الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان

كليّة الآداب واللّغات قسم اللغة العربيّة وآدابها

المتلقّي بين التجلّي والغياب

قراءةٌ في بعض فصول مدوّنة النّقد العربيّ القديم

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع: الدراسات الأدبيّة بين القديم والحديث.

إعداد الطالب: بوخال لخضر **إشراف: أ.د. أحمد دكار**

لجنة المناقشة:

أ.د محمد عباس	**جامعة تلمسان**	**رئيسًا**
أ.د أحمد دكار	**جامعة تلمسان**	**مشرفًا ومقرّرًا**
أ.د حبيب مونسي	**جامعة بلعباس**	**عضوًا**
أ.د محمد بن اعمر	**جامعة تلمسان**	**عضوًا**
د. عبد القادر بن عزة	**جامعة تلمسان**	**عضوًا**

2012/2011

إهداء

يقول الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلّم:

«لا يشكرُ الله مَن لا يشكر الناس.»

فوافر الشكر إلى كلّ مَن علّمني ولو حرفًا، فصرتُ له مدينًا إلى يوم القيامة.

وافر الشّكر لكلّ الذين دفعهم كرمُ نفوسهم إلى إهدائي أخطائي.

ويقول عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم كذلك:

«مَن صُنع إليه معروفٌ، فقال لفاعله: جزاك الله خيرًا، فقد أبلَغ في الثناء.»

فجزاك الله خيرًا أستاذي الكريم "أحمد دكّار".

على سبيل التلخيص

ظهرت (جمالية التلقّي) في العصر الحديث على أساس أنّها نظريّة يتم فيها تبئير الفعل النقديّ على المتلقّي، ذاك الذي تناسته المذاهب السياقية والنسقيّة طويلًا. وقد قلب هذا التوجّه الجديد موازين العملية النقديّة برمّتها، وفتح المجال واسعًا لإرساء دعائم تأريخ جديد للأدب مع هانس روبرت **ياوس**، والتأسيس لآليات قراءة جديدة للعمل الأدبي مع فولفغانغ **آيزر**.

والتساؤلات التي نطرحها في هذا الإطار تتعلّق بنقدنا العربيّ، وبالشقّ القديم منه على وجه الخصوص، حيث تجمع المصادر على اهتمام تراثنا النقديّ بالمتلقّي، وذلك من منظورات عدّة.

فباعتبار وجود نقدٍ عربيّ، قد تكاملت إجراءاته وآلياته القرائيّة عبر العصور المختلفة، من خلال جهود علماء مجلّين كالجاحظ وابن طباطبا، والجرجانيَّين والقرطاجنّي وغيرهم. فلابدّ أنّ ذلك النقدَ قد انتبه للطّرف المستقبِل للنصّ الأدبيّ، سواء أكان ذلك عبر آليات السّماع التي تؤطّرها المشافهة، أو بواسطة طرق القراءة التي تحكمها قوانين الكتابة.

والحال كذلك: كيف كانت طبيعة ذلك الانتباهِ من نقدنا القديم للمتلقّي (أيًّا كان نوعه)؟ وما هي أشكاله وتمظهراته المختلفة؟ وهل لتلك النّصوصِ النقديّة "التلقّياتيّة"، إن جاز لنا التعبير، أن تشكّل نظريّة عربيّة خالصة؟ وهل تَستطيع في هذا النطاق، قراءةٌ لبعض فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم أن تقارب الإجابة عن تلك التساؤلات.

من أجل ذلك كلِّه جاء هذا البحث الموسوم "**المتلقّي بين التجلّي والغياب**". وقد حاولنا فيه تحقيق أهدافٍ منها:

1_ تقديم عرض عن جمالية التلقّي، من خلال التركيز على الأسس المنهجية، والاعتماد في ذلك بقدر كبير، على مصدرين رئيسين للنظريّة بقلم صاحبيها. والاستعانة بعد ذلك بجهازها المفهوميّ، ولو بشكلٍ نسبيّ، في مجريات القراءة التراثية. على ألّا يكون الاستثمار من قبيل إسقاط النظريّة الغربيّة على الموروث العربيّ، بأيّ حالٍ من الأحوال.

2_ الكشف عمّا ورَد في جزء من تراثنا النقديّ متعلّقًا بمسألة التلقّي قراءة وتأثّرا، عبر استقصاء حضور المتلقّي في بعض فصول مدوّنة النقد القديمة. والحرص على عدم الولوج في مقارنة بينها وبين النقد الغربيّ، لأنّ ذلك قمينٌ بأن يسِمها بالتقصير والنقص.

3_ التوصّل إمّا إلى تأكيد ما ذهب إليه البعض في مسألة السّبق، أو نفيه تماماً، أو على الأقلّ التشكيك فيه. وعلى كلّ حالٍ محاولة المساهمة في تخطّي مرحلة الانبهار، تلك الحالة المرضيّة التي تعترينا كلّما ظهر عند الآخر نظريّةٌ فكريّة أو نقديّة جديدة. ومحاولة المساهمة ولو بنزرٍ قليل في تأصيل النقد العربيّ.

وقصد الوصولِ إلى تلك الغايات، أو بعضها على أقلّ تقدير، اخترنا منهجيًّا البحث عن (المتلقّي) كذاتٍ يُورَد عليها النصّ الأدبيّ، وليس عن (التلقّي) كموضوع، وذلك لما في الأمر من تحديد دقيق لمجال البحث – فيما نرى–، حيث أن كلمة "التلقّي" عادةً ما تُخرج من إهابها الأصليّ، فلا تعد تعني في الكثير من الأحيان ما قصَده من خلالها **ياوس** و**آيزر**.

وعليه قمنا بقراءة بعض الكتب المشكّلة لجانبٍ من المدوّنة النقديّة العربية القديمة، بحثاً عن تجليات المتلقّي في ثناياها، وتحديدِ أشكال تلك التجلّيات. فعرضنا المقبوسات التي تسنّى لنا جمعُها تتحدّث عن المتلقّي، وتشير إليه وإلى ما يتعلّق به من قريب أو بعيد. على أنّنا قدّمنا لها بعناوين تحمل في نصوصها، مصطلحاتٍ من نظريّة "جمالية التلقّي"، وهو ما اعتقدنا أنّ مِن شأنه استبطانَ مكنوناتها، بما يتناسب وموضوعَ البحث.

وبالإضافة إلى تلك العناوين، عمَدنا إلى تصدير كلّ عنصرٍ بفقراتٍ بسيطة، تتضمّن تارةً شرحاً أوّليًّا لما سيورَد من مقبوسات، وتاراتٍ أُخر تساؤلاتٍ تستدعي إجاباتٍ محتملةً فيها. كلّ ذلك من قبيل التمهيد. وبعد إيراد الفِقرات المقبوسة أردفناها ببعض التعليقات الشارحة، حاولنا من خلالها توضيحَ اهتمامِ صاحب الكتاب – من وجهة نظر تخصّصه – بالمتلقّي.

والملاحظ في هذه المرحلة من القراءة، تركيزُنا على ما تقوله النصوص النقديّة والبلاغية والفلسفيّة ذاتها، وليس على ما علّق به عليها النقّاد والدّارسون، لأنّ ذلك قد يخلق في اعتقادنا تشويشاً يُعيق عمليّة القراءة، في هذه المرحلة الأولى على الأقلّ. لذا اكتفينا بتعاليقَ خاصّة بنيناها على مجرّد فهمنا لتلك النصوص، وهي طريقة قد تسِم العمل بالتقصير، لكن من شأن عنصر (الخاتمة) التابع لكلّ فصل أن يَسنُد الفهوم الأولى. فقد قمنا فيه بجمع شتات التعليقات والشروح، وإضافة آراء بعض الدارسين للمدوّنات نفسها، حتى يتسنّى لنا رسمُ صورة عن حضور المتلقّي في مجموع الكتب حسب التصنيفات المختارة.

هذا، وبناءً على ما تقدّم ارتأينا أن نقسّم البحث، مع اعتبار المقدّمة والخاتمة، إلى:

مدخل: حاولنا فيه وضع القارئ في صلب الإشكاليّة المرادِ مناقشتُها في البحث.

الفصل الأول: خصصنا ضمنه الحديث عن جمالية التلقّي، وحاوَلنا رسم صورة المتلقّي فيها. فقمنا بقراءةٍ في الجهاز المفهوميّ لياوس، محاولين إبراز فكرته حول المتلقّي والتأريخ الأدبيّ. ثم استعرضنا أبعاد القراءة وآليات الاستجابة في طروحات آيزر.

الفصل الثاني: وقد ولجنا فيه ضمن القراءة التراثية، فبدأنا ببعض كتب النقد النظريّ والبلاغيّ، وقد اخترنا كنماذج: -"البيان والتبيين" للجاحظ 255هـ. -"عيار الشعر" لابن طباطبا 322هـ. -"أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجانيّ 471هـ.

الفصل الثالث: واصلنا فيه قراءة بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، فانتقلنا إلى النوع التطبيقيّ مع "الوساطة بين المتنبّي وخصومه" للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجانيّ 392هـ. ثم إلى النوع الفلسفيّ مع "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجنّي 684هـ.

وبعد أن طبّقنا ما كنّا نصبو إليه، ومارسنا القراءات التي رسمنا خطّتها، ووَصلنا إلى نهاية بحثنا، نستطيع أن نوجز النتائج التي وصلنا إليها في جزءين: الأوّل ويدلّ على مدى الاهتمام الذي أولاه النقد العربي القديم لذات المتلقّي، وفيه النقاط التالية:

* مراعاةُ مقام التلقّي للنصّ الأدبيّ (لكلّ مقامٍ مقال).
* الاهتمامُ بأمر المتلقّي وأحواله النفسيّة أثناء عمليّة السّماع (والقراءةِ أحيانًا قليلة).
* الحرصُ على تحقّق التواصل من خلال الفهم والاستجابة (التأثير والإقناع).

أما الثاني فيكشف مواصفات ذلك الاهتمام، وممّا يندرج ضمنه:

- حقيقةُ ارتباط النقد القديم في التفاته إلى ذات المتلقّي بصاحب النصّ.
- قيامُه في ذلك على ما يُعرف بنظريّة التمكين في البلاغة العربيّة.
- التركيزُ مجملًا في الطّرح النقديّ بمختلف أنواعه على المتلقّي (السّامع).
- تحكّمُ المهيمِنة النّفسيّة في اللّغة النقديّة.
- حرمانُ النقد القديم المتلقّي من قدرة الاستجابة وتحديد نوعها.

وقبل أن نختم القول حول هذا البحث، لا بدّ من كلمة حول دوافعه وأسباب الخوض فيه، فمِن قبيل العود على بدء، القولُ بأنّ الفكرتين اللّتين قامت على أساسِ الاختلاف بينهما نواةُ كلّ القراءات الماضية في الفصلين الثاني والثالث، وهما على التوالي: – فكرة السّبق العربيّ في نظريّة التلقّي. – وفكرة نفي ذلك بشكلٍ تامّ. لا يمكن أن تكونا الوحيدتين المحتملتين في موضوع البحث عن المتلقّي في مدوّنة النقد العربيّ القديم.

والتساؤل الذي قد نطرحه هنا: هل هناك "منزلةٌ بين المنزلتين" (أخذًا بتعبير المعتزلة)؟ ويصبح بالتالي ما وقفنا عليه من حديث حول المتلقّي، يدلّ على اهتمام له خصوصيته في النقد العربيّ القديم؟ وعلى نوعٍ من الحضور لنظريّة عربيّة في التلقّي، أو في السّماع الشعريّ، ولو بشكلٍ من الأشكال؟..

فلماذا نصرّ دائماً على انتحاء إحدى طريقين، ولا نرى ثالثةً لهما يمكن أن يُقدَّر لها تواجدٌ وحضور؟.. وكأنّنا أمام خيارين فقط. فإمّا أن نحاول التّماهي في الآخر (الغربيّ)، نستحضر مقولاته وأطروحات رجالِه، ونتسابق إلى الترجمة ومن ثمّت التقمّص. ونجزم له بالتفوّق المطلق في مجال الفكر والنقد.

وإمّا أن نرفع شعار (الرّفض) مدفوعين برغبة جامحة للدّفاع عن أصالتنا، تلك التي يخالجنا شعورٌ غريب بخطرٍ محدقٍ بها، وبنا في الحين ذاته، فنسعى إلى البحث عن أدلّة للسَّبق في تراثنا لنظريّة أذاعها الغرب. وإن لم نجد لها آثارًا واضحةً اعترانا القلق والارتباك، وأخذْنا نُجهد النصوص القديمة، ونعمَد إلى إرغامها على البوح بما ليس فيها، في بعض الأحيان إن لم يكن في الكثير منها، وكأنّنا نبحث عمّا يُثلج صدورَنا ويجعلنا راضين عن أسلافنا، وبالتالي عن أنفسنا. وهؤلاء الأسلاف في الحقيقة برآء من كلّ زراية ونقص. وننسى في خضمّ ما يدور من نقاش ونحن نسير في إحدى ذينك السبيلين، أنّه بالإمكان انتحاءُ غيرهما، فلا انبهار ومحاكاة ولا رفض أو خصومة.

ولا يكون السيرُ في هذا السبيل الجديد، والخوضُ في منعرجاته ومجاهله، إلاّ بإنعام النظر في مواريثنا الأدبيّة والنقديّة والفكريّة. وإعادة قراءتها متحرّرين من كلّ خلفيّة أو فكرة مسبّقة. وهكذا على أساسٍ من التعمّق في البحث في تلك المدوّنات على تنوّعها، نستطيع المساهمة في تأصيلها بما يتناسب وخصائصها الجوهريّة التي كفَلت لها الخلود جيلاً من بعد جيل.

والآن، ربّ سائل يقول لنا: ماذا بعد هذه القراءة في بعض فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم؟ أين الإجابات عن تلك التساؤلات التي تمّ إيرادها سابقًا؟ هل سيكون هناك إقرارٌ بالسّبق العربيّ في موضوع التلقّي؟ وهل كان حضور المتلقّي تعبيرًا عن **التجلّي** أم عن **الغياب**؟..

وسيكون من التساهل أن نجيب عن كلّ ما سبق من أسئلة بالنّفي المطلق، ونكفئ بالتالي دفّة الكتاب الأخيرة. لكنّ مقتضيات البحث العلميّ الحقّ، تمنعنا من ترك الأبواب ترتجّ أمام آفاق جديدة، فلابدّ من أن يوصل كلّ بحثٍ إلى فتح أبواب أخرى، وهو تمامًا ما قصدنا إليه بإعادة صياغة التساؤلات في الصفحات الماضية، وذلك عندما ألمحنا إلى احتمال وجود "منزلة بين المنزلتين"، وهو ما نعتقِده بقوّة بعد تلك القراءات التي اخترناها من مدوّنة النقد العربيّ القديم، في مسيرة بحثٍ – لم ينتهِ بعدُ – عن موضوع "**المتلقّي بين التجلّي والغياب**"، عبر قراءات ستتواصل – إن شاء الله تعالى – في مدوّنة النقد العربي القديم.

مقدّمة

صراحة القول أنّي لم أسمع بنظريّة التلقّي، أو ما يعرف بـ"جمالية التلقّي"، إلاّ منذ سنوات قليلة عندما هَمَمت بالتحضير لاجتياز امتحان الماجستير في إحدى جامعات الوطن، وكان المشروع الذي فتح فيها آنذاك متعلّقا بموضوع التلقّي بشكلٍ من الأشكال.

فقرأت عن **ياوس** و**آيزر**، وقاربت بعض ما أنجزاه من خلال إعادة الاعتبار للقارئ المتلقّي للعمل الأدبيّ. وكان اتّصالي بأعمال الرّائدين الألمانيين في البداية محصوراً في بعض الترجمات والدراسات، التي حاول أصحابها شرح النظريّة الجديدة للقارئ العربيّ.

ثم حالفني الحظّ، فانتقلت إلى مرحلة أخرى مغايرة تماماً للأولى، اختلفت فيها شروط التلقّي. فقد دخلتها وقد حصلت من العلم بنصيبٍ، ولو قليل نسبيّاً، فتلقّيت فيها الكلام من فمِ **ياوس** وصاحبه، بشكلٍ شبه مباشر، إذ قرأت ما ألّفاه لا ما أُلِّف عنهما، وفي ذلك من الاختلاف في نوع التلقّي ما فيه.

كان لاكتشافي لجمالية التلقّي الأثر الكبير، فقد وقعت من نفسي وعقلي، وعزمت الاستزادة من البحث فيها، فأخذت أقرأ كلّ ما وقعت عليه يداي يشير من قريب أو بعيد إليها، وكم هو كثير هذه الأيام، في العناوين على الأقلّ، فقد استعاض بعض الدارسين بفعل (تلقّى) ومشتقاته، عن الفعل (قرأ) الذي يبدو أنّه استنفد طاقته وبريقه، فترك الميدان فسيحاً أمام المصطلح الجديد. وهكذا أصبح توظيف كلمة (التلقّي) وما سار في ركابها من مصطلحات مثل: الأفق، المتلقّي، التخييب، الاستجابة...، هو دُرجة العصر وجواز السفر إلى دور النشر.

وأثناء قراءاتي البسيطة، صادفت حديثاً عن نقدنا العربيّ القديم، وعن موضوع التلقّي في ثناياه. حيث يبدو من بعض الكتابات أنّه كان سبّاقاً إلى ما جاءت به النظريّة الألمانيّة في القرن العشرين. ونذكر من تلك المؤلّفات: "استقبال النصّ عند العرب" لـ محمد المبارك، حيث اقتبست منه الكثير من الدراسات تلك الفكرة، و"جمالية الألفة"

لـ شكري المبخوت[1]، و"نظرية التلقّي" لبشرى موسى صالح، وكذا "قراءة النص وجمالية التلقّي" لمحمود عباس عبد الواحد.

فاستثارتني المسألة، خاصّة أنّه مِن بين الذين قاموا بتلك المقارنات مَن كان في جلّ عمله، يعتمد على مصدر غربيّ واحد أثناء البحث، وبعدَ تصفّحٍ لبضع صفحات من كتب النقد العربيّ القديم، يقوم بتعميم النتائج التي اعتقد اكتشافها، فيحكم للعرب بالسّبق– وهو أمرٌ وارد – دون تعليل منطقيّ في العديد من المرات لما وصل إليه في بحثه.

ثم وقفت في قراءاتي على رأي مخالِف، حيث يفنّد المسألة برمّتها مبرزاً التباين الكبير بين النقد العربيّ، وما جاءت به جمالية التلقّي الغربيّة. وهو ما نعثر عليه في بعض الكتابات، مثل: "التلقّي الشعريّ بين الذائقة الشعريّة والدلالة اللّغويّة"[2]. لـ حمادي الزنكريّ. و"نظريّة القراءة وتلقّي النصّ الأدبيّ"[3] لـ شرشار عبد القادر. وكذا "مستويات حضور نظريّة التلقّي في مجلّة (علامات في النقد)"[4] لـ حميد لحمداني.

فعزمت – وباللّه التوفيق – البحث في المسألة، ومحاولة مقاربة الإجابات عن الإشكال الممكن استعراضه كما يلي: هل من المناسب أن أرفع صوتي على طريقة أرخميدس[5] قائلاً: "يوريكا"(وجدتها)، كلّما وقفت على حديث في كتب النقد العربي

---

[1]– ممّا نقرأه في هذا الكتاب، على سبيل المثال، متّصلاً بموضوع التلقّي: «...[إنّ] تصوّر العرب القدامى للأدب – نشأة وبنية وتمثّلا– تعرض علينا **مادة مهمة** لتدبّر **صلة الخطاب بمتقبّله** [متلقّيه]. فقد كان البحث في الظاهرة الأدبيّة **من جهة التقبّل** [التلقّي] **مشغلاً من مشاغلهم**، سواء أكانوا **بلاغيّين** أم **نقّادا** أم **فلاسفة**...» (شكري المبخوت: جمالية الألفة. النصّ ومتقبّله في التراث النقديّ، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1993، ط1، صص8-9).

[2]– مقال في مجلّة: الموقف الأدبيّ، ع 278، حزيران 1994.

[3]– مقال في مجلة: الموقف الأدبيّ، العدد 367، تشرين الثاني 2001.

[4]– مقال في مجلّة: علامات في النقد، ج50، م13، شوال 1424/ ديسمبر2003.

[5]– أرخميدس (287-212 ق م): من أعظم علماء الرياضيات في العصور القديمة. وهو الذي صرخ عند أحد اكتشافاته قائلاً: "يوريكا"، أي وجدتها.

القديم عن المتلقّي، ذاك الذي يوجّه العمل الأدبيّ إليه؛ سامعاً كان في البدء أم قارئاً فيما بعد؟

وهل سيُعتبر ما وقفت عليه حينذاك فريداً من نوعه، ودليلاً لا يناقش على وجود نظريّة للتلقّي عربيّة خالصة، تعاوَرها النقّاد القدامى في كتاباتهم بالدّرس والتحليل تارةً، وبالممارسة والتطبيق تاراتٍ أُخر؟

بل والحال كذلك، هل سيقودني اكتشافي "المتميّز" إلى أن أستنتج بالضرورة، أنّهم (العرب) قد أحرزوا قصَب السّبق قروناً عديدة قبل نشأة ما يُعرف بـ"جمالية التلقّي"، وبالتالي أكون – دون أن أدري – في نطاق ما أسماه أحد النقاد المغاربة "عمليّة احتواء المناهج الغربيّة"[1]؟

أم أنّ مسألة **تجلّي** المتلقّي في نصوص النقد القديمة طبيعية، سواء أحسّ النّقد العربيّ بأهميّته أم لا؟ وأولاه العناية اللّازمة أم عامل حضوره ذاك وكأنّه إلى **الغياب** أقرب؟ فالسامع (أو القارئ) هو صاحب المقام الأوّل الأرفع، في المقولة القديمة الشهيرة "لكلّ مقام مقال".

وهكذا يكون جوهرُ الموضوع غيرَ كامن في الوجود أو انتفاء الوجود، وإنّما في نوعيّته وخلفياته، وبالتالي لا بدّ من تعميق البحث بكيفيّة أخرى، وتسليط الضّوء على الإشكال من زوايا مختلفة تماما. وعليه نستطيع أن نطرح التساؤلات المناسبة لإثراء النقاش.

وليكن مبحثنا عن (**المتلقّي بين التجلّي والغياب**)، ولتكن بعض تساؤلاتنا ونحن نقتفي أثره، ونستقصي حضوره في بعضٍ من فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم، من

---

[1]- انظر: حميد لحمداني: مستويات حضور نظريّة التلقّي في مجلّة (علامات في النقد)، الجزء50، المجلد13، سنة 2003، ص 105.

قبيل: ما هي أنواعه؟ ما مدى أهميّته في العمليّة الإبداعيّة؟ هل كان يساهم في اكتشاف المعنى المخبوء أم في إنشائه واختراعه؟

ولعلّ من أهم التساؤلات التي سنصل إليها، وتنتهي رحلة بحثنا عندها: هل يمكن أن نعتبر الحديث عن المتلقّي في التراث النقديّ، تصوّراً لنظريّة عربيّة للتلقّي، لها أسُسها ومرتكزاتها النقديّة والفكريّة، وهو ما نقصده بكلمة (**التجلّي**) في العنوان، أم تُراه إشارات وإلماحات فقط ممّا قد لا يعني إلاّ (**الغياب**)؟

ـ ميدان البحث:

احترت في أمر بحثي هذا، هل أجعله في مضمار(النقد المقارن)، فأبدأ بعرضٍ لجمالية التلقّي، أبيّن من خلاله الأسس المنهجيّة التي جاء بها رائداها الألمانيّان: هانس روبرت ياوس H.R.Jauss، وفولفغانغ آيزر W.Iser، وأقرأ في ذلك بعض ما كتباه لا ما كُتب عنهما. حتى إذا فرغت من ذلك عدت بخطى بحثي إلى النقد العربيّ القديم، لكي أستقصي ملامح نظريّةٍ عربيّة للتلقّي، وأخلص إلى النتائج التي ستنفي التشابه أو تثبته، وتؤكّد السّبق أو تفنّده.

أم يكون ما أقوم به فيما يعرف بـ(نقد النقد) أو الكلام عن كلامٍ (عن كلام)*. ويستلزم ذلك أن أضع النقد العربيّ القديم من البداية في بؤرة الضوء، وأسائله عن مدى اهتمامه بالمتلقّي. وأبحث عن دور هذا الأخير في الإبداع شعراً ونثراً. وأحاول استنطاق بعض أهمّ الكتب القديمة، التي تشكّل المدوّنة النقديّة والبلاغيّة والفلسفيّة، في الفترة الممتدّة ما بين القرنين الثالث والسابع الهجريّين. وهكذا شيئاً فشيئاً أحاول أن أرسم صورةً عن حقيقة التلقّي في تراثنا، أو جزءًا منها على الأقلّ.

* – فمقولة أبي حيان التوحيدي في كتابه الشهير(الإمتاع والمؤانسة): "الكلام عن كلام صعب"، كان يقصد بها النقد، فما تراه كان سيقول عن نقد النقد، إلاّ أنّه أصعب فهو كلامٌ عن كلامٍ عن كلام!

لكنّ السؤال الذي ألحّ عليّ وأنا أمام هذا الخيار الثاني، هو: عن أيّ متلقٍّ سأبحث؟ أو بعبارة أخرى أدقّ: مَن هو هذا المتلقّي الذي سأحاول اقتفاء آثاره، وتحديد طبيعة تواجده؟ ولابدّ هنا أن أستعين بالنظريّة الغربيّة، وأتّخذ ما أنجزته استضاءةً منهجيّة من شأنها إنارة الطريق أمام البحث.

وعلى أساس ذلك التساؤل وما أوصلني إليه من نتيجة، ومن خلال قراءاتي وجمعي لمادّة البحث، انتهيت إلى طريق وسط، واهتديت إلى فكرة توفيقيّة، فقلت: لَعَلّني أستطيع أن أنتحي سبيلاً بين المضمارين، وبالتالي أُوفي الموضوع بعض حقّه من البحث والدراسة، وأتمكّن من السعي إلى تحقيق أكبر قدر من الأهداف:

1_ تقديم عرضٍ عن جمالية التلقّي، بشكل مختلف نوعًاما عمّا تسنّى لي أن أقرأ، من خلال التركيز على الأسس المنهجية، والاعتماد في ذلك بقدر كبير، على مصدرين رئيسين للنظريّة بقلم صاحبيها*.

2_ الكشف عمّا ورد في جزء من تراثنا النقديّ متعلّقا بمسألة التلقّي قراءة وتأثّرا، عبر استقصاء حضور المتلقّي في بعض فصول مدوّنة النقد القديمة. والحرص على عدم الولوج في مقارنة بينه وبين النقد الغربيّ، لأنّ ذلك قمينٌ بأن يسِمها بالتقصير والنقص، لأنّ مقارنة بهذا الشكل تعتبر نفياً صارخاً لتفرّد التراث النقديّ العربيّ، وطعناً في أسس وجوده ذاتها.

---

*- فمن الدّارسين من كان يعتمد على نوع آخر من الكتب، يُنظر مثلاً كتاب: "قراءة النص وجمالية التلقي" لـ د.محمود عباس عبد الواحد. دار الفكر العربي.ط1. 1996. حيث اعتمد كليّة على كتاب هولب: "نظرية التلقّي. مقدّمة نقديّة". وهو الأمر ذاته، ولو بشكل نسبيّ، مع: عبد الناصر حسن محمد، في كتابه: "نظريّة التوصيل وقراءة النص الأدبيّ"، الصادر عن: المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999. حيث بلغ عدد الإحالات لكتاب "هولب" حوالي أربعين إحالة، في الفصل الثالث الموسوم بـ: نظريّة التلقّي وجمالية الاستقبال. (انظر: الكتاب من ص63 إلى ص 150)

3ـ الاستعانة بالجهاز المفهوميّ لنظريّة التلقّي، ولو بشكلٍ نسبيّ، في قراءة بعض فصول النقد العربيّ القديم. على ألاّ يكون الاستثمار من قبيل إسقاط النظريّة الغربيّة على الموروث العربيّ، وإنّما من باب الاسترشاد لا غير.

4ـ أمّا أهمّ نقطة نرى ضرورة تأطيرها لكلّ ذلك، فهي الحرص على حصر العمل في ميدان (نقد النّقد) والابتعاد به قدر الإمكان عن حدود النقد الأدبيّ الصّرف، كأن نصف مثلاً تجربة الشاعر العباسيّ أبي تمام، من قبيل القول بأنّها: (خروج عن العرف الشعريّ، أو كسر لأفق التوقّع السائد في عصره. أو أنّها تخييبٌ لما كان يتوقّعه الجمهور، وبالتالي لا بدّ من أنّه سيساهم في خلق أفق جديد). فهذه الأحكام وما يشاكلها بعيدة عن ميدان البحث كلّ البعد.

5ـ التوصّل إمّا إلى تأكيد ما ذهب إليه البعض في مسألة السّبق، أو نفيه تماماً، أو على الأقلّ التشكيك فيه. وعلى كلّ حالٍ محاولة المساهمة في تخطّي مرحلة الانبهار، تلك الحالة المرضيّة التي تعترينا كلّما ظهر عند الآخر نظريّة فكريّة أو نقديّة جديدة. ومحاولة المساهمة ولو بنزرٍ قليل في تأصيل النقد العربيّ.

ـ منهاج البحث:

هنا أيضا وقفت عند مفترق طريقين؛ الأولى تفضي بي إلى دراسة تعاقبيّة (تاريخيّة) لظاهرة التلقّي في النقد القديم، فأقوم على أساس ذلك باختيار نقطة بدءٍ، ولتكن مع اسم كبير هو حقيقٌ بأن يشكّل المنطلق، وأعني الجاحظ 255هـ. ثم أواصل السير صعوداً منعماً النظر، مركّزاً القراءة عبر الخطابات النقديّة في القرن الرابع والخامس (...) لأنتهي إلى نقطة الختام مع علم عظيم آخر هو: حازم القرطاجنّي 684هـ. وفي كلّ ذلك أقوم بتوظيف آليات القراءة التاريخيّة، وأحاول رصد أهمّ التطوّرات التي طرأت على النقد العربيّ فيما يخصّ نظرته للمتلقّي.

أما الطريق الثانية فتجعلني أنتهج وجهة أخرى أكثر تصنيفاً، حتى وإن كنت سأحاول أن أنجز فيها العمل نفسه، وهو قراءة واستنطاق النصوص النقديّة، ورصد حضور المتلقّي فيها. لكن هذه المرّة عبر حصر الكتب في تخصّصات محدّدة، وإن كنت سأقوم بترتيبها زمنيًّا في هذه الحالة أيضًا، وذلك قصد تسهيل عمليّة البحث، وتحديد النتائج المتوصّل إليها، قصد تعميمها على ما لم يُقرأ، وفق عمليّة استقرائية.

وبعد أن روّيت في الموضوع اخترت طريقة التصنيف والاستقراء، وأرجو أن أكون قد وفّقت في الاختيار.

ـ منهجيّة البحث:

لقد اخترت البحث عن (المتلقّي) كذاتٍ يُورَد عليها النصّ الأدبيّ، وليس عن (التلقّي) كموضوع، وذلك لما في الأمر من تحديد دقيق لمجال البحث – فيما أرى –، حيث أن كلمة "التلقّي" عادةً ما تُخرج من إهابها الأصليّ، فلا تعد تعني في الكثير من الأحيان ما قصده من خلالها **ياوس** و**آيزر**. وبالفعل نلاحظ أنّه في العديد من المرّات التي استعمل فيها ذلك المصطلح في الدراسات الأدبيّة الحديثة، أريد به الحديث عن النقد بشكل عامّ، وليس عن القارئ أو السامع.

وعليه قمت بقراءة بعض الكتب المشكّلة لجانبٍ من المدوّنة النقديّة العربية القديمة، بحثاً عن تجليات المتلقّي في ثناياها، وتحديد أشكال تلك التجلّيات. ثم بدأت كلّ قراءة بإشارة موجزة عن المؤلِّف في الهوامش، وأردفتها في آخر البحث بملحق يتضمّن تراجم أصحاب المدوّنات بتفصيل أكبر، ولمحة عن كتبهم التي كانت محلّ القراءة والاقتباس، لمزيدٍ من الفائدة، وإن كنت أعلم أنّ هؤلاء جميعًا قد استفاضت كتب الأدب والتاريخ ذكرًا لهم وتفصيلًا لتراجمهم ومؤلّفاتهم.

كما عرضت المقبوسات التي تتحدّث عن المتلقّي، وتشير إليه وإلى ما يتعلّق به من قريب أو بعيد. على أنّني قدّمت لها بعناوين تحمل في عباراتها، مصطلحاتٍ من نظريّة "جمالية التلقّي"، وهو ما اعتقدت أنّ مِن شأنه استبطان مكنوناتها، بما يتناسب وموضوع البحث، مع الاحتراز من إرغامها على البوح بما ليس فيها بطبيعة الحال.

وبالإضافة إلى تلك العناوين، عمَدت إلى تصدير كلّ عنصرٍ بفقراتٍ بسيطة، تتضمّن تارةً شرحاً أوّليًّا لما سيورَد من مقبوسات، وتاراتٍ أخر تساؤلات تستدعي إجابات محتملةً فيها. كلّ ذلك من قبيل التمهيد والإضاءة.

وبعد إيراد الفقرات المقبوسة أردفتها ببعض التعليقات الشارحة، حاولت من خلالها توضيح اهتمام صاحب الكتاب، من وجهة نظر تخصّصه، بالمتلقّي مع تحديد مدى ذلك الاهتمام، وانعكاساته في خطابه النقديّ.

والملاحظ في هذه المرحلة من القراءة، التركيز على ما تقوله النصوص النقديّة والبلاغية والفلسفيّة ذاتها، وليس على ما علّق به عليها النقّاد والدّارسون، لأنّ ذلك قد يخلق في اعتقادي تشويشاً يُعيق عمليّة القراءة، في هذه المرحلة الأولى على الأقلّ. لذا اكتفيت بتعاليق خاصّة بنيتها على مجرّد فهمي لتلك النصوص، وهي طريقة قد تسِم العمل بالتقصير، لكن من شأن عنصر (الخاتمة)* التابع لكلّ فصل أن يسند الفهوم الأولى، ويكسبها من القوّة والدقّة ما لم يكن فيها.

*- في آخر كلّ عنصر سعيت إلى جمع شتات الملاحظات والتعليقات والشروح، وإضافة آراء بعض الدارسين للمدوّنات نفسها، أو المهتمّين بالموضوع ذاته، حتى يتسنّى لي رسم صورة عن التلقّي في مجموع الكتب حسب التصنيفات المختارة، من خلال حضور المتلقّي فيها بطبيعة الحال.

ـ خطة البحث:

بناءً على ما تقدّم ارتأيت أن أقسّم البحث، مع اعتبار المقدّمة والخاتمة طبعاً، إلى:

مدخل: حاولت في هذا العنصر وضع القارئ في صلب الإشكاليّة المراد مناقشتها في البحث. والتي يمكن تلخيصها في السؤال الجوهريّ التالي:

كيف كان حضور المتلقّي في مدوّنة النقد العربي القديم؟..

الفصل الأول: المتلقّي في نظريّة جماليّة الاستقبال.

ـ أوّلاً: المتلقّي والتأريخ الأدبيّ. (قراءة في الجهاز المفهوميّ عندياوس):

خصّصت هذا العنصر لعرض المفاهيم الأساسيّة في عمل الرائد الأوّل لجمالية التلقّي. فتكلّمتُ مثلاً عن (أفق التوقّع l'horizon d'attente) و(الفجوة الجماليّة l'écart esthétique)، وغير ذلك ممّا يشكّل جوهرا في نظريّته، وخصّيصة من خصائص منهجه. وحاولت البحث عن تلك الأسس في مظانّها الأصليّة، حيث قمت بقراءةٍ لبعض ما ألّفه **ياوس** نفسه، لا ما كتب حول عمله. واستعنت هنا في الأساس بكتابه: "جمالية التلقي. من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبيّ"*، وكذا الكتاب الأصل:"نحو جمالية التلقّي"**

*- لخّص فيه ياوس أهمّ النقاط التي أوردها في كتابه الشهير (1978)، وقدصدر الكتاب الجديد بلغته الأصليّة سنة 1994 عن دار H.Pokdus.Schwyz، وقام بترجمته: رشيد بنحدو وذلك بإذن ومتابعة من ياوس نفسه. وصدرت الترجمة عن: المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرةسنة 2004.

**- باللغة الفرنسيّة هذه المرّة: Pour une esthétique de la réception. وقد صدر سنة 1978 عن دار غاليمار Gallimard بباريس.

ـ ثانياً: أبعادالقراءة وآليات الاستجابة. (قراءة في إجراءات التلقّي عند آيزر):

بالطريقة نفسها حاولت أن أبيّن أهمّ ما جاء به **آيزر** من ممارسات وإجراءات في شرحه لأبعاد القراءة. لذا قرأت بالدرجة الأولى:"فعل القراءة، نظريّة الأثر الجمالي"***. ومن بين النقاط الهامّة التي تناولتها: (القارئ الضمنيّ implied reader)، (البياضات blanks)، (الاستراتيجيات stratégies)...

ـ ثالثاً: خاتمة الفصل: صورة المتلقّي في جمالية التلقّي (المكانة والأدوار الموكَلة):

اعتمادًا على العرضين السابقين، سعيت في هذه الخلاصة إلى رسم صورةٍ عن المتلقّي، وتوضيح المكانة التي أصبح يحتلّها في هذه النظريّة، والأدوار التي تمّ إيلاؤها له في العمليّة الإبداعيّة.

الفصل الثاني: المتلقي في بعض كتب النقد النظريّ*والبلاغيّ:

1- قراءةٌ في "البيان والتبيين" للجاحظ 255هـ.
2- قراءة في "عيار الشعر" لابن طباطبا 322هـ.
3- قراءة في "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجانيّ 471هـ.
4- خاتمة الفصل: صورة المتلقّي من خلال القراءات الثلاث.

الفصل الثالث: المتلقّي في بعض كتب النقد التطبيقيّ والفلسفيّ[1]:

***- صدر الكتاب في البداية سنة1976 باللّغة الألمانيّة، وقام بترجمته عن الإنجليزيّة: حميد لحمداني، والجيلالي الكدية سنة 1994.

*- لا نزعم بهذا العنوان وجود تنظير نقديّ في مدوّنة النقد العربيّ القديم، بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، ولكنّنا اخترنا ذلك للتفريق بين هذا النوع من الخطاب النقديّ، وما غلب فيه التطبيق على الوصف، وهو ما سيأتي في النوع الثاني من الكتب المرصودة للقراءة فيما يعرف بالنقد التطبيقيّ.

1- قراءة في "الوساطة بين المتنبّي وخصومه" للقاضي الجرجانيّ 392هـ.

2- قراءة في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجنّي 684هـ.

3- خاتمة الفصل: صورة المتلقّي من خلال القراءتين.

[1]- لم يغفل الفارابي وابن سينا، وغيرهما من الفلاسفة المسلمين، الحديث عن الشعر والأدب. ومن المؤلّفات التي حاولت جمع جهود هؤلاء في المجال الأدبيّ، نذكر: كتاب د. ألفت كمال الروبي: "نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين". إصدار دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان.

مدخل

هل التشابه في الظاهر يعني حتماً السّبق؟!

في حوار دار بين شخصين مهتمّين بالنقد عموماً، والعربيّ منه على وجه الخصوص، وكان موضوع نقاشهما حول (التلقّي في تراثنا النقديّ). قال أحدهما للآخر مدافعاً عن وجهة نظره: "هناك مَن يؤكّد وجود نظريّة للتلقّي في نقدنا القديم."

وحتّى يؤكّد لمخاطَبه فكرته ذَكَر مثالاً قال أنّه يتوافق تماماً مع ما أطلق عليه **ياوس**:"تخييب أفق التوقّع". وكان ضربه للمثال من سبيل التدليل على السّبق العربيّ بالحجّة الدّامغة.

تمثّل المثال المستشهَد به من طرف المدافع عن السّبق العربي،- والذي استقاه من دراسة لم يذكر عنوانها ولا صاحبها، وهو ما حرم الشخص الآخر (وحرمني معه) من الاستفاضة في التعرّف على الطرح المعروض من خلالها -، حول أحد المحسّنات البديعيّة.

وقد استفزّني الطّرح، وأخذني الفضول العلميّ، وبدأت في البحث وكلّي أملٌ في تأكيد الأمر الذي تمّ الذهاب إليه، لا من باب التعويض عن عقدة النقص تجاه الغرب، وإنّما لأغلق باب الارتياب الذي كنت فيه تجاه القضيّة. ومؤدّاه: "هل هناك سبق عربيّ في مسألة التلقّي أم أنّ السرّ يكمن في موضع آخر؟"

كان بين يديّ حينها كتاب في البلاغة هو: "تلخيص المفتاح" للخطيب القزوينيّ، فأخذت أبحث فيه عن هذا المحسّن الذي يحمل في تعريفه تخييب الأفق. وبعد مدّة من التنقيب وقفت عند غايتي القريبة، وليست أبداً تلك البعيد، فقد وجدت المحسّن البديعيّ، ولكنّني بالمقابل لم أعثر على إجابة لتساؤلي.

وفيما يلي ما ورد في الكتاب عن الموضوع:

« أسلوب الحكيم[1]: هو **تلقّي المخاطَب بغير ما يترقّبه**، وذلك إمّا بحَمل كلامه على غير ما كان يَقصِد ويريد، تنبيهاً على أنّه كان ينبغي أن يقصد هذا المعنى[...]. وإمّا بترك سؤاله والإجابة عن سؤال لم يسأله، تنبيهاً على أنّه كان ينبغي له أن يسأل هذا السؤال، نحو قوله تعالى:﴿يَسْأَلونَكَ عَن الْأَهِلَّة قُل هِي مَواقِيتُ للنَّاسِ والحَجّ﴾»[2]

وفي الحقيقة ليس هناك أيّ تشابه بين هذا الكلام، ومفهوم (أفق التوقّع) والتخييب الذي يحدث لدى المتلقّي بفعل النصّ الأدبيّ الجديد، حينما يخالِف هذا الأخير المعايير الجمالية السائدة، ويحطّم الذائقة النقديّة المتعارف عليها بين جمهور القرّاء أو السامعين.

اللّهم إلاّ أن يكون صاحب الطّرح قد اكتفى بشطر من الكلام فقط، أي توقّف عند العبارة الأولى: "**تلقّي المخاطَب بغير ما يترقّبه**"، والتي أدهشته لشبهها ظاهريًّا بما تطرحه نظريّة جمالية التلقّي. فظنّ أنّه عثر على دليل قاطعٍ، يؤكّد به سبق النقد العربيّ في الانتباه إلى نظريّة التلقّي، وينقذ السّلف بالتالي من مَنقصة التخلّف في المعرفة الإنسانيّة حسب اعتقاده!

ويدخل في هذا الباب من عدم تحرّي الدقّة في الفهم والطّرح أيضاً، ما قرأته في إحدى المقالات حول موضوع التلقّي عند عبد القاهر الجرجانيّ 471هـ، حيث وقفت على النصّ المثير التالي:

«منذ اللحظة التي نظر فيها عبد القاهر الجرجاني إلى مصطلحات مثل البلاغة والفصاحة وهو ينبّه إلى الطبيعة المخصوصة للتلقي، فيراه تعاملاً مع المستتر، وترويضاً للعصيّ الدّفين، وذلك من أسس مفهومه للمتلقّي الذي يكشف السّتر، ويطلب المخبوء، مستدلاً بالإشارة والإيماءة، إنه

---

[1]- أطلق عليه الجاحظ في "البيان والتبيين" : اللّغز في الجواب. (أورده عبد العزيز عتيق في كتابه: علم البديع. دار النهضة العربية،1985، ط1، ص183)، واصطلح عليه البلاغيّون المتأخّرون: القول الموجب. (انظر: المصدر نفسه، ص184)

[2]- الخطيب القزوينيّ: تلخيص المفتاح،في المعاني والبيان والبديع، قراءة وكتابة حواشي: الدكتور ياسين الأيّوبي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 2002، ط1.ص 196.

متلقٍّ فوق الوضوح أو الشروح يقول عبد القاهر:(ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبئ ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيُخرج.)، ووفق هذا المفهوم يصبح النص عند عبد القاهر "شفرة" بين المبدع والمتلقي، كلما أوغل الأول في تعميتها، كان الآخر أمكن في فكّها وفهمها حين يوظف خصّيصة التلقي لديه.»[1]

ولا أدري كيف استنتج الكاتب ذلك من خلال الفقرة التي اقتبسها من كتاب "دلائل الإعجاز"؟ ولا كيف أرغم كلاماً عن تجربة خاصّة في التعامل مع مصطلحات مثل: الفصاحة والبلاغة، على البوح بما ليس فيه؟..

فنحن إذا ما عدنا إلى الكتاب المذكور، وإلى السياق العام الذي يندرج فيه النصّ المقبوس، استطعنا أن نقف على مراد الجرجانيّ منه، وفهمنا أنّه لا يتعلّق بالمتلقّي لا من قريب ولا من بعيد*. بل يندرج ضمن طرح نظريّته في النّظم، والتي يرجع إليها بالدرجة الأولى سرّ الإعجاز القرآنيّ.

واضيع التي ارتأى تحليلها ودراستها. وفي تلك المقدّمة نقف على إلقائه الضوء على فكرة النّظم، يقول:«**هذا كلام وجيزٌ يطّلع به النّاظر على أصول النحو جملةً، وكلِّ ما به يكون النّظم دفعةً** [...]، **ومعلومٌ أن ليس النّظمُ سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض.**»[2]

ثم ينتقل إلى ذكر فضل العلم عموماً، وفضل علم البيان على وجه الخصوص، ويتأسّف لما لحقه من ظلمٍ كبير – حسب رأيه – بسبب ظنون خاطئة بكَون الأساس فيه

---

[1]– د.ماجد محمد الماجد: المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني. جامعة الملك سعود (المملكة العربية السعودية).

*– لا يعني هذا الكلام عدم التفات الجرجانيّ لهذه الذات المستقبِلة للنصّ الأدبيّ مطلقاً، وهو ما سنقف عليه في كتابه "أسرار البلاغة" على سبيل المثال.

[2]– عبد القاهر الجرجانيّ : دلائل الإعجاز. تحقيق عبد الحميد الهنداوي. دار الكتب العالمية. بيروت. ط1. (2001). ص7.

معرفة بعض علوم اللّغة، وتوهّم الفصاحة والبلاغة إطناباً وجهارة صوت، وجريانَ لسان واستعمالا للغريب من اللّفظ والوحشيّ من الكلم، واحتراما لحركات الإعراب وكفى.[1]

ويصل بنا إلى (صناعة الكلام ونظمه) من جديد، ويقول متحدّثاً عن تجربته الخاصّة كعالمٍ في اللّغة والبلاغة، وهي الفقرة التي اقتبست من طرف صاحب المقال بشيءٍ من الحذف، وهاهي كاملةً حتى تتوضّح الفكرة بشكلها الصّحيح، يقول:

«**ولم أزل منذ أن خدمت العلمَ** [المدّة الطويلة للبحث وتخمّر الفكرة] **أنظر فيما قالَه العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة** [...]، **فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء**[...] **وبعضه كالتنبيه على مكان الخبئ ليُطلب، وموضعِ الدّفين ليُبحَث عنه فيُخرَج** [ضرورة التمحيص والتنقيب عن الأسرار]، **وكما يُفتَح لك الطريق إلى المطلوب لتسلُكه، وتوضع لك القاعدة لتبنيَ عليها**[مواصلة الجهود التي بدأها البلاغيون الأُول]».

ومن هنا وصل إلى النتيجة التي يريد، وهي«**أنّ هاهنا** [في الفصاحة والبلاغة...] **نظماً وترتيبا، وتأليفاً وتركيباً، وصياغةً وتصويرا، ونسجاً وتحبيراً.**»[2]

إذن، الجرجانيّ يتكلّم عن جهود العلماء في علوم البلاغة واللّغة، وكيف أنّه بعد الوقوف الطّويل أمام ما قدّموه في مؤلّفاتهم، وصَل إلى ضرورة التمحيص لمعرفة ذلك الشيء الخفيّ، الذي يكتسي أهميّة بالغة في الكلام، فهذا الأخير صناعة مثل كلّ الصناعات[3]، وبالتالي يتدرّج في المراتب حسب نوع الصناعة و**النّظم** فيه، وهي الفكرة الجوهريّة في الكتاب، وحجر الزاوية في نظريّته البلاغيّة، وطرحه في تفسير الإعجاز القرآنيّ. فكذلك «**يفضل بعض الكلام بعضاً** [...]**ثم يزداد فضله، ويترقّى منزلة فوق منزلة**

---

[1]- انظر المصدر نفسه ص 15 .

[2]- انظر: ص 34/33 .

[3]- يحيلنا هذا إلى الجاحظ ت255هـ في (البيان والتبيين)، وابن طباطبا ت322هـ في (عيار الشعر)، وقدامة بن جعفر ت337هـ في (نقد الشعر)، وغيرهم ممن قال بأنّ الشعر صناعة.

إلى حيث تنقطع الأطماع وتحسر الظنون، وتسقط القوى، وتستوي الأقدام في العجز [أمام النّظم القرآنيّ]»[1]

أطلنا الوقفَة مع كلام الجرجانيّ، لكن كان لابدّ من التدقيق لمعرفة كُنهِ المسألة التي يطرحها، وعليه نستنتج الخطأ المنهجيّ الذي وقع فيه الباحث، وكيف أنّه أجبر النصّ التراثيّ على قول ما لا يحمله مضمونه أصلاً. فلم يقصِد الجرجانيّ الكلام عن "الشيفرة" التي ينشئها صاحب النصّ، ولا عن المتلقّي ودوره في فكّها، وغيرها من الاستنتاجات التي خُتم بها الاقتباس في المقال المذكور.

من خلال مثل تلك النماذج السابقة في الطّرح، وفي تناول موضوع التلقّي في النقد العربيّ القديم، أيقنت أنّ السؤال الذي بدأت به التفكير والبحث (والمذكور في المقدمة)، لم أصُغه بشكلٍ كاملٍ مناسب، فاستعضت عنه بالتساؤل الإشكاليّ التالي:

باعتبار وجود نقدٍ عربيّ، قد تكاملت إجراءاته وآلياته القرائيّة عبر العصور المختلفة، من خلال جهود علماء مجلّين كالجاحظ وابن طباطبا، والجرجانيَّين والقرطاجنّي وغيرهم. فلابدّ أنّ ذلك النقد قد انتبه للطّرف المستقبِل للنصّ الأدبيّ، سواء أكان ذلك عبر آليات السّماع التي تؤطّرها المشافهة، أو بواسطة طرق القراءة التي تحكمها قوانين الكتابة.

والحال كذلك: كيف كانت طبيعة ذلك الانتباه من نقدنا القديم للمتلقّي (أيًّا كان نوعه)؟ وما هي أشكاله وتمظهراته المختلفة؟ وهل لتلك النّصوص النقديّة "التلقّياتيّة"، إن جاز لنا التعبير، أن تشكّل نظريّة عربيّة خالصة؟

وهل تستطيع في هذا النطاق، قراءةٌ لبعض فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم أن تقارب الإجابة عن تلك التساؤلات؟

أم أنّ أصل المسألة في مكان آخر تماماً، لم يُنتبه له بعدُ؟.. ويكون حديث النقد العربيّ القديم عن المتلقّي أمراً فرضته طبيعة التلقّي المباشر آنذاك، مع القصائد التي تُلقى فتتلقّفها الأسماع، أو الخُطب التي يَصدعُ بها الخطيب فيستقبلها الجمهور المحتشِد حوله،

[1]- المصدر السابق، ص 34.

أوالرسائل التي يتلقّاها المرسَل إليه فيقرأها، أو تُقرأ له فكأنّه يسمعها من فم المرسِل مباشرةً.

وبالتالي يكون المبرّرُ لوجود تلك الإشارات عن السّامع ثمّ القارئ، التي يظنّها البعض دليلاً لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه على السّبق العربيّ، ويراها البعض الآخر مجرّد إلماحات متفرّقة لا ترقى إلى مستوى النظريّة، عائداً أساساً إلى الحضور الفعليّ للمتلقّي في عمليّة التواصل الأدبيّ، أو ما يسمّيه **آيزر** وضعيّة "وجه لوجه" face to face..؟

الفصل الأوّل

المتلقّي في نظريّة جمالية الاستقبال

1_ المتلقّي والتأريخ الأدبيّ.

قراءة في الجهاز المفهوميّ عند هانس روبرت ياوس.

2_ أبعاد القراءة وآليات الاستجابة.

قراءة في إجراءات التلقّي عند فولفغانغ آيزر.

3_ صورة المتلقّي عند ياوس وآيزر.

المكانة والأدوار الموكلة.

المشكلة على الحقيقة هي: **كيف** نُوائِمُ بين ذلك الفكرِ الوافِد الذي بغيره يُفلتُ مِنّا عصرُنا أو نُفلِتُ منه، وبين تراثنا الذي بغيره تفلت منّا عروبتنا أو نفلت منها؟...

كيف السبيل إلى ثقافة موحَّدة متّسقة، يعيشها مثقّفٌ حيّ في عصرنا هذا، بحيث يندمج فيها المنقول والأصيل في نظرة واحدة؟...

زكي نجيب محمود (من كتاب: تجديد الفكر العربيّ)

أوّلا: **المتلقّي والتأريخ الأدبيّ**.

(قراءة في الجهاز المفهوميّ عند هانس روبرت ياوس[1])

تُعتبر جمالية التلقّي حسب وجهة نظر رائدها الأوّل هـ.ر.ياوس، نظريّة للتواصل الأدبيّ. أمّا مجال أبحاثها، وميدان تطبيق مفاهيمها وإجراءاتها المختلفة، فهو: التأريخ الأدبيّ، الذي تسعى إلى بعث الحياة فيه، والعمل على تجديده كما سنرى في الصفحات التالية.

ويوضّح **ياوس** في كتاباته معنى المصطلحين المشكّلين لتسمية النظريّة الجديدة، وبالتالي سبب اختياره لهما بالتحديد. ونفهم من كلامه أنّ "التلقّي" يعني الاستقبال، والتملّك والتبادل. أمّا "الجمالية" فيقصد بها: كيفية فهم الفنّ عن طريق تمرّسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخيّة للممارسة الجمالية، تلك التي تتأسّس عليها ضمن سيرورة (الإنتاج– التلقّي– التواصل)، كافة تجليّات الفنّ[2].

وهي على خلاف المناهج السابقة لها (السياقية والنسقيّة) تزعم لنفسها عدم إغفال أيّ عنصر من عناصر العمليّة الإبداعيّة: المؤلّف، العمل الأدبيّ، والجمهور

1– هانس روبرت ياوس: (1921– 1997) أستاذ متخصّص في الآداب الفرنسيّة. ممثّل ما سمي "مدرسة كونستانس"، التي تدور أعمالها حول مفهوم (تلقّي العمل الفني أو الأدبي)، تأثّر في دراسته بأمثال: جورج غادامير، و هايديغار. وبعد التخرّج قام بالتدريس بجامعة "مانستار"، ثم تبوّأ كرسيّ الفلسفة الرومانيّة. كما درّس بجامعة "كونستانس" منذ نشأتها سنة 1966. من مؤلّفاته:

-.Expérience esthétique et herméneutique littéraire.

- Pour une esthétique de la réception

- Questions et réponses : formes de compréhension dialogique .

2– هانس روبرت ياوس: جمالية التلقّي، من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبيّ. ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ط1، ص101.

المتلقّي. وإن كان تركيزها الأكبر في الحقيقة على هذا الطرف الأخير. وهي عمليّة جدليّة تتمّ فيها الحركة على الدوام بين الإنتاج والتلقّي، بواسطة آليات التواصل الأدبيّ.

ويمكن إدراج هذه الجمالية ضمن النظريّات النقديّة التي تهتم بتداول النصوص الأدبيّة، وكيفيّة تلقّيها وبالتالي إعادة إنتاجها[1].

كما أنّها تشترك مع نظريات ما بعد البنيويّة، كالتفكيكيّة وغيرها، في عدد من النقاط الجوهريّة، مثل: اعتبار العمل الأدبيّ عملاً مفتوحاً، رفض مركزيّة العلم التي كانت تتبنّاها البنيويّة، ورَدّ الاعتبار للذات في مقابل الموضوع ...[2]

1ـ غاية **ياوس** من نظريّة التلقّي:

لعلّه من الأجدى منهجيًّا أن نستهلّ عرضنا هذا حول آراء **ياوس**، وما قدّمه من جديد في النقد الأدبيّ، بعرض ما كان يصبو إلى تحقيقه، وما كان يتوخّاه من نتائج. فلا بدّ من غايات يُرجى الوصول إليها، من وراء أي تجديد أو ثورة على المناهج والنُّظم الفكريّة والفنيّة السائدة.

وهُنا نتساءل عن الأهداف التي رصدها أستاذ الآداب اللاتينيّة بجامعة (كونستانس) الألمانيّة لمشروعه، تلك التي أطلقها عبر محاضرته الشهيرة الموسومة: **"ما التاريخ الأدبيّ، وما الغرض من دراسته؟"**[3]

فلقد كان لاهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وانشغاله الكبير بما آل إليه التأريخ الأدبي من وضع مزرٍ، حيث «لم يعد لتاريخ الأدب في الوقت الراهن تلك الحظوة التي كان يتمتّع بها في القرن الماضي[التاسع عشر]»[4]، وكذا ما وصل إليه النقد الأدبيّ من انسداد مع المدرستين: الماركسيّة والشكلانيّة، الدورُ البارز في دفعه إلى التفكير في نظريّة

---

[1]- انظر: التلقّي والسياقات الثقافيّة. عبد الله إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، 2000، ط1، ص7.

[2]- انظر: ياوس: جمالية التلقّي، ص101.

[3]- ألقى ياوس هذه المحاضرة في أبريل من سنة 1967 بجامعة كونستانس constance. (انظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ط1، ص133.)

[4]- ياوس: جمالية التلقّي، ص21.

نقديّة جديدة تكفل الخلوص إلى حلولٍ لذلك الانسداد في الرؤيا، مع الاحتراز من التفريط في منجزات تَينِكما المدرستين.

في هذا الإطار وضع **ياوس** نصب عينيه بعثَ "علم تاريخ الأدب"، وكانت وسيلته في ذلك إعادة الاعتبار لطرف طالما تناسَته المدارس النقديّة عبر ممارساتها المختلفة، وذلك على الرغم من تشعّب مشاربها، وتباعد مرتكزاتها الفكريّة والفنيّة.

فالمتتبّع لمسيرة النقد يجد أنّ اهتمام المدارس المنضوية تحت لواء التيار السياقيّ لم يكن منصبّاً إلا على ضلعٍ واحدٍ من أضلاع مثلّث العملية الإبداعيّة، والتي كانت تراه الأجدر بالانتباه والدراسة، والمقصود هنا بطبيعة الحال: الشاعر المبدع، أو الكاتب المؤلف(صاحب النصّ).

كما سيلاحظ أيضا أن المناهج التي رفعت شعار المحايثة[1]immanence، وجعلت من تخليص الدرس النقدي من علوم لا تمتّ إليه بصلة، مثل التاريخ وعلم النفس وغيرهما، هدفَها الأسمى، والتي اندفعت في تيّار نسقيّ محض، قد ألغت الضِّلع الأول في سبيل التركيز على الثاني، وتَخِذَته محور القراءة النقديّة، فبدأت بذلك مرحلة السيادة المطلقة للنصّ الأدبيّ، أو ما يعرف بالمرحلة النصّانيّة.

ومن الطبيعيّ أن يأتي السؤال هنا: أين الضِّلع الثالث في مثلّث الإبداع؟ أين ذاك الذي مِن أجله يُكتب النصّ؟ أو لنكون دائرين في فلك جمالية التلقّي، نقول: أين المتلقّي؟..

وقد حاول **ياوس** من خلال نظريّة جمالية التلقّي، الإجابة عن هذا السؤال الكبير عن طريق تبئير الدرس الأدبيّ على الذات المتلقّية للعمل الأدبيّ، وسعى إلى تأسيس

---

[1]- المحايثة، ترجمة لمصطلح: Immanence، وهي من اللاتينيّة بمعنى: بقي في الداخل. وهي خصّيصة الضمنيّ لذاتٍ أو موضوع فكريّ ما. (انظر: Gerard Dessons. Introduction à la poétique. Edit, Armand Colin, 2005, p264.)

تاريخ جديد للأدب يقوم بالدرجة الأولى على رصد ردود أفعال جمهور المتلقّين الأُوَل، واستقراء تلك الردود هكذا تباعاً جيلاً بعد جيل. وهو ما أطلق عليه: "تاريخ التلقّيات".

وكان يرى أنه بهذه العمليّة نستطيع تحديد القيمة الجمالية لأيّ نصّ أدبيّ، حيث «أنّ أوّل استقبال من القارئ لعملٍ ما، يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية مقارَنا بالأعمال التي قُرِئت من قبل. والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أنّ فهم القارئ الأوّل سيؤخذ به، وسيُنمَّى في سلسلة من عمليات التلقّي من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتقرّر القيمة التاريخيّة للعمل، ويتمّ إيضاح قيمته الجمالية.»[1]

الاستقبال الأوّل للعمل الأدبي ← إعطاؤه **قيمة جمالية** ← إدراك أوّلي متطوّر تعاقبيًّا.

|

على أساس **التناصّ**(القراءات السابقة)

|

الصيرورة الجمالية التاريخيّة.

إذن، ظاهر الأمر أنّ **ياوس** كان يسعى إلى تحديد علم التأريخ الأدبي، والقيام بما جرت به العادة في دنيا الأفكار*، أي التوفيق بين نظريّتين متخاصمتين، فقد حاول إحياء علم التاريخ، وفتح الباب الذي ارتجّ في وجهه لسنوات طويلة، بعد الخصومة الذائعة الصّيت بين رولان بارت R.Barthes وريموند بيكار R.Picard حول الشاعر

[1]- روبرت هولب: نظريّة التلقّي. مقدّمة نقديّة. ترجمة د.عزّ الدين إسماعيل. كتاب النادي الأدبي والثقافي بجدّة.1994. ط1. ص153.

*- ذلك أنّ الجدير بالملاحظة في سيرورة الفلسفات والنظريّات الفكريّة، هو الوصول إلى طريق وسط بين المتنافر المتصارع منها، أو ما يعرف بالحلّ التوفيقيّ!

الفرنسيّ راسينRacine**، ولكن دون التفريط في كلّ ما أحرزه النقد الأدبيّ مع التيار البنيويّ من تطوّر، جعله يدخل مرحلة مغايرة تمامًا لسابقاتها، حيث اتّجه نحو المعالجة الموضوعيّة والدقّة العلميّة. لكنّ بعض الدارسين يرون أنّ الغاية أعمق من ذلك، وهي ترتبط بشكل وثيق بالرومنسيّة الألمانيّة، فقد طرحت النظريّة الجديدة سؤالاً جوهريّاً مؤدّاه: هل في وُسعنا أن نكون معاصرين لعبقريّات الماضي؟ وقد شغلها كثيرا إيجاد كيفيّة لاستحضار الماضي الثقافي رغم المسافة الثقافيّة التي تفصلنا عنه[1].

2_ أفق التوقّع (الانتظار) l'horizon d'attente:

يمكن اعتبار (أفق التوقّع) حجر الزاوية في نظريّة التلقّي حسب افتراضات ياوس. وقد طرح هذا الأخير ذلك المفهوم الجوهريّ «كأساسٍ للقراءة والتفسير، ومن ثمّة كأساس لإبداعيّة النصّ. وهو مفهوم يضع منظومة التوقّعات والافتراضات الأدبيّة والسياقيّة، التي تكون مترسّبة في ذهن القارئ حول نصّ ما – قبل الشروع في قراءة النصّ– وهي فروض وتصوّرات قد تكون فرديّة لدى شخصٍ محدّد حول نصّ محدّد، وقد تكون تصوّرات يحملها جيلٌ أو فئة من القرّاء.»[2]

ويُجسِّد هذا الأفق الذي نسج **ياوس** حوله نظريّته « تكامل التاريخ وعلم الجمال، أو الماركسيّة والشكلانيّة.»[3]، ويُقصد به «نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعيّ،

** – تعتبر هذه المعركة الأدبيّة التي دارت بين رولان بارت، وهو أحد أكبر روّاد النقد الجديد والمدرسة البنويويّة، وصاحب كتب مثل:"الدرجة الصفر من الكتابة" Degré zéro de l'écriture و"لذة النصّ"le plaisir du texte، وبين ريموند بيكار وكان أستاذاً بجامعة السربون ومتخصّصا في تاريخ الشاعر الفرنسي راسين، إيذاناً بعهدٍ جديد في النقد الأدبيّ.

[1] – انظر، مثلاً، كتاب بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى. ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 2003، ط1، ص80.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنصّ المضادّ. المركز الثقافي العربيّ. بيروت، الدار البيضاء. 1994. ط1. ص 164.

[3] – ر.هولب: نظرية التلقّي. مقدمة نقديّة، ص157.

الذي ينتج في اللّحظة التاريخيّة التي ظهر فيها [أي التلقّي الأول]، عن ثلاثة عوامل أساسيّة:

تمرّس الجمهور السابق بالجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه العمل،

ثمّ أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل،

وأخيرا، التعارض بين اللّغة الشعريّة واللّغة العمليّة...»[1]

إذن، يمكن أن نقول أنّ "أفق التوقّع" لدى الجمهور الأول الذي تلقّى العمل الأدبيّ، يتشكّل من:

الخبرة الفنيّة أو الجمالية l'expérience esthétique.

التناصّ l'intertextualité.

والانزياح l'écart.

ونتساءل هنا: ما الهدف من العودة إلى الماضي، والعمل على إعادة تشكيل وصياغة ذلك الأفق الأوّل؟ وكيف يمكن اعتبار استحضاره أمراً جوهريًّا في التأريخ الأدبيّ الجديد؟

يؤكّد ياوس في سياق حديثه عن "أفق التوقّع"، أنّ اعتماد هذا المفهوم في النقد والتأريخ الأدبيّين، من شأنه أن يدفع إلى تخليص التجربة الفنيّة للمتلقّي من النزعة النفسانيّة، كما يمكّن من تحديد القيمة الجمالية للعمل الفنيّ والأدبيّ. دون أن ننسى أنّه يسمح من خلال إعادة صياغته وبنائه كما كان سابقًا، بطرح الأسئلة نفسها التي يفترض أنّ ذلك العمل (النصّ) قد اقترح إجابات لها عندما تمّ تلقّيه الأوّل.

وبهذه الطريقة يتمّ تبيين الكيفية التي فهم بها قارئ ذلك العمل في الفترة الأولى من تلقّيه، والوقوف على الأثر الذي أحدثه فيه.[2]

---

[1]- ياوس: جمالية التلقّي، ص44.

[2]- المصدر نفسه: انظر الصفحات 44، 47، 51.

3_ الفجوة* الجمالية l'écart esthétique: يمكن ملاحظة "الفجوة الجمالية"، وتحديد مداها أثناء العمل النقديّ والتأريخيّ لجنسٍ أدبيّ ما، كما يوضّحها **ياوس**، عن طريق معاينة ردود أفعال الجمهور الأوّل على العمل. وتتنوّع تمظهرات تلك الردود بحسب نوع المتلقّي من جهة (العامّ، العالم)، وبتعدّد وسائل التعبير من جهة أخرى (كلام عادي، آراء، مقالات، محاضرات...)*.

ويسمح قياس المسافة بين ما كان يتوقّعه ذلك الجمهور الأوّل من العمل الفنيّ، أي "أفق توقّع المتلقّي" الذي وقفنا عنده في العنصر السابق، وما حصل عليه بالفعل أثناء القراءة والتلقّي، أو ما يعرف في جمالية التلقّي بـ"أفق العمل الأدبيّ" horizon de l'œuvre littéraire، من تحديد مقدار الفارق بين الأفقين.

بهذه العمليّة يتمكّن الناقد، والمؤرِّخ الأدبيّ، من تبيين القيمة الجمالية للعمل الفنيّ الموجود قيد الدراسة والبحث. وبالتالي تغدو"الفجوة الجمالية" مؤشّراً على مدى شعريّة النصّ الأدبيّ، ومعيارًا هامًّا بالنسبة للتحليل التاريخيّ للعمليّة الإبداعيّة.

وتتمخّض عن هذا القياس نتائج متنوّعة بحسب تنوّع الاستجابات، إذ أنّه «باستطاعة الجمهور (أو المرسَل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبيّ بطرق مختلفة. حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده، أو الإعجاب به، أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو

---

*- اخترت مصطلح "فجوة" عوضاً عن "انزياح"، لأنّ الأوّل ربما يكون أوضح في التعبير عن المعنى الذي أراده ياوس من كلمة écart في هذا السياق. حيث نلاحظ فجوة وتباعداً، بعد قياس المسافة الجمالية بين أفق النصّ، وأفق متلقّيه. وهو بعيد نوعاً ما عن المعنى الذي يفيده المصطلح الثاني، في كونه يدلّ على الابتعاد عن طريقة معيّنة، والعدول عنها إلى غيرها، مثل "الانزياح" في التعبير (وهو ما يعرف بالشعريّة).

*- في نقدنا العربيّ المعاصر نقرأ في كتاب: "اتّجاهات الشعر المعاصر" للدكتور إحسان عباس، الصادر عن عالم المعرفة سنة 1977، رصداً لردود أفعال هذا الجمهور الأول على بعض محاولات التجديد في القصيدة العربيّة الحديثة. ومن ذلك ذكره لمقالة مناوئة للإبداع الجديد، نُشرت في مجلّة "الرسالة" ع568. وفي استعراضه لتلك الردود (التلقّياتية)، يطبّق الناقد العربيّ الكبير شيئًا من طروحات جمالية التلقّي، ولا ندري إن كان قد اطّلع عليها أم لا؟.. (انظر الصفحات: من ص11 إلى ص 34).

تأويل مضمونه، أو تكرار تفسيرٍ له مسلّم به، أو محاولة تفسير جديد له. كما يمكنه [...]أن ينتج بنفسه عملاً جديداً.»[1]

وقصد توضيح العلاقة بين نوع الاستجابة الملاحَظة عند المتلقّي بعد التقائه بالعمل الأدبيّ، والفجوة الجمالية المقيسة بين الأفقين (أفق العمل/ أفق المتلقّي)، وأخيراً القيمة الجمالية الناتجة عن تلك الدراسة المقارِنة، نرسم جدولاً لنوعين من أنواع الاستجابة المحتمَلة على العمل الأدبيّ بشكل عام، وذلك بناءً على ما كان **ياوس** قد قام بطرحه في كتاب (جمالية التلقّي):

نوع الاستجابة	***الفجوة لجمالية***	***القيمة الجمالية***
توفيق affirmation	ضيّقة	رديء، مبتذل، (فنّ الطبخ)*
تخييب deception	واسعة	جديد، فنيّ، أدبيّ ...

من خلال ما سبق استعراضه من مفاهيم رئيسة عند **ياوس**، يمكن أن نقول أنّها لا تنفكّ تحوم حول الغاية التي سطّرها منذ البداية لنظريّة جمالية التلقّي، فكلّها تساهم في التأسيس لقراءة تاريخيّة ناجعة وفعّالة للعمل الأدبيّ، وتكتب التاريخ الجدير باهتمام مؤرّخيّ الأدب، وهو: تاريخ تلقّيات العملِ انطلاقاً من فهم واستجابة الجمهور الأوّل. وهو ما ترسمه الخطاطة التالية، والتي تندرج فيما يسمّيه ياوس الصيرورة الجمالية التاريخيّة:

الاستقبال الأوّل للنصّ ← **إعطاؤه قيمة جمالية** ← إدراك أوّليّ قابل للتعاقب

على أساس التناصّ

(القراءات السابقة)

---

[1]- ياوس: جمالية التلقّي، ص101.

*- يصف ياوس العمل الذي تكون فجوته الجمالية ضيّقة بأنّه قريب من الكلام في "فن الطّبخ" (انظر ص58 من كتابه: pour une esthétique de la réception .Gallimard (1978). وهي النّكتة اللّطيفة التي سنقف عندها متسائلين، بسبب ورود الفكرة نفسها في التراث النقديّ العربيّ، مع عبد القاهر الجرجاني وكتابه "أسرار البلاغة" (انظر الصفحة الأولى من الفصل الثاني).

أمّا في ختام هذه الوقفة الموجزة مع الشقّ الخاص بـ هانس روبرت ياوس، نعرّج ولو قليلاً على علاقة "جمالية التلقّي" بالتأويل l'interprétation، دون ولوجٍ إلى جذورها الظاهراتيّة وأصولها الهرمنيوطيقيّة* (التفسيريّة) herméneutique ، لأنّ من شأن تفصيل الكلام فيها أن يأخذ البحث إلى منحى آخر، ربّما نأى به عمّا قُصِد من خلال عرضه في هذا الفصل الأوّل (التمهيد والاستضاءة).

ومع الحرص على الابتعاد كذلك عن التعمّق في المفاهيم الهرمنيوطيقيّة المشكّلة لجزء كبير من جهاز هذه النظريّة الألمانيّة المفهوميّ. فمن المعلوم أنّها منذ ظهورها في الستّينيّات في أروقة جامعة "كونستانس" أعلنت عن توجّهها التأويليّ، باعتبارها تدور في فلك الهرمنيوطيقا، وعن انتمائها إلى علوم المعنى، وهو ما يجعلها نظريّةً في الفهم بالدرجة الأولى**.

*- هناك من يعتبر ما قام به ياوس الشقّ التطبيقيّ للفلسفة الهرمنيوطيقيّة، لأستاذه الفيلسوف هانس جورج غادمير وغيره من الفلاسفة الألمان. (انظر في تفصيل ذلك كتاب: الحلقة النقديّة. الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفيّة. لـ ديفيد كوزنز هوي David Cozens Hoy، ترجمة: خالدة حامد، منشورات دار الجمل، كولونيا (ألمانيا)- بغداد (العراق)، 2007، ط1، ص213 وما بعدها.)

**- هذا ما يراه بعض الدارسين، حيث يجعلون نظرية (جمالية التلقّي) ضمن نظريات الفهم، ولا يدخلونها في مضمار (القراءة) مثل نظرية سوسيولوجيا القراءة مثلاً. وهو ما يؤكّده ناظم عودة خضر في بحثه الموسوم: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقي(م س). (انظر عنصر: الخاتمة)

ثانيًا: **أبعاد القراءة وآليات الاستجابة***

(قراءة في إجراءات التلقّي عند فولفغانغ **آيزر****)

انتحى **آيزر** مَنحى مغايرا نوعاً ما لما كان يقوم به زميله **ياوس**، فبينما اهتمّ هذا الأخير –كما رأينا– بإعادة الاعتبار "الضائع" للتأريخ الأدبيّ، عن طريق مفهوم (أفق توقّع المتلقّي)، حاول هو شرحَ أبعاد القراءة وآليات الفهم، عند ذلك المتلقّي القارئ للنصّ الأدبي.

وكان من بين الأمور الكثيرة التي شغلته في جهوده، البحث عن إجابة للأسئلة الجوهريّة الثلاثة التالية:

–كيف يتمّ استيعاب النصوص وفهمها؟ أو بصياغة أخرى: إلى أيّ مدى يمكن للنصّ أن يُدرك كحدث؟

– ما هي البنيات النصيّة التي توجّه القارئ أثناء عمليّة القراءة؟ أو: إلى أيّ مدى يمكن للنصّ أن يُبْنِين سَلفاً الاستجابات التي يثيرها؟

– فيم تكمن الوظيفة التي يؤدّيها النصّ الأدبيّ في سياقه؟[1]

---

*– حاولت الاعتماد في هذه القراءة بشكل أساسيّ على ما كتبه **آيزر** نفسه، خاصّة كتابه: فعل القراءة، نظريّة الوقع الجماليّ. ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية. الصادر عن مكتبة المناهل بفاس (المغرب). وللعلم أنّ صدور الكتاب بالألمانيّة كان سنة 1976، ثم تلته الترجمة الإنجليزيّة عن جامعة جون هوبكينس Johns Hopkins سنة 1987. وعنها جاءت الترجمة العربيّة سنة 1994، وتشمل هذه الأخيرة ثلاثة فصول من الكتاب الهدف، كما يسمّيه المتخصّصون في الترجمة.

**– فولفغانغ أيزر: (2007/1926). أستاذ اللّغة الإنجليزيّة والفلسفة واللّغة الألمانيّة. اشتغل بالتدريس في عدّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، ومنها: جامعة هيدلبورغ، جامعة كونستانس، جامعة كلاسكو. وكان عضواً بأكاديمية "هيدلبورغ" للفنون والعلوم، وبالجمعية الإنجليزيّة للأدب المقارن، وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم. وله عدّة مؤلّفات أهمّها:

– القارئ الضمني The Implied Reader،

– التوقّع Prospecting، – التخييلي والخيالي The Fictive and the Imaginary

[1]– انظر: ف.أيزر: آفاق نقد استجابة القارئ. ترجمة: أحمد بوحسن. مقال في كتاب: "من قضايا التلقّي والتأويل"، منشورات كليّة الآداب (المغرب) 1995.

وحتّى نستوضح المقاربات التي اقترحها لحلّ تلك المسائل، لنحاول أن نقف في عمله على ما تعنيه بالنسبة له، وكذا بالنسبة لما يعرف بـ"نقد استجابة القارئ" الذي اعتمده كمنظور خاصّ في "جمالية التلقّي"، المصطلحاتُ التالية: النصّ، القارئ (المتلقّي)، القراءة والفهم.

1_ **النصّ**:

يفرّق **آيزر** بين قطبين رئيسين في العملية الإبداعيّة، أوّلهما النصّ الأدبيّ (السرديّ على وجه الخصوص)، الذي لا يبتعد كثيراً عن التوجّه البنيويّ حين يعرّفه بكونه: "بنية نصيّة" أو "بنية من التأثيرات". إذ أنّه يتميّز بكونه مبنياً structuré بالاستعدادات القبليّة التي تتوقّع حضوراً دائماً لمتلقٍّ ما، وهو ما اشتهر في نظريّته باسم "القارئ الضمنيّ" implied reader.

وهذا الأخير في نظره «مجسّدُ كلّ الاستعدادات المسبَقة، الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره»[1]، وتلك الاستعدادات التي يشير إليها **آيزر**، يقوم برسمها النصّ في حدّ ذاته، ممّا يجعل إمكانية مطابقة ذلك القارئ الضمنيّ مع أيّ متلقٍّ فعليّ، أمراً غير وارد تماماً. هذا لأنّه كما نقف عليه في تعريف آخر: «بنية نصّية تتوقّع حضور متلقٍّ دون أن تحدّده بالضرورة.»[2] أما درجة تأثيره في إعادة بناء النصّ، فنستطيع قياسها عندما يخرج هذا الأخير إلى الوجود مرّة أخرى تأويلاً وحواراً ونقداً.

كما يمثّل النصّ رؤية منظوريّة للعالم une vision du monde، يقوم المؤلّف بتركيبها خالقاً بذلك عالماً خاصًّا. وتتفاوت درجات عدم مألوفية هذا العالم (النصّ) مع القارئ، كما تتفاوت درجة الإبداع بين المرسِل والمرسَل إليه، ممّا ينعكس على الرسالة الأدبيّة.

---

[1]- ف.أيزر: فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل (فاس)، 1994، ط1، ص30.

[2]- م نفسه، ص ن.

والنصّ كذلك مجموع مظاهر خطاطيّة aspects schématiques، ومنظورات متنوّعة مثل: منظور السّارد، ومنظور القارئ التخييليّ، وغيرها من المنظورات في العمل الروائيّ. وهي قواعد موجّهة لمتعة القارئ حين يصبح منتجاً للمعنى.

ونجد النصّ عنده عبارة عن انتقاء من تشكيلة من النّظم الاجتماعيّة والثقافية والأدبيّة، والتي توجد كحقول مرجعيّة خارجة عنه. حيث يتمّ (نزع البراغماتية) **dé**pragmatisation، بفضل ذلك الانتقاء. وفي هذه العمليّة يقوم النصّ بانتزاع موضوعاته المنتقاة من سياقها البراغماتي (التداوليّ)، وبالتالي يحطّم إطارها المرجعيّ الأصليّ[1].

2_ القارئ:

لنبدأ في استعراضنا لفكرة **آيزر** حول القارئ، بخصّيصة الانتقاء ونزع التداوليّة (البراغماتيّة)، والتي كانت آخر نقطة وصلنا إليها في العنصر السابق. فأثناء عمليّة القراءة على المتلقّي أن ينتحي عكس الطريق التي قام النصّ بسلوكها، حيث يضطلع بمهمّة إعادة التداوليّة إلى النصّ la **ré**pragmatisation، وذلك بربطه مرّة أخرى بالمرجعيّة الخارج نصيّة، أي بالسياقات الاجتماعيّة والثقافيّة والأدبيّة على تنوّعها. وتتمّ هذه العمليّة عن طريق استدعاء المخزون، أو رصيد النصّ répertoire.

ويفضي ذلك الإجراء إلى كشف المظاهر الاجتماعيّة والثقافيّة، التي ظلّت خفيّةً إلى حين قيام القارئ – أثناء عملية القراءة – بصياغة الموضوع بنفسه[2].

كما يقوم القارئ أثناء قراءته بملء الفراغات gaps، والبياضات blanks، والتحديد الكامل لمواقع اللّاتحديد spots of indétermination، وتجميع المعنى للوصول إلى ما يدعوه

[1]– انظر: ف آيزر، فعل القراءة، ص57.

[2]– ينظر: م ن، ص ن.

آيزر التأويل المتّسق أو الجشطالت* gestalt، وبالتالي تحقيق التواصل الأدبيّ، وهو ما يعدّ الغاية الأسمى لفعل القراءة.

ويكتسي القارئ كلّ هذه الأهميّة، كما يوكِل إليه **آيزر** جميع تلك المهام، وغيرها ممّا يدخل في عمليّة الفهم وتحقّق الاستجابة والوَقع، لأنّه في نظرية جمالية التلقي مخاطَب النصّ، والعامل الأساس في سيرورة التأويل. وهو القطب الجماليّ، الذي يدخل في تفاعل مثمر لإنتاج المعنى، مع القطب الفنيّ (النصّ) بطبيعة الحال.

3_ **القراءة والفهم**:

إنّ فعل القراءة عند **آيزر** يتّسم بخصّيصة التدرّج حتى الوصول إلى مرحلة الفهم، حيث ينتقل القارئ أثناء تفاعله مع العمل الأدبي من مرحلة إلى أخرى، وهو يتمازج مع البنيات النصيّة المختلفة. ويقوم في كلّ لحظة بتوجيه ما استقرّ في ذاكرته في اللّحظة التي سبقتها، بواسطة ما يقدّمه له النصّ من معطيات جديدة.

ويُعزى الفضل في إنجاز هذه العمليّة المتواصلة إلى غاية الانتهاء من القراءة، إلى "وجهة النظر الجوّالة" point of view . وقد سُمّيت وجهة النظر الخاصّة بالمتلقّي بهذا الاسم (الجوّالة) لأنّها كما يقول **آيزر**: «وجهة متحرّكة تتجوّل داخل [النصّ]»[1]، وقد اعتبرها وسيلةً لوصف تواجد القارئ في النصّ، وذلك باعتباره لا ينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، إلاّ من خلال القراءة وعبر جدليّة الترقّب prétention، والتذكّر rétention.

يقول **آيزر** في هذا: « هكذا فكلّ لحظة من لحظات القراءة هي جدليّة ترقّب وتذكّر، تعبّر عن أفق مستقبليّ هو في حالة انتظار لأن يحتلّ مجاله. وكذلك تعبّر عن أفق

*- يرى آيزر أن مفهوم الجشطالت، والذي يستمدّه من علم النفس اللّسانيّ، متعلّق ببناء الاتّساق الذي يحدث أثناء عمليّة القراءة، وهو «حصيلة التفاعل بين النصّ والقارئ.» (انظر: ف آيزر: فعل القراءة، ص70)

[1]- ف.آيزر: فعل القراءة، ص57.

يضمحلّ باستمرار وقد مُلِئ سابقاً [من طرف القارئ]. وتشقّ وجهة النظر الجوّالة طريقها عبر الأفقين معاً في آن واحد، وتتركهما يندمجان معاً خلفها.»[1]

ولا مناص من حضور هذه العمليّة بكلّ تفاصيلها تلك، لأنّ النصّ الأدبي«لا يمكن فهمه بكامله في لحظةٍ واحدة من اللّحظات [القرائيّة].»[2]

بسبب ذلك يصبح التفاعل بين حضور القارئ في النصّ (القارئ الضمنيّ)، وبين تجارب القارئ (الفعليّ) التي تغدو توجيها ماضوياً أثناء القراءة، هو منشأ فهم العمل الأدبيّ. إذ يعدّ تجاوباً منتجاً une réponse productive، واستجابة نفسيّة وذهنيّة على حدّ السواء. وبهذه الكيفيّة يصبح النصّ الأدبيّ عاملاً مهمّاً في توجيه القراءة، والقارئ شريكاً فيها ومنتجاً للمعنى.

والجدير بالملاحظة هنا غياب المعنى الأوحد المخبّأ!* في ثنايا النصّ. إذ يستلزم ما ذكر سابقاً تعدّد المعاني بتعدّد القراءات، بسبب خصّيصة "النصّ المفتوح"، الذي لا يمكن لأحدٍ، حتّى لو كان صاحبه نفسه، أن يدّعي التحكّم في تحديد معناه، ومن ثمّت إغلاق باب الفهم المكتمل أمام المتلقّين المحتملين للنصّ. وهذه الميزة "الجديدة" أصبحت بارزة في النقد ما بعد البنيويّ عموما.

وهكذا نرى أنّ القراءة عند **آيزر**، هي «عملية جدليّة تبادليّة مستمرّة، ذات اتّجاهين: من القارئ إلى النص، ومن النصّ إلى القارئ. وتعمل هذه الجدليّة على محوريّ الزمان والمكان.»[3]

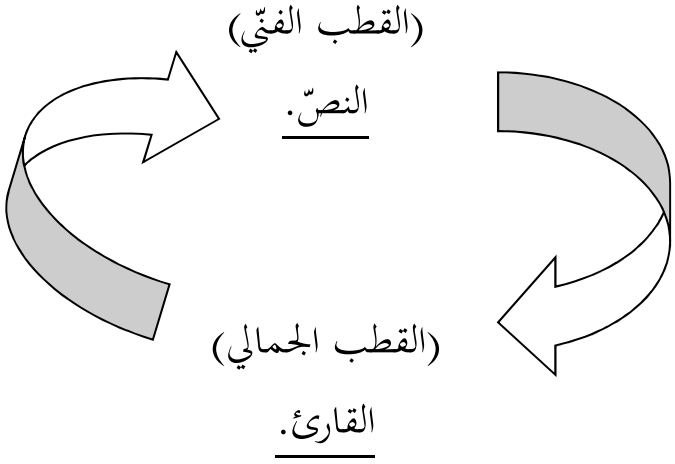
---

[1]- ف آيزر، فعل القراءة، ص61.

[2]- نفسه، ص نفسها.

*- أردنا بعلامة التعجّب هنا، وضع اليد على فارق جوهريّ بين النظريّة الغربيّة، وما سنقف عليه في قراءة مدوّنة النقد العربي القديم لاحقاً.

[3]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ط3،ص285.



من خلال هذه الخطاطة، يمكننا استيضاح العلاقة الجدليّة، التي تلخّص نظرة **آيزر** إلى طبيعة القراءة الأدبيّة، ودور القارئ في إنشاء المعنى أثناء عمليّة الفهم.

خاتمة الفصل:

صورة المتلقّي عند "ياوس"و"آيزر".

(المكانة والأدوار الموكلة)

لقد جاءت نظريّة جمالية التلقّي، فقلبت موازين القوى في المعادلة الأدبيّة، وركّزت اهتمامها على متلقّي العمل الأدبيّ، دون شريكيه الفنيّين (المؤلّف والنصّ). ومنذ ذلك الحين أصبح تسليط الضوء على مجريات عمليّتيّ القراءة والفهم، حصان المعركة النقديّة الجديدة، تلك التي أعلنت عنها ثورة **ياوس** و**آيزر** في جامعة كونستانس الألمانيّة.

وقد استَتبع ذلك احتفاءً « بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النصّ وتأويله. وإن كانت مثل هذه العناصر جزءاً من العمليّة النقديّة عموماً، فإنّ أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تُعنى بمن هو القارئ؟ وكيف يستقبل النصّ ويتلقّاه؟ لم تكن مطروحة[أصلًا]»[1]

وقد سعت "جمالية التلقّي" بفضل ما قدّمه رائداها الألمانيان، كلٌّ في المنحى الذي انتهجه، وبواسطة الطرق الخاصة التي اعتمدها، إلى مقاربة الإجابات على مثل تلك التساؤلات، وإلى إعادة تنظيم المراتب الموكلة لعناصر مخطّط التواصل الأدبيّ.

فلم يعد المؤلّف والنصّ يتناوبان الصدارة، كما جرت بذلك العهود الزاهرة للمناهج التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، أو ما يعرف بسلطة السياق في الدراسات الأدبيّة. وكذا ما جاء بعدها، وتربّع على عرشها، عندما أعلن (النصّ) ثورته اللّسانية البنيويّة، وقام بتقويض ملك (السياق)، فبدأ عصر النصّانيّة المحايثة بدون أدنى مناوئ.

بل على نقيض التيّارين الكبيرين السابقين (السياقيّ والنسقيّ)، تمّ الالتفات إلى ذاك الطرف المنسيّ، والخارج عن حسابات السلطة في مملكة النقد. وتمّ حمله – دون أن

[1]– ميجان الرويلي– سعد البازعي، دليل الناقد الأدبيّ، ص283.

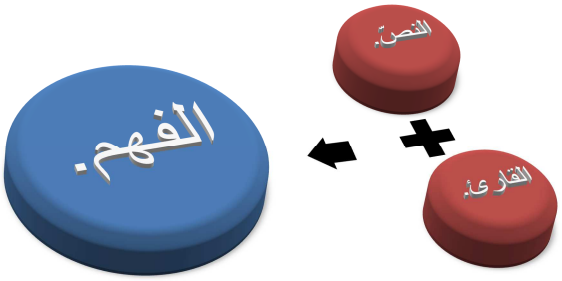
يدري – ليعتلي العرش الأثير، بفضل النظريّة الألمانيّة بالدّرجة الأولى، وكذا نظريّات القراءة المتنوّعة الأخرى. وهكذا أصبح المتلقّي (القارئ) رقماً هامّا في المعادلة النقديّة، وعاملاً لا يمكن إغفال دوره المباشر في إدراك النصّ الأدبيّ وفهمه.

وكما رأينا، سعى **ياوس** إلى تأسيس الدرس التاريخيّ الأدبيّ، على ما أسماه"أفق التوقّع" الخاص بالجمهور الأوّل الذي تلقّى النصّ. وعبر معاينة هذا الأفق المشخَّص بردود أفعال المتلقّي (العالم والعام)، يتمكّن دارس الأدب من تحديد "القيمة الجمالية" التي يحملها النصّ الجديد. كما يصل إلى كتابة التاريخ الأدبي الجدير بالاهتمام، وهو طبعاً "تاريخ التلقّيات".

أمّا **آيزر** فكان اعتقاده راسخاً أنّ (المعنى)، ليس على الإطلاق شيئاً يمكن للقارئ تحديده ووصفه، بعد أن يقوم باكتشافه بواسطة فكّ التشفير décodage، حينما يحاول أن يسير في عكس الطريق التي سلكها المؤلّف الذي قام بتّشفير نصّه encodage. وإنّما يتمثّل في تجربة شعورية وذهنيّة يختبرها القارئ.

بسبب هذا الاعتقاد، وحتى يستطيع تأكيد هذه الفرضيّة، وكيف أنّ القراءة "حدثٌ ديناميّ" ركّز في جهوده النقدية على الكشف في ثنايا العمل الأدبيّ عن "البنيات النصيّة" التي من شأنها أن تستدعي استجابات القارئ، تلك البنيات التي أسماها **"القارئ الضمنيّ"**.

ولأنّ المعنى لا ينتج إلاّ بعد التفاعل بين النصّ (القطب الفنيّ) والقارئ (القطب الجماليّ)، أسند **آيزر** لهذا الأخير مهامّ كثيرة تدخل جميعُها في ذلك المجال، أي إنتاج المعنى والمشاركة في اختراعه وبنائه.



فهو الذي يملأ (الفراغات) التي يتركها النصّ، ويضفي التحديد المكتمل على (مواقع اللّاتحديد) فيه. وعبر هذه العمليّات المعقّدة وغيرها، يصل القارئ المتلقّي في نهاية المطاف الذي تُسعفه فيه "وجهة النّظر الجوّالة" إلى تحقيق التأويل المتّسق لنصٍّ أدبيّ، لم يكن في بداية عمليّة القراءة، إلاّ شكلاً خطاطيًّا كثير البياضات واللّاتماثل.

إذن، لقد «أعاد الإثنان (ياوس وآيزر) توزيع مخطّط التواصل [الأدبيّ]، فأصبح **المتلقّي** نقطة البداية في أيّ منظور لفهم العمل الأدبيّ. وقد برهن الإثنان على العلاقة الدالة التي تربط القارئ بالأدب.»[1]

ونلاحظ بذلك أنّ المتلقّي في افتراضات رائديّ "جمالية التلقّي"، هو مناط النظريّة إذ هو «الذي يعيد فهم العمل من خلال التعقيدات المتعالية لتجربته في القراءة.»[2] حسب **آيزر**، كما أنّه يؤدّي «دوراً في تطوّر النوع الأدبيّ، لأنّ **ياوس** يعتقد أنّ القطيعة بين الأفق التاريخيّ للمتلقّي وأفق النصّ، إنّما تسعى باتّجاه تطوّر العمل الأدبيّ. فالتعارض بين المعايير التي يحملها المتلقّي عن أشكال الأعمال السابقة [...]، وبين المعايير التي يكوّنها العمل الجديد لحظة ظهوره، يؤدّي إلى نشوء قيم [جمالية] جديدة.»[3]

---

[1]- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، ص14.

[2] - م ن، ص16.

[3]- نفسه، ص ن.

هذا مجمل القول في ما قدّمته "جمالية التلقّي" للقارئ، وما أسندته إليه من أدوار في العمليّة الإبداعيّة. تلك الأدوار التي مكّنته من إحراز قصبِ السَّبق قبل غريميه القديمين: المؤلِّف والنصّ.

وقبل أن نختم هذه الخلاصة، التي ارتأينا من خلالها إيجاز ما وقفنا عليه في الصّفحات الماضية، حول جانبٍ ممّا قدّمته نظرية جمالية التلقّي، من مفاهيم جديدة حول التاريخ الأدبي، المتلقّي القارئ، عملية الفهم، وغيرها ممّا رصدناه في بعض مؤلّفات كلّ من هانس روبرت **ياوس** وفولفغانغ **آيزر**، نستعرض في السياق ذاته هذا التحديد لمراحل التلقّي، وذلك وفق التقسيم التالي:

1ــ ما قبل التلقّي: أي الحالة الأولى قبل ظهور العمل الأدبي الجديد، وهي مؤطّرة بما يسمى أفق توقّع (انتظار) الجمهور، والذي تحكمه المعايير الفنية والجمالية السائدة.

2ــ عمليّة التلقّي: مرحلة القراءة التي يتمازج فيها النصّ مع قارئه.

3ــ ناتج التلقّي: بعد دخول الحمولة المعرفيّة (أفق التوقّع)، أو منظومة المعايير السائدة، في حوار وتفاعل مع الأثر الأدبيّ، قد لا تسترسل العمليّة (القراءة والفهم) على وتيرة واحدة. فربّما تنتاب القارئ مشاعر وانفعالات مختلفة، أو ما يسمّى بكيمياء التلقّي[1].

[1]- ينظر: د. حبيب مونسي: نظريّات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، السانيا (وهران)، 2007،ط1، ص162.

الفصل الثّاني

المتلقّي في بعض كتب النّقد النظريّ والبلاغيّ

1_ قراءةٌ في: "البيان والتبيين" للجاحظ 255هـ.

2_ قراءةٌ في: "عيار الشعر" لابن طباطبا 337هـ.

3_ قراءةٌ في: "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني471هـ.

* لو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللّطافــة، و يُعدّ في وسـائط العقود، لا يُحوِجك إلى الفكر (...)، لكان "**باقليّ حارّ**"[1]، وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحداً.

عبد القاهر الجرجانيّ 471هـ (أسرار البلاغة)

عندما تتقلّص هذه المسافـة [الجمالية]، ولا يكون الضميـر المتلقّي مجبراً على إعادة التوجّه نحو أفق تجربة لا تزال مجهولة، يقترب العمل من ميدان **فن"الطّبخ"**.

هـ.ر.ياوس (نحو جمالية التلقّي، 1978)

[1]-"باقليّ حارّ" هو مقول القول في نداء بائع الفول.

*- هذه نكتة لطيفة، أردنا أن نجمع فيها بين عَلمٍ من مؤسّسيّ الدراسات البلاغيّة في النقد العربيّ، وأحد رائديّ "جمالية التلقّي" في الغرب. فهل يتعلّق أمر التشابه في وصف كلّ واحد منهما الكلام الرّديء بالحديث في مجال (الطّبخ) بتأثّر اللاحق بالسابق؟.. أم أنّه توارد أفكار ليس إلاّ؟..

القراءة الأولى:

في" **البيان والتبيين**" للجاحظ[1*]255هـ.

ـ شرط الاستعداد من المتلقّي**:

نحاول في بداية قراءتنا لكتاب الجاحظ، أن نتلمّس أولى الإشارات للذّات التي يقدّم لها النصّ الأدبيّ، للمتلقّي سامعاً كان أو قارئاً، حيث لا ندري بعدُ على أيّ النّوعين سيكون التركيز في أحد أهمّ الكتب النقدية والبلاغية في مدونة النقد العربي القديم. ولعلّ في الفقرة التالية تسليط لبعض الضوء على الموضوع.

«كان مطرّف بن عبد الله يقول:"لا تُطعم طعامَك مَن لا يَشتهيه". يقول:لا تُقبل بحديثك على من لا يُقبل عليك بوجهه. وقال عبد الله بن مسعود:"حدِّث الناس ما حَدجوك[2] بأسماعهم* ولَحظوك بأبصارهم، فإذا رأيت منهم فترة فأمسك[...]، وقال بعض الحكماء:"من لم يَنشط لحديثِك فارفَع عنه مُؤنة الاستماع إليك"...»**[3]

---

*- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، من أئمّة الأدب والفكر في العصر العبّاسي. صاحب: البيان والتبيين، الحيوان، والبخلاء. (انظر ترجمته في ملحق تراجم أصحاب المدونات)

**- هذا العنوان، وغيره ممّا صدّرتُ به المقبوسات، سواء في قراءة "البيان والتبيين" أو الكتب الأخرى المشكّلة لما تمّ اختيارها عيّناتٍ عن النقد العربيّ القديم، هو من صياغتي، وجليّ فيه الاتّكاء على مصطلحات "جمالية التلقّي". حيث سأكتفي، جرياً على هذا المنوال، باقتراح عناوين للمقبوسات، حتى أبرز كيفيّة حضور مسألة التلقّي وذات المتلقّي فيها، ثم أردفها بتعليقات وشروح لتلك المسألة، أو ما يتّصل بها (دون الولوج إلى غيرها، أو الإطالة في الكلام من أجل الإطالة وحسب).

[2]- حدَج يحدِج حدوجًا: أي نظر إلى شخص أو سمع صوتًا، فأقام أذنه نحوه مع عينيه. (وقد ورد في "لسان العرب" في مادة **حدج** الحديث المذكور في كلام الجاحظ، ولكن بالصيغة التالية: "حدِّث القومَ ما حدجوك بأبصارهم" وأردفه ابن منظور بالشرح التالي: «أي ما أحدّوا النظر إليك، يعني ما داموا مقبلين عليك نشطين لسماع حديثك.» (انظر: ابن منظور: لسان العرب، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ج1، ص583) وهذه المعاني، أي الإقبال والنشاط للسمع، تدخل في صلب ما يريد الجاحظ أن يشير إليه حول دور السامع (المتلقّي) في الكلام.

***- سطّرنا هنا تحت كلمة (أسماع)، وهو الأمر ذاته الذي سنقوم به مع كلّ مشتقّات الفعل (سمع)، في المقبوسات التي سنصادف تلك المشتقّات فيها، وذلك لإبراز مدى حضور المتلقّي **السامع** في مدوّنة النقد العربي القديم، ولو بشكلٍ مبدئيّ، سواء في النقد النظريّ والبلاغيّ، أو التطبيقيّ، وحتى في النوع الفلسفيّ.

[3]- الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصريّة، صيدا - بيروت، 2001، ط1، ج1، ص 72.

يفترض الجاحظ في هذا النصّ الأول من كتاب "البيان والتبيين"، الحضورَ الذهنيّ للمتلقّي، كشرط أساسيّ لتوجيه الكلام إليه سواء في خطبة أو غيرها. ونلاحظ مفهوم الانتباه في معاني "الاشتهاء" أي الرّغبة الشديدة، وهنا يتّكئ صاحب الكلام المستشهَد به في السياق (مطرّف بن عبد الله[1*])، على مفهوم الأكل والرّغبة الماديّة فيه. فالكلام مشبّه (محذوف على سبيل الاستعارة التصريحية)، والطعام مشبّه به مصرّحٌ به في سياق الكلام، وأمّا وجه الشبه بينهما فهو الاشتهاء.

ومن معاني الانتباه أيضاً "الإقبال بالوجه" أي الالتفات إلى المخاطِب، وإنعام النّظر فيه بشكل مباشرٍ، ممّا يوحي له بمدى الاهتمام بفحوى الخطاب الذي يقوم أثناء حديثه بتوجيهه. وهكذا تتجسّد معاني الإقبال من طرف المتلقّي واستعداده للاستقبال، في حركات جسمانية عبر العين في اللّحظ والإبصار، والأذن في التّحديج والسّمع.

أمّا إن انعدمت تلك الشروط، فمن الحقيق بصاحب الكلام أن يُعرض عن "إثقال" الطّرف الآخر، ذاك الذي لا يمكن أن نسمّيه متلقّياً في مثل هذه الحالة، بما يقدّمه من كلام، لأنّه غير مهتمّ به منذ البداية، وهو ما يوقف عمليّة التواصل حتى قبل أن تبدأ أولى مراحلِها.

ـ شدّ انتباه المتلقّي وتحقيق استجابته معياران للإجادة:

"ما البلاغة؟"، سؤال كثر طرحه في النقد القديم، كما كثرت بالتالي مقاربات البلاغيّين له. فما رأي (المعتزلة) في الموضوع، وهم من أرباب البيان وعلماء الكلام؟، وهل في تعريفهم للبلاغة حضورٌ للمتلقّي؟ وكيف؟..

«**قيل لعمرو بن عبيد: "ما البلاغة؟"** [فردّ على السؤال، وكان السّائل يعلّق بقوله: "ليس هذا ما أريد"، إلى أن قال ابن عبيد..]:"**فكأنّك إنّما تريد تحبير اللّفظ وحُسن الإفهام؟، قال:"نعم"،**

*- مطرّف بن عبد الله بن الشخير العامري، من كبار التابعين وقد روى عنه بعض علماء الحديث، وكان ثقة له فضل وورع ورواية وعقل وأدب. (انظر: ابن سعد: الطبقات الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990، ط1، ج7، ص103)

قال:"إنّك إن أردت تقرير حجّة الله في عقول المتكلّمين، وتخفيف المُؤنة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المُريدين بالألفاظ المستحسَنة في الآذان، المقبولة في الأذهان، رغبةً في سرعة استجابتهم، ونفي الشواغل عن قلوبهم، بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنّة كنتَ قد أوتيت فصل الخطاب.»[1]

يوافق الجاحظ صاحب الكلام في تعريفه للبلاغة بهذا المعنى، أي أنّها الجمع بين الجودة اللّغويّة والحسن في الكلام من جهة، وتحقيق وصول المعنى إلى متلقّيه بإفهامه إيّاه من جهة أخرى. ويحضر في هذا التعريف عنصران مهمّان هما: الخِطاب (النصّ)، والمخاطَب (المتلقّي).

ويتجلّى لنا اهتمام صاحب "البيان" بهذا الأخير مرّة ثانية، وجعله إيّاه جوهرَ المسألة الإبداعيّة وأساسَها، من خلال هذا التعريف الذي يشكّل فيه الشقّ الثاني. وكان التعبير عن حضوره في معانٍ مثل:

الاستحسان أثناء الاستماع، القبول العقليّ لما يُتلقّى، والاستجابة بشكل سريع ومباشر لما يُريده المتكلّم.

كما نلاحظ في الفقرة السابقة أيضاً، تخصيص الكلام بنوعٍ معيّن من المتلقّين، وهم في هذا السياق"المستمعون"، وذلك بحكم الطابع الشفهيّ للتلقّي في عصر الجاحظ*.

ونستشفّ في وقفتنا مع كلام الجاحظ كذلك، مدى التركيز على المتلقّي، وهو ما يظهر في السّهر على "التخفيف" عنه، و"تزيين" المعاني في نفسه، و"نفي" وإبعاد ما من شأنه أن يشغله، وبالتالي يشوّش عليه تلقّياته المختلفة.

---

[1]- البيان والتبيين، ص 78.

*- لم يكن الطّابع الشفهيّ خاصًّا بذلك العصر وحده، أي القرن الثالث الهجريّ، وإنّما نجده يلقي بظلاله على كلّ العصور القديمة، وهو ما سنقف عليه في قراءتنا للفصول التي اخترناها من مدوّنة النقد العربيّ القديم، ويتجلّى ذلك الطّابع الشفهيّ حتى في الكتب المتأخّرة منها مثل كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" للقرطاجنّي.

أمّا المتكلّم الذي يستطيع أن يحقّق كلَّ تلك الشروط، وأن يضطلع بهذه العناية الكبيرة بمن يوجّه إليه (الخطاب)، فقد تمكّن من بلوغ مرتبة سامقة في الكلام، حيث أوتي "فصل الخطاب"[1] وهو البيّن من الكلام الملخّص، الذي يتبيّنه السامع الذي يخاطَب به، ولا يلتبس عليه[2] من أيّ وجه من الأوجه، ويكون على أساسٍ من القرآن الكريم والحديث الشريف.

ـ دور المتلقّي في توجيه أسلوب صاحب النصّ:

يستعين الجاحظ بأصحاب توجّهاتٍ مختلفة*، بشكل ملفتٍ للنظر في كتاب"البيان والتبيين"، وهاهو يستحضر كلاماً لأحد هؤلاء، ليس في تعريف البلاغة هذه المرّة، ولكن في تبيين بعض معايير الجودة في فنّ الخطابة.

« **قال عِمران بن حطّان[3]:"إنّ أوّل خطبة خطبتها عند زياد [...]، فأعجب بها زياد وشهدها عمّي وأبي. ثم إنّي مررت ببعض المجالس فسمعت رجلاً يقول لبعضهم:"هذا الفتى أخطَب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن.**»[4]

هذا النصّ لأحد شعراء الخوارج ودعاتها الكبار في العصر الأمويّ، ومن المعروف اعتمادهم على بلاغة (الخطابة) في الترويج لمذهبهم، مثل غيرهم من الفرق الأخرى في ذلك العصر الذي اشتدّ فيه الصّراع حول مسألة (الخلافة).

ونلاحظ من خلال ما ورد فيه، كيف أنّ المتلقّي قد وجّه رسالةً جماليةً فنيّة لصاحب النصّ (الخطيب)، وكيف أنّها أهمّت هذا الأخير كثيرًا، وشغلت باله حتى قام

---

[1]- وردت العبارة بنصّها في قوله تعالى: ﴿وآتَيْنَاه الحِكمَة وفصْلَ الخِطَاب﴾ (سورة ص/20).

[2]- انظر: الزمخشريّ (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر)، الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج3، ص319.

*- ففي ثنايا كتاب "البيان والتبين" نصادف كلامًا وآراء أدبيّة متنوعة لمعتزلة وخوارج وغير هؤلاء من أصحاب النحل.

[3]- عمران بن حطّان: شاعر من أهل البصرة. من أشدّ دعاة الخوارج. أدرك جماعة من الصحابة وروى عنهم. ثم لحق بالخوارج فطلبه الحجّاج فهرب إلى الشام ثم عُمان، ومات متخفّياً فيها سنة 89هـ. (المنجد في اللغة والأعلام، دار الشروق، بيروت، 1997)

[4]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص80.

بذكرها. حيث أنّ النّقص الذي وسَم به السّامع خطبته، وهو عدم توظيف بعض آي القرآن الكريم في ثناياها، قد أدّى إلى حرمانِه من بلوغ مرتبة "أخطَب العرب"، التي تحتوي على صيغة التفضيل الرّائجة في عصور الأدب العربي القديمة، في باب الحكم بين المبدعين عموماً، وفي مضمار (المفاضلة) بينهم في فنون القول على وجه الخصوص.

ونتبيّن في الحادثة التي تضمّنها المقبوس السابق، أشياء مهمّة عن المتلقّي نلخّصها في النقاط التالية:

– بروز الخبرة الجماليّة عند المتلقّي والسامع العاديّ، حيث استطاع أن يلاحظ نقصاً في النصّ الذي تلقّاه، وذلك من وجهة نظر معاييره الجماليّة. وهو ما يعطينا صورة ولو مبدئيّة عن مكوّنات أفق توقّع الجمهور المتلقّي في ذلك الزمان.

– عدم اكتفائه بالتلقّي السلبيّ، والمتمثّل في محاولة السّماع والفهم، كأقصى مديّات التلقّي. وإنّما تجاوز ذلك المستوى إلى الحكم على النصّ المتلقَّى، وبالتالي المرور من التلقّي العام إلى التلقّي العالم أو الخاصّ.

– دوره في خلق النصّ الأدبيّ، وهذا أمرٌ جدير بالملاحظة*، حيث نفهم من كلام الخطيب ونحن نحسّ بأسفه على عدم توفيق أفق توقّع الجمهور السامع، ومن ثمَّ بلوغ المرتبة السامقة في فنّ كان في أوج ازدهاره في العصر الأمويّ، وهو فنّ الخطابة، أنه حتماً سيأخذ بعين الاعتبار ذلك المعيار الجماليّ الذي تمّ تنبيهه إليه، وإبراز الخلل في نصّه الإبداعيّ بسبب عدم توفيره فيه، وسيسعى في خطبه اللاحقة إلى تفادي ذلك النّقص وتداركه.

*– ذلك أنّ المتلقّي (الصّريح) لم يعد ذلك المتلقّي السلبيّ، وإنّما نراه يضطلع بمهمّة التوجيه، فيشارك صاحب النصّ في إنشاء عمله الفنيّ، وهو ما تشير إليه الآن جمالية التلقّي كما رأينا في الفصل الأول.

وليس أدلّ على أهميّة هذا الأخير من مشاركته في إنشاء العمل الفنيّ، ولو بهذا المعنى الفنيّ الذي قد يكون، من قبيل التطاول على النصّ التراثي، القولُ برغبة الجاحظ في الإشارة إليه من خلال إيراده لكلام عمران بن حطّان*.

ـ المتلقّي في صحيفة بشر بن المعتمر:**

في إطار المنحى "التلقينيّ"*** الذي نقف عليه كثيراً في الكتب النقديّة والبلاغية القديمة، نصل إلى أولى النصوص النقديّة المتكاملة، في مدوّنة النقد العربيّ القديمة، نقرأها ونحن نستشعر حضور (المتلقّي) في ثناياها، فمن الغريب عدم التفاتها إليه، ولكنّ السؤال الأكبر هو "كيف؟":

«...**ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً** [للمتلقّي طبعاً] **إمّا عند الخاصّة إن كنت للخاصّة قصدت، وإمّا عند العامّة إن كنت للعامّة أردت** [...]، **وإنّما مدار الشّرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال وما يجب لكلّ مقام من مقال**[...]

ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً، ولكلّ حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات...»[1]

---

*- فليس بإمكاننا هنا الجزم بتلك الفكرة، وبالتالي التصريح بأنّ صاحب البيان والتبيين قد أراد فعلًا التنويه بدور المتلقّي في صناعة العمل الأدبي. وإنّما نكتفي في هذا البحث بإبراز كلّ ما من شأنه أن يجلّي صورة المتلقّي في مدونة النقد العربي القديم، بحسب فهمنا المتواضع للنصوص التراثية المقبوسة.

**- اخترت هذه الوقفة مع صحيفة بشر بن المعتمر لاعتبارات كثيرة، لعلّ من أهمّها كونها " أقدم وثيقة نقدية عربيّة "، كما تقول بشرى موسى صالح في كتابها: نظريّة التلقّي، أصول وتطبيقات.(انظر طبعة المركز الثقافي العربيّ، بيروت، 2001، ط1). ضِف إلى ذلك كون صاحبها من نفس مدرسة الجاحظ، ولا بدّ والحال كذلك أنّه يوافقه الرأي ويشاطره الفكرة التي يقوم بطرحها هاهنا.

***- يمكننا أن نلاحظ سمةً في الكتب النقديّة والبلاغيّة القديمة – بالنظر إلى المدوّنة التي اخترناها – تتمثل في كونها على الإجمال خطابات تعليميّة موجّهة إلى نوع خاصّ من القرّاء، حيث يصبح هؤلاء ضمنها بمثابة التلاميذ الذين يقومون بتلقّي التوجيهات المناسبة في البلاغة والشعر وغير ذلك. ومن مؤشّرات هذه الخصّيصة فعل الأمر "اعلم" الذي نصادفه كثيرا في ثنايا تلك المصنّفات.

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص91-92.

يمكن قبل الخوض في الكلام عن (خطّة تحقيق التلقّي)، التي يوضّح معالمها النصّ السّابق، أن نحدّد معايير الجودة الفنيّة كما تُعرض لنا منذ العبارات الأولى فيه، وهي كالتالي:

- وضوح المعنى وظهوره، وكونه معروفاً قريباً من الفهم.
- موافقة الكلام لمقتضى الحال.

وعلى أساس هذا الشّرط الأخير، نقف في التوجيهات التي يقدّمها بشر بن المعتمر* لذاك الّذي يريد أن يتعلّم فنّ الخطابة، على تركيزٍ كبير على المتلقّي، حيث يظهر الأمر بجلاء في مقولة "لكلّ مقام مقال". والتي يشرحها صاحب الصحيفة بطريقة دقيقة، لها أن تكفل للمتعلّم الرّاغب في إجادة ذلك الفنّ الفهم الصحيح، وبالتالي حسن التطبيق.

وتشتمل تلك الخطّة المفصّلة لتحقيق التلقّي و"إحراز المنفعة" على المراحل التالية:

أوّلاً: الموازنة بين أقدار المستمعين من جهة، وبين أقدار الحالات من جهة أخرى. ولا يكون ذلك إلاّ عندما يقوم الخطيب بقياس قيمة المعاني التي يريد إيرادها في كلامه. حيث يستطيع بعد معرفة الأمر أن يشرع في عملية الموازنة بين الأطراف الثلاثة: المعنى (المضمون)، المستمع (المتلقّي)، الحالة (المقام أو السياق).

ثانياً: يوزّع الخطيب كلامه من خلال ناتج الموازنة، بين طبقات المتلقّين، فلكلّ طبقةٍ ما يناسبها من المعاني، والذي لا يصلح مع غيرها. ثم يواصل عملية التوزيع على السياقات المختلفة، ووضعيات الكلام التي تتعدّد وتتباين.

ثالثاً: نصل مع بشر بن المعتمر إلى المرحلة الأخيرة، وتتمثّل في التقسيم. وهنا يفترض بالخطيب أن يعمَد، ارتكازاً على المرحلتين الأوليَين، إلى تقسيم "أقدار الكلام" على

---

*- بشر بن المعتمر: من أهل بغداد، وهو رئيس المعتزلة بها. وكان زاهداً عابدا راوية للشعر، وأستاذا للنظّارين والمتكلمين. وقد توفي سنة 226هـ. (انظر هامش ص319 من كتاب: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجريّ، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية.)

"أقدار المعاني" ليحقّق عن طريق عمليّة التفاعل بينهما، الإجادة التي تكفل له إبداع نصّ جيّد جدير بأن يخاطب به المتلقّي، فيحرِز عنده "الصّواب والمنفعة"، وهو ما يندرج ضمن الاستجابة والإقناع.

هكذا استطاع صاحب "الصّحيفة" بواسطة دقّة رسمِه لمعالم الطريق الأمثل لتحقيق التلقّي الصّحيح، والوصول إلى الإفهام الحسن، أن يضع أمام الخطيب (المتعلّم) مجموع ما يلزمه لإجادة صناعة الكلام في فن الخطابة.

ولا ننسى في قراءتنا للفقرة الماضية من (الصحيفة)، وذلك قبل أن ننتقل إلى مقبوسٍ آخر من كتاب الجاحظ، أن نذكر ملاحظتين أخيرتين:

الأولى حول أنواع المتلقّين، إذ نلاحظ ذكر صاحب النصّ لنوعين منها يتمثّلان في: المتلقّي "الخاصّ" والمقصود به مجموع العارفين بخبايا النصوص من نقّاد وعلماء وغيرهم، والمتلقّي "العام" وهو ما يحيل إلى الجمهور السامع بمختلف طبقاته.

والثانية حول معنى (القصديّة) في الكلام الموجّه إلى ذينك المتلقّيين، وهو ما نقف عليه في فعليّ "القصد" و"الإرادة" الوارد ذكرهما في النصّ، ممّا يشير إلى التحكّم التامّ من طرف صانع الكلام في مآل النصّ، وكيفيّة تلقّيه والاستجابة لمقتضياته. فعلى أساسٍ من ذلكما الفعلين الصادرين عن سلطته الفنيّة، يكون ردّ فعل المتلقّي إزاء النصّ الأدبيّ الذي يقوم بسماعه وتلقّيه.

ويتعلّق القصد والإرادة في هذا المقام بالمعنى، بطبيعة الحال، إذ من الواجب أن يكون بعيدًا عن الغموض والتعمية، قريبًا من ذات السامع (الخاصّ أو العامّ)، ليستطيع كشفَه وإظهارَه.

هذا وفي ختام قراءتنا للآراء النقديّة المبثوثة في الصحيفة، وقياساً على حديثنا عن موقف صاحبها بشر بن المعتمر من شروط إجادة فنّ الخطابة، يمكن أن ننسب

الملاحظات نفسَها إلى صاحب "البيان والتبيين"، فلابدّ أنّ الجاحظ قد تأثّر بما جاء في تلك الصحيفة الأدبيّة، وتبنّى وجهة نظر كاتبها*فيها.

ـ تحقيق التلقّي أهمّ من مراعاة معايير الجودة:

هل الحرص على حدوث الاستجابة لدى المتلقّي، وتحقّق الأثر الحسن للكلام فيه، أهمّ من المحافظة على المعايير الشكلية؟ وهل ستجعلنا الإجابة التي يقدّمها لنا الجاحظ في المقبوس التالي، نؤكّد استنتاجنا لمدى اهتمامه بمسألة التلقّي في خطابه؟.. إنّه تماماً ما يمكن أن نستخلِصه من خلال وقفتنا مع الفقرة التالية:

«وأنا أقول: إنّه ليس في الأرض كلامٌ أمتع ولا أنفع ولا آنق، ولا ألذّ في الأسماع، ولا أشدّ اتّصالاً بالعقول[...]من طول استماع حديث الأعراب الفصحاء[...]، وقد يحتاج إلى السّخيف في بعض المواضع، وربّما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل [...].

وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوامّ، وملحة من مُلَح الحشوة والطّغام، فإيّاك وأن تستعمل فيها الإعراب، أو أن تتخيّر لها لفظاً حسناً، أو أن تجعل لها من فيك مخرجاً سريًّا***، فإنّ ذلك يُفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويُذهب استطابتهم [المتلقّين] إيّاها واستملاحهم لها...»**[1]

نقرأ هنا أيضا حديثًا عن التلقّي من خلال معاني: الإمتاع، واللذّة في الأسماع. ولكن في مقامات تبتعد كلّ البعد عن الكلام الجيّد الحسن. وهي نكتة لطيفة، ولفتةٌ جميلة من قبل الجاحظ.

---

*- يقول أحد الدارسين في هذا الشأن: «ومن خلال التأمّل في "البيان والتبيين" نرى، لصحيفة بشر بن المعتمر[...] أهمية كبرى في تاريخ البلاغة العربيّة عامّة، وفي نفس الجاحظ خاصّة. فمن الواضح أنّه تأثّر بمضمونها، بما فيها من أدب وبلاغة». (انظر: محمد علي زكي صبّاغ: البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصريّة، بيروت، سنة 1998، ط1، ص151.)

**- الحشوة من الناس، والطّغام منهم: أراذلهم.

***- استعمال الإعراب (تحريك الحرف الأخير من الكلمة)، تخيّر اللّفظ الحسن، النطق الصّحيح، تشكّل مجموعة من معايير الجودة التي كان يحرص عليها النقد القديم، ويحثّ على واجب توفّرها في النصّ الأدبيّ، ولكنّ الجاحظ يؤسّس في هذا السياق كما سنرى في التحليل، لما يمكن اعتباره نقيض ذلك.

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص96.

فهو يلمّح بها إلى الحرص على تحقّق التلقّي بحدوث الاستمتاع والالتذاذ، ولو على حساب الجودة في القول. وهذا أمرٌ ينفرد به في هذا السِّياق، إذ جرت العادة والعرف الفنيّين، كما استقرّت المعايير الجماليّة، على تقديم إجادة الصياغة اللّغويّة على كلّ شيء، وأنّها الوحيدة التي تكفل للعمل الفنيّ قبولًا عند خواصّ المتلقّين وعوامّهم.

ولطافة هذه الإشارة، حتى وإن كان عند الجاحظ ما يبرّرها، من نحو طبيعة النصّ وخصائصه، تؤكّد مرّة أخرى وبشكل آخر متميّز، اهتمام الجاحظ بالمتلقّي، حيث يجعله فوق النصّ وشروط صياغته. وبالتالي تصبح معاني الاستطابة والاستملاح، أَولى بالتقديم عنده.

ـ الاهتمام بالحالة النفسيّة للمتلقّي، وواجب مراعاتها:

قارئ الكتاب شخصيّة مهمّة عند الجاحظ، لذا على المؤلّف أن يحسن مراعاة شؤونها، فينتبه إلى كلّ ما من شأنه التخفيف عنها أثناء عمليّة تلقّي النصّ وقراءته، وتوفير ما يبثّ فيها الحيويّة والنشاط لمواصلة الفعل القرائيّ، وبالتالي تلافي حدوث الشعور بالملل. فما هي الوصفة المناسبة للنجاح في تحقيق ذلك؟

«وليس هذا الباب ممّا يدخل في البيان والتبيين. ولكن قد يجري السبب فيجري معه بقدر ما يكون تنشيطاً لقارئ الكتاب، لأنّ خروجه من الباب إذا طال لبعض العلم، كان ذلك أروَحَ على قلبه وأزيدَ لنشاطه إن شاء الله.»[1]

يورد الجاحظ هذا الكلام بعد أن يستحضر قصّة من كتاب آخر له ، ويحاول أن يبرّر إيراده إيّاها في ثنايا كتاب "البيان والتبيين"، وأن يسوِّغ عمله أمام القارئ، فلا يجد وسيلةً إلاّ الحديث عن التلقّي. والقصّة من كتاب (الحيوان)[2]، أمّا التبرير فهو ما نفهمه من معاني الترويح على القارئ. حيث يقول أنّه من الواجب على الكاتب مراعاة راحة

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص119

[2]- كتاب "الحيوان": كتاب علم وتاريخ وأدب. كان الأوّل من نوعه عند العرب. هو موسوعة واسعة، وصورة ظاهرة لثقافة العصر. إنّه علمٌ في لباس أدب، أو هو أدب موضوعه علم. (انظر: حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربيّ. الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص551.)

المتلقّي، والسّعي إلى بثّ النشاط فيه لمتابعة القراءة، خاصّة إذا أطال الكلام والشرح في موضوع بعينه، ولا يتمّ له ذلك بغير العمل على التنويع في المواضيع التي يعرضها عليه،كأن يعمَد إلى إخراجه من بابٍ إلى باب بسلاسة وخفّة، ومن دون شائبةٍ من تكلّف. وهكذا يحقّق الترويح عن قارئ مصنَّفه، ويتمكّن من مضاعفة نشاطه للقراءة والتلقّي.*

وكدليل آخر على اهتمام الجاحظ بهذه المسألة، وهي ضرورة تنشيط المتلقّي ومراعاة حالته النفسيّة، نورد مقبوسين آخرين يؤكّدان أهميّة المتلقّي في الكتابة والكلام:

– النصّ الأوّل يتحدّث فيه عن الشّعر، داعياً إلى "إخراج السّامع" من موضوع إلى آخر، فلا تكون القصيدة على منوال واحد، وإن كانت أبياتها "أمثالاً" يحسن إن قلّت أن تعتبر نوعاً من "النّوادر"، يقول:

«**ولكنّ القصيدة إذا كانت كلّها أمثالاً، لم تسرِ ولم تجرِ مجرى النوادر. ومتى لم يُخرَج السّامع من شيءٍ إلى شيء، لم يكن لذلك النِّظام عنده مَوقع.**»[1]

– أمّا النصّ الثاني، والذي يعود فيه إلى النّثر، وتحديداً إلى طرق تأليف "الكتاب"، فينصح فيه المؤلّف بحسن "التدبير" والعمل على "مداواة" علّة فتور النّشاط لدى المتلقّي القارئ، ولو بـ"الاحتيال"، فيقول:

«**وجه التدبير في الكتاب إذا طال، أن يداوي مؤلِّفُه نشاطَ القارئ له، ويسُوقه إلى حظّه بالاحتيال عليه، فمن ذلك أن يُخرِجه من شيءٍ إلى شيء، ومن بابٍ إلى باب...**»[2]

---

*– ليس الجاحظ وحده من يحرص على "راحة المتلقّي"، بل إنّنا نقرأ كلاماً مشابهاً، ونقف على اهتمام مماثل، في كتب تراثية أخرى، فها هو صاحب كتاب: (الكامل في اللّغة والأدب) يقول في مستهلّ بابٍ من أبواب كتابه: «نذكر في هذا الباب من كلّ شيء شيئاً لتكون فيه **استراحة للقارئ**، وانتقال ينفي الملل، لحسن موقع الاستطراف. ونخلِط ما فيه من الجدّ بشيء من الهزل **ليستريح إليه القلب**، و**تسكن إليه النّفس**...» (انظر: أبو العبّاس محمد بن يزيد **المبرّد**: الكامل في اللّغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، ج2، ص2).

[1]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص128.

[2]– مرجع نفسه، ج3، ص591.

إذن، من واجب صاحب العمل الأدبيّ، شعرًا كان أو نثرًا، أن يضع نُصب عينيه توفير شروط الراحة للمتلقّي، السامع أو القارئ، وأن يستعين في عمله ذاك بكلّ الوسائل والحيل الكلاميّة. وهكذا يستطيع أن يصل إلى غايتين أساسيتين كلتاهما وثيق الصلة بالمتلقّي؛ أمّا الأولى فهي تنشيط العمليّة القرائيّة وتفعيلها، وأمّا الثانية فتتمثّل في تحقيق حسن الوقع لديه.

وإذا ما أنعمنا النّظر قليلًا لاحظنا كون الغايتين متلازمتين، حيث يُفضي العمل على زيادة نشاط القارئ حتمًا، إلى وقوع الأثر النفسيّ والعقليّ، وهو بالفعل ما يسعى إليه صاحب الكلام.

ـ تحقّق التأثّر والاستجابة هو معيار الإجادة بالدرجة الأولى:

كيف للأديب شاعراً كان أو ناثراً، أن يعرف مدى نجاحه في عمله؟ وما هو المعيار الأكيد الذي يقيس به جودة ما أبدع وكتب؟ هل هو متعلّقٌ بالشكل أم بالمضمون؟ أم تراه في مكان آخر تماما؟.. هذه الأسئلة الجوهريّة نجد لها جواباً في تصوّر الجاحظ، فها هو يقول:

«**فإن أردتَ أن تتكلّف هذه الصناعة** [...] **فقرضت قصيدةً، أو حبّرت*** **خطبةً، أو ألّفت رسالة** [...] **اعرضه** [عمَلَك] **على العلماء** [...] **فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله** [...]، **وإن عاودت أمثال ذلك مراراً، فوجدت الأسماع عنه منصرفةً والقلوبَ لاهية، فخُذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدَك الذي لا يكذبك حرصُهم** [المتلقّين]**عليه، أو زهدُهم فيه.**»[1]

الكلام موجّهٌ في هذا المقام إلى من يرغب في أن يصبح شاعراً، أو خطيباً، أو مترسّلاً، وهو عملٌ شاقّ بدليل كلمة "تتكلّف"، فميدان الأدب (صنعة) لها قوانينها وأدواتها، لذلك يجب على من ينوي احترافَها الوعيُ بثقل وزنها.

---

*- حبّر، يحبّر تحبيرًا: من حبّر الخطّ أو الشعر، أي حسّنه. وقرض الشعر، أي قاله. وفي المثل: "حالَ الجريض (الغصّة) دون القريض".

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، 127.

وأمّا الطّريق التي على هذا المريد اتّباعها، والتي من شأنها أن تكفل له الوصول إلى مبتغاه، فهي واضحة المعالم في هذه الفقرة، حيث يقوم صاحب "البيان والتبيين" بتبيينها لهؤلاء جميعاً (الشاعر والخطيب والمترسّل).

وليس من قبيل الصدف أنّ تلك الطريق تمرّ عبر المتلقّي، فإليه يعود أمر تحديد معيار الجودة في المحاولة التي يقوم بها الشاعر، الخطيب أو المترسّل. حيث أنّ مؤشّر التوفيق الذي سيدفع هؤلاء المبدعين "المبتدئين" إلى مواصلة الإبداع واحتراف صناعة الشعر أو غيره، أو يصرفهم عن الأدب بشكلٍ نهائيّ، يتجسّد في مدى وقع المحاولة (الكلام) في قلب السّامع.

وفي هذه الحالة يغدو ذلك المتلقّي "رائد" العمليّة الإبداعيّة برمّتها، به تستمرّ إذا طلَب واستحسن، وبه كذلك تتوقّف إن كان منه انصرافٌ في السمع، وانشغال في القلب.

وهكذا على أساسٍ مما سبق متعلّقاً بمسألة التلقّي، يمكن استخلاص معايير الجودة وما يقابلها من معايير للرّداءة، على النحو التالي:

– معايير الجودة: إصغاء الأسماع وتحديج العيون من طرف جمهور المتلقّين*، أي شدّة الانتباه لما يتمّ تلقّيه من شعرٍ أو نثر. وكذا طلبه واستحسانه.

– معايير الرّداءة: انصراف تلك الأسماع والعيون، وانشغال القلوب بغير ما يورد عليها عند استقبال النصّ الأدبيّ.

هذا، وحريٌ بالجدول التالي أن يوضّح تأثير المتلقّي على الإبداع والكتابة، بكيفية تؤكّد أهميته في الصناعة الأدبيّة، بحسب صاحب "البيان والتبيين":

معايير الجودة	الإصغاء والانتباه، الطّلب والاستحسان (حرص المتلقّي).
مؤشّرات الرّداءة	انصراف الأسماع، وانشغال القلوب (زهد المتلقّي).
ناتج التلقّي	الانتحال والإبداع (مع الحرص)/الأخذ في صناعة أخرى (مع الزّهد)

* – نلاحظ هنا تركيز الجاحظ على المتلقّي العام، حيث يوكل له صلاحيّات كبيرة، لعلّ أهمّها تحديد مصير المبدع المبتدئ.

إذن، نلاحظ أنّ كلّ المعايير والمؤشّرات الواردة في الجدول، لا علاقة لها بالنصّ الأدبيّ، ولا بقصديّة صاحبه، في هذا النصّ من كلام الجاحظ على الأقلّ، وإنّما هي متعلّقة بالمتلقّي بالدرجة الأولى، حيث أنّه من يدفع إلى تكرار المحاولات الشعريّة (أو الخطابيّة أو الترسّليّة) للوصول إلى إجادة الصناعة الأدبيّة. كما يمثّل الطّرف الوحيد الذي يشجّع على الاستمرار في محاولات الإبداع، أو على العكس من ذلك، يحضّ على الإقلاع عنها بالجملة، ومن ثمّت الخوض في غيرها من الصّناعات.

ـ صاحب النصّ هو الحلقة الأولى من الجمهور المتلقّي:

يصبح الشاعر أثناء نظم قصيدته، وكذا بعد الفراغ منها، أوّل متلقٍّ يقوم باستقبالها. وبهذا يمكن اعتباره الحلقة الأولى من جمهور المتلقّين العامّين، أو بالأحرى واحدًا من المتلقّين الخاصّين.

ومع اختلاف المكان الذي يحتلّه في قُبالة النصّ، يختلف الدّور الذي يؤدّيه، فيغدو ناقداً في هذه المرحلة الثانية، بعد أن كان شاعراً في المرحلة الأولى، وإن كانت كلتاهما من مراحل الإبداع وخلق النصّ الأدبيّ.

والأمثلةُ على هذا النوع من أصحاب النصوص، الذين يتعاورون أماكن الإلقاء والتلقّي بشكلٍ ملفتٍ للنظر، كثيرةٌ في تاريخ الأدب العربيّ. وعن بعض هؤلاء يتحدّث المقبوس التالي من كتاب الجاحظ:

«وكان زهير بن أبي سلمى، وهو أحد الثلاثة المتقدّمين، يسمّي كبار قصائده (الحوليّات)، وقال نوح بن جرير: قال الحطيئة: "خير الشعر الحوليّ المنقّح"، قال: وقال البعيث الشاعر، وكان أخطب الناس:"إنّي والله ما أرسل الكلام قطيباً[1] خشيباً[2]، وما أريد أن أخطب يوم الحفل إلاّ بالبائت المحكّك[3].»[4]

---

[1]- قطيب: من قطَب الشيء، أي جمعه ومزج بعضه ببعض.

[2]- الخشيب من الكلام: الرّديء. والخشيب من الشّعر، أو المختشَب منه: ما لم يجوّد وينقّح.

[3]- المحكّك: الكلام الذي اعتمل في النّفس، وأثّر فيها فانشرحت له.

[4]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 127- 128.

يذكر الجاحظ في هذا النصّ شعراء من عصور مختلفة، حيث نجد أسماء: "زهير بن أبي سلمى"، وهو من شعراء الجاهليّة المقدّمين، وأحد كبار أصحاب المعلّقات. و"الحطيئة" الشاعر الإسلاميّ المخضرم، ثم "البعيث" وهو شاعر من العصر الأموي.

وبالإضافة إلى هذا الاختلاف الزمنيّ، يشدّنا اختلاف آخر فيما يخصّ الفنّ الأدبيّ المتحدّث عنه، حيث نجد إشارةً إلى الشّعر تارةً، وإلى النثر ممثّلاً في الخطابة، تارةً أخرى.

لكنّ الجامع بين ما يذكره الجاحظ، والذي من شأنه إزالة تلك الاختلافات الملاحَظة، في العصور وفنون الأدب، هو أساس النصّ المقبوس. وهو ما يمكننا الوقوف عليه من خلال المؤشّرات الاصطلاحيّة التالية: الحوليّات، الشعر الحوليّ، الكلام البائت المحكّك.

وتلك الكلمات كلّها تشير إلى معنى واحد هو: القصيدة أو الخطبة التي تمّ الاعتناء بها من طرف صاحبِها، تنقيحاً وإضافةً وتجويداً، قبل إدخالها إلى عالم التلقّي "يوم الحفل" – على رأي أحد المتكلّمين في النصّ –، وفي موعد اجتماع جمهور السّامعين.

وبالإضافة إلى ما سبق استنتاجه، نقف على تركيز الجاحظ في هذا المقام، على نوعٍ آخر من المتلقّين، حيث لا يتحدّث عن السامع في الفقرة السابقة، وهو المتلقّي الذي هيمن حضوره على المقبوسات السابقة، وإنّما يهتمّ هنا بصنوِه القارئ.

وهكذا سوف يتّكئ الشاعر على آليات القراءة، وذلك بعد أن يغيّر من دوره، ومن مكان جلوسه في قبالة نصّه، ممّا سيعطيه صلاحيات جديدة هي إلى النقد والحكم، أقرب منها إلى الإبداع والنّظم، وإن كانت ستؤدّي كلّها إلى النتيجة ذاتها، وهي إعادة صياغة العمل الأدبيّ بشكلٍ أليق وأنسب.

هذا عن المقبوس السابق، وما ورد فيه متّصلاً بموضوع التلقّي. أمّا لاستجلاء المراد من حديث الجاحظ فيه بشكل أكبر، فنردفه بمقبوسٍ جديد من موضع آخر من كتاب

"البيان والتبيين"، حيث يعود صاحبه فيه إلى الكلام ذاته، وإن خصّه بالشعر دون النّثر هذه المرّة، وفيه يقول: «**ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة عنده حوْلاً كريتاً**[1]**، وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره، ويقلّب فيها رأيه** [...] **فيجعل عقله ذماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره. وكانوا يسمّون تلك القصائد "الحوليّات" و"المقلّدات"...**»[2]

وهنا أيضًا نتبيّن أنّ أوّل متلقّ للنصّ الأدبي هو مُنشِئُه، حيث يتغيّر دور هذا الأخير بشكل جذريّ، وكأنّه قد أفرد من نفسه ذاتاً أخرى، تقوم بتلقّي النصّ قراءةً ونقداً، وذلك بالحُكمِ عليه عن طريق قياسه وفق معايير الجودة المتّفق عليها في الشعريّة العربيّة القديمة، كلّ ذلك قبل أن يُلقي به إلى الجمهور العام أو الخاصّ، ليتلقّاه بدوره ويصدر أحكامه الجمالية على مضمونه وشكله.

وليس الهدفُ من تلك العمليّة التي يقوم بها الشاعر (القارئ)، أي تلقّيه الأوّل للنصّ الشعريّ، لمرّات كثيرة متتالية، ولمدّة زمنيّة ليست بالقصيرة (عام كامل)، أو ما يمكن أن نطلق عليه (مماثلة التلقّي)*، إلاّ التأكّدَ من الصياغة الجيّدة للنصّ الشعريّ، لإحراز الوَقع الحسن والاستجابة المرجوّة لدى جمهور السّامعين.

وهو ما يرسّخ فكرة الاهتمام الشديد بالمتلقّي، عند صاحب الكلام (الشاعر هنا) من جهة، وعند الجاحظ من جهة أخرى، والدليل على ذلك إيراده لهذه القصص وتكرارها للتنويه بأصحابها.

---

[1]- كريتا: أي تاماً.

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص241.

*- مماثلة التلقّي simulation de réception، مصطلح رأيته مناسباً لهذه العمليّة التي كان يقوم بها ما أطلق عليه في كتب الأدب القديمة "عبيد الشعر". فكأنّ الشاعر هنا يقوم بلعب دور المتلقّي من قبيل المماثلة، قصد اختبار النصّ مسبّقا وفق معايير الجودة المتعارف عليها، والقيام بنقد ذاتيّ لشعره.

القراءة الثانية:

في"**عيار الشعر**"لابن طباطبا العلويّ*322هـ

ـ إشارات إلى المتلقّي في تبيين حدّ الشّعر:

اعتنت المدوّنة النقدية العربيّة القديمة عناية كبيرة بالشعر، فحاولت تبيين مفهومه ومقاربة وظيفته، وتحديد شروطٍ أخرى ممّا يتّصل بشكل وثيق بعمليّة تعريفه كنوع أدبيّ خاصّ. وكان لزاماً على ابن طباطبا المساهمة في تلك الجهود، وخاصّة أن الشعر هو جوهر كتابه، وهو الأمر البيّن من خلال العتبة الأولى (العنوان).

وممّا نقرأه في الصفحات الأولى متّصلاً بموضوع الشعر (والتلقّي)، الفقرة التالية:

« **الشعر كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النّظم الذي إن عُدل عن جهته مجّته[1] الأسماع، وفسد على الذّوق.**»[2]

فنحن هنا أمام نصٍّ من النصوص العربية الشهيرة في تبيين حدّ الشعر، أُثِر عن واحدٍ من كبار النقّاد في القرن الرابع الهجريّ، وهو القرن الذي بدأت فيه التصانيف النقديّة تأخذ شكلاً أكثر تخصّصاً ودقّة، في تناول العمليّة الإبداعيّة، والتركيز على الظاهرة الشعريّة مقارنة مع غيرها، سواء في الجانب التنظيريّ أو التطبيقيّ**.

وليس من اهتماماتنا ونحن نستقصي تجلّيات (المتلقّي) في بعض فصول مدوّنة النقد العربي القديم، أن نحلّل ذلك التعريف تحليلاً مفصّلاً، فنقف على مفهوم ابن

---

*- أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم بن طباطبا العلويّ، شاعر وناقد من القرن الرابع للهجرة. صاحب: عيار الشعر، كما له كتاب في العروض، وكتاب في معرفة المعمّى من الشعر. (انظر ترجمته في ملحق تراجم أصحاب المدونات).

[1]- مجّته الأسماع: أي قذفته واستكرهته.

[2]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1972، ط1،ص9.

**- في هذا القرن ظهرت كتبٌ هامّة في النقد، نذكر منها: "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر337هـ، و"الموازنة" للآمدي 370هـ، و"الوساطة" للقاضي الجرجاني392هـ.

طباطبا للشعر، وكيف أنّه حدّه ارتكازاً على الشكل، ومقارنةً إيّاه مع الشقّ الثاني من الكتابة الأدبيّة، أي النثر. وإنّما نحاول أن نضع اليد على إشاراته لموضوع التلقّي بالشّكل الذي وردت به في هذه الفقرة، ومثيلاتها من كتاب "عيار الشعر".

وعليه نجد ابن طباطبا يُشير في بداية كتابه، وهو يقدّم مفهومه للشعر، إلى المتلقّي بشكل صريح. وهو ما يبيّن أولى ملامح اهتمامه به، وشعوره بوجوده في العمليّة الإبداعيّة. ونستشفّ تجلّي ذلك المتلقّي وحضوره من خلال معنيين هما: السّمع والذّوق.

المعنى الأوّل يوضّح القناة الأساس للتلقّي، في الشعريّة القديمة القائمة على (الشفهية)، وهي الأذن، حتى وإن كنّا مع "عصر التدوين" في أوج نشاطه. فلا زال النقد يتحدّث عن متلقٍّ لم يتسلّح بأدوات القراءة بعد (في أغلب الأحيان*)، ومَافتئ يوظّف آليات السماع والإصغاء، التي تصل به إلى التأثّر والاستجابة، وتكفل له التواصل الأدبيّ.

أمّا المعنى الثاني وهو التذوّق، ومنه الالتذاذ بما حصل عليه من طريق السمع، فهو متعلّق بطريقة وثيقة بمتلقّي الشعر. هذا النوع الأدبيّ الذي يجعله صاحب "عيار الشعر" مقروناً بالنّظم الذي يميّزه عن النّثر، ولهذا النّظم جهة، أي معايير إن لم تتحقّق وتُحترم، كان التلقّي ناقصاً، وبالتالي لم تحدث استجابة السامع.

ـ معيار الجودة يكمن في التلقّي:

"التلقّي بالقبول" عبارة لافتة في خطاب ابن طباطِبا، إذ يجعلها معياراً حينما ينعدمُ وجودُه، يزيد من "محنة" الشعراء المحدثين، هؤلاء الذين يكرّرون ما قيل في العصور الماضية عنهم، ولا يفلحون في ابتكار الجديد المدهش، الذي يمكن أن يحقّق الاستجابة المرجوّة عند المتلقّي، يقول:

*- حضور المتلقّي السّامع هو الأغلب في مدوّنة النقد العربي القديم، كما مرّ بنا سابقًا، وسيمرّ كذلك لاحقًا. لكنّ ذلك لا ينفي بأيّ حالٍ من الأحوال تواجد المتلقّي القارئ، ولو عبر إطلالات سريعة هنا وهناك، ومن أمثلة تلك الإطلالات ما وقفنا عليه مع مقبوسات كتاب "البيان والتبيين"، حينما تطرّق صاحبه إلى قارئ الكتاب، في حديثه عن واجب الاعتناء به وتوفير أسباب راحته. وكذا في كلامه عن الشعراء "القرّاء" أصحاب (الحوليّات).

«والمِحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ[...]، فقد سُبقوا إلى كلّ معنى بديع ولفظ فصيح [...]، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يَربى عليها، لم يتلقّ بالقبول.»[1]

لن نتوقّف مع هذا النصّ عند كلام صاحبه عن مسألة تطرّق السابق إلى كلّ موضوع، وإبداع الأوائل من الشعراء في جميع المعاني والأغراض، وحرمان اللّاحق جرّاء ذلك من الإبداع والخلق. وهي قضيّة أدبيّة ذات بال في النقد القديم، حتى اعتبرها ابن طباطبا بمثابة "المحنة" الحقيقيّة التي يعاني منها الشعراء المتأخّرون. والسبب في محنتهم تلك تطرّق الشعراء المتقدّمين لـ"كلّ معنى بديع"، واستعمالهم في تعابيرهم لكلّ "لفظٍ فصيح".

وكأنّنا بصاحب "عيار الشعر" في هذا السياق يؤكّد مقولة الشاعر العربيّ القديم، ويكرّر تساؤله الشهير: "هَل غَادَرَ الشُّعرَاءُ مِن مُتردَّم؟"[2*]

وليس من شأننا في هذا المقام أن نبحث في الأمر، لنستطيع أن نبيّن إن كانت وجهة نظريهما (الشاعر والكاتب معاً) تلك صحيحةً أم لا. ولكنّ ما يسترعي انتباهنا فعلاً في هذا المقبوس، هو بالدرجة الأولى كلامٌ صريح في التلقّي لا يحتاج إلى كثير تأويل، حيث نقرأ عبارة: "لم يُتلقّ بالقَبول".

وتحدّد هذه الجملة النقديّة باعتبارها معياراً للإجادة في الشعر، تحقّقَ التلقّي بالاستجابة من عدمها. وهو ما لم نقف عليه مع الجاحظ في "البيان والتبيين". وتشدّنا فيها كلمتان هما على التوالي: التلقّي، أي استقبال النصّ الشعري (الجديد)، والقَبول الذي يعني الاستحسان والاستجادة.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 15.

*- هذا صدر البيت الأوّل من معلّقة عنترة بن شدّاد، وعجزه: "أم هل عرفت الدّار بعد توهّم."(؟) استفهام يتضمّن معنى الإنكار، أي لم يترك الشعراء موضوعاً يُنظم فيه شعرٌ إلاّ وقد تحدّثوا فيه. (انظر: القاضي الإمام أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني: شرح المعلّقات السبع، تحقيق وشرح: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان، ص197.).

كما نفهم ممّا يورده ابن طباطبا في الفقرة كذلك، أنّ النصوص القديمة وتراكماتها، عبر الحقب المختلفة في تاريخ الإبداع الشعريّ، قد جفّفت منابع المعاني المخترعة والأساليب المستجدّة. فـ(السّبق) قد قضى على كلّ فرص التجديد، وأفشل جميع المحاولات لكَسر توقّعات المتلقّين، وهو أمرٌ يقتل إمكانات النّظم والإبداع، أو يقلّل من احتمالاتها على أقلّ تقدير.

ـ ارتباط الأثر الجمالي بالفهم العقليّ:

إن كان ناتجُ التلقّي لنوعٍ جيّد من الشعر، توفّرت فيه المعايير المتعارَف عليها، حتى أصبح من النصوص التي "يُحتجّ" بها في البلاغة أو النحو وغيرهما، النّفيَ وعدمَ القبول من قِبل المتلقّي. فالأمر غريبٌ مستثير للبحث عن "الخبيئة" المعنويّة (نسبةً إلى المعنى)، التي من شأن اكتشافِها أن يبرّر سببَ وصول النصّ المتردَّد في الاستجابة له، إلى مصافّ النصوص المرجعيّة، تلك التي نقف عليها في كتب النحو والبلاغة وغيرها. في هذه المعاني يندرج النصّ التالي:

«**فإذا اتّفق لك في أشعار العرب التي يُحتجّ بها تشبيهٌ لا تتلقّاه بالقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عنه ونقّر عن معناه، فإنّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنّهم أدقّ من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته***.

وربّما خفي عليك مذهبهم في سننٍ يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم. فلا يمكنك استنباط ما تحت حكايتهم ولا تفهّم مثُلها إلاّ سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقعُ ما تسمعه من ذلك عند فهمك.»[1]

---

*- كلمة (**تحت**) تُذكر هنا لثاني مرّة في هذا المقبوس، وسنقرأها مرّة أخرى في السطر الموالي مباشرةً، إذن نلاحظ تكرارها مرّتين، وهو ما يبرز أهمية معناها، حيث تدلّ على مجمل **مفهوم المعنى** في النقد العربي القديم. فكون الكلمة ظرف مكانٍ، يوحي بدلالتها على **موقع المعنى** في الكلام الأدبيّ. كما يدلّ على فكرة **الإخفاء** التي يمارسها صاحب الكلام، وهو ما يؤدّي إلى تحديد دور المتلقّي وحصره، وجعله ينتحي عكس تلك الطريق، حيث يقوم بعملية **الكشف** عن المعنى. وسيفضي كلّ ذلك إلى الجزم بأنّ **المعنى واحدٌ**، وأنّ صاحب النصّ على دراية به، وإلّا لما استطاع أن يخبّئه تحت كلامه، ولما كلّف المتلقّي "المسكين" بالبحث عنه، ممّا يضعه أمام احتمالين لا ثالث لهما؛ أوّلهما أن يفلح في البحث والتنقيب، فيحصل له الفهم وتقع لديه الاستجابة، وثانيهما أن يفشل في رحلة الاكتشاف، فلا فهم يحدث ولا أثر يقع.

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص17.

إنّ المعنى مخبّأٌ في ثنايا الكلام، وعلى المتلقّي استخراجه من مكمنه ذاك. فهو بمثابة "الخبيئة" يجب إثارتها، وحين الوصول إليها بعد "البحث" و"التنقير"، تبدأ عمليّة الفهم لذلك المعنى المكتَشَف، والذي كان صاحب الكلام (الشاعر هنا) قد أخفاه منذ البدء. ومتى ما تحقّق الفهم حدثت الاستجابة، ووَقَع الأثر في نفس المتلقّي.

إذن، قصديّة المؤلّف أو الشاعر في هذا المقام أكيدةٌ. وهي تستتبع كون المتلقّي (السامع) مجرّد مستقبل سلبيّ، كما تستلزم انحصار طبيعة تلقّيه، أو صلاحياته ووظائفه في العملية التواصليّة، في البحث عن المعنى واستنباطه، وليس في إنشائه أو ابتكاره.

وهنا دعوةٌ صريحة لممارسة تلك الصلاحيات (المحدودة) المتعلّقة بالفهم وتحديد المعنى، لإزالة كلّ لَبس أو "استغراب" عن النصوص التي تمّ تلقّيها، وما تحتويه من نماذج للتشبيه أو الحكاية.

هذا واللّافت للانتباه في هذه الفقرة، متعلّقاً بمسألة التلقّي دائماً، تكرّرُ ورود معنيي (التلقّي) و(القبول) في بداية النصّ، ممّا يؤكّد مرّة أخرى مدى وعي صاحب "عيار الشعر" بالذات التي يوجّه لها العمل الأدبي.

ــ بين الفهم العقليّ واللذّة الحسيّة عند المتلقّي:

ما هو "عيار الشعر" في كتابٍ هذه العبارة في حدّ ذاتها تشكّل نصَّ عنوانِه؟ وهل للأمر علاقة بمسألة التلقّي؟ وهل من رابط آخر قد ينشأ عند المتلقّي من خلال أثر الكلام الشعريّ فيه، بين ما هو فكريّ عقليّ محض، وبين ما يحصل عليه من إدراك عن طريق الحواس الخمس؟..

في المقبوسات التالية إجابة ابن طباطبا عن تلك التساؤلات:

« **وعِيار الشعر أن يورَد على الفهم الثاقب، فما قبِله واصطفاه فهو وافٍ، وما مَجَّه ونفاه فهو ناقص. والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرِد عليه، ونفيه القبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرُّهِه لما ينفيه، أنّ كلّ حاسّةٍ من حواسّ البدن إنّما تتقبّل ما يتّصل بها**

ممّا طُبعت له، إذا كان وُرُوده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جَوْر فيه، وبموافقة لا مضادَّة فيها.»[1]

يبيّن ابن طباطبا في مستهلّ هذه الفقرة، أنّ ما تُقاس به جودة الشعر، هو "الفهم الثاقب" الكفيل بالغوص في عمق المعاني، وسبر أغوارها لاستخراج مكامنها الدفينة. فذلك "العيار" هو ما يحدّد كون العمل الأدبيّ مستوفيًا لشروط الجمال الفنيّ، أو مُقصرًا دونها. وبحسب تباين الحالتين سيختلف ناتج التلقّي؛ ففي الأولى يكون قبول المتلقّي ورِضاه بما يورَد عليه، وفي الثانية لن يقع في نفسه إلّا الكراهة والرّفض.

وفي توضيحه لأسباب اختلاف نوع التلقّي (نتيجته)، يربط الكاتب بين الفهم، تلك الملكة التي يمارسها العقل، من خلال توظيف الآليات المنطقيّة المناسبة. وبين "حواس البدن" المحقّقة لمختلف أنواع الإدراك. ويجعل القبول العقليّ (الفهم) ملازمًا لتلقّي الحواس للأشياء الخارجيّة (الإدراك). كما يبيّن أنّ شروطًا ثلاثة تتحكّم في تلك العمليّة، وهي: الطّبع، والاعتدال، والموافقة.

وحريٌّ بنا هنا أن نسأل صاحب "عيار الشعر" شرح تلك العلاقة بين الفهم والإدراك الحسّي، حتى نتمكّن من تبيّن ما يقصده بالشروط السابقة. وإذ ذاك لن يطول ورود الإجابة، حيث نقرأ فيما يلي الكلامَ السابق مباشرةً قولَه:

«**فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذَى**[2]**بالمرأى القبيح الكريه. والأنف يقبل المَشمّ الطيّب، ويتأذّى بالمُنتِن الخبيث. والفمُ يلتذّ بالمَذاق الحُلو، ويمجّ البشع المرّ. والأذن تتشوَّف**[3] **للصّوت الخفيض الساكن، وتتأذّى بالجهير الهائل. واليد تنعَم بالمَلمَس النّاعم، وتتأذّى بالخشن المؤذي.**»[4]

إذن، للحواسّ الخمس – هي أيضًا – نوعان متباينان من التلقّي:

---

[1]– ابن طباطبا، عيار الشعر، ص20.

[2]– تقذى: من القذى، أي ما يصيب العين من غبار أو غيره.

[3]– تتشوّف: تتزيّن. وهنا تتطلّع للسماع.

[4]– ابن طباطبا، عيار الشعر، ص20.

– التلقّي الأوّل: نجد فيه معاني الرّضا والقبول ممثّلةً في الألفة والالتذاذ، وفي التشوّف للنظر والتنعّم.

– التلقّي الثاني: يقابل المعاني السابقة، إذ نصادف فيه الشعور بالقذى والتأذّي، والإحساس بالمجّ والكراهة.

يشترك الفهم إذن مع الحواسّ في تعلّق نوع التلقّي بشروط ثابتة، إن غابت كانت النتيجة مغايرة تمامًا للغاية المرجوّة. ولأجل الاستنتاج ينهي ابن طباطبا كلامه، ومقارنته بالنصّ التالي:

«**فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مُصفّى من كدر العَيّ، مقوماً من أَود الخطأ واللّحن، سالماً مِن جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً، اتّسعت طرقُه ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنِس به. وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة، وكان باطلاً مُحالاً مجهولاً، انسدّت طرُقه ونفاهُ** [الفهم] **واستوحش عند حسّه به، وصدئَ له وتأذّى به كتأذّي سائر الحواسّ بما يُخالفها على ما شرحناه.**»[1]

ونحن بدورنا إذا أردنا تلخيص ما سبق إيراده، ونحن نعلّق على تلك المقبوسات من كتاب "عيار الشعر" التي أوردناها على طولها مقسّمين إياها إلى فقرات، ولم نحذف منها إلاّ النزر القليل، بسبب ما تحتويه من آراء لابن طباطبا تتّصل مباشرة بالتلقّي وذلك من جوانب عدّة، يمكن أن نذكر في ختام حديثنا النقاط التالية:

– تجلّي المتلقّي العالم (الناقد) بشكل قويّ. فهو أساس العمليّة الإبداعيّة والمتحكّم الرئيس في معاييرها، إليه يعود أمر تحديد النصّ "الوافي" الذي استوفى شروط الجودة، أو ذلك النصّ "الناقص" الذي يختلف عنه ويتباين معه في الكثير من النقاط.

وقد ذكر ابن طباطبا ذلك المتلقّي صاحب الدراية الفنيّة، والمتمكّن من شروط الإبداع الجماليّة، بصفتين: "الثاقب" و"الناقد"، إذ نعت بهما فهمه المعياريّ السليم، الذي يكفل له التمييز بين الجيّد والرّديء من الشعر.

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

– الأثر والاستجابة من المتلقّي جليّة في معانٍ مثل: الاهتزاز والقبول*، وما يجري في معناها، وبالمقابل في: التكرّه والاستيحاش، وكذا "الصدأ" أي الفساد على الفهم.

– علاقة حسن التلقّي، والأثر الجمالي الناتج عند المتلقّي من فكرة "الاعتدال"، أي الاستقامة والاتّزان شكلًا ومضمونًا، وهو المبدأ الذي يطرحه ابن طباطبا، ويعلّل به القبول قارناً في ذلك بين الفهم العقليّ واللذّة الحسيّة.

وهي ذات الفكرة التي يؤكّدها الكاتب مرّة أخرى بعد هذا الطرح والشرح، حيث يقول في موضع آخر من كتابه:

«**وعلّةُ كلّ حسن مقبول** [من طرف المتلقّي] **الاعتدالُ، كما أنّ علّة كلّ قبيح مَنفيّ الاضطراب.**»[1]

بعد هذا الكلام يمكن أن نقرأ فيما تبقى من النصّ، توضيحًا من ابن طباطبا للمعايير الثلاثة في القبول والاستحسان من طرف المتلقّي (صاحب الفهم الثاقب)، وهي: اعتدال الوزن، صواب المعنى، وحسن اللّفظ. ثم نراه يعود إلى ما كان عليه من حديث عن الفهم والحسّ، فيقارن – مرّة أخرى – الفهم العقليّ بلذّات الأكل (الفم)، والشمّ (الأنف)، والسّمع (الأذن)، وفي الأخير اللّمس (اليد)[2].

هذا وإذا ما عدنا إلى المقبوسات السابقة التي استهللنا بها هذا العنصر، استطعنا من خلالها أن نلاحظ ترتيباً بديعاً وانسجاماً بين الأفكار، من خلال العرض الذي

---

* – **الاهتزاز** حركة جسمانيّة توحي بشدّة التأثر والطّرب، حيث يقوم المتلقّي السامع بإمالة جانبيه يمينًا وشمالًا، تعبيرًا عن مدى استجابته لما يورد عليه من كلام. أمّا **القبول** فمتعلّق بالقلب والعقل، ولا يكون إلّا بعد الرّضا بم تمّ سماعه وتلقّيه. وقد جمع ابن طباطبا هنا بين المعنيين لأنّهما شيئان متلازمان؛ فالثاني (القبول) سببٌ لحدوث الأوّل (الاهتزاز). كما أنّ هذا الأخير مؤشّرٌ على الآخر باعتباره هو المرئيّ، لأنّ القبول لا يعلمه إلّا المتلقّي، ممّا يجعله مهمّا جدّا في نظر الشاعر، حيث يستطيع به معرفة ناتج التلقّي ومداه.

[1] – م ن، ص21.

[2] – انظر: م ن، ص ن. (ونلاحظ هنا استغناء ابن طباطبا عن حاسّة من الحواس الخمس، حيث لم يذكر "العين"، وهي التي جعلها في المرتبة الأولى في المقبوس الأوّل، والذي تطرّق فيه إلى التشبيه بين الحواس والفهم.)

اعتمده ابن طباطبا، إذ رتّب آلات الإحساس عند ذكره لما تتقبّله وما تتأذّى به، وفق ترتيب سليم.

استنتاجًا ممّا مضى، وقصد مزيد من التوضيح لدقّة العرض في "عيار الشعر"، نلخّص ما جاء في الفقرات عن الحواس الخمس* وأنواع التلقّيات، وما يساهم في ذلك من أسباب، في الجدولين المتقابلين التاليين، إذ يمكننا عن طريق المقارنة بين ما نقرأه في الأعمدة الثلاثة في كلّ منهما (نوع التلقي/الشيء المتلقَّى/السبب)، أن نقف على الدور الذي تكتسيه مواصفات ما يتمّ تلقّيه (النصّ)، في تحديد طبيعة التلقّي ونوعيته.

1_ جدول القبول:

الحاسة	نوع التلقّي	الشيء المتلقَّى	السبب
العين	الألفة	المرأى الحسن	الحُسن
الأنف	القبول	المشمّ الطيّب	الطِّيب
الفم	الالتذاذ	المذاق الحلو	الحلاوة
الأذن	التشوّف	الصوت الخفيض	الهمس
اليد	النَّعم	الملمس النّاعم	النعومة

2_ جدول النّفي:

الحاسة	نوع التلقّي	الشيء المتلقَّى	السبب
العين	التقذّي	المرأى القبيح	القُبح
الأنف	التأذّي	المشمّ المنتن	الخُبث
الفم	المجّ	المذاق البشع	المرارة
الأذن	التأذّي	الصوت الجهير	الجهارة
اليد	التأذّي	الملمس الخشِن	الخشونة

*- الحواس الخمس في هذا المقام خاصّة بالمتلقّي، ولذلك يعود سبب اهتمامنا بها في هذه القراءة، حيث يعكس الكلام عنها (وعن الفهم) زاوية نظر لتلك الذات المستقبلة للنصّ الأدبيّ في تراثنا النقديّ.

لكن، ما علاقة هذه الحواسّ بموضوع الشعر وكيفيّة تلقّيه؟ وبأيّ طريقة سيستطيع ابن طباطبا توضيح فكرته بالاتّكاء على الجانب الحسّي المحض؟

إنّ الإجابة حاضرةٌ في التشبيه الذي يعقده بين آلات الإدراك الجسمانيّة الخمس، وبين (الفهم)، حيث يقول بعد الانتهاء من استعراض (نوع التلقّي) و(الشيء المتلقَّى) و(السبب)، فيما يتعلّق بكلّ حاسّة على حدة: «**والفهم** [كذلك] **يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحقّ** ...» إلى آخر العبارة المذكورة سابقاً.

فكأنّه يشبّه (الفهم) بتلك الحواس الخمس، وأمّا وجه الشبه في الصورة التي يرسمها، فهو أنّه مثلها تماماً، في اختلاف نوع التلقّي عنده تبعاً للمثير الكلاميّ الذي يورَد عليه، وهو ما يمكن أن نستجليه في هذا الجدول:

نوع التلقّي	***الشيء المتلقَّى***	***السبب***	***الأثر***
الأُنس	الكلام العدل...	الاعتدال، الصواب...	التشوّف والتجلّي.
الاستيحاش	الكلام الجائر...	الجور...	الصّدأ (الفساد).

وتكاد النصوص الواردة في هذا العنصر أن تلمّ بشتى القضايا النقديّة، ومن ذلك أنّنا نقف في ختامها على توضيح ابن طباطبا لمعايير الإجادة الشعريّة، التي تكفل للكلام القبول الحسن (الأنس)، وتباعده عن النّفي و(الاستيحاش). وتتوزّع بطبيعة الحال من حيث المبنى والمعنى[1].

ـ استجابة المتلقّي وتأثّره:

إذن، كيف يمكن للشاعر صاحب النصّ، أن يحقّق حسن التلقّي عند السّامع؟ وماهي الشروط التي يجب عليه توفيرها في ذلك؟ وكيف ستكون تمظهرات الاستجابة؟.. على مثل هذه الأسئلة يحاول صاحب "عيار الشعر" أن يجيب، فيقول:

[1]- يعيد ابن طباطبا ذكر تلك المعايير، مضيفاً إليها، أو مختصراً إيّاها في فقرات أخرى، منها المقبوس اللاحق من ص22 من "عيار الشعر".

«...**فإذا ورد عليه** [المتلقّي] **الشعر اللّطيف المعنى، الحلو اللّفظ، التامّ البيان، المعتدل الوزن، مازَج الروح ولاءَم الفهم، وكان أنفذ من السّحر، وأخفّ دبيباً من الرّقى، وأشدّ إطراباً من الغناء، فسلّ السّخائم[1] وحلّل العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان. وكان كالخمر في لُطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته.**»[2]

إذا توافرت معايير الجودة التي حدّدها ابن طباطبا في الشكل (اللّفظ والوزن) والمضمون(المعنى)، وهي كالتالي:

- من حيث الشكل: حلاوة الألفاظ، اعتدال الوزن الشعريّ.
- من حيث المضمون: لطافة المعاني، ووضوحها.

وَصَل ذلك النصّ "الجيّد" إلى متلقّيه وحقّق عنده الاستجابة والأثر الجمالي، من حيث الممازجة للرّوح والملاءمة للفهم. وكان له مفعول نافذ (عميق)، فهو يشبه أثر "السّحر والرّقى" فيمن تُلقى عليه. كما يصل في إمتاعه (النصّ دائمًا) إلى لذّة الإطراب التي لا يكفلها للسّامع إلاّ الغناء الجميل، ممّا يحقّق لديه مرتبة الانتشاء.

هذا ولا يتوقّف تأثير ذلك العمل الشعريّ عند هذا الحدّ، بل نجد ابن طباطبا يضيف إلى ما سبق مراتب أخرى، هي أشدّ إيغالا في النفس وتمكّناً من دواخلها. فيقول أنّ الوقع قد يكون أعمق من كلّ ذلك، أي من الانتشاء والإطراب معاً، فيصل إلى التمكّن من تغيير أحوال المتلقّي، والتجديد في طباعه وخصاله، بتصفية قلبه عن طريق عمليّة التطهير[3] من الأحقاد.

---

[1]- السّخائم: الأحقاد.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 22.

[3]- يمكن أن ندرج كلام ابن طباطبا في هذا المقبوس، في ما يعرف بـ"التطهير" Catharsis. وهو مصطلح استعمله أرسطو في كتابه الشهير "فن الشعر" (أو "الشعريّة") Poétique. وقصد به عملية التنقية épuration العاطفيّة التي يقوم بها الفنّ (المسرح)، ويمارسها على المتلقّي. (انظر في شرح المصطلح – مثلا–:

Gérard Dessons : Introduction à la poétique, Edit, Armand Colin, 2005, p32.

ثم يواصل مفعوله "العجيب" في نفسه إلى أن يستطيع تغيير طبيعته كليةً، وجعله على نقيض ما كان عليه من صفات، فيُصيّره كريماً سخيّاً بعد بُخل، وشجاعاً بطلاً من بعد جُبن. وهذه خطاطة توضيحية لعمق التأثير:

الشّحيح ← نوع التطهير (**التّسخية**) ← كريم.

الجبان ← نوع التطهير (**التّشجيع**) ← شجاع.

والملاحظ في محاولة ابن طباطبا تبيين شدّة تأثير الشعر، الذي اشتمل على معايير الجودة في نفس المتلقّي، لجوؤه إلى بلاغة التشبيه هنا أيضًا. وهكذا وجدناه يعقِد مقارنات في درجة التأثير بين النصّ، وكلٍّ من: السّحر، الرّقية، الغناء، والخمر (في آخر الفقرة)، ولِتلك الأشياء التي يتّخذها صاحب "عيار الشعر" بمثابة (المشبّه به)، وجهُ شبَهٍ خاصّ يتمثّل في نوع التأثير وطبيعة الوقع في نفس وعقل من يتلقّاها، تماماً مثل ذاك التأثير الذي نقف عليه ونحن نعاين انعكاس الشعر الجيّد على نفس المتلقّي، وهو ما نستطيع استيضاحه وفق ما يلي:

المشبّه به	نوع التأثير
السّحر	النّفاذ والعمق.
الرّقية	الخفّة.
الغناء	شدّة الإطراب والانتشاء.
الخمر	اللّطافة والإلهاء، الهزّ والإثارة.

ـ الاهتمام بالمتلقّي وبأثر الكلام فيه (توفيق التوقّع):

تتدرّج معايير الشعر حسب أهميتها عند صاحب "عيار الشعر"، فمنها ما يمكن الاستغناء عنه، فلا يُعدُّ غيابُه من النصّ مؤشّراً على غياب "الشعريّة" منه، ولكن في مقابل ذلك نجد شروطاً من الأهمية بمكان، بحيث لا يجوز للشاعر أن يتجاوزها، أو يحيد عنها، وهي متعلّقة مباشرة بالمتلقّي وأثر الكلام فيه.

«**والشِّعر هو ما إن عرّي من معنى بديع لم يُعرّ من حُسن ديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر. ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدِّها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء**

بذكر ما يعلم السّامع له إلى أي معنى يُساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسّط العبارة عنه. والتعريض الخفيّ الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا سترَ فيه. فموقع هذين[حسن الابتداء، والتعريض] **عند الفهم كموقع البُشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما.**»[1]

نفهم من كلام ابن طباطبا في هذا المقبوس، أنّه يُمكن أن يغيب عن قائمة معايير الإجادة الشّعريّة، ورودُ المعنى "البديع" الجميلِ في نصٍّ ما. ولكنّ الأكيد الذي لا يجب أن يُغفله مَن يريد الخوض في صناعة الشعر، هو توفيره لـ"حسن الديباجة[2]"، فإنْ وقع الأمر (عدم توفيرها) أُخرج النصّ من دائرة الشّعر بشكل نهائيّ.

وفي التنويه بذلك إشارة إلى واجب تخيّر طريقة الابتداء، وتتمثّل تلك الطريقة – حسب ابن طباطبا – في تنبيه المتلقّي، في المرحلة الأولى من مراحل استقباله للنصّ الذي يُلقى عليه، إلى الموضوع الذي سيتناوله صاحب الكلام، فلا تحدُث بالتالي مفاجأته بما يُخالف ما كان قد استشعر حضورَه في البدء، أو استشرف أن يتلقّاه بشكل من الأشكال*.

أمّا التوجيه الثاني فيتمثّل في الابتعاد عن التصريح الذي قد يُعرّي المعاني، ويكشِفها أمام المتلقّي، وهو ما من شأنه أن يُذهب بهاءَها، ولا يحقّق لها التلقّي الجيّد المناسب. والاستعاضة عن تلك الطّريقة بـ"التّعريض الخفيّ"، الذي يشير إلى المعاني من طرف بعيد، يكون غير ظاهرٍ للمتلقّي، وهو ما يكفل لها (المعاني) بعد اكتشافِها وفهمِها، حُسن الأثر والوقع.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 23.

[2]– الدّبج: التّزيين والتّحسين. وديباجة الكتاب: فاتحته وبدايته.

*– هذا تمامًا ما قصدناه من خلال عبارة (توفيق التوقّع) في العنوان الذي صدّرنا به كلام ابن طباطِبا في هذا العنصر.

إذن، تـبرز أهميّـة المتلقّـي في هـذه الفقـرة في توجيـه صـانع الشـعر إلى طـريقتين مهمّتين، تُدخِلان ما يَنظُمه إلى حظيرة الشّعر من جهة، وتكفلان له حُسن التلقّي عند السّامع له من جهة أخرى، وهما: حسن الابتداء، والتّعريض.

ومن جميل ما ذكره ابن طباطبا في هذا المقام، تشبيهه اللذّة التي يجنيها المتلقّي إن حقّق الشاعر ذينك الشرطين، بشعور الفرحة عند من يتلقّى البشرى، فدرجة السرور في التلقّيَيْن سواء، وهو ما يؤكّد أهمية المتلقّي في خطابه النّقدي.

ـ دعوة إلى التجديد في الصياغة فيما يُلقى على المتلقّي (تخييب التوقّع):

يمكن اعتبار التجديد في الشعر، ودعوة الشعراء إليه، من قبيل الحثّ على (تخييب أفق التوقّع) عند المتلقّين. فما هو التجديد الذي يريده صاحب "عيار الشعر"؟ وما الطريق التي يرسمها له؟

«...**فإنّ السّمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة، والصفات المشهورة التي قد كثُر ورودها عليه، مجّه وثقل عليه رعيُه. فإذا لطَّف الشاعر لثوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرّب منه بعيداً أو بعّد منه قريباً. أو جلّل لطيفاً، أو لطّف جليلاً، أصغى إليه ودعاه واستحسنه السّامع واجتباه.**»[1]

يحضر المتلقّي في الخطاب النقديّ لابن طباطبا –كما رأينا– عبر مستويات عدّة، فقد تجلّى منذ البدء على مستوى تعريفه للشّعر، ثم في المعايير التي قدّمها إلى صاحب صنعة الشعر، أو من يرغب في احترافها بشكل أدقّ، حتى يرعاها أثناء محاولات التأليف والنظم.

ونحن نراه في هذه الفقرة من خلال دعوته المتواصِلة، إلى مراعاة السامع (المتلقّي) عن طريق تجديد الصياغة والأسلوب، والإتيان بالمعاني والصور المبتَكرة، التي تكسر توقّعه شيئًا ما. وكذا في الحِرص على عدم تكرار الصور التي حفظها واعتاد عليها، بل حتى داخَلَه من كثرة ورودِها عليه الملل والكراهة.

---

[1]– ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 125.

أمّا التجديد فمِن شأنه أن يؤثّر في المتلقّي، ويحقّق الاستجابة المثلى لديه، والتي تظهر في كلام ابن طباطبا عبر معاني:

- الإصغاء: أي حسن استماع المتلقّي، وشدّة انتباهه لما يورَد عليه.
- الدعوة (الاستزادة): أي طلبه المزيد من الشعر.
- الاستحسان: في الحكم على الكلام بالجودة والحسن.
- الاجتباء: ويقصد به الاختيار والتفضيل على حساب الأشعار الأخرى.

وتدخُل تلك المعاني كلّها فيما يقوم به المتلقّي من ردود أفعال عند استقباله للنصّ "الجيّد" الذي تكاملت معايير الشِّعر فيه.

ـ المتلقّي يملأ الفراغات ويشارك في إنشاء العمل*:

ربّما يكون العنوان الذي اخترناه هنا أكبر ممّا سنقف عليه من خلال التحليل، ولكنّنا ارتأيناه مناسباً لأنّه يمكن له أن يبرز بشكل قويّ ما يتضمّنه المقبوس.

وقد لاحظنا منذ البداية ونحن نقرأ في ثنايا كتاب ابن طباطبا، ونقتبس من نصوصه وفقراته، اهتماماً بالغاً بالذات المتلقّية، فهل من شأن ذلك الانتباه لحضورها في العمليّة الإبداعيّة، أن يوصلها إلى مرتبة المشاركة في كتابة النصّ ونظمه؟، وإن كان الردّ بالإيجاب كيف سيكون تحقّق تلك المشاركة منه عمليًّا؟

«وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليفَ شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتّصل كلامُه فيها. ولا يجعل بين ما قد بدأ وصفَه، وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فيُنسِي السامعَ المعنى الذي يسوق القول إليه ...[ف] أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً، يتّسق به أوّله مع آخره على ما ينسّقه قائله [...] فإذا كان الشعر على هذا المثال، سبق السّامعُ إلى قوافيه قبل أن ينتهي إلى رويّه، وربما سبق إلى إتمام مصراعٍ منه إصراراً يوجبه تأسيس الشعر...»[1]

---

*- ربما يكون العنوان الذي اخترناه هنا أكبر ممّا سنقف عليه من خلال التحليل، ولكنّنا ارتأيناه مناسبًا، لأنّه يمكن أن يبرّز بشكل قويّ ما يتضمّنه المقبوس. وهو الأمر نفسه الملاحظ في بعض العناوين الأخرى.

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص129-131.

يبدأ المقبوس بلفظة (ينبغي)، وهي فعلٌ يدلّ على التوجيه والوجوب. أمّا الأمر المطلوب فخاصّ بالشاعر، كما هو الشأن في بقيّة صفحات كتاب "عيار الشعر".

وإذا ما تابعنا الكلام الموالي لذلك الفعل (الملزِم)، أمكننا أن نحدّد ما يراد من ناظم الشعر، وأن نحصره في النقاط التالية:

– واجب التدقيق في بنية القصيدة، فيما يتعلّق باتّساق الأبيات، حيث على الشاعر أن يعاين أمرين هامين، وعلى أساسهما يتّخذ الخطوة التالية المناسبة. فإن لاحظ أنّ أبيات قصيدته متجاورة بشكلٍ حسن، بحكم الترتيب والترابط بينها، يكون قد حقّق الغاية. أمّا لو وقف على خلاف ذلك، فعليه حينها أن يعمل على مداواة النقص، بأن يسعى إلى الملاءمة بين أجزاء النصّ. وبذلك يحقّق الانسجام بين المعاني، وهو ما يقصده ابن طباطبا بـ"انتظام المعاني واتّصال الكلام".

– الاحتراز من إدراج الكلام الزائد (الفضلة)، بين الأبيات التي يكون بينها تجانس وملاءمة في الأصل. فنتيجة ذلك "الخطأ" الفنيّ ترتبط مباشرة بالمتلقّي (السامع)، إذ أنّ "حشو الكلام" يؤدّي إلى قطع حبل تلقّي النصّ الشعريّ، المحكوم في هذا المقام أساسًا بسنن المشافهة والسّماع*.

هذا عن أهمّ الإرشادات الجماليّة الواردة في هذه الفقرة الأخيرة من المقبوسات التي تسنّى لنا اختيارُها من كتاب "عيار الشعر". أمّا عن حضور المتلقّي فيها، فلا يتمثّل فقط فيما لاحظناه في الحديث عن ضرورة الاحتياط من العبارات النابية عن مقتضى السياق، بل نقف من ابن طباطبا على إشارة منه إلى إمكانية مشاركته في العمليّة الإبداعيّة بشكلٍ معيّن.

---

*– لأنّ مقام التلقّي لو كان متعلّقًا بسنن الكتابة والقراءة، لتغيّر الأمر بشكل كبير، حيث سيبتعد في هذه الحالة عن التواصل الأدبيّ المباشر، والذي تسوده حساسية كبيرة بين صاحب الكلام وسامعه، وكأنّ بينهما "شعرة معاوية" –كما يقال–، والتي لا يجب مطلقًا قطعها.

وذلك أنّه يغدو قادرًا على "التنبّؤ" ببعض قوافي الأبيات، أو حتى نظم مصراع كامل من بيتٍ شعريّ، أي إضافة العجُز المناسب للصّدر الذي يقوم بتلقّيه وسماعه.

وما هذه المشاركة في النّظم والتأليف التي يوكلها ابن طباطبا للسّامع، إلا دليلًا على مدى تأثير الشّعر "الجيّد" المتّسق شكلاً، والمنسجِم من حيث المعنى، في نفس متلقّيه، حيث كفلت له دورًا في عملية صناعة الشعر. كما أنّها إشارة أخرى – تضاف لسابقاتها – إلى أهمية (المتلقّي)، وحضوره في كتاب "عيار الشعر".

القراءة الثالثة:

في " **أسرار البلاغة**"لـ عبد القاهر الجرجاني[1*]471هـ

ـ تجلّي المتلقّي العالِم في الخطاب البلاغيّ النقديّ:

هناك على العموم صنفان كبيران من المتلقّين المحتملين للنصّ الأدبي، الأوّل عالِمٌ بقوانين النّظم والتأليف، يضطلع بدور النّقد بوضع اليد على مكامن الإجادة ومواضع الرّداءة، كما يقوم بإرجاع هذا وذاك إلى أسبابهما الأصليّة. والثاني عامٌّ يستثيره النصّ، فيتحرّك مقبلاً عليه معجباً به، أو يبتعد عنه غير متأثّرٍ البتّة بما فيه، دون أن يدري لذلك مبرّراً في الكثير من الأحيان.

فبمن يا ترى يهتمّ الجرجاني في هذا المقبوس الأوّل من كتابه؟..

«...**فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللّفظ فيقول: حلوٌ رشيق، وحسنٌ أنيق. وعذب سائغٌ، وخَلوب رائع. فاعلم أنّه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللّغويّ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده**[**].»[2]

في معرض حديث الجرجانيّ عن اللّفظ والمعنى، وتبيينه لمكمن الجمال في الكلام، وهل هو في الأوّل أم في الثاني من تلك الثنائية الشهيرة في النقد العربيّ القديم[***]، نلاحظ في الصفحات الأولى من كتاب "أسرار البلاغة" حضور المتلقّي في خطابه

---

[*]- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانيّ، الفقيه الشافعيّ المذهب، الأشعريّ الأصول، النحويّ. صنّف الكثير من المؤلّفات، أكثرها في النّحو، منها: كتاب (المغني)، وكتاب (التتمّة). وكتابا (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز). وهما من أشهر ما كتب. (انظر ترجمته في الملحق الخاص بالتراجم).

[**]- الزناد أو الزّند: خشبتان يستقدح بهما، فالسفلى زَندةٌ والأعلى زَند. وضمير الغائب في كلمة (زناد) في كلام الجرجاني قد يعود على العقل بحسب سياق الكلام.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: د.محمد الإسكندراني، ود.م مسعود. دار الكتاب العربيّ،1998، ط2،ص11).

[***]- يطرح الجرجانيّ رأيه في المسألة، ويؤكّد أنّ المزيّة والفضل في الكلام، يكمن في المعاني دون الألفاظ، وله في تفصيل الأدلّة في ذلك حديث طويل. (انظر الصفحات التسع والثلاثين الأولى من كتاب "أسرار البلاغة"، وهي بمثابة المقدّمة الكبرى لكتابه الشهير).

البلاغيّ والنقديّ. فنراه يشير إلى أحد أنواع المتلقّين وهو هنا: المتلقّي الخاصّ، أو العالم (في مقابل العامّ، أو الجمهور). ونلاحظ نعتَه إيّاه بصفة "البصير بجواهر الكلام"، وتعني الخبير العارِف بالنصّ الجيّد الممتاز، ذلك النصّ الذي توافرت فيه معايير الحُسن، وهي التي يشبّهها الجرجانيّ بالحليّ والأحجار الكريمة.

أمّا الدّور المسنود إلى هذا (المتلقّي العالِم)، فهو بطبيعة الحال: الاستحسان والاستجادة، أي إصدار أحكام صريحة تبرز قيمة العمل الشعريّ، وذلك عن طريق وزنه بمعياريّ: الحُسن والجودة.

وتُعتبَر هذه الالتفاتة الأولى من قبل الجرجانيّ نحو المتلقّي (الخاصّ)، وتبيين صَلاحياته النّقديّة، ولو بطريقة غير مباشرة ، إيحاءً باهتمام صاحب "أسرار البلاغة" بتلك الشخصيّة المستقبِلة للنصّ الأدبيّ.

ــ المتلقّي و"التجنيس"*:

يركّز الجرجانيّ في المقبوس التالي على لون من المحسنات البديعيّة اللّفظية، هو (الجناس). فكيف يا ترى يتعامل المتلقّي مع هذا النوع البديعيّ؟ وما مكامن الجمال في عملية التلقّي تلك؟ ثم ما مدى عكس الشرح الذي سنقرأه لحضور المتلقّي في الخطاب البلاغيّ "الجرجاني"؟ الذي يخاطب قارئ الكتاب بقولِه:

«...**وذلك أنّك تتوهّم** [أيّها المتلقّي] **قبل أن يرد عليك آخر الكلمة، كالميم من "عواصم"، والباء من "قواضب"**[1] **أنّها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكّدة. حتى إذا تمكّن في نفسِك تمامُها، ووعى سمعُك آخرَها، انصرفتَ عن ظنّك الأول، وزُلت**

*- قصد التدليل على هذا الاستنتاج (الرأي الذي يطرحه في المقبوس الأوّل) يقدّم الجرجانيّ نماذج من علم البديع ، ليجعل القارئ يقف معه على إثبات الفضل والمزيّة للمعنى دون اللفظ. وهكذا نجده عندما يصل إلى نقطة (السرّ في الجناس) يصرّح بموقفه من الثنائيّة (اللّفظ/المعنى) بشكل واضح، يقول:«الألفاظ خدَم المعاني والمصرّفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقّة طاعتها، فمن نصر [فضّل] اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنّة من الاستكراه، وفيه فتح أبواب العيب والتعرّض للشّين.» (انظر: أسرار البلاغة، ص14)

1- في بيت أبي تمام: يمدّون من أيدٍ عواصٍ عواصم تصول بأسياف قواضٍ قواضب. (أسرار البلاغة، ص 22)

عن الذي سبق من التخيّل. وفي ذلك ما ذكرتُ لك*مِن طلوع الفائدة بعد أن يخالطَك اليأسُ منها، وحصول الرّبح بعد أن تغلَط فيه حتى ترى أنّه رأسُ المال.»[1]

وقفتنا التالية مع مقبوسٍ يشرح تقنية (الجناس)، ولكن بكيفيّة خاصّة نوعاً ما، حيث لا تتشابه في الكثير من جوانبها، مع التعريفات البلاغيّة لهذا المحسّن البديعيّ، من مثل أنّه يعني: تشابه لفظتين في المبنى واختلافهما في المعنى[2]، ولذلك نرى الجرجانيّ يُدخِل في شرحِه طرفاً آخر، جديداً في المعادلة البديعيّة، إنّه (المتلقّي) الذي يستقبل الجناس.

فلكي يتمكّن من تأكيد فكرته حول الجناس، وأنّ مَكمن الفضل فيه يعود إلى ما يتعلّق بالمعاني (المضمون) دون الألفاظ (الشكل)، وهو ما يدخل ضمن فكرته الجوهريّة حول مكمن الفضل في الكلام عموماً، يشرح آليات تلقّي الجناس الناقص، فيستحضر ذات المتلقّي مخاطباً إيّاه.

وهنا يتركّز الشرح حول بيتٍ للشاعر أبي تمّام[3]. ثم يقوم بتحليل كيفية ورود هذا المحسّن البديعيّ على نفس المتلقّي، من خلال كلمتين متجاورتين في الصّدر:"عواصٍ" و"عواصِم"، وكلمتين في العجز: "قواضٍ" و"قواضِب".

ونستوضح ما يقوله الجرجانيّ عن عمليّة التلقّي وتفاصيلها الدّقيقة، من خلال الخطاطة التالية:

---

*- كان عبد القاهر الجرجانيّ قد أشار إلى هذه الفائدة والنكتة في ص14 من كتاب "أسرار البلاغة".

[1]- الجرجانيّ، أسرار البلاغة، ص 22.

[2]- ومن تعريفاته في كتب البلاغة القديمة:«الجناس بين اللّفظتين تشابههما في اللّفظ.» (انظر: الخطيب القزويني: تلخيص المفتاح، في المعاني والبيان والبديع، قراءة وكتابة حواشي: الدكتور ياسين الأيّوبي، المكتبة العصرية، صيدا/بيروت، 2002، ط1، ص198.)، وفي الكتب الحديثة نقرأ مثل التعريف التالي: «تشابه اللّفظين في النطق واختلافهما في المعنى.» (انظر: عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1985،ط1، ص196)

[3]- عبد العزيز عتيق، علم البديع. (انظر: هامش ص13)

المتلقّي **قبل** اكتمال صورة الجناس	المتلقّي **بعد** اكتمال الصورة.
(عواصٍ، قواضٍ)	(عواصِم، قواضِب)
↓	↓
التوهّم	الانصراف عن الظنّ
↓	↓
التكرار والتأكيد (رأس المال)	طلوع الفائدة (الرّبح)

ومن هذا كلّه نلمح تجلّي مسألة التلقّي في معاني: التوهّم، التمكّن في النفس، السّماع، الظنّ وانصرافه من معنى لآخر، والتخيّل. كما نلاحظ تشخيص الجرجاني للإدراك والفهم، وكذا متعة الاستجابة والأثر، عبر تشبيهها بمعاني الرّبح والفائدة، وكأنّنا في ميدان التجارة والمتلقّي السامع تاجرٌ ظنّ في البداية أنّه حصل فقط على ماله، ذاك الذي أنفقه في الصفقة، بينما اتّضح له في النهاية أنّه قد حصّل أكثر من ذلك، وفي التلقّيين ما فيه من الاختلاف من حيث الفرحة والابتهاج.

ـ شرح حالة تلقٍّ أخرى (لنموذج من التمثيل):

يقدّم صاحب "أسرار البلاغة" للمتلقّي (القارئ لكتابه)، فيما يلي شرحاً وافياً لحالة أخرى من حالات التلقّي، بعد تلك التي عرضها عن الجناس، ويقوم في هذه المرة باستحضار الذات المتلقّية للون بيانيّ، حيث يتحدّث عن "التمثيل".

« **واعلم*** **أنّ ممّا اتّفق العقلاء عليه أنّ التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برَزت هي باختصار في معرضه[1]، ونُقلت عن صورها الأصليّة إلى صورته، كساها أبّهة، وكسَبها منقبة**

*-"اعلم" فعل يحضر بقوّة في الكتاب، حيث نجده منذ البدء (ص9)، إذ يستهلّ الجرجانيّ كلامه في مؤلّفه هذا مخاطباً المتلقّي القارئ مباشرة. وهو ما يوحي بحرصه على وصول الرسالة (البلاغية) إليه. وهذه الطريقة تدخل في باب التلقين والتعليم، وكأنّ القارئ في هذا المقام تلميذ أو مريد.

[1]- المعرض (أو عروض) الكلام: فحواه ومعناه.

[...]، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها. ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً، وقسَر الطّباع على أن تعطيها محبّة وشغفاً.

فإن كان مدحاً كان أبهى وأفخم، وأنبل في النفوس وأعظم، وأهزّ للعِطف*[...]، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان ذمّا كان مسُّه أوجع، وميسمُه ألذع، ووقعه أشدّ وحدّه أحدّ. وإن كان اعتذاراً كان إلى القبول أقرب، وللقلوب أخلب، وللسّخائم أسلّ[1].

فانظر [أيّها المتلقّي المتعلّم] **إلى نحو قول البحتريّ:**

دانٍ على أيد العفـاة و شاسعٌ عن كلّ ندٍّ في النّدى وضريبِ

كالبدر أفرط في العلوّ وضوءه إلى العصبة السّارين جدّ قريبِ.

[...]، *وفكّر في حالك وحال المعاني معك، وأنت في البيت الأول لم تنته إلى الثاني، ولم تتدّبر نصرته إيّاه، وتمثيله له فيما يملي عليه. وتأمّلت طرفيه فإنّك تعلم بُعد ما بين حالتيك، وشدّة تفاوتهما في تمكّن المعنى لديك، وتحبّبه إليك، ونُبله في نفسك وتوفيره لأُنسِك.*»[2]

إذن، قصد إبراز وتأكيد جمالية التمثيل، يقوم الجرجاني بشرحٍ مفصّل لعمليّة تلقّي بعض النماذج منه. ونَلمح في عمله ذاك إشاراتٍ واضحةً للمتلقّي، ممّا يبرز تجلّي هذا الأخير في آرائِه البلاغيّة مرّةً أخرى.

ومِن تلك الإشارات: حديثه عن الاستجابة والأثر النفسيّ لدى المتلقّي، وهي أمارات حاضرة في "تحريك النفوس ودعوة القلوب"، و"استثارة التمثيل للصبابة والكلف"، بل أكثر من ذلك "إرغام الطّباع على المحبّة والشغف" وهي درجة عليا في العشق. وكذا في"التعظيم والتفخيم".

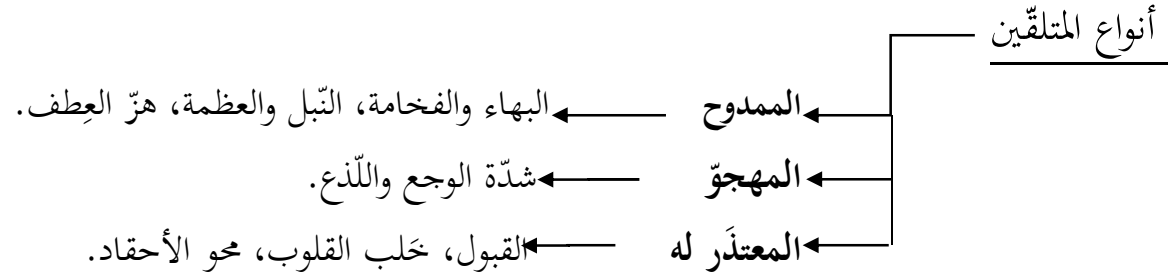
---

*- العِطف: المنكب والجانب. وهزّته: الإمالة. وهي حركة تدلّ على الإعجاب والاستحسان، حيث يقوم السامع بالتمايل يمنة ويسرة معبّرًا عن وقع الكلام من نفسه.

[1]- معنى (سلّ السخائم) سبق وروده في كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا. وقد وقفنا معه باعتباره يتعلّق بمسألة التأثير في المتلقّي وانفعالاته وأشرنا إليه بمفهوم (التطهير).

[2]- الجرجانيّ، أسرار البلاغة، صص93- 96.

ومِن تجلّيات المتلقّي في النصّ أيضاً، ذكر أنواع متعدّدة منه، وما يستتبعه ذلك التنوّع من اختلاف في الوقع الأثر:



هذا عن بعض أنواع المتلقّين للشّعر، وقد أراد الجرجانيّ من خلال ذكرهم، تبيين شدّة وقع (التمثيل) فيمن يستقبله، فضرب أمثلة بأغراض شعريّة كانت فيما اقتبسناه*، على التوالي: المدح، الهجاء، والاعتذار.

أمّا ما يلفت الانتباه بشكل أكبر فيما يتعلّق بمسألة التلقّي، فيتمثّل فيما جاء في الفقرة الأخيرة من هذه المقبوسات، تلك التي يوجّه فيها الجرجانيّ الكلام مباشرة إلى نوع آخر من المتلقّين، هو المتلقّي (القارئ أو السّامع) لبيتيّ البحتريّ المذكورين في ثنايا الكلام، بغرض الاستشهاد على جمالية التمثيل. حيث يشرح له ما يحدث في نفسه أثناء ذلك التلقّي بشكل رائقٍ بديع.

فيذكر له في البداية ما يحدث في داخله عند استقباله للبيت الأوّل، وقراءته للصّفات التي يقدّمها البحتريّ عن الممدوح. حيث يقف المتلقّي في ذلك عند معنيين متناقضين، فيجد صفة "الدنوّ"، وفي الوقت ذاته سمة "الشساعة" التي تعني هنا شدّة البُعد. وهذا ما من شأنه أن يدخِله في الشعور باللَّبس، وعدم فهم المعنى المراد إيصاله إليه.

ثم ينتقل الجرجانيّ مع القارئ مواصلاً رصد تأثّره وانفعاله أثناء عمليّة التلقّي، فيقف معه عند استقباله للبيت الثاني، والمبدوء بأداة التشبيه (الكاف)، وهي المؤشّر على الوصول إلى صورة (التمثيل). وما يحصل في هذه المرحلة من مراحل التلقّي، هو إزالة

*- هناك أنواع أخرى من الأغراض مذكورة في كلام الجرجانيّ، في نفس السّياق. (انظر: أسرار البلاغة، ص93، 94، 95)

اللَّبس الذي كان في المرحلة السابقة، فقد قام (التمثيل) بتوضيح ذلك (التناقض) الملاحظ من طرف المتلقّي في الصفتين اللّتين أُسندتا للممدوح.

فصورة المشبّه به المتمثّلة في "البدر" وكَونه يجمع بين البعد والقرب في آن واحد، قد وضّحت المعنى وقرّبته من فهم المتلقّي. وممّا ساهم في ذلك المطابقة بين كلمتيّ: "شاسعٌ" في صورة المشبّه، و"جدّ قريب" في صورة المشبّه به[1]*.

إذن، كان الغرض من التوصيف السابق، تبيين الفرق الحاصل بين الحالين (التلقّيين)، وبالتالي إبراز الصورة البديعة التي يؤدّيها التمثيل، ومَدى فائدته في الكلام، من حيث تباين حالتيّ التلقّي، فقد أصبحت نفس المتلقّي (في الثانية) أكثر أُنساً بتمكّن المعنى المفهوم عندها من القلب والعقل.

وهذا عرض للحالتين وفق جدولين توضيحيّين:

- الحالة الأولى (التلقّي الأوّل):

نوع الكلام	***ناتج التلقّي***	***نوع الاستجابة***
خالٍ من التمثيل.(البيت الأوّل)	اللّبس وعدم الفهم.	عدم تحقّق القبول.

- الحالة الثانية (التلقّي الثاني):

نوع الكلام	***ناتج التلقّي***	***نوع الاستجابة***
"نُصرة"التمثيل.(البيت الثاني)	زوال اللّبس وحصول الفهم.	الأُنس...

ومن خلال قراءتهما والمقارنة بينهما، يمكننا أن نفهم ما أراد الجرجانيّ أن يبيّنه في الفقرة الآنفة الذّكر. كما نقف على الطريقة البديعة، التي أثبت بها الفضل والمزيّة لـ(التمثيل)، وربط كلّ تلك العمليّة البيانية بما يقع في نفس المتلقّي من استجابة ووقعٍ أثناء استقبال الكلام.

*- يعود الجرجانيّ لشرح ذلك، والتأكيد على جماليته في مكان آخر من كتابه. (انظر: أسرار البلاغة، ص118- 119)

ـ أوّل سبب لتأثير التمثيل في المتلقّي:

نبقى في المقبوس التالي مع المتلقّي للّون البيانيّ نفسِه، أي لعبارة تحمل معنى التشبيه التمثيليّ، والذي تحضر فيه صورتان اثنتان؛ صورة المشبّه الخالية من معاني التمثيل، وصورة المشبّه به التي يحضر فيها التمثيل "نصرةً" للصورة الأولى، ومحقّقاً للوقع الحسن لدى المتلقّي بفضلها. ونحاول أن نعرف من صاحب "الأسرار" سبب قوّة تأثير هذا اللّون البياني في المتلقّي، فترد إجابته إلينا كالتالي:

«...**فأمّا القول في العلّة والسبب: لِمَ كان للتمثيل هذا التأثير؟، وبيان جهته ومأتاه، وما الذي أوجبه واقتضاه** [...فـ]**أوّل ذلك وأظهره أنّ أُنس النفوس موقوفٌ على أن تُخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيّ. وأن تردّها في الشيء تُعلّمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم. نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس**[1][...] **ومعلومٌ أنّ العلم الأوّل أتى النفس أوّلاً من طريق الحواس والطّباع، ثم من جهة النّظر والرويّة. فهو إذن أمسّ بها رحماً، وأقوى لديها ذماماً، وأقدم صحبةً وآكدُ عندها حرمة.**

وإذا نقلتها [نفس المتلقّي] **في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب، إلى ما يُدرك بالحواس أو يُعلم بالطّبع، وعلى حدّ الضرورة. فأنت كمن يتوصّل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم.**

[خلاصة القول] **فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثّل، ثم مثّلَه كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب، ويقول: ها هو ذا، فأبصره تجده على ما وصفت.**»[2]

يفسّر الجرجاني أسباب الوقع الذي يحدثه التمثيل في نفس المتلقّي، فيتحدّث عن الأشياء التي تأنس بها النفس، كالمعاني الجليّة الصريحة بعد الإشارات الخفيّة لها والكنايات عنها. وكذا إيراد المعلوم عندها، بعد الذي تحاول أن تعلّمه إيّاها من معاني وصور.

---

[1]- أي من التجريد إلى التشخيص والتجسيد.

[2]- الجرجانيّ، أسرار البلاغة، ص 99، 100.

ويبيّن الفرق عند المتلقّي بين المدرَك بالعقل، أي المعنى المجرّد، والمدرك بواسطة الحواس، أي ما غدا مشخّصاً مجسّدا. ويشبّه هذا المعنى الثاني بالحبيب الأوّل[1].

ويمكننا أن نستخلص من كلام الجرجانيّ، أنّ ما يبرّر قيمة (التمثيل) في نظره، هو كونه خالقاً لـ(الأُنس) في نفس المتلقّي، ذاك الذي يتحقّق بأمور ثلاثة هو "موقوف" عليها:

1- إخراج النّفس المتلقّية من المعنى الخفيّ، إلى الجليّ البيّن.

2- إتيانها بالتّصريح المكشوف، بعد الكناية والإشارة.

3- ردّها من الشيء الذي لها علم بسيطٌ به، إلى ما هي به أكثر علماً.

أمّا الطريقة المثلى لحصول تلك الشروط المهمّة، فلا تكون - حسب الجرجانيّ - إلاّ بنقل المتلقّي من الشيء المدرك بالعقل، وبالفكرة في القلب، إلى المدرك بالحواسّ والطّباع. أي أخذه من مرحلة التجريد، إلى مرحلة التشخيص والتمثيل.

ذلك أنّ الإحساس هو "مصدر العلم الأوّل"، وهو ما يجعله قريبًا حميمًا إلى النّفس، أكثر من العقل. وهذا هو المعنى الذي نلمحه في تشبيه الجرجانيّ للعقل بكلٍّ من الشخص الغريب أو الجديد في الصّحبة. بينما يجعل الإحساسَ في مقابل ذلك بمثابة الصّديق الحميم، و"الحبيب الأوّل القديم".

وخلاصة العمليّة يختصرها الجرجانيّ في العبارات الأخيرة من كلامه، إذ يشبّه البيت الشعريّ الأوّل، أو صدرَه على وجه التحديد، بالكلام الذي وضع صاحبه من فوق معناه حجابًا، ثم يقوم بإزالته وكشفه عندما يورد صورة المشبّه به، وهكذا يتّضح المعنى المحجوب أمام المتلقّي*.

---

[1]- ويستشهد في تأكيد هذه القيمة بشطر من بيت أبي تمام المشهور:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبّ إلاّ للحبيب الأوّل.(انظر: أسرار البلاغة، ص 100)

*- تلخّص كلمة "حجاب" جانباً هامًّا من النظريّة البلاغية والنقدية حول دور المتلقّي، وصلاحياته في العمليّة الأدبيّة، فما هو بالنسبة لها إلاّ باحثٌ عن المعنى، ساعٍ إلى الكشف عنه. وهو ما سنسلّط عليه الضوء في عنصر: (صورة المتلقي من خلال القراءات الثلاث) في خاتمة الفصل.

وهذا ما يبرز مرّةً أخرى الوظيفة الجمالية التي يؤدّيها (التمثيل)، حيث تتمثّل – كما رأينا – في العمل على إزالة ذلك الغطاء الحاجب للمعنى، ممّا يسمح للمتلقّي من اكتشافه والوقوف عليه، وبالتالي يتسنّى له أن يراه أمامه ونُصب ناظريه.

وفي تلك الحالة نكون مع الشاعر (صاحب الكلام) مخاطبًا المتلقّي بشعره، فيشير له إلى المعنى الواضح بفضل ما يضيفه (التمثيل) إلى الكلام الذي كان في البدء خالياً منه. ولا يخفى ما بين الكلامين من فرق شاسع، قد استوضحناه من خلال بعض الجداول السّابقة، وما بين حاليّ التلقّي تبعاً لذلك.

ـ ثاني سببٍ في مسألة التمثيل والتلقّي[1]:

يكتسي شرح التمثيل عند عبد القاهر الجرجانيّ أهمية كبيرة، حيث نجده لا يتوقّف عن تحليله وتبيين أسباب استجابة المتلقّي لمقتضياته. وهاهو بعد أن تكلّم عن جماليته، وكونه محدثاً للأنس في نفسِ المتلقّي، عند توفير الشروط الثلاثة التي وقفنا عليها في المقبوس السابق، يواصل تحديد الأسباب الموجبة لذلك الوقع والأثر في نفس متلقّي الشعر.

فما ذاك السبب الجديد الموجب لتأثير التمثيل؟..

«**وهاهنا – إذا تأمّلنا– مذهبٌ آخر في بيان السبب الموجب لذلك**[التأثير]**، هو ألطف مأخذاً وأمكن في التحقيق، وأولى بأن يحيط بأطراف الباب. وهو أنَّ لتصوّر الشبه من شيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلّته. واجتلابه له من النّيق[2]البعيد باباً آخر من الظّرف واللّطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل.**

وأحضر شاهد لك[أيّها المتلقّي المتعلّم]**على هذا أن تنظر إلى تشبيه المشاهَدات بعضها ببعض. فإنّ التشبيهات سواء كانت عاميّة مشتركة، أم خاصيّة مقصورة على قائل دون قائل،**

---

[1]– لا يكتفي الجرجانيّ في إبراز سبب تمكّن التمثيل من نفس المتلقّي، ومدى تأثيره فيه، بالفقرة السابقة وما قبلها، بل يورد كلاماً آخر يفصّل فيه الحديث. وقد ارتأينا إيراد ذلك الكلام في هذا العنصر مع طوله النسبيّ، نظراً لما يحمله من حضور للمتلقّي عبر معاني: الوقع في السامعين، الهزّ والتحريك، الإعجاب والطرب وإحداث الأريحيّة، إثارة كوامن النفس، وغير ذلك ممّا يتّصل مباشرة بالاستجابة والتلقّي.

[2]– النّيق: أعلى موضع في الجبل. والمقصود هنا البُعد.

تراها لا يقع بها الاعتداد، ولا يكون لها موقعٌ من السّامعين، ولا تهزّ ولا تحرّك حتى يكون الشّبه مقرّراً بين شيئين مختلفين في الجنس.[...]

وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب. وذلك أنّ موضع الاستحسان ومكان الاستظراف، والمثير للدّفين من المسرّة [...]، أنّك[أيّها المتلقّي] **ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين[...]**

وهكذا طرائف تتنال[1] عليك إذا فصّلت هذه الجملة، وتتبّعت هذه اللّمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله[2]:

ولازوَرديّـــــةٌ[3] تزهـــــو بزرقتهـــــا بـــين الريـــاض علـــى حمـــر اليواقيـــتِ
كأنّهـــا فـــوق قامـــاتٍ ضـــعفن بهـــا أوائـــل النـــار فـــي أطـــراف كبريـــت.

أغرب وأعجب، وأحقّ بالولوع وأجدر، من تشبيه النّرجس بـ"مداهن درّ حشوهنّ عقيق"[4][...]، [والسبب في الأمر**] أنّ الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشّغف منها أجدر، لسواء في إثارة التعجّب، وإخراجك إلى روعة المستغرب[...].**

وإذا ثبت هذا الأصل، وهو *أنّ تصوير الشّبه بين المختلفين في الجنس ممّا يحرّك قوى الاستحسان، ويُثير الكامن*[في نفس المتلقّي]*من الاستظراف*، فإنّ التمثيل أخصّ شيء بهذا الشأن.»[5]

---

[1]- تتنال: تنصبّ و تأتي من كلّ جانب.

[2]- البيتان لعبد الله بن المعتزّ(247هـ/296هـ) أحد أشهر شعراء العصر العباسي، وهو من الخلفاء العباسيّين ولكن خلافته لم تدم إلاّ يوماً وليلة فيما يقول المؤرّخون. له ديوان شعر بديع. (انظر ترجمته في: تاريخ الأدب العربي، لشوقي ضيف، طبعة دار المعارف، 2001، ط12.ج4، ص224وما يليها.)

[3]- لازَورد: معدنٌ يُتّخذ للحلي، وأجوده الصّافي الشفّاف، الأزرق اللّون الضّارب إلى الحمرة (فارسيّة). والمقصود بكلمة "لازورديّة" في البيت زهر (البنفسج)، لأنّه يجمع بين لونين معاً هما: الزرقة، والحمرة.

[4]- العقيق: اللّؤلؤ الأحمر. وهذا عجز بيت لابن المعتزّ أيضا، وأمّا نصّ البيت كاملاً فقوله:

كأنّ عيون النرجس الغضّ بيننا مداهن درٍّ حشوُهنّ عقيق. (انظر: أسرار البلاغة، ص 74.)

[5]- أسرار البلاغة، ص 105، 106.

هذه التِفاتة بديعة من قبل الجرجانيّ، ليست غريبة عن مقامه البلاغيّ والنقديّ الكبير، حيث تنمّ عن عمق معرفةٍ منه باللّغة العربيّة وأساليبها، وعَن بُعدِ نظرٍ في مكنوناتها وأسرارها البيانيّة*. ونحن لازلنا معه في تفصيل الكلام في مسألة (التمثيل)، ولكنّه يريد منّا هنا أن نُنعم النّظر أكثر، ونتعمّق معه في الملاحظة للوصول إلى "مذهبٍ" لطيفٍ مكين، محيطٍ بالباب والمسألة برمّتها.

وذلك "المذهب" الذي يعود إليه الفضل في موقع "الكلام الممثَّل" في نفوس المتلقّين، يتعلّق بعمليّة «تقرير الشّبه بين شيئين مختلفين في الجنس». أي أن يكون المشبّه والمشبّه به، في صورة التشبيه التمثيليّ، متباعدين تماماً في الجنس والشّكل.

والدّليل على صحّة الأمر، نقف عليه من خلال استقراء نماذج من التشبيهات، وتحديداً "تشبيه المشاهَدات"بالعين، فإنّنا نرى أنّه كلّما ازداد طرفا التشبيه بُعداً، استُتبع ذلك بحصول وقعٍ أشدّ في المتلقّين. وكان من نتائج التلقّي في تلك الحالة، تحقّق الطّرب والأريحيّة في النّفوس، حيث يحدث لها انبساط للمعروف والندى.

ولتوضيح ما يعنيه الجرجانيّ بكلامه السّابق حول جمالية عقد التشبيه بين الأشياء المتباعدة في الطبيعة والجنس، نجده يستشهِد ببيتين من الشّعر، يحمل الأوّل منهما صورة المشبّه، والتي نتمثّل من خلالها زهر البنفسج وسط بستان جميل، حيث نراه يتمايس في لونين بديعين هما: الزّرقة والحُمرة.

أمّا البيت الثاني المشكّل لصورة المشبّه به، والمرتبط بسابقه بأداة التشبيه (كأنّ)، فيشتمل على أشياء بعيدة كلّ البعد عن عالم الأزهار، إذ تختلف عنها في الطبيعة

---

*- يُجمع الكثير من الدّارسين على ذلك المقام للجرجانيّ، حيث يقول أحدهم: «نشير إلى أن عبد القاهر الجرجاني، وضع نظريّة علم المعاني في "دلائل الإعجاز"، ونظريّة علم البيان في "أسرار البلاغة"، فكان **المدوّن الأوّل** لهذين العلمين، بكلّ ما تحمله كلمة (علم) من قواعد النّقد الذي لا تكتمل فائدته إلاّ مع الذّوق السليم.» (انظر: محمد علي زكي الصباغ: البلاغة الشعريّة، م س، ص209)

والجنس، إنّها النّار والكبريت. وإذا ما استحضرنا هذه الصورة الثانية (المشبّه به)، رأينا فيها بدء عمليّة اشتعال النار في أعواد الكبريت، حيث يختلط اللّونان الأحمر والأزرق.

خطاطة صورة التشبيه:

صورة المشبّه ——— وجه الشّبه ——— **صورة المشبّه به**

(اختلاط اللونين: الأزرق والأحمر)

↓ ↓

مظهر زهر البنفسج... أوائل النار في الكبريت

وفي حضور هذه الأشياء المتنافرة، المتباينة في الجنس والشّكل معاً، ورؤية المتلقّي لها "مجتمعةً مؤتلفة" وكأنّها صورة واحدة، مكمن الجمال الذي لا يحصل إلاّ بوساطة (التمثيل).

أمّا الآثار النّفسيّة لذلك التمثيل في ذات المتلقّي (وهو ما يهمّنا في البحث)، فتكمن في حصول الحبّ الشديد الجليّ في معاني "الصّبابة والشّغف"، وفي حدوث الدّهشة الكبيرة المتجلّية في معاني "التعجّب والاستغراب".

ـ المتلقّي يقوم بالكشف عن المعنى الذي أودعه المتكلّم في الكلام:

المعنى هو مناط البحث البلاغي، يتداوله طرفا العمليّة الإبلاغيّة الكلامية. فالطرف الأوّل (صاحب الكلام) يودِعه في ثنايا ما يكتب وينظم، وما على الطّرف الثاني (المتلقّي السامع) إلاّ أن يسعى إلى اكتشافه، ومن ثمّ إلى فهمه وتحديد دلالته.

لذا وبحسب هذا الاتّفاق الضمنيّ بين الطّرفين، وجب أن تكون العمليّة كلّها متّسمة بقدرٍ كافٍ من الوضوح، اعتباراً للمتلقّي بطبيعة الحال. أمّا إن كان عكس ذلك، ولم يتوفّر شرط الوضوح، فيَحدث "ذمٌّ" من قبل المتلقّي لمثل ذلك النوع من الكلام.

«...**وإنّما ذُمّ هذا الجنس**[1] **لأنّه أحوجك** [أيّها المتلقّي] **إلى فكر زائد على المِقدار الذي يجب في مثله وكذلك بسوء الدلالة. وأُودع لك** [المعنى] **في قالب غير مستوٍ ولا مُملّس، بل خشِن مُضرّس. حتى إذا رُمت إخراجه منه**[2]**، عسُر عليك. وإذا خرج، خرج مشوّهَ الصورة ناقصَ الحُسن.**

هذا، وإنّما يزيد الطّلب فرحاً بالمعنى[بعد اكتشافه]**، وأُنساً به، وسروراً بالوقوف عليه**[بعد الوصول إلى الخبيء منه، وفكّ شيفرته]**، إذا كان لذلك أهلاً...**»[3]

تبدأ الفقرة بمحاولة تعليل ذمّ المتلقّين العالمين (أي النقّاد العارفين بجواهر الكلام)، للشّعر الغامض المعقّد التركيب، مثل بيت المتنبّي المستشهَد به في ذات السّياق.

ونفهم من تلك التعليلات أنّها تدور حول المتلقّي، وكيفيّة استقباله للنصّ الذي يورَد عليه. حيث جعلته طريقة صياغة الكلام، بحاجة إلى التمعّن أكثر، وإعمال الفكر بشكل أكبر. وفي الأمر إتعابٌ له، وإجهادٌ لفكره في البحث عن المعنى، ممّا ينتج عنه "سوء الدلالة".

ونلاحِظ في هذا المقبوس من جهة أخرى، أنّ الجرجاني يعتقِد بأنّ صلاحيات المتلقّي لا تتعدّى محاولة الكشف عن المعنى المخبّأ في الكلام. وأنّ المتحكّم في الدلالة هو بالتالي صاحب ذلك الكلام، فهو الذي يسيطر على زمامِها بفضل قصديّته، والتي تتجلّى في معنى "الإيداع" أي وضع الشيء في مكان ما. فكأنّ المعنى هو (المستودَع) كاسم مفعول وقع عليه فعل (الاستيداع)، واللّفظ هو (المستودَع) ولكن هذه المرّة على أنّه اسم مكان* لذات الفعل.

---

[1]- يقصد بـ"الجنس" هنا: التعقيد في الكلام، حيث ذكر قبل ذلك مثالاً عنه من شعر المتنبي، و هو قوله:

و كذا اسم أغطية العيون جفونها من أنّها عمل السيوف عوامل. (انظر"أسرار البلاغة": ص116).

[2]- إخراج المعنى: هذا بشكلٍ من الأشكال جماع وظيفة المتلقّي في البلاغة العربيّة وخطابها النقديّ.

[3]- الجرجانيّ: أسرار البلاغة، ص 117/116.

*- تحتمل كلمة (مستودَع) بفتح الدّال، معنيين هنا، فتدلّ على من وقع عليه فعل الاستيداع (المعنى)، وعلى المكان الذي تمّ استيداعه فيه (الشّكل).

إذن، ليس للسّامع (أو القارئ) أن ينشئ المعنى الذي يرتئيه أو يريده. وليس له أن يشارك في بناء الدلالات وتشييدها، والتغيير فيها بحسب شروط الإدراك والفهم. فلم يَبقَ له – في رأي الجرجانيّ – سوى مهمّة البحث عن المعنى، والسّعي إلى إخراجه من قالبه (الشكل)، ثمّ الشعور بالمسرّة والغبطة في تلك اللّحظة "المتميّزة" من الظّفر والاكتشاف.

ـ عمق المعنى أساس الجودة في الكلام:

لا يجب أن نفهم من دعوة الجرجانيّ للوضوح في الكلام، حثًّا منه على سطحيّة التعبير، وركاكة الصياغة الأدبيّة، أو نظنّ أنّه في خطابه البلاغيّ يسعى إلى التبسيط، الذي قد يؤدّي إلى إسقاط المعنى وضَعته.

ومن النصوص الدالّة على حرصه على الوضوح والعمق معاً، الفقرة المتميّزة التالية:

«...**ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللّطافة، ويُعدّ في وسائط العقود، لا يُحوِجك إلى الفكر، ولا يحرّك من حرصك على طلبه بمنع جانبه، وبعض الإدلال عليك**[...]**لكان "باقليّ حارّ"**[1]**، وبيت معنى هو عين القلادة ووَاسطة العقد، واحداً**[2]**. ولسَقط تفاضل السّامعين في الفهم والتصوّر والتبيين**[3]**. وكان من روى الشعر عالماً به، وكلّ من حفظه – إذا كان يعرف اللّغة على الجملة – ناقداً في تمييز جيّده من رديئه***.»[4]

يواصل صاحب "أسرار البلاغة" مخاطبته لمتلقّي كتابه، فيؤكّد من خلال ذلك على ضرورة عمل صاحب الكلام (الأدبيّ)، على توفير شرط العمق في المعنى. وهو ما

---

[1]– "باقليّ حارّ": نداء بائع الفول في الطرقات والأسواق.

[2]– أي للتساوي في القيمة بين الكلام الرّديء والكلام الجيّد.

[3]– هذا مجمل ما يقوم به المتلقّي: الفهم، التصّور، وتبيين المعنى.

*– هي ذي مهمّة الناقد بالنسبة للجرجانيّ و غيره في النقد القديم. وستظلّ كذلك حتى ظهور المناهج النسقيّة في العصر الحديث.

[4]– الجرجانيّ، أسرار البلاغة، ص 117، 118.

يقتضي بطبيعة الحال من القارئ أن يتفكّر ويجدّ في الطلب، حتى يتمكّن من اكتشاف الدلالة والوقوف على قصديّة المتكلّم فيها.

ويجب أن يشعر المتلقّي أثناء بحثه ومحاولات فهمه، بأنّ المعنى المودَع في النصّ كأنّه حبيبٌ يتدلّل عليه ويمنع عنه جانبه ولقياه، وهو ما من شأنه أن يحرّك في نفسه الرّغبة والإلحاح. وحريٌّ في تلك الحالة أن يصبح المعنى عزيزًا عنده متمكّنًا من نفسه وعقله، متى ما قام بفهمه واكتشافه.

هذه المعاني رغم أهميتها ليست وحدها ما يثير الانتباه بشكلٍ كبير في المقبوس السابق، وإنّما الجدير بالملاحظة أيضًا هو الحكم الذي يصدره عبد القاهر الجرجانيّ، على الكلام الذي لا تتوفّر فيه ميزة عمق المعنى، والذي ينعدم في ثناياه ذلك المعيار في الجودة، حيث نراه يصفه بالرّداءة، عن طريق تشبيهه بنداء (بائع الفول) في الأسواق والطرقات*.

كما يشدّنا تركيزه على مبدأ التفاضل بين المتلقّين من حيث ثلاثة محاور كبرى، تدخل كلّها في عمليّة إدراك المعنى، وهي:

- الفهم: الوصول إلى الكشف عن المعنى ومن ثمّ محاولة استيعابه.
- التصوّر: تمثّل الصّورة الشّعريّة التي يرسمها صاحب الكلام.
- التبيين: المقصود به –على الأرجح– التبيّن أي الفهم، لأنّ التبيين هو "حسن الإفهام" وهو من مهام المتكلّم لا المتلقّي.

وختماً لقراءة هذه الفقرة الأخيرة لأحد أئمّة البلاغة العربيّة، والتي لا تنتهي نفائسُها بل تتجدّد مع كلّ قراءة، نجد معياراً آخر هذه المرّة، متعلّقًا بالناقد الأدبيّ

---

*– انظر المقارنة البسيطة التي أجريناها بين كلام **عبد القاهر الجرجانيّ** في هذا السياق، وكلام **هانس روبرت ياوس** في كتابه الشهير "من أجل جمالية للتلقّي" عند حديثه عن فن الطبخ l'art culinaire، في الصفحة الأولى من هذا الفصل الثاني. ولم نشأ حينها الاستفاضة في التحليل، ولا زلنا نؤثر الابتعاد عن ذلك، فليس من صلاحيات بحثنا تبنّي دراسة مقارنة بين النقدين العربيّ والغربيّ، وهو ما أشرنا إليه منذ البداية في عنصر المقدمة. وربما سنحت فرص أخرى للقيام بالمحاولة، علّها تكشف ما لا نتوقّع فتخيّب الكثير من انتظاراتنا.

(المتلقّي العالِم)، أو من نعتَه الجرجانيّ نفسه في الفقرة المقتبسة الأولى من كتابه بـ"البصير بجواهر الكلام". فمهمّته تقييمية محضة حيث لا تخرج عن تمييز الجيّد من الرّديء، وإصدار أحكامٍ مبنيّة على سلّم معياريّ بمؤشّرين اثنين، واحدٌ للجودة والحسن، والثاني للرّداءة والقبح.

ولا يكفيه لبلوغ مرتبة النّاقد، والاضطلاع بالتالي بالمهمّة العالية السابقة، أن يكون مجرّد حافظٍ للشّعر راويةٍ له، أو حتى عارفاً باللّغة العربيّة إجمالاً، وإنّما تلزمه شروطٌ أساسية أخرى تشكّل عمق تكوينه وموهبته النقديّة.

خاتمة الفصل:

صورة المتلقّي من خلال القراءات الثلاث.

لنحاول الآن، بعد هذا التّجوال في ثنايا بعضٍ من فصول مدوّنة النقد النظريّ والبلاغي، والذي سعينا من خلاله إلى مقاربة نظرة ثلاثة من أساطين البلاغة والنقد لمسألة التلقّي، أن نترسّم ملامح المتلقّي عبر تمظهراته المختلفة.

ولكي نتمكّن من تحقيق ذلك، ولو بشكل جزئيّ، سنحاول جمع شتات الملاحظات التي حملتها الصفحات السابقة، كما سنستعين بآراء مجموعة من الدارسين تطرّقوا لموضوع التلقّي في النقد العربيّ القديم، ولأصحاب الكتب المقروءة سابقاً على وجه الخصوص.

1_ تنويهٌ لا بدّ منه:

يلاحظ القارئ، وهو محقٌّ في ذلك، أنّنا منذ بداية هذه القراءات نوظّف مصطلحات مشتقّة من مادّة "تلقّى"، وتحديدًا في العناوين التي ارتأيناها مناسبة للمقبوسات، ظنًّا منّا أنّها قمينةٌ بأن تكون قادرةً على عكس مضامينها، واستبطان دفائنها، فيما يتعلّق بموضوع البحث بطبيعة الحال.

وذلك لإيماننا بما للعتبة الأولى من النصّ (العنوان)، والسّطر الأوّلِ الأخيرِ فيه، الحامل لفكرته العامة مركّزةً ومكثّفةً إلى أبعد الحدود، من دور في نقل المعنى في بدء عمليّة الاتّصال بالنصّ التراثيّ، لما لهذا الأخير من خصوصيات تجعل قراءته، واستخراج مكنوناته من الصّعوبة بمكان من دون التمهيد لها بما يلائم مضامينها.

ويلاحظ الأمر ذاته في التعليقات والشروح المردَفة لتلك النصوص التراثيّة، في محاولة لتبيين بعض ما تمّ الإشارة إليه دون تصريح، ثم العمل على استخلاص أهمّ الاستنتاجات.

لكنّ تلك الطّريقة المنتهَجة، لا تعني مطلقاً إرغام المقبوسات على قول ما ليس فيها، أو تبنّي ما يمكن أن يتماشى مع وجهات نظرٍ، ليست لأصحاب الكتب المقروءة بها علاقةٌ لا من قريب، ولا حتى من بعيد. فنجزم مثلاً أنّ مسألة التلقّي كانت واضحة في تصوراتهم، كموضوع نقديّ يخصّ مستقبِل النصّ الأدبيّ، وفق أبعاد مفهوميّة شاملةٍ له ولتفريعاته. وبذلك نسلّم لهم بالسّبق على حساب نظريّة جمالية التلقّي الغربيّة، والتي استوضحنا بعض أهمّ أسسِها من خلال ما تسنّى لنا قراءته من صفحات المدوّنة النقديّة لرائديها الألمانيّين[1].

2_ مواطن اهتمام النقد النظريّ والبلاغيّ بمسألة التلقّي:

إنّ المناهج والإجراءات المنهجيّة السابقة، أدّت بنا إلى رصد الزوايا الرّئيسة التي نظرت من خلالها النّصوص السّابقة من كتب: "البيان والتبيين" و"عيار الشعر"، وأخيراً "أسرار البلاغة"، والممثّلة لجانب من التراث النقديّ النظريّ والبلاغيّ، إلى ذات (المتلقّي).

وباعتبارنا قد أسّسنا عملنا منذ البدء، على طريقةٍ استقرائيّة يُقاس فيها المجهول، أي ما لم يُقرأ، على المعلوم الذي تمّت قراءته. سنواصِل على المنوال نفسه، وإن كان ذلك سيفضي بنا ربّما إلى نتائج نسبيّة* نوعاً ما.

إنّ الملاحَظَ من خلال القراءات الثلاث، توزّع الطّرح النقديّ حول شخص (المتلقّي)، والذي اتّسم في الكثير من الأحيان بالإشارة والتلميح، وبغيابٍ لتصوّرٍ دقيق لموضوع التلقّي بشكلٍ تامّ، على المواطن الثلاثة الكبرى التالية:

_ مراعاة مقام التلقّي للنصّ الأدبيّ.

_ الاهتمام بأمر المتلقّي وأحواله النفسيّة أثناء عمليّة السّماع (أو القراءة).

_ الحرص على تحقّق التلقّي من خلال الفهم والاستجابة.

---

[1]- انظر الفصل الأول من البحث.

*- وهذه ميزة البحوث الإنسانيّة دائماً، وهو ما يبقي الأبواب دوماً مفتوحة، والنقاش مستمراً ثرياً.

ومن أجل استيضاح تلك النقاط، ورسم خلاصة للقراءات بتجميع ما استنتج منها، نأخذ كلّ عنصر على حدة:

أ_ مراعاة مقام التلقّي:

لعلّ أوّل ما يجب تحديده، وتسليط الضّوء عليه، هو حرص النقد العربيّ القديم على توجيه الشاعر، والنّاثر على حدّ السّواء، أي صاحبيّ الكلام "الأدبيّ"، إلى الأخذ بعين الاعتبار وضعيّة التواصل الفنيّ.

فكون التلقّي في ذلك النقد محكوماً بالطبيعة الشفهيّة، جعل من صيغة "لكلّ مقامٍ مقال"مقولةً مشهورةً متداولة، حتى أصبحت «معياراً من معايير الجودة والذّيوع الشعريّين»[1]، وقاعدةً لا يُسمح بالحَيْد عنها في أيّ حالٍ من الأحوال، وهو الأمر الذي وقفنا عليه صريحاً مع الجاحظ[2] على سبيل المثال.

هذا الأخير الذي «عمل من جهته كلّ ما في وسعه لتأسيس شروط إنتاج الخطاب البليغ. ممّا جعله يستحضر في آرائه ونقاشاته كلّ ما يتعلّق بالعمليّة التواصليّة؛ من متكلّم ومستمع وسياق ومقام ورسالة.»[3]، بل رأيناه يذهب «مذهباً جديداً من أجل مطابقة الكلام بمقتضى الحال، إلى حدّ يجعله يدعو إلى اللّحن ومجانبة الإعراب إذا اقتضى المقام ذلك.»[4]

وكلمة (المقام) التي انتشرت في الدراسات العربيّة القديمة، خاصّة تلك التي تتناول اللّغة والبلاغة، مثل كتاب "البيان والتبيين"، تتعدّد مفاهيمها حيث قد تعني أشياء متفاوتة، مثل قواعد التعبير ومعاييره التي ينبني عليها نظامه الكامل. كما تدلّ على ما

---

[1]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي، ص60/59.

[2]- انظر: عنصر (قراءة في كتاب "البيان والتبيين") في الفصل الثاني، و فيها استشهاد للجاحظ بما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر.

[3]- حسن الهلالي: التواصل غير اللّفظي في التراث العربي الإسلامي. مقال في مجلة "علامات" (المغربيّة)، ع26، 2006.

[4]- قصيّ الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه. المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،2003، ط1، ص311.

يطلبه المتلقّون السّامعون، ويتوقّعون استقباله في هذا الوضع أو ذاك. وهذه المعاني ذاتها التي قرأناها في (صحيفة بشر بن المعتمر)، فنحن نذكر ما قاله عن "الأقدار" و"الحالات" وغيرها ممّا يدخل في معنى كلمة (المقام)*.

ومن جهتها تؤكّد كلمة (مقال) الطابع الشفهيّ كذلك، حيث تعني القول وليس الكتابة، ممّا يحصر عمليّة التواصل الأدبيّ فيما يلقى بشكل مباشر على المتلقّي، ويؤدّي وفق ذلك إلى تحكّم شروط تلقٍّ خاصّة بالمشافهة والسّماع.

أمّا مع ابن طباطبا والجرجانيّ، فإنْ كنّا لا نقرأ إشارة واضحة صريحة إلى المعنى السّابق، من خلال ما اقتبسناه على الأقلّ. إلاّ أنّ حرصهما على تحقيق التواصل الأدبيّ مع ذات المتلقّي، كلٌّ في ميدان عمله ومدار بحثه، بحيث عمد الأوّل منهما إلى تقديم توجيهات مفصّلة إلى "مريديّ الشّعر"، رسم فيها الطرق الواجب سلوكها لإتقان تلك الصناعة.

بينما ركّز الثاني باعتبار التوجّه البلاغيّ المحض،- له ولكتابه على حدٍّ سواء -، إلى شرح مكامن الجمال في أساليب اللّغة من بيان وبديع. يؤكّد موقفهما من الموضوع، ومِن عبارة "لكلّ مقام مقال"، وهو عندهما -كما عند الجاحظ- مقام السّماع والمشافهة[1].

ب_ مراعاة المتلقّي وأحوالِه:

لم يتوقّف تناول النّقد القديم لمسألة التلقّي، وانحصار حضورها كموضوع من المواضيع المطروحة والمتداولة في الكتابات البلاغيّة التنظيريّة، على موضوع (المقام) وحسب، بل هناك نقطتان أخريان -كما سنرى- جديرتان بالملاحظة والتّحليل.

*- انظر: النصّ الكامل لصحيفة بشر بن المعتمر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 91-92.

[1]- يستثنى من هذا الحكم ما قرأناه في "البيان والتبيين" من حديث عن قراءة الكتب وقرّائها، وواجب الترويح عنهم.(انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص119/ وكذلك ج3، ص591.)

فلـم يُغفَـل صـاحب المقـام الأوّل في مثلّـث الإبـداع، والمرسَـل إليـه في الـدارة التواصليّة، ذاك الذي يُخرج النصّ من الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل، فيبث فيه الحركة بعد جمود، ويبعثه من بعد موات، حسب ما تراه نظريات القراءة في العصر الحديث.

بل تمّت الإشارة إليه في النقد العربي القديم، والتنويه بواجب الاهتمام به وبأحواله أثناء توجيه الخطاب الأدبيّ إليه. وهكذا غدا حضوره مزاحماً للأطراف الأخرى في العمليّة الإبداعيّة، خاصّة "الباث" للرسالة الأدبيّة، شعريّةً كانت أو نثريّة.

ومِن تجلّيات ذلك الاهتمام، أن جعله الجاحظ – على سبيل المثال – أساس الكلام ومَناطه، لأنّه مَن إليه توجّه الخطب والرسائل (النثر)، وكذا الأبيات والقصائد (الشعر). وقد اكتسى عنده المتلقّي(السّامع) أهميّة كبيرة، إذ أدخله «كعنصرٍ محدّد وأساسيّ في العمليّة البيانيّة، بل بوصفه الهدف منها.»[1]

وبلغ من تبصّره بدوره الكبير، أن أسند إليه في التفاتة "جاحظيّة" – إن جاز التعبير – مهمّة توجيه الإبداع، والمشاركة بطريقة غير مباشرة في إنشاء النصّ، كما رأينا مع كلام "عمران بن حطّان" حول الخطبة، واستحسان توظيف آيات من القرآن الكريم فيها*.

ويكمن سبب كلّ هذا التّركيز من صاحب "البيان والتبيين" على ذات المتلقّي، في توجّهه الاعتزاليّ كمذهب فكريّ، وفي انتهاجه طرق علماء الكلام في الكتابة والحوار، لذا «لم يكن معنيًّا [في كتابه] بقضيّة "الفهم"، فهمِ كلام العرب وحسب، بل لقد كان مهتمًّا أيضاً، ولربّما في الدّرجة الأولى بقضيّة "الإفهام"، إفهام السّامع وإقناعه.»[2]

---

[1]– محمد عابد الجابريّ: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2004، ط7، ص25.

*– انظر عنصر (دور المتلقّي في توجيه أسلوب النصّ) في الفصل الثاني من هذا البحث. فيما استطعنا أن نستشفّه من قصّة "عمران بن حطّان" حول الخطابة. وكذا مع "ابن طباطبا" في ذكره لإمكانية مشاركة السّامع في إتمام البيت.

[2]– محمد عابد الجابريّ: م ن، ص25.

إذن، شخصيّة العالم البيانيّ "المتكلّم"، هي التي طغت على حديثه عن المتلقّي، «فلم يكن الجاحظ مجرّد أديب أو ناقد، وإنّما كان قبل ذلك متكلّماً، والمتكلّم لا يهمّه الجانب الجمالي الفنيّ في الكلام، بقدر ما يهمّه مدى ما يمارسه الكلام من تأثير وسلطةٍ على السّامع.»[1] وهذا ما استجليناه في النصّ الذي اقتبسناه في صفحاتٍ سابقة، وكان لأحد أقطاب المعتزلة الأوائل، وهو"عمرو بن عبيد"[*] حيث عرّف البلاغة من وجهة نظر (علم الكلام)، أي باعتبار تأثيرها المطلق على جمهور السّامعين. فهي عنده تتلخّص في «تخيّر اللّفظ في حُسن الإفهام.»[2]

ولم تقتصر التفاتة الجاحظ نحو المتلقّي، على السّامع فحسب، وإن كان قد أخذ من كلامه حصّة الأسد –كما يقال– والسبب يعود طبعاً إلى طبيعة التلقّي قديما، والتي كانت محكومة بقواعد المشافهة في الأغلب الأعمّ، بل تعدّت نظرتُه ذلك النّوع إلى المتلقّي القارئ.

فلقد رأيناه يشير إلى شخص (قارئ الكتاب)، ويسلك في الحديث عنه "بيداغوجية بيانية"[3]، وتتمثّل في الحرص على نشاطه، وضرورة الترويح عنه لدفعه إلى مواصلة القراءة، وعدم قطع عمليّة التلقّي.

وحينما نرى زعيماً من زعماء الكتابة البلاغيّة، يطبّق ما كان يدعو إليه، فيعتمد على الاستطراد والانتقال من فكرة إلى أخرى، في مواضع كثيرة من كتابه، نقف على «مبدأ البلاغة الذي نشأ في ظلّ الترويح عن القارئ، الذي ينبغي ألاّ تُثقله أفكار شديدة الترابط والتلاحم.»[4]

---

[1]– م نفسه: ص31/30.

[*]– انظر تفصيل الكلام في ذلك، في العنصر الخاصّ بقراءة كتاب "البيان والتبيين" من هذا البحث.

[2]– مصطفى ناصف: اللّغة بين البلاغة والأسلوبيّة، النادي الثقافي الأدبي، جدّة، المملكة العربية السعودية، 1989، ص32.

[3]– انظر: بنية العقل العربيّ، ص25.

[4]– مصطفى ناصف: م ن، ص192.

هـذا عـن حضـور المتلقّـي في بعـض صـفحات الخطـاب النقـديّ للقـرن الثالـث الهجريّ. فماذا عنه فيما بعد عصر الجاحظ؟ وهل انتقل الاهتمام إلى نوعٍ آخر، هو إلى ما يُكتب أقرب، وبالتالي إلى ما يُتلقّى قراءة لا مشافهةً؟ أم راوح النقد القديم مكانه في التّركيز على نوعٍ واحدٍ دون سواه، رغم تغيّر الظروف الثقافيّة والأدبيّة إلى حدّ ما؟

بخصوص هذه النقطة بالذات تقول بعض الدراسات أنّ شخصية (القارئ) قد طفت على الكتابات النقديّة بعد الجاحظ، حتى «بدا نقد القرن الرابع الهجريّ محكوماً بسلطة هـذا القـارئ [المتلقّـي الجديـد]، نتيجـةً لتراجـع مكانـة المتلقّـي الصـريح، لتحـوّل العصر من الشفاهية إلى الكتابية، وتلوّن مقتضى الحال ببعدٍ كتابيّ تراكميّ، هيّأته تجارب قرّائه عبر التاريخ، وما استنبطوه من معايير إنتاجه وتلقّيه»[1].

لكنّ هذا الطّرح لا يثبت أمام ما لاحظناه في النّصوص السّابقة – على الأقلّ –، سواء فيما اقتبسناه من كتاب "عيار الشعر"، والذي يمثّل نقد القرن الرّابع للهجرة، أو ما أخـذناه مـن كتـاب "أسـرار البلاغـة" الـذي يعكـس مـا وصـل إليـه تطـوّر المقاربـة البلاغيّـة والنّقديّة خلال القرن الخامس.

ويكفـي استحضـار الكلمـات المشـتقّة مـن مـادّة (سَمِـع)*، مـن مثـل: "الأسمـاع، السّمع، يسمع، السّامع، السّامعين"، في الكتابين دليلاً على ما ذهبنا إليه. وهو ما يفنِّد الرّأي الزّاعم باستيلاء المتلقّي القارئ، على مناطق نفوذ المتلقّي السّامع، في مجال التلقّي الأدبيّ.

فمـازال المقـام هـو ذاتـه، تتحكّم فيـه مقتضـيات التلقّـي السّـماعي، إلاّ في القليـل منه**، ومـازال المستقبِل للنصّ الأدبيّ هو السّامع، في أغلب الحالات حتى لا نقول في

---

[1]– بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي، ص 68.

*– وهي الكلمات المشتقّة من مادة (سمع)، وقد قمنا على طول صفحات الفصلين الثاني (وكذا الثالث الذي سيأتي) بوضع سطورٍ تحتها قصد إبراز حضورها في مدوّنة النقد العربي القديم بشكل عام.

**– رأينا إشارة الجاحظ إلى المتلقّي (القارئ) في دعوته إلى التّرويح عنه، وتنشيطه لمواصلة القراءة. كما نلمح إشارة من ابن طباطبا له، في حديثه عن الترويّ والتفكير أثناء التلقّي. (انظر ص 17 من "عيار الشعر")

كلِّها. ولا نتكلّم هنا عن الواقع الأدبيّ والثقافي على وجه العموم، حيث لا يعدم وجود التلقّي القرائيّ، بل ربّما يكثر في بعض الأحيان، وذلك بسبب انتشار الكتابة، فنحن في أوج ازدهار "عصر التّدوين", ولكنّنا نقصِد ما نقف عليه في مدوّنة النقد القديمة، وفي ذلك من الاختلاف ما فيه.

وربما يعود سبب هيمنة المتلقّي السامع إلى ما يتعلّق بمقام التخاطب الأدبيّ بالدرجة الأولى، حيث تجمع اللّحظة بين صاحب القول الأدبيّ ومتلقّيه في الزمان والمكان، وهو ما يستدعي حضور جمالية شفويّة بكلّ خصائصها الإنشاديّة والسّماعية.

وهنا لابدّ من القول أنّنا نظنّ أنّ خصوصية حضور "المتلقّي" في بعض فصول مدوّنة النقد العربي القديم، تكمن أساسًا في ارتباط المعايير الجمالية، أو ما عرف مع تلخيص وتقعيد صاحب "شرح ديوان الحماسة" لجهود النقاد قبله بالمصطلح العربيّ الشهير "عمود الشعر"، أو ما اختار أن يطلق عليه بعض الدارسين المحدثين مصطلح "أفق الانتظار" المستعار من نظريّة جمالية التلقّي الغربيّة[1].

كما يتعلّق بارتباط الظاهرة الشعريّة بما أسماه أدونيس "العيد الجماعيّ"[2]، وكان قديمًا قد ذكره أحد الشعراء الخطباء في العصر الأمويّ بعبارة "يوم الحفل"، أي اجتماع جمهور المتلقّين لاستقبال ما يورد عليهم من أشعار وخطب، وهو ما وقفنا عليه في مقبوس من كتاب "البيان والتبيين"*.

---

[1]- انظر: شكري المبخوت، جمالية الألفة (م س)، ص29. بينما هناك من أطلق عليه، مستعيرًا دائما مصطلحات جمالية التلقّي، "القارئ الضمنيّ" مثل بشرى موسى صالح حيث تقول: «ونستطيع القول إنّ (عمود الشعر) هو المصطلح القديم للقارئ الضمنيّ، حيث يتّفق المفهومان في كونهما يمثّلان الأعراف...» (انظر بقيّة التعليل في كتابها: نظريّة التلقّي، م س، ص71)

[2]- انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت،2000، ط3، ص29.

*- المقبوس من كلام الشاعر البعيث (انظر: صص 127- 128 من كتاب "البيان والتبيين")

ج ــ الحرص على تحقّق التلقّي (الإدراك والاستجابة):

الزاوية الثالثة التي نُظر من خلالها إلى المتلقّي، تتمثّل في التأكيد المستمرّ على تحقّق التلقّي عند السامع (أو القارئ)، أو لنقل بلغة التواصل: على وصول الرسالة إلى المرسَل إليه، وبلغة النقد البلاغيّ: الكشف عن المعنى وحصول الفهم، وما يستتبعه ذلك من تغيّر أحوال النفس.

وتصادفنا في هذا العنصر مصطلحات كثيرة من قبيل: "المتعة، التِذاذ الأسماع، الاستطابة والاستملاح، تنشيط القارئ، الإصغاء والتحديج (بالآذان أو بالأعين)" مع الجاحظ.

ونحو: "الاهتزاز والتأثّر، الارتياح والأنس، الوقع النفسيّ المفضي إلى تبدّل الحال من النقيض إلى النقيض (من الحقد إلى التسامح، ومِن الشحّ إلى السخاء، ومِن الجبن إلى الشجاعة)" مع ابن طباطبا.

أو مثل: "تحريك النفس ودعوة القلوب، استثارة الصّبابة والكلف، والولوع والشغف، وحتى الإرغام على المحبّة، توفير الأنس، إحداث الأريحيّة، إثارة المسرّة والتعجّب، الاستحسان والاستظراف."مع عبد القاهر الجرجانيّ.

ولنأخذ لمزيد من التفصيل نموذجاً عن هذا العنصر الأخير، وليكن المنظومة المفهوميّة في الخطاب النقديّ لابن طباطبا، حيث يعتبر كتابه "عيار الشّعر"، نظراً لحضور المتلقّي فيه، والمتجسّد في التفاتة صاحبه إليه، وتقديمه لتوجيهاتٍ واضحة لمن يرغب في "تكلّف صناعة الشّعر" على رأي الجاحظ، تدور في فلكه وتحثّ على الاعتناء به، بل وحتّى ربط تحقّق القبول لديه بمعايير الجودة الشّعريّة، «وثيقة نقديّة تتّحد فيها أعراف النّظم الشعريّ بأعراف تلقّيه.»[1]

ومن المصطلحات التي شدّت انتباه الباحثين، في خطابه النقديّ مصطلح (الاعتدال)، فباعتبار اتّسام اللّغة النّقديّة في "عيار الشعر" من حيث مقاربتها لموضوع

[1]- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقّي، ص65.

التلقّي، بالدقّة الكبيرة، سواء في فحص ما يصنعه الشّاعر (النص)، أو في الشّخص الذي يوجّه إليه ذلك الصّنيع (المتلقّي)، وما توظيف (الاعتدال) إلاّ دليلاً على تلك الدقّة.

والمقصود بمفهوم الاعتدال «عمليّة توازن يحقّق من خلالها الشاعر الأُنس والأُلفة، وحُسن تلقّي النصّ.»[1] ويُقابل هذا التوازن في البناء والتلقّي معاً، الاضطراب الذي يخلخل تلك الدّعائم، فيفسِد عمليّة استيعاب إمكانات العمل الأدبيّ.

ومصطلح (اللّذة) من المفاهيم البارزة كذلك، و«يحمل في طيّاته مفهوم الأثر الذي تحقّقه درجة معيّنة في الانسجام في وعي المتلقّي. فتحدث هذه الاستجابة التي تسبّب الشعور باللّذة، في أنّها تحمل سمةً تقويميّة لقبول النصّ.»[2]

ومن خلال ملاحظتنا لهذا المصطلح وما يدور في فلكه من مفردات تتّصل بالجانب النفسيّ بشكل وثيق، مثل: "الأريحيّة، الطّرب، الاهتزاز*، وممازجة الروح أو القلب"، نقف على اتّكاء ابن طباطبا على أسسٍ من التحسّس النفسيّ، حيث نراه « يتحدّث بوضوحٍ عن الحالات النفسيّة التي يتركها الأثر الشعري في نفس المتلقّي، أو ما يعرف اليوم بمعاني الاستجابة لنصّ ما عند المتلقّي. وهذا ما يكشف عنده ارتباط القصيدة بسيكولوجيّة المتلقّي.»[3]

والمعاني نفسُها نجدها عند عبد القاهر الجرجانيّ، في تحليله الدّقيق لحالات من التلقّي لبعض ألوان البيان والبديع في البلاغة العربيّة، ممّا يوصلنا إلى النتائج السابقة، أي

---

[1]- عبد السلام محمد رشيد: لغة النّقد العربيّ القديم بين المعياريّة والوصفيّة، مؤسسة المختار للنّشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ط1، ص72.

[2]- عبد السلام محمد رشيد: م س، ص74.

*- الأريحيّة: وسع الخلق والانبساط إلى المعروف، والراحة للندى.

الطّرب: خفّة وهشّةٌ تصيب الإنسان من شدّة السرور أو غيره.

الاهتزاز: أو هزّة العِطف، حركة انفعاليّة تنتج عن الطّرب، فيميل المتلقّي بمنكبيه أو جانبيه (عِطفيه) يمينًا وشمالاً.

[3]- قصيّ الحسين: النقد الأدبي عند العرب و اليونان، ص397.

تعلّق الحديث عن المتلقّي فيما قرأناه لحدّ الآن من فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم، بالأثر النّفسيّ. وهو ما لا يخطئه الباحث في تراثنا النّقدي وهو يصادف تلك «الإشارات التي تشهد لغتها اعتمادَ البعدِ النفسيّ في النصّ، واستكشاف خصوصياته، وتقديم بعض المصطلحات التي تنتسب إلى المجال النّفسيّ.»[1]

هذا عن المنظورات الثلاثة لمدوّنة النقد العربيّ، في شقّيها النظريّ والبلاغيّ، إلى ذات المتلقّي. ولمزيدٍ من إلقاء الضوء على خصائصها فيما يتعلّق بموضوع بحثنا دائما، نضيف الملاحظة التالية والمتمثّلة فيما عرف في البلاغة العربية، بنظريّة التمكين.

وهذا المصطلح يوظّف فيها للدلالة على ترسيخ المعاني التي يعمَد الشاعر (أو الناثر) إلى تثبيتها في عقل المتلقّي ووِجدانه، بل حتى وإيهامه بمقتضياتها وكأنّما هي الحقيقة لا غير. ولأجل تحقيق تلك الغاية يلجأ صانع "الأقاويل الشعريّة" إلى طرق بلاغيّة وكلاميّة مختلفة، تكفل له أن يؤثّر في الطّرف الذي يورِد عليه نصوصه، بل أن يحدّد نوع استجابته كما رأينا سابقًا.

وبالإضافة إلى ما سبق اقتباسه من نصوص من مدوّنة النقد العربيّ القديمة، والتي تعكس ما وصلنا إليه هنا، نورد المقبوس التالي لعبد القاهر الجرجانيّ، قصد التأكيد على رسوخ فكرة (التمكين) في تراثنا النقديّ، البلاغيّ منه على الخصوص، حيث يقول:

«**اعلم أنّ لكلّ نوع من المعنى نوعاً من اللّفظ هو به أخصّ وأولى، وضروباً من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أجلى، ومأخذاً إذا أخذ منه كان إلى الفهم أقرب، وبالقبول أخلق. وكان السّمع له أوعى، والنّفس إليه أميل؛ وإذا كان الشيء متعلّقاً بغيره، ومقيساً على ما سواه، كان من خير ما يُستعان به على تقريبه من الأفهام، وتقريره في النفوس أن يوضع له مثال يَكشف عن وجهه ويؤنس به.**»[2]

---

[1]- عبد السلام محمد رشيد: م س، ص89.

[2]- عبد القاهر الجرجانيّ: الرسالة الشافية، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ص107.

وهنا نلاحظ أنّ الجرجاني يقوم بعقد صلة، ما بين عناصر أربعة تعتبر صلب عمليّة التلقّي، هي على التوالي:

– المعنى والأسلوب، أي مضمون النصّ الأدبيّ وشكله، وهو ما يختصّ بالمرسِل في الدارة التواصليّة الأدبيّة، وما يندرج منها ضمن "الصناعة الشعريّة".

– الاستجابة والتمكين، أي ما يتعلّق بالمرسَل إليه (السّامع)، وبنتاج التلقّي عمومًا.

* المتلقّي بين التجلّي والغياب:

إذن، حافظ المتلقّي على نوعٍ من الحضور«في النصوص النقديّة القديمة، لكنّ هذا الحضور لم تستوعبه رؤية واضحة، ولم تثبت ضمن جهاز اصطلاحيّ مركّز، بقدر ما تجسّم في تسميات عامّة له [كما رأينا في النصوص المختارة]، تتساوق خلال النظر في هذا أو ذاك من مباحث البلاغة»[1] أو غيرها من مجالات الكتابة والنقد.

فما استوقفنا في كلام كلّ من الجاحظ، ثم ابن طباطبا والجرجانيّ، ينمّ بدون شكّ عن دقّة إدراك منهم، على اختلاف في الرؤية «لأهمية هذا المتلقّي في توجيه الفعل الإبداعيّ، لكنّ هذا الإدراك لم يبلغ [بعدُ] إلى تعريف مخصوص بسمات هذا المتلقّي، ودوره الحقيقيّ»[2] في العمليّة الإبداعيّة.

وبالفعل لاحظنا في مختارات كتاب "أسرار البلاغة" – مثلاً – أنّ مهمّة المتلقّي لا تعدو الكشف عن المعاني المخبّأة في الكلام، بفعل "قصديّة" المتكلّم الشاعر أو الناثر.

وعليه نقف على استنتاج مهمّ يتمثّل في أنّ «النظريّة البلاغية العربية برمّتها، بنيت على أساس مفهوم التواصل بالمعنى الخاصّ، الذي يصبح فيه المرسِل المصدر الأساسيّ

---

[1]– حمادي الزنكريّ: التلقّي بين الذائقة الشعريّة والدلالة اللّغويّة. مقال في: مجلة الموقف الأدبيّ، ع278، حزيران1994.

[2]– المصدر نفسه.

للمعرفة. أمّا القارئ فهو متلقّي المعرفة، أو على الأصحّ الباحث عن المعرفة، لا المساهم في تأسيسها.»[1]

وحتّى الحضور القويّ لتلك العبارات والألفاظ، التي تشير إلى المتلقّي وأحواله النفسيّة، لا تعني اهتماماً مطلقاً به، وانتباهاً إلى دوره في صنع المعنى. فهو كما رأيناه آنفاً، مجرّد باحث عن المعنى، وسَاعٍ إلى كشفه لتحقيق الفهم. وما كلّ الإحساسات التي تختلج في فؤاده، في الحقيقة، إلاّ نتيجة نجاحه في مهمّته الأولى والأخيرة تلك.

ولتوضيح الفكرة التي توصّلنا إليها بشكل أكبر، نختم هذا النّقد والاستنتاج بمقبوس أخير من مدوّنة النقد البلاغيّ، وهي من كتاب "أسرار البلاغة"، وفيها تأكيدٌ لما خلصنا إليه من سيادة لـ"قصديّة" المتكلّم، وانحصار لدور المتلقّي في محاولة اكتشاف المعنى وتحقيق فهمه، يقول عبد القاهر الجرجانيّ:

« **أمّا التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللّفظتين، إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً**[...فـ]**الآخر**[الشاعر/النّاظم] **قد أعاد عليك اللّفظة، كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويُوهمك كأنّه لم يزدك وقَد أحسن الزيادة ووَفّاها، فبهذه السريرة صار التجنيس- وخصوصا المستوفى منه** [التامّ] **المتّفق في الصورة - من حلى الشعر، ومذكوراً في أقسام البديع.**»[2]

فالشاعر في الجناس التام يعيد اللّفظة ويكرّرها، ويوهم المتلقّي بأنّ ما فعله يتعلّق بالجرس الموسيقيّ المتأتّي من هذه العمليّة (الجانب الشكليّ المحض)، ولكنّ الحقيقة أنّ **القصد** هو الزيادة في المعنى بإبراز التباين بين اللّفظتين المتّحدتين في المبنى. وكلّ هذا العمل من صلاحيّات منشئ القول، وليس لمتلقّيه من دورٍ سوى محاولة فهم ما قُصِد إفهامه إيّاه، هذا إن سلّمنا بأنّ ظروف التلقّي تسمح له بذلك فعلًا.

---

[1]- حميد لحمداني: نظريّة قراءة الأدب و تأويله من المقصديّة إلى المحصّلة. مقال في: مجلة علامات (المغربيّة)، ع26، 2006، ص8.

[2]- عبد القاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة، ص 14.

الفصل الثالث

المتلقّي في بعض كتب النقد التطبيقيّ والفلسفيّ

1_ قراءة في كتاب "الوساطة بين المتنبّي وخصومه".
للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجانيّ 366هـ.

2_ قراءة في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".
لحازم القرطاجنّي 684هـ.

«كما أنّ الانتصار جانبٌ من العدل لا يسدُّه الاعتذار، فكذلك الاعتذار جانبٌ هو أولى به من الانتصار، ومن لم يفرّق بينهما وقفت به الملامة بين تفريط المقصِّر، وإسراف المفرِط.»

القاضي الجرجانيّ (الوساطة).

1_ في النقد التطبيقيّ:

قراءة في: "**الوساطة بين المتنبّي وخصومه**". للقاضي الجرجانيّ*366هـ.

_ أصناف المتلقّين لشعر المتنبّي:

نستهلّ وقفتنا مع كتاب "الوساطة" الذي سنحاول اتّخاذه مرآةً للنقد (التطبيقيّ) القديم، في مقابل النقد (النّظريّ)** الذي مرّ بنا في الفصل السابق، مع مجموعة من الفقرات يتحدّث فيها القاضي الجرجانيّ عن نفسِه من جهة، وعن المتلقّين (العالمين) المهتمّين بشعر مَن يسعى في كتابه، إلى إنصافه بالتوسّط بين مؤيّديه ومعارضيه، علّه يختطّ له طريقاً وسطاً بينهم.

ونجده في المقبوس الأوّل يقول:

« **وما زلت أرى أهل الأدب[1]- منذ ألحقتني الرّغبة بجملتهم، ووصلت العناية بيني وبينهم- في أبي الطيّب أحمد بن الحسين المتنبّي، فئتين: مِن مطنبٍ في تقريظه، منقطعٍ إليه بجملته، منحطّ في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبَه إذا ذكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حُكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرّر** [...].

وعائبٍ يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلّم له فضلَه، ويحاول حطّه عن منزلةٍ بوّأه إيّاها أدبُه.»[2]

---

*- أبو الحسن علي بن عبد العزيز، المعروف بالقاضي الجرجانيّ، شاعرٌ أديب ولي القضاء في مدينتيّ جرجان والريّ. له كتاب "الوساطة". (انظر ترجمته في ملحق تراجم أصحاب المدوّنات.)

**- نكرّر هنا ما ذكرناه سابقاً حول كلمة (النّظريّ) التي وسمنا بها المدوّنة الأولى مع الجاحظ وابن طباطبا، على وجه الخصوص، حيث لم نقصِد بها مطلقاً الادّعاء بوجود نظريّة نقديّة متكاملة، بكلّ ما تحمله كلمة (نظريّة) من معنى، وإنّما كان غرضنا التصنيف من أجل استيضاح حضور المتلقّي في كلّ صنف.

[1]- يقصد بـ (أهل الأدب): المتلقّي العالم، أو الخاصّ.

[2]- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 2006، ط1، ص12.

يمكننا في بداية قراءتنا لكتاب "الوساطة"، أن نقف على أولى الإشارات إلى (المتلقّي)، حيث نجد القاضي الجرجانيّ في هذه الفقرة، يقسّم حال المتلقّين (العالِمين) لشعر المتنبّي إلى فئتين:

- الفئة الأولى:

تشمل المتلقّين الذين يُكبرون شعر المتنبّي في كلّ حالاته وأشكاله، وهو ما نفهمه من معنى (التقريظ[1]). بل حتى يبالغون في التعبير عن مدحِهم إيّاه، ونقرأه في كلمتي "الإطناب"و"الانقطاع" الواردتين في السياق ذاته. وهذه المجموعة محبّة للمتنبّي شديدة الإعجاب بشعره، لذا نراها دائماً ناصرةً له، معظّمةً ومفخّمةً لما يصدر عنه من أبيات ونصوصٍ شعريّة.

- الفئة الثانية:

ويُقصد بها نقيض الأولى، فهي (ظالمة) للمتنبّي، (هاضمةٌ) لحقّه الأدبيّ، بحيث لا تسلّم له الفضل الذي يستحقّه، ولا تعترف له بالمكانة التي سبق وأن تبوّأها بشعره، بالرّغم من أنّه حقيق بالرّفعة والرتبة السامية.

وهذا الكلام الأخير من القاضي الجرجانيّ، يبيّن استنكاره للفئة الثانية تلك، لأنّه يسلّم هو ذاته للمتنبّي بتلك المنزلة الرّفيعة منذ البدء، ولكن دون مبالغة في التّقريظ من جهة، ودون أن يعني ذلك نزوعاً كاملاً مطلقاً نحو الفئة الأولى من جهة أخرى، إذ نراه يعلّق على الفئتين بعد الفقرة السابقة بقوله: «**وكِلا الفريقين إمّا ظالمٌ له** [المتنبّي]، **أو للأدب فيه.**»[2].

هذا ولكي يعلّل الحكم الذي وصل إليه، يتابع مبيّناً مجانبة الفئتين للعدل والصّواب، وإن كان يومئ إلى الثانية بشكل أكبر بطبيعة الحال، فيقول: «**وكما أنّ**

---

[1]- من الفعل (قرّظ): أي مدح وأثنى. ويقال: فلان قرظ صاحبه تقريظا، إذا مدحه بحقّ أو بباطل. (وهو ربما المقصود بشكل أكبر في السياق)

[2]- القاضي الجرجانيّ: الوساطة، ص 12.

الانتصار جانبٌ من العدل لا يسدّه الاعتذار، فكذلك الاعتذار جانبٌ[من العدل]**هو أولى به من الانتصار. ومن لم يفرّق**[من المتلقّين العالمين] **بينهما، وقفت به الملامة بين تفريط المقصّر، وإسراف المفرِط.**»[1]

والسؤال هنا عن موقف القاضي الجرجانيّ، باعتباره هو الآخر من المتلقّين العالمين الذين يتحدّث عنهم، ويقوم بتصنيفهم حسب قيمة شعر المتنبّي عندهم، وقد صرّح في البداية بالتحاقه بهم ونسبته إليهم؟

وأمّا الإجابة فنستشفّها من كلامه التالي، والذي يعرض فيه للواجب المراد الوقوف عنده، والسبيل المفروض اتّباعه في الحكم على أديب أو شاعرٍ ما، حيث يقول مواصلاً حديثه السابق:

« **وللفضل آثارٌ ظاهرة، وللتقدّم شواهِد صادقة، فمتى وُجدت تلك الآثار، وشوهِدت هذه الشواهد، فصاحبها فاضلٌ متقدّم؛ فإن عُثر له من بعد** [تقدّمه وفضله] **على زلّة، ووُجد له بعقِب الإحسان هفوةٌ، انتُحِل**[2] **له عُذرٌ صادق، أو رخصة سائغَة؛ فإن أعوز**[3]**قيل: زلّة عالم، وقلَّ مَن خَلا منها، وأيُّ الرّجال المهذّبُ**[4]**. ولولا هذه الحكومة لبطل التفضيل، ولزَال الجَرح**[5] **ولما كان لقولنا فاضلٌ معنى يوجد أبداً...**»[6]

هذا وممّا نلاحظه، من خلال الحديث عن تينك الفئتين السابقتين، تركيز صاحب "الوساطة" على متلقٍّ معيّن لشعر أبي الطيّب المتنبّي، لأنّ ذاك المتلقّي خبير بمعايير الجودة والجمال في الشعر، فلم يتكلّم عن جمهور المتلقّين بشكل عام.

---

[1]- القاضي الجرجانيّ، الوساطة، ص نفسها.

[2]- انتُحِل له عذرٌ: أي ادُّعِي له. ومنه انتحال الشعر، أي ادّعاؤه ونسبته للنفس وهو ليس لها في الأصل.

[3]- أعوَز: اشتدّ وعسُر. وهنا بمعنى صعُب على السامع إيجاد عذرٍ أو رخصة "سائغة" لصاحب الكلام.

[4]- "أيّ الرّجال المهذّبُ؟" عبارة وردت في عجز بيت للنابغة الذّبياني، وهو قوله في إحدى اعتذارياته:

ولستَ بمُستبقٍ أخاً لا تلمُّه على شعثٍ أيُّ الرّجال المهذّبُ.

(انظر: النابغة الذبياني، الديوان. شرح وضبط: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، لبنان، ص26)

[5]- الجَرح: من جرَح فلانًا، إذا طعَن فيه وردّ شهادته. ومنه في علم الحديث: الجَرح والتعديل.

[6]- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص13.

كما نقف في كلامه، على معاني التلقّي من خلال الاستجابات النفسيّة التالية: الهوى والتعلّق بالقلب، وكذا التعظيم والتفخيم للشّيء المتلقَّى.

ـ التكلّف في الشعر يعيق تحقّق الاستجابة:

يسعى الشاعر دائماً، كما توصي به كتب النّقد القديمة (مثلما رأيناه في الفصل السابق)، إلى عدم إثقال كاهل المتلقّي بالمعاني الغريبة، والعبارات المعقّدة الغامضة. فمن شأن ذلك أن يحدّ من راحته المرجوّة، وأن يمنع تحقّق استجابته لما يورد عليه، وهو أقصى المبتغى والمرام. وهاهو القاضي الجرجاني يستعرض المعاني ذاتها بقوله:

« **فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السّمع، لم يصل القلب إلاّ بعد إتعاب الفكر[...]وتلك حالٌ لا تهشّ فيها النّفس للاستماع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرَف، وهذه جريرة التكلّف.**»[1]

نحن هنا في معرض الحديث عن أسلوب شاعرٍ عبّاسيّ آخر، يشترك مع المتنبّي في اختلاف النّاس حول شعره، وهو الشاعر حبيب بن أوس الطائيّ، المعروف بأبي تمّام. وكمثالٍ عن التكلّف في صناعة الشعر، ممّا يسم الكلام بالتعقيد والغموض، يتطرّق القاضي الجرجانيّ لمعاني الاستجابة التالية في نفس المتلقّي:

- وصول الشعر إلى القلب.
- تطلّع النفس وتشوّفها للتلقّي عن طريق السّماع.
- حصول اللذّة وتحقّقها.

ويقول أنّ هذه الاستجابات جميعَها لن تتحقّق، لغياب معيار للجودة يعتبر ركناً أساساً في البيان العربيّ، وكان يُحتفى به كثيراً في الخطاب النقديّ القديم، إنّه معيار (الوضوح). فعندما يكون الشّعر مرغِماً للمتلقّي على البحث والتفكير، يُصبح متعباً

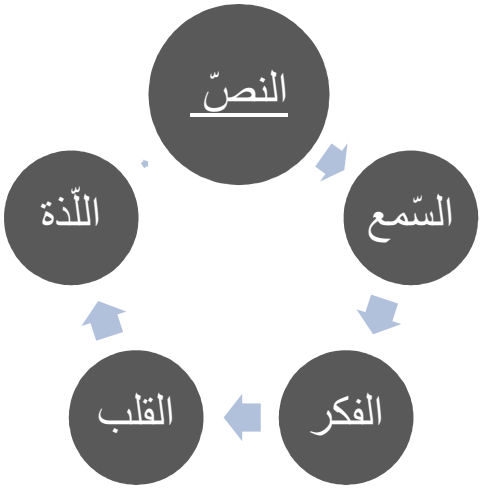
[1]- القاضي الجرجانيّ: الوساطة، ص26.

"كادًّا" لفكره، ممّا يسِمه بالتعمية والتعقيد، وبالتالي عدم القبول من طرف مَن يوجّه إليه*.

ونقف في كلام القاضي على نوع التلقّي نفسه، ذاك الذي وجدناه في الفصل الثاني، مع مدوّنة النقد النّظريّ والبلاغيّ. فمازال السّماع هو المسيطر، كطريقة وحيدة للتلقّي الذي يتحدّث عنه النقّاد ويتناولونه في كتاباتهم. وهكذا نلاحظ أنّ أوّل مرحلة من مراحل التواصل الأدبيّ –كما وقفنا عنده في الفقرة السابقة –، تبدأ مع آلة السّمع (الأذن) التي تتلقّى الأقوال الشعريّة، ثمّ تواصل هذه الأخيرة طريقها إلى أعماق المتلقّي، في مرحلة ثانية نحو العقل (الفكر) قصد تحقيق الفهم والإدراك، وتختم رحلتها في المرحلة الثالثة عندما تلج إلى القلب (النّفس) لتحدث الوقع والاستجابة.

ويمكننا تلخيص المراحل الماضية بالشكل التالي:

مراحل التلقّي (رحلة النصّ مع متلقّيه):



ـ اختلال البناء ينغّص على المتلقّي لذّة الاستجابة:

يُكثر صاحب "الوساطة" من الاستشهاد بالأبيات الشعريّة، تمهيداً لدفاعه عن شعر المتنبّي، وهو قصدُه الأوّل من وراء تأليف الكتاب. ونحن نراه في المقبوس التالي يقف بنا مع أبياتٍ، يحرِم فيها الشاعرُ المتلقّي من الاستمتاع، وينغّص عليه لذّة الاستجابة، وذلك بسبب الخَلل الذي

*– هذا ما وقفنا عليه في تحليلنا لكلام الجاحظ، والمعتزلة، حول البلاغة والبيان.(انظر: خاتمة الفصل السابق)

يرتكبه أثناء بناء قصيدته، حيث لا يواصِل على نفس الوتيرة الجمالية، بل يقترف "ذنب" التعقيد والتعمية، بما يتكلّفه من ألفاظ "غريبة" عن قاموس المتلقّي.

والأبيات من قصيدة للشاعر أبي تمام، الذي سبق وأن قام القاضي بانتقاد الغموض في كلامه في مقبوس سابق. وممّا يستعرضه منها:

«...

لَـو حَـارَ مُرتـادُ المنيّـةِ لـم يَجـدْ إلّا الفِـــراقَ علـــى النّفـــوس دَلـــيلا

قـالوا الرّحيـلُ فمـا شَـكَكتُ بأنّهـا نفســـي مِـــن الـــدّنيا تُريـــد رَحـــيلا

الصّـــبرُ أجمـــلُ غيـــرَ أنّ تَلـــذّذًا فـــي الحـــبّ أَحـــرى أن يكـــون جَمـــيلا.

[...]**فهو** [الشاعر] **تراه يعرض عليك** [أيّها السّامع] **هذا الدّيباج الخسروانيّ**[1]**، والوَشي المنمنم، حتى يقول:**

للّـــــه درُّكِ أيُّ مَعبـــــرِ قَفـــــرةٍ لا يُـــوحشُ ابـــنَ البيضـــة الإجفـــيلا[2]

أوَ مـــا تراهـــا لا تراهـــا مـــرّةً تشـــأى[3] **العيـــونَ تعجرفًـــا وذمـــيلا**[4].

فنغَّصَ عليك تلك اللذّة، وأحدَث في نشاطك فَتْرةً[5] **...»**[6]

هكذا يواصل القاضي الجرجانيّ توظيف مسألة التلقّي في نقده لطريقة أبي تمّام. وهنا يعرض لبعض "جوازاتِه" الشعريّة*، حيث لا يواصل الشاعر في هذه القصيدة** التي يَستشهِد ببعض أبياتها، على الوتيرة الجمالية ذاتها والتي تكفل له الاستجابة عند مَن تورد

---

[1]- الديباج: نوع من الثياب الجميلة، وأصل الكلمة فارسيّ.

[2]- ابن البيضة: الظّليم، أي ذكر النّعام. والإجفيل: من الفعل (جفل) بمعنى أسرع في الهروب.

[3]- تشأى: تسبق. والمصدر الشأو، وهو السّبق بأشواط.

[4]- التعجرف: النشاط في السّير. (والذّميل: نوعٌ منه)

[5]- الفتْرة: الانكسار والضعف.

[6]- القاضي الجرجانيّ، الوساطة، ص29/28.

*- لا نستعمل "الجوازات الشعريّة" هنا بمعناها الاصطلاحي في علم العَروض، وإنّما نقصد بها الإشارة إلى "الأخطاء" التي رآها القاضي الجرجاني في كلام أبي تمام.

**- ومطلعها: يومَ الفراق خُلِقتَ طويلا لم تُبقِ لي جلَدًا ولا معقُولا (انظر: أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، 1983، ط3، ج3، ص66)

عليه، وإنّما يُحدِثُ اختلالاً يعكّر صفو التأثير في نفسه، ممّا ينجرّ عنه انكسارٌ وضَعف في النشاط (التلقّياتي)، ويعود السبب الأساس في كونه قد انتقل إلى فكرة أخرى، فخرج إلى صفة الناقة بغير ذريعة له إلى الخروج[1].

ونستخلِص من نقد الكاتب لشعر أبي تمام السابق، عن طريق تبيانه لما أحدثه الشاعر في نصّه، من نقصٍ واضطراب بسبب الحشو في الكلام بغير تمهيد، وكذا التكلّف الذي نلاحظه في استعمال مفردات مثل: "الإجفيل، الذّميل" لكي لا نذكر إلّا كلمات القافية، حيث انتقل في بعضها إلى صفات الناقة، أنّه إنّما يقوم بتوجيهٍ عامّ إلى معيار من معايير الإجادة الشّعريّة، والمتمثّل هنا في ضرورة **المحافظة على التواصل الأدبيّ مع المتلقّي**.

فالحرص على عدم انقطاع ذلك الخيط الرّفيع، وعلى بقاء المتلقّي المرسَل إليه في تمام النّشاط السّماعيّ، فلا فتور ولا تكدير لمتعة الالتذاذ بجمال النصّ الشعريّ، هو ما يجب أن يكون من أولى اهتمامات الشاعر أثناء بنائه لنصّه الشعريّ. وهو تمامًا ما أخفق فيه أبو تمام في مثل النصّ السابق.

ـ شرحٌ لوقع الكلام الرّقيق في قلب المتلقّي:

أمّا فيما يلي، فيعرِض صاحب "الوساطة" لمثال مناقضٍ تماماً لما ذكره في العنصر الماضي، ويشرح أثره الكبير على نفسيّة المتلقّي، ممّا يعكس اهتمامه بتلك الذات المستقبلة للنص الأدبيّ مرّة أخرى.

«رُدّي على المشتاق بعضَ رُقادِه أو فاشرُكيه في اتّصال سُهادِه

أسهرتِه حتّى إذا هجرَ الكَرى[2] خلّيتِ عنه ونِمت عن إسعادِه

[...]وقوله: أجدُّك ما ينفَكّ يَسري لزينَبا

خيالٌ إذا آبَ الظلامُ تأوَّبَا

[1]- انظر: أبو تمام، الديوان، م س، ص68.

[2]- الكرى: النعاس.

سَرى مِن أعالي الشَّام يجلُبه الكرى

هبـــوبَ نســـيمِ الـــرّوض تجلُبُـــه الصَّـــبا

[...]**ثم انظُر هل تجد معنى مُبتَذلاً، ولفظاً مشتهِرًا مستعمَلًا. وهل ترى صنعةً وإبداعًا، أو تدقيقاً أو إغرابًا** [؟]. **ثمّ تأمّل كيف تجد نفسَك عند إنشاده** [تلقّيه سماعاً]، **وتفقّد ما يداخِلُك من الارتياح، ويَستَخِفُّك من الطّرف إذا سمعته، وتذكَّر صبوةً**[1] **إن كانت لك، تراها ممثّلةً لضميرك، ومصوّرةً تلقاء ناظرك.**»[2]

بعد حديثه عن شعر أبي تمّام، ودائماً في إطار المدخل المنهجيّ الذي أراده أساسًا للولوج إلى تبرئة ساحة المتنبّي من تهم السرقات الأدبيّة والنقائص الشعريّة المشينة، تلك التي أرادها خصومه سبيلاً لمحاولة إزالته عن مكانته، ها هو القاضي الجرجانيّ يعرض لأبياتٍ جميلة من شعر البحتريّ، وهو شاعرٌ عبّاسيّ كبير، اختلف الناس في المفاضلة بينه وبين أبي تمّام، وذاعَ صِيتُ تلك الخصومة حتى ألّف فيها الآمديّ[3] كتابه الشهير في الموازنة بين الشاعرين.

ونقف في هذا المقبوس من كتاب الوساطة، على شرح لما يحدث في نفس المتلقّي وهو يستقبل أبيات البحتريّ الرقيقة، والتي ما أن ترد عليه حتى يشعر بالارتياح، وتحرّكه طرافة ما يسمع، بل وتجعله يتمثّل أمامه قصص تصابيه القديمة، ممّا يبرز شدّة الأثر الذي أحدثته الأبيات في وجدانه وعقله.

والسرّ وراء حصول هذا النوع من الاستجابة والوقع، أنّ النفس المتلقّية – حسب القاضي الجرجانيّ – إنّما تألف وتميل إلى «**ما جَانسَها، وتَقبَل الأقربَ فالأقرب إليها.**»[4]

---

[1]– الصبوة: جهلة الفتوّة واللّهو من الغزل. ومنه التّصابي والصِّبا.

[2]– القاضي الجرجاني، الوساطة، ص32/33.

[3]– الآمديّ370هـ: هو أبو القاسم الحسن بن بشر. وضع مصنّفات عديدة في اللغة والشعر. غير أنّ أبرزها كتابه: "المؤتلف والمختلف"، وكتابه الآخر: "الموازنة بين الطائيّين"، أي بين أبي تمام والبحتريّ. (انظر: المنجد في اللّغة والأعلام. م س)

[4]– م س، ص34.

ونقرأ في ثنايا الكتاب كلاماً آخر يدخل هو أيضًا في المعاني السابقة، ممّا يوضّح اهتمام صاحب "الوساطة" بمسألة التلقّي عموماً، وحضور المتلقّي السّامع طرفاً أساسًا في العمليّة الشعريّة. ويمكن بناءً عليه أن نصنّف الآثار النّفسيّة التي يحدثها الشعر في متلقّيه، إلى قسمين:

– الصّنف الأوّل (معاني القبول): معاني الاستجابة وتحقّق الأثر مثل: إسراع القلب وميله، وسَورة الطّرب وارتياح النفس[1].

– الصّنف الثاني (معاني النّفي): في مقابل الأوّل، ونجد فيه معاني عدم تحقّق القبول مثل: نبوّ النفس، وقلّة ارتياح القلب.

ونقف في هذا الصنف الثاني، على دعوة صاحب "الوساطة" إلى غلق قنوات التلقّي بشكل تامّ، عن طريق "سدّ الآذان"، بل و"استغشاء الثّياب" بتغطية الرّأس للتأكّد من عدم وصول أيّ كلمة، والتحذير الشّديد*من احتمال الإصغاء مخافةَ التأثير السيّء، وتجنّب إلحاق الفساد بالقلب والفكر.

وفي تلك المعاني يقول: «**فاسدُد مسامعك** [أيّها المتلقّي] **واستغشِ ثيابك، وإيّاك والإصغاء إليه**[الشعر الرّديء].**واحذَر الالتفات نحوه، فإنّه ممّا يُصدئ القلب ويعمّيه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة.**»[2]

ــ الحرص على استمالة المتلقّي:

وجدنا مدوّنة النقد العربيّ القديم حريصةً، لحدّ الآن، على راحة المتلقّي السامع** للنصّ الشعريّ (والأدبيّ عموماً)، وذلك عبر توجيهات قدّمت تارة صريحة، وأخرى بشكل خفيّ، إلى

---

[1]– المصدر نفسه: انظر ص37/36.

*– حيث نجد الجرجانيّ يستعمل جملتين في أسلوب التحذير: الأولى (إيّاك) وتقديرها: باعد نفسَك. والثانية (الإصغاء)، وتقديرها: احذَر الإصغاءَ. وذلك لتأكيد التّحذير، ممّا يبرز شدّة النّفور من الأمر المحذّر منه (الشعر الرّديء).

[2]– القاض الجرجاني، الوساطة، ص44. والمقصود مجموعة من الأبيات منها قول أبي نواس:

يا عمرو أضحت مبيضّة كبدي فاصبغ بياضًا بعصفر العنب. (انظر ص نفسها)

**– وإن صادفتنا بعض الإشارات القليلة إلى المتلقّي القارئ، مثل ما قرأناه في كتاب "البيان والتبيين" في الفصل الماضي.

طرقٍ شتّى لتحقيق ذلك. فهل حُسن الابتداء والختام في صناعة الشعر، ممّا يدخل في ذات السياق؟.. أم أنّ بنية القصيدة لا علاقة لها بالمتلقّي، وبالتالي لا أثر لها فيه؟..

«**والشاعر الحاذِق يجتَهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدهما الخاتمة؛ فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء.**»[1]

يوجّه القاضي الجرجاني في هذه الفقرة الشاعر، إلى واجب العمل على توفير شروط فنيّة ثلاثة، وهو ينظم قصيدته، وكذا أثناء إلقائها على جمهور المتلقّين، تندرج جميعها ضمن ما يعرف ببنية القصيدة العربيّة، وهي:

– تحسين الاستهلال: بحيث تكون الأبيات الأولى جيّدة النّظم متقنة الصّنع، فتأسر منذ المرحلة الأولى من مراحل التلقّي، قلب المتلقّي وعقله. وهو الشرط الذي يكفل استمرار التواصل الأدبي. فحريّ بالبداية السيّئة غير المحكمة، أن تترك المتلقّي بعيدًا عن النصّ، الذي لا يعقِد علاقة به منذ البدء، وهكذا يغيب التركيز والمتابعة أثناء السماع. وإذاما كان ذلك لم يتحقّق التواصل الأدبي بين المرسِل والمرسَل إليه.

– حُسن التخلّص: أي الانتقال من موضوع لآخر، ومن فكرة إلى غيرها، بشكل سلسٍ لا تكلّف فيه، وبطريقة تحقّق الانسجام بين الأفكار المختلفة، وهو ما يُبقي على خيط التواصل متماسكاً، كما رأينا مع مقبوس سابق. فمن شأن عدم إتقان هذه "المهارة الشعريّة" أن تشتّت ذهن السامع، فتكثر أمامه المواضيع وتختلط بدون رابطٍ يبقي على تماسكها. وهذا ما ينجرّ عنه بطبيعة الحال انصراف السّمع والقلب.

– إجادة الختام: هذه المرحلة الأخيرة من مراحل التلقّي، ولها أهميتها هي الأخرى في وصول القصيدة إلى مراتب الاستحسان من قبل المتلقّي. فلابدّ من إنهاء متعة التلقّي كما بُدئت، ومثلما سارت بها أبيات القصيدة عبر كلّ موضوعٍ طُرق، وفكرةٍ أو إحساسٍ تمّت إثارته. إذ يمكن أن يجيد الشاعر المرحلتين الأوليين، لكنّه يخفق في إحكام صنعة خاتمة نصّه، وهو ما قد يسِمه بالخلل والفساد، حيث لم يحصل السّامع على ما

[1]– القاضي الجرجاني، الوساطة، ص52.

كان يتوقّعه من جودة، خاصّة إذا بنى أفقَ توقّعه ذاك على أساس إتقان الشاعر للاستهلال والتخلّص، وهما المرحلتان الأوليان من مراحل صنع القصيد، وهما أيضًا التجربتان الأوليان من تجارب التلقّي.

هذا وفي الفقرة ذاتها نلاحظ نوعًا من التحفيز للأخذ بالتوجيهات السابقة، حيث وصف الجرجانيّ مَن يقوم بتوفيرها بـ"الشاعر الحاذِق" الذي يُتقن صناعة الشعر وبناء القصيد، كما دعّم ذلك بذكر دور تلك الشروط في "استعطاف" واستمالة الأسماع ممّا يكفل حسن التلقّي والإصغاء، وهو ما يشكّل الغاية من نظم الشعر في مدونة النقد العربي القديم.

أمّا قبل أن نختم قراءتنا لكلام القاضي الجرجاني هنا، فنلقي الضوء على عبارة "أسماع الحضور"، حيث أنّها تشتمل على معنيين هامّين، يتّصل كلاهما بموضوع بحثنا بشكل وثيق؛ المعنى الأوّل متعلّق بقناة التلقّي، وطريقته الأكثر حضوراً حتى هذه المرحلة من القراءة في بعض فصول المدوّنة النقديّة القديمة، وهي **السّماع**.

أمّا المعنى الثاني فيتمثّل في وضعية (**وجه لوجه**)، التي تتحكّم هي الأخرى في تلقّي الشعر والنثر، وتحدّد بالتالي شروط إنشاء النصّ الأدبيّ في التراث النقدي. فنحن نرى دائمًا صاحب الكلام في لقاء مباشر مع المتلقّي، فيمتزج بذلك القول الشعريّ (الأدبيّ عمومًا) مع السّماع.

وفي هذا المقام سوف تتحكّم في العملية "التلقّياتية" شروط كثيرة، وقفنا على العديد منها اعتمادًا على مقبوسات كتاب "الوساطة" (وأيضًا الكتب السابقة). ومن تلك الشروط:

- الوضوح في المعاني لتحقيق يُسر الفهم.
- الترتيب الجيّد لأجزاء القصيدة لتفادي تشتيت ذهن المتلقّي.

ويدخل كلا الشرطين في الحرص الشديد من قِبل التراث النقديّ العربي، على نجاح عملية التواصل الأدبيّ القائمة بين قطبيها الرّئيسين (المرسِل/المرسَل إليه).

ـ "لهوى النفوس سريرةٌ لا تُعلمُ..."*:

ارتأيت اختيار هذا الشطر من بيت شعرٍ للمتنبي، عتبةً لهذا المقبوس من كتاب "الوساطة"، بسبب اعتقادي في قدرته على تلخيص الدلالات التي قد نقِف عندها، في محاولة فهمنا لما يورِده القاضي الجرجانيّ، حول مبرّرات الاستجابة وحسن التلقّي، لنصٍّ ما مقارنة بغيره من النصوص الأخرى.

ففي الكثير من الأحيان يعجبنا نصّ أدبيّ ما، ثم لا ندري سبباً مباشراً لذلك الأثر الذي خلّفه في نفوسنا كمتلقّين. وإذاما سُئلنا عن السبب في ذلك ماذا عسانا نجيب؟.. أو بم تراه يجيب الجرجانيّ؟..

«...**وأنت قد ترى الصورة** [البصريّة] **تستكمل شرائطَ الحسن، وتستوفي أوصافَ الكمال** [معايير الجودة]، **وتَذهب في الأنفس كلّ مذهب**[...]، **ثمّ تجد أخرى دونَها في انتظام المحاسِن، والتئام الخِلقة، وتناصُف الأجزاء، وتقابُل الأقسام، وهي أحظَى بالحلاوة، وأدنى إلى القَبول، وأعلَق بالنّفوس، وأسرَع ممازجَةً للقلب؛ ثم لا تعلم – وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكّرت – لهذه المزيّة سببًا، ولمّا خُصّت به مقتضيًا.**

ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورةٌ عن الأولى في الإحكام والصّنعة، وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار، أحلى وأرشقَ

*– هذا صدر بيت يشكل مطلع قصيدة شهيرة للشاعر الكبير أبي الطيّب المتنبّي، وعجزه: عَرَضاً نظرت وخِلتُ أنّي أسلمُ. (انظر: ناصيف اليازجي: العَرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب، دار الأرقم، بيروت– لبنان، ص637). وقد ارتأيت اختياره عتبةً لهذا المقبوس من كتاب الوساطة، بسبب تلخيصه للدلالات التي قد يقف عندها القارئ بعد تمام الاقتباس والشرح.

وأحظى وأوقعَ[؟...]، لكان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعُه[1]في القلب ألطف، وهو بالطّبع أليَق.»[2]

حتى نستطيع أن نفهم ما يريده القاضي الجرجانيّ في هذه الفقرة، التي يبيّن فيها صعوبة تعليل الميل والإعجاب بصورة "مرئيّة" دون أخرى، أو بشكلٍ أدقّ تعليل حدوث النّفور من الصورة التي توافرت فيها شروط الجمال، وكذا علاقة الصورة بالشعر. علينا أن نقرأ ما يذكره قبل ذلك وبعده، حتى يتسنّى للسياق أن يرشدنا إلى المقصود من الكلام.

يستعرض الكاتب قبل كلامه السابق أقوال خصوم المتنبّي حول شعره، ومنه ادّعاؤهم أنّ فيه: «**جهامةٌ[3] سلَبته القَبول، وكزَازةٌ[4] نفّرت عنه النفوس، وهو خالٍ من بهاء الرّونق، وحلاوة المنظر، وعذوبة المسمَع...**»[5] ثم يعلّق على تلك الأحكام، ويعرّض بأصحابها قائلًا: «**وهذا أمرٌ** [الحكم على جودة الشعر] **تُستخبر به النفوس المهذَّبة، وتُستشهَد عليه الأذهان المثقَّفة** [المتلقّين العالمين]؛ **وإنّما الكلام أصواتٌ محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار.**» وهكذا يمهّد للفقرة التي أوردناها في مستهلّ هذا العنصر، حيث يعقد تشبيهًا بين الشعر والصورة.

إذن، يبيّن القاضي الجرجانيّ من خلال تلك الفقرة، صعوبة تعليل استجابة المتلقّي لنوعٍ من الكلام دون غيره. كما ينفي تعلّقَ تحقّق الوَقع الحَسَن في النّفس، بتوفّر معايير الجودة، وذلك لأنّها قاعدة غير مطّردة في الشعر، فربّ كلامٍ غير جيّد من حيث

---

[1]- هكذا وردت في نسخة الكتاب، أي بضمير المفرد الغائب (هو)، وكان من المفروض – ربما– أن ترد بضمير الغائبة، فالكلام يدور حول الصورة. أمّا ورودها بالمذكّر فيجعل الكلام يعود على (الشعر)، أي على المشبّه في سياق التشبيه الذي عقده القاضي الجرجاني بين الشعر والصورة. ولم تتسنّ لنا مقابلة النسخة التي اعتمدناها في هذه القراءة، مع غيرها من النسخ. فلعلّ طبيعة الموضوع، وكونه يتعلّق بالشعر بالدرجة الأولى، أثّر في الصياغة والتعبير، وجعل إفراد المشبّه بالكلام، وهو الأساس هنا من باب أولى.

[2]- القاضي الجرجانيّ: الوساطة، ص342.

[3]- الجهامة: الكراهة، يقال: جهَمه جهمًا، أي استقبله بوجهٍ كريه.

[4]- الكزازة: الضيق واليبس.

[5]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص241.

الصناعة والتركيب البديعيّ، لكنّه يقع من قلب سامعيه الموقع المقبول. كما أنّ عكس ذلك واردٌ أيضًا[1].

وممّا يمكننا استخلاصه من الفقرة أيضاً، التأكيد على معاني التلقّي، في تفسير وتبرير حصول التلقّي ذاته. وهو ما نقرأه مثلاً في قوله في موضع سابق من كتاب "الوساطة":

«**والشعر لا يحبّب إلى النفوس بالنّظر والمحاجّة**[أي بالعقل والمنطق]، **ولا يُحلّي الصدورَ بالجدال والمقايسة. وإنّما يعطِفها عليه القبول والطلاوة، ويقرّبه منها الرّونق والحلاوة. وقد يكون الشيء متقناً محكمًا، ولا يكون حلواً مقبولاً. ويكون جيّداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفًا رشيقًا.**»[2]

إذن، الشّعر بعيد كلّ البعد عن العقل وأُسُسه المنطقيّة، فلا مجال أمامها لكي تتحكّم فيه، وتحدّد نوع الاستجابة التي سوف تحدث عند المتلقّي، أثناء قيامه بعمليّة استقباله وسماعه، وإنّما السّيطرة كلّ السّيطرة لجمالية القول الشعريّ، وما يحقّقه أثناء السّماع من "القَبول".

وشرط القبول يندرج ضمن ما يساعد على عَطف نفوس المتلقّين، واستمالتهم نحو الشعر. و نجد صاحب "الوساطة" قد أضافه إلى شروط أخرى في السياق ذاته، وهي الطَّلاوة (الحُسن والبهجة) والرَّونق والحلاوة (عذوبة الكلام نُطقًا وسماعًا).

ثم يذكر حالاتٍ من عدم القبول لأنواع من النصوص، لو تمّ الاحتكام إلى العقل فيها، لكان نتاج تلقّيها عكس ذلك (أي الرّفض)، فقد توفّرت في الأصل على شرطيّ الإتقان والإحكام. وهو دليلٌ آخر على ابتعاد مسألة تلقّي الشعر عن المجال العقليّ المحض، والذي تمثّله تقنيات التفكير والحجاج؛ من تدقيقٍ وإعمال نظر في تفاصيل

---

[1]- هذا ما نقف عليه في ختام التشبيه، حيث يقول: "كذلك الكلام: منثوره ومنظومه، ومجمله ومفصّله؛ تجد منه المحكم الوثيق والجزل القويّ [...]، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة، وترى بينه وبين ضميرك فجوة." (انظر: الوساطة، ص243)

[2]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص92/91.

الشيء (الشعر هنا)، وتوظيف آليات المحاجّة والجدال، وكذا المقايسة والتقدير العقليّ لشيئين (أو أكثر) على مثليهما، باستعمال قواعد القياس اللّازمة في ذلك.

بهذه الكيفيّة يجعل القاضي الجرجانيّ موضوع التلقّي فوق كلّ تعليلٍ منطقيّ، ويباعِد بينه وبين الفكر المطلَق، وهو ما يقرّبه من الجانب الانفعالي السيكولوجيّ، وبذلك نشعر أنّه «يضع القلب والضمير والطّبع بإزاء معرفة اللّغة والوزن والذّوق. ويجعل الباطن والغامض بإزاء الظاهر، أي أنّه باختصار، يضع الخفيّ الشعوريّ الخارج عن حدود التعليل، بإزاء المعرفيّ الصريح، القابل للتعليل وللقياس العلميّ.»[1] وبتلك الطريقة يتمكّن من تأكيد طرحِه في المسألة برمّتها.

هذا ولم يكن صاحب كتاب "الوساطة بين المتنبّي وخصومه" في هذا المقام، أوّل من تفطّن إلى هذه الجزئيّة، بل سبقه إلى الفكرة نفسها علماء آخرون، ومن هؤلاء ابن طباطبا في كتاب "عيار الشعر" الذي وقفنا عند بعض المقبوسات منه في الفصل السابق.*

---

[1]- مصطفى الجوزو: نظريّات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، 2002، ط3، ص149.

*- حيث نقرأ – على سبيل المثال – في كتاب "عيار الشعر" قول ابن طباطبا: «للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم **لا تحدّ كيفيتها**.» (انظر: عيار الشعر، م س، ص21)، وكذا مع الخطابيّ حيث جاء في رسالته، وهو يمهّد لاستعراض رأيه في مكامن الإعجاز القرآنيّ، ما يلي: «وقد توجد لبعض الكلام عذوبةٌ في السمع، وهشاشةٌ في النفس لا توجد لغيره، والكلامان معًا فصيحان، **ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علّة**.» (انظر: الخطّابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم، "بيان إعجاز القرآن"، ضمن "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن"، للخطابي والرمّاني وعبد القاهر الجرجانيّ، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر.)

كما خصّ أحد الدارسين فصلًا كاملا للحديث عن تلك المسألة في النقد العربيّ القديم، وقد وسَمها: ما فوق التعليل والتعبير (انظر: مصطفى الجوزو، نظريّات الشعر عند العرب، م س، ص146- 156)

2ـ في النّقد الفلسفي:

قراءة في: "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**". لحازم القرطاجنّي*684هـ.

ـ الشّعر والتخييل:

ليس من الغريب أن يكون أوّلُ نصّ نقرأه من كتاب "المنهاج" متعلّقاً بموضوع (التخييل)، حيث يمكننا أن نلج من خلاله مباشرة إلى النقد الفلسفيّ من جهة، وإلى التعرّف على مدى اهتمام هذا النّوع من النقد بالمتلقّي، من جهة أخرى.

كما سنحاول أن نتبيّن فائدة هذا المصطلح البارز في الخطاب النقديّ للقرطاجنّي، في معالجة قضيّة كانت تكتسي أهميّة كبيرة في فنّ الشعر، واعتبرت إحدى أهمّ المسائل في نظريّة الشعر في مدوّنة النقد العربي القديم، إنّها مسألة (الصّدق والكذب)، ولكن من جهة علاقتها بذات المتلقّي.

ونجد صاحب "المنهاج" في المقبوس التالي، في معرض مناقشته لتلك المسألة بالذات، يعلّل طرحَه فيها قائلًا:

«...**إذْ ما تتقوّم به الصناعة الشعريّة، وهو التخييل، غير مناقضٍ لواحدٍ من الطّرفين** [الصّدق والكذب]. **فلذلك كان الرّأي الصّحيح في الشعر أنّ مقدّماته تكون صادقةً وتكون كاذبة. وليس يُعدّ شعراً من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلامٌ مخيِّل.**»[1]

يجد حازم القرطاجنيّ الذي يمثّل عند العديد من الدارسين «خلاصة التجربة النقديّة[العربيّة]»[2] في حديثه عن المتلقّي وما يمارسه الشعر عليه من تخييل، وسيلةً

---

*- هو أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن الأوسيّ، المعروف بالقرطاجنّي، أحد النقّاد الفلاسفة في القرن السابع للهجرة. (انظر تفصيل ترجمته في ملحق تراجم أصحاب المدوّنات)

[1]- حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص63.

[2]- محي الدين صبحي: نظريّة النقد العربيّ وتطوّرها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس،1984. ص25.

للخروج من مشكلة الصّدق والكذب، تلك التي شغلت النقد الأدبيّ قبله كثيراً[1]. ولا ينفكّ في ثنايا كتاب "المنهاج" يؤكّد على هذه الفكرة، ويلحّ على كون ذلك المفهوم الفلسفيّ من مرتكزات الصناعة الشعريّة، حيث يقول مثلاً في موضع آخر:

« **فالتخييل هو المعتَبَر في صناعته** [الشعر]، **لا كونُ الأقاويلِ صادقةً أو كاذبة.**»[2]

ظاهرٌ إذن أنّ التّخييل من خلال المقبوسين السابقين (وغيرهما*)، هو جوهر الشّعر وعلّة تحسين الكلام أو تقبيحه. ولما كان صاحب المنهاج – شأن أصحاب المدوّنات السابقة – إنّما يرى أنّ غاية الشعر تحقيق التأثير في متلقّيه السّامع، أدركنا معنى اقتران تعريف فنّ الشعر وصناعته بعنصر التخييل.

وعليه نلاحظ في التعريف انعكاسًا لنظريّة الشعر عند القرطاجني، والقائمة أساسًا على الأثر النفسيّ للأقاويل الشعريّة في المتلقّي، حيث يربطها بمفهوم التّخييل الذي حَدّ به الشّعر منذ البدء، وهو ذاته متعلّق بحركة النفس وانفعالها أمام المثيرات النصيّة المختلفة.

يشير مصطلح (التخييل) في النّقد الفلسفيّ – كذلك – إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعريّ في نفس المتلقّي، وما ينجرّ عنه من سلوك ومواقف. ويمكن القول بعبارة أخرى، إنّه يدلّ على «عملية التلقّي في العمليّة الشعريّة، وهي عمليّة سيكولوجيّة»[3] في المقام الأوّل.

---

[1]– انظر: المصدر نفسه، ص 6.

[2]– القرطاجنّي، المنهاج، ص71.

*– من أمثلة التأكيد على عنصر التخييل، ما نجده في كلام القرطاجنّي التالي:«هذه المقدّمات كلّها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة، كان الكلام قولاً شعريًّا، لأنّ الشعر لا تعتبر فيه المادّة، بل ما يقع في المادّة من التخييل.»(المنهاج:ص83).
ومنه أيضا:«الشعر كلامٌ موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدّمات مخيِّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل.»(المنهاج:ص89)

[3]– ألفت كمال الروبي: نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ، 1983. ط1، ص114.

وممّا يؤكّد على محوريّة حضور التلقّي، في نظريّة القرطاجنّي الشعريّة التي انبثقت من تعريف الشّعر بوظيفته التأثيريّة في النّفوس، عبارة «**مِن حيث يكونُ ملائماً للنّفوس أو منافراً لها**»، وما يدور في معناها من مرادفات، وقد تكرّرت ما يقارب العشرين مرّة في نصوص العناوين التي ارتآها القرطاجنّي مناسبةً لمضامين كتاب "المنهاج"*.[1]

هذا ويرى المهتمّون بالنّقد العربيّ القديم، أنّ مصطلح (التّخييل) ليس جديداً، وإنّما عرَف شيوعاً كبيراً منذ القِدم. وقد كان معبّراً عن «طبيعة الصّراع بين الصّدق[...] ومهارة الشعراء في أن يلبسوا الأمور بعضها ببعض، وقدرتهم إلى إيقاع النفس في بعض الأحابيل [الشّعريّة].»[2]

ـ شرط الاعتدال لتحقيق الاستجابة:

نصادف في الفقرة التالية مصطلح "الاعتدال"، وقد مرّ بنا سابقاً أثناء القراءة التي أجريناها لكتاب ابن طباطبا. والسؤال هنا: هل يقصد القرطاجنّي بذلك المصطلح المعنى نفسه الذي أراده صاحب "عيار الشعر"؟ أم أنّ لديه فيما يخصّه فكرة أخرى تتّصل بطبيعة النقد الفلسفيّ؟

«...**فإنّ الكلام إذا خفّ واعتدل، حسُن موقعُه من النّفس**[المتلقية]**، وإذا طَال وثقُل اشتدّت كراهَة النّفس لَه.**»[3]

حتّى يستطيع الكاتب تبيان معيارين من معايير الإجادة الشّعريّة، وهما في هذا السّياق: الخفّة والاعتدال*. وحتى يتمكّن من دعوة الشعراء إلى احترامهما فيما ينظمون

---

*- ينظر: زياد صالح الزعبي: المتلقّي عند حازم القرطاجنّي. (مقال) في مجلّة الجامعة الإسلامية، المجلد9، العدد1، 2001، ص346.

[1] - ينظر: زياد صالح الزعبي: المتلقّي عند حازم القرطاجنّي. (مقال) في مجلّة الجامعة الإسلامية، المجلد9، العدد1، 2001، ص346.

[2]- مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص155.

[3]- القرطاجني، المنهاج، ص65.

*- تقابل صفة (الاعتدال) في كلام القرطاجنّي صفة (الطول)، ممّا يعني أنّه يقصد بها الإيجاز غير المخلّ بالمعنى، والابتعاد عن الهذر والكلام الزائد عن حاجة المتلقّي. وهو معنى لا يتطابق مع ما أراده ابن طباطبا في "عيار الشعر" كما قرأناه في صفحاته الماضية.

من "أقاويل شعريّة"، نراه يلجأ إلى موضوع التلقّي، ويستحضر شخص المتلقّي، لكي يثبت كلامه ويؤكّده.

ويوظّف أسلوب الشرط والعلاقات المنطقيّة بين طرفيه، أي بين جملة الشّرط وجملة جواب الشرط، لرسم قاعدةٍ ثابتة واضحة في المسألة، وهو ما نستوضحه عبر هذا المخطّط:

1_ جملةالشرط (شرط الجودة) ـــــــــــــــ جملة جواب الشرط (نوع الاستجابة)

↓ ↓

الخفّة والاعتدال. **حُسن الموقع والأثر.**

2_جملة الشرط (الرّداءة) ـــــــــــــــجملة جواب الشرط (نوع الاستجابة)

↓ ↓

الطّول والثّقل. **اشتداد الكراهة.**

إذن، يُشترط في الكلام أن يكون خفيفاً معتدِلاً، لا طويلاً مكرّراً، حتى يستجيب له المتلقّي، فإن انتفى ذلكما الشرطان (الخفّة والاعتدال) من النصّ الشعريّ، حدث العكس لدى المتلقّي، إذ تنفر النفس من الكلام بسبب كرهها له واستثقالها لطوله.

ـ حضور المتلقّي في تبيين حدّ الشعر:

نقف في المقبوس التالي، على نظرة القرطاجنّي للشعر، ومحاولته تحديد مفهومه ووظيفته. فهل يتشابه ذلك التصوّر مع ما رأيناه في ثنايا الفصل الثاني؟ أم أنّ للتوجّه الفلسفيّ تأثيرًا في بلورته؟ وهل للأمر كلِّه علاقة بالمتلقّي؟ أم تراه أُقصِي من المعادلة الفنية هذه المرّة؟..

« **الشعر كلامٌ موزون مقفّى، من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قُصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قُصِد تكريهه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه**[الاستجابة والأثر]**، بما يتضمّن من حُسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها، أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام** [...].

وكلُّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من الإغراب، فإنّ الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنّفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قويَ انفعالُها وتأثّرُها.»[1]

لا يتوقّف القرطاجنّي بمفهوم الشعر عند الحدّين الشكليّين: الوزن والقافية، الذين ركّز عليهما النقّاد قبله كثيراً*، وإنّما يضيف إليهما عنصراً آخر يراه مهمًّا، بل ويجعله الأساس في تحديد ماهية الشعر، كما سنلاحظ في فقرة مقبوسة أخرى، ويَتعلّق الأمر **بقصديّة التأثير في المتلقّي.**

فالمتلقّي – حسب القرطاجنّي – لا حريّة له في اختيار نوع الاستجابة، تلك التي تُنشِئها نفسه في مقابل ما تتلقّاه من كلام شعريّ. وليست أمامه خيارات كثيرة يتصرّف فيها وينتقي من بينها كيفما يشاء، لأنّ سيّدَ الموقف (التلقّياتيّ) هو صاحب الكلام لا غير.

إذن، مازال المتكلّم (الشاعر هنا) المتحكّمَ الأوّل في تحديد المعنى، بل في اختيار نوع التأثير الذي سيمارسُه نصُّه على نفس المتلقّي. فإن أراد أن يجعلَه يشعر بالحبّ نحو شيء ما، حقّق ذلك جاعلاً إيّاه يسعى إلى طلبِه، والنّزوع نحوه بغير إرادة منه.

وإن رغب في إرغامه على عكس ذلك الشعور الأوّل، أي جعلِه كارهاً لشخصٍ أو شيء معيّن، فعَل ما يريد محقّقاً لديه النّفور والهروب.

---

[1]- القرطاجنّي، المنهاج، ص71.

*- نقف على معياريّ (الوزن والقافية) على سبيل المثال في تعريف ابن طباطبا للشعر، وهو ما قرأناه واضحاً في كتابه (انظر: عيار الشعر، ص9).ونقرأ تعريفاً قريباً منه في التركيز على المعيارين المذكورين، وهو لقدامة بن جعفر 337هـ، حيث يقول أنّ الشعر: «قولٌ موزون مقفّى يدلّ على معنى.» (انظر كتابه: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينيّة، 1879، ط1، ص3.)

وهذا القصد في تحقيق نوع الاستجابة ومداها**، وتمكّن الشعر من نفس السامع المتلقّي، ودفعه إيّاه إلى الحركة إقبالاً ونفوراً، وانفعالاً وتأثّراً بطريقتين متناقضتين، والتمكّن من السّيطرة المطلقة على ميولاته وتصرّفاته، لابدّ لتحقّقه من توفّر الشروط التالية:

1- حُسن التخييل.

2- استقلال المحاكاة بنفسها، وجودة صورتها.

3- الغرابة في الكلام لخلق التعجّب والاستغراب لدى المتلقّي.

والشرطان الأوّلان على الترتيب (التخييل والمحاكاة)، والمرتبطان بـ"الحركة الخياليّة" للنّفس المتلقّية، عندما يقترنان مع (الاستغراب والتعجّب) وهما من الحركات النفسيّة، يحدثان قوّةً في الانفعال والتأثّر. وهو ما نستجليه في الجدول الموالي:

العامل الأوّل	*العامل الثاني*	*ناتج التلقّي*
التخييل والمحاكاة.	الاستغراب والتعجّب.	قوّة الانفعال والتأثّر.

ـ تأثّر المتلقّي مقياس شعريّة النصّ:

يكرّر صاحب "المنهاج" ما طرحه فيما سبق حول (قصديّة التأثير)، مؤكّداً عليها بشيءٍ من التفصيل هذه المرّة، وهو ما يبرز بشكل أكبر وجهة نظره النقديّة حول مسألة التلقّي، وفي الوقت ذاته حول شخص المتلقّي.

« **وأردأُ الشعر ما كان قبيحَ المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب، خليًّا من الغرابة. وما أجدرَ ما كانَ بهذه الصّفة ألاّ يُسمّى شعراً، وإن كان موزوناً مقفّى**[أي مع توفّر المعياريّة القديمة فيه]، **إذْ المقصود بالشّعر**[التحبيب/التكريه] **معدومٌ منه؛ لأنّ ما كان بهذه الصّفة**[الرّديئة] **من الكلام**

** - تُبرز هذه الخصّيصةُ التي يؤكّد عليها القرطاجنّي مكانةَ المتلقّي في الخطاب النقديّ الفلسفيّ والعربيّ عموماً، فرغم كلّ الكلام الذي دار حوله حتى الآن، ورغم حثّ كلّ من الشعراء والمترسّلين والخطباء، وحتى مؤلّفيّ الكتب، على الاهتمام به ووَضعِه نُصب الأعين أثناء النّظم والتأليف، ممّا يشر إلى أهميته الكبيرة، إلاّ أنّه لا يتحكّم حتى في نوع استجابته وتأثّره بكلّ تلك النصوص التي ترد عليه. وهو الأمر الذي يثير حقًّا الكثير من التساؤلات في مدونة النقد العربي القديم.

الوارد في الشعر لا تتأثّر النّفسُ لمُقتضاه، لأنَّ قبحَ الهيئة يَحولُ بين الكلام وتمكُّنِه* من القلب. وقُبحُ المحاكاة يغطّي على كثيرٍ من حُسن المحاكى أو قبحه، ويَشغلُ عن تخيُّل ذلك، فتجمد النّفس من التأثّر له؛ ووُضوح الكذب يزَعُها[1]من التأثّر بالجملة.»[2]

نلاحظ التأكيد على **قصديّة التأثير في المتلقّي** من خلال هذه الفقرة، حيث يقصي القرطاجنّي من دائرة الشعر، ما انعدم فيه ذلك المعيار. حتّى وإن توافرت في النصّ شروط أخرى (الوزن والقافية).

وسبب إلحاح الكاتب على هذا الشرط، متعلّق بالمتلقّي بشكلٍ وثيق، إذ يرتبط بمسألة إقناعه والتأثير فيه، ودفعِه إلى الإقبال أو النّفور، بما يورد في الكلام من إيهام وتخييل. لأنّه مع غياب تلك الشروط، ينكشف (الكذب) أمام المتلقّي، فيقع في نفسه جمود عن التأثّر بشكل كامل، وينتفي بالتالي الهدف من الشّعر، أي القصد إلى التأثير، والحمل على انتهاج سلوكٍ معيّن.

ونستخلِص من كلام القرطاجنّي في هذا السّياق، مؤشّرات الرّداءة التالية:

– قبح المحاكاة والهيئة في الأقاويل الشعريّة.

– وضوح الكذب أمام المتلقّي السامع، بسبب غياب الإيهام أو ضعفه.

– خلوّ الشعر من الغرابة، التي تستثير المتلقّي دافعةً إيّاه إلى الاستغراب والتعجّب.

وإذا ما قمنا بقلب المعاني السابقة، استطعنا أن نحدّد – مع القرطاجنّي – معايير الإجادة الشّعريّة، والتي تدخل كلّها في العمل على توفيق قصديّة التأثير والإقناع، وهي:

– حُسن المحاكاة. – الإيهام والتخييل. – الإغراب.

---

*– هذه إشارة إلى فكرة "التمكين" التي وقفنا عندها في المدونة النظرية والبلاغية في الفصل الثاني. ونلاحظ هنا تكرارها مع النقد الفلسفيّ، ممّا يبرز هيمنتها هنا كذلك.

[1]– من (وَزَع) بمعنى: كفّ. و(الوزَع) هو كفّ النفس عن هواها.

[2]– القرطاجنّي: المنهاج، ص72.

ـ تعريف الكلام المخيِّل في علاقته بالتأثير في المتلقّي:

من المناسب أن نتساءل الآن، عن ذلك الكلام الذي يتّسم بخصّيصة (التخييل)، التي تُحدِّث عنها مطوّلاً في المقبوسات السابقة الذّكر. وفي السياق ذاته أن نستوضح مدى علاقته بالمتلقّي، ذاك الذي أشير إليه كثيراً – لحدّ الآن– سواء بشكلٍ ظاهرٍ، أو من طرفٍ خفيّ.

وهل التأثير في نفسِه والتمكّن من قلبِه، هو وَقفٌ على إرادته فهو المتحكّم الوحيد في مجرياتها؟ أم أنّ هناك هيمنةٌ من طرفٍ آخر هو مَن يحدّد طبيعة الاستجابة، ومِن ثَمّ نوع السلوك الذي ستفضي إليه؟..

عن تلك التساؤلات جميعًا نحاول أن نجيب من خلال قراءة المقبوس التالي:

« **والمُخيِّل هو الكلام الذي تُذعِن[1] له النّفس، فتنبسط لأمورٍ وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار. وبالجملة تَنفعِلُ له انفعالاً نفسانيًّا غيرَ فكريّ.**»[2]

الكلام المخيِّل، إذن، هو ما يُحدث في المتلقّي، عند استقباله له سماعًا، انبساطٌ في النّفس أو انقباض لها، ويكون حصول ذلك تلقائيًّا بدون تفكير أو اختيار. وفي هذه الحالة تصبح الحركة الانفعالية التي تبديها النّفس بمثابة الطّاعة المطلقة، في مقابل العامل المحرّك الدّافع لها، وهو ما يسمّيه القرطاجنّي "الإذعان" أي الانقياد السلِس المطلَق.

وعن هذا النّوع من الاستجابة التلقائيّة المباشرة، يقول في فقرة أخرى بشيءٍ من التكرار، قصد التأكيد على الفكرة نفسِها، ورغبةً في تقريب مفهوم (التخييل) دائماً:

«**والتخييل أن تتمثّل للسّامع*[المتلقّي] مِن لفظ الشاعر المخيِّل، أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتَقوم في خياله، صورةٌ ينفعل لتخيِّلها وتصوّرِها، أو تصوّر شيءٍ آخرَ بها، انفعالاً من غيرِ رويّة إلى جهة من الانبساط والانقباض.**»[3]

---

[1]– تُذعِنُ: مِن (أذعنَ) للأمر، أي خضع له وانقاد لمقتضاه. كما تعني الكلمة الإقرار والمطاوعة والطّاعة (مع الاستكراه أو بدونه)

[2]– القرطاجنّي، المنهاج، ص85.

*– يركّز حازم القرطاجنّي على طريقة السّماع كقناة للتلقّي، ولا نلاحظ اهتماماً منه بالقراءة، بالرّغم من كونها منتشرة في عصره نسبيّاً، إذا ما قارنّاه مع العصور السابقة. وهو ما سنقف عليه مرّات أخر من خلال المقبوسات المختارة من كتابه.

[3]– المصدر نفسه، ص89.

إذن، يمكن أن نستخلص ممّا سبق أنّ التّخييل، من خلال تعلّقه بالمتلقّي، هو نوعٌ من الاستجابة السيكولوجيّة الخالصة، حيث لا تتعلّق بالوعي أو المقتضيات العقليّة. فكأنّما تحدث في غيابٍ تامّ منه وممّا يعكس حضوره في عمليّة التلقّي، ونعني (الرويّة، الفكر، والاختيار).

وإن كان ذلك الوَقع من الأهمية بحيث يؤثّر مباشرةً في سلوك المتلقّي وأفعاله، ذلك أنّ سلوكاته «كثيراً ما تتبع تخيّلاته أكثر من عِلمه [العقل]، حتّى لو علم أنّ الأمر الذي يُخيّل إليه مطابق للحقيقة التي يراها بل مضادٌّ لعِلمه أو ظنّه، مِن هنا يُحدِث الشّعر تأثيرَه في المتلقّي باعتباره "أقاويل مخيِّلة".»[1]

ـ المحاكاة في الشعر وتأثّر نفس المتلقّي بمقتضاها:

لو قارنّا بين نوع التلقّي في حالتين مختلفتين، ومؤتلفتين في الوقت ذاته، ماذا بإمكاننا أن نستنتج؟ ولو في الأولى أوردنا على المتلقّي صورة شعريّة، وفي الثانية تركناه في مقابل الشيء الذي تمّ تصويره من خلال الوضعيّة الأولى. فهل سينتابه حينها الشعور عينُه، وتحصل لديه الاستجابة ذاتها، ولو مع اختلاف الشيء المتلقَّى؟.. أم سيتغيّر الأمر بشكل كليّ؟..

في هذا المعنى يندرج النصّ التالي من "المنهاج":

« **إنّ النُّفوس تنشط وتلتذُّ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقَع عندَها للأمر فضلُ مَوقِع. والدّليل على فرحهم** [جمهور المتلقّين] **بالمحاكاة، أنّهم يُسَرُّون بتأمّل الصّور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزَّز منها، ولو شاهدوها أنفسَها لتنطّوا[2]عنها.**»[3]

لكي يبيّن كون المحاكاة مؤثّرة في المتلقّي، وأنّها تقع من نفسه الموقع الحسن، يدلّل الكاتب على ذلك بالاختلاف التامّ بين تحرّك النّفس وإعجابها بصورة المحاكاة، في مقابل نوع التأثّر بالصّورة المحكيّة ذاتها.

---

[1]- ألفت كمال الروبي: نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، م س، ص113-114.

[2]- تنطّى عن الشيء: أي ابتعد عنه، ونفر منه.

[3]- القرطاجنّي، المنهاج، ص117.

فكأنّ لحسن الهيأة في المحاكاة فعل السّحر في المتلقّي، فنراه يشعر بـ"النّشاط" أثناء استقبال النصّ الذي تتوفّر فيه المحاكاة، وبـ"الالتذاذ" والمتعة لذلك، ممّا يؤدّي إلى الاستجابة وحسن التأثير فيه. والغريب أنّ ذلك لم يكن ليقع لولا المحاكاة والتّخييل، لأنّ نفس الأشياء المصوّرة فنيًّا، لا تستثير كلّ ذلك الوقع عند المتلقّي عندما يراها في الواقع على طبيعتها، وخالية من كلّ محاكاة. بل لعلّه يتقزّز من منظرها وشكلها، خاصّة إذا كانت قبيحة الهيأة في أصل خلقتها.

ويعتبر القرطاجنّي بهذا الطّرح «أوّل ناقدٍ في العالم – ربما –، ينتبه إلى التداعيات التي يثيرها الفنّ في النفس، والتي هي مختلفة في طبيعتها عن الأفكار أو الإحساسات التي يثيرها الشيء الواقعي في النفس.»[1]

وأمّا تفسير ذلك الاختلاف في التلقّي، فيقدّمه صاحب "المنهاج" في الفقرات التالية، حيث يقول مواصِلًا كلامه السابق:

«**فأمّا السبب في حُسن موقع المحاكاة من النّفس**[المتلقّية]**من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفيّة، فهو أنّه لما كان للنّفس في اجتلاء المعاني في العبارات المُستحسَنة، من حسن الموقع الذي يُرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفِكرِها من غير طريق السّمع، ولا عند ما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عند ما تجتليه في عبارة مستقبَحة.**

ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر[غير طريق السّمع]**، وقد يشار إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحدٍ من هذه الأحوال. فإذا تلقّاه*في عبارة بديعة** [وقد تغيّر شكل التلقّي]**، اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه.**»[2]

هكذا لكي يستطيع تبيين أسباب التباين في التلقّي، ذاك الذي وقفنا عليه في مستهلّ هذا العنصر، يعقِد القرطاجنّي تشبيهًا بين (حُسن موقِع المحاكاة) من جهة، و(حسن موقِع فهم المعاني الشعريّة) التي يتمّ تلقّيها سماعًا من جهة أخرى.

---

[1]– محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، م س، ص20.

*– هذه لفظة صريحة في التلقّي، مثل مثيلتها في كتاب "عيار الشعر".

[2]– القرطاجنّي: المنهاج، ص 118.

فكما أنّ الذات المتلقّية يحدثُ لديها الأثر الطيّب، بعدما تنكشف أمامَها المعاني التي خبّأها صاحب النصّ في ثنايا العبارات التصويريّة الجميلة**. وهو ما لا يحدث لو كانت تلك النصوص خاليةً من المسحة البديعيّة، ومن معايير الجمال الفنّي. أو لو تلقّتها تلك الذات المستقبِلة عبر قنوات أخرى غير السماع، مثل الذاكرة وهو ما قد عناه القرطاجنّي بعبارة "قيام المعنى بالفكر"، أو الإشارة العينيّة المباشرة نحو تلك الأشياء المحكيّة في النصّ الأدبيّ.

كذلك الأمر مع الكلام إذا كان خاليًا من عنصر المحاكاة، حيث تستقبِحه النفس التي يورَد عليها، وبالتالي لن تنفعل وتهتزّ له، وإذن لن يغيّر من سلوكها، أوتتحرّك لمقتضاه بأيّ حالٍ من الأحوال.

هذا وفي الجدول التالي توضيحٌ أكبر لما يريده صاحب "المنهاج" من طرحه هنا. وقد رأينا تقسيمه إلى أعمدة ثلاثة، ترتبط كلّها بالمعنى المتلقّى وهي: قناة التلقّي/ نوع التأثير/ شروط التلقّي.

قناة التلقّي	***نوع التأثير***	***الشروط***
طريق السّماع الشعريّ	الموقع الحسن، الاهتزاز والتحرّك	المحاكاة، الجمال الفنّي.
الذاكرة، الإشارة، الرّداءة.	عدم الارتياح	غياب المحاكاة، والجمالية.

لكن لم يكتمل تبيين القرطاجنّي لموقفه وفكرته بعد، بحيث نجده يقول في الصفحة ذاتها: «**وكما أنّ العين والنّفس تبتهج لاجتلاءِ[1]ما له شعاعٌ ولَون من الأشربة في الآنية** [وعاء التلقّي]**التي تشفّ عنها، كالزّجاج والبلّور، ما لم تبتهج له لذلك إذا عرض عليها في آنية**

** – هذا ما يعنيه القرطاجنّي بعبارة "اجتلاء المعاني" في النصّ، حيث يقوم السامع بمحاولة استظهار واكتشاف المعاني، والتي هي بطبيعة الحال خفيّة مخبّأة داخل النصّ. وهذا جوهر العملية التلقياتية كما وقفنا عليه عبر قراءتنا لمدوّنة النقد العربي القديم، عبر ما اخترناه من مؤلّفات ونصوص تمثّل اتّجاهات متنوعة قد تناولت الظاهرة الأدبيّة.

[1] – اجتلاء: من (اجتلى) الشيء، أي نظر إليه. والأمر الجليّ نقيض الخفيّ.

الحنتم[1]، وجب أن تكون الأقاويل الشعريّة أشدَّ الأقاويل تحريكاً للنّفوس، لأنّها أشدّ إفصاحاً عمّا به علقة الأغراض الإنسانيّة.»[2]

حتى نستطيع أن نقف على ما يبتغي القرطاجنّي أن يوضّحه في هذا السياق، ونفهم ما يعنيه في تلك الفقرة، سنحاول أن نسير شيئًا فشيئا مع آخر عبارات النصّ الذي اقتبسنا أجزاء منه حتى الآن.

وعلى أساس ذلك نصادف تشبيهًا آخر، إذ يلجأ الكاتب إلى اللّون البياني نفسِه، وذلك لما له من دور في التوضيح والتبيين. وهكذا نجتلي في المشبّه صورتين اثنتين، الأولى منهما تشتمل على الأشياء التالية:

- الأشربة ذات الشعاع واللّون.
- الآنية الزجاجية أو البلّوريّة.
- القدرة على الاكتشاف والرؤية عن طريق العَين.
- حدوث الابتهاج لدى المتلقّي الناظر.

أمّا في الصورة الثانية فنجد ما يلي:

- الشيء ذاته المرصود للتلقّي (الأشربة).
- الآنية المصنوعة من الخزف الأسوَد.
- الخفاء والعجز عن الرؤية.
- انعدام الأثر وغياب الابتهاج عند المتلقّي.

وإذاما وزّعنا عناصر الصورتين عبر أعمدة الجدولين التاليين، أمكننا أن نقابل بينهما بعد أن نحصل على هذا الشكل:

الصورة الأولى:

---

[1]- الحنتم: الخزف الأسود، الذي لا يشفّ بالتالي عمّا بداخله، وتعني الكلمة: وعاء للسوائل في جانبه قناة للشرب منها.

[2]- م س، ص 118.

الشيء المتلقّى	وعاء التلقّي	ناتج التلقّي	الأثر النفسيّ
الأشربة ذات الألوان	آنية الزجاج الشفّافة	الاجتلاء والنظر	الابتهاج والفرحة

الصورة الثانية:

الشيء المتلقّى	وعاء التلقّي	ناتج التلقّي	الأثر النفسيّ
الأشربة ذات الألوان	آنية الخزف الحاجبة	خفاء المضمون	عدم الابتهاج

هذا عن صور المشبّه، أمّا فيما يخصّ المشبّه به، فنحن مع العناصر التالية:

- الأقاويل الشعريّة التي فيها محاكاة وتخييل.
- قدرتها على الإفصاح أمام المتلقّي عمّا تحمله من معانٍ.
- قوّة تأثيرها في النفس ودفعها إلى اتّخاذ سلوك ما.

ونستوضح وجه التشبيه بين الصور جميعها من خلال الخطاطة التالية:

النصّ الشعريّ المتوفّر على المحاكاة (موضوع التلقّي)

↓

الإفصاح عمّا تتعلّق به النّفس (شروط التلقّي)

↓

تحريك نفوس المتلقّين (ناتج التلقّي)

إذن، يمكن التعبير عمّا أراده القرطاجنّي من خلال التشبيه الذي أورده في المقبوس السابق، بواسطة الاعتماد على الجداول والخطاطة، بالشكل التالي:

يجب أن يتوفّر النص الشعريّ على المحاكاة والتخييل، لأنّهما يساهمان في الإفصاح عمّا تنزع إليه نفوس المتلقّين، وهو ما يفضي إلى التأثير فيهم، وبالتالي تحقيق الاستجابة المثلى لديهم.

لقد أطلنا – ربما – القراءة في هذا العنصر الأخير، لتلك النصوص التي آثرنا إيرادها كاملة لما تحمله من إشاراتٍ صريحة لمسألة التلقّي. و نستطيع بعد هذا التجوال في ثناياها أن نلخّص بعض ما استنتجناه كالآتي:

لفتت انتباهنا عبارة تشتمل بمفردها على ثلاثة عناصر هامّة، تندرج كلّها ضمن مسألة التلقّي، يقول فيها القرطاجنّي:

«**إذا تلقّاه** [السامع] **في عبارة بديعةٍ، اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه**».

فقد لخّص فيها صاحب "المنهاج" جلّ ما يتعلّق بموضوع التلقّي الشعريّ، ووظّف في صياغة ذلك أسلوب الشرط، إذ يكفل الدقّة وحتميّة النتائج، بفضل العلاقة المنطقيّة بين الشرط وجوابه. والعناصر كما وردت في العبارة هي:

– فعل التلقّي: من خلال الفاعل (المتلقّي)، والمفعول به (المعنى). حيث يقوم السامع باستقبال النصّ الشعريّ، أو بالأحرى المعنى المضمّن في ثناياه.

– وعاء التلقّي: وهو هنا الشّكل الذي يحمل ذلك المعنى، والألفاظ والعبارات التي يخبّئه صاحب الكلام ضمنها. ويشترط في الأسلوب (العبارة) أن يكون متّسماً بالجمالية الفنيّة.

– ناتج التلقّي: لابدّ لكلّ فعلٍ من ردّة فعل، ولكلّ إلقاءٍ شعريّ من استقبال من قبل المتلقّي، ونتاج هذا التفاعل يتمثّل في الاستجابة وشدّة التأثّر، وهو ما ذكره القرطاجنّي بمعنى (اهتزاز النّفس وتحرّكها)*.

هذا ونلاحظ في نفس الفقرات الماضية، التركيز الذي أشرنا إليه سابقاً على طريقة التلقّي السماعيّة، دون ذكرٍ للقراءة ومقتضياتها المتعلّقة بالكتابة. وإن كان ورود المعنى على نفس المتلقّي قد يتأتّى من سبل شتّى، لكنّها غير مناسبة لحصول التأثّر، وهي – كما وقفنا عليه سابقًا في كلام القرطاجنّي –: التذكّر، الإشارة، والشكل القبيح.

أمّا سبب تأثير الشعر الذي تضمّن المحاكاة والتي تعتبر أساساً فيه، وعنصرًا جوهريًّا في صناعته، لا يجب على الشاعر إغفاله بأيّ حال من الأحوال، فيلخّصه القرطاجنّي في آخر كلامه الماضي قائلًا:

---

*– لا زلنا مع اللقاء المباشر الذي يجلس فيه صاحب النصّ الأدبيّ قبالة سامعه ومتلقّيه. ولازلنا إذن مع المشافهة والسماع، وما يفترضه هذا النوع من التلقّي من شروط وظروف. حيث لم يبتعد طرفا العمليّة الإبداعيّة بعدُ عن بعضهما البعض، وكأنّ في ذلك نهاية لأحدهما على حساب الآخر. أو ربّما إقلال من مكانته ودوره. لهذا كلّه لم يتغيّر مؤشّر النجاح والإجادة، وإنّما بقي مرئيًّا مشاهدًا من قبل الأديب (الشاعر) حيث يمكن أن يسترشد به في دروب الإلقاء والإنشاد، وذلك من خلال متابعته **لاهتزاز المتلقّي وميلان عطفِه**.

«**لأنّها**[الأقاويل الشعريّة] **أشدّ إفصاحاً عمّا به علقةُ الأغراض الإنسانيّة.**»

فالشّعر الجميل الذي حَسُنت المحاكاة فيه، واستطاع صاحبه إيرادها فيه وفق وجهه السليم، يشبه في حمله للمعنى الذي تتلقّاه النّفس، فتنفعل له وتتحرّك له إقبالاً أو إدباراً، الوعاءَ الزجاجيّ أو البلّوري، الذي يشفّ عمّا بداخله فتبتهج العين الناظرة لمرآه.

وهكذا يتشوّف المتلقّي لاستقباله (وشربه)، حتى قبل أن يصل إلى سمعه (فمِه) وأن يتحقّق له الارتشاف والتلذّذ، لأنّه استطاع اجتلاءَه منذ المرحلة الأولى من مراحل السّماع والتلقّي، وهو الأمر الذي يعزوه القرطاجنّي لخصّيصة واحدة في هذا المقام هي (الإفصاح عمّا يتضمّنه من متعلّقات النفس)، تلك التي يمتلكها النصّ الجميل. وهذا ما يبرز قيمة المحاكاة والتخييل ودورهما الكبير في العمل الشعريّ بحسب ما يراه النقد الفلسفيّ من خلال كتاب "منهاج البلغاء" بطبيعة الحال.

خاتمة الفصل:

صورة المتلقّي من خلال القراءتين.

1_ المتلقّي في النقد التطبيقيّ:

ينتمي كتاب "الوساطة بين المتنبّي وخصومه" إلى فصل النّقد التطبيقيّ ضمن مدوّنة النقد العربيّ القديم، حيث يعتبر «من أهمّ كتب النقد في القرن الرابع الهجريّ، لسببين: أوّلهما أنّه يتّصل بشاعر من أكبر شعراء هذا القرن، بل أنّه أكبر شعرائه دون منازع ومِن أبعد شعراء العربيّة ذكراً وأذيَعهم شهرة. وثانيها أنّ القاضي كان مع كتابه موضوعيًّا حاول أن يناقش كثيراً من مشكلات النقد بطريقة علميّة منهجيّة.»[1]

وتمثّل القراءة التي أجريناها لبعض مقبوساته في صفحات سابقة، محاولة منّا لاستقصاء حضور (المتلقّي) فيه، باعتبار ذلك الكتاب لواحدٍ من النقاد القدامى الذين فرّقوا بوضوحٍ بين العناصر الثلاثة في العمليّة الإبداعيّة، وهي: المتكلّم، النصّ، والمتلقّي[2].

وعلى أساس تلك القراءة، وعلى احتمال النقص في آلياتها، يمكن في هذا العنصر أن نرسم صورةً تعكس **تجلّي** المتلقّي في النقد التطبيقيّ (كنظريّة قائمة بذاتها)، أو **غيابه** إلاّ من حضورٍ هو إلى الإلماحات والإشارات أقرب*.

وبناءً على ما قرِئ في الجزء الأوّل من هذا الفصل الثالث، واعتماداً على لملمة شتات الملاحظات في الوقفات المذكورة، نستطيع أن نخلص إلى النقاط التالية:

- حضور المتلقّي العالم:

---

[1]- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبيّ والبلاغة حتى القرن الرابع الهجريّ، م س، ص283.

[2]- محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، م س، ص207.

*- وهذا جوهر بحثنا والغاية من إنجازه، كما أشرنا إليه منذ البداية.

تركّز الحديث في العديد من الفقرات على نوع خاصّ من المتلقّين للشعر، إذ يكاد القاضي الجرجانيّ يحصر كلامه على المتلقّي العالم (النّاقد/الخاصّ)، فهو مناط الاحتكام لإنصاف الشاعر الذي تدور حوله الخصومة أو الموازنة، الأمر الذي «يستلزم قرّاء من نوع خاصّ (أنموذجيّين) يستطيعون التواصل معه، وفكّ ألغازه.»[1]

وهكذا نراه لا يلتفت في هذا الشأن إلى جمهور المتلقّين، لأنّ هناك معاييرَ يحاول استدعاءَها لوضعها على طاولة المفاضلة النقديّة، تلك التي تحكّمت في مسار النّقد الأدبيّ عند العرب، منذ خطواته الأولى في فضاء الشفهية والارتجال.

- بقاء السّماع قناة التلقّي الأكثر حضوراً:

حيث نجد القاضي الجرجانيّ مثله مثل أصحاب المدوّنات المعروضة بعض صفحاتها قبله، محكوماً بمعاني ذلك النوع الذي يبرز المتلقّي السامع، دون صنوه القارئ، وهو ما نستجليه في الكثير من عبارات الكتاب التي تدور حول: (قرع السّمع، استعطاف الأسماع، استمالة الإصغاء، والدعوة إلى سدّ المسامع أمام الشعر الرّديء)، وغيرها ممّا يدخل فيما ذكرناه عن المشافهة ووضعيّة (وجه لوجه) في قراءةٍ سالفة.

ويرجع الكثير من الدارسين للشعريّة العربيّة القديمة ذلك إلى ارتباط «مفهوم الشعر عند العرب بالغناء والإنشاد.»[2] ممّا ترتّب عليه «أنّ النصّ الشعريّ – من منظور الشفويّة– أصبح لصيقاً بالأذن والسّماع.»[3] والأمر ذاته يمكن أن نقوله عن الخطاب النقديّ الذي تناول ذلك النصّ بالدراسة والنّقد.

- التواصل الأدبيّ بين الشاعر والمتلقّي:

---

[1]- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقّي، م س، ص73.

[2]- مشري بن خليفة: الشعرية العربية. مرجعياتها وإبدالاتها النصيّة، وزارة الثقافة في إطار تظاهرة (الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة)، 2007، ط1، ص52.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

من المفاهيم الكبرى التي سعى صاحب "الوساطة" إلى تأكيدها، نقف على فكرة التواصل الأدبيّ بين الشاعر والمتلقّي (المرسِل والمرسَل إليه). فقد جعل من ذلك المبدأ شرطاً أساساً للوصول إلى الجودة الشعريّة، وهو ما يبرز كما وقفنا عليه في حينه، نوعاً من التصوّر لأهمية الذات المستقبلة سماعاً (بطبيعة الحال).

– ما فوق التعليل والتفسير:

يطرح القاضي فكرة جديرة بالانتباه، إذ يصرّح بعدم إمكانية تعليل استجابة المتلقّي، وتبرير تأثّره بإرجاعه إلى أسباب موضوعيّة ثابتة. فالملاحَظ الذي يُستغرب لحدوثِه، تحقّق الاستجابة والقبول بعد سماع شعرٍ (كلامٍ)، يفتقر في بعض المرّات إلى معايير الجودة المتّفق عليها في النقد العربيّ القديم. وهو ما يجعل مسألة الاستجابة ذات طابع نفسيٍّ محض، وبالتالي لا مجال للمنطق العقليّ فيها.

وهو الأمر الذي يؤدّي كذلك بـ«الأثر الفنيّ الحقّ [إلى أن] يملك نوعاً من القدرة على التجسّد في النفس، والتجلّي في الضمير، واستحضار لصبوة الروح أمام النواظر، بصرف النّظر عن قوانين البيان والبلاغة السائدين.»[1]

– المقايسة النّفسيّة ومقتضياتها:

يتعلّق الموضوع هنا بالجانب السيكولجيّ المحض حيث « يتّخذ القاضي الجرجانيّ من استجابة المتلقّي وارتياحه، بما يمكن تسميته بلغة المقايسة النّفسيّة، التي تعتمد تقصّي الأثر النفسيّ الذي يتركه النصّ في المتلقّي، في اختيار مشاعره ومواقفه [...] وفي تفقّد ما يترك من أثر يتمثّل في الارتياح والاهتزاز والطرب، وتحقّق لذّة أو نشوة، لأنّ مثل هذا النصّ ينبش في أعماق المتلقّي.»[2]ويتغلغل في دواخله ليتلمّس مواطن التأثير والاستجابة.

– تحكّم المُهيمِنة النّفسيّة في لغة النقد الفلسفيّ:

---

[1]– محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي، ص59.

[2]– عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربيّ القديم. ص83.

إنّ الحضور الكبير لمعانٍ مثل: العلوق بالقلب، قبول النّفس، الممازجة للقلب والرّوح، الهشّ والالتذاذ، وكذلك الابتهاج، دليل على تحكّم المهيمِنة النّفسيّة في اللّغة النقديّة في كتاب "الوساطة". فقد قام صاحبه بمحاولة التحليل النفسيّ لنشاط المتلقّي، ووَقعِ مدلولات النصّ فيه، الأمر الذي تجلّى في لغته. «وملامح هذه اللّغة تؤكّد نشاط المتلقّي، وترسم حدود استجابته وموافقته على شرائط متيسّرة في النصّ، فهي مرتبطة بمعياريّة التأثير بشكل عام.»[1]

هذا، ومن بين ملامح انتباه كتاب "الوساطة" إلى الذات المتلقّية أيضًا أنْ «أولاه الجرجانيّ عنايةً خاصّة حين جعل "سورة الطّرب"* و"ما يتداخلك من الارتياح" مقياساً للشعر المطبوع، كما أنّه تقصّى [فيه] أثر التعقيد والغموض والتكلّف على المتلقّي.»[2] وهو ما وقفنا عنده بشيءٍ من الشرح والتحليل في بعض النصوص التي اقتبسناها من الكتاب.

أمّا خلاصة القول في كلّ ما مضى، فتكمن في أنّ هذه الالتفاتة لذات المتلقّي، مع التركيز الذي لاحظناه أثناء القراءة على الجانب التطبيقيّ دون النظريّ، «لا شكّ أنّها تشي بإدراك من الجرجانيّ – وإن غير دقيق – لأهمية هذا المتلقّي في توجيه الفعل الإبداعيّ، لكنّ هذا الإدراك لم يبلغ به، وكذلك الشأن بغيره**، إلى تعريف مخصوص بسمات هذا المتلقّي ودوره الحقيقيّ في توجيه الفعل الإبداعيّ.»[3]

---

[1]– عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربيّ القديم، ص94.

*– سَورة الشيء: حدّته. والطّرب، كما مرّ بنا سابقًا، هو الشعور بالمتعة الفائقة عند السماع، أو ما أصله السماع، مثل الموسيقى والغناء والشعر وما أشبهه، مع التعبير الانفعالي العفويّ عن ذلك بالهتاف أو الحركة. (انظر: مصطفى الجوزو: نظريّات الشعر عند العرب، م س، ص228)

[2]– محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي، ص208.

**– مِن هؤلاء أصحاب المدوّنات السابقة، سواء في النقد النظري أو البلاغي.

[3]– حمادي الزنكري: التلقّي بين الذائقة الشعريّة والدلالة اللّغويّة. (مقال) في: مجلة الموقف الأدبيّ. ع278. حزيران 1994.

وهذا ما من شأنه أن يفضي بنا، في ختام وقفتنا مع النقد التطبيقيّ، إلى النتائج نفسها التي أوصلنا البحث إليها مع القراءات السابقة، في الفصل الثاني مع النقدين النظريّ والبلاغيّ.

هذا عن النقد التطبيقيّ، الذي رأينا أنّه لم يجلّ مكانة المتلقّي بالقدر الكافي، ولم يبتعد كثيراً عن صِنوه النظريّ فيما قرأناه من صفحات الكتب المختارة.

ولعلّ في الفلسفة وما أضافته من أفكار ورؤى للنقد العربيّ، من خلال التأثر الكبير بالفلسفة اليونانيّة، وما طرحه أرسطو وغيره في مجال الشعر، ثم استلهمه النقّاد الفلاسفة ومن بينهم حازم القرطاجنّي، أن تأتي بالجديد الذي قد يشي بذلك **التجلّي** الذي مازلنا في رحلة بحثٍ عنه، لذات المتلقّي في الخطاب النقديّ القديم.

وهو ما نحاول استخلاصه في العنصر التالي، ونحن نبحث عن صورة المتلقّي في مدوّنة النقد الفلسفيّ، من خلال تحديد أهمّ ما وقفنا عليه أثناء قراءتنا لصفحاتٍ من كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" في القسم الثاني من هذا الفصل الثالث.

2_ المتلقّي في النّقد الفلسفيّ:

لحازم القرطاجنّي في تاريخ النقد الأدبيّ مكانة متميّزة لأسباب متعدّدة؛ منها أنّه ترك بكتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) «أكمَل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث؛ ومِنها أنّ كتاب[ـه]... هو ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقليّة والنّقليّة لنقد الشعر عند العرب.»[1]

ويشدّك حديثه عن المتلقّي، حيث يستعرض ما يعتريه من الانفعال وهو يتلقّى "الأقاويل الشعريّة"، وما تحدِثه في نفسه من استجابات وتأثيرات بفضل ما اختُصّت به من **محاكاة** و**تخييل**، ومن **قصديّة** لتحريكه ليُقبل باتّجاه معانيها، متشوّفاً لها مستحثًّا خطاه نحوها، فتعلق بروحه وتمتزج بقلبه.

أو على العكس من ذلك حيث يفضّل الهروب منها، لأنّها لم توافق من نفسه استساغة أو قبولاً، لخلوّها من تلك الشروط، أو من بعضها على الأقلّ، رغم توفّرها على معيارين هامّين في الشعريّة القديمة، متعلّقين بالشكل بالدرجة الأولى، إنّهما: الوزن والقافية.

هذا ويمكن أن نحصر ما ورد في كلام صاحب "المنهاج"، عبر ما تسنّى لنا اختياره من مقبوسات فيمايلي:

- **حضور الجانب النفسيّ من التلقّي:**

وذلك من خلال المعاني التي تندرج تحت: "تحريك النفوس"، وهي العبارة الأكثر ورودا في الكتاب في هذا السّياق، قصد إبراز أثر الكلام في سامعه ومتلقّيه، وانعكاس ذلك الأثر في سلوكه المباشر أثناء التلقّي.

وكَذا ممّا تعكسه عباراتٌ مثل: "الموقع من النّفس، العلوق بالقلب، استئناس النّفس، الانفعال والتأثّر، الاستعذاب والابتهاج، الانبساط والانقباض، إذعان النّفس، الاستغراب، التمكّن من النّفس والقلب".

---

[1]- نوال إبراهيم: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنّي. (مقال) في مجلة "فصول"، م6، ع1، 1985.

– سَلب سلطة الاستجابة من المتلقّي:

لكن، رغم كلّ هذه الإشارات النّفسيّة، التي تسلّط نوعًا ما الضوء على المتلقّي، إلاّ أنّنا نلاحظ بالمقابل سَلب سلطة الاستجابة منه، فليس هو مَن يتحكّم في مجرياتها، أو يسيطر على زمام التأثّر في وجدانه، بل نراه مستجيباً سلبيًّا، لا حول ولا قوّة له أمام المحفّزات القوليّة التي يمارسها عليه صاحب النصّ والقصد (الشاعر/المتكلّم). وبالتالي يصبح ما يقوم به كناتج للتلقّي، مجرّد انفعال بلا تفكير أو تقرير واختيار.

وكأنّنا بالقرطاجنّي هنا يضيف إلى عمليّة السَّلب، التي وقفنا عليها في الفصل السابق، حيث رأينا المتلقّي غائباً عن التأثير في النصّ، فلا يشارك في إنشاء معانيه، بل يحاول جاهداً التنقيب عنها واكتشافها. وها نحن نراه يفقد سلطة التحكّم حتى في نوع الاستجابة التي يقابل بها ما يتلقّاه من نصوص.

– سيادة المرسِل في الدّارة التواصليّة الأدبيّة:

هكذا تتأكّد سيادة المرسِل في الدّارة التواصليّة الأدبيّة. فالمتحكّم الوحيد في مجريات التأثير والتلقّي، هو الشاعر صاحب المقصديّة[1]، تلك الخصّيصة التي يجعل منها القرطاجنّي جوهر الشعر، وعموده الأساس، حتى أنّه يؤكّد – كما رأينا – أنّها إن انعدمت لم يعد من الحقيق أن نسمّي النصّ الخالي منها شعراً، وإن كان موزوناً مقفّى، كما اشترط النقاد قبله*.

وهذا التّأكيد الشّديد، لم نقف عليه في المدوّنات السابقة، فلم نر أنّ أحداً من النقّاد القدامى – فيما توفرت لنا قراءته على الأقلّ –، أضاف إلى المعايير الشعريّة (قصديّة التأثير)، بل وجعلها الماهية والجوهر في صناعة الشعر.

---

[1]– انظر في الموضوع مقال: نظريّة قراءة الأدب وتأويله، من المقصديّة إلى المحصّلة. لـ حميد لحمداني. مجلّة علامات (المغربيّة)، ع 26، 2006.

*– هذا ما وقفنا عليه – مثلاً – مع تعريف ابن طباطبا في الفصل الثاني من البحث.

– التركيز على السّماع شكلًا للتلقّي:

حيث كان هذا النوع من التلقّي (الشعريّ) هو مناط الحديث في الكتاب، من خلال الفقرات المستعرضة من كتاب "المنهاج"، وكأنّ القرطاجنّي يعيش في العصور التي كان أساس شعريّتها المشافهة. هذه الأخيرة التي تتكرّس سلطتها بفضل مثل هذا التركيز من عالم في مقام القرطاجنّي.

فقد كان من المفروض – فيما نعتقد –، ومن منطق التطوّر التاريخيّ، أن تتغيّر نقاط القوّة في المعادلة الإبداعيّة، وأن يفسح المجال تبعاً لذلك لمركزيّة تلقٍّ جديدة، تتمثّل في "القراءة" التي تأخّر الاعتراف بها في مدوّنة النقد العربي القديم. لكنّ ذلك لم يتحقّق بعدُ، ولو في كتاب كبيرٍ، جامعٍ لكثير ممّا سبق من جهودٍ نقديّة، مثل كتاب (المنهاج).

– فاعليّة مبدأ (التّخييل) النّفسيّة:

يحتلّ المتلقّي بوصفه هدفاً لفاعليّة الشعر، مكانةً محوريّة في النظريّة الشعريّة عند حازم القرطاجنّي، الذي أقام نظريّته في التأثير الشعريّ على فاعليّة (التّخييل) النّفسيّة، والتي بناها على أسسٍ من جدليّة العلاقة بين العمل الفني(الشعري) المخيِّل ومتلقّيه (السّامع).

إذ يظهر النصّ الشعريّ في إطار هذه العلاقة باعتباره الطّرف المهيمن، يمارس سطوته على متلقٍّ لا يملك إلاّ أن "يُذعن" لما يريده ذلك النصّ (وصاحبه) منه.

وهذا استناداً إلى القاعدة السّيكولوجيّة[1] التي تقول أنّ: «الناس يتّبعون تخيّلاتهم أكثر ممّا يتبعون علمهم وظنّهم»[2]، أي أنّ المتلقّين السامعين، حسب تلك القاعدة يستجيبون للأقاويل الشعريّة المخيِّلة، بشكل أكبر من استجابتهم وتأثّرهم بالحقائق التي يعتقدون صِدقَها، ممّا يعطي للتّخييل سلطةً لا تضاهيها حتى الحقيقة.

---

[1]– انظر: زياد صالح الزعبي: (مقال) المتلقّي عند حازم القرطاجنّي. ص339.

[2]– ابن سينا: فنّ الشّعر، ص162. (أورده: زياد صالح الزعبي، م س، ص339)

هذا والملاحَظ أخيرا، في لغة النقد الفلسفيّ (من خلال النصوص التي اخترناها من كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء") اعتناؤها بوضع أسسِ الإحاطة بموضوع الشعر كظاهرة أدبيّة إنسانيّة، من حيث الماهية والتعريف، وقد بدا بجلاءٍ انعكاس اللّغة الفلسفيّة الواصفة عليها، ممّا جعلها تأخذ طابع التنظير الصّرف، وذلك في مقابل النقد التطبيقيّ الذي وقفنا على جوانب من خصائصه مع مقبوسات كتاب "الوساطة".

وهكذا لا حديث في النقد الفلسفيّ عن موضوع المفاضلة بين الشعراء، تلك "الحكومة" التي انتشرت آثارها في كتب الموازنات والوساطات والأخبار*. بل نجد هنا نقلا للبحث إلى منطقة أخرى بعيدة عن تلك الأجواء، حيث تحليل الاستجابة النّفسيّة لدى المتلقّي السّامع، والسّعي الحثيث إلى تبيان ما يحدثُه الشعر، والكلام الذي توافرت فيه معايير الإجادة، وشروط خاصّة مثل المحاكاة والتخييل، في القلوب ممّا يعكس مواصفات الانفعال والتأثير[1].

*- مثل كتاب "الوساطة" الذي قرأنا صفحاتٍ منه في هذا الفصل، وكتاب "الموازنة" للآمدي، وقد أشرنا إليه كذلك، وإن لم يكن ضمن اختيارنا من مدوّنة النقد التطبيقيّ. كما نذكر كتباً أخرى في ذات السياق مثل: "أخبار أبي تمّام" لأبي بكر الصولي.

[1]- انظر: عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربيّ القديم، ص145.

خاتمة

بعد جملة القراءات السابقة في بعضٍ من فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم، والتي شملت عبر الفصلين الثاني والثالث من هذا البحث، جانباً من الجهود النقديّة (النظريّة، البلاغيّة، التطبيقيّة والفلسفيّة) خلال الفترة الممتدّة مابين القرنين الثالث والسابع للهجرة.

يمكننا وقد وصلنا إلى خاتمة بحثنا الموسوم "المتلقّي بين التجلّي والغياب"، والذي حاولنا في صفحاته تقصّي حضور متلقّي العمل الأدبيّ، والكشف عن نظرة النقّاد والعلماء إليه، وتحديد زاوية تلك النظرة، وهل ساهم الالتفات إليه في خلق نظريّة عربيّة في موضوع (التلقّي) متّضحةِ المعالم والأسس، وهو ما عنيناه بكلمة (التجلّي)، أم أنّ النصوص التي تناولت تلك الذات التي يورَد عليها النصّ الأدبيّ، لم تكن لتنمّ إلّا على إلماحات وإشارات، أي أنّ الموضوع لا يتعدّى ما اخترنا الإشارة إليه بلفظ (الغياب).

وعلى أساس الاستضاءة بكلّ ذلك، نستطيع الآن أن نوجز النتائج* التي وصل إليها البحث في النقاط التالية:

1- **حقيقة ارتباط النقد القديم بصاحب النصّ**، حيث هيمنت سلطته سواء في طرح نقّاد الشعر أو البلاغيّين، وكذا الفلاسفة. وقد وقفنا في نصوصهم على مدى تحكّمه في عمليّة سماع الشعر ومجريات تلقّيه، حيث أعطته مدوّنة النقد العربيّ القديمة – في حدود ما قرأنا – مقاليد القيادة، فأخذ في توجيه المتلقّي إلى نوع الاستجابة التي يشاء، إقبالًا وإدبارًا، بل حتّى عمل على تغيير طباعه، وإصلاح ما به من معايب السلوك.

وفي مقابل ما أولاه النقد من اهتمام بالمؤلّف، والشاعر على وجه الخصوص، تمّ سلب صلاحيّات كثيرة من المتلقّي، واستحالت النصوص الشعريّة أمامه إلى "مستودعات

*- استخلصنا نتائج أخرى، يدخل بعضها فيما نحاول تلخيصه هنا، وللوقوف عليها انظر عنصر (خاتمة الفصل) في نهاية فصول البحث.

للمعاني"، ولم يعد السّماع تبعًا لذلك «شيئاً سوى فعل إفراغ هذه المستودعات من محتواها، وإعلانه للآخرين.»[1]

2- قيام النقد القديم على ما يُعرف بنظريّة التمكين في البلاغة العربيّة، وهذا المصطلح يوظّف فيها للدلالة على ترسيخ المعاني التي يقصِد إليها صاحب الكلام وتثبيتها في عقل ووِجدان من تورَد عليه (السامع على وجه الخصوص)، بل حتى وإيهامه بمقتضياتها وكأنّما هي الحقيقة لا غير. ولأجل تحقيق تلك الغاية يلجأ صانع "الأقاويل الشعريّة"، على رأي النقد الفلسفيّ، إلى طرق بلاغيّة وكلاميّة مختلفة، تكفل له أن يؤثّر في المتلقّي وأن يحدّد نوع استجابته كما رأينا سابقًا.

3- التركيز في الطّرح النقديّ بمختلف أنواعه على المتلقّي (السّامع)، ممّا يُبعِد نوعاً آخر من المتلقّين للنصوص الأدبيّة، إنّه الذات القارئة، ويُلغي ما يستتبع حضورَها من آليات للقراءة. ويكفي استحضار الكلمات المشتقّة من مادّة (سَمِع) في النصوص التي أوردناها من الكتب المشكّلة للمدوّنة المقروءة، من مثل:"الأسماع، السّمع، يسمع، السّامع، السّامعين، السّماع"، دليلاً على ما ذهبنا إليه.

وهو ما يفنِّد الرّأي الزّاعم باستيلاء المتلقّي القارئ، على مناطق نفوذ المتلقّي السّامع، في مجال التلقّي الأدبيّ بعد عصر التدوين. فمازال المقام هو ذاته، تتحكّم فيه مقتضيات التلقّي السّماعي، إلاّ في القليل منه. ومازال المستقبِل للنصّ الأدبيّ هو السّامع، في أغلب الحالات حتى لا نقول في كلِّها.

ولا نتكلّم هنا عن الواقع الأدبيّ والثقافي، فلا يعدم وجود التلقّي القرائيّ، بل ربّما يكثر في بعض الأحيان، ويرجع الأمر إلى الذيوع النسبيّ للكتابة، فنحن في أوج ازدهار "عصر التّدوين", ولكنّنا نقصِد في هذا المقام ما وقفنا عليه في مدوّنة النقد العربي القديمة.

---

[1]- انظر مقدّمة المترجمين: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، لكتاب ف.أيزر: فعل القراءة، ص7.(م س)

وممّا يزيد في تأكيد هيمنة ذلك المتلقّي السّامع، ما عاينّاه في طروحات ناقد متميّز مثل حازم القرطاجنّي، إذ كنّا نتوقّع معه تغييراً في زاوية النّظر إلى نوع المتلقّي، لأنّه من منطق التطوّر التاريخيّ أن تتغيّر نقاط القوّة في المعادلة الإبداعيّة، وأن يفسح المجال تبعاً لذلك لمركزيّة تلقٍّ جديدة تتمثّل في "القراءة". لكنّ ذلك لم يتحقّق حتى في نقد القرن السابع الهجريّ، والذي يمثّله كتاب كبير جامع للكثير ممّا سبقه من جهودٍ نقديّة، مثل كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

4- **تحكّم المُهيمِنة النّفسيّة في اللّغة النقديّة**، وحضور الجانب السيكولوجيّ من التلقّي، وهو ما لاحظناه من خلال معانٍ مثل: "العلوق بالقلب، قبول النّفس، الممازجة للقلب والرّوح، الهشّ والالتذاذ". وكَذا ممّا تعكسه عباراتٌ مثل: "تحريك النفوس، الموقع من النّفس، استئناس النّفس، الانفعال والتأثّر، الاستعذاب والابتهاج، الانبساط والانقباض، إذعان النّفس، الاستغراب، التمكّن من النّفس والقلب."

حيث قام بعض النقّاد القدامى بمحاولة التحليل النفسيّ لنشاط المتلقّي، وبعملية استقصاء وَقع النصّ الشعريّ في عقله ووجدانه. ففي النقد العربيّ القديم « تحدّد الصلة بين المتلقّي والنصّ على نحوٍ خاصّ، ويقتصر عمل النصّ في هذه الحالة على أن يكون فعل تأثيرٍ، وتكون الاستجابة عنصراً أساسيًّا في استمرار التواصل[...]، وفي الغالب يخضع النصّ للتجربة النفسانيّة، والسعي لتحقيق هدف ملموس، أخلاقيّ أو ثقافيّ أو ترفيهيّ.»[1]

لكن، رغم كلّ تلك الإشارات النّفسيّة، التي تسلّط الضوء على المتلقّي، إلاّ أنّنا نلاحظ **حرمان النقد القديم إيّاه من قدرة الاستجابة وتحديد نوعها**، فليس هو من يتحكّم فيها، أو يسيطر على زمام التأثّر حتّى فيما يتعلّق بوجدانه الخاصّ.

وهكذا نراه دائماً مستجيباً سلبيًّا، لا حَولَ له أمام المحفّزات (الشعريّة) التي يمارسها عليه صاحب النصّ والقَصْد (الشاعر). وبالتالي يصبح ما يقوم به كناتجٍ للتلقّي

[1]- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، ص16.

أمراً آليّاً، فتغدو استجابته مجرّدَ انفعال بلا تفكير أو تقرير. وهكذا تتأكّد حقيقة سيادة المرسِل في الدّارة التواصليّة الأدبيّة، فالمتحكّم الوحيد في مجريات التأثير والتلقّي، هو الشاعر صاحب المقصديّة.

هذا وملخّص ما تمّ الوقوف عنده من خلال القراءات السابقة كذلك، توزّع الطّرح النقديّ حول شخص (المتلقّي)، والذي اتّسم في الكثير من الأحيان بالإشارة والتلميح، وبغيابٍ لتصوّرٍ دقيق لموضوع التلقّي بشكلٍ تامّ، على المواطن الثلاثة الكبرى التالية:

* **مراعاة مقام التلقّي للنصّ الأدبيّ** (لكلّ مقامٍ مقال)
* **الاهتمام بأمر المتلقّي وأحواله النفسيّة أثناء عمليّة السّماع** (والقراءةِ أحيانًا قليلة)
* **الحرص على تحقّق التواصل من خلال الفهم والاستجابة** (التأثير والإقناع).

في ختام القول في هذا العنصر الأخير من البحث، لا بدّ من كلمة حول دوافعه وأسباب الخوض فيه، فمِن قبيل **العود على بدء**، القول بأنّ الفكرتين اللّتين قامت على أساسِ الاختلاف بينهما نواةُ كلّ القراءات الماضية في الفصلين الثاني والثالث، وهما على التوالي:

- فكرة السّبق العربيّ في نظريّة التلقّي.
- وفكرة نفي ذلك بشكلٍ تامّ.

لا يمكن أن تكونا الوحيدتين المحتملتين في موضوع البحث عن المتلقّي في مدوّنة النقد العربيّ القديم.

والتساؤل الذي قد نطرحه هنا: هل هناك "منزلةٌ بين المنزلتين" (أخذًا بتعبير المعتزلة)؟ ويصبح بالتالي ما وقفنا عليه من حديث حول المتلقّي، يدلّ على اهتمام له خصوصيته في النقد العربيّ القديم؟ وعلى نوعٍ من الحضور لنظريّة عربيّة في التلقّي، أو في السّماع الشعريّ، ولو بشكلٍ من الأشكال؟..

فلماذا نصرّ دائماً على انتحاء إحدى طريقين، ولا نرى ثالثةً لهما يمكن أن يُقدَّر لها تواجدٌ وحضور؟.. وكأنّنا أمام خيارين فقط. فإمّا أن نحاول التّماهي في الآخر (الغربيّ)، نستحضر مقولاته وأطروحات رجالِه، ونتسابق إلى الترجمة ومن ثمّ التقمّص. ونجزم له بالتفوّق المطلق في مجال الفكر والنقد.

وإمّا أن نرفع شعار (الرّفض) مدفوعين برغبة جامحة للدّفاع عن أصالتنا، تلك التي يخالجنا شعورٌ غريب بخطرٍ محدقٍ بها، وبنا في الحين ذاته، فنسعى إلى البحث عن أدلّة للسَّبق في تراثنا لنظريّة أذاعها الغرب. وإن لم نجد لها آثارًا واضحةً اعترانا القلق والارتباك، وأخذْنا نُجهد النصوص القديمة، ونعمد إلى إرغامها على البوح بما ليس فيها، في بعض الأحيان إن لم يكن في الكثير منها، وكأنّنا نبحث عمّا يُثلج صدورنا ويجعلنا راضين عن أسلافنا، وبالتالي عن أنفسنا. وهؤلاء الأسلاف في الحقيقة برآء من كلّ زراية ونقص.

وننسى في خضمّ ما يدور من نقاش ونحن نسير في إحدى ذينك السبيلين، أنّه بالإمكان انتحاء غيرهما، فلا انبهار ومحاكاة ولا رفض أو خصومة.

ولا يكون السير في هذا السبيل الجديد، والخوض في منعرجاته ومجاهله، إلاّ بإنعام النظر في مواريثنا الأدبيّة والنقديّة والفكريّة. وإعادة قراءتها متحرّرين من كلّ خلفيّة أو فكرة مسبّقة.

وهكذا على أساسٍ من التعمّق في البحث في تلك المدوّنات على تنوّعها، نستطيع المساهمة في تأصيلها بما يتناسب وخصائصها الجوهريّة التي كفلت لها الخلود جيلاً من بعد جيل.

والآن، ربّ سائل يقول لنا، وقد أوشكنا على إنهاء الكلام، أو ظنّنا ذلك:

ماذا بعد هذه القراءة في فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم، وبعد تجوالٍ في ثنايا مؤلّفاتٍ تمثّل صيرورةً بلاغيّة ونقديّة عبر قرون عدّة من تراثنا النقديّ، وتعبّر عن كشفٍ لبعض ملامح نظريّة الشعر عند العرب؟

أين الإجابات عن تلك التساؤلات التي تمّ إيرادها في مقدّمة البحث؟

وهل سيسمع قارئ فصول هذا البحث مِنّا صرخة "يوريكا.." الشهيرة؟

هل سيكون هناك إقرارٌ بالسّبق العربيّ في موضوع التلقّي؟

وهل كان حضور المتلقّي تعبيرًا عن **التجلّي** أم عن **الغياب؟**

وجماع كلّ ذلك، هل شكّل الحديث عنه تصوّرًا لنظريّة عربيّة للتلقّي؟..

وسيكون من السهولة، أو من مغبّة التساهل، أن نجيب عن كلّ ما سبق من أسئلة بالنّفي المطلق، ونكفئ بالتالي دفّة الكتاب الأخيرة. على الرغم من أنّنا بيّنا في عنصر الخاتمة من كلّ فصل، وفي هذه الخاتمة الإجمالية أيضًا، جوانب كثيرة من تلك الإجابة.

لكنّ مقتضيات البحث العلميّ الحقّ، تمنعنا من ترك الأبواب ترتجّ أمام آفاق جديدة، فلابدّ من أن يوصل كلّ بحثٍ إلى فتح أبوابٍ أخرى، وهو تمامًا ما قصدنا إليه بإعادة صياغة التساؤلات في الصفحات الماضية من هذه الخاتمة، وذلك عندما ألمحنا إلى احتمال وجود "منزلة بين المنزلتين"، وهو ما نعتقِده بقوّة بعد تلك القراءات التي اخترناها من مدوّنة النقد العربيّ القديم، في مسيرة بحثٍ – لم ينتهِ بعدُ – عن موضوع "**المتلقّي بين التجلّي والغياب**"، عبر قراءات ستتواصل – إن شاء الله تعالى – في مدوّنة النقد العربي القديم.

ملحق

تراجم أصحاب المدوّنات العربيّة:

1_الجاحظ:

هو عمرو بن بحر بن محبوب، وكنيته أبو عثمان. وإنّما قيل له الجاحظ لأنّ عينيه كان بهما جحوظ أي نتوء، وكان يقال له أيضاً الحدقيّ. وهو من أئمّة الأدب في العصر العبّاسي.

وقد كان «درّة ثمينة في جبين المعرفة العربية والإنسانيّة، عالِماً في كلّ فنّ، آخذاً من كل علم بطرف من الأطراف. ثقّف نفسَه ثقافة واسعة هيّأت له أسباب المجد في حياته، ومكّنته من تأليف نفائس الكتب التي كتب لها الخلود بعد مماته. [وقد] انتفع الجاحظ بكلّ لحظة من لحظات عمره الطويل بالقراءة والاطّلاع، فما كان يُرى إلاّ ومعه كتاب، وما وقع في يده كتابٌ إلاّ استوفاه قراءةً.»[1] حتّى أنّه كان يكتري دكاكين الورّاقين (محلاّت بيع الكتب)، بما يدّخره من عمله في بيع السمك لإعالة أسرته التي فقدت معيلها الأوّل.

ولم يُعِقه في ذلك الفقر ولا اليتم ولا خصوصية الشكل، بل نجده قد علّم نفسه«علوم الدين ومعارف الدنيا، وتتلمذ على أعلام العلماء مثل الأخفش[2] في اللّغة، وإبراهيم النظّام في علم الكلام. كما نهل الفصاحة من مناهلها السليمة من شفاه أهل المربد بالبصرة.»[3]

وهكذا أصبح «الجاحظ شيخاً للنقاد وإماماً للأدباء، وأستاذا للمتكلّمين، وفيلسوفاً من فلاسفة الإسلام. لا ينكر أحد فضله على النقد الأدبي وتأسيس مبادئه ووضع أصوله؛ فاضَل بين الشعراء وتكلّم في الطبع والتكلّف، وبيّن أقدار الألفاظ والمعاني، وتحدّث عن العاطفة وأولية الشعر والتوليد فيه، وصنّف مذاهب الشعراء بعبارات تنمّ عن وقع الشعر في نفسه.»[4]كما صوّر أحوال عصره وحياة أهل زمانه، أخلاقهم وعاداتهم تصويراً يمتزج فيه الجدّ بالدعابة، في مؤلّفاته الكثيرة

---

[1]- مصطفى الشكعه: مناهج التأليف عند العلماء العرب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1997، ص163.

[2]- الأخفش: تلميذ الخليل بن أحمد الفراهيدي. من أئمة النحو واللّغة، وهو من أضاف البحر السادس عشر (المتدارك) أو (الخبب) إلى مجموع البحور الخليليّة، ليبلغ عددها بذلك ستّة عشر بحراً شعريًّا.

[3]- م ن، ص ن.

[4]- د.درويش: في النقد الأدبيّ عندالعرب، دار المعارف، مصر،1979،ص152.(أورده: محمد علي زكي الصباغ: م س، ص86)

نحو: الحيوان، البيان والتبيين، البخلاء. وقد ذكرت بعضٌ من المراجع أنّ كتبه قد بلغت 360 كتاباً[1].

كان الجاحظ موسوعةً معرفيّة وأدبيّة، فهو «رائدٌ كبير من روّاد التأليف في الفكر العربي والعقل الإسلاميّ، عاش للعلم جامعاً وهاضماً ومانحاً، وللكتاب قارئاً وخادماً ومؤلّفاً. ملأ سماء زمانه فكراً وحركة وعلماً، على صفحات الكتب وبين دفّات المجلّدات.»[2]

-كتاب"**البيان والتبيين**":

يعتبر هذا الكتاب عند العلماء ودارسيّ الأدب أفضل آثار الجاحظ جميعاً، فهو «واحدٌ من أشهر كتب الأدب العربي يعلّم الذوق، ويصقل الفكر، وينبّه الخاطر، ويوسّع المدارك. وما من أديب في العربية منذ تاريخ تأليف هذا الكتاب، إلى يومنا هذا، إلاّ وقد أفاد منه واستعان به في شؤون الثقافة الإسلاميّة والأدب العربي.»[3]

إنّه «بصفة عامة كتاب أدب، يتضمّن مختارات من ذاكرة الجاحظ العجيبة، بل هو معرض أدب وبلاغة وآيات قرآنية مجيدة، وأحاديث نبويّة شريفة، وصفوة من أشعار وحكم، وخطب للخلفاء والبلغاء والمشاهير، مزجها الجاحظ بآرائه الخاصة وأفرد لها مسائل متنوعة، واستطرد إلى نوادر ليُبعد السآمة والضجر عن القارئ.»[4]

وتصنّف موضوعات الكتاب إلى موضوعات جدّ وموضوعات هزل، فأمّا الصنف الأوّل فنذكر منه: الخطابة، البلاغة والبيان، الشعر، الرسائل والوصايا والمحاورات. وأمّا الصنف الثاني فمنه: قصص الحمقى. والطرائف الفكهة التي ضمّنها كتابه.[5]

---

[1]- ينظر:محمد علي زكي الصباغ: البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1998،1. ص111.

[2]- مناهج التأليف عند العلماء العرب: م س، ص167.

[3]- م س، ص171.

[4]- البلاغة الشعريّة، م س، ص111.

[5]- انظر في هذا التصنيف لمواضيع الكتب: مناهج التأليف عند العلماء العرب، م س، ص 171، 172 وما بعدهما.

2_ ابن طباطِبا:

هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم بن طباطبا العلويّ. يرجع نسبه إلى الحسن بن علي بن أبي طالب. و"طباطبا" هي الصفة التي لحقت جدّه إبراهيم بن إسماعيل العلوي، حيث كان يلثغ بالقاف فينطقها (طاءً).

ولد بأصبهان ونشأ فيها، ولم يغادرها إلى غيرها. وقد كانت ولادته على الأرجح قبل النصف الثاني من ق3هـ.

وقد أقام ابن طباطبا علاقات حميمة مع أكثر أدباء عصره، واشتهر بالذكاء والفطنة وصفاء القريحة وجودة النظم، إلاّ أن ديوانه لم يصل إلينا، ولكن العلماء أمثال الثعالبيّ والرّاغب الأصبهاني وياقوت الحمويّ قد ذكروا كثيرا من أشعاره في كتبهم، وقد جمعها أحد الباحثين وضمّنها ديوانا شعريّاً خاصاً به.

وسائر الكتب التي أُثِرت عنه:

- عيار الشعر.
- كتاب في العروض.
- كتاب في المدخل في معرفة المعمّى من الشعر.
- كتاب في تفريط الدفاتر.

هذه لمحة عن ابن طباطبا الشاعر والنحويّ، وهو أحد كبار العلماء والنقّاد في القرن الرابع الهجريّ، وأحد المشاركين في النهضة الفكريّة والأدبيّة في العصر العباسيّ. وقد توفّي سنة 322هـ، وأعقب في أصبهان كثيراً، كان منهم العلماء والأدباء والنقباء والمشاهير[1].

_ كتاب"**عيار الشعر**":

صنّف ابن طباطبا كتباً عديدة كما أسلفنا، وكان أبرز ما ألّفه في نقد الشعر كتابه الشهير "عيار الشعر". وهو كتابٌ أثار اهتمام أبي حيّان التوحيدي، فجعل ينقل عنه في كتابه "البصائر والذّخائر" وفي "المنتزع"، أمّا الآمدي فقد نقضه في كتابه "نقض عيار الشعر".[2]

---

[1]- انظر: ترجمة المحقّق لكتاب"عيار الشعر" لابن طباطبا (م س) ص7-8

[2]- انظر: النقد العربي عند العرب واليونان: م س، ص371.

وقد «عالج ابن طباطبا في كتابه هذا، مفهوم الشعر وصناعته والميزان الذي تقاس به بلاغته، فقدّم بذلك جملة من الآراء النقديّة الجديدة.»[1]

فصار بذلك بمثابة «دراسة موضوعيّة فنية لصنعة الشعر، وقياس جيّده أو رديئه، معتمدة على ما استمدّه مؤلّفه من دراسات السابقين من علماء الشعر ورجال البيان، وعلى خبرته في هذا المجال. وهذا الجانب هو الأصيل الجدير بالتنبيه في هذه الدراسة، لأنّه يسجّل تجربة خاصّة للشاعر الذي عانى صنعة الشعر، فيقيّد كلّ ما مرّ به منذ اللّحظات الأولى في الخاطر، إلى أن تتمّ القصيدة على الورق[2].

تأتي أهمية كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا، على صِغر حجمهِ، من جهتين:

الأولى: أنه حاول أن يؤسس للشعر "عياراً" – قياساً– يُميّز به الشعر من اللاشعر، من جهة. والشعر من حيث كونه شعراً من جهة ثانية. وهذا مهم وجديد في تاريخ النظرية الشعرية العربية، وأول تأسيس (للشعرية) بوصفها (علم موضوعه الشعر).

الثانية: أنَّ ابن طباطبا الذي ظهر كتابه في الوقت نفسه، تقريباً، الذي ظهرت فيه كُتب أُخرى تُعنى بالشعر. كـ"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"كتاب البديع"، و"طبقات الشعراء" لابن المعتز، و"قواعد الشعر" لثعلب، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر.. تميَّز عن سواه، في أنه كان يميل إلى تغليب تذوّقه الخاص. أي إلى تجربته الشخصية في كتابة الشعر. ورغم أنها لم تكن تجربة كبيرة، إلاّ أنها، مع ذلك، دلّته دون شك على كثير من أسرار عمل الشعر ومعاناته[3].

---

[1]– النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص 371.

[2]– ينظر: محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص166.

[3]– طراد الكبيسي: في الشعريّة العربيّة. قراءة جديدة لنظريّة قديمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص21.

3_ عبد القاهر الجرجانيّ:

هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانيّ، الفقيه الشافعيّ المذهب، الأشعريّ الأصول، النحويّ. ولد في مطلع القرن الخامس الهجريّ في جرجان، ونشأ فيها. درس النحو على أبي الحسنين محمد بن الحسين بن عبد الوارث الفارسيّ النحويّ ت421هـ، وهو ابن أخت العلاّمة أبي علي الفارسيّ.

وقد تصدّر للتدريس في بلده، ونظم شيئاً من الشعر. لم تذكر الروايات أنّه خرج من بلدته جرجان. وقد توفي فيها سنة 471هـ.

كان الجرجانيّ من كبار أئمة العربيّة، صنّف الكثير من المؤلّفات، أكثرها في النّحو، منها: كتاب "المغني"، في ثلاثين جزءاً، وهو شرح لإيضاح أبي علي الفارسيّ، وكتاب "إعجاز القرآن"، وكتاب "التتمّة" في النحو، وكتاب "أسرار البلاغة"، وكتاب "دلائل الإعجاز".

وكذا كتاب "المفتاح" و"الرسالة الشافية[1] في إعجاز البشر عن معارضة القرآن"، وكتاب "العروض"، وهو قصيدة جمعت أوزان الشعر[2].

ويعدّ الجرجانيّ من أهمّ مؤسّسي علم البيان وواضعيّ أصول البلاغة، خاصّة بفضل كتابيه: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز. حيث غدا صاحبَ «مدرسة بيانية قوامها الذوق وعمق النقد، والفهم والتحليل للأدب، والموازنة بين شتى مأثوراته، وهو الذي عرض لمسائل البيان بالتفصيل والإطناب، والتحليل والتمثيل، وأفاد منه جميع من أتى بعده من رجال البيان والبلاغة.»[3]

_ كتاب "أسرار البلاغة":

يعتبر هذا الكتاب واحداً من أهمّ المؤلّفات في البلاغة العربيّة، حتى عدّ صاحبه به وبكتاب "دلائل الإعجاز" إمام البلاغة ومؤسّسها.

---

[1]- تمّ نشر هذه الرسالة في كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق وتعليق: محمد خلف اللّه، ومحمد زغلول سلام. عن دار المعارف بمصر.

[2]- انظر ترجمة للجرجانيّ أكثر تفصيلًا في تقديم كتاب "أسرار البلاغة": تحقيق محمد الإسكندراني، و م.مسعود (م س) ص5،6،7.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992، ص33.

هو كتابٌ في علم البيان، يبدأه صاحبه بالحديث عن (الكلام)، فيبيّن منزلته العظيمة. لينتقل بعد ذلك إلى فكرته عن **النّظم** والتأليف، ولكن مع التأكيد على مبدأ أساس في نظريّته، وهو تقدّم المعنى على اللّفظ: فـ«**المعاني التي كانت له هذه الكلِم بيت شعرٍ، أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم –أعني الاختصاص في الترتيب– يقع في الألفاظ مرتّباً على المعاني المرتّبة في النفس، المنتظمة فيها على قضيّة العقل، ولن يُتصوّر في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير، وتخصيص في ترتيب وتنزيل.**»[1]

وقصد التدليل على هذا الاستنتاج يقدّم الجرجانيّ نماذج من علم البديع، منها الجناس، أو التجنيس كما ورد في الكتاب، والتطبيق والاستعارة، ويأتي بهما بغرض التأكيد والمساندة للمثال السابق.

وبعد أن حاول الجرجاني إثبات فكرته بتلك الأمثلة وغيرها، استعرض نظريته في النّظم[2]، ثم ذكر الهدف الذي يريد تحقيقه في عمله (الكتاب)، وهو تبيان أمر المعاني والتفصيل في أجناسها وأنواعها.

كما قام بتعديد الأبواب التي سيتطرّق إليها في مؤلّفه، يقول:

«**سنبدأ بجملة القول في الحقيقة والمجاز، ونتبع ذلك القول في التشبيه والتمثيل، ثم ننسّق ذكر الاستعارة عليهما، ونأتي بها في أثرهما.**»[3]

إذن مواضيع الكتاب هي:

- الحقيقة والمجاز.
- التشبيه والتمثيل.
- الاستعارة.

---

[1]- نفسه ص 10 .

[2]- أنظر م س: ص 26 ، 27 في تفصيل ذلك.

[3]- م س: ص 30.

4_ القاضي الجرجانيّ:

هو عليّ بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني، كان قاضياً على (الريّ) في أيّام الصّاحب بن عبّاد[1]، ومات هناك سنة 392هـ. ترك رسائل عديدة، كما ترك ديواناً من الشعر. بالإضافة إلى عدّة تصانيف هامة، منها "تفسير القرآن المجيد" وكتاب"تهذيب التاريخ"، وكتاب "الوساطة بين المتنبّي وخصومه" الذي ذاع صيته فاشتهر به، لأنّه ظلّ محور الدراسات النقديّة التي كانت، ولا تزال تعقد حول المتنبّي وشاعريته[2].

وقد اقترن اسم القاضي الجرجاني بالمتنبّي، كما اقترن اسم الآمدي بأبي تمام والبحتري. ولذلك كان لابدّ للقاضي الجرجاني أن يتأثّر بكتاب "الموازنة بين الطائيّين"، وقد اعتبر من خلال مصنّفه المذكور خير من تصدّى لنقد شعر المتنبّي.

_ كتاب "**الوساطة**":

الواقع أنّ الصاحب بن عبّاد كان قد تتبّع عيوب المتنبّي التي ظنّها في شعره، وتحرّى عنها في مصنّفه: "الكشف عن مساوئ المتنبّي". فكان ذلك ممّا حفّز القاضي الجرجاني لينظر في شعره بعين العدل. ولهذا يقول صاحب "معجم الأدباء": «ولما عمل الصاحب رسالته المعروفة في إظهار مساوئ المتنبّي، عمل القاضي أبو الحسن كتاب الوساطة بين المتنبّي وخصومه في شعره، فأحسن وأبدع، وأطال وأطاب وأصاب شاكلة الصواب، واستولى على الأمر في فصل الخطاب. وأعرب عن تبحّره في الأدب وعلم العرب، وتمكّنه من جودة الحفظ، وقوّة النقد، فسار الكتاب مسير الرياح، وطار في البلاد بغير جناح.»[3]

ويبدو من خلال عنوان الكتاب، أنّ صاحبه أراد أن يتوسط فيه بين المتنبّي والمناوئين له، على قاعدة من القضاء العادل النّزيه[4].

---

[1]- الصاحب بن عبّاد: أديب ولغوي من كبار وزراء الدولة البُوَيهيّة. قرّب الأدباء والشعراء. امتازت رسائله بالسّجع والإيجاز. تعلّم على يدي ابن العميد الكاتب الشهير، وابن فارس اللّغوي. توفّي بالريّ. من كتبه: "المحيط" وهو معجم لغوي في سبعة أجزاء. وكتاب "الكشف عن مساوئ المتنبّي"، وكتاب "جوهرة الجمهرة". كما له شعرٌ رقيق عذب. (المنجد في اللّغة والأعلام، مادة: الصّاحب.)

[2]- ينظر: النقد الأدبي عند العرب واليونان: م س، ص425.

[3]- الحموي، ياقوت: معجم الأدباء:244/14. (أورده قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص426)

[4]- انظر: قصي الحسن، م س، ص426،425.

5_القرطاجنّي:

هو أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن الأوسيّ، المعروف بالقرطاجنّي نسبة إلى مسقط رأسه مرسى قرطاجنّة الروماني العتيق، الواقع بالجنوب الشرقي من بلاد الأندلس، بالقرب من مرسيّة. كانت ولادته عام 608هـ، ونشأ في وسط ممتاز ذي يسار وعلم، حيث كان والده قائماً على قضاء قرطاجنّة إلى حين وفاته.

قضى حازم طفولته بين قرطاجنّة ومرسية. حفظ القرآن الكريم، وتلقّى المبادئ اللّغوية وطائفة من القضايا الفقهية. ثم تدرّج في مرتبة أعلى من التحصيل دارسًا العلوم الشرعية واللّغويّة، فأصبح بعد اكتمال عناصر ثقافته، فقيهاً مالكيًّا كوالده، نحويًّا بصْريًّا كعامة علماء الأندلس، حافظاً للحديث، راوية للأخبار والأدب، شاعراً.

تنقّل بين عدّة مدن أندلسيّة استزادةً منه في طلب العلم، مثل غرناطة وإشبيلية. ولما لاحظ منه شيخه "أبو علي الشلوبين" النبوغ والجدّ، وجّهه إلى دراسة الفلسفة وفنّي الخطابة والشعر. وهكذا اطّلع على كتابات ابن رشد والفارابي وابن سينا.

أرغمته ظروف الأندلس، وغزو الفرنجة لها، على الهجرة إلى بلاد المغرب، ومنها إلى تونس. فأثبت وجوده العلميّ هناك، وبذَّ أقرانه من العلماء والكتّاب، واعتلى بفضل ذلك أرقى المناصب. وهو ما جلب عليه العديد من المشاكل والخصومات شأنه في ذلك شأن النوابغ في كلّ عصر.

وممّا خلّفه من آثار بعد وفاته عام 684هـ: "المقصورة"، وهي قصيدة طويلة (6000 بيت)، و"القصيدة النحويّة"، وهو متن على طريقة ابن مالك، وهي في 219 بيتاً. وجوهرة كتاباته كتابه الشهير: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".[1]

- كتاب**منهاج الأدباء وسراج البلغاء:**

وقد جمع فيه خلاصة ما وصل إليه النقد الأدبيّ إلى عصره (القرن السابع الهجريّ)، كما أنّه يمثّل نقطة الالتقاء بين الثقافة اليونانيّة والثقافة العربيّة الإسلاميّة.

[1]- انظر الترجمة كاملةً في كتاب: المنهاج، من ص52 إلى ص91.

مكتبة البحث

*** القرآن الكريم.**

المصادر:

1_ ابن سعد: الطبقات الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990، ط1.

2_ ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1972، ط1.

3_ أبو العبّاس محمد بن يزيد المبرّد: الكامل في اللّغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت.

4_ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت،2001، ط1.

5_ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشريّ الخوارزمي: الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

6_ حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، 1986، ط3.

7_ الخطيب القزويني: تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، قراءة وكتابة حواشي: الدكتور ياسين الأيّوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2002، ط1.

8_ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: د. محمد الإسكندراني، ود. م مسعود. دار الكتاب العربيّ، 1998، ط2.

9_ عبد القاهر الجرجانيّ : دلائل الإعجاز، تحقيق: د. عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العالمية، بيروت،2001، ط1.

10_علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2006، ط1.

11_ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينيّة، 1879، ط1.

12_ محمد خلف اللّه، ومحمد زغلول سلام (تحقيق وتعليق):ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، دار المعارف بمصر.

المراجع العربية:

13_ إحسان عباس: اتّجاهات الشعر المعاصر، عالم المعرفة، 1977.

14_ أدونيس: الشعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، 2000، ط3.

15_ ألفت كمال الروبي: نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ، 1983. ط1.

16_ بشرى موسى صالح: نظريّة التلقّي. أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، 2001، ط1.

17_ د.درويش: في النقد الأدبيّ عند العرب، دار المعارف، مصر، 1979.

18_ حبيب مونسي: نظريّات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، السانيا (وهران)، 2007، ط1.

19_ حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربيّ. الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

20_ زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربيّ، دار الشروق، 1993، ط9.

21_ شكري المبخوت: جمالية الألفة. النصّ ومتقبّله في التراث النقديّ، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1993، ط1.

22_ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، طبعة دار المعارف، 2001، ط12.

23_ طراد الكبيسي: في الشعريّة العربيّة. قراءة جديدة لنظريّة قديمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

24_ عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ط1.

25_ عبد السلام محمد رشيد: لغة النّقد العربيّ القديم بين المعياريّة والوصفيّة، مؤسسة المختار للنّشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ط1.

26_ عبد الله إبراهيم: التلقّي والسياقات الثقافيّة، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، 2000، ط1.

27_ عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنصّ المضادّ، المركز الثقافي العربيّ، بيروت/الدار البيضاء، 1994، ط1.

28_ محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجريّ، منشأة المعارف الإسكندرية.

29_ محمد عابد الجابريّ: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2004، ط7.

30_ محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، 1992، ط1.

31_ محمد علي زكي الصباغ: البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصريّة، بيروت، 1998، ط1.

32_ محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي. دار الفكر العربي، 1996، ط1.

33_ محي الدين صبحي: نظريّة النقد العربيّ وتطوّرها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1984.

34_ مشري بن خليفة: الشعرية العربية. مرجعياتها وإبدالاتها النصيّة، وزارة الثقافة في إطار تظاهرة (الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة)، 2007، ط1.

35_ مصطفى الشكعه: مناهج التأليف عند العلماء العرب. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1997، ط10.

36_ مصطفى ناصف: اللّغة بين البلاغة والأسلوبيّة، النادي الثقافي الأدبي، جدّة، المملكة العربية السعودية، 1989.

37_ ميجان الرويلي– سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ط3.

38_ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ط1.

39_ قصيّ الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان. معالمه وأعلامه. المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ط1.

الدواوين:

40_ أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني: شرح المعلّقات السبع، تحقيق وشرح: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان.

41_ أبو تمام: الديوان. شرح الخطيب التبريزيّ، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، 1983، ط3.

42_ النابغة الذبياني: الديوان. شرح وضبط: د. عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت (لبنان).

43_ ناصيف اليازجي: العَرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب، دار الأرقم، بيروت (لبنان).

المعاجم اللّغوية والتراجم:

44_ ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم: الشيخ العلامة عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان.

45_ المنجد في اللغة والأعلام، دار الشروق، 1997، ط36.

46_ ياقوت الحموي: معجم الأدباء. (نقلًا عن: قصيّ الحسين، النقد العربيّ عند العرب واليونان)

المقالات:

47_ حسن الهلالي: التواصل غير اللّفظي في التراث العربي الإسلامي، مجلة "علامات" (المغربيّة)، ع26، 2006.

48_حمادي الزنكريّ: التلقّي بين الذائقة الشعريّة والدلالة اللّغويّة، مجلة الموقف الأدبيّ، ع278، حزيران1994.

49_ حميد لحمداني:

- مستويات حضور نظريّة التلقّي في مجلّة (علامات في النقد)، الجزء50، المجلد13، سنة 2003.

50- نظريّة قراءة الأدب وتأويله من المقصديّة إلى المحصّلة. مجلة علامات (المغربيّة)، ع26، 2006.

51_ محمد بنلحسن: التلقّي لدى حازم القرطاجنّي وأثر ابن سينا. مجلة "جذور"، ج28، مج11، جويلية 2003.

52_ زياد صالح الزعبي: المتلقّي عند حازم القرطاجنّي. مجلّة الجامعة الإسلامية، المجلد9، ع1، 2001.

53_ سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظريّة المحاكاة والتّخييل في الشعر. دار التأليف، القاهرة، 1980، ط1.

54_ عبد القادر شرشار: نظرية القراءة وتلقّي النصّ الأدبيّ. مجلة الموقف الأدبيّ، ع367، تشرين الثاني 2001.

55_ ف.آيزر: آفاق نقد استجابة القارئ. ترجمة: أحمد بوحسن. مقال في كتاب: "من قضايا التلقّي والتأويل"، منشورات كليّة الآداب (المغرب) 1995.

56_ نوال إبراهيم: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنّي. مجلة "فصول"، م6، ع1، 1985.

المراجع المترجمة:

57_ بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى. ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 2003، ط1.

58_ ديفيد كوزنز هوي: الحلقة النقديّة. الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفيّة، ترجمة: خالدة حامد، منشورات دار الجمل، كولونيا (ألمانيا) – بغداد (العراق)، 2007، ط1.

59_ روبرت هولب: نظريّة التلقّي. مقدّمة نقديّة. ترجمة: د.عزّ الدين إسماعيل. كتاب النادي الأدبي والثقافي بجدّة. 1994. ط1.

60_ ف.أيزر: فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل (فاس)، 1994، ط1.

61_ هانس روبرت ياوس: جمالية التلقّي، من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبيّ. ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 2004، ط1.

المراجع الأجنبيّة:

62 - Gérard Dessons. Introduction à la poétique. Edit, Armand Colin, 2005.

63 - Hans Robert Jauss .Pour une esthétique de la réception. Edit , Gallimard, 1978.

فهرس

على سبيل التلخيص 3

مقدمة 8

مدخل 20

الفصل الأول:

المتلقّي في نظريّة جمالية الاستقبال (27-47)

- المتلقّي والتأريخ الأدبي

(قراءة في الجهاز المفهومي لهانس روبرت ياوس) 29

- أبعاد القراءة وآليات الاستجابة

(قراءة في إجراءات التلقّي عند فولفغانغ آيزر) 38

- صورة المتلقّي عند ياوس وآيزر

(المكانة والأدوار الموكّلة) 44

الفصل الثاني:

المتلقّي في بعض كتب النقد النظريّ والبلاغيّ (48-112)

- القراءة الأولى:

في "البيان والتبيين" للجاحظ 255هـ 50

- القراءة الثانية:

في "عيار الشعر" لابن طباطبا 322هـ 66

- القراءة الثالثة:

في "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني 471هـ 83

- خاتمة الفصل:

صورة المتلقّي من خلال القراءات الثلاث 100

الفصل الثالث:

المتلقّي في بعض كتب النقدين التطبيقيّ والفلسفيّ (113-153)

- في النقد التطبيقيّ:

قراءة في "الوساطة بين المتنبّي وخصومه" للقاضي الجرجانيّ 362هـ 115

- في النقد الفلسفيّ:

قراءة في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجنّي 682هـ 130

- خاتمة الفصل:

صورة المتلقّي من خلال القراءتين 145

الخاتمة 154

ملحق بتراجم أصحاب المدوّنات العربية 161

مكتبة البحث 170

الفهرس 177

Résumé: L'esthétique de la réception est apparue dans l'ère contemporaine comme étant une théorie qui focalise l'acte critique sur le récepteur, celui-ci a été longtemps oublié par les doctrines systématiques et contextuelles. Cette orientation a laissé le champ bien ouvert pour l'instauration d'une nouvelle lecture de l'œuvre littéraire.

Les questions qu'on se pose dans ce contexte concernent notre critique arabe, et plus précisément sa partie ancienne. Alors est-ce que notre patrimoine critique s'est intéressé de près ou de loin au récepteur? Et comment cela été?.. Cette recherche intitulée: **le récepteur entre manifestation et absence**, vient s'inscrire dans l'approche de ces questions entre autres. Et c'est à travers quoi on a essayé de déceler la présence du récepteur au sein de l'ancien corpus critique arabe. Et on s'est appliqué a démontré l'existence d'une théorie arabe de la réception, au traits clairement définis, et c'est ce qu'on a voulu qualifié d' (**manifestation**). Ou bien tout ce qui a été dit dans notre critique littéraire théorique, rhétorique, pratique, et même philosophique, sur le récepteur auditif n'était en quelques sortes que des fragments d'idées, ce qui ne peut signifier autre chose que (**l'absence**).
Mots clés: **récepteur**, **ancien corpus critique arabe**, **théorie arabe de la réception**, **manifestation**, **absence**.

Summary: *The aesthetic of reception occurred in the contemporary era as a theory that focuses the act of criticism on the receptor. Who was so long forgotten by systematic and contextual doctrines. This orientation had left wide open the way for establishing a new reading of the literary work.*

The questions we ask in this context are about our Arab criticism, and more precisely, its old part. So, was our critical heritage interested howsoever in the receptor? And how?..

*This research entitled: **The receptor between manifestation and Absence**, is inscribed in the approach to this and even more questions. And it is within what we tried to detect the presence of the receptor in the old Arab critical corpus. We have vehemently tried to prove the existence of an Arab theory of reception, with well-defined features, that is what we wanted to qualify by (**manifestation**). Or all that what was said in our l literary criticism theoretically, rhetorically, practically and even philosophically, on the listening receptor was mere fragments of ideas, which can only mean (**The Absence**).*

Keywords: **receptor**, **old Arab critical corpus**, **Arab theory of reception**, **manifestation**, **absence**.

تلخيص:

ظهرت (جمالية التلقّي) في العصر الحديث باعتبارها نظريّة يتم فيها تبئير الفعل النقديّ على المتلقّي، ذاك الذي تناسته المذاهب السياقية والنسقيّة طويلًا. وقد فتح هذا التوجّه المجال واسعًا لإرساء دعائم قراءة جديدة للعمل الأدبي.

والتساؤلات التي نطرحها في هذا الإطار تتعلّق بنقدنا العربيّ، وبالشقّ القديم منه على وجه الخصوص، فهل اهتمّ تراثنا النقديّ من قريب أو حتى من بعيد بالمتلقّي؟ وكيف كان ذلك؟..

من أجل مقاربة مثل تلك التساؤلات جاء هذا البحث الموسوم: **المتلقّي بين التجلّي والغياب**. وقد حاولنا فيه استقصاء حضور ذات المتلقّي ضمن مدوّنة النقد العربي القديم. وسعينا من خلال ذلك إلى الكشف عن وجود نظرية عربية في التلقّي، متّضحة المعالم والأسس، وهو ما قصدناه بكلمة (التجلّي). أم أنّ كلّ ما قيل في نقدنا النظريّ والبلاغيّ، التطبيقيّ والفلسفيّ، عن المتلقّي السامع، لم يكن بشكل من الأشكال إلّا شذرات أفكار، ممّا قد لا يعني إلّا (الغياب).

الكلمات المفتاحية: **المتلقّي، مدونة النقد العربي القديم، نظرية عربية في التلقّي، التجلّي، الغياب**.