشاعر مسلم بن الوليد لاشتراكهما في توظيف معنى النسر والثعلب والذئب، كذلك أخذ المعاني المتداولة لهم بين الناس كمرجعية لاستنطاق مهارته في اظهار المعنى كواجهة خلفية لفك شفرة ما تضمنه البيت، فأبو تمام يقول على سبيل الاستهزاء في معنى بيته لئن ذمت الاعداء سوء صاحبها فليس يؤدي الذئب والنسر شكرها، أما مسلم بن وليد فقال لممدوحه: لو حاكمتك في مطالبتك بمن قتلت منها لشهدت عليك الثعالب والنسور على سبيل المدح، والشاهد هنا يركّز على الثعالب والنسور عندما تقع على القتلى وذكرها الآمدي بحسب ما يتداول عند الناس والمعروف عندهم، وكل شاعر منهما وظفه حسب رسمه للمعنى الذي يريد اعتمادا على الواقع المعيش والبيئة التي يشترك كل منهما فيها، والآمدي هنا استكشف المعنى الذي لم يقله البيت من خلال تأويله له ثم انهاء التأويل بعبارة (الله اعلم) تاركًا الحرية لمتلقٍ آخر في استكشاف معنى آخر غير متوقّع، ويقول: "ونحو ذلك قول أبي ذؤيب:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمةٍ لا تنفع

لما كانت المنية – إذا نزلت بالإنسان خالطته – صح أن يقال: نشبت فيه، وصح أن يستعار لها اسم الأظفار؛ لأن النشوب قد يكون بالظفر.

وعلى هذا جاءت الاستعارات في كتاب الله تعالى اسمه، نحو قوله عزّوجل: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً﴾[1] لما كان الشيب يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئاً فشيئاً حتى يحيله إلى غير حالة الأولى كالنار التي تشتعل في الجسم من الأجسام فتحيله إلى النقصان والاحتراق، وكذلك قوله تعالى: ﴿وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ﴾[2] لما كان انسلاخ الشيء من الشيء وهو أن يتبرأ منه ويتزيّلَ عنه حالاً فحالاً كالجلد عن اللحم وما شاكلهما– جعل انفصال النهار عن الليل شيئاً فشيئاً حتى يتكامل الظلام انسلاخاً، وكذلك قوله عز وجل :﴿ فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ﴾[3] لما كان الضرب بالسّوْط من العذاب

1– سورة **مريم**، الآية 4

2– سورة **يسن**: الآية 37

3– سورة **الفجر**، الآية 13

استعير للعذاب سوطاً، فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب."[1]

تناول الآمدي في هذا الشاهد الاستعارات وكيفية توظيفها عند بعض الشعراء ومنهم أبو ذؤيب في حديثه عن الموت، حيث استعار للمنية أظفاراً فيرى أن النشوب لا تكون إلّا بالأظافر، واعتمد حسب الآمدي على الاستعارة الموجودة في الآية التي ذكرها في الشاهد وهو أن الشيب يأخذ في الرأس ويسعى شيئا فشيئا كالنار عندما تشتعل في الجسم، وعليه تفاعل الآمدي مع بيت أبي ذؤيب انطلاقا من شرحه له انتج لنا معنى جديدًا من خلال توظيف خبرته في القراءة الجيدة المستقاة من الواقع وكذلك من معرفته لمعاني القرآن الكريم، وهي من مكاسب التي يحاول فيها الآمدي الوصول إلى معارف جديدة قد لا يصل اليها صاحب البيت وهذا هو دور استراتيجية النص الذي يعمل على تقريب الهوّة الموجودة بين البيت والمتلقي انطلاقا من فهمه له.

ويقول أيضاً:" فمما أورده أبو الضياء من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال وذكر أن البحتري أخذه من أبي تمام قول أبي تمام:

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن بغير سماحٍ أو طعانٍ بحَالِم

وقول البحتري:

ويَبيتُ يحلم بالمكارم والعُلى حتى يكون المجد جُلَّ منامِهِ

وهذا المعنى موجود في عادات الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجارٍ كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحبّ شيئاً أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانه من شدة وجده بها، وهذا الزَّنْجي ما حلمه إلا بالتمر؛ ولا يقال لمن كانت هذه سبيله: سرق، وإنما يقال له: اتفاق؛ فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر واحتذاه فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله، لا أنه أخذه أخْذ سرق."[2]

يتناول الآمدي في هذا الشاهد بيتين لأبي تمام والبحتري بالترتيب، عن الكرم والجود، أي لهما نفس المعنى تقريباً، ويقول الآمدي أن البحتري اخذ معنى بيته من معنى بيت أبي

1- الآمدي، الموازنة، ص ص: 268-269

2- المصدر نفسه، ص: 43

تمام، والذي يهمنا هنا هو أن كل من الشاعرية اخذ معنى بيتهما من الواقع ومن الموجود في عادات الناس يعني أن الآمدي عمل على ضبط معنى كل بيت من خلال الاحالات المرجعية لتساعده على تجسيد ماهو موجود في البيتين وتوجيهه من خلال ما أخذوه من البيئة وتمثيلهم لهذا الخُلق والذي يتمثل في الكرم أثناء عملية القراءة ثم التأويل، وعليه تمّ استكشاف هذه التخطيطات لتنظم لنا الفهم الجيد وإبراز معنى جديد اعتمادًا على مرجعية سابقة لتتم عملية بنائه وادخاله ووضعه في السياق الذي يلائمه كمتلق ويلاءم حتى صاحب البيت.

وكذلك يقول الجرجاني في وساطته: "وأول ما يلزمُك في هذا الباب ألّا تُقصِر السّرقة على ما ظهر ودعا الى نفسه دون ما كمَن، ونضَحَ عن صاحبه؛ وألا يكون همّك في تتبّع الأبيات المتشابهة، والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد، ولن تُكمِل ذلك حتى تعرفَ تناسب قول لبيد:

وما المالُ والأهلونَ إلا ودائع ولا بدّ يوماً أن تردّ الودائعُ

وقول الأفوه الأوْدي:

وإنما نِعمةُ قومٍ متعةٌ وحياةُ المرءِ ثوبٌ مُستعارُ

وإن كان هذا ذكر الحياة، وذلك ذكر المال والولد، وكان أحدُهما جُعل وديعة، والآخر عارية، وتعلم أنّ قول الشاعر: وما المرءُ إلا حيث يجعلُ نفسه

هو من قول الآخر:

فنفسَك أكرِمها فإنّك إن تهُن عليك فلن تلْقى لها الدهرَ مُكرِما

وحتى تتأمل هذه الأبيات فتعرف انتسابَ بعضِها الى بعض، واتصال كلّ واحد منها بصاحبه، مع افتِنان مذاهبهما، واختلاف مواقعهما، كقول زهير:

وليس لمنْ لم يركب الهولَ بُغية وليس لمن قد حطّه الله حاملُ

وقول حاتم:

إذا أوطنَ القومُ البيوتَ وجدتَهم عُماةً عن الأخبار خُرْقَ المكاسبِ"[1]

1- الجرجاني، **الوساطة**، ص: 201

يرى الجرجاني أن المتلقي لابد ألاّ يبحث في نظم الشعراء على السرقة على ما ظهر وألاّ يكون همه في تتبع الأبيات المتشابهة، المعاني والمعاني المتناسخة، بل عليه أن يعرف مقاصد كل شاعر في بيته، وهنا يُبرز الجرجاني شيئاً مهماً في استراتيجية النص وهو أنّ النص دوره هو تنشيط ملكات القارئ المكتسبة والموروث لاستحداث معنى جديد انطلاقا من قراءته للبيت، ولا يرفض تشابه الذي يحصل بين الشعراء، يدعّم المعنى الجديد للشاعر المتأخّر، وقد أكّد ذلك من خلال البيتين الأول للبيد والثاني للأفوه الأودي فكلاهما يحملان تشابهاً مع أنّ الطريقة تختلف فالأول ذكر المال والولد وجعلهما وديعة والثاني ذكر الحياة وجعلها عارية، ثم ينتقل إلى بيتين آخرين للشاعرين مختلفين ويرى الأول مأخوذ من الثاني وانتساب الأبيات بعضها لبعض واتصال كل واحد منها بصاحبه مع اختلاف مواقعهما.

ثم ينتقل الى شاعر آخر ويقول: "وقول الآخر:

وإنّي لظلاّم لأشْعَثَ بائـــــــسٍ عرانا ومقدور برى ماله الدَّهر

وجارٍ قريب الدار أو ذي جنايةٍ بعيد محلِّ الدار ليس له وفْــر

هل يشك من أنشدهما أنّ الشاعر وصف نفسه بأقبح صفة، وأضاف اليها أشنع الظلم، وإنما يريد أنى أظلِم الناقة فأنْحَرُ فصيلها لأجل هذا الأشعث والجار، ولو قال: واني لنحار لاتّضح المعنى، ولم يختل البيت. وأمثال هذه الابيات موجودة شائعة، واستقصاؤها مفارقٌ للرَّسم، وخارج عن الشرط، والكتب المصنّفة فيها معروفة، والرجوع اليها ممكن.

وانت لا تجد في شعر ابي الطيب بيتاً يزيد معناه على هذا الغموض، أو تتعقد الفاظه تعقّد ابيات الفرزدق. فأمّا ديوان ابي تمام فهو مشحون بهذين القسمين، ومن انصف حجره حضور البيّنَة عن المنازعة."[1]

يعتبر الجرجاني في البيتين أعلاه أنّ الشاعر وصف نفسه بأقبح صفة، وأضاف لنفسه اشنع الظلم، وقد ذكر عبارة (هل يشك) يعني أنها قراءة خاصة به، وتحتمل قراءات

1- المصدر السّابق، ص:419

أخرى، والشاهد في ذلك أنّ الشاعر وظّف معنى أراده هو حين قال:(وإني لظلام لأشعث بائس)، والجرجاني أراد تصحيح المعنى لكي يتضّح أكثر وأبدله (وإني لنحار)، هنا يظهر لنا كيف أن الجرجاني من خلال ما يمتلك من ثقافة وموروث جعله يكتشف هذا الغموض في المعنى وكيف أنه وظّف خبرته في استكشاف الغموض مع إعطاء البديل المناسب والذي يتوافق من افق المتلقي ، ويرى أنّ الشاعر لم يأخذ المعنى المناسب المتداول في بيتيه بل تصرف فيه حسب مذهبه هو، وهذا كله من ــأجل أن يدافع على المتنبي الذي يرى أنّ أبياته واضحة بعيدة عن الغموض عكس أبيات الفرزدق وأبيات أبي تمام.

وعن المتنبي يقول الجرجاني: " فما أنكره عليه أهلُ العلم واستضعفوه قوله:

جلَلاً كما بي فليَكُ التّبريحُ أغِذاء ذا الرَّشإ الأغنّ الشّيحُ

فقال أهل الإعراب: حذف النون من تكن إذا استقبلتها اللام خطأ؛ لأنها تتحرك الى الكسر، وإنما تحذف استخفافاً إذا سكنت، فقال لهم المحتجّ عن أبي الطيب: لعمري إن وجهَ الكلام ما ذكرتُم، لكنّ ضرورة الشعر تُجيز حذف النون مع الألف واللام، وقد حكاه أبو زيد عن العرب في كتابه المعروف بكتاب النوادر، وأنشد لحسيل بن عُرفُطة:

لم يكُ الحقُّ سوى أن هاجَه رسمُ دارٍ قد تعفّى بالسُرَر

غيّر الجدّة عن عِرْفانِـــــها خُرْق الريحِ وطوفانُ المطر

وأبو زيد ثِقة والرواية عن العرب حجّة، وقد جاء مثله:

فلستُ بآتيه ولا أستطيعُه ولاكِ اسقِني إنْ كان ماؤُكَ ذا فضْل

كأنه حذف ثم جاء بالساكن من بعد فتركه على الحذف. وأنكر أصحاب المعاني قطعَ المصراع الثاني عن الأول في اللفظ والمعنى، فقال المحتجّ عنه إنما يسوغُ الإنكار لو قطع قبل الإتمام، وابتدأ بالثاني وقد غادر من الأول بقية، فأما أن يستوفي مراده، ثم ينتقل الى غيره فليس بعيب، وإنما المصراعان كالبيتين، وهو قد استوفى بقوله:

جلَلاً كما بي فليَكُ التّبريحُ"[1]

---

1 – المصدر السابق، ص: 441

نجد الجرجاني في هذا الشاهد وهو في الدفاع عن شعر المتنبي، ما عابه الناس عنه في البيت الذي أورده أنه حذف النون من فعل الناقص كان في قوله: (فليكُ) وأن العرب أجازوا حذف النون من تكن إذا استقبلتها اللام خطأ، وكان مبرر الجرجاني في ذلك أن أورد قول المحتج الذي يرى أنّ حذف النون بسبب الضرورة الشعرية، ووظّف مخزونه في مجال العروض ومن قول أبو زيد الذي حكا عن العرب في كتابه المعروف بكتاب النوادر وأنشد فيه بيتين لحسيل بن عرفطة وفيهما الفعل (يكن) محذوف النون (يكُ) ثم أورد بيتًا آخر فيه النون محذوفة أيضاً، في هذا الشاهد نجد الخطاطات التي وضعها الجرجاني كمتلقي وفق استراتيجية ثابتة ومنظمة بدأ اولًا بما قاله العرب في خطأ المتنبي حين حذف النون دون أن يعتمد على قاعدة معينة ألفها العرب، وثانيا أورد ما قاله المحتج والذي يراه أهلا للثقة في تبرير ما قام به المتنبي من تصرّفه في البيت بحذفه نون (يكن) دفاعًا عنه، وهذا إنْ دلّ إنّما يدلّ الحضور الفعال للجرجاني في قراءته لبيت المتنبي حيث وجّهنا إلى الهدف المحدد لبناء معنى البيت دون الخوض في أمور أخرى شكلية قد تعرقل فعل القراءة.

وذكر المرزوقي بيت لقطري بن فُجاءة وشارحاً إياه:

"حتى خضبت بما تحدر من دمي أكناف سرجي أو عنان لجامي

وقوله أو عنان لجامي، أو ها هنا ليست للشك، وإنّما هل التي يراد بها أحد الأمرين على طريق التعاقب، أي إما ذا وإما ذا. ولك أن تريد الجمع، لأن أصل (أو) الإباحة. وهذا كما يُسأل الرجل فيقال له: ما كان طعامك في بلدك؟ فيقول: الحنطة، أو الأرز. والمعنى أحد هذين، على أن يكون كل واحد منهما بدلاً من صاحبه أو الجميع. ومعنى البيت: انتصبت للرماح حتى خضبت بما سال من دمي إما عنان لجامي وإما جوانب سرجي، أي على حسب ما اتفق من الطعن. فالعنان لما سال من أعاليه، وجوانب السرج لما سال من أسافله."[1]

1- المرزوقي، **شرح الحماسة**، ص:102

نجد المرزوقي في هذا الشاهد يشرح معنى عبارة (أو عنان لجامي) ركّز على شرح حرف العطف (أو) مبرزًا معناه الحقيقي وهو للإباحة وليس كما يفهمه البعض أنه للشك الذي قد يُخطأ فيه من يقرا البيت محاولاً تأويل معناه، ثم يورد امثلة عن معاني (أو).

أخذ المرزوقي المعنى (أو) من خلال ما أملته عليه خبرته في توظيف هذا الحرف، فمعرفته الدقيقة لمعانيه وكيفية توظيفه في الاساليب جعله يقدم توجيهات قادته الى تجميع المعنى، مستدعيا تجاربه الخاصة فكوّن من خلال ذلك صورة مكتملة للمعنى.

وتناول المرزوقي بيتا للشاعر عمرو بن معد يكرب:

" ما إن جَزِعْت ولا هَلِعـــــــــــ تُ ولا يَرُدُّ بُكَايَ زَنْدا

الهلع: أفحش الجزع، لأنه جزعٌ مع قلة صبر. وقد فسره التنزيل في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعاً إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعاً وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعاً إِلَّا الْمُصَلِّينَ ﴾[1]. لأن المعنى أن الإنسان لا يصبر على ضيرٍ، ولا على خيرٍ، فكأنه قال: ما حزنت عليه حزناً هيناً قريباً، ولا فظيعاً شديداً. وهذا نفيٌ للحزن رأسا، فهو كقولك: ما رأيت صغيرهم ولا كبيرهم. وقد أعطى الترتيب حقه لأنه ارتقى فيه من الأدوَن إلى الأعلى، إذ كان قوله ما إن جزعت وإن كان مستصلحاً لجميع أنواعه مفيداً للأدوان، وقد جاء بعده ولا هلعت، وقوله: ولا يرد بكاي زنداً، وكان بعض الناس يرويه: ولا بكاي زيدا، وزعم أنه أخٌ له. ورأيت من زعم أنه فتش عن نسب عمروٍ فلم يجد له نسيباً ولا شقيقاً يسمى زيدا. على أن قوله كم من أخٍ لي صالحٍ لا يلائمه – فيما يقتضيه سياق اللفظ ونظام المعنى، ومع إفادته الكثرة – أن يقابل بو لا يرد بكاي أخي زيداً مع تخصصه. فأما من روى زنداً فبعض الشيوخ كان يقول: أراد ولا يرد بكاي شررة، فذكر الزند وأراد ما يخرج منه عند القدح. وأحسن من هذا أن يكون ذكر الزند تقليلاً لعائدة الحزن لو تكلفه عندما دهمه من الفجيعة بالأخ المذكور. وهم يستعملون الزند في هذا المعنى، كما يستعملون الفوف والنقير والقطمير والفتيل.

1- سورة **المعارج**، الآيات من19الى 22

وحكى أبو زيدٍ أنهم يقولون إذا قللوا مال الرجل: "زندان في مرقعةٍ"[1]. وهذا المعنى حسنٌ، والشاهد له قوي. ورأيت في بعض النسخ: ولا يرد بكاي رداً، وهذا حسنٌ أيضاً، ويكون المعنى: ولا يرد بكائي مردوداً. والمعنى: ولا يغني بكائي شيئاً. وفي كلام الناس: هذا الأمر أرد عليك، أي أنفع وأجدى. وإنما عقب نفي الجزع بهذا الكلام تنبيهاً على أن صبره عن تأدبٍ وتبصر ومعرفةٍ بالعواقب، وحسن تأمل."[2]

يرى المرزوقي في هذا الشاهد لعمرو بن معد يكرب أنه وظّف المعنى بجودة اعتمادا على الواقع والمعاني أخذها من القرآن الكريم ومن كلام العرب وكلام بعض الشيوخ من العلماء، ولم ينأ عن الصواب في معاني بيته، والمرزوقي شرح البيت وفق خطاطات منظمة ولم يقدم معنى البيت دفعة واحدة بل شرح البيت اعتمادًا على شواهد اخرى حتى يتم تجميع المعنى، فالمرزوقي حين أورد هذا البيت استدعى تجاربه حتى يقارب بين المعارف الموجودة في البيت والتجارب الخاصة التي تكوّن له الصورة المكتملة لمعنى البيت.

ونقل المرزوقي بيتاً لعمرو بن كلثوم فيقول:

"سأهجو من هجاهم من سواهم وأعرض منهم عمن هجاني

قوله: (من سواهم) يتعلق من بهجَاهم، وموضعه نصْبٌ على الحال. ويحتمل معاني: يجوز أن يريد به مخالطاً لغيرهم؛ لأن من هذه تكون للملابسة؛ على ذلك قولهم: أنت مني فرسخين، أي أنت مُخَالِطي. يقوله الدَّليل والخفير. ويكون للولاء والنُصْرة، على ذلك قول النابغة:

إذا حاولت في أسدٍ فجوراً فإني لست منك ولست مني

فيكون معنى (من سواهم) ناصراً لغيرهم. وتكون للنسل والولادة. يقول هم من أبٍ واحدٍ وبعضهم من بعض، فيكون المعنى منتسباً إلى غير أصلهم. وعلى هذا قوله: (وأعرض

1- هذا مثل في معجم الامثال للميداني ج1 ص: 450، قال ابوعبيدة: نرى الرقَّعة كنانة او خريطة قد وقعت. يُضرب للرجل المحتقر لا يغني شيئاً

2- المرزوقي، **شرح الحماسة**، ص ص:133-134

منهم) يتعلق من بهجاني، ويكون الكلام في موضعه ومعناه على الحد الذي بيّناه، من تعرض لهم بمكروهٍ أو ذكرهم بسوءٍ فإني أدافعه عنهم، وأعارضه دونهم، وأقاتله عن تناوله منهم، ومن تعرض لي منهم فإني أعرض عنه، وأصفح عن غيه فلا أؤاخذه به، صيانةً لهم، ومحافظة على ما يجمعني وإياهم."[1]

أورد المرزوقي بيتين لكل من عمرو بن كلثوم والنابغة فيراهما على نفس التركيب في المعنى مع اختلاف اللفظ والنظم، فكلاهما يقول أن الذي يهجوني اقوم بهجائه وأذكره بسوء والذي يعرض عني اجتنبه ومن تعرض لهم بمكروه أدافع عنهم، وهذا أمر طبيعي يمكن أن يحدث عند أي شاعر بل عند أي شخص، فهنا شرح المرزوقي البيتين وفق خطاطات منطقية فيها المقارنة واستخلاص التشابه بين المعنين لكل من الشاعرين، فعمل على تنشيط ملكاته المكتسبة والموروث الذي يمتلك ناصيته والتي تفاعلت مع الثقافة السائدة في وسط الشاعر لتكون لها قابلية عند المتلقي في فعل القراءة وفق بنيات تسهّل عليه عملية التواصل مع البيت.

1- المصدر السابق، ص: 339

خـــاتمة

حاولنا من خلال تطبيق المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي التي أتى بها كل من ياوس وآيزر على التراث العربي القديم، وأن نستكشف خبايا المتلقي ونسبر غوره بفضل المدونات الثلاث التي اخترناها، فبدا لنا بوضوح أن هذه النظرية لم تنبع من عدم بل جاءت نتيجة تنقيح وتصحيح وتطوير لمناهج قديمة نقدية سابقة، أثبت النقاد من خلالها فشل بعضها ونقص بعضها وعدم قدرة البعض الآخر على احتواء النص الأدبي بصورة متكاملة وشاملة.

وقد اعتمدنا في البحث عن المتلقي من خلال التراث العربي القديم على مجموعة من المصادر والمراجع المترجمة والعربية التي تناولت نظرية التلقي من جهة وعلى المصادر والمراجع التي تناولت نظرية عمود الشعر من جهة أخرى، والتي أوحت لنا بطريقة أو بأخرى عن المتلقي آنذاك.

لقد أثرنا في بحثنا هذا اختيار نظرية التلقي لجانبين: الأول في تلقي الفرد للنصوص الشعرية في تلك الحقبة وكيف كان استقباله لها، والثاني في العلاقة بين النظريتين التلقي وعمود الشعر ودور المتلقي في قراءته للشعر من خلالهما. فقد استطاع النقاد القدامى من أمثال الآمدي، الجرجاني والمرزوقي حسب ما رأينا من خلال دراستنا التطبيقية أن يشيروا إشارات واضحة إلى أهمية المتلقي واهتمام الشاعر العربي به، كما لاحظنا تأكّد المكانة التي يحملها في الظواهر الأدبية عامة والشعرية خاصة، باعتباره مكوناً أساسياً وفاعلاً في شكل القصيدة العربية آنذاك.

كما أننا خلصنا إلى مجموعة من النتائج توصلنا إليها في بحثنا هذا ويُمكن أن نُجملها فيما يلي:

- تعدّ جمالية التلقي من الاتجاهات النقدية المعاصرة التي قامت بطرح مشكلات انتاج الدلالة من خلال إعادة طرح مشكلات التلقي، خصوصًا أنّ القارئ كبنية موجودة وسابقة عن وجود النص في حدّ ذاته بالمقابل فقد تمّ تغييب دوره في كل المناهج

السياقية والنسقية. وللمدرسة الالمانية (كونستانس) والممثلة في جهود أعلامه الدور الكبير والهام في تسليط الضوء على هذا المتلقي الذي كان يُعدّ مجرّد مسلّمة في المناهج النقدية السابقة.

- تعتبر الفجوات في النص الشعري القديم من العناصر المهمة التي برزت لنا من خلال الدراسة التطبيقية، فالمتلقي آنذاك سواء من الكتاب أو النقاد أو الشعراء أو من عامة الناس يقوم وحده بملئه، معتمدا على خبراته الثقافية والجمالية والخبرة الجمالية التي يكتسبها المتلقي لعبت دورًا هاما في إنتاج المعنى من خلال الذوق التي تكونت لديه وكونت له حاسة التميّز والتذوّق.

- تنظر نظرية عمود الشعر إلى المتلقي وليس إلى المبدع، لأن ظهورها كان وليد الخصومة بين الطائيين من خلال الجدل الذي صنعه المتلقي في أفضلية أحدهما عن الآخر وبروز لكل طرف فئة تنصره، والشاعر تنازل عن دوره القديم وغاب ذلك المتلقي الذي يقف مبهورًا أمام شاعر يأتيه الإلهام عبر قريحته وحلّ محلّه متلقٍ جديد يُحاسب الشاعر إن اخطأ ولم يتوافق وأفق انتظاره ويُثيبُه إن أصاب.

- لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تقتصر مهمة المتلقي العربي القديم على القراءة والإعجاب بالشعر أو عدم الإعجاب به كما كنا نعتقد، بل وجدنا أنها إعمال للفكر وتأويل للمعنى، فالمتلقي آنذاك كان ذا عقل متزن وفكر متميّز وهو قادر على إدراك العلاقات التي تصنع المعنى وقادر أيضًا على فك رموز النص وكشف شفراته وهذا ما لاحظناها في استكشافنا للمتلقي في المدونات الثلاث التي قمنا بتطبيق المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي فيها. فوجدنا من خلالها أن المتلقي ينتقل من مستهلك إلى منتج مشارك في إعادة تشكيل الخطاب الشعري آنذاك.

- عرف التراث العربي القديم نوعين من المتلقي رصدهما المرزوقي أثناء كلامه عن انتهاء قرض الشعر إلى المحدثين واستغراب الناس للبديع إظهارا للاقتدار وذهابا إلى الإغراب وبيان المحمود منه والمذمومِ وتعلقه بالطبع وبما يحمل ومدى قُواه، كونه أشبه

بطرائق الإعراب لسلامته في السبك واستوائه عند الفحص أو لدلالته على كل البراعة والالتذاذ بالغرابة.

- نجد من خلال المدونات التي اخترنا منها بعض الأبيات أنّ أكثر بروز للمتلقي الفعلي في الشعر كان في غرض المدح، لأن الممدوح متلقٍ أوّل للشعر وهو من يتفاعل مباشرة مع غرض المدح بما أنه يلامس إحساسه ويدغدغه والمدح في عمومه موجّه له.
- كان لأبي تمام الجانب المهم في تنبيه المتلقي من خلال اختياراته الشعرية، حيث لم يصرف العناية إلى تلقي قصائد الشعراء المشهورين والمعروفين عند الخاصة والعامة، بل عمد الى المقلّين والمنسيين والمجهولين حيث أنّ كثيرا من الشواهد الشعرية التي اختارها لا يعرف صاحبها فيكتفي بالقول (قال أخر)، وهو تنبيه بأن الجيد من الشعر ليس حكراً على الكبار المشهورين من الشعراء، وإن ذيع الصيت والشهرة عند البعض من الشعراء ليست أولوية في الزمن وليست هي المعيار لتفضيل قول الشعر عن آخر، فهناك من الجيد ما يكون لشاعر منسي أو غير معروف فقط كونه ليس من فئة الشعراء المشهورين عند العرب.
- فرضت الحياة العربية في العصر العباسي بيئة جديدة على تلقي الشعر بعد توسع معارف الشاعر والمتلقي معا وتفاعلهما مع الثقافات الجديدة وتزاوجها مع الثقافة العربية، فظهر المتلقي على أقسام وظهرت الطبقية، لأنّ مضامين الشعر تنوعت وتغيرت وظهرت بأثواب متنوعة قديمة أو جديدة وهذا ما لمسناه في المدونات المختارة في الجانب التطبيقي، كما أشار ابن الاثير وبين مذهبه كون فهم العامة ليس شرطا معتبرًا في اختيار الكلام كما مرّبنا أثناء دراستنا للموضوع.
- تظهر ملامح القارئ الضّمني عند كل من الآمدي والجرجاني والمرزوقي، فيما قام به الشُّعراء آنذاك من خروج على عمود الشّعر الذي يعتمد في الأساس على المتلقي الفعلي، وهو ما قمنا ببيان تجلياته عندهم من خلال الضوابط اللغوية والبلاغية والعقلية

التي استندوا عليها، بالنّظر إلى معهود العرب وموروثهم الشّعري ومراعاة خطّ سيرهم الذي رسموه ومشوا عليه.

- يعتمد السّجل النّصي في الموروث الشّعري القديم على المرجعية ممثلة في التقاليد والمعاني الشّعرية التي تناقلها الشّعراء لاحق عن سابق، ويتشكّل من السّياق الواقعي متجل في أعراف اللغة والكلام الاجتماعية والثقافية.
- كان لنقاد القرن الثالث الهجري السبق فيما توصلت إليه النظريات المعاصرة في بعض أحكامهم النقدية، ولعل هذه النظريات الحديثة عملت على صياغة المصطلح بمفهومه الحداثي الذي كان يفتقر إليه من حيث دقّته ووضوحه، مع التأكيد على فضل التأسيس والتأصيل، لأنّ الناقد آنذاك لم يكن يمتلك تلك الآليات التي توفرت في النقد المعاصر.

ولعلنا من خلال هذا البحث وبجهد نعتبره متواضعا نكون قد وضعنا القارئ ضمن مساق البحث في قضية التلقي في التراث العربي، وأجملنا شتات مباحثه في قالب واحد عساه يكون هاديا لمن يبحث بعدنا في هذا الموضوع المتفرع والشّائك لضبط حدوده وتحكيم معارفه.

والله الموفق وهو يهدي السّبيل

المصادر والمراجع

القران الكريم

المعاجم:

1- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ.

2- فيروز أبادي، **قاموس المحيط**، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط4، 2009م.

3- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، **مختار الصحاح** ، مكتبة بيروت- لبنان،1999م.

الكتب:

1- ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تقديم وتعليق: احمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط2، د ت.

2- ابن حيدر البغدادي، **قانون البلاغة في نقد النثر والشعر**، تحقيق، محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

3- ابن رشيق، **العمدة**، ج2،حققه وعلق عليه: د النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط1،2000م.

4- ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1983م.

5- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق احمد بن محمد شاكر، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، ط2، 1966م.

6- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، حققه وضبطه ووضع حواشيه د مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1971م.

7- ابن المعتز، **البديع**، التعليق والنشر اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت لبنان، ط3، 1982م.

8- ابن المدبر، **الرسالة العذراء**، تصحيح وشرح: زكي مبارك، دار الكتب المصرية بالقاهرة، مصر، ط1، 1931م.

9- أبو أحمد حامد ، **الخطاب والقارئ(نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، السعودية، العدد 3، 1997م

10-أبو بكر الصولي، **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1937م.

11- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، بشرح التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط4، 1987م.

12- أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق، السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، 1992م.

13- أبو منصور محمد بن احمد الأزهري الهروب، **تهذيب اللغة**، تحقيق: احمد بن عبد الرحمن مخيمر، دار الكتب العلية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

14- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 1993م.

15- أحمد أبو حسن، **نظرية الأدب القراءة –الفهم –التأويل نصوص**، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1425هـ 2004م.

16- أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني** ، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، ط2، 2000.10.10م.

17- أحمد مطلوب، **دراسات بلاغية ونقدية**، دار الرشيد للنشر، بغداد ،العراق، د ط، د ت.

18- احمد مطلوب ،**معجم النقد العربي القديم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989م.

19- أمبيرتو إيكو، **القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية** ، ترجمة: أنطوان أبو زيد المركز الثقافي العربي، د ط، 1996م.

20- بشار بن برد، **ديوان بشار بن برد**، جمع وشرح وتعليق: محمد الطاهر بن عاشور، مراجعة وتصحيح: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د ط، 1966م.

21- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**، المركز الثقافي العربي بيروت ط1، 2001م.

22- تودوروف، **نقد النقد**، ترجمة سامي سويداني، نشر مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط 1986.

23- تيري ايغلتون، **نظرية الأدب**، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة دمشق، د ط، 1995م.

24- الجاحظ، **البيان والتبيين**، وضع حواشيه: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د ط، 1971م.

25- الجاحظ، **الحيوان**، ج3، تحقيق عبد السلام هارون ،ط2،الناشر مصطفي البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة 1975م.

26- الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق، محمد باسل عيون السود، دارا لكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

27- جعفر بن قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي مصر ومكتبة المثنى بغداد، د ط، 1963.

28- حاتم الصكر، **ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات)**، الهيئة المصرية العامة للكتّاب،د ط،1998م

29- حافيظ علوي إسماعيل، **مدخل إلى نظرية التلقي**، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي،ج34، مج9، جدة، 1999م.

30- حامد ناصر أبوزيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

31- حسين الواد، **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1985م.

32- حمد سعدون، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية**، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة 2013.06.13م.

33- حمد عبد الله خضر، **مناهج النقد الأدبي الحديث**، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2017م.

34- حميد حمداني، **الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة انفو برانت فاسن، ط3، 2014م.
35- ديفيد كوزنر هوي ، **الأدب والتاريخ والهيرمونيطيقا الفلسفية** ، ترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل كولونيا ألمانيا، بغداد. ط1، د ت.
36- الربداوي محمود، **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام**، دار الفكر بيروت، لبنان، د ط، 1967م.
37- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال رؤية نقدية** ، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط1، 1992م.
38- روبرت هولب، **نظرية التلقي (مقدمة نقدية)**، تحقيق: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.
39- رولان بارت، **دروس في السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي وسالم يفوت، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1986م.
40- سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2003م.
41- سعد البازعي، ميجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م
42- سلدان رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ترجمة، سعيد الغاني، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 1996م.
43- سماح رافع محمد، **الفينومينولوجيا عند هوسرل** ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط 1991م.
44- سمير حميد، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 2005م.
45- سمير سعيد حجازي، **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية مدينة نصر، مصر، ط1، 2001م.
46- صالح هويدي، **المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات**، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ، ط1، 1436هـ/2005م.
47- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته**، ميريت للنشر والمعلومات 6 شارع قصر النيل القاهرة، ، ط1، 2002م.

48- صلاح فضل، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، ط2، 1980م.
49-عادل مصطفى، **فهم الفهم مدخل إلى الهيرمونيطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير**، سرايا الكتاب القاهرة، ط1، 2007م.
50-عبد الله خضر حمد، **مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية** ،دار القلم، ط1، 12-12-2017م.
51- عبد الرحمان تبرماسين، **نظرية القراءة المفهوم والإجراء**، مطبعة علي بن زيد للفنون المطبعية، بسكرة- الجزائر، ط1، 2009م
52-عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة المعارف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998م.
53-عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم-ناشرون ش م ل، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م.
54-عبد الكريم محمد حسين، **عمود الشعر مواقعه وظائفه وأبوابه**، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2003م.
55- عبد القادر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني للنشر والتوزيع، ط3، 1992م.
56-عبد القادر شرشار، **نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي بين المفهوم العربي والمفهوم الغربي الحديث**، كرسات المركز، رقم 07، 2004 م.
57-عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، الكتب المصري للتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، د ت،
58-علي آيت اوشان، **السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
59- علي بخوش، **مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم -نظرية التلقي - (المفهوم والإجراء)**، ط1، علي بن زيد للفنون المطبعية، بسكرة ، ط1، 2009م.
60- علي بوملحم، **المناحي الفلسفية عند الجاحظ**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د ط، 2000م.

61- فاطمة بريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006م.
62-فانسون جوف، **القراءة**، تقديم وترجمة: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة الوراقة الوطنية، مراكش،ط1، 2013م.
63- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة و نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ترجمة: حميد لحمداني الجيلالي، منشورات مكتبة المناهل فاس، المغرب، د ط، د ت.
64- القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1966م.
65- القرطبي شمس الدين، **الجامع الأحكام القرآن**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د ط، 2006م.
66- لخضر العرابي، **المدارس النقدية المعاصرة**، دار الغرب للنشر والتوزيع – د ط، د ت.
67- المبرد، **الكامل في الأدب**، تحقيق وتعليق، محمد احمد الدالي، دمشق سوريا، مؤسسة الرسالة، ط3، 1997م.
68- محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق، عباس عبد الساتر، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.
69- منصور عبد الرحمان، **اتجاهات النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ط 1977م.
70- محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند الجرجاني**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، د ط، 1995م.
71- محمد عزام، **التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب**، 200 دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007م.
72- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر، القاهرة، د ط، 2004م.
73-محمد الكتاني، **الصراع بين القديم والجديد**، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1402 ه/ 1982م.
74- محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م.

75- محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة، القاهرة، مصر، د ط، 1972م.
76- محمود سيد احمد، **الهيرمونيطيقا عند جادامير**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993م.
77- محمود العشيري، **الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة**، دليل القارئ العام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003م.
78- المرزباني، **كتاب الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1995م.
79- المرزباني، **نور القبس المختصر من المقتبس**، اختصار الحافظ اليغموري، تحقيق، رودولف زلهايم، فيسبادن، فرانتس شتايز، د ط، 1964م.
80-المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، نشره: احمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951م.
81- المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت لبنان، ط2، 1990م.
82- المصطفوي، **التحقيق في كلمات القران الكريم**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 2009م.
83- منصور عبد الرحمان، **اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1977 م.
84- موسى ربايعة، **جماليات الأسلوب والتلقي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000م.
85- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997م.
86- نادر كاظم، **المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث-دراسة أدبية-**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م.
87-هنري أرفون، **الجمالية الماركسية** ، ترجمة، جهاد نعمان، بيروت، لبنان، ط1، 1975م.
89- وليد إبراهيم قصاب، **قضية عمود الشعر القديم**، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.

المذكرات والرسائل الجامعية:

1- أحمد أبو حسن، **من قضايا التلقي والتأويل**، سلسلة المناظرات والندوات رقم36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس،1995م.

2- أحمد أبو حسن، **نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث**، مقال ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 24، المغرب، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

3- أسامة عميرات، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة 2011م.

4- إيناس عياط، **استراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر**، رسالة ماجستير في النقد وقضايا الأدب، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب 2001/2000م.

5- باللودمو خديجة، **المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي**، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة 2013/2012م.

6- بوحنيك مرزاقة ،**جماليات التلقي في شعر عز الدين ميهوبي** ، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة 2011م.

7- بوخال لخضر، **المتلقي وبين التجلي والغياب**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع الدراسات الأدبية بين القديم والحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان 2012/2011م.

8- زهرة عز الدين، **جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني**، مذكرة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي كلية اللغة والأدب و الفنون ، جامعة باتنة1، 2018/2017م

9- صباحي حميدة، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، إعداد مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة 2012م.
10- عبد القادر خليف، **مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة، جامعة وهران السانيا كلية الآداب و الفنون 2007/2006م.

المقالات والمنشورات:

1- أ/أحمد بزيو، **عمود الشعر النشأة والتطور**، مقال، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، الجزائر نشر يوم 21 ديسمبر 2014م.
2- أحمد يوسف، **الأبعاد السوسيو ثقافية لنظرية القراءة** ، عالم الفكر العدد3، مج30، 30مارس 2002م.
3- حسين نصار، **نشأة عمود الشعر وتطوره**، مقال، مجلة أقلام، العدد11، 1980م.
4-خالد علي، **مفهومات نظرية القراءة والتلقي**، مجلة ديالي، العراق ،ع 69، 2016م
5-الخامسة علاوي (سيسيولوجيا الأدب بين النظرية و التطبيق)، مجلة الآداب واللغات جامعة قسنطينة، العدد2، 2015م.
6-رشيد الإدريسي، **سيمياء التأويل قراءة في مقامات الحريري**، دراسات مغاربية، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود، للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، ع:5-6، 1997م.
7- رشيد بن حدو، **مدخل إلى جمالية التلقي**، ترجمة: عبد الرحمان طنكول، مجلة آفاق المغربية، ع6، 1987م.
8- د رحمن غركان، **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، مقال من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2004م.
9- رضا معرف، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية**، مقال مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع12، جانفي 2013م.

10- سلدان رمان، **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، موسوعة كامبريدج، العدد:1045/8، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2006م.
11-عبد السلام حيدر، **التأويل وجماليات التلقي**، دراسة تمهيدية في نتاج هانز روبرت ياوس: مقالة بتاريخ 18-01-2016م.
12-عبد العزيز طليمات ،**فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات آيزر ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الدار البيضاء، المغرب 1993م.
13-مانفريد ناومن، **المؤلف – المرسل- القارئ**، ترجمة: عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة والأدب الصادرة عن معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد2، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون -الجزائر، د ط، د ت.
14-عبد القادر رحيم، **البنيوية مفهومها وأهم روافدها**، مقال، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة ،جوان، 2014م.
15-علي بخوش، عبد الرحمان تبرماسن، آمال منصور، **نظرية القراءة المفهوم والإجراء**، ط1، مقال، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009م.
16- علي حمودين المسعود قاسم ،**إشكالات نظرية التلقي**: المصطلح، المفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.
17- محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر الكويت،ع3، مج:37، مارس 2009م.
18- محمد خير الدين البقاعي ، تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي – كتاب النص أنموذجاً، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب الكويت، المجلد 27، ج27، العدد الأول سبتمبر1998م.
19- محمد عبد البشير مسالتي، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد4، ديسمبر كانون الأول 2014م.

20- محمد عزام، النص المفتوح –التفكيك أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب،العدد398، حزيران 2004م.
21- محمد موسى البلولة الزين، التلقي ما بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي البلاغي في العصر العباسي ، مجلة مجمع المدينة العالمية المحكمة (من الصفحة311 إلى 340) تاريخ النشر 5-7-2016 ، العدد 17، جامعة الجوف المملكة العربية السعودية.
22-نبيلة إبراهيم ،القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال) ، مجلة الفصول، مج:5، ع:1، ديسمبر1984م.

مواقع انترنت:

1- محمد المبارك، **استقبال الشعر في عصور الأدب**، مقال نشره في الموسوعة الإسلامية،http://www.balagh.com/mosoa/fonon/dp0ptzfb.htm
2- http://www.bab.com/node/4669?id=4669

المصادر الأجنبية:

1- Hans Robert Jauss**, Pour une esthétique de la réception**, traducteur claude maillard, prefacier (e t c): Jean Starobinski , Gallimard 1990.
2- Hans Robert jauss; **Pour une esthétique de la réception** ;traduit par Claude maillard; edition gallimard-paris .France -2005.
3- w.Iser . **L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique** .trad. par Evelyne Sznycer. Ed :pierre mardaga 1985.

فهرس

- **إهداء**

- شكر وعرفان

- **مقدمة**

- **مدخل**.....1

- **الفصل الأول: نظرية التلقي**.....**15**

أولا: المقاربة النصية ووضع المتلقي.....16

1- الشكلانية الروسية.....17

2- البنيوية (مدرسة براغ البنيوية) 20

ثانيا: نظرية التلقي والأصول الفلسفية.....22

1- هيرمونيطيقا جادامير.....22

2-سيسيولوجيا الأدب.....27

3- الظاهراتية من هوسرل إلى أنجاردن (الفينومينولوجيا).....29

ثالثا: النظرية وسياق التأسيس.....33

1- مفهوم التلقي.....34

2- مفهوم نظرية التلقي.....35

3- اختيار المصطلح ودلالته.....36

4- نشأة نظرية التلقي الغربية.....38

5- المدرسة الألمانية.....40

6- المدرسة الأمريكية ومدرسة جنيف وأراء أمبيرتو إيكو.....64

رابعا: المفاهيم النظرية وتأسيس المتلقي منهجياً.....68

1- المتلقي(القارئ): 1-1- ولادة القارئ1-2- حرية القارئ.....68

2- النص.....72

3- أفق التوقعات (أفق الانتظار)ومفهوم إندماج الأفق.....74

4- نقطة الرؤية المتحركة و المسافة الجمالية (أو تغيّر الأفق).....76

5- المتعة الجمالية.....77

6- الفجوات.....79

8- المنعطف التاريخي.....80

الفصل الثاني: عمود الشعر البحث عن المتلقي.....82

أولا: عمود الشعر: المصطلح والتعريف.....83

1- مصطلح عمود الشعر.....84

2- عمود الشعر تاريخا.....85

ثانيا: المصطلح عند نقاد القرن الثالث والرابع والخامس هجري.....87

1- إرهاصات ما قبل النظرية.....87

2- التأسيس والتحولات.....96

ثالثا: عمود الشعر وبيئات التلقي: 109

1- المتلقي في عناصر عمود الشّعر.....109

2- تعدد المتلقي.....111

أ- المتلقي علماء اللغة العربية.....112

ب- المتلقي الشاعر.....115

ج- المتلقي الكتّاب.....122

- **الفصل الثالث: المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي في ضوء عمود الشعر(مفاهيم ياوس).....130**

1-أفق التوقع (الانتظار).....131

2-المسافة الجمالية.....138

أ-الاستجابة.....138

ب-التغييب.....145

ج-التغيير.....154

3-المتعة الجمالية.....159

- **الفصل الرابع: المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي في ضوء عمود الشعر(مفاهيم آيزر).....175**

1-القارئ الضمني.....176

2-الفجوات.....196

3-السجّل النصي.....203

4-الاستراتيجيات النصية.....211

- **خاتمة**.....222

- **قائمة المصادر والمراجع**.....226

- **فهرس**.....238

ملخص

تناول بحثنا هذا والموسوم بـــ **(المتلقي ونظرية عمود الشّعر في النقد العربي القديم)** أهم نظرية مهتمة بشؤون المتلقي وهي نظرية التلقي وهي النظرية التي أسسها كل من "ياوس" و"آيزر"، حيث قمنا بتطبيق أهم المفاهيم الاجرائية للنظرية على أهم المدونات النقدية التراثية التي تناولت عمود الشعر وهي –على التوالي– "الموازنة" للآمدي و"الوساطة" للجرجاني و"شرح الحماسة" للمرزوقي. وقسمنا البحث إلى أربعة فصول، فصلان نظريان وفصلان تطبيقيان، الفصل الأول تطرقنا فيه إلى نظرية التلقي، تأسيسها ورصد أهم مفاهيمها كما أننا تتبعنا أصولها ومنابعها والتي تمتد إلى تيارات فكرية وفلسفية غربية قديمة كالظاهراتية والتأويلية ، وفي الفصل الثاني انتقلنا إلى التراث فتناولنا نظرية عمود الشعر، تأسيسها ورصدنا أهم مفاهيمها وتطرقنا إلى النقاد الذين تناولوه في تلك الفترة الزمنية، ثم قمنا باستكشاف المتلقي في التراث العربي وخاصة في الفترة الممتدة بين القرن الثالث الهجري والقرن الخامس الهجري، وأمّا في الفصلين الأخيرين الثالث والرابع قمنا بتطبيق أهم المفاهيم الاجرائية لنظرية التلقي والتي أتى بها كل من "ياوس" و"آيزر" على المدونات التراثية التي اخترناها والتي ذكرناها أعلاه . وتمّ تتويج هذا البحث بخاتمة احتوت أهم النتائج المتوصّل إليها.

كان للمتلقي في تلك الحقبة الزمنية دور هام في عملية القراءة وهذا ما لمسناه عند نقاد تلك الفترة فقد أشاروا إليه في كثير من الشواهد، والتي نقلها كل ناقد في مؤلّفه آنذاك، فتجلّت ملامح نظرية التلقي من خلال اهتمامهم بأقطاب العملية الابداعية الثلاثة: الشاعر، النص والمتلقي. كما أننا اخترنا في هذا البحث أهم المفاهيم الاجرائية التي أتى بها كل من "ياوس" و"آيزر" لتطبيقها في المدونات التراثية التي اخترناها وهذا ما جعله مميّزا فكانت نتائجه مرضية لعلها تفيد الباحث بعدنا في استكشاف المتلقي في تلك الحقبة الزمنية ودوره في الفعل القرائي وفي تعدد وتنوع النظم ونشاطه.

Abstract:

our research, which is entitled with "**The Receiver and the theory of the Poetry column in the Ancient Arab Critical**" dealt with the most important theory concerned with the recipient's affairs , which is the theory of reception, which is founded by "Yaws" and "Iser", where we applied the most important procedural concepts of the theory to the most important heritage criticism books that deal with the poetry column , which are "the balancing " by Al-Amdi, "the mediating" by Al-Jurjani, and "explaining enthusiasm" by Al-Marzouqi. We have divided this research into four chapters, two theoretical and two applied. The first chapter dealt with the theory of reception, its establishment and monitoring of its most important concepts. We also traced its origins and sources, which extend to ancient Western intellectual and philosophical currents such as Phenomenology and Hermeneutics. In the second chapter, we moved to the heritage, and we have dealt with the theory of the poetry column, its foundation and we scrutinized its most important concepts, and we touched upon the critics who dealt with it in that time period. Then we have explored the recipient in the Arabic heritage especially in the period between the third and the fifth century Hidjri. In the last two chapters we have applied the most important procedural concepts of the reception theory that were brought by "Yaws" and "Iser" to the heritage books that we have chosen and mentioned above. This research was crowned with a conclusion that contained the most important results. The recipient in that era had an important role in the reading process, and this is what we felt when among critics of that period where they had referred to it in many evidences, which is transmitted in their publications at the time. The features of the reception theory became evident through their interest in the three poles of creativity: the poet, the text and the recipient. Where we also chose in this research the most important procedural concepts that were brought by both "Yaws" and "Iser" to apply them in the traditional books that we have chosen, and this is what made it distinctive, so its results were satisfactory. Which may help the researcher to discover the recipient in that era and the multiplicity and diversity of systems and its activity.