الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة - باتنة1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

التجديد في النقد العربي

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النقد الادبي

إعداد الطالب: رضـــــا معرف

إشـــراف الأستاذ الدكتور: محمد لخضر زبادية

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
محمد الأخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
نجوى منصوري	أستاذ محاضر-أ-	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
مجيد قري	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ محاضر-أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
عبد اللطيف حني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الطارف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1439/1438هـ

2018/2017م

كشف الرموز

ت: تـــوفي

ج: جـــزء

ش: شـــرح

ص: صـــفحة

ط: طبعـــة

ع: عـــدد

تـــــــــــــــــح: تحقيـــــــــــــــــق

تـــــــــــــــــر: ترجمـــــــــــــــــة

دت: دون تـــاريخ

دط: دون طبعـــة

د.م.ج: ديـــــــوان المطبوعـــــــات الجامعيـــــــة

مقدمة

مقدمة:

إن المتأمل للمسار التاريخي للنقد المعاصر يلاحظ سيطرة ثلاثة اتجاهات نقدية اختلفت من حيث اهتمامها بأركان الظاهرة الأدبية، فمنها ما ركّز على المؤلف باعتباره أصل النتاج الأدبي، ومنها ما أنصب على النص على أساس أنه الصورة الحقيقية للإبداع الفني، لتتحول فيما بعد جل الاهتمامات شطر المتلقي وتجعل منه سيد المشهد النقدي، باعتباره المحك والمعيار الذي تتحدد وفقه القيمة الجمالية للنص الأدبي، وكذا عبقرية المؤلف.

وبما أن التلقي ظاهرة إنسانية، رافقت حركة الإبداع منذ القديم، فهذا لا يجعلها حكرًا على عصر من العصور، أو على مرحلة من المراحل، حتى وإن كان التنظير لها قد ظهر حديثا عند الغرب، فهذا لا يعني قطعا خلو الرصيد المعرفي المتشكل من تواتر مختلف الثقافات التراثية، وبخاصة ما تعلق منها بالأدب والنقد، من ملامح هذه الظاهرة.

والعرب كغيرهم من الأمم لهم رصيد تراثي ضخم حافل بالدراسات الأدبية والنقدية التي قد تكشف عند المساءلة والاستنطاق عن بعض إرهاصات التلقي ومظاهر المتلقي، ومن هنا اخترنا أن يكون التجديد في النقد العربي من منظور التلقي موضوعا لهذا البحث[1].

و الحديث عن المتلقي في النقدي العربي يقود بالضرورة إلى طرق نظرية التلقي، التي هي أحدث نظرية تعيد قراءة الأدب من منظور جديد، أسهم في ظهورها أقطاب مدرسة "كونستانس" (constance) الألمانية أمثال " هانس روبرت ياوس" (hans robert jouss) و"ولف فانع ايزر" (woolfgangiser)، وذلك كرد فعل على البنيوية والشكلانية الروسية اللتان أعطتا سلطة تكاد تكون مطلقة للنص على حساب المتلقي أو القارئ وفعل القراءة.

ولعل أهمية هذا الدراسة تكمن في البحث عن جذور وبذور التلقي في أدبنا القديم ونصوصه القديمة وإماطة اللثام عنها، وإن كان بعض الباحثين قد وجد المثل الأعلى للنص العربي القديم في القرآن الكريم، وأنه يمثل أولى صور التلقي في تاريخ الفكر العربي، إلا أنني ممن يفضل أن يبقى النص القرآني بمعزل عن نظريات التلقي، وعن مباضع النقد والنقاد، وأكتفي بما حبلت به العصور الأدبية من نصوص شعرية ونثرية، ودراسات نقدية مجالا للبحث والتحليل، من خلال الإشارة إلى كيفية تلقي القدماء للنصوص، ذلك التلقي الذي انتقل من الانطباعية البسيطة التي تجعل من شاعر أشعر العرب ومن قصيدة أو بيت شعري أجود الشعر، إلى مواجهة النصوص الأدبية بالدرس والتعليل كما هو الحال عند ابن سلام الجمحي والآمدي والقاضي الجرجاني وغيرهم ممن تلاهم من نقاد.

([1]) هناك رأي يعتبر مصطلح النقد الأدبي إشارة لكل نظريات النقد الحديثة والمعاصرة ، بينما مصطلح النقد العربي فيحيل على النقد القديم

أما تلقي الأدب الغابر في العصر الحاضر فقد مرَّ بجيلين من النقاد، جيل تلقى أدبنا القديم على نحو ما تلقاه الأقدمون، في الاعتماد على أصول ومفاهيم النقد التقليدي ضمن الإطار التاريخي للنصوص، مع الاحتكام في الدراسة إلى دلالات الألفاظ وعلوم البلاغة، والنحو لاستظهار ما فيها من جمال أو قبح، أو عمق أو ضحالة، وإجادة أو إسفاف، وكل ما أضافوه إلى الطريقة التقليدية في الدرس والتحليل هو تعميق الأساليب القديمة بتوسيع حقل الدراسة بربط النص بصاحبه وبيئته، وتعطيره بشيء من علم النفس أو علم الاجتماع، إلا أن السيادة في دراسة النص بقيت لصاحب النص و لم يجرؤ أحد من النقاد على نعيه أو إعلان وفاته ودفنه، ومن أمثلة ذلك دراسة طه حسين لأبي الطيب المتنبي، وأبي نواس، ودراسة شوقي ضيف للشعر والنثر حيث لم تفارق دراستاهما المبدأ النقدي القديم الذي هو الطبع والصنعة.

أما الجيل الثاني من النقاد العرب ممن اقتبسوا نظريات الغرب، بما فيها نظريات التلقي فقد حاولوا إسقاط هذه النظريات، أو على الأقل استعمالها كوسيلة للولوج إلى أعماق الموروث الأدبي العربي، بشكل لا يمكن معه الجزم بنجاح محاولاتهم، كما لا يمكن أيضا الإقرار بفشلهم، فلدراساتهم مناحي إيجابية وأخرى سلبية، الإيجابية منها تكمن في ربط القديم بالحديث، وبعث التآلف بينهما كسمفونية متناغمة، يكون الحديث فيها تكملة للقديم وبعثا له من جديد، أما الجانب السلبي فيكمن في طبيعة النص العربي القديم في حد ذاته، فمن الصعب التعامل مع هذا النص أو فهمه دون ربطه بصاحبه وبيئته، وبالاعتماد على اللغة وحدها، لا سيما أن نظرية التلقي في العصر الحديث تجد لها مبررًا في النصوص الشعرية والنثرية الحديثة التي يمكن أن تُكتب دون أن يكون هنالك رابط بينها وبين تجارب أصحابها وحياتهم، فتأتي هذه النصوص غامضة متكتمة ترتمي في أحضان نظرية التلقي ارتماءً، باحثة عن قراءة مبدعة أو قراءة منتجة تسبر أغوارها، وتكسر أقفالها، فهل تجد هذه النظرية مسوغا لها أو مبررًا في التسلل إلى النصوص القديمة التي نشأت في نجد والحجاز وعكست تجارب أصحابها وقبائلهم وثقافاتهم، والتي تعفرت بروح الإسلام.

إنني بهذا البحث أحاول أن ألتمس لهذه النظرية الحديثة طريقا عبر دروب الموروث النقدي العربي، موضحا أنها إن لم تستعمل لإفادة وإحياء القديم فلن تستعمل أيضا لهدمه وتقويضه، كما أن التعامل مع هذا الجديد يكون على أساس أنه رديف للقديم لا بديلا عنه.

إن المجال الذي أدور في فلكه، والذي هو النقد العربي القديم يفرض علي فرضا أن يكون مجال بحثي من خلال هذا التراث النقدي الشاسع الفسيح، وفي نطاقه وضمن حدوده، إلا أنني آثرت أن أفلت من حين لآخر من هذا القديم، ليس كرها أو بغضا فيه، وإنما هو توق أيضا للحديث والمعاصر، ولا أعني بالإفلات هنا التملص النهائي من الموروث النقدي العربي القديم، وإنما أن أجعل منه قاعدة أو أرضية أنطلق منها للتحليق في سماء النقد، واصلا بين هذا القديم الراكد في رفوف المكتبات وبين دفات الكتب، والثابت في عقول الباحثين على أنه ثروة لا تقدّر بثمن، وتركة مشاعة يجوز لكل من يملك مفاتيح القرابة منها أن يرث نصيبا فيها

يستثمره في بحوثه ودراساته، وبين هذا الجديد المتغير الذي يضفي على هذا القديم نظرة أكثر جمالية، ويتيح للباحث وسائل أكثر إجرائية وفعالية وحرية في التعامل.

لذلك شئت أن أمد جسور التواصل بين الجديد المتمثل في نظرية التلقي والمتجسد في شخص المتلقي، وبين القديم الذي هو هذا الزخم الضخم من الأسماء والكتب النقدية.

وحتى لا ينهكني التنقل بين صفحات كل كتب التراث النقدي العربي، آثرت اختيار الأشهر منها والأبرز كمحطات يُتوقَّف عندها من حين لآخر خدمة للموضوع وزيادة في الفهم، مع التركيز على عيار الشعر لابن طباطبا كنموذج للبحث، وذلك رغبة في تضييق نطاق الدراسة بما يسمح به الجهد والوقت معا.

إن هذا البحث وكما أسلفت يهدف إلى التوفيق بين نظرية التلقي في ظل المذاهب الغربية وبين التراث النقدي العربي بما احتواه من أحكام تقريرية ونماذج تطبيقية تفصح في بعض جوانبها عن مساتير التلقي ومظاهر المتلقي، هذا الأخير الذي كان أقل الثلاثة حظا من الاهتمام، رغم كونه المسؤول عن كشف غوامض النص الأدبي وفك ترميزاته وتحديد خصائصه الجمالية وتقدير قيمته الفنية من خلال فعل القراءة، وبدونه لن يكتسب النص وجوده الحقيقي، ولن يكون الأدب أدبا، وبذلك يتساوى دور المتلقي من حيث الفعالية والحيوية بدور المؤلف ولن يقل عنه شأنا، ليرتقي في النهاية إلى مصاف مبدع ثاني.

فالنص الأدبي هو فضاء مغلق يحيل على مرجعية أحادية هي مرجعية الكاتب، ويظل سجين وعي الذات المبدعة، ليتحرر بمشاركة المتلقي في إعادة إنتاج معناه، عبر التفاعل بين دلالات النص ودلالات القراءة بما يفضي إلى إعادة هيكلته وفق تصور المتلقي وخلفيته الثقافية.

كما أن هذا التفاعل يؤدي إلى انفتاح النص زمنيا عبر المسار التاريخي، لأنه لا يحمل دلالات جاهزة ثابتة ونهائية، بل يكتسب دلالات جديدة عند كل قراءة جديدة تضمن تجدده الدائم والمستمر.

وما هذا البحث الذي أنا بصدد وضع الخطى الأولى على عتباته، إلا قراءة جديدة لهذا التراث النقدي الذي يمثل المُتَلَقَّى، ويكون الباحث أي أنا المتلقي، وعبر سلسلة تلقي، كان السامع فيها للشعر قديما أول المتلقين، تلاه الناقد الذي يتمثل في هذا البحث في شخص ابن طباطبا باعتباره متلقي آخر للمتلقي الأول، وأكون أنا في النهاية المتلقي الأخير لهذا وذاك معا في انتظار سلسلة متلقين آخرين.

وكما قلت من قبل فإن نظرية التلقي، هي نظرية غربية وبالتحديد ألمانية ظهرت على يد مجموعة من النقاد أمثال "فولفغانغ ايزر"(wolfgang iser)، و"هانس روبرت ياوس" (Hans robert jauss) و"كارلهاينش شتيرل" (Karlheinz Stierle) و "راينر فارنيغ" (Rainer Farning) وغيرهم من النقاد الألمان، لذلك لا نستغرب أن تكون مجمل الدراسات المحيطة بهذه النظرية أجنبية، فمثلا لياوس كتاب بعنوان "نحو جمالية للتلقي" Pour Une Esthétïque De La Réception" يحاول من خلاله إعطاء مفهوم لنظرية التلقي التي هي عنده كتابة جديدة لتاريخ الأدب تتجاوز حدود النشأة، وما يخامرها من ملابسات وظروف وأوضاع سيكولوجية

واجتماعية ومعرفية إلى إظهار الوقع الناتج عن تفاعل النص والقارئ في لحظة معينة، بالإضافة إلى كتاب آخر لأيزر بعنوان "فعل القراءة" "L'acte De Lecture" تناول فيه نظرية التلقي من جانب التأثير في القارئ.

ولقد كان لكل من "لستاروبنسكي" "Listarabincky" و "كونترجريم" "Kenter greme" دراسة لما أسماه "ياوس" بأفق الانتظار أو التوقع.

أما عن سيرورة هذه النظرية في العالم العربي فقد شهدت نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، أين أخذت المناهج الأدبية واللسانية تكشف عن حضورها إلى جانب الدراسات الأخرى في العالم العربي، وبدأت تتسرب إلى كل شيء، فكان للقارئ أن يرى في عام 1979 "العالمية الإسلامية الثانية" لأبي القاسم حاج حمد، والتي اعتمد فيها على مزيج من المقولات اللسانية والفلسفية ربما لأول مرة، وفي الثمانينيات ظهرت محاولة "أركون" في قراءة التراث الإسلامي وتأويل النص الديني، ويعتبر "أركون" أكثر من توسع في استخدام المناهج الحديثة خصوصا اللسانية منها، وحسن حنفي الذي حاول أن يؤسس لتفسير معاصر اعتمادا على معطيات العصر المنهجية، ثم "محمد شحرور" في "الكتاب والقرآن قراءة معاصرة"، ونصر حامد أبو زيد الذي طرح في مفهوم النص منهجه القائم على التأوّلية من خلال نقد تراث القرآن أو الدراسات الإعجازية، هذا فيما يخص نظرية القراءة والتلقي في التراث العربي من الجانب الفكري، أما عن الدراسات حول هذه النظرية في الأدب العربي، فقد كانت في مجملها إما ترجمات لما كان في الغرب، وإما اجتهادات فردية تحاول أن تنأى عن تأثير الغرب في تعاملها مع المتلقي العربي، ومن هذه المحاولات كتاب "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب" لحسين الواد، تناول فيه أشعار المتنبي من منظور التلقي، بالإضافة إلى كتاب "الخطاب والقارئ" لحامد أبو حمد، وكتاب نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) لبشرى موسى صالح، "قراءة النص وجماليات التلقي" لمحمود عباس عبد الواحد، وإلى جانب الكتب السالفة هناك مقالات عديدة منشورة في مجلات مختلفة تتناول نظرية التلقي والقراءة، لكن من منظور حداثي نذكر منها:

- مقال بعنوان: القارئ النموذجي لأمبرتو ايكو، ترجمة أحمد أبو حسن مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب).

- مقال بعنوان: قراءة الاختراق والمتعة، نظريات ايكو وغريماس، ترجمة محمد الداهي ومصطفى الشاذلي، مجلة كتابات معاصرة.

- مقال بعنوان: النص الأدبي والمتلقي، لمسعود محمود عبد الجابر، مجلة الفكر العربي.

- مقال بعنوان: الإنتاج والتلقي لهانس روبرت ياوس، ترجمة رشيد بن حدو مجلة نوافذ السعودية.

- مقال بعنوان: قراءة القراءة لرشيد بن حدو، مجلة الفكر العربي المعاصر.

- مقال بعنوان: القراءات والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية لحبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

ولعل أهم كتاب في نظرية التلقي هو ذلك الذي يحمل عنوان: نظرية التلقي لروبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، وقد وضع رعد عبد الجليل جواد ترجمة ثانية لهذا الكتاب وعنونه بنظرية الاستقبال، وهو كتاب تغلب عليه الرؤية الحداثية.

كما صادفني في مجال الدراسات السابقة لهذا الموضوع كتاب من أهم الكتب وأكثرها خدمة وارتباطا بالبحث، ألا وهو كتاب استقبال النص عند العرب لمحمد المبارك، حيث طرق أو تتبع ظاهرة التلقي عبر أشهر مصادر النقد العربي القديم، ومن دون أن ننسى أيضا كتاب "جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)" لشكري المبخوت، الذي عالج فيه جانب "المتلقي" في التراث النقدي من منظور حداثي وانطلاقا من مصطلحات منظري التلقي الألمان.

ولقد ساعدت الظروف في الحصول على بعض ما ذُكر من مؤلفات ومقالات وتوظيفها في طيات البحث، أما البقية الأخرى فقد ظلت مجرد أسماء وعناوين وجدتُ لها إشارات في هوامش الكتب والمدونات أو على شبكة الإنترنت مكتفيا في ذلك بما تيسر وتوفَّر.

إن محاولة التوفيق بين إحداثيات الحديث والقديم في فضاء النقد، تفضي بالضرورة إلى البحث عن نقاط التلاقي بين الغرب والعرب، بين غرب تتناسل وتتكاثر فيه النظريات النقدية يوما بعد يوم، وبين عرب يملكون تراثا ضخما يبحث عن منقبين ودارسين، إن هذا التوفيق الذي ينصب على اختيار عنصر من عناصر الظاهرة الأدبية ألا وهو "المتلقي" دونا عن باقي العناصر الأخرى يؤدي إلى تشكيل ملامح الأزمة أو الإشكالية التي يعالجها البحث، والتي تُلفظ أو تُقذف إلى صخب الدراسة في شكل تساؤل يترجم مساره فيما سيأتي من أسطر، وينير دهاليز الغموض الذي من أجله تم اختيار ميدان العمل، فيُقال: هل كان المتلقي غائبا في التراث النقدي العربي، أم كان له حضوره المتأثر بالنص والمؤثر فيه؟

قد لا تخرج الإشكالية عن الطرح السابق المعتمد على تتبع وقيافة آثار المتلقي في التراث النقدي العربي عموما، وفي كتاب عيار الشعر لابن طباطبا خصوصا، إلا أنني أفضل أن أطعِّم أو أدعِّم الإشكالية الرئيسة بإشكاليات فرعية، أو تساؤلات ثانوية تشد من أزر السؤال الأساسي وتكون إجاباتها مددا لتشكيل أواصر الإجابة النهائية عن السؤال الرئيسي، وروافد تغذي فصول البحث عبر شتى مراحله.

فأقول: هل نظرية التلقي الحديثة هي نظرية جديدة كل الجدة، أم لها جذور قديمة ضاربة في عمق التاريخ؟ أو بعبارة أخرى هل هي نظرية مبتكرة من قبل الغرب أم نجد لها إشارات في التراث النقدي العربي؟

-ما ماهية نظرية التلقي، وما يميزها عن النظريات النقدية الأخرى في الغرب كالبنيوية والشكلانية الروسية وغيرهما؟

-هل يمكن تطبيق نظريات نقاد أمثال "ايزر" و "ياوس" و"فش"، وفلاسفة أمثال "انجاردن" و"جادامير" و"بول ريكور" على التراث النقدي العربي؟.

-ما هي إرهاصات نظرية التلقي في التراث الأدبي العربي؟

-وإن كان هناك تلقي وقراءة في أدبنا القديم فما هي مساراته؟ وبعبارة أخرى ما هي مسارات القراءة القديمة؟.

والمقصود بالمسارات هنا التحولات التي واكبت عملية القراءة، فالتلقي أو القراءة في العصر الجاهلي يختلف عن تلك التي كانت في العصر العباسي، وقراءة أم جندب وتلقيها لشعر امرئ القيس وعلقمة الفحل مثلا، تختلف عن قراءة الآمدي في موازنته بين شعري أبي تمام والبحتري، أو قراءة القاضي الجرجاني لشعر المتنبي.

كذلك من الأسئلة التي تفرض نفسها في هذا الصدد هي: ما أنواع التلقي في التراث العربي؟ هل كان تلقيا انطباعيا ذوقيا يفتقر للتعليل والتحليل أم كان تلقيا يرتكز على حجج وبراهين؟.

كل ما سبق يدعو إلى التساؤل أيضا عن المتلقي في حد ذاته، من ناحية المستوى؟ فالأدب قد يطرق أسماع النقاد الذين أوتوا ملكات ذائقة، وتمرسوا بمداعبة ثقافات واسعة، فيكون له عندهم شأن، وقد يطرق أسماع العامة ممن لا يعنيهم من النصوص غير معانيها القريبة، فيكون له عندهم شأن آخر، وهذا يقود إلى تساؤل آخر هو: هل يكون الاهتمام في عملية التلقي بمستوى المتلقي فقط أم بمستوى المتلقى (النص) أيضا؟

وما دام فعل التلقي يقع على النص، فهل النص يظهر دائما كل شيء ويفصح ويبوح بكل أسراره أم أن هناك أشياء يخفيها عن المتلقي، الذي يعود له أمر كشفها واستخراجها؟ وهل يمتلك المتلقي استراتيجية معينة يواجه بها شفرات النص؟.

إن الكلام عن ثنائية النص والمتلقي يحيل على سؤال آخر يتعلق بالمدى الذي يمكن أن يصله النص في تحديد معناه، وما المدى الذي يصله المتلقي في تحديد ذلك المعنى؟

- هل يمكن أن نعتبر النقد شكلا راقيا من أشكال التلقي يمثل النمط بوجهيه المؤثر والمتأثر؟
- وهل كان التلقي مرافقا للشعر أو للنقد أو لكليهما؟
- وهل كان التلقي مقترنا بالنص الشفوي أو بالنص المكتوب؟
- وهل تختلط القراءة بالنقد في عملية التلقي؟
- وهل المتلقي في التراث النقدي العربي سامع أو قارئ أو راو أو ناقد أم ماذا؟

إن كل هذه الأسئلة التي طُرحت تتعلق بالمتلقي ضمن إطار نظرية التلقي والقراءة، ويبقى طرح بعض الأسئلة الإضافية التي تتعلق بنموذج البحث أي بكتاب عيار الشعر لابن طباطبا فأقول: ما علاقة عنوان عيار الشعر بالمتلقي؟ أليس المقصود بعيار الشعر هنا عيار التلقي؟.

- هل أولى ابن طباطبا في كتابه اهتماما بالمتلقي أم أنه أهمله وهمشه؟

- هل يبدو من خلال تصفح كتاب عيار الشعر لابن طباطبا أنه يخاطب المتلقي أم الشاعر؟

- هل تكشف القضايا النقدية التي تناولها ابن طباطبا في عياره كاللفظ والمعنى، القديم والجديد والصدق والكذب عن بعض ملامح المتلقي؟

كل هذه الأسئلة التي طُرحت وأخرى ستُطرح –والتي سأحاول الإجابة عنها- ستكون بمثابة المادة الخام أو الطينة التي ستتشكل منها حيثيات البحث وخطوطه العريضة، ويُنحت منها المجسم الذي يعكس الهيكل التنظيمي للدراسة عبر شكل ومضمون الخطة.

لقد كانت خطة البحث مجسدة في ثلاثة فصول مسبوقة بفصل تمهيدي وملحوقة بخاتمة لأهم النتائج، ومشفوعة بفهارس توضيحية.

ففي الفصل التمهيدي الذي هو "مصطلحات مفتاحية :المتلقي، التراث، عيار الشعر" قمت بتفكيك موضوع البحث إلى ثلاثة وحدات معرفية رأيتها مشكلة لمفاصله وهي: المتلقي وكذا التراث ثم عيار الشعر لابن طباطبا، وفي مبحث المتلقي تم الكشف عن ماهيته من الناحية اللغوية والمصطلحاتية من خلال المقارنة بينه وبين ما يرادفه من مصطلحات أخرى كالاستجابة والتأثير والقراءة مع إبراز تمظهرات المتلقي في المدونة النقدية التراثية، أما المبحث الثاني الذي هو التراث فقد تم فيه إظهار الأهمية العلمية للتراث النقدي العربي وكيفية التعامل معه، وفي المبحث الثالث من الفصل التمهيدي قُدِّم تعريف مختصر بكتاب عيار الشعر وبصاحب الكتاب ابن طباطبا، بالإضافة إلى الحديث عن بعض مواطن التأثر بالسابقين والتأثير في اللاحقين من النقاد.

وتنعكس مباحث الفصل التمهيدي على باقي فصول البحث، بحيث يتحول المتلقي في الفصل الأول إلى "نظرية للتلقي مفهوما وإرهاصا" تكلمتُ فيه عن نشأة نظرية التلقي في الغرب عموما وفي ألمانيا تحديدا من خلال المقارنة بينها وبين النظريات النقدية الأخرى، مع الحديث عن أهم منظريها، وصولا إلى إرهاصاتها في الآداب اليونانية والرومانية وكذا النصوص الأدبية القديمة.

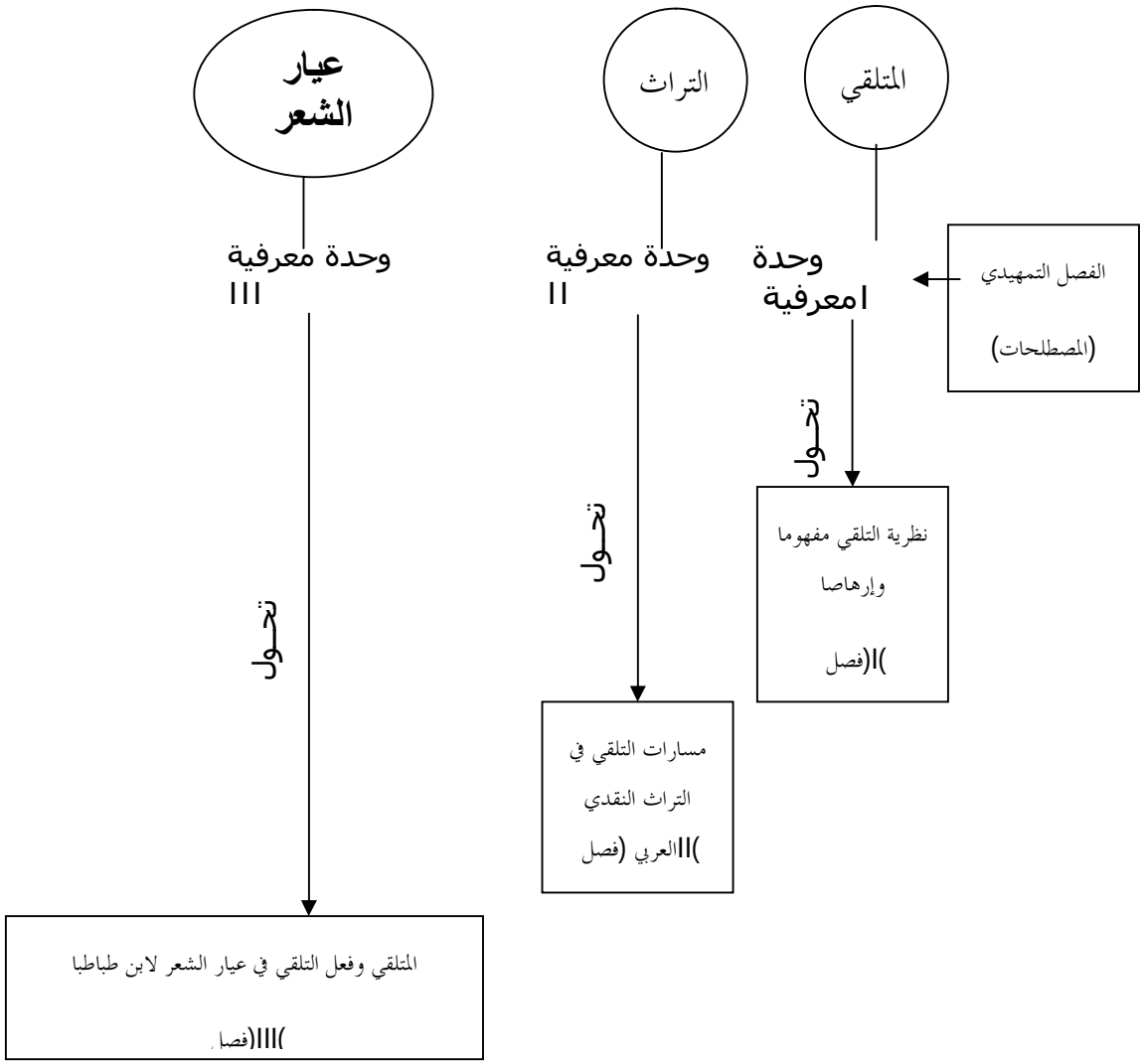
وباتخاذ المتلقي عنصرا ثابتا وقرنه بالتراث النقدي العربي، جاء الفصل الثاني من البحث بعنوان "مسارات التلقي في التراث النقدي العربي" حاولت من خلاله الكشف عن وجود المتلقي عبر رصد صور التلقي في العصور الأدبية المختلفة، فكان المبحث الأول حول التلقي الانطباعي في العصر الجاهلي واعتماد المتلقي في هذه المرحلة على الذوق والفطرة في الحكم على العمل الأدبي، أما المبحث الثاني فكان للتلقي المتأرجح بين الانطباعية والموضوعية وهو التلقي الذي كان في العصر الإسلامي الجامع بين مرحلتي الخلافة الراشدة وكذا الأموية، وتناولت فيه مدى تأثير المعيار الديني في تغيير نظرة المتلقي للعمل الأدبي، أما المبحث الثالث من الفصل الثاني فقد كان بعنوان التلقي الموضوعي وهي المرحلة التي عرفت نوعا من النضوج النقدي لدى المتلقي العربي في تقييمه للعمل الأدبي، انطلاقا من القرن الثالث الهجري، وذلك باعتماد معايير نقدية

جديدة أكثر دقة وفعالية كمعيار الطبقة عند ابن سلام الجمحي، ومعيار الموازنة عند الآمدي والوساطة عند القاضي الجرجاني والنظم عند عبد القاهر الجرجاني والمحاكاة عند حازم القرطاجني. وقد كان متعمَّدا جعل هذا الفصل مجالا لقيافة المتلقي عبر شتى العصور الأدبية من الجاهلية إلى العصر العباسي لإبراز التطور الذي يطرأ على فكر المتلقي عند استحداث أي معيار نقدي، أو عند حلول أي ظروف جديدة سواء أكانت سياسية أم ثقافية أم دينية أم اجتماعية. كما أن شساعة الفترة الزمنية التي يغطيها هذا الفصل والتي تقارب العشرة قرون انعكست على حجمه الكمي (الورقي) بما جعله أوسع من الفصل الأول من حيث عدد الصفحات، ورغم الاستطاعة على إضافة أجزاء للفصل الأول حتى يتساويا أو على الأقل يتقاربا في الصفحات، إلا أنني آثرت أن أترك الوضع على ما هو عليه ليس عجزا أو تقصيرا ولكنه إيمان مني بأن لكل فصل فكرة فمتى استُنفدت هذه الفكرة وجب التوقف، وإلا كان ما يأتي بعد النقطة سوى نوع من الحشو واللغو الذي لا يفيد لا الباحث ولا القارئ.

أما الفصل الثالث من البحث فقد كان مخصصا لنموذج الدراسة ألا وهو عيار الشعر لابن طباطبا، وقد يلاحظ القارئ لهذا البحث أن ذكر أو الاستشهاد بعيار الشعر في الفصول السابقة قليل جدا، وهو أمر تقصدته بغية إفراد فصل بكامله لمدونة "عيار الشعر" وعدم استهلاكها فيما سبق من مباحث، كما أن العنوان في حد ذاته يتناول المتلقي في كامل التراث النقدي مع اختيار عيار الشعر كنموذج، وعليه يعتبر إهمال باقي الجهود النقدية التراثية والاقتصار على عيار الشعر لابن طباطبا نوعا من الإجحاف في حق نقادنا القدامى.

أما فيما يخص مباحث هذا الفصل، فقد كان المبحث الأول بعنوان عيوب ومحاسن التلقي، عدّدت من خلاله الهفوات والعيوب التي رأى ابن طباطبا أنها تشوه النص الشعري وتنفر المتلقي وتبعده، مع التنويه بالحسنات التي يجب الالتزام بها من أجل استرضائه واستمالته، وفي المبحث الثاني عرضت مشكلات ومعطلات التلقي التي تعكس أهم القضايا النقدية التي شغلت النقاد العرب كاللفظ والمعنى، والقديم، والجديد والصدق والكذب، أما المبحث الأخير فقد ركّز على إبراز طرق استمالة المتلقي عبر الآليات والتقنيات التي نصح بها ابن طباطبا الشاعر لتحسين النص الشعري، وبالتالي الرفع من قيمته الجمالية بما يروق المتلقي ويستهويه.

ويمكن فهم مسار الخطة من خلال هذا الرسم التخطيطي الذي يبين كيفية بنائها:



أما من ناحية المنهج المستعمل فلا يمكن الجزم أنه تم الالتزام بمنهج واحد عبر كل فصول البحث، وإنما خضع ذلك لما اقتضته ظروف الحال والمقال، فاستعملت المنهج الاستقرائي، و المنهج التاريخي ، بالإضـــافة إلى نفحات من المنهج المقارن المبثوثة هنا وهناك.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور محمد لخضر زبادية الـــذي تحمـــل عبء مراقبة وتصحيح هفوات هذا البحث كما تكبد عناء رفع معنويات صاحب البحث إلى أن وصل به إلى طاولة المناقشة، كما أتمنى أيضا أن يكون بحثي هذا إضافة لكل من يرى فيه إضافة والله ولي التوفيق.

الفصل التمهيدي

مصطلحات مفتاحية

يمثل عنوان أي بحث علمي أو نص أدبي الواجهة الأولى التي يصطدم بها المتلقي، سواء كان ذلك انجذابا يترجمه الاستحسان الابتدائي الذي قد تدعمه أو تلغيه الصفحات التالية للنص، أو نفورا نابعا من خلفية معرفية تذوقية تمج البنية السطحية للعنوان دون محاولة إدراك أبعاده الحقيقية، على أساس أنه عامل التأثير الرئيسي الذي تؤيده عناوين وأفكار فرعية يُنظر إليها على أنها عوامل تأثير ثانوية قد تنسجم أو تختلف نفسيا وعلميا مع طابعه الإجمالي.

فالعنوان في علاقته بالنص يولد لدى المتلقي نوعا من التواصل التفاعلي الذي تنميه طاقة الخيال، بما يشكل نصا موازيا في ذهنه، تتضامن في خطه مجموعة من التصورات النابعة من خبرة فنية أو عادية مسبقة، وظروف محايثة لتلقيه، لتتكون في النهاية فكرة عامة تختزن وتختصر داخلها كل فقرات النص.

وعليه يعتبر العنوان النواة المركزية التي تتمحور حولها كل أفكار النص، والمفتاح الإجرائي الذي يمهد للمتلقي سبر أغوار الخطاب الأدبي عن طريق قراءة ذاتية تؤدي إلى مستويات متفاوتة من الفهم تتكشف معها ليس فقط معاني ودلالات النص، وإنما أهداف ومقاصد المبدع الإيديولوجية والفنية أيضا.

وبما أن عنوان بحثنا هنا هو أول عنصر كتابي تشكيلي تقع عبارته بين شفتي القارئ، ففهمه واستيعابه يقتضيان منا تفكيك بنيته الخطابية السطحية، وتجزيئها إلى وحدات معرفية يسهل التعامل معها واستكناه ماهيتها. والمتأمل لبنيته اللغوية يلاحظ أنها مركبة من ثلاثة عناصر أدبية هي: المتلقي والتراث وكذا عيار الشعر لابن طباطبا كمدونة نقدية.

والولوج إلى باحة البحث يتطلب منا فتح أبوابه الثلاثة كتمهيد للقارئ وتيسيرا للفهم، وسيكون المتلقي أول الأبواب المطروقة:

1. المتلقي: إن المتلقي لغة واصطلاحا من "لقي فلانٌ فلانًا، ولاقاه، وتلقاه، لقيانا وملاقاة وتلقيا أي صادفه وقابله واستقبله. فالمتلقي المستقبِل كما أن التلقي في المصطلح النقدي الحديث يعني استقبال القارئ للنص الأدبي بعين الفاحص الذواقة بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة الحديثة وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل عن صاحب النص"[1].

ففي العقد السادس من القرن العشرين استبدل النقاد قبلتهم التي كانت إما المؤلف وإما النص، ليبيموا أقلامهم شطرا المتلقي، وتنصيبه على قمة الهرم الأدبي، معلنين بذلك انقلابا نقديا في نظرية الأدب. وإن كان المتلقي وليد الدراسات الغربية، وخاصة ما تعلق منها بنظرية التلقي الألمانية، فهذا لا يعني أن التراث الأدبي

[1] غازي مختار طليمات، أدبنا القديم ونظرية التلقي، مجلة الأدب الإسلامي، مج 6، ع 23، 1420هـ/1999، ص4.

العربي قد أغفله، ولسنا نهدف هنا إلى "إثبات أن النقد العربي كان واعيا بعملية التلقي وإنما نقصد إبراز تجليات هذا الوعي"[1].

فالمتتبع للمصطلحات المستعملة للدلالة على المتلقي في النقد العربي القديم، يصادف أسماء وصفات كثيرة تفوق ربما تلك التي يوظفها النقد الغربي المعاصر، إلا أن أشهرها على الإطلاق تلك التي تتعلق بالسمع والسامع، فلئن كانت "حاسة السمع، من بين الحواس الخمس، حكما مقبولا ولا غنى عنه في التأكد من عذوبة الشعر وبلاغته أو قبحه وغرابته، فإن البلاغيين العرب، التجئوا دائما إلى هذه الحاسة في نقدهم للشعر"[2] باعتبار أن كل حاسة من حواس البدن "تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقةلا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المرَّ، والأذن تتشوف الصوت الخفيف الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي"[3].

والاهتمام بالسامع في تضاعيف التراث النقد العربي مردُّه إلى غلبة الشعرية الشفوية على الإبداع الأدبي، خاصة في المرحلة الجاهلية، لذلك عُدَّ "عصر ما قبل الإسلام موئل الشفوية، والمجال الحيوي لنشأتها وتكامل بنائها (...) والشفوية لا تعني نفي الكتابة ضرورة أو هي نقيضها الحتمي، فقد يكتب النص الشعري كتابة ويدون تدوينا ثم لا يخرج عن إطار الشفوية"[4].

وهذا ما فرض على النقد العربي القديم التعامل مع المتلقي السامع كحكم في تميزه بين رديء الشعر وجيده، وككيان إنساني يملك أذنا تطرب، وعقلا يدرك، وقلبا يُستعطف، ونفسا تُستمال، بحيث يكون من حذق الشاعر "أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد، ثم ينصرف إلى المراد"[5]، كما أن البراعة تقتضي "تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان وكل ما شاكل ذلك مما يعبَّر به عن فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم"[6].

ومهما تعددت المصطلحات والألفاظ والصفات الدالة على المتلقي في حكمه على العمل الأدبي فإن صوره وتمظهراته لا تخرج عن صنفين من المشاعر والانفعالات حصرتها الناقدة ابتسام مرهون الصفار في مشاعر

---

(1) الحسين ابن مبارك، صورة الملتقي في التراث النقدي، مجلة جذور، ج 15، مج 8، ديسمبر 2003 ، ص362.

(2) سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 70، 71.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط3، دت، ص 52.

(4) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط1، 1999، ص 109.

(5) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، دط، دت، ص 132.

(6) المصدر نفسه، ص 35.

وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي، ومشاعر تؤدي إلى حركات يعبَّر عنها ومواقف يفهم منها استجادة المتقلي للنص[1].

1-1- مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس الملتقي: إن تفاعل المتلقي مع أي نص أدبي يؤدي إلى توليد مجموعة من المشاعر والأحاسيس المعبرة عن رأيه، والكاشفة عن ذوقه إما استحسانا أو استبشاعا، كترجمة لجودة النص أو ردائته وفق نظرة ذاتية، لذلك يجدر بنا تقسيم هذه المشاعر والانفعالات إلى قسمين:

1-1-1- مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي تدل على جودته وإبداعه:

إن الكشف عن انفعالات ومشاعر الاستحسان والإعجاب التي تعكس جودة النص، يتوسل منا رصد المصطلحات الدالة على ذلك عبر المدونات النقدية التراثية، ضمن نصوصها دونما حاجة إلى شرح أو تفسير، إلا ما اقتضته الضرورة لأن المهم في هذا المقام هو إثبات ورود المصطلح في حد ذاته، مهما اختلفت اشتقاقاته اللغوية، ومهما تباينت السياقات التي احتوته، لذلك نذكر على سبيل التمثيل:

الاستحسان: ونجد مَثَلا لهذه المفردة عند عبد القاهر الجرجاني في مجرى حديثه عن التأليف فيقول:"وإذا كان هذا الوصف مقوّم ذاته، وأخص صفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر، وبه أولى وأجدر، ومن ههنا يبين للمحصل، ويتقرر في نفس المتأمل، كيف ينبغي أن يُحكم في تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بينها حظوظها من الاستحسان، ويعدل القسمة بصائب القسطاس والميزان"[2]. وإثارة الجرجاني للاستحسان هنا كانت من جانب المفاضلة بين الأقوال، وهي من صميم النقد العربي القديم، كما نصادف هذه المفردة في طبقات الشعراء، حيث قال قائل لخلف:"إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك"[3]، وهو استحسان غير معلل يقوم على الانطباعية الفردية، وسنرى له أمثلة كثيرة فيما سيأتي من هذا البحث.

الاستلطاف: وردت في نص لحازم القرطاجني يقول فيه:"وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء يؤمّل، فإن نُحِيَ في ذلك منحى التصبُّر والتجمُّل سمِّي تأسِّيا أو تسلِّيا وإن نُحي به منحى الجزع والاكتراث سمي تأسُّفا أو تندُّما، ويسمى استدفاع المخوف المستقبل استلطافا، وإذا استدفع المتلكم ذلك فأسعف وضُمِّن وصف الحال في ذلك كلاما سمي إعتابا"[4]، وحازم هنا استعمل جملة من المفردات التي يمكن أن تدل على مشاعر المتلقي مثل الجزع، والأسف والندم، والعتاب.

---

[1] ابتسام مرهون الصفار، المتلقي معيارا نقديا في النقد العربي القديم، مجلة جذور، مج3، ج5، مارس 2001، ص 359.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل بيروت لبنان، ط1، 1991، ص 22.

[3] محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تح طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، دت، ص 27، 28.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 1981، ص 12.

الانبساط: يقول حازم القرطاجني:"والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1].

إن حازما القرطاجني في حديثه عن حد الشعر يستعمل مصطلحات أربع هي: المحاكاة والتخييل، والتخييل، والقوة المتخيلة أو المخيلة ويجعلها في مواجهة أطراف الفن الأربع وهي أولا: العالم المدرك، سواء كان داخليا أو خارجيا، ثانيا: الفنان الذي يتأثر بهذا العالم وينفعل به، وثالثا: العمل الفني شعرا أو نثرا، ورابعا: المتلقي الذي يتوجه إليه العمل الفني، فإذا كان حديثه عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام "مصطلح المحاكاة وحده، وإذا تحدث عن طاقات الشاعر الإبداعية، وقواه الابتكارية فإنه يستخدم في هذه الحالة مصطلح "التخيل" و"المتخيلة" أو "المخيلة"، وهو يستخدم المصطلحات الثلاثة الأخيرة نفسها في حديثه عن الطرف الثالث -العمل الفني أو الشعري- على أساس أن العمل الفني ينتج عن عمل تلك القوة الإبداعية، وغنى عن البيان أن هذه المصطلحات الأخيرة إنما تشير إلى الخيال بوصفه قوة أولى في عملية الخلق الفني، أما حين يتحدث حازم عن المتلقي –الطرف الرابع في العملية الفنية- فإننا نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو "التخييل"، لأنه يرى أن الشاعريخيل- بعمله الشعري- للمتلقي ما تخيله هو في علاقته بالعالم، وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقي إلى أن يرى العالم كما رآه هو"[2] وكأن الخيال بهذه الصورة هو فيروس أدبي مُعْدٍ محقون في شرايين النص، لينتقل إلى المتلقي عن طريق السمع، فتصيبه أعراض خيالية مشابهة لتلك التي عند الشاعر، فتتوحد ملامح رؤيتهما للعالم، وعلى الرغم من كون هذا يجعل المتلقي مجترًّا لأفكار الشاعر وأحاسيسه، بما يضفي على دوره نوعا من السلبية، مخالفا بذلك للفاعلية الإيجابية للمتلقي في ظل نظريات النقد الحديثة التي تتعامل معه كمنتج في العملية الإبداعية وليس مجرد مستهلك، إلا أن ذلك لا ينفي الاهتمام المبكر بالمتلقي في النقد العربي القديم حتى وإن كان في صوره التقليدية وأدواره الكلاسيكية، وجعلُه أحد الأطراف في المعادلة الفنية عند حازم القرطاجني لدليل على تجليات الوعي الأولى بعملية التلقي. كما تشكل ردود الفعل الشعورية لدى المتلقي من جراء تفاعله مع العمل الأدبي أدلة أخرى تضاف إلى رصيد التراث النقدي العربي.

الاستجادة: لقد علق قدامة بن جعفر على بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 21.

[2] نوال إبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، مج 6، ج1، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985، ص 84، 85.

وقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِد قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَل[1]

فقال:"فإنما أراد أن يصف هذا الفرس بالسرعة وأنه جواد فلم يتكلم باللفظ بعينه ولكن بأردافه ولواحقه التابعة له، وذلك أن سرعة إحضار الفرس يتبعها أن تكون الأوابد وهي الوحوش كالمقيدة له إذا نحا في طلبها، والناس يستجيدون لامرئ القيس هذه اللفظة فيقولون هو أول من قيد الأوابد"[2].

كما نجد فعل الاستجادة مقترنا بالاستغراب عند ابن قتيبة في حديثه عن الشعراء "(...) فأما من خفي اسمه وقل ذكره وكسد شعره وكان لا يعرفه إلا بعض الخواص فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة، إذ كنت لا أعرف منهم إلا القليل، ولا أعرف لذلك القليل أيضا أخبارا، وإذا كنت أعلم أنه لا حاجة بك أن أسمي لك أسماءً لا أدل عليها بخبر أو زمان أو نسب أو نادرة أو بيت يستجاد أو يستغرب"[3]، فقد اقتصر في كتابه على ذكر المشهور من الشعر و الشعراء، ممن ذاع صيته وظهر إبداعه.

الإعجاب: نصادف هذا المصطلح عند عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الصنعة أو الكلام المصنوع فيقول:"ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، -فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض، وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل -قيمة تغلو ومنزلة تعلو، وللرغبة إليها انصباب، وللنفوس بها إعجاب..."[4]، فهو يقارب بين الصناعة الشعرية والصناعة اليدوية التي تكون من مواد مغشوشة، إلا أنها تعجب النظار وتروق الأذواق لرونق ظاهرها وجمال منظرها، فكذلك الشعر فرغم مخالفته لنواميس الطبع ومخالطته للعجمي من اللفظ، فإن حسن سبكه وروعة تدبيره وتدويره تلهي المتلقي عن كشف زيفه وحقيقة نظمه، وتحول دون سبر باطنه.

الاغتباط: جاء في نص من أسرار البلاغة يقول:"(...) أو ما هو عادة المتظرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وقفيل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب..." [5]والاغتباط هنا هو شعور ناتج عن المتلقي يدل على درجة عالية من الفرح والرضا والقبول.

الإيناس: وكذلك تقول:"يوم أقصر ما يُتصور، وكأنه ساعة، وكلمح البصر، وكلا ولا فنجد هذا مع كونه تمثيلا لا يؤنسك إيناس قولهم: أيام كأباهيم القطا"[6]،فعبد القاهر الجرجاني يشير إلى قضية الترادف في

---

[1] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، دار صادر بيروت لبنان، دط، دت، ص 51. الوكنات: مواقع الطير، المنجرد: الماضي في السير وقبل: بل هو القليل الشعر، الهامش

[2] قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، دط، دت، ص 158.

[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح حسن تميم ومحمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم بيروت لبنان، ط3، 1987، ص 21.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 41.

[5] المصدر نفسه، ص 38.

[6] المصدر نفسه، ص 130.

الألفاظ، إلا أن هناك تعابيرا بالذات تكون أكثر تأثيرا وأنسا وألفة من غيرها في نفس المتلقي، وهـــذا جانـــب يختلف من شخص إلى آخر فما يعجب هذا قد لا يعجب ذاك.

الافتتان: نجد لفظة الافتتان في نص يقول:"وقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيا يصنعه من الصور، ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق"[1]، فتأثير الأصنام في عبدتها يشبه إلى حد ما تأثير الشـــعر في سامعيه أو قارئيه، فالجاهلي وهو يعبد الصنم ويألهه ويطلب صفحه وعفوه ويتوسل رضاه بالقرابين ويتوهم فيه قدرة مانحة للخير أو مانعة له، رغم كونه حجارة منحوتة، أو طينا مشكَّلا أو تمرا معجونا يأكله حين يجـــوع. فكذلك الشعر، فهو كلمات جامدة يصقلها الشاعر من أفكاره، وينحتها من أخيلته ويعجنـــها بأحاسيســـه، فتفتتن بها الأذن وتطرب لها النفس، فتدب الحياة في الجامد ويتحول إلى صور وخيالات تحلق في ذهن المتلقـــي صانعة عالما متحركا يعكس أهواءه وميولاته.

القبول والرضى: استُعمل مصطلح القبول للحديث عن تأثير الحشو في المتلقي ضمن نص يقول:"وأما الحشو فإنما كره وذم، وأنكر ورِْد، لأنه خلا من الفائدة، و لم يخل منه بعائدة، ولو أفاد لم يكن حشوا، و لم يدع لغوا، وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعا من القبول أحسن موقع، ومدركا من الرضى أجزل حظ..." [2]، فرغم كون الحشو من العيوب التي لا تُرتضى في الأدب إلا أنه أحيانا يلق قبولا ورضا عند بعض المـــتلقين إذا نُظر إليه من ناحية الزيادة في الشرح والتفصيل بغية إدراك الفهم والإفهام.

الاستطراف: وهو من الطرافة والطرفة، يقول ابن رشيق:"واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيـــت والبيتين في القصيدة بين القصائد، ليستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره، فأما إذا كان كثير ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة"[3]، فالمتلقي السامع يتقبل ما قلّ واعتدل من تصنع الشاعر، فإن زاد ذلك عن الحد وخالف الطبع عُدَّ عيبا في شعره ونقيصة في إبداعه، وتقدير الحد هنـــا مسألة نسبية خاضعة لمعايير ذوقية ذاتية لدى المتلقي.

الانشراح: إن الشاعر الذي يحسن افتتاح قصيدته، ويتقن التخلص والتملص من موضوع إلى موضوع ومن غرض لغرض في سلاسة وخفة يكون شعره أكثر حظوة عند المتلقي فحسن الافتتاح "داعية الانشراح، ومَضِنَّة النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، و"الأعمال بخواتيمها"، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم"[4]، فأحيانا لا يذكر المتلقي من كل ما قرأ أو سمع إلا البدايات والنهايات ويضيع عَرْضُ

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 310.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة مصـــر، ط1، 2000، ج1، ص 210.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 350.

النص في متاهات النسيان، فالبداية هي أول ما يطرق سمعه أو يتشوفه بصره،كما أن النهاية هي آخر ذكرى يحفظها للنص.

الرغبة والرهبة والطرب والغضب: إن الأغراض الشعرية في تنوعها تؤدي إلى تنوع أحاسيس المتلقي، لذلك نجد النقاد يجعلون "قواعد الشعر أربع: الرغبة والرهبة، والطرب والغضب: فمع الرغبة يكون المديح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والعتاب الموجع"[1]، والملاحظ في هذه المصطلحات أنها شعورية تعكس أحاسيس المتلقي، وكأنها فصول أربعة تنبع عنها مختلف أغراض الشعر.

التعجب: يقول أبو حيان التوحيدي:"وأما بلاغة العقل فأن يكون نصيب المفهوم من الكلام أسبق إلى النفس من مسموعه إلى الأذن وتكون الفائدة من طريق المعنى أبلغ من ترصيع اللفظ وتقفية الحروف، وتكون البساطة فيه أغلب من التركيب، ويكون المقصود ملحوظا في عرض السنن، والمرمى يُتلقى بالوهم لحسن الترتيب، وأما بلاغة البديهة فأن يكون انحياش اللفظ للفظ في وزن انحياش المعنى للمعنى، وهناك يقع التعجب للسامع، لأنه يهجم بفهمه على ما يُظن أنه يظفر به كمن يعثر بأصوله، على غفلة من تأميله"[2].

إن أبا حيان التوحيدي يتحدث عن البلاغة معتمدا على مقولة البلاغيين القدامى في كون "الألفاظ تقع في السمع فكلما اختلفت كانت أحلى، والمعاني تقع في النفس فكلما اتفقت كان أحلى"[3]، وذلك ما جعله يميز بين نوعين من البلاغة: بلاغة العقل وهي التي يكون فيها وقوع المعاني في النفوس أسبق من وقوع الألفاظ في الأسماع، وبلاغة البديهة التي لا تكون إلا بانتظام اللفظ مع معناه أي يحدث عند المتلقي السامع انطباع التعجب، واستعماله لمفردات النفس والأذن والسامع، وفعل التلقي المبني للمجهول "يُتلقى" كلها دلالات مبكرة على الاهتمام بالمتلقي.

الانبهار: وقد ورد هذا المصطلح في مسألة الإعجاز القرآني في مجرى الحديث عن قوله تعالى:﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ اقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِي وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ [هود، آية:44]، فقال عبد القهار الجرجاني "فتجلى لك منها الإعجاز، وبهرك الذي ترى وتسمع...." [4]، فعظمة الموقف الذي صورته الآية الكريمة يثير عند المتلقي حاسة الخيال بما يجعله يتصور ما حدث فعلا، رغم أن التلقي هنا كان سماعا فقط.

---

[1] المصدر نفسه، ص 193، 194.

[2] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ج2، ص 141، 142.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط4، 1983، ص 235.

[4] عبد القهار الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 36، 37.

اللذة: رغم كون اللذة هي انطباع ذوقي يرتبط بالطعام أو الشيء المأكول، إلا أنه وُظف في النقد العربي القديم للدلالة على رونق النص الأدبي على "نحو تشبيه الكلام بالعسل في الحلاوة وذلك أن وجه التشبيه هناك، أن كل واحد منهما يوجب في النفس لذة وحالة محمودة ويصادف منها قبولا"[1]، فغالبا ما ترتبط اللذة بالجمال، بحيث لا يمكن أن نصف نصا ما أو موضوعا بالجمال إن لم يولد اللذة في نفوسنا[2]، فاللذة في التلقي الأدبي تخرج من نطاق المادية المرتبطة بالمذاق، لتدخل المجال المعنوي وتتحول إلى شعور نفسي ينم عن الرضى والقبول.

إن المصطلحات السالفة الذكر استعملت للدلالة على جودة النص الأدبي في التراث النقدي العربي، فكيف ستكون المصطلحات المعبرة عن الرداءة يا ترى؟.

1-1-2- مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي فتدل على رداءته:

إن مشاعر المتلقي لا تأخذ كلها طابع الاستحسان والقبول، بل هناك مشاعر أخرى تسلك مسلك الاستكراه والرفض، ومن بين المصطلحات الدالة على ذلك نجد:

الاستكراه: استعمل عبد القاهر الجرجاني مصطلح الاستكراه في حديثه عن المغالاة والإكثار من الأسجاع في الكلام فيقول:"(...) لم يعلم أصلح لما أراد من هذه الألفاظ، و لم يره بالسجع مخلا بمعنى، أو محدثا في الكلام استكراها، أو خارجا إلى تكلف، واستعمال لما ليس بمعتاد في غرضه"[3]، ورأي الجرجاني هنا يدخل ضمن ما قيل في باب الصنعة والتصنع، والإكثار من الزخرف اللغوي بما يشوِّه النص الأدبي معنًى، ويحمِّله فوق ما يطيق.

الاستفظاع: وهو من الفظاعة، والفظيع الأمر الذي اشتدت شناعته، فالنص الأدبي الذي يخالف ألحان النفوس، ويعكر صفو الأذواق "فتزعج القلوب استفظاعا له واستنكارا"[4].

الاستبشاع: يُنكر ابن رشيق على القدماء استخدامهم لبعض التشبيهات الغير محببة فيقول:"قد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها استبشاعا لها، وإن كانت بديعة في ذاتها"[5]، ويمثل لذلك ببيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيكُ اسْحِلِ[1]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 108.

[2] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترمصطفى بدوي،مراجعة وتصدير زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرةد ط، د ت، ص 74.

[3] عبد القهار الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص 313.

[5] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 490.

فهنا يشبه الشاعر أنامل المرأة بالدود الذي يكون في البقل أو بأغصان السواك المقطوفة من شجر الاسحل، وهو تشبيه تأباه النفس نظرا لما يثيره فيها منظر الدود الزاحف في القذارة.

الاستغراب: قال ابن رشيق:"أنشد رجل قوما شعرا، فاستغربوه، فقال: والله ما هو بغريب، ولكنهم في الأدب غرباء"[2] فالاستغراب من الغرابة، والغرابة في معناها ترتبط بالغموض والتعقيد والتعمية بحيث لا يمكن للمتلقي أن يتوصل إلى المعنى الخفي إلا بجهد وعنت وتعب، وإن كانت الغرابة في خروجها عن المألوف والمبتذل مستهجنة عند بعض النقاد، فهي عند الجرجاني تمثل "فاعلية فنية تتجسد في إشغال الفكر وفتح آفاق وفضاءات رحبة للتفسير والتأويل"[3] وذلك لأن المتلقي "يستشعر أن وضعه أمام الغريب والمدهش يغدوا أمرا يحتاج إلى اقتحام التمنع والمعاندة التي يصادفها عندما يسعى إلى اكتناه مدلولات القول الشعري، ذلك القول الذي يتطلب ارتياد المسالك الوعرة للوصول إلى لذة الغريب والمدهش"[4]،فالنص الأدبي في تمنّعه واحتجابه يولد لدى المتلقي رغبة قوية في كشف أسراره ورفع ستاره، وهذا هو النص الجيد، أما النص الذي يستسلم لقارئه في سهولة ويسر ويكون وفق آماله وتوقعاته فهو من الدرجة الثانية، وبهذا يقترب مفهوم الغرابة والاستغراب من مفهوم خيبة التوقع عند هانس روبرت ياوس"Hans robert jauss" الذي يرى أن مقدار الانزياح أو الانحراف عن مسار توقعات المتلقي هو الذي يقرر القيمة الجمالية الحقيقة للعمل الأدبي.

الاستحماق: جاءت مفردة الاستحماق في حوار دار بين رجل من أهل زورد وشيخ كبير يدّعي أنه صاحب بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[5]

فلما فرغ قال له الزوردي:"لو أن امرَأَ القيس يُنشر لردعك على هذا الكلام! فقال: ماذا تقول؟ قلت: هذا لامرئ القيس، قال: لست أول من كُفِّرَ نعمة أسداها! قلت: ألا تستحي أيها الشيخ، ألمثل امرئ يقال هذا؟ قال: أنا والله منحته ما أعجبك منه، قلت: فما اسمك؟ قال: لافظ بن لاحظ، فقلت: اسمان منكران، قال: أجل! فاستحمقت نفسي له بعدما استحمقته لها، وأنست به لطول محاورتي إياه"[6] والاستحماق هنا يأخذ بعدا ساخرا، خاصة وأن هذا الزوردي يعلم يقين العلم أن ما سمعه هو لامرئ القيس إلا أنه آنس حديث الشيخ

---

(1) امرؤ القيس، الديوان، ص 46، تعطو: التناول، الرخص: اللين الناعم، الشثن: الغليظ الكز، الأسروع: ويكون في البقل والأماكن الندية "تشبيه أنامل النساء، ظبي: موضع بعينه، الاسحل: شجرة تدق أغصانها في استواء، الهامش.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 214.

(3) موسى ربايعة، الغرابة عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جذور، مج 3،ج5، مارس 2001، ص 32.

(4) المرجع نفسه، ص 36.

(5) امرؤ القيس، الديوان، ص 29.

(6) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، د ط، 1963، ص 44.

لما رأى فيه من طرافة وخفة دم، فتغافل عن الحقيقة ليس طمسا لها وإنما مسايرة لادعاءات الشيخ وإطالة لمجالسته.

الاستيحاش: يقول حازم القرطاجني:"يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أُوَّلَ هي الباعث على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها،أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين: فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار"[1]،فحازم بهذا النص يعرض جملة من التأثيرات والانفعالات التي يمكن أن تصيب نفس المتلقي فتتنازعه مشاعر متجاورة ومتنافرة تتراوح ما بين البسط والقبض، وما بين السرور والكآبة، بحيث يكون كشفها وإظهارها بمثابة دليل إثبات على وجود المتلقي.

التفجيع: يعطي حازم القرطاجي للأقوال تسميات بحسب الأثر الذي تحدثه في المتلقي فكان "حصول ما من شأنه أن يُهرب عنه يسمى أذاة أو رزءً، وكفايته في مظنة الحصول تسمى نجاة، وسمي القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق وإن قصد تسلية النفس عنه تأسِّيا، وإن قصد تحسُّرها تأسُّفا، وسمي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلَد على ذلك تغرية وإن قُصد استدعاء الجزع من ذلك تفجيعا"[2] والقصد في هذه الفقرة يحيل إلى المتلقي، فهو مرمى وهدف كل قول من الأقوال التي أوردها حازم القرطاجني على اختلاف مقاماتها ومناسباتها.

التنغيص والتكدير: استعمل عبد القاهر الجرجاني مفردتي التنغيص والتكدير ليصف بهما لفظ "الأخدع" في بيتين أحدهما للبحتري والآخر لأبي تمام، بحيث وجد لها "من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة"[3] فلقد جرت العادة أن يحتكم بعض النقاد إلى القاعدة الدينية التي مفادها أن الحسنات يذهبن السيئات، إلا أن الأمر انقلب مع البحتري وأذهبت سيئاته حسناته، لمّا تغلب ثقل روحه على خفة نفسه، وفاق نغصه أنسه، وستر كدره بهجته، فلم تجد أبياته عند المتلقي قبولا واستلطافا.

إن كل ما سبق عرضه من مصطلحات ومفردات ما هي إلا نماذج منتقاة على سبيل التمثيل لا الحصر للتدليل على المشاعر والانفعالات التي يثيرها النص في نفس المتلقي بما يكشف جودته أو رداءته، كما نجد نوعا آخر من المشاعر التي تُترجم في حركات ومواقف تدل على رأي المتلقي في العمل الأدبي.

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 337.الرزء: المصيبة العظيمة، الهامش.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 39.

1-2- مشاعر تؤدي إلى حركات يعبر عنها، ومواقف يفهم منها استجادة المتلقي للنص:

لقد خاطب النقد العربي القديم في المتلقي سمعه وقلبه ونفسه وعقله وخواطره وفهمه، على أساس أن هذه العناصر في كيانه هي المسؤولة عن تقرير القيمة الجمالية للعمل الأدبي، عبر تقييم مشاعره وانفعالاته في مواجهتها، لذلك نجد التراث النقدي العربي قد أورد جملة من الحركات والمواقف الشعورية الصادرة عن المتلقي والمقرونة بعنصر من العناصر التقييمية السابقة للدلالة على جودة النص الأدبي؛ نذكر منها على سبيل المثال:

1-2-1- ما تعلق بالنفس: إن توجيه الخطاب إلى النفس في التراث النقدي العربي القديم، هو أمر شائع جدا، كما أن ألفاظا مثل النفس والنفوس والأنفس التي "تتردد في كتابات النقاد ذات صلة واضحة بالتلقي إذ انطلق النقاد من علم النفس القديم في مخاطبة المتلقي سامعا أو قارئا بلفظ "النفس"، ويوحي هذا اللفظ بدلالات كثيرة ربما كانت سببا في الإلحاح عليه في مصنفاتهم إذ أن النفس تشير إلى الإنسان ومشاعره الداخلية وأعماقه، فكأن الخطاب الأدبي موجه إلى جوهره لا إلى السطح أو الظاهر"[1] ،ومن المصطلحات والصفات المقرونة بالنفس نجد:

***الألفة:** يقول القاضي الجرجاني في حديثه عن شعر البحتري:"(...) وإنما أحلتك على البحتري، لأنه أقرب بنا عهدا ونحن به أشد أنسا وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا، وإنما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها..." [2] كما نجد مصطلح الألفة عنده في موضع آخر عند تعرضه لقضية التعصب للقديم على حساب الجديد، إذ يقول:"ثم تصفحت مع ذلك ما تكلفه النحويون لهم من الاحتجاج إذا أمكن: تارة يطلب التخفيف عند توالي الحركات، ومرة بالاتباع والمجاورة، وما شاكل ذلك من المعايير المتمحَّلة، وتغيير الرواية إذا ضاقت الحجة وتبيَّنت ما راموه في ذلك من المرامي البعيدة، وارتكبوا لأجله من المراكب الصعبة، التي يشهد القلب، أن المحرك لها والباعث عليها شدة إعظام المتقدم، والكلفُ بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد وألفته النفس..." [3]، وقضية القديم والجديد من أهم القضايا النقدية التي شغلت بال النقاد لما أحدثته من تنازع بين جمهور المتلقين ممن يميلون إلى القديم المطبوع أو إلى الجديد المصنوع، لتظهر تفاصيل هذه الأزمة واضحة بارزة في صراع أبي تمام والبحتري.

***الارتياح:** وجاء مصطلح الارتياح في معرض الحديث عن أبيات لأبي تمام يقول فيها:

---

[1] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1991، ص 33.

[2] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت لبنان، د ط، د ت، ص 29.

[3] القاضي الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 10.

دَعْنِي وشُرْبَ الهَوَى يَا شَارِبَ الكَـــأْسِ فَإِنَّـــنِي لِلَّـــذِي حَســـيتُه حَـــاسِي

لاَ يُوحِشَنَّكَ مَا استعجمتَ مِنْ سَقَمِي فَـــإِنَّ مَترلـــه مِـــنْ أَحْسَـــنِ النَّاسِ

مِنْ قَطْعِ أَلْفَـــاظِهِ تَوْصِيـــلُ مَهْلَكَـــتِي وَوَصْلُ أَلْحَاظِـــهِ تَقْطِيـــعُ أَنْفَـــاسِي

مَـــتَى أَعِيـــشُ بِتَأْمِيـــلِ الرَّجَـــاءِ إِذَا مَا كَانَ قَطْعُ رَجَائِي فِي يَدَيْ يَاسِي[1]

فيعلق القاضي الجرجاني عليها قائلا:"فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة، طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله وحقّ لها، فقد جمعت على قصرها فنونا مـــن الحســـن، وأصنافا من البديع، ثم فيها من الأحكام والمتانة والقوة ما تراه، ولكنني ما أظنك تجد له من صورة الطـــرب، وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب"[2]، فهو يرتفع به إلى أعلى مراتب الجودة ثم يهوي به إلى مدارك الأعراب الذين هم عنده أريح شعرا وأطرب.

***النفور:** ورد مصطلح النفور عند القاضي الجرجاني في تناوله قضية الطبع والصنعة حيث يقول:"(...) وإنما أقصى ما عند عائبه وأكثر ما يمكِّن معارضه أن يقول: فيه جهامة سلبته القبول، وكزازة نفـــرت عنـــه النفوس، وهو خال من بهاء الرونق، وحلاوة المنظر، وعذوبة السمع، ودماثة النثر، ورشاقة المعرض، قد حمـــل التعسف على ديباجته، واحتكم التعمل في طلاوته، وخالف التكلف بين أطرافه، وظهرت فجاجة التصـــنع في أعطافه، واستهلك التعقيد معناه وقيد التعويص مراده"[3].

***الراحة:** قال النابغة الذبياني:

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ

فعلق عليه عبد القاهر الجرجاني بقوله:"ولعمري أن ذلك أروح للنفس، وأقل للشغل، إلا من طلـــب الراحة ما يعقب تعبا، ومن اختيار ما تقل معه الكلمة، ما يفضي إلى أشد الكلفة"[4]، إن عبد القاهر هنا يشبه بيت النابغة بالعلاج النفسي الذي يريح المتلقي بعد طول تعب وجهد، وكأنه يستشرف ما اكتشفه الأطبـــاء اليوم حول مفعول الموسيقى في الإراحة والاسترخاء.

***الشغف:** إن الشغف هو مصطلح يُقرن في العادة بالحب فيقال:"شغفها حبا" أي بلغ أقصى درجات الحب، كما أن الشغْف هو غلاف القلب والشُغَافْ هو داء يصيبه، إلا أننا نجد الشغف عنـــد عبـــد القهـــار

---

(1) أبو تمام، ديوان أبي تمام، ش إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1981، ص، الألفاظ: الأوصال، الهامش.

(2) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 33.

(3) المصدر نفسه، ص 411.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 42.

الجرجاني قد ارتبط بالنفس فيقول:"وأخذت نفسك بتلافي ما أهملت وكذلك رُبّ شيء نال فوق ما يستحقه من شغف النفوس به، وأكثر مما توجبه المنافع الراجعة إليه"[1].

***الاستيلاء:** إن مصطلح الاستيلاء يستعمل عادة للدلالة على انتزاع شيء من صاحبه عنوة ودون وجه حق، إلا أنه عند الآمدي يأخذ بعد دلاليا آخر، بحيث يقرن فعل الاستيلاء بالنفس ويضفي عليه لمسة من المشروعية،ليصبح الاستيلاء على نفس المتلقي من علامات تفوق الشاعر وحذقه. فيقول:"وهذا هو الذي يأخذ بمجامع القلب، ويستولي على النفس، ومن حذق الشاعر أن يصور لك الأشياء بصورها، ويعبر عنها بألفاظها المستعملة فيها، واللائقة بها. وذلك مذهب البحتري وصناعته، ولهذا ما كثر الماء والرونق في شعره. وقالوا: لشعره ديباجة. وما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخرين غيره"[2].

كما يمكن أن يكون الاستيلاء على هوى النفس مثل ما جاء عند عبد القاهر الجرجاني بقوله:"(...) ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها، مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة. وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة، وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين، وآنق وأعجب، وأحق بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الحامد..." [3].

فالآمدي يرى أن اختيار الألفاظ الأنيقة والمعاني الرفيعة الملائمة لها، يقود لا محالة إلى نيل إعجاب المتلقي وانتزاع اعتراف بذلك منه.

1-2-2- ما تعلق بالقلب: لقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:**﴿مَنْ رَأَى مِنْكُمْ مُنْكَرًا فَلْيُغَيِّرْهُ بِيَدِهِ، فَإِنْ لَمْ يَسْتَطِعْ فَبِلِسَانِهِ، فَإِنْ لَمْ يَسْتَطِعْ فَبِقَلْبِه وذَلِكَ أَضْعَفُ الإِيمَانِ﴾** فربط القلب بالإيمان دلالة على الأهمية الدينية لهذا العضو في الإنسان فهو تلك المضغة التي في صلاحها صلاح الجسد وفي فسادها فساده، كما كان القلب حاضرا دوما في قصائد الشعراء، وحوار الأحباء، يقول امرؤالقيس:

أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ[4]

كما عرف النقاد القدماء أهمية قلب المتلقي في الحكم على جودة الإبداعات الأدبية فرصدوا ما ينتابه من مشاعر وانفعالات في تلقيه للنصوص ومن أمثلة ذلك نجد:

---

[1] المصدر نفسه، ص 185.

[2] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف مصر، ط 4، د ت، ج2، ص 199.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 35.

[4] امرؤ القيس، الديوان، ص 37.

***الاستمالة:** أورد الجاحظ مصطلح الاستمالة في حديثه عن واصل بن عطاء الـــذي أراد أن يجـــادل أصحاب الفرق والملل، باستعمال البيان، والبيان "يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأن حاجة المنطـــق إلى الحلاوة والطلاوة، كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وأن ذلك أكثر ما تُستمال به القلوب، وتثنى به الأعنـــاق، وتزين به المعاني"[1]، فاستمالة قلوب المتلقين تتطلب من واصل بن عطاء فصاحة وبلاغـــة وعلمـــا بمخـــارج الحروف وفهما للمنطق، وتمرسا بأساليب البيان حتى يسهل عليه إقامة الحجة واستظهار الشبهة وبلوغ الغاية.

***التعشيش:** قال الجاحظ:"(...) ثم اعلموا أن المعنى الحقير الفاسد، والدَّني الساقط، يعشش في القلب ثم يبيض ثم يفرِّخ، فإذا ضرب بجرَانه ومكَّن لعروقه، استفحل الفساد وبَزَلَ وتمكن الجهل وقَرَحَ، فعند ذلـــك يقوى داؤه، ويمتنع دواؤه..." [2].

فالجاحظ هنا يصور القلب على أنه العش والمهد الذي تفقس فيه بيوض المعاني الفاســـدة، فتَبُـــثَّ في عروقه سما زعافا يتحول فيما بعد إلى داء عضال يستحيل معه الدواء.

***الالتحام:** يحذر الجاحظ من الألفاظ الرديئة والهجينة فيقول:"إن اللفظ الهجين الـــرديّ، والمســـتكره الغبي، أعلق باللسان، وآلف للسمع، وأشد التحاما بالقلب، من اللفظ النبيه الشريف، والمعنى الرفيع الكـــريم، ولو جالست الجُهَال والنُّوكَى، والسخفاء والحمقى شهرا فقط، لم تنقَ من أوضار كلامهم، وخبال معانيهم، بمجالسة أهل البيان والعقل دهرا لأن الفساد أسرع إلى الناس وأشد التحاما بالطبائع"[3].

فالجاحظ يرى أن تلقي المفاسد أسهل وأسرع من تلقي المحاسن والمكارم، لذلك يحذر مـــن مجالســـة الجهال والحمقى.

***صنيع الغيث:** يقول الجاحظ:"إذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا مـــن الاستكراه، ومنزّها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[4] فمتى واجهنا المتلقي بعبارات راقية المعنى بليغة اللفظ بعيدة عن التصنع والتكلف كان ذلك مدعاة لنيل رضاه وطرق قلبه.

*** الختم:** إن مصطلح الختم يستعمل بدلالات عدة، فمنها ما يعني الخاتمة أي إنهاء أو إتمام عمل مـــا، ومنها ما يعني الإقفال والإغلاق فنقول:إناء مختوم أي مسدود، ومنها ما يتعلق بالقلوب فيقول الجاحظ:"(...)

---

[1] أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر بيروت لبنان، ط4، د ت، ج1، ص 14، بَزَلَ: بلوغ سن البـــزول وهو التاسعة (عند الإبل)، الهامش.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص 85، 86.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص 86.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 83.

وإنما الكرم الذي يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس النادرة الفاترة التي لا هي حارة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط، والغناء الوسط، وإنما الشأن في الحار جدا والبارد جدا"[1]، فالجاحظ يتحدث هنا عن وقع الكرب في القلوب وما يحدثه فيها من حزن وألم بما يغلق أبوابها فلا يُفهم ولا يخرج منها شيء كأنها قد طبعت.

*** الإلهاء:** إن الشاعر وهو يُسمع الناس، يهدف إلى شد انتباههم ونيل إعجابهم، فيختار من قصائده ما يناسبهم ويطربهم، فإن فَتَرَت أشعاره وانشغل عنها الجمهور لجأ إلى التغيير والتبديل.وبذلك ينصح الجاحظ فيقول:"(...) فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذِبُكَ حرصهم عليه، أو زهدهم فيه"[2]، لذلك يجب أن يحاول الشاعر دائما أن يجدد في أشعاره سواء تعلق الأمر بالأغراض أو بالأسلوب، من أجل إضفاء نوع من الحيوية والخلق الذي يستميل المتلقي ويبعده عن الملل والكلل.

*** الصدأ:** يعلق القاضي الجرجاني على بيت لأبي نواس "يقول فيه:

يَـا عَمْرُو أَضْحَتْ كَبِـدي فَاصْبِـغْ بَيَاضًـا بِعُصْفُرِ العِنَبِ

فقال:فأسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، وأحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يصدئ القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكد القريحة"[3]،فمصطلح الصدأ يرتبط عادة بالمعادن عامة وبالحديد خاصة عندما يصيبه الماء ويطول عليه الزمن، إلا أنه هنا ارتبط بالقلب. فالقلب عندما تصيبه قطرات الأشعار الخمرية يسكر ويخمل، فتصدأ خيوط المشاعر فيه وتتكدر.

***الاستعطاف:** ليس المقصود بالاستعطاف هنا التوسل والترجي من أجل نيل رضى أو عفو أحدهم، وإنما الاستعطاف هنا من المنعطف والمنعرج، أين يميل المتلقي عن المنحى الذي يرجوه الشاعر بحيث "لا حال أشد استعطافا للقلوب المنحرفة، وأكثر استمالة للنفوس المشمئزة، من توقفك عند الشبهة إذا عرضت، واسترسالك للحجة إذا قهرت"[4].

***اللائط بالقلب:** يقول ابن قتيبة:"(...) وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّد القصيد أنَّى ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذا كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصَل ذلك بالنسيب فشكا بشدة الوجد وألم الفراق

---

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 145.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 203.

(3) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 41.

(4) المصدر نفسه، ص 3.

وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماء إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب"[1].

فانتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع ومن غرض إلى غرض يشد انتباه المتلقي ويحرك دواليب الخيال عنده فتطرب أذنه لما تسمع، من أشعار وتنطبع على ظهر قلبه.

1-2-3- ما يتعلق بالسمع: إن السمع والسامع من أكثر المصطلحات شيوعا في التراث النقدي العربي، باعتبار أن السمع هو أسرع الحواس إيصالا إلى المتلقي كما أن الأذن الذواقة لها دورها في تقدير مدى جودة أو رداءة العمل الأدبي، ومن أمثلة ذلك:

***اللذة:** يقول الجاحظ:"إنه ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا آنق ولا ألذُّ في الأسماع، ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة، ولا أَفْتَقُ للسان، ولا أجود تقويما للبيان من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء"[2]، لذلك نجد الشعراء والأدباء وعلماء اللغة يكثرون من مخالطة بعض القبائل العربية التي لم تدخلها العُجمة بعد ليأخذوا عنها الفصاحة والبلاغة ويقوِّموا فيها لغتهم وبيانهم، وقصة النابغة الذبياني مع أهل يثرب خير مثال على ذلك فقد عيب عليه الإقواء في قوله:

أَمِنْ آلِ مَيَّة رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدِي ... عَجْلاَنَ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوَّدِ

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ مَوْعِدَنَا غَدًا ... وبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُدَافُ الأَسْوَدُ[3]

فأتوه بقينة تغني أبياته، وتشبع حركة الدال وتطيلها في مغتدِي ومزودِ وتبين الضمة في قوله الأسودُ، ففطن لما يعيب شعره، وغيّر عروضه بجعلها "وبذاك تنعابُ الغرابِ الأسودِ، وقال: دخلت يثرب وفي شعري شيء وخرجت وأنا أشعر الناس، وهذه الحادثة تظهر مدى فطنة جمهور المتلقين في يثرب ومدى علمهم بعلوم اللغة والشعر والعروض.

***المج:** وردت هذه المفردة في بيت للبحتري يقول فيه:

لَوْ شِئْتَ لَمْ تُفْسِد سَمَاحَةَ حَاتِمٍ ... كَرَمًا، وَلَمْ تَهْدِم مَآثِرَ خَالِدٍ[4]

علّق عبد القاهر الجرجاني على هذا البيت قائلا:"فليس يخفى أنك لو رجعت فيه إلى ما هو أصله فقلت: لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها: صرت إلى كلام غث وإلى شيء يمجه السمع وتعافه النفس، وذلك أن البيان إذا ورد بعد الإبهام وبعد التحريك له أبدا لطفا ونُبلا لا يكون إذا لم يتقدم ما يحرك"[5]، فأحيانا

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 31.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 145.

(3) النابغة الذبياني، ديوان النابغة، ش عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 1986، ص 105.

(4) البحتري، الديوان، ش حسن كامل الصيرفي، دار المعارف القاهرة مصر،ط2 ،1972،ص508

(5) عبد القهار الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 126.

تفرض الضرورة الشعرية على الشاعر التلاعب بالألفاظ والاختصار في التعابير بما يتناسب والبحر العروضي والوزن الموسيقي، وحتى لا يشعر المتلقي بالركاكة أو الخلل إن هو التزم بالقاعدة اللغوية أو النحوية.

***الولوج:** قيل لابن الزِّبعري "إنك تقصِّر أشعارك فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل..."[1] ، فالمتلقي يفضل من القصائد القصار لأنها أسهل للحفظ وأعلق بالذهن، كما أن الكلام القليل المفيد أحسن من الكلام الكثير المهدور، وخير الكلام ما قل ودل.

1-2-4- ما تعلق بالعقول: لم تكن القلوب والنفوس والأسماع وحدها المُخاطبة في النقد العربي القديم وإنما أيضا العقول والأذهان، يقول عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الاستعارة "أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل والتشبيه قياس والقياس يجدي فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان"[2]، فقد قرن القلوب بالوعي رغم أن الوعي هو من وظائف العقل وليس القلب، وهذه المبادلات في الأدوار شائعة في التراث النقدي العربي بحيث يمكن إسناد أدوار وصفات النفس للعقل أو للقلب، كما يمكن العكس أيضا، وهذا شبيه إلى حد ما بالمبادلات الرمزية عند أصحاب المذهب الرمزي (le symbolisme) الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث يمكن للشاعر عندهم أن يشبه المؤثرات البصرية بالمؤثرات السمعية أو اللمسية على اعتبار أن وقعها في النفس واحد، وهذا ما كان يسميه رامبو "ARTHUR RIMPAUD"[*] بتشويش الحواس، كما نجد بودلير "BAUDLAIRE"[**]يقول: هناك عطور ندية كأجساد الأطفال، عذبة كالمزمار، خضراء كالمروج.

فهذه المبادلات تُحدث عند المتلقي نوعا من الاستغراب والاستساغة لخروجها عن المألوف من الأساليب والتعابير.

1-2-5- ما تعلق بالفهم:جاء في العمدة لابن رشيق"(...) قال الخليل بن أحمد: العرب تطوِّل الكلام وتكثِّر لتُفهم، وتوجز وتختصر ليُحفظ، وتستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير، والحارث بن حلزة، ومن شابههما وإلا فالقطع أَطْيَرُ في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات"[3]، والمقصود بالفهم هنا هو المتلقي، يقول عبد القاهر الجرجاني:"قد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 299.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 36.

[*]أرثر رامبو: 1854-1891 شاعر فرنسي من أبرز بناة المذهب الرمزي.

[**]شارل بودلير: 1821-1867، من دعاة الرمزية، من أهم آثاره ديوانه أزهار الشر، منجد اللغة والأعلام، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط22، 1975، ص 735.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 298.

ليُفهم، ويقول ليُبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء..." [1].

وفي نفس السياق يقول ابن طباطبا:"وعيار الشعر أن يُورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجَّه ونفاه فهو ناقص والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقلبه، وتكرُّهه لما ينفيه..." [2]، فالنصوص السابقة تظهر أن الغاية من عملية التلقي هي بلوغ الفهم والإفهام.

1-2-6- ما تعلق بالخواطر: وهي ما يخطر بالقلب من أمور أو تدابير، بشكل أشبه بالهواجس، وتنطبق على النفس والقلب والعقل من الناحية المجازية، حتى أنها أصبحت فنا أدبيا تحت اسم ما يعرف بالخاطرة، ولقد اهتم النقاد القدامى بخواطر المتلقين، فيقول القاضي الجرجاني:"ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه، وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدُّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظِّنة عنهم، فذهبت الخواطر في الذبِّ عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام"[3]، كما تحدث القاضي الجرجاني عن توارد الخواطر في قضية السرقات الشعرية بقوله:"ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مرَّ بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن!" [4].

لقد كانت هذه أمثلة عن المشاعر والانفعالات التي تؤدي إلى حركات يُعبَّر عنها، ومواقف يفهم منها استجادة المتلقي للعمل الأدبي سواء ما تعلق منها بالقلوب أو النفوس أو العقول أو الخواطر أو الأفهام.

كما نجد تجليات المتلقي لا تقف عند حدود الأمثلة السابقة في التراث النقدي العربي، بل تتعداها إلى حالات وصفات أخرى، تتجسد في استخدام صيغة الخطاب المباشر، وكأن المخاطَبَ يقف أمام الناقد وجها لوجه، فالناقد العربي القديم أراد أن "يبني صيغة من صيغ الحوار المباشر مع المتلقي من خلال افتراض حضوره الدائم مكانا وزمانا، ويتم ذلك غالب إما عن طريق كاف الخطاب أو فعل الأمر، أو توجه الكلام مباشرة إليه"[5]، ومثال ذلك قول الجاحظ:"وهذه أحاديث ليست لعامَّتها أسانيد متصلة، فإن وجدتها متصلة لم تجدها محمودة، وأكثرها جاءت مطلقة ليس لها حامل محمود ولا مذموم فإذا كانت الكلمة حسنة استمتعنا بها على قدر ما فيها من الحسن. فإن أردتَ أن تتكلف هذه الصناعة، وتُنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة أو

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 27.

(2) ابن طبابا، عيار الشعر، ص 52.

(3) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 4.

(4) المصدر نفسه، ص 52.

(5) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 33.

حبَّرت خطبة، أو ألَّفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتُك بنفسك، أو يدعوك عُجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، واعرضه على العلماء في عُرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي إليه، والعيون تحدج إليه ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فأنتحله، فإن كان ذلك في ابتداء أمرك وفي أول تكلفِّك فلم تر له طالبا ولا مستحسنا، فلعله أن يكون ما دام رَيِّضًا قضيبا أن يحل عندهم محل المتروك"[1].

ونصادف المتلقي في منهاج البلغاء تحت اسم الجمهور، فيقول حازم القرطاجني:" والأشياء التي يقال فيها أنها خيرات وشرور أو يُتوهم أنها كذلك منها أمور يشترك في معرفتها وإدراكها الخاصة والجمهور، ومنها أمور ينفرد بإدراكها ومعرفتها الخاصة دون الجمهور"[2].

بالإضافة إلى مصطلحات أخرى "وضعت للمتلقي وورودها كان بدرجة أقل من سابقاتها مثل: المتعظ، المعتبر، المتمتع (...) وبما أن الخطاب الأدبي عبارة عن تأثر وتأثير فإن هناك تسمية جديدة يمكن أن تطلق على المتلقي وهي المتأثر"[3]وقد وردت عند السجلماسي في قوله:"مقولة أن ينفعل ضد مقولة أن يفعل، فهو الهيئة الحاصلة للمتأثر عن غيره بسبب التأثير أو كالهيئة الحاصلة للمنقطع ما دام منقطعا"[4].

وتتبع تجليات التقلي والمتلقي في التراث النقدي العربي يكشف لنا بعضا من أهداف عملية التلقي من خلال استعراض بعض المصطلحات النقدية التي تفيد ذلك مثل:

***الإبلاغ والإفهام:** وردت هذه المصطلحات في عمدة ابن رشيق. عند تعرضه لمفهوم البلاغة فقيل لبعضهم:"ما البلاغة؟ فقال: إبلاغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع، ولذلك سميت بلاغة وقال آخر: البلاغة أن تفهم المخاطب بقدر فهمه، من غير تعب عليك"[5] ، والإبلاغية يمكن أن تتحقق من خلال الإيجاز وكذا الإيقاع الموسيقي، فقد لاحظ "رجال البلاغة العربية مقدار الشحنة التي تتجسد في الإيجاز، فالتعبير الموفق، القادر على إيصال مضمونه إلى المتلقي بأقصر وقت ممكن، وبأقل كمية من الألفاظ، يستطيع أن يحدث تأثيرا نفسيا لا يستهان به"[6].

ونفس الشيء بالنسبة للإيقاع الموسيقي "إذ ينطوي على بعد إبلاغي أصيل، فهو وفي الوقت نفسه، يشحن معه مجموع الأحاسيس والانفعالات التي ترتطم في الداخل من الكائن الفرد، وهذا البعد الإبلاغي الجديد –الإيقاع الموسيقي- يسبغ على الشعور روحًا حية ومتقدة. وعلى هذا فإن الشاعر، حين التعبير عن

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 203.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 20.

(3) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 33.

(4) المرجع نفسه، ص 34.

(5) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 387.

(6) سمير أبو حمدان، الابلاغية في البلاغة العربية، ص 129.

حالته الشعورية إنما يفعل ذلك من خلال الايقاع النفسي الذي نستطيع أن نعتبره وعاءا تنـــدلق فيـــه حالتـــه النفسية"[1].

أما الجاحظ فيجعل من الإفهام أحد أهداف البيان الذي هو عنده "اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها القائل والسامع إنما هـــو الفهـــم، والإفهام، فبأي شيء بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[2].

***الإقناع:** لقد جعل حازم القرطاجني الإقناع من خصائص الأقوال الخطابية، ذلك لَّما كان كل "كلام يحتمل الصدق والكذب إما أن يَرِدَ على جهة الإخبار والاقتصاص وإما أن يـــرد علـــى جهـــة الاحتجـــاج، والاستدلال، وكان اعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين -اللـــهم إلا أن يعدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق، فإن للخطيب أن يلم لذلك في الحال بين الأحوال من كلامه- واعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامـــة صـــورها في الـــذهن بحســـن المحاكاة"[3]، إن حازما يفرق بين الشعر والخطابة من حيث كون الشعر يعتمد على التخييل، والخطابة علـــى الإقناع. والتخييل في الشعر "لا ينافي اليقين لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه، وقد يخيل على غير ما هـــو عليه، فالتخيل ليس بصادق ولا بكاذب والأقاويل الشعرية يجب أن تكون غير واقعة في طرف واحـــد مـــن النقيضين:(الصدق والكذب) ولكن تقع تارة صادقة وتارة كاذبة لأن التخييل غير مناقض للصدق أو للكذب، ولذلك فالشعر مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ولا يعد شعرا من حيث هو صدق أو كذب، بل مـــن حيث هو كلام مخيل"[4] وبهذا تتجاذب الشعر ثنائية الصدق والكذب.

كما أن التخاييل لا تقتصر فقط على الأقاويل الشعرية بل يمكن استعمالها في الأقاويل الخطابية، ونفس الشيء بالنسبة للإقناع إذ يستساغ استعماله في الأقاويل الشعرية أيضا إلا أنه ما يعاب على "الشاعر أن تكون اكثـــر أقاويله أو ما يقارب نصفها خطابية"[5]ويعاب على الخطيب الإفراط في التعابير الشعرية لذلك "كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس وأعون على تحصيل الغرض المقصود"[6]

---

[1] المرجع نفسه، ص 65.

[2] الجاحظ، البيان التبيين، ج1 ص 76.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 62.

[4] رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف الإسكندرية مصر، د ط، 2000، ص 239،240.

[5] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت لبنـــان، ط1، 1981، ج1، ص 239.

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 293-347.

من كل ما سبق نخلص إلى أن المتلقي كان موجودا في التراث النقدي العربي القديم ليس ككيان نقدي قـــائم بذاته، وإنما كتجليات مبثوثة في تضاعيفه وتجاويفه، يستلزم الكشف عنها إماطة اللثام عن تنكراته المتعددة التي كانت في أزياء السمع والقلب والنفس والعقل والخاطر والفهم، وغيرها من المصطلحات التي حيكت خصيصا لتتناسب وأبعاده ودلالاته الضاربة في أعماق العملية الإبداعية.

2. التـــــراث

إن الوحدة الخطابية الثانية المشكلة للبنية السطحية[*] لعنوان هذا البحث هي لفظة التراث، وفهمنا لهذا المصطلح يحيلنا بالضرورة إلى سبر أغواره. وذلك عبر مرحلتي الخطاب العربي القديم وكذا الخطـــاب العـــربي المعاصر.

2-1- مصطلح التراث في ظل الخطاب العربي القديم: قبل الخوض في المعنى الاصطلاحي للتراث لا بأس من استعراض الجانب اللغوي له، فإذا ما بحثنا في المعاجم اللغوية عن مادة تبتدئ بالتاء وتنتـــهي بالثـــاء لوجدنا ثلاث مواد فقط هي:

الأولى: تَفَثْ، وإن تعددت مدلولاتها، نقف عند ما ورد عنها في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿**ثُـــمَّ لِيَقْضُوا تَفَثَهُمْ**﴾ [الحج، آية: 29]وقضاء التفث هو ما يقبل عليه المحرم من طهارة إذا أحل (كقصه الأظـــافر وإزالة الدرن).

الثانية: تَلَثْ: ومنها التَّلَيُثْ وهو ضرب نجيل السباخ.

الثالثة: مادة تَوَثْ ومنها التُوثْ بمعنى التوت، إلا أن هذا القول ضعيف عند بعض اللغويين[1].

أما عن تاريخ الكلمة في الشعر العربي القديمفقد وردت في قول سعد بن ناشب وهو شاعر إســـلامي ،كان بلال بن أبي بردة قد هدم داره لأنه أصاب دما في قومه فقال:

فَإِنْ تَهْدِمُوا بِالغَدْرِ دَارِي فَإِنَّهَا تُرَاثٌ كَرِيمٌ لاَ يُبَالِي العَوَاقِبَ[2]

لذلك فلفظ التراث في اللغة العربية من مادة (و. ر. ث) وتجعله المعاجم القديمة "مرادفـــا "لـــلإرث" و"الورث" و"الميراث"، وهي مصادر تدل، عندما تطلق اسما على ما يرثه الإنسان من والديـــه مـــن مـــال أو حسب، وقد فرق بعض اللغويين القدامى بين الورث والميراث على أساس أنهما خاصان بالمال، وبين "الإرث" على أساس أنه خاص بالحسب، ولعل لفظ "تراث" هو أقل هذه المصادر استعمالا وتداولا عند العرب الذين جُمعت منهم اللغة، ويلتمس اللغويون تفسيرا لحرف "التاء" في لفظ "تراث" فيقولون أن أصله "واو". وعلـــى هذا يكون اللفظ في أصله الصرفي "وَرَاثْ" ثم قلبت الواو تاء لثقل الضمة على الواو كما جرى النحاة علـــى القول"[3] .

---

[*] لا يقصد بالبنية السطحية ما ذهب إليه كل من عبد القاهر الجرجاني وتشومسكي في أبحاثهما عن البنية العميقة والسطحية، وإنما المقصـــود هـــو التشكيل الحرفي الظاهري فقط.

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، د ط، د ت، مج 2، مادة تفث، ص 120، 121.

[2] عبد السلام هارون، التراث العربي (السلسلة الثقافية)، المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت لبنان، د ط، د ت، ص 5.

[3] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، د ط، 1991، ص 22.

أما عن ورود الكلمة في القرآن الكريم فلا نجدها إلا في قوله تعالى:﴿**كَلاَ بَلْ لاَ تُكْرِمُونَ اليَتِيمَ ۞ ولاَ تَحُضُّونَ عَلَى طَعَامِ المِسْكِينِ ۞ وتَأْكُلُونَ التُرَاثَ أَكْلاً لَمًّا۞ وتُحِبُّونَ المَالَ حُبًّا جَمًّا**﴾ [الفجر، آية: 17-20] وقد فسر الزمخشري عبارة أكلا لمًّا بـ"الجمع بين الحلال والحرم"[1]بمعنى الجمع بين نصيبهم في الميراث ونصيب غيرهم، وعليه فالتراث هنا هو المال الذي خلفه الهالك وراءه.

أما كلمة ميراث فقد وردت في القرآن الكريم مرتين في قوله تعالى:﴿**ولله مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ والأَرْضِ**﴾[آل عمران، آية: 180] وكذا [الحديد، آية: 10] بمعنى أن الله يرث كل شيء فيهما لا يبقى منه باق لأحد من مال أو غيره.

كما استعملت كلمة الميراث عند الفقهاء المسلمين في باب الفرائض بمختلف اشتقاقاتها وَرِث، يَرِثُ، ورْث، توْريث، الوارِث، ... الخ.

وعليه نلاحظ أنه "لا كلمة تراث ولا كلمة ميراث، ولا أيا من المشتقات من مادة "و.ر.ث" قد استعمل قديما في معنى الموروث الثقافي والفكري-حسب ما نعلم- وهو المعنى الذي يُعطى لكلمة تراث في خطابنا المعاصر، إن الموضوع الذي تحيل إليه هذه المادة ومشتقاتها في الخطاب العربي القديم كان دائما: المال، وبدرجة أقل الحسب، أما شؤون الفكر والثقافة فقد كانت غائبة تماما من المجال التداولي، أو الحقل الدلالي لكلمة تراث ومرادفاتها"[2].

نحن نؤيد محمد عابد الجابري في أن التراث لم يكن حاضرا بلفظه في الخطاب العربي القديم، أو محصورا ضمن مصطلح، ولكنه كان حاضرا ومبثوثا في تضاعيف الكتب والروايات النقدية القديمة، فهو لم يكن في صورة ظاهرة للعيان، وإنما كان وجوده وجودا مضمرا لا يُهتدى إليه كمصطلح وإنما كمضمون يُحَس ويُستخرج من خلال تحليل علاقة ارتباط اللاحق بالسابق وهي ثنائية متكررة عبر الزمن يرادف فيها السابق مصطلح التراث في معناه المعاصر، بينما سيكون لاحق اليوم سابقا في الغد.

ولعل خير دليل على الوجود الضمني للتراث ضمن الخطاب العربي القديم تلك القضايا النقدية التي تداولت دراستها في كتب النقد القديم، مثل قضية السرقات الشعرية، وهي سرقة لاحق من سابق وكذا قضية الانتحال فهو انتحال اللاحق للسابق أيضا ،وكذا قضية التوليد والإحداث، فالتوليد والإحداث لا يكونان كذلك إلا مضاهاة بشيء ما وبالطبع هذا الشيء هو السابق، فلا يمكن أن نسم اللفظة أو الشعر أو الشاعر بالتوليد والإحداث ما لم يكن هناك معيار أو نموذج سابق، فإذا خالفناه أو غيرنا فيه نكون عندها بصدد التوليد والإحداث.

---

[1] الزمخشري، تفسير الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، د ط، 1984، مج 4، ج4، ص 474.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 22.

وما هذه القضايا التي تعج بها كتب النقد القديمة إلا إفصاح عن علاقة الوراثة، أو علاقة اللاحق بالسابق، هذا السابق الذي صار مهددا بالضياع والاندثار لما أصاب المجتمع آنذاك من تغير واختلاط، الأمر الذي دفع النقاد إلى التنظير للنقد الأدبي العربي دفاعا عن الأصول القديمة، التي يزداد التشبث بها باعتبارها قاعدة عامة لا يجب مخالفتها، ولعل دفاع ابن سلام الجمحي عن معيار الفحولة في الشعر خير ترجمة لتلك الاستماتة النقدية من أجل الحفاظ على الطابع الجاهلي الفصيح للشعر العربي، و"المتتبع المدقق في كتابات النقاد يرى إلحاحهم على الرشاقة والسماحة، والكريم، والشرف، والطلاوة، والماء، والرونق، وسائر ما نسمع عن صفات الألفاظ"[1] وهي صفات زخرت بها طيات السابق وندرت في صفحات اللاحق.

2-2- مصطلح التراث في ظل الخطاب العربي الحديث والمعاصر: قبل عرض مفهوم التراث في الخطاب العربي المعاصر، لا بأس من استعراض ما يقابله في اللغات الأجنبية المعاصرة التي اعتاد العرب الاقتباس والأخذ عنها، حيث نصادف كلمتي Héritage و patrimoineإلا إنهما "لا تحملان المضامين نفسها التي نحمِّلها نحن اليوم لكلمتنا العربية "التراث"، إنّ معناهما لا يكاد يتعدى حدود المعنى العربي القديم للكلمة والذي يحيل أساسا إلى تركة الهالك إلى أبنائه"[2].

فلقد استُعملت Héritage بالفرنسية للدلالة على المعتقدات والعادات الخاصة بحضارة ما وبكيفية عامة التراث الروحي[3].

ومنه يمكننا أن نصل إلى أن التراث بمعنى الموروث الثقافي والنقدي لم يكن موجودا كمصطلح في الخطاب العربي القديم "كما أنه غير حاضر في خطاب أي لغة من اللغات الحية المعاصرة التي نستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا، إن هذا يعني أن مفهوم التراث، كما نتداوله اليوم، إنما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة، وليس خارجهما"[4].

لقد ارتبط لفظ الميراث في الخطاب العربي القديم بمصطلح التركة، والمقصود بها ما تركه السلف للخلف من مال وماديات، إلا أننا نجد لفظ التراث في الخطاب العربي المعاصر أيضا يرتبط بالتركة، لكن السؤال الذي يُطرح هنا ما نوعها؟ بالطبع إنها تركة تشبه الأولى من حيث التسمية أَوَّلاً، وكذا من حيث الشيوع بين الورثة ثانيا، إلا أنها تختلف عنها من حيث نطاق الشيوع وكذا المضمون.

فإن كانت التركة المادية مقصورة على من يملك صلة القرابة بالسلف وعددهم في الغالب محدود جدا، ففي التركة الثانية لا نجد حدودا للتوريث، فلكلٍ نصيب إن أراد، هذا من ناحية، أما من ناحية المضمون فالتركة المرادفة للفظة التراث في الخطاب العربي المعاصر قد يتغير فحواها من المادي الجامد إلى الروحي الحي،

---

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دراسات في النقد الأدبي، دار مصر للطباعة، ط1، 1958، ص 107.

(2) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 23.

(3) le petit larousse, édition: librairie larousse, canada, 1988, p 500, 734.

(4) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص23، 24.

فتصبح تركة فكرية وروحية موروثة "لذلك فإن التراث بمعناه الحي ليس تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة"[1]وهكذا "فإن كان الإرث أو الميراث هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله، فإن التراث قد أصبح، بالنسبة للوعي العربي المعاصر، عنوانا على حضور أب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر"[2].

قد يذهب الدارس للتراث إلى التعبير عنه وتحديد موقعه في مسار الزمن بالقول:"أنه شيء يقع هناك"[3]، ونحن بالطبع نتواجد هنا وبين الهنا والهناك مسافة طويلة، رغم كون لفظة هناك تعني اسم الإشارة وظرف المكان إلا أن الإشارة هنا لم تكن للدلالة على مكان وإنما استعملت للدلالة عن الزمن الماضي الذي يعتبر رحم التراث "وقد يقال هنا مالنا وللماضي؟ وما الفائدة التي نجنيها من العناية به؟ إن حياتنا أصبحت تخالف كل المخالفة حياة أجدادنا، تخالفها في الحضارة وفي السياسة وفي الاقتصاد وفي استغلال الطبيعة: وماذا يفيد عصرنا: عصر الذرة وما يتراقص فيها من إلكترونات، وعصر اختراق الفضاء، وما يسير فيه من أقمار صناعية، من تعرّف على حياة الأسلاف وكل ما ارتبط بها من شعر وغير شعر؟ إن الحياة تطورت تطورا خطيرا بحث أصبح استمساكنا بالماضي ضربا من التعويق لنهضتنا في الحاضر وماذا يحمل لنا الماضي؟ إن كل ما يحمل من علم وفكر انهارت قواعده انهيارا تاما و لم نعد في حاجة إلى شيء من فكر الأسلاف وعلمهم إزاء ما نعيش فيه من المخترعات التي لا يدركها الحصر"[4].

بعد سرد كل هذه الأسئلة والأجوبة التي تصدر عن الفكر المعاصر، هل يمكن أن نقول أن مفهوم الحداثة ونظرية النهضة العربية تدعوان إلى القطيعة مع التراث؟ هل "أولى بنا أن تضل الأستار والحجب الصفيقة قائمة بيننا وبينه حتى لا يشغلنا عن حاضرنا، بل لنلقِ به وراءنا ولندعه كما هو في ظلماته التي يتراكم بعضها فوق بعض"[5]، للوصول إلى جواب صريح وشافٍ لابد من مناقشة التراث في ظل الحداثة ومعرفة طرق التعامل معه.

2-2-1- التراث والحداثة: صحيح أن مصطلح التراث بمفهوم الموروث الثقافي والفكري والأدبي يجد إطاره الدلالي داخل الخطاب العربي المعاصر، على أساس أنه مصطلح نهضوي اقترن بالنهضة العربية الحديثة غير أن ذلك لا يفرض علينا أن نفصم علاقتنا بالماضي، ونهدم الأواصر بيننا وبين أسلافنا، فالحداثة "لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي، بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه

(1) صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ بيروت لبنان، د ط، د ت، ص 7.

(2) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 24.

(3) المرجع نفسه، ص 30.

(4) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف القاهرة مصر، د ط، 1971، ص 10.

(5) المرجع نفسه، ص 10.

بالمعاصرة، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي"[1]، إن اتساع المسافة الزمنية بيننا وبين تراثنا وماضينا، وتغير الأفكار والعادات لا يعنيان القطيعة مع التراث وإعلان الولاء للحداثة، فمهما كان هذا الماضي بعيدا فهو تمهيد لحاضرنا ومستقبلنا، وما نحن في حقيقة الأمر إلا ثمرة الأسلاف، وحياتنا امتداد لحياتهم، ولن يكون بُعدُ حاضرنا عن ماضينا إلا سببا في توليد رغبة "وحاجة أشد إلى معرفة منابع حياتنا الإنسانية، ومعرفة من عاشوا على سطح أرضنا ودرجوا على مراقي الزمن جيلا بعد جيل ولنقف عند عِلم أسلافنا القديم الذي أتى عليه علمنا الحديث من قواعده، فإنه -على الرغم من بِلَى قوانينه وما به من تصورات خاطئة- ينبغي أن ننظر فيه لنرى مقدار الصواب عند أجدادنا ومقدار ما أدوا للإنسانية من خدمات علمية، وبذلك نعرف دورنا في تاريخ العلم، وتمتلئ نفوسنا حماسة لنؤدي هذا الدور من جديد أداءً باهرا"[2].

فالتراث ليس نتاجا تاريخيا وحسب، أو مجرد "إنتاج صنعه التاريخ والمجتمع، بل هو أيضا عطاء ذاتي إنساني لشخصيات دخلت التاريخ لأنها استطاعت أن تتحرر، ولو نسبيا من قيود المجتمع والتاريخ، غير أن العطاء لا يقدم نفسه، في الغالب في شكله المباشر"[3] وما علينا نحن اليوم إلا مد أيدينا إلى هذا التراث نتحسس مواطن الإبداع فيه ونستشف ما فيه من ثروات فكرية وحضارية، ونكشف المكنون من خفاياه وأسراره، ونظهر ما أغفله الزمن من قيمته الحقيقية ملتمستين في ذلك المنهج الذي يراعي أولا:"عدم الفصل بين القيم الفنية والجمالية التي توصل إليها النقاد وبلغاء العرب القدماء وبين ما للعصر والمجتمع والحياة العقلية والفكرية والتاريخ والملابسات من تأثير في توجيه هذا النشاط النقدي الكبير"[4].

ثانيا: محاولة الربط بين هذا التراث وما فيه من قيم وبين حركة التطور المعاصرة فنحن حين نعود إلى القديم ونعيد النظر فيه إنما نهدف إلى غايتين:"إحداهما إحياء القديم وإثراؤه وثانيهما توضيح الحاضر وتوجيهه"[5].

ومنه فالحداثة لا تعني نبذ القديم وإنما تعني إخراج هذا القديم في لباس عصري وتجريده من الخرق الرثة والأسمال البالية، فالتراث الأدبي قد يكون "قديما في التاريخ ومع ذلك تبقى له هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطى حدود الزمان والمكان لأن ما ولد حيا وجديدا وطازجا في مجال الفن يبقى على الدوام كذلك"[6] وعليه تكون الحداثة المقصودة والمتوخاة في التعامل مع التراث هي "حداثة المنهج وحداثة الرؤية"[7] منهج يقرِّب المسافات بين الماضي والحاضر ويجعل من القديم تكملة للحديث، ورؤية تخلع على التراث ما

(1) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 15، 16.

(2) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص 10.

(3) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، ط6، 1993، ص 25.

(4) محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية بيروت لبنان، د ط، د ت، ص 139.

(5) المرجع نفسه، ص 140.

(6) محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، ص 13.

(7) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، ص 16.

يناسبه من أردية الحاضر ومن دون أن تحمِّله بما لا طاقة له به من نظريات الغرب والتي إن استنطقناه بها قد نكون بصدد استنبات عضو غريب في جسم التراث، أو إحداث طفرة في مسار الخطاب العربي القديم.

2-2-2- التعامل مع التراث: إن إجهاض القطيعة ووصل التراث جعل النقاد والدارسين المحدثين ينقبون في مناجم التراث بحثا عن كنوزه ودرره مستعملين في ذلك طرقا ووسائل مختلفة، يمكن أن نصفها إلى نوعين تقليدية وحديثة.

أ- الطريقة التقليدية في التعامل مع التراث: هي تلك الطريقة التي اتبعت قبل أن يتم احتكاك النقاد العرب بالنظريات الغربية الحديثة كالشكلانية الروسية والبنيوية وغيرها من النظريات التي كانت محل ترجمة واقتباس واسعين من العرب، إلا أن ما ميز هذه الطريقة في التعامل أو تلقي النص التراثي هو عدم اختلافها وشبهها الكبير بطريقة القدماء في التعامل مع التراث، أي أنهم "كانوا يدرسونه ويتذوقونه على ضوء المفاهيم والأصول العربية في النقد التقليدي، يدرسون النصوص في إطارها التاريخي ويحتكمون في دراستها إلى دلالات الألفاظ، وعلوم البلاغة والنحو ويفسرون ما فيها من جمال أو قبح، وعمق أو ضحالة، وإجادة أو إسفاف، وجزالة أو رقة تفسيرا مستمدا من الثقافة العربية الخالصة"[1].

فهذه معايير قديمة، استند إليها النقاد القدماء في التمييز بين رديء الشعر وجيده، ولا نجد المحدثين قد أضافوا شيئا جديدا غير التعمق في الدرس والتحليل، وربط النص بصاحبه وبيئة، مع إضفاء لمسات من بعض العلوم التي كانت سائدة آنذاك كعلم النفس وعلم الاجتماع "غير أن السيادة في دراسة النص بقيت لصاحب النص، و لم يجرؤ أحد من النقاد على نعيه وتشييعه ودفنه"[2]، فالنص عندهم ابن بيئته ويعكس صورة صاحبه ومبدعه ولا يمكن فصل هذا عن ذاك، ومن أمثلة ذلك ما كتبه طه حسين عن أبي الطيب المتنبي وأبي نواس من دون أن يفصم العلاقة بينهما وبين شعرهما وبيئتهما وكذلك فعل مازن المبارك مع مقامات بديع الزمان الهمذاني، ودرس شوقي ضيف الشعر والنثر فلم "يفارق المبدأ النقدي القديم وهو الطبع والصنعة بل ربط تطور الجمال الأدبي بتطور الأدب من الصنعة إلى التصنيع، ثم إلى التصنع، وربط هذه الظاهرة بتطور الحضارة العربية الإسلامية وبانتقالها من الفطرة السمحة إلى التعقيد المحتفل بالزخرفة"[3]، لقد اعتبر شوقي ضيف أن الجمال الأدبي يكمن في معيار الصنعة إلا أن جابر عصفور يرى أن مكمن الجمال هو في التراث نفسه، مؤيدا في ذلك رأي طه حسين بقوله:"لنقل مع طه حسين: أن التراث الأدبي والفني عزيز على الإنسانية المثقفة، لأنه يصور لها الجمال، والجمال خالد لا يدركه الفناء"[4] وعلى العموم يمكن أن نقول أن الجيل الأول من النقاد المحدثين قد

---

[1] غازي مختار طليمات، أدبنا القديم ونظرية التلقي، مجلة الأدب الإسلامي، مج 6، ع 23، 1420 هـ، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

[4] جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة مصر، د ط، 1998، ص 282.

تعاملوا أو تلقوا النص التراثي من دون أن يهملوا ركنين أساسيين في فهم النص وهما صاحب النص وعصـــره وبيئة.

ب- الطريقة الحديثة في التعامل مع التراث: لقد كان أصحاب هذه الطريقة هم أولئك الذين عاشوا واختلطوا بالغربيين وأتقنوا لغاتهم، فكانوا أكثر من غيرهم إيمانا وتقبلا لنظرياتهم النقدية ومذاهبهم الأدبية على خلاف الجيل الأول من النقاد المحدثين العرب، فتميز نقدهم "بإعادة الاكتشاف وتشكيل انسجام مع الـــذوق الأدبي المعاصر وفق نظرة جزئية ولكن جديدة وغنية في كثير من الأحيان عن أدباء قدامى ومشهورين، أو بعث من جديد لأدباء سقطوا ظلما في عالم النسيان"[1].

لقد كان هدف هذا الرعيل الثاني من النقاد إعادة اكتشاف وإحياء التراث القديم وانتشال أصحابه من دائرة النسيان، وذلك بما يتناسب والذوق المعاصر، وهكذا استطاع النقد أن يحقق غايتين خطيرتين وأن ينهض بعبأين ثقيلين هما:"البعث وما يتطلب من إطلاع واسع وإدراك عميق، والتجديد وما يتطلب من ثقافة وتطلع إلى آفاق لم يسبق كشفها والوصول إليها"[2].

فالبعث والإحياء وإعادة الاكتشاف هي مترادفات المقصود بها التراث القديم بكل ما يحويه من أشعار وقصائد ومعلقات، والتي يرى الجاحظ أنها تعود إلى قرن ونصف أو قرنين- على أبعد تقدير- قبـــل ظهـــور الإسلام، وما شهدته هذه الفترة من أحكام نقدية انطباعية تفتقد للتحليل والتعليل، وصولا إلى مرحلة التدوين في القرنين الثاني والثالث الهجريين، أو بالأحرى مرحلة القرون الخمسة الأولى للهجرة التي تعد مـــن مراحـــل ازدهار التراث النقدي والبلاغي وخصوصا القرون الثالث والرابع والخامس، أي انطلاقا من الجاحظ وانتـــهاء بعبد القاهر الجرجاني حيث كانت هذه الفترة المنبع الأساسي الذي تدفق منه أروع ما في تراثنا النقدي ســـواء على المستوى النظري أو التطبيقي، كما امتازت هذه المرحلة بتوحيد مفهومي البلاغة والنقد لتأديتهما الوظيفة نفسها وهي كشف ما في الأدب من قيم وحقائق، إلى أن انفصلتا بعد القرن الثامن الهجري وأصبح كل منهما علما قائما بذاته.

هذا عن البحث أما التجديد فهو عرض هذا القديم الذي سيكون محطّ إحياء في لباس عصري يتناسب ومورفولوجيته، إنه إعادة تصنيع لخامات القديم بمعدات جديدة تنتمي إلى مصانع العصرنة وفق نسمات عربية، إلا أننا لا نجد هذا الطرح القائم على المزاوجة بين القديم والجديد في سيمفونية متناغمة يلقى الترحيب اللائـــق عند بعض المحدثين، فقد اعتبروا التراث مصدرا من مصادر التخلف، بل حتى أننا نجد زكي نجيب محمود الذي عاد من أوروبا في أواخر الأربعينات إلى مصر وهو مفتون بما اطلع عليه في الغرب يسخر من التراث ضمن ما

---

[1] كارلوني وفيللو، تطورات النقد الأدبي في العصر الحديث، تر جورج سعيد يونس، منشورات دار مكتبة الحياة بـــيروت لبنـــان، د ط، 1963 ص7.

[2] بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة بيروت لبنان، د ط، 1985، ص 76.

سماه عام 1953 "بخرافة الميتافيزيقا"[1]، ورغم عدوله عن هذا الرأي مستقبلا، إلا أنه يعد مثالا لأولئك الذين استخفوا بالتراث وفضلوا عليه بريق الحداثة ولمعان العصرنة، ويحتجون لذلك فيقولون:"نحن أفضل من القدامى، لسبب بسيط هو أننا أتينا بعدهم، ولأن الفكر البشري في تقدم مستمر. كما أن التقنيات التي ترتكز عليها الفنون تتحسن باستمرار، والذوق متقلب واعتباطي ولذا يجب أن لا نقيم وزنا لأهوائه بل علينا، بالعكس، أن نصغي إلى صوت العقل الذي هو شامل، ومطلق والعقل يحكم على القدامى وليس لهم"[2].

هذا شق من الدارسين المحدثين الرافضين تماما للتراث والعاقدين السبق والأفضلية لنظريات الغرب الحديثة، بينما نجد هناك شقا آخر أو نوعا آخر لا يمانع في إحياء التراث وبعثه من جديد، لكنه يعترض على طرق البعث والإحياء، ولا يحبذ من الآخر تلك الممازجة بين القديم والجديد وفق وسائل معاصرة متحججا بأسباب منها:

أولها: إن القوانين النقدية التي حاكم بها المتأخرون نصوص المتقدين ليست من جنس النصوص التي حشرت في قفص الاتهام.

وثانيا: أن العصر الذي صنعت فيه القوانين يتأخر أكثر من ألف سنة عن العصر الذي وضعت فيه النصوص.

وثالثها: أن طبيعة التفكير الغربي المضمخ بالأساطيروالرموز والتجريد والغموض يختلف عن طبيعة الفكر العربي الواضح المغموس في الحس، البعيد عن الرموز والأسطورة.

ورابعها: أن النصوص القديمة شديدة الارتباط بحيوات الشعراء والكتاب، حتى أن كثيرا منها، وفي مقدمتها الشعر الجاهلي وشعر الحماسة والمجون وكروميات أبي فراس وخمريات أبي نواس صورة دقيقة لسير أصحابها بما فيها من خير وشر وصحو وسكر، وصعلكة وعهر، وقتال وأسر ثم هي صور لعصورها وللأحداث التي جرت في هذه العصور[3]، بين الرافض للتعامل مع التراث ومفضل الحداثة، وبين المتعصب للتراث والرافض لمباضع الحداثة ونظرياتها، لابد من إيجاد طريق وسط بين هذا وذاك، بحيث لا نجعل من القديم منبوذا لقدمه ولا من الجديد ممقوتا، خوفا من تشويهه للقديم بدل بعثه في زي بهيج، فالمزاوجة التي نبحث عنها هي تلك التي لا تضع التراث موضع التقديس، وإنما تأخذه مأخذ الاحترام لما فيه من نفع في الحياة المعاصرة كما أنها تختار من نظريات النقد الحديثة والمعاصرة ما يتناسب ومعالجة التراث معالجة تبقي على الروح العربية، دون تشويه، فيكون تشريح التراث وفق منهج ورؤية معاصرين، وبهذا لن يكون "الجديد بديلا للقديم وإنما رديفا له"[4]، وفي هذا السياق نجد أحد النقاد الغربيين الذين ينتصرون للمؤلفات القديمة وهو فونتينيل Fontenelleيقول: إن

---

(1) حوار مع الدكتور زكي نجيب محمود، مجلة الموقف الثقافي، تونس، ع 19/36-1-1985، ص 31.

(2) كارلوني وفيللو، تطورات النقد الأدبي في العصر الحديث، ص 14.

(3) غازي مختار طليمات، أدبنا القديم ونظرية التقلي، مجلة الأدب الإسلامي، مج 6، ع 23، 1420 هـ، ص 11.

(4) غازي مختار طليمات، أدبنا القديم ونظرية التقلي، مجلة الأدب الإسلامي، مج 6، ع 23، 1420 هـ، ص 13.

الإعجاب الذي تصادفه المؤلفات عند الأجيال الآتية يستطيع دون غيره، تقرير القيمة الحقيقية لهذه المؤلفات"[1].

فما دامت هذه الكتب التراثية القديمة قد انتزعت منا كل هذا القدر من الاحترام والإعجاب فلا أقل من أن نعاملها معاملة تليق بها شأنا وإخراجا وبعثا، بما يجعل المتقدمين مطمئنين على ما خلفوه بين أيدي المتأخرين لحفظه من الأفول والاندثار، ولنجعل دائما من القدماء نبراسا لنا نهتدي بهم حتى في حداثتنا وعصرنتنا، ولنتخذ من الحضارة العباسية قدوة ومثالا نحتذي به، فهي حضارة نشأت من المزاوجة الرائعة بين التراث العربي والتراث الحضاري الإنساني، إذ "قامت على سنن رشيدة من الإبقاء على كيان العربي والروح العربية، وإساغة كل ما لدى الأمم المستعربة من حضارات وثقافات متباينة، بحيث أصبح العرب ورثة الهند والفرس واليونان والأمم السامية والأمم المصرية القديمة، وكونوا من هذا الإرث حضارتهم العربية التي سيطرت حقبا طويلة على كل ما عداها من حضارات، وسبقتها في مختلف فروع الفكر والمعرفة والثقافة"[2].

وكأن الزمن يعيد نفسه، فلقد انفتح العرب أيام الدولة العباسية على غيرهم من الأمم نظرا لاتساع رقعة الدولة آنذاك وازدهار الفتوحات الإسلامية التي طالت مشارق الأرض ومغاربها مما جعل تدفق علوم وآداب شعوب أخرى للعرب أمرا لا مفر منه، فكانوا بذلك بين عبئين، عبء تراثهم العربي، وعبء التكيف مع المعرفة الحديثة الوافدة، ووسمناها بالحديثة قياسا على تلك الحقبة من الزمن، وذلك ما جعل العباسيين يثبّتون هذه "الحضارة على قواعد راسخة من التوازن الوثيق بين الثقافة العربية الموروثة، وثقافتهم الحديثة، وأخذوا يخضعون في قوة كل أعمالهم العقلية والأدبية لهذا التوازن، حتى يحفظوا للأمة العربية خصائصها اللغوية والفنية وحتى يجنبوا أنفسهم خطر الطفرات التي تقطع الأوصال بينهم وبين الماضين، وحتى لا يتورطوا في ضرب من الحمّى أو الفوضى على المقومات الأصلية لأمتهم، وتَمَثَّلَ العباسيون جميعا هذا المعنى في أوسع حدوده إذ عملوا على هداه في دقة وفي غير التواء أو انحراف، فإذا بتيار القديم يجري في أعمالهم ولكن دون أن يعوق الجديد، بل يلتحم به التحاما خصبا رائعا، التحاما يعد لكل ما كان منتظرا من تطور حي مثمر في جميع مجالات الفكر العباسي"[3] وهو نفس الشيء الذي يحدث في زماننا نظرا للانفتاح الكبير على الثقافات والآداب والمذاهب الغربية على اختلاف مشاربها وفسلفاتها فمنها الفرنسية والإنجليزية والأمريكية والروسية، والألمانية والتي تنتمي إليها نظرية التلقي التي ستكون محورا من محاور هذا البحث، أو بصفة عامة يمكن أن نسميها اختصارا بالغربية مقارنة بنظيرتها العربية، وذلك لكون ظروف الاحتكاك والتأثر والتأثير أصبحت سهلة وسريعة لِما توصل إليه العلم من تطور ولِما آلت إليه آليات الترجمة من اللغات الحية إلى اللغة العربية من دقة وإتقان وإحكام.

---

[1] كارلوني وفيللو، تطورات النقد الأدبي في العصر الحديث، ص 15.

[2] شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص 54.

[3] المرجع نفسه، ص 54، 55.

بعد أن سلّمنا بأن التعامل مع التراث يجب أن يكون وفق ممازجة سليمة يحترم فيها الجديد القديم، من دون أن يطغى عليه أو يحرِّفه. لذلك نجد محمد عابد الجابري يقترح علينا ثلاث خطوات للبحث في النص التراثي هي: المعالجة البنيوية ثم التحليل التاريخي وبعدها الطرح الإيديولوجي.

فأما المعالجة البنيوية فالمقصود بها دراسة النص ككيان قائم بذاته معزولا عن مؤلفه وصاحبه مجردا من كل القراءات التراثية السابقة، بحيث يكون استجلاء معناه نابع من جمع النتائج التي تُوصل إليها من خلال تشريح أجزائه، وتفكيك شِفرته، أما الخطوة الثانية وهي التحليل التاريخي فمعناها نسب المعزول إلى صاحبه وإرجاع النص إلى حضن مؤلفه ومناخ بيئته السياسي والاجتماعي والثقافي ثم تقارن النتائج عبر المرحلتين البنيوية والتاريخية، والتحقق من مديات تطابقها في الشكل والجوهر، فقد ينطبق النص وهو تحت وطأة أساليب البنيوية بما لا يتوافق والأجواء التاريخية التي ولد فيها، فالمقارنة هنا هدفها كشف مكامن الصدق ومستوياته، بحيث يمكننا أن "نتعرف على ما يمكن أن يقوله النص وما لا يمكن أن يقوله، وما كان يمكن أن يقوله ولكن سكت عنه"[1].

ونصل إلى الخطوة الثالثة التي هي الطرح الإيديولوجي والمقصود بها تفحص مدى فعالية النص التراثي ضمن الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه، ومادمنا بصدد دراسة كتاب عيار الشعر باعتباره مدونة تراثية من خلال استجلاء إرهاصات المتلقي في الفكر النقدي العربي، فالطرح الإيديولوجي هنا يكمن في كشف مدى توفيق ابن طباطبا في إبراز أهمية المتلقي باعتباره ركن فعال ومهم في الثالوث المقدس الأدبي: النص، الكاتب، المتلقي (القارئ)، بالإضافة إلى مدى تأثير طروحاته النقدية بهذا الخصوص -أي المتلقي- فيمن تلاه من نقاد ومؤلفات، ولعل هذه الخطوة الثالثة التي هي الطرح الأيديولوجي هي الهدف الاسمي والمرمى الذي يجب التسديد عليه، والمجال الحيوي الذي يجب أن يكون محط تركيز لأنه الوحيد الذي يخدم التراث ويبعثه من جديد وهو "الوسيلة لجعله معاصرا لنفسه، ولإعادة التاريخية إليه"[2].

فهي ثلاثة مراحل **فصل** ثم **ضم ومقارنة** لنصل في الأخير إلى **الهدف**، قد نستغرب هنا عملية الفصل باعتبار أن سبيلها ضم فيما بعد، إلا أنه فصل مقصود، فالتراث "فصلناه عنا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة، وبعلاقات جديدة، من أجل أن نجعله معاصرا لنا على صعيد الفهم والمعقولية"[3].

كما نصادف طريقة أخرى في التعامل مع التراث وهي طريقة "الأشباه والنظائر"[4]، أي انتقاء عينات من التراث والبحث لها عن أشباه في النقد المعاصر، إلا أننا نجد هذه الطريقة غير ذات جدوى أو فعالية تذكر، وذلك لأن معظم معطيات الحضارة المعاصرة لا تجد لها ما يشابهها أو يناظرها في الماضي، ومصطلح التراث خير

(1) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 32.
(2) المرجع نفسه، ص 32.
(3) المرجع نفسه، ص 33.
(4) المرجع نفسه، ص 10.

دليل على ذلك، فهو كمصطلح لم يتواجد في الماضي أو عند السلف من النقـــاد العـــرب، ولكنـــه تواجـــد كمضمون من خلال تعامل القدماء مع الموروث الثقافي والأدبي، ويتجلى ذلك بشكل واضح ضمن ما أسمـــاه النقاد السرقات الشعرية والانتحال، فكلاهما كان إغارة من اللاحق على السابق، هذا الأخير الذي يمثل مردوده ونتاجه الفكري تراثا أدبيا.

كما يمكن أن نشكل من الوحدات الثلاث التي هي: القراءة، والعصرية، والتراث، ثلاثة أنواع مـــن القراءات، قراءة عصرية للتراث وقراءة تراثية للتراث وقراءة تراثية للعصر.

أما الأولى وهي الهدف المقصود، وهي صميم المزاوجة التي تضمن إحياء القديم وفق رؤية معاصرة، أما القراءة التراثية للعصر فهي قراءة مرفوضة لأنها تجعل من سلطة التراث تمتد لتطال المعاصر أيضا أي "تمديد الماضي لجعله ينوب عن الحاضر والمستقبل"[1].

أما القراءة الثالثة وهي القراءة التراثية للتراث، فمعناها فهم التراث بواسطة التراث، قياسا على المثـــل القائل الحديد بالحديد يفلح، فنقول التراث بالتراث يفهم، وهي القراءة التي ندعو إلى مقاطعتها فنحن لا ندعو إذن إلى القطيعة مع التراث -القطيعة بمعناها اللغوي الدارج- لكن ما ندعو إليه هو "التخلي عن الفهم التراثي للتراث، أي التحرر من الرواسب التراثية في عملية فهمنا للتراث"[2] ولأن هذه القراءة تُبقي على التراث غامضا بالنسبة للمحدثين أو المعاصرين، بما يعارض الغاية التي نرجوها وهي إحياء القديم، لذلك فـــالقراءة العصـــرية للتراث هي الضامن لفهم أوسع، والمجال الأمثل لتلق أرحب لدى المحدثين.

2-3- أهداف إحياء التراث: بالطبع لن يكون نفض الغبار عن هذا التراث وإماطة اللثـــام عنـــه، وانتشاله من غياهيب النسيان دون دافع أو جدوى، وإنما هو أمر مقصود يبتغي تحقيق أهداف وغايات نـــذكر منها:

2-3-1- الارتكاز على الماضي للقفز في المستقبل: وهو أن نجعل من تراثنا الأدبي القديم قاعـــدة ننطلق منها للتحليق في سماء الحداثة والعصرنة، فهذا الماضي في أصوله هو تركة الأجداد للأحفاد، وهو العـــدة التي نواجه بها تحديات المستقبل، فمن غير المعقول أن نترك رصيدا ضخما من تراثنا الفكري والأدبي جامـــدا راكدا في حسابات الماضي من دون أن نستثمره ونستغله فيما يلبي احتياجات النهضة العربية الحديثة.

فتراث الأمة الفني حياة متصلة، "يأخذ غدها من حاضرها، ويمتد أمسها في يومهـــا، وهـــو المكـــون لوجدانها، والملون لنظرتها للحياة والكون والكائنات"[3]، ولا نجد في هذا الزخم التراثي أحسن مـــن الشـــعر القديم الذي يعتبر "المقوم الأول في تراث أمتنا الفني، ومظهر عبقريتها، وإبداعها، ومجال حكمتـــها ورؤيتـــها

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة ، ص 50.

[2] المرجع نفسه، ص 20، 21.

[3] صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 5.

النافذة وجامع لغتها وسجل تغير دلالات ألفاظها، وقاموسها الحي المتفتح للجديد في المعنى والصياغة، وينبوع مصطلحها النقدي والبلاغي، ومعينها على تفسير كتابها الأقدس، ذلك كله على اختلاف العصور وتغير البيئات"[1].

لقد كان وسيظل الشعر العربي القديم ديوان العرب الخالد، وصميم تراثهم الأدبي والنقدي والفكري.وكما كان المغذِّي الأول لكتب النقد القديمة البارحة، فليكن هو وما كتبه عنه القدماء مادة تغذي نقد ونقاد العرب اليوم، ضمانا لاستمرارية وخلود الشعر وآراء القدماء النقدية.

2-3-2- الدفاع عن الذات العربية: أمام النظريات النقدية والأدبية الوافدة من الغرب، والتي بدأت تضيِّق من نطاق الروح العربية وتطغى عليها، صار لزوما على النقاد العرب أن يقفوا في وجه هذا الاجتياح الفكري والأدبي الغربي، والحيلولة بينه وبين طمس الذات العربية التي أخذت في التفسخ أمام التحولات والتغيرات الغربية، من خلال تقمص ألوان وعادات غريبة عنها، ولن يكون هناك سلاح أمضى من التراث في أيدي النقاد العرب لاستعماله في مواجهة هذا السيل الجارف، وجعله كدرع واق يخفف من حدة الاصطدام وهذه النظريات الجديدة، ولا يفوتنا هنا الحديث عن الجهد الاستشراقي في مجال الكتابة عن التراث، فللمستشرقين فضل كبير في كشف الحجب عن كثير من مصادر التراث الأدبي العربي، من خلال مؤلفاتهم التي تناولت التأريخ للأدب العربي وبداياته. إلا أننا نجد بعضا من هؤلاء المستشرقين وهم يتظاهرون بالإعجاب والفخر بالتراث العربي القديم، يبطنون غايات خفية، يتم استنباطها من خلف استر كتاباتهم والتي في الغالب تمرر خطابا مشفرا، يجعل من التراث صورة نابعة أو "مظهرا من مظاهر التبعية الثقافية"[2]، وهذه التبعية طبعا تكون للأمم الأخرى التي كانت معاصرة أو معاشرة للأمة العربية آنذاك، وهذا تخفيفا وتقليلا من شأن التراث العربي، فهو إعجاب مقنع يضمر نوايا مبيتة، ولعل هجوم طه حسين على الشعر العربي القديم وتصريحه بأن جميعه منتحل موضوع بعد ظهور الإسلام، خير دليل على تأثير الفكر الاستشراقي في الذات العربية، إلا أنه صحا فيما بعد من سباته وتراجع عن ذلك. كما نجد الجاحظ من الذين وقفوا في مواجهة الشعوبية والشعوبيين الذين كانوا يعزون مظاهر الحضارة والتفوق الفكري والثقافي لأنفسهم من أمثال الفرس واليونان والرومان والهنود، وغيرهم من الأمم التي خالطت الأمة العربية الإسلامية، فكان الجاحظ من الذين رفضوا مثل هذه الادعاءات التي تهدف إلى الاستخفاف والتهوين من شأن الإنتاج العربي أدبا كان أو نقدا أو فلسفة أو فنا.

2-3-3- التعويض عن النقص الذاتي: إن الإحساس بالنقص هو الذي دفع النقاد المحدثين إلى النبش في الماضي، وفتح خزائن الأرشيف وتقفي آثار التراث، بحثا عما يعوِّض هذا النقص، ويحد منه، ولعل

(1) المرجع نفسه، ص 5.

(2) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص29.

المتقدمين كانوا من السباقين في الإحساس بالنقص وذلك ظاهر في حديثهم المتكرر عن السرقات الشعرية والانتحال، واتهام الشعراء بالتوليد والإحداث.

فالشاعر لا يلجأ إلى السرقة الشعرية إلا إذا نضب مخزونه من الألفاظ ووفاضه من المعاني، واستقلال القبائل لأشعار تخلدها وتبرز بطولاتها ومعاركها حذا بالشعراء إلى نحل الشعر ونسبه إلى أناس لم يقولوا ربما شعرا قط، كما أن استنفاد المعاني واستهلاكها بالإضافة إلى اسقاطات الحضارة والتقدم، شكلت حاجة ملحة إلى ابتكار معاني جديدة، أدت فيما بعد إلى اتهام الشعراء بالتوليد والإحداث.

أما المحدثون فإحساسهم بالنقص نابع من رؤيتهم للنظريات الغربية تتكاثر وتتزايد كل يوم، بحيث تكون كل نظرية لاحقة مكملة للسابقة أو قائمة على أنقاظها معادية لها، وفي ظل هذا الجدل المعرفي بين النظريات النقدية في الأوساط الأدبية الغربية، صار النقاد العرب يشعرون ببطئهم وتأخرهم عن الغرب في الابتكار، إلا أنهم استفادوا منه من حيث مناهج البحث وطرق المعاجلة الحديثة، وكذا فكرة نهوض النظرية اللاحقة على بقايا السابقة، فبحثوا في السابق فوجدوا التراث الذي هو مادة خام قابلة للتصنيع، فلجأوا إليه لتعويض نقصهم.

2-3-4- اكتساب خبرة الكتابة: لقد كان الإحساس بالنقص الذي راود الأدباء والنقاد العرب هو الدافع والسبب الذي قادهم نحو التراث، باعتباره الملاذ الوحيد، ومخزون المعارف السابقة. وبالطبع لن يكون التعويض عن النقص بقراءة هذا التراث فقط بل أيضا عن طريق الكتابة، وعليه لم يصبح التراث مُعطى من معطيات القراءة فقط وإنما مُعطى من معطيات الكتابة أيضا، فالناقد بتنقيبه في مناجم التراث يكتسب خبرة القدماء وأساليبهم وتقنياتهم في الكتابة، وكذا لغتهم ومعجم ألفاظهم، بحيث يكون من المشروع جدا لجوء المحدثين العرب إلى تراث القدماء، إعمالا لحقهم في الاستفادة من تركتهم الموروثة، وبهذا جعلوا من تقليدهم لهم والاقتباس عنهم مقبولا من الناحية الاجتماعية والفكرية.

إلا أننا لا يمكن أن ننعت هذا الكاتب الذي يستعمل لغة وتقنيات القدماء في الكتابة بالإحيائي، لأن قراءته للتراث هي قراءة تراثية، وفهمه للتراث هو فهم تراثي، وهذا ما لا نستسيغه في العصر الحديث، ومنه صار لزوما على الكاتب الإحيائي أن يغير في بنية اللغة، ويعيد تشكيل هذه الخبرة المكتسبة في الكتابة بما يتواءم واستخدامات العصر، فتكون قراءته للتراث قراءة عصرية على الأقل من ناحية المنهج وكذا الرؤية.

فالتراث هنا يكون بمثابة ذلك الأب الذي يأخذ بيد ابنه يلقنه الكلمات الأولى ويخط على صفحته البيضاء السطور الأولى، ويعلمه التقاليد والعادات القديمة ثم يتركه يترعرع بين أحضان الحداثة والعصرنة، فيجد في رصيده مخزونا وإرثا يتحصن به ويأخذ منه للتأقلم مع الحاضر ومواجهة المستقبل.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نكرر تلك الحكمة مع فولتير[1] والتي يقول فيها: لقد أخذ اكثر الكتاب أصالة وإبداعا أفكارا من بعضهم. فالإبداع ليس إلا تقليد سديد، إنه مثل النار، تحضر جذوة من جارك لتوقد بها في بيتك ثم تعطي قبسا منها للآخرين حتى تصبح ملكا لكل بني البشر في خاتمة المطاف.

3- عيار الشعر لابن طباطبا:

إن كتاب عيار الشعر لابن طباطبا، هو الوحدة المعرفية الثالثة المكونة لعنوان البحث، وهو المدونة النقدية التي ستكون نموذجا للدراسة، نتقفى عبرها ومن خلالها ملامح وأثر المتلقي، وكتمهيد لذلك لا بأس من التعريف بالكتاب وبصاحب الكتاب، على الرغم من كون الدراسات الحديثة تعتبر مثل هذه التعريفات نوعا من الرتابة الكلاسيكية، وطريقة بالية ولّى عنها الدهر، إلا أن ابن طباطبا ليس من الشخصيات الأدبية والنقدية المعروفة عند العامة من المشتغلين في حقل الأدب، وإنما نجده معلوما لدى المتخصصين في القديم، ولدى الذين نبشوا أرشيف التراث، أو امتلكوا ثقافة تراثية.

3-1- ابن طباطبا: هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب رضي الله عنه وكرم وجهه، ولد في أصبهان وعاش ومات فيها سنة 322هـ، قال عنه ياقوت الحموي: كان مذكورا بالفطنة وصفاء القريحة وصحة الذهن وجودة المقاصد، معروف بذلك مشهور به[2].

أما عن تلقيبه بطباطبا، فقد ذكر ابن خلكان أن:"طَبَاطَبَا -بفتح الطائين المهملتين والباءين الموحدتين- وهو لقب جده إبراهيم، وإنما قيل له ذلك لأنه كان يلثغ فيجعل القاف طاء، وطلب يوما ثيابه فقال له غلامه: أجئ بدُرّاعة؟ فقال: لا، طباطبا؟ يريد قَبَاقَبَا فبقي عليه لقبا واشتهر به[3] هو ومن لحقه من أبناء وأحفاد.

واجتمعت له عدة مواهب ومحا سن ارتقت به في سلم الأدب، فكان شاعرا مفلقا، ذكرت له المصادر بعض الأشعار كقوله في الغزل:

---

(1) خير الله عصّار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، د. م. ج الجزائر ، د ط، 1982، ص141 .

(2) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1991، مج 5، ص 97 .

(3) ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان، د ط، 1977، مج1، ص 130، 131. (باب الهمزة)، القبا والقباء: نوع من الثياب يمد ويقصر، الهامش.

يَـــا لَذَّتِي بِعِنَـــاقِ مَـــْـــن رَوَّى فَمِـــي رَشْفـــاً وَلَثْمَا

فِـــي لَيْلَـــةٍ ضَمَّتْ عَلَـــيَّ جَنَاحَهَـــا الغَرِيبَ ضَمَّـــا

فَلَوْ اِسْتَطَعْتُ جَعَلْتُ بَيْـــ ـــنَ ظَلاَمِهَا والصُّبْح رَدْمَا

كما كان له منهج خاص في الشعر، أوصى الشعراء بإتباعه والالتزام به، إذ يقول:"وللشـــعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبـــان الخلل فيما ينظمه، ولحقت العيوب من كل جهة فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهـــم الإعـــراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب فيه، وسلوك سبلها ومناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكايتها، وأمثالها..." [1].

وإلى جانب شاعريته نجده شغوفا بالعلم مكبا على تحصيله، مقبلا على العلماء، يتزود منهم، ويأخـــذ عنهم ويقول مفتخرا بذلك:

حَسُـــودٌ مريضُ القلبِ يُخْفِي أَنِينَهُ وَيُضْحِي كَئِيبِ البَّالِ مِنِّي حَزِينَهُ

يَلُومُ عليَّ أن رحتُ في الـــعلم راغبًا أجمـــع مـــن عنـــد الرواة فنونَهُ

وأســـلك أبكـــار الكـــلام وعُونه وأحـــفَظُ مِـــمَّا أستفيـــدُ عُيونهُ

ويُزْعَمُ أن العلم لا يجـــلب الغِـــنَى ويَحسنُ بالجهل الذَّمـــيمِ ظنونـــهُ

فيا لائمي، دعني أُغـــالِي بقيمـــتِي فقيمة كلِّ النـــاس مـــا يُحسنونهُ

فقد كانت الكتب والدفاتر عنده أهم وأغلى من الأصدقاء. إذ يقول:

إذا فجـــعَ الدَّهـــرُ امرأ بخليلـــهِ تَسَلَّى، ولا يَسْلَى لفجعِ الدَّفاتـــرِ [2]

وقد ساعد ابن طباطبا على تحصيل العلم كونه غنيا وميسور الحال، إلا أنه يبحث عن غنى آخر، هـــو الغنى العلمي الذي يضمن له المجد والفخر والسؤدد فيقول:

إذا عُدَّ أغنى النَّاس لم أكُ دونـــه وكـــنتُ أرى الفخرَ المَسودَ دونَهُ

كما كان أيضا مولعا برواية الحديث، حتى وإن لم نصادف له عملا في ذلك، فقد كان يشبه نفســـه بأبي هريرة رضي الله عنه ويقول:

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41، 42.

[2] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مج 5، ص 101، 102.

ولـــوْ نُشِرَ النَّبِيُّ لَكُنْتُ مِنْـــهُ مَكَـــانَ "أَبِـــي هُرَيْرَةَ" غَـــيْرَ مَيْنِ

وعُرف ابن طباطبا بقوة الذاكرة وملكة الحفظ، حيث يروى عنه أنه دخل دارا طالبا استعارة نســـخة من شعر عبد الله بن المعتز كانت قد أحضرت من بغداد، فماطل وسوَّف أصحابها، إلا أنه تمكن أن ينظر فيها نظرة خاطفة، فطلب محبرة وقرطاسا وأخذ يكتب أبياتا من الشعر، عَلِقت في ذهنه بلغ عددها زهـــاء المائـــة والسبعة والثمانين بيتا حفظها عن ظهر قلب وتخيرها من باقي الأبيات، فإن كان هذا حاله مع لمحـــة واحـــدة فكيف يكون يا ترى لو قرأها في تمعن وتركيز؟

لم يكتف ابن طباطبا بتحصيل العلوم وقرض الشعر فقط وإنما اتجه نحو التدوين والكتابة، فألف جملـــة من الكتب في الشعر والنقد والأدب نذكر منها:

* **ديوان شعر:** أشار إليه ابن النديم في الفهرست.

* **كتاب "سَنَام المعالي":** وانفرد ابن النديم بذكره أيضا[1].

* **كتاب "تهذيب الطبع":** وقد أشار إليه ابن طباطبا في عيار الشعر بقوله:"وقد جمعنا ما اخترناه مـــن أشـــعار الشعراء في كتاب سميناه تهذيب الطبع يُرْتَاضُ من تعاطي قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي ســـلكه الشعراء ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها، فيحتذي على تلك الأمثلة في الفنون التي طرَّقوا أقوالهم فيها"[2].

* **كتاب "في المدخل في معرفة المعمَّى في الشعر":** وعنوانه يكشف عن سبب وضعه وهو شرح واستيضاح ما غمض من معاني الأبيات.

* **كتاب "العروض":** قال عنه ياقوت الحموي بأنه لم يُسبق إلى مثله[3].

* **كتاب "تقريظ الدفاتر":** دلالة على حبه للكتب وتحصيل العلم، وقد ذكره ياقوت الحموي أيضا[4].

* **كتاب "الشعر والشعراء":** وانفرد بذكره ابن النديم فقط[5] وأغلب الظن أنه نفسه كتاب تهذيب الطبع، لأن ابن النديم عندما ذكر الشعر والشعراء أغفل ذكر تهذيب الطبع وهذا دليل على أنهما الكتاب نفسه.

* **كتاب "عيار الشعر":** وهو موضوع الدراسة.

و لم ينج من هذه الكتب المذكورة إلا عيار الشعر على ما اعتقد وأعرف، أما البقية فقد بادت في معارج الزمن وانزلاقات التاريخ، و لم يبق منها إلا إشارات مبثوثة في طيات بعض المصادر وكتب الأخبار. إلا أن هـــذا لا

(1) ابن النديم، الفهرست، تح يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1996، ص 220.
(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 45.
(3) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مج 5، ص 97.
(4) المصدر نفسه، ص 97.
(5) ابن النديم، الفهرست، ص 220.

يبخس الرجل حقه، ولا ينسينا أنه عاش في ظل دولة عباسية أنهكتها الحروب، وأضعفتها الفتن والخيانات بعد أن تكالب عليها الأعداء من الأتراك وغيرهم، وما التأليف في مثل هذا الجو إلا دليل على عبقرية ابن طباطبا التي استطاعت أن تتجاوز فوضى المحيط، وتُنتج مؤلفات شهِد لها القدماء بالتفوق وقد كانوا ما كانوا، كما أن خلود وصمود عيار الشعر طيلة هذه القرون، يعد بمثابة قرينة واضحة وشهادة حية على تفوق بن طباطبا في مجالي النقد والأدب.

2-3- العيار: جاء في معاجم اللغة أن المعيار من المكاييل: ما عُيِّر، قال الليث: العيار ما عايرت به المكاييل، فالعيار الصحيح تام واف، تقول: عايرتُ به أي سويته، وهو العيار والمعيار، ويقول أيضا: عايرت المكاييل والموازين عيارا، وعاورت ويقال: عايروا بين مكاييلكم وموازينكم، وهو فَاعِلُوا من العيار، وفي موضع آخر العيار هو عيار المكيال والميزان، تقول العرب عيَّر الدنانير وعايرها أي وزنها واحدا بعد واحد، والعيار أيضا ما يضاف إلى الدنانير والدراهم من ذهب وفضة[1].

وقصْد ابن طباطبا من تأليف كتابه عيار الشعر لا يختلف كثيرا عمَّا تواضع عليه اللغويون في شروحهم للمعيار، بحيث يسعى لأن يجعل للشعر قواعد وضوابط تنظمه، ويرسم طريقا للشعراء ينهجونها من أجل بلوغ مدارك الفِلق والاستحسان، لذلك تناول بالبحث الشعر وأدواته، وكشف عن مكامن الجودة ومآخذ التقصير وعلاقتهما بالطبع والقريحة، مشيرا إلى ضرورة المواءمة بين الألفاظ والمعاني، ونبَّه إلى مساوئ التكلف وما يسببه من مقت وإعراض، داعيا لاتباع الطبع لما فيه من ثراء وخصوبة، كما قدَّم تصورا عن إنشاء القصيدة وإخراجها في زي لائق يحتكم للوحدة وتلاؤم الأجزاء، ثم تحدث عن تقاليد العرب في التشبيه الذي هو أحد ثلاثة موضوعات دارت حولها أشعار العرب وهي: الأوصاف، والتشبيهات والحِكم، ويرى أن الشيء يُشبه بالشيء صورة أو معنى، أو حركة بطأ وسرعة، أو لونا أو صوتا، كما أشار ابن طباطبا للجانب النفسي في تلقي الشعر عند حديثه عن أثر الشعر الجيد المتناسب الألفاظ والمعاني، المحكم النسج الحسن المطالع والمقاطع والتخلص، في شحذ الفهم وإجلاء الهم واجتلاب محبة السامع وعشق القارئ.

أما عن دواعي تأليف الكتاب، فقد عزاها ابن طباطبا لسببين اثنين:

أولهما: اهتمام نقد القرن الرابع الهجري بالكشف عن السرقات الشعرية نظرا لقلة المعاني وانحصار مجال الابتكار والإبداع فيها لدى الشعراء المحدثين، مما دعا ابن طباطبا إلى التفكير في إيجاد حلول لهذه الأزمة، أو المحنة كما سماها هو إذ يقول:"والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخَلاَبَةٍ ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يُربى عليها لم يُتَلق بالقُبول وكان كالمطّرح المملول"[2].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص623، الزمخشري، أساس البلاغة، تح عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت لبنان، دط، دت، ص318.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 46، 47.

ففي رأيه حتى يفوز الشاعر المحدث بالفضل والمزية، وينجو من تهمة السرقة فعليه بإعادة تصنيع المعاني بتواردها بين الأغراض الشعرية، أو تحويلها من الشكل النثري إلى الشعري. بحيث يحتاج من سلك هذا السبيل "إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها، كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، (....)، وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله، وجعله شعرا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغيين فيعيد صياغتها بأحسن مما كانا عليه"[1].

وابن طباطبا بهذه النصائح يوجه الشاعر إلى مجموعة من التقنيات الأدبية التي تعتمد على الاحترافية في التمويه وإعادة الإخراج في كسوة جديدة، بحيث تنطلي هذه الحيل على أي شخص في عملية التلقي، حتى وإن كان ناقدا متبصرا بصناعة وفنون الشعر.

ثانيهما: الرد والإجابة على السائل عن علم الشعر، وطرق نظمه، وأيسر السبل لفهمه إذ يقول:"فهمت -حاطك الله- ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأني لتيسير ما عسر منه عليك، وأنا مبين ما سألت عنه، وفاتح ما استغلق عليك منه إن شاء الله تعالى"[2]، فابن طباطبا في هذا النص يوضح للقارئ أن كتابه إجابة عن التساؤل الخاص بعلم الشعر، وهو بذلك يتبع أسلوبا أشبه بأسلوب البحث العلمي الذي ينطلق من إشكالية رئيسية تتجلى أحيانا في سؤال صريح، تتكشف ملامح إجابته ضمن ما يأتي من أبواب وفصول، وإن خلا عيار الشعر من التبويب والتنسيق، فهذا لا ينفي عنه المنحنى التعليمي الذي يتوخى به إرشاد المتلقي إلى أسرار ومفاتيح الشعر أيًّا كان هذا المتلقي، بحيث لم يرد في النص الآنف ما يوحي بأنه موجه إلى شخص بعينه، وإنما القصد هنا يشمل كافة المتسائلين والمستفسرين عن الشعر وعلومه، وهذا ما يسمى في النقد الحديث بالمتلقي الافتراضي أو "الضمني"[3]، فكاف الخطاب المستعملة تدل على توجيه الكلام إلى متلق غائب كوجود فيزيائي لكنه حاضر كوجود خيالي في ذهن ابن طباطبا، يجعله يتوهم ويفترض ما يمكن أن يستعصي ويستغلق عليه، فيحاول بدوره أن يفك الشفرات الغير مفهومه في العملية الإبداعية الشعرية.

3-3- تأثر طباطبا بمن سبقه وتأثيره فيمن لحقه: إن ما جاء في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا من حديث عن الطبع وصناعة الشعر وصياغته وألفاظه ومعانيه، وإنشاء القصيدة، والسرقات الشعرية، نجد له بذورا وجذورا عند السابقين من النقاد الذين تواترت أعمالهم عبر مسار المتتاليات الزمنية، ضمن علاقة توارثية يأخذ فيها اللاحق عن السابق، مع اختلاف متفاوت من حيث تعليل الطروحات وطرق معالجة الأفكار

(1) المصدر نفسه، ص 113، 114.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، تر عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1، 1994، ص 203- 206.

والنصوص. كما يمكن أيضا أن يحدث الحجب في عملية التوريث النقدي، فمثلا لو رجعنا إلى كتاب "قواعد الشعر" لثعلب وقارناه بعيار الشعر، فلا "نكاد نجد صلة تربط بين الكتابين لا من حيث المادة، ولا من حيث المعالجة، لما اتفقا فيه من بعض الموضوعات"[1].

أما كتاب "الكامل" للمبرد فنجد فيه حديثا عن التشبيه قبل ابن طباطبا ولكن "لم يبد أثر واضح لهذا الفصل في كتاب عيار الشعر"[2].

وعن كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، فيظهر أن ابن طباطبا قد "قرأ هذا الكتاب، وتأثر ببعض آرائه، رغبة منه في تقسيم الشعر، لذلك نجد بين التقسيمين كثيرا من التشابه"[3].

كما عرف ابن طباطبا أيضا شعر عبد الله بن المعتز، كما اطلع على كتابه "البديع" الذي ألفه بدافع التأسيس لعلم البديع وفنونه الخمسة التي هي الاستعارة والتجنيس والمطابقة، ورد إعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي[4]، وذلك من أجل سبب واحد وهو إثبات سبقه في هذا الميدان إذ يقول "وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد"[5]، فأُعجب ابن طباطبا به وأراد بدوره أن يؤسس لعلم آخر هو علم الشعر وبين طرق نظمه وفهمه، وكما كان ابن المعتز يرجو إفادة الدارسين والمتأدبين بكتابه "البديع" إذ يقول:"وأحببنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين، ويعلم الناظر أنّا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختيارا من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة"[6]، فقد كان عيار الشعر غير بعيد عن ذلك إجابة للمتسائلين عن علم الشعر.

كان هذا لمحا عن جوانب التأثر عند ابن طباطبا بمن سبقه من نقاد ومؤلفات نقدية، أما عن تأثيره فيمن عاصره أو لحقه فنذكر على سبيل المثال قدامة بن جعفر، في "باب المديح والهجاء أين طابق ما ذكره ابن طباطبا الذي أقام هذين الغرضين على المثل الأخلاقية عند العرب وأطال سردها"[7]، رغم اختلاف المنهج عندهما فابن طباطبا ذوقي في حين قدامة منهجه عقلي متأثر بالمنطق والفكر اليونانيين.

كما كانت قضية السرقات الشعرية عند ابن طباطبا، وما شرعه بشأنها عامل تأثير في صاحب الوساطة القاضي الجرجاني الذي نجده أخذ "بآراء ابن طباطبا في سياق ما وقف عليه تصنيفه على الرغم من اختلاف منهج كل

(1) أحمد أحمد بدوي، من النقد والأدب، دار النهضة مصر، د ط، 1965، ص 158.

(2) أحمد أحمد بدوي، من النقد والأدب، ص 159.

(3) المرجع نفسه، ص 158.

(4) عبد الله بن المعتز، البديع، تح اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت لبنان، ط3، 1982، ص 3-57.

(5) المصدر نفسه، ص 58.

(6) المصدر نفسه، ص 58.

(7) فخر الدين عامر، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، أميرة للطباعة مصر، ط1، 2000، ص 134.

منهما الذي هو في أبسط صوره توجيه وتأصيل عند ابن طباطبا، ومقايسة وتوسط عند الجرجاني أعني بـــذلك الاشتراع طريق الأول، والتحكيم قصد الآخر"[1].

بالإضافة إلى مواضيع أخرى اشترك فيها الناقدان، كإنشاء القصيدة وترابط أبياتها، وحسن التخلص، وائتلاف الألفاظ والمعاني وغيرها مما ينم عن مدى تأثر القاضي الجرجاني بنقود بن طباطبا.

أما لو نظرنا إلى كتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري لوجدنا أن أكثره نقل واقتباس عن السابقين، فقـــد أخذ عن قدامة، والآمدي، والقاضي الجرجاني، والصاحب بن عبَّاد وغيرهم كثير، فلا نرى له أي رأي ذاتي، وإنما اكتفى "بتنسيق المادة وترتيبها في فصول والاستكثار من الأمثلة"[2]، وهو نفسه يقر ويعترف بأنه استعار وضمَّن فيقول "وكل شيء استعرته من كتاب وضمنته إياه، فإني لم أخله من زيادة تبيين، واختصار ألفـــاظ، وغير ذلك مما يزيد في قيمته، ويرفع من قدره"[3].

أما أخذه عن ابن طباطبا فنجده يتراوح ما بين صورتين "الأولى: نقله النصوص التي استشهد بها ابن طباطبـــا، والثانية: تتبعه آراء ابن طباطبا تتبعا يكاد يطابق عبارته بنصها"[4] ، ولعل أوضح قرينة تثبت نقـــل أبي هـــلال العسكري عن ابن طباطبا ما أخذه عنه من شواهد وتعليقات نقدية في باب "التشبيهات البعيدة" ووضعه تحت باب "في البيان عن قبح التشبيه وعيوبه "بحيث لا نكاد نجد فرقا يذكر بينهما[5] ونفس الشيء نصادفه لـــدى المرزباني صاحب كتاب "الموشح"، بحيث نجده هو الآخر قد نقل صفحات متوالية عن عيار الشعر، وخاصـــة باب "الشعر القاصر عن الغايات"[6]، ويكفي القارئ أن يتبع الإحالات في هامش كتاب عيار الشـــعر حـــتى يكشف كل هذه النحول والاقتباسات.

ونجد لفكرة النظم التي تحولت عند عبد القاهر الجرجاني إلى نظرية، وجودا عند ابن طباطبا حيـــث يقـــول في تعريفه للشعر "الشعر –أسعدك الله- كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما يخص به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق"[7].

وعلى العموم ومهما يكن من فضل، للذين سبقوا ابن طباطبا بالتأليف والتدوين والتنظير، فقد امتـــاز عنـــهم بقدرته الفذة على استيعاب كل أدبهم ونقدهم بما أكسبه خبرة فنية واسعة بالشعر القديم، وحسا جماليا فائقـــا يلقط مكامن التفوق فيه، بالإضافة إلى معرفته بأحوال النفوس ونوازعها ومتطلباتها، كل هذه الصفات وغيرها

---

(1) المرجع نفسه، ص 137.

(2) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 355.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، صيدا بيروت، ط1، 1986، ص 463.

(4) فخر الدين عامر،أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، ص 144.

(5) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

(6) المصدر نفسه، ص 126، 127، الصناعتين، ص 257، 258.

(7) المصدر نفسه ، ص 133-139، المرزباني، الموشح، تح علي محمد البجاوي، دار النهضة مصر، د ط، 1965، ص 132-139.

أضفت على أفكاره وطروحاته النقدية سمة الموضوعية المعتمدة على صفاء الذوق، والمُدَلَّلِ عليها بأمثلة وشواهد تطبيقية، تساعد وتُقرب على الفهم لدى المتلقي، بما جعل لكتابه قيمة نقدية خالدة تتناقل ويُنقل عنها عبر الزمن، وما زالت آراؤه النقدية إلى يومنا هذا مادة خام قابلة للدراسة وإعادة التصنيع والصياغة ولعل هذا ما شجعنا على الائتناس بتلقي هذا الكتاب وجعله نموذجا يحتذى في هذا البحث.

الفصل الأول

نظرية التلقي مفهوما وإرهاصا

- مفهوم نظرية التلقي
- رواد ومنظرو التلقي
- بوادر وإرهاصات نظرية التلقي

نظرية التلقي: مفهوما وإرهاصا

يعدّ النقد الأدبي من الأكثر العلوم الإنسانية قابلية للتغير والتطوّر وذلك بحكم طبيعته وارتباطه بالأدب الذي هو فن أبعد ما يكون عن الثبات والجمود. وخاصة على الصعيد المنهجي، حيث شهدت فترة الستينيات منعرجا منهجيا نقديا جديدا في العالم تمثل في البنيوية التي تعاملت مع الخطاب النصي من منطلق علم اللغة باعتبار أن الأدب ظاهرة لغوية، بالرغم من كون البنيوية هي المرحلة الأكثر بروزا على الصعيد المنهجي النقدي بما جعلها أشبه بالحالة المرضية المستشرية بين النقاد، أو ما سمِّي "برهاب البنيوية"[1]، فهذا لا يعني أنها لم تكن مسبوقة بمرحلة نقدية اصطلح عليها بمرحلة ما قبل البنيوية والتي اشتقت معالمها من العلوم الإنسانية الأخرى في التعامل مع النص الأدبي كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ. وأكثر ما يميز مرحلة ما قبل البنيوية هي اهتمامها بالمؤلف وجعله يعتلي عرش الظاهرة الأدبية، باعتبار أن النص ابن بيئته ويعكس حياة مؤلفه، إلا أن هذا لم يشفع عند البنيويين الذين قادوا انقلابا على المؤلف وأعلنوا موته وشيعوا جنازته، وهي حركة نقلية نقدية أسدلت الستار عن المؤلف لتفتحه من جديد على النص، لكن وقوع البنيوية في أخطاء مثل "سجن النص وموت المؤلف، وإهمال حركة التأريخ"[2] أدى إلى ظهور مرحلة نقدية جديدة، هي مرحلة ما بعد البنيوية والتي تجسدت من خلال مجموعة من الاتجاهات النقدية "كالتفكيكية، والسيميولوجيا، والتأويل، وجمالية التلقي، حيث تولدت هذه المناهج من نقاط اقتراب أو افتراق عنها (البنيوية) تحولت فيما بعد إلى خيوط نظرية وإجرائية قائمة من جوهر البنية وطابعها الإشكالي"[3] حيث قادت هذه النظريات أو الاتجاهات النقدية إلى الكشف عن وعي جديد في نظرية الأدب، وتسليط الضوء على الركن الثالث من أركان الظاهر الأدبية وهو المتلقي، وذلك اعتراضا على "الرأي القائل أن المعنى كامن كليا في النص وملفوظه اللساني، فالمتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لا نهائية لمعنى النص بإعادة بنائه وإنتاجه وتلقيه"[4].

ومنه صار التلقي الأدبي من أهم إنشغالات الدراسات الأدبية المعاصرة منذ السبعينيات من هذا القرن، والذي يجعله من أهم المعايير النقدية في التعامل مع النص الأدبي، كما أن ظاهرة التلقي هي ظاهرة قديمة مرافقة لحركة الإبداع منذ القديم ونظرا لظروف وعوامل تاريخية وسياسية واجتماعية لم يظهر التنظير لها إلا مؤخرا، وبالتحديد على يد نقاد مدرسة كونستانس الألمانية، ويعزو هذا التأخر إلى أن جل اهتمام نقاد الأدب كان منصبا إما على المؤلف أو على النص دون الالتفات إلى المتلقي بما شكل حاجزا معرفيا بين القارئ والنصوص الأدبية. ومنه اتجهت أبحاث نظرية الأدب نحو البحث في التلقي كمفهوم، وكنظرية في القراءة من أجل

---

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

[4] المرجع نفسه، ص 21.

استجلاء معاني النص من خلال الجدلية الحوارية القائمة على العلة العلائقية بين النص ومتلقيه أو ضمن ثنائية النص/ القارئ كرد فعل على الثنائية السابقة النص/ المؤلف، وهذا كله تحت عنوان نظرية التلقي.

1. مفهوم نظرية التلقي: إن أول صعوبة نصادفنا في نظرية التلقي هي من حيث الإصطلاح أو المصطلح المستعمل للدلالة عليها، "فالترجمة الحرفية Réception theory تعني نظرية الاستقبال، لكن من وجهة نظر هانس روبرت ياوس Hans Robert jauss فإننا نجد أن الاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب"[1]، وبالتالي فمن المناسب استعمال مصطلح التلقي. وهو الإشكال نفسه الذي لوحظ على مستوى ترجمة كتاب نظرية التلقي للناقد الألماني "روبرت هولب" حيث كانت ترجمة رعد عبد الجليل جواد للعنوان "بنظرية الاستقبال" آخذًا بالترجمة الحرفية لمصطلح "Reception" بينما نجد أن عز الدين إسماعيل في ترجمته لنفس الكتاب استعمل مصطلح "التلقي" ويحتجُّ لذلك بأن استخدام كلمة التلقي "أقرب إلى الدلالة المقصودة وهي تلقي القارئ للنصوص الأدبية، أما كلمة الاستقبال فلها في اللغة العربية تعلقات أخرى، كما هو الشأن في اللغة الإنجليزية"[2].

كما أن المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الإنجليزية تحتضن معنى الاستقبال والتلقي معا، فنقول: تلقاه، أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال كما حكاه الأزهري- وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله"[3].

ويقال في الإنجليزية Reception أي استقبال أو تلقٍ، ويقال: Receptionist أي موظف استقبال الضيوف أو مُتَلَقِّيَةٌ تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق، receptive أي متلق أو مستقبل"[4].

أما من حيث شيوع مصطلح التلقي أو الاستقبال عند العرب، فنجد أن "الكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا، أو خطابا، أو شعرا، وحسبنا في هذا أن القرآن الكريم قد عوَّل على هذه المادة في أنساقه التعبيرية، و لم يستخدم مادة الاستقبال"[5] فنجد قوله تعالى:**﴿وإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرْآنَ مِنْ لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾** [النمل آية:6]، وقوله أيضا: **﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾**[البقرة، آية: 37] وكذلك قوله تعالى:**﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾**[ق، آية: 17] إضافة إلى قوله تعالى:**﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾**[النور، آية: 15]، و لم يقصر الإشكال الاصطلاحي على الاستقبال والتلقي فقط وإنما هناك مصطلحات أخرى مرادفة للتلقي مثل:

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان، مج 15، ص 256، (مادة لقا).

[4] محمد بدوي، قاموس اكسفورد المحيط (إنجليزي عربي)، دار أكاديميا بيروت لبنان، د ط، 2003، ص 884.

[5] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 13.

القراءة والاستجابة والتأثير بحيث يصعب التفريق أو الفصل بين هذه المفاهيم لتقاربها في الدلالات وعدم وضوح الحدود بينها.

فالاختلاف مثلا بين مصطلحي الاستجابة والتأثير، وهما ترجمة لمصطلح الفاعلية باللغة الألمانية "Wikung" ومصطلح التلقي. وعلى الرغم من اشتراكهما في معنى ما يحدثه العمل الأدبي من أثر، الظاهر في كون أن "التلقي يتعلق بالقارئ، في حين يفترض في الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية"[1]، وبالحديث عن الاستجابة نصادف لدى النقاد الأنجلو أمريكيين ما يسمى بنقد استجابة القارئ، وهي اتجاه يهتم بالقارئ وجعله الخالق الحقيقي للمعنى، وهو يختلف عن نظرية التلقي الألمانية من حيث كونه "لا يحمل طابع النظرية بل هو نقد أو نظرات نقدية مشتتة تعود إلى أعلام أمريكيين موزعين في بقاع العالم يكتبون في صحف مختلفة وليس لهم تجمع، وجهودهم تعبّر عن نشاط فردي ومهارة ذاتية، أما (نظرية الاستقبال أو التلقي) فتعبِّر عن تماسك ووعي والتزام جماعي، وهي رد فعل للتطورات الاجتماعية العقلية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينات. وأن العديد من المؤسسين لهذه النظرية مرتبطون بجامعة كونستانس، إما أساتذة أو خريجين أو من المشاركين في المؤتمرات نصف سنوية[2]، بحيث نشرت أعمال هذه المؤتمرات في سلاسل بعنوان "البيوطيقا والهرمنيوطيقا"[3] بينما نجدها عند رعد عبد الجليل ترجمت "بالشعرية والتأويل"[4].

كما نجد أيضا مصطلحا آخر مرادفا لنظرية التلقي هو جماليات التلقي، فكلاهما يتعلق بالقارئ ويجعل من عملية الفهم "بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وانتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، وبذلك يعد المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لابد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي"[5] إلا أن روبرت هولب يميز بين المفهومين من حيث كون نظرية التلقي "تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ، ومن ثم فإنها تستخدم بوصفها مصطلحا شاملا، يستوعب مشروعات ياوس Jauss، وايزر Iser كليهما، كما يستوعب البحث التجريبي والاشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات، وفي مقابل هذا لا تُستخدم جماليات التلقي إلا في علاقتها بعمل ياوس النظري المبكر"[6].

بالإضافة إلى المصطلحات السابقة نجد مصطلحا آخر أكثر شيوعا واستعمالا في مجال الدارسات النقدية الحديثة، ألا وهو مصطلح "القراءة"، بحيث نجد نظرية التلقي تسمى أيضا بنظرية القراءة، كما نجد المصطلحين في عنوان واحد هو: نظرية القراءة وجماليات التلقي.

---

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 32.

(2) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 42.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 36.

(4) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، تر رعد عبد الجليل، دار الحوار اللاذقية، سورية ،ط1، 1992، ص8.

(5) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 43.

(6) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 33.

وعند تناول مصطلح القراءة كمفهوم نجده موزعا بين ضفتين، الأولى لغوية معجمية تكشف عن الجانب الظاهري السطحي فقط، بينما الضفة الثانية تُفضي إلى المعنى المستتر العميق. فتعريف القراءة في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب هو:

1)- تحريك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت، مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها في الحالتين.

2)- طريقة خاصة لتأويل ما يقرأه المرء لنص فهمِه فهما مختلفا، فيقال مثلا: قراءة جديدة لمسرحية هملت: بمعنى تأويل جديد لها، وهذا الاستعمال غير شائع في العربية.

3)- الرواية التي نسبت إلى أحد أئمة القراء في القرآن الكريم كرواية حفص مثلا"[1].

من خلال هذه التعريفات نجد أن القراءة اقترنت بمصطلحات النظر والكتابة والتأويل والفهم والإدراك، فهي تمرير حاسة النظر على ظاهر الكلمات المكتوبة سواء كان ذلك باستعمال النطق الجهري أو القراءة الصامتة وإدراكها على مستوى العقل وصولا إلى مصاف الفهم، وقد تتعدى ذلك من أجل استجلاء رموزها إلى التأويل وهو الفهم المختلف عن الفهم العادي.

وفي نفس المجال نجد الناقد محمد حمود يتعرض لمفهوم القراءة مستعينا بما ورد في معجم الفرنسية المعاصر "لاروس" larousse بتعريفها على أنها:

1)- هي "فعل التعرُّف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة الرابطة بين المكتوب والمعقول.

2)- إذاعة نص مكتوب بصوت مرتفع، والانتقال من الشفرة (code) إلى شفرة المعقول، يَفْتَرِضُ معرفة القوانين (Lois) المتحكمة في عملية الانتقال هذه والمؤسسة لعلم يسمى بـ: ضبط اللفظ orthepie.

3)- هي فعل التتبع البصري لما هو مكتوب، للتعرف على محتوياته ومضامينه"[2] هنا يأخذ مصطلح القراءة بعدا أو طابعا سيميائيا وذلك باقترانه بمصطلح الشفرة الذي يعتمد على ثنائية الدال والمدلول، فالدال هو تلك الحروف المكتوبة التي يتم التعرف عليها بصريا بما يكشف عن مدلولها على مستوى العقل ضمن عملية الفهم، فهي بشكل عام انتقال من دال مكتوب إلى مدلول يُفهم هو المعنى. ولا نقصد بالمعنى هنا ذلك المعنى الظاهر البسيط الذي لا يتعدى كشفه في أصعب الحالات تصفح المعاجم، كذلك لا يعني "المعنى المختبئ في النص – كما هو الأمر في الفهم التقليدي- بل المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص، أي بوصفه أثرًا يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده"[3]. فالقراءة ممارسة تؤدي إلى الإبقاء على حياة النص وبعثه إثر كل تفاعل بينه وبين القارئ، فهذا الأخير أثناء مداعبته لكلمات النص تتشكل لديه أفكار ومواضيع متعددة،

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، ص 287.

[2] محمد حمود، تدريس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، د ط، 1993، ص 17.

[3] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 18.

وبالتالي الولوج إلى معان متعددة أيضا وليس معنى واحد فقط، وهذا ما يضفي عليه حيوية ونوع من الإيجابية في التلقي. بحيث تصبح القراءة عامل منتج للمعاني، تتجدد معها روح وحياة النص، فالقارئ في تعامله مع النص يكون جاهلا بخباياه ومكنوناته، فيبدأ بمحاورته ومجادلته حتى يُفصح له بأسراره أو على الأقل بجزء منها، وربما قد يؤدي ذلك إلى كشف أمور جديدة لم يفكر فيها حتى صاحب النص نفسه وهذا خلاف تلك القراءة السلبية التي يخوض القارئ زمامها وهو عالم بما ستنتهي إليه من نتائج. فالمعنى المقصود من كل سبق هو المعنى المستنبط والناتج عن تفاعل إيجابي بين القارئ والمقروء ولعل ذلك ما أقرّه الناقد سعيد يقطين عندما رأى أن القراءة هي "تجسيد لروح التفاعل التجاوبية بين القارئ والنص المقروء"[1]. ففعل القراءة الناجم عن المتلقي القارئ هو الذي يعطي للنص مدلوله عن طريق فك شفرة الكلمات وكذا "الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينها، وهذا التفاعل بدوره هو الذي يبرز خصوصية النص"[2].

إن للقراءة دور كبير في وجود الأدب الذي يتجسد من خلال ثنائية النص والقارئ فالنص كيان غامض أُوكلت للقارئ مهمة إزالة غموضه وإبهامه لذلك فالقراءة "منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له، فإذ ما استقبلنا قولا إبداعيا على أنه شعر فهو شعر وتظل هذه صفته، أما لو استقبلناه على أنه سجع كهان فهو سجع كهان وليس بشعر"[3].

إن القراءة بهذا الشكل مثلها مثل القاضي الذي بيده عنق المتهم فله لويها أو إفلاتها، كذلك القراءة فهي تَدَبُّرٌ فِي حال النص يُكَلَّلُ في النهاية بحكم يقرر مصيره، وكما يتعدد القضاة تتعدد أيضا القراءات، لكن السؤال الذي يُطرح: أي القراءات يُتوقَّع أن تصل إلى الحكم الصحيح على النص؟

إن تودوروف "Todorov" في هذا الصدد يعرض علينا ثلاثة أنواع من القراءة هي:

1)- القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي، "لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة"[4].

فهي قراءة منافية للتفاعل التجاوبي بين القارئ والنص للوصول إلى بناء المعنى وإنتاجه لا لكونها حددت نتائجها سلفا، ووضعت النص وراء القضبان.

---

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1985، ص 17.

[2] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، مجلة فصول، مج 5، ع1، 1984، ص 203.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 1998، ص 77.

[4] المرجع نفسه، ص 77.

2)- قراءة الشرح: وهذه "قراءة تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو يكون تكريرا ساذجا يجتر نفس الكلمات"[1]. وهي قراءة معجمية تفسيرية للنصوص الأدبية ولا تتعدى تعويض المفردات الأولى بمرادفات لها، وكأنها استبدال رداء يرداء له نفس اللون والقياس دون المساس أو الولوج إلى ما خلف رداء الكلمات وهذا مناقض للوظيفة القرائية المرجوة، مما يحيلنا إلى نوعها الثالث وهو:

3)- القراءة الشاعرية: وهي قراءة النص من خلال "شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا تُرد لتكسر كل الحواجز بين النصوص (...) لذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعله أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قديم"[2].

إن عملية القراءة الشاعرية هي الآلية الأدبية التي ينتقل بواسطتها القارئ من الفهم السطحي الذي تمثله القراءة الشارحة، إلى الفهم العميق الذي تتجلى معه المعاني البعيدة، وبذلك يكتسب النص وجوده وقيمته، فهو ينتصب "أمام القارئ كحضور مغلق، والمطلوب من القارئ هو أن يُوجِد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة، والنص يعتمد على هذه الفعالية اعتمادا كاملا وبدونها يضيع النص"[3].

إن القارئ وهو ينقب عن الجوانب الغائبة والغامضة في النص بما يضفي عليه طابعا ميتافيزيقيا، يجعل من عملية القراءة "تحمل بعدا فلسفيا لأنها موطن المساءلة ومدار البحث عن الإجابة اللامنتهية المؤقتة المتغيرة، فهي قراءة للوجود ومحاورة للنصوص، رغم وصفها على أنها فعل، أي لا يخرج عن إطار الممارسة ولكن في شكلها التواصلي بين الماضي والحاضر، للتطلع نحو المستقبل"[4]، إن كلا من القراءة الإسقاطية والشارحة والشاعرية هي قراءات تنصب وتركز على النص لكن هذا لا يعني أن الركنين الآخرين للظاهرة الأدبية وهما القارئ والمؤلف لم يحظيا بنصيب في عملية القراءة، بل أن هناك ثلاثة اتجاهات نقدية اهتمت بهما هي:

الاتجاه الأول: قراءة "تهتم بالكاتب/ المؤلف ونجدها في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية.

الاتجاه الثاني: قراءة تهتم بالنص/ الأثر الأدبي ونجدها في المناهج النصوصية بعامة مثل البنائية الشعرية والسيميولوجية والتفكيكية.

الاتجاه الثالث: قراءة تهتم بالمتلقي/ القارئ ونجدها في نظريات المتلقي"[5].

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية ، ص 78.

[2] المرجع نفسه، ص 78.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، ص 83.

[4] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط6، 2001، ص 6-9.

[5] عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب العربي لتوزيع المطبوعات، القاهرة،مصر، د ط، 1999، ص 4.

إن مفهوم القراءة عند رولان بارث مرتبطٌ بثنائية الموت والحياة، فنجده يقول:"(...) لكي تسترد الكتابة مكانتها المستقبلية يجب قلب أسطورة الكاتب القارئ، فموت الكاتب هو الثمن الذي يتطلبه ميلاد القراءة"[1].

فبارث بإعلانه لموت المؤلف كثمن لميلاد القراءة تبنى مبادئ البنيوية التي تجعل من النص يحمل معناه في رحمه؛ على أساس أنه كيان قائم مكتف بذاته، ولا يمكن تفسيره إلا انطلاقا من داخله، وهذا مخالف بالطبع لنظرية التلقي التي تعتمد بالدرجة الأولى على معيار الفهم لبناء المعنى وإنتاجه، مع الاستعانة بمرجعيات ذاتية لدى المتلقي.

وتتبع مصطلح القراءة يحيلنا إلى مصطلح الخبرة الذي أشارت إليه الناقدة "سيزا قاسم" والتي تعتبر أن القراءة "خبرة محددة أداتها الإدراك لما هو موجود في عالم الواقع بمكوناته من حيث وظيفتها ومعناها، بما يجعل القراءة تحتضن كافة الأنشطة البشرية، وهذا لا يعني بأن كل إدراك، هو المرادف الذي يتجادل في الماهية مع مصطلح القراءة، بل أن القراءة تقتضي درجة أدنى من الوعي، لأنها ببساطة محك النشاط الذهني، وهو ما يجعلها عملية معقدة تقوم على مستويات ومراحل"[2].

إن القراءة كما تراها "سيزا قاسم" تتعدى دائرة النص إلى دائرة أوسع هي دائرة الواقع الذي يشمل بين طياته نصوصا خطّتها أقلام الحياة بما يكوِّن لدى المتلقي تراكمات معرفية، تُترجم فيما بعد عن طريق الإدراك العقلي من معطيات حسية إلى معان مجردة، فهي انتقال من دال يتمرأى من خلال الواقع الذي يعيش فيه الإنسان والذي يعتبر المنبع والمغذي الأساسي للنشاط الذهني البشري، والمؤدي إلى مدلول ناتج عن تفاعل للإدراك الواعي مع النص المقروء ظاهرا وباطنا، وذلك لأن فعل التلقي لا يقتصر على الاستجابة لمؤثر البنية اللغوية السطحية للنص فقط، وإنما أيضا التسلل إلى البنية العميقة. وهذا ما يجعل من عملية القراءة تتم على مراحل فالمرحلة الأولى هي مرحلة الخبرة والتي نجدها متفاوتة لدى جمهور القراء المتلقين، ثم مرحلة ثانية هي مرحلة القراءة الشارحة أو السطحية التي تمس الناحية اللغوية والمعجمية للنص، تليها مرحلة القراءة المعمقة التي تكشف عن ماهية النص اعتمادا على مستوى الإدراك العقلي.

إذن القراءة هي نشاط ذهني إنساني أداته استرسال العين على المكتوب، وعماده الفكر وهدفه الوصول إلى فهم المعنى الباطن للنص.

كما نجد الناقد "حسين الواد" يعرض لمفهوم القراءة لدى النقاد المعاصرين بأنها ليست "ذلك الفعل البسيط الذي نمرر به البصر على السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحُدِّدَ و لم يبق إلا العثور عليه كما هو، أو كما

---

[1] عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص 55 .

[2] سيزا قاسم، القارئ والنص، مجلة عالم الفكر مج 23، ع 3-4، 1995، ص 254.

كان في ذهن الكاتب إن القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. أنها فعلُ خِلاَف يقرِّب الرمز من الرمز، ويضم العلاقة إلى العلاقة، وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا"[1].

بعد كل من مصطلح الاستجابة والاستقبال والقراءة نجد هناك مصطلح آخر يمت بصلة للتلقي ألا وهو الاتصال أو "نظرية الاتصال"، بحيث اعتبر النقاد المحدثون وخاصة الألمان منهم أمثال يبرجن هابرماس "jurgen Habermas"، وكذا ياوس "jauss"، وايزر "Iser"، وهانز ايرليخ جمبرش "Hans Ulrich Gumbrecht"

إن نظرية التلقي يمكن النظر إليها على أنها إسهام في مشروع أوسع يتمثل في "نظرية الاتصال". فنجد مثلا ياوس يقول في مقابلة معه نشرت في مجلة "التاريخ الأدبي الجديد" "New Literary History" في عام 1979 هنا كانت محاولات الوصول إلى "نظرية في تلقي الأدب وفيما يحدث من تأثير قائمة أصلا على علم النص*. قد تم تطويرها على نطاق واسع إلى نظرية في الاتصال الأدبي، تقصد إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقي والتفاعل بينهما حق قدرها"[2] فإذا كانت نظرية التلقي تهتم بالقارئ أو السامع أو المشاهد وهم الملتقون في تفاعلهم مع العمل الأدبي، فإن نظرية الاتصال تهتم بمسألة سريان الفاعلية، بالشكل الذي يجعل الاتصال نشاطا مشتركا بين القارئ والنص يتبادلان ضمنه التأثر والتأثير في عملية منتظمة، وذلك في إطار الخبرة المكتسبة في مجال القراءة، فيرى ايزر أن "الطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة تفضي إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه بنيتها ذاتها من الاستبصار بما هو مكتسب في التجربة؛ وهي تمكنه كذلك من تخيل حقيقة واقعة، تكون واقعية بما هي ناشئة عن التجربة، وإن لم يكن من الممكن لها قط أن تكون واقعية بالمعنى الحرفي"[3].

كما أن مشكلة الاتصال لا تقتصر فقط على نظرية التلقي وإنما نجدها على قائمة اهتمامات الاتجاهات النقدية الأخرى أيضا. فهي نظرية متداخلة الاختصاصات، تشتمل على كل الاختصاصات، وتشكِّلها كل الاختصاصات، بحيث ينظر إلى الاتصال "على أنه يمثل المرحلة الأخيرة في تطور النظرية الأدبية"[4].

وفي نفس المجال نجد العالم اللغوي رومان جاكوبسون roman jakubson قد وضع لنظرية التوصيل مخططا بيانيا يمكننا أن نميز من خلاله عناصرها ومراحلها.

---

[1] حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للطبع والنشر، تونس، ط2، 1985، ص 70.

* علم النص هو آخر المناهج حتى الآن، ولا يرجع ذلك إلى المستوى الزمني في ظهوره في الآونة الأخيرة عند نهاية القرن فحسب بل يعود كذلك إلا أنه أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وإفادة من المقولات السابقة عليه واستيعابا لها لإدراجها في منظومته العلمية بعد أن كانت مبثوثة في أشتات مبعثرة، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د ط، 1996، ص 153.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 251.

[3] المرجع نفسه، ص 254، 255.

[4] المرجع نفسه، ص 255.

السياق context

الرسالة MESSAGE

المرسل (ADDRESSER) ـــــ الاتصال ـــــ contact ـــــ المستقبل (ADDRESSEE)

الشفرة "COD"

وبالنسبة إلى عنصر الاتصال فإنه يمكننا حذفه من المخطط السابق عند مناقشة الأدب لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظري الأدب.

كما يمكننا أن نتفهم مفردات المخطط السابق في عملية الكتابة الأدبية على النحو التالي:

المرسل = الكاتب (المبدع).

المتلقي = القارئ.

السياق = الإشارة.

الرسالة = النص.

الشفرة = اللغة الوسيطية المتعارف عليها بين الكاتب والقارئ[1].

وهكذا يصبح المخطط:

السياق

الكاتب (المبدع) ـــــ النص ـــــــ القارئ

الشفرة

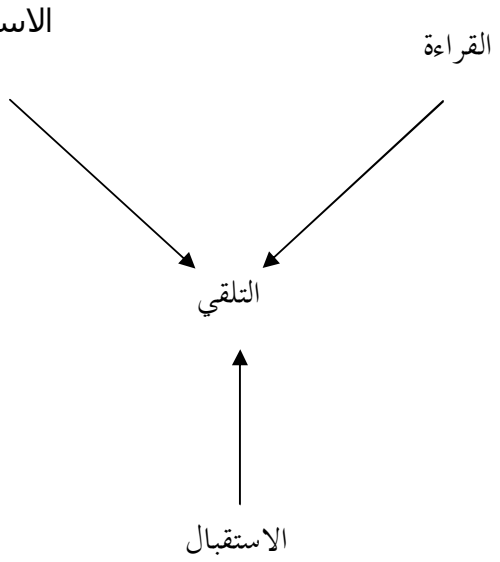
بصرف النظر عن مصطلح الاتصال، نجد أن مصطلحات: 1)التلقي، 2) القـــراءة، 3) الاســـتقبال 4)الاستجابة هي مصطلحات متداخلة مترادفة إلى حد بعيد بالشكل الذي يصعب معه الفصل بينها، بما جعلها من "المصطلحات الرئيسية المتداولة في الدراسات الأدبية الحديثة وما عدا هذه الأربع فهو إما تبع أو مرادف لها.

مع ملاحظة أن المصطلحات الثلاثة الأخيرة دون الأول هي الشائعة في الدراسات الحديثة عند "إيزر" "وياوس" وآخرين. ونرى أن "المصطلح الأساسي الذي يمكن أن يكون جامعا لها هو التلقي، ففي كل لفظ من هذه الألفاظ الثلاثة علاقة لا انفصام لها بالتلقي. وانطلاقا من هذا الفهم وبناء عليه يمكن القول أن التلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الثلاثة في رباط قوي"[2].

---

[1] عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 4.

[2] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 30.



إن الناقدة "نبيلة إبراهيم" تعتبر التلقي "حكما على النصوص، وفق ظروف تاريخية معلومة، بناءا على المعنى المتوصل إليه، نتيجة المعايير الصادرة على أفق توقعات القارئ"[1].

إن استعمالها لمصطلح "أفق التوقعات" تحيلنا مباشرة إلى أعمال الناقد الألماني "هانس روبرت ياوس"، الذي يرى وجوب "إقامة علاقة بين الماضي والحاضر وذلك باستطلاع القراءات الأولى للعمل الأدبي وما تؤول إليه من أحكام تكشف عن قيمته الجمالية، هذه الأحكام التي تتحول وتتغير وتتطور من جيل إلى جيل وتشكل عبر التاريخ سلسلة من الاستقبالات التي تقرر الأهمية التاريخية للعمل الأدبي وتبرز مكانته ضمن السلم الجمالي. وبالتالي يكون دور المؤرخ هو كتابه تاريخ الاستقبالات أو التلقيات المتتابعة"[2].

فالتعامل مع الوجود المادي للعمل الأدبي كنص مكتوب يتم توارثه أو تواتره بين الأجيال المتعاقبة ضمن سيرورة تاريخية، يؤدي إلى تشكيل سلسلة من آفاق التوقعات تكون وليدة الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية مؤثرة في فهم القراء عبر مختلف الأزمنة والعصور، بحيث يكون كل أفق إما متمما للأفق الذي يليه أو مناقضا له أو مسيطرا عليه، كما أن دمج هذه الآفاق يكشف عن المعنى والقيمة الجمالية للنص، بما يجعل القارئ باستمرار في حالة تقييم واستقبال لأحداث غير منتهية أو مغلقة في منظور واحد تتغير مع القرارات المتتالية وهذا الطابع الجوّال والهروبي للمنظور النصي يضطرنا إلى أن تكون نظرتنا تجاه النص عملية تضع دائما في الحسبان الماضي والمستقبل بحيث تشمل عملية القراءة على شيئين: تعديل في التوقعات وتَحَوَّل في أنماط الذاكرة"[3].

---

[1] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، مجلة فصول، مج 5، ع 1، 1984، ص 102.

[2] Jean-yves-Tadie, La critique littéraire au 20eme siècle, édition bellemond, Paris, 1987, p 181.

[3] خوسيه ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو حامد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، د ط، 1992، ص 134.

وبهذا الشكل يجب أن يكون تاريخ الأدب "عملية تتابع جدلية ديناميكية بين الأسئلة والأجوبة، وبين العلم والجمهور، والعمل"[1].

وعلى اعتبار أن المنهج أو الحركة المنهجية هي صميم المعترك النقدي وقمة الهرم في البعد الإشكالي للحداثة، والنواة التي تدور حولها المساجلات النقدية العربية المعاصرة، جعلت "نبيلة إبراهيم" من التلقي هو "تفكيك شفرة النص أي المقروء بالامتثال لمنهج نقدي تحليلي معين"[2]. وهي بهذا تستبعد التلقي الانطباعي الذوقي، وتصر على التلقي المنهجي الإجرائي الذي يعتمد مبدأ التحليل والتأويل والتفسير، في تجاوز أقفال النص والوصول إلى فهم معانيه، وذلك مع إمكانية اختيار المنهج النقدي المناسب، بما يضع المتلقي في فضاء مرن يمنحه حرية تبني أي ممارسة أو آلية منهجية تمكنه من فك شفرات النص والولوج إلى داخله.

أما الناقد "نصر حامد أبو زيد" يرى أن التلقي يقوم على ثلاثة محاور هي:

1) المشاركة، 2) تكريس حضور المتلقي في العمل الإبداعي، 3) استحضار تجربة الذات المتلقية في العمل الإبداعي[3] متأثرا في ذلك بطروحات الناقد الألماني ها جورج جادامير Hans George Gadamer فلو نظرنا إلى الثالوث الأدبي من حيث الترتيب لوجدنا أن النص يتوسط المؤلف من جهة وكذا المتلقي من جهة ثانية فهو مُنْتَجْ من الأول ومُتَلَقَّى من الثاني.

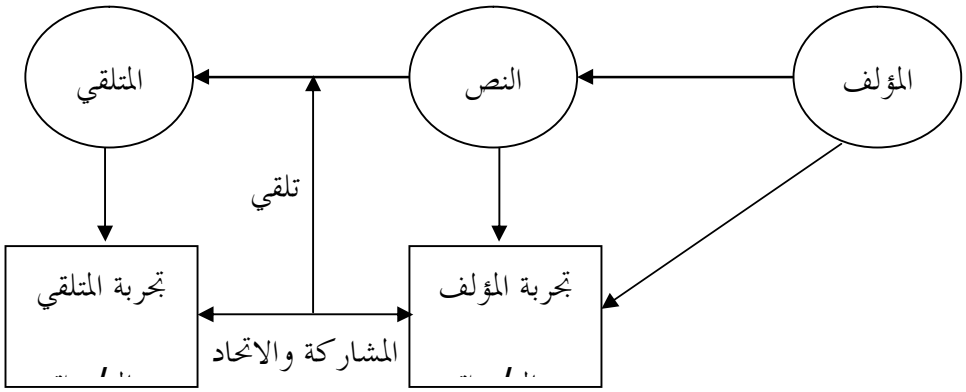
كما أن النص هو وليد خلجات المبدع يعكس من خلاله تجربة واقعية أو خيالية انتابته لفترة ما فحوّلها من مجرد أحاسيس وأفكار معنوية إلى عمل أدبي ملموس، فهو بذلك -أي النص- يجسد في متنه مرحلة من تجارب المبدع التي أراد لها أن ترى النور بأن يشاركها جمهور القراء والمتلقي في مواجهته للنص يكون مجهزا بكمٍّ من التجارب الواقعية التي عايشها بالإضافة إلى ملكة خيالية وقدرة معرفية متفاوتة نسبيا من متلق إلى آخر عندها يمكن أن يحدث فعل المشاركة بين المتلقي والنص وبالتالي المؤلف. حيث قد يصادف أن يكون المتلقي قد عايش تجربة مماثلة لتلك التي صورَّها المؤلف سواء كان ذلك من منابع حقيقية واقعية أو خيالية، أو يمكن أيضا لخيال المتلقي أن يتصور أهداف المؤلف من خلال الملامح المشفرة المبثوثة في تضاعيف العمل الأدبي، أي أن مجال المشاركة بين المتلقي والمؤلف، أو بين تجاربهما، يمكن أن يتحقق من خلال ثنائية خيال/ خيال، أو خيال/ واقع أو بالعكس واقع /خيال. فلو اعتبرنا أن كلا من المبدع والنص والمتلقي بهذا الترتيب هي كويكبات تقع على نفس الخط، بحيث يحجب النص المؤلف عن المتلقي، وهذا الأخير عن المؤلف وكأننا بصدد حالة كسوف تجعل أحدهما في ظلمة معتمة إلا أن النص هنا لم يقم بدور الحجب وإنما المرآة العاكسة لتجربة المؤلف وكذا الدافع أو المؤثر المنشط لعملية التفاعل مع تجربة المتلقي مما يؤدي إلى تلامس وتلاحم تجاربهما ضمن حقل المشاركة بما يحقق عملية التلقي.

---

[1] حوسيه ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية ، ص 129.

[2] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، مجلة فصول، ص 102.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 39، 40.



كما أن هناك مفهوم سياسي لنظرية التلقي ينطلق من الصراع الذي كان سائدا بين المدرستين الشرقية والغربية، في ظل النظامين الشيوعي والإنبريالي، حيث كانت ألمانيا الشرقية من أشد المعارضين لهـــذه النظريـــة ولأنصارها في ألمانيا الغربية، بما خلق حربا أدبية باردة ين الألمانيتين تتهم فيها كل واحدة الأخرى بـــالتخلف والرجعية، وتنسب إليها أسباب تأخر الأدب .هذه الفُرقة في الأفكار والطروحات، والتي أوقـــدتها مفـــاهيم وأهداف سياسية وإيديولوجية شكلت حاجزا معرفيا بين المعسكرين، ليتأيد في النهاية بحاجز أسمنتي هو "جدار برلين"[1] ليتأكد ويشتد الصراع في ظل مجموعة التغيرات والتحولات السياسية والاقتصادية التي تلـــت فتـــرة الحرب العالمية الثانية، كظهور الحركات الطلابية، وبلوغ جيل ما بعد العهد النازي مرحلة النضـــج الفكـــري ليكشف عن وعي جديد في المجتمع الألماني، وخاصة العربي منه مما استدعى القيام بعملية إصـــلاح شـــاملة في المقررات والمناهج العلمية. وبالطبع كان لمدرسة كونستانس في ألمانيا الغربية دورا رياديا في ذلك على أيـــدي طلبتها وأساتذتها أمثال فولفانج ايزر، وهانس روبرت ياوس، هذا الأخير الذي ألقى محاضرة شهيرة في أبريـــل من سنة 1967 بعنوان " ما "التاريخ الأدبي وما الغرض من دراسته" ثم نقح عنوانها ليصـــبح "تـــاريخ الأدب بوصفه حافزا لدراسة الأدب"[2]. ثم مقال نشر عام 1969 بعنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية". مستعيرا فكرة النموذج من كتابات توماس س. كون Tomas S. Kohnt معلنا ثورة ضد المناهج الأدبية القديمة، التي لم تعد مواكبة للتطور الأدبي الذي يعني عنده القيام بقفزات نوعية والمرور بمراحل من القطيعة والبدأ مـــن منطلقات جديدة تنبذ القوانين والمعايير القديمة رافضا أيضا مبدأ التجنيس المنهجي"[3].

وكذا الأدلجة الأدبية التي عززتها الماركسية التي "عدت قائمة على إجراءات آلية فحسب، ومن ثم كان من الممكن إرجاعها في يسر إلى صندوق مخلفات النزعة التاريخانية لخاصة الوضعية"[4].

---

[1] جدار برلين بني خلال سنة 53 إلى سنة 61 لمنع الفارين من ألمانيا الشرقية إلى الغربية ، انهار في 9 نوفمبر 1989.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 144.

[3] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 15.

[4] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 46.

فكان من الضروري البحث عن بدائل المناهج والنماذج القديمة التي فشلت في التعامل مع الأعمال الأدبية وتعويضها بنموذج جديد أكثر ملاءمة وتحررا من الأنماط والأساليب العتيقة، نموذجٌ يسمح بانتشال الأعمال الأدبية من الماضي عن طريق تفسيرات جديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد، نموذج يصل إلى إجابات أكثر إقناعا في خضم عملية الجدل والحوارية مع المناهج الأخرى. فكان كل ذلك حجر أساس لميلاد نموذج جديد هو "نظرية التلقي" التي انشرت انتشار النار في الهشيم وصارت المودة الأدبية والنقدية السائدة في ألمانيا أنذاك. تجسدت من خلال العديد من الدراسات والمقالات التي نشرت في الكثير من المجلات أمثال "مجلة علم الأدب والألسنية" وكذا "مجلة أبحاث أمستردام في العلوم الجرمانية الحديثة"، "مجلة درس في الألمانية"، "ومجلة مؤلفات" و"مجلة فن الأدب" بالإضافة إلى انعقاد مؤتمرات المقاومة ومؤتمرات ونشر أعمالها حول النظرية أيضا، مما جعلها النظرية الأكثر رواجا في ألمانيا؛ ففي ظل هذا التمرد المنهجي وكذا الاستياء من القوانين النقدية القديمة والصراع السياسي كانت نظرية التلقي "حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي، التعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب: القارئ والنص"[1].

ونظرية التلقي في اتجاهها نحو القارئ لا تتحقق إلا إذا توفرت ثلاثة شروط وهي حرية القارئ وكذا مشاركته في صنع وبناء المعنى بالإضافة إلى المتعة الجمالية.

1-1- حرية القارئ: حتى يتسنى للقارئ إصدار الحكم الصحيح على النص الأدبي يجب أن يكون حرا من أي قيد يمكن أن يعيق فعل التفاعل في عملية التلقي، ومعنى الحرية هنا لا يُقصد به عدم الالتزام بالضوابط الفنية، أو المعايير والمقاييس الأدبية، التي تجعل من التلقي أشبه بالفوضى العارمة المؤدية إلى الفهم الخاطئ أو المجانب للنص. وإنما المقصود بالحرية هو الإفلات من أغلال الجبرية التي فرضتها المذاهب الماركسية والتوجهات الإيديولوجية، والتي أفضت بظلالها على نقودهم للأعمال الأدبية، نظرا لكونها مقتبسة عن أفكار سياسية ومبادئ حزبية. ومنه يتوجب على القارئ أن يكون "نموذجا للتحررية اللبرالية، (...) وما لم يسع إلى تحرير نفسه من التحيزات الإيديولوجية فإن القراءة الصحيحة للنص تصبح من المحال"[2].

فالحرية التي يدعمها أصحاب نظرية التلقي في ألمانيا الغربية تشترط حرية لبرالية نسبة إلى النظام اللبرالي، وهو نظام سياسي اقتصادي يمنح للفرد والنشاط الفردي صلاحيات واسعة تمكنه من الانعتاق من وطأة الجبرية والقيود التي تفرضها الطبقة الاجتماعية أو السياسية الحزبية بما يضمن عدم هدر أو صهر إرادته وحريته ضمن نطاقهما.

---

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 17.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 229.

1-2- المشاركة في إنتاج المعنى: ومعنى المشاركة هو جعل القارئ يتخطى مرحلة تمرير البصر على خطاطة النص المكتوب إلى مرحلة الغوص لداخله، بحيث لا يكتفي فقط بالشرح والتفسير التقليدي للنص وإنما عليه الجعل من القراءة عاملا مساعدا يكشف عمَّا قال النص وما لم يقل وما يجب أن يقول أيضا، ويكون الوصول إلى ذلك عن طريق "بناء التآلف"[1] بإيجاد علاقات بين أجزاء النص ورموزه بما يشكل كلا متماسكا ومتناغما وهذا عبر مستويين هما الإدراك الحسي والتصور، فأما الإدراك الحسي فيفضي إلى معرفة المعنى الأولي للنص الذي يقتصر على الفهم السطحي والمعجمي له، أما التصور فيعتمد على الخيال الإبداعي الذي يساهم في إنتاج سلسلة غير محدودة من المعاني. ويفرِّق ايزر بين المصطلحين بجعل الكلمة الأولى "لا تستخدم إلا عندما يكون موضوع ما ماثلا للإدراك الحسي، في حين أن الكلمة الأخرى تفترض غياب الموضوع أو عدمه"[2].

كذلك يطلق ايزر على عملية التلقي عبر الإدراك والتصور عبارة "الجدل بين صنع الوهم وإزالة الوهم"[3]. فالقارئ وهو يقرأ النص يجد فيه نوعا من الغموض والإبهام والفراغات التي عليه ملأها بما يدفعه إلى استعمال الخيال الخلاق في إزالة هذا الإبهام والغموض هو وبالتالي يصبح مشاركا في صنع وإنتاج المعنى.

1-3- العودة إلى المتعة الجمالية: لقد كان رواد نظرية التلقي يطمحون إلى وضع التجربة الجمالية في المكان اللائق بها ضمن نظرية الأدب، إلا أن البعض قد جنح بها إلى ميادين أخرى بأن جعل المتعة الجمالية تشير إلى اللذة المتحققة من الاتصال الجنسي؛ وهذا ما اعتبره ياوس نوعا من الجمالية السلبية التي تقابلها في الجانب الآخر الجمالية الإيجابية المتشكلة من لحظتين:"في اللحظة الأولى، التي تلائم كذلك المتعة إجمالا يحدث استسلام مباشر من الذات للموضوع أما اللحظة الثانية، التي تَخص المتعة الجمالية فتشتمل على اتخاذ موقع يحصر وجود الموضوع بين معقوفين ويجعله —من ثم- موضوعا جماليا"[4]. فالقارئ في تعامله مع النص يمثل في إطار عملية الإدراك الحسي دور الجندي المستسلم الذي يتخطى الخطوط الأمامية للنص ليصل بعدها إلى المركز فيتمكن من زمامه، وتصبح ماهيته واضحة جلية أمامه فتتحقق المتعة الجمالية، وكشف القارئ لموضوع النص الأدبي الماثل أمامه يقوده إلى الشعور بمتعة جمالية ذاتية، وهذا ما جعل ياوس يحصر المتعة الجمالية في طبقة "الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستمتاع بشيء آخر"[5].

كما أن التجربة الجمالية لا تتحقق ولا تكتمل إلا باستحضار ثلاثة أركان هي:

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي ، 215.

[2] المرجع نفسه، ص 216.

[3] المرجع نفسه، ص 215.

[4] المرجع نفسه، ص 186.

[5] المرجع نفسه، ص 187.

1) فعل الإبداع: والإبداع يعني "ابتكار الصور والمعاني والسبق في الاهتداء إليها"[1] وهو الجانب المنتج في التجربة الجمالية، بحيث لا يكون القارئ هنا مجرد مستهلك ومجتر فقط للمعاني وإنما مبدعا منتجا لها أيضا عن طريق إشغال ملكة التصور والخيال.

2) الحس الجمالي: وهو الاستجابة الجمالية التي يثيرها النص في المتلقي أثناء عملية التفاعل بما يؤدي إلى تنشيط الذاكرة الجمالية التي تعتبر بمثابة الجسر المؤدي إلى التجلي الكلي للمعنى.

3) التطهير: وهو العنصر الواصل بين الفن والمتلقي والمقصود به هنا هو وجوب تحرر المتلقي[2] من اندماجه واستسلامه الكلي للعمل الأدبي وانجذابه العاطفي نحوه بالشكل الذي يشل إرادته، وإنما يجب أن يرتقي إلى موقع المتأمل المراقب الذي يستطيع الحكم على ما بين يديه.

---

[1] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د.م.ج، الجزائر، ط2، 1999، ص 9.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 187-197.

2- رواد ومنظرو التلقي

إن العلاقة بين الأدب والتاريخ كانت صميم الدراسات النقدية في مدرسة كونستانس الألمانية، خاصة إثر المحاضرة الافتتاحية التي ألقاها هانس روبرت ياوس سنة 1967 تحت عنوان "ما التاريخ الأدبي وما الغرض من دراسته" متعقبا من خلالها هفوات وأخطاء المذاهب والمدارس النقدية الأخرى في فهم وتوظيف التاريخ.

فمثلا المدرسة التاريخية التقليدية في تعاملها مع الأدب اهتمت اكثر بالتتابع الزمني للأعمال الأدبية وتصنيفها ضمن أنواع وأجناس، دون إقامة أو محاولة إيجاد رابط بينها، بما جعل كل صنف معزول تاريخيا عن النوع أو الجنس الآخر، كذلك في عرضها للمؤلفين ومؤلفاتهم اعتمدت معيار الانتقائية مما حذى بها التي إغفال العديد من الأعمال الأدبية على حساب أعمال أخرى وهذا يؤثر في معرفة التطور التاريخي لجنس أو نوع أدبي ما.

كما أن مؤرخيها في تصنيفهم وترتيبهم للمؤلفين والأعمال الأدبية سلكوا درب الموضوعية السلبية التي تكتفي بالتطرق للعمل الأدبي كما هو وربطه بمؤلفه في إطار مرحلة زمنية ما دون إبداء أي رأي أو حكم حول القيمة الفنية للعمل الأدبي، فكانت قراءة المؤرخ للأدب بهذا الشكل قراءة جامدة مفتقدة للفعالية النقدية.

إلى جانب المدرسة التاريخية التقليدية هناك أيضا المدرسة اللاهوتية التي اتجهت نحو التأريخ للأدب انطلاقا من وجود فكرة جوهرية مثالية تمثل البؤرة والمركز الذي تدور حوله باقي الأحداث الأدبية في تطورها وتشعبِّها، إلا أن هذا يثير تساؤلا ملحا: وهو ماذا يحدث لو لم يهتدي المؤرخ إلى تلك الفكرة الجوهرية؟ بالطبع سيكون عاجزا على قراءة الأدب من منظور تاريخي وهذا يمثل إخفاقا لهذه المدرسة أيضا.

أما المدرسة التاريخانية التي قامت على رفض طروحات المدرسة اللاهوتية، واختلفت أفكارها عن أفكار المدرسة التاريخية التقليدية في كون التصنيف هذه المرة لم يكن ضمن أجناس وأنواع أدبية، وإنما ضمن مراحل وعصور زمنية، إلا أن الخلل المنهجي بقي نفسه في كون لا علاقة أو رابطة بين هذه العصور مما شكل تذبذبا في الاستمرارية التاريخية لتطور الأدب، كما أن الحكم على القيمة الفنية للعمل الأدبي كان متضمنا أو مشمولا بالحكم على القيمة الفنية للعصر ككل، وهذا ما جعل من قراءة المؤرخ قراءة عامة شمولية تهمل الجزيئات.

أما المدرسة الوضعية فكان إخفاقها يتمثل في التركيز على تاريخ نشأة الحدث الأدبي ومعرفة منابعه وأصوله المعرفية، دون الاهتمام بالتغيرات والتطورات التي تطرأ على الظاهرة الأدبية في مسارها التعاقبي عبر المراحل الزمنية التاريخية، بما جعل قراءة المؤرخ هنا قراءة ناقصة غير مكتملة تبرز جانب النشوع وتغفل جانب التطور والارتقاء.

كما قامت مدرسة تاريخ الفكر بدراسة الأعمال الأدبية من منظور فلسفي، وذلك بتتبع الأفكار، وما يطرأ عليها من تحول وتجديد وانعكاس على الأدب، فالتطور الذي يصيب الأفكار يضفي عليها سمة جمالية، مقارنة مع معالم الفكرة في السابق، أي أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي تُكتسب من خلال فعل التطور

والتحول. لكن الإشكال الذي يطرح هنا، ماذا لو أن هذه الأفكار لم تتغير وبقيت جامدة في حدود التقليد والمحاكاة في استمراريتها التاريخية؟ هذا سيجعل تاريخ الأدب نوعا من التكرار يترجم تكرار الأفكار نفسها وبالصفات الجمالية نفسها.

أما المدرسة الماركسية فقد كانت تنظر إلى الأدب على أنه مرآة عاكسة للحياة الاجتماعية والاقتصادية، وتطوره هو نتيجة آلية وحتمية لتطور المجتمع ضمن ما عرف بنظرية الانعكاس، بحيث يرتبط النتاج الفكري بالإنتاج الاقتصادي، كما يكون ازدهار الأعمال الأدبية ترجمة حرفية للازدهار الاقتصادي ويعزو انحطاط الأدب إلى تخلف المجتمع، فيصبح التاريخ بهذا الشكل عملية جرد للمخازن وعمليات إحصائية لتقلبات الأرصدة البنكية، وتوترات درجات الإنتاج والاستهلاك، لذلك اعتبر "ياوس" التأريخ للأدب على أساس إقامة العلاقة بين الإنتاجين الفكري والاقتصادي هو طرح خاطئ يقتضي تصحيحه بجعل التأريخ للعملية الإبداعية يقوم على جدلية العلاقة بين الإنتاج والتلقي في سياق التعاقب الزمني للأعمال الأدبية، لا من خلال الذات المنتجة فقط وإنما أيضا من خلال الذات المستهلكة في إطار التفاعل بين المؤلف والجمهور.

إلى جانب المدرسة الماركسية هناك أيضا مدرسة الشكلانية الروسية والتي كما يبدو من تسميتها أنها تهتم بتحليل الأبنية الشكلية للعمل الفني، للوصول إلى معناه، بعيدا عن المؤلف أو المبدع وبمعزل عن حياته، كما أن معنى ودلالة العمل الأدبي كامنان في النص ذاته. لا في وجدان الأديب، فهي تعول على النص وحده في عملية النقد، وتعده المصدر الوحيد لأي تفسير أو تأويل نقدي، وبالتالي عملية التأريخ للأدب هي عملية رصد للتطورات والتغيرات التي تصيب البنى الشكلية للأعمال الأدبية وهذا يؤدي إلى معرفة حركة الأشكال والأجناس الأدبية في شيوعها واضمحلالها. إلا أن كشف الأبعاد الجمالية للأعمال الأدبية انطلاقا من جماليتها الشكلية بمنأى عن الأثر الذي تمارسه الظروف الاجتماعية في سيرورتها التاريخية جعل من عملية التأريخ مشوهة، نظرا لاعتمادها على البعد اللغوي للعمل الأدبي وتناسي البعد الاجتماعي وإسهامه في صنع العمل الأدبي، خاصة وأن الجانب الاجتماعي المحيط لا يقتصر فقط على ظروف الحياة المعاشة والنظام الاجتماعي وإنما يضم أيضا في حولياته القارئ والمتلقي[1].

نصل بعد استعراض كل هذه المدارس النقدية إلى مدرسة كونستانس الألمانية التي يعود الفضل إليها في إثارة موضوع علاقة التاريخ بالأدب وإليها ينتمي أحد أكبر منظري التلقي ألا وهو هانس روبرت ياوس.

2-1- هانس روبرت ياوس: هو أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في فترة الستينيات. ومن خلال الأوائل الذين حملوا على عاتقهم عبء إصلاح الممارسات المنهجية الأدبية في ألمانيا، وهو باحث لغوي رومانسي، متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية[2].

---

[1] Hans Robert Jauss Trad: claude maillard, pour une esthétique de la réception, édition galimard, paris 1978, p 21-43.
وكذا روبرت هولب نظرية التلقي، ص 143-152.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 27.

إن ياوس وهو يعرض مشروعه الجديد في نظرية التلقي استهل بتتبع نقائص وأخطاء المدارس والمذاهب النقدية السابقة من خلال سوء فهمها وتوظيفها للتاريخ أو المعرفة التاريخية وعلاقتها بالمعرفة الجمالية المنبثقة عن العمل الأدبي، خاصة ما تعلق بطروحات 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.

أما الشكلانية الروسية فتجعل القارئ يتلقى النص بمعزل عن ظروفه التاريخية والاجتماعية، فيكون وجها لوجه مع بنيته الشكلية التي لا تُتاح له إلا إذا كان أحد جهابذة اللغة. وبين هاته وتلك أعلن ياوس ميلاد رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص اسمها "جمالية التلقي" ويمكن فهم فحوى هذه النظرية من خلال العناصر التالية:

2-1-1- علاقة القارئ بالنص: لقد كانت الظاهرة الأدبية في ظل المذاهب النقدية السابقة لنظرية التلقي تقوم على عنصرين فقط هما المؤلف والنص، ليأتي ياوس ويرفع الستار عن العنصر الثالث ألا وهو المتلقي ويجعله من صميم الدراسات النقدية الحديثة، بحيث تكون علاقة هذا الأخير بالنص قائمة على عاملين هما الإدراك الجمالي وكذا الخبرة.

أما عامل الإدراك فقد اقتبسه ياوس عن الشكلانين الروس باعتباره "أداة نظرية في سبر أغوار الأعمال الأدبية"[1] ومن المنجزات النقدية التي لها قيمة علمية باقية. ويتمثل عامل الخبرة في القراءات المتعاقبة لأجيال القراء بما يشكل عندهم خلفية معرفية تسمح لهم بمعرفة القيمة الجمالية للعمل الأدبي فيكون "أول استقبال من القارئ لعمل ما يشمل على اختبار لقيمته الجمالية، مُقارَنا بالأعمال التي قُرأت من قبل. والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسَيُنَمَّى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية"[2].

ويمكن أيضا تصور العلاقة بين القارئ والنص على أنها علاقة جدلية تقوم على "تبادل الأسئلة والأجوبة"[3]، فالقارئ يسأل النص، لكن من دون أن يتوقع إجابة صريحة منه، بل هي إجابة ضمنية يستشفها القارئ بنفسه، وينطبق على هذا تشبيه عبد القاهر الجرجاني عندما قال :"فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من "المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه..." [4].

والقارئ لا يقوم بتشقيق النص وإنما بفك شِفرته من أجل تبسيطه وجعله يبوح بدلالته الجمالية الضمنية.

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 151.

[2] المرجع نفسه، ص 153.

[3] رشيد بن حدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر ،ج 48، 49، 1988، ص 21.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 143.

2-1-2- أفق التوقعات: Horizon of expectation: إن أفق التوقع هي أبرز فكـــرة طرحها ياوس في مشروعه النقدي حول نظرية التلقي. واصطلاح الأفق هو اصطلاح شـــائع في الدراســـات الفلسفية الألمانية، حيث استعمله جادامير وهوسرل وهايدجر ليدلوا على الموقع المناسب الذي يمكن أن نحصل منه على رؤية شاملة وواضحة لكل شيء، ونجد فيلسوف العلوم كارل بير وعالم الاجتماع كارل مانهايم قـــد استعملا مصطلح الأفق مركبا مع التوقعات.

كما لم يقتصر هذا المصطلح على الميادين الفلسفية بل نجده أيضا في الحقل الفني عند مؤرخ الفـــن أ. هـــ جمبرش في كتابه "الفن والوهم". والذي جعله عبارة عن جهاز عقلي بالغ الحساسية يرقـــب الـــتغيرات والتحويرات، إلا أن ياوس في استعماله لهذا المصطلح قد نحى به منحا مغايرا تماما لما كان معروفا في الظواهرية الألمانية أو تاريخ الفن، فقد اتسم هذا المصطلح عنده بنوع من الغموض والإبهام وعدم الدقة رغم إشارته له في مقاله الشهير "الاستشارة" لكن من دون أي توضيح مفيد، كما نجد مصطلح الأفق يرد عند ياوس مركبا مـــع ألفاظ وعبارات مختلفة مثل أفق التجربة، وبنية الأفق، والتغير في الأفق، والأفق المادي للمعطيـــات، وكلـــها مصطلحات لا تقل غموضا عن مصطلح الأفق في حد ذاته[1].

وترى الناقدة نبيلة إبراهيم أن أفق التوقع أو أفق الانتظار Horizon D'attente مثلما يُصـــطلح عليه أحيانا هو جملة من "التوقعات الثقافية والفنية والأخلاقية التي تتكون لدى القراء لحظة استقبال عمل أدبي ما، مما يثير تصورات مسبقة لديهم"[2] وهي بهذا توافق فهم ياوس لأفق التوقع على أنه نظام من المرجعيـــات المشكلة بطريقة موضوعية في مواجهة عمل أدبي في لحظة تاريخية.

وهذا يجعلنا أمام ثلاثة معايير نقدية هي: التجربة السابقة للمتلقي التي تغذيها قراءاته الفائتة لجنس من الأجناس الأدبية، وكذا اللحظة التاريخية التي تم فيها فعل التلقي ومنها يتم التعرف على المسافة الزمنيـــة بـــين عمليات التلقي والقراءة عبر الأجيال المتعاقبة من القراء، وفي أي جيل بالذات تم التلقي، فلو كنا مثلا بصـــدد قصة أو رواية كُتبت قديما تتحدث عن شخص له أحلام بالطيران والتحليق، ثم قُرئت هذه الرواية من جيلنـــا اليوم، فبالتأكيد أفق الانتظار الذي يضعه المتلقي الحالي يختلف عن أفق الانتظار أو التوقع الذي رصده المتلقـــي زمن الرواية، فهذه المفارقة الزمنية تقتضي من قارئ اليوم إعادة تشكيل أفق توقع يستجيب للحظة التاريخية التي أُلّف فيها النص وذلك لأن المعيار الثالث وهو التصور الذي يغذيه عامل الخيال، يختلف اختلافا كـــبيرا عـــن تصور القارئ زمن كتابة النص. فالتحليق عند القارئ الماضي هو حلم أي نوع من الخيال، لكـــن التحليـــق والطيران عند المتلقي الحالي هو واقع، فمسار أفق التوقع عند المتلقي الماضي أي في زمن الرواية تقدمي احتمالي ينطلق من فكرة خيالية وهي الطيران مع إمكانية تحققها أو لا، في حين أن المتلقي في الزمن الحاضر أفق توقعـــه تراجعي حتمي وذلك لأنه ينطلق من واقع مؤكد يمثل الطيران فيه حقيقة معاشة، ليعود بمخيلته إلى مرحلة كتابة

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 154-156.

[2] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، مج 5، ع1، أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984، ص 102.

الرواية وهو عارف بحتمية الطيران يوما ما حتى وإن كانت الرواية تنتهي بعدم تحقيق حلم هذا الشخص في الطيران. وهنا يكون عنصر المفاجأة حاضرا عند المتلقي الماضي بينما نجده ضئيلا أو منعدما عند المتلقي الحاضر.

أما الناقد حسين الواد فيرى أن أفق التوقع "يتماشى مع التقاليد التعبيرية التي يرتكز عليها بناء النص الأدبي، من خلال العلامات والدعوات والإشارات التي من شأنها أن تلقى قبولا وترحيبا لدى جمهور المتلقين، ما دام المؤلف كرس ثبوت أفق الانتظار عند القارئ، حينها يختار عملا يرضي القراء في شكله ومحتواه، وبالتالي لا يخيِّب آمالهم"[1].

إن التجربة التي يكتسبها القارئ من خلال القراءات المتعددة للأعمال الأدبية تشكل عنده نوعا من الخبرة النقدية والألفة اتجاه ما يقرأ، ويختفي عنصر المفاجأة لديه تدريجيا، ويكون أفق توقعه مطابقا إلى حد كبير لسيرورة أحداث ومراحل العمل الأدبي، وذلك استنادا إلى ما عهده من معلومات وإشارات صريحة أو ضمنية صادرة عنه بما يجعلها أشبه بالتقليد المتكرر المتعارف عليه، أيضا يعتمد القارئ على خلفية معرفية تؤدي إلى تكوين تصور قبلي (preconception) عما سيجري من تطورات وأحداث في العمل الأدبي. بما يجعل من أفق توقعه مرنا يتماشى ومنعرجات النص من دون أن يحيد أو يتزلق إلى توقعات بعيدة. فمثلا لو كان العمل الأدبي محل اختبار أفق توقع القارئ حول قصة عاطفية تروي حكاية حبيبين فرقت بينهما ظروف قاسية واعتاد القارئ من خلال قراءاته لأعمال هذا المؤلف أن نهاياته تكون دائما سعيدة، فسيدرك أنه مهما اصطنع هذا المؤلف من عقد وصعوبات تعترض طريقهما، ستنتهي لا محالة باجتماعهما من جديد.

ولقد جاء حسين الواد على ذكر مصطلح الخيبة في أفق التوقع أو خيبة التوقع، وهذا عندما تكون مجريات أحداث العمل الأدبي مغايرة ومخالفة تماما لتوقعات القارئ، ونجد لمثل هذه الفكرة في النقد العربي القديم عدة أمثلة منها: ما "يرويه إسحاق ابن إبراهيم الموصلي من أنه قال في ليلة من الليالي".

هَلْ إِلَى نَظْـرَةٍ إِلَيْك سَبِيلُ ... يَـرُومَنَّهَا الصَّدَى وَيشفى الغليل

إِنَّ مَا قَلَّ مِنْك يَكْثُرُ عِنْدِي ... وَكَـثِيرٌ مِمَّـنْ تحـب القليل

قال: فلما أصبحت أنشدتها الأصمعي، فقال: هذا الديباج الخسرواني، هذا الوشي الإسكندراني، لمن هذا؟ فقلت: إنه ابن ليلته، فقال: أفسدته، أما إن التوليد فيه لبين"[2].

إن هذه الحادثة تدخل ضمن ما عرف في التراث النقدي العربي بقضية القديم والجديد أو قضية الطبع والصنعة، وانحياز النقاد للشعر القديم لا لشيء إلا لتقدمه وسبقه، ولكن للمسألة وجها آخر يمكن لفكرة أفق التوقع أن تساعدنا على تبينه "فإنه إذا استقبل المتلقي القصيدة أو الشعر على أنه لفلان من الشعراء، فإنه بذلك يتهيأ نفسيا وعقليا لتلقيه تلقيا مخصوصا يتلاءم مع خبرته السابقة بشعر هذا الشاعر"[3] وهذا ما حدث مع

[1] حسين الواد، من قراءة النشأة إلى التقبل، مجلة فصول، مج 5، ع1، 1984، ص 118.

[2] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الثقافة بيروت لبنان، ط4، 1973، مج 5، ص 288.

[3] إبراهيم السيد، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 16.

الأصمعي باعتباره متلقي ناقد، فلما سمع الأبيات لأول مرة انفتح على "أفق آخر من التلقي حين ظن أن الشعر لشاعر قديم. فقرأ الشعر حينئذ، في ضوء خبرته بهذا الأفق القديم، فلما قيل له أنه لشاعر حديث، انفتحت في عقله –حينئذ- دائرة معرفية مغايرة من التوقع لونت الشعر تلوينا آخر، وأعطته معاني مختلفة، راجعة إلى خبرة الناقد التي حصلها عن الشاعر المحدث واستقرت في وعيه"[1].

فخيبة التوقع في المثال السالف تؤدي إلى تغيير وتعديل أفق انتظار القارئ بما يتلاءم والإشارات والمعلومات الجديدة، وهذا يتقارب إلى حد بعيد ومصطلح "الانزياح الجمالي" الذي أخذه ياوس عن المدرسة الشكلانية[2].

2-1-3- الانزياح الجمالي: يعتمد ياوس على فكرة الانزياح أو الانحراف الجمالي للكشف عن القيمة الاستاطيقية للنص الأدبي، وذلك من خلال سبر آراء وردود أفعال جمهور المتلقين، وكذا مقدار زاوية التغيير والتعديل في آفاق انتظار القراء. وبهذا الطرح يمكن أن نكون أمام ثلاث حالات هي:

أ- انزياح منعدم: وفي هذه الحالة نكون بصدد عمل أدبي مألوف لدى جمهور المتلقين شكلا وموضوعا، ومسايرا للأعراف والتقاليد التي عهدوها في قراءاتهم السابقة، بما يجعله ذو طبيعة جمالية كلاسيكية استهلاكية متكررة، موافقة لآمال ورغبات القراء بعيدة كل البعد عن إحداث تغير أو تعديل في أفق انتظارهم، مما يجعل من احتمال الانزياح شبه معدوم أو معدوم تماما.

ب- انزياح جزئي: كأن نكون بصدد عمل أدبي مألوف شكلا ومضمونا إلا أن مجريات الأحداث، تنحرف قليلا عما كان متوقعا، مثل أن يتلقى قارئ قصيدة شعرية تصور لوحات بطولية في ساحات المعارك، وشجاعة منقطعة النظير، فيتوقع القارئ أن هذه القصيدة هي لشاعر فارس وليكن عنترة بن شداد إلا أنه فيما بعد يكتشف أنها فعلا لشاعر فارس لكنه ليس عنترة وإنما هو أبو فراس الحمداني، وبالتالي يحدث تعديل جزئي لأفق توقع القارئ هنا، فقد وُفِّقَ في توقعه لملامح وطبيعة قائل القصيدة، إلا أنه لم يوفق في معرفة اسمه.

ج- انزياح كلي: وفي هذه الحالة يكون القارئ أو المتلقي في مواجهة عمل أدبي غير مألوف شكلا وموضوعا، كأن يكون قد أَلِفَ مطالعة القصص والروايات فإذا به يصادف قصيدة شعرية يجهل تماما تقاليدها وأعرافها الأدبية وإلى أي نوع من الشعر تنتمي، وأي نوع من الشعراء قائلها، وما الغرض الذي قيلت فيه، مما يؤدي إلى الاستغناء الكلي عن خلفيته المعرفية السابقة تحت تأثير المعرفة الجمالية الجديدة والتي يكون في الغالب جاهلا بها، وبالتالي يصبح أفق توقعه مناقض ومضاد تماما لأفق توقع النص الأدبي مما يضطره إلى إحداث تعديل وتغيير كلي في أفق توقعه ليتناسب والنص.

---

[1] إبراهيم السيد، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية ، ص 16.

[2] Hans Robert jauss. Pour une esthétique de la réception, p 54.

ويمكن أيضا أن نصادف هذا النوع من الانزياح في حالة كون المتلقي أو القارئ جاهلا تماما بالعمل الأدبي أو أن مؤهلاته المعرفية قاصرة على أن تحيط بالعمل الأدبي أو تستوعبه، وبالتالي تزداد الهوة بين أفق توقعه ومسار النص.

إلا أنه أحيانا نجد أن بعض الأجناس الأدبية وبعض المؤلفين لهم جمهورهم الخاص بهم الذي ألفوه وألفهم، وبالتالي يكون احتمال تعديل وتغيير أفق الانتظار هنا يتراوح ما بين المنعدم والجزئي، وذلك على أساس أن العمل الأدبي الناجح هو الذي يحقق طموحات وتوقعات متلقيه. وبهذا يصبح التعديل أو التغيير في أفق الانتظار هو معيار نقدي يُعرف به مدى نجاح العمل الأدبي من عدمه. فكلما قل مقدار التعديل كان العمل الأدبي أكثر ملاءمة لميولات المتلقين وبالتالي زيادة في الإقبال. إلا أن ياوس يخالف هذا المعيار ويجعل من العمل الأدبي الناجح أو العالي هو الذي "يكسر أفق التوقع، أما النص الذي يأتي وفقا توقعات القارئ لا يخيبها ولا يخرج عليها، فذلك من الدرجة الثانية"[1].

بيد أننا يمكن أن نعثر على أعمال أدبية كسرت أفق التوقع أو أحدثت خيبة التوقع لدى المتلقي إلا أنها لا تعتبر من الأدب العالي أو الناجح وذلك راجع إلى أن "التجربة الأولى للتلقي، وهي التجربة التي حدثت فيها خيبة التوقع، لا تكون كذلك بالنسبة للقراء الذين يجيئون في مرحلة تالية. فالأفق يتغير في عصر تال، بحيث لا يعود العمل يكسر التوقعات، بل ربما اعتبر عملا كلاسيكيا، بمعنى أنه أسهم بالفعل في تأسيس أفق جديد من التوقع"[2].

وفي المقابل أيضا نجد أعمال أدبية لم تلق النجاح عند الجمهور وقت ظهورها الأول، نظرا لمخالفتها للمعايير التقييمية والأخلاقية آنذاك، لكن مع مرور الزمن استطاعت أن تشكل جمهور وأن تثبت وجودها وفعاليتها في تغيير أفق انتظاره، ويعزو ذلك إلى تغير في ذهنيات الجمهور، وأيضا "توغل آليات السوق في المجال الجمالي"[3] حيث قام أصحاب دور النشر في إنجلترا عام 1930 بعملية إحصائية لمعرفة الأعمال الأدبية الأكثر رواجا وذلك بإجراء تحقيق ميداني مس المكاتب العمومية والخاصة، وأكشاك بيع الجرائد، كما تمت أيضا استجوابات لحوالي ستين روائي لمعرفة علاقاتهم بقرائهم وميولاتهم لتحديد معيار النجاح في العمل الروائي[4].

ونجد عند ياوس طرح نقدي آخر في دمج أفق التوقع للقراء عبر حقب زمنية مختلفة للوصول إلى الفهم الصحيح فلو أخذنا تراثنا النقدي العربي كعمل أدبي، محل تلقي عبر عصور مختلفة، واستطلعنا مثلا قراءة الجاحظ وأفق انتظاره، ثم قراءة أخرى لمحمد مندور، وقراءة ثالثة لمصطفى ناصف أو جابر عصفور، لوجدنا أن محمد مندور قد تلقى التراث العربي وفق أفق توقع يتلاءم ومعايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع الجاحظ

(1) إبراهيم السيد، نظرية القارئ، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 163.

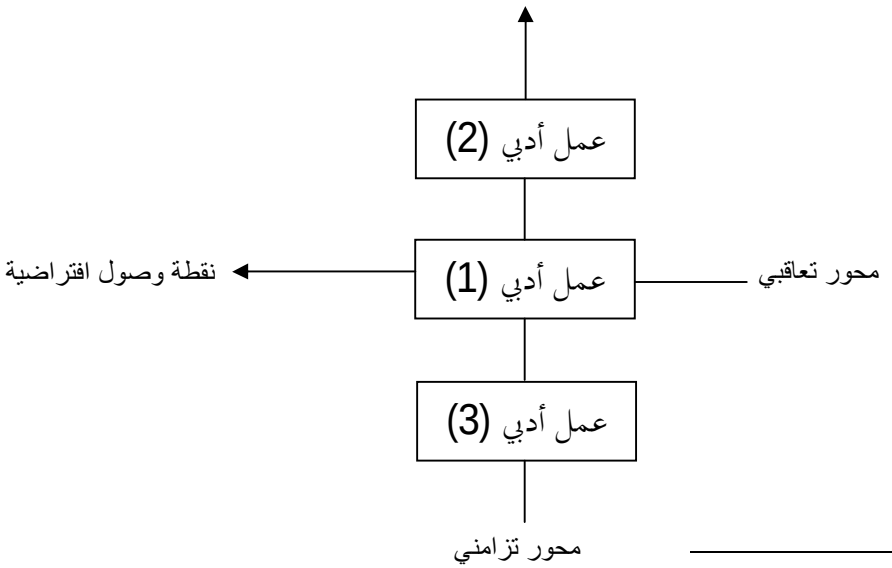
(4) Jean-Yves- Tadie, la critique littéraire au 20eme siècle, p 175, 176.

بالطبع، ونفس الشيء يحدث مع مصطفى ناصف الذي يقوم بدمج أفق توقعه ذو التوجه الحداثي مع أفقي التوقع السابقين ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث.

يتغيى ياوس من خلال هذه الفكرة إثبات أن الأدب لا يعرف حدودا زمنية مادام هناك قراء ومتلقون ودمج لأفق الانتظار بين الماضي والحاضر، في إطار دراسة تعاقبية.

2-1-4- الدراسة التعاقبية والتزامنية عند ياوس: لقد اقتبس ياوس فكرة التعاقب عن الشكلانيين الروس ومفادها أن العمل الأدبي في خضوعه للاستمرارية والطورية التاريخية يكتسب شكلا قديما وآخر جديد، فالشكل القديم هو الشكل الموافق لأفق انتظار القارئ الماضي، في حين الشكل الجديد تقترحه الرؤية المعاصرة للمتلقي الحالي. كما يمكن أيضا ألا يصل المتلقي السابق إلى فهم كامل للعمل الأدبي في شكله القديم، أو عدم امتلاكه للمؤهلات الكافية للوصول إلى الفهم بما يجعل من هذا العمل الأدبي مشكلة "تُركت دون حل والتي يعد العمل الجديد في السياق التاريخي هو الحل لها لابد أن يتكئ المفسر في تجربته الخاصة، مادام الأفق السابق للأشكال القديمة، والجديدة، وللمشكلات والحلول، لا يمكن تعرفه إلا من خلال الأفق الراهن للعمل المُتَلَقَّى"[1]. فسوء فهم النص في لحظة الاستقبال الأول يستدعي تمديد فترة الاستقبال لحين ظهور ظروف جديدة ووسائل إجرائية متقدمة لتوضيح ما كان غامضا منه لدى القراء الجدد.

أما الدراسة المتزامنة فالمقصود بها دراسة الأعمال الأدبية التي ظهرت في وقت متزامن أو في مرحلة تاريخية واحدة، والتزامن لا يعني بالضرورة التجانس، فقد تكون الأعمال الأدبية وليدة لحظة زمنية واحدة ومتوافقة من الناحية التركيبية والتعبيرية والأسلوبية إلا أنها مختلفة من حيث الفحوى والموضوع. كما يمكن أيضا أن يكون العمل الأدبي معاصرا لكن طروحاته قديمة كلاسيكية، وقد يحصل العكس أيضا. لذلك فتاريخانية الأدب تتحقق عند تقاطعات محور التعاقب مع محور التزامن وهذا وفق أفق توقع مشترك[2]



[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 166.

[2] المرجع نفسه، ص164-167.

ويظهر المفهوم التعاقبي والتزامني في تراثنا النقدي عند ابن قتيبة في قوله:"ولم اسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قَلَّدَ أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله"[1] فالمحور التعاقبي يتبدى من خلال ثنائية القديم/ والجديد، أما المحور التزامي فيتجسد من خلال ثنائية الطبع/ والصنعة.

وعلى العموم يمكن تلخيص جهود ياوس في محاولته إقامة التوازن بين الشكلانية الروسية والنقد الماكسي في تجاهلهما للجانب التاريخي واعتمادهما على النص وحده، وذلك بوضع العمل الأدبي في أفقه التاريخي الذي ولد في غماره في مقابل آفاق قُرائه عبر التاريخ، مع رصد ما يطرأ على الأفقين من تحولات وتغيرات، من أجل الوصول إلى تصنيف جديد للتاريخ الأدبي لا يقوم على حياة المؤلف، ولا على الاتجاهات الأدبية، بل ينهض على الأدب كما تحدده وتفسره عمليات التلقي عبر المراحل التاريخية المختلفة. وهذا لا يعني ثبوت الأعمال الأدبية في حين تتغير التفسيرات الدائرة حولها، بل لأن النصوص والتقاليد الأدبية تتكون بذاتها حسب آفاق التلقي العديدة التي تتعرض لها عبر التاريخ. وهذا ما عرف بمعيار أفق التوقعات[2].

2-2- ولف جانج ايزر: Wolf Gang Iserهو أحد رواد نظرية التلقي في جامعة كونستانس الألمانية إلى جانب هانس روبرت ياوس، إسهاماته المكتوبة تمثلت في مجموعة محاضرات جمعت في كتاب بعنوان "بنية الجاذبية في النص" صدر عام 1970، وترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان "استجابة القارئ للأدب الخيالي النثري"، بالإضافة إلى كتاب آخر عنوانه "التجربة الجمالية، فعل القراءة" صدر سنة 1976.

لقد كان الحقل الفلسفي الظواهري وكذا أعمال أنجاردن هما المصدران الأساسيان لطروحات ايزر التي يمكن أن نظهرها من خلال العناصر التالية:

2-2-1- علاقة النص بالقارئ: إن النقطة التي انطلق منها ايزر في حديثه عن هذه العلاقة هي كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي ظروف؟ محافيا بذلك بالتفسير التقليدي القائم على إيجاد القارئ للمعنى الخبيئ في النص. فالمعنى عنده ليس شيئا متخفيا يتم البحث عنه في تضاعيف وتجاويف النص وإنما هو تفاعل بين النص وقارئه بما يحدث أثرا استجابيا ناتجا عن فعل القراءة.

فأيزر عمل على "تحويل بؤرة الاهتمام من النص باعتباره شيئا له وجود موضوعي إلى النص باعتباره موجودا بالقوة لا بالفعل –باعتباره احتمالا ممكنا تخرجه القراءة إلى حيز الوجود- وبؤرة الاهتمام هنا تتحول إلى فعل القراءة نفسه، وليس إلى الثمرة أو النتائج التي تتمخض القراءة عنها"[3].

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 23.

[2] عبد الحميد شيحة، القارئ والنص، مجلة علامات في النقد، مج 12، ج 45، سبتمبر 2002، ص 90، 91.

[3] إبراهيم السيد، نظرية القارئ، ص 18.

كما أن العمل الأدبي عنده ليس النص فقط وليس القارئ أيضا وإنما هما معا متلاحمين مندمجين، وبهذا يكون العمل الأدبي متكونا من قطبين "قطب فني، وهو النص الذي أبدعه المؤلف، وقطب شمالي وهو عملية تجسيد القارئ للنص، وعلى هذا الأساس تكون علاقة القارئ بالنص الأدبي علاقة إبداع لا اتباع"[1]

وفعل التفاعل عند ايزر يعتمد على ثلاث أركان هي: النص الذي يشبِّهه بالهيكل العظمي أو جوانب تخطيطية يقوم القارئ بإنتاجه للمعنى بتحقيقها وتجسيدها، ثم فعل القراءة الذي يعتمد على الصور الذهنية لدى القارئ وأخيرا الوظيفة الإبلاغية للأدب[2].

كما ينظر ايرز إلى علاقة النص بالقارئ من وجهة البنية الاتصالية القائمة عنده على اللاتناظر الذي يتم تصحيحه أو التغلب عليه، فالقارئ لا يمكنه الجزم بأنه وصل إلى القراءة الصحيحة كما أن النص لا يفصح في سهولة عن معناه، وإنما يقدم علامات وإشارات نصية يتطلب من القارئ ترجمتها الترجمة الصحيحة. وهذا يؤدي للضرورة إلى حدوث نوع من الجدلية التبادلية أساسها الأخذ والعطاء، ومنه لابد "للنص أن يقود خطا القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما، ما دام النص غير قادر على الاستجابة تلقائيا لملاحظات القارئ وأسئلته"[3].

2-2-2- القارئ الضمني: فكرة القارئ الضمني هي من الرؤى النقدية الأكثر شيوعا عند ايزر والتي ضمنها كتاب له بهذا العنوان حيث يعرفه بأنه "حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء أي أن له وظيفتان معا: الوظيفة الأولى تجعله بنية في النص، والوظيفة الثانية تجعل منه فعل القراءة نفسه.

وايرز يطلق على هذا القارئ صفة "الضمني أو المضمر" تمييزا له عن القراء الآخرين كالقارئ "المتميز لريفاتير، والقارئ الغير رسمي لفش، وحتى القارئ الفعلي الذي يعتبر بنية خارجة عن النص"[4]

فالقارئ الضمني بهذا المفهوم أشبه ما يكون بحاكم افتراضي للنص "تضرب جذوره في بنية النص ويتوجه إليه بالخطاب، ويحقق له ما يصبوا إليه من ميول ورغبات..." [5].

كما نجد القارئ الضمني حاضرا في التراث النقدي العربي من خلال مفهوم عمود الشعر، فهو يمارس سلطة على حرية المبدع ويرغمه على قول ما يريد السامع منه أن يقول، بما فرض آليات في الكتابة واللغة الشعرية تحولت إلى تقاليد تعتبر مخالفتها خروجا عن الشعرية الأدبية التي نصب المتقبل الضمني رقيبا للمحافظة عليها[6].

---

[1] عبد الحميد شيحة، القارئ والنص، مجلة علامات في النقد، مج 12، ج 45، سبتمبر 2002، ص 85، 86.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 203.

[3] المرجع نفسه، ص 219.

[4] المرجع نفسه، ص 204.

[5] عبد الحميد شيحة، القارئ والنص، مجلة علامات في النقد، مج 12، ج 45، سبتمبر 2002، ص 86.

[6] شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ط 1، 1993، ص 29-30.

2-2-3- الفجوات والفراغات: يرى ايرز أنه ليس للنص معنى محوري محدد تتفق عليه التفسيرات التي تدور حوله، وإنما معناه خاضع لخبرة القارئ وخلفياته الثقافية والاجتماعية، فالنص لا يفصح لقرائه بكل شيء، وإنما يصلون إلى معناه بملأ فراغاته وفجواته التي تقع على مستويات مختلفة، مزيلة بذلك انبهامه وتكتمه، هذا الإنبهام الذي يعد محفزا لشحذ اهتمام القارئ أكثر بالنص تدعيما لعملية التفاعل بينهما وملء الفراغات بهذه الصورة يؤدي إلى الربط بين أجزاء النص المختلفة وجبر الانكسارات الواقعة بين عراه، لتتشكل لدى القارئ وجهة نظر تفضي به إلى فهم النص، وتمنحه حق الشراكة، ووجهة النظر هذه هي دلالة واحدة ضمن دلالات عديدة يمكن أن يصل إليها القارئ، فكما كان أفق التوقع وما يصيبه من انزياح هو معيار لنجاح العمل الأدبي عند ياوس، فكذلك الفجوات والفراغات هي معيار نقدي يستعمله ايزر ليحكم على رفعة النص الأدبي، فكلما قلت فراغات العمل الأدبي وضاقت آفاقه أمام القارئ، وحُرِم من المشاركة في اكتشاف معانيه، عد العمل فاشلا.

لقد كان كل من ياوس وايزر أهم مرجعين في نظرية التلقي، التي حاولا من خلالها النهوض بالنظرية الأدبية وتخلص الأدب والنقد مما أصابهما من ركود ورتابة دامتا طويلا تحت سلطة ثنائية المؤلف والنص، وليعلنا ميلاد ولي عهد جديد هو القارئ أو المتلقي، إلا أن طرقهما إلى فعل ذلك اختلفت وتباينت من حيث المنطلق والطروحات لكنها اتحدت في الوصول إلى نفس الهدف.

فقد كان ياوس أستاذ اللغات الرومانسية مهتما بشكل كبير بتاريخ الأدب في حين اعتمد ايزر على التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص، كما استلهم ياوس أفكاره من علم التفسير الهرمنيوطيقا وكذا مفاهيم هانس جروج جادامير، نجد ايزر قد نهل من الفلسفة الظواهرية لهوسرل (الفينومينولوجيا) وكذا أعمال رومان انجاردن، مما جعل نطاق بحث ياوس أكبر وأكثر اتساعا لقيامه بعملية مسح وتتبع للعديد من الأعمال الأدبية عبر مسارها التاريخي كاشفا عن تجاربها الجمالية في ظل الظروف والعوامل التاريخية والاجتماعية، أما أبرز فقد كان عالَم بحثه أصغر لتركيزه على النص وكيفية ارتباطه بالقراء مبرزا معالم التأثير.

3- بوادر وإرهاصات نظرية التلقي: إن العلاقة بين الأدب ومتلقيه كانت محط العديد من الدراسات النقدية عبر التاريخ معتمدة في ذلك على منطلقات فكرية وجمالية مختلفة، اصطبغ خلالها مصطلح التلقي بمفاهيم تعكس التوجيه العام للدراسة أو للنظرية النقدية. ونحن لا نتوقع أن تكون نظرية التلقي بهذا النضج والالتئام وليدة الستينيات أو السبعينيات فقط، أو أنها هبطت من السماء أو نشأت من فراغ، بل "يستطيع الباحث أن يجد لها إرهاصات بها موغلة في القدم"[1] تمتد جذورها إلى اجتهادات الفكر اليوناني على أيدي السفسطائيين وكذا أرسطو على وجه التخصيص، كما نجد لها بذورا في التراث النقدي والبلاغي العربي، وصولا إلى الدور التأثيري والتأسيسي الذي لعبته بعض المذاهب والمدارس الغربية في إرساء دعائم هذه النظرية، أمثال الشكلانية الروسية وبنيوية براغ، والهرمنيوطيقا، والفينومينولوجيا، وغيرها والتي سنحاول استعراضها فيما سيأتي:

3-1- إرهاصات التلقي في الفكر اليوناني والروماني: إن أول من اهتم بالمتلقي في العهد اليوناني القديم هم السفسطائيون الذين احترفوا الفنون القولية وخاصة الخِطابة باعتبارها الأداة الأكثر شيوعا في التواصل مع الجمهور، لذلك نجدهم أولوا اهتماما فائقا لبلاغة الكلام عامة ولتعليم "فن الإقناع"[2] خاصة، وذلك لا يتأتى إلا باختيار الملفوظات، حيث رأوا أن "كل ملفوظ هو احتمال، وأن الملفوظ في الوقت نفسه لابد أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام"[3] والمقصود بأن الملفوظ هو احتمال تنشيط القدرة التأويلية عند المتلقي، بينما الملفوظ الثاني فيقصدون به ما تثيره الكلمة من استجابة لدى المتلقي، لأن الملفوظ أو الكلمة اللوجوس[4] جبارة في قوتها (...) إنها قادرة على أن تُذهب الخوف، وتقضي على الألم، وتدخل البهجة في النفوس، وتزيد من قدر الشفقة"[5].كما تتجلى أيضا ارهاصات نظرية التلقي من خلال أفكار "بروتاغوراس" وهو أحد الفلاسفة السفسطائيين المهتمين بفنون الجدال والنقاش، والذي جاء بفكرة الإدراك الحسي التي لاحظناها عند ياوس، فهو يرى أن "الإدراك الحسي هو أصل المعرفة"[6].

كما أن الإدراك مرتبط بالعقل وهو ينتج المعنى، والإحساس أيضا يُنتج المعنى في اتصاله بالوجود بل إن الحديث "عن الوجود هو حديث عن المعنى بشكل من الأشكال"[1].

وإنتاج المعنى بهذه الصورة يكون من الذات المتلقية التي تملك ملكة الإدراك وقوة الإحساس معا، والمعنى حقيقته هو أيضا ذات، لكنها ذات نسبية، وذلك لأنه "يكشف عن ذاته وعن نقيضه في هذه الذات"[2] والتناقض هنا سببه تعدد الدلالات التي تكون نتيجة لتعدد القراءات، وهذه الأخيرة بدورها هي نتاج عملية التأويل، التي تلي الإدراك ومنه يظهر أن للمستمع أهمية بالغة عن السفسطائيين الذين جعلوه طرفا في عملية

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 10.

[2] شعراوي عبد المعطي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ط، 1999، ص 67.

[3] خضر ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق عمان، ط 1، 1997، ص 11.

[4] Logos: تعني في الفلسفة اليونانية العقل أو الخطاب اللذان يقيمان علاقة بين الناس فيما بينهم أو بين الناس والكون.

[5] شعراوي عبد المعطي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص 71.

[6] خضر ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 22.

الإبداع، وأحد أهداف عملية التأليف، فكان هذا بمثابة إشارة مبكرة لعملية التلقي، وبرعوا في ابتكار أساليب التعبير اللغوية وألوان البديع، كما ضمَّنوا لغتهم أشكالا من الميثولوجيا والمعتقدات التي كان الهدف منها استمالة السامع واستحثاث "مقدرة التأويل عند المتلقي، ووضعوا أول محاولة لفهم المعنى على أساس نسبي، يشترك الموضوع بطرف وتشترك الذات بطرف آخر"[3].

كما نجد "جورجياس"[4] يتحدث عن المتلقي من خلال علاقة الشعر بالشاعر بحيث يرى أن بغية الشعراء وهدفهم الأسمى ليس تصوير الحقيقة وإنما "إدخال البهجة على نفوس السامعين"[5]. ولا يتحقق ذلك إلا إذا كان الشعر "كلمات موزونة(...) تصيب السامعين برعشة من الخوف وشفقة مصحوبة بالدموع ورغبة في البكاء"[6].

فالكلمة عنده في بنيتها اللغوية قادرة على إحداث المتعة الجمالية لدى المتلقي بتأثيرها في عقله وعواطفه على السواء، كما أن الكلمة ليست أداة مؤثرة في المتلقي فقط وإنما هي أيضا مادة موحية وملهمة للشاعر فمن "خلال الكلمات يستلهم الكاتب الأنشودة التي تدخل البهجة في نفوس المستمعين وتقضي على آلامهم"[7]. إلى ولجورجياس قراءة في "إلياذة هوميروس" حين فسَّر هروب "هيلانة" مع "باريس بن بريام" على أنها كانت تحت تأثير الكلمات التي أغراها بها، فاستسلمت له ورافقته. وهذا شبيه إلى حد ما بما ذهب إليه ايزر في طرحه للعلاقة التفاعلية بين المتلقي والنص من جانب التأثير والاستجابة.

أما التلقي عند ارسطو فيظهر من خلال نظرية المحاكاة التي يتم فيها الربط بين العمل الأدبي الذي يحاكي العالم الطبيعي، وبين المتلقي الذي يتفاعل مع هذا العالم المحاكى، كما ركز أيضا على أثر الشعر في المتلقين سواء كانوا قراءا أو مشاهدين، معتمدا معايير أخلاقية، مجانبا بها رأي أستاذه "أفلاطون" الذي كان يرى بأن الشعر مفسدة للأخلاق، أما هو فيرى أن هدف الشعر هو إحداث توازن انفعالي ونفسي وبالتالي توازن أخلاقي وسلوكي، وهذا ما أُصطلح عليه بالتطهير عند تعريفه للمأساة، حيث أن الأفعال في التراجيديا "تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[8]. ونجد أيضا مصطلح التطهير يرتبط بمصطلح الاستجابة للعمل المسرحي الذي هو عند أرسطو شكل من الأشكال الأدبية التي وُجدت من أجل تأدية "وظيفة في الاستجابة بوصفها مثيرا غير عادي يضع المعنى في مركز الرعاية"[9] وهنا يميز بين المسرح أو المنظر

---

(1) خضر ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 21.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

(3) المرجع نفسه، ص 26.

(4) Gorgias liontini: أحد مدرسي فن الخطابة في القرن الخامس قبل الميلاد، وهو الذي ربط بين الشعر والنثر واشتهر بالأسلوب الشعري.

(5) شعراوي عبد المعطي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص 69.

(6) المرجع نفسه، ص 72.

(7) المرجع نفسه، ص 72.

(8) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع مصر، ط1، 1999، ص 111.

(9) ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 48

المسرحي كشكل أدبي، وبين المأساة كموضوع أو كمعنى، ويقرنهما بعامل اللذة والمتعة الجمالية، فالدور الظاهري للمنظر المسرحي لا يثير في المتلقي استجابة أو لذة ، وإنما اللذة الحقيقة تكمن في البنية العميقة للمأساة في حد ذاتها، في معناها وما يحدثه من شعور رحمة أو خوف لدى المتلقي، والرحمة والخوف لا يصدران إلا عن طريق تأليف وتتابع الأحداث[1].

والتأليف هو من التقنيات التي يصر عليه أرسطو من أجل إحداث التفاعل بين المشاهد والعمل الدرامي بما يتوافق أو يعاكس أفق توقعه، أو يخلق عنده شعورا بالرحمة أو الخوف، وهو يفسر هذه المشاعر يرى أن "الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق أن يشقى، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا"[2].

لذلك فشعرية أرسطو تقوم على عامل الملاءمة بين الوصف الدرامي، وذوق الجمهور، كما أن الهدف الرئيسي لنظرية المحاكاة هو إظهار الوقع الذي يحدثه العمل المسرحي في المتلقي، فهي عالم "مصنوع صنعا بمخاطبة المتلقي وتمكين المعنى"[3].

إن الاهتمام بالمتلقي لم يكن من طرف اليونانيين فقط وإنما نجده أيضا عند الرومانيين مُمَثلين في الناقد الروماني "لوجنيوس"[4] الذي اهتم بفنون الكتابة ومعايير جودتها التي تعتمد على اختيار العبارات البلاغية الجميلة التي تمنح الشهرة والخلود للكاتب في عالم الأدب كما حدد أيضا مصادر الكتابة الجيدة التي تؤثر على المتلقي وهي:

* القدرة الفكرية على اختيار وتشكيل مفاهيم عظيمة ومميزة، تتوافق والظروف المميزة والغير عادية.
* حسن توظيف الأساليب البلاغية، والمفردات والعبارات الراقية، وألوان البديع.
* النسج والتركيب الجيد للغة بما يضمن التأثير في السامع[5].

والتأثير الذي يرجوه لوجنيوس من خلال توظيف المعطيات الجمالية السابقة يكون من ناحية المعنى وتوليده، وليس من ناحية الأسلوب، لأن الأسلوب هو وسيلة تتغيي إيصال فكرة إلى المتلقي، بينما المعنى يتغي مخاطبة الفهم وفق الظروف والحالة المحيطة بما يضمن التأثير فيه.

3-2- التلقي في التراث العربي: إن ارهاصات التلقي في التراث العربي سنتناولها من خلال التلقي القرآني وكذا التلقي في التراث النقدي والبلاغي القديم.

3-2-1- التلقي القرآني: لقد ارتبط فعل التلقي في القرآن الكريم بعملية القراءة التي صاحبت النص القرآني منذ نزول الوحي على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم مرورا بانتشار الرسالة السماوية عن طريق الفتوحات الإسلامية في مشارق الأرض ومغاربها، مما أدى إلى اتساع رقعة المشتغلين بالمصحف الشريف قراءة

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ص 139.

[2] المصدر نفسه، ص 158.

[3] ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 45.

[4] Dionysius longius: ناقد روماني عاش في القرن الثالث الميلادي، اشتهر بأنه موسوعي فشبِّه بمكتبة تسيير.

[5] شعراوي عبد المعطي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص 361- 362.

وتفسيرا عبر التاريخ قديما وحديثا، لذلك يمكن أن نتحدث عن التلقي القرآني من خلال ثلاث ظواهر هي: القراءات القرآنية وكذا التفسير ثم التأويل.

أ- ظاهرة القراءات القرآنية: تتم قراءة القرآن الكريم بنوعين من القراءة سطحية وعميقة، فالقراءة السطحية تكون إما صامتة، وإما جهرية عن طريق التجويد الذي يعتمد على مخارج الحروف والأصوات، وإما ترتيلا عن طريق التروي والتأني في التلاوة بما يُظهر ويُبين الحروف والكلمات، أما القراءة العميقة، فهي تلك التي تعتمد على التفسير والتأويل.

لذلك فرق "الزركشي" بين القرآن والقراءات على أنهما "حقيقتان متغيرتان، فالقرآن هو الوحي المنزل على محمد صلى الله عليه وسلم للبيان والإعجاز، والقراءات هي اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في كتابة الحروف أو كيفيتها، من تخفيف وتثقيل وغيرهما"[1].

فالقرآن وحي سماوي، بينما القراءة هي ممارسة بشرية تعتمد على الرواية وما أثر عن أئمة القراء، وحتى لا يقع قارئ القرآن في الخطأ واللحن وسوء الفهم، تطوع العديد من علماء الأمة الإسلامية لجمع أشهر القراءات وتوثيقها سندا ومتنا، ومنهم العالم ابن "مجاهد التميمي" الذي جمع أشهر سبع قراءات في الشام والعراق والحجاز فيقول:"هؤلاء سبعة نفر من أهل الحجاز والعراق والشام خَلفوا في القراءة التابعين، وأجمعت على قراءاتهم العوام من أهل كل مصر من هذه الأمصار التي سميتُ وغيرها من البلدان التي تقرب هذه الأمصار، إلا أن يستحسن رجل لنفسه حرفا شاذا فيقرأ به من الحروف التي رويت عن بعض الأوائل منفردة فذلك غير داخل إلى قراءة العوام"[2].

كما نجد العالم "ابن الجزري" الذي قام أيضا بجمع عشر قراءات صحيحة مضبوطة لغة وسندا[3] وهي جهود تُظهر اهتمام العلماء بمسألة القراءة.

ب- التفسير: إن تفسير القرآن الكريم هو مهمة صعبة للغاية، لا تتأتى لأي كان، بل يقدر عليها فقط ذووا الخبرة والدراية العلمية، والعارفين بعلوم اللغة، والنحو والصرف والبلاغة، وأسباب النزول، والإلمام بقصص وأخبار الأولين، وقضايا النسخ وعلم القراءات، وهذا كله يبذل للوصول إلى المعنى الصحيح للنص القرآني واستنباط أحكامه بالاعتماد على النقل.

جـ- التأويل: لم يخالف مفهوم التأويل عند الصحابة والتابعين مفهوم التفسير، واعتبروه مرادفا له، أما المتأخرون فيرون أنه "نقل اللفظ عما اقتضاه ظاهره، وعما وضع له في اللغة إلى معنى آخر، فإن كان نقله قد صح ببرهان وكان ناقله واجب الطاعة فهو حق، وإن كان ناقله بخلاف ذلك طُرح ولم يُلتفت إليه وحكم

---

[1] بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنـــان، ط 3، 1980، مج 1، ج1، ص 318

[2] ابن مجاهد التميمي، السبعة في القراءات، تح شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، دط، د ت، ص 87.

[3] ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د ط، د ت، ج1، ص 9.

لذلك النقل بأنه باطل"[1]. والتأويل بهذه الصورة يختلف عن القراءة الشارحة التي تقتصر على المعنى المعجمي فقط ويقترب من القراءة الشاعرية التي أشرنا لها فيما سبق، وهي قراءة تتعدى المعنى الظاهري لتصل إلى المعنى الباطن، وكل هذا بالطبع في حضن صحة النقل.

أما جلال الدين السيوطي فيرى أن "التأويل صرف الآية إلى معنى موافق لما قبلها وما بعدها تحتمله الآية غير مخالف للكتاب والسنة عن طريق الاستنباط"[2].

والسيوطي بهذا يحيل على فكرة السياق والملاءمة مع أحكام الكتاب والسنة ومفتاح ذلك هو الاستنباط.

أما شيخ الإسلام "ابن تيمية" فيرى أن التأويل "في عرف المتأخرين من المتفقهة والمتكلمة والمحدثة والمتصوفة ونحوهم هو صرف اللفظ من المعنى الراجح إلى المعنى المرجوح لدليل يقترن به"[3] وفكرة الراجح والمرجوح عند ابن تيمية ترتبط بالإجماع، أو ما اجتمعت عليه أكثر آراء علماء الإسلام، فذلك هو التأويل المرجوح المرجو الصحيح الذي لا غبار عليه.

أما الاختلاف بين التفسير والتأويل فيمكن أن نتناوله من ناحية الحقيقة والمجاز فهم المقروء بجعل "التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازا كتفسير الصراط بالطريق، والصيِّب بالمطر، والتأويل تفسير باطن اللفظ مأخوذ من الأول، وهو الرجوع لعاقبة الأمر، فالتأويل إخبار عن حقيقة المراد والتفسير إخبار عن دليل المراد، لأن اللفظ يكشف عن المراد والكاشف دليل مثاله قوله المراد والتفسير إخبار عن دليل المراد، والكاشف دليل مثاله قوله تعالى:﴿**إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ**﴾ [الحجر، آية: 14] تفسيره: أنه من الرصد يقال رصدته: رَقَبْتُهُ، والمرصاد مفعال منه، وتأويله التحذير من التهاون بأمر الله، والغفلة عن الأهبة والاستعداد للعرض عليه، وقواطع الأدلة تقتضي بيان المراد منه على خلاف وضع اللفظ في اللغة"[4].

من كل ما سبق يتضح أن التلقي القرآني يتجسد من خلال فعل القراءة التفسيرية التي تكتفي بالمعنى الظاهر المعجمي، وهي قراءة متاحة لكل القراء، وكذا القراءة التأويلية التي تعتمد على الاجتهاد والاستنباط، وهي لا تتأتى إلا للعلماء أو بالمصطلح الأدبي للمتلقي الفائق أو الممتاز.

ثم إننا نجد البعض ممن يتحرجون في إخضاع النص القرآني لمباضع النقاد، ويفضلون التعامل مع النصوص الأدبية بدلا من ذلك، إلا أن هذا لا ينفي كون القرآن الكريم نصا "يمكن مقاربته بالنص الأدبي من عدة نواحي وبخاصة الناحية الفنية (بنية النص – الأسلوب- التراكيب- الوحدة الفنية- البلاغة – اللغة...) بدليل تحول المفاهيم الجمالية المستنبطة من القرآن إلى قيم جمالية وأحكام نقدية مؤثرة في الإبداع يُحتكم إليها

---

[1] ابن حزم الأندلسي، الإحكام في أصول الأحكام، القاهرة، د ط، 1345 هـ، ج1، ص 42.

[2] جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار المعرفة بيروت لبنان، د ط، د ت، ج2، ص 222.

[3] ابن تيمية، الإكليل في المتشابه والتأويل، القاهرة، د ط، 1974، ص 22.

[4] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج2، ص 222.

في إبراز جيد القول من رديئة، إلى درجة أننا لا نجد كاتبا ولا ناقدا يريد إثبات صحة آرائه إلا واحتج بالقرآن لأنه النموذج الأعلى الذي انتهت إليه البلاغة، والفصاحة والبيان والبراعة في المجال الأدبي"[1].

3-2-2- التلقي في التراث النقدي والبلاغي: لم يكن في التراث النقدي والبلاغي العربي كيان أدبي يطلق عليه نظرية التلقي أو الاستقبال، وإنما نجد هناك طروحات ومفاهيم لنقاد قدامى يمكن اعتبارها إرهاصا بالنظرية، وذلك من خلال تتبع دلالات بعض المصطلحات النقدية الشائعة في جماليات التلقي أمثال الإدراك، والمتعة الجمالية والإبهام، وعلاقة النص بالمتلقي، عبر استقراء نصوص نقدية تراثية.

أ. الإدراك: إن أول ما يكون في مواجهة العمل الأدبي لدى المتلقي، هو الحواس باعتبارها الخطوط الاستقبالية الأمامية، التي يتم تجاوزها فيما بعد إلى العقل الذي يعتبر مركز الإدراك وفيه تفكك شفرة العمل الأدبي تسهيلا لفهمه، وعلى هذا يفترض "فلاسفة الإسلام -وبخاصة الفارابي وابن سينا- وجود قوتين للنفس: قوة محركة وأخرى مدركة، وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صورا المحسوسات الخارجية، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس. وقوة تدرك من باطن، وتنقسم إلى خمس حواس أو قوى باطنة، تناظر الحواس الظاهرة في العدد وتختلف عنها في طبيعة العمل"[2]. أي أن عملية التلقي هي عملية تتآزر فيها حواس ظاهرة تتمثل في الحواس الخمس المعروفة، وحواس باطنة يقع على عاتقها دور الإدراك، ووسم هذه الحواس بالقوى يحلينا إلى ما أسماه حازم القرطاجني بالقوى الفكرية، فنجده يستعمل مصطلح "القوة المتخيلة، والقوة الحافظة والقوة المائزة، والقوة الصانعة، كما يميز بين مستويين للإدراك، هما مستوى اللاوعي ومستوى الوعي الخالص، فالقوة المتخيلة عند المتلقي هي نظير القوة التي أبدعت المحاكاة عند المبدع...، وهي كذلك القوى النزوعية التي توجه سلوك المتلقي وتفرض عليه الاستجابة للمحتوى المعرفي الأخلاقي الذي تتضمنه القصيدة"[3]. والخيال عند حازم القرطاجني هو خيال ابتكاري "يتخطى حدود الاسترجاع ويجاوزها إلى تأليف علاقات وروابط جديدة بين المدركات والمحسوسات والصور، بحيث يبدو الموضوع المحاكي –في العمل الفني- في صورة جديدة"[4]. أي أن الخيال يتوسط كلا من العقل والحواس.

هذا بالنسبة للقوة المتخيلة، أما القوة الحافظة فهي "تتصل بوضوح صور الذاكرة، وانتظامها، وترتيبها على حد ما وقعت عليه في الوجود، والقوة المائزة هي القوة التي يميز بها الشاعر ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والغرض مما يصح أو لا يصح أما القوة الصانعة فهي القوة التي تتولى العمل في ضم أجزاء الألفاظ والمعاني"[5] صحيح أن حازم القرطاجني عندما تحدث عن هذه القوى تناولها من جهة المبدع (المؤلف)، ولم يتناولها من جهة المتلقي، إلا أنه ما يهمنا هنا هو فهمه وإحاطته بوظيفة الإدراك، وإقامة العلاقة بين المدركات

---

[1] سعيد خضراوي، قراءة في نقود الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، باتنة، ع 7، 2002، ص 85.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط3، 1993، ص 27.

[3] نوال إبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، مج 6، ع1، ج1، 1985، ص 88.

[4] نوال إبراهيم، طبعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، مج 6، ع1، ج1، 1985، ص 88

[5] نوال إبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، مج 6، ع1، ج1، 1985، ص 87.

والمحسوسات، ولعل أصحاب نظرية التلقي تفوقوا على هذا الطرح عندما جعلوا من المتلقي مبدعا ثانيا وهذا بالضرورة يقتضي أن تتوفر لديه نفس قوى المبدع ليس في الناحية التأليفية وإنما في ناحية تحليل النص المؤلَّف، ثم إن حديث حازم القرطاجني عن القوة الإبهامية دليل على اهتمامه بالمتلقي، وذلك لأن الأقاويل الشعرية تصور الأشياء الحاصلة في الوجود على ما هي عليه حقيقة أو "على غير ما هي عليه تمويها وإبهاما"[1]. والمقصود بالإبهام هنا، ما يحدثه التخييل من تأثير في سلوك المتلقي، بما يشكل إزدواجية تقابل بين الصدق والكذب، هذا ما يجعل ربما حازم القرطاجني قد سبق نقاد اليوم في تفطنه إلى الحواس[2] الخمسة المدركة وهي: حاسة الخيال أو التخييل، وحاسة الحفظ وتوافق إلى حد ما الذاكرة والتذكر، وحاسة التمييز، حاسة الفهم والالتئام، وحاسة الإبهام أو التوهم.

ب- التجربة الجمالية: ونجدها عند أصحاب نظرية التلقي تأخذ دلالات وتسميات عديدة منها الخبرة الجمالية، والقيمة الجمالية، والمعرفة الجمالية، والمتعة الجمالية، والإدراك الجمالي والموضوع الجمالي، وغيرها من المصطلحات التي لا تخرج في مجالها عن كشف مواطن الجمال في العمل الأدبي بما يكسبه قيمة فنية خالدة لدى جمهور المتلقي، والعمل الأدبي ما هو في حقيقته إلا بنية لغوية تكوِّن "مجموعة من الصور الصوتية التي تأخذ أشكالا كثيرة من حيث الرَّثم والتنغيم والموسيقى، وتكون محاولة النقاد حصر هذه الصور تحت عناوين البديع ما هي إلا محاولة لتقسيم أمر واقع في كل كلام، والجمال يتحقق في جميع الصور باعتبارات مختلفة فللمتوازي توازيا متكاملا جهة جمال، وللمتوازي توازيا ناقصا جهة أخرى، ولغير المتوازي أصلا وجه أيضا من الجمال حيث تتحقق فيه شروط تتصل بالمعنى وتتصل بالانسجام، وتتصل بالنفس أحيانا وبالعقل أحيانا وبالعواطف ثالثا، وهكذا هناك من الاعتبارات ما لا يمكن حصره"[3] والنقاد القدامى في التراث العربي القديم اعتمدوا معيار الذوق في تقسيم انعكاس الجمال الشعري على نفوس وأسماع المتلقين، فكان الذوق عندهم كما ذهب إلى كانط (Kant) هو "ملكة الحكم بالرضى أو بعدم الرضى على شيء ما، أو على شكل تقديمه، والشيء الذي يرضي هو بالتالي الجميل"[4] وهذا ما يفسر إطلاق الأحكام العامة في المرحلة الجاهلية بجعل شاعر أشعر الناس، فقط لاستجادة أو ارتضاء بيت واحد من قصيدة، لكن كيف يمكن أن تتفق الأذواق في تقدير الجمال ونحن لدينا الآن "الحسيون والعقليون والنسبيون والمطلقيون والتأثريون والتعبيريون، لكن هذه الألفاظ كلها تدور حول حقيقة واحدة، هي أن الأذواق لا تختلف في تقدير جمال الجميل، وإنما تختلف في تقدير آثار الجميل، واختلافها مرده إلى الذات المتلقية المتأثرة"[5].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 120.

[2] نوال إبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول، ص 89.

[3] عبد الرؤوف مخلوف، الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، د ط، 1973، ص 256.

[4] إ. نوكس، النظريات الجمالية، تر محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية بيروت لبنان، ط1، 1985، ص 47.

[5] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1968، ص 82.

والاختلاف في تقدير أثر الجميل لدى المتلقين يجعلنا أما نوعين من الذوق "ذوق بمعناه العام، وهو الذي يختلف بين الناس وتتعدد الأسباب لذلك الاختلاف، والذوق بمعناه الخاص، وهو الذوق الجمالي الذي يحكم على الجمال البحت في العمل الفني ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع كما تظفر قواعد النحو في العبارة اللغوية بالاتفاق التام"[1].

فيمكن لشخصين أن يحكما على نفس العمل الأدبي بأنه جميل، ولكن من مواطن مختلفة، فأحدهما قد يرى الجمال ماثلا في اختيار الشخصيات، والآخر يراه في تسلسل الأحداث أو الأسلوب، إلا أن الشيء الثابت في العمل هو اشتماله على الجمال في حد ذاته، فيكون الحكم الذوقي هنا بمثابة "صوت الشعور الخاص الذي يُملي علي تقويم الجميل أو القبيح"[2].

ومن هذا المنطلق أي استجلاء الجميل والقبيح كانت الرؤية النقدية القديمة بحيث نجد ابن سلام الجمحي يقول:"(...) قال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك"[3] وهو حكم ذوقي لا يختلف كثيرا عما كان في الجاهلية، لكونه استحسانا غير معلل أو مبرر.

كما يحدثنا عبد القاهر الجرجاني عن الاستحسان الذي يكون نابعا من القلب والفؤاد ومن العقل فيقول:"فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا، أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق وحسن أنيق، وعذب سائغ وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقترحه العقل من زناده"[4].

والتجربة أو القيمة الجمالية لا تكتشف من خلال إظهار مواطن الجمال والاستحسان فقط، بل أيضا من مظاهر القبح والاستبشاع مثل ما ذهب إليه ابن رشيق في العمدة عندما قال:"قد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها، استبشاعا لها، وإن كانت بديعة في ذاتها".

وتناول القدماء أيضا الجمال من حيث اللذة فيقول عبد القاهر الجرجاني:"ثم أنظر هل تجد ما كنت تجد إن كنت ممن يعرف طبع الشعر، ويفرق بين التفه الذي لا يكون له طعمه، وبين الحلو اللذيذ[5].

وعند حازم القرطاجني جاءت اللذة مقابلة للألم فيقول:"وأحسن الأشياء التي تُعرف ويُتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيه الحلان من اللذة والألم

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 84.

[2] نايف بلوز، علم الجمال المطبعة التعاونية دمشق سوريا، ط2، 1983، ص 74.

[3] ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 27، 28.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 490.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 324.

كالذكريات للعهود الحميدة المتصرّمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقصيها وانصرامها"[1].

بينما نجد مفهوم الجمال عند سانتيانا Santayana يقترن باللذة أيضا فيقول:"الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء، خلعنا عليها وجودا موضوعيا أو في لغة أقل تخصيصا، الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته"[2]. وهو بهذا يقترب من المعنى الخاص للذوق الجمالي الذي أشار إليه عز الدين إسماعيل، وبه يكون الجمال هو لذة أصبحت موضوعا[3].

على العموم ما يمكن الخلوص إليه هو أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي من اختصاص المتلقي على وجه التحديد والذي يعود إليه أمر اكتشافها تعيينها وتقديرها، فالمبعد وهو يطرح إبداعه للتلقي لا يلزم بأنه جميل، وإنما يفترض وجود قيمة جمالية باطنية، يستخرجها المتلقي تبعا لذوقه وتجربته المعرفية.

ج- علاقة النص بالمتلقي:

لقد اهتم النقاد القدماء بالعلاقة بين النص ومتلقيه، وحرصوا على أن يكون ضمن أفق توقعه، تبعا لفكرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال التي أتى بها الجاحظ حيث يقول بشير بن المعتمر على لسانه"ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى تُقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني وتُسقم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[4].

وفيما قاله الجاحظ تأييد لفكرة الإنزياح الجمالي عند ياوس، بحيث ينعدم هذا الإنزياح إذا كان النص موافقا كليا لأفق توقع السامع دون مفاجآت، وذلك مراعاة لميولات المتلقين وآمالهم، وحفاظا على الصلة بين مقاصد المتكلم وعرف السامع.

كما نجد هذه الفكرة أيضا عند ابن طباطبا فيقول:"ولحسن الشعر وقبول الفهم علة أخرى وهي موافقته للحال التي يُعِدُّ معناه لها: كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يكبتُ بإنشاده من الأعداء، ومن يُسَرُّ به من الأولياء. وكالهجاء في حال مباراة المهاجي، والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له..." [5] كما نجد ابن طباطبا لا يفضل النص الثابت المستقر، الذي لا يحدث أي أثر تفاعلي يذكر مشكلا نوعا من الرتابة والصدأ، وإنما يفضل النص المحفز للمتلقي والحاث له على الاجتهاد والتفكير في إيجاد المعنى، وذلك لأن النص الثابت "يصدئ الفهم ويورث الغم، لا كما يجلو الهم ويشحذ الفهم"[6].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 21.

[2] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 74.

[3] المرجع نفسه، ص 77.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 138، 139.

[5] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 54.

[6] المصدر نفسه، ص 111.

كما تحدث عبد القاهر الجرجاني عن استمالة المتلقي من خلال تنوع التشبيهات في النص الشعري فيقول: والتشبيهات سواء كانت عامية مشتركة، أم خاصة مقصورة على قائل دون قائل، تراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكن لها موقع من السامعين ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الجنس(...) وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"[1].

فالتشبيه بين المتنافرات والأضداد بهذه الصورة يعتبر تقنية فنية تضفي على النص نوعا من الجاذبية والغرابة والخروج عن المألوف مما يثير الذات المتلقية ويستفزها، وتجدها أقرب وأميل إلى مثل هذه النصوص.

د- الإبهام: إن الإبهام أو الانبهام هو من الأفكار الشائعة في نظرية التلقي الألمانية، وخاصة عند ايزر حيث يمكن الإبهام عنده في تلك الفجوات أو الفراغات التي تتخلل النص فتفصل بين أجزائه مما يستدعي ملأها من المتلقي فتتصل عراه وأواصره ويكون أقرب إلى الفهم والانكشاف، ولعل فكرة الإبهام في التراث النقدي العربي تتجلى من خلال قضية المعنى والكشف عنه، فنجد الجاحظ يقول:"المعاني قائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره"[2].

فالإبهام عند الجاحظ مرتبط بالتخفي والتخلُّج والتحجّب والتخوطّر، وهي جميعا تدل على باطنية المعنى، والبيان "اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان"[3].

والإبهام يملينا على مصطلح نقدي آخر شائع في جماليات التلقي وهو التأويل ويعني الانتقال من المعنى الأغمض إلى المعنى الأوضح أو الانتقال من المعنى الظاهر السطحي إلى المعنى الباطن الخفي، فالتأويل هو قراءة دقيقة للنص الأدبي، ونجده مرتبطا في التراث النقدي العربي بالمجاز الذي "يمنح التأويل دفقا حيويا فاعلا ومؤثرا في مجمل عملية التلقي الأدبي(...) فلا ينفصل المجاز عن التأويل ولا يبتعد ولا يبتعد عنه"[4].

ولقد انتبه عبد القاهر الجرجاني لعلاقة المجاز بالتأويل في قوله:"ولا يتخلص لك الفصل بين الباطل وبين المجاز حتى تعرف حد المجاز، وحده أن كل جملة أخرجت الحكم المفاع بها عن موضعه في العقل لضرب من

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 132، 133.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 75.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 76.

[4] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 220.

التأوّل فهي مجاز"[1] كما يظهر التأويل عند عبد القاهر الجرجاني جليا عبر مصطلح معنى المعنى الذي هو "أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[2]. فاللفظ في دلالته المعجمية يكشف عن المعنى الأول الذي يكون بدوره محيلا على معنى ثان وذلك لا يتأتى إلا بإعمال العقل والتأمل والتروي في فهم النص .

إن ارهاصات نظرية التلقي في التراث النقدي العربي لا تقتصر فقط على النصوص المقتطفة السالفة الذكر، وإنما هي نماذج فقط للاستدلال في إثبات وجود بذور للتلقي في تراثنا النقدي واهتمام واع بالمتلقي، من طرف المبدعين والنقاد القدماء.

3-3- إرهاصات نظرية التلقي في المذاهب الغربية الحديثة: لقد كانت هناك مذاهب واتجاهات نقدية سابقة في وجودها لنظرية التلقي الألمانية، كانت بمثابة المناخ الفكري، والأرضية الشعرية التي قامت عليها دعائم جماليات التلقي فيما بعد، ومن هذه المذاهب والمدارس نذكر:

أ- المدرسة الشكلانية الروسية: وهي حركة نقدية مهمة ظهرت في بداية بواكير القرن العشرين، واكبت البنيوية وكذا النقد الجديد الأنجلو أمريكي، من أهم مبادئها التركيز على العمل الأدبي معزولا عن المقاربات الفلسفية والفنية والاجتماعية المتصلة به[3].

إلا أن التطور الذي عرفته جعلها توسع في مفهوم الشكل لديها ليضم الإدراك الجمالي، بما أفضى إلى تحويل العمل الفني إلى جملة من العناصر التي يكون اكتشافها عن طريق التفسير خلقا لامتداد يصل بها إلى نظرية التلقي الألمانية، ويمكن إظهار تأثيرات الشكلانية في التلقي من خلال مفاهيم الإدراك والأداة وكذا التغريب.

يعتبر فكتور سيكلوفسكي "Viktor shklovski" من أهم المنظرين الشكلانيين الذين انتهجوا سبيلا مغايرا في نظرتهم للفن والأدب، انطلاقا من الصورة باعتبارها أداة خلق انطباع، وليست عنصرا مكونا للأدب، وهو بهذا يُجنح إلى فكرة التأثير أو الأثر التي ظهرت عند ايزر، كما أن الإدراك عنده ليس الإدراك العادي المألوف المقصور على الصور واللغة اليومية، بما يفضي عليه نوعا من الروتين والآلية المتكررة، وإنما هو ذلك الإدراك الخاضع لِلَمسات الفن التي تخرجه من الرتابة وتعيده للحياة من جديد بحيث يكون الشخص المدرك أو المتلقي هو من يمنح للعمل الأدبي قيمته الفنية، وعلى هذا يكون الطابع الجمالي قابل للتمظهر على البنية النصية الشعرية تحديدا، نتيجة الطريقة المتبعة في إدراكه[4] ومنه تصبح القيمة الفنية للعمل الأدبي ما هي في حقيقتها إلا انحرافات عن المدركات المألوفة، وهذا شبيه أيضا بفكرة الانزياح الجمالي عند ياوس، وبهذا تتغير الثوابت ويحل الإدراك محل الإبداع، ويحل المتلقي بدل الإنتاج، ليصبح الفن هو الراعي الرسمي لثنائية الإدراك/ المتلقي.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 344.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 202، 203.

[3] TZVETAN TODOROV : textes formalistes russes. Edition seuil, 1966, p 16.

[4] TZVETAN TODOROV,Textes formalistes russes, p 78..

مثلما يؤدي الإدراك إلى كشف القيمة الفنية للعمل الأدبي، فكذلك الأداة هي التقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك أو مدركا، باعتبارها وسيلة التحليل الأدبي، ومنه وبطريقة متعدية، فهي المسؤولة عن كشف فنية النص.

وتكون الأداة مرادفة عند جاكوبسون "ROMAN JAKOBSON" لمصطلح الأدبية انطلاقا من سؤال جوهري هو:- ما الذي يجعل من أي عمل معطى عملا أدبيا؟[1] والجواب هنا يكون بيد القارئ، وتكون الأداة هي مهمة الناقد الذي يبحث عن أدبية العمل الفني والنص في علاقته بالقارئ.

أما التغريب (Défamiliarization) فهو نزع الشيء من حقله الإدراكي العادي ونقله إلى حقل إدراكي آخر، كأن يكون النص قد أُبدع شعرا ويُدركه القارئ نَثرا أو العكس أو كما حدث مع رواية كلستومر Klostomer حيث قام الحصان بدور الراوي.

ونظرة التطور الأدبي عند الشكلانيين تقترب من تلك عند ياوس فهي أيضا تعتمد على التاريخ، إلا أنها لا تعتمد على دمج أو استقراء أفق التوقعات، وإنما تتبع الأداة، بحيث يكون تطور الفن هو ثمرة لمفهوم الأداة، التي من خلالها التوقعات، وإنما تتبع الأداة، بحيث يكون تطور الفن هو ثمرة لمفهوم الأداة، التي من خلالها يتم استحضار بعض ملامح القديم وليس إحياء القديم أو الشكل القديم، كما نجد أيضا في مقابلة الدراسات المتعاقبة عند ياوس فكرة التجديد الشكلي، أما الدراسة المتزامنة فتقابلها فكرة السائد، وبهذا يكون التطور الأدبي هو إحلال لأعمال أدبية سائدة مكان أخرى[2].

ب- بنيوية براغ التشيكية: لقد كان لمبادئ الشكلانية الروسية عند أصحاب حلقة براغ التشيكية تأييدا كبيرا، إلى أن ظهر كل من جان موكاروفسكي "MUKAROUVSKI" وتلميذه فيلكس فوديشكا، حث ينطلق موكاروفسكي من المنظور السيميائي في تعامله مع العمل الأدبي، ويرى أن الفن هو نظام دلالي أو علامة مركبة، أو حقيقة علامية تربط الفنان أو المبدع بالمتلقي، وهو بهذا يجعل من النص الأدبي رسالة وليس محتوى ظاهرها الشكل لا المعنى.

كما أن العمل الأدبي في بُنيته المستقلة يعتبر شيئا منتجا مصنوعا، قوامه رموز حسية هي الدوال، وموضوعات جمالية هي المدلولات.

فالنص يتحول من طابعه الحسي الدال إلى طابعه الجمالي هو المدلول عبر آلية الإدراك التي تتم على مستوى وعي المتلقي. مما يجعل من الحكم على القيمة الفنية للعمل متوقفة على الظروف الثقافية والاجتماعية لجمهور المتلقين وانعكاساتها الإدراكية لديهم.

أما جهود "فوديشكا" فكانت توفيقية بين بنيوية أستاذه موكاروفسكي وظواهرية انجاردن، وذلك بتناول النص الأدبي النص الأدبي في سياقه التاريخي الذي وضع فيه، مع دراسة إنتاجيته من حيث ظروف

[1] ROMAN JAKOBSON, Questions de poétique, Edition seuil, 1973. p 15.
[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 69-74.

التأليف وكذا العلاقة بين الإبداع والسياق الأدبي والاجتماعي الذي نشط فيه المؤلف ليصل إلى دراسة عملية التلقي في ظل معايير الإنتاج من حيث النشر والتوزيع والمعايير المعرفية المتعلقة بأنواع القراء ومستوياتهم وأذواقهم، بالإضافة إلى المعايير الأدبية التقييمية، مع احتمال تغيير هذه المعايير تحت تأثير التطور الذي قد يشهده المجتمع أو الساحة الثقافية أو حتى النصوص الأدبية، وبهذا يكون دور المؤرخ تتبع مسار التغيرات التي تنتاب المعايير السالفة الذكر.

كما نجد فوديشكا يفرق بين القارئ والباحث على اعتبار دور هذا الأخير معرفي أكثر منه تواصلي[1].

جـ- ظواهرية رومان انجاردن:"ROMAN INGARDEN" يمكن التعرف على طروحات أنجاردن النقدية من خلال مؤلفيه "العمل الفني الأدبي" و "إدراك العمل الفني الأدبي" اللذان يعكسان مدى تأثره بأفكار وآراء أستاذه وصديقه ادموند هوسرل، وهو ما جعل الجانب الفلسفي عنده يغلب على الجانب الأدبي. فهو يرى أن العمل الأدبي بنية طبقية ابستمولوجية مترابطة عضويا، إلا أن لكل طبقة مضمون ودور تلعبه يختلف عن دور ومضمون الطبقة الأخرى، فأولى هذه الطبقات هي طبقة أصوات الكلمة والتشكلات الصوتية الفونيطيقية العالية المستوى، وفيها يتناول خصائص الوزن والإيقاع في العمل الأدبي. أما الطبقة الثانية فهي طبقة وحدات المعنى التي تمثل الإطار التركيبي. والطبقة الثالثة هي طبقة "الموضوعيات الممثلة" وفي ترجمة ثانية نجدها باسم "الأشياء المعروضة" وتشتمل عل الأشياء والأشخاص والأحداث الممكنة كلها، فضلا عن الحالات والأفعال التي يؤديها البشر، أي كل شيء يتم تمثيله كما هو، ويحللها تحليلا ظاهراتيا من خلال التمييز بين المواضيع الحقيقية والشبه حقيقية، فالمواضيع الحقيقية كلها فردية بشكل مطلق وتتحدد في كل جانب من جوانبها حتى وإن كانت الذوات تدركها بطريقة ناقصة أو مكتملة، أما المواضيع الشبه حقيقية وهي الأشياء الممثلة، فهي مواضيع عدم التحديد أو مواضيع الإبهام تعتمد على الخيال، فتبقى عند مستوى الكلمات الوصفية والجمل فجوة ينبغي للقارئ ردمها وتجسيدها ومن هذا الطرح أخذ ايزر فكرة الفجوات.

أما الطبقة الرابعة فهي طبقة "الجوانب المخطط لها" أو بترجمة ثانية "وجهات النظر المؤطرة" ونجد فيها سمات النص التي تتطلب نشاطا ميعنا من القارئ، وهي سمات ميتافيزيقية تضفي على النص طابع خيالي يكون خارج نطاق التحديد العقلاني، بحيث يكون حضورها أو غيابها مفتاح تقويم العمل الأدبي.

وبهذا تكون طبقة الجوانب المخطط لها المسؤولة عن تجسيد العمل الأدبي وتحويله عبر سيرورة فعل القراءة من إنتاج إنساني إلى موضوع جمالي في تناغم بوليفوني.

إلا أن انجاردن وقع مفارقة ضمنية عندما تحدث عما وراء النص الموضوعي الغير متغير الذي يستطيع جميع القراء الإحالة إليه، في حين يبقي على مفهوم الهيكل الذي هو البنية الثابتة في النص التي يمكن الاستدلال عليها من عدد من سمات العمل. وحلا لهذه المشكلة، قام بتجزئة استجابة القارئ أو الناقد من خلال فعل

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي ، ص 98-111.

الإدراك إلى إدراك انعكاسي للموضوع الجمالي وإلى إدراك قبلجمالي للعمل الأدبي pré-aesthetic ونظرية انجاردان تتضح على العموم في النقاط التالية:

أولا: إن المقاربة الظاهراتية التي وظفها انجاردن في الأدب جعلته يفلت من ثنائية الذات/ الموضوع، ويتفادى المغالطة القصدية من خلال التعرف على مشاركة المؤلف في النص بوصفه قبل جمالي، ومن خلال جعل محور النص/ القارئ هو المحور الأهم.

ثانيا: اهتم انجاردن بالدور الذي يلعبه الهيكل في القر اءة الصحيحة، دون أن ينسى التعامل مع مواضع اللاتحديد التي يظهرها النص، والتي يمكن لأي قارئ الوصول إليها من دون الرجوع إلى منهج ظاهراتي، كما أنه لا يميز بين الناقد القارئ في نظريته من جهة ويهمل من جهة أخرى خبرة الجمال التي يمكن إدراكها من خلال لغة النص.

ثالثا: يرى أنغاردن أن المعنى الأدبي ليس حدثا سايكولوجيا، لا محض مضمون مثالي، بل يرتبط بعلاقة بالإحالة، فالمواضيع الأدبية ليست موجودة في الواقع الوجودي بل لا يمكن معرفتها إلا بوصفها مواضيع لأنها تبدو حقيقية، عكس ما تبدو عليه وهي خيالات، كما يؤدي المعنى وظيفة ضمن العمل الأدبي عندما يكون محددا بعملية السرد.

رابعا: المعنى لا يمتلك بعدا تاريخيا، لأنه عزف عن التعليق على حقيقة أنه لابد من أن يقوم القارئ، المتوقع تاريخيا بعملية التجسيد[1].

إن القراءة الظاهراتية عند انجاردن تحول مفهوم القصدية من المثالية المجردة إلى الحقيقة المادية التي نلمسها من خلال الطبقات التي تشكل بنية العمل الأدبي. مع الاعتماد على الإدراك كطاقة للفهم تستوعب هذه الطبقات في وعي المتلقي. وبذلك تتخلص عملية الإدراك من "التأثرية والانطباعية بمحاورتها لبنية النص والاستجابة لها استجابة فهمية واعية، وافترق انجاردن بذلك عن أستاذه هوسرل الذي أقصى بنية العمل القصدي واستند إلى فعالية الشعور الخالص المركز إلى الذات في إدراك الظواهر"[2].

د- هرمنيوطيقا هانس جورج جادامير:"Hans- Georg Gadamer"

يعد كتاب "الحقيقة والمنهج" الذي صدر عام 1965، من أهم المؤلفات التي تتناول تاريخ هرمنيوطيقا ومشكلة المعنى، والعنوان في حقيقته ليس توحيدا بين الحقيقة والمنهج وإنما فصل بينهما، فجادامير يهاجم المنهج باعتباره الوسيلة الأنجع للوصول إلى نتيجة، ويعرض الهرمنيوطيقا الفسلفية كبديل لتصحيح مسألة تعيين هوية الحقيقة والمنهج متجاوزا رأي "شلير ماخر" الذي يعتبر الهرميونوطيقا سايكولوجيا الفهم، كما يعارض "دلتاي" في قرنه بين التأويل والمنهج، ومساندا "هيدغر" في ضرورة جعل كل من النزعة التاريخية والسلطة الزمنية في مركز اهتمام أي مشروع فلسفي، بحيث تكون المسافة الزمنية الفاصلة بين المؤوِّل والعمل المؤوَّل هي صلة

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 84-98.

[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 38.

الوصل بين الاثنين التي تؤدي إلى سؤال الهرمنيوطيقا المركزي: كيف يمكن حماية النص من سوء الفهم؟ وتجنبا لذلك ينصح جادامير باتباع الخطوات التالية:

1)- استدعاء واستحضار جميع الأفكار المسبقة التي يمكن أن تفيد في عملية التأويل.

2)- الاهتمام والتحلي بالنزعة التاريخية من خلال القيام بمقاربات تاريخية للقيم الموضوعية.

3)- إعادة إحياء فكرة "الانحياز" أو "الحكم المسبق" وإصلاحها بجعلها لا تقترن بالتسرع في إصدار الأحكام والثقة العمياء بالمرجعية التراثية الإنسانية، وإنما بجعل مبدأ الاستحقاق هو أساس الانحياز إلى التراث وتقديره التقدير السليم.

إن الشعور بالانتماء قد يؤدي بالمرء إلى الانحياز لتراثه ومرجعياته، كما أن الانحياز في حد ذاته هو شيء مشروع، ولكن المكروه فيه هو المغالاة والمبالغة بما يجعلنا أمام نوعين من الانحياز: مشروع وسيئ، يكون العقل حسب جادامير هو وسيلة التمييز بينهما، فالعقل يضمن لنا رصد مناطق التذوق في التراث، وبالتالي المحافظة على ما جاءنا من الماضي، كما أن المفهوم الظاهراتي للتراث يعكس وجود حس تاريخي محدود لدى الناس جميعا. وبهذا لا يكون التأويل هو استعادة المعنى الماضي أو إعادة تشكيله وفق المعايير الحالية، وإنما هو فعل المحافظة على الماضي والإبقاء عليه في وعينا الحاضر، عندها فقط يكون للعقل وإصلاح المرجعية دورا في إتمام نصاب الهرمنيوطيقا.

وبهذا يصبح الفهم عند جادامير لا يمثل فعل ذاتية الفرد، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر فيها الماضي والحاضر باستمرار، وذلك بتوفر عناصر التأويل الثلاثة وهي الفهم المسبق، والتصور المسبق للكمال أي الاعتقاد بأن ما يشكل المعنى هو الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة لنا، وثالثا العلاقة بالحقيقة. وباجتماع هذه الشروط نكون في وضع يؤهلنا لفهم النص بوصفه معنى الآخر. والمقصود بالمعنى هنا هو مضمون العمل الأدبي وليس قصد المؤلف، أما الآخر فيمكن أن يكون الزمان أو الآخر في الشخص أو كليهما.

ويذهب جاداميير في ناحية أخرى إلى مخالفة كل من "فريديريك شلير ماخر"، و"فلهلم دلتاي" في نظرتهما للزمن على أنه فجوة ينبغي تغطيتها بالتأويل، بأن يجعل من المسافة الزمنية أساسا داعما للعملية الهرمنيوطيقية في ظل التراث والمرجعية، ممثلا لذلك بخلود الأعمال الكلاسيكية، فرغم محدوديتها التاريخية إلا أنها تمثل الانصهار التاريخي للماضي مع الحاضر بما يُفَعِّلْ طابع الاستمرارية والكينونة التاريخية.

هذا الانصهار الذي هو اتحاد بين النص والفكر التاريخي، اتحادا يحتضن في كنفه واقع التاريخ، وواقع الفهم التاريخي، بحيث يتحول هذا الانصهار إلى "تاريخ فعال" يمكننا خلاله أن ننظر للعالم بأفقنا الخاص، كما يمكننا أيضا أن نتقبل "أفق الآخر" ومنظوره عبر إدراك تاريخية موقفنا. وهذا ما أطلق عليه جادامير "انصهار الآفاق" بحيث يصبح الفهم انصهارا دائما بين أفقي الماضي والحاضر، ونجد هانس روبرت ياوس قد اقتبس هذا المفهوم عن جادامير وحوره بأفق التوقع ودمج آفاق التوقع.

وبهذا يكون أصحاب نظرية التلقي قد أفادوا من الفيلسوف هانس جورج جادامير في نظرته للتأويل وعملية الفهم إعادة الاعتبار للتاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه من خلال اكتشاف الأنا في الأنت[1].

هـ- سوسيولوجيا الأدب: تعود بداية الاهتمام بإسهام علم الاجتماع في الأدب إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وخصوصا في الستينات. إلا أن هذا لا ينفي وجود الدراسات الاجتماعية والنفسية حتى قبل الحرب العالمية الأولى ممثلة في كتابات ليوفينتال"Leotwenthal"وكذا جوليان هيرش "julian hirsch" وليفين. ل. شوكنج "levin. l. Schacking".

ولقد أشار ليوفنتال إلى إهمال البحث النقدي للجانب الاجتماعي والنفسي في الدراسات الأدبية، بحيث تمحورت جهوده حول كشف بؤر التأثير في الجمهور عبر تقفي الخصائص الاجتماعية والنفسية في نطاق البينات الاجتماعية، مستعملا علم النفس كهمزة وصل بين العمل الأدبي والمتلقي في تعيين الجمال كحقل معرفي.

فمعرفة الجمالية لن تكون إلا بدراسة المثيرات الشعورية المنبثة في المثلث السيكولوجي الذي يمثل كل من المؤلف والأدب المتلقي أضلاعه الثلاثة.

وبهذا يكون ليوفنتال قد أفاد كثيرا من علم النفس الفرويدي في دراسة سيكولوجيا التلقي. فالعالم النفساني فرويد سيجموند "FREUD SIGMOND" يرى أن السلوك البشري هو "نتيجة حتمية للاشعور، بفعل الدوافع المكبوتة التي لا تفارق النفس الإنسانية، وهو ما يجعل الأعمال الأدبية موضع إشباع للرغبات والتخيلات ليس فقط على مستوى المبدع، بل على مستوى المتلقي، حينما يزاول نشاط القراءة"[2].

ويمثل ليوفينتال لذلك بكتابات الروائي الروسي "ديستويفسكي" وتأثيرها في المجتمع الألماني في الفترة السابقة للحرب العالمية الأولى، عبر استقراء آراء الصحف والمجلات والكتب التي اهتمت بهذا الأديب من ناحية استحواذه، على تعاطف وتجاوب الطبقات الوسطى والبروليتاريا في المجتمع الألماني من خلال بث أفكار واعتقادات تتوافق وميولات هذه الفئات الاجتماعية وتلبي احتياجاتها النفسية. وبهذا يتداخل تلقي العمل الأدبي بفهم سيرة الحياة في المجتمع عند حدود الفن الذي يكون كفيلا بإشباع ملكة الخيال، وهذا الأخير كفيل بتعويض الإشباع الاجتماعي الحقيقي لدى الجمهور، عندها نحتاج في دراسة تلقي الأدب واستهلاكه إلى إجراء "تحليل اجتماعي" هدفه تحقيق سلام إيديولوجي ونفسي، مع النظام القائم.

هذا التصالح الذي نرجوه في عملية التلقي يتطلب توازنا بين القوى النفسية والاجتماعية من جهة والقوى الإيديولوجية من جهة أخرى.

أما جوليان هيرش JULIAN HIRSCH في طروحاته السوسيولوجية يرى أن تاريخ الأدب مرتبط بشهرة الأفراد من خلال كتابة "أصل الشهرة" بحيث يرى أن الأعمال الأدبية التي تكون أكثر ذيوعا

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 112-129.

[2] شاكر عبد الحميد، الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر ، مج 23، ع 3-4، 1995، ص 216.

ورواجا في حقبة زمنية أو عصر من العصور ويطلق عليها أحكام بالشهرة هذه الأحكام باعتبارها أثر استجابي لجمهور المتلقين ليست وليدة الظروف وإنما هي من صنع الأفراد. وبهذا تكون الشهرة بمثابة اعتراف للجماهير وبالتالي يجب دراسة الفرد كظاهرة اجتماعية.

ومنه لا تقتصر وظيفة التأريخ للأدب على المؤرخين فقط وإنما هي مهمة يشترك فيها عالم النفس وعالم الاجتماع أيضا.

إذا كان هيرش يربط تاريخ الأدب بشهرة الأفراد فإن ليفين ل.شوكنج يربطه بتاريخ الذوق والتربية الذوقية، على اعتبار أن الذوق هو القدرة العامة على تلقي الفن، كما أنه المرآة التي تنعكس عليها روح العصر والحياة، وهو ليس خاصية ثابتة عبر الزمن أو قاعدة كونية وإنما هو متغير يختلف من حضارة لأخرى ومن جيل لجيل، ومن مجتمع لمجتمع، فهو "تلك التجربة التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافات المعاصرة والتي امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز والتذوق"[1].

ولا نتصور أن ينمو هذا الذوق في حضن الفراغ وإنما هو وليد قاعدة ثقافية تضم المدارس والجامعات، والنوادي الأدبية، ومختلف دور النشر والمكتبات التي يكون هدفها الأول صقل الذوق الفني لدى المتلقي بما يتماشى وتطورات العصر، ومنه يمكن تقييم الذوق في أي مرحلة زمنية بالنظر إلى الطبقة الحاملة للثقافة في المجتمع وكذا مدى نشاط المروجين للذوق[2].

والذوق الذي نقصده هنا ليس ذلك الذي يُفرض على المتلقي من المهيمنين على آلية الحياة الفنية من مُلاّك دور النشر وغيرهم، وإنما ذلك الذوق الذي "يرفع صاحبه إلى درجة الفنان نفسه"[3].

وعلى العموم وإن لم تكن الدراسات النفسية والاجتماعية التي ألقت الضوء على العلاقة بين المجتمع والأدب المؤثر الأساسي في ظهور نظرية التلقي، فقد كانت بمثابة المناخ أو التربة الخصبة التي هيأت لنمو بذور هذه النظرية فيما بعد على أيدي أساتذة جامعة كونستانس الألمانية.

---

(1) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة بيروت لبنان، د ط، 1981، ص 144، 145.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 129-142.

(3) روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد الأدبي، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط 1، 1952، ص 40.

الفصل الثاني

مسارات التلقي في التراث النقدي العربي

-التلقي الإنطباعي

- التلقي بين الإنطباعية والموضوعية

-التلقي الموضوعي

مسارات التلقي في التراث النقدي العربي

إن المتلقي قبل أن يكون كيانا نقديا فهو كيان إنساني يعود وجوده إلى فجر الإنسانية، أين خلق الله أبونا آدم وأمنا حواء على ظهر المعمورة، وزودهما بوسائل التلقي التي هي الحواس ليتلقّى أحدهما عن الآخر، فكان التلقي الإلهي هو أول أشكال التلقي الإنساني، لقوله تعالى:﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾ [البقرة، آية: 37].

بعد ذلك اتجهت حواس الإنسان لتلقي نفحات الطبيعة وتأمل ملكوت الله والبحث عن سر الوجود، فأضحى التلقي اسما يُطلق على كل ما يصل ذات الإنسان بمحيطها أو بغيرها من الذوات.

فتلقى ببصره فرح الطبيعة في إشراقها واخضرارها، كما تلقى غضبها في رياحها وأعاصيرها، وتلقي بأذنه غناء العصافير وزقزقاتها، وخرير المياه وانسيابها كما تلقى قصف الرعد وزمجرة الوحوش، وتلقى بيده سلاسة المياه، وليونة التراب، كما تلقى صلابة الصخر وخشونة الجلود، وتلقى بلسانه حلاوة طعم العسل، كما تلقى مرارة الفاكهة البرية، وتلقى بأنفه عبق الزهور كما تلقى روائح الجيف والجثث النتنة. وتلقى أيضا لغة غيره من البشر وشيئا فشيئا اتسعت مسارب إدراكه، وبدأت آلية التلقي عنده تُصقل وتهذب فتشكلت لديه قدرة التمييز، هذه القدرة التي تطورت ونمت لتتحول إلى فن أدبي يفرق به المتلقي بين الجيد والرديء وبين الحسن والقبيح، لذلك فالتلقي هو من صميم النقد الأدبي، والقول بأن المتلقي كمصطلح نقدي هو وليد الحركة النقدية الغربية لارتباطه الاشتقاقي بنظرية التلقي التي هي ألمانية النشأة، يونانية الإرهاص، لا يعني عقم الرحم النقدية العربية على احتضان أمثاله وأشباهه، فصفحات التراث النقدي العربي ملأى بأجنة المتلقي المبثوثة في سطورها وحناياها، إلا أننا لا نعثر عليها سافرة، وإنما متنكرة مستترة في صور مختلفة ومسميات عديدة تسببت فيها مرجعيات فكرية ودينية وجمالية متمخضة عن تقاطع المعالم الحضارية بالعوامل المؤثرة الداخلية عبر المراحل الزمنية ضمن ما يُعرف بثنائية الثابت والمتحول.

ثابت تعوَّد فيه المتلقي على الرقابة والانطباعية، والاكتفاء بما تمليه عليه حواسه ومشاعره، ومتحول انبثق من الإحساس بالتطور والتغيير، ورفْض الجاهز والنمطية. وبما أن الشعر هو ديوان العرب الخالد، فقد كان محل ومسرح التلقي النقدي في الجاهلية وكذا العصور الإسلامية. ويكاد يجمع المهتمون بدراسة شعر الأمة العربية "أن شأن الشعر فيها لا يوجد في حضارة سواها وأنه قل أن نصادف في تاريخ الإنسانية الطويل قوم اهتموا بأدبهم اهتمام العرب بشعرهم"[1]. فقد كان المرآة العاكسة لحياتهم بآلامها وأفراحها، والمنجد الذي يشرح تعاويذهم وطقوسهم، والعين الجارية التي تنهل منها أرواحهم ونفوسهم، فكان بحق "علم قوم لم يكن

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط1، 1981، ص 23.

لهم علم أصح منه"[1]، فتزعمه وحمل ألويته الشعراء ممن درجوا على مسالك القول، ودروب الفصاحة والإبلاغ، فكان منهم الأمراء والجهابذة والعبيد، كما كان منهم أيضا الشاعر والشويعر والشعرور، إلا أنه من علامات الإغفال وإلغاء وجود المتلقي تلك المقولة "التي شاعت في تراثنا وتناقلناها بتسليم واستلام وهي قولهم: المعنى في بطن الشاعر"[2].

فالشاعر هو صاحب المكانة والدرجة الرفيعة في قبيلته، وترجمانها الصادق الذي يخلد أمجادها وبطولاتها، وهو أيضا سيفها الذي يذود عنها بلسانه الجارح وأشعاره البتارة، ولا يتقن فنون هذه الفروسية الشعرية إلا شاعر مفلق، فهو ليس صاحب النص فقط ولكنه "أيضا صاحب المعنى، إنه يقول ويفسر، بل أنه يخفي ما يخفى في بطنه ونحن كقراء لا نملك إلا أن نقف صامتين مشدوهين أمام سلطان الشاعر المطلق، أبونا الذي يرى مالا نرى، ويقول ولا نقول، له المعنى وله التفسير، أما نحن فلنا الاستماع والقبول، وإذا لم نفهم فليس من شأننا أن نفهم، فالمعنى في بطن السيد ذي السلطة الكاملة"[3].متخطين بذلك سلطة المتلقي، مغيبين له ناسين أن المعنى "أولا وآخرا هو شيء في النص بإمكانيات دلالية تنطوي عليها عناصر النص الأدبي وتتحفز بها، وهي أيضا شيء من فعل القارئ، يدركه ويلتقطه من داخل نسيج النص وليس من داخل بطن الشاعر"[4] ولو كان فعلا المعنى في بطن الشاعر، لكنا بصدد عملية اجترار فكري على محوري العقل والبطن، دون اتخاذ ذات الشاعر في حوار داخلي أشبه بالمناجاة التي يسترضي بها الشاعر نفسه، والحقيقة خلاف ذلك وهي أن الشاعر منذ أن تفجرت قريحته على قول الشعر، ومنذ أن اصطدم بتقلبات الموت والحياة، تراكمت في خلده مئات التساؤلات عن ماهية الكون وأسرار الوجود باحث عن متلق يجيبه ويعطيه تأويل ما لم يستطيع له سَبْرَا، فحاور بشعره الأَفلات والأطلال والقفار و لم يعد "يرى أي ذاتية في اكتشافه طريقه في الحياة وأسلوبه في فهم الوجود، ومن دون أن يدري أنه هو نفسه وأدبه وفنه وإنتاجه وطريقة اكتشافه للأشياء قد تحولت إلى موضوع في تناول المتلقي[5].

هذا المتلقي الذي نظر في قصائد غربته وهجرته وترحاله، ومدحه وهجائه، وغزله ورثائه، ليستحسن ما ورد في مواطن الإجادة ويستبشع ما جاء في مواطن التقصير والرداءة، لكن رغم "تعدد المفاهيم واختلاف الرؤى في استقبال النص كان البحث عن المتعة الفنية من أبرز منافذ التواصل مع المتلقي، ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم في استلهام عرائس الجمال في النص"[6]، فتواترت نظرتهم للنصوص الأدبية بين الانطباعية الانفعالية التي تجعل من شاعر أشعر الناس لمجرد الإعجاب بقصيدة أو بيت أو

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 34.

(2) عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب،ط1، 1999، ص 111.

(3) المرجع نفسه، ص 111.

(4) المرجع نفسه، ص 112.

(5) عبد الفتاح الديدي، الأسس المعنوية للأدب، دار المعرفة القاهرة مصر، ط1، 1966، ص 18.

(6) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 78.

حتى شطرا من بيت إعمالا لمبدأ التأثرية، وبين الموضوعية المستندة على العلل والحجج والبراهين التي يصدِّقها الذوق والفطرة، ويقتنع بها العقل والمنطق، كانت الجاهلية مرتعا للتلقي القائم على الانطباعية وما شاكلها من تسرع في إطلاق الأحكام وتعميمها، كما كانت بدايات العصر العباسي منابع للتلقي القائم على الموضوعية وإعمال الفكر واستقصاء مكامن الكمال ومواطن النقصان في النصوص والأشعار، بينما تأرجحت فترة صدر الإسلام والعصر الأموي بين هذا وذاك. فكان للتلقي في تراثنا النقدي العربي ثلاثة مستويات نستشف منها أشكال المتلقي هي: التلقي الانطباعي، والتلقي والمتأرجح بين الانطباعية والموضوعية، والتلقي الموضوعي.

1- التلقي الانطباعي:

لقد كانت الجاهلية مهد الانطباعية سواء كان ذلك على مستوى النقد أو على مستوى التلقي، وهي ميزة محتومة فرضتها ظروف الحياة ونظام العيش لدى القبائل العربية في البيئة الصحراوية، فجاءت أحكامهم تعتمد "الذوق الفطري البسيط، والطبع السليم، والبديهية الحاضرة، والارتجال السريع، المشفوع بعفوية الخاطر، والحس المرهف، وثم الحكم على العمل الفني من خلال ظواهر معينة، ترتبط ارتباطا وثيقا بالذوق الشخصي"[1]. بحيث لا نتوقع من مجتمع اعتاد الهجرة والترحال، وخوض الحروب والغزوات، و لم يعرف من العلوم إلا الشعر، أن يؤسس لنظام نقدي متطور، في ظل بيئة معرفية بسيطة محدودة، صقلتها فنون الرعي والتجارة والتنقل عبر الفيافي والأطلال، إلا أن هذا لا يعني قصور الانطباعية على إصدار أحكام نقدية تنم عن ذكاء متقد ونظرة ثاقبة لدى المتلقي الجاهلي. الذي لا تعدو أحكامه مجرد انطباعات أولية تدخل في ميدان التلقي الأوَّلي أو المواجهة الأولية مع النص الأدبي، مبتورة من نظام القدرة على التمييز بين الجيد والرديء باعتباره آلية متواجدة لدى كل المتلقين بدون استثناء، إلا أنها تختلف من حيث مديات التحليل والتذوق ففي "الشخصية الإنسانية بنى ومستويات شعورية وعقلية وعملية خاضعة لتأثيرات قادمة من كل اتجاه: اجتماعية، أخلاقية، دينية، جسدية، ذاتية(...) وهي بالتالي محكومة بعناصر وتأثيرات ليست جميعا ملكا شخصيا"[2].

وعلى هذا الأساس تعددت نقاط التصويب لذي المتلقي على الخطاب الشعري، فنجدها تارة تنصب على المعنى، وتارة على اللفظ وتارة على الصورة الشعرية أو على مواطن أخرى في القصيدة الشعرية، لذلك يمكن أن نميز بين عدة أصناف من التلقي بحسب الهدف في النقد الجاهلي منها:

1-1- التلقي القائم على اللفظ: بالطبع لن نذكر كل ما ورد في التراث النقدي العربي من شواهد نقدية وإنما نكتفي بتخير ما يبرز المتلقي ويكشف عن وجوده في المرحلة الجاهلية.

من صور التلقي القائم على اللفظ ما يروى عن طرفة بن العبد والمسيَّب بن عَلَسْ، "فلقد مرَّ المسيب بن علس بمجلس بني قيس بن ثعلبة، فاستنشدوه فأنشدهم:

---

[1] هاشم صالح مناع، بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص 13.

[2] محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، مؤسسة نوفل بيروت لبنان، ط2، 1986، ص 81.

أَلاَ أَنْعِمْ صبَاحًا أَيُّها الرَّبْعُ واسْلِمْ نُحَيِّيكَ عَنْ شَحط وإنْ لَمْ تَكَلَّمِ

إلى أن بلغ قوله:

وقَدْ أَتَناسَى الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضارِهِ بِناجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمِ

فقال طرفة وهي صبي يلعب مع الصبيان:"استنوق الجمل"[1] ، وذلك لأن الصيعرية سمة حمراء في عنق الناقة لا البعير، فطرفة رغم سنه وتواجده في مجلس من هم أكبر منه سنا ومعرفة إلا أنه استطاع أن ينتبه إلى الخلل الذي ارتكبه المسيب في شعره حتى من ناحية اللفظ، مما أدى إلى امتعاضه وطرده بقوله يا غلام: اذهب إلى أمك بمؤيِّدة، أي داهية تبقى إلى الأبد. وهذا النقد الذي يدل "على بصر طرفة بمعاني الألفاظ ومواضع استعمالها، كما يدل على ذوقه النقدي، وفطنته إلى أن مثل هذا الخطأ اللفظي مما يجب الشعر، ويقلل من درية جودته"[2].

1-2- التلقي القائم على المعنى: يروى أن الأعشى مدح قيس بن معد يكرب الكندي بقصيدة طويلة، حتى أتى فيها على قوله:

ونُبِّئْتُ قَيْسًا ولَمْ آتِهِ كَما زَعَموا خَيْرَ أهْلِ اليَمَنِ

رَفيعَ الوِسادِ طَويلَ النِّجا دِ ضَخْمَ الدَّسيعَةِ رَحْبَ العَطَنِ

فَجِئْتُكَ مُرْتادَ ما خَبَّرُوا ولَوْلا الذِي خَبَّرُوا لَمْ تَرَنِ[3]

فعيب عليه، أو عابه قيس نفسه، فرده فقال:

ونُبِّئْتُ قَيْسًا ولَمْ آتِهِ علَى نَأْيِهِ سادَ أهْلُ اليَمَنِ[4]

في البيت الأول من هذه القصيدة خطأ معنوي، وذلك لأن الأعشى مدح قيس بن معد يكرب من دون أن يراه أو يخبرَهُ، وبنى شعره على أنباء وزعْم الزاعمين، والمعروف عند العرب أن الزعم مطية الكذب، وهذا يضعف حكمه، لذا يمكن أن يسمي قيس بن معد بالمتلقي الغائب والغياب هنا بالنسبة للأعشى.

1-3- التلقي القائم على الصورة الشعرية: لعل هذا النوع من التلقي هو من أبرز الأنواع التي تُظهر تواجد المتلقي ومشاركته في كشف الحجب عن شعر الشاعر، واستنباط عرائس الجمال فيه، فالشاعر عندما يلقي قصيدته يفتح للمتلقي "أبوابا من الحس والشعور ومن التفكير والخيال، وعلى القارئ أن يحيا هذا العالم لتجري فيه دماؤه وترى فيه مشاعر، وآلامه. ولئن استحال ذلك بالصور المادية، فهو ممكن بقوة الخيال،

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء ص 106.

[2] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، ط4، 1986، ص 22.

[3] الأعشى، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر لبنان، دط، 1980، ص 211، 212.

[4] المرزباني، الموشح، ص 73.

فكلما ازداد الإنسان قدرة على أن يضع نفسه بخياله في جلد غيره، ليشعر مثل شعوره، كلما كان أقـــرب إلى المشاركة الوجدانية الكاملة الوجدانية ولا سبيل إلى تحقيق هذا لا بقراءة شعرية صحيحة"[1].

وحكومة أم جندب في التراث النقدي العربي خير دليل على تلك المشاركة، حيث يروى أن كلا من امرئ القيس، وعلقمة الفحل كانا يتذاكران الشعر في حضرة أم جندب فقال امرؤ القيس: أنا أشعر منـــك، و قال علقمة: بل أنا أشعر منك، فتلاحيا، حتى قال امرؤ القيس: انعت ناقتك وفرسك وأنعتُ ناقتي وفرســـي، قال: علقمة: فافعل، والحكم يبني بينك هذه المرأة من ورائك -يعني امرأة امرؤ القيس الطائية- فقالت لهمـــا: قولا شعرا تصفان فيه الخيل على روي واحد، وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس قصيدته التي مطلعها:

خَلِيلَيَّ مُـــــــرَّا عَلَى أمِّ جُنْدُبٍ لِنَقْضِيَ لُباناتِ الفُؤادِ الْمُعَذَّبِ

وقال علقمة:

ذَهَبْتِ مِنَ الْهِجْرانِ في غَيْرِ مَذْهَبِ ولَمْ يَكُ حَقًّا كُلُّ هَذا التَّجَنُّبِ

حتى فرغ منها، ففضلته أم جندب على امرئ القيس، فقال: بم فضلته عليَّ؟ قالت: فرس ابن عَبَـــدَة أجود من فرسك، قال: ولماذا؟ قالت: رأيتك ضربت فرسك بصوتك ومريته بساقك، وزجرته بصوتك وهـــو قولك:

فَلِلسَّوْطِ أُلْهوبٌ وللسَّاقِ دِرَّةٌ وللزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعٌ أَهْوَجَ مِنْعَبِ

ورأيته أدرك الصيد وهو ثان من عنان فرسه لم يضربه بسوط، ولا مراه بساق ولا زجره وهو يقول:

فَأَدْرَكَهُنَّ ثانِيًـــــا مِنْ عِنانِهِ يَمُـــرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ

فغضب امرؤ القيس، وقال: ليس كما قلت، ولكنك هويته، فطلقها، فتزوجها علقمة بعد ذلك، وبهذا لقـــب علقمة الفحل[2].

إن أم جندب هنا وازنت بين صورتين شعريتين: صورة فرس امرئ القيس التي تعرضـــت للزجـــر والضـــرب بالسوط، وصورة فرس علقمة الذي أدرك طريدته في يسر وسهولة من دون أن يعذب فرسه أو يضر بها.

فرغم قولهما الشعر في موضوع وغرض واحد وقافية واحدة وروي واحد، إلا أن مقاصدهما اختلفت ونظرتهما للفرس تباينت، وذلك من منطلق، أن الشاعر وهو يؤلف بين كلمات قصائده يسعى إلى "استغلال كل ما في الألفاظ من قوة تعبيرية بحيث يؤدي بها فضلا عن دلالتها العقلية كل ما تحمل في أحشائها من صور وعواطف

[1] سعيد الورقي، في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر، دط، 1989، ص 56.

[2] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، مج 21، ص226، 227 ، الشعر والشعراء، ص130، الموشح، ص 28-31.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يحاول المتلقي وهو يقرأ العمل الأدبي أن يتمثل كل ما فيه من مشاعر أودعت في هذه الألفاظ وتشكلت بها"[1].

وهذا بالتحديد ما قامت به أم جندب عندما تمثلت مشاعر العنف والخشونة المبثوثة في مفردات السوط والزجر والأهلوب في قصيدة امرئ القيس، كما تمثلت أحاسيس الرأفة واللين في مفردات علقمة الفحل في ثنيه لعنانه ومَرِّه كمر الرائح المتحلّب، فأم جندب هنا لم تكتف بالمعنى العام للأبيات، وإنما حلَّت شعوريا في جسد الألفاظ لتستكنه منها معالم الألم أو الارتياح، وبهذا كان دورها كمتلقية أن تنفذ إلى "معاني الألفاظ كاملة، فلا تكتفي بمعانيها السطحية العامة، بل تستخرج من أجوافها كل الصور والمشاعر التي ترتبط بمعانيها"[2].

ولو حاولنا تتبع مراحل تلقي أم جندب لأبيات كل من علقمة وامرئ القيس لوجدنا أن أول ما صادفها هو البنية اللغوية للأبيات، وبما أن فترة الجاهلية هي موئل الشفوية، فقد استحالت هذه البنية اللغوية إلى صورة سمعية.

والصورة السمعية "التي تقع بعمق على الأذن هي نوع من الخيال السمعي، الذي يصنعه المتلقي حين يدمج وعيه بوعي النص"[3]. فالصورة الشعرية التي ترسمها كلمات الشعراء تتحول إلى صورة سمعية في أذن المتلقي الذي يعالجها عبر آلية الخيال السمعي، الذي بدوره يتطلب "الانتباه الشديد لمقاطع القصيدة وفواصلها، وهذا الانتباه في الغالب يتحصل عفويا في الشعر الجيد، فهو الذي يَسُدُّ على المتلقي كل فجوة من فجوات الشرود والهروب فيصبح أسير النص بما فيه من سحر الكلمات التي يزيدها الإيقاع تأثيرا"[4].

إلا أن الفجوات هنا تختلف عن فجوات أيزر أو الفراغات أو المواطن الخاوية[5]، فالفجوات في الشعر العربي ترادف الشرود والهروب من قبضة النص والابتعاد عنه، مما يتطلب سدها بالانتباه الشديد الذي هو شرط من شروط الخيال السمعي، بينما الفجوات عند أيزر هي انكسارات ومطبات في طريق النص تقتضي من المتلقي ملأها بما توفر لديه من ثقافة ومعرفة حتى تتعبد الطريق أمامه ويبلغ فهم النص.

كما أن تشكل الصورة السمعية هو "مظهر لممارسة الذات والتشخيص عند المتلقي، لأن هذه الصورة ليست من إنتاج الشاعر فقط بل هي أيضا من إنتاج المتلقي ويسهم في ذلك التوقع الخاص بالمتلقي"[6]. فأم جندب في انتصارها لعلقمة الفحل على حساب امرئ القيس تَحرَّت موقف الحياد والعدالة، إلا أنها خيبت توقعات زوجها، الذي ظن فيها الميل والمؤازرة، والتوقع هنا لا يشبه أفق التوقع عند "ياوس"، لأن مجال خيبة التوقع عند

(1) سعيد الورقي، في الأدب والنقد الدبي، ص 44.
(2) سعيد الورقي، في الأدب والنقد الدبي ، ص 55.
(3) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 124.
(4) المرجع نفسه، ص 125.
(5) روبرت هوب، نظرية التلقي، ص 222-225.
(6) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 126.

امرئ القيس لم يقتصر على الخطاب الشعري فقط وإنما شمل أيضا السياق الشعري الذي تعكسه الحياة والرابطة الزوجية، بينما خيبة التوقع عند "ياوس" هي معيار النص الجيد الذي لا يكون سهل المنال لمتلقيه حتى يجهده ويتعبه من أجل فهمه واستيعابه.

وأم جندب هنا في فهمها للقصيدتين، أعجبت بالصورة التي شكلها علقمة الفحل عند مطاردته لطريدته في لين وسهولة، فوافقت هواها وميولاتها النفسية، و لم توافق أفق توقع علقمة، بينما نفرت من تعنيف أمرئ القيس لفرسه. والسؤال الذي يجب أن يطرح هنا: ماذا سيكون حكم أم جندب لو سمعت قصيدة امرئ القيس وحدها؟ عندها فقط كان بالإمكان الحديث عن أفق للتوقع وإمكانية حدوث الخيبة والانكسار. أما وأن أم جندب كانت كمن خُيِّر بين ثوبين أحدهما أحمر والآخر أبيض، فاختارت الأبيض لأنه لونها المفضل، أو أنه عليها أليق، بينما يمكن أن يكون الأحمر أليق في نظر شخص آخر.

وهذا ما يجعل من حادثة أم جندب تدخل ضمن التلقي الانطباعي رغم ما ورد فيها من تعليلات وتبريرات فرضتها وأجبرتها عليها ظروف المقارنة والموازنة التي تقتضي الإدلاء بحكم يرجح كفة أحدهما عن الآخر أو يعادلها.

ولو افترضنا أن كل أديب أو مؤلف "يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه المؤلف ويخاطبه ويتعامل معه، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلا من أجل ذلك القارئ، بطلب منه أو لمواجهته"[1]. مثلما هو الحال مع أم جندب، فامرؤ القيس لم يقل شعرا إلا بطلبها وبشروطها وقوانينها، وبما أنه زوجها فهذا يجعله أكثر معرفة بها من غيره، وبما يفرحها أو يحزنها، بحيث تجعل هذه المعرفة من الشاعر وهو "يخاطب إنسانا ماثلا أمامه يتفاعل معه وفق شروط وظروف ومتطلبات هذا التعامل، مما يجعل هذا القارئ بمثابة مؤلف مشارك يؤثر على خطاب الكاتب ويوجهه هذا القارئ ليس سوى مؤلف ضمني للنص من حيث كونه حاضرا في ذهن المؤلف الفعلي حضورا كاملا"[2].

فامرؤ القيس عند ارتجاله لقصيدته، كان يهدف إلى ارتضاء الحكَم الذي هو زوجته أم جندب، وبما أنها زوجته فهو يعرف كيفية استمالتها، والتخيُّر من الألفاظ والمعاني ما يجتذبها، وبهذا تتحول أم جندب ليس فقط إلى مؤلف أو مشارك ضمني في تأليف القصيدة التي يجب أن تكون وفق مقاساتها الذوقية، وإنما إلى متلق ضمني أيضا لكونها مُعطى من المعطيات الماثلة أمام الشاعر والتي يجب أن يحسب حسابها إلى جانب الشروط الأخرى كالموضوع والغرض والقافية.

---

[1] عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 148.

[2] المرجع نفسه، ص 149.

وهذا شبيه إلى حد ما بفكرة القارئ الضمني عند أيزر، الذي هو عنده بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق مـــا، دون أن يكون محددا بالضرورة[1]، فهو تواجد افتراضي للمتلقي وفق مقاييس محتملة يتخيلها المبدع أو المؤلف، إلا أنه في حالة أم جندب هناك اختلاف بسيط يكمن في كون المتلقي ليس مجهولا إلى الحد الذي يقتضي وضع معايير عامة تشمل أكبر حيز ممكن من جمهور المتلقين، بل إن المتلقي معـــروف وظـــاهر، يتمثـــل في ذات أم جندب، وبهذا تجتمع فيها كل من صفتي المتلقي الضمني لما سبق ذكره، وكذا صفة المتلقي الفعلي أو الحقيقـــي باعتبارها الحكم الذي أسندت إليه مهمة التمييز والترجيح.

1-4- التلقي في مواقف الصدق والكذب:

لقد اعتبر الجاهليون الصدق والكذب من المعايير النقدية التي يُحتكم أليها في تقييم الشعر، رافضـــين للغلـــو والمبالغة باعتبارهما من مفسدات المعنى ومن أسباب الإبعاد عن الواقع والتنافي مع الصدق، ومن الشواهد الـــتي تشير إلى مثل هذه القضية:

-يروى أن رجلا قال لزهير بن أبي سلمى: "إني سمعتك تقول لِهَرِمٍ:

ولأَنْتَ أشْجَعُ مِنْ أُسامَةَ إذْ دُعيت: نَزالِ، ولُجَّ في الذُّعْرِ

وأنت لا تكذب في شعرك فكيف جعلته أشجع من الأسد؟ فقال: إني رأيته فتح مدينة وحده، وما رأيت أسدا فتحها قط.

ويعلق ابن رشيق على هذا الخبر بقوله: فقد خرَّج لنفسه طريقا إلى الصدق وعدّى عن المبالغة"[2]

إن المتلقي في هذا المثال وهو الرجل السائل لزهير بن أبي سلمى، لم يصدق أن يكون الهرم بن سنان أشجع من الأسد، إلا أن زهيرا استطاع أن يتملص ويضفي على مبالغته وكذبه مسحة من المشروعية، بحيث برر شجاعته بفتحه لمدينة تعجز عن فتحها الأسود، فسكت الرجل و لم يجد ما يعلق به أمام هذه الحجة المقنعة.

ومن الروايات أيضا ما قيل في بيت مهلهل بن ربيعة :

كَأنَّا غُدوةً وبَني أبينَـــــا بِجَنْبِ عُنيـــزَةٍ رَحَيَا مُديرِ

فَلولا الرِّيحُ أُسْمِعَ مَنِ بِحَجْرٍ صَليلَ البِيضِ تُقْرَعُ بِالذَّكورِ

وقد قيل أنه أكذب بيت قالته العرب[3] بحيث لا يمكن للســـامع أن يصـــدقه "فقـــد كـــان بـــين حجـــر - وهي قصبة اليمامة- وبين عنيزة محل الوقعة التي قيلت فيها القصيدة مسيرة أيام، وهذه من المبالغات الغالبـــة

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 203-205.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 151-152، أسامة: الأسد، نزال: أنزلوا عن الخيل، الهامش.

[3] المصدر نفسه، ج 1، ص674، حجر: مدينة باليمامة، الصليل: الصوت، البيض: الخوذة يلبسها المحارب، الهامش.

المغرقة التي من شأنها إفساد المعنى"[1]. ولذلك اعتبرت العرب قديما الصدق من أهم شروط الشعر الجيد، وقد أدرك حسان بن ثابت هذا في قوله:

وإنَّما الشِّعْرُ لُبُّ المرءِ يَعْرِضُهُ عَلى المجالِسِ إنْ كَيِّسًا وإنْ حُمُقًا

وإنَّ أشْعَرَ بَيْتٍ أنْتَ قائِلُــهُ بَيْتٌ يُقالُ إذَا أنْشَدْتَهُ صدَقَــا[2]

والحكم بالصدق هنا يكون بالطبع من المتلقي أو من جمهور المتلقين.

1-5- التلقي في مواقف المفاضلة بين الشعراء: إن المفاضلة بين الشعراء من أهم القضايا النقدية التي عرفت في العصر الجاهلي، والتي يتم فيها إصدار حكم للشاعر بأنه أشعر الناس من دون التمييز بين الجيد والرديء، أو ذكر أسباب وحجج التفضيل لهذا الشاعر عن ذاك، وتتم هذه المفاضلة في مواسم وأماكن معينة، يقصدها الناس والشعراء من جميع أنحاء شبه الجزيرة العربية ليتباروا في فنون الشعر وقرضه، محتكمين إلى شعراء محترفين عارفين بضروب الشعر ونظمه.

"فإذا كان أحسن ناقد للهندسة هو المهندس، وأحسن ناقد للبستنة هو البستاني، فإننا نتساءل: هل يكون أحسن ناقد للشعر هو الشاعر؟"[3]. حتى نجيب عن هذا السؤال نلجأ إلى بعض الشواهد النقدية في تراثنا الأدبي الجاهلي.

فمما يروى أن النابغة الذبياني كانت تُضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء من كل صوب وحدب لتعرض عليه أشعارها، فكان أول من أنشده الأعشى ميمون بن قيس أبو بصير، ثم حسان بن ثابت، ثم أنشدته الشعراء، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو بن الشريد قولها:

وإنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمُّ الْهُداةُ بِهِ كأنَّهُ عَلَمٌ في رأْسِهِ نارُ

فقال: والله لولا أن أبا بصير أنشدني آنفا لقلتُ إنك أشعر الجن والإنس، فقام حسان، فقال: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك، فقال له النابغة: يا بن أخي أنت لا تحسن أن تقول:

فإنَّكَ كاللَّيْلِ الذي هُو مُدْرِكي وإنْ خِلْتَ أنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ واسِعُ

خَطاطيفُ حُجْنٌ في حِبالٍ مَتينَةٍ تَمُــدُّ بِهــا أيْــدٍ إلَيْكَ نَــوازِعُ

قال: فخنس حسان لقوله، وكان حسان أنشده قصيدته الميمية التي يقول فيها:

---

[1] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 24.

[2] حسان بن ثابت، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر لبنان، دط، 1974، ص169.

[3] إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1989، ص 25.

لَنا الجَفناتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى وأسْيافُنا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمـــا

ولَدْنَا بَنِي العَنْقاءِ وابْنَي مُحَرِّقٍ فَاكْرِمْ بِنا خالاً واكْرِمْ بنا ابْنَمـــا

فقال له النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، و لم تفخر بمـــن ولدك[1].

من هذه الأمثلة تتبين مكانة النابغة الذبياني عند معاصريه، واحتكامهم إليه دون غـــيره دليـــل علـــى شاعريته، وتفوقه في تمييز جيد الشعر من رديئه. ورغم افتقار أحكامه للتعليل والتحليل واكتفائها بالانطباعيـــة العاطفية المجافية للمنطق. فالنابغة في تلقيه لشعر الخنساء الذي تصور فيه أخاها صخرا وكأنه منارة وقبلة يهتدي بها السيَّارة رافعة بذلك من شأنه وقدره، يستند إلى عذر ذكي، يسترضي به كلا من الأعشى والخنساء معـــا، فبعد أن عقد السبق للأعشى لأنه كان أول من أنشده شعره، ها هو يجامل الخنساء بجعلها أشعر الجن والإنس، وهو مدح يزيدها شرفا ويغنيها عن النظر في مراتب غيرها من الشعراء، وهذا ما جعل حسان بن ثابت يغضب ويقول له: أن أشعر منك ومن أبيك. فالنابغة الذبياني كان بمثابة متلق أول لشعر الأعشى والخنساء، أما حسان بن ثابت فكان المتلقي الثاني لأنه استمع إلى شعر الأعشى وكذا شعر الخنساء واستمع أيضا لحكـــم النابغـــة عليهما، وانتفاضه دليل على عدم قبوله بترجيح كفيتهما على كفته، وذلك لأنه يرى أن شعره أجـــود مـــن شعرهما، إلا أن النابغة الذبياني شهر أمامه دليل شاعريته وهو البيت الذي يقول فيه:

فإنَّكَ كاللَّيْلِ الذي هوَ مُدْركي وإنْ خِلْتُ أنّ الْمُنْتأى عَنْكَ واسِعُ

وهو بيت قاله في مدح النعمان بن المنذر ملك الحيرة، وقد أجمعت العرب على تفوق هـــذا البيـــت وبلاغته وشاعرية صاحبه وسبقه، فتحول هذا البيت إلى ورقة رابحة يلعب بها النابغة في مواجهـــة معارضـــيه وناقديه، وكان بإمكان حسان بن ثابت أن ينتقد هذا البيت ولا يعترف بتفوقه إلا أنه خنس وتراجع، وكـــأن هذا البيت تحول إلى آية من آيات الشعر، ومعجزة لا يقدر على أن يأتي بمثلها الشعراء.

وتبرز شاعرية النابغة الذبياني أيضا عندما عاب على حسان بن ثابت إقلاله لجفانه وأسيافه، وفخره بمن ولد دون من ولده.

ويقال: إن الخنساء قالت لحسان: ضعَّفت افتخارك وأنزرته في ثمانية مواضع في بيتك هـــذا، قـــال: وكيف؟ قالت: قلت لنا الجفنات، والجفنات ما دون العشر، فقللت العدد، ولو قلت الجفان لكـــان أكثـــر، وقلت: الغرّ، والغرّة: البياض في الجبهة، ولو قلت البيض لكان أكثر اتساعا. وقلت: يلمعن، واللمع: شيء يأتي بعد شيء، ولو قلت: يشرقن لكان أكثر، لأن الإشراق أدوم من اللمعان، وقلت: بالضحى، ولو قلت: بالدجى لكان أبلغ في المديح؛ لأن الضيف بالليل أكثر طروقا. وقلت: أسيافنا، والأسياف دون العشرة، ولـــو قلـــت

[1] الأصفهاني، الأغاني، مج 11، ص 6، الموشح، ص 82-84.

سيوفنا كان أكثر. وقلت: يقطرن، فدللت على قلة القتل، ولو قلت: يجرين لكان أكثر، لانصباب الدم، وقلت: دما، والدماء أكثر من الدم، وفخرت بمن ولدت و لم تفخر بمن ولدك[1].

إن هذه الرواية، وما ورد فيها من تعليلات سواء على لسان النابغة الذبياني أو الخنساء، جعلت بعض النقاد يشكّون في صحتها، بدعوى أن "الجاهلي لم يكن يعرف جمع التصحيح وجمع التكسير، وجموع القلة وجموع الكثرة، وأنه لم يكن له ذهن علمي يفرِّق بين هذه الأشياء كما فرّق بينها ذهن الخليل وسيبويه وغيرهما من النحاة، وأن مثل هذا النقد لا يتأتى صدوره إلا عن رجل عرف مصطلحات العلوم وحدودها"[2].

إن هذا الكلام يكون صحيحا لو أن النابغة الذبياني كان كمثله عن الشعراء العاديين، إلا أنه يكن كذلك، بل كان من جهابذتهم ولولا ذلك لما احتكمت إليه فلول الشعراء في سوق عكاظ، وبغض النظر عن عبقرية النابغة الذبياني الشعرية، فقد تميز عرب الجاهلية "بطبيعتهم وحسهم اللغوي يفرقون بين الكلمات الدالة على القلة والدالة على الكثرة، لأنهم كانوا ينطقون لغتهم عن سليقة، ولهذا فهُمْ أدرى بمعاني مفرداتها، وبالفروق الدقيقة التي بينها، وإذا لم يكن الأمر كذلك، فمن أين كان للنحاة أن يستنبطوا قواعدهم الخاصة بجموع التصحيح وجموع التكسير، وجموع القلة وجموع الكثرة، إن لم يلتمسوا شواهدهم من كلام العرب الموثوق بصحته كشعر حسان مثلا[3]؟

بعد كل هذا يمكن أن نقول أن الشاعر هو أحسن ناقد للشعر، لأنه أعرف به وبتقنياته وبفنون قوله وارتجاله، خاصة الفحول أمثال النابغة والأعشى، وبهذا يكون الشعراء النقاد الأعظم شأنا "قد برهنوا على أن لهم القدح المعلَّى، وكانوا حيث توقعناهم أن يكونوا، وذلك بإعلانهم عن كيفية بناء العمل الفني، وإلى أي هدف يقصدون، لقد كانوا قادرين على أن يخبرونا عن كيف يبدأ العمل، وما هي تقنيته، وما هي غايته. وأينما أضافوا إلى قوة الخلق، موهبة التحليل الذاتي فإن حكمهم على قوانين الشعر الداخلية لم يكن له وزنه في الحكم فحسب وإنما له وزنه في البرهنة أيضا"[4].

وكما كان النابغة في هذه الشواهد الناقد المحترف، فيمكن أن نصفه أيضا بالمتلقي المتفوق أو المحترف، وهي صفة تناسب كل من يساويه شأنا ومعرفة بأحوال الشعر.

1-6- التلقي القائم على التشبيه وتذوق الروح العامة للشعر: لقد رأينا كيف كان حكم الشعراء على غيرهم من الشعراء، فكيف سيكون حكم من هم غير شعراء على الشعراء يا ترى؟ روى أبو الفرج الأصفهاني في كتاب الأغاني، بسنده، قال: اجتمع الزِّبْرِقان بن بدْر، والْمُخَبَّل السعدي، وعَبْدَة بن الطيب،

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 92-94..

[2] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 29، 30.

[3] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص30.

[4] إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، ص 25.

وعمرو بن الأهْتَم قَبْل أن يُسلموا، وبعد مبعث النبي صلى الله عليه وسلم، واشتروا خمرا ببعير، وجلسوا يشوون ويأكلون فقال: بعضهم: لو أن قوما طاروا من جودة أشعارهم لطرنا، فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم ... فجاءهم رجل من بني يربوع يسأل عنهم، فدُل عليهم، وقد نزلوا بطن واد وهم جلوس يشربون، فلما رأوه سرهم وقالوا له: أخبرنا أينا أشعر؟ فقال: الرجل من بني يربوع: أخاف أن تغضبوا. فأمنوه من ذلك فقال:

أما عمرو فشعره "برود يمانية تُنشر وتُطوى، وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جُزورا قد نُحرت، فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك، وفي رواية لقيط: وأما أنت يا زبرقان فشعرك كلحم لم يُنضج فيؤكل و لم يُترك نيئا فيُنتفع به، وأما أنت يا مخبل فشعرك شهُبٌ من نار الله يلقيها على من يشاء، وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أُحكم خرْزُها فليس يقطر منها شيء"[1].

رغم أن هذه الرواية لم يرد فيها ما يفيد أن هذا الأعرابي من الشعراء، إلا أنه استطاع بذوقه الفطري، أن يفاضل بين الشعراء الأربعة ويشبه شعر كل واحد منهم بما يوازيه جودة أو رداءة في بيئته.

فكان حكمه على شعر عمرو بن الأهتم من جانب التلقي البصري، بحيث شبه شعره بالثياب اليمانية التي تزينها خطوط جميلة، إلا أنه إذا أمعنا فيها النظر وفي معانيها لا نجد شيئا، وهذا ما جعلها لا تبقى منشورة وإنما تطوى. أما تلقيه لشعر الزبرقان فقد كان من ناحية الطعم، لا هو ناضج ولا هو بيء أي أنه كلام أشبه بالشعر و لم يرق إلى درجته.

أما شعر المخبّل فأكثره هجاء وهذا يضعفه ويفسده، أما شعر عبدة بن الطيب فهو شعر محكم مكتمل فنيا، لا يرى الناظر فيه ضعفا، ولا يلمح في أساليبه ومعانيه وهنا، وبهذا يكون عبدة بن الطيب هو أشعر الأربعة وأحسنهم شعرا.

1-7-التلقي القائم على تلقيب الشعراء: لقد اشتهر بعض الشعراء المجيدين في الجاهلية بأسماء وألقاب تميزهم عن غيرهم من الشعراء، تعكس مكانتهم بين الناس وإعجابهم بإنتاجهم الشعري، وذلك لما اتصفوا به "من قوة الطبع وصفاء اقريحة، وسرعة البديهة، وبراعة التنقيح، وجمال التزيين، وحسن التجويد، ولما امتازت به أشعارهم من متانة المبنى، وقوة المعنى، وبعد عن التكلف"[2].

ومن الشعراء الذين عرفوا واشتهروا بألقابهم، لا بأسمائهم نذكر:

أ- الأعشى: (ميمون بن قيس) يسمى بـ (صناجة العرب) لقوة طبعه، وجلبة شعره، ويخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك[3].

---

[1] الأصفهاني، الأغاني مج 13، ص 198، 199، البرود: الثياب الموشاة فيها خطوط. الجزور: الناقة المذبوحة المنحورة، الهامش.

[2] هاشم صالح مناع، بدايات في النقد الأدبي، ص 48.

[3] الأصفهاني، الأغاني، مج 9، ص106.

ب- عمرو (أو عوف) بن سعد بن مالك بم ضُبيعة يسمى بـــ: المرقِّش الأكـــبر لتزيينـــه الشـــعر وتحســـينه وتنميقه[1].

ج- ربيعة بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة يسمى: بالمرقش الأصغر لأنه كان أحسن الناس شـــعرا[2] وهو عم طرفة بن العبد.

د- عَديٌّ بن ربيعة: يسمى بالمهلهل لهلهلة شعره، أي: رقته وخفته[3].

هـــ- زياد بن معاوية أبو أمامة: يسمى النابغة لأنه نبغ بالشعر بعدما احتنك وهلك، وكان أحسن الشـــعراء ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، وكان شعره كلاما ليس فيه تكلف[4].

و- طفيل بن كعب الغنوي: يسمى بـــ المحبِّر لحسن شعره، والمحبر: الموشى المزين[5].

ز-النمر بن تولب: يسمى بالكيّس، لحسن شعره[6].

ح- محصن بن ثعلبة العبدي: يسمى بالمثقِّب لقوله:

رَدَدْنْ تَحِيَّةً وكَنَنَّ أخرى وثَقَّبْنَ الوَصاوِصَ لِلْعُيونِ[7]

ط- مالك بن عمرو بن عثم بن سويد: وسمي بالمتنخِّل لاحتفاله بتنقيح الشعر[8].

إن هذه الألقاب التي منحت للشعراء، هي بمثابة أحكام نقدية انطباعية تعكس الطابع العام للشعر دون الخوض من تحليله وتفتيته والغوص إلى مضامينه البعيدة والعميقة، وهي شكل من أشكال التلقي الانطباعي.

1-8- التلقي القائم على تلقيب القصائد والخطب: كما أطلق الجاهليون ألقابا على الشعراء فقـــد خلعوا أيضا ألقابا على القصائد الشعرية، لما تميزت له من جودة فائقة وحسن سبك ودقة معنى، فتخيروا مـــن كل قبيلة أحسن ما عندها وأروع ما قال شعراؤها.

روى أبو عمر و الشيباني أن عمرو بن الحارث الغساني أنشده علقمة بن عَبَدَة قصيدته:

طحابِكَ قَلْبٌ في الحِسانِ طَروبُ بُعَيْدَ الشَّبابِ عَصرَ حانَ مَشيبُ

وأنشده النابغة:

كِليني لِهَمٍّ يـــا أُمَيْمَةَ ناصِبٍ ولَيْلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ

وأنشده حسان قصيدته:

أسَأَلْتَ رَسْمَ الدَّارِ أمْ لَمْ تَسْأَلِ بَيْنَ الجوابِي فالبُضَيْعُ فَحَوْمَلِ

---

[1] المصدر نفسه، مج 6، ص121.

[2] المصدر نفسه، مج 6، ص129.

[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ص186.

[4] المصدر نفسه، ص87.

[5] المصدر نفسه، ص300.

[6] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص195.

[7] المصدر نفسه، ص255.

[8] المصدر نفسه، ص443.

ففضل حسانا عليهما ودعا قصيدته "البتارة" لأنها بترت غيرها من القصائد[1] ومن هذا النوع قصيدة سويد بن أبي كاهل التي مطلعها:

بَسَطَتْ رابِعَــةُ الْحَبْلَ لنا فوَصَلْنا الحَبْلَ مِنْها ما اتَّسَعَ

فقد قال الأصمعي: إن العرب كانت تفضلها وتعدُّها في حكمها، وأنها كانت تسمى في الجاهلية "اليتيمة" لما اشتملت عليه من الأمثال[2].

ومن القصائد المشهورة في الجاهلية أيضا المعلقات، وسميت كذلك لأنها كانت تعلق على جدران الكعبة، وسميت أيضا المذهبّات لأنها كتبت بماء الذهب، وقد اختلفت الآراء حول مدى صحة هذه الرواية من عدمها إلا أن "أغلب الظن سموها بهذا الاسم لأنها عَلِقَت بالقلوب لنفاستها"[3].

ومما يروي حماد الراوية عن دور قريش في نقد الشعر وتخيُّره، فما قبلوه كان مقبولا، وما ردوه كان مردودا، وذكر أن علقمة بن عبدة لما أنشدهم قصيدته:

هَلْ ما عَلِمْتَ وما اسْتَوْدعْتَ مَكْتومُ أمْ حَبْلُها إذ نَأَتْكَ اليَوْمَ مَصْرومُ؟

قالوا: هذه سِمْطُ الدّهر، فلما عادوا أنشدهم قصيدته:

طحابكَ قلبٌ في الحسان طروبُ بعَيد الشباب عَصْر حانَ مشيبُ

قالوا: هاتان سِمطا الدهر[4].

والسمط هو العقد والقلادة، ووصفها بهذا الوصف دليل على استحسانهم لها، وهم بذلك يخالفون رأي عمرو بن الحارث الغساني، الذي أعجب بقصيدة حسان وكنّاها بالبتارة و لم يعجب بقصيدة علقمة الفحل. وهذا دليل على تباين أذواق المتلقين في تلقيهم للشعر ونقده في العصر الجاهلي.

والجاهليون لم يطلقوا الألقاب على القصائد فقط وإنما لقبوا الخطب أيضا، والعرب تذكر من الخطب "العجوز وهي خطبة لآل رَقَبَة، ومتى تكلموا فلابد لهم منها أو من بعضها، و"العذراء" وهي خطبة قيس بن خارجة لأنه كان أبا عُذْرها، و"الشوهاء" وهي خطبة سحبان وائل، وقيل لها ذلك من حسنها، ولأنه خطب بها عند معاوية فلم ينشد شاعر و لم يخطب خطيب"[5].

1-9- التلقي القائم على إطلاق الأحكام العامة على الشعراء: من صور التلقي الانطباعي في العصر الجاهلي إطلاق الأحكام العامة على الشعراء، ومن أمثلة ذلك ما روي في الأغاني عن حماد الراوية، عن عبد الله بن قتادة المحاري، قال: كنت مع النابغة بباب النعمان بن المنذر، فقال لي النابغة: "هل رأيت لبيد بن

(1) الأصفهاني، الأغاني،مج15، ص 122-123.
(2) المصدر نفسه، مج13، ص101.
(3) هاشم صالح مناع، بدايات في النقد الأدبي، ص 50.
(4) الأصفهاني، الأغاني،مج21، ص 225-226..
(5) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 348.

ربيعة فيمن حضر؟ قلت نعم، قال: أيهم هو؟ قلت الفتى الذي رأيت من حاله كيت وكيت، فقال: اجلس بنا حتى يخرج إلينا، قال: فجلسنا، فلما خرج قال له النابغة: إليّ يا بن أخي، فأتاه، فقال: أنشدني، فأنشده قوله:

أَلَمْ تُلْمِمْ على الدّمَنِ الخَوالي لسلمى بِالْمَذانِبِ فَالقُفالِ

فقال له النابغة: أنت أشعر بني عامر، زدني، فأنشده:

طَلَلٌ لِحَولَةَ بِالرُّسَيْسِ قَديمُ فَبِعاقِلٍ فالأنْعَمينَ رُسومُ

فقال له: أنت أشعر هوازن، زدني، فأنشده قوله:

عَفَّتِ الدِّيارَ مَحَلُّها فَمُقامُها بِمِنى تأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها

فقال له النابغة: اذهب فأنت أشعر العرب"[1].

إن النابغة في تلقيه لأبيات لبيد بن ربيعة ارتقى به من أشعر بني عامر إلى أشعر هوازن، إلى أن وصل به إلى أشعر العرب، وهي أعلى مرتبة يمكن أن يصلها الشاعر الجاهلي، و لم يتوان عن منحه هذه الدرجة رغم صغر سنه، كما أن حكمه هذا يدل على عدم أنانيته بارتضائه مشاركة هذا الفتى زعامة الشعراء، وهو الذي عُرف بتفوقه على أقرانه، وقدرته على تذوق الشعر ونقده، فلم يجد أي صعوبة في كشف موهبته والاعتراف له بها، وكانت الأبيات التي سمعها كافية ليقدِّر قائلها حق قدره، ويتزله المتزلة التي تليق بمقامه.

1-10- التلقي القائم على الإيقاع: لم تكن العرب في الجاهلية تتلقى القصائد والأشعار في شكلها الارتجالي فقط، وإنما كانت تتلقاها في شكل غنائي موسيقي، جاعلين من الغناء مظهرا من مظاهر الشعر وطريقة من طرق وزنه، فأنشدوا القصائد وغنوا النَّصْبَ، وهو ضرب من الغناء تعتدل قافيته ويحكم نشيده ويستقيم لحنه ووزنه، وذلك لأن الصوت يُنصب فيه أي يُرفع ويُعلى[2].

والصوت هو مظهر طبيعي "تتميزه الأذن، وهو خلقة في الإنسان والحيوان والجماد، في خرير مياه، وصفير الريح، وحفيف الشجر، وقصف الرعد، ودمدمة السيل، وهدير الشلال، فهذه كلها أصوات متغيرة متنوعة، رسمها الإنسان، ولامس مظاهرها وما يصحبها من الخير والشر، فعرف فيها أحاسيس الرضا والغضب، والبطش والرحمة، والرقة والعنف. وكان للإنسان من صوته ما يترجم كل إحساس يقابله في حياته وانفعال يعتمل بين حناياه، فكان تعبيره باللغة للتفاهم، والكشف عن عواطفه. كذلك كان الصراخ والأنين، والهتاف والغناء والضحك، والصفير وكلها تعبير عن حالات حزنه وفرحه، انفعاله وغضبه، هدوئه وثورته"[3].

وكذلك كان الغناء في الجاهلية وسيلة من وسائل تصحيح أخطاء الشعراء، لما عرف عن العرب من حسن إنصات إلى الأشعار التي كانت تنشد في المحافل. وما يروى في هذا المجال قول محمد بن سلام الجمحي:

---

[1] الأصفهاني، الأغاني،مج15، ص303-304.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج 1، ص 761، 762، مادة "نصب".

[3] محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1981، ص 4.

لم يُقْوِ أحد من الطبقة الأولى وهم: امرؤ القيس، والنابغة، وزهير، والأعشى، ولا من أشباههم إلا النابغة في بيتين، قوله:

أمِنْ آلِ مَيَّةَ رائِحٌ أو مُغْتَدي عَجْلانَ ذا زادٍ وغَيْرَ مُزَوَّدِ
زعَمَ البَوارِحُ بأنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا وبِذاكَ خبَّرَنا الغُدَّافُ الأسْوَدُ

وقوله:

سَقَطَ النَّصيفُ، ولَمْ تُرِدْ إسْقاطَهُ فَتَناوَلَتْهُ واتَّقَتْنا باليَدِ
بِمُخَضَّبٍ رخْصٍ كأنَّ بَنانَهُ علَمٌ يكادُ منَ اللَّطافَةِ يُعْقَدُ

فقدم المدينة فعيب ذلك عليه، فلم يأبه لهم، حتى أسمعوه إياه في غناء...، فقالوا للجارية: إذا صرت إلى القافية فرتِّلي. فلما قالت: "الغداف الأسودُ ويُعقدُ" و"باليدِ" علم وانتبه، فلم يعد فيه، وقال: قد مت الحجاز وفي شعري ضَعَةٌ ورحلت عنها وأنا أشعر الناس[1] . وتذكر الروايات أن النابغة صحح بيته الأول عن النحو التالي:

وبذاكَ تنعابُ الغرابِ الأسودِ، وبيته الثاني: عَنَمٌ على أشْجارِهِ لم يُعْقَدِ، والعرب "لم تكن تعرف الإقواء أو الإكفاء كمصطلح، ولكنها عرفت معناه، من خلال الموهبة والفطرة والذوق عن طريق النشيد والغناء"[2]. وما فعلته القينة هو نوع من النبر، في إبرازها بمقاطع معينة من المفردات، وضغطها على حرف "الدّال" وتبيين حركته وما يثيره ذلك من خلخلة في الإيقاع. وليس الإيقاع "مصطلحا من مصطلحات البلاغة، ولكنه حقيقة أسلوبية صوتية، أي أن البلاغيين أحسوا به و لم يعبروا عنه. فلقد عرف السلف وزن الشعر وفصلوا القول فيه بما لا يزيد عليه من بيان، وخرجوا من دراستهم له بنظرية عروضية متكاملة. غير أنهم عندما أحسوا وجود الإيقاع خارج وزن الشعر لم يمنحوه نظرة فاحصة كالتي منحوها عروض الشعر، بل ذهبوا يصفوفه بعبارات هي بذاتها تحتاج إلى الشرح والإيضاح"[3]. كالشجو، والطرب، واللذة، والرونق، والأنس، وغيرها من المصطلحات الدالة على الاستحسان في القلوب أو العقول أو النفوس أو الأسماع.

1-11- التلقي القائم على تنقيح وتحبير الشعر وتحكيكه:

إن التحبير لغة هو التحسين، فيقال حبّر خطه أو شعره، بمعنى حسنه وجوده. ووجد التحبير عند بعض من شعراء الجاهلية، كما يفهم من بعض القرائن أن التحبير في الشعر يعني قدرته على إهاج حس السمع بما ينطوي عليه من جرس وتساوق وتناغم، وإن كان يخلو من كبير معنى[4] . ولعله من هذه الجهة جاء قول ربيعة

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 45.
[2] هاشم صالح مناع، بدايات في النقد الأدبي، ص 59.
[3] تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، مج 7، ع 3 ، 4 أبريل، سبتمبر 1987، ص33.
[4] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق ، سوريا، ط2، 2002، ص 35.

بن حذار الأسْدي لعمرو بن الأهتم:"وأما أنت يا عمرو، فإن شعرك كبرود حِبَرٍ؛ يتلألأ فيها البصر، فكلما أعيد فيها النظر، نقص البصر"[1].

والحبرة عندهم أشبه بالثياب أو البرود اليمنية التي تأخذ النظر، ومن هذه الوجهة نجد ذم بشار بن برد في العصر العباسي للتحبير بقوله:

فَهذا بَديهٌ لا كَتَحبيرِ قائِلٍ إذَا ما أرادَ القَوْلَ زَوَّرَهُ شَهْرا[2]

أما التنقيح عند بعض الشعراء هو ضرورة لابد منها لاستكمال العملية الإبداعية، فالشعر عندهم ليس تدفقا تلقائيا يستسلم فيه الشاعر لقريحته، وإنما ضرب من المعاناة والمكابدة والطلب الملح، فلا يكتفي الشاعر بما آتاه من نزر لأول وهلة، بل يعيد التأمل فيه بعين بصيرة، فيسقط منه، ويغير، ويضيف حتى يخرج من ورشته قريبا من التمام والجمال. واشتهر بهذا النوع من التنقيح زهير بن أبي سلمى ومن سار على دربه مثل ابنه كعب بن زهير والحطيئة وآخرون. ومما روي أن زهيرا كان يسمي كُبَر قصائده الحوليات أي التي يأتي على نظمها حول كامل يظل فيه الشاعر يبدئ النظر في قصيدته ويعيد حتى تستقيم له، ويقول الحطيئة: خير الشعر الحوليُّ المنقَحُّ الْمُحَكَّك[3].

وقد تنبه الجاحظ أيضا إلى مثل هذه المجاهدة والمثابرة في إخراج قصيدة تبهر الناظرين وتسر السامعين فيقول "ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا، يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه اتهاما لعقله وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات والمقلدات والمنقّحات،والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا"[4].

حتى أن هناك من الشعراء من شبه نظم الشعر والقصائد بالصيد النافر مثل سويد بن كراع الذي يقول واصفا معاناته:

أبيتُ بأبوابِ القَوافي كأَنَّما أُصادي بِها سِرْبًا مِنَ الوَحْشِ نُزَّعَا
أُكالِئُها حَتَّى اعرِّس بَعْدَما يَكونُ سَحيرًا أو بُعَيد فَأَهْجَعَا
عِواصي إلا ما جَعلت وراءهَا عَصا مِرْبَدٍ نُحورا وأذْرُعَا
أهَبْتُ بِغُرِّ الآبداتِ فَراجَعَتْ طَريقًا أمَلّتْه القَصائِد مَهْيَعا
بعيدَةَ شَأوٍ لا يَكادُ يَرُدُّها لها طالِبٌ حَتى يَكِلَّ ويَظْلَعا

---

[1] المرزباني، الموشح، ص107.

[2] بشار بن برد، الديوان، ش محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1976، ج4، ص67..

[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 77.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص9.

إذَا خِفْتُ أنْ تُرْوى عليَّ رَدَدْتُها وراءَ التَّراقِي خِشْيَةَ أنْ تَتَطَلَّـــعا
وجَشَّمَني خَوْفُ ابْنِ عَفَّانَ ردَّها فَثَقَّفْتُها حَولا جريدًا ومَرْبَـــعَا
وقَدْ كانَ في نَفْسي عَليها زِيادَةٌ فَلَمْ أرَ ألاَّ أنْ أُطيعَ وأَسْمَـــعا[1]

وعلى العموم مهما يكن من شأن الشعراء في تنقيح وتحبير وتحكيك قصائدهم وصقل أبياتها، وتجويد نسجها، والتأنُّق في تصوير معانيها ألا ابتغاء استمالة المتلقي والتأثير عليه وانتزاع رضاه وإعجابه.

1-12- التلقي القائم على الإجازة: والمقصود بالإجازة أن يُتِم الشاعر مصراع الشاعر الآخر، أو أن ينظم بيتا على غرار بيت الآخر، يشكل يحافظ به على تساوق وتناسق المصراعين أو البيتين، ليكونا نسيجا متكاملا وكأنه لشاعر واحد، لا لشاعرين، فيقول ابن رشيق: "وأما الإجازة فإنها بناء الشاعر بيتا أو قســيما يزيده على ما قبله"[2].

والإجازة تقتضي براعة كبيرة في نظم الشعر ومعرفة بالدلائل اللغوية والتركيبية للنص الشعري وهي لا تكون إلا بين شاعرين، فالتلقي هنا يكون أشبه باللعبة التي يعطي الأول فيها سؤالا فيعطي الثاني جوابا، أو كأن يبدأ الشاعر الثاني بيته بالحرف الذي ينهي به الأول بيته.

ولقد ورد في الأغاني عن أبي عبيدة قوله:"أقبل النابغة الذبياني يريد سوق بني قينقاع، فلحقه الربيع بن أبي الحُقَيق نازلا من أُطُمِه، فلما أشرف على السوق سمعا الضجة... فحاصت بالنابغة ناقته، فأنشأ يقول:

كادَتْ تُهالُ منَ الأصْواتِ راحِلَتي-

ثم قال للربيع بن أبي الحقيق: أجز يا ربيع، فقال: والنَّفَرُ مِنْها إذا ما أوجسَت خُلُقُ

فقال النابغة: ما رأيت كاليوم شعرا، ثم قال:

لَولا أُنَهْنِهُها بالسَّوْطِ لاجْتَذَبَتْ-

اجز يا ربيع فقال: مِنِّي الزِّمـــــامُ وإنِّي راكِبٌ لَبِقُ

فقال النابغة:

قَدْ مَلَّتِ الْحَبْسَ في الآطامِ واشْتَغَفَتْ-

اجز يا ربيع فقال: إلى مَناهِلِها لَوْ أنَّها طَلَقُ

فقال النابغة: أنت، يا ربيع، أشعر الناس"[3].

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء. ص 426، أصادي: أداري وأساتر، النزع: التي حنت إلى أوطانها ومرعاها، المريد: مجلس الإبل، أهبـــت: ناديـــت، الآبدات: القوافي الشاردة تشبيها لها بالوحش، المهيع: الواضح البين، الهامش.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 728.

[3] الأصفهاني، الأغاني،مج22، ص 121، 122. حاصت: حادت ونفرت. تهال: يصيبها الهول، أهنهها: أكفها. الآطام: جمع أطم: الحصن من حصون أهل يثرب، االشتغفت: اشتاقت، الهامش.

لقد استطاع الربيع بن أبي الحقيق بذكائه، وسرعة بديهته أن يتم كل شطر من أشطر شعر النابغة، بشطر يناسية ويتم معناه، بدون خلل، فبدت كما لو أنها قيلت من شاعر واحد وليس من شاعرين، وهذا ما دفع بالنابغة إلى الإعجاب بالربيع ووصفه بأشعر الناس، وقد رأينا رواية من قبل وصف النابغة لبيدا بن ربيعة على أنه أشعر العرب. وهذا ما يؤكد أن أحكام العرب قديما كانت تنطلق من الانطباعية والانفعالية النابغة من مبدأ التأثرية، الذي هو "مبدأ من المبادئ المعترف بها في الحكم والتقدير، ولكن هذه التأثرية المعترف بها هي ثمرة التفاعل بين الأفعال والأذواق، أي مدى ما يستطيع أن يثيره العمل في نفس مستقبله ومدى ما يؤثر به في عواطفه ويثير من انفعالاته"[1].

والإجازة لا تقتصر على كبار الشعراء ومجيديهم فقط، وإنما تُطلب أيضا من "صغار الشعراء وناشئتهم للاطمئنان على قدرتهم وتمكنهم من ناصية النظم"[2].

فيروى أن زهيرا خرج يوما يضرب ناقته وهو يريد أن يَتَعَنَّتَ ابنه كعبا ويعلم ما عنده، ويطّلِع على شعره. فقال زهير حين برز من الحي:

أَتَنِي لَتُعْدِيني عَلى الْهَمِّ حَسْرَةٌ ... تَخُبُّ بِوَصَّالٍ صَرومٍ وتَعْنِقُ

ثم ضرب كعبا وقال: اجز يا لُكَع. فقال: كَعْب

كَبُنيانَةِ القَرْئِيِّ مَوْضِعُ رَحْلِها ... وآثارَ نِسْعَيْها مِنَ الدَّفِّ أبْلَقُ

فقال زهير:

عَلى لاحِبٍ مِثْلِ الْمَجَرَّةِ خِلْتَه ... إذَا ما عَلا نَشْزًا مِنَ الأرْضِ مُهْرَقُ

ثم ضرب كعبا وقال: اجز يا لُكع، فقال كعب:

مُنيرٌ هَداهُ لَيْلُه كَنَهارِهِ ... جَميعٌ إذا يَعْلو الحَزونَةَ أفْرَقُ

..فأخذ زهير بيد ابنه كعب، ثم قال: قد أذِنت لك يا بني في الشعر. فلما نزل كعب وانتهى إلى أهله وهو صغير يومئذ قال:

أبيتُ فَلا أهْجو الصَّديقَ ومَنْ يَبِعْ ... بِعِرْضِ أبيهِ في الْمعاشِرِ يُنْفِقُ[3]

إن هذه الرواية تفنِّد الرواية التي أسلفناها من قبل حول كون زهير بن أبي سلمى وابنه كعب من أهل التحبير والتحكيك فقط، وإنما هم أهل سليقة وارتجال أيضا، ومهارتهم في كلا الفنيين لا تقل عن الأخرى، بيد أن التنقيح قد يزيد الشعر رونقا وتأنقا، أكثر مما هو عليه في الشعر الجاري مجرى الطبع والسليقة.

(1) بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص 51.

(2) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 38.

(3) زهير بن أبي سلمى، الديوان، دار صادر بيروت، لبنان، دط، دت، ص44، 45. الخبب والعنق: ضربان من السير، القرئي: من القرية فقد شبه الناقة بالقرية وبنائها، الدف: الجنب، اللاحب: الطريق الواضح، النشز: الأرض المرتفعة. المهرق: الصحيفة، ومعنى البيت الأخير من شاتم الناس شُتم، الهامش.

1-13- التلقي القائم على الرواية: ومعنى الرواية أن يلازم الشاعر المبتدئ الناشئ الشاعر المتمرس المفلق، يسمع ويأخذ عنه، ويستظهر شعره، ويذيعه بين الناس، مما جعل من الرواية دربا من دروب تقوية الملكة الشعرية وإطلاق لسان الشاعر الناشئ.

فكانت الرواية أشبه بالمدرسة التي يتلقى فيها التلميذ الذي هو الشاعر الناشئ عن معلمه الشاعر المفلق أصول وتقاليد ممارسة الفنون الشعرية، فيصح التلقي هنا نوعا من التلقي التعليمي.

ومن أوضح صور الرواية في الجاهلية رواية زهير ابن أبي سلمى لخاله بَشامَة بن الغدير، حيث يقول أبو الفرج الأطبهاني في الأغاني:"وكان بشامة بن الغدير خال زهير بن أبي سلمى، وكان زهيرا منقطعا إليه، وكان معجبا بشعره"[1]، ولزهير نفسه أكثر من راوية منهم ابنه كعبا وكذا الحطيئة الذي كان "راوية لزهير وآل زهير"[2].

ومن الحكايات المشهورة التي تعكس شكلا من أشكال التلقي المتطورة المعتمدة على العقل أكثر من الإحساس ما رواه ابن سلام الجمحي عن الحطيئة الذي قال لكعب بن زهير: قد علمتَ روايتي شعر أهل البيت، وانقطاعي، وقد ذهب الفحول غيري وغيرك، فلو قلت شعرا تذكر فيه نفسك، وتضعني موضعا، فإن الناس لأشعاركم أروى وإليها أسرع، فقال كعب:

فَمَنْ للْقوافي؟ شانَها مَنْ يَحوكُها ... إذا مَا ثَوى كَعْبٌ وفَوَّزَ جَرْوَلُ

يَقــــــولُ فَلا يَعْيا بشَيء يَقولُه ... ومِنْ قائِليها مَنْ يُسيءُ ويَعْمَلُ

كَفَيْتُك، لا تَلْقى منَ النَّاسِ واحِدًا ... تَنَخَّلَ مِنْها مِثْــــلَ ما يَتَنَخَّلُ

يُثَقِّفُــــــــــها حَتَّى تَلينَ مُتونُها ... فَيَقْصُرُ عَنها كُــلُّ ما يَتَمَثَّلُ[3]

من خلال هذه الرواية يتضح اعتراف الحطيئة بأستاذية كعب بن زهير، وتفضيله على نفسه، فراح يعرض بضاعته على معلمه، ليقوّمها ويحكم عليها، فلم يكن "كعب إلا ذاك الناقد البصير الذي أخذ يعرض تلك البضاعة على محك الاختبار، يقلّبها، ويحلّلها، ويميِّزها، من أجل إصدار الحكم المعَلَّل اللاعشوائي، فوجد أن شعر الحطيئة يمتاز بالقوة والمتانة، والاختيار والاصطفاء، والنقاء والصفاء، والسهولة والوضوح، بالإضافة إلى أنه منقح محكك، ومثقّف مقوّم، ومُغربل مُنخَّل، لذلك كله، أصدر حكمه الذي يتمثل بالشاعرية، والتفضيل حيث يفوقه شاعر، ولا يسير معه أحد وما يتمثل به من شعر الشعراء، لا يداني جيد شعر الحطيئة"[4].

إن كل ما أوردناه من أشكال التلقي الانطباعي في ظل المرحلة الجاهلية، سواء تعلق الأمر بالتلقي في مجال اللفظ، أو المعنى، أو المفاضلة بين الأشعار أو الشعراء، أو غيرها من مساحات التلقي المبثوثة في تضاعيف روايات كتب الأخبار ومصادر النقد، تدل على "بداية الوعي بضرورة انطلاق الأحكام من الشعر نفسه،

---

[1] الأصفهاني، الأغاني، مج10، ص319.

[2] ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 47.

[3] المصدر نفسه، ص 47، 48، شانها: جاء بها شائنة معيبة، ثوى: هلك، فوز: مات، جرول هو الحطيئة، تنخل: اختار واصطفى، يقول: إذا مات فلن تسمع من الشعر إلا كل شائن معيب، الهامش.

[4] هاشم صالح مناع، بدايات في النقد الأدبي، ص 63.

بالنظر في خصائص لغته، والاقتناع بأن الألفاظ وإن كانت من نفس الحيز الدلالي فإن بعضها ألصق بالموضوع من بعضها الآخر وأكثر ملاءمة للمعنى الذي قصده الشاعر، ومن هنا آنت ضرورة التفكير فيها واختيارها طبقا للغرض"[1].

إن جل أحكام المتلقي الجاهلي جاءت وفق ما يمليه عليه الطبع السليم والذوق الفطري القائم على الاستحسان الآني، دون الاستناد إلى المعرفة الثاقبة والتحليل والاستنباط، إلا أنه في دلالات ثبوت الاستحسان أو انتفائه علامات على ملكة التمييز والتفريق التي هي من صميم التفكير النقدي، وبهذا يترادف ذوق المتلقي ومفهوم النقد، في بهو الانطباعية التي يطمئن فيها المتلقي إلى "ما يرقى إليه الشك، واثقا من أن الشعر انفعال عاطفي يجافي العقل والمنطق، وأن استقباله من أجل ذلك لابد أن يتم في إطار الانفعال العاطفي، ذلك كله مع أنه لا تضاد بين البناء المنطقي للأمور والبناء العاطفي لها"[2].

يتقاطع التلقي الانطباعي مع النقد الأدبي في نقطة التمييز بين الجيد والرديء وإظهار العيوب والمساوئ في النص الأدبي، إلا أنه لو اعتبرنا أن النقد الأدبي ليس مجرد التفريق بين الجيد والرديء، وإنما هو دراسة للعمل الفني وتقويمه من جميع جوانبه عن طريق التفسير والتحليل والتقليل والشرح وصولا إلا الحكم عندها تستحيل كل الشواهد النقدية التي وصلتنا عن المرحلة الجاهلية إلى مجرد آراء ووجهات نظر تكون عندها أقرب إلى التلقي الانطباعي منها إلى النقد.

إن التعبير عن طريق الصور الشعرية هو من أرقى مظاهر التلقي في الجاهلية حيث تتحول الصورة السمعية التي تجسدها كلمات الشاعر إلى صورة بصرية تسبح في خيال المتلقي أو السامع، وبهذا تكون الصورة موقفا خياليا، وظيفته لا تختلف كثيرا عن وظيفة التمثيل الصامت الذي تلعب فيه اللغة دور آلة التصوير التي تدور حول المشهد لتستكمل تكوينه[3].

والتلقي القائم على التشبيه يعتبر أحد تمظهرات التعبير الشعري عن طريق الصورة، بحيث تتطور الصورة البيانية في الشعر العربي من استاتيكية إلى الدينامية[4] أي من الجمود إلى الحركة بمعنى الانتقال من دلالة الكلمات في حيز اللغة إلى مدلولها في الذاكرة والخيال.

والتلقي الانطباعي القائم على السرعة والفورية في إبداء الرأي والأحكام، هو ضرورة فرضتها دواعي الشفوية التي ميزت العصر الجاهلي، أين كان الشاعر يلقي أشعاره في المحافل الجماهيرية كالأسواق والمجالس، مما يتطلب تلقيا شفويا سريعا يدفع به إلى استبطان صوت الجماعة في قصيدته، كما أن الشعر حينذاك كان وسيلة للتحفيز الحزبي والسياسي والحربي المحتاج لمتلق يتأثر بالنص ويستجيب له بسرعة. دون أن ننسى هدف كل شاعر من قول الشعر وهو التفوق على غيره وأقرانه من الشعراء، وهذا يستدعي منه إذاعة شعره ونشره على الأسماع

---

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 26، 27.

[2] سيد فضل، نقد القصيدة العربية مدخل إلى دراسة ميراث الرواد، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، 1989، ص 79.

[3] تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، مج 7، ع 3 ، 4 أبريل، سبتمبر 1987، ص34.

[4] نقولا سعادة، قضايا أدبية، دار مارون عبود، بيروت لبنان، ط1، 1984، ص 79-82.

لرؤية علامات الإعجاب والانتصار مرتسمة على وجوه المتلقين، خاصة إن كانوا من الممدوحين، والشعر الجاهلي قائم على ركن الإنشاد الذي يستوجب استحضار سامع، بما يجعل معادلة الشعر الأساسية هي شاعر ينشد ومتلق سامع[1].

إن التلقي الانطباعي في مختلف حالاته يخضع لمبدأ التأثرية، أو التأثير الذي يمارسه النص على وعي المتلقي، باستعمال الألفاظ المنمقة والمعاني الفخمة، أو عن طريق التنقيح والتحكيك، وكل هذه المؤثرات في علم الأسلوب الحديث تقع تحت عنوان "المؤشرات الأسلوبية التي يراها انحرافا، إن لم يكن عن قياس لغوي، فهو انحراف عن توقعات السامع"[2]، والانحراف عن المعتاد سواء كان ذلك على مستوى اللغة المستعملة أو على مستوى التقاليد الشعرية يكن أكثر استمالة للسامع ولفتا لانتباهه، وانتزاعا لإعجابه.

إن التلقي الانطباعي في الجاهلية اهتم بالجزيئات التي تقتصر على التفاعل مع البيت أو البيتين لينتقل بعد ذلك إلى تعميم الأحكام على القصيدة كلها، وإن كان البعض يرى في هذا عيبا من عيوب التلقي الجاهلي، فإنه لا ينفي فضل الانطباعية في تربية ذوق المتلقي العادي، الذي يكون في حالات كثيرة مشروع متلق جاد، ينتقل من البحث عن المتعة إلى ما وراءها من حقيقة[3].

إن المتلقي في الجاهلية كان في أغلب الأحيان متلقيا محترفا أو فائقا عارفا بقوانين الشعر وتقنياته من أمثال الذيباني والخطيئة والخنساء والأعشى وحسان بن ثابت وغيرهم من الشعراء المفلقين المشهود لهم بالباع الكبير في الشعر وفنون القول، مما جعل العرب تتجاوز مجرد الذوق والانفعال إلى ربط البراعة في نظم الشعر بالبراعة في صياغة الصور الفنية، ولكن دون أن يتحول ذلك إلى دراسة منظمة، وتحليل وتعليل لهذه العصور والأساليب والتعريف بها الإشارة إلى أسباب الحسن فيها، وهي مباحث لم تهيئهم حياتهم العقلية البسيطة في ذلك الوقت إلى خوضها مما سيتوفر لغيرهم بمفعول حوادث أخرى تَجِدّ في المجتمع العربي الإسلامي"[4].

فإن كانت أحكامهم على النصوص الأدبية تتهم بالقصور والجمود الذي لا يتعدى حدود الانطباعية، فلا نجد إلا أن نلتمس لهم تفسيرا، وهو أن هذه النصوص الشعرية كانت مفهومة في زمانها وواضحة عند أصحابها ومتلقيها.

2-التلقي بين الانطباعية والموضوعية:

لقد كانت الانطباعية هي المرحلة الأولى في عملية التلقي العربي القديم، في مواجهة النص الأدبي بالاعتماد على الذوق الفطري، والاستحسان الشخصي، النابعين من ذاتية الفرد وحماسته وتعصبه. تلتها مرحلة ثانية في مسار التحول والتطور، اتسمت بحضور متلق عادل يُشهد له بالحصافة، واستقامة الذوق، والقدرة على التحليل عند

---

[1] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 111.

[2] تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، مج 7، ع 3 ، 4 أبريل، سبتمبر 1987، ص33.

[3] سيد فضل، نقد القصيدة العربية، ص 89.

[4] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 29، 30.

رجحان كفة المفاضلة. إلا أن هذا لا يعني الإمّحاء التام لمعالم الانطباعية، وإنما الحد من سطوتها في تلقي الفنون الأدبية.

ولقد كان العصر الإسلامي مهدا لاحتضان مثل هذه النقلة الأدبية، وإعلانا لبزوغ نموذج جديد للتلقي، يتراوح بين الانطباعية الموروثة، والموضوعية التي استقدمتها ظروف العصر المتمثلة في ميلاد مجتمع إسلامي فتي، عرف انقلابا يكاد يكون شاملا في القيم والمفاهيم والتصورات، مما يجعلنا نتساءل عن مدى استمرارية احتفاء العرب وتعلقهم بالشعر على النحو الذي كانوا عليه في الجاهلية، وفي خضم أسس مغايرة للأسس التي يهدف الإسلام إلى ترسيخها وإقامة الحياة الجديدة عليها؟ أم أن المجتمع الجديد قد أدار وجهه للشعر، وانشغل بأمور الغزو والجهاد وتوطيد أركان الدولة الإسلامية؟ إن هذه التساؤلات تدفعنا إلى الوقوف على حالة الشعر في ظل المستجدات التي فرضتها الروح الإسلامية، من دون أن نخلط بين نقد الشعر وموقف الإسلام منه. فالنقد يهتم بالتفريق بين الجيد والرديء في إطار البحث عن الجوانب الجمالية للنص الأدبي، أما موقف الإسلام فيستند إلى المعيار الديني الذي يفرق بين الحلال والحرام. وبما أن القرآن هو أعظم حدث عرفته الأمة العربية، وهو دستورها الحياتي، مصداقا لقوله تعالى:﴿إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ وَيُبَشِّرُ الْمُؤْمِنِينَ﴾[الإسراء، آية:9] وكذا قوله تعالى:﴿وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ﴾[الكهف، آية:54]. وكذا قوله :﴿أُوحِيَ إِلَيَّ هَذَا الْقُرْآنُ لأُنْذِرَكُمْ بِهِ﴾[الأنعام، آية:19]. يدفعنا إلى تبين موقف القرآن الكريم من الشعر والشعراء.

فيقول تعالى في كتابه الكريم:﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ﴾ [الأنبياء، آية:5]

وقوله:﴿وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ﴾ [الصافات، آية:36].

وقوله:﴿أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ﴾ [الطور، آية:30].

فيقول تعالى في كتابه الكريم:﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ﴾ [الأنبياء، آية:5]

وقوله:﴿وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ﴾[الصافات، آية:36].

وقوله:﴿أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ﴾ [الطور، آية:30].

إن هذه الآيات الثلاث تجعل من الرسول عليه الصلاة والسلام شاعرا ومن القرآن الكريم ضربا من الأقوال الشعرية، ونفيا لذلك وردا عليه نجد قوله تعالى:﴿ومَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ﴾ [الحاقة، آية:41].

وقوله:﴿ ومَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ﴾ [يس، آية:69]. فهذه الاتهامات نابعة من عند أصحاب القلوب المريضة والإيمان الضعيف، فمحمد عليه الصلاة والسلام ليس بشاعر وإنما رسول الله إلى جمعاء البشرية بشيرا ونذيرا، وكلام الله هو القرآن الذي فرق به بين الحق والباطل.

كذلك جعل الله في كتابه الكريم سورة أسماها بالشعراء يقول فيها عنهم: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتْبَعُهُمُ الغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ إِلاَّ الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ

وذَكَرُوا اللهَ كَثِيرًا وانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِمَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾ [الشعراء، آية:224-227]

ويفهم من هذه الآية أن "المضمون الشعري عند الشعراء غير المؤمنين يخضع لنزوات الشاعر وميوله، ولضرورات النظم؛ فالشاعر يهيم في كل واد يعرض له ولا يشده الحق إليه، بل ربما يعتاده النظم إلى معان لا يقصد إليها. وجملة القول أن هيجان نفس الشاعر عند الإبداع ربما يضعف سلطان العقل على القول، فينقاد الشاعر وراء القول. ولعلنا نفهم هذا أكثر حين نتذكر أن الهيام في اللغة ما لا يتمالك من الرمل، فهو ينهار أبدا، و(الْهُيام) كالجنون من العشق"[1].

أما قوله تعالى بأن الشعراء "يقولون ما لا يفعلون" فالمقصود به أن لغة الشاعر هي نوع "من اللغة مكتف بذاته، ولا يترتب عليه فعل، إن مضمونها موجود فيها فحسب، والعوالم التي تنشئها يشكلها النظم ويرسم ملامحها خيال الشاعر وحده"[2].

والآيات السالفة الذكر لا تعني عدائية القرآن الكريم للشعراء أو نهيا عن قول الشعر، وإنما هي نهي عن مخالفة الأحكام العقدية والتعاليم الإسلامية، ونفي للشاعرية عن الرسول صلى الله عليه وسلم.

إن كان هذا موقف القرآن الكريم من الشعر فكيف سيكون يا ترى موقف العرب من الشعر في العصر الإسلامي؟ أو بالأحرى كيف سيتلقى المتلقي العربي الشعر في العصر الإسلامي؟

إن المقصود بالعصر الإسلامي هي تلك الفترة الممتدة من ظهور الإسلام إلى سقوط الدولة الأموية أي في سنة 132هـ. ولدراسة مسارات التلقي عبر هذه المرحلة يجب تقسيمها إلى قسمين: فترة صدر الإسلام، وفترة الخلافة الأموية.

2-1- التلقي في صدر الإسلام:

إن التلقي في أي مرحلة من المراحل التاريخية يعتمد على مرجعيات فكرية ومعرفية تفرض نفسها على الساحة الأدبية، وتجعل من رصد فعل التلقي يكون من خلال رصد عملية التجاوز أو الانزياح عن المعيار القديم الذي يمثل سلطة الماضي، وفتح المجال لانبثاق المعيار الجديد الذي يُخضع الماضي لسلطة الحاضر. ولهذا يعتبر ظهور الإسلام نقطة التحول في مسار التلقي الأدبي العربي، إلا أنه تحول بطيء حافظ على بعض صفات المرحلة الفائتة فيما يتعلق بالمناحي الجمالية للأعمال الأدبية، مع شيء من تعاليم الدين الإسلامي. وحتى نستجلي محاور التحول عبر مسار التلقي في صدر الإسلام من منطلق التراث النقدي العربي، لابد من التعرض لأنماط التلقي في عهد الرسول، وكذا عهد الخلافة الراشدة.

---

[1] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

أ- التلقي في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام:

لقد كان تلقي النص القرآني عن طريق الوحي شكلا من أشكال التلقي التي انفرد بها رسول الله عليه الصلاة والسلام عن باقي البشر، لقوله تعالى: ﴿وإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكيمٍ عَلِيمٍ﴾ [النمل، آية:6] وقوله أيضا:﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ تَنْزِيلاً﴾ [الإنسان، آية:23].

وتلقي القرآن الكريم لا يعني مساواته مع النصوص الأدبية البشرية حتى وإن كان من ناحية التلقي، فهو كلام الله المعجز بألفاظه ومعانيه، ومعجز الإنس والجن على الإتيان بمثله، وإنما الغرض من ذلك هو توضيح أن النص القرآني نفسه كان محل تلق سواء كان ذلك من الله إلى الرسول عليه الصلاة والسلام في شكل وحي يوحى، أو من الرسول صلى الله عليه وسلم إلى البشرية جمعاء، ونأينا بالنص القرآني على أن يكون موضع دراسة وتحليل وكشف جوانب التلقي والتأثير فيه ليس عجزا وإنما رغبة منا في تنزيهه وإبعاده عن أيدي النقاد والأدباء، ولنكتفي بإيراد كيفية تلقي الرسول عليه الصلاة والسلام للأشعار في الإسلام بعد أن علمنا كيف كان تلقيها في الجاهلية.

فقد ورد في "جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد القرشي قوله: "كان رسول الله صلى الله عليه وسلم لا يعرف الشعر، ولا يقوله، ولكنه كان يعجبه استماعه"[1]، إلا أن أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم التي تبين رأيه في الشعر تواترت بين الذم والمدح، حيث نجده يقول في مواضع الذم للشعر:"لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعرا"[2]، وقوله أيضا:"لما نشأت بُغضت إلي الأوثان وبُغِّض إلي الشعر".

وهو بذلك مؤيد لقوله تعالى:﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتْبَعُهُمُ الغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ إِلاَّ الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وذَكَرُوا اللهَ كَثِيرًا ﴾لكن من ناحية أخرى نجده عليه الصلاة والسلام يقول عن الشعر:"إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا"[3] وكذلك قوله:"لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين"[4]. وقوله أيضا:"الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في نواديها وتسل به الضغائن من بينها"[5].

إن القارئ لهذه الأحاديث الشريفة يلمس فيها نوعا من التناقض فالرسول الكريم عليه الصلاة والسلام يذم مرة الشعر ومرة أخرى يمدحه، وحقيقة الأمر أن الرسول "إذ يذم الشعر لا يذمه على إطلاقه، وإنما يذم نوعا خاصا منه، هو ذلك الشعر الذي يجافي روح الإسلام وتعاليمه، ويباعد بين العرب، ويفرق كلمتهم، ويذكي فيهم روح العصبية بكل أنواعها وآثامها (...) والرسول إذ يمدح الشعر إنما يمدح ما يغلب عليه روح التدين، وما

---

[1] أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص30.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص20.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 13.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص28.

[5] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص23.

ينبري للدفاع عن الإسلام والانتصار للحق، وما يدعو للفضائل ومكارم الأخلاق"[1]. فالشعر يكون جيدا مستحسنا ما وافق تعاليم الإسلام و لم يرد فيه ما يخالف أوامر الله ونواهيه، ويُحيِي تقاليد الجاهلية التي نهى عنها الإسلام.

واختيار الرسول صلى الله عليه وسلم بالذات في مرحلة صدر الإسلام، وإيراد آرائه النقدية إزاء الشعر في مصادر ومدونات النقد القديم لم يكن من باب الصدفة العمياء وإنما من باب العمد والقصد، واختياره شبيه إلى حد ما باختيار النابغة الذبياني في الجاهلية ليكون حكما وناقدا لأشعار العرب، وذلك لكونه أعلم الناس بفنون الشعر وقوانينه ولولا ذلك لما احتكمت إليه الشعراء تتغى رأيه ومشورته، فموضوع التلقي واحد وهو الشعر، إلا أن اختيار الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام لم يكن لقوله الشعر أو نظمه، وإنما لكونه أعلم العرب بالدين الإسلامي، فمثلما كان النابغة المعلم الأول للشعر، فقد كان الرسول عليه الصلاة والسلام المعلم الأول لتعاليم الإسلام لقوله تعالى:﴿وَهُوَ الذِي بَعَثَ فِي الأُمِّيِّينَ رَسُولاً مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمُ آياتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلاَلٍ مُبِينٍ﴾ [الجمعة، آية:2]

فالاختلاف إذن بين النابغة والرسول الكريم عليه الصلاة السلام من وجهة النظر الأدبية كان في شخص المتلقي ذاته من ناحية العلم وليس في موضوع التلقي الذي هو الشعر، ومن الطبيعي أن تتخذ آراء الرسول عليه الصلاة والسلام في الشعراء وأقوالهم دليلا أو معيارا يُماز به جيد الشعر من رديئه، إلا أن روح الإسلام التي استشرت في جسد الأمة العربية دفعت بعض الشعراء ممن فتح الله صدورهم للإسلام إلى الاعتزال التام عن قول الشعر والتفرغ للجهاد والعبادة، أمثال لبيد بن ربيعة الذي "ولد في أوائل القرن الأخير من العصر الجاهلي، وبلغ الإسلام شيخا مسنا، ودخل فيه وعاش في ظله طويلا إلى أن مات في عام (40 هـ/660م) ويكفيه فخرا أن أثنى الرسول صلى الله عليه وسلم على بعض شعره، إذ روى أبو هريرة رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه وسلم قال:"أصدق كلمة قالها الشاعر كلمة لبيد: ألا كل شيء ما خلا الله باطل"[2].

وفي رواية أخرى لهذا الحديث:"أشعر كلمة تكلمت بها العرب كلمة لبيد"[3]. وكلمة أصدق هنا تعني أن الرسول عليه الصلاة والسلام جعل من الصدق معيارا لتلقيه الأشعار وقبولها.

وتذكر الأخبار أن النبي عليه الصلاة والسلام سمع السيدة عائشة رضي الله عنها تنشد شعر زهير بن جناب:

ارْفَعْ ضَعيفَكَ لا يَحرْ بكَ ضَعْفُهُ ... يـــومًا فَتُدْرِكَهُ عَواقِبُ ما جَنَى

يَجْزِيكَ أو يُثْنِي عَليكَ فإنَّ مَنْ ... أَثْنَى عَليكَ بِما فَعَلْتَ كَمَنْ جَزَى

فقال:"صدق يا عائشة، لا يشكر الله من لا يشكر الناس"[4].

---

[1] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 43، 44.

[2] الإمام مسلم، الجامع الصحيح، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1329 هـ، مج 2، ج7، ص48.

[3] المصدر نفسه، ص 49.

[4] ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، دط، 1983، ج5، ص 275.

وإلى جانب معيار الصدق، فإن للرسول صلى الله عليه وسلم معيارا آخر هو مطابقة الحق لقوله:"إن الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه"[1] وقوله أيضا:"إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب"[2].

إن الرسول عليه الصلاة والسلام اتخذ من تعاليم الإسلام ميزانا يزن به القيمة الفنية للأشعار، وهو بذلك يُخضع الموقف الجمالي للموقف الديني[3] من خلال اعتماد معيارَي الصدق وكذا مطابقة الحق.

ومن الروايات التي توضح الرؤية النقدية عند الرسول عليه الصلاة والسلام، ما جاء في الأغاني، حيث يُروى أنه سمع صلى الله عليه وسلم كَعْبًا بن مالك يقول:

مُقالَتُنا عَنْ جِذْمِنا كلَّ فَخْمَةٍ مُذَرَّبَةٍ فيها القَوانِسُ تَلْمَعُ

فقال له:"لا تقل عن جذمنا، ولكن قل: ومقالتنا عن ديننا"[4]. إن التصحيح الذي أورده الرسول صلى الله عليه وسلم على بيت كعب بن مالك من خلال استبدال كلمة "جذمنا" بكلمة "ديننا" دليل على معرفته بالمعاني واختيارها، وما يمكن أن تثيره من فروق في المعنى العام للبيت الشعري، وفي هذا السياق نجده يبدي رأيا مشابها عندما أنشده كعب بن زهير قصيدته المشهورة وفيها البيت:

إنَّ الرَّسولَ لَنورٌ يُسْتضاءُ بِهِ مُهَنَّدٌ مِنْ سُيوفِ الْهِنْدِ مَسْلولُ

قال له: من سيوف الله فأصلحها كعب"[5].

وتفطُّن الرسول صلى الله عليه وسلم إلى دور الاستبدال في تحسين معنى الأبيات، شبيه إلى حد ما بمبدأ الاستبدال والمجاورة عند جاكبسون الذي كان موضوع بحث نشره سنة 1956 حيث يرى أن"التعبير يقوم على محورين، هما محور المجاورة Syntagmatiqueومحور الاستبدال أو التداعي Assciative فالعناصر المستخدمة في التعبير تتخذ في البداية ترتيبها الأفقي، ثم يكتسب كل عنصر منها معناه بالنظر إلى ما يستدعيه من عناصر أخرى لدى أولئك الذين أرادوا إنماء الفكرة وتوضيحها"[6] وعند البنيويين نجد هذا المبدأ باسم التوافق (Combination) والانتقاء (Selection). فأن يكون الرسول صلى الله عليه وسلم سيفا من سيوف الله أبلغ وأحسن من أن يكون سيفا من سيوف الهند، فالمجاورة في البيت تكون على الصعيد الأفقي أي الانتقال من الدال إلى الدال، وعملية الاستبدال جعلت من الحركة تنتقل عموديا من الدال إلى المدلول أي من اللفظ إلى المعنى، وهو نوع من التلقي القائم على استحسان المعاني وتخيرها.

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص22.

(2) المصدر نفسه، ص22.

(3) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 44.

(4) الأصفهاني، الأغاني،مج16، ص170. الجذم: الأصل، الفخمة: الكتيبة العظيمة، القوانيس: جمع قونس، أعلى بيضة الحديد، الهامش.

(5) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 19.

(6) إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 116-117.

كما نجد للرسول صلى الله عليه وسلم موقفا آخر، يقف فيه موقف الاستحسان والرضا عند سماعه لقصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد)، وخاصة عند بلوغه الأبيات التي يقول فيها:

إنَّ الرَّسولَ لَنورٌ يُستضاءُ بِهِ ... وصارِمٌ مِنْ سُيوفِ اللهِ مَسْلولُ
عصْبَةٌ مِنْ قُريشٍ قالَ قائِلُهُم ... بِبَطْنِ مَكَّةَ لَمَّا أسْلَموا زولوا
زالُوا فما زالَ إنْكاسٌ ولا كَشْفٌ ... لِيَومِ اللِّقاءِ ولاَ سودٌ مَعازيلُ

فنظر الرسول صلى الله عليه وسلم إلى ما عنده من قريش كأنه يومئ إليهم أن يسمعوا.. فكساه النبي صلى الله عليه وسلم برده"[1] التي بلغ أمرها شرفا رفيعا، وقد اشتراها معاوية بعد ذلك بعشرين ألف درهم وهي التي يلبسها الخلفاء في العيدين.

فالرسول صلى الله عليه وسلم بنظره إلى الجالسين معه وإيمائه لهم بالاستماع، دليل على استحسانه لشعر كعب بن زهير، وكسوته بالبردة حركة تدل على إعجابه الشديد به، وهذا يجعلنا أمام نوع من التلقي يكون بالحركة والإيماء. صحيح أن الحركة والإيماء هنا لم يكونا صادرين عن الشاعر وإنما من الرسول صلى الله عليه وسلم إلا أن المقصود بهما هو كعب وشعره.

كما أن فصاحة الرسول صلى الله عليه وسلم وتذوقه للكلام الجيد، جعلاه يخوض في حديث الشعر مع الوافدين عليه ممن أسلموا، فيقبل من أشعارهم ما وافق الدين والدعوة ويرفض ما خالفهما.

ومما يروى "أن النابغة الجعدي أنشده:

ولا خَيْرَ في حِلْمٍ إذا لم يَكُنْ لَهُ ... بَوادِرُ تَحْمي صَفْوَهُ أنْ يُكدَّرَا
ولا خَيْرَ في جَهْلٍ إذا لم يَكُنْ لَهُ ... حَليمٌ إذَا ما أَوْرَدَ الأمْرَ أصْدَرَا

فأعجب الرسول بجودة شعره وقال له: أجدت لا يفضض الله فاك"[2]، فالرسول صلى الله عليه وسلم في استحسانه لقول النابغة الجعدي لم يستند إلى تعليل أو تحليل، وإنما إعجابه كان من منطلق الانطباع، إلا أنه انطباع لا يخضع فقط لعامل الذوق والفطرة وإنما أيضا للعامل الديني، وهذا يجعله مختلفا عن الانطباع الجاهلي.

ومن أوضح صور التلقي عند الرسول صلى الله عليه وسلم، والتي يبدو فيها مبدأ التأثرية جليا للعيان، ما روي عن قُتيلَة بنت النّضر بن الحارث بعد مقتل أبيها عرضت للنبي وهو يطوف فاستوقفته وجذبت رداءه حتى انكشف عن منكبه ثم أنشدته قصيدة منها:

أمُحَمَّدُ ولَدْتُك خَيْرُ نَجيبَةٍ ... في قَوْمِها والفَحْلُ فَحْلٌ مُعْرِقُ
ما كانَ ضَرَّكَ لَوْ مَنَنْتَ ورُبَّمَا ... مَنَّ الفَتى وهوَ الْمَغيظُ الْمُحْنَقُ؟
فالنَّضْرُ أقْرَبُ مَنْ قَتَلْتَ قَرابَةً ... وأحَقُّهُم إن كانَ عِتْقٌ يُعْتَقُ

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص85.
[2] الصفهاني، الأغاني،مج5، ص 9.

ويروى أن الرسول لما سمع شعرها رق لها حتى دمعت عيناه، وقال: لو سمعت شعرها هذا قبل قتلـــه لمننـــت عليه"[1].

فشعر قتيلة الذي جاء مزيجا من اللوم والعتاب والاسترحام، حرك داخل الرسول صلى الله عليه وسلم مشاعر العطف والرأفة، فدمعت عيناه الشريفتين، وهذا دليل على ما يمكن أن تحدثه الكلمات في نفس المتلقـــي، وفي تغيير الأمزجة، وقتيلة هنا خاطبت جانب الكرم والعفو عند الرسول صلى الله عليه وسلم باستعمالها لمفـــردة "مَننت" وفي ذلك اعتراف منها بخطأ والدها الذي لا يكون العفو فيه إلا على سبيل المنّ، وفهم الرسول صلى الله عليه وسلم لدلالات هذه المفردة جعله يستعيرها من بيتها ويجيبها بها، فما كان قتل الرسول صلى الله عليه وسلم للنضر إلا عن استحقاق، وما كان رده لقتيلة إلا من باب العفو عند المقدرة، لكن ماذا يفعل وقد سبق السيف العذل.

لقد كانت الشواهد النقدية السالفة الذكر من أوضح صور التلقي الشعري عند الرسول صلى الله عليه وسلم، أما بقية الروايات فهي تُظهر كيفية تسخيره الشعر للذود عن المسلمين وأعراضهم، ومن ذلك ما روي عن وفد من عرب تميم المعادين له الذين قدمـــــوا عليه ومعهم من شعرائهم الزبرقان بن بدر، والأقرع بن حـــابس، ومن خطبائهم عطارد بن حاجب، ثم راحوا ينادونه من وراء الحجرات: يا محمد أخـــرج إلينـــا نُفـــاخرك ونُشاعرك، فإن مدحنا زَيْنٌ، وذَمَّنا شَيْن فرماهم الرسول بخطيبه ثابت بن قيس وشاعره حسان بـــن ثابـــت، فساجل ثابت عطاردا خطابة، وساجل حسان الزبرقان شعرا، وردا عليهما ردا بليغا مفحما، دفع الأقرع بـــن حابس لأن يقول:"والله إن هذا الرجل -يعني الرسول- لمؤتى له، لخطيبه أخطب من خطيبنا، ولشاعره أشـــعر من شعرائنا، ولأصواتهم أرفع من أصواتنا، ثم أسلم القوم جميعا"[2].

كما كان الرسول صلى الله عليه وسلم عالما بتأثير الشعر في هجاء أعدائه، ومن أقواله الدالة على ذلك:"هؤلاء النفر أشد على قريش من نضح النّبل"، ويقصد بالنفر حسان بن ثابت وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة، وقد كان الرسول صلى اله عليه وسلم يقول لحسان: "أهجهم -يعني قريشا –فوالله لهجاؤك أشد عليهم مـــن وقع السهام في غلس الظلام، أهجهم ومعك جبريل روح القدس، والقَ أبا بكر يعلمك تلك الْهَنَات"[3].

ومن باب استخدام الشعر سلاحا من أسلحة الدعوة نجد المصطفى عليه الصلاة والسلام قد فاضل بين شعراء الدعوة من وجهة تأثير شعر كلٍّ منهم في المشركين، فقد جاء في الأثر: أمرت عبد الله بـــن رواحـــة فقـــال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسان بن ثابت فشفى واشتفى"[4]، فشعر حســـان أبلغ تأثيرا واشد وطأة في نفوس المشركين.

---

[1] ابن رشيق، العمدة ج1، ص73،74.

[2] الأصفهاني، الأغاني،مج 4، ص 154، 155.

[3] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص28، 29.

[4] الأصفهاني، الأغاني،مج4، ص147.

كما نجد للرسول صلى الله عليهم وسلم آراء في شعراء الجاهلية أمثال امرئ القيس، وعنترة بن شداد فقد قال في امرئ القيس:"ذاك رجل مذكور في الدنيا شريف فيها، منسي في الآخرة خامل فيها، يجيء يوم القيامة معه لواء الشعراء إلى النار"[1].

أما عنترة فقال عنه:"ما وُصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة"[2].

ومجمل القول أن التلقي الانطباعي ظل متواجدا حتى في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام، لكنه لم يكن انطباعا مطلقا متروكا لسلطان الذوق وميولات الهوى، وإنما هو انطباع مقيد بروح وتعاليم الإسلام فما وافق الحق والصدق منه فهو حسن وما خالف فلا خير فيه. وأصبح النظر إلى القيمة الجمالي للقصيدة الشعرية لا يكون إلا بالاستناد على معيار الديني الذي هو مقياس الجودة والرداءة فيها.

ومعالجة المناحي الجمالية للشعر بميزان الإسلام عن طريق إخضاع الجمالي للديني، يضفي على عملية التلقي مسحة من الموضوعية المبثوثة في روح الانطباع لتتحول إلى ركن من أركانه، نلمسها ونحسها ولا نراها.

ب- التلقي في عهد الخلفاء الراشدين: بالطبع لا نتوقع من الخلفاء الراشدين أن ينحو منحى مغايرا لذلك الذي سلكه الرسول صلى الله عليه وسلم، وهم الأصحاب والمقربون، إعمالا لقوله تعالى:﴿لَقَدْ كانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللهِ إِسْوَةً حَسَنَةً﴾ [الأحزاب، آية:21] والأسوة هنا لا تكون في الدين فقط وإنما في كل شيء سنه سواء كان ذلك قولا أو فعلا أو تقريرا، والشعر حقل من الحقول التي وطأتها أقوال الرسول عليه الصلاة والسلام فلا بأس من أن تطأها أقوال الخلفاء الراشدين أيضا تأسيا بخير خلق الله وإبقاء وضمانا لاستمرارية سنته وحفاظا على حدود الشعر من غزو الزيف والمجون، ولعل عمر بن الخطاب هو أوفر الخلفاء الراشدين حظا في نقد الشعر وتمحيصه وتلقيه، إلا أن هذا لا يعني القصور عند الباقين، ومن أمثلة التلقي عند الخلفاء الأربعة نجد:

***التلقي عند أبي بكر الصديق:** لقد كان الشعر من أفتك الأسلحة في الجاهلية والإسلام، مما جعل الرسول عليه الصلاة والسلام يستعمله للدفاع عن الرسالة السماوية ضد المشركين، واعدا الشعراء المسلمين بثواب الله عز وجل، فقد روي أنه قال لكعب بن مالك:"ما نسي ربك وما ربك نسيا شعرا قلته" قال:"وما هو يا رسول الله، قال: أنشده يا أبا بكر، فأنشده أبو بكر رضوان الله عليه:

زَعَمَتْ سَخينَةُ أنْ سَتَغْلِب رَبّها	وليغلبن مغالبُ الغلاب[3]

وهذه الرواية تبين قدرة أبي بكر الصديق رضوان الله عليه على حفظ الشعر وتذكره، ولعل هذا ما جعل الرسول صلى الله عليه وسلم يدعوه إلى إعانة حسان بن ثابت في تخير المعاني التي تنال من كبرياء خصوم الدعوة من قريش، كما أوردنا في رواية سابقة.

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 67.

[2] الأصفهاني، الأغاني،مج8، ص 240.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص 14.

كما كان النبي صلى الله عليه وسلم يستشيره أحيانا في مدى صواب ما سمعه من شعر، فقد روى الزبير بن بكار أن النبي عليه الصلاة والسلام مر ومعه أبو بكر برجل يقول في أزقة مكة:

يا أَيُّها الرَّجُلُ الْمُحَوَّلُ رَحْلُهُ هَلاَّ نَزَلْتَ بِآلِ عَبْدِ الدَّارِ

فقال الرسول صلى الله عليه وسلم: يا أبا بكر هكذا قال الشاعر؟ فقال: لا يا رسول الله ولكنه قال:

يَا أَيُّها الرَّجُلُ الْمُحَوَّلُ رَحْلُه هَلاَّ سَأَلْتَ عَنْ آلِ عَبْدِ مَناف؟

فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: هكذا كنا نسمعها، ويحدثنا المؤرخون أنه رضي الله تعالى عنه كان إذا تمثل الرسول صلى الله عليه وسلم بالشعر وكسره صوبه له"[1].

فأبو بكر الصديق كان يتميز بقوة الحافظة، وهي من الشروط التي يجب أن تتوفر في الناقد البصير إضافة إلى الدربة والمران.

ويروى عنه أيضا أنه كان يقدم النابغة ويقول: هو أحسنهم شعرا وأعذبهم بحرا وأبعدهم قعرا[2]، فهو هنا لم يورد استحسانه انطباعا دون تعليل وإنما أرجعه إلى عذوبة البحر وبعد القعر، وهي أسباب يمكن أن نعتبرها من قبيل التعليل البسيط المفتقر للتحليل.

كذلك مما يروى عنه أن لبيدا أنشده قوله:"ألا كل شيء ما خلا الله باطل" فاستحسنه وقال: صدقت ولما أتبعه بقوله: وكل نعيم لا محالة زائل، أنكره وقال: كذبت عند الله نعيم لا يزول[3].

ومن هذه الرواية يتضح معيار الصدق والكذب الذي انتهج سبيله الرسول صلى الله عليه وسلم من قبل، وواصل عليه أبو بكر الصديق.

وما يمكن أن نخلص إليه بشأن التلقي عند أبي الصديق هو أنه في تلقيه للشعر كان يملك قوة الحافظة، التي تجعله يضع ما يتلقاه من شعر محل مقارنة مع ما يحفظ في ذاكرته، وهذه ميزة تجعل من تلقيه أكثر دقة ووضوحا، هذا إلى جانب اعتماده على المعايير التي سنها الرسول الكريم عليه السلام في تقييم جودة الشعر كالصدق ومطابقة الحق.

***التلقي عند عمر بن الخطاب:** لقد كان عمر بن الخطاب أكثر الخلفاء معرفة بالشعر وفنونه، حيث قال عنه ابن رشيق:"كان رضي الله عنه من أنقد أهل زمانه للشعر وأنفذهم فيه معرفة"[4]، و لم يقتصر هذا على جاهليته فقط وإنما في إسلامه وخلافته أيضا، "والواقع أن عمر ظل في إسلامه كما كان في جاهليته، حفيا بالشعر شديد الشغف به، ظل كذلك بعد اضطلاعه بأعباء الخلافة واشتغاله بمهامها التي لا تدع له من وقته فراغا لغيرها، فكان يتمثل بالشعر ويرويه ويستنشده أصحابه وحفاظه، ويستقبل الوفود ويخوض معهم في الحديث عن شعر

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص 17.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص145.

[3] المرزباني، الموشح، ص 100، 101.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 32.

شعرائهم"[1]. واحتفاء عمر بالشعر وإعجابه به، كان نابعا من معرفته بقيمته وأثره في نفوس الناس، ودوره في تقويم سلوكاتهم وتخليد بطولاتهم. فقد نقل أبو الفرج عن الأصمعي بسنده، "أنه قال: وقال عمر لبعض ولد هَرِمٍ (بن سنان): أنشدني بعض مدح زهير أباك، فأنشده، فقال عمر: إن كان لَيُحسن فيكم القول. قال: ونحن والله إن كنا لنحسن له العطاء. فقال: قد ذهب ما أعطيتموه، وبقي ما أعطاكم"[2].

فهذه الرواية توضح مدى إدراكه لأهمية الشعر في حياة العرب، فهو ديوانها الخالد الذي لا تستهلك السنون والقرون، وهو علمها الذي لا تملك علما أصح منه بالفعل، فالشعر في اللغة يعني العلم والفطنة، وقول القدماء: ليت شعري، معناه: ليتني أعْلَمُ، ولعل هذا ما دفع بعمر إلى الدعوة إلى تعلم الشعر وفهمه، فقد كتب إلى أبي موسى الأشعري عامله في البصرة بقوله له:"مُرْ من قِبلَك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب"[3]. وفي موضع آخر يقول:"أرووا من الشعر أعفه، ومن الحديث أحسنه، ومن النسب ما تواصلون عليه، وتُعرفون به، فرُب رحم مجهولة قد عُرفت فوُصلت، ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساويها"[4]، فتعلم الشعر ورواية أحسنه وأعفه تدل على مكارم الأخلاق، وبلوغ الفضيلة، كما أن الشعر هو ذاكرة الأمة التي تحفظ أنسابها وعاداتها وتقاليدها وتاريخها وهو وعاء معرفتها الذي تنهل منه العرب جميعا.

وبهذا التصور لوظيفة الشعر، عرف عمر بن الخطاب أقدار الشعراء وطرائقهم في التعبير ومقاصدهم في القول وروائع أشعارهم، لذلك نجد امرؤ القيس عنده هو أول الشعراء الذين فجروا ينابيع القول وفتحوا أبواب المعاني، رغم ما أُخذ على شعره من عيوب، فقد رُوي أنه سأله العباس بن عبد المطلب عن الشعراء فقال: "امرؤ القيس سابقهم، خسف لهم عين الشعر، فافتقر عن معان عُور أصح بصر"[5] ورأي عمر بن الخطاب في امرئ القيس أقرب إلى الأدب والنقد من رأي الرسول صلى الله عليه وسلم، فالرسول عليه السلام حكم على امرئ القيس من محورين، محور الدنيا التي هو شريف مذكور فيها، ومحور الآخرة التي يكون سبقا فيها للنار حاملا لواء الشعراء إليها يوم القيامة، أي مدح في الدنيا وعقاب وذم في الآخرة. أما عمر بن الخطاب فيراه السباق إلى افتضاض أبكار المعاني، وصاحب الفضل على الشعراء الذين نهلوا منها في أقوالهم وأشعارهم.

كما عرف عن عمر أيضا تأثره بالشعر وتفاعله معه إلى حد البكاء، رغم كونه الفارس والرجل القوي الشديد. فمما روي أن الحطيئة قال أبيات يهجو فيها جاره الزبرقان هجاء لاذعا، فاشتكاه إلى عمر بن الخطاب، فأمر بحبسه لطعنه في أعراض الناس "فأنشده الحطيئة قوله:

---

[1] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 62.

[2] الأصفهاني، الأغاني، مج10، ص313.

[3] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص24.

[4] أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 36.

[5] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص143. خسف عين الشعر مأخوذة من خسف البئر إذا حفرها في حجارة فنبعت بماء كثير فلا ينقطع. افتقر: فتح مأخوذة من الفقيد هدفهم القناة. عن معان عور: يعني أن امرؤ القيس من اليمن، وأن اليمن ليس لها فصاحة نزار، ورغم ذلك أتى بمعانيه جيدة، الهامش.

مَاذا تَقولُ لأفْراخٍ بِذي مَرَخٍ زُغْبِ الحَواصِلِ لا ماءَ ولا شَجَرُ؟
أَلْقَيْتَ كاسِبَهُمْ في قَعْرٍ مُظْلِمَةٍ فَاغْفِرْ عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ يـــا عُمَرُ

فبكى عمر حين قال: ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ، فقال عمرو بن العاص: ما أظلّت الخضراء ولا أقلت الغبراء أعدل من رجل يبكي على تركه الحطيئة..." [1].

وقصة الفاروق عمر مع الحطيئة أشبه بقصة الرسول عليه الصلاة والسلام مع قتيلة بنت النضر، فكلاهما غيّـــر حكمه وعفا، إلا أن القتل في حالة النضر كان أسبق من العفو، أما عند عمر فحبس الحطيئة لم يمنع العفو عنه رأفة بأولاده الصغار وليس به، بعد أن أصابت أبيات الاستعطاف موضعا في قلبه، من خلال تخيـــل صـــورة الأطفال الذي شبههم بالفراخ الصغيرة التي لم ينم لها ريش بعد وهي متروكة بدون ماء أو طعام. فالصـــورة الشعرية التي شكلها الحطيئة بكلماته، تحولت إلى صورة بصرية عند الفاروق عمر بن الخطاب، لا يراها بالعين المجردة، وإنما يراها بمنظار الخيال، وهذا يعتبر من قبيل التلقي القائم على الصورة الشعرية، ولو استوضحنا البيت الشعري جيدا لوجدنا أن عمر بن الخطاب لم يعف عن الحطيئة فقط لأنه استعطفه، ورأفة بأولاده، وإنما السبب هو الخوف النابع من المساءلة، والذي أثاره فيه سؤال الحطيئة: ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ؟ والمســـاءلة هنـــا ليست مساءلة الأطفال له، وإنما مساءلة الله له غدا في الآخرة عن هؤلاء الأطفال الذين تركهم في العراء بعـــد سجن والدهم. فسماع صيغة السؤال أثارت عند الفاروق عمر استجابة خيالية، ذهبت به إلى أبعد الحدود إلى يوم يقف أمام الله فيحاسبه على ما فعل، وهو خليفة الله في الأرض، ومن أصعب الأمور على المؤمن أن يبيت ليله وهو ظالم لشخص أو جائر في حكم.

ومما يروى أيضا عن نقود عمر بن الخطاب أنه تحدث مرة مع وفد من غطفان، وقد نزل ببابه فقال: يا معشر غطفان أي شعرائكم الذي يقول:

حَلَفْتُ فَلَم أترُك لِنَفْسِك ريبَةً وليْس وراءَ اللهِ لِلمَرْءِ مَذْهَبُ
لئِن كُنْتَ قَد بُلِّغت عني خيانَةً لَمُبْلغكَ الواشِي أغَشُّ وأكْذَبُ
ولَسْتَ بِمُسْتَبق أخًا لا تُلُمُّه عَلى شَعْبِ أيِّ الرِّجال المهذَّبُ؟

قالوا: النابغة يا أمير المؤمنين. قال: فأيكم الذي يقول:

فإنَّك كاللَّيلِ الذي هُـــو مُدْركي وإنْ خِلْتُ أنَّ المنْتَأى عَنْكَ واسِعُ
خَطاطيفُ حُجْنٌ في حِبالٍ مَتينَةٍ تُمُد بهـــا أيْـــدٍ إلَـــيكَ نَـــوازِعُ

قالوا: النابغة. قال: فأيكم الذي يقول:

إلى ابْنِ مُحَـــرِّقٍ أعْمَلْتُ نَفْسي وراحِلـــــتي وقَدْ هَدَتِ العُيونُ
أتَيْتُك عـــــــاريا خَلَقًا ثِيابي عَلى خَـــــوفٍ تُظَنُّ بِي الظُّنونُ
فألْفَيْتُ الأمـــــــانَةَ لم تَخُنْها كذلكَ كـــــانَ نوحٌ لا يَخونُ

[1] الأصفهاني، الأغاني، مج2، ص157، 158.

قالوا: النابغة يا أمير المؤمنين، قال: هذا أشعر شعرائكم[1].

قد يبدو للبعض أن حكم الفاروق عمر على شعر النابغة هنا من قبيل الانطباعية البحتة المفتقدة للتعليل والتفسير، وقد ذهب عبد العزيز عتيق هذا المذهب أيضا عندما رأى أن عمر في هذا الموقف"مثله مثل نقاد عصر الرسول والعصر الجاهلي يصدر حكما غير معلل، فالنابغة في رأيه أشعر غطفان، أي أشعر من شعراء عبس وذبيان من أمثال عنترة، والربيع بن زياد، والحطيئة، وعروة بن الورد، والشماخ بن ضرار، وابن ميادة، ممن يرجعون بأصلهم إلى غطفان"[2] إلا أن الحقيقة خلاف ذلك ولا شبه في حكم عمر ونقده بنقد الجاهلية وذلك لأن النقاد في الجاهلية كانت تحكم على الشطر الواحد من البيت أو البيت الواحد أو على القصيدة الواحدة ثم تعمم الحكم على جميع أشعار الشاعر وتجعل منه أشعر الناس أو العرب.

إلا أن عمر بن الخطاب في المثال السابق، لم يستشهد بشطر واحد أو بيت واحد أو قصيدة واحدة، وإنما استشهد بثلاثة مقاطع مأخوذة من ثلاث قصائد مختلفة، ويدل على اختلافها اختلاف حرف الروي فيها الباء، والعين، والنون، ثم حكم بعد ذلك بأنه أشعر الناس، أي أن الإجادة لم يكن قصرا على بيت واحد وإنما تعددت مواضعها، وشاعت في شعر النابغة مما يجعله أهلا للحكم الذي أصدره الفاروق عمر. فالتلقي هنا حقا قد افتقر إلى التعليل والتفسير لكنه بني على معطيات تغني عنهما وكافية لتدعيمه وإثبات صحته.

ومن الروايات أيضا عن نقود الفاروق عمر بن الخطاب والتي يظهر فيها فعل التلقي، ما حكاه الأصفهاني عن ابن عباس قوله: "خرجت مع عمر في أول غزوة غزاها، فقال لي ذات ليلة: يا ابن عباس، أنشدني لشاعر الشعراء. قلت: ومن هو يا أمير المؤمنين؟ قال: ابن أبي سُلمى. قلت: وبم صار كذلك؟ قال: لأنه لا يتبع حوشي الكلام، ولا يعاضل في المنطق، ولا يقول إلا ما يعرف، ولا يمدح الرجل إلا بما يكون فيه. ثم استعرض أبياتا لزهير، ثم قال: أنشدني له، فأنشدته حتى برق الفجر. فقال: حسبك الآن. اقرأ القرآن، قلت وما أقرأ؟ قال: اقرأ الواقعة، فقرأتها ونزل فأذن وصلى"[3]. إن حكم عمر بن الخطاب على زهير بن أبي سلمى لم يكن مجردا مطلقا وإنما كان معللا مفسرا، مبنيا على حجج وبراهين، ومثل هذا الحكم يعتبر من أنضج صور النقد العربي في صدر الإسلام، وعند تحليلنا لهذه الرواية، نلاحظ أن ابن عباس هو رفيق عمر بن الخطاب في غزوته، وابن عباس هو من أشهر رواة الحديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم إلى جانب أبي هريرة، وإنشاده لشعر زهير بن أبي سلمى دليل على معرفته بالشعر الجاهلي إلى جانب رواية الحديث، وهذا لا يتأتى إلا لمن كان يملك ملكة الحفظ، كما أن مدارسة الحديث وجمعه تقتضي دوما طرح أسئلة من أجل الفهم والاستيضاح، وهذا ما جعل ابن عباس لا يكتفي بالحكم فقط بأن يكون زهير هو أشعر الشعراء، وإنما سأل: بم صار كذلك؟ بما أجبر عمر بن الخطاب على إعطاء التعليل والتفسير لمقنعين، وإقناع ابن عباس لا يكون بالساهل، فكان التعليل مقنعا بقدر ابن عباس، لكن السؤال الذي يجب أن يطرح هنا ماذا لو لم يسأل ابن عباس سؤاله؟ هل

---

[1] الأصفهاني، الأغاني، مج11، ص 20.

[2] عبد العزيز عتيق، تاريخ النص الأدبي عند العرب، ص 67.

[3] الأصفهاني، الأغاني، مج10، ص 300، 301.

كان عمر سيكتفي بقوله أن زهيرا هو أشعر الشعراء فقط ويسكت دون تعليل؟ أم أنه كان سيعلل حتى وإن لم يسأل ابن عباس؟

والغريب في الأمر أن جميع الشواهد النقدية التي يزخر بها التراث النقدي في فترة الجاهلية وصدر الإسلام تكتفي بإيراد الأحكام النهائية، من دون أسئلة أو استفسارات أو توضيحات، وكأن انطباعية السؤال غير موجـــودة تماما في مواجهة انطباعية التلقي، فالسؤال هو من الملكات أو الآليات التي زُوّد بها الإنسان من أجـــل تطـــوير معارفه وصقلها، وهو ليس قصرا على المتعلم أو الجاهل، أو على الصبي أو البالغ، وإنما هو هبة ممنوحة للجميع يتصرف بها كيف شاء، فكيف يعقل أن لا يسأل أحد من قبل؟ ويأتي بعدهم ابن عباس بعقود مـــن الـــزمن ويطرح سؤالا بديهيا كهذا يمكن لطفل في طور الحضانة أن يسأله؟ إن هذه الملابسات تجعل من فكرة الانتحال أكثر رجحانا، وأن هذه الروايات التي نسبت إلى شعراء في الجاهلية أو إلى أناس لم يقولوا شعرا قط لأســـباب مختلفة، لم يكن الهدف منها إبراز الملامح النقدية في تلك الفترات من التاريخ الأدبي العربي، وإنما كان لتضخيم رصيد شعراء معينين بالذات، وفي الغالب هذا من صنع الرواة، وإلا كيف نفسر أن مجمل الروايات تدور حول النابغة الذبياني أو الأعشى أو زهير، وكأنه لم يكن شعراء غيرهم في الجاهلية يُحتكم إليهم، والثابت أن العرب كلهم كانوا شعراء أغنياء وفقراء، سادة وعبيدا وجواري، ولهذا جاءت أحكامهم النقدية فاترة باهتة، لأن هَمَّ واضعها هو التأليف والإكثار، وليس التعليل والتحليل، ومن باب أن بعض الظن إ ثم فلنمسح هذه الخربشات، ولنلتمس لهم عذرا إجباريا مفاده أن هؤلاء الرواة أعملوا معيار الانتقاء في روايتهم عن هؤلاء الشعراء، فتخيروا المجيدين دون غيرهم، وعدم إيرادهم للأحكام النقدية النهائية، تعليلات مرده أنها كانت مفهومة لديهم بالفطرة والسليقة، ومن باب الربح والخسارة أيضا يجعلنا الطعن في هذه الروايات نخسر شطرا كبيرا مـــن شخصـــيتنا الأدبية العربية التي نفاخر بقدمها وعتاقتها التي تعود إلى قرن ونصف أو قرنين قبل الإسلام، ونتوهمها أحيانـــا أبعد من ذلك مغالاة وتعاليا على غيرنا من الأمم. وهذا يدفعنا دفعا إلى كتم شكوكنا في صدورنا، حـــتى لا تخرج فتتسبب في تجريدنا من نياشين تثبت رقينا في الهرم الأدبي العالمي.

وعودة من هذا الجنوح عن المسار، نلتفت ثانية إلى رواية ابن عباس والفاروق عمر بن الخطاب وتعليله لحكمه الذي اعتمد على الصياغة اللفظية وكذا المعاني.

فزهير هو أشعر الشعراء من ناحية اللفظ، لأنه يتجنب حوشي الكلام الذي هو الكلام الغريب المستهجن. ولا يعاضل في المنطق أي لا يركب الألفاظ رقاب بعض في الأبيات فيختل وزنها، وبالتالي تختل فصاحتها. وزهير أشعر الشعراء من ناحية المعنى لأنه لا يقول إلا ما يعرف، فهو صادق لا يكذب، كذلك لا يمدح الرجل إلا بما فيه. وهو بذلك عكس الشعراء الذين يتخذون من شعرهم مطية للتكسب وتملق الأمراء والملوك من أجل نيل رضاهم والفوز بعطاياهم أيضا.

واعتماد عمر بن الخطاب في تعليله على الجمع بين اللفظ والمعنى تطور جديد في النقد العـــربي، لأن مجمـــل الأحكام التي سبق ذكرها إما كانت من ناحية الصياغة اللفظية فقط، وإما كانت من ناحية المعنى فقط، وعمر

بهذا انتبه إلى أن كمال التعبير واستقامة الفصاحة واستواء البلاغة لا يكون إلا بتوافق اللفظ والمعنى، مشيرا عن غير قصد إلى قضية ستكون من أهم القضايا النقدية في القرون اللاحقة ألا وهي قضية اللفظ والمعنى، وانقسام النقاد حول تفضيل أحدهما على الآخر.

بالإضافة إلى معياري اللفظ والمعنى، اللذان أوردهما عمر، فهناك أيضا معيار تحري الصدق وعدم الكذب وهو معيار مقتبس عن الرسول صلى الله عليه وسلم، واجتماع هذه المعايير في أدب واحد يجعلنا نحكم بجودته دونما تردد، وهذا ما حدث فعلا مع ابن عباس عند سماعه لتعليل عمر بن الخطاب، فقد اقتنع بأفضلية زهير بن أبي سلمى، ودليل إقناعه هو عدم طرحه لسؤال ثان رغم إمكانية ذلك، وبهذا نكون أمام نوع آخر من أنواع التلقي ألا وهو التلقي القائم على الإقناع البلاغي، حيث "يكون الإقناع البلاغي صورة للبلاغة العربية في مفهومها لليسر والسهولة، التي هي ملكة عند المقتدر، لا الابتذال الذي هو سمة العي، والوضوح الذي هو خلاف التعقيد، وهذا الوضوح الذي هو من أصول الإقناع البلاغي، لا أن يكون من أسباب الهبوط البلاغي، والصدق الذي يعطي الحق لأصحابه"[1].

و لم يقتصر التلقي عند عمر بن الخطاب على الإقناع البلاغي فقط وإنما على الترديد الدال على التعجب أيضا، ومثال ذلك ما ورد في الأخبار عن العائشي قوله: ولقد أنشدوه –أي عمر بن الخطاب- شعرا لزهير وكان شعره مقدما فلما انتهوا إلى قوله:

وإنَّ الحقَّ مَقْطَعُه ثَلاثٌ يَمينٌ أو نِفارٌ أو جِلاءٌ

قال عمر كالمتعجب من علمه بالحقوق وتفصيله بينها وإقامته أقسامها:

وإنَّ الحقَّ مَقْطَعُهُ ثلاثٌ يمينٌ أو نفارٌ أو جِلاءٌ

يردد البيت من التعجب.

وأنشدوه قصيدة عبدة بن الطيب الطويلة التي على اللام، فلما بلغ المنشد إلى قوله:

والمرءُ ساعٍ لشَيء لَيْسَ يُدْرِكُهُ والعَيْشُ شُحٌّ وإشْفاقٌ وتَأميلُ

قال عمر: متعجبا: والعيش شح وإشفاق وتأميل، يُعَجِّبُهم من حسن ما قسّم وما فصّل[2].

إن ترديد الفاروق عمر بن الخطاب لهذه الأبيات دليل على إعجابه الشديد بإيجازها وبلاغتها وإصابتها المعنى الصحيح، وذلك ما دفعه إلى التعجب، فبثلاث كلمات استطاع زهير بن أبي سلمى أن يختزل كل نظرية الحق، وهذا ما جعل عمر بن الخطاب في رواية أخرى يقول لو أدركته أي زهير –لوليته القضاء- ، وتعجب عمر الفاروق عمر وإعجابه في نفس الوقت نابعين من روعة التدرج المعنوي الوارد في البيتين، فتقسيم الحق في البيت الأول على سبيل المثال إلى يمين ثم نفار ثم جلاء أشبه بالتدرج اللوني الذي يكون من اللون الفاتح إلى اللون القاتم. فاليمين أقل حدة وثبوتية من الاحتكام، والاحتكام أقل ثبوتية من الجلاء الذي هو أعلى درجات

---

[1] محمد بركات حمدي أبو علي، دراسات في البلاغة، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984، ص 33.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 240-241. النفار: أي يتنافروا إلى حاكم يحكم بينهم، والجلاء بالكسر: البينة والشهود، الهامش.

الإثبات وهذه الثلاث هي ما نطلق عليه اليوم قرائن الإثبات في القانون الوضعي، وتشملها مـــواء وقـــوانين استغرق فهمها وشرحها وضبطها كتبا ومجلدات عديدة، وها هو زهير بن أبي سلمى من أعمـــاق الصـــحراء العربية، ومن أعماق الجاهلية يؤسس للقانون الوضعي الحالي بثلاث كلمات وفي بيت شعري واحد، فلا عجب أن يتعجب عمر بن الخطاب وهو أب العدل كله.

والترديد هنا كان بهدف التمعن في المعنى والتفحص أكثر، لما يمنحه لصاحبه من فسحة زمنية تمكنه من التدقيق والتبين، وهذا دليل على بداية النزعة العقلية القائمة على التفكير المتأني في نقد الشعر وتقييمه، خلافا للتســـرع الانفعالي الذي لاحظناه في الجاهلية.

أما بقية الروايات عن نقود عمر بن الخطاب فكانت تدور حول الهجاء والهجّائين سواء كان ذلك بين الحطيئة والزبرقان، أو بين النجاشي والعجلاني، وكيفية معاقبته لهم عن طريق السجن أو الجلد أو العفو مستعينا بآراء ومشورة غيره من الشعراء أمثال حسان بن ثابت، والاستعانة هنا لا تحسب ضده أو تثبت جهله بالشعر وإنما تبرئة لذمته، وتدعيما لحكمه، فلا يمكن أن نتوقع من عمر بن الخطاب، وهو الذي كان "لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد فيه بيت شعر"[1] أن لا يستطيع الميز بين كلام الهجاء وغيره من الكلام الشعري، وبهذا تحسب هـــذه الاستعانة لصالحه لأن فيها تجسيدا لمبدأ الشورى الذي شرعه الرسول عليه الصلاة والسلام، وبالتـــالي تكـــون الأحكام سواء تعلقت بالنقد أو الحق والعدل أكثر إحكاما وإقناعا. كما أن تلقيه لهذه المجالات كان أقرب إلى تلقي القاضي العادل منها إلى تلقي الأديب الناقد.

***التلقي عند عثمان بن عفان:** لم يكن عثمان بن عفان أوفر حظا من عمر بن الخطاب، وذلك لما عرفه عصره من توترات وفتن، أثّرت على الساحة الأدبية، فلم يصلنا من نقوده إلا النزر القليل.

ومما يروى عنه أنه "أُنشد قول زهير بن أبي سلمى:

ومَهْما تَكُنْ عِنْدَ امْرئٍ مِنْ خَليقَةٍ وإنْ خالَها تَخْفى عَلى النَّاسِ تُعْلَمِ

فقال: أحسن زهير وصدق، لو أن رجلا دخل بيتا في جوف بيت لتحدث به الناس، قال: وقال النبي صلى الله عليه وسلم: لا تعمل عملا تكره أن يُتحدث عنك به"[2].

ومما سبق يتضح أن عثمان بن عفان كان يحتكم إلى معيار الصدق في تلقيه للشعر ونقده، وهو بذلك لا يختلف عمن سبقه.

***التلقي عند علي بن طالب:** لم يكن عليا كرم الله وجهه أقل شأنا عن عمر بن الخطاب معرفة باللغة والشعر، فهو أول من وضع النحو عندما أدرك خطورة اللحن على اللغة العربية.

ومن الروايات التي يظهر فيها نقده، ما رواه ابن رشيق: أن أعرابيا جاءه فقال: إن لي حاجة رفعتها إلى الله قبل أن أرفعها إليك، فإن أنت قضيتها حمدت الله تعالى وشكرتك، وإن لم تقضها حمدت الله تعالى وعذرتك، فقال

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ، ص 241.

[2] الأصفهاني، الأغاني، مج10، ص314، 315.

له علي: خُطَّ حاجتك في الأرض فإني أرى الضرّ عليك، فكتب على الأرض (إني فقير) فقال علي: يا قنبر، إدفع إليه حلتي الفلانية، فلما أخذها مثَل بين يديه فقال:

كَسَوْتَنِي حُلَّةً تبلَى مَحاسِنُـــــها ... فَسَوْفَ أَكْسوكَ مِنْ حُسْنِ الثَّنا حُلَلاً

إنَّ الثَّناءَ لَيُحْيِي ذِكْرَ صـــــاحِبِه ... كالغَيْثِ يُحيي نَـــداهُ السَّهْلَ والجَبَلا

لا تَزْهَدِ الدَّهْرَ في عُرْفٍ بَدَأتَ بِه ... فَكُلُّ عَبْدٍ سَيُجْزي بالذي فَعَـــــلا

فقال علي: يا قنبر أعطه خمسين دينارا. أما الحلة فلمسألتك وأما الدنانير فلأدبك"[1] .

فمنْحُ الحلة للأعرابي كان بوازع فعل الخير، وإعالة محتاج من رعيته وهو الخليفة، أما منحه الدنانير فكان بوازع الإعجاب بأدبه وشعره. كما يظهر المعيار الخلقي عند الإمام علي ابن أبي طالب في طلبه من الأعرابي أن يخط حاجته على الأرض حفظا لماء وجهه، وتجنيبا له الإحراج في أن ينطق ويقر بفقره، وذلك لأنه يعلم وقع مثـــل هذا الموقف على الرجل، فهوّنَ عليه ذلك بطلب كتابته.

ومن الأخبار أيضا أنه حُكي عنه أنه قال: "لو أن الشعراء المتقدمين ضمّهم زمان واحد ونُصبت لهم راية فجروا معا علمنا من السابق منهم، وإذا لم يكن فالذي لم يقل لرغبة ولا لرهبة، فقيل: ومن هو؟ فقال الكندي، قيل: و لم؟ قال: لأني رأيته أحسنهم نادرة، وأسبقهم بادرة"[2].

إن هذه الرواية أشبه برواية عمر بن الخطاب مع ابن العباس عند تقديمه لزهير بن أبي سلمى، إلا أن الإمام عليا هنا يقدم ويعقد السبق للكندي وهو امرؤ القيس على جميع الشعراء المتقدمين معللا لذلك بأنه لم يقل شـــعرا لرغبة، فهو أمير وتربى على رغد العيش في بلاط الملوك، فما حاجته لقول الشعر بغية التكسب، كما أنه لم يقل الشعر لرهبة فقد كان فارسا وأميرا وهذا جعله مهاب الجانب من كل العرب. بالإضافة إلى أنه أحسن نـــادرة وأسبق بادرة فقد عُرف بسرعة بديهته وفطنته وصفاء قريحته مما جعله يبدع في اختيـــار المعـــاني وابتكارهـــا وتوظيفها، ومن هذا الجانب تفوق على غيره من الشعراء، والحقيقة "إن امرئ القيس لم يتقدم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء فأستحسنها الشعراء واتبعوه فيها، لأنه –قيل- أول من لطّـــف المعـــاني، واستوقَف على الطلول، ووصف النّساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي وفرق بين النسيب وما سواه من القصيد، وقرب مأخذ الكلام فقيد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه"[3].

وحديث الإمام علي كرم الله وجهه عن سباق الشعراء، دليل على قناعته بأن تفوق الشاعر لا يكون بالقياس على بيت قاله أو قصيدة أنشدها وإنما بالقياس إلى شعر غيره من الشعراء، وفي هذا إشارة إلى بـــذور فكـــرة المفاضلة والموازنة بين الشعراء، والتي نمت ونضجت فيما بعد وخاصة في القرن الرابع الهجري، لتتحول إلى أهم القضايا النقدية التي شغلت بال النقاد، حتى أن الآمدي أطلق على أحد كتبه عنوان الموازنة.

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص25، 26.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص46.

[3] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص144.

وكخلاصة يمكن أن نقول أن المتلقي في صدر الإسلام لم يتخلص من الانطباعية الجاهلية تماما، وإنما أضفى عليها نوعا من الموضوعية النابعة من تعاليم وروح الإسلام.

والمتلقي في هذه المرحلة كان متلقيا محترفا، مثلما هو الحال مع الرسول صلى الرسول صلى الله عليه وسلم فقد كان أعلم الناس بالدين الإسلامي، كما أن رؤيته للشعر كانت وفق معيار ديني مفاده أن الشعر الجيد هو ما وافق الحق، وما لم يوافقه فلا خير فيه، بالإضافة إلى معيار الصدق.

وتبعه في ذلك من تلاه من الخلفاء الراشدين، إلا أن نقود عمر بن الخطاب كانت تمثل نموذجا متطورا من التلقي باعتباره أول من استعمل التعليل والتفسير في أحكامه النقدية عند تفضيله لزهير بن أبي سلمى في تجنبه لحوشي الكلام وعدم معاضلته في المنطق، والصدق في القول، ومدح الرجل بما فيه وهو تعليل من ناحيتي اللفظ والمعنى. من دون أن ننسى الإمام علي كرم الله وجهه، وإشارته لفكرة الموازنة عند تفضيله لامرئ القيس. وفي هذين الروايتين إشارة إلى بداية التحول والانزياح عن معيار الانطباعية، والاقتراب شيئا فشيئا من التلقي الموضوعي الذي لا يكتفي بتعميم الأحكام فقط، وإنما كشف الأسباب المؤدية لإطلاقها.

2-2- التلقي في العصر الأموي: والمقصود به تلك الفترة الممتدة من سنة 40 هـ وهي سنة تأسيس معاوية بن أبي سفيان للدولة الأموية إلى سنة 132 هـ وهو تاريخ سقوطها على يد العباسيين. ولقد ازدهر في ظلال الأمويين الشعر باعتباره ديوان العرب وفنهم الخالد، فتعددت معه بيئات النقد، كما تنوعت أيضا أصناف المتلقين، فمنهم الخلفاء والولاة، والشعراء، والعلماء والفقهاء، وكذلك النساء، ولكل فئة من هؤلاء نظرة تميزه عن البقية، لذلك ستنخير من الشواهد النقدية ما يبرز طريقة التلقي عند كل فئة أو صنف.

أ-التلقي عند الخلفاء والولاة: لقد كان عِلية القوم منذ القديم أحرص الناس على التأدب والتعلم، والإطلاع على مختلف العلوم والمعارف بما في ذلك الشعر الذي هو فنهم القولي المخلد لإنجازاتهم والمادح لملكهم ومكانتهم. وسنتعرض للتلقي عند الخلفاء والولاة كلٌّ على حده:

***الخلفاء:** لقد كان معاوية بن أبي سفيان وعبد الملك بن مروان أشهر خليفتين أمويين سجلهما التراث النقدي العربي في نقد الشعر وتقييمه.

حيث أُثِر عن معاوية حثه على تعلم الشعر وتعليمه فيقول:"يجب على الرجل تأديب ولده؛ والشعر أعلى مراتب الأدب"[1] كما اتخذ معاوية أيضا من الصدق معيارا لنقد الشعر، فيروى عنه أن قال لجلسائه يوما: أخبروني بأشجع بيت وصف بها رجل قومه فقال له رَوْح بن زنباع: قول كعب بن مالك:

نَصِلُ السُّيوفَ إذا قَصُرْنَ بِخَطْونا ... يومًا ونُلْحِقُها إذا لَم تَلْحَقِ

فقال له معاوية:صدقت"[2] دون تعليل أو تفسير.

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص24.

[2] الأصفهاني، الأغاني، مج16، ص171.

وفي الأخبار أيضا أنه:"أذِن للناس إذنا عاما، فلما احتفل المجلس قال: أنشدوني ثلاثة أبيات لرجل من العرب، كل بيت قائم بمعناه، فسكتوا، ثم طلع عبد الله بن الزبير، فقال: هذا مِقوال العرب وعلاّمتها أبو خُبيب، قال مَهْيَم؟ قال: أنشدني ثلاثة أبيات لرجل من العرب كل بيت قائم بمعناه. قال: بثلاث مائة ألف، قال: وتساوي؟ قال أنت بالخيار وأنت وافٍ كافٍ، قال: هات، فأنشده للأفوه الأودي قال:

بَلوتُ النّـــاسَ قَرْنًا بَعْدَ قَرْنٍ فلَمْ أر غَيْرَ خَتَّالٍ وقـــالِ

قال: صدَق، هيه، قال:

ولَم أرَ في الخُطوبِ أشَدَّ وقْعا وأَصْعَبَ مِنْ مُعاداةِ الرِّجالِ

قال: صدق، هيه. قال:

وذُقْتُ مـــرَارةَ الأشْياءِ طُرًّا فَما طَعْمٌ أمَرُّ منَ السُّؤالِ

قال: صدق، ثم أمر له بثلاث مائة ألف"[1].

فمن هذه الرواية يظهر مدى إعجاب معاوية بالبيت المفرد المكتفي بمعناه دونما حاجة لبيت آخـــر يتممـــه أو يشرحه، وقد "عُدّ هذا فيما بعد مبدأ من مبادئ النقد الأدبي عند العرب، وعُدّ الخروج عليـــه عيبـــا سمـــي التضمين"[2] أو ما يسمى اليوم بالتناصّ.

أما بقية الشواهد النقدية التي وردت في التراث العربي، فقد كان تلقي معاوية فيها لا يزيد على استنهاض الهمم في المعارك، أو الحث على الدور التربوي للشعر واستحسان أشعار المروءة والشجاعة، والحط من الأشعار التي تحتضنها أغراض الهجاء والتشبيب والتكسب لما لها من تأثير على الأخلاق والمجتمع.

-عبد المالك بن مروان: لا يختلف موقف مبدأ الملك بن مروان عن موقف معاوية بن أبي سفيان في الـــدعوة التي تعلم الشعر، وخاصة ما كان للجاهليين، حيث كان يقـــول لمـــؤدب أولاده "أدّبهـــم بروايـــة أشـــعار الأعشى؛ فإن لها عذوبة تدلهم على محاسن الأخلاق قاتله الله، ما أعذب بحره، وأصلب صخره"[3].

كما كان عبد الملك بن مروان عالما بدلالات المعاني وتصريفاتها، حيث يروى أن جريرا قال فيه:

هَذا ابنُ عمِّي في دِمَشْقَ خليفَةٌ لَو شِئْتُ ساقَكُم إليَّ قَطينًا

فقال له عبد الملك: جعلتني شرطيا لك، أما لو قلت لو شاء ساقكم إلي قطينا، لسقتهم إليك عن آخـــرهم"[4] بحيث لا تكون تبعية الخليفة للشاعر، وإنما تبعية الشاعر جرير للخليفة.

---

[1] أبو بكر السيوطي، تاريخ الخلفاء، دار الجيل، بيروت لبنان، ط2، 1994، ص 242. يهم: كلمة استفهام معناها ما حالـــك ومـــا شـــأنك، الهامش.

[2] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص66.

[3] أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 67.

[4] المرزباني، الموشح، ص 201.

كما أُثر عليه دعوته إلى استعمال الشعر في نشر مكارم الأخلاق والخلال الطبيعة، والفخر بالعفاف، والمديح بقيم الإسلام، إلا أن هذا لا يعني أن يتحول الشعر إلى مبالغة في الوعظ الديني بما يُذهب جماله الفني، فتملّه النفس وتبتعد عنه، ومن ذلك ما أنشده الراعي:

أخليفَةَ الرَّحمنِ أنَّا مَعشَرٌ حُنفاءُ نَسْجُدُ بُكْرَةً وأصيلاَ
عَرَبٌ نَرى للهِ في أمْوالنا حَقَّ الزَّكـــاةِ مُنَزَّلاً تَنْزيلاَ

قال: ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام، وقراءة آية"[1].

وهذا يدل على أن تلقي الشعر عند عبد الملك بن مروان لا يعتمد على المعايير الدينية فقط، وإنما على المعايير الفنية التي تضفي على الشعر رونقا يميزه عن النثر، وذلك سبب نفيه للشعرية عن البيتين السابقين.

كذلك من صور التلقي عند عبد الملك بن مروان المفاضلة بين الشعراء في إصابة المعنى، فيروي ابن سلام الجمحي أنه دخل كُثَيِّر على عبد الملك فأنشده مدحته، وفيها:

عَلى ابْنِ أبي العاصِي دِلاصٌ حَصينَةٌ أجادَ المسديُّ سَرْدَها وأذالَها

فقال له عبد الملك: أفلا قلت كما قال الأعشى لقيس بن معد يكرب:

وإذَا تَجيء كَتيبَـــةٌ مَلمومَةٌ شَهْباء يَخْشى الذائدونَ نهالَها
كُنْتَ الْمُقَدِّمَ غَيْرَ لابسِ جُنَّة بِالسَّيْف تَضربُ مُعْلما أبْطالَها

فقال: يا أمير المؤمنين، وصفَه بالخُرْق، ووصفتك بالحَزم"[2].

وهذه الرواية جاءت وفق معيار مقتضى الحال أو لكل مقام مقال، فقيس بن معد يكرب الذي مدحه الأعشى يختلف عن عبد الملك بن مروان في المقام، لذلك اختلف وصفهما، إلا أن كثّير يرى أن بيته أحسن من بيتي الأعشى،لأنه رفع من شأن عبد الملك بن مروان في وصفه بالحزم، بينما وصف الأعشى مد يكرب بالخرق أي ضعف الرأي، وهذا ما لم ينتبه له عبد الملك بن مروان عند إعجابه ببيتي الأعشي، وفكرة مقتضى الحال أو المقام هي "فكرة معيارية لأن مراعاتها هي معيار البلاغة، وإنها لهذا السبب تسبق في وجودها إنتاج الكلام وسماعه أو قراءته، لأنها هي التي يصاغ الكلام بحسبها"[3].

ونصادف أيضا عند عبد الملك بن مروان التلقي القائم على القوافي والموسيقى الشعرية، يذكر الرواة أن ابن قيس الرُّقَيَّات أنشد عبد الملك:

إنَّ الحوادِثَ بالمدينَةِ قَدْ أوْجَعَتْني وقَرعْنَ مَرْوَتَيه
وجَبَبْنَني جُبَّ اتِّسام و لم يَتْرُكْنَ ريشًا في مَناكِبَيه

---

(1) المرزباني، الموشح ، ص 249.

(2) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 167. ابن أبي العاصي: عبد الملك بن مروان بن الحكم بن أبي العاصي، درع دلاص: لينة براقة ملساء، حصينة: تحصن صاحبها من الأعداء. سدّى الدرع: نسجها، السرد: حلق الدرع، أذالها: أطال ذيلها. شهباء: بيضاء صافية الحديد، نهال: ج ناهل وهو العطشان والعطش هنا للدم، الجنة: الدرع، المعلم: يعلم مكانه في الحرب، الهامش.

(3) تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم،مجلة فصول، مج7، ع 3- 4، 1987، ص 29.

فقال له: أحسنت، لولا أنك خنّثت في قوافيه، فقال: ما عدَوتُ كتاب الله:

ما أغْنَى عَنِّي ماليَّهْ، هَلَكَ عَنِّي سُلْطانِيَّه" [1]

فعبد الملك لَمح لينا في القوافي فوصفها بالتخنيث، إلا أن قيس الرقيات كان أذكى منه وتملص بتشبيه قافيته يقول الله تعالى في الآية الكريمة:﴿ما أغْنَى عَنِّي ماليَّهْۜ هَلَكَ عَنِّي سُلْطانِيَّه﴾ [الحاقة، آية:28-29].

***الولاة:** كان الحجاج بن يوسف الثقفي عامل عبد الملك بن مروان علي العراق، من أكثر الولاة براعة في نقد الشعر وتبصرا بصنعته. وما يروى عنه أن ليلى الأخيلية قدمت عليه فأنشدته:

إذَا ورَدَ الحَجّاجُ أرْضًا مَريضَةً تَتَبَّعَ أقْصى دائِها فَشفاهَا

شَفاها مِنَ الدَّاءِ العُقامِ الذي بها غُلامٌ إذَا هَزَّ القَناةَ ثَناهـــا

فقال لها: لا تقولي غلام، قولي: همام"[2].

فالغلام صفة الشباب والطيش، أما الهمام فهي صفة الشجاعة والكياسة، وهذا دليل على مدى معرفة الحجاج بدلالات العبارات ومعاني الألفاظ في مواءمتها للكلام والمقام. ومن الروايات أيضا"أنه قال للفرزدق وجرير – وبين يديه جارية- أيكما مدحني ببيت فضل فيه فهذه الجارية له، فقال الفرزدق:

فَمَنْ يَأمَنِ الحَجاجَّ- والطَّير تَتَّقي عُقوبَتَه –إلا ضَعيفُ العَزائِمِ

وقال جرير:

فَمَنْ يأمَنِ الحجَّاجَ، أما عقابــه فمـــر، وأمَّـــا عَهْدُهُ فَوثيقُ

فقال الحجاج:"والطير تتقي عقوبته" كلام لا خير فيه، لأن الطير تتقي كل شيء: الثوب، والصبي، وغير ذلك، خذها يا جرير"[3]. فمفاضلة الحجاج بين بيت الفرزدق وبيت جرير كانت من حيث المعنى، ففضَّل بيت جرير لأنه جمع بين تصوير سطوته وقوته، وبين وفائه بعهوده، بينما الفرزدق جعل من الطير تخاف الحجاج، وبذلك ساوى بينه وبين غيره، لأن الطير تخاف الجميع وليس الحجاج فحسب، وهذا ما انتبه إليه الحجـــاج فـــأعطى الجارية لجرير.

وعلى العموم يمكن أن نخلص أن التلقي عند الخلفاء والولاء كان من ناحية المضمون والتركيز على إصابة المعنى وملاءمة المقام.

ب-التلقي عند الشعراء: إن الشعراء أعلم الناس بالشعر إبداعا وتلقيا، وأكثرهم معرفـــة بمنـــاحي الجمـــال والإجادة، لذلك يصعب خداعهم، أو انتزاع الثناء منهم إلا إذا كان في محله، وما يروى في هذا السياق أن أبا عمرو بن العلاء قال: "لقيت الفرزدق في المربد، فقلت: يا أبا فراس، أحْدَثْتَ شيئا؟ قـــال: فقـــال: خـــذ، ثم أنشدني:

كَمْ دونَ مَيَّةَ مِنْ مُسْتَعْمَل قَذَفٍ ومِنْ فلاةٍ تُسْتَوْدَعُ العِيسُ

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 367.

[2] أبو العباس المبرد، الكامل، تح محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ج1، ص306.

[3] المرزباني، الموشح، ص 178، 179.

قال: فقلت: سبحان الله، هذا للمتلمس، فقال: اكتُمها، فلضَوالُّ الشعر أحب إلي من ضوالّ الإبل"[1] . فأبو عمرو بن العلاء لولا أنه شاعر وعالم بالأشعار وأصحابها، لانطلى عليه بيت الفرزدق، الذي سرقه من المتلمس، وقد عُرف الفرزدق بكثرة الانتحال والسرقات الشعرية، مما يدل على أن تلقي الشعراء للشعر يختلف على تلقي العامة له، فهم أدرى به وبقائليه وبأغراضه، ومن ذلك قول نُصَيب عندما سُئل عن أصحابه الشعراء فقال:"جميل إمامُنا، وعمر بن أبي ربيعة أوصفُنا لِربّات الحِجال، وكُثَيّر أبكانا على الدِّمَن وأمدحُنا للملوك، وأما أنا فقد قلتُ ما سَمِعْتَ"[2].

ومن هذا القبيل أيضا ما قيل عن الأخطل عندما سئل:"أيكم أشعر؟ قال: أنا أمدحُهُم للملوك وأنعتُهم للخَمْر والحُمْر، يعني النساء، وأما جرير فأنسبُنا وأشبُنا، وأما الفرزدق فأفخَرُنا"[3].

كما نصادف عند الشعراء نوعا آخر من التلقي يقوم على القران وهم النسج بين الأبيات فتشكل وحدة موضوعية.

وفي هذا يروى أن عمر بن لجأ قال لابن عمٍّ له: أنا أشعر منك، قال له: وكيف؟ قال: إني أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمه"[4] ومثل هذا أيضا ما رواه ابن قتيبة أنه قال أحدهم لرؤبة:"رأيت ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبني، قال رؤبة: نعم ولكن ليس لشعره قِرانٌ، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه"[5] والقران من الأسس الجمالية المعتمدة في تلقي الشعر والحكم على الشاعر.

ونجد الشعراء الأمويين قد تلقوا الشعر أيضا من حيث سهولة وصعوبة نظمه، فيقول الأخطل عن شعر كل من الفرزدق وجرير:"الفرزدق ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر"[6] ، إلا أن جريرا لم يعجبه الحكم، وثارت ثائرته، "فهجا الأخطل بمرارة، وكأن جريرا أدرك أن الأخطل إنما يقصد أن شعر الفرزدق أمتن من شعره، فما يُنحت من الصخر يثبت ويبقى، وما يغرف من البحر يتلاشى سريعا"[7] ولو أن شخصا آخر نظر إلى هذه العبارة لظن أن الأخطل يفضل جريرا على الخرزدق لأنه لا يجد صعوبة في قول الشعر عكس الفرزدق. إلا أن فطنة الشاعر وحلقه مكنتا جريرا من استكناه المعنى الحقيقي لمقولة الأخطل، فغضب منه وهجاه رغم كون ثلاثتهم من طبقة واحدة.

ويرتبط التلقي عند الشعراء الأمويين أيضا بنوع المكان أو البيئة التي قليل فيها الشعر، فما يستحسن في بلد أو بيئة قد لا يستحسن في بلد آخر، لاختلاف الأذواق في استساغتها للشعر. وأكثر ما نجد هذا الضرب عن شعراء العراق والشام عندما يعرضون لشعر الحجاز؛ يذكر ابن سلام الجمحي أنه قَدِمَ كثيِّر على عبد الملك

---

[1] المصدر نفسه، ص 176.

[2] الأصفهاني، الأغاني، مج 1، ص355.

[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص311.

[4] المرزباني، الموشح، ص 552.

[5] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 41.

[6] ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 147.

[7] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 85.

الشام "فأنشده، والأخطل عنده، فقال عبد الملك: كيف ترى يا أبا مالك؟ قال: أرى شعرا حجازيا مقرورا، لو ضغطه برد الشام لاضمحل"[1] فلو قال كثيِّر شعره في الحجاز لكان الحكم بالقبول والرضا إلا أنه قاله في الشام فلم يستظرفوه لاختلاف ذوقهم عن ذوق أهل الحجاز.

وعلى العموم يمكن أن نقول أن الشاعر هو المتلقي الحاذق، الذي يستطيع أن يميز بين جيد الشعر ورديئه، فيكشف نقاط الجمال ويشير إليها، كما يُظهر مواطن التقصير ويدلل عليها.

جـ-التلقي عند العلماء والفقهاء وأهل الرأي: بالإضافة إلى طبقة الخلفاء وطبقة الشعراء هناك طبقة ثالثة كونت المجتمع الإسلامي، وهي طبقة العلماء والفقهاء وأهل الرأي، وقد لعبت هذه الطبقة دورا استشاريا في جميع مجالات الحياة والدين والأدب والسياسة، وحاجزا منيعا في مواجهة الإنزلاقات والتقلبات التي يمكن أن تهدد الدين والمجتمع معا، ولا يهمنا من أمرهم في هذا المقام إلى كيفية تلقيهم للشعار وحكمهم على الشعراء؟

والعلماء هنا نوعان: علماء دين، وعلماء لغة ونحو، فأما علماء الدين فقد تعاملوا مع الشعر والشعراء من منطلق ديني، أي كل شعر موافق للدين الإسلامي فهو جيد، وما خالفه فهو رديء مردود، ومن الآراء الدالة على ذلك ما يراه محمد بن سيرين رضي الله عنه في كون الشعر "كلام عُقِدَ بالقوافي فما حسن في الكلام حسن في الشعر، وكذلك ما قبح منه"[2]، بالإضافة إلى رأي أبي السائب المخزومي المعروف بورعه وتقواه إذ يقول:"أما والله، لو كان الشعر محرّما لوردنا الرَّحْبَةَ كل يوم مرارا، والرَّحْبَةُ الموضوع الذي تقام فيه الحدود؛ يريد أنه لا يستطيع الصبر عنه فَيُحَدَّ في كل يوم مرارا ولا يتركه"[3] فالشعر لم يكن محرما عند علماء الدين، بل حتى أنهم استعانوا به في تفسير القرآن الكريم، حيث يقول ابن عباس "إذا سألتموني عن قريب القرآن فالتمسوه في الشعر، فإن الشعر ديوان العرب"[4] كما نجدهم أنكروا على عمر بن أبي ربيعة غزله الإباحي لما فيه من تأثير في النفوس والقدرة على الانعطاف بها نحو التهلكة، لذلك يقول أبو المقوِّم الأنصاري، "ما عُصي الله بشيء كما عُصي بشعر عمر بن أبي ربيعة"[5].

هذا عن علماء الدين، أما علماء اللغة والنحو، فقد انصبَّت جهودهم على جمع اللغة ودراستها، من خلال تتبع كلام العرب واستنباط ما فيه من قواعد النحو ووجوه الاشتقاق والأعاريض التي جاء عليها الشعر، متمِّمين بذلك جهود أبي الأسود الدؤلي ونصر بن عاصم، وسواهم ممن ظهر في النص الأول من القرن الأول الهجري. وقيافتهم لكلام وتعابير العرب جعلتهم يخوضوا في نقد الشعر وفق القواعد النحوية التي استخلصوها من مدارستهم لشعر الجاهليين، وأضحت القوانين النحوية واللغوية معيارا تُقيّم به جودة الشعر وإجادة الشعراء،

---

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 167- مقرور: البارد، الذي أصابه البرد، الهامش.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 26.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص 27.

(4) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج1، ص 157.

(5) الأصفهاني، الأغاني، مج1، ص 84.

ومن العلماء الذين طبقوا هذه المعايير اللغوية والنحوية في نقد الشعر يحي بن يعمر وعيسى بن عمر وعبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي، وغبسة الفيل.

ومن أمثلة نقدهم: قول الفرزدق يمدح يزيد بن عبد الملك:

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّـــامِ تَضْرِبُنَا بِخَاصِبٍ كَنَدِيفِ القُطْنِ مَنْثُورِ

عَلَى عَمَائِمِنَا يُلْقَـــى وَأَرْحُلِنَـــا عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجَى مُخُّهَا رِير

قال له عبد الله بن أبي إسحاق: أسأت إنما هي رير بالرفع وكذلك قياس النحو في هذا الموضع[1] وروى أبـــو عمرو بن العلاء أن بن أبي إسحاق سمع الفرزدق يُنشد:

وَعَضَّ زَمَانٌ يَا بْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ المَالِ إِلاَّ مُسْحَتًا أَوْ مُجَلَّفُ

فقال له ابن إسحاق: على أي شيء ترفع (مجلف)؟ فقال: على ما يسوءُك وينوءُك ولما أكثـــر عبـــد الله بـــن إسحاق تتبع أخطاء الفرزدق والرد عليه قال فيه:

فَلَوْ كَانَ عَبْدُ اللهِ مَوْلَى هَجَوْتُهُ وَلَكِنَّ عَبْدَ اللهِ مَوْلَى مَوَالِيَا

فقال له ابن إسحاق، ولقد لحنت أيضا في قولك:"مولى مواليا"، وكان ينبغي أن تقول "مولى موال"[2].

هذا من جهة النحو، أما نقدهم للأشعار من حيث الصحة اللغوية فكان برصد الملاءمة بين اللفظ والمعنى ومثال ذلك ما أخذ عن العجاج في قوله:

كَـــأَنَّ عَيْنَيْـــهِ مِـــنَ الغُـــؤُورِ قَلتـــان أَوْ حَوْجَلَتَـــا قَـــارُور

صِيـــرَتَـــا بِالنَّضْـــحِ والتَّصْيِيرِ صَلاَصِـــلَ الزَّيْتِ إِلَى الشُّطُورِ

فقد جعل الزجاج ينضح ويرشح[3].

وعلى العموم ما يمكن أن نخلص إليه هو أن العلماء كانوا السبب في ظهور ملامح حركة علمية حقيقية في نقد وتلقي الشعر تقوم على التعليل والتفسير وفق معايير لغوية ونحوية بعد أن بدأت العرب تبتعد عـــن فصـــاحتها وشاع اللحن في لغتها، وقاد كان لمدرستي البصرة والكوفة عظيم الفضل في احتضان بذور هذا التغير الـــذي اكتملت صورته في القرن الثاني الهجري كإعلان لبداية التلقي الموضوعي.

د-التلقي عند النساء: لم يكن ميدان النقد والتلقي قصرا على الرجال من الشعراء والخلفاء والعلماء فقـــط، وإنما ساهمت فيه المرأة إسهاما لا يستهان به، فقد كانت هي أيضا شاعرة وعالمة وأديبة، وناقدة، وفي عصر بني أمية خاصة يلحظ المرء أن "نساءا من آل بيت رسول الله عليه الصلاة والسلام يَشْرَكْنَ القوم الخوض في مسائل الشعر وتمييز جيده من رديئه وكأن مثل هذا الصنيع مظهر من مظاهر الرفعة والسؤدد. وممن عرفن بهذا الأمر، وطبقت شهرتهن الآفاق، سيداتان فاضلتان حملت لنا الأخبار على نقداتهن الحصيفة، حتى كان الشعراء يلمُّون

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 31، مخ رير: مخ ذائب فاسد من الهزال، الزواحف: النوق، محاسير: الواحد محسور: الكليل، المجلف: المال الـــذي بقيت منه بقية، المال المسحت: المال الحرام أو المال المهلك، الهامش.

(2) المرزباني، الموشح، ص 156-161.

(3) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج5، ص 364.

بأعتابهن، بقصد إسماعهن جيّد أشعارهم ونيل الجوائز السَّنية، على نحو يقرب من حال المنتديات الأدبية في الأزمنة اللاحقة"[1]، هاتان السيدتان هما: سكينة بنت الحسين بن علي بن أبي طالب، وعقيلة بنت عقيل بن أبي طالب.

- **سكينة بنت الحسين:** كون سكينة بنت الحسين من بنات أحفاد الرسول ص، ومن أحفاد الإمام علي كرم الله وجهه، جعلها تعتلي مترلة محمودة في المجتمع الأموي، تستقطب إليها الشعراء والأدباء ليحتكموا إلى رأيها في تقييم قصائدهم والمفاضلة بينهم، وتدور معظم الأحكام النقدية للسيدة سكينة حول غرض الغزل، ولما كانت المرأة أدرى بأخلاق النساء، "وكان الغزل في أصل نشأته تَأَلُّفًا للنساء واستجلابا لمودتهن، كان نقد السيدة سكينة من قبيل النقد المؤسس على خبرة بسَيكولوجية المرأة، أو عالمها النفسي"[2].

ومن أمثلة نقودها ما ورد في الأغاني، حيث يقول الشعبي: إن الفرزدق خرج حاجًّا، فلما قضى حجَّه عدل إلى المدينة فدخل إلى سكينة بنت الحسين عليهما السلام، فسلم، فقالت له: يا فرزدق، من أشعر الناس؟ قال: أنا، قالت: كذبت، أشعر منك الذي يقول:

بِنَفْسِي مَنْ تَجَنُّبُهُ عَزِيزٌ ... عَلَيَّ وَمَنْ زِيَارَتُهُ لِمَامُ
وَمَنْ أُمْسِي وَأُصْبِحُ لاَ أَرَاهُ ... وَيَطْرُقُنِي إِذَا هَجَعَ النِّيَامُ

فقال: والله، لو أذنتِ لأسمعتك أحسن منه(...) ثم عاد إليها من الغد، فدخل عليها، فقالت: يا فرزدق من أشعر الناس؟ قال أنا، قالت: كذبت، صاحبك جرير أشعر منك حيث يقول:

لَوْلاَ الحَيَاءُ لَعَادَنِي اسْتِعْبَارُ ... وَلَزُرْتُ قَبْرَكِ، والحَبِيبُ يُزَارُ
كَانَتْ إِذَا هَجَرَ الضَّجِيعُ فِرَاشَهَا ... كُتِمَ الحَدِيثُ وعَفَّتِ الأَسْرَارُ
لاَ يَلْبَثُ القُرَنَاءُ أَنْ يَتَفَرَّقُوا ... لَيْلٌ يَكُرُّ عَلَيْهِمْ وَنَهَارُ

فقال والله لئن أذنت لي لأسمعنك أحسن منه، فأمرت به فأُخرج. ثم عاد في اليوم الثالث فقالت له سكينة: يا فرزدق، من أشعر الناس؟ قال: أنا، قالت: كذبت صاحبك أشعر منك حيث يقول:

إِنَّ العُيُونَ التِي فِي طَرْفِهَا مَرَضٌ ... قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلاَنَا
يَصْرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حَتَّى لاَ حِرَاكَ بِهِ ... وَهُنَّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ أَرْكَانَا
أَتْبَعْتُهُمْ مُقْلَةً انْسَانُهَا غَرِقٌ ... هَلْ مَا تَرَى تَارِكٌ لِلْعَيْنِ انْسَانَا

فقال: والله لئن تركتني لأسمعنك أحسن منه، فأمرت بإخراجه..."[3].

من هذه الرواية نستنتج أن سكينة بنت الحسين تحولت في ذاتها إلى معيار فني للحكم على جودة الشعر وتفوق الشاعر، فمن استرضت شعره وغزله، فهو أشعر الناس في الغزل، ويعينها على ذلك امتلاكها قوة الحافظة التي تمكنها من تخير الأبيات الرصينة المحكمة ووضعها موضع المقارنة فتصيب وتقنع. كما أنه من خلال تفضيلها

(1) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 99.
(2) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 99.
(3) الأصفهاني، الأغاني، مج8، ص 37، 38.

لغزل جرير على غزل الفرزدق يظهر الأساس الجمالي الذي تستند إليه وهو "إظهار اللوعة والأسى، والإكثار من ذكر الحُرق والأشواق، وبذل المهج أمام الأحبة؛ أما النسيب الذي يجافي هذه المعاني فلا قيمة له، ويبدوا أن هذا الأساس الجمالي غدا قانون الغزل الذي يحتكم إليه ناقدات ذلك العصر ونقاده عند النظر في غزل الشعراء"[1].

- عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب: لا يختلف منهج عقيلة كثيرا عن منهج سكينة في تلقي الشعر، فكلاهما يختص بغرض الغزل، واتخاذ من إظهار مشاعر الشوق واللوعة والوجد معيارا وأساسا فنيا للمفاضلة بين الشعراء. لذلك لا نرى داعيا من إيراد نقودها ما دامت النتيجة واحدة. وإلى جانب سكينة وعقيلة نجد ناقدة أخرى لا تقل عنهما شأنا وهي عزَّة صاحبة الشاعر كثيِّر[2].

بالإضافة إلى كل ما سبق هناك نوع آخر من التلقي يجدر بنا الإشارة إليه، وهو التلقي القائم على الطرب ومن أمثلته ما رواه المرزباني في الموشح حينما قص خبر تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني "في وصف طول الليل(...) أيهما أجاد، ورضيا بالشعبي حكما: فأنشده الوليد للنابغة.

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بِطِيءِ الكَوَاكِبِ

وأنشده مسلمة قول امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

قال: فضرب الوليد برجله طربا، فقال الشعبي، بانت القضية"[3].

من العادة أن الأذن هي التي تطرب إلا أن ضرب الوليد برجله هنا دليل على تفاعله مع البيت الشعري بما دفعه لا شعوريا إلى الضرب برجله في شكل يتوافق ونغمات البيت في لحن منتظم تتبع فيه حركات الجسم نوتات النفس في طربها لإنشاد البيت، وهو شكل من أشكال التلقي الصامت الذي لا يعبر فيه باللسان وإنما بالإيحاء.

من كل ما سبق يمكن أن نقول أن المتلقي في العصر الإسلامي بشقيه صدر الإسلام والعصر الأموي هو متلق متفوق لأنه كان إما خليفة أو واليا أو عالما أو شاعرا، ولهؤلاء قدرات ومعارف تسمح لهم بتلقي الشعر وتذوقه والحكم عليه.

المعايير الدينية التي واكبت ظهر الإسلام أفضت على التلقي الانطباعي نوعا من الموضوعية في إخضاعها الموقف الجمالي للموقف الديني.

تعتبر نقود كل من عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب صور متطورة للتلقي في مرحلة الخلافة الراشدة وبداية تشكل ملامح الموضوعية المعتمدة على التعليل والتفسير

طبقة العلماء في المجتمع الأموي هي المسؤولة عن ظهور الملامح الأولى للحركة العلمية في تلقي الشعر ونقده بإخضاعه لقواعد اللغة وقوانين النحو.

المرأة الناقدة في المجتمع الإسلامي كان لها دور فعال في بلورة صورة "المتلقي النسائي" في مواجهة النص الشعري إلى جانب "المتلقي الرجالي".

---

[1] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 103، 104.

[2] المرزباني، الموشح، ص 236-237.

[3] المصدر نفسه، ص 32، 33.

التلقي في العصر الإسلامي كان في غالب الأحيان من ناحية المضمون لا الشكل.

3- التلقي الموضوعي:

لقد بدأ التلقي العربي في العصر الجاهلي تلقيا انطباعيا يعتمد على مبدأ التأثرية التي تتخذ من الذوق الفطري معيارا لتميز جيد الشعر من رديئه، دون الإحتكام إلى تعليلا أو تبريرات إلى أن جاء الإسلام، ونقح هذه الانطباعية بشيء من الموضوعية لاحظناها في نقود كل من عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب.

أما العصر الأموي فقد كان مزيجا بين الانطباعية والموضوعية، نظرا لتردد المتلقي في نظرته للنص الأدبي بين البنية السطحية، والبنية الداخلية، وفي أوائل القرن الثاني الهجري لاحت في الأفق ملامح حركة عملية في نقد الشعر بقيادة اللغويين والنحويين، أضفت على التلقي نوعا من الموضوعية. التي بدأت تكتمل صورتها شيئا فشيئا في ظل الدولة العباسية بمساهمة العديد من الظروف، كظهور حركة التدوين والترجمة ونقل علوم اليونان والهند والفرس، وتحول الأدب والشعر من طبع وسليقة إلى فن وصناعة، وانقسام المشتغلين بهما إلى نحويين ولغويين عكفوا على جمع كل شعر فيه إعراب، أمثال يحي بن يعمر البصري وعمبسة الفيل، وعبد الله بن إسحاق الحضرمي، بالإضافة إلى العلماء الذين اهتموا بكل شعر فيه غريب أو معنى صحيح يحتاج إلى استخراج، أمثال الأصمعي، وأبو عمرو بن العلاء، دون أن ننسى جمهور الرواة الذين اختاروا كل شعر فيه مثل أو شاهد ومنهم المفضل الضبي، وخلف الأحمر وحماد الراوية، وأبو عمرو الشيباني.

فقد كان كل هؤلاء يجمعون وينقحون ويدونون آراءهم، مما أدى إلى تجمع رصيد ضخم من الروايات والأشعار، تلقاه نقاد العصر العباسي، وتعاملوا معه وفق مقاييس جديدة، بعد أن تطور الذوق الفطري ليدهم إلى ذوق مثقف ثقافة علمية بفعل الاحتكاك بغيرهم من الأمم وأخذ العلوم عنهم، وكل هذا كان تمهيدا لظهور اتجاه جديد في النقد هو الاتجاه العلمي أو الموضوعي يقوم على جمع وتدوين الحجج والبراهين التي أدلى بها كل طرف من أنصار الشاعر أو أعدائه.

وعملية الجمع هذه جعلتهم أمام سلسلة من القراءات على المحور التعاقبي للمسار التاريخي تمتد فيه المسافة الزمنية من العصر الجاهلي وما ورد فيه من قراءات للشعر نقها الرواة، وتنتهي إلى العصر العباسي تاريخ آخر تلقي أو قراءة. فمتلقي الشعر الجاهلي كان أفق التوقع الخاص به والذي تغلب عليه الانطباعية، وكذلك الشأن بالنسبة لمتلقي الشعر في العصر الأموي، يكون "دور المتلقي في العصر العباسي هو دمج آفاق التوقع ليصل إلى فهم جيد للتراث الشعري، ومثال ذلك أن ندمج أفقي توقع كل من النابغة وعمر بن الخطاب في قراءتهما للشعر الجاهلي مع أفق توقع ابن سلام الجمحي الذي لديه معايير للقراءة والتلقي تختلف عن المعايير في الجاهلية والإسلام. كما أن الانطباعية لم تعد تقدم الإقناع المطلوب للمتلقي الذي أصبح يميل إلى المنحى العلمي في التعامل مع الشعر وإعطاء تفسيرات وتعليلات، وبذلك تكون نظرة المتلقي في ظل الدولة العباسية أقرب إلى نظرة الناقد الفرنسي "جيتان بيكون" الذي يرى أنه آن الأوان "أن نؤسس انطباعاتنا التلقائية تأسيسا عقليا، يجب أن تتضمن علما جماليا ولهذا يجب أن نعود مرة أخرى إلى أولى خطواتنا في التذوق بأن نتساءل: كيف نتذوق العمل الأدبي؟ وللإجابة على هذا السؤال يبدأ بيكون فيوضح أن عمليات التذوق لا ترتكن إلى أصول

ذاتية وإنما ترتكن إلى مقاييس موضوعية حقيقية. ولو أننا وثّقنا العلاقة بين العمل الأدبي وبين مشاعرنا العاطفية وحدها في التفضيل والإيثار لأدى ذلك إلى وقوعنا تحت سيطرة الأوهام الذاتية. لسبب بسيط وهو أن التفضيل والإيثار يحتاجان إلى مقاييس موضوعية تلتقي عندها الأطراف ويبدأ من عندها الفهم والتقدير"[1] فالانطباعية نابعة من نوازع شخصية مفهومة عند صاحبها وقد تلاقي صدى طيبا عند المتلقي فيعجب بها ويستحسنها، كما قد لا تجد عنده تفسيرا لها فيستغربها ويرفضها، ومثال ذلك أن أنظر إلى أشعار غاية في الرداءة واعجب بها إعجابا شديدا، وأنهال عليها ثناء وإطراء، ولكن لابد لي من مخرج من هذه الورطة التي نتجت عن ضيق الأفق، "وليس معنى ضيق الأفق الغباء بل معناه الوقوف موقفا خاطئا بغير قصد وعدم ظهور أي داع من دواعي التصويب، ولا يتم التصويب إلى عن طريق لفتة تشير إلى غير المجال الذي انحصرت فيه حساسيتي. ولن يخرجني من حساسيتي الضيقة إزاء العمل الأدبي إلا الشك في إمكان أن أكون مخطئا أولاً وحتمية التبرير ثانيا. فعندئذ فقط استبعد قليلا انطباعي الأول أعتابي نحو القراءة مرة أخرى، أبتعث أصداء عاطفتي كي استجوبها على ضوء معرفة أدق للعمل الأدبي، وبدون هذا التوقف، والكر إلى الوراء من أجل المواجهة الصريحة بين العاطفة المباشرة وبين المعرفة الثمينة يستحيل قيام تجربة جمالية بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة"[2].

إن هذه الكلمات هي نفسها التي دارت بخلد المتلقي في العصر العباسي، الذي مل التردد بين داخل النص وخارجه، و لم يعد أمامه من طريق إلا المواجهة الصريحة مع النص الأدبي، مواجهة تعتمد التعليل والتفسير والإمعان في القراءة والبحث عن أسباب المفاضلة ودواعيها الداخلية بالنظر إلى اللغة والأساليب والصور.

كما أن رصد هذه المواجهة الموضوعية في تعاملها مع التراث النقدي العربي تقتضي منا تتبع المقاييس والأفكار والمعايير الجديدة للتلقي، والتي استعملت في المفاضلة بين الأشعار والشعراء، ومن تلك المعايير نذكر:

3-1- مبدأ الفحولة:

لقد كان الأصمعي في ظل رواية الشعر وجمعه وتدوين اللغة، يبحث عن طريقة جديدة للقراءة والتلقي والمفاضلة بين الشعراء من حيث القوة والضعف، والكم والكيف فاهتدى إلى مقياس "الفحل والغير فحل"، والفحل في اللغة الذكر من كل حيوان، وإذا أردوا القوة قالوا: فَحْلٌ فَحِيلٌ، أي كريم منجب في ضرابه. ومن ثم استخدمت العرب كلمة فحل في كل ما يوحي بالغلبة والقوة. وهي في الشعر لا تخرج عن هذه الدلالة، حيث يقول الفيروز أبدي:"وفحول الشعراء الغالبون بالهجاء من هاجاهم، وكذا كل من إذا عارض شاعرا فُضِّلَ عليه". كما يعود بنا هذا المصطلح إلى طريقة الخليل بن أحمد الفراهيدي في اختيار الألفاظ الشعرية من البيئة والحياة البدوية، "فالفحل جمَلا كان أو فرسا يتميز بما يناقض صفة اللين التي يكرهها الأصمعي في الشاعر، وبالفحولة يتفوق على ما عداه"[3].

---

[1] عبد الفتاح الديدي، الأسس المعنوية للأدب، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص 24، 25.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 51.

وقد سئل الأصمعي عن الفحل فقال:" له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق"[1].

وفي موضع آخر يقول أبو حاتم "سألت الأصمعي عن الأعشى –أعشى بن قيس بن ثعلبة- أفحل هو قال: لا ليس بفحل، وقال سألت الأصمعي عن مهلهل، قال: ليس بفحل: ليس بفحل، ولو قال مثل قوله:"أليلتنا بذي حسم أنيري" خمس قصائد لكان أفحلهم. وقال سألت الأصمعي عن عمرو بن كلثوم، افحل هو فقال: لا ليس بفحل، قلت فأبو زبيد؟ قال: ليس بفحل، قلت فعروة بن الورد؟ قال: شاعر كريم وليس بفحل. قلت فالحويدرة؟ قال: لو كان خمس قصائد مثل قصيدته –يعني العينية- كانا فحلا. قلت: فحميد بن ثور؟ قال: ليس بفحل. قلت: فابن مقبل: قال ليس بفحل(...) قلت: فابن أحمر الباهلي؟ قال: ليس بفحل، (...) قلت فكعب بن جعي؟ قال: أظنه من الفحول ولا أستيقنه. قلت: فحاتم الطائي؟ قال: حاتم إنما يعد في من يكرم، و لم يقل أنه فحل في شعره. قلت: فمعقر بن حمار البارقي حليف بني نمير؟ قال: لو أتم خمسا أو ستا لكان فحلا(...) قلت: فكعب سعد الغنوي؟ قال: ليس من الفحول إلا في المرثية فإنه ليس في الدنيا مثلها، قال: وسألته عن خفاف بن ندبة وعنترة والزبرقان بن بدر فقال: هؤلاء أشعر الفرسان(....) و لم يقل أنهم فحول. قلت فالأسود بن يعفر النهشلي؟ قال: يشبه الفحول(...) قلت: فأوس بن مغراء الهجيمي؟ قال: لو كان قال عشرين قصيدة لحق بالفحول، ولكنه قطع به. قلت فكعب بن زهير بن أبي سلمى؟ قال: ليس بفحل، قلت: فزيد الخيل الطائي؟ قال: هو من الفرسان"[2].

يتضح من خلال هذا النص أن الفحولة صفة لا تتاح لأي كان من الشعراء، وإنما تقتصر على المجيدين فقط ممن غلبت شاعريتهم على كرمهم أو فروسيتهم أو أي شيء آخر ينازعها فيهم. بالإضافة إلى ارتباطها بالناحية الكمية المتصلة بقول نصاب معين من القصائد.

كما أن الشاعر لا يكون فحلا حتى "يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله والنحو ليصلح به لسانه ويقيم إعرابه، والنسب وأيام الناس ليستعين الناس بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم"[3].

وإن كانت هذه شروط وصفات يجب توفرها في الشاعر حتى يكون فحلا، فلا أقل من توفرها في المتلقي، فلا يجاري الشاعر الفحل إلا متلق فحل أيضا يعادله أو يفوقه معرفة وعلما، ومصطلح الفحولة لم يقتصر على الأصمعي فقط وإنما وجد عند تلميذه ابن سلام الجمحي أيضا في مجرى حديثه عن طبقات الشعراء الجاهليين بقوله:"فأقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا"[4] لكنها عنده تأخذ أبعادا ورؤا أخرى تختلف عن تلك التي عند معلمه، فالفحولة عند ابن سلام الجمحي اقترنت بفكرة أخرى هي فكرة الطبقة.

---

(1) المرزباني، الموشح، ص 63. الحقاق: جمع حق وهو الذي استكمل ثلاث سنوات، الهامش.

(2) المصدر نفسه، ص 106، 119، 120.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 318.

(4) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 34.

2-3- فكرة الطبقة: ظهر مصطلح الطبقة عند ابن سلام الجمحي، ومعناها في العربية المساواة، حيث أن الطَّبَق من كل شيء ما ساواه، وقد طابقه مطابقة وطباقا أي ساواه مساواة، وقد جعل لشعراء الجاهلية عشر طبقات في كل طبقة أربعة شعراء، ولشعراء الإسلام عشر طبقات أخرى، وثلاث طبقات موزعة على أصحاب المراثي وشعراء القرى، وشعراء اليهود. فكان العدد الإجمالي للشعراء هو مائة وأربع عشرة، وهو عدد مساو تماما لعدد سور القرآن الكريم، والسورة في العربية هي المنزلة، فلو قرنا هذا بقول ابن سلام:"ففصّلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام، والمخضرمين فنزلناهم منازلهم"[1].

اتضح لنا أن ابن سلام اقترب بمفهوم الطبقة إلى معنى السورة في القرآن الكريم، أي "المنزلة التي ينبغي أن ينزلها الشاعر؛ على أساس ضرب من التشابه مع أفراد الطبقة، وليس لزاما على أساس قيمي تفضيلي. وينتصر لهذا الفهم أن ابن سلام جعل الطبقات ثلاثا وعشرين، وهو عدد سِنِي تَنَزُّلِ الوحي على النبي صلى الله عليه وسلم[2]، وقد بنى ابن سلام الجمحي تصنيفاته الطبقية على مجموعة من الأسس الجمالية التي تعزو إلى التشابه أحيانا بين الشاعر وأقرانه فتضمهم طبقة واحدة، فيقول :"(...)فألّفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه. فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كل طبقة، متكافئين متعادلين"[3] فإلى جانب التشابه هناك الشهرة، التي تقتضي الانتقائية للوصول إلى الغرض المطلوب، لكن الإشكال الذي يُطرح هنا: كيف يتم ترتيب الشعراء الأربعة داخل الطبقة الواحدة؟ فمستوى الشعراء داخل الطبقة غير محدد بدقة، كما أن الابتداء بشاعر عند ابن سلام لا يعني على الثلاثة الباقين وإنما من أجل الابتداء فقط فيقول:"ثم أنا اقتصرنا –بعد الفحص والنظر والرواية عمّن مضى من أهل العلم- على رهط أربعة، من فحول شعراء الإسلام اجتمعوا على أنهم أشعر الإسلاميين طبقة، ثم اختلفوا فيهم بعد. وسنسوق اختلافهم واتفاقهم، ونسمي الأربعة، ونذكر الحجة لكل واحد منهم- وليس تَبْدِئَتُنا واحد في الكتاب ليحكم له، ولا بد من مبتدأ- ونذكر من شعرهم الأبيات التي يكون في الحديث والمعنى"[4].

فالثابت عن ابن سلام أن الشاعر ينتمي إلى طبقة من طبقات وذلك بإجماع أهل العلم، أما تصنيفه أو ترتيبه داخل الطبقة فغير متفق عليه.

كما أن الطبقة لا تَسَعْ إلا أربعة من الشعراء وما زاد عن الأربعة فيتم تنزيله للطبقة التالية، وذلك ما حدث مع أوس بن حجر على سبيل المثال، حيث يقول ابن سلام "وأوس نظير الأربعة المتقدمين، إلا أنا اقتصرنا في الطبقات على أربعة رهط"[5].

---

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء ، ص 33.

(2) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 110.

(3) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 34.

(4) المصدر نفسه، ص 40.

(5) المصدر نفسه، ص 97.

والتشابه قد يكون من ناحية الغرض الشعري كما هوالحال مع طبقة أصحاب المراثي، وقد يكون من ناحية البيئة مثل طبقة أهل القرى، وقد يكون أيضا من ناحية الجنس كطبقة شعراء اليهود.

وابن سلام لم يترك تصنيفاته للطبقات هكذا دون تبرير أو تعليل وإنما عزاها لأسباب وأسس جمالية منها:

أ/ ابتكار المعاني والأساليب: ومعناه الخوض في طرائق تعبيرية غير معهودة، واستعمال معان غير مألوفة، ومن أمثلة الشعراء السباقين لمثل هذا امرؤ القيس الذي "ما قال ما لم يقولوا، ولكن سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب، واتبعته فيها الشعراء منه: استيقاف صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى"[1].

بالإضافة إلى ابتكار المعاني هناك الإجادة في التشبيه والوصف وقد تفوق امرؤ القيس في هذا أيضا.

ب/ جودة الديباجة وكثرة الماء والرونق: ومعنى ذلك الحسن والطلاوة والزينة الأسلوبية التي تبدو في أبراد الألفاظ القشب، وما يثيره جرسها في الإذن والنفس من طرب وقد قُدم النابعة عند البعض، في هذا يقول ابن سلام:"وقال من احتج للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف"[2].

جـ/ الحصافة: وهي أن تكون معاني الشعر حكيمة دالة، ومن المتقدين في الحصافة زهير، يقول ابن سلام:"وقال أهل النظر: كان زهير أحصفهم شعرا، وأبعدهم من سخف"[3].

د/ النظم على أبحر مختلفة وفي أغراض مختلفة: الشاعر المجيد هو الشاعر الذي يقول شعرا في شتى البحور وينظم في مختلف الأغراض، فلا تقيده حدود، ولا يعرف تخصصا بالذات، وإنما تجري أشعاره في كل الاتجاهات والدروب، لذلك فضل بعض الشعراء الأعشى لأنه فيما يقول ابن سلام "أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحا وهجاءا وفخرا ووصفا، كل ذلك"[4] وعلى هذا سمي بصناجة العرب، كما أن تفوق الأعشى ليس فقط لتبحره في العروض والقوافي وإنما أيضا لقوله الطوال من الشعر التي هي أيضا عند ابن سلام معيار للتقدم والإجادة، ومن الطوال المعلقات التي جاءت تسميتها من تعليقها على أستار الكعبة.

هـ/ شدة متن الشعر وشدة أسره: بمعنى أنه شعر محكم الصياغة والألفاظ والعبارات، متماسك البناء والتركيب، يعجب المتلقي فيأسره بسحره وحلاوته، وقد تفوق بعض الشعراء وفق هذا الأساس، يقول ابن

---

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء ، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 42.

(3) المصدر نفسه، ص 44.

(4) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص 44.

سلام "فأما الشمّاخ فكان شديد متون الشعر، أشد أسْرَ كلام من لبيد، وفيه كزازة، ولبيد أسهل منه منطقا"[1] أي أن شعره قوى الصياغة غير مسترخ ولا ضعيف مترهل، والكزازة هي اليُبْسُ والتَّقبُّض والجفاف والغلظة، وقد وُصف بشدة أسر الشعر أيضا عبد الله بن قيس الرقيَّات، إذ ينقل ابن سلام عن يونس قوله:"كان عبد الله بن قيس الرقيات أشد قريش أسْرَ شعر في الإسلام بعد ابن الزِّبَعري"[2].

و/ عذوبة المنطق ورقة الحواشي: وعذوبة المنطق المقصود بها الكلام الحلو السلس المستساغ الذي تبتهج به النفس، أما رقة الحواشي فمعناها أن الكلام رقيق النسج حسن الحوك مأنوس قريب من القلب، وقد لوحظت هاتان الصفتان عند عدد من الشعراء، يقول ابن سلام عن لبيد الذي جعله في الطبقة الثالثة من الجاهليين "وكان لبيد بن ربيعة، أبو عقيل، فارسا شاعرا شجاعا، وكان عذب المنطق، رقيق حواشي الكلام، وكان مسلما رجل صدق"[3].

ز/ جودة القريحة: القريحة في اللغة هي أول ماء يستخرج من البئر، أما في الشعر فالمقصود بها الطبع المبدع للشعر، وقد لوحظت جودة القريحة عند خداش بن زهير رأس الطبقة الخامسة الجاهلية، إذ ينقل ابن سلام قول عمرو بن العلاء فيه "هو أشعر في قريحة الشعر من لبيد، وأبى الناس إلا تقدمة لبيد"[4].

ومصطلح الطبقة لم يستقر على دلالة نقدية واحدة في القرون التي تطور فيها، وإنما تعددت وتنوعت دلالاته، مثلما كان عند حازم القرطاجني الذي قسم الشعراء إلى ثلاث طبقات تدل على الحال[5] دون الجودة أو الكثرة أو الزمن، أما عند "المَقَرِّي" صاحب "نفح الطيب" فقد استعمل مصطلح الطبقة بدلالات مختلفة منها: تفضيل الشعر لعلو طبقته مما يدل على قيمته وجودته[6]، أو لكون الشاعر مفضلا بشعره على أدباء عصره فيقال عنه انه "طبقة الوقت في الشعر"[7].

من كل ما سبق يمكن أن نقول أن فكرة الطبقة أضحت من معايير التلقي في النقد العربي إلا أن الأسس الجمالية المتبعة في التصنيف وفقها اختلفت من ناقد لآخر ومن عصر لآخر.

3-3- مبدأ المطابقة: ليس المقصود بالمطابقة هنا الطباق، أي الجمع بين اللفظ وضده في الكلام، وإنما المقصود بها المطابقة بين الكلام من جهة وبين مقام المستمعين ومقتضى الحال من جهة أخرى، مع "مراعاة الخطاب الأدبي لظروف التلقي، تلك التي تتعلق بالاستمالة والطرق والوسائل التي يلجأ إليها صاحب الخطاب ليطابق بين كلامه والمستمعين في مطابقة الكلام للأسماع"[8]، وأقدم وثيقة نقدية في هذا الباب، هي صحيفة بشر بن

---

(1) المصدر نفسه، ص 56.

(2) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء ، ص 186.

(3) المصدر نفسه، ص 56.

(4) المصدر نفسه، ص 61.

(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 246-247.

(6) المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح إحسان عباس، بيروت لبنان، د ط، 1968، مج 2، ص 369.

(7) المصدر نفسه، م5، ص 360.

(8) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 263.

المعتمر الذي يقول فيها "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[1] ومن هنا جاءت عبارة لكل مقام مقال، وإن كانت قاعدة المطابقة قد عنت بالنص الخطابي أكثر من غيره، فهذا لا يعني عدم صلاحيتها للنص الشعري، كما أن انطباقها لم يقتصر على نوع من "أنواع الشعر الذي يستلزم الاستجابة الفورية (الشعر الخطابي) أو دواعي الحاجة الآنية (الشعر التكسبي) بل إن هذا الشرط كان ملازما لكل شعر يتوخى التأثير ويتشوف الإفادة"[2].

والمدح من أهم الأغراض الشعرية التي تتطلب إعمال مبدأ المطابقة، وذلك لاختلاف مستويات الممدوحين وثقافاتهم بما يقتضي مخاطبتهم بما يليق بمقاماتهم شأنا ومكانة، وعليه نجد قدامة بن جعفر يقول:"وقد ينبغي أن يعلم أن مدائح الرجال (...) تنقسم أقساما بحسب الممدوحين من أصناف الناس في الارتفاع والاتضاع، وضروب الصناعات والتبدي والتحضر"[3].

ومن أمثلة ذلك ما أورده ابن رشيق في عمدته عن الأحوص عندما خالف المقام وخرج عن مواضعاته حين قال:

وأَرَاكَ تَفْعَلُ مَا تَقُولُ وبَعْضُهُمْ حَذِقُ الحَدِيثِ يَقُولُ مَا لاَ يَفْعَلُ

فعلق ابن رشيق على البيت من ناحية المطابقة بين المقام ومقتضى الحال قائلا:"إن الملوك لا تُمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة، وإنما تمدح بالأعراق والتفصيل بما لا يتسع غيرهم لبذله"[4].

وفي هذا إشارة إلى ضرورة معرفة الأنساب وأخبار العرب في القول الشعري، حتى تُحفظ المقامات، ويأتي الكلام وفق مقتضى الحال. والمطابقة عند الجاحظ هي من أهم ركائز المنهج التعبيري[5] الذي يتطلب إلى جانبها كلا من الموهبة والطبيعة والرغبة، وتجنب التعقيد في الألفاظ والمعاني. والمطابقة ليست نوعا واحدا فقط يقتصر على مطابقة الكلام للمقام أو مقتضى الحال وإنما هي ثلاثة أنواع أخرى "الأولى:المطابقة بين اللفظ والمعنى، والثانية المطابقة بين الكلمة والكلمة، والثالثة المطابقة بين الكلام والمستمع"[6].

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 138، 139.

[2] بشرى مرسي صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 60.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 82.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص799.

[5] علي بو ملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 1994،ص 471، 472.

[6] محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، د م ج الجزائر، ط12، 1994، ص 162-170.

والمطابقة بين اللفظ والمعنى عند الجاحظ تتأتى من بابين، باب الملاءمة وباب المشاكلة، فأما الملاءمة فهي ثلاثة أنحاء "فمن ناحية أولى تكون الألفاظ على أقدار المعاني لا تزيد عنها ولا تنقص، ومن ناحية ثانية تكون الألفاظ موافقة للمعاني من حيث الدلالة ومن ناحية ثالثة تنسجم الألفاظ مع الموضوع أو المقام"[1].

أما المشاكلة فهي تلك التي تكون بين سخيف اللفظ وسخيف المعاني فيقول:"إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني، وقد يُحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بكثير من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني"[2] والسخف هنا لا يكون من باب العفوية والخطأ وإنما من باب القصد والتعمد لأن المرجو بهذا السخف في التعبير إمتاع المتلقي ونول إعجابه وشد انتباهه، ونوادر العرب والعامة خير مثال على هذا، لذلك نجد الجاحظ في موضع آخر يقول:" (...) إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام ومُلحة من مُلَح الحُشْوة والطغام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخير لها لفظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها واستملاحهم لها"[3].

ومنه تصبح قاعدة المطابقة معيارا لاستمالة المتلقي سواء كان ذلك في مواقف الشرف والمدح، أو في مواقف السخف والمرح، وعلى هذا تكون المطابقة اللغوية عند الجاحظ نوعان:"مطابقة لا يشترط فيها تواز بين اللفظ والمعنى، بل غالبا ما تكون باختصار اللفظ وتمديد المعنى وهي الملاءمة، ومطابقة يكون اللفظ فيها متحدا مع المعنى اتحادا كاملا وهي المشاكلة[4].

واللفظ والمعنى من أهم القضايا النقدية التي حيرت النقاد، فمنهم من يفضل المعنى على اللفظ ومنهم من يقدم اللفظ على المعنى، ومنهم من يجعل المعنى روحا واللفظ جسدا، إلا أننا هنا لسنا في موضع مفاضلة وإنما مطابقة، فكيف تكون المطابقة بين اللفظ والمعنى؟ إن هذا النوع من المطابقة يتم في اتجاهين مختلفين: "الاتجاه الأول يكون الانطلاق فيه من اللفظ نحو المعنى، أي إطلاق لفظ وإرادة معنى أوسع منه، ويسمى طريق الفصل أو الفتق أعني طريقة المجاز في أوسع معانيه، بما في ذلك الكناية والاستعارة وغيرها، أما الاتجاه الثاني: فهو الانطلاق من المعنى نحو اللفظ، وتسمى طريقة الوصل أو الشاهد أو الرتق، أعني طريقة التعبير الصريح والتركيب اللفظي المعتمد على القوانين النحوية"[5].

والمطابقة بين اللفظ والمعنى بغض النظر عن المنطلق تهدف إلى تأدية الوظيفة الإبلاغية المقصود بها المتقلي، وذلك لا يكون إلا بالجمع بين قضايا المستمع أو المتلقي لفهم الخطاب، وقضايا المتكلم لتبليغه، بمعنى

---

(1) علي بو ملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ص 476.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 145. البيان ص 146. الملحة: من الاستملاح، الطغام: هم الأوغاد والأوباش، الهامش.

(3) المصدر نفسه، ص 146.

(4) محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 159، 160.

(5) محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 164-166.

"الجمع بين مقتضى حال المعنى ومقتضى مقام اللفظ أو بعبارة أخرى الجمع بين متطلبات البيـــان ومتطلبـــات التبيين"[1].

لو نظرنا إلى هذه الفقرة من ناحية الترتيب والتوالي لوجدنا أن مقتضى الحال يقابل البيان، وبمقتضـــى المقام يقابل التبيين، والمقصود بالمقام المتلقي، لذلك فالتبيين يكون للمتلقي، وهو كمصطلح نقدي يعني "كشفق المعنى وإيضاحه، قال علي بن الحسين: لو كان الناس يعرفون جملة الحال في فضل الإستبانة، وجملة الحـــال في صواب التبيين لأعربوا عن كل ما يختلج في صدورهم"[2] والتبيين بالطبع لا يكون إلا بحسن البيان، الذي قال فيه الجاحظ: حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان، وقالوا في حسن البيان وكأنه يريد به حســـن الأداء والوضوح، وقال الباقلاني: فالبيان على أربعة أقسام: كلام، وحال، وإشارة، وعلامة ويقع التفاضل في البيان، وهذا ما ذهب إليه الجاحظ، وقد أوضحه الحصري بقوله: حسن البيان عبارة عن الإبانـــة في الـــنفس بألفاظ سهلة بليغة بعيدة عن اللبس، وقال: وحقيقة حسن البيان إخراج المعنى في أحسن الصور الموضحة لـــه وإيصاله إلى فهم المخاطب بأقرب الطرق وأسهلها فإنه عين البلاغة، وتأتي العبارة من طريق الإيجـــاز أو مـــن طريق الإطناب بحسب ما تقتضيه الحال.

وقال المدني: حسن البيان هو المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير، وإنما سمي هذا النوع بحسن البيان لأنه عبارة عن الإفصاح عما في النفس بألفاظ سهلة بليغة بعيدة عن اللبس من غير حشو مستغنى عنه يكـــاد يستر وجه حسن البيان ويغطي واضح التبيان، وسماه العلوي: كمال البيان[3].

والبيان مقرون بمقتضى الحال وهو أن يكون الكلام مطابقا للحالة التي يتحدث عنها، ومناسبا للموقف الذي يتحدث فيه، وقد اهتم العرب بذلك منذ القديم فقال الحطيئة:

تَحَنَّنْ عَليَّ هداكَ المليكُ فإنَّ لِكلِّ مَقامٍ مَقالا

وتحدث عنه البلاغيون فقالوا: أن خير الكلام ما كان مطابقا لمقتضى الحال، وقالوا: أن لكـــل مقـــام مقالا. وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي قد أومأ إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ونقل سيبويه عنه في بـــاب عدّه ما يكون عليه الكلم: وزعم الخليل أن هذا الكلام لقوم ينتظرون الخبر. ودعا الجاحظ إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وقال لكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل، قال: وقد أصاب كل الصواب من قال لكل مقام مقال. وذكر العسكري هذه العبارة، وربط البلاغيون حسن الكلام وقبحه بانطباقه على مقتضى الحال وغيره، فقال السكاكي: إن مدار حسن الكلام وقبحه على انطباق تركيبه على مقتضى الحال، وعلـــى لا انطباقـــه. وعرفوا البلاغة بأنها: مطابقة الكلام لمتقضى الحال مع فصاحته. ومقتضى الحال مختلف، لأن مقامات الكـــلام متفاوتة فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجـــاز

---

[1] المرجع نفسه، ص 389.

[2] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد القديم، عربي عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2001، ص 135.

[3] المرجع نفسه، ص 207.

يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي، وانتهى الخطيب القزويني إلى أن: ارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدم مطابقته له، فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب، وهنا أعني تطبيق الكلام على مقتضى الحال هو الذي يسميه الشيخ عبد القاهر النظم[1].

من كل ما سبق نصل إلى أن ثنائية النص/ المتلقي تتحول ضمن مبدأ المطابقة إلى ثنائية مقال/ مقام، وكلاهما يوافق ثنائية البيان/ التبيين عند الجاحظ، بالإضافة إلى ثنائية أخرى نراها أقرب إليهم في المعنى وهي فهم / إفهام حيث يقول الجاحظ "(...) لأن مدار الأمر على البيان والتبين، وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد. والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل، إلا أن المفهم أفضل من المتفهم، وكذلك المعلم والمتعلم"[2]. فالجاحظ رغم تفطنه المبكر إلى أهمية المتلقي واعتباره شريكا للمؤلف في الفضل، إلا أنه يقدم المبدع على المتلقي، من خلال ترجيح كفة المعلم على المتعلم، فهذا الكلام قد يقبل من الجاحظ إذا كان المتلقي طالب علم أما إن كان خلاف ذلك فهو كلام مردود، فقد يصادف أن يكون المتلقي أعلم من المبدع أو المؤلف ذاته، أو يساويه علما، كما أن التلقي من منظور الفهم لا يستند على مقياس العلم أو درجته، وإنما إلى مدى الإفصاح والإيضاح والاستبانة عما يختلج في النفس والصدر، وهذا أمر متاح للعالم والمتعلم على السواء.

لذلك نجد الجاحظ يتدارك الأمر في موضع آخر ويعادل الكفة بين القطبين فيقول:"يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"[3].

وبهذا نخلص إلى أن مبدأ المطابقة هو معيار نقدي يستعمل للكشف عن جودة النص الأدبي سواء كان خطابيا أو شعريا، من خلال مراعاة مستوى المتلقي ومقامه، وظروف مخاطبته، لكن هذا لا يعني مصادرة رأيه، أو إجبارية الحصول على استحسانه وقبوله واعترافه بالجودة والتفوق، لأن النص لا يوافق دائما أفق توقع المتلقي الذي قد يخيب كما يمكن أن يصيب أيضا، ليصبح ميزان الجودة في هذه الحالة مرده إلى مقدار الانزياح الجمالي عن هذا الأفق، فكلما كان مبدأ المطابقة عن المؤلف أكثر إحكاما وتصويبا قل مقدار الانزياح عند المتلقي أو انعدم، وبهذا نجد أن فكرة المطابقة عند القدماء تعمل جنبا إلى جنب مع فكرة الانزياح الجمالي التي أتى بها "ياوس" ضمن آلية التلقي.

3-4- مبدأ الموازنة:

لقد كانت الموازنة بين الشعراء من القضايا المهمة في النقد العربي القديم، وذلك راجع لما تتسم به الطبيعة البشرية من ميل للمفاضلة والمقارنة، بالإضافة إلى دواعي الذوق الفطري الذي يغالب هذا على ذلك، ولعل فكرة الطبقات السالفة الذكر تمثل إحدى صور الموازنات المحتكمة إلى تقنيات تكاد تكون ممنهجة، نظرا لافتقارها للجانب التحليلي، ومن هذا المنظور يمكن أن نعتبر جهود نقاد أمثال ابن سلام الجمحي وابن قتيبة

---

[1] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 397-398.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 11، 12.

[3] المصدر نفسه، ص87.

مجرد تخمينات شخصية. "لم تزد الشيء الكثير عما رأيناه في الفترة الجاهلية إلا من حيث التدوين، وما اقتضته ظروف الكتابة، فقد كانوا مؤرخي أدب أكثر منهم نقادا، وهم إن عرضوا لبعض المسائل الأدبية والمقاييس العامة لم يكن في نظرهم استقصاء ولا دراسة للنصوص"[1] لكن هذا لا ينفي إسهامهم في مسار التلقي العربي من خلال نبذ القطيعة التاريخية بين الأعمال الأدبية، والصلة بين جمهور المتلقين عبر العصور حتى وإن كانوا انطباعيين في كثير من الأحيان. فالانطباعية قد تمثل نموذجا باهتا للنقد الأدبي بمفهومه الحديث، إلا أنها تشكل نموذجا واضحا للتلقي الأدبي في مفهومه العام. كما أن اتساع مجال التلقي وانفتاحه على علوم وآداب أمم أخرى كاليونان والفرس، صقل موهبة المتلقي وزاد في مداركه، فقويت النزعة النقدية عنده، وصار الناقد "هو الرجل الذي يتناول النصوص يدرسها ويميز بين أساليبها كما فعل الآمدي، الذي أصبح النقد بفضله نقدا منهجيا و لم يعد مجرد خواطر كما كان من قبل"[2]، وصارت الموازنة بدورها نموذجا نقديا جادا يتحرى الموضوعية بعيدا عن انعطافات الهوى والميولات مستندة إلى التعليل والتفسير وذكر الأسباب فجاءت عنوانا لمدونة نقدية تعتبر منعرجا ونغمة جديدة في تاريخ النقد العربي[3]. والسبب الأساسي في الموازنة هو فض الصراع النقدي الدائر بين مدرستي الصنعة ويمثلها أبو تمام (231 هـ) ومدرسة عمود الشعر أو الطبع ويمثلها البحتري (284 هـ)، فلكل منهما أنصار يؤيدون، ومعارضون يفندون، وفي ظل هذا الانقسام ظهرت كتابات عديدة كتلك التي ألفها ابن المعتز (296 هـ)، وأحمد بن عبد الله بن عمار القرطبلي (315 هـ)، ومحمد بن يحي الصولي (335 هـ)، وبشر بن يحي اليصيبي[4] وفي مجملها كانت إما انتصار لأبي تمام أو للبحتري، إلا أن جذوة هذه الخصومة قد خمدت وهدأت بوفاة الشاعرين، وانتقال المعركة النقدية إلى ميدان شاعر آخر مهيئة بذلك الظروف الملائمة لميلاد الموازنة بعيدا عن التحيز والتعصب، "وتلبية علمية المظهر والمنهج لحاجة ذلك الصراع الدائر بين المتطرفين من الفريقين"[5].

فكانت الموازنة نقطة التقاء الشتيتين، وقد اتبع الآمدي (371هـ)في إيراده لقراءات النقاد التي دارت حول شعر الطائيين منهجية تكشف عن مساوئ الشاعرين ومحاسنهما، مع ذكر سرقاتهما، فنجده يقول عن أسلوبه نصوص في معالجة نصوص الشاعرين:"وأنا ابتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام وإحالاته وغلطه وساقط شعره ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم أوزان من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقنا في الوزن والقافية وإعراب القافية ثم بين معنى ومعنى فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه و لم يسلكه صاحبه، وأفرد بابا لما وقع من شعر يهما من

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1996، ص 49.
(2) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ، ص 48.
(3) المرجع نفسه، ص 94.
(4) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 147-153.
(5) المرجع نفسه، ص 160.

التشبيه، وبابا للأمثال أختم بهما الرسالة ثم ابتع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما واجعله مؤلفا على حروف المعجم ليقرب تناوله ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به إن شاء الله تعالى"[1] فالموازنة عند الآمدي تتم من ناحية ذكر المحاسن والمساوئ والسرقات، وتخريج الإعراب، ورصد التشبيه والأمثال ومواطن التفرد عنه كل واحد مهما، بالإضافة إلى الموازنة بين معنى ومعنى وبين نص ونص شريطة اتفاق الوزن والقافية، فإذا تأملنا في كل هذه الجوانب وجدناها تنصب على النص بذاته دون المؤلف أو المبدع، وفي هذا شبيه بجهود البنويين الذين يركنون إلى النص ويعلنون وفاة المؤلف، إلا أن الآمدي هنا ليس بحاجة لإعلان وفاة الشاعرين لأنهما توفيا فعلا، مخلفين وراءهما نصوصهما حتى تكون هي وما قيل فيها مجالا لقراءة جديدة وفق نصية أو منهج نصي يحجم عن تفضيل أحدهما على الآخر، لذلك يقول الآمدي "وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان وأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق فإني غير فاعل ذلك (...) فإني أوقع الكلام (...) على سائر أغراضهما ومعانيهما في الأشعار التي أرتبها في الأبواب، وأنص على الجيد وأفضله، وعلى الرديء وأرذله، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التخليص وتحيط به العبارة. ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلا بالاحتجاج وهو علة ما لا يُعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة"[2] فالآمدي لا يحكم بأفضلية أبي تمام أو البحتري وإنما يترك ذلك للمتلقي من خلال تزويده بالمعطيات والعلل التي قيلت حول شعرهما من دون أن ينحاز لهذا أو ذاك، وفي هذا تحرٍّ واضح للموضوعية التي لا تتأتى عنده ألا بالدربة، واتساع الدراية والتجربة وكثرة الملابسة، فأساس "كل نقد هو الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية"[3]، ويؤكد الآمدي في موضع آخر تنصله من إطلاق الحكم على أيهما أشعر عنده، ويلقي بهذا الحمل على القارئ أو المتلقي، فيخاطبه قائلا:"ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر (...) فإن كنتَ –أدام الله سلامتك- ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة أو لا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة. فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى ثم أحكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء"[4]. فاستعمال الآمدي لكاف المخاطب وكذا ضمير المخاطب "أنت" دليل على وعيه بأهمية المتلقي في العملية الإبداعية والنقدية، مكرسا بذلك مبدأ المشاركة الذي أشار إليه أيزر عندما تحدث عن الفجوات التي

(1) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 57.
(2) الآمدي، الموازنة، ج1، ص 410، 411.
(3) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 11.
(4) الآمدي، الموازنة، ج1، ص 5، 6.

تتخلل النص، ويتوجب على القارئ ملأها حتى يصل إلى الحكم والفهم الصحيحين. وكاشفا عن قناعته التي مفادها أن "قطعة الأدب لا تتضمن كاتبا فحسب، وإنما تتضمن أيضا قارئا. فهناك صوت في طرف، ومستمع في الطرف الآخر، والناقد هو المستمع الذي يفهم ما يقال له، ولا يفوته شيء منه، بدءا من المعنى الهام العميق إلى أدق دلالات نغمة الصوت (...) وحتى يمكنه ذلك يجب أن يكون قادرا على إعادة بناء ما رآه المتكلم وتحدث عنه، وجدوى تقديره، وما حاول قوله"[1] والآمدي بجمعه لكل ما قيل في شعر أبي تمام والبحتري، وإقامة موازنته على مقارنة النصوص من جهة اتفاق الوزن والقافية والمعنى ورصد الشبيهات والأمثال، وذكر المحاسن والمساوئ، تمثل دور الناقد المعتدل، إلا أنه ناقد ذو نظرة جزئية تجافي التعميم، فهو يحكم بتفوق الشاعر منهما في معنى معين أو غرض معين من دون أن يعمم حكم، بل ترك التعميم للقارئ الذي يبني حكمه من خلال الإطلاع على مواطن التفوق والتفرد لديهما، ليصل في النهاية في حكمه الخاص به والذي يختلف من متلق إلى آخر حسب الأذواق والأهواء. وكأن الآمدي هنا يضع أمام المتلقي قراءته الشخصية لشعر أبي تمام والبحتري، ويضيف عليها قراءات من سبقه من نقاد، ويعرضها عليه ليقرأها قراءته الذاتية أيضا بما يشكل سلسلة قراءات. كما أن المتلقي عند الآمدي ليس متلقيا صريحا أو مقصودا وإنما هو متلق ضمني، ينطبق على كل قارئ أو كل صاحب ذوق أو رأي في الشاعرين.

ونجد الآمدي أيضا من خلال موازنته تحدث عن التأويل الذي هو أبيات التلقي عندما عرض لبيت البحتري الذي قول:

يُخفي الزّجاجةَ لونُها فَكأنَّهَا في الكفِّ قائِمَةٌ بِغَيْر إناءِ

فعلق قائلا: فما زالت الرواة وشيوخ أهل العلم والأدب يستحسنون هذا البيت ويستجيدونه له وذكره عبد الله بن المعتز: -وقد علمتم فضله وعلمه بالشعر- في باب ما اختاره من التشبيه في كتابه الذي نسبه إلى البديع، ولكنكم تأولتم في إنشاده ثم أعظمتم وأكبرتم أن تنعوا على شاعر محسن مكثر بيتا واحدا، فزلتم تبحثون وتتحملون حتى وجدتم له ثانيا يحتمل من التأويل ما احتمل الأول وهو قوله:

ضَحِكاتٌ في إثرهنَّ العَطايا وبروقُ السَّحابِ قبْلَ رُعودِهِ

وكلا البيتين إلى الصواب أقرب، ومن الخطأ أبعد.

وأما قوله: ويعيد البيت الأول: فإنما قصد إلى وصف هيئة الشراب في الإناء، ولم يقصد وصف الشراب خاصة ولا الإناء كما ادعيتم، ولو أراد وصف الإناء لكان مصيبا، لأن الزجاجة أيضا توصف كما يوصف ما فيها وتقع المبالغة في نعتها"[2]، والآمدي بتخطيئه للتأويلات السابقة لبيت البحتري من جهة أن مقصده الحقيقي هو وصف هيئة الشراب وليس الشراب في حد ذاته أو الإناء، متفقا بذلك مع القائلين بأن "التأويل الصحيح هو ذلك الذي يروم الإمساك بالمقاصد الأصلية للمؤلف"[3] وهذا النوع من التأويل هو ما

(1) إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، ص 26.

(2) الآمدي، الموازنة، ج1، ص33.

(3) امبرتوايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000 ص 23.

يطلق عليه اليوم بالتأويل المتناهي، ومعنى ذلك أنه مرتبط بغاية بعينها، يستحيل التأويل معها "إلى مغامرة وإحالات محكومة بنقطة بداية ومتجهة نحو نهاية بعينها، ولا يمكن للتأويل أن يقود إلى كل المدلولات الممكنة لأن ذلك خرقا لمبادئ التفكير العقلي، ففكرة الإرغامات المنطقية تقود إلى تضمين التأويل غايات دلالية، وتقوم في نفس الوقت بإقصاء أخرى"[1] وجعل الآمدي للتأويل بهذه الصورة فيه تضييق لمجال التلقي والقراءة وتثبيط لفعالية المتلقي في العملية الإبداعية، وإغفال لمبدأ المشاركة في إنتاج المعنى، لكن لو نظرنا إلى تحليل الآمدي هي أنه قراءة جديدة تضاف إلى قائمة القراءات الماضية فهذا يفتح مجال التأويل ويجعله لا متناهي دون حدود أو قيود، بما يجعل القراءات اللاحقة وحتى السابقة عن الآمدي صحيحة "حتى ولو تناقضت فيما بينها، وكل الإحالات ممكنة حتى ولو أدت إلى إنتاج مدلولات عبثية"[2] فلا نستغرب لو أتى متلق آخر في زمن آخر.

وقرأ نفس البيت ووجد أنه لا يتعلق لا بوصف هيئة الشراب ولا الإناء، وإنما يتعلق بلون الشراب، ثم جاء قارئ ثاني ونظر لبيت البحتري من ناحية رمزية فوجده يتحدث عن حال الدنيا التي تشبه في يسرها وعسرها شكل الزجاجة، تتسع في القعر، وتضيق عند العنق.

والآمدي في قراءته لنصوص الشاعرين يحتج بعمود الشعر القديم في مواجهة الصنعة، ويعتبره المعيار الحقيقي للقراءة الصحيحة والجودة فيقول:"والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل من جودة السبك وقرب المآتي، والقول في هذا قولهم وإليه أذهب"[3] فإن كان الآمدي باحتجاجه وإيثاره لنموذج عمود الشعر القديم القائم على الطبع على ذلك المعتمد على الصنعة والزخرف اللغوي قد رجح كفة البحتري على أبي تمام فذلك مرده إلى ما سماه "ياوس" بالنموذج الإنساني الكلاسيكي بحيث تكون "الأعمال التي نجحت في محاكاة الأعمال الكلاسيكية قد حكم لها بالجودة أو القبول، والأعمال التي خرجت على التقاليد في النماذج التي حظيت بالاحترام على مدى الزمن قد حكم عليها بأنها رديئة أو غير مرضية"[4].

"وعمود الشعر بهذا التصور لا يكون معيارا للجودة فقط، وإنما هو بمثابة المتلقي الضمني[5] الذي يمارس سلطة التوجيه ليس على المبدع فحسب وإنما على المتلقي الصريح أو الحقيقي أيضا.

وإن كانت الموازنة عند الآمدي قد استندت إلى عمود الشعر في المفاضلة فهي عند المرزباني ارتكزت على "الصورة الشعرية عند هذا الشاعر أو ذاك، والتركيز على تحليل ما امتازت به تلك الصورة على أخراها من غير تعصب لهذا أو ذاك (...)، ويغلب على صور الموازنات التي يوردها صاحب الموشح كونها تمثل فهمها

(1) المرجع نفسه، ص 13.

(2) امبرتوايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 14.

(3) الآمدي، الموازنة، ج1، ص 525.

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 41.

(5) شكري المبخوت، جمالية الألفة، ص 29.

واحدا، ولا تنظر إلى اختلاف الموقف، وأن كل صورة مستقلة من حيث فنيتها عن الأخرى"[1] كما نجد الموازنة عند ابن الأثير قد صارت ثلاثة تتم بين ثلاثة شعراء هم البحتري وأبو تمام والمتنبي، أما عند حازم القرطاجني فهي عمل متعذر وصعب، لذلك نجده "يرفض المبدأ نفسه، ويرى أنه لا يمكن تحقيق تلك المفاضلة، وأن الميل والهوى سوف يجعل منها ميلا عن العدل، على أن الأهم من ذلك إدراكه أن الشعر له أنماطه وخصائصه، وأن لكل شاعر قدرته الفنية المتميزة وأن الشعر يختلف إيقاعه وفنيته واستيعابه لقضاياه على حسب العصر والوقع الحضاري والتمايز والتباين في طرق الأداء، وفي تنوع الحياة الثقافية وما إليها"[2].

وغير بعيد عن الموازنة نجد فكرة أخرى تقترب في طرحها من طروحات الآمدي، ألا وهي فكرة الوساطة التي كانت بدورها عنوان كتاب لعلي بن عبد العزيز الجرجاني المعروف بالقاضي الجرجاني (392هـ) نسبة لعمله بالقضاء، فلم يقتصر عدله على عمله وإنما تعداه إلى أدبه ونقده، ونستشف ذلك من خلال مصطلحات العدل والعدالة المثبوتة في تضاعيف مدونته مثل: الدفاع والحكومة والحكم والحجة والشهادة والبينة، والمعاملة بالمثل وغيرها، استعملت جميعا لالتماس الأعذار للمتنبي وإنصافه كشاعر محدث يصيب ويخطئ، ولتبث رسالة مفادها أن:"دائرة المحدث (شعراء وقراء) قد اتسعت وبدت الحاجة جلية إلى إعادة النظر في المرونة الشعرية القديمة وطبيعة التلقي المناسبة لها، فإن المدونة الشعرية المحدثة قد وضعت مراكز جديدة لم تعرها المدونة القديمة اهتماما وأبرزها الشعر العقلي قرين الفلسفة والمنطق، وشعر البديع الذي عد أفقا للتنافس بين الشعراء، وما كانت تفتقر إليه هذه المدونة من قراء محدثين يجدون طريقهم إليها بما يرسم أعراف جديدة لقارئ ضمني جديد، وقراء نموذجيين يتوسلون بالتأويل وبصنوف المعرفة العقلية والفلسفية لفك غموض المدونة المحدثة"[3].

وفكرة الوساطة تقوم على أساس مبدأ المقايسة، بما يجعلها تختلف عن الموازنة من حيث كون أن "القاسية تمهيد للحكم أما الموازنة فإنها تدخل في طبيعة الحكم نفسه، أو كذلك شاء لها الآمدي (...) ولأنها قسمة النظر بالتساوي بين شاعرين، أما الوساطة فلا تتطلب ذلك دائما لأن خصوم المتنبي ليسلو دائما شعراء"[4].

وعلى العموم ومهما يكن من اختلاف طفيف بين مبدأي الموازنة والوساطة، فالثابت أنهما رسما صورة للمتلقي الذي يستطيع مواجهة النص وإدراك فحواه وخباياه، معتمدا على مكتسباته المعرفية وقدراته الثقافية النابعة من معاشرة النصوص وكثرة الدراسة والدربة والمران.

3-5- فكرة النظم: لقد شكلت فكرة النظم والتأليف عند عبد القاهر الجرجاني الأساس الذي بنى عليه نظريته في إعجاز القرآن، والرد على أصحاب الصرفة والقائلين بها والقائلين بها كما أن فكرة النظم لم تقتصر

---

(1) رجاء عيد، التراث النقدي نصوص ودراسة، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، 1983، ص 246-247.

(2) رجاء عيد، التراث النقدي نصوص ودراسة، ص 253.

(3) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 74.

(4) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 322.

فقط على الدراسات الإعجازية وإنما تعدتها إلى الدراسات الأدبية والنقدية أيضا، بحيث أصبح يُنظر إلى التفاوت والتباين بين الأعمال الأدبية من ناحية النظم الذي هو في شتى معانيه مرادف لمصطلحات الائتلاف والاتساق والتجانس والترتيب بين الألفاظ والمعاني.

أما مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني فيعتمد على ترتيب المعاني في النفس وتخير الألفاظ الدالة عليها، وفق مقاييس النحو، وذلك يتجسد في قوله "اعلم أن ليس النظم أن لا تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله"[1]. فالمعاني في تشكلها الأول تكون عبارة عن مكنونات نفسية يحولها علم النحو إلى كيان نطقي والألفاظ "إن كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق"[2] وبهذا المفهوم نكون أمام نوعين من المعاني، معاني الكلمات ومعاني النحو فمثلا نقول الصلاة واجبة، فكلمة صلاة تعني العبادة والتضرع لله سبحانه وتعالى وهي مبتدأ وكلمة واجبة تعني الإلزام وهي خبر ومنه يكون المقصود بمعاني الكلمات المعاني المعجمية، بينما معاني النحو فهي المواقع الإعرابية التي يقتضيها السياق النحوي. والترتيب في النظم يأخذ ثلاثة أشكال هي:

أولا ترتيب المعاني في النفس، وثانيا ترتيب معاني الكلمات وفق ترتيب معاني النحو، وثالثا ترتيب الألفاظ تبعا لترتيب معاني النحو والكلمات معا.

وإخضاع ترتيب المعاني لعلم النحو لا يعني الانصياع لمسائل النحو الشكلية كالنصب والجر والرفع أو حالات الابتداء والإخبار الفاعلية والمفعولية وما جرى مجراها، من دون إضفاء لمسة فنية وفق التقنيات البلاغية من أجل استهواء المتلقي. فالتلقي الذي يسعى وراءه الجرجاني من خلال فكرة النظم هو تلق يعتمد على الممازجة بين علم النحو وعلم البلاغة، ليشكلا قراءة نحوية بلاغية تجنح من جفاف النحو وقيوده إلى محاسن البلاغة ورونقها بما يحقق الهدف الجمالي، وبهذا يصبح النظم هو مصدر الجمال في اللغة، هذا الجمال الذي يجتمع على تحقيقه طرفي المعادلة الإبداعية المؤلف والمتلقي ليصبح النظم هو حاصل ربط بين جماليات الإنتاج وجماليات التلقي.

فأما جماليات الإنتاج فهي من مهام المؤلف التي يتغير بها تحقيق الجمال الأدبي، الذي عبرت عليه العرب في القديم بمصطلحات مختلفة كالبلاغة والفصاحة والبيان، إلا أنه عند الجرجاني لا يتم إلا بأن تكتسي الكلمات ما يليق بها من معاني ودلالات فيقول "ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات، وسائر ما يجري مجراها، مما يُفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب"[3].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 43.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 35.

ولا يحقق المؤلف الجمال الأدبي في النص إلا إذا أدرك مقاصد المعاني، وتخير لها الألفاظ المناسبة لتأديتها يقول الجرجاني:"ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له، وأحرى به أن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية"[1].

فالجمال لا يكون بتفرد اللفظ وإنما بوروده ضمن تركيب ذي دلالة، أو في مجموع كلمات تؤدي معنى من المعاني.

وأما جماليات التلقي فهي من مهام المتلقي التي يتغيى بها الكشف عن الجمال النظمي في النص الأدبي، ويكون ذلك من ثلاث نواحي:

1) الناحية الأولى: هي التي يطل فيها النص على المتلقي دفعة واحدة فيبهره بجمال نظمه ويعرّفه بمدى فحولة صاحبه، يقول الجرجاني:"ومنه ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل، وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المنّة وطول الباع، وحتى تعلم، إن لم تعلم القائل، أنه من قبل شاعر فحل، وأنه خرج من تحت يد صنّاع، وذلك ما إذا أُنشدته وضعت فيه اليد على شيء فقلت: هذا هذا وما كان كذلك فهو الشعر الشاعر والكلام الفاخر، والنمط العالي الشريف، والذي لا تجده إلى في شعر الفحول البزّل، ثم المطبوعين الذي يلهمون القول إلهاما"[2]. لذلك يمكن أن نطلق على هذا النوع من الجمال، الجمال النظمي الإبهاري، فهو يبهر المتلقي من أول وهلة ويستولي على قلبه وإعجابه.

2) الناحية الثانية: هي التي تتطلب من المتلقي قراءة قطعة كاملة أو عدة أبيات حتى تتوضح لديه الصورة الجمالية، يقول الجرجاني:"وأعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه، والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق، وينظم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنّة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات"[3]، وهذا يمكن أن نطلق عليه الجمال النظمي التلاحقي لأنه لا يكتفي ببيت واحد وإنما بتلاحق عدة أبيات حتى تكتمل النظرة وتشكل عرى الرأي الجمالي لدى المتلقي.

3) أما الناحية الثالثة: فهي التي يحتاج فيها المتلقي إلى قراءة عدد كبير من القصائد، يقول الجرجاني :"ثم أنّك تحتاج إلى أن تستقري عدة قصائد، بل أن تفلي ديوانا من الشعر، حتى تجمع منه عدة أبيات"[4] وهذا هو الجمال التخيلي الاستقرائي الموسع أو الشمولي الذي يعتمد على التمحيص والتمعن في أوسع مجال ممكن من الأعمال الأدبية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 35.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص70.

[3] المصدر نفسه، ص70.

[4] المصدر نفسه، ص71.

وانطلاقا من فكرة النظم أيضا نجد الجرجاني يتلقى نص الجاحظ "(...) والمعاني مطروحة في الطريق..." [1] تلقيا جديدا، ويقرأه قراءة مختلفة عن قراءات السابقين بحيث يرى أن الجاحظ لم يقصد الحط من أقدار المعاني على حساب الألفاظ، وإنما قصد تنبيه المعظّمِين للمعاني، أن إعجاز القرآن لا يتحقق إلا بالنظم القائم على المواءمة بين الألفاظ والمعاني بما يحدث تفاوتا في التأثير يختلف عن ذلك التأثير في الأعمال البشرية، ولو سلمنا بأن الإعجاز يكمن في استخراج المعاني الغريبة أو التشبيهات النادرة لسويناه بجهود البشر، وهذا لا يليق، ثم يذهب مذهبا آخر في القراءة ويقول أن الجاحظ في نصه السالف لم يكن يريد اللفظ وإنما أراد الصورة، فلما "أقروا هذا في نفوسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهرة وأبوا أن ينظروا في الأوصاف التي أتبعوها نسبتهم الفضيلة إلى اللفظ (...) ولكن جعلوا كالمواضعة بينهم أن يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت فيه"[2].

فالجاحظ كان يعني الصورة، وليس مجرد اللفظ وحده، والجرجاني بهذا التفسير المختلف، قد وضع قراءة جديدة لنص نقدي تراثي قديم، بحيث لا تكون القراءة وحدها فقط الجديدة، وإنما النص أيضا، الذي يتحول إلى نص جديد بعد كل قراءة.

والقراءة عند الجرجاني نوعان: قراءة ظاهرية تكتفي بظاهر اللفظ دون الباطن، وقراءة فنية تقصد المعنى العميق، وذلك يتجسد من خلال فكرة المعنى ومعنى المعنى إذ يقول:"وإذا عرفت هذه الجملة فيها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[3]. فالقراءة التي نتوسل بها فهم ظاهر اللفظ هي قراءة معجمية شارحة لا تتطلب أي جهد أو إمعان، أما القراءة التي تتغيى معنى المعنى فهي قراءة فنية عميقة، تتسلل إلى الدلالات الخفية للنص الأدبي لتستنبط ما فيها من مجال وأسراره وكأن الجرجاني بفكرة معنى المعنى يستشرف المصطلح الحديث قراءة القراءة، ولعل عبقريته التي سبقت عصره هي التي جعلت برتراندراسل Bertrand Russel "أحد كبار فلاسفة الغرب في القرن العشرين يؤلف كتابا من خيرة كتبه أطلق عليه اسم معنى المعنى The Meaning of The Meaning لم يزد فيه كثيرا على ما أتى به إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني"[4].

من كل ما سبق نخلص إلى أن فكرة النظم قد أفادت الدراسات الإعجازية في إثبات إعجاز النص القرآني الذي هو رسالة الله إلى عباده وإلى جمهور المتلقين، كما أفادت أيضا الدرس النقدي في كونها الدافع والباعث على معرفة صور التعامل مع المتلقي للنص القرآني خاصة، وللنص الأدبي عامة، سواء كان ذلك من ناحية الإقناع أو من ناحية التأثير، أو فيما يخص إيضاح الملامح الجمالية أو إبراز جوانب المتعة الفنية.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 444.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 368.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 102.

[4] عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية بيروت لبنان، ص 258.

3-6- فكرة التخييل والمحاكاة: لقد كانت فكرة التخييل والمحاكاة من أهم الفِكَرْ، التي دخلت الساحة الفلسفية والنقدية العربية من باب الفكر النقدي اليوناني عبر ترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو.

فالفلاسفة المسلمون أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد في شروحهم لكتاب فن الشعر جعلوا من الشعر فنا كباقي الفنون الأخرى: الرسم والنحت والموسيقى، فهي جميعا تقوم على المحاكاة، إلا أن المميز بينها هي الوسيلة، ففي الرسم تتم المحاكاة بالألوان والأصباغ، وفي الموسيقى تتم بالأصوات، أما في الشعر فتتم بالأقاويل.

فالشعر عندهم هو قول محاكى، بحيث لا تقتصر المحاكاة فيه على اللفظ أو اللغة فقط وإنما تمتد إلى اللحن والوزن أيضا.

كما نجد أيضا الفلاسفة في دراستهم لمصطلح المحاكاة والتخييل يجنحون إلى معنى التصوير من خلال تصورهم "للنفس البشرية وقواها وملكاتها، وذلك أن الخاصية التخييلية للشعر مردها إلى احتضان القوة المتخيلة له، هذا الاحتضان الذي يتولد منه صياغة خطاب معرفي متميز من خلال تشكيله في صورة"[1].

فإلى القوة التخييلية تعود سلطة التأثير في نسج صور الشعر، إلا أن السؤال الذي يطرح هنا هو كيفية عمل هذه القوة؟.

إن هذه القوة تتخذ من أسلوب إعادة البناء والتركيب والتفكيك طريقة لصياغة الصور الشعرية، فالمتخيلة هي القوة التي "تتصرف في مخزون الخيال من المحسوسات، بحيث يتسنى لها إعادة بناء صور سبق إدراكها أو بناء صورة جديدة مخالفة لما أدرك انطلاقا من تركيبها من عناصر صورية مجزأة أو تفكيك صورة مدركة وإعادتها إلى عناصرها الحسية الأولى"[2]، فقوة التخييل تقبل السير في الاتجاهين معا سواء كان ذلك من الكل إلى الجزء أو من الجزء إلى الكل، إلا أن هذا السير لا يوافق دائما القواعد والقوانين الموضوعة فبإمكانه المخالفة والخروج عن المعتاد، وسلك مسار جديد بحيث لا يمكن تقييد القوة المتخيلة وإجبارها على المحاكاة التامة للأشياء أو المحسوسات، وإنما لها حرية التصرف في الخلق والإبداع انطلاقا من المحاكى نفسه.

ونجد المحاكاة أيضا عند الفلاسفة الإسلاميين تتداخل ومفهوم الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة ويجعلون منها أساسا للتشابه الذي يحول صور المتباينات إلى متلائمات عن طريق زيادات في الأقاويل، ومثال ذلك كامن في جهود الفلاسفة أنفسهم فيها يخص المحاكاة، فهي يونانية المنبت وضعت لتتناسب والفنون القولية اليونانية كالمسرح، وليس مع الشعر الغنائي العربي. فرغم التباين في مجال التطبيق إلا أنهم حاولوا الملاءمة بين الفنين، وذلك بانصرافهم عن المفهوم القديم للمحاكاة الخاضع لآراء أرسطو وأفكار أفلاطون، إلى مفهوم جديد

---

[1] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، د. م. ج الجزائر، ط1، 1990، ص 161.

[2] المرجع نفسه، ص 164-165.

يقوم على الصورة البلاغية كالتشبيه والاستعارة وعلاقتهما بالخيال ليتناسب والروح الشعرية العربية[1].

فالموضوع الأساسي هو المحاكاة اليونانية، وشروح الفلاسفة لكتاب فن الشعر لأرسطو هي محاكاة أولى، ليس للمحاكاة اليونانية وإنما محاكاة للجهود اليونانية حول موضوع المحاكاة، والمحاكاة التي تم التوصل إليها وفق الروح العربية هي محاكاة ثانية للمحاكاة الأساسية عند اليونان، فإن تحدث الجرجاني من قبل عن معنى المعنى، فقد تحدث الفلاسفة عن محاكاة المحاكاة وتوضيح ذلك عند الفارابي في فكرة المرآة، فلو اعتبرنا أن الموضوع الأساسي هو شخص زيد، ثم حاكينا زيدا بتمثال يشبهه، ووضعنا هذا التمثال مقابل مرآة لتعكس صورته عليها. فالعلاقة بين زيد والتمثال هي علاقة محاكاة، أما بين التمثال والمرآة هي محاكاة المحاكاة.

ويمكن تطبيق هذه المعادلة على القول الشعري، فالقصيدة في حقيقتها هي محاكاة لتجربة أو واقعة مر بها الشاعر، وذلك عن طريق اللغة، لتتحول هذه اللغة الشعرية عند انعكاسها على مرآة الخيال عند المتلقي إلى صورة أخرى تتفاوت من حيث درجة التشابه والتأثير، وهذه الصورة الجديدة هي محاكاة للمحاكاة التي جسدها الشاعر في قصيدته، وهذه الأخيرة هي المحاكاة الفنية التي يمكن من خلالها تقييم مدى جودة العمل الفني.

فالفلاسفة العرب يرون أن مدار الجودة يكمن في صياغة البعد أو القرب من الشيء المحاكى، وذلك لأن محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأقرب[2].

ومسافة البعد أو القرب من الشيء المحاكى، هي مسافة فنية تقاس بمدى التأثير في المتلقي ومقدار المتعة الجمالية المحققة، فلو أخذنا مثلا واقعة فتح عمورية على يد الخليفة المعتصم بالله، لوجدنا أن كتب التاريخ قد خلدتها بأحداثها وبشخصياتها والمدن التي مرت بها الحملة العسكرية، وعدد الضحايا والأسرى، وغيرها من التفاصيل، وهذه المعلومات التاريخية تشكل محاكاة تامة لواقعة عمورية، لكن لو نظرنا إلى نفس الأحداث عند أبي تمام في قصيدته الشعرية لوجدناه يذهب في وصف نصر المعتصم إلى أبعد حدود فيقول:

فَتْحُ الفُتُوحِ، تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ ... نَظْمٌ مِنَ الشِّعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الخُطَبِ

فَتْحٌ تَفَتَّحُ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ ... وَتَبْرُزُ الأَرْضُ فِي أَبْرَادِهَا القُشُبُ

كما يشبه المعركة تشبيهات كثيرة منها الكربة السوداء، وفرَّاجة الكرب، ضوء من النار، ظلمة من دخان وغيرها فيقول:

---

[1] رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، ص 238-239.

[2] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الجامعيين، ص 175.

أَتَتْهُمْ الكَـــرْبَةُ السَّـــوْدَاءُ سَـــادِرَةً مِنْهَا وَكَانَ اسْمُهَا فَرَّاجَـــةُ الكَرَبِ
غَادَرت فِيهَا بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضُحًى يَشُلُّهَا وسطهَا صُبْـــحٌ مِـــنَ اللَّهَبِ
حَتَّى كَأَنَّ جَلاَبِيبَ الدُّجَى رَغِبَتْ عَنْ لَوْنِهَا، أَوْ كَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبِ
ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ، والظَّلْمَاءُ عَـــاكِفَةٌ وظُلْمَةٌ مِنْ دَخَّانٍ فِي ضُحَى شَحِبِ

فإذا عرضنا النص التاريخي، والقصيدة الشعرية على متلق واحد لوجدناه أميل للقصيدة لأنها تحـــاكي الواقعة من خلال صور فنية تثير في المتلقي أحاسيس ومشاعر الجمال، بينما النص التاريخي رغم كونه محاكـــاة لأحداث حقيقية إلا أنه لا يؤدي نفس التأثير النفسي. فالواقعية والالتزام الموجودان في النص التاريخي تعريانـــه من الحقيقة وهي فتح عمورية، أما التشبيهات والصور البلاغية التي استعملها أبو تمام فهي تنطلق من أحـــداث حقيقية، خصوصا وأنه عايش المعركة شخصيا، إلا أن معالجتها معالجة فنية بتعديها من الحقيقة والواقع إلى عالم الخيال، لتشكل في ذهن المتلقي أيضا صورة جديدة تعد بمثابة محاكاة ثانية لمحاكاة الشاعر، بحيث تتنامى وتتوالد صور محاكاة المتلقي وفق إمكاناته ومخزوناته الخيالية.

وموضوع محاكاة الشيء بالأبعد أو الأقرب تشبه إلى حد ما فكرة الانزياح الجمالي عند ياوس الـــتي تعتمد على عنصر المفاجأة ومدى موافقة أو مخالفة أفق توقع المتلقي. بينما فكرة المحاكاة فتعتمد على مقـــدار الإنزياح عن الواقع، أو مدى مخالفة أو موافقة حقيقة وواقع الشيء المحاكى ودرجة تأثير ذلك في المتلقي.

ومنه ومهما يكن من تداخل أو ترادف بين مصطلحي التخييل والمحاكاة، فإن جهود الفلاسفة العرب كانت تستهدف فهم علاقة العمل الأدبي بالواقع، وحاولوا في سبيل ذلك "تحديد هذه العلاقة بتحديدهم معنى المحاكاة، فكشفوا عن أنها رؤية خاصة للواقع وليست نقلا حرفيا أو تقليدا له، وركزوا على المحاكاة بوصـــفها تصويرا، فهي إما تعني التشبيه، أو أنها تشمل أشكال التصوير البلاغي الحسي كافة من تشـــبيه أو كنايـــة أو استعارة"[1].

وأشار الفلاسفة العرب إلى نوع آخر من المحاكاة يقوم على الملاءمة بين الغرض الشعري للقصيدة وبين الوزن، كما تحدثوا أيضا عن الملاءمة بين اللحن والغرض الشعري بحيث اعتبروا النص الشعري مـــثير حســـي يشحذ وينشط زخم من الصور في ذهن المتلقي عن طريق آلية الخيال، لذلك تنبـــهوا إلى فعاليـــة الموســـيقى والألحان في إعداد النفس لقبول التخييلات والمعاني الشعرية، لكن "قد يتوافق إيقاع الوزن في الشعر الملحن مع إيقاع اللحن، بحيث يظل ذا مفعول عند تلحين القول الشعري، وقد يحدث العكس فَيُهَيْمِنْ إيقـــاع اللحـــن ويتلاشى من جراء ذلك مفعول الوزن، ويصير المرتكز الإيقاعي للقصيدة في اللحن الموسيقي، بحيـــث تصـــبح الحروف فصولا في الأنغام"[2]، وعليه يجب أن تكون محاكاة اللحن للقول الشعري أو الوزن الشعري محاكـــاة تامة لا نلمس فيها أي ركاكة أو نشاز يلتفت إليه المتلقي، وقصة الإقواء عند النابغة الذبياني التي أسلفنا ذكرها

[1] رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، ص 235.
[2] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلسفة الإسلاميين، ص 191.

خير دليل على ذلك، بحيث كان اللحن المرافق لحروف القول الشعري سببا في كشف عيوبه، وسببا أيضا في تقويمه.

هذا بالنسبة للمحاكاة والتخييل عند الفلاسفة العرب، أما عند النقاد فقد كانت أوضح وأشمل عند حازم القرطاجني (684 هـ) وأول ما نصادفه عنده، إقراره بأن طروحات أرسطو بشأن المحاكاة تتناسب والشعر اليوناني ولا تتناسب والشعر العربي إ ذ يقول:"ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإيداع في فنون الكلام لفظا ومعنى وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة، لزاد على ما صنع من الأقاويل الشعرية"[1].

ثم يذهب ليجعل من التخييل والمحاكاة شرطين للقول الشعري فيقول:"الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك"[2].

فالمحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني هما من التقنيات الفنية التي يستعملها الشاعر من أجل التأثير في المتلقي والتحكم في ردود أفعاله سواء كان ذلك جذبا وتحبيبا أو هربا وتكريها.

ويحدِّد مفهوم التخييل بأنه أن "تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيِّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصوير شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3] وعليه يكون التخييل من أربع جهات: جهة المعنى، وجهة اللفظ وجهة الأسلوب، وجهة النظم والوزن، وبتظافر هذه الجهات يتم التأثير في السامع أو المتلقي بما يدفعه إلى الاستجادة أو الاستكراه.

كما يجعل من المحاكاة ثلاثة أنواع هي: 1)محاكاة تحسين، 2) محاكاة تقبيح، 3) محاكاة مطابقة، فيقول "وينقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والمُلح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه"[4].

فإن كان التخييل يتأتى من أربع جهات، فإن المحاكاة من حيث التحسين والتقبيح للأشياء تكون من أربع نواحي أيضا:

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 69.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 71.

[3] المصدر نفسه، ص 89.

[4] المصدر نفسه، ص 92.

1) **من ناحية الدين:** وذلك بتذكير النفس بجوانب الثواب والعقاب في الشيء المحاكى.

2) **من ناحية العقل:** وتكون محاكاة التحسين هنا بذكر ما يستحسنه العقل من صفات الشيء المحـــاكى، وفي موضع التقبيح بذكر ما يسترذله.

3) **من ناحية المروءة والنبل والكرم:** وهنا يتم التركيز عل تعديد صفات المروءة والنبل في المحاكاة حتى يضمن استحسان المتلقي، وفي موقف التقبيح يتم عكس ذلك.

4) **من ناحية شهوات النفس ورغباتها:** فحتى تكون المحاكاة موضع استحسان يجب تصوير ما تشتهيه النفس وتلتذ به، وفي مواطن التقبيح يتم ذكر ما تعافه النفس وتستبشعه[1].

كما أن المحاكاة حتى تؤثر في المتلقي لابد لها من عوامل يلخصها القرطاجني في قوله:"فتحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تُدعم به المحاكـــاة وتعضد مما يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب"[2].

فالمحاكاة عنده لا تبلغ دائما غاية التأثير في النفوس وتحريكها، بل يعتمد ذلك على درجة الإبداع فيها. بالإضافة إلى الحقيقة النطقية المقترنة بها، ومدى استعداد النفوس لتقبلها والتأثر بها وعليه تكون العوامل المؤثرة في المتلقي للمحاكاة هي:

1)- استعداد النفوس لتقبل المحاكاة والتأثر بها.

2)- الهيئة النطقية المقترنة بالمحاكاة.

3)- الإبداع في المحاكاة.

والمقصود بالإبداع في المحاكاة "أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء، أو هذا المعادل الموضوعي، استطاع أن يـــثير في القـــارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته"[3]، فالمحاكاة ليست عملية استنساخ حرفي للحياة أو الواقع وإنما هي عملية إبداع جديد، يعتمد التمويه في المعاني وحسن الديباجة بحيث تتلخص العلاقة بين العمل الفني والمتلقي في "أن العمل الفني لا ينقل الإحساس كما هو بل يعادله وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذي يثيره الفن –يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة (...) وبناء عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى معادل موضـــوعي انتقـــل إلى القارئ كما هو في الحياة، وبذلك يفقد العمل الفني أثره وتزول صفة عنه"[4] فالمحاكاة تصنِّع الإحساس الناجم عن النموذج الأصلي في شكله الخام، باستعمال آليات البلاغة والتخييل لتحوله إلى نموذج جديد يمثل المعـــادل موضوعي للنموذج الأول، يكون أكثر قبولا واستحسانا عند المتلقي، كما يكتسب نظام دلالي مستقل ومميز له

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 106-108.

[2] المصدر نفسه، ص 121.

[3] رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، دار العودة بيروت لبنان، د ط، د ت، ص 7.

[4] المرجع نفسه، ص 9.

يختلف عن النظام الدلالي للنموذج الأول، بحيث تكون "جمالية النص الإبداعي نابعة لا محالة من حدود هـــذا الانفصال، ومدى فعالية النموذج وتأثيره"[1].

ويقارن حازم القرطاجني أيضا بين الخطابة والشعر من ناحية التخييل والصدق والكذب، فـــيرى أن الخطابة تعتمد على إقناع المتلقي وتقوية الظن لديه دون إيقاع اليقين، أما الشعر فيعتمد على التخييل الذي لا ينافي في معناه اليقين، أي يقبل الصدق كما يمكن أن يقبل الكذب أيضا، وعليه تتراوح الأقوال الشعرية بـــين الصدق والكذب. وهذا لا يعني جعلهما معيارين لجودة الشعر، وإنما المعيار يكمل في كونه كلاما مخيلا[2].

كما تنبه حازم أيضا لمسألة المطالع في القصيدة وكذا الخواتم، بحيث يرى أنه يجب أن تؤدي الخاتمة عند المتلقي نفس الانطباع الذي خَبِرَهُ عبر أجزاء القصيدة، وهو ما نسميه اليوم بالوحدة الموضوعية، "وبناؤه لهـــذه النظرة إلى الاستهلال، والخاتمة قائم على أسس نفسية تراعي شعور القارئ ونمو التأثير العـــاطفي والوجـــداني للقصيدة فيه. فلا يسوغ أن يصدم القارئ بأحاسيس أو مشاعر متضاربة تتركه صريع النظرة الغير متوازنة إلى أجزاء النص فمن طبيعة القارئ الإحساس والتجاوب مع المشاعر المتجانسة التي تفيض في جو، أو مناخ، خال من التقلبات العاطفية"[3].

فالتماسك النصي لأبيات القصيدة يؤدي بالضرورة إلى الاستقرار العاطفي للمتلقي بما يشكل وحـــدة انطباعية لديه، بعيدا عن الفوضى التي يمكن أن يحدثها مزج العديد من المشاعر في قصيدة واحدة، بمـــا يجعـــل المتلقي في حيرة من أمره تتنازع أحاسيس مختلفة لا يدري أيها أصدق، لذلك نجد حازم القرطاجني يقول:"إنما وجب الاعتناء بهذا الموضوع لأنه من قطع الكلام وخاتمته فالإساءة فيه معفيه على كثير، من تأثير الإحســـان المتقدم عليه في النفس، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو، وترصيد بعد انضاج"[4].

وعلى العموم لقد درس حازم القرطاجني الصناعة الشعرية من حيث التخييل والمحاكاة متأثرا بـــالفكر اليوناني، وشروح الفلاسفة العرب لكتاب فن الشعر لأرسطو وهو يبتغي من ذلك التركيز على الجانب التأثيري في النفس البشرية من حيث الملاءمة أو النفور، أو من جهة التحبيب والتكريه. فالتأثير في المتلقي هو الجانـــب الوظيفي للمحاكاة الشعرية عند العرب تحت سلطان التخييل المتأتي من نواحي المعنى والأســـلوب، واللفـــظ والنظم والوزن لتحقيق غايات ومقاصد الشاعر، في تطويع نفس المتلقي وتهييئها حسب مقتضـــيات الحـــال ومتطلبات المقام لتقبل النصوص الأدبية.

ومن كل ما سبق يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

---

(1) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، (دراسات للنصوص الشعرية الحديثة)، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 2000، ص 12.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 62-71.

(3) إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، ص 57.

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 285.

- إن مسار التلقي في التراث النقدي العربي هو مسار تطوري تصاعدي انتقل من الانطباعية التأثرية ليصل إلى مرحلة الموضوعية، أين تحول الذوق الأدبي لدى المتلقي إلى ذوق مثقف يستطيع التمييز بين جيد الشعر ورديئه بالاستناد إلى الحجة والبرهان.

- تعود انطباعية المتلقي في النص التراثي النقدي إلى أسباب عدة منها: الإقناع البلاغي وهو فكرة تنبني على "الارتباط القوي بين التأثير النفسي من المرسل وشدة الذوق والإحساس عند المتلقي"[1] هذا الذوق الذي يؤدي إلى ترجيح أمر على آخر من غير إبداء تعليلات أو أسباب واضحة، لذلك يعتبر علماء النفس أن الذوق هو بمثابة الحاسة السادسة عند المتلقي.

- الجلال، وهو مصطلح استعمله علماء البلاغة لتبرير الآراء الانطباعية للمتلقي في تقييم النصوص الأدبية، لذلك هو "حكم من غير تعليل ظاهر، وإنما يعتمد صاحبه على خبرته الطويلة، وهذا يعني أن كلام البلاغيين العرب، ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عندما يجمعون على شيء أو تقديره أو نقده، أو رداءته أو جودته فلا يكون ذاك الإقناع أو الحكم سببا للجدل أو المماحكة في غير طائل"[2]، وعدم المجادلة هنا لا يعني السلبية أو مصادرة الرأي وإنما اعتراف بصواب وصحة الحكم وبالتالي الاستغناء عن ضرورة التعليل.

- لقد كان محمد مندور يرى أن التعليل لم يتوفر لعرب البداوة لكون التعليل"أمر عقلي لا يستطيعه إلا تفكير مكوّن، وكل تعليل لابد من استناده إلى مبادئ عامة، والعرب لم يكونوا قد وضعوا بعد شيئا من مبادئ العلوم اللغوية المختلفة التي لم تدون إلا في العصر العباسي، ومن الواضح أن الاتجاه إلى التعليل خليق بذاته أن يسوق – حتى في النقد الذوقي- إلى التمييز والتقدير والمراجعة والتحديد، ليصبح إحساسنا أداة مشروعة للمعرفة"[3].

وكأنه يُلمح إلى أن الشفوية هي المسؤولة عن اللاتعليل في الأحكام النقدية، وإليها يعود القصور لدى المتلقي العربي الذي لم يكتمل تكوينه المعرفي إلا على أعتاب العصر العباسي، حيث ظهرت حركة التدوين وازدهرت العلوم اللغوية، وكأن التدوين هو موئل الموضوعية والمعرفة الحقيقية، رغم كونه في بدايته سوَّى عملية نقل ورواية وتأريخ لما يعتبر تراثا شفويا.

إلا أن مندور يستدرك ويعود ليعترف بجوازية استعمال الذوق كأداة مشروعة للمعرفة، وفي ذلك إقرار بفضل الشفوية التي لم تكن موؤل الانطباعية فقط.وإنما المصدر الذي نهلت منه جميع دراسات المتأخرين من لغويين ورواة وعلماء وأدباء.

كما أننا لا يمكن أن نستند إلى القصور الفكري وعدم التمكن من العلوم اللغوية كسببين فقط للانطباعية في التراث النقدي العربي، ونحن نرى كل هذا النضج الفني في القصيدة الشعرية الجاهلية، ونعلم أن لغة القدماء سلمة بالفطرة والسليقة، حتى أن قواعد اللغة العربية التي وضعت في العصور المتأخرة كانت مبنية على تتبع أصول اللغة لدى القبائل العربية التي لم تدخلها الهجنة بعد. لذلك فإنني أرى أن الانطباعية في النص النقدي

---

[1] محمد بركات حمدي أبو علي، دراسات في البلاغة، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] مندور محمد، النقد المنهجي عند العرب، ص 17.

التراثي راجعة إلى سبب آخر خفي وهو احترام ذكاء ومكانة المتلقي، وتلك هي الحقيقة التي أدركها القدماء ، ولمسناها في نقود النابغة الذبياني الذي كانت تضرب له قبة من أدم وتأتم به الشعراء، فالأحكام والآراء النقدية لن تحتاج إلى تعليل ما دامت صادرة عن ذكاء هو فوق كل تعليل أو تفسير، ونفس الشيء نجده مع الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام في أحكامه التي كانت بمثابة القوانين والتشريعات التي تسري في الأمة جمعاء.

- إن أفول نجم الانطباعية وبزوغ فجر الموضوعية في التراث النقدي العربي عائد إلى الطرق المبتكرة في معالجة النصوص الأدبية وفق الكليات ومعايير جديدة للتلقي غير الذوق والإحساس، والتي من أمثلتها المعيار الديني في صدر الإسلام القائم على إخضاع الجمالي للديني من خلال نسب جودة النص أو رداءته إلى مدى موافقة أو مخالفة الحق والدين.

بالإضافة إلى معايير أخرى في العصور اللاحقة كالفحولة والطبقة والموازنة والوساطة والمحاكاة والتخييل، وغيرها من المعايير والمبادئ التي تصب كلها في نهر المتلقي لتجعل منه المعيار الأسمى في تقييم العمل الأدبي.

- لقد كان التعامل في التراث النقدي العربي دائما مع المتلقي المحترف أو الفائق باعتباره يمثل أنضج صورة للاكتمال الفني، فنجده إما شاعرا مفلقا، أو رسولا، أو خليفة أو راوية، أو مفكرا، أو قاضيا، والمشترك بين كل هؤلاء هو ممارستهم لمهمة نقد النص الأدبي، لذلك يمكن أن نطلق على كل واحد منهم اسم المتلقي الناقد.

- إن المتلقي في النص التراثي النقدي لم يكن رجلا فقط، وإنما كان امرأة أيضا، من خلال تخليد نقود الخنساء وسكينة بنت الحسين وعقيلة بنت عقيل.

الفصل الثالث

المتلقي وفعل التلقي في عيار الشعر لابن طباطبا

-عيوب ومحاسن التلقي

- مشكلات ومعطلات التلقي

- طرق استمالة المتلقي

المتلقي وفعل التلقي في عيار الشعر لابن طباطبا:

إن تتبع مسار التلقي في التراث النقدي العربي يكشف لنا عن تمظهرات عدة لشخصية المتلقي، والتي كانت مستترة في تقمصات مختلفة لا تحيد في معظمها عن ما أسماه امرتوايكو "Umberto. Eco" "المتلقي النموذجي" "lecteur modèle".

ولا نقصد بالنمذجة هنا المفهوم السيميولوجي المقترن باستراتيجية التشفير encodage وفك التشفير "olécorolage"، وإنما نقصد بها الاحترافية والتفوق في الوصول إلى مكنونات أو استكناه النص، عبر ما كان متاحا آنذاك من خبرة فنية، وملكات نقدية وذوق فطري. وعليه ارتأينا أن نقتبس مصطلحات تترادف وهذه الإمكانات الفنية لدى المتلقي التراثي، فوسمناه بالمحترف والفائق والحاذق، وهذا لا يعني الانحصار أو التضييق في المجال المصطلحاتي الدال على المتلقي، ضمن التوالي التاريخي، وإنما هي تسميات خاضعة للمعجم اللغوي لدى الناقد بحيث ينجح بها في أي اتجاه أراد ما دام ضمن النطاق العام بمعنى التقدم والتفوق. فالنابغة الذبياني يمثل نموذجا متفوقا في المرحلة الجاهلية، كما كان عمر بن الخطاب أيضا في صدر الإسلام، وكذلك الشأن بالنسبة لعبد الملك بن مروان في العصر الأموي.

إلا أن هذه الاحترافية لا تتسم بالثبات على الخط الزمني وإنما هي شيء نسبي، فما يراه ابن سلام الجمحي تفوقا وجهبذة قد لا يراه الآمدي والجرجاني كذلك، وهذا راجع إلى التغيرات والتحولات التي تعرفها النماذج عبر مراحل النشوء والارتقاء سواء كان ذلك على مستوى التقنية المستعملة أو على مستوى التركيبية الثقافية.

فلقد أضحت هذه النماذج في حد ذاتها مجالا للبحث والدراسة من قبل نماذج أخرى أكثر نضجا وتطورا، ليصبح المتلقي السابق معيارا يُدرِك به المتلقي اللاحق مدى جودة أو رداءة النص الأدبي.

فكل متلقي عبر التسلسل الزمني هو درس أو نص نقدي يضاف إلى قائمة النصوص النقدية لتشكل في النهاية رصيدا معرفيا قابلا للتوالد والتنامي عند مصادفة أي متلقي جديد. ولا يفهم من هذا الكلام أن الناقد التراثي كان منظِّرا للتلقي، وإنما الشيء الأكيد أنه كان مدركا لأهمية المتلقي في العملية الإبداعية.

وحتى نستوضح مدى فطنة وتنبه الناقد التراثي بدور المتلقي كان علينا اختيار مدونة نقدية كعينة نستجلي من خلالها آثار هذا الإدراك وأبعاده النظرية، فلمسنا إشارات في عيار الشعر لابن طباطبا العلوي تومييء بوعي أولي لضرورة مشاركة المتلقي في الكشف عن جماليات النص.

وإن طباطبا هو من نقاد القرن الرابع الهجري، هذا القرن الذي شهد أنضج الأعمال النقدية وأحسنها، ككتاب الموازنة للآمدي والوساطة للقاضي الجرجاني، وعلى هذا اعتبره البعض البداية الحقيقية للنقد العربي القديم. وإلى جانب كون ابن طباطبا ناقدا فقد اجتمعت له ملكة قرض الشعر أيضا بما جعله شخصية عالمة

بمسارب الإبداع الشعري أكثر من غيرها ممن انتهجوا سبيل النقد فقط. ومزية المزاوجة بين النقد والشعر عند ابن طباطبا دفعته لأن يشارك الشاعر المبتدئ هذه المعرفة والخبرة الفنية عن طريق سلك منهج تعليمي في كتابه عيار الشعر. ولأنه يعلم أن ما يصلنا من الأديب أو الشاعر أو الفنان ما هو إلا "لوحة فنية تمتلك منك القلب وتحلق بك في عالم من الخيال والإحساس والعاطفة والجمال، فنتوهم أن ليس في جعبة هذا الفنان إلا أحاسيسه وخياله، بينما حقيقة الأمر أنّا لا نرى من جعبته إلا إحساسه وخياله، وهو لهذا فنان مبدع يجعلنا نحس بإحساسه ونتجه صوب ما يرمز إليه بينما -يُخفي عنا برشاقة واقتدار ومهارة-كل الآلة التي أنتج بها قطعته الفنية"[1] ومنه يحاول بن طباطبا وبنفس الطريقة التي تُبدع بها القصيدة، أن يُري الشاعر المبتدئ آلية الصناعة الشعرية وبنفس الرشاقة والمهارة والاقتدار فيقول:"فهمتَ –حاطك الله- ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأتي لتيسير ما عسر منه عليك. وأنا مبين ما سألت عنه وفاتح ما يستغلق عليك منه، إن شاء الله"[2].

ومحاورة ابن طباطبا للشاعر هنا، ليست محاورة للمبدع فقط وإنما هي محاورة للمتلقي فيه أيضا، فالشاعر حتى يصل إلى مصاف الإبداع الرائع لابد له من المرور بمرحلة التعلم والتثقف، وهي مرحلة للتلقي.

فابن طباطبا هو المعلم، والشاعر هو التلميذ، وهذا الأخير بالضرورة يتلقى عن أستاذه تعاليم ونصائح وإرشادات تقوده إلى الطريق الصحيح وعند هذا المنظور يلتقي النقد القديم مع النقد الحديث في "أن الناقد يأخذ بيد القارئ حيث يفسر له العمل الأدبي، ويقربه إلى نفسه، وبهذا يفيد من خبرته، وينير له السبيل، على أن يوضع في الاعتبار عدم الالتزام الجبري برأي الناقد، بل إن صلة القارئ بالناقد يجب أن تسمح بالاختلاف، كما تسمح بالاتفاق"[3].

فإن طباطبا ومن منطلق خبرته في الشعر وصناعته، يرسم طريقا للشعراء تجنبهم الوقوع في الخلل أو الزلل، فيتبع معهم أسلوب الإخبار والإعلام، فيقول:"واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها..." [4].

كما يستعمل أسلوب التحذير الاحتراز فيقول:"وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات"[5] وفي موضع آخر يقول:"فليتجنب الشاعر هذا وما شاكله مما

---

[1] محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، ص 85.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

[3] طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1، 1996، ص 67.

[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 48.

[5] المصدر نفسه، ص 162.

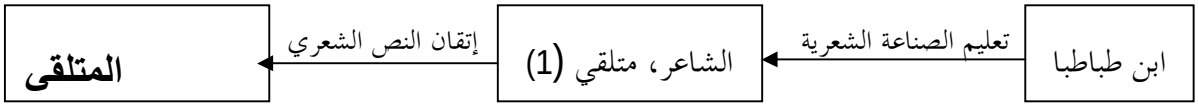
سبيله كسبيله وإذا مرَّ له معنى يستبشع اللفظ به لطف في الكناية عنه وأجَلَّ المخاطب عن استقباله بما يتكرهه منه.... "[1]

وليس هدف ابن طباطبا من تطويع ناصية الشعر للشاعر، بلوغ غاية الإبداع المتقن فقط، وإنما مقصده نيل رضى المتلقي أيضا، بل أنه يجعل من اجتلاب المتلقي واجبا من واجبات الشاعر إذ يقول:"فواجب على صانع الشعر أو يصنعه صنعة، لطيفة مقبولة، حسنة مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه...."[2]. ومن هذا النص نجد ابن طباطبا لا يريد بالشعر استرضاء المتلقي العادي فقط، وإنما يتغى جميع أنواع المتلقين، لذلك نراه يعدد في صفاتهم من السامع إلى الناظر بعقله إلى المتأمل إلى المتفرس، فإن كان السمع أبسط صفات التلقي، فإن التفرس هو أسمى صفاته والذي يعني تثبيت النظر، وإدراك الباطن من نظر الظاهر، وفي هذا اقتراب من معنى التأويل.

ثم يذهب ابن طباطبا إلى الإشارة إلى النص الشعري الذي هو نتيجة عقل الشاعر "وثمرة لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه أو له"[3].

والنص لا يحكم على صاحبه إلا إذا اقترن أو تفاعل مع طرف آخر هو المتلقي، وبهذا نجد لدى ابن طباطبا وعيا مبكرا بثنائية النص/ المتلقي التي صارت مدارا للدراسات الحداثية النقدية. فهو ينطلق من المبدع أي الشاعر ليصل إلى المتلقي عبر طريق غير مباشرة، وما تركيزه على الشاعر في تعليمه لأصول الصناعة الشعرية إلا مطية لبلوغ النص الشعري المتقن، الذي بدوره يكون هو السبيل إلى المتلقي الآخر.

فابن طباطبا يتعامل مع المتلقي الأول الذي هو الشاعر من أجل الوصول إلى المتلقي الثاني الذي هو الجمهور



وابن طباطبا بهذا المفهوم يستشرف دور النقد المعاصر في كونه يمثل "وساطة بين المنشئ والمتذوق تكفل للأخير أن يعيش التجربة الأدبية التي مر بها المنشئ"[4]. فهو يتوسط بين الطرفين ويحاول أن يقرب المسافة بينهما قدر الإمكان، وذلك ما قصد إليه عندما قال:"وتقريب ذلك إلى فهمك".

وحتى يتسنى له بلوغ مقاصده، فقد اتبع أسلوب التمثيل من أجل الفهم والإفهام، فاستعمل حوالي تسعمائة بيت لأكثر من خمسين شاعرا، حتى كادت تطعن الأبيات الشعرية على كامل كتابه، ولا نجد إلا

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 163.
[2] المصدر نفسه، ص 161.
[3] المصدر نفسه، ص 161.
[4] مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، ص 80.

صفحات معدودة تعبر عن آرائه نثرا، فيقول:"وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها..." [1] وأيضا قوله:"فهذه أمثلة لأنواع التشبيهات التي وعدنا شرحها..." [2].

لقد استغرقت الأمثلة والتي هي في مجملها أبيات شعرية كل كتاب عيار الشعر لابن طباطبا وجعلت منه أشبه بالموسوعة الشعرية، وليس الهدف منها الاستشهاد فقط وإنما غاية أخرى، هي تمكين الشاعر من حفظ أكبر قدر ممكن منها، إذ يقول "فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة يجب روايتها والتكثر بحفظها"[3]. لأن حفظها يصقل القريحة وينمي الموهبة، وكل هذا في سبيل استمالة واسترضاء المتلقي.

ولقد رأينا أن جهود ابن طباطبا في حقل التلقي قد انقسمت إلى ثلاثة أقسام هي عناوين المباحث التي سيتناولها هذا الفصل أولها: عيوب ومحاسن التلقي، وثانيها: مشكلات ومعطلات التلقي، وثالثها: طرق استمالة المتلقي.

1- عيوب ومحاسن التلقي: إن الشاعر في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا يلعب دور المتلقي الأول الذي يعلمه ابن طباطبا صناعة وأدوات الشعر، وذلك ليحوله من مجرد مستهلك لهذه النظريات -المموهة في شكل إرشادات ونصائح- إلى منتج للنص الشعري الذي بدوره يتلقاه متلقي آخر قد يكون فردا أو جماعة.

وحتى يصل هذا المبدع الذي هو الآن في مرحلة التلقي، عليه معرفة عيوب ومحاسن الصناعة الشعرية، والتي عبَّر عنها ابن طباطبا بالأشعار المحكمة وأضدادها فيقول:"ونذكر الآن أمثلة للأشعار المحكمة الرصف، المستوفاة المعاني، السلسة الألفاظ الحسنة الديباجة وأمثلة لأضدادها، وننبه عن الخلل الواقع فيها..." [4]، فالإحكام عنده دليل الحسن، كما هو ضده دليل العيب والخلل وسنبدأ بالعيوب ثم المحاسن.

1-1- عيوب التلقي: تتنوع عيوب التلقي، التي هي في الأصل عيوب للنص الشعري، والتي لا يرتضيها المتلقي، بين عناصر النسج والصياغة وتناسب الألفاظ والمعاني، والقوافي والتشبيهات، ونذكر منها ما يلي:

أ/ التفاوت في النسج: يورد ابن طباطبا مجموعة من الأبيات لعدد من الشعراء كأمثلة عن التفاوت في النسج الذي يكون في الأبيات المستكرهة الألفاظ، القبيحة العبارة مثل قول عروة ابن أذينة:

وَاسْقِ العَدُوَّ بِكَأْسِهِ وَاعْلَمْ لَـهُ ... بِالغَيْبِ أَنْ قَدْ كَانَ قَبْلُ سَقَاكَهَا

وَاجْزِ الكَرَامَةَ مَنْ تَرَى أَنْ لَوْلَهُ ... يَوْمًا بَذَلْتَ كَرَامَةً لَجَزَاكَهَا

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص 72.

[3] المصدر نفسه، ص 104.

[4] المصدر نفسه، ص 73.

فيعلق على قول الشاعر في البيت الأول "واعلم له بالغيب" أنه كلام غث، و "له" رديئة الموقع بشـــعة المسمع، أما البيت الثاني فكان أجدر بالشاعر أن يقول:

واجز الكرامة من ترى أن لو بذلت له يوما كرامة لجزاكها

فالشاعر في البيت الأول حاول أن يجعل عروضه أشبه بعروض البيت الثاني إلا أن ذلك علم يرق لابن طباطبا من ناحية المسمع وكذا الموقع.

أما البيت الثاني فيتعلق بالتقديم والتأخير لفعل الشرط بعد "لو" بحيث يرى أن الفعل بذلت بعد "لو" له وقع أحسن من تأخيره.

كذلك من الأمثلة التي يوردها في سياق التفاوت في النسج قول النابغة:

يُصَاحِبْنَهُمْ حَتَّى يَغَرْنَ مَغَارَهُمْ مِنَ الضَّارِبَاتِ بِالدِّمَاءِ الذَّوَارِبِ.

وكان أحسن له أن يقول: الضارباتُ الذواربِ بالدِّماء، ويعلل ذلك بأن الدماء جمع والذوارب جمـــع ولو كان: من "الضاربات بالدم الذوارب" لم يلتبس، إلا أنه يفضل اقتران الضاربات بالذوارب مع بعضهما من دون أن تكون الدماء كلمة حاجزة بينهما.

فالدماء في جمعها أحسن اتصالا بالذوارب، بينما اتصالها بالضاربات فهو أجمل في حالة الإفراد[1].

وتعليق ابن طباطبا على هذا البيت أشبه بتعليق الخنساء على بيت حسان بن ثابت الذي يقول فيه:

لَنا الجفناتُ الغرُّ يلمعنَ بالضحى وأسيافنَا يقطُرن من نجدة دمَا

وكان تعليقها أيضا من ناحية الجمع والإفراد فقد رأت أنه لو استعمل "سيوفنا" لكان أحســـن مـــن أسيافنا، لأن الأسياف دون العشرة، وفي هذا تقليل، ثم قال يقطرن، وهو من القطرات وفيه معنى التقليل أيضا أي قلة القتل ولو قال يجرين لكان أفضل، وعابت عليه أيضا قوله دما، والدماء أكثر من الدم.

ومن الأمثلة التي يشير بها ابن طباطبا إلى تفاوت النسج قول: ذي الرمة.

كأنَّ أصواتًا من إيغالهنَّ بنا أواخرَ الميس[*] أصواتُ الفراريج

ولكان أحسن لو قال:

كأنَّ أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من ايغالهن بنا

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 81.

[*] الميس شجر عظيم كانوا يتخذون خشبه للرحال، هامش عيار الشعر.

فهو يغير في عبارة التشبيه ويقرب المشبه به (أصوات الفراريج) من المشبه (أصوات أواخر الميس) حتى يفهم السامع معنى البيت، لأن تركه على الحالة الأولى يجعل القارئ يتوهم أن الأصوات هي أصوات الإيغـــال وليست أصوات الميس، لذلك غير مواقع الكلمات، ونسجها نسجا جديدا يكون أوضح وأسهل لفهم المتلقي.

إلا أن ابن طباطبا في تحسيناته لنسوج الأبيات الشعرية يغفل عن أمر مهم وهو حرف الروي، وبالطبع هذه الأبيات تنتمي إلى قصائد وبالضرورة يجب التزاماها بثبات حرف الروي، وإلا أدى ذلـــك إلى خلـــل في إيقاعها الموسيقي.

أما من أمثلة الأبيات الغثة المستكرهة الألفاظ قول الفرزدق:

ومـــا مثله في النـــاس إلا مُمُلَّكَا أبـــو أمِّه حيٌّ أبـــوهُ يُقاربـــهُ

وعلى العموم فإن بن طباطبا يقصد بالتفاوت في النسج عدم الانتظام، ووضع الألفاظ في غير مواقعها، واستعمالها في غير ما يناسبها.

ثم يتدارك بن طباطبا تعليقاته ويشير إلى ما يعرف بالضرورة الشعرية، بحيث يمكن للشاعر ما لا يمكن لغيره، إذ يقول:"والذي يحتمل فيه بعض هذا إذا ورد في الشعر هو ما يضطر إليه الشاعر عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام، إن أزيل عن جهته لم يجزْ، و لم يكن صدقا ولا يكون للشاعر معه اختيار، لأن الكـــلام يملكـــه حينئذ، فيحتاج إلى اتباعه والانقياد له، فأما ما يمكن الشاعر فيه من تصـــريف القـــول وتهـــذيب الألفـــاظ واختصارها وتسهيل مخارجها، فلا عذر له عند الإتيان بمثل ما وصفناه من هذه الأبيات المتقدمة"[1].

فهو يلتمس العذر لمن كان مضطرا في كتابة الشعر إلى الانصياع أو الالتزام ببحر أو روي معـــين، أو موضوع أو حكاية، أما إن كان الأمر خلاف ذلك فلا عذر له وعدَّ شعره معيبا وغثا مستكرها.

ب/ المبالغة والإغراق في المعاني: من العيوب التي يعتبرها ابن طباطبا نقيصة في الشعر المغالاة والمبالغة في المعاني وأمثلة ذلك قول النابغة الجعدي:

بلغنـــا السّماءَ نجْدةً وتكرُّمـــا وإنَّـــا لَنرجوا فوقَ ذلكَ مظهرًا

ففي هذا البيت مبالغة في الفخر بالشجاعة والكرم، حتى أنهم بلغوا عنان السماء إلا أن ذلك لم يردعهم و لم يشف غليلهم بل جعلهم يغترُّون بأنفسهم ويطلبون المزيد الذي هو ربما بلوغ نجوم الفضاء.

وكأن ابن طباطبا يدعو إلى التواضع وعدم المغالاة في الفخر، لأن ذلك مطية التكبر والتجبر.

أيضا من الأبيات التي يستشهد بها قول النابغة الذبياني:

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 83، 84.

وإنَّكَ كالليلِ الذِي هو مدْركِي وإنْ خِلتُ أنَّ المنْتأَى عنكَ واسعُ

خطاطيفٌ حجنٌ في حبالٍ متينةٍ تَمـــدُّ بهَـــا أيْـــد إليكَ نـــوازعُ

فالنابغة الذبياني يتحدث عن ملك الحيرة النعمان بن المنذر الذي يمثل في اتساع ملكه وسطوته اتساع الليل، فهمها ظن الشاعر أنه ابتعد ونأى عنه يجد نفسه في قبضته وبين يديه. لكن تشبيه النعمان بالليـــل فيـــه مغالاة ومبالغة، فلماذا قال:"كالليل الذي هو مدركي" و لم يقل "كالصبح"؟ لأنه وصفه في حـــال ســـخطه، فشبهه بالليل وهَوْلِهِ، فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة"[1]، وتعدد المعاني الذي يقصده ابن طباطبا فيه تلميح لتعدد القراءات، وهو بنفسه عرض لقراءتين، الأولى باستعمال الليل والثانية باستعمال الصبح. كما أنه يستعمل الليل في بيت آخر بمعنى الطول عند قوله:

كليني لهـــمٍّ يا أُمَيْمة ناصبٍ وليلٍ أقاسيهِ بطيءِ الكـــواكبِ

كما أن الليل هو كلمة شائعة في أشعار العرب، فمنها ما يرتبط بالحزن، ومنها ما يـــرتبط بالوجـــد والشوق، ومنها ما يرتبط بلون السواد، وغيرها من المعاني التي يمكن أن يُوظف لفظ الليل للدلالة عليها.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن قراءة البيت السابق للنابغة "فإنك كالليل الذي هو مدركي" من طـــرف ابن طباطبا تختلف عن قراءة سابقة له، أوردناها في الفصل الثاني من هذا البحث عندما أشرنا إلى التلقـــي في مواقف المفاضلة بين الشعراء، عندما كان النابغة في سوق عكاظ وقد أنشده كل من حســـان بـــن ثابـــت، والخنساء والأعشى، فقدم الخنساء والأعشى على حسان، فغضب هذا الأخير وقال له: أنه أشعر منه ومن أبيه، فرد عليه النابغة وقال: أنت لا تعرف القول "فإنك كالليل..." وأكمل البين فخنس حسان بـــن ثابـــت، وفي تراجعه هذا دليل على اعترافه بجودة البيت واكتماله الفني ولولا ذلك ما سكت. إلا أنه عند ابن طباطبا يمثـــل إغراقا في المعاني وهذا يؤكد مبدأ اختلاف القراءات عبر المسار الزمني والتاريخي، وأن القيمة الجمالية للـــنص تختلف من قارئ لآخر.

ومن أمثلة الإغراق في المعاني أيضا قول أبي نواس:

واخفتَ أهـــلَ الشِّركِ حتَّى أنَّهُ لَتخافُكَ النُطفُ التِّي لَـــمْ تُخْلَقِ[2]

وفي هذا مبالغة ومغالاة في تصوير الخوف، فقد يُقبل هذا الإحساس من الشخص العاقل المدرك، أمـــا من النطف التي لم تخلق بعد فهذا مجاز بعيد جدا عن الواقع والحقيقة.

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 87-88.

[2] المصدر نفسه، ص 88.

جـــ/ التكلف في النسج: لقد اهتم ابن طباطبا كثيرا بالنسج في الأشعار لذلك نراه يرصد ما يصيبه من هـــون وخلل، فبعد التفاوت في النسج الذي قصد به خلل مواقع الألفاظ، هاهو يتحدث عن التكلف في النسج وهو يقصد به غثاثة الألفاظ، وبرودة المعاني، وقلق القوافي[1] ويمثّل لذلك بقصيدة للأعشى مطلعها قوله:

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطَعا واحْتَلَّتْ الغَمْرَ فالجُدَّيْنِ فالفَرَعَا

ثم يقول أن هذه قصيدة من ستة وسبعين بيتا بينما العدد الحقيقي للأبيات الواردة هو خمسة وسبعون بيتا، أي بنقصان بيت، ولا نعلم إن كان هذا الخطأ من محقق الكتاب أو من صاحب الكتاب نفسه.

وبعد ذلك يصرح بأن كل هذه القصيدة هي تكلف واضح ظاهر لا يسلم منه خمسة أبيات، ثم يعود ويتراجع ويستثني ستة أبيات هي:

تقولُ بِنْتي وقـــد قرَّبْـــتُ مُـــرتحِلاً يا ربِّ جَنِّبْ أَبي الائْتِلاَف والوجَعَا

بِذاتِ لـــوثٍ عَفْـــرِنَاةٍ إذا عثرتْ فاللَّعنُ أدنى لها من أنْ أقـــول لَعَـــا

بأكلبِ كِســـراءِ النَّبـــلِ ضـــاربةٍ تـــرى مـــن الـــقِدِّ في أعناقِهَا قِطَعَا

يَا هَوْذَ إِنَّـــكَ منْ قوم أُولي حسبٍ لا يفشـــلونَ إذا مـــا آنـــسُوا فزعَا

أغـــرُّ أبلـــجُ يُسقى الغَـــمامُ بـــهِ لو قارعَ النَّاس عنْ أحسابِهِمْ قرعَـــا

لا يرقعُ النَّاس ما أوهى وإن جَهِدُوا طـــولَ الحياةِ ولا يُوهنونَ ما رَقَعَـــا

ويعلق على هذه الستة فيقول:"وفيها خلل ظاهر، ولكنها بالإضافة إلى سائر الأبيات نقية بعيدة عـــن التكلف، والذي يوجبه نسج الشعراء أن يقول: "يا ربِّ جنِّب أبي الأثْلاف والأوجاع" أو "التَّلف والوجع"[2].

و لم يورد ابن طباطبا في رواية هذه الأبيات للأعشى ما يعنيه بالتكلف، فهل يقصد به الصنعة التي هي نقيض الطبع؟ أم ماذا؟ إن المتمعن في أبيات القصيدة يرى أنها خصصت لمدح "هوذة بن علي الحنفي" المكنَّـــى "بأبي قدامة" وقد أسرف وبالغ الأعشى في وصف بطولات هذا الرجل إلى حد لا يصدق، كما بالغ في تصوير ملكه وعرشه وديباجه. ولعل غرض المديح هو ما فرض على الأعشى هذا التكلف، فجاءت بعـــض معانيـــه "باردة" كما في وسمها ابن طباطبا وذلك عائد لمقتضيات ومتطلبات المجاملة في المديح، ومن أمثلة الأبيات التي ضُمنت معاني باردة نحوه:

من يَرَ هـــوذة يسجد غير مُتَّئِبِ إذا تعمَّم فـــوقَ التَّاجِ أو وضعَا

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 105.

[2] المصدر نفسه، ص 110.

وكأن السجود هنا ليس لشخص "هوذة" وإنما للتاج الذي يضعه على رأسه، والقصيدة في حد ذاتها هي احترام ومدح للتاج والعرش وليس للجالس على العرش أو لواضع التاج.

ولذلك نلمس برود المعاني عند مدح الرجال بما ليس فيهم لأنها أبعد ما يكون عن الصدق والحقيقة.

كما أن تورط الأعشى والتزامه بحرف "العين" كروي للقصيدة، أدى إلى قلق بعض قوافيه التي لجأ إليها ترقيعا وتتميما لميزان الأبيات، ومن أمثلتها قوله:

وكلُّ زوجٍ من الديباجِ يلبسهُ أبو قدامة مَحْبُوًّا بذاكَ معَا[1]

فمفردة "معا" في هذا البيت وجدت تكملة لنصاب القافية وتحقيقا لحرف الروي فقط دون تأدية أي معنى.

ثم يذهب ابن طباطبا إلى التمثيل بقصيدة أخرى للأعشى أيضا في مجال التكلف وبشاعة القول مطلعها: "لعمرك ما طول هذا الزمن" وهي قصيدة في غرض المدح أيضا، يمدح بها "قيس بن معدي كرب الكندي".

فالتكلف الذي يؤدي إلى غثاثة الألفاظ وبرودة المعاني وقلق القوافي مرتبط عند ابن طباطبا بغرض المديح، والمديح من الأغراض الموجهة إلى المتلقي بشكل مباشر بحيث يتطلب ذلك الحضور الفعلي للممدوح سواء كان ملكا أو واليا أو من علية القوم، واعتبارهُ التكلف في المديح من عيوب التلقي، فيه تلميح ودعوة إلى تهذيب القول الشعري في هذا الغرض بالذات حتى لا يكون ضربا من النفاق المبالغ فيه، ولا يكون الكلام مما "يصدئ الفهم ويورث الغم"[2].

وتصحيحا لذلك يعطينا ابن طباطبا مثالا عن المديح المقبول في مواجهة المديح المذموم الذي جاء به الأعشى في الأبيات السابقة، فيورد أبياتا شعرية لأحمد بن أبي طاهر يقول فيها:

إذا أبو أحمدٍ جادتْ لنا يدهُ لم يحمد الأجودانِ البحرُ والمطَرُ

وإن أضاءَ لنَا نورٌ بغرَّتِهِ تضاءلَ الأنورانِ الشّمسُ والقمَرُ

وإن مضى رأيُه أو جدَّ عَزْمَتَهُ تأخَّر الماضيانِ السّيفُ والقدَرُ

من لم يكن حذِرًا من حدِّ سطوتهِ لم يدرِ ما المزعجانِ الخوفُ والحذَرُ

وهذا المديح عنده مما يجلو الهم ويشحذ الفهم، وإجلاء الهم متعلق بالجانب النفسي للمتلقي، وكذلك الشأن بالنسبة لشحذ الفهم، فمثل هذه الأبيات لأحمد بن أبي طاهر تحقق الإفادة للمتلقي على الصعيدين

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 108.

[2] المصدر نفسه، ص 111.

الداخلي النفسي وذلك بإحداث الاستقرار الروحي البعيد عن الهم والكدر، وعلى الصعيد الفكري بتثقيف المتلقي بصفات ومعاني المروءة والكرم، والأخلاق الحميدة.

ويستعمل ابن طباطبا للتعبير عن هذه الأشعار الجيدة البعيدة عن التكلف مصطلحات مثل :"النقاء" و"الصفو"[1]، وهي مصطلحات لها وقع خاص في نفس المتلقي نظرا لحملها بدلالات الخير، بما يبعث الاطمئنان، فابن طباطبا لا يمارس الوظيفة التعليمية بمعزل عن المراوحة النفسية، لأن اجتماعهما معا يؤدي الدور المطلوب ويُوصل إلى الغرض المرجو وهو استمالة المتلقي.

د/ المعاني الواهية: إن استعمال المعاني الواهية لا يعني رداءة الشعر كما لا يعني أيضا رداءة الألفاظ، فقد تتصادف المعاني الواهية مع الألفاظ الحسنة، المستعذبة الرائقة، فتؤدي إلى استحسان لدى المتلقي سببه "اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكُّر اللذات بمعانيها، والعبارة عما كان في الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها، دون نسج الشعر، وجودته وإحكام رصفه، وإتقان معناه"[2].

إن ابن طباطبا في هذا النص يعرض أربعة أسباب لاستجادة الشعر الواهي المعاني وهي:

1)- اتفاق الحالات التي وضعت فيها.

2)- تذكر اللذات بمعانيها.

3)- العبارة عما كان في الضمير منها.

4)- حكايات ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر.

ويمثِّل لهذه الأسباب الأربعة بأبيات شعرية، صحيح أنه لم يقل أن هذا البيت يناسب هذا السبب أو ذاك، وإنما يمكن استجلاء الترابط بين الشواهد والأسباب عند التمعن في المعاني.

فمثلا اتفاق الحالات التي وضعت فيها نجده يذكر قول جميل:

فَيَا حُسْنَهَا إِذْ يَغْسِلُ الدَّمْعُ كُحْلَهَا وإِذْ هِيَ تُذْرِي الدَّمْعَ مِنْهَا الأَنَامِلُ

عَشيَّة قالتْ في العتابِ قتلتَني وقتلِي بمَا قالتْ هناكَ تُحاوِلُ

فهذه الأبيات جاءت موافقة لمعنى العتاب بين المحبين، ولوعة الفراق وقسوتها.

أما عن تذكر اللذات بمعانيها فنجد قول عمر بن أبي ربيعة:

غَفَلْنَ عن الليل حتى بدَا تَباشيرُ من واضحٍ أسفرَا

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 110-111.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 119.

فَقُـــمْـــنَ يُعَفِّـــينَ آثَـــارَنَـــا بَأَكْسِيَـــةٍ الـــخَـــزِّ أنْ تُقْفَـــرَا

فابن ربيعة يصور بهذين البيتين التقاء الحبيبين في شعاب منازلهما خفية تحت جنح الليل بعيـــدا عـــن الأعين والأسماع، إلا أن لذة الحب أفقدهما الإحساس بالزمن وطلوع النهار، فسارعا إلى إعفاء آثارهما قبـــل انكشاف أمرهما، فلذة هذا اللقاء تحت سترة الليل بقيت ذكرى عند الشاعر حولّها إلى موضوع شعري جميل يثير بدوره شعورا باللذة عند القارئ وابن طباطبا في هذا يتوافق وما جاء به "سانتيانا" عندما قال:"لا يكـــون الموضوع جميلا إذا لم يولّد اللذة في نفس أحد"[1].

أما السبب الثالث الذي هو العبارة عما كان في الضمير منها فنجد بيتي جرير:

إنَّ الذين غدَوا بلبِّكِ غادَرُوا وَشْلاً بعينك لا يزال مَعينَـــا

غَيَّضْنَ منْ عبراتهنَّ وقُلن لـــي ماذا لقيتَ من الهوى ولَقينَـــا

فهذه الدموع في العيون هي تعبير عن حزن داخلي انتاب العالقين في حبال الهوى ونفس الشيء نجده مع أبيات قيس بن ذريح التي يقول فيها:

خليليَّ هَذِي زفرةٌ قدْ غلـــبتُهَا فمنْ لِي بأخرى مثلهَا قـــدْ أطلَّتِ

وبِي زَفَراتٌ لو يَدُمنَ قَتلنـــنِي تَسُوقُ التِي تأتِي التي قـــد تَولَّتِ

إن كان الإفصاح عند جرير بالدموع والعبرات، فإن قيسا يعرف نوعا من الاحتباس الشعوري، بحيث لم يستطع أن يخرج في داخله وضميره إلا بواسطة زفرات متثاقلة تنم عن هم كبير جاثم على صدره.

والسبب الرابع الذي أورده ابن طباطبا هو حكاية ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر، وكمثـــال على ذلك نصادف أبيات تقول:

ولَّما قضينَا منْ منًى كـــلَّ حـــاجةٍ ومَسَّحَ بالأركان من هو مَاسِحُ

وشُدَّتْ على حُدْبِ المهارِي حالنَا ولا بنظرِ الغادِي الذي هو رَائِحُ

أخذنَا بأطرافِ الأحاديـــثِ بـــيننَا وسالتْ بأعناقِ المِطِيِّ الأباطِـــحُ

فهذه الأبيات تصور فرحة الرجوع من أداء الحج، ومحادثة ومسامرة الرفاق في طريق العـــودة: فهـــي حكاية حقيقية لأحداث حقيقية لذلك استحسنها ابن طباطبا ويعلق قائلا:"فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر وإحكامه"[2].

[1] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 74.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 120.

وعلى العموم فإن ابن طباطبا يرى أنه كلما كان القول الشعري موافقا للحال التي قيل فيها على المستويين الداخلي كالتعبير عن مكونات النفس ونوازع الضمير، أو على المستوى الخارجي كرواية الحقائق والأحداث والوقائع المعاشة أو المعايشة، أو كان استرجاعا للذكريات الجميلة واللذيذة، فإن هذا يلهي المتلقي عن ضعف المعاني ووهيها.

هـ/ الصياغة الرثة: ويتناول ابن طباطبا الصياغة الرثة من ناحية الألفاظ فقط، وفي غرض الحكمة فيقول:"ومن الحكم العجيبة والمعاني الصحيحة، الرثة الكسوة، التي لم يُتنوق في معرضها الذي أبرزت فيه قول القائل:

نُـراعُ إذا الجنـائـزُ قَابلتنَا ... ونَسْكـنُ حينَ تُمضِي ذاهباتِ

كـروعةِ ثَلّـةٍ لمغَـارِ ذِئْبٍ ... فلمَّا غابَ عادت راتعـاتِ[1]

فالشاعر في هذين البيتين يصور معنى الخوف من الموت والذي نتذكره في مرور الجنائز إلا أنها فترة خوف عابرة يتبعها لهو ولعب ونسيان، وفي ذلك شبه من خوف الغنمات من هجوم الذئب، فبمجرد أن يبتعد عنها تعود للرعي والرقع في الحقول.

فالموت وتذكرُّها والخوف منها هي معاني جليلة صحيحة إلا أن الألفاظ المستعملة للتدليل عليها مثل الذئب، والثلة (الغنم)، والرتع والذهاب، والسكون هي ألفاظ رثة بسيطة لا تليق بهذا المقام خصوصا وأن ترصد الذئب بالغنم فيه غدر وحلية، بينما الموت هي حلول الأجل ورفع الروح إلى بارئها، ولعل مثل هذه الشطحان في الألفاظ هو ما يؤدي إلى هلهلة الصياغة، والتقليل من توثُّق المعاني لعرضها في معرض واه.

و/ زيادة القريحة على العقل: يرى ابن طباطبا أنه لا يجب إطلاق العنان للقريحة في قول الشعر حتى تطغى على العقل، بل لابد من قواعد وضوابط لا يجب تجاوزها، ومن أمثلة الأبيات التي أفرط قائلوها في القريحة "قول كثيّر:

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 124.

ألا لَسْنا يا عزّ من غَيْر ريبَةٍ بَعيرانِ نَرْعى في الخـــلاءِ ونَعزُبُ
كِلانا به عُرٌّ فمَنْ يرنَا يَقُلْ علَى حُسنِها جَرْباءُ تُعْدي وأجْرَبُ
نُكونُ لِذي مالٍ كَثير مُغَفَّلٍ فَلا هو يَرْعـــانا ولا نَـــحنُ نُطْلبُ
إذا ما ورَدْنا مَنْهلاً صاحَ أهْلُهُ علَينا فَلا نَنْـــفَكُّ نُـــرمى ونُضْرَبُ
ودِدتُ وبيتِ الله أنَّكِ بكرَةٌ هَجـــانٌ وأنّي مُصعب ثم نَهْـــرَبُ

فقالت له عزة: لقد أردت بي الشقاء الطويل، ومن المنية ما هو أوطأ من هذا الحال"[1] فكثيّر في هذه الأبيات فاضت قريحته على عقله، حتى ذهب إلى تصوير نفسه وحبيبته عزة بالبعيرين الأجربين اللذين يملكهما ثري أخرق لا يرعاهما ولا يهتم لأمرهما، وإن وردا موردا للشرب انهال عليهما أهله بالرجم والضرب حتى أنه تمنى لو أن الله خلقه في هذه الدنيا فرسا يصعب ركوبها، وخلق حبيبته عزّة ناقة فتية هجينة.

فهو يؤثر حياة الإبل والأحصنة على حياة البشر، لا لشيء سوى أن ينفرد بمحبوبته وحبها فلا يشاركه فيها أحد ولو كان على سبيل النظرة فقط، فهذا النوع من الفيض في القريحة قد أذهب العقل تماما، وقـــارب الجنون إلى حد بعيد، فمن يتمنى لحبيبته أن تكون مسخا حتى لا يحبها أحد سواه؟ بالطبع الإنسان المجنون فقط.

وفي نفس السياق نجد قول جنّادة بن نُجيّة:

مِن حُبِّها أتَمـــنَّى أنْ يُلاقيَني منْ نَحو بَلْدتِها نـــاعٍ فَينْـــعاهَـــا
لكي أقولَ فِراقٌ لا لِقاءَ لهُ أو تَضْمَنَ النَّفْسُ بَأسًا ثُمَّ تَسْلاهَا

يعلق ابن طباطبا قائلا فإذا تمنى المحب لحبيبته الموت، فما عسى أن يتمنى المبغض؟[2]. إن ابن طباطبـــا بهذه الأمثلة يعلم الشاعر المبتدئ أن الشعر ليس وليد القريحة فقط أو وليد العواطف الجياشة، وإنما هو أيضـــا وليد العقل المعتدل، فالشعر ممازجة بين القريحة التي ميزانها الطبع الصافي، وبين العقل الذي ميزانـــه الاعتـــدال والاتزان. فبالطبع بالقريحة يبدع الشاعر أجمل العبارات والمعاني، وبالعقل يصرفها ويضعها مواضعها اللائقة بها، اللائطة بقلوب المتلقين والمستمعين.

ز/ القصور عن تحقيق الغايات: قد يخفق الشاعر في بلوغ غاياته ومقاصده بحيث لا تسعفه قريحته على ابتكار الألفاظ الرقيقة والمعاني الأنيقة، والصيغ الجميلة فيجانب سهمه مرماه، ويزل تصويبه عن الهدف، فيأتي شعره في

[1] المصدر نفسه، ص 128.
[2] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 132.

غير موضعه فيقل فضله، ويزهد فيه سامعه، ومن هذه الأبيات التي "قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا إليها و لم يسدّوا الخلل الواقع فيها معنى ولفظا"[1] قول الشماخ:

وأعْددتُ للسَّاقينِ والنّسا لِجامًا وسِرْجا فَوقَ أعْوجَ مُختالِ

فعلق ابن طباطبا على هذا البيت قائلا: وإنما يُلجم الشدقان لا الساقان[2].

ومن الأمثلة أيضا قول الحطيئة:

ومَن يَطْلُب مسَاعي آل لأْيٍ تُصَعِّدهُ الأمورُ إلى عُلاهَا

"كان ينبغي أن يقول: من طلب مساعيهم عجز عنها وقصّر عن بلوغها، فأما إذا تساوى بهم غيرهم فأي فضل لهم"[3].

فالشاعر بدل أن يرفع ويصعد بشأن "آل لأي" ساواهم بغيرهم من الأقوام وفي هذا إخطاء الغاية وقصور عن بلوغها.

كما نصادف تعلقا معللا لابن طباطبا حول بيت للنابغة الذبياني يقول فيه:

ماضي الجَنانِ أخي صَبرٍ إذا نَزَلتْ حَربٌ يوائِلُ مِنها كلُّ تِنْبالِ

والتِّنبالُ القصير من الرجال، فإن كان كذلك فكيف صار القصير أولى بطلب المؤئل من الطويل، وإن جعل التنبال الجبان فهو أعيب لأن الجبان خائف وجل، اشتدت به الحرب، أم سكنت"[4].

لقد أخطأ النابغة الذبياني في توظيف لفظة "تنبال" للدلالة على الشجاعة والبطولة والصولة والجولة في الحرب، لأن التنبال هو القصير من الرجال، والبطولة لا تكون بالفتك بالقصار وإنما بالطوال الضخام، كما أنه لو اعتبرنا أن النابغة كان يقصد بها"الجبان" لكان ذلك أسوأ من المعنى السابق، لأن مقارعة الجبناء لا يقاس عليها في سلم البطولات، وربما كان النابغة يحاول تصوير بطولة كبطولة عنترة بن شداد حيث يروى أن عنترة استمد بطولته من ذكائه وليس من عضلاته، فقد كان يتصيد من يلمس فيهم خوفا وترددا في المعارك ويفتك بهم شر فتكة، فتخافه الفرسان البواسل، إلا أن النابغة لم يكن ذكيا بالقدر المطلوب في هذا البيت و لم يحسن اختيار ألفاظه، فكلمة "تنبال" وحدها أسقطت كل البيت لعيب القصور عن بلوغ الغاية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 133.

[2] المصدر نفسه، ص 133-134.

[3] المصدر نفسه، ص 136.

[4] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 138.

وكأن ابن طباطبا يريد أن يقول للشاعر: أن سوء اختيار الألفاظ والمعاني لا يؤدي إلى الانحراف عن الغاية والمقصد فقط، وإنما إلى الانحراف عن قبول المتلقي أيضا.

ح/ رداءة النسج: لقد رأينا فيما سبق عيب التفاوت في النسج وقصد به ابن طباطبا وضع الألفاظ في غير مواقعها تقديما أو تأخيرا، ثم أشار إلى التكلف في النسج وقرنه بغرض المديح وحذّر من المبالغة في مدح الرجل بما ليس فيه، وهاهو الآن يتكلم عن رداءة النسج من ناحية أخرى حيث يقول:"ومن الأبيات المستكرهة الألفاظ، القلقة القوافي، الرديئة النسج فليست تسلم من عيب يلحقها في حشو أو قوافيها أو الألفاظ أو معانيها قول أبي العيال الهذلي:

ذَكرتُ أخي فعاودَني صُداعُ الرأسِ والوَصبُ

فذكر الرأس مع الصداع فضل[1].

فالرداءة تكمن في الألفاظ والمعاني والحشو، والقوافي أي بعبارة أخرى البيت كله، فلو رجعنا إلى البيت السابق من ناحية المعنى لوجدناه يتحدث عن أخ يصاب بصداع الرأس عندما يذكر أخاه. وهو معنى سخيف فكيف يعقل أن تكون الأخوة وهي من أوثق العلاقات الاجتماعية سببا في صداع ووجع الرأس. فالبيت فيه استخفاف واستهزاء بعلاقة الأخوة:

-أما من ناحية الألفاظ فلا روعة ولا رونق يمكن أن نلحظه، فهي ألفاظ بسيطة سهلة مبتذلة لا جديد فيها أو في استعمالها وتوظيفها.

-أما من حيث الحشو وهو ما دون العروض والضرب في شطري البيت، فلا إيقاع فيه يُستحسن ولا معنى يُستطرف.

-أما القافية في كلمة "والوصبُ" نجدها زائدة لأن الوصب يعني الوجع والألم وهو نفس معنى الصداع، أي استعملها تكملة للقراءة العروضية للبيت والتزاما بالروي فقط.

ومن الأمثلة التي تدل على رداءة النسج قول الشاعر:

أَلاَ حَبَّذَا أَرْضٌ بِهَا هِنْدٌ وهِنْدٌ أَتَي مِنْ دُونِهَا النَّأْيُ والبُعْدُ

فقوله: البعد مع ذكر النأي فضل[2]

فلا نفهم من هذا البيت إن كان الشاعر يمدح الأرض التي بها هند، أو يتمنى عودة هند للأرض، كما أن محدودية إبداعه جنحت به نحو التكرار مثلما هو الحال في لفظة "هند"، من أجل تعويض النقص الذي يمكن

[1] المصدر نفسه، ص 140.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 140.

أن يصيب البيت ويخل بموسيقاه، كما نجده أيضا لجأ إلى استعمال مترادفات مثل النأي والبعد، وهما من نفس المعنى، وما الترادف إلا حيلة للحفاظ على استمرارية روي القصيدة فقط.

ونلاحظ في كلا البيتين استعمال ابن طباطبا لمفردة "فضل" ويقصد بها "الزيادة" وعليه تكون رداءة النسج في مثل هذه الأبيات المعروضة للزيادة في ألفاظها ومعانيها وقوافيها وحشوها، فكل ما فيها زائد فضل لا أهمية له، فهي لا تؤدي أي غرض معنوي ولا تكشف عن أي جانب فني. وبالتالي فوجودها كعدمه ولا نتوقع منها أن تضيف شيئا لدواوين الشعر، ولا لثقافة المتلقي، والشيء الإيجابي الوحيد فيها هو استعمالها كوقود تعليمي للشعراء المبتدئين حتى يجتنبوا الخوض في مثلها، كما هو الحال مع ابن طباطبا.

ط/ الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة: يسمي ابن طباطبا الشعر الذي يضم حكايات غلقة وإشارات بعيدة، بالشعر البعيد الغلق، لذلك نراه يحذر من اتباعه فيقول:"وينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل. ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، ومن الإستعارات ما يلقي بالمعاني التي يأتي بها"[1].

من خلال هذا النص نلاحظ أن ابن طباطبا يحذر من ثلاث ويدعو إلى اثنين:

الثلاث هم: الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل.

أما الاثنين فهما: استعمال المجاز المقارب للحقيقة، والاستعارات اللائقة بالمعاني.

فابن طباطبا هنا يستعمل عدة مصطلحات نجد لها صدى في النقد المعاصر مثل الإشارة والإيماء والمجاز، والحقيقة، والاستعارة.

فلو أخذنا مثلا: مصطلحي المجاز والحقيقة لوجدنا أن ابن طباطبا يدعو إلى التعبير بإعجاز المقارب للحقيقة وهذا معناه أنه رافض للقراءات البعيدة أو ما يسمى بالتأويل رغم أن "ما يمنح التأويل دفقا حيويا فاعلا ومؤثرا في مجمل عملية التلقي الأدبي هو المجاز"[2].

لكنه يفضل قراءة مجازية لا تنأى كثيرا عن المعنى الحرفي، أو بتعبير النقد المعاصر، يستحب قراءة قريبة من درجة الصفر[3]، إلا أنه في نفس الوقت يشير إلى الاستعارة. وهنا نتذكر تلك الفرضية الغربية التي تقول:"إن المتلقي يؤول ملفوظا ما تأويلا استعاريا عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي، أما إذا كان المقصود من هذا الملفوظ هو بعده الحرفي، فسنكون حينها أمام شذوذ دلالي مثل قولنا: أغمي على الزهرة، أو أمام حالة تناقض ذاتي مثل قولنا:

---

[1] المصدر نفسه، ص 158.

[2] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 220.

[3] امبرتو ايكو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ص 146، "درجة صفر في علاقتها بالسياقات الممكن نماؤها اصطناعيا".

الوحش الإنساني، أو أمام حالة خرق للمعيار التداولي للنوعية، وحينها نكون أمام إثبات مزيف مثل قولنا: هذا الرجل حيوان"[1].

وفي كل هذه الحالات يلجأ المتلقي إلى القراءة الاستعارية من أجل تخطي المعنى الحرفي وفهم المعنى الحقيقي.

فابن طباطبا يستعمل المجاز والاستعارة في العملية القرائية لكن مع وقف التنفيذ، أو مع إنهاء الصلاحية، وبالتالي الحد من فعاليتها على مستوى التلقي.

ومن أمثلة الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة التي يحذر منها ابن طباطبا قول المثقّب في وصف ناقته:

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَصِينِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَـــدَا وَدِينِي

أَكَلَّ الدَّهْرَ حـــَلٌّ وَارْتِحَالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلاَ يَقِينِي

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربـــت عـــن شكواها بمثل هذا القول"[2].

إن ابن طباطبا في هذه الرواية ومن دون أن يدرك أعطى قراءة تأويلية لبيتي المثقب، بحيث شعر بعبثيـــة المعـــنى الحرفي للبيتين، وبالتالي تواجد أمام حالة شذوذ دلالي وهي تكلم الناقة في لفظة "تقول" مما اضطره إلى القراءة الاستعارية، وهي قراءة تأويلية لاستجلاء المعنى الحقيقي الذي قصده الشاعر.

كما أن استعماله لكلمة "البعيدة" ويقصد بها المسافة الباعدة بين معنى النص وفهم المتلقي، والبعد هنا بالضرورة يفرض فكرة اتساع دائرة المعاني، "والاتساع يقترب في معناه كثيرا من مفهوم التأويل بل أن أحدهما مـــرتبط بالآخر، إذ أن الاتساع لا يحصل دون تأويل"[3].

ولعل إدراك ابن طباطبا المبكر لهذه الفكرة هو ما جعله يحذر منها خشية تشويه النصوص الشعرية والانحراف بها عن معانيها الحقيقية ومقاصدها وغاياتها. لذلك نراه يستشهد بأبيات شعرية ويعتبرها من قبيل الكلام المقارب للحقيقة والدال عليها كقول عنترة في وصف فرسه:

فَـــازْوَرَّ عَـــنْ وَقْـــعِ القَنَـــا بلبانهِ وشَكَـــا إِليَّ بعَبْـــرةٍ وتَحَمْحُمِ

وكذلك قول بشار:

---

[1] المرجع نفسه، ص 147.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 158.

[3] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 224.

غدتْ عانةٌ تشكو بأبصارها الصَّدى إلى الجأب إلا أنَّها لا تخاطبُــهْ

بعد ذلك ينتقل ابن طباطبا إلى الحديث عن الإيماء المشكل الذي لا يفهم وقد أفرط قائله في حكايتــه كقــول الشاعر:

أَوْمَتْ بِكَفَّيْهَا مِنَ الهودجِ لولاك هذا العــامَ لمْ أحجــجِ

أنت إلى مكــة أَخْرَجْتَنِي خُبَيْبًا ولولا أنــتَ لم أخــرجِ

فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة[1].

فابن طباطبا ينكر على الشاعر أن تقول إيماءة بالكف كل هذا الكلام أو تعني كل هذه المعاني، إلا أن إشــارته إلى حركة الإيماء المشكل في العملية الإبداعية دليل على نبهه بدورها في عملية التلقي، ولعله استقى ذلك مــن الجاحظ عندما تكلم عن الإشارة في قوله:"وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى"[2] وفي موضع آخر يقول:"وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد ثم الخط ثم الحالة التي تســمى نِصْــبَةً"[3] ثم يوضح معنى الإشارة إذ يقول:"فأما الإشارة فباليد، وبالرأس، وبالعين والحاجب والمنكب، إذ تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف"[4]

وزيادة في الفهم يورد الجاحظ مجموعة من الأبيات الشعرية يستشهد بها على دلالات الإشارة كقول الشاعر:

أَشارَتْ بِطَرْفِ العَيْنِ خِيفَةَ أَهْلِهَا إِشَــارَةَ مَــذْعُورٍ ولَمْ تَتَكَلَّمِ

فَأَيْقَنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَبَا وَأَهْلاً وَسَهــْلاً بِالحَبِيبِ المُتَيَّمِ

وقول آخر:

العَيْنُ تُبْدِي الذِي فِي نَفْسِ صَاحِبِهَا مِــنَ المَــحَبَّةِ أَوْ بُغْضٍ إِذَا كَانَــا

وَالــعَيْنُ تَنْطِقُ والأَفْوَاهُ صَــامِتَةٌ حَتَّى تَرَى مِنْ ضَمِيرِ القَلْبِ تِبْيَانَا[5]

وحديث كل من الجاحظ وابن طباطبا عن الإشارات والإيماءات دليل على وعيهما المبكر بما يُعرف اليــوم في مجال السميولوجيا بالعلامات الغير لغوية، والتي "تستخدم في الاتصال الشفاهي، وتتمثل فيما يصاحب الصوت من هز الرأس، وتحريك اليد، والرقص والتأرجح وغير ذلك(...) واستخدام العلامة الجســدية -إضــافة إلى

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 158-159.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 75.

(3) المصدر نفسه، ص 76.

(4) المصدر نفسه، ص 77.

(5) الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص 78-79.

العلامة الصوتية- يجعل الرسالة المخاطبة حاستي السمع والبصر، ومن ثم يكون التلقي مركب (سمعي- بصري) وهذا يتيح للاتصال الشفاهي إمكانية أكبر أو أفضل لإحداث تفاعل أشد تأثيرا وأعمق"[1].

لقد أيقن الجاحظ بأن الإشارات هي لغة خاصة لها دلالات معينة في العملية الإبداعية، بيد أن ابن طباطبا لم يعترف بهذا الدور الإشاري، وأنكر على الشاعر ترجمته الشعرية لإيماءة الكف، فكيف يصدق الجاحظ أن العين تقول أشياء بنظراتها ولها حركتان فقط إما فتح وإما إغماض، ولا يصدق ابن طباطبا كلام إيماءة الكف ولها من الحركات ما يفوق حركات العين.

وعلى العموم ومهما يكن من تنبيهات ابن طباطبا الداعية للابتعاد عن التأويل والقراءات البعيدة، فهذا لا ينفي تنبهه إلى تأثير المجاز والاستعارة والإشارة في الإبداع الأدبي، حتى وإن عَدَّ ذلك من العيوب والسلبيات التي يجب تلافيها.

هذه هي العيوب التي تحدث عنها ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، والتي تراوحت بين التفاوت والتكلف في النسج، وبين غثاثة واستكراه الألفاظ وبرودة المعاني، وقلة القوافي، ورثاثة الصياغة، والقصور عن الغايات، والحكايات الغلقة وغيرها من الصفات والسمات الدالة على رداءة الشعر. وقصده من إبراز هذه العيوب هو تجنيب الشاعر الوقوع في مثلها، وبالتالي الحصول على قبول المتلقي ورضاه.

1-2- محاسن التلقي: محاسن التلقي هي في المقابل محاسن الشعر، فمتى سلم الشعر من عيوب الألفاظ والمعاني، والعروض والقوافي كان حقيقا باجتلاب المتلقي ونيل استحسانه، وبما أن منهج ابن طباطبا هو منهج تربوي تعليمي يتوسل النصح والإرشاد، نجده ركز بشكل أكبر على العيوب دون المحاسن لإدراكه لما يمكن أن تحدثه هذه الهفوات في البنية الجمالية الشعرية، ولخص المحاسن فيما أطلق عليه "الأشعار المحكمة والمتقنة"، كما أن استعماله لكلمة الأضداد[2] تُغني عن التوسع في سرد المحاسن، لأن كل عيب مذكور نجد ضده أو نقيضه بالضرورة حسن مقبول.

أ/ الإحكام والإتقان في الأشعار: إن الشعر الجيد عند ابن طباطبا هو الشعر المحكم المتقن الذي تتوافر فيه شروط:

1)-استيفاء المعاني وعدم تكلفها.

2)-سلاسة الألفاظ وسهولتها.

3)-البعد عن القوافي القلقة.

4)-البعد عن العي والغي والكدر.

---

[1] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000، ص 68، 69.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 73.

فيقول:"فمن الأشعار المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسلة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة، وانتظاما فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عيل أصحابها فيها قول زهير:

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً لاَ أَبَالَكَ يَسْأَمِ
رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءٍ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
وَمَنْ لاَ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ ويُوطَأ بِمَنْسَمِ
وَاَعْلَمُ مَا فِي اليَوْمِ والأَمْسِ قَبْلَهُ ولَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوف من دون عرضهِ يَفِرْهُ وَمَن لا يتَّقِ الشتمَ يَشتمِ
ومن يَكُ ذا فضل فَيَبْخَلْ بفضلهِ على قومهِ يُسْتَغْنَ عَنْه ويُذْمَمِ
ومن يُوفِ لا يُذْمَمْ ومن يفض قلبُهُ إلى مُطْمَئِنِّ البِرِّ لاَ يَتَجَمْجَمِ
ومن يعص أطراف الزِّجَاجِ فإنَّهُ يُطيعُ العوالي رَكَّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ
ومن لا يَذُدْ عن حوضه بسلاحه يُهَدَّمْ ومن لا يظلم الناس يُظْلَمِ
ومن يغترب يحسب عدوا صديقه ومن لا يُكَرِّمْ نفسه لا يُكَرَّمِ[1]

لو ناقشنا أبيات زهير من حيث توفر الشروط السابقة الذكر، لوجدنا أن ألفاظ هذه الأبيات سهلة بسيطة لا تحتاج إلى عنت كبير لفهمها.

أما من حيث المعنى فهي خالية من التكلف والمغالاة، موافقة لمقتضى الحال، وهو الحديث عن الثنائية الضدية الموت/ الحياة. غير أن زهيرا يسرف في الحديث عن الحياة التي تمتد عبر مسار اليوم والأمس والغد، ناصحا كل إنسان بالتزود من هذه الدنيا ما دامت الفرصة متاحة أمامه، وقبل أن يصيبه سهم المنية، مستعملا في ذلك أسلوب الشرط وخاصة أداة الشرط "من"، بينما يتراوح فعلي الشرط وجوابه بين لغة التحذير والترغيب من أجل بلوغ غاية المعنى وتحقيق غرض الحكمة.

ويصف ابن طباطبا هذه الأبيات بأنها خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما وذلك صحيح لأنه لو وصلنا هذه الأبيات ببعضها، وحولناها إلى نص نثري مع بعض الإضافات الطفيفة لما لمسنا خللا في المعنى فقولنا مثلا: سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأم، ولقد رأيت المنايا خبط عشواء من تصبه تمته ومن تخطئه يعمر فيهرم. فالتحويل هنا من الشعر إلى النثر لم يؤثر على المعنى و لم يستدع تغييرا كبيرا على مستوى الألفاظ.

[1] المصدر نفسه، ص 89.

أما من حيث تمكن زهير من القول الشعري وعدم العي فيه، فهذا راجع إلى مقدرته الشعرية الكبيرة وهو من الشعراء الجاهليين أصحاب المعلقات، المشهود لهم بالإبداع والتفوق، حتى أنه ورّث موهبته لابنه صاحب بردة الرسول صلى الله عليه وسلم كعب بن زهير. ورغم ما قيل عن قصائده التي وصفت بالحوليات والتي يُروى أنه كان ينظمها في شهر وينقحها في سنة.

إلا أن موضوع الأبيات الذي هو ثنائية الموت/ والحياة، من المواضيع المشهورة في رحاب العصر الجاهلي، وقد شغل وحير الكثير من الشعراء، من الذين حاولوا فهم سر هذه الثنائية العجيبة، حتى أن هناك من فسر سؤال الديار في المقدمات الطللية، بأنه سؤال عن سر الحياة والموت في جوهره وحقيقته، وعليه لا نتوقع أن يجد زهير صعوبة في قرض هذا المعنى أو الموضوع شعرا.

وفي باب الأشعار المحكمة يذكر ابن طباطبا، أو يستشهد بحوالي مائتين وثلاثين بيتا لأكثر من ثمانية عشر شاعرا من القدماء والمحدثين، وفي مختلف الأغراض الشعرية، وهدفه من ذلك ليس التمثيل فقط وإنما جعْل الشاعر يستكثر من رواية مثل هذه الأشعار ويصقل موهبته بحفظها ويقتدي بها، "فليس يُقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن"[1]، وهذه الأشعار هي من أحسن وألطف وأبدع وأروع ما قيل.

كما أنه لا يترك دلالة "المحسن" فضفاضة مرنة، وإنما يقيدها فيقول:"وأكثر من يستحسن الشعر تقليدا على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه"[2]. فالاستحسان في الشعر عنده خاضع لمعياري الشهرة مشابها في ذلك لمعيار ابن سلام الجمحي في طبقاته عندما يقول:"فاقتصرنا من الفحول المشهورين..." [3]. بالإضافة إلى معيار التقدم في الزمن.

ب/ القوافي المتمكنة:

لقد اهتم ابن طباطبا بالقوافي كثيرا وقسمها إلى نوعين: قلقة ومتمكنة، فأما القلقة فتلك التي ذكرها في مجرى حديثة عن "الأشعار الغثة المتكلفة النسج" وأيضا عند حديثه عن "الأشعار الرديئة النسج"، فقد كان دوما يربطها بالنسج بما أضفى عليها طابعا نقديا أكثر منه عروضي.

والقافية القلقة عنده هي ما كانت زائدة، مصطنعة مفتعلة، الغرض منها إتمام الميزان الموسيقي والعروضي للبيت الشعري، ومن أمثلتها قول المزرَّد أخي الشماخ:

فَمَا بَرِحَ الوَلَدَانِ حَتَّى رَأَيْتَهُ عَلَى البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وحَافِرٍ

والأصح أن يقول بساق وقدم[4].

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 111.

[3] ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص24.

[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 141.

فاستعمال "الحافر" هنا بدل "القدم" كان احتيالا، واستسلاما لمقتضيات الروي وبالتالي فهو كلمة زائدة مصطنعة.

أما القوافي المتمكنة هي ما كانت حسنة الموقع إذ يقول:"ومن القوافي الواقعة في مواضعها المتمكنة من مواقعها قول امرئ القيس:

بَعَثْنَا ربينًا قَبل ذلك مُخْمَلاً كَذِئْبِ الغَضَا يمشي الضّراء ويتَّقِي

فوقعت "يتقي" موقعا حسنا.

وكذلك قول النابغة:

تحلو بقادمتي حمامة أَيْكَةٍ بَرَدَا أَسِفَّ لَثَاتُهُ بالإِثْمِدِ
كالأقحوان غداة غِبِّ سمائهِ جَفَّتْ أَعَاليهِ وأسفلُهُ نَدِي
زعم الهمَامَ بأن فاها بارِدٌ عذبٌ إذا ما ذُقْتَهُ قلتَ ازْدَدِ
زعم الهمامُ و لم أَذُقْهُ أَنَّهُ يُرْوَى بَرِيقَهَا مِنَ العَطَشِ الصَّدِي

فقوله:"وأسفله ندى" و "من العطش الصَّدِي" وقعنا موقعين عجيبين[1]

وكقول الأعشى أيضا:

وكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا
لِكَيْ يَعْلَمَ النَّاسُ أَنِّي امْرُؤٌ أَتَيْتُ الفُتُوَّةَ مِنْ بَابِهَا

فقوله: "منها بها" لطيفة حسنة الموقع جدا.

وكذلك قول: أبي كبير الهذلي.

ولَقَدْ رَبَأْتُ إِلَى الصِّحَابِ تَوَاكَلُوا جَمْرَ الظَّهِيرَةِ فِي اليَفَاعِ الأَطْوَلِ
فِي رَأْسِ مُشْرِفَةْ القَذَالِ كَأَنَّهَا جَمْرٌ بِمَسْهَكَةٍ تُشَبُّ لِمصْطَلِي

فقوله: "لمصطلي" متمكنة في موضعها[2].

فابن طباطبا يجعل من القوافي الجيدة ما كانت أنسب موقعا، ويصف هذا الأخير بصفات أربع هي: الحسن، واللطيف، والعجيب، والمتمكن، إلا أنه لم يورد تعليلا يساعدنا على فهم استعمالات هذه الصفات، وعلى أي

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 143.
[2] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 146.

أساس يوظفها؟ لكن على ما أظن أن استعمال هذه الصفات كان عفويا وغير مقصود وتعديده لها –الصفات- كان درءا للتكرار فقط، ففضَّل التنويع في صفات الموقع.

ولا يعني الموقع في ارتباطه بالقافية، أن توضع في أي مكان شاءه الشاعر، لأن ذلك أمر محسوم من طرف علماء البلاغة، فموقع القافية هو آخر كل بيت، وإنما المقصود بالموقع هنا هو مشاكلة أو ملاءمة المعنى الذي يبتغيه الشاعر، ويؤيد ابن طباطبا هذا المنحى فيقول:"فأدرها –أي القوافي- على جميع الحروف واختر من بينها أعذبها وأشكلها للمعنى الذي تروم بناء الشعر عليه"[1].

ثم يذهب ابن طباطبا لعرض صور القوافي وأوزانها، وتقسيماتها، فهي عنده مقيدة ومطلقة كما أنها تتصرف في سبعة أقسام: فَاعلْ، فَعَّالُ، مَفْعَلْ، فَعِيلَ، فَعَلَ، فَعْل، فُعَيْل. وأسماها حدودا، ويفخر بأنه أول من ذكرها، فيقول:"وسألت أسعدك الله عن حدود القوافي، وعن كم وجه تتصرف؟ وقوافي الشعر كلها تنقسم على سبعة أقسام:

إما أن تكون على فاعل مثل: كاتب وحاسب وضارب، أو على فِعَال مثل: كتاب وحساب وجواب، أو على مَفَّعَلْ مثل: مَكْتَبْ، ومَضْرَب، وَمَركَبْ ، أو على فَعِيل مثل: حبيب وكثيب وطبيب، أو على فَعَلَ مثل: ذَهبْ، وحَسَبْ، وطرب، أو على فَعْلْ، مثل: ضَرْب وقَلْب وقطب، أو على فُعَيل مثل: كُلَيْب ونُصَيْب، وعُذَيب، على هذا حتى تأتي على الحروف الثمانية والعشرين، فمنها ما يطلق، ومنها ما يقيد ثم يضاف كل بناء منها إلى هائها المذكر أو المؤنث، فيقول كاتبه أو كاتبها، أو مركبه أو مركبها، وحبيبها، أو ذُهُبُهْ أو ذُهُبُهَا، أو ضربه أو ضربها، أو كُلَيْبُهُ أو كليبها، ويتفق هذا في الرجز، وهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحد ممن تقدم"[2].

ولقد جاء حديث ابن طباطبا عن حدود القوافي في آخر كتابه موجزا مختصرا، حتى اعتبره البعض نافذة[3] استكمل بها مباحثه.

وعلى العموم ومهما يكن من شأن القوافي وعلاقتها بالعروض، فالمهم فيها أن ابن طباطبا قد تناولها من جانب التأثير في المتلقي، من حيث كونها متمكنة في موقعها وفاعلة في نسج البيت الشعري المنتمية إليه فلا هي زائدة ولا هي قلقة.

نخلص من خلال استعراض عيوب ومحاسن التلقي في عيار الشعر، أن ابن طباطبا أراد أن يعلم الشاعر المبتدئ أصول الصناعة الشعرية حتى لا يقع في أخطاء من سبقه من الشعراء، فيقتدي بمحسنهم ويتجنب الأخذ عن

[1] المصدر نفسه، ص 170.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 170.

[3] فخر الدين عامر، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، ص 88.

مسيئهم، لذلك نراه استفاض في تعداد العيوب من حيث الألفاظ والمعاني والقوافي والنسج، وما إلى ذلك من الجوانب التي رآها أساسية في النصوص الشعرية، وأن الإخلال بها يعد منقصة في قيمتها الجمالية والفنية.

وابن طباطبا بنصحه وإرشاده للشاعر يحاول أن يتقمص دور المتلقي من خلال توقع ردود أفعاله والتنبؤ بأذواقه، خصوصا وأنه شاعر وله خبرة في التعامل مع جمهور المتلقين، فكان عيار الشعر عنده عيارا للتلقي لكن من ناحية الهدف والمقصد.

2- مشكلات ومعطلات التلقي:

إن أوضح مشكلة للتلقي في التراث النقدي العربي هي انتقال السلطة من الشفوية إلى الكتابة، من دون أن تطمس هذه الأخيرة معالم الشفوية، وذلك بالجعل من الرصيد الشفوي الذي خلدته الرواية وملكة الحفظ مادة أولية للكتابة.

فمعظم المدونات النقدية التي بين أيدينا اليوم ما هي في حقيقتها إلا استنطاق وتقييم لنصوص قيلت شفاهة، خاصة ما تعلق منها بالفترة الجاهلية.

والانتقال من الشفوية إلى الكتابة لم يكن صدفة عمياء، وإنما ساعدت عليه ظروف منها ازدهار صناعة الورق، وانتشار حركة التدوين ونسخ المخطوطات في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، وكذا القرن الثالث الهجري، ليصبح الكتاب من أبرز الاهتمامات الثقافية للمجتمع العربي. كما أدى هذا التغير إلى ظهور مجموعة من الكتّاب أمثال الأصمعي وأبي عبيدة وأبي عمرو الشيباني ممن نشطر في مجال جمع الآثار الشعرية وتحقيقها.

ومن بين النصوص التي تكشف عن اهتمام العرب بالكتابة حوار ذو الرمة مع عيسى بن عمر الثقفي العالم اللغوي يقول له: "أكتب شعري، فالكتاب أحب إليّ من الحفظ لأن الأعرابي ينسى الكلمة وقد سهر في طلبها ليلته فيضع في موضعها كلمة في وزنها ثم ينشدها الناس: والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام"[1].

فملكة الحفظ لم تعد تتمتع بذلك القدر من الثقة في مواجهة داء النسيان، وبالتالي صار لزوما الالتجاء للكتابة، ولعل اطمئنانهم الزائد للكتابة هو الذي أدى إلى تراجع ملكة الحفظ لدى العرب. فالراوي قديما كان يستحث ذاكرته على تخزين ما يسمع أطول فترة ممكنة خوفا عليه من الضياع والاندثار، أما بظهور الكتابة تحولت ذاكرة العربي إلى منطقة عبور فقط فهي أشبه بالقرص المضغوط الذي يتم ملؤه ثم يفرغ على الورق لإعادة ملئه من جديد وهكذا.

فالكتابة خلقت نوعا من الاطمئنان النفسي لدى المتلقي العربي جعله يميل إلى الراحة وعدم إجهاد العقل في الحفظ والتخزين.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 35.

والانتقال من الشفوية إلى الكتابة صاحبه انتقال من الصوت إلى الخط، فالعلامة العفوية المستعملة في الاتصال الشفهي هي الصوت؛ بينما هي في الاتصال الكتابي الخط و"ثمة فروق جوهرية بين العلامتين، إذ تتصف العلامة الصوتية بالتتابع الزمني، بينما العلامة الخطية تتضمن التتابع المكاني، والتتابع الصوتي غير قابل للإرجاع والاستدبار (...) أما التتابع الخطي، فهو بحكم كونه مثبت قابل للإرجاع والاستدبار، كما أن ما يحققه هذا التثبيت (الكتابة) من البقاء المادي للرسالة يتيح لنا تجاوز الزمان والمكان"[1]. وتأثير العملية الانتقالية لم يقتصر فقط على التغيير في العلامة اللغوية، وإنما أدى أيضا إلى التغيير على مستوى المتلقي، فبعد أن كان سامعا أصبح قارئا، وبعد أن كان النص يعتمد في حياته واستمراريته على الذاكرة البشرية، صار يعتمد على الوجود المادي المتجسد في الأوراق المخطوطة، وكذا جمهور القراء.

و لم يعد معيار الجودة مرتبط بالطرب السماعي فقط للإيقاع الموسيقي للنص الشعري،، وإنما أصبح مقترنا بقدرة النص على "العبور والاختراق وخلخلة التصنيفات القديمة"[2] ، فمفهوم الجودة في النص صار يعني الخلود والاستمرار أطول مدة ممكنة، وهذه الاستمرارية لا يمكن لها أن تتحقق إلا إذا كنا بصدد نص تعددي وهذا لا يعني "إنه ينطوي على معان عدة، وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته"[3].

والتعددية في المعاني لا تكون من نتاج المبدع، وإنما من نتاج المتلقي، وذلك لكون النص وليد قراءة ذاتية أحادية للمؤلف، أو حاصل تجربة شخصية. فالنص في اتصاله بجمهور المتلقين يخرق قانون الأحادية، ويعتنق الحياة والاستمرارية من خلال تعدد القراءات في اختلافها وتباينها بحسب مستوى وثقافة كل قارئ ضمن آلية التأويل، وهذا يذكرنا بما أسلفناه من حديث عن التأويل اللامتناهي عند أمبرتو أيكو، الذي يعتبر أن كل القراءات صحيحة حتى وإن أفضت إلا دلالات عبثية، ومنه ينعكس مدلول المقولة الذائعة: أن كل قراءة خاطئة ليصبح معناها "أن كل قارئ يضيف بعدا إلى النص، قد يتقارب أو يتجاوز أو يتباعد مع قراءة أخرى، هذا التعدد في القراءة هو الذي يمنح النص –الجيد- حياة ممتدة، ما دام قادرا على تجاوز البعد الواحد، والذي هو نقيصة تلتصق بالنصوص الرديئة، والتي تتزلق بسرعة نحو معنى محدد"[4].

وإن كان أمبرتوايكو قد ربط صفة اللاتناهي بالتأويل من جهة القارئ، فإن رولان بارت قد ربطها باللغة من ناحية الكاتب أو المؤلف، بحيث تكون الكتابة "أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص، أي أن نضع لغتنا وإنتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغة"[5].

---

[1] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص 63، 64.

[2] رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب ط3، 1993، ص 61.

[3] المرجع نفسه، ص 62.

[4] رجاء عيد، القول الشعري، (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، دت، ص 7.

[5] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 37.

وهذا معناه إفلات النص من قيد المحدودية أو القصدية، والتعامل معه على أنه دال يقبل تعدد المدلولات. وإذا التفتنا إلى النص النقدي التراثي العربي لوجدناه يترجم ملامح هذه التعددية ضمن ما يعرف بقضايا النقد والتي تعتبر من تقاليد القراءة والتلقي التي جرى عليها النقد القديم، ومنها نذكر قضية اللفظ والمعنى، وقضية القديم والجديد، والطبع والصنعة والتكلف، والصدق والكذب، والسرقات الشعرية، وغيرها من القضايا التي ترددت في مصادر النقد العربي. وهذا ما جعل النص النقدي التراثي عبارة عن "عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص: ففي فضاء النص تتقاطع أوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه[1]، والتحييد والنقض هنا يعتبران من قبيل التجديد في القراءة، وهذا ينفي عن التناص الاستنساخ والاجترار الحرفي ويجعله طرحا جديدا يحمل بعض صفات الطرح القديم خاصة ما تعلق بالخطوط العريضة لتقاليد التلقي المتمثلة في قضايا النقد الكبرى. إلا أن الممارسة والمعالجة القرائية تختلف من متلق لآخر، فلو أخذنا على سبيل المثال قضية السرقات الشعرية لوجدناها عيبا من عيوب الشعر عند السابقين لكنها عند ابن طباطبا تتحول وفق عملية احتيال إلى إبداع جديد يستمال به المتلقي، بينما تتخذ عند القاضي الجرجاني تفسيرا آخر وهو توارد الخواطر، وهذا الاختلاف في وجهات النظر والمعالجة هو في حقيقته تعدد للقراءات وتنوع في التلقي.

وترسخ تقاليد القراءة في النص النقدي التراثي، جعل من قضايا النقد أشبه بالمشكلات التي تعترض طريق كل ناقد، وابن طباطبا من النقاد الذين حاولوا إيجاد حلول ناجعة لهذه المشكلات من أجل استجلاب المتلقي ونيل رضاه، ومن المشاكل التي عالجها نذكر:

2-1- مشكلة اللفظ والمعنى: إن قضية اللفظ والمعنى هي من أهم القضايا النقدية التي شغلت بال النقاد وكثر الحديث عنها منذ القدم، فلقد "أثارها النقاد اليونانيون أيام عصرهم الذهبي عندما كانت المحاورات الفلسفية والأدبية تعقد في حضرة سقراط وأرسطو وأفلاطون، وكانوا من القائلين بتفضيل المعاني، على خلاف الروم الذين كانوا مولعين بجمال الأسلوب والزخرفة اللفظية التي تضمن لها روعة الإطار الخارجي"[2].

وكما كان الخلاف بين اليونان والرومان حول أفضلية اللفظ أو المعنى، كان هناك أيضا خلاف بين النقاد العرب بشأن نفس المسألة، بل أن قضية اللفظ والمعنى كانت سببا في ميلاد الكثير من القضايا النقدية الأخرى، فمن حيث الابتكار واختراع المعاني الجديدة نبعت قضية السرقات الشعري، ومن حيث المقارنة بين شعر السابقين واللاحقين من ناحية الألفاظ والمعاني ظهرت قضيتي القديم والجديد، وكذا الطبع والصنعة.

---

[1] صلاح فضل، مناهج الفكر المعاصر، ص 154.

[2] بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص 169.

فمن دراسة قضية الألفاظ والمعاني تفرعت دراسات نقدية أخرى لا تقل عنها أهمية، وعلى العموم ومهما يكن من شأن الاختلاف بين النقاد العرب، فإننا نجدهم قد انقسموا إلى ثلاثة أقسام هي: "قسم اهتم بالألفاظ وفضلها على المعاني، وقسم اهتم بالمعاني وفضلها على الألفاظ، وهناك قسم ثالث اتخذ موقفا معتدلا اهتم بالألفاظ والمعاني في آن واحد واعتبرهما بمثابة الروح للجسم"[1]. وابن طباطبا ينتمي للقسم الثالث، أو هو من أنصار المدرسة التوفيقية[2] كما أسماها بشيرخلدون، حيث نجده يقول:"والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه. كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه"[3] فابن طباطبا بهذا التشبيه رسم أوضح صورة للعلاقة بين اللفظ والمعنى، وفق نظرة توفيقية تقوم على الاعتدال، والمنفعة المتبادلة، وإكمال الآخر وإصابته في التشبيه تجعلنا أكثر فهما وتصورا للرابطة العلائقية بين اللفظ والمعنى في تخيلها من جانب الروح والجسد، فرغم كوننا لا نرى من الكيان الإنساني إلا الظاهر أو الجسد المادي، إلا أننا ندرك ونوقن بوجود الروح التي هي الحد الفاصل بين حياة الجسد أو موته، وذلك هو الفارق بين علم اليقين وعين اليقين. فابن طباطبا بهذا التشبيه أعطى لهذه القضية أبعادا خيالية ترتكز على جوانب دينية لا يدركها إلا المتلقي المؤمن، فليس كل الناس يؤمنون بالروح، فابن طباطبا أراد أن يبرز الطبيعة التكاملية بين الظاهر والباطن، أو بين المادي والمعنوي أو بين المرئي والمجرد في جعل اللفظ جسدا، والمعنى روحا، فلا استغناء لهذا عن ذاك.

وفي القرن الخامس الهجري تأثر ابن رشيق بابن طباطبا واقتبس عنه فكرة الروح والجسد للتدليل بها على ثنائية اللفظ والمعنى [4].

وابن طباطبا في تدعيمه لرأيه بشأن الألفاظ والمعاني، استعمل مصطلحات عدة تصب كلها في معنى الموافقة والمماثلة، فنجده وظف مصطلح المشاكلة إذ يقول:"وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[5].

والملاحظ في كتابة ابن طباطبا أنه يلجأ دائما إلى الأسلوب التمثيلي الذي يمكِّن المتلقي من الفهم البسيط البعيد عن التكلف والتعقيد. فبعد ثنائية الجسد/ الروح ينتقل إلى ثنائية أخرى هي الجسد/ المعرض، إلا أن مسار الثنائيات التمثيلية يبقى ضمن نطاق الثنائية الضدية الظاهر/ الخفي، إلا أن المستوى يختلف بين الثنائيتين، فثنائية جسد/ روح تنتمي لثنائية محسوس/ مجرد، أما ثنائية جسد/ معرض فتترجمها ثنائية مادي/ مادي أو محسوس/ محسوس.

---

[1] المرجع نفسه، ص 169.

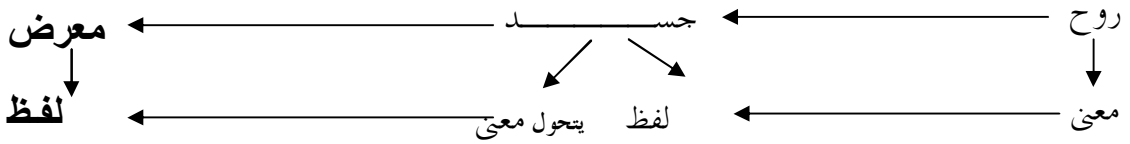
[2] بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 169.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 49.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 80.

[5] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 46.

فابن طباطبا انتقل من مستوى التعامل مع غير المحسوسات إلى مستوى المحسوسات، حتى يقرّب المعنى للمتلقي من خلال الاستشهاد بالمادي الملموس الظاهر، وبعيدا عن المعنوي والمجرد الخفي، وليتحول المعنى من روح إلى جسد، ويتحول اللفظ من جسد إلى معرض حسب الرسم التالي:



فالمشاكلة عند ابن طباطبا هي معيار الجودة في القول الشعري، من خلال المواءمة بين الألفاظ والمعاني تحقيقا للغاية الجمالية.

والملاءمة بين الألفاظ والمعاني وفق قاعدة المشاكلة لا يتم بصورة اعتباطية، وإنما استنادا إلى ضوابط معينة تقوم على ما يمكن أن نسميه قاعدة "القرين المطابق أو المناسب"، بحيث إذا كنا بصدد معنى جميل أو حسن فلابد أن نقرنه بلفظ لا يقل عنه جمالا أو حسنا، لأن عدم المشاكلة قد يؤدي إلى خلل في التركيبة "المعنلفظية" وتشويهها بما يؤثر سلبا على استجابة المتلقي. ومهما كانت القيمة الجمالية للفظ فإنها لا تعوض النقص الجمالي في المعنى إن كان واهيا هزيلا، ونفس الشيء بالنسبة للمعنى الجيد في اقترانه بلفظ يدنوه شأنا وحسنا.

وأغلب الظن أن ابن طباطبا قد استلهم فكرة المشاكلة من كتاب الجاحظ "البيان والتبيين" عن إيراده لكلام بشر بن المعتمر حيث يقول:"ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشرفي"[1] فبشر بن المعتمر جعل المشاكلة من ناحية الكرم والشرف وهي قيم أخلاقية سادت المجتمع العربي آنذاك، أما ابن طباطبا فقد جعل المشاكلة بين الألفاظ والمعاني من ناحية الحسن والقبح، وهي قيم جمالية وفي هذا دليل على تطور الفكر النقدي عند العرب منذ الجاحظ في القرن الثاني الهجري إلى ابن طباطبا في القرن الرابع الهجري من ناحية الاهتمام بالموضوع الجمالي وإدراك فعاليته في العملية الإبداعية ومدى تأثيره في ذوق المتلقي.

ويجعل بشر بن المعتمر من المشاكلة ثلاث منازل أولها أن تكون الألفاظ والمعاني مشاكلة للحال والمقام سواء تعلق الأمر بالخاصة أو العامة من الناس مع التزام الطبع والبعد عن التعقيد والتوعر، وثانيها اللجوء إلى الاختيار والانتقاء في حال استصعاب الحصول على مشاكلة تامة، مع التروي والتريث لحين صفاء الذهن وشحذ القريحة من جديد، أما ثالثها فهي استعمال ما تيسر من الألفاظ والمعاني إذ يقول:"فالمترلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك، فإنك لم تشتهه و لم تنازع إليه إلا وبينكما نسب والشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 136.

الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة فهذا هذا"[1] إن بشرا بن المعتمر يجعل للنفوس ثلاث طبقات هي الرغبة الرهبة والمحبة والمشاكلة الحسنة المقبولة تكون في طبقة المحبة بعيدا عن الرغبة أو الرهبة، والمقصود بالمحبة هنا مطاوعة الطبع والتزام العفوية دون توسل مكسب مادي أو مقابل دنيوي ودون الخوف من البطش أو الأذى حتى تأتي الألفاظ موافقة لمعاني الخاطر ودواعيه ومناسبة لهوى النفس والفؤاد. لأن الألفاظ والمعاني المشاكلة لبعضها البعض والنابعة عن محبة وطيب خاطر مآلها قلب المتلقي، أما تلك التي يتلفظ بها اللسان خوفا أو طمعا فإنها لن تتعدى الآذان.

لذلك نجد ابن طباطبا قد أدرك ضرورة المشاكلة بين الألفاظ والمعاني في عملية التلقي وحث عليها ونصح بإعطاء "كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبها صورة"[2].

ومن الأمثلة التي يستدل بها ابن طباطبا على المشاكلة ما أورده في باب المعنى البارع في المعرض الحسن إذ يقول:"فأما المعنى الصحيح البارع الحسن، الذي قد أبرز في أحسن معرض وأبهى كسوة، وأرق لفظ، فقول مسلم بن الوليد الأنصاري:

وأنّي وإسماعيلُ بعد فراقِهِ ... لَكالغِمدِ يوم الرّوعِ زايلَه النّصلُ

فإنْ أغْش قومًا بَعدهُ أو أزُرْهُم ... فكالوَحْش يُدنيها مِن الأنْسِ الْمَحْلُ[3]

فالمعنى المقصود في البيتين هو الصداقة أو افتراق الأصدقاء وما يسببه ذلك من ألم ووحشة، وقد أجاد الشاعر في عرض هذا المعنى في أحسن لفظ عندما شبه هذا التفارق بمزايلة السيف لغمده.

وإلى جانب المشاكلة نصادف مصطلحا آخر عند ابن طباطبا لا يخرج هو الآخر عن معنى المماثلة والموافقة، وهو "التناسب"، بحيث نجد بابا في كتابه بعنوان "تناسب اللفظ مع المعنى"[4] يستشهد فيه بأبيات تخلب معانيها للطافة الكلام كقول زهير:

تَراهُ إذا ما جِئتَهُ مُتَهلِّلاَ ... كأنّك تعطيهِ الذي أنت سائِلُهُ

أخا ثِقةٍ ما تُهْلك الْخَمرَ مالَه ... ولَكنَّه قَد يُهْلِك المالَ نائِلُهُ

غَدَوتُ عليهِ غُدوةً فرأيتُه ... قُعودا لديهِ بالصَّريم عَواذِلُهُ

يُفدّينَه طورًا يَلُمْنهُ ... وأعْيا فَما يَدْرينَ أينَ مَخاتِلَه

فأعْرَضنَ مِنه عنْ كريم مُرَزَّأ ... فعولٍ إذا ما جدَّ بالأمرِ فاعِلُهُ

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 136-138.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 42.

[3] المصدر نفسه، ص 125.

[4] المصدر نفسه، ص 122.

بالإضافة إلى طفيل الغنوي، وهو شاعر جاهلي من الفحول، اشتهر بوصف الخيل يقول:

جَزى الله عنَّا جَعْفرا حين أزلَفَتْ ... بِنا نَعلُنـــا في الواطِئينَ فزَلَّتِ

هـــمْ خَلطونا بالنّفـــوسِ وألجأوا ... إلى حُجراتٍ أدفأت وأظَلَّتِ

أبَـــوا أنْ يَـــملّونا ولَـــو أنَّ أمَّنا ... تُلاقي الذي لا قَوه منّا لَمَلَّتِ

ومن الأمثلة التي أوردها ابن طباطبا أيضا في مجال التناسب بين الألفاظ والمعاني قول كثيّر بن عبـــد الـــرحمن الخزاعي في مدح عبد الملك بن مروان:

إذا مَا أرادَ الغَزو لم تثنِ هَمّه ... حَصالٌ عليها نَظمٌ دُرٍّ يَزينُها

نَهَته فلما لم ترَ النَّهى عـــاقَهُ ... بَكتْ فَبَكى مما شَجاها قَطينُها[1]

وابن طباطبا في حديثه عن التناسب لم يقدم أي تعليل واكتفى فقط بإعطاء أمثلة شعرية، إلا أنه في الوقت نفسه قام بعرض أمثلة شعرية أخرى عن عدم التناسب بين الألفاظ والمعاني، إذ يقول:"وأما المعرض الحســـن الـــذي ابتذل على مالا حيث يشاكله من المعاني فكقول كثيّر:

فقلتُ لها يا عزَّ كلُّ مُصيبَةٍ ... إذا وُطِّنتْ يومًا لها النَّفسُ ذلَّتْ

قد قالت العلماء لو أن كثيّرا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس[2] والملاحظ في النص السالف أن ابن طباطبا استعمل مصطلح المشاكلة كمرادف للتناسب، وعدم التناسب الذي أشار إليه هو مـــن ناحيـــة المعنى لا اللفظ، بحيث أن اللفظ حسن والمعنى مبتذل رديء، لذلك عُلّق على قول كثيّر بأنه لو استعمل هـــذه الألفاظ للدلالة على معنى الحرب لكان أحسن وأشعر.

ومن الأمثلة التي يوردها بن طباطبا عن عدم التناسب أيضا قول القطّامي في وصف النوق:

يمشين رهوا فلا الأعجازُ خاذِلةٌ ... ولا الصُّدورُ على الأعجازِ تَتَّكِلُ

فلو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق لكان أحسن، بالإضافة إلى قول كثير أيضا:

أسيئي بنا أو أحسِني لا مَلُومَةً ... إلينا ولا مَقْلِيَّةً أن تقلّتِ

قالت العلماء لو قال البيت في وصف الدنيا لكان أشعر الناس[3]

وعدم إعطاء ابن طباطبا للتعليل عند استعراضه لشواهد التناسب وعدم التناسب بين الألفاظ والمعاني ليس عجزا منه أو تقصيرا، وإنما هو شيء مقصود.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 122. الحصال: الكناسة الحب المنثور على الأرض، القطين: القاطن أو الساكن، الهامش.

[2] المصدر نفسه،ص 121.

[3] المصدر نفسه،ص 121.

فأسلوب التمثيل الذي اتبعه بن طباطبا هو أسلوب مكتف بذاته، يُغني عن التعليل، بحيث يضع المتلقي بين نموذجين: الجيد والرديء وعليه هو أن يكشف بنفسه أسباب الجودة وكذا أسباب الرداءة، من خلال الأمثلة وحْدَها دونما حاجة إلى شرح أو تفسير. وهو بذلك يعطي بعدا إيجابيا لعملية التلقي وفق منهج علمي، يضطلع فيه هو بإعطاء المقدمات والمعطيات الأولية وعلى المتلقي الوصول إلى النتائج والحلول الصحيحة.

فهو يستحث المتلقي على إشغال فكره و إعمال عقله حتى يكتسب مهارة الوصول إلى المعرفة من خلال الإمعان والتدقيق وتفحص النصوص. وهو بذلك لا يخاطب المتلقي العادي وإنما المتلقي الذكي الحاذق، الذي يمكنه استكناه مواطن الخلل انطلاقا من الموازنة بين الجيد والرديء. ويعبر بن طباطبا على هذا النوع من المتلقين باستعمال مصطلح الفهم، بقوله:"وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب"[1] فلم يكتف بتوظيف مصطلح الفهم فقط للدلالة على المتلقي، وإنما أضاف له صفة الثاقب، حتى يميزه عن المتلقي العادي.

بالإضافة إلى أن تقنية "الأضداد كما في الأمثلة كما سماها بن طباطبا تعطي للمتلقي فرصة المقارنة، واستجلاء مناحي الجودة في النص الشعري فيقول:"ونذكر الآن أمثلة للأشعار المحكمة الرصف، المستوفاة المعاني، السلسلة الألفاظ، الحسنة الديباجة، وأمثلة لأضدادها[2] "فالضدية "عند ابن طباطبا تنبئ بملامح المنهج المقارن الذي يقوم عنده على استعراض جملة من أبيات الشعراء تتراوح بين الجودة والرداءة، من دون أن يقارن بينها مقارنة صريحة، فهو يعرض عليك ما اتُّفق عليه أنه جيد، ونفس الشيء بالنسبة للرديء من الأشعار ويترك مهمة المقارنة على عاتق المتلقي الثاقب أو ذو الفهم الثاقب، وكأنه إمامٌ طُلبت منه فتوى في أمر ما، فلم يفت وإنما اكتفى بإعطاء ما قيل بشأنها من أحاديث نبوية وآيات قرآنية، وعلى السائل أن يكتشف بنفسه جواب سؤاله فيقول:"وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي تمييز الأضداد"[3] .

والأشعار عند ابن طباطبا لا تأتي دائما متناسبة متشاكلة الألفاظ والمعاني، بل يمكن أن يصيبها بعض خلل سواء كان ذلك من ناحية اللفظ، أو من ناحية المعنى، أو كليهما معا. وتأسيسا على هذا يجعل ابن طباطبا النصوص الشعرية مستويات متدرجة أو متفاوتة، من حيث اللفظ والمعنى، تتبادل فيما بينها مواقع الجودة والرداءة، حسب التصنيف التالي:

1) لفظ رديء: ومن أمثلته ما أورده من الأبيات المستكرهة الألفاظ المتنازلة النسج، القبيحة العبارة التي يجب الاحتراز منها.

2) معنى رديء: يتمثل في الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

3) لفظ جيد × معنى جيد: ومن أمثلته نذكر:

*الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها.

*تناسب اللفظ مع المعنى.

*المعنى الصحيح البارع الحسن، الذي قد أبرز في أحسن معرض، وأبهى كسوة، وأرق لفظ.

4) لفظ رديء × معنى رديء: ومن شواهده تلك:

*الأشعار الغثة الألفاظ، الباردة المعاني، المتكلفة النسج، القلقة القوافي.

*الأبيات المستكرهة الألفاظ، القلقة القوافي، الرديئة النسج، فليست تسلم من عيب يلحقها في حشوها أو قوافيها أو ألفاظها أو معانيها.

*الأبيات التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا إليها، و لم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولفظا.

5) لفظ جيد × معنى رديء: وهو ما كان من:

*الأبيات الحسنة الألفاظ، المستعذبة الرائقة سماعا، الواهية تحصيلا ومعنى.

*المعرض الحسن الذي ابتذل على مالا يشاكله من المعاني.

6) لفظ رديء × معنى جيد: من أمثلته:

*الحِكم العجيبة والمعاني الصحيحة، الرثة الكسوة، التي لم يتنوق في معرضها الذي برزت فيه[1].

صحيح أن ابن طباطبا لم يستعمل مصطلحي الجودة والرداءة للتعبير على الألفاظ والمعاني، وإنما يفهم من خلال الصفات التي نعتهما بها ما يدل على ذلك، فمثلا نجده وسم الألفاظ بالمستكرهة، والغثة، والحسنة، والسلسلة، والرثة، وأحيانا يستعمل مصطلح المعرض أو الكسوة بدلا من الألفاظ، كما نجده أيضا نعت المعاني بالباردة و المستوفاة، والواهية والصحيحة وغيرها من الصفات التي تحمل دلالة الرداءة أو الجودة. واستعماله لهذه النعوت ينم عن تفاوت ذوقي لدى ابن طباطبا في تدريج مستويات الألفاظ والمعاني بعيدا عن التقسيم المنطقي الذي كان عند سابقه ابن قتيبة، وما تصنيفنا السابق إلا عملية استنتاجية تنظيمية لجأنا إليها لاستيعاب كافة المباحث والعناوين التي أوردها ابن طباطبا للدلالة عل تفاوت وتدرج الألفاظ والمعاني. ولا نجد أبدا في كتابه ما يدل على حديثه عن الألفاظ والمعاني نابع عن تقسيم منطقي كما هو الشأن عند صاحب "الشعر والشعراء" الذي جعل الشعر من ناحية الألفاظ والمعاني أربعة أضرب هي:

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 81-140. سبق عرضها في مبحث عيوب ومحاسن التلقي.

1) لفظ جيد × معنى جيد: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه.

2) لفظ جيد × معنى رديء: وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هنا فائدة في المعنى.

3) لفظ رديء × معنى جيد: وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه.

4) لفظ رديء × معنى رديء وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه[1].

فابن قتيبة جعل الأضرب أربعة، أي محددة العدد عكس ابن طباطبا الذي لم يحصرها وإنما جاءت عنده عفوية حسب ما تقتضيه ظروف التعليم والتمثيل. وإذا لاحظنا تقسيم ابن قتيبة لوجدناه أشبه بالتقسيم الرياضي، الذي هو حاصل نشر رياضي لثنائية (الجيد والرديء) على الشكل التالي:

(جيد + رديء) × (جيد + رديء) = جيد × جيد + جيد × رديء + رديء × جيد + رديء × رديء

أو $(\text{جيد} + \text{رديء})^2 = \text{جيد}^2 + 2\ (\text{جيد} \times \text{رديء}) + \text{رديء}^2$

وعلى العموم يمكن القول أن ابن طباطبا قد أحسن وأصاب في التعامل مع قضية الألفاظ والمعاني كمشكلة من مشكلات التلقي، عندما ركز على المشاكلة والتناسب بينهما دونما تحيز لأحدهما على حساب الآخر، وذلك استفادة من أخطاء السابقين ممن انتصروا للألفاظ، أو جعلوا من المعاني مطروحة في الطريق، فاتبع الاعتدال بينهما، و لم يذكر المعاني إلا وقرنها بالألفاظ سواء كان ذلك مدحا أو ذما كما تعتبر مفردتي الألفاظ والمعاني من أكثر المفردات ورودا في كتابه، بحيث لم يخل مبحث أوباب من أبوابه من ذكرهما أو التلميح إليهما، وفي هذا إشارة على نَبَهِ ابن طباطبا المبكر بأبعاد هذه القضية في العملية الإبداعية تعميما وتأثيرها على المتلقي تخصيصا.

2-2- مشكلة القديم والجديد:

إن قضية القديم والجديد هي من أهم القضايا التي تناولها التراث النقدي العربي بالدراسة والتحليل، لما لها من وقع وتأثير على المتلقي، وفي كل مرة يتم استعراض هذه القضية يطرح سؤال ضمني هو: هل يفضل المتلقي النص الشعري القديم أم الجديد؟

انطلاقا من هذا التساؤل تحولت قضية القديم والجديد إلى مشكلة من مشكلات التلقي لدى الناقد التراثي العربي، الذي كان مخيرا بين اتباع ما شاع من أدب على العموم أو شعر على الخصوص في الفترة الجاهلية وكذا فترتي صدر الإسلام والعصر الأموي، أي المرحلة الممتدة من المهلهل وامرئ القيس إلى غاية الأخطل وجرير والفرزدق والكميت وهم نجوم الشعر في العصر الأموي، أو اتباع التيار الشعري الجديد الذي

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 24-32.

واكب قيام الدولة العباسية، واعتُبر بمثابة حركة تحديث في الشعر العربي، بقيادة جملة من الشعراء أمثال بشار بن يرد، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، وأبي تمام، واستمر لغاية المتنبي والمعري.

وبذلك صار الناقد العربي بصفته متلقي، حائرا بين فنين شعريين، قديم يلتزم بتقليد عمود الشعر الجاهلي، ويجري على السليقة، ونابع من الفطرة والحياة البسيطة السهلة الخالية من التكلف والتعقيد، وجديد ثار على عمود الشعر وطريقة القدامى وانتهج سبلا مختلفة من حيث الصياغة والعبارة وكذا الموضوعات المطروقة معتمدا على الزخرف اللغوي والتصنع، والألفاظ المنمقة، والصور البديعية الرائعة. وظهور الشاعر في ظل الدولة العباسية لا يعني بالضرورة أنه مجدد، فهناك من حافظ على تقاليد الشعر الموروثة كعمود الشعر وسهولة الألفاظ وجودة المعاني وسيطرة الطبع كالبحتري مثلا.

وبين القديم والجديد نشأ صراع أدى إلى اصطدام ثقافتين ومنهجين "حين أراد المحدثون بلورة رؤيا معاكسة ألصق بالمعيش منها بالموروث أو المسخر، وحين دأبوا على استثمار عناصر الحياة المستجدة وإعطاء المرئي والمحسوس مرتبة التخييل الأولى، والاستمداد منها، ولكن كما وُصفت الحركة الفكرية العقلية بالمروق، وصف هؤلاء الشعراء بكافة النعوت وعلى رأسها الزندقة"[1].

فأنصار القديم اعتبروه المثل الأعلى، والأصل الثابت الذي لا يجب الحياد عنه، أما أنصار الجديد فملوا تقليد القديم، وفضلوا أن يخترعوا ويبتكروا ما يترجم حياتهم الجديدة ترجمة حقيقية، تعكس روح مجتمعهم بمحاسنه ومساوئه، بعيدا عن أضغاث الماضي الممتد بين الأطلال وقوافل الترحال، والجياد وبقر الوحش والظلمان لقد سعوا إلى رؤية عالمهم بعيون الحاضر والمستقبل، وليس بعيون الماضي.

وابن طباطبا كغيره من النقاد العرب، فقد تنبه إلى مشكلة القديم والجديد وأدرك خطورتها على العملية الإبداعية عامة، وعلى التلقي خاصة، لذلك نجده وظف مصطلح المحنة للدلالة على أبعادها الحقيقية، ومدى تأثيرها في الشاعر المحدث إذ يقول: "والمحنة على شعراء زمانها في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربي عليها لم يُتلق بالقبول، وكان كالمطرّح المملول"[2] ،إن أسبقية أصحاب القديم إلى كل معنى جميل أو لفظ فصيح، ضيّق نطاق الإبداع والابتكار لدى الشاعر المحدث، كما تحول عمود الشعر الجاهلي إلى نموذج مثالي تقاس عليه أي تجربة شعرية، بجعلها موضع مقارنة فكلما كان الشبه أكبر، كان الاستحسان والقبول أكثر، وكلما قل الشبه دفع ذلك المتلقي إلى الابتعاد والنفور. واستعمال ابن طباطبا لفعل التلقي في قوله "لم يُتلق" دليل على اهتمامه بالمتلقي، وبما يستميله ويسترضيه والنص السابق الذكر يجسد باختصار مشكلة القديم

[1] أحمد المديني، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، ص 31.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 46، 47.

والجديد كمشكلة من مشكلات التلقي، فلو حاولنا تجزيئه إلى وحدات لوجدنا أن لكل مصطلح ما يقابله فمثلا"

1) المشكلة = المحنة.

2) الجديد = شعراء زماننا

3) القديم = من كان قبلهم - قد سبقوا.

4) التلقي = لم يُتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول.

وعلم ابن طباطبا بما للقديم من فعالية وتأثير على المتلقي جعله يدعو الشاعر المحدث إلى اتباع سنة القدماء في الشعر، بل وأدرج تلك المعرفة القديمة ضمن ضرورات وأدوات الشعر التي لا يستقيم إلا بها، إذ يقول: "وللشعراء أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه فمن تعصّت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة: فمنها (...) الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، وفي كل فن قالته العرب فيه، وسلك سبلها ومناهجها في صفاتها ومخطاباتها وحكايتها، وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها..."[1]

فما دام المتلقي معجبٌ بشعر القدماء فلا بأس من اتباع طرقهم ونهج سبلهم في قول الشعر بغية الوصول إلى درجة تأثير تقارب درجة تأثير النموذج الشعري القديم.

وحتى تتضح الصورة أكثر، يعرض ابن طباطبا إلى مجموعة من الصفات والْمُثل الأخلاقية التي جرت عادة العرب على استعمالها في مدحها وهجائها، متبعا أسلوب التفريع والأضداد، فمن أمثلة خلال المدح: السخاء والشجاعة والحلم والحزم والعزم، والوفاء، والعفاف، والبرُّ، والعقل، والأمانة، والقناعة والغيرة، والصدق، والصبر والورع، وغيرها كثير، وهذه الصفات هي أصول يمكن أن تتفرع عنها خلال أخرى مثل: قِرَى الضيف، وكظم الغيظ، ورعاية العهد، والإيثار على النفس وحفظ الودائع، والتتره عن الكذب، والإسراف في الخير... الخ.

ثم يجعل لكل ما سبق أضدادا مثل: البخل، والجبن، والطيش، والجهل، والغدر، والفشل والاغترار، والفجور، والعقوق، والخيانة... الخ[2]

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41، 42.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 50-51.

فابن طباطبا يعرض لحوالي أربعين خصلة من الخصال الحميدة مع تفريعاتها وأضدادها مما اعتاد المتلقي على سماعه في شعري المدح والهجاء، مقدّما بذلك للشاعر المحدث فهرسا لأهم المصطلحات التي يجب أن يوظفها في شعره، حتى يتناسب ويتآلف وذوق المتلقي، إذ يقول: "وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها، فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها، ووصفت بها في حالي المدح والهجاء، مع وصف ما يستعد به لها، ويتهيأ لاستعماله فيها، وشعبت منها فنونا من القول، وضروبا من الأمثال وصنوفا من التشبيهات، ستجدها، على تفننها واختلاف وجوهها- في الاختيار الذي جمعناه- فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى"[1].

ودعوة ابن طباطبا لاتباع سنن القدماء، ليست دعوة مطلقة، تشمل كل ما قيل من شعر قديم وإنما الاتباع يتقصّد الجيد منه فقط، فليس كل قديم جيد لذلك نجده يتوجه بنصيحة للشاعر المحدث يدعوه فيها بأن "لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه، وسلامته من العيوب التي نُبه عليها، وأُمر بالتحرز منها، ونُهي عن استعمال نظائرها، ولا يقع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأنه يسلك سبل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، وكلٌّ واثق فيه مجل إلا القليل"[2].

وظف ابن طباطبا في هذا النص فعل "الإظهار" للدلالة على أن هناك جانبا خفيا في العملية الإبداعية، فالمتلقي لا يرى من العمل الأدبي إلا النتيجة الأخيرة أو الولادة الأخيرة، لكنه في الحقيقة يجهل تماما كيفية ميلاد هذا العمل، والآلية التي ساعدت على إخراجه بهذا الشكل المكتمل.

فالنص الشعري حتى يصل إلى مسمع أو مرأى المتلقي يمر بمراحل تعديل وتنقيح وترتيب وتجميل، وانتقاء وتخيُّر، من أجل تلافي الوقوع في الأخطاء والعيوب التي يمكن أن تنتقص من قيمته الفنية، وتجانب هوى المتلقي.

فجانب ما قبل الإفراج أو الإظهار يتطلب تحري السلامة الكاملة على الصعيدين الداخلي والخارجي، فأما الداخلي فيتمثل في الحالة النفسية للشاعر أثناء عملية المخاض الإبداعي، أما الخارجي فيتمثل في الشكل النهائي للنص الشعري من ناحية الوزن والإيقاع والقافية وجودة الألفاظ والمعاني.

فالإظهار عند ابن طباطبا لا يكون إلا بعد الثقة والتأكد، وهو ما أطلق عليه هاليداي مصطلح "النضج الأدبي" والذي يمر عنده بثلاث مراحل أو "وظائف هي:

1) الوظيفة التصورية "ideational": يتمثل جوهر الوظيفة التصورية في التعبير عن التجربة وعما يتضمنه الموقف من تقويم للأحداث والأشخاص والأفكار، ومن جوانب عاطفية تأثيرية، ويؤخذ من ذلك أن هذه

[1] المصدر نفسه، ص 51.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 47.

الوظيفة معنية بالتعبير عن التجربة تعبيرا يشمل العمليات التي تجري داخل نفس الإنسان وخارجها، أي يشمل الظواهر القائمة في العالم الخارجي وظواهر الوعي البشري.

2) الوظيفة التعاملية "interpersonal": وتهتم بدور المتكلم في مقام الكلام، وما يُلزم به نفسه من قيم وأعراف في تعامله مع الآخرين.

3) الوظيفة النصية "Textual": وتختص ببناء الحدث اللغوي، أي المقال، وذلك باختيار الجمل المناسبة للمقام ولقوانين النحو، ولتنظيم المحتوى بطريقة منطقية مترابطة تتسق مع عملية الاتصال في مجموعها"[1].

صحيح أن هاليداي استعمال هذه الوظائف للتعبير عن مراحل النضوج الأدبي واللغوي لدى الطفل، إلا أنه يمكن إسقاطها على الشاعر أيضا في بنائه للقصيدة.

والعيوب والأخطاء التي دعا ابن طباطبا للاحتراز منها تدخل ضمن ما يسمى بالتشكيل الأسلوبي (Stylization) الذي هو عمل تركيبي يقوم به الشاعر من أجل إنتاج النص الأدبي عن طريق حسن توظيف المتغيرات الأسلوبية التي تشمل المتغيرات الصوتية كالوزن والقافية، والمقاطع والمحسنات البديعية وطول الكلمة وهذا ما أشرنا إليه في مبحث عيوب ومحاسن الشعر، بالإضافة إلى المتغيرات النحوية والصرفية كأنواع الجمل (فعلية، اسمية، إنشائية، جمع، إفراد)، دون أن ننسى المتغيرات الشكلية كطريقة توزيع الأبيات[2].

إلى جانب مصطلح الإظهار الذي استعمله ابن طباطبا في النص السالف الذكر نصادف أيضا مصطلح "الإقتداء". بحيث يرى أن القديم لم يكن كله على مستوى واحد من الجودة والروعة، بل هناك الحسن وهناك السيئ أيضا والاقتداء لا يكون إلا بالمحسن بالطبع، حتى أن الأمثلة التي أوردها في عياره لا تسلم كلها من العيوب، ويُستنتج ذلك من قوله: "وكلٌّ واثق فيه مجلّ له إلا القليل" فأداة الاستثناء "إلا" تؤيد هذا الطرح، بالإضافة إلى ما استشهد به من أبيات متكلفة أو متفاوتة النسج، أو غثة العبارة أو رثة الصياغة. وتراوح النموذج الشعري القديم بين الجودة والرداءة لا يعني انعدام الاستفادة منه تماما. بل نعثر في أشعار المولدين على "عجائب استفادوها ممن تقدهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبّسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها"[3].

---

[1] سعيد بن عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي، (دراسة أسلوبية إحصائية)، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، مصر، ط3 2002، ص 40، 41.

[2] سعد بن عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي، ص 44.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 46.

فالشعراء المحدثون باستكثارهم لتداول معاني القدماء، وبراعتهم في استغلالها وبهرجتها وزخرفتها، بما يتناسب ومتطلبات وذوق المتلقي في عصرهم، جعل مِلكيتها وفضلها يؤول إليهم. و لم يعد الجديد يعني "بالضرورة تغيير القديم أو رفضه، وإنما هو في الواقع إعادة التشكيل على نحو خاص"[1].

كما نجد ابن طباطبا أيضا يوجه نصيحة أخرى للشاعر المحدث بالتزام أسلوب واحد في التعبير الشعري بحيث يقول: "وكذلك الشاعر أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح، لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة اتبعها أخواتها"[2].

لأن التنويع المفتقد للانسجام الفني في الأسلوب الشعري، قد يؤدي إلى نفور المتلقي، فللبدوي ذوقا يختص به، مستمد من طبيعة معاشه كما للحضري ذوق آخر صقلته ظروف الحضارة وتطورات المجتمع.

وعلى العموم نقول أن ابن طباطبا قد أدرك أهمية قضية القديم والجديد في عملية التلقي وتعامل معها باعتدال بحيث لم ينحاز لأي طرف على الآخر، وإنما أيقن أن لا غنى للجديد عن القديم كما لا يمكن أيضا أن نحطّ من قدر الجديد فقط لأنه القديم قد سبق إلى كل شيء جميل. فالوصول إلى إرضاء المتلقي يكون عن طريق الاستعانة بأصالة القديم مع زخرفة وتقنيات الجديد ليخرج في النهاية في أبهى صورة وأحسن مظهر قد يتصوره المتلقي.

2-3- مشكلة الصدق والكذب:

إن قضية الصدق والكذب هي من أهم القضايا النقدية الشائعة في التراث النقدي العربي، كما أنها تشكل معيارا من المعايير التي يستند عليها المتلقي في تقييمه للنص الأدبي.

ولقد كانت العرب تقول أن أحسن الشعر أصدقه، كما قالت أيضا أن أعذب الشعر أكذبه. فإلى أيهما يا ترى تعزو الجودة؟ أإلى الصدق أم إلى الكذب؟

فلقد كان الصدق أحد معايير التلقي في مرحلة صدر الإسلام سواء تعلق الأمر بعهد الرسول صلى الله عليه وسلم، أو بعهد الخلفاء الراشدين، فما وافق الحق والصدق فهو خير، وما كان خلاف ذلك فلا خير فيه. ثم تعالت الأصوات الداعية إلى انتهاج الصدق في القول الشعري لأنه أسهل على الطبع وأهون على النفس، وأليط بالقلب وأقرب إلى الدين ومن الأبيات الشعرية المعبرة عن موقف أصحابها من مسألة الصدق والكذب قول حسان بن ثابت:

إِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٌ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا

وكذلك قول البحتري:

---

[1] عبد القادر الرّباعي، في تشكل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية للمعاصرة)، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998، ص 17.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 44.

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُم والشِّعْرُ يُغْنِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُه

حتى أن البلاغة في مفهومها القديم كانت تعني "التعبير الصادق عن إحساس صادق"[1]، والمتتبع لقضية الصدق والكذب في التراث النقدي العربي يجد أن التعامل معها كان من منطلق ديني وأخلاقي أكثر منه فني أدبي، ولعل ابن طباطبا هو "أول من أثار القضية بوضوح حاسم"[2] عندما عرض لها من ناحية أثرها على المتلقي، حيث يقول "والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ، والباطل والمحال والمجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له"[3].

صحيح أن ابن طباطبا في النص السابق لم بذكر مصطلحات الصدق والكذب والمتلقي صراحة إلا أنه أورد ما يدل عليها ضمنا، فالمتلقي يتجلى من خلال مصطلح الفهم، بالإضافة إلى المصطلحات الدالة على مشاعره وأحاسيسه إزاء النص الأدبي مثل: الأنس والاستيحاش، والنفور والصدأ.

أما الصدق فيتجسد من خلال مصطلحات العدل والصواب والحق والجائز والمعروف والمألوف وكلها مرادفات لمعنى الخير الذي يعكسه الصدق.

أما مصطلح الكذب فنستشف معناه في مصطلحات الجائر والخطأ، والباطل والمحال والمجهول، والمنكر، وتعدد المرادفات لمصطلحي الصدق والكذب عند ابن طباطبا هو أمر مقصود، الغاية منه إظهار أكبر قدر ممكن من القراءات المختلفة التي يمكن أن تترجم معنيي الصدق والكذب، ومن بين قراءات ابن طباطبا نجد:

أ- الصدق بين الجديد والقديم:

يذهب ابن طباطبا إلى معالجة مسألة الصدق والكذب من منطلق ثنائية القديم/ والجديد، بحيث يقول عمن كان قبلهم في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام، من الشعراء ممن "كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مدحا وهجاءا، وافتخارا، ووصفا وترغيبا، وترهيبا إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر: من الإغراق في الوصف، والإفراد في التشبيه، وكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق[4]، فالصدق كان من طبع القدماء، يلتزمون به في فنونهم القولية كالقصص والمخاطبات، وكذا الشعرية بمختلف الأغراض، ولا يحيدون عن هذا الالتزام إلا للضرورة أو لما تفرضه دواعي الشعر أو المقام كالإغراق والمبالغة في الوصف، ولقد وضع ابن طباطبا بابا في عياره تحت عنوان

(1) رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، ص 7.

(2) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 34.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 52.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 47.

"الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها" ليشرح مثل هذا العيب الذي يؤثّر على درجة الصدق في القول الشعري، ومن الأمثلة التي أوردها "قول الفرزدق:

لَقَدْ خِفْتُ حَتَّى لَوْ أَرَى المَوْتَ مُقْبِلاً لِيَأْخُذَنِي والمَوْتُ يُكْرَهُ زَائِرُه

لَكَانَ مِنَ الحَجَّاجِ أَهْوَنَ رَوْعَةً إِذَا هُوَ أَغْفَى وَهُوَ سَامٍ نَوَاظِرُه

فانظر إلى لطفه في قوله: إذا هو أغفى، ليكون أشد مبالغة في الوصف إذا وصفه عند إغفاله بالموت، فما ظنك به ناظرا متأملا متيقظا؟ ثم نزّهه عن الإغفاء فقال: وهو سام نواظره"[1].

أما الإفراط في التشبيه، فنصادف أمثلته تحت باب "التشبيهات البعيدة" كقول ساعدة بن جؤية:

كَسَاهَا رَطِيبَ الرِّيشِ فَاعْتَدَلَتْ لَهَا قِدَاحٌ كَأَعْنَاقِ الظِّبَاءِ الفَوَارِقِ

شبه الهام بأعناق الظباء، ولو وصفها بالدقة كان أولى[2].

لقد تناول ابن طباطبا معيار الصدق من خلال الربط بين عيب الإغراق أو الغلو والمبالغة في التشبيه والوصف مع الأغراض الشعرية، خاصة ما تعلق منها بالمتلقي كالمدح والافتخار والهجاء.

كما أن الكذب ليس أصلا وإنما هو استثناء يرد على القاعدة العامة التي هي الصدق ويُستنتج ذلك من خلال أداة الاستثناء "إلا" وكذلك فعل "الاحتمال" أي أنه قليل الورود في شعر القدماء.

أما الصدق عند المحدثين فيقول عند المحدثين فيقول عنه ابن طباطبا "والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ومضحك ما يرونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشيء قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء، وسائر الفنون التي يصرّفون القول فيها"[3].

إن فعل "الثواب" الذي استعمله ابن طباطبا في النص السالف، يشير مباشرة إلى المتلقي باعتباره الجهة المصدرة للحكم الجمالي على عمل الشعراء، كما أنه أيضا الجهة التي تجزل العطاء، وكأنه يلمح ضمنا إلى ظاهرة التكسب التي تفشت بين الشعراء المحدثين. بالإضافة إلى الثواب هناك أيضا فعل "الاستحسان" وهو رد فعله ناجم عن المتلقي أيضا.

---

[1] المصدر نفسه، ص 88.

[2] المصدر نفسه، ص 127.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر ه، ص 47.

فالشاعر المحدث أصبح يهتم بشيء واحد فقط وهو إرضاء المتلقي بأي صورة، سواء كان ذلك بالأشعار اللطيفة، أو المعاني البديعة، أو الألفاظ البليغة، أو النواة المضحكة، أو حتى باللجوء إلى الكذب وتلفيق الأقاويل في المديح أو الهجاء أو أي غرض آخر.

وابن طباطبا بهذا الشكل يثير قضية تَدَنِّي القيم الأخلاقية لدى الشاعر المحدث، وأثرها على القيمة الفنية للعمل الأدبي الموجه للمتلقي بما دفعه إلى أن يفرد بابا في كتابه عنونه "بالمثل الأخلاقية عند العرب وبناء المدح والهجاء عليها" وضمنه خلالا وصفاتا لأهم القيم الأخلاقية وأضدادها ومنها الصدق والكذب[1]، فإن كانت الحقيقة مؤلمة أو مزعجة للمتلقي فلا داعي لذكرها، وإنما يجب طمسها وتقنيعها بغريب المعاني وبليغ النظم، وأنيق النسج. كما أن شيوع مثل هذا النوع من النفاق الشعري جعل ابن طباطبا يحاول إحياء التقاليد الأخلاقية التي جرت عليها عادة العرب في أشعارهم، خاصة في غرضي المدح والهجاء لأنهما من أكثر الأغراض توجيها للمتلقي، وتلقينها للشاعر المبتدئ حتى يحتذي ويقتدي بها. ولقد أطلق إحسان عباس على هذا النوع من الصدق اسم "الصدق الأخلاقي"[2].

ب- الصدق وفكرة المقام: إن نظرية موافقة الكلام لمقتضى الحال التي أتى بها أفلاطون هي من أهم النظريات التي استفادها العرب من الفكر اليوناني ووظفوها أحسن توظيف في مدوناتهم النقدية، وخاصة عند الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" الذي دعا إلى مخاطبة المتلقين على حسب مكاناتهم وأقدارهم.

وابن طباطبا من المتأثرين بفكرة المقام أيضا، ولقد أشار إليها من ناحية الصدق عند الشاعر المحدث في مخاطبته للغير، بحيث يرى أنه يجب أن "يتعمد الصدق والوِفق في تشبيهاته وحكاياته، ويحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقوه من جليل المخاطبات، ويتوقَّى حطَّها عن مراتبها، أو أن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك"[3].

فالشاعر الذي يحط من قدر الملوك ويترل بهم إلى درجة العامة، أو يصعد بالعامة إلى مترلة الملوك يكون قد خرج من دائرة الصدق، ودخل دائرة الكذب حتى وإن كان ذلك هجاء للملوك أو مدحا للعامة، فلكلا الطرفين إطار اجتماعي معروف ومألوف لدى العامة والخاصة، فإن حدث أي خرق لهاذ الإطار أو خلط أدى إلى خلخلة المعايير والموازين، فلا يُتوقع منا أن نصدق مثلا جملة: الملك الشحاذ، أو في الاتجاه المعاكس الشحاذ الملك. لكن يمكن أن نصدق الملك المفلس، أو الشحاذ المغتني، فالإفلاس لا يلغي الأصل الملكي كما أن الاغتناء لا ينسي الأصل الفقير، وهذا النوع من الصدق يمكن أن نسميه الصدق مع الآخر.

---

[1] المصدر نفسه، ص 50-51.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 143.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 44.

ج- الصدق عن ذات النص: إن ابن طباطبا يدعو الشاعر المحدث إلى تخيّر ألفاظه وانتقاء معانيه بما يتناسب والحال التي يعد شعره لها، فكلما زاد التوافق بين المقال والحال "تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لا سيما إذا أُيِّدَتْ بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلفة بها، والتصريح بما كان يُكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها"[1]

فالصدق عن ذات النفس مضاف إلى موافقة مقتضى الحال يشكلان معا قيمة جمالية يستحسنها التلقي ويرضاها. إلا أن السؤال الذي يطرح هنا ما معنى الصدق عن ذات النفس؟.

إن المتأمل لهذا التركيب اللغوي يلحظ استعمال مصطلح الذات والذات لها أبعاد فلسفية ودينية متشعبة لا تهمنا في هذا الموقف، وإنما يهمنا بعدها الأدبي، فقد يقترب من مفهوم الرومانسيين للذات من خلال تمجيد الأنا أو المغالاة في الأنا، أو قد يُقارب مفهوم الأدب الإبتداعي في النقد المعاصر والذي يطلق على "الأدب الذي يتغنى بالذات، ويعبر عن الوجدان، لأن الابتداعيين لا يتحدثون إلا على أنفسهم"[2].

إلى جانب مصطلح الذات هناك مصطلح النفس أيضا، لكن ما دخل النفس في العملية الإبداعية؟ يتحدث عز الدين إسماعيل عن دور النفس في الأدب فيقول:"إن النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا"[3].

إن عز الدين إسماعيل يقبل السير في الاتجاهين المعاكسين معا ضمن ثنائية داخل/ خارج، فانطلاقا من الحياة التي هي الخارج يقوم الأدب بإضاءة جوانب النفس التي هي الداخل، وكذلك انطلاقا من النفس يتم صنع الخارج الذي هو الأدب، ومصطلح الحقائق الذي أدرجه هو جواز المرور بين الخارج والداخل.

إن ابن طباطبا في حديثه عن الصدق عن ذات النفس، لم يكن يقصد المغالاة في الأنا، أو تمجيد نفسه، أو الانطلاق من النفس نحو الخارج أو من الخارج نحو النفس وإنما اعتبر الصدق عن ذات النفس كشفا وتصريحا واعترافا.

فهو كشف عن المعاني المختلجة في النفس والمطمورة في أعماق الضمير الإنساني، وتصريح بما كان يُكتم منها من أسرار، وآلام، واعتراف بالحقيقة كاملة غير منقوصة. إلا أن هذه الطاقة الفنية التي تختزنها النفس لن تبقى حبيسة داخلها وإنما سيتم قذفها إلى الخارج حتى ترى النور، كعاطفة مبثوثة في تضاعيف الأبيات

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 55.

[2] طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1، 1997، ص 99

[3] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت لبنان، ط 4، 1981، ص 13.

الشعرية لتزيد من رونقها وتنال إعجاب متلقيها وسامعيها. فالصدق عند ابن طباطبا عمل نفسي داخلي يتغى المعاني دون الألفاظ. وهنا نعود إلى الجملة التي أوردها من قبل عن كون المعاني هي الروح والألفاظ هي الجسد، لنفهم منها أن الصدق الذي يبتغيه هو الصدق الروحي، وابن طباطبا لا يخاطب الصدق الروحي أذُن المتلقي وإنما يخاطب مشاعره وأحاسيسه وروحه، لذلك نراه يستشهد بحديث الرسول الكريم عليه الصلاة السلام، الذي يقول فيه:"ما خرج من القلب وقع في القلب، وما خرج من اللسان لم يتعد الآذان"[1].

ومهما كان هذا الصدق روحيا أو نفسيا يمكن أن نطلق عليه اسم الصدق الداخلي أو نسميه كما سماه إحسان عباس بالصدق الفني[2].

د- الصدق والتجربة الإنسانية: إن الحياة الإنسانية هي المدرسة الفنية الأولى التي تلقن الشاعر مبادئ الصناعة الشعرية، بأن تمده بالمادة الخام الممزوجة بآلامه وأفراحه، لينحت منها قصائده وبحوره وقوافيه.

واعتماد الصدق في مدرسة الحياة نابع من انطلاقها من الواقع المعاش المحسوس بما يشكل تجربة إنسانية حقيقية بكل أبعادها الاجتماعية، بمنأى عن الكذب والاختلاق والتزييف، ولعل هذا هو ما يميز التجربة الإنسانية عن التجربة الخيالية.

فالتجربة الخيالية لا تنقل الواقع نقلا صادقا وإنما نقلا موازيا للحقيقة، كما أن الحقيقة في حد ذاتها مختلف عليها، فما يراه المبدع حقيقة ونقلا صادقا قد لا يراه غيره كذلك. وقد فسر "كوليردج" هذا بأنه توجد قوتين داخل الشاعر أو الفنان "قوة الوهم (Fancy)، وهي الخيال الأولي التي تجمع عناصر التجربة على مبدأ التداعي أو الترابط، وقوة الخيال (Immagination) وهي الخيال الثانوي التي تخلق الفن والشعر عن طريق تفتيت هذا الركام وتجميعه من جديد في علاقات منظمة رغم ما يكون فيها من أحوال متباينة أو متنافرة"[3].

وتفسير كوليردج يُظهر أن المرحلة الأولى للخيال هي مرحلة صادقة، لأنه لا يتم تغيير جزئيات أو عناصر التجربة الإنسانية فيها، أما المرحلة الثانية، أو مرحلة الخيال الثانوي هي المرحلة التي يتم فيها الانحراف عن الحقيقة بإعادة تشكيل عناصر التجربة تشكيلا جديدا مغايرا للتشكيل الأول الحقيقي وعليه يتقرر صدق أو كذب التجربة الإنسانية من خلال معرفة مدى صحة الترابط والترتيب بين عناصرها المكونة لها. فإن كان التسلسل وفق مجريات الحادثة أو الواقعة الإنسانية المنقولة نكون بصدد تجربة صادقة، أما إن اختل التسلسل وتبدل، عندها نكون أمام نقل كاذب للتجربة الإنسانية، وذلك طبعا بصرف النظر عن القيمة الفنية والجمالية للقصيدة أو البناء الشعري.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53، 54.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 142.

[3] عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، ص 42.

وابن طباطبا من دعاة النقل الصادق للتجربة الإنسانية، ممثلا لذلك بشعراء الجاهلية إذ يقول:"واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ومرت بـــه تجاربها"[1]، وابن طباطبا بالنص السالف بضع ثلاث دلائل للصدق:

أولها الإحاطة بالمعرفة: أي أن العرب لم تتكلم فيما لم تحط به علما وكأنه ينوه بأشعار أهل الصنعة ممن أدخلوا هجين اللفظ، وغريب المعاني، تأثرا بالفرس واليونان وغيرهم من الأمم.

ثانيها الإدراك العيني: خلاف الإدراك الغيبي، ومعناه أن العرب لا تتكلم إلا على ما رأته بأعينها، وشـــاهدته بألحاظها.

ثالثها المعايشة: من خلال قوله:"مرت به تجاربها" أي أنها عايشت التجربة بكل تفاصيلها وحـــذافيرها وأدق جزئياتها فلا تزيد أو تنقص على ما عاشته ورأته.

ثم يذهب ابن طباطبا إلى إظهار جوانب التجربة سواء كانت مرئية أو حسية أو أخلاقية أو أمنية، أو نفســـية، فيقول:"فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها، إلى ما في طبائعها وأنفسها مـــن محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت"[2].

وهو بذلك يضيف دليلا آخر للدلائل الثلاثة السابقة، وهو المحدودية من خلال حصر مجال الصـــدق ضمن حدود الثنائيات الضدية، وأقصى ثنائية ضدية يمكن أن تستوعب تجارب الإنسان هـــي ثنائيـــة الحيـــاة والموت.

وفي موضع آخر يعرض ابن طباطبا لتأثير صدق التجربة في الجانب النفسي للمتلقي، وذلك في الأشعار التي "تُودع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها"[3]. ففعل الارتياح هنا يكشف عن مفعول الصدق على المتلقي في تلقيه لنماذج صادقة من تجارب الآخرين، بحيث يمكن أن يتأكد صدق تجربة الشاعر من خلال مصادفة ملامح تجربة مشابهة في نفس المتلقي، بما يحدث تفاعلا بالإيجاب لـــدى هذا الأخير.

هـــ- الصدق في الحكاية: يُقال إن الإنسان محكوم بثلاثة قوانين هي: قانون حفظ الذات ويظهر في حاجتـــه للطعام والشراب، وقانون حفظ النوع ويظهر في حاجته للمأوى والأسرة، وقانون النمو والتطور ويتبـــدّي في حاجته للغة والعلم.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 48.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 160.

ومن القانون الثالث ظهرت الفنون القولية لدى الإنسان ومنها بالطبع القصة والحكاية حتى أن هناك من ذهب إلى ترجيح بأن "التعبير القصصي أقدم أنواع التعبير الفني التي لجأ إليها الإنسان منذ البداية وليس الشعر"[1] رغم كونه ديوان العرب الخالد.

فالقص نشاط إنساني مغرق في القدم نابع من حاجة الإنسان العربي الدائمة إلى التكلم مع من حوله، عن نفسه، وعن عشيرته وقبيلته، عن مغامراته ورحلات صيده، عن الأخطار والمصاعب التي واجهته، وهذا ما يسمى بالأخبار، وهكذا تولدت الحكاية الأولى في حياة العربي من حاجته للخبر الصادق، إلا أن نقل الخبر أو الحكاية إلى المتلقي نثرا تختلف عنه شعرا، فالشاعر "إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر دبّره تدبيرا يسلس له معه القول، ويطرِّد فيه المعنى، فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يُخلط به، أو نقص يُحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدَّجين، لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه"[2].

إن ابن طباطبا يدعو إلى تخير وزن شعري يسمح باستيعاب جميع جوانب القصة أو الحكاية، وإن اضطُر الشاعر إلى إنقاص أو زيادة جزئية ما، فيجب أن يكون ذلك بشكل طفيف يسير، بحيث لا يؤثر على الإطار العام للقصة ومن الأشعار التي تعكس الصدق في اختصاص الأخبار، قول الأعشى في تصوير وفاء السموأل لامرئ القيس، وعدم قبوله بتسليم الدروع التي أودعها إياه للملك الحارث بن أبي شمر الغساني، حتى وإن كلفه ذلك حياة ابنه إذ يقول:

كُنْ كَالسَّمَوْأَلِ إِذْ طَافَ الْهُمَامُ بِهِ فِي جَحْفَلٍ كزهاء اللَّيْلِ جَرَّارِ

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 208.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 84.

بِالأَبْلَق الفَــرْدِ مِنْ تَيْمَــاءَ مَــنْزِلَــهُ ... حِصْنٌ حَصِينٌ وجَارٌ غَيْرُ غُــدَّارِ

إِذْ سَامَهُ خَطّتي خسف: فَقَــالَ لَــهُ: ... أَعْرِضْ عَلَــى كَذَا اسْمَعْهُمَا حَارِ

فَقَالَ: غَدْرٌ وَثُكْلٌ أَنْــتَ بَــيْنَهُمَــا ... فَاخْتَرْ ومَــا فِيهِمَا حَظٌّ لِــمُخْتَارِ

أَأَقْتُلُ ابْنَكَ صَبْرًا، أَوْ تَجِــيءُ بِهَــا ... طَوْعًا؟ فَــأَنْــكَرَ هَــذَا أَيَّ إِنْكَارِ

فَشَكَّ أَوْدَاجَهُ، والصَّــدْرُ فِي مَضَضٍ ... عَلَيْهِ مُنْطَوِيًــا كاللَّــذْعِ بِــالنَّــارِ

وَاخْتَارَ أَدْرَاعَــهُ أَنْ لاَ يُسَبَّ بِهَــا ... وَلَمْ يَكُنْ عَهْــدُهُ فِيهَــا بِخَتَّــارِ

وَقَالَ: لاَ أَشْتَرِي عَــارًا بِمَكْــرُمَةٍ ... فَاخْتَارَ مَكْرُمَــةَ الدُّنْيَا عَلَى العَــارِ

والصَّبْرُ مِنْهُ قَدِيمًــا، شِيَمَــةٌ خَــلُقٌ ... وَزِنْدُهُ فِي الوَفَــاءِ الثَّــاقِبِ الوَارِي

فيعلق على هذه الأبيات قائلا: فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه وصــدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له، من غير حشو مجتلب ولا خلل شاذ، (...) فاســتغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، لاشتمالها على الخبر كأنه بأوجز كلام وأبلغ حكايــة وأحســن تأليف. وألطف إيماءة"[1].

هذه الأبيات القليلة التي قالها الأعشى أعطت للمتلقي نبذة مختصرة ووافية عن كل حوادث القصــة، انطلاقا من حصار الملك الحارث لحصن السموأل بمنطقة تيماء بجيش جرار، واحتجازه لابنــه في مقابــل أن يسلمه دروع امرئ القيس وأسلحته، إلى اختيار السموأل لشرف الوفاء والأمانة وإيثاره على عار الاستســلام والخيانة فكلفه ذلك مقتل ابنه أمام عينيه، ومذ ذاك الحين صار مضربا للمثل في الوفاء.

والالتزام بالصدق في الشعر القصصي خاضع لقدرة الشاعر الفنية على مطابقة الواقع في رواية الخــبر، والتباين الطبيعي بين مواهب وملكات الشعراء يؤدي بالضرورة إلى اختلاف وتباين هذه المطابقة، ومنه يــتم الانحراف أحيانا عن الحقيقة والاقتراب من الكذب، وخاصة عندما يصطدم الشاعر بأحداث ووقائع لا يستطيع أن يجد لها تفسيرا منطقيا، فيجنح بها إلى ميادين الأسطورة والخرافة، مستعملا في ذلــك الاســتعارة والمجــاز والتأويل، إلا أن ابن طباطبا يحذر من هذا النوع من الانزياح عن الحقيقة ويقول:"ينبغي للشــاعر أن يجتنــب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[2]. فالقيمة الجمالية للــنص الشــعري تتحدد من مدى قربه من الصدق أو الواقع، وبعده عن الحقيقة يدخله مجال الكذب، وهذا يُدَّنِي بالطبع مــن

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 84، 85.

[2] المصدر نفسه، ص 158.

قيمته الفنية لدى المتلقي، وبهذا يتحول النص إلى "امتداد أو توسيع لما لدى القارئ من حقيقة واقعة"[1] وهذا الكلام لا يصح إلا إذا كان لدى المتلقي سابق معرفة بتفاصيل الخبر أو القصة، لكن في حالة انعدام الخلفية المعرفية فلا يمكن أن نعتبر النص امتدادا لحقيقة وواقع المتلقي، لأنه هنا يقع في حكم المجهول بالنسبة إليه، وبالتالي لا يمكنه الجزم بصدقه أو كذبه، ولا يتاح أمامه إلا الترجيح بين كفتي الصدق والكذب من خلال استقراء جزيئات وعناصر النص وإخضاعها لنظرته المنطقية الذاتية، بحيث إذا قارب النص المنطق كان صادقا، وإن خالفه كان كاذبا.

وهذا النوع من الصدق في الحكاية يمكن أن نطلق عليه الصدق القصصي، أو الصدق التاريخي[2] كما سماه إحسان عباس من منطلق أن الحكاية الحقيقية هي خبر ومعلومة تاريخية إلى جانب كونها عمل أدبي.

و- الصدق في التشبيه: لقد اهتم ابن طباطبا كثيرا بالتشبيهات، وذكرها في مواضع كثيرة من كتابه، كما اعتبرها أحد ثلاثة موضوعات دارت حولها أشعار العرب وهي: الأوصاف والتشبيهات والحكم، وتشبيه الشيء بالشيء عنده يتم من جوانب الصورة أو المعنى، أو الحركة أو اللون أو الصوت وكلما اجتمع جانبان أو ثلاثة جوانب في تشبيهه واحد زاد ذلك من جماله، وأكد صدقه[3] ومن الأبيات الشعرية التي زاد صدقها في اجتماع جوانب الهيئة والحركة والصورة واللون فيها قول امرؤ القيس.

جمعتُ رُدَيْنِيًّا كأنَّ سنانهُ سَنَا لَهَبٍ لَمْ يَتَصِّلْ بِدُخَّانِ[4]

فهو يشبه نصل رمحه بألسنة اللهب في شكلها الورقي المدبب الرأس، ويمكن تصور ذلك في شكل الشمعة المشتعلة.

لكن السؤال الذي يجب أن يطرح هنا كيف نميز الصدق في التشبيه؟ خاصة وأنه "نمط من أنماط التعبير التي تؤدي المعنى أداء غير مباشر"[5]، فالصورة الشبيهة قد لا تكون ترجمة صادقة للصورة الأصلية، وبهذا يكون التشبيه نقلا بعيدا للحقيقة وهو من الأمور التي حذر منها ابن طباطبا، فتمييز الصدق في التشبيه يكون بالاعتماد على توظيف أدواته فما كان من "التشبيه صادقا قُلت في وصفه كأنه أو قلت ككذا، وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد"[6].

وابن طباطبا بهذا يقسم التشبيه بحسب الأدوات إلى نوعين: تشبيه صادق وتشبيه مقارب للصدق، فأما التشبيه الصادق فهو ما قصد منه توصيل الحقيقة معروفة كانت أو مجهولة وتقريبها إلى ذهن المتلقي، وتُحدّد

---

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 210.

(2) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 143.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 48-56.

(4) المصدر نفسه، ص 58.

(5) شفيع السيد، التعبير البياني، (رؤية بلاغية نقدية) دار الفكر العربي القاهرة مصر، ط4، 1995، ص 68.

(6) ابن طباطبا، عيار الشعر ص 62.

قيمته الفنية بمقدار أدائه لوظيفته ووفائه بالغاية المرجوة منه، فإذا تجاوزت وظيفة التشبيه نقل الحقائق وتقريبها للذهن ودخلت مجال المجاز والإيماء المشكل عندها نكون أمام التشبيه المقارب للحقيقة.

ومن التشبيهات الصادقة التي استشهد بها ابن طباطبا قول امرئ القيس:

نَظَرْتُ إِلَيْهَا والنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تَشُبُّ لِقُفَّالِ

فشبه النجوم بمصابيح رهبان لفرط ضيائها، وتعهُّد الرهبان لمصابيحهم وقيامهم عليها لتزهر إلى الصبح، فكذلك النجوم زاهرة طول الليل، وتتضاءل للصباح كتضاؤل المصابيح له. وقال (تشب لقفال) لأن أحياء العرب بالبادية إذا قفلت إلى مواضعها التي تأوي إليها من مصيف إلى مشتى. ومن مشتى إلى مربع أوقدت نيرانا على قدر كثرة منازلها وقلتها ليهتدي بها، فشبه النجوم ومواقعها من السماء، بتفرق تلك النيران، واجتماعها في مكان بعد مكان، على حسب منازل القُفَّال من أحياء العرب، ويُهتدى بالنجوم، كما يهتدي القفال بالنيران الموقدة لهم[1].

فالصدق في بيت امرئ القيس حسب ابن طباطبا نابع من التطابق بين المشبه والمشبه به، فنور النجوم في عتمة الليل على بساط السماء أشبه بضياء النيران في عتمة الليل على بساط الصحراء، ومثل هذه الأشعار التي تتضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة، وأمثالا مطابقة تصاب حقائقها، تكون مما ترتاح له نفس المتلقي ويستحسنه فهمه[2].

لقد بالغ ابن طباطبا كثيرا في دعوته لاعتماد الصدق كمعيار من معايير استجلاب المتلقي، إعمالا للمقولة أحسن الشعر أصدقه، فركز على النص وأهمل الهدف الذي هو المتلقي، متناسيا بأن غاية النص الشعري ليست فقط "توصيل الحقائق، وليس لنا أن نلوم الشعر إذا عجز أن يفعل ذلك بل إن الشعر تكون له قيمة لأنه يخلق تجربة انفعالية منظمة لدى القارئ"[3].

فالنص إن كان مباعدا للحقيقة أو حتى مخالفا لها، واجتمع له حسن الألفاظ واستيفاء المعاني وسبك الصياغة وبديع الديباجة فإن ذلك سيطغى على ما فيه من نقائص ويلهي المتلقي على ما فيه من عيوب.

لقد استطاع بن طباطبا أن يضع حلول منطقية لمشكلات التلقي، بعد أن اختلفت بشأنها الآراء ووجهات النظر وذلك من خلال موقف الاعتدال الذي نهجه في معالجته لهذه القضايا النقدية، بحيث رأى أن الجمال الذي يستهوي المتلقي لا يكمن في الألفاظ وحدها كما لا يكمن في المعاني وحدها أيضا، بل أن القيمة الجمالية للنص الشعري تكمل في تظافر الألفاظ والمعاني معا، في تشاكلها وتناسبها كالمعرض الحسن للجارية الحسناء، أو كالروح في ارتباطها بالجسد، فلا فضل لأحدهما على الآخر وإنما الفضل في اجتماعهما معا.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 160.

[3] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 78.

كما لا يجوز أيضا للمتلقي أن يتعصب للقديم على حساب الجديد فقط لأن القديم قد سبق إلى كل لفظ حسن أو معنى بديع، أو لأن الجديد قد اتبع سبيل الصنعة والاستغراب والتكسب، فليس ذنب الشاعر المحدث أنه قد سُبق وليس ذنبه أيضا أن عصره قد فرض عليه مثل هذا الذوق والأسلوب، كما لا يفهم أيضا أن كل قديم جيد أو أن كل الشعراء القدامى محسنون، والحل يكمن في استثمار رصيد القدماء بالاقتداء بشعر محسنيهم وتطعيمه بأساليب المحدثين وذوق الحاضر، ليخرج النص الشعري في النهاية في أحسن صورة يرتضيها المتلقي.

ومبالغة ابن طباطبا في دعوته للصدق في النص الشعري على أساس أن الصدق وحده يحقق المطلب الجمالي الذي يستميل المتلقي، مهملا دور الصياغة وأسلوب النسج في التأثير عليه، لا ينفي عنه شرف محاولة إحياء مثل هذا المبدأ الأخلاقي في الشعر العربي في عصر تفشت فيه مظاهر التملق والتكسب، وما دعوته للصدق إلا دعوة لتصفية الذوق والقرائح من كدر الغي وزيف الكذب.

وليست قضايا اللفظ والمعنى، أو القديم والجديد، أو الصدق والكذب وحدها فقط مشكلات التلقي التي عرض لها ابن طباطبا، وإنما كانت الأكثر وضوحا وذكرا في عياره، فارتأينا أن نسلط عليها الضوء أكثر من غيرها، فإلى جانب القضايا السالفة نصادف مشكلة الطبع والصنعة وكذا السرقات الشعرية مبثوثة هنا وهناك من صفحات عياره وسيأتي الحديث عنها فيما سيلي من هذا البحث.

3- طرق استمالة المتلقي:

لقد أصبح المتلقي في العصر الحديث من أهم أركان الظاهرة الأدبية، وعنصرا فعالا في العملية الإبداعية وإليه تعزو مهمة تقدير القيمة الجمالية للنص الأدبي عن طريق التواصل التفاعلي بينهما وانطلاقا من مكانته وموقعه على محور الاتصال، قام "جاتمان" بتصنيف ثلاثة مستويات تربط بين المبدع والنص والمتلقي وهي:

1)- "مستوى يحيل على مؤلف حقيقي، يعزى إليه الأثر الأدبي، يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر.

2)- مستوى يحيل على مؤلف ضمني، يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابله قارئ ضمني يتجه إليه الخطاب.

3)- مستوى يحيل على راو ينتج المروي، يقابله مروي له يتجه إليه الراوي"[1].

بالنظر إلى المستوى الأول والثالث لا نلاحظ أي غرابة، فالمبدع الحقيقي يقابله قارئ حقيقي ونفس الشيء بالنسبة للراوي والمروي له، لكن الإشكال يطرح في المستوى الثاني، بحيث كيف يمكن أن يكون المؤلف ضمنيا، وأيضا من هو القارئ الضمني؟.

فالضمنية لا يمكنها خلق نص أدبي حقيقي، لكن في المقابل يمكنها افتراضا إبداع نص ضمني، وهذا ما يجعلنا نتعامل مع غير المرئيات أو الملموسات، وبالتالي انتفاء الركن المادي للظاهرة الأدبية وهو النص الأدبي الحقيقي الظاهر للعيان، وانتفاء النص يؤدي بالضرورة إلى انتفاء المؤلف وكذا المتلقي، لكن جاتمان أشار إلى

[1] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ليبيا، ط1، 2000، ص 9.

المؤلف الضمني كجزء مجرد ومجتث من المؤلف الحقيقي، أي أن للمؤلف شخصيتان شخصية ظاهرة يجسدها الوجود المورفولوجي للأديب وشخصية خفية تصنعها القوى الفكرية والثقافية والخيالية للمؤلف الحقيقي، ومنه يكون المؤلف الضمني محاكاة للمؤلف الحقيقي، لكنها ليست محاكاة تامة أو مطابقة، وإنما محاكاة مجردة من كل الميولات والأخطاء التي يراها المؤلف الحقيقي نقيصة في شخصيته، وبالتالي فالمؤلف الضمني ما هو إلا متلق ضمني أول منبثق عن ذات المؤلف الحقيقي دوره ممارسة الرقابة على كتابة المؤلف الحقيقي، من خلال تشكيل تصور أولي عما يروق أو يسوء المتلقي الحقيقي.

وبما أن التلقي الحقيقي غائب لحظة الكتابة، وإنما حاضر كتصور خيالي لدى المؤلف الحقيقي يجعل منه متلقي ضمني أيضا.

وحديثنا عن ثنائية المؤلف/ القارئ يحيلنا على ثنائية أخرى هي الكتابة/ القراءة، وكلا الثنائيتين تحيلان على ثنائية ثالثة هي الحضور/ الغياب.

ففي الاتصال "الشفاهي وجها لوجه، يكون كل من المرسل والمستقبل حاضرا، أما في الاتصال الكتابي فإن هذين الطرفين يتبادلان الحضور والغياب:

في الإرسال (الكتابة): الكاتب حاضر/ القارئ غائب.

في الاستقبال (القراءة): الكاتب غائب/ القارئ حاضر"[1].

وتعامُلنا نحن مع كتاب عيار الشعر لابن طباطبا كمتلقين نُجسِّد فعل الحضور في مقابل فعل الغياب لابن طباطبا ككاتب، لحظة القراءة، لكن لو عدنا إلى لحظة الكتابة وتساءلنا عن المتلقي؟ لوجدنا أن أول ما أفتتح به ابن طباطبا كتابه كلام موجه إلى المتلقي إذ يقول "فهمتُ - حاطك الله- ما سألتَ أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك إلى فهمك، والتأتي لتيسير ما عسر منه عليك. وأنا مبين ما سألت عنه، وفاتح ما يستغلق عليك منه، إن شاء الله"[2].

فاستهلال ابن طباطبا لنصه السالف الذكر بالفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل المتحركة "فهمتُ"دليل على أن سؤال السائل لم يكن حول موضوع واحد أو بشكل واضح، مما جعل ابن طباطبا يحاول لملمة أجزاء السؤال ليركب منها صيغة استفسارية مفهومة، وهذا ما دفعه إلى القول "فهمتُ" في البداية، أي أنه فهم مقصود السائل وحاجته، وسوف يجيبه بإذن الله تعالى. كما أن ابن طباطبا صاغ السؤال في ثلاثة محاور: الأول: وصف وتعريف علم الشعر، الثاني: أسباب وكيفية نظم الشعر، الثالث: توضيح أيسر السبل وأسهلها لإفهام المتلقي أمور الشعر. ثم يذكِّر بأنه سيجيب على السؤال المطروح في قوله:"وأنا مبين ما سألت عنه" مستعملا صيغة الماضي في فعل "سألتَ"، ويستعمل صيغة المضارع في فعل "يستغلق" في قوله:"وفاتح ما يستغلق عليك منه"،

---

[1] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص 64.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

أي أن كتابه عيار الشعر سيكون إجابة على سؤاله الذي طرحه الآن حاضرا وإجابة على ما يمكن أن يطرحه من أسئلة مستقبلا.

فتكهن ابن طباطبا بما يمكن أن يطرحه السائل من أسئلة حول ما استغلق عليه أو سيستغلق عليه مستقبلا فيه تجاوز للسؤال الأول المطروح إلى أسئلة افتراضية أخرى يمكن أن يطرحها أو أن تشغل باله، وبالتالي يكون هناك أيضا تجاوز للمتلقي الحقيقي أو الصريح الذي هو السائل الأول، إلى متلقي آخر غير معروف يمكن أن نطلق عليه اسم المتلقي الضمني.

فتوسيع نطاق الأسئلة الافتراضية يؤدي بالضرورة إلى توسيع نطاق الإجابة بالشكل الذي يستوعب كل استفسارات السائلين، بحيث تقابل كل سؤال فتراضي إجابة حقيقية، ويكون ابن طباطبا بمثابة مُجيب حقيقي على كل سائل افتراضي، وهذا ما يجعلنا أما ثنائية مؤلف حقيقي/ ملقي ضمني. أي مؤلف حاضر يتمثل في شخص ابن طباطبا ومتلقي ضمني غائب أو غُيِّبَ عمدا من أجل إثراء مجال الدرس الشعري من خلال توسيع جمهور المتلقين.

وقد أطلق شكري المبخوت على هذا الأسلوب في التعامل مع المتلقي "سياسة المتقبل" التي لا تقوم عنده على "حضور المخاطب لحظة الإبلاغ الأدبي فحسب بل تقوم أساسا على غيابه(...) لأن المتقبل في هذه الحالة يصبح بالفعل كائنا مجردا يُفرض على النص فرضا، ويَفرض بدوره على الكتابة معايير تتبعها ونهجا تسلكه"[1].

صحيح أن بن طباطبا في لحظة الإجابة على الأسئلة المفترضة يضع أمامه جميع الاحتمالات المتوقعة، والتي يمكن أن تخطر ببال أي متلقي، مما يجعل لحظة الكتابة تخضع لهذه الاحتمالات والتوقعات بما يفرض اختيار أو تتبع منهج معين يكفل إشباع جميع الأذواق، وإرضاء مختلف الأهواء، ومن ثمة تكون سياسة المتقبل"من مهام المبدع، ومما يجب أن يتوفر في عدته حتى يبلغ غايته مهما تنوعت، ويُنجح عملية التخاطب الأدبي"[2].

فإنجاح عملية التواصل والتخاطب يعتمد على اتخاذ المتلقي الضمني كمعطى من المعطيات الرئيسية المتحكمة في نجاح النص الأدبي، كما أن توظيف شكري المبخوت لمصطلح "المتقبل" للدلالة على المتلقي يضفي نوعا من السلبية على دوره، لأن التقبل من القبول، وحكم المتلقي لا يكون دائما قبولا فقط، فقد يكون رفضا أيضا. فما استحسنه وارتضاه يكون مقبولا، وما مجه واستهجنه يكون مرفوضا وعليه نفضل استعمال مصطلحي المتلقي أو المستقبل لأنهما أشمل وأقدر على استيعاب دلالتي الرفض والقبول معا.

أما إن كان يقصد بالمتقبل القارئ التجريدي "حين يقبل دور المتلقي المستعد لأن يتواصل مع المبدع تواصلا تفاعليا"[3]. فهذا مسموح، لأن التقبل هنا لا يكون للنص أو العمل الأدبي وإنما للعب دور المتلقي في عملية التواصل التفاعلي مع المبدع. فتقبل النص يعني حُكما معلنا ومطلقا بجودة النص، يلغي احتمال الرداءة،

---

[1] شكري المبخوت، جمالية الألفة، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص 11.

أما تقبل تقمص دور المتلقي يُبقي احتمالي الحكم بالجودة أو الرداءة على النص قائمين، بما يعطيه كامل الصلاحيات في ممارسة حقه ونفوذه على النص.

لكن من الواضح أن استعمال شكري المبخوت لمصطلح المتقبل كان لغاية التدليل على فعل التقبل، لذلك لا نوافقه في توظيف هذا المصطلح ونرجح عليه مصطلح المتلقي لأنه أصلح وأنسب.

وابن طباطبا في حواره مع المتلقي الضمني المنتحل لشخصية السائل الافتراضي، يجعل منه "بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة"[1]. وهو نفس الطرح الذي ذهب إليه ايرز في مجرى حديثه عن القارئ الضمني. فابن طباطبا من خلال تصوره للأسئلة التي يمكن أن يطرحها المتلقي الضمني. وضَع عناوين أبواب كتابه والتي تمثل إجابات حقيقية لهذه الأسئلة، فمثلا في باب الشعر وأدواته نتوقع أن المتلقي الضمني طرح سؤال: ما هو الشعر وما هي أدواته؟ وفي باب التشبيهات نتوقع سؤال ما هي ضروب التشبيه وطرق العرب فيه؟ ونفس الشيء نتوقعه في جميع العناوين، فعدم ذكر السؤال لا ينفي إمكانية طرحه من طرف المتلقي، وما دام هذا السؤال افتراضي فبالضرورة أن يكون طارحه افتراضي أو بالأحرى ضمني مبثوثا في تضاعيف النص فارضا على المبدع شكلا إجابيا معينا يتوافق وميولاته وذوقه وكاشفا عما يمكن أن يغمق أو يستغلق عليه.

وضمنية المتلقي في عيار الشعر، جعلت ابن طباطبا يستعمل ألفاظا ومصطلحات للدلالة عليه تعكس مشاعره وانفعالاته سواء تعلق الأمر بمناحي الجودة كالاستحسان والقبول أو بمناحي الرداءة كالاستكراه والنفور، وقد أسلفنا الحديث عن مثل هذا في الفصل التمهيدي من هذه الدراسة، كما استعمل أيضا مصطلحات السمع والسامع، والعقل والنفس وغيرها من المصطلحات التي شاعت في التراث النقدي العربي لتوضيح رد فعل المتلقي.

إلا أن أكثر المصطلحات توظيفا عند ابن طباطبا هو "الفهم" حيث نصادفه في غير ذي موضع متأسيا في ذلك بمن سبقه من نقاد ممن اعتمدوا على الفهم والإفهام في شرح مفاهيم البلاغة والتبليغ. وعلى رأسهم الجاحظ في مجرى حديثه عن البيان إذ يقول"والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هي الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[2]. فالغاية من البيان هي إفهام السامع أو المتلقي، وقياسا على هذه الوظيفة الأساسية التي شكلت دعائم نظرية بيانية عربية، وضع الجاحظ عنوان كتابه، فجاء البيان مقابلا للفهم، والتبيين مقابلا للإفهام.

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 205.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، 76، حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 194، 195.

وأول كلمة افتتح بها ابن طباطبا كتابه كانت الفهم في الفعل الماضي "فهمتُ" ثم قال تقريب ذلك على "فهمك"[1]. وكاف الخطاب هنا تعود على المتلقي، أي ابن طباطبا انطلق من فهمه الخاص كمبدع ليصل إلى فهم وإفهام السائل كمتلقي، إلا أن المتلقي الذي يتقصدُّه ابن طباطبا ليس متلقيا عاديا وإنما هو متلقي متفوق بحيث يقول:"وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه، فهو واف وما مجه ونفاه فهو ناقص والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقته لا مضادة معها"[2]. فمصطلحي الثاقب والناقد يدلان على حذق المتلقي، وقدرته على تمييز جيد الشعر من رديئه وقرينة الاستجادة هي القبول والاصطفاء، أما قرينة الرداءة فهي المج والنفي والاستكراه، وعملية التفريق والتمييز التي يقوم بها الفهم هنا لا تختلف كثيرا عما تقوم به حواس البدن في تمييزها أيضا، إلا أن الفهم الثاقب أو الناقد يزيد عنها في كونه "يتولى تنظيم الاحساسات المتعددة في القصيدة عن طريق سائر الحواس فيحدث بينها ألوانا من التوافق، إضافة إلى ذلك يقوم بمهمة النقد الداخلي للعمل الشعري، فإذا ما توافرت فيه خصائص الشعر ومقوماته استراح إليه وقبله وإلا أبغضه ونفر منه"[3]. فالفهم الثاقب يقوم بمهمة تنظيمية تكفل التفاعل الإيجابي بين الحواس والاحساسات بحيث تكون هذه الأخيرة نتاجا طبيعيا للأولى بعيدا عن التكلف والتصنع، أما الفهم الناقد فيهم بعملية النقد الداخلي التي تشمل كل ما أورده ابن طباطبا في عياره عن إحكام النسج والصياغة والتناسب بين الألفاظ والمعاني. والسرقات الشعرية، والبعد عن الخلو، وغيرها من النقاط التي شكلت عيوبا أو محاسن للتلقي.

والفهم سواء كان ثاقبا أو ناقدا يمكن أن يكون منبثقا عن ذات المبدع، أي أن المتلقي الأول لأدب المبدع أو الشاعر هو المبدع نفسه، بأن يكون ناقد ومقوّم ومقيّم نفسه بالدرجة الأولى، كما يتحول الفهم إلى تلك "القوة التي نجد في الشعر لذة"[4] لكن الالتذاذ هنا وفق ذوق شخصي ذاتي تلائم مع ما ألفته الحواس، وارتادت عليه من مواطن الجمال أو القبح، فالمبدع حتى يصل إلى استرضاء المتلقي الحقيقي، لابد عليه أولا أن يرضي ذوقه الخاص كمرحلة أولية تحقق له الاطمئنان والراحة النفسية اتجاه نصه، قبل أن يكشفه لغيره، ومن أمثلة هؤلاء المبدعين نجد زهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير والحطيئة وغيرهم من أصحاب الحوليات والمنقحات والمحكمات، ممن اعتادوا على تجبير وتحكيك أشعارهم فترة طويلة من الزمن إلى أن يصلوا بها إلى درجة الإتقان والاتزان.

ولقد ربط ابن طباطبا الفهم الثاقب أو الناقد بالحواس، باعتبارها أدوات الاتصال الأساسية عند المتلقي، وبمساعدتها يصل الفهم إلى تشكيل الحكم الجمالي على النص الأدبي "فالعين تألف المرأى الحسن

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 52.

(3) فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، (الشعر والشاعر)، منشأة المعارف الإسكندرية، د ط، د ت،ص 235.

(4) قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة مصر، د ط، 1982، ص 137.

وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلـــو، ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللـــين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي"[1].

واستدلال ابن طباطبا بالحواس نابع من معرفته بأنها بوابات التلقي الأولى عند المتلقي، كمـــا أن لغـــة الحواس هي لغة متقاربة في الأساسيات عند كل المتلقين حتى وإن اختلفت في بعض الجزئيات أو تفاوتـــت في مدى الاستجابة.

هذا بالنسبة للتلقي الذاتي أو الفهم المتصل بذات الشاعر أما الفهم المنفصل عن ذات الشـــاعر، فهـــو الفهم الذي يكون في ذات أخرى حقيقية وهنا نكون بصدد المتلقي الحقيقي، أو في ذات افتراضية يســـاهم في تشكيل عُراها بعض من خيالات وتجارب المبدع، وبعض من الأذواق المحتملة للمتلقي الحقيقي، وهذا المزيج من الخيالات والتجارب والأذواق يصنع ملامح المتلقي الضمني الذي يصبح بدوره واسطة أو منفذ للمبدع يلج من خلاله إلى المتلقي الحقيقي أو الصريح.

فالمتلقي الضمني يعد بمثابة "الموجِّه للمتلقي الصريح إلى المداخل المؤدية للمعنى، بما يجعله المعيار المحـــدد في آن واحد لما يجب أن يكون عليه القول ولما يجب أن يكون عليه تمثل القول"[2] فهو يفرض على المبـــدع أو الشاعر استعمال عناصر لغوية أو دلالية أو أسلوبية معينة يفترض فيها أنها تروق المتلقي الصـــريح أو تقـــارب إعجابه.

وعلى هذا نوافق شكري المبخوت في نعته للعلاقة بين المبدع والمتلقي الضمني والمتلقي الصـــريح أو الحقيقـــي بالسياسية، فالمتلقي الضمني هنا أشبه بالسفير الدبلوماسي المهتم بالحفاظ على استمرار أواصر التعاون بين المبدع والمتلقي الحقيقي، أو كشعرة معاوية التي يرخيها متى شدها أحد الطرفين، أو يشدها متى رُخيت حتى لا تنقطع، لذلك فهي "سياسة محورها الخطاب، ومعيارها المتلقي الضمني وإن كان مرماها المتلقي الصريح"[3] فـــالتراث النقدي العربي اهتم بالمتلقي كهدف أو كغاية يتطلب الوصول إليها أو بلوغها اتباع طرق تضمن اســـتمالته، واجتلابه عدد منها بن طباطبا امتلاك ناصية الشعر، والاحتيال في السرقة، والتفنن في التشبيهات.

3-1- امتلاك ناصية الشعر: إن طريق المبدع إلى المتلقي هي طريق وعرة صعبة كثيرة المطبـــات، يتطلـــب تعبيدها بذل جهد مضاعف من المبدع أو الشاعر حتى يرقى بشعره إلى مصاف الإتقان، ويصل به إلى درجـــة التأثير المرجوة، التي تضمن له استحسان المتلقي أو حتى لفت انتباهه.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 52.

[2] شكري المبخوت، جمالية الألفة، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

ولبلوغ هذه الغاية، نجد ابن طباطبا قد وضع للشاعر منهجا تعليميا يلقنه من خلاله المبادئ الأولية للصناعة الشعرية، منطلقا بتعريف الشعر الذي هو عنده "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجتهه الأسماع، وفسد على الذوق"[1].

فالنظم هو الخاصية المميزة للشعر عن باقي الفنون القولية الأخرى وبالنظم يتم إرضاء الأذواق واستمالة الأسماع. واعتماد ابن طباطبا في تعريفه الشعر على قاعدة النظم مستمد من دراسات سابقيه أمثال الناشئ الأكبر أبي العباس عبد الله بن محمد الأنباري (ت 293 هـ) الذي ربط بين الشعر والنظم في قوله:

إِنَّمَا الشِّعْرُ مَا تَنَاسَبَ فِي النَّظْـ ـــمِ وَإِنْ كَانَ فِي الصِّفَاتِ فُنُونًا
فَأَتَى بَعْضُهُ يُشَاكِلُ بَعْضًا قَدْ أَقَامَتْ لَهُ الصُّدُورُ الْمُتُونَا
فَتَنَاهَى عَنِ الْبَيَانِ إِلَى أَنْ كَادَ حُسْنًا يَبِينُ لِلنَّاظِرِينَا
فَكَأَنَّ الأَلْفَاظَ فِيهِ وُجُوهٌ والمَعَانِي رُكِّبْنَ فِيهِ عُيُونًا[2]

والملاحظ في هذه الأبيات استعمال الناشئ الأكبر لمصطلحي التناسب والمشاكلة إلى جانب مصطلح النظم، وهي نفسها لمصطلحات التي وظفها ابن طباطبا في عياره حسب ما أسلفناه من قبل، وفي هذا دليل على استفادة ابن طباطبا من نقوده حتى وإن لم تصلنا مؤلفاته، باستثناء الإشارات المبثوثة هنا وهناك في كتب الأخبار ومصادر النقد العربي القديم، ومن ذلك ما جاء في كتاب البصائر عن تعريفه للشعر أيضا من حيث كونه "قيد الكلام. وعقال الأدب، وسور البلاغة، ومحل البراعة، ومجال الجنان."مسرح البيان، وذريعة المتوصل، ووسيلة المترسل، وذمام الغريب، وحرمة الأديب، وعصمة الهارب، وعذر الراهب، وفرحة المتمثل،وحاكم الإعراب، وشاهد الصواب"[3].

فهذه رؤية شاملة من الناشئ الأكبر للشعر من جهة الأدب والبلاغة والبيان والإعراب، كشف عنها من خلال المترادفات واستعمال السجع، فالقيد والعقال والسور تتقارب في المعنى من حيث تقييد الكلام بالأوزان والقوافي فلا يشبه الكلام العادي، كذلك المحل والمجال والمسرح هي أيضا تؤدي نفس المعنى أي أن الشعر هو ميدان الإبداع والتفنن والزخرف اللغوي، ونفس الشيء نصادفه مع مفردات الذريعة والوسيلة والذمام. فالشعر أداة للتعبير والإفصاح ووسيلة للإبلاغ والتبليغ، أما الحرمة والعصمة والعذر فمفردات تدل على مكانة وتأثير الشعر في المحيط العربي من حيث كونه يذود عن قائله ويرفع من شأنه وفي مفردات التمثل والحاكم والشاهد نجد معنى الأمثلة والشواهد الشعرية التي تكون محل استشهاد واستدلال وتمثيل في مجرى الكلام.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 770.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 64.

وبالنظر إلى الأبيات والنص، نجد أن الناشئ الأكبر ينظر إلى الشعر على أنه "نظام أولا، مومئا إلى شطري البيت الشعري: الصدر والمتن (العجز)، وعلى أنه حياة ثانيا، مشبها إياه بالكائن الحي ذي الوجه والعينين، وعلى أنه صنعة ثالثا، يقتضي النظم والبراعة والبيان"[1].

وفكرة النظم لم تكن عند الناشئ الأكبر فقط وإنما وجدت أيضا عند الجاحظ في حديثه عن إعجاز القرآن، وقصد بها "حسن التأليف" إذ يقول:"ولابد أن نذكر أقسام تأليف جميع الكلام، وكيف خائف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور، وهو منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع، وكيف صار نظمه من أعظم البرهان، وتأليفه من أكبر الحجج"[2].

و لم يكتف الجاحظ بإيراد قاعدة النظم في مجال إعجاز القرآن فقط وإنما استعملها في مجال الشعر أيضا، بأن جعلها أشبه "بالتقنية"[3] التي تساعد على "ائتلاف أو سبك أو تلاحم أو اقتران"[4] الحروف أو الألفاظ أو أجزاء الأبيات، وتأثير ذلك من الناحية الإيقاعية والموسيقية على السامع أو المتلقي.

والظاهر أن بن طباطبا قد أفاد كثيرا من جهود الناشئ الأكبر والجاحظ، وجميع الذين تكلموا في النظم، سواء كان ذلك في الدراسات الإعجازية أو في الصناعة الشعرية، والنظم عنده يأخذ معنى الوزن من الناحية العروضية فيقول: عن الشعر أن "نظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطر عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[5] فالنظم يستقيم عند صاحب الموهبة الشعرية ممن صح طبعه وذوقه دونما حاجة إلى تعلم العروض، والوزن هنا أشبه بالملكة الفطرية التي تصوغ الهيكل الإيقاعي المناسب للكلمات الشعرية، فيخرجان معا في أحسن حلة وأبهى كسوة أما من افتقدت فطرته لموهبة الوزن فعليه بتعلم العروض حتى يستعيض بها في صقل طبعه وتحذيق ذوقه، ومع الوقت تتثبت هذه المعرفة وتتحول إلى طبع جديد. وابن طباطبا بذلك يميز بين نوعين من الطبع: طبع فطري يولد مع المبدع أو الشاعر، وطبع مكتسب يحصله من التعلم وطلب المعرفة العروضية، وإشارة بن طباطبا للطبع الفطري نابعة من إدراكه بأن "الشعراء قالوا احسن ما عندهم قبل أن يأتي الخليل بعروضه"[6] وهو الجانب الذي أغفله قدامة بن جعفر عندما قصر نظم الشعر على معرفة العروض وزنا وقافية بقوله:"وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز من تمام الدلالة من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[7].

---

(1) مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 197.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 383.

(3) ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ص 138.

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 67-69.

(5) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

(6) قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع هجري، ص 203.

(7) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

وبالتالي كانت رؤية ابن طباطبا أشمل وأعمق من رؤية قدامة بن جعفر لأنه لم يختزل البينونة بين الشعر والنثر في النظم فقط الذي هو عنده الوزن، وإنما تجاوز ذلك إلى الإشارة إلى تأثير الموهبة وسلامة الطبع وحذق الذوق، في تشكيل الفارق بينهما، وهو بذلك يقترب من مفهوم الشكلانيين للنظم، الذي هو عندهم ليس مجرد "أمور زخرفية طارئة، مثل الوزن والقافية والجناس (...) إنه نمط تام من الخطاب مختلف كيفيا عن النثر موسوم بهرمية خاصة ومميزة من العناصر والقوانين"[1].

فقد يتوفر في الكلام نوع من الوزن أو القافية لكنه لا يشكل شعرا، بل مجرد حروف مترابطة ومرصوفة فقط، لذلك يعتبر ذكر قدامة بن جعفر لركن المعنى في الشعر مزية تحسب لصالحه.

وابن طباطبا في تمييزه للشعر عن النثر من ناحية النظم، ربط النثر بما يستعمله الناس في مخاطباتهم، وهذا يجعلنا نتساءل عن أي نثر يتحدث؟ هل هو النثر العادي أم النثر الفني؟

فإن كان يقصد بالنثر النثر العادي الذي هو لغة العامة، فهنا التفريق بين الشعر والنثر لا يتطلب أي إمعان في النظر أو الحذق، وإنما هو شيء ظاهر بديهي مكشوف يمكن أن يلاحظه أي شخص مهما كان مستواه العلمي والثقافي.

أما إذا كان يقصد بالنثر، النثر الفني الذي هو لغة الخاصة من الأدباء والخطباء فهنا تكون عملية التمييز صعبة تتطلب نوعا من الخبرة والتمرس في معالجة النصوص الأدبية، فقد يشتمل النص النثري هو أيضا على وزن عروضي بما يقاربه بالنص الشعري، ويصبح الفارق الوحيد بينهما يظهر في الناحية الشكلية، من حيث كون النص النثري متصل في حين أن النص الشعري منفصل وموزع على أبيات مشكلة من صدور ومتون، ولعل هذا ما جعل زغلول سلام يفترض أن "ذهن ابن طباطبا قد استبعد النثر الفني لأن له وزنا، وقد تكون له قافية، تظهر في السجعات"[2].

وجنوح محمد زغلول سلام لهذا الافتراض فيه نوع من الخلل لأنه غفل عن أن العرب هم أهل الفصاحة ولغة تحاورهم وتخاطبهم في الحياة اليومية لا تقل بلاغة وبيانا عن لغة كتابتهم في الحياة الأدبية، بل أن معظم صفحات التراث النقدي العربي خُطَّت من تتبع ورواية المناظرات والمحاورات اليومية في شوارعهم وأسواقهم وخيامهم ومجالسهم، ولا يُعقل أن تكون لغتهم قد فقدت فصاحتها وبيانها وبلاغتها في القرن الرابع هجري وبالتالي لا يمكن أن نقول أن هناك نثرا فنيا وآخر عادي بحسب المعيار الحالي في القرن الخامس عشر هجري.

فالفرق بين الشعر والنثر حسب ابن طباطبا كامن في ناحية النظم الذي هو عنده الوزن، أي في الجانب الإيقاعي والصوتي، صحيح أن النثر يمكن أيضا أن يشتمل على وزن وقافية إلا أن ذلك يبقى ميزة ثانوية

---

[1] فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر محمد الولي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، د ط، 2000، ص 72.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 22.

بالنسبة إليه، لكنها ميزة أساسية لا غنى عنها في الشعر، ولذلك قال:"بما خُصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق"[1].

فالفعل "خُصَّ" دليل على انتباه وإدراك ابن طباطبا بأن النظم هو الخاصة المميزة الأساسية لشعر، وبها يكتسب صفة الشعر، وإلا كان مرفوضا ممجوجا من المتلقي، كما استعمل كلمة "الأسماع" للدلالة على الجانب الإيقاعي والصوتي الذي يختلف في الشعر عنه في النثر.

ولقد واجه الشكلانيون في مجرى حديثهم عن الهيكل الصوتي والإيقاعي للشعر باعتباره الملمح المميز والمبدأ المنظم للغة الشعرية، افتراض إمكانية "توفر النثر الإخباري على إيقاع أو نزوع إيقاعي ما، إلا أنهم لم يجدوا، انسجاما مع مقاربتهم الوظيفية، الخاصية المميزة للبيت الشعري في مجرد حضور عنصر ما، في هذه الحالة، تنظيم مطرد أو شبه مطرد للهيكل الصوتي (SOUND PATERN)، وإنما وجدوا تلك السمة المميزة في وضع ذلك العنصر، وأكدوا أن الإيقاع في اللغة العملية أو اللغة العادية أو الخطاب العلمي هو ظاهرة ثانوية، والإيقاع في الشعر خاصية أولية"[2].

فالشكلانيون تفطنوا إلى أن الفرق بين الشعر والنثر لا يكمن فقط في الوزن والإيقاع وإنما في توظيفهما. فاللغة الشعرية تجبر وتحتم على المبدع التزام مبدأ الوزن والإيقاع، في حين يتحول هذا المبدأ في اللغة النثرية إلى مبدأ اختياري يمكن الاستغناء عنه.

وبلوغ مرحلة نظم الشعر عند بن طباطبا مرهون بالمرور بمرحلة أخرى سابقة تعد بمثابة تمهيد أو تعبيد طريق لقول الشعر، بحيث يتم خلالها تحصيل واكتساب ما أسماه بن طباطبا بأدوات الشعر إذ يقول:"وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. فمهنا: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه، وفي كل فن قالته العرب فيه، وسلوك سبلها ومناهجها..." [3].

فيجب أن يكون للشاعر ثقافة واسعة تتنوع بين معرفة علوم اللغة والإعراب والآداب والأنساب، ومختلف فنون القول، بما يكفل سلامة شعره. فمعرفته باللغة والإعراب تضمن له السلامة اللغوية، وروايته لفنون الأدب تساعده على تعويد لسانه ورياضة فكره على التعابير الصعبة والمفردات الغريبة، كما أن معرفته بأنساب العرب تمكنه من مخاطبة الناس على حسب أقدارهم ومنازلهم ومراتبهم. وافتقاد الشاعر لأي أداة من الأدوات المذكورة يؤدي بالضرورة إلى خلل في شعره حتى وإن توافرت لديه باقي الأدوات، فهي أشبه بالسلسلة المتصلة إن فقدت أو ضعفت إحدى حلقاتها أدى ذلك إلى انقطاعها وانفصالها، لذلك يدعوا ابن طباطبا إلى إقامة التوازن والتكامل بين هذه الأدوات في صناعة الشعر "حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة،

---

[1] المصدر نفسه، ص 45.

[2] فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 72.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41، 42.

والوشي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[1].

وابن طباطبا بهذه الأمثلة يشبّه الصناعة الشعرية ببعض المصنوعات الحرفية واليدوية لاشتراكها معا في كونهما نتاج الذوق الفني، واعتمادهما على الدقة والإتقان وحسن السبك والمهارة في التزيين والعرض. وكما للصناعات اليدوية المعروضة متلقي هو الشاري فكذلك الصناعة الشعرية لها متلقي هو السامع، بحيث تحدث الصناعة الشعرية المتقنة لدى المتلقي شعورا باللذة، التي هي "تلك النشوة المبهمة التي لا نستطيع أن نحدد مأتاها"[2] إلا أنها تثير انطباعا جماليا عند المتلقي. وقد قرن ابن طباطبا اللذة بالفهم من ناحية المعاني، وبالسمع من ناحية الألفاظ، فلكل حاسة من حواس الجسم نطاق تستشعر به إحساس اللذة، فلا يمكن أن تتولد اللذة بالطعام عن طريق اللمس، ولا يمكن أن نجرب لذة المنظر الجميل بالشم بالأنف، فاللذة شعور يعتمد على التوافق، ومنه كان الالتذاذ بالألفاظ عن طريق السمع، والالتذاذ بالمعاني بواسطة الفهم. حتى وإن لم يكن الفهم من الحواس، فهو الكيان المترجم للغتها وهو الكاشف عن التذاذها، ونجد ابن طباطبا قد وظف اللذة في موضع آخر إذ يقول:"وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تُحَدُّ كيفيتها كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه –أعن الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذ بها ويقبلها ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح فأنجع الأغذية ألطفها"[3]، فاللذة لا تنتج عن الوحدة فقط وإنما تنتج عن التعدد والاختلاف أيضا، فالأشعار على اختلافها تحدث لذة في الفهم، مثلما تثير الأطعمة المركبة مذاق اللذة في الفم، ونفس الشيء بالنسبة للعطور والألوان والألحان، إلا أن ابن طباطبا ينحرف عن معنى التوافق الحسي مع المثير للذة، بأن يخلط بين الملامس والمطاعم، بحيث يجعل من الملامس لذيذة شهية، وهي صفات للطعام لا اللمس، ثم يستعمل الصور البيانية كالتشبيه والاستعارة عندما يصف ارتشاف الفهم للأشعار الحسنة بارتشاف العطشان للماء البارد، أو عندما يصور الحكمة كغذاء للروح.

وابن طباطبا في إقامته للتشبيه بين لذة الفهم ولذة الحواس يريد أن يميز بين نوعين من اللذة: لذة جمالية "تتسم بالشمولية والرسوخ لأن أثرها يبقى منقوشا في جدران النفس حتى وإن غاب سبب النقش أو المثير"[4] وهي ما اقترن بالفهم أو الروح وشموليتها تتجسد في قوله:"لا تحد كيفيتها"، وبين لذة حسية "تأثيرها نسبي قد يصل إلى تحقيق شعور الرضى لدى جملة من الحواس لكن لا يمكنها بلوغ شأوة الإشباع الكامل لحاسة

---

[1] المصدر نفسه، ص 42.

[2] شكري محمود عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية القاهرة مصر، د ط، د ت، ص 87.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53.

[4] شكري عياد، دائرة الإبداع، ص 87.

واحدة"[1] والنسبية هنا نابعة من الاختلاف في المثيرات وكذا الأذواق، فالمتلقي قد يستحسن ويلتذ بسماع قصيدة معينة، لكن بمرور الزمن "وغياب المثير السمعي تزول معالم اللذة الحسية، وتبقى معالم اللذة الجمالية راسخة في ذاكرة المتلقي من خلال تذكر الانطباع الجمالي الذي استخلصه حينها.

واستشعار اللذة وبلوغ الاستحسان مرهون بتوفر الأدوات التي أشار إليها ابن طباطبا، لكن السؤال الذي يطرح هنا: إن كان للشعر أدوات فهل له وسائل أيضا؟ يرى الناقد جمال الدين بن الشيخ أن للشعر وسائل أيضا، والفرق بين الأدوات والوسائل يكمن في كون الأدوات "تقصد إلى تملك آليات اللغة والإعراب، وكذا تملك ما له صلة بمعرفة الأنساب، والوسائل تتصل بما يسميه ابن طباطبا بتأسيس الشعر"[2].

فللعرب مذاهب في تأسيس الشعر، والمقصود بالتأسيس هنا إنتاج وبناء القصيدة الشعرية، بحيث يجب على الشاعر أن يتخير جملة من العناصر الأساسية ويحسن توظيفها في القول الشعري، ومن هذه المناظر نذكر:

"-اللغة: وتتجسد بالمقابلة بين لغة من نمط بدوي وأخرى من نمط حضري مولد.

-المعجم: ويتجسد بالمقابلة بين لفظ سهل من جهة ولفظ غريب وحشي ونافر صعب من جهة أخرى.

-مراتب القول: الوقوف عليها في فن بعد فن.

-وضع الكلام مواضعه: ليؤثر في المتلقي.

-التصرف في المعاني: بشكل ينبغي أن يفهم بها مجموع مقومات عرض المعنى"[3].

وملخص هذه الوسائل هو توحيد نمط اللغة فإما انتهاج البدوي أو الحضري دون الخلط، مع توحيد ألفاظ المعجم من حيث استعمال السهل بها منها أو الصعب والغريب بالإضافة إلى مراعاة ظروف الحال والمقام والمقال.

فجماع هذه الوسائل مع الأدوات التي حددها ابن طباطبا يجعل من المعطيات الضرورية لصناعة الشعر أو لإنتاج القصيدة جاهزة، ولا يبقى على الشاعر إلا أن يحسن استغلالها وتوظيفها، حتى يجتلب هوى المتلقي ويستميله ويسترضيه.

فبعد معرفة ماهية الشعر، وما هي أدواته ووسائله، ينتقل ابن طباطبا من هذه المرحلة النظرية، إلى مرحلة تطبيقية تالية يكشف فيها عن كيفية صناعة الشعر من خلال إنتاج القصيدة، واحترام الوحدة فيها، وتحسين المطالع والمخالص.

---

[1] المرجع نفسه، ص 87.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال المغرب، ط1، 1996، ص23.

[3] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 24، عيار الشعر، ص 44.

أ- إنتـــاج القصيدة:

لقد جاء الحديث عن إنتاج القصيدة تحت باب صناعة الشعر، و لم يكن تفكير ابن طباطبا منصبا على القصيدة " باعتبارها موضوعا نهائيا، وإنما على الصيرورة التي تؤدي إلى إنتاجها"[1] فهو يتعامل مع القصيدة من خلال عملية النمو والتطور إلى أن تبلغ شكلها النهائي، وفق منهجية منظمة لذلك نجدها عنده تمـــر بأربعـــة مراحل هي:

***مرحلة المخاض الفكري:** وهي المرحلة الأولى لبناء القصيدة، بحيث يكون مجرد فكرة صغيرة أو صورة واهية في خيال الشاعر، إذ يقول:"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليـــه"[2] فالقصيدة تتكون من أربعة عناصر هي المعاني والألفاظ والأوزان والقوافي حسب نص ابن طباطبا، بحيث تكون البذرة الأولى للقصيدة في تحوير المعنى المراد نثرا، ثم كسوته بما يناسبه من ألفاظ وأوزان وقوافي. وحديثه عـــن النثر هنا فيه إشارة إلى أسبقية النثر على الشعر، ففكرة القصيدة تظهر في فكر الشاعر معاني منثورة، وهو نفس ما جاء به أبو تمام في قوله:

إنّ القوافي والمساعي لم تَزَلْ مِثْل النّظامِ إذا أَصَابَ فَريـــدَا
هي جوهرٌ نثرٌ فـــإن ألفته بالشعر صار قواعدًا وعقودَا[3]

فالشعر عنده هو عملية نظم النثر، ومفردة "العقود" في البيت الشعري ظهرت عند ابن طباطبا في كلام للعتابي عندما سئل: "بما قدرت على البلاغة؟ فقال:بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول"[4] وفي موضع آخر يقول:"وإن وجد المعنى اللطيف المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله، وجعله شعرا كان أخفى وأحسن ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الـــذهب والفضـــة المصـــوغين فيعيـــد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه"[5] كذلك نصادف في نفس المعنى قوله:"فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيهـــا، و لم تفقـــد جزالـــة ألفاظها"[6]

فالعلاقة بين الشعر والنثر حسب رأي ابن طباطبا هي علاقة تبادلية نفعية، بحيث يمكن الانطلاق مـــن النثر لتشكيل الشعر، كما يمكن أيضا حل الشعر وتحويله إلى نثر، مثل الصائغ تماما، فهو يحول سبائك الذهب أو الفضة إلى عقود وجواهر، كما يمكنه أيضا أن يذيب هذه الجواهر ويعيدها إلى أصلها الأول، ولا يفهم من

---

(1) المرجع نفسه، ص 22.
(2) ابن طباطبا،عيار الشعر، ص 43.
(3) أبو تمام، الديوان، ش إيليا الحاوي، ص 180.
(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 114.
(5) المصدر نفسه، ص 113، 114.
(6) المصدر نفسه، ص 45.

عملية الحل والعقد التي تتم بين الشعر والنثر أن ابن طباطبا ينفي الاختلاف بينهما، لأنه أكد تباينهما في تعريفه الشعر بأنه "كلام منظوم بائن عن المنثور" وإنما يكمن التقارب من ناحية المعاني، التي هي تركة مشاعة بين جميع فنون القول شعرية كانت أو نثرية، وبالتالي تنقلها العكسي أو استعارتها وتبادلها بين الفنين لا ينقص من القيمة الفنية لأي منهما.

ولا يؤخذ هذا الكلام على إطلاقه، وإنما له استثناء يشير إليه ابن طباطبا في كون هناك"أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حُصّلت وانتُقدت بُهرجت معانيها، وزُيفت ألفاظها ومُجّت حلاوتها، و لم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه، فبعضها كالقصور المشيدة والأبنية الوثيقة، الباقية على مر الدهور، وبعضها كالخيام الموتّدة التي تزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار، ويسرع إليها البلى، ويُخشى عليها التقوض"[1] فعملية حل الشعر وتحويله نثرا قد لا تنجح دائما، فهناك أشعار تخدع متلقيها ببهرجة معانيها، وزيف ألفاظها فيُظن فيها الجمال والكمال، إلا أنها إذا نُقضت أبنيتها وحُلت أواصرها، صارت فتاتا يستحيل معه إعادة البناء والتشكيل من جديد، وقد أطلق ابن طباطبا على هذا النوع من الأشعار: الأشعار المموهة"، أي الأشعار المقنعة بقناع العذوبة والزخرفة بينما داخلها هو عكس خارجها، وكعادته شبه ابن طباطبا الأشعار القابلة للنقص وإعادة البناء من جديد بالقصور المشيدة الثابتة الراسخة في الأرض على مر الزمن، بينما شبه الأشعار المموهة بالخيام الهشة التي توهنها الطبيعة برياحها وأمطارها.

وحتى يوضح ابن طباطبا فكرته عن التبادل العكسي بين الشعر النثر أعطى أمثلة على نظم المنثور، منها ما رواه من عطاء بن أبي صيفي الذي دخل على يزيد بن معاوية فعزّاه عن أبيه وهنأه بالخلافة وهو أول من عزّى وهنأ في مقام واحدٍ فقال:

"أصبَحْت رُزيت خليفة الله، وأعطيت خلافة الله وقد قضى معاوية نحبه: فيغفر الله ذنبه ووليت الرياسة، وكنت أحق بالسياسة فاشكر الله على عظيم العطية، واحتسب عند الله جليل الرزية وأعظم الله في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك"، فأخذه أبو دلامة فقال يرثي المنصور، ويمدح المهدي:

عينايَ واحدةٌ تُرى مسرورةٌ ... بإمامِها، جَذلى، وأُخْرى تَذْرفُ

تَبكي وتَضْحكُ تارةً فيسوءهَا ... ما أنْكرتْ ويسُرها ما تَعرفُ

فَيسوءها موتُ الخليفة أوَّلا ... ويسرّها أن قام هذا الأرأفُ"[2]

فأبو دُلامة هنا لم يأخذ ألفاظ "عطاء" وإنما أخذ فكرة الجمع بين معنيي التعزية والتهنئة في نصه المنثور وحولها إلى نص شعري.

---

[1] المصدر نفسه، ص 45.

[2] ابن طباطبا،عيار الشعر، ص 114، 115.

وإن كان ابن طباطبا قد أعطى أمثلة كثيرة عن نظم المنثور، فإنه لم يقدم مثالا واحدا عن نثر المنظوم، خصوصا وأنه شخص لا تعجزه الشواهد أو الأمثلة، ومهما يكن من لك فيكفيه أنه "أول من قال بمذهب التقريب بين الشعر والنثر"[1].

وبعد جعل المعنى المقصود القول فيه الشعر في الفكر نثرا، تأتي عملية إعداد وجمع ما يلائم هذا المعنى من ألفاظ وأوزان وقوافي بحسب قدرات الشاعر وإمكاناته اللغوية والنحوية والعروضية، وخبرته الفنية، وقد أطلق فخر الدين عامر على هذه المرحلة اسم "مرحلة الفكرة والتهيؤ العروضي"[2] أي مرحلة الإعداد والتهييئ.

***مرحلة التشكيل والإثبات:** بعد مرحلة المخاض الفكري واختيار المعنى وإعداد ما يشاكله من ألفاظ وأوزان وقوافي تأتي مرحلة التشكيل والإثبات بحيث إذا اتفق للشاعر بيت "يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لفنون القول فيه، بل يُعلّق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله"[3] أي أن الشاعر يقوم بتشكيل الأبيات من الألفاظ والأوزان المتناثرة في فكره من دون محاولة التنسيق بينها أو ترتيبها، فهو يسعى وراء تأليف أكبر قدر ممكن من البيات ولا يهم إن كانت تناسب غيرها أم لا. فهو يضم اللفظة إلى اللفظة ويزنهما بميزان معين حتى يشكل شطري بيت، وهكذا، أي أنه يحاول أن يشكل من الأفكار المكتظة في عقله مجموعة من الأبيات الشعرية التي تخدم المعنى المقصود. لذا يمكن أن نطلق على هذه المرحلة اسم مرحلة الصور المكتظة ونعني بها "أن الشاعر يكون في إحدى الصور فإذا به يلتفت فجأة فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها فضلا عن جزئية من جزئياتها"[4]، فالأولوية الأولى التي يضعها الشاعر في هذه المرحلة هي تركيب الأبيات فقط دون محاولة قرنها ببعضها أو مد العلة بينها، وحتى إن كانت بينها رابطة فإن الشاعر لن ينتبه لها، لأن فكره في هذه الأحيان يكون أشبه بفوضى الأفكار، ولا يستطيع أن يُقدّر مدى أهمية أو فعالية أي بيت يركبه في خدمة المعنى العام للقصيدة، ولعل هذا ما دفع عز الدين إسماعيل إلى التقليل من شأن الشاعر في عملية التشكيل بحيث اعتبر أن "تشكيل" مفردات اللغة ليس هو العملية التشكيلية التي يقوم بها الشاعر، وإن كان يشارك فيها أحيانا حينما ينحت أو يشتق صيغة جديدة لم يسبق استخدامها، وإنما تأتي عملية التشكيل تالية للمفردات ذاتها"[5] أي أن الفضل يعود للمفردات في تشكيل اللغة الشعرية لدى الشاعر، ودور هذا الأخير هو دور ثانوي، يحفظ له فضلا واحدا وهو احتواء فكره لهذه المفردات . وعز الدين إسماعيل بهذا الطرح لا يختلف كثيرا عن البنيويين في تعاملهم مع النص، وإهمالهم لصاحبه حتى وإن لم يعترف بذلك صراحة إلا أنه تحدث عن فضل المفردات وما هي إلا أحد عناصر البنية النصية،

---

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1، ص 222.

[2] فخر الدين عامر، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، ص 26.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43.

[4] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 94.

[5] المرجع نفسه، ص 56، 57.

وهمّش دور المؤلف وكأنه يقول للمتلقي في عملية القراءة أن الجدير بالشكر هو الكتاب وليس صاحبه، لأنك تعرف الكتاب وترى محتوياته ولا تعرف أو ترى صاحبه.

والملاحظ أيضا في النص السابق لابن طباطبا ذكره لعدم الترتيب بين فنون القول، أي أنه يطبق مفهوم الفن على الشعر، ويقصد به هنا "مجموع الأقوال المستخدمة للتعبير عن واحدة من المحاسن المسجلة في الصنافة التنميطية للفضائل والنقائص"[1] ، فالفنون عنده هي تلك الأقوال المتعددة المرصودة للتدليل على جزئية من جزئيات القصيدة استحسانا أو رداءة، وابن طباطبا استعمل مصطلح الفن كثيرا في عياره ولا يكاد يختلف في كل مرة عن المعنى الذي أوردناه.

***مرحلة التوفيق والترتيب:** بعد أن كان كل بيت في المرحلة السابقة منفصلا عن غيره بما يشكل كيانا قائما بذاته، آن الأوان للجمع والتوثيق بين هذه الأبيات المتفرقة فيقول ابن طباطبا "فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها"[2] فإذا بلغ الشاعر نصابا مناسبا من الأبيات يسمح بتكوين قصيدة كفّ عن التشكيل والتأليف وجنح إلى الترتيب والتوفيق بين الأبيات، بحيث يكون كل بيت مفضيا للبيت الذي يليه ومتمما لمعناه بمشاكلة وموافقة لا خلل فيهما. لذا يمكن أن نطلق على هذه المرحلة اسم مرحلة ترتيب الصور المتداخلة التي هي تلك الصور "التي يُسلم بعضها إلى بعض دون مبرر ظاهر، وليس لها ضابط من نظام أو ترتيب"[3] ،فالشاعر في هذه المرحلة يتلخص من تداخل الأبيات والصور وازدحامها بأن يجعل منها سلسلة متصلة منتظمة يتضح فيها المعنى العام بشكل متدرج، تساهم في إظهاره لملمة المعاني الجزئية وترتيبها ترتيبا منطقيا يسلس معه القول ويسهل معه الفهم: وتوظيفنا لمصطلح الصورة هنا نابع من كون تعاقب الأبيات هو في حقيقة الأمر تعاقب للصور أيضا، والمتلقي أو القارئ عندما ينظر إلى القصيدة فإنه ينظر إليها على أنها "مجموعة من الصور المتداعية التي تكمل كل منها الأخرى، فكل بيت في القصيدة يجب اعتباره صورة مطبوعة شبيهة بما يحدث في اللوحة الزيتية، بالإضافة إلى القافية والوزن يضيفان إلى العقيدة عناصر الصورة المسموعة، فتكون للقصيدة آثارها المرئية والموسيقية المسموعة في آن واحد"[4]، لذا يمكن أن نقول أن مرحلة التوفيق والترتيب هي المرحلة التي يبدأ فيها الاتصال بالمتلقي، أو على الأقل المرحلة التي يحسب فيها حسابا للمتلقي، ومراعاة دواعي المعنى والتعاقب والانسياب بين الأبيات ما هو في حقيقته إلا مراعاة لفهم المتلقي وتمهيد لبلوغ محبته واستحسانه.

كما أن الصورة على هذا النحو تتحول إلى "استعداد نفسي، وإيقاع لغوي يقتنص المعالم قطعة قطعة، تصوغها الكلمات وتسويها المقاطع، وقد يعرض عارض أو تثبُ فكرة طارئة فيزول بيت ويبدل شطر، ولكن

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 34.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43.

[3] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 95.

[4] رجاء عيد، القول الشعري، ص 89.

ثمة نغمة تتطلب بيتا ليتم التوافق التوقيعي"[1] ، فالقصيدة بأكملها هي صورة شاملة تتكشف من تناغم صور الأبيات والمقاطع، لكن يمكن أن يصيب بعض هذه الأبيات قصور أو خلل ما يعطلها عن أداء دورها التكميلي في مشروع القصيدة الشعرية، بما يقتضي التدخل ببعض إجراءات التعديل والتنقيح.

***مرحلة التعديل والتنقيح:** وهي المرحلة التي تسبق الإخراج النهائي للقصيدة الشعرية بحيث يتم خلالها تدارك جميع الأخطاء والمترلقات التي حدثت في المراحل السابقة، فيقول ابن طباطبا "ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرُمّ ما وهى منه ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله"[2].

فالشاعر بعد أن ينتهي من تأليف القصيدة، يبدأ في رصد مواطن الوهن والزلل فيها من منطلق رؤية ذاتية شخصية باعتباره المتلقي الأول لشعره، لذلك قال ابن طباطبا "يستقصي انتقاده" أي أنه الناقد الأول لعمله وفنه قبل أن يراه أو يسمعه جمهور المتلقين. وعملية التنقيح تتم بثلاث آليات هي أولا: التبديل وتمس الألفاظ المستكرهة وتعويضها بألفاظ سهلة، ثانيا: الترميم ويخص المناطق الواهية في بناء القصيدة، والوهي يتعلق بالمعنى وأسلفنا الحديث عنه في عيوب التلقي، ثالثا: النقل ويتعلق بتحريك القوافي ووضعها في مواضعها اللائقة والمناسبة لها من غيرها.

وابن طباطبا بتعديده لهذه الأبيات لم يأت بشيء جديد وإنما كشف عن حقيقة الإبداع الشعري في عصره وما يقوم به الشعراء بشكل عام أو أصحاب الصنعة بشكل خاص من الشعراء المولدين، فهو أعطى للشاعر صورة ملموسة عما يمكن أن يخطر بباله أو يجيش بوجدانه، أو بتعبير آخر جعل الشاعر يفكر بصوت مرتفع فقط.

ورغم ذلك حُمّل وزر هذه المراحل الإبداعية وعيب عليه تغيّر الأوزان وإثبات الأبيات من دون ترتيب أو تنسيق، وتبديل لفظة بلفظة، ونقل القوافي من مكان لآخر، والتفتيش عن قوافي مناسبة، واعتبروا ذلك مما يقتل روح وفيض وتدفق وحلاوة الإحساس في الشعر، كما أن "الفن الشعري الجميل الذي يرسم الإحساس بالكلمات، ويصور باللوحات اللغوية من الاستعارات والتشبيهات، قد تُحول من هنا إلى صناعة ممقوتة، بعيدة عن الطبع، مجافية للذوق، معادية لما يثيره الخيال في التعبير من انتفاضة حية، ومغناطيسية تجذب إليها نفوس المتلقين"[3].

---

[1] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 240.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43.

[3] فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، ص 236، 237.

فلقد تعود النّقاد أن يتعاملوا مع القصيدة وهي كيان كامل منتصب أمامهم من دون معرفة كواليس إنجازها أو الجوانب الخفية المسهمة في إنتاجها. ولما أماط ابن طباطبا اللثام عما خفي عنهم من آليات إبداعها اعتبروه قابض روح الشعر، ومصادر الأحاسيس والعواطف و لم يكتفوا بهذا فقط بل اتهموه أيضا بقتل الخيال في القصيدة من خلال "تناوله لأجزائها تناولا صناعيا"[1]، وكذلك من خلال إشاراته المتكررة لمصطلح العقل وإعلانه بأن الشعر نتاج الوعي المطلق في غير ذي موضع كقوله:"وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تمييز الأضداد"[2]، وفي قوله أيضا: "فواجب كل صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه (...)، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه"[3] بالإضافة إلى ذكره مصطلح الفهم الذي هو دور من أدوار العقل أيضا. فكل هذه الدلائل وغيرها مع عدم ورود الخيال كمصطلح صريح في عيار الشعر لابن طباطبا أدت إلى اتهامه بإغفال وإهمال ركن الخيال في العملية الإبداعية. صحيح أن ابن طباطبا لم يذكر الخيال ذكرا صريحا لكن هذا لا يعني عدم إدراكه لأهمية هذه الملكة في الصناعة الشعرية ورغم ذلك نجده تحدث عن صحة الطبع أو الموهبة وهي قدرة من قدرات الخيال، كما تحدث أيضا عن الصورة في مواضع عديدة، كان أوضحها في باب التشبيه وضروبه وأوَلْيَسَت الصورة "أداة الخيال، ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[4]، كما أن منهجه التعليمي الذي يسعى من ورائه إلى وضع قواعد لعلم الشعر وتسيير فهمه وصناعته، فرض عليه التعامل مع الأمور الحقيقية الملموسة والاستشهاد بأمثلة من الواقع بعيدا عن الماورائيات والجوانب الميتافيزيقية وأساليب المجاز والفلسفة في قوله: "(...) وحقيقة لا مجاز معها فلسفيا"[5] فهو يحاول أن يضع بين يدي المتعلم أو الشاعر المبتدئ دروسا عملية تطبيقية مدعمة بأمثلة واقعية لتحقيق أكبر قدر من الفائدة ولبلوغ نتائج إيجابية ملموسة، ومع ذلك نصادف لديه بعض التعابير الدالة على الجوانب الداخلية الخفية في الكيان الإنساني كالروح والنفس مثل قوله: "إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها"[6]، وفي رأيي أن الروح والنفس هما من جنس الخيال في غموضهما وتعقيدهما وهما أيضا من الملكات التي تعجز معرفة الإنسان على الإحاطة بهما. كما نجد ابن طباطبا قد قرن الشعر بالفن عدة مرات حسب ما أسلفناه من قبل، والفن الأدبي هو في "الآن نفسه خيالي وتمثيل للواقع، متفرد ومتعالق، هذان الزوجان من الخصائص أساسيان"[7] بمعنى أن الخيال هو شريك أساسي وفعال في العملية الإبداعية وإغفاله ذِكْرا لا ينفي شراكته ولا يلغي وجوه، وفي كثير من الأحيان عندما يحاول الشاعر التعبير عن أفكار معينة أو عواطف أو أحاسيس يمتزج الخيال لديه بالحقيقة، بحيث يصعب الفصل بين

(1) المرجع نفسه، ص 237.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43.

(3) المصدر نفسه، ص 161.

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 14.

(5) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص169.

(6) ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 54.

(7) ايرليخ فكتور، الشكلانية الروسية،ص 65.

تآلفهما فتكون "نقطة الانطلاق من الواقع، ثم يضم الشاعر إليها إضافات خلاقة من خياله، لتؤلف في النهاية شيئا جديدا مبتدعا"[1]،وما عرضه ابن طباطبا من مراحل لإنتاج القصيدة خير دليل على ديناميكية الخيال في تطوير المعاني وتفريعها إلى أشطر وأبيات، وعلى ما له من لمسات فنية في نقل وتبديل الألفاظ والقوافي.

ب- الوحدة في القصيدة:

أشار ابن طباطبا إلى الوحدة في القصيدة تحت باب تأليف الشعر، وتعني عنده اتصال أول الكلام بآخره دون حشو أو تباعد فيقول: "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدّم بيتا على بيت دخله الخلل (...) بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا، وحسنا، وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف (...) حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا (...) لا تتناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها"[2] . من هذا النص نلاحظ أن ابن طباطبا قد وضع معايير وشروط للوحدة في القصيدة تتمثل في:

*اتصال أول القصيدة بآخرها.

*عدم تقديم بيت على آخر.

ثم يضيف شروطا أخرى من خلال قوله: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يحمل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، يُنسي السامع المعنى الذي يسوق القول فيه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله"[3]، فيعضد الشرطين السابقين بشروط أخرى هي:

*المجاورة والملاءمة بين الأبيات.

*المجاورة بين الكلمة وأختها وعدم المباعدة.

*اجتناب الحشو الذي ليس من جنس الكلام.

*المشاكلة بين المصراعين في البيت.

والتزام الشاعر بشروط الوحدة السابقة يؤدي إلى استمالة المتلقي، وجعله يندمج في أجواء القصيدة، حتى أنه يمكن أن يبلغ درجة التنبؤ بما سيقوله الشاعر من كلمات وهي أقصى درجات المشاركة بين المبدع

(1) طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ص 100.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 167.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 165.

والمتلقي، فيقول ابن طباطبا "فإذا كان الشعر على هذا المثال سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إتماما يوجبه تأسيس الشعر كقول البحتري:

سَلبوا البيضَ قبْرَها فأقامُوا ... لِطُباها التَّأويلَ والتَّنْزيلا

فَإذا حارَبوا أذلّوا عَزيزًا ... .

فيقتضي هذا المصراع أن يكون تمامه: "وإذا سالموا أعزّوا ذَليلا"[1].

وابن طباطبا يقترب بهذا الطرح من المفهوم الحديث للتلقي من حيث مشاركة المتلقي في إنتاج أو إعادة إنتاج النص، مع اختلاف بسيط هو أن المتلقي هنا يتوقع تمام النص ولا يعيد إنتاجه من جديد، بل إن شدة التلاحم والاندماج بين المتلقي والنص تؤديان إلى استشراف واستشعار ما يمكن أن يكون تتمة للبيت الشعري، وتسع مفهوم الوحدة هنا عند ابن طباطبا من المجال الضيق الذي هو وحدة القصيدة إلى وحدة أكبر هي الوحدة الشعورية بين المتلقي والنص، أو الوحدة الإبداعية بين المتلقي والشاعر، فالمتلقي عندما يؤلف مصراعا مشاكلا للمصراع الأول وبالطبع يكون مشاكلا للقصيدة كلها وزنا وإيقاعا، فإنه بالضرورة قد وصل إلى درجة التوقُّد الشعوري والإبداعي النابعين من وحدة التصور، ثم يذهب ابن طباطبا إلى إعطاء تقنية جديدة في ضبط الأبيات الشعرية وأغلب الظن أنه لم يسبق إلى مثلها، وهي تغيير مواقع المصاريع الشعرية في الأبيات، ومن الأمثلة التي أوردها قول "امرئ القيس:

كأنّي لم أرْكَب جوادا للَذَّةٍ ... و لم أتبَطَّن كاعِبا ذات خَلخالٍ

و لم أسْبأ الزِّق الرّوي و لم أقلْ ... لخيلي كُري كرَّة بَعْد إجفالِ

فلو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسج فكان يروى:

كأني لم أركبْ جوادا و لم أقُلْ ... لِخيلي كرّي كرّةً بَعد إجفال

و لم أسبأ الزقَّ الرّويّ للذةٍ ... و لم أتَبَطّن كاعبا ذاتَ خِلخالٍ[2]

وهذه التقنية النقدية التي أشار إليها ابن طباطبا هي ما يطلق عليه اليوم في النقد المعاصر تبادل المواقع الدلالية أو التناسخات الدلالية[3] ، وهي تقنية تؤكد الوحدة في القصيدة بمشاكلة الأبيات لبعضها البعض من خلال مشاكلة مصاريعيها معنى ووزنا وقافية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 168.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 165.

[3] رجاء عيد، القول الشعري، ص 79.

في كل النصوص السابقة وجدنا عند ابن طباطبا إشارات وتلميحات إلى الوحدة في القصيدة لكنه لو يوضح نوع هذه الوحدة، إن كانت عضوية أو موضوعية أو شيئا آخر؟ فعندما يتحدث عن اتصال أول القصيدة بآخرها، والمجاورة بين الكلمة وأختها واجتناب الحوشي من الكلام، وتبديل مواقع المصاريع، وتعديد مراحل إنتاج القصيدة، والجسم والروح نظن أنه يقصد الوحدة العضوية، لكن "رجاء عيد" ينفي إمكانية توافر الشعر أو القصيدة على الوحدة العضوية إذ يقول: "وفيما يخص القصيدة أو الشعر بوجه عام فإن الصور الفنية في تركيبها العضوي، وكذلك القصيدة في بنائها الكلي في المعنى الضيق لا تمثلان وحدات عضوية لأنها ليست كائنات عضوية قابلة للنمو والوفاة على أن الذي يشفع لهما هو التأمل في مولدهما، وفي التطور البطيء الذي يدفع كلا منهما للتشكل في صيغتها النهائية، وهنا يمكن القول بأن هناك عملية لا شعورية تدخل في تكوينهما، كما أن هناك لحظات من الترقب ولحظات من التركيب الإلهامي"[1].

فرجاء عيد يعترض على الوحدة العضوية في القصيدة من حيث التسمية في الأساس لأنها ليست كائنا حيا ينمو ويتطور، حتى وإن كانت تمر هي أيضا بنوع من التطور والنمو أثناء إخراجها وإنتاجها، كما أن الوحدة العضوية عنده ليست مجرد وصل بين البداية والنهاية أو اعتماد المجاورة والملاءمة بين الأبيات والكلمات، وإنما الوحدة العضوية شيء أكبر بكثير، فهي تلاحم المشاعر والعواطف والأفكار، والصور الخيالية وحتى اللغة نفسها في قالب واحد، وباتباع هذا الرأي نجد أن ابن طباطبا لم يقصد الوحدة العضوية، فهل كان يقصد الوحدة الموضوعية يا ترى؟

قد يعتقد القارئ أن ابن طباطبا عندما قال بوجوب أن تكون القصيدة كلها على كلمة واحدة أنه يشير إلى الوحدة الموضوعية، لكنه في الوقت نفسه يتحدث عن التخلص في الأغراض الشعرية بقوله: "فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق (...)"[2].

والتخلص من غرض إلى غرض هو في حقيقة الأمر تخلص من موضوع إلى موضوع، فالأغراض الشعرية هي موضوعات تختلف بحسب مقتضيات الحال والمقام، فموضوع المديح يختلف عن موضوع الهجاء، وموضوع الغزل يختلف عن موضوع الرثاء وهكذا، وبالتالي لا يمكن أن نقول أن هناك وحدة في الغرض، وانتفاء وحدة الغرض ينفي بالضرورة الوحدة الموضوعية.

جاء إحسان عباس بتصور جديد للوحدة عند ابن طباطبا من خلال إكثاره لاستعمال الأمثلة الصناعية عن بعض المنتجات اليدوية، وكذا تصوير الشاعر على أنه "نسّاج حاذق يفوف وشيه بأحسن تفويق، ونقاش

[1] المرجع نفسه، ص 72.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 44.

رقيق يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، وناظم جوهر يؤلف بين النفيس منها والثمين"[1]،بالإضافة إلى وصفه للأشعار بالسبائك المفرغة والعقود المنظومة، والملابس الموشاة وغيرها من الصفات، كل هذا جعل إحسان عباس يلمح إلى أن الوحدة عند ابن طباطبا هي وحدة صناعية[2]، كما ظهر هناك مصطلح جديد للوحدة هو الوحدة الأدائية التي هي حاصل جمع وحدتين "وحدة النسيج للعمل الفني ووحدة البناء أو الهيكل الهندسي للعمل الفني ككل"[3].

ولو تتبعنا هاتين الوحدتين عند ابن طباطبا لوجدنا لديه إشارات عنهما، فوحدة النسيج في العمل الفني يقابلها عند ابن طباطبا ما أورده في بابي الشعر المحكم النسج والرديء النسج، بالإضافة إلى باب الشعر المتكلف النسج، كما أن عبارة النسج ترددت كثيرا عنده، حسب ما أوضحناه في مبحث عيوب ومحاسن التلقي من قبل، كما نجده أيضا تحدث عن وحدة البناء في مجرى حديثه عن التناسب بين الألفاظ والمعاني في الأبيات بقوله: "وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها"[4] مما يجعل هذا النوع من الوحدة متوافرا لدى ابن طباطبا، وعلى العموم ومهما يكن من اختلاف حول نوع الوحدة التي قصدها بن طباطبا فالشيء الوحيد الذي لا يمكن أن نجزم به هو أن ابن طباطبا أو غيره من نقاد العرب قد وصل إلى مفهوم الوحدة بالشكل الذي هي عليه في النقد المعاصر، ونكتفي بالقول أن ابن طباطبا قد لمس لمسا فنيا بعض خصائص الوحدة العضوية، وفي هذا فضل يضاف إلى رصيده وإلى رصيد النقد العربي القديم. وحتى لا نخرج من مجال الوحدة خالوا الوفاض لا بأس من أن نفترض أن ابن طباطبا قد قصد بالوحدة تلك الوحدة الفنية التي تضم بين ثناياها إبداع المؤلف، وجمال النص وإعجاب المتلقي.

جـ- المطالع والمخالص:

لقد اعتبر ابن طباطبا المطالع والمخالص من أهم العناصر في القصيدة والتي يجب أن ينتبه إليها الشاعر لأنها من العوامل المقررة للقيمة الجمالية للقصيدة، ومن النقاط التي يصطدم بها المتلقي في تلقيه للقصيدة الشعرية، فيقول عن المطالع: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يُساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة فيه، والتعريض الخفي، الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر، الذي لا سِتر دونه فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما"[5] ، لقد أطلق ابن طباطبا على المطالع هنا مصطلح الابتداء وهو من المصطلحات المتداولة في التراث النقدي العربي، بالإضافة إلى استعماله لعبارة

---

(1) المصدر نفسه، ص 43.

(2) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 138.

(3) رجاء عيد، القول الشعري، ص 71.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 42.

(5) ابن طباطبا، عيار الشعر,ص 55.

"استفزاز السامع"، والاستفزاز هنا بمعنى استثارة المتلقي ولفت انتباهه، وهو بلك يقترب من النقد الحديث فيما يتعلق باستجابة المتلقي. واستفزاز المتلقي عند ابن طباطبا يتم بأسلوبين:

أولا: التصريح في الابتداء بما يعلم المتلقي قبل بلوغ وسط النص أو القصيدة، أي عدم مفاجأة المتلقي بمعلومة أو خبر جديد، ويسمى هذا في النقد المعاصر بالفعل التعبيري Locutionary ويعني "الفعل الصريح بدلالته الواضحة"[1].

ثانيا: التعريض الخفي الذي يكون ستره أحسن من ظهوره ويطلق عليه في النقد المعاصر الفعل التمريري Illocutionary ويعني: "نقل المتكلم المعنى الذي يقصده من خلال تمريره تحت غطاء معنى آخر"[2]، وهذا الأسلوب المزدوج عند ابن طباطبا والمتراوح بين التصريح والتعريض وبين الإظهار والإخفاء سوف يخلق عند المتلقي نوعا من الحلاوة والتشويق، بما يجعله أكثر تواصلا وتفاعلا مع النص ليحدث لديه في النهاية شعور الاستحسان والتقبل أو ما يشبه البشرى المفرحة، وهذا هو الفعل التأثيري perlocutionary[3]، ومن أمثلة هذا الفعل أيضا الشتم بالكلمات الجارحة التي يكون وقعها على المتلقي آلم من وقع السياط أو السيف.

ويذهب ابن طباطبا إلى تسمية المطالع في موضع آخر بالمفتتحات ويحذر الشاعر من الحديث فيها عما ينفر المتلقي ويبعده، أو يثير لديه شعور التطير، لذلك يقول: "وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يُستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف أقفار الديار وتشتت الأُلاّف، ونعي الشباب، وذم الزّمان"[4]، ومن الأمثلة التي يوردها على التطير في الافتتاحات قول أبي نواس للفضل بن يحي البرمكي:

أرَبْعَ البِلى إنَّ الخشوعَ لبادِي ... علَيكَ وإنّي لم أخُنْكَ ودادِي

وتطير منه فلما انتهى إلى قوله:

سَلامٌ على الدّنيا إذا ما فُقِدتمْ ... بَني بَرْمكٍ من رائِحينَ وغادِي

فاستحكم تطيره، فيُقال إنه لم ينقضِ إلا أسبوع حتى نزلت به النازلة[5]

واعتبر ابن طباطبا أيضا التشهير بأسماء النساء أو بأسماء من لهم قرابة أو صلة بالممدوح من المكروهات التي يجب تجنبها. وروى من شاعر اسمه أرطأة بن سُهيّة أنشد عبد الملك بن مروان أبياتا قال فيها:

---

(1) بول ريكور, نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى), ترسعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب, ط1 ,2003 ,ص 41.

(2) المرجع نفسه,ص 41.

(3) المرجع نفسه,ص 41 .

(4) ابن طباطبا, عيار الشعر,ص 162.

(5) ابن طباطبا، عيار الشعر ،ص 162.

رأيتُ الدّهرَ يأكلُ كلَّ حيٍّ كأكلِ الأرض ساقِطَةَ الحديدِ
وما تبغي المنيةُ حين تغْدو سِوى نفس ابنِ آدمَ مِن مزيدِ
وأحسَبُ أنّها تَشْكرُ يومًا تُوفـــي نَذْرهـــا بأبي الوَليـــدِ

فقال له عبد الملك ما تقول ثكلتك أمك؟ فقال: أنا أبو الوليد يا أمير المؤمنين، وكان عبد الملك يكنى بأبي الوليد أيضا، فلم يزل يعرف كراهة شعره في وجه عبد الملك إلى أن مات"[1]، إلى جانـــب المطـــالع أو المفتتحات هناك المخالص أيضا ونجدها في التراث النقدي العربي أحيانا باسم "الخروج"، والمقصود بها الانتقال من غرض إلى غرض آخر في القصيدة، أو التوجه من فكرة إلى فكرة في سلاسة وليونة وبساطة من دون إشعار القارئ أو السامع بتقطع الكلام أو تحويله فيقول ابن طباطبا: "ومن الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني، التي أرادوها من مدح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطفوا في صلة ما بعدها بها فصارت غير منقطعة عنها، ما أبعده المحدثون من الشعراء دون من تقدّمهم لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد، وهو قولهم عند وصـــف الفيافي وقطعها بسير النوق، وحكاية ما عانوا في أسفارهم: إنّا تجشمنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح"[2].

ومعنى هذا أن المحدثين قد تفوقوا على القدماء في حسن تخلصهم ولطف تنقلهم بين الأغراض والأفكار بما فرضته عليهم ظروف الحضارة والاحتكاك بغيرهم من الأمم، بينما القدماء لم يبارحوا النموذج الجـــاهلي الذي سنه لهم امرؤ القيس فيستهلون قصائدهم بالبكاء والاستبكاء على الأطلال ثم يخلصون إلى وصف الفيافي والقفار، والرحلة والراحة والظلمان وبقر الوحش والذئاب وغيرها من المواضيع التي تواترت في شعر الجاهليين. ومن الأمثلة التي يوردها ابن طباطبا على حسن التلخص قول محمد بن وهب في انتقاله من وصف الـــديار إلى وصف شوقه:

طَللانِ طالَ عليهما الأمدُ دثَرا فلا علمٌ ولا نَضـــدُ
لَبسَا البِلى فكأنَّما وجَدا بَعْد الأحبّةِ مثلَ ما أجدُ[3]

ثم يذهب ابن طباطبا إلى إعطاء جملة من التخلصات التي جرت عليها عادة الشعراء المحدثين كالانتقال من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والروّاد، ومن وصف الظلمان والأعيار إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المغاور والفيافي إلى وصف الطرد والصيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر... الخ، بحيث يكون هذا الانتقال "بألطف تخلص وأحسن حكايـــة، بـــلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به ممتزجا معه"[4] فالتخلص عند ابن طباطبا قائم على التمازج والتآلف بين معاني الأبيات، فيكون كل بيت مفضيا للبيت الذي يليه متمما ومكملا له دون اختلاف أو تباين،

[1] المصدر نفسه،ص 163.
[2] المصدر نفسه، ص 149.
[3] المصدر نفسه، ص 151.
[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 44.

وكأن القصيدة بهذا الشكل تشبه سباق التتابع الذي يسلم فيه كل عداء العصا للعداء الذي ينتظره يكمل بها التنافس، وهذا الأخير يسلمها لآخر حتى نهاية السباق من دون خروج على المضمار أو توقف أو تقطع.

وهدف ابن طباطبا من تلقين الشاعر المبتدئ كيفية امتلاك ناصية الشعر والبرع في صناعته هو استمالة المتلقي من خلال تحقيق الغرض الجمالي في الشعر أو كما سماه قاسم مومني "المطلب الجمالي"[1] الذي يقوم عنده على شرطي الاعتدال والموافقة، إذ يقول: "وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال "تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[2]، فالاعتدال صفة من صفات الشعر الحسن البعيد عن الاضطراب والخلل، والاعتدال في الشعر حسب ابن طباطبا يكون بتوافر ثلاثة شروط هي: صواب المعنى، وحسن الألفاظ وصحة الوزن مشبها ذلك بالغناء المطرب الذي "يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دونما سواه فناقص الطرب"[3]، فالاعتدال لا يكون بالطرب الإيقاعي فقط وإنما بفهم المعاني والألفاظ المرافقة للحن أيضا، ونقصان شرط من الشروط الثلاثة الآنفة يؤدي إلى إحداث الاضطراب وبالتالي إنكار الفهم له والابتعاد عنه.

كما ربط ابن طباطبا الموافقة بحالات النفس ودواعيها بحيث تتقبل ما وافق هواها، وتنفر مما خالفه، والموافقة يمكن أن تكون أيضا من جهة الحال التي قيل فيها الشعر، يقول ابن طباطبا: "ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها: كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يُكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يُسرّ به من الأولياء وكالهجاء في حال مباراة المهاجي، والحط منه حيث يُنكر فيه استماعه له"[4].

فلكل حال مقال يناسبها ويواتيها بما يرضي السامع والمتلقي، وابن طباطبا في جعله للمطلب الجمالي من ناحية الاعتدال والموافقة، خالف وباين من يرى أن الحكم الجمالي مرتبط بالصنعة وحدها[5].

والشعر المعتدل، الموافق لهوى النفس والحال التام البيان، اللطيف المعنى، العذب اللفظ، الجميل الوزن، يمازج الروح ويلائم الفهم، فيكون أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرُّقى وأشد إطرابا من الغناء، فيسل السخائم، ويحل العقد، ويشجع الجبان، ويشد العزائم، ويقوي الهمم ويجلي الغمم، ويخفف السأم، ويلهب الخاطر، ويعجب الناظر، ويروق السامع ويقرب القارئ.

---

[1] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع هجري، ص 136.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53.

[3] المصدر نفسه، ص 53.

[4] المصدر نفسه، ص 54.

[5] أحمد زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 221.

ونجد ابن طباطبا إشارة إلى نوع خاص من الشعر جرت عليه سنن العرب، بحيث لا يفهم معناه من المتلقي إلا إذا كان عالما عارفا بعاداتهم وتقاليدهم وخرافاتهم وأساطيرهم، كحكمهم على الرجل الذي أحب امرأة وأحبته بأن يشق برقعها وتشق هي رداءه وإلا فسد حبهما ويصور "عبد بني الحسحاس سحيم" هذه العادة في قوله:

فَكمْ قَد شقَقْنا من رداءٍ مُحَبّر ... ومِن برقُع عن طَفْلةٍ غَيْر عانسٍ

إذا شُقّ بُردٌ شُقَّ بالبُردِ مِثْله ... دَواليك حتَّى كُلُّنا غَيْرُ لابِسٍ

أو كعقدهم خيطا يسمونه "الرّتَم" في غصن شجرة أو ساقها، إذا سافر أحدهم، وتفقد ذلك الخيط عند رجوع المسافر منهم فإن وجده على حاله قضى بأن أهله لم تخنه، وإن رآه قد حلّ حكم بأنها قد خانته، ومن ذلك قول الشاعر:

هَل يَنْفعنَك اليومَ أن هَمَّتْ بِهم ... كَثرةُ ما توصِي وتَعْقادُ الرَّتَم

خانَتْه لما رأتْ شَيبًا بمَفْرِقِهِ ... وغَرَّهُ حَلْفُها والعَقْد للرَّتَم[1]

فالمتلقي الذي يجهل سنن العرب وعاداتها، كشق الملابس أو كعادة الرتم فإنه لن يفهم مقاصد الشعراء، أما لو كان مطلعا على هذه العادات، حينها يمكنه أن يفهم أشعارهم بسهولة ويسر، ويُطلق على هذا النوع من الفهم في النقد الحديث "التفسير بالمعاني الهامشية"[2]، بحيث تمثل المرجعية المعرفية بأساطير العرب لدى المتلقي المعاني الهامشية التي سيفسر بها المعاني النصية.

وعلى العموم فإن امتلاك ناصية الشعر هي من السبل المؤدية إلى استمالة المتلقي ونيل رضاه من خلال إنتاج بارع للقصيدة الشعرية، والتزام حدود الوحدة فيها وتحسين مطالعها ومخالصها.

3-2- الاحتيال في السرقة الشعرية: إن قضية السرقات الشعرية، هي من أهم القضايا النقدية التي شاعت في التراث النقدي العربي، بحيث لا تكاد تخلو المدونات النقدية القديمة من ذكرها بما جعلها أشبه بالتقليد أو الطقس الذي يمارسه الناقد العربي القديم ويجد فيه متعة ولذة الكشف عن سرقات الشعراء من بعضهم، والسرقات الشعرية "مظهر من مظاهر النقد التطبيقي الذي يتغيى الحكم على الشاعر من خلال النص، وهو النقد القائم على تتبع نمو المعنى فيما بين الشعراء، للوصول إلى أي منهم كان أسبق في إبرازه إلى الوجود الأدبي، أو إلى أيهم كان أحسن في تصويره وإخراجه وإن كان مسبوقا إليه"[3]، وأكثر من معاني من هذه المشكلة هم الشعراء المحدثون لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن شعر القدماء جودة أو جمالا نُعتوا بالضعف والهوان وإن قلدوهم اتهموا بالسرقة، فكانت تلك محنتهم كما قال ابن طباطبا.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 73-80.

[2] نقولا سعادة، قضايا أدبية، ص 55.

[3] طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ص 70.

كما تعتبر قضية السرقات الشعرية إحدى مشكلات التلقي إلى جانب كل من اللفظ والمعنى، والقديم والجديد، الطبع والصنعة وغيرها من القضايا التي سبق تناولها، وكشف السرقات بين الشعراء لا يتأتى إلا للمتلقي الناقد الذي خَبَر فنون الشعر وأقوال الشعراء، وابن طباطبا في تناوله لهذه القضية نجده يعالجها من جوانب مختلفة، ويدل الشاعر على طرق معينة إن اتبعها كان له فضل أشعاره من دون أن يُتّهم أو يؤاخذ على السرقة.

وأول هذه الطرق التي ينصح بها الشاعر هي الاقتداء بالمحسن فيقول: "فليس يقتدى بالمسيء إنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجل له إلا القليل"[1]، فالتراث الشعري واسع فسيح لكنه ليس على مستوى واحد من الجودة والإتقان، لذا يجب على الشاعر المحدث أن يتخير من قصائد التراث أجودها، ويتبع من الشعراء أحسنهم.

ثم يحذر الشاعر من الإغارة على معاني الشعر ونسبها لنفسه فيقول: ولا يُغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته، أو يوجب له فضيلة، بل يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذرب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد عبد الله القسري، فإنه قال: حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل علي. فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتذهيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته[2].

يرى ابن طباطبا أن تغيير الألفاظ والأوزان في الأشعار المسروقة هو من الإغارات والتمويهات التي يسهل كشفها، لذلك يوجه الشاعر إلى طريقة أخرى أنجع وأسلم وأبعد عن الحرج والمساءلة هي إمعان النظر في أشعار القدماء والتعود على قرضها حتى ترسخ في الذهن وتلتصق بجدران القلب، ومن خلال إعادتها وتكرارها تثبت في الطبع وتصبح مادة من مواده، كالسبيكة المصقولة من معادن مختلفة فلا تميز من أيها أفرغت، ويستشهد بخالد بن عبد الله القسري الذي حفّظه والده ألف خطبة ولما طُلب منه تناسيها بقيت أصولها وألفاظها محفورة في ذهنه وأصبحت زادا ينحت منه مختلف الكلام في سهولة ويسر، وبذلك "يخرج ابن طباطبا بفكرة جديدة –وإن كانت مبنية على فكرة الرواية أصلا- لها قيمتها حقا في ميدان الأدب والنقد، وهي فكرة التمرس بآثار السابقين، لا نقلها أو محاولة السرقة منها" [3]، وقد سميت هذه الفكرة فيما بعد عند

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 47-48.

[3] محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، 1958، ص 92.

من تلى من النقاد أمثال الآمدي والقاضي الجرجاني بالدربة والمران أو كما أطلق عليها الجرجاني "صحة الطبع وإدمان الرياضة" [1]، كما يوافق مفهوم الإطلاع على آثار الشعراء السابقين عند مصطفى هدارة مصطلح "الإطار الشعري"[2] ، والذي يعتبره من أهم ركائز وشروط الإبداع الفني.

فإن لم يستطع الشاعر أن يسلك سبيل الحفظ ورياضة الذهن بأشعار السابقين، فهناك طرق أخرى يمكن أن تنطلي على المتلقي ويستحيل عليه معها كشف السرقة أو استبيانها، فيقول ابن طباطبا "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه (...) ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها، وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله، وجعله شعرا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، كالصبّاغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة"[3].

لقد أوردت هذا النص على طوله لأهميته، فهو بمثابة دليل مساعد للشاعر باحتوائه على جميع الثغرات والمنافذ التي يمكن أن يفلت منها من دون أن يمسك عليه ممسك أو تشوبه شائبة، وذلك باتباع الطرق التالية:

1) إخراج المعاني المسروقة في كسوة جديدة وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، والمقصود بالكسوة هنا الألفاظ، ومن الأمثلة الشارحة لهذا قول أبي نواس:

تَدور علينا الرَّاح في عسجديةٍ ... حَبَتْها بأنواعِ التصاوير فارسُ

قرارتُها كسرى وفي جنباتِها ... مهًا تدَّريها بالقسيِّ الفوارسُ

فللخمر ما زُرَّت عليه جُيوبُها ... وللماء ما حازَت عليه القلانِسُ

أخذه أبو الحسين محمد بن أحمد بن يحي الهمذاني الكاتب فقال:

ومُدامة لا يبتَغي من ربِّه ... أحدٌ حباهُ بِها لَديهِ مزيدَا

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 413.

[2] محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 254.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 113، 114.

في كأسها صورٌ تُظَنُّ لِحُسْنها غُربا بَرَزْنَ من الجِنانِ وغيدَا
فكأنَّهنَّ لَبَسْنَ ذاكَ مَجاسِـــدًا وجَعَلْن ذا لِنحورِهِنَّ عُقودَا

فهذا أبدع ما قيل في هذا المعنى وأحسنه[1].

2) تدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، حتى لا يُرتكب أي خطأ أو يتـــرك أي أثـــر يمكـــن أن يكشف من خلاله، والشاعر في هذه العملية أشبه بسارق البنك الذي إن غفل للحظة أو أخطأ في موضع قدمه قد يُشعل جميع أجهزة الإنذار فيُمسَك متلبسا بجرمه.

3) إلطاف الحيلة في الأخذ والاستعارة، ومفهوم الحيلة عند النقاد القدامى يخلو "من كل دلالة سلبية فهي عندهم مظهر من مظاهر الخوف والمهارة وأمارة من أمارات جودة النظر"[2].

4) عكس المعاني واستعمالها في غير الجنس الذي أخذت منه، فما كان في المديح نُقل إلى الهجاء، وما كان في وصف الحيوان استعمل في وصف الإنسان وفي هذا شبه بمذهب تبادل المواقع الدلالية الذي أشرنا إليه فيما سبق.

5) تناول المعنى اللطيف في المنثور من الكلام وتحويله إلى شعر منظوم وهذا من أحسن وأخفى الطرق التي يصعب كشفها تماما، كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة ثم يعيد صياغتهما من جديد بأحسن مما كانا عليه فلا يعلم أحد شكلهما القديم "ولا شك أن ابن طباطبا هو أول من جعل الأخذ من النثر من الســـرقات الحسنة، فقد لاحظ النقاد من قبله هذا النوع من الأخذ، ولكن لم يجعلوه من بين قواعد السرقة المستحسنة"[3]

وعلى العموم فإن ابن طباطبا بإرشاده للشاعر وتعليمه هذه النهج والسبل التي ينأى بها عن دائرة الاتهام بالسرقة، إنما أراد أن يجد مخرجا للشاعر المحدث من الأزمة والمحنة التي خلقها استنفاد القدماء لجميع المعاني البديعة والألفاظ الجميلة، فيستأثر بفضل شعره، ويُقدّر أحسن تقدير، كما أنه قصد أن يركز اهتمام المتلقي على الجوانب الجمالية والفنية في الشعر والقصيدة بعيدا عن شكوك السرقة ومعطلاتها.

3-3- التفنن في التشبيهات: يعد باب التشبيه من أهم الأبواب عند ابن طباطب، عرض فيه لسنن العرب في تشبيهاتها المستمدة من حياتها، بأفراحها وأحزانها، ومن بواديها وقفارها وخيامها، ومعاركها وتجاربها فتضمنت أشعارها ما أدركه حسها وعياتها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، ومن جميل المشاعر وقبيحها ابتداء من ميلادها إلى موتها فإذا "فتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفـــة تتدرج أنواعها، فبعضها أحسن من بعض و بعضها ألطف من بعض فأحسن التشبيهات مـــا إذا عكـــس لم يُنتقض، بل يكون كلٌّ مُشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى، وربما أشـــبه

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 112.
[2] شكري المبخوت، جمالية الألفة، ص 21.
[3] محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 93.

الشيء الشيء صورة وخالفه معنى وربما أشبهه معنى وخالفه صورة وربما قاربه ودناه أو شامه، وأشبه مجازا لا حقيقة" [1].

فالتشبيهاتمتفاوتة متباينة عند ابن طباطبا في حسنها ولطفهـــا وصـــورها ومعانيهـــا، إلا أن أحســـن التشبيهات ما عُكست لم تُنتقض، لتقارب المشبه بالمشبه به، ووجه الشبه قد يكون صورة ومعنى، أو صـــورة دون المعنى أو معنى دون الصورة، أو مجازا لا حقيقة.

والتشبيه عند ابن طباطبا يهدف إلى "إقامة علاقة بين شيئين لاشتراكهما في صفة أو حالة، أو لاشتراكهما في أكثر من صفة وفي أكثر من حالة، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية أو إلى مشابهة في الحكـــم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الشيئين المتشابهين دون أن يكون من الضروري اشتراكهما في الهيأة المادية، أو في كثير من الصفات الحسية"[2]، ولتوضيح جوانب المشابة جعل ابن طباطبا ضروب التشبيه تتم من جهـــات متعددة كالصورة والمعنى والهيأة والحركة واللون والصوت. وكلما اجتمعت صفتان أو ثلاث صفات من هذه الجهات في التشبيه تأكد صدقة وحسن الشعر به، ثم يعمد إلى إعطاء أمثلة عن كل ضرب من ضروب التشبيه ونذكر منها:

1) تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيأة: لم يكن ابن طباطبا أول من تكلم عن الصورة أو أشار إليها، فقد سبقه إلى ذلك الجاحظ عندما اعتبر الشعر صياغة وضربا من التصوير، كما أنها وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: "الذِي خلَقَكَ فسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ ،في أيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ" [الانفطار، آية:7،8]

والصورة بهذا الشكل تعني الشيء المجسم القابل للرؤية البصرية، ومن الأمثلة التي استشهد بها ابن طباطبا على هذا النوع من التشبيهات قول امرئ القيس:

كأنَّ عيونَ الوحشِ حولَ خِبائنَا وأرْحُلِنا الجَزعُ الذي لَمْ يُثَقَّبِ[3]

فالعيون تشبه الخرز غير المثقوب في شكله المستدير ولكلاهما وجود مادي ملموس، يُرى بالعين المجردة، والمعنى التجسيمي للصورة يسانده "أصحاب الاتجاه التصويري Imagist أو المادي Physicol في الشعر، فالشعر عندهم تعبير بالصورة المجسمة للأشياء والموضوعات التي يتناولها، لكن ذلك لا يعني أن تكون الصورة تمثـــيلا جامدا لا حياة فيه، بل ينبض بالعاطفة والفكر"[4].

والصورة التي رسمها امرؤ القيس بالبيت السابق تثير في القارئ شعور الخوف من خلال تخيـــل تلـــك العيون الوحشيةاللامعة في ظلمة الليل المترقبة لأن تنقض عليك في لحظة غفوة أو غفلة.

2)تشبيه الشيء بالشيء لونا وصورة: كقول حُميد بن ثور:

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 49.

[2] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع هجري، ص 234.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 56.

[4] شفيع السيد، التعبير البياني، ص 29.

على أن سحقا منْ رمادٍ كأنَّهُ حصى إثْمِدٍ بيْن الصّلاءِ سحيقٍ[1]

فلون الرماد الأسود يشبه لون الإثمد الذي هو حجر يكتحل به ويسمى عند علماء الكيمياء بـــ (Antimoine) (انتموان)[*]

3) تشبيه الشيء بالشيء صورة ولونا وحركة وهيأة: كقول ذي الرمة:

ما بال عينيكِ منْها الدَّمعُ ينسَكِبُ كأنَّه مِن كُلي مفْرِيّة سَرِبُ

وفِراءَ غرفيـــةٍ أثأى خوارزهَـــا مُشلشلٌ ضيَّعتْه بَينَها الكُتُبُ[2]

* الصورة: يعطي الشاعر شبها بين انسكاب الدمع من العـــين وانســـكاب المـــاء مـــن القربـــة أو المزادة المثقوبة.

* اللون: لون الدموع هو لون الماء.

* الحركة: تلاحق الدموع وتتابعها وجريانها على الخد أشبه بتقاطر الماء قطرة قطرة في شكل متسارع ينساب من الثقوب وهي قيد الإصلاح بحيث يشبه إغماض العين وانطباق أجفانها، بضم جوانب الثقـــب إلى بعضها من أجل إغلاقه وإصلاحه.

* الهيأة: هيأة قطرة الدمع هي نفسها هيأة قطرة الماء.

وهذا التشبيه الذي أورده ابن طباطبا اجتمعت فيـــه أربـــع صـــفات وبالتـــالي فهـــو مـــن أكثـــر التشبيهات صدقا.

4) التشبيه الشيء بالشيء حركة وهيأة: كقول الشاعر

كأنّ أنوفَ الطَّيْر في عرصاتها خَراطيمُ أقلامٍ تَخُطُّ وتُعْجِمُ[3]

فالطيور وهي تنقر بمناقيرها في أعشاشها، وتنقل القش من جهة إلى جهة أخرى أشبه بنقر الأقلام على الورق، هذا من ناحية الحركة، أما من ناحية الهيأة فالمناقير مدببة الرؤوس مثل الأقلام أيضا.

5) تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة: في هذا القسم من التشبيه يعرض ابن طباطبا جملـــة مـــن التشبيهات الشهيرة التي استعملت لوصف الأخلاق والأعلام، كتشبيه الشخص الكريم الكثير العطاء بـــالبحر، والشجاع بالأسد، والمهيب بالسيف، والعالي بالنجم، بالإضافة إلى مجموعة من التشبيهات التي تستعمل في مجال الذم كتشبيه اللئيم بالكلب، والجبان بالصّفرد، أما الأعلام الذين التصقت بهم بعـــض الخـــلال والتشـــبيهات

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 57 ، حميد بن ثور: من الشعراء المخضرمين جعله ابن سلام في الطبقة الرابعة للشعراء المسلمين، توفي في عهد عثمان بن عفان،الهامش.

[*] ج. ب بيلو، معجم الفرائد الدرية (عربي-فرنسي) دار الشرق بيروت لبنان، ط 20، 1971، ص 65.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 57، الكلى جمع كلية، وهي رقعة في المزادة التي تحمل الماء، والمفرية المقطوعة للإصلاح أو مثقوبة بالمخراز لخياطتها، أثأى: ثقب الخرز، والخوارز مكان الخرز أي الثقوب، مشلشل: متصل القطر نعت لسرب، والكتب: جمع كتبه وهي الخرزة، الهامش.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 60.

وأصبحت أسماء تدل عليهم دونما حاجة إلى ذكر أسمائهم الحقيقية نجد السموأل في الوفاء، وحاتم الطائي في الكرم والسخاء، ولقمان في الحكمة وغيرهم.

أما من الأشعار التي تعكس تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة قول النابغة:

فإنّك كاللّيلِ الذي هو مُدْركي وإنْ خِلتُ أن الْمُنْتأى عَنكَ واسِعُ[1]

فالمعنى الذي يصوره النابغة هنا هو معنى امتداد ملك النعمان بن المنذر واتساع سلطانه بحيث لا يوجد مكان آمن يمكن أن يلجأ إليه.

والاتساع الذي يقصده النابغة هنا لا يتعلق باتساع المكان على الأرض وإنما اتساع المكان النفسي[2] من خلال اتساع دائرة الشعور بالخوف والوحشة.

6) تشبيه الشيء بالشيء حركة بطأ وسرعة: كقول امرئ القيس:

مِكرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا كَجلمودِ صَخرٍ حَطّهُ السّيلُ مِنْ عَلِ[3]

ففرس امرئ القيس تشبه في حركتها حركة الصخر الكبير المتدحرج من مكان عال.

7) تشبيه الشيء بالشيء لونا: كقول الشماخ:

إذا ما الليلُ كان الصّبحُ فيهِ أشقَّ كَمَفْرقِ الرَّأسِ الدَّهينِ[4]

أي أن لون الصبح وهو يشق ظلمة الليل أشبه بالمفرق الذي يفرق شعر الرأس الأسود ويكشف عن بياض جلدة الرأس.

8) تشبيه الشيء بالشيء صوتا: كقول الأعشى:

تسمعُ لِلْحلى وسواسًا إذَا انْصرفَتْ كمَا استعانَ بِريحٍ عِشرقٌ زَجِلُ[5]

فالأصوات التي تصدرها الحلي كالأساور مثلا في يد المرأة أشبه بأصوات حبات شجرة العشرق عندما تحركها الرياح.

والملاحظ في أسلوب التشبيه عند ابن طباطبا أنه يؤدي دلالتين اثنتين "إحداهما المقارنة والأخرى الوصف غير المباشر وهذه الدلالة الثانية ناشئة عن الأولى ومرتبطة بها، فنحف حين نعمد إلى تشبيه شيء بشيء إنما نعقد بينهما نوعا من المقارنة في الظاهر وهي مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الشيئين على الآخر، وإنما ترمي إلى وصف أحدها بما أتصف به الآخر"[6]. ثم يذهب ابن طباطبا إلى معالجة موضوع الانزياح في التشبيه عن الصدق، بحيث يكون الانزياح منعدما عندما يستعمل الشاعر في تشبيهاته مفردات مثل: كأنه أو ككذا،

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 63.

[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدب، ص 67.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 65.

[4] المصدر نفسه، ص 66.

[5] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 68. العشرق: شجرة مقدار ذراع فيها حب صغير إذا جفت ومرت بها الريح سمع لها خشخشة، الهامش.

[6] شفيع السيد، التعبير البياني، ص 33.

أما الانزياح المقارب للصدق فنجد فيها مفردات "تراه" أو "تخاله" أو "يكاد" وقد سبق التعرض لهذا الموضوع في مبحث مشكلات التلقي.

وحديث ابن طباطبا عن التشبيه من حيث الحركة والهيأة والصوت واللون وكذا المجاز، فيه نوع من التجديد الذي لم يُعرف عند سابقيه، وجعله ذلك يتوسع في مفهوم الصورة الفنية من خلال إقامة العلاقة بين المشبه والمشبه به لا من الجهة البصرية وإنما تعدى ذلك إلى مدركات حواس أخرى كالسمع مثلا، فلقد رأى فريق من علماء النفس والجمال المحدثين المشتغلين بالنقد الأدبي أن مفهوم الصورة استع ليشمل أسلوبي التشبيه والمجاز، كما "تجاوزوا به الإدراك البصري إلى كل المدركات الحسية ورأوا أنها استحضار العقل mental reproduction لما سبق إدراكه بالحواس، وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا Visual فتدخل مدركات الحواس الأخرى من المسموعات والمشمومات والمذوقات والملموسات"[1].

فالصورة عند ابن طباطبا ليست إيحاء بصري فقط وإنما أيضا إيحاء صوتي ولمسي وشمي أو بشكل عام إيحاء حسي.

وابن طباطبا في تقسيمه التشبيه كل هذه التقسيمات وتفريعه إلى كل هذه الأضرب والفروع إنما أراد أن يضع أمام الشاعر طرقا مختلفة ووسائل متعددة لإلطاف القول وتحسين التعبير بالشكل الذي يروق اختلاف المتلقين وتنوع طباعهم وأذواقهم.

وفي الجملة نقول أن ابن طباطبا في عياره حاول أن يفيد الشاعر المبتدئ بكل خبرته ومعرفته ويضع له نهجا يتبعه في صناعة الشعر وإعداده وامتلاك أدواته ومعطياته كما كشف له عن أساليب التمويه والمراوغات الشعرية الكامنة في إعمال الحيلة في السرقات الشعرية والتفنن في الصور والتشبيهات بالشكل الذي يبهر المتلقي مهما كان وضعه صريحا أو ضمنيا، ومهما كانت ثقافته، ناقدا كان أو متخصصا أو سامعا عاديا، وما تركيزه على تعليم الشاعر أو على إتقان النص الشعري إلى بغية بلوغ رضى المتلقي الذي هو عنده هدف الكتابة والإبداع وهو المرمى الذي تتقصده مرامي الشاعر والشعراء.

[1] شفيع السيد، التعبير البياني ، ص30.

خاتمـــــــة

خاتمة

نستطيع بعد هذه الدراسة التي لامست بعض كتب التراث النقدي القديم- و التي حاولنا من خلالها الكشف عن تجليات الوعي العربي بالتلقي ، و كذا اثبات أن الملتقي هو ركن أساسي و فعال في العملية الابداعية - أن نشكل ملامح نتائج و استخلاصات ، ليست نهائية و انما هي أوليات نتائج تعكس قراءة ذاتية قد تختلف مع قراءة باحث آخر، يمكن تصنيفها الى استخلاصات عامة تشمل البحث ككل، واستخلاصات خاصة تتعلق بمدونة عيار الشعر نموذج الدراسة.

- 1 استخلاصات عامة:

بما أن البحث كان مزاوجة الى حد ما بين جانب حداثي و جانب تراثي يمكن تقسيم الاستخلاصات العامة الى قسمين : تراثية و حداثية.

- 1 -1 استخلاصات تراثية:

-مصطلح "التراثّ" لم يكن موجودا في الخطاب العربي النقدي القديم بمفهوم الموروث الثقافي و الفكري و الأدبي كما هو الحال في الخطاب المعاصر ، و انما تجسد من خلال علاقة اللاحق بالسابق التي تعكسها قضايا السرقات الشعرية ، و الانتحال و القديم و الجديد...

-يتمظهر المتلقي في التراث النقدي العربي من خلال مصطلحات دالة على مشاعره و انفعالاته التي يثيرها فيه النص عاكسة ردود أفعاله استجادة أو استهجانا.

-ارتبط التلقي عند اليونانيين بالخطابة، من خلال تعلم فن الاقناع و ما يثيره ملفوظ الكلمة في المتلقى من استجابة.

-المحكاة عند أرسطو تعتمد على إظهار الوقع الذي يحدثه العمل المسرحي في المتلقى، باعتبارها - المحاكاة - عالما مصنوع صنعا لمخاطبة المتلقي.

-ارتبط التلقي من أحد جوانبه في التراث العربي بالقراءات القرآنية من حيث التفريق بين التفسير و التأويل.

- لم يكن في التراث النقدي و البلاغي كيان أدبي يُطلق عليه نظرية التلقي، و انما نجد هناك طروحات و مفاهيم لنقاد قدامى يمكن اعتبارها ارهاصا بالنظرية.

-التلقي هو ظاهرة قديمة واكبت ظهور الانسان.

-المتلقي في التراث النقدي العربي ، هو متلق عالي المستوى بالمقارنة الى أقرانه من جمهور المتلقين، فقد كان شاعرا فحلا، و راوية ، و خليفة و رسولا و عالما ، و ناقدا لذا يمكن تسميته بالمتلقي المحترف أو الفائق.

-المعايير الدينية التي رافقت ظهور الاسلام، أفضت على التلقي الانطباعي نوعا من الموضوعية في اخضاعها الموقف الجمالي للموقف الديني.

-المتلقي في التراث النقدي لم يكن رجلا فقط، و انما كان امرأة أيضاً.

-بتقييم طبيعة الأحكام النقدية عبر مسارها التاريخي و التطوري، يمكن تصنيف المتلقي الى انطباعي و موضوعي.

-انتقال المتلقي من الانطباعية الى الموضوعية في التراث النقدي العربي سببه ظهور معايير و أفكار و مبادئ نقدية جديدة كالطبقة و الفحولة و الموازنة و الوساطة و المحاكاة..

-التلقي في التراث النقدي العربي كان مشافهة و كتابة، و بالحركات و الايماءات أيضاً.

-أهداف التلقي في التراث النقدي العربي هي بلوغ الفهم و الافهام و الابلاغ و الاقناع.

-دور المتلقي في التراث من المنظور النقدي هو التمييز بين الجيد و الرديء.

-الاهتمام بإشكالية التلقي في النقد العربي هي قضية قديمة مواكبة لحركة الابداع، لكنها جديدة من حيث التنظير لها.

-ركزت معظم الدراسات النقدية التراثية على جانب المعنى النصي، دون الخوض في عملية القراءة و التلقي بالمفهوم العميق و البعيد.

-تتبدّى أوليات الاهتمام بعملية التلقي و القراءة في التراث النقدي العربي في محاولة القدامى التفريق بين مصطلحي التفسير و التأويل، و تحوّل المتلقي في فهمه للنص القرآني من النقل الى إعمال العقل.

-كثرة تداول مصطلحي السمع و السامع في التراث النقدي العربي دليل على الوعي المبكر بأهمية المتلقي.

-التلقي الانطباعي هو ضرورة فرضتها ظروف المجتمع العربي التي تراوحت بين الانشاد في المجالس و الأسواق و التحفيز على الحروب و الإغارات.

-اقتران التأويل في التراث النقدي العربي بمفهوم المجاز.

-أحسن طريقة للتعامل مع التراث النقدي هي تلك التي تعتمد على إحياء القديم وفق رؤية معاصرة.

-مبدأ المطابقة في التراث النقدي هو إرهاص لما أسماه ياوس بأفق التوقع.

-فكرة الموازنة الحيادية التي قال بها الآمدي هي تجسيد لفعل المشاركة و اشراك المتلقي في إيجاد و إنتاج معنى النص.

-المحاكاة في تشبيهها بالأبعد و الأقرب تلميح إلى فكرة الانزياح الجمالي عند ياوس.

-مصطلح معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني يقابل في النقد المعاصر مصطلح قراءة القراءة.

2-1- استخلاصات حداثية:

-التلقي هو النظرية التي تضم في طياتها كلا من مصطلح القراءة و الاستقبال و الاستجابة، بينما يعتبر التلقي في حد ذاته إسهاما في مشروع أوسع هو نظرية الاتصال.

-نظرية التلقي هي حركة تصحيح للفكر النقدي، جاءت لمنح المتلقي وضعه المستحق في ثالوث الظاهرة الأدبية.

-نظرية التلقي هي إشارة إلى أعمال ياوس، بينما نظرية التأثير و الاتصال هي إحالة على انجازات أيزر.

-المتلقي في ظل الماركسية هو جزء من منظومة اجتماعية، و حبيس ايديولوجية معينة نابعة عن سياسة حزبية أو طبقة اجتماعية.

-المتلقي في ظل الشكلانية الروسية يتلقى النص كبنية شكلية بمعزل عن ظروفه التاريخية و الاجتماعية.

-المنابع الأساسية لنظرية التلقي هي علم التفسير (الهرمنيوطبقا) و كذا الفلسفة الظاهرتية (الفينومينولوجيا) بالإضافة الى الأعمال المؤسسة لكل من هانز جورج جادامير، و رومان أنجاردن.

- التلقي عند ياوس يقوم على كشف القيمة الجمالية للأعمال الأدبية في ظل الظروف و العوامل الاجتماعية عبر المسار التاريخي في حركته التعاقبية و التزامنية.

-التلقي عند ايزر يقوم على التفاعل بين النص و القارئ بما يحدث أثرا استجابيا، ناتج عن فعل القراءة نفسه.

-التلقي اسم يطلق على كل ما يصل ذات الإنسان بغيرها من الذوات.

-لنظرية التلقي الألمانية إرهاصات مبثوثة في تضاعيف المدارس و المذاهب الغربية الحديثة كالشكلانية الروسية و بنيوية براغ التشيكية، و سوسيولوجيا الأدب.

-الفرق بين القراءة و التلقي من منظوري ايزر و ياوس يكمن في تموضع القارئ بالنسبة للنص، فإن كان داخله فهو فعل قراءة، و إن كان خارجه فهو فعل تلقي.

-العلاقة بين المتلقي و النص هي علاقة تفاعل و تواصل.

-دور المتلقي هو اثبات القيمة الجمالية للنص الأدبي من خلال الكشف عن أدبيته و فك شفرته.

-الدراسات النقدية التي تناولت نظرية التلقي في الغرب انطلقت في معظمها من أصول فلسفية.

-2استخلاصات خاصة:

-عيار الشعر عند ابن طباطبا هو عيار للتلقي أيضا.

-ابن طباطبا يخاطب المتلقي من خلال محاورة المبدع.

-مرحلة تعليم و تلقين و تثقيف الشاعر الناشئ هي مرحلة تلقي تسبق مرحلة الإبداع.

-ابن طباطبا يسعى لأن يكون الوسيط بين المبدع و المتلقي في جعل الثاني يعيش التجربة الأدبية التي مر بها الأول.

-محاسن التلقي عند ابن طباطبا هي محاسن الشعر، و مثالبه هي مثالب الشعر.

-المتلقي عند ابن طباطبا لا يظهر ككيان نقدي قائم بذاته إنما يظهر كهدف و مقصد.

-تعامل ابن طباطبا مع القضايا النقدية في التراث النقدي العربي على أنها مشكلات و معطلات للتلقي، اقترح لها مجموعة من الحلول الفنية رآها مناسبة.

-القيمة الجمالية التي تستهوي المتلقي لا تكمن في تفرد الألفاظ و المعاني و إنما في تظافرهما و تشاكلهما معا.

-الشعر الجيد الرائق للمتلقي هو الشعر الذي يقوم على المزاوجة بين تراث الأقدمين و أسلوب المحدثين.

-إرضاء المتلقي عند ابن طباطبا يتطلب الالتزام بالصدق كمبدأ أخلاقي بعيدا عن الكذب و التملق.

-المتلقي الذي يقصده ابن طباطبا في عياره هو المتلقي الفائق تحت ما أساه بالفهم الثاقب أو الناقد.

-حتى يبلغ الشاعر إعجاب المتلقي عليه امتلاك ناصية الشعر، و إلطاف الحيلة في توظيف الألفاظ و تلبيس المعاني و التفنن في التشبيهات.

-تحدث ايزر عن المتلقي الضمني الذي هو بنية نصية، لكن ابن طباطبا أشار الى متلق ضمني في ذاكرة الشاعر.

-تحدث ياوس عن انزياح جمالي لتحديد القيمة الجمالية للنص، لكن ابن طباطبا أشار الى انزياح عن تقاليد و أعراف الشعر و عن الصدق.

كانت هذه هي الاستخلاصات التي وفقنا في ابرازها و لا يسعنا في الختام إلا أن نردد قول القاضي الجرجاني من حيث كوننا قد بلغنا ببحثنا هذا نهايته، و آتينا على ما وصلت الطاقة اليه، و ما اسعفنا الامكان به، فإذا زادنا النظر و الفكر و البحث بعض ما يليق أضفناه اليه، و إن أفادنا غيرنا منه ما قصر علمنا عنه استفدناه و أعظمنا النعمة فيه، و عرفنا لصاحبه فضل التقديم، و لرجعنا له بحق التعليم، و بالله نستعين على كل خير، و إياه نسأل التوفيق، و نستوهب العصمة و التسديد و هو حسبنا و نعم الوكيل.

فهـــــــــــــــارس

فهـــــرس الآيـــــــات

السـورة	الآيـــــة	الصفحة
البقرة: آية 37.	فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ	48، 93
آل عمران: آية 180	وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ	24
الأنعام: آية 19	وَأُوحِيَ إِلَيَّ هَذَا الْقُرْآنُ لأُنذِرَكُمْ بِهِ	116
هود: آية 44	وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ اقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِي وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِين	9
الحجر: آية44	إِنَّ رَبَّكَ لَبِالمِرْصَاد	78
الإسراء :آية 9	إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ وَيُبَشِّرُ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا كَبِيرًا	116
الكهف: آية 54	وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ وَكَانَ الإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلاً	116
الأنبياء: آية 5	بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ بَلْ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الأَوَّلُونَ.	117
الحج: آية 29	ثُمَّ لِيَقْضُوا تَفَثَهُمْ	23
النور: آية 15	إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ	48
الشعراء: آية 227/221	وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ* أَلَمْ تَرَى أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ*وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ* إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ.	117
النمل: آية 6	وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ	48،118
الأحزاب: آية 21	لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ	124
يس: آية 69	وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ	117
الصافات: آية 36	وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ	117
ق: آية 17	إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنْ الْيَمِينِ وَعَنْ الشِّمَالِ قَعِيدٌ	48
الطور: آية 30	أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ	117
الحديد: آية 10	وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ	24
الجمعة: آية 2	هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الأُمِّيِّينَ رَسُولا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ	120

	وَيُعَلِّمُهُمْ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلاَلٍ مُبِينٍ	
الحاقة: الآيــة 28، 29	مَا أَغْنَى عَنِّي مَالِيَ* هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِي	136
الحاقة: الآية 41	وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ	117
الإنسان: آية	إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ تَنْزِيلاً	118
الانفطار: الآية 7، 8	الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ، فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ	251
الفجر: الآيــة 17، 20	كَلاَّ بَل لاَ تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ* وَلا تَحَاضُّونَ عَلَى طَعَامِ الْمِسْــكِينِ* وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمًّا* وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا	24

تراجم أهم الأعلام

اسم العلم	حياتـــــــــــــــــــــــــــه
1) ابـــــن الجـــــزري ت638هـــ	ابن الجزري شمس الدين محمد، محدّث فقيه، حجة في القراءات ولـــد بدمشـــق وتوفي بشيراز، له "النشر في القراءات العشر"، "منجد المقرئين"، "غاية النهاية في طبقات القراء"
2) ابن رشيق القيرواني ت456هـــ	ابن رشيق أبو علي الحسن، يعرف أيضا بالأزدي، شاعر أديب ومؤرخ، ولـــد بالمسيلة أو المحمدية (الجزائر) وأقام شطرا من حياته في القيروان فنسب إليهـــا، لازم بلاط المعز بن باديس وأصبح شاعره، وكان بينه وبين ابن شرف منافســـة وأهاجي شهيرة، رافق الأمير الزيري إلى المهدية إبان الغزو الهلالي، ثم رحل إلى صقلية بعد وفاته أهم مؤلفاته: العمدة في صناعة الشعر ونقده.
3) ابن سلام الجمحـــي ت232هـــ	ابن سلام محمد الجمحي، أديب وناقد مشهور، ولد بالبصرة وتوفي ببغداد، روى الأدب والشعر عن الأصمعي، وخلف الأحمر والمفضل الضبي، وغيرهم، وروى عنه الكثيرون، اشتهر بكتابه طبقات الشعراء، وقيمته أنه أو كتاب تناول نقـــد الشعر عند العرب من الناحيتين التاريخية والفنية.
4) ابـــن قـــــــتيبـــة ت276هـــ	أبو محمد عبد الله بن مسلم ويعرف بالكوفي أو الدينوري، ولد بالكوفة وعاش زمنا في دينور كقاضي، خرساني الأصل، فقيه محدث ومؤرخ نحوي، وأديـــب، قصد البصرة واتصل بالجاحظ ثم انتقل إلى بغداد وتوفي فيها له: الشعر والشعراء، أدب الكاتب، عيون الأخبار، كتاب المعارف.
5) ابـــــن الـــمعتـــز ت296هـــ	أبو العباس عبد الله ابن المعتز، أمير شاعر وأديب عباسي، وُلِّي الخلافـــة يومـــا وبعض يوم، بعد خلع المقتدر ولقب "المرتضى بالله"، مات خنقا، له ديوان جمعه أبو بكر الصولي، وطبقات الشعراء، وكتاب البديع، اشتهر بوصفه المبتكر ووافر عله وسلامة ذوقه ونقده.
6) أبـــو تمـــــــــام ت231هـــ	حسن ابن أوس الطائي، ولد في جاسم (سورية) شاعر عباسي تنقل في بـــلاد الشام والعراق ومصر، وتوفي في الموصل، مدح الخلفاء ولا سيما المعتصم واتصل بكثير من الأمراء، حفظ قصائد الشعراء كثيرها، ودرس الحكمة اليونانية، امتاز بخياله الواسع له:ديوان، و"الفحول" وهو مختارات قصائد شـــعراء الجاهليـــة،

	و"الحماسة" ضمنها الشعر العربي حتى عصره
7) أبو حيان التوحيدي ت حوالي400هـ	علي بن محمد أبو حيان التوحيدي، حكيم وفيلسوف صوفي ذو مشاركة في علوم شتى، شافعي المذهب، له طراز فريد في الكتابة والأسلوب ولد في شيراز أو نيسابور، وصرف الجزء الكبير من حياته في بغداد ثم انتقل إلى الرّي وعمل عند الصاحب عن عباد من مؤلفاته: الصداقة والصديق "الإمتاع والمؤانسة" "الإشارات الإلهية"، "مثالب الوزيرين" "البصائر والذخائر"
8) أبو عمر بن العلاء ت154هـ	ولد في مكة وعاش في البصرة، وتوفي في الكوفة، لغوي نحوي من أقدم نحاة البصرة، جمع أشعار الجاهلية، وهو واحد من القراء السبعة، علّم يونس بن حبيب، والرؤاسي والخليل، وعنه أخذ الأصمعي وأبو عبيدة
9) أبو الفرج الأصفهاني ت356هـ	من أئمة الأدب الأعلام في المعرفة، والتاريخ، واللغة، نشأ وتوفي ببغداد، التحق بالوزير المهلبي وتمتع بحمايته، انصرف إلى جمع التاريخ وتدوينه في كتاب "الأغاني" بأسلوب علمي دقيق ولغة أنيقة له مصنفات كثيرة منها "مقاتل الطالبيين".
10) أبو نواس ت199هـ	الحسن بن هاني أبو نواس، ولد في الأهواز، من كبار شعراء العصر العباسي، لقب بشاعر الخمرة، تعلم في البصرة فأخذ عن خلف الأحمر وابي عبيدة، وأبي زيد الأنصاري، وتلقن الحديث عن كثير من العلماء، ودخل البادية، وخالط الأعراب فاستقام لسانه على اللغة، انتقل من البصرة إلى بغداد فقرّبه الرشيد، وجعله الأمين شاعره، واتصل بالبرامكة، عاقر الخمرة واسرف في اللهو، ثم تاب في آخر أيامه، له ديوان أجود شعره في الخمريات.
11) أبو هلال العسكري ت395هـ	أبو هلال الحسن العسكري، أديب وشاعر، نسبته إلى عسكر مكرم، تعلم على خاله أبي أحمد العسكري، له كتاب "الصناعتين" في النظم والنثر، وديوان شعر.
12) الخنساء ت646هـ	أعظم شواعر العرب، قتل أخواها معاوية وصخر فرثتهما محرضة قومها على الأخذ بالثأر، أسلمت مع قومها واشترك أولادها الأربعة في واقعة القادسية وفيها قتلوا، لها ديوان أكثره في الرثاء
13) أرسطو 322/384 ق م	أرسطا طاليس (Aristote)، مربي الإسكندر، فيلسوف يوناني من كبار مفكري البشرية، تأثرت بوادر التفكير العربي بتآليفه التي نقلها إلى العربية النقلة السريان وأهمهم إسحاق بن حنين، مؤسس مذهب "فلسفة المشائين" مؤلفاته في المنطق والطبيعيات والإلهيات والأخلاق أهمها "المقولات"، "الجدل"، "الخطابة"،

	"فن الشعر" "ما بعد الطبيعة"، "السياسة"، "النفس".
14) الآمـــــــــدي ت370هـ	الحسن بن بشر الآمدي، كاتب وأديب، عاش بالبصرة، درس علـى النحّـاح النحوي له مؤلفات نقد أدبي لغوي منها: المؤتلق والمختلف في أسماء الشـعراء، "والموازنة بين أبي تمام والبحتيري"
15) امـــرؤ القـيس ت 565م	شاعر جاهلي ولد في نجد وتوفي في أنقرة، صاحب المعلقة الأولى، قتل أبوه فهمّ في الطلب بالثأر واستعادة الملك، هرب من المنذر بن ماء السماء فسمي "بالملك الضليل"، لجأ إلى السموأل في تيماء واستنجد بيوستينياس قيصر علـى إعدائـه فأكرمه ومنحه إمارة فلسطين، أصيب بأنقرة بمرض كالجدري، فسماه الـرواة بذي القروح، له ديوان شعر.
16) البـــحـــتـــري ت284هـ	أبو عبادة البحتري، ولد في بادية منبج، شاعر عربي طـائي، اخـتص بخدمـة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان، اشتهر بوصف الطبيعة والعمـران وحسـن الديباجة، له ديوان وكتاب الحماسة.
17) حسـان بن ثابت ت54 هـ	ولد في يثرب من الشعراء المخضرمين، اتصل بالغساسنة ومدحهم، أسلم وغدا من أنصار النبي، هجا القريشيين، لقب بشاعر النبي، له ديوان شعر.
18) الجـــاحـــظ ت255هـ	أبو عثمان الجاحظ، من أئمة الأدب العباسي بل العربي، ولد وتوفي بالبصـرة، درس في البصرة وبغداد، واطلع على جميع العلوم المعروفة في عصره، نسبت إليه فرقة الجاحظية، وهي إحدى فرق المعتزلة، من مؤلفاته: الحيوان، البيان والتبيين، البخلاء، التاج.
19) الجـــرجـاني ت471هـ	عبد القاهر الجرجاني، لغوي من الأئمة، من تلاميذ أبي الحسن الفارسي، عـاش في جرجان له العوامل المائة أو مائة عامل، أسرار البلاغة في علم البيان، ودلائل الإعجاز في علم المعاني.
20) الجـــرجـاني ت392هـ	القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، شاعر ولّي القضاء في جرجان والرّي، توفي في نيسابور، له ديوان، وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه.
21) عبد الملـك بـن مروان ت86هـ	الخليفة الأموي الخامس، (65 هـ) ولد بالمدينـة وتـوفي بدمشـق، وحّـد الإمبراطورية بعد أن قضى على مصعب بن الزبير، حارب الخوارج وأوقع بهم، أنشأ البريد، عمر دواوين الدولة، وصك النقود الذهبية.
22) قدامة بن جعفـر	كاتب من البلغاء والفصحاء من أهل بغداد، كان مسيحيا وأسلم علـى أيـام

ت337هـ	المكتفي، وكان من المتقدمين في علم المنطق، توفي ببغداد من مؤلفاته: الخراج، نقد الشعر، نقد النثر.
23) القرشي	أبو زيد محمد بن أبي خطاب القرشي، شاعر وأديب، ينسب إليه كتاب جمهرة أشعار العرب في سبعة وأربعين قصيدة من الشعر الجاهلي والإسلامي.
24) القرطاجني ت684 هـ	أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن الأوسي، ولد في قرطاجنة جنوب شرق بلاد الأندلس قرب مدينة مرسية، فقيه مالكي المذهب، نحوي على طريقة أهل البصرة، محدث، راوية أخبار وآداب، شاعر نبيه، أخذ العلم على أبي علي الشلوبين، اهتم بالمنطق والخطابة والشعر، قرأ مصنفات بن رشد والفارابي وابن سينا، هاجر إلى مراكش ثم انتقل إلى تونس، من مؤلفاته قصيدة المقصورة، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء.
25) المبرد ت286هـ	أبو العباس محمد بن اليزيد المبرد، نحوي، تلميذ المازني والسجستاني، علّم في بغداد ممثل لمذهب البصرة بالنحو، وخصمه ثعلب ممثل مذهب الكوفة، من أهم مؤلفاته: الكامل.
26) المتنبي ت354هـ	أبو الطيب المتنبي، من كبار شعراء العرب، ولد في كندة (الكوفة)، وقتل في عودته من فارس إلى بغداد، امتدح سيف الدولة ثم كافور الإخشيدي، ثم عضد الدولة البويهي، كان متكبرا شجاعا طموحا، يحب المغامرات، أفضل شعره في الحكمة وفلسفة الحياة، ووصف المعارك، له ديوان شعر.
27) المرزباني ت384هـ	أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، أديب لغوي، مؤرخ، معتزلي المذهب، أصله من خرسان، ولد وتوفي ببغداد، له مؤلفات عديدة جمع فيها أخبارا متنوعة منها: المقتبس في أخبار النحويين، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، أشعار النساء، معجم الشعراء، أخبار المعتزلة.
28) المقري ت1041هـ	أحمد بن محمد أبو العباس التلمساني، مؤرخ أديب، شارك في علوم الكلام والحديث والتفسير، ولد في تلمسان وتوفي بمصر، من مؤلفاته الكثيرة نفح الطيب من غصن أندلس الرطيب.
29) النابغة ت 604م	النابغة الذبياني من فحول شعراء الجاهلية، كان نصرانيا من المذهب المونوفيزي على الأرجح، وهو ذو عقل راجح وقوة خيال وشاعرية رقيقة، أقام في بلاط ملوك الحيرة ولا سيما النعمان أبو قابوس، فأسخطه ولجأ إلى ملوك غسان فمدحهم ثم عاد إلى الحيرة واعتذر فصالحه صاحبها من أشهر شعره:

	الغسانيات، والاعتذاريات.

معجم المصطلحات

Acte de lecture	فعل القراءة
Acte de parole	فعل الكلام
Acte illocutoire	الفعل القصدي
Acte perlocutoire	الفعل العلائقي
Actualisation	التحيين
Anaphoriques	التكرارية
Codage	التشفير
Conception	التصور
Communication	الاتصال
Compréhension	الفهم
Concrétisation	التجسيد
Conventions	الأعراف
Corpus	المتن
Corrélation	التلازم
Décodage	تفكيك الشفرة
Destinataire	المرسل إليه
Destinateur	المرسل
Dialectique	جدلية
Ecart	انزياح
Effet esthétique	أثر جمالي
Effet Implique	أثر حاصل

Exégète	المفسر
Emetteur	الباث
Ennonce	ملفوظ
Enonciation	التلفظ
Espace de perception	الفضاء الإدراكي
Explication	الشرح
Faire cognitif	الفعل الإفهامي
Faire interprétatif	الفعل التأويلي
Herméneutique	علم التفسير
Horizon d’attente	أفق الانتظار
Imagination	قوة الخيال
Intentionnalité	المقصدية
Interaction	التفاعل
Interprétant	المؤول
Interprétation	التأويل
Interprétation immanente	التأويل المحايث
Intersubjective	الذواتية
Isotopie	النظير
Lecteur	قارئ
Lecteur actif	قارئ فعال
Lecteur contemporain	قارئ معاصر
Lecteur empirique	قارئ تجريبي
Lecteur idéal	قارئ مثالي
Lecteur implicite	قارئ ضمني

Lecteur informé	قارئ مخبر
Lecteur modèle	قارئ نموذجي
Lecteur véritable	قارئ فعلي
Lecteur visé	قارئ مستهدف
Lecteur	قراءة
Lecteur analytico- synthétique	قراءة تحليلية تركيبية
Lecteur angogique	قراءة تأويلية
Lecteur littéraire	قراءة أدبية
Lecteur phénoménale	قراءة ظاهراتية
Lecteur projective	قراءة إسقاطية
Lecteur réflexive	قراءة تأملية
Lecteur transitive	قراءة عابرة
Lecteur savante	قراءة عارفة
Lecteur symptomale	قراءة عرضية
Lieux d'indétermination	مواطن الإبهام
Lisible	مقروء
Lisibilité	المقروئية البصرية
Macro propositions	قضايا كبرى
Modes de lecteur	أنماط القراءة
Multiplicité des sens	التعددية المعنوية
Posture de lecteur	وضعية القراءة
Pragramatique	تداولي
Préconception	تصور قبلي
Présuppositions	مسلمات

Processus de lecteur	سيرورة القراءة
Progression	المسار التطوري للقراءة
Proposition	قضية
Récepteur	المتلقي
Réception	التلقي
Réception littéraire	التلقي الأدبي
Réception Pragmatique	التلقي الاعتيادي
Réinterprétation	إعادة التأويل
Sens	المعنى
Sémantique	علم الدلالة
Signification	الدلالة
Surdétermination	التظافر الدلالي
Stimulus	مثير
Substance	جوهر
Texte fermé	نص مغلق
Texte ouvert	نص مفتوح
Thématique	الموضوعاتية
Théorie de la lecteur	نظرية القراءة
Tropique	مدار

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

* الحديث الشريف

1- المصادر

1) ابن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة مصر، ط4، 1992.

2) ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د ط، د ت.

3) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان، د ط، 1977.

4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي القاهرة مصر، ط3، 1997.

5) ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تح طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د ط، دت.

6) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية مصر، ط3، دت.

7) ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، د ط، 1983.

8) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح حسن تميم ومحمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم بيروت لبنان، ط3، 1987.

9) ابن مجاهد التميمي، السبعة في القراءات، تح شوقي ضيف، دار المعارف مصر، د ط، د ت.

10) ابن المعتز، البديع، تح اغناطيوس كرتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت لبنان، ط 3، 1982.

11) ابن النديم، الفهرست، تح يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1996.

12) أبوحيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة،دط،دت.

13) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر بيروت لبنان، د ط، 1963.

14) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر بيروت لبنان،ط4، دت.

15) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح فوزي عطوى، الشركة اللبنانية للكتب بيروت لبنان، ط 1، 1967.

16) أبو العباس المبرد، الكامل، تح محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة مصر، د ط، د ت.

17) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الثقافة بيروت لبنان، ط4، 1973.

18) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبـــراهيم، المكتبـــة العصرية، صيدا بيروت لبنان، ط1، 1986.
19) بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشـــر والتوزيع بيروت لبنان، ط3، 1980.
20) جلال الدين السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، دار المعرفة بيروت لبنان، د ط، د ت.
21) جلال الدين السيوطي،تاريخ الخلفاء،دار الجيل بيروت لبنان،ط2، 1994.
22) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان، ط2، 1981.
23) الزمخشري، أساس البلاغة، تح عبد الرحيم محمود، دار المعرفة بيروت لبنان، د ط، د ت.
24) عبد القاهر الجاجرني، دلائل الإعجاز، تح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنـــان، د ط، د ت.
25) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل بيروت لبنان، ط 1، 1991.
26) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم بيروت لبنان، د ط، د ت.
27) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د ط، دت.
28) المرزباني، الموشح، تح علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، د ط، 1965.
29) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح إحسان عباس، دار صادر بـــيروت لبنـــان، د ط، 1988.

2- المراجع

2-1- المراجع باللغة العربية:

30) إبراهيم السيد، نظرية القارئ (وقضايا نقدية أدبية)، مكتبة زهراء الشرق القاهرة مصر، د ط، د ت.
31) إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف القاهرة مصر، د ط، 1989.
32) إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط1، 1997.
33) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجـــري)، دار الثقافة بيروت لبنان، ط4، 1983.
34) أحمد أحمد بدوي، من النقد والأدب، دار النهضة القاهرة، مصر، د ط، 1965.
35) أحمد المديني، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنـــان، ط1، 1985.

36) أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1997.
37) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000.
38) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، د. م. ج. الجزائر، ط1، 1990.
39) بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة بيروت، لبنان، د ط، 1985.
40) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
41) بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، د ط، 1981.
42) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.
43) جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1998.
44) جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000
45) حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للطبع والنشر، تونس، ط2، 1985.
46) حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس)، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، د ط، 1981.
47) خضر ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.
48) خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، د.م.ج، الجزائر، د ط، 1982.
49) رجاء عيد، التراث النقدي (نصوص ودراسة)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، د ط، 1983.
50) رجاء عيد، القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، د ط، د ت.
51) رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، د ط، 2000.
52) رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، دار العودة، بيروت لبنان، د ط، د ت.
53) روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط2، 1952.
54) سعيد بن عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة القاهرة، مصر، ط3، 2002.
55) سعيد الورقي، في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 1989.
56) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
57) سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
58) سيد فضل، نقد القصيدة العربية (مدخل لدراسة ميراث الرواد)، منشأة المعارف الإسكندرية مصر، دط، دت.

59) شفيع السيد، التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط4، 1995.
60) شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط 1، 1993.
61) شكري محمود عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس المصرية، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
62) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1971.
63) صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت لبنان، د ط، د ت.
64) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة، مصر، د ط، 1996.
65) طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة مصر، ط1، 1996.
66) طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة مصر، ط1، 1997.
67) عبد الرؤوف مخلوف، الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، د ط، 1973.
68) عبد السلام محمد هارون، التراث العربي (السلسلة الثقافية)، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت لبنان، دط، د ت.
69) عبد العزيز عتيق، تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دط، دت.
70) عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط4، 1986.
71) عبد الفتاح الديدي، الأسس المعنوية للأدب، دار المعرفة، القاهرة مصر، ط1، 1966.
72) عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية للمعاصرة)، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998.
73) عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د.م.ج، الجزائر، ط2، 1999.
74) عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار أويا للطباعة والنشر، ليبيا، ط1، 2000.
75) عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999.
76) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية) الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1994.
77) عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1999.

78) عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة مصر، د ط، 1999.
79) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981.
80) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1968.
81) علي بوملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 1994.
82) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر دمشق سوريا، ط4، 2002.
83) فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي (الشعر والشاعر)، منشأة المعارف الإسكندرية مصر،دط، د ت.
84) فخر الدين عامر، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، أميرة للطباعة القاهرة مصر، ط1، 2000.
85) قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة مصر، د ط، 1982
86) محمد بركات حمدي أبو علي، دراسات في البلاغة، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1984.
87) محمدحمود، تدريس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء المغرب، د ط، 1993.
88) محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف الإسكندرية مصر، د ط، 1981.
89) محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة بيروت لبنان، د ط، د ت.
90) محمد زكي العشماوي، فلسلفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة بيروت لبنان، د ط، 1981.
91) محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، مؤسسة نوفل بيروت لبنان، ط2، 1986.
92) محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، د.م.ج الجزائر،ط1994،12.
93) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت لبنان، د ط، 1991.
94) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، ط6، 1993.
95) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط1، 1999
96)محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، 1985.
97) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع مصر، د ط، 1996.
98) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي). دار الفكر العربي مصر، ط1، 1996.
99) مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة بيروت لبنان، ط1، 1981.

100) ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل بيروت لبنان، د ط، 1981.
101) نايف بلوز، علم الجمال، المطبعة التعاونية دمشق سوريا، ط2، 1983.
102) نقولا سعادة، قضايا أدبية، دار مارون عبود بيروت لبنان، ط1، 1984.
103) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط6، 2001.
104) هاشم صالح مناع، بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، ط1، 1994.

2-2- المراجع المترجمة:

105) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع القاهرة مصر، ط1، 1999
106) امبرتوايكو، التأويل بين السيميئيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000.
107) ا. نوكس، النظريات الجمالية، تر محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية بيروت لبنان، ط1، 1985
108) بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.
109) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر مبارك حنون ومحمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال المغرب، ط1، 1996.
110) جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تر مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة، د ط، د ت.
111) خوسيه ماريا بوتويلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر حامد ابو حمد، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ط1، 1992.
112) روبرت هولب، نظرية التلقي، تر عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي جدة السعودية، ط1، 1994.
113) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، تر رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار اللاذقية سوريا، ط1، 1992.
114) رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال المغرب، ط3، 1993.
115) فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر محمد الوالي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، د ط، 2000.
116) كارلوني وفيللو، تطورات النقد الأدبي في العصر الحديث، تر جورج سعيد يونس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، د ط، 1963.

2-3- المراجع الأجنبية:

117)Jean yves Tadie, la critique littéraire au 20eme siècle, Edition bellemond Paris. 1987.

118)Hans Robert jauss, trad: claude Maillard, pour une esthétéque de la réception, édition galimard paris. 1978.

119)Roman jakobson, Question de poétique, Edition seuil, 1973.

120)Tz vetan Todorov, textes formalistes russes, Edition seuil, 1966.

3- دواوين الشعر:

121) أبو تمام، الديوان، ش إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان، ط1، 1981.

122) الأعشى، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر لبنان، د ط، 1980.

123) امرؤ القيس، الديوان، دار صادر بيروت لبنان، د ط، د ت.

124) البحتري، الديوان، ش حسن كامل الصيرفي، دار المعارف القاهرة مصر، ط2، 1972.

125) بشار بن برد، الديوان، ش محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تـــونس، د ط، 1976.

126) حسان بن ثابت، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، د ط، 1974.

127) النابغة الذبياني، الديوان، ش عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1986.

4- المعاجم:

128) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان، د ط، د ت.

129) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، (عربي- عربي)، مكتبة لبنان ناشـــرون، ط1، 2001.

130) ج.ب،بيلو، معجم الفرائد الدرية (عربي فرنسي) ،دار الشرق بيروت لبنان، ط 20، 1971.

131) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دائرة المعاجم مكتبة لبنان، د ط، 1984.

132) محمد بدوي، قاموس اكسفورد المحيط (إنجليزي عربي)، دار أكاديميا، بيروت لبنان، د ط، 2003.

133) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1991.

5- الدوريات

134) مجلة الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة بيروت لبنان.

مج 6، ع23، 1420 هـ/1999.
135) مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية.
مج 3، ج5، مارس 2001.
مج 8، ج 15، ديسمبر 2003.
136) مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
مج 23، ع3،4 مارس، أفريل، يونيو 1995.
137) مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة،السعودية.
مج 12، ج 45، سبتمبر 2002.
138) مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر.
ج7، 2002.
139) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر.
مج 5، ع1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر/ 1984.
مج 6، ع 1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر/ 1985.
مج 7، ع 3، 4، أبريل/ سبتمبر 1987.
140) مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان.
ع 48، 43 شباط 1988.
ملاحظة: اعتبرت كل الكتب التراثية القديمة مصادر، بينما الكتب الحديثة فهي مراجع.

فهـــــرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
إهداء	
مقدمة.....	أ/ي
الفصل التمهيدي: مصطلحات مفتاحية	
1-المتلقي.....	2
2-التراث.....	23
3-عيار الشعر.....	36
الفصل الأول: نظرية التلقي مفهوما وإرهاصا	
1-مفهوم نظرية التلقي.....	47
2-رواد ومنظرو التلقي.....	62
3-بوادر وإرهاصات نظرية التلقي.....	74
الفصل الثاني: مسارات التلقي في التراث النقدي العربي	
1-التلقي الانطباعي.....	95
2-التلقي بين الانطاعية والموضوعية.....	116
3-التلقي الموضوعي.....	144
الفصل الثالث: المتلقي وفعل التلقي في عيار الشعر لابن طباطبا	
1-عيوب ومحاسن التلقي.....	175
2-مشكلات ومعطلات التلقي.....	195
3-طرق استمالة المتلقي.....	221
خاتمة.....	256
فهـــــــــــــــارس	
فهرس الآيات.....	262
تراجم أهم الأعلام.....	264
معجم المصطلحات.....	269
قائمة المصادر والمراجع.....	273
فهرس الموضوعات.....	281