الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
-قسنطينة-

كلية الآداب والحضارة الإسلامية
قسم:اللغة العربية

كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني

دراسة من منظور نظرية القراءة والتلقي

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستير (تخصص: النقد الأدبي)

إعداد الطالبة:
حليمة لعناني

إشراف الدكتورة:
أمال لواتي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	مناقشا ورئيسا
د.أمال لواتي	أستاذ محاضر	جامعة الأمير عبد القادر	مشرفا ومقررا
أ.د.موسى شروانة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة ١	مناقشا
أ.د.سكينة قدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	مناقشا

السنة الجامعية: ١٤٣٤/١٤٣٥هـ الموافق لـ:٢٠١٣/٢٠١٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر

أتقدم بشكري الجزيل إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "أمال لواتي" التي كانت لي موجهة ناصحة ومشجعة وراعية على الدوام فجزاها الله عني خير الجزاء

وأشكر أيضا جميع أساتذتي بقسم اللغة العربية ولكل من ساعدني في إتمام هذا البحث.

وأتوجه بالشكر والعرفان إلى أساتذتي المناقشين الذين ستسهم مناقشاتهم وتوجيهاتهم في إثراء هذا الموضوع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

إن المتتبع لمسار النقد الأدبي الحديث والمعاصر يلاحظ نظرة ثلاثة اتجاهات نقدية إلى الظاهرة الأدبية. ركز الاتجاه الأول على المؤلف باعتباره منتج النص، وأن الناقد في هذه الحال ما عليه إلا أن يكون الوسيط بين النص والمتلقي، وركز الاتجاه الثاني على العمل الأدبي وما يبرزه من محتوى في ذاته بغض النظر عن الجوانب السياقية ،ونتيجة لذلك دعا اتجاه ثالث الذي أولى اهتماما خاصا بالمتلقي فتأسست نتيجة لذلك "نظرية القراءة والتلقي".

والتنظير لنظرية القراءة والتلقي في العصر الحديث لا يعني خلو الثقافات من قبلها من عملية التلقي لأنها فعل حر قديم قدم الإبداع مطلق غير خاضع لفترة زمنية محددة، والثقافة العربية كثقافة إنسانية يزخر تراثها الأدبي والنقدي القديم بما يتعلق بهذه الظاهرة ، حيث اتجه النقاد في العصر الحديث اتجاهين في تلقي الأدب العربي. كان الاتجاه الأول مع الجيل الأول من النقاد كطه حسين، وشوقي ضيف و مازن المبارك...وغيرهم الذين اعتمدوا على ركنين أساسيين في قراءة النص وفهمه وهما: صاحب النص، وعصره وبيئته، أي اهتموا بالجانب النفسي والاجتماعي في قراءة النص ، فقد زامن هؤلاء النقاد المناهج السياقية.

أما الاتجاه الثاني فكان مع الجيل الثاني الذي عاصر المناهج النسقية واللسانية فاهتم بالدراسة اللسانية والبنيوية للنص، وكل ذلك أدى إلى ظهور اتجاه ثالث تجاوز القراءات السابقة، إلى الاهتمام بنظرية القراءة والتلقي إما ترجمة لما كتب عنها في الغرب وعن النقاد الغربيين وإما اجتهادات فردية تحاول إيجاد صورة لهذه الأطروحة في النقد العربي القديم.

١-الدراسات السابقة:

إن أول ما لوحظ عند قراءة الدراسات السابقة حول التلقي في النقد العربي القديم أن هذه الدراسات كانت قليلة فبدت وكأنها في بداية حركتها ،منها أطروحات ماجيستير ودكتوراه وهي كالآتي:

"نظرية التلقي عند الجاحظ" لمريم قصاب بجامعة قسنطينة ،و"نظرية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر"، لمحمد القروي بجامعة أم البواقي ،و" المتلقي في التراث النقدي العربي عيار الشعر لابن طباطبا نموذجا" لمعرف رضا بجامعة باتنة ،و"عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام" لسميرة بن جدو بجامعة قسنطينة و" التلقي في مؤلفات النقد العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري" عبد الله بن محمد الرميحي بجامعة محمد بن سعود الإسلامية بالمملكة العربية السعودية، و"الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي" لمحمد ناجح محمد حسن بجامعة النجاح الوطنية بفلسطين.

ومن الدراسات السابقة أيضا كتب مؤلفة حول ذلك تم استثمارها في البحث وهي كالآتي:

كتاب" قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة لمحمود عباس عبد الواحد، ودراسة الدكتور محمد المبارك "استقبال النص عند العرب"،و كتاب القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية لحبيب مونسي، وحسين الواد،في كتابه "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب تلقي القدماء لشعره".و"نظرية التلقي أصول وتطبيقات" لبشرى موسى صالح.

٢-أسباب اختيار الموضوع:

يرجع سبب اهتمام النقاد العرب المعاصرين بالتلقي في النقد العربي القديم، كون هذا الأخير يعنى كثيرا بالمتلقي نظرا لفاعليته في توجيه الإبداع الأدبي ورغم أهمية هذه الدراسات وتناولها لشعر المتنبي ودراسته من منظور نظرية القراءة والتلقي، إلا أنها لم تتجه إلى أهم مصدر خاض المعركة النقدية في القرن الرابع الهجري حول شعر هذا الشاعر الذي قال عنه ابن رشيق القيرواني ظهر المتنبي "فملأ الدنيا وشغل الناس"، فاشتدت الخصومة حول شعره وتضاعف المتلقون له وتعددت الرؤى وألفت العديد من المصنفات النقدية التي منها: "رسالة في عيوب المتنبي" لأبي العباس النامي، ورسالة للصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ المتنبي وابن جني في شرحه المسمى بـ"الفسر"الذي انتصر فيه للمتنبي ، وكذلك ابن وكيع في كتابه "المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره" الذي حاول فيه أن يبين سرقات المتنبي ، وغيرها من المؤلفات، فمن مؤيد ومعارض حتى ظهر ا لقاضي الجرجاني الذي حمَّل نفسه مسؤولية الحياد والإنصاف فألف كتاب" الوساطة بين المتنبي وخصومه"، الذي بين فيه أنواع القراءات من خلال سرده لآراء الخصوم حول شعر المتنبي، ومن ثم بين أنواع القراء وعلل الكثير من القضايا النقدية منها قضية القديم والحديث ، وبين ما يجعل النص قابلا للقراءات المتعددة التي ينتج عنها تنوع في أفق الانتظار وكان هدفه من خلال كل ذلك أن يصل إلى المتلقي النموذجي والنص النموذج.

وقد تناولت بعض المؤلفات السابقة كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني من منظور التلقي لكنها كانت مجرد إشارات عابرة وملاحظات بسيطة، وهذا ما دفعني إلى تخصيص دراسة هذا الكتاب من منظور نظرية القراءة والتلقي فكان موضوع البحث موسوما بـ**"كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني دراسة من منظور نظرية القراءة والتلقي".**

٣-إشكالية البحث:

من خلال ما سبق تمحورت إشكالية البحث في الأسئلة الآتية:

-ما مفهوم التلقي في النقد العربي القديم وما هي آلياته؟

_هل بإمكاننا الموازاة بين نظرية القراءة والتلقي مع التلقي في النقد العربي القديم؟ ما هي أوجه الاختلاف والتشابه؟ وهل هناك ما يمكن أن يكون قاسما مشتركا بينهما؟

_ما هي تجليات نظرية القراءة والتلقي في كتاب الوساطة؟

- ما هي صورة المتلقي عند القاضي الجرجاني وكيف حدد طبقاته وأنواع قراءاته؟

ـما هي الأسس التي استند إليها القاضي الجرجاني في تلقيه للنص الإبداعي والنقدي؟

-كيف كانت مساهمة القاضي الجرجاني في بحث التلقي في النقد العربي القديم؟

٤-أهداف البحث:

اتجه البحث إلى دراسة كتاب الوساطة من منظور نظرية القراءة والتلقي سعيا لتحقيق الأهداف الآتية:

- محاولة مواكبة المستجدات النقدية المعاصرة ولن يكون ذلك بالرجوع إلى تراث هذه الأمة الذي يجب أن نجعل منه مرجعية يمكننا بها أن نتفاعل بوعي مع الحداثة ومن ثم ضمان الاستمرارية والديمومة لتراثنا عموما ومنه التراث النقدي.

-استكمال الدراسات السابقة والمساهمة مع الجهود المتظافرة للوصول إلى نظرية عربية في التلقي.

-إثبات فعالية النقد العربي القديم من خلال تأصيل أسس ومبادئ النظريات النقدية المعاصرة.

٥-خطة البحث:

اتبعنا في بحثنا هذا خطة أملتها علينا طبيعة الموضوع، وكانت على النحو الآتي:

مقدمة، طرحت فيها الإشكالية وأسباب اختيار الموضوع ومنهجه وخطته، ثم بعد ذلك قسمت الدراسة إلى أربعة فصول:

الفصل الأول خصص للحديث عن الجانب التنظيري لنظرية القراءة والتلقي في النقد المعاصر وكان الفصل تحت عنوان"نظرية القراءة والتلقي" وذلك بتحديد مفهوم هذه النظرية وبيان أصولها الفلسفية والنقدية وتناولنا فيه الجانب الأهم وهو النشأة والأسس، ثم نقد وتقويم لهذه النظرية كتوضيح لأهم الانحرافات والنقائص التي وقعت فيها.

وفي الفصل الثاني عرضنا فيه للتلقي في النقد العربي القديم ثم مهدنا لمفهوم التلقي في وأهم مصطلحاته وصيغه، وبعدها تم الوقوف عند أهم محطات التلقي في النقد العربي القديم قبل القرن الرابع الهجري ، وفي القرن الرابع الهجري كبيان لامتداد ما جاء في كتاب الوساطة وتم التركيز على كتابين مهمين في التلقي هما عيار الشعر لابن طباطبا وكتاب الموازنة للآمدي.

وأما الفصل الثالث فانفرد بالحديث عن كيفية تلقي شعر المتنبي وكيف اجتمعت الظروف والأسباب حتى ظهر كتاب الوساطة كخلاصة للصراع القائم بين متلقيه، ثم عرض للتعريف بصاحب هذا الكتاب وبيان لتاريخ تأليفه والهدف من ذلك وتوضيح المنهج الذي بني عليه،وبما أن الجرجاني يقصد من مؤلفه إثبات شاعرية المتنبي وبيان جودة شعره فقد توجب علينا التطرق إلى ما يتطلبه الإبداع الشعري وعلاقتة بالمتلقي، وبما أن الإبداع لا يقوم إلا بالمبدع فقد تطرق البحث لبيان شروط تفوق المبدع(الشاعر) وكيفية بناء النص الشعري النموذجي.

وفي الفصل الرابع وهو الفصل الذي قدمنا فيه نظرية القراءة والتلقي من خلال كتاب الوساطة بعرض مفهوم مصطلح التلقي وصيغه عند القاضي الجرجاني ، ثم تطرقنا إلى عمود الشعر الركيزة المهمة في الإبداع والتلقي وفي الأخير عرضنا لأهم عناصر جماليات التلقي عند الجرجاني من خلال كتابه الوساطة.

وكانت الخاتمة خلاصة لأهم النتائج والإجابات التي هدفت إشكالية البحث إلى الوصول إليها.

٦-منهج البحث:

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج التاريخي الذي ركزنا عليه في التتبع التاريخي لهذه النظرية من حيث أصولها و نشأتها، وكذا تم اعتماده في رصد التراث النقدي الذي سبق تأليف كتاب الوساطة، وذلك لمعرفة التراكم والثراء المعرفي الذي بني عليه التلقي في النقد العربي القديم مما يدل على وعي عميق بذلك، وكذا المنهج الوصفي التحليلي الذي يعد الأساس لقراءة النصوص واستقرائها من المصادر النقدية وخاصة كتاب الوساطة المعني بالدراسة، واعتماد هذا المنهج أيضا في التعقيب ومناقشة القضايا الواردة في المصادر لبيان أسس هذه النظرية في النقد العربي عموما وفي كتاب الوساطة خصوصا.

وفي الختام أقول: إن هذه الدراسة ما هي إلا محاولة بسيطة لقراءة الموروث العربي في المنظور الحداثي، ويبقى البحث مجرد معلم على الطريق، والله ولي التوفيق.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

توطئة:

استخدم مصطلح"*Reception*" عنوانا لنظرية الاستقبال بالانجليزية وهو مصطلح غير مألوف لدى النقاد عموما ولدى الألمان خصوصا، فهو ذو«وقع غريب لدى المتكلمين بالانجليزية الذين لم يواجهوه من قبل ووفقا لما أشار إليه **هانز روبرت ياوس** *H.R.Jauss* في عام ١٩٧٩ مازحا،وهو واحد من كبار الممثلين لهذه النظرية،ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال،أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب»[١]،رغم أن الفعل"*Reception*"لا يعني الاستقبال فقط بل يعني كذلك التلقي ويقال "*Receptionist*"بمعنى متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة"*Receptive*"أي تقبلي[٢].

ورغم تقارب معنيي الاستقبال والتلقي في القاموس الانجليزي إلا أن **روبرت هولب** *Robert Holp* يرى أن معنى "التلقي" هو الأنسب عند النقاد الألمان[٣].

كما أن هناك اختلافا بين مفهومي التلقي"*Rezeption*" والفاعلية"*Wirkung*" وهذه الأخيرة ترجمت كذلك بالاستجابة أو التأثير، وكلا المفهومين يتعلق بما يحدثه العمل من أثر، ورغم صعوبة الفصل بين هذين المفهومين إلا أن جمهور النقاد يرون أن التلقي يتعلق بالقارئ، ولكن الفاعلية تختص بالنص،والأكثر تعقيدا من هذا هو كيفية التفريق بين مصطلحي جماليات التأثير "*Wirkungsaxthetik*" وجماليات التلقي "*Rezeptionsasthetik*" وهما مشكلتان كثيرا ما اختلف النقاد حول العلاقة بينهما[٤].

لقي مصطلح "*Reception*"في العربية عدة ترجمات اختص بعضها بتعديل المصطلح، والبعض الآخر نبع من النظرية نفسها، نذكر أهمها:

-**مصطلح"القراءة"**:هو مصطلح يرفضه بعض النقاد لأنه«يبتعد كثيرا عما نقترحه، وذلك للشوائب السوسيولوجية،والبنيوية العالقة به»[٥]،كما أن«هذه النظرية ليست تجميعا للأفكار المتداولة حول القارئ والقراءة،وإنما هي تشييد نظري،يستند إلى مرجعيات، وجهد اتفاقي»[٦]،فهناك نظريات اهتمت بالقراءة بشكل واسع ومن منطلقات مختلفة كأبحاث **بارت** *Ronald Barthes* **وشارل ميشيل***Charles*

---

(١) روبرت هولب. نظرية التلقي مقدمة نقدية.ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، دط،٢٠٠٠، ص٢٥.

(٢) مجاني الجيب معجم إنكليزي_عربي عربي_انكليزي، دار المجاني، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٣١٢.

(٣) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص٢٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٦.

(٥) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان،ط١٩٩٧،١ ، ص١٤.

(٦) المرجع نفسه، ص٠٩.

Michel **وأمبر تو إيكو***Umberto Eco* [1]، لكن مع ذلك يبقى مصطلح القراءة شديد التعلق بنظرية التلقي لأن هذا المتلقي إما أن يكون متلقي قارئ أو متلقي شفوي، كما أن هناك الكثير من المواضع التي يذكر فيها أصحاب هذه النظرية المؤسسين لها يطلقون مصطلح القارئ والقراءة لا المتلقي، "نقد استجابة القارئ"[2]، و"فعل القراءة"[3]، "والتفاعل بين النص والقارئ" [4]وغيرها مما أورده آيزر وياوس، ومن النقاد العرب المعاصرين أيضا هناك من يصطلح عليها بمثل ذلك، **كشرشار عبد القادر**، في مقال بعنوان"نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي" [5]،

-**مصطلح "الاستجابة"**:تعود جذور هذا المصطلح إلى نظريات علم النفس، حيث كانت الاستجابة إحدى الإجراءات الأساسية في المدرسة السلوكية عند **بلومفيلد** *L.Bloomfield*، وقد استخدمه **آيزر** *Wolfgang Iser* كمصطلح فقط أفرغه من مفهومه الأصلي وصب فيه ما يتوافق ورؤيته كمفهوم من مفاهيم النظرية[6]، وإشكالية هذه المصطلح نابعة من النظرية وتبعتها الترجمة العربية في ذلك.

-**مصطلح "التقبل"**:هو من أحدث المصطلحات التي أطلقت على هذه النظرية تداوله بعض النقاد وأول من تبناه هو الدكتور **شكري المبخوت** في كتابه **"جمالية الألفة"** وتبعه **حسين الواد** في كتابه **"المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب"** في قوله:«ومن أبرز ما اهتم به الباحثون الألمان في علاقة الأدب بجمهوره نظرية "جمالية التقبل"، فلهذه النظرية طبيعة جماعية لأنها نشأت في جامعة كونستانس واشتهرت مستندة إلى هانز روبرت يوص»[7]، ولكن **ناظم عودة خضر** يرفض هذا المصطلح ويرى أن فيه «"قبلية" تتعارض مع الأصل الابستمولوجي (المعرفي) الذي أنضج هذه النظرية، فالتقبل يعني إنتاج موقف "قيمي" و"ذوقي" فهو لا يتحوط بشكل كاف من إسقاطات الأحكام الذاتية، في حين أن نظرية"ياوس وآيزر" تتابع هوسرل في استبعاد قبليات الفهم»[8]، أي أن مصطلح التقبل مصطلح يعتمد على المعايير الذاتية

([1]) خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، ٢٠١٢، ص ٣٥.

([2]) فولفغانغ آيزر ، آفا ق نقد استجابة القارئ، ترجمة: أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

([3]) فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني، مكتبة المناهل، فاس، دط، دت.

([4]) فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ،سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان،القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل،ترجمة:حسن ناظم و علي حاكم صالح،دار الكتاب الجديد المتحدة ،ط١، ٢٠٠٧.

([5]) شرشار عبد القادر، نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٣٦٧، تشرين الثاني ٢٠٠١.

([6]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١٥.

([7]) حسين الواد،المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب(تلقي القدماء لشعره)،دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط٢، ٢٠٠٤ ص ١٨.

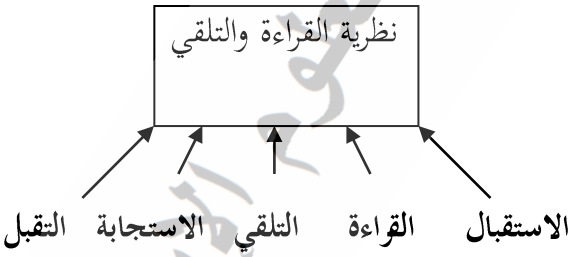
([8]) ناظم عودة خضر،المرجع السابق، ص١٥.

للمتلقي في حين أن نظرية **ياوس وآيزر** لا يقبلان بأي قبليات قبل الفهم لأن الفهم عندهما عنصر من عناصر العمل الأدبي.

-مصطلح" **التلقي**":هو المصطلح المرجح والشائع عند معظم النقاد،لأن مصطلح التلقي هو الأنسب في اللغة العربية «فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة"التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أم حديثا، أم خطابا، أم شعرا»[1]،وحسبنا في هذا أن القرآن الكريم ذكر هذه المادة في أنساقه التعبيرية،في قوله تعالى:﴿وإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ من لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾[2]،ومنه أيضا قوله تعالى:﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾[3]وقوله تعالى أيضا:﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ اللَّهِ عَظِيمٌ﴾[4]،وقوله: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ من رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[5].

يتضح من خلال التأمل في هذه الآيات المتضمنة لهذه المادة أنها توحي بمعناها إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترد لفظة "التلقي" مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهذا ما أشارت إليه بعض التفاسير [6].

استنادا إلى هذه الدلائل فإن المصطلح الذي يطلق على هذه النظرية هو "نظرية القراءة والتلقي "ويمكن تحديد هذه المصطلحات في المخطط الآتي:



كما ينبغي أن نفرق بين نظرية التلقي ظهرت في ألمانيا النقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة، الذي راج في أمريكا لأن كليهما«يهدف إلى تعزيز العمل، وليس واضحا إمكانية

([1]) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٦، ص١٣.

([2]) سورة النمل، الآية:٠٦.

([3]) سورة ق، الآية:١٧.

([4]) سورة النور، الآية:١٥.

([5]) سورة البقرة، الآية: ٣٧.

([6]) محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي، الجامع لأحام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان ،تحقيق:عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١،١٤٢٧/٢٠٠٦، ج١، ص ٤٨٠.

فصلهما تماما، وهناك بعض الاقتراحات التي ترى أن الاستقبال يرتبط بالقارئ، بينما الاستجابة لها علاقة بالوجوه النفسية وهي علائق غير مقنعة تماما»[1]، ولكن **عز الدين إسماعيل** يقول بضد ذلك فهو لا يرى أثرا لأوجه التشابه بين هذين الاتجاهين بل الفرق بينهما واضح ،إذ تعد نظرية القراءة والتلقي «ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينات المتأخرة، في حين كان النقاد المتجهون إلى القارئ/ الاستجابة آحادا مفرقين لا رابط بينهم، بل تتباين نظرياتهم وتختلف مناهجهم وفقا لاختلاف أسلافهم. هذا فضلا عن أن أصحاب النظريتين لم يحدث بينهم اتصال أو تواصل علمي فعال، وأخيرا فإن وجوه التماثل بين الفريقين في المنظور النقدي العام هي في النهاية(...) سطحية للغاية وتجريدية للغاية»[2]، فهما مختلفتان من عدة أوجه ،من حيث المنطلق وظروف النشأة والأعلام ولا وجود لنقاط التأثر والتأثير بينهما.

كما اختلفت نظرية القراءة والتلقي عن النظريات التي اهتمت بالقراءة والقارئ وذلك لكون هذه النظرية«تعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، فهي ترى أن الفهم وليس القراءة أو تأويل الرموز والشيفرات هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي»[3]،فهي تجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل وبذلك يصبح الفهم عملية بناء للمعنى وإنتاجه[4].

رغم تعدد النظريات التي تختص بالقارئ أو المتلقي إلا أن المهيمن في الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من هذا القرن هو نظرية القراءة والتلقي الألمانية التي تأسست على يد **ياوس وآيزر** وذلك لعدة عوامل خلاصتها أن «الزمن يؤذن بقيام تحول فكري جذري فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية، وذلك بظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفدت أغراضها مع مضي الزمن الواحد بعد الآخر. وقد أصبح من الواضح له أن نظرية التلقي تمثل ذلك النموذج الجديد الذي يفي بالشروط اللازمة لما يصلح أن يكون نموذجا، بعد أن صرف النظر عن الماركسية لكونها قائمة على إجراءات آلية فحسب،وحيث كانت البنيوية (...)مثارا للشك من حيث إنها لم تتمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجي»[5]،فهي نظرية برزت للوجود حينما وافقت الظروف وتدافعت الأسباب لميلادها.

([1]) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١٩٩٩،١،ص٢٨.

([2]) روبرت هولب ،نظرية التلقي ،مقدمة المترجم، ص ٩.

([3]) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١ ص ٤٢.

([4]) المرجع نفسه، ص٤٣.

([5]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٠.

وقد حدد مفهوم هذه النظرية عند أصحابها من المؤسسين والمهتمين بها، وعند النقاد العرب المعاصرين وكلها تصب في معنى واحد ومن أهمها:

عرفها **آيزر** في سياق بيانه لمرتكزات هذه النظرية بقوله:«ما هو أساسي لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، وهذا هو السبب الذي جعل النظرية الظاهراتية للفن تولي على نحو لافت للنظر اهتماما لحقيقة أن دراسة العمل الأدبي ليس ينبغي أن تهتم فقط بالنص الفعلي، وإنما أيضا، وبدرجة مساوية، بالأفعال المتضمنة في الاستجابة لذلك النص، فالنص نفسه، يعرض ببساطة "جوانب مخططة"من خلالها يمكن إنتاج الموضوع الجمالي للعمل»[1].

أما **روبرت هولب** فيرى أن«"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 وإيزر** كليهما، كما يستوعب البحث التجريبي والاشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات، وفي مقابل هذا لا تستخدم"جماليات التلقي" إلا في علاقتها بعمل **ياوس** النظري المبكر ويبقى أن التشكيلات والاستخدامات المركبة الأخرى ينبغي فهمها ببساطة في سياقها»[2].

ولا يقتصر **ناظم عودة** خضر على اعتبارها مجرد نظرية بل يعدها علما قائما بذاته،لأن"علم التلقي"« يكوِّن مجموعة من المفاهيم ذات الصلة المباشرة بهذا النشاط،فضلا عن أن هذه المفاهيم تتضمن شرطين أساسيين:الأول يتعلق بتكون هذه المفاهيم من رحم مفاهيم معروفة في نظرية المعرفة،والثاني يتعلق بكونها تشير إلى ذلك النزاع النظري الذي دار بين"البنيوية"وأصحاب"جمالية التلقي"ياوس وآيزر تحديدا»[3].

ويلخص **عباس عبد الواحد** مفهوم هذه النظرية عند أصحابها في محورين أساسيين هما: «القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية وليست علاقة سلبية، كما هي في المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة»[4].

ويرى **محمد المبارك** بأنها:«النظرية التي تنظر إلى النص على أنه بنية شكلية والتلقي هو النصف الآخر الذي يصنع لذته الجمالية عندما يحلل أسلوبه ويفهم إبهامه من خلال مجموعة من العمليات في ذهن القارئ»[5]، وبنفس المفهوم يعرفها **عبد العزيز حمودة**[6].

([1]) فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ ، ص ١٢٩.

([2]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص٢٦.

([3]) ناظم عودة خضر،المرجع السابق، ص١١.

([4]) محمود عباس عبد الواحد،المرجع السابق، ص ١٨.

([5]) محمد المبارك،المرجع السابق، ص ٧٥.

([6]) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة،سلسلة عالم المعرفة(٢٣٢) ،الكويت، ١٩٩٨، ص١٦.

يتضح من خلال هذه التعريفات أن محور نظرية القراءة والتلقي هو القارئ أو المتلقي بكل حمولته الفكرية والنفسية والاجتماعية وعلاقته بالنص،فهو خلاصة القارئ في النظريات السابقة.

المبحث الأول:أصول نظرية التلقي.

إن من أهم المرتكزات التي يتم الاعتماد عليها في صياغة النظرية هي بناؤها على الأسس التي تمتد بها إلى ما قبل ميلادها وهي ما تعرف بالأصول أو الجذور التي تعد القاعدة الحقيقية والطبقة الأم التي ترسى عليها مبادئ النظرية، وعلى هذا الأساس فإن لنظرية القراءة والتلقي جذور عريقة تعود بها إلى ما قبل الميلاد أي إلى العصر اليوناني الإغريقي حيث كان الاهتمام بالمعنى والاستجابة.

أولا: الأصول الفلسفية.

١-الأصول غير المباشرة:

انبثقت الأصول الفلسفية لنظرية القراءة والتلقي منذ عهد **السوفسطائيين** الذين عنوا بالمتلقي من خلال قضية اللفظ والمعنى فعرفوا الملفوظ بأنه «احتمال،وإن الملفوظ في الوقت نفسه لا بد أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام»[١]، فالملفوظ يؤدي إلى تنشيط تأويل المتلقي، وفي الوقت نفسه لا بد أن يحقق الاستجابة من طرف المتلقي، وأما المعنى فهو «ينحدر من الملفوظ نفسه، من إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له»[٢]،وقد تركز هذين المفهومين بشكل كبير في فن الخطابة الذي كانوا قد أولوا له اهتماما خاصا إذ جعلوا «غاية الخطابة في المقام الأول هي إقناع المستمع، فكشفوا بذلك عن أصل من أصول الاستجابة »[٣].

وقد كان **لأرسطو** *Aristots* باع كبير في قضية التلقي، حيث ارتبطت عملية التلقي عنده بعناصرها الثلاث النص المبدع والمتلقي، كما ارتبطت بدور كل عنصر من هذه العناصر وعلاقته التفاعلية مع باقي العناصر حتى يتوصل المتلقي إلى إدراك جمالية النص المتلَقَّى وتحقيق هدف الكاتب، وهذا ما جعله يشترط في الشاعر القدرة الفنية وفي المتلقي أحواله ومعتقداته فمن المستحيل أن لا يؤدي النص رسالته حتى يفهمها القارئ شرط أن يكون الشاعر ذو مقدرة فنية[٤]،وفي ذلك يقول«ومعلوم أنه إن أمر

---

(١) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١١، ١٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢.

(٣) نفسه، ص ١٣.

(٤) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص ٤٥.

وأجاد فعل ذلك،فإن الكلام يكون غريبا بقدر أن يضلل ويغلط، إذ هو محقق،وهذه هي فضيلة الكلام»[1].

وفي إطار هذا الربط بين الشاعر والمتلقي والنص ميز **أرسطو** بين أجناس الشعر الموضوعي، فالمأساة تأتي في المرتبة الأولى، تليها الملهاة ثم الملحمة[2]، ومعيار هذا الترتيب راجع إلى الأثر الناتج عن عملية التلقي[3]لأن المأساة «تحاكي وقائع تثير الرحمة والخوف في المتلقي، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات (...) وإثارة الشعور المأساوي إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والنص» [4]، فليس الهدف من المأساة مجرد الاستجابة للنص بل الأهم هو التطهير وهي مرحلة تأتي بعد التفاعل والاستجابة،وأما الملهاة فهي في المرتبة الثانية بعد المأساة وذلك لأنها لا تؤثر في المتلقي ولا تحرك فيه الانفعال مع النص بل هي مجرد ضحك وسرور،ومحاكاة للأراذل من الناس وليست محاكاة لما هو شريف كما في المأساة،ثم بعدهما الملحمة التي تثير في المتلقي تأثيرا مباشرا لا يتعدى الشعور بالإعجاب [5].

وعلى إثر هذه الفكرة الأرسطية يصوغ **لونجينوس** *Longinus* نظرية السمو، والسمو حسب مفهومه هو «استجابة كبرى تتحقق بأشكال مختلفة في التعبير الأدبي، ولها القدرة على إحداث التأثير التام الذي لا يقاوم، بقوة تتجاوز قوة الإقناع»[6]،«فالسيطرة على قناعاتنا أمر ممكن عادة، أما ما هو سام في بلاغته فأثره لا يقاوم وقوته عنيفة تسيطر على أفئدة المستمعين»[7]،وقد تأثر **كانط** *E.kant*بفكرة السمو إلا أنه يرى بأن السمو يكون في الشيء الذي أمره يهول الحس ومن ثم تنتج اللذة[8].

٢-الأصول المباشرة:

لقد كانت دراسات اليونانيين الإغريق مصدر الكثير من النظريات في بناء دعائمها ومبادئها كالظاهراتية والهيرمينوطيقا وغيرها من النظريات التي «ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينات والتي

---

(1) أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دط،١٩٧٩، ص١٨٧.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، ١٩٩٧، ص٦١.

(3) المرجع نفسه، ص ٧٤.

(4) نفسه، ص ٤٨.

(5) نفسه، ص٨٦، ٧٤.

(6) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص٥٣.

(7) المرجع نفسه، ص٥٣.

(8) نفسه، ص٦٠.

حددت المناخ الفكري الذي استطاعت فيه نظرية التلقي أن تزدهر»[1]،وهذه النظريات تعد بدورها أصولا لنظرية القراءة والتلقي.

أ-الظاهراتية أو الفينومينولوجيا[2]:

نشأ علم الظواهر عل يد **هوسرل***I.Husserl* الذي كان يبحث عن الصلة التي انقطعت بين الوعي والأشياء إذ «لا بد لنا أن نربط الخبرة بالعالم ربطا أوثق وأكثر بعدا عن الريب (...) لا بد أن نعود إلى فكرة العالم الذي يؤسسه الوعي بنشاط أو يقصده»[3]، فالوعي أو لمنظور الذاتي هو «المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها»[4] ،وهذا يؤكد تركيزها على الذات المدركة التي أخذت مسارها إلى القارئ الذي يلعب دورا مركزيا في تحديد المعنى،فأدى ذلك إلى توجه النظريات المَركزة على القارئ إليها [5].

قام **انغاردن** *R.Ingarden*وهو أحد تلامذة **هوسرل** بتلقف أفكار أستاذه وصاغها وفقا لفهمه [6] ،فأسهم في إفادة نظرية القراءة والتلقي من خلال المفاهيم التي نظّر لها، من أهمها:

-مفهوم المتعالي:الذي قصد به **هوسرل** «أن المعنى الموضوعي أي، الخالي من المعطيات المسبقة ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصص في الشعور»[7]،لكن **انغاردن** لم يقبل مفهوم أستاذه بكليته بل قام قام بتعديله إلى «أن الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين، بنية ثابتة (يسميها نمطية)، وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة (يسميها مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي»[8].

([1]) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط،١٩٩٩، ص ٧٠.

([2]) تعد ثاني أكبر تيار فلسفي بعد تيار فلسفة الحياة الذي عمل على قطع الصلة مع الفكر السائد في القرن التاسع عشر الميلادي في الحضارة الغربية، كما تعد اتجاها مهما انبثقت منه نظرية التلقي حيث كان تركيزه على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى، وتتميز الفلسفة الظاهراتية بسمتين أساسيتين هما أنها «منهج في المحل الأول، وهو منهج ينحصر في وصف "الظاهرة"أي ما هو معطى مباشرة»، فهي بذلك تصرف نظرها عن العلوم الطبيعية والتجريبية والسمة الثانية أن موضوعها هو الماهية (*Essence*) أي «المضمون العقلي المثالي للظواهر، الذي يدرك في إدراك مباشر، هو رؤية الماهيات (*Wesenschau*)». انظر: إ.م.بوشنسكي،الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة: عزت قربي، سلسلة عالم المعرفة، (١٦٥)، الكويت، سبتمبر ١٩٩٢، ص١٧٧، ١٧٨.وكذلك: عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص٧٩.

([3]) مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة،(١٩٣)، الكويت، يناير ١٩٩٥، ص١٨٣.

([4]) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٣٤.

([5]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص٧٩.

([6]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ٣٥.

([7]) المرجع نفسه، ص ٧٥.

([8]) نفسه، ص٧٥.

والفرق بين مفهوم **هوسرل وانغاردن** هو اعتقاد **هوسرل** أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص للظاهرة ،أي إن معنى الظاهرة مرتبط على نحو أساسي بعمليات الفهم[1] فهو متعالي ، في حين يرى **انغاردن** أن المعنى هو خلاصة التفاعل بين فعل الفهم والظاهرة، فالبنية الثابتة النمطية هي بنية الفهم، وأخرى متغيرة مادية وهي بنية النص والمعنى يتحدد نتيجة التفاعل بين بنية النص وفعل الفهم،ومن ثم أصبح هذا التعديل الذي أحدثه **انغاردن** عمادا أساسيا لكل الاتجاهات التي تندرج تحت هوسرل (هيدجر، سارتر، ميرلوبتبني، غادامير...)، وكان عاملا مهما في ظهور نظرية القراءة والتلقي[2] التي ترى بتفاعل القارئ مع النص قصد الوصول إلى الدلالة وإعادة بنائها من جديد.

-**القصدية:** أو الشعور القصدي او الاليه عند **هوسرل** تعني «الخاصه التي ينفرد بها التجارب التجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما»[4]و«الشعور لا يستحوذ على التصورات العقلية لكي يحيلها إلى موضوعات، بل ينعطف نحو الأشياء من أجل معرفتها بمقتضى ما لديه من حركة قصدية»[5]، وقد مثل لتحديد مفهوم القصدية بظاهرة«تفتح زهرة الكاردينيا فيقول: إنني عندما أتأمل هذه الظاهرة [وهي ظاهرة طبيعية] ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء أو إرجاء الأفكار التي تفسر هذه الظاهرة تفسيرا ماديا وطبيعيا وأركز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعيي أي عملية(التفتح) وحدها»[6]،فجعل التركيز على الظاهرة التي التي علقت في الشعور على أنها بنية دالة، والدلالة التي توصل إليها هي المعنى الموضوعي الخالص لأنه استبعد كل المعطيات والقيم السابقة ومن ثم دعا إلى العودة إلى الأشياء نفسها(الموضوع الطبيعي) [7].

ولكن **إنغاردن** على عادته في تعديل مفاهيم أستاذه انتقده في مثاليته التي ترى أن الموضوع الواقعي(الطبيعي) موضوعات قصدية خالصة، ومن ثم تساءل إذا ما كانت القصدية في أسلوبها ووجودها تنطبق على الموضوع الواقعي ولكي يجلي هذا الاستفهام القصدي لجأ إلى العمل الفني لتوفره على أسلوب وبنية وبذلك ينطبق على الموضوع القصدي، وفرق بين العمل الفني والموضوع الطبيعي[8].

([1])نفسه ، ص٧٥.

([2]) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٣٥.

([3]) المرجع السابق، ص ٣٥.

([4]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص٧٩.

([5]) المرجع نفسه، ص٨٠.

([6]) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص٣٦.

([7]) المرجع نفسه، ص٣٦.

([8]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ٨١.

أما العمل الفني فهو«موضوع قصدي محض، ومع ذلك فهو يعتمد في وجوده كليا على الذات بل هو على حد قول انغاردن "تكوين متنوع الأصول"أي أن النتاج الأدبي ينبع من قصد المؤلف ولكن وجوده المستمر يعتمد على ميدانين مختلفين هما:ميدان المفاهيم المثالية أو "محتويات المعنى"التي تحقق في جمل المؤلف و الإشارات الحقيقية للكلمات التي تؤلف النص والعمل الأدبي»[1]،أي أن العمل الأدبي يكون مقصودا باعتبار بنيته التي تشكل تحديداته المادية،هي بنية مقصودة [2].

في حين أن الموضوع الطبيعي «لا يكون معتمدا في وجوده على نشاط قصدي يؤسس تحديداته المادية والصورية فهو ينطوي على تحديداته الخاصة به، وبذلك فإن بنيته تحيى خارج الوعي، وهو يواصل وجوده بشكل مستقل عن هذا الوعي وأفعاله القصدية»[3].

هذا التمييز عند **انغاردن** بين الموضوع الطبيعي والعمل الأدبي جعله يعتقد باستقلالية العمل الأدبي عن أفعال القراءة التي تؤدي إليها القراءة، والقراءة بدورها تؤدي إلى تحقيق القصدية المخططة للعمل الأدبي وتحويله إلى مادي[4] أي من المجرد الهوسرلي إلى الملموس الانغارديني من خلال «التأمل في الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي مشكلا استراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للجمالية»[5]، للجمالية»[5]، هذا الفهم هو«فعل لإقامة العلاقات بين تراكيب العمل وإعطائها طابعها الملموس من خلال إعطائها دلالة في البناء الإجمالي»[6]، وهناك شكلان مميزان للإدراك يحصلان من خلال صلة القارئ القارئ بأي عمل أدبي هما:

الشكل الأول:يحتوي أربع طبقات وكل منها تؤثر في الأخرى وهي بمثابة المواد الأولية للأدب[7].وهذه الطبقات هي[8]:

-طبقة أصوات الكلمات والصيغ الصوتية.

-طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال مثل: الكلمات زالجمل أو الوحدات المكونة من جمل.

-طبقة الأوجه المعروضة.

-وجهات النظر المؤخرة »

([1]) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط١، دت ،ص ٣٧.

([2]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ٨٢.

([3]) المرجع نفسه، ص٨٢.

([4]) وليم راي، المرجع السابق، ص ٣٧.

([5]) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٣٧.

([6]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص٨٣.

([7]) روبرت هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة:رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سورية، ط١، ١٩٩٢، ص٣٨.

([8]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص٨١.

فالطبقة الأولى تتضمن شكل الصوت الذي يحمل المعاني وكذلك المكونات الجمالية الخاصة بالتأثير كالوزن والقافية[١]، وتضم الطبقة الثانية جميع وحدات المعنى وهي الطبقة الرئيسية لأنها « تقتضي وجود بقية الطبقات وتحددها بأسلوب يجعل لكل منها أساسا وجوديا خاصا ويجعلها جميعا تعتمد في محتوياتها على صفات هذه الطبقة»[٢]، والطبقة الثالثة تعنى بالموضوعات المتمثَّلة أو المحققة فعليا[٣]، أما الطبقة الرابعة فتضم الأوجه التي يظهر فيها كل موضوع يمكن فهمه بالبديهة[٤] وهي التي تطورت فيما بعد عند **آيزر** إلى مفهوم الفجوات والثغرات، إذ إن العمل الأدبي لا يعنى بالتحديدات الدقيقة بل يعتمد على أسلوب التعويض فلا يصرح بالتفاصيل بل يستبدلها بإشارات دالة في الصياغة اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته، ثم عن طريق فعل الإدراك وآلية الفهم يقوم المتلقي(المدرك) بعمليات ملء الفجوات[٥].

الشكل الثاني:وهو البعد المؤقت الذي يضم سياق الجمل والفقرات والفصول التي يضمها العمل الأدبي[٦]،أي إن المعنى العام هو«على صلة ضرورية بالمتلقي،وهنا يكمن إسهام انغاردن في لفت نظر أصحاب جمالية التلقي إلى دراسة أفعال التلقي الماثلة في بنية العمل الأدبي»[٧]،فالقارئ عند **انغاردن**«يكسر لا محالة المخطط بإضافة تفاصيل لا تعود إلى المخطط يستمدها القارئ من محتويات أوجه ملموسة أخرى اختبرها من قبل»[٨]،وهذه التفاصيل نابعة من مخزون القارئ من خلال قراءته للأعمال السابقة.

-الخبرة الجمالية والمعرفية:يقصد **سارتر** *J.P. Sartre* بالخبرة الجمالية والمعرفية أن المرء يمكنه أن يجعل من التعريف التقليدي الفارغ شيئا فريدا وذلك بملئه عن طريق استغلاله للمعرفة المخزونة وبخبرته الخاصة، فيعيد تنظيم الأوجه القديمة في منظور الحاضر وهذا ما يجعله فريدا وتقليديا في الوقت الواحد، غير **أن انغاردن** لا يعتبر عملية تحويل الوجود إلى الملموس أمرا بديهيا يعتمد على الذات، فالخبرة عنده هي ذلك «الفعل الذي يحقق العمل ويؤسسه بوصفه موضوعا جماليا(...) فالخبرات لا تكون متنوعة من قبيل المتع الجمالية التي يكون مصدرها القيم الجمالية والمشاعر، والانفعالات المتنوعة التي تحدث أثناء القراءة»[٩]، لأن

---

(١) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص٣٨.

(٢) وليم راي، المرجع السابق، ص٣٧.

(٣) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص٣٨.

(٤) وليم راي، المرجع السابق، ص٣٨.

(٥) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص٣٨.

(٦) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص ٣٩.

(٧) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ٨٨.

(٨) وليم راي، المرجع السابق، ص ٣٩.

(٩) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ٩١، ٩٢.

لأن هذه الخبرات هي غير الخبرات التي منها يتم إدراك وفهم العمل الأدبي بشكل عياني،إذ يجب إلغاء كل هذه الخبرات والحالات النفسية التي مرجعها من الواقع، وعلى القارئ أن يستبعد أثناء القراءة كل هذه الشرود كي يخلص لعالم منفصل تماما هو عالم العمل الأدبي[1].

ولكي تتحقق الخبرة المعرفية ميز **انغاردن** بين نوعين من التحقق، التحقيقات الزائفة والأخرى الممكنة وهذه الأخيرة«هي تلك التي قد تتنوع تفاصيلها ولكنها تبقى على هوية العمل الأدبي(...) وهكذا، فإنها تكون متعالية على الخبرات المؤسسة بها رغم أن هذه الخبرات تكون شرطا لتحققها»[2]، وقد ركز **انغاردن** على اعتبار السمات النمطية في الخبرة بالعمل الأدبي لأنها هي أساس الفهم والتأويل أي على أساسها تتم قراءة العمل الأدبي[3].

-**الحالة اللامحددة والوجود الملموس**[4]:يعرف **انغاردن** الحالة اللامحددة بأنها :«فجوات بين ما يسميه ب"اللحظات" الخاصة بالموضوع الممثل، ولما كانت الحادثة التي تملأ الزمن لا يمكن تمثيلها بجميع أوجهها، فلا بد أن يمثل الزمن الحقيقي المستمر في الأعمال الأدبية عن طريق الأوجه المنفصلة الطويلة أو القصيرة أو عن طريق الحوادث التي تقع خلال لحظات قصيرة...أما ما يقع بين هذه الأوجه أو الحوادث فيبقى غير محدد فنحن عادة نقيم حالة من الاستمرارية أثناء القراءة عن طريق ملء هذه الفجوات»[5].

إن تلك الفجوات لا يمكننا أن ندركها بكاملها أو بإتمام دلالاتها بل إن القارئ يكمل المواضيع الممثلة بالشكل الذي يرضيه ويسايره وهذا ما يجعل تحويل هذا اللامحدد(الفجوات) إلى وجود ملموس لا يمكن أبدا أن يتجاوز حدود قصدنا الموجه إليه[6]، ويبقى بعضا منها كامنا وهذا ما يؤكد حاجة العمل الأدبي لعامل آخر خارج ذاته «هو الشخص الملاحظ (المتلقي) كي يجعله عيانيا *Concrete* أي متحققا»[7]، إضافة إلى أن السمة المميزة للعمل الأدبي أنه ينطوي في داخله على فجوات أي مواضع اللاتحدد مميزة له وتميزه عن عمل أدبي آخر، إنه إبداع تخطيطي[8]، وهذا هو الذي يضمن للأعمال الأدبية السيرورة والاستمرارية.

([1]) المرجع نفسه، ص ص ٩١، ٩٢.

([2]) نفسه، ص٩٢.

([3]) نفسه، ص٩٢.

([4]) وليم راي، المرجع السابق، ص ٤٠.

([5]) المرجع السابق، ص ٤١.

([6]) المرجع نفسه، ص٤٢.

([7]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص٨٣.

([8]) المرجع نفسه، ص٨٣.

ب-الهيرمينوطيقا[1](التأويلية):

بعد توحد سبيلي التأويلية اللاهوتي والفيلولوجي[2]عرف التأويل تطورا معتبرا حتى أصبح في القرن التاسع عشر يهتم ويبحث عن الوسائل والإجراءات والمبادئ التي يمكن بتطبيقها الوصول إلى معنى النص المكتوب بأنواعه القانوني والتعبيري والأدبي والديني، ثم اتجه الاهتمام إلى محاولة تأسيس نظرية تعنى بالمعنى وإدراكه وقد بدأ ذلك مع **شلايرماخر** *Chlayer Makar* الذي أسس نظرية فن أو صنعة إدراك النصوص **ودلتاي** *Deltey* الذي طور هذا الاهتمام وغيرهم [3].

ويتمثل دور هذه النظرية في التأصيل لنظرية القراءة والتلقي من خلال استناد هذه الأخيرة لدعم افتراضاتها في شرعية تدخل المتلقي وإسهامه في بناء المعنى إلى الفيلسوف **هانز جورج جادامير** *Hans George Gadamer*الذي يرى بأن ثنائية (المتلقي/المعنى) تتفاعل فينتج فعلا يعطي للبنية التركيبية لأي عمل أدبي دلالة أخرى هي دلالة الفهم التي تنتج من فعل الفهم[4]،أي الفهم ثم التأويل(التفسير) ثم التطبيق والتي تعتمد على وجود المتلقي، ومن ثم ينتج المعنى.

-مراحل التأويل:لقد بنيت الممارسة التأويلية عند **جادامير** على ثلاث مراحل:

*** مرحلة الفهم:**يرى **جادامير** أن الفهم هو «المشاركة المباشرة في الحياة من دون أي تأمل يمر عبر المفاهيم»[5]أي إن علاقة الذات بالشيء علاقة فهم، وذلك لأن الشيء ينقل معنى وعلى الذات فهمه فهمه وإدراكه، ولكن المعنى الذي ينقله الشيء ليس «معطى متعاليا عن الوجود، ليس كامنا في النص ولكنه يتشكل لأنه لا يتحقق إلا بعد التلقي»[6]،وهذا ما يجعل لعملية الفهم طابعا حركيا يتغير مع كل فعل قراءة. قراءة.

([1])الهيرمينوطيقا كلمة تعني«علم أو فن التأويل»،وبمعنى أدق هي «فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم» على حسب مفهوم شلايرماخر الذي أرجع استخدام هذا المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام ١٦٥٤.انظر: نصر حامد أبو زيد،إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط٥، ١٩٩٩،ص٢٠.

([2]) سلكت نظرية التأويل سبيلين، سبيل لاهوتي وسبيل فيلولوجي، فالأول منهما أي اللاهوتي تطور كما بين دلتاي عن حرص ودفاع دعاة دعاة الإصلاح الديني (البروتستانت) عن فهم الكتاب المقدس ضد هجمات اللاهوتيين الثالوثيين واقتناعهم بضرورة التراث، أما السبيل الثاني المتمثل في الفيلولوجيا التي تطورت باعتبارها وسيلة الحركة الإنسانوية من خلال مطالبتها بإحياء الأدب الكلاسيكي، وكلا السبيلين يشتركان في هدف واحد هو إعادة اكتشاف شيء معلوم نسبيا وليس مجهولا تماما، وقد توحد هذين السبيلين الإصلاحي والتراث الإنسناوي من خلال لوثر وميلانكثون.أنظر: هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة:حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة:جورج كتورة، دار أويا،طرابلس، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٥٨.

([3]) ميجان الرويلي و سعد البازعي ،المرجع السابق، ص ٨٩.

([4]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ص ٩٦، ٩٧.

([5]) هانز جوج جادامير، المرجع السابق، ص ٣٠٢.

([6]) خديجة غفيري، المرجع السابق، ص ٢٦.

ومن **المرتكزات** التي تلعب دورا فاعلا في تحديد الفهم وخصائصه، المسافة الجمالية وتباين الأحكام المسبقة أو الانحياز التي ينبثق منها أي تفكير.

-**الأحكام المسبقة**: لو تساءلنا عن حكم مسبق أصدره شخص أو نص ما من وجهة نظره فهذا لا يعني أن هذا الحكم المسبق قد قبله هذا الشخص دون غيره أو اختار هذا النص دون ذاك نظرا لصحته[1]،لـ«إن النزعة الموضوعية التاريخية تسفر بالأحرى عن سذاجتها بقبولها التجاهل الذي يخضع له كل شيء يحدث فعليا وفي الحقيقة، يستدرج الحكم المسبق دوره كاملا، يستطيع في هذه الحالة فقط أن يختبر ادعاء الآخر الحقيقة، فيتيح له إمكانية أن يؤدي دوره كاملا»[2]، يعني أن الحكم المسبق لا يمكن أن يؤدي دوره الحقيقي إلا إذا كان حكما يسمح بتعدد الأحكام بعده.

فالأحكام المسبقة شرط أساسي لتحقق الفهم،وقد قسمها **جادامير** إلى صنفين:الأحكام المسبقة المشروعة أو الصادقة والأحكام المسبقة أو الزائفة والأحكام المشروعة هي«النابعة من داخل الوضع التاريخي للمفسر وتمهد الطريق للنشاط الهيرمينوطيقي،ولا تحطم الموضوعية وإنما تجعلها ممكنة، تأتي مهمة النشاط الهيرمينوطيقي الذي يكفل لنا نوعا من المشروعية للأحكام المسبقة من خلال عملية الحوار»[3]،فتاريخية المفسر ومفاهيمه المسبقة تعد عنصرا مهما في فهم النص وتفسيره[4].

-**المسافة الزمنية**: يعرف **جادامير** المسافة الزمنية بأنها تعني «شيئا آخر غير إلغاء اهتمامنا بالموضوع. فهي تدع المعنى الحقيقي للموضوع ينبثق كليا(...)إن المسافة الزمانية التي تقوم بعملية الغربلة ليست ساكنة، إنما هي نفسها تخضع للحركة والتوسع الدائمين،فبالإضافة إلى الجانب السلبي من عملية الغربلة التي تجريها المسافة الزمانية، ثمة أيضا جانب إيجابي، أعني القيمة التي تحملها المسافة الزمانية للفهم فهي لا تزيل فقط الأحكام المسبقة المحلية والمحدودة، بل تفسح المجال أمام تلك الأحكام المسبقة التي تعمل على انبثاق الفهم الأصيل بوضوح بحد ذاته»[5]، فلا يجب فهم المسافة الزمانية على أنها هوة سحيقة وعامل وعامل سلبي لفهم النص ، بل هي إجراء مهم يقدم العون بشكل كبير للفهم، فهي معبأة بالعادات والتقاليد الجارية على مدار التاريخ ومن خلالها يقدم لنا التراث بذاته ، لأن خلو الأحكام مما تزودنا به المسافة الزمانية يسبب عجزا كبيرا في تأكيد المعايير والأحكام[6].

([1]) هانز جورج جادامير، المرجع السابق، ص ٤٠٩.

([2]) المرجع نفسه، ص ٤٠٩.

([3]) عبد العزيز بوالشعير، مفهوم التأويل الفلسفي ومرتكزاته في فلسفة هانز جورج غادامير، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد: ١١، ٢٠١٠، ص ٢٨٩.

([4]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ٨٤.

([5]) هانز جورج جادامير،المرجع السابق، ص٤٠٨.

([6]) المرجع نفسه، ص٤٠٧.

* **مرحلة التأويل أو التفسير:** يرى **أمبرتو إيكو** *Umberto Eco* أن للتأويل عبر تاريخه تصورين مختلفين: أولهما، أن«تأويل نص ما (...) يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل»[1]، وثانيهما عكس الأول: وهو أن «النصوص تحتمل كل تأويل»[2]، فالتأويل حسب هذين المفهومين إما تفاعل مع نص العالم، أي أن النص موجه لأي قارئ يمكن أن يسقط عليه من التأويلات ما يشاء فهو في متناول كل القراء وإما تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى، يعني أن النص محتو ومتضمن لشتى التأويلات وما على القارئ إلا أن يستمد تأويله منه، غير أن **أمبر تو إيكو** يشدد على إلغاء فكرة أن العالم نص قابل للتأويل ويدعو إلى الحسم في قضية المدلولات أي،«هل هناك مدلول ثابت أم هناك مدلولات متعددة أم على العكس من ذلك لا وجود لأي مدلول على الإطلاق؟»[3]، وهذه كلها إشكالات مهمة ركزت عليها نظرية القراءة والتلقي لدعم افتراضاتها على أن المتلقي هو صاحب عملية التأويل وهو المساهم الأول في بناء المعنى، واستندت في ذلك بشكل أكبر على الفيلسوف **هانز جورج جادامير** الذي استند بدوره إلى الفلاسفة السابقين له.

حاول **شليرماخر** أن يقيم نظرية عامة حول "التأويل" كفن أو صيغة إدراك النصوص«فالتأويل والفهم، بالنسبة له متناسجان لحمة بسداة تناسج جانبي الكلمة الخارجي والداخلي، وفي الحقيقة كانت كل مشكلة عن التأويل هي مشكلة عن الفهم (...) ولكن الأهم هو أن **شليرماخر** يميز بوضوح بين ممارسة تأويلية مهلهلة ينتج فيها الفهم آليا وممارسة دقيقة تنطلق من مقدمة تفيد أن ما ينتج آليا هو سوء فهم»[4].
فهم»[4].

ربط **شلير ماخر** أهمية التأويل بأهمية الفهم وأنهما بمنزلة وجهين لعملة واحدة، وميز بين نوعين من الممارسة التأويلية فهي إما سطحية فيكون الفهم بذلك آليا سريعا سهلا وإما ممارسة دقيقة تأخذ في اعتبارها وفي حسبانها أن التأويل الدقيق هو الذي لا ينتج فيه الفهم آليا وبذلك يمكن تجنب سوء الفهم من

---

(1) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٤، ص١١٧.

(2) المرجع نفسه، ص١١٧.

(3) نفسه، ص١١٧.

(4) هانز جورج جادامير، المرجع السابق، ص ٢٧١.

خلال هذه المقدمة، لذلك يعرف **شليرماخر** التأويلية بأنها «فن تجنب سوء الفهم»[1]، فسوء الفهم ما هو إلا الفهم الآلي الذي ينتج عن الممارسة التأويلية المهلهلة غير الدقيقة.

لكن تصور **دلتاي** للتأويل مغاير بل معاكس تماما لتصور **شلير ماخر**، فقد اعتبر «التأويل شكلا خاصا من أشكال "الفهم" وحالة جزئية منه، كما أنه يميز بينهما وبين "التفسير"»[2]فالتفسير في نظر **دلتاي** «هو المنهج العلمي الذي تتميز به المدارس والعلوم الوضعية، في حين يشكل الفهم أو "التأويل" المنهج العلمي المناسب لحقل الفكر والعلوم الإنسانية»[3]، وذلك لأن العلوم الطبيعية تعتمد على تفسير المادة في حين أن العلوم الفكرية تعتمد على الفهم والتأويل[4].

اهتم **دلتاي** في قضية التأويل بالبعد التاريخي، فالتجربة المعاشة الماضية يمكن استعادتها من خلال الخيال في قالب جمالي منتمٍ إلى الزمن الذي عبر فيه عن التجربة في زمن غير زمن التجربة المعاشة فلكل مبدع قالبه الذي يناسبه ليعبرَ عنه[5]، كما أنه لكل قارئ أن يقرأ ما يناسبه،فالدلالة في نظره هي تعبير عن الحياة «إن الحياة تؤول نفسها. فالحياة ذاتها بنية تأويلية»[6].

أما **هيدجر** *Martin Heidegger* فقد انطلق من فكرة أن اللغة هي التي تنقل العالم إلى الوجود،فلا عالم إلا باللغة فهي ليست مجرد وسيلة للتعبير عن الأفكار، بل هي المجال الحقيقي الذي تتحرك فيه الحياة الإنسانية، وهذا العالم يتجذر فيه الفهم أو التأويل باعتباره مشروعا من التفكير لا ينتهي[7].

إن الكلمات عند **هيدجر** لا تقف عند حد أنها ألفاظ أو رموز اصطلاحية بمعنى «أنها تكشف عن الوجود، بل هي مأواه وذلك ما يظهر بوضوح عندما نلاحظ الاختلاف الذي يوجد دائما بين اللغة الاصطلاحية واللغة الحية، إذ يبقى دائما شيئا ما غير ظاهر في اللغة يقتضي الوصول إلى تجاوز الذاتية والموضوعية بتحليل المستوى التركيبي والدلالي للنصوص اللغوية وعلى الرغم من أهمية هذه المستويات، لا يسعف الاعتماد عليها دائما في فهم قصد المتكلم»[8].

---

(1) المرجع نفسه، ص ٢٧١.

(2) عبد العزيز بوالشعير، المرجع السابق، ص ٢٥٧.

(3) المرجع نفسه، ص٢٥٧.

(4) نفسه،ص٢٥٧.

(5) مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص ٤٢.

(6) هانز جورج غادامير، المرجع السابق، ص ٢٥٧.

(7) مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص٤٢.

(8) حسن مصدق، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥، ص٨٦.

لقد كان **هيدجر** همزة وصل بين مرحلة الظاهراتية والهيرمينوطيقا إذ تحولت الظاهراتية إلى الهيرمينوطيقا من خلال التحول من فلسفة الوجود إلى فلسفة للكينونة، ومن ثم «تبدأ مسيرة جديدة في الفكر الفلسفي الأوروبي تعالج سلطة الفهم والتأليف وتراعي حقوق عملية القراءة وتشكك في اكتمال دلالة النص بمعزل عن تلقيه»[1] ابتداء من جادامير.

ويرى **جادامير** أن«العلامة بمفردها لا تحيط بالمعنى، بل الأمر يتعدى ذلك إلى العقل أو الذات المدركة لحدود هذه العلامة (...) والعلامات وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها ولما كانت اللغة عند **جادامير** تحيل إلى الكينونة فقد جعلها السبيل إلى الفهم»[2]، ومن ثم تشترك الذات والعلامة في تشييد المعنى الأدبي.

فالعمل الأدبي عند **جادامير**«لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل»[3]،إنه المتلقي.

***مرحلة التطبيق:**قد يقصد بالتطبيق الممارسة العملية لأفكار ومعايير معينة على النص، وقد يعني تطبيق معايير النص على عالم الواقع[4] أي ، تفسير النص وتطبيقه في حياتنا العملية والواقعية[5] وتتجلى فعالية هذا الأخير خاصة«في النصين الديني والقانوني إذ إن الأول ليست غايته أن يفهم فقط، وإنما أن يطبق ليمارس فعل الهداية، وإنقاذ الناس من الضلال. كما أن فهم الثاني وتأويله، يتحقق من خلال صيغة تطبيقه في إصدار الأحكام. فالعمل لا يتحقق إلا في التطبيق لأنه يتم دائما في ظروف مختلفة وعصور متباينة»[6].

ترى خديجة غفيري أن **جادامير** هو من أضاف إلى عمليتي التأويل والفهم مرحلة التطبيق[7]، ولكن الملاحظ أن المؤولين الأوائل ركزوا على المرحلة الثانية بدرجة أكبر، وقد تحققت ضمنيا عندهم هذه المراحل الثلاث وليس فقط مع عصر التنوير أو مع **جادامير**، لأن التطبيق عبارة عن تتمة بديهية ومنطقية للفهم والتأويل باعتباره همزة الوصل الواقعية التي تربط بين النص والحاضر أي بين أفاق الماضي والحاضر[8].

---

(1) محمد سالم سعد الله، ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ١٤٢٩/٢٠٠٨،ص ١٧٩.

(2) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٤٠.

(3) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ٨٤.

(4) عبد العزيز بوالشعير، المرجع السابق، ص٢٦٠.

(5) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص٨٧.

(6) خديجة غفيري، المرجع السابق، ص ص ٢٦، ٢٧.

(7) المرجع السابق، ص ٢٦.

(8) عبد العزيز بوالشعير ، المرجع السابق، ص ٢٦١.

-**الأفق التاريخي:**الأفق التاريخي من أهم المفاهيم التي عاد إليها أصحاب نظرية القراءة والتلقي من خلال مدونة **جادامير** حيث جعله وسيلة يتم بها تفسير التاريخ، فالأفق التاريخي عند **جادامير** «ليس الأفق التاريخي الذي يرتسم عبر إعادة البناء (...) هو حقا أفقا قائما بالفعل ، إذ لا بد بدوره أن يفهم ضمن نطاق الأفق الذي يحتوينا، نحن الذين نسأل ومن ينادينا صوت الماضي»[1]، فالماضي يفهم انطلاقا من الذات التي تنسج أفكارا حول الماضي على أنه تجربة تحوينا[2]، لأن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من التاريخ الذي يحويه لأنه تاريخه الخاص ولأنه ما وجد إلا بفعل مسبق[3].

ويتعلق الأفق التاريخي بالمسافة الزمانية نظرا لأن العمل الأدبي الماضي ينتمي لزمنه الأصلي وهو زمن التأليف والكتابة ولكنه في الوقت نفسه يتجدد عبر زمن القراءة، وهذا التصور لا يلغي المسافة الزمنية بين زمن تأليف النص وزمن قراءته الحاضر، لأن هذه المسافة هي التي تعمل على تحقيق المعنى وإنتاجه[4].

نفهم من هذا أن الأفق الحاضر في تشكل دائم متواصل، لأننا نعير أحكامنا المسبقة باستمرار من خلال مواجهة الماضي ومحاولة فهم التراث وهذا يعني أنه«ليست هناك آفاق منفصلة للحاضر في حد ذاته أكثر مما هنالك آفاق تاريخية يجب اكتسابها، والفهم دائما هو انصهار تلك الآفاق التي يفترض أنها موجودة بذاتها (...) إن عملية الانصهار هذه تكون في تراث ما، عملية مطردة باستمرار فيتحد القديم والجديد دائما في شيء ذي قيمة حية، من دون أن يمنح أحدهما الصدارة من الآخر صراحة»[5]، لأن ما كان حاضرا سيصبح قديما وبالتالي فإن القديم والحاضر كل متكامل عبر الزمن.

-**عملية التلقي:**إن عملية التلقي في تصور **جادامير** ليس المقصود منها المتعة الجمالية البحتة التي تشتغل بالشكل، بل هي خلاصة جدل بين متشاركين تعمل على فتح عالم جديد للقارئ يتوسع أفقه وفهمه لنفسه فهي تجعل القارئ يرى العالم في حلة جديدة لم تر من قبل[6] وهذا يعني«أن العمل الفني ليس عالما منفصلا عن عالمنا الذاتي، إننا في تلقي العمل الفني لا نواجه عالما جديدا غريبا، ننفصل فيه عن

([1]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١٠٢.

([2]) المرجع نفسه، ص١٠٠.

([3]) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص٣٩.

([4]) خديجة غفيري، المرجع السابق، ص ص ٢٦، ٢٧.

([5]) هانز جورج جادامير، المرجع السابق، ص٤١٧.

([6]) نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص٣٩.

أنفسنا خارج الزمن، أو ننفصل فيه عن غير الأستطيقي إننا على العكس نكون أكثر حضورا ونحقق فهما أعمق»[1]، فلكل مرحلة ولحظة زمنية إبداع وتلق لا ينفصلان عنها.

ثانيا: الأصول النقدية.

إن التركيز على دور القارئ في تفسير النص قد شغل الكثير من المدارس النقدية التي كانت المهاد المهم لنظرية القراءة والتلقي، وأهمها:

١-نقاد مدرسة جنيف:

نقاد مدرسة جنيف أو نقاد الوعي *Critics consciousmes*، ارتبطت هذه المدرسة بنقاد منهم: **جورج بوليه***Georges poulet* **وجان بيير ريتشاردز***J.P.Rchard*، **وإميل شتايجر***E.Staiger*، **وهيليس ميللر***H.Miller* وآخرون وكان هؤلاء النقاد كما يقول هرابرامز «يقرأون النص الأدبي بوصفه تجسيدا شكليا أو لفظيا لوعي الكاتب»[2].

حاول **جورج بوليه** أن يضع افتراضا مفاده أن لكل نص أدبي بؤرة ينطلق منها، وهي النقطة التي يتكثف فيها وعي المؤلف ويعلق بها افتراضاته المسبقة، لذلك اتجه نقاد هذه المدرسة إلى النص الأدبي باحثين عن وعي المؤلف فيه من خلال أسلوب العمل الأدبي، ومن ثم يتحقق لهم اتصال قوي بالعمل الأدبي، حيث يتم اندماج وعي الكاتب بوعي القارئ[3]، وأن«ذلك الوعي (الأنا-الذات)، الوعي المتواصل بما موجود، يكشف ذاته ضمن العمل، وهذا هو الشرط المميز لكل عمل استدعيه إلى الوجود. وهكذا يتعين علي ألا أتردد في إدراك أن العمل، بقدر ما يحيا بهذا الاستنشاق الحيوي المستلهم، فإنه يصبح(...) كائنا إنسانيا، أي عقلا يعي ذاته، مشكلا إياها في بوصفه ذاتا لموضوعاته الخاصة»[4]،أي إن القارئ بتأمله في العمل الأدبي تبدأ لديه لحظة الإدراك والوعي المستمر باستخدام العقل وهكذا حتى يستحضر العمل الأدبي إلى الوجود فيصبح كائنا له خاصيته كذات تؤثر في وعي آخر، فالملاحظ عند **بوليه** أنه يركز على جدلية الإدراك والتأمل«فتعاقب الإدراك يعقبه تأمل يدفعني "أنا" إلى الأمام على طريق يقين الذات ويمهد السبيل لإدراكات أخرى»[5].

---

(1) المرجع نفسه، ص٤٠.

(2) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١٠٤.

(3) المرجع نفسه، ص١٠٤.

(4) جين ب.تومبكنز، نقد استجابة القارئ ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة،دم،دط، ١٩٩٩، ص ص ١٠٨، ١٠٩.

(5) وليم راي، المرجع السابق، ص٦٩.

ويرى **بوليه** أن الآخر (المؤلف) هو المهيمن والمسيطر بعمله على المتلقي حيث يعمل على تغيير وعي المرء أثناء فعل القراءة فـ«ما إن ينغمس في النتاج الأدبي ويتحرر من قيود الواقع الملموس حتى ينتابه العجب لأنه يجد نفسه مليئا بأشياء تعتمد على هذا الوعي، أي أنها لا شك ناتجة عن القصد الخاص بها، وهي في الوقت نفسه معروفة على أنها أفكار شخص آخر»[1].

فالعمل الأدبي عند **بوليه** يعكس احتواءه لفاعلية وعي المؤلف التي يعمل القارئ على تنشيطها من خلال قراءته ومن ثم لا يمكن للعمل الأدبي أن يكون مجرد بنية ملموسة أو متعالية لأنه يعتمد في وجوده وكينونته على إثارة القارئ وتحفيزه[2].

كما أثرت آراء **ريشاردز** بشكل كبير في كتابات **آيزر**، فقد أولى اهتماما خاصا بقضية نمو القارئ، والنمو عنده «ليس تراكما كميا، وإنما هو تغير كيفي.أي أن شؤون التلقي ذات طابع معياري، فالقارئ يسعى إلى وحدة ذاته من خلال تجريب أو معاناة. هذه المعاناة لا تنفصل بداهة عن محاولة رؤية شيء من زوايا متعددة»[3]،وهذا ما يؤدي إلى تعدد استجابات القارئ كل على حسب تجربته الحياتية، فحياة الفرد تشبه حياة النص لأن لكلتيهما فجوات وتقدم وتراجع[4].

أما المعنى فيخلص فيه **ريشاردز** إلى فكرة تقترب كثيرا إلى ما ذهب إليه أصحاب نظرية القراءة والتلقي وهو عنده أي «المعنى الصحيح لنص ما (ما يعنيه حقا هذا النص) شبح أكاديمي يقل ما به كثيرا عما يجده فيه قارئ جيد»[5]، أي إنه من المستحيل أن نصل إلى قراءة نهائية بإمكانها أن توصد معاني النص ويصبح كل ما هو خارج تلك القراءة غير صحيح.

كما نبه إلى تعدد مستويات المعنى على حسب تفاوت قدرات القراء وتفاوت المشكلات التي يواجهونها [6].

وأما **شتايجر** فقد ركز على دراسة الزمن في العمل الأدبي الذي يحوي دلالة على وعي المؤلف للحظة التي يعيشها، وهو يعود بهذه الفكرة إلى **هيدجر**، الذي يرى بأننا «نفهم تداخل التخطيط والإحياء ونبض اللحظة، وتداخل الذاكرة العميقة، وقوة التوقع وتشكيل الحاضر، الذي هو متأثر على نحو أو آخر بالماضي والمستقبل ومن ثم فهو محروم أو منعم، نفهم هذا التداخل الذي يختلف باختلاف الزمن والشعوب

([1]) المرجع نفسه، ص١٩.

([2]) نفسه، ص ١٩.

([3]) مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص ١٩٥.

([4]) المرجع نفسه، ص ١٩٥.

([5]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ٧١.

([6]) ميجان الرويلي، المرجع السابق، ص ص ٣١٣، ٣١٤.

والأفراد (...) إذا نظرنا إليه بوصفه صنعة أساسية لحركة الروح الإنسانية من جهة كونها توترا داخليا وتوقا»[1] وهذا ما جعله يدرس الإيقاع نظرا لتعلقه بقضية الزمن.

خلاصة ما ذهب إليه رواد مدرسة جنيف هو تمكين القارئ أن يعيش وعي المؤلف من خلال ما يمكن أن يكون حافزا لتجربته السابقة، حتى يصل إلى المعنى الذي يعد بدائيا في نظرهم لأن المعاني عندهم تعنى خاصة بالجسم والحواس والإدراك والعوامل الزمانية-المكانية ومن ثم تحول هذه الإدراكات والأحاسيس إلى يقين إدراكي بعد استخلاص القارئ لوعي المؤلف[2].

٢-الشكلانية:

أولت الشكلانية اهتماما كبيرا بدراسة الشكل الأدبي على أنه ظاهرة فنية إلى جانب دراستها للأشكال الصوتية(الإيقاع) والبنيات اللغوية، مع مراعاة العلاقة الأدبية بين البنيات الصوتية والتركيبية اللغوية للنص، وأن تلك العلاقة ليست ثابتة بل هي متغيرة بتغير مضمون النص[3]، مع إلغائها لكل ما هو سياقي محيط بالنص من السيرة الذاتية والتأملات النفسية والتاريخية والاجتماعية، ولم تعترف بكل هذا في دراسة النص، بل جعلت القراءة والدراسة موجهة وجهة خالصة نحو لغة العمل الأدبي[4].

لقد كان للشكلانية دور أساسي في الدراسات النقدية المعاصرة، وخاصة الدراسة الأدبية في فرنسا وكذلك نجد صداها في الدراسات الألمانية، وبالأخص نظرية القراءة والتلقي التي استقت منها مفاهيم عدة، كمفهوم الشكل الذي يندرج ضمنه الإدراك الجمالي، ومفهوم أدبية الأدب، وكيفية تفسير العمل الفني، وفيما له علاقة بتاريخ الأدب حيث سلم الشكلانيون بتطور الآداب وغيرها من المفاهيم[5].

-الإدراك والأداة: تجلى الانتقال من ثنائية (المؤلف/العمل الفني) إلى(العمل الفني/ القارئ) بوضوح وبشكل أكبر في كتابات **شكلوفسكي** *Chklovski*[6] الذي يرى بأن النص هو مجموعة من الأدوات الأدوات والوسائل[7] التي يعتمد لإدراكها مجموعة من المبادئ.

([1]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١١٢.

([2]) وليم راي، المرجع السابق، ص ٦٩.

([3]) سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧،ص ١٢٢.

([4]) موسى ربابعة، موت المؤلف وآفاق التأويل، مجلة علامات ج ٥٨،م ١٥، جدة، ذو القعدة١٤٢٦-ديسمبر ٢٠٠٥ ، ص٤٨.

([5]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص، ٧٤.

([6]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ٥١.

([7]) رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، دط، ١٩٩٨ص٢٧.

إن المعيار والمبدأ الذي استكشفه **شكلوفسكي** لتقويم الأعمال الفنية هو الإدراك العادي الذي يرتبط باللغة اليومية وهو إدراك مألوف اعتاده المرء، فلا يحقق رؤية الشيء على حقيقته[1]، فوظيفة الفن هي «أن يجرد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى»[2]، وهذا يدل على أهمية دور المتلقي (الشخص المدرك) في تقرير الخاصية الفنية للعمل الفني، فقد يأخذ العمل الفني الخاصية النثرية في إبداعه ولكن يكون إدراكه شعريا ويكون إدراكه نثريا[3].

إن ما يجعل الشيء يدرك على أنه فني هو أن يختلف عن الأشياء الأخرى المألوفة وينحرف عن المدرك المألوف الآلي، لذا يستحق أن يحمل صفة الفنية وهذا يقودنا إلى أن نعتبر حقيقة التركيز على الإدراك لا على الإبداع وعلى المدرك (المتلقي) لا على المبدع، واعتبارهما المكونان الفعليان للفن[4].

ولهذا يتضح سبب اهتمام الشكلانيين بالأداة لأنه بواسطتها نكون على وعي بالأشياء وهي تقنية تمكننا من إدراك الشيء ونسمه بخاصية الفنية وهي التي تملأ الفجوة بين النص والقارئ وتجعل من العمل الفني شيئا قيما، وموضوعا جماليا،كالصور الفنية والاستعارات وغيرها.

أما **لوري تنيانوف** *Louri Tynianov* فيرى بأن الوسائل أو الأدوات لا يمكن أن تكون ثابتة على حالها في كل العصور، فبتغيرها يولد أدب جديد، ولكن إن استمرت ساكنة فإن الناس سيعتادونها ومن ثم تفقد وظيفتها الأدبية[5].

-**التغريب**[6]:يرتبط مفهوم التغريب غالبا بالأسلوب ويشير إلى علاقة خاصة بين القارئ والنص،وحسب مفهوم **شكلوفسكي** فإن التغريب هو«إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة،وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه،لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولابد من إطالة أمدها»[7].

([1]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ٧٤.

([2]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ٥١.

([3]) المرجع نفسه، ص٥١.

([4]) نفسه، ص ٥٢.

([5]) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٤١٤/١٩٩٤، ص١٧.

([6]) (غرب) الغَرب والمغْرب(...) وقد غَرب عنا يغْرب غَرباً وغَرَّب وأَغْرب وغَرَّبه وأَغْربه نَحَّاه (...)والخبر المغْرب الذي جاء غريباً حادثاً طريفاً والتغريب النفي عن البلد وغَرب أَي بعد(...)والغَريب الغامض من الكلام.انظر:محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط١، ج١، ص ٦٣٧.

([7]) رامان سلدان، المرجع السابق، ص ٣٠.

ومن أهم الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة هي:«الإبطاء والإطالة والقطع، ذلك لأن هذه التقنية في إرجاء الأحداث أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباهنا، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا، وبذلك تسقط عنها الألفة»[1].

ويرى **تنيانوف** بأن هذه الأداة قد يصبح كشفها عمليا آليا مألوفا مع الأجيال التالية لذا يرى بضرورة العودة إلى إخفاء الأداة، فهو يعتمد في ذلك عملية إدراك العمل الفني، إذ ينبغي للأداة أن تختبئ بعدما تمكن القارئ من فهم طبيعتها المألوفة حال تكشفها[2].

-التطور الأدبي:

إن فكرة التقدمية في الفن تأتي عن طريق الثورة والنهوض ضد التقنيات الفنية والمعاصرة من قبل الأجيال المتعاقبة والمدارس التي تحاول تغيير التقنيات البالية واستبدالها بإبداعات شكلية مثيرة ومحفزة[3]،لكن هذا لا يعني إحداث القطيعة مع الماضي وقد أكد **شكلوفسكي** أنه ما من مدرسة أدبية جديدة إلا وتعتمد في تأسيسها ومبادئها على الموروث الماضي سواء كان منسيا أو غير سائد، وبذلك يمكن للتاريخ الأدبي أن يتطور ولكن «في خط متكسر أكثر منه منتظما»[4]،وفي إطار مفهوم التطور الأدبي على أنه إحلال نظام مكان آخر طرح **تنيانوف** فكرتين مهمتين:

الفكرة الأولى: ترتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية وفيها ميز بين وظيفتين:

«الوظائف الذاتية وهي التي تكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة في نوع أدبي ما والوظائف المتزامنة وهي التي يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة في عمل مفرد»[5]،وهو بهذا استطاع استطاع أن يشرح ويميز بين أشكال الصراع المختلفة وألوان المحاكاة الساخرة، وغيرهما من الإحالات والتشوهات التي تشخص ما يطرأ من تغيرات على التقنية الفنية عبر العصور[6].

الفكرة الثانية:وقد نجمت عن المعالجة الوظيفية وتتعلق بمصطلح"**السائد**" ***dominant*** «وهي تعين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها»[7]، فالتعاقب والتوارث في سيرورة الأدب التاريخية هو إحلال متواصل لمجموعة من العناصر المهيمنة الطاغية بدلا

([1]) المرجع نفسه، ص ص ٣٠، ٣١.

([2]) المرجع السابق، ص ٥٦.

([3]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ٧٥، ٧٦.

([4]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ص ٥٧، ٥٨.

([5]) المرجع نفسه، ص ٥٨.

([6]) نفسه، ص ٥٩.

([7]) نفسه، ص ٥٩.

عن الأخرى القليلة والنادرة، وهذا لا يعني استبعاد هذه الأخيرة وإسقاطها من النوع ولكنها فقط تتراجع إلى الخلفية لتعود للظهور مستقبلا بطريقة جديدة أيضا(١).

إن مثل هاتين الفكرتين قد مدت نظرية القراءة والتلقي بشكل واسع،حيث استخدم **ياوس وآيزر** ما يتعلق بديناميات التاريخ في استنباط العديد من المفاهيم كمفهوم الفجوات والمبهمات وكذلك أفق التوقع ،خاصة وأن مثل هذه الأفكار التي أثارها الشكلانيون لا تختص فقط بتفسير ما يطرأ من تغيرات في القواعد الأدبية بل تساعد كذلك على تفسير ما يطرأ من تحول في المسلك النقدي عند الحكم على الأعمال الأدبية "العظيمة" للأدب خلال الفترات المختلفة(٢).

٣-بنيوية مدرسة براغ:

تتجلى مساهمة **موكاروفيسكي** *Mukarovsky* في نظرية القراءة والتلقي بشكل واضح بتحديده للإطار العام للفن على أنه نظام حيوي دال، وانطلاقا من هذا المفهوم فإن كل عمل فني مفرد بنية، ولهذه البنية مرجعيات، بمعنى أن لها صلة بالتاريخ إضافة إلى أنها غير محدودة من حيث الحجم أو المدى، وعلى هذا الأساس يمكن دراسة أي عمل فني دراسة بنيوية(٣).

يرى **موكاروفسكي** أن العمل الفني ذاته «علامة معقدة أي حقيقة علامية "Se*miotic fact*" تتوسط بين الفنان والمخاطب(الجمهور، المستمع، القارئ...)» (٤)، فمادام أنه يعتبر العمل الأدبي علامة فهو يحلل العمل الأدبي تحليلا سيميولوجيا واسعا ويؤكد على ذلك بقوله:«إن كلا من قصد الفنان وقصد المتلقي يشكل العمل، فالمؤلف يصبح عمله قاصدا، وكذلك المتلقي، لكن قصد المتلقي-الجهد والطاقة التي يبذلها لإدراك العمل الفني- ليس مطابقا لقصد المؤلف، إن كل قارئ يظهر قصدا مختلفا لنفس العمل»(٥)، وهذا يعني أن هناك أنواعا من القراءات فهناك القراءة الأولى أو البكر وهناك قراءة القراءة أما الأولى فتتعلق بالمتلقي الأول للعمل الأدبي وهو يختلف في قراءته وجهده عن قارئ نص المتلقي الأول وهناك قارئ يتلقى قراءات متعددة، وهذا يقودنا إلى القول أن هناك دلالة ودلالة الدلالة إلى أن تتشكل دلالات متعددة من علامة واحدة في الأصل وهي العمل الأدبي(٦).

---

(١) نفسه، ص٥٩.

(٢) المرجع السابق، ص٥٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٧١.

(٤) نفسه، ص٧١.

(٥) عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، ٢٠٠٧، ص ص ٨٦، ٨٧.

(٦) المرجع نفسه، ص٨٧.

ومفهوم مصطلح "الفاعل الدلالي" عنده هو كل من اشترك في الحديث، والذي يبدو على شكل ما في جميع الأعمال الأدبية لا يتعين في هذا الشخص أو ذاك من الأفراد الواقعيين، كما أنه لا يتعين في شخصية المؤلف، فبنية العمل يمكن أن تحوي ظل أية شخصية سواء كان مؤلفا أو قارئا[1].

فالمتلقي عنده هو نتاج للعلاقات الاجتماعية مهما كان جنسه، فقد كان يعبر عنه بلفظ "الرائي" أو "المدرك على الطبيعة الاجتماعية الأصلية للعلامة وهي النص والتلقي معا[2].

كما يرى بأهمية دور الشخص المدرك في تأسيس الموضوع الجمالي ودليل ذلك ما قرره في مفهوم القصدية ،حيث يرى بأن المنشئ للعمل الفني رجلا كان أو امرأة ليس مسئولا أن يستوعب في العمل القصدية، أما الشخص المدرك(المتلقي) مهما كان جنسه البشري فإنه ينظر إلى العمل الفني أنه علامة مستقلة وهذا يعني أن المتلقي هو الذي يستطيع على أن يعطي للعمل الفني معناه الذي يقترن بالقصدية[3].

تنبه **موكاروفيسكي** إلى الكثير من القضايا والإشكالات المهمة والمتصلة بنظرية القراءة والتلقي، فقد تمكن من الوصول إلى الملاحظة المتناقضة ظاهريا التي تقول بأن«سلوك المولد إزاء العمل ليس هو الكفيل لفهم القصد الفني الجوهري ولكنه المدرك الذي يعتبر الأساس الحيوي لذلك. إذ عندما يضع الكاتب أو المنتج في اعتباره دور المدرك ليس فقط في إبداء الرأي حول العمل كمهمة أو كمنتج يجب إنجازه عندها يمكنه إلى القصدية»[4]، فالمهم هو موقف المتلقي لا موقف المؤلف وذلك لأن موقف المتلقي يكون يكون غير معلوم من قبل لفهم القصد من العمل الفني ولا يعتبر العمل الفني عمل يتطلب إتمامه يعني يحمل هم إتمامه ولا يعتبره منتجا ضروريا إبداعه وإنتاجه ،وإذا اتصف المؤلف بمثل هذا(موقف المتلقي)عندها فقط يمكن للمؤلف أن يدرك القصدية.

٤-سوسيولوجيا الأدب:

تميزت الدراسات الأدبية السوسيولوجية قبل الحرب العالمية الثانية بالقلة والإهمال، كما أن روادها كانوا نادرين أيضا وقد أدى ذلك إلى تعدد الشكوى في الكتب والمقالات ودعت إلى الاهتمام بهذه الدراسات[5] منها أبحاث ليولاونثال وهيرش وشكونج.

---

(1) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ص٧٧، ٧٨.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي ، ص ٧٢، ٧٣.

(3) المرجع السابق، ص٧٤، ٧٥.

(4) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص٤٩.

(5) المرجع نفسه، ص ص ٦١، ٦٢.

-ليولاونثال والسوسيولوجيا النفسية:

يرى **ليو لاونثال** *Leo Lowenthal* أن الفن عموما يساعد على تلبية الحاجيات الاجتماعية والنفسية عن طريق الخيال والتمثل الباطني دون اللجوء إلى تجسيد الاجتماعي الحقيقي، وهذا كله لغاية البحث عن العوامل التي تؤدي إلى المشكلات الاجتماعية بعيدا عن السلطة والإيديولوجيا، ولكن في نفس الوقت تحقق غايتين أحدهما سلبية وهي أن مثل هذا الأسلوب قد يكون معيقا اجتماعيا ومحافظا سياسيا[1]، وهذا ما جعله يشترط ثلاثة شروط للتلقي «الشرط الاجتماعي والنفسي والإيديولوجي، وكذلك مقاومة الأيديولوجيا، إذ إن كليهما إرضاء للحاجات وإزاحة للإرضاء»[2]،أي هذين الأخيرين(الإيديولوجي ومقاومة الإيديولوجي) كل منهما يلعب دورين في نفس الوقت.

-جوليان هيرش*Juliane Hirch*: **الاستقبال والتأرخة**

إن مثل نظرية القراءة والتلقي بإمكانها أن تستوعب الكثير من العلوم، كعلم الاجتماع وعلم النفس، بل يمكن كذلك أن توجه الفكر إلى مشكلات التاريخ [3]، ومن ثم فإن التلقي مرتبط بصورة إلزامية بكتابة التاريخ، ولكن«لماذا يصبح عمل ما أو كاتبا مشهورا، وكيف تنتشر تلك الشهرة عبر فترات زمنية، وأي عناصر تزيد أو تقلل السمعة؟ إن جميع تلك الأسئلة تؤثر في المؤرخين كما تؤثر في علماء الاجتماع أو علماء النفس»[4].

تركز هذه الأسئلة على كيفية بروز الأفراد المتميزين، وما يحدثه هؤلاء الأفراد بآثارهم في عصورهم وفي المستقبل، وهذا ما يجعل للأسئلة السابقة جوابا كافيا وهو أن الفرد المتلقي هو من يعني بتلك الآثار ويعمل على ظهورها ومن ثم يتميز بها الفرد وليست الظروف هي من تحقق هذه النتيجة[5].

وخلاصة ما يقصده **هيرش** أن الشهرة تكون تابعة لاعتراف الجماهير، الذي قد يتمثل في المؤسسات التي تساعد على الاعتراف بالفردية والتميز وتشيع شهرة العمل بشكل واسع والأكثر من ذلك تجعل ذلك العمل خالدا عبر الزمن[6].

-ليفين شوكنج*Chekang Livin*: **سوسيولوجيا الذوق.**

([1]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص٩٠.

([2]) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص٦٣.

([3]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ٩١.

([4]) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص٦٤.

([5]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ٩٢.

([6]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص٨٨.

افترض **شوكنج** أن مفتاح فهم تاريخ الأدب يقوم على دراسة الذوق لأنه في رأيه يشير «إلى علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه»[1].

والذوق خاصية متغيرة متبدلة داخل المجتمعات على مر الزمان لأن الذوق يرتبط بروح العصر الذي يحيا فيه فهو المسئول عما كُتب في ذلك الزمن، وهذا يقود إلى دراسة تاريخ الذوق في الأعمال الأدبية من طرف مؤرخ الأدب[2].

إن الموروث الخالد كذائقة عبر العصور الماضية ما خلده إلا لأنه من اختيار مجموعة في موقع القوة، كما يقول **شوكنج** «ليس الجيد هو الذي أكد نفسه عبر التقاليد، بل ذلك الذي يربح سيعتبر جيدا»[3].

ويرى **روبرت هولب** أن نظرية القراءة والتلقي لم تستمد من سوسيولوجيا الأدب بشكل مباشر ومن ثم كانت العلاقة بينهما غير مباشرة أو أنها مجرد علاقة علة بمعلول[4]، ومع ذلك لا يمكن إنكار الاهتمام الذي أولته سوسيولوجيا الأدب بالمتلقي والقارئ، إذ يعد المجتمع مصدرا للإنشاء الأدبي وفي الوقت نفسه هو المتقبل الذي يتلقى العمل الأدبي، أي الاهتمام بإنشاء العمل وما له من بعد اجتماعي من حيث التلقي وعملية القراءة[5].

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي،ص ٩٤.

(2) عبد الناصرحسن محمد، المرجع السابق، ٨٩.

(3) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص٦٧.

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص٩٦.

(5) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ص ٩٠، ٩١.

المبحث الثاني: نظرية القراءة والتلقي (النشأة والأسس).

أولا: نشأة نظرية القراءة والتلقي.

يعد الأدب مجالا للعديد من النظريات والتي أسست تاريخ نظرية الأدب الحديثة وقد قسمها الدارسون إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى كان فيها الانشغال بالمؤلف كالاتجاه الرومانسي والكلاسيكي، ثم جاءت المرحلة الثانية التي كانت بمثابة رد فعل على المرحلة السابقة، حيث ركزت على الاهتمام بالنص كما تبين ذلك عند البنيويين والشكلانيين، ثم المرحلة الثالثة التي تحول الاهتمام فيها إلى القارئ بالدرجة الأولى،علما أن هذا الاهتمام به قد جاء ردا على إهمال السياق الخارجي المرتبط بالعملية الإبداعية،لذا جاءت نظرية القراءة والتلقي لتسترجع مكانة القارئ من خلال مراعاة ما يحتاجه النص من السياقات المتعددة في تلقيه وإنتاجه[1].

١-عوامل ظهور نظرية التلقي:

قبل التطرق إلى أسس نظرية القراءة والتلقي لابد من بيان العوامل التي مهدت لظهورها وبروزها إلى حيز الوجود:

أ-النزاع مع التصور البنيوي:

كان النزاع مع التصور البنيوي من أهم المنطلقات الرئيسية التي أدت إلى تضاعف أهمية دور جمالية التلقي، والتي نشأت موازية للبنيوية لا منبثقة عنها إذ ظهرت نظرية القراءة والتلقي كتيار معارض في اللحظات التي لاقت فيها البنيوية قمة ازدهارها وذلك في عقدي الخمسينات والستينات[2].

تعتقد البنيوية أن معنى النص يكمن في داخله من خلال شكله اللساني، وهذا راجع إلى أن النص في نظرتهم هو«بنية محايثة مكتفية بذاتها أي أن شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية حاملة للدلالة منتجة لها»[3]، فالشكل لا يلغي المعنى بل يعمل على تدفقه لأن الشكل كدال هو«التراجع اللانهائي للمدلول»[4].

لقد وجد البنيويون أنفسهم في مأزق محاصرين بالمنظور الذاتي إذ ينطلق تحديد المعنى من الذات القارئة فينتج عن ذلك تعدد الدلالات للنص الواحد[5]،لذلك اتجه الاهتمام إلى القراءة والقارئ وذلك بإدراج فعل الفهم في بنية النص وقراءته لبناء المعنى وإنتاجه.

---

(1) مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والإعلام،مقامات للنشر والتوزيع،دم، ط١، ٢٠١١، ص١٥.

(2) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١٢١.

(3) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ص٤١ ، ٤٢

(4) عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، ١٩٩٦،ص ٢١.

(5) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٤٣.

ب-نقد الماركسية:

اقتحمت الماركسية العديد من المجالات والميادين منها الفلسفية والسياسية والاقتصادية، واهتمت كذلك بالأدب، فقد كان المنطلق الأول لنظرية القراءة والتلقي علاج النقد الماركسي وتصفية الفكر وخاصة في ألمانيا الغربية[1]، ومن جملة ما أخذه رواد نظرية القراءة والتلقي على النقد الماركسي ما يأتي:

- لم تُجمع التقاليد الماركسية على قضية التلقي ويعود ذلك إلى التناقض والتوتر الذي رافق الفكر الماركسي منذ نشأته، وخاصة حين بدأ الاهتمام بالقضايا الجمالية في الفن والأدب كان **ماركس***Marx* ورفقاؤه مستجيبين لميولاتهم وأهوائهم الشخصية، أو حماية لأنفسهم مما يفرضه العمل السياسي، فانقسمت نظرتهم ورؤيتهم إلى جمالية الأدب إلى قسمين بين تسخيرها لخدمة الصراعات الطبقية التي بني عليها المذهب، وبين أن يستجيبوا لرغباتهم الخاصة اتجاه الاتجاهات الجمالية آنذاك[2]، وهذا التناقض في نظر جمالية التلقي مأزق تورط فيه النقد الماركسي، وهو السبب في أزمة الفكر النقدي فيما يخص التلقي[3].

-إن الإدراك على حسب رأي **ماركس** ينطلق من النتاج لأنه هو العامل المسيطر على كل العمليات، إذ لا فرق بين نتاج الأدب ونتاج المادة، أو المصنع[4]، وهذا التماثل والتساوي بين هذين النتاجين أثار انتباه رواد نظرية القراءة والتلقي لأن مثل هذه النظرة تلغي الاهتمام بالمتلقي تماما وأن المهم هو النتاج فحسب وليس الاستقبال[5].

-يرى الماركسيون أن الأهداف هي التي تصنع الذات، والنظريات هي التي توجد الرواد وليس العكس[6]وهذا يقود إلى رفض القارئ المفرد وإبعاده عن علاقته بالنص، فدوره ثانوي، لأن الجمالية التي يريدها **ماركس** تحددها أهداف حزبية أو اجتماعية وحين أولت نظرية القراءة والتلقي الاهتمام بالقارئ كان ذلك مقلقا جدا عند رواد النقد الماركسي، إذ اعتبر المتلقي عنصرا فاعلا لا هامشيا في الدراسات الأدبية، وخاصة عند الألمان[7].

([1]) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص٤٩.

([2]) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص ١٤٦.

([3]) المرجع نفسه، ص ١٤٦.

([4]) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص٥٥.

([5]) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص١٤٥.

([6]) المرجع نفسه، ص ٢٧.

([7]) نفسه، ص ١٧٩.

-إن الهدف الأساسي عند الماركسيين هو «تمكين الطرح الماركسي للمجتمع المتصور في منظومته الفكرية. غير أن حظ القارئ ظل ضئيلا بالمقارنة مع الفكرة الإيديولوجية والدعاية لها فاختزلت زوايا النظر في حدود الكاتب، والعمل الأدبي، والصيرورة التاريخية»[1]، وذلك ما عده أصحاب جمالية التلقي اضطهادا للقراء ما دام أن تاريخ الأدب لزمن طويل هو لصالح المؤلفين والمؤلفات[2].

ج-**انطلاقة التداولية:** أضافت التداولية إلى اللسانيات فرعا ثالثا وهو التركيب الذي يهتم بدراسة العلاقة بين العلامة ودلالتها وهذه هي التداولية ،أي البحث في علاقة العلامة بمستعمليها[3] وبمعنى أيضا التفاعل بين الإرسالية والمرسل إليه وبين النص والقارئ وبذلك تكون قد نبهت إلى الطرف المهمل وهو القارئ وهو أساس التواصل.

ثار رواد نظرية القراءة والتلقي على التعاسة المهيمنة على المتلقي الذي كان ضيق المفهوم منغمسا في التيار السيكولوجي، ودعوا إلى تغيير النموذج والمناهج في علوم الأدب[4]، وقد نبه إلى ذلك **ياوس** بقوله«إن تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا في اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات في المائة والخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسي، بل لقد اختفى التاريخ الأدبي تماما من المقرر الدراسي في الجامعة»[5]، **فياوس** يؤكد على ضرورة إعادة النظر في المناهج والأساليب الدراسية التي ليس لها دور في اللحظة الراهنة في مجال الأدب والفن، واستبدالها بنموذج أليق وهو نظرية القراءة والتلقي وأرجع بعض النقاد هذه الأزمة في المناهج إلى التغيرات التي مست الحياة الاقتصادية والسياسية وكذلك الحركات الطلابية... [6].

وأدى نجاح الثورة العلمية والصناعية في أوروبا الشرقية والغربية إلى هدم الجسور التي تربط الحاضر بالماضي ودفعت الشعوب إلى الاقتناع بضرورة الخروج عن القديم وقد نجم عن هذا ظهور العديد من المذاهب الفكرية والأدبية التي اتفقت على الحرب على كل ما هو قديم وهذا ما جعل رواد نظرية القراءة والتلقي وخاصة **ياوس** الذي حرص على العودة بالقارئ الألماني خاصة إلى الربط بين الأدب والتاريخ في دراسة العمل الأدبي[7].

([1]) حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية،منشورات اتحاد كتاب العرب،دم،دط، ٢٠٠٠، ص ٢٦٢

([2]) المرجع نفسه، ص ٢٦٢.

([3]) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب،"مقاربة لغوية تداولية"، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢١.

([4]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ١٠٠.

([5]) المرجع نفسه، ص ١٠٣.

([6]) مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص١٧.

([7]) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص٢٩.

لخص **ياوس** في مقال له بعنوان"التغير في نموذج الثقافة الأدبية" نشرها في سنة [1]١٩٦٩، وخلاصة ما جاء فيها ما يلي:

«-عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغير في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات-على تباينها- تستجيب للتحدي.

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

- حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

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

-ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ المتلقي)» [2].

كانت هذه العوامل سببا في انبثاق نظرية القراءة والتلقي إلى الوجود حيث عملت على تقليب المقولة تماما، والتركيز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاج العمل الأدبي أو تلقيه، وهذا ما جعل ذاتية القارئ وفرديته المستقلة متفوقة إلى حد بعيد في الآونة الأخيرة حيث باتجه النقاد الغربيون انطلاقا من هذه الفكرة إلى رؤية نقدية جديدة[3]، تبنتها جامعة كونستانس الألمانية في السبعينات، وكان هدفها الوصول إلى مفهوم جديد في القراءة والتلقي، وتبلورت جهودهم بعد فترة طويلة في نظرية القراءة والتلقي، وهي النظرية الأحدث زمنيا في الفكر النقدي[4].

ثانيا: أسس نظرية القراءة والتلقي:

عرفت نظرية القراءة والتلقي منذ بروزها إلى حيز الوجود قبولا طيبا وصدى واسعا لدى الكثير من النقاد والدارسين وأثيرت حولها نقاشات وحوارات مهمة وثرية، ومن أبرز ممثلي هذه النظرية **هانز روبرت ياوس**[5] **وفولفغانغ آيزر**[1].

([1]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص٩٩.

([2]) المرجع السابق، ص ص ٩٩، ١٠٠.

([3]) ميجان الرويلي، المرجع السابق، ص٢٨٣.

([4]) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص ٧.

([5]) هانز روبرت ياوس(١٩٢١-١٩٩٧)، أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في السيتينات، ومن الرواد الذين أولوا جهودهم لإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا. وهو باحث لغوي رومنسي، متخصص في الأدب الفرنسي، كان هدفه من دراساته أن يربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية. انظر: روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص ١٨٩، ١٩٠.

تظافرت جهود هذين الناقدين في وضع هيكلة نظرية لما يسمى بـ"جمالية التلقي"، ورغم توافقهما في العديد من الرؤى والمفاهيم إلا أن لكل منهما استقلالية في بعض المفاهيم، ويمكن الاعتراف بفضل السبق **لياوس** وهذا يقتضي تقديمه فهو المنظر الذي«طور التلقي بوصفه ظاهرة تاريخية-معيارية ذات طابع يعلو على الفردية»[٢]وهو الذي«حدد العلاقة بين التلقي وتركيب العلامة في القراءة، وذلك في اتجاه هيرمينوطيقا إنجاردن»[٣]، كما أن **آيزر** هو المؤلف« الأكثر تمثيلا لجمالية التلقي القائمة على القضية الرئيسة الخاصة بالتفسير والقراءة بصفتها إبداعا للمدلول»[٤]، ويمكن توضيح جهود هذين الرائدين فيما يأتي:

١-أسس نظرية القراءة والتلقي عند ياوس.

كان هدف **ياوس** منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ على أساس أن الأعمال الأدبية هي المصب الذي تفرغ فيه خلاصة التجارب الإنسانية[٥].

أ-تاريخ الأدب وعلم التاريخ:

اشترك **ياوس** مع رواد النظرية في تصور المفهوم العام الذي ارتبطت به النظرية منذ نشأتها وبروزها في الساحة النقدية الغربية، إلا أنه اختلف عنهم في قضايا بدا مهتما بها دون أصحابه وذلك في العلاقة بين الأدب والتاريخ والتوحد بين تاريخ النص وجمالياته، في حين اهتم معظم أصحابه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في تحديد مفهوم التلقي[٦].

عارض **ياوس** كل من فصل بين العمل الأدبي وتاريخيته وبرهن على خطأ مثل هذه النظرة من خلال المفهوم الأسطوري للتراث، ولذلك قرر أن «النموذج الذي وجهه البحث الأدبي ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم، وحل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مرة أخرى، إنه غير قادر على الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال السابقة على الوقت الراهن»[٧].

---

(١) فولفغانغ آيزر ولد سنة ١٩٢٦، بألمانيا درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها منها:جامعة هيدبورغن وكونستانس، تولى هو وزميله ياوس قضية إصلاح المناهج والدراسات الأدبية، من مؤلفاته القارئ الضمني، فعل القراءة، التوقع، سلوكيات القراءة....انظر: فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، ص ٩.

(٢) خوسيه ماريا بوثويلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت، ص١٢٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢٨.

(٤) نفسه، ص ١٣٢.

(٥) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص ص ١٨٩، ١٩٠.

(٦) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص٢٨.

(٧) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ١٠١.

إن وظيفة تاريخ الأدب كما يرى **ياوس** تتضح في تاريخ التلقيات، على عكس ما ذهبت إليه الدراسات السابقة التي كانت ترى أن تاريخ الأدب هو تاريخ المؤلفين والمؤلفات مع إقصاء المتلقي، لذلك دعا **ياوس** إلى تأسيس تاريخ للأدب قائم على أذواق المتلقين وعلى ردود أفعالهم وهذا يدعو إلى الاهتمام بالمسار التاريخي للمتلقي وذوقه وما يطرأ على هذه السيرورة من تطورات، وهذا ما نبه إليه **ليفين شوكنج** الذي أكد على أن فهم الأدب رهين بدراسة الذوق وعلاقته بروح العصر وما يعتري ذلك من تغيرات عبر الزمن داخل المجتمعات[1].

-تجديد علم تاريخ الأدب:

يمر تجديد تاريخ الأدب عند **ياوس** عبر منطلقات مهمة ويعتمد على مرتكزات أساسية، أولها تحطيم الآراء والأفكار السابقة التي تقوم على الفصل بين المؤلف والقارئ والعمل الأدبي[2]، ثم بعد ذلك الاتجاه إلى الاهتمام بالمتلقي ومنح الصدارة له، وبهذا تصبح عملية التلقي في اتصال مع النص ويتم التعامل مع النص بمعيارين اثنين ولا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر هما«معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي»، فبدل أن يحدث بين المعيارين السابقين التناقض المفترض حدوثه فإنه عن طريق الحوار بين المتلقي والعمل الأدبي يحدث بينهما تصالح فينتج عن ذلك توحد بين الأدب والتاريخ[3]، ذلك لأن العلاقة بين العمل والقارئ تتضمن على دلالة تاريخية وجمالية وهذه الأخيرة تركز بداية على المتلقي الذي يقارن بعد القراءة الأولى بين قيم العمل الجمالية الراهنة و الأعمال الأدبية المقروءة من قبل وأما الدلالة التاريخية فتصبح قاسما مشتركا بين القارئ الأول والقراءات المتتالية فيما بعد[4].

خلاصة القول أن «تاريخية الأدب-طبقا لياوس- لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي، ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي، فهذا له أهميته التاريخية في تاريخ الأدب، فينبغي على مؤرخ الأدب أن يصبح في البداية هو الآخر قارئا ليمكن تفهم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر قبل أن يطلق عليه حكمه الذاتي ليكون قادرا على القيام بالتحديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه»[5]

ب-أفق الانتظار:

([1]) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، ٢٠٠٥، ص ٢٤.

([2]) المرجع نفسه، ص ٢٤.

([3]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ١٠٦.

([4]) المرجع نفسه، ص ص ١٠٦، ١٠٧.

([5]) نفسه، ص١٠٨.

يلعب مصطلح أفق التوقع دورا رئيسيا في نظرية القراءة والتلقي وتندرج ضمنه عدة مصطلحات وأسس مهمة، فهو يشكل المساحة الكبرى من عمل **ياوس**،ولم يكن مصطلح أفق التوقع أو أفق الانتظار كما ترجمه البعض بمفرداته جديدا إلى حد لم بستعمله من قبله غيره، ولكن لم يكن هذا التركيب ولا مفهومه من قبله بل يعد من إبداع **ياوس**.

أخذ **ياوس** مصطلح "الأفق" *Reference* من **جادامير**[1]، وأضاف إليه مفهوم "الانتظار"،وهي كلمة أخذها من مصطلح "خيبة الانتظار" عند **كارل بروبر**[2]، وخلص إلى مصطلح"أفق الانتظار" وقد لاحظ **ياوس** أن هذين المفهومين(الأفق وخيبة الانتظار) المستخدمين في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم يؤديان ما كان يرغب في الوصول إليه وهو البرهنة على دور وأهمية المتلقي في فهم الأدب،والتأريخ له[3].

أشرنا فيما سبق إلى مفهوم الأفق التاريخي عند **جادامير** أنه «ليس الأفق التاريخي الذي يرتسم عبر إعادة البناء (...) هو حقا أفقا قائما بالفعل ، إذ لا بد بدوره أن يفهم ضمن نطاق الأفق الذي يحتوينا، نحن الذين نسأل ومن يناديا صوت الماضي»[4]، وهذا ما جعل **جادامير** يشترط في الممارسة التأويلية الفهم التاريخي والوعي التاريخي، وهذا يجعل السياق التاريخي يتحد مع المتلقي الحاضر حيث ينتهي إليه إحياء معنى النص وهذا ما يطلق عليه **جادامير** "انصهار الآفاق" أي أفق النص وأفق المؤوِّل(المتلقي) [5].

كما يعترف **ياوس** باستفادته من مفهوم **كارل بوبر** الذي يرى بأننا«حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي(...)لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة»[6].

رغم احتكاك **ياوس** بمفهومي **جادامير** و **كارل** إلا أن مفهومه لأفق الانتظار يختلف عن مفهوميهما[7]، ويراه بعض النقاد أنه مفهوم غامض،ومن المحتمل أن لا يعني "المعنى السابق للكلمة"...كما أن **ياوس** يستخدم لفظ الأفق مع كثير من المركبات الأخرى مثل أفق التجربة وبنية الأفق والتغير في الأفق، ومن ثم تعددت تعريفات هذا المصطلح وفهمه[8]، وأهم تعريف **لياوس** لمصطلح أفق الانتظار «أن تحليل

---

(1) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١٨٨.

(2) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص١٠٩.

(3) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١٣٨.

(4) المرجع نفسه، ص١٠٢.

(5) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص١٠٩.

(6) شوماشير،من جمالية التلقي إلى التجربة الجمالية، مجلة آفاق المغربية،ص٥٥،نقلا عن:.ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١٣٩.

(7) المرجع نفسه، ص ١٣٩.

(8) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ص١١٠، ١١١.

التجربة الأدبية للقارئ تتخلص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه إذ من خلالها يتشكل أفق انتظار جمهورها الأول، بمعنى الأنظمة المرجعية المفرغة موضوعيا في صيغة والتي تكون لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يتجلى فيها نتيجة ثلاثة عوامل أساسية:

-التجربة السابقة[المتقدمة] التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.

-شكل موضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها.

-التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي بين العالم التخييلي والعالم اليومي»[1].

من خلال هذا المفهوم نستخلص حقيقتين:

الأولى:أن تطور النوع الأدبي يرجع إلى تراكم الفهم السابق والقراءات المتعددة للمقومات الأساسية لهذا النوع من حيث شكله وموضوعاته وأسلوب لغته، لأن هذا النوع يكون معرضا لتفسيرات مختلفة بعضها من داخل الأدب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة،فتدفع تلك التفسيرات بالنوع إلى التطور[2].

الثانية: أن المتلقي هو مقياس تطور النوع لأن المتلقي يحمل مجموعة من المعايير من خلال الأعمال السابقة للنوع الأدبي، وعند مقابلته للعمل الجديد ومحاولة مطابقة معاييره (العمل الجديد) بالمعايير المكتسبة من خلال القراءات السابقة يخيب ظن المتلقي وهذه اللحظة هي لحظة"لحظة الخيبة"[3].

-التفاعل بين خصائص النص وأفق الانتظار:

إن ما يلاحظ أن هذه العوامل الثلاثة بعضها ينسب إلى المتلقي، وبعضها ينتمي إلى النص، وهذا يعني أن تلقي العمل الأدبي هو محصلة التفاعل بين خصائص النص وأفق انتظار القارئ[4]، وهذا التفاعل بين القارئ والنص لا يتم من فراغ، إذ لا بد من أن يكون المتلقي مزودا بمعارف وأفكار ورؤى تسمح له للتعامل مع العمل الأدبي[5]، وتتمثل في العناصر الآتية:

-المعرفة السابقة بكتابة ما أو أسلوب مؤلف معين من بين مجموعة من المؤلفين إذ يمكن بذلك للقارئ أن يميز بين أساليب متعددة ومختلفة في خطاب أدبي واحد[6].

فالكتابة الأدبية«تنبع من علاقتها بسلسلة من النصوص السابقة، تكون كلها سلالة أدبية تنتمي إلى جنس أدبي، تظل الكتابة ملتزمة بقواعده تابعة لسيرورته، فينشأ عن ذلك أفق انتظار له جمهور معين، يألف معاييره الجمالية ويتفاعل معها»[1]، وهذا القارئ واحد من الجمهور.

([1]) حميد سمير، المرجع السابق، ص ٢٨.

([2]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١٣٩.

([3]) المرجع نفسه، ص١٤٠.

([4]) محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، العدد٥ المجلد٣٧، الكويت، يناير-مارس ٢٠٠٩، ، ص٤٦.

([5]) المرجع نفسه، ص٤٦.

([6]) حميد سمير، المرجع السابق، ص ٢٨.

-تجربة القارئ مع جنس أدبي ما رواية، شعر، مسرحية يندرج ضمنه النص المقروء، فلكل أثر أدبي جنسا أدبيا ينتمي إليه، وهذا يؤكد أن لكل عمل أدبي أفق انتظار أي «مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور)وتمكنه من تلقي العمل بشكل تقييمي»[٢].

-أن تكون للقارئ ثقافة أدبية وجمالية عامة، أو خبرة قرائية واستهلاكية ثقافية معينة«مستوعبا لأنماط متعددة من التجارب الجمالية المكتسبة بفعل قراءاته المتنوعة التي تؤسس في مجموعها مرجعيته، أو ذخيرته الخلفية التي على ضوئها يفهم مختلف النصوص ويسعى إلى تأويلها»[٣].

-لكل قارئ حياة نفسية واجتماعية محكومة بعادات وطقوس واستجابات يطلق عليها «التراث أو التقاليد السائدة التي تشكل لدى القارئ أفق توقعاته بحيث يمكنه أن يحكم على عمل المتلقي فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه»[٤].

-المسافة الجمالية:

يرى الناقد الأمريكي **واين بوث** *Wayne. C. Booth* أن الذي يخلق المسافات عنده هو المؤلف الضمني لأنه يحمل معايير تختلف عن معايير القارئ المفترض، والمسافة تكمن في درجة التقارب والتباعد بينهما، ويكمن دور المؤلف الحقيقي في محاولة اختزاله لتلك المسافة إلى درجة الصفر[٥].

تعد قضية اختزال المسافة تقنية مهمة في السرد خاصة وأنها توهم بحقيقة الفعل أولا حيث يؤدي إلى خلق نوع من الاستجابة للعمل وغاية كل ذلك تمكين المعنى الذي يضمنه الكاتب وجهة نظره، وهذا الاهتمام بالقارئ المفترض هو دليل على الاهتمام بتلقي العمل الأدبي[٦].

يعرف **ياوس** المسافة الجمالية بأنها تلك«الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجودة سلفا والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى "تغير في الأفق" وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو بجعل تجارب أخرى، يعبر عنها أول مرة، تقفز إلى الوعي»[٧]،فالمسافة الجمالية باختصار هي التفاوت بين أسلوب

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٩.

(٢) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ١١٣.

(٣) محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص٤٧.

(٤) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ١١٣.

(٥).ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١١٥.

(٦) المرجع نفسه، ص١١٦..

(٧) حميد سمير، المرجع السابق، ص ٣١.

عمل أدبي ما وأفق انتظار القارئ، وتبرز من خلال المسافة الجمالية **ردود فعل القارئ تجاه النص،** وهي ثلاث استجابات: الرضا والخيبة والتغيير[1]وهي كالآتي:

***الرضا:** وتتحقق هذه الاستجابة حينما يحتك الأثر الفني مع أفق التلقي فيكون ذلك الأثر «مجرد استنساخ لأفق انتظار القارئ، عندما يعمل على رعاية المعهود في مستوى الجنس الأدبي والصورة والأسلوب والتركيب، ويسعى إلى الحفاظ على ذلك السنن المعهود»[2]، فينتج عن ذلك «تلق أدبي يصاحبه شعور بالرضا والارتياح سببه المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص ترتبط بأفق ذي تقاليد جمالية موروثة، تنتج عنها لذة هي التي أطلق عليها بارت اسم"لذة النص"»[3].

خلاصة هذه الحالة: حالة تطابق العمل الأدبي مع أفق انتظار المتلقي مما يسمح بتماهي القارئ أو المتلقي مع العمل الأدبي ومن ثم يحقق انسجاما ورضى.

***الخيبة:** والتي تبدأ بالصدمة بين العمل الأدبي الجديد وأفق انتظار القارئ المألوف، وهي مرحلة مؤقتة، فهناك أعمال أدبية لا تقبل في بدايتها وتظل لفترة زمنية مرفوضة لأنها تفتقر إلى جمهورها، نظرا لما جاءت به من خصائص جديدة من حيث الأسلوب والموضوعات والوظيفة مما يجعل طابع الغرابة يكسوها لأول مرة، وهذا ما يؤدي إلى تخييب أفق الانتظار لدى المتلقي الذي يشعر بالسخط وعدم الانشراح بخلاف الحالة السابقة التي تم فيها التوافق بين العمل الأدبي وأفق الانتظار[4]،وهذا هو الأفق الذي تتمتع فيه فيه الانحرافات والانزياحات عما هو مألوف بحركة حية نشطة[5].

***التغيير:** الحالة الثانية والسابقة مؤقتة وسرعان ما تؤدي إلى هذه الحالة وذلك حينما تقوم المقاييس الجمالية الجديدة التي يتضمنها العمل الجديد بتأسيس أفق انتظار لدى القارئ وبذلك يصبح رصيدا فنيا عند المتلقي، ولكن مع طرح العديد من الاستفهامات التي تربط هذا الأفق الجديد بمفاهيم واهتمامات المتلقي الماضية، وبعد صراع بين الأفقين هناك من القراء من يملك المرونة ويتقبل هذا الأفق الجديد ويصغي له حتى يأنس ويرتاح لمعاييره وهذا ما يؤدي إلى تغيير الأفق لدى المتلقي ويكتسب معرفة وذخيرة جديدة يمكن تسميتها بعد ذلك بأفق انتظار السابق[6].

([1]) شرشار عبد القادر، المرجع السابق.

([2]) محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص ٤٧.

([3]) حميد سمير، المرجع السابق، ص ص٣١ ، ٣٢.

([4]) المرجع نفسه، ص٣٢.

([5]) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٤٦.

([6]) حميد سمير، المرجع السابق، ص ٣٢.

إن المسافة الجمالية عند **ياوس** قد تبعد وقد تقصر وقد تنعدم فهي متغيرة على حسب العمل الأدبي وأفق انتظار المتلقي _كما أشرنا سابقا _وهذا يعني أن هناك ما يعبر عنه تغير المسافة الجمالية اتجاه العمل الأدبي أو أفق الانتظار.

إن طبيعة المسافة عند **ياوس** بين أفق انتظار المتلقي والعمل الأدبي، كلما كانت قصيرة دلت على أن العمل الأدبي يستجيب لأفق انتظار المتلقي الذي بني سابقا وليس هناك ما يتوجب تعديله لدى المتلقي وفي هذه الحالة يطلق عليها **ياوس** ساخرا أنها "فن الطبخ"[1].

فالمسافة الجمالية في نظره هي «المعيار الذي تقاس به جودة الفن وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد، ازدادت أهمية العمل وعظمت قيمته، ولكن حينما تتقلص هذه المسافة يكون النص الفني –حسب تعبير إيكو–أكثر كسلا، وأكثر تقليدا ويكون المتلقي في وضعية لا تتطلب منه بذل أي جهد للدخول إلى تجربة مجهولة، بل إن أقصى ما يقدم العمل لمتلقيه في هذه الحال هو استجابة وتوافق تحصل عندهما لذة فنية ودغدغة نفسانية»[2].

فامتداد المسافة بين قطبي عملية التفاعل يدل على أن النص قد حقق الوظيفة الجمالية من خلال إحداثه للوقع غير المتوقع في أفق انتظار القارئ وهذا يعبر عنه **بالانزياح** الذي يعمل على منح العمل الأدبي قوة تفاجئ المتلقي الذي يعبر عن اصطدامه هذا بالدهشة الجمالية[3] التي تعرف بأنها«الحدث الذي يغيب حينما يكون المتلقي مستوعبا لمكونات العمل الفني، مدركا لخصائصه وآثاره، مما يرتد بالفعالية المنتظرة إلى أن تتدنى إلى درجة الصفر»[4]، هناك تحدث الدهشة، يقول **ياوس** «كلما كان النص إعادة إنتاج مكرور لخصائص جنس أدبي ما، كان ذلك سببا في أن يفقد قيمته على المستوى الفني والتاريخي»[5].

–اندماج الآفاق:

هناك قضية مهمة جدا تتعلق بالأفق الماضي والأفق الحاضر و ضرورة أن يكون تاريخ الأدب عبارة عن عملية تتابع جدلية بين السؤال والجواب[6]، ويتضح ذلك من خلال تغير الأفق أو تعديله وفي هذه الحال يطالب عصر معين بحاجات تنتج عنها أسئلة جديدة يعجز الأفق السابق أو المعاد الإجابة عنها،

([1]) المرجع نفسه، ص٤٧.

([2]) المرجع السابق، ص ٣٢.

([3]) محمد إقبال عروة، المرجع السابق، ص ٤٨.

([4]) المرجع نفسه، ص ٤٧.

([5]) نفسه، ص٤٧.

([6]) ماريا خوسيه بوثويلو ايقانكوس، المرجع السابق، ص١٢٩.

وهذا ما يؤدي إلى حدوث صراع مع متطلبات هذا العصر ومن أجل تلبية ما يطالب به العصر الراهن نلجأ إلى وضع صيغة جديدة تحل محل الصيغة القديمة التي فشلت في الوفاء بالمطالب العصرية[1].

إن هذا الوعي لدى **ياوس** بمبدأ السؤال والجواب نابع من اعتقاده أن «العمل الفني، حين صدوره، إنما يكون جوابا عن بعض الأسئلة التي من المفترض أن يكون الجمهور قد أثارها. وكلما اقترب المؤول من النص بهدف الكشف عن السؤال الذي يجيب عنه العمل الأدبي، يكون قد اهتدى إلى صياغة الأفق الذي حكم انتظار ذلك الجمهور»[2].

ما دام أن «الماضي لا يمكن تعرفه في أقصى حالات تحققه إلا من خلال الأفق الراهن، وما دام الأفق الراهن يتغير على الأرجح بصورة دائمة، يصبح من الصعب فهم كيف يتسنى للنموذج التعاقبي المعدل أن يكون أساسا لشيء آخر سوى أسرع التواريخ الأدبية إلى الزوال ومع ذلك فإن هذا المنظور قد سجل تغيرا ملحوظا بالنسبة إلى الفروض الأسبق المتعلقة بضرورة موضعة الآفاق الماضية. ذلك بأن ياوس يستدعي تجربة المفسر وليس حياده، معرفا كتابة التاريخ الأدبي بطريقة جادامير بانها أحرى أن تكون "تداخلا في الآفاق"»[3]. ، وهذا يدل على أهمية المتلقي في إعادة إحياء واستعادة معاني النص وبذلك يكون الأفق الماضي والأصلي مدمجا بشكل دائم مع الأفق الحاضر[4].

وخلاصة القول أن عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل أفق الانتظار ثلاثة عناصر:« يتفاعل تاريخ الأدب مع الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، وإن لحظات(الخيبة) التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد»[5]،فينتج عن ذلك بناء معنى النص عند المتلقي.

ج-التأثير:

التأثير هو الأساس التحليلي لتنظيرات **ياوس** ، يتجلى من خلال الأثر الذي يتركه تلقي العمل الذي يعمل على تطوير شكل النوع الأدبي، ومن أجل دراسة ذلك انتقى **ياوس** مسرحية "إفيجيني" **لغوته وراسين** وعلل عن سبب تولي القراء عن قراءة المسرحية للكاتب الأول، وبين التغيرات التي تطرأ على العنصر

---

(1) حميد سمير، المرجع السابق، ص ٣٠.

(2) المرجع نفسه، ص ٣٠.

(3) محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص ٥١.

(4) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ١٠٩.

(5) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٤٧.

الدرامي[1]، وخلاصة ما توصل إليه أن «الأعمال الجديدة التي تعيد استثمار الأسطورة إنما تعيد في الوقت نفسه تاريخ التأويلات»[2] من خلال أفق الانتظار.

كما ميز **ياوس** بين مفهومي التأثير والتلقي، «من حيث كون الأول مشروطا بالنص، والثاني بالقارئ كعنصر تكويني ينضاف إلى خبرات القارئ السابقة، ويساهم في تكوين تقاليده الجمالية»[3]، ويمكن التمييز بينهما_حسب ياوس_عند مراعاة العامل الزمني «فيكون الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي بالظرف الذي ولد فيه، والذي شمله بجملة من المعطيات المؤثرة في نشأته وتكوينه فهو يرتبط بذلك الماضي ويلازمه، ويأخذ من قدرته إلى إحداث الأثر. أما التلقي فيكون حركة حرة منطلقة تتخطى عامل الزمن الماضي وتدخل في حوار مع الحاضر (حاضر القراءة) من خلال جملة من المعايير الجديدة التي قد تختلف عن تلك التي ولد فيها في كنفها النص الأدبي»[4]، فالتأثير مرتبط زمانيا بالعمل الأدبي الذي أنتجه،في حين أن التلقي لا يتقيد بالزمن فهو تفاعل مستمر بين الماضي والحاضر.

د-التجربة الجمالية:

اهتم **ياوس** بمفهوم التجربة الجمالية في أثناء تحليله للمقولات الأساسية الثلاث للمتعة الجمالية من الحياة التاريخية، وهي: فعل الإبداع *Poesis*، والحس الجمالي *Aisthesis*، والتطهير *Catharsis*[5].

-فعل الإبداع:

تتبع **ياوس** تطور هذا المفهوم منذ القدم حتى الزمن الحديث، ولا حظ أن هناك تغيرا في فعل الإبداع منذ القدم إلا أن التغير في العصر الحديث وفي القرن العشرين «يشمل على تحول الإبداع إلى وظيفة للجمهور المشاهد بقدر ما هي وظيفة للفنان. وعلى زوال ميتافيزيقا الجمال الأبدي صار الفن يعين بالغموض والإبهام (...) يعتمد في بنائه ومعرفته على المتلقي أو المراقب بقدر ما يعتمد على المنتج»[6]،وانطلاقا من هذا التحول يدرج **ياوس** نظريته في السياق التاريخي، والتي غدت النظرية الكفء والكافية والضرورية دون غيرها من النظريات[7].

-الحس الجمالي:

---

(1) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١٤٠.

(2) المرجع نفسه، ص١٤٢.

(3) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص ٢٦٩.

(4) المرجع السابق، ص ٢٧١.

(5) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص١٢٥.

(6) المرجع نفسه، ص ١٢٦.

(7) نفسه ، ص ١٢٦.

قامت التجربة الجمالية بعملية مهمة على مستوى الحس الجمالي لم تمارس قط من قبل في تاريخ الفنون وهي«مقاومة التجربة المنكمشة، تجربة"الصناعة الثقافية "ولغتها الخادمة لها، وذلك عن طريق وظيفة الحس الجمالي النقدية والإبداعية على المستوى اللغوي. ونظرا لتعددية الأدوار الاجتماعية والمنظورات العلمية، كان من مهمة هذا الإدراك كذلك المحافظة على تجربة العالم التي يملكها الآخرون وكان –من ثم– حماية لأفق عام يستطيع الفن بكل سماحة، بعد أن توارى الكل الكوني، أن يمده بأسباب الحياة»[1]،فالفن والتجربة الجمالية لا تشتمل على رؤية محايدة اجتماعيا بل تشتمل على رأي موحد للمجتمع ، وهكذا يكون الحس الجمالي قد قدم للإدراك الحسي العام (المجتمع) مادة تجمع بين العناصر الأكثر تنوعا واغترابا في العالم التكنولوجي الراهن[2].

–التطهير:

وهي المقولة الثالثة التي تعد العنصر الواصل بين الفن والمتلقي، وقد تتبعها **ياوس** من **أرسطو** وهو صاحب هذا المصطلح إلى عهد **بريخت** *Bright*،ومن خلال ذلك أنشأ نموذجا للأنماط البطولية في مقال له بعنوان"أشكال التفاعل في التوحد مع البطل"، ويرى **ياوس** بضرورة أداء هذا النموذج لدوره باعتباره جزءا من مشروع أكبر، يتضمن مجموعة من أشكال التوحد التي تحقق جماليا وهي خمسة أشكال من التفاعل ، وهذه الأشكال قد تتحقق لدى كل المجتمعات،كما يمكن لعدة نماذج أن تتواجد في العمل المفرد[3]،وهذه النماذج هي[4]:

***التداعي:**يتطلب هذا النموذج مشاركة المشاهد، أي تحطيم الحواجز بين الممثلين والجمهور، فالتوحد القائم على التداعي يستدعي دور العالم الخيالي المغلق لحركة المسرحية، فهو يعتمد على النص والصراع الذي يتطلب خيال المشاهد.

***الإعجاب:**وهذا النموذج يقتضي بطلا شاملا أي تكون أفعاله نموذجية لدى الجماعة كالقديس أو الحكيم مثلا.

***الجاذبية:**وهو توحد عاطفي ، ينشأ في البداية من الإعجاب، وهذا النموذج يضع الجمهور نفسه في موضع البطل ، فهو يعبر بذلك عن تضامنه مع البطل الذي يكون غالبا في حالة معاناة.

***التطهير:**حيث النمط يتحرر المشاهد من هذا التوحد التطهيري بعد معاناته مع البطل المضطهد.

([1]) نفسه، ص ١٢٩.

([2])نفسه، ص١٢٩.

([3])روبرت هولب، نظرية التلقي ص ص ١٣٠، ١٣١.

([4]) المرجع نفسه، ص ١٣١، ١٣٢.

***السخرية:** حيث تحدث لدى الجمهور خيبة الرجاء وهذا النموذج مألوف وله أفضلية وقبول في الأزمنة المتأخرة، نجده غالبا في المحاكاة الساخرة.

٢-أسس نظرية القراءة والتلقي عند آيزر:

اهتم **آيزر** بقضية بناء المعنى واعتمد في صياغة ذلك على مرجعيات متنوعة: الظاهراتية، وعلم النفس واللسانيات والأنتروبولوجيا وأعمال انغاردن[١]،وكان عمله منذ البداية منصبا حول قضية إجراءات القراءة وأهمية دور القارئ في تفاعله مع النص، وهذا ما أدى به إلى التساؤل الآتي:

كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟

أراد **آيزر** الوصول إلى أن يكون المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ وهذا ما جعله يحدد مفهوم النص على أنه الواقع بين قطبيه: القطب الفني يمثله المؤلف والقطب الجمالي،يمثله القارئ المدرك، ،ويتحقق العمل الأدبي نتيجة التفاعل بين القطبين، ومن ثم فإن العمل الأدبي له موقع وسط فهو لا يحيل على ما يمثله المؤلف ولا على ما يمثله القارئ وهذا ما يجعل العمل في حركة وحرية في تأسيس آفاق متعددة[٢].

هذا الالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى حيز الوجود ولكن «هذا التلاقي بين النص والقارئ يبقى دائما تقديريا وليس محددا، لأن النص الأدبي في نظره لا يخرج إلى الحياة إلا بتجسيده في عملية القراءة بحدود الاتصال»[٣]، فنص المؤلف يمثل القطب الفني والقارئ يمثل القطب الجمالي والتفاعل بينهما ينتج المعنى الأدبي، فالعمل الأدبي «ليس نصا تماما وليس ذاتية القارئ تماما، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين»[٤]، وعلى أساس هذا المفهوم يخط **آيزر** ميادين ثلاثة لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى الأدبي أما، «الميدان الأول فيشمل على النص بما هو موجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله (...) وأما الميدان الثاني ففيه يفحص **آيزر** عملية معالجة النص في القراءة (...) وأخيرا فإنه يلتفت إلى بنية الأدب الإبلاغية»[٥]، وغايته من كل هذا أن يتحقق له هدفين[٦]:

١-توضيح كيف يتم إنتاج المعنى.

٢-الآثار التي يحدثها الأدب في القارئ.

---

(١) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ٤٨.

(٢) فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص ١٢.

(٣) عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ص٥٥.

(٤) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص١٣٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٣٦.

(٦) نفسه، ص ١٣٦.

ويمكن تفصيل هذه الميادين الثلاثة فيما يلي:

أ-الميدان الأول:بنية النص.

يختص هذا الميدان بالاحتمالات التي يحتوي عليها النص وهي التي كان يطلق عليها **انغاردن** المظاهر التخطيطية وتبعه **آيزر** في هذا المبدأ[1]، وهذه الاحتمالات أو المظاهر التخطيطية، منها ما يشكل البناء الثابت للنص وهي بنية الصدارة أو القاعدة الأمامية ويعني بها الشكل، والأخرى الخلفية ويعني بها المضمون أو "الذخيرة"[2]،وتتمثل هذه الاحتمالات في ما يلي:

-الذخيرة أو السجل:

حينما نقارن بين النص الأدبي والكلام اليومي نجد أن هذا الأخير يعترف بالمواضعات ويسعى للإبقاء على السابق الأصلي الذي بفضله يقوى التواصل ويكسب الكلام مقصديته، في حين أن النص الأدبي يتحفظ إزاء هذه المواضعات ويلغي السياق الأصلي، ولكن السياق أداة للفهم والتأويل وهذا ما يجعله يستعيض ذلك النقص[3] من خلال تنظيمه لمواضعاته حتى تتشكل موضوعات بحاجة للتأمل من جانب القارئ[4].

هذه المواضعات هي ما يصطلح عليه **آيزر** برصيد النص أو الذخيرة التي تعرف بأنها«كل المنطقة المألوفة داخل النص التي قد تكون في هيئة إشارات إلى نتاجات سابقة، أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية، أو إلى الثقافة برمتها التي ظهر منها النص وبإيجاز إلى ما تسميه مدرسة براغ البنيوية "الواقع الذي خارج النص"»[5].

إن للذخيرة أو السجيل عند **آيزر** وظيفتين اثنتين هما: «يعيد صياغة المخطط المألوف من أجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال، وهو يقدم إطارا عاما يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه»[6].

يقصد بالوظيفة الأولى أن عناصر الذخيرة تشكل مخططا خلفيا يسمح للتوظيف الجديد أن يفصلها عن السياق الأصلي ويدمجها في السياق الجديد، ومن ثم فإن عناصر الذخيرة «تشكل المخطط الخلفي للمجال الذي تحدرت منه،وهي داخل السياق الجديد،وتحرر من جهة ثانية قدرتها التفاعلية،مما

---

(1) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١٥٢.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٤١.

(3) محمد إقبال عروة، المرجع الساق، ص ٥٣.

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٣٩.

(5) رليم راي، المرجع السابق، ص٦٤.

(6) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٤٠.

يجعلها أداة لخلق الدهشة وإحداث الوقع لدى المتلقي،مع ما يشترطه ذلك من"تواطؤ"وتقارب بين النص والقارئ»[1].

والذخيرة على اعتبارها كيان بنائي في النص يتوجب على المتلقي وعيها وفهمها والتفاعل معها لأن القراء يتفاوتون في درجات التأثير في عملية تفاعلهم مع النص لأن إدماج القيم الثقافية والاجتماعية ضمن نص ما واستعادة العناصر الأدبية السابقة على هذا النص هما اللذان يحددان درجات ردود الفعل لدى المتلقي، وهذا يعني أن الذخيرة هي التي تشكل الإطار السياقي للحوار الذي يظهر بين النص والمتلقي أثناء عملية التلقي[2].

كما تتميز عناصر الذخيرة المستمدة من الواقع الخارجي تتميز بخصوصية الاندماج إذ يقوم النص بإخضاعها إلى التعديل أي تخضع لعملية تذويب تبدو بعدها في حالة تركيز، ورغم أن هذه العناصر مهما كانت طبيعتها مستمدة من الأدب القديم أو من المعايير الاجتماعية والتاريخية المستمدة من العالم اليومي تستوعب وتدمج داخل سياق ذي علاقات جديدة إلا أنها لا تفقد ارتباطها بالسياق الأصلي نهائيا[3].

نفهم مما سبق أن الذخيرة تدرك وتفهم من خلال الواضعات والأعراف الاجتماعية والثقافية، وأن هذه الأخيرة لا تختص بنص أدبي دون آخر بل يمكن أن توظف في نصوص متنوعة ومتعددة داخل فضاء ثقافي ما، وهذا يقودنا إلى أمرين مهمين[4]:

أولهما: أن قراءة مثل هذه النصوص تتصف بالجمعوية لا بالفردية لأنه يتحكم فيها لا وعي جمعوي وهذا ما يؤدي إلى ردود أفعال مختلفة ومتعددة تنبثق عن سياقات وأعراف متشابهة وظفت في نصوص متعددة، أي مهما كانت الأعراف متشابهة ووظفت في نصوص متعددة في سياق ثقافي ما فإن ردود الأفعال تكون مختلفة والقراء متعددون، وهذا ما يؤدي أن تكون القراءة ذات صفة جمعوية لا أن تكون فردية ذات رد فعلي واحد من مختلف القراء ويعود هذا إلى جمعوية الأعراف والمواضعات.

ثانيهما: أن النصوص ذات الذخيرة الواحدة تعكس أنظمة دلالية تحيل على واقع زمني محدد، ومهما كثر عدد القراء لها إلا أنها تستنفد فاعليتها مع الجمهور اللاحق نظرا لأنها تختص بواقع زماني محدد.

-الاستراتيجية:

---

(1) محمد إقبال عروة، المرجع السابق، ص ٥٤.

(2) المرجع نفسه، ص ٥٤.

(3)المرجع السابق، ص ٥٤.

(4) حميد سمير، المرجع السابق، ص ٣٨.

يعني آيزر بالاستراتيجيات «البنيات التي تكمن وراء هذه التقنيات السطحية، والتي تتيح لها أن تحدث تأثيرا»[1]، وبعبارة أوضح هي مجموع القواعد التي يجب أن تصاحب المؤلف والمتلقي من أجل التوفيق في التواصل بين القطبين[2]، تختص بوظيفة التواصل من مختلف نواحيه فهي «تربط ما بين عناصر السجل من جهة، وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي للخلفية باعتبار النص أنساقا وتعادلا خطيا وبين القارئ من جهة أخرى، وهي قبل أي شيء تنهض بوضع مشروع أو معلم لبناء النص شكلا ومضمونا، ساهرة على تجميع كل ما يتصل بمهمة التواصل فلسفة ولسانيا، ومن ثم تقاطع التنظيم الأفقي للنص مع عمودية التواصل والمعرفة»[3] ، فهي المخطط المعماري المهندس لبناء النص وكل ما يجعل عملية التواصل بين هذا البناء والمتلقي منسجما محققا المراد المبتغى وهو إنتاج المعنى وبناؤه.

يتضح من خلال هذه التعاريف أن وظيفة الاستراتيجية متعددة وذلك لأهميتها وضرورة فعاليتها في جميع عناصر بنية النص الأدبي، وتفصيل هذه الوظائف فيما يأتي:

-إن النص هو حصيلة مستمدة من الواقع عن طريق الانتقاء الدقيق الواعي بخفاء ونسبية، ويتشكل ذلك في مجموعة ما يسمى بالذخيرة، ولكن هذه الذخيرة لا تبقى عشوائية بل تنظم وترتب وفق استراتيجية معينة[4]، وتقوم هذه الاستراتيجية بالربط بين عناصر وأجزاء الذخيرة .

-يمكن أن تدرك أهمية وفعالية الاستراتيجيات بمجرد تقليد عمل أدبي أو محاولة تلخيصه، فنلاحظ ضياع التنظيم الاستراتيجي للنص من حيث التركيب الوصلي الذي يربط بين عناصر المخزون[5].

-تشكل الاستراتيجيات وحدة دينامية توجه القارئ وتقوده عندما يقرأ النص[6]، ودليل ذلك أن العمل الأدبي بدل أن يظهر كمكون مباشر يمكن التواصل معه بشكل سطحي ومباشر، فإنه يتعمد التخفي وعدم التلقائية مع القارئ وهذا يحدث توترا لدى القارئ بين الواجهة الأمامية البصرية والواجهة الخلفية الذهنية ،أي «بين ما يسميه إيزر"تيمة" القراءة، وما يسميه"الأفق"، وهكذا، فعندما يصبح جزء من النص تيميا، أي عندما يدخل في مجال نظر القارئ، فإن الأجزاء الأخرى تختفي وراء الخلفية، وتبقى مع

([1]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٤١.

([2]) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١٥٤.

([3])عبد الجليل مرتاض،الظاهر والمختفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط، ٢٠٠٥،ص ١٠١

([4]) محمد إقبال عروة، المرجع السابق، ص ٦١.

([5]) فيرناند هالين وفرانك شوير فيجن ومشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة وتقديم وتعليق:محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨، ص٤٠.

([6]) المرجع نفسه، ص ٤١.

ذلك مؤثرة في وعي القارئ»[1]، وذلك لا يعني إلغاء دور القارئ أو استنقاصا لفعاليته ويقظته، وهذا ما جعل **آيزر** يعد الاستراتيجيات مجرد مساعد إذ تساعد القارئ بتقديمها بعض الإجراءات والإمكانات التي تسمح بعملية التواصل، ولا تحدد استجابته ورد فعله، لأن ذلك يحدث تعطلا لدى القارئ وهذا يدعو بالضرورة إلى إبقاء النص مفتوحا لتأويل القارئ وفهمه[2].

-مستويات المعنى:

يرى **آيزر** أن النص يظهر المعنى مؤسسا على وفق مستويات بفعل الإدراك الجمالي، فهناك مستويين يتم وفقهما بناء المعنى، وهناك عناصر تحتل مكانها في المستوى الخلفي ويتم نقلها إلى المستوى الأمامي بعد أن تم انتقاؤها من سياقها التداولي وجعلها تحتل موقعها في عالم النص[3]، والعلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي يخلق توترا لدى المتلقي يتناقص تدريجيا عن طريق الفهم لدى المتلقي وعبر تسلسل التفاعلات حتى ينتهي في الأخير إلى إنتاج المعنى [4].

هناك ثلاثة مستويات للمعنى المعنى المباشر السطحي الذي توحي به بنية النص الشكلية وهناك المعنى الذي ينتج من خلال إدماج عناصر الفهم من الذخيرة والاستراتيجيات وهذا ما يؤدي إلى انتقال المعنى الخلفي إلى البنية الأمامية ويحاول القارئ خلق علاقة بين البنيتين فينتج المعنى الأدبي والجمالي وهو المستوى الثالث والمرجو.

-مواقع اللاتحديد:

استمد **آيزر** هذا المفهوم من **انغاردن**، ولكنه لم يبقه على نحو ما صاغه **انغاردن** ، لكن **آيزر** بيَّن سلبية ما ذهب إليه **انغاردن** على أنه يميل نحو رؤية القراءة على أنها ذات اتجاه واحد من النص إلى القارئ وليست علاقة ذات اتجاهين، أي أن هناك تفاعل متبادل بين النص والقارئ[5]ويرى بأن «المواقف والمواضعات تنظم الطريقة التي تملأ بها الفجوات، ولكن الفجوات، في الحقيقة تنبثق من لا إمكانية التجريب، وبالنتيجة تقوم هذه الفجوات مقام دافع أساسي للتواصل، وعلى نحو مشابه، فإن الفجوات(...) هي التي تسبب التواصل في عملية القراءة، فالافتقار إلى موقف مشترك وإطار مرجعي مشترك يماثلان"اللاشيء"، وهو الذي يسبب التفاعل بين الأشخاص (...)فإن اللاتوازن بين النص والقارئ غير

(1) نفسه، ص ٤١.

(2) محمد إقبال عروة، المرجع السابق، ص ٦٢.

(3) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١٥٤.

(4) عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي، ص ١٠٢.

(5) وليم راي، المرجع السابق، ، ص ٤٣.

محدد، وهذا اللاتحديد نفسه هو الذي ينمي إمكانية تنوع التواصل»[1] ،فمواقع اللاتحديد أو الفجوات لها عدة وظائف لعل أهمها:

-لها قيمة أساسية في عملية الاتصال[2]،فتعمل على الربط بين أجزاء النص المختلفة وتلعب دورا مهما في تكوين المعنى [3]ويتجلى ذلك مثلا في الأعمال الروائية مع عنصر الحبكة حيث «ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة»[4].

-لها أيضا مهمة في التمييز بين الموضوع القصدي أي الفني عن المواضيع الأخرى المحددة، لأن النص الأدبي ليس محددا إطلاقا، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال التواصل اليومي والتواصل الفني، ففي الأول تكون الرسالة تامة محددة حتى يتم التواصل بسرعة ووضوح، أما التواصل الفني فإنه يلغي السابق الأصلي وكذلك يجعل النص غير مكتمل ولا يبقى إلا ما هو ضروري لبنائه، وبقية الفراغات واللاتحديدات المسؤول عنها هو القارئ وذلك بملئها وتحديدها[5].

ب-الميدان الثاني: عملية معالجة النص في القراءة

هو عبارة عن «الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي، وذلك لأن بنية التخيل التي يبنى عليها النص إنما تضع المعنى في نسق من الصورة الذهنية، وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي الأول»[6]فهو الميدان الذي يقوم فيه **آيزر** بعملية معالجة النص في القراءة وتكون الأهمية بشكل خاص في هذا الميدان للصور العقلية التي تشكل حينما يحاول القارئ أن يبني موضوعا جماليا متلاحما ومنسجما[7].

كما أنه ليس هناك تصورا لدى الإنسان إلا إذا كانت هناك قراءة، لأن القارئ «لابد أن يوجد الموضوع أو يتصوره، ذلك الموضوع الذي يكون التفكير فيه على أساس من العالم الذي توحي به"الجوانب المخططة" في النص. إن التصور-بعبارة أخرى- ركن أساسي في الخيال الإبداعي الذي ينتج في نهاية الأمر الموضوع الجمالي. وهو بطبيعة الحال لا ينجز هذا دائما بطريقة مباشرة، بل على النقيض من

---

(1) فولفغانغ آيزر،التفاعل بين النص والقارئ، ص ١٣٣.

(2) روبرت هولب،نظرية التلقي، ص ١٤٧.

(3) ميجان الرويلي، المرجع السابق، ص ٢٨٧.

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٤٧.

(5) محمد إقبال عروة، المرجع السابق، ص ٥٩.

(6) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١٥٢.

(7) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٣٦.

ذلك، يتم في معظم الأعمال غير المبتذلة إنتاج الصور ثم تراجعها مرة أخرى، حيث إنها تعدل ويعاد تشكيلها في عملية زمنية مركبة، وهكذا يتألف المعنى، بوصفه النتيجة النهائية لهذه العملية»[1].

وما دام أن الطبيعة المرجعية للنص تستدعي من القارئ أن يتأمل سمة مرجعية النص التخييلي من حيث مضمونه ويحيل المضمون على التصورات التي يبديها النص الذي هو عبارة عن مخططات كامنة تنظم التجربة،وهي المرجعيات التي ينبغي على القارئ أن يتأملها ويعالج النص من خلالها وهي:

-ملء الفجوات أو مواقع اللاتحديد:

تعمل الفراغات على إبراز مفصلية أجزاء النص وتوضح أنه بحاجة لأن يكون مترابطا، لأن الفراغات هي عبارة عن المفاصل المكونة للهيكل العظمي وغير المنظورة ، وهذا ما يحفز على نحو متزامن القارئ على أفعال التخييل والتصور الذي يقوم بملء الفجوات وربط أجزاء النص بعضها ببعض فيبدو النص متماسكا منسجما وتختفي الفراغات[2].

ويبين **آيزر** مساهمة المتلقي في ملء الفجوات بشكل أوضح «بأن القارئ ليس مطلوبا منه فقط إدماج الأوضاع التي تعطى في النص، بل إنه كذلك يدفع إلى جعلها تؤثر وتغير بعضها البعض، وكنتيجة لهذا يظهر الموضوع الجمالي، وتنظم بنية الفراغ هذه المشاركة، وفي الوقت نفسه تبين العلاقة الوثيقة بين هذه البنية والقارئ (...) يبدو الفراغ في النص الأدبي بنية نموذجية، وتكمن وظيفتها في تلقين العمليات المركبة للقارئ، كما أن تطبيقها يحول التفاعل المتبدل للمواقع النصية إلى وعي»[3].

وهناك أضرب أخرى للفراغ تساهم في بناء المعنى عن طريق تشغيل فكر القارئ وتتمثل هذه الأضرب فيما يلي:

***الخواء[4]أو الغفل[5]*Vacancy* :**

يميز **آيزر** بين الفراغ والخواء أو الغفل بقوله«من المناسب بهذا الخصوص تعيين الموضع الهامشي أو الأفقي بوصفه غفلا *Vacancy* وليس بوصفه فراغا *Blanc*، فالفراغات تشير إلى إمكانية الترابطية المرجأة في النص، ويشير الغفل إلى الأجزاء اللاموضوعاتية ضمن الحقل المرجعي لوجهة النظر المتحولة، فالغفل إذن، هو وسيلة إرشادية مهمة لإنشاء الموضوع الجمالي، لأنه يشترط نظرة القارئ إلى الموضوعة الجديدة، وهذه بدورها تشترط نظرة القارئ إلى الموضوعات السابقة، بأي حال، فإن هذه التحويرات غير

---

(1) المرجع نفسه، ص ص ١٤٥، ١٤٦.

(2) فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ص ١٣٥.

(3) المرجع نفسه ص ١٤٢.

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٤٨.

(5) فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ص ١٣٨.

مصوغة في النص، وينبغي أن تنجزها فعالية القارئ التخييلية وهكذا، يمكن هذا الغفل القارئ من أن يؤلف الأجزاء في حقل ما عن طريق تحوير متبادل، ويمكنه من أن يشكل المواضع من تلك الحقول، ومن ثم يكيف كل موضع مع الموضع اللاحق والمواضع السابقة عليه في عملية تحول»[1].

***نماذج النفي[2]أو السلب[3]:**

هناك ضرب آخر للفراغ هو نماذج النفي أو السلب التي تتواجد على المحور التزامني وهي التي «تستحضر عناصر مألوفة ومحددة أو تستحضر معرفة لكي تلغيها فقط،وعلى أية حال، فإن ما يلغى يبقى في الصورة، ومن ثم، تحدث تحويرات في موقف القارئ تجاه ما هو مألوف أو محدد، وبعبارة أخرى، فهو منقاد لكي يتبنى موقفا بصدد النص»[4]، وهذا «الفراغ المتحول مسؤول عن متتالية من صور متعارضة، صور تشترط إحداها الأخرى في التدفق الزمني للقراءة. والصورة المنبوذة تدمغ نفسها عن سابقتها حتى إذا كانت هذه الأخيرة يقصد منها حل نواقص الأولى ،وبهذا الخصوص، تتحد الصور في متتالية، وبوساطة هذه المتتالية ينتعش معنى النص في تخيل القارئ»[5]

يفهم من خلال مقولتي **آيزر** الأخيرتين أن الأديب في وضعه للنص يضع في حسبانه المعايير الاجتماعية للقارئ وترد معظم نصوص الفترة على هذا الأساس فيعتاد القارئ قراءة النصوص وفقا للمعايير الاجتماعية المألوفة، ولكن خلال عملية القراءة التي يسعى فيها القارئ بملء الفجوات يتصادم بمنظور لا يتوافق مع معاييره المألوفة التي كانت مقبولة من قبل فتصبح غير صالحة، في هذه اللحظة يحدث السلب وينشأ ضرب من الفراغ الذي يسمى بنموذج النفي أو السلب[6]،عندها يقوم القارئ بإلغاء العناصر المألوفة المألوفة الظاهرة في النص ولكنها تبقى في الصورة فيخلق نوعا من التوتر فيلجأ القارئ إلى استحضار عنصر آخر ولكنه مشروط بالصورة الملغاة حتى يستكمل نقائص الصورة الملغاة وبعدها تتحد الصور في متتالية منسجمة يتم من خلالها الوصول إلى معنى النص[7].

-وجهة النظر الجوالة:

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٣٨

(2) نفسه، ص١٣٥.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٤٨.

(4) فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ص١٣٥.

(5) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

(6) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٤٨، ١٤٩.

(7) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١٥٨.

تعرف وجهة النظر الجوالة على أنها تلك التقنية «التي تكشف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص، فعندما نقرأ نصا نكون باستمرار في حالة تقييم واستقبال لأحداث غير منتهية أو مغلقة في منظور واحد، تتغير مع القراءات المتتالية. وهذا الطابع الجوال والهروبي للمنظور النصي يضطرنا إلى أن تكون نظرتنا تجاه النص عملية تضع دائما في الحسبان الماضي والمستقبل»[1].

وللنص السردي عموما أربعة مراكز نظر تقوم استراتيجيات النص بتهيئتها ضمن مخططها في النص وهي: منظور الراوي ، ومنظور الشخصية، ومنظور الحبكة، وما خصص للقارئ[2]، وتقوم وجهة النظر الجوالة بالتنقل بين جميع هذه الأجزاء أثناء القراءة التي توحدها فتنشأ عن ذلك شبكة من المنظورات وكل منظور يتكشف عن نظرة تربطه بالمنظورات الأخرى وبالموضوع المتخيل المقصود[3].

ج-الميدان الثالث:بنية الأدب البلاغية(التفاعل بين النص والقارئ)

يختص هذا الميدان ببنية الأدب البلاغية، بهدف تفحص الشروط التي يمكن بواسطتها حدوث التفاعل بين النص والقارئ، فتتم العملية التواصلية بمشاركة حالات تحكم تفاعل النص والقارئ[4]، يمثل هذا البعد فكرة تعد جوهر نظرية القراءة والتلقي لدى روادها وخاصة **آيزر** وهي مسألة "القارئ الضمني" الذي جعله **آيزر** مفهوما أساسيا لوصف عملية التفاعل بين القطبين[5].

يعود هذا المصطلح إلى **واين بوث** أحد المصادر التي استقى منها **آيزر** بعض مفاهيمه منها مفهوم القارئ الضمني، وكان **بوث** قد طرح مفهوم المؤلف الضمني في النقد الأدبي عام م١٩٦١[6]وكان يعني به«الأنا الثانية للمؤلف، التي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وتتحد بالعالم التخيلي، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبي، لأنها تتحول إلى أصوات متحاورة في كل عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي»[7]، كما طرح مفهوم "القارئ الضمني" وكان يقصد به عنده«أن البناء البناء السردي للرواية يتضمن-أحيانا- توجها مباشرا إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها»[8]، ولكن **آيزر** اعترض على مفهوم **واين بوث** على أن النص لا يتضمن مؤلفا ضمنيا وليس ما نحس به ضمنيا

---

(1) ماريا خوسيه بوثويلوا إيقانكوس، المرجع السابق، ص١٣٣، ١٣٤.

(2) ميجان الرويلي، المرجع السابق، ص ٢٨٦.

(3) فولفغانغ آيزر،التفاعل بين النص والقارئ، ص ١٣٦.

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ١٣٦.

(5) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص١٥٩.

(6) المرجع السابق، ص ١١٢.

(7) المرجع نفسه ، ص ١١٢.

(8) نفسه، ص١١٢.

أنه هو المؤلف الضمني إنما هو «نوع من التوجه الضمني، الذي يتوجه به العمل الأدبي إلى المتلقي، وهو توجه لا يخلو منه أي عمل، وهو أساس عملية التواصل»[1].

- القارئ الضمني عند آيزر:

عرف **آيزر** القارئ الضمني بأنه هو القارئ الذي ليس له«أي وجود حقيقي(...) فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك، فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين»[2]، ويعرفه في موضع آخر أيضا أن «فكرة القارئ الضمني تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقي، إنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه، أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى أبعاد كل جمهور محتمل. إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا»[3].

ميز **آيزر** بين مفهوم هذا المصطلح وغيره من المصطلحات التي تختص بأنواع القراء، فهناك القارئ الجامع[4]وهناك القارئ المخبر [5]وأيضا القارئ المستهدف[6]كما أن هناك القارئ المعاصر[7]،ونظرا المعاصر[7]،ونظرا لهذا التعدد لأنواع القراء واختلاف مفاهيمها صاغ **آيزر** مفهوم قارئه بما يتوافق ونظريته، فالقارئ الضمني عنده محدد من خلال النص واستمرارية إنتاج المعنى،انطلاقا من الاعتقاد بأن القارئ هو صانع النص وليس الأديب[8]وهذا يقودنا إلى فهم أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص وقبل إحساس القارئ بضمنيته أثناء القراءة[9].

---

(1) نفسه، ص١٥٩.

(2) فولفغانغ آيزر،فعل القراءة،ص ٣٠.

(3) المرجع نفسه ص٣١.

(4) هو القارئ الذي يتصوره المؤلف ويضعه في حسبانه عندما يضع استراتيجية النص. ومن ثم فقد يكون امتدادا لقارئ تاريخي يبدو في شكل نماذج مكررة ومتماثلة أو قد يشكل نموذجا جديدا إذا كانت استراتيجية المؤلف تخترق المألوف وتخرج عن السائد، وذلك في محاولة تعمد إلى تخيل قارئ جديد ورسم ملامح صورته المستقبلية. انظر:حميد سمير، المرجع السابق، ص ٣٩.

(5) وهو مفهوم تربوي، يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين الاخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ .انظر:فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص٢٥.

(6) وهو إعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، والقارئ المثالي هو ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه. انظر: ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص ١٦٣.

(7) الذي ليس مضطرا كالقارئ لأعمال الماضي في معاملة النص مادام أن تلك اللحظات والقيم والتوجهات الموجودة في نص من نصوص الماضي قد أعيد تقنينها في النص الحاضر لدى هذا القارئ المعاصر.انظر:عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ص٥٤.

(8) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص ٣٦.

(9) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص ١٠٣.

ويمكن بناء ورسم ملامح تقريبية للقارئ الضمني عند **آيزر** انطلاقا من صورتين اثنتين يكون عليهما هذا القارئ:

الصورة الأولى: وهي صورة نصية، تتجلى في بنية النص، فهو «ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل»[1]، فهذه الصورة ذات معنى تجريدي يظهر في شكل نمطية مثالية، تحضر في جميع النصوص التي تنتمي إلى فترة فنية داخل ثقافة ما[2].

الصورة الثانية: دور القارئ كفعل مبنين [3]، وهذه الصورة تتجسد في القارئ الكفء الذي له له وجود فعلي، ويملك القدرة على التفاعل[4].

خلاصة ما قام به **آيزر** أنه بنى نظريته على ثلاثة عناصر: النص والقارئ والتفاعل بينهما، ولكل عنصر من هذه العناصر ميدان تعمل فيه، فالميدان الأول يختص ببنية النص وتخطيطاته ويتجلى ذلك في مرجعياته المتمثلة في الذخيرة ومواقع اللاتحدد ومستويات المعنى والاستراتيجيات، وهذه المرجعيات تنتظم فيما بينها وتبعث رسالة داخلية منطلقة من عمقها في رغبتها بالتواصل مع الآخر وهنا يتقدم الميدان الثاني الذي يسعى لمعالجة النص عن طريق القراءة التي تشترط على هذه البنية أن تخضع لملكية فاعلها وهو القارئ الذي يشرع مباشرة في بناء الهدف وهو المعنى في هذه الأثناء يتدخل الميدان الثالث الذي يحدد طريق التفاعل بين النص والقارئ ويقوم بدوره الفعال في تأسيس النص في وعي القارئ وعند الانتهاء من هذه العملية التفاعلية بين هذه الميادين الثلاثة يتم بناء المعنى ويتولد في الواقع إحساس فريد لا نظير له، إنه إحساس التفوق والمتعة الجمالية.

نقد وتقويم:

إن نظرية القراءة والتلقي كغيرها من النظريات التي سبقتها لا تخلو من بعض النقائص والانحرافات التي تشوبها منها:

-قامت نظرية القراءة والتلقي بإقصاء «حالات الانقياد اللاواعية للنص المتمثلة بقراءات الحدس من خلال إشراك فعل الفهم، وهو مقدرة عقلية واعية، تستثمر مرجعيات لا عد لها ولا حصر في التفاعل مع بنية النص، وأبدت الجمالية تغييبا متعمدا لمسارات الذات والموضوع(الظاهرة) لإنتاج نص جديد تتجلى فيه أشكال الوعي المتظافرة (وعي النص ووعي القارئ) ومن هنا حالت بين الاثنين علاقة ضمنية قائمة

([1]) فولفغانغ آيزر ، آفاق نقد استجابة القارئ، ص٣٠.

([2]) حميد سمير، المرجع السابق، ص ٤٠.

([3]) فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص٣٠.

([4]) حميد سمير، المرجع السابق، ص ٤٠.

على إحساس مشترك باللذة»[1]، فالذي أوقع نظرية القراءة والتلقي في الانحراف أن منطلقها الأول هو تحويل السلطة عن النص ، وهذا ما جعلها تتخبط في الذاتية وتبتعد عن الموضوعية.

-عملت نظرية القراءة والتلقي على فتح أبواب التأويلات اللانهائية فكانت هناك فوضى في التأويلات وكذلك سذاجة في بعضها لأنها أعطت الحق في التأويل لجميع القراء بدعوى احترام القارئ[2].

-لا يمكن اعتبار القارئ أو المتلقي هو الطرف الذي يملك السلطة في النقد لا لغيره من الأطراف من المؤلف والإنتاج ولكل طرف حقه وفعاليته، لأن النص والمتلقي خاضعين لعوامل كثيرة ، والمتلقي أكثر تعرضا للعوامل التي تكونه، فهو« خاضع لجنسه الذي ينتمي إليه،ولوضعه الاجتماعي، وللحظة التاريخية التي يعيشها، وهو متحرك بثقافته، وانتمائه الفكري أو العقدي، وعمره، ومهنته، ووضعيته العائلية، وظروفه المناخية والصحية، بل لموقفه من الأدب نفسه: أهو للمنفعة ، أم التسلية، أم المتعة، أم التعويض، أم الحذلقة، أم ما شاكل ذلك؟»[3].

-لا يستلزم عدم وجود متلقي عدم الوجود الحقيقي للنص أو أن هذا النص لا يخلد لأنه لم يتلقى، فاللنص استقلالية تخلده، مهما طال الزمن ولم يكن له متلق، فالكثير من النصوص التي لم تلق متلقيا في زمنها لكنها لم تضع لأن للنص خصوصية مستقلة خلدته[4].

خلاصة القول أن هذه النظرية لا يمكن تحديد صحتها وخطئها بدقة ولكن لا يمكن تطبيقها حرفيا واعتقاد صوابها في كل الأسس والمبادئ، لأن في هذا الأمر مبالغة منبوذة فهي نسبية في تنظيرها وفي تطبيقها.

وما دام أن لهذه النظرية سلبيات ونقائص في أرض منبتها فما بالها إذا انتقلت إلى بيئة أخرى وخاصة البيئة العربية التي تعج بالكثير من المتناقضات بين المناهج الغربية وطبيعة لغتها، ورغم ذلك فقد تلقفت نظرية القراءة والتلقي كغيرها من النظريات التي وجدت مرتعا في الساحة النقدية العربية المعاصرة ، ومن أسباب تلقي هذه النظرية في النقد العربي المعاصر أن هناك الكثير من النقاد ضجروا من المقاربات البنيوية الصارمة التي أضرت بالنص وكغيرها من المناهج الغربية التي كانت تمتاز بالعلمية والتجريد وهو ما لم يوافق النصوص العربية المتحررة.

---

(1) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص٣٢، ٣٣.

(2) حميد لحميداني، الخطاب الأدبي:التأويل والتلقي،من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤،ص١٠.

(3) وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩، ص ٢٣٤.

(4) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

اهتم النقاد المعاصرون اهتماما بليغا بهذه النظرية فقدموا لها من خلال«جهود الترجمة والتنظير في كثير من الدراسات، لكنه لم يتبلور كاتجاه في قراءة النص الشعري العربي الحديث بشكل صريح ومباشر»[1].

كانت الطلائع الأولى لهذه النظرية في النقد العربي الحديث خلال التسعينات والتي بدأت بالاشتغال بالترجمة حيث صدرت ترجمة **عز الدين إسماعيل** بمصر لكتاب **روبرت هولب** بعنوان "نظرية التلقي"ظهرت ترجمته بالعربية سنة ١٩٩٤[2]، خلال العقدين الأخيرين تنامى الاهتمام بتعريب هذه النظرية والاشتغال المحدود على تطبيقاتها[3].

ترجمت العديد من الكتب التي تتكلم عن نظرية التلقي والتي تعد جزءا من تطبيقها «إذ يتوقف علم كثير ممن يتكلمون عن نظرية التلقي واستجابة القارئ وغيرها من نظريات القراءة والتأويل، أو يطبقونها، على ما ترجم من نصوصها إلى العربية سواء في شكل مقالات وكتب لأصحاب تلك النظريات أو لنقاد

---

(1) سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط١، ٢٠٠٤، ص٣٨٤.

(2) عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، تحولات الخطاب العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٥-٢٠٠٦/٧/٢٧، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عمان،ط١، ٢٠٠٨، ص٤٦٧.

(3) المرجع نفسه، ص ٤٧٣.

آخرين يعرضون لها. ويلحق بهذه الترجمات بعض الدراسات النظرية العربية الصرف التي قامت على تلك الترجمات أو استقت مادتها من مصادر النظرية والكتابات عنها باللغة الألمانية أو الانجليزية أو الفرنسية والاسبانية، وهذه هي اللغات الأساسية التي نقلت النظرية عن طريقها إلى العربية»[1].

إن ما تمت ترجمته من نصوص نظريات التلقي والتأويل، وما كتب عنها في كتب ومقالات مترجمة أيضا إلى العربية. بالإضافة إلى كتابات النقاد والدارسين العرب المعاصرين عنها، وتطبيقاتهم لها على الأدب والنقد العربي القديم والحديث[2]«يشكل مادة وافرة، يمكن أن تعطينا في النهاية صورة عربية لنظرية التلقي والقراءة والتأويل، لا نستطيع أن نغفل قيمتها بحال من الأحوال أو إسهامها الممكن إلى النظرية نفسها في سياقاتها الغربية المختلفة » [3]

ورغم هذه الجهود إلا أنه لا يمكننا أن نعتبر أن هناك توافقا كليا لهذه النظرية في الساحة النقدية العربية الحديثة، ولعل القارئ يجد العذر لذلك نظرا لاختلاف الظواهر الأدبية والثقافية والدينية والاجتماعية بين العالمين العربي والغربي، ولكن كل ذلك لا يمنع من المبادرة بمحاولة قراءة هذه النظرية سواء محاولة تطبيقها على النص العربي أو بحثا عن أصول مفاهيمها ومصطلحاتها في النقد العربي أو قراءتها قراءة موازية بغية البرهنة على وجود نظرية للتلقي ذات هوية نقدية عربية تختص بما يوافق جميع عناصر كيانها،وهو ما نحاول توضيحه لاحقا.

(1) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، ٢٠٠٨، ص ٩٩.

(2) يمكن الرجوع للاطلاع على هذه الترجمات والكتب والمقالات إلى كتاب: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا، وكذلك مقال: عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث.

(3) حسن البنا عز الدين، المرجع السابق، ص ١٠٢.

توطئة:

اهتم النقاد المعاصرون اهتماما بليغا بهذه النظرية فقدموا لها من خلال«جهود الترجمة والتنظير في كثير من الدراسات، لكنه لم يتبلور كاتجاه في قراءة النص الشعري العربي الحديث بشكل صريح ومباشر»[1].

كانت الطلائع الأولى لهذه النظرية في النقد العربي الحديث خلال التسعينات والتي بدأت بالاشتغال بالترجمة حيث صدرت ترجمة **عز الدين إسماعيل** بمصر لكتاب **روبرت هولب** بعنوان "نظرية التلقي"ظهرت ترجمته بالعربية سنة ١٩٩٤[2]، خلال العقدين الأخيرين تنامى الاهتمام بتعريب هذه النظرية والاشتغال المحدود على تطبيقاتها[3].

ترجمت العديد من الكتب التي تتكلم عن نظرية القراءة والتلقي والتي تعد جزءا من تطبيقها «إذ يتوقف علم كثير ممن يتكلمون عن نظرية التلقي واستجابة القارئ وغيرها من نظريات القراءة والتأويل، أو يطبقونها، على ما ترجم من نصوصها إلى العربية سواء في شكل مقالات وكتب لأصحاب تلك النظريات أو لنقاد آخرين يعرضون لها. ويلحق بهذه الترجمات بعض الدراسات النظرية العربية الصرف التي قامت على تلك الترجمات أو استقت مادتها من مصادر النظرية والكتابات عنها باللغة الألمانية أو الانجليزية أو الفرنسية والاسبانية، وهذه هي اللغات الأساسية التي نقلت النظرية عن طريقها إلى العربية»[4].

إن ما تمت ترجمته من نصوص نظريات التلقي والتأويل، وما كتب عنها في كتب ومقالات مترجمة أيضا إلى العربية. بالإضافة إلى كتابات النقاد والدارسين العرب المعاصرين عنها، وتطبيقاتهم لها على الأدب والنقد العربي القديم والحديث[5]«يشكل مادة وافرة، يمكن أن تعطينا في النهاية صورة عربية لنظرية التلقي والقراءة والتأويل، لا نستطيع أن نغفل قيمتها بحال من الأحوال أو إسهامها الممكن إلى النظرية نفسها في سياقاتها الغربية المختلفة » [6]

ورغم هذه الجهود إلا أنه لا يمكننا أن نعتبر أن هناك توافقا كليا لهذه النظرية في الساحة النقدية العربية الحديثة، ولعل القارئ يجد العذر لذلك نظرا لاختلاف الظواهر الأدبية والثقافية والدينية والاجتماعية

---

(1) سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط١، ٢٠٠٤، ص٣٨٤.

(2) عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، تحولات الخطاب العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٥-٢٠٠٦/٧/٢٧، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عمان،ط١، ٢٠٠٨، ص٤٦٧.

(3) المرجع نفسه، ص ٤٧٣.

(4) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، ٢٠٠٨، ص ٩٩.

(5) يمكن الرجوع للاطلاع على هذه الترجمات والكتب والمقالات إلى كتاب: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا، وكذلك مقال: عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث.

(6) حسن البنا عز الدين، المرجع السابق، ص ١٠٢.

بين العالمين العربي والغربي، ولكن كل ذلك لا يمنع من المبادرة بمحاولة قراءة هذه النظرية سواء محاولة تطبيقها على النص العربي أو بحثا عن أصول مفاهيمها ومصطلحاتها في النقد العربي أو قراءتها قراءة موازية بغية البرهنة على وجود نظرية للتلقي ذات هوية نقدية عربية تختص بما يوافق جميع عناصر كيانها،وهو ما نحاول توضيحه لاحقا.

التلقي في اللغة والاصطلاح:

تعددت مفاهيم مصطلح "التلقي" في المعاجم العربية باختلاف العلم الذي تناوله، ولكن الذي يهمنا هو انتقاء المفهوم الذي يمكن أن يندرج كعماد أساسي للمفهوم الاصطلاحي في النقد العربي القديم.

جاءت مادة "**ل ق ي**"في المعاجم اللغوية العربية بصيغ وأصول مختلفة أوردها **أحمد بن فارس**(ت٣٩٥هـ) في "**معجم مقاييس اللغة**" في قوله: «(لقي) اللام والقاف والحرف المعتل أصول ثلاثة: أحدها يدل على عوج، والآخر على توافي شيئين، والآخر على طرح شيء. فالأول، اللَّقْوة: داء يأخذ في الوجه يعوج منه، ورجل ملْقُوٌّ ، ولقي الإنسان. واللَّقوة: الدلو التي إذا أرسلتها في البئر وارتفعت أخرى شالت معها(...) واللقوة: الناقة السريعة اللقاح. والأصل الآخر اللقاء: الملاقاة وتوافي الاثنين متقابلين، ولَقيتُه لَقْوَةً، أي مرة واحدة ولقاءة، ولقيه لُقيًّا ولُقْيانًا واللقية فِعله من اللقاء، والجمع لُقى(...) والأصل الآخَر: ألقيته: نبذته إلقاء. والشيء الطريح لَقًى»[1]، فأحمد بن فارس يشير إلى ثلاثة أصول لهذا المصطلح وهي: اللقوة واللقاء وألقيته، ولكل أصل من هذه الأصول عدة مفاهيم، فما هو أصل مصطلح "التلقي" وما المفهوم اللغوي الذي انبثق عنه المفهوم الاصطلاحي كما يقصده النقد العربي القديم؟

يقول **الخليل بن أحمد**(ت١٧٥هـ) في "**كتاب العين**" «ولاقيت بين فلان وفلان، وبين طرفي القضيب ونحوه حتى تلاقيا واجتمعا، وكل شيء من الأشياء إذا استقبل شيئا أو صادفه فقد لقيه(...) والرجل يلقي الكلام والقراءة أي يلقنه. وتلقيت الكلام منه: أخذته عنه»[2]، فإذا كان هذا الشيء إنسانا واستقبل شيئا فقد لقيه، وإلى هذا تنبه الخليل بن أحمد أن الرجل يلقي كلاما إلى آخر بمعنى أن الآخر يتلقاه منه، وهذا ما جعله يتبع ذلك بهذا المعنى أي إذا أخذت الكلام بمعنى أتلقاه.

ويقول **الزمخشري** (ت٥٣٨هـ) في "**أساس البلاغة**"«ولاقيت بين الرجلين وبين طرفي القضيب، ولوقي بينهما، ولقيته لَقْيَةً واحدة ولُقى كثيرة، والتقوا وتلاقوا(...) وتلقاه: استقبله، (...) وتلقيته منه

---

(1) أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر، دم، دط، دت، ج٥، ص ٢٦٠، ٢٦١.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي،دد، دم، دط، دت، ج٥، باب القاف واللام والياء ، ص ٢١٦.

تَلَقَّنته»[1]، فالزمخشري يذهب إلى ما ذهب إليه الخليل بن أحمد ويستوضحه بشكل آخر، فالذي يتلقى الشيء بمعنى يستقبله، ولكن هناك فرق بين التلقين والتلقي، فالتلقين هو طريقة في التعليم بمعنى أن الشيخ يلقي كلاما بهدف القراءة والتعلم فهذا تلقين، وإذا تلقى الإنسان كل كلام وليس منه قصد التعليم فحسب فهو التلقي والاستقبال، فالتلقي أعم من التلقين، ويتضح هذا في قول **الجوهري**(ت ٣٩٣هـ) في **"الصحاح"** يقول:«وتلقاه، أي استقبله، وقوله تعالى:﴿ إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾ [2]، أي يأخذه بعض عن بعض»[3]، وخلاصة هذه المفاهيم ما ذهب إليه **ابن منظور**(ت٧١١هـ) في قوله:«لقا. اللقوة هي السريعة اللقح والحمل، والقبيس هو الفحل السريع الإلقاح، أي لا إبطاء في النتاج، يضرب للرجلين يكونان متفقين على رأي ومذهب، فلا يلبثان أن يتصاحبا ويتصافيا على ذلك(...) الأصمعي: تلقت الرحم ماء الفحل إذا قبلته(...) والتلقي هو الاستقبال(...)وتلقاه أي استقبله، والرجل يلقى الكلام، أي يلقنه»[4].

فالذي يتضح من كل هذه التعريفات اللغوية أن التلقي هو مصدر في المعاجم العربية يعني الاستقبال،وقد ورد ذلك في القرآن الكريم، وذكر كذلك عند الخليل بن أحمد وكذلك عند الجوهري، ولكن هذا المصدر لم يذكره أحمد ابن فارس في مقاييس اللغة، وهذا يفسر بأن هذا المصطلح قد تعرض للتطور اللغوي والدلالي عبر الأزمنة المتعاقبة كما أشار إلى ذلك بعض الدارسين[5]،والدليل أن المصادر الأولى الثلاثة التي تكلم عنها ابن فارس تمد بمقدار ما مصدر"التلقي"كما يعنيه، فمصدر اللقوة: الذي يعني الناقة سريعة اللقاح، تمد مصطلح التلقي بمفهوم القبول والتمازج، كما أشار إلى ذلك ابن منظور، والأصل اللقاء: بمعنى أن يكون اثنين متقابلين،وهذا يمد مفهوم التلقي بأنه يتم بين طرفين اثنين تم بينهما اللقاء،أي حاضرين معا مجتمعين في نقطة واحدة، والأصل"ألقيته"، الذي يعني الشيء الطريح، أي هناك ما ألقي، والتلقي لا يتم بين المتلقي والذي يلقي إلا بإلقاء شيء.

والملاحظ أن هذه المصادر الثلاثة إذا اجتمعت أعطت لنا عناصر عملية التلقي، وهي المبدع وهو الذي يلقي النص وهو الشيء الملقى إلى المتلقي الذي يستقبله ويتقبله،وترد لفظة "التلقي"مرادفة أحيانا

---

(1) محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، مجلد ١٢، ج٢، ص١٧٨.

(2) سورة النور، الآية: ١٥.

(3) إسمعايل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠، المجلد ٦، ص ٢٤٨٤،.

(4) محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد اله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، مجلده، ص٤٠٦٧.

(5) محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١، ص ١٢١.

لمعنى الفهم والفطنة،وهذا ما أشارت إليه بعض التفاسير[1]، وهكذا نحصل على مفهوم التلقي كما ذهب إليه النقاد في النقد العربي القديم.

والتلقي كمصطلح نقدي عثر عليه مبثوثا في المؤلفات النقدية في صيغ وأسماء وصفات متعددة يمكن الإشارة إلى بعضها:

-لفظ "**التلقي، تلقاه، يتلقى**"والصيغ المشتقة منه:وقد ورد مكررا في بعض المؤلفات النقدية خاصة العيار والمنهاج منها قول **ابن طباطبا**(ت٣٢٢هـ):«فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة»[2]،وقول **حازم القرطاجني** (ت ٦٨٤هـ):«فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركا للنفس لتستأنف هزة ونشاطا لتلقي ما يرد»[3]،وقال **ابن طباطبا** أيضا:«والمحنة على شعراء زماننا، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع وحيلة لطيفة:وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلق القبول»[4].

-لفظ "**السامع**" وهو اللفظ الشائع الذي قد يرد أحيانا في صيغة الجماعة "المستمعون"أو "مستمع"أو "سامع"، وقد يرد في صيغة الفعل "يسمع"أو"سمع"...وقد انتشر في كتب القدماء وأقوالهم منذ القرن الأول إلى ما بعد القرن الرابع الهجري[5].

-لفظ"**النفس، النفوس، الأنفس**": وقد ورد في العديد من المصنفات النقدية منها قول **ابن طباطبا** «والنفس تسكن إلى كل ماوافق هواها وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف لها»[6]، هذه الألفاظ الأخيرة كثيرا ما تتردد عند نقاد القرن الرابع الهجري، وهي «ألفاظ ذات صلة واضحة بالتلقي إذ انطلق النقاد من علم النفس القديم في مخاطبة المتلقي سامعا وقارئا 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 موجه إلى جوهره لا إلى السطح والظاهر...»[7].

-لفظ"**القارئ**" ظهر خاصة في عصر التأليف المنهجي أي بعد انتشار التدوين ومن النصوص التي ورد فيها لفظ القارئ، قول **أبي هلال العسكري**(ت٣٩٥هـ) «وقبيح لعمري بالفقيه المؤتم به، والقارئ المهتدي به(...) ألا يعرف إعجاز كتاب الله تعالى من الجهة التي يعرفه منها الزنجي والنبطي...»[8].

---

(1) محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، الجزء١، ص ٤٨٠.

(2) محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ص ١٦.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق:محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط١٩٨٦،٣، ص ٣٢١.

(4) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص.١٣.

(5) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص٣٣.

(6) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص٢١.

(7) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ٣٣.

(8) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق:علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ١٩٨٦، ص١.

وهناك أسماء وصفات أخرى لكن يقل ورودها مثل:

-لفظ"**الوعظ**"وقد ذكر في قول واحد وفي مؤلفات مختلفة فذكره الجاحظ وذكره **أبو هلال العسكري**[1]،وفي قول **الجاحظ**(ت٢٥٥هـ):«وقال خطيب من الخطباء حين قام على سرير الإسكندر وهو ميت:الاسكندر كان أمس أنطق منه اليوم،وهو اليوم أوعظ منه أمس»[2]،أي أكثر إبلاغا وتأثيرا في المتلقي. المتلقي.

-لفظ"**الاعتبار**" فقد ورد أيضا عند **الجاحظ** حين أورد قول ذلك الأول وهو الفضل بن عيسى بن أبان «سل الأرض فقل: من شق أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك، فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتبارا»[3]، أي يجيب المتلقي السائل عن طريق التأمل.

كما أن هناك صيغا أخرى لمصطلح التلقي وهي شائعة نسبيا:

-صيغة الخطاب المباشر من خلال فعل الأمر وضمائر المخاطب كقول **عبد القاهر الجرجاني**(ت٤٧١هـ) «إعلم أن الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول (...) ومن الفضيلة الجامعة فيها أن تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفصل فضلا وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحدة من تلك المواضع شأن مفرد(...) وأنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ»[4]، ففي هذه المقولة الكثير من الصيغ التي تنبئ على مخاطبة المتلقي منها كاف الخطاب وفعل الأمر وتوجيه الكلام مباشرة إليه والغرض من كل ذلك عقد الحوار بين المؤلف والمتلقي.

-صيغة خطاب موجه للغائب: كقول **الآمدي**(ت ٣٧٠هـ) «ولعل قائلا يقول: قد تجاوزت في هذا الباب، وقصرت، ولم تسقص جميع ما خرجه أبو الضياء بشر بن تميم»[5].

كما أن هناك عبارات مقصودة للقارئ منها:

-عبارة"**أيدك الله**"[1]، و"**أسعدك الله**"[2]، و"**أكرمك الله**"[3] وغيرها:وقد وردت بكثرة في المؤلفات العربية تخاطب قارئا يستمع إلى المؤلف ويستقبل خطابه.

([1]) أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ص١٥.

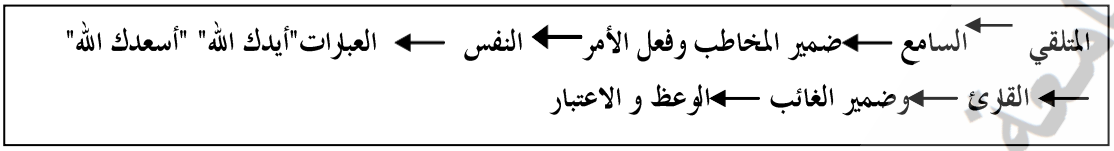
([2]) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط، دت،ج١، ص ٨١.

([3]) المصدر نفسه ، ص ٨١.

([4]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الاسكندراني،م.مسعود،دار الكتاب العربي، بيروت، دط، ٢٠٠٥،ص ص٤٠، ٤١. ٤١.

([5]) الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت، دط، دت، ص ٣١٢.

يمكن تحديد هذه المصطلحات في المخطط الآتي:



إن المتأمل في هذه المصطلحات وتفاوتها في درجة الإيراد والشيوع يستخلص أن التلقي عند العرب كان يتم بطريقتين، إما عن طريق السماع(الشفوية) أو القراءة(المكتوب)، وقد تسايرت هاتين الطريقتين عبر العصور ولكن ليس بنفس الدرجة، فمن العصر الجاهلي حتى عصر التأليف سادت طريقة السماع ولم يمنع ذلك من التلقي القرائي «فقد يكتب النص الشعري كتابة ويدون تدوينا ثم لا يخرج عن إطار الشفوية»[٤]، فزهير بن أبي سلمى والحطيئة يقولان الشعر ولا يخرجانه إلى المتلقي إلا بعد تنقيحه وإعادة قراءته، ولكن مهما طال زمن الكتابة وإعادة التنقيح فهما في الأخير سيلقيانه شفويا لمتلق شفوي.

وبعد ظهور الإسلام عزز القرآن الكريم مكانة السمع ووسع دائرته، لأن كلام الله لا يتحقق فهمه إلا بالإصغاء إليه وهو المدخل إلى الفهم والتأثير، فالنص الجيد هو الذي يستطيع أن يقود السامع إلى ملء فراغاته والتفاعل معه[٥]لقوله عز وجل﴿ الَّذين يستمعونَ الْقَولَ فيتَّبعونَ أَحسنه أُولَئكَ الَّذين هداهم اللَّه وأُولَئكَ هم أُولُوا الْأَلْبَاب﴾ [٦]، ولكن لا يعنيَ هذا تكريس السماع فحسب بل عملَ الإسلام على أن يكون المتَلقي سامعا وقارئا فَي الأغلب، فالقرآن دفع النقاد والمتلقين إلى مستوى آخر من الفهم من خلال الحرص على القرآن الكريم واللغة العربية «حيث أسهم التطور اللغوي في تحديد الحياة الثقافية والعربية حين أوجد ظروفا مناسبة لفهم دلالة النص وتحليل بنيته»[٧]، فانتشر التدوين بسبب ذلك الحرص وجمعت اللغة وأصبحت القراءة طريقة للتلقي وأحدثت في تلقي الشعر ونقده تحولات مهمة[٨].

---

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٧/٢٠٠٦، ص ١٨٥.

(٢) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ٥.

(٣) الآمدي، المصدر السابق، ص٣٧٧.

(٤) محمد المبارك، المرجع السابق، ص١٠٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ١١٠.

(٦) سورة الزمر، الآية ١٨.

(٧) محمد المبارك، المرجع السابق، ص١٠٩.

(٨) عبد الرحمن بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي: الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥-ع٤، أبريل/يونيو ١٩٩٧، الكويت، ص١٧٥.

لكن مع ذلك ظلت قيم الشفوية سائدة، فقد ظل النص مع تدوينه رهينا في تلقيه بالشفوية،إذ كان معظم النقاد العرب القدماء يحكمون بذوقهم العربي على الشعر الذي يتلقونه مستندين في

ذلك إلى ثقافتهم العربية الخالصة[1]، وذلك لأن«قيم الشفوية لها السبق والتفوق في التعامل النقدي مع نص مدون كان في الأصل شفويا»[2]، فبعد عصر التأليف رغم أن الناقد ليس في حضرة الشاعر، إلا إن المتلقي يحكم وفقا للقيم الشفوية، وهذا لا يحط من قيمة الأدب كونه شفويا أو أنه في بعض مراحله قريب من الشفوي ،لأن النص الشعري في طبيعته مبني على مميزات شفوية من الموسيقى والإيقاع والصوت والنبر وكلها من خصائص السماع[3].

المبحث الأول: التلقي في النقد العربي القديم قبل القرن الرابع الهجري.

كان للتلقي في النقد العربي مكانة مرموقة، وقد تبين ذلك من خلال المادة الغزيرة التي احتواها التراث النقدي عبر كل مراحل النقد ومختلف بيئات النقاد وتنوع مرجعياتهم ومذاهبهم،فقد«اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعا وقارئا، وبلغت العناية أوجها في عصور ازدهار النقد... حدا يدفعنا إلى القول إن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب وقصده بخطابه قصدا وحث الشعراء على أن

(1) ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير، الأردن، ط١، ٢٠١١، ص ٣٢٩.

(2) محمد المبارك، المرجع السابق، ص١١.

(3) المرجع نفسه، ص ص ١١١، ١١٧.

يكون شعرهم متوجها إليه»[1]، وفي هذا الفصل سيتم الكشف على ملامح التلقي في النقد العربي القديم وبيان مختلف حدوده وزواياه.

أولا: التلقي في عصر الرواية والسماع.

عرف التلقي في النقد العربي منذ الإرهاصات الأولى،وكان له حضوره الدائم عبر العصور المختلفة وقد انعكس الاهتمام بالمتلقي من خلال الكثير من المظاهر والشواهد والمواقف المهمة بداية من إقامتهم لمجموعة من الأسواق التي يجتمع فيها الشعراء من مختلف القبائل، وكان للمتلقي فيها منزلة كبيرة لأنه هو من يقيم الشاعر ونصه، وكان أشهر سوق عند العرب هو سوق عكاظ الذي كان المتلقي الرائد فيه والحكم الفاصل في الخطاب فيه هو النابغة الذبياني الذي كان تضرب له قبة حمراء من أدم في سوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض شعرها[2]، فكان لهذا المتلقي الناقد مكانته التي منحها له المتلقي الجاهلي وعلى رأسهم الشعراء، لأن مكانة المبدع مرهونة بالحكم الذي سيصدره المتلقي الحكم.

والمتلقي خلال **العصر الجاهلي** يتجلى في صور عدة، فقد يكون قبيلة بكاملها كقبيلة قريش وخير شاهد على ذلك قصيدتي **علقمة بن عبدة** اللتين لقبتهما في إحدى مجالس قريش بسمط الدهر[3]،كما أنه لم يقتصر على العامة أو الأشراف من الناس،بل لقد كان المتلقي امرأة ورجلا،صغيرا وكبيرا،ولم تكن موجودة في الأسواق فقط بل انتقلت حتى إلى مجالس الملوك والأمراء وكان التلقي سماعيا،كما كان النص شفويا.

وبعد **مجيء الإسلام** ونزول القرآن الكريم تلقى رسول الله صلى الله عليه وسلم كتاب الله كما جاء به جبريل من عند الله وتلقاه الصحابة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو كلام الله المعجز لذلك شكل خطابا جديدا في عملية التعامل بين بنية النص وبنية المتلقي و«أثبت في الذاكرة السامعة والقارئة نظاما في استعمال اللغة، وطريقة جديدة في الإصغاء حين يكون القرآن مرتلا، وفي القراءة حين يكون مقروءا»[4]، هاتان طريقتان في تلقي النص القرآني ظلتا تلازمانه وستظلان كذلك مهما تعددت وسائل التلقي الأخرى، وقد منح النص القرآني لقارئه حرية الاكتشاف بل شكل حافزا يدفعه إلى التمعن والتأمل لأن النص القرآني معين لا ينضب.

كما أن هناك العديد من الأساليب القرآنية التي تبرهن برهانا قاطعا بدعوة المتلقي إلى الفهم وفسح مجال قراءته وفهمه وخياله لاستيعاب معناه، فجعل للمتلقي دورا مهما في كل آية بل وفي كل

---

(1) المرجع السابق، ص٩

(2) علي بن محمد، الشواهد النقدية من العصر الجاهلي إلى بداية عصر التأليف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص ١٢.

(3) عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط٤، ١٤٠٦/١٩٨٦، ص٢٧.

(4) محمد المبارك، المرجع السابق، ص١٤.

كلمة[1]،فالمتلقي في القرآن هو«ذلك الذي يعمل الفكر لكي يتحصل المعنى تحصيلا ويستخدم طاقة الخيال لرؤية ما يوحي به النص»[2].

إن أول خطاب أنزله الله على نبيه صلى الله عليه وسلم عبر عن ضرورة القراءة لقوله تعالى: ﴿اقْرَأْ باسْمِ ربِّكَ الَّذي خَلَقَ خَلَقَ الْإنسانَ من عَلَق اقْرأْ وربُّكَ الْأَكْرم الَّذي عَلَّمَ بالْقَلَم عَلَّم الْإنسانَ ما لَم يعلَمَ ﴾[3]،كما دعا هذا الخطاب القرآني إلى التأمل والاعتبار في آيات الكون والذي يصطلح عليه بالنصبة التي أشار إليها الجاحظ عند ذكره للدلالات الخمس وهي اللفظ والإشارة والعقد والخط والحال (النصبة) وقد عرفها بأنها«الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات»[4]،وفي موضع آخر «هي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامت وناطق وجامد ونام، ومقيم وظاعن...» [5]،ولذلك قال الأول:«سل الأرض فقل من شق أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك؟ فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتبارا»[6].

فالنصبة أو الحال هي وسيلة كاللفظ والخط لإيصال رسالة إلى المتلقي ليتمعن في جوهر الأشياء الماثلة أمامه والدالة على عظمة الله وقدرته، فالرسالة موجهة من الله سبحانه وتعالى إلى عباده وباستخدام العقل وتحريك الفكر يفهم المتلقي آيات الله الموجهة إليه .

فمفهوم المتلقي من خلال آيات الله في كتابه العزيز هو الإنسان الذي يتلقى خطاب الله تعالى ويعمل فكره وعقله ليتفاعل مع آيات الله إما عن طريق التلاوة والقراءة وإما عن طريق التأمل مستخدما طاقة التأويل والتصور التي يمنحها الله لعباده من خلال نور البصيرة ليرى بقلبه وعقله ما يوحي به النص القرآني.

ويعد أول تلق للقرآن الكريم الذي برزت من خلاله إشارات من جماليات التلقي هو تعليق **الوليد بن المغيرة** على ما أحدثه القرآن الكريم في نفسه من أثر حينما اتفق قادة قريش على أن يقولوا كلمة واحدة ترد دعوة الرسول صلى الله عليه وسلم لما لها من أثر على النفوس، ولما كان أبلغهم الوليد بن المغيرة أسندوا إليه الكلمة الأخيرة، فبعد سماعه لكلام الله من الرسول صلى الله عليه وسلم قال:«والله إن لقوله

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٥.

(2) نفسه، ص١٦.

(3) سورة العلق، الآية: ١-٤.

(4) الجاحظ،المصدر السابق، ج١، ص.٧٦.

(5) المصدر نفسه، ج١، ص ٨١.

(6) نفسه، ج١، ص٨١.

لحلاوة، وإن أصله لعذق، وإن فرعه لجناة، وما أنتم بقائلين من هذا شيئا إلا عرف أنه باطل، وأن أقرب القول فيه لان تقولوا: ساحر، جاء بقول سحر...» [1].

إن مثل هذا النص يكشف عن أثر الوقع في المتلقي، وهذا يعبر عن ناتج التفاعل بين النص والقارئ، ذلك القارئ العارف المختص الخبير، هو الوليد بن المغيرة، ورغم ذلك إلا إن نص القرآن الكريم الذي سمعه من الرسول صلى الله عليه وسلم عمل على زحزحة أفقه السابق من حيث عقيدته وبلاغة النص الجديد مما أدى إلى تعبيره عن أفقه الجديد في المقولة السابقة[2].

هناك العديد من المواقف التي أكدت على عجز المتلقين البلغاء أمام النص القرآني، وخير مثال على ذلك كتب الإعجاز التي تزخر بمثل هذه المواقف التي تشرح ناتج الوقع عند المتلقي بمستوياته.

والتلقي خلال صدر الإسلام لم يقتصر على تلقي القرآن الكريم فحسب بل كان للشعر مكانته عند المتلقي ابتداء من الرسول صلى الله عليه وسلم فقد كانت له العديد من المواقف الدالة على اهتمامه بذلك كتلقيه لقصيدة كعب بن زهير التي استحسنها واستجادها وكافأه عنها[3]وأبدى رأيه في بعض الشعراء كعنترة بن شداد وامرؤ القيس[4] ولبيد بن ربيعة[5]،وقد ورد مفهوم الشعر عنده في قوله:﴿ الشِّعر كَلَامٌ حسنه كحسن الْكَلَام وقبيحه كَقَبِيحه﴾[6]، يشير قول رسول صلى الله عليه وسلم إلى أن المتلقي قادر على أن يميز بين ما ينفع من الشعر وما لا ينفع وهذا يدل أيضا على أن المسؤولية في التمييز تقع على عاتق المتلقي، ويشير قوله صلى الله عليه وسلم في طائفة من الخطباء﴿إِنَّ اللهَ عَزَّ وجلَّ يبغض الْبليغ من الرِّجال الَّذي يتخلَّل بلسانه تَخَلُّل الْباقرة بلسانها﴾[7]، وهذه صفة تعيب الفصاحة وصحة اللسان، وتعيق من وصول المعنى إلى ذهن المتلقي.

وقد سار **الخلفاء الراشدون** رضي الله عنهم على نهج الرسول صلى الله عليه وسلم في تلقي الشعر يستحسنون مواطن الحق والخير ويذمون مواضع الباطل والشر، وخاصة مع الخليفة عمر رضي الله عنه، حيث كان الشعر يسير نحو الوضوح وكان يتلقاه مبديا رأيه بين الإعجاب والنقد «ويروى أن عمر بن الخطاب قال: أي شعرائكم يقول: فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتآى عنك واسع

---

(1) صفي الرحمن المباركفوري،الرحيق المختوم"بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام"،المكتبة العصرية،صيدا،دط ٢٠٠٣، ص ٧١.

(2) حبيب مونسي،القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص ٢٥٥.

(3) الحسن بن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق: عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية،بيروت،ط١، ٢٠٠١،ج ١،ص١٥

(4) علي بن محمد، المرجع السابق، ص١٦.

(5) عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٤٣.

(6) أحمد بن الحسين البيهقي، السنن الكبرى، مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد، ط١، ١٣٤٤، باب: لا يضيق على واحد مهنما، رقم الحديث:٩٤٤٨، ج٥، ص ٦٨.

(7) أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني، سنن أبي داود، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت، باب: ما جاء في المتشدق في الكلام، رقم الحديث: ٥٠٠٧، ج٤، ص٤٥٩.

قالوا:النابغة، قال: هذا أشعر شعرائكم»[1]،فعمر رضي الله عنه « كان أنقد أهل زمانه للشعر وأنقدهم فيه معرفة »[2]،وله آراء نقدية عدة[3] .

وإذا انتقلنا إلى **العهد الأموي** نجد الخليفة عبد الملك بن مروان ،الذي عرف بحبه للشعر والشعراء وظهرت ألمعيته في تلقيه ونقده معا، وخاصة حين يجمع فحول الشعراء كالفرزدق وجرير والأخطل ويستمع إليهم ويحاورهم ويفاضل بينهم وله في ذلك مواقف كثيرة، كما كان الشعراء أنفسهم متلقون وهم في الحقيقة أفضل من يفهم صناعة الشعر كالفرزدق وأبي نواس[4].

شهد **القرن الثاني للهجرة** حركة أدبية،وكانت اليد الطول للتلقي في هذه المرحلة للغويين والنحاة[5]،حيث «كان اللغويون ينتصبون حكاما على الشعر والشعراء ويأخذونهم بمقاييسهم المتصلبة، ولقد كان اللغويون كأبي عمرو بن العلاء وابن الأعرابي والأعرابي والأصمعي (ت٢١٠هـ) طرفا هاما في ما جد من صراع بين القدماء والمحدثين، ولقد تولوا هم الوقوف في وجه تيارات التجديد الوليدة في ذلك الوقت، ودافعوا عن الذوق العربي القديم والصيغة الشعرية وأقروا المبادئ التي تقوم عليها "فحولة الشعراء"»[6]،بل وقعت خصومات شديدة بين الشعراء المحدثين واللغويين، إذ يعدون تلقي اللغويين للشعر وهجومهم عليه ليس إلا تجميدا للحركة الشعرية، فهذا **أبو إسحاق الحضرمي** يعترض على الفرزدق وقال له: إنك أسأت في قولك:

مستقبلين شمال الشام تضربهم بحاصب كنديف القطن منثور
على عمائمنا تلقى وأرجلنا على زواحف تزجى مخهاريـــر

وإنما هو "رير" وكان يكثر عليه الرد حتى قال فيه مرة:

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكن عبد الله مولى مواليا

فرد عليه إنما مولى موال»[7].

---

(1) علي بن محمد، المرجع السابق، ص٢٢.

(2) ابن رشيق القيرواني ،المصدر السابق،ج١،ص٢٣.

(3) المصدر نفسه، ج١،ص ٢٣.

(4) ظافربن عبد الله الشهري، من صور التلقي في النقد العربي القديم، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، مجلد١، ع١، مارس ٢٠٠٠، ص٦٥-٦٨.

(5) أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص١٨.

(6) حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط٣، ٢٠١٠، ص٣٠.

(7) ابن قتيبة،.الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ج١، ص ٨٩.

وكان **الخليل بن أحمد الفراهيدي** يقول لابن مناذر:«إنما أنتم معشر الشعراء تبع لي وأنا سكان السفينة، إن قرضتكم ورضيت قولكم نفقتم وإلا كسدتم، فقال ابن مناذر: والله لأقولن في الخليفة قصيدة امتدحه بها ولا أحتاج إليك فيها عنده ولا إلى غيرك»[1].

لقد عمل اللغويون بالحكم على مسيرة الشعر الجيد بتوقفهما بالتوقف عند زمن محدد حدده **أبو عبيدة** في قوله:«افتتح الشعر بامرئ القيس، وختم بابن هرمة»[2] فالحكم على الشعر والشاعر بمثل هذا المنهج والمعيار أمر مرفوض لأنه ربما«ترتبت عليه أحاما تعسفية لا تستند لدى أصحابها إلى أصول الفن الشعري، بقدر ما يشايعها تقليد عرفي، أو اهتمام معجمي، يعنى فيه بالشوارد، فقد كان حرصهم على سلامة اللغة من المولد والمحدث أكثر من حرصهم على معطيات النص»[3].

وبسبب هذه الانتقادات اتجه الشعراء إلى تحديد المتلقي الجدير بالحكم على شعرهم ، فانطلقوا من مبدأ رفض اللغويين إطلاقا وأعلنوا أن المتلقي الذي ينبغي الأخذ بأحكامه هو الشاعر الذي مارس الشعر وعانى صعوباته، فقد أبدى موقفه في ذلك، فقال أحدهم:«إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله»[4]، وقال **أبو نواس**:«إنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر»[5] وكذلك قول **البحتري**(ت٢٨٤هـ):«ليس من عمل (...)المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته»[6].

ولكن هذا لا يعني أن تلقي النحاة للشعر كان سلبيا، بل كان تلقيهم للشعر أكثر موضوعية في أحكامهم عما سبق وأكثر قابلية للإقناع«والواقع أن الناظر فيما خلفته هذه الفئة في الفترة الواقعة بين أوائل القرن الثاني ونهاية القرن الثالث من ملاحظات على الشعر يستطيع أن يتأكد من صدق دعواهم في هذا السبيل، خاصة حين يقارن حصادهم من النقد بما أثر عن بيئة الشعراء التي لا نجد لها خاصة في بداية تصديها لعملية النقد، سوى أحكام يغلب عليها الإجمال والتعميم والغموض»[7].

لقد كان اللغويون في تلقيهم للشعر بين أمرين المحافظة على اللغة وفصاحتها وتفوقها، أي على سنن العرب، وبين أمر أن الشعراء هم حصن هذه اللغة لمكانتهم لذلك لجأوا إلى تحديد مقاييس يسير

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني،الأغاني،تحقيق: سمير جابر،دار الفكر، بيروت،ط٢،دت، ج١٨،ص١٩٠.

(2) ابن رشيق، المصدر السابق، ج١، ص ٩٠، ٩١.

(3) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة ، ص ٩٨.

(4) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف ،مصر، دط، دت، ص١٧٧.

(5) ابن رشيق، المصدر السابق، ج٢، ص ١٠٤.

(6) الباقلاني، المصدر السابق، ص ١٧٦.

(7) عبد الحكيم راضي، دراسات في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، ٢٠٠٧، ص٨٧.

عليها الشعراء، وخير دليل على ذلك قول الخليل بن أحمد:«الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم»[1].

نستخلص مما سبق أن العرب قالت الشعر عن سليقة وتلقائية وارتجالية وكان المتلقي القديم «متلق فائق، وطريقته الشفوية ذهبت به إلى تمثل سريع للنص والتعامل معه بأقصى ما يمكن من الانتباه، فالنص الشفوي يمر كلمحة على مخيلة الناقد...وغالبا ما يؤدي النقد الشفوي إلى حوار مباشر بين الشاعر والناقد»[2] فكانت الصفة الغالبة على تلقي هذه العصور هو أنه تلق شفوي، لذا يمكن أن يطلق على تلقي هذه المرحلة التلقي التلقائي والعفوي[3].

ثانيا: التلقي وبداية عصر التأليف المنهجي.

عرف التلقي مع بدايات عصر التأليف المنهجي أهمية كبرى في النقد العربي، وأصبح هناك انشغال وحاجة ماسة إلى تأليف النص الذي يحقق الإقناع لدى المتلقي، ويمكن الوقوف عند بعض النقاد المهتمين بهذه القضية وإن كانت كل مؤلفات النقد لا تخلو منها.

١-بشر بن المعتمر(ت٢١٠هـ):

لقد كانت الانطلاقة الأولى الفعلية للتلقي مع بشر بن المعتمر، في صحيفته التي كانت عماد الكثير من البلغاء والنقاد خاصة الجاحظ خطيب أهل المعتزلة،وقد أورد في هذه الصحيفة مجموعة من القواعد المهمة في الشعر والخطابة حتى تؤثر وتقبل لدى المتلقي،فحدد مراتب الإبداع وبين ما يجب مراعاته من طبقات المتلقين يقول:«فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصرت، وإما عند العامة إن كنت للعامة.أردت...» [4]، وقال:«ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني،

---

(1) حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص١٤٣، ١٤٤.

(2) محمد المبارك، المرجع السابق،ص ١١٠.

(3) محمد بنلحسن بن التجاني، المرجع السابق، ص٣٩٩.

(4) الجاحظ، المصدر السابق،ج١، ص١٣٦.

ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[1].

إن هذه المعايير التي يشير إليها بشر من العذوبة والسهولة والظهور والكشوف والقرب وتنبيهه إلى ضرورة مراعاة المقام والمقال كل ذلك من أجل أن يصل الكلام إلى المتلقي بشكل تام وبليغ،وهذه حقيقة هي المبادئ التي ترتكز عليها عملية التلقي الناجحة.

٢-ابن سلام الجمحي (ت٢٣٢هـ):

يرجع الفضل إلى **ابن سلام الجمحي** في تأصيل فكرة "العالم بالشعر"التي تعد مبدأ راسخا في النقد العربي، وكانت سببا في تغير نظرة المتلقين حيث انتقلوا من التلقي الشفوي التلقائي إلى التلقي الحاذق الذي يختص به أهل الصناعة[2]

يفتتح ابن سلام حديثه عن المتلقي بقوله:«والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم، والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها، وزائفها وستوقها ومفرغها(...)ويقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء: إنه لندي الحلق، طل الصوت، طويل النفس، مصيب للحن، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له بلا صفة ينتهى إليها، ولا علم يوقف عليه. وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به»[3].

يشير ابن سلام في هذه المقولة إلى الخصائص التي يرى بوجوب توفرها في المتلقي أولها عامل التخصص فلكل صناعة أهلها «لأن غير العارفين بها لا يدركون الفروق الجليلة بينهما، بل هي مناط المدربين، كذلك الشأن بالنسبة للقراءة والقارئ فهي ضرب من المهارة العلمية لا تتاح لغير المتخصص، مادام الشعر لا يعلمه إلا الحاذق المدرب الخبير بأصناف القول وأسباب جودته»[4].

---

(1) المصدر نفسه، ج١، ص ١٣٩.

(2) عبد العظيم فوزي، التلقي في التراث البلاغي والنقدي، مجلة الأدب الإسلامي،السعودية، ع٣٩، ١٤٢٤/٢٠٠٢، ص ٩.

(3) محمد بن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ج١، ص ص٥-٧.

(4) حبيب مونسي،المرجع السابق،ص ٣٠.

والخاصية الثانية هي الخبرة المتعددة الجوانب، فمنها الخبرة الطبيعية أو الموهبة في المتلقي الناقد لأن هناك الملكة التي يكتسبها الشاعر من خلال الدربة والممارسة وكثرة معايشة النصوص للإلمام بأصولها وخباياها[1].

والخاصية الثالثة هي الذوق لأن«المقاييس التي قد توضع للشيء الجميل، لا تفي، ولا تحيط بصفة الجمال كلها، ففي الجمال تنوع وتفاوت وصفات، ولا يستطيع حصرها علم، وإنما يسبرها الذوق، ويدل عليها»[2].

ويشبه ابن سلام المتلقي "العالم بالشعر" بالصراف الخبير بالنقود في قيمة ما يصدره من أحكام وضرورة الاعتماد عليها والأخذ بها، ويستشهد على ذلك بالرواية القائلة:«وقال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال إذا أخذت درهما فأستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه»[3].

إن هذا القول هو عبارة عن استدراج ذكي من ابن سلام ليؤسس لمكانة المتلقي العالم، ويمنحه منزلة مميزة، فكما يميز الصراف بين المزيف والصالح من الدراهم فكذلك يميز المتلقي العالم بين جيد الشعر ورديئه.

وأشار ابن سلام كذلك إلى قضية تفاوت المتلقين وتنوعهم حسب مستوياتهم في الخبرة والثقافة فمنهم عامة الناس أو الجمهور، ومنهم أهل العلم، ومنهم العشائر العربية، وآراء السلف في الشعر[4]،يقول:«وقد اختلف الناس والرواة فيهم، فنظر قوم من أهل العلم بالشعر، والنفاذ في كلام العرب، والعلم بالعربية إذا اختلفت الرواة فقالوا بآرائهم، وقالت العشائر بأهوائها. ولا يقنع الناس مع ذلك إلا الرواية عمن تقدم»[5]،كما يختلف المتلقون بحسب مستواهم الثقافي والعلمي فمنهم المتلقي من عامة أهل العلم الذي يروق له ما لا يروق لأهل الخاصة منهم[6] ويتضح من خلال ما رواه من أن ابن دأب سئل عن جرير والفرزدق فقال:«الفرزدق أشعر عامة، وجرير أشعر خاصة»[7].

لقد أبرز ابن سلام دور المتلقي العالم خاصة في سياق حديثه عن الخصومة بين الشعر القديم والمحدث وجعل محور التفضيل فيها عند المتلقي البصير وغير البصير«إذ لم تكن المشكلة في نظره مشكلة

---

(1) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط،دت،ص١٢.

(2) المرجع نفسه، ص ١٢.

(3) ابن سلام الجمحي،المصدر السابق، ج١،ص٧.

(4) عيسى علي العاكوب،التفكير النقدي عند العرب مدخل إلى نظرية الأدب العربي،دار الفكر المعاصر،بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١١٧.

(5) ابن سلام الجمحي، المصدر السابق، ج١،ص٢٤.

(6) عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص ١٢٢.

(7) ابن سلام الجمحي، المصدر السابق، ج١،ص ٢٠٠.

قدم وحداثة، وإنما كانت تربية القدرة على الحكم لفرز الأصيل من الدخيل في هذا الميدان، ومتى تحقق وجود الناقد سهل عندئذ أن نصل إلى الصواب، لكن ابن سلام يمنح الناقد البصير سلطانا مطلقا فمتى قال رأيه في أمر وجب على الآخرين أن يأخذوا بحكمه لأنهم لا يحسنون ما يحسنه»[1].

كما يدل تنظير الجمحي لمهمة هذه الفئة من القراء، وربطها بمهمة الضبط يكشف على«أن تصحيح المدونة الشعرية المنقولة شفويا، يخفي مظهرين من مظاهر تقبل النصوص الأدبية، أولهما: أن انتحال الشعر ضرب من ضروب قراءته قراءة تحكمت فيها ولا شك عوامل منها السياسي والقبلي وثانيهما: أن "تصحيح" الشعر الموضوع ضرب من ضروب" القراءة المضادة" التي تركز على صحة نسبة النص إلى قائله ومطابقته لمعايير أهل العلم بالشعر»[2] .

وتعكس لنا هذه القضية أي قضية الانتحال إلى سعة علم ابن سلام وتلقيه الحاذق النبيه من خلال تمييزه بين الشعر المنتهل من ينبوعه والشعر المنتحل الذي فقد المديح الرائع والهجاء المقذع والفخر المعجب وهي الصفات التي تذوقها في الشعر الجيد[3] وسبب ذلك أنه «قد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء»[4]، وهذا يدل على وعي ابن سلام لذا أعلن عن غايته في النهوض بالتلقي وإسناده إلى أهله وهم أهل العلم به.

٣-الجاحظ (ت٢٥٥هـ):

يقول **الجاحظ** في الصفحات الأولى من البيان والتبيين «وقال موسى صلى الله عليه وسلم: ﴿وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَاناً فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءاً يُصَدِّقُنِي﴾ [5]،وقال﴿وَيَضِيقُ صَدْرِي وَلَا يَنطَلِقُ لِسَانِي﴾[6] رغبة منه في غايةَ الإفصاح بالحجة،َوالمبالَغة في وضوح الدلالة، لتكوَن الأعناقَ إليه أميلَ، وَالعقول عنه أفهم، والنفوس إليه أسرع، وإن كان قد يأتي من وراء الحاجة، ويبلغ أفهامهم على بعض المشقة» [7]فقد اعتمد الجاحظ في تفسيره للآيات على التلقي من خلال استيعابه للأثر الحاصل وسرعة الاستجابة والتأثير في المتلقي [8].

---

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، رام الله، ط١، ٢٠٠١، ص ٦٦.

(2) عبد العظيم فوزي، المرجع السابق، ص ٨.

(3) محمد بنلحسن بن التجاني، المرجع السابق، ص ٤٠٠.

(4) ابن سلام الجمحي، المصدر السابق، ج١، ص٤.

(5) سورة:القصص، الآية:٣٤.

(6) سورة: الشعراء، الآية: ١٣.

(7) الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص٧.

(8) محمد بنلحسن بن التجاني، المرجع السابق، ص٤٠١.

لقد اعتمد الجاحظ في الكثير من آرائه على صحيفة **بشر** فحدد لكل عنصر من عناصر عملية التلقي شروطا تجعل عملية التواصل أكثر بيانا وإبلاغا فمن ناحية المبدع حدد عيوب الخطيب والشاعر الصوتية كالنحنحة والسعلة والتشادق وعيوب النطق كاللثغة واللكنة، وكذلك العيوب التي تختص بحركات الخطيب خاصة وهيأته كالنظر في عيون الناس ومس اللحية والبهر والارتعاش والتعرق والحصر واللفف والعجلة ودعاه إلى تجنب هذه العيوب حتى لا ينفر السامع والمشاهد له ويجعله مستعدا لتلقي كلامه، وبين الإشارات التي تتم حسن بيان اللسان، ومنها ما يكون سببا في ضعف البيان والعجز عنه لقوله:«وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح، مرفق كبير ومعونة حاضرة(...) ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس خاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب البتة»[1]، وفي موضع آخر «ومن تمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون بالإشارة من الدَّلّ والشكل والتقتل والتثني...» [2].

ونبه إلى مراعاة الكثير من القضايا التي يجب أن يوفرها في نصه المسموع أو المكتوب كتجنب الغريب والوحشي والابتعاد عن التكلف وعدم الخروج عن الموضوع ودعاه إلى الالتزام بما يجعل النص أكثر إقناعا وعملا في فكر المتلقي وتأثيره في نفسيته وذلك بتأليف الخطاب على حسب المناسبة ومراعاة مقتضى الحال فـ«حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا، وتلك الحال له وفقا... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بقدر طاقتهم»[3]، ويقول في موضع آخر «إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني، كما أن النادرة البادرة جدا قد تمون أطيب من النادرة الحارة جدا»[4].

نبه الجاحظ إلى هذه العوامل الواجب مراعاتها من قبل الخطيب أو الشاعر بهدف الوصول إلى إقناع المتلقي، ولم يغفل أن لتحقيق نجاح عملية التواصل وتأديته فعلها الحقيقي أن يشترط على السامع أو المتلقي قدرات يجب أن يتوفر عليها حتى يتمكن من فهم النص، كحسن الاستماع وإعمال العقل، وحسن الذائقة الفنية إذ يقول:«وأنا أقول إنه ليس في الأرض كلام، هو أمتع وآنق، ولا ألذ في الأسماع، ولا أشد اتصالا بالحقول السليمة، ولا أفتق للسان ولا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب والعقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء...» [5].

كما حدد مستويات المتلقي فمنهم المتلقي المبدع كما أشار إلى زهير والحطيئة اللذان ينقحان شعرهم[6]والمتلقي العادي كالعامة والمتلقي الناقد الذي يملك العقل الراجح.

---

(1) الجاحظ، المصدر السابق، ج١، ص٧٨.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص٧٩.

(3) نفسه، ج١، ص ٩٣.

(4) نفسه، ج١، ص١٤٥.

(5) نفسه، ج١، ص ١٤٥.

(6) نفسه، ج١، ص٢٠٤.

لقد عني الجاحظ بالثقافة الشفوية وتعامل مع النص الأدبي استنادا إلى معطياتها، وكان مهتما بالخطابة ودرسها وكأنها صنو للشعر إذ«يعتبر مقام الخطابة أبرز المقامات التي اعتنى بها صاحب البيان والتبيين فهو محور تأليفه في البيان ومنطلق تصوراته لبلاغة النص ولهذا عدت مؤلفاته أهم مصدر لدراسة الخطابة العربية في القرن الثالث»[1]، والخطابة تعنى بالمتلقي وتتوجه إليه مباشرة، وهدفها الحوار معه والوصول إلى إقناعه، وذلك بدراسة أحوال السامعين ومراعاة ميولهم وعواطفهم واتجاهاتهم، والأخذ بمقدار تقبلهم للخطبة، فلن يتحقق للخطابة ما تريد إلا بدراسة جمهور المتلقين[2].

٤-ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ):

يتجلى اهتمام ابن قتيبة بالمتلقي في معرض حديثه عن قضية القدم والحداثة واستعادته لمكانة الشاعر مهما كان عصره وزمنه فيقول:«ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له، سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره.ولا نظرت إلى البمتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه»[3].

فهو بمثابة المتلقي الناقد التزم الموضوعية في حكمه على الشعر وذلك من خلال قراء النص لا من خلال جوانب خارجية لا صلة لها بتقييم العمل، بل على أساس الجودة والحسن يقدم القائل«فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه،ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله،ولا حداثة سنه،كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[4]،لقد صوب ابن قتيبة الاهتمام إلى النص وأن الحكم عليه لا يرتبط بزمن الشاعر بل يرتبط بدرجة قبوله من طرف المتلقي.

وفي حديثه عن أضرب الشعر يتضح من الضرب الأول الذي حسن لفظه وجاد معناه اعتماده على معطيات مهمة يقصد منها المتلقي فعندما«يطابق المقام الذي يقال فيه تمام المطابقة(...) ويحدد في لغة النقد بكلمتين: الإصابة والجدة، وتعني الإصابة الإجادة في تصوير القصد، وتعني الجدة أن يبتكر الشاعر معناه ولا يكون مسبوقا إليه»[5] فمراعاة مقتضى الحال وحسن التصوير والإبداع على غير سبق كلها في خدمة المتلقي حتى يلفت انتباهه ويجعله متفاعلا مع إبداعه وخاصة ما كان غير مألوف فالنفس تميل إلى الجديد وتستمتع باستكشافه، وهو الأفق الجديد الذي يصدم به المتلقي، فقول القائل في بعض بني أمية« كقول النابغة:

---

(1) حمادي صمادي، المرجع السابق، ص٢٣٣.

(2) محمد المبارك، المرجع السابق، ص١١٣.

(3) ابن قتيبة، المصدر السابق،ج١، ص٦٢.

(4) المصدر نفسه، ج١، ص٦٣.

(5) عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص١٥٩.

كليني لَهُمْ يا أُمَيْمَةَ ناصب وَلَيْلٍ أُقَاسيه بَطيء الْكَوَاكب
لم يَبتَدئ أحد من المتقدَمين بأحسنَ منه ولاَ أغرَبَ»[1].

كما أن لبناء القصيدة وانسجام عناصرها وخاصة المطالع التي كانت«لغاية جليلة في الشعر هي إحداث التأثير المطلوب،وأن هذه العناية استندت إلى أساس نفسي مكين ذي علاقة بالنفس الإنسانية في صبواتها ومنازعها،وقد يكون المدخل الحسي أحد المسالك المهمة التي تؤدي إلى إحداث التفاعل بين أطراف الخطاب،ولم يكن ذلك مجاراة للمتلقي وتملقاكما يظن،بل فهم واستيعاب للعامل النفسي وأثره »[2].

ويرى ابن قتيبة أن استهلال القصيدة بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الرحلة والنسيب هذه المراحل بهذا الترتيب وبهذه المقدمات « إنما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه، وإشراك السامعين في عاطفة الشاعر، وهي عاطفة تسهل المشاركة فيها لأنها قريبة إلى القلوب جميعا، كما يرى أن مبنى القصيدة لا بد أن يظل متناسب الأجزاء معتدل الأقسام فلا يطيل في قسم منها فيمل السامعين، ولا يقطع بالنفوس ظمأ إلى مزيد»[3].

لقد استحوذ هاجس الجمهور على ابن قتيبة ذلك المتلقي الذي ينبغي أن تراعى كل أحواله النفسية والمقامية، ولا بد أن تكون القصيدة في كل تنقل وغرض فيها أن تراعي أحوال السامعين و نفسياتهم.

المبحث الثاني: التلقي عند نقاد القرن الرابع الهجري.

إن نظرة سريعة إلى الشواهد السابقة تومئ باندراج المتلقي فيها اندراجا بينا متعلقا بقضايا أعمق فكيف بالبحث التفصيلي، ولا نريد أن نقف عند المبحث الأول وقفة تفصيلية استقرائية عند النصوص النقدية القديمة في هذا المجال، لأن منهج البحث يقتضي التركيز على التلقي في القرن الرابع الهجري الذي احتوى الجرجاني وكتابه الوساطة والعديد من المؤلفات الأخرى التي سنولي لها اهتماما وتوسيعا نظرا لتأثر القاضي الجرجاني بها.

تميز القرن الرابع الهجري بالنهضة العلمية والرقي الثقافي دون غيره من القرون السابقة وتجلت مظاهر هذا التميز في أشكال عدة منها:

---

(1) ابن قتيبة، المصدر السابق، ج١، ص ٦٦.

(2) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ٦٨.

(3) إحسان عباس، المرجع السابق، ص١٠٠.

بدء التأليف المنهجي وتدوين الآراء في النقد تمثل ذلك في العديد من المؤلفات، أهمها: عيار الشعر لابن طباطبا، والموازنة للآمدي والوساطة للجرجاني، وتنوع النقد فيها بين النظري والتطبيقي[1].

وقد كان بروز هذه المؤلفات خاصة نتيجة تطور حركة الشعر وبروز أساليب جديدة في النظم لم تكن من قبل، وقد فعَّل حركة الشعر مجموعة من الشعراء الذين نتجت العديد من الخصومات النقدية بسببهم وهم: البحتري الذي كان يمثل الأسلوب المطبوع المتتبع لعمود الشعر عند العرب في النظم والصياغة الشعرية، وأبو تمام الذي خرج عن عمود الشعر في بعض معاييره ودعا إلى التجديد والخروج عن المألوف من خلال الصياغة الشعرية، والمتنبي الذي أنشأ معركة نقدية حوله دامت لقرون[2]،فلم«تعد محاور الصراع والخصومة تتخذ طابعا زمانيا أو سياقيا بل طرأ على البنية النقدية العربية تحولات غيرت من أنساقها فبرزت علاقات جديدة بين الشاعر والناقد أو بين الباث والمتلقي حددتها الاختلافات النصية التي طغت على النسيج الشعري وحكمت باختلاف إنتاجه ومن ثم اختلاف النظرة النقدية التي تتلقاه»[3].

أدت هذه الحركة الشعرية المتفاعلة إلى ظهور شخصية نقدية تميزت هي بدورها بالتجديد في المعايير النقدية وتعيين شروط تولي هذه المسؤولية، فبرز نقاد متخصصون حاولوا الجمع بين التنظير والتطبيق، فكشفوا عن الأنساق والتحولات الإبداعية والنقدية من خلال فعل التلقي الذي تبلور في نظراتهم النقدية وانعكس في قراءتهم ونقدهم سمات التلقي الخالص، والجرجاني الذي تولى مسؤولية القضاء في الحكم بين شعر أبرز شاعر بل أهم شاعر في الأدب العربي وبين متلقي شعره بمختلف أصنافهم ومستوياتهم، فكان متلقيا ناقدا يتراوح نقده بين نقد النص الشعري والنص النقدي.

أولا: التلقي عند ابن طباطبا(ت٣٢٢هـ) .

تتم عملية التلقي في النقد العربي بتدخل مجموعة من العناصر، وهذه الأخيرة هي المحاور التي تتفاعل بشكل تناسقي منسجم حتى يتم التأثير في المتلقي، ويمكن تأكيد ذلك من خلال تتبع قضايا التلقي عند بعض نقاد القرن الرابع الهجري بدءا بابن طباطبا من خلال كتابه"عيار الشعر" الذي أولى فيه اهتماما خاصا بالمتلقي وبكل ما يرتبط به.

١-المبدع:

تختلف تسمية المبدع في النقد العربي بحسب ما يبدعه فهو إما شاعر أو كاتب، وقد كان الشعر في غالب الأحيان هو مدار الأدب والنقد العربي القديم، لذلك اتجه ابن طباطبا في عياره إلى الاهتمام بالمبدع

---

(1) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص٦٣.

(2) المرجع نفسه، ص ص ٦٣، ٦٤.

(3) نفسه، ص٦٤.

الذي يمتهن صناعة الشعر الذي يتوجب عليه لإتقان صنعتها أن يكون خبيرا بما تتطلبه وسائل الصنعة محيطا بكل التجارب والطرق المتميزة التي مر بها سابقوه، كذلك يرى ابن طباطبا لمن أراد أن ينظم الشعر ويكون خنديدا فيه، أن يتوجه ليلم بمجموعة من الخبرات التي تمكنه من ذلك، يقول:«وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه وتكلف نظمه، فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب(...) والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها(...) وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها»[1].

يلاحظ من خلال هذا الإطار الثقافي الذي يتوجب على الشاعر أن يتوفر عليه أنه متعدد الجوانب جامعا لكل ما يمكن أن تتطلبه هذه الصنعة من صاحبها،وإن مثل هذه الثقافة تمنح متعاطي صفة الشعر كمال العقل الذي به يميز بين الأضداد، ولزوم العدل الذي يمنعه من الغلو والإفراط، وتكسبه قوة الإحساس بالجمال، فيقبل ما كان حسنا ولا ينحرف إلى الشاذ القبيح باضطرابه، ويكون على قوة في التدبير حتى يضع كل شيء في موضعه الذي يلائمه[2].

ولا يستثنى من وجوب اكتساب هذا الإطار الثقافي صاحب الموهبة، لأن الموهبة لوحدها غير كافية على قول الشعر، ولكن قد لا يحتاج في بعض مكونات هذه النظم إلى اكتساب هذه المعرفة بل تكفيه موهبته[3]،«فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[4]،أي فمن كان موهوبا في قول الشعر تتدفق قريحته بالشعر موزونا لا يحتاج إلى تعلم واكتساب خبرة في هذا الجانب وإنما قد تفيده الثقافة في التثقيف والتقويم،ومن كان متعلما لا يملك من قول الشعر شيئا فعليه باكتساب تلك الأدوات والنظم حتى تصبح معرفته تلك شيئا مطبوعا يتدفق من خلالها الشعر مطبوعا لا تكلف معه.

يقوم نظم الشعر القديم على قوة المحاكاة والتزام الحقيقة ويستند الشعر المحدث على جماليات تخصه من براعة الصنعة من خلال التلطف في المعاني والغرابة المضحكة، والحذق في إبراز جمال الصياغة[5]، لأن

([1]) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص٦.

([2]) عيسى علي العاكوب، المرجع السابق،ص ١٨٢.

([3]) محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص١٦٩.

([4]) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص٦.

([5]) عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص١٨٤.

«الوعي الكامل يتسق مع استحضار النصوص السابقة المختزنة في ذاكرة الشاعر الجمعية، عن طريق الرواية والحفظ، التي تعد من أهم مكونات الشاعر، وعلى ذلك فعمل٢ية تداول المعاني ينبغي أن تتم عن طريق الاستحضار القصدي لنصوص السابقين /النصوص الغائبة/ المصادر»[١].

وليس على الشاعر أن يهتم بكيفية استغلال ذخيرته فحسب بل عليه أيضا أن يأخذ في حسبانه المتلقي والذي ينشيء رسالته من أجل التأثير فيه لذلك يفرض «على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسما ويحققه روحا، أي: يتقنه لفظا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوها قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا، ويفيده القبول رقة، ويحصنه جزالة،ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازا، ويعلم أنه نتيجة عقله وثمرة لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه أوله»[٢].

فالشعر يؤدي رسالته بشكل تام إذا التقى عليه طرفان: الطرف الأول عقل الشاعر ولبه وعلمه وإتقان صنعته بما يجعله جميلا ومؤثرا، والطرف الثاني استجابة المتلقي بشكل تلقائي نتيجة تأثره بالنص الذي حرك نوازعه الداخلية وأطربها بذلك.

لقد ربط ابن طباطبا الشاعر بالمتلقي من خلال نصه الذي يبدعه فالأشعار ليست تخلو«من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها، فتبهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه»[٣].

ففي هذا النص يشير ابن طباطبا إلى قضية مهمة في الإبداع وهي الذخيرة التي يشترك فيها المتلقي والشاعر والتي تكمن في أعماقهما، ولكن الشاعر أقدر في الإعراب عن معانيها فتوافق المتلقي أو السامع الذي ترد عليه ليتفاعل معها فيحس بانجلاء وفهم ما كان خفيا عاجزا عن المثول في نفسه فابن طباطبا«حريص على إبراز حركتين في النظر إلى الشعر ووظيفته: حركة أولى لدى الشاعر تتجمع فيها كل ما ينتظر من معان داخلية صادقة التعبير وحركة ثانية تابعة للأولى يتجمع فيها كل ما يحرك داخل المتلقي من معان كامنة ومماثلة»[٤]، وهذا لا يعني أن المتلقي هو الذي يحفز الشاعر على قول الشعر بل للشاعر دوافعه وبواعثه[٥]، ولكن عليه أن يعتبر استجابة المتلقي في حسبانه.

---

(١) أحمد سليم غانم،تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص٥٦.

(٢) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص٢٠٣، ٢٠٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٠٢.

(٤) ربى عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، ص٥٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٥٦.

٢- بنية النص:

يعتمد التلقي عند ابن طباطبا على لغة النص ودلالاتها الموحية والشعر كفن من فنون الأدب كان محور دراسة العديد من النقاد لأن أهمية النظم والتنسيق في بناء القصيدة يعين المتلقي على فهم المعاني والأغراض التي قصد الشاعر التعبير عنها وغايته في ذلك أن تصل إلى المتلقي حتى يتفاعل معه في تجربته[١]، والمبدع بدوره متلق لشعره من خلال تثقيفه، وتعديله حتى تطمئن نفسه لإبداعه.

كما أشار ابن طباطبا إلى عدة قضايا خلال بناء القصيدة، كوصل الكلام وجعله مرتبطا ارتباطا موضوعيا«فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه-على تصرفه في فنونه- صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى(...) بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلا به وممتزجا معه، فإذا استقصى المعنى وأحاط بالمراد الذي إليه يسوق القول بأيسر وصف وأخف لفظ لم يحتج إلى تطويله وتكريره»[٢]،فالقصيدة يجب أن تتماثل أجزاؤها جميعا حتى تكون بنية متماسكة منسجمة ومتسقة، لا يمكن فيها أن يقدم بيت أو يؤخر آخر وكل كلمة فيها تستلزم ما بعدها، ومفتقرا إلى ما قبلها[٣].

كما نبه في هذه الفقرة إلى قضية حسن التخلص التي ينبغي أن يتوفر في الشعر الجيد، وهي قضية يرى بأنها مما«أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم، لأن مذهب الأوائل في ذلك مذهب واحد»[٤]، ولكن المحدثين سلكوا «غير هذه السبيل [سبيل القدماء] ولطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها»[٥]، حتى أمكنهم وصل أجزاء القصيد بعضها ببعض حتى صارت متواصلة متماسكة.

وقضية أخرى في بناء القصيدة هي قضية المطالع الشعرية التي ينبغي فيها «للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار وتشتت الأُلاَّف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لا سيما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني، ويستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة. فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح»[٦]، لأن فاتحة الكلام إذا أتقنت جذبت الأسماع وهوتها النفوس كانت على لهفة وشوق لتلقي ما بقي من القصيد.

---

(١) محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، عمان، ط١، ١٤٣١/٢٠١٠، ص٢١.

(٢) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص٩.

(٣) عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص١٨٢.

(٤) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص١٨٤.

(٥) المصدر السابق، ص١٨٧.

(٦)المصدر نفسه، ٢٠٤.

وقد اعتبر النقاد تناسب المعاني مع مراعاة مقام وحال المستمعين خطوة ضرورية لنجاح بلوغ الرسالة للمتلقي «فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك. ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من عقله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه، وإبداع نظمه»[1].

فالمعاني الجيدة هي تلك التي توافق أحوال المتلقين فتلقى قبولا، والشاعر إذا أخذ في حسبانه مقام المتلقي فذلك أهم لجودة شعره من نظمه الذي لا يوافق الحال والمقام لذلك عليه أن يلائم بين موضوع القصيدة وبين من سيخاطبه من الناس فلكل مقام مقال فـ«المضمون الشعري مما تستدعيه المناسبة والحال والحدث العارض، فتكون فيه غرائب مستحسنة، وعجائب بديعة مستطرفة. وكلما وافق الشعر المقام الذي يقال فيه ازداد حسنا»[2].

أ-اللفظ والمعنى:

يجب أن تكون المعاني ملائمة للمباني معبرة عما هو مكنون في نفس المتلقي لألفتها كالحكم والأمثال فـ«ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها.أو تضمن صفات صادقة، وتشبيهات موافقة. وأمثالا مطابقة يصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها، فيونس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا»[3].

إن الشعر إن لامس النفوس والعقول بما يتوفر من المعاني الحسنة، يصير ما كان فيه وحشيا ونافرا إلى أن يكون مألوفا، وما كان مألوفا يغدو غريبا، وعلى عكس ذلك «فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه وعيه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرب منه بعيدا، أو بعد منه قريبا، أو جلل لطيفا أو لطف جليلا، أصغى إليه ووعاه واستحسنه السامع واجتباه، وهذا تطريق إلى تناول المعاني واستعارتها، والتلطف في استعمالها على

---

(1) نفسه، ص٩.

(2) عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص١٨٥.

(3) ابن طباطبا،المصدر السابق، ص ٢٠٢.

خلاف جهاتها التي تتناول منها»[1]، فالذي ينفر المتلقي من الشعر، المعاني المكررة التي تحدث ملالا وعلى الشاعر أن يلجأ إلى تلطيفها أو تجديد حلتها حتى تغدو ذات غرائب مستحسنة وعجائب مستطرفة. فإذا تمكن من تحقيق هذا التجديد أصغى المتلقي إلى شعره بسمعه وفهمه.

ب-آليات تداول المعاني:

لم ينشغل ابن طباطبا كثيرا بالتنظير للسرقات الأدبية، ولكنه ركز على جانب آخر هو كيفية إعادة تشكيل المعاني العامة، فقال:«وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[2]، فلكي تكتسب المعاني المتناولة خصوصية التفرد والجدة يجب على الشاعر أن يلجأ إلى الحيل التعبيرية، التي تلتبس على المتلقي فتبدو له أن هذه المعاني جديدة كل الجدة لم تعتمد أدوات سابقة، بل محاولة إبرازها في ظاهرها كأنها ناقصة نقصا كليا للقواعد السابقة وهي في الحقيقة معتمدة بشكل رئيس لتلك القواعد ومن أهم هذه الآليات:

✓الإخفاء:

هناك من النقاد المعاصرين من يرى أن ابن طباطبا لم ينص صراحة إلى مفهوم الإخفاء وأنه قد ذكر ما يشير إليه فحسب«على أن ابن طباطبا لا ينص صراحة على ضرورة الإخفاء، ولكن نصوصه تومئ بهذا المعنى وتشير إليه دون مواربة»[3]، ولكننا نجد في نصوص ابن طباطبا قد ذكر كل المرادفات التي تعبر على الإخفاء كالتي ذكرناها سابقا من اللبس واللطف بل لقد ذكر مصطلح الإخفاء صراحة وعنى به ما أراد به مفهوم تقنية الإخفاء فقال:«ويحتاج من سلك هذه السبيل إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها (...) وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال، فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن»[4].

لقد شبه ابن طباطبا الشاعر المحدث الذي يقوم بعملية الإخفاء بالصائغ والصباغ «ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها،

(1) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

(2) نفسه، ص ٢٢٣.

(3) أحمد سليم غانم، المرجع السابق، ص ١٣٦.

(4) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ١٢٦.

وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ والمصبوغ على رائيهما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها»[1].

والصائغ والصباغ مهمتهما إخفاء الصورة الأولية إما عن طريق نثرها وإعادة صياغتها في شعر وإما عن طريق تلوينها بتغطية اللون السابق(المعنى السابق) بلون آخر، مخفيا ذلك على المتلقي فحسب وأصل كل تلك المعاني إنما هي للسابقين لها، فليس من مسؤولية الشاعر المحدث أن يأتي بأفكار جديدة ولكن عليه أن يتقن صياغة هذه الأفكار في بناء فني جديد حتى تبدو للمتلقين كانما مبدعة جديدة.

✓النقل والتحويل:

تتم هذه التقنية بأخذ الشاعر لمعاني سابقيه إما من غرض واستعمالها في غرض آخر أو في جنس آخر يقول ابن طباطبا:«فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منها، 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 بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتج إليها. وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن»[2]، وهنا نلاحظ أنه قد ربط ربطا ذكيا بين المعاني والأغراض خاصة حين جعل إمكانية أخذ المعاني من نفس الغرض ولكن من وصف إنسان إلى وصف حيوان ، وإما غرضين متضادين كالمديح والهجاء وإما من غرضين متقاربين كالنسيب والغزل والمديح، ولهذا أهمية كبيرة تساعد على إخفاء المعاني لأن المعنى إذا أخذ من غرض يضاد غرضا سهل على الشاعر إخفاءه وإذا أخذ من غرض واستعمله في غرض قريب منه من حيث الحالة النفسية للشاعر فالذي يتغزل أكيد سيمدح والذي يمدح في احتمال أن يتغزل، فأخذ المعاني وتحويلها تقنية تحتاج إلى ذكاء وخبرة، ولابن طباطبا الحق حين جعل الشعراء المحدثين إنما«يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم...» [3]، فليس تداول المعاني أمرا هينا، بل يعتبر بحق خاصية إبداعية بليغة وهي ميزة تحسب للمحدثين.

✓التكرار الممدوح:

ومن التقنيات أيضا التكرار الممدوح فـ«ربما أحسن الشاعر في معنى يبدعه فيكرره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي يصف فيها ما يصف قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الإصابة

---

(1) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

(2) نفسه، ص ١٢٦.

(3) المصدر السابق، ص ١٣.

فيه»[1]، فالتكرار قد يكون في عكس المعنى وقلبه إلى نقيضه «ولكنه التكرار المختلفة/ الإبداعي، فالتكرار ممدوح إذا أتى بجديد، وإذا فتق للمتلقي آفاقا مختلفة ومتخالفة مع المعنى السابق، الذي يكرره الشاعر اللاحق، أو يكرره الشاعر ذاته في إبداعه تكرارا متخالفا، حتى لا يخرج عن حد الإصابة الذي قرره ابن طباطبا»[2].

✓**الإيماء:**

وهي أيضا تقنية أخرى تجعل النص أكثر جذبا للمتلقي وتأثيرا فيه، فالإيماء بالمعنى أفضل من المعنى الصريح الظاهر ، «ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يستمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط العبارة عنه والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما»[3].

فأجود المعاني وأكثرها تشويقا وإلفاتا للمتلقي هو"المعنى القريب" الذي بمجرد أن يبتدئ به يكون السامع على معرفة مما سيأتي من القول بعده، ولكن التعريض الخفي أو ما يمكن التعبير عنه بالتلميح الخفي أبلغ من التصريح الظاهر«وهذا يعني أن الشعر يمكن أن يدرك معناه متلق غافل وإنما يحتاج قارئا واعيا يدرك أبعاده حتى لو كانت مغطاة بغلالة رقيقة، حتى يكون قادرا بفهمه على الاستمتاع بما يرد عليه من معنى وعلى الرغم من أنه أعاد لغة التثنية على المعنى الظاهر والمعنى الخفي، فإنه نص صراحة على أن الخفي"أبلغ في معناه" من الظاهر المكشوف»[4].

وعلى الشاعر أن يلتزم في استخدام تقنية الإيماء «الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل»[5]، وهذا حتى يتمكن الشاعر من تحقيق غايته في النفاذ إلى نفسية المتلقي ولا بد من الوضوح في المعاني ولكن هذا لا يعني أن يمنع النص من تقنية الغموض الذي يعد ميزة أساسية وخاصية مهمة لتحقيق غاية الشاعر من إبداعه.

لقد ركز ابن طباطبا على بيان كل التقنيات والآليات التي تدخل في بنية النص حتى يغدو حلة أنيقة وصورة حية مستوية حسنة في كل جوانبها فتؤدي دورها كرسالة من الشاعر إلى المتلقي،بهدف التأثير والتغيير.

---

(1) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(2) أحمد سليم غانم، المرجع السابق، ص ١٦٢.

(3) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ٢٤.

(4) ربى عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، ص ٧٤.

(5) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ٢٠٠.

ومن القضايا المهمة التي عنى بها ابن طباطبا وتوسع فيها قضية التشبيه الذي ينقسم إلى عدة ضروب مختلفة«فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة. ومنها تشبيهه بمعنى ومنها تشبيهه به حركة وبطأ وسرعة. ومنها تشبيهه به لونا منها تشبيهه به صوتا»[1].

فالتشبيه إما أن يكون صورة أو معنى أو حركة أو لونا أو صوتا، ولكن ما هو التشبيه الذي يكون أكثر وقعا في نفس المتلقي؟، يقول ابن طباطبا:«فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له»[2]، فالتشبيه الذي يراه ابن طباطبا مفضلا لدى المتلقي هو الذي يجمع الصفات الآتية:

-كلما كانت المعاني المشتركة بين الشيء والمشبه به أكثر تأثيرا في المتلقي.

-وجوب توفر التشبيه على الصدق والذي يقال عند تشبيه الشيء بالشيء:كأنه،أو قلت ككذا[3].

-أن تؤيده الكثير من الشواهد لأن ذلك دليل على حسنه.

خلاصة ما يجب أن يتوفر عليه جمال النص عند ابن طباطبا عاملين أساسين:

-العامل الأول:«فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمتن الخبيث. والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المر. والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي»[4]،«فهنا إدراك لفاعلية الحواس وأثرها في تمثل الإحساس الجمالي، فالحاسة هي التي تستمتع بآثار الجمال...غير أن هذا العامل يبقى دون اكتمال حتى يتحقق العامل الثاني، ويمكن فرز هذا العامل وتشخيصه من كلام ابن طباطبا نفسه في أثر جميل»[5]وهو «فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان»[6]«وإذ يرتبط كلامه الأول باللذة والمتعة الجمالية الخالصة ينصرف كلامه الآخر إلى الحث على الفعل قطبان أساسيان يشكلان جوهر القيمة الجمالية عند العرب، وجوهر الخطاب الأدبي(شعرا كان أم)، إذ ترتكز العناية بالمتلقي، انطلاقا من هذين العاملين»[7].

([1]) المصدر نفسه، ص٢٥.

([2]) نفسه، ص ٢٥.

([3])نفسه، ص ٣٢.

([4]) نفسه، ص٢٠.

([5]) محمد المبارك، المرجع السابق، ص١٩.

([6]) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص٢٣.

([7]) محمد المبارك، المرجع السابق، ص١٩.

٣- المتلقي:

يعد المتلقي أهم محور في النقد العربي القديم، لأنه هو مدار الإبداع والنص المبدع، وهو غاية الشاعر لأنه هو الذي يحقق عمله من خلال الحكم عليه والتأثر به.

إن المتلقي هو القطب المستهدف في حديث (ابن طباطبا) فلا تكتمل العملية الإبداعية إلا بوجوده، حيث يقوم بملأ الفجوة المتمثلة في هدف الرسالة، ويمكن اعتباره مبدعا ثانيا، لأنه يلقى من الجهد ما يلقاه المبدع ويشترط فيه المعايير حتى يكون على قدرة بهذا التلقي كما يشترط في المبدع، ويمكن معرفة دوره الحقيقي إذا نحن تصورنا عملا دون متلق، ولكن المتلقي في النقد العربي مفروض وجوده حتى قبل أن يتلقى النص.

أ-مراحل التلقي:

يعالج (ابن طباطبا)في كتابه "عيار الشعر"عملية التلقي بشكل دقيق وملم وشامل مراعيا كل الخطوات التي يمكن أن يمر عليها المتلقي في تلقيه للنص الأدبي ويمكن إدراج ذلك في **ثلاث مراحل:**

✓**المرحلة الأولى: الإدراك الحسي.**

يشير ابن طباطبا إلى هذا النوع من الإدراك الحسي وما ينتجه من تلقي حسي في قوله:«أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه. والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى من المنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المر. والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل. واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي»[1].

فكل حاسة تتقبل مدركاتها التي تتلقاها مع الاعتدال والانسجام، وكلمات الشعر قد ترد على سمع المتلقي وبصره أو عليهما معا وهذا يعني وقوعها على حاسة السمع التي تنقل بها إلى قنوات الإدراك الحسي الداخلي التي ستنقله إلى مرحلة الانفعال والاستجابة عن طريق الفهم الثاقب الذي يؤثر الشعر الحسن ويمج الشعر القبيح، وأساس كل حسن وجمال الاعتدال والموافقة.

والمتلقي لا ينطلق في تعامله مع هذا الوارد عليه من عدم بل له من المخزون النفسي والحسي الذي ينفرد به فهذا الذي يتلقاه المتلقي من الشعر سواء مكتوبا أو مسموعا يمتزج بخبراته ورصيده «مما يحول الإدراك الحسي إلى نوع من التلقي الخلاق الذي لا يقل شأنا عن العملية الإبداعية ذاتها، فقد تتشكل الصورة الحسية بهوية جديدة يكون صاحبها هو المتلقي، وعلى هذا فإن الصورة الشعرية لا ترد إلى معيار خارجي ثابت وإنما تتأمل بنوع من المباطنة، لانها ذات كيان نفسي ينفتح صوب الوجود(...) ويمكن القول

([1]) ابن طباطبا،المرجع السابق، ص ٢٠.

أن العوالم الجديدة المتولدة في مخيلة السامع المتلقي هي نتيجة تفاعل مخيلتي كل من المتلقي والمبدع واندماجهما»[1].

✓**المرحلة الثانية: الانفعال الجمالي:**

بعد تكون المدركات الحسية الباطنية، والتي ينفعل بها المتلقي يجد في بنية القول الشعري من الجماليات التي تستفزه إلى التفاعل والتأمل فينعكس ذلك نفسيا وفيسيولوجيا على المتلقي فهو إما راض وإما نافر خيب أمله في النص وإما غير مبال وهذا يعبر عن ذوق المتلقي اتجاه النص.

هذا الانفعال الجمالي يشترك فيه جميع المتلقين ولكن تختلف درجته بحسب خبرة المتلقي وإطاره الثقافي[2]«والشعر على تحصيل جنسه، ومعرفة اسمه متشابه الجملة متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس. ومواقعها في اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يحسنونه منها، ولكل اختيار يؤثره، وهوى يتبعه وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر عليها»[3]، فبعض هذه العوامل تعود إلى الفرد ذاته وبعضها إلى ثقافته وخبرته وظروفه وعصره وبيئته، وأعرافه الاجتماعية والسياسية والفكرية، وهذا هو المخزون والإطار الذي يشكل ذوق المتلقي[4].

ولكن ابن طباطبا لا يركز على الذوق في التلقي«وإن ذكره فهو لا يراه عماد التلقي الجمالي للنص، وإنما يغدو مرحلة وسطى، تتشكل عند المتلقي ويبحث فيها عن التقاء الذاتي بالموضوعي، لان الانفعال الجمالي الذي أفرز التذوق أو الذوق عند المتلقي ليس ذاتيا محضا بل هو يمثل عملية ذهنية تنحصر في سلسلة من أفعال الاستجابة التي تتجه صوب التحقق الموضوعي للحكم الذي سيصدره المتلقي»[5].

كما أن الإدراك الحسي عملية نفسية يتدخل فيها الذاتي المتمثل في المتلقي والموضوعي المتمثل في العمل الأدبي والفني وهذا الإدراك يصاحب التذوق من أجل تلمس جوانب الاعتدال حتى تتحقق اللذة[6]، ويتجلى ذلك مثلا من خلال ما ذهب إليه ابن طباطبا في ربطه بين المجاز الشعري والتقنيات الفنية كالغموض والإيماء التي تستفز ذهن المتلقي وتجذب إحساسه للتفاعل مع الشعر، يقول:«ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يستمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى

---

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم: ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١، ص ٣٦٨، ٣٦٩.

(2) المرجع نفسه، ص ٣٧٠.

(3) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ١٠.

(4) عبد العظيم فوزي، المرجع السابق، ٦.

(5) رانية محمد شريف صالح العرضاوي، المرجع السابق، ص٣٧١.

(6) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ٥٦، ٥٧.

يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط العبارة عنه والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه»[1].

فيؤدي ذلك إلى زيادة انفعال المتلقي حتى يتمكن من الوصول إلى الإدراك الجمالي «فمتى ما تمكن الانفعال الجمالي من المتلقي واستثار ذوقه يكون لابد من تجاوز هذه الانفعالية التي لا يمكن بها إطلاق الأحكام النقدية أو قبولها مطلقا، وهذا الارتقاء إلى الإدراك الجمالي يكون سيد الموقف، والواقع أن قلة من الناس الذين يعيشون الانفعال الجمالي، يستطيعون الانتقال إلى مرحلة الإدراك الجمالي ذلك أن الانفعال وقف على حس يغلب على الناس، أما الإدراك فهو يعتمد على تقويم العقل لهذا الانفعال ودراسته، ومحاولة كشف أسبابه، إن في الذات الإنسانية أو في الموضوع الجمالي»[2].

✓**المرحلة الثالثة: الإدراك الجمالي.**

أولى ابن طباطبا اهتماما خاصا بالإدراك الجمالي، لأن عيار الشعر هو الوصول إلى القيمة الجمالية. ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بوجود المتلقي «ذلك الذي امتلك القدرة الثقافية والنفسية التي تكفل له التواصل مع النص فهو لا يعبأ بمتلق سلبي لا تهزه الكلمات ولا وقع صداها حين تتحول بالقراءة من صور رمزية بصرية إلى صور ذهنية. فعلى الشاعر أن يدرك مستلزمات الخطاب، لأن وعي الكتابة يفترض وعيا في القراءة»[3] يعني أن هناك في النص ما يمتنع انكشافه إلا بنشاط المتلقي فهي بمثابة محركات تدفع المتلقي إلى استكشافه وهو يوحي أيضا بتعدد القراءات وتنوعها، واتساع طرق الكلام، «على أساس الشعور بقيمة تعدد مناحي فهم النص... عن هذه القراءات هي طرق متعددة رائدها الوصول إلى المعنى الصحيح الأقرب احتمالا، وليس المعنى المعين الثابت والمحدد إذ لا معنى نهائي للنص، وهذا الاتساع في الطرق لا يأتي تعسفا أو كراهة فالشعر الجيد هو الذي يوسع دائرة الاحتمال»[4].

والعلاقة بين المتلقي والشاعر هي التي تحقق الإدراك الجمالي، ويكون العقل هو المسير لهذه العملية لأن «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...» [5]، ويقول«وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب»[6]، فقد

---

(1) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ٢٤.

(2) رانية محمد شريف صالح العرضاوي، المرجع السابق، ص ٣٧٢.

(3) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ١٥٤.

(4) المرجع السابق، ص ١٥٥.

(5) ابن طباطبا ، المصدر السابق، ص ١٩.

(6) المصدر نفسه، ص ٢١.

فقد جعل ابن طباطبا للتمييز بين الحسن والقبح قانونا هو قانون (العلِّية) الذي يتحقق من خلال ثلاثة وجوه، وجه العمل الشعري نفسه، ووجه التأثير في المتلقي، ووجه بينهما[1].

فأما الوجه الأول فيحيلنا إلى مبدأ التناسب والاعتدال، فالنص الشعري«يلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه»[2]، فهناك انتظام واعتدال بين العقل والحس«هذا التناسب هو موئل الجمال وموضعه في كل نص أدبي جيد، وهو يفضي إلى تناسب آخر بين المباني والمعاني»[3]،فالذي يهم « هو تحقق مبدأ الاعتدال في كل عنصر من العناصر المكونة للفن، وتناسب هذه العناصر معا تناسبا يؤدي إلى اكتمال لذة الفهم، التي تتحقق –في الشعر– بان يجتمع للفهم مع اعتدال الوزن صحة المعنى وعذوبة اللفظ»[4].

إذا وصل الشعر إلى هذا التناسب والاعتدال أثار المتلقي، وأحدث فيه رغبة الاستكشاف من خلال (الفهم الثاقب) الذي يقود إلى «العقل الذي يستعين بالحس لتمثل المعنى، فالفهم هو الذي يميز ويقبل أو يرفض، وعلى الشاعر ألا يهتك حرمة النظام اللغوي أو الشعري ولا يأتي إلا بما ينسجم مع المعقول الممكن»[5] ، ففهم المتلقي للنص لا يكون إلا بحضور الحس والعقل لأن الإدراك الحسي طريق إلى الإدراك العقلي، ولعل الناقد يقصد من قوله حين ذكر ما تقبله كل حاسة من الحواس وما تنفر منه ثم استتبع ذلك بالفهم فإنه يقصد أبعد مما هو ظاهر سطحي، إنه يدعو إلى وحدة النص من خلال وحدة الكائن، فأول ما يلفت الانتباه من قوله هذا هو «علاقة النص بالمتلقي وما يتركه النص الجيد من أثر عميق في إطار عملية الاستجابة»[6].

إن العقلنة التي يشترطها ابن طباطبا هي من أجل وعي النصوص وعيا دقيقا«إنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها،وعلمت أنهم أرق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته»[7]

الوجه الثالث من قانون العلية هو موافقة الشعر للحال التي يعد معناه لها[8]، وذلك من خلال ربط الإدراك الجمالي بالقيمة النفعية للنص «ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء ومن يسر به من الأولياء.

---

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي، المرجع السابق، ص٣٧٣.

(2) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ص٧.

(3) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ١٩٠.

(4) جابر عصفور، النقد الأدبي مفهوم الشعر،دراسات في التراث النقدي، ج١،دار الكتاب المصري، القاهرة،ط١، ٢٠٠٣، ص٧٥، ٧٦.

(5) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ١٩١.

(6) المرجع السابق، ص ص ١٥٤، ١٥٥.

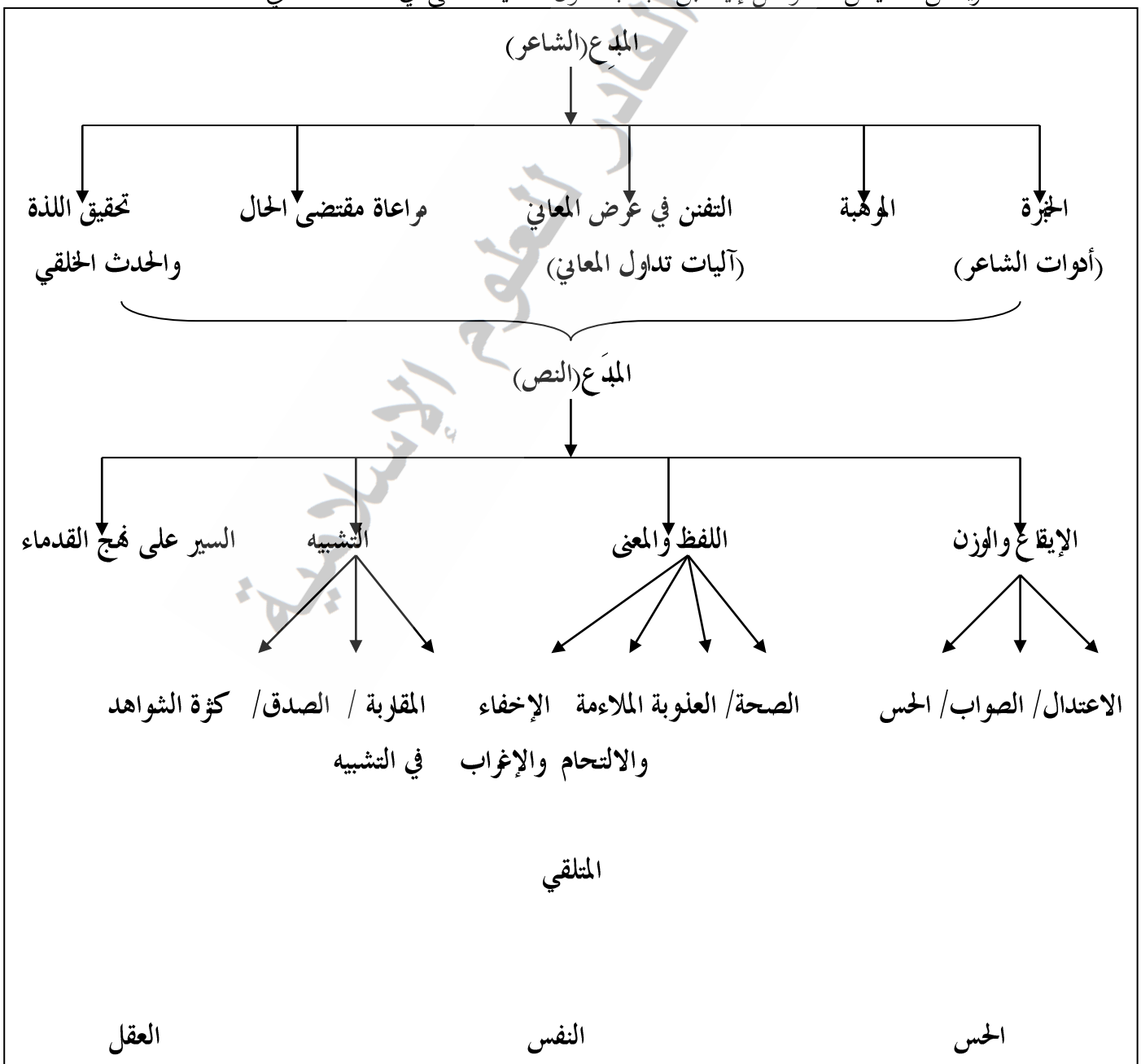
(7) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ١٦.

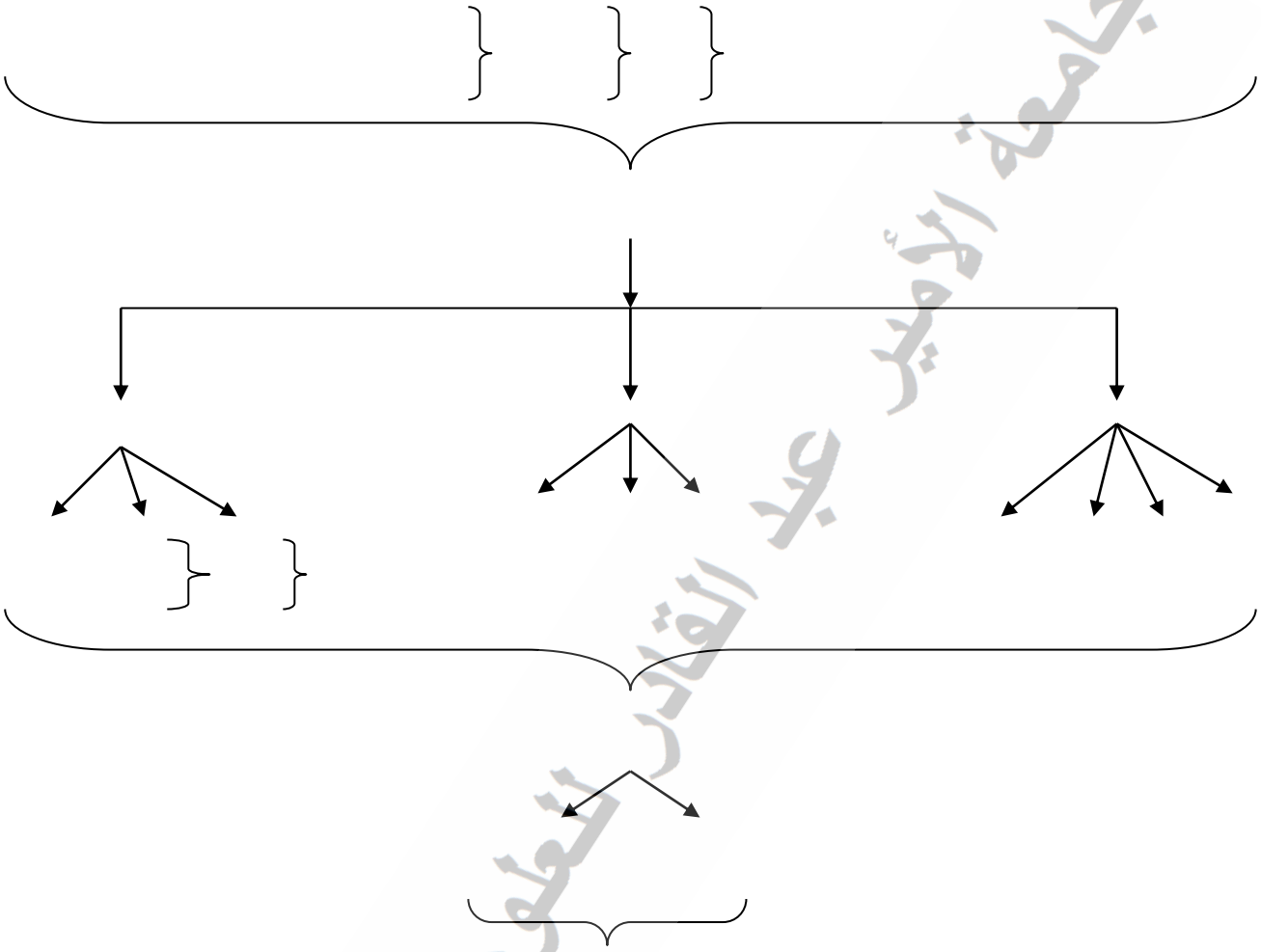
(8) جابر عصفور، المرجع السابق، ص ٧٧.

وكالهجاء في حال مباراة المهاجي والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثي في حال جزع المصاب وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه. كالاعتذار (...) فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، ولا سيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق»[1]، فجمال النص لا يتحقق إلا بمراعاة الحال وموافقته وحالته الاجتماعية، وذلك بتحقيق ما تتطلبه كل حالة حتى يتمكن من الارتقاء بالمتلقي نحو الفضيلة والخلق[2]، وهذا ما يؤدي إلى تحقيق اللذة الحسية واللذة الروحية لأن الشعر ليس لذة عابرة طارئة بل هو لذة باقية فعلية، فالشعر غذاء للروح لحكمته كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ﴿إنَّ من الشِّعر حكْمَةً﴾[3]، وقال :﴿ما خرج من الْقَلْب وقَع في الْقَلْب وما خرج من اللّسان لم يتعدَّ الْآذَانَ﴾[4]، فلا بدَ من توفر الجانبين في الشعر، لذةَ الحس ولَذة الروح.

فَابن طباطَبا يرى بأن الشعر يعمل في النفس عمل السحر والرقى فيحل العقد ويسل السخائم ويسخي الشحيح، وسر اللذة عنده هي التي تقود إلى الحدث النفسي والعمل الخلقي[5].

ويمكن تلخيص ما توصل إليه ابن طباطبا حول عملية التلقي في المخطط الآتي:





ثانيا: التلقي عند الآمدي(ت٣٧٠هـ) .

يعد الآمدي من أهم النقاد الذين عبَّروا من خلال جهودهم النقدية عن الأصالة العربية فهو معلم مهم من معالم القرن الرابع الهجري «ولقد ظل الآمدي متحفظا بثقافته، وذاتيته العربية مع حذقه الثقافة الأجنبية المترجمة إلى العربية»[١] ، وقد كان أول ناقد متخصص، مثَّل ظاهرة فريدة في القرن الرابع الهجري نتيجة إبداعه لمنهج الموازنة الأدبية في طابع جديد لم يسبق إليه[٢]، وقد أعانه على هذا الابتكار الكثير من المزايا العلمية والموضوعية والذوقية، ما لم يمنح لغيره[٣].

(١) عبد الحميد محمد العبسي، الفهم الإبداعي للآمدي الناقد، نادي أبها الأدبي، أبها، ط١، ١٤٠٦/ ١٩٨٥، ص٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦.

(٣) نفسه، ص ١٢.

فالآمدي يعد ثمرة متميزة للمدرسة العريقة للموازنة،فقد أرسى هذا المنهج وجدد فيه في الوقت نفسه شكلا ومضمونا«ففي الشكل نراه يتحول من السماع إلى القراءة ومن الردود النقدية الشفوية إلى الردود النقدية المكتوبة وهذا ما أسس لظهور نقد النص بدل النقد المنبري الذي كان سائدا في العهد الشفوي.أما في المضمون فقد تحول من النقد الفطري العفوي والمباشر إلى النقد العلمي المعلل والمدروس»[1].

لقد كان البحث على المتلقي والقارئ الناقد المتخصص منذ قرون قبل **الآمدي** حين أشار إليه **ابن سلام** كما بينا ذلك سابقا، ومن خلال فكرة التخصص أن للناقد دوره الذي يميزه، كما بين ذلك الجاحظ أيضا في تبرمه من النوع الموجود في زمانه وعصره الأول من اللغويين والنحاة ودعا إلى الثورة ضده «فكأن الآمدي كان يحس أنه الناقد الذي اجتمعت له الآليات الضرورية للنقد، وأنه قد آن الأوان لتصبح لهذا الناقد شخصيته المميزة، وحكمه الذي يؤخذ بالتسليم»[2].

١-مفهوم القارئ لدى الآمدي:

يؤكد الآمدي على أن النقد صناعة، وقد صدر هذا التأكيد بعد أن لاحظ التجرؤ على الحكم على الشعر دون امتلاك للأدوات التي تمكن المتلقي الناقد من إصدار الأحكام[3]، وهذا ما جعله يميز بين أنواع مختلفة من القراء للشعر فمنهم المتلقي المعجب، الذي أخذه الإعجاب بالشعر إلى التحمس حتى توهم أنه قادر على الاستقلال بحكمه، وهو في حقيقة أمره لا يملك من أدوات الشعر ما يجعله جديرا بإصدار الأحكام، و القارئ العالم الذي يتوفر على القدر الكافي من العلم بالشعر لتمييزه بين جيد الشعر ورديئه، وأما المتلقي الآخر فهو يمتد من القارئ الثاني ويزيد عنه بامتلاكه ذوقا مميزا من خلال الدربة والممارسة يمكنه من تعليل الأحكام أو عدم تعليلها[4].

أ-القارئ المعجب:

وهو القارئ الذي أشار إليه الآمدي في قوله: «فلم لا تصدق نفسك أيها المدعي، وتعرفنا من أين طرأ عليك العلم بالشعر، أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعراء وأنك ربما قلبت ذلك أو تصفحته أو حفظت القصيدة أو الخمسين؟ فإن كان ذلك هو الذي مكن ظنك، ومكن

(١) قصي الحسين، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط، ١٤٣١/٢٠١٠، ص١٢٨.

(٢) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ١٤٣.

(٣) عبد الحكيم راضي، المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٤) عبد العزيز خلوفة، أفق التلقي لدى الآمدي"الموازنة أنموذجا"،مجلة جذور،ج٢٤، مج١١، جمادى الأولى ١٤٢٨، مايو ٢٠٠٧، ص٢٣٤.

ثقتك بمعرفتك، فلم لا تدعي المعرفة بثياب بدنك ورحل بيتك ونفقاتك؟»[1]، هذا المتلقي الذي يقصده الآمدي هو المتلقي الارتجالي المعجب بالشعر، سواء كان قارئا له أم سامعا، لأن حكمه يصدر من باب الانبهار والإعجاب بجمال الشعر دون احتكام إلى قواعده ،وهذا ما جعله يرفض هذا المتلقي السلبي ولا يعترف بحكمه فهو لا يقدر على إعادة إنتاج النص للقراء بعده[2]، ويرى أن «العلم بالشعر قد خص بان يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب»[3]، فهؤلاء المدعون متجرئون على الحكم على الشعر، في حين يحترمون مبدأ التخصص في الميادين الأخرى ويلجأون إلى أصحاب الخبرة في حسن الاختيار معترفين بأن لكل ميدان رجاله العالمين به[4].

ب-القارئ العالم:

وقد حدد الآمدي صورته من خلال ما يجب أن يتوفر عليه في قوله «وبعد، فإني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت (...) فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التي بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك، واحكم يستمع حكمك»[5].

يبين الآمدي منهجا قويما يعرف به المرء أنه أصبح متلقيا ناقدا يحق له إصدار الحكم والأخذ به، وذلك بدءا بالرواية والمداومة على قراءة الشعر الجيد للسابقين والمحدثين، ثم التأمل في آراء نقاد الشعر وعلمائه وإدراك أسباب تفضيل بعض الشعراء وهذه هي الفكرة التي سيطرت على الآمدي وحاول الدفاع عنها وهي إسناد «فعل القراءة إلى ذوي "السلطة المعرفية"»[6]،فالقارئ الذي يمتلك إطارا ثقافيا خاصا بالشعر هو المتلقي الذي يراه الآمدي أهلا للتمييز بين جيد الشعر ورديئه، وهؤلاء هم القراء الذين يرى فيهم الآمدي إيجابية في عقلنتهم لانفعالاتهم الحسية بالشعر[7].

---

(1) الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، المصدر السابق، ص ٣٧٥.

(2) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق، ص ٢٣٥.

(3) الآمدي، المصدر السابق، ص٣٧٣.

(4) عبد الحكيم راضي، المرجع السابق، ص ١٠٢.

(5) الآمدي، المصدر السابق، ص ٣٧٧.

(6) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق ، ص ٢٧٣.

(7) المرجع نفسه ، ص٢٧٣.

ج- القارئ المتذوق:

وهو القارئ الذي «عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له أن يقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله. ولا ينازع في شيء من ذلك، إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظرا في الخبرة وطول الدربة والملابسة»[1] ، فالذوق يكسب بكثرة النظر في الشعر والتمرن المستمر، وطول الملابسة والتفرغ لاكتسابه، والجد فيه والتعرف على أسراره وغوامضه، وذلك لا يعني أن كل العقول قابلة لتفهم أسرار وغوامض الأدب وقد أشار إلى ذلك الآمدي في قوله«ثم قد يتأتى جنس من العلوم لطالبه ويتيسر عليه، ويمتنع عليه جنس آخر ويتعذر، لأن كل امرئ إنما يتيسر له ما في طبعه قبوله، وما في طاقته تعلمه، فينبغي -أصلحك الله- أن تقف حيث وقف بك، وتقنع بما قسم لك، ولا تتعدى إلى ما ليس من شأنك ولا من صناعتك»[2].

والمتلقي الناقد الذي منح هذا التمييز يسلم له الحكم ولا يطالب المتلقي للحكم بالعلة إذا لم يقدم المتلقي الناقد التعليل، لأنه هو صاحب العلم الوحيد والمختص في هذا الشأن، ولأن هناك من أسباب الحكم بالرداءة أو الجودة «ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهي علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم، وصناعة من سواهم ممن نقضت قريحته، وقلت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج بها، وإلا فلا يتم ذلك، ثم أكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك، فينبغي أن تمعن النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف»[3]،فهناك سببين لعدم التعليل:

«أولهما: أن هذه العلة تستند إلى حصيلة خبرات ممتدة، ومحاولات من الممارسة متكررة مما لا يمكن سرده على مسمع المتلقي ولا يمكن استيعابه في لحظة واحدة. الثاني: هو طريقة تحصيل الناقد لهذه الخبرات (...) ومعنى هذا أن على من يريد معرفة علة الحكم أن يمر بكل خبرة الناقد وبنفس الطريقة، أي أن يطالع كل ما طالع من أشعار وأن يتأملها ويجرد صفاتها والفوارق الدقيقة بينها ..كل ذلك في لحظة، وهو أيضا مستحيل»[4]، فالآمدي حتى لم يعلل بعض الأحكام رادا بعضها إلى الذوق المثقف فإنه قد عمل عمل مزية إذ لم يدع للفوضى مجالا من خلال تعدد الأذواق غير المثقفة والتي تحكم بهواها وجهلها لا

(1) الآمدي، المصدر السابق، ص ص ٣٧٤، ٣٧٥.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٧٨.

(3) الآمدي، المصدر السابق، ص٣٧٣.

(4)عبد الحكيم راضي،المرجع السابق، ص١٠٦.

بعلمها وعقلها[1]، وهذا هو ذوق «العالم الذي يقوده عقله، ويسيد على هواه، الخبير بالأدب ذي البصر بفنونه التي عالجها، وأساليب الأدباء وأسرارهم التي أدركها، فهو إلى جانب أصالة طبعه، وصفاء قريحته، يصقل هذا الذوق الجمالي بجوانب المعرفة الإنسانية المختلفة، والدربة الأدبية الخالصة»[2].

إن القارئ النموذجي الذي يراه الآمدي أهلا لموازنته هو القارئ المتذوق، الذي يمتلك القدرة والكفاءة على تحليل النصوص والغوص في أسرارها وكشف غموضها، وإصدار الأحكام المعللة وغير المعللة، وأما القارئ العالم فهو الذي يفهم أسباب علة جيد الشعر ورديئه ويأتي في المرتبة الثانية، والقارئ المرفوض السلبي هو القارئ المعجب الذي لا يتعدى الإعجاب والانبهار ولا يشارك في إعادة الإنتاج والبناء.

٢-مستويات النص وفعل القراءة لدى الآمدي:

أ-القراءة الموازنة:

وهي القراءة الأساسية في المدونة و تندرج تحتها باقي القراءات، ودليل ذلك أن هذه القراءة كانت عنوان المدونة«وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان، فأوازن 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، لأنك إن قلدتني لم تحصل لك الفائدة بالتقليد، وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل، فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما، وذكر مساويهما في سرقة معاني الناس وانتحالها، وغلطهما في المعاني والألفاظ، وإساءة من أساء منهما في الطباق والتجنيس والاستعارة، ورداءة النظم واضطراب الوزن، وغير ذلك(...)وما سيرد ذكره في الموازنة من هذه الأنواع على ما يقوده القول وتقتضيه الحجة، وما سنراه من محاسنهما وبدائعهما وعجيب اختراعهما، فإني أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أغراضهما ومعانيهما في الأشعار التي أرتبها في الأبواب، وأنص على الجيد وأفضله على الرديء، وأبين الرديء وأرذله، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التلخيص، وتحيط به العبارة، ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهي علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته، وقلت دربته، بعد ان يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج بها، وإلا فلا يتم ذلك، ثم اكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك، فينبغي ان تمعن النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف»[3].

---

(1) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، الجيزة، ط٦، ٢٠٠٤، ص٩٦.

(2) عبد الحميد العيسى، المرجع السابق، ص ٥٨.

(3) الآمدي، المصدر السابق، ص ٣٧٣.

يمكننا استخلاص العديد من القضايا من هذا النص:

يقصد الآمدي بالموازنة تلك القراءة التي تجعل القارئ مشاركا للمبدعين وللناقد، وذلك من خلال تبرير الأحكام وتدعيمها، وهذه الدعوة للمشاركة هي من أنجع الوسائل التي تجعل قراءة النص قراءة حيوية[1]،وقد عرض الآمدي موازنته هذه وفق الخطوات الآتية:

«-أخذ معنيين في موضعين متماثلين.

-توضيح الجيد والرديء مع ذكر العلة.

-تبيين الجيد والرديء مع إغفال للعلة،اعتمادا على فطنة القارئ أو ظهور مناحي الجودة والرداءة.

-الحكم بأن هذا أشعر من ذاك في معنى ما،دون إصدار حكم نهائي»[2].

هذه الخطوات توحي بالموضوعية العلمية والإنصاف إلا أن نتائجها أدت إلى تعدد وجهات النظر التي صدرت من خلال قراءة القراء عند معاصري هذا القارئ ومن كان بعده وخاصة الرأي القائل بالانحياز إلى البحتري الذي كان طبع الآمدي يجاريه في كل موازنة جزئية[3].

لم يشأ الآمدي أن يتورط في إصدار الحكم حتى يؤمِّن موازنته من الزلل، بل أسند ذلك إلى القارئ الذي يخاطبه بعد أن كان قد يسر عليه السبيل فوضح له سلبيات وحسنات كل منهما«فيعرض مثلا ما ابتدأ به الشاعران من ذكر الوقوف على الديار، ويورد شعرهما في ذلك، ثم يعقب على ذلك يجعلهما متكافئين، ويعرض بابا آخر كالتسليم على الديار، ويرى أن أبا تمام(ت٢٣١هـ) أشعر فيه من البحتري ويعرض باب البكاء على الديار، وما قالاه فيه ثم يختمه بقوله:والبحتري في هذا الباب أشعر. وهكذا يتناول الأغراض قاصرا حكمه على الجزئيات»[4].

وخلاصة ما يجب أن يكون متوفرا عليه القارئ المهيأ للموازنة وإطلاق الحكم هو:

-الذوق المرهف الذي جمع الدربة إلى الطبع، والتزام الحياد لأن الوصول إلى الحكم لا يكون إلا بالتأمل ومن إذا علم أنصف.

-مراجعة النصوص والتأكد من صحة النص وصحة نسبته إلى قائله.

-إعادة قراءة النصوص السابقة التي ساقت آراءها حول هذين الشاعرين عادلا غير مقلد لهم بل شارحا ومميزا للمزيف من الصائب.

-النزاهة والرغبة في الإنصاف دون اتباع الهوى.

---

(1) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق، ص ٢٤١.

(2) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ١٦٨، ١٦٩.

(3) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص ٣٢.

(4) أحمد أحمد بدوي، المرجع السابق، ص ٥٤٨.

-بيان الأخطاء دون مواربة وميل لإخفائها.

وتنضوي تحت هذه القراءة الموازنة العديد من القراءات تتنوع على حسب مستويات النص،وهي كالآتي:

أ-القراءة التوثيقية:

وهي القراءة الأولى التي بدأ بها الآمدي في تطبيق منهجه، حيث قام يتتبع النصوص ليتأكد من نسبتها وصحة متنها، لذلك عاد إلى الرواية الأصلية، كديوان أبي تمام ونسخ قريبة من شعر البحتري، وكان هدفه من هذه القراءة تصحيح النصوص حتى يتجنب إنساب الأخطاء أو الصحة لأحدهما دون وجوده عندهما،ويبرئ نفسه تماما من ذلك[1]،ويمكن إيراد مثال تطبيقي يوضح كيفية تطبيق فعل القراءة على مستوى التوثيق والتحقيق يقول الآمدي:«ومن خطائه[أبي تمام] قوله في البكاء على الديار:

دارٌ أُجلُّ الهوى عَنْ أَنْ أُلِمَّ بِهَا ... في الرَّكْب إلَّا وعَيْني من مَنائحها[2]

وهذا لفظ محال عن وجهه، لأن "إلا" ههنا تحقيقَ وإيجابَ، فكيفَ يجوز أن تكون عينه من منائحها إذا لم يلم بها؟ وإنما وجه الكلام [أن يقول]"دار أجل الهوى عن ألم بها وليس عيني من منائحها" وقد كنت اظن أن أبا تمام على هذا نظر إلى الشعر، وأن غلطا وقع عليه في نقل البيت، حتى رجعت إلى النسخ العتيقة التي تقع في يد الصولي وأضرابه، فوجدت البيت في غير نسخة مثبتا على هذا الخطأ»[3]

إن هذا التصحيح للشعر يعد نوعا من القراءة العلمية المضادة فلا تهتم بجماليات الشعر ولا انتشاره وذيوعه ، وإنما يقتصر الأمر فيها على أن يكون البيت الشعري مطابقا لمعايير"أهل العلم والنقاد في كلام العرب والعلم بالعربية"، بهدف فرز المزيف والمدلس من الشعر[4].

ب-القراءة اللغوية:

يعد المستوى اللغوي من أهم المستويات التي اهتم بها الآمدي، «سواء تعلق الأمر بالنص القديم لدى البحتري أو النص المحدث لدى أبي تمام، فالوقوف عند المعجم الشعري أو النظام النحوي شرطا أساسيا لتحقيق المتعة الجمالية»[5]، وكانت مقاربته لهذا المستوى من منظور شعار القدماء من تقاليد اللغة والأدب، وقد أفاض في تتبع هفوات أبي تمام خاصة تتبع القدير في هذا الميدان اللغوي[6].

([1])محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص ٢٢٩.

([2]) الآمدي، المصدر السابق، ص ١٩٢.

([3]) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

([4]) السعدية عزيزي، التلقي في النقد البحوث الإعجازية نموذجا، دار القرويين، المغرب، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٤٨.

([5]) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق، ص ٢٤١.

([6]) محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص ٢٤٠.

والآمدي يتميز بمنطقيته في التفكير والمحاجة فيه، لذلك كان ملتفتا إلى القراءة النحوية بشكل واسع ومرجعه في ذلك القياس على شعر الفحول وأقوال النحاة والعلماء كسبويه وأبي إسحاق والزجاج وغيرهم من رجال العربية [1].

ج-القراءة البلاغية:

يقصد الآمدي بالبديع البلاغة بصورها المختلفة ولم يناقشها كما بحثها البلاغيون من قبله وإنما«استعان بها في نقده ولا سيما حينما عرض حجة صاحب البحتري وذهابه إلى أن أبا تمام لم يخترع مذهبه في البديع وإنما سلك في ذلك سبيل مسلم، واحتذى حذوه (...) ولذلك كانت البلاغة حية متطورة تأخذ مكانها في كتاب الموازنة كلما وجدت إلى ذلك سبيلا»[2].

ومن أهم الفنون البلاغية التي ركز عليها الآمدي من خلال قراءته البلاغية،المجاز الذي اعتمد فيه الآمدي على قاعدة بنى عليها وجهة نظره في قضية المجاز هي "لا مجاز من غير حقيقة"، وهو معروف في صوره مألوف في ألفاظه لا يمكن الخروج عنها[3]،وكان لفن الاستعارة دور مهم في قراءة الآمدي لشعر أبي تمام خاصة، بل كانت محور الخلاف بين القدماء والمحدثين، وقد وضع الآمدي شروطا يتوجب على الشاعر إذا أراد الجودة لشعره أن يلتزم بها، وهي:

-أن للعرب استعارت «المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملاءمة لمعناه»[4]، والكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف.

-رفض كل الاستعارات والتشبيهات غير المتدفقة من القريحة والطبع، لأن «إسرافه في التماس هذه الأبواب، وتوشيح شعره بها، حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل، ومنه لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس، ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها،ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بحماسة غير متعب ولا مكدود، وأورد من الاستعارات ما قرب في حسن، ولم يفحش واقتصر من القول على ما كان محذوا حذو الشعراء المحسنين»[5].

---

(1) الآمدي، المصدر السابق، ص ١٨٩، ١٩٠.

(2) أحمد مطلوب، المرجع السابق، ص ٢٢٩.

(3) المرجع نفسه، ص ٢٢٩

(4) الآمدي، المصدر السابق، ص ٢٣٤.

(5) المصدر السابق، ص ١٢٥.

-«للاستعارة حدا تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقبحت»[1]، هذه هي عموم الشروط التي تؤدي إلى استعارة جيدة مناسبة بين المستعار والمستعار له، «وهذه القراءة الفنية المنتشرة في الموازنة هي التي ستوضح أن الآمدي أوعى بالفروق الفنية بين مدعي مذهبي أبي تمام والبحتري، فلكل مذهب رؤية فنية، وقيم جمالية خاصة، فالصورة الفنية كما يراها أبو تمام ليست هي نفسها عند البحتري»[2].

والآمدي يرى بأن إستعارات أبي تمام هي من باب التعسف على الشعرية العربية، والانحراف عن الذوق العربي والدليل على ذلك أنه أفرد فصلا كاملا يذكر فيه "ما في شعر أبي تمام من الاستعارات".

د-القراءة الإيقاعية:

اتسمت دراسة الآمدي بالشمولية فلم تتوقف عند حدود البناء الداخلي للقصيدة بل تجاوز ذلك إلى البناء الخارجي للنص من حيث الميزان الشعري والإيقاع وعلاقته بالدلالية الجمالية، وبيان دورها في التلقي، ولذلك اتجه إلى بيان العيوب الإيقاعية التي وقع فيها كالزحافات واضطراب الوزن عند كل من أبي تمام والبحتري.

هـ-القراءة الدلالية:

بنى الآمدي قراءته الدلالية لنصي البحتري وأبي تمام وفقا لمعايير الجودة والجدة والقياس عليها وما يترتب على ذلك من الوصول إلى أداء الغرض المقصود وهو وصول الرسالة بوضوح إلى المتلقي، وهذا الجانب من القراءة فاق به الآمدي الكثير من النقاد، فبحث في زوايا مختلفة قضية اللفظ والمعنى، نظريا وتطبيقيا «يبحث في الوضع الصحيح لها، ويوازن بينها، وبين مترادفات لها، ويقرن حكمه بالسياق الذي تشكل في مفردات أخرى تضم إليها في قصد معين»[3].

كما تنبه الآمدي إلى قضية دلالية مهمة هي قضية تداول المعاني وميز فيها بين ما يمكن أن يسمى سرقة وبين ما هو جائز لا عيب فيه،قال:«ان من أدركته من اهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر »[4].

والآمدي عموما يبدو غير مكترث لقضية السرقات الأدبية لأنه لا يرى أن ذلك مما لم يسلم منه متقدم ولا متأخر ومما يحمد للآمدي هنا أنه أطلق على تداول المعاني اسم الاستعارة وأن أبا تمام استعارها

([1]) المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

([2]) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق، ص ٢٤٧.

([3]) المرجع نفسه، ص ٢٤٥.

([4]) الآمدي، المصدر السابق، ص ٢٧٣.

من سابقيه، وهذا يشير إلى اهتمامه بالقراء وما اشتركوا فيه في الفهم والمعنى العقلي أو ما يسمى بالمقروء الثقافي المشترك لدى القراء في نظرتهم لشعر شاعر معين[1]، ورغم ذلك وضع قاعدة يمكن على أساسها التمييز بين المسروق والمبدع، وهي قاعدة الخاص والعام، وقد وضح نظرته هذه في قوله:«ووجدت ابن أبي طاهر خرج سرقات أبي تمام، فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقا»[2]، فالمشترك هو القسم الذي لا يمكن أن يعد مسروقا فهو «أساس تداول المعاني أو المنطلق الذي يختص به شاعر دون غيره هو غاية التداول التي يصبو إليها الشاعر، وهو ما يمثل الخصوصية الفنية، ويوصم من يتعدى عليها بالسرقة»[3]،«فإنما السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه»[4].

وقد حدد الآمدي الأسباب التي تجيز للمبدع أن يتداول معاني غيره، ومنها«البيئة الواحدة،وتماثل الظروف والمؤثرات الحضارية والاجتماعية على السواء»[5]، وقد جمعها الآمدي في قوله:«إذ كان غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، لا سيما ما تقدم الناس فيه وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله»[6].

إن تداول المعاني لدى الآمدي ليست لسبب نفاد المعاني فحسب بل هناك أبواب تجيزها وغايته في كل ذلك الابتكار في إنشاء الصور حتى يحقق التفرد والاختلاف عن السابقين واللاحقين ولهذا يرى أن «أن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم،ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم،مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده،أن يقال:أخذه من غيره»[7].

وظاهر من القراءة الدلالية انتباه الآمدي إلى مسألة التكلف والإغراب والتعقيد والغموض الذي قد ينشأ من شدة الحرص في انتقاء المعاني والتدقيق فيها، وهذا ما يعمل العقل والفكر حتى يؤثر في الشعر

(1) أحمد سليم غانم، المرجع السابق، ص ٨٦.

(2) الآمدي، المصدر السابق، ص ١٠٣.

(3) أحمد سليم غانم، المرجع السابق، ص ١٠٤.

(4) الآمدي، المصدر السابق، ص ٣١٣.

(5) أحمد سليم غانم، المرجع السابق، ص ٨٦.

(6) الآمدي، المصدر السابق، ص ٥٠.

(7) المصدر السابق، ص ٣١٣.

تأثيرا سلبيا، إذ يذهب بجماله وحلاوته فيؤدي ذلك إلى نفور الحس وصمت الوجدان وهذا ما يخرجه الآمدي من دائرة الشعر إلى الفلسفة والحكمة[1].

وفي الوقت نفسه لا يرفض الآمدي الإغراب والغموض مطلقا ولكن يكون على طبع دون تكلف وتعقيد« والبلاغة هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية(...) فغن اتفق —مع هذا- معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذلك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه»[2].

٣-عمود الشعر وأفق التلقي النقدي لدى الآمدي:

الأفق النقدي يعني تحديد ردود أفعال المتلقي الناقد اتجاه النص الإبداعي ومدى تفاعله وتجاوبه معه وهذا الأفق قد يكون محققا الاندماج وقد ينتج عنه تعارض أي إما الرضا وإما الخيبة[3].

والآمدي كمتلق ناقد يكرس في موازنته لأفق محدد منطلقه الصراع بين (القدم والحداثة) من خلال نص البحتري الذي بني على عمود الشعر ونص أبي تمام الذي تجاوز سنن العرب وخرج عن المألوف[4].

حدد الآمدي أنواع أفق المتلقين واختلافهم في التفاعل مع نص المبدع، فإذا كان القارئ «ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة»[5]،وإذا كان القارئ ممن يميل إلى «الصنع، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[6].

فالقراء الذين اندمجوا مع أفق إنتاج البحتري هم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة ، «وذلك كمن فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب، والشعراء المطبوعين وأهل البلاغة»[7].

والقراء الذين اندمجوا مع أفق إنتاج أبي تمام هم:أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفة الكلام:«مثل من فضل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد مما

---

(1) المصدر نفسه،ص٣٨١

(2) نفسه، ص٣٨٠، ٣٨١.

(3) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق، ص ٢٤٨.

(4) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.

(5) الآمدي، المصدر السابق، ص ١١.

(6) المصدر نفسه، ص ١١.

(7) المصدر السابق، ص ١٠.

يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفة الكلام»[1]،فالآمدي ييسر السبيل على القارئ قبل قراءة النص الإبداعي بتوضيح أنواع أفق الإنتاج وتصنيف أفق تلقي القراء لهذا الإنتاج، ولكن هل كان للآمدي أفق تلقي حيادي عن هذين الأفقين أم أن منضو تحت أحد الأفقين؟

إن الإجابة الوافية على هذا السؤال تنطلق من مقولة الآمدي«معاشرة النصوص وطول ملابستها»التي افترضها على القارئ الناقد، هذه النصوص هي المخزون الثقافي والسجل الخفي الذي يقود القارئ لتحديد أفقه وهو الذي يخرج لنا قارئا يثبت موازين ذلك السجل ومعاييره[2].

والآمدي كقارئ له أيضا مخزونه الثقافي الذي ينطلق منه لتحديد أفقه اتجاه النص المبدع وبطريق غير مباشر على نوع أفقه حتى وإن لم يكن صريحا في ذلك منها:

-«وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري»[3].

-«فإني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصناعة أو الجهل بها، وهو ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمل شعري أوس بن حجر والنابغة الجعدي...» [4].

-إذا أراد الاستدلال على صحة تركيب أو لفظ أن بين خطأ لجأ إلى نصوص القدامى ليقيس عليها.

وقد كان البحتري ممن يبني شعره على هذه الطريقة وقد وضح الآمدي ذلك، وهذا دليل على انتصاره للبحتري وهذا مما لم يمكن أن يبعد الناقد نفسه عنه وهو الذوق الذي تكون من خلال مخزون ثقافي محدد فمهما بلغت الموضوعية بالناقد إلا أن المرجعية المسبقة تحدد أفقه[5].

([1]) المصدر نفسه، ص ١٠

([2]) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص ٣٢.

([3]) الآمدي، المصدر السابق، ص ٣٨٠.

([4]) المصدر نفسه، ص ٣٧٦.

([5]) وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، دار الثقافة، الدوحة، ط١، ١٩٩٢/ ١٤١٢، ص ١٣٠.

والنتيجة أنه قد حدث اندماج بين أفق تلقي الآمدي وأفق تلقي البحتري أي مع أفق إنتاج النص المبني على عمود الشعر العربي«وبهذا الميول إلى مذهب القدامى (عمود الشعر)، يكون قد أعلن عن خبرته وثقافته التي شكلت مفاهيمه ورؤاه، ومعاييره النقدية المحددة قبل مواجهة النص»[1].

وفي مقابل هذا يرفض الآمدي أفق إنتاج أبي تمام لأسباب عدة:

-«وإذا كانت طريقة الشعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظم قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء، ولا المحسنين الفصحاء، وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره...» [2]،وبهذا يكون أبا تمام رغم غايته في التجديد والإبداع قد خيب أفق توقع الآمدي فعارضه لخروجه عن سنن العرب وعمود الشعر.

ولقد لقي حكم الآمدي رفضا واتهاما بالتعصب من طرف القدماء والمحدثين ورغم ذلك إلا أن الآمدي لم يكن بالدرجة التي قال عنها أحد النقاد:«وغير هذا الآراء التي جمعها الآمدي في موازنته، تعبيرا عن التعارض الحاصل والرفض البين لشعرية أبي تمام جملة وتفصيلا، بحيث إن الخروج على الأصول أو عمود الشعر العربي، والمتلقين منذ زمن بعيد، يعد خيانة للمعاهدة التاريخية المبرمة بين الشعراء والمتلقين منذ زمن بعيد»[3]،فالآمدي وإن تعسف في بعض المواضع إلا أنه لم يتهم أبا تمام بالخيانة ولا عد الخروج عن سنن القدماء خيانة،والالتزام به معاهدة ولو لم يكن ذلك لما فتح المجال للقراء الذين يندمج أفقهم مع أبي تمام ولما عقد الموازنة أصلا ولكن هذا ذوق كل متلق قارئ يرجع إلى سجله الثقافي ومهما رفض نص أبي تمام فلكل نص قارئوه حتى ولو لم يكن في عصر الآمدي،فهناك لحظة زمنية ستدمج فيها آفاق القراء مع نص أبي تمام.

المبحث الثالث: التلقي القديم في المنظور الحداثي.

تطرقنا فيما سبق إلى التعريف بنظرية القراءة والتلقي عند الغرب وقد تم بيان الأصول التي تدفقت منها والأسس التي بنيت عليها، لكن هذا لا يعني خلو الثقافات الأخرى من التلقي الذي يعد عنصرا فاعلا في التواصل الإنساني، وهذا ما دفعنا إلى البحث عن التلقي في النقد العربي القديم، وقد تبين خلال ذلك

([1]) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق ، ص ٢٥٢.

([2]) الآمدي، المصدر السابق، ص ٣٨١.

([3]) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق، ص ٢٥٦.

العديد من الآراء والأسس والمفاهيم النقدية للتلقي منها ما يمكن أن يعتبر مشتركا بين التلقي في النقد القديم والتلقي المعاصر وهناك ما يمكن أن يكون مختلفا بينهما، وفيما يأتي بيان أهم نقاط الاشتراك والاختلاف:

أولا: المشترك في المفاهيم والمصطلحات بين التلقي في النقد العربي القديم ونظرية القراءة والتلقي:

-إن اعتماد الشفوية وقيمها وتقاليدها في التراث النقدي العربي ليس مما ينقص قيمته ووزنه فلكل نص ميزته وخصوصياته،بل إن هناك من النصوص المعاصرة التي تعتمد المشافهة«فالكتابة ليست في كل الأطوار علة في حضور الجمال العبقري من أجل ذلك ذهب **كلود ليفي ستراوس**(...)إلى أن ظهور الكتابة ليست أمرا مفضيا إلى أرفع الدرجات من الثقافة، أليست الإلياذة والأوديسا من الروائع الأدبية الإنسانية التي تنطبق عليها الشفوية؟وما ضرها أنها لم تكتب في عهد انتشار المكتوبات لا المرويات؟ ثم ما ضر الأدب العربي القديم (ما قبل الإسلام)،الذي قام كله على الرواية؟وهل نقصت من جمالياته ورقيه وخلود شفويته تلك التي كان يعول عليها إبداعا وترويجا؟»[1]،وقد انتبهت الدراسات المعاصرة إلى دور الشفوية في تأدية المعنى إلى المتلقي وقد برزت في ذلك دراسات منها ما أجراه (**ريفاتير**) [2].

فالنص يمكن أن يفقد «قيمته وجماله إذا كتب أو قرئ، وتلك من جملة الآفات التي مني بها الشعر العربي في التحول به من فن مروي مسموع إلى فن كتابي مقروء، لأن التفاعل مع النص لا يتم من جانب واحد،بل يتم في إطار تتواصل فيه اهتمامات المتلقي بمشاعر المتلقي، ولهذا يعبر عن فقدان التفاعل مع النص في هذه العملية»[3].

-يلتقي **ابن قتيبة** في مفهومه لقضية القديم والحديث مع **ياوس** حيث ثار ياوس على التعاسة المهيمنة على المتلقي وتقديس المناهج النسقية ودعا إلى تغيير النموذج وإبعاد المناهج القديمة وعدم الاستعانة بقوانين الماضي الجمالية وفي الوقت نفسه استنفر من النتائج السلبية الناجمة عن السمعة السيئة التي أصابت التاريخ الأدبي بسبب النظرة الخاطئة مما أدى إلى الانحطاط والتراجع الدراسي وغياب التاريخ الأدبي من المقرر الدراسي في الجامعة وقد رد سبب هذه الأزمة إلى تهميش الأفكار الكلاسيكية لعلم تاريخ الأدب[4].

([1]) عبد الملك مرتاض، مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية، مجلة التراث الشعبي، بغداد، ع٢، ١٩٩٢، ص٥، نقلا: محمد المبارك، المرجع السابق، ص ١١٦.

([2]) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ١١٦، ١١٧.

([3]) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص ١٤.

([4]) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق،ص ١٠٣.

وإلى ذلك ذهب **ابن قتيبة** الذي ثار أيضا على قضية تقديس القديم لدرجة التقليل من شأن الحديث ودعا إلى تصحيح مفاهيم القدم والحداثة، فقد لاحظ أن النقاد المعاصرين له يقدمون القديم ويتخيرونه حتى ولو فاقه المحدث وإلى مثل ذلك أيضا ذهب **ابن طباطبا والآمدي والجاحظ** والعديد من النقاد العرب القدماء إلى نبذ مثل هذه النظرة واختلقوا للمبدع آليات تمكنه من التفوق،فالعامل الزمني لا دخل له في الحكم على النص عند كلا التيارين النقديين المعاصر والقديم«فالحداثة قفزة نوعية لا يختص بها عصر دون غيره، فكل قديم كان حديثا في عصره، وليست الحداثة ضربا من التفاضل بين أبناء العصور، حتى تكون سببا في مناهضة القديم، أو دعوة تجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب»[1].

-يعتبر الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي،وهو أساس بناء المعنى وإعادة إنتاجه،وقد نبه نقاد النقد العربي القديم إلى أهمية الفهم في ذلك وخاصة **ابن طباطبا** الذي يعتبره الفهم الثاقب سر الإدراك الجمالي وهو المسهم الأول والفاعل في بناء المعنى وعليه يعتمد الحكم النقدي.

-إن مفهوم القصدية عند **انغاردن** هو المفهوم نفسه عند ابن طباطبا، فهذا الأخير يرى بأن الصور الحسية التي كان يراها الشاعر القديم وكان يعبر عنها وإن كانت غائبة عن الواقع بالنسبة للشاعر المحدث فهو يراها من خلال شعر الشاعر القديم، وهي الصور الحسية الذهنية الدالّة والموصلة إلى المعنى المقصود[2]، وقد مثل لتحديد مفهوم القصدية بظاهرة«تفتح زهرة الكاردينيا فيقول: إنني عندما أتأمل هذه الظاهرة [وهي ظاهرة طبيعية] ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء أو إرجاء الأفكار التي تفسر هذه الظاهرة تفسيرا ماديا وطبيعيا وأركز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعيي أي عملية(التفتح) وحدها»[3]،فجعل التركيز على الظاهرة التي علقت في الشعور على أنها بنية دالة، والدلالة التي توصل إليها هي المعنى الموضوعي الخالص لأنه استبعد كل المعطيات والقيم السابقة ومن ثم دعا إلى العودة إلى الأشياء نفسها(الموضوع الطبيعي)[4]،وإلى ذلك ذهب **هوسرل** فهو يدعو إلى إرجاء الصورة المادية الطبيعية وإبقاء الصورة الذهنية والدلالية الناتجة عن ذلك، لأن تلك الصورة الذهنية هي المعنى المقصود.

غير أن ابن طباطبا لا يتوقف عند مجرد الوعي التجريدي للظاهرة كما يذهب إلى ذلك هوسرل بل يتوافق مع انغاردن في ضرورة تحول الإدراك الحسي الذهني إلى واقع مادي ملموس من خلال خبرة المتلقي ومخزونه الثقافي والتي يضيفها إلى هذه الإدراكات الحسية لإنتاج المعنى الجديد وبنائه عن طريق آليات تداول

---

(1) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(2) نفسه، ص٨٠.

(3) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص٣٦.

(4) المرجع نفسه، ص٣٦.

المعاني،وهذه الإضافات والتفاصيل خارجة عن النص الأول، وبإعادة إنتاجه يكون أكثر فاعلية وحيوية لمتلقي آخر وإلى هذا أيضا ذهب **سارتر**

كما يرى **دلتاي** أنه بإمكان استعادة التجربة المعاشة في زمن غير زمن التجربة من خلال الخيال لأن لكل مبدع قالبه الذي يناسبه ويعبر عنه، وهذا ما اتضح عند ابن طباطبا حين دعا الشاعر المحدث إلى استعادة التجارب السابقة من خلال نصوص القدماء من المقدمات الطللية والصور الحسية والحياة العربية ويعبر عنها بعد ذلك بقالبه الخاص.

-الخبرة في مفهوم **انغاردن** هي الفعل الذي يحقق العمل ويؤسسه بوصفه موضوعا جماليا، إذ يجب استبعاد كل زوايا المتع الجمالية والخلوص إلى العمل الأدبي نفسه، كما يرى **ابن طباطبا** أن خبرة المتلقي وثقافته، لا يجب أن يتوقف المتلقي في توظيفها عند مجرد التفاعل والإحساس بالمتعة بل عليه أن يتعالى في استخدامها من خلال الفهم الثاقب ليتم الإدراك الجمالي الذي يحقق إنتاج المعنى وإعادة بنائه في حلة جديدة.

-تنبه **آيزر** إلى مفهوم القارئ الضمني وقد سبق تعريفه، إذ يعده القارئ المتضمن في النص الذي يتوقعه المؤلف، ويتوقع تحركاته وردود أفعاله ، وهو بدوره يحتل في النقد العربي دورا مهما واعتبارا خاصا في ذهن كل من المبدع والناقد «حيث نرى الكاتب يخاطب قارئا حيا يستمع إليه ويستقبل خطابه»[1]، وأمثلة ذلك كثيرة في المؤلفات النقدية العربية وقد مر ذكرها من مثل: أيدك الله وأسعدك الله...فهو«يخاطب إنسانا ماثلا أمامه فيتعامل معه وفق شروط وظروف ومتطلبات هذا التعامل»[2]، وقد اتضح ذلك تقريبا في كل مؤلفات النقد العربي القديم منهم **ابن طباطبا والآمدي** اللذين كانا في دأب مستمر للوصول إلى هذا القارئ الضمني من خلال إعداد ما يشترطه زمن القارئ وافتراض ما يؤثر فيه وما يجب على المبدع أن يلتزم به ليوافقه حتى يغيره وهذا مفهوم يقترب إلى حد كبير من مفهوم آيزر.

-إن وظيفة الأدب هي التغيير وليس التهدئة، وهذا التغيير مرتبط بالمقاومة، أي صراع الأدب مع المجتمع بعدم الركون إلى أهوائه ونوازعه[3] «إن الجوهري بالنسبة للفن هو مقاومته للمجتمع(...) وعلى الرغم من حقيقة أنه في إجمالي الإجراءات الاجتماعية فإن للفن وظيفة توفيقية مع الأنساق الموجودة، وهي

([1]) محمد عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٥، ص ١٤٨.

([2]) المرجع نفسه، ص ١٤٩.

([3]) محمد المبارك،المرجع السابق، ص ٧٨.

تحيط أيضا بعنصر الرضا الذي يجب التوافق معه وهو يحوي مبدئيا على المقاومة والتعارض مع الأنساق الموجودة»[1]

ولكن هذا الكلام يبدو متناقضا في وظيفة الأدب ولكنه في الحقيقة ليس تناقضا لأن «مقومة الأنساق الموجودة والتوافق معها في الوقت نفسه متعلق بطبيعة الأدب والفن وكذلك بالعامل الجمالي الذي يحيط بالعمل الأدبي ...فالدخول إلى المتلقي دخولا مؤثرا لا يتم إلا عبر التوافق مع بعض رغباته، لا من أجل الخضوع لهذه الرغبات بل من أجل مقاومتها وتحقيق الأحسن في إطار الوظيفة الأدبية »[2]، وهذا ما تنبه له نقاد العرب القدامى للوصول إلى وعي المتلقي، إذ يقول:«إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء،فسل السخائم،وحلل العقد،وسخى الشحيح،وشجع الجبان...» [3]،فإذا توفرت في النص هذه الشروط الجمالية والفكرية ومن ثم الوصول إلى وعي المتلقي وأحدث التأثير الذي يؤدي إلى التغيير من خلال سل السخائم وحل العقد وتسخية الشحيح[4].

-يشترط **ياوس** معيارين أساسيين للتعامل مع النص هما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي الذي يتم عن طريق الفهم ومعيار الخبرات الماضية وقد ذهب إلى مثل ذلك كل من **ابن طباطبا والآمدي** فكلاهما يشترط لتلقي العمل الأدبي الفهم الثاقب والقارئ المتذوق، له علم بأساليب شعر القدماء والمحدثين ممن سبقه خبيرا بأشعارهم وإخبارهم.

-إن ردود أفعال المتلقي التي صنفها **ياوس** تحت عنوان أفق التوقع من الخيبة والرضا والتغيير أشار إليها النقاد العرب غير مرة، لأن محور الإبداع في الأدب العربي هو المتلقي الذي إليه توجه الرسالة قصدا لذا كان النقاد العرب القدماء بالمرصاد لترقب ردود أفعال المتلقي النفسية والفيسيولوجية اتجاه النصوص الإبداعية فقد يكون رد فعله الرضا والقبول كما فعل ذلك الآمدي اتجاه نص البحتري، وقد يكون خيبة دون تغيير، كما خيِّب أفق الآمدي من نص أبي تمام، وقد يكون خيبة ثم تغيير وأوضح نص على ذلك، نص **ابن طباطبا** في قوله: «ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا فيتكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد

(1) روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص ٦٣.

(2) محمد المبارك،المرجع السابق، ص ٧٨.

(3) ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ٢٣.

(4) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ٧٩.

العناء في نشدانه أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة، وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة يصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا»[1] .

يعبر ابن طباطبا في هذا القول عن ردود فعل المتلقي الثلاثة: فالابتهاج والقبول والارتياح والألفة هي ردود معبرة عن حالة الرضا والتوافق، وتوافق افق المتلقي مع افق النص، أما قوله"يبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا"فهذا يعبر عن حالة الخيبة وعدم توافق أفق المتلقي مع أفق النص لبعد المسافة بين أفقيهما وأما أن "يؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا"فهذا يعبر عن حالة التغيير، وقبول الانتقال من حالة الخيبة إلى التوافق، وقد توضحت ردود أفعال المتلقي بشكل واضح مع الآمدي كما سبق أن بينا ذلك.

-أعلن الآمدي عن تحيزاته ومفاهيمه المسبقة حين وافق البحتري ومال إلى مذهب القدماء، وهذه التحيزات ما هي إلا خبرته وثقافته التي شكلت ذوقه ومفاهيمه«وهذه التحيزات الدفينة لدى الآمدي، قد تحدث عنها رواد نظرية التلقي، ورحبوا بها، على اعتبار أن لها دورها في عملية القراءة، خلافا للانطباعات الذاتية التي يدعون إلى إقضائها، لأنهم يشترطون في القارئ أن يكون حرا حتى لا تحجب عنه الرؤيا الكاملة في عملية التلقي»[2].

-يرى آيزر أن القارئ الحقيقي هو الذي يعرف من خلال ردود فعله المعبرة عن وعيه وفهمه، فالقارئ الذي تفترضه نظريات التلقي والقراءة هو« القارئ الفائق الذي يستطيع فك شفرات النص وملء فجواته التي وضعت فيه قصدا»[3]،وقد أخرج الآمدي وابن طباطبا وابن سلام ، القارئ المعجب من دائرة التلقي الواعي الذي به يتم تحقيق الإنصاف بين الأطراف واهتموا بالقارئ العالم المتذوق ذي الفهم الثاقب والبصيرة النافذة.

-القراءة عند رواد نظرية القراءة والتلقي ليست عملية بسيطة سطحية إنها القراءة التي يتم عن طريقها ملء الفجوات التي تعد العنصر الفاعل للتفاعل بين النص والقارئ_كما أشرنا سابقا_ ولا يقل ذلك شأنا في النقد العربي القديم ،فالناقد المتلقي الذي يقوم بتصحيح وتوجيه وتقويم النصوص الإبداعية من جميع مستوياتها العميقة لغوية أو دلالية أو بلاغية يعد ملئا للفجوات التي وقع فيها المبدع واستكملها القارئ

(1) ابن طباطبا، المصدر السابق،ص ٢٣.

(2) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق، ص ٢٥٢.

(3) محمد المبارك، المرجع السابق، ص ٥٥.

حتى أصبح العمل مشتركا بينهما،وقد تبين ذلك في المسار النقدي العربي طوال عهوده واتضح بشكل أكبر مع **ابن سلام والآمدي** خاصة.

-يرى **جادامير** أن الحكم الحقيقي هو الحكم الذي يرى أنه ليس الحكم المسبق ولا الحكم الحاضر ولا الحكم الآني هو الحكم النهائي على النص، بل الحكم الفعال هو الذي يجعل الأحكام المسبقة ذات فاعلية وعليها يعتمد في الحكم الحاضر وهي مفتاح لآفاق حكمية مستقبلية، وهذا هو مبدأ الحكم النقدي في النقد العربي القديم، فالنصوص الإبداعية منذ العصر الجاهلي وهي معرضة لأحكام تعددية متجددة مختلفة عبر العصور والأزمنة المتتالية ولا وجود لحكم نهائي والأمثلة على ذلك متعددة لا حصر لها.

-يرى أصحاب نظرية القراءة والتلقي أن النص هو مجموع الأدوات والوسائل التي يتم إدراكها عن طريق مجموعة من المبادئ وهذه الأدوات والوسائل هي الآليات المحدثة للتأثير وهي التي تطبع النص بخاصية فنية وتخرجه من عاديته وألفته، وهذه هي الآليات التي اعتمدها النقد العربي القديم ولكل لحظة آلياتها كما ذهب إلى ذلك تنيانوف الذي يرى بحركية الأداة والآلية لأنه بتغيرها يولد أدب جديد ولكن إن استمرت ثابتة فإن الناس سيعتادونها ومن ثم تفقد وظيفتها ومن هذه الآليات التغريب التي تتم عن طريق الإبطاء والإطالة والقطع[1]، ومن أهم الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة هي:«الإبطاء والإطالة والقطع، ذلك لأن هذه التقنية في إرجاء الأحداث أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباهنا، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا، وبذلك تسقط عنها الألفة»[2].

أما في النقد العربي القديم فهذه الآليات متعددة ومن أبرزها الإخفاء التي تتم عن طريق اللطف والتدليس والحل والعقد والتحوير والنقل والإيماء والتكرار الممدوح، وغيرها وهي كثيرة في النقد العربي وهذا دليل على اهتمامهم بإخراج العمل الأدبي من المألوف إلى الفني والجديد الملفت للمتلقين والقراء.

-إن الالتزام بعمود الشعر عند نقاد النقد العربي القديم لا يعني إلا تمهيد الطريق للنشاط الإبداعي ولا يحطم التجديد بل يجعل ذلك ممكنا باستمرار، إذ يعد عنصرا مهما في تلقي النصوص وفهمها ولا يشكل عائقا على التجديد في الإبداع، وهذا اتضح لنا من خلال ابن طباطبا والآمدي وغيرهم من النقاد الذين منحوا للشاعر المحدث طرق تداول المعاني ، والابتكار في هذا الجانب وهذا يدل على أن عمود الشعر لا يعني الجمود بل يدعو إلى السير من الثابت إلى المتحول والمتغير والمتجدد من خلال اقتراح ما يوافق المثالية في الجودة.

([1]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ٥٤.

([2]) رامان سلدان،النظرية الأدبية المعاصرة، المرجع السابق، ص ص ٣٠، ٣١.

فعمود الشعر يمكن التعبير عنه بهذه الثنائية، (المعيار/ المسافة الزمانية) فهو المخزون الذي تجسد خلال زمن، ثم تتابع السير على منواله مع التغير الطفيف أحيانا أحيانا والواسع أحيانا أخرى خلال الحقب المختلفة بما يناسب اللحظات عبر الآليات والتقنيات التي تعبر عن أن عمود الشعر هو المقياس الأمثل الذي يجعل التجديد مثاليا.

إن عمود الشعر يقدم عونا كبيرا للإبداع والتجديد ولا يحطمه لأن خلو التجديد من الاعتماد على الأحكام المسبقة والمعايير المتقدمة يسبب عجزا كبيرا في تأكيد جودته وقد ذهب إلى ذلك أصحاب نظرية التلقي حين اهتموا بداية بالأحكام المسبقة ثم خبرة المتلقي وأفقه السابق الذي لا يتحقق الأفق الحاضر والمستقبلي إلا به، فلا تفاعل مع النصوص إلى بإدراج الأفق السابق في عملية التلقي، فتاريخية المفسر ومفاهيمه المسبقة تعد عنصرا مهما في فهم النص وتفسيره ولا تشكل عائقا دون ذلك[1].

ثانيا: المختلف في المفاهيم والمصطلحات بين التلقي في النقد العربي القديم ونظرية القراءة والتلقي:

-يتجلى فرق واضح بين مفهوم التلقي في النظرية الغربية ومفهومه في تراثنا النقدي، فالنظرية الغربية تمكنت من جمع مفهوم التلقي في نظرية جامعة في حين بقي مفهوم التلقي في النقد العربي مبثوثا في ثناياه وهذا راجع إلى ارتباط الحركات الغربية بالنزاعات الفلسفية والنظريات العامة التي تنظم المفاهيم في نظريات جامعة، بينما كانت العرب بتكوينها النفسي والاجتماعي في عزوف عن المنازع الفلسفية فكان الشعر فنهم وديوانهم وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه[2].

-لا يعني خلو التراث النقدي من المرجعية الفلسفية وليس كل التراث، أن يكون رصيدنا النقدي خليا من عناية رواده بالتلقي«فعلى العكس من ذلك كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطا في جملة أحكامهم بقضايا النص، ولهذا جاء مبثوثا في تضاعيف الأحكام، متعدد المفاهيم بتعدد الملكات، أو باختلاف العوامل المؤثرة في تاريخ الأدب وتقدير النقاد. ومع تعدد المفاهيم واختلاف الرؤى في استقبال النص كلن البحث عن المتعة من أبرز منافذ التواصل مع المتلقي، ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم في استلهام عرائس الجمال في النص»[3].

-رغم اهتمام التراث النقدي بالمتلقي وجعله محورا وغاية في الإبداع إلا أن العناية كانت تشمل جميع عناصر التلقي(النص، المتلقي، الأديب)، فالكل متكامل بهدف الوصول إلى المعنى، وهذه ميزة حسنة في النقد العربي والتي افتقدها النقد المعاصر رغم أن **أرسطو** أيضا قد اهتم بهذه الثلاثية إلى أن أفكار

([1]) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص ٨٤.

([2]) محمد غنيمي هلال، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص ص٣٠، ٤٨.

([3]) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص ٧٨.

المعاصرين تبلورت دائما على إلغاء العناصر الأخرى وإبقاء عنصر واحد، فمن المناهج السياقية إلى النسقية إلى نظرية القراءة والتلقي التي أعلنت موت المؤلف.

-يؤسس آيزر عملية التلقي وبناء المعنى وإنتاجه في ثلاث مراحل، مرحلة بنية النص، ومرحلة معالجة النص في القراءة ومرحلة التفاعل بين النص والقارئ، وتختص المرحلة الأولى بما يجب أن يتوفر عليه بنية النص مما يجعل المتلقي في ارتباط معها والمرحلة الثانية تختص بمعالجة النص من خلال علاقات ذهنية بين النص والقارئ والمرحلة الثالثة وفيها يتم يتضاعف التفاعل بين النص والقارئ من خلال الانتقال إلى البنية البلاغية للنص والتي يقصد منها تنشيط عقل القارئ وتحفيز القارئ أكثر للتفاعل مع النص حتى يتم إلنتاج المعنى وإعادة بنائه.

وقد بني التلقي في النقد العربي القديم في معظمه على هذه المراحل ومراحل أخرى سابقة وأخرى لاحقة عن هذه المراحل الآيزرية.

فالنقد العربي لا يهمل مرحلة الإبداع ومحور المبدع وما يجب أن يصنعه من أجل المتلقي ثم مرحلة بنية النص وهي نفسها المرحلة التي تحدث عنها آيزر ثم مرحلة معالجة النص والصور العقلية وهي كما يصطلح عليها في النقد العربي مرحلة الإدراك الحسي والانفعال الجمالي، ثم مرحلة التفاعل بين النص والقارئ وهي التي من خلالها إنتاج المعنى وبناؤه وهي نفس المرحلة في النقد العربي القديم ويصطلح عليها بمرحلة الإدراك الجمالي التي تتطلب فهما ثاقبا ووعيا صائبا للولوج إلى خفايا النص وبلاغياته الخبيئة ومن ثم يكون النشاط الفعلي للمتلقي حتى يصل إلى المعنى وإنتاجه لكن النقد العربي القديم لا يتوقف عند هذا الحد بل يتعدى إلى مرحلة التأثير والحدث النفسي أو ما يسمى بالتطهير عند **أرسطو**،الذي يرى بأن الطبيعة تحقق لنا لذة ومتعة بمشاهدتها، فكذلك العالم الرمزي(المحاكاة) فيجب أن يحقق التأثير والاستجابة والذي اصطلح عنده بـ(التطهير) [1]،ويمكن تلخيص ذلك فيما يلي:

مراحل التلقي عند **آيزر**:

بنية النص ← معالجة النص والصور الذهنية ← التفاعل بين النص والقارئ (بنية الأدب البلاغية)← إنتاج المعنى وبناؤه.

مراحل التلقي في النقد العربي القديم:

المبدع ومؤهلاته← النص وشروطه← الإدراك الحسي والانفعال الجمالي← الإدراك الجمالي← إنتاج المعنى وبناؤه ←التأثير والحدث النفسي.

(1) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ، ص ٤٣.

يعني أن محاور التلقي في نظرية القراءة والتلقي هما النص والمتلقي ويتوقف بمجرد الانتهاء من إنتاج المعنى وإعادة بنائه، ولكن محاور التلقي في النقد العربي القديم هي المبدع والنص والمتلقي ويتعدى إلى ما هو خارج النص من الحدث النفسي والتغيير الفعلي.

-أسس الجاحظ معظم الدعائم التي يقوم عليها التلقي وخاصة تلقي الخطابة، وله الفضل الأكبر في توسيعه لقضية مهمة هي قضية مراعاة مقتضى الحال التي تعد ركيزة أساسية في النقد العربي القديم خاصة عند الجاحظ، فمن خلالها يمكن إبلاغ المقاصد الكلامية دون عناء ومن أقرب الطرق وبأبسط الوسائل الإبداعية فهي سر التلقي والإقناع عند الجاحظ خاصة وهذا ما لم تشر إليه نظرية التلقي على الإطلاق واكتفت بعزل المتلقي عن مراعاة حاله ومستواه وهذا ما جعل النصوص لا تخاطب إلا القارئ الفائق،وهذا الفرق يعود إلى غاية الإبداع العربي الذي يقصد بالرسالة إقناع المتلقي جميعه بمختلف مستوياته ولكن غاية نظرية التلقي أن يكون عدد المبدعين في قلتهم كعدد القراء بتغييب هذا العنصر الفاعل وتوجيه الخطاب لفئة واحدة .

كما أن النقد العربي ميز بين المتلقي الناقد المتذوق والمتلقي العالم والمتلقي المبدع والمتلقي المعجب، وكل صنف من هذه الأصناف مخصوص بمستوى من النصوص من خلال مراعاة مقتضى الحال والمقام وهذا ما يجعل الأدب مؤديا وظيفته التامة والوافية.

-يرى **ياوس** بأن مقياس جودة العمل الأدبي يقاس بمدى بعد المسافة بين أفق المتلقي وأفق النص فكلما بعدت دل على جودة العمل الأدبي وكلما قربت دل على رداءته لكن هناك من النقاد المعاصرين من انتقده في ذلك وهو **روبرت هولب**، وفي النقد العربي القديم من توافق مع روبرت هولب في رده على **ياوس** ك**ابن طباطبا** الذي يحبذ الغموض الذي يجده المتلقي في النص، ولكن الغموض الذي يزيد من قرب المسافة بين المتلقي والنص ويمكنه من الوصول إلى المعنى بشكل تام وواضح، فيكون الغموض بذلك طريقة تقرب المعنى إلى المتلقي ولا تبعده، وقد التزم أبو تمام بهذه الانحرافات والانحيازات البعيدة التي تزيد في بعد المسافة عن طريق المبالغة في البديع وتضمين ما يحتاج إلى التأمل والتفكر فانتقده **الآمدي** على ذلك وفضل ما كان قريب المأتى والدلالة، وجعل لهذا الأمر عنوانا كاملا "ما في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات"

توطئة:

تميزت حياة المتنبي [1] بالعديد من المؤثرات والعوامل التي كان لها دخل كبير في تكون مذهبه الشعري الذي قيل عنه أنه لا يقاس بميزان ولا يناقش بمعيار، فاختلفت آراء النقاد فيه ولم يتمكنوا من تحديد مذهبه أو أن يفهموا مقاصده الحقيقية من شعره فبين معجب بشعره ومحاولة تفسير معانيه وبيان مواطن الحسن والبلاغة البارعة فيه وبين ناقد له و لشعره [2].

قام المتنبي بتغيير الشعر عن سننه وأخذ بناصيته إلى حيث تنبع قريحته وليس إلى ما اتفقت عليه المعايير، وما ساعده على هذا المسار «تلك الثقافة العميقة الواسعة التي أدخلها المتنبي إلى شعره، فقد كان أبو الطيب شاعرا مثقفا عميق الثقافة، بكل ما عرفه عصره الزاخر من أنواع المعارف والعلوم، وقد أدخل ثمرات هذه المعارف كلها في شعره»[3]، فاحتوى شعره الكثير من عبارات المتصوفة المعقدة ومصطلحاتهم المغلقة في التعبير والأداء، كما ضمنه حكم العلماء والحكماء وأقوال المناطقة والفلاسفة فأخرج شعره في قالب جديد متطور في نواحي متعددة ويقال أن الفضل في كل ذلك يعود إلى أبي الفضل الكوفي وهو شخصية فلسفية الذي عرف المتنبي فلسفة أرسطو التي أشار إليها الحاتمي والجرجاني كما سيتضح لاحقا[4].

---

(1) أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي المعروف بالمتنبي الشاعر المشهور، وقيل: هو أحمد بن الحسين بن مرة بن عبد الجبار، والله أعلم ومولده في سنة ثلاث وثلثمائة بالكوفة في محلة تسمى كندة فنسب إليها، وليس هو من كندة التي هي قبيلة، بل هو جعفي القبيلة هو من أهل الكوفة، وقدم الشام في صباه وجال في أقطاره، واشتغل بفنون الأدب ومهر فيها، وكان من الكثيرين من نقل اللغة والمطلعين على غريبها وحوشيها، ولا يسأل عن شيء إلا واستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر. وإنما قيل له المتنبي لأنه ادعى النبوة في بادية السماوة، وتبعه خلق كثير من بني كلب وغيرهم فخرج إليه لؤلؤ أمير حمص نائب الإخشيدية فأسره وتفرق أصحابه وحبسه طويلاً ثم استتابه وأطلقه، وقيل غير ذلك، وهذا أصح، وقيل: إنه قال: أنا أول من تنبأ بالشعر.ثم التحق بالأمير سيف الدولة بن حمدان في سنة سبع وثلاثين وثلثمائة، ثم فارقه ودخل مصر سنة ست وأربعين وثلثمائة، ومدح كافوراً الإخشيدي وأنوجور ابن الإخشيد ،ثم رحل وقصد بلاد فارس، ومدح عضد الدولة بن بويه الديلمي، فأجزل جائزته، ولما رجع من عنده قاصداً إلى بغداد ثم إلى الكوفة في شعبان لثمان خلون منه عرض له فاتك بن أبي الجهل الأسدي في عدة من أصحابه، وكان مع المتنبي أيضاً جماعة من أصحابه، فقاتلوه م، فقتل المتنبي وابنه مُحسد وغلامه مفلح بالقرب من النعمانية وقيل أن أبا الطيب لما فر حين رأى الغلبة قال له غلامه: لا يتحدث الناس عنك بالفرار أبدا وأنت القائل:فالخيل والليل والبيداء تعرفني ... والحرب والضرب والقرطاس والقلم فكر راجعاً حتى قتل، وكان سبب قتله هذا البيت، وذلك يوم الأربعاء ليست بقين – وقيل: لثلاث بقين، وقيل: لليلتين بقيتا – من شهر رمضان سنة أربع وخمسين وثلثمائة، وقيل: إن قتله كان يوم الاثنين لثمان بقين من شهر رمضان، وقيل: لخمس بقين من شهر رمضان من السنة المذكورة.انظر: شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان،،وفيات أعيان وأنباء وأبناء الزمان،تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، ١٩٠٠،ج ١،ص١٢٠ – ١٢٣

(2) وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم(ظهورها وتطورها)، ص ١٦٤.

(3) المرجع نفسه، ص ١٦٤.

(4) ريجيس بلاشير، أبو الطيب المتنبي، ترجم: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٤٠٥/ ١٩٨٥،ص ص٤٨، ٤٩.

أما بالنسبة للغة فقد عبرت رغما عنها عما يريد المتنبي أن يدخله في شعره من أنواع المعارف التي لم تألفها،«فراح يتصرف فيها تصرف المالك المستبد، فاستكره كثيرا من الألفاظ، وتصيد شواردها، واستعمل الوحشي والغريب كثيرا»[1].

وما دام أن المتنبي قد نشأ بالكوفة فقد اعتمد على آراء مدرسة الكوفة في النحو والصرف،إذ درس على«السكري ونفطويه وابن دستويه، ولقي كذلك أبا بكر محمد بن دريد فقرأ عليه ولزمه»[2]، وقد عرفت مدرسة الكوفة بالاستشهاد من القراءات والشعر بالشواهد التي يعدها البصريون شاذة لا يقاس عليها وذلك ما زاد من حدة الخلاف حول شعره، حيث كان «يدخل ثمرات هذه المعرفة اللغوية إلى شعره، حتى يظهر سعة علمه، واقتداره على الغريب الشاذ، ويلفت الانتباه بألفاظه الغريبة المستقاة من المعاجم»[3].

إن ما ساهم بشكل كبير في تكون مذهب أبي الطيب الشعري، هو مطالعاته لشعر الطائيين أبي تمام والبحتري لكنه كان يتظاهر بعدم معرفته لهم كما تقول بعض الكتب، ولكنه غير أسلوبه عنهما[4]، وفي بعض الأحيان تخرج الاستعارة عنده عما اتفق عليه النقاد أنها تكون حسنة إذا كانت قريبة، أي القرب بين المشبه والمشبه به، وهذا مما عابه عليه النقاد[5]، وإذا اقترنت مثل هذه الاستعارات في أبيات مع أبيات أخرى حسنة أفسدت بهاءها ورونقها وهذا ما صدق فيه الصاحب بن عباد حين قال:«اقتران الفقرة الغراء بالفقرة العوراء»[6]، فلقد شهد عليه النقاد بتفاوت نظمه، وعدم استواء نسجه، وهذه هي الفرجة التي اتخذها النقاد منفذا عابوا به بعض شعره[7].

وكان من دأب المتنبي أن يرد المعنى كما ساقته إليه خواطره ولو كان قليل القيمة،ولكن المتنبي كان صاحب كفاءة إبداعية واختراعية في صياغة هذه المعاني فما إن تفرغ هذه المعاني في قالبه الخاص حتى تغدو ذات غرابة عجيبة وبهاء ملفت، فيكون بذلك جامعا بين معاني المحدثين وصياغة القدماء وطرائقهم في التعبير و«قد يكون فعل ذلك في باكورة حياته الشعرية متأثرا بالطائي ولكن ما لبث أن اختار لنفسه أسلوبه

---

(1) وليد قصاب، المرجع السابق، ص ١٦٦.

(2) عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، ١٤٠٧/ ١٩٨٦، ج١، ص ٢٤.

(3) وليد قصاب، المرجع السابق، ص ١٦٧.

(4) ريجيس بلاشير، المرجع السابق، ٥١.

(5) وليد قصاب، المرجع السابق، ص ١٦٨.

(6) الصاحب بن عباد، رسالة الصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، رقم المخطوطة:٣١٩٥٥٧، ، مخطوطات الأزهر الشريف، مصر، ص ١٧٤.

(7) وليد قصاب، المرجع السابق، ص ١٧٠.

الخاص، وطريقته المتميزة البعيدة عن مذهب البديع»[1]، فجاء «بالجزالة والقوة والبيان على خير ما كان يجيء به القدماء، ويغوص على معاني الحياة الإنسانية غوصا بعيدا، ويضمن شعره فلسفة حياة وثقافة»[2].

لقد تأرجح المتنبي بشعره بين القديم والحديث بين الطبع والصنعة، فتخطى بذلك المقاييس ولم يفهم الناس مذهبه فاختلط عليهم الحكم على شاعريته، فاشتعلت الخصومة حوله.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) المرجع السابق، ص ١٧٢.

(2) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٢٤٤.

المبحث الأول: تلقي نص المتنبي وظهور كتاب الوساطة.

يذكر النقاد أن أول فتيل للخصومة حول المتنبي وشعره منذ رحيله إلى حلب، وذاع صيته فقربه إليه سيف الدولة وأعجب بشعره، وقد رأى فيه أخلد سجل لمجده، فرفعه عن باقي الشعراء، وهذا ما أثار حفيظة بعضهم، فمن انتقاده شخصه إلى انتقاده شعره[1].

كان سيف الدولة يعقد في مجالسه ندوات أدبية تلقى فيها القصائد ويتناقش الأدباء حولها ويتناقدون في الشعراء، وكان سيف الدولة بدوره ناقدا بصيرا عالما بالشعر يشارك الشعراء والنقاد في محاوراتهم، ومن بين ما تناوله النقاد في هذه المجالس شعر المتنبي الذي أبدى فيه سيف الدولة رأيه مؤيدا ومعارضا أو قارئا قراءة أخرى، ومن أمثلة ذلك:ما أورده الواحدي في شرحه للبيتين:

وقفت وما في الموت شكٌّ لواقف ... كأنّك في جفن الرَّدى وهو نائم

تمرُّ بك الأبطالُ كلمى هزيمة ... ووجهك وضّاح وثغرك باسم[2]

«سمعت الشيخ أبا معمر المفضل بن إسماعيل يقول: سمعت القاضيَ أبا الحسين علي بن عبد العزيز يقول: لما أنشد المتنبي سيف الدولة قوله فيه: وقفت وما في الموت شك لواقف...البيت والذي بعده أنكره عليه سيف الدولة تطبيق عجزي البيتين على صدريهما وقال له: كان ينبغي أن تقول:

وقفت وما في الموت شكٌّ لواقف ... ووجهك وضّاح وثغرك باسم

تمرُّ بك الأبطالُ كلمى هزيمة ... كأنّك في جفن الرَّدى وهو نائم

قال: وأنت في هذا مثل امرئ القيس في قوله:

كأنّي لم أركب جوادا للذّة ... ولم أتبطّن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبإ الزّقّ الرّويّ ولم أقل ... لخيلي كرّي كرّة بعد إجفال[3]

قال ووجه الكلام في البيتين على ما قالهَ العلماء بالشعر أنَ يكونَ عجز البيت الأول مع الثاني وعجز الثاني مع الأول ليستقيم الكلام فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر، ويكون سباء الخمر مع تبطن الكاعب.

فقال أبو الطيب: أدام الله عز مولانا سيف الدولة أن صح أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا أعلم منه بالشعر فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا، ومولانا يعرف أن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة

---

(1) وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص ١٧٣.

(2) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، دط، ١٤٠٣/١٩٨٣، ص٣٨٧.

(3) امرؤ القيس عدي بن حجر، ديوان امرؤ القيس، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة،بيروت، ط٢، ١٤٢٥/ ٢٠٠٤، ص ١٣٨

الحائك لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتفصيله، لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية، وإنما قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وانا لما ذكرت الموت في اول البيت اتبعته بذكر الردى لتجانسه، ولما كان وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوسا وعينه من أن تكون باكية قلت:ووجهك وضاح وثغرك باسم، لأجمع بين الأضداد في المعنى، فأعجب سيف الدولة بقوله ووصله بخمسين دينارا من دنانير الصلاة، وفيها خمسمائة دينار»[1].

هذا موقف من مواقف مجالس سيف الدولة وهي كثيرة متعددة لا يسمح المقام بذكرها ولكن الذي نستخلصه أن حلب كانت أول وسط أدبي بدأت فيه الخصومات والانتقادات حول المتنبي، وانقسم الناس بمختلف طبقاتهم ومستوياتهم حول شعر المتنبي بين خصم له ولشعره كابن وكيع التنيسي ومحمد بن الحسن المظفر الحاتمي وأبي عباس النامي والصاحب بن عباد وفي مقابل هؤلاء أيضا ثلة من الأنصار ولكن كان تركيزهم على المحاورات الشفوية وكان أبرزهم على الإطلاق كمنتصر له هو ابن جني في شرحه المشهور[2]، وسيتضح موقف بعض هؤلاء في ما سيأتي.

أولا: تلقي الخصوم لشعر المتنبي.

١-ابن وكيع التنيسي(ت٣٩٣هـ):

إذا انتقلنا إلى بيئة الفسطاط، وبحثنا عن المتلقي الناقد لشعر المتنبي والمدون لنقده في مؤلف منهجي، لم نجد إلا قلة قليلة، أهمها كتاب ابن وكيع التنيسي[3] بعنوان"المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره".

تطرق ابن وكيع في هذا الكتاب إلى موضوع السرقة وقسمها إلى عشرين قسما، منها عشرة أقسام يسمح فيها السرق لأنها مما يدخل في براعة الشاعر عن طريق آليات تداول المعاني، أما الأقسام العشرة الباقية فهي من السرقات التي تعاب على الشاعر[4]، وقد مثل لكل ذلك بشعر المتنبي ووضع خطة لدراستها تتمثل في الآتي:

«١-أنه لا يقف عند الأبيات الفارغات والمعاني المكررات المرددات إلا قليلا لكي لا تظن به الغفلة عنها.

٢-لا يذكر المعاني التي أكثرت الشعراء استعمالها كتشبيه الوجه بالبدر والريق بالخمر.

---

(١) علي بن أحمد الواحدي، شرح ديوان المتنبي، دار الأصالة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص ص ٥٤٩، ٥٥٠.

(٢) حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص ٣٣.

(٣) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، مصر، دط، ١٩٩٦، ص١٧٨.

(٤) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،ص ٢٨١.

٣-يحكم عند كل سرقة إن كان المتنبي قصر في الأخذ أو ساوى فيها المأخوذ عنه أو استحق المعنى المسروق دون قائله الأول منبها على علة التقصير أو المساواة أو الزيادة»[١].

ويرى أن السرقات تلك التي يبرع الشعراء في تداول معانيها وألفاظها، بطرق مختلفة منها:

«استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل كقول طرفة:

أَرى قَبرَ نَحَّام بَخيلٍ بمَاله كَقَبرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَة مُفْسِـد[٢]

اختصره ابن الزبعَرِي فقَال:

والْعطيَّات خسَاس بيننا وسواءٌ قبرُ مثْـرٍ ومقِـلِ

فقد شغل صَدر البيت بمعنى وجاء ببيت طرفة في عَجز بيت أقصر منه بمعنى لائح ولفظ واضح»[٣]،ومنها أخذ اللفظ الرذل وتحويله إلى لفظ شريف رصين، أو قلب المعاني من غرض إلى غرض[٤]، والذي يبدو في هذا الكتاب وفي مناقشته لشعر المتنبي أنه قد تعصب عليه، فأسرف في إبراز السرقات الأدبية في مواضع لا سرقة فيها ومن أمثلة ذلك أنه أخذ عليه قوله: وقال المتنبي:

«ونرتبطُ السَّوابق مقربات وما ينجين من خبـب اللَّيـالي[٥]

قال ابن وكيع: وهو من قول عبد الله بن طاهر:

كَأَنَّنَا في حروب من حوادثه فنحن من بين مجروحٍ ومطْعُون»[٦].

معنى بيت المتنبي كما شرحه الواحدي: «المَقربات: الخيل المدناة من البيوت إما لفرط الحاجة إليها وإما للظن بها لا ترسل إلى الرعي. يقول: نرتبط الخيل ثم لا تنجينا من سعي الليالي فإنها تقتلنا وتدركنا»[٧]، وتدركنا»[٧]، أي نركب الخيول والجياد الكريمة لكنها مع هذا لا تنجينا ولا تدفع عنا طلب الزمان وخبب لياليه تعقبنا، بينما معنى بيت ابن طاهر «أننا ما نزال نحارب الدهر ويحاربنا حتى يتركنا بين جريح ومطعون»[٨]، فالاتفاق كائن بين ما تفعله الأيام والدهر من تنكيل ولكن «البون شاسع بين طرق الأداء،

---

(١) أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص ٢٦٦.

(٢) طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح:عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٢٤/٢٠٠٣، ص٣٤.

(٣) الحسن بن علي بن وكيع التنيسي ، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، قراءة وتقديم وتعليق: رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، دط، ١٩٨٢، ص ٩.

(٤) محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص ٢٨٢.

(٥) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ٢٦٥.

(٦) ابن وكيع، المصدر السابق، ص ٦٣٩.

(٧) علي بن أحمد الواحدي، المصدر السابق، ص ٣٩٠.

(٨) محمد مندور، المرجع السابق، ص ١٨٣.

المتنبي يرى الليالي مخبة نحونا وجياد الخيل واقفة لا نستطيع أن تنجو لنا منها، وابن طاهر يصور معركة بين البشر والأيام، فما أبعد صورة هذا عن صورة ذاك»[1].

هذا مثال فحسب ومعظم ما في الكتاب تعصب على أبي الطيب وخير شاهد على ذلك قول ابن رشيق :«وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه عن أبي الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم، وسماه كتاب المنصف مثل ما سمي اللديغ سليما وما أبعد الإنصاف منه»[2].

٢-الحاتمي(ت٣٩٣هـ):

غادر أبو الطيب مصر متوجها إلى بغداد، والذي لا شك فيه أنه لاقى في بغداد خصومة حادة حوله، لان أسباب الخصومة متعددة، فبين خصم سياسي كمعز الدولة ووزيره المهلبي لأنه خلد بشعره سيف الدولة، وخصم أدبي كرجال الأدب والعلم لاحتقاره لهم وعدم مبالاته بما يلهجون به من ذمهم له[3]، ولكن ولكن ما يهمنا هو الخصومة الأدبية والنقدية حول شعره، ومن بين النقاد الذين أبدوا تقييمهم لشعر المتنبي الحاتمي الذي رغم علمه ونبوغه الذي لا يستهان به أمام المتنبي إلا أنه كان منطلقا في بداية نقده منطلقا سياسيا ولكن يمكننا بيان الأوجه النقدية الأدبية الخاصة وغض الطرف على غير ذلك.

ألف الحاتمي رسالتين في نقده للمتنبي وشعره عنون الرسالة الأولى بـ"الرسالة الموضحة" وهو يصرح في هذه الرسالة أنه كتبها بدافع من أمر الوزير المهلبي وتحريضه عليه، ردا على ترفع المتنبي لأنه لم يمدحه[4].

بدأ الحاتمي رسالته هذه بمقدمة يقول فيها:«عندما جاء المتنبي مدينة السلام، كان إلتحف برداء الكبر والعظمة يخيل إليه أن العلم مقصور عليه. وأن الشعر لا يغترف عذبه غيره، ولا يرى أحدا إلا ويرى لنفسه مزية عليه، حتى ثقلت وطأته على أهل الأدب بمدينة السلام، وطأطأ كثير منهم رأسه، وخفض جناحه، واطمأن على التسليم جأشه، وتخيل أبو محمد المهلبي أن لا يتمكن أحد عن مساجلته، ولا يقوم لمبادلته والتعلق بشيء من مطاعنه. وساء معز الدولة أن يرد على حضرته رجل صدر عن حضرة عدوه، ولم يكن بمملكته أحد يماثله فيما هو فيه ولا يساويه في منزلته، يبدي لهم عواره ويهتك أستاره، ويمزق جلابيب مساويه»[5].

---

(1) المرجع السابق، ص ١٨٣.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص ٢٨٢.

(3) محمد مندور، المرجع السابق، ص ١٨٧.

(4) وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص ١٧٣.

(5) يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، محمد شتا، دار المعارف، القاهرة، ط٣، دت، ص١٢٨.

ورأى أبو علي من نفسه أنه الكفؤ والقادر على مقابلة هذا الشاعر والحط من شأنه، فسار إليه وهو بمنزل علي بن حمزة البصري في ربض حميد، في أحد أحياء بغداد ذاك المنزل الذي يجتمع فيه المتنبي مع تلاميذه يشرح شعره لهم[1].

والذي يلاحظ من هذا التقديم أن الحاتمي قد امتلأ غيظا من كبر المتنبي وتعاظمه عليه وعلى أمثاله فرأى أنه القادر على استرجاع كرامة الجميع أمام هذا الذي أهان قدرهم، فلا عجب أن يدعي عليه المآخذ بعد هذا[2].

ثم بدأ مناظرته مع المتنبي بعد هذا التقديم قائلا: «خبرني عن قولك:

إذا كان بعض الناس سيفا لدولة ... ففي الناس بوقات لها وطبول[3]

أهكذا تمدح الملوك؟(...) وعن قولك في هجاء ابن كيغلغ:

وإذا أشار محدثا فكأنه ... قرد يقهقه أو عجوز تلطم[4]

الكلام الرذل الذي ينفر عنه كل طبع ويمجه كل سمع وعن قولك:

وضاقت الأرض حتى كان هاربهم ... إذا رأى غير شيء ظنه رجلا[5]

أفتعلم مرئيا يتناوله النظر لا يقع عليه اسم شيء (...)وعن قولك:

أليس عجيبا أن وصفك معجز ... وأن ظنوني في معاليك تظلع[6]

فاستعرت الطلع لظنونك وهي استعارة قبيحة وتعجبت في غير متعجب لأن من أعجز وصفه لم يستذكر قصور الظنون وتحيرها في معاليه، وإنما نقلته وأفسدته عن قول أبي تمام:

ترقت مناه طود عز وارتقت ... به الريح فترا لانثنت وهي ظالع»[7]

ويرد محمد مندور على الحاتمي بقوله:«فالبيت الأول: فإن كان بعض الناس ...الخ. لا محل لتجريحه، على أن يفهم منه أن من عدا سيف الدولة من أمراء ليسوا إلا بوقات وطبول وهذا مدح فيه ما يفخر الملوك، إذ المقابلة بين السيف من جهة والبوقات الناتجة والطبول الخاوية من جهة أخرى فيها ما يسمو (بالسيف) ويظهر تفاهة ما دونه(...)

---

(1) محمد مندور، المرجع السابق، ص ١٩١.

(2) المحمدي عبد العزيز الحناوي،دراسة حول السرقات الأدبية ومآخذ المتنبي في القرن الرابع،دار الطباعة المحمدية،القاهرة،ط١٩٨٤،١، ص٣١.

(3) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ٣٥٩.

(4) المصدر نفسه، ص٥٧١.

(5) نفسه، ص ١٨.

(6) نفسه، ص ٣٢.

(7) يوسف البديعي، المصدر السابق، ص١٣٠ وما بعدها.

والبيتان: وإذا أشار محدثا، ثم...وضاقت الأرض حتى ...من أجمل ما كتب المتنبي فيما نرى. فأولهما هجاء موفق يثير الضحك ويصور المهجو في صورة دالة (...) والبيت الثاني بيت قوي صادق معبر، وهل بلغ في تصوير الرعب الذي أخذ بقلب الهارب من أن يرى (غير شيء رجلا وغير شيء هي فيما يظهر اللفظة التي نفرت الحاتمي)،هذا غريب من رجل يعرف أرسطو معرفة حملته على أن يستخرج من أقوال الحكيم كل ما ظن أن الشاعر قد أخذه عنه ولكنها الرغبة في المغالطة والتجريح هي التي دفعته إلى أن يستنكر تسمية الشبح بغير شيء. ولو صح نقد الحاتمي لوجب أن يحذف اللفظ "الشبح" من اللغة فهو شيء يرى وهو غير شيء.

وأما نقده للبيت: أليس عجيبا أن وصفك...فنقد صحيح مقبول(...)»[1].

إن كلام الحاتمي في هذه الرسالة يعكس حماسا منحرفا في نقد شعر المتنبي، وعدم الالتزام بأسلوب النقد الموضوعي، وما دفعه إلا التشفي والتعصب على المتنبي ودليل ذلك، أنه حين قال له المتنبي«أما يلهيك إحساني في هذا عن إساءتي في تلك؟»[2].

قال له الحاتمي:«ما أعرف لك إحسانا في جميع ما ذكرته، إنما أنت سارق متبع وآخذ مقصر»[3].

مقصر»[3].

خلاصة ما ذهب إليه الحاتمي في هذه الرسالة أنه بين سرقات المتنبي وإغارته على القدماء ولهذا لا يرى له الحاتمي فضلا وتميزا وهذا الحكم تبطله جملة واحدة من كلام المتنبي وهي «الشعر جادة، إلا أن يكون وقع حافر على حافر»[4]، إلا إن إحسان عباس يرى بأن هذه الرسالة كانت «الأساس الأول الذي وضع أبيات المتنبي المعيبة أمام أنظار النقاد الآخرين، وكان كثير مما استخرجوه من الأبيات المستهجنة لدى المتنبي هو ما استخرجه الحاتمي (...) وستكون حجج المؤيدين له منتزعة من الحجج التي وضعها الحاتمي على لسانه، كما أن شواهد خصومه هي الشواهد التي استخرجها الحاتمي من شعره»[5].

أما الرسالة الثانية وهي "الرسالة الحاتمية"، وفيها يتضح هدوء الخصومة ويبدو الاعتراف بشاعرية المتنبي من طرف الحاتمي، وتركز هذه الرسالة على بيان معرفة المتنبي الفلسفية وخاصة الأرسطية، يقول الحاتمي:«وجدنا أبا الطيب أحمد بن الحسن المتنبي قد أتى في شعره بأغراض فلسفية ومعان منطقية وإن يكن

([1])محمد مندور، المرجع السابق، ص ١٩٢-١٠٥.

([2])يوسف البديعي، المصدر السابق، ص١٣٤.

([3])المصدر نفسه، ص١٣٤.

([4])تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي،الخزانة الأدب،تحقيق:عصام شعيتو،دار ومكتبة الهلال،بيروت، ط١٩٨٧،١،ج٢،ص٢٠٩. ط١٩٨٧،١،ج٢،ص٢٠٩.

([5])إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٢٦٢.

ذلك منه، على سبيل الاتفاق فقد زاد على الفلاسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ العربية، وهو على الحالتين على غاية من الفضل وسبيل نهاية من النبل، قد أوردت من ذلك ما يستدل به على فضله في نفسه، وفضل علمه وأدبه، وإغراقه في طلب الحكمة مما أتى في شعره مواقفا لقول أرسطا طاليس في حكمته»[1].

وقد ذكر الحاتمي مائة بيت وافقت كلام أرسطو ومن أمثلتها:

قول أرسطو:«"وإذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك الجسم دون بلوغها" قال أبو الطيب:

وَإِذَا كَانَت النُّفُوس كِبَـــــارًا تَعِبَتْ فِي مُرَادِهَا الْأَجْسَامُ[2]»[3]

وقَول أرسَطو:« "من اَستمرت عليه الحوادَث لَم يأ لمَ لحلولها" قال المتنبي:

إِذَا اعْتَادَ الْفَتَى خَوْضَ الْمَنَايَا فَأَهْوَنُ مَا يَمُرُّ بِهِ الْوُحُـــولُ[4] »[5].

إنَ «هذه الرسالة مهما يكن قصد مؤلفها قد خدمَت مجد المتنبي، إذ لفتت النظر إلى ما في شعره من آراء فلسفية، وهذا ما رأته الأجيال المتعاقبة ميزة خاصة للمتنبي. ومن المعلوم أن العقلية السامية بوجه عام تميل إلى الحكم المركزة، وهذا ما يفسر جانبا من تأثير المتنبي في الأدب العربي وأدباء العرب منذ حياته حتى اليوم»[6].

٣-الصاحب بن عباد(ت٣٧٥هـ):

أقر المتنبي في بغداد معظم شعره وشرحه لتلامذته وأقر مع ذلك أنه الشاعر الذي لا يحتذى وهذا ما ضيق عليه الخناق في بغداد فانتقل إلى الري، فاصطدم بالصاحب بن عباد الذي طلب منه أن يزوره ويمدحه، لكن المتنبي ترفع عن ذلك ولم يلق له بالا فثأر الصاحب لكرامته فنظم رسالته في الكشف عن مساوئ المتنبي[7].

يمكن استخلاص قراءة الصاحب لشعر المتنبي في النقاط الآتية:

-يبدأ الصاحب رسالته، بتوضيح ما على الناقد اجتنابه من الهوى والميل عن الحق، وما عليه الالتزام به من الإنصاف، وذلك ببيان الحقائق، واتباع سبيل الصدق، يقول:«أطال لك مدتك وأدام في

([1]) أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، الرسالة الحاتمية،تحقيق: فؤاد أفرام البستاني، المكتبة الشرقية، بيروت، دط، دت، ص ص ٢٧٥، ٢٧٦.

([2])أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص٢٦١.

([3])الحاتمي، المصدر السابق، ص٢٧٦.

([4]) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ٢٦٤.

([5]) الحاتمي، المصدر السابق، ص٢٧٧.

([6]) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢١٣.

([7]) وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص ١٧٤.

العلوم رغبتك، فالهوى مركب يهوى بصاحبه وظهر يعثر براكبه، وليس من الحزم أن يزري العالم على نفسه بالعصبية، ويضع من علمه بالحمية فالناس مع اختلافهم وتباين أصنافهم متفقون على أن تغليب الأهواء يطمس أعين الآراء، وإن الميل عن الحق يبهم سبيل الصدق»[1]، وهذه دعوة حسنة وصائبة إلى نزاهة النقد

-يختلف الصاحب عن غيره من النقاد من قبل في عدم اعتداده بالسرقة الأدبية«فأما السرقة فما يعاب بها لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها»[2]، فهو لا يرى في السرقة عيبا لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها.

-وظف المتنبي في شعره الكثير من الألفاظ البعيدة الشاذة منها قوله:

« أُحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ فِي أُحَادِ لُيَيْلَتَنَا الْمَنُوطَةُ بِالتَّنَادِي[3]

وهذا كلام الكحل ورطانة الزط .... »[4].

-«بيت قد حشا تضاعيفه بالضعف وهو:

وَلَا الضِّعْفَ حَتَّى يتبعَ الضِّعْفَ ضِعْفُهُ وَلَا ضِعْفَ ضِعْفِ الضِّعْفِ بَلْ مِثْلُهُ أَلَفُ[5]»[6].

أَلَفُ[5]»[6].

-التعقيد والتكلف في الافتتاحيات والزحافات الغريبة في بعض الأبيات، واستخدامه للقوافي الصعبة «وفي هذه القصيدة سقطة عظيمة لا يفطن لها إلا من جمع فني علم وزن الشعر بين العروض والذوق وهو:

تَفَكُّرُهُ عِلْمٌ وَمَنْطِقُهُ حُكْمٌ وَبَاطِنُهُ دِينٌ وَظَاهِرُهُ ظَرْفُ[7]

وذاك سَبيل عروضَ الطويل أن تقع مفاعلن وليس يَجوز أن تَأتي مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرعا»[8]،وقوله:«ومن استرساله إلى الاستعارة التي لا يرضاها عاقل ولا يلتفت إليها فاضل

فِي الْخَدِّ أَنْ عَزَمَ الْخَلِيطُ رَحِيلَا مَطَرٌ تَزِيدُ بِهِ الْخُدُودُ مُحُولَا[9]

---

(1) الصاحب بن عباد، المصدر السابق،ص١

(2) المصدر نفسه، ص ٧

(3) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ٨٥.

(4)الصاحب بن عباد،المصدر السابق، ص ١٤.

(5) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص١٠٨.

(6) الصاحب بن عباد،المصدر السابق ، ص ١٦.

(7) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص١٠٧.

(8) الصاحب بن عباد،المصدر السابق ، ص ١٥.

(9) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص١٤٤.

فالمحول في الخدود من البديع المردود ، ثم لهذا الابتداء في القصيدة من العيوب ما يضيق الصدور ومن مدحه يبعد الغور»[1].

إن ما نلاحظه على الأبيات المعيبة في هذه الرسالة أنها قليلة مقارنة بشعر المتنبي الذي يتسم عموما بالجزالة والجودة التي يمكن أن تكون تغطي كل هذه العيوب، وجميع هذه الأبيات المعيبة لا تزيد عن قصيدة واحدة من قصائد ديوان المتنبي فنسبتها ضئيلة جدا بالنسبة للجيد من شعره[2].

يمكن القول أن النقد عند الصاحب هو نقد الشعراء والأدباء، نقد ذوقي، لتغلب السخرية وقلة التعليل، ولكن مع ذلك فهو لا يعيب على المتنبي مذهبا بعينه أو خاصية من خصائصه لأنه«يأتي بالفقرة الغراء مشفوعة بالكلمة العوراء»[3].

وخلاصة القول ما ذهب إليه محمد مندور في قوله:«فهو نقد جزئي تسيطر عليه أي فكرة عامة من رد لفظ إلى تسفيه عبارة إلى التماس خطأ في وزن أو نقد لاستعارة ولئن كان التحامل واضحا في أقواله، فالكثير من ملاحظاته صحيح، وإنما يقدح في المؤلف أنه لم يشر إلى أي حسنة للمتنبي ولا أورد له أي بيت من أبياته الجميلة الكثيرة العدد»[4]

ثانيا: تلقي الأنصار لشعر المتنبي.

منذ بدء الخصومة حول المتنبي وشعره في حلب تشكلت «حلقة من المعجبين به، ووجد الشاعر في تكوينها رضى لكبريائه، ولربما اطمأن إليها ليتخذ منها درعا ضد خصومه، فالشاعر علي بن دينار والزاهي والفقيه ابن نباتة قد درسوا-كما تشهد المصادر- شعره تحت إشرافه، كما يلوح أن الخوارزمي كاتب الرسائل قد تأثر أيضا، وإليه يرجع ما في قصائد الشاعر ابن نباتة السعدي من تشاؤم وبعض خصائص في الأسلوب (...)بل انظم إليهم رجال ناضجون، كالببغاء، مشوا في أعقاب معنى سيف الدولة»[5].

هذا في حلب وحين اتجه إلى العراق وبالذات في البصرة استقبله بعض رجال الطبقة الوسطى المثقفين الذي جعل داره له مكانا لعقد حلقاته وكان من جملة الحاضرين فيها«رب الدار علي البصري الذي لم يكن حد لإعجابه بالشاعر وحماسته له، ثم ابن جني النحوي(...) وكان يخف إلى هناك أيضا نفر من الشبان(...) وأخيرا خادمه أبو بكر الشعراني، هؤلاء هم المستمعون المنتظمون ولكن كثيرا ما كان يحدث أن

---

(1) الصاحب بن عباد،المصدر السابق ، ص ١٣.

(2) المحمدي عبد العزيز الحناوي، المرجع السابق، ص ١٠٨.

(3) الصاحب بن عباد، المصدر السابق، ص ٢.

(4) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٢٥.

(5) ريجيس بلاشير، المرجع السابق، ص٢٠٣، ٢٠٤.

ينظم إليهم أدباء عارضون ممن تجذبهم شهرة المتنبي»[1]، وقد تم في هذه الحلقات شرح لشعر المتنبي حيث كان يلقي أحدهم الأبيات ثم تصحح القراءة إن كان هناك خطأ ثم يقدم الشاعر التفسير اللازم، مبينا الأسباب التي قيلت فيها القصائد. وكانت هذه الندوة هي سبب انتشار الدراسات حول المتنبي في العالم الإسلامي كله، وذيوع صيت المتنبي في أقطاره جميعها[2].

لكن ما يلاحظ على هؤلاء الأنصار أن «التعرف إلى أشخاصهم ولا نجد لهم آثارا مكتوبة في الدفاع عن صاحبهم، أثناء القرن الرابع، ثم نجد المؤلفات تتلاحق في العراق وفارس ومصر للرد على أولئك الأنصار الذين اكتفوا بالوقف الشفوي، وليس في الحالين تكافؤ»[3]، ولا نجد من المؤلفات إلا النادر، ومن أبرزها "شرح ابن جني".

احتوى شعر المتنبي على صعوبتين أساسيتين في فهم شعره هما:«تعسف في بعض ألفاظه خرج بها عن القصد في صناعة الإعراب، إذ جاء بالشاذ وحمل على النادر، والثانية عمق في معانيه يتطلب إعمال الفكر وطول البحث وتكرار التأمل لأنه شاعر يخترع المعاني ويتغلغل فيها ويستوفيها»[4]،ولأن المتنبي لا يمكنه أن يخطئ فيما هو بديهي، ومشهور وهو العالم العارف بصناعة الشعر، ولأن ابن جني كان خير من يفهم خفايا النحو واللغة مع ملازمته للمتنبي كان قد عمل ما يعجز عليه، فصنع شرح الديوان الذي ذلل فيه هاتين الصعوبتين[5].

لم يكن ابن جني شارحا لديوان المتنبي فحسب بل كان في الوقت نفسه مدافعا مناصرا للمتنبي وقد اتضح هذا الدفاع في أمرين اثنين:

-رد تهمة السرقة عن المتنبي، فألف كتابا في الرد على الشاعر المصري ابن وكيع، وقد حرص كل الحرص «على أن يظهر أصالة المتنبي، ويستعرض كل الممكنات مخرجا منها السرقة التي بالغ النقاد في استخدامها لتجريح الشعراء (...) لأن البيت مهما قيل عن استقلاله في القصيدة العربية لا يمكن ولا يجب أن يفهم إلا في سياقه على ضوء ملابساته»[6].

---

(1) المرجع نفسه، ص٣٢٦.

(2) المرجع السابق، ص ٣٢٧.

(3) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٢٦٩.

(4) المرجع نفسه، ص ٢٧١.

(5) نفسه، ص ٢٧١

(6) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٤١.

-صحح نظرة الناس السيئة وفهمه المنحرف لأخلاق المتنبي «فدافع على المتنبي ضد تهمة الكفر، وحاول أن يخرج الكثير من مدحه لكافور مخرج الهجاء حتى ينجو بالشاعر مما هوجم من أجله»[1].

ومع ذلك فقد استطاع ابن جني أن يحقق كثيرا من الأهداف النقدية، فكشف عن المعاني الغامضة، ووضح مقصد المتنبي في كثير مما عيب عليه من الشواذ النحوية واللغوية وكشف شرحه بالكثير من الشواهد حتى يبين شبه المتنبي في طريقته بالأقدمين، كما أدخل شرح المحدثين في دائرة جواز الأخذ بشعرهم كشاهد في المعاني، مثلما يستشهد بشعر الأقدمين في النحو، كما بين الأسباب التي قيلت فيها الكثير من القصائد من خلال محاوراته للمتنبي[2].

هذا ملخص التيارات المتخاصمة حول المتنبي وشعره، فاختلف النقد باختلاف التلقي من مرجعيات كثيرة، وباختلاف مستوياتهم، ولم يتلق شعر منذ تاريخ النقد العربي بهذه الحركية الواسعة إلا مع المتنبي الذي قال عنه ابن رشيق «جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس»[3]، فساهم في تطوير الطريقة المتبعة في التلقي والنقد، واتضح ذلك خاصة مع القاضي الجرجاني.

ثالثا: عوامل ظهور كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه.

يتجلى العامل الأول في هذه المؤلفات التي أشرنا إليها سابقا والتي مثلنا بها لتلقي نص المتنبي من جهة الخصوم والأنصار، أن هذه المؤلفات مما ألف قبل كتاب الوساطة، والتي أمكن للناقد القاضي الجرجاني أن يطلع عليها ، لكن في الحقيقة لم تنته الخصومة حول المتنبي عند هذا الحد، بل ألفت كتب عدة ردا على الأنصار والخصوم المتلقون الأوائل، ودليل ذلك ما أثاره شرح ابن جني من ردود ونقد، منها كتاب"التجني على ابن جني" لابن فروجة"التنبيه على خطأ ابن جني "، وأبو القاسم الأصفهاني في "الموضح في مشكلات شعر المتنبي" ، وكذلك ما أثاره ابن وكيع بكتابه "المنصف" الذي دفع ابن جني للرد عليه[4]، وهذا كان عاملا مهما لدفع الجرجاني لتأليف مصنفه.

لقد اتسعت دائرة الحركة حول المتنبي إلى أقصى وأبعد البقع الإسلامية فألف أبو الحسن أحمد بن محمد الإفريقي كتابه"الانتصار المنبي على فضل المتنبي" و"بقية الانتصار"، وكتاب آخر سماه"التنبيه على رذائل المتنبي"، فحاول التوسط بين الانتصار والاختصام، وكتب حمزة بن محمد الأصفهاني رسالة في

(1) المرجع نفسه، ص ٢٤٤.

(2) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٢٧٢.

(3) ابن رشيق، المصدر السابق، ج١،ص٨٩.

(4) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣٠٥.

"كشف عيون المتنبي"[1]وغيرها من المؤلفات التي كانت كعامل مهم هيأ الظروف لظهور كتاب الوساطة بين الخصوم الذين ينفون عنه كل فضيلة ولا يبينون إلا كل نقيصة، والمناصرين له الذين يغالون في مدحه ورفع رتبته ولا يظهرون إلا كل حسنة، وهذا الانحراف في التلقي و النقد من الطرفين دفع أصحاب العدل والإنصاف الحقيقيين إلى الإحساس بضرورة الفصل في القضية وبيان أوجه الإفراط والتفريط في تلقي شعر المتنبي ونقده، هذه الطائفة أطلق عليها لقب "أهل الاعتذار"[2]، وهم الطائفة التي تعمل على تحديد المسار الذي يمكن للشاعر الجولان فيه دون إفراط أو تفريط، وهذا الأمر سهل تحمله على من يملك الشخصية العادلة الخبيرة بالنقد للوصول إلى تهدئة الطرفين من خلال التوسط بينهما فلا الشاعر لم يخطئ ولا الشاعر لم يحسن وكلا العملين متوفر لدى كل عمل بشري[3]، وكان القاضي الجرجاني خير من استطاع أن يحمل هذا التكليف لشخصيته العادلة الضالعة في القضاء والنقد فحاز التشريف بمؤلفه الوساطة بين المتنبي وخصومه.

(1) المرجع نفسه، ص ٣٠٥.

(2) نفسه، ص ٣٠٧.

(3) المرجع السابق، ص ٣٠٨.

المبحث الثاني: كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني وقيمته النقدية.

أولا: القاضي الجرجاني [1] الناقد.

١-إطاره الثقافي:

يتضح من خلال النبذة التاريخية للقاضي الجرجاني أنه ذو علم بصناعة الشعر وقد كان واحدا من الشعراء المتميزين، فقد ذكر ابن خلكان أن «له ديوان شعر» [2]، وهذا ما أكسبه تمييزا حاذقا لشعر غيره، ولأن امتهان هذه الصناعة لا تمنح إلا بعد الإتيان بآلياتها، فإن الجرجاني قد ألم بعطاءات الشعر، ويتضح ذلك من خلال كتابه الوساطة الذي أعرب فيه عن كم هائل من الثقافة الشعرية التي حوتها ذاكرته، وخاصة حين عرض قضية السرقات الأدبية التي أورد فيها الكثير من شعر السابقين والمحدثين[3].

---

(1) القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني الفقيه الشافعي؛ كان فقيهاً أديباً شاعراً، ذكره الشيخ أبو إسحاق الشيرازي في كتاب " طبقات الفقهاء " انظر: ا بن خلكان،المصدر السابق ،ج٣، ص ٢٧٨، قاضي الري في أيام الصاحب بن عباد وكان أديباً أريباً كاملاً. مات بالري يوم الثلاثاء لست بقين من ذي الحجة، سنة اثنتين وتسعين وثلاثمائة وهو قاضي القضاة بالري حينئذ قال الثعالبي: القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز حسنة جرجان وفرد الزمان، ونادرة الفلك، وإنسان حدقة العلم، ودرة تاج الأدب، وفارس عسكر الشعر، يجمع خط ابن مقلة إلى نثر الجاحظ ونظم البحتري: وينظم عقد الإتقان والإحسان في كل ما يتعاطاه، – وأنشد بيت الصاحب المقدم ذكره – وقد كان في صباه خلف الخضر في قطع عرض الأرض وتدويخ بلاد العراق والشام وغيرهما، واقتبس من أنواع العلوم والآداب ما صار به في العلماء علماً، وفي الكمال عالماً ، ثم عرج على حضرة الصاحب فألقى بها عصا المسافر، فاشتد اختصاصه به وحل منه محلاً بعيداً في رفعته، قريباً في أسرته، وسير فيه قصائد أخلصت على قصد، وفرائد، أتت من فرد، وما منها إلا صوب العقل وذوب الفضل، وتقلد قضاء جرجان من يده، ثم تصرفت به أحوال في حياة الصاحَب وبعد وفاته من الوَلاية والعطلة، وترقى محله إلى قضاء القضاة بالري، فلم يعزله إلا موته رحمه الله تعالى. انظر:أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر،تحقيق:مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية،بيروت،ط١، ١٤٠٣/١٩٨٣، ج٤، ص٣.

(2) ابن خلكان، المصدر السابق، ج٣، ص ٢٧٨.

(3) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المسئولية النقدية في كتاب"الوساطة بين المتنبي وخصومه "للقاضي الجرجاني عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١، ص٣٢.

إن هذا الاستحضار لهذا الكم المكثف والمتنوع من الشواهد لا يدل على سعة حفظ الجرجاني فحسب بل يدل قبل كل شيء على «وعيه بالقضايا النقدية والبلاغية واللغوية وإلمامه بما دار حولها من آراء ومناقشات»[1]، على سبيل المثال الفصل الأخير "ما عاب العلماء على أبي الطيب" من كتاب الوساطة[2]، وهذا يشير إلى تمكنه من التراث اللغوي خاصة بمختلف قضاياه النحوية والدلالية.

كما نلاحظ من خلال كتاب الوساطة أن هناك نقدا واعيا وإحاطة بفنون البلاغة والنقاد البلاغيين السابقين والمعاصرين له وأدى به هذا النبوغ إلى «التمهيد للروح البلاغية روح القواعد والتعليم التي ستتضح في الصناعتين، بل إن الجرجاني أقرب النقاد إلى الروح العربية وعلم اللغة العربية»[3].

لم يتوقف الإطار الثقافي للجرجاني عند حدود الثقافة النقدية والبلاغية، بل تعدى ذلك إلى الثقافة العامة فـ«مما يدل على سعة أفقه الثقافي وعيه بأثر الحضارة على ثقافة المجتمع ولغته بوجه خاص، كما في إشارته إلى طرائق مجتمع الحواضر العربية في اختيار الألفاظ وعمدهم إلى اختيار أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا وإلى ما للعرب فيه لغات واقتصارهم منها على أساسها»[4].

وتدلنا نبذته التاريخية على أنه اشتهر بالفقه وتفسير القرآن الكريم، واشتغل بالتاريخ وله فيها آثار، وهو شاعر وكاتب وناقد فذ[5].

كما عرف بالحذق بالدراسة النفسية للأشخاص وهذا ما أهله للقضاء بين الناس ومنهم الشعراء ومن أهم ما ساعده على ذلك «الذكاء ومقدرته على التحصيل، والصراحة في قول الحق، وحبه للصدق فلا يصدر حكما مبنيا على هوى، وميله إلى العدالة والصبر الذي دفعه إلى عزة النفس والأنفة من إذلالها، وانقباضه عن الناس وإيثاره العزلة عنهم وحبه للجمال الذي جعله يتغنى بمظاهر الحسن في شعره»[6].

والقاضي الجرجاني عرف من خلال كتبه أنه رجل ذو شخصية عادلة متواضعة، فقد اشتغل بالقضاء طوال حياته، وهذا ما جعله يستوعب لغة الفقه التشريعي، فطبع عليها عقله وروحه ونزعته[7].

٢- النقد وروح القضاء:

---

(1) المرجع نفسه، ص ٣٢.

(2) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه،ص ٤٤١

(3) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٧١.

(4) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص٣٧.

(5) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب،مكة للطباعة، دط ، دم، ١٩٩٨، ص ١٦٥.

(6) المرجع نفسه، ص ١٦٦.

(7) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٥٣.

انبثقت العدل والإنصاف في النقد عند القاضي الجرجاني من روحه القضائية التي بدت واضحة في كتابه الوساطة، من مختلف زواياه منهجا وأسلوبا وحكما[1].

لكن ما المقصود بروح القضاء؟ يعرفها محمد مندور بقوله:«هي العدل والتواضع والتثبت، روح قريبة النسب إلى الروح العلمية، بل نحن لا نرى بين الروحين فرقا، فهما من معدن واحد كما أن مظاهرهما واحدة»[2].

اعتمد الجرجاني مبدأ مهما بنى عليه أحكامه المنصفة وهو أنه مهما بلغ الإنسان من البراعة والنبوغ فإنه مطبوع بالطبع البشري إنه النقص الذي لا يمكنه أن يفارقه[3]. فليس من الإنصاف أن «يطالب البشر بما ليس في طبع البشر، ولا يلتمس عند الآدمي إلا ما كان في طبيعة ولد آدم، وإذا كانت الخلقة مبنية على السهو وممزوجة بالنسيان، فاستسقاط من عز حاله حيف، والتحامل على من وجه إليه ظلم»[4].

إن هذا التصور الذي يعتقده الجرجاني في الملكة الإنسانية يعكس حدة التبصر والوعي النقدي الذي يتسم به الناقد المسؤول فيرى بضرورة التعامل مع الأشياء حسب طبيعتها، وفطرة تكوينها، دون أن نعيب على الإنسان فيما لا يملكه ودون المبالغة في نفي النقص[5].

وتتضح لغة القضاء في كتاب الوساطة من خلال محاولة الناقد التوسط بين الفريقين المتنازعين فهو يقول مثلا:« وقد وفينا لك بما اقتضاه شرطُ الضمان وزدنا، وبرئنا إليكَ مما يوجبه عقد الكفالة وأفضلنا، ولم تكن بغيتنا استيفاء الاختيار، واستقصاء الانتقاد؛ فيقال: هلا ذكرت هذا فهو خير مما ذكرت؛ وكيف أغفلتَ ذاك وهو مقدَّم على ما أثبت! وإنما دعوناك الى المقاصّة، وسمْناك في ابتداء خطابنا المحاجّة والمحاكمة؛ فلزمنا طريقة العدل فيها»[6].

فالملاحظ في هذه المقولة وغيرها أن هناك الكثير من المصطلحات القانونية التي ضمنها أسلوبه ولغته منها:اقتضاه، أثبت، المقاصة، المحاجة، المحاكمة... كما انتهج منهج القضاة «عندما يأخذون بالمقاصة فيسقطون ما على الخصم مقابل ماله، وهذا هو منهجه في كل الكتاب، فهو يورد عيوب المتنبي ثم يشفعها بمحاسنه ليعمل المقاصة في جانبين»[7]، ولا يصدر رأيه النقدي وحكمه حتى يستكمل جميع ملابسات

---

(1) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

(2) نفسه، ص ٢٥٠.

(3) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص١٢.

(4) القاضي الجرجاني،المصدر السابق، ص ١٣.

(5) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ١٢.

(6) القاضي الجرجاني،المصدر السابق، ص ١٥٥.

(7) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٥٤.

المشكلة النقدية ويجمع لها الأدلة والقرائن، «وقد رأيتك – وفقك الله – لما احتفلت وتعملت، وجمعت أعوانك واحتشدت، وتصفّحت هذا الديوان حرفاً حرفاً، واستعرضته بيتاً بيتاً، وقلّبته ظَهراً وبطْناً، لم تزد على أحرف تلقّطَتها، وألفاظ تمحلَ تهما، ادعيت في بعضها الغلط واللحن، وفي أخرى الاختلال والإحالة، ووصفت بعضاً بالتعسف والغثاثة، وبعضاً بالضعف والركاكة، وبعضاً بالتعدي في الاستعارة؛ ثم تعدّيت بهذه السمة الى جملة شعره، فأسقطت القصيدة من أجل البيت، ونفيت الديوان لأجل القصيدة، وعجلت بالحكم قبل استيفاء الحجة، وأبرمت القضاء قبل امتحان الشهادة»[1].

إن هذه المسؤولية النقدية الملتزمة بروح القضاء والتي اتخذته سبيلا للوصول إلى الحكم النقدي العادل، تستلزم كل طرف من الأطراف المتخاصمة الإقرار بالحقيقة التي تؤيدها الحجة، فالاعتراف بالحق هو سيد الأدلة، ومن أعظم قيم العدالة سواء أكان هذا الحق لك أو عليك، لأن في هذا دليلا على صدق العقل والنفس وموافقتهما للمعقول وهذا من صلب ما يجب أن يتحلى به الناقد المسئول يقول الجرجاني في هذا الصدد « وكما ليس من شرط صلة رحمك أن تحيف لها على الحق، أو تميل في نصرها عن القصد، فكذلك ليس من حكم مراعاة الأدبِ أن تعدل لأجله عن الإنصاف، أو تخرج في بابه الى الإسراف، بل تتصرف على حكم العدل كيفٍ صرفك، وتقف على رسمه كيف وقفك، فتنتصف تارة وتعتذر أخرى، وتجعل الإقرار بالحق عليك شاهدا لك إذا أنكرت، وتقيم الاستسلام للحجة – إذا قامت – محتجا عنك إذا خالفت، فإنه لا حال أشد استعطافا للقلوب المنحرفة، وأكثر استمالة للنفوس المشمئزة، من توقّفك عند الشبهة إذا عرضت، واسترسالك للحجة إذا قهرت، والحكم على نفسك إذا تحققت الدعوى عليها»[2].

٣-خصائص التفكير النقدي عند الجرجاني.

اعتمد الجرجاني في كتابه الوساطة مجموعة من المبادئ أعطت لمحة من خصائص التفكير النقدي لديه منها:

-فمن فكرة (العدل) يتضح تأثر الجرجاني بعمله في ميدان القضاء، وهذه الفكرة التي جعلها المبدأ الأساسي الذي وجه تفكيره النقدي إلى الاعتذار للمتنبي ومعاملته بما يعامل غيره من الشعراء[3].

-يتميز التفكير النقدي عند القاضي الجرجاني بالنضج المتميز، فهو الناقد المسئول بحق، فلم يقتصر على الوقوف عند حدود الوصف للقضايا النقدية والشعرية، وشرحها أو التعليق عليها بل تجاوز ذلك إلى«التفلسف وبيان الماهيات والعلل، ومرجع ذلك قدرته فيما يبدو على الإحاطة بطبيعة الشعر العربي قديمه وحديثه، وتحديد آفاق التجديد...التي طرأت عليه، فقد أدرك القاضي أن اعتراضات خصوم

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٧٧.

(2) المصدر السابق، ص ٢.

(3) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص ٢٩١.

المتنبي على شعره إن هي في جوهرها إلا اعتراضات على التجديد والتجاوز الذي أدخله هذا الشاعر الكبير على الشعر العربي القديم»[1].

دعا القاضي الجرجاني إلى الاعتذار للمتنبي على أن الإنسان بطبعه يخطئ ويصيب وما على ناقديه إلا أن يأخذوا بالآية «إن الحسنات يذهبن السيئات».

-مبدأ الأشباه والنظائر هو المبدأ الذي نادى به القاضي فهو يدعو إلى وجوب معاملة المتنبي بمثل ما عومل به سابقوه من المحدثين كأبي نواس والبحتري وأبي تمام وكذلك ما أخطأ فيه القدماء أو ما يخص السرقات الأدبية[2].

-يحتكم الجرجاني إلى الذوق الأدبي في قراءته للقضايا النقدية أو الإبداعية ومرجعه النقدي في ذلك مذاهب القدماء من الجاحظ والآمدي وأصحاب الثقافات الأدبية الخالصة التي تعتمد الفطرة والذوق الخالصين[3]«الجرجاني عربي الذوق خالصه وإنك لتقرأ كتابه فلا تكاد تحس أثر الفلسفة في كل ما قال، وهو رجل سليم الفطرة، سديد النظر، بصير بأسرار الشعر»[4].

ثانيا: القيمة النقدية لكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه .

١-تاريخ تأليف الكتاب.

إن المؤلفات التي كتبت حول المتنبي وألفت قبل كتاب الوساطة هي "جبهة الأدب" للحاتمي ثم "الرسالة الموضحة" [5]، وبعد تأليف الحاتمي لهذه الأخيرة ألف الصاحب بن عباد رسالته في الكشف عن مساوئ المتنبي أي قبل عام ٣٦٠هـ[6].

وهناك اختلاف حول تأليف الوساطة أكان تأليفها في حياة الصاحب أم بعد وفاته ولكن المرجح هو أن الجرجاني قد ألف كتاب الوساطة بعد وفاة الصاحب وذلك لأننا «نجد القاضي الجرجاني في الوساطة يذكر الصاحب باسمه، اسماعيل بن عباد، مجردا من كل لقب[7] كذلك نرى الجرجاني يثني على بيت لأبي الفتح ابن العميد وهذا أمر لا يمكن أن يتم في حياة الصاحب»[8]، لأنه حين توفي ركن الدولة سنة ٣٦٦هـ

---

(1) المرجع نفسه، ص ٢٩١.

(2) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٥٧.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، دط، دت، ص ٨٠.

(4) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٥٣.

(5) إحسان عباس ، المرجع السابق، ص ٣٠٥.

(6) محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط١، ١٩٨١.

(7) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٤٩.

(8) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٨٥.

٣٦٦هـ كان وزير الفتح ابن العميد، فلما تولى مؤيد الدولة ابن ركن الدولة الحاكم كان صاحبا للصاحب، فخشي أبو الفتح من سلطان الصاحب فنفاه إلى اصبهان[١].

والمرجح «أن يكون تأليف الوساطة قد تم بعيد وفاة الصاحب بن عباد، وخلال الفترة الأولى من توليه منصب قاضي القضاة، أي بين (٣٨٥هـ-٣٩٠هـ)، فيكون بذلك هذا الكتاب آخر كتاب ألفه، لا سيما وأنه كان قد أهدى إلى الصاحب بن عباد كتابه"تهذيب اللغة"، ويدل الثناء الذي كاله معاصرو الجرجاني لكتاب "الوساطة" على أن الجرجاني الذي توفي سنة ٣٩٢هـ قد عاش ليتمتع بشهرة مستفيضة بوصفه ناقدا حصيفا، ومن أعدل النقاد الذي أنصفوا المتنبي في عصره، مما يدل على أن تأليف الكتاب ليس بعيدا عن تاريخ توليه منصب قاضي القضاة، إلا إذا افترضنا أن هذا العمل الموسوعي، وبخاصة تقصي باب السرقة، كان مما صنفه الجرجاني في حياة الصاحب، ثم وجد الفرصة سانحة بعد وفاته لإتمام الكتاب ونشره على الملأ بشرعة»[٢]

وهذا ما أكده أيضا إحسان عباس في قوله:«لأن الجرجاني حين أخذ يعد ما أورده خصوم المتنبي من عيوب أدرج جميع ما أورده الصاحب على نحو يوحي بأنه اطلع على تلك الرسالة»[٣].

أما كتاب "المنصف" لابن وكيع فقد اختلف النقاد في أيهما أسبق وكل يدلي بأدلته فإحسان عباس يرى بان أحد الرجلين أخذ من الآخر ورجح ان يكون المنصف هو المتأخر عن كتاب الوساطة، لأن ابن وكيع لم يذكر تماما صراحة في الوساطة كما ذكر الحاتمي والصاحب بن عباد ويرى أن كتاب المنصف قد ألف بعد سنة ٣٨٠هـ« وإذا كان الجرجاني قد اطلع عليه، فيكون تاريخ الوساطة مما تأخر تأليفه، وهنا قد يجوز لنا أن نفترض أنه ألف بعد وفاة الصاحب»[٤].

لكنه يعود فيشكك في أمر تأليف كتاب المنصف قبل الوساطة، والذي يدفعه إلى هذا الظن أنه وجد نصا في المنصف يشابه نصا مكررا في الوساطة ففي النصف:«

جلَلاً كَما بِي فَلْيكُ التَّبْرِيح أَغِذَاء ذَا الرَّشإِ الْأَغَنِّ الشِّيح[٥]

هذا بيت فيه عيوب منها: حذف النون من "يكن" لأنها قوية بالحركة اللازمة لالتقاء الساكنين، وعيب آخر أنه حذفها مع الإدغام، وهذا غير معروف، لأنه قيل في بني الحارث بلحارث ولم يقل في بني

---

(١) المرجع نفسه، نقلا من التهميش، ص ٨٥.

(٢)المرجع السابق، ص٨٥.

(٣) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣٠٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٠٦.

(٥) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص٦٦.

النجار: للنجار وهاهو قد قال: فليك التبريح فحذف مع الإدغام، ولم يكن علمه بالعربية طائلا(...) وفي البيت عيب ثالث، وهو تباعد نصفه حتى لا جوار بينهما، فضلا عن المناسبة، ولا تعلق لهما بشيء غير المقاربة»[1].

وجاء في الوساطة:«فمما أنكره عليه أهل العلم واستضعفوه قوله(جللا كما في....البيت) فقال أهل الإعراب: حذف النون من تكن إذا استقبلتها اللام خطأ...وأنكر أصحاب المعاني قطع المصراع الثاني عن الأول في اللفظ والمعنى »[2].

تشابه هذين النصين جعل إحسان عباس يرى بأخذ أحدهما من الآخر ويرجح أن يكون ابن وكيع هو من أخذ عن القاضي الجرجاني يعني أسبقية الوساطة على المنصف[3].

ولكن إذا اطلعنا على أدلة صبحي الذي يؤكد بعكس ما رجحه إحسان عباس لاقتنعنا أيضا بأن كتاب الوساطة قد ألف بعد المنصف وأدلته في ذلك ما يلي:

-«من كل ذلك نرى ان "المنصف"-أو الجزء الاول منه على الأقل- أخرج للناس قبل سنة ٣٨٠هـ، وهو التاريخ الذي يحدد إحسان عباس، وإذا أردنا إلحاق المنصف بالجماعة الإعلامية المصرية ضد المتنبي عدنا بتاريخ تأليفه أرى ٣٦٠هـ أو قبل ذلك بقليل(...) بل إن الكاتب ذاته أخرج الجزء الأول مفصلا وفي وقت سريع عقب خروج المتنبي وشيوع هجائه لكافور وحاشيته وربما فرغ ابن وكيع من هذا الجزء الأول بعد مقتل المتنبي على أبعد تقدير(...) من كل ذلك أرجح أن الكتاب ألف قبيل عام ٣٦٠هـ »[4].

ويبدو أن القاضي الجرجاني ألف كتاب الوساطة بعد وفاة المتنبي بمدة تزيد على عشر سنوات أي بعد سنة ٣٦٦هـ[5].

-«فمن يقرأ "الوساطة" قراءة متأنية يدرك أن الجرجاني قرأ "المنصف" وتعمد أن يرد على ابن وكيع ردا مباشرا في النظرية الشعرية كما في النقد التطبيقي»[6]، فهو موقن بسبق المنصف للوساطة.

-يرى أن رد الجرجاني على ابن وكيع تعمد الردود الصامتة«بحيث إن الجرجاني حين أورد بيت ابن بسام (وقد انفرد به ابن وكيع ولم يذكره الحاتمي) لم يذكر اسمه وعز البيت لمجهول إن أحكام الجرجاني في أعقاب الأبيات في باب السرق ردود صامتة على ابن وكيع وغيره»[7]

---

(1) ابن وكيع، المصدر السابق، ص ٢٨٩، ٢٩٠.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٦٦.

(3) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣٠٦.

(4) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٥٠، ٥١.

(5) أحمد مطلوب، المرجع السابق، ص ٢٧٥.

(6) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٢٤٧.

(7) المرجع نفسه، ص ٢٥٢.

وكلا الناقدين بأدلته ولكن الذي يهمنا هو أن المنصف هو من بين المؤلفات التي ألفت حول شعر المتنبي وإن كنا قد أدرجناه من المؤلفات التي ألفت قبل الوساطة، ولكن ذلك لا يعني بقطع ترجيحه بأنه مؤلف قبل كتاب الوساطة، وهذا ما يجعلنا ندرجه من بين المؤلفات الناقدة لشعر المتنبي.

٢-دوافع تأليف الكتاب:

يمكن إجمال الأسباب التي دفعت الجرجاني لتأليف كتابه فيما يلي:

-ما ذكره الثعالبي في يتيمة الدهر، قال:«ولما عمل الصاحب رسالته المعروفة في إظهار مساوئ المتنبي وخصومه في شعره فأحسن وأبدع وأطال وأطاب، وأصاب شاكلة الصواب، واستولى على الأمر في فصل الخطاب، وأعرب عن تبحره في الأدب، وعلم العرب، وتمكنه من جودة الحفظ وقوة النقد، فسار الكتاب مسير الرياح، وطار في البلاد بغير جناح» [١].

-بدأ الجرجاني مقدمته في الوساطة بذكر «حسد الأفاضل، واستغاث بانتقاص الأماثل، يرى أن أبلغ الأمور في جبر نقيصته، وستر ما كشف العجز عن عورته اجتذابهم إلى مشاركته، ووسمهم بمثل سمته(...) كم من فضيلة لو لم تستترها المحاسد لم تبرح في الصدور كامنة(...) لكنها برزت فتناولتها ألسن الحسد تجلوها، وهي تظن أنها تمحوها»[٢]، فهؤلاء الحساد هم سبب تأليف الجرجاني لهذا الكتاب الذي يرى أن محاربة المعايير اللا أخلاقية في النقد من إقامة العدل وحق الأدباء، ولا يتحقق النقد إلا «بوسائل أخلاقية تتلمس الإنصاف وتترك المحاباة والتحامل، فتسلم بالعيب وتظهره، لكنها تبرز الحسنات وتنصرها»[٣].

- يذكر الجرجاني بعد ذلك أنه «ولم تزل العلوم - أيدك الله - لأهلها أنساباً تتناصر بها، والآداب لأبنائها أرحاماً تتواصل عليها، وأدنى الشِّرك في نسب جوار، وأول حقوق الجار الامتعاض له، والمحاماةُ دونه، وما من حفظ دمه أن يسفك، بأولى ممّن رعى حريمه أن يهتك ولا حرمةَ أولى بالعناية، وأحقُّ بالحماية، و أجدر أن يبذلِ الكريمُ دونها عرضَه، ويمتهن في إعزازها مالَه ونفسه من حُرمة العلم الذي هو رونق وجهه، ووقاية قدْره، ومنار اسمه، ومطيّة ذكره»[٤].

وهذا السبب الآخر الذي دفعه لتأليفَ هذا الكتاب وهو أن الأدب نسب[٥]، أي من نسب إلى العلم وكان حامله فلا بد أن يحمى ظالما أو مظلوما ببيان غلطه وتوجيهه وبالانتصار له وإعطائه حقه.

---

(١) أبو منصور الثعالبي، المصدر السابق، ج٤، ص ص٤، ٥

(٢) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١١.

(٣) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٨٧.

(٤) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٢.

(٥) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٨٧.

-والسبب الآخر الذي أورده الجرجاني في الوساطة أيضا هو أنه رأى « وما زلت أرى أهل الأدب - منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم، ووصلت العناية بيني وبينهم - في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مُطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحطّ في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبه إذا ذُكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالزِّراية والتقَصير، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل؛ فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نُصرة خطئه، وتحسين زلَله ما يزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مَقام المنتصر. وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلّم له فضله، ويحاول حطّه عن منزلة بوأه إياها أدبه؛ فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غَفلاته»[1].

فرأى الجرجَاني بضرورة الأخذ بمبدأ أن الإنسان مهما بلغ من العلم فإن باب الخطأ والصواب لا يفارق أي إنسان، ولهذا أن كلا الفريقين « إما ظالم له أو للأدب فيه؛ وكما أن الانتصار جانب من العدْل لا يسدّه الاعتذار؛ فكذلك الاعتذار جانب هو أولى به من الانتصار، ومن لم يفرِّق بينهما وقفت به الملامةُ بين تفريط المقصّر، وإسراف المفرط؛ وقد جعل الله لكل شيء قدْراً، وأقام بين كل حديث فصْلاً؛ وليس يطالَب البشر بما ليس في طبع البشَر، ولا يلتمس عند الآدمي إلا ما كان من طبيعة ولد آدم»[2].

فهو يدعو إلى الكشف عن الحقيقة الأدبية من خلال الحكم على ما في طبع البشر عن طريق المسامحة والمؤاخذة[3].

-تحسس الجرجاني من نفسه القدرة والأهلية في الحكم بين أطراف الخصومة وثقته من التمكن منها محيط بأبعادها، وقد ساعده على ذلك روحه الفضائية وخبرته في الميدان فجاء الكتاب على أساس هذا المنطق في «التثبت بالاستدلال والاسترشاد والاستنباط والمقايسة والمحاجة وما إلى ذلك من آداب القضاء وروحه»[4]، فالجرجاني يرى بأن هذين الفريقين قد انحرفوا عن الصواب، وعميت أبصارهم للكره الشديد أو الإعجاب المفرط[5].

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٢.

(2) المصدر نفسه، ص ١٢، ١٣.

(3) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٨٧.

(4) مصطفى عبدالرحمن إبراهيم، المرجع السابق، ص ١٦٩.

(5) عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ، ط٣، ٢٠٠٠، ص ١٠٩.

أما الهدف الذي يرمي إليه الجرجاني هو إنصاف المتنبي وإدراجه ضمن الشعراء الفحول، مبينا محاسنه ومشيرا إلى أخطائه، وهذا الهدف تعكسه كل صفحات الكتاب ويستتبع هذا الهدف مجموعة من الأهداف الفرعية.

يشير الجرجاني إلى نقاد الشعر المتعصبين الذين يرون أن النقص يعتري كل محدث، وليس الشعر إلا القديم الجاهلي ومن سار على عموده فـ « يعم بالنقص كل محدث، ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي وما سلك به ذلك المنهج، وأُجري على تلك الطريقة»[1] حتى يبلغ ابن هرمة وابن ميادة والحكم الخضري، فإذا تجاوز إلى من بعدهم من أبي نواس وبشار استحسن بعضا من شعرهم، وأدخله ضمن الطرافة والفكاهة[2]،«فإذا نزلت به إ لى أبي تمام وأضرابه نفض يده، وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتا قطّ، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد.» [3].

وهؤلاء يبعدهم الجرجاني ولا يرى لرأيهم رأيا لأن هدف الجرجاني هو «إلحاق أبي الطيب بهذه الطبقة، وإضافته الى هذه الجملة»[4]، أي إلى جماعة المحدثين من أبي تمام والبحتري، وما دام أن تلك الطائفة من النقاد اللغويين ألغت شاعرية هؤلاء المحدثين فالمتنبي حتما ملغى عندهم دون نقاش«فلا تشتغلن بهذه الطائفة مادمت تنظر بين المتنبي وأهل عصره، وأخر المنازعة في هذا الرأي، وإن كان الخلاف الأكبر، فإن لكل مقام مقالاً» [5]، وإنما عليك أن تشغل بـ« خصمك الألَدّ، ومخالفك المعاند، الذي صمدت لمحاكمته، وابتدأت بمنازعته ومحاجته، من استحسن رأيك في إنصاف شاعر، ثم ألزمك الحيف على غيره، وساعدك على تقديم رجل، ثم كلّفك تأخير مثله؛ فهو يسابقك الى مدح أبي تمام والبحتري، ويسوغ لك تقريظ ابن المعتز وابن الرومي؛ حتى إذا ذكرت أبا الطيب ببعض فضائله، وأسميته في عداد من يقصر عن رتبته امتعض امتعاض الموتور، ونفر نفار المضيم، فغض طرفه، وثنى عطفه، وصعر خدّه، وأخذته العزة بالإثم، وكأنما زوى بين عينيه عليك المحاجَم» [6].

إن هذا الفريق هو الذي يخصه الجرجاني للرد عليه ويهدف من خلال ذلك إلى إلحاق أبي الطيب بتلك الطائفة من المحدثين من أبي تمام والبحتري وابن المعتز وابن الرومي وهذا يقوده إلى المقارنة بين المتنبي وهذه الطائفة حتى لا يقف عند حد ضمه إليهم بل إلى تفضيله عليهم.

٣-مادة الكتاب:

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٥٢.

(2) المصدر السابق، ص ٥٢.

(3) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(4) نفسه، ص ٥٢.

(5) نفسه، ص ٥٥.

(6) نفسه، ص ٥٥.

إن القارئ لعنوان الكتاب يتبين له أن الكتاب يتحدث عن شعر المتنبي وخصومه ومحاولة الوساطة بينهما لكن هذا الكتاب في الحقيقة يحوي الآراء النقدية التي سبق أن نبه إليها النقاد السابقون له فق«عرض للأصول الأدبية التي عرفت في عصره، وحلل أشعار القدماء والمحدثين، وأورد كثيرا من محاسنهم وعيوبهم، وأبان ما شاع فيها من تعقيد وغموض، وأخذ وسرقة، واستعارة حسنة أو رديئة، ثم عرض للبيئة وأثرها في الشعر والبداوة وما تحدثه من جفوة في الطباع، والحضارة وما ينشأ عنها من رقة وسهولة»[1]، وتحدث بعد ذلك وفي جزء أكبر عن ما يوحي إليه عنوان الكتاب ويمكن تفصيل ذلك فيما يأتي:

ترتبط مواضيع الوساطة في شكل رسالة واحدة ولكن يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: وفيه قدم بمقدمة أوضح فيها منهجه في النقد مبتدئا بالدعوة إلى التزام العدل في الحكم والابتعاد عن الهوى والتحيز، ثم أخذ في عرض أغاليط الشعراء القدماء حتى يلتمس العذر للمتنبي ويمكن تقسيم هذا القسم إلى جزأين:

الجزء الأول:يتحدث عن قضية القدم والحداثة بغض النظر عن الفريق اللغوي والرواة المعارضين لكل شعر ما عدا شعر القدماء، وتفضيلهم إياه على كل محدث، وتناول التفاوت بين شعر الشعراء وحدد أسباب ذلك من الزمان والبيئة وموضوع الشعر، كما بين تفاوت شعر الشاعر الواحد وتراوحه بين الجدة والرداءة، مبرزا ذلك بالأخص عند أبي تمام، ويرد سبب ذلك إلى التكلف، كما ينتهي تفضيله للشعر المطبوع ممثلا له بشعر البحتري.

الجزء الثاني: في هذا القسم يتطرق إلى العديد من أبواب البديع كالاستعارة والتشبيه والتجنيس بأنواعه والتصحيف والتقسيم والاستهلال والتخلص والخاتمة.

القسم الثاني:يبتدئ من باب "بدء الوساطة" إلى "الإفراط في الاستعارة"، وقد قام فيه بتقسيم النقاد إلى فئات منهم المتعصبون للقديم الذين لا يقيمون للمحدثين وزنا كاللغويين والرواة، وفريق آخر يتعصب للمحدثين ولكنه يخرج المتنبي من دائرتهم وهؤلاء هم الذين يركز على محاجنهم من خلال الموازنة بين شعر المحدثين كأبي نواس وابن الرومي وأبي تمام.

وفي ذلك دفاع على المتنبي من خلال منهج قياس الأشباه والنظائر ومن خلال عرض محاسن كل منهم إلى جانب محاسن المتنبي ومساوئهم إلى جانب مساوئه، بدءا بأبي نواس.

-القسم الثالث: ويبدأ من "شعر المتنبي" إلى آخر الكتاب وهذا القسم هو «الذي تصدق تسميته بالوساطة، وذلك لأن الناقد يتناول فيه ما عيب على أبي الطيب في شعره وما أخذه عليه العلماء من

([1]) نفسه، مقدمة المحقق، ص ٦.

مآخذ، يناقشه ويحلله ويفصل القول فيه،وهذا هو الجزء الذي نجد فيه النقد الموضوعي الدقيق، وربما كان خير ما في الكتاب» [1].

ففي هذا القسم يصنف الجرجاني النقاد لشعر المتنبي من حيث الأخطاء إلى فريقين: فريق أصحاب اللغة والنحو، وفريق أصحاب المعاني، وكل فريق منهم يحصر الأخطاء فيما يخصه وتلك الأخطاء نتجت عن الميل إلى أحد الجانبين إما اللغة أو المعاني ووضح الجرجاني أيضا ما لاحظه من أخطاء المتنبي في مختلف المستويات اللغة والنحو والمعاني والبديع والتشبيه...

لكن هذا القسم يهتم بالشكل الأكبر بسرقات المتنبي حيث أنه لم يأت بجديد فيها بل كرر ما قاله سابقوه فهو يرى أن السرق داء قديم ولم ينج أي شاعر قديما كان أم حديثا ويستعرض لذلك أمثلة ويركز على سرقات المحدثين من أبي نواس والبحتري وأبي تمام ثم بعدها يتعرض لسرقات المتنبي.

٤-المنهج النقدي للجرجاني في كتاب الوساطة:

قبل أن نعرض لمنهج الجرجاني في الوساطة يجدر أن نبين أولا المبادئ التي أرسى عليها منهجه:

-مقارنة المتنبي بأهل عصره أي المحدثين وليس بمن سبقه من القدماء والمولدين حتى يمكنه أن يلحق المتنبي بطائفة المحدثين، ويدرج ضمن الفحول منهم.

-لا يطالب البشر بما ليس فيهم: فالشعراء غير معصومين من الخطأ وجوانب النقص، لكن يجب التعامل مع هذه النقائص بالمسامحة والتجاوز إذا لم تتعد حد الطبيعة البشرية، وشعر المتنبي مقارنة بالمحدثين أقلهم عيبا، وأبعدهم عن النقائص.

-التجاوز عن السلبيات والنقائص بالمحاسن والامتيازات، فإذا كانت الأخيرة منهما أطغى وأعم أدرج شعر الشاعر ضمن شعر الفحول.

-التدقيق في إطلاق الأحكام وتجنب إطلاق الأحكام التعميمية جزافا، بل يجب تعداد كل خطأ لوحده ومناقشته على حدة، إذ ربما كان له وجه من وجوه التأويل أو باب في الجواز[2].

اعتمد كتاب الوساطة عدة مناهج ولكن المنهج الأساسي فيها هو منهج المفايسة، فما المقصود بالمقايسة، وما الفرق بينها وبين الموازنة؟

أورد إحسان عباس مفهوم المقايسة وبين الفرق بينها وبين الموازنة في قوله:«المقايسة تمهيد للحكم أما الموازنة فإنها تدخل في طبيعة الحكم نفسه، أو كذلك شاء لها الآمدي، وليس للاختلاف في الطريقة حدث اختلاف في النتائج، وإنما لاختلاف طبيعة الرجلين، واختلاف طبيعة الموقفين، فإن حذر الجرجاني

([1]) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٧٧.

([2]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٩٨.

وتوقيه ومحاولته التسامح الكثير ونفوره من التعليق الساخر، ومن الاعتداد بالميل الذاتي، هو الذي جعل "الوساطة" تفترق عن "الموازنة". كذلك فإن طبيعة الوساطة نفسها رغم احتوائها على عناصر المفاضلة ليست كالموازنة الخالصة في طبيعتها. لأن الموازنة هي قسمة النظر بالتساوي بين شاعرين، أما الوساطة فلا تتطلب ذلك دائما لأن خصوم المتنبي ليسوا دائما شعراء»[1]، فالمقايسة هي مجموعة من الدلائل والبراهين التي يتوصل إليها الناقد من خلال تطبيق مبدأ الأشباه والنظائر[2]،أي المقابلة بين عيوب الشاعر ومحاسنه مع عيوب العديد من الفحول ومحاسنهم للتوصل إلى الحكم وهو أن هذا الشاعر من طبقة الفحول أو خارج عنها، فيبدأ كتابه«بتعزيز الحقيقة التي لمسها بنفسه من تعصب الناس للمتنبي أو عليه من هوى، ويلاحظ أن خصوم الشاعر قد عابوه مثلا بالخطأ، فيحاول أن ينصف الشاعر فلا يناقش ما خطأوه فيه بل يقيسه بأشباهه ونظائره»[3]، فيقول«ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدْح فيه؛ إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذَلة، ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظّنة عنهم، فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام»[4].ثم أخذ يستطرد في تعداد نماذج من هذه الأخطاء في أشعار الفحول والقدماء معتمدا هذا المنهج.

فالمقايسة هي المبدأ الاكبر الذي انبنى عليه كتاب الوساطة لأن الناقد الذي يعتمد فكرة العدل والإنصاف لا يورد عيوب الشاعر أو حسناته بل يقيسه أولا على ما كان في شعر الفحول «فلا يستهجن خطأه في اللفظ لأنه قلما نجد شاعرا سلم من هذا الخطأ، ولا يستنكر خطأه في المعنى فكم عدد العلماء من صنوف هذا الخطأ في شعر الأقدمين ولا يسقطه سبب التفاوت في شعره، ولينظر إلى أكابر الشعراء مثل أبي نواس وأبي تمام وليحكم هل خلا شهرهم من تفاوت»[5].

لكن هذه المقايسة لا تخلو من عيوب «كالتعميم والإيهام المنطقي، وعدم الوقوف على رأي قاطع لا سيما فيما لا يمكن الاتفاق عليه بين النقاد ذوي الأذواق المختلفة»[6].

---

(1) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣١٤.

(2) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٥٧.

(3) المرجع السابق، ص ٢٥٧.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٤.

(5) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣٠٩.

(6) أحمد مطلوب، المرجع السابق، ص ٢٧٦.

كما اعتمد الجرجاني منهجا آخر إضافة إلى المنهج السابق، فيقول عن عيوب الشعر بأنها:«عيب مشترك، وذنب مقتسم، فإن احتمل فللكل وإن رد فعلى الجميع»[1] ، ويتضح من هذا القول أن الجرجاني اعتمد أيضا المنهج الاعتذاري وهو منهج متفرع عن المنهج السابق «فكل عيب عند الشاعر يلتمس له المعتذر مثيلا عند الأولين، ويلتمس الرفق في الحكم على الشاعر وعدم الإخلال بمكانته قياسا على التسامح الذي قوبل به سابقوه حين ارتكبوا مثل أخطائه»[2]، وهذا المنهج يستدعي بالضرورة التتبع التاريخي لشعر القدماء ومن سبقوا المتنبي وملاحظة أخطائهم حتى يصل إلى أن الشعراء من قبله لم يسلموا من الأخطاء[3]، وهذا يقود حتما إلى الدفاع عن المتنبي والذي يؤكد ذلك اختيار روائع من شعر المتنبي ثم لا يذكر سبب استحسانه لها وعلة سموها وجودتها وما علته إلا أنها منتقاة بذوق سليم مدرب[4].

وحتى ينجح الناقد في منهجه الاعتذاري يتوجب على القارئ أن يكون مؤمنا واثقا في حسن نية المعتذر[5]« وليس يجب إذا رأيتني أمدح محدَثاً أو أذكر محاسن حضَري أن تظن بي الانحرافَ عن متقدم، أو تنسبني إ لى الغض من بدوي؛ بل يجب أن تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم علي حكم المنصف المتثبت، وتقضي قضاء المقسط المتوقّف»[6]، كما طبق منهجه هذا للاعتذار للمحدثين عموما وللمتنبي خصوصا «فالدعوة إلى نبذ َالتعصب للقدماء توازي الدعوة إلى تقبل المحدثين تشمل فيما تشمل عليه الدعوة إلى تقبل المتنبي وإدراجه في عداد الفحول، فالوساطة ليست بين أنصار القديم وأنصار الحديث، وإنما هي وساطة بين محدث ومحدثين، ولذلك فإن مركز التعصب يتحول الآن من تقبل حقبة بأكملها إلى رفض شاعر واحد منها هو آخر حلقة في سلسلتها»[7].

فالجرجاني وإن اعتمد على التفكير والمبادئ فإنه لم يغفل الذوق«بل اتخذه المرجع النهائي في كل نقد يطمح إلى إدراك مواضع القبح أو الجمال الخفية البعيدة، وهو بذلك يطلعنا على الناحية الأدبية التي اجتمعت في نفسه مع الناحية العقلية الصرفة»[8].

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص

(2) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٨٩.

(3) المرجع السابق، ص٩٠

(4) نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٨٩.

(5) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٩٠.

(6) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٢.

(7) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٩١.

(8) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٧٦.

فالملاحظ أن منهج الجرجاني اتسم بالتعميم في معظم الأحيان وبالتماس الأعذار والقياس بين المتنبي والشعراء الفحول، كما أنه يغفل النقد التفصيلي الذي برز بشكل واضح في الجزء"ما عابه العلماء على شعر المتنبي"

٥-أهمية الكتاب:

أما عن أهمية هذا الكتاب فله من الفضائل والفوائد كما كبيرا وذلك راجع إلى عدة أسباب منها:

-أن هذا الكتاب قد تناول بالدراسة فحلا من فحول الشعراء المحدثين إن لم يكن أحسنهم وأفضلهم، وأكثرهم شهرة وذيوعا حتى قال عنه ابن رشيق:«ظهر المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس».

-أن صاحب هذا الكتاب من أبرع النقاد وأحذقهم، وكان في كتابه«موضوعيا حاول أن يناقش كثيرا من مشكلات النقد بطريقة علمية منهجية دون الاعتماد على إلصاق التهم وإطلاق العيوب، أو التفاخر الكاذب وإبراز ما للشاعر مما ليس له، وادعاء مفاخر باطلة دون وجه حق»[١].

-أن الجرجاني قد تعرض في كتابه هذا إلى الكثير من الحقائق النقدية لشعر الشعراء قديما وحديثا، وهذا ما يدل على سعة علم الجرجاني، واهتمامه بالأدب العربي عبر عصوره، وحرصه على إبداء رأيه فيه[٢].

فيه[٢].

-هذا الكتاب يعد مثلا فذا على الإنصاف ونزاهة الحكم، وهذا ما أدى به أن يكون هو المصدر الجامع لعيوب المتنبي ومحاسنه وقد وصل به الناقد إلى استكمال القضايا النقدية لحدود دائرتها، في معظم القضايا التي تعرض لها، وهذا يقود إلى ضرورة فتح منافذ جديدة يتدفق عبرها النقد من جديد وإلا بقي يدور عائدا من حيث بدأ.

-يمثل الكتاب «أوسع دراسة في العصر الوسيط وقفت على المتنبي (...) فإن الكتاب يكشف عن جهد وافر في التفهم والنزاهة، وقد يبدي الجرجاني أحيانا إدراكا للتطور الأدبي يدينه منا نحن أهل القرن العشرين، بصورة مذهلة، وقد يلتزم الجرجاني في تقييمه تحفظا، يدل على وجود شك علمي عنده في حالة جنينية»[٣].

خلاصة القول أن الجرجاني وفق إلى حد بعيد في وساطته نظريا وتطبيقيا «فلم يتخل الناقد عن منهجه في[كل وساطته] وإن يكن قد وسع منه فأضاف إلى القياس النظرة التاريخية وهنا تكمل شخصية الجرجاني الذي مهدنا للحديث عنه بأنه لم يكن قاضيا عالما فحسب، بل مؤرخا أيضا ولقد استطاع هذا

(١) محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص ٢٤٨.

(٢) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، المرجع السابق، ص ١٦٨.

(٣) ريجيس بلاشير، المرجع السابق، ص ٣٨٤.

الرجل بنفاذ بصيرته ونظرته التاريخية الشاملة أ يخطط تطور الشعر العربي وأن يفسر المفارقات الموجودة فيه »[1].

المبحث الثالث: التلقي والإبداع الشعري عند القاضي الجرجاني.

نظرا لاشتداد الخصومة حول المتنبي وتشعب آراء المتلقين لشعره، حدد القاضي الجرجاني الصورة النموذجية للشاعر وقصيدته وعلاقتهما بالمتلقي، ومن خلال ذلك يمكن للناقد أن يحكم على شاعرية الشاعر عامة والمتنبي خاصة، وعلى جودة شعره أو رداءته، وهذا ما سيتضح فيما يأتي:

أولا: علاقة الشاعر بالمتلقي

تطرق القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة إلى تعريف مادة دراسته إذ يقول: « أنا أقول – أيدك الله – إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدُّربة مادةً له، وقوة لكل واحد من أسبابه» [2]، وفي موضع آخر يقول:« قلت لك: كانت العرب ومن تبعها من السلَف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألفْ غيره، ولا أنسها سواه، وكان الشعر أحدَ أقسام منطقها، ومن حقّه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية،»[3]،فالشعر هو علم من علوم العرب وذلك لأن العرب كانت لها علوم أخرى كالتنجيم والفلك وغيرها وكان الشعر من أهم أقسام علومها وهذا يعني أن الراغب في صناعته يتحصل على آلياته بالتكوين والدربة والطبع والذكاء والرواية.

إن هذه الخصال هي شروط صناعة الشعر«فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز؛ وبقدر نصيبه م نها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضّل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرِم، والأعرابي والمولَّد»[4]، وهذه الآليات يشترك فيها كل الشعراء مهما تغير الزمان والمكان والعرق

([1]) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٥٨.

([2]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص ٢٣.

([3]) المصدر نفسه،ص ٢٤.

([4]) نفسه،ص ٢٣.

لكنهم يتفاوتون فيها ويعود سبب ذلك إلى الدربة التي تعد مادة لكل واحد منها «فيعتقد بان وجود الملكات في النفس (الطبع والذكاء) ثم صقلها بالرواية والدربة كفيل بإنتاج شعر جيد»[1].

والملاحظ على هذه الخصال الأربع أنها توحي باهتمام غير مباشر بكيفية تأليف الشعر من أجل المتلقي وهي في الآن نفسه تشكل الإطار الثقافي الذي يتوفر عليه الشاعر والمتلقي على حد سواء، وهذا طبيعي إذ ما دام النص سيؤلف من طرف هذا الشاعر المتميز بهذه الخصال فهذا يتطلب أيضا متلقيا بنفس الإطار الثقافي حتى يتم التفاعل الحقيقي بين العناصر الثلاثة المؤلف والنص والمتلقي.

تشكل هذه الخصال العناصر الأساسية للإطار الثقافي للشاعر، ويمكن تفصيلها بشكل أوضح فيما يأتي:

١-الرواية والحفظ:

يرى الجرجاني أنه من الوسائل والآليات التي تدفع الشعر إلى التدفق وقد اشتغل بها القدماء والمحدثون إلا أن الجرجاني يرى « حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر؛»[2]، وذلك لعدة أسباب:

– أن« أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناولُ ألفاظ العرب، إلا رواية»[3]، والشعر لا يصنع إلا بالوفرة الواسعة من الألفاظ

-اكتساب أساليب الشعر بسماعه وحفظه لذا كانت الرواية عند العرب نظاما ومنهجا قويما إلى ذلك «ولا طريق للرواية إلا السمع؛ وملاكُ الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض؛ كما قيل: إن زهيراً كان راوية أوس، وإن الحطيئة راوية زهير، وإن أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جؤية؛ فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم»[4].

-أن المحدثين قد « تجاوزوا الحدّ في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللّحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة» [5]،وهم في « ، وفي العصر الذي فسد فيه اللسان، واختلطت اللغة وحظر الاحتجاج بالشعر، وانقضى من جعله الرواة ساقة الشعراء»، فتوجب عليهم أن يعودوا إلى أصولها الصحيحة في فصحاء العرب، حين كانت الجزالة «تشمل الدهماء وتعم الكافة»[6].

([1]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٣١.

([2]) المرجع السابق،ص ٢٣.

([3]) نفسه،ص ٢٣.

([4]) نفسه،ص ٢٣.

([5]) نفسه،ص ٢٥.

([6]) نفسه،ص٢٤.

والرواية «بالضرورة تكون من محدث عن قدماء، مما قد يعني أن القدماء أطبع من المحدثين لكن الجرجاني ينفي هذا الشك بشدة، مستشهدا بقوة الرواة الذين نحلوا القدماء شعرهم فلما استقرئت القصائد الجاهلية لم يفرق بينها وبين المنحول وهذا يدل على شدة تأثير الرواية في هؤلاء الشعراء الرواة»[1].

والراوية يتقلد دورين في معظم الأحيان فهو شاعر ومتلق في الوقت نفسه إذ يعد «من أهم قنوات البث المباشر إلى جمهور الشعر وعشاقه، وربما كان المصدر الوحيد أو الممكن من مصادر التواصل مع النص الشعري في حياة صاحبه أو بعد موته»[2]، فالمتلقي في عصر الرواية يعتمد على التلقي السماعي للنص سواء من شاعر أو راوية أو خطيب، ولكن الشاعر المحدث يعتمد في الرواية على التلقي القرائي حتى يتقن صنعة الشعر « حتى إن أعلَمنا باللغة وأكثرنا رواية للغريب لو حفظ كل ما ضمت الدواوين المروية، والكتب المصنفة من شعر فحل، وخبر فصيح، ولفظ رائع – ونحن نعلم أن معظم هذه اللغة مضبوط مروي، وجل الغريب محفوظ منقول»[3]، فقد تتغير طرق الرواية ولكن تبقى أساسا مشتركا بين كل الأزمان والأجيال الشاعرة.

٢-الطبع:

يحدثنا الجرجاني في مواضع كثيرة عن الطبع وهو في كل موضع يسند له معنى خاص فهو بمعنى: الذوق والموهبة ويشير إلى ذلك في قوله «إن الشعر علم من عوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء»[4]، وفي قوله:« أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناولُ ألفاظ العرب، إلا رواية »[5]« ثم تجد الرجل منها منها شاعراً مفْلقاً، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طُنبه بكيئاً مفحماً؛ وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغَ من الخطيب؛ فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفطنة »[6]« ثم أعانه الله بأصح طبع وأثقب ذهن وأنفذ قريحة»[7]، وهو الطبع الذي يحدث التفاوت بين الشعراء في القبيلة الواحدة بل ويجعل الرجل شاعرا وأخاه لا صلة له بالشعر.

---

(1) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٣٢.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص١٣٦.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٤.

(4) المصدر نفسه، ص ٢٤

(5) نفسه، ص ٢٣.

(6) نفسه، ص ٢٣.

(7) نفسه، ص ٢٤.

والطبع بمعنى «عكس الصنعة، أي عندما لا يتعمد الشاعر التعمل وتحسين ما جاش به خاطره من معان شعرية بل ان يصوغها كما تمثلت في عقله وقلبه دون تدخل بحثا عن تحسين كلمة أو معنى أو صورة»[1]، وأشار إليه في قوله: «غير أنها كانت بالطبع أشدّ ثقة وإليه أكثر استئناساً»[2].

أما المعنى الثالث فيعني"المزاج أو تركيب الخلقة" وهو وبه يفسر سر التفاوت في الأسلوب والأداء[3]وأشار إليه في قوله:« وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرقّ شعر أحدهم، ويصلُب شعر الآخر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويتوعّر منطق غيره؛ وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلْق؛ فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة»[4].

والطبع يحضر لدى الشاعر بمعانيه الثلاثة أثناء توجهه لتأليف الشعر، فهيَ تندرج في إطاره كسجل نفسي وثقافي، ويمكن ملاحظة مظاهره في الوظائف التي يؤديها «فهو يلهم الشاعر سلامة الألفاظ وسلاسة الأسلوب وحسن الأداء، ويجعل الشعر متدفقا عفويا فلا يشعر القارئ بالجهد، كما أنه يحفظ الشعر على مر العصور من الجفاف والاغتراب»[5]، وخير مثال على هذا المفهوم النظري الذي أسسه الجرجاني وطبقه في وساطته أنه حين حدد مكانة المتنبي بين المحدثين شاهدا له بحسن وجودة وصحة طبعه قارنه بأسياد الطبع من المحدثين كأبي تمام ومسلم والبحتري وكان أربى منهم طبعا، رغم أن الجرجاني أسقط حوالي«اثنين وخمسين ومائة من شعره كله فقد أورد له أربعة عشر وستمائة بيت جيد، عدا الأفراد والمطالع»[6].

٣-الدربة:

يجعل الجرجاني الدربة مادة للشاعرية وقوة لكل سبب من أسبابه وهذا يعني أن الراغب لصناعة الشعر لا تكتمل لديه الفنية إلا إذا مر خلال تجربة تطويرية تعبيرية على خطى أساليب القدماء فهذا الشاعر المتدرب «وقد يرى في أشعار القبائل الأبيات تنسب إلى الرجل المجهول الذي لم يرو له غيرها، ولا يعرف له اسم إلا بها؛ وكأن النفس تشهد أنّ مثلها لا يكونُ باكورة الخاطر، ولا تسمح بها القريحة إلا بعد الدُّربة وطول الممارسة»[7]، فهو لا يؤمن بمفاجأة الخاطر ووهلة الجودة أو الإبداع فحين يعثر على مقطوعة

---

(1) نجوى محمود صابر، المرجع السابق،ص ١٩٤.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٣.

(3) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣٢١.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ص٢٤، ٢٥.

(5) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١١١.

(6) المرجع نفسه، ص ١١١، ١١٢.

(7) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٤١.

جيدة لشاعر لا يعرف له إلا تلك المقطوعة يتأمل في تلك المقطوعة فيعلم «أن لها مقدمات سهلْت سبيلَها، وأخوات قربت مأخذها»، ليفسر سر مقدرته على التعبير بأوجز عبارة وأبسطها.

وخير مثال تطبيقي توضح من خلاله الأساس التنظيري لعنصر الدربة هو باب السرقات الذي بين الجرجاني من خلاله أثر الدربة في شعر المتنبي، من حيث طريقة تداوله معاني سابقيه«فتجد الجرجاني يعرض بدقة لتطور المعنى على يدي المتنبي ذاته، وكيف استعمله مرة ومرتين وثلاثا أو أكثر حتى استوت له فيه صياغة جديدة فريدة، تختلف عن صياغات الأقدمين وتفوقها جودة» [1]ففي معرض صياغة بيت في الجود بالنفس[2] في شعر المتنبي الذي استعمله أربع مرات فقط في شعره ولكنه كان في كل مرة يجود في جانب وينحرف في آخر ففي المرة الأولى زاد في المعنى وقصر في اللفظ وتأليفه، وفي المرة الثانية انزاح به عن الأصل وذلك بنقل معناه من موضوع وتوظيفه في موضوع آخر وفي الثالثة أحدث فيها تغييرا طفيفا حتى تمكن منه واستقام له في المرة الرابعة، وأخرجه بلفظه ومعناه منفردا به وباختراعه، إذ عدل به عن أصله وزاد في المعنى وأحسن مما كان عليه وكل هذه الخبرة تعبر عن الدربة وكثرة الممارسة في صناعة الشعر وتأليفه .

٤-الذكاء:

وهو دقة الفطنة وصفاء القريحة، وما يلاحظ على عنصر الذكاء عند الجرجاني أنه يرده مقرونا بعنصر الطبع والرواية يقول الجرجاني:« إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء»[3]«والآخر غامض يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعض بالدّراية؛ ويحتاج في كثير منه الى دقّة الفطنة، وصفاء القريحة، ولُطف الفكر، وبعد الغوص.» [4]« وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر،

([1]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٢١٤.

([2])« وهذا ما ادُّعي على أبي الطيب فيه السرقة، وما أُضيف إليه مما عثرت به: قال أبو تمام – وقد روى هذا البيت لبكر بن النَّطاح، وقد دخل في شعر أبي تمام:ولو لم يكن في كفه غيرُ نفسه ... لجادَ بها فليتّق الله سائلُه

قال أبو الطيب:يا أيها المجدى عليـــــهَ روحه ... إذ ليس يأتيه لها استجْداءُ

احمَدْ عُفاتَكِ لا فُجعْتَ بَفَقْدِهم ... فلَتَرْكُ ما لم يأخذوا إعْطاءُ

وبيت أبي تمام أو بكر بن النطاح أملح لفظاً وأصح سبكا. وزاد أبو الطيب بقوله: إنه يجدي عليه روحه. ولكن في اللفظ قصور، والأول نهاية في الحسن، ثم نقل المعنى عن الروح الى الجسد، فقال:لو اشتهت لحم قاريها لبادرها ... خراذلٌ منه في الشِّيزي وأوصالُ وهذا هو الأول، ومن جاد بأوصاله فقد جاد بروحه، وكأنه من قول ابن الرومي:لو حزّ من جسمه لسائلهَ ... أنفس أعضائه لما ألما ثم كرره وغيره بعض التغيير فقال:ملت إلى من يكاد بينكُما ... لو كُنتما السائلين ينقسم

ثم لاحظ هذا فأخفاه؛ وأحسن ما شاء، فقال:إنّك من معشر إذا وهبوا ... ما دون أعمارهم فقد بخلوا

فجاء به معنى مفردا، وهو من باب السماحة بالروح. والغرضُ واحد. » ينظر:القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٨٦.

([3])المصدر نفسه، ص٢٣.

([4]) نفسه، ص ٣٤٣.

والخطيبَ أبلغَ من الخطيب؛ فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفطنة!» [1]وسر ذلك أن من بين معاني الطبع المرهبة ومنها المزاج ومنها عكس الصنعة أو تركيب الخلقة ،فيشترَك الذكاء مع الطبع في الموهبة، والذكاء بدوره نوعان ذكاء كتركيب خلقي وذكاء مكتسب وكلاهما داخل في الطبع، فالذكاء قد يكون طبعا خلقيا في الشاعر وقد يكون مكتسبا عن طريق أسباب طبع الكلام بالرواية والبعد عن التصنع.

٥-المعاصرة والبيئة الثقافية:

تنوع البيئة بعدة عوامل منها الزمان والمكان والمجتمع بعاداته وأعرافه فهي إما قديمة أو حديثة وإما حضرية أو بدوية والمجتمعات تتنوع حسب الزمان والمكان، والجرجاني «يستند في نظريته هذه إلى الإدراك العام، وإلى التفاعل بين البيئة والطبيعة وسكانه وإلى تاريخ الأدب»[2]، إذ يقول:« وأنت تجدَ ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلْف منهم كزّ الألفاظ، معقّد الكلام، وعْر الخطاب؛ حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفيَ جرسه ولهجته. ومن شأن البداوة أن تُحدث بعض ذلك؛ ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم: من بدا جفا. ولذلك تجد شعر عدي – وهو جاهلي – أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان؛ لملازمة عدي الحاضرة وإيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدْو وجفاء الأعراب»[3]، فالخصائص الفنية العامة لأدب أمة ما هي إلا نتيجة تفاعل بين سكانها المتمثلون في المبدع والمتلقي، والربط بين الفن والمجتمع الذي يعيش فيه الشاعر هو موضوع جمالي على قدر من الأهمية في جماليات الإبداع وكذلك التلقي، إذ تختلف الأساليب الشعرية بخصائصها على حسب البيئة والمجتمع اللذان عايشهما الشاعر، لذلك كان «شعر عدي بن زيد وهو ابن الحاضرة على جاهلية أرق من شعر الفرزدق وهو ابن البادية وهو في الإسلام ولكن الجرجاني ينكر أن تكون الغريزة (أو الطبع) سببا للفصل بين قديم ومحدث وجاهلي ومخضرم وأعرابي ومولد»[4]، وكانت جماليات الشعر القديم في الجاهلية وصدر الإسلام يسيرة على شعراء هذين العصرين وعامة فيهم، في حين لا ينالها المحدثون إلا قلة قليلة منهم عن طريق الرواية والحفظ، ويعود السبب في ذلك إلى إن هذه الخصائص الفنية مستمدة من المجتمع القديم وبيئته فكانت سهلة لدى المبدعين سائغة لدى المتلقين القدماء، ولذلك أيضا لما تغيرت الحياة وانتقل العرب إلى التحضر تجنبوا الألفاظ الوحشية الخشنة ومالوا إلى الألفاظ السلسة اللينة « وأعانهم على ذلك لين الحضارة

([1]) نفسه،ص٢٣.

([2]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٣٤.

([3]) القاضي الجرجاني، الصدر السابق، ص ٢٥.

([4]) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣٢١.

وسهولةَ طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم»[1]، وبذلك غدت رقة الأساليب وركاكتها مطلبا للذائقة الجمالية عند المحدثين من سكان المدن والحواضر[2]،«فكأن البيئة الثقافية تضمن للشاعر منهجا عاما في تفخيم اللفظ وجمال المنطق ومن أحشائها ينبثق الشعر مثقفا مع هذا المنهج العام»[3].

يضع الجرجاني قاعدة أساسية لقضية الأصالة والمعاصرة بالنسبة للشاعر فهو لا يرضى للشاعر المحدث أن يخرج عن منهج معاصريه لأن الأمر مختص بالمتلقي، ولأن الخروج عن أساليب المحدثين خروج عن الطبع والسجية إلى التكلف والتصنع مخالفا ما تقتضيه المرحلة التاريخية،فليونة الحياة تستلزم رقة اللغة وسلاسة الأسلوب وبذالك صارت « إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظَن ضعفاً، فإذ أُفرد عاد ذلك اللّين صفاء ورونقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً رشاقة ولُطفاً؛ فإن رام أحدَهم الإغراب والاقتداء بمَن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشدّ تكلّف، وأتم تصنع؛ ومع التكلف المقْت، وللنفس عن التصنّع نُفْرة، وفي مفارقة الطبع قلةُ الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاقُ الديباجة» [4].

فالخروج عن مقتضيات البيئة والعصر يؤدي التكلف الذي يعتبر خروجا قسريا غير طبيعي عن المدنية إلى البداوة وهذا يقود إلى مخالفة ما يتماشى وقانون التطور ، وذوق المتلقي لذلك لا يمكن قياس بلاغة عصر على بلاغة عصر آخر فلكل عصر شعراؤه الذين ينطلقون من سجل خاص بعصرهم تنبثق منه بلاغتهم[5].

يشدد الجرجاني على رفض مراوحة الشاعر بين عصرين أو بين بيئتين فعليه أن يتجنب الخلط بين متطلبات كل عصر وبيئة، فالشاعر المحدث وإن كان يتكئ في سجله على آثار القدماء لكن عليه أن يستعين بذلك موافقا متطلبات عصره وخير مثال على ذلك أبو تمام «وربما كان ذلك سبباً لطَمس المحاسن؛ كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره» [6]وكذلك بالنسبة للبيئة الطبيعية فأبو تمام كان شاعرا قد نشأ في بيئة حضرية لكنه كان يحتذي طريقة أهل البداوة «ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمامٍ وأتباعه أن أحدَهم بينا هو مسترسل في طريقته، وجارٍ على عادته يختلجه الطّبع الحضري، فيعدل به متساهلا، ويرمَي بالبيت الخنث، فإذا أُنشدَ في خلال القصيدةً، وجد قلقاً بينهَا نافراً عنها؛ وإذا أُضيف إلى

([1]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٥.

([2]) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣٢١.

([3]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٣٤.

([4]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٥.

([5]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٠٠.

([6]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص٢٦.

ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته، فصارت ركاكة.» [1]، وهذا ما جعل أبياته في القصيدة الواحدة شديدة التفاوت.

ورغم هذا الرأي من الجرجاني إلا أنه لم ينس أن يذكرنا بأن هناك شعراء حاولوا ما حاوله أبو تمام في الاقتداء بالأوائل وقد أفلحوا في ذلك يقول:« أحلتك على ما قالت العلماء في حماد وخلف وابن دأب وأضرابهم، ممن نحل القدماء شعره فاندمج في أثناء شعرهم، وغلب في أضعافه، وصعب على أهل العناية إفراده وتعسر، مع شدة الصعوبة حتى تكلف فلي الدواوين واستقراء القصائد فنفي منها ما لعلّه أمتن وأفخم، وأجمع لوجوه الجودة وأسباب الاختيار مما أثبت وقبل. وهؤلاء محدثون حضريون، وفي العصر الذي فسد فيه اللسان، واختلطت اللغة وحظر الاحتجاج بالشعر، وانقضى من جعله الرواة ساقة الشعراء»[2]، فصعب تمييز شعرهم على شعر القدماء، ولكن إذا كان ذلك ممكنا فلماذا كان عددهم قليلا؟ إن ذلك راجع إلى أن العرب« كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره، ولا أنسها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخماً جزلاً قوياً متيناً» [3]يعني ذلك راجع إلى العرف والعادة والطبيعة.

خلاصة القول إن الارتداد إلى العصر السابق ارتدادا مطلقا يسبب أحد الأمرين إما قلة الناجحين في ذلك وإما الوقوع في التكلف الذي يطمس المحاسن، ومن أجل حل هذه المشكلة وتفاديا لاختلال التوازن في الجودة اقترح الجرجاني النمط الأوسط «الذي يوفق بين التراث والتطور، بين عمود الشعر والبيئة الجديدة ويستطيع أن يعترض على تفاوت أسلوب أبي نواس بين الجزالة والغثاثة وعلى تكلف أبي تمام للأسلوب البدوي في بيئة حضرية دون إلحاق دمج(...) وهذا الموقف من الجرجاني في منتهى الواقعية والبعد عن التعصب الذهني»[4].

ثانيا: بناء القصيدة وأثره على المتلقي

تتألف القصيدة في بنائها الفني من مقدمة وتسمى بالمطالع أو الاستهلال ثم عرض يتضمن عدة أغراض شعرية يعبر الشاعر من خلالها وينتقل بين كل تلك الأغراض عن طريق التخلص أو الخروج الذي يربطها ببعضها،ثم خاتمة وهذه الأقسام لها فنيات وتقنيات خاصة يسعى الشاعر في استخدامها بإتقان

([1]) المصدر نفسه، ص ٢٨.

([2]) المصدر السابق، ص ٢٤.

([3]) المصدر نفسه،ص٢٤.

([4]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ص ١٦٢، ١٦٣.

وذكاء «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة»[1]وهذه التقنيات في البناء الفني يستخدمها الشاعر لأنها«تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء»[2].

فالاستهلال أو الابتداءات َهي «أول ما يلقى في أذن السامع وتتلقفه نفسه وكأن الربط بين الابتداء ومقاصد القصيدة دالا على وحدتها وتلاحمها»[3]، ورغم ذلك إلا أن الشعراء القدماء من العصر الجاهلي والإسلامي لم تكن تخصها بفضل مراعاة[4]، فالجرجاني «لا يلحق هذه المسائل الترتيبية بعمود الشعر ولا يجعلها من وضع المحدثين، كما فعل بالبديع، وإنما يتركها للشاعر الحاذق من المتقدمين والمتأخرين مع الإشارة الصحيحة إلى أن الأوائل لم تكن تخصها بالاهتمام»[5].

لقد وعى الجرجاني أهمية هذه الابتداءات خاصة عند المحدثين، لذلك خصص صفحات في وساطته ذكر فيها أمثلة للاستهلال الحسن والرديء وذكر أن البحتري والمتنبي قد تقدما ذلك في ومن أمثلة ذلك:« أتُراها لكثرة العُشاق ... تحسبُ الدمعَ خلقةً في المآقي[6]

فإنه ابتداء ما سُمِع مثله، ومعنى انفرد باختراعه

وقوله:على قدْرِ أهل العزم تأتي العزائم[7]»[8].

وأما حسن التخلّص أو الخروج فهو تقنية يستخدمها الشاعر «عند الانتقال من غرض إلى غرض (...)به يبرز تماسك النص وانسيابه وتلاؤمه»[9]، ويعد أبو تمام والمتنبي أهم الشعراء المحدثين الذين برعوا في التخلص والخروج « أما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كلَّ مذهب، واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد، وأحسن وزاد»[10].

وقد عدد أمثلة للمتنبي في ذلك منها «ومن حسنِ التخلّص وحسن الخروج قوله:

حدَقٌ يذمُّ من القـــــــواتل غـــيرها بدْرَ بن عمارِ بنِ إسماعيـــــــــلا[11]

([1]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٥١.

([2]) المصدر نفسه، ص ٥١.

([3]) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٦٩.

([4]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٥١.

([5]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ص ١٥٤، ١٥٥.

([6]) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ٢٣٦.

([7]) المصدر نفسه، ص ٣٨٥.

([8]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٣٨.

([9]) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٧٠.

([10]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص ٥١.

([11]) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ١٤٤.

وقوله:وهز أطـــار النّـــوم حـــتى كأنـــني من السكْر في الغرزين ثوب شُبارقُ
شدوا بابن إسحاقَ الحسين فصافحـــت ذفاريهـــا كيرانـــهـــا والنّمـــــارقُ[1]»[2]، والنّمـــــارقُ[1]»[2]، ودليل براعة المتنبي في هذا العنصر أنه لم يحص القاضي على أبي الطيب تخلصا مستكرها سوى أربعة أمثلة، يعقب عليها بقوله« فهي وإن لم تكن حسنة مختارة، فليست من المستهجن الساقط» [3]، وهذا يدل على عدم استهجانه لها غاية الاستهجان.

تعمل هذه التقنيات الفنية في بناء القصيدة على تلاحمها وتناسقها حتى تبدو وحدة متكاملة ومما يلاحظ أن الجرجاني رغم تتبعه معاني الأبيات بيتا بيتا إلا أنه لم يهمل علاقة هذه الأبيات ببعضها وأنها في الأخير تشكل وحدة متكاملة هي وحدة النص وقد أشار إلى ذلك في قوله:« وإنما أثبت لك القصيدة بكمالها، ونسختها على هيئتها، لترى تناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها واشتباهها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض» [4]، وذلك بعد أن أورد قصيدة لجرير وأخرى للبحتري حتى يبين أن «جمال النص معقود بإظهار هذه الوحدة الكلية له، فهي التي تجلي ذلك الجمال وتبرز بهاءه، لأن حسن الصورة الشعرية، وأي مكون من مكونات النص، لا يكون عبر سياقه الذي انتظم فيه وصدر عنه»[5].

ودليل ذلك أن الناقد إذا عثر على خلل في بيت من أبيات القصيدة نبه إلى عيبه وتوتر علاقته بما سبقه وما تأخر عنه« والمعنى لا يتم بدونه، وما يتقدمه وما يليه مفتقر إليه، أو لغرض لا تعظم الفائدة إلا بذكره»[6].

وهذا التصور الذي يراه الجرجاني لوحدة القصيدة تصور فريد في النقد العربي، رغم أنه قد أشير ، رغم أنه قد أشير إليه خاصة عند ابن قتيبة وابن طباطبا كما سبق ذلك وهذا التصور يقود إلى وجود علاقة بين الشاعر وشخصيته وبين القصيدة، فوحدة القصيدة دال على وحدة الشخصية الفنية للشاعر [7]وقد توضح ذلك خاصة حين ناقش تكلف أبي تمام وخطر التفاوت الذي سببه، والذي يدل على وحدة الشخصية الفنية ووحدة النص وتكامله، ما أورده في قوله:« وقد كان قدم مكة أيام مقامي بها شيخ بدوي

([1]) المصدر نفسه، ص٧٧.
([2]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٣٤.
([3]) المصدر نفسه، ص ١٣٦.
([4]) المصدر السابق، ص ٣٦.
([5]) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٦٩.
([6]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص١٥٥.
([7]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٥٧.

من بني عامر بن ربيعة؛ يدعى مطرف بن سفيان، فأنشدنا قصيدة مدح بها جعفر بن محمد الحسني وجدتُها متنافرة الأبيات، مختلفة الأطراف، بين عين نادر، ومتوسط متقارب، وضعيف ساقط؛ فكنت كالمتعجِّب لما أراه من اضطرابها، وظهور تفاوتها؛ وامتحنت الشيخ فوجدت شعره الى الضعف ما هو؛ فنحن كذلك إذ أتانا بعض من كان بقربه من أصحابنا، فسألناه عن العامري فأثبته معرفة، وذكر أنه حضر الحي وقت تأهبه للوفادة، فرآه في نادي القوم، وقد جمع فتيان الحلّة، وأحداث القبيلة، فقال: إن شيخكم يريد امتداح هذا الشريف بمكة، فزودوه! فزوده كل رجل منهم البيتين والثلاثة، ثم نظمها قصيدة، وإذا سبب ذلك التباين تفاضل القرائح، واختلاف الأفكار والهواجس» [1]، حيث يوضح استواء بناء أجزاء القصيدة ووحدة معانيها في نفس الشاعر.

فإذا كانت القصيدة مستوفية «شروط الحسن متكامل البناء، متضاما إلى بعضه من حيث الوصف والأسلوب، كان عملا رائعا لا يقدح في جماله خطأ لغوي في كلمة أو خروج عن قاعدة من قواعد النحو»[2]، واختفت «عيوب الابتذال في اللفظ والمعنى، ثم أبعد عن اللفظ زينته الخارجية من صنعة وإبداع، كما استبعد عن المعنى ما يخالطه من تعمل التدقيق (استعمال الفلسفة) وغوص على المعاني البعيدة (الإغراب) ثم ما لبث في النهاية أن تسف تأثير المعنى كاملا(...) بهذه الطريقة عطلت القصيدة من كل حيلة وعريت من كل غطاء، ووقفت أمام الناقد بفطرتها ونقائها، في هذه الحالة يكون محك الشعر الصافي ما يشعر به الناقد من ارتياح، وما يستخفه من هزة الطرب، وما يستثيره في نفسه من صبوة ويستحضر في مخيلته من صور»[3].

([1]) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص١٤١، ١٤٢.

([2]) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص ٣٥.

([3]) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٢٨.

يعد القاضي الجرجاني بكتابه الوساطة حلقة مهمة من حلقات النقد العربي القديم في التلقي، فهو امتداد لما قد أثاره سابقوه من النقاد من أمثال: بشر بن المعتمر والجاحظ وابن سلام وابن قتيبة والآمدي وابن طباطبا....وغيرهم، وهذين الأخيرين كانا خير عون للقاضي الجرجاني، فقد تلقى عيار الشعر لابن طباطبا الذي استند إليه في الجانب النظري والآمدي الذي مهد له الطريق من خلال موازنته وأمده بالمعالم الأولى في وساطته.

والملاحظ أن هذه المؤلفات النقدية السابقة لكتاب الوساطة كان مقصدها تعليميا وكذلك كان قصد كتاب الوساطة، ولكن الفرق بينها أن المؤلفات السابقة اهتمت بتعليم المبتدئين أصول الشعر وصناعته ولكن الجرجاني إضافة إلى ذلك كان يقصد بكتابه تعليم المبتدئين في كيفية تقليد مسؤولية النقد والتلقي، وهذا يدل على عمق استيعابه لجماليات التلقي وتطورها عبر العصور والمجتمعات، فالمتلقي بأنواعه وعملية التلقي بعناصرها وجميع مراحلها، كل ذلك برز في الوساطة بشكل لافت وهو ما سنكشف عنه في هذا الفصل الأخير:

المبحث الأول: التلقي عند القاضي الجرجاني(المصطلح والمفهوم).

أولا :مصطلحات وألفاظ التلقي في كتاب الوساطة.

تفاوتت المفاهيم النقدية لألفاظ ومصطلحات التلقي، ولذلك سيتم التوفيق بين تلك المفاهيم في مفهوم جامع أو اختيار ما يناسب منها المفهوم الاصطلاحي النقدي كما ذهب إليه الجرجاني،ومما يجدر الإشارة إليه أن الجرجاني قد أورد كل مصطلح من هذه المصطلحات في مواضع كثيرة، غير أنه سيتم اختيار بعض هذه المواضع التي ستساعد على استنتاج مفهوم التلقي،وهي كالآتي:

١-ألفاظ ومصطلحات تدل على عملية التلقي ومراحلها:

-تناول[١]:

جاء لفظ"تناول" في كتاب الوساطة بصيغ مختلفة فمنه ما جاء في قوله:« كم من فضيلة لو لم تستترها المحاسد لم تبرح في الصدور كامنة،ومنقبة لو لم تزعجها المنافسة لبقيت على حالها ساكنة! لكنها بَرزت **فتناولتها** ألسن الحسَّد تجلوها»[٢]، وفي قوله:« فهو كما تراه بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب **التناول**»[٣]، فالتناول من خلال المفهومين اللغوي والاصطلاحي هو أخذ الشيء بطرائق مختلفة سواء كان أخذا ماديا أو معنويا، وهو على حسب قول الجرجاني ينطبق على أخذ

---

(١) «ناوَلْتُهُ الشَّيءَ : أَعْطَيْتُه فتَناوَلَه ؛ أَي : أَخذَه (...)ومنه مناوَلَةُ المحدِّث الكتابَ ، تَقُولُ : أَرْوِيه عَنْهُ على سَبيلِ المناوَلَة ، وهو فَوْقَ الإجازَة ، ويُقالُ :تَناوَلَ من يده شَيْئًا : إذا تَعاطاه» يُنظر:محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزَّبيدي ،تاج العروس من جواهر القاموس،تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، مراجعة:محمد حسين شرف،، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،الكويت، ط١، ٢٠٠٠،ج٣١،ص ص ٤٢، ٤٣.

(٢) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١١.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٨.

الشعر وتناوله أي تلقيه سواء كان سماعا أو قراءة ومنه ما هو بعيد المأخذ أي يعتريه التكلف والتعقيد ومنه ما هو قريب التناول لتوافقه مع ما تهواه النفس من الطبع والسهولة.

-عثر [1]:

ورد هذا الفعل في قوله:«حتى **عثر** بها من يعرف حقها، واهتدى إليها من هو أولى بها، فظهرت على لسانه في أحسن معرض»[2]، فالعثور هو الاطلاع على محاسن أو مساوئ شعر شاعر بعد تلقيه والعثور لا يكون إلا بعد التلقي الدقيق والتأمل الحاذق كما يرى ذلك الجرجاني حين يقول: :« وللفضل آثار ظاهرة، وللتقدم شواهد صادقة، فمتى وجدت تلك الآثار، وشوهدت هذه الشواهد فصاحبها فاضل متقدم؛ فإن **عثر** له من بعد على زلّة، ووجدت له بعقب الإحسان هفْوة انتحل له عذر صادق، أو رخصة سائغة»[3]وبذلك يكون العثور كحالة ومرحلة من مراحل عملية التلقي وإصدار الحكم النقدي.

-رأى [4]:

وقد ورد هذا الفعل في مواضع كثيرة في كتاب الوساطة نظرا لأهمية مفهومه ومن بين المواضع قوله« فلما أفْضى الشعر إلى المحدثين، **ورأوا** مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع »[5].

وقال:« **رأيت** إسراع القلب إلى هذين البيتين، وتبينت قربهما منه؛ والمعنى واحد»[6]، فالجرجاني يقصد بالرؤية كل المعاني اللغوية مجتمعة لأنه لا تتم رؤية التفكر في الشعر بالعقل أو بالقلب إلا بعد الرؤية بالعين أو ما يجري مجراها من الرؤية السماعية، والمقصود من هذا أن الرؤية تعني التلقي السماعي أو القرائي ليكون للكلام رؤية خاصة في القلب أو العقل ليتم التفاعل معه والتفكر فيه لبيان ردة الفعل منه، فالرؤية هي تلق وتفاعل وإعادة بناء.

---

(1)« عثر الرّجل يعثر عثراً إذا اطّلع على شيْء لم يطّلع عليه غيره وأعثرت فلاناً على فلان أي : أطلعته عليه وأعثرته على كذا وقوله عز وجل : (فإن عثر) أي : اطُّلع» أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العينَ، المصدر السابق، ج٢، ص ١٠٥.

(2) القاضي الجرجانيَ، المصدر السَابق ،ص١١، ١٢، ١٣.

(3) المصدر نفسه ،ص١٢.

(4)« رأى : الرُّؤيةُ، بالضَّمِّ : إدراكُ المرئي ، ولذلكَ أَضْرب بحَسب قُوى النَّفْس : الأوَّل : النَّظَر بالعَيْن التي هي الحاسَّة وما يَجْري مجْراها ،(...) والثَّاني : بالوهْم والتَّخيّل نَحْو :أَرى أَنَّ زيداً مَنْطَلقٌ . والثَّالث : بالتّفَكّر نحو :{ إني أَرى ما لا تَرون } (و) الرَّابع :(بالقَلْب)، أَي بالعقْل ، وعلى ذلكَ قولُه : { ولقَدْ رآه نزلة أُخرى }»ينظر:الزبيدي، المصدر السابق، تحقيق:عبد الصبور شاهين، مراجعة محمد عبد اللطيف حماسة،مؤسسة الكويت، الكويت، ط١، ٢٠٠١،ج٣٨، ص ١٠٢.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣٩، ٥٣، ٢٥، ٤٥.

(6) المصدر نفسه، ص٣٦.

-وجد: [1]:

ورد هذا اللفظ في قوله:«ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه أن أحدَهُم بينا هو مسترسل في طريقته، وجار على عادته يختلجه الطّبع الحضري، فيعدل به متاسَهلاً، ويرمي بالبيت الخَنِثَ، فإذا أُنشد في خلال القصيدة، **وجَد** قلقاً بينها نافرا عنها»[2]،ويقول:«ونحو هذا مما يمل الناظر، ويضيع وقْت الكاتب. ولو **وجد** لأبي الطيب بيت مثله، وحرفٌ يقاربه لعُصب بعاره، ولا انطلقت الألسن بعيبه، وصدِّر به ديوان مثالبه وصحيفة مساويه.» [3]، فالإيجاد هَو العثورَ على المطلوب سواء كان إيجادا عارضا غير متوقع أو كان مخططا للبحث عن إيجاد المطلوب،وقد يكون الإيجاد معنوي أو مادي، والمتلقي إذا تلقى القصيدة ثم وجد في نفسه قلقا أو عدم ارتياح فهو وجود معنوي مناقض لما تجري عليه النفس أو موافق لها، وقد يكون ماديا كمن قصد نقد شعر باحثا عن مساوئه وهاتان الحالتان متكاملتان زمنيا بالنسبة لتلقي الشعر فغير ممكن الوصول إلى مساوئ شعر شاعر إلا بعد أن يتلقاه القارئ فتجد منه النفس ما تجد ثم يعقبه الإيجاد المادي لتكتب كحسنة أو سيئة للشاعر.

-نظر [4]:

مفهوم هذا الفعل قريب من مفهوم الفعل "رأى" يقول الجرجاني: «وتتبع نسيب متيمي العرب، ومتغزلي أهلِ الحجاز؛ كعمر، وكُثير، وجميل، ونُصيب، وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا، وأفصح لفظا وسبكا؛ ثم **انظر** واحكم وأنْصف»[5]، ويقول:«وليس يجب إذا رأيتني أمدح محدثا محدثاً أو أذكر محاسن حضري أن تظن بي الانحراف عن متقدم، أو تنسبني إلى الغض من بدوي؛ بل يجب أن **تنظر** مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم علي حكم المنصف المتثبت،

---

(1) «وجد : وجدَ المطلوب» ينظر: الزبيدي، المصدر السابق، تحقيق: عبد السلام محمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، ١٩٧١، ج٩، ص ٢٥٢.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٢٨، ١٣، ١٤.

(3) المصدر نفسه، ص٦١.

(4)«والنَّظَرُ محرَّكةً : الفكْرُ في الشيءِ تُقَدِّرُه وتَقيسُه»،« وفي البَصائر : والنظر أيضاً تَقليبُ البَصيرة لإدراك الشيءِ ورؤيته وقد يُراد به التَّأَمُّل والفحص ، وقَد يراد به المعرفَة الحاصلةَ بعد الفحص(...) واستعمال النَّظَر في البصر أكثرَ استعمَالاً عندَ العامةَ ، وفي البصيرة أكثر عند الخاصّة . وإذا قلتَ : نَظَرْتُ في الأمر ، احتمل أن يكون تَفَكُّراً وتدَبُّراً بالقلب»ينظر:مجد الدين محمدبن يعقوب الفيروز أبادي،القاموس المحيط، دن، دط، دت، ج١، ص٦٢٣و الزبيدي، المصدر السابق،تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، ،مراجعة:عبد الستار أحمد فراج،مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، ١٩٧٤ج١٤، ص ٢٤٥، ٢٤٨

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣١، ١٤، ١٨٠.

وتقضي قضاء المقسط المتوقّف.» [1]، فالنظر قد يكون بالعين وهو البصر وقد يكون بالقلب والعقل وهو النظر بالبصيرة ويكوَن مثل هذا النظر عند أهل الخاصة فهو التأمل والفحص وتقليب البصيرة للتمييز بين أكثر الكلام جودة إذا تقارب هذا الكلام في جودته ، والنظر هو مرحلة مهمة من مراحل التلقي وإصدار الأحكام ولا تكون إلا للمتلقي الناقد البصير الفذ، وقد وضح الجرجاني ذلك بدقة حين قال انظر واحكم وانصف، فهي أول مرحلة يبتدئ بها المتلقي لإصدار الحكم.

-**خطر** [2]:

ويقل ورود هذا اللفظ في الوساطة وربما كان في الموضعين الآتيين فقط:«إنما وقفت موقف الحاكم المسدد، وقد صرت خصماً مجادلاً، وشرعت شروع القاضي المتوسط، ثم أراك حرباً منازعاً؛ فإن **خطر** ذلك ببالك وحدثتْك به نفسك فأشعرها الثقة بصدقي»[3]،ويقول«فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل الى القلب إلاَ بعد إتعاب الفكْر، وكدّ **الخاطر**، والحمل على القريحة؛»[4].

فالخاطر إحساس يعتري المتلقي أثناء تلقيه للنص يحدد له وجهة النظر المبدئية اتجاه النص فإذا كان متلقيا لمجرد المتعة فإن خاطره متعلق بدرجة وقوع النص في القلب وإذا كان متلقيا يبتغي إصدار الحكم بعد التلقي فإن للخاطر وجهة نظر قد تكون صائبة مثبتة وقد تتغير بحسب ما تتلقاه من وجهات نظر لمتلقين آخرين.

-**كشف** [5]:

وهو رفع الغطاء وتوضيح الغامض ،يقول الجرجاني حول مفهوم هذا المصطلح« «بل يجب أن تنظر مغْزاي فيه، وأن **تكشف** عن مقصدي منه»[6] ويقول:« وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه، واهتدت إلى **الكشْف** عن صوابه أو غلطه»[7]، فالكشف مرحلة تالية لمرحلة النظر والتأمل أثناء التلقي وتعتمد على الفهم الثاقب والبصيرة النافذة لدفع ما يشتبه والوصول إلى تبيان حقيقة الكلام وهي مرحلة قد

---

(1) المصدرالسابق، ص٢٢.

(2)« (خطر) الخاطرُ ما يَخْطُرُ في القلب من تدبير أَو أَمْر ابن سيده الخاطر الهاجس والجمع الخواطِر وقد خطَرَ بباله وعليه يَخْطُرُ ويَخْطُر بالضم الأَخيرة (...)ويقال خطَرَ ببالي وعلى بالي كذا وكذا يَخْطُر خُطُوراً إذا وقع ذلك في بالك ووَهْمك وأَخطره الله ببالي» ينظَر:محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب،: دار صادر، بيروت ، ط١، دت ج٤،ص٢٤٩.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص١٥٦.

(4) المصدر نفسه، ص٢٦، ٢٧.

(5) الكَشْفُ:رفْعُكَ شيئاً عمّا يواريه ويُغَطّيه كرَفْع الغطاء على الشَّيء»ينظر:الخليل بن أحمد،المصدر السابق،ج٣، ص٢٩٧.

(6) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٢٢، ٣١، ٣٦٠.

(7) المصدر السابق، ص ٣٥٦.

لا تكون لتلقي النص الإبداعي الفني بل هي مقرونة أكثر بالنصوص النقدية وذلك بمحاولة الكشف فيها بين المزيف والحقيقي والصائب والخاطئ.

-تأمل: [1].

هذا اللفظ يعبر عن نشاط ذهني فكري وقد ورد عند الجرجاني في قوله«ثم انظر: هل تجدَ معنى مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً! وهل ترى صنعة وإبداعاً، أو تدقيقاً أو إغراباً! ثم **تأمل** كيف تجد نفسك عند إنشاده»[2]، فالنظر والرؤية والتأمل كلها ألفاظ بمعان مترادفة ولكن هي عبارة عن مراحل متتالية متراتبة متلازمة متكاملة عند التلقي فبعد النظر في الشيء نظر البصر والبصيرة وهو يختص بالظواهر البارزة بسهولة عند إعمال الفكر تتلوها الرؤية التي تختص بالرؤية العينية والرؤية التأملية في القضايا الخافية التي تتطلب نوعا من الدقة، بينما التأمل هو عملية تتطلب عمل القلب وعمل الفكر معا وعن طريق التأمل بهما يتم معرفة ما ينطق به القلب والفكر من صواب ليحدد القارئ موقفه من العمل الأدبي.

-أخذ [3]:

هذا الفعل من مردفات الفعل "تناول " ترادفا لغويا واصطلاحيا كما يبدو ذلك من قول الجرجاني ،يقول: «فهو كما تراه بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل **المأخذ**، قريب التناول»[4] ويقول:«وقد **أخذ** الشعراء هذا المعنى فتداولوه»[5]، فبعد تلقي الكلام يتم أخذ ما أريد أخذه منه حتى حتى يتم تناوله وتداوله من أجل إنتاج نص جديد.

-أصغى [6]:

يتبين أن مفهوم هذا الفعل داخل في مفهوم السماع وكذلك مفهومه عند الجرجاني حين يقول:«والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف التي

---

(1) « أمل : الأَمل الرجاء تقول أَمَّلْتُه آمُلُه وأَمَّلْتُه أؤمله تأميلا والتَّأَمُّل التثبت في النظر » ينظر:الخليل بن أحمد، المصدر السابق، ج٨،ص٣٤٧.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣٣.

(3)« (أخذ) الأَخْذ خلاف العطاء وهو أَيضاً التناول أَخذت الشيء آخَذُه أَخذاً تناولته وأَخَذَه يأْخَذه أَخْذاً » ينظر: ابن منظور، المصدر المصدر السابق، ج٣، ص٤٧٠.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣٨.

(5) المصدرنفسه، ص٣٠٢، ٣٦٠.

(6) « وقال بعضُهم صغَوْت إليه برأْسي أَصْغى صَغْواً وصَغاً وأَصْغَيْتُ وأَصْغَت الناقةُ تُصْغي إذا أَمالتْ رأْسَها إلى الرجلِ كأَنها تَستَمع شيئاً حين يشدُّ عليها »ينظر: ابن منظور، المصدر السابق، ج١٤، ص٤٦١.

تستعطف أسماعَ الحضور، وتستميلهم إلى **الأصغاء**»[1]، فالإصغاء هو عملية قلبية تالية لعملية السماع فبعد تَلقي الكلام سماعا إذا وافق النفس واستعطفها استعدت لإصغائه ومالت بالقلب إليه أملا بالتمتع واللذة بما بعده.

– **فهم** [2]:

يعد هذا المصطلح من أهم المصطلحات في نظرية القراءة والتلقي وهو كذلك عند الجرجاني وهذا ما يدل عليه قوله:« لا أتجاوز ما يقع الاعتراض عليه من أهل العلم، وما يجري التنازع فيه بين أهل التحصيل و**الفهم** »[3] وقوله:« فليس بمحظور على الشاعر الاقتداء بهم في أمثال ذلك إذا احتاج إليه؛ فأما المحدثون فقد اتسعوا فيه حتى جاوزوا الحد لما احتاجوا إلى **الإفهام**، وكانت تلك الألفاظ أغلب على أهل زمانهم، وأقرب من **أفهام** من يقصدون **إفهامه**»[4]،فالفهم عماد الإدراك الأدبي وعلى الشاعر أن يراعي في شعره ما يمكن أن يفهمه للمتلقي كما أنه على المتلقي الناقد حتى وإن كان حاذقا بصيرا أن يتقيد بما تواضع عليه أهل الفهم والتحصيل، وإعادة بناء النص لا يكون إلا إذا فهم العمل الأدبي فهما ثاقبا.

–**ألذ** [5]:

مصطلح قديم ومعاصر وبمفهوم واحد فكما عرفناه في نظرية التلقي أنه الحالة التي تعقب التفاعل مع النص فذلك أيضا ما يقصده الجرجاني في قوله: « وتلك حالٌ لا تَهش فيها النفس للاستماع بحسن، أو **الالتذاذُ** بمستظرف؛ وهذه جريرةُ التكلف»[6]،«فنغّص عليك تلك **اللذة**، وأحدث في نشاطك فترة»[7]، فبعد تلقي الشيء إن استحسنته النفس تمتعت بلذته فيسبب نشاطا لدى القارئ هذا النشاط يتمثل في شدة تفاعله مع النص لدرجة التطهير وتحقيق المنفعة من التلقي.

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٥١.

(2)« (فهم) الفَهْمُ معرفتك الشيء بالقلب فَهِمه فَهْماً وفَهَماً وفَهامة عَلِمه (...)وفَهِمْت الشيء عَقَلْتُه وعرفْته وفَهَّمْت فلاناً وأَفْهمته وتَفَهَّم الكلام فهمه شيئاً بعد شيء ورجلَ فَهِم سريع الفَهْم ويقال فَهْم وفَهِم وأَفْهمه الأَمر وفَهَّمه إياه جعله يفْهمه »ينظر: ابن منظور، المصدر السابق، ج١٢، ص٤٥٩.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣٦٠.

(4) المصدر نفسه، ص٣٨٣.

(5)«(لذذ) اللَّذَّةُ نقيض الأَلم واحدة اللذان لذَّه ولَذَّ به يَلَذُّ لَذًّا ولَذَاذَةً والْتَذَّه والْتَذّ به وا سْتَلَذّه عدّه لَذيذاً (...)واللَّذّة واللَّذَاذَةُ واللَّذيذُ واللَّذْوى كله الأَكل والشرب بنَعْمة(...)ولَذْتُ الشيء وأَنا أَلَذُّ به لَذَاذَةً ولَذْته سواء(...)اللذة منَ لَذَّ الشيء يَلَذُّ لَذاذة فهو لَذيذ أَي مشتهى»ينظر: ابن منظور، المصدَر السابقَ، ج٣،ص٥٠٦.

(6) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٢٦.

(7) المصدر نفسه، ص٢٩.

-فضَّل [1]:

هذا الفعل يوحي إلى أنه مسند إلى المتلقي ليفاضل بين نصين« فأما المختل المعيب، والفاسد المضطرب، فله وجهان: أحدهما ظاهر يشترك في معرفته؛ ويقل **التفاضل** في علمه؛ وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللّحن والخطأ من ناحية الإعراب واللغة»[2]،«كما لا نسب بينه وبين **تفضيل** قديم على قديم، وإنما يستعتب لك هذه المخاطبة من وافقك على فضل أبي تمام وحزبه»[3]، والتفضيل والتفاضل في الكلام لا يكون إلّا لمتلق بصير ذو خبرة وثقافة واسعة وهو عملية نقدية يختص بها المتلقي الحكم في معظم الأحيان.

٢-ألفاظ ومصطلحات تدل على مواقع الكلام وردود فعل المتلقي:

-وقع [4]:

ومفهوم هذا اللفظ يقترن بمفهوم التلقي بطريقة غير مباشرة وهو مفهوم مهم عند الجرجاني يمكن استخلاصه من قوله:« وإذا أردت أن تعرف **موقع** اللفظ الرشيق من القلب، وعظَم غَنائه في تحسين الشعر، فتصفّح شعر جرير وذي الرمة في القدماء،».[5]،فمن خلال هذا القَول يمكن أن يصطلح على هذا المفهوم بأنه أفق انتظار المتلقي وهو موقع الكلام في نفسه فإما أن يكون موقعا حسنا أو سيئا مخيبا لما كانت تتوقعه النفس منزاحا عما ألفته، وقد أدرج الجرجاني هذا المصطلح في كتابه الوساطة كعنوان مهم في مدونته ،فقال"**مواقع الكلام**" [6]ولا يقصد به إلا مكانة الكلام وموقعه وموقعه بجميع حالاته عند القارئ وتبينها من خلال ردود أفعاله.

---

(1)« وفَضَّله مزَّاه والتَّفاضُل بين القوم أَن يكون بعضهم أَفضَل من بعض ورجل فاضل ذو فَضْل ورجل مَفْضول قد فَضَله غيره ويقال فَضَل فلان على غيره إذا غلب بالفَضْل عليهم(...)وفضَّلته على غيره تَفْضيلاً إذا حكَمت له بذلك أَو صيَّرته كذلك وأَفْضَل عليه»ينظر:ابن منظور، المصدر السابق، ج١١، ص٥٢٤.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣٤٣.

(3) المصدرنفسه، ص٥٢.

(4) « الوَقْع : وَقْعَةُ الضَّرب بالشّيء (...) يعني : ما يُسمع من وَقْعه (...) ووَقَع الشيء يَقَعُ وُقُوعاً أي : هُوِيّاً(...)والمَوْقِع : موضعٌ لكلّ واقِعٍ وجمعه مواقِع» « (وقع) وقَع على الشيء ومنه يقَعُ وَقْعاً ووُقُوعاً سقَطَ (...)ويقال وقَع الشيء موقعه (...)ووقَع منه الأَمر موقعاً حسناً أَو سيِّئاً ثبت لديه»ينظر: الخليل بن أحمد، المصدر السابق، ج٢، ص ص ١٧٦، ١٧٨وابن مَنظور، المصدر السابق، ج٨، ص ٤٠٢.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣١.

(6) المصدر السابق،ص٣٤٢.

-عجب [1]:

وهذا اللفظ يربطه الجرجاني دوما بالمفهوم النفسي فيقول:«وما أكثر من ترى وتسمع من حُفّاظ اللغة ومن جلّة الرواة، من يلهج بسبب المتأخرين؛ فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب مَنه ويختاره»[2]، فالتعجب انفعال نفسي يكون بعد التلقي، ويمكن اعتباره نَوع من ردود أفعال القارئ بعد تلقيه للنص وتفاعله معه.

-قَبل [3]:

وهذَا اللفظ هو مصطلح جزئي يتفرع من مصطلح مواقع الكلام الذي سبق الحديث عنه وهذا ما نفهمه من قول الجرجاني:« والشعر لا يحبَّب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلّي الصدور بالجدال والمقايسة؛ وإنما يعطفها عليه **القبول** والطّلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة؛ وقد يكون الشيء متقنَاً محكماً، ولا يكون حلوَا **مقبولاً**»[4] ويقول أيضا:«وما ألحق بذلك من النّقْص الظاهر والإحالة البيّنة، والتقصير الفاحش، فلا بدّ من تعديده، والحكم على كل واحد بعينه؛ لاختلاف مأخذ حججه، وتشعب مذاهب القول في **قبوله** ورده»[5]،فالقبول هو حالة من حالات ردود فعل المتلقيَ بعد تلقيه الكلام ووقعه في قلبه، وتعبر هذه الحالة عن تحقيق الرضا وتثبت أثر معنى الكلام في القلب.

-حسن [6]:

وهذا المصطلح في مفهومه موافق لمفهوم القبول لكنه لم يرد بكثرة عند الجرجاني ومن بين المواضع التي جاء فيها قوله:«ولم **أستحسن** ما يتسرع إليه أصحابنا من التصريح بمخالفة اللغة، والتشبث بالشواذ المردودة»[1]،فالاستحسان هو رد فعل مندرج ضمن دائرة الرضا والقبول لموافقة الآفاق عند المتلقي.

---

(1) « وقَالَ أَيْضاً : التَّعَجُّب : أَنْ تَرى الشيءَ يعجبُك تَظُنُّ أَنَّكَ لَمْ تَرَ مثْلَه . ونَقَل شيخُنا من حواشي القَامُوس القَديمَة حَاصل ما ذَكَره أَهْل اللُّغة في هَذَا المعْنى : أَنَّ التَّعَجُّب حيرَةٌ تَعرض للإنْسان عنْد سَبب جَهل الشَّيء ، وَلَيْس هُو سَبباً لَه في ذَاته ، بَل هو حالَة بحسب الإضَافَة إلَى من يعرف السَّبب ومن لا يعرفه ، (...)التَّعَجُّب : انْفعالُ النَّفْس لزيادة وصْف في المتَعجَّب منْه» ينظر:الزبيدي، المصدرَ السَابق،تحَقيق: عبدَ الحليم الطحاوي،مراجَعة:عبد الستار أَحمد فرَاج،مطبعة حَكومة الكويت، الكويت، دَط، ١٩٧٤، ج٣، ص ٣١٩،٣٢٠.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٥٣، ١٢.

(3)« قَبل الشيءَ قَبولاً و قُبولاً (...)و تقبَّله كلاهما : أَخذه (...)يقال : قَبلْت الشيء قَبولاً إذا رَضيته و تقبَّلْت الشيء و قَبلْته قَبولاً بفتح القَاف وهو مصدر شاذ »ينظر: ابن منظَور، المصدر السابق، ج١١، ص٥٣٤.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٩١، ٩٢.

(5) المصدر نفسه،ص ١٤٠.

(6)« ويستَحسن الشيءَ أَي يعدُّه حَسَناً(...)(حسن) الحُسن ضدُّ القُبح ونقيضه(...)وحسَّنْتُ الشيءَ تَحْسيناً زَيَّنْتُه وأَحسنْت إليه» ينظر:ابن مَنظور، المصدر السابق، ج١٣، ص ١١٤.

-ريَّح [٢]:

وهو بنفس مفهوم القبول بل أوسع منه كإحساس نفسي ويرده الجرجاني في هذا القول:«وهذا متكلّف متعسف، فإنما تخبر عن نَبوِّ النفس عنه، وقلّة **ارتياح** القلب إليه.» [٣]، وفي قول آخر« ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقّدْ ما يتداخلك من **الارتياح** ، ويستخفّك من الطرف إذا سمعته»[٤]، فالارتياح يكون بسبب الرضا ، وهو حالة تعتري النفس تجعلها في مسار نحو اللذة وتحقيق المنفعة وهي أيضا مما يمكن إدراجهة و في دائرة رد فعل المتلقي الذي تحقق لديه الرضا.

-هز [٥]:

ويردها الجرجاني كمرحلة من مراحل التلقي في قوله:« فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد، لكنه كساه هذا اللفظَ الرشيق، فصرت إذا قسته الى غيره وجدت المعنى واحداً، ثم أحسست في نفسك عنده **هزّة**، ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها.» [٦]، فالهزة هي نوع من الاستجابة لمعاني النَص بسبب الإعجاب وارتياح النفس وتعكسه حالة الطرب التي تظهر عيانا عند المتلقي.

-نفر [٧]:

ويستخلص مفهومه عند الجرجاني من خلال قوله:« وللنفس عن التصنّع **نَفْرة**، وفي مفارقة الطبع قلةَ الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاقَ الديباجة»[٨]، ويقول:« وأكثر هذا الصنف من الباب الذي قدمت لك القول فيه، وأقمت لك الشواهد عليه، وأعلمتك أنه يميَّز بقبول النفس و**نفورها**، وينتقد بسكون القلب

---

(١) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٧٦، ٥٥.

(٢) « والرياحةَ أن يراح الإنسانُ إلى الشّيء كأنّه ينشط إليه وكذلك يرتاح» والرَّوح أيضاً السرور والفَرح (...)لرَّوح الاستراحة من غم القلب(...)راحِ الإنسانُ إلى الشيء يراحُ إذا نَشطَ وسُرَّ به وكذلك ارتاح وأنشد وزعمت أنّك لا تَراحُ إلى النِّسا وسَمعْتَ قيلَ الكاشحِ المتردِّد والرِّياحة أن يراح الإنسانُ إلى الشيء فيسترِوح وينشطَ إليه والارتياحِ النشاط وارْتاحَ للأمر كراح(...)والراحة ضَدُّ التعَب واسْتَراح الرجلَ من الراحة والرَّواح والراحةَ من الاستراحة (...)أراح الرجل استراح ورجعت إليه نفسه بعد الإعياء» ينظر: الخليل بن احمد، المصدر السابق، ج٣، ص٢٩٣و ابنَ منظور، المصدر السابق، ج٢، ص ٤٥٥.

(٣) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٩١.

(٤) المصدر نفسه،ص ٣٣، ٣٧.

(٥) « الهَزُّ تحريك الشيء (...)الهَزُّ في الأَصل الحركة واهْتَزَّ إذا تحرك فاستعمله على معنى الارتياح (...) وكل من خَفَّ لأَمر وارتاح له فقد اهتز له »ينظر:ابن منظور، المصدر السابق، ج٥، ص٤٢٣.

(٦) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص١٦٥.

(٧)« (نفر) النون والفاء والراء: أصلٌ صحيح يدلُّ على تحاف وتباعد»« (نفر) النَّفْر التَّفَرُّقُ (...)وكلُّ جازعٍ من شيء نَفَور ومن كلامهم (...)والإنْفار عن الشيء والتَّنْفير عنه والاستنْفار كلُّه بمعنى والاستنْفارُ أيضاً النُّفُور(...)نَفَرَ ينْفر نُفُوراً ونفاراً إذا فَرَّ وذهب ينظر:أحمد بن فارس، المصدر السابق،ج ٥،ص٤٥٩و ابن منظور، المصدر السابق، ج٥، ص٢٢٤.

(٨) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٢٥.

ونبوه»[1]، فالنفور حالة أيضا من حالات مواقع الكلام أو رد فعل المتلقي الذي خيب النص أفقه السابق أو ما كانت النفس هوته وألفته.

-كره[2]:

ومفهوم هذا اللفظ عند الجرجاني هو نقيض لمفهوم القبول ويتبين هذا من قوله:«وكل هذه الألفاظ مقبولة غير **مستكرهة**، وقريبة المشاكلة ظاهرةُ المشابهة»[3]، فالاستكراه هو حالة من حالات رد فعل المتلقي المتلقي اتجاه النص بعد تفاعله معه وهي ضد حالة القبول وتحدث هذه الحالة نتيجة للغموض المعقد الذي يؤدي إلى تخييب أفق الانتظار لدى المتلقي.

-قبح[4] :

المستقبح والمستكره والنفور كلها تعبر عن حالة واحدة من هي خيبة المتلقي وعدم رضاه وقد غند القاضي الجرجاني معبرا عن ذلك في قوله:« فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوَّل في التوسع والتصرف، وبها يتوصل الى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر، وقد قدَمنا عند ذكرنا البديع نبذا منها مثلنا بها المستحسن و**المستقبح**، وفصلنا بين المقتصد والمفرط»[5]،« فلم يكترث بالإحالة، ولم **يستقبح** أن جعل غير شيء مرثيا لما استوفى عند نفسه الغاية»[6]،والاستقباح حالة أخت حالاتها السابقة من عدم تحقيق رضا المتلقي ولكن الاستقباح يختلف عنها في أن المبدع قد يكون قد وقع حقيقة مما تنفر منه النفس كالخطأ مثلا.

٣-ألفاظ ومصطلحات تدل على أنواع التلقي:

-سمع[7]:

---

(1) المصدر السابق، ص٣٥٦.

(2) ا« الكُره بالضم المشقَّة (...)ابن سيده الكَره الإباء والم شَقَّةُ تُكَلِّفُها فتَحتَمِلُها (...)وكَرَّه إليه الأَمْرَ تكريهاً صيَّره كريهاً إليه نقيض حَبَّبه »ينظر:بن منظور، المصدر السابق، ج١٣، ص٥٣٤.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣٥٨، ٣٧٢.

(4)«القُبْحُ بالضم : ضدُّ الحُسْنِ ويُفْتَحُ»«وأَقْبح فلان أَ تى بقبيح واسْتَقْبَحه رآه قبيحاً والاسْتقْباح ضد الاستحسان(...) القَبْح وهو الإبعاد» الفيروز آبادي، المصدر السابق، ج١،ص ٣٠٠و ابن منظور، المصدر السابق، ج٢، ص٥٥٢

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣٥٥.

(6) المصدر نفسه، ص٣٥١.

(7)«سمع : السَّمع : الأُ ذُن وهي المسْمَعةُ والمسمعة خرقها والسَّمْعُ ما وقر فيها من شَيْءٍ يسمعه يُقَالُ : أَساءَ سَمْعاً فأساءَ إجابةً أَيْ : لم لم يسمع حسنا فأساءَ الجوابَ وتقول : سَمِعتْ أذني زيداً يقول كذا وكذا أي : سمعته كما تقول : أَبصرتْ عيني زيداً يفعل كذا وكذا أي : أَبصرت بعيني زيداً » ينظر:الخليل بن أحمد، المصدر السابق، ج١، ص٣٤٨.

ومواضعه في الوساطة لا تكاد تعد وذلك يعود لأهمية التلقي السماعي في النقد العربي القديم عموما ومن المواضع التي جاء فيها هذا المصطلح قوله:«لكن ما **سمعتني** أشترطُه في صدْر هذه الرسالة أنه يحظر إلا إتباع الحق وتحري العدل والحكم به لي أو علي.»[1]،ويقول:« لأني لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر؛ بل لم أزعم أني نصفته **سماعاً** وقراءة، فدع الحفظ والرواية.»[2].

فالسماع في أصله نوع من التلقي يقال له التلقي الشفوي ولكن الجرجاني لا يقصد به ذلك فحسب بل يقصد بالسماع أيضا التلقي القرائي إذ كيف يتلقى القارئ ما نصه في الرسالة إلا قراءة ومع ذلك يخاطبه بفعل السماع وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنه رغم انتشار التدوين وغلبته في عصر القاضي الجرجاني إلا أن الشعر تبرز جمالياته خاصة إذا كان سماعيا لذلك حاول الجرجاني أن يحافظ على الخصائص الشفوية للشعر حتى وإن تلقاه القارئ مكتوبا.

-تصفح[3]:

هذا الفعل يدل مبدئيا على أن التصفح لا يكون إلا في المكتوب ولكن المفهوم أوسع من ذلك عند القاضي الجرجاني يقول:« ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا، ثم **تصفّح** عنه الدواوين لم يُخطئه أن يجده بعينه»[4]وقوله:«ولو **تصفّحت** شعره لوجدت فيه أضعاف ما ذكره من هذه الإشارة؛ وأنت لا تجد منها في عدة دواوين جاهلية حرفا»[5]،فالتصفح هو النظر بتقليب الصفحات مقرونا بالتأمل فيها، إذ لا يمكن تمييز تمييز ما ابتغي من تقليب الصفحات إلا بالتأمل.

-طالع[6]:

يتداخل مفهوم هذا اللفظ بمفهوم التصفح اصطلاحا عند القاضي الجرجاني وهذا ما يتضح في قوله:« ثم **طالع** بقية شعره، وتصفّح فضالة ديوانه؛ لتعلم أنا لم نقصد استيعاب عيونه، وأخذ صفوته

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٢٦، ١٤، ٢٣، ٢٥، ٢٩، ٤٧، ٥٣، ١٦٥، ٣٤٦.

(2) المصدر السابق، ص١٤٠.

(3) « وتَصَفَّحِ الأَمر وصَفَحه نظر فيه(...) وتَصَفَّحْتُ وُجوهَ القوم إذا تأَمَّلْتَ وجوههم تنظر إلى حلاهم وصُورهم وتَتَعَرَّفُ أَمرهم (...)وتصفَّحت الشيء إذا نظرت في صَفَحاته»، «التصفح : التأمل لا مطلق النظر،كما في (القاموس) قال شيخنا : قلت : إن النظر هو التأمل »ينظر: ابن منظور، المصدر السابق، ج٢، ص ٥١٢و الزبيدي، المصدر السابق،تحقيق: حسين نصار، مراجعة: عبد الستار أحمد فراج،مطبعة حكومة الكويت،دط،١٩٦٩،ج٦، ص٥٤٢.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص١٨٥، ١٨، ٣١، ٥٥.

(5) المصدر السابق، ص٩٠.

(6) « مُطالَعةً يقال طالَعْتُه طلاعاً ومُطالَعةً قال وهو أَحسن من أَن تجعله اطِّلاعاً (...)قال والاطِّلاعُ والبلوغُ قد يكونان بمعنى واحد»ينظر: ابن منظور، المصدر السَابق، ج٨، ص٢٣٥.

ولُبابه»[1]، ويقول:« ومتى **طالعت** ما أخرجه أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار من سرقات أبي تمام، وتتبعه بشْر بن يحي على البحتري، ومهلهل بن يموت على أبي نواس عرف قُبح آثار الهوى»[2]، فالاطلاع هو نوع من التلقي كالتصفح ولكن دون إتعاب للفكر لأن الظاهرة التي يطلع عليها غالبة سائدة ظاهرة للعيان يتحصل عليها بسهولة.

-القراءة[3]:

والذي يبدو بعد اطلاعنا لكتاب الوساطة أن هناك العديد من الأفعال المعبرة عن القراءة كالتصفح والاطلاع وكذلك السماع وقد ورد ذلك بكثرة إلا أن فعل القراءة بهذا اللفظ وبمفهوم القراءة كتلق للمكتوب لم يرد إلا مرة واحدة في قوله:« لأني لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر؛ بل لم أزعم أني نصفته سماعاً **وقراءة**، فدع الحفظ والرواية»[4]،وهذا يدل على أن الجرجاني اعتمد نوعين من التلقي لإنصاف الشعراء وهما التلقي الشفوي والقراءة.

٤-ألفاظ ومصطلحات تدل على آفاق التلقي:

-آلف [5]:

يعبر الجرجاني بهذا اللفظ عن مصطلح الأفق القديم أو السابق كما جاء في نظرية القراءة والتلقي فيقول:« كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم **تألف** غيره، ولا أنسها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقها»[6]، فالألفة هي الحالة التي اعتادت النفس وجودها أو ائبنى عليها الأفق السابق للمتلقي.

-تخيل [7]:

والتخيل كما يراه الجرجاني هو استرجاع لأفق سابق، وهذا ما يتبين من قوله:«فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظَن ضعفاً، فإذ أُفرد عاد ذلك اللّين صفاء ورونقاً، وصار ما **تخيلته** ضعفاً رشاقة ولُطفاً»[8]،ويقول:« وما أقرب ما قالَه من الصواب وأحلقه بالسداد! وقد أجد لهذا الفصل

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص١٥٦.

(2) المصدر نفسه، ص١٨١.

(3) « قَرَأَ يَقْرَأُ قراءة وقُرآناً والاقْتراءُ افتعالٌ من القراءة»ينظر:ابن منظور، المصدر السابق، ج١، ص١٢٨.

(4) القاضي الجَرجاني، المصدر السابقَ،ص ١٤٠.

(5)« أَلِفْتُ الشيء وآلَفْتُه بمعنى واحد لزمته فهو مُؤْلَفٌ ومأْلُوفٌ (...) أَلِفْتُ الشيءَ وأَلِفْتُ فلاناً إذا أَنِسْتَ به »ينظر: ابن منظور، المصدر السَابق، ج٩، ص٩ .

(6) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٢٤.

(7)« وخَيَّل فيه الخير وتَخَيَّله ظَنَّه وتفرَّسه وخَيَّل عليه شَبَّه وأَخالَ الشيءُ اشتبه يقال هذا الأَمر لا يُخيل على أَحد أَي لا يُشْكل وشيءٌ مُخيل أَي مشْكل وفلان يَمْضي على المخَيَّل أَي على ما خَيَّلت أَي ما شبهت يعني على غَرر مَن غير يقين» ينظر: ابن مَنظور، المصَدر السابق، جَ١١،ص٢٢٦.

(8) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٢٥.

الذي تخيل له بعض البيان»[1]، فالتخيل هو أفق سابق لدى المتلقي يسترجع حين يصادف موقفا غير مؤكد لأسباب عدة منها قلة المعرفة وجزم صحته والتعصب له، فإذا ما تبينت له حقيقة الصواب استعد المتلقي إلى تغيير الأفق السابق من خلال تقبله للأفق الجديد.

-القديم والحديث:

وهذا المصطلح مبثوث في ثنايا الكتاب متواجد بكثرة وهناك صفحات بالكامل يتحدث عن النقاد والشعراء القدماء والشعر الحديث تحت عنوان**"القدماء والشعر الحديث"**[2]، وهناك أيضا ما هو تحت عنوان "**بدء الوساطة**"[3] الذي قد أدرجت تحته هذه القضية كفكرة رئيسية ويمكن إيراد بعض النصوص الدالة على ذلك كقوله: « ثم نعدل الى ما تكلفناه في هذه الوساطة فنقول: إن خصم هذا الرجل فريقان: أحدهما يعم بالنقص كل **محدث**، ولا يرى الشعر إلا **القديم الجاهلي** وما سلك به ذلك المنهج، وأُجري على تلك الطريقة؛ ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة، وابن هرمة، وابن ميادة، والحكم الخُضري، فإذا انتهى الى من بعدهم – كبشار وأبي نواس وطبقتهم – سمى شعرهم ملحا وطُرفا، واستحسن منه البيت استحسان النادرة، وأجراه مجرى الفكاهة؛ فإذا نزلت به الى أبي تمام وأضرابه نفض يده، وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتاً قطّ، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد. »[4]ويقول:«وليس الحكم بين **القدماء والمولدين** من التوسط بين **المحدث والمحدث** بسبيل؛ كما لا نسب بينه وبين تفضيل **قديم على قديم**، وإنما يستعتب لك هذه المخاطبة من وافقك على فضل أبي تمام وحزبه، وسلّم محل مسلم ومن بعده»[5]ويقول:«وما أكثر من ترى وتسمع من حفّاظ اللغة ومن جلّة الرواة، من يلهج بسبب **المتأخرين**؛ فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره؛ فإذا نسب الى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة **لمحدث**، والإقرار بالإحسان **لمولّد**»[6]، فالجرجاني يركز بشكل ملفت في بداية وساطته على أنواع الآفاق وكيفية اندماجها بل وتصارعها عند الشاعر والمتلقي على السواء.

٥-ألفاظ ومصطلحات تدل على آليات استمالة المتلقي:

-اخترع[7]:

---

(1) المصدر نفسه، ص٣٥٧.

(2) نفسه، ص ٥٣.

(3) نفسه، ص ٥٢.

(4) نفسه، ص ٥٢.

(5) نفسه، ص ٥٢.

(6) المصدر السابق، ص ٥٣.

(7)« الخَرعُ الدَّهَشُ وقد خَرِعَ خَرَعاً أَي دهش(...)واخْتَرَع الشيء اقتطَعه واخْتَزَله وهو من ذلك لأَن الشقَّ قطع والاختراعُ (...)والاختراعُ الاستهلاكُ(...)واخترع الشيء ارتَجَلَه وقيل اخترعه اشتقَّه ويقال أَنشأَه وابتَدَعه» ينظر:ابن منظور، المصدر السابق، ج٨، ص٦٧.

مصطلح متداول في باب السرقات الأدبية لأن ذلك يتطلب أن يكون الشاعر مخترعا حقا لكل ما لا يتوقعه المتلقي حتى يتفرد بإبداعه ويرده الجرجاني في مواضع معدودة منها:«والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد، وقد اخترع أكثر معانيها»[1]،فالاختراع هوالخروج عن المألوف لتحقيق الدهشة أو هو الإتيان بما لم يؤت من قبل كأفق جديد يجعل المتلقي في حالاته الثلاث من ردود الفعل،فإما الإعجاب أو النفرة أو محاولة الاندماج.

-لطف [2] :

اللطف أسلوب يستخدمه الشاعر في ألفاظه ومعانيه حتى يجذب المتلقي فهو آلية كآلية الاختراع تستخدم لغرض النجاح في استمالة المتلقي ليتفاعل مع النص فـ« قد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن **لطيفاً** رشيقاً» [3]،«ومن أغرب ألفاظه و**ألطف** ما وُجد منه»[4].

-غرب [5]:

وهو فعل مفهومه يدل على آلية من آليات جذب المتلقي وهذا هو مقصد الجرجاني في قوله: « هل تجد معنى مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً وهل ترى صنعة وإبداعاً، أو تدقيقاً أو **إغراباً**» [6]،«ولسنا نريد القسم الذي خفاء معانيه واستتارُها من جهة **غرابة** اللفظ وتوحش الكلام، »[7]،«ومن **أغرب** ألفاظه وألطفَ ما وجد منه»[8]،فالغرابة أمر يتعلق بالمؤلف وعلاقته بالمتلقي لأن هذه الغرابة يستخدمها المؤلف لغاية لفت انتبَاه المتلقي حتى يشوقه لفك أغوار النص ولكنها في بعض الأحيان ينفر منها المتلقي إذا كانت معقدة صعبة المنال ولا تدع له شوق الوصول إلى المعنى سبيلا وهي الغرابة المعقدة الموحشة.

ثانيا:الصيغ الدالة على التلقي في كتاب الوساطة.

-الناس:

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص١٠٩.

(2) « واللّطيف : الشّيء الّذي لا يتجافَى من الكلام وغيره والعود ونحوه كلام لطيفَ وعودَ لطيفَ لَطُفَ لَطافةً»«واللّطيفُ من الكلام ما غَمض معناه وخفي»ينظر:الخليل بن أحمد ، المصدر السابق، ج٧، ص ٤٢٩و ابن منظور، المصدر السابق، ج٩، ص٣١٦ .

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٩١، ٩٢.

(4) المصدر نفسه، ص٤٨.

(5)«وغَرب : غاب كغَرَّب وبعدَ»[5]،« أَغربته وغَرَّبته إذا نَحَّيته وأَبْعَدْتَه والتَّغْرُّبُ البُعْدُ (...)والغَريبُ الغامضُ من الكلام وكَلمة غَريبةٌ»ينظر: غَريبةٌ»ينظر: ابن منظور، المصدر السابق، ج١، ص٦٣٧.

(6) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص٣٣.

(7) المصدر السابق،ص٣٤٦.

(8) نفسه، ص٤٨.

« أما الإفراط فمذهب عام في المحدَثين، وموجود كثير في الأوائل، **والناس** فيه مختلفون، فمستحسن قابل، ومستقبح رادّ »[1]،« فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثُرت الحواضر، ونزعت البوادي الى القرى، وفشا التأدب والتظرف اختار **الناس** من الكلام ألينه وأمهله»[2]،«وربما وأمهله»[2]،« وربما جاء من هذا الباب ما يظنّه **الناس** استعارةً وهو تشبيه أو مثَل؛ فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكر أنواعاً من الاستعارة عدّ فيها قول أبي نواس:والحبُّ ظهرٌ أنت راكبه ... فإذا صرفت عنانه انصرفا»[3]،«وأقل **الناس** حظّاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة»[4]،ولا يقصد الجرجاني بلفظ الناس إلا المتلقي بمختلف أصنافه وكيف يتلقى النصوص فإما أن يختلف مع غيره وإما أن يختار ما يروق له من الكلام وإما مفسرا ومؤولا للنص المبدع والمتلقون في كل ذلك متفاوتون في حظ المعرفة والخبرة.

-النفس:

«و**للنفس** عن التصنع نفْرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة و ذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة»[5]،«والشعر لا يحبَّب الى **النفوس** بالنظر والمحاجّة، ولا يحلّي الصدور بالجدال والمقايسة؛ وإنما يعطفها عليه القبول والطّلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة»[6]،« وأكثر ما يمكن معارضه أن يقول: فيه جهامة سلبته القبول، وكزازةٌ نفرت عنه **النفوس** ، وهو خال من بهاء الرونق، وحلاوة المنظر، وعذوبة المسمع، ودماثة النثر، ورشاقة المعرض، قد حمل التّعسف على ديباجته، واحتكم التعمل في طلاوته، وخالف التّكلّف بين أطرافه، وظهرت فجاجة التصنع في أعطافه، واستهلك التعقيد معناه، وقيد التعويص مراده.وهذا أمر تستخبر به **النفوس** المهذّبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة؛ وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار» [7].والنفس هي نفس المتلقي للعمل الأدبي مبدية في كل حالة رد فعلها اتجاه هذا العمل إما موافقا لأفقها السابق فيحقق الرضا والقبول وإما مخالفا ومخيبا للأفق السابق فينتج عنه النبو والنفور وإما منتقلة من خيبة إلى التغيير إلى القبول وهذه الحالة الأخيرة تدركها في معظم الأحيان الأنفس المهذبة المصقولة بالمعرفة والخبرة المستحكمة ذات الإطار الثقافي الواسع والمتنوع.

---

(1) نفسه ، ص ٣٤٨.

(2) نفسه، ص٢٥.

(3) نفسه، ص٤٥.

(4) نفسه، ص٣٤٣.

(5) نفسه، ص٢٥ ، ٢٦، ٣٤.

(6) نفسه، ص٩١.

(7)المصدر السابق، ص٣١٤، ٣٤٢.

-الخطاب بفعل الأمر:

« **فاسدد** مسامعك، **واستغش** ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، **واحذر** الالتفات نحوه؛ فإنه مما يصدئ القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة.» [1]، ترى من الذي يريده الجرجاني أن يأتمر بأمره؟ أهو أي إنسان؟ كلا إنه يعني بهذا الأمر المتلقي الحقيقي الذي يوافقه في أفق التلقي إنه المتلقي المطبوع السائر على الطبع والسهولة، وهو يمنعه من تلقي هذه النصوص التي يرفضها وإلا كيف سيوافقه في وجهة نظره وإنما يحذره من الميل إلى مثل هذه النصوص ومحاولة الاحتذاء بها لأنها لا تفيد ما يقصد من الشعر من تحقيق لارتياح النفس والتذاذها به.

-الخطاب بضمائر المخاطب:

«وما أراك – أدام الله توفيقك – إذا سمعت»[2]،«**وأنت** تجدَ ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلْف منهم كزّ الألفاظ، معقّد الكلام، وعر الخطاب؛ حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جَرسه ولهجته»[3]، إنه يقصد بضمير المخاطب ذلك المتلقي الذي يبحث عن الإنصاف والحقيقة ويشاركه بتلقيه السماعي والبصري، إنه يقصد به المتلقي المعاصر له خاصة والمتلقي عبر العصور عموما.

-الخطاب بضمير الغائب:

« وإن قال ما سمحت به النفس ورضي به الهاجس **قيل**: لفظ فارغ وكلام غسيل؛ فإحسانه **يتأول**، وعيوبه **تتمحل**، **وزلته تتضاعف**، وعذره **يكذّب**؛ فلا تشتغلن بهذه **الطائفة** مادمت تنظر بين المتنبي وأهل عصره»[4]،«فقد سلك **مفسروا** هذا البيت غير طريق، **وقالوا** فيه غير قول، فلم يزيدوا على تأكيد المحال بالمحال، وإضافة الخطأ الى الخطأ»[5]،« ولو سمعت **قائلا يقول** إن فلاناً الشاعر أخذ عن فلان قوله»[6]، هذا الغائب الذي يتكلم عنه الجرجاني أحيانا بفعل المجهول وأحيانا بفعل الماضي وأحيانا بتسمية تنوب عنه هو ذلك المتلقي الذي إما أن يكون من المتلقين السابقين للجرجاني في العصر أو قد يكون أصحاب النزاع في شعر المتنبي الذين تلقوا نصه قبله، وإما متلقون يتحاشى خطابهم أو تعيين شخصهم

---

(1) المصدر نفسه، ص ٤٥، ١٥٦.

(2) نفسه، ص١٤.

(3)نفسه، ص٥٥،٢٥، ٩١، ١٤٠، ١٥٥، ١٥٦.

(4) المصدر السابق، ص٥٥.

(5) نفسه، ص٧٣.

(6) نفسه، ص١٦٣.

تجنبا للخلاف مجددا، ولكن ما يشترك فيه تقدير الغائب هذا هو أنه تلقى النص المبدع وكانت له وجهة نظر اتجاهه.

-الألسن:

« وليس لك أن تلزمني تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف **للألسن**، ولم يحترز من جناية التهجم»[1]،« ولو وُجد لأبي الطيب بيت مثله، وحرفٌ يقاربه لعُصب بعاره، ولا انطلقت **الألسن** بعيبه، وصدِّر به ديوان مثالبه وصحيفة مساويه»[2]، وتلك الألسن هي المتلَقية للنصَ ولا تصمت إلا بإعادة إنتاجه أو نقده،وهو في معظم مواضع ذكره لهذا اللفظ لا يقصد به إلا أولئك المتنازعون حول شعر المتنبي وخاصة الخصوم.

-**عبارات الدعاء:** - **أدام الله توفيقك**[3]،**أطال الله بقاءك**[4]،**أيدك الله**[5]،**وفقك الله**[6]، وقد تم ذكرها سابقا وقد رددها الجرجاني مرات عدة ، وهي تخاطب قارئا حيا يستمع إلى المؤلف ويستقبل خطابه، ولهذا الدعاء أثر عظيم في استمالة المتلقي إلى متابعة الناقد في نقده وحواره وهي طريقة حكيمة لدفع الملل عنه في كل مرة وهذا يعود إلى طبيعة الناقد والمتلقي العربي الذي ينجذب إلى الخطاب الديني تلقائيا وينشط كلما سمعه ،والملاحظ أن الجرجاني كان يستخدم هذه العبارات كلما أراد تفصيل أمر بشيء من الدقة ومحاولة الأخذ بالمتلقي إلى الهدف الذي يقصده.

يتضح لنا من كل ما سبق أن الجرجاني كان دقيقا في تحديد مفهوم التلقي وكان واعيا بحذق ما يعنيه، وقد صاغه انطلاقا من عدة عناصر منها:

-أنواع التلقي فمنه السماعي ومنه القرائي ينفصلان أحيانا ويجتمعان في معظم الأحيان.

-أنواع المتلقين واختلافهم لعدة اعتبارات منها المستوى الثقافي، ونوع النص المتلقى، وغاية التلقي للنص وتعدد القراءات، وزمان المتلقي ومكانه.

- مراحل التلقي وهذا العنصر كان دقيقا في تناوله والحديث عنه، أو ربما انطبقت على مراحل تلقيه هو للنص بمثابته متلقيا حقيقا، وهذه المراحل منها: التناول والأخذ والنظر والتأمل والرؤية والفهم والإيجاد والاطلاع والسماع والقراءة والتصفح والكشف والتفضيل ، الالتذاذ وهز النفس وطربها .

---

(1) نفسه، ص١٤٠.

(2) نفسه، ص٦١.

(3) نفسه، ص ١٤.

(4) نفسه، ص١١.

(5) نفسه، ص١١.

(6) نفسه، ص٧٧.

-ردود أفعال المتلقي اتجاه النص بعد تلقيه فإما أن يكون مرتاحا مستقبلا لما تلقاه بالقبول لتحقق الرضا لديه وإما نافرا مستكرها ناب لأن النص خيب أفق توقعه، وإما منتقلا بعد ذلك إلى التغيير الذي بعده الرضا والقبول.

-آليات المبدع لاستمالة المتلقي كالإغراب والاختراع والتلطف وغيرها.

فالتلقي عند الجرجاني هو تلقي المتلقي للعمل الأدبي والتفاعل معه بهدف فهمه والحكم عليه بإنصاف ومن ثم إعادة بنائه لتتحقق اللذة والمنفعة الحقيقية من العمل الأدبي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الثاني: عمود الشعر بين التلقي وجماليات الإبداع الشعري.

أشار النقاد قبل القاضي الجرجاني إلى عمود الشعر وهي مجموعة من المعايير التي يجب مراعاتها من طرف الشاعر أثناء تأليفه للقصيدة الشعرية وكذلك مراعاتها من طرف الناقد في إصداره الأحكام على هذه النصوص الإبداعية، وقد أشرنا سابقا إلى أن ابن طباطبا كان من أوائل النقاد الذين أولوا اهتماما بعمود الشعر ولكن لم يصرح بمصطلحه ولم يتوصل إلى تنظيره في مقاييس محددة للحكم على الشعر، ثم توالى النقاد من بعده حتى وصل الأمر إلى الآمدي الذي أفصح عن المصطلح بعدة صيغ منها طريقة العرب ،وعمود الشعر،وقد ناصر البحتري في موازنته لموافقته عمود الشعر، وانتفض على أبي تمام لخروجه وانحرافه عن ذلك، ثم اقتفى القاضي الجرجاني أثره وحدد عناصر عمود الشعر في قوله« وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته»[1]، فعمود الشعر عند القدماء يتحدد في العناصر الآتية:

-العناصر التكوينية وهي:

شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته.

-العناصر الجمالية:

الإصابة في الوصف والمقاربة ف التشبيه.

-العناصر الإنتاجية:

الغزارة في البديهة وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

لكن الجرجاني لم يتوقف لدى عناصر عمود الشعر كما وافقت شعر القدماء بل عمل على تطوير بعض هذه العناصر حسب متطلبات الشعراء والمتلقين المحدثين لذلك أردف إلى القول السابق بقوله:« ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض»[2]، وهذه العناصر التي لم يهتم بها القدماء هي العناصر التي أضافها الجرجاني إلى عمود الشعر كزحزحة تطويرية توافق الأفق الحاضر المتمثل في جماليات الشعر الحديث، وسنبين فيما سأتي عناصر عمود الشعر بإضافات المحدثين.

أولا: العناصر التكوينية.

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٨.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٨.

أ-شرف المعنى وصحته:

أول ما يلفتنا لعنصر شرف المعنى قضية الشعر والدين،حيث وضع الجرجاني حدا فاصلا بين الشعر والدين ودليله في ذلك« فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر،لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدّت الطبقات، ولَكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبعري وأضرابهما من تناول رسولَ الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بَكْماً خرساً، وبكاء مفحمين؛ ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر» [1]،«ويجب أن نذكر أن صاحب هذه الفكرة هو "قاضي القضاة" وسيد الفقهاء في الري وجرجان لنعرف إلى أي حد كانت النزعة الفنية مسيطرة على مشاعر هذا القاضي الأديب غير أننا نلاحظ أن الشعر الذي تمثل به لأبي نواس لا يشفع في تأييد هذا الرأي الخطير، فليست الشاعرية أن يعلن الرجل كفره أو إيمانه في تعابير لا رونق لها ولا ماء، كما أعلن كفره أبو نواس، وكما يعلن الأشياخ والأحبار والرهبان حرصهم على الدين والأخلاق، وإنما الشاعرية روح يتمرد به الشاعر، فيهز نفس القارئ أو السامع هزا عنيفا يحمله على أن يؤمن وهو طائع ذلول بما يدعو إليه الشاعر من تزيين الإثم والبغي وتقبيح الغي والفسوق»[2]، وهذا ليس دعوة للتحرر من القيم الدينية والخلقية كما يرى البعض وقد فطن الجرجاني إلى ذلك فقال في موضع آخر« فأما القذْف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم» [3]،فلم يقبل الإفحاش والقذف في الشعر فما بالك بالكفر ،ولا يرى الجرجاني لمثل هذا الشعر من متعة لقراءته إلا أن يخدم الشاعر في شكل القصيدة، ولأن الشاعر يترك في نفس القارئ أثرا كبيرا ينساق مع معارفه الذهنية[4].

بمناقشة القولين للقاضي الجرجاني والموافقة بينهما يتضح أن الجرجاني يدعو الشاعر إلى تجنب الكفر والفحش والقذف في شعره وتضمينه غاية نفعية وجمالية حتى لو انفصلت قيمة كل منهما عن الأخرى وما قوله في عزل الدين عن الشعر إلا أن الموقف يتطلب قول ذلك لإنصاف المتنبي حتى يرفع عنه العيب ،وبعبارة أوضح إذا كان مقياسنا أن الدين بمعزل عن الشعر فقد أخطأ من يعيب المتنبي على ذلك في حين يجنب الانتقاص عن من وقع في مثل ذلك، فالمتنبي أجود منه وذلك إذا اعتبرنا الدين بمعزل عن الشعر وهذا لا يعتبر تأييدا لعزل الدين عن الشعر ولو كان ذلك لما لم ينبه بموقف صريح في تجنب الفحش والقذف.

---

(1) المصدر السابق، ص ٦٣.

(2) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ٢٠٠٦، ج٢، ص ص٢٩، ٣٠.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٠.

(4) السيد فضل، تراثنا النقدي دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف، الاسكندرية، دت، دط، ص ٢٧.

ويتعلق هذا العنصر أيضا بأن المعاني مكون أساسي في القصيدة تؤدي إلى اختلاف الأسلوب الشعري فليس على الشاعر أن يجري « أنواع الشعر كلّه مُجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه؛ بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، وَلا هجاؤك كاستبطائك؛ ولا هزلك بمنزلة جدِّك، ولا تعريضُك مثل تصريحك؛ بل ترتّب كلاً مرتبته وتوفّيه حقّه، فتلطّف إذا تغزلت، وتفخّم إذا افتخرتَ، وتتصرف للمديح تصرُّف مواقعه؛ فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظّرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام؛ فلكل واحد من الأمرين نَهْج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه»[1].

فاختلاف هذه الأساليب تتم باختلاف الغرض الذي يلجأ إليه الشاعر بحسب طبيعته النفسية، ودرجة حماسته ونوعيتها وشدة انفعاله فالغزل غير الافتخار والمديح غير الهجاء إلى غير ذلك[2] فلا يثبت الشاعر على لغة واحدة وأسلوب ثابت في التعبير وقد أراد الجرجاني بهذا القول«الإشارة إلى الطابع العام الذي يجب أن تتسم به لغة الشعر في عصره، دون أن يلغي ذلك خصوصيات المعاني المؤداة وطرائق الإبانة عنها، فإن لكل مقام مقال يقتضيه ولغة خاصة تعبر عنه»[3]، فوجب لأجل ذلك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني.

فأما الهجاء « فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهل حفظه؛ وأسرع علوقه بالقلب ولُصوقه بالنفس»[4]والنسيب تهش له النفس،«والقلب يعلق به والهوى يسرع إليه»[5]، فالملاحظ أن تغير الأسلوب على حسب الأغراض متعلق باستجابة المتلقي وتفاعله مع كل غرض بحسب ما يقتضيه الحال والمقام وهذه الأغراض قد ترد منفردة أو مجموعة في قصيدة واحدة كقصيدتي البحتري وجرير[6] وترتيبها على حسب ما يجلب المتلقي ويشد قلبه، فكما انتقل البحتري من المديح إلى الاستعطاف إلى العتاب، انتقل جرير من الغزل إلى الاستعطاف إلى الفخر، فرغم اختلاف الأغراض التي تناولوها إلا أن القصيدتين كانتا على مستوى واحد من الجودة والتأثير، لأن كلا الشاعرين راعا المتلقي في نظم القصيدة فإذا أراد الإنسان أن يعاتب آخر يمدحه ثم يستعطفه ثم يعاتبه وهكذا يؤثر

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص٣٠.

(2) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص١٧٦.

(3) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المسئولية النقدية في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ص ٤٠، ٤١.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٠.

(5) المصدر نفسه، ص ٣٣

(6) نفسه، ص ٣٣، ٣٤.

فيه، وإذا تغزل الإنسان فإنه يضطر إلى استعطاف متغزله ثم يبين له مفاخره ليستهويه ثم يتغزل ليبلغ بذلك غايته.

ب- جزالته اللفظ واستقامة:

أورد الجرجاني نصا جامعا للكثير من القضايا المتعلقة باللفظ في قوله:« وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظَم غَنائه في تحسين الشعر، فتصفّح شعر حِرير وذِي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نَسيب متيمي العرب، ومتغزلي أهلِ الحجاز؛ كعمر، وكثير، وجميل، ونُصيب، وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً، وأفصح لفظاً وسبكاً؛ ثم انظر واحكم وأنْصف، ودعني من قولك: هل زاد على كذا! وهل قال إلا ما قاله فلان! فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف»[1]، ففي هذا النص الكثير من الإشارات إلى قضية اللفظ، فمن خلاله نفهم أن الجرجاني كان من «المنتصرين للفظ، ولذلك أول ما التفت من الطبع إليه، وحجته في ذلك أنه يسبق بروعته المعنى في الحكم على الشعر»[2]، وهذا يعني أن تلقي الشعر عند القاضي الجرجاني يتم على مرحلتين متتابعتين انطلاقا من عنصري اللفظ والمعنى «أولاهما: استقبال اللفظ والحكم على جودة الشعر من خلال الاستماع إليه، وثانيهما: مرحلة التفتيش عن المعنى واكتشافه»[3]، ونبه كذلك إلى أن الحكم لا يكون على أحد العنصرين دون الآخر، وهذا يعني أن الشاعر يشترط عليه قبل أن يشترط على المتلقي أن يولي اهتماما لكلا العنصرين في التأليف والنظم.

وتقديم الجرجاني للفظ على المعنى لدوره الأولي فهو أول ما يطالعنا في القصيدة «وهو وسيلة الشاعر الوحيدة لكي ينقلنا بها إلى عالم تجربته الشعرية ويعدينا نحوها، في حين أن المعنى يحتاج إلى تمعن وروية واستقصاء»[4].

كم أن اللفظ الرشيق يعمل على حماية الشاعر من تهمة السرقة وركاكة الأسلوب، وذلك إذا أراد الشاعر تداول معاني سابقيه « فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره؛ فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع» [5]، وبذلك يمكن أن تتجسد جزالة اللفظ واستقامته.

ثانيا:العناصر الجمالية.

أ-الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه :

---

(1) المصدر السابق، ص٣١.

(2) ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٧٧.

(3) المرجع نفسه، ص ٧٧.

(4) محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري ، ص ١٢٦.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٦٣.

يتضح هذا العنصر عند القدماء خاصة في الاستعارة حيث يكون القرب بين المستعار والمستعار منه في الوصف والتشبيه وقد انتبه الشعراء المحدثون إلى هذه الزينة البديعية التي كانت تصدر في أشعار القدماء عن عفو الخاطر وعن تلقائية وارتجال وكان ذا أثر واضح في تحسين الشعر ،فدفعهم ذلك إلى الاهتمام به وأكثروا منه في أشعارهم وسموا صنيعهم هذا بالبديع« وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها،ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد،فلما أفضى الشعر إلى المحدثين،ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن،وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع؛فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط» [1]،وقد افتتح الجرجاني حديثه عن البديع عن أسباب التكلف والتفاوت في شعر أبي تمام الذي يعد قبلة أهل البديع وأردفه بالحديث عن الطبع الذي يعده النهج الصحيح كإرشاد للشاعر المحدث.

أورد الجرجاني على غير عادة النقاد أبواب البديع معرفا وممثلا لكل باب وهو في كل ذلك ليس له غاية إلا أن يهيئ المتلقي لما سيقدمه خلال قراءته لشعر المتنبي وهو «وإن كنا لا نقول أنه كان يمقت البديع إلا أننا لا نظننا نعدو الحق إذا جزمنا بأن الجرجاني لم يعجب بأوجه البديع إلا إعجابا عقليا وذلك طبعا عندما يكون في تلك الأوجه ما يمكن الإعجاب به على نحو ما، وأما إعجابه الحقيقي، إعجابه القلبي الذي يصدر عن ذوقه العميق، فهو ذلك الذي أبداه عند الكلام على شعر البحتري وجرير، ثم عن مقطوعة ذلك الأعرابي الحار النفحات الصادق الحس»[2]، أي إن الجرجاني لا يمقت من البديع ما يحقق غاية الشعر وهي الترويح عن المتلقي وإحساسه باللذة والطرب.

ب-آليات تداول المعاني:

وهي من أهم الوسائل الجمالية التي اخترعها المحدثون لتداول معاني السابقين وقد أجازها لهم نقاد عصرهم لأن الشاعر المحدث وجد نفسه في مأزق كبير من نفاد الرصيد اللفظي والمعنوي، ومن شدة ما يتشابه بين شعري شاعر ومن وقوع الشعراء تحت ظروف بيئية واجتماعية وحضارية متشابهة، فالتوارد بين الشعراء أمر مشروع للشعراء المحدثين « ولو أُنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار؛ لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيّق مجالهَ، وحذف أكثره، وقل عدده، وحظر معظمه. ومعان قد أُخذ عفوها، وسبق الى جيدها؛ فأفكاره تنبث في كل وجَه، وخواطره تستفتح كل بابَ؛ فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز َمنه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان. ولعل ذلك البيت لم يقرع قطّ سمعه، ولا مر بخلَده؛ كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن!» [3]، فالجرجاني يخاطب في هذا القول أولئك القراء السلبيين الذين ينحصر أفق تلقيهم على الأفق السابق وما

(1) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص ٢٧٧.

(2) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص ١٦٦.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٥٤.

دون ذلك فهو غير مبدع بل هو تقليد حسب زعمهم، ولذلك وقف الجرجاني موقفا «يتسم بالوسطية والموضوعية، والحكم الفني الخالص، اتجاه إبداع كل من القدماء والمحدثين (...) يناصر الشعر المحدث، ويؤيد تداول الشعراء المحدثين للمعاني مع الشعراء الأوائل، بل ينفي على كل من يتشبث بتوقف الإبداع عند الأوائل»[1]

يعمد الشاعر المحدث قبل إبداعه إلى مطالعة نصوص القدماء حتى تتفاعل في ذهنه، وتتداخل وتتكامل فإذا أراد الإبداع تدفقت شاعريته نتيجة ذلك لكنه عليه أن لا ينسى أن يتحدى الأفق السابق ليخرج منه وعنه حسب ما تقتضيه لحظته التي يعيشها وذلك بالتطوير في المعاني وابتكارها وتحريكها في مسار جديد[2]، فـ«السَّرق – أيدك الله – داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهراً كالتوارد الذي صدّرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون الى إخفائه بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلّفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله»[3]، فحتى يكون الشاعر منفردا بمعانيه عن غيره هناك طرق لتداول معاني سابقيه ومحاولة إخفائها وهي النقل والقلب والترتيب والتغيير والزيادة والتأكيد والتعريض والتصريح والاحتجاج والتعليل وهي من الآليات التي تعد السرقة بها ممدوحة.

كما أن ابتداء الجرجاني بآلية النقل لم يكن عشوائيا بل عمل ذلك لأنها تعد من أهم تقنيات الإخفاء ،ولا يمكن أن يمتهنها إلا الشاعر الحاذق وهي من أهم الآليات التي عول عليها المتنبي في سرقاته الشعرية[4]، ويمكن توضيح ما يتعلق بالسرقات الممدوحة في الجدول الآتي:

(1) أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب ، ص ٨٢، ٨٣.

(2) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(3) القاضي الجرجاني، المرجع السابق، ص ١٨٥.

(4) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ٢٢٢.

آليات تداول المعاني	النص الشاهد	الصفحة	التعليق	التمثيل لها
النقل	«فإن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه، وعن رويه وقافيته، فإذا مر بالغبي الغفل وجدها أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذكي عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التي تجمعهما»	١٧٨	«نقل المعنى من غرض إلى غرض آخر، مع محاولة ستره بكل الوسائل الممكنة»[1]،حيث إن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه وعن رويه	ص ١٧٨،١٩١، ٢٠٥،٢١٣، ٢١٥، ٢١٨.
القلب	«ومن لطيف السرق ما جاء به على وجه القلب، وقصد به النقض»	١٧٩	هو النقض الذي يعتور المعنى وهو من لطيف السرق	١٧٩، ١٨٠،٢١٩، ٢٤٧
الزيادة	« فكلما ازداد الكلام تأكيدا كان أبلغ»	١٧٦	يزيد الشاعر على المعنى المتداول بتقسيم حسن أو تأكيد معنى وكلما ازداد الكلام تأكيدا كان أبلغ [2]	١٦٤،١٨٧ ١٨٨،٢١٥
الاختصار	«فاختصر وأحسن وأورد البيت في نصف مصراع»	١٩٦	إيجاز المعنى بلفظ أقل مما لدى السابق جمع الكلام الكثير في الكلام القليل	١٩٦،١٩٩ ٢١٧
التناسب	«وألطف من هذا التناسب، وأغمض مأخذا ما تجده بين هذه الأبيات إذا حذفت عنك اعتبار أمثلتها، وأقبلت على صريح معانيها» «اختلاف صور الأمثلة على المعنى الواحد»	١٧٦ ١٩٠	أخذ معنى من سابق مع التفوق عليه في صنعته وحسن سبكه «فكأن المعنى الصريح هو النسب الذي يتفرع عنه الافتتان في التعبير»[3]	١٧٦،١٧٧١ ١٩٠-٨٨ ١٩٣،٢٠٨
التغيير	«ثم كرره وغيره بعض التغيير»	١٨٦	آلية تلي بعد الآليات السابقة في معظم الأحيان وذلك بإحداث لمسة إبداعية لطيفة من قبل الشاعر تخفي المعنى السابق	١٨٦،٢١٠٢ ٣٣،٢٤٣

(١) عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ٣٦٣.

(٢) الزياني عبد العاطي،"القاضي الجرجاني وإعادة تشييد الأفق الجمالي"، جذور،ج٢٣،مج١٠،صفر ١٤٢٧هـ/مارس ٢٠٠٦،ص ٢٠٦.

(٣) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١١٧.

هذه هي الآليات التي يجوز للشاعر المحدث أن يستخدمها لإخفاء السرق مع التنبيه إلى أن هذه الآليات قد تنفرد وقد تجتمع متعاونة في صياغة بيت أو مصراع، مع اعتماد الشاعر على جهده في إضافة لمسة فنية شخصية تحديثية تطويرية تمنح النص تفردا وخصوصية.

وهناك نوع آخر من آليات تداول المعاني لكنها غير معتبرة ولا يحكم على النص المستخدم لها ضمن دائرة المبتدع المخترع بل يعد ذلك النص مسروقا « فلا تكن كمن يرى السرق لا يتم إلا باجتماع اللفظ والمعنى، ونقل البيت جملة، والمصراع تاماً»[1]،وهذا من السرق المذموم الظاهر ولكن لا يمكن التوقف عند هذا النوع من السرق فهناك السرق الخفي «وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تُقصر السّرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن، ونضح عن صاحبه؛ وألا يكون همك في تتبع الأبياتَ المتشابهة، والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد» [2]، فالنسخ والغصب والإغارة والاختلاس واحتذاء المثال وغيرها هي«مظاهر سعى القاضي الجرجاني إلى بث الرأي فيها دفعا لسبة السرق المذموم عن المحدثين بصفة عامة وعن المتنبي بصفة خاصة غير أننا لا نجده يبسط آليات اشتغالها وحتى حين يثبتها على المتنبي يكتفي بإشارة موجزة لا تبين عن الاستراتيجيات ولا عن غير ذلك»[3].

والملاحظ عند الجرجاني في باب السرق أنه يلمح في تعليقه ولا يوسع ولا يزيد عن قوله ، "أملح وأصح" ، ويمكن أن نفسر ذلك على أساس أن قراءة تلك الأبيات من باب الذوق غير المعلل، إذ بمجرد انتهائه من باب السرقات تطرق إلى ما يمتحن بالطبع لا بالفكر فيقول:« وأنا أعدل إلى ذكر ما رأيتك تنكر من معانيه وألفاظه، وتعيب من مذاهبه وأغراضه، وتُحيل في ذلك الإنكار على حجة أو شُبهة، وتعتمد فيما تعينه على بينة أو تهمة، إذا كان ما قدمت حكايته عنك، وما عددته من مطاعنك، وأثبته من الأبياَت التي استسقطتها، وملتَ على هذا الرجل لأجلها من باب ما يُمتحن بالطبع لا بالفكر، ومن القسم الذي لاحظ فيه للمحاجة، وَلا طريق له الى المحاكمة»[4]، فذلك ما يعلل سبب اختصاره فَي التعليق.

لقد نبه الجرجاني الشاعر أن يتحرز في عمله ويعتمد دقة التفكير حتى يتمكن من إخفاء المعنى عن طريق الآليات حتى لا يتضح للمتلقي أصول تلك الصناعة ومقدماتها وأدواتها وإنما يصل إلى ما أوحت به من معنى في صورة فنية يتفرد بها الشاعر وحده[5]، يقول:« وهذا بابٌ يحتاج إلى إنعام الفكر، وشدّة البحث، وحسن النظر، والتحرز من الإقدام قبل التبين، والحكم إلا بعد الثقة. وقد يغمض حتىَ يخفى، وقَد يذهب

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٦٨.

(2) المصدر نفسه، ص ١٧٤، ١٧٥.

(3) زياني عبد العاطي، المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٤١.

(5) أحمد سليم غانم، المرجع السابق، ص ١٣٧.

منه الواضح الجلي على من لم يكن مرتاضاً بالصناعة، متدربا بالنقد» [1].وتعود صعوبتها هذه إلى «أن إشكالاتها تتأتى عن تشابك اللفظ والمعنى واندماج الإبداعِ بالتراث والتشابك بين العام والخاص، والأصيل والمنقول أو المقلوب» [2]، ولذلك يقول:« متى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتْعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنّه غريباً مبتدَعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفّح عنه الدواوين لم يُخطئه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضّ من حسنه؛ ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة. » [3]، ففيها الظاهرَ والخفي الذي لا يدركه إلا الحذق وهذا ما دهى الجرجاني إلى أن يعترف بمثل هذا الاعتراف بعدم قدرته على الإحاطة بجميع أنواع السرقات وفي تحرزه في إصدار الحكم، وتحفظه في إطلاقه.

وخلاصة ما يريده الجرجاني من هذه التحذيرات المتكررة هو القول بأن «مركز الناقد أكثر عرضة للزوال –عند التحامل أو سوء الفهم، أو قلة الممارسة– من مركز الشاعر عند السرق ربما لأن النزاهة والفطنة والمراس صفات ذاتية تمثل شخص الناقد وتحدد موقعه. في حين أن ابتكار الصور والمعاني أمر منفصل عن شخص الفنان يمثل موهبته وليس شخصه، فإجادة الفنان أو إساءته تظل محصورة في حدود الفن، أما تقصير الناقد أو استسلامه للهوى فأمران يجرحان شهادته على عصره» [4].

ثالثا:العناصر الإنتاجية.

أ–الغزارة في البديهة وكثرة الأمثال السائرة:

يدل هذا العنصر على«قوة الشاعرية، أو على سرعة رد الفعل الشعري تجاه المؤثرات الخارجية فإذا توفرت للشاعر غزارة البديهة تعددت الموضوعات التي يعالجها وتعددت بالتالي أبياته الشاردة(الفريدة)» [5]ويدل هذا العنصر على علة اختيارات الجرجاني لأبيات المتنبي،التي تمثل مختلف مراحل حياته في قصائد وأبيات«قيلت في مختلف فنون الشعر وأغراضه، من مديح وهجاء ورثاء ووصف وحكمة ونسيب–للدلالة على تعدد أغراض شعره، وغزارة إنتاجه، وقدرته على التصرف في فنون القول جميعا» [6]يقول الجرجاني:«و أنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تُختار، ومعان تستفاد، وألفاظ

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٨٠.

(2) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص٧٣.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٨٥.

(4) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١١٩

(5) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

(6) المرجع السابق، ص ١١١.

تروق وتعذب، وإبداع يدلّ على الفطنة والذكاء، وتصرُّف لا يصدَر إلا عن غزارة واقتدار»[1]، وعدد أبيات المتنبي التي ذكرها الجرجاني سبعون وستة مائة بيت من قصائد متعددة الأغراض[2].

ب- الأبيات الشاردة:

اصطلح عليها المحدثون بالفرادة وتنقسم إلى قسمين:

أ-الفرادة الجزئية:وهي التي تعبر عن مقدرة الشاعر على تطوير المعاني المتداولة وقد تطرق إليها الجرجاني في باب السرق حين ذكر أن عدة شعراء قد يشتركون في « الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب»[3]وهذه يعدها الجرجاني من ابتكارات واختراعات الشاعر « فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد، لكنه كساه هذا اللفظَ الرشيق، فصرت إذا قسته إلى غيره وجدت المعنى واحداً، ثم أحسست في نفسك عنده هزّة، ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم يُنازع فيها.ومتى جاءت السرقةُ هذا المجيء، لم تعدّ مع المعايَب، ولم تُحص في جملة المثالب وكان صاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتزكية أولى»[4]، وقد شهد الجرجاني بالفرادة للمتنبي في باب السرق على ما يزيد على مائتي بيت، ويكون هذا القسم من الفرادة كذلك حين «تأتي في بيت واحد يقلق عما يسبقه، ويتباعد عما يتلوه، ويتجافى عما يجاوره، فكأنه فريد في غرضه ومكانه معا»[5].

ب-الفرادة المطلقة:وهي التي «يبتدعها الشاعر من وحي خياله وبنات أفكاره دون أن يسبقه أحد إلى مثل ذلك الإبداع»[6]، وتختص بالصورة التي يبصم فيها الشاعر طابعه الخاص على البيت، ولا يمكن لأحد أن يخفيها أو يمنحها لنفسه لأنها ذات خصوصية فريدة، ومثال ذلك بيتي عدي[7] والمتنبي[8] حيث تستقل صورة كل منهما بطابع يتعلق بصاحبه«فصورة عدي تؤيد لحظة من لحظات الذهول بالجمال، في حين أن صورة المتنبي تكاد تكون كشفا أنتجه التأمل لحالة من حالات الصيرورة التي فات المليحة أن تلحظها وحسبتها خلقة وليس تحولا من الخلقة الأصلية»[9]،واختار الجرجاني قصيدة الحمى بتعليق خاص «وهذه القصيدة كلّها مختارة؛ لا يعلمُ لأحد في معناها مثلُه. والأبياتُ التي وصف فيها الحمى أفراد، وقد

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٥٥.

(2) محي الدين صبحي، المرجع السابقن، ص ٢٢٦.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق ، ص ١٦٣.

(4) المصدر نفسه، ص ١٦٥.

(5) نفسه، ص ١٤٤.

(6) نفسه، ص ٢٢٧.

(7) نفسه، ص ٣٧

(8) نفسه،ص ١٣٨.

(9) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٤٣، ١٤٤.

اخترع أكثر معانيها، وسهل في ألفاظها؛ فجاءت مطبوعةً مصنوعة. وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس»[1]، فشهد لها بالفرادة المطلقة.

هذا العنصر من عناصر عمود الشعر يعد أهم عنصر في الإبدع المعاصر وكل شاعر يسعى ليثبت فرادته في شعره ويبلغ سعيه حتى يخرج عن جميع ما ألفه الشعراء والمتلقون.

-نموذج التلقي الحديث عند القاضي الجرجاني:

يتبين من خلال عناصر عمود الشعر أن التطورات التي طرأت عليه تعود بالدرجة الأولى إلى المتلقي فهو صاحب تغيير الرسوم انطلاقا من بيئته إلى النمط الذي يناسب عصره، فالجرجاني «يحيلنا بكل ثقة إلى الناقد الأدبي وذوقه المرهف، فالناقد الحق يسلم بالتطور ويسايره لكنه لا يستسلم له ولا يتركه يجري على هواه، بل يضع لكل عصر مقاييس للحكم تتوسط بين التراث والاستحداث وعلى ذلك فالنمط الأوسط من الأسلوب ليس محصلة حسابية تعطي رقما جامدا على كر الأزمان، بل هي مقياس نسبي شديد الاهتزاز، يستجيب لنداء الأجداد وتقلبات أذواق المعاصرين على حد سواء، ثم لا يستقر على حال لأنه نابت من جوهر الشعر الأبدي الذي يتغير بتغير الأشكال الخارجية من صنعة أو تعمق موصول في الوقت ذاته بتطور الأحوال الاجتماعية وما يرافقها من تطورات في الثقافة وتحولات في الذوق»[2]،فالرسوم تحدد من طرف متطلبات العصر و شروط التلقي التي تمليها المرحلة ومن خلال عناصر عمود الشعر بتطورات المحدثين يمكن استخلاص أهم مميزات صورة التلقي الحديث وهي كالآتي:

-يعتمد الجرجاني في كتابه عموما وفي قضية شرف المعنى وصحته على مبدأ قياس الأشباه بالنظائر، فإذا عيب على المتنبي أبياتا وجد فيها ضعف عقيدة وفساد في الدين فالأولى بالاستنقاص أن يكون من أبي نواس وبشار وغيرهم من الشعراء المحدثين والقدماء وهذا يقضي بأن الحكم الجمالي لا يؤثر فيه الموقف الديني لأن الحكم الجمالي شيء والحكم الديني شيء آخر «فقد يخالف الشاعر مبدأ من مبادئ الدين، بل قد يكون كافرا تماما وتظل لشعره رغم ذلك منزلته وقيمته، ودليل ذلك موقف النقاد من شعر الجاهليين الذين يشهد لهم الإسلام بالكفر»[3].

-يبين الجرجاني في قضية استقامة اللفظ وجزالته تغير السنن في نفور القارئ الحديث عن اللفظ الوعر والغريب وميله إلى الكلام اللين، فيختار اللفظ الرشيق الذي يعد من مقاييس الجودة عند الجرجاني لأن له موقعا في القلب ولأن الرشاقة تكسبه شحنة شعرية تجذب القارئ نحوه[4].

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٠٩.

(2) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٦١.

(3) عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص ١٨١.

(4) محي الدين صبحي،المرجع السابق، ص ١٢٨.

– وفي باب البديع يشير القاضي إلى نفور المتلقي المحدث من الشعر المتكلف لأن مثل هذا الشعر إذا قرع سمع المتلقي « لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكْر، وكِدّ الخاطر، والحَمْل على القريحة؛ فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوَهن قوته الكَلال. وتلك حالٌ لا تهش فيها النفس للاستماع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرف؛ وهذه جريرةُ التكلف»[1]، لذلك يدعو الجرجاني الشاعر المحدث أن ينطلق في قوله الشعر بطبعه الفطري مع الاحتفال دون تكلف ولا إفراط.

– طول الممارسة وسعة الدربة لإدراك طرق وخفايا تداول المعاني لأن هذا« باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرِّز. وليس كل من تعرض له أدركه استوفاه واستكمله. ولست تعد من جهابذة الكلام، ونُقّاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله»[2]فليس أي قارئ يمكنه أن يستوعب خفايا حيل الشاعر واختراعاته.

– إنصاف الشاعر من خلال الاطلاع على شعره في كل مراحل حياته واختيار قصائد من جميع فنون الشعر وأغراضه حتى يتسنى الحكم على شاعرية الشاعر وغزارة بديهته دون الاقتصار على أبيات محددة أو قصيدة معينة كما كان يصنع النقاد قبل الجرجاني في حكمهم على شاعرية الشعراء.

– تفاعل المتلقي وطربه عند الأبيات الشاردة الفريدة التي تأتت عند المتنبي من خلال الخروج عن الأفق المألوف، لأنها بمثابة هزة تدفع المتلقي إلى تنشيطه وتشويقه للانتقال من الأفق القديم إلى الأفق الجديد، وهذا عكس ما ذهب إليه النقاد قبل الجرجاني من أمثال الآمدي الذي توافق مع أفق البحتري لأنه يساير طريقة العرب، وخالف أبا تمام لخروجه عن المألوف.

ومما يلاحظ أن هذا النموذج للتلقي المحدث يشكل معالم القارئ الضمني واشتراطاته المتحققة في عمود الشعر الخاص بجماليات المحدثين وكلها في خدمة شعر المتنبي، حيث وجد الجرجاني أن شعر المتنبي يختص بطابع متفرد من جهة ومنضو تحت خيمة عمود الشعر من جهة أخرى فجمع بين عمود الشعر بمعاييره السابقة كما أنه مستجيب لمتطلبات القارئ الضمني فشيد بذلك شعرا يحمل عمود الشعر المحدث وتبرز فيه مواطن العدول عن المألوف التي تتطلب أفق انتظار خاص[3].

المبحث الثالث: جماليات التلقي عند الجرجاني.

توسعت دائرة المحدث في كتاب الوساطة شعراء وقراء وبدت الحاجة ملحة إلى إعادة قراءة هذه المدونة واستكناه ما قد وضعته من قضايا نقدية جديدة لم تسبق إليها المدونة الشعرية قبلها، من تركيز على

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٦.

(2) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(3) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٧٣.

رسم الطريق لكيفية القراءة والتأويل للقراء النموذجيين، وتسديد لما افترضه القارئ الضمني من أعراف جديدة ومسارات في التلقي غير معهودة.

أولا: المتلقي وشروطه.

وقد صدر القاضي الجرجاني مدونته بالحديث عن المتلقي من أول فقرة في المقدمة « التفاضل – أطال الله بقاءك – داعيةَ التنافس ؛ والتنافس سبب التحاسد؛ وأهل النقص رجلان: رجل أتاه التقصير من قبله، وقعد به عن الكمال اختياره، فهو يساهم الفضلاء بطبعه، ويحنو علي الفضل بقدر سهمه؛ وآخر رأى النقص ممتزجاً بخلقته، ومؤتّلاً في تركيب فطرته، فاستشعر اليأسِ من زواله، وقصرت به الهمةُ عنَ انتقاله؛ فلجأ الى حسد الأفاَضل، واستغاث بانتقاص الأماثل؛ يرى أن أبلغ الأمور في جبر نقيصته، وستر ما كشفه العجزُ عن عورته اجتذابُهم الى مُشاركته، ووسمُهم بمثل سمَته»[1]، ويقصد بـ"أهل النقص" **المتلقي السلبي** المتمثل في المتلقين لشعر المتنبي وخاصة الخصوم الذين لمَ يدَفعهم لمخاصمته إلا التحامل والحسد والبعد عن الأخلاق التي يطالب بها المتلقي الحقيقي، وقد تعمد أن يبتدئ بسلبيات التلقي حتى يوضح هدف مدونته وإلى ما يريد أن يصل من تصحيح لطريقة التلقي وتوجيه للمتلقي حتى يمكنه أن يحكم على الشاعر أو يحكم له.

ثم يواصل كلامه عن هذا المتلقي بقوله:« كم من فضيلة لو لم تستترها المحاسد لم تبرح في الصدور كامنة، ومنقبة لو لم تزعجها المنافسة لبقيت على حالها ساكنة! لكنها برزت فتناولتها ألسنُ الحسَّد تجلوها، وهي تظن أنها تمحوها، وتشهرها وهي تحاول أن تسترها؛ حتى عثر بها من يعرف حقها، واهتدى إليها من هو أولى بها، فظهرت على لسانه في أحسن معرض، واكتست من فضله أزين ملبس؛ فعادت بعد الخمول نابهة، وبعد الذبول ناضرة،وتمكنت من برِّ والدها فنوهت بذكره، وقدرت على قضاء حقِّ صاحبها فرفعت من قدْره »[2]، وتدل عبارة"ألسن الحسد" لا تدل إلا على المتلقي الخصم الذي أراد طمس محاسن شعر المتنبي باتهامه بالعيب والنقص إلا أن ذلك لم يزد إلا جذبا لقراء آخرين أعادوا قراءة نصه فناصروه وأبرزوا محاسنه إعجابا أو إنصافا.

من هذا المنطلق ورغبة في بيان المسار الصحيح للتلقي والإنصاف في الحكم حدد الجرجاني عدة شروط اشترط وجودها في المتلقي حتى يكون **متلقيا إيجابيا** و أهم هذه الشروط:

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١١.

(2) المصدر نفسه، ص ١١.

١-العدالة النقدية:

هي أول شرط أشار إليه الجرجاني في مقدمة مدونته فقال:« ليس من حكم مراعاة الأدب أن تعدل لأجله عن الإنصافِ، أو تخرج في بابه إلى الإسراف، بل تتصرف على حكم العدل كيف صرفك، وتقفَ على رسمه كيف وقفك»[١]، وهذا الشرط في المتلقي يجعل المتلقي داعيا كل طرف في القضية أن يقر بالحق إذا توضح له سواء كان له هذا الحق أم عليه وهذا من أعظم مبادئ العدالة النقدية لأن الاعتراف سيد الأدلة ولأن في ذلك تحسينا وارتقاء بالنقد والمتلقي[٢].

يبين الجرجاني طريقة العدل والإنصاف في عدة مواضع منها قوله« فتنصف تارة وتعتذر أخرى، وتجعل الإقرار بالحق عليك شاهداً لك إذا أنكرت، وتقيم الاستسلام للحجة – إذا قامت – محتجا عنك إذا خالفْت »[٣]، فمن العدل أن تنتصف للشاعر تارة وتعتذر أخرى وتشهد بالحق وتقر به، ويقول في موضع آخر:« وكما أن الانتصار جانب من العدل لا يسده الاعتذار؛ فكذلك الاعتذار جانب هو أولى به من الانتصار، ومن لم يفرِّق بينهما وقفت به الملامةُ بين تفريط المقصر، وإسراف المفرط؛ وقد جعل الله لكل شيء قدرا، وأقام بين كل حديث فصلا»[٤]فالعدل في النقد عند القاضي يستلزم أمَرين هما، الانتصار لمن وقع عليه الجور بسبب ما يدعى عليه من نقائص في شعره والأمر الثاني ، الاعتذار لنقائصه إن كانت موجودة[٥].

والملاحظ على الجرجاني أنه يقترب بعدالته كثيرا إلى الواقع بتنبيهه إلى مراعاة محدودية القدرة الإنسانية، وما طبع عليه البشر، فمهما بلغ الشاعر في نبوغه فإن النقص البشري يعتوره ولا يفارقه لذا ليس من الإنصاف أي « يطالَبِ البشر بما ليس في طبع البشر، ولا يلتمس عند الآدمي إلا ما كان من طبيعة ولد آدم؛ وإذا كانت الخلقة مبنية على السهو وممزوجة با لنسيان؛ فاستسقاط من عز حاله حيف، والتحامل علىَ من وجِّه إليه ظلم»[٦]وهذا التصور الذي ينسبه الجرجاني إلى ملكة الإنسان وما طبعت عليه «منبثق من الوعي النقدي الذي تفرضه مسئولية الناقد في التعامل مع الأشياء حسب طبيعتها وطريقة تكوينها، دون الشطط بالمبالغة في مطالبتها بما هو خارج عن قدرتها »[٧].

والجرجاني يدعو المتلقي إلى التخلق بالتواضع بطريقة غير مباشرة حين يعترف في غير موضع بقصور معرفته بكل الشعر وأن رأيه قابل للتغيير والتصحيح« لم أدَع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر؛ بل لم

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢.

(٢) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ١٤.

(٣) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص١٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٥) عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص ٢٦٩.

(٦) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٣.

(٧) إحسان عباس، المرجع السابق، ص ٣٠٧، ٣٠٨.

أزعم أني نصفته سماعاً وقراءة، فدع الحفظ والرواية. ولعلِ المعنى الذي أسمُه بهذه السّمة، والبيت الذي أضيفه إلى هذه الجملة في صدر ديوان لم أتصَفحه؛ أو تصفحته ولم أعثر بذلك السطر منه، أو عساني أن أكون رويته ثم نسيتُه، أو حفظته لكني أغفلتُ وجه الأخذ منه، وطريقة الاحتذاء به»[1]،ويقول:«فإن رأيتني جاوزت لك موضع حجة فردني إليها، ونبهني عليها، فما أبرئ نفسي من الغفلة، ولا أدعي السلامة من الخطأ»[2] لأن هذا الاعتراف بعدم الإحاطة يدفع الناقد أن يكون حذرا في إصدار أحكامه متأنيا فيها غير جازم بقطعيته لأن هناك من المعرفة ما لا يمكن حياطته وهذا ما يوطد العلاقة بين المتلقي الباحث عن الحقيقة والمتلقي المعطي للحقيقة،لذلك يقول: « وإنما أجسر في الوقت بعد الوقت فأُقدم على هذا الحكم انقياداً للظن، واستنامة الى ما يغلب على النفس؛ فأما اليقين الثقة، والعلم الإحاطة فمعاذ الله أن أدعيه! ولو ادعيته لوجب ألا تقبله، مع علمك بكثرة الشعراء واختلاف الحظوظ»[3]وفي موضع آخر:«إن أفادنا غيرنا منه ما قصر علمنا عنه استفدناه وأعظمنا النعمة فيه، وعرفنا لصاحبه فضل التقديم، ولرجعنا له بحق التعليم»[4]،فهذا النص يصبغ الحكم النقدي بإمكانية سقوطه إذا قام على الظن وإذا قام على ما يراه الناقد الناقد في نفسه لا ما يراه في الشعر كدليل عياني.

إن هذا التواضع وتطبيق العدالة على النفس هو ما جعل محمد مندور يقول عن لغة الجرجاني في النقد «إنها لغة نادرة المثال عند المؤلفين من قدماء العرب، أين هي مثلا من لغة رجل كالصولي أو قدامة أو أبي هلال أو ابن الأثير أو غيرهم من المدلين المعجبين المسرفين في الثقة بأنفسهم»[5]

واهتمام الجرجاني بترسيخ مبدأ العدالة النقدية كان يهدف من ورائه إلى أن يكون الحكم الذي يصدره صائبا، باحثا عن القيمة النقدية التي يجب أن يجدها المتلقي حتى لا يطلق حكمه إلا عن يقين، فيقبله ويقتنع به الخصم والمنتصر.

إن من نتائج الإنصاف والعدل زرع الثقة في القارئ السامع لحجة المتلقي الناقد وقد أشار الجرجاني إلى هذا في قوله:« ولعلك إذا رأيت هذا الجد في السعي، والعنف في القول تقول: إنما وقفت موقف الحاكم المسدد، وقد صرت خصماً مجادلاً، وشرعت شروع القاضي المتوسط، ثم أراك حرباً منازعاً؛ فإن خطر ذلك ببالك وحدثتْك به نفسك فأشعرها الثقة بصدقي، وقرر عندها إنصافي وعدْلي، واعلم أني رسولٌ مبلّغ،

---

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص١٤٠.

(2) المصدر نفسه،ص ١٥٦.

(3) نفسه، ١٤٠.

(4) نفسه،٣٩٦

(5) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٥٢.

وسامع مؤد، وإني كما أناظرك أناظر عنك، وكما أخاصمك أخاصم لك»[1]،فالمتلقي إذا وثق في عدالة الحكم الذي يصدره فإن ذلك يؤدي به إلى تغيير أفقه السابق وانتقاله من مرحلة الخيبة والنفور إلى التغيير والرضا،« ومتى عُرفْت بذلك صار قولُك برهاناً مسلّماً، ورأيك دليلاً قاطعاً، واتهم خصمك ما علمه وتيقنه، وشكّ فيما حفظه وأتقنه، وارتاب بشهوده وإن عدّلتهم المحبة، وجبن عن إظهار حججه وإن لم تكن فيها غميزة، وتحامتك الخواطر فلم تقدم عليك إلا بعد الثقة، وهابتك الألسن فلم تعرض لك إلا في الفرط والندرة.» [2]، فيستمال القارئ وتتزعزع مفاهيمه السابقة حتى يصل إلى الإقناع.

٢-الطبع:

يشير القاضي الجرجاني إلى قضية الطبع لدى المتلقي محددا مفهومه في قوله:«وملاكُ الأمر في هذا الباب خاصة تركُ التكلّف ورفض التعمل والاسترسالُ للطبع، وتجنّب الحمل عليه والعنف به؛ ولست أعني بهذا كل طبْع، بل المهذّب الذي قد صقله الأدب، وشحذَتْه الرواية، وجلَتْه الفطنة، وأُلْهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح»[3]، فالطبع إذا أبعد عنه الميل مع الهوىَ والتعصبَ لمذهب دون آخر يحقق جانبا من التمييز بين جيد الشعر ورديئه لأن «الناقد مثل الشاعر، لا يحق له أن يتكلف غير ما يلهمه طبعه، ولو كان تكلفه مسايرة لعادة دارجة أو فكرة دخيلة فالناقد الجيد هو الذي يترك العنان لطبعه المثقف كي يلهمه استشفاف "النمط الأوسط" الملائم لمرحلته التاريخية والثقافية والاجتماعية، فيقود أو يوجه التطور الشعري بموجبه»[4]، ولكن هذا الطبع لا بد أن يكون له ما يصقله ويهذبه ويشحذه.

إن التجربة الشعرية وكثرة قراءة النصوص الجيدة مهم جدا وعامل أساسي في تلقي الشعر وقد حافظ القدماء على هذه الطريقة سواء كانوا شعراء أم نقادا، لأن ذلك يجعل الناقد مميزا للنصوص الواهية الضعيفة من النصوص الجيدة، يقول الجرجاني:« والآخر غامض يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعضه بالدراية؛ ويحتاج في كثير م نه إلى دقّة الفطنة، وصفاء القريحة، ولُطف الفكر، وبعد الغوص. وملاك ذلك كله: وتمامه الجامع له والزمام عليه صحة الطبع، وإدمان الرياضة؛ فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصرا في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته»[5]، فصحة القراءة تتطلب شرطان مهمان هما هما صحة الطبع التي «تعني فيما تعنيه الاستعداد النفسي والثقافي فضلا على سلامة المنطلقات التي يمكن عبر تمثلها فهم الشعر ، وإدمان الرياضة عند الناقد القديم قريب مما يسميه المحدثون بالدربة وقراءة الشعر

(1) القاضي الجرجاني المصدر السابق، ص١٥٦

(2) المصدر نفسه، ص ١٢.

(3) نفسه، ص ٣١.

(4) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٦٣.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٤٣.

بتواصل والاطلاع على نماذج جيدة منه يوصل إلى تقدير قيمة النص واكتشاف أوجه الإبداع والجدة فيه»[1]، وكل قراءة استوفت هذين الشرطين تعد قراءة مقبولة.

فالفعل الثقافي كما كان ممارسة واجبة على الشاعر فهو واجب أيضا على متلقيه وناقده، لذلك فإن أي شرط يشترطه الجرجاني في الشاعر فإنه مطالب به المتلقي أيضا ، « والتمييز الشعري لدى القاضي الجرجاني لا يسبر إلا لقرائح صافية، وطباع سليمة"طالت ممارستها للشعر" فالكشف عن جمال النص الشعري لا يتم إلا في ضوء الإلمام بعطاءات الشعر الأخرى، فمن خلال ذلك تستبان قدرة الشاعر في التفرد، وتعرف إضافته الجديدة»[2].

٣-الذوق الفني:

يرى الجرجاني بضرورة اعتماد المتلقي للذوق الأدبي في إصدار أحكامه النقدية، مع تحريره لذوقه من كل عصبية أو أفكار مسبقة، ويدل تهوين الجرجاني من أمر أخطاء اللغة والمعنى والعروض على تحرير الشعر والنقد من الانشغال بها وفسح المجال للتطوير، وبدون ذلك لا يمكن أن يكون هناك تراث لأمة ولا تقليد أدبي،و يمكن القول أن الجرجاني توسط بين الدقة والصفح والتسامح وخير شاهد على ذلك تجربة النقاد السابقين مع الشعر القديم[3]، يقول:«ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدْح فيه؛ إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذَلة، ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظّنّة عنهم، فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام»[4]، فبحسن النية والتوجه الإيجابي نحو النص تغاضى النقاد على تلك الأخطاء -التي تعرقل تطوير الإبداع ونقده-وتجاوزوها إلى ما هو أهم في جودة النص وتأثيره.

وانطلاقا من ذلك يعرف الذوق على أنه«استعداد فطري مزروع في نفس الناقد لا يمكن للمعرفة العلمية أن تهديه ما لم يكن في طبيعة نفسه، وغريزة وجدانه ومعنى ذلك أن ليس كل قارئ للشعر مهيأ لنقده، والوقوف على أسراره ما لم يتوافر فيه هذا الذوق»[5]،لذلك قال الجرجاني:« والشعر لا يحبَّب إلى النفوس بالنظ ر والمحاجّة، ولا يحلّي الصدور بالجدال والمقايسة؛ وإنما يعطفها عليه القبول والطّلاوة، ويقربه

---

(1) محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص ١٨٤.

(2) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٣٢.

(3) محي الدين صبحي ، المرجع السابق، ص ٩٧.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص١٤.

(5) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٢٥.

منها الرونق والحلاوة؛ (...)ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»[1]

إن قيمة النقد عند الجرجاني تنبع من خلال الأثر الجمالي الذي يسعى إلى الكشف عنه وبيان مكامنه وأسراره، ذلك الجمال الكامن في البواطن التي قد لا يمكن للمتلقي أن يعبر عنه في لغة وإنما يلاحظ فقط بقبول النفس ونبوها عنه وهذا ما يدعى بالذوق غير المعلل، لذلك « قد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً.وقد يجدُ الصورة الحسنة والخلقة التّامة مقيلة ممقونة، وأخرى دونها مستحلاة موموقة»[2]، وإن سئل المتلقي عن علة ذلك فإنه لا يسمَع منه ولا يملك ما يعلل به وما في وسعه إلا أن يقول:«موقعه من القلب ألطف وهو بالطبع أليق»[3]، وهذا لا يعني عجز الناقد على التعليل بل إن مثل هذا الحكم النقدي لا يملك زمامه إلا متلقي ناقد خبير في أساليب البيان عارف بدقائقه يمتلك طبعا مهذبا صافيا يجعله قادرا على إطلاق مثل هذا الحكم، فهذا لا يعني الركون إلى الكسل وتعطيل البحث عن أسباب الجمال[4]، وإنما هو أمر « مداره على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالت مُمارستُها للشعر، فحذقَت نقدَه، وأثبتت عياره، وقوِيت على تمييزه، وعرفت خلاصه»[5].

رغم تيقن الجرجاني من فضفضة مقياس الذوق الذي قد يضمنه المتلقي السلبي بالحيف والجور والتحامل إلا أنه مع ذلك لا يخفف ثقته في مقدرة الذوق على إصدار الأحكام السليمة، ودليل ذلك أن هناك من النصوص ما لا يمكن فيها الحكم إلا بالذوق غير المعلل أو بالطبع لا بالفكر وهي تلك النصوص التي تستوي في الجودة وتفضل إحداهما الأخرى بالحلاوة كقصيدة الحمى عند كل من ابن المعذل[6]، والمتنبي[7]، أو قصدتي أبي تمام التي أوتيت كل ما تشترطه الجودة من وجوه وقصيدة الأعرابي التي يفضلها الجرجاني على قصيدة أبي تمام« لم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة؛ طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله. وحق لها؛ فقد جمعت على قصرها فنوناً من الحسن، وأصنافاً من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه؛ ولكنّني ما أظنك تجد له من سورة الطرب، وارتياحِ

(1) القاضي الجرجاني ، المصدر السابق، ص ٩١، ٩٢.

(2) المصدر نفسه، ص ٩١، ٩٢.

(3) نفسه، ٣٤٢.

(4) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٢٧.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٩١.

(6) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(7) نفسه، ص ١١٠.

النفس ما تجده لقول بعض الأعراب» [1] فالجرجاني يدلل هنا على وصول الذوق إلى منطقة "اللاتعليل"« لأن مقاييس الإتقان تظل عقلية إلى حد ما بادية للعيان والفكر ، أما جاذبية الشعر وإغراؤه أو "الرونق والحلاوة" فتستأنفان مباشرة إلى القلب والنفس»[2]، وهذا دليل على اتخاذ الذوق مبدأ أساسيا في «كل نقد يطمح إلى إدراك مواضع القبح أو الجمال الخفية البعيدة»[3].

٤-مراعاة المقام والمقال:

وفي هذا السياق يجدر أن ننبه إلى قضية مراعاة المتلقي لمقتضى الحال والمقام التي تستوجب عليه أن ينظر إلى الشعر في« ضوء ظروف العصر المحيطة به بأن يحكم مقاييسه النقدية وهو على وعي بطبائع الشعراء واختلافها من زمن إلى زمن، وأن لكل عصر ظروفه الثقافية والحضارية والنفسية التي ينتج الشعراء في محيطها وبأثر منها، لذا فإنه من غير المنطقي أن يحاكم شعر أبي الطيب بشعر الأقدمين لأن النظرة العادلة تستدعي أن يوازن شعره بشعر الشعراء المحدثين الذين عاصروه، أو سبقوه بقليل لكنهم في محيط العصر، لم يوغلوا في زمن قديم ظروفه مغايرة، ومناخه آخر، وأجواؤه مختلفة، وهموم وطبائع شعرائه متباينة لهموم وطبائع شعراء عصر أبي الطيب» [4]، وهذا ما نبه إليه الجرجاني في قوله:« لأن الذي انتصبت له، وشغلت عنايتك عنايتك به - إلحاقُ أبي الطيب بهذه الطبقة، وإضافته إلى هذه الجملة، وقد بذل ذلك، وقرب مطلبه عليك؛ فإ ن تكن الجماعة منسلخةً من الشعر، موسومة بالنقص، مستحقة للنفي، فصاحبك أولُهم؛ وإن تكن قد علقَتْ منه بسبب، وحظيت منه بطائل، وكان له فيه قدم، ومنه حظ وموقع، فهو كأحدهم.وليس الحكم بين القدماء والمولدين من التوسط بين المحدث والمحدث بسبيل؛ كما لا نسب بينه وبين تفضيل قديم على قديم» [5]،وقوله:« فلا تشتغلن بهذه الطائفة ما دمت تنظر بين المتنبي وأهل عصره، وأخر المنازعة في هذا الرأي، وإن كان الخلاف الأكبر، فإن لكل مقام مقالاً. وإنما خصمك الألَدّ، ومخالفك المعاند، الذي صمدْت لمحاكمته، وابتدأت بمنازعته ومحاجته، من استحسن رأيك في إنصاف شاعر، ثم ألزمك الحيف على غيره، وساعدك على تقديم رجل، ثم كلّفك تأخير مثله؛ فهو يسابقك الى مدح أبي تمام والبحتري، ويسوغ لك تقريظ ابن المعتز وابن الرومي؛ حتى إذا ذكرت أبا الطيب ببعض فضائله، وأسميته في عداد من يقصر عن رتبته امتعض امتعاض الموتور، ونفر نفار المضيم، فغضّ طرفه، وثنى عطفه، وصعّر خدّه، وأخذته العزة

---

(1) المصدر السابق، ص ٣٧.

(2) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص ١٦٤.

(3) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٧٦.

(4) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٢٠.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٥٢.

بالإثم، وكأنما زوى بين عينيه عليك المحاجم» [1]، فعلى الناقد أن يضع المتنبي في طبقة معاصريه ويناقش شعره ولا يعتراف بتلك **الطائفة السلبية من المتلقين** الذين ينقدون أشعار المحدثين بأشعار القدماء أو أولئك الذين يلغون أبا الطيب من دائرة معاصريه.

ثانيا: طبقات القراء ومستويات قراءة النص.

يناقش الجرجاني في كتابه مستويات النص المختلفة معتدا في ذلك على آراء القراء المتخصصين بكل مستوى وهم كالآتي:

١-البلاغيون وأهل البديع:

يستعين الجرجاني بالمتلقي البلاغي عند دراسته ما يتعلق بالبلاغة وأبوابها إما مؤيدا له أو معارضا أو مناقشا قوله، وهذه الفئة من القراء المختصة بعلم البلاغة يطلق عيها الجرجاني في وساطته تسميات عدة فأحيانا يلقبهم بأهل الأدب « وربما جاء من هذا الباب ما يظنه الناس استعارة وهو تشبيه أو مثل؛ فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عد فيها قول أبي نواس:

فالحبُّ ظهرٌ أنت راكبه ... فإذا صرفت عِنانه انصرِفا[2]»[3]، وقوله: «ومما أضيفه إلى هذا الباب وخالفني فيه بعض أهل الأدب قول الأعشى:إنْ تسَد الحوص فلم تعدُهم ... وعامر ساد بني عامرِ[4]»[5]، عامرِ[4]»[5]، وأحيانا أخرى يلقبهم بأهل العلم وأصحَاب البديع«فأما ما جرى مجرَى قول أبي نواس:

وأخفْتَ أهل الشِّرك حتى إنّه ... لتخافُكَ النُّطَفُ التي لم تخلَق[6]

فهو من المحال الفاَسد، وله باب غير هذا، وكل هذا عند أهل العلم معيب مردود، ومنفي مرذول، وإن كان أهل الإغراب وأصحاب البديع من المحدَثين قد لهجوا به واستحسنوه، وتنافسوا فيه؛ وبارى بعضُهم بعضا به»[7].

والجرجاني كمتلقي بلاغي يعتمد على تحكيم العيار النفسي في البديع فهو إذ يحكم على صور الاستعارة التي ذكرها مثالا على الاستعارة الحسنة أو الاستعارة السيئة لا يعقب على ذلك بكبير تعقيب «وكأنه يحيل قارئه إلى ذلك التمييز النفسي، ليستشعر بنفسه جمال الاستعارة أو قبحها»[8]، فقد أورد ستة

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٣.

(٢) أبو نواس، ديوان أبي نواس،شرح:محمود افندي واصف،المطبعة العمومية، مصر،ط١، ١٨٩٨، ص٧١.

(٣) القاضي الجرجاني،المصدر السابق، ص ٤٥.

(٤) ميمون بن قيس الأعشى، ديوان الأعشى الكبير،تحقيق: محمد حسين، دط، دت، ص١٤١

(٥) القاضي الجرجاني،المصدر السابق ، ص ٤٥.

(٦) أبو نواس، المصدر السابق، ص٦٢.

(٧) القاضي الجرجاني،المصدر السابق ،ص ٣٥٤.

(٨) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٦٠.

شواهد للاستعارة السيئة ولم يعلل ذلك إلا في آخرها بقوله:« اسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفا ت نحوه؛ فإنه مما يصدئ القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة»[1]، فهو يعي مقدار أثر وقع الكلام في نفس القارئ لذا يحذره من الالتفات إلى مثل ذلك.

ومن أمثلة القراءة البلاغية للجرجاني ما جاء في قوله:« وعابوا له:

أمط عنك تشبيهي بما وكأنّه فلا أحدٌ فوقي ولا أحدٌ مثلي[2]

فقالوا: إنما يشبه من الأسماء بمثل وشبه ونحوهما، ومن الأدوات بالكاف، ثم تدخل على أنّ فيقال: كأنه الأسد، وقد تقرب العرب التشبيه بأن تجعل أحد الشيئين هو الآخر، فتقول زيد الأسد عادياً، والسيف مسلولاً، فأما ما فلها مواقع معروفة وليس للتشبيه في أبوابه مدخل. وهذا مما سُئل أبو الطيب عنه فذكر أنّ ما تأتي لتحقيق التشبيه؛ تقول: عبد الله الأسد وما عبد الله إلا الأسد وإلا كالأسد، تنفي أن يشبَّه بغيره(...)فكأن قائلاً قال: ما هو إلا كذا، وآخ قال: كأنه كذا، فقال: أمط عنك تشبيهي بما وكأنه. وأقول: إن التشبيه بما محال وإنما يقع التشبيه في هذه المواضع التي ذكرها بحرفه، فإذا قال: ما المرء إلا كالشهاب فإنما المفيد للتشبيه الكاف ودخلت ما للنفي فنفت أن يكون المرء إلا كالشهاب، فهي لم تتعد موضعها من النفي، لكنها نفت الاشتباه سوى المستثنى منها، وإذا قال: ما هند إلا مهرة فإن ما دخلت على المبتدأ والخبر، وكأن الأصل هند مهرة، وهو في تحقيق المعنى عائد إلى تقريب الشبه، وإن كان اللفظ مبانياً، ثم نفى أن يكون كذلك فأدخل حرفي النفي والاستثناء، فليس بمنكَر أن ينسب التشبيه الى ما إذا كان له هذا الأثر، وباب الشعر أوسع من أن يضيق عن مثله.»[3]، والملاحظ في هذه القراءة أن الجرجاني قبل أن يبدي رأيه ويعلن عن قراءته ذكر تعليق القراء المختصين بالبلاغة وهم الذين يعني بهم في قوله"قالوا" ثم يعرض قراءة الشاعر نفسه لأن الشاعر مبدع ومتلق ثم بعد ذلك أردف بقراءته التي جمع فيها هذا الاختلاف بين القراء باستناده إلى غاية تلقي الشعر وهو الوصول إلى المعنى من خلال تقريب الشبه و جعله مرتسما في ذهن القارئ بشكل أوضح، فإذا كانت كل القراءات قد سعت من أجل توضيح هذه القصد فلا حرج في الاختلاف.

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٤٤.

(2) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، ص١٤.

(3) القاضي الجرجاني،المصدر السابق، ص ٣٦٧، ٣٦٨.

٢-الرواة والنحاة:

الرواة وهم الطائفة التي اهتمت بالأفق القديم وذلك بحفظ اللغة والغريب وهم في معظمهم نحاة من أمثال الأصمعي وأبي زيد وأبي عبيدة وأبو عمرو بن العلاء ومن نهج نهجهم[١] في العصور التي تلتهم فهم الرواة الذين يتلقون شعر القدماء والمحدثين ويميزون ويفضلون أحدهم عن الآخر من منطلق الانتهاج على منهج القدماء « وما أكثر مَنْ ترى وتسمع من حفّاظ اللغة ومن جلّة الرواة، من يلهج بسبب المتأخرين؛ فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره؛ فإذا نُسب الى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونقضَ قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدَث، والإقرار بالإحسان لمولّد»[٢].

إن هؤلاء الرواة يرفض القاضي الجرجاني محاورتهم ويرى عدم جدوى ذلك معهم[٣]، لأنهم الأكثر تحاملا على المحدثين وينسب إليهم العصبية ويرميهم بالكذب وقصور العلم في نقد الشعر، «فإن المعترضين عليه أحد رجلين : إما نحوي لُغوي لا بصر له بصناعة الشعر؛ فهو يتعرض من انتقاد المعاني لما يدلّ على نقْصه»[٤]لكنه يرجع إليهم في مواضع من حديثه ويدعوَهم إلى الإقلاع عما يعتقدون ويضع الحجة عليهم حتى لا يبقى لأحد من القراء المحدثين اعتبار أحكامهم اتجاه الشعر المحدث يقول:« وأُقبل عليك أيها الراوي المتعتّب فأقول لك: خبّرني عمّن تعظّمه من أوائل الشعراء، ومن تفتتح به طبقات المحدَثين؛ هل خلص لك شعر أحدهم من شائبة، وصفا من كدر ومعابة؟ فإن ادّعيت ذلك وجدت العَيان حجيجك، والمشاهدة خصمك؛ وعدنا بك الى أضعاف ما صَدرنا به مخاطبتك، واستعرضنا الدواوين فأريناك فيها ما يحول بينك وبين دعواك، ويحجزك إن كان بك أدنى مسكة عن قولك»[٥]، فهم الذين ستروا عن القدماء أخطاءهم بشتى الطرق حتى وضعوا «التصور المثالي الذي عبر عنه الباحثون في اللغة بقواعدهم-يدعو عناصر أخرى كثيرة وخطيرة خارج عالم الشعر(...) أما ما يشهد عليه الجرجاني فكان أمرا مختلفا من تمحل الاحتجاج بتغيير الرواية واصطناع للشعر وشواهده، يشهد القلب أن الباعث والمحرك لذلك شدة إعظام المتقدم»[٦].

ولكن لا يهم ما قاله الجرجاني في ذلك بل على القارئ أن يسأل نفسه:«أكان هؤلاء الشعراء يفكرون حقا في أنهم نصبوا الاسم الأول على الاستثناء ورفعوا الثاني وفقا للمعنى؟ أكان الهذلي والفرزدق

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(٣) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٢٢.

(٤) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٦٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٦) سيد فضل، المرجع السابق، ص١٧.

يحسبان حساب النحاة في مثل ذلك التأويل؟ لا شيء من ذلك وإنما أتعب النحاة أنفسهم كلفا بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد وألفته النفس كما قال الجرجاني»[1].

والجرجاني كقارئ نحوي بارع اهتم بالقراءة النحوية اهتماما بليغا، وكان الجزء المعنون "**ما عاب العلماء على أبي الطيب**" كله دراسة نحوية تقريبا، ويرى محمد مندور أن مثل هذه القراءة النحوية من الأفضل أن تدرس تاريخيا يقول:«ونحن لا يعنينا أن نقضي فيما اعتبره الجرجاني أخطاء وبخاصة النحوي منها فتلك ظواهر بالغة الأهمية في تاريخ اللغة ووضع قواعدها، وأكبر الظن أنها لن تفهم إلا عندما نأخذ بالمنهج التاريخي في دراسة لغتنا، فالأمر ليس أمر خطأ وصواب وإنما هو أمر تطور، خليق لو تتبعنا مراحله، أن يزعزع بعضا من القواعد العامة التي وضعها النحاة عندما دفعهم المنطق إلى تعميم القواعد»[2]، لكن الذي علينا فهمه في هذا الباب أن الجرجاني يذكر تلك الأخطاء حتى يهيء المتلقي ليقبل احتجاجه على ما عيب عند المحدثين فلكل عصر صوابه وخطأه.

ويمكن أن نستخلص من قوله:« وارتكبوا لأجله من المراكب الصعبة، التي يشهد القلب أن المحرك لها، والباعث عليها شدةُ إعظام المتقدم، والكَلَفُ بنُصرة ما سبق إليه الاعتقاد، وألفته النفس»[3]، أن الإنسان بطبعه يناصر الأفق السابق لأنه الأفق الذي تعود عليه وألفته نفسه فمن الصعوبَة أن تخلص منه أو من بعضه أو يطعن فيه.

إن الأفق السابق هو الأنيس للمحدث فلو انفصل عنه لأحس بالغربة تخنقه لأنه مستأصل الأصل ولكن « ليس يجب إذا رأيتني أمدح محدَثاً أو أذكر محاسن حضَري أن تظن بي الانحرافَ عن متقدم، أو تنسبني الى الغض من بدوي؛ بل يجب أن تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم علي حكم المنصف المتثبت، وتقضي قضاء المقسط المتوقّف»[4]، أي إن الأفق السابق عماد الأفق اللاحق اللاحق حتى في الخطأ فلو لم يخطئ القدماء كيفَ يمكن أن نعتذر للمحدثين وننصفهم؟

اعتمد الجرجاني الكثير من الأساسيات في قراءته النحوية منها، تعداد جميع الأخطاء النحوية دون الغفلة على أي منها في شعر المتنبي « أما ما وقع الطعن عليه من جهة الإعراب، واللُكنَة في ناحية الزلل في اللغة، وما ألحق بذلك من النقْص الظاهر والإحالة البينة، والتقصير الفاحش، فلا بدّ من تعديده، والحكم على كل واحد بعينه»[5] وذلك « لاختلاف مأخذِ حججه، وتشعّب مذاهب القول في قبوله وردّه»[6]،وهو

---

(1) زكي مبارك، المرجع السابق، ص ٢٤.

(2) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٢٥٧.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٨.

(4) المصدر نفسه، ص ٢٢.

(5) المصدر السابق، ص ٣٦٠.

ورده»[1]،وهو بقراءته هذه إنما يحتج على ذلك النحوي اللغوي الذي« لا بصر له بصناعة الشعر؛ فهو يتعرض من انتقاد المعاني لما يدلّ على نقْصه، ويكشف عن استحكام جهْله؛»[2]، فهو القارئ المتلقي السلبي الذي يجعل ما يتطلبه صناعة الشعر ورغم تصَريح الجرجاني أن مثل ذلك القارئ متعب ولا تجدي المناظرة معه إلا أنه يورد عدة أمثلة ويصححها، ثم يعقب بعد ذلك:« ولو عرجنا على كل معترض وأصغينا لكل قائل لامتدّ بنا القول ولأعجزنا كثرةُ الخصم عن امتحان الشهادات، وشغلنا باتّصال الدعوى عن التوسط، وإنما يقصد بالكشف ما يشتبه، ويتوسط في الأمر الذي يشكل ويلتبس. ونصون كتابنا عن سخيف الاعتراض، كما نصونه عن ضعيف الانفصال»[3].

٣-المعنويون أو أصحاب المعاني [4]:

ويعرفهم الجرجاني بقوله:« و معنوي مدقّق لا علم له بالإعْراب، ولا اتّساع له في اللغة؛ فهو ينكر الشيء الظاهر، وينقم الأمر البيّن»[5]، ويقول:« ولا تلتفتن الى ما يقوله المعنويون في وجرة وجاسم، فإنما يطْلب به بعضهم الإغراب على بعض»[6]، فالجرجاني يطالع ما ذهب إليه المعنويون في مثل هذه الكلمات الكلمات ومكانتها في البيت، لكن الذي يعنينا هو مصطلح"المعنويون" وهم المتلقون الذين يركزون ويدققون النظر في معاني الألفاظ المشغوفون بافتعال المعاني، ليس لهم اهتمام بالإعراب والنحو، بل يعتمدون تمحل معاني التراكيب دون الالتفات إلى صحتها النحوية أو التزيينية.

مما يلاحظ على الجرجاني في قراءته المعنوية أو الدلالية أنه دوما تكون تالية بعد القراءة النحوية، وواضح من قراءته أن هذين المستويين هما أهم المستويات في القراءة النقدية، ودليل ذلك أنه لما ذكر المعترضين على أبي الطيب ذكر النحوي والمعنوي ، وقد عاب على توفر جانب دون آخر في هذين القارئين وهذا ما يدل على تكامل هذين المستويين في القراءة، وقد توضح ذلك جيدا في باب "ما عاب العلماء على أبي الطيب" فما يذكر من عيب نحوي إلا ويعقبه بدراسة دلالية واسعة، فالمتقدم أو المتأخر شاعرا كان أم متلقيا إن فاق فلتفوقه في هذين الجانبين وإن تأخر فلعيب فيهما.

كما اعتمد الجرجاني في قراءته الدلالية على ما تعارفت عليه العرب في مطابقة الأوصاف والمعاني بمسمياتها فهو يستند بالدرجة الأولى إلى الإطار الثقافي له كمتلقي محدث له عرف وثقافة معرفية معينة

---

(1) المصدر نفسه، ص ٣٦٠.

(2) نفسه،ص ٣٦٠.

(3) نفسه،ص ٣٦٥.

(4) نفسه، ص ٣٦٦.

(5) نفسه، ص ٣٦٤.

(6) نفسه، ص ٣٧.

وأمثلة ذلك كثيرة منها«وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة، وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة.ولسنا نريد القسم الذي خفاء معانيه واستتارها من جهة غرابة اللفظ وتوحش الكلام، ومن قبل بعد العهد بالعادة وتغير الرسم، »[1]، وفي باب الحشو يقول:« ولا تلتفتن إلى ما يقوله المعنويون في وجرة وجاسم، فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض؛ وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الظباء. وسألت من لا أحصي من الأعراب عن وحش وجرة فلم يرواَ لها فضلا على وحش ضرية وغزلان بسيطة، وقد يختلف خلْق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع؛ وأما العيون فقل أن تختلف لذلك »[2]،وهكذا تعددت جوانب القرَاءة الدلالية لدى الجرجاني فهو يملأ فجوات النصوص أحيانا بمثابة قارئ مشارك للشاعر في إبداعه وأحيانا أخرى شارحا وأخرى ناثرا للبيت الشعري وأخرى بإعطاء تأويل آخر أو تصويب آخر.

أما القراءة العروضية فلم يشر الجرجاني إلى أهل العروض ولكنه أشار إلى أن العروض يتقن معرفته حتى العامي « فإن العامي قد يميز بذوقه الأعاريض والأضرب، ويفصل بطبعه بين الأجناس والأبحر، ويظهر له الانكسار البين، والزحاف السائغ»[3]، وربما يفسر ذلك علىَ أساس أن العروض والوزن فطري في الإنسان العربي جاري على سليقته ، وقد ناقش بعض الأبيات الشعرية القليلة جدا عروضيا منها ما جاء في قوله:« وعلى مثل هذا الطريق يعاب أبو الطيب بقوله:

إنما بدْرُ بن عمار سحابٌ ... هطل فيه ثَوابٌ وعقابُ[4]

فإنه أخرج الرملَ على فاعلاتن فَي العروض، فأجرى على ذلك جميع القصيدة في الأبيات الغير مصرعة، وإنما جاء الشعر منه على فاعلن؛ لكن أصله في الدائرة فاعلاتن، وإن كان غير محفوظ عن العرب»[5]، فلما رأى الأمر قد خرج عن نظَام العروض عند العرب وما اعتاده الشاعر والقارئ العربي عقب عقب عليه وشرح أسباب ذلك حتى يبين أن هذا الخروج غير معيب بل مما تتطلبه جماليات المحدثين من أمثال أبي الطيب وأبي تمام.

ثالثا: أنواع القراء وتعدد القراءات.

١-القارئ المعجب:

---

(1) المصدر السابق، ص ٣٤٦.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(3) نفسه، ص ٣٤٣.

(4) أبو الطيب المتنبي، المصدر السابق ، ص١٤٣.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص٣٨٧.

وهو المتلقي الذي يحكم على الشعر بهواه لا بالعلم والمعرفة وقد حدد الجرجاني صفاته في قوله«وما زلت أرى أهل الأدب – منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم، ووصلت العناية بيني وبينهم – في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحطّ في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبه إذا ذُكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالزّراية والتقصير، وبين متناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل؛ فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نصرة خطئه، وتحسين زلله ما يزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر. وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلّم له فضله، ويحاول حطّه عن منزلة بوأه إياها أدبه؛ فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته»[1]، فالمتلقيً المعجب يعرف بهذه الصفات: الإطناب في التقريض، والهوى الكي والتعظيم والتفخيم والإعجاب والإسراف والميل بالنصرة، وتحسين الزلل أو أنه غير مسلّم للفضل يتتبع السقطات ويظهر المعايب ، وهذان النوعان من المتلقين خصما كان أو مناصرا ،هما **المتلقي السلبي** الذي يخرجه الجرجاني من دائرة التلقي الحقيقي، لأنه يحكم على الإبداع بهواه « وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه»[2]، وكل قارئ سلبي قارئ معجب ولكن ليس كل قارئ معجب سلبي.

والمتلقي المعجب قد يفهم من الشعر ما يقتصر على ظاهره وما اعتاد صورته «فأما المختل المعيب، والفاسد المضطرب، فله وجهان: أحدهما ظاهر يشترك في معرفته؛ ويقل التفاضل في علمه؛ وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللّحن والخطأ من ناحية الإعراب واللغة. وأظهر من هذا ما عرض له ذلك من قبل الوزن والذوق، فإن العامي قد يميز بذوقه الأعاريض والأضرب، ويفصل بطبعه بين الأجناس والأبحر، ويظهر له الانكسار البين، والزّحاف السائغ»[3]، وما يفهم هنا من قول الجَرجاني أن هناك مجالين للنظر في الكلام منه الذي يكون العيب فيه ظاهرا كالخطأ في الإعراب واللحن والغريب والوزن والعروض وهو عمل خارج عن إطار ما يجب أن يهتم به المتلقي الناقد، لأن الجرجاني «يعتبر الناقد سيئا إذا اقتصر في تقويم الشعر على سلامة شكله الخارجي وتزيين هذا الشكل بالبديع والمعاني العويصة»[4]،«وقد رأيتك – وفقك الله – لما احتفلت وتعملت، وجمعت أعوانك واحتشدت، وتصفّحت هذا الديوان حرفاً حرفاً، واستعرضته بيتاً بيتاً، وقلّبته ظَهراً وبطْناً، لم تزد على أحرف تلقّطتها، وألفاظ تمحلتها، ادعيت في بعضها الغلط واللحن، وفي أخرى الاختلال والإحالة، ووصفت بعضاً بالتعسف و الغثاثة، وبعضاً بالضعف والركاكة،

(1) المصدر السابق، ص ١٢.

(2) نفسه، ص ١٢.

(3) نفسه، ص ٣٤٢، ٣٤٣.

(4) محي الدين صبحي ، المرجع السابق، ص ١٦٠.

وبعضاً بالتعدي في الاستعارة؛ ثم تعدّيت بهذه السمة الى جملة شعره، فأسقطت القصيدة من أجل البيت، ونفيت الديوان لأجل القصيدة، وعجلت بالحكم قبل استيفاء الحجة، وأبرمت القضاء قبل امتحان الشهادة» [1]، فهو يعيب على هذا المتلقي قراءته وأنها مجرد قراءة سطحية لا وجود للحجة فيها، وليس همه إلا الاستنقاص، إما انتصارا لشخص آخر على الشاعر أو يقصد بنقده الشاعر لا شعره.

٢-القارئ العالم:

يذكر الجرجاني في غير موضع المتلقي العالم الذي يلقبه بأهل العلم« وإنما أذكُر ما انتهى إلي منه سماعاً وبلاغاً، وما وقفت عليه كشفاً واستقراء؛ غير أني لا أتجاوز ما يقع الاعتراض عليه من أهل العلم، وما يجري التنازع فيه بين أهل التحصيل والفهم؛» [2]، وقوله:« فهو من المحال الفاسد، وله باب غير هذا، وكل هذا عند أهل العلم معيب مردود، ومنفي مرذول»[3]،و ما عنونه في كتابه "ما عاب العلماء على أبي الطيب"، ومن جملة هذه الأقوال يمكن تبين صفات هذا النوع من القراء فهو المتلقي الناقد الذي حددنا شروطه سابقا من التقيد بالعدالة النقدية وصحة الطبع وإدمان رياضة نقد النصوص، من أهل التحصيل والفهم والنظر الثاقب والذهن اللطيف، والذوق المعلل المميز بين جيد الشعر ورديئه المبين للخطأ الغامض في النصوص « والآخر غامض يوصل الى بعضه بالرواية، ويوقَف على بعض بالدّراية؛ ويحتاج في كثير منه الى دقّة الفطنة، وصفاء القريحة، ولُطف الفكر، وبعد الغوص. وملاك ذلك كله: وتمامه الجامع له والزّمام عليه صحة الطبع، وإدمان الرياضة؛ فإنهما أمران ما اجتمعا في شَخص فقصرا في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته.» [4].

فالناقد العالم من الطبقة التي تناسب النص الشعري الغامض، وهو صاحب القراءة الفائقة للنص، لأن الأمر يتعدى ظاهر النص إلى باطنه ،والتمعن في النص هو عملية كشف واستنباط لا يصلح لها إلا قارئ ملم ، يحتوي شرطين مهمين هما صحة الطبع وإدمان الرياضة[5].

ويدرج الجرجاني هذه الطبقة من المتلقين أيضا ضمن قوله:« وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذّبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة؛» [6]، فالحكم هنا «موكول إلى المختصين من أهل العلم والدراية وإلى الذين الذين تمكنت طباعهم من الشعر لطول مدارستهم له (...)ومهما بدا هذا المذهب الثاني نازعا إلى الحد من

---

(1) القاضي الجرجاني،المصدر السابق، ص ٧٧.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٦٠.

(3) نفسه، ص ٤٥٣.

(4) نفسه، ص ٣٤٣.

(5) محمد مبارك، المرجع السابق، ص ١٨٤.

(6) القاضي الجرجاني، المرجع السابق، ص ٣٤٢.

إبقاء القيمة مسألة لا تدرك بالمعرفة فإن لم يتقدم كثيرا في تحديد صفاتها إنما أحال على استخبار أهل التخصص ووكل الأمر إليهم»[1]، فالمتلقي العالم مندرج ضمن طبقة أهل التخصص.

ويوكل إلى مثل هذا الناقد قراءة كل أبواب النقد عموما وبعض الأبواب خاصة كالسرقات التي لا ينهض بها إلا ناقد بصير وعالم مبرز جهبيذ في الكلام وكذلك في باب الاستعارة والمطابقة [2]وغيرها لأن مثل هذه الأبواب فيها الكثير من الشعب الخفية والمكامن الغامضة والشبهات المعقدة.

٣-القارئ الخبير المتذوق:

هو القارئ العالم بكل مواصفاته غير أنه يزيد عليه بأنه يدرك من النصوص ما لا علة فيه أي يملك ذوقا غير معلل والذي توصل إليه الجرجاني أن «الكلام في الشعر إذا خلا من اللحن الظاهر والخطأ الفاحش،وسلمت أوزانه وأعاريضه من المعايب البينة يصعب الوصول إلى تفضيل بعضه على بعض اعتمادا على الحجج الملموسة والبراهين الواضحة لأن هذا»[3]« باب يضيق مجالُ الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه. وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالَت ممارستها للشعر، فحذقت نقدَه، وأثبتت عياره، وقويت على تمييزه، وعرفت خلاصه»[4]، فالحجج العقلية والأدلة الملموسة تعد قاصرة عن التعليل وإدراك القيمة الفنية عند الجرجاني مع بعض النصوص التي يتفاضل بينها في الجودة لا بين الجيد والرديء وهذا الأمر لا يعالج بالمنطق أو يوصل إلى المتلقي بالإقناع، لذا يرى القدماء أن هناك مقياسا آخر لمثل هذه النصوص وهو وقعها على النفس[5]، وهذا يعني«أن المفاضلة بين الأشعار الحسنة إنما ترجع إلى الاقتناع لا إلى الإقناع بالحجة لذلك علقه القدماء بـ"الطبع ولم يعلقوه بالعقل"»[6]، فذلك « باب ما يُمتحن بالطبع لا بالفكر، ومن القسم الذي لاحظ فيه للمحاجّة، ولا طريق له الى المحاكمة»[7].

وأكثر الأبوابَ اعتمادا عَلى الذوق غير المعلل باب الاستعارة بشكل خاص«وأكثر هذا الصنف من الباب الذي قدمت لك القول فيه، وأقمت لك الشواهد عليه، وأعلمتك أنه يميَّز بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوه»[8] فقد جعلها الجرجاني مكونا أساسيا وأحد أعمدة الكلام، وبها يستعين الشاعر في التوسع والتصرف وتزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر، وكما أشرنا سابقا أن الجرجاني كان يحكم

---

(1) حسين الواد، التجربة الجمالية عند العرب، ص ٣٠٦.

(2) سيد فضل، المرجع السابق، ص ٩٠.

(3) حسين الواد، المرجع السابق،ص ٣٠٥

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق،ص ٩١.

(5) حسين الواد، المرجع السابق، ص ٣٠٥.

(6) المرجع نفسه، ص ٣٠٥.

(7) لقاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٤١.

(8) المصدر السابق، ص ٣٥٦.

الاستعارة إلى معيار نفسي يميز به قبح الصورة وحسنها[1]، ولكن الجرجاني تنبه إلى أن هذا العيار النفسي قد يكون سببا لتداخل الأحكام بين الحكم الصادر عن العدل والإنصاف والحكم الصادر عن الهوى والعصبية لذا عقب على ذلك بقوله:« ربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه، واهتدت الى الكشف عن صوابه أو غلطه»[2]، فاعتماد العيار النفسي قد يعقب بحكم نقدي معلل لتأييده وإبعاد الشبهة عن الحكم عليه.

٤-القارئ الحكم:

يلعب المتلقي الناقد الحكم دور الوسيط«ليعيد حقا أهدر، أو يقوم حكما تمت المغالاة فيه ومن ذلك ما أقدم عليه الجرجاني في وساطته إذ مارس قراءة القراءة »[3]ليستخلص الحكم النقدي المنصف بين الفريقين المتخاصمين حول شعر المتنبي، وخلاصة ما يصف به الجرجاني موقف المتلقي الناقد الحكم قوله:« ولو عرجنا على كل معترض وأصغينا لكل قائل لامتدّ بنا القول ولأعجزنا كثرةُ الخصم عن امتحان الشهادات، وشغلنا باتصال الدعوى عن التوسط، وإنما يقصد بالكشف ما يشتبه، ويتوسط في الأمر الذي يشكل ويلتبس. ونصون كتابنا عن سخيف الاعتراض، كما نصونه عن ضعيف الانفصال»[4]، وقوله:« ورأيت السلامة في أن أقتصر من هذه الوساطة على حسن التبليغ، وحسن التأدية، وتقريب العبارة، وجمع المتفرِّق، ثم أقف منكما حجزةً، وأخرج عنكما صفراً؛ قد أديت عن كل فريق ما تحملته، وسلمت من الميل فيما تكلّفته»[5]، فالمتلقي الناقد الحكم عليه أن يقتصر في الوساطة بين المتخاصمين فيما وقعت فيه الشبهة الشبهة والالتباس ، وبذلك يكون قد أدى الحجة بشكل جلي وأوضح ما كان غامضا ويسر السبيل إلى الاقتناع بالحجة ورد المظلمة،والانتصار للمظلوم، فالقارئ الحكم هو الناقد العالم المتذوق الحكم.

-أسباب اختلاف القراءات بين القراء:

إن الطبقية والتنوع في القراء تؤدي بالضرورة إلى اختلاف القراءات في النص الواحد ويرجع سبب هذا الاختلاف إلى العديد من الاعتبارات منها ما يتعلق بالنص نفسه كغموضه ووضوحه وجودته ورداءته وتعقيده والتوسط فيه ومنها ما يعود إلى القارئ نفسه، فهو يتنوع بحسب مستواه الثقافي وبحسب توجهه

---

(1) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص ٦١.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٥٦.

(3) خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، ص ١٥٤.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٦٥.

(5) المصدر نفسه، ص ٣٤٤.

وتخصصه العلمي والنقدي، فالتعدد في القراءات يعود إلى الطرفين معا النص والقارئ ويمكن توضح ذلك في العناصر الآتية:

***تنوع النص بين الإحكام والاختلال:**

أوجد النقد العربي طريقة لإحداث العلاقة بين النص والقارئ حتى يتم التفاعل واكتشاف قيمة النص وذلك «حين ربط ربطا وثيقا بين صفات النص الأدبي وصفات القارئ(...) ولما كان النص إما جزلا محكما منمقا وإما مختلا، فإن القراء تأثروا أيما تأثر بهذين النوعين من أنواع النصوص»[1]، «كذلك الكلام: منثوره ومنظومه، ومجملُه ومفصله؛ تجد منه المحكَم الوثيق والجزل القوي، والمصنع المحكم، والمنمق الموشّح؛ قد هُذّب كل التّذيب، وثُقِّف غاية التّثقيف، وجهد فيه الفكْر، وأتعب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته عن المعائب، واحتجر بصحته عن المطاعن»[2]، ويَرى محمدَ المبارك أن مثل هذا النص تقابله طبقة وحيدة من القراءَ لأن«هذه النصوص تتطلب مواضعات خاصة تتقبلها النفس أي مثلما بذل الشاعر جهدا كبيرا في إنتاجها فإن القارئ ينبغي أن يبذل مثل هذا الجهد كي يتفاعل معها»[3].

***القصيدة الحلوة والقصيدة الجيدة:**

يميز الجرجاني بين نوعين من القصائد فهناك شعرا يعد في «أول مراتب الجودة، ويتبين فيه أثر الاحتفال وأن ثمة شعرا آخر قاله الشاعر عن عفو خاطره وأول فكرته»[4]، ويحيلنا الجرجاني أثناء وصفه للصورة وكيفية تقبلها وعدم تقبلها أن هناك نصوصا تطابق هذا التنوع من الصور يقول:«وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام؛ وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلَق بالنفس، وأسرع ممازَجة للقلب»[5]،فيؤلف نصان من شاعرين مختلفين لكنهما متساويان في الجودة ثم تجد اختلاف قراءات القارئ الواحد لهما ويعود ذلك إلى النص ذاته وإلى طبيعة الشاعر الذي أنتجه.

والشاهد على ذلك قصيدة أبي تمام والأعرابي اللتين استوفتا معا شروط الجودة ولكن إحدى القصيدتين أحلى من الأخرى وما ذلك إلا لاختلافهما في معيار الطبع، فكلا النصين تبين حسن جودتهما بالعلة ولكن لا تعلل حلاوة أحدهما عن الآخر لأن هناك من الشعر ما يمتحن بالطبع لا بالفكر، وهذا ما

---

(1) محمد مبارك، المرجع السابق، ص ١٨٣.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٤٢.

(3) محمد مبارك، المرجع السابق، ص ١٨٣.

(4) المرجع نفسه، ص ١٦٣، ١٦٤.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٣٤٢.

يحيلنا إلى ما قدمنا له سابقا إلى أن هناك الناقد العالم الذي يدرك الجودة ويعللها وهناك القارئ المتذوق الخبير الذي يدرك الجودة والحلاوة، فاختلاف الشعر بين الطبع والاحتفال يؤدي إلى اختلاف الحكم عليها بين الجيد والحلو وهذا يؤدي إلى اختلاف القراء بين العالم والمتذوق الخبير، أي اختلاف عند الشاعر ثم في النص ثم عند القارئ.

والجرجاني كمتلقي عالم متذوق ظل النوع الثاني من الشعر المتمثل في القصائد الحلوة هو المفضل لديه على اعتباره أنه أكثر قدرة على إحداث الرعشة الشعرية في نفس المتلقي، أو ما أسماه الجرجاني "نشوة الطرب"[1].

***الغموض:**

والتفاضل في القراءات لا يكون إلا في النصوص الجيدة تلك النصوص المحركة والباعثة على التأمل والنظر، كما يكون في النصوص المتميزة بالغموض والتي تتطلب قراء حذقين، ولا يكون هذا الغموض إلى حد الإفراط فيه بل يجب أن يكون مما يزيد القارئ تشويقا لفك ألغازه والوصول إلى معناه وذلك هو الغموض الذي يستحسنه الجرجاني، «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة، وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة» [2]، فيؤدي هذا الغموض إلى تعدد القراءات ولو « ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعراً لوجب أن لا يرى لأبي تمام بيت واحد؛ فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفر من التعقيد حظهما؛ وأفسد به لفظهما، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجها باباً منفردا؛ ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب، وصارت تطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني، وألغاز المعمى» [3]،و هذا الغموض قد لا يعود إلى تعمد الشاعر في ذلك وإنما يعود لتباعد المسافة الزمانية والمكانية بين النص والقارئ فيتأول تأويلات مختلفة « ولسنا نريد القسم الذي خفاء معانيه واستتارها من جهة غرابة اللفظ وتوحش الكلام، ومن قبل بعد العهد بالعادة وتغير الرسم»[4].

***جماليات الإبداع والتلقي واختلاف المسافة الزمانية والمكانية:**

تختلف قراءة النصوص حسب جماليات القدماء والمحدثين، فقد يكون النص معيبا عند القدماء ويستحسنه المحدثون، ومثال ذلك البديع الذي كان يعاب في قصائد القدماء إذا بالغ الشاعر فيه ولكنه أصبح جمالية تعبر عن الجودة عند المحدثين وكذلك معايير قراءة النصوص من منظار السرقات فهناك ما كان

---

(1) محي الدين صبحي،المرجع السابق، ص ١٦٣، ١٦٤.

(2) القاضي الجرجاني،المصدر السابق ، ص ٣٤٥، ٣٤٦.

(3) المصدر نفسه، ص ٣٤٥.

(4) نفسه، ص ٣٤٦.

يعد سرقة ولكنه يعد عند المحدثين جمالية من جماليات الإخفاء، كما تختلف البيئات في تلقي الشعر والميل إلى الشعر الذي يتوافق مع البداوة أو التحضر.

إن الخصائص الفنية العامة لزمان ومكان ما تكون نتيجة تفاعل بين طبائع مجتمعها الفطرية وبيئتها الطبيعية فتنتج عبر تراكمات متتالية تقاليد جمالية لكل عصر وخير مثال على ذلك عمود الشعر عند العرب وهو يتضمن عناصر يستعملها الشعراء والمتلقون على حد سواء في الحكم على الشعر وصناعته، وقد رافق التغيير في البيئة والحياة تغيير في جميع عناصر عمود الشعر حتى يستوعب كل جديد وأصيل لأن المسافة الزمانية والمكانية بين القارئ والنص تؤدي حتما إلى اختلاف النصوص من خلال اختلاف معايير الإبداع ومن ثم يتنوع القراء وتعدد القراءات.

رابعا: خطوات القراءة والتلقي

١-خطوات قراءة الجرجاني في الوساطة:

بين الجرجاني في مقدمة وساطته طريقة قراءته وخطواتها، وهي ثلاث خطوات مهمة رئيسة تجمع ما تحتها من الخطوات الثانوية:

-**الخطوة الأولى:** لا يمكن الخوض في غمار مشكلة مهما كان نوعها إلا إذا أحطنا علما بموضوع المشكلة وبمعرفة كل المعطيات التي تدور حولها وتتعلق بها، لذلك اتجه الجرجاني منذ البداية في مقدمته إلى تبيان الموقف العام قائلا:« وما زلت أرى أهل الأدب – منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم، ووصلت العناية بيني وبينهم – في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحطّ في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبه إذا ذُكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابَه بالزّراية والتقصير، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل؛ فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نُصرة خطئه، وتحسين زلَله ما يزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مَقام المنتصر. وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلّم له فضله، ويحاول حطّه عن منزلة بوأه إياها أدبه؛ فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته»[1].

يجدد الجرجاني التذكير بهذه الخطوة دائما كلما أراد أن يفصل في أي قضية من القضايا التي اختلف فيها، ففي باب **أغاليط الشعراء** يوضح الفرق التي تلقت شعر القدماء من معجب به مغال في مدحه ومن مخالف لذلك انطلاقا من رأيه الخاص، وفي باب **وقع الكلام** يوضح الفرق التي تلقت شعر المتنبي ويعرف بها وفي باب **الغلو والإفراط** كذلك وفي باب **البديع** يعرض فريق القدماء والمحدثين ،وكان في كل ذلك يهدف إلى بيان المشكلة وعرض معطياتها حتى يهيئ المتلقي للحجة والحكم بعد ذلك «وربما

(١) المصدر السابق، ص ١٢.

استطعنا بشيء من التركيز أن نستشف موقف الجرجاني، فهو حين يستعرض القراءات المغرضة، تنفلت منه ألفاظ تنم عن موقفه من المتنبي فـ(إزالته عن رتبته) إقرار بوجودها عنده، (ومنزلته بوأه إياها أدبه) اعتراف شخصي بفضل الشاعر ومن هذا المنزل قامت الوساطة، وتقوم آليات القراءة فيها»[1].

-**الخطوة الثانية:**ولما كان الجرجاني يقصد الفصل في هذه الخصومة استدعاه هذا الأمر إلى تبني مجموعة من المبادئ تخفف من حدة التوتر لدى الفريقين المتخاصمين ومن هذه المبادئ:

-مطالبة البشر بما في طبعهم.

-الإنصاف والاعتذار.

-الحسنة بعشر أمثالها والسيئة بمثلها.

-قياس الأشباه والنظائر

وأهم فكرة استخدمها لهذه الغاية هي:«التهوين من شأن الخطأ، وجعله ظاهرة مطردة، إنسانية عامة، لا يسلم من آفتها متقدم ولا متأخر»[2]، فقال:« أن نفْع هذا الحكم عام، وجدْواه شامل، وأن المتقدم يضرب فيه بسهم المتأخر، والجاهلي يأخذ منه ما يأخذ الإسلامي، وأنه قول لا حظّ له في العصبية، ولا نسب بينه وبين التحامل»[3].

-**الخطوة الثالثة:**يعد الاختيار الفني من الخطوات الهامة التي تتصل بعملية القراءة اتصالا وثيقا، يقوم فيها الناقد بتحيين النصوص التي تتفاعل معها وكشف أدبيتها ورصد بلاغتها، فالاختيار بهذا المعنى يسمح بوجود حوار بين المتخير ونصوصه المختارة أي بين المتلقي والنتاج الأدبي[4]، «لأن الاختيار (...) عملية نقدية تروم استكناه الفعل الجمالي الكامن في الأشعار المختارة واستجلائه بواسطة الوسائل البلاغية والأسلوبية المسعفة لذلك (...) وهذه مهمة تتطلب ناقدا متمكنا من عيار القاضي الجرجاني (...) وغيرهم الذين أبانوا عن معرفة بالكلام الشعري، وقدرة على تمييز جيده من رديئه»[5]، وقد بني الاختيار عند الجرجاني على أسس عدة ولكل أساس علة اعتماده، وهي كالآتي:

أ-الاستشهاد لإثبات الحجة:في كثير من المواضع يختار القاضي أمثلة من الأقوال الشعرية حتى يستشهد بها ويستدل على صحة قوله، وهذا في غير موضع فقد قال:« وللفضل آثار ظاهرة، وللتقدم

---

(1) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص ٣٤.

(2) المرجع نفسه، ص٣٤.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٢.

(4) عبد القادر بقشي، شعرية التلقي من خلال كتب الاختيار، جذور، ج١٧، مج٨، ربيع الآخر ١٤٢٥هـ/ يونيو ٢٠٠٤، ص ٦٨.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٣.

شواهدُ صادقة، فمتى وجدتْ تلك الآثار، وشوهدت هذه الشواهد فصاحبها فاضل متقدم»[1]، ومن أمثلة هذه المواضع حين أراد أنَ يثبت أن المتقدم يضرب بسهم مع المتأخر فهو يغلط كما يغلط المتأخر، فاختار مجموعة من الأقوال الشعرية يقول:« ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائ ـب القدْح فيه؛ إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟»[2]، ثم يقول:« وأشبه ذلك مما يكثر تعقبه، ولم نذكر إلا اليسير منه فيما نريده »[3]، فالقليل يدل على الباقي، ولا حاجة لسرده جميعا،« ولو لزمت هذا المثال في شعر أبي تمام لتظاهرت عليك الحجج، وكثرت عندك الشواهد، فقوي في نفسك رأيي واعتقادي، وتصور لك صدقي وإصابتي» [4]، «وقد وفينا لك بما اقتضاه شرطُ الضمان وزدنا، وبرئنا إليك مما يوجبه عقد الكفالة وأفضلنا، ولم تكن بغيتنا استيفاء الاختيار»[5].

ب-بيان طريقة إثبات الحجة: كثيرا ما كان الجرجاني يوضح معيارا نقديا أو طريقة ينتهجها القدامى أو المحدثين باختيارِ أقوال شعرية فبالمثال يتضح المقال، يقول:« ومتى أردت أن تعرف ذلك عياناً، وتستثبته مواجهة، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضلِ ما بين السمح المنقاد والعصي المستَكره فاعمد إلى شعر البحتر ي، ودعْ ما يصدر به الاختيار، ويعد في أول مراتب الجودة، ويتبين فيه أثر الاحتفال، وعليك بما قاله عن عفو خاطره، وأول فكرته»[6]،وقوله: « تأملهما فإنك ترى بينهما من التباين ما يحظُر ادِّعاء ذلك فيهما، ولو احتمل الكتاب استقصاء ما حافت به هذه الطائفة على أبي نواس وأبي تمام والبحتري لبسطنا القولَ فيه؛ لكنه لما ضاق عنه اقتصرنا على قدْر ما أريناك به الطريقة، ووقفناك به على المنهج»[7].

وتثبت الحجة كذلك باختيار الشاعر حيث قام الجرجاني باختيار مجموعة من الشعراء لغاية إثبات ما يريده من قياس الأشباه والنظائر يقول:« وإنما أحلْتَك على البحتري؛ لأنه أقرب بنا عهداً، ونحن به أشد أُنساً، وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا؛ وإنما تألَف النّفس ما جانَسها، وتقْبل الأقرب فالأقْرب إليها. فإن شئت أن تعرِف ذلكَ في شعرِ غيره كما عرفته في شعره، وأن تعتبر القديم كاعتبارِ المولَّد»[8]، ويقول:«

---

(1) المصدر نفسه، ص ١٣.

(2) نفسه، ص ١٤.

(3) نفسه، ص ٢٢.

(4) نفسه، ص ٦٤.

(5) نفسه، ص ١٥٥.

(6) نفسه، ص ٣١.

(7) نفسه، ص ١٨٤.

(8) المصدر السابق، ص٣٤.

وإنما خصصت أبا نُواس وأبا تمام لأجمع لك بين سيدي المطبوعين، وإمامي أهل الصنعة، وأريك أن فضلَهما لم يحمهما من زلل، وإحسانهما لم يصفُ من كدَر؛ فإن أنصفتَ فلك فيهما عبرة ومقنع، وإن لججت فما تُغني الآيات والنّذر عن قوم لا يؤمنون» [1].

الاختيار خطوة لا غنى عنها في الحكم النقدي فليس هناك حكم نقدي عادل إلا باختيار الحجة والشاهد للاستدلال على القول: « وعجلت بالحكم قبل استيفاء الحجة، وأبرمت القضاء قبل امتحان الشهادة» [2]، فكان الحكم النقدي منحرفا، بل غير معتبر.

جـ-الاختيار كمصطلح للجودة والجيد: فالشعر الجيد الذي بلغ الجودة والحسن يدخل ضمن المختار من كل الشعر يقول:« ومما أُنكر أن يكون كثير مما عددته من هذه الأبيات ساقطة عن الاختيار، غير لاحقة بالإحسان»[3]، ويقول:« وكيف أسقطته عن طبقات الفحول وأخرجته من ديوان المحسنين لهذه الأبيات الـ تي أنكرتَها، ولم تسلّم له قصب السبق و النصال النضال، وتعنون باسمه صحيفة الاختيار»[4]، « وهذه القصيدة كلّها مختارة؛ لا يعلم لأحد في معناها مثلُه. والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد، وقد اخترع أكثر معانيها، وسهل في ألفاظها؛ فجاءت مطبوعة مصنوعة. وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس»[5]

ويستغني القارئ باختيار الأمثلة عن التصريح بالحكم فالجرجاني حين يختار بعد تلق واع ما يراه صالحا فيحذف ويطرح ويهمل ثم يقدم أمثلة تغني عن التعليل ،وليس الهدف من هذا الاختيار لجملة من الشعر أن يعمم الحكم عن الباقي ولذلك حين ذكر لأبي تمام ما عيب من شعره أردفه بقوله:« ولست أقول هذا غضاً من أبي تمام، ولا تهْجيناً لشعره، ولا عصبية عليه لغيره»[6]،حتى لا يظن أن شعر أبي تمام كله معيب، وغاية الجرجاني من ذلك أن يكون وسيطا بين القارئ والشاعر أو بين القارئ الأول والقارئ الثاني فهو يريد من الناقد أن يضيء العمل الشعري للمتلقي ويوضح له ما استغلق [7].

---

(1) المصدر نفسه، ص٧٧.

(2) نفسه، ص٧٧.

(3) نفسه، ٩٢.

(4) نفسه، ص ٩٢.

(5) نفسه، ص ١٠٩.

(6) نفسه، ٢٦.

(7) سيد فضل، المرجع السابق، ص ١٠٧.

-الخطوة الرابعة:

فبعد أن عرض الجرجاني للخطوة السابقة بشكل موسع مبينا الخطأ عند القدماء والمحدثين، انطلق في أدق مرحلة هي القراءة المعتمدة لمبدأ المقايسة«التي تجعل التراث الشعري في كفة وشعر المتنبي في كفة أخرى لإبراز اقتداره وسبقه وإجادته، والمقايسة تكشف أمام القراءات سقطات الآخرين، فيهون عندها ما اعتور المتنبي من هنات، ربما كان عامل الاستقرار النفسي وعده فاعلا فيها، فهي إذن تذليل للتعصب وتليين للتطرف» [1].

هذه أهم الخطوات التي يمكن بها تفسير عنوان الكتاب عموما، وهي خطوات الوساطة بين المتنبي وخصومه.

٢-مراحل التلقي وأنواع الاستجابة عند المتلقي:

يبين الجرجاني في مواضع كثيرة مبثوثة في ثنايا الكتاب مراحل تلقي الشعر، من القراءة إلى التفاعل ثم الاستجابة.

تتضح هذه المراحل بداية في مقدمة كتابه حين قال:« كم من فضيلة لو لم تستترْها المحاسد لم تبرحْ في الصدور كامنة، ومنقبة لو لم تزعجْها المنافسة لبقيت على حالها ساكنة! لكنها برزتْ فتناولتْها ألسن الحسَّد تجلوها، وهي تظنّ أنها تمحوَها، وتشهرها وهي تحاول أن تسترها؛ حتى عثر بها من يعرف حقها، واهتدى إليها من هو أولى بها، فظهرت على لسانه في أحسن معرض، واكتست من فضله أزين ملبس؛ فعادت بعد الخمول نابهة، وبعد الذبول ناضرة، وتمكنت من برِّ والدها فنوهت بذكره، وقدرت على قضاء حقِّ صاحبها فرفعت من قَدْره»[2]، هذه الفضيلة يقصد بها شعر المتنبي الذي كان قيد الغياب ولو لم يقم المتخاصمون حوله، فعملوا على إبرازه إلى الوجود، وشهروا به، لكنهم كان تلقيهم له تلق سلبي، فانتبه له بعض من القراء المقتدرين العارفين بقدر الشعر فأعادوا قراءة قراءات النقاد الأوائل وصوبوا وخطأوا ومن ثم أعادوا للنص قيمته من خلال إبراز جمالياته، ويمكن تلخيص ذلك فيما يلي:

خروج النص إلى الوجود(البروز)←التحفيز←التناول من قبل المتلقي الأول←الشرح والتوضيح كقراءة أولى←التناول من قبل المتلقي الثاني←إعادة القراءة←إبراز الجماليات.

وحتى يحقق الناقد استمالة المتلقي إلى موقفه من النص الشعري عليه أن يمر بمراحل تأخذ برقبة المتلقي المنحرف إلى رأيه ليقبله فيسمع حجته وشهادته لأنه بذلك يزعزع أفقه السابق، فلا يملك مع ذلك إلا الاقتناع وتغيير الأفق.

---

(1) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص٣٤.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص ١١.

وفي موضع آخر فصل الجرجاني كيفية تلقي الشعر مبينا كل مراحله يقول:« وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظَم غِنائه في تحسين الشعر، فتصفّح شعر جرير وذِي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيَب متيمي العرب، ومتغزلي أهلِ الحجاز؛ كعمر، وكثير، وجميل، ونُصيب، وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً، وأفصح لفظاً وسبكاً؛ ثم انظر واحكم وأنْصف، ودعني من قولك: هل زاد على كذا! وهل قال إلا ما قاله فلان! فإن روعة اللفظ تسبق بك الى الحكم، وإنما تفضي الى المعنى عند التفتيش والكشف»[1]، يعني إذا أردت أن تعلم علامة قبول الشعر لدى المتلقي وشدة تأثيره فيه فعليك بقراءة صفحات من شعر ذي الرمة وجرير في القدماء والبحتري في المتأخرين، وكذلك شعر متغزلي العرب قراءة متأنية ثم بعد ذلك يتم قياسها بمن هو أجود منهم في شعره ثم التأمل والنظر بدقة في هذه المرحلة الأخيرة حتى يصدر الحكم عن روية، وذلك لأن موقع الشعر في قلب المتلقي يتم على مرحلتين أولها وقع اللفظ وروعته فهو المحرك المبدئي لتلقي الشعر ثم بعد التفتيش والكشف في النص يتم الوصول إلى المعنى لتتم المتعة الشعرية، وهناك مرحلة تطبيقية مهمة أثناء النقد هي مرحلة الاستشهاد وإيراد الحجج حتى يتم تأكيد الرأي.

ويقول في موضع آخر بعد أن يسرد أبيات من شعر البحتري« ثم انظر: هل تجدَ معنى مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً! وهل ترى صنعة وإبداعاً، أو تدقيقاً أو إغراباً! ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقّدْ ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفّك من الطرف إذا سمعته، وتذكّر صبوةً إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك، ومصورة تلقاء ناظرك»[2]، فتلقي الشعر يتم بالتأمل فيه، وتذوقه، لتتم مرحلة التفاعل التي يعبر عنها الارتياح ويعكسها الطرب، ويتحقق التطهير بتذكر الصبوة أي:

التلقي(النظر) ←الارتياح(الرضا)←الطرب(اللذة) ←تلاقي التجربتين واسترجاع المشهد الموافق(التطهير)

وعلى هذا فاللذة التي تعبر عنها المصطلحات(الطرب، الهزة، الارتياح) هذه الأحاسيس الآنية «هي إحدى جماليات التلقي القديمة، لكنها عند بعض النقاد القدماء تجاوزت الحسية والآنية واختلطت بالدهشة والتأمل ومزيد من اعتصار ألفاظ النص وعباراته، وتمشيط دواله بحثا عن المدلولات بحثوا عنها بالتأمل وإعمال الفكر في النص وتحليله حتى يظفروا بها وهذا في الصميم من مسؤولية التلقي»[3].

---

(1) المصدر السابق، ص٣١.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(3) عبد الرحمن بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي، ص ١٧٦.

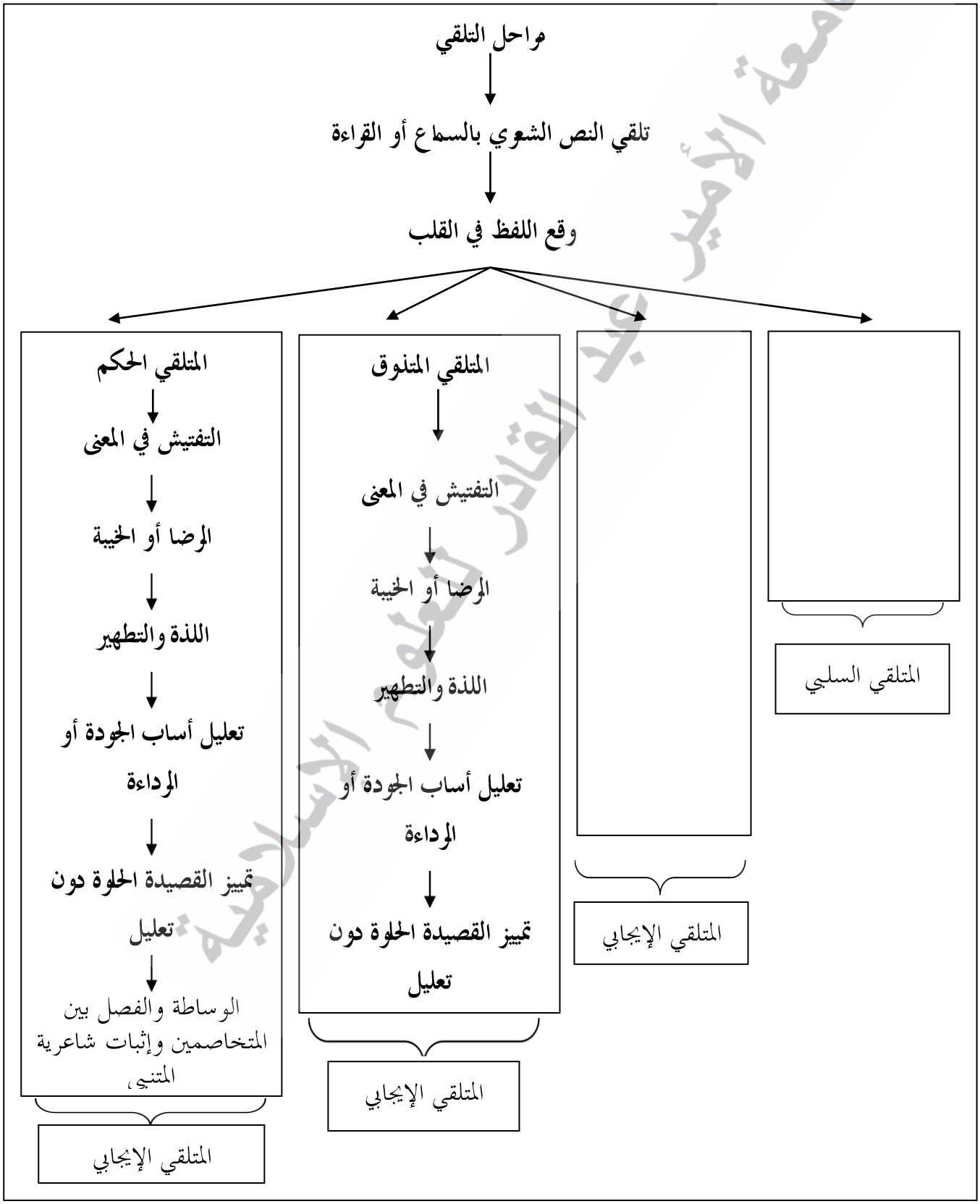
ويقول في موضع آخر « هذا ديوانه حاضراً وشعره موجوداً ممكناً؛ هلم نستقرؤه ونتصفّحه، ونقلبه ونمتحنه، ثم لك بكل سيئة عشر حسنات، وبكل نقيصة عشر فضائل، فإذا أكملنا لك ذلك واستوفيته، وقادك الاضطرار الى القبول والبهت، ووقفت بين التسليم والعناد عدنا بك الى بقية شعره فحاججناك به، والى ما فضل بعد المقاصة فحاكمناك إليه»،[1] فبعد الاستقراء والتصفح ودقة النظر يتم القبول أو البهت(الخيبة مع الدهشة) وتلك الدهشة هي التي تجعل المتلقي يتحرك بين التسليم والعناد وهذه هي المرحلة التي تكون قبل التغيير ثم يحدث التغيير فعلا بعد أن تقدم له الحجة ويمكن تحديد ذلك في المخطط الأتي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص٥٥.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

نستخلص من كل ما سبق أن مراحل التلقي تتغير بتغير طبقات القراء وأكثرهم علما وتحملا للتلقي يتخطى مراحل عديدة ليصل إلى هدفه ويمكن تحديد ما توصلنا إليه في هذا المبحث الأخير في المخطط الآتي:



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخاتمة

حاول البحث عرض قراءة لكتاب الوساطة من منظور نظرية القراءة والتلقي بهدف الوصول إلى تأصيل بعض مفاهيمها ومصطلحاتها في النقد العربي القديم وقد خلصت الدراسة إلى ما يأتي:

-كان للتلقي في النقد العربي القديم اهتمام بالغ وقد تبين ذلك من خلال المادة الغزيرة التي احتواها التراث النقدي فكان المتلقي مقصودا في الخطاب الأدبي والنقدي قصدا مباشرا وكان محور عملية الإبداع والتلقي منذ العصور الأولى من عصر الرواية والسماع إلى عصر التدوين.

-كان للشفوية في النقد العربي القديم قسط كبير من الاهتمام وهذا ما كرس التلقي السماعي بالدرجة الأولى وذلك لطبيعة ما يتطلبه النص الشعري من الخصائص الشفوية، لكن هذا لا يعني خلو النقد العربي القديم من القراءة بل كانت جنبا إلى جنب مع التلقي السماعي منذ العصر الجاهلي حتى عصر التدوين ، واعتماد النقد العربي على التلقي السماعي ليس انتقاصا منه بل غدت الشفوية من أحدث ما يتطلب في التلقي الناجح.

-تطرق النقد العربي القديم في عملية التلقي إلى عناصرها الثلاثة المتمثلة في المبدع(الشاعر) والنص (الشعر) والمتلقي(القارئ)، هذه العناصر متعلقة ببعضها في عملية التلقي والإبداع ولا يمكن الاستغناء عن أحد منها، وهذا ما ميز النظرية النقدية العربية عن غيرها من النظريات المعاصرة المتصارعة نظرا لإلغائها في كل نظرية لأحد تلك العناصر فإما الاهتمام بالمبدع والنص دون المتلقي كما كان في النظريات السياقية وإما الاهتمام بالمتلقي والنص مع موت المؤلف وإلغاء لجميع سياقات النص والمتلقي كما ذهبت إلى ذلك نظرية القراءة والتلقي.

-شهد النقد العربي تلقي النص الشعري لكل شاعر برز في الساحة الأدبية، لكن لم يتلق شعر منذ تاريخ النقد العربي كشعر أبي الطيب المتنبي، وقد استغرق ذلك جهودا واسعة لقرون طويلة واستمر إلى يومنا هذا، ومن بين هؤلاء المتلقين الذي كرس جهوده حول هذا الشاعر وشعره القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، الذي أعاد فيه قراءة قراءات هذا النص حتى تمكن من الوصول إلى فصل الخطاب في إثبات شاعرية المتنبي المتميزة وبيان أسباب تفوق شعره.

-اختصت المؤلفات النقدية العربية عموما بالشاعر وصناعة الشعر فكان مقصدها تعليميا وكذلك كان قصد كتاب الوساطة، ولكن الفرق بينها أن المؤلفات السابقة اهتمت بتعليم المبتدئين أصول الشعر

وصناعته ولكن الجرجاني إضافة إلى ذلك كان يقصد بتعاليمه المبتدئين في كيفية تقليد مسؤولية النقد والتلقي، وهذا يدل على عمق استيعابه لجماليات التلقي وتطورها عبر العصور والمجتمعات.

– ما يدل على اهتمام الجرجاني بالمتلقي بالدرجة الأولى هو عنوان الكتاب، فالخصوم هم المتلقون قبله وهم الفئة التي أراد الجرجاني بقراءته الثانية أن يعلمهم كيفية التلقي وكيف يمكنهم الوصول إلى الوساطة دون الانحراف في الحكم، وهذا ما أدى به إلى التطرق إلى أنواع كثيرة من المتلقين والقراء فمنهم المعجب والناقد العالم والمتلقي المتذوق الخبير والحكم العدل، هذا من جهة مستوياتهم ومراتبهم، أما من ناحية تخصصهم فمنهم البليغ واللغوي والنحوي والمعنوي، حيث كان يوجه خطابه إلى كل أولئك المتلقين.

– تحددت الإشكالية المحورية في وساطته في القديم والحديث حتى يخرج الصراع بينهما ليتفرغ إلى إشكالية الصراع بين الشعراء والمتلقين في الأفق الواحد وهو الأفق الحاضر(المناصر للحديث).

–هناك العديد من القضايا الأخرى حول التلقي التي أثارها القاضي الجرجاني في مؤلفه كقضية السرقات الأدبية كداء قديم وآليات تداول المعاني، وأبواب البلاغة عند القدماء التي كانت تركز على الاستعارة والتشبيه وقد تنبه لها المحدثون وصار صنعة لديهم سموها بالبديع وكذلك في قضية الغلو والإفراط بين القدماء والمحدثين، كل تلك القضايا كانت تسيرها قضية القديم الحديث والذي يعبر عنه بالمصطلح الحديث أفق الانتظار لدى المتلقي الذي يراه الجرجاني عنصرا تأسيسيا مهما غير قار فهو في حركة مستمرة سواء عند الشاعر أو المتلقي ، فيخضع الأفق السابق (القديم) للتغيير أو التصحيح حتى يغدو قالبا قولبته متطلبات الأفق الحاضر (الحديث)،وذلك بعد انتهاء صلاحية بعض الآليات القديمة التي تصبح غير قادرة على الوفاء بمتطلبات المحدثين، وأكبر سعي قام به الجرجاني هو تطوير عمود الشعر وفقا لجماليات المحدثين.

–حدد الجرجاني قضية اندماج الآفاق من خلال عمود الشعر حيث اندمج الأفق السابق (عمود الشعر عند القدماء) مع الأفق الحاضر (إضافات المحدثين)، وهذا ما ذهبت إليه نظرية القراءة والتلقي باستحالة الاعتراف بالأفق الحاضر دون تدخل الأفق السابق، وهذا يجعل نظرية عمود الشعر عند العرب جامعة لجميع الآفاق حتى المستقبلية فهي في حركية وحيوية مستمرة متواصلة عبر حقب النقد العربي وهوا ما يبطل القول بأن عمود الشعر يجمد حركية الشعر، بل يمثل النموذج الممتد بجماليته.

فعمود الشعر الخاص بالشعر القديم يوافق الذوق العربي في العصرين الجاهلي وصدر الإسلام وهو موافق كذلك للعرف والحياة الاجتماعية والعصر والبيئة والمجتمع، ولكن المحدثين احتاروا فيما بعد فلا هم يقدرون على مماثلة القدماء في عفو خاطرهم على عمودهم الشعري ولا هم متماشون مع عصرهم وهذا ما أدى بالشاعر والمتلقي المحدث إلى تغيير أفقه السابق الذي تشكل من خلال سجل القدماء، وانتقل به إلى

ما يوافق الأفق الحاضر الذي يعايشه حتى أصبح الأفق السابق أشد غرابة ولا يجد الشاعر والمتلقي منه إلا النفرة والمقت، إلى ما يملأ الكلام بالحلاوة ويكسبه رونقا وأكثر ألفة، والجرجاني من كل ذلك يريد أن يقول أن التحضر كان من طباع المجتمع في عصر المتنبي فهم غير مخطئين في لين شعرهم وإنما ثمة تكمن الجودة كما كانت الجودة تكمن عند القدماء فيما يوافق طباعهم من البداوة.

-توصل القاضي الجرجاني إلى نتيجة مهمة وهي أنه إذا كان للقدماء جمالياتهم في الإبداع والتلقي فإن للمحدثين جمالياتهم وما يتوافق مع متطلبات عصرهم وهذا بدافع رفع الحرج عن المحدثين عموما حتى ينتهي بعد ذلك إلى الانتصار للمتنبي بأنه الشاعر الذي جمع بين جميع الآفاق والذي تنعكس في شعره معايير عمود الشعر بإضافات المحدثين حيث استطاع أن ينتزع محور الاختلاف بين أبي تمام والبحتري لينتهي الاختلاف حول شعره الذي جمع فيه بين جماليات المحدثين والقدماء .

-راعى الجرجاني أهمية وسائل الشعراء المحدثين في جذب المتلقي فأعطى أهمية كبيرة لآليات هذه الفنية من آليات تداول المعاني من الإخفاء والإيماء والتكرار والاختصار والتغيير وغيرها، وآليات أخرى كالإغراب واللطف والغموض حتى يبين أن الشاعر يضع في حسبانه المتلقي كقارئ ضمني لشعره.

-كان القاضي الجرجاني على وعي عميق بموضوع المتلقي والذي يعرب على ذلك توظيفه للمصطلحات الدالة على التلقي، وذلك لأنه كان قاصدا من مؤلفه المتلقي أو القارئ الضمني بالدرجة الأولى فبين له كل الأدوات والوسائل والآليات التي يصل بها إلى التلقي الواعي.

-تطرق الجرجاني إلى قضية مهمة في الإبداع الشعري والتلقي والتي ميزت النص العربي بنوعيه منذ أقدم العصور إلى يومنا هي قضية مراعاة المقام والمقال من خلال بيانه أن لغة القدماء تختلف عن لغة المحدثين وأن لكل عصر شعراؤه الذي ينطقون بمتطلباته، والجرجاني حين بيانه أغاليط القدماء لا يقصد بذلك أن يخطئ القدماء وإنما أراد أن يبين أن الخطأ ليس مقياسا لإسقاط شعر عصر لأن لكل زمان أخطاؤه التي تخصه، وخاصة إذا كان هذا الخطأ مقصودا ذا مقصدية جمالية والكثير من أخطاء المتنبي كانت عبارة عن انحراف عن الأفق السابق يلبي ما يتطلبه عمود الشعر بإضافات المحدثين.

-اتضحت صورة القارئ الضمني في النقد العربي بشكل جلي عند ابن طباطبا والآمدي وكذلك الجرجاني الذي لا تخلو صفحة من كتابه إلا وذكر فيها القارئ الضمني بطريقة مباشرة أو غير مباشرة فهو يتضح من خلال صيغ المخاطب والغائب وعبارات الدعاء، واتضحت معالمه الأساسية من خلال عمود الشعر بإضافات المحدثين فهو محور ذلك التغيير.

-ميز الجرجاني وقبله الآمدي بين أنواع عدة من المتلقين فهناك السلبي والإيجابي ويندرج تحت القارئ السلبي كل قارئ معجب كالنحاة والرواة وأهل المعاني غير أننا نلاحظ أن الجرجاني يلمح دون تصريح أن القارئ السلبي في معظم الأحيان هو القارئ الخصم للمتنبي، أما الإيجابي فيندرج تحته باقي

المتلقي من العالم والمتذوق والحاكم فصنف المتلقين لعدة اعتبارات منها التخصص والمستوى العلمي والثقافي وهذا ما جعله يحيط بجميع أنواع المتلقين فأصبغ مدونته بالاهتمام بالمتلقي وهذا يؤكد أن الجرجاني قد جعل مدونته لتوجيه المتلقي بالدرجة الأولى.

-القارئ النموذجي هو القارئ الذي يبحث عنه النقاد في النقد العربي القديم كما اتضح ذلك عند ابن طباطبا والآمدي وكذلك الجرجاني إلا أنه لم يهمل الحديث عند جميع القراء وأن لكل نص مستوى من القراء إلا أنه حدد أن النص النموذجي لا يفهمه إلا القارئ النموذجي كنص المتنبي الذي يعتبره نصا نموذجيا لا يقدر على فهمه ولا إنصاف صاحبه إلا القارئ النموذجي كأمثاله، وهذا يكرس قضية مهمة في النقد العربي القديم منذ نشأته هي قضية مراعاة المقام والمقال وهي القضية التي ألغاها النقد المعاصر كما اتضح ذلك عند أصحاب نظرية التلقي التي لم تدرج في نظريتها إلا القارئ النموذجي بجانب النص النموذجي كما لم تعترف بجميع القراء الآخرين ولا النصوص الأقل من مستوى النص النموذجي.

-تنبه القاضي الجرجاني إلى أدق مراحل عملية التلقي فالنظر والتأمل والرؤية والاطلاع والتصفح والأخذ والتناول والكشف كلها مراحل دقيقة متتابعة في أقصر الأزمنة في ذهن القارئ وكلها متكاملة تأخذ بالمتلقي إلى فهم النص والتفاعل معه، حيث حدد آيزر وياوس عناصر عملية التلقي في عنصرين أساسيين هما النص والمتلقي وألغيا المؤلف بكل سياقاته لكن القاضي الجرجاني وباقي النقاد العرب ارتبطت عملية التلقي عندهم بثلاثة عناصر هي المرسل (المؤلف) والرسالة(النص) والمرسل إليه(المتلقي)، كما أن الجرجاني لم يلغ السياقات المتعلقة بكل عنصر من هذه العناصر فدرس بيئة الشاعر ومزاجه وحياته وعقيدته كما تطرق إلى تلك السياقات بالنسبة للمتلقي وهذا ما جعل النظرية النقدية عند العرب في التلقي نظرية مكتملة.

-إن مصطلح أفق التوقع لدى المتلقي كما جاء في نظرية القراءة والتلقي أدرجه القاضي الجرجاني ومن قبله ابن طباطبا والآمدي في مواضع شتى من مؤلفاتهم النقدية، وقد اصطلح عليه عند القاضي الجرجاني ب"مواقع الكلام" وقد حدد حالات ذلك من النفور والنبو والاستكراه والاستقباح التي تندرج ضمن حالة الخيبة لدى المتلقي أما القبول والارتياح والطرب والاستحسان كلها تعبر عن حالة الرضا لدى المتلقي، ويعبر عن الحالة الثالثة المتمثلة في تغيير الأفق بعد الخيبة أو الدهشة بالاستسلام والاقتناع واتباع الحق والرأي العادل والمنصف.

إن ما توصل إليه الجرجاني وغيره من النقاد العرب القدماء ننتهي إليه بيقين ثابت أن تراثنا العربي عموما والنقدي خاصة توصل إلى ما يجاوز النظريات الغربية المعاصرة وقد وجد فيه فعلا ما هو جدير بأن يغنينا عن التبعية لقرائح الذين تنطلق نظرياتهم من نصوص تختلف هويتها عن هوية النص العربي وهذا ما يستدعي منا أن نخلص العمل في استنطاق ميراث أسلافنا المكنوز وبناء نظرية للتلقي تنبع من النص

الإبداعي والنقدي العربي وفي خدمته، وهذا لا يعني أن نتصدى للمناهج الغربية بالرفض المطلق ولكن ف.قط نختار منها ما يفيدنا ويخدم الثقافة العربية بكل عناصرها عموما والنص العربي خصوصا.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر

١- أحمد بن الحسين البيهقي، السنن الكبرى، مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد، ط١، ١٣٤٤، باب: لا يضيق على واحد مهنما، رقم الحديث:٩٤٤٨، ج.٥

٢- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دط،.١٩٧٩

٣- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠، المجلد ٦.

٤- امرؤ القيس عدي بن حجر، ديوان امرؤ القيس، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة،بيروت، ط٢، ١٤٢٥/ .٢٠٠٤

٥- أبو بكر علي بن عبد الله الحموي، خزانة الأدب، تحقيق:عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، ط١٩٨٧،١،ج٢.

٦- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف ،مصر، دط، دت.

٧- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، .١٩٨٦

٨- أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي،شرح ديوان المتنبي، دار الأصالة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩.

٩- أبو الحسين بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر، دم، دط، دت، ج٥.

١٠- أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني، سنن أبي داود، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت، باب: ما جاء في المتشدق في الكلام، رقم الحديث: ٥٠٠٧، ج.٤

١١- ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠١،الجزء١، والجزء ٢.

١٢- ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،تحقيق:محمود محمد شاكر،دار المدني،جدة،دط، دت،ج.١

١٣- الصاحب بن عباد، رسالة الصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، رقم المخطوطة:٣١٩٥٥٧ ، مخطوطات الأزهر الشريف، مصر.

١٤- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح:عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٢٤/.٢٠٠٣

١٥- ابن طباطبا محمد بن أحمد ، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت.

١٦- أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، دط، ١٤٠٣/.١٩٨٣

١٧- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد ابن خلكان ،،وفيات أعيان وأنباء وأبناء الزمان،تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط،١٩٠٠،ج١،ج.٣

١٨- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت،دط،١٤٠٧/ ١٩٨٦، ج١.

١٩- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي،دد، دم، دط، دت، ج١، ٢، ٣،٥، ٧، ٨.

٢٠- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الاسكندراني، م.مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، .٢٠٠٥

٢١- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط، دت،ج١.

٢٢- أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، الرسالة الحاتمية،تحقيق: فؤاد أفرام البستاني، المكتبة الشرقية، بيروت، دط، دت.

٢٣- أبو الفرج الأصفهاني،الأغاني،تحقيق: سمير جابر،دار الفكر، بيروت،ط٢،دت،ج.١٨

٢٤- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد،مكتبة العلمية،بيروت،دط، دت.

٢٥- أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، مجلد ١٢، ج٢.

٢٦- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٧/٢٠٠٦.

٢٧- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي،القاموس المحيط، دن، دط، دت، ج.١

٢٨- محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي، الجامع لأحام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان ،تحقيق:عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١٤٢٧،١/٢٠٠٦، الجزء١

٢٩- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار الشعب، القاهرة، ط١، ١٤٠٧، كتاب: بدء الوحي، باب: ما يجوز في الشعر والرجز، رقم الحديث: ٦١٤٥، ج٨

٣٠- أبو محمد ابن قتيبة،.الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ج.١

٣١- محمد بن محمد الزبيدي،تاج العروس من جواهر القاموس،تحقيق:عبد الحليم الطحاوي، مراجعة: محمد حسين شرف، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،الكويت، ط١، ٢٠٠٠ ،ج٣١.

-الزبيدي، تاج العروس، تحقيق:عبد الصبور شاهين، مراجعة: محمد عبد اللطيف حماسة،مؤسسة الكويت، الكويت، ط١، ٢٠٠١،ج٣٨.الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: عبد السلام محمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، ١٩٧١، ج٩.

-- الزبيدي، تاج العروس،تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، مراجعة:عبد الستار أحمد فراج،مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، ١٩٧٤، ج١٤،٣.

- الزبيدي، المصدر السابق،تحقيق: حسين نصار، مراجعة: عبد الستار أحمد فراج،مطبعة حكومة الكويت،دط،١٩٦٩،ج٦.

٣٢- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي،القاموس المحيط، دن، دط، دت، ج.١

٣٣- ابن منظور محمد بن مكرم ، لسان العرب، تحقيق: عبد اله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، مجلده.

- ابن منظور،لسان العرب،دار صادر،بيروت،ط١،دت،ج(٨،٩،١١،١٢،١٣،٤،٥،١،٢،٣، ١٤)

٣٤- أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر،تحقيق:مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية،بيروت،ط١، ١٤٠٣/١٩٨٣

٣٥- ميمون بن قيس الأعشى، ديوان الأعشى الكبير،تحقيق: محمد حسين، دط، دت.

٣٦- أبو نواس، ديوان أبي نواس،شرح:محمود افندي واصف،المطبعة العمومية، مصر،ط١، ١٨٩٨.

٣٧- أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق:علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ١٩٨٦.

٣٨- ابن وكيع التنيسي ، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، قراءة وتقديم وتعليق: رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، دط، ١٩٨٢.

٣٩- يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، محمد شتا، دار المعارف، القاهرة، ط٣، دت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المراجع

١-إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، رام الله، ط١، ٢٠٠١.

٢-أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، الجيزة، ط٦، ٢٠٠٤.

٣-أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.

٤-أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٧٣.

٥-المحمدي عبد العزيز الحناوي، دراسة حول السرقات الأدبية ومآخذ المتنبي في القرن الرابع، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٨٤.

٦-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط.١،٢٠٠١.

٧-جابر عصفور، النقد الأدبي مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، ج١، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

٨-حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية،منشورات اتحاد كتاب العرب،دم،دط، ٢٠٠٠.

٩-حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، ٢٠٠٨.

١٠-حسن مصدق، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥.

١١-حسين الواد،المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب(تلقي القدماء لشعره)،دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.

١٢-حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط٣، ٢٠١٠.

١٣-حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، ٢٠٠٥.

١٤- حميد لحميداني، الخطاب الأدبي:التأويل والتلقي، من قضايا التلقي والتأويل، ترجمة: أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

١٥-خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، افريقيا الشرق، المغرب، دط،٢٠١٢.

١٦-رانية محمد شريف صالح العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم: ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١.

١٧-ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير، الأردن، ط١، ٢٠١١.

١٨- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ٢٠٠٦، ج٢.

١٩-سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط١، ٢٠٠٤.

٢٠-السعدية عزيزي، التلقي في النقد البحوث الإعجازية نموذجا، دار القرويين، المغرب، ط١، ٢٠٠٦.

٢١-سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

٢٢-السيد فضل، تراثنا النقدي دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف، الاسكندرية، دت، دط

٢٣-صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم"بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام"، المكتبة العصرية، صيدا، ٢٠٠٣، دط.

٢٤-عبد الحكيم راضي، دراسات في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، ٢٠٠٧.

٢٥-عبد الحميد محمد العبسي، الفهم الإبداعي للآمدي الناقد، نادي أبها الأدبي، أبها، ط١، ١٤٠٦/ ١٩٨٥.

٢٦-عبد الجليل مرتاض،الظاهر والمختفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط، ٢٠٠٥.

٢٧-عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، ٢٠٠٧.

٢٨-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة،سلسلة عالم المعرفة(٢٣٢) ،الكويت، ١٩٩٨.

٢٩-عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.

٣٠-عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط٤، ١٤٠٦/١٩٨٦.

٣١-عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، تحولات الخطاب العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٥-٢٠٠٦/٧/٢٧، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عمان،ط١، ٢٠٠٨.

٣٢-عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المسئولية النقدية في كتاب"الوساطة بين المتنبي وخصومه "للقاضي الجرجاني عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١.

٣٣-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة،دط، ١٩٩٩.

٣٣-عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب،"مقاربة لغوية تداولية"، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

٣٤-عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ، ط٣، ٢٠٠٠.

٣٥-علي بن محمد، الشواهد النقدية من العصر الجاهلي إلى بداية عصر التأليف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

٣٦-عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، ١٩٩٦.

٤٦-عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٣٧-قصي الحسين، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط، ١٤٣١./٢٠١٠

٣٨-محمد المبارك، استقبال النص عند العرب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١، ١٩٩٩.

٣٩-محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١.

٤٠-محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الاسكندرية،دط، دت.

٤١-محمد سالم سعد الله، ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ١٤٢٩/٢٠٠٨.

٤٢-محمد عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٥.

٤٣-محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، دط، دت.

٤٤-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، ١٩٩٧.

٤٥-محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، مصر، دط، ١٩٩٦.

٤٦-محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، عمان، ط١، ١٤٣١/٢٠١٠.

٤٧-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٦.

٤٨-محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط١، ١٩٨١.

٤٩-مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، دم، ط١، ٢٠١١.

٥٠-مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب،مكة للطباعة، دط ، دم، ١٩٩٨.

٥١-مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة،(١٩٣)، الكويت، يناير ١٩٩٥.

٥٢-ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٧.

٥٣-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان،ط١،١٩٩٧.

٥٤-نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦.

٥٥-نصر حامد أبو زيد،إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط٥، ١٩٩٩.

٥٦-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩.

٥٧-وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، دار الثقافة، الدوحة، ط١، ١٩٩٢/ ١٤١٢.

٥٨-يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٤١٤/١٩٩٤.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المجلات والدوريات:

١-ظافر بن عبد الله الشهري، من صور التلقي في النقد العربي القديم، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، مجلد١، ع١، مارس ٢٠٠٠.

٢-عبد الرحمن بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي: الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥-ع٤، أبريل/يونيو ١٩٩٧، الكويت.

٣-عبد العاطي الزياني ،"القاضي الجرجاني وإعادة تشييد الأفق الجمالي"، جذور، ج٢٣،مج١٠،صفر ١٤٢٧هـ/مارس ٢٠٠٦.

٤-عبد العزيز بوالشعير، مفهوم التأويل الفلسفي ومرتكزاته في فلسفة هانز جورج غادامير، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد: ١١، ٢٠١٠.

٥-عبد العزيز خلوفة، أفق التلقي لدى الآمدي "الموازنة أنموذجا"، مجلة جذور، ج٢٤، مج١١، جمادى الأولى ١٤٢٨، مايو ٢٠٠٧.

٦-عبد العظيم فوزي، التلقي في التراث البلاغي والنقدي، مجلة الأدب الإسلامي، السعودية، ع٣٩، ١٤٢٤/.٢٠٠٢

٧-عبد القادر بقشي، شعرية التلقي من خلال كتب الاختيار،مجلة جذور، ج١٧، مج٨، ربيع الآخر ١٤٢٥/يونيو.٢٠٠٤

٨-عبد القادر شرشار ، نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٣٦٧، تشرين الثاني ٢٠٠١.

٩-محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، العدد٥ المجلد٣٧، الكويت، يناير-مارس ٢٠٠٩.

١٠-موسى ربابعة، موت المؤلف وآفاق التأويل، مجلة علامات ج ٥٨،م ١٥، جدة، ذو القعدة١٤٢٦-ديسمبر ٢٠٠٥.

المراجع الأجنبية المترجمة

١-أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٤.

٢-بوشنسكي،الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة: عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، (١٦٥)، الكويت، سبتمبر.٢٠٠١

٣-جين ب.تومبكنز، نقد استجابة القارئ ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة،دم،دط، ١٩٩٩.

٤-خوسيه ماريا بوثويلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت.

٥-رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، دط، ١٩٩٨.

٦-روبرت هولب. نظرية التلقي مقدمة نقدية.ترجمة: عز الين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، دط،٢٠٠٠.

٧-روبرت هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة:رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سورية، ط١، ١٩٩٢.

٨-ريجيس بلاشير، أبو الطيب المتنبي، ترجم: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٤٠٥/ ١٩٨٥.

٩-فيرناند هالين وفرانك شوير فيجن ومشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة وتقديم وتعليق:محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨.

١٠- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني، مكتبة المناهل، فاس، دط، دت.

١١- فولفغانغ آيزر، آفا ق نقد استجابة القارئ، ترجمة: أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

١٢- فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ،سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان،القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل،ترجمة:حسن ناظم و علي حاكم صالح،دار الكتاب الجديد المتحدة ،ط١، ٢٠٠٧.

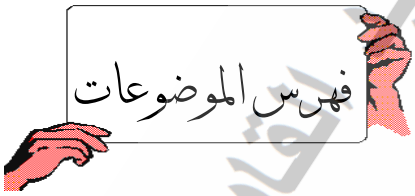
١٣-مجاني الجيب معجم إنكليزي_عربي عربي_انكليزي، دار المجاني، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٤-هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة:حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة:جورج كتورة، دار أويا،طرابلس، ط١، ٢٠٠٧.

١٥-وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط١، دت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية



الموضوع	الصحيفة
مقدمة	أ
الفصل الأول: نظرية القراءة و التلقي	
توطئة	١
المبحث الأول: أصول نظرية القراءة و التلقي	٦
أولا: الأصول الفلسفية	٦
ثانيا: الأصول النقدية	١٨
المبحث الثاني: نظرية القراءة والتلقي (النشأة والأسس)	٢٧
أولا: نشأة نظرية القراءة والتلقي	٢٧
ثانيا: أسس نظرية القراءة والتلقي	٣٠
نقد وتقويم	٥١

الفصل الثاني: التلقي في النقد العربي القديم	
توطئة	٥٣
المبحث الأول: التلقي في النقد العربي القديم قبل القرن الرابع الهجري	٦٠
أولا: التلقي في عصر الرواية والسماع	٦٠
ثانيا: التلقي وبداية عصر التأليف المنهجي	٦٥
المبحث الثاني: التلقي عند نقاد القرن الرابع الهجري	٧٢
أولا: التلقي عند ابن طباطبا	٧٣
ثانيا: التلقي عند الآمدي	٨٧
المبحث الثالث: التلقي القديم في المنظور الحداثي	٩٩
أولا: المشترك في المفاهيم والمصطلحات بين التلقي في النقد العربي القديم ونظرية القراءة والتلقي	٩٩
ثانيا: المختلف في المفاهيم والمصطلحات بين التلقي في النقد العربي القديم ونظرية القراءة والتلقي:	١٠٥
الفصل الثالث: كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني وتلقي نص المتنبي	
توطئة	١٠٨
المبحث الأول: تلقي نص المتنبي وظهور كتاب الوساطة	١١١
أولا: تلقي الخصوم لشعر المتنبي	١١٢
ثانيا: تلقي الأنصار لشعر المتنبي	١١٩
ثالثا: عوامل ظهور كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه	١٢١
المبحث الثاني: كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني وقيمته النقدية	١٢٣
أولا: القاضي الجرجاني الناقد	١٢٣

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا : القيمة النقدية لكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه	١٢٧
المبحث الثالث: التلقي و الإبداع الشعري عند القاضي الجرجاني	١٣٨
أولا : علاقة الشاعر بالمتلقي	١٣٨
ثانيا: بناء القصيدة وأثره على المتلقي	١٤٥
الفصل الرابع: كتاب الوساطة من منظور نظرية القراءة والتلقي	
المبحث الأول: التلقي لدى القاضي الجرجاني (المفهوم والمصطلح)	١٤٩
أولا: مصطلحات وألفاظ التلقي في كتاب الوساطة.	١٤٩
ثانيا: الصيغ الدالة على التلقي في كتاب الوساطة.	١٦٣
المبحث الثاني: عمود الشعر بين التلقي وجماليات الإبداع الشعري	١٦٧
أولا : العناصر التكوينية	١٦٨
ثانيا : العناصر الجمالية	١٧١
ثالثا : العناصر الإنتاجية	١٧٥
المبحث الثالث: جماليات التلقي عند القاضي الجرجاني	١٧٩
أولا : المتلقي وشروطه	١٧٩
ثانيا : طبقات القراء ومستويات قراءة النص	١٨٦
ثالثا : أنواع القراء وتعدد القراءات	١٩٢
رابعا : خطوات القراءة والتلقي	١٩٨
الخاتمة	٢٠٧
قائمة المصادر والمراجع	٢١٢
الفهرس	٢٢٣

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص:

زخر النقد المعاصر بالعديد من النظريات والمناهج التي تناقلت عبر مختلف المراحل ومن أهمها نظرية القراءة والتلقي، التي عملت على الاهتمام بالمتلقي وعلاقته بالنص، والنقد العربي بدوره كنقد إنساني ركز على المتلقي ومنح له قسطا كبيرا من الدراسات في مؤلفات عدة منها"كتاب الوساطة" لعلي بن عبد العزيز الجرجاني، حيث نبه فيه صاحبه إلى العديد من القضايا المتعلقة بالمتلقي وهذا ما جعلنا نتجه إلى عقد محاولة لدراسة في التلقي بين النقدين العربي القديم والمعاصر فكان موضوع البحث موسوما بـ"كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني دراسة من منظور نظرية القراءة والتلقي"،وقد تمحورت إشكالية البحث في الأسئلة النقدية الآتية:

هل بإمكننا الموازاة بين نظرية القراءة والتلقي والتلقي في النقد العربي القديم؟ هل هناك ما يمكن أن يكون قاسما مشتركا؟، ومادام أن كتاب القاضي الجرجاني هو موضوع الدراسة كيف انبنتصورة التلقي لديه وكيف كانت مساهمته في ذلك؟

ظهرت نظرية القراءة والتلقي في القرن العشرين في ألمانيا وكان من أهم روادها ياوسوآيزر اللذين صاغا أسسها التي جعلت المتلقي هو محور عملية الإبداع والتلقي، وقد تلقفها النقد العربي المعاصر من خلال ترجمة مؤلفاتها ثم محاولة تطبيقها على النصوص الإبداعية العربية إلى أن اتجه البحث إلى محاولة إيجاد ما يمكن أن يتوازى معها في النقد العربي القديم.

وموضوع بحثنا يندرج ضمن المحاولة الأخيرة حيث اتجه القاضي الجرجاني إلى المتلقي بمختلف أنواعه لمحاولة إنصاف الشاعر وشعره، وذلك ببيان أهم ما ينبغي على المتلقي أن يتصف به ليكون متلقيا ناقدا منصفا، لذلك اتجه إلى بيان أنواع المتلقين الذين منهم المعجب والعالم والمتذوق الخبير والحكم العدل ومنهم البليغ واللغوي والنحوي والمعنوي، كما بين مراحل عملية التلقي وعناصرها المتمثلين في المبدع والنص والمتلقي.

فكتاب الوساطة نموذج من كثير من نماذج النقد العربي القديم التي تناولت المتلقي وهذا يعبر عن اهتمام النقد العربي بالمتلقي، وله خصوصيات ترجع إلى طبيعة النص العربي وسياقات مبدعه ومتلقيه كما أن هناك ما يمكن أن يتطابق مع نظرية القراءة والتلقي وهذا يعكس أهمية المتلقي وضرورة وجوده قرينا بالإبداع في كل زمان ومكان

The contemporary Criticism had been full of many theories those were relating through different stages, among them there was "the theory of reception" that had interested in the receiver and its relation to the text.

The Ancient Arabic, Criticism that is considered as a human Criticism, had concentrated on the receiver who had been given a great part of studies those appeared in many books, among them the book of "ElkadiEldjurdjani" named " Elwassata" through which the author had informed of many issues related to receiver ,and this let us to make a deed of study for reception between the two criticism: the ancient and the contemporary,thus, the title of the thesis was: "The book of Elwassata between Elmutanabbi and his Antagonists for ElkadiEldjurdjani: a study through the theory of reception". So, the main ambiguity of this thesis was forming in these critical questions:

-Can we make an equilibration between the theory of reception and the reception in the Ancient Arabic Criticism? And what the reality of reception for ElkadiEldjurdjani ,and what about its contribution in the reception in the Ancient Arabic Criticism.

The last period of the contemporary Criticism had witnessed an appearance of an important theory that is named "The theory of Reception"in which its founders had made a group of principles that took into consideration the receiver as a focus of operation of writing and reception. After that,this theory had been snached by the contemporary Arabic Criticism when they were translating its books, then, the attemption of application on Arabic literary texts to which the research go towards they found what is similar to it in the Ancient Arabic Criticism.

Our thesis also took the same direction in which Eldiurdjani had addressed the different kinds of receiver to justice the poet and its poetry, ie: he had explained the main important characteristics of the receiver to be just and literal.

Beside to this, Eldjurdjani had explained the main stages of the operation of reception and its elements those are: the author, the text and the receiver.

Thus , the book of "Elwassata" is an example of books of the Ancient Arabic Criticism that studied the receiver, and this shows us the great interest of Arabic Criticism in the receiver who has its special characteristics in the Ancient Arabic Criticism in which the reception is corresponding to the theory of reception, and this refers to the importance of the receiver and the obligation of its existence beside to the literature everywhere and every when.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية