وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمار ثليجي– الأغواط

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

الموضوع

جماليّات تلقّي شعر أبي تمّام بين تخييب أفق الانتظار وغموض الدّلالة لقصد ·

"قراءة نقدية بين التّلقّي والتأويل"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه D–LMD في اللّغة والأدب العربي

شعبة: الشّعرية وتحليل الخطاب الأدبيّ

إعداد الطالب:

محمّد الأمين فارسي

الأستاذ المشرف:

أ.د/ مسعود عامر

السّنة الجامعية:1439 –1440هـ/2018 –2019م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمار ثليجي– الأغواط

كلّية الآداب واللّغات قسم اللّغة العربية وآدابها

الموضوع

جماليّات تلقّي شعر أبي تمّام بين تخييب أفق الانتظار وغموض الدّلالة لقصد

"قراءة نقدية بين التّلقّي والتأويل"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه D–LMD في اللّغة والأدب العربي

شعبة: الشّعرية وتحليل الخطاب الأدبيّ

إعداد الطالب: الأستاذ المشرف:

محمّد الأمين فارسي أ.د/ مسعود عامر

السّادة أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة الأصلية	الصّفة
فنطازي محمّد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	رئيساً
مسعود عامر	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مشرفاً ومقرّراً
آمنة بلعلى	أستاذة التعليم العالي	جامعة تيزي وزو	مناقشــاً
محمّد زعراط	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشــاً
عيسى بريهمات	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشــاً
لخضر ابن السّائح	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشــاً

السّنة الجامعية: 1439 –1440هـ/2018 –2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

يُسعدني أن أتقدّم إلى السّيد **المشرف مسعود عامر** بالامتنان والشكّر الجزيل على ما أسداه لي من توجيهات، ونصائح وإرشادات وعلى ما بذله من جهد في رعاية هذا البحث وإخراجه إلى النّور.

وإلى **السّادة** الأساتذة **أعضاء لجنة المناقشة** المُوقَّرة، **بالعرفان والامتنان** حين تكرّموا بالموافقة وقبول مناقشة هذا العمل، مقدّراً ما أنفقوه من وقت وجهد في سبيل **تقويم** البحث و**تقييمه** وما سيسدونه إليّ من ملاحظات وإرشادات وتوجيهات تدعم البحث وتفيد الباحث.

فوافر **الشّكر** إلى كلّ من علّمني حرفاً، فصرت له مديناً إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وافر **الشّكر** لكلّ الّذين دفعهم كرم نفوسهم إلى لفت نظري لهَناتِي.

ولا **يسعني** في الأخير إلاّ أن أرجو من الله العلي القدير أن يكون هذا العمل لوجهه. والله من وراء القصد.

إهداء خاص

إلى من أمرني الله بطاعتهما.

إلى من سهرت على تربيتي وإرشادي إلى الطّريق المستقيم.

إلى من ضحّت بنفسها من أجل سعادتي.

إلى الأمّ الحنون.

إلى إخوتي، إلى كلّ أصدقائي.

إلى ذكرى طّيبة لا تزال تفوح شذى علينا وتُعطّر قاعات الدّرس بمعهد الآداب.

إلى أساتذتي الذين رحلوا عنا ولا تزال أصواتهم تملأ علينا أسماعنا، فلا يسعُنا إلاّ أن نهدي إليهم ثمار علمهم الغزير الذي شكّل من خلالهم وجداننا الأدبي، وعلّمونا كيف يكون البحث عملاً شاقاً مُضنياً يقوم على الكدّ الذهني والمجاهدة؛ خاصّةً حين نتعامل مع تراثنا العريق ونحن نعيد من حينٍ إلى حينٍ النّظر فيه ومن ثَمَّ قراءته بما توّفر لدينا من زادٍ معرفيٍّ، ضماناً لبقائه في ذاكرة الأمّة.

إلى كلّ هؤلاء نُهدي هذا الجهد المتواضع آملين في استكمال أحلامهم حول استمرارية البحث عن دُرر القديمِ في سِياقِ رُؤى جديدةٍ.

المقدمة

المقدّمة

لقد حظي الشّعر القديم بقدر وافر من الدّراسات المتخصّصة منذ عهد الرّواد حتّى اليوم؛ إذ **حاولت** السّعي إلى تأسيس مفهوم نظري وتطبيقي له، إلاّ أنّ هذا الشّعر لا يزال **أرضا خصبة** غزيرة العطاء, الأمر الذي يزيد الدّارس **اقتناعا** بضرورة الخوض فيه عموماً، وفي شعر "أبي تمّام" خصوصاً ولا سيما ما **اَشكِل منه** ودارت بسببه معارك نقدية، ولعلّ ما يدفع إلى دراسة هذا الشّاعر، أنّه كان لغزَ معاصريه ومن جاؤوا بعده، فتهيّأ ليكون **إشكالية البحث**.

ويجد **الباحث** حين يطالع ما قيل، وما كتب، عن "أبي تمّام" أنّ شعره لا يزال قابلا للقراءة والقول، ممّا يُحيلنا إلى أنّه **نصّ إشكاليّ**، ومن ثَمَّ فهو ثريّ بطبيعته، قابل لاحتواء أكثر من معنى، وذلك لاسيما حين تتوفّر أدوات القراءة. ولعلّ ما **لفت انتباهنا لهذه** النّصوص النّقدية القديمة، كونها لا تزال في حاجة للدّراسة. ولمّا أردنا له ذلك كلّه جعلناه **مادة للقراءة**؛ لأنّ **القارئ** لهذا الشّعر يولّد بحسب **طاقته القرائيّة** ظلالا من المعنى الممكن لما يبسطه له من **أسئلة** يعود بعضها إلى **بنية** القول وهيئته، ويعود بعضها الآخر إلى ما **أُنتج** قبله من أشعار تزدحم في ذاكرة هذا القارئ.

لهذا أردنا أن نقف عند ما اَشكل من هذا الشّعر عبر **العمل** الذي وسمناه ب" **جماليات تلقّي شعر أبي تمّام بين تخييب أفق الانتظار وغموض الدّلالة لقصد**" قراءة نقدية بين التّلقّي والتأويل. لذلك جاء اختيارنا لهذا الموضوع نظراً **للأسباب** و**الدّواعي** التالية:

منذ أن **اقترح** عليّ أحد أساتذتي الأفاضل فكرة موضوع **التخرّج** لنيل درجة اللّيسانس، ولا أزال إلى الآن يُراودني هذا السّؤال : لماذا **يحتفظ** التّاريخ ببعض الآثار الشعرية و**يتناسى** أو يهمل أشعاراً كثيرة غيرها ؟ وكيف يصمد نصّ شعريّ محدّد تِجاه المحو الّذي لا بدّ للزمن من أن يمارسه في كلّ خطاب ؟ هل الأمر يتعلّق بالنّصّ في حدّ ذاته ؟ أو أنّ هناك من العوامل الخارجية ما يجعله نصّاً باستطاعته أن يصبح **أثراً** فنّياً ؟

لقد كانت المنطلقات الأساسية للإجابة عن مثل هذه **التساؤلات** تتحدّد باستمرار في محاولة البحث عن **نظرية** تراعي ثلاثة جوانب لابدّ من أن تتفاعل كي تبلور هذا الّذي نستظهره، و**نندهش** بإزائه، ثُمّ **نشرحه** و**نتأوّله**، ونسمّيه في كلّ مرحلة من مراحل تاريخنا **تراثاً خالداً** !

و**انطلاقاً** منه، حاولنا أن ننظُر في ذلك الجدل النّقدي الّذي دار حول شعر "أبي تمّام" من **زاوية التّلقّي**، واستثمار بعض ما جاءت به من مقولات. فهذا التفاعل ما بين النّصّ وقارئه تجلّى في أشكال مختلفة و**حُمِل** على وجوه متنافرة إلى حدّ التناقض. ولكنّنا قد نردّها عموماً إلى صلة المتلقّي – القارئ أو السّامع– **بأفق الانتظار**. أين شغل تفكيرنا **ألتساؤل** عن الأسباب التي تجعل من نصّ شعريّ معيّن، نصّاً يمكنه أن يوقف الزّمن السّطري، ويحوّله إلى زمن ذاكريّ !

هذا **التساؤل** ينطوي عن **تساؤلات** متعدّدة، من بينها:– كيف قرأ "الآمدي" شعر "أبي تمّام"؟ – وماهي الضوابط التي استند إليها في قراءته، ليصل إلى هذا الحكم؟ – هل هناك قطيعة بين الأفق التاريخي للآمدي وأفق شعر أبي تمّام نفسه ؟ وهل ما عبّر عنه "الآمدي" من تبرير حين تفاعل مع هذا الشّعر قد أثار **دهشة جمالية** سعى من خلالها إلى إنتاج **يوازي** هذا الأثر ؟

وتمحورت **إشكالية البحث الأساسية** حول سؤال مركزيّ أثاره ذلك الحوار الذي دار بين أبي تمّام وأبي العميثل في **القصيدة الحدث** حين سأله أحدهم: لماذا لا تقول ما يُفهم؟ فردّ عليه قائلاً: لماذا لا تفهم ما يُقال؟

وقد ارتأينا أن تكون **الحدود الزّمنية** للبحث بدأً من القرن الثالث والرّابع الهجريين اللّذين يُعدّان بحق عصر **استقرار** القضايا النّقدية حتّى القرن السّابع الهجري؛ لمعرفة **الطّرائق** التي تلقى بها النّقّاد العرب ما **اشكِل** من شعر أبي تمّام؛ إلاّ أنّ التركيز سينصب على بعض منها قصد الإفادة والاستفادة. ولعلّ من أهمّ **الصعوبات** التي واجهتنا في أثناء إعداد هذا العمل:

*- قلّة المادة النّقدية التي تبحث في **نظرية التلقّي** في النّقد العربيّ القديم؛ بسبب خلّوه من مفهوم نقديّ **مشابه** اصطلاحيا؛ فلا يُمكننا الاطمئنان إلى وجود نظرية متكاملة ومنهج واضح في تراثنا القديم يشرح لنا عملية **التّلقّي**، ويُحدّد لنا ماهيتها وآليات حدوثها مثلا.

*- إنّ البحث في التّلقّي **بحث شاق وعسير**؛ فلم يخل مذهب من مذاهب النّقد أو مدرسة من مدارسه أو اتّجاه من اتّجاهاته من حديث عنه؛ ولكنّه كان في الغالب الأعم، حديث المنصرف عن قضاياه الشائكة إلى غيرها من المسائل.

أمّا أهمّ **الدّراسات** التي اقتربت من موضوع هذا **البحث** فسوف نُوردها **مرتّبة** ترتيباً تاريخياً، ثمّ نُصنّفها **تصنيفا** موضوعياً حتّى يُمكننا الإلمام بأهمّ ملامحها وحتّى يتسنّى لنا بعد ذلك أن **نُموضِع** بحثنا ونُحدّدَ **الإضافة** التي نرجوها منه، وهي:

*- شكري المبخوت(1993)، **جمالية الألفة (النّصّ ومتقبّله في التراث النّقدي)**

*- محمود عباس عبد الواحد (1996)، **قراءة النّصّ وجماليات التّلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وترثنا النّقدي: دراسة مقارن**

*- محمّد المبارك (1999)، **استقبال النّصّ عند العرب.**

*- نصر حامد أبو زيد (2001)، **إشكاليات القراءة وآليات التّأويل.**

*- مراد حسن فطوم (2013)، **التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجريّ.**

لكنّنا **آثرنا** أن نتوقّف عند تلك الدّراسات التي تبدو **متّصلة** بموضوع **بحثنا**، أكثر من غيرها. ويدور معظم هذه الدّراسات حول التّلقّي في النّظرية العربية التّراثية من منظور النّاقد العربي المعاصر، ومن استعراض تلك العناوين نستطيع رؤية أنّ معظمها يندرج تحت **عنوان عام**، يتركّز على التّراث النّقدي والبلاغي (المبخوت، عبد الواحد، المبارك، أبو زيد) وتعدّ دراسة

"شكري المبخوت"، من أهمّ الدّراسات وما تتميّز به أنّها دراسة نظرية معيارية، فكان **عمود الشّعر أفقا للانتظار**، وبيّن في دراسته **أنماط المتقبّل ووظائفه، و المتقبّل الضمني والصّريح** في النّقد القديم.

ويعتمد "عباس عبد الواحد" على كتاب "هولب": "**نظرية التّلقّي**" في ترجمته السّورية بعنوان **(نظرية الاستقبال**، لرعد عبد الجليل 1992) ويعقد المؤلف مقارنات تبدو متيسّرة، بين "ياوس" و"ابن قتيبة"، وبين "إنغاردن" و"عبد القاهر" .. ويُنهي عمله بتناول طريقة التّلقّي وعلاقتها بجمهور الأدب في النّقد العربي القديم.

وتأتي <u>أهمّية هذا البحث</u> فيما نراه: أنّه ينطلق من كونه يرى أنّ هناك **مشكلة كبرى** في قضيّة "المصطلح"؛ وهو ما شجّعنا على الخوض في قضيّة **المصطلح** ومناقشتها،ومن ثُم **اقتراح** تعريف للقراءة النّقديّة – أي قراءة القراءة – فإذا كان الشّاعر خالقا للنّصّ– أي مبدعا له–؛ فإنّ القارئ المتذوّق المرهف يتلقّاه مرّة بعد مرّة؛ فينتهي منه إلى ما يغني تلك **التجربة** ويعمّقها في نفوس الأجيال دون أن يُشوّه صورتها الحقيقية من خلال **ربط الماضي بالحاضر**؛ ليجعل الحاضر مُنطلقا للمستقبل من خلال إعادة قراءة تلك التّجارب الإبداعية. وهذا يعني أنّ **تأثير المتلقّي** في الآثار الأدبية لا يقلّ، في شيء، عن تأثير مبدعها فيها.

أمّا **<u>الطريقة</u>** الّتي اِتّبعناها في هذه الدّراسة؛ فهي **<u>القراءة النّقديّة القائمة على قراءة القراءة</u>**؛ باعتبار مصطلح القراءة مصطلحا **مُنفتحا** بإجراءاته النّقديّة على المناهج النّقديّة والأدبية مجتمعة أو منفردة، وعلى تقنياتها. ولتحقيق هذا **الغرض** وسير البحث باتّجاه بلوغ الغاية وهي **جماليات تلقّي شعر أبي تمّام بين تخييب أفق الانتظار وغموض الدّلالة لقصد** "قراءة نقدية بين التّلقّي والتأويل". ارتأينا أن يكون **هذا البحث** وفق <u>مخطط قرائيّ</u> على الشّكل التالي: **مقدّمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة.**

–فقد فضلنا أن يكون **مدخل هذا البحث** عبارة عن **أرضية** معرفيّة نرصد فيها إشكالية المصطلح وما اعتراه من عدم الثبات والاستقرار لا في منابته الغربية ولا في تراثنا النّقدي العربيّ؛ لهذا كان ينبغي **الإحاطة** بحقيقة هذا المصطلح داخل هذه النّظريّة.

وقد عمدنا في النّهاية إلى توظيف **مصطلح واحد** هو مصطلح "التّلقّي". كما فضلنا **تحليل** المفردات المشكّلة **لعنوان هذا البحث** من خلال **المدخل**، وعبر إثارة مجموعة من الإشكاليات؛ لتكون **الرؤية** واضحة بعد ذلك. واقتضتنا الدّراسة أن توزّع الرّسالة إلى أربعة فصول:

–أمّا ما جاء في **الفصل الأوّل**، فكان طبيعيا أن نستهلّه **بقراءة نقدية** لهذه النّظرية للوقوف على المفاهيم التي نادت بها، غير أنّ **إشكالاً منهجياً** واجهنا ونحن بصدد الوقوف على أهمّ هذه المفاهيم يتمثل في السّؤال التالي: هل يُمكننا –بالنّظر إلى مُقتضيات البحث– الإحاطة التحليلية بكلّ الأصول الفلسفية لهذه النّظرية ؟ إلاّ أنّنا و**للإفادة** حرصنا على قراءة الطروحات التنظيرية لكلّ من "ياوس" و" آيزر" كأحد مؤسّسي هذه النّظرية.

–أماّ **الفصل الثّاني**، خصصناه لإثارة مجموعة من الإشكاليات، فكانت أوّل قضيّة نُثيرها هي: **قضيّة المرزوقي ونظريّة عمود الشّعر** من خلال عدّة استفهامات من بينها: ما مفهوم عمود الشّعر؟ وهل جهود "المرزوقي" يمكن أن ترقى إلى مستوى التنظير؟ ثمّ هل يمثّل هذا العمود مقومات الشّعرية العربية أم هو عمود بلاغيّ ؟

أين كانت **الإشكالية الجوهريّة: الآمدي وخيبة الانتظار**؛ وذلك من خلال لجوء "الآمدي" إلى عمود الشّعر، بوصفه تجربة قبلية يمتلكها عن **الجنس** الأدبيّ، وأيضا قياساً إلى أعمال السّابقين "لأبي تمّام"؛ لتأتي **قراءتنا في سنن ومعايير الإبداع وفق نظريّة هذا العمود الشّعريّ**، إذ نحاول أن نناقش قضية الصّورة الشّعريّة باعتبارها أحد مظاهر تخييب هذا الأفق من خلال اشتراط لكلّ باب منها تباعاً: الإصابة، المقاربة والمناسبة.

وفيما يتعلّق **بالفصل الثالث:** فقد جاء لمناقشة بعض إشكاليات العنوان– أي عنوان البحث– وهي أحد الإشكاليات الأم: **ارتباط الدّلالة بالغموض،** عبر طرح التساؤل التالي: إذا كانت بعض أبيات الشّعر العربيّ القديم تتسم بالغموض، فهل هو نفس **الغموض** الذي وُجد عند أبي تمّام

أمّا عن **القصل الرّابع** فجاء للإجابة عن **السّؤال التالي:** لماذا كان أبو تمّام دائم البحث عن معان جديدة ؟ كآخر إشكالية نُثيرها من خلال الرؤية الشّعرية النّاضجة المتمثلة في أنّ للشّعر لغته الخاصّة. وتأتي **الخاتمة** لاستعراض الخلاصة وأهمّ النتائج التي توصّل إليها هذا البحث. والذي **انطلق** من **مصادر النّقد العربيّ القديم.**

كما استعان البحث **بمراجع من النّقد العربيّ الحديث** أبرزها: جماليّة الألفة للباحث "شكري المبخوت"، **ومن الكتب المترجمة** نذكر **كتاب: نظرية الاستقبال لروبرت سي هولب** ، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد و**جمالية التّلقّي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبيّ لهانز روبرت ياوس،** ترجمة: رشيد بنحدو، و**الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي** ل: ناظم عودة خضر. وتبقى كتب أخرى ومقالات أفدنا منها أيّم إفادة جُمعت في ثبت شكّل مكتبة البحث.

ولست أزعم أنّ هذا **البحث** قد أحاط بكلّ ما يُقال في هذا الموضوع، واستوفى كلّ الجوانب؛ فمثل ذلك عزيز المنال. فضلاً على أنّ **منهج** البحث و**خطّة** الدّراسة قد **حدَّدتا** طريقة البحث، ونعني **بمنهج** البحث: تلك القراءة النّقدية التي حاولنا أن نضع لها تعريفاً نستضيء به داخل هذا البحث، وربّما عبّرت **مناقشة** سائر الإشكاليات التي أُثيرت عن وُجهة نظرنا حينا، وما نرجع إليه أو ما يَصدر منا بمّا قال به **الباحثون** السّابقون أحيانا أخرى، وما استطعنا أن نقف عنده، وفق ما تهيّأ لنا من جهد ومصادرَ، وما رافق ذلك من ظروف.

فإن **أصاب البحث** توفيقاً في الوصول إلى **حقيقة ما**، فمردّه إلى **توفيق الله** سبحانه وإحسان من سبقني إلى القول في ما قد **اقترب** من هذا الموضوع ثمّ **محاولتنا** في أن نجتهد. وقد عملنا جهد استطاعتنا في أن نعتمد النّصوص من مظانّها محقّقة وخاصّة الشّعرية منها وإن تعدّدت رواياته. وتبقى كلمة **حق** أقولها: هي أنّني سعدت كلّ السّعادة **بإشراف أستاذي الفاضل مسعود عامر** على هذه الدّراسة وما أسداه إليّ من نصائح غالية، وتوجيهات سديدة قيّمة كانت لي سراجاً منيراً في رحلتي مع البحث.

كما أنّه لا **يسعني** إلاّ أن أتقدّم بالشّكر والثناء إلى السّادة **أعضاء اللّجنة** اللّذين تجشّموا عناء القراءة والتصويب. فلهم منّي جزيل الشّكر والعرفان. وإلى كلّ من أمدّني بالعون والمساعدة في الحصول على مصادر ومراجع وأخصّ بالذكر الإخوة العاملين بمكتبة كلّية الآداب بالجامعة. وكلّ من كان له **فضل** عليّ بعد العليّ القدير.

والحمد لله أوّلاً وأخيراً.

محمّد الأمين فارسي. 2019/04/02

المدخل

مُصطلح التّلقّي : الاختيار والدّلالة.

قراءة في أهمّ مفردات العنوان .

1- المصطلح ودلالته عند الغرب.

2- مُصطلح التّلقّي في أدبنا العربي: (الدّقة والاختيار).

3- مُصطلح التّلقّي ودوافع اختيار الباحث له .

4- صدمة التّلقّي وخصوصية اِرتباط الدّلالة بالغموض.

نالت قضية المصطلح –ومازالت– اهتمام الباحثين؛ فاحتلت مكان المركز في دائرة اهتماماتهم سواء في الزّمان؛ قديماً وحديثاً أو في المكان؛ شرقاً وغرباً؛ لذلك كانت مصطلحات كلّ علم هي **المرآة** الكاشفة لمختلف **بُناه** المعرفية.

1–المصطلح ودلالته عند الغرب:

من هُنا وضِعت لاصطلاح التّلقّي **ألفاظاً** مشتركة في مناهج الدّراسات الأدبية الحديثة، ويتعذَّر إيراد هذه الألفاظ وفق تسلسل تاريخي دقيق ومقبول؛ لأنّه يصعب الفصل بينها؛ وذلك لتداخلها وكثرتها. نقول: هي ألفاظ مشتركة (أسماء وصفات) تعدّدت لعملية تكاد تكون واحدة في مفهومها العام؛ ونعني كيفية فهم **الخطاب الأدبي** ذي المواصفات الخاصّة الّتي تميّزه عن باقي أنواع الخطابات الأخرى.

على هذا النّحو وردت في النّقد الأدبي ألفاظ جمّة تصف عملية القراءة والتّلقّي. ولم تلبث أن أصبحت مصطلحات تحمل مدلولاتها المستنبطة من تطوّر النّتاج الأدبي؛ بل غدا قسماً منها اتّجاهاً أو نظرية قائمة بذاتها لها ضوابطها وقواعدها؛ كالدّراسات المبكّرة ل"فرجينيا وولف" عن "القارئ العادي"[1]، ودراسات الاتّجاه المعروف بنقد استجابة القارئ[2] والدّراسات السوسيولوجية ل"جورج لوكاتش" و"روبرت اسكاربيت"، وكذلك دراسات الاتّجاه البنيوي الذي اهتمّ بعملية **القراءة** (بارت وتودوروف، وجوناثان كوللر)، ودراسات الاتّجاه السيميولوجي (امبرتو ايكو).

لهذا يمكن القول: إنّ الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التّلقّي، ويصعب الفصل بينهما، وهذه إحدى المشكلات التي وقع فيها النّقد الجديد المعني بالتّلقّي والاستجابة على حدّ تعبير أحد الباحثين في هذا المجال، ف << بالنّسبة للمعنيين بحركة النّقد الألماني؛

[1]– فرجينيا وولف (1941/1882) ، القارئ العادي، مقالات في النّقد الأدبي. – اشتهرت برواياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني.

[2]– روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 7.

فإنّ كلمة (استقبال) وعلائقها تعَدُّ مفتاح الاهتمامات النّظرية خلال العقد والنّصف الماضيين [...] إنّ ازدياد الاستقصاءات العلمية والنّظرية لم يحقّق إجماعاً مفاهيمياً وأنّ ما تستلزمه دراسات الاستقبال على وجه الدّقة لا يزال في الوقت الرّاهن موضوعاً مختلفاً فيه >> [1].

ممّا يعني هذا أنّ مفهوم (الاستقبال) لم يكتسب **دلالته** بدّقة بعد، وهو غير مألوف ومستأنس بالنّسبة لأسماع المعنيين بحركة النّقد الغربي، أمّا عن مفهوم (الاستجابة) ف <<من المعضلات القائمة بين الاستقبال والاستجابة أو التأثير حيث إنّ كليهما يهدف إلى تعزيز العمل، وليس واضحا إمكانية فصلهما تماماً، وهناك بعض الاقتراحات الّتي ترى أنّ الاستقبال يرتبط بالقارئ؛ بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النّفسية وهي علائق غير مقنعة تماما >> [2].

ولعلّ ما جاء في هذا المقتبس يُشير إلى عدم **وضوح الرّؤية** التي وُضعت لهذه المصطلحات. وهي مُستحدثة جاءت مع الوافد الجديد. فمستعملوها أظهروا تذّمراً من غموضها أو عدم وضوح دلالتها. فإذا توقّفنا قليلاً عند مصطلح (الاستقبال)؛ فنجد أنّ الاقتراحات التي ربطت **الاستقبال** بالقارئ؛ تعتبر حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النّقدي لتعود به إلى قيمة النصّ، وأهمية القارئ،- حتّى وإن كان وضع **المعنى** موضعاً يُحقّق الاستجابة وهذا ما كانت تعنى به النّظرية القديمة – بعد أن تهدّمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرّمزية والماركسية، ومن ثَمّ التركيز في مفهوم الاستقبال على محورين فقط، هما على الترتيب: **القارئ والنصّ**[3]؛ لأنّ النصّ في ذاته لا يمثل فنّاً ما لم يخضع لعملية الإدراك، << فالإدراك وليس الخلق،[...]، الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفنّ >> [4].

---

[1] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 8 .

[2] – نفس المصدر.

[3] – محمود عباس عبد الواحد , قراءة النصّ وجماليات التّلقّي , ص 17.

[4] – روبرت سي هولب , نظرية الاستقبال , ص 145.

وبما أنّ الهدف كان عملية التواصل، فلقد وجدت في الدّراسات الأدبية أسماء متعدّدة لعملية تكاد تكون واحدة في مفهومها العام وهي كيفية **فهم الخطاب** الأدبي.

ويُقال في الانجليزية «Récèption» أي استقبال أو تلقّ، ويقال: «Réceptionist»، أي متلقّية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسّسة أو فندق، «Réceptive» أي متلقّ أو مستقبل. ويقال (To receive) أي تلقّى.

ممّا يشير إلى أنّ الأمر ربّما يختلف بالنّسبة للمتكلّمين بغير العربية؛ لأنّ مسألة التمايُز في الدّلالات اللّغوية بين المصطلحات، وخاصّة في لغاتهم الحديثة الّتي تغيّرت وأصبحت بفعل الثورة العلمية قوالب وتراكيب جامدة لخدمة الآلة والمصنع[1]، قد لا تعنيهم؛ وإنّما قوام ذلك الاستخدام الإلف والعادة.

ولعلّنا إذا بحثنا عن أوّل دراسة أكاديمية "جامعية" ظهر فيها مصطلح(الاستقبال) كانت بعنوان «المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب» فالعنوان يشير إلى وجود أزمة عني روّاد النّقد بمعالجتها، ثمّ توالت البحوث المتعلّقة بهذه الأزمة تحت نفس المصطلح أو ما يُرادفه حتّى امتلأت سوق النّشر بطوفان من الكتب المرتبطة بمعالجة قضايا الأدب عامة، وقضية **استقبال** النصّ بصفة خاصّة[2].

أمّا مفهوم **الاستجابة**، فهو ذو أصول منحدرة من نظريات علم النّفس، وقد كانت الاستجابة إحدى الإجراءات الأساسية في المدرسة **السلوكية**، وعلى الرغم من عناية "**آيزر**" بهذا المفهوم.

إلاّ أنّه –بالنّسبة لافتراضاته– جزءاً من كل، وهو يستعمله بعد أن يفرغه تماماً من محموله النّفساني، ويَضُخ فيه **الافتراض** الرّئيسي لما جاء به.

[1] – محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النصّ وجماليات التّلقّي ، ص 14.

[2] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 20.

لكنّ **اللاّفت للنّظر** هو ما جاء في العبارة التي تشير إلى<< أنّ مفهوم (التلقّي) هنا بمعنى مزدوج يشمل الاستقبال (أو التملّك) والتبادل معاً>> [1] . فهل هذا يعني أنّ مصطلح التّلقّي قد اكتسب بعده **التداوّلي** في بعض الأنظمة الثّقافية، منه من تداوله لمصطلح (الاستقبال) ومصطلح (الاستجابة) ؟

فقد نجد الإجابة عن هذا **السّؤال**، إذا رجعنا إلى المعاجم الأجنبية الفرنسية وحتّى الإنجليزية؛ فهي تتّفق على أنّ التّلقّي هو الاستقبال والتّرحاب والاحتفال[2]. كما أنّ التّلقّي نزوع إدراكيّ يتهيّأ لاستقبال الموضوع الجماليّ وقد تبلورت عنده حين يُورد تعريفاً ل " أولريش كلاين "(Ulrich Klein) لمصطلح (التّلقّي) في "معجم علم الأدب" قائلاً:<< يُفهم من التّلقّي الأدبي بمعناه الضيّق – الاستقبال (إعادة إنتاج، التكيّف والاستيعاب، التقييم النّقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصر بإدماجه في علاقات أوسع >> [3]. فهذا المقتبس يحيل – في رأيّنا– إلى **معطى** مهم جدّاً مفاده أنّ **المصطلح** ما هو إلاّ اختزان لمجموعة من الحمولات المنهجية والفلسفية والحضارية والإيديولوجية.

ولهذا يُصرّح **الباحث** "حبيب مونسي" قائلاً:<< ميّز "ياوس" بين التّلقّي والتأثير باعتبارهما خطوتان ضروريتان في سيرورة التّلقّي، دون أن يُقدّم تفسيراً لكيفية عمل العنصرين معاً أثناء فعل القراءة، ولا كيف يمكن الفصل بينهما تماماً أثناء التّلقّي >> [4]. وبذلك يصبح الفصل بين هذه المصطلحات أمراً صعباً؛ فهي تكاد تكون تسميات متعدّدة لاسم واحد ومصطلحات متداخلة تستقي أصولها من مصدر مشترك. لذلك ربّما **نتساءل:** ماذا نقترح–إذن– بإزاء هذا التدفق الاصطلاحي الّذي قد يصل حدّ العشوائية ؟ وإذا كانت هذه هي حال المصطلح في منابته الغربية، فكيف يكون حاله في أدبنا العربي؟

---

[1]– هانز روبرت ياوس , جماليّة التّلقّي , من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبيّ , ص 101.

[2] – روحي البعلبكي , المورد , قاموس عربيّ–إنجليزي , ص 170.

[3] – حبيب مونسي , فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النّقديّة إلى الانفتاح القرائيّ المتعدّد "دراسة" , ص 212.

[4] – نفس المرجع ، ص 212.

2- مصطلح التّلقّي في أدبنا العربي: (الدّقة والاختيار)

إنّ المُتتبّع للألفاظ المستعملة **للتّلقّي** في نقدنا العربيّ يجد أسماء وصفات كثيرة، ربّما لا تقلّ عدداً عن نظيراتها التي وجدناها في النّقد الغربيّ المعاصر مع **ملاحظة** مهمّة ينبغي الاهتمام بها وهي أنّ النّاقد العربي كثيراً ما يستخدم صيغة الخطاب المباشر وكأنّ المخاطب أمامه وجهاً لوجهٍ.

إلاّ أنّ **اللّافت** للنّظر هو سعي النّاقد العربي لبناء صيغة من صيغ الحوار المباشر مع **المتلقّي** عبر افتراض حضوره الدّائم مكاناً وزماناً، ويتحقّق الأمر غالباً إمّا عن طريق (كاف الخطاب) –كما سنناقشه مع "الجرجاني"– أو فعل الأمر أو بتوجيه الكلام إليه مباشرة.

لذا يُقال في العربية: تلقّاه، أي استقبله. والتّلقّي هو الاستقبال[1] وفلان يتلقّي فلاناً أي يستقبله[2]. حيث إنّ طبيعة الاستعمال عند العرب تُضفي على **مفهوم** التّلقّي طابع السّمة الغالبة؛ فالدّلالة تكمن في << استخدام مادة (التّلقّي) بمشتقاتها مضافة إلى النّصّ سواء كان النّصّ خبراً أو حديثاً، أو خطاباً، أو شعراً >> [3].

وحسبنا في هذا أنّ القرآن الكريم عوّل على هذه المادة في أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة (الاستقبال) في هذا المجال. وبالرّجوع إلى آيّ القرآن الكريم نجد لفظ (التّلقّي) ورد فيها للدّلالة على التعليم والتلقين والتوفيق، ففي مواضع **التّلقّي** لأشرف وأخلد النّصوص أتى ذكر العزيز الحكيم في آيات مُحكمات منها قوله تعالى : ﴿...فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِماتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴾[4].

---

[1] – الأزهري ، تهذيب اللّغة ، مج7 ، (باب القاف واللاّم) ، ص 276.

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، (مادة لقا) ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1956.

[3] – محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النصّ وجماليات التّلقّي ، ص 13.

[4] – الآية 37 من سورة البقرة.

ومنه قوله قوله تعالى: ﴿..إِذْ تَلَقَّونَهُ بِأَلسِنَتِكُمْ..﴾[1]. وقوله علا شأنه ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرآنَ مِنْ لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾[2]. وقوله عزّ وجلّ: ﴿...إِذْ يَتَلَقَّى المُتَلَقِّيَانِ عَنِ اليَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾[3]. فعلى سبيل التمثيل أوردنا هذه الآيات؛ لندرك أنّ التّلقّي وتوظيفه عبر(مادة لقا) وبهذا الشّكل إشارة إلى عملية **التفاعل** النّفسي والذّهني مع النص –إذا أمكننا اعتبار القرآن الكريم نصّاً–، وتأكيد على مكانة هذا المتلقّي ووظيفته العاليتين في تلقّيه و**فهمه** للوقوف على أسراره العجيبة.

وهذا قد ميّز أدبنا العربي وجعله يختلف عن بعض الآداب الأخرى من حيث: إنّه **خصوصية** نراها نظراً؛ لعاملين أساسيّن: القرآن الكريم والشّعر العربي؛ ولأهمية العاملين نقف عند كليهما، لمناقشتهما.

<u>أوّلا</u> :

*– أوجد القرآن الكريم نوعين من التّلقّي أحدهما مرتبط بالآخر، هما: التّلقّي والقراءة؛ فالإنصات لتلاوة القرآن الكريم يُعَدُّ تلقياً شفاهياً سيظلّ ما بقيت للزّمان بقية؛ إذ لا يكتفى بقراءة القرآن؛ فلا بدّ من السّماع إذن، والسّماع تلق شفاهي دون أدنى شك.

<u>ثانيا</u>:

*– الشّعر العربي القائم على الإنشاد والتغنّي– وإن لم يكن مقتصراً على الشّعر العربي– بيد أنّ للشّعر العربي موسيقاه الخاصّة وأوزانه وتفريعاته الموسيقية الكثيرة؛ فالإنشاد قوام الشّعر ودعامته الأساسية من حيث إنّه الأداء الفعلي للخطاب الشّعري (Performance). وهذا يدعمه الرّأي القائل:<< ومن ثمّ يفقد هذا النّص قيمته وجماله إذا كُتب أو قُرِء. وتلك من جملة الآفات التي مُني بها الشّعر العربي في التحوّل من فنّ مروِّي مسموع إلى فنّ كتابيّ

[1] – الآية 15 من سورة النّور.

[2] – الآية 6 من سورة النّمل.

[3] – الآية 17 من سورة ق.

مقروء >> [1]. فصاحب هذا المقتبس، يستند في رأيّه هذا بقوله:<< وارتباط الشّعر العربي بصفتي الإنشاد والغناء في أزهى مراحله هيّأ له الذيوع والتفوُّق على كلّ أجناس الأدب. وجعل إقبال الجمهور عليه يتزايد إلى غير حدّ >> [2].

أين كانت العرب تعمد إلى **إنشاد** شعرها، و**غنائه**؛ قصد استظهار الأخطاء الصّوتية ولعلّ في قصّة "النابغة" حول هده المسألة ما يُغني عن كلام كثير، حين يقول "المرزباني": << أخبرني محمّد بن يحي قال: حدّثنا الحسين بن عليّ المهري قال: حدّثنا ابن عائشة قال: قال عمرو بن العلاء: دخل النّابغة إلى المدينة فقالوا له: أقويت في شعرك. وأفهموه فلم يفهم حتّى جاؤوه بقَينة فجعلت تغنّيه [الكامل]

أَمِن آلِ ميّة رَائِح أو مغتد عَجْلان ذَا زَادٍ وَغَير مُزوَّدِ

وتبيّن الياء في (مزوّدي) و(معتدي)، ثمّ غنّت البيت الآخر فبيّنت الضمّة في قوله (الأسودُ) بعد الدّال:

زَعمَ الْبَوَارِحُ أنّ رِحلتنَا غداً وَبِذاكَ خَبَّرَنَا الغُرابُ الأَسودُ

ففَطِن لذلك فغيّره وقال:

زعم البوارح أنّ رحلتنا غداً وبذاك تنعَابُ الغُرابِ الأسود

وكان النّابغة يقول: دخلت يثرب وفي شعري شيء وخرجت وأنا أشعر النّاس >> [3]. فهذا دون أدنى شك يُحيلنا إلى **معادلة** لطالما تبلورت عبر العصور"شاعر **مُنشِد** ومُتلَق **سامع**"– ولا سيما إذا تعلّق الأمر بشعر التكسّب–المديح–.

[1] – عباس محمود عبد الواحد ، قراءة النّص وإشكاليات التّلقّي ، ص 14.

[2] – نفس المصدر ، ص 118.

[3] – المرزباني . الموشّح في مآخذ العلماء على الشّعراء ، ص 52.

وهنا نتوقّف عند لفظ "السّامع" حيث كان له الشّيوع والانتشار بدءًا من الكتابات النّقدية في القرن الثّاني إلى القرون المتأخّرة.

وقبل أن نخلص إلى مناقشة **وُجهة نظرنا** حول مصطلح التّلقّي. يجب أن نشير إلى نقطة مهمّة –لا يمكن تجاوُزها– تتعلّق بقضية التأثير الذي أحدثته هذه النّظرية في الفكر النّقدي العربي الحديث؛ ولعلّ ما **يعنينا** هنا، رجوع بعض هؤلاء **الباحثين** إلى التّراث يستنطقونه ويبحثون فيه عن آراء المفكرين العرب القدامى حول هذا المصطلح.

إلاّ أنّ الّذي شدّ **انتباهنا** واسترعى **اهتمامنا** ما جاء في مقال لأحد الباحثين حيث أشار فيه إلى أنّ مصطلح التّلقّي– وإن كان من نتاج جمالية التّلقّي– كان حاضراً عند القدامى وعلى وجه التحديد عند "حازم القرطاجني"؛ حيث إنّ أبرز ما يلفت انتباه **قارئ** "المنهاج" إصرار صاحبه البيّن على استعمال ألفاظ ومصطلحات خاصّة بأثر الكلام في نفس المتلقي[1].

بمعنى أنّه إذا كانت ألفاظ التّلقّي ومصطلحاته غزيرة في منهاج البلغاء؛ فذلك ينِمّ عن إصرار النّاقد على الإكثار منه –أي تكرُّر وروده بشكل لافت للنّظر– لصلاته **الوثيقة** بالتّلقّي، كما أنّ بعض تلك الألفاظ والمصطلحات يدّل صراحة على التّلقّي باستعمال "مادة لقا" ومشتقاتها.

ويشير **الباحث** إلى أنّ "لفظ النّفس" ينتشر بشكل لافت في المنهاج، ويُغطّي على سائر الألفاظ والمصطلحات الأخرى. ولا يخفى ما لهذا من **قوّة انتساب** لحقل التّلقّي – لا حقل الاستقبال–، ويصل الباحث إلى **نتيجة مهمّة** مفادُها أنّ صاحب المنهاج قد شرح **بوعي** و**فهم** مصطلحات التّلقّي وملابساته ممّا **يدعم** القول بالتّلقّي دون الاستقبال. – وغاية الأمر في تصوّرنا– أنّ حازم يتميّز **بدّقة** المصطلح الّذي أفاده، دون أدنى شك من قراءاته والتي

[1] – محمّد بنلحسن ، الوعي المصطلحي في النّقد العربي ، مصطلح التّلقّي لدى حازم القرطاجني ، نموذجاً ، ص 15.

تتّسم بصبغة فلسفية خرجت به من نطاق العلاقة بين المبدع والمتلقّي والتي تنحصر في المعاني الجزئية إلى **آفاق** تجريدية رحبة من خلال وعيّ بأهمية الأسس **الفنّية** لعملية الإبداع والتّلقّي معاً.

زيادة على أنّ ألفاظ مثل "النّفس"، "النّفوس"، "الأنفس" والتي تتردّد في كتابات النّقّاد ذات صلة واضحة بالتّلقّي؛ إذ انطلق هؤلاء من علم النّفس القديم في مخاطبة المتلقّي سامعاً أو قارئاً بلفظ (النّفس)، ويوحي هذا اللّفظ بدلالات كثيرة ربّما **نراها** كانت سبباً في الإلحاح عليه في مصنّفاتهم؛ إذ النّفس تشير إلى الإنسان ومشاعره الدّاخلية وأعماقه، فكأنّ **الخطاب الأدبي** موجّه إلى جوهره لا إلى السّطح أو الظاهر. وهذا **معطى مهّم** جدّاً.

وقد أسهم بعض **الباحثين** باقتراح مصطلح جديد هو مصطلح "التقبُّل". ويتبنى هذا الاقتراح **الباحث** "شكري المبخوت" في كتابه "جماليّة الألفة" ويسير على نهجه في ذلك **الباحث** "حاتم الصكر". ولا يخفى أنّ هذا الاقتراح يتضمّن **قَبْلِيَة** تتعارض مع الأصل المعرفي الّذي أنضج هذه النظرية؛ غير أنّ مصطلح **التقبُّل** يعني –في رأيّنا الدّاعم– إنتاج موقف قيمي وذوقي؛ والعلّة في ذلك أنّه لا يتحوّط بشكل كاف من إسقاط الأحكام الذاتية.

في حين إنّ هذه النّظرية عند "ياوس"[1] و "آيزر" لا تنح هذا النّحو على الرّغم من ارتباط جمالية التّلقّي بالظاهراتية ارتباطاً وثيقاً؛ لأنّ أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذّاتية عن طريق روّادها وأبرزهم "هوسرل" و"إنغاردن"، قد تحوّلت إلى أسس نظرية ومفاهيم إجرائية[2]. وأبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثّرة في اتّجاه جمالية التّلقّي مفهوم **المتعالي والقصدية.**

[1] – نلاحظ اختلافا في ترجمة الاسم بين المترجمين؛ فهو مرّة "ياوس" ، ومرّة "يوس" ، ومرّة "جوس" ، مع الإشارة إلى أنّ الاسم في ترجمة كتابه "جماليات التّلقّي" هو (هانز روبرت ياوس). يراجع في ذلك: تر: رشيد بنحدو. وقد اعتمدنا ما جاء في الترجمة.

[2] – بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص 34.

وربّما نقول: إنّ صناعة المصطلح وفي الوقت الراهن غدت عملاً واعياً ومنضّماً وخصوصاً بعد تأسيس مجال "علم المصطلح" والّذي أصبحت تعقد له النّدوات وتقام له الأيّام الدّراسية؛ ذلك أنّ مصطلحات كّل علم هي **مفاتيحه** ومن دونها يظلّ باب هذا العلم موصداً؛ فكلّ معرفة تريد أن ترسّخ وجودها لا بدّ لها بناء اصطلاحي يحمي خصوصياتها؛ لأنّ للمصطلح الأثر البالغ في رسم السّمات الأساسية للعلم؛ لذلك يمكن لنا أنّ **نتساءل:** هل هناك ترجمة عربية لهذا **المصطلح** –أي مصطلح التّلقّي– ؟ وهل جاءت هذه الترجمات **مُتّفقة** فيما بينها ؟

تُرجمت نظرية التّلقّي (Thèory of Rècèption) إلى النّقد الأدبي ترجمات عدّة؛ من أهمّها: ما قام به "رعد عبد الجليل جواد" حيث عنوّن مؤلَّف (روبرت سي هولب) بعنوان "نظرية الاستقبال"، بينما ترجم "عز الدّين إسماعيل" الكتاب نفسه بمصطلح "نظرية التّلقّي" كما اختار"حسين الوَاد" ترجمتها إلى "جمالية التقبُّل".

أمّا الباحثة "نبيلة إبراهيم" ففضّلت تسميتها ب "نظرية التأثير والاتّصال"، وها هو "محمود عباس عبد الواحد" يُنجز مؤلَّفاً سمّاه "قراءة النّصّ وجماليات التّلقّي"، ونجد بجانب هؤلاء "سامي إسماعيل" الذي بدوره يسمّيها في كتابه "جماليات التّلقّي". الأمر الّذي **منحنا** الفرصة و**قادنا** إلى مناقشة وإبراز **وُجهة نظرنا** فيما يتعلّق بهذه القضية.

3– <u>مصطلح التّلقّي ودوافع اختيار الباحث له:</u>

إنّ تحُقّقَ الأدب يعني خُروجه إلى النّاس وإذاعته ونشره، لذا تجلّى هذا الاهتمام في ما يُطلق عليه اليوم بنظريات الاستقبال والاستجابة والقراءة. ولقد عني الفلاسفة اليونانيون ولا سيما "أرسطو" عناية خاصّة بالأثر الذي يتركه الفنّ في النّفوس، وركزوا على **غائية** الفنّ وجملة القيم الرفيعة التي يتركها في **مُتلقّيه.**

وعليه يمكن القول: إنّ الّذي أوضحناه سابقاً يُؤكّد **صُعوبة** الفصل بين الألفاظ والمسمّيات الدّالة على التّلقّي << فالمتلقّي نفترضه هو المستجيب للنصّ وهو المستقبل وهو الفاهم وهو المتقبّل أيضاً وهو المرسل إليه، وهو المخاطب وهو السّامع والقارئ ... إلى آخر السلسلة من الأسماء والأوصاف >> [1]. مثلما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

والواضح أيضاً أنّ المصطلح أثار قلقاً كبيراً بين المعنيين بالنّظرية –النّقد الجديد المعني بالاستقبال والاستجابة ونظريات القراءة– في مختلف المدارس الغربية، حول هذا المصطلح وتحرّي الدّقة في تحديد معناه ودلالته.

وإذا كان من الطبيعي أن يُعيِّن كلّ حقل معرفي **مصطلحاته** بدءاً بالرّياضيات باعتبارها أكمل العلوم وانتهاء بالفلسفة بعَدِّها أمّ العلوم؛ فإنّ **نظرية التّلقّي** لم **تسِر** وفق هذا النّهج لا في منابتها الأولى عند الغرب عموماً.

ولا عند" الألمان" على وجه الخصوص، ولا في ديارنا العربية عند ترجمتنا لمصطلحاتها ف << إشكالية نقل المصطلح إلى العربية غالباً ما تَصدِم القارئ بإشكال ما يُترجم إلى اللّسان العربي فيصعُب عليه التمييز بين الأعمال المترجمة والمعرفة ذاتها >> [2].

فهذا **المقبوس** وحسب ما فهمناه، يُشير إلى أنّ **المصطلح** الأجنبي نُقل بصُوّر مختلفة كما ورد ذكره في الأعمال المترجمة إلى العربية؛ ولذلك نحن كما يقول أحد **الباحثين:** <<بحاجة ماسة وشديدة إلى ضبط مفاهيم المصطلحات وتقييد إطلاقها وتطوّر مفهومها وتحديد نطاقها وتوحيدها >> [3]. وذلك إذا ما أخذنا بمقولة: إنّ كلّ مترجم خائن. وعليه وبما أنّ الباحثين أفراد ومؤسسات لم يستقر قرارهم على مصطلحات موحّدة، – هذا في حدود

[1] – محمّد المبارك ، استقبال النّص عند العرب ، ص ص 29–30.

[2]– رابح بوحوش , البدائل اللّسانيّة في الأبحاث السيميائية , أعمال ملتقى السيميائية والنصّ الأدبيّ , ص ص 62–74.

[3] – عبد الله بوخلخال , مصطلح السيميائية في البحث اللّساني العربيّ الحديث : النّشأة , المفهوم , التعريب , أعمال ملتقى السيميائية , ص ص 26–74.

علمنا – ممّا يدعنا **نتساءل:** هل يكون المطلوب هو إيصاد وغلق الأبواب في وجه المصطلح الأجنبي والعودة إلى المصطلحات التراثية لاستنطاقها ؟ أم الانفتاح الكامل على مصطلحات الوافد الجديد وتبنّيها كما هي ؟ مع الوضع في الحسبان أنّ المصطلحات إذا سافرت بعيداً عن بيئتها فقدت جزءاً من **حمولتها.**

أظنّ أنّ الرّأي الصّائب قد يكون ما رآه **الباحث** "عبد المالك مرتاض" حيث اقترح الاعتدال والتوسّط بين التعصّب إلى التراث العربي، والتعصّب إلى النّظريات النّقدية الغربية؛ وذلك بالمزاوجة بين الرُؤيتين[1]، في حدود ما يخدم بناء المصطلح العربي ويطوّره؛ لأجل المحافظة على جانب من جسور التواصل.

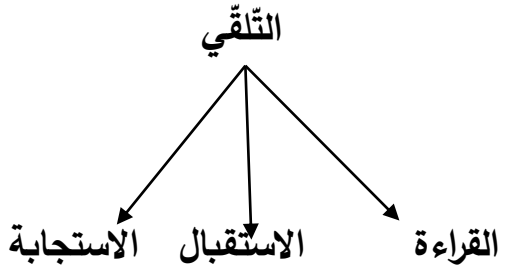
واعتماداً على مجمل ما حصّلناه من خلال البحث في إشكالية هذا المصطلح– وفي حدود علمنا– يمكننا القول: إنّ المصطلحات الرّئيسية المستعملة في الدّراسات الأدبية؛ ولا سيما الحديثة منها –تزامناً مع ظهور هذه النّظرية– أربعة نظنُّها أساسية وما سواها فهو إمّا ناتج لها أو مرادف ونخصّها بالذّكر ووفق هذا الترتيب:

1– التّلقّي 2– القراءة 3– الاستقبال 4– الاستجابة.

مع ملاحظة أنّ المصطلح الأوّل هو الذي سنعتمد عليه في التوظيف داخل هذا **البحث** من جهة، وضرورة الإشارة إلى أنّ الثلاثة الأخيرة دون الأوّل عند "ياوس" و"آيزر" وآخرين من جهة ثانية.

فضلاً على أنّ المصطلح الأوّل يكاد يكون جامعاً لها؛ ففي كلّ لفظ من الثلاثة توجد علاقة وطيدة بالتّلقّي، واعتباراً من هذا الفهم وبناءً عليه يمكن القول: إنّ التّلقّي هو النّظرية الأدبية – الحبل المتين– التي تشدّ العناصر الثلاثة في وثاق متين وفق الترسيمة التالية:

[1] – عبد المالك مرتاض ، ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائيّ لحكاية حمّال بغداد ، ص ص 11 –12.



إنّه وفي وقفة تأملية تعقبها **قراءة تحليلية** لهذا المخطط، نلاحظ بلا شك أنّ **التّلقي** قد مُنح القوة المهيمنة؛ غير أنّ مصطلح **القراءة** يبدو هو المستخدم في دراسات النّقد الحديث؛ حيث أصبح **القارئ المُؤوِّل** مفتاحاً في مصنفات الأدب؛ فخلود الآثار الأدبية قائم على تعدّد القراءات وتنوّع القراءة في العصر الواحد أو عبر تجدّد العصور وثبات الآثار الأدبية وتأثيرها في المتلقّين فحسب؛ بل<< هي تكتب على وجه الخصوص لقارئ ولجمهور يتّجه بها أصحابها إليه >> [1].

ففي هذا **المقتبس** إشارة واضحة إلى أنّ الهدف من الكتابة هو أن نقرأ ما يكتب، وقيمة المكتوب لا تبرز إلّا حينما يتناوله الجمهور بالقراءة؛ أي حينما يتحوّل الدّال إلى مدلول، عن طريق فك **الشّفرات** (Codes) أو الرّموز من قبل القارئ. وهذه العملية هي بالضّبط ما يُسمّى بالقراءة (la lecture)[2] التي لا تتعدّى أن تكون<< فعل التعرّف على الحروف وتجميعها بغية فهم العلاقة بين ما هو مكتوب (Ce qui est ècrit) وما هو منطوق (Ce qui est dit) >>[3] . وبناءً عليه فإذا كانت السوسيولوجيا تعتقد أنّ **القراءة** نشاط اجتماعي يؤدّي إلى رواج الأدب، فإنّ **البنيوية** وفي المقابل كانت تهتمّ بوضع قواعد للقراءة، تُمكّننا من فك شفرة النّص، أين صارت **بنية** اللّغة هي التي تُنتج الواقع من خلال عمليات **التعارضات** التي تحكم اللّغة فلا يتحدّد **المعنى** في هذه الحالة إلاّ من خلال النّظام اللّغوي

[1] – حسين الوّاد ، في مناهج الدّراسات الأدبية ، ص 92.

[2] – Robine Nicole , La Lecture in Robert Escarpit «Le Léttéraire et Le Social: Eléments Pour Une Sociologie de La Littérature » , p 221.

[3] – Galison . R et D.Coste , « Dictionnaire de Didactique des Langues » , p 312.

الذي يحكم الفرد. وعليه يُمكن القول: إنّ **القراءة** حسب هذا المفهوم ومن منظور المقتبسين السّابقين، أنّها تحيل إلى حركة بصرية محرّضة لنشاط ذهني.

من أجل تأسيس علاقة حسّية مع المقروء– النّص–؛ لذلك نشكّل وعينا بالقراءة؛ اعتباراً من علاقتنا بالمسطّح الفوقي للنّص في تعاملنا مع جمله وتراكيبه؛ ولهذا فإنّ **القراءة** هي فعل في التاريخ (un acte dans l'histoire)؛ بمعنى أنّ أيّ قراءة لا تبدأ من فراغ؛ بل هي قراءة تبدأ من **طرح أسئلة** تبحث لها عن إجابات، تعتمد **التأويل** لممارسة نوع من المنعطف الجمالي.

هي بالأساس إشكاليات تتعلّق بمدى وعينا أو نضجنا قرائياً؛ لتحديد التأويل الدّقيق للظاهرة المدروسة؛ فإنّه إذا كان النُضج قرائياً يجعل القراءة فعل معقّد مغالي في التشابك؛ فالتأويل نشاط ذهني يخترق طبقات النّص التحتية؛ إنّه تخريج القراءة إلى ما لم يُقرأ. فهو كتابة للبياضات الّتي لم تلتقطها القراءة الحسّية، أو هو كتابة نص غير مكتوب[1].

لذا ألا يحقّ لنا أن **نتساءل** بعد ذلك: هل كان مصطلح "القراءة" على الرّتبة نفسها من الغموض وافتقار الدّقة ؟

للإجابة عن هذا نقول: قد يعود السبب في ذلك؛ لأنّ (القراءة) كما يرى أحد الباحثين **عملية** معقّدة وشائكة؛ فلم تعد ذلك الفعل البسيط الذي يمرّ به البصر على السّطور؛ وليست هي أيضاً بالقراءة **التقبُّلية** التي نكتفي فيها، عادة، بتلقّي الخطاب تلقّياً سلبياً.

اعتقاداً منّا أنّ معنى النّص قد صِيغ نهائياً وحُدّد فلم يبق إلّا العثور عليه كما هو، أو كما كان نيّة في ذهن المبدع؛ إنّها **فعل** خلاّق يُقرّب الرّمز من الرّمز، ويضمّ العلامة إلى

[1] – حسين الواد ، من قراءة النّشأة إلى قراءة التّقبّل ، ص 113.

العلامة، وسير في دروب ملتوية جدّا من الدّلالات نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً، فنختلقها اختلاقا[1].

ولربّما يكون هذا المفهوم **المعطى** لمصطلح (القراءة) من **المفاهيم** القليلة النّادرة التي نصادفها في اِعتقادنا؛ فهذا **الباحث** يشير إلى الاختلاف في تحديد مفهوم القراءة؛ نظراً لاختلاف الاستراتيجيات الّتي تُميّز تصوّر كلّ ناقد/قارئ عن غيره، وهو يُعايّن العمل الأدبي. هذا الأخير أي النّاقد/القارئ يكون فاعلاً أساسياً في تنشيط النّص؛ للإيحاء **بدلالاتٍ** جديدةٍ ومتغيّرةٍ عبر **تاريخ** تأويله، وهي مقولة "رولان بارت" الّتي رفعها حين صرّح بأنّ << الأثر لا يخلُد لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنّما لكونه يُوحي بمعانٍ مختلفةٍ لإنسان وحيدٍ، يتكلّم دائماً اللّغة الرّمزية نفسها خلال أزمنةٍ متعدّدةٍ >> [2].

ولهذا يُميّز "ميشال ريفاتير" بين مرحلتين في **القراءة:** القراءة الاستكشافية الّتي لا تتجاوز حدود المحاكاة حيث يتمّ فهم المعنى وتعتمد هذه القراءة على **كفاءتين** لغوية وأدبية كمرحلة أولى، ثمّ تأتي القراءة **الاسترجاعية** أي القراءة **التأويلية،** والقارئ هنا يُقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة كمرحلة ثانية أين يصبح << الأثر النّهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدّلالة الكامنة في النّص>> [3].

ومنه فإنّ ما يمكن **فهمه** من هذا المقتبس أنّ كلّ قراءةٍ هي أفقٌ للقراءة التالية وهذا **معطى مهم** لا يمكن تجاهله؛ ومن ثمّ تكون القراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تسمح بتدفُق ملاحظات القارئ –المتلقّي– الموجّهة للنّص؛ فكلّ نشاط قرائي يفرز مغامرة تأويلية جديدة، وكلّما ازداد الحجب ازداد إمكان الكشف؛ أي إنّ النّص **يُخفي** استراتيجياته ولا **يُفضي** بكلّ مدلولاته.

---

[1] – حسين الواد , من قراءة النّشأة إلى قراءة التّقبّل , ص 115.

[2] – رولان بارت , النّقد والحقيقة , ص 5.

[3] – Réffaterie Michael . Sémiotics of Poetry . p 5.

وهذه هي **خاصّية** النّص الجدير بالقراءة؛ إنّه لا يحمل في ذاته دلالةً جاهزةً ونهائية؛ بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي.

إنّه وانطلاقاً مما **تأسّس** تكتسب القراءة مشروعيتها: بما هي **فعل تأويلي** يُعَدُّ أداة أساسية لبناء العلم؛ ممّا يتيح لنا في هذه الدّراسة. وانطلاقاً من **عنوان البحث**، استخدام كلمة "تأويل" على حدّ هذا التعبير<< وإذا تحدّدت إشكاليات القراءة في بُعدي اكتشاف الدّلالة والوصول إلى المغزى. تتحدّد إشكاليات التأويل في طبيعة الأسئلة الّتي تصوغها القراءة انطلاقاً من الموقف الحاضر وجودياً ومعرفياً >> [1].

لنؤكد – وفي رأينا – أنّ **التأويل** هو المصطلح الأمثل للتعبير عن عمليات ذهنية على درجة عالية من العمق في مواجهة النّصوص، ناهيك أنّ **مصطلح** القراءة مصطلح مُنفتح بإجراءاته النّقدية على المناهج النّقدية وعلى تقنياتها؛ فيُبيح الشّمولية والموازنة المقارنة؛ ولهذا آثرنا **توظيف** مفردات: جماليات تلقّي، القراءة والتأويل. ليس باعتبارها –خاصّة القراءة– مصطلحاً نقدياً؛ وإنّما باعتبارها **طريقة** فنّية تؤدّي إلى تأسيس **رؤية** تكاملية قد تكون غير معزولة عن المناهج النّقدية؛ وعن العلوم المساعدة الأخرى.

ذلك أنّنا نُدرك، أنّ **القراءة** المُتقنَة الواعية المدقّقة والمتوازنة إذا دُعمت **بقراءة تحليلية** متميّزة وقارئ مرهف موهوب يملك حسّاً نقدياً؛ يُمكن أن تفتح آفاق التجربة الإبداعية ومن ثَمّ تتحقّق لنا **تجربة إبداعية** قد تكون صحيحة.

ولعلّ ذلك **يُشّجعنا** على وضع تعريف للقراءة النّقدية التي نحن بصدد **مُمارستها** في هذا **البحث**–أي قراءة القراءة–؛ فهي قراءة ذوقية حدسية ومعرفية جادة وواعية وجريئة ومتوازنة؛ لفهم الخطاب الأدبي واستيعابه. ومن ثَمّ تحليله؛ فالقارئ وإن كان متلقّياً؛ إنّما هو وسيط بين المبدع والنّاس والجمهور والنّقّاد بواسطة النّص في زمن ما، ومكان ما؛ ممّا يُثبت أنّه ليس

[1] – نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص 6.

القارئ الوحيد والأخير؛ فإذا كان الشّاعر مبدعاً للنّص؛ فإنّ القارئ المُتذوّق يتلقّاه مرّة بعد مرّة؛ فينتهي منه إلى ما يُغني تلك التجربة ويعمّقها في نفوس الأجيال؛ دون أن ننسى لحظة واحدة أنّ **المُبدع** –ولهذا اخترنا شعر "أبي تمّام"– هو الذي تبقى شخصيته متجدّدة بارزة في إبداعه، ويبقى ذوقه الخاص يُميّز طبيعته الفنّية؛ ولعلّ ذلك كلّه ينطبق على المفهوم الفيزيائي للوجود، فحين **نقرأ** الوجود؛ إنّما **نقرؤه** من خلال استمراريته في الوجود.

من هُنا نقول: إنّ **قراءة القراءة** لا تسعى أبداً إلى إصدار الأحكام؛ لكنّها تعمل جاهدةً على إبراز **وُجهات النّظر** وتمكين تعّدد الأصوات وفتح حدود النّص وكشف غموضه ما أمكن ذلك؛ فلا بدّ من التسليم–مع لويس ألتوسير–(Althusser,Louis) بأنّه<< لا توجد ثمّة قراءة بريئة >> [1].

وبذلك؛ فإنّ قراءة النّص بالاستناد إلى منهج مُسبَق معلوم مُسقط عليه من خارجه أمر غاية في الخطورة – وهي وجهة نظر قابلة للنّقاش والإثراء –؛ إذ يجعل الدّارس يمارس على النّص نوعاً من القهر والإقصاء. زيادة على << أنّ القراءة ليست مجرّد شرح للنّص المدروس أو تقييمٍ له؛ بل إنّها تعني الوقوف عند الأسئلة المركزية الّتي يُثيرها حضور نص ما في ثقافة ما عبر مجمل تاريخها>> [2].

فتصبح **القراءة** بعد ذلك **عملاً إبداعياً** يوازي إبداع النّص نفسه. لذا يمكن القول: إنّ القارئ وما يحمله من مُواصفات؛ هو مفتاح الأثر الأدبي الخالد الذي لا يستمر خلوده إلاّ؛ لأنّه يظلّ قادراً على إحداث ردود فعل واقتراح تأويلات لدى القرّاء؛ فخلود الآثار الأدبية يأتي من **فاعليّتها** في نفوس قرّائها في كلّ زمان ومكان. ولعلّ مغزى ما توصّل إليه "ياوس" هو **السّؤال** المهمّ: لماذا تواصل الأعمال الفنّية مدّنا بالمتعة الجمالية عبر العصور؟ ولماذا تبقى هذه الأعمال ذات فعالية وقيمة لدى المتلقّي من جيل إلى جيل ؟

---

[1] – Althusser , Louis , Reading capital , p 14.

[2] – محمّد لطفي اليوسفي ، كتاب المتاهات والتلاشي في النّقد والشّعر ، ص 7.

هذان السّؤالان **يتقاطعان** مع سؤال آخر نقترحه: هل تقتصر مهمّة الشّعر على المتعة الفنّية الجمالية فقط أو أنّ هناك مهام أخرى منوطة بالشّعر غيرها؟

إنّ **الإجابة** المبدئية تقتضي القول: إنّ مهمّات الشّعر لا تقتصر على المتعة الفنّية الجمالية؛ بل كذلك يُعتبر الشّعر –أي صاحبه– لسان حال القوم المتكلّم نيابة عنهم – ليس فقط في العصر **الجاهلي**–، فقد كان الشّعر مالئ الدّنيا وشاغل النّاس على مدار تاريخ الأدب العربي؛ إذ لم تهتم أمّة بالشّعر مثلما اهتمّت به العرب، وإذا كان الاهتمام به في الجاهلية قد تمثّل في إبداعه وحفظه وروايته؛ فإنّه في العصور اللّاحقة قد شكّل **مادةً** خصبةً لكلّ من النّقّاد واللّغويين والمفسّرين والبلاغيين والشّراح، حيث وُظف لخدمة النّص القرآني لما يزخر به من مادة لغوية غزيرة.

لذا تتّحد في الشّعر الوظيفة **البلاغية** بالوظيفة **الإبلاغية**؛ لأنّ مُنشئَه غالباً ما يحمل رسالة تبليغ إلى الأقوام الأخرى.

إلاّ أنّ ما نودّ **التنبيه** إليه هنا و**التأكيد** عليه أنّ الوضوح الذي يوصف به الشّعر الجاهلي بل الشّعر العربي كلّه اصطلاحا مُظلِلا، ولسوف يقع الباحث أيّ باحث في تعميم مخلّ وخطأ في القياس لو وَسَم الشّعر القديم كله بالسّهولة. فالشعر موضع اهتمام المتلقّي في العصر السّابق للإسلام [1].

وهنا يبرز إشكال آخر هو إشكال **الغموض** (غموض الدّلالة)، فكيف استطاع مصطلح الغموض أن يمتلك صفة الإشكالية ويُثير كلّ هذا اللّغط حوله ؟

إنّ كسر **نمطية** الخطاب والبعد عن اللّغة المباشرة هو ما يمنح لغة النّص صفة الغموض؛ فألفاظ النّص تنأى عن اللّغة العادية المرجعية –مراجع اللّغة العادية الواقع– وترتبط ارتباطاً وثيقاً بمعنى النصّ أكثر من ارتباطها بشكله عموماً.

[1] – محمّد المبارك ، استقبال النّص عند العرب ، ص117.

أمّا لغة الشّعر فمراجعها الشّعر نفسه–حسب تصوّر أحد **الباحثين** ونراه قد أصاب في ذلك–؛ لأنّ جماله لا يأتي من فهم معانيه وكفى؛ وإنّما من جمال ألفاظه وصوره، وتلك الأخيّلة التي تثيرها الألفاظ والصّور فتستل منه، ولا سبيل له أن يتجرّد منها أو تنتزع منه انتزاعاً. << فلا مهرب إذن من الانطلاق من الشّعر نفسه في وضع الأسئلة وتنويعها. أمّا الاتّكاء على ما يحفّ به أو يشتبه موضوعه بموضوعه من العلوم الإنسانية فإنّه لا يوصل إلاّ إلى محدود النّتائج وجزئيّها >> [1].

فما نفهمه من هذا **المقتبس** هو أنّ كلَّ ما في الوجود قابل لأن يكون موضوعاً للشّعر، وهذا **معطى في غاية الأهمّية** لا لشيء سوى أنّ الأقاويل الشّعرية لها خصائص مميّزة لا يشاركها فيه أيّ **جنس** من أجناس الكلام، وهذه الخصائص هي << التي جهدت النّظريات النّقدية في تبنّيها حتّى ذهبت إلى أنّ الشّعراء وإن استعملوا اللّغة فإنّهم لا يستعملونها على الوجوه التي يتحاور النّاس بها، وإذا دلّ، تبعاً لذلك، عندهم الكلام فإنّه لا يدلّ على النّحو الذي تحصل به الدّلالة من استعمال الكلام >> [2].

وهُنا تكمن **القضية** المهمّة الّتي أثرناها **كإشكالية محورية** لهذا البحث وهي: شكوى السّامع من غموض شعر "أبي تمّام" في الحوار الّذي دار بين "أبي تمّام" و"أبي العُميثل" حول القصيدة الحدث[3].

حين سأله أحدهم: لماذا تقول ما لا يفهم؟ ولكنّ "أبا تمّام" الثاقب الفهم، المتّقد القريحة، أجابه **فاتحاً** بإجابته هذه باباً جديداً لحرّية الشّعر، وواضعاً **أساساً** جديداً لإعمال الفكر عند التّلقّي؛ ولماذا لا تفهم ما يُقال[4]؟

---

[1] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 118.

[2] – نفس المصدر.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ضبطه وشرحه الأديب: عطية شاهين ، ص 47.

[4] – أورد "المرزباني" القول مع شيء من الاختلاف. يراجع: الموشّح ، ص 499.

فقد أجاب "أبو تمّام" على سؤال يتّهم **الغموض** بسؤال يتّهم **الفهم**، فعلى هذا الأساس يُباح الخروج –بل يفرض الخروج– عن المألوف ويصبح مبرراً نقدياً للاغتراب أو الغموض باعتبارهما خاصية لكلّ شعر محدث.

إلّا أنّ **اللاّفت للانتباه** ما عُرف في النّقد العربي القديم عن مصطلح الغموض ذاته عدّة تسميات وإن بدا عدم تطابقها في الدّلالة اللّغوية مع هذا المصطلح. ومن هذه المصطلحات: المبالغة، الغرابة، الاستغراب، الغلو، التعقيد، الإيغال، الإفراط، الإغراق والإحالة[1].

أين **ندرك** من خلال هذه التسميات وإن كانت تُشير إلى الغموض؛ فإنّ المسالة كانت مُلّحة في أذهان النّقّاد القدماء **بدرجة ما**؛ هي أنّ شعر المحدثين عموماً وشعر الطائي الأكبر خصوصاً **غلق** يستعصي على الفهم، ويدعم هذا **الطّرح** تصريح "لأبي العلاء المعري" حين قال: << إنّما أغلق شعر الطّائي أنّه لم يؤثر عنه، فتناقلته الضعفة من الرّواة والجهلة من الناسخين، فبدّلوا الحركة بالحركة فأوقعوا النّاظر بما جنوه في أمّ أدراص وتغلس، وغيّروا بعض الأحرف بسوء التصحيف فغادروا الفهم خابط في عشواء...>> [2].

ففي هذا **التصريح** إشارة واضحة إلى ضرورة توخي الحذر وخاصّة رواة الشّعر وشرّاحه (كمتلقّين) من أن يكون للتصحيف والتحريف يد في ذلك وهي **آفة** شاعت في تراثنا الأدبي وشكا منها كثير من العلماء.

ولعلّ "المعري" بهذا يكون قد نبّه إلى ذلك، هذا من جهةٍ. ثُمّ إنّ الشّعر عندهم لا بُدّ أن يجيئ قريب المأتى مكشوف المعنى؛ لذلك ارتبط الطّبع قديماً بمُتّبِعي العمود –عمود الشّعر– وارتبطت الصنعة بالمارقين عليه؛ وهذا ما جعل الأسماع – المتلقّين– تستهجن **صوتاً منفرداً** يعزف على وتر غريب، وهذا من جهة أخرى.

---

[1] – عبد القادر زروقي ، شعرية الغموض بين ممكنات الإنشاء وإكراهات المرجع ، ص 62.

[2] – الخطيب التبريزي ، مقدّمة شرح ديوان أبي تمّام ، 2/1.

ولا **نبالغ** مبدئياً إذا قلنا: إنّ النّقّاد حاسبوا "أبا تمّام" بالمقاييس الرياضية في شعره؛ فنظروا إلى تناسب الحجوم ومنطقية التشبيهات، ورفضوا أيّ **محاولة** جامحةِ لكسر الطوق؛ لهذا<< كان ينظر إلى استعارات "أبي تمّام" نظرة تنطوي على الرّيبة والتشكّك؛ لأنّ هذه الاستعارات كانت تعبث بصفة الوضوح. وتخِلّ بطلب التمايُز وانفصال الحدود بين الأشياء >> [1]. فهذا **المقتبس** يُحيل–في رأيّنا– إلى حقيقة مفادها أنّ شعر "أبو تمّام" لم يصل إلى مرحلة الغموض بالمعنى الذي رسا عليه المصطلح حديثاً. فالمصطلح **الحديث** يدّل دلالة محدّدة على تلك الاتّجاهات الشّعرية التي ظهرت حديثاً، وحاولت خرق العالم المُرتّب للقصيدة.

ممّا يعني أنّ النّقّاد قديماً **ناقشو** التجاوزات الشّعرية من خلال الصُّور الفنّية(التشابيه والاستعارات)؛ إلاّ أنّهم اتّجهوا دائماً إلى إبراز أهمية ترتيب[2] الكلام في **ضرب خاص** يُعطيه الانسجام والقبول.

من هنا نرى أنّ سؤال **الغموض** ناتج عن تعطُّل الفهم؛ لأنّ ما يستشعره قارئ هذا الشّعر –أو متلقّيه– من عجز عن فك ما انغلق من المعاني؛ إنّما هو **إجابة** بالسلب على سؤال طرحه هذا الشّعر – كنصّ– وعلى **حوافز جمالية** طرحها صاحبه فيه؛ فلم تلق القبول حتّى أصبح<< لا يُعرف معناه إلاّ بالظّنّ والحدس >> [3].

فما نفهمه من هذا **المقتبس**–في رأيّنا– أنّه كما بُني النصّ على اللّبس والشّركة فإنّ فهمه ما عاد أحادياً، بل أصبح متعدّداً مُؤسَّساً على الاحتمال والترجيح؛ أي إنّ النصّ لا يُقدّم معرفة يقينية؛ بل مشروع معرفة يساهم فيه المتلقّي بعقله وفكره؛ لهذا فإنّ سؤال الغموض النّاتج عن عدم فهم شعر "أبي تمّام" خاصّة قد أثار قضيّتين أساسيتين هما: تخطّي المفهوم السّائد للشّعر والبحث عن قارئ قادر على تجاوّز سنّة القراءة المتعارف عليها ضمن ما

[1] – جابر عصفور ، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص 214.

[2] – يلاحظ هذا الاهتمام عند شيخ البلاغيين "عبد القاهر الجرجاني". يراجع: أسرار البلاغة ، ص 1.

[3] – الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ، ص 125.

يُعرف **بعمود الشّعر**. الأمر الّذي يمنحنا الحق في مناقشة هذا **التساؤل:** ماذا يقصد "الآمدي" بقوله: وشعره لا يُشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم ؟

4- صدمة التّلقّي وخصوصية ارتباط الدّلالة بالغموض :

وهنا شدّ **انتباهنا** قول "الآمدي" << وشعره لا يُشبه شّعر الأوائل ولا على طريقتهم >> [1] ؛ فإذا كان هذا الشّعر على غير منوال الأقدمين، ويخالف النّهج الذي رسموه؛ فإنّه من الطبيعي أن يستدعي قارئاً–متلقّياً– يملك استعداداً إلى أن يخترق النصّ أفق انتظاره اختراقاً حتّى يخيب توقّعه، فيغنم من تلك الخيبة ما يُثري به تجربته الجمالية؛ وهذا ما يفتح الباب واسعاً للظّنّ والحدس على حدّ تعبير "الآمدي"؛ أي لتعدّد المعنى وإمكانيات التأويل؛ فالغموض(Ambigiute) لن يكون إلاّ دلالة معبّرة على ما في أعماق الشّاعر والغموض بعد ذلك سيسفر من خلال التعقيدات والتشابكات الرؤيوية عند الشّاعر؛ << لأنّ هذا الشّعر كالحلم يحتوي على مضمون ظاهر أو كامن >> [2].

فعندما تحلم اللّغة يتوّلد الشّعر!! وبذلك تُلغى الحدود التي كانت بين الفكر والشّعر؛ لأنّ "أبا تمّام" ربّما كان يعِي أنّ **الغموض** سمة في التفكير لا في التعبير، وإنّما نراها **صفة إيجابية** تدّل على أمانة الشّاعر وموضوعيته، كما يُعدّ عنصراً جوهرياً في الشّعر ومن صميم طبيعته. شرط ألّا يكون الغموض **مطلباً** لذاته بدون أن يكون له ضرورة يتطلّبها الشّعر. ولعلّنا هنا نستأنس بالرّأي القائل: << وأفخر الشّعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه>> [3]. فهذا نراه انتصار للغموض في الشّعر؛ لأنّ الشّعر عند "أبي تمّام" عملية عقلية؛ فقد يكون الغموض ناشئاً عن قصد[4]. فالشّعر الأكثر غموضاً فنّياً أرقى من سواه.

---

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 11.

[2] – كريستوفر فركوديل ، الوهم والواقع ، ص 216.

[3] – ابن الأثير ، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر ، ص ص 6-7.

[4] – وهذا ما يثبت – في تصوّرنا – أنّ **الغموض** لا يعود إلى المبدع وحده، وإنّما يعود كذلك إلى النّص والمتلقّي، فهي ثلاثة عناصر قارّة في فنّية العمل الأدبيّ.

وكأنّ صاحبه قد وعى **وظيفة** الغموض في الشّعر حين أجاب "أبا العميثل"[1] في المساءلة التي دارت بينهما. وكان "أبو تمّام" قد كتب إلى "أبي العُميثل" أبياتاً يُعاتبه فيها قائلاً[2]:[الكامل]

لَيْتَ الظِبَاءَ أبَا العُمَيثِل خبَّرت خبراً يروّي صَادِياتِ الهَامِ

وأَرَى الصَّحِيفَةَ قَدْ عَلَتهَا فَتْرَةٌ فَتَرتْ لَهَا الأَروَاحُ فِي الأَجْسَامِ.

حيث أشرنا في موضع سابق من هذا **المدخل** إلى القصيدة الحدث؛ والتي تميّزت **بمطلع** قد أرّق الدّارسين والنّقّاد. فكان المطلع قول "أبي تمّام"[3]:[الطويل].

هُنَّ عَوَادي يُوسُفٍ وَصَوَاحبُهْ فَعَزْمًا فَقَدْمًا أَدْرَكَ السُّؤَلَ طَالبُهْ .

فرُوّي البيت روايات مختلفة ب"أدرك الثّأر"عوضاً عن"أدرك السّؤل" وبألف الاستفهام قبل" هنّ" أو لام التأكيد تسبق "هنّ"؛-إلاّ أنّ **قراءتنا** لهذا البيت ستؤجل إلى حينها-. وقد نظر أصحاب العمود الشّعري في لغة "أبي تمّام"، هذه اللّغة التي تتّصف بالغموض عنده فحذف ولم يترك ما يدل على حذفه. وهذا ما أدى إلى اِتّهامه بالغموض والصعوبة[4].

وهنا لابدّ أن نشير **مبدئياً** إلى قوله[5]: [البسيط]

يَدِي لمَنْ شَاءَ رَهْنٌ ، لَمْ يذق جُرعًا منْ رَاحَتَيْكَ دَرَى مَا الصَّابُ وَالعَسَل.

ففي هذا البيت **حذف** دون أدنى شك كما أشار إلى ذلك "الآمدي"؛ إلاّ أنّ الّذي **يعنينا** هنا وفي هذا المقام ذلك الحذف المرتبط **بخصوصية** اللّغة الشعرية الّتي تنحوا منحى آخر أحياناً

[1] – هو شاعر "**عبد الله بن الطاهر**" الذي مدحه "أبو تمّام" في قصيدة وُصفت بالقصيدة **الحدث**. أين يسأل الشّاعر "أبا العميثل" عن شيء وقّع له به "عبد الله" فتأخّر عنه. يراجع: الدّيوان ، ص 297.

[2] – الصّولي ، أخبار أبي تمّام ، ص 115 . ويراجع: ص 47.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 47.

[4] – علي أحمد سعيد – أدونيس- ، الثّابت والمتحوّل ، (صدمة الحداثة) ، 19/3.

[5] – الدّيوان ، ص 215.

ممّا يجعلها تنبني على الحذف والإضمار، الأمر الّذي يجعل المعنى غير مكشوف للمتلقّي؛ إلاّ إذا أمعن النّظر؛ ليدرك بعد ذلك أنّ **الغموض** يُشكّل **دلاليا** مُنبّهاُ أسلوبياً ينفرد به "أبو تمّام" على نحو خاص, وهذا يضعنا أمام **فكرة جديرة** بالاهتمام مفادها أنّ فهم المتلقّي للنصّ لا يكون إلاّ باقتران الحس والعقل وأنّ الحسّي طريق إلى العقلي[1]؛ وربّما قد غاب هذا التصوّر عن فهم "الآمدي"؛ لهذا رفض بيت "أبي تمّام" القائل[2]:[الطويل]

تَحمَّلتَ ما لَو حُمِّل الدَّهرُ شَطرَهُ لَفَكَّرَ دهراً أيُّ عِبْأَيهِ أثْقَلُ.

ولهذا نقول: إنّ **قراءة متأنية** لهذا البيت تؤدي إلى نتائج **تخالف** قراءة "الآمدي"؛ لأنّ الشاعر قصد إظهار الشكوى من الدّهر، وهذه الأخيرة شديدة الإيحاء مطلقة الدّلالة؛ فقد تعني الكينونة والوجود وما حولهما، وقد تعني الماضي والمستقبل، وهذا الّذي يجمع ويوحّد ثمّ يفرّق؛ إنّه الزّمان المتمكّن منا بسطوته وجبروته.

ولعلّ "الآمدي" لم يتفطّن إلى تكرار كلمة الدّهر في جناس طيّع وقريب من نفس المتلقّي؛ فهي مبالغة عميقة مفضية إلى عالم من الصوّر والإيحاءات لا تدرك إلاّ بالعقل. لقد أبقى الشّطر الثاني غامضاً، **أفقاً مطلقاً**؛ يدفع المتلقّي إلى التأمل وكي يستدرجه إلى فهم مغزى النصّ؛ إذ إنّ مدار الشّعر إثارة العجب والدّهشة، حتّى يحقّق الأثر الجمالي والإمتاعي في نفس المتلقّي.

وربّما يكون **القصد** النّهائي–وهذا ما أردناه للفظة **لقصد** كأحد المفردات المشكّلة لعنوان هذا البحث– الّذي أراده الشّاعر ومدار هذا القصد **إثارة القارئ** –المتلقّي– **وإيقاظ وعيّه**؛ كي يتفاعل مع النّص؛ ولن يحصل ذلك إلاّ بالتخييل؛ فهذا هو شأنّ الشّعر **جماله** في غرابته.

---

[1] - على أساس أنّ من « فقد عقلا فقد حسّاً » . يراجع : الرّازي , نهاية الإيجاز , ص 59. وأنّ « الحواس أبواب المعرفة ». يراجع : تمّام حسّان , اللّغة المعيارية والوصفية , ص 11.

[2] – أبو تمّام , الدّيوان ، ص 213.

ولهذا فإنّ **صدمة التّلقّي** الّتي أحدثها شعر "أبي تمّام" في عصره جعلت الكثيرين لا يفهمون شعره، نظراً؛ لتضمينه العلاقات المنطقية وغرابة التخييل من جهة، ولأنّه جاء–هذا الشّعر– **ليطرح** أسئلة و**يُثير** تأويلات أكثر ممّا **يقدّم** إجابات من جهة أخرى؛ فقد جاء هذا الشّعر دون أن يحمل أجوبته معه وتاركاً في الوقت ذاته لقارئه متعة التنزّه في هذا الفردوس، ممّا يجعلنا مثلاً نتوقّف عند قوله[1]: [المديد]

لِيّ فِي تَركِيبِه بِدعٌ شغلت قَلبِي عَنِ السُّنَنِ.

فا**لمتأمّل** لهذا البيت الشّعري يجده ولاشك أنّه أحد أبيات قصيدة جادت بها قريحة الشّاعر مُتغزّلاً، إلاّ أنّ **اللّافت** للنّظر هو أنّ ما يُشير إليه مغزى هذا البيت **وثوق** صاحبه بنفسه إلى حدّ الغرور؛ لذا فقد يندر أن ترى له مدحة لم يفتخر فيها بنفسه وشعره[2].

وربّما هذا ما حمل أحد **الباحثين** على القول: << فكان أوّل من أخذ بالنّظر إلى نفسه ثمّ إلى شعره مؤكّداً صفاتهما العالية. إنّه لا يكتفي أن ينشرهما، بل يتّخذ منهما موضوعاً يتابعه في أماكن كثيرة من قصائده >> [3].

فكان على **متلقّي** هذا النّوع من الشّعر أن يرقى إلى مستوى الشّاعر، وليس على الشّاعر أن يُقدِّم له أفكاراً بأسلوب يعرفه الجميع. وإلاّ فأيّ فضل لشاعر –أو لأيّ رجل آخر– إذا كان يُحرِّك لسانه بما أنتجته قرائح النّاس؟

وهنا يمكن **التساؤل:** هل كانت تلك **الأسئلة** الّتي أثارها في ذلك الوقت –إبّان العصر العبّاسي– هي الأسئلة نفسها التّي كانت **بمثابة مُؤشر** على بداية تشكُّل منعطف جديد في مسار الدّراسة الأدبية ؟ ولا سيما في آواخر السّيتينات من القرن العشرين؟ وما السّبب في

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 470.

[2] – أنيس المقدسي ، أمراء الشّعر العربيّ ، ص ص 179–180.

[3] – عمر فرّوخ ، أبو تمّام شاعر الخليفة محمّد المعتصم بالله "دراسة تحليلية" ، ص 44.

استمرار تلقّي أعمال محددة وانقطاع تلقّي أعمال أخرى؟ وما التغيُّرات الّتي تنتاب البنية الذّهنية للقارئ لحظة التقائه بنصّ أدبي محدّد ؟

إنّ الإجابة على هذه **الأسئلة** قادت الأدب إلى الاتّجاه صوب الاهتمام **بالتّلقّي والتأويل**؛ انطلاقا من قناعة مُؤداها أنّ الظاهرة الأدبية ليست موجودة في النّص ولا في القارئ؛ ولكنّها حصيلة التفاعل بينهما؛ حيث إنّ **المشروع**[1] الّذي تُراهن عليه نظرية التّلقّي يتمثل في المتلقّي بوصفه الفاعل الّذي يجسّد النصّ فعلا؛ فالنصّ بنية ذهنية لا تغدو ملموسة ومحقّقة إلاّ من خلال متلقّيها؛ إذ لا يوجد النصّ إلاّ <<بفعل الوعي الّذي يتلقّاه>> [2]؛ ذلك أنّ << المعنى لم يعُد للشّرح وإنّما للعيش >> [3].

وعلى هذا الأساس؛ فإنّ مفهوم النصّ ومفهوم المعنى في ظلّ هذه النّظرية لا ينفصل عن مفهوم القارئ؛ فهو لا يتحقّق فعلياً–أي النصّ– إلاّ بقراءته وكلّ قراءة تحقّق إمكاناً من إمكانات **معاني** النصّ و**دلالته** الّتي يزخر بها. فالتحقّق الفعلي للنصّ عبر القراءة، جعَل"فعل القراءة" يشكِّل **البؤرة** في نظرية التّلقّي.

هذه الأخيرة الّتي نطرح نحن أنفسنا حولها العديد من **التساؤلات:** لماذا ذاع مع هذه النّظرية الاهتمام المُطلق بالقارئ؟ ولماذا القارئ تحديداً دون المبدع؟ وماذا يعني مفهوم القارئ الضمني؟ وهل وجود هذا النّوع من القرّاء هو الّذي جعل من النصّ فضاءاً مفتوحاً قادراً على استيعاب عدد من القراءات؟ ولماذا ذاع معها أيضا أفق الانتظار؟

تلكم **أسئلة** أردنا أن نبحث لها عن إجابات عبر **قراءة نقدية** نهدف من خلالها إلى توضيح بعض المفاهيم الرّئيسية وخاصّة في طبعتها الألمانية الّتي **كسرت** حاجز الصّمت

[1] – كان لظهور المقاربات النّقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية وغيرها، الأثر البالغ في نشأة جماليات التّلقّي؛ إذ عارضت بعض الأفكار وطوّرت البعض الآخر. فكان أهمّ نقلة قامت بها هي: التحوّل من قطب المؤّلِف–النّص إلى قطب النصّ–القارئ. يراجع: بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص35.

[2] – Izer (Wolfigang) , L'acte de lecture , théorie de L'éffet Esthétique , p 49.

[3] – نفس المصدر.

المُطبّق حيال التهميش الذي يُعانيه القارئ –المتلقّي–؛ لكن بدايةً يجدر بنا أن نُشيرَ ونُقّرَ **بصعوبة** الإحاطة بهذه المفاهيم الإجرائية جميعاً.

ولعلّ هذا راجع –في رأيّنا– إلى عدم **ثبات** نقاط التركيز فيها وكذا **اتّساع** رقعة الاهتمامات الّتي تأسست عليها **الطروحات النّظرية الأساسية؛** إضافة إلى تشعُّب الفروع المعرفية والنّقدية الّتي تشرّب منها زعماؤها الذين جمعهم همّ أدبي واحد هو"القارئ". وبناءً على هذا **فضلنا** تجاوّز الاهتمام **بالأصول المعرفية؛** أي الفلسفية لهذه النّظرية ودون التركيز عليها؛ إلاّ ما جاء في سياق خدمة **بحثنا،** حريصين في ذلك على **قراءة** أهم الأطروحات التنظيرية لكلّ من "هانس روبرت ياوس" و "فوفغانغ آيزر"؛ لأنّ كلّ حديث عن نظرية التّلقّي **يفرض** بالأساس الوقوف عند هذين الاسمين البارزين من روّادها؛ والملاحظ أنّه على الرّغم من انشغال هذين الرّائدين بالتّلقّي وإعادة تشكيل نظرية أدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلّف والنصّ وتركيزهما على علاقة النصّ/القارئ؛ فإنّ **مناهجهما الخاصّة** في معالجة هذه النّقلة قد اختلفت اختلافا حادا[1] وهو اختلاف **نراه** قد ضمن للنّظرية **تنوُّعاً** في الأسس وأكسبها **انفتاحاً** على مصادر مختلفة.

ولأنّها كذلك الأكثر **شيوعاً** في الدّراسات العربية. ولاشك أنّ مرّد هذا الشيُوع مناسبتها لطبيعة الخطاب الأدبي والنّقدي العربي القديم والحديث على السّواء–في رأينا– الأمر الّذي قد **يسمَح** لنا بإقامة هذه القراءة؛ وسيتمّ تناول **افتراضات الأوّل** من خلال فهم التطوّر الأدبي بناءً على **أفق الانتظار**، في حين سيتم تناول **جهود الثّاني** عبر إجراءات المتلقّي في **بناء المعنى الأدبي.**

[1] – روبرت سي هولب ، نظرية التّلقّي ، ص 8.

الفصل الأول:

قراءة في الطروحات التنظيرية: تأويلية ياوس وظاهرية آيزر

أوّلا : جهود هانز روبرت ياوس.

1-المتلقّي والتأريخ الأدبي.

2-هرمينوطيقا التّلقّي:

1.2 – أفق الانتظار.

2.2 – منطق السّؤال والجواب.

3-الفجوة الجمالية.

ثانيا:أبعاد القراءة وآليات الاستجابة(قراءة في إجراءات التّلقّي عند آيزر).

1.2 – فاعلية القراءة.

2.2 – مستويات المعنى.

3.2- مواقع اللّاتحديد.

3- القارئ الضمني.

ثالثا : ملاحظات للباحث أملتها طبيعة القراءة.

تتكون عملية الإبداع في عمومها من العناصر الأساسية التالية: **المبدع، الإبداع، المتلقّي.** وقد شهد كلّ عنصر من هذه العناصر عبر التاريخ الأدبي اهتماماً خاصّاً، فقد اهتمّ الأدب القديم بالباثّ أو المُرسِل (المبدع)، وبصورة خاصّة في أدبنا العربيّ القديم؛ حيث اتّجه الدّرس الأدبي إلى السّيرة الذّاتية للمبدعين وتَلقُّط أخبارهم.

وفي الثلث الأوّل من القرن الماضي أي القرن العشرين تحوّل الاهتمام صوب الإنتاج الأدبي، من خلال ما نادت به المدرسة الشّكلانية الرّوسية(Formalisme Russe) التي وضعت عينها على **أدبية (La Litterarité)** الأدب حين آمن "ياكبسون" أنّ الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على **الرسالة،** فالقصيدة تلفتنا إلى (شكلها وصورها ومعناها الأدبيّ) قبل أن تلفتنا إلى الشّعر أو القارئ أو العالم. لهذا فإنّ اللّغة الأدبية وسيلة **إبلاغ** وغاية **فنّية** في الوقت ذاته. لهذا فقد فهم الأدب بوصفه **استخداماً** خاصّاً للّغة.

كما بالغت البنيوية(Le Structualisme) في الاهتمام بالإبداع على حساب المبدع؛ حين قال"رولان بارت" (Roland Barthes):<<إنّ مولد القارئ ينبغي أن يحدث على حساب موت المؤلِّف >> [1]، أي إنّ المؤلّف – عنده – عار تماماً من كلّ مكانة ميتافيزيقية، ويتحوّل إلى مجرّد ساحة (مفترق الطرق) تلتقي وتعيد الالتقاء فيها اللّغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات، على نحو يغدو معه القارئ حرّاً تماماً في أن يدخل النّصّ من أيّ اتّجاه يشاء. أين يستكشف "بارت" هذا التّحرّر الطليق للقارئ في كتابه "لذّة النّصّ".

وفي ظلّ هذا كلّه ظلّ الطرف المقابل للمبدع وهو المتلقّي **أكبر المنسيين.** إلى أن جاءت نظرية التّلقّي التي أخذت على عاتقها البحث في مشكلات الأدب من خلال الصّلة الضمنية التي يقيمها مع المتلقّي، ومن خلال مشكلات المتلقّي نفسه؛ فأحدثت تحولات في ميدان

[1] – أحمد مزعم ، إشكالية تلقّي النّصوص وفق المصطلحات النّقدية الحديثة ، مجلّة النّصّ والنّاص ، ص 5 .

الدّراسات الأدبية وهو تحول ثنائية: "النّص/القارئ"؛ لتولي الاهتمام بالقطب الثالث من العملية الإبداعية، ألا وهو متلقّي العمل الأدبي محاوّلة إبراز الدّور الأساس الّذي يؤدّيه في بناء المعنى، ممّا يعنى أنّها **بوّأته المكانة اللاّئقة** على عرش الاهتمام – الّذي تناوبه المؤلّف والنّصّ من قبل – حيث << اتّخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النصّ الأدبي حيّزاً كبيراً ومهّماً في الدّراسات النّقدية الحديثة [....] فقد تمّ تجاوز النّظرة السّائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنّها علاقة مُنتِج ومُستهلِك >> [1].

فالمتلقّي من هذا المنطلق يُسهم في إبداع العمل الأدبي؛ بحيث يضفي خبراته وثقافته على هذا النصّ. حين يتجاوز القارئ حدود **البنية اللّغوية المغلقة** إلى فضاءات مفتوحة القراءة والتأويل(L'hermentique).

وكما ذكرنا آنفاً إنّ كلّ حديث عن هذه النّظرية يفرض بالأساس الوقوف عند اِسمين بارزين من روّادها، ونعني بذلك "**هانز روبرت ياوس**" و"**فولفغانغ آيزر**" بجامعة كونستانس، حيث قدّما **أطروحات** تنظيرية حول التّلقّي.

ومن ثمّة؛ فإنّ دراسة **جماليات التّلقّي** ستنصب على جهودهما؛ وسيتمّ **قراءة** افتراضات "ياوس" من خلال **فهم التطوُّر الأدبي بناءاً على أفق الانتظار**، في حين سيتمّ **قراءة** جهود " آيزر" من خلال **إجراءات المتلقّي في بناء المعنى** .

هُنا **نتساءل** عن الأهداف الّتي رصدها "ياوس" لمشروعه، والّتي أطلقها عام 1967 عبر محاضرته الشهيرة تحت عنوان:" لماذا تتمّ دراسة تاريخ الأدب[2] "، وقد تضمّنت مقالة شهيرة هذه المقترحات عام 1970 بعنوان " تاريخ الأدب بوصفه تحدّياً لنظرية الأدب". فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الرّبط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أنّ النّماذج الأدبية تعبير

[1] – موسى سامح ربابعة ، جماليات الأسلوب والتّلقّي ، دراسة تطبيقية ، ص 99 .

[2] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 71.

يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية[1]. لهذا سنقف على جهود "ياوس" ومن ثَمَّ قراءتها، ومحاولة الوصول إلى تحديد غايته من هذه النّظرية[2] .

أوّلا : جهود هانز روبرت ياوس

1- المتلقّي والتأريخ الأدبي:

صاغ "ياوس" افتراضاته اِنطلاقاً من النّظريات الّتي تتعلّق بالمعنى، والعمل الأدبي ووظيفته، وموقف المتلقّي من العمل به، وقد خصّص تركيزه للتّلقّي المنبثق من العلاقة بين الأدب والتاريخ، وما آل إليه **التأريخ الأدبي** من وضع مُزر حيث << لم يعُد لتاريخ الأدب في الوقت الرّاهن تلك الحظوة الّتي كان يتمتّع بها في القرن الماضي[التاسع عشر] >> [3].

وكذا ما وصل إليه النّقد الأدبي من انسداد مع المدرستين الماركسية والشكلانية ورغم أنّه يُثني على الأولى (الّتي يمثلها "لوكاتش" و"غولدمان") لاعتمادها على "نظرية الانعكاس" "Rèflèction" في ممارسة الأدب وإنتاج الفنّ. أين يستخدم "لوكاتش" مصطلح "الانعكاس" استخداماً متميّزاً يُبيّن عن عمله كلّه. فقد رفض النّزعة الطّبيعية (Naturalism) العملية التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرّواية الأوربية، فالانعكاس معناه "تشكيل بنية ذهنية" تصاغ في كلمات، وعادة ما تكون لدى النّاس انعكاس للواقع؛ أي وعياً لا يقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطّبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية.

أمّا "غولدمان" فقد حاول أن يربط بين **المعنى** و**البنية**، حين يقرّر أنّ المعنى مسألة ضرورية في البنية، ومن الواضح أنّنا حين نقول إنّ النّشاط الإنساني له معنى نسلّم أيضاً أنّ

---

[1] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 71.

[2] – فقد أخذت "الهرمينوطيقا" تتحوّل من دراسة **معنى** المؤلِف في كلماته وتعابيره إلى دراسة **المعنى** النّاتج من عملية فهم المتلقّي، على النّحو الذي أسّسه الفيلسوف الألماني "غادامر" والذي حاول أن يكرّسه النّاقد الألماني "هانز روبرت ياوس" في المجال الأدبي. يراجع: ناظم حسن عودة ، الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي ، ص ص 7-8.

[3] – هانز روبرت ياوس ، جمالية التّلقّي ، ص 21.

هذا المعنى جزء من البنية. ومن الضّروري الإشارة إلى أنّ "غولدمان" عدّل من مفهوم البنية نفسها وربطها بالوعي الإنساني. وليس هذا الأخير عنده مفارقاً لموقع الإنسان في طبقة محدّدة في مجتمع معيّن. إنّ الكاتب كما يراه "غولدمان" ذات متميّزة يتجلّى فيها **وعي** الطّبقة، ولكنّ هذا الوعي يُعبّر – في الفنّ – من خلال البنية وليس في انفصال عنها[1].

أمّا **الثّانية** فتحظى بقبول لديه ما دامت تتقصّى قضية **الإدراك الجمالي**، لذلك فهي تُمحور إجراءاتها التحليلية في الكشف عن **جمالية النصّ**، بإبعاد بُنى النصّ عن كلّ خلفية تاريخية واجتماعية (خارج نصّية) خلال عملية القراءة والتفسير. وبذلك تفشل في وضع الأعمال الأدبية في سياقها السوسيوتاريخي.

إنّ الأدب، في تصوّر الشكلانية، لا يمكن أن يفهم إلاّ بتعارض اللّغة الشّعرية مع لغة الواقع (لغة الممارسة اليومية)، وتبعاً لذلك فإنّ النصّ الأدبي، على أنّه نصّ فنّي، إنّما يتحدّد من خلال **تميّزه** النّوعي (انزياحه الشّعري) وليس من خلال تعلّقه الوظيفي بالنسبة إلى السلسلة غير الأدبية(Série non littéraire) . بمعنى إنّ ما يُميّز الأدب عن اللّغة "العملية" (Practical) هو أنّه حصيلة "بناء" يقوم بها الأديب.

ممّا دفع الشكلانيون إلى التمييز بين الأداة والوظيفة << ذلك أنّ المفعول التغريبي للأداة لا يعتمد على وجودها كأداة وإنّما على وظيفتها ضمن العمل الّذي تظهر فيه >> [2]، غير أنّ **الانزياح** الذي يمثّل انكساراً في التّتابع الخطّي للمتتاليات النّصّية لا يخلو أن يكون واحداً من الانزياحات السّابقة. لهذا فقد عالج الشكلانيون **الشّعر** بوصفه الاستخدام الأدبيّ **الأمثل للّغة**؛ فالشّعر لغة منتظمة في كلّ نسيجها الصّوتي، أين يُعدّ **الإيقاع** أهمّ العوامل في بنائه، فلا لغة أدبية دون هذا الأخير. **وهنا** تتحدّد وظيفة العمل الأدبي حين يتجاوز الإبلاغ إلى الإثارة.

---

[1] – Ibid , p 30.

[2] – جفرسون آن و روبي ديفيد ، النّظرية الأدبية الحديثة ، ص 42 .

وعليه فقد ركزّ أصحاب النّظرة الشكلية على الخصائص الشّكلية في الأدب؛ لأنّهم عدّوا الأدوات الشكلية وسيلة لتحقيق **التغريب**، وغيّروا من وجهة النّظر القائلة بأنّ العمل الفنّي محصّلة أدواته، وأنّ الشّكل هو القالب **الجماليّ** المعطى للمضمون[1]، إلاّ أنّ إمكانية فقد الأدوات الأدبية لقدرتها على التغريب أدّت إلى التمييز بين الأداة والوظيفة[2]؛ إذ لا قيمة لأيّ عنصر من عناصره إلاّ في علاقته بالكل، فالبنية ليست العمل ذاته، بل مجموع العلاقات الوظيفية المتوضّعة في وعي الجماعة اللّغوية[3].

من هنا كانت **قراءة** القول الشّعريّ في كلّيته غير ممكنة من دون التركيز على المواقع المكانية للوحدات الدّالة[4]. وقد سبق ل"تودوروف" أن وضّح أنّ **التحليل** لا يكون مُرضياً إلاّ إذا فسّر القيمة **الجمالية**، وقد طرح مجيء الشعرية مسألة **قيمة** العمل طرحاً جديداً مفاده أنّ قيمة عمل ما تتحدّد بالقانون الجمالي الذي ينتظم بنيته، إلاّ أنّ هذا القانون مرتبط **بفرادة** العمل.

وعليه فقد حاول "ياوس" من خلال هذا المشروع أن يُخلّص النّقد الأدبي ممّا وصل إليه حيث يقترح **نموذجاً بديلاً** للتاريخ الأدبي مستفيداً من كليهما–الماركسية والشكلانية– في الدّعوة إلى التوحيد بين تاريخ النصّ وجمالياته؛ لأنّ<< مهمّة التاريخ الأدبي تكمن في الدّمج النّاجح للماركسية بالشكلانية ويمكن ذلك بإرضاء المتطلبات الماركسية المتعلّقة بالتوسّط التاريخي تاركين للشكلانية عالم الإدراك الجمالي>> [5].

فهذا المقتبس يشير إلى أنّ "ياوس" سعى في محاولته إلى تحقيق التوازن بين الشكلية الرّوسية التي تتجاهل التاريخ، والنّظريات الاجتماعية التي تتجاهل النّصّ.

---

[1] – جفرسون و روبي ، النّظرية الأدبية الحديثة ، ص 253 .

[2] – نفس المصدر ، ص 42 ، 43 ، 44 .

[3] – جاكبسون ليونارد ، بؤس البنيوية ، ص ص 110– 111 .

[4] – جوليا كريستيفا ، علم النّص ، ص 83 .

[5] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 151.

وبهذا يكون قد أعطى "ياوس" **بُعداً تاريخيا للنّقد الذي يتّجه إلى القارئ**. أين مارس نقده على المدرستين لكنّه لم يوار فضلهما في تشكيل **أطروحة جديدة** عنده، هذه الأطروحة التي سعى من خلالها إلى التوفيق بين المزاعم النّظرية لكل من الاتّجاهين.

لذا بدأت كتاباته خلال **فترة قلق اجتماعي في نهاية السّتينيات**؛ حين أراد هو وأقرانه إعادة النّظر في القانون القديم للأدب الألماني، وتأكيد ضرورة النّظرة النّقدية الجديدة إلى هذا الأدب، << وقد انتهى "ياوس" من محاولاته في التغلّب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة [....] وقد أطلق على هذه الرؤية جمالية الاستقبال >> [1].

لقد آن للبحث **الأدبي** أن يسعى نحو القارئ والتّلقّي (Réception) كاشفاً بذلك واقع العلاقة بين العمل وجمهوره (قرّائه)، في بُعدها الاجتماعي والجمالي، لذلك فإنّ القارئ هو مركز العملية النّقدية والمراجعة التاريخية والجمالية لأيّ عمل فنّي أو أدبي، ولأنّ نظرية التّلقّي هي تلك النّظرية التي تُدخل مكوّن التّلقّي بقوة في عملية التّواصل الأدبي؛ فتولي المتلقّي **اهتماماً مركزياً** نظراً للدّور الذي يلعبه في إعطاء النّصّ معناه وقيمته وأهمّيته بالاعتماد على الخلفيات الثّقافية واللّغوية والاجتماعية المسبقة.

أي إنّ المعنى يتكوّن من خلال فهم المتلقّي لأنماط البنية اللّسانية وتجربته في ذلك الفهم على النّحو الّذي أسّس له "رومان إنغاردن" حين قام بتطبيق "مدخل هيدجر الموقفي" على النّظرية الأدبية؛ وذلك في **كتابه** "الحقيقة والمنهج" سنة (1975) حيث ذهب إلى أنّ العمل الأدبيّ لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فا**لمعنى** يعتمد على الموقف التّاريخيّ لمن يقوم بتفسير هذا العمل. وتبعه في ذلك "ياوس" و"آيزر" حين اعتقدا أنّ العمل وأثره **يندمجان** لصياغة المعنى. إضافة إلى أنّ هذه النّظرية قد حاولت من

[1] – محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النّص وجماليات التّلقّي ، ص 27.

جهتها رصد التأثير الذي تُحدثه **الرّسالة الفنّية** في متلقّيها، فكان من الطبيعي أن يأتي **السّؤال** هنا: أين الضلع الثالث في مثلّث الإبداع ؟ أين الّذي من أجله يُكتب النّص ؟

إنّ الفهم الدّقيق والشّامل لأي عمل أدبي لا يتحقّق دون الإطلاع على القراءات السّابقة، وإنّ **سيرورة** العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا يتمّ إدراكها دون المشاركة **الفعّالة** لهذا الضلع الثالث ونعني به المتلقّي – القارئ –؛ أي إنّ العمل الأدبي بدوره لا يجد لنفسه موضعاً داخل التاريخ دون **الإشراك الحيوي للقارئ.**

لهذا سعى "ياوس" الإجابة عن هذا السّؤال عن طريق **تئبير** الدّرس الأدبي على الذّات المتلقّية للعمل الأدبي حين يقول: << إنّ كلا المنهجين يمرّ على القارئ من دون أيّ اعتبار له ولدوره الخاص [...] في حين أنّ العمل مُوجّه قبل كلّ شيء إلى هذا القارئ >> [1].

ومنه يمكن القول: إنّ العمل الأدبي بدوره لا يجد لنفسه موضعاً داخل التاريخ دون المشاركة الفعّالة لهؤلاء القرّاء الذين وُجِّه إليهم، وتَدخُّل هؤلاء القرّاء هو الذي يُفعّل أيضاً الخبرة الأدبية، حيث يصبح من الممكن العبور من **القراءة البسيطة** المنفعلة إلى **قراءة واعية** وفاعلة، ومن قراءة ساذجة إلى **فهم نقديّ** مُؤسَّس.–وهو التعريف الذي أردنا اقتراحه لهذه القراءة– ومعنى ذالك أنّ أيّ قراءة لا تبدأ من فراغ، بل هي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث لها عن إجابات، لأنّ منطق العلاقة بين العمل والقارئ هو منطق **المحاورة** و**المساءلة**، أو منطق السّؤال والجواب كما ستأتي مناقشته.

وقد سعى "ياوس" إلى تأسيس **تاريخ** جديد للأدب يقوم على رصد **ردود** أفعال جمهور **المتلقّين الأوّل**، واستقراء تلك الرّدود هكذا تباعاً جيلا بعد جيل. وهو ما أطلق عليه: "تاريخ التلقّيات". وهذا يعني أنّه ينبغي دراسة الأعمال الأدبية من خلال تاريخ تلقّيها من طرف الجمهور، ومن ثمّة يتشكل تاريخ أدبي لاستقبال الأعمال الفنّية يسمح بتوضيح ورسم

[1]– H , R ,Yauss , Pour Une Esthétique de La Réception . P 44.

التغيّرات في **الخبرة الجمالية للقرّاء**، وكذلك ردود أفعالهم على الأعمال الّتي تمّت قراءتها القائم على الترسيمة الّتي نقترحها:

الاستقبال الأوّل للعمل الأدبي ← إعطاؤه قيمة جمالية ← إدراك أوّلي متطوّرتعقابياً

↓

على أساس القراءات السّابقة

↓

الصّيرورة الجمالية التاريخية

وعلى أساس هذا **المخطط** يمكن القول: إنّ تلقّي النصّ الفنّي عند "ياوس" قراءة ممتدّة عبر التاريخ البشري، وكاشفة من خلاله عن إنتاج **يوازي النصّ** ويقترن به في نوع من الجدل المستمرّ الذي يعمل على تنامي آفاق الفهم وتطوير **أدوات** القراءة بشكل دائم ومتجدّد.

إنّه كان يسعى إلى تجديد علم التأريخ الأدبي، والقيام بما جرت به العادة في دنيا الأفكار أي التوفيق بين نظريتين متخاصمتين؛ لهذا طرح مجموعة من **المفاهيم الإجرائية** البديلة للمفاهيم البنيوية الّتي انتقدها بشدّة؛ بسبب استبعادها للذّات المنتجة والذّات المتلقّية.

لهذا يقول "ياوس": << إنّ العلاقة بين الأثر (الفنّي) وقارئه علاقة تتميّز بمظهر مضاعف: جانب منه جماليّ [صميم]، وجانب تاريخي [ومتسلسل]. وذلك لأنّ تلقّي الأثر من طرف قرّائه الأوائل، يتضمّن حكم قيمة جمالي، يستند مرجعياً إلى آثار مقروءة في السّابق. ثمّ إنّ هذا التّلقّي المبدئي يستطيع من جهة أخرى أن يتطوّر ويغتني من جيل إلى جيل، ليكوِّن عبر التاريخ سلسلة من التّلقّيات هي الّتي تحدّد الأهمّية التاريخية للأثر وتبيّن مكانته ضمن التراتب الجمالي [أو الفنّي] >> [1]. أين حرص على تأكيد أهمّية هذه الأخيرة – من

[1] – H,R,Yauss, Pour Une Esthétique de la Réception , p 45.

خلال فعل **الإدراك** – في بناء المعنى؛ ذلك أنّ المتلقّي يُؤوِّل العمل الأدبي وفق رؤية جمالية ذاتية؛ لهذا فقد طرحت هذه النّظرية الجديدة **سؤالاً جوهرياً مُؤدّاه:** هل استطاعت هذه النّظرية إيجاد كيفية لاستحضار الماضي الثّقافي رغم المسافة الثّقافية الّتي تفصلنا عنه ؟ وهل في وُسعِنا أن نكون مُعاصرِين لعبقريات الماضي ؟

2- **هرمنيوطيقا التّلقّي** :

قد سعى "ياوس" لتجاوز **الهُوّة بين التاريخ والأدب،** أو بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية؛ لأنّ التّعامل مع النصّ لا يمكن أن يكون في رأيّه **مجرّد سيرورة تفاعلية** تضمن فهم النصّ والتعبير عن العملية الذهنية التي أثارتها فينا عناصره البنيوية، ثمّ انبثاق زاوية نظر حيوية تمكّننا من استيعابه بحسب معطيات الذّخيرة المشتركة بينه وبين المتلقّي؛ بل يتعدى ذلك–أي التعامل مع النصّ– إلى بناء تاريخ إنسانيّ نستطيع أن نفهم القراءة في ضوئه على أساس أنّها **طاقة إيجابية ومُنتجة.**

حين **نقف** على قوله: << إنّ القارئ ليس عنصراً سلبياً ذا نتائج متوالدة ضمن الثالوث الذي يشكّله مع المؤلِّف والأثر الأدبي. وإنّما هو قارئ يعمل بدوره على تطوير طاقة مشتركة في صنع التاريخ. [ولذلك] فإنّ حياة العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا يمكن أن تدرك دون المشاركة الفعّالة التي يبديها هؤلاء الذين وُجه إليهم ذلك العمل. إنّ مشاركتهم هذه هي التي تدخل الأثر في الاستمرارية المتحرّكة للتجربة الأدبية، حيث لا يفتأ أفقها يتغيّر، وحيث يحدث باستمرار الانتقال من التّلقّي السلبي إلى التّلقّي الإيجابي، أي من مجرّد القراءة البسيطة إلى الفهم النّقدي >> [1].

يُشير هذا **المقتبس** إلى طموح "ياوس" في تحسين القواعد المؤسّسة للتّلقّي الأدبي من خلال ترسيخ **وعي** جديد للقراءة، يقوم بداية على **اعتبار مثلث المؤلِّف والعمل والجمهور،**

[1] – H , R , Yauss , Pour Une Esthètique de La Réception , p45.

يدلّ أنّ الأخير لا يعبّر إلاّ عن سلسلة من ردود الأفعال، بل إنّه طاقة محرّكة للتاريخ، بل الأكثر من ذلك فالحياة التاريخية للعمل الأدبيّ غير قابلة للتفكير فيها بدون الاشتراك النّشط للقارئ.

ومن ثمّ فإنّ المنهج الّذي يسعى إليه "ياوس" في نظرية الاستقبال هو القادر على استدعاء الخبرات، وترجمتها إلى **حاضر** جديد، أو هو على حدّ تعبيره المنهج الّذي << يجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية [...] أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كلّ جيل >> [1].

ولهذا فإنّ إشراك القارئ هو اعتراف **بالوعي النّقدي** الذي يحمله اتّجاه كلّ قراءة، ومن شأن ذلك أن يحوّله من قارئ بسيط إلى قارئ إيجابيّ ملّم بالمعايير **الجمالية** ومتجاوز لها، وعلى هذا النّمط من القراءة المنتجة؛ تتفجرّ مجموعة من المفاهيم التي تعبّر عن **الحضور النّوعي** لمفاهيم: أفق الانتظار ومنطق السّؤال والجواب. لهذا طرح **مفهوماً إجرائياً** جديداً أطلق عليه "أفق التوقّع" فماذا كان يُمثل هذا الطرح الجديد ؟

1.2- أفق الانتظار (Reference of the reader's expectations)

إنّ مركز الفرضية النّقدية عند "ياوس" هو الخبرة الأدبية للقارئ، التي بدورها تتمحور حول أفق التوقّع كمفهوم وكإجراء. أين يُعدّ هذا المفهوم عند "ياوس" **حجر الزّاوية** لنّظرية التّلقّي، وهو طرح جديد للرؤية التاريخية في تأويل الظاهرة الأدبية؛ حيث << الفضاء الّذي تتمّ من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى، عن طريق التأويل الأدبي الّذي هو محور اللّذة لديه >> [2]. فهذا المقتبس قد نفهم منه أنّ اللّذة الجمالية تتضمّن لحظتين<< الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل

[1] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 15.

[2] – بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص 45.

استسلام غير تأملي من الذّات للموضوع، والثانية [....] تتضمّن اتّخاذ موقف يُؤطّر وجود الموضوع ويجعله جمالياً، أي إنّ المدرك ينتج موضوعاً تخيلياً>> [1]. وهو النّسق الذي يحتوي كافة **الإحالات** التي يمكن لقارئ ما أن يحيل عليه كلّ أنشطته القرائية في لحظة تاريخية محدّدة، ولذلك فهو بمثابة المعيار الذي تقاس به مدى **أدبية الأثر** انطلاقا من الانسجام أو عدمه مع هذه المعايير.

بمعنى أنّ هذه المقاييس تحدّد – بطريقة أعم – ما يُعدّ استخداماً **شعرياً** أو **أدبياً** بوصفه مناقضاً للاستخدام غير الشّعري أو الأدبي للّغة. وهو كما يعرضه: << نظام من المرجعيات المشكلة بصفة موضوعية، وهو مع كلّ عمل في اللّحظة التاريخية التي يظهر فيها، ينشأ من ثلاثة عوامل أساسية: التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النصّ، شكل وموضوعاتية الأعمال السّابقة التي يفترض معرفتها، والتعارض بين أسلوب اللّغة الشعرية وأسلوب اللّغة العملية، العالم الخيالي والواقع اليومي >> [2].

من خلال هذا المقتبس يبدو أنّ "ياوس" حاول رسم صورة **مشروطة** للقارئ أو المتلقّي الذي يواجه العمل الأدبي، صورة تنمّ عن دراية وكفاية معرفية هي **نتاج خبرات** هذا القارئ، وحدود مراسه في التعامل مع الشكل الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، و**المعنى** هو الإلمام بجملة المعايير والقيم الفنّية والأدبية التي تصنع إطار **الجنس الأدبي** الذي يُفترض أن تُبدَعَ في ظلّه الأعمال الأدبية، كما يُفترضُ أن تُستقبَلَ ضمن معاييره وقيمه أيضاً. وعلى "أفق الانتظار" **وقف** أصحاب هذه النّظرية حتّى جعلوا منه مفهوماً أساسياً فيها، وهم يقصدون به استعداد الجمهور ثقافياً لتلقّي آثار الآداب. وهذا الاستعداد مشترك بين المبدع والجمهور المتلقّي للإبداع. لهذا فإنّ من **الكتّاب** من يسعى إلى التّجاوب مع "أفق الانتظار" فيبدع آثاراً

[1] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 92.

[2] – H, R, Yauss , Pour Une Esthétique de La Réception , p 49.

تقابل بالاستحسان وتستهلك سريعاً، ومنهم من **يخرج** على الانتظار والتوقّع فيحدث، إذا ما صادفه النّجاح، تحوّلاً تاريخياً في الإبداع وفي التّذوّق.

انطلاقاً من هذا، يفترض أن يكون أفق الانتظار هو نسيج علاقات تجمع بين مكونات مختلفة منها خبرة القارئ، (تمرس الجمهور) ومعرفة أشكال التّعبير السّابقة، إضافة إلى القدرة على ضبط **أنواع العدول** بين الواقع والخيال.

إلاّ أنّ "ياوس" وتماشياً مع افتراضاته في هذه النّظرية، يقترح أن يتمّ **التمييز** بين أفق الانتظار الأدبي المفترض في العمل الجديد وأفق الانتظار الاجتماعي الذي يعني النّسق الذي يحدّد **سنن** القراءة عند الجمهور أو ما يعبّر عنه بالحالة **الذّهنية** للقرّاء.

كما أنّ هذا المقتبس يشير إلى أنّ صاحبه يقترح ثلاثة أشكال **من المقاربة** لإنشاء هذا الأفق والّتي تتحقّق من خلال هذه المبادئ. تعطينا سمات أفق الانتظار الأصلي الّذي، وحده << يخبرنا كيف كان العمل يقيَّم ويُؤوَل حين ظهر؛ لكنّه لا يؤسس معناه في الآخر، وفي رأي "ياوس" فإنّ من الخطأ [...] القول بأنّ العمل الكلّي شامل، وأنّ معناه ثابت أبداً ومنفتح على كلّ القرّاء في آيّة حقبة >> [1].

إنّ هذه التوقّعات هي الّتي تجعل الأثر الفنّي في **مواجهة حقيقية معرفية** مع هدفه وهو القارئ. فكلّ قارئ يقبل على النصّ وله خلفية معرفية تؤدّي إلى تكوين تَصوُّر **مُسبَق**، يجعله يحمل أحكاماً يطرق بها باب العمل الأدبي، فيعيش القارئ توقّعاً يجعله في حالة انفعال، وغالبا ما يكون الأفق **عرضة للموافقة أو التخييب** وفق الاستجابة القرائية للمتلقّي والأثر الّذي يمكن أن يحدثه العمل فيه.

أين **يتساءل** "ياوس" قائلاً: بأيّ سلطة نتقبّل ما نقبل من معنى العمل ؟ أبسلطة القرّاء الأوائل ؟ أم بسلطة الرّأي المجتمع للقرّاء عبر الزّمن ؟ أم بسلطة الحكم الجمالي للحاضر ؟

[1] – رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 168 .

إنّ **الإجابة** عن مثل هذه الأسئلة تنبع عند "ياوس" من "نظرية التأويل" أو "الهرمينوطيقا" (Hermeneutics)[1] الفلسفية عند "هانز جورج جادامر"، وهو واحد من أتباع "هيدجر"؛ إذ يذهب هذا الأخير إلى أنّ كلّ تفسير لأدب الماضي إنّما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأنّ محاولاتنا **لفهم** عمل من الأعمال الأدبية إنّما يعتمد على **الأسئلة** الّتي يسمح لنا مناخنا الثّقافي الخاص بتوجيهها، وأنّنا نسعى– في الوقت نفسه – إلى **اكتشاف** الأسئلة الّتي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في **حواره** الخاص مع التاريخ.

إنّه يبدأ من **سؤال** فلسفيّ –كما فعل هيدجر– عن علاقة الفهم بتجربتنا الكلّية التي تتجاوز إطار المنهج بمعناه العلمي. إنّه مهتّم بالبحث عن تجربة الحقيقة التي تتجاوز إطار المنهج العلمي المنظّم، والتي تتجلى في فلسفة التاريخ والفنّ.

فهي محاولة لفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النّظر عن المنهج، ولفهم علاقتنا بتجربتنا الكلّية في العالم. إنّه يعني بها أنّ الفنّ يتضمّن داخل إطاره الجمالي الشّكلي **حقيقة**، هي المعنى الذي يدّعيه الفن، إنّه يحاول الرّدّ على الجماليين الذين لا يرون للفنّ أيّ غاية خارج إطار **المتعة** الجمالية مؤكّداً أنّ الفنّ – مثل الفلسفة والتاريخ – يتضمّن نوعاً من الحقيقة لا توجد إلاّ في غيره.

هذه **الحقيقة** تتغيّر وتتحوّل تحوّلاً كاملاً وتنصهر في الشّكل وتصبح **معطى** جديداً ثابتاً قابلاً للمشاركة << إنّ انصهار الحقيقة أو الوجود الماثل في الشّكل يكون كاملاً لدرجة أنّ الناتج يكون شيئاً جديداً. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفنّي ليس استقلالا معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية، ولكنّه وسيط للمعرفة بالمعنى الدّقيق. وتجربة المتلقّي للعمل الفنّي

[1] – **مصطلح** يوناني الأصل يشير إلى عملية التفسير والتّأويل، وقد ارتبط بعلم التفسير النّصوص **الدّينية** (الكتاب المقدّس) وتأويلها في نشأته، ثمّ مع فلسفة الظواهر، وأصبح مجالا **معرفياً** يصل بين علوم عدّة، تتلاقى فيما بينها حول مشكلة التفسير، من منظور العلاقة التأويلية بين النّصوص ومن يقوم بتفسيرها والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسير. يراجع: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص 13.

تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها >> [1]. لكنّ ما **يعنينا** أين يكون العمل الأدبي **مُناقضا ومُخالفا** لتوقّعات المتلقّي حيث يخيب ظنّه وهذا ما يعرف ب (خيبة الانتظار)، إلاّ أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ "ياوس" بنى مفهومه "أفق الانتظار" من خلال مفهوم "الأفق التاريخي" عند "جادامر"؛ إذ أخذ مفهوم "الأفق"(Rèfèrence) منه. وركّب مفهومه "أفق الانتظار"، كما أنّه أخذ مفهوم "خيبة الانتظار" (La dècèption de L'attente) من "كارل بوبر" واستفاد منه في كونه يتجلى في أنّ المتلقّي حين يتحقّق من خطأ فرضياته، يباشر اتّصاله بالواقع الفعلي[..]؛ لذلك يتحرّر من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها **المسبقة**[2].

إلاّ أنّ ما يُمكن **التنبيه** إليه هو حرص "ياوس" على تأكيد **افتراق مفهومه** وخصوصيته في مجال الأدب عن مفهوميهما. إنّه وبالرجوع إلى مجموعة المعايير– المبادئ– الّتي حدّدها في أفق الانتظار، أن مقياس تطور النّوع يكمن في طرف المتلقّي؛ لأنّ مجموعة المعايير الّتي يحملها، من خلال تجاربه في قراءة الأعمال، هي التي ترسم ذلك التّطور في اللّحظة التي تتعرض فيها إلى تجاوزات في الشّكل والموضوع واللّغة، وهذه اللّحظة هي لحظة " الخيبة "، حيث يخيب ظنّ المتلقّي في مطابقة معاييره السّابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد[3].

وبناءً على ما تقدّم، يتّضح أنّ التّطور الذي يمسّ النّوع الأدبي يتمّ من خلال فهم سابق **للمقومات الأساسية** للنّوع في شكله وموضوعاته – **أي تيماته** – وأسلوب لغته، بمعنى أنّ << الأعمال المؤسسة إنّما تتطور في نوعها من خلال تراكم الفهم والقراءات المتعدّدة، حيث يكون النّوع عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه وبعضها الآخر من العلوم

---

[1] – Palmer Richard E. Hermeneutics , p 34.

[2] – رامان سلدن ، النّظرية الأدبية المعاصرة ، ص 168.

[3] – ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي ، ص 140.

المجاورة >> [1]. فقد نفهم من هذا **المقتبس** أنّ هذه التفسيرات للأعمال الأدبية – وهي تحمل طابعاً شخصياً للفهم– تعمل على جعل **النّوع الأدبيّ** مستعداً للتّطور، كما تطوّرت الملحمة إلى الرّواية[2].

ولعلّنا هنا نضع أنفسنا أمام **نموذج** لما عُرف ب: **المقدّمة الطّللية** في القصيدة العربية القديمة؛ إذ اعتاد الجمهور المستمع – المتلقّي– على نظام خاص في مقدّمتها – أي الاستهلال – كالبكاء على هذا الطّلل ووصفه وتذكُّر ديار المحبوبة، فإذا ما جاء العصر العبّاسي أصيب هذا الجمهور **المستمع بالخيبة** (خيبة الانتظار)؛ ذلك أنّ معاييره في الموضوع قد **انتهكت**؛ فلم تعُدّ القصيدة تبدأ بالطّلل ولا بذكر المحبوبة، ولنا في شعر "أبي نوّاس" مثلا في هذا المجال؛ لذا يمكن القول: إنّه وعلى الصعيد الفنّي؛ فإنّ محاولته جديرة **بالدّراسة والبحث**، وأن تقارن بتلك المحاولات الّتي أثارها من قبله.

ثُمّ لنا أن **نتساءل** بعد ذلك: هل اِستطاع أبو نوّاس أن يفتح الباب على نهضة شعرية حقّة؟ أو إنّ محاولته لم تعدُ أن تكون معالجة لظاهرة شكلية في القصيدة الجاهلية ؟

إنّ **الإجابة** تقتضي القول: حتّى وإن كان **خروج هذا الشّاعر** على الأعراف والتقاليد السّائدة؛ فإنّه في رأيّنا لا يعدو أن غيّر شكلا بآخر ولا يشكّل هذا المروق عن **المألوف** تحدّياً صارخاً لها؛ فيتّضح حينها أنّ هناك **تطوّراً في النّوع الأدبي**، وتجاوز لنظام سابق. وتؤدّي << لحظات الخيبة دوراً مهّماً في هذا التأسيس التاريخي، حيث تُعدّ هذه اللّحظات لحظات تأسيس لأفق جديد وهكذا يتمّ التطوّر في الفنّ الأدبي عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس

[1] – ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي ، ص 139.

[2] – حيث يرى "**إيّان واط**" أنّه في عام (1742م) كانت **الرّواية** كشكل، ذات سمعة سيّئة، ولا بدّ أنّ "**فيلدينغ**" قد شعر أنّ إدخال شيء من هيبة **الملحمة** قد يساعد، فكان أوّل ما كتبه في هذا النّوع الأدبيّ الجديد بالحصول على موقف أقلّ تحيّزاً ضمن الوسط الأدبي ممّا قد يُتوقّع له. وهو في ذلك قد سار غلى نهج الرّومانس الفرنسيين الذين اتّكئوا أيضاً على الملحمة حماسة منهم لإقناع القارئ بالنّصّ. يراجع في ذلك: إيّان واط ، فيلدينع ونظرية الملحمة في الرّواية ، ص 61.

آفاق جديدة >> [1]. هذا يعني أنّ الآثار الأدبية الجيّدة – وحسب تصوّرنا– هي الّتي تُخيِّب آفاق الانتظار لدى جمهورها وتغبطه، ومن ثمّة فهي تطوّره وتطوّر وسائل التقويم والحاجة من الفنّ وحتّى إن رفضت؛ بسبب انتهاكها لأفق الانتظار لدى جمهورها المعاصر لها؛ فإنّها سوف تخلق جمهورها خلقاً [2].

ولهذا يمكن القول: إنّ الأثر الأدبي الجيّد **لا ينحاز** إلى عصر بعينه، ولا يستأثر به زمن دون آخر، وسيدرك المتلقّي–الحامل لمواصفات بعينها– أنّ ثمّة نصوص شعرية قديمة **ثريّة الدّلالة، غنية برموزها وإيحاءاتها،** وأنّها ما زالت قادرة على **طرح أسئلتها،** وسَيُدرك أيضاً أنّ كثيرا منها ظلّت أسيرة النّظرة الضيّقة الّتي تكتفي بالوقوف عند سطحها الخارجي. وأنّها ما زالت بحاجة إلى سبر أغوارها الدّلالية؛ حتّى يعاد اكتشافها من جديد، وهذا هو حال **النّصوص الطليعية.**

إذن ولكي يؤثّر الشّعر في المتلقّي ويمازج روحه ويفعل فيه فعل السّحر، فيغيّر تبعاً لذلك سلوكه، لا بدّ أنّ **تتوفّر** فيه شروط لفظية، ومعنوية، وإيقاعية، وتخييلية، تتضافر فيما بينها لتخلق لنا شعراً **يوسم** بميسم الجودة الفنّية.

ولعلّ النّص التمّامي أحد هذه النّصوص الّذي **حجب معناه،** وآثر **المخاتلة** و**المواربة في القصد؛** ذلك أنّ النّص الهام هو تعدّدي لا أحادي، وهو مفتوح لا مغلق. وربّما نستطيع في ضوء هذا أن نفهم تعليق "ابن الأعرابي" (ت 231هـ) حينما أنشد شعراً لأبي تمّام قائلا:

<< إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل >> [3].

فما يفهم من هذا المقبوس أنّ العنف في الانتصار للقديم والغير **مشفوع بأي تبرير،** يوحي إلى أنّ هذا الشّعر يقوم على **استراتيجية تلقّ مُغايّرة،** وذلك لاعتياد متلقّي الشّعر

[1] – بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص 47 .

[2] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 78 .

[3] – الصّولي ، أخبار أبي تمّام ، ص 244.

العربي إلى حدود منتصف القرن **الثّاني** الهجريّ على شعر نمطيّ يسير على طريقة واحدة ويخضع لبناء لا يختلف في سائر القصائد إلاّ في النّادر، وقد كان الشّعراء يسيرون على الطريقة الّتي اختطّها الأسلاف و**باركها نقّاد** الشّعر و**علماء** اللّغة، وهكذا حرصوا على **تقبّل** خطى من سبقهم، وعدّ الملتزم **بعمود الشّعر** جديراً بأن يسمّى شاعراً مقدّماً.

أمّا من فكّر في **التطاول** على طريقة الأسلاف في نهج قول الشّعر وبناء القصيدة، فقد جرّ على نفسه **الويل** و**الثبور** من لدن النّقّاد الحارسين للقديم الرّافضين لكلّ دعوات التجديد. وهذا ما **يعضد** ما جاء في تصريح أبي تمّام الشّهير حين سُئل: **لم تقول من الشّعر ما لا يفهم** ؟ كان ردّه: **ولم لا تفهم من الشّعر ما يُقال** ؟ وهو ما يقتضي بالضرورة إلى أنّ **صاحبه** كان يبحث عن متلقّي – قارئ – مختلف مُطالب بالتواصل مع نصّه كما هو– أي كما أبدعه –.

2.2 – <u>منطق السّؤال والجواب</u> (La Logique question reponse) :

لا يمكن إطلاقا **الفصل الإجرائيّ** بين مفهوم أفق الانتظار ومفهوم منطق السّؤال والجواب؛ وذلك للتداخل بين محددتهما الفلسفية والمفهوماتية، علاوة على أنّ منطق السّؤال والجواب هو آلية من آليات التوقّع لدى القارئ.

إنّ الممارسة التّأويلية عند "ياوس" تقوم على اعتبار الملامح المشتركة لكلّ فهم متمثلة أساساً في هذه العلاقة بين **سّؤال/جواب** انطلاقا من الفكرة التي عبّر عنها "جادامر"؛ إذ اعتبر أنّنا حين نفهم عملاً فنّياً عظيماً نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا، ويتوازن – من ثَمّ – فهمنا لأنفسنا. إنّ عملية الجدل في فهم العمل الفنّي تقوم على أساس من السّؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه، السّؤال الذي كان سبب وجوده[1]. هذا السّؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقّي العمل، أين تنصهر التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها

[1] – Ibid , pp 167–168.

فينا العمل. والواقع أنّ هذا **الأخير** بدوره قد أخذ الفكرة عن "كولنوود" "Collinwood" حول إمكانية فهم العمل أو النصّ المشروط بفهم السّؤال الذي حاول هذا العمل أن يجيب عليه قائلاً: << لا يمكن فهم النصّ إلاّ إذا فُهم السّؤال الذي يجيب عنه هذا النصّ ...>> [1]. أين يُركّز "جادامر" بشكل أساسي على معضلة **الفهم** باعتبارها معضلة وجودية.

وهو المنطق الّذي يفرز عدّة استنتاجات أهمّها الوجود العلائقي بين القارئ والنّص ضمن **سيرورة** أنّ كلّ جواب هو سؤال يُعاد طرحه من جديد، والقارئ في هذا الصّدد يمكن أن يصبح صاحب السّؤال الّذي ينتظر جواب النّصّ.

فإذا تضمن التأويل الفهم وشروطه في بناء **السّؤال** الذي يطرحه النصّ على قرّائه، أو في استعادة الجواب التخميني الذي يقترحه هؤلاء القرّاء لهذا النصّ عبر التاريخ؛ فإنّ كلّ هذا المسار يقتضي **تعديلاً منهجياً** في الدّخول إلى النصّ. << ففي تاريخ تأويل المؤلف، يبقى الجواب والسّؤال خفيين غالبا، يرتبط وقع المؤلف وتلقّيه بحوار بين فاعل حاضر وخطاب ماض >> [2] .

لذلك وانطلاقاً من هذا المقتبس نفهم أنّ هناك **حواراً جدلياً** بين << المقول والمسكوت عنه>> [3]. في النصّ الذي يوّد القارئ **إعادة** صياغة **أفقه**؛ فمهمّة المتلقّي تتمثّل منذ الآن في كشف السّؤال وتأويل الجواب.

غير أنّ ما يؤشر على الترابط بين أفق الانتظار ومنطق السّؤال/ الجواب هو حضور التجاوب بين أسئلة النصّ التي هي بمثابة المعاني المتضمنة فيه على امتداد حضوره التاريخي، وبين وعيّ القارئ الرّاهن، فمثلا يعتبر مفهوم إندماج الأفق << هو علاقة التجاوب

[1] – هانز روبرت ياوس ، جمالية التّلقّي ، ص 52.

[2] – H,R,Yauss , Pour Une Esthétique de La Réception , p 247.

[3] – Izer, L'acte de Lecture , p 248.

القائمة بين تاريخية الأعمال الأدبية والتّوقّعات المعاصرة، وهذا ما سمّاه "جادامير" منطق السّؤال والجواب حيث يلقي النصّ أسئلته ليجيب القارئ بمعرفته المعاصرة...>> [1].

من هنا يتّخذ التفاعل بين النصّ ومتلقّيه **صبغة جدلية وتحاورية** تفضي بفعل القراءة إلى فهم الشّروط التي تمّ فيها إنتاج **المعنى**.

ومن المعلوم أنّ النصّ لا يطرح سؤالا مباشراً أو يكون مدركاً بصّورة مباشرة؛ إذ ذلك ضدّ << الفنّ الذي يقتضي افتراضية المعنى >> [2]. وإنّما **السّؤال** متضمن وخفي يكشفه القارئ بنفسه في أثناء القراءة.

هكذا يتّسع منطق السّؤال والجواب؛ ليشمل مفاهيم أخرى لا تقلّ أهمّية عن مفهوم الحوار الذي ينهض على الرّبط بين رؤية الحاضر ورؤية الماضي، وهو تصّور تشبّثت به نظرية التّلقّي عند "ياوس" والتي ترى << أنّ تاريخ تأويلات عمل فنّيّ ما، هو تبادل تجارب أو بتعبير أخر، تحاور وترابط بين مجموعة من الأسئلة والأجوبة >> [3].

لأنّ **السّؤال** الذي يقترحه النصّ هو دوماً بصيغة الجمع من خلال تعاقب القرّاء عبر التاريخ؛ لأجل ذلك تعلّل نظرية التّلقّي بروز مؤلّف أدبيّ في فترة معيّنة دون أخرى، تبعاً للأفق المعدّل باستمرار من جهة وتبعاً لظهور شعريّة جديدة قد تعين ترهين هذا المؤلّف من جهة أخرى؛ فتنتشله من التهميش والنّسيان. وهذا **معطى** في غاية الأهمّية والدّقّة.

لقد حاول"ياوس" **تهذيب افتراضاته تهذيباً حسناً**، فدعمها بمفهوم آخر؛ هو "المسافة الجمالية" فماذا كان يعني به ؟

---

[1] – أحمد علي محمّد ، نحو منهج لدراسة ظاهرة التّلقّي ، ص 263.

[2] – Izer , L'acte de Lecture , p 298.

[3] – هانز روبرت ياوس ، جمالية التّلقّي ، ص 102.

3- الفجوة الجمالية (L'ecart Esthètique)

أخذت هذه النّظرية بمفهوم آخر عنت به التعرّف على المعيار الذي يُقيَّم به الأدب، فقالت ب"المسافة الجمالية" فاصلاً بين الآثار الأدبية الجديدة وآفاق انتظارها. ويمكن الوصول إلى هذه المسافة بالإطلاع على **ردود الأفعال الأولى** التي يتلقّى بها القرّاء الأثر الأدبي الجديد. وذهب أصحاب "جمالية التّلقّي" إلى أنّ الأثر الأدبي الجديد يحمل من القيم الجمالية على قدر ما **يُخالف** به توقّعات قرّائه، ذلك أنّ الآثار التي تنسجم مع "آفاق انتظارها" إنّما تحتذي طرائق في الإنشاء متعارفة وتستخدم فنّيات شائعة.

أمّا الآثار الأخرى التي **تصادم** الجمهور؛ فإنّها تخرج على المألوف إلى الجديد وتسعى إلى تدعيم فنّيات أخرى وطرائق مستحدثة في الإبداع.

وهي **مفهوم** يُتمّم مفهوم الأفق ويعضّده، وهي من أهمّ المفاهيم **الإجرائية** المعتمدة في افتراضات "ياوس" حيث يعرّفها بقوله: << ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القرّاء على الأثر أي من تلك الأحكام النّقدية الّتي يطلقونها عليه >> [1].

وهذا ما يجعلها محدّدة **للسمة الفنّية** للعمل الأدبي؛ إلاّ أنّ **الملفت** للانتباه هو أنّ الفجوة الجمالية هو مفهوم "جاداميري" لما أسماه ب: المسافة الاستلابية أو الاغترابية حيث يقول:<< عندما تقيّم الشّيء تبعا للخاصية الجمالية، ثمّة مسافة استلابية مقارنة مع ماهو في الحقيقة مألوف لدينا ومتّصل بنا اتّصالا وثيقا، مسافة من هذا النّوع، الّتي تجعل الحكم الجمالي أمراً ممكناً >> [2]. إنّ المؤكّد عند "ياوس" هو أنّ مثل هذه الأعمال التي تُقلِّص المسافة الجمالية بينها وبين قرّائها ليس من شأنها أن تدفع إلى تغيير في الأفق، ولا أن

[1] – عبد الرحمان تبرماسين وآخرون ، نظرية القراءة ، المفهوم والإجراء ، ص 39 .

[2] – H,R,Yauss, Pour Une Hérmenutique Littéraire , p 429.

تستبدل المعايير الجديدة بالمعايير القديمة والمتداولة، بل بالعكس، تستجيب بصورة أكبر إلى التوقّع المشاع والمفروض من طرف تعاليم الذوق السّائد[1]. أضف إلى ذلك أنّ "ياوس" لم يُخف إفادته من سلسلة من الأفكار والمناقشات الّتي قدّمها رائد فلسفة التأويل "جادامير"، ضمن كتابه "الحقيقة والمنهج"(Truth and Method).

إنّه مهتم بالبحث عن تجربة الحقيقة التي تتجلى في الفلسفة والتاريخ والفن. عبر منطق **السّؤال** و**الجواب** المطبّق على التّراث التاريخي[2]. غير أنّنا وحسب **الطرح الجادامير**ي؛ لا يمكننا أن نعيد إنشاء السّؤال بالصّفة الّتي ظهر بها داخل أفقه الخاص؛ ذلك أنّ هذا المسعى يتضمّن إقحام أفقنا الحاضر أيضاً، وعندها يصبح السّؤال نقطة تجمع بين الأفقين (الماضي والحاضر) وهنا ومن خلال هذا المفهوم يعبّر "ياوس" عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب.وهو ما اصطلح عليه "جادامر" ب: "اندماج أو انصهار الآفاق" (Fusion des Horizon)[3]. أين تنظر الهرمنيوطيقا إلى الفهم من حيث هو "انصهار" للماضي والحاضر، بمعنى أنّه لا يمكن القيام برحلة إلى الماضي دون أن يكون الحاضر موجوداً.

ولقد درس "ياوس" حالة "بودلير" الّذي أحدث صدور ديوانه "أزهار الشّر" هياجاً استدعى الاتّهام القانوني، عندما انتهكت قصائد الدّيوان معايير الأخلاق البرجوازية وقوانين الشّعر الرّومانسي، ولكن هذه القصائد نفسها أنتجت –على الفور– أفقاً **جمالياً** جديداً من التوقّعات. ولهذا فإنّ "انصهار الأفق" –فيما يبدو– ليس امتزاجاً يشمل كلّ وجهات النّظر المطروحة بل تلك التي يراها الحسّ التأويلي (الهرمنيوطيقي) للنّاقد بمثابة جزء من الكلّية المنبثقة تدريجياً للمعنى الّتي تصنع الوحدة الحقّة للنّصّ[4]. وعليه فإنّ إعادة تشكيل **السّؤال** في أصله يطرح

---

[1] –H,R,Yauss , Pour Une Esthétique de La Réception , p 53.

[2] – Gadamer , Vérité et Méthode , p 321.

[3] – Ibid , p 328.

[4] – رامان سلدن ، النّظرية الأدبية المعاصرة ، ص ص 176–177.

فرضية أخرى تتعلّق بإمكانية **تقييم العمل الأدبي** الذي جاءنا من **التّراث** بالمنظور الحاضر، أو باستخدام ما أسماه "رنيه ويليك" بحكم القرون (Jujement des siécles)[1].

وهي جملة الأحكام التي أنتجتها الممارسات النّقدية السّابقة. لذلك؛ فإنّه تعزيزاً لما ذهب إليه "جادامير" فيما يخص إقحام أفق الحاضر في بناء سؤال الماضي. نُشير إلى رأيّ "رنيه وليك" القائل: << من المستحيل أن نكفّ عن كوننا أناساً نعيش في القرن العشرين حين ننشغل بالحكم على الماضي >> [2].

فهذا المقتبس يشير إلى أنّه لا يمكن أن نعيد تشكيل هذا السّؤال ونحن نعزل آفاقنا بكلّ **موضوعية**. ومع ذلك؛ فإنّ الدّلالات والتأويلات تتجدّد وتتغيّر في كنف هذا الاندماج؛ ولو أخذنا << تراثنا النّقدي العربي كعمل أدبيّ، محلّ تلقّ عبر عصور مختلفة و استطعنا مثلا قراءة"الجاحظ" وأفق انتظاره ثمّ قراءة أخرى "لمحمّد مندور"، وقراءة ثالثة ل" مصطفى ناصف" أو "جابر عصفور" لوجدنا "محمّد مندور" قد تلقّى التراث العربيّ وفق أفق توقّع يتلاءم ومعايير عصره مع الاستعانة بأفق توقّع "الجاحظ" بالطّبع، والشّيء نفسه يحدث مع "مصطفى ناصف" الّذي يقوم بدمج أفق توقّعه ذي التوجّه الحداثي مع أفقي التوقّع السّابقين ليصلّ إلى فهم جديد لهذا التّراث>> [3].

فما نستشفه من هذا **المقتبس** الإشارة إلى **معطى مهم** حيث إنّ القارئ يلتقي مع العمل الأدبيّ عبر **أسئلته** الخاصّة مستحضراً في الوقت ذاته **الأسئلة** الّتي ألقيت على العمل عبر تاريخ تلقّياته، وبهذا يتحوّل هذا الأخير من **خطاب** يحمل معنى واحداً إلى فضاء **منفتح** على **تأويلات** متتالية ومتعدّدة وأسئلة متجدّدة، وهنا يمكن التواصل بين الماضي والحاضر من خلال الأعمال الماضية **منفتحة** باستمرار على اللّحظة الرّاهنة.

---

[1] – رنيه ويليك ، أوستين وارين ، نظرية الأدب ، ص 46.

[2] – نفس المرجع.

[3] – رضا معرف ، جدلية التاريخ والنّص والقارئ عند نقّاد مدرسة كونستانس ، ص 277.

الأمر الذّي جعل التصوّر المبدئي عند "ياوس" في صياغة نظرية لتاريخ الأدب، يرتكز بصورة أوضح على التحليل "التعاقبي" الّذي يهتمّ بتفسير التغيّرات الواقعة في المعايير والقيم؛ الّتي يتمّ بها تلقّي الأثر من جيل إلى جيل.

غير أنّ هذا التحليل لا يمكنه أن يكون مطلقاً في تقفّيه لهذا البعد التاريخي؛ ما لم يأخذ بالحسبان فعالية الدّراسة الوصفية "التزامنية" للأثر؛ لذلك وجب << دمج التحليلين التعاقبي والتزامني في عملية تحليلية واحدة [..] والاستفادة من الدّراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللّساني >> [1].

وفي هذا إشارة واضحة إلى أنّ **"تاريخانية الأدب"**[2] لا يمكنها أن تتجلى إلاّ في نقطة تقاطع هذين المحورين. لقد بات واضحاً في تحديد "ياوس"، أنّ المقطع السنكروني لحقبة أدبية معيّنة ضرورة لا يمكن تجاوزها؛ بل يجب أن تكون أكثر من ذلك مقاطعاً لحقب زمنية أدبية متباينة، حيث يمكن **إعادة تشكيل** الأفق الأدبيّ للحظة تاريخية محدّدة.

و**كتعقيب** على ما سبق يمكن القول: إنّ موضوع الدّراسة الأدبية عند "ياوس" ، ليس تحليل النّصوص **تحليلاً هيكلانياً**، وليس هو كذلك استعراض المعارف المتعلّقة بالأثر وصاحبه؛ وإنّما هو **التخاطب الأدبي** من خلال ما تتّسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص.

أي إنّ موضوع الدّراسة الأدبية عنده وبشكل مجمل هو **معرفة كيفية إجابة** الأثر على ما لم تجب عليه الآثار السّابقة من قضايا، وكيف اتّصل بقرّائه أو خلقهم خلقا[3] كما جاء على لسان أحد **الباحثين**.

---

[1] – رضا معرف ، جدلية التاريخ والنّصّ والقارئ عند مدرسة كونستانس ص 277 .

[2] – إنّ جوهر العمل الفنّي يقوم على أساس تاريخانياته؛ أي على أساس الأثر النّاتج عن حواره مع الجمهور. يراجع: روبرت سي هولب ، نظرية التّلقّي ، ص 122.

[3] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 78.

إنّه ومن خلال ما تمّ التطرّق إليه من مفاهيم رئيسية عند "ياوس"، نجد أنّ كلّها تساهم في التأسيس لقراءة تاريخية **ناجحة** و**فعّالة** للعمل الأدبي، وتكتب التاريخ الجدير باهتمام مؤرّخي الأدب، وهو: **تاريخ تلقّيات** العمل انطلاقاً من فهم واستجابة الجمهور الأوّل. والّتي تندرج فيما يسمّيه "ياوس" الصّيرورة الجمالية التاريخية.

وهذا ما يفسّر سر خلود الأعمال العظيمة (Chef-d'oevre) وسر تأثيرها الدّائم، حيث تحمل في طيّاتها **أجوبة صالحة** عن الأسئلة المحيّرة الّتي تشغل بال قرّائها المتعاقبين. وفق:

أفق الانتظار الموجود سلفاً ← الفجوة ← الأفق الجديد

(القارئ العادي) ← الجمالية ← (القارئ بوعي جديد)

ولقد أثار هذا المفهوم – المسافة الجمالية عند ياوس- **إشكالية** كبيرة؛ إذ أصبحت جمالية الأعمال الأدبية **مرهونة** بمدى تخييب أفق انتظار القارئ، فعلى العمل الجديد أن يكون حدثاً غريباً على ما هو مألوف؛ ليعود هذا القارئ للبحث عن تأويل ذلك فيملأ الفجوات (Lacunas) الّتي تتخلّل النصّ، وبذلك تتكامل العلاقة بين النصّ والقارئ ويتفاعل مع << الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقّي، ونتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ يحصل على السّلسلة التاريخية للتّلقّي نقيس تطوّرات النّوع الأدبي >> [1]. وبناءًا عليه إنّ ما يمكن أن **نخلص** إليه عقب تتبُّع أهم ما **وسم افتراضات** "ياوس" ما يلي:

لقد أراد "ياوس" أن يعيد لتجربة القارئ فعاليتها مع النصّ، ودورها في تشكيل مسيرة تاريخ الأدب ضمن افتراضات من بينها **أفق الانتظار**؛ إذ ليس العمل الأدبيّ طاقة فنّية أو أدبية متمكّنة يمكنها أن تقول كلّ شيء متى شاءت وأينما شاءت، وبهذا التّصور؛ فإنّ العمل يعرض مضمونه وشكله بدرجة واحدة مع كلّ تجربة وفي كلّ عصر؛ بل إنّ تجربة القارئ هي **الطاقة الموازية** لتفعيل هذا العمل، واستنطاقه بما يفتح المجال لاندماج الأفقين: أفق

[1] – بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص 47.

العمل وأفق القارئ، وبالتالي لقاء العالم الفنّي والأدبيّ مع العالم الواقعي (التاريخي أو اليومي).

وقد كان لهذا **المفهوم** وقع حسن لدى الدّارسين؛ لأنّه يمكّن من نظرة طريفة إلى التحوّلات التاريخية التي تحدث في إبداع الآثار الأدبية. فمن شأن مدارس النّقد واتّجاهاته ومؤسّسات التعليم أن تسعى إلى إرساء "أفق الانتظار" على ثوابت في التأليف ومن ثَمّ القراءة، كما من شأن الآثار الأدبية، بما فيها من **تفرّد وخصوصيات**، أن تُحدث في تلك الثّوابت شروخاً وأن تعمل على تحويلها. ومن **الاعتراك على أفق الانتظار** بين المؤسّسات الثّقافية وحركة الإبداع ينشأ جانب مهمّ من تاريخ الأدب.

وكان الافتراض الآخر مفهوم "**المسافة الجمالية**" كمفهوم قُصد به التعرّف على المعيار الذي يُقيَّم به الأدب كفاصل بين الآثار الأدبية الجديدة وآفاق انتظارها. ويمكن الوصول إلى هذه المسافة بالاطلاع على ردود **الأفعال الأولى** التي يتلقّى بها القرّاء الأثر الأدبي الجديد.

وقد كان **هذان المفهومان** منطلقاً لكثير من النّقاش والجدل–مثلما أشرنا إلى ذلك– ازدادت به "**جمالية التّلقّي**" ثراءً حتى شمل الأخذ بها في مواطن أخرى من علاقة الآثار الأدبية بجمهورها.

من ذلك مثلاً أنّها تناولت **مسألة القيمة** التي تضفى على النُّصوص الأدبية في علاقتها بوظائفها في المجتمع، فأكّدت على أنّ الأثر الأدبي إمّا أن يُبرز قيماً سائدة أو أن يتناولها بالنّقد والتجريح أو أن يخلق قيماً لم تكن؛ فيكون بذلك جزءاً من الحياة الاجتماعية.

لهذا إنّه وعَقب تتبُّع أهم ما وَسم افتراضات "ياوس" وللإفادة يُمكن إيجازها فيما يلي :

*– السّعي لبلورة مفهوم جديد للعملية الإبداعية وتشكّلها عبر التاريخ .

*– تثمين دور القارئ في إنتاج عملية القراءة.

*- وضع مقترحات نظرية لقراءة تاريخ الأدب.

*- توجيه نظرية التّلقّي إلى نقد **المقاربات** التي لم تفصل بين المؤلف ونصّه وإقصاء دور المتلقّي.

ويتّضح ممّا تقدّم أنّ "ياوس" طوّر مجموعة من الأفكار في فلسفة التاريخ؛ ليبيّن أنّ العمل الأدبي، لا يتطور بإرادة مبدعه وحده؛ بل إنّ قضيّة تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير، وهو المتلقّي الّذي يطرح باستمرار **أسئلة متجدّدة** على العمل الأدبي، وقد بيّن "ياوس" من خلال مفهومه "أفق الانتظار" الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبي يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقّي الأعمال الأدبية.

لهذا فإنّ تلقّي النصّ عند "ياوس" **قراءة ممتدّة** عبر التاريخ البشري، وكاشفة من خلال هذا التاريخ عن إنتاج يوازي النصّ ويقترن به في نوع من الجدل المستمرّ الذي يعمل على تنامي آفاق **الفهم** وتطوير **أدوات القراءة** بشكل دائم ومتجدّد. ومعنى ذلك عنده أيضاً أنّ النصّ لا يرتبط بصاحبه أو الجمهور الأوّل الذي يوجّه إليه هذا النصّ فقط.

ثمّ لا يرتبط كذلك بعملية **القراءة** على أساس أنّها حدث يسعى عبره المتلقّي إلى بناء فهمه للنصّ أو التعبير عن الوقع الجماليّ الذي أحدثه فيه؛ وإنّما له علاقة بذلك وبما يمكن أن نسمّيه **تاريخ القراءة أو التّلقّي**.

وقد اِنبنت آراء "ياوس" فيما يخصّ التفاعل القائم بين الإنتاج والتّلقّي، على أساس أنّ تاريخ العمل الفنّي لا يكمن فقط في الوظيفة التمثيلية أو التعبيرية التي يقوم بها هذا العمل؛ بل يمتدّ ليشمل أيضاً **الوقع** الذي تنطوي عليه **فعالية** النصّ، وما تثيره في القارئ من ردود **فعل إيجابية** نستطيع أن نفسّر في ضوئها الإنتاج الذي يُخلّفه لنا **الماضي** على أساس أنّه إنتاج نابع من صميم عملية القراءة. ويترتّب عن ذلك حتماً أنّ حياة الأثر غير نابعة من وجود العمل الأدبيّ ذاته؛ بل إنّها وفي كثير من مظاهرها ناتجة عن التفاعل الذي يتمّ بينه

وبين الإنسان. ومعنى هذا أنّ الأثر الأدبي لا يمكن أن يمارس وجوده إلاّ من خلال عملية التفاعل بينه وبين **المتلقّي**. أي إنّه ليس شيئاً موجوداً في ذاته، يمثّل في كلّ مرحلة جوهراً لا زمنياً وأحادي البعد. إنّ خلوده متوقّف على مدى تفاعله مع أوساط مختلفة من القرّاء والمستهلكين. وهو قادر على ذلك بحكم أنّ محاولة استيعابه ليست **هي هي** لدى كلّ **جيل** أو فئة من القرّاء. ويتوقّف أمر قدرته هاته على ما يتضمّنه من فعالية يمارسها على مستوى **أفق انتظار** (L'horizon d'attente) قرّائه[1].

وبالتالي فهو النسق الذي يحتوي كافة الإحالات التي يمكن **لقارئ ما** أن يحيل عليه كل أنشطته القرائية في **لحظة تاريخية محدّدة**، ولذلك فهو بمثابة المعيار الذي نقيس به مدي **أدبية** الأثر انطلاقاً من الانسجام أو عدمه مع هذه المعايير.

ولهذا فإنّ هذا الأفق عند "ياوس" ناتج عن **ثلاثة عوامل** أساسية تشترك في تكوينه وقد أشير إليها سلفاً. وتتحدّد الطبيعة الجمالية للأثر بمدى **انزياحه** عن أفق انتظار القارئ؛ إذ يكتسب الأثر بحكم درجة ابتعاده عمّا تعوّده المتلقّي من هذه العوامل الثلاثة، قيمة فنّية يعبّر عنها مبدئياً **بالدّهشة الأولية** التي يحسّ بها القارئ حين خضوعه للوقع الجمالي الذي ينطوي عليه العمل الفنّي.

وهي دهشة يمكن اعتبارها منبعاً للّذة أو المتعة التي تتحقّق في كلّ تواصل فنّي. ثمّ إنّ **التوتّر** (Tension) بين أفق انتظار القارئ وفعالية الأثر يتدرّج نحو أن يمّحي كلّما تحوّل الجهل المبدئي بمكونات العمل الأدبي إلى وضوح مستوعب لانزياح هذا العمل عن العوامل الثلاثة المذكورة. بمعنى إنّه كلّما **اندمجت** فعالية الأثر الفنّي ضمن أفق الانتظار، لتصبح شيئاً عادياً يتوقعه القارئ و**يستشرفه** في كلّ عمل لاحق. وذلك في **رأيّ** "ياوس" شأن الأعمال الكبيرة والشهيرة التي نعيد قراءتها على أساس أنّها قد أصبحت مندمجة ضمن أفق

[1] – H , R , Yauss , Pour une Esthetique de la Réception , p 49.

انتظارنا بحكم اندماجها ضمن **التّراث** العام الذي لابدّ له في هذه الحال من أن يعتبرها أعمالاً **اتّباعية** ومنتمية للماضي الذي تعودنا عليه[1]. ومنه لقد **لفت انتباهنا** الرّأيّ الذي ذهب إليه "ياوس" وهو **رأيّ** قد لا نوافقه عليه، إذ من الواضح أنّ كلّ عمل أدبيّ ذي **قيمة** فنّية كبيرة، إنّما هو عمل منفتح على أفق الانتظار متعدّد الجوانب؛ أي إنّه يتضمّن فعالية تزيحنا عن الحياة اليّومية باستمرار، وتتجاوز التجربة التي اكتسبناها بحكم **تعرّفنا** المتواتر على **الجنس** الذي ينتمي إليه هذا العمل؛ وإنّه يظلّ بموضوعه وشكله منبعاً للدّهشة واللّذة الفنّيتين، كما يظلّ مثاراً لمحاولة **الفهم** و**التأويل**، فنعيد **قراءته** على هذا الأساس، لا على أساس أنّه قد اندمج في أفق انتظارنا بحكم اندماجه ضمن تراثنا الفنّي.

[1] – H, R, Yauss, Pour Une Esthétique de La Réception , pp 53-54.

ثانيا : أبعاد القراءة وآليات الاستجابة (قراءة في إجراءات التّلقّي عند آيزر).

إذا كان "ياوس" قد تحرّك **بصفة مبدئية** نحو نظرية التلقّي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب عبر وضعه في علاقة مع التاريخ العام؛ << أي تاريخ الوقائع الاجتماعية التي لا يمثل الأدب فيها سوى جانب من باقي الجوانب الأخرى >> [1]؛ فإنّ "آيزر" حاول **أن يُنوّع من مرجعياته،** وقد طرح عدداً من المفاهيم المتعلّقة بكشف الصّلة بين الأدب والمتلقّي؛ فانطلق من الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية والتشديد على فعل المتلقّي اعتباراً من قضيتين أساسيتين هما: تطوّر النّوع الأدبي وبناء المعنى[2]، وكان يعني بقضيّة بناء المعنى[3] وطرائق تفسير النّص من خلال اعتقاده أنّه– أي النّصّ– ينطوي على عدد من الفجوات (Lacunas) التي تستدعي قيام المتلقّي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقّق الغايات القصوى للإنتاج.

فلا يمكن لأي دارس لنظرية التّلقّي إلاّ أن يقف على مظاهر **التأثير الفينومينولوجي** على المشروع النّقدي الآيزري، متمثلة في جلّ المفاهيم التي قال بها بخصوص علاقة النّص/القارئ خاصّة.

لذلك كان الاهتمام الرّئيسي له منذ الوّهلة الأولى **سؤال** يلخّص الإطار العام لافتراضاته وهو: كيف وتحت أيّ ظروف يكون النصّ معنى بالنسبة للقارئ[4]. ومن ثمّ يعطي "ايزر" النصّ شروطا لكي يصبح **ذا فعالية** لا تتحقّق إلاّ إذا كان العمل الأدبي<< يدفع القارئ إلى وعيّ نقديّ جديد بشفراته وتوقّعاته المألوفة >> [5].

---

[1] – خالد سليكي ، عبد المنعم الشنتوف ، عز الدين العامري ، من نظرية القراءة إلى جمالية التّلقّي ، ص 45.

[2] – ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي ،ص 147.

[3] – حيث يستعرض المؤلِّف التوجيهات التي تميّز ما بين "ياوس" و"آيزر"، وهو لا يكشف عن أسباب هذا التميّز، أين يقع الاثنان تحت تأثير معرفتين مختلفتين. يراجع: روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 101.

[4] – نظرية الاستقبال ، ص 102.

[5] – تيري إنجلتون ، مقدّمة في نظرية الأدب ، ص 6.

ولهذا فليس هناك شيء يحدّد قيمة النّصّ إلاّ بواسطة ذات قارئة تحقّق المعنى وتسعى لإنتاج معان جديدة << فموت المُؤلِّف هو التحدّي الأكبر لفكرة النّص المغلق >> [1].

أين يصبح **فعل القراءة** فعلاً معرفياً حرّا لا يكون فيه القارئ مجرّد مستقبل للنّصّ دون أن تكون له **دراية** بدلالاته؛ بل يعمد إلى أن يصبح فعلاً متجدّداً << فالقراءة هي التي يحدث عبرها التّفاعل الأساسي لكلّ عمل أدبيّ بين بنيته ومتلقّيه >> [2]. ومن هنا يرى "آيزر" أنّ << للنّصّ مفهومين: الأوّل مرتبط بالمؤلف والثّاني بالقارئ >> [3].

حيث يذهب في تفسيره للنّصّ على أنّ جانبان: الأوّل يكون بفعل الإبداع، والآخر يكون بفعل القراءة، ومعنى ذلك أنّ القراءة عنده هي فعل **جماليّ** يكتسي أهمّية من خلال التفاعل بين بنية النّص والمتلقّي؛ بحيث يتمكّن من وضع يده على مفاصل النّص لغة، تركيباً ودلالة.

ومن جهة أخرى يضع **شروطاً** للقارئ لكي يحقّق فعل القراءة الّذي يتحقّق عن طريق التناغم بين النصّ وهذا القارئ، فيرى "آيزر" << أنّ نماذج النصّ لا تحيط إلاّ بطرف واحد من الموقف التواصلي، فبنية النصّ وبنية فعل التلقّي يمثلان استكمال موقف التواصل>> [4].

وهو بهذا يردّ على أصحاب النظرية البنيوية الّتي ترى بأنّ للنصّ وجوداً مستقلاً ومكتفياً بذاته؛ في حين إنّ النصّ لا يكون نصّاً إلاّ إذا قام القارئ بتحقيقه من جهة، وحينما يعلم القارئ شفرات جديدة للفهم، تدفع به إلى التساؤل خلال فعل القراءة، وكلّما تعمّق التساؤل عند الذّات القارئة، تعمّق البحث والتفسير للآثار الأدبية، كانت له مقدرة على **ملء الفجوات** في النصّ، والّتي<< تتطلّب من القارئ ملأها بالقيام بالعديد من الإجراءات الّتي تستند لا

---

[1] – عبد العزيز حمّودة ، المرايا المحدّبة ، من البنيوية إلى التفكيكية ، ص 343 .

[2] – Izer , L'acte de Lecture , p 48.

[3] – فولفغانغ أيزر ، فعل القراءة ، (نظرية جمالية التجاوب) ، ص 12.

[4] – صلاح فضل ، مناهج النّقد المعاصر ، 123 .

إلى مرجعيات خارجية، وإنّما إلى مقاربة التفاعل بين بنية النصّ وبنية الفهم عند القارئ>> [1] من جهة أخرى.

ولهذا ينطلق "آيزر" في تأسيس فرضياته من **مرجعيات معرفية وفلسفية** متنوّعة؛ فقد اعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النّفس واللّسانيات والأنثروبولوجية وأفاد بشكل رئيسيّ من أعمال "رومان إنغاردن"[2]؛ حيث اعتمد هذا الأخير أسلوباً جديداً خالف فيه بعض المفاهيم "الهوسرلية"؛ إلاّ أنّ هذا الأسلوب لم يمنع من احتفاظه ببعض المفاهيم الّتي حاول تعديلها وإعطائها صبغة خاصّة به << بل أصبحت من أهمّ المفاهيم الإجرائية الّتي تقوم عليها النّظريات المتّجهة نحو القارئ >> [3].

إلاّ أنّ " آيزر" كانت له **وُجهة نظر خاصّة** مفادها أنّ المعنى نتيجة التفاعل بين النصّ والمتلقّي– القارئ– وبالتالي فإنّ نقطة البدء في << نظرية فولفغانغ آيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النصّ والقارئ، وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدّة ...>> [4].

من هنا يتّخذ هذا التّفاعل بين النّص ومتلقّيه صبغة **جدلية** وتحاورية تفضي بفعل القراءة إلى فهم الشروط التي يتمّ فيها إنتاج المعنى؛ إذ النّصّ لا يطرح سؤالاً مباشراً أو يكون مدركاً بصورة مباشرة، وذلك ضدّ << الفن الّذي يقتضي افتراضية المعنى >> [5]، وإنّما السّؤال متضمّن وخفيّ يكشفه القارئ بنفسه في أثناء القراءة.

وقد استثمر **فكرة النّسبية** الّتي تقول بنسبية الحقيقة، وبرفض أيّ منهج يفترض مسبقاً حقائق نهائية لتكريس الثبات وتعطيل الحركة ذات الاتّجاهات المتعدّدة؛ ولهذا فقد اهتمّ بشكل

---

[1] – بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص 49 .

[2] – نفس المرجع ، ص 48 .

[3] – نفس المرجع ، ص 34 .

[4] – هانز روبرت ياوس ، جمالية التّلقّي ، ص 111 .

[5]– H , R , Yauss , Pour Une Esthétique de la Réception , p 248.

رئيسي بالنصّ الفردي وعلاقة القرّاء به، ووجد أنّ تلك العلاقة تبنى انطلاقاً من مفهوم "النّسبية" لفهم الظواهر–ومنها الأعمال الأدبية–، وهو يرى أنّ إنتاج المعنى يتمّ كنتيجة للتفاعل بين النصّ والقارئ، ومن ثمَّة فإنّ العمل الأدبي ليس نصّا بالكامل كما أنّه ليس ذاتية القارئ؛ إنّما هو **تركيب أو التحام بينهما**[1].

لكنّ **السّؤال** الّذي يمكن أن يطرح نفسه من خلال هذه الأسطر هو: كيف يتمّ الالتحام بين النصّ ومتلقّيه ؟

1.2– **فاعلية القراءة** .

يجيب "آيزر" بأنّ الشّيء الأساسي في قراءة كلّ عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقّيه؛ ذلك أنّ النصّ لا يُقدِّم إلاّ "مظاهر خطاطية" يمكن من خلالها << أن ينتج الموضوع الجمالي للنصّ، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقّق>> [2]. لتكون خاتمة هذا التفاعل هو إنتاج معنى العمل الأدبي، ف<< النصّ يحتوي على مرجعيات خاصّة به، لكنّها ليست مرجعيات نهائية، فالمتلقّي يسهم في بنائها عبر تمثُّله المعنى >> [3].

وهنا **نتساءل** متى يكشف فعل القراءة عن وقعه الجماليّ ؟

إذا كان النّصّ لا يلتحم بقارئه إلاّ من خلال التّفاعل، وكان التّفاعل من فعل القراءة الّتي تعبّر عن تذاوتية القارئ، فإنّ الوقع نتيجة لهما. إنّه بمثابة "إضاءة تنير معاني النّص لدى القارئ << ويفترض الوقع نداء أو إضاءة قادمة من النّصّ، ولكن أيضاً تلقّي المرسل إليه الّذي يستحوذ عليه >> [4]. من هنا يتّسم "الوقع" بهذه الإشراقة الّتي تنبجس بغتة من النّصّ بعد مسيرة مضنية وممتعة –في آن واحد– يكون قد قطع أشواطها القارئ فيه. ومن هنا

---

[1] – ينظر: هانز روبرت ياوس ، جمالية التّلقّي ، ص 111 .

[2] – فولفغانغ آيزر ، فعل القراءة ، ص 12 .

[3] – ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي ، ص 153 .

[4] – Izer , L'acte de Lecture , p 376.

أيضاً ينتعش معنى النصّ في خيال القارئ ويبدأ التفاعل إلى بداية **إعادة تشكيل** النصّ مرّة أخرى واستبطانه بصورة جديدة << تحقّق القراءة الأقرب إلى عالم النصّ ورؤيته وقصديته، أو تجعله يقترح قراءة ثانية جديدة وتفسير مغايّر لم يُعط له من قبل >> [1].

فهذا المقبوس يشير إلى أنّ "آيزر" كان يسعى إلى **تقويض النّظرة الكلاسيكية** للمعنى، الّذي تعتبره **كامناً** في ثنايا النصّ يبحث عمّن يخرجه إلى الوجود، وحين يتمكّن المتلقّي– القارئ– من اكتشافه في النصّ يكون كمن حلّ لغز العمل الأدبي، ولم يعد له من دور مع النصّ؛ وبالتالي تصبح مهمّة المتلقّي في كلّ مرّة قراءة لعمل ما هي إيجاد هذا المعنى الخفي. فيصير العمل الأدبي **مبتذلا** حين يكتشفه، وكلّما كشف المتلقّي معنى النصّ كان ذلك خسارة للمبدع والمتلقّي، وهذا لا يقضي على النصّ فحسب، إنّما يقضي على النّقد الأدبي أيضاً[2].

وتأسيساً عليه << أصبح القارئ مفهوماً نظرياً أكثر منه واقعاً تجريبياً وفعلياً ، ومادام المؤلّف قد مات فإنّ القارئ قد تمكّن من مساحة النّص >> [3].

فهذا المقتبس يشير إلى أنّ "آيزر" يركّز إذن على أنّ **فعل القراءة** هو عمل حيويّ ما دام لا يلغي الأفعال المصاحبة للتّلقّي، كما أنّه لا يقصي النصّ على حساب هذه الأفعال. فالموقع المؤثر للعمل يحصل من خلال وجود طرفين يهدفان إلى تحقيق هذا التأثير، وعليه؛ فإنّ أي تركيز تام على أدوات المؤلف الإبداعية وحدها أو على نفسية القارئ لن يمدنا إلاّ **بالقليل** عن عملية القراءة ذاتها.

ثُمّ **ولاشك** أنّ هذه العبارات توحي بأنّ "آيزر" يرفض هذه المرجعيات الّتي تكون محدّدة سلفاً قبل القراءة (كما في النّقد الكلاسيكي)، فهي ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي، إنّما

[1] – موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتّلقّي ، ص 106.

[2] – فولفغانغ آيزر ، وضعية التّأويل ، الفن الجزئي والتّأويل الكلّي ، ص 71.

[3] – عبد الله الغذّامي ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ص 148.

هي مرجعيات **يخلقها النصّ** أثناء عملية **الإدراك**[1]. وبهذا فقد انكسرت مركزية الذّات الأولى الّتي **تحتكر** المعنى، وأصبح موزّعاً على وجه النّص ينتظر قارئاً ليلتقط مفرداته الأولى ويشكّل منها شجرة **دلالية**.

هذا القارئ لا يستسلم لما قيل؛ بل يشاكس ويجادل ويختلف. ولمّا كان لدور القارئ كلّ هذه الأهمّية، فقد دعا أعلام نظرية التّلقّي إلى ضرورة إعادة النّظر في نظرية الأدب الكلاسيكية، و**بناء منطلق** جديد تكون الأولوية فيه للقارئ.

ولذا فإنّ السرّ في **خلود** بعض الأعمال الأدبية ليس آت من عودة أسباب وظروف نشأتها، وليس لأنّها تعكس واقعاً متميّزاً، وإنّما السّبب الخفيّ وراء ذلك هو الدّور الّذي يلعبه **القُرّاء**، ذلك أنّهم يقرؤنها في كلّ مرّة قراءة جديدة يعطونها دلالات لم تعط لها من قبل.

وبناءً على ذلك، فإنّ **الرّؤية** النّقدية التي تتبنّاها النّظرية في مفهوم التّلقّي ترتبط بالقارئ، << فالإدراك وليس الخلق، [...] الاستقبال وليس النّتاج هو العنصر المنشئ للفنّ >> [2]، وهذا يتمّ بواسطة تفاعل القارئ مع النصّ عبر مجموعة من الإجراءات المنظّمة في عملية القراءة.

غير أنّ ما نوّد **التنبيه** إليه و**الوقوف** عنده ما جاء في أحدّ عبارات "الجاحظ" القائل فيها: << .... فإنّ رأيت الأسماع تُصغي له والعيون تحدج إليه فانتحله [...]، فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً، فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصّناعة >> [3].

إنّ ما يفهم من هذا المقبوس أنّ **المعوّل** عليه في تلقّي النّص هو استحسان السّامع أو انصرافه عنه، وهو ما **يقودنا** إلى القول: إنّ الاهتمام بالقراءة وكيفية تحقّقها، والقارئ ودوره في العملية الإبداعية، ليس **وليد** النّظريات الأدبية **الحديثة** فحسب؛ بل لهذا الاهتمام امتداد

[1] – ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي ، ص 155 .

[2] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 21 .

[3] – الجاحظ ، البيان والتبيين ، 203/1.

مسبوقاً عبر التاريخ؛ ففي الأدب العربيّ القديم إشارات عديدة إلى قضية تأويل النّصوص، فهذا "ابن عربي" (ت 638هـ.) يتكلّم عن قابلية كلّ نص **للتأويل** مهما كان نوعه حين يقول: << إنّ الإنسان ينطلق بالكلام يريد به معنى واحداً مثلاً من المعاني التي يتضمّنها ذلك الكلام. فإذا فُسر بغير مقصود المتكلّم من تلك المعاني فإنّما فُسِّر بعض ما تعطيه قوّة اللّفظ، وإن كان لم يصب مقصود المتكلّم، ألاّ ترى الصحابة كيف شقّ عليهم قوله تعالى: ﴿ الذين آمنوا ولم يلبسوا إيمانهم بظلم ﴾* فأتى به نكرة فقالوا: وأينا لم يلبس أيمانه بظلم، فهؤلاء الصّحابة وهم العرب الذين نزل القرآن بلسانهم ما عرفوا مقصود الحقّ من الآية والذي نظروه سائغ في الكلمة غير منكور، فقال لهم النّبيّ صلى الله عليه وسلّم: ليس الأمر كما ظننتم وإنّما أراد الله بالظلم هنا ما قال لقمان لابنه وهو يعظه: ﴿ يا بنيّ لا تشرك بالله إنّ الشّرك لظلم عظيم ﴾ **، فقوّة الكلمة تعمّ كلّ ظلم، وقصد المتكلّم إنّما هو ظلم مخصوص... ولذلك تتقوى التفاسير في الكلام بقرائن الأحوال، فإنّها المميّزة للمعاني المقصودة للمتكلّم >> [1].

فما نفهمه من هذا المقتبس وإن جاء طويلاً نوعاً ما أنّ "ابن عربي" وإن مهّد لفكرته الأساسية، فإنّه يقترب اقتراباً شديداً من فهم **معضلة** "القصد/ النّص / الفهم" حيث يرى أنّ للّغة **قوّة دلالية** في ذاتها تجعلها قابلة لتعدّد التفسيرات على مستوى الدّلالة **الوضعية** الظاهرة للّغة. ولا بدّ أن يكون الأمر أكثر تعقيداً في فهم المستوى الوجودي الباطن لدلالة اللّغة، أكثر تعقيداً بحكم توّتر العلاقة بين الدّال والمدلول من جهة، وبحكم توّتر العلاقة بين المسند والمسند إليه على مستوى التركيب من جهة أخرى.

كما أنّ **شيخ** البلاغيين "عبد القاهر الجرجاني" **يُنبّه** إلى الجهد والكدّ اللّذين يبذلهما القارئ في الكشف عن **جماليات** النّص، ممّا يجعل عملية القراءة أعمق من مجرّد انطباع عابر أو تذوّق ذاتي. وفي هذا الصّدد يقول "الجرجاني" مؤكّداً على دور القارئ، وفي ما

* – الآية 82 من سورة الأنعام .

** – الآية 13 من سورة لقمان .

[1] – محيّ الدّين بن عربي ، الفتوحات المكّية ، 1/135-136.

يخلفه التعامل الواعي مع الأدب من شعور بالمتعة: << ...فإذا عبّر عن الشّيء باللّفظ الدّال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللّذة القوية، ولكن تحصل اللّذة إذا أتاك المعنى ممثّلاً، فهو في الأكثر ينجلي بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر [...] ومن المركوز في الطّبع أنّ الشّيء إذا نيل بعد الطّلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزّية أولى، فكان موقفه من النّفس أجل وألطف وكانت به أظن وأشغف >> [1].

هذا ما نستشّفه من خلال **إطلالة** تاريخية بسيطة. لذا يمكن القول: إنّه وبالعودة إلى ما أقرّه "آيزر" حين يرى أنّ لكلّ نصّ أدبيّ **مرجعيات** خاصّة في إمكان المتلقّي المساهمة في نشأتها عبر تمثّله للمعنى الكامن داخل النّصّ.

وقد حاولت البنيوية من قبل البحث عنها من خلال مادة اللّسان أو اللّغة، بينما سعت نظرية التّلقّي إلى الكشف عنها من خلال **علاقة** قابعة داخل **الخطاب** نفسه ولأجل ضبط هذه **المرجعيات** أوجد "آيزر" مجموعة من المفاهيم رأى أنّه من شأنها الإسهام في إعادة إنتاجها وتكوينها ولعلّ من أبرزها:*- سجل النصّ. *- الاستراتيجية. *- مستويات المعنى. *- مواقع اللاّتحديد.*-وجهة النّظر الجوّالة. *- القارئ الضمني.

إلاّ أنّه لا يمكن تناول جميع هذه المفاهيم بالتقديم لها، ثمّ محاولة تحليلها ومن ثمَّ قراءتها **قراءة نقدية**؛ لذا سنحاول **التركيز** على **أهمّ** المفاهيم والّتي هي:

2.2- **مستويات المعنى** :

إنّ المعنى لا يظهر للقارئ دفعة واحدة وإنّما عبر مستويات وذلك بفعل الإدراك الجمالي، حيث يشير" آيزر" أنّ النصّ لا يظهر المعنى في نمط محدّد من العناصر، وإنّما يتأسّس

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص 106 .

وفق مستويات تظهر إلى الوجود، بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى << أنّ هناك مستويين تتمّ وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى، تحتلّ خلالها العناصر الّتي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي وحيث يتمّ نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتلّ موقعها الجديد في بناء السّياق العام للنصّ>> [1].

فهذا المقتبس يشير إلى أنّ "آيزر" يُميّز في سبيل تأسيس العلاقة التفاعلية بين النصّ والقارئ بين **مستويين** اِثنين للفعالية: أوّلهما المستوى التقني؛ أي مدى الدقّة التي توصل بها إشارة معيّنة محتوى دلاليا محدّدا، وقدرة هذا الإيصال على التأثير في المفصد بحسب الاتّجاه الذي يرغب فيه المصدر.

والثّاني يتحدّد في فعالية المستوى الدّلالي. وهو مستوى يتميّز لدى "آيزر" باستقلاله عن المستوى التقني؛ وذلك في ضوء استفادته من نظرية التفاعل التواصلي[2]. وعليه، فإنّ النصّ لا يمكن فهمه إلاّ على ضوء هذه الخلفية، وكذلك كفاءة القارئ وقدرته على الاستمرار في عملية القراءة والوصول إلى بناء الموضوع الجمالي.

إلاّ أنّ ما يمكن فهمه من خلال هذا القول وخاصّة في ما يتعلّق بما جاء في العبارة الأخيرة عن العلاقة بين هذين المستويين وما تخلقه **من توّتر**(Tension)؛ فهو يُشير إلى أهمّية الترابط بين القاعدة الخلفية أو"الذخيرة"(Répertoire) كما يسمّيها، والقاعدة الأمامية. هذا زيادة على أنّ النصّ<< بوصفه معطى مادياً، فهو افتراض بسيط ليس باستطاعته إيجاد راهنه إلاّ بفعل الفاعل >> [3]. ففي هذا المقتبس نتوقّف عند قوله: "إنّ النصّ بوصفه **معطى ماديا**" فهو يشكّل **طرحاً** مهمّاً من حيث هو مجرّد افتراض ذهني يضعه القارئ رهن التجسيد

[1] – عبد العزيز طليمات ، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ آيزر ، ص 62 .

[2] – أنّ المرجع الأساسي الذي اعتمد عليه "آيزر" فيما يخصّ استفادته من نظرية التفاعل التواصلي هو:
Foundation of Social Psycholog.

[3] – Izer , L'acte de Lecture , p 49.

والحضور؛ وعلى هذا فهو وهم يقوم القارئ بتصحيحه في كلّ قراءة؛ ذلك أنّ << النصّ لا يوجد إلاّ بفعل بنائه للوعي الّذي يتلقّاه >> [1].

فمن هذا المقتبس نلمس أنّ القارئ هو **مُوجِد النّص وليس العكس**؛ لأجل ذلك لا ينبغي الخلط –حسب وجهة نظر آيزر– بين النصّ وتحقّقه؛ أي بين النصّ بوصفه تجسيداً مادياً وبين مجموع قراءاته التابعة له أو نتائجه والعلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي تخلق توتراً – في العمل الأدبي– تخف حدّته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات وبهذه الكيفية يصبح النصّ عاملا مهمّا في توجيه القراءة، والقارئ شريكاً فيها و**منتجاً** للمعنى.

لا محدّداً له؛ لأنّ افتراض وجود **علاقة تفاعلية** بين النصّ والقارئ/المؤوِل، يعني دخول الأخير في علاقة تواصلية آنية أو **عقد قرائي** فوري له قواعد وقوانين تتأسّس في غمار القرار وقد ترتّب عن هذين النوعين من التمييز أنّ "آيزر" إستبدل التساؤل الأساسي لدى الفيلولوجين حول معنى النصّ بالتساؤل حول إحساس القارئ أو انفعاله حين يحقّق فعل القراءة. ومعناه أنّ الدّلالة لديه ليست شيئاً ينبني بشكل قبلي؛ وإنّما هي حدث ينبني باعتباره تجربة نعيشها من خلال الإطلاع على الأثر الأدبي[2].

وهو **تساؤل** قاد "آيزر" إلى تحديد مفهوم القارئ الذي يكفل للنصّ انبثاق التجربة التفاعلية بكونه قارئاً قادراً على أن يخضع لمجموع التوجّهات النصّية كي يبرز الإحساس الذي يحياه من خلال عملية التّلقّي **الجمالي** لديه.

وهذا ما يفسّر عدم وجود **معنى جاهز**، و**معطى مسبق**، في أيّ عملية تراهن على إحداث التفاعل. ولا شكّ في أنّ قراءة التأويل تستدعي قارئاً فاعلاً ومنخرطاً في بنية المقروء، وهو الأمر الّذي يمهّد لما أشرنا له بفاعلية القراءة التي تنتج من خلال وجود قطبين رئيسيين هما: القطب الفنّي والقطب الجمالي، ف << الأوّل هو نصّ المؤلّف والثاني هو التحقّق الذي

[1] – حسن سحلول ، نظريات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياه ، ص 130.

[2] – Izer , L'acte de Lecture , p 50.

ينجزه القارئ >> [1]. ويحتاج هذان القطبان إلى تفاعل بينهما يسمح بإنشاء وتحقيق العمل الأدبي. ذلك أنّ حصوله يعني وجود رابط فنّي/ جمالي بين الطرفين وهو الأمر الذي يخالف ما يشاع، لأنّ النصّ لا يقدّم نفسه إلاّ من خلال مظاهره الخطاطية.

وعليه؛ فإنّ أي تركيز تام على أدوات المؤلّف الإبداعية وحدها أو على نفسية القارئ لن يمدّنا إلاّ بالقليل عن عملية القراءة ذاتها. بالنظر إلى أنّ<< الموقع الفعلي للعمل يقع بين النصّ والقارئ، فمن الواضح أنّ تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين، ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا في الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها>> [2]. لذلك فالنّصّ لم يعد بعداً جمالياً في ذاته ولذاته، وإنّما"تجسيداً جمالياً" (Concretisation Esthètique) لمجموع القرّاء الّذين يتداولون عليه عبر التاريخ؛ لذا فهو دوماً **مفتوح** على معان جديدة و**عدولات** غير متوقّعة في فترات القراءة عموماً؛ إذ إنّ مهمّة المؤوّل/المتلقّي هنا هي خلق حالات التعدّد والاختلاف داخل المعنى الواحد، وذلك من خلال مشاركته الفعّالة في القراءة؛ بل يمكن اعتباره << الشحنة الحرارية التي تتوهج باستمرار عند كلّ قراءة جديدة...>> [3].

من هنا يتحرّك **الانزياح** ابتداء من هذه **المسافة** الجمالية الّتي يحاول القارئ أن يخلق أجواءها بينه وبين وشائج النّص << فهذا الانزياح الّذي يتضمّن طريقة جديدة في الرّؤية هو مختبر مبدئياً بوصفه نبع اللّذة أو الدّهشة والحيرة، يمكن أن ينزاح للقرّاء اللّاحقين >> [4]. وهنا ترسم هذه **الدّهشة** أو الحيرة عند كلّ انزياح؛ إذ يدلّ ذلك على أنّ البنية الفنّية لنصّ محملة بسلسلة من اللّاتوقّعات التي دخلت في حقل رؤية متلقّيها، وهو الآن يخرج شعور وقعة بنية جمالية.

---

[1] – فولفغانغ آيزر ، فعل القراءة (نظرية التّجاوب الجمالي) ، ص 16.

[2] – نفس المرجع .

[3] – المصطفى العمراني ، القراءة والتّأويل بين امبرتو إيكو وفولفغانغ آيزر ، ص 72.

[4] – H , R , Yauss , Pour Une Esthétique de La Réception , p 54.

3.2- مواقع اللاّتحديد : Emplacements non identifier

وهو مفهوم أخذه "آيزر" من "إنغاردن"، وأدخل عليه تطويراً فأصبح يشير إلى معنيين متعارضين، ففي الوقت الذي كان فيه "إنغاردن" يعتقد أن مساهمة المتلقّي في ملء هذه المواقع وتحديدها بتلقائية تامة*؛ أي إنّه يربط مواقع اللاّتحديد بمسألة التّحقّق أو التجسيد، إلاّ أنّ الأمر سيختلف عند "آيزر" أين سنقف على الآليات التي يتمّ بموجبها إنجاز نشاط القارئ في التحقيق حيث يُدرج هذه العملية في إطار يُمكِّن القارئ من التفاعل مع النصّ عبر سلسلة من الإجراءات المعقّدة، تشمل استحضار المتلقّي سجل النصّ مدعماً إيّاه بخبرته الخاصّة وثقافته في فهم النصوص[1].

حيث إنّ المتلقّي هو من يتكفّل بإعطاء دلالات متعدّدة للنصّ عبر عملية ملء الفراغات؛لأنّها **العنصر الأساسي المسؤول** عن إحداث الاستجابة **الجمالية**، كما أنّها الطريقة الّتي تمكّن النصّ الأدبي من ممارسة نوع من **الإغراء الجمالي** يجعل القارئ يقبل على قراءة النصّ وبالتالي المشاركة في بناء معناه. ولهذا << يقرّر أصحاب هذه النّظرية في إجراءات التّفاعل مع النّصّ، أن يشارك القارئ في صنع المعنى، ولا يتوقّف عند مهمّة التفسير التقليدي [....] وبالمشاركة في صنع المعنى يتحوّل التركيز من موضوع النّص إلى سلوك القراءة >> [2].

وحتّى ينتقل القارئ أثناء تفاعله مع هذا العمل من مرحلة إلى أخرى، وهو يتمازج مع بنيات النصّ يقترح "آيزر" ما يُعرف ب "وجهة النّظر الجوّالة" والّتي يُعزى الفضل إليها في إنجاز هذه العملية المتواصلة من القراءة. أين يدرج تلك العملية في إطار تفاعليّ، ففي الوقت

---

* – إنّ مساهمة القارئ في ملء الفراغات عملية تتمّ بكلّ تلقائية بالنّظر إلى أنّ ما يحكم "إنغاردن" في ذلك هو مبدأ القصدية (Intentionality)؛ إذ يعتقد القارئ أنّ نشاطه تأويلي يتمّ في اتّجاه تحديد المواقع اللاّ محدّدة وتحقيقها.

[1] – محمّد حسن عبد الناصر ، نظرية التواصل وقراءة النّص الأدبي ، ص ص 130 – 131 .

[2] – محمود عبّاس عبد الواحد ، قراءة النّص وجماليات التّلقّي ، ص 21 .

الذي يستبعد فيه المتلقّي بعض العناصر فإنّه يقوم بنشاط تعويضيّ، من خلال إضفاء معنى ما. لهذا فإنّها قد سمّيت "الجوّلة"؛ لأنّها كما يقول "آيزر": << وجهة متحرّكة تتجوّل داخل النصّ>> [1].

ولهذه العلّة أشار "آيزر" إلى أنّ الظاهراتية قد نبّهت بإلحاح إلى أنّ << دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتّم ليس بالنّص الفعلي فقط، بل كذلك وبنفس الدّرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النّص >> [2].

وقد **تنبّه** نقّاد نظرية التّلقّي إلى أنّ المشاركة في **صنع** المعنى تستوجب التمييز بين مهمّتين للقارئ هما: – مهمّة الإدراك المباشر. و– مهمّة الاستذهان[3].

لذلك فقد **عدّ** "آيزر" **وجهة النّظر أداة** لوصف تواجد القارئ في النصّ، وذلك باعتباره لا ينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، إلاّ من خلال القراءة وعبر جدلية الترقّب (Pretention)، والتذ كّر(Retention) الأمر الّذي يشير بوضوح إلى أنّ وجهة النّظر هاته ذات طبيعة دينامية حركية، تتجوّل في ثنايا النصّ المختلفة في سير متنوع دون تقطّع من جهة، وعلى علاقة أيضا بالخبرة الجمالية والأعراف والمعايير الّتي يمتلكها المتلقّي من جهة ثانية.

وعليه وممّا تقدّم ذكره يُمكن **استخلاص** أمراً غايةً في الأهمية تقوم عليه افتراضات "آيزر"؛ حيث إنّ كلّ مقترحاته تجعل من الذّات المتلقّية **رقماً صعباً** أو طرفاً أساسياً لفهم وبناء وتفسير العمل الأدبي. فهو يرى أنّ مهمّة النّقّاد ليست شرح النّص من حيث هو

[1] – فولفغانغ آيزر ، فعل القراءة (نظرية التجاوب الجمالي) ، ص 57.

[2] – فولفغانغ آيزر ، في نظرية التّلقّي ، التفاعل بين النّص والقارئ ، ص 6.

[3] – يمثّل الإدراك المباشر المستوى الأوّل في التعامل مع النّص في هيكله الخارجي ممثّلاً في معطياته اللّغوية والأسلوبية ، أمّا **الاستذهان** فهو عمل الذّهن أو الخيال وفيه تتشكّل ذاتية القارئ أين ينتج ويشكّل غير نهائي مواضيع جمالية. يراجع في ذلك: محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النّص وجماليات التّلقّي ، ص 25.

موضوع، بل شرح الآثار التي يخلقها النّصّ في القارئ، فالنّصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة.

لذا فقد أوجد **مفهوماً** خاصّاً للمتلقّي ومنحه حرّية أكبر من خلال افتراضاته وهو ما أسماه "القارئ الضمني" أو "المضمر" (Lecteur implicite) أو (The Implied Reader)، لذلك **نتساءل:** لم يُعتبر من أهمّ ما جاء به من مفاهيم إجرائية ؟

3-<u>القارئ الضمني</u> :

إنّ أوّل **باحث** حدّد هوية هذا القارئ وسماته هو "امبرتو إيكو" (Umberto Eco) الفيلسوف والرّوائي الإيطالي في كتابه "Lectro in Fabula" ومفاده عنده أنّه << المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى أن يستخرج من النصّ ما لا يقوله النصّ، وإنّما يفترضه، ويعدنا بما ينطوي عليه أو يتضمّنه، وكذا إلى ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النصّ بغيره ممّا يتناص معه، حيث يتولّد من هذا التناص ويذوب فيه >> [1].

وقد تبنّى هذا **المفهوم** كثير من الباحثين الذين اختلفت مشاربهم النظرية والمنهجية، ولكنّ هاجسهم ظلّ مشاركاً يتلخّص في محاولة تحديد سمات هذا القارئ الذي وقف عنده "آيزر" وقفة مطوّلة حين نفهم مما سبق أنّ العمل الأدبي لا يتحقّق من تلقاء نفسه، وإنّما استناداً إلى **فعل إنجازي** يقوم به القارئ الّذي هو طرف ملازم للنصّ والتفاعل معه. وهنا **نتساءل:** ماذا يُمثّل هذا المفهوم عند "آيزر"؟ ولم خصّه بهذه الصّفة تحديداً؟ وكيف ميّزه عن أنواع أخرى من القرّاء تتبّناه جملة من الباحثين ممن يهتمّون بشعرية التواصل؟

هو مفهوم يشبه تماماً مفهوم اللّغة عند "دوسوسير"، فهو **تجريد** يوجّه العمل الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة وجهة تحقّق **وظيفته التواصلية**، فلكلّ نصّ أدبيّ مرجعيات خاصّة به، بإمكان القارئ المساهمة في تجسيدها في إنتاج المعنى الكامن داخل النصّ. ويصنع أفق

[1] – Umberto Eco , Lectro in Fabula , le rol de lecture, p 7.

انتظاره من خلال قراءة النصوص ومباشرة فعل **القراءة** بفعل **التأويل** بحيث << يقوم بوعي أو بغير وعي بتجريدها من دلالاتها النفعية المباشرة وإضفاء معاني تتلاءم مع أفق انتظاره>> [1]. معنى ذلك أنّه على المتلقّي أثناء عملية القراءة الانتحاء أو السّير عكس الطريق الّذي قام النصّ بسلوكها، حيث يضطلع بمهمّة إعادة التداولية–الدلالات النفعية– إلى النصّ(La Repragmatisation)؛ وذلك بربطه مرّة أخرى بالمرجعية الخارج نصية أي بالسّياقات الاجتماعية والثقافية والأدبية على تنوّعها.

وما تجدر الإشارة إليه هنا أنّ "آيزر" **ميّز** قارئه الخاص وجعله هو العامل المُميِّز لافتراضاته، والّذي يعتبره تصوّراً، ليس له وجود واقعي بالمعنى المتداول لهذه الكلمة. والذي هو معنى يسعى أصحابه إلى العثور على قارئ محدّد بحسب معطيات اجتماعية وتاريخية ترصد معالم متلقّي النصّ الفنّي – العمل الأدبي– ضمن شروط الحياة اليومية.

وإنّما هو **قارئ ضمنيّ** قادر على أن يقبل شرط التوتّر الكامن في النصّ. ولذلك فإنّه يختلف اختلافاً جذرياً عن أنواع من القرّاء الذين تبيّنهم بعض الباحثين في مجال تلقّي النص الفنّي. ويعتبره أيضاً مفهوماً إجرائياً ينمّ عن تحوّل التّلقّي إلى بنية نصّية ناتجة عن علاقة **حوار** بين النصّ والمتلقّي[2].

لذا فإنّ مفهوم القارئ الضمني "لآيزر" جاء **اعتراضاً** على مفهوم المؤلف الضمني* ل "واين بوث" "Wain Bouth"، وكذلك من مناقشته لأنواع القرّاء الذين تمّ تناولهم قبله. ليصل بعد كلّ هذا إلى مفهوم القارئ الضمني عنده ومن ثمّة يسأل "آيزر" سؤاله المُلح: أي نوع من القرّاء يمكن الاعتماد عليه؟

---

[1] – حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدّلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي ، ص 29 .

[2] – بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، 51 .

* – مفهوم المؤلّف الضمني الّذي ظهر في كتابه " لغة الفن القصصي وبلاغة الرّواية " الّذي ظهر عام 1961، ويعني به " الأنا الثانية " للمؤلّف الّتي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع وتتحد بالعالم التخيلي.

دافع "آيزر" عن قارئه الضمني بعد أن ناقش أنواع القرّاء قبله، فوجد أنّها – أي المفاهيم السالفة الذكر– كانت واقعة تحت **هيمنة توجّهات نظرية مختلفة**؛ ولذلك فهي تعبّر عن وظائف جزئية، وهي غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقّي والعمل الأدبي.

يُحدّد "آيزر" مفهومه بأنّ << فكرة القارئ الضمني تحيل إلى بنية قريبة بالمتلقّي؛ إنّها شكل ما يحتاج إلى تجسيد حتّى ولو أنّ النصّ بواسطة تخيّل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه أو حتّى إذا طبّق استراتيجيات تهدف إلى إبعاد كلّ جمهور محتمل. ولهذا فإنّ القارئ الضمني هو تصوّر يضع القارئ في مواجهة النصّ في صيغ موقع نصّي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً >> [1].

جاء هذا **المقبوس** طويلاً نوعا ما؛ حتّى نقف من خلاله على أنّ "آيزر" حاول أن يبعد عن مفهومه الجديد– القديم – **صفة الخيال**؛ ليعطيه دوراً رئيسياً في النصّ، وعلى هذا فالقارئ الضمني عند "آيزر" مجرّد تصوّر.

ثمّ إنّ هذا القارئ ليس عادياً؛ إذ إنّه يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصّة في فهم الأدب وتحقيق استجابات فنّية لتجاربه القرائية من أجل الوصول إلى تفاعل جماليّ بين النّص وبينه؛ لذلك فدور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة **ارتكاز** لبنيان استدعاء الاستجابة للنصّ[2]، وبالتالي فإنّه أعطى لنفسه وضعية خاصّة في بناء المعنى ومدى حاجته لفعل المتلقّي من خلال **عملية الفهم** في المقام الأوّل.

وبمعنى آخر، إنّ هذا المفهوم << يوحّد كلاً من ما قبل بناء المعنى الضمني وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة >> [3].

[1] – فولفغانغ آيزر ، فعل القراءة ، نظرية الوقع الجمالي ، ص 31 .

[2] – فولفغانغ آيزر ، آفاق نقد استجابة القارئ ، ص 4.

[3] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 103.

لهذا يمكننا القول: إنّ قراءة التأويل تنهض على استراتيجية مركزية هي فهم النصّ في جميع أبعاده الدلالية وفي مختلف مستوياته وتلويناته، لكنّ **فهم النصّ** كغاية قصوى وكاستراتيجية عامة لا تتحقّق إلاّ من خلال الحضور النّوعي **لقارئ مؤوّل**، له قدرته الخاصّة على اختراق المقروء والوصول إلى عمقه الدّلالي. وهذا ربّما يقودنا إلى **بناء استنتاج** مفاده: إن فرضية القارئ الضمني، فرضية أساسية، ولكنّها **غير كافية**.

وهنا تبرز أمامنا **أسئلة مهمّة** نطرحها كالتالي: هل هناك حقاً قارئ يستطيع فهم النصّ فهماً عميقاً بالرّغم من غموضه والتباسه الدّلالي؟ وهل النّاقد الأدبي يستطيع تحقيق ذلك؟ ثُمّ ما الفرق بين القارئ والنّاقد؟

إنّ **الإجابة** عن هذه الأسئلة قد يُفسح المجال للبحث عن مُتلقٍ **بمواصفات خاصّة** لا لشيء إلاّ؛ لأنّ إبداع الطّائي الأكبر–نصوص أبي تمّام إن صحّ هذا التوصيف– << يثير همّة المتلقّي إلى إعمال الفكر وكدّ الذّهن في استجلاء الغوامض وكشف المساتير، فإذا تحقّق له ما أراد أحسّ بوقع المتعة الجمالية في نفسه >> [1].

إلاّ أنّ هذا لا يتحقّق لأيّ قارئ، وإنّما يتطلب قارئاً **مُؤوّلاً**، قادراً على الغوص داخل أعماق هذه النّصوص ومُجاراتها. وهُنا يمكن أن نورد ما جاء على لسان "الآمدي" وهو **المبّال** في موازنته إلى البحتري حيث كان يختبئ وراء صوته– أي صوت البحتري– في ذوقه النّقدي قائلا: << ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهي علّة ما لا يعرف إلاّ بالدّربة ودائم التجربة وطول الملابسة >> [2].

إنّه وبقليل من التدبّر ندرك أنّ هذا النصّ كان موجّهاً حسبه إلى هذا النّوع من القرّاء ممّا يعني وجود نوع آخر هم **القرّاء** العاديون لم يوجّه إليهم في حقيقة الأمر مثل هذا النصّ.

[1] – محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النّص وجماليّات التّلقّي ، ص 41.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 271.

وعلى هذا الأساس؛ فإنّ "الآمدي" نفسَه لا يعترف بتلقّي هذه الفئة حين يقول: << إنّ العلم بالشّعر قد خصّ بأن يدّعيه كلّ أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله >> [1].

ولهذا فإنّ ما عبّر به "الآمدي" عن نوعية **القارئ** الّذي يتلقّى هذا النّوع من النّصوص دليل على عدم امتلاكه لهذه المواصفات، لأنّ<< النّاقد الحصيف هو ذاك الّذي يمدّ يده إلى الأعماق يسير أساسات النصّ ويكشف عن مزاياه. ويعلن بالتالي عن اكتشافه المفتاح ذا السيور الجلدية ! مجسداً بذلك قوة حجته وسطوع برهانه >> [2] من جهة، وإقراره **الضمني** بأنّ لكلّ إنتاج إبداعي **متلقّيه**؛ وإن لم يكن مُصرّح به من جهة أخرى.

هذا يقودنا إلى **فكرة مهمّة** مفادها أنّ هذا النصّ قد أعطى **مساحة** لقارئه– متلقّيه عموماً– ؛ لكي يتفاعل معه من خلال **تباعد أطراف الاستعارة** مثلاً، حين قال أبو تمّام[3]: [الطويل]

رَقيقُ حَواشِي الحلمِ لَو أَنّ حِلمَه بِكَفَّيكَ مَا مَاريتَ في أَنَّهُ بُردُ.

ووجه الانتقاد الذي وجّهه "الآمدي" كان << أنّ الحلم لا يوصف بالرقّة وإنّما يوصف [...] بالعظم والرّجحان والثّقل والرّزانة >> [4].

وهذا **التّقابل** الذي أقامه "الآمدي" بين ما وصف به "أبو تمّام" الحلم وما كان عليه أن يصفه به، يستمدّ شرعيته من تجربة الشعراء المؤسّسين للمعاني والصّور ضمن **المتعارف** عليه في إطار **مطابقة** الصّورة للصّواب.

إلا أنّ صاحب الموازنة وعلى حدّ تعبير "أدونيس" كمتلقّي:<< لم يكن يدرك أنّ لكلّ عصر مقتضياته وأنّ الجديد ليس بالضرورة أن يقوم على أساس القديم؛ وإنّما ينبغي أن

---

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 273.

[2] – عادل أفريحات ، إضاءات في النّقد الأدبي ، ص 13.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 116 . وهو أحد أبيات قصيدة يمدح بها " **محمّد بن الهيثم بن شبانة** ". وقد وردت لفظة "خلقه" بدل لفظة "حلمه" في النّسخة المعتمدة.

[4] – الموازنة ، ص 125.

يدرس في ذاته، وأن يكشف عن خصائصه، لكي يكون هناك معيار تقويمي، وأن لا يستند إلى الأسبقية >> [1].

وكتعليق على هذا **المقتبس** من خلال **الرّؤية** الأدونيسية يمكن القول: لقد شكّلت مثل هذه الاستنتاجات بداية التحوّل الذي مسّ بعض التّلقّيات العربية على صعيد رؤية الشّعر القديم وكيفيات التعاطي معه من منظور **ربط** الحاضر بالماضي ربطاً عضوياً، أي إنّ زمن الشّعر العربيّ، هو واحد ما دام أنّ نمط الخلق فيه يبقى واحداً.

ثمّ إنّ **القراءة** التحليلية لهذا **المقبوس** دلالة، على أنّه لم يُحسن قراءة وفهم البيت السّابق، فقد يكون الحلم* الذي يصفه المبدع يختلف عن هذا الذي يريده "الآمدي". وبالتالي يمكن لنا أن نقول مبدئياً: إنّ النّاقد هو ذو **رؤية** معيارية تضيق كلّما رهنت نفسها في إطار مدرسة نقدية معيّنة.

غير أنّ عمله هذا لا يكفي كونه قارئاً للنصّ، فكلّ ناقد هو بالضرورة قارئ لكن ليس بالمفهوم الحديث للقراءة. كما ورد في نظرية التّلقّي أين يتعدّد المفهوم فيصبح << غير محدّد نظرياً ومنهجياً. ولا يمكن تعريفه أو التعريف به إلاّ ضمن حالة إنجاز تترجم علاقة ما بالنّصّ>> [2].

من هنا **مبدئياً** نُدرك أنّ **استراتيجية** تلقّي مثل هذه النّصوص تقوم على صعوبة **إدراك** المعنى؛ ثمّ إنّ طريقة "الطّائي الأكبر" هذه **أربكت أفق تلقّي "الآمدي"**، ومن والاه من المتلقّين لنصّه، فمفهوم الشّعر عند "أبي تمّام" يقوم على علاقة من نوع خاص هي العلاقة الّتي تخلق بين<< الشّاعر والعالم، بين الشّاعر واللّغة الموروثة، وبين الشّاعر والشّعر، وهي

[1] – علي أحمد سعيد –أدونيس–، الشّعرية العربية ، ص 78.

* – ربّما **الحلم** عند المبدع كان يعني: الأناة والصّبر والرّحمة؛ فلا يُستصاغ أن يوصف هذا الحلم بالرقّة، فقد تطوّرت الأذواق وتغيّرت الحياة. (وجهة نظر للباحث)

[2] – محمود الدغمومي ، نقد النّقد وتنظير النّقد المعاصر ، ص 44.

انشراخ أساسي دونه ليس ثمّة شعرية >> [1]. فهذا المقتبس يُحيلنا إلى **فكرة جوهرية** هي أنّ النصّ الأدبي ينبغي أن ننظُر إليه باعتباره مستقلا له منطقه الخاص، وقوانينه المستقلة آخذين بالاعتبار أنّه << يتشكّل في عالم هيكل أو أبنية مُؤطّرة تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عمّا تشتمل عليه من فجوات أو فراغات على القارئ ملؤها، ولذلك فهو في حاجة دائما إلى القارئ المُنتج الّذي يُكمّل هذا العمل ويحقّقه عيانياً >> [2].

وبذلك تنفتح وتزول الضبابية الكثيفة الّتي تحيط بالنصّ وتحول دون النفاذ إليه. وعندئِذ لا يكون **المنشئ** خاضعاً إلى إكراهات لا فكاك منها يفرضها عليه **الجنس الأدبي** الذي يكتب في نطاقه من جهة. ثُمّ الخضوع إلى إكراهات أخرى يُجبره عليها القارئ –المتلقّي– الضمني حتّى يبلغ المنشئ بقوله ما يحتاج إليه **فعل التّلقّي** من بيان ووضوح.

أمّا إذا رجعنا إلى" آيزر" فقد تميّز في **مشروعه النّقدي** حين اشتغل على مجال جديد من مجالات الظّاهرة الأدبية، فكانت نظريته تنطلق من **خطّين مزدوجين متبادلين** من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النصّ في إنتاج المعنى، وتجسيده عبر ملء الفراغات.

من خلال رفض هذا القارئ ما يقدّمه النصّ من أفكار وحقائق ومن ثمّة تنطلق << موجة من التمثّلات والشخصيات لدى القارئ... >> [3]. بشكل يحول العلاقة بينهما من علاقة مهادنة إلى علاقة صراع وتفاعل، باعتبار قدرة المُؤول على إضفاء معاني لا محدودة على البياضات الماثلة أمامه، وكذلك قدرة النصّ على الانفتاح والتعدّد.

لذا يمكن القول: لقد خرجت نظرية التّلقّي إلى الوجود **كفرضية جديدة** أعادت النّظر في جلّ القواعد النّقدية القديمة ومناهجها بخصوص المتلقّي، فإذا كان النّجاح قد كُتب لها فإنّ ذلك لم يأت من العدم؛ بل كان بفضل مُنظّريها وجهودهم في إعطاء المتلقّي أولوية كطرف

[1] – كمال أبو ديب ، في الشّعرية ، ص 10.

[2] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 12.

[3] – عبد العزيز طليمات ، الوقع الجمالي وآليات إنتاج المعنى عند فولفغانغ آيزر ، ص 63.

أساسي في تلقّي النتاج الأدبي. ومهما تكن لأعمال **الباحثين** الألمان في علاقة الآثار الأدبية بجمهورها المتلقّي من قيمة على مستوى النّظريات التي اكتشفتها في التعرّف على الأدب؛ فإنّ **أجلّ** ما أسهمت به في مجال الدّراسات الأدبية إنّما يظلّ راجعاً إلى الإجراء المنهجي الذي يمكن الأخذ به في دراسة التّلقّي. ممّا قد يسمح لنا بتسجيل جملة من **الملاحظات** نراها تستحق القراءة في هذا **المبحث**.

ثالثاً- <u>ملاحظات مبدئية للباحث أملتها طبيعة القراءة</u> :

إنّ تحليلنا لبعض مظاهر **المشروع التأويلي الياوسي والآيزري**، سمح لنا الوقوف على مجمل هذه المفاهيم والتي خضعت للتطوير بما يتماشى مع خصوصية النصّ الأدبيّ، وبالتالي أفرزت لنا ما يمكن للقارئ توظيفه لتأويل النصّ وذلك لتحقيق فهم منسجم. إلاّ أنّ هذا لا يَمنعنا من تسجيل بعض الملاحظات المبدئية الآتية:

*- تبقى إشكالية نظرية التّلقّي في تجسيد المفاهيم الإجرائية الّتي أتى بها رُوّادها على **مستوى التطبيق**؛ لأنّ هذه الأخيرة كمثيلاتها من النّظريات النّقدية من بنيوية وسيميائية.....، ظلّت مفاهيمها نظرية أكثر من كونها تطبيقية؛ خاصّة وأنّ روّادها لم يضعوا **نموذجاً تجسيدياً** لكلّ هذه المفاهيم النّظرية والتجريدية في الكثير من الأحيان.

*- بعد محاولتنا ملامسة حيثيات هذه النّظرية ولو من خلال ما جاء في إطار خدمة **بحثنا**، أنّ هذه الأخيرة قد فتحت **آفاقاً جديدةً** منحت من خلالها القارئ -المتلقّي- مكانة وأهمية أكسبته **دوراً فعالاً** في بناء النتاج الأدبي وإثراء العملية الأدبية مكانة غيّبتها من قبل مدارس نقدية.

ثمّ إنّ نظرية التّلقّي والتأويل والهرمينوطيقا لا تقدّم آليات إجرائية، وأدوات قرائية جاهزة وقابلة للتطبيق بشكل آليّ على المقروء، وإنّما تُسند ذلك إلى **تجربة القارئ** وثقافته وموهبته؛ لتمنح لفعل القراءة التنوّع والاختلاف والخصوصية، فكلّ نشاط قرائيّ يفرز مغامرة تأويلية

جديدة، وهذه غاية ما تهدف إليه نظرية التأويل والقراءة شريطة أن تغاير القراءة المقروء وتأتي فيه بالجديد كاشفة ما لم يكشف من قبل.

*- وما نودّ **الإشارة إليه** هو أنّ الفلسفة الظاهراتية مع "إنغاردن" قد أمدت نظرية التّلقّي بمفهوم الخبرة الجمالية **كمعيار جمالي** في التّلقّي الفنّي، كما ساهمت في إحداث ركن هام من أركان فلسفة "آيزر" وهو مفهوم مواقع اللّاتحديد. فقد وسّع هذا الأخير من دلالاته وجعله يحتلّ الصّدارة لديه.

*- وهكذا يُقدّم "آيزر" مجموعة من الافتراضات التي تساهم في بناء علاقة التفاعل بين الذّات والموضوع، وفي مقدّمتها تلك المرتبطة بأنماط القرّاء، ومنها **القارئ الضمني**. حيث يضطلع الأخير بتجسيد حضوره الدّائم في بنية النصّ؛ لأنّه دائم الإنجاز والتحقّق؛ إنّه التركيب الذي لا يمكن المماثلة بينه وبين أيّ قارئ آخر، وبالتالي فهو ذاته **بنية نصّية**؛ لأنّه << مُجَسِّدُ كلّ الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنّسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي تجريبي، بل من طرف النصّ ذاته. وبالتالي فالقارئ الضمنيّ كمفهوم له جذور متأصّلة في بنية النصّ. إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أيّ قارئ حقيقي...>> [1].

*- تضامنت نظرية التّلقّي مع اتّجاهات "ما بعد البنيوية" Post-structuralism في نبذ الشكل الواحد للمعنى و**تقويض مبدأ الإيمان بالملفوظ اللّساني** دليلاً وحيداً أو وسيطا وحيداً لبناء جمالية النصّ ومحاورة بنيته.

*- تشيِّد جمالية من **نوع خاص** استقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية الّتي تجعل الذّات مصدراً مهمّا للفهم، فصارت الذّات المتلقّية قادرة على إعادة **إنتاج النصّ** بواسطة فعل الفهم والإدراك.

[1] - فولفغانغ آيزر ، فعل القراءة ، ص 30 .

*- تشقيق وجوه **لانهائية** من بنيته ممّا يجعله قادراً على **الدّيمومة والخلود** بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النصّ وبنية المتلقّي.

*- بنت الجمالية **تغيبا متعمَّداً** لمسارات الذّات والموضوع (الظاهرة) لإنتاج نصّ جديد تتجلى فيه أشكال الوعي المتضافرة (وعي النصّ، وعي القارئ).

*- نبذت جمالية التّلقّي ماهو **محدّداً سلفاً** لا لرغبة في المُغايرة؛ وإنّما لأنّ الأمر مرتبط بفلسفتها الرّامية إلى نبذ المعرفة المتّصلة بالذّهن سلفاً والتعويض عنها **بعلاقة حوارية** تهدف إلى استقراء ما يحدث للقارئ وهو يتلقّى النصّ وكيف يصل بنفسه إلى حلقات المعرفة وطبقاتها؛ لأنّ الفرق بين المعرفة الجاهزة والمعرفة المُشيَّدة **كالفرق** بين الاكتشاف والاختراع.

*- ناقش "آيزر" مفهوم التأويل الكلاسيكي وعَدّهُ **غير صالح للمقاربات الجديدة** "للمعنى"، فوجد أنّ أسلوب التأويل الّذي كان سائداُ في القرن التاسع عشر يحطّ من قيمة العمل؛ لأنّه يعدّه مجرد انعكاس للقيم السّائدة، فهو يحاكي "المفهوم الهيجلي*" الّذي يرى العمل **مظهرا حسّيا** للفكرة، بينما خلق الفنّ المعاصر وضعية جديدة، فقد تمّ التركيز فيها على التفاعل بين النصّ والمعايير الاجتماعية والتاريخية المحيطة من جهة ومُيولات القارئ من جهة أخرى.

*- أصبح المتلقّي –القارئ- **رقماً هاماً في المعادلة النّقدية**، وعاملاً لا يُمكن إغفال دوره المباشر في إدراك النصّ وفهمه.

*- أفق التوقّعات جيء به أصلاً من حقل فلسفيّ وليس من ابتكار نقّاد الاستقبال والاستجابة. والمعروف أنّ معظم مُنظّري هذا الاتّجاه تأثروا بالفلسفة الألمانية وتمثلوا إنجازاتها، وقد يجد المرء صعوبة في تحديد **التداوُل الحقيقي لهذا المصطلح** بعد أن نُقل من مرجعياته الأساسية وهي الفلسفة ومجالات الفكر الأخرى.

* - تيّار فلسفي مثالي ظهر في إنجلترا و و.م.أ كرد فعل للمادية التاريخية وهو يرفض الجدل أو يقصر تطبيقه على مجال الوعي فحسب وظهر عام 1913.

فضلاً على أنّ تحديد نقّاد القراءة لدلالة هذا المصطلح **ليس دقيقاً ولا شافياً**؛ لأنّه لا يُحدّد معنى بقدر ما يُوسِّعه في جهات عديدة.

و**تأسيساً على ما تقدّم** يُمكن القول: إنّ هذه القراءة النّقدية أفضت بنا إلى **استنتاج هام** مفاده أنّ عنصر **الزّمن** يلعب دوراً مهمّاً في تحديد نوع **القراءة** وتوجيه نمط **التّلقّي**؛ فلكلّ نصّ أفق إنتاج وأفق تلقّ، وهذا الأفق هو الّذي يحدّد **آليات الانفتاح أو الانغلاق** للنصّ ولقراءاته معاً، فإن كان الإبداع **فعلاً فردياً** ذا سمات خصوصية متميّزة؛ فإنّ القراءة يحدُّها عاملا الزمان والمكان بخصوصيتهما، فكلّ **قراءة** لا محالة هي **حصيلة رُؤى** تندرج في << نسق قيمي ومعياري وتصوّري لجماعات اجتماعية معيّنة تجمعهم علاقات تلقّي أدبي وثقافي مشروطة بظروف تاريخية معطاة، تجيب عن انتظارات جمهور قارئ أو جماعات في مرحلة تاريخية معيّنة >> [1].

فهذا المقبوس يشير إلى أنّ لكلّ جماعة فكرية أفق انتظارها، الّذي يُسطِّر ملامح عمليتا الإنتاج والتّلقّي، ويربط **رؤيتها التأويلية** للمقروء بمصالحها الرّوحية والمادية والفنّية؛ لذا يقول "ياوس": << إنّ كلّ نصّ أدبيّ يجب أن يُقرأ. لا بوصفه نتاج شخصية عبقرية، وإنّما باعتباره إجابة عن أسئلة عصر في علاقة بأفق الانتظار الّذي هو من صميم بعثه >> [2]. وحسب "ياوس" فإنّ << الأعمال الأدبية الجيّدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرّائها يمنى بالخيبة، أمّا الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإن مآل مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع >> [3].

وفي مقال "لياوس" بعنوان "نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى" نجده يربط بين أفق الانتظار ونظرية الأجناس، حين يصرّح قائلاً: << فأفق الانتظار هو ذاك الّذي يتكوّن عند

[1] – عمار بلحسن ، قراءة القراءة ، مدخل سوسيولوجي ، ص 7 .

[2] – Umberto Eco , Lectro in fabula , le rol de lecture , p 35.

[3] – H,R,Yauss, Pour Une Esthétique de La Réception , p 14.

القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السّابقة وبالحال الخاصّة الّتي يكون عليها الذّهن وتنشأ مع بروز الآثر الجديد عن قوانين جنسه >> [1].

انطلاقا من هذا المقبوس يمكن القول: إنّ نظرة سريعة إلى مقومات ومعايير الإبداع في العصر العبّاسي، الّتي تقوم أساساً على مراعاة ما يُعرف ب "**عمود الشّعر العربيّ**" بكلّ شروطه البنائية والموضوعاتية والبلاغية والموسيقية والأجناسية، والّتي تُعدّ في ذلك السّياق التاريخي **الأفق الشّعري** الّذي يُقرأ ضمنه النصّ، والذي يُمثّل – فيما نراه – نظاماً من السّنن في الكتابة تتعدّى النّصّ المخصوص لتؤسّس نصّاً مجرّداً جامعاً لما أنجز وما سينجز– عمود الشّعر مثلاً–، فهو بمثابة أفق الانتظار يضبط **الأمارات والعلامات** التي يغرسها المنتج في النّصّ ليوجّه بها فهم المتلقّي – القارئ أو السّامع – ويُمكّنه من تذوّق القول الأدبي.

وهذا قد يُحيلنا إلى فهم **فكرة انغلاق النصّ** على معنى أحادي وسلطة المتكلّم و**قصديته للمعنى** واحتكاره له – حسب بعض النّقّاد– ليكون القارئ – المتلقّي– سلبياً لا يتجاوز جهده حدود البحث عن هذا المعنى المقصود، ولنأخذ "الجرجاني" مثلا ففي "دلائله" يُؤكّد على سلطة المتكلّم وقصديته؛ لأنّه هو الّذي يحدّد معاني كلامه سلفاً، فهو مصدر للحقيقة.

وهذا التركيز على **مقصدية المتكلّم**؛ إنّما كان **لتكريس فكرة الإعجاز القرآني** الّتي كان يشتغل عليها.

ولعلّ ما **لفت نظرنا** هو ما يُميّز تصَوُّر الخطاب النّقدي عند العرب للفعل الإبداعي اِنطلاقا من مفهوم "أفق الانتظار" – في رأينا– هو أنّ المتلقّي كان حاضراً فيه حضوراً أثّر على حرّية المبدع وأرغمه على أن يقول ما يريد السّامع منه أن يقول؛ إذ يتدخّل في كيفية بناء اللّغة وتصريفها. وبذلك يمنع المبدع من ارتياد المجهول باسم **المواضعة**، واحترام النّهج المسلوك في الكتابة ومن ثَمَّ يُكرهه على بناء قصيدته بناءً **نمطيّا** لا عدول عنه باسم **الإفهام**

[1] – حسن عبد الناصر سحلول ، نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي ، ص 113.

وإيفاء السّامع حقّه. وهو ما نتج عنه معارك نقديّة، تولّى فيها الشّعراء الدّفاع عن شعرهم- باعتبارهم أوّل المتلقّين-، وعن شرعية وجود أسلوب أدبيّ متطوّر، يخرج من **عباءة** القسوة اللّغوية وحدودها الصّارمة في استخدام **اللّغة**، فقد لاحق اللّغويون أخطاء الشّعراء، وعدّوها ضرباً من المحال، بينما رأى الشّعراء أنّ على اللّغويين قبول العلاقات الشّعرية الجديدة، بما قد يحمله من **تطوّر** دلاليّ، وأنّ عليهم أن يفهموا ما يقوله الشّعراء.

ولعلّ من أهمّ أسباب هذه المعارك فهو ما << دأب النّحاة على توجيهه إلى لغة الشّعر من ملاحظات لم يقنع هؤلاء برفضها فحسب، وإنّما تجاوزوا الرّفض إلى مهاجمة النّحاة واتّهامهم بعدم القدرة على فهم الشّعر وتبيين أسراره. وربّما أضافوا إلى هذا الاتّهام وصف النّحاة بالعجمة وبتحكيم المنطق ومقاييس النحو الفاسدة في لغة الشّعر التي لا يمكن أن تذل لهذه المقاييس >> [1].

ففي هذا **المقتبس** نفهم أنّ ارتكازهم إلى موروثهم الأدبيّ، أدى إلى توجيههم لوضع مقاييس ذوقية للشّعر. والمعرفة بهذا العلم وهذه الصّناعة، هي محصّلة للخبرات التي يكتسبها النّاقد من طول مجالسته العلماء بهذا العلم، وهي نفس المقوّمات التي تجعل شاعراً ما مجوّداً، فهي مثلاً عند "ابن طباطبا" << التوّسع في علم اللّغة والبراعة في فهم الإعراب، والرّواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيّام العرب وأنسابهم، والتصرف في معانيه في كلّ ما قالته العرب فيه وسلوك مناهجهم في صفاتهم ومخاطباتهم وحكاياتهم وأمثالهم >> [2]. فا**لتّلقّي** على أساس الثّقافة اللّغوية، يجعل المعيار اللّغوي، صواباً وخطأ، **أفقاً** للتقويم، فما تطابق معه، فهو جيّد، وما **انزاح** وعدل عنه، فهو رديء ومفارق للّغة العرب، وقد عرفوا نقدهم هذا سليقة وطبعاً، وإذ اتّسم هذا النّقد بالموضوعية، << فإنّها كانت في الأغلب الأعمّ موضوعية

[1] – عبد الحكيم راضي ، نظرية اللّغة في النّقد ، ص 9 .

[2] – ابن طباطبا العلوي ، عيار الشّعر ، ص 6.

جزئية، فكم ناقد سمع قصيدة فلم يلفت نظره منها إلاّ كلمة شذّت عن مقاييس اللّغة >> [1]. ولعلّنا هنا نتوقّف عند ما عدّه "الآمدي" في منهج **قراءته** من أخطاء معاني "أبي تمّام"، استخدامه المعنى القبيح وكذلك الذهاب مذهب العامّة في المعاني، وهذا يدّل على أنّ منهج الطّبع، يرفض **تطوّر اللّغة**، وخروجها عن قاعدة الفصاحة؛ أي يرفض ذهاب الشّعر باتّجاه العامّة من القرّاء، وهبوطه عن المستوى اللّغوي الجزل. ومنها الخطأ في وصف الفرس حين يقول:<<

ما مقرّبٍ يَختَالُ فِي أَشطَانِه ملآنَ من صلفٍ بِه وتلهوقِ.

قوله: "ملآن من صلف به" يريد التيه والكبر، وهذا من مذهب العامّة في هذه اللّفظة؛ فأمّا العرب فإنّها لا تستعملها على هذا المعنى، وإنّما تقول قد صلفت المرأة عند زوجها، إذا لم تحظ عنده، وصلف الرّجل كذلك؛ إذا كانت زوجته تكرهه >> [2]. وكذلك قوله[3]: [البسيط]

قَرَّتْ بقرّآنَ عَيْنُ الدِّينِ وَاشتَتَرَتْ بِالأَشْتَرَيْنِ عُيُونٌ الشِّرْكِ فَاصْطَلَمَا.

أين قال "الآمدي": << فانتشار عيون الشّرك في غاية الغثاثة والقباحة، وأيضاً فإنّ انتشار العين ليس بموجب للاصطلام >> [4].

إلاّ أنّنا **نرى** غير ما رأه "الآمدي"، فالشّاعر يملك قدرة تسمح له باستغلال القوّة التعبيرية في الألفاظ، كما تمكّنه ثقافته اللّغوية من متابعة **إيحاءات** هذه الاشتقاقات وما تخلفه من جرس موسيقي يقتنصه الشّاعر كاشفاً بذلك الأسرار الخبيئة في هذه الكلمات، الأمر الذي لم يتفطّن إليه "الآمدي".

---

[1] – ناصف محمّد ناصف ، ملامح المنهج المعياري في النّقد العربي حتّى نهاية القرن الرّابع الحجري ، ص 185.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 234/1. وقد جاءت الألفاظ بمعنى: المقرّب: الفرس. –الأشطان: الحبال. –الصلف: الإعجاب بالنّفس. –التلهوق: عدم التحكيم في العمل. وهو أحد أبيات قصيدة في مدح "**الحسن بن وهب**" ويصف **فرساً** حمله عليه. يراجع: الدّيوان ، ص 199.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 284. –شترت العين: استرخت وانشقّت. –اصطلما: استوصل.

[4] – الموازنة ، ص 212.

كما أنّ **تعريجاً** سريعاً على السّياق التاريخي لنقدنا القديم من خلال هذه المقبوسات يُبيِّن لنا مدى حرص **نقّاد** تلك الحقبة على احترام **تقاليد الشّعر العربيّ القديم** (عمود الشّعر)؛ فالتفاتة **مبدئية** إلى قراءة " الآمدي" لشّعر أبي تمّام، فهو يذكر سرقات "أبي تمّام" وساقط شعره، وأغلاطه وإحالاته، لذلك فإنّه يبدأ قراءته، من تلك الزاوية مستخدماً ميزان الطّبع **لقياس مسافة** الانزياح عن المألوف، والتي تعدّ ميزة الرّداءة في الشّعر.

فنراه يتتبَّع عيوب شعره، ومنها غلطه بالمعاني كالخطأ في التشبيه والاستعارة، فا"لآمدي" يرى أنّ الخروج عمّا أسّسه السّابقون في الشّعر، هو ضرب من البدع والتصنيع غير المقبول، وهو خروج عن **المألوف** الصحيح.

ولهذه العلل ربّما **نتبيّن** سبب إقصائه لأبي تمّام من دائرة **الفحولة الشّعرية*** والّتي حصرها في خروجه على تلك التقاليد من خلال ثلاث سمات ميّزت أسلوبه الشّعري هي:

- إسرافه في استخدام البديع **حدّ التصنّع** غير الفنّي.

- توخّيه أساليب المجاز ولا سيما **الاستعارة قصداً**، حدّ مخالفة **العُرف** التقليدي.

- اتّصاف بعض معانيه **بالغموض** حدّ الاستعصاء على الفهم [1].

إنّ قراءة مُتأنية ومُتفحّصَة لهذا المقتبس تُحيلنا إلى **نتيجة مهمّة** هي أنّ "الآمدي" لم يُقدّم << قراءة في العناصر أو المقوّمات الّتي تتآلف في تكوين الشّعر الجديد مشكّلة صورته العامة في محاولة لطرح تصوّر كلّي لمفهوم الجديد بعامة، ثمّ جديد أبي تمّام بخاصّة، إنّما سار في قراءة أبي تمّام [...] مُستندا إلى العُرف الّذي تواضع عليه الرّأي النّقدي المتوارث في الغالب أي تقاليد القصيدة العربية الّتي أوجزها في مصطلح (عمود

* – فقد وضعوا حدّاً زمنياً وفاصلاً تاريخياً بين جيل الشّعراء القدماء الّذي ينتهي ب"ابن هرمة" (ت 158 هـ.) وجيل المُحدثين الّذي يبدأ ب"بشار بن برد" (168 هـ.).

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 1.

الشّعر) ناظرا في لغة أبي تمّام في حدود موافقتها لذلك العمود أو مُخالفتها إيّاه من دون أن يخصّ سائر المقوّمات الفنّية الأخرى الّتي يتوافر عليها البيت الشّعري >> [1].

فهذا **المقتبس** جاء طويلا نوعا ما؛ لنُوضِّح من خلاله أنّ **هذا الباحث أصاب** حين رأى أنّ "الآمدي" قد صادر وحجز حقّ **المبدع** في التحديث والتجديد؛ لأنّه عدّ القديم **مُنطلقا** ينبغي على الجديد أن يبدأ منه، حتّى إذا صار الشّعراء صادرين عن ذلك القديم اتّضح مدى التزامهم **بقواعدية اللّغة العربية** ودرجة انضباطهم في بنائهم الشّعري، فكان البحث في المعنى (السّرقات الشّعرية) أشهر ما أثير في هذا الاتّجاه، ولعلّ هذا ما يتّفق عليه الكثير من الدّارسين، في حديثهم عن طريقة تناول "القاضي الجرجاني" لها، في أنّه قد استفاد ممّا بدأه أسلافه في تناولهم لهذه القضية –خاصّة الآمدي–.

إلاّ أنّ **اللافت للانتباه** هو ما أضافه " القاضي الجرجاني" حين طوّر آراء سابقيه وأمعن التدقيق والتحليل فيها. أين حاز موضوع السّرقات في كتابه على (179صفحة) وكان لسرقات "المتنبّي" منها الحصّة الأكبر، إذ خصّص لها (155صفحة). وهنا نقف عند بعض المواضع والتي حدّدها "صاحب الوساطة أين **تمتنع** فيها **السّرقة** ومنها:

*– المعاني المشتركة التي لا ينفرد بها شّاعر دون آخر فيقول: << فرأيت أنّ تشبيه الحسن بالشّمس والبدر، والجود بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشّجاع الماضي بالسّيف والنّار....أمور متقرّرة في النّفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها النّاطق والأبكم... حكمت بأنّ السّرقة عنها منتفية >> [2]. ويورد الكثير من الأمثلة عن المعاني المشتركة التي لا تعدّ سرقة كقول جرير[3]: [الطويل]

كَأنَّ رُؤوسَ القَومِ فَوقَ رِماحِنَا غداة الوَغى تِيجانُ كِسرى وقَيصَرَا.

[1] – رحمن غركان ، مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق ، ص ص 87–88.

[2] – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، ص 175.

[3] – نفس المصدر ، ص 197. ويراجع: الموازنة ، 81/1.

وقريب منه قول أبي تمّام[1]: [البسيط]

أَبْدلتَ أرؤُسهم يومَ الكَريهَة مِن قنا الظُّهُورِ قنا الخطي مُدّعَما.

أين يعلّق النّاقد عن البيتين قائلاً: << وقد عدّ هذا من سرقات أبي تمّام، ولست أراه كذلك؛ لأنّه ليس أكثر من رفع الرؤوس على القنا، وهذا معنى مشترك لا يسرق >> [2].

حتّى إذا تبيّن مع البلاغي "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ.) أنّ اللّفظ والمعنى **يُشكلان وحدة الدّلالة** في العمل الأدبي خفّت حدّة النّظر إلى الشّعر في ضوء هذه **الثنائية** (اللّفظ/المعنى)؛ أي إنّ الأمر اتّصل باللّفظ في المرحلة الّتي اشتدّ فيها الصراع بين القديم والجديد حين عدوا التقدّم في الزّمن **معيار** مُفاضلة.

أين ظلّ النّظر النّقديّ إلى شعر "أبي تمّام" وغيره محكوماً بثنائية اللّفظ والمعنى، وليس لنا أن نطالب النّقد القديم بما أتاحته النّظريات النّقدية والشّعرية من أدوات الكشف عن **الكفاءة الجمالية** للوحدات التعبيرية، وقد تبدّت هذه الثنائية عند النّقّاد والبلاغيين القدماء من خلال التعبير الحقيقي والتعبير المجازي.

وهو متّصل بصفاء اللّغة بوصفها فطرة، وحين اعتُرف للجديد المُحدث بلغته صار النّظر إلى "المعنى" من خلال درجة **تناصّه** مع القديم في الشّكل أو المضمون **هاجساً** شغل النّقد لمرحلة ليست قليلة، وحين تعمّق مفهوم المعنى ومفهوم اللّفظ في إنتاج الدّلالة بدأ **الفهم البيانيّ للصُّورة الشّعرية** – وهذه أحد إشكاليات الفصل الثّاني– يأخذ مجراه النّقدي مع "عبد القاهر الجرجاني"[3]. ولم يكن هذا الأخير ليَقنَع كما قنع سابقوه بالتهويمات الفضفاضة التي تتحدّث عن الجزالة والرصانة وجودة السّبك وكثرة الماء والرونق والبهاء وما شابه ذلك من

[1] – القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص 197 . ويراجع: الدّيوان ، ص 285. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**إسحاق بن إبراهيم المصعبي**"

[2] – نفس المصدر ، ص 197.

[3] – رحمن غركان ، مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية ، ص 91.

أوصاف، بل إنّه لم يقتنع بما قنع به سابقوه من أمثال "الآمدي" و"القاضي الجرجاني" من أنّ هناك من الكلام "ما تحيط به الصّفة ولا تدركه العبارة" مكتفين بالوقوف في **منطقة اللّاتعليل**.

وقد يقودنا هذا **التحليل** إلى **استنتاج هام** مفاده، إنّ بعض المواطن التي تتناول قضايا **القراءة** عند "عبد القاهر الجرجاني" **لفت انتباهنا** أنّها كانت تقوم على التّلقّي القائم على أصول وقواعد تستند إلى الحجّة والدّليل؛ إذ تتواتر في "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" على حدّ السّواء مصطلحات من قبيل: "التّدبّر" و"التّأمل" و"غلغلة الفكر" و"إعادة النّظر" و"البحث" و"العلم" و"التّعقّل".

هذه **الملاحظة** تدعونا إلى **التساؤل** عن الأسباب الكامنة وراءها والأبعاد المنطوية عليها. فهل تنمّ إمكانية "إعادة النّظر" في النّصّ بالنّسبة للقارئ عن انتقال من مرحلة إلى مرحلة ؟

ولعلّ **الإجابة** تقتضي القول: إنّ هذه المفاهيم العقليّة على بساطتها الظاهرة، فهي تنمّ عن **تحوّل** في ما يمكن اعتباره "مراسم القراءة" الأمر الذي يفرض وجود "متّلقين إيجابيين" يُعيدون صياغة النّصّ بالكشف عن "أسرار البلاغة" فيه و"دلائل الإعجاز".

فهم يتعدّون **المعنى** إلى **معنى المعنى** على حدّ تعبير "عبد القاهر الجرجاني" –متّخذين العقل أداة للفهم–، فالمقصود << بالمعنى (هو) المفهوم في ظاهر اللّفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل في اللّفظ معنى ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر...>> [1].

فهذا المقتبس يشير إلى **وجهة** نظر صاحبه حين يرى أنّ الانتقال من "المعنى" إلى "معنى المعنى" في حالة المتلقّي والذي يجعل منه **طرفاً** في عملية صنع النّصّ عن طريق **التأويل**. لذا فإنّ التعامل مع النّصّ لا يمكن أن يكون في رأيّ "ياوس" مجرّد سيرورة تفاعلية

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 31.

تضمن فهمه والتعبير عن **العملية الذهنية** التي أثارتها فينا عناصره البنيوية، ثمّ انبثاق زاوية نظر حيويّة تمكّننا من استيعابه بحسب معطيات الذخيرة المشتركة بينه وبين المتلقّي؛ بل يجاوز ذلك– ونعني التعامل مع النّصّ– إلى بناء **تاريخ إنسانيّ** نستطيع أن نفهم القراءة في ضوئه على أساس أنّها طاقة **إيجابية** و**منتجة**.

لذلك فإنّ تاريخ الأدب عند "ياوس" يقوم على **دعامتين** اثنتين لا مجال للفصل بينهما: أولاهما تتمثّل في اعتبار الآثار المتواترة في إطار من التعاقب التاريخي آثاراً ذات علاقة بمنتجيها، أي بالمرسل أو الباثّ الذي هو مصدر الرسالة. والثانية دعامة تكشف عن ارتباط هذه الآثار بمستهلكيها، أي بالمرسل إليه أو المتلقّي الذي هو **مقصد** الرسالة.

ومعناه أنّ التفاعل الذي يتمّ من خلال الرسالة بين المصدر والمقصد تفاعل يقوم على أساس أنّ كلّ باثّ يسعى بالضرورة إلى أن يخضع المتلقّي لفعالية الرسالة بحسب ما تمارسه في ذهنه من إثارة، ثمّ على أساس أنّ كلّ متلقّ لابدّ له من أن يستجيب لهذه الفعالية بحسب ردود الفعل التي تنبثق لديه خلال عملية التّلقّي أو القراءة.

حين تتغيّر من فترة إلى أخرى، على أنّ النصّ المقروء **يُقارب** في حدود أفق الانتظار الزّمانية والمكانية ذاتها المتزامنة مع إنتاجه؛ لتُضفي عليه المشروعية أو عدمها، بحسب ردود فعل القارئ الّتي لا تتجاوز أن تكون كما صنّفها "ياوس" إمّا **رضاً أو خيبةً أو تغييراً** عندما يصطدم القارئ بالتشكيلات اللّغوية وغير المتوقّعة، فإنّ ذلك يُحدث له كسرا في أفق التوقّعات وهو ما ينتج عنه المسافة الجمالية القائمة على وجود غير المتوقّع وكسر أفق التوقّعات لدى القارئ ويمكن تمييز ثلاثة أفعال لدى القارئ[1]:

1–الاسنجابة: ويترتّب عليها الرّضى والارتياح؛ لأنّ العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

[1] – فاطمة مختاري ، جماليات نظرية التّلقّي ، ص 146 .

2- التخييب: ويترتّب عنه الاصطدام؛ لأنّ العمل الأدبي قد خيّب أفق توقّع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.

3-التغيير: أي تغيير الأفق المتوقّع.

ويتحقّق الرضا حين يرضي النصّ أفق انتظار القارئ **فيتماهى** هذا الأخير معه فيتحقّق الانسجام والرضا، وتحضر الخيبة حين يحدث العكس؛ أي حين **يصدم** النصّ القارئ ويخيّب أفق انتظاره. أمّا الثالثة؛ فتنبني عليها **شعرية الإبداع وشعرية التّلقّي**؛ لأنّ التّلقّي معها يكون إيجابيا ففي حالتها يستطيع النصّ تغيير أفق القارئ وتحويله من قيمة جمالية إلى أخرى، فتسهم في تطوير الفنون الأدبية وشعرية الإبداع، كما ترتقي بالقارئ وتطوّر ذوقه وتجعله أكثر جاهزية.

لهذا يرى "آيزر" أنّ النصّ إذا كان يُراهن على **وجهة نظر** متحرّكة للقارئ تساعده على الاستجابة والفهم والتأويل؛ فلابدّ أن يضمّنها فيه، ذلك أنّ << المعنى لا يعدّ عنصرا مكونا للنصّ فحسب، بل لا يتكوّن هو ذاته إلاّ من خلال النصّ، وذلك لتمكين القارئ من الإمساك بجهة النّظر هاته. فعندما يريد النصّ أن يحدّد وجهة نظر القارئ استنادا إلى معاييره وقيمه، فإنّ القارئ الّذي لا يشترك في **السنّن الّتي يتمّ إنتاجها** ستعترضه صعوبات في الفهم، فإذا كانت وجهة نظر القارئ تأخذ بعين الاعتبار مواقف جمهور محدّد تاريخيا، فأنّه لا يملك حيويته إلاّ من خلال **إعادة** بناء تاريخي لجهات النّظر الّتي كانت سائدة عند هذا الجمهور إلاّ إذا كنا نحيل على وجهة النّظر هاته، وفي هذه الحالة فإنّنا لا نقوم بتشكيل المعنى المتخيل، بل نشيّد استراتيجية تمكننا من تحقيق هذه القصدية >> [1].

ففي هذا المقتبس إشارة إلى ضرورة وضع **جهاز للقراءة** يرتبط بزاوية النظر المتحركة التي يتوفّر عليها القارئ ليترجم الوقع **الجمالي** الذي أثاره فيه النّصّ، ممّا يؤدّي إلى حدوث

[1] – فوفغانغ آيزر ، الإدراك والتمثّل وتشكّل الذّات القارئة ، ص 15.

المتعة لديه، حيث إنّ هذا الشعور هو المعوّل عليه في وجود أو غياب الأبعاد **الجمالية** في النّص؛ وذلك انطلاقاً من عنصر التّفاعل الّذي أقرّت به نظرية التّلقّي.

ومعلوم أنّ **البعد الجمالي** الفنّي هو أحد أبرز المعالم التكوينية التي يقوم عليها النّص، وأحد الركائز الأساسية التي يقوم عليها منطق النّص، ناهيك عن التأكيد على أنّ الغاية من الكتابة الأدبية هي إحداث **التأثير** الجماليّ في القارئ من خلال ما ينطوي عليه النّصّ من لغة، صورة، وإيقاع..... بل << إنّ الشّاعر يعي العالم وعياً جمالياً ويعبّر عن هذا الوعيّ تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشّعر بنية لغوية معرفية جمالية وأيّ تجريد لهذه البنية من أيّ عنصر من عناصرها يعدّ إخلالاً بمفهوم الشّعر أو انحرافاً به ....>> [1].

زيادة على أنّ **الفهم** ظلّ الهاجس الخفي الذي حرّك الاهتمام بالجانب الجمالي؛ إذ كانت بالنّسبة له – أي للمتلقّي – وسيلة لتحقيق غاية قصوى هي امتلاك الآلية الإدراكية لاستيعاب مغالق النّص وفهم أسراره. وعكس الآفاق الدّلالية التي يفتحها أمامه كي **يُفهم** و**يُؤوِّل** ويُقوّم بعد ذلك.

ثُمّ إنّ تعمّدنا توظيف هذا المقبوس الطويل نوعا ما جاء؛ لنبيّن من خلاله أنّ ثمّة **قارئ تخييلي** للنصّ، وهذا ما بُنيت عليه كلّ حركة تجديدية سواء على المستوى البنائي أو الموضوعاتي أو الأجناسي، فلم تكن محاولات أبي نوّاس والشّعر الحر وشعر الموشّحات والرّواية في القرن الثامن عشر عموما و**محاولات أبي تمّام** على وجه الخصوص(الأولى بتجديدها على المستوى الموضوعاتي والثّانية والثّالثة على المستوى الإيقاعي، والرّابعة على المستوى الأجناسي)، أمّا الخامسة وهي **محلّ المقاربة التحليلية**، فقد كان عليها أن تعتمد فقط على حوارها مع الجمهور، مع **قارئ تخييلي** يروم النصّ التأثير فيه تأثيراً إيجابياً حين يدفعه إلى التغيير تغيير أفق انتظاره وتحويله من قيمةٍ جماليةٍ إلى أخرى، سعياً وراء ترقيته

[1] – وهب رومية ، شعرنا القديم ، ص 25.

وتطوير ذوقه وتحديثه؛ حين يدرك أنّ الأفق الّذي يطرحه أمامه أوسع من ذلك الّذي كان يتمتّع به من قبل؛ ليبسط هذا الجديد.

ويشترط "آيزر" ليتحقّق ذلك أن يتموضع القارئ << ضمن منظور يستدعي عامة نفي الأفكار الّتي يُدافع عنها >> [1].

فهذا المقبوس يشير إلى أنّ **تمركز القارئ** ضمن هذا الإطار المحكوم بمعايير قارة – يستميت في الدفاع عنها – سيمنعه من **رؤية جماليات** هذا الجديد وطاقته الإبداعية، بل قد يجعله يحكم على من يسعى **للتأسيس لرؤية جديدة** بأنّ شعره مجرّد << أخطاء وإخلال وإحالات وأغاليط في المعاني والألفاظ >> [2].

على حدّ قول "الآمدي" في حكمه على شعر أبي تمّام. فإذا توقّفنا عند عبارة "في حكمه على شعر أبي تمّام" راودنا **التساؤل** التالي: ماهي المعايير والشروط الّتي استند إليها "الآمدي" ليُصدر حكمه على هذا النّوع من الشّعر؟

إنّ **الإجابة** ليست بالأمر الهيّن أو البسيط، ذلك لأنّ أحد **الباحثين** يقول: << قبل أن نأخذ في دراسة الكتاب، نرى من الضروري أن نشير إلى موقع الموازنة ككتاب بنيويّ، أوجد مدرسة نقدية جديدة لم يسبق لها مثيل، فهو أوّل كتاب جامع في تاريخ النّقد عند العرب،[..] ولعلّ أهمّ ما فيه أنّه لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللّغوية والفنّية، والقيمية في شعر الشّاعرين في نقد دقيق، بل يتبع هذا النّقد أيضاً بنقد المقاربات، [..]، ثمّ يردفهما بالحكم بالجودة والرّداءة لشعريهما >> [3]. ففي **تحليل** لهذا المقبوس نقرأ أنّ صاحبه أراد توضيح **المنهج** الّذي سار عليه "الآمدي" في موازنته فكان ينتقل فيه من مستوى إلى آخر، مع الرّبط والتأني ودقة النّظر، ممّا جعل هذا **الباحث** يُطلق عليه **صفة أوّل** "ناقد بنيوي"، وهذه **مزيّة** تُحسب له.

---

[1] – فولفغانغ آيزر ، الإدراك والتمثّل وتشكّل الذّات القارئة ، ص 5 .

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 130 .

[3] – محمّد رشاد صالح ، نقد كتاب الموازنة بين الطّائيين ، ص 219.

وقال عنه **باحث** آخر:<< وقد وصل إلى هذه النتائج بمنهج علمي دقيق، ربّما يكون من أكثر المناهج التي درس بها الأدب العربي قرباً إلى أساليب البحث الحديث الّذي نعرفه اليوم، فقد استند على أسس واضحة، وأقسام متوازنة، كما بنى أحكامه على مقاييس فنّية وجمالية خاصّة >> [1].

ولكنّ الأمر اللّافت **للانتباه** أنّ مؤلفات النّقد العربي القديم لم تُنظِّر فيما **نراه** التنظير الكافي لشروط النّاقد وما يجب أن يتوفّر عليه وما لا يجب، حتّى وإن بدا اهتمام "الآمدي" بمسألة النّقد اهتماماً واضحاً، ممّا جعله يُفرد له **حيّزاً** في كتابه يبيّن فيه من هو النّاقد؟ وماهي شروطه؟، وهل النّقد علم أو فنّ أو هو مزيج بينهما ؟ مُحاولاً أن يضع الحدود أمام من أراد أن يتصدّى لهذا العمل فيعرّفه قدره فيه.

ورغم ذلك فإنّنا نجدهم يؤكّدون سلطة النّاقد المعرفية؛ إذ يكفي أن يكون << ممّن عرف بكثرة النّظر في الشّعر والارتياض فيه وطول الملابسة له >> [2]. حتّى << يُقضى له بالعلم بالشّعر والمعرفة بأغراضه وأن يسلّم الحكم فيه ويقبل منه ما يقوله...>> [3]. فإذا ما توفّرا شرطا **العلم** و**الدّربة** التي تأتي عن طول الملابسة؛ استحقّ المتصدّي للشّعر **صفة** النّاقد البارع الذي يُستمع إلى حكمه ويُؤخذ به.

لكنّ ما **استرعى** انتباهنا ونحن نقرأ كتاب الموازنة، قوله:<< ميل من فضل أبا تمّام ونسبه إلى غموض المعاني ودقّتها وكثرة ما يورد ممّا يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشّعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفيّ الكلام >> [4]. ففي **قراءة تحليلية** لهذا المقتبس نلمس أنّ صاحبه قد أصدر حكماً **قيمياً** على النّصّ، بناءً على

[1] – عبد الله بن حمد المحارب ، أبو تمّام بين ناقديه قديماً وحديثاً ، "دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار" ، ص 215.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 385.

[3] – نفس المصدر، ص 386.

[4] – نفس المصدر ، ص 5.

معايير نقدية ذات **مرجعيات** منهجية محدّدة معتمداً على ذوقه الفنّي وثقافته وتجربته وقدرته على إبراز أوجه الجمال أو القبح، بما لديه من حجج وبراهين.

فإذا كان العلم والدّربة شرطين أساسيين يهتمّان بالجانب المادي للنّاقد؛ أي هما من الأدوات التي يجب التسلّح بها، فلا بُدّ لاكتمال هذه الصنعة من جانب **فطري**؛ يتّصل بالأحاسيس النّفسية لدى النّاقد صوب النّص الشّعري.

ويمكن أن **نقف** على ذلك في قوله: << فكذلك الشّعر: قد يتقارب البيتان الجيّدان النّادران، فيعلم أهل الصّناعة بالشّعر أيّهما أجود في معناه إن كان معناه مختلفاً >> [1]. ومن هنا زاوج "الآمدي" بين الجانب العلمي التقعيدي للنّقد والجانب الفطري والنّفسي.

الأمر الذي جعل **جل** الدّراسات الأدبية تُجمع على اعتبار أهمّية هذه الأصول التي **أقرّها** "الآمدي"؛ فجاءت تعريفاتهم – وفي حدود علمنا – للنّقد تحذوا حذوه ف << النّقد ملكة تدرّب بل هو أشقّ من ذلك لأنّ في الأدب [لا تحويها الصّفة وإن أحاطت بها المعرفة] أو على الأوضح وإن نفذ إليها الإحساس >> [2].

وهذا قد يُحيلنا إلى تلك العلاقة التفاعلية بين الأثر والمتلقّي والتي تتميّز **بمظهرين اثنين**، أوّلهما يسمّيه "ياوس" **المظهر الجمالي**؛ ويتحدّد في أنّ تلقّي الأثر من طرف قرّائه الأوائل يتضمّن بالضرورة حكم قيمة جمالي، يستند إلى آثار مقروء سلفاً؛ أي إلى تقاليد أدبيّة وتراث فنّيّ تتكوّن منهما المرجعية الضمنية أو الصريحة للنصّ والمتلقّي على حدّ سواء؛ وهو ما يحيلنا على مفهوم الذخيرة عند "آيزر".

والمظهر الثاني ذو **بعد تاريخي** يتمثّل في أنّ الاستيعاب المبدئي للأثر << يستطيع أن يتطوّر ويغتني من جيل إلى جيل، ليكون سلسلة من أنواع التّلقّي هي التي تحدّد الأهمية

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 206.

[2] – محمّد مندور ، النّقد المنهجي عند العرب ، ص 120.

التاريخية للأثر وتبيّن مكانته ضمن التراتب الجماليّ [الذي يشكّله مع غيره من الآثار الفنّية]>> [1].

من هنا يتبيّن مدي تركيز "ياوس" على **فعالية** القارئ في إخراج كلّ من النّص والمؤلّف إلى حيّز التجسيد، فالمؤلف يتشكّل أساساً من النّص والقارئ؛ ولأجل ذلك فهو متشكّل باستمرار عبر التاريخ ويتّخذ صبغة الشمول بالمقارنة مع النّص. فالمؤلف هنا يعبّر عن أجيال تاريخية من القرّاء الذين يتداولون على النّص، ممّا يجعل هذا الأخير دوماً مفتوح على معان جديدة وانزياحات غير متوقّعة في فترات القراءة عموماً.

وبمأنّ هناك من **الأسئلة** الأساسية ما لا يزال مُعلّقاً بحكم أنّ النصّ يتضمّن فعالية أقوى لابدّ من أن يتولّد عنها وقع فنّي وجماليّ تختلف درجته من عمل إلى آخر بحسب الطّاقة الدّلالية والفنّية الكامنة فيه، والتي هي طاقة تتواصل مع **أفق** انتظار لدى القارئ، فتنزاح عنه بدرجات متفاوتة.

ومن أنّ المتلقّي يسعى عبر ردود فعله بإزاء النّص إلى استيعاب الأثر الجماليّ الكامن فيه، فيتدرّج من **الدّهشة** إلى التّأويل الإرجاعي، ثمّ إلى إعادة **بناء** أفق انتظار القرّاء السّابقين بهدف فهم النّص، –وهذا ما حدث مع شعر "أبي تمّام" أين استعصى شعره على الفهم– فهماً جديداً في ضوء سياقه الأدبي والتاريخي.

غير أنّ ما يجب التأكيد عليه هو أنّ **الزّمن التاريخي** زمن منفتح، ينطوي بالضرورة على إمكانيات متعدّدة لإعادة بناء آفاق الانتظار السّابقة، واستحضار أنواع السّياق الذي تمّت فيه كلّ **قراءة منتمية** إلى الماضي؛ وهو ما يؤول إلى أنّ فعالية النّص الفنّي **الحقّ** فعالية دائمة ومتجدّدة ومسيطرة على الزّمن.

[1] – H,R,Yauss, Pour Une Esthétique de La Réception , p 45.

ولهذا فإنّ **صدمة التّلقّي** التي أحدثها شعر "أبي تمّام" **في عصره** جعلت الكثيرين لا يفهمون شعره عموماً وما **اَشكِل** منه على وجه الخصوص **نظراً** لتضمينه العلاقات المنطقية وغرابة التخييل وقليلاً أو كثيراً من الفلسفة. الأمر الذي جعل "الآمدي" يربط شعر "الطّائي الأكبر" بالفلسفة، وهو ما قد يجعلنا **نتساءل:** إذا كان كذلك فلم تتمّ الموازنة بينه وبين البحتري ؟

ممّا **يعني** أنّ " الآمدي" تلقى شعر – نصّ– أبي تمّام بوصفه **نصّاً شعرياً** متميّزاً وارتباطه بالفلسفة لا ينفي عنه تلك **الشّعرية**[1]، إلاّ أنّ ما تجدر **الإشارة إليه** هو أنّ موازنته انطلقت من معيار واحد، هو "عمود الشّعر" الّذي يقضي أن يُحال شعر "أبي تمّام" إلى فلسفي الكلام؛ لأنّه على حدّ تعبير " الآمدي" ليس على طريقة العرب ولا على مذهبهم حين يصرّح قائلاً: << قد جئت بحكمةٍ وفلسفةٍ ومعانٍ لطيفةٍ حسنةٍ، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسمّيك شاعراً ولا ندعوك بليغاً >> [2].

فقد علّق أحد **الباحثين** حين أورد هذا الاقتباس قائلاً:<< أدرك هذا النّاقد الفذّ العلاقة الحميمة بين اللّغة الشّاعرة وبين المعنى، فالشّعر ليس لفظاً أو معنى وإنّما هو صياغة وحسن تأليف تجتمع فيه الألفاظ بالمعاني اجتماع الرّوح بالجسد فتدّب فيه الحياة >> [3].

إلاّ أنّ **المفارقة** تحدث عندما كان أوّل اتّهام جُوبهَ به الشّاعر هو انقلابه على **عمود الشّعر** الذي اتّخذه النّقّاد معياراً للحكم على الأشعار بالجودة أو الرّداءة، على الرّغم ممّا قد يوحي به التزامه بالبناء العمودي والأوزان الخليلية المعروفة والأغراض الشّعرية الموروثة،

---

[1] – حاول "جاكبسون" أن يبحث عمّا يجعل من الرّسالة اللّغوية عملاً أدبياً ؟ حين أطلق سنة (1919م) هذه المقولة الشّهيرة: « ليس موضوع العلم الأدبيّ هو الأدب وإنّما الأدبية؛ أن ما يجعل من عمل معيّن عملاً أدبياً ». يراجع: تزفيطان تودوروف ، الشّعرية ، ص 84. تلاه "تودوروف" محاولاً تحديد مفهوم ومجالات "الشّعرية" حين قال: « إنّ موضوع الشّعرية ليس هو العمل الأدبي في حدّ ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبيّ ». يراجع في ذلك: ص 23.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 1/424–425.

[3] – عبد الله بن حمد المحارب ، أبو تمّام بين ناقديه قديماً وحديثاً ، ص 257.

لكنّ **السّؤال** الذي نطرحه هو: إذا كان الأمر على هذه الشاكلة فما الدّاعي إلى هذا اللّغط والصّراع ؟

إنّ **الإجابة** على هذا **السّؤال** تفرض القول: إنّ تتبّع إنتاج "أبي تمّام" ومعه ملاحظات معارضيه كنقّاد قرّاء يبيّن أنّ هذا الجدال ينصبّ على تجديد "أبي تمّام" في أشكال **البديع**، وخاصّة في مجال التصوير فقد أتى **باستعارات** لم توجد قطّ واختراع مجازات غريبة ما خطرت على قلب شاعر بالمرّة ومن ذلك قوله[1]: [الكامل]

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلامِ فَإنَّنِي صَبٌّ قَدِّ اسْتَعذَبتُ مَاءَ بُكَائِي.

هنا أتاه رجل بكأس طالباً منه أن يملأها له بماء الملام فقال له أبو تمّام: في **إجابة** تكشف عن فرط ذكاء وبلاغة: حتّى تأتيني بريشة من جناح الذّلّ في إشارة إلى "الآية الكريمة" المعروفة، ومن هنا أيضاً **نستفيد** أنّ "أبا تمّام" في استعاراته وتمثيلاته لم يكن يخرج عن محاولة **تقبّل** طريقة القرآن الكريم التصويرية والتعبيرية.

بناءً على هذا **الحكم** ألا يحقّ لنا أن نطرح عدداً من **الأسئلة** علّها تُسهم في توضيح **الرؤية** وإزالة بعض **الغشاوة** من خلال ما ستتمّ مناقشته في الفصل الثاني. منها: ما مفهوم عمود الشّعر ؟ ولِمَ يُعدّ من القضايا الكبرى التي شغلت الدّارسين للشّعر العربي من الوجهة النّقدية ؟ ثمّ هل يمكن اعتبار عمود الشّعر نظرية ؟ وهل يمكن اعتباره عموداً بلاغياً؟ وهل ما قدّمه الآمدي في موازنته يُشير بالفعل إلى أنّ أبا تمّام خرج على هذا العمود؟ أم أنّ الآمدي كان قارئاً ضمنياً لكتابه ؟

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 14. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**يحي بن ثابت**".

الفصل الثاني

سنن الخروج عن معايير العمود ومظاهر تخييب أفق الانتظار

1- المرزوقي وما يمكن أن يشكّل نظرية لعمود الشّعر.

2- تجربة الشّعر المحدث ولحظة التّحول الجمالي.

1.2- أبو تمّام وتجربة الشّعر المحدث.

2.2- الآمدي وخيبة الانتظار.

3- قراءة للباحث في سنن ومعايير الإبداع وفق نظرية العمود الشّعريّ.

1.3- الصّورة الشّعرية.

1.1.3 – مفهوم الصّورة.

2.1.3- الصّورة الشّعرية عند أبي تمّام.

3.1.3 – طاقة الاستعارة وفسحة المجاز (آليات الاشتغال).

إنّ الإجابة عن تلك **الأسئلة** تفرض علينا أن نقف أوّلا عند مفهوم "عمود الشّعر"، حيث تعدّ قضيّة العمود هذه من القضايا الكبرى الّتي شغلت الدارسين للشّعر العربيّ من الوجهة النّقدية، والباحثين عن الصّورة المثلى لهذا الفن والمعايير الّتي يجب توفّرها ليتحقق كمال الشّعر.

ومن السّهل أن يعثر الباحث على **البذور الأولى** لهذه القضيّة لدى كثير من النّقّاد العرب والبلاغيين الأوائل، اِبتداء من "بشر بن المعتمر(ت21هـ)" إلى "الجاحظ" فا"بن قتيبة"، ف" قدامة بن جعفر"، فا"الآمدي"، فا"بن طباطبا العلوي"، وغيرهم، ولكنّهم على أيّة حال –وفي حدود علمنا– لم يستطع أحد منهم أو لنقل لم يجرؤ على تقديمها في صورتها الواضحة، إلى أن جاء "المرزوقي" (ت 421 هـ) وصاغها ضمن **مقدّمة** استحضر كلّ النّقد السّابق بوصفه أصولا[1] لعناصر عمود الشّعر العربيّ الّتي أوردها في مقدّمته على حماسة "أبي تمّام".

ولعلّ اختياره للحديث عن هذه القضيّة قبل أن يستهل شرحه لحماسة "أبي تمّام" لم يكن– في رأيّنا– **وليد صدفة**، ولا عفو خاطر؛ بل أكبر الظنّ كان عن وعي، وبصيرة، ولا سيما عندما تكون هذه الاختيارات من صنيع شاعر، يُمثّل **بحق** رأس مذهب جديد اِتّهم بالخروج على طريقة العرب؛ لأنّ نصوص "أبي تمّام" ربّما **شكّلت** جمالية مختلفة.

فشّعره << يندرج ضمن جمالية مزعجة تتطلّب استكناه واستنباط المعنى الّذي يعبّر عنه، فهذا المعنى يَندُّ عن التوصيل، كما ينبغي أن يتحقّق في القصيدة؛ إنّه يظلّ فالتا فيها مختفيا في ثنايا مقوماتها اللّغوية، وهو ينكشف عن طريق مفاجآت متعاقبة لذلك يمكن القول: بأنّ

[1] – صدر "المرزوقي" في وضع مقوّمات عمود الشّعر العربي غن الإرث النّقدي الذي سبقه على تعدّد مستوياته، فهناك (نقد تسجيليّ) مثّله الأصمعي وابن سلاّم، وهناك (نقد تنظيريّ) مثّله ابن المعتز وابن طباطبا وقدامة، وهناك (نقد تطبيقيّ) مثّله الآمدي والقاضي الجرجاني. يراجع: رحمن عركان ، مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النظرية والتّطبيق ، ص 53.

أبا تمّام يوصل من الدّلالات أكثر ممّا يوصل معنى واحدا >> [1]. إنّ ما نفهمه من خلال هذا المقتبس وخاصّة ما جاء في سطره الأخير هو أنّ النّصّ الهام **نصّ تعدّدي** لا أحادي، وهو مفتوح لا مغلق، ويشكّل لغة فريدة داخل اللّغة. ذلك أنّ الرسالة تتولّد جراء التفاعل القائم بين المبدع – الباثّ – والمتلقّي.

أي عن الفعل الكامن في النّصّ؛ والذي هو فعل غير قابل لأن **يحدّد** قبل عملية الإرسال هذا أوّلاً؛ ثمّ ردّ فعل بإزائه غير قابل هو الآخر لأن يضبط بعد هذه العملية وهذا ثانياً.

على أن تختلف سنن كلّ منهما ذلك، لأنّ << ما يُميّز التواصل الفنّي [عن غيره من أنواع التواصل] يتحدّد أساساً في أنّ سنن المتلقّي يختلف بدرجات متفاوتة عن سنن الباثّ >> [2]. فهذا المقتبس وحسب "لوتمان" يحدّد **الجهد** المبذول من طرف كلّ واحد منهما. بمعنى إذا كان الشّاعر يسعى إلى مضاعفة الجهد في تعقيد بنية رسالته، فإنّ **القارئ** يسعى إلى اختزالها وردّها إلى الحدّ الذي يرضيه كي يتسنى له استيعابها.

وعلى هذا الأساس يمكن القول: إنّ النّص التمّامي – إن صح هذا التوصيف– ليس عاكس للمعنى بقدر ما هو عالم من الدّلالات، متعدّد الأبعاد، إنّه ليس مجرّد سطح لا بعد له؛ بل هو وسط فكري وفتح للمعنى.

وبناءًا على هذا **نتساءل:** أيّ قارئ يمكنه أن يستوعب هذه النّوع من الشّعر؟ وهل على الشّاعر أن يحاكي أنموذجا معيّنا لا قِبل له بالخروج عليه؟ ثمّ ما مفهوم عمود الشّعر؟ وهل يمثل هذا العمود مقوّمات الشّعرية العربية أم هو عمود بلاغيّ؟ وهل يمكن اعتبار ما قام به "المرزوقي" يرقى إلى حدود ما يمكن أن يُشكِّل نّظرية ؟ ثُمّ هل شكّل هذا العمود سنّة في الكتابة لا يمكن لأيّ مبدع تجاوزها ؟

[1] – جمال الدين بن الشيخ ، الشّعرية العربية ، ص ص 36–37.

[2] –Youri Lotman et autres , Linguistique et poétique , p 405.

1 - المرزوقي وما يمكن أن يشكّل نظرية لعمود الشّعر :

يشرع "المرزوقي" في تحديد **المقوّمات** المكوّنة لعمود الشّعر، وهي سبعة أبواب كما يدعوها بقوله: إنّ العرب في قولهم الشّعر إنّما << كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف- ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأبيات وشوارد الأمثال- والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر، ولكلّ باب منها معيار.

*- فعيار المعنى، أن يعرض على العقل الصّحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء ..خرج وافيا، وإلاّ انتقص بمقدار شوبه ووحشته.

*- وعيار اللّفظ، الطّبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم.

*- وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق ممازجا في اللّصوق، يتعسّر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه.

*- وعيار المقاربة في التشبيه، الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس وأحسنه ما أوقع بين شيئين، اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة.

*- وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيُّر من لذيذ الوزن، الطَّبع واللِّسان، فما لم يتعثر للطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللّسان في فصوله ووصوله، بل استمر فيه

واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيد منه كالبيت والبيت كالكلمة، سالما لأجزائه وتقارنا.

*- وعيار الاستعارة، الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل، حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثمّ يكتفي فيه بالاسم المستعار؛ لأنّه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له.

*- وعيار مشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام المدارسة ... وأمّا القافية، فيجب أن تكون كالعمود المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه واللّفظ بقسطه[1].

قد تعمّدنا الإطالة في هذا المقتبس **لنُحيط بها** جميعاً، فتلك هي مقومات عمود الشّعر، وناصره الّتي **بإخلالها** لا يبلغ البناء الفنّي للقصيدة، الكمال ولا يُحرز الشّاعر **قصب السّبق**، أو ينال رضا أنصار طريقة العرب من النّقّاد كون هذه الخصال؛ إنّما هي عمود الشّعر عند العرب << فمن لزمها بحقها وبنى عليها شعره، فهو عندهم المُفلق المُعظَّم، والمُحسِن المُقدَّم ومن لم يجمعها كلّها، فبِقدرِ سُهمتِه منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به حتى الآن >> [2].

و**كقراءة مبدئية** لهذه المقوّمات نقول: إنّ صياغة المرزوقي لعمود الشّعر كانت << على نحو لم يُسبق إليه ولا تجاوزه أحد من بعده >> [3].

فهذا المقتبس على الرغم من إيجازه؛ إلاّ أنّه **يُصوِّغ** لنا أن نُطلق على تلك الجهود المبذولة اسم"نظرية" (Thèorème)؛ تثميناً لجهود الرّجل وتقديراً لما توفّر لديه من زاد معرفي سمح له بالوصول إلى هذا الإنجاز.

---

[1] – أبو علي المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، 9/1 – 11 .

[2] – نفس المصدر ص 11 .

[3] – إحسان عبّاس ، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب – نقد الشّعر – من القرن الثاني الهجري حتّى القرن الثامن الهجري ، ص 405 .

وإحقاقاً للحق فإنّ جل المعايير والشّروط التي عرضها "المرزوقي" كانت موضوع البحث والاستقصاء لدى من تقدّم ذكرهم ولا تزال في عصرنا الرّاهن **موضوع البحث** والاجتهاد في ضوء **رؤية عصرية**. تبيح لنا أن **ندعم** من خلالها التقسيم الثلاثي الّذي اعتمده أحد **الباحثين** على وفق المستويات الأسلوبية؛ كون البحث الأسلوبي يُعنى بالقواعد التكوينية للشّعر، تلك التي تشكّل بنيته، ودراسة هذه المكونات من خلال مستويات البنية: الصوتية والتركيبية والدّلالية، ويمكن إعادة تشكيل **عناصر** عمود الشّعر أسلوبياً؛ لأنّه يرتكز على المقوّمات الأسلوبية السالفة الذكر، ويكون هذا التقسيم، على ثلاثة مستويات:

*- مستوى المقوم الصوتي أو العروضي ويندرج تحته، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما القافية حتّى لا منافرة بينهما.

*- مستوى المقوم اللّغوي، أو المستوى التركيبي، ويأتي ضمنه: جزالة اللّفظ واستقامته وشرف المعنى وصحّته.

*- مستوى المقوم البلاغي، أو الدلالي، ويتضمن في سياقه: الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له[1].

لقد بدا واضحاً أن"المرزوقي" حاول أن يتمثل **الإرث النّقدي** الذي سبقه مُبلوراً **نظرية** تجمل القول في عناصر الشّعرية العربية ومعاييرها. فقد احتلّ عمود الشّعر في التّراث النّقدي مكانة ممتازة؛ بل لا نبالغ إذا قلنا: << إنّه أهم مفهوم لدى الأسلاف لما فيه من شمول وعمق تنظيري. ونحن نذهب إلى أنّ جلّ ما جاء في التّراث النّقدي متعلقا بدراسة البنية إنّما هو تفصيل وتدقيق متواصل لمكوّنات العمود >> [2]. ففي هذا المقتبس **إشارة مهمّة** إلى أنّ النّقّاد الذين سبقوا "المرزوقي" لم يحفلوا فيما مرّ علينا من نصوصهم- وفي حدود علمنا

[1] - ماهر مهدي هلال ، مقوّمات عمود الشّعر البنائية ، بحث مخطوط ، ص ص 8-9 .

[2] - شكري المبخوت ، جماليّة الألفة ، ص 81.

ونعني أهم المصنفات النّقدية– بحدّ هذا العمود بقدر اهتمامهم بمستويات **الفعل الشّعري** من معنى ولفظ وحذف وتشبيه ...الخ.

لكنّ **اللاّفت للانتباه** هو أنّ **الحدّ** الذي وضعه "المرزوقي" لهذا العمود يزداد أهمية، إذا ما وضعنا في الحسبان أنّ ذلك يعود إلى **فترة استقرار** القضايا النّقدية* واكتمال الأسس النّظرية لما يُمكن أن يسمى "بالشّعرية العربية". فكأنّ عمود الشّعر في حقيقته عمود الذّات، وما الطواف به إلاّ طواف بما ينطوي عليه من **قيم** تجلّت في الشّعر رمزاً حضارياً على أنّ معيار هذا العمود لم يستنبط من مفهوم **جمالي** معين. كونه يمثل مذهب الأوائل في التأليف الشّعريّ. وقد اهتمّ شارح ديوان الحماسة بهذا **المفهوم** كما لم يهتم به غيره من القدامى؛ فساق له **حدّا دقيقا** مُبوّباً مُبسّطاً يمكن اعتباره – في نظرنا– من أندر الحدود التي نجدها في التّراث النّقدي.

إلاّ أنّ "المرزوقي" **كقارئ مؤول تفطّن** إلى تلك **المخالفة** التي تقوم عليها الرّسالة الشّعرية بالنّظر للواقع اليوميّ. وبذلك وضع الأسس التي يبنى عليها النّصّ الشّعريّ، وهي في حدّ ذاتها **مفارقة** والتفاتة ذكية تحسب للرّجل. والأهم من ذلك كله هو أنّ قيام تلك المعارك النّقدية حول الشّعر المحدث عموماً، ثمّ على شعر "أبي تمّام" خاصّة وما رافق هذا الجدال من تآويل مختلفة له.

إذا ما أمعنّا في هذه الخصومات من جهة التّلقّي وجدنا أنّ في الأمر تفاعلا ما بين النّصّ ومتلقّيه **تمظهر** في أشكال مختلفة وحمل على وجوه متنافرة إلى حدّ التناقض. وقد نرجعها مبدئياً إلى صلة المتلقّي **بأفق الانتظار**. وهو نظام من الإحالات يتخطّى النّص المنجز إلى سنّة في الكتابة مخصوصة تشكّل ما ينتظر القارئ وجوده في نصّ من

* – هذه الفترة يعتبرها بعض مؤرّخي النّقد العربي القديم فاصلة بين استدراة القضايا النّقدية وبداية بروز مرحلة جديدة يبشّر بها "عبد القاهر الجرجاني"؛ إلاّ إنّنا نرى أنّه لابدّ من إعادة النّظر في بعض ما قيل، حتّى نتمكّن من قراءة تراثنا النّقديّ بكلّ وضوح. **ولم لا قد تكون إعادة النّظر هاته أحد الآفاق التي يفتحها هذا البحث ؟**

النّصوص لحظة **تلقّيه**. فهو عيار ضابط لدرجة **الانصياع** لتقليد الكتابة في فنّ من الفنون ولدرجة **العدول** عنه. لذلك كان أفق الانتظار موجّها للفهم: فهم القارئ عامة[1].

إلاّ أنّ **الطرح الجاد** الذي ذهب إليه **الباحث** "شكري المبخوت" في جعله عمود الشّعر "أفق انتظار" عند القارئ والنّاقد المطبوع – **باعتباره قارئا**– إضافة إلى أنّ عمود الشّعر << ظلّ عندهم نظاما إحالياً يُقاس عليه مدى تطابق النصوص مع انتظار الجمهور وما قد يطرأ على هذا الانتظار من خيبة برزت أساسا في الموقف من الشّعر المحدث >> [2].

وكتعليق على هذا المقتبس نقول: إنّ هذا الباحث **قد أصاب** في قياسه عندما عدّ عمود الشّعر العربي ممثلا ل "أفق الانتظار" ولعلّ أبرز مظهر من مظاهر هذا الأفق إنّما هو "الجنس الأدبي" الذي يندرج ضمنه النّصّ. فالجنس الأدبي باعتباره خصائص **الكتابة العامة** كما ينتظرها القارئ هو وليد أفق الانتظار الذي تشكّل **تاريخيّاً** عبر تراكم من النّصوص ذات الملامح المشتركة. وقد **استقرت** في هيئة مجرّدة ليس للتاريخ عليها سلطان، فلكلّ جنس من أجناس الكتابة أفق للانتظار.

إلاّ أنّه يجب الإشارة إلى أنّ مفهوم "أفق الانتظار" قد نوقش في نطاق "نظرية التّلقّي" على رصد ردود فعل الجمهور القارئ على **نصّ مفرد** أو على مدوّنة من النّصوص يحلّلها الدّارس باعتبارها تجربة أدبيّة، في حين أنّ بحثنا نطاقه **ردود أفعال** النّقّاد الذين أثاروا هذه المعارك كمتلقّين.

ونحن بدورنا **ندعم** هذه الفكرة ونراها صالحة لموضوع **بحثنا**–في حدود ما تُتِيحه المُدوّنة– ؛ لأنّ ما دفعنا إلى الانطلاق من عمود الشّعر لتحديد أفق الانتظار؛ إنّما هو عوامل ثلاثة. أوّلها أنّ عمود الشّعر لدى النّقّاد القدامى **يحدّد الفرق** بين الكلام العادي والكلام "المغيّر" من

[1] – شكري المبخوت ، جماليّة الألفة ، ص 77 .

[2] – نفس المرجع ، ص 80 .

جهة ويحدّد الصلة الممكنة بين العالم التخييلي الذي يعرضه النصّ على قارئه وبين تجربتهم المعيشة من جهة أخرى. وثانيها أنّ عمود الشّعر يكشف عن **أنساق النصوص** العميقة بتقنينه لما في الآثار من أشكال وأغراض يفترض وجودها لدى القارئ لحظة القراءة حتى يمكن التواصل الأدبي. وثالثها أنّ عمود الشّعر لا يعدو أن يكون **قراءة لمدوّنة سابقة** خرجت بها من تعدّد أشكالها وفردية إنجازها إلى شكل عام مجرّد وجدول من جداول الكتابة، بما يحمل عليه المصطلح من معنى في اللّسانيات[1].

وعليه فإنّ **قراءة** تحليلية ومتفحصة لهذا المقتبس تُحيلنا إلى **فكرة مهمّة** مفادها أنّ عمود الشّعر عند العرب **نظام إيحالي** يحدّد للكتابة سننها الواجبة الإتّباع، وللقراءة وسائل إدراكها لجودة النصّ أو إساءته. وهذا ما يجعل عمود الشّعر **أفق انتظار** يستبطنه الشّعراء فيرسم لهم الحدود التي يتحرّك فيها إبداعهم ومن ثمّ يتخذه النّقّاد **عيّارا** للحكم على النّصّ بحسب وفائه للعقد الأدبي.

إلاّ أنّ **اللافت** للانتباه هو التأكيد على أنّ "مقومات هذا العمود" لا تتّسم **بالآلية** عند الإبداع وهنا نتمثّل هذا القول: << فمن لزمها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المُفلِقُ المُعَظَّمُ والمُحسِنُ المُقدَّم ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التّقدّم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتّى الآن >> [2].

ولعلّنا أعدنا هذا المقتبس **لنُدِلّ** من خلاله أنّ عبارة "المرزوقي" تحمل في ثناياها تأكيداً على أنّ عمود الشّعر نظام مجرّد **عام** ممّا يعني أنّ إتّباعه بحذافيره لا يعني الإجادة بالضّرورة؛ بل هو إطار يبقى داخله **التّصرف الفرديّ** والأسلوب الخاصّ مولّد المزيّة والفضل، ثمّ إنّ "المرزوقي" قد أورد **خلاصة ما اِستقرّ عليه العُرف** في أمر "عمود الشّعر" كما يراها حتّى عصره على الأقل لأنّها "إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتّى الآن".

---

[1] – ينظر: شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، ص 79 .

[2]– أبو عليّ المرزوقي ، مقدّمة شرح ديوان الحماسة ، 11/1.

وهاهو ذا "قُدامة" مثلا يضع للمدح عُرفا، وللرّثاء عُرفا، وللوصف عرفا، وللغزل أعرافا، فلا يجوز للشّاعر–على ما اتّفق أهل الألباب– أن يمدح بغير العاقل، والشّجاعة، والعدل والعفّة، أو ما تعلّق بها، لهذا يصرّح قائلا: << إنّه لما كانت فضائل النّاس، من حيث أنّهم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان– على ما عليه أهل الألباب من الاتّفاق في ذلك– إنّما هي العقل، والشّجاعة والعدل، والعفّة كان القاصد لمدح الرّجال بهذه الأربع الخصال مصيبا، والمادح بغيرها مخطئا[...] فقد وجب أن يكون على هذا القياس المصيب من الشّعراء من مدح الرّجال بهذه الخلال، لا بغيرها والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده، من استوعبها، ولم يقتصر على بعضها >> [1].

وممّا يُلاحظ على هذا **التصريح** أنّ الطّابع المنطقي الصّارم، هو الذي يغلب على كلام صاحبه حيث؛ تتردّد ألفاظ "الإصابة" و"الخطأ" و"القياس" و"الاستيعاب"، وذلك في موضوع شعري يُفترض أن يُعبِّر عن **مكنون الشّعور**، ويلوح هذا التصريح كذلك أنّ "قدامة" ينظر إلى الشّعر **نظرة علمية محضة** تظهر منذ تعريفه الشّهير حين يقول: هو << كلام موزون مقفى يدلّ على معنى >> [2].

وإذا كان الشّعر كلاماً ذا **معنى فحسب**، أفلا ينبغي على واضعه أن يضع لهذا المعنى قواعد تندرج فيما يراه ذوو الحجا؛ ليكون أقرب إلى عالم المنطق منه إلى محاكاة الشّعور؟ وحينها **يتساءل المتلقّي** عن معنى الشّعر إذا سلك كلّ شاعر سبيل "قدامة" فيما أثنى عليه من جمع "زهير بن أبي سلمى" لفضائل المدح في قوله[3]:[الطويل]

أَخي ثِقَةٍ لَا تُتلِفُ الخَمرُ مَالَهُ وَلَكنَّهُ قَد يُهلِكُ المَالَ نَائِلُهْ

تَراهُ إذَا مَا جِئتَهُ مُتَهَلِّلاً كَأنَّك تُعطِيهِ الذِّي أَنْتَ سَائِلُهْ

[1] – قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، 1978 ، ص 59.

[2] – نفس المصدر ، ص 15.

[3] – نفس المصدر ، ص 59.

وَمِن مِثلُ حِصنٍ فِي الحُرُوبِ، وَمِثلُهُ لإنكارِ ضَيمٍ أو لِخَصمِ يُجَادِلُهْ؟.

ففي قراءة هذه الأبيات نجد **عودة إلى الأصالة**، إلى الموارد الرّئيسة والينابيع الثرّة، حيث تألّق نجم ذلك الشّعر ردحاً من الزمن ولا **يزال** في نظرنا، نموذجاً متكاملا في صياغة القصيدة العربية، وفي توافر عناصرها الفنّية كما نراه متى كانت **القراءة** جادة وواعية. والمديح حسب هذه الأبيات وليد إعجاب وتقدير، وتعظيم للفضيلة في مفهومها الشّائع، وتمجيد للقوّة والشّجاعة والمروءة والأنفة والإباء.

ألا يُدرك المتلقّي بعد هذا أنّ **صورة الممدوح** في هذه الأبيات بيّنة، واضحة المعالم، مشرقة القسمات، مشفقة، قريبة إلى القلب ؟ ليزداد تساؤلاً: أين لنا ذاك الإنسان الكريم الذي لا يتلف ماله بشرب الخمر واللّهو؛ وإنّما يتلفه بالعطاء والبذل !؟

لكن بالمقابل ألا يُصبح الشّعر **قولا معاداً مكروراً**، بما تنفر عنه النفوس، وتعرض عنه الأسماع، فيخلق على كثرة الرّد ؟ ثمّ كيف يحتمل "لقدامة" أن يمضي في وضع الأعراف، فيمسخ ما يمكن أن ينطوي عليه الرّثاء من حرقة النّفس، وجوى القلب؛ ليجعله مدحا في صيغة الماضي فحسب، فلا يقول الشّاعر، هو عاقل وهو شجاع، وإنّما كان عاقلا، وكان شجاعا ؟؛ لأنّه << ليس بين المرثية والمدحة فصل، إلاّ أن يذكر في اللّفظ ما يدلّ على أنّه لهالك، مثل كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك >> [1].

إلاّ أنّ ما **نودّ** الإشادة به أنّ كتابه إنّما وضع جميعاً لتبيان **قواعد النّقد**، وجلائها بما يسهل اهتداء الشّعراء إلى سبيل الشّعر[2].

و**لئن وُفّق** إلى أن جعل النّقد علماً منطقياً؛ فإنّه– في رأينا– لم يوفّق تماماً في مبادئ هذا العلم التي أرادها **معيارا** يُفرض على الشّاعر بما يحُدّ من خياله. أمّا إذا رجعنا إلى مناقشة ما

[1] – قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، ص 97 .

[2] – ينظر في حدود التشبيه: ص ص 108 – 116 ، وفي حدود الهجاء ، ص 90 ، وفي الوصف ، ص 117 . مثلاً.

جاء في كلام "المرزوقي"، فإنّه ينبئ عن **نظرة نقدية** ترى أنّ في هذا العمود معيار التمييز بين القديم والحديث، والأصيل والمزيف ... وحقاً، إنّ هذه المسائل النّقدية الشائكة، ينبغي أن يُوضع لها ما تتضح به حدودها، غير أنّ المشكلة هي في **القيم** التي يدعو إليها هذا المعيار: كيف استنبطت ؟ وكيف فرضت ؟

إنّ الإجابة قد تقتضي القول: إنّها خلاصة **الأعراف** الأدبية كما استقرّت في **الشّعور الجمعي العربي**، وآية ذلك أنّ "المرزوقي" يلاحظ مذاهب "النّقّاد" فيما يتعلّق بالألفاظ، والمعاني والبديع؛ ولكنّه حين يتكلّم على عمود الشّعر، فإنّه لا يذكر مذاهب النّقّاد فيه وإنّما يذكر **مذاهب العرب** قائلا: << فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشّعر عند العرب >> [1]. إلاّ أنّه يبدأ فيقول: << إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته >> [2].

وهو يشير إلى العرب عامة بما ينم على أنّ هذا العمود هو خلاصة **الذّوق العربي** في فنّ الشّعر، ويبدو في ما نراه أنّه إنّما يُفرض إذن باسم هذا الذّوق، فعلى هذا الأخير أن يتطوّر تبعا لتطوّر الأمّة.

وقد يقال مثلا: إنّ المقاربة في التشبيه –وهي جزء من عمود الشّعر– قد تكون ملائمة للذّوق العربي في طوره الأوّل؛ يوم كانت الأشياء تتجلى له في الصّحراء واضحة قريبة..... وهكذا يتّضح أنّ **الذّوق** يُمكن أن يكون وسيلة **لإدراك** الجوانب الجمالية والفنّية في القصيدة الشّعرية، من خلال **حالات** التجاوب الذاتي الّتي يعبّر عنها القارئ أثناء **فعل التلقّي**. وهي حالات تعكس لحظة من لحظات التأثر.

إلاّ أنّ الأمر يختلف تماماً عندما يصبح الذّوق معللاً: أي خاضعاً للشرح والتعليل بناءً على مجموعة من القواعد الّتي تضبطه وتبرّره. ولهذا فإنّ قراءتنا لما جاء في هذه المقدّمة

[1]– أبو عليّ المرزوقي ، شرح مقدّمة ديوان الحماسة ، ص 8.

[2] – نفس المصدر ، ص 9.

ألزمتنا التوقّف عند هذا الشاهد << متى اعترف (أي توافق) اللّفظ والمعنى فيما تصوب (أي تجود) به العقول [...] فهناك يلتقي ثريا البلاغة [...] فيتجلّى البيان فصيح اللّسان نجيح البرهان [...] وترى رائدي الفهم والطّبع متباشرين لهما من المسموع والمعقول بالمسرح الخصب والمكرع العذب .. >> [1].

والّذي أوردناه **لنستنبط** من خلاله أنّ هناك إشارة إلى أنّ النّصّ الذي بني على العقل يفهمه العاقل. فالعقل هو مصدر الإبداع الأساسي وهو أيضا **آلة الفهم** وجهاز التلقّي؛ لذلك يعرض القارئ النّصّ على العقل؛ ليعرف وجه المقاربة في التشبيه أو التناسب في الاستعارة أو الإصابة في الوصف وما إلى ذلك شرط عدم خنق التخيّل الشّعري ضمن جزئيات مادّية وحسّية لا يمكن أن تمتزج إلى الحدّ الذي نريده لها.

ثمّ لنقل: إنّه وبعد الوقوف على أهمّ ما جاء في نصّ المقدّمة وشكّل نظرية أو ما اتّخذه أساس نظري يستند إليه في التفرقة بين التواصل العادي والتواصل الفنّي؛ عن طريق التمييز بين لغة التأويل – باعتباره قارئاً مؤوّلاً– ولغة الواقع، إن على مستوى المحتوى أو على مستوى العبارة.

من هذا المنطلق يصبح الشّعر **خطاباً**(Discours) يتداوله العقلاء وعليه فإنّ أيّ خروج عن معايير العقل لن يؤدّي إلاّ إلى **تعطيل الفهم** ومن ثمّة يوسم بالفساد والمروق على عمود الشّعر، أي على سنن الإجادة ومعايير الاستحسان. وهنا **نتساءل:** هل ظلّت الممارسة الشّعرية وفيّة لجذورها ومنابتها أم دفعت بالتجربة الجديدة إلى تخوم جديدة متحدّية العقل لبناء عوالم لا قِبَلَ للسنّة الشّعرية بها؟ مبدئياً إنّ الإجابة تقتضي القول: قد تكون لعبة الإبداع، أن تخلق معاييرها وتخترقها(Transgression) باستمرار. أن توجد المرآة التي ترى فيها صورتها وقد أخذت في الاكتمال لتكسرها عند الاكتمال. وفي هذا الإطار نشأت **تجربة**

[1] – أبو علي المرزوقي ، المقدّمة ، ص 8 .

"الشعر المحدث" وما طرحته على النّقد العربي من **إشكالات** طريفة عموما وما شكّلته قصائد أبي تمّام، ثُمّ ما أُشكل من شعر "أبي تمّام" بعد ذلك على وجه الخصوص.

لهذا **آثرنا** أن نقف عند تصريح "المرزوقي" القائل: << الواجب أن يتبيّن ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب ليتميّز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث >> [1].

فهذا التصريح ارتأينا من خلاله النظر في أفق الانتظار انطلاقاً من عمود الشّعر باحثين عن نمط **قراءته** بعد أن تشكّلت تاريخياً واستقرّت في نظام مكتمل، ثمّ النّظر في إشكالية الشّعر المحدث **متسائلين** عمّا أحدثه في هذا الأفق من تعديل ومدى تبشيره بولادة أفق جديد؟

2- تجربة الشّعر المحدث ولحظة التحول الجمالي:

إنّ تصريح "المرزوقي" في المقتبس المذكور أعلاه يشير إلى أنّ **سنّة الكتابة** واضحة في إشارة منه إلى تمثّل طريقة العرب في قول الشّعر التي اصطلح عليها ب"عمود الشّعر"، ثمّ **للقراءة** أن تكشف عن كلّ مظهر من مظاهر الزيغ عنها والمطابقة لها. إلاّ أنّ هذا الضرب من الكتابة انتشر وشاع إلى حدّ لم يعد من المنطقي معه أن يُردّ كلّ قول على صاحبه بالاحتكام إلى عمود الشّعر فحسب. لهذا غدت الأنماط **المستحدثة** في القول الشّعريّ ذات منزلة **ملتبسة** عموماً[2].

إلاّ أنّ تصفّحنا لما جاء في كتاب "الوساطة" ألزمنا التوقّف عند بعض العبارات، أين شدّ انتباهنا عبارة:« فالعادة انتقلت والرسم تغيّر والسنّة انتسخت»[3]. ففي هذه العبارة إشارة

[1] – أبو علي المرزوقي ، شرح مقدّمة ديوان الحماسة ، ص 8 . [التسطير من عندنا]

[2] – شكري المبخوت ، جماليّة الألفة ، ص 97 .

[3]– القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ص 18-19.

واضحة على تسليم النّقّاد بأنّ هناك **تبدّلا** في الذّوق والكتابة، قد ردّها صاحب الوساطة إلى انتقال العرب من خشونة البوادي إلى لين الحواضر[1].

و**يَعنينا** من كلّ ذلك أنّ "نظام القريض" عند العرب قد تطوّر تطوّراً أوقع النّقّاد في حيرة حتى عدّوه **نمطا** من الكتابة قائماً بذاته.

فلم يخرجوه من ميدان الشّعر ولكنّهم اصطلحوا عليه "بالشّعر المُحدث" تمييزاً له عن"تليد الصنعة"، وكأنّهم يُقرّون **ضمنياً** بذلك بأنّ هذا العمود لا يحتضن إلاّ **تجربة السّابقين** ومن سار على **نهجهم** من المُحدثين.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم **الفضل** الذي رآه بعض اللّغويين والنّقّاد للقدماء على المحدثين لم يكن؛ لأنّهم خرجوا على شكل القصيدة العربية الفنّي كما جاء به الأوائل، إنّما كانوا ينطلقون من فكرة أنّ التعبير الشّعري << لكي يكون موحياً لابدّ أن يستجيب لقواعد صياغة شعرية ضاربة في اللاّشعور الجمعي للعرف >> [2].

وتأسيساً على هذا **نتساءل:** هل جاءت الممارسة الشّعريّة **المستحدثة** خارجة عن كُلّ رسم في الإبداع وضابط في الإنشاء ؟ وهل يمكن لهذه الممارسة أن تقوم **خارج** كلّ معيار يَستقرئ به **المتلقّي** مظاهر الجودة وضدّها؟

إنّ قراءة **تحليلية** لكتابات الأسلاف النّقديّة في هذا المجال تُشير إلى أنّ الشّعر المحدث قد **حُمِلَ** على شعر الأوّلين في ضرب من **المقارنة؛** لمعرفة ما هو مجمع عليه وماهو مختلف فيه << فالواجب حسب المرزوقي أن يُتبيَّن ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب ليتميّز تليد الصّنعة من الطّريف .... >> [3].

---

[1] – القاضي الجرجاني . الوساطة ، ص 18.

[2]– محي الدين صبحي ، نظرية النّقد العربي وتطوّرها إلى عصرنا ، ص 5.

[3] – أبو عليّ المرزوقي ، شرح مقدّمة ديوان الحماسة ، ص 8.

إنّ إعادة هذا المقتبس جاءت؛ **لنؤكّدَ** من خلالها أنّ ناقداً مثل"أبي بكر الصولي"[1] – وهو من أشدّ النّقّاد **حماسا** للشّعر المُحدث ولا سيما شعر أبي تمّام – **ينساق** وراء هذه المقارنة ساعياً إلى تأصيل القول المحدث في مُدوّنة القدامى بالإحالة على نُتفٍ من أقوالهم معترفا لهم بفضلهم لاهجا بسبقهم موازناً بينهم وبين بعض ما قال أهل عصره حتى يُبرّر عيبا عابه عليهم الخصوم.

وهذا أمر قد لا يتعارض مع فنّية الشّعر، لكنّ تأصيلهم **للتقدّم الزّمني** بوصفه معياراً للجودة، هو ما أثار المحدثين عليهم؛ لأنّهم وضعوا **حداً زمنياً** وفاصلاً تاريخياً بين جيل الشّعراء القدماء الذي ينتهي با"بن هرمة" (158هـ.) وجيل المحدثين الذي يبدأ ب"بشار بن برد" (168هـ.) وكأنّهم يعدون في الشّعر **المُحدث** تجاوزاً << لمقياس الأولية الزمنية من جهة، ومقياس الأولية اللّغوية من جهة ثانية، ولهذا كان قبوله أو تسويغه قبولاً لمبدأ التجاوز>> [2].

ومن الواضح أنّ هذا التحديد يستند إلى بحوث علماء اللّغة، الذين أولو لغة الشّعر أهمّية قصوى، بوصفها مصدراً أساسياً لتوثيق قواعدهم ونظرياتهم. فأهل اللّغة والنحو نظروا في الشّعر نظرة نقدية في ضوء مقاييس مستوحاة من القاعدة النحوية أو اللّغوية ذات الطبيعة القياسية وهي مستوحاة أو مأخوذة من ذلك النصّ الجاهلي– إن جاز التعبير– فهو أصل في استنباط القاعدة اللّغوية والنحوية.

وقد لعب النّقد في ذلك العصر دوره الفعّال في أن يُلقى بهؤلاء المجددين الضعفاء في تيّار المذهب القوي، الذي يعتمد عليه جلّ علماء اللّغة والرواة، للاحتفاظ بمكانتهم في

---

[1] – يُعدّ أقدم شرّاح شعر"أبي تمّام"، وأدناهم عهداً به، وأوثقهم صلة بشعره؛ لأنّه روى ديوانه وبعض شروحه، عن "**أبي مالك بن عون بن محمّد الكندي**" الذي اتّصل بالشّاعر، وسمع عنه، وروى عنه، وشهد له "الصّولي" بذلك. يراجع: الصّولي ، أخبار أبي تمّام ، ص 31.

[2] – علي أحمد سعيد –أدونيس– ، الثابت والمتحوّل ، 173/2 .

المجتمع، لهذا جاء قول "الجاحظ": << لم أر غاية النحويين إلاّ كلّ شعر فيه إعراب ولم أر غاية روّاة الشّعر إلاّ كلّ شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج ولم أر غاية روّاة الأخبار إلاّ كلّ شعر فيه الشّاهد والمثل >> [1].

فمن خلال هذا المقتبس يحدّد لنا كلام "الجاحظ" ثلاثة أصناف من القرّاء: النّحوي، وراوي الشّعر والإخباري. وقد أثارت هذه الأصناف جدلاً كبيراً بين النّقّاد من جهة والشّعراء والنّقّاد من جهة أخرى.

ولهذا نجد "قدامة بن جعفر" يُبرّر تأليفه لكتاب "نقد الشّعر" بأنّ << علم جيّد الشّعر من رديئه يخبط فيه النّاس منذ تفقّهوا في العلوم >> [2]. وهو ما حثّ "عبد القاهر الجرجاني" على التّذكير بأنّ المزّية لا تكمن في الفروق اللّغوية ووجوهها بل في تكمن في مواضع مخصوصة من الإنجازات اللّغوية؛ أي في مستوى الكلام وكيفية تصريف اللّغة على نحو متفرّد. فينضاف إلى ما سبق من أصناف **القرّاء** صنفان هما: **البلاغي** و**العالم بجيّد الشّعر ورديئه**. فهؤلاء اللّغويين والرّوّاة قد وجهوا الشّعر هذه الوجهة عندما أكدوا مبدأ **استنفاد القدماء للمعاني**.

ولنا أن **نتساءل**: هل أزمة الشّعر العربي في هذه المرحلة زعم أم واقع حقيقي ؟

لعلّ الإجابة تقتضي القول: تعتبر التّجربة الشّعرية الموسومة بالإحداث عن **أزمة** عميقة عاشها الشّعراء وعبّر عنها النّقّاد من خلال طرحهم **للسّرقات** وقضاياها. وهذه الأزمة مردّها نفاد المعاني! فالشّعر عند "ابن طباطبا" << ما أن عري من معنى بديع، لم يَعْرَ من حسن ديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر >> [3]، فتصوّر أنّ معاناة الشّعراء المحدثين كبيرة لأنّهم

[1]– الجاحظ ، البيان والتبيين ، 24/4.

[2] – قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، ص 62.

[3] – إبن طباطبا العلوي ، عيار الشّعر ، 55 .

<< قد سبقوا إلى كلّ معنى بديع، ولفظ فصيح >> [1]؛ إذ لم يُبق المتقدّمون للشّاعر المحدث – أو هكذا توهّم النّقّاد والشّعراء– معنى طريفاً إلاّ استلهموه فاتّسع رصيد المعاني المتداولة وضاق عبر تراكم التّجربة الإبداعية العربية رصيد "المهمل" حتّى أمسى **الابتكار** في عداد المستحيل إلاّ لمن ألهمته "العبقرية" نزراً يسيراً. فلم يتبقّ للشّاعر المتأخر إلاّ أن يُعيد **صهر** المعاني القديمة وصوغها لا يُبقي من سالف الكلام إلاّ أثراً لا يكاد يلمس من فرط البراعة في إعادة النّسج.

لكنّ بعض الشّعراء، والمحدثين منهم خاصّة، أدركوا خطأ هذا التوجه، فتجاوزوه، وصرحوا بأنّ **المعاني** تتجدّد بتجدّد الحياة حين يقول أبو تمّام[2] :**[السريع]**

يَقُولُ مَنْ تَقرَعُ أَسمَاعَهُ كَمْ تَركَ الأَوَّلُ لِلآخِرِ.

إلاّ أنّنا نرى أنّ أوّل ما يُمكننا تسميته **شرطاً** سمح بظهور الشّعر المحدث– حسب صريح قول النّقّاد القدامى – إنّما هو **مراجعة** الشّعراء لعلاقتهم ب**المدوّنة** الموروثة لتخطّي ما مثله **نفاد المعاني** من عائق أمام الإبداع. ولذلك اِعتبر "الصّولي" أنّ شعر المحدثين << أشبه بالزمان والنّاس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثّلهم ومطالبهم >> [3].

فهذا المقتبس يشير إلى أنّ هناك تغيُّراً في لغة الشّعر وصلتها بواقعه وقد استتبع هذا التحوّل اللّغوي **تحولاً جمالياً** بما أنّه يتّصل بكيفية ممارسة اللّغة واستغلال طاقاتها الرمزية. ولا شك أنّ موقف "الصّولي" هنا يبدو نافراً عن موقف باقي **أقرانه** من النّقّاد؛ فهو لم يؤكد وجوب **احتذاء** المحدث للقديم، وإن كان يَعترف بأنّ المحدث يجري بريح المتقدمين، ولكنّه إن أخذ معنى فإنّه يجيده، على أنّ في شعرهم من المعاني ما لم **يطرقها** القدماء.

---

[1] – ابن طباطبا العلوي ، نقد الشّعر ، ص 46.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 136. وهو أحد أبيات قصيدة قالها في: "**أبي سعيد الثغري**".

[3] – أبو بكر الصّولي ، أخبار أبي تمّام ، ص 16.

لهذا يمكن القول: إنّ أصعب **عقبة** تعترض **الباحث** في إشكالية الشّعر المُحدث وصلته بأفق الانتظار هو طابع الجدال الذي يطبع مؤلّفات النّقّاد؛ لأنّ كلّ ما جاء في حديثهم عن الشّعر المحدث محكوم بما يرشح في المناظرات من **تعصّب** وما يطفو على سطح المقارنات من **ادعاءٍ و تقوّلٍ** لا ينمّ إلاّ بصورة قليلة الإفادة عن موقف **جمالي ما**[1].

غير أنّ بحثنا **سيوجّه** انطلاقا ممّا يُوفّره لنا هذا الجدال من جهة وما تُتيحه **نظرية التلقّي**؛ إذ بوأت القارئ السّلطة الفاعلة في كشف أسرار النّصّ، **كطرح** نفترض فيه أنّ العدول الجماليّ مسافة تمتدّ بين السّمات التي ينتظر القارئ توفّرها في النّصوص – وهي سمات متولّدة من **عاداته** في القراءة – وبين الأثر المخالف للممارسات الجماليّة المعهودة على متلقّيه ممارسة **جماليّة** جديدة كلّ الجدّة.

إنّه وحسب رأينا صراع السّنّة والعدول في مستوى الكتابة وصراع أفق الانتظار الموجود وأفق الانتظار الذي يَعِدُ به **الأثر المتفرّد** الطّارح **أسئلة جديدة** على وعي المتلقّي. والذي بدوره عليه أن يضع كلّ ما يمكن أن يقع عليه من مكونات المشروع الإبداعي في موضع **السّؤال**. لذلك يُمكن القول: إنّ قضية الشّعر المحدث **قضّية قراءة** بامتياز.

ولعلّ الرنّة الشّعرية الخاصّة في نتاج "أبي تمّام" تكون أكثر السمات التي يقف عندها **الباحث** عند تعرضه لما **أُشكل** من هذا النتاج، هذا المنحى الخاص في شعره هو ما جعله نموذجاً شديد الواقعية للرغبة في **الانطلاق** من أسر القديم – وبغض النّظر عن مدى تحقّقها في نتاجه – وهنا نتذكّر قول القائل:<< وشعره لا يشبه شعر الأوائل >> [2]، فإنّ قارئه ينبغي ألاّ يتشبّه بأسلافه من القرّاء وألاّ يحتذي منازعهم في تشقيق النّصوص. وهنا **نتساءل**: لم

[1]– ونعني مثلاً التكرار حينما يكون منبّعاً من منابع الإبداع الذي يلفت **الانتباه** ويشدّ **القارئ**؛ ولعلّ الجناس التام يمثّل شكلاً من أشكال التّكرار الصّوتي، الذي يتّصل بقضيّة المشترك اللّفظي؛ فنكون أمام ضرب من المماثلة ينهض فيه دال واحد بأكثر من وظيفة إحالية. يراجع في ذلك: أبو هلال العسكري ، كتاب الصّناعتين ، ص 213. حين أشار إلى ظاهرة التكرار في القرآن الكريم وهو ممثل في سورة الرحمن.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 11.

أطلق بعض خصومه تلك الأحكام المشار إليها في معظم كتب النّقد؟ وهل نأخذ هذه الأحكام على أنّها خروج مطلق على معايير عمود الشّعر باعتباره ضابطاً من ضوابط الإبداع ؟

1.2- **أبو تمّام وتجربة الشّعر المحدث:**

إنّ الإجابة **المبدئية** عن هذه الأسئلة تُحيلنا إلى تلك الكتابات النّقدية الموضوعة في **نطاق** المعركة حول "أبي تمّام" و"المتنّبي". الشّعر المُحدث على أنّه خروج مطلق على عمود الشّعر<< زال عن النّهج المعروف والسّنن المألوف >> [1]. ووصل التّقابل بين كلام المحدثين وكلام العرب – ونقصد به التّجربة التّأسيسية في الشّعر العربيّ– إلى حدّ لا مجال فيه للمقارنة.

فقد علّق "ابن الأعرابي" على الشّعر المحدث عموماً وعلى شعر "أبي تمّام" خصوصاً في شيء من التّشنّج غير خاف << إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل>> [2]. وهاهو "البحتري" التلميذ **يُقرّ** مقارنا بينه وبين "أبي تمّام" الأستاذ قائلا: << هو أغوص على المعاني منّي وأنا أقوّم على عمود الشّعر منه >> [3]. حتى عُدّ شعر " أبي تمّام" مثلا << لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم >> [4].

ولقد تعمّدنا توظيف هذه المقبوسات لشخص" الآمدي"؛ لأنّ ذكره يجعل دارس الأدب يستحضر شعر "أبي تمّام" **دون تردّد**. لنفترض **إجرائياً** أنّ ردود فعل النّقّاد– وهم قرّاء– ولمّا كان شعر "أبي تمّام" قد أثار ردود فعل متبايّنة شكّلت أحيانا **سلطة** تاريخية توجّه ردود **أفعال القرّاء اللاّحقين** فقد آثرنا في هذا **البحث** تناول "الآمدي" أحد أبرز **قرّاء** شعر الطّائي الأكبر. لذا كان المضاف إليه الذي خصّص المضاف يشير إلى المتلقّي الذي يتواصل مع المبدع

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 17 .
[2] – نفس المصدر ، ص 21 .
[3] – نفس المصدر ، ص 15 .
[4] – نفس المصدر ، ص 11 .

عبر وساطة النّصّ. فكلمة شعر تقابل كلمة قراءة، إنّه النّصّ الذي يقابل عملية التلقّي، ورغم أنّه أسبق في الوجود؛ إلاّ أنّ القراءة باعتبارها **فعل** – فعل القراءة– فهي **عملية معقّدة** تلتحم فيها هواجس الذّات بقيود الموضوع لا سيما إذا وضعنا في الاعتبار الخلفية الظاهراتية لنظرية التّلقّي التي قامت على أساس محاربة سراب النّزعة الموضوعية[1]؛ إلا أنّ القراءة هي التي تضمن للنصّ الخلود؛ لذا فقد طرح شعر "الطّائي الأكبر" على قرّاء عصره قضّيتين أساسيتين هما: **البديع** و**الغموض**.

ذلك إن أمعنا النّظر فيما تواتر في بعض المساجلات التي عقدها "الآمدي" بين أصحاب أبي تمّام وأصحاب البحتري خاصّة، أو تواتر في الملاحظات التي قدّمها "القاضي الجرجاني" أو "الصولي".

إلاّ أنّ **اللافت** للانتباه هو أنّ **هذين السّؤالين** ما كان ليطرحهما الشّعر المحدث لولا توفّر عاملين مهمّين، **أحدهما** يتعلّق بتغيير الشّاعر علاقته بالآثار السّابقة، و**الآخر** إعادة النّظر في الصّلة بين الكلام الشّعريّ والكلام العاديّ. وهذان العاملان هما بمثابة الأسس التي قام عليها التّغيير الجمالي ومنه تغيير أفق الانتظار.

لقد ذكرنا **سلفاً** أنّ شعر "أبي تمّام" ارتبط **بمذهب البديع** باعتباره مدرسة جديدة افترعت طريقا معقّدة في الإبداع الشّعريّ، ومن هنا تعدّدت **القراءات** التي تعكس هذه **الرّجة** التي أحدثها "أبو تمّام" في مفهوم **الفنّ الشّعريّ** أولاً وفي **ذهنية المتلقّي** ثانياً عندما يُطالبه بإعمال الفكر.

وربّما **أدرك** أنّ شعره لا يعيش إلا من خلال قارئ يتمتّع بمواصفات، تساعده في الوصول إلى **فك** شفراته ومنحه **دلالات** معيّنة.

[1] – بالعودة إلى مبدأي الرّد والتعليق المشار إليهما في الفصل الأوّل والتي تبيّن أنّ "الظاهراتية" تضع بين قوسين"الموضوع الوافعي" وتعلّق كافة الأنشطة القبلية لفهمه؛ حتّى تنظر إليه في لحظته الآنية باعتباره موضوعاً مستقّلاً عن الوعي ومحايثاً له أثناء إدراكه. يراجع: تيري إنجلتون ، مقدّمة في نظرية الأدب ، ص 55.

إلاّ أنّ ما **نودّ** التنبيه إليه هو أنّ الحديث عن هذا الشّعر بصيغة **الإطلاق** لا يمنع من **التركيز** على تلك الأبيات "التي كثُر حولها الجدل"، باعتبار أنّ **الشّعر الخالد** هو الذي **يستفزّ** قارئه، سواء أكان يستجيب لأفق انتظاره، أو يخيّب ذلك الأفق؟

لهذا تعامل"أبو تمّام" مع اللّغة تعامل إبداع وإغراب، من خلال استثمار **الطاقات المجازية** في الكلام الشّعريّ، وهُنا نتوقّف عند قوله[1]: [الطويل]

لا تَسقِنِي مَاءَ المَلاَمِ فإنَّنِي صبٌّ قَد استَعذَبتُ مَاءَ بُكَائِي.

لمن قدّم له كأساً يسأله شيئاً من (ماء الملام) << أعطني ريشة من جناح الذّلّ، أسقيك كأسا من ماء الملام>> [2].

فما نفهمه من هذا المقتبس أنّه وجد في بعض **آياته** تعالى، ما يقتدي به غير نص الأوائل، ثمّ إنّ هذا قد يكشف عن مصدر من مصادر ثقافة الرّجل في **إقامة العلاقات** غير المسبوقة بين اللّفظة وأختها وبين الكلمات والأشياء، على نحو يخرج فيه على **طريقة** العرب، على أنّ تلك الطرائق في إقامة تلك العلاقات الجديدة قد تصل حدّ **الخطأ** عند "الآمدي" الذي يصفه بأنّه يريد البديع فيخرج إلى المحال[3].

ف"الآمدي" يَحتكِم في رأيّه إلى نصّ الأوائل الذي يُقدّم لنا **فاعلية** شعرية ترسم عالما جماليا من خلال انفعالية الشاعر، من دون أن يكون قد تضمّن موقفا فلسفيا من العالم عبر عنايته بالمفاهيم وسعيه إلى محاولة التغيير؛ لأنّ << المنفعية تفرض موضوعات معيّنة تعكس اهتمامات عملية، وتفرض التعبير عنها بطريقة واضحة سهلة ليفهمها العدد الأكبر، فهي تتضمّن حضور الآخر وغياب الأنا >> [4]. في حين يحرص الشاعر على حضور

---

[1]– أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 14.

[2] – أبو بكر الصولي ، أخبار أبي تمّام ، ص ص ، 33 – 37 .

[3] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 125/1 .

[4] – علي أحمد سعيد ، –أدونيس– ، مقدّمة للشّعر العربي ، ص 37 .

(أناه) عبر طريقة مجازية في **استخدام اللّغة**- حتىّ وإن كنا سنناقش لغته بشكل خاص- أين يكون الكلام الشّعريّ فيها نصّاً إبداعياً يُبقيها حيّة تنبض برحيق الزمن في **تعاقبه**، فالشّعر يسموا إلى مرتبة تجعله أوسع من النّظريات؛ لأنّ << القضية الحقيقة في الشّعر ليست ما تقوله النّظرية بل هي ما تقوله القصيدة، إنّ قصيدة عظيمة يمكن أن تلغي جميع النّظريات في كتابة القصيدة، لكنّ جميع النّظريات لا يمكن أن تلغي شاعراً عظيماً، وفي هذا سرّ الشّعر>> [1].

وهنا منح صاحب المقتبس الأفضليّة للشّعر في **تمرّده** عن القواعد والمقاييس، وفي ارتمائه على شاطئ اللّامحدود؛ لأنّ الشّعر << لا يرصف ولا يحدّد، ومن لا يعرف الشّعر أو بحسّه مباشرة، يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه >> [2].

وهو رأي صريح من "أدونيس" عن الفضاء اللّامحدود الذي يشغله النّصّ بقواعده اللّانهائية، وهي قواعد تتطلّب قارئاً جديداً ذا حسّ فنّي يمكنّه من التطلع إلى جماليات النّص وأسراره العصية أين << تذهب فيه النّفس كلّ مذهب >> [3]؛ أي نصّ الاحتمالات المتعدّدة؛ حين يُحمِّل المفردات **طاقة دلالية**، تُثير القارئ وتستفزّه.

ولا سيما إذا كان "الآمدي" في **تلقّيه** يُحكّم معيار أهل اللّغة والنحو الّذين عدّوا الشّعر الجاهلي أصلاً ومركزاً، لا يجوز **الخروج عليه**، فكأنّ المعيار الأوّل معياراُ لغوياً؛ بمعنى أنّ هناك من يتلقى الخطاب الشّعري، محتكماً على مقوم تعليميّ[4] أو أخلاقيّ، على اعتبار أنّ الشّعر **ديوان** العرب.

---

[1] – علي أحمد سعيد –أدونيس– ، زمن الشّعر ، ص 317 .

[2] – منير العكش ، أسئلة الشّعر ، ص 126 .

[3] – الرمّاني ، النُّكت في إعجاز القرآن ، (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، ص 70 .

[4] – أي قراءة الصّورة الشّعرية تُعنى بالفائدة المعنوية على نحو بارز. يراجع في ذلك: ابن قتيبة ، الشّعروالشّعراء ، 395/1.

لقد أشرنا في مواضع سابقة أنّ ما يتجلى لنا من خلال بعض **القراءات** المتفحّصة لكتاب الموازنة أنّ طريقة "أبي تمّام" **أربكت** أفق انتظار "الآمدي"، ومن ولاه من متلقّين لنصّه، لهذا **نتساءل:** هل النّصّ التمّاميّ – إن صحّ هذا التوصيف– خيّب أفق انتظار قرّائه؟ وهل عدم الامتثال لسلطة أصحاب الوصاية – الآمدي باعتباره صاحب وصاية– كان أحد هذه الأسباب ؟ وهل هذا خروج عن أفق الانتظار هذا القارئ ؟ وهل هذا القارئ ضاعف من متعته وجهده كي يستوعب الرسائل المشفّرة في إبداعات "أبي تمّام" ؟

2.2– **الآمدي ومظاهر خيبة الانتظار** :

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي بدءاً **الوقوف** مطوّلاً عند كتاب الموازنة والّذي مثّل مرحلة جديدة في **التطبيق النّقدي**، بعد مرحلتي، التدوين والتنظير، وقد كان طبيعياً أن يتدرج النّقد العربي على هذا النّحو، ومع أنّ المرحلة لم تتّسم بالنّظر الكلّي في بنيات النصّ الشّعري؛ إلاّ أنّها شكلت تطوراً نقدياً مثّل مرحلة النّقد التطبيقي؛ إذ اعتنى "الآمدي" في تطبيقه **بمفردات** تتّصل ببعض المسائل النحوية أو اللّغوية، أو النظر في صحّة معنى ما، بالقياس إلى الواقع تارة أو بالخضوع لسمات شكلية اتّصف بها الشّعر الجاهلي تارة أخرى[1].

وحيث يتحدّد مفهوم الشّعر عند "الآمدي" إذا ابتعد عن الفلسفة << وليس الشّعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللّفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له غير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري >> [2]. فقد يُشير هذا المقتبس **أوّلاً** إلى أنّه بدا قاصداً إظهار عدم **خروج** البحتري على تقاليد الشّعر العربي القديم وهو هنا –أي الآمدي– أوّل من أسّس بالنّظرية والتطبيق لمصطلح **العمود**، و**ثانياً** إلى تلك المعايير التي تحدّد **جودة** العمل

[1] – رحمن غركان ، مقومات عمود الشّعر الأسلوبية في النّظرية والتطبيق ، ص 88 .

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 370/1 .

الشّعريّ، ورصانته، من خلال قرب مأخذه مثلاً، وهو ما يجعله يلقى القبول عند المتلقّي – القارئ–؛ ليخلق أثرا **جماليا** فيه، ولعلّه المقياس الذي اعتمده "الآمدي" في الحكم على شعر كُلّ من أبي تمّام والبحتري. فموقف "الآمدي" هذا يعود **لمخالفته** لعمود الشّعر العربي، ومروقه عن كلّ ما ألفه الاستعمال ولم تجر به العادة، ودرج عليه فحول الشّعراء، ومن اقتفى أثرهم.على الرغم من ادّعائه<< ولست أحبّ أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين النّاس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشّعر، ولا أدري لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف بذمّ أحد الفريقين >> [1].

إلاّ أنّ ما لمسناه من خلال هذه **القراءة** ونودّ **الإشارة** إليه هو أنّه لم يحاول أن يبيّن للمتلقّي– المتصفح– ولو بشيء من التحليل ما في لغة البحتري من **سمات نصّية** تجعله يأخذ فضل السّبق والتّفوق، عدا ما ذكره من أوصاف.

ولم يأخذ في الاعتبار إلاّ **العُرف** الشّائع وما يليق وما لا يليق. وقد أوجز خروج "أبي تمّام" على تلك التقاليد – أي العرف – في ثلاث سمات ميّزت أسلوبه الشّعري هي[2]:

*– إسرافه في استخدام البديع حدّ التصنّع غير الفنّي.

*– توخيه أساليب المجاز ولا سيما الاستعارة قصداً، حدّ مخالفة العرف التقليدي.

*– اتّصاف بعض معانيه بالغموض حدّ الاستعصاء على الفهم.

إنّ قراءة **مبدئية** لهذه السمات الأسلوبية عند "أبي تمّام" كما حاول حصرها صاحب الموازنة قد يُعدّ نمطاً جديداً في **الكتابة** الشّعرية، يقوم على منح النصّ الشّعري، بما يحمله من لفظ وتركيب، بُعداً جديداً، لا يقوم على أساس القراءة الأفقية؛ وإنّما على أساس القراءة

[1] – أبو القاسم الآمدي ، 6/1 .

[2] – نفس المصدر ، ص 1 . [التسطير من عندنا]

العمودية (التوليدية) التي تصل بك ل(معنى المعنى)[1] وفي هذا الصدد أشار أحد **الباحثين** إلى **مزية** نظرية عبد القاهر في "**معنى المعنى**" في أنّها << بالإضافة إلى كونها قانوناً كلّياً يُفسِّر دلالة المجاز، تساعد على فهم جانب مهمّ من المقاييس البلاغية السابقة وتخريجها على وجه صحيح معقول؛ ففي ضوء هذا القانون نفهم الإيجاز والإيحاء؛ فقولهم في البلاغة إنّها كثرة المعنى مع قلّة اللّفظ لا معنى له إن لم نُقِر بتولد المعنى عن معنى؛ لأنه لا سبيل أن ندخل تغييراً في المواضعة بتكثير معنى اللّفظ أو تقليله....>> [2].

ففي هذا المقتبس **إشارة** تستنِد إلى كلام عبد القاهر نفسه في تفسيره لبلاغة المجاز في ضوء نظريته السّالفة الذّكر. وما نوّد **لفت النّظر** إليه هو أنّ هذه النّظرية لا تقف أساساً لتفسيره لبلاغة المجاز فحسب؛ بل هي **متغلغلة** في ثنايا تفكيره البياني كلّه.

إلاّ أنّ الأمر **البالغ** الأهمّية هنا هو ما جاء في ثنايا هذا المقتبس ولا سيما عبارة "قانونا كلّياً يفسّر دلاله المجاز" – على حدّ ما ذهب إليه حمّادي صمود – ممّا يجعلنا **نطرح** هذا السّؤال: هل نظرية معنى المعنى تملك من التماسك ما يمكّنها من أن تكون مؤسسة لنظرية شاملة في أدبية الأسلوب، أو **أدبية** الأدب ؟

إنّ الإجابة عن هذا **السّؤال** قد تفتح الباب واسعاً؛ لإعادة **قراءة** مثل هذه النّصوص القديمة وخاصّة تلك النّصوص القابلة **للتفجير**، والتي نراها تستثير الكفاءات العقلية والمنهجية في التعامل معها.

هُنا وفي هذه **النّقطة** بالذّات أردنا أن نتوقّف عند **رأيّ** لأحد **الباحثين** جاء فيه: إنّ التصور المنهجي الأول الذي بنيت عليه الموازنة والمنهج الذي خضع للتعديل؛ لئلا يتناقض التنظير مع التطبيق، يدلّل على أنّ "الآمدي" كان متأثراً بحكم عربي قديم كان مطروحاً في

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 263.

[2] – حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس (مشروع قراءة) ، ص ص 414–415.

كتب النّقد القديم ولم يشأ "الآمدي" أن يذكره، ودليله<< أنّه لو كانت فكرة الموازنة التي ملأت نفسه حماسة وليدة ذهنه لرأينا إقدامه عليها أكثر وضوحاً من البداية >> [1]. وهو يُشير في هذا إلى قول الإمام علي (كرّم الله وجهه)، ويرى هذا **الباحث** أنّ "الآمدي" أخذ بهذا القول أخذاً؛ إذ **أوحت** له فكرة بناء الموازنة بين شاعرين جمعهم زمان واحد وغاية واحدة.

إلاّ أنّه يمكننا القول: هذا **رأيّ** ممكن نظرياً على ما مرّ ذكره من الأسباب؛ إلاّ أنّه لا يكفي أن يكون **دليلاً قاطعاً** على أنّ "الآمدي" استقى منها فكرة الموازنة وبنى عليها كتابه؛ ذلك لأنّ عصر "الآمدي" كان مؤهّلاً للنّقد التطبيقي خصوصاً بعد **مرحلتي** التدوين والتنظير.

وقد وصف أحد **الباحثين** أسلوب "الآمدي" حين قال: << فقد كان يميل إلى الطّبع والذّوق. الشّعر عنده صحّة تأليف، وعذوبة لفظ، وسماحة عبارة، والبلاغة عنده جمال اللّفظ والأسلوب، وموافقتهما للنّهج العربي في صحّة التأليف وجودته، أمّا المعاني وسموها والحكمة وروعتها والخيال وجدّته، فهي ترف زائد عن الحاجة، ولها نصيب من حسن الصنعة وبهائها ، ولكن لا تتوقف عليها البلاغة >> [2].

فإذا كانت عملية القراءة والتلقّي عند "الآمدي" من سماتها الأولى هي **الدّقة** في تتبّع كل مستويات النصّ، فإنّ الآلية التي يتّبعها في الحكم هي قياس درجة **الانزياح** عن النّهج العربي القديم؛ وذلك على حدّ قول أحد الباحثين[3].

لهذا فقد **كسر** هذا النّوع من الشّعر أفق انتظار "الآمدي" وتجاوزه بحثاً عن << أفق إنتاجي جديد، لعلّه لمس توقّعات جديدة لقرّاء جدد >> [4]؛ إلاّ أنّه اصطدم بأفق "الآمدي"، الذي لجأ إلى عمود الشّعر بوصفه **تجربة قبلية** يمتلكها عن الجنس الأدبي، وأيضا قياساً

[1] – داود سلوم ، مقالات في تاريخ النّقد الأدبي ، ص 206.

[2] – محمّد عبد المنعم خفاجي ، الفكر النّقدي والأدبي في القرن الرّابع الهجري ، ص ص 65-66.

[3] – مراد حسن فطوم ، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرابع الهجري ، ص 90 .

[4] – عبد العزيز خلوفة ، أفق الانتظار النّقدي عند الآمدي ، (الموازنة نموذجاً) ، ص 255 .

إلى أعمال السّابقين على "أبي تمّام" والتي << يفترض العمل الجديد معرفتها أي ما يسمّيه الآخرون القدرة التناصية >> [1].

وتحليلاً لهذا المقتبس، فإنّه تجدر الإشارة إلى أنّ أبرز مظهر من مظاهر أفق الانتظار إنّما هو **الجنس الأدبيّ (Genre Littéraire)** الذي يندرج ضمنه النّصّ. كما أنّ في هذا المقتبس إشارة إلى المعيار الذي نقيس به **مدى أدبية**(Litterarité) الأثر انطلاقاً من الانسجام أو عدمه مع هذه المعايير؛ أي معايير التطابق مع مقومات هذا العمود.

إضافة إلى القدرة على ضبط أنواع **الإنزياح** بين الواقع والخيال. وربّما ذلك يقودنا إلى هذا **التساؤل:** هل يمكن القول: إنّ مراسم **القراءة** تبدّلت ؟

إنّ الإجابة عن هذا التساؤل ربّما تجعلنا نعيد النّظر في مناقشة بعض الآراء[2] التي تعتقد أنّ "الصولي" قد تحمّس وأفرط في الدّفاع عن "أبي تمّام" بموجب ذلك **الجدال؛** لأنّنا نجده يربط رفض النّقّاد لشعره بقصور **آلتهم النّقدية.** وقد أبان "الصولي" في هذا الدّفاع عن حسّ نقديّ حاد جعله يطرح هذه القضيّة طرحاً مهمّاً بما أنّه يكشف عن **تاريخيّة** الموقف من هذا التغيّر وعن صلته بتجربة القرّاء الجمالية.

لهذا فإنّ شعر "أبي تمّام" عموماً وما اشكل منه على وجه الخصوص ظلّ ينتظر **ناقداً عالماً؛** أي متلقٍ يجلو مواطن "الفذاذة" فيه ويقف على جهات **المزيّة والفضل.** إنّه نصّ

---

[1] – فيردناند هالين ، فرنك شوير فيجين ، ميشال أوتان ، بحوث في القراءة والتّلقّي ، ص 35.

[2] – من هذه الآراء التي تعتبر قليلة الأهمّية جعل "الصّولي" أنصار "أبي تمّام" من العلماء المتواضعين وخصومه من الجهلاء الأدعياء. يراجع: أخبار أبي تمّام ، ص 5. واعتباره الحسد والجهل بالشّعر سبباً في معاداته. يراجع: ص 32. وهذا التّفكير نجده عند "القاضي الجرجاني" على الرّغم من رزانته في تناول القضّية حين يقول: « تسمع من حُفّاظ اللّغة ومن جلّة الرّواة من ينهج بعيب المتأخّرين فإنّ أحدهم ينشد البيت ويستحسنه [...] فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه ونقض قوله ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقلّ مرزة من تسليم فضيلة **لمحدث** والإقرار بالإحسان **لمولّد** ». يراجع: الوساطة ، ص 50.

مهمل بدون **خطاب نقديّ** يحتضنه احتضان تفحّص موضوعي لا احتضان استهجان وإقصاء من دنيا الشّعر.

وعندئذ نفهم أنّ ما أثاره "الصولي" بقوله: << ولكنّ أشعارهم ذلّلت للنّاس وكثرت لها روايتهم ووجدوا أئمّة قد ماشوها لهم وراضوا معانيها فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيّدها وعيب رديئها >> [1].

فكلام "الصولي" يشير إلى وجود نص بكر دون قارئ متجرّد من إهاب الاقتداء والاتّباع في قراءته. وبذلك نراه مشروعاً ومحاولة لإعادة **تأسيس** الخطاب النّقدي بإقحامه في دائرة التّاريخ حتّى لا يظلّ مسيطراً على النصوص؛ بل متفاعلاً مع مستحدثاتها متتبّعاً لطريف الجديد في **الكتابة** وفي الوقت نفسه محتضناً لمغامرات البحث في اللّغة كاشفاً عمق التجربة الإبداعية ومكتشفاً ما لهذا الجديد من لذّة.

ومن باب **التنويه** وليس من باب **المبالغة** القول: إنّ قواعد الشّعر– من حيث هو جنس أدبيّ لا صفة للكلام– قد استبدّت بتفكير القدامى وممارستهم للنّصوص. وهو استبداد بارز أيّما بروز فيما أتاه النّقّاد من تفصيل لكيفيّات القول الشّعريّ وخصائصه وبنيته ولمظاهر الإجادة أو الرّداءة فيه حتّى أفضت أراؤهم إلى ما اصطلح عليه – **بعمود الشّعر**.

ولأنّ قراءة **متأنية** لما جاء في أوّل الموازنة تجعلنا ندرك أنّه يعطي (السّرقة في المعاني) عناية خاصّة؛ لأنّها أخذت **اهتمام النّقّاد** في عصره[2]. فكانت من أهمّ القضايا الّتي شغلت ذهن النّاقد العربيّ القديم، وهي مسألة تتعلّق بالدّراسة التاريخية للمنابع الشّعرية؛ أي إنّ النّاقد القديم كان مسكوناً بهاجس البحث عن **نسب المعنى** حيث جعل وكده العودة بالمعنى إلى أصوله الأولى التي تفرع منها.

[1] – أبو بكر الصولي ، أخبار أبي تمّام ، ص 14 .

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 55/1 – 133 .

ومن هُنا أفرد "الآمدي" في موازنته باباً يَتتبَّع فيه **سرقات** "أبي تمّام" **لمعاني** السّابقين، فوقف عند أبياتٍ بعينها، هاديه في ذلك **اللّفظ** أحياناً، و**المعنى** أحياناً أخرى من ذلك أنّه عدّ قوله[1] في مدح "أبي الحسين محمّد بن الهيثم بن شبانة":[الوافر]

أَثَافٍ كالخُدُودِ لُطِمْنَ حُزنًا وَنُؤيٌّ مِثلَ مَا انْفَصمَ السِّوارُ

وَكانَت لَوعَةٌ ثُمّ اطْمَأنَّتْ كَذاكَ لِكُلِّ سَائِلةٍ قَرارُ.

في السّرقات، وذكر أنّه أخذه عن الفرزدق[2]. إلاّ أنّ ما يلاحظ في هذا الشّاهد وفي غيره من الشواهد التي جمعها "الآمدي"[3]، أنّها تنتزع الأبيات التي تمثل جزءاً من معنى أوسع يعمل النصّ على إنتاجه، وقليلا ما يحاول **في رأينا** إعطاء تصوّر نظريّ لمفهوم الاستعارة، أو لعلاقة المبالغة ب (الخيال الشّعري) أو ثنائية (الصّدق والكذب)؛ إنّما يعتمد على قراءة في بعض الجزئيات، كما جاء في مناقشته لخطأ يراه في قوله[4]: [الكامل] :

الوُدُّ للقُربَى، ولَكِنْ عَرْفُهُ للأَبْعَدِ الأَوطَانِ دُونَ الأَقْرَبِ.

إذ يُعلّق على هذا البيت بقوله: << إنّه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، إذ جعل ودّه لذوي قرابته، ومنعهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أعرف له في هذا عذرا يتوجه. وقد عارضني في هذا البيت غير واحد ممن ينتحل نصرة "أبي تمّام". فقال بعضهم :<< إنّ العرف هو ما يتبرع به الإنسان، فلذلك جعله في الأباعد، فأما الأقارب فإنّ برّهم و صلتهم من الحقوق اللاّزمة .. >> [5]. لقد جاء هذا المقتبس طويلا نوعا ما؛ لنقف من خلاله على **معطى مهم جدًّا** يتمثل في أنّنا ولا شك أمام **قارئين حقيقيين:** "الآمدي" الذي يحكم على بيت

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 132. ويراجع: الموازنة ، 73/1.

[2] – الموازنة ، 73/1 .

[3] – قد أخذ على "أبي تمّام" (120) بيتاً رأه فيها سارقاً، ودافع عنه في (31) بيتاً لم يره سارقاً؛ لأنّه قال في **معان تواضع العرف** عليها. فهي من المشترك الشّائع، على أنّ السّرقة عيب لم يخل منه شعر شاعر. يراجع في ذلك: الموازنة ، 29/1.

[4] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 23. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح بها "**عمر بن طوق التغلبي**"

[5] – الموازنة ، 173/1.

"أبي تمّام" بالخطأ؛ لأنّه **خرق** عرفاً أدبياً، ولم يلتزم بحقيقة اجتماعية؛ وذلك حين منع معروف الممدوح عن أقاربه – رغم أنّ "أبا تمّام" لم يصرّح بالمنع؛ وإنّما فهمه "الآمدي" من **بنية النصّ**– وجعله للأباعد، فكان الشّاعر للهجاء أقرب منه للمديح؛ أمّا القارئ الحقيقي الثّاني، وهو من أنصار "أبي تمّام" عبر تمريره لعبارة "ممن **ينتحل** نصرة أبي تمّام"، فيرى أنّ "حبيبه" لم يخرق العرف الأدبي، ولا انحرف عن الحقيقة الاجتماعية؛ فما دام برّ الأقارب حقاً واجباً لازماً، فلا يدخل في نطاق العرف؛ لأنّ من يشمل عرفه الأباعد، يكون أداء حقوق أولي القربى أولى وأجدر بالنّسبة له.

وما يمكن قوله بعد هذه القراءة: إنّ القارئين كليهما – رغم اختلاف قراءتيهما– ينطلقان من **معيار واحد محدّد**، يتمثل في ضرورة الاعتناء بالأقارب قبل الأباعد؛ ممّا يحكم العلاقات الاجتماعية التي توجّهها البنية الثقافية الإسلامية العربية.

إنّ قراءة "الآمدي" لشّعر"أبي تمّام" تتعدّد روافدها؛ لتصبّ في بحر المعنى بدلالته الواسعة، لذلك أردنا أن نناقش هذه **القراءة** من خلال بيت أثار جدلاً واسعاً لدى أغلب النّقّاد القدامى والذي كنا قد أجلنا **قراءته** في وقت سابق. فكان البيت قوله[1] : [الطويل]

رَقِيقُ حوَاشِي الحلمِ لَو أنَّ حلْمَهُ بكَفَّيك ما ماريتَ في أنَّهُ بُرُدُ.

لقد قرأ "الآمدي" هذا البيت في ضوء فهمه لأحد **مقومات عمود الشّعر** وهو ما يعرف ب" استقامة اللّفظ" وانسجامه اللاّزمين مع القواعد التي يُقاس عليها، في اللّغة والنّحو فضلاً عن **وضوح** معناه عند الاستعمال بشكل دلاليّ دقيق؛ إذ يُعلّق عليه ذاكراً قول "ابن المعتز" فيه بأنّه هو القول الّذي << أضحك النّاس منذ سمعوه إلى هذا الوقت >> [2]، ثمّ يقول: << والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأنّي ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 116.

[2] – عبد الله بن المعتز ، كتاب البديع ، اِعتنى بنشره : كراتشوفسكي ، ص 52 .

بالرقّة وإنّما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة >> [1]، ويُضيف قائلا:<< إنّ البرد لا يوصف بالرقة وإنّما بالمتانة و الصفاقة >> [2].

فهذا المقتبس يشير إلى أنّ "أبا تمّام" قد خرق **عرفاً ثقافياً** حين تجاوز الوصف السّائد للحلم، ممّا تجلى واضحاً في سرده للشواهد من الأشعار القديمة التي تصف الحلم بعكس ما وصفه به "أبو تمّام"؛ حيث قدّم **عشرة** نماذج كلّها تصف الحلم بالعظم والرزانة، وبعد ذلك يوجّه "الآمدي" خطابه إلى قارئ يفترضه، قائلا: << ألا تراهم إذا ذمّوا الحلم كيف يصفونه بالخفّة، فيقولون: خفيف الحلم، وقد خف حلمه [وطاش حلمه] >> [3]؛ ثمّ يسرد **ستة** نماذج تشهد بصحة هذا الوصف السلبي؛ ليصل إلى **النتيجة** التي لا تقبل شكّا أو جدلا، ما دامت تمثل طريقة العرب، حيث يقول: << فهذه طريقة وصفهم الحلم، ولمّا مدحوه بالثقل والرزانة، ذمّوه بالبطش والخفّة >> [4].

إلاّ أنّ ما **لفت** انتباهنا قوله: << وأبو تمّام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أنّ الشّعراء إليه يقصدون، وإيّاه يعتمدون، ولعلّه قد أورد مثله، ولكنّه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ >> [5]. ولهذا فقد **تعمدنا** إيراد هذه المقتبسات لنُدل من خلالها أنّ "أبا تمّام" لا يُعنى بنقل الحقيقة كما هي، وإنّما يستخدم الحقيقة كما هي؛ لكي يخيل بواسطتها معنى آخر، فالتخييل هو مدار الحقيقة لا نقل الحقيقة[6].

وهذا **الفهم** هو ما ينبغي أن يكون عليه الشّعر– في رأينا –، وأن تكون قراءته بوحيٍ منه. إذن هنالك خرق لذلك **المعيار الجمالي عن عمد**، لا سهواً عن جهلٍ؛ لنقل: إنّها إرادة

---

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 125/1 .

[2] – نفس المصدر ، ص 138 .

[3] – نفس المصدر ، ص 145 .

[4] – نفس المصدر ، ص 146 .

[5] – نفس المصدر ، ص 147 .

[6] – علي أحمد سعيد –أدونيس– ، الثابت والمتحوّل ، 198/2 –199 .

التجاوز، فظهر البَون بين أفق المبدع وأفق المتلقّي ف << ما دام النّصّ الأدبي لا يستطيع أن يعمل – كما يقول "آيزر"– قبل أن يقرأ فمن المستحيل وصف أثره دون تحليل عملية القراءة >> [1].

إلاّ أنّ المبدع لم يجد قارئاً يتفاعل معه، ويوازيه في ابتداع القراءة؛ فقد حكَّم "الآمدي" **مِعياري** صحّة المعنى والإصابة في الوصف[2]، رغم إدراكه لذلك الخرق المتعمّد من لدن المبدع لهما و**الغريب** في الأمر أنّ "الآمدي" قد جعل وصف الحلم بالرزانة والثقل **مذهبا** بشرياً عاماً، حين يقول: << ولم يرض أبو تمّام أن يجعل الحلم رزينا ثقيلا على مذهب النّاس كلّهم عربهم وعجمهم، ولكنّه جعله رقيقا وقال [البيت]، فجعله كالبرد، والبرد لا يوصف بالرقّة، وكان ينبغي أن يجعله كالهواء >> [3].

ولأنّ قراءة **مُبطّنة** تُزيل **الدّلالة الأمامية**، تجعلنا ندرك أنّ "الآمدي" يقرّ ضمنياً بأنّ لكلّ إنتاج إبداعيّ متلقّيه؛ فإن كان قد خلق قرّاء رفضوا نصّ "أبي تمّام"؛ لأنّه لم يكن على طريقتهم وولّد لديهم **خيبة انتظار**؛ فهو في المقابل أيضاً خلق قرّاء تقبّلوا نصّ "أبي تمّام" ممّا يُفضي إلى حدوث تغيير للأفق بالتعارض مع التجارب السّابقة المعهودة.

معنى ذلك إنّ القارئ يكشف عن نوعية العلاقة الّتي يفترض أن تربطه **بمشروع قراءته**، ومعنى ذلك أيضاً إنّ القارئ يشرع في فهم العمل الجديد بمقدار ما يعيد **تشكيل** أفقه الأدبي النّوعي من خلال الافتراضات والمسالك الّتي وجهت فهمه نحو **معنى** محدّد دون غيره.غير أنّ << التعاطي مع النصّ هو دائماً منفعل وفاعل في آن واحد؛ فلا يمكن للقارئ إنطاق نصّ ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلاّ بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في

---

[1] –Izer , L'acte de lecture , p 16.

[2] – نرى أنّ جلّ **المآخذ** التي ذكرها القدامى في هذا الباب على "الاستعارة" باعتبارها أبرز أدوات **الوصف**؛ فاعتبروها في مجملها **خارجة** على "مذهب العرب" و"طرق الشّعراء". ولهذا إرتأينا أن نناقش البيت السّابق في إطار **مخالفة** الصّورة الشّعرية. ونحن في هذا ندعم رأي أحد الباحثين. يراجع: شكري المبخوت ، جماليّة الأُلفة ، ص 89.

[3] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 50/3.

إطار السّند الأدبي الذي يستتبعه هذا النصّ ..>> [1]. ومنه يمكن القول: إنّ النّصّ الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقّي. ذلك أنّ المبدع يستحضر – في غياب السّياق الفعلي للتواصل – **مخاطباً** غائماً وغير واضح المعالم، ليخلق سياقاً متخيّلاً تتمّ عبره عملية التواصل الفنّي، وتنبثق بوساطته عوامل التفاعل بين المبدع والقارئ. ومن هنا يكتسي هذا الأخير طبيعة تحقّقية داخل النّصّ وأخرى تجريدية عن طريق عملية التفاعل التي يقيمها المتلقّي مع مصدر الرسالة.

ودائماً وفي إطار مناقشة وتحليل ما دار حول بيت "أبي تمّام" السالف الذكر نقف على رأيّ لأحد **الباحثين** أشار فيه إلى أنّ << فرض معطيات القارئ، النّاقد المعاصر على النّص القديم فرضاً يتجاوز حدود المعقول، ويعيد تشكل عناصر النّص تشكلاً اعتباطياً، يفقده صلته اللّازمة بقائله ومحيطه وبالإرث الثقافي الغني الذي ينتمي إليه >> [2].

ولعلّ قراءة "مصطفى ناصف" كانت هي محل النّقد، إذ تمثل انموذجاً على هذا الخطر. ولقد كانت نتائج هذا الخلط[3] غاية في الخطورة عندما صار اتّهام النّقّاد القدامى بالفشل أو قلة الوعي أمراً واجباً ليكون النّاقد محدثاً!! في موج مقولات غربية، ودعاوى تصلح لكلّ شيء إلاّ لهذا النّصّ[4]!. إلاّ أنّنا نقول: كلّما كان القارئ – النّاقد كأول قارئ– أعرف بالكلام وأعلم بخصائص صياغته كانت **الأسئلة** التي يبعثها الشّعر في ذهنه أكثر والفوائد المنتظرة منه أغزر شرط أن لا نقوم بليّ أعناق النّص.

ومواصلة للقراءة النّقدية وفي سياق الحديث عن **مخالفة** سنّة اللّفظ نجد "الآمدي" يفرد باباً لما يُعرف ب (وحشي الكلام وما يُستنكره من الألفاظ) مخصّصاً الحديث في الأبيات التي

---

[1] – هانز روبرت ياوس ، جمالية التّلقّي ، من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبي ، ص 44 .

[2] – رحمن غركان ، مقومات عمود الشّعر الأسلوبية في النّظرية والتطبيق ، ص 16 .

[3] – الخلط الذي ظهر في الدّرس النّقديّ بين شعرية النّص " الرّسالة" وشعرية المتلقّي "المرسل إليه". يراجع: مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق ، ص 16.

[4] – نفس المصدر.

عرفت عن "أبي تمّام" ببداوة ألفاظها قائلا:<< أبا تمّام كان لعمري يتتبّعه، ويتطلبه، ويتعمَّل لإدخاله في شعره >> [1].

ويضرب مثلا لذلك التعمُّل قول "أبي تمّام"[2] : [البسيط]

أَهيَسُ أَلَيسُ لَجَّاءٌ إلى هِمَمٍ تُغرِّقُ العِيس فِي آذِيِّها اللِّيسَا.

إذ يعلّق "الآمدي" على هذا الاستعمال بعد أن يُبيّن المقصود بلفظتي "الأهلس" و"الأليس" بقوله: << فهما لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا >> [3]. غير أنّ ما نفهمه من هذه الجملة الشرطية، إنّ عدم اجتماع اللّفظتين يغدو **أمراً مقبولاً**؛ وهذا ما وضّحه "الآمدي" بشكل جليّ عبر النّصّ الذي نقله عن "ابن الجراح" الذي قال عن استعمال الشاعر الحضري لألفاظ البدو: << فمن سبيله أن يجعله من المستعمل في كلام أهل البدو دون الوحشي الذي يقلّ استعمالهم إيّاه، وأن يجعله متفرّقا في تضاعيف ألفاظه >> [4] .

فما نفهمه من هذا المقتبس أنّ الغريب يُعزى إلى البداوة. فلا يكون اللّفظ من **غريب الأعراب ووحشي الكلام**، ولا يكون من ألفاظ السفلة والحشو[5].

وقد **تفطّن** صاحبا "الموازنة" و"الوساطة" إلى هذه القضية وحاولا تخطّي الإشكال. ففسّر "القاضي الجرجاني" وجه الطعن في استعمال المحدثين عموماً و"أبي تمّام" خصوصاً ألفاظ الأوائل رادّاً ذلك إلى أنّ الشّاعر المحدث << لو لزم ذلك واستمرّ عليه دينا وعادة واتّخذه

---

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 300/1 .

[2] – نفسه. وقد وردت لفظة "الأسد" عوض لفظة "العيس" في النّسخة المعتمدة من الدّيوان ، ص 161. وهو أحد أبيات قصيدة مدح بها "عياش بن لهيعة". –الأهيس: الشّجاع والأليس مثله. والليس: ج أليس وهو الأسد. –الأذي: الموج.

[3] – الموازنة ، 300/1 .

[4] – نفس المصدر ، ص 471 .

[5] – يقول الجاحظ: ويحتاج من اللّفظ إلى مقدار يرتفع به عن ألفاظ السّفلة والحشو ويحطّه عن غريب الأعراب ووحشي الكلام. يراجع: البيان والتبيين ، 144/1–145.

إماما وقبلة لقلنا بدويّ جرى على طبعه أو متحضّر حنّ إلى أصله >> [1]. غير أنّ أيّاً من هذه العوامل – في رأينا– لم يكن وراء ظاهرة الغريب؛ ممّا يعني أنّ غريب "أبي تمّام" يُمكن ردّه إلى كثرة مدارسته له وممارسته، أين غدت اللّفظة التي يعدّها عصره غريبة، مألوفة، زالت عنها الوحشة، فاستخدمها استخدام اللّفظة المألوفة، ولعلّ "أبا تمّام" بهذا يكون قد حاول نقل هذه المدارسة والممارسة من خلال شعره إلى القارئ والمتلقّي وبذلك يثري قاموس اللّغة.

وقد نفهم من المقتبس كذلك أن ننظر إلى "الغريب" من خلال علاقة اللّفظ بالاستعمال عند **العامة** وهو ما تشي به صفة التداولي* حيث إنّ معنى الكلمة هو "استعمالها في اللّغة"، أو "الطريقة التي تستعمل بها" أو "الدّور الذي يؤديه".

ولهذا يصرّح "فيرث" << إنّ المعنى لا ينكشف إلاّ من خلال تسييق الوحدة اللّغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة>> [2]. في الدّراسات الحديثة والمعاصرة. ولعلّ "عبد القاهر الجرجاني" سبق إلى الإشارة إلى أنّ **المزية** لا تجب من أجل اللّغة والعلم بأوضاعها ولكن من أجل القدرة على التأليف على ما يقتضي الغرض الذي يؤمه الشّاعر[3].

إلاّ أنّ هذا **التحليل** يقودنا إلى أنّ "الآمدي" كمتلقّي كان أشدّ تمسكاً برفض حوشي الكلام وقد يعود هذا **التشدّد** في ما **نعلمه** إلى اختلاف تعريف حوشي الكلام عنده عن تعريفه عند "القاضي الجرجاني"[4] سواء جاء في شعر المتأخّرين؛ إذ يستهجنه من **الأعرابي القُحّ** الذي لا يتعمّل له ولا يطلبه بقدر ما يستهجنه من << المحدث الذي ليس هو من لغته ولا من ألفاظه

---

[1] – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، ص 73 .

* – من المعلوم أنّ نظرية السّياق قد تكاملت على يد "فيرث" (1890 – 1960)، في إطار مدرسة لندن التي عرفت بالمنهج السّياقي.

[2] – أحمد عمر المختار ، علم الدّلالة ، ص 68 .

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 193 .

[4] – لعلّ صاحب الوساطة يقصد ب"أتباع حوشي الكلام" الإقتداء بالأوائل في كثير من الألفاظ. يراجع: الوساطة ، ص 19.

ولا من كلامه الذي تجري عادته به >> [1]. والأدعى إلى **التعجّب** في موقف النّقّاد–الآمدي ومن سار على دربه– أنّ الشّاعر عموماً و"أبي تمّام" على وجه الخصوص، إذا استعمل قديم اللّفظ عُدّ متعسفاً متغلغلاً في التّعصّب وإذا تكلّم لغة عصره اتّهم بالضّعف واللّين والركاكة والعُدول عن جزالة اللّفظ.

ومن ثمّة فإنّ الشّاعر متردّد بين أن يكون كلامه أشبه بالزمان على حدّ تعبير "الصولي" وأن يكون أشبه بكلام الأوائل. لهذا ربّما نقول: إنّه شعر عرضة لاستجادة القرّاء له أو استهجانهم مع غياب الضّابط والعيار الصّارم. إنّه شعر مشكل من جهات عديدة: مشكل من جهة صلته بالقديم ومشكل من جهة بنيته ومشكل من جهة قراءته وتقويمه على حدّ تعبير أحد الباحثين[2].

وقد اشترط الدّارسون في جزالة اللّفظ، توفره على شروط: هي أن لا يكون سوقيا مبتذلا، ولا يتّسم بالغرابة، بالشكل الذي لا تجهله العامة إذا سمعته[3]، وقد تختصّ به الطبقة المثقفة، أمّا استقامة اللّفظ فقد اشترطوا فيها: أن يكون اللّفظ خالياً من تنافر الحروف، وأن يكون من حيث الدّلالة مستقيماً، غير بعيد عن دلالة أصل الوضع اللّغوي متجانساً مع الألفاظ في تأليف السّياق التركيبي[4].

ففي **قراءة** لهذه الاشتراطات نرى أنّهم يطلبون **الملاءمة** بين الحقل التصوّري والمعجم والتركيب؛ وهم في كلّ ذلك مرتبطون إلى اللّغة الطبيعية والتواصل اليوميّ بما قد يحيل بينهم وبين الدّلالة التي يريدونها –حتّى وإن كنا سنحاول تحليل قضيّة ارتباط الدّلالة بالغموض فيما سيأتي لاحقاً– والفعالية التي يرغبون فيها، واللّتين ترتبطان بالإخبار المعتمد عليه في

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 268 .

[2] – شكري المبخوت ، جماليّة الألفة ، ص 103 .

[3] – أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 49 .

[4] – ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص ص 74– 75 .

نقل الرسالة الشّعرية. ممّا يجعل المتلقّي يسير في الاتّجاه المرغوب فيه قبل المبدع، إلاّ أنّ ما شدّ **انتباهنا** من خلال قراءة قصائد المديح وخاصّة المبنية على حرفي **الثاء** و**الضاد** حيث تعدّ من أكثر القصائد احتفالاً **بظاهرة الغريب**[1]؛ إذ إنّ قراءة متأنية لهذه المدائح التي على الضاد مثلاً تكشف لنا أنّ المادة اللّغوية واحدة، أو تكاد تكون واحدة، ممّا جعل المعاني بفضل ذلك متقاربة أيضاً، وتصنّف الضاد في الدّراسات **الصوتية** ضمن الحروف الرّخوة، والضاد حرف ميّز اللّغة العربية حتّى كني العرب بالناطقين بها[2].

وهي ما عدّه "الآمدي" ظاهرة تنتمي إلى معجم اللّغة، وهذا غير غريب إذا ما وضعنا في الاعتبار أنّ صاحب الموازنة نشأ في **بيئة** علماء اللّغة حين **صرّح** قائلاً: << إنّ أبا تمّام تعمّد أن يدُلَّ في شعره على علمه باللّغة وبكلام العرب، فيعمد لإدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره...>> [3].

أو حين نقف على هذا **المقتبس** القائل: << أبو تمّام شاعر قوي في اللّغة، وأيّام العرب وأخبارها وأمثالها، وهو يستعمل هذا كثيراً في شعره، ويقصده ويطلبه ويعرف فيه. وآفته عند قوم أنّهم لا يفهمون محاسنه فيغادرونه، والأحمق عدوّ ما جهل >> [4].

وقد تفطّن النّقّاد إلى تلك **المفارقة** بين استعمال القديم من اللّفظ أو تكلّم لغة العصر فأوجدوا عيارا يحتكمون إليه وقد أسماه صاحب الوساطة "النّمط الأوسط" وهو عنده ما ارتفع عن السّاقط السّوقي وانحطّ عن البدويّ الوحشيّ[5].

---

[1] – يراجع: الدّيوان ، 311/1 ، 323/1 ، 273/2 ، 278/2 ، 294/2 ، 301/2 ، 308/2 ، 317/2 . ويلاحظ أنّ "أبا تمّام" لم ينظم رثاءً على حرف "الضاد" – وذلك في حدود علمنا– ، أمّا الهجاء فله ثلاث مقطعات ، ينظر: الدّيوان ، 4 /389 ، 390/4 ، 391/4 .

[2] – الجاحظ ، البيان والتبيين ، 36/1 . وابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص 110 .

[3] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 25 .

[4] – أبو تمّام ، الدّيوان ، 86/1 .

[5] – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، ص 24 .

لهذا ربّما يمكن القول: إنّ "الآمدي" وغيره من النّقاد غفلوا عن تنوع العلائق التي تحكم عناصر المعنى، فيتبدّى في أشكال متنوعة، أو إنّ ذلك – على الأقل – لم يكن ممّا يجذب انتباههم. الأمر الذي يقودنا إلى **استنتاج مبدئيّ** مفاده إنّه لا يمكن فهم النصّ إلاّ إذا فهم السُّؤال الذي قد يجيب عنه هذا النّصّ[1].

وهو المنطق الذي يفرز عدّة **استنتاجات** من أهمّها: الوجود العلائقي بين القارئ والنصّ ضمن **سيرورة** أنّ كلّ جواب هو سؤال يعاد طرحه من جديد، و"الآمدي" **كقارئ** يمكن أن يصبح صاحب السّؤال الذي ينتظر جواب النصّ لو أدرك أنّ الممارسة **التأويلية** تقوم على اِعتبار الملامح المشتركة لكلّ فَهمٍ متمثلة أساساً في هذه العلاقة بين **سؤال/جواب**؛ للكشف عن المدلول، وصولا إلى الوظيفة الإفهامية، وتحديد المعنى الذي يبحث عنه كمتلقّي والذي ربّما يكون قد أراده المبدع.

وفي إطار **مناقشة** قضيّة علاقة اللّفظ بالاستعمال نتعرّض إلى **إشكالية** أخرى أثارها صاحب الموازنة في خضم النّظر إلى **العلاقة الأفقية** بين ألفاظ البيت حيث توقّف "الآمدي" عند "المعاظلة " ويبدو أنّها هي **أصل العيوب** في "النّظم"[2]؛ إذ تخالف باباً من أبواب العمود الذي يتحدّد فيه مقياس "مشاكلة اللّفظ للمعنى". فالمعاظلة[3] كما يعرّفها "الآمدي" << أن يداخل الشّاعر لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها وإن اختلّ المعنى بعض الاختلال >> [4].

---

[1] – هانز روبرت ياوس ، جمالية التّلقّي ، من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي ، ص 52 .

[2] – نرى أنّها ظواهر كلّها تعود إلى العلاقات التي تقوم بين الألفاظ في تركيب البيت؛ لذلك اعتبرناها مندرجة ضمن سنّة النّظم. ونحن ندعم ما ذهب إليه أحد الباحثين. يراجعّ شكري المبخوت ، جماليّة الأُلفة ، ص 86.

[3] – نرى أنّ "الآمدي" قد تفطّن إلى أنّ تعريفه يكاد يطابق مبدأ "أخذ الكلام بعضه برقاب بعض" فأورد الإعتراض على لسان صاحب "أبي تمّام"؛ لكنّه **ميّز** بذكاء حاد بين "المعاظلة" و"مشاكلة" اللّفظ للمعنى"؛ إذ الفرق بينهما يتجلّى في أنّ الأوّل اعتناء مسرف فيه باللّفظ مع الإخلال بالمعنى. في حين إنّ الثّاني التزام بوضع الألفاظ في مواضعها حتّى تؤدّي المعنى. يراجع: الموازنة ، ص 262. وهو ما نسّميه اليّوم بتعقيد البناء.

[4] – الموازنة ، 259/1.

وفي هذا الصدد يُعلّق على بيت "أبي تمّام" المشهور القائل[1]: [البسيط]

خَانَ الصّفاءَ أخّ خانَ الزّمانُ له أخاً فلَم يتخَوّنْ جسمَهُ الكمَدُ.

قائلا : << فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات، آخرها قوله: "عنه"[2] ما أشدّ تشبث بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها؛ وهي قوله: "خان" و"خان" و"يخون" وقوله: "أخ" و"أخا"؛ وإذا تأملت المعنى – مع ما أفسده من اللّفظ– لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة؛ لأنّه يريد << خان الصفاء أخ خان الزّمان أخا من أجله إذا لم يتخوّن جسمه الكمد >> [3] .

فقد نظر البلاغيون إلى هذا البيت على أنّه من **الكلام المتعاظل**؛ فإذا قرأناه من النّاحية الأسلوبية؛ أي على المستوى التركيبي وجدناه ليس كذلك؛ إذ استطاع الشّاعر بناء جملة شعرية كانت فيه لفظة "أخ" فاعلا حيناً ومفعولا به حيناً آخر، على نحو **مترابط** دلالياً، ولم يكن همّه الوضوح؛ لذلك كان البيت **خارج** عمود الشّعر، ولكنّه في القياس المقابل، يُعدّ متغيراً أسلوبياً في مفهوم الاستقامة المجرّد الذي يجري عليه قياس عمود الشّعر[4].

إلاّ أنّ "أبا تمّام" ضمّن هذا التركيب **محفزات** أو**منبّهات** تحمل الذات المتلقية على كشف مناحي الترابط بين الدّال والمدلول، ومن هنا ربّما ينظر إلى الأسلوب الشّعري على أنّه اختيار واع لأدوات التعبير الشّعري[5].

ويبقى على المتلقّي الاستضاءة بها في إنتاج **نصّ مواز** على أساس من الفعل وردّ الفعل للنصّ الشّعري الحامل لخصوصية **أسلوبية** تمثل صاحبه. أمّا إذا قرأناه **قراءة** نقدية؛

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 352. وهو أحد أبيات قصيدة قالها في الرّثاء

[2] – ورد البيت هكذا: خان الصّفا أخ خان الزّمان أخا عنه فلم يتخون جسمه الكمد. يراجع: الموازنة ، 277/1.

[3] – الموازنة ، 294/1–295.

[4] – ماهر مهدي هلال ، مقوّمات عمود الشّعر البنائية ، ص ص 9–10.

[5] – بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ص 7.

فالملاحظ أنّ **القراءة النّفعية** التي تبحث عن المتعة حاضرة بقوّة في هذا المقتبس، وقبل ذلك؛ فإنّ سؤال المعاظلة يظهر بشكل جليّ حين يدعو "الآمدي" القارئ الافتراضي كي ينظر إلى هذه الرداءة حين عاظل"الطائي" بين سبعة ألفاظ؛ غير أنّ **الملاحظة** الأبرز هي هذا التشابه الكبير بين البنية النّصّية في أصلها الإبداعي كما جادت بها قريحة المبدع، والبنية النّصّية المفسّرة في فرعها المحوّر كما قدّمها القارئ؛ حيث نراه لم يكن أقلّ معاظلة من بيت المبدع نفسه ! وكأنّ "الآمدي" يريد تنفير القارئ من هذا البيت حتّى في محاولة كشف **قصدية المُبدع**؛ ما دام البيت يعني بكلّ بساطة أنّ << من مات له أخ فلم يهلك لموته فقد خان الموّدة والصفاء >> [1].

بناءً على ذلك يمكن القول: إنّ الإشكال كامن في الحقيقة في هذه **العلاقة** التي يقيمها النّقد العربيّ القديم بين اللّفظ والمعنى؛ والّتي وجّهت مساره في مراحل مختلفة، بدءا من المحاولات النّقدية الأولى، الّتي شغلت بقضية الجودة في الشّعر، وانتهاء بالاتّجاهات النّقدية العربية الحديثة.

إلاّ أنّ هناك ميزة لتلك العلاقة **شدّت** نظرنا وهي ذلك الترتيب الّذي تكون عليه الألفاظ يطابق–عندهم– التّرتيب الّذي تكون عليه المعاني لبلوغ الجودة؛ حتّى لكأنّ قوانين التركيب يجب أن تحكمها قوانين المعاني السّابقة له؛ فيكون اللّفظ معيّنا للمعنى والعلامة مفصحة عن الدّلالة في حين إنّ الشّعر المحدث على حدّ ما لاحظه القدامى يخلّ بتلك العلاقة ولا يأبه للمطابقة بين **نظامي المعنى واللّفظ**؛ بل يميل إلى الاهتمام باللّفظ وإن أضرّ ذلك الاحتفاء بالمعنى.

والعلّة كانت – الخوف كلّ الخوف– عندهم هو أن يؤدي هذا الضرب من الكتابة إلى **الإحالة والغموض**؛ لأنّ **الكتابة** في الوعيّ النّقديّ العربيّ ليست تزويقاً وتنميقاً؛ وإنّما إبانة

[1] – ابن المستوفي ، النّظام في شرح شعر أبي تمّام والمتنبّي ، 6 /216 .

وتعبير. واستتبع هذا **الخلل** بين نظامي اللّفظ والمعنى وتلك العناية الفائقة بالتّنميق وجود **ظاهرتي** المطابقة والتجنيس.

لذلك فقد التزم "الآمدي" إذن << بعمود الشّعر العربيّ وتقاليد العرب المعروفة، وقد انطلق من هذه النقطة في موازنته والحديث عن أبي تمّام والبحتري، وكان يؤثر الشّعر المطبوع على الشّعر المصنوع ويعيب على الشّعراء الإغراق والإبداع والميل إلى وحشي الألفاظ والمعاني >> [1].

و**تأسيساً** على ما سبق نصل إلى **نتيجة** تُتيح لنا إمكانية القول: لقد مارس صاحب الموازنة **سلطة قرائية**، استدلت على أحكامها بآراء خصوم التجديد، ممّا أفضى إلى أنّ هذه السّلطات رسمت صورة **لمتلقّ** كان شاهداً على طرد شاعرية "أبي تمّام" من قاموس الشّعراء؛ فأبو تمّام لم يمتثل لسلطتين في التلقّي، سلطة "الآمدي"، وقرّائه المتخيلين وسلطة عمود الشّعر؛ ف << لقد بدا نقد القرن الرّابع الهجريّ محكوما بسلطة هذا القارئ نتيجة لتراجع مكانة (المتلقّي الصريح) لتحوّل طابع العصر من الشفاهية إلى الكتابية، وتلون مقتضى الحال ببعد كتابيّ تراكمي هيّأته تجارب قرّائه عبر التاريخ >> [2].

كما نُشير إلى **نتيجة** مهمّة أخرى **خلُصنا** إليها؛ فقد ألفينا "الآمدي" في حديثه عن السّرقات الشّعرية يُنكر على "أبي تمّام" **ابتداعاته** – وإن كنا تلمّسنا **ضمنيا** تردّده في اعتبار السّرقات من المساوئ – حين كان شرف المعنى عبارة دالّة على ابتكار المعاني من جهة ومطابقة المعنى للمقام من جهة أخرى.

ذلك أحالنا على **فكرة مهمّة** تتمثل– في رأيّنا– في تصنيفهم للسّرقات إلى الأنواع التي ضبطوها؛ إلاّ تصنيفا لمختلف الإجراءات **التناصية** التي يتمّ بها تحويل النّصوص السّابقة

[1] – أحمد مطلوب ، اتّجاهات النّقد الأدبي في القرن الرابع الهجري ، ص 218 .

[2] – بشرى موسى صالح ، نظرية التلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص 67 .

إلى نصّ جديد ليغدو كائناً جديداً. وتعليلنا في ذلك إصدارهم لتلك الأحكام **التقويمية** بالجودة والقبح؛ إلاّ تقديراً وتثميناً لقدرة الشّاعر على توليد نصّ من نصوص. لقد زوّدتنا قراءتنا لأهمّ ما جاء في كتب النّقد من أن نقف عند **ملاحظة** نراها تستحقّ المناقشة وهي"البديع" الذي يصطنعه الشّاعر المحدث لتزيين كلامه لفظا ومعنى وقد **جنّبنا** النّقاد مشقّة تتبّعها في مظانّها، إذ استخرجوا نماذج منها لنقدها.

فهذا البديع تمثّل في المطابقة والتجنيس والاستعارة؛ فكان هذا البديع << اسم موضوع لفنون من الشّعر يذكرها الشّعراء والنّقّاد المتأدّبين منهم >> [1]. فهو فنّ وإن لم يكن حديثاً في تصوّر القدامى كلّ الحداثة؛ فإنّه يمثّل **مبحثا نقديا** من مباحث "محاسن الكلام" ولم يكن سمة مميّزة لشعرية النّصّ القديم ولا صلة له بالعلم باللّغة؛ بما أنّ مجاله العلم بكيفيات الكلام وتصاريفه ممّا شكّل **مركز** الثّقل فيما دار من معارك نقدية.

الأمر الذي دفع "القاضي الجرجاني" إلى تذييل **الحدّ** الذي وضعه لعمود الشّعر[2] في "وساطته" إعلاناً عن بداية انفصال الابن عن الأب؛ إذ << لم تكن [العرب] تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشّعر ونظام القريض >> [3].

فما نستشفه من هذا المقتبس أنّ ما كان **فضلة** بالأمس أضحى مع هذا المُحدث **عمدة القول** وغاية يُتسابق إليها.

إلاّ أنّ ما جاء في حديث "الصولي" عن البديع في شعر "أبي تمّام" حين قال: << قد كان الشّعراء قبل أبي تمّام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة فيعتدّ بذلك لهم من أجل

---

[1] – عبد الله بن المعتز ، البديع ، ص 58 .

[2] – المقصود هنا ما ذكره، قبل هذا الإستدراك « وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرق المعنى وصحّته وجزالة اللّفظ واستقامته وتسلّم السّبق لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب وبدّه فأغرز ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته »؛ ولعلّ ذلك الإستدراك مأتاه حاجة الجرجاني إلى بيان خروج المحدثين على هذا العمود. يراجع: الوساطة ، ص ص 33–34 .

[3] – الوساطة ، ص ص 43–44.

الإحسان وأبو تمّام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره >> [1]. ولذلك أوردنا هذا المقتبس **ووضعنا خطاً** تحت عبارة "أن يبدع" تحديداً لأجل **اعتبارين** نوجزهما في ما يلي:

*- صاحب الموازنة أكّد أنّ البديع وُجد في أشعار الأوّلين وأنّ المحدثين قد وظّفوه في أشعارهم بعد ذلك؛ فما كان يعاني **الإقصاء** أصبح يأخذ **هيئة** أخرى **مُخالفا** بذلك الأصول التي ينحدر منها؛ لأنّ << بشّار وأبا نوّاس ومسلم بن الوليد [...] لم يسبقوا إلى هذا الفنّ ولكنّه كثير في أشعارهم فعرف في زمانهم ثمّ إنّ الطّائي تفرّع فيه وأكثر منه >> [2] .

*- حصر الاختلاف في **الجانب الكمّي**؛ لأنّ محاولة تأصيل الشّعر المحدث في المدوّنة الشّعريّة القديمة قد تسببت في ما يعرف بالخصومات والمعارك.

ولعلّنا من خلال هذين **الاعتبارين** ندرك أنّ التجنيس والمطابقة كانت أشدّ شيوعاً في نصوص المحدثين، أمّا الاستعارة فأضحت **مولّد الشّعر** ممّا نستشفه من قول "الآمدي" حين يُنكر على"أبي تمّام" بعض استعاراته : << وإنّما رأى أبو تمّام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرّقة في أشعار القدماء كما عرفتك لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتداها وأحبّ الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطب واستكثر منها >> [3].

ومهما يكن هذا الاعتقاد؛ فإنّ تركيز المحدثين عموماً و"أبا تمّام" على وجه الخصوص على البديع **خروج** بالفعل عن عمود الشّعر؛ لأنّه **تقويض** لمفهوم **المعنى** المصيب الواضح ولمبدأ **اللّفظ** الذي تنحصر وظيفته على تزيين المعنى.

لكن إذا أردنا أن نجعل الأمر أكثر دقّة؛ وذلك إذا أضفنا إلى التجنيس والمطابقة **الاستعارة** على النّحو الذي أجراها به المحدثون أضحى **البديع** أخطر، وأدعى للمقابلة بعمود الشّعر

[1] – الصّولي ، أخبار أبي تمّام ، ص 38. [التسطير من عندنا]

[2] – الآمدي ، الموازنة ، ص 20.

[3] – الموازنة ، 254/1.

<< فقد كانت الشّعراء تجري على نهج منها(أي الاستعارة) قريب من الاقتصاد حتّى استرسل فيه أبو تمّام ومال إلى الرّخصة فأخرجه إلى التّعدّي وتبعه أكثر المحدثين بعده >> [1]. فهذا المقتبس يشير إلى **معطى مهم**؛ لأنّ الظاهرة لم تعُد **كمّيّة** كما توهّم النّقّاد؛ بل طالت جوهر **الفعل الشّعريّ** وركنه المكين **الاستعارة**.

لهذا فضلنا أن نقف عند ما قاله صاحب سرّ الفصاحة: << هذا الفنّ قد أورده المحدثون كثيراً وإن كان المتقدّمون بدؤا به وممن أكثر استعماله أبو تمّام حبيب بن أوس فأورد منه في شعره الجيّد المحمود والرّديء الّذي هو الغاية في القبح >> [2].

لنشير من خلال هذا المقتبس الأخير، ثمّ عبر المقتبسات السّالفة الذّكر إلى **التساؤلات الآتية:** هل الفارق بين السّنّة الشّعرية والنّصوص المارقة عليها– وإن سايرنا السلف في أنّه كميّ– كامن في جانب تقنّي محض كتزيين القصيدة بالأبيات القائمة على البديع أم أنّه اختلاف في التّصوّر للفعل الإبداعي عموماً باعتباره فعلاً استعاريّاً شاملاً ؟ وهل ينتج عن ذلك عبث بدستور الوضوح ؟ ولِمَ يَجِب التقارب بين طرفيها حتّى يَحدُث التأثير الجمالي في المتلقّي ؟

3– قراءة للباحث في سنن ومعايير الإبداع وفق نظرية العمود الشّعريّ :

لقد رأينا أنّه من العمل المنهجي أن نقف عند تقسيم بعض الدّارسين لعناصر عمود الشّعر على ثلاثة أقسام هي:

*– قسم العناصر التكوينية، ويشتمل هذا القسم على: شرف المعنى، صحّة المعنى، جزالة اللّفظ، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.

[1] – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، ص 429 . [التسطير من عندنا]

[2] – ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص 110 .

*- قسم العناصر الإنتاجية، ويتوفر على: غزارة البديهة، كثرة الأمثال السّائرة، كثرة الأبيات الشّاردة.

*- قسم العناصر الجمالية، ويشتمل على: الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له[1].

ففي هذا التقسيم لفت **انتباهنا** ما جاء في الجزء الذي ضمّ ما أسماه عناصر **جمالية؛** فقد دارت جلّ العيوب التي ذكرها القدامى في باب "الصّورة الشّعرية" على **الاستعارة** باعتبارها أبرز **آلات الوصف.** فاعتبروها في مجملها خارجة على "مذاهب العرب" و"طرق الشّعراء". وقد أشرنا إلى هذا سلفاً. إلا أنّ **الإعادة** هنا تأتي من باب الأهمّية؛ إذ إنّ عدداً من الأبيات تواتر ذكره عندهم ووقفوا على جملة من العيوب فيه تجري كلّها مجرى التّأكيد على أنّ تلك الصّورة مخالفة للسنّة ومن ثَمَّ استحقّت الوصفّ "بالقبح" و"الرداءة" و"الهجانة".

لذا تقع **الاستعارة** في المرتبة الثانية، من الأهمّية، في التركيب التصويري، في تاريخنا الأدبي. ومرَدّه؛ لأنّ الصّورة ارتكزت على **التشبيه** أساساً، بسبب ميل العرب نحو المحسوس وبعدهم عن التجريد.

لهذا فهي تهدف إلى التوضيح والتوسع في الدّلالة، وقد نالت حظّاً كبيراً من المناقشة والتدارس، في تراثنا النّقديّ. إلاّ أنّ ما يعنينا هو: كيف تجعل الصّورة المتلقّي يبحث عن معنى جديد أغمضه المبدع وسكت عنه؟

إنّ الإجابة المبدئية تقتضي القول: تَبرُز **الاستعارة** بين أهمّ وسائل التعبير الشّعري بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدفينة، وتجسيدها تجسيداً يكشف عن **ماهيتها** وكنهها بشكل يجعل المتلقّي ينفعل انفعالاً عميقاً لما تضفيه على التعبير الشّعري من حيوية واختصار، واجتناب رتابة التعبير المباشر المألوف، فضلاً عن قدرتها على التلوين **الجمالي** للأداء الفنّي للشعر،

[1] - محي الدين صبحي ، نظرية النّقد العربي وتطوّرها إلى عصرنا ، 42/2 .

حتّى يجعلها "**ليتش**" مركزاً لفكرة الإبداع الشّعري[1]. وقديماً، كان للاستعارة دور مهّم في العملية الإبداعية عند كثير من النّقّاد اليونان، وعلى رأسهم "**أرسطو**"، فقد اعتبروا << أنّ امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء، لأنّها الشيء الوحيد الذي لا يلقن، وهي أيضاً سمة العبقرية الأصيلة >> [2].

فهذا المقتبس قد نفهم منه أنّ الاستعارة استخدام خاص **للّغة** حيث يسعى القارئ المتلقّي إلى إعادة بناء تجربة المبدع بغية فهم المعنى وذلك من خلال **مشاركته** في إنتاجه، فقد لا يُصرح بالمعنى ويُواريه أو يسكُت عنه وهنا يتدخل فعل القراءة بتتبّع الإشارات. وقد اتّخذت نظرية التلقّي هذا الفعل محورياً، وركزت على ما يتركه المبدع من **فجوات**، بهدف بثّ الطاقات الدّلالية في النصّ << فالنصّ ليس متضمناً لمعنى مطلق ونهائي وإنّما مجرد كمون دلالي يحتضن طاقات تعبيرية غنية وخصبة يحتاج تحقّقها إلى مشاركة المتلقّي الفعالة لسبر خفايا النصّ وخباياه >> [3].

لهذا ارتأينا في **قراءتنا** لهذه السُنن أوّلا: أن نجمع أبوابا ثلاثة من أبواب عمود الشّعر تحت سنّة واحدة هي سنّة الصّورة الشّعرية كما ضبطه "المرزوقي" ويرجع هذا الجمع في **تصوّرنا** إلى الارتباط **الوثيق** بينها في تصوّر القدامى؛ فالاستعارة عندهم مشتقّة من التّشبيه وكلاهما ركيزة الوصف والتصوير.

كما أنّهم اتّفقوا على أنّها << لا تخلق المعنى وهي–دائماً– تعتمد في وجودها على معنى سابق. وأنّ المشكلة الّتي كان يخضع لها النّاقد القديم باستمرار أو يعاني منها هي: كيف نصوغ هذا المعنى أو نكسوه ؟...>> [4].

---

[1] – Geoffrey. N . Leech , A Linguistic , Guide To English Poetry , p 150.

[2] – محمّد مندور ، النّقد المنهجي عند العرب ، ص ص 300–301.

[3] – ضحى بلال ، معنى المعنى في النّقد العربي القديم بين المبدع والمتلقّي ، ص 131.

[4] – تامر سلوم ، نظرية اللّغة والجمال في النّقد القديم ، ص ص 301–302.

ذلك لأنّنا نرى أنّ في التداخل بين التشبيه والاستعارة يتمّ تدفق الخيال وإشباع التصوير[1]، إلاّ أنّ هذا التداخل **يُنبّهنا** إلى المفارقة والتناقض بين الصّورتين.

ولعلّ **الملفت للنّظر** أنّ قضية الصورة الشّعرية **تقبع** في قلب إشكالية الصّلة الّتي ارتآها النّقّاد القدامى بين النّصّ والواقع؛ فالكلام الشّعريّ يحاكي مرجعه وينقله نقلاً أميناً – قدر المستطاع– حتّى يُطابق الوصف الموصوف؛ لأنّ << في الاستعارة كمال الادعاء بأنّ المشبّه هو نفس المشبّه به،[..] وفي الاستعارة الإيجاز، والإشارة إلى المعنى الكثير بالقليل من الألفاظ، وهي في هذا أبلغ من التشبيه >> [2].

إنّ قراءة **مُتأنية** لما اشترط كمعيار لكلّ بابٍ تجعلنا نلحظ أنّ الوصف المصيب **طوق** يحكم المتلقّي ضربه على المبدع لا يتصرّف إلاّ في إطاره ولا سبيل إلى الخروج عليه وإلاّ أمسى كلامه غلواً ومبالغةً قد يدّلان على **التمهُّر** في الصنعة؛ ولكنّهما يؤدّيان من جهة المتلقّي – القارئ– إلى **الإحالة** في المعنى؛ فليس الوفاء "للحقيقة" موقفاً أخلاقياً فحسب؛ بل بنداً من بنود العقد التّخاطبي في مجال الأدب أيضاً، أي إنّه **موقف جماليّ**.

فالوصف والتصوير إذن هما من أبرز الخصائص المُلازمة للشّعر؛ لهذا فإنّ همّة النّقّاد والبلاغيين العرب تعلّقت منذ القدم بمعرفة **التشبيه** وأسسه، والبحث في ضروبه وأدواته. والشّاعر الحاذق يستمّد من التشبيهات **طاقة** فنّية جديدة، تمكّنه من ارتياد عالم السّحر والخيال، وفتح آفاق واسعة أمام **رؤياه**، لكنّ ما نودّ **التنبيه** إليه في هذه **القراءة** أنّنا لسنا **نروم** النّظر في حدّ التشبيه ولا الحديث عن آلياته ولا تفصيل خصائصه بحسب أنماطه الّتي حدّدها البلاغيون فهذا أمر خاض فيه القدامى والمحدثون[3]؛ ولكنّنا **نُناقش** الإجابة عن أسئلة

---

[1] – محمّد الواسطي ، طاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين ، ص 351.

[2] – أحمد بدوي طبانة ، علم البيان في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص 195.

[3] – جابر عصفور ، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص ص 171–198 . ويراجع: حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص 185.

تراودنا، هي: لِم اشترط النّقّاد المقاربة في التشبيه ؟ وإذا كان التشبيه يطرح، في الحقيقة، مسألة معقّدة تتعلّق بالتسميات التي يقصدها الشّعراء بالتشابيه، أقائمة هي في الوجود بذاتها لم تفطن لها من قبل الأذهان أم استحدثها الشّاعر وأبدعها ذهنه الخلاّق؟

قد بحثنا في مختلف مصنّفات الأسلاف –وفيما توفّر لدينا– فتراءى لنا أنّ للتشبيه **المكانة الأولى** في مشاغلهم البلاغية. وهي مكانة تعود إجمالاً – والأمر يحتاج إلى دراسة– إلى أنّ التشبيه يحافظ على **التمايُز** بين طرفي الصّورة الشّعرية حتّى لكأنّ حذق المبدع مقصور فيها على **التّفطّن** إلى سمة التّشابه والإخبار بوجودها[1].

أضف إلى ذلك إنّ **تحليلنا** لبعض الأبيات أدركنا من خلاله أنّ قاسماً مشتركاً يجمع بينها يتمثل في: أنّ التّشبيه يُشير إلى العلاقة ولا يُنتجها ويسمّي مظهرا منها ولا يختلقُه. لهذا يضع التّشبيه الفواصل بدّقة (ربّما الأداة مثلا؟) بين حدود الصّناعة والاقتدار وحدود الحقيقة والصّدق مانعاً من **اللّبس** دافعاً إلى الإبانة. ثمّ إنّ الشّعراء الكبار كانوا يقاربون في التشبيه، ومقياس ذلك عند "المرزوقي" الفطنة وحسن التقدير؛ و**أصدق** التشبيه << ما لا ينتقص عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما >> [2].

فالمقارنة في التشبيه أن يقترن الشّيء إلى الشّيء في نوع من التوازي الذي لا يمكن أن تصّح معه المطابقة التّامة. ذلك أنّ الشّيء لا يمكن أن يشبه نفسه. أي أنّه لابدّ أن يظلّ بين طرفيه بعض **التباعد** الذي يفسح المجال للركن الثالث في كلّ تشبيه، ونقصد بذلك **وجه الشبه**. لهذا قد كان اهتمام النّقّاد به، لكونه يحافظ على اِستقلالية الطرفين: المشبّه والمشبّه به، ويضع حدوداً واضحة **فاصلة** بينهما، ويمنع أن يتمّ بينهما التوحّد أو الاندماج، وهذا بخلاف الاستعارة[3].

---

[1] – جابر عصفور ، الصّورة الفنّية في التراث النّقديّ والبلاغي عند العرب ، ص 185 .

[2] – أبو علي المرزوقي ، مقدّمة شرح ديوان الحماسة ، 9/1 .

[3] – محمّد خليفة ، النظرية النّقدية العربية في الفكر الفلسفي النّقدي حتّى القرن السّابع الهجري ، ص ص 94–95.

هكذا ارتأه النّقّاد وبهذا قوّموا النصوص وشقّقوها. وعلى هذا الأساس فإنّ **التّشبيه** يُعدّ أفضل أداة تُصطنع في الوصف؛ لأنّها تفي بشروط مطابقة اللّغة **للمرجع** في فهم القدامى، ولكنّ المبالغة والتّعدّي ممكنان؛ لذلك اشترط المرزوقي "المقاربة" عند الإيقاع بين المشتركين في الصّفات حتّى يكون وجه الشّبه **بيّنا** والقصد **مفهوماً** والتّخاطب الأدبيّ **مُمكناً**. فهذه الأبيات من قصيدة "لأبي تمّام" قال[1]فيها: [الطويل]

رَأَوهُ إِلى الهَيجَاءِ أَوّلَ رَاكبٍ وَتحْتَ صَبِيرِ الْمَوتِ أَوَّلَ نَازِلِ

تسَربل سِربالاً من الصَّبرِ وارْتَدَى عَلَيْهِ بِعضبٍ في الكريهَة فاصلِ

وقَد ظُلَّلت عقبانُ أعلامِهِ ضحًى بعقبانِ طيرٍ في الدّماءِ نواهلِ

أقامت مع الرّاياتِ حتّى كأنَّها من الجيشِ إلاَّ أنَّها لَمْ تُقاتِلِ.

ففي **قراءة تحليلية** لهذه الأبيات تظهر صورة القائد واضحة حين تستقطب كلّ **دلالات** الشدّة والبأس، وحسن التصرّف في الأزمات، بينما تهيمن صيغ الفعل الماضي على صدور الأبيات، وبُنى الوصف من خبر ونعت وحال على أعجازها، وهي قائمة على **نسق رائع**؛ إذ يرى "الحاتمي"، أنّ هذا الأسلوب << أحمد مذهباً، وأسلم تركيباً[.....] على تأخر زمان قائله >> [2].

إنّ هذا **النّظر الحسّي** المُهيمن يُقال في أسلوب التشبيه القائم على مراعاة التناسب بين ركنيه (المشبّه والمشبّه به) أي المقاربة في التّشبيه، عبر **فطنة** الشّاعر، و**حسن** تمييزه؛ إذ يظلّ قائماً على المقاربة الحسّية أي التقارب وليس الاتّحاد؛ لأنّ **التّشبيه** يحافظ على تغاير

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 233. وهي أبيات من قصيدة مدح بها "المعتصم" وذكر فيها قائده "الأفشين". –الصبير: السحابة. –سيف فاصل: أي قاطع. –العقبان: أي الرّيات.

[2] – أبو علي محمّد بن الحسين المظفر الحاتمي ، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر ، 1 /237 . وقد فرّق بين "الانتحال" و"الموارِدة"، حين أشار إلى فكرة **التناص** مبكّراً. وربّما يكون ذلك محض مصادفة.

الطرفين، مبقياً على تمايزهما؛ أي يكشف عن الائتلاف وليس الاتحاد. ولهذا فقد **سُقنا** هذه الأبيات ثمّ **أعقبناها** بمقتبس لصاحب الحِلية؛ لنقف من خلالهما على تأكيد عمود الشّعر على أهمية تناسب طرفي التّشبيه << فالشيء إنّما يشبه الشيء إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله، فقد صحّ التّشبيه ولاق>> [1]. وقد قيل: << أقسام الشّعر ثلاثة: مثل سائر – وتشبيه نادر – واستعارة قريبة >> [2].

وإذا كانت أقسام الشّعر على حدّ رواية "المرزوقي" لا تعدو ثلاثة، تحتم على الشّاعر الحقّ الحريص على منهاج عمود الشّعر، أن يكون على معرفة واسعة بالأشياء، **فطناً** بدقائقها، ولن يتأتى له ذلك إلاّ بطاقة **خلاّقة خارقة** تُلم بالأشياء وتنفُذ إلى جواهرها.

وممّا لا شك فيه أنّ المتلقّي كان **حجر الزّاوية** في كلّ ما يصدر عن الفكر النّقديّ العربي من أراء؛ إذ بنى هذا الفكر مجمل تصوراته وقوانينه على هيكل التلقّي. فكان من الطبيعي أن تمسّ عناية النّقد هذه جانباً مهمّاً من جوانب العملية الأدبية وهو **التّمثيل الحسّي** للمعنى وإخراج الأغمض إلى الأوضح مراعاة لهذا المتلقّي.

ولذلك قد نتّفق مع ما هذا الرّأي القائل:<< لا يمكننا أن نقول: إنّ أبا تمّام خرج على عمود الشّعر إطلاقا وإنّما يمكننا أن نقول إنّه في بعض أبياته فعل ذلك، ومثل ذلك قد يقال في أبي نواس، وفي مسلم، والبحتري، والمتنبّي، لا خلاف في ذلك >> [3].

ولأنّ عملية الإبداع هي عملية غامضة إلى درجة التعقيد، فإنّ فكرة إخراج الأغمض إلى الأوضح أثارت **انتباهنا**؛ فليس من المعقول أن يقف النّقّاد العرب عند حدود التمثيل الحسّي للمعنى، لا بدّ أنّهم **قصدوا** أمراً آخراً. لهذا ربّما يعمل"الرمّاني" في شرحه وجوه البلاغة وبيان ما يحمله النصّ من قدرات، على إيضاح **نظريته** تطبيقاً، ويكشف عن الآلية التي تؤدي فيها

[1] – ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص 238 .

[2] – أبو علي المرزوقي ، مقدّمة شرح ديوان الحماسة ، 10/1 .

[3] – إحسان عباس ، تاريخ النّقد العربيّ ، ص 409 .

ذلك الفعل البياني والجمالي في المتلقّي، واختلافها في القرآن –إذا اعتبرناه نصّاً– عن غيره في نصوص أخرى، فهاهو يُعرّف التشبيه قائلاً: << العقد على أنّ أحد الشّيئين يسدّ مسدّ الآخر في حسّ أو عقل، ولا يخلو التّشبيه من أن يكون في القول أو في النّفس >> [1]. ثمّ يأتي بمثل من القرآن الكريم دليلاً على إخراج ما لم تجر به عادة إلى ما قد جرت به العادة، وهذا **الفهم** للنّص القرآني الكريم يدُلُّنا على **فاعلية المخيّلة** وأهميتها في استنباط المعنى في قوله عزّ وجلّ ﴿ وإِذْ نَتَقْنَا الجَبَلَ فَوقَهُم كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ ﴾ [2].

فيُفسّر هذه الآية الكريمة قائلا: << وهذا بيان قد أخرج ما لم تجر به عادة إلى ما قد جرت به العادة، وقد اجتمعا في معنى الارتفاع في الصورة، وفيه أعظم الآية لمن فكّر في مقدورات الله تعالى عند مشاهدته لذلك أو عمله به ، ليطلب الفوز من قبله ونيل المنافع بطاعته >> [3].

فهذا المقتبس يؤكدّ ما جاء في تعريفه أنّ للتّشبيه **قدرة بيانية** كبيرة، وأنّ أثرها عظيم في المتلقّي، خاصّة إذا كانت تعريفات القدماء له **تلتقي** في معظمها، حول حقيقة واحدة؛ وهي أنّه إشراك أمر لأمر في معنى[4]، فإنّ الوضوح كان هو الغاية المثلى للتشبيه عندهم حتّى ليذهب "الرمّاني" إلى أنّ التشبيه البليغ، هو إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف[5].

ولعلّ ما جاء في المفهوم الأخير للتشبيه يجعلنا ندرك أن الرّبط بين طرفيه صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء، ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو القيم الجمالية التي امتلكت ذات الشّاعر وسيطرة على تصويره التشبيهي، كما هي الحال في أبيات "أبي تمّام"

---

[1] – أبو الحسن الرمّاني ، النُّكت في إعجاز القرآن ، ص 74 .

[2] – الآية 171 من سورة الأعراف .

[3] – النُّكت في إعجاز القرآن ، ص ص 76 – 77 .

[4] – الخطيب القزويني ، التلخيص ، ص 228 .

[5] – النُّكت في إعجاز القرآن ، ص 81 .

السّالفة الذكر، و<< البراعة هنا ليست في اختيار مشبّه به لمشبّه ما، ولكن في اختيار مشبّه بعينه دون غيره، وربطه بمشبّه به بعينه دون غيره؛ يضفي على المشبّه روعة وجمالاً، ليتمّ نوع من العطاء المتبادل: المشبّه به يعطي للمشبّه، والمشبّه يمنح المشبّه به، فيكونان صورة لاهي المشبّه وحده، ولاهي المشبّه به وحده، بل هي شيء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعض في هيئة تشبيه >> [1].

إلاّ أنّ التشبيه لا يعني **المزج** الكامل بين طرفي علاقته، مزجاً يذيب خصائصهما؛ بل يعني الانتقال من حال إلى أخرى مع وضع الحالين في مقابلة تجعل ما يكتنف المشبّه به ينتقل إلى المشبّه.

وعلى هذا فالوضوح الّذي يطلبه النّقّاد في العمل الأدبيّ حتّى في ظلال التّشبيه الحسّي ليس الوضوح الظاهر على الكلمات؛ بل الوضوح **المستنبط** منها؛ أي إنّ التراكيب النّصية ينبغي أن تكون **طيّعة للتحليل** وليس ضرورة أن تكون واضحة؛ بل النّصّ يحتوي على **ممكنات** تقود المعنى من المرئي إلى غير المرئي وهذه هي عملية **التخييل** الّتي هي جوهر الشّعر–والتي سنناقشها عند قراءتنا للصوّر الاستعارية عند الطائي الأكبر–. فلا يقتصر أمر الإبانة بالصّورة على الوصف باعتباره قاعدتها والتّشبيه باعتباره أهمّ أدواتها فحسب؛ بل يمتدّ إلى الاستعارة أيضا، وهي عند القدامى أعجب وأخطر!

فقد عدّوها فرعاً من التّشبيه تتولّد منه وتردّ – عند تحليلها– إليه فحكم تفكيرهم فيها – بعد أن أهملت أمداً طويلاً – ما استخلصوه من دراسة التّشبيه. فأمسى **المشبّه** عندهم "مستعاراً له" و**المشبّه به** "مستعاراً منه" وشرط العلاقة بينهما "المناسبة" كما كانت "المقاربة" شرط التّشبيه. ولهذا لا محالة **علل** خارجة عن نطاق الأدب المحض؛ ولكن له بواعثه المرتبطة بوظيفة الشّعر أيضاً وهي الّتي تعنينا في المقام الأوّل.

[1] – منير سلطان ، البديع في شعر المتنبّي ، ص 119 .

وما دمنا بصدد الحديث عن الإبانة والوضوح؛ فما كان من الممكن للنّقّاد والبلاغيين أن يجرّوا الاستعارة إلى فضاء الإبانة –حفاظاً على انسجام تصوّرهم للإبداع– إلاّ بمعاملتها عند القراءة على أنّها تشبيه منسيّ[1] محت عناصره المتمايزة تحويلات ذهنية متعدّدة عند النظم. فلا تفهم الاستعارة **حينئذ** إلاّ باستذكار الأصل واستحضار التّمايُز. وبين الأصل والنّسخة – في التّصوّر الميتافيزيقي– **فوارق** تجعل النّسخة عاجزة عن بلوغ الأصل كمالاً وبياناً.

والحاصل أنّ **الصّورة** لا تؤدي وظيفة بالنّسبة إلى المتلقّي– القارئ– إلاّ متى كانت **الحقيقة** مطلبها والمطابقة هدفها سواء اصطنع في ذلك التّشبيه أو الاستعارة. فليس للصّورة قوانينها الدّاخلية المتحكّمة في تولّدها وتشكّلها وتأثيرها في المتلقّي– القارئ –؛ وإنّما هي استنساخ للواقع. فلا تفسّر جودتها إلاّ **بقدرتها** على أن تكون **أمينة** في النّسخ وفيّة في النّقل. لهذه العلّة نفهم قول "الآمدي": << ولا يتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود، ولا يورد من الاستعارات ما قرب في حسن ولم يفحش، ولا اقتصر من القول على ما كان محذوا حذو الشّعراء المحسنين >> [2].

والّذي يُشير إلى الشّعراء السّابقين الذين صار أسلوبهم الشّعري **طريقة** العرب وعمودها في قول الشّعر ويقوم على: قرب المأخذ في حسن، والصدور عمّا يسمح به الطّبع[3] من دون تعب أو كدّ ذهن، والاقتصار على ما **تواضع عليه العُرف**؛ لهذا يرى "الآمدي" أنّ لو تجنّب "أبو تمّام" ما كان عليه وحذا حذو الشّعراء السّابقين الذين لا يرى صاحب الموازنة محسنا إلاّ هم، وحاول أن يسلم ممّا يهجن شعره، ويذهب بمائه ورونقه لكان<< عند أهل العلم بالشّعر

[1] – يشير الشّيخ "الطاهر ين عاشور" **بذكاء** إلى أنّ « الاستعارة مبنية على تناسي التّشبيه.....». يراجع: إبن عاشور ، شرح المقدّمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمّام ، ص 78.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 157/1.

[3] – نرى أنّه من المهمّ أن تراجع ملاحظات "ابن عاشور" عند حديثه عن الطّبع عياراً من عيارات اللّفظ، وهي ملاحظات **قيّمة**؛ لأنّها تتناول الطّبع في معناه الاصطلاحي لدى النّقّاد العرب لا معناه اللّغوي البسيط الذي قد يوهم بانعدام الضابط في مجال الطّبع سواء عند **الإبداع** أو عند **القراءة**. يراجع: شرح المقدّمة الأدبية ، ص 45.

أكثر الشّعراء المتأخرين إحسانا [..] لما فيه من لطيف المعاني ومستغرب الألفاظ >> [1].
فما يُحيل إليه هذا المقتبس أنّ "الآمدي" يحمد له لطيف معانيه التي قلّد فيها من سبقه وغريب ألفاظه أو مستغربها إذا كان ممّا **تواضع** العرف على حمده عند القدماء. وهذا قد يُفضي إلى القول: إنّ أفق الانتظار<< لدى الآمدي أفق منغلق؛ لأنّه يلغي الأفق الذي ترسمه التجربة المحدثة لدى أبي تمّام >> [2].

فصاحب الموازنة سعى إلى **فرض نمط واحد** للكتابة جعله يشكّل صورة لقارئ وجد طريقه إليه<< فيما طرحه من ولاء لعمود الشّعر، أو سنة العرب الأوائل في النّظم الشّعريّ>> [3]، وهذا **القارئ** هو<< نموذج متعال يجعل من الممكن وصف التأثيرات المبنية للنصوص الأدبية، ويعيّن دور القارئ الذي يمكن تعرفه من خلال البنية النّصّية والأفعال المبنية، والبنية النّصّية بإحداثها وجهة نظر للقارئ >> [4].

وعليه؛ فإنّ انفتاح النّص وانغلاقه؛ إنّما يكون **رهن** بالمتلقّي وقدراته الموازية والّتي تتيح لتلقّي النّصّ في أفقه الصحيح؛ ممّا يخلق نوعاً من الحوارية بين النّصّ ومتلقّيه تنبئ عن تحقّق التفاعل المنتج لأثر **أدبيّ موازي**، وعندما لا يحضر المتلقّي المؤهّل الذي يساوي النّصّ في طاقته الإنتاجية ينغلق النّصّ المفتوح.

ولعلّنا دوماً نستحضر **الإشكالية المحورية** لهذا **البحث** وهي ما دفع واحدا من **متلقّي** شعر الطائي الأكبر لأن يسأله: لم لا تقول ما يفهم ؟ فردّ "أبو تمّام" داعياً السّائل؛ لأن **يؤهّل** نفسه لتلقّي النّصّ ببذل جهدا في التّلقّي يوازي جهد المبدع في الإنتاج؛ أي امتلاك الكفاءة الّتي تُتيح له أن يفتح المغلق قائلاً: ولم لا تفهم ما يقال ؟ لذا يمكن القول: لقد امتلك صاحب

---

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 136/1.
[2] – عبد العزيز خلوفة ، أفق التّلقّي عند الآمدي ، ص 256.
[3] – بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص 71.
[4] – فولفغانغ آيزر ، فعل القراءة ، ص 34.

الردّ خيالاً واسع الآفاق، وفكراً عميق الأغوار، وثقافةً غزيرةً أغناها السّفر والتّرحال، فكانت تلك **أقاليم** ثلاثة أعطت الطّائي خصوصيته الفنّية الّتي مثّلت ثمرة تطوّر فنّي شهد امتزاج ثقافات العصر[1].

ولعلّ الفلسفة تمتزج بفكره فتلقي على شعره غلالة من الغموض، لا تلبث أن تتكشّف عن معان عميقة تورث السّامع قلقاً غريباً، **يصدم حسّه**، وينبّه ذهنه، ويشدّه نحو **تفرّعات** المعنى، فهو شاعر المعاني الأوّل[2]. دون أن يترك له فرصة للتأمل أو لاستعادة وعيه، فيظلّ واقعاً تحت تأثير **إيقاع** صنعته المحكمة.

فهل هذا المتلقّي – السّامع أو القارئ– هو طريق المبدع إلى **محراب** الخلود ؟ وهل شكّل **الفهم** البيانيّ للصورة الشّعرية قبل "الجرجاني" **صدمة** للآمدي ومن ولاه؟ وهل تمركز الآمدي ضمن ذلك الإطار المحكوم بمعايير قارة منعه من **رؤية** جماليات هذه الصّورة ؟

هذه التساؤلات وتساؤلات أخرى هي ما ستتمّ الإجابة عنه في الإشكالية التالية وهي: كيف تُمارس المعرفة **سطوتها** في إبداع الصّورة الشّعرية عند أبي تمّام ؟ وهل الخطاب الشّعريّ يمثّل في النّهاية محصّلة للخطاب المعرفيّ المُهيمن أنذاك ؟

1.3– <u>الصّورة الشّعرية</u>:

يتميّز النّقد الأدبي العربيّ قديمه وحديثه بخصوبة مادته وتعدّد مظاهره الفنّية وتشعّب أحكامه النّقدية... وهذه الدّراسات النّقدية ورغم تباين أحكامها نجدها أسهمت مجتمعة في تقريب "الإنتاج الأدبي" إلى المتلقّي، وتوفيرها له أدوات ومفاتيح الدّخول إلى عالم "النّصّ الأدبي". حتّى يتعامل معه على بيّنة من أمره.

[1] – طه حسين ، من حديث الشّعر والنّثر ، ص 92 .

[2] – أحمد أمين ، مقدّمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، ص 5 .

ومن هده الأدوات والأسس الفنّية التي أسهب النّقّاد في تأصيلها "الصّورة الشعريّة" فبيّنوا مفهومها وأسسها الفنّية وأنواعها وأشكالها.... وقيمة "الصّورة" تتجلى في أنّها تعدّ عنصراً أساسياً من عناصر "الخطاب الشّعريّ" إلى جانب عناصر أخرى كالبنية الإفرادية والتركيبية والإيقاع الشعريّ.

1.1.3- مفهوم الصّورة:

إنّ الصّورة الشّعرية في جوهرها، تشكيل لغويّ، يعمل، يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، من خلال عملية اختيار غير واعية، تفوق سلطان العادة[1]،على نحو لا تكون الصّورة فيه مجرّد تسجيل فوتوغرافي للأشياء، وإنّما تصبح << تعبيراً عن حالة نفسية معيّنة يعانيها الشّاعر إزاء موقف معيّن من مواقفه مع الحياة >> [2]. فهي تمثّل **الصّورة** جوهر العمل الشّعري؛ بل هي مظهره الكاشف لبنيته الفكرية، تبعاً لذلك اعتبر الشّعر **ضربا** من التصوير، وهذا التصوّر شائع منذ "هوراس" حتّى قيل: << الرّسم شّعر صامت، والشّعر صورة ناطقة >> [3].

إلاّ أنّ تحديد ماهية "الصّورة الشّعرية" تحديداً دقيقاً من الصّعوبة بمكان؛ لأنّ الفنون بطبعها تكره القيود؛ وهذا هو السّر وراء تعدّد مفاهيمها وتباينها بين النّقاد، بتعدّد اتّجاهاتهم النّقدية **ومنطلقاتهم الفلسفية[4]**؛ لذا فقد اهتدى النّقد العربيّ القديم إلى العلاقة بين الشّعر والصّورة، وعلى ضوئها تحدّد مفهوم الشّعر؛ فأصبحت قيمته وجودته تتحدّد من منظور القدرة على خلق الصّورة. ومع أنّ الإعجاب بالأبيات المصورة قد كان مذهباً متأصّلاً في النّقد

---

[1] – عز الدين إسماعيل ، التفسير النّفسيّ للأدب ، ص 105 .

[2] – محمّد زكي العشماوي ، قضايا النّقد الأدبي المعاصرة ، ص 108 .

[3] – محمّد حسن عبد الله ، الصّورة والبناء الشّعري ، ص 12 .

[4] – "الجاحظ"مثلاً كان على مدهب **المعتزلة**؛ وذلك لتقديمهم العقل على النّقل، وأمّا "عبد القاهر الجرجاني" فقد كان **أشعرياً** من الذين حاولوا أن يقفوا موقف وسطياً بين المغالين في استخدام "المجاز" لتأويل النّص وبين الرّافضين لوجوده. يراجع: نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليلت التأويل ، ص 123.

الأدبي، يرجع النّاس به، في الغالب، إلى "الجاحظ" في مقولته الشهيرة التي تعدّ المعاني ملقاة في الطريق يعرفها العام والخاصّ، ولا تعتدّ إلاّ بالصياغة وفضلها، ولهذا قد نقف عند حدوده عبر عبارات للجاحظ حين قال:<< والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، وإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير>> [1].

فإنّ الدّعوة إلى هذا الموقف لم تفتر ولم تنقطع في ما جاء بعد "الجاحظ" من أزمان، وإنّما استمرّت شديدة يفتنّ أهل الثقافة في الدّفاع عنها كلّ الافتنان. إلاّ أنّ ما نفهمه من هذا المقتبس أنّ "الجاحظ" لم يكن يُفضّل اللّفظ لمجرّد ذاته، أو بمعزل عن نظرائه من الألفاظ الأخرى؛ إنّما آثره **للرّوعة** الّتي يكتسبها من جرّاء الائتلاف والترابط، والتلاحم الذي يكون بين الألفاظ، حتّى تخرج الصّياغة في أبدع صورها.

وهذا قد يقودنا إلى **استنتاج هام** يتمثل في أنّ مقولة "الجاحظ" لا تعني التقليل من شأن **المعنى**؛ لأنّ إدراج تلك المقولة في جنس الصراع بين اللّفظ والمعنى، والحقيقة غير ذلك، فصاحب المقتبس نفسه يؤكّد أهمّية هذين العنصرين في أيّ منطوق لغويّ، غير أنّ "الجاحظ" كان يسوق القول مساق **العارف** المتثبت من أنّ النّسج والتصوير هما **عنصران** أساسيان في **تمكين المعنى**، والدّليل على ذلك هو أنّ صاحب المقولة كان يعتقد أنّ "البيان" إنّما هو يحيي "المعنى" وتلك هي وظيفته، فهو يرى أنّه كلّما كانت الإشارة أبين وأنور كان المعنى أنفع وأنجع.

ولذلك فإنّ "عبد القاهر الجرجاني" كان يرى << أنّ لكلّ نوع من المعنى نوعاً من اللّفظ هو به أخصّ وأولى، وضرباً من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أجلى، ومأخذاً إذا أخذ منه

[1] – الجاحظ ، الحيوان ، 3/131–132 .

كان الشّيء متعلّقاً بغيره، ومقيماً على ما سواه كان من خير ما يستعان به على تقريبه من الأفهام في النّفوس أن يوضع له مثال يكشف عن وجهه، ويؤنس به، ويكون زماماً عليه يمسكه على المتفهم له، والطالب علمه>> [1].

ففي هذا المقتبس يربط "عبد القاهر الجرجاني" بين أربعة أشياء هي: المعنى، الأسلوب(مآخذاً إذا أخذ منه..)، والاستجابة (والنّفس إليه أميل)، والتمكين(تقريره في النّفوس). وهذا يدلّ على اهتمام العرب بدراسة الأسلوب والمعنى معاً، كلاّ متّصلاً[2].

لهذا ارتبط مفهوم البلاغة عند العرب على نحو دقيق بالمعنى والأسلوب، أين ظلت العلاقة بين السّامع ودرجة الجودة التي يمكن للخطاب أن يبلغها كأشدّ ما تكون قوّة وترسّخاً. وما وجود السّامع ضمن العناصر المكوّنة **للحدود** و**التّعريفات** إلاّ شاهد على ذلك. فقد تفطّن القدامى إلى أنّ معنى "التبليغ" موجود في تسمية **البلاغة** ذاتها.

لذلك لم يحصروا بلاغة الكلام في خصائصه الشّعرية وسماته المميّزة التي تخرجه من حيّز الكلام العادي إلى حيّز الكلام الشّعري، بل تمادوا في محاصرة الظاهرة في مستويين: يربط المستوى الأوّل بين تمكّن المعنى في نفس المتكلّم وتمكّنه في نفس المخاطب. فالبلاغة حسب " العسكري" هي << كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السّامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه من نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن >> [3].

ويؤكّد المستوى الثاني على أهمّية محور **المتلقّي** في تحديد نجاعة الكلام البليغ وعملية التواصل الأدبي. وهذا ما لاحظه أحد **الباحثين** قائلا: << وإنّما كان الجاحظ يريد الأسلوب بمعنى أوسع من رصف الألفاظ إذا أدخل فيه الأخيلة والتصوير >> [4].

---

[1] – الرمّاني ، النّكت في إعجاز القرآن ، الرّسالة الشافية ، ص 17.

[2] – تمّام حسان ، الأصول ، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب ، ص 246.

[3] – أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص 10.

[4] – شوقي ضيف ، البلاغة تطوّر وتاريخ ، ص 52.

فالصّورة الشّعرية من هذا المنطلق، يمكن عدّها أحدّ **المكونات** الهامة لعملية النّظم، بها يتحقّق للمتن الشّعريّ انسجامه، وذلك من خلال الرّبط بين أجزائه؛ لأنّ الشّعر معنى ومبنى ينتظمان في الصّورة.

لذا نورد هذا القول:<< واِعلم أنّ قولنا (الصورة) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة. فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذالك كان الأمر[كذا] المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذاك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة في غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصّورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: وإنّما الشّعر ضرب من التصوير>> [1].

يتّضح من خلال هذا **المقتبس** الطويل نوعا ما أنّ الصّورة تعتبر العلامة الفارقة والمميّزة لجودة العمل الأدبيّ؛ إنّما الإبداع فيها؛ فيعود الفضل فيه **للمخيّلة** التي تُماثل وتقيس ما تعرفه العقول، وتتحسّسه الأبصار ولا يمكن للصّورة أن تحدث أثرا جماليا في المتلقّي؛ إلاّ إذا جاءت منظّمة ومطابقة للمنطق الإنساني؛ وبذلك تدين المخيلة وهي المسؤولة عن عملية التنظيم والانسجام إلى **المعرفة** بهذا التشكيل. إلاّ أنّ **الملفت** للنّظر هو خلوصه إلى أنّ الشّعر جنس من التصوير وليس التصوير نفسه. وعليه فإنّه إذا كان قد شبّه الشّعر بالتصوير، لما يبدو لنا من خصائصه التعبيرية والموسيقية واللّونية، لم يشأ في الوقت نفسه أن يجعله تصويراً محضاً، ذلك؛ لأنّ التصوير بحكم أدواته ومواده، ينزوي في مرمى حاسة البصر، ملتمسا سبيله إلى نفس الرّائي ووجدانه وإحساسه[2].

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ص 323 – 324 .

[2] – محمّد فنطازي، الصّورة الفنّية في الشعر الحر، ص 16 .

أمّا الشّعر فيتسلّل بخفّة عن طريق اللّغة، التي تتألف من الكلمات في ضوء قواعد من نظمها المميّز[1]. وذلك يجعلنا **نتساءل** عن الطريقة التي تعامل بها الطّائي الأكبر في تشكيل صوره الشّعرية وجعلها تتفاعل مع الواقع المعرفيّ السّائد أنذاك ؟ وهل أدى هذا التعامل في التشكيل إلى مخالفة صُور الأسلاف؟

2.1.3 – الصّورة الشعرية عند أبي تمّام :

نقول: إذا كانت استمالة المتلقّي من أهداف البلاغة الأساسية، فمن الطبيعي أن تُعنى جل فنون البلاغة بتحسين التلقّي، وتوسيع أفق السّامع والقارئ؛ إلاّ أنّه يمكن توضيح معنى الاستمالة ودلالتها في السّياق البلاغي إذا حللنا ما جاء في كلام "الجاحظ" << ... إنّك إن أوتيت تقرير حجّة الله في عقول المكلّفين، وتخفيف المؤونة على المستحقين وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم >> [2].

من خلال هذا المقتبس نفهم أنّ "الجاحظ" يرسم طريقة إلى حسن الاستجابة وسرعتها، وقد أشار إلى تخيّر اللّفظ في حسن الإفهام؛ فهو لا يقصد من الاستمالة إغراء **المتلقّي** وبذل الجهد من أجل الفوز برضاه دون جهد مقابل منه، وعمل عقليّ وتخييلي يساعد على جعل الاستجابة ممكنة وذات جدوى؛ لأنّ الاستمالة دافع مشّوق للنّصّ ولإعمال الذّهن فيه، حتّى يخرج المتلقّي من حالة الاستسلام له إلى **الحوار** معه؛ فقد حدّد "آيزر" موقع هذا القارئ قائلا: << هو دائما داخل النّصّ >> [3]. فهو المفكّر في جوهره الباحث عن قيمه الجمالية. ولا سيما إذا كان هذا المتلقّي **غائباً** وهو الأهم، لأنّه في هذه الحالة يصبح بالفعل كائناً **مجرّداً** يُفرَضُ على النّصّ فرضاً ويفرض بدوره على **الكتابة** معايير تتبّعها ونهجاً تسلكه.

---

[1] – كامل حسن البصير ، بناء الصّورة الفنّية في البيان العربي ، "موازنة وتطبيق" ، ص 28.

[2] – الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص 114.

[3] – فولفغانغ آيزر ، الإدراك والتمثّل وتشكّل الذّات القارئة ، ص 12.

وليس من باب **المبالغة** القول: إنّ كلام المتكلّم ينبغي أن يأتي منحوتاً على الهيئة التي تشفي من السّامع العليل فيشبع رغباته ويراعي مقامه ويليق بطبقته، لذلك نجد "اِبن طباطبا" ينصح الشّاعر بإحضار<< لبّه عند كلّ مخاطبة ووصف فيخاطب الملوك بما يستحقّونه من جليل المخاطبات ويتوقّى حطّها عن مراتبها وأن يخلّطها بالعامة كما يتوقّى أن يرفع العامّة إلى درجات الملوك ويعدّ لكل معنى ما يليق به ولكلّ طبقة ما يشاكلها >> [1].

ومن الفنون البلاغية التي تعمل على إيهام النقيض وإثارة الالتباس في النّفس؛ لغرض تحريك كوامن المتلقّي وتجميع نشاطه وإيقاد ذاكرته ليتأمل حقيقة الخفاء المقصود في النّفس. لذلك فقد **لفت** نظرنا ما وصل إليه "الآمدي" من نتيجة لا تخلو من **قيمة**. فبعد أن حلّل بعض الأبيات والتي اعتبرها أنّها << استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصّواب >> [2].

ومأتى هذا **الخطأ** في التّقدير يعود إلى أنّ الاستعارة – مفهوما وإجراء عند القدامى – يتوسّل بها لوجه من وجوه الشّبه أو المناسبة – وهذا حسب عمود الشّعر– حتّى تؤدّي المعنى وتزيده وضوحاً، فإن خرج بها المنشئ إلى فضاء **غير مألوف** نجمت الحيرة، حيرة الفهم، وكان **الإغراب** و**الإغماض** داكاً لأركان **الوضوح** والفائدة. لذلك ومن أجل فهم أوسع وأدق نتوقّف عند أحد قضايا هذا **البحث** وهي الاستعارة؛ لأنّها شكّلت أحد أوجه **المخالفة** للسّنّة فاستحقّت الوصف "بالقبح" و"الهجانة" ومن ثَمَّ "البعد عن الصّواب".

3.1.3– **طاقة الإستعارة وفسحة المجاز (آليات الاشتغال) :**

إنّ الاستعارة(La Métaphor) نوع من التغيير الدّلالي القائم على المشابهة؛ بل إنّها من أبرز مظاهر النّشاط الشّعريّ الذي يُطلق المعنى من عقابيل الواقع، ليبلغ – في أحدث

[1] – محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشّعر ، ص 6 .

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 234 . [التسطير من عندنا]

مفاهيم الاستخدام الاستعاري – درجة الخلق الفنّيّ والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللّغة، وبث الحياة في أوصالها؛ لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف.

فمن الخواص المهمّة في الاستعارة، ولعلّها أهمّها على الإطلاق، الإيجاز أو الإلماح أو التكثيف، وإن تفاوتت هذه المفاهيم الثلاثة نظرياً؛ فإنّها تتقارب في الاستعمال، ويوحي بذلك قول **مهمّ** ل"عبد القاهر الجرجاني" إذ يقول: << ومن الفضيلة الجامعة فيها أنّها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنّك لتجد اللّفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتّى تراها مكررة في مواضع ولها في كلّ واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد وفضيلة مرموقة، وخلابة موموقة، ومن خصائصها التي تذكر بها هي عنوان مناقبها أنّها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ، حتّى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر>> [1].

من خلال وقوفنا على أهمّ الكلمات **المفتاحية** لهذا المقتبس، ثمّ تحليلنا لها **لفت** نظرنا استعمال "الجرجاني" **ضمير الخطاب** في مخاطبة القارئ، فالمطلوب مشاركة المتلقّي في تكوين النّصّ الأدبيّ وإيجاده، فالمتلقّي داخل النّصّ لا خارجه، كما أشار إلى الإيجاز والإيحاء، من جهة أخرى.

فالشّعر لا يتّصل بالجانب العاطفي أو العقلي فقط في طبيعتنا، ولكنّه يتّصل كذلك بالجانب الحسّي من حيث إنّ أفكار الشّاعر وعواطفه يجب أن توضع في إطار من **العالم الخارجي**، وأن يعبّر عنها بألفاظ حسّية ملموسة، فالأشياء المحسوسة هي المادة التي يؤلّف منها الشّاعر صوره الحسّية الموحية.

هنا تبرز الاستعارة بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدفينة، وتجسيدها تجسيداً يكشف عن **ماهيتها** وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالاً عميقاً بها، لما تضفيه على التعبير الشّعريّ من

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 41 .

حيوية ووضوح، واختصار، واجتناب رتابة التعبير المباشر المألوف، فضلاً عن قدرتها على التلوين الجماليّ للأداء الفنّي للشّعر، حتّى ليذهب "هربرت ريد" إلى الاعتقاد بأنّنا << يجب أن نحكم على الشّاعر من خلال قوّة وأصالة استعاراته>> [1].

من خلال هذا المقتبس وبالرجوع إلى ما سبق تحليله نجد أنّه إذا كان النّقد القديم، وفي إطار نظرته العقلية لفنّ الشّعر، يتّخذ موقفاً **يُعلي** من شأن التشبيه على حساب الاستعارة؛ فإنّ ذلك لم يمنع "عبد القاهر الجرجاني" في القرن الخامس الهجري، من اتّخاذ **موقف معاكس** يقدّر فيه أهمّية الاستعارة ودورها في الصياغة الشعرية، ويرفعها فوق **التشبيه**[2].

هنا تبرز **إشكالية** اللّفظ والمعنى التي كانت **مشغلا** من مشاغل النّقد طوال عصوره كانت تستجيب لمسألة التوافق بين نظام الخطاب ونظام العقل حيث أوجد حلاً لها في ما يُعرف ب**نظرية النّظم** تجاوز فيها مسألة اللّفظ والمعنى[3].

أين يلتقي في نظام الخطاب هذان الجانبان الحسّي والعقلي ويمتزجان، ممّا يجعل إمكانية **محاكاة** الأفعال ضمن هذا النّظام متحصِّلة؛ إذ يفتح المجال أمام الخطاب كي لا يقتصر على التصوير؛ بل يتعدّاه إلى التعبير حتّى وإن استخدم لغة حسّية؛ لأنّ الألفاظ **أمارة** على الأفكار.

إلاّ أنّ قبول العقل الصحيح للمعنى الشّعري مشروط بحرّية التعبير الشّعري في كونه تخييلاً؛ لذا فإنّ **قراءة** معاني الطّائي الأكبر بمنظار العقل الصحيح وليس التخييل الفنّي لا تصل إلى قيمة المعنى الشّعري **جماليا**. كما نجد في قوله[4]: [البسيط]

نَقِلْ فُؤادَكَ حيثُ شِئتَ من الهَوَى مَا الحُبُّ إلاّ لِلحَبِيبِ الأَوَّلِ

[1] – جون مدلتون مري ، الاستعارة ، ص 42.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 213.

[3] – أين رفض أيّة علاقة بين مفهومي الاستعارة والتخييل. يراجع: أسرار البلاغة ، ص 274.

[4] – أبو تمّام ، الدّيوان ، شرح الصّولي ، 27/1.

كَمْ مَنزِلٍ في الأَرضِ يَألَفهُ الفَتَى وحَنينهُ أَبدًا لِأَوَّلِ مَنزِلِ.

فمن يقرأ هذين البيتين ويظّنّ أنّهما في الغزل؛ فقد **جانبه** الصواب، فهما في الحنين إلى الوطن، فالمنزل قريته المتواضعة "جاسم" من أعمال "حوران"[1] والتي منها خرج حاملاً عصامية كبيرة وطموحاً أكبر.

ولعلّه بهذا يكون قد **إنتبه** إلى صلة الشّعر بالفضيلة والأخلاق، فاقترب من رأي أصحاب نظرية "الفن للفن" (L'art Pour L'art) من حيث إنّها نبّهت إلى أنّ الفن ليس مجرّد تصوير للواقع، وأنّ مادة الموضوع والمحتوى الفنّي ليسا شيئاً واحداً، وأنّ الأشياء الجميلة بعامّة والأعمال الفنّية بخاصّة تتميّز عن الأشياء الأخرى المعروفة، بشكلها الجميل[2]؛ وبالتالي لم يكن الشّعر عنده وسيلة للتعبير عن أغراض وجدانية وموضوعية؛ بل إستحال إلى قيمة كسائر القيم وفضيلة من أسمى الفضائل، فالشّعر عنده صنيعة **الفكر** والتأمل.

ومن أجل ذلك كان دائم البحث عن **معان** جديدة تبرز تلك العلاقة التي بدت مفقودة بين الشّعر العربيّ القديم والأفكار.

ولعلّنا من خلال هذين البيتين نُشير إلى ما قاله الأستاذ **عمر فرّوخ** بعد إيراده لهما: << وأيّ حكمة تبلغ في إصابة المرمى وسهولة التعبير، فهذه تستحق أن تسير على وجه الدّهر، إذا استعملنا تعبير ابن رشيق >> [3]. ولأنّ تعبير الشّاعر يجب أن يصدر عن مخيلة فطنة، وذهن تعليميّ أي أن يحرص على مكونات اللّغة الاستعارية وصولاً إلى الوضوح أو قرب المأخذ؛ لهذا يوصف شعر "أبي تمّام" بالقصور والعجز عن الإبانة[4] عند تصاعد لغة المجاز في شعره.

---

[1] – الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، 72/16.

[2] – Greeri (Th.M) The Art and The Art Of Criticism, p 234.

[3] – عمر فروخ ، أبو تمّام شاعر الخليفة محمّد المعتصم بالله ، ص 14.

[4] – أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص 29.

إلاّ أنّ وقوفنا عند **فكرة الدّمع** مثلاً نستحضر ما آخذه الآمدي على "أبي تمّام" في قوله[1]:[الكامل]

أَجدِرْ بِجَمرَةِ لَوعَةٍ إِطفَاؤُهَا بِالدَّمعِ أنْ تَزدَادَ طُولَ وَقُودِ.

إذ يعلّق "الآمدي" على هذا البيت قائلاً: إنّ هذا << خلاف ما عليه العرب، وضدّ ما يعرف من معانيها، لأنّ المعلوم من شأن الدّمع أن يطفئ الغليل، ويبدّد حرارة الحزن، ويزيل شدّة الوجد، ويعقب راحة، وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النّحو من المعنى، وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى >> [2]. وما آخذه عليه كذلك قوله[3]:[الطويل]

دَعَا شَوقُهُ يا نَاصِر الشّوقِ دَعْوَةً فَلبَّاهُ طَلُّ الدَّمْعِ يَجرِي وَوَابِلُهْ.

إذ يعلّق قائلاً: << أراد أنّ الشّوق دعا ناصراً ينصره فلّباه الدّمع، بمعنى أنّه يخفف لاعج الشّوق ويطفئ حرارته، وهذا إنّما هو نصرة للمشتاق على الشّوق، والدّمع إنّما هو حرب للشوق لأنّه يثلمه ويتخونه ويكسر حدّه، فلو كان الدّمع ناصراً للشوق لكان يقويه ويزيد فيه، ألا ترى أنّك تقول قد ذبحني الشوق إليك، فالشوق عدو المشتاق وحربه، والدّمع سلم لتخفيفه عنه وهو حرب للشوق، وليس بهذا الخطأ خفاء >> [4].

ولكنّ "أبا تمّام" هنا يريد << أن يخيّل القارئ مدى لوعته، بحيث إنّ ما يظّنّ أنّه يطفئها لا يزيدها إلاّ اشتعالا، يريد باختصار أن يقول: البكاء لا يجدي >> [5] على حدّ تعبير "أدونيس"، أمّا إذا وقّفنا عند ما قاله "الآمدي" ولا سيما عبارات كان يقصدها "وهذا خلاف ما

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 83 . وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**أبا عبد الله أحمد بن داؤد**" ويعتذر إليه.

[2] – الآمدي ، الموازنة ، 209/1.

[3] – الدّيوان ، ص 217. وهو أحد أبيات قصيدة يندح "**المعتصم**".

[4] – الموازنة ، 197/2.

[5] – علي أحمد سعيد –أدونيس– ، الثّابت والمتحوّل ، 200/2.

عليه العرب" و"ضدّ ما يعرف من معانيها"، ثمّ و"في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى" فغير خاف ما لتوجيه **العرف الثقافي** للموقف العاطفي عبر علاقة الدّمع بالحزن.

إلاّ أنّ العبارة الأخيرة تُشير إلى أنّ من ضمن هذه الأشعار شعر الطّائي الأكبر نفسه؛ حيث استشهد "الآمدي" بأربعة أبيات أخرى له اتّبع فيها مذاهب النّاس[1]. حيث تلك العلاقة تجعلنا ندرك أنّ **عاطفة** المتلقّي تتحكّم في توجيه القراءة، وتبنّي **حكما جماليا** محدّداً؛ فالبنية الثقافية تنسجم مع الحالة العاطفية الغالبة المتمثلة في إخماد البكاء أو نار الحزن؛ ولعلّ هذا ما كان يشعر به "الآمدي" نفسه حين تسوّد الدّنيا في عينيه، كما يشهد بذلك تعليله في النّصّ السّابق.

ثمّ لعلّ الجوانب النّفسية[2] من ظاهرة التّلقّي كانت أوفر نصيباً من الجوانب الاجتماعية في تحاليل القدامى للتّجربة **الجماليّة** لدى القرّاء.

هُنا **نستنتج** أنّ الالتذاذ بالشّعر وثيق الصّلة بتهيؤ نفس المتلقّي واستعداده للدّخول في لعبة نفسّية تجعل استراتيجية الكتابة كامنة في التأثير النّفسيّ واستراتيجية القراءة في الاستجابة لذلك التأثير؛ لأنّ "أبا تمّام" ابتدع **حالة نفسية** فريدة من نوعها لم يألفها "الآمدي" في الثقافة العربية؛ بل ولم يسمع عنها في سائر ثقافات الأمم الأخرى، وهذا ما بيّنه بشكل لا لبس فيه حين قال: << ولكنّه – أي الطّائي الأكبر– استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم >> [3].

---

[1] – الآمدي ، الموازنة ، 201/1.

[2] – أنّ من شروط نجاح عملية التواصل **الأدبي** أن تكون نفس المتلقّي مستعدّة لقبول المستغرب من الأقاويل؛ حتّى تتأثّر له عدّة جوانب مع عدّه اختراعاً بشرياً يتعدّى المألوف المعتاد من الكلام؛ إذ يبطل غياب هذا الاستعداد فاعلية الشّعر والتخييل وقوامه "التعجيب " . وقد أشار إلى هذه القضيّة "حازم القرطاجني". يراجع: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 121.

[3] – الموازنة ، 211/1.

فقد يكون هذا راجع إلى قصور آلته البلاغية عن **تسييج** ما استحدث من صور ومعان. وكلمة **حق** أنّ ما أراده "أبو تمّام" من هذا هو تحقيق نوع من **تغريب** المعنى؛ أي نزع ألفة المعنى ليس من خلال **الخروج على قواعد العرف** من حيث هو خروج، ولكن من خلال توجيه **الدّلالة** وإحداث نوع من **الإنحناء** في مسارها، عن طريق التحكّم بالعلاقات، ولا يتوضّح المعنى إلاّ بقراءة هذا البيت مع ما قبله حينها تتّضح دلالته أكثر. فاسمع إلى قوله[1]: [الكامل]

ظَعَنُوا فكَأنَ بُكَايَ حَوْلاً بَعْدَهُم ثُمَّ ارْعَوَيْتُ وذَاكَ حُكْمُ لَبِيدِ

أَجْدِر بِجمْرَةِ لَوعَةٍ إِطْفَاؤُهَا بِالدَّمْعِ أَن تَزْدَادَ طُولَ وَقُودِ .

إنّ فحص الدّلالة في ضوء **فكرة** محاورة الشّاعر لتراثه، تبين لنا أنّه ثمّة معرفة (إطفاء جمر الحزن بالدّمع) محصّلة من تجارب سابقة (كتجربة لبيد مثلاً)، وهذه المعرفة تمثّل نوعاً من **التوقّع** الذي يفترض أنّ شفاء الحزن، ودواء الأسى بالدّمع، غير أنّ ما يحدث في السّلسلة الخطّية تبرز عناصر لغوية تعكس مسار الدّلالات السّابقة؛ أي تبرز ما يخالف المعرفة والتوقّع (ازدياد الوقود)، وإذا بالدّواء ينقلب داءً، وهذا **منتهى الغاية**، فالمعنى لا يكمن في العلاقات (لوعة– تزداد – إطفاء– دمع – وقود) كما أنّه ليس في العلاقات (جمر اللّوعة يطفاء بالدّمع).

ولكن في **حصيلة تفاعل** هذه العلاقات، ومؤدّاها حالة من الأسى مغايرة ومباينة لتجارب سابقة؛ لذا فقد استلزمت التجربة النّفسية الجديدة **تجربة فنّية** حصيلتها **تغريب** المعنى عن ذاته، وخلق حالة من **مخالفة التوقّع** على المستوى الفنّي، تعادل بالدّرجة نفسها مخالفة التوقّع على المستوى النّفسي **لأنا** الشّاعر.وكان **القصد** ربّما لتحقيق الدّهشة والانبهار.

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 83.

ومن هنا فإنّ **الشّعر** بهذا المفهوم أصبح **تجربة**، ولكن ليس كلّ تجربة، بل التجربة العميقة. وحاجة الشّعر إلى عمق التجربة أكثر منها إلى التفصيلات التي لا تترك مجالاً للإيحاء والرّمز والألفاظ الحيّة، والصّور الفنّية، هي التي تقوم بمهمّة الإيحاء والرّمز، وحيويتها و**غموضها** و**تناقضها** يزيد من قوّة الإيحاء والرّمز.

ولكن لابدّ أوّلاً وقبل كلّ شيء أن تكون التجربة عميقة لا أن تدلّ على عقلية ضعيفة. لهذا يُقرّ "أبو تمّام" بدور **العقل** في مدّه بالمعاني المبتكرة ؛ فيتّخذ من عقله معوانه على نسج كلّ جديد غير مُعاد حين يقول[1]: [الطويل]

ولو كانَ يفنى الشِّعرُ أفْنَاهُ ما قرّتْ حياضُكَ مِنهُ في العصورِ الذّواهبِ

ولكنَّهُ صوبُ العقولِ إذا انجَلَت سَحائِبُ مِنهُ أُعقِبتْ بسَحائِبِ.

فالمعنى عنده ساكن في العقل، وما أن ينجلي حتّى **تتداعى** المعاني منه، فتشبه السّحاب الذي يعطيه سحاب آخر؛ وبما أنّ السّحاب هو مسبّب للمطر، فالعقل كذلك هو السّبب في توالد المعنى عنده.

وهي **فكرة** نجد لها موضعاً أيضاً عند المتكلمين؛ فالغزالي حين يُفسّر عملية **الإدراك**، يرى بأنّه لا بدّ من التسليم بوجود جوهر مستقل توجد فيه هذه المعاني، وتفيض منه عند الحاجة؛ فإذا حدث اتّصال بين هذا العقل والنّفس البشرية فاضت منه المعاني وارتسمت فيها، كما ترسم في مرآة محاذية لها، وإذا أعرضت النّفس عن هذه المعاني لاهتمامها بعالم الجسد يمحى ما تمثّل فيها من قبل[2].

وهو في هذا يتقاطع مع **الأفكار** التي جاء بها "الجاحظ"، حين يقول: << فلا تذهب إلى ما تريك العين واذهب إلى ما يريك العقل، وللأمور حكمان : حكم ظاهر للحواس وحكم

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 47. وهما بيتان من قصيدة يمدح بها "**أبا دلف القاسم العجلي**".

[2] – مهري أبو مسعدة ، الاتّجاه العقلي في مشكلة المعرفة عند المعتزلة ، ص 86.

باطن للعقول والعقل هو الحجّة >> [1]. فإذا كان للصّورة الحسّية قيمة في بعث الإيحاءات المختلفة عند القرّاء، فإنّ فكرة اختلاف النّاس في مدى إحساسهم بالأثر الفنّي وفهمهم وتقويمهم له أمر معروف لدى أسلافنا؛ فمثلاً نشير في هذا الصّدد إلى الحرج الذي نجده عند الحديث عن **النصّ القرآني** بما أنّه نصّ متميّز كلّ التمييز في **وعي** المسلمين.

لذلك فإنّ الحديث عن **قواعد الكتابة القرآنية** يعدّ من باب التجوّز لصلته بـ**المقدّس**. ولكنّ **اللّافت** للانتباه أنّ كتب الإعجاز حافلة بالمقارنات المعقودة بين الشّعر والقرآن حتّى لكأنّ سعي **البلاغيين** والمعنيين بالإعجاز على اختلاف مشاربهم الفكرية مرتبط بإيجاد الخصائص العامّة للكلام الذي يعتني فيه صاحبه **بهيئة** إخراجه و**كيفية** أدائه رغم الإهاب الجدالي الدّفاعي البارز في كتب الإعجاز وإن كان هذا هو المنحى العام للفكر الإسلامي.

فإنّنا لا نعدم مواقف سعت إلى تعطيل المقارنة بين الشّعر والقرآن وتحديداً في مجال التفسير على حدّ ما ذكر السّيوطي. فقد كانوا يقولون عن القرآن مثلاً: إنّ << بعض النّاس أحسن إحساساً له من بعض >> [2].

وإنطلاقاً من هنا، فإنّ "أبا تمّام" يمنح للقصيدة ككل شخصيتها، باعتبارها **تجربة** فردية عميقة لها **قيمة** إنسانية؛ ممّا يجعلنا نقول: إنّها شخصية غاية في **التعقيد** وبهذا يمكن **الخلوص** إلى أنّ **شخصية** القصيدة الكاملة، و**فردية** اللّغة و**التجربة** و**قيمتها** الإنسانية أمور لم يتعرّض لها عمود الشّعر.

ولسنا نبالغ إذا قلنا: إنّ قواعد الشّعر – من حيث هو جنس أدبي لا صفة للكلام – قدّ إستبدّت بتفكير القدامى وممارستهم للنّصوص. وهو إستبداد بارز أيّما بروز فيما أتاه النّقّاد من تفصيل لكيفيّات القول الشّعري وخصائصه وبنيته ولمظاهر الإجادة أو الرّداءة فيه حتّى

[1] – الجاحظ ، الحيوان ، 13/1.

[2] – السّيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، 209/2.

أفضت آراؤهم إلى ما اصطلح عليه –عندهم– بعمود الشّعر. وخاصّة حين يجعل من الشّعر فارساً أسطورياً، يجوب مشارق الأرض ومغاربها حين يقول[1]: [الطويل]

وغَرّبْتُ حتَّى لَم أَجِد ذِكرَ مَشرِقٍ وَشَرّقْتُ حتَّى قَد نَسِيتُ المَغارِبَا.

فهذا البيت الشّعري من قصيدة يمدح فيها **الحسن بن سهل**، إلاّ أنّنا نلمح توظيفا جديداً لمفهوم الشّعر، الأمر الذي يجعل الجهات تفقد هويّتها لتلاحم الإنسان بالإنسان في عمقه وبما أنّ "أبا تمّام" يأخذ بهذا المنحى في شعره؛ فإنّ **فكرة السّببية** نجدها مُهيمنة على مختلف صوره الشّعرية، والتي تكون بدورها خاضعة لسلطة العقل.

وخاصّة ما جاءت به الفرق الكلامية، **فالمعتزلة** تجعل الخبرة والتّجربة نوعاً من كمال العقل؛ فهم << يعرفون بتأثير الأسباب في مسبّباتها على وجه الضرورة والتلازم، إذ من الواضح أنّ التوليد يعتمد على القول بالأسباب فخاصته اختلاف التولدات بحسب اختلاف أسبابها>> [2].

ولمّا كان الشّعر لغة إيحاء وتخييل ومجاز وليس لغة وضوح وتقرير ومباشرة، فقد كان من المناسب أن لا يرتبط بوظيفة ذات طبيعة تعليمية أو أخلاقية؛ وإنّما يتّصف **بالوظيفة الجمالية** فقط، وهو ما قد يذهب إليه فهم "أبي تمّام" للنّصّ الشّعريّ؛ لذا كان من المناسب أن تكون القراءة في شعره **نصّية** من خلال القدرة على كشف الأقنعة والرّموز حتّى يمكن الوصول إلى النّاتج الذي يمكن الاستراحة إليه؛ لكنّها راحة مؤقتة؛ لأنّها لا تُقدّم اليقين بحال من الأحوال، وربّما لهذا كان "فاليري" يقول: << ليس هناك معنى حقيقي لنّصّ ما >> [3]؛ لأنّ الخطاب(Discours) في الأدب عموماً وفي الشّعر على وجه الخصوص خطاب **مُفارق** لمراجعه كان ميّالا إلى تعهّد الغموض في ذاته؛ بل إنّ الغموض قد لازم الآثار

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 26. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**الحسن بن وهب**".

[2] – مهري أبو مسعدة ، الاتّجاه العقلي في مشكلة المعرفة عند المعتزلة ، ص 85.

[3] – فولفغانغ آيزر ، الإدراك والتمثّل وتشكّل الذّات القارئة ، ص 5.

الأدبية الفذّة ملازمة استدعت الأخذ **بالتأويل**(L'interprétation) في التعامل معها. ووفّر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور.

فخلود الأعمال الأدبية إنّما هو خلود في نفوس متلقّيها؛ إذ لا يتصور خلو العمل الأدبي من **قارئ متضمن** فيه.

ذلك أنّ العمل الفنّي ليس معنى وليس فكرة، وإنّما هو موجود كامل أو حالة شعورية كاملة. وقد وقف الشّعراء – بغريزتهم أو بإرادتهم – يعارضون تجزئة أعمالهم الفنّية. إضافة إلى أنّ عبارة "فاليري" تؤكّد **حسب رأيّنا** على أنّ المبدع يُفكّر في أوّل ما يفكّر، في الأثر الذي يُريد أن **يوقعه في النّفوس**.

ويلتمس إلى ذلك أسدّ الطرائق وأوجهها ولا سيما حين يقول:<< لأشعاري ما تُحمل عليه من معاني>> [1]، فيحوّل بذلك **المتلقّي** إلى مبدع من المبدعين. عبر ما يؤثر في الرّوح حين تشعر ببعض **التغييرات**، تلك التغييرات التي تلعب فيها الخواص المثيرة **للّغة** دوراً رئيساً.

إلاّ أنّ ما يتبادر إلى الذّهن من خلال الإطّلاع على كلام أحد هؤلاء المبدعين الذين اشتغلوا، طويلا في بعض الأحيان، بالتنظير للأدب، أنّهم قد أشرفوا من علاقة الآثار بجمهورها المتلقّي، على الجوهر أو أحيوا من قضاياها **أرضاً مواتاً**.

غير أنّ ما نوّد **التنبيه** إليه هو أنّ تلك الجهود التي بُذلت، إنّما كانت لأجل ردّ الاعتبار إلى **الإنشاء الأدبي** حين هدّدت المفاهيم الرومانطيقية كيانه.

أمّا المتلقّي؛ فإنّه ربّما كان محطّ **نيّة** في أفق المبدع وغاية يطلبها بفنّه ويعدّها مناخاً.

لهذا فقد اهتمّ هؤلاء المبدعون المنظّرون بالأثر الذي رغبوا في إيقاعه في النّفوس أكثر ممّا فكّروا في القارئ أو المستمع ذاته، ولم تستمر آراؤهم في سياق التدرّج إلى العناية **بتلقّي**

[1] – Valery Paul , Euvers , p 1509.

الأدب بقدر ما استمرّت في **نظرية الإنتاج الأدبي**[1] وهي من النّظريات التي تتعامل مع النصوص تعامل نشأة لا تعامل تلقّي.

إنّه وبالرجوع لما يتميّز به الخطاب في الأدب من **خصائص** نجد أنّ مبدعه، وهو يضعه، يتوقّع من القارئ أن يأخذ فيه بالتأويل، وأنّ القارئ – المتلقّي– يتلقّى الأثر الأدبي باختبار قدراته على تحمّل الدلالات وتلقّيها.

وهذا يعني أنّ المبدع والقارئ يتفقان، **ضمنياً**، على أن يتعهّد الأوّل إبداعه بالإبقاء على غموض فيه يحتمل التأويل، وعلى أن يقوم الثاني **بالإجراء التأويلي**، فيحصل الأثر الأدبي من ذلك على دلالات عديدة تُثريه إثراءً مطّرداً. ومن هنا كان الأثر الأدبي، أثراً مفتوحاً يستدعي التأويل ليستمرّ في الحياة.

وهذا ما تجلّى في البيت الشّعري السّابق، فقد يُدرس **التّضاد** مثلاً على أنّه لون بديعي يستخدمه الشّاعر توخياً **للزينة**، غير أنّ **قراءة** أخرى قد تحيل إلى أنّ الوعي بوظيفة النّحو، وقدرته على تحقيق الأثر الجمالي حين يعضد بفاعلية اللّغة بوصفها مجموعة من الألفاظ، وما توفره للشّاعر من قدرة على الكشف عن دقائق **الفكر** التي تستعصي على التحديد.

إنّ قراءة تحليلية لهذا البيت الشّعري – في نظرنا – تُحيلنا إلى أنّ تواشج عناصر الشّكل والمعنى في وحدة **جدلية** قد يتعذّر معها الفصل بين ما يعدّ جزءاً من الشكل، وما يعدّ جزءاً من المعنى، فنحن إذا أردنا عزل هذه العناصر بعضها عن بعض وجدنا المعنى كامناً في الشّكل، وإذا عزلنا الشّكل ضاع الجزء المهمّ من المعنى؛ ممّا يكشف عن **وعي** عالٍ بأهمّية الموقع، ومن ثمّ وظيفة العنصر اللّغوي عند "أبي تمّام".

لهذا يُمكن أن نخلص إلى **استنتاج مهمّ** هو: إنّ **النّصّ الفائق** يدعو قارئه إلى التأويل، فالتأويل يولد مع النّصّ، وهو **فعالية** أدبية وفكرية ينهض بها المتلقّي، القارئ له والباحث عن

[1] – Macherey , P , Pour Une Théorie de La Production Littéraire , P225.

مدلولاته الجمالية وإيحاءاته الفكرية؛ لذا يمكن القول و**في رأيّنا:** إنّ التأويل هو القراءة الدّقيقة للنّصّ. ذلك لأنّ أهمّية الشّعر **حيّة** متنقّلة، تتشكّل عند كلّ قارئ بحسب **فهمه** الخاص.

فالشّاعر لا يعدو أن يكون مجرّد **منشئ** لشيء، ولكنّ نجاحه يعتمد على ثقته هو والقارئ من أنّ الشيء المقول يستحقّ أن يقال. فالمبدع هو المرآة التي تبدو فيها الظلال الهائلة التي يعكسها المستقبل على الحاضر؛ فهو يرى الحياة جديدة لا نسخة مصوّرة قديمة. وما يمنح التأويل دفقاً حيوياً فاعلاً ومؤثّراً في مجمل عملية التلقّي الأدبي هو **المجاز**.

إلاّ أنّ ما نودّ **التنبيه** إليه هو أنّ أوّل من أوجد ارتباطاً قوياً بين المفهومين– أي التأويل والمجاز– هو البلاغي "عبد القاهر الجرجانيّ" في قوله: <<لا يتخلص لك الفصل بين الباطل والمجاز حتّى تعرف حدّ المجاز، وحدّه أنّ كلّ جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأوّل فهي مجاز>> [1].

وبناءً عليه يمكن القول: إنّ الّذي يجتهد في **قراءة** النصوص الأدبية له مرجعية خاصّة ، هي **المرجعية اللّغوية**؛ إذ الألفاظ الموضوعة قد لا تستطيع الوفاء وفاءً كاملاً بكلّ أبعاد المعنى، وقد يضعنا هذا في صلب **نظرية** الجاحظ المعروفة المتعلّقة بالمعاني والألفاظ السّالفة الذكر[2]، واتّساع المعاني يدعو إلى التأويل، فالألفاظ لا تطابق المعاني في الأدب، وهناك تفاوت كبير بينهما.

ويقوم التأويل بسدّ **المسافة** بينهما؛ ممّا يفتح المجال واسعا لتجلي مهمة التّلقّي؛ فالمتلقّي هو **القارئ المُؤوِل** الذي يسعى إلى باطن النّصّ؛ ليخرج بحقيقة القصد وجوهر **المغزى**، فالقراءة الصّحيحة هي التي تحدّد قيمة الشّعر وتكشف ميزات النّصّ وسماته. لهذا يمكن القول: إنّ لا أحد يستطيع أداء مهمّة التأويل إلاّ من امتلك ذهناً عميقاً وعقلاً راجحاً في فنون

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 356 .

[2] – فقد تنبّه "الجاحظ" إلى ميزة التأويل والحاجة إليه وإن لم يسمّه باسمه الصّريح في هذا الموضع. يراجع: الجاحظ ، الحيوان ، 131/3.

القول الأدبي؛ لأنّ مفهوم النصّ ومفهوم التلقّي **يتلازمان** تلازماً لا انفكاك له، وهذا التلازم تفرضه طبيعة الأدب عموماً وخصوصية الشّعر. فأداة الشّعر (الألفاظ والأصوات) هي السبب في كون الصّور الموحى بها عند **القرّاء** تختلف من قارئ إلى آخر، لأنّها لا تنقل الأشياء نقلا حرفياً طبق الأصل وإنّما هي **إيحاءات** تتأثّر بها المخيلة.

وبتحليل الشّعر يتبيّن أنّ **جزءاً** من حيويته مردّه إلى تلك الصّور الحسّية الموحية. وللتوضيح نقف عند قوله[1]: [الكامل]

جَهمِية الأَوصَافِ إلاَّ أَنّهُم قَد لَقّبُوهَا جوهَرَ الأَشيَاءِ .

فهاهو صاحب الوساطة يقول: << فخبّرني هل تعرف شعرا أحوج إلى تفسير بقراط وتأويل ارسطو ليس من قوله جهمية >> [2].

ففي هذا المقتبس ربط **صاحبه** التأويل بأرسطو وكأنّه يوحي بأنّ التأويل فعالية فكرية يمتزج فيها التأمل بالعقل والمحسوس بغيره. وهذا قد يُحيلنا إلى ما يشير إليه الفكر الغربي الحديث فهناك من يضع التفسير أحد مراحل التأويل أو من يجعل التفسير سابقاً على التأويل وكأنّهما مرحلتان متعاقبتان كما فعل إبن الأثير سّابقا[3]. ف << هناك ثلاث مراحل في علم التأويل، الفهم والتفسير والتطبيق >> [4]. لذا ففضل المجاز << أنّه يفعل في نفس السّامع ما لا تفعل الحقيقة >> [5].

و**تأسيساً** على هذا؛ فإنّ النّصّ الأدبي هو نصّ تأويلي، وكلّ قراءة متعمّقة جادة للأدب هي قراءة تأويلية ذلك؛ لأنّ متلقّي – قارئ– الشّعر خاصّة تجذبه استخداماته المعيّنة لاسيما

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 15. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**يحي بن ثابت**".

[2] – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، ص 15.

[3] – ابن الأثير ، المثل السّائر ، ص 75.

[4] – هانز روبرت ياوس ، علم التأويل الأدبي ، حدوده ومهمّاته ، ص 54.

[5] – أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص 375.

الاستعارة؛ فلا شعر يُراد له التأثير في قارئه لا يعتمد على **طاقة الاستعارة** وعلى **فسحة المجاز** وإذا سلّمنا بالبنية المجازية للشّعر، أمكننا أن ننظر إلى النّصّ الأدبي بكونه مجالاً لمعان متعدّدة، وإنّ كشفها **مهمّة** تأويلية.

فاهتمام المنشئ بالحياة لا يقلّ عن اهتمامه بالفن (وقائع+ خيال)، فهو في لحظة واحدة يستقبل التجربة ويبدع. على أنّ الإقرار بتعدّد المعاني والدّلالات لا **يُفضي** بالضرورة على القول بأنّ الأثر الأدبي إنّما يتحمّل جميع الآراء الّتي يذهب إليها قارئه ويتقبّلها، وأنّ كلّ قراءة إنّما هي **تتويج** لذلك الآثر؛ فدلالة الآثار الأدبية تظلّ مرتبطة كلّ الارتباط ب**الثقافة** الّتي تظهر فيها وب**اللّغة** الّتي تُصاغ بها.

ومن هُنا كان الإقرار بتعدّد **الدّلالات** والمعاني يندرج في إطار **الوفاء** لما يضعه المبدع في عمله من دلالات **قصد** إليها ويمكن إدراكها بإنزالها في زمانها، ثُمّ لقدرات النصّ نفسه على تحمّل الدّلالات الجديدة الّتي **تنضاف** إليه دون أن يلحقه منها، إرهاق أو يطرأ عليه تعسّف[1].

وعلى هذا فإنّ عملية التّلقّي وتأويل النّصّ، عملية معقّدة تشترك في إيجادها أطراف متعدّدة؛ لهذه العلّة وقف "عبد القاهر الجرجاني" على أحد أبيات أبي تمّام القائل[2]:[الكامل]

لا تنكري عطلَ الكريمِ مِن الغِنَى فَالسَّيلُ حَربٌ للمَكانِ العَالِي.

عندما قدّم نماذج من الأمثلة الشّعرية تدّرج فيها من **التخييل** إلى **حسن التعليل**[3]؛ فهو يربط أحدهما بالآخر حين يقول: << فهذا قد خيّل إلى السّامع أنّ الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرّفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه، وعظم نفعه، وجب بالقياس أن

[1] – Zima , P , Pour Une Sociologie du Texte Littéraire , p 52.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 232. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**الحسن بن رجاء**"

[3] – هذا المفهوم حدّده "الرازي" تحديداً مبسّطاً وهو أن يذكر وصفان أحدهما علّة للآخر، لكنّ ما ذكره "الرازي" هو جانب واحد فقط من حُسن التعليل. يراجع: فخر الدّين الرّازي ، نهاية الإيجاز ، ص 297.

يزلّ عن الكريم، زليل السّيل عن الطّود العظيم، ومعلوم أنّه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام، فالعلّة في أنّ السّيل لا يستقرّ على الأمكنة العالية إنّ الماء سيّال لا يثبت إلاّ إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال >> [1].

وإذا كان "عبد القاهر" قد جعل **التخييل** قياساً على علّة غير عقلية، فقد كان يمكن أن يقف منه موقفاً أكثر تسامحاً فلا يجعله كذباً، ولا ينكر أنّ "أبا تمّام" مثلا في بيته السّابق قد جلا المعنى الّذي أراده **جلاء تاماً** بما خيله من وجه الشّبه بين الكرم والسّمو؛ ذلك أنّه أراد أن يعلّل ما يبدو من فقر الكريم بما يبدو من نزول الماء عن الربا، وهي علّة غير حقيقية، ولكنّها توضح أنّ مكانة الكريم تقتضي أن يفيض بالمال حتّى لا يبقى منه شيئاً، مثلما يفيض المكان العالي بالماء حتّى لا يبقى منه شيئاً أيضاً.

كما يُمكن أن **نفهم** من هذا المقتبس أنّ هناك تقابلا بين: الرّجل الكريم والمكان العالي؛ فالأوّل لا يصيبه الغنى ولا يصيب الآخر الماء. فالمعادلة بين هذين الطرفين **معادلة تعليلية** إن صحّ القول وهذا الجانب التعليلي الذي يرتبط بالعقل والقياس ليس هو المقصود في بيت "أبي تمّام"؛ وإنّما المقصود هو الجانب التخييلي وقد كان هذا الجانب محصّلة للأوّل. وقد اِطمأنّ "عبد القاهر" إلى هذا النّوع من التخييل؛ لأنّه يرتبط بشبه الصدق أي إنّه يرتبط بالتعليل.

إنّه وبناءً على هذا المقتبس؛ فإنّ حسن التعليل يرتبط ارتباطاً عضوياً بالتخييل، واعتماد **الإيهام** في بناء الصّورة عند "أبي تمّام" **طريقة** يرتكز عليها في التصوير، وهو إيهام خادع يخدع جانب العقل في المتلقّي حتّى تكتسب مرتكزات الصّورة عنده غنى وثراء ودلالة. وعلى هذا فقد اقترن التخييل – **كمعادل**– بحسن التعليل؛ لكي يصل إلى الهدف النّهائي وهو إثارة

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 245.

تعجيب المتلقّي بحسن الصّياغة وحذق القول. إنّه سحر الشّعر وعالمه الذي يصنع الأعاجيب، فأي عالم هذا الذي يتداخل فيه فضاء السّمع مع فضاءات أخرى قريبة ليصنع عالما مدهشا هو مزيج من الحلم والواقع، ويوقظ السّمع والبصر، فلكم استعيض عن السّمع بالبصر وعن البصر بالسّمع، فأيّة صورية سمعية تلك التي يرسمها هذا الفنّان في قوله[1]: [الكامل]

مَطرٌ يذوبُ الصَّحوُ مِنهُ وبعدَهُ صَحوٌ يكاد من الغضارةِ يقطُرُ

غيثانِ فالأنْواءُ غيثٌ ظاهرُ لكَ وجهُهُ والصّحوُ غيثٌ مضمَرُ.

فالمطر مثلما هو بصريّ فهو سمعي أيضاً، وأنّ الصّورتين متقاربتان؛ بل مرتبطتان. فالصّورة البصرية هي الشّمس المشرقة في صحوها والصّورة السّمعية هي المطر في إزاحته الصّحو، وفي وقع قطراته ودقّاته المتناغمة على أوراق الشّجر ونبات الأرض، ثمّ لنتأمل ما لوقع الماء على الماء من عذوبة وإيقاع مطرب؛ لأنّ **مفاجأة المتلقّي** عن طريق الصّورة السّمعية المقلقة والمدهشة هي نقل لوعيه من التّوقّع إلى عدم التّوقّع.

متّخذاً من الاتّجاه الديالكتيكي مولّداً لكثير من المعاني، وهو يرى من خلال هذا التّضادّ أنّ الحركة هي الأصل في حسن الطّبيعة وجمال الأرض على خلاف الأشياء المصنوعة الثابتة.

لهذا يمكن القول: لقد استطاع "أبو تمّام" أن يبتكر من الصّور ما يدفع المتلقّي إلى إعمال ذهنه والسّعي وراء الفكرة واستلهامها من نسيج علاقاتها المتشابكة، وبما أنّ الصّورة الفنّية هي كلّ تعبير شعريّ ينقل إحساس المبدع إلى المتلقّي، فيثير انفعاله ويحرّك مخيلته ويؤثر في فكره ووجدانه، فإنّها لا يمكن أن تحدث هذا الأثر إلاّ إذا ارتبطت بالسّياق الثقافي

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 148. وهما بيتان من قصيدة يمدح "**المعتصم بالله**". –الغضارة: السّعة والخصب.

والمعرفي، الذي ينتظم في داخله كلّ من المبدع والمتلقّي. ممّا جعلنا نتوقّف عند أحدّ أبيات "أبي تمّام" القائل فيه[1]: [الطويل]

فَأَنْتَ الذَّي يَسْتَنْطِقُ الحَربَ بَأسُهُ إذَا جَاضَ عَنْ حَدِّ الأَسِنَّةِ جَائِضُ.

فقد أوجد الشّاعر نوعاً من المطابقة العقلية، فتكون العلاقة بين **قسمي الصّورة** غير مباشرة؛ بل ملحوظة في المعنى، لهذا رفض "الآمدي" هذا الأسلوب، ودعا إلى استعمال الطّباق اللّفظي المباشر، فقد قال:عن البيت السّابق << وأنت الذي ... ليست قسمته مع عجز البيت قسمة مؤتلفة، على ظاهر اللّفظ، وإنّما يأتلف المعنى عند التأول، وكان اللّفظ يحسن في القسمة لو قال: وأنت الذي تستنطق الحرب باسمه إذا كان اسم غيرك يخرسها ولا ينطقها، وإنّما يريد يوريها ويشعلها، أو أن يقول:

فأنت الّذي تَغشَى الأَسِنَّةَ مُقدِماً إذَا جَاضَ عَن حَدِّ المَنِيّةِ جَائِضُ.

والقسمة الصحيحة في هذا قول البحتري:[الطويل]

إذَا خَرِسَ الأَبطَالُ في حُمُس الوَغَى عَلَتْ فَوقَ أَصْواتِ الحَدِيدِ زَمَاجِرُهُ>> [2].

فا"لآمدي" لا يقبل التقسيم الذي يصّح **بالتأول**؛ وإنّما يريد القسمة ذات **المعنى** الواضح، ويرى أنّ المقابلة لا تصّح بين (استنطق، خاض)، والواقع أنّ المقابلة هنا ليست مطلوبة ولا مقصودة؛ بل إنّ "أبا تمّام" أراد أن يصف إقدام ممدوحه في اقتحام الوغى فيكون سيد الميدان، ورجل المعركة، فكأنّ الحرب لا تعرف غيره بطلاً يخوض غمارها. إلاّ أنّنا **نرى** أنّ هذا هو **المعنى** الّذي لا يصّح إلاّ بالتأول، غير إنّ "الآمدي" يدعوه إلى أن يأخذ عفو الأشياء بمعانيها المباشرة، وكأنّه بهذا يضرب لأبي تمّام المثل للكيفية التي يكون عليها التحسين اللّفظي بحيث يتمّ الابتعاد عن **التعقيد والتأول.**

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 173. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**دينار بن عبد الله**". –جائض: مالَ وانحرف.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 173.

لقد حاول "أبو تمّام" أن يخلق **موقفاً فنّياً** من المعاني المجردة، فاستخدم التصوير، ونقل تلك المعاني التي رآها في هذه المجردات فأودعها **قوالب تشخيصية** محسوسة، و**الحق** أنّها كانت محاولة رائدة منه، كان الواجب على نقّاد عصره –باعتبارهم من متلقّي شعره الأوائل– أن يحاولوا تلمس الجمال فيها. فالمبدع كان صاحب **فكرة**؛ فهو يريد أوّلاً، وتأخذ عليه هذه الإرادة وجوده كلّه.

وقد كان من الممكن أن ينفذ هذه الإرادة بصورة علمية، ولكنّه حين لا يستطيع الحركة في الخارج يتحرّك داخلياً. وتتمثّل هذه الإرادة في تلك الحركة الداخلية التي تمتدّ إلى الخارج ولكن في صورة لفظية، ومن ثمّ قد يريد الشّاعر شيئاً ويقول شيئاً آخر. وهنا نتذكّر ما قاله "فاليري": « إنّه ليس هناك معنى حقيقي للنصّ»[1]. وبهذا يمتع متلقّيه بأن يحقّق له جزءاً من وجوده؛ بما في هذا الوجود من فكر. ففي قول أبي تمّام[2]:[الطويل]

إِذَا الغَيثُ غَادَى نَسْجَهُ خِلْت أَنَّهُ أَتتْ حقبةٌ حَرَسٌ لَهُ وَهْوَ حَائِكُ.

استعارة جميلة –رغم اعتراض "الآمدي" عليها– تشعرك **بحرفيّة** الشّاعر، فهو لم يشخص المجرد هُنا، ولكنّه أضفى على المحسوس **صفات فنّان**، فما يفعله الغيث بالأرض ليكسبها ألواناً وأزهاراً جعلها تبدو كثوب حاكته يدّ فنّان ماهر.

لنتساءل بعد ذلك: أليس في اطراح مثل هذه الرّوائع جناية على الشّاعر وعلى الشّعر؟ إنّ **الإجابة** عن هذا التساؤل تكمن في أنّ "الآمدي" لم يَعترِض على **نقل** المجرّد إلى دائرة المحسوسات على إطلاقه، كأن يستعير **امرؤ القيس** صفات الحيوان أو أن يجعل **زهير** للصبا أفراساً ورواحل، أو يستعير **أبو ذؤيب** للمنية أظفاراً قاتلة، فليس هذا الّذي يُغضب "الآمدي"؛ لأنّ هذه المحاولات قد جاء بها القدماء، فصارت قانوناً لا يصّح الاعتراض عليه،

[1] – فولفغانغ آيزر ، الإدراك والتمثّل وتشكّل الذّات القارئة ، ص 5 .

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 211. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح بها "**أبا سعيد محمّد بن يوسف الثّغري**". –الحقبة: مدّة من الدّهر. –الحرس: الدّهر.

أمّا أن يُبالغ "**أبو تمّام**" فينسب إلى هذه المجرّدات **صفات** عاقلة، أو أن يجعل العلاقة بين طرفي الاستعارة **علاقة بعيدة** غير مناسبة، فهذا ما يجب استنكاره والغض منه.

ولكنّ "أبا تمّام" يرى أنّ العلاقة بين هذين الطرفين يجب ألاّ تكون **سطحية ساذجة**؛ بل ينبغي أن تكون هذه العلاقة **عميقة** تحتاج إلى **فكر وروّية**، ولا يعني هذا أن تكون هذه العلاقة **غريبة** عن المستعار منه والمستعار له، فالعمق لا يعني الغربة؛ بل **نراه** إثراء للخيال لاستحضار الصّورة الفنّية المترعة بالإيحاءات والأحاسيس.

ومن هنا يمكن القول: إنّ ما أحدثه الشّعر المحدث عموماً وشعر الطّائي الأكبر خصوصاً في عصر بني العبّاس من **صدمة** في التّلقّي نتجت عنها خلخلة لكثير من المفاهيم المتوارثة؛ لأنّ هذا الإنتاج أصبح يتميّز بالتكثيف والعمق والمغايرة والتنوّع الّذي يحدث قدراً من الدّهشة والتفاعل.

الأمر الّذي يمنح المتلقّي **خيارات** متعدّدة للتّأويل سواء كان هذا المتلقّي في ذهن المبدع أو خارج بؤرة اهتمامه.

إلاّ أن **اللاّفت** للنّظر أنّ "أبا تمّام" كان يعي أنّ هناك من هو في **شراكة** معه ضمن العملية الإبداعية – وليس في هذا تناقضاً مع نظريّة الفن للفن (Art for Art) بغض النّظر عن الاتّفاق أو الاختلاف معها–، فنحن أمام منظومة **جمالية**.

ولا سيما إذا توقّفنا عند قوله[1]:[الطويل]

كَشَفْتُ قِنَاعَ الشِّعْرِ عَنْ حُرِّ وَجْهِهِ وَطَيَّرْتُهُ عَنْ وَكْرِهِ وَهْوَ وَاقِعُ.

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 479. وقد وردت لفظة "فكره" بدل "وكره" في النّسخة المعتمدة. –حرّ وجهه: ما بدا منه. – الواقع: السّاقط.

لأنّ المبدع في الأساس هو متلقّ، بل هو المتلقّي الأوّل لإبداعه. فهاهنا يتحدّث "أبي تمّام"عن قدرته على إبداع القريض وعن الشّعر الّذي يقوله وماله من تأثير في الآخر سواء أكان ممدوحاً أم مهجواً أم **متلقّياً** من سائر المتلقّين.

ولعلّ من يسمع قوله[1]: [الكامل]

خَرْقَاءُ يَلْعَبُ بِالْعُقُولِ حَبَابُهَا كَتَلَاْعُبِ الْأَفْعَالِ بِالْأَسْمَاءِ

وَضَعِيفَةٌ فَإِذَا أَصَابَتْ فُرْصَةً قَتَلَتْ كَذَلِكَ قُدْرَةُ الضُّعَفَاءِ.

فلا يرتاب ويظّنّ أنّه لأحدّ النّحاة، بل هو"لأبي تمّام"، فقد استخدم اصطلاحات النّحاة، ووظفها حسبما يقتضي المقام.

وبهذا أودع شعره كنوزاً من المعاني، وألبسه من فنّ اللّفظ حللا وروائع ما يبلين، إذا ما أُحسن قراءتها. شرط الإدراك الدّائم والمستمر ألاّ يَنقلِب **المجاز** حقيقة، والمحافظة على تلك **المسافة** الفاصلة بينهما في الاستعمال.

وك**نتيجة** يمكن الاطمئنان إليها نقول: لقد تميّزت الصّورة الشّعرية عند "أبي تمّام" على مقدرتها الفائقة على احتمال أكبر قدر من المعاني؛ فكأنّ وظيفتها في النّصّ قائمة على مبدأ **الغائية والنّفعية**، باعتبارها أداة لتوضيح المعنى وإثرائه، وتبعا لذلك اعتمد على الصّورة الإشارية؛ التي تقوم على إيحائية اللّفظ، فكلّ لفظ فيها حامل لصّورة متكاملة من شأنها أن تثري المعنى الكلي الذي تشكّله العلاقات بين الألفاظ.

وعلى هذا الأساس تتطلّب الصّورة الشّعرية، أوّل ما تتطلّب، ترجمة أولى تنقلها من **لغة الفنّ** إلى **لغة المفاهيم**، حتّى إذا ما تمّ ذلك أمكن التعامل معها التعامل المألوف مع الكلام.

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 479. وقد وردت لفظة "فكره" بدل لفظة "وكره" في النّسخة المعتمدة. –حرّ وجهه: ما بدا منه. –الواقع: السّاقط.

إنّ الكلام المصوّر، وهو يتطلّب التأويل، إنّما يقع في حيّز خاصّ به بين الحسّيات والمعقولات، أو هو، على الأقلّ معقولات ترد محسوسة، وعندما **يتأوله** القارئ يُخرجه من هذا الحيّز الخاص إلى حيّز المألوف الذي يرد فيه الكلام مجسّماً محسوساً أو مجرّداً معقولاً.

ولهذا جسّدت الصّورة الشّعرية عنده رغبة في **تجاوز المألوف** من الصّور عند القدماء؛ فانتقل بها من طور **المماثلة** القائمة على التناسب بين المستعار منه للمستعار له، إلى حالة اللاّتناسب بينهما على الأقل في **أفق الانتظار** للمتلقّي، حيث << كلّما كان القارئ متسلّحاً بأدوات نقدية متعدّدة المشارب، متنوّعة الرؤى متفتّحة الآفاق، **باح** له النصّ بأسراره، وأفضى إليه بمغاليقه >> [1].

إضافة إلى **معطى** نراه مهماً جدّاً فقد كان الشّاعر يتأمّل في الصّورة الشّعرية **خدمة** الفكرة الجديدة. وهي أنّ أفكار الشّاعر وعواطفه يجب أن توضع في **إطار** من العالم الخارجي، ويجب أن يعبّر عنها بألفاظ حسّية ملموسة. لا مسايرة التقاليد الفنّية المتوارثة، وبهذا نحسب أنّ "أبا تمّام" قد حقّق **نقلة** نوعية كبيرة في مجال إبداع الصّورة الشّعرية؛ إذ نقلها من تأثير الحواس إلى تأثير العقل في تشكيلها.

ومن **هنا** كانت هذه الصّورة **حيّة** دائماً لأنّها تتجدّد دائماً وهو في ذلك متأثر **بثقافة عصره**، وما ساد فيها من جدل فكريّ كبير. واعتماد **الإيهام** في بناء الصّورة عند "أبي تمّام" طريقة نهج يرتكز عليها في التصوير وهو إيهام يخدع جانب العقل في المتلقّي ويقتله حتّى تكتسب مرتكزات الصّورة عنده غنى وثراء ودلالة، لهذا نجد صاحب أسرار البلاغة يتوقّف عند قوله[2]:[الطويل]

وَيَصْعَدُ حَتَّى يَظُنّ الْجَهُول بِأَنَّ لَهُ حَاجَةً فِي السَّمَا .

[1] – فاطمة مختاري ، جماليات نظرية التّلقّي ، ص 144 .

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، 345/3.

قائلاً: <<... فلولا قصده أن ينسي التشبيه ويرفعه بجهده، ويصمّم على إنكاره وجحده يجعله صاعداً من حيث المسافة الكونية لما كان لهذا الكلام وجه....>> [1].

إنّ ما نفهمه من خلال قول "الجرجاني" أنّه يوجد نوع آخر من التخيل، ونعني به التخيل غير المعلّل الّذي يرجع إلى **تناسي** التشبيه وصرف النّفس عن توهّمه في عدم وجود العلّة وإذا أردنا التوضيح أكثر نقول: إنّنا في هذا التخييل نقوم باستعارة الصّفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة وعند إدراكنا لحقيقتها نهمل دور الاستعارة وكأنّها لم تجر لنا على بال أو بعبارة أخرى: فإنّ التقديم الحسّي للمعنى عند انعدام النزوع التجريدي يمثّل عنصراً هاماً في **جماليات** التخييل عند الشّاعر، ولكنّ هذا المعنى والثراء الجمالي يبقى رهنا بتناسي **المتلقّي فاعلية** الاستعارة والمجاز.

ولهذا يمكن القول: إنّ الاستعارة عند الطّائي تأخذ **وظيفة** أخرى، فهي تنهض إذن على الرّغبة في أداء ما لا يسعف الكلام، وقد أجري مجاريه **العادية**، بتأديته؛ إذ هو ممّا فرّط فيه عند **تشييده** لكيانه أو ممّا لا يرقى، بحكم الآلية والقصور، إلى إدراكه.

لذلك فهي **أداة** استدراك على النّظام اللّغوي تبسط سلطانها على ما كان بعد منه بالتدراك ومن ثَمَّ على ما يكون بالإبداع والخلق والاكتشاف. وتعدّ الصّورة بأجزائها ومكوناتها إحدى الركائز في مذهب "أبي تمّام" بما فيه من غموض وتعسّف أو وضوح وإبانة أو روعة وإجادة.

وهنا نقف على رأيّ لأحد **الباحثين** حين يقول في حديثه عن فنّ المديح عند "أبي تمّام": << ويحتفظ بالمقدّمة الطّللية، وما يتّصل بها من التشبيه والنّسيب مُودعاً فيها كثيراً من لفتاته وخواطره النّادرة التي تدل على سعة خياله وتأمله الطويل، وأنّه يخضع التفكير للشّعر، وكأنّه فيلسوف يخضع فلسفته للشّعر، أو شاعر يخضع شعره للفلسفة والفكر الدّقيق >> [2].

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 263.

[2] – شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي في العصر العبّاسي الأوّل ، ص 279.

ولا يختلف هذا الرّأيّ عمّا جاء في أوّل كتاب الحماسة "للمرزوقي" إذ نجد قوله: << إنّ أبا تمّام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلمات لما ينظمه، نازع في الإبداع إلى كلّ غاية، حامل في الاستعارات كلّ مشقّة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة إن اعتسف وبماذا عثر، متغلغل إلى توعير اللّفظ وتغميض المعنى أنى تأتى له وقدّر >> [1] .

ولذا فإنّ **قراءة تحليلية** لما جاء في هذين المقتبسين ربّما نفهم من خلالها أنّ "أبا تمّام" كان في عدد وافر من قصائده وخاصّة تلك التي كان يُعدِّها **للإلقاء** في مواكب **الإنشاد** و**محافله،** يستهلّها بالدّعوة إلى الوقوف على الدّيار حاثاً عليه الصحب والنّفس ناعتاً من كانت بهم أواهل متذكّراً ما كان منه ومنهم في غفلة عن الدّهر زمناً ينهي استرساله موقف التوديع والارتحال.

أين يبرُز "الأنا"، في الغالب بمحبوب في الحُسن استثناءً ينعته بالشّعر ويتّخذ في تذكّره موقفاً استثناءً. أين نتوقّف عند قوله[2]: [الطويل]

نُسَائِلُهَا أَيَّ الْمَوَاطِنِ حَلَّتِ وَأَيَّ دِيَارِ أَوْطَنْتَهَا وَأَيَّتِ

وَمَاذَا عَلَيْهَا لَوْ أَشَارَتْ فَوَدّعَتْ إِلَيْنَا بِأَطْرَافِ الْبَنَانِ وَأَوْمَتِ.

والّذي يدلّ على أنّ هذه المواقف – أي مواقف التشبيه والنّسيب– مواقف مفترضة متواضع عليها في بناء القريض.

إلاّ أنّ ما **تجدر** الإشارة إليه هو أنّ "أبا تمّام" لم يكن اهتمامه بالعلاقة بين الألفاظ وما تحيل إليه في الواقع. فما كان يهمّه، أوّلاً وأخراً؛ إنّما هو **صياغة** كون شعريّ عناصره تجانس مقاطع الاستهلال المتعلّقة بالنسيب وذكر الأطلال والوداع وحرق الشّوق ولواعج الهوى، وحجّته في ذلك إنّما كانت أنّ المتلقّي الّذي كان ينشده لا يعتني بالتثبّت من صدق

[1] – أبو علي المرزوقي ، شرح مقدّمة ديوان الحماسة ، 4/1.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، 61. وهما بيتان من قصيدة يمدح "**حبيش بن المعافى**" قاضي نصبيين ورأس العين.

المبدع فيما يزعمه ولا يلتفت إلى صلة الخطاب بمراجعه الاختيارية[1]. فلو عدنا على سبيل المثال إلى قول "أبي تمّام" في بيتيه السّابقين نجده مبنيّ على **تكرار دلاليّ** متّصل بالتساؤل، وهو **تساؤل** لا يرتبط بالطّلل، ولكنّه يتّصل بمكان لا ينتمي إلى نسيج النّص بقدر انتمائه إلى الفضاء الّذي يتحرّك فيه النّصّ، فمثلاً المكان الذي تواجدت فيه المحبوبة يشكّل عنصراً غائباً على المستوى اللّفظي والدّلالي، إلاّ أن صيغة التساؤل عنه بصيغ الاستفهام المتكررة (نسائلها ، أيّ...) عززت غيابه.

تلك القصيدة إذن هي واحدة من **دُرر** "أبي تمّام" والتي أبدع في نسج ألفاظها، إلاّ أنّه من الخطأ أن نرى فيه – أي ما يرد في الصدارة– **إحلالا** لمرجع ذاتيّ محلّ المرجع الموضوعي اعتمادا على الادعاء المشهور الذي يجعل كلام الشّعراء ذاتيا وكلام غيرهم موضوعياً مفهومياً.

وربّما هذا الذي كان ينشده الطّائي وهو أن يُوجد **معان جديدة** تبرز تلك العلاقة التي بدت مفقودة بين شعرنا العربيّ والأفكار.

وبهذا تكون الصّورة **منهج** فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء. وربّما قد أحسن "شفيع السّيد" حين جمع دلالات الصّورة غير **آبه** بما عندنا أو عند الغربيين في ثلاث دلالات[2]:

*– (دلالتها على أوصاف الأشياء المدركة بحاسة البصر) ، ليكون التعليل والإدراك قائمين على مبدأ المشابهة بين المرئي والتصوير الفنّي.

*– (الصّورة تمثيل حسّي للمعنى ...واستنساخ ذهني لما سبق إدراكه بالحواس وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا).

[1] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 128.

[2] – شفيغ السيد ، قراءة الشّعر وبناء الدّلالة ، ص 238.

*- (دلالتها على التمثيل الذّهني للمعنى سواء أكان حسّيا أم تجريديا). مستشهداً بعبد القاهر الجرجاني.

من خلال هذا المقتبس يبدو أنّ **الصّورة الذهنية** شاملة لكلّ أنماط الصّور الشعرية، كونها نتاج العقل البشري في لحظة انفعال معيّنة سواء أتعلّق الأمر بالرّمز أم تعلّق بالمجاز أم تعلّق بالمادي المحسوس؛ ف"فرويد" في دراساته المتعلّقة بالعقل الباطن، والسلوكيات البشرية يستنتج أنّ الصّورة الذهنية نتيجة **لدينامية** الذهن الإنساني إبداعاً فنّياً، واستيعاباً فهمياً؛ فتصنّف الصّور بحسب مادتها إلى صور بصرية وذوقية وشمّية وسمعية (حسّية)، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس، ويضاف إليها الصّور الحركية والعضوية.

ولا فرق بين الحقيقي والمجازي من الصّور. لهذا انتهى علماء النّفس في دلالة مصطلح الصّورة الذّهنية من حيث هي نتيجة لعمل **الذّهن الإنساني** في تأثره بالعمل الفنّي وفهمه له[1]. وهو ما انتهى إليه "محسن إسماعيل" في قوله: << الصّورة الشّعرية [...] هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشّاعر لتلك التّجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقّوها...>> [2] . ورغم ما قيل عن الصّورة الشّعرية.

إلاّ أنّها هي التعبير غير المباشر الذي ينقل به الشّاعر انفعالاته، وإن << تغيّرت مصطلحات الشّعر وأنماطه تبقى الصّورة وساطة التعبير فيه، وأداته الرّئيسة، تفرق عصراً من عصر، وتيّاراً من تيّار، وشاعراً من شاعر، وتظهر أصالة الشّاعر، وتدلّ على قيمة فنّه، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته؛ لأنّها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يُمكن للشّاعر أن يستعيرها من سواه >> [3].

[1] – محمّد فنطازي ، الصّورة الفنّية في الشّعر الحر ، ص 328 .

[2] – يحي الغزال ، الصّورة الشّعرية ، ص 15.

[3] – نعيم اليافي ، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّية ، ص 40.

ولعلّ الأهمّية الكبرى للصّورة الفنّية عموماً، وللصّورة الشّعرية خصوصاً تكمن في اعتبارها وسيلة؛ لتوصيل المعنى للمتلقّي – القارئ– أي إنّها << طريقة خاصّة من طرق التعبير، أو وجهة من أوجه الدّلالة تنحصر أهمّيتها فيما تُحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، عبر طريقة عرضه وكيفية تقديمه ومن ثمّة تأثيره في المتلقّي >> [1].

و**تأسيساً** على هذا وبما أنّ نصوص "أبو تمّام" ولا سيما الّتي أُشكل منها شكّلت أحد النّصوص التي لا تُستنفد قراءتها؛ فهي نصوص **حجبت** معناها، وآثرت المخاتلة والالتباس، مقتنعة بالغنى والكثافة، من خلال اشتباك دلالاتها، وتعدّد مستوياتها ممّا يُتيح للقارئ الحرّية في **إنتاج المعنى** فكان من الطبيعي أن لا يقدّم هذا الشّاعر معانيه في صورة قريبة **مألوفة**؛ بل يرى ضرورة الكدّ وبذل الجهد واستحضار المعنى، والّذي << لا يحصل لك إلاّ بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله >> [2].

فهذا المقتبس يُشير إلى أنّ ما **وعاه** "عبد القاهر الجرجاني" يُعدّ **سبقاً** في نظرية القراءة والتلقّي عند العرب وتقدّماً في تصوّر ما يمكن أن يكون عليه التفاعل بين النصّ ومتلقّيه.

وقد أشار صاحب الموازنة في وصفه للأطر التي يُفرّق بها بين الطّائيين فقال: << وإن كنت تميل إلى الصّنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكر ولا تكون عن غير ذلك فأبو تمّام عندك أشعر لا محالة >> [3].

ففي قراءة تحليلية لهذا المقتبس نلحظ إشارات **جزئية** لما تفرّد به مذهبه الشّعري وجعله يعرف ب"البديع" مقابل ما يعرف ب"عمود الشّعر" أو مذهب "الصّنعة" مقابل مذهب" الطّبع"؛ لكنّ **السّؤال** الذي يطرح نفسه هُنا هو: هل ما عدّه القدامى ثانوياً – أي البديع– أصبح بعد ذلك مصدراً للإمتاع الشّعريّ ؟

---

[1] – جابر عصفور ، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص 323.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 133.

[3] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 11 .

إنّ **قراءة** لما جاء في مصنّفات النّقاد تحيلنا إلى أنّهم قد وجدوا أنفسهم أمام "اشتهاء" البديع في تناولهم له دون "استجادته"؛ إلاّ أنّ سيطرة البديع قلبت **المعادلة** أصلاً وأوجدت ظاهرة تسترعي **النّظر** هي"الإحالة" ممّا أدى إلى انقطاع أسباب **الفهم** بين القارئ– المتلقّي– والمبدع فأبو تمّام (مثلا) لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدّة أبيات يكون فيها مخطئاً أو محيلاً عن الغرض عادلاً أو مستعيراً استعارة قبيحة أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطّباق والتّجنس [...] حتّى لا **يفهم** ولا يوجد له **مخرج**[1].

فهذا المقتبس قد **نقرأ** من خلاله أنّ سبب **التحامل** على البديع؛ أنّه مُولّد **اللّبس** و**الغموض،** وفي المقابل هو مصدر الالتذاذ وما بين **العلّتين** تفاقم الإشكال ووضعت "نظرية البيان" – إن صحّ التعبير– موضع تساؤل ممّا ينجر عنه لا محالة إلى إعادة التّفكير في مفهوم الشّعر ووظيفته: هل هو إفهام وإفادة أم إمتاع واستلذاذ ؟ ثمّ هل هو قول خاضع لبنية الصّواب والمنطق أم هو مجال للتخيّل يسمح للشّاعر أن يذهب فيه بالمعاني كلّ مذهب وينزع بها كلّ منزع ؟ ثمّ أين تنتهي حقوق الذّات المتخيّلة والنّصّ التخييلي لتبدأ حقوق القارئ؟

هذه **الأسئلة** تجعلنا نستحضر ما سبق وأن أشرنا إليه في مدخل هذا **البحث** وخاصّة إذا كان الأمر يتعلّق بقضية "**الغموض**" التي أثارها شعر الطّائي الأكبر؛ لهذا سنُثير هذه الإشكالية ونُناقشُها ونحاول قراءة بعض ما أُشكِل من أبياته؛ لأنّ المحاورة التي دارت بين "أبي تمّام" و"أبي العميثل" وهي **الإشكالية الأمّ** التي ظلّت تعتمل في **ثنايا البحث** واكتفينا أثناءه بالتّلميح إليها هي **أنّ الأقاويل الأدبية–شعرية أو نثرية– مصنوعة على عيني سامعها ولأجله.**

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 48.

الفصل الثالث

اِرتباط **الدّلالة بالغموض**

1-قانون المحاكاة بين الوضوح والغموض.

2-مطالع يكتنفها الغموض نراها عيبت خطأ.

3-اللّغة والشّعر.

1.3- اللّغة والانكشاف الوجودي.

2.3- التّضاد ولغة الشّعر.

4- اِستنتاجات يمكن الاطمئنان إليها.

لقد طرحنا في مدخل هذا **البحث** إشكالية نعتبرها ظاهرة قديمة في الشّعر العربي؛ وهي ظاهرة "الغموض"، فقد يكون هذا الغموض ناتج عن المجاز والاستعارة، ويمكن أن يتضمّن اجتماع معنيين أو أكثر في معنى واحد يكون الشّاعر ربّما قصدهما. كما يُمكن أن يتولّد من اتّحاد عدّة معان بغرض توضيح حالة ذهنية خفية أو معقّدة أو حالة ذهنية غير ناضجة ومتكاملة في ذهن المبدع. مثلما يمكن أن يكون في **قراءة** القارئ، فيذهب إلى عدّة **دلالات** في تأويله لما يقرأ. إلاّ أنّ المثير للتساؤل هو: لماذا ارتبط اِسم "أبي تمّام" بقضيّة الغموض؟ وهل هذا الارتباط كان السّبب في إيجاد مكان لقضية الغموض الشّعري في خريطة النّقد العربي القديم؟ وهل هناك أسباب وعوامل تضافرت جميعها فأصابت شعره بالغموض؟

لذا ينبغي أن نحلّل **طبيعة** الغموض ذاتها وأن نقف على الضرورة الجمالية التي تجعل الغموض **عنصراً جوهرياً** في هذا الشّعر، حتّى وإن كان الشّعر العربي القديم نفسه تتّسم بعض قصائده، أو على وجه الدّقة بعض أبيات هذه القصائد بالغموض، ولكن هل هو نفس الغموض الذي ألفناه عند أبي تمّام ؟

لهذا فإنّ **الإجابة** المبدئية قد نقف عليها من خلال قول أحد **الباحثين:** << وقد شغل النّاس بمذهبه الأدبي الذي يعدّ من نتاج التّطوّر الحضاري في القرن الثالث الهجري، حيث تغلف شعره بالاستعارة والمطابقة والتجنيس وغيرها من الأصباغ البديعية، ثمّ تلاعب بها وسخّرها لخدمة مذهبه الشّعري، ولم يكتف بذلك بل استعان برموزه وأفكاره، وبموهبته أيضا في مواجهة أنصاره وخصومه على السّواء >> [1].

ففي هذا المقتبس إشارة إلى أنّ أنصاره ومعارضيه فهموا نهجه بطريقة مضطربة ولكنّها **دالّة؛** إذ اعتبروا أنّ<< أبا تمّام أتى في شعره بمعان فلسفيّة وألفاظ غريبة فإذا سمع شعره الأعرابي لم يفهمه >> [2] . إلاّ إنّ **اللافت** للنّظر أنّ "الآمدي" أورد هذه الملاحظة مرّتين

[1] – محمّد السّيد أحمد ديب ، الغموض في شعر أبي تمّام ، ص 28 .

[2] – الآمدي ، الموازنة ، ص 27.

على الأقل: مرّة على لسان أصحاب "البحتري" والثّانية على لسان أصحاب "أبي تمّام" وهي ملاحظة **جديرة** بالاهتمام.

فالأعرابيّ كما يقول أحد **الباحثين:** << هو المخرج لشعر أبي تمّام من مجال الإفهام والوضوح. والمقصود بالأعرابيّ هنا الأعرابيّ على وجه الحقيقة والأعرابيّ تجوّزاً أي مَن ترسّخت في وهمه معايير الذّوق القديمة في تقبّل النّصوص وتقويمها >> [1] .

أضف إلى ذلك أن وسم – تشبيه– الشّعر بالفلسفة قد يعود إلى صعوبة فهمه؛ وربّما قد يؤدي ذلك إلى أن يتجاوز هذا الشّعر في عمقه التّجنيس والاستعارة والبيان ليقترح **مقاربة** من نوع آخر هي **نظرة للوجود** تنتج معارف تختلف عن تلك التي أنشأها الأقدمون وبنوا عليها نظرتهم إلى الكون والإنسان. وعلى هذا يمكن **أن نتساءل:** هل يرتبط الغموض بعدئذ بهذه النّظرة الجديدة التي كان أبو تمّام يتلمّس ملامحها ؟

إذا كانت الإجابة **الأولية** ربّما تقتضي القول: إنها قصيّة علاقة اللّغة بالكون، فهل تكتفي بوصف الظّاهر ونقل المألوف أم تغوص مستكشفة كنه الأشياء والوشائج الخفيّة بينها ؟ وهل ترى الوجود واضحا فتتلقفه؛ لتعكسه باعتباره مرجعاً أم تستكشف طاقاتها الكامنة فيها للفعل في الوجود وإعادة ترتيب أشيائه وفق منطق الإنسان كائناً متخيّلاً ؟

هي تساؤلات أردنا طرحها محاولين مناقشتها وإيجاد إجابات مقنعة لها. إلاّ أنّ منهجية **البحث** تفرض علينا الوقوف أوّلاً عند تصريح لفت **انتباهنا** جاء فيه << ... لمّا كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج النّاس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضاً على تحصيل المنافع وإزاحة المضار[...] وجب أن يكون المتكلّم يبتغي إمّا إفادة المخاطب أو الاستفادة منه >> [2].

[1] – شكري المبخوت ، جماليّة الأُلفة ، ص 119.

[2] – حازم القرطاجنّي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 344.

قد يتضمّن هذا المقتبس بعض المعطيات البسيطة ولكنّها جدّ **مهمّة**؛ لأنّها تكشف عن **أسس** الفعل اللّغوي والإبداعي عند أسلافنا.

ففي **قراءة** تحليلية لهذا المقتبس نلحظ أنّ الكلام عند "حازم" علامات تقع على المعاني فتخرجها من **غموض** الخفاء إلى **وضوح** التجلية. وهذا الانتقال من حال الإشكال إلى حال البيان يعني أنّ العلامة اللّغوية دالّة بالضرورة تمثّل قصداً سابقاً وتُصوّر غرضاً كامناً في النّفس. ثمّ إنّ ما نفهمه كذلك هو تلك **الحاجة** الملّحة إلى التعبير وتأليف الكلام لغايتين همّا: إمّا الإفادة إذا كان المتكلّم في موقع البث أو الاستفادة إذا كان هذا الأخير في موقع التلقّي. وعدا هاتين الإمكانيتين فإنّ الصّمت أفضل.

إنّ مثل هذه الملاحظات التي خرجنا بها من خلال تحليلنا لما جاء في تصريح "حازم" – وهي ملاحظات قد نجدها موجودة عند غيره ولا شك إذا ما قمنا بقراءتها – تُجيز لنا القول: إنّ القائل في التّصوّر النّقديّ القديم يقول **ليُدلَّ** ويتكلّم **لِيُفيدَ**.

لهذه العلّة لا يمكن للمبدع – وهو قائل يصطنع اللّغة – أن **ينتج** نصّاً مولّداً للعلامات التي تذهب دلالتها في كلّ اتّجاه وتتفرّع **معانيها** متقاطعة متشابكة، مشيرة إلى مدلولات لا تعدّ ولا تحدّ.

ولهذا فإنّ النصّ عند الأسلاف يُسمّي الشيء ويُعيّن المرجع حتّى وإن خرج من لغة التعامل العادي – الفعل اللّغوي التخاطبي – إلى لغة التجوّز والتّفرّد – أي الفعل الشّعري المخترق في أصله لقواعد القول العادي –.

لهذا فقد اختلف النّقّاد حول إشكالية الغموض، فالبعض يدعو إلى الوضوح كأبي هلال العسكري حين قال: << من شرط البلاغة أن يكون المعنى مفهوما واللّفظ مقبولا >> [1]؛ فكأنّه كان يحرص بذلك على نقل الصّورة إلى المتلقّي، أكثر من حرصه على تعبير الشّاعر

[1] – أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص 19.

نفسه. ولهذا رأينا أنّه من الضروري الوقوف على قانون **المحاكاة**؛ لمناقشة مفهومي الوضوح والغموض حسب رأيّ بعض نقّادنا.

1-**قانون المحاكاة بين الوضوح والغموض** :

من العسير حقاً معرفة ما إذا كان النّقّاد قد اشترطوا الوضوح رغبة في التّصوير الحسّي، أم اشترطوا التّصوير الحسّي رغبة في الوضوح؛ أي معرفة أي الشرطين اشتق من الآخر، وبني عليه، فيمكن أن نزعم أنّه **لعلّة ما** رَغِب النّقّاد في التّصوير الحسّي، وأعرضوا عن التجريد العقلي، ولا سيما فيما يتعلّق **بفنّ الشّعر** دون غيره من الفنون التي غلب عليها الشكل المحض، فطلبوا الوضوح ويمكن أن نزعم كذلك أنّهم **لعلّة ما** كانوا يأنسون بالوضوح، فأرادوا أن يصوغوا من القواعد ما **ينأى** بالشّعر عن الغموض، ورأوا أنّ تمثيل المعنى للحس فضلاً عن محاكاة المحسوس للمحسوس أصلاً، **سبيلهم** إلى ما يبتغون.

وربّما كانت **العلّة** في ذلك الذّوق العربي الفطري الذي نما في ظلّ الصحراء التي تسطع عليها الشّمس فلا تذر شيئاً خفياً، وفي المقابل ينفّر من ظلال اللّيل التي تضفي على الأشياء طابع الغموض فلا تستبين تماماً.

ويبدو أنّ ميلهم إلى **الوضوح** كان ناشئاً عن نظرتهم إلى الشّعر **تعبيراً أدبياً** عن معنى عقلي ظاهر، لا عن شعور نفسي باطن، ثمّ من شأن العقل أن يعمد إلى العلاقات بين الأشياء عندما يحاكيها فيُوضّحها، أما الشّعور فلا سبيل إلى محاكاته على نحو واضح مرئي؛ لأنّه معقّد أحياناً، وغامض غالباً. وإنّه لأمر **ذو دلالة** أن يختار "الجاحظ" لكتابه الشّهير عنوان "البيان والتبيين" مشيراً إلى غاية الكلام العربي، فلا يُعدّ هذا من قبيل **الصدفة**، إلاّ أنّ هذا البيان يتحقّق عندما يكون الكلام سليماً من حيث نظمه اللّغوي، ودلالته على المعنى، ولا علاقة للبيان بما قد يكون غامضاً أو بعيداً من معاني الشّاعر إذا سلِم نظمه، سواء أكان هذا الغموض مقصوداً أم غير مقصود، فربّما خطر ببال الشّاعر أن يغمض

معانيه؛ لكي يكون إدراكها أكثر **متعة** وأشدّ **فتنة**، وربّما كانت هذه المعاني غامضة بذاتها، من حيث تعبيرها عن شعور معيّن عاناه الشّاعر، دون أن يعرف كنهه، ومن ثمّ فقد يقال: إنّ البيان هو ما وافق من الكلام في نظمه رسوم اللّغة، وقواعد النّحو، وليس هو ما وافق وضوح الشّعور.

غير أنّ "الجاحظ" – فيما نراه – قد سنّ للنّقّاد سنناً لا يحيدون عنه في مسألتين رئيسيتين، **الأولى:** إنّ الشّعر ضرب من التصوير، **والثانية:** إنّ الوضوح سبيل البيان، وكلّ من هاتين يفضي إلى محاكاة المظهر المرئي الواضح. لهذا جاء قوله: << البيان الذي سمعت الله عزّ وجلّ يمدحه، ويدعو إليه، ويحث عليه، بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم >> [1].

ولم يكن "ابن سنان" أقلّ طلباً للوضوح من غيره، بل لعلّه يفوقهم في ذلك؛ لأنّه أنكر الاستعارة البعيدة، أو التي تبنى على استعارة أخرى، وذهب إلى أنّها لابدّ << أن تكون أوضح من الحقيقة، لأجل التشبيه العارض فيها، لأنّ الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى لأنّها الأصل والاستعارة فرع [...] والأصل في ذلك ما أفاد التشبيه في الاستعارة من البيان [...] والبعيد منها يقضي باطراح الكلام، ويذهب طلاوته، ورونقه، ولأجل هذا احتاج إلى إيضاحها، ووصف ما يحسن منها ويقبح ...>> [2].

وما لفت **اِنتباهنا** ونحن نقرأ كتابه أنه كان أكثر النّقّاد طلباً للوضوح؛ فهو يصرّح أنّ الظاهر المحسوس إنّما يحسن لأجل إيضاحه للمعنى، فالوضوح هو الغاية التي تتخذ من الحسن سبيلا والأصل في حسن التشبيه أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد، بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى، وبيان المراد>> [3].

---

[1] – الجاحظ ، البيان والتبيين ، 75/1.

[2] – اِبن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص ص 110 – 112 .

[3] – نفس المصدر، ص 235.

لهذا السبب كان صارماً في رفض الاستعارة **البعيدة؛** فلم يغتفر قط لأبي تمّام قوله[1]: [الطويل]

لاَ تَسقِنِي مَاءَ المَلاَمِ فَإنَّنِي صَبٌّ قَد اِستَعذَبتُ مَاءَ بُكائِي.

فلم يشفع له دفاع "الصّولي"، ولا اِعتذار "الآمدي"، وظلّ يرى أنّ استعارة الماء للملام بعيدة، وإن اشتراط القرب ضروري؛ لئلا يؤدي البعد إلى (الاستحالة والفساد) فكأنّ **الوضوح** عنده جوهر **التشبيه.** وإذا كان لا سبيل للشّاعر إلى تصوّر الملام ماء، فكيف يمكن أن يطلق لخياله العنان بعيداً عن قيود النّقّاد في صور أخرى قد تتراءى له ؟

فليس من الضروري أن نعرف التأويل العقلي لوجه استعارة الماء للملام، ويكفي أن نحسّ بإيحائه الشّعري، لكن الذي نستغربه ما الذي حمل هذا النّاقد **المتلقّي** على قبول قولهم: ماء الصّبابة، وماء الهوى، وماء الشّباب ؟ مهما التمس لذلك من تأويلات، مع رفضه لماء الملام؟ وهل يملك النّاقد أن يُميّز تماماً بين ماهو **سائغ** من الاستعارة، وما هو **منكر** بالنّظر إلى البعد والقرب فحسب، وإغفال صلتها بالتعبير الخيالي، أو الإيحائي، عن مكنون الشّعور؟

تلك هي إذاً **أسئلة** أردنا طرحها من خلال إعادتنا لهذا البيت الشّعري الذي ناقشناه آنفاً لنقف على **رأي** أحد طالبي الوضوح في الشّعر. لكنّ المشكلة هي أنّ إنكاره لهذه الاستعارة لم يكن من خلال **نظرة فنّية؛** تقوم على ملامسة مجال النّفس التوّاقة إلى **اختراق** المأنوس المألوف والمتشوّقة إلى الخفيّ المجهول.

وإنّما كان ذلك من خلال **نظرة عقلية** كبّلت خيال الشّاعر وفرضت عليه فرضاً أن يعبّر عن شعوره من خلال تقليد معيّن. **وكلمة حق** نقولها: هي لو أنّ النّقاد حكموا على الاستعارة من خلال **قانون** الفنّ، لا من خلال قانون الوضوح، لكان يمكن للشّاعر أن يتحرّر في استعارته من كلّ قيد إلاّ قيد الفن.

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 14.

من هنا نرى أنّ الغموض في شعر أبي تمّام **كاستنتاج مبدئيّ** ربّما يعود إلى تصوّر جديد للشّعر **كتابة ووظيفة**. لهذا تحدّث النّقّاد والفلاسفة أو المتأثرون بالفلسفة عن "التعجيب" وقد وصفه صاحب "المنهاج" وردّه إلى << استبداع ما يثيره الشّاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التّهدّي إلى مثلها >> [1].

ويبدو أنّ النّقد العربيّ تفطّن إلى ظاهرة "التعجيب" قبل استقرار المصطلح وقوّم أثرها في النّفس منذ بذوره التأسيسية فربطها **بالإغراب** ويظهر هذا **التفطّن** في ما قاله "الجاحظ" << إذ الشّيء من غير معدنه أغرب وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلّما كان أطرف كان أعجب وكلّما كان أعجب كان أبدع >> [2].

ففي هذا المقتبس إشارة واضحة من صاحبه إلى أنّ **التعجيب** – في تقديرنا – مصطلح جامع يمثّل العنصر الأبرز في جدول من المصطلحات القديمة الدّالة على الشّكل الجماليّ من النصّ. ولعلّ من أهمّها: الغرابة، التجوّز في القول، الغموض، والخفاء.... والمعوّل في ذلك كلّه على التخييل.

ولَمّا كان المعنى هو مبتغى حدث **التّلقّي**، إذ القراءة في أكثر وجوهها بروزاً اقتفاء لِمَا كمن وراء الدّوال من آثار المدلولات أو بعبارة أصّح ما توّهمّ المتلقّي أنّه **دلالة** تحجبها العلامة اللّغوية.... ولكنّ المدلول ليس قاعدة يتأسّس عليها الفعل **الإبداعي** لذلك يُودع المنشئ عناصر لغوية أسلوبية في النّصّ تجري مجرى إثارة **الحسّ الجماليّ** لدى المتلقّي فيندفع نحوها مراوحاً بين لفظ ومعنى متردّداً عند القراءة بين ما جاء في اللّغة على أصل **الوضع** وما كان متخفّياً وراء المعاني الأوّل من معان ثوان في لعبة **نراها** أشبه بالوجه والقناع. وما **عمود الشّعر** من هذه الزاوية إلاّ شكلاً من أشكال السّعي إلى تقنين الوجه والقناع في آن واحد حتّى لا يختفي الوجه **اختفاء تامّاً** فيضيع الفنّ في متاهات **الإغماض**

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 90 .

[2] – الجاحظ ، البيان والتبيين ، 98/3 .

وحتّى لا يغيب القناع غياباً مطلقاً فيبقى المعنى عارياً لا فضل فيه ولا مزيّة. **فعمود الشّعر** بعبارة أخرى هو قوانين الشّعر كما تتمثّل عند العرب. لهذا فإنّ ما أسماه "المرزوقي" **أبواباً** لعمود الشّعر – والتي تمّت قراءتها فيما سلف – يمكننا اعتبارها هي ما يحتاج المبدع إلى التقيّد بها لحظة الإنشاء وهي في الآن نفسه ما **يتوقّعه** المتلقّي – القارئ أو السّامع – لحظة التّمثّل؛ أي القراءة والتحليل.

لذلك فإذا ما اختلّ نسق اللّفظ أو اضطرب نسق الصّورة خاب التوقّع ومن ثَمَّ قعد النّصّ عن أداء وظائفه وتعطّلت آلة الفهم: فهم ما تواضع عليه النّاس في مجال الشّعر. ربّما إنّها **المنعطف الجديد** الذي ينفي الأصول والبدايات ليخلق زمناً شعريّاً جديداً، يستخرج فيه المبدع معانيه من منجم **المهارة** و**الصّناعة** لا من المحفوظ المستقرّ.

لهذا ونحن بصدد مناقشة فكرة الغموض إستوقفنا إشكالية بعض **المطالع** التي استهجنها القدماء– فيما اشكل من أبيات الطّائي– ولأنّ السمة البارزة للطّلل الإبهام وعدم البيان أردنا أن نناقش الإشكاليتين معاً.

2- <u>مطالع يكتنفها الغموض نراها عيبت خطأ</u> :

لقد شكّلت العناية بمخاطبة الآثار والدّمن في **مطالع** القصائد في الشّعر العربي ظاهرة تؤكّد أهمّية المتلقّي ومحاولة استدراجه لقبول النّصّ، فتضمين ما يسمّى **نوازع المتلقّي** العاطفية والنّفسية، هدف سعى إليه النّقد. ومساءلة الدّمن والدّيار ومحاورتها تضع المتلقّي أمام سؤال لا بدّ منه وهو: ما سبب لجوء الشّاعر إلى مخاطبة ما لا يعقل ولا يسمع وإقامة حوار عقلانيّ معه ؟

تُحدّثنا الرّوايات عن مطالع عابها النّقّاد كقرّاء أو السّامعون، في عصور مختلفة، وظلّت المآخذ الموجهة إليها في أغلب الأحيان لاصقة بها يتناقلها القرّاء والدّارسون حتّى اليوم، دون **محاولة جادّة** لنقد هذه المآخذ وبيان ربّما وجه الصواب فيها، ويمكن القول بأنّ معظم هذه

المآخذ مرجعه تعميم الأحكام الذي يغلب على النّقد القديم، أو النظرة إلى المطلع بالصّورة التقليدية.

لهذا يمكن القول: إنّ الإجابة عن هذا السّؤال تقتضي القول: إنّ إسناد الخطاب إلى الدّيار التي عفا عليها الزّمن ومحاولة استنطاقها شكّل ظاهرة معروفة في الشّعر القديم غير إنّ الشّعراء ظلوا قريبين منها على مرّ العصور؛ لأنّ **مساءلة الدّيار** يقع في لبّ الوظيفة الشّعرية التي تسوّغ مثل هذا الحوار؛ بل تُضفي عليه قبولاً واستحساناً، ثمّ إنّ هذه المساءلة والحوار من الأساليب الشّعرية القريبة من نفس الشّاعر المعبّرة عن دقائق ما يكمن فيه، فإذا كان الشّاعر نفسه يتلقّى نصّه الشّعري بقبول حسن؛ لأنّه يمثّل أشدّ الأحاسيس قرباً إلى نفسه باعتبار **المبدع متلقّي**؛ فإنّ هذا القول سوف يجد ما يُشبهه عند المتلقّي – القارئ أو المستمع – لتشابه **النّوازع** الإنسانية؛ ولأنّ التجارب الحيّة تجد ما يناسبها من المتلقّي.

لنقل: إنّه نوع من الخطاب **المجازي** الذي جعل حسّا وعقلا لما لا يعقل وبذلك قلب الإسناد، وأحدث **فجوة** في ذهن المتلقّي ينبغي ردمها وذلك بتمثّل تلك العلاقة التي تشكّلت بين الآثار والنّص. لذلك رأينا أنّه من المهمّ الوقوف عند بيتي "أبي تمّام" القائل[1] فيهما: [الطويل]

أَميدانَ لَهوِي مَنْ أتاحَ لكَ البلى فأَصْبَحتَ مَيْدَانَ الصّبَا والجَنَائِبِ

أَصَابتْكَ أَبكَارُ الخُطوبِ فشَتَتَتْ هوَايَ بأبكَارِ الظِّبَاءِ الكَوَاعِبِ.

ففي **قراءة تحليلية** لهما نجد أنّ الشّاعر وجّه الخطاب إلى الدّيار مؤثل لهوه، يقصد صباه؛ إذ وجّه سؤاله إليها فقد كان الجواب واضحاً، وهو أنّ سبب البلى هو أحداث الدّهر(الخطوب) وعلى هذا فقد أوجد سبباً لخراب الدّيار، زيادة على وجود **معطى مهم** يتمثّل في تركيزه القول على ميدان اللّهو ومخاطبته "بضمير الخطاب (الكاف)" مكرّراً الصيغة في

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 45. وهما بيتان من قصيدة يمدح بها "**أبا دلف القاسم بن عيسى العجلي**".

البيتين، وكأنّ هناك تناغماً نفسياً بين خراب الدّيار وخراب الشّاعر وهكذا تمكّن من أن يجعل الدّيار صنوا لحياته في أسلوب **تخييلي** بديع، هذا **أوّلاً**.

ولأنّ القدماء يعدّون كلّ حديث عن المرأة غزلاً، وبالتالي حين يجدون المطلع يرتبط من قريب أو بعيد بالمرأة يعدّونه من باب الغزل ويبنون حكمهم عليه من هذا الأساس، غير مراعين لأمرين مهمّين، هما: **نفسية الشّاعر وأحواله الخاصّة**، إلاّ أنّنا **نتساءل** عن طبيعة هذا الحديث عن المرأة أهو حديث شوق وهيام ورغبة، أم حديث سخط ونفور؟ أم غير ذلك ممّا تختلف معه دلالة هذه المعاني.

ولعلّ **الملفت** للانتباه أن **مسألة البُكورَة** من المسائل التي تحولت عند "أبي تمّام" إلى **قيمة جمالية**، فقد غدت المعاني أبكار، وصنيعة الممدوح **بِكْرٌ**، حتّى الخطوب غدت وفق هذه **الرؤية أبكاراً** مثلما جاء في قوله آنفاً، وهذا **ثانياً**.

وعليه يُمكن بناء **استنتاج** نراه مهمّاً وهو إنّ المتأمل لهذين البيتين يكتشف **مقدرة** صاحبهما على تحميل صورته الشّعرية باعتبارها أحد ركائز **الرؤية** الشّعرية لديه أكبر قدر من المعاني؛ لأنّه يطوّرها – أي رؤيته – ويجعل للأشياء الجامدة حياة حافلة بالنّشاط والنّمو والتأثير ولهذا يقول صاحب المثل السّائر معلّقاً على هذا البيت: << ... فأبو تمّام سأل ربوعا عافية أحجارا دارسة، لا وجه لها هاهنا إلاّ مساءلة الأهل [...] وكلّ هذا توسّع في العبارة، إذ لا مشاركة بين رسوم الدّيار وبين فهم السّؤال والجواب >> [1].

ففي هذا المقتبس **إشارة** مهمّة إلى ما جاء في كلام "ابن الأثير" وخاصّة في عبارة لا وجه لها هاهنا إلاّ مساءلة الأهل فقد حصر توجيه الخطاب إلى الربوع ويقصد الأهل غير أنّ الأمر أوسع من ذلك؛ إذ الهدف كامن في "التخييل" الذي سوّغ نوع العلاقة بين الأحجار ونفس الشّاعر؛ فأصبحت هذه الأشياء ناطقة متحرّكة فهي امتداد لحياة الشّاعر ولو لم

[1] – ابن الأثير ، المثل السّائر ، 74/2 .

يستطع الشّاعر **الإيحاء** بهذه المقاربة في ذهن **المتلقّي** وحسّه لم يكن قد وفى شروط الفنّ الشّعريّ. على أنّ "ابن الأثير" كانت حجته في ذلك **الوضوح** هو غاية الشّعر مثلما هو غاية النّثر، وأنكر ما ذهب إليه "أبو إسحاق الصابي" من أنّ الغموض هو غاية الشّعر.

إلاّ أنّ مذهبه هذا في **رأيّنا يبدو غريباً** بين مذاهب النّقّاد الذين ما انفكوا يطالبون بالوضوح؛ ذلك أنّه لم يقتصر على نصرة لطف **الاستعارة**، وإنّما جعل الغموض فيصلاً بين الشّعر والنّثر، فكأنّه قرن الشّعر بالغموض، والنّثر بالوضوح وإنّها لا تُعدّ **التفاتة مهمّة** أن يلاحظ **ناقد** متقدّم ما في غموض الشّعر من فضل، وخاصّة في معرض جوابه لسائل عن الفرق بين إبداع الشّعر، وإبداع النّثر، فلقد أدرك أنّ الشّعر كلام محدود ينبغي أن يعبّر عمّا هو غير محدود، ومن ثَمَّ فلا بدّ له من أن ينطوي على ما يلطف أو يغمض من المعاني التي لا يتّسع هيكل الشّعر للإفاضة فيها، كما أنّه يشير إلى قيمة الرّمز في الشّعر من حيث كونه ينقل ما لا ينقله النّثر **من إيحاء** وذلك رأي عميق **يُنبّه** على أنّ الشّعر ليس مجرّد تصوير شكلي، وإنّما هو تعبير معنوي أيضاً. لهذا شدّ **انتباهنا** هذا البيت لما أُثير حوله من **جدل واسع** حين قال[1]: [الكامل]

طللَ الجَمِيعِ لَقَدْ عَفَوتَ حَمِيدا وَكَفى على رزئِي بِذاكَ شَهِيدا.

ويُروى أنّ أعرابيا[2] سمع قصيدته، وحين سئل: كيف ترى هذا الشّعر؟ قال: فيه ما استحسنه، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله. فإمّا أن يكون هذا الرّجل أشعر النّاس جميعاً وإمّا أن يكون النّاس جميعا أشعر منه. وأيّاً كانت الرّواية الصّحيحة إلاّ أنّ ما يعنينا هو إحساس هذا الأعرابي **كمتلقّي** بفطرته أنّ هناك أسلوباً جديداً وطريقة مختلفة في تشكيل اللّغة عند هذا الشّاعر لم يعهدها في ما مضى به من شعر.

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 87. وهو مطلع قصيدة يمدح بها " **خالد بن يزيد الشيباني**".

[2] – إنّه "أبو محمّد عبد الله بن محمّد التوري" (ت238هـ.) وكان من كبار علماء اللّغة. يراجع: محمّد بن عبد الرحمان الأنباري ، نزهة الألباء في طبقات الأدباء ، ص 135.

فهذا الأعرابي قد حاول **تجاوز** الأبنية المتراصّة للنصّ، و**اختراق المعطى النصّي** من خلال فك شفرات لغته، ويعني هذا أنّ اللّغة هي **حقيقة موضوعية** مستقلّة تستدعي المشاركة الوجدانية من خلال شمول المعنى على آفاق رحبة من التّعدّد. فالنصّ لا ينطوي على مبدأ واحد؛ بل هو عالم يحتضن تجربته الذّاتية في تعايش مع تجربة **القارئ** نفسه.

ومن هنا كانت قيمة النصّ لا تكمن في إحالته على نفسه، بقدر ما هي كامنة في إحالته على غيريّته ؛ أي إنّ ما ينفيه الشّاعر يشكّل أصل كلامه؛ إذ يتمّ احتواء ما هو منفي داخل فعل الدّلالة نفسه[1].

وقد **وقفنا** على ما قاله "المرزوقي" في شرحه لهذا البيت: والمعنى:« درست أيّها الطلل وأنت محمود، لأنّك من أجل من فارقك حقيق بالدروس، ثمّ قال: – وكفى بذاك – أي بما رُؤي من تغير حال الطلل شهيدا على رزئي ؛ أي إذا أثّر هذا الأثر في الجماد الذي لا يَعقل ولا يُميِّز، فكيف تأثيره فيّ مع علمي وتمييزي ! وموضع – بذاك – رفع بفعله، والياء دخلت للتوكيد وينتصب شهيد على التمييز ومثله كفى بالله شهيدا » [2]. وربّما كان الأقرب إلى الصواب والأدلّ على الفهم.

و**الحقّ** أنّ هذا يدلّ على **عمق فهم** "المرزوقي"، فقد استغل العاطفة في البيت، فجعل الأثر ينفعل لفراق الأحبة فيتهدم، وفي هذا تخط للمعنى الضيّق الّذي أورده "الآمدي". ولمزيد من التوضيح نقول: إنّنا أمام عناصر متعدّدة في هذا البيت الشّعري: تعفية الدّيار– محمود أمر الطّلل –رزء الشّاعر. وهي متدرجة في الحسّية؛ إذ تأتي تعفية الدّيار عنصراً **يحيل** على مرجع يدرك بالحواس، بينما يُعدّ رزء الشّاعر عنصراً ذهنيا لا يمكن إدراكه بغير مظاهره

[1] – جوليا كرستيفا ، علم النّصّ ، ص 74.

[2] – وقد غلّط "الآمدي" الشّاعر في هذا البيت وتعسّف في تخريجاته، لما فيه من خطأ لفظي يتمثّل في قلب الكلام؛ أي تعيير مواضع كلماته بالتقديم والتأخير؛ إلاّ أنّ ما ذهب إليه "المرزوقي" هو الأقرب إلى الصّواب وأدلّ على الفهم. يراجع: أبو علي المرزوقي ، شرح المشكل من شعر أبي تمّام ، ص 171.

الحسّية التي تدل عليه، أمّا أمر الطّلل فهو يمثّل أعلى درجة في التجريد. لهذا فقد أردنا أن نوّسع هذه العلاقة من خلال قراءتنا؛ لنَرُدّ **اعتراض** "الآمدي"، أو على الأقل نطلّ على **المعنى** من زاوية تختلف عن الزاوية التي عاين منها "الآمدي" الدّلالات، التي لا يمتنع **النسيج** اللّفظي للبيت من حملها.

ولعلّنا دوماً نستحضر **الإشكالية المحورية** لهذا البحث وهي: ذلك الحوار الذي دار بين "أبي تمّام" و"أبي العميثل" وهو ما أوقفه وجهاً لوجه مع التساؤل المضاد أو المحافظ؛ ممّا يجيز لنا أن نقول: وكأنّ "أبا تمّام" قد **وعى وضيفة الغموض** في الشّعر حين أجاب "أبا العميثل".

فالحقيقة أنّ "أبا تمّام" كان ردّه مفحماً ومقنعاً في آن واحد، وهذا ليس من باب المكابرة كما رأى ذلك أحد الباحثين[1]. بل كان الدّافع رؤيته الشّعرية المتمثلة في أنّ للشّعر لغته الخاصّة؛ فالشّعر هو الذي يُجلي الموجودات ويُفصح عنها من خلال اللّغة، التي تتكشّف لنا – هي ذاتها– باعتبارها الشّعر الحقيقي؛ ذلك أنّ الكائن يتفتح من خلال اللّغة ويبرز إلى عالم النّور.

من هُنا نجد أنفسنا ندور في "فلك اللّغة" (La sphère du Langage) الذي يتّسع بحيث يضمّ ليس الشّعر فقط، بل كلّ أنواع الفنون، << كلّ لغة هي شّعر >> [2]. فالشّاعر يخلُق ويُبدع ووسيلته في ذلك هي اللّغة[3]. وأنّ من حقّه تكييفها وتطويعها لأداءات جديدة، كما يجب على المتلقّي– القارئ – أن يُعدّل من ذائقته السّمعية لتستوعب ذلك؛ لأنّه يجتهد للفهم من خلال التوافق مع كلمات النصّ وليس من خلال السّطو على بنياته. لهذه العلّة ربّما نقول: إنّ "أبا تمّام" قد لا تسعفه قوالب **اللّغة** في التعبير عمّا يجيش في صدره من

[1] – بطرس البستاني ، أدباء العرب ، 58/1.

[2] – Ibid , p131.

[3] – Ibid , p131.

مشاعر وأفكار، فيَظهر علينا بهذه التراكيب الفريدة، إلاّ أنّ توازنه قد يختل أحياناً فلا يستطيع أن يحقّق **معادلة صحيحة** بين المعاني التي تثور في نفسه وبين الاستخدام الشّعري للقوالب اللّغوية. ومن هنا لعلّنا نتوقّف عند قوله[1]:[الوافر]

شَكَوتُ إلى الزَّمانِ نُحُول جِسمِي فَأَرْشَدَنِي إلى عَبدِ الحَمِيدِ.

فقد أنكر "الآمدي" هذا البيت الشّعري، ورأى فيه **نذالة**، وانحطاطاً؛ لأنّه خرج على المألوف، وأتى بما **لا يُسوغه عُرف**، ولا تقرّه التقاليد الفنّية؛ إذ يقول صاحب الموازنة: << لو كان عبد الحميد طبيبا كان يكون معنى البيت مستقيما، لأنّ الرّجل المعتل، لا يشكو نحول جسمه إلى ممدوحه الذي يلتمس الفضل منه، وإنّما يشكو إليه اختلال الحال، و قصور اليدّ، فأما أن يشكو إليه نحول الجسم، فإنّ ذلك غاية الخناعة، والنّذالة، والانحطاط في المسألة، إنّه يخبره بشدّة جوعه، وأنّ ذلك أذاب لحمه وهذا لا يقوله شاعر على هذا الوجه >> [2].

ففي هذا **الفهم** نرى **مُجانبة** للصواب في تحديد المعنى الصّحيح الذي قد يعنيه الشاعر؛ لأنّ في قوله: "شكوت نحول جسمي" لا يعني أن ذلك من عارض أو علّة؛ حتى يُقال مشتكاه يجب أن يكون إلى الطّبيب. وإنّما نحل جسمه لتسلّط الفقر عليه ممّا أخرجه إلى الترحّل، وأحوجه إلى تغيّر البلدان، وإذا كان كذلك فيجب أن يكون إرشاد المشكو إليه إذا يصحّ إلى الكرام الأسخياء؛ ليجبروا فقره، ويزيلوا هزاله.

وربّما يقودنا هذا **المعنى** الذي حمَلْنا عليه البيت الشّعري إلى **فكرة مهمّة** هي أنّ لغة الشّعر تتنافي مع القيود التي يمكن أن تحُدّ من **جنوحها**، فليس هناك قصيدة تنبني على الكوابح التي تشلّ حركة الكلمات؛ لأنّها ترتبط بالخيال والحلم، وهذا الأخير ليس له ضوابط، كما أنّ الخيال لا يكون في دوائر مغلقة.

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 128. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**عبد الحميد بن جبريل**".

[2] – أبو القاسم الآمدي ، 327/2 .

إن اللّغة **كينونة فعّالة** ولها ارتباط وثيق بالأبعاد الإنسانية والوجودية الكبرى، وهذا هو ربّما حال الشّعر التمّامي من حيث كونه لغة تعبيرية تأبى **الانغلاق والجمود**. وخاصّة إذا ما وضعنا في الحسبان أنّ هذا البيت الشّعري هو أحد أبيات قصيدة قيلت في **مدح عبد الحميد بن جبريل**؛ لأنّ قارئ هذا النّوع من الشّعر مُطالب بفهمه على ضوء **خبرته الجمالية** التي تأخذ مناحي مختلفة: أهمّها اعتباره **كياناً متعالياً** عن الطّمع المادي.

ولهذا وجب أن<< يكون هناك إخماد لكلّ هذه الخبرات والحالات النّفسية التي تنتمي إلى العالم الواقعي الّذي يحيا فيه القارئ، بحيث يبدو كما لو هناك عمي وصمم بالنّسبة لأفعال وأحداث العالم الواقعي...>> [1]؛ أي إنّ التكسّب بالشّعر هو **نزعة ذاتية** محضة لا علاقة لها بالمضمون الشّعري الذي تحمله القصيدة.

من هذا **المنطلق** وحسب ما نراه؛ فإنّ البحث عن مظاهر التكسّب في الشّعر ينبغي أن يُوَجَّهَ إلى التاريخ الشخصي للشّاعر لا إلى شعره؛ إذ لا جرم أنّ التركيز في فهم القصيدة على أبعادها الاقتصادية **النّفعية** سيؤدي لا محالة إلى اعتبار الشّعر مجرّد **آلة دعائية** لأفراد الاجتماعين، أو هو مجرّد حرفة **استرزاقية** أو صناعة تدّر الرّبح على صاحبها.

وعلى الرغم من أنّ اللّغة ذات طابع اجتماعي؛ فإنّها تصبح بين يدي الشّاعر أداة خاصّة، تتّسم **بالتفرّد** والخصوصية؛ لأنّها تصبح ملكاً له، يعجنها وينضجها؛ فإذا هي ذات علاقات جديدة وإيحاءات واسعة، لأنّها تحمل نفحات من روحه وحرارة أنفاسه وتصدر عن صميم تجربته ممّا يسمح لنا **بقراءة** أحد أبيات "أبي تمّام" والقائل[2] فيه: **[الطويل]**

كَذَا فَلْيَجِلِّ الخَطبُ وَلْيَفْدحِ الأَمْرُ فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤُهَا عُذرُ.

---

[1] – ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقّي ، ص 92 .

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 355. وهو مطلع قصيدة يرثي "**محمّد بن حُمَيْد الطوسي**". –يجلّ: يعظم. –يفدح: يثقل ويصعب.

فقد عيب منه هذا **الاستهلال**؛ لأنّه أمر مستهجن وقبيح ووصف بعضهم هذا الابتداء بالبشاعة، وقد أورد هذا صاحب الموشّح: << وكانت ابتداءات شعره بشعة منها قوله: كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر. وكان بعضهم يقول: يلزم أبا تمّام أن يأتي بمحمّد الطّائي مقتولا ثمّ يقول: كذا فيجل الخطب وليفدح الأمر >> [1] .

ففي **قراءتنا** لهذا البيت نلحظ أنّه استهلال يتّسم بالثّقل إلى حدّ ما وذلك؛ ربّما بسبب طريقة تعامل الشّاعر مع اللّغة وتشكيله لها، فهي لغة صحيحة سليمة؛ إلاّ أنّ الابتداء باسم الإشارة الذي قرن بكاف التشبيه (ك+ذا) ثمّ إردافه بفعل مضارع مقرون بلام الأمر وإدخال الفاء في أوّل الفعل أصاب الفعل بنوع من عدم الانسيابية، ثمّ عطف جملة (ليفدح الأمر) بالواو؛ فجمع ثقلا إلى ثقل ممّا جعل تركيبه أشبه بالنّثر؛ وقد أوردنا عبارة "أشبه بالنّثر" لنقف عند ما قاله صاحب الموشّح: << لم يكن أبو تمّام شاعرا، إنما كان خطيبا، وشعره بالكلام أشبه منه بالشّعر >>[2].

فصاحب هذا المقتبس لم يضع في اعتباره أنّ العمل الفنّي ليس معنى وليس فكرة، وإنّما هو **وجود كامل** أو حالة شعورية كاملة، صحيح أنّ الشّاعر يستعمل الألفاظ ذاتها التي يستعملها النّاس في حديثهم العادي أو يستعملها الكُتّاب في نثرهم للتعبير عن **فكرة**. ولكنّ الشّاعر حين يستخدمها فإنّه يسقط عنها قيمتها العادية المعهودة، ويكسبها قيماً جديدة، وهو يحاول بشتى الوسائل أن يبتعد بها عن ميدان النّثر وعن قيمتها فيه، هذا أوّلاً. ثُمّ إنّ صاحب الموشّح لم يضع في اعتباره كذلك أنّ هذا التّحوّل اللّغوي لا بدّ أن يصحبه **تحوّلا جماليا** بما أنّه يتّصل بكيفيّة ممارسة اللّغة واستغلال طاقاتها الرّمزية، وهو ما يدفعنا إلى الوقوف على ما قاله[3] "دعبل الخزاعي" عن "أبي تمّام": << ما جعله الله من الشّعراء بل

---

[1] – المرزباني ، الموشّح ، ص 355.

[2] – نفس المصدر ، ص 498.

[3] – ويكنّى "أبا علي" يتّصل نسبه بمضر، شاعر مطبوع م هجّاء ومن مشاهير الشّيعة. يراجع: ابن خلّكان ، وفيات الأعيان ، 266/2.

شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشّعر >> [1] وهذا ثانياً. ففي **قراءة** للمقتبسين السّابقين نجد اتّفاقاً بين النّاقدين على أنّ شعر "أبي تمّام" أشبه بالنّثر منه إلى الشّعر فيه شيء من **الطرافة**؛ لأنّ اتّهام كلّ شعر جديد بالنّثر ظاهرة تبدو – في رأيّنا– عامّة؛ إذ من المعلوم – وفي حدود علمنا – أنّ الكلاسيكيين من الشّعراء والنّقّاد مازالوا يتّهمون إلى اليوم ما سُمّي **بالشّعر الحر** بالنّثرية وليس ذلك من باب العبث؛ بل إنّ العيار المحدّد للفرق بين الكلام العادي والكلام الفنّي مختلف.

زيادة على ذلك أنّهم نظروا إلى لغة الشّعر وصلتها بواقعه لكنّهم سرعان ما أحسّوا أنّ بنية القول الشّعريّ القديم قد استنفدت طاقتها الجماليّة، وتحجّرت إلى حدّ يجعل الإبداع استنساخاً فاسداً لا كشفا خلاّقا؛ لهذا فإنّ قراءة البيت الشّعري السّابق انطلاقا من تفاعل النّشاط العقلي مع النّشاط الشّعوري تجعلنا **نُدرك** أنّ صاحبه قد اتّخذه مدخلا **يُفاجئ** السّامع – المتلقّي– بالنبأ العظيم، والحدث الجلل؛ ممّا يجعله يعيش لحظات **صدمة** عند تلقّي نبأ كهذا النبأ المروّع . فالشّعر على هذا الأساس هو نقل للتجارب الإنسانية اِنسجاماً مع رسالته في الحياة، فهو **مشروع إنساني وكوني**.

من هنا يمكن القول: إنّ أهمّ ما يجب إعادة النظر فيه هو طبيعة العلاقة بين الشّعر والحياة؛ حيث إنّ إدراكاً حقيقياً لطبيعة هذه العلاقة سيؤدي إلى تطبيع **الرّؤية** حول هذا الشّعر. وسيدفع بالقارئ إلى إقامة **توافقات** بين عناصر تبدو على المستوى الشكلي غير قابلة للانسجام . وذلك حين تقلّ تفصيلات الصّورة تزداد تلك المقدرة الرمزية الإيحائية. والتناقض بين الصّور والرموز لا يعني فسادها، بل على العكس ربّما أكسبها قوّة.

ومن هنا أيضاً يمكن القول: إنّ الإيمان بالتّطور هو الذي قاد الشّاعر إلى اتّخاذ **موقف فكري** و من ثَمَّ آمن بضرورة التغيير، وإحداث انقلاب أساسه الدّعوة إلى تطوير النّظرة إلى

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 21 .

الحياة وتجاوز **المألوف**. وحين يحدث هذا؛ فإنّه لا عجب من بروز فئة تعارض بحجّة **تقديس** السّائد للمحافظة على الأصول متناسية في ذلك أنّ هذا الموقف الجديد **ظاهرة** حيوّية لا يمكن التهوين من شأنها أو إغفالها.

ولهذه العلّة استوقفنا قوله[1] في نفس القصيدة:[الطويل]

تردّى ثِيابَ المَوتِ حُمراً فمَا دَجَى لَهَا اللَّيلُ إلاَّ وَ هيَ مِنْ سُنْدِسٍ خُضرُ.

فإذا كان الكفن قد اصطبغ بحمرة الدّماء في النّهار؛ فإنّ اللّيل لم يأت عليه حتّى أصبح ثياباً خضراً من سندسٍ. فقد استخدم **الرّمز** بأن جعل الدّماء الحمر رمزا للشّهادة، وجعل السندس الأخضر رمزاً للجنّة، وبهذا فقد خلق نوعاً من التكافؤ الهندسي بين الشّطرين.

وفقاً للصراع القائم في أعماقه بين الشاعرية الفذّة التي امتلكها وبين الذّهن المتوقّد والمثقّف ثقافة غزيرة أغناها السّفر والتّرحال، فتشدّه تلك حينا، ويشدّه ذاك أحيانا.

وهذا ما جعل **المتلقّي** يبقى خارج دائرة النّشاط الانفعالي مبهوراً ببراعة **العلاقات المجازية** والتي تتّسم بالدّقة ما لم يكن هذا المتلقّي على قدر غير هيّن من المعرفة والفكر الثاقب من أجل القيام **بعمليتي** التحليل والتركيب لأي صورة شعرية؛ لأنّه اتّخذ من هذه الصور أداة معرفية للكشف القائم على التّشخيص والتّجسيم[2]، ومن أسلوب الموازنة – أي نوع من التوازن والتّساوق – المرتكز على الضدّية والجمع بين العديد من المتناقضات في موضع واحد، **مُدركات** لا يحيد عنها.

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، 356. مع الإشارة إلى أنّ لفظة "دجى" وردت عوض لفظة "أتى" في النّسخة المعتمدة.

[2] – إنّ المتتبّع لشعر "الطّائي الأكبر" يجده يعتمد **مدركات** لا يحيد عنها إلا قليلاً وتتلخّص أغلب هذه المدركات في اعتماد التشخيص والتجسيم وتصوير المعاني تصويراً فنّياً واتّخاذ المعاني المجرّدة لتركيب الصّورة في كثير من الأحيان، إضافة إلى الولوع بالبديع والبلاغة وإيراد المتناقضات والأضداد في التصوير الفنّي. وهذا ما **شجّعنا** على اختيار هذه المدركات **كأطروحة دكتوراه**.

ولعلّ المتأمل لقوله[1]: [الكامل]

قَدْكَ اِتَّئِبْ أَرْبيت في الغلْوَاءِ كَمْ تَعذِلُونَ وأَنتُم سُجَرَائِي؟!.

يجد أنّ الشّاعر جمع الألفاظ (قدك ، اتئب ، أربيت في الغلواء) في **مصراع** واحد جعله فاتحة القصيدة وغرّتها، هو السّبب في نفور يحسّ به **المتلقّي**؛ لأنه يشعر بعدم استساغته له؛ ولذا وصف بعض **النّقّاد** هذا المطلع فقالوا:<< وكانت ابتداءات شعره بشعة، منها قوله: قدك اتئب أربيت في الغلواء>> [2]، وأنكروا عليه جمع الكلمات في مصراع واحد جعله مطلعاً لقصيدته ولم يفرق بينها لفواصل[3].

فقد **فهم** "الآمدي" دور الفواصل في الأسلوب الشّعري، وحدّد دواعي إنكار النّاس له بثلاثة أسباب مثلما جاء في المقتبس، وهذا ذكاء منه.

فهذه الألفاظ وإن كانت صحيحة فصيحة من ألفاظ العرب، مستعملة في نظمهم ونثرهم، وليست من متعسف كلامهم ولا وحشي ألفاظهم، ولكنّ العلماء بالشّعر أنكروا عليه جمعها في مصراع واحد، وجعلها اِبتداء قصيدة. ف"الآمدي" هنا يقول بصحّة الألفاظ وفصاحتها واستقامتها؛ ولكنّه يُنكرها على "أبي تمّام" لأنّه **حضريّ**، فما بعثه إلى استخدامها إلاّ نزوعه إلى الغريب.

على أنّ الغرابة – في رأيّنا– في أسلوب "أبي تمّام" سمة شائعة، يُريد لها أن تشكّل **مقوماً** من مقومات لغته على المستوى المعجمي، في حين تشكّل دلاليا **مُنبّها أسلوبيا** ينفرد فيه من بين المحدثين على نحو خاص كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في موضع سابق من هذا **البحث**.

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 14. –قدك: حسبُك. –ائتئب: استحي. –أرْبيت: زدْت. –الغلواء: أوّل الشّباب ونشاطه.

[2] – المرزباني ، الموشّح ، ص 466.

[3] – عبد الفتاح لاشين ، الخصومات النّقدية والبلاغية في صنعة أبي تمّام ، ص 72.

إلاّ أنّ أهم ما **يُميّز** هذا المطلع طريقة **التفات** الشّاعر من المخاطب المفرد في المصراع الأوّل إلى جماعة المخاطبين في المصراع الثّاني.

وما يجدر **التنويه** إليه هو أنّ الالتفات << يُظهر عناية بالنّصّ الأدبي، تتجلى في **تضليل المتلقّي** وصرفه عن المعنى العادي المتمثل بالإخبار إلى المعنى الشّعريّ المستمدّ من بنية الملفوظ الدّاخلية، ومن وعي الشّاعر بالنّصّ حين يدفع المتلقّي إلى ترجيح المعنى الأدبي دون سواه >> [1].

وقد اهتمّ النّقّاد العرب القدماء ونظروا لها – أي الالتفات كظاهرة بديعية – ويعدّ "**ابن المعتز**" أوّل من وضع تعريفاً دقيقاً وشاملاً له؛ إذ قال: << باب الالتفات هو انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر>> [2].

فقد **أدرك** صاحب هذا التعريف أنّ الالتفات **ظاهرة أسلوبية** تعتمد على انتهاك النّسق اللّغوي المعروف وتجاوزه معتمداُ على **الانزياح** من خلال المطابقة، ويُعدّ من السّمات التضليلية التي تأسر الشّاعر؛ فيلجأ إليها **لمناورة القارئ**، وعُدّ الالتفات من صميم **الانزياح** لشموليته على بنية تضليلية، يشترك في تكريسها كلّ من المعمار والأسلوب والدّلالة.

إلاّ أنّ الوقوف عند تعريف ابن المعتز وتقلبيه على وجوه عدّة، قد يوصل إلى مغزى التعريف الحقيقي؛ فإذا حفظ "ابن المعتز" للالتفات **قيمته الأدبية** حين قال بتغيير المعنى؛ فقد أوحى بأنّ القسم الأوّل يحتوي أيضا على **ميزة** تغيير المعنى؛ فالتغيير في الضمائر يؤدي لا محالة إلى تغيير في المعنى.

---

[1] – محمّد المبارك ، استقبال النّص عند العرب ، ص 275.

[2] – ابن المعتز ، البديع ، ص 58.

عندئذ نطرح **السّؤال التالي**: لماذا أبقى صاحب كتاب البديع على القسمين[1] ولم يجعلهما قسماً واحداً ما دام أحدهما يؤدي إلى الآخر[2] ؟؟

لذا فإنّ وجود الضمير هو **جزء حيوي** من عملية الالتفات، والمقصود به الضمير الملفوظ لا المقدّر؛ لأنّ نمط الخطاب من سياق الغيبة إلى الحضور، كما أنّ هذا الضمير البارز في الخطاب يُسهم في تضليل المتلقّي وإيهامه.

إلاّ أنّ ما **يمكن** قوله بناءً على ما سبق ذكره: إنّ **المطلع ثريّ** من خلال الأسلوب الإنشائي وأغراضه البلاغية، غني بإيحاءاته، مصنوع بمهارة في ألفاظه وظواهره البلاغية والأسلوبية، يُعبّر بحق عن **حذق وذكاء** "أبي تمّام". الأمر الّذي جعل بعضهم يتمنى أن يموت ويرثيه الطّائي بقصيدته في "**محمّد بن حميد الطوسي**" ويقول: إنّه لم يمت من رُثي بهذا الشّعر[3]؛ لأنّه عندما يرثي لا يطلب نوالاً ولا ينافق لينال حظوة؛ بل يعبّر عن حزن دفين، لولاه لمّا أبدع تلك المراثي التي حدّثنا عنها النّقّاد، وهذا فيما نراه.

ويحقّ لنا بعد ذلك أن نقف عند أحد أبياته والتي قد أشرنا إليها في موضع سابق إلاّ أنّنا **ارتأينا** تأجيل **قراءتها** و**تحليلها**؛ لأنّها من **المطالع** التي عابها النّقّاد والدارسون ورأوا أنّها لا تليق بشاعر كبير ك"أبي تمّام" هي قوله[4]: [الطويل]

هُنَّ عَوادِي يُوسُفٍ وَ صَوَاحِبُهْ فَعَزمًا فَقدمًا أَدرَكَ السُّؤْلَ طَالِبُهْ.

---

[1] – الالتفات: يُقسّم إلى قسمين هما: انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار، والانصراف عن معنى. يراجع: محمّد المبارك ، استقبال النصّ عند العرب ، ص 285. ويقدّم "حازم القرطاجني" تصوّراً وافياً للالتفات. يراجع: المنهاج ، ص 315. إلاّ أنّ "الأصمعي" هو أوّل من أطلق اسم الالتفات على هذا الفن البلاغي المعروف، وقد ذكر ذلك "الحاتمي" في "الحلية" ، ص 58. و"العسكري" في "الصّناعتين" ، ص 407. – **وهذا في حدود علمنا**–

[2] – سؤال طرحه صاحب الكتاب، ورأينا أنّه في غاية **الدّقّة** و**الأهمّية**، فأردنا إثارته بغية البحث فيه لمن يقرأ هذا البحث. **ولم لا يكون أحد الدّراسات التي يقترحها هذا العمل ؟**

[3] – الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، 99/15.

[4] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 47.

لكن قبل **مناقشة** و**تحليل** ما قيل حول هذا **المطلع**، **رأينا** أنّه من الضروري أن نشير إلى ذلك **الخلط** الّذي لمسناه عند بعض النّقّاد المحدثين بين تعقيد معانيه وغريب ألفاظه وبين غموض صوره، ولاشك أنّ لكلّ ظاهرة منها أسبابها ونتائجها الخاصّة، ولعلّ أحد **الباحثين** – وفيما نراه– قد **جانبه** الصواب حين جعل تحت عنوان(شغفه بالإغراب) كثيراً من أبياته الجميلة ذات المعاني القوية كأمثلة على غموضه كقوله[1]:[الطويل]

هُنَّ عَوَادِي يُوسُفٍ وصَوَاحِبُهْ فَعَزمًا فَقدمًا أَدرَكَ السُّؤْلَ طَالِبُهْ

أَعَاذِلتِي مَا أَخشَنَ اللَّيْلَ مَركبًا وأَخشَنُ مِنْهُ في المُلِمَّاتِ رَاكِبُهْ

دَعينِي عَلَى أَخْلاَقِي الصُّمِّ للَّتِي هِيَ الوَفْرُ أَو سِربٌ تُرِنُّ نَوَادِبُهْ

فَإِنَّ الحُسَامَ الهندُوانِيَّ إِنَّمَا خُشُونتهُ مَا لَمْ تفلَّلْ مَضَارِبُهْ .

فقد بدأ يشرح معاني هذه الأبيات معتقداً أنّ حاجة الألفاظ في الأبيات إلى شرح وتوضيح معجمي[2] يُدخلها في باب **الغامض** من الشّعر. والحقيقة أنّنا يجب أن تناقش هذه القضية بطريقة **علمية** واضحة؛ فالتعقيد غير الغموض. فالغموض قد يحدث في العبارة الواحدة نتيجة لغرابة **الألفاظ** أو التباسها.

وعليه فإنّ "أبا تمّام" شاعر **معقّد**، وقد يعود السّبب في ذلك إلى تكوينه الشّخصي، فيما نراه. ولكن ليس بالمعنى **المعاصر** للّفظ؛ لأنّ التعقيد عنده ليس خاصّية في بناء القصيدة، ولكنّه في العبارة أو بمعنى أدق في البيت فقط، ولعلّ مردّ ذلك إلى استقرار **مبدأ** وحدة البيت في الشّعر العربيّ.

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 47. –الخلق الأصم.: الشّديد الخشن والأخلاق الوافرة أي الكاملة . –فلّ السّيف أي ثلمه.

[2] – هناك الغموض المعجمي والذي يعود إلى صعوبة التقديم المعجمي لألفاظه، وقد لاحظ النّقّاد المحدثون هذا في شعره، وهناك شبه إجماع –وفي حدود علمنا– على أنّ سبب غريبه وتوحّش ألفاظه شففه بالقديم وكثرة محفوظه منه. يراجع: أنيس المقدسي ، أمراء الشّعر العربيّ ، ص 213.

أمّا إذا رجعنا إلى القضية الأساسية في وقوفنا على مآخذ النّقّاد على "أبي تمّام" فيُجملها ربّما هذا **التّساؤل:** هل يجب أن يقول الشّاعر ما يفهمه النّاس أو يجب على النّاس أن يرتقوا إلى ما يقوله الشّاعر؟

إنّ الإجابة على هذا **السّؤال** تقتضي القول: لقد شكلّ المطلع المذكور **قصّة** مشهورة في حياة "أبي تمّام"، وقد تمّت الإشارة إلى ذلك في أحد **مباحث** هذا البحث. إلاّ أنّ **المثير** للانتباه هو أنّ "الآمدي" عاب هذا المطلع عيباً شديداً، فعلى غير العادة نجده يلجأ إلى **الإفاضة** في إبداء أسباب حكمه ونقده خاصّة **بتلمس** كل ما رآه من عيوب لهذا المطلع، حتّى أفرده بحديث طويل يكاد يكون مستقلاً، ولعلّ نقد **حاجبي** أمير خراسان هو الّذي دفعه إلى التركيز في النّقد لهذا المطلع، حيث نجده يقول: << ومن رديئ ابتداءات أبي تمّام في هذا الباب قوله: هُنَّ عوادي يوسف... وإنّما جعله رديئاً قوله (هنّ) فابتدأ بالكناية عن النّساء، ولم يجر لهنّ ذكر بعد ....>> [1].

ثمّ تابع النّقّاد القدماء هذا الهجوم على هذا المطلع إلاّ "الخطيب التبريزي"[2] في شرحه للدّيوان؛ فإنّه قد دافع عن "أبي تمّام" في كثير ممّا اتّهمه به "الآمدي" وخاصّة في هذا المطلع.

ففي **المقتبس** السّابق عيب على الشّاعر تعبيره بضمير النّساء "هنّ" ولم يجر لهنّ ذكر، وإذا رجعنا إلى ما قاله "المرزوقي" باعتباره أحد **متلقّي** شعره نجد أنّ معنى الشّطر الأوّل هو: << يذّم النّساء وينسبهنّ إلى ضعف الرّأي وقلّة العقل، وأنّهنّ لا يصلحنّ لقبول المشورة منهنّ>>، أمّا معنى الشّطر الثاني:<< وأعزم على السّير عزما فقديما أدرك الثأر (أي

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 47/2.

[2] – "الخطيب التبريزي" (ت502هـ.) تلميذ "المعرّي" ، وهو من أشهر تلامذته حيث وضع شرحاً ل"سقط الزند" ديوان شيخ المعرّة .... ويتّفق "التبريزي" مع "المرزوقي" في شرحه: ديوان الحماسة والمفضّليات وديوان "أبي تمّام" .

الثائر) والمعنى من طلب شيئا ناله>> [1]. ومن خلال تعبير الشّاعر ربّما قد **نُدرك** أنّ النّساء كُنّ يُمثلن العداوة ليوسف من حيث اختلاف وجهته ووجهتهنّ، ومن حيث ما أصابه بسببهنّ؛ فهو **تشبيه تمثيلي** يصور حال يوسف في تكاتف النّساء وتحاملهن عليه حتّى أصيب بما أصيب به، وحال الشّاعر في تحامل الأيّام عليه حتّى أصابته بما أصيب به من ضرّ في معيشته ورزقه. إذن فالشّطر الأوّل من البيت يصور متاعب الشّاعر، ومعاكسة الأيّام إيّاه، ومكرها به حتّى أوصلته إلى ما يدّعيه ممّا هو فيه.

أمّا الشّطر الثاني من نفس البيت فيتضمّن بقية ما في نفس الشّاعر، وهو الإصرار على الوصول إلى رضا الممدوح وعطائه بقوله:(فعزما فقدما أدرك السّؤل طالبه) وكأنّه يطلب من نفسه أن تَعزِم عزماً قوياً على تحقيق الهدف؛ لأنّه من المعروف من قديم أنّ الطالب المُصر على طلبه سينال مطلبه وسؤاله.

و**كنتيجة** يمكن **الاطمئنان** إليها من خلال قراءتنا لبعض ما جاء في هذا المطلع من ألفاظ فُكّكَتْ شفراتها اتّضح لنا أنّ المطلع لا يحمل شيئاً مما عابه عليه النّقّاد؛ أي الغموض والالتواء، ولكننا لا نستطيع أن نصل إلى ما يحمله من **معنى** إذا ما تجاهلنا الجانب النّفسي لصاحبه. ومعلوم أنّنا لا نستطيع أن نستمّر في قراءة العمل الأدبي إذا لم نشعر بشيء من الاندماج الوجداني هي **إدراك** في الوقت نفسه[2].

لهذا ربّما قد تجلّل البيت (وهو مطلع القصيدة) **بسحب الغموض** الذي تناثرت حبّاته على كلّ مفرداته، ممّا يؤكّد أنّ الأسلوب – كما قيل – هو<< عدم الإلزام >> [3].

فهل شكّل هذا أثراً في ظاهرة التّفاوت الشّديد بين اختيارات "أبي تمّام" اللّغوية ؟ ولم آثار هذه الاختيارات ؟

---

[1] – المرزوقي ، شرح مشكلات ديوان أبي تمّام ، ص 203.

[2] – محمّد عزّام ، النّقد بين النصّ والمتلقّي ، ص 15.

[3] – تون . أ . فان ديك ، علم النصّ ، ص 159.

3- **اللّغة والشّعر**:

إنّ اللّغة بوصفها منظومة تقوم على مبدأي التماثل والاختلاف، فلا غرابة حين يتكئ الشّاعر على هذه الخصائص، مستفيداً ممّا تتيحه هذه اللّغة من إمكانات، وعند هذا المستوى يقع الاختلاف بين الشّاعر والنّاقد. فموقف هذا الأخير من اللّغة–فيما نراه– مختلف عن موقف الشّاعر منها.

فالشّاعر يتعامل مع نظام رمزيّ أوّليّ هو اللّغة، في حين يتعامل النّاقد مع نظام رمزيّ ثانويّ هو النصّ، مبنيّ على نظام رمزيّ سابق عليه، ممّا يدلّ أنّ موقف المبدع من المعنى يختلف عن موقف النّاقد منه؛ لأنّ لغة الشّعر تمتاز ب**سمات** معيّنة، الأمر الّذي استغله المبدع وبطريقة تخرجها مركّبة، تركيباً **مُخالفاً** لعاديتها، فتجعل منها بتواشُجها مع غيرها، شعرية متميّزة، فيصبو النصّ بها إلى الوقوع على أواصر الانتساب إلى الأدب بما هو **اختيار** واع لأدوات التعبير.

لهذا **مبدئياً** يمكن القول: إنّ "أبا تمّام" لم يكن ممن وصفتهم "نازك الملائكة" بمجيدي التحنيط، وصنّاع التماثيل الذين ابتليت بهم اللّغة العربية، فصنعوا من ألفاظها نُسخاً جاهزةً وزّعوها على كتّابهم وشعرائهم، ممن لم يدركوا أنّ شاعراً واحداً **قد يصنع** للّغة ما لا يصنعه ألف نحويّ ولغوي مجتمعين، وذلك؛ لأنّ الشّاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللّغوي الدّقيق يمنح الألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد **يخرِق** قاعدة لغوية مدفوعاً بحسّه الفنّي، فلا يُسيء إلى اللّغة؛ وإنّما يشُدُّها إلى الأمام[1].

وتتجلى **القراءة** التحليلية لهذا الرّأي الذي طرحته الشّاعرة نازك الملائكة كأحد قرّاء شعر الطّائي الأكبر من خلال طرح **السّؤال** حول العلاقة بين الشّاعر واختياراته اللّغوية ؟ ثمّ علاقة الغموض في الشّعر بهذه الاختيارات التي يمكن أن تطبع شعره بعد ذلك؟

[1] – نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد ، ص , ص 9.

لعلّ الإجابة عن هذه الأسئلة تقودنا إلى القول **مبدئياً**: إنّ الغموض في الشّعر، ظاهرة **فنّية** إيجابية تسمح للقارئ **بمُمارسة التأويل** في أجلى وأعمق أبعاده، وبما هو كذلك؛ فإنّ النّظر إليه ينبغي أن يكون من باب فتحه **آفاق التّعدّد في الفهم** والقراءات، والواقع أنّ القارئ هو مفتاح الأثر الأدبي **الخالد** الّذي لا يستمر خلوده إلاّ لأنّه؛ يظلّ قادراً على إحداث ردود فعل واقتراح تأويلات لدى القرّاء، فخلود الآثار الأدبية إنّما يأتي من فاعليتها في نفوس القرّاء في كلّ زمان ومكان.

ولأنّ تلقّي شعر "أبي تمّام" ينبغي أن يتمّ من خلال فهم نمط العلاقة التي يقيمها هذا الشّاعر بين مكونات وعناصر صوره، وهي **علاقات تفاعلية** يقيمها عن طريق تمثّل قيمها وحمولاتها المعنوية، كما أنّه من الجائز أن يختار الشّاعر ما يُلائمه من **أدوات تعبيرية**، غير أنّه أمر لا يستقيم مع **منطق** الإبداع الشّعري أن نُرجع جودة الشّعر دائماً إلى البساطة والوضوح. فربّما على هذا الأساس نفهم أنّ الشّاعرة "**نازك الملائكة**" مارست قراءتها للّغة في شعر أبي تمّام انطلاقاً من تجربتها الخاصّة وخبرتها التي لا تتعارض وتجربة النصّ ذاته التي تُثير **القارئ** << وتحفّزه على التفكير والتخيل وبالتالي ملء الفراغات >> [1]. وهنا نتوقّف عند قوله[2]: [الطويل]

فَأيْن شِفاءُ الثّغرِ أين إذا القَنا خَطرْنَ على عضوٍ من الملك فَاسدِ؟

وأَينَ الجلادُ الهبرُ إذْ ليس سيّدُ يقي جلدةَ الأحساب إن لم يُجَالِدِ ؟

وَمَنْ يَجعلِ السُّلطانَ حبْلَ وريدِهِ ومَن ينظم الأَطْراف نظم القَلاَئِدِ ؟

فهذه الأبيات من قصيدة يرثي "خالد بن يزيد الشيباني" ومطلعها:

أَاللّه إنّي خالدُ بَعد خالدِ وناسٍ سِراجَ المَجْدِ نجمَ المَحامدِ.

[1] – عبد العزيز طليمات ، الوقع الجمالي وآليات الوقع عند فولفغانغ آيزر ، ص 63.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 349. –الجلاد الهبر: الضرب الذي يقطع اللّحم.

أين يوفّر **الاستفهام** فضاءً واسعاً من الدّلالة يمكّنه من التنقّل بين زمنين: زمن مضى، وزمن آتٍ، وحيث تمثّل هذه الأبيات ذروة المد الانفعالي الّذي تتصاعد فيه الدّلالات من خلال الاستفهام، والذي خرج به عن دلالته الأصلية المنوطة به، وأتاح المجال واسعاً لاشتغال الفراغات واللاّتحديد، وتوجيه الدّلالة باتّجاه **ملء** الفراغات بالإجابات الممكنة.

لهذا، فإنّ تساؤل الشّاعر عن شفاء الثغر والجلاد الهبر، ليس سؤالاً عن الذّات الحاملة للصّفات؛ إذ إنّه يسأل عن الجوهر نفسه (الشّفاء/ الجلاد) ممّا يجعل المرثي **جوهراً** لها، وقد تأتى له ذلك من خلال استخدام صيغة المصدر أن يركّز الدّلالة.

وعليه؛ يمكن أن نقول: إنّ علاقة جديدة بين القارئ والنصّ تقوم ليس على فكرة السّيطرة والسّطوة، بل على الإصغاء والفهم المتبادل، أين يصير المعنى نتيجة للتفاعل بين النصّ والقارئ[1] الّذي ينشأ نشوءا موضوعياً في جسد النصّ نفسه[2]. وبناءً على ما سبق **نتساءل:** هل يمكن تصوّر اللّغة **كينونة فعّالة** ولها ارتباط وثيق بالأبعاد الإنسانية والوجودية الكبرى ؟ ثمّ هل هذا حال الشّعر من حيث كونه **لغة تعبيرية** تأبى الانغلاق والجمود ؟

1.3– **اللّغة والانكشاف الوجودي** :

ما نودّ **التنبيه** إليه بداية يجب أن نتوقّف عن محاولات الفهم اللّغوي للعالم، أو الادّعاء بأنّ هذا العالم مصنوع من اللّغة؛ فكلّ ما تحيل عليه العلامات اللّغوية ليس له **وجود حقيقي** في ذاته بقدر ما له **وجود ذهني** لدى المتكلّم.

وما دمنا نناقش فلسفة الظواهر يجب أن ننظر إلى اللّغة من هذا المنظور التي تعتقد الوجود **الماهوي** للّغة أي الوجود المادي والحقيقي.

---

[1] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 146.

[2] – حسن مصطفى سحلول ، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها ، ص 13.

وما يفسّر ذلك أنّ اللّغة تقول شيئا ما، عن شيء آخر موجود من خلال الإحالة الحقيقية عليه؛ إذ لا يمكن أن نشكّ في هذه الحالة، فاللّغة تعيش وجودها من خلال فعل **الإحالة المستمر**؛ فلا وجود للّغة ليس لها ما تعكسه أو ما تعبّر عنه في الواقع.

ونحن نرى أنّ اللّغة بيت أوّل للشّاعر، بله البيت الوادع والآمن، ويرتبط وجود الإنسان ومصيره بوجودها؛ فهي صنو لبيت الطفولة وحديقة السّياج وذكرياته الأولى، وفي اللّحظة التي يدخل فيها الإنسان إلى عالمها يصبح فرداُ أو رمزاً ضمن رموزها.

فعلى هذا الوافد الجديد أن يتعامل مع اللّغة على أنّها **مادة** خام لا يصنعها؛ ولكنّه يعيد تشكيلها في علاقات جديدة لتُنتِج **شكلاً** يؤثّر بدوره على دلالتها، ومن ثمّ يمنحها فصاحتها وبلاغتها. وهنا نتحدّث عن **شاعر حقيقيّ** لا مجرّد ناظم. لهذا علينا أن ننظر إلى اللّغة من خلال اعتبارها ذات **كينونة وسطية** بينها وبين العالم والإنسان؛ ولعلّها هي النّظرة نفسها التي كان **يقصُدها** الطّائي الأكبر وربّما من يقف على قوله[1]: [البسيط]

أَهيسُ أَليسُ لَجّاءٌ إلى هِمَمٍ تُغرّقُ الأُسدَ فِي آذِيّهَا اللّيسَا.

يندهش من حرصه على إيراد مثل هذه الألفاظ المتروكة. و**يتساءل:** هل ضاقت لديه اللّغة وشحّت عليه بالألفاظ المتعارفة التي تُؤدّى بها عادة المعاني؟ والأعجب من هذا كلّه أنّ **اللّغة**، في هذا المستوى من الفهم، لم **تَضق** أمام الشّاعر ولم تشحّ عليه؛ إذ لبعض الألفاظ الغريبة التي أوردها نظائر يستقيم بها الوزن ويؤدّى بها المعنى دون أن تكون من الشّوارد الأوابد؛ إلاّ **اللافت** للانتباه هو << أنّه ما كان ليغيب على أبي تمّام ذلك ولكنّه كان ينصرف عن اللفظة الأهلية إلى المتوحّشة وإن تقاربتا في ما يُشيران إليه، إذ الأهلية لا تنوب، عنده، مناب المتوحّشة في إبراز الدّقائق والفوارق التي يقصد إلى إبرازها >> [2].

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 161.

[2] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 161.

وقد أشار صاحب المقتبس إلى عدّة أبيات نهج فيها الشّاعر هذا النّهج، ومن بينها نذكر قول "أبي تمّام"[1] : [الخفيف]

أَتأَرَتْنِي الأيَّامُ بالنَّظرِ الشَّز رِ وَكانَت وَطَرفُها لِي غَضِيضُ.

إنّ **أتأرتني** تعني عند الشرّاح أبصرتني وعند اللّغويين من صنعة المعاجم تعني أتبعه البصر؛ ولكنّ الشّاعر في هذا وبمثله أورد على **المتلقّين** الاختيارات التي استفزّتهم ونغّصت عليهم لذّتهم وأغاظهم بما كان يتكلفه من طلب لِحُوشيّ الألفاظ ومتروك الصّيغ والتراكيب. لنتساءل بعد ذلك: ما الّذي ظلّ يحمل هذا الشّاعر حملاً على ركوب الغريب وطلب الوحشي؟

وجدنا **الإجابة** تقتضي القول: إنّ ما يُلفت **الانتباه** عنده، استخدام "أبي تمّام" لهذه الألفاظ هو وضعها في إطار تصويريّ يُعزّز دور **السّياق** في كشف دلالة اللّفظ الغريب؛ فهو عندما يستخدم لفظ "النضناض" وهو الكثير الحركة من الحيّات، يُقرنها بفكرة تردّدت في **مدائحه** كثيراً وهي تعلّق **آمال** القوم بالممدوح حين يقول[2]:[الطويل]

إلَيكَ سَرَى بِالمَدْحِ قَومٌ كَأنَّهُم عَلى المِيسِ حَيَّاتُ اللِّصَابِ النضانِضُ.

أو بفكرة قريبة منها، وهي فكرة **السّعي** لتحقيق الآمال في قوله[3]:[الخفيف]

وَالفَتَى من تَعرَّفتهُ اللَّيَالِي فِي الفَيَافِي كَالحَيّةِ النِضنَاضِ.

والذي لا شكّ فيه أنّ اللّفظة بمفردها لا تحبّ ولا تستكره، أو بعبارة أخرى لا تحسن ولا تقبح، وإنّما مكانها من العبارة ومدى انسجامها مع بقية الألفاظ هو الذي يحدّد هذا الحسن أو

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 170. وهو أحد أبيات قصيدة يندح "**أبا المغيث موسى بن إبراهيم الرلفقي**". –أتأرتني: رمتني. –وطرفها غضيض: مبتدأ وخبر.

[2] – الدّيوان ، ص 172. –الميس: خشب. –اللّصب: شقّ في الجبل. –النضانض: الذي لا يحرّك لسانه.

[3] – الدّيوان ، ص 175. –الحيّة النضناض: التي لا تستقرّ بمكان.

القبح، وهذا يعني أنّ اللّفظ الغريب يدخل في علاقات متنوعة تُتيح له أن يتجاوز **معناه** المعجمي لينهض بوظائف يسندها إليه **السّياق** بحسب الموقع الذي يشغله، ومن ثمّ تختلف قيمته باختلاف الوظيفة التي ينهض بأدائها، فالشّاعر هو ذلك الذي يصطرع مع اللّغة يُطوعها لمعانيه.

وبهذا يكون قد ضمن لنصوصه ما يجعلها قادرة على **مقارعة أسباب وأدها** علماً أنّ أيّ نصٍ لا يستوي عملاً فنّياً، ما لم يؤثّر في القارئ ويتأثر به، فيظلّ قادراً على تحريك السّواكن وعلى إحداث ردّ فعل وعلى اقتراح التأويل[1]، طالما أنّ النّصَ يبرمج وإلى حدٍّ كبيرٍ **كيفية** تلقّيه[2].

لهذا يُمكن القول: إنّها **اللّغة** << التي تنفجر من النّفس تلقائياً تحت تأثير انفعالٍ شديدٍ، ففي هذه الحالة يضع المتكلّم الألفاظ الهامّة في القمّة، إذ لا يتيسّر له الوقت ولا الفراغ اللّذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصّارمة قواعد اللّغة المتروبة المنظّمة، وعلى هذا النّحو تتعارض اللّغة الفجائية مع اللّغة النّحوية >> [3].

ولعلّ "أبا تمّام" كان **واعياً** بتلك **العلاقة المشكلة** التي بين الأقاويل الشّعرية والكلام العادي حين قال[4]: [الطويل]

سَأَجهدُ حتَّى أُبلغَ الشِّعرَ شَأْوهُ وَإِن كَان لِي طَوعاً وَلَستُ بِجاهِدِ.

فالقراءة **المتفحصة** لهذا البيت الشّعري تُحيلنا إلى ضرورة إمعان النّظر في علاقة الشّعر باللّغة، فالشّاعر يخلق ويبدع ووسيلته في ذلك هي اللّغة[5]. فهي تكشف عن الوجود، وهي

[1] – محمّد المبارك ، استقبال النّص عند العرب ، ص 30.

[2] – حسن مصطفى سحلول ، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ، ص 30.

[3] – فندريس ، اللّغة ، ص ص 194–195.

[4] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 114. – الشّأو: الغاية.

[5] – Ibid , p 131.

التي تمنح الموجودات أسماءها، وهذا يعني أنّ كلّ فنّ (كلّ شعر) هو في النّهاية ضرب من اللّغة؛ فاللّغة هي التي **تسمّي** الأشياء الموجودة في العالم، مانحة إيّاها ماهيتها وأسلوبها في الوجود؛ وبذلك يكشف العالم عن ذاته أو يتكشّف من خلال اللّغة. هناك فقط حيث توجد لغة يوجد عالم.

لهذا يقول أحد الباحثين: << وقد تأثّر كتّاب الحداثة في البلاد العربية بهذا المسلك حتّى جعلوا لأبي تمّام منزلة في الشّعر القديم شبيهة بمنزلة مالارميه في الشّعر الفرنسي لما لمسوه بين شعرَيْهِما من وجوه التّشابه والتّقارب >> [1]. وهنا نتوقّف عند قوله[2]: [الطويل]

ذُمُوعٌ أَجَابَت دَاعِي الحُزن هُمَّعُ توصَلُ مِنّا عَن قُلوبٍ تقطَّعُ

عفاءٌ على الدُّنيا طَويلٌ فَإنّها تفرّقُ من حيثُ ابتدت تتجمّعُ.

وقد جعل كثير من علماء الجمال من الإبداع الفنّي عملية بطيئة لا مجرّد إلهام مفاجئ، وهذا ما ذهب إليه على وجه الخصوص "**بول فاليري**" حينما قال في المقدّمة التي صدّر بها لمنهج " **ليوناردو دافنشي**": << إنّ الآلهة لتجود علينا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا، ولكن علينا نحن من بعد أن نصوغ البيت الثّاني >> [3].

فعندما تكون **اللّغة واعية** أي تشترط وعي من يتكلّم بها؛ فهي تنبجس عن اللغة المحكية أو لغة القول الدّارج، ولكنّها عندما تكون **لا واعية**؛ فإنّ ما ينبجس من تحت لا وعيها الشّعر. لهذا فقد تميّز الإنسان عن غيره من الكائنات باللّغة – أي بواسطة الكلام – والذي بواسطته أي بواسطة اللّغة التي تتحوّل إلى كلمات<< يمكن التعبير عن أنقى الأشياء

[1] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 42.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 359. وهما بيتان من قصيدة يرثي "**إدريس بن بدر السامي**". –الهمع:السيال. –العفاء: البلاء والهلاك.

[3] – زكريا إبراهيم ، مشكلة الفنّ ، ص 92.

وأوغلها في الغموض>> [1]. طبعاً لا بدّ من **التذكير** هنا أنّ آثار "هيدجر" تبدو واضحة من خلال هذا المقتبس بالموقف الوسيطي الذي تقوم به اللّغة بين الإنسان والعالم، وبالتالي فهم الوجود ينبغي أن يكون من خلال اللّغة وبواسطتها.

ففي ضوء عناية الغربيين بلغة الشّعر؛ نظراً إلى ما لها من فاعلية عندهم، في تحديد الصّلات التي يعقدها الإنسان بالعالم وإلى **المكانة المتميّزة** التي يُجلّها لها الفلاسفة المعاصرون[2]، لم يكن من المستبعد أن يلتفت "تيّار الحداثة" في أدبنا العربي الحديث إلى شعر الطّائي الأكبر؛ لأنّه كان من الممكن أن تظلّ هذه الاختيارات اللّغوية أمثلة تضرب على الجيّد والرّديء وفقا **للمنهج التعليمي**.

لهذا أردنا أن **نناقش** ما جاء في أحد عبارات **الباحث** الشّاعر "**أدونيس**"، من خلال ما خصّ به شعر "أبي تمّام"، ولا سيما إذا ما تعلّق الأمر بالكلمة فهي في نظر الحداثيين << أكثر من مادة صوتية، فكلّ كلمة تكشف عن **شكل خاص** من الوجود، بالإضافة إلى أنّها تكشف عن شكل خاص من **الإيقاع**.

إنّها بنية عضوية تصل بنيوياً بين ذات الشّاعر وأشياء العالم. وهذا يعني أنّ الكلمة تحتضن من الشّيء فعاليته، فأبو تمّام لا يريد [...] بشعره [...] أن يرُدنا إلى سرير الطّبيعة، أو أن يُزيّن لنا جسدها، وإنّما يريد أن يدفعنا لكي نرى أشياء الطّبيعة في اندفاعها وتفجّرها الأصليين، أو في بكارتها.

وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الإنسان وبينها، وبين الإنسان والإنسان. وحيث تقوم علاقة جديدة تزول الثرثرة القديمة وتزول المجانية التي ترافقها. وهكذا تدخل إلى الكلام شرارةً لغويةً

[1] – مارتن هيدجر ، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هولدرلين وماهية الشّعر ، ص 140.

[2] – هذا المسلك طرقه طائفة من الفلاسفة ولما له علاقة ببحثنا نذكر رائد الفلسفة الظاهراتية "جادامر" أين كان للأدب فيها منزلة ومكانة عندما يصبح المشغل الرّئيسي متمثّلاً في استكناه التجربة مع الوجود والعالم وفي النّفاذ تجريبياً إلى أسرار إنعتاق الوعي من عقالاته. يراجع: حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان الشّعر ، ص ص 42-43.

جديدةً، هي شرارة الشّعر الّذي يعيد كلّ شيء إلى بدايته الأصلية >> [1]. ففي هذا المقتبس والذي جاء طويلا نوعا ما- **لأهميته**- يشير صاحبه إلى أنّ الجديد يُعدّ غريباً؛ فشعره غير ما **ألفه النّاس**، فلغته أصلية أوّلية ولغة النّاس ليست إلاّ صدى لهذه اللّغة، إلاّ أنّ **اللافت للنّظر** يتمثّل في ذلك الفرق بين النّظرتين القديمة والحديثة؛ فما تراه الأولى- خصوم "أبي تمّام"- عيباً ترى فيه الثّانية – تيّار الحداثة- فضلا ومزِيّة. زيادة على أنّ "أدونيس" يرى بأنّ "أبا تمّام" يُعيد للّغة أوّليتها وعُذريتها عندما يتحدّث الشّاعر عن المطر[2].

إلاّ أنّ **قراءتنا ندعم** من خلالها قراءة أحد **الباحثين** حيث وقف هذا الباحث على أنّ قراءته لهذه الأبيات **تتجاهل** كلّ الموروث الشّعري العربي الذي ينطلق منه "أبو تمّام"، فهي تتجاهل سياق القصيدة نفسها؛ بل وتتجاهل اللّعب بالألفاظ فيما يُطلق عليه **الطّباق**، لكي ترتفع بهذه الأبيات إلى قمم الإبداع الشّعريّ.

إضافة إلى **معطى نراه في غاية الأهمّية** ويتعلّق الأمر بمشكلة – أدونيس – في **تعامله مع معنى الإبداع**، سواء على مستوى الشّعر-كشاعر- أو مستوى الفكر- كناقد- هي الانحياز[3] غير المنضبط **منهجيا** بالوعي بعلاقة الجدل بين الذّات وموضوعها؛ إذ تظلّ هذه القراءة قراءة من زاوية خاصّة تعكس اهتمام كاتبها وانشغاله بدرس "معضلة التأويل" في ثقافتنا القديمة والحديثة على السّواء.

إنّ انكشاف الوجود وتجلّيه للذات عبر اللّغة، فهي لا تحتاج إلى الانغلاق أو الانكفاء على الذّات؛ لأنّ نشاطها يحتّم عليها إظهار عوالمها عبر خاصية التّجلي. فهي تنكشف

---

[1] – علي أحمد سعيد – أدونيس- الثّابت والمتحوّل ، (تأصيل الأصول) ، 1977 ، 162/2 .

[2] – حين قال في مدح "**المعتصم**": [الكامل]. رَقّتْ حَواشِي الدَّهرِ فَهي تَمرمرُ وَغَدا الثَّرى فِي حِليهِ يَتَكَسّرُ. يراجع: الديوان ، ص 147 . –تمرمر: تهتزّ وتتردّد. –يتكسّر: ينثني.

[3] – هذا الانحياز جعله يضع في بوتقة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرّفض (امرئ القيس، أبي نواس) مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام (شعراء الخوارج والشّيعة) مع شعراء يصعب تصنيفهم من حيث الموقف (عمر بن أبي ربيعة، جميل بن معمر، وأبي تمّام). يراجع: نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص 244. [التسطير من عندنا]

للقارئ كإضاءة تنير معالم طريقه وتساهم في تيسير سبل القراءة لديه، ولا يقتصر نشاطها على قارئ النصّ الأدبي فقط؛ بل تتعدّى ذلك لتصبح أداة لإظهار الوجود في **حقيقته الأنطولوجية** أي امتداده وشساعته وانعكاسه على وعي الفرد.

فقد لا يتأتى لهذا القارئ إدراك وتمثّل الانكشاف إلاّ من خلال المشاركة والتوافق، والتسليم بمبدأ **انفتاح اللغّة** وتكسيرها لكلّ القوالب المقيدة لنشاطها. ولعلّ أبرز ما تقوم به اللّغة هو صراعها ضدّ **فكرتي الانغلاق والعبودية**، وربّما هذا ما كان يقصده أحد **الباحثين** حين قال: << فقد أمسى شائعاً اليوم أنّ تسمية الأشياء لا تخرج عن نسق تتمثل به اللّغة الكون وتقاربه، لهذا يمكننا أن نتصوّر تحوّلاً عميقاً في فهم الصّلة القائمة بين الكلام السّائر الدّارج والكلام السّامي الشريف>> [1].

فلا بدّ من إعادة النّظر في الصّلة بين الكلام الشّعري والكلام العاديّ. فالكلام يمتاز بالتنافر، وهو فرديّ وتعاقبيّ وعارض، بينما اللّسان يمتاز بالانسجام والتشاكل، وهو اجتماعي وتناسقي. وما دمنا بصدد الحديث عن العود إلى الأوائل << أي الرجوع بالألفاظ والتعابير إلى أصول انبثاقها سواء في تسمية الأشياء والكائنات أو في وصل بعضها ببعض قد مثّل إحدى الظواهر البارزة في شعر أبي تمّام >> [2].

وقد أثار هذا الاستعمال "الآمدي" بصورة شديدة، وكاد **يَخرج** عن وقَاره، ويَكِيل الألفاظ المليئة بالتأنيب تارة وبالاستهزاء تارة أخرى، وتثور حفيظته عندما يُمعن "أبو تمّام" في **التّشخيص**(Pérsonification) فيقول[3]:[الكامل]

جَارَى إِلَيْهِ البَيْنُ وَصْلَ خَرِيدَةٍ مَاشَتْ إِلَيْهِ المَطْلَ مَشْيَ الأَكْبَد.

[1] – شكري المبخوت ، جماليّة الأُلفة ، ص 111.

[2] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 65.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص107. –الأكبد: الذي يشتكي كبده.

ممّا دفع "الآمدي" إلى أن **يصرُخ** قائلاً:<< يا معشر الشّعراء والبلغاء ويا أهل العربية خبّرونا كيف يجاري البين وصلها؟ وتماشى هي مطلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟ >> [1].

ففي هذا المقتبس **نرى** أنّ يُحلّل "الآمدي" المعنى **تحليلاً واعياً**؛ إلاّ أنّه في المقابل لا يقبل أسلوب التصوير، والذي **نلمس** أنّ **الصّورة** فيه موحية جميلة، نقلت ذلك التّثاقل والبطء في الوِصال بصورة منتزعة من المعايشة اليومية؛ فالفرس الأكبد البطيء في سيره، لا يكاد يصل إلى غايته إلاّ بعد جهد ووقت طويلين وقد ماشت هي هذا المطل؛ لكونها سببه.

إلاّ أنّ **المثير** للانتباه يتمثّل في أنّ الشّاعر قد أخذ البَينَ والوَصلَ على أنّهما **حدثان** تسابقا في الوقوع بالزّمان ولم يأخذهما شيئين. معنى هذا أنّه رجع إلى المعنى الأصلي، فالذي يعرفه اللّغويون أنّ كثيراً من الأسماء الدّالة على المعاني أصلها من أسماء الأحداث أي الأفعال[2].

لذا يمكن القول: إنّ الشّاعر هو الصّانع **المبدع** الكاهن. ولكن كيف يُبدع؟ إنّه لا يبدع فحسب، ولكنّه يُؤلِّف كذلك ويُركِّب في الزّمن؛ أي بألفاظ تكتب وتقرأ في خلال فترة زمنية لا في المكان، ممّا يسمح بتحقيق الأثر الممتع للإيقاع **المناسب** للدّلالة. ولهذا فإنّه ليس كلّ ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقّق كلّ الإمكانيات الشّعرية للّغة ما لم يكن إيقاعياً، وخاصّة إذا تعلّق الأمر بنجاح البنية النّصية.

ممّا **يجيز** لنا أن نقف وفي نفس القصيدة على بيت آخر نراه قد **اتّسم بالغموض** وجاء ذلك في قوله[3]: [الكامل]

يَا يَومَ شَرَّدَ يومَ لَهوِي لَهوُهُ بصبَابتِي وَأَذلَّ عِزَّ تَجلُّدِي.

---

[1] – الآمدي ، الموازنة ، 281/1.

[2] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 66.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 107.

والمعنى كما ذكره "المرزوقي" كأحد أبرز قرّائه << يا أيّها اليوم الذي شرّد لهوه يوم لهوي، وأزال ما كان مصونا من صبري >> [1].

فقد رأى "الآمدي" أنّ "أبا تمّام" يُمكن أن << يستغني عن ذكر اليوم في قوله: يوم لهوي .. فلو قال: يا يوم شرّد لهوي، لكان أصح في المعنى من قوله: يا يوم شرّد لهوي لهوه، فجاء باليوم الثّاني من أجل اليوم الأوّل، وباللّهو الثّاني من أجل اللّهو الذي قبله، ولهو اليوم أيضا بصبابته هو من وساوسه وأخطائه، ولا لفظ هو ألوى بالمعاظلة من هذه الألفاظ >> [2].

ففي هذا المقتبس **قراءة تحليلية واعية**؛ إلاّ أنّ ذلك لا يمنح **الحقّ** لصاحبه، صحيح أنّ الشغف بالبديع جليّ؛ لأنّه جانس بين (يوم، يوم) وبين (لهوي، لهوه) وطابق بين (ذل،عزّ) فكان **هاجس** "أبا تمّام" و**ديدنه**؛ لكنّ **المعنى** استقطب عنايته، و<< من هنا يشتدّ أبو تمّام في الدّقة حتّى لا يحس، وحتّى لا يرى، وحتّى لا يفهم، وحتّى يفسد الموسيقى أحيانا؛ لأنّ أبا تمّام كان يحسّ معناه إحساسا قويا ولكنّه كان في الوقت نفسه عاجزا عن أن يشركنا معه في هذا الحسّ >> [3].

فهو لم **يفرّط بالمعنى**؛ فإثبات كلمة (اليوم) لتتكرر مرّتين في الشّطر الأوّل أفاد في تعميق معنى الصّراع والمواجهة بين الشّاعر وآلام البين والفراق، فالجناس التّام حمل بين طيّاته تقابلا كاملا بين يوم لهو الشّاعر ويوم عبث الفراق بأعصابه ومشاعره، وبذلك يتوضّح لدينا أنّ يوم لهو الشّاعر مغاير تماماً ليوم لهو الفراق؛ ممّا أكّد معنى الخصومة والمواجهة بين اليومين، مع أنّهما في حقيقة الأمر يوم واحد كان يمكن أن يكون يوم لهو الشّاعر؛ لكنّ الصّبابة جعلته يوما للهو البين والفراق؛ إلاّ أنّ مشاعر العداء والرّفض لا تتوضّح إلاّ مع تلك المقابلة التي وضعت اليومين في مواجهة واحدة؛ فلو قال: يا يوم شرد لهوي لهوه لغابت

[1] – المرزوقي ، شرح مشكلات ديوان أبي تمّام ، ص 9.

[2] – الآمدي ، الموازنة ، 295/1.

[3] – طه حسين ، من حديث الشّعر والنّثر ، ص 103.

صورة العداء والخصومة ولا انحصرت حدودها لتتركز في المواجهة لا بين يومين من الصراع؛ بل بين لهوين: لهو الشّاعر، ولهو الفراق ممّا يقلل من حدّة المواجهة والصراع، ويخفّف من حدّة التوتّر الذي ارتسمه الشّاعر، ولا يؤدي **المعنى المراد** بدقّة كما أريد له.

وقد ساعد هذا **التوتّر** على كشف المواجهة، وإيضاح أبعادها في الشّطر الثّاني؛ فوضع يوم لهوه الضائع في مواجهة يوم صبابته الذي عبث بأعصابه وخذل قدرته على الاحتمال، وقد استطاع من خلال التّضاد بين الذّل والعزّ أن يبرر هذه **المفارقة** العنيفة. أمّا البيت التالي فهو قوله[1]: [الكامل]

يَومٌ أَفاضَ جوًى أَغاضَ تعزّياً خاضَ الهوى بَحْرَيْ حِجاهُ المُزبِدِ.

فقد وقف النّقّاد منه نفس الموقف فعابه "الآمدي"[2] و"أبو هلال العسكري"[3] و"القاضي الجرجاني"[4] و"ابن سنان الخفاجي"[5] و"ابن المعتز"[6] وسواهم لما كانوا يرونه فيه من **تعقيد** واستكراه كما يقول "الآمدي"، والمشكلة في هذا البيت الشّعري أنّ "أبا تمّام" يقتنص فيه لكلّ لفظ جانبين **متضادين** متباينين يتجاذباه إلى طرفي نقيض أو يقيم إزاء اللّفظ لفظا آخر مضادا له، وألفاظ الفيض والغيض والخوض والخوض أطراف متقابلة يفضي كلّ منهما إلى الآخر في **علاقة جدلية** تقوم على أساس وثيق من التّضاد والتباين، وجميعها تنبع من لفظ البحر الذي أضيف إلى الحجا؛ فانتزع منه ما يعتاد أن يوصف به من هدوء ورزانة وثبات، إلاّ أنّ **ما يلفت الانتباه** بناؤه للفظة "بَحْرَيْ" في صورة المثنى؛ لِتتسَاوق مع بقية الثنائيات والتي شكّلت علامات بارزة وراء ألفاظ هذا البيت الشّعري.

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 107.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 1/ 296 .

[3] – أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص 329 .

[4] – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، ص 20 .

[5] – ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص 150 .

[6] – محمّد بن عمران المرزباني ، الموشّح ، ص 284 .

من هُنا أدرك الشّاعر **سحر** الكلمة في النّفوس ومدى **تأثيرها** على العقول؛ فهي كالسّهم إن صوّبت فلا بدّ أن تنفذ إلى الأعماق؛ ومن هنا كانت **اللّغة نعمة** ومن هنا أيضاً كانت أخطر النّعم ! فالإزباد في آخر البيت جاء **نتيجة** لكلّ حركات الاضطراب والتّباين التي تُفضي إليها الكلمات وصاغ أن يوصف به العقل بعد أن انتزع منه البحران استقراره وسكينته[1].

وقد علّق عليه "أبو العلاء المعرّي"[2] بقوله:<< أغاض: قليلة في الاستعمال، وإنّما يقال: غاض الماء، وغاضه غيره، ويجوز أن يكون الطّائي سمع (أغاض) في شعر قديم، وإن لم يكن قد سمع فالقياس يطلقه >> [3].

ففي هذا المقتبس إشارة إلى أنّ "أغاض" قليلة في الاستعمال؛ إلاّ أنّ "أبا تمّام" قد **خالف العرف**، أي بالنّظر إلى ما تواضع عليه أهل اللّغة والنّحو والعروض والصرف؛ إذ يعدّ هذا الأسلوب من سوء النّظم وفاسد التأليف؛ لأنّ الكلمة فيه لا تشاكل أختها ولم تأت مع أختها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها لا على الاتّفاق ولا على القضاء بعيداً عن أسلوب الشّعر الرّفيع.

فالمتأمل لهذا البيت الشّعري يدرك أنّ **التقسيم** المتوازن بين العبارتين (أفاض جوى، غاض تعزّياً) القائم على عناصر التّضاد والتّقابل وداخل إطار **خيالي رائع** يقوم على صورتين متضادتين: الأولى صورة الجوى والحزن وقد أصبح بحراً يفيض بمائه، وصورة التعزّي والصّبر ومغالبة الجوى، وقد بدا بحرا يغيض ماؤه، وتجّف ينابيعه.

---

[1] – كان الآمدي يرى أنّ العقل لا يوصف بالإزباد؛ وإنّما يوصف به البحر، والتجوز فيه اتّباع للوجه الأردأ وعدول إلى خبيث الطريقة عن الوجه الأوضح. وكذلك استهجن خوض الهوى بحر التعزي وهذه في غاية البعد والهجانة. يراجع: أبو القاسم الآمدي : الموازنة ، 296/1 .

[2] – "أبو العلاء المعري"، وإن ذاع صيته بقرض الشّعر، إلا عنايته اتّجهت إلى شرح الشّعر وتفسيره. له شرح يعرف ب"ضوء السّقط" (سقط الزند)، كما شرح مواضع من الحماسة وشرح شعر "أبي تمّام" في كتاب أسماه: ذكرى حبيب". يراجع: القفطي ، إنباء الرّواة على أبناء النّحاة ، تح: أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب ، 1952 ، 64/1.

[3] – أبو نصر إسماعيل الجوهري ، تاج اللّغة وصحاح العربية ، (غيض) ، 1096/3.

لقد كان لهذا التّقابل **فاعلية** كبيرة؛ وذلك قد جعل المتلقّي – المستمع خاصّة – يشعر وكأنّه في لجة مضطربة مرهقة، توحي باختناق الشّاعر وحيرته الشّديدة وسط هذه الحركة، وهنا تمتدّ الفكرة بصاحبها، فيوسّع **أطر** الصّورة السّابقة **بتوليد** صورة تتشابك خطوطها، فلا يتمثلها السّامع إلاّ بصعوبة وبعد جهد؛ إذ يقول:(خاض الهوى بحري حجاه المزبد)، مطابقاً بين (الهوى، حجاه) في إطار صورة لم **يألفها** الخيال العربيّ من قبل[1].

فالهوى أصبح شيئاً جباراً لا يمكن صدّه أو ردّه؛ لأنّه ملك على الشّاعر زمام عقله واصطباره؛ فلا يستطيع الخلاص منه، على الرّغم من **جرس** أصواته التي توحي بالضعف واللّيونة بما انطوى عليه من رخاوة في صوت الهاء[2] التي توسّطت أصوات المدّ واللّين؛ ممّا عمّق هول **المفارقة** بينها وبين(الحجا) ذات الجرس الشّديد بأصواتها التي تصدح بانفجار صوت الجيم[3]، وهنا اتّضحت المواجهة الحقيقية التي كان الشّاعر يتوارى بها عبر الأبيات؛ إنّها المواجهة بين هوى النّفس والعقل الرّادع.

ولم يكن "الآمدي" أو غيره من بعض النّقّاد يدرك أنّ الألفاظ تحمل في طيّاتها ما يتناقض مع المبدأ الذي أوصلهم إلى القول به استقراء أشعار الأوائل المتقدّمين. فهاهو يقول في التجنيس مؤيّداً "ابن المعتز": << ومثل هذا في أشعار الأوائل موجود، ولكن إنّما يأتي منه في القصيدة البيت الواحد والبيتين، على حسب ما يتّفق للشّاعر وينحصر في خاطره، وفي الأكثر لا يتعمّده، وربّما خلا ديوان الشّاعر المكثر منه، فلا ترى له لفظة واحدة >> [4].

وفي المقابل نقف على قول عبد القاهر الجرجاني: << وعلى الجملة فإنّك لا تجد تجنيساً مقبولاً حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتّى تجده لا تبتغي به

---

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 296/1–297 .

[2] – إبراهيم أنيس ، الأصوات العربية ، ص 77.

[3] – نفس المصدر ، ص 77.

[4] – الآمدي ، الموازنة ، ص 267.

بدلاً، ولا تجد عنه حولاً. ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلّم اجتلا به >> [1].

لهذا كان الجناس في الكلام قليلاً وكان المقبول الجيّد منه نادراً. بل إنّ الجناس متى لم يكن جيّداً كان رديئاً. و**مكمن العلّة** في ذلك أنّ التجنيس، في نظر القدامى على الأقل، يبدو أوّل ما يبدو تكراراً. وهذا الأخير إن لم يُفد التأكيد كان حشواً، وللتأكيد أدواته وصيغه المغنية عن اللّجوء إلى التكرار.

إلاّ أنّ **إعادة النظر** في شعر "أبي تمّام" ولا سيما ما كثر حوله الجدال يلاحظ أنّه طلب التجنيس من باب **التفطّن** إلى شيء من الوهن في منطقية النّظام اللّغوي. زيادة إلى أنّ الألفاظ تحمل في طيّاتها << إمكانيات للمعاني لا تتحدّد إلاّ في السّياق وأنّ المعنى ليس سوى محصّلة لتشابك العلاقات بين ألفاظ التركيب، وكذلك لم يكن يتصوّر أنّ الشّاعر يبدأ عمله بتدمير الدّلالة المعهودة في اللّفظ، ليبعث فيها الحياة مرّة أخرى، من خلال تركيب لغوي جديد **يفجّر** كلّ الإمكانيات الكامنة فيه >> [2].

ففي هذا المقتبس إشارة واضحة إلى ما ذهب إليه أحد **الباحثين** بقوله:<< قد آثر أن يجنح إلى الصّور التي تحوج في تبين الدّلالة إلى التأمل والتفكير، جنوحه إلى الانصراف عن الألفاظ التي ابتذلها التداول إلى الألفاظ لم يخلقها بعد معتاد الكلام. لهذا جاءت بعض الأبيات شديدة الكثافة تكاد تستوي مراجع للدّلالة التي تصنعها >> [3].

ولعلّنا نعود إلى **القصيدة الحدث** التي قالها أبو تمّام في مدح "**أبي العباس عبد الله بن الطّاهر**".

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 10.

[2] – سعيد مصلح السريحي الحربي ، شعر أبي تمّام بين النّقد القديم ورؤية النّقد الجديد ، ص 193.

[3] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 58.

لنقف عند قوله[1]: [الطويل]

رَعَتْهُ الفيَافِي بَعدَ ما كَانَ حِقْبةً رَعاهَا وَمَاءُ الرَّوضِ يَنهَلُّ سَاكبُهْ.

فهذا البيت الشّعري في بنائه يشبه القصائد التي كانت **تُنسج** في المديح؛ فالفيافي التي ترعى سمن الرّاحلة ولحمها بعد أن كانت تلك الرّاحلة قد رعتها صورة متواترة في مقطع الرّحيل، وهذا يشير إلى **معطى هام جدا** وهو<< أنّ الشّعر لا يبدع من عدم؛ بل لعلّ الإبداع بالاستناد إلى التّقاليد شرط في صياغة الأشعار لا سبيل إلى التّحلل منه >> [2].

فما نفهمه من هذا المقبوس هو تلك المحاولات **للفَكَاك والخُروج عن المألوف** في بناء خطاب المديح وخاصّة في الأبيات الأولى من هذه القصيدة. وهذا نابع من تقدير النّقّاد للقصيدة من حيث بنيتها وتركيبها فقد كان هذا التقدير متأثراً بمفهوم وحدة البيت.من هُنا رُبّما كانت علاقة الشّاعر بالمتن الشّعري الّذي ورثه، لا تختلف عن علاقته باللّغة التي يبدع بها.

فهو حين يتسلّم **المعطى** الشّعري؛ فإنّه يعمل على تجاوزه، ويتصرف فيه تصرفاً تتيحه له قدرته على الإبداع، بالطريقة نفسها التي يتعامل بها مع اللّغة؛ إذ تسمح له بتحقيق التفرّد والإبداع ضمن معاييرها وقوانينها، التي تضبط الخروج، وتميّز الخروج المقبول **جمالياً**، من أشكال الخطأ.

وربّما هذا راجع في تقديرنا إلى أنّ مبادئ **عمود الشّعر** قائمة على ذلك الأساس من **الفهم الجزئي** الخارجي لطبيعة الشّعر.

صحيح أنّ مبادئ عمود الشّعر تمثّل المثل الفنّية التقليدية للشّعر العربيّ، وصحيح أنّها استنبطت منه، ولكن رغم أنّها – وربّما كان بسبب أنّها – تقليدية؛ فإنّها فقدت عنصر

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 48.

[2] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 58.

الأصالة والفهم الصّحيح وقامت على أساس فهم آخر لطبيعة الشّعر. لهذا أردنا أن نقف عند أحد أبيات "أبي تمّام" والقائل[1] فيه: [البسيط]

كَأَنَّنِي حِينَ جَرّدْتُ الرَّجَاءَ لَهُ غَضّاً صَبَبتُ بِه مَاءاً عَلى الزَّمنِ.

فهذه الأبيات، وما شاكلها في البنية المجازية، تعدّ من قبيح استعارات "أبي تمّام" والتي عدّها "الآمدي" في غاية الغثاثة والهجانة والبعد عن الصّواب[2]. ووصفها "القاضي الجرجاني" مع بعض الاستعارات الأخرى بأنّها ممّا يصدئ القلب ويعميه ويطمس البصيرة ويكدّ القريحة[3]، وإذا بحثنا عن **علّة** استهجان "الآمدي" وجدناها؛ لأنّه يبحث في هذا الأسلوب الاستعاري عن صحّة الاستعارة ومدى صلتها بالواقع من خلال الاحتكام إلى المنطق، مستنداً إلى **العرف** الذي **تواضع عليه الرّأي النّقدي المتوارث** في الغالب أي تقاليد القصيدة العربية التي أوجزها في مصطلح (عمود الشّعر).

مثلما **ناقشنا** ذلك في موضع سابق من هذا **البحث**، ناظراً في لغة "أبي تمّام" في حدود موافقتها لذلك العمود أو مخالفتها إيّاه من دون أن يخصّ **سائر المقومات الفنّية الأخرى** التي يتوفّر عليها البيت الشّعريّ، من قبيل: التّكرار، أو التّجنيس، أو المماثلة أو الطّباق، أو سوى هذا ممّا يسهم في بناء الشّكل الفنّي أو يشكّل أركان الصّورة الشّعرية [4]. كما يمكن الإشارة هنا إلى رأي صاحب الصّناعتين في قوله عن بيت أبي تمّام السّابق:<< إنّه بعيد ولا يكاد يرى تشبيها أبرد من هذا >> [5]. ففي هذا المقتبس إشارة إلى أنّ الشّاعر حسب رأيّه قد خرج عن شروط التّشبيه المحدّدة؛ لأنّ **التّشبيه** يقبّح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أوّل

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 316. وهو أحد أبيات قصيدة قالها في: "**أبي الحسن بن مرّة**". وقد جاء قوله: "أخذت به سيفاً من" بدل "صببت به ماءً على" في النّسخة المعتمدة.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 265/1 .

[3] – القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص 40 .

[4] – رحمن غركان ، مقومات عمود الشّعر الأسلوبية في النّظرية والتطبيق ، ص 90 .

[5] – أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص 229.

البّاب–من هذا البحث–، من إخراج الظّاهر فيه إلى الخافي والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصّغير، كما قال النّابغة[1]: [الكامل]

تمشي بهِمْ أُدْمٌ كأنَّ رحالَهَا علقٌ هُريقَ على مُتُونِ صُوارِ.

إلاّ أنّنا نرى أنّ **الدّلالة العرفية** قد تساعد في تحليل وقراءة البيت الشّعري الذي وقفنا عنده، فلفظة "جرّدت" تعني خلّصت منه أي شائبة هذا إذا عدنا إلى المعنى اللّغوي، ثمّ إنّ لفظة "جرّدت" **عُرفيا** ترتبط بالسّيف، وكأنّ الشّاعر عدّ "الرّجاء" سيفا بالاعتماد على وظيفته؛ إلاّ أنّه ذكرها **بلازم** معناها العرفي. أمّا في الشّطر الثّاني من البيت فقد تعني لفظة "غضا" الطّريّ إذا لم يتقادم به العهد، وفي عبارة "صببت به ماءاً" ارتباط لمعنى السّيف بمعنى الماء، أمّا "له" فيقصد الممدوح، وما انصباب الماء على المكان فكان مؤقتا ليضمن **بقاء العطية المرتبطة بكرم هذا الممدوح** عن طريق **المبالغة** ؛ وكأنّي ب"أبي تمّام" يريد أن يقول لنا: إنّ هذا الممدوح لا يحقّق ذاته إلاّ من كرم أبي تمّام ذاته حين يتكرّم عليه بالمدح و هذا في حدّ ذاته يشكّل **مفارقة عجيبة**.

ولعلّ **قراءتنا** و**تحليلنا** لهذا البيت الشّعري تتيح لنا إمكانية القول: إنّ الطّائي ورث معنى شعرياً تحوّل بفعل التقاليد إلى ضرب من المواقف الجاهزة؛ لذا فقد حاول أن يعمل على البحث عن **مسارب خفية** تمكنه من التفرّد في حدود العرف الأدبي، لذلك يمكن الخلوص إلى إنّه ومن خلال **تحليلنا** لهذا البيت الشّعريّ نلمس **معطى مهمّا** يتمثّل في محاولة الشّاعر وضع **قواعد للخروج عن قواعد الخروج**، وخاصّة إذا كان هذا البيت الشّعري الذي نناقشه هو أحد الأبيات **المشكّل لقصيدة** قالها الشّاعر في المدح، فالمدح طريق الشّهرة، وهذه **طريقة** تحسب لموجدها. إلاّ أنه يمكن لنا أن نتساءل: ماذا يفعل الشّاعر لو لم يجد أيّاً من الفضائل في شخصية الممدوح ؟ فهل أوجد أبو تمّام مخرجاً تأويلياً ومسوغاً مقبولاً في سلسلة

[1] – أبو أسامة النّابغة الذّبياني ، الدّيوان ، ص 66.

من التوريات وطُرق الأداء الفنّي التي تؤدي في الأخير إلى غير **المقاصد المدحية الظّاهرة وتحوّلها إلى مقاصد أخرى ؟**

لهذا فإنّ نظرة النّقّاد إلى الشّعر من **الجانب التواصلي للّغة** على أنّه كلام يُراد به نقل معنى من المعاني فتقاس **قيمته** بمدى إخلاصه ويُسر نقله لهذا المعنى. يجعلنا نستحضر القول القائل: << إنّ الحسن من الشّعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة والحسن من النّثر ما سبق معناه لفظه >> [1].

ولكنّ ما يعنينا هنا ما يتّصل باستقامة اللّفظ بانطباقه وانسجامه اللّازمين مع القواعد التي يُقاس عليها في، اللّغة والنّحو والإعراب والصّرف فضلاً عن وضوح معناه عند الاستعمال بشكّل دلالي دقيق؛ وعلى هذا الأساس نذكر ما يأخذه "الآمدي" على "أبي تمّام" من قبيل قوله[2]: [البسيط]

يَدي لِمنْ شَاءَ رَهنٌ لم يَذق جَرعاً مِن رَاحَتَيكَ دَرى مَا الصَّابُ والعَسلُ.

إذ يقول: << لفظ هذا البيت مبني على فساد، لكثرة ما فيه من الحذف، لأنّه أراد بقول: يدي لمن شاء رهن أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة، إن كان لم يذق جرعا من راحتيك، درى ما الصّاب والعسل؟ ومثل هذا لا يسوغ، لأنّه حذف (أن) التي تدخل للشّرط، وحذف (من) وهي الاسم الذي صلته (لم يذق) فاختلّ البيت وأشكل معناه >> [3].

إنّ **تحليلاً** بهذا المستوى يجعلنا ندرك أنّ صاحبه **نحوي بارع**؛ فقد احتكم إلى قاعدة نحوية في عدم جواز حذف (إن) الشّرطية، إن كان حذفها **يُسقط** معنى الشّرط، ويبعد الدّليل عليه، عاداً **انسجام** اللّفظ مع **العرف** النّحوي القياسي أساساً في استقامته. وقد أحسّ "عبد القاهر

[1]– ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص 212 .

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 215. وهو أحد أبيات يمدح "**المعتصم بالله**". –الصّاب: عصير نبات مرّ.

[3] – أبو القاسم الآمدي ، 181/1.

الجرجاني" بين اشتراط الوضوح وبين قوله:<< وما كان منه – أي المعنى – ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجاجه أشدّ >> [1]. لهذا نودّ **الوقوف** عند قوله: << أحسّ بالتّعارض بين الغموض كقيمة واشتراط الوضوح ولم يستطع أن يقدّم حلاّ للإشكال، فلجأ إلى اتّخاذ مقدار التفكير حدّا للمسألة، فالمذموم إنّما ذمّ لأنّه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله >> [2]، ومثّل لذلك بقوله[3]: [الكامل]

ثَانِيهِ فِي كبدِ السّماء وَلَم يَكُن لِاثنينِ ثَانٍ إذْ هُمَا فِي الغَار.

ثمّ ذكر **صاحب الأسرار** البيت الشّعري الذي نحن بصدد مناقشته، إلاّ أنّ مراعاته – أي "الآمدي" – القواعد القياسية للّغة بالشّكل الذي يجعل المعنى مكشوفاً **للمتلقّي** من دون طول نظر، نراه **توجيهاً عقليا** يغفل **خصوصية** لغة الشّعر التي تبنى أحياناً على الحذف والإضمار، فالحذف هنا جاء من أجل "الإيجاز" وهو تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى[4].

وهو يعني أنّه يُحمِّل المفردات **طاقة دلالية** ويبتعد عن الإسهاب في الشّرح؛ ليزيّن المعنى ويختزله **قصد** إثارة القارئ وهو (حذف وقصر)؛ والحذف أبلغ من الذكر لأن النّفس تذهب فيه كلّ مذهب[5]، وذلك؛ لأنّ اللّغة الشّعرية لا تقوم على الإبانة بقدر قيامها على **الغموض** الذي يوحي **بالدّلالة الشّعرية**.

لذا يمكننا أن نعدّه أداة تؤدّي الدّور الأساس عن طريق نقل التجربة الشّعرية وتوصيلها وكثيراً ما تتوقّف قيمة الشّاعر على قدرته في استغلال الإمكانات الفكرية الكامنة لدى المتلقّي يعادل إحساسه هو حال عملية الإبداع.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، 264/1.

[2] – نفس المصدر ، ص 267

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 145. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**المعتصم**" ويذكر حرق قائده "**الأفشين**".

[4] – أبو الحسن الرمّاني ، النّكت في إعجاز القرآن ، ص 107.

[5] – نفسه .

إلاّ أنّ هذا الحذف قد **نرى** أنّ مردَّه إلى ما ينشأ بين الجمل من ترابط دلالي؛ إذ << يكون في الجمل ما تتّصل من ذات نفسها بالتي قبلها وتستغني بربط معناها لها عن حرف عطف يربطها >> [1].

ومن هنا نقول: إنّ ما أُخذ على "أبي تمّام" باعتباره **غموضاً** صادراً عن كثرة الحذف والإضمار، لم يضع في اعتباراته **خصوصية** السّياق الشّعري الصّادر عن تجربة "أبي تمّام"؛ أي إنّ قيمة الكلمة أو اللّفظ عنده تتأتى من السّياق النّصّي لخطابه الشّعري ومن هنا كانت العملية التواصلية لهذا الخطاب تؤدي وظيفتها **الانفعالية** انطلاقاً من سياق النّصّ وتجربة الشّاعر وتؤدّي وظيفتها اللّغوية انطلاقاً من إشارية اللّغة وإيحاءتها؛ لأنّ<< من حقّ المحذوف أو المزيد أن ينسب إلى جملة الكلام لا إلى الكلمة المجاورة له >> [2].

ومن هنا أيضاً يمكن القول: إنّ الكلمة هي وسيلة تنقل إلى الشخص ما الّذي يريده عندما يستعملها، فلها وجود في التطبيق، لذلك فذاتها تكمن في إشارتها إلى الشّيء. لهذا يرفض "غادامير" الكلمة على أنّها علامة في طبيعة اللّغة.

كما إنّ تتبّع **حركة المعنى** لم يكن عنده إلاّ نتيجة وعي بطاقة النّحو في إثراء الدّلالات وتغيير وجهاتها وقد وعى "حازم" هذه المسألة ونبّه على ما يستحسن في الكلام من مراعاة لنسب المعاني من جهة مواقعها[3].

ثمّ إنّ هذا الأمر في تركيب الجملة الشّعرية يحقّق **ملمحا أسلوبيا** تميّزت به لغة "أبي تمّام"؛ إذ يعنى بالارتقاء بذهنية المتلقّي – القارئ أو السّامع – إلى **فهم معيّن** وإدراك مخصوص في خلال عنصر **المفاجأة** عبر ما يُعرف **بالعدول** بما هو: << استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصوراً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 152.

[2] – ، أسرار البلاغة ، ص ص 386-387.

[3] – للوقوف على حدود هذه المسألة. يراجع: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 17.

يتّصف به من تفرّدٍ وإبداعٍ وقوّة جذبٍ وأسرٍ >> [1]، عمّا هو مألوف من سياق التركيب الشّعري المتواضع عليه إلى ما هو محتمل فنّياً، ممّا يجعل الأدب راقياً، ومخلّداً.

من هنا **نُدرك** أنّ الطّائي الأكبر، لا يرضى بما **تُتيحه** له اللّغة من مألوف الاستعمال في التعبير؛ فيعمَد إلى مراجعة العلاقات بين الألفاظ في النّظام اللّغوي وإلى مقارنتها بتلك العلاقات بين المسمّيات فيهتدي إلى **قرائن** لعلّها اعتمدت في أصل وضع التّسميات؛ فيتعمّد إظهارها؛ إذ هي من خفايا المنطق العجيب الذي ربّما يتأسّس عليه النّظام اللّغوي، ولا يتأتى له ذلك؛ إلاّ إذا كان هذا النّظام اللّغوي نفسه يُتيح ذلك.

لهذا يمكن القول: لقد وعى هذا الشّاعر **وظيفة الصّورة** والتي يستعملها كلما كانت اللّغة قاصرة عن أداء ما يريد أداءه منها؛ مما يجعلنا نصل إلى **نتيجة في غاية الدّقة والأهمّية** مفادها أنّ الصّورة إبداع وخلق واستدراك على اللّغة تسمح به اللّغة نفسها؛ لأنّه يُثريها ويزيدها اكتمالاً ونضجاً، ثمّ إنّه ليس من قبيل **الصدفة** أن يلجأ هذا الشّاعر إلى الاستعارة والتي **ألّبت** عليه النّقّاد والبلاغيين ولتثير استعاراته كلّ هذه الخصومة والانقسام بين مؤيّد ومعارض. ألا يحقّ لنا أن نقف بعد هذا متسائلين: **كيف يُمكن للشّكل أن يكون مستوى من مستويات المعنى ؟**

2.3-<u>التّضاد ولغة الشّعر</u>:

إنّ **الإجابة** عن هذا التساؤل تقتضي النّظر في شعر "أبي تمّام"، لنلحظ من خلاله إلحاح الشّاعر في طلب المُطابِق، وبعيد الاستعارات والوحشي الغريب، والنّفاذ إلى أسرار خفيّة فيها بالمجانس، كانت من أبرز الأسباب التي أثارت **حفيظة النّقّاد**، ما تزال أصداؤها تتردّد إلى اليوم، إلاّ أنّ **الملفت للانتباه** هو موقف النّقد القديم من بديع "أبي تمّام" والذي ظلّ حائراً بين الشّكل الجديد والمحتوى القديم؛ وذلك ربّما هو ما حجب عنه – أي عن النّقد– رؤية **الوظيفة**

[1] – أحمد محمّد ويس ، الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي ، ص 5.

الدّلالية لهذا الشّكل الجديد؛ فعزا النّقّاد عدم إمكانية فصل البديع عن البنية الأساسية للجملة إلى أسباب كمية تتعلّق بإفراط الشّاعر في استعمال البديع[1].

فالطباق عند "أبي تمّام" طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود حتّى كأنّ أشياء الوجود ومكوناته تحوّلت في نظام التّسمية اللّغوي **ألفاظاً نوافر**. وهو في ما يبدو من شعره، كلف بهذه الألفاظ النّوافر يتعمّد التأليف بينها في صور يشعّ في أرجائها الضدّ على ضدّه ويبرزه. وهو منسجم، شديد الانسجام أحياناً، مع الاختيارات الأخرى التي أولاها هواه وجدّ وراءها كلّ الجدّ في الطلب[2]. لذا استوقفنا قوله[3]: [الخفيف]

قَد بَثَثْتُم غَرسَ المَودَّةِ والشَّح نَاءِ فِي قَلبِ كُلّ قَارٍ وَبَادِ

أَبغضوا عِزَّكم و ودّوا نداكم فَقَروَكُمْ مِن بِغْضَةٍ وَوِدَادِ

لاَ عدِمتمْ غريب مجد رَبَقْتُم فِي عُراهُ نَوافِرَ الأَضْدَاد.

ولعلّ ما تشير إليه هذه الأبيات تلك **الثنائيات:**(قار– باد)، (بغضة – وداد) التي قوامها التماثل والتّشابه، وأخرى قوامها التّباين والاختلاف؛ لأنّ<< العلاقات الضّدّية التي تحكم العالم هي التي تهيئ المعرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد والعلاقات القائمة على التّشابه والاختلاف تهيئ لمعرفة الظّاهر وما ينجم عنه في الفعل >> [4]. فقد أوتي الشّاعر عقلية تتعقب الأشياء<< في توحدها وانفصالها، فهي مغرمة بتعقب التماثل بين الأشياء وأوجه التّضاد في الوقت ذاته [...] وكأنّ أبا تمّام لبنة في بناء ثقافة العصر..>> [5]. إلاّ أنّ **الأمر المهم** هو وعي نقّادنا الفارق بين التّضاد والتناقض، وجعلوا الطّباق والمقابلة علاقتين

[1] – عبد الله بن المعتز ، كتاب البديع ، ص 4.

[2] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 98.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 79. – القاري: ساكن القرية. –والبادي: ساكن البادية. –ربق: شدّ رأسه بالعروة وهي العروة.

[4] – محمّد أحمد علي ، جماليات الأسلوب في رسائل الصابئ ، مجلّة جذور ، النّادي الأدبي الثّقافي ، جدّه ، السعودية ، ع19 ، 2005 ، ص 175.

[5] – يسرية يحي المصري ، بنية القصيدة في شعر أبي تمّام ، ص 237.

من علاقات التّضاد، ونبّهوا على خطر الجمع بين الضّدين من جهة واحدة[1]؛ لأنّ هذا من شأنه أن يوقع في التّناقض.

وانطلاقا ممّا سبق ذكره يمكن القول: إن التّضاد شكل من أشكال الاختلاف، وهو المبدأ النّاظم للوجود، وعندما يتحوّل هذا التّضاد من **مبدأ عقلي** إلى **مبدأ شعري** يصبح طريقة في **وعي** الوجود، ويتحوّل إلى لغة تكشف عن التبايّن في الوجود؛ ذلك أنّ الجمع بين الأضداد يخدم غرضين على الأقل أوّلهما التعبير عن الكلّيات والثّاني إبراز الفروق والدّقائق التي يجلوها التّقابل[2].

وعندئذ **يتّكئ** "أبو تمّام" على مبدأ التّضاد من خلال أشكال **الطّباق** و**المقابلة**؛ ليضع الفكر عن طريق اللّغة في مقابل الوجود؛ إذ إنّ اللّغة تنظّم الفكر، وتمكّن الشّاعر من **الإمساك** بظواهر الوجود التي يجلوها الفكر، وهي تكشف عن العلاقات النّاظمة لها سواء في ثباتها أم في تغيّرها؛ لهذا فقد يظلّ **المعنى** ناقصاً ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقّق المعنى إلاّ بنقيضه. وهكذا يتحوّل مبدأ التّضاد من **مبدأ وجودي** إلى **مبدأ فكريّ** عبر ما تسمح به حدود هذه اللّغة؛ فالشّاعر يرجع إلى أصل الإبداع في اللّغة باللّغة.

وهنا تبرز **الأهمّية** الكبرى لأسلوب التّضاد في **الخروج عن المألوف**؛ إذ يثري المعنى ويوسّعه<< عندما يحدث مخالفة تغدو ذات فاعلية أساسية يتلقفها المتلقّي عبر كسر السّياق والخروج عليه، والتّضاد الذي يقوم على علاقات الكلمة ضمن النّصّ عنصر من عناصر الشعرية التي تجمع بين المبدع والمتلقّي >> [3]، ولأنّ << اللّغة لا تشير إلى الأشياء، بل الأشياء تفصح عن نفسها من خلال اللّغة وفهمنا لنصّ أدبيّ لا يعني فهم تجربة المؤلف، بل يعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال النصّ [وبالتالي فإنّ] عملية الفهم

[1] – قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، ص 205.

[2] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر قي ديوان أبي تمّام ، ص 98.

[3] – محمّد خليل خلايلة ، بنائية اللّغة الشّعرية عند الهذليين ، ص 109.

متغيّرة طبقاً لتغيّر الآفاق والتجارب ولكنّ ثبات النصّ –كشكل– هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم ممكنة >> [1] . لهذا أردنا أن نقف عند قوله[2]: [الطويل]

وَأَحسَنُ مِن نَوْرٍ تُفَتِّحُهُ الصَّبَا بَياضُ العَطايَا فِي سَوادِ المَطالِب .

وهذا يُحيلنا إلى **فكرة الثنائيات** التي لازمت كلّ فكر سواء أكان ابتدائياً بسيطاً أم متطوراً معقّداً متشعّباً. وهنا نقف عندما قاله ابن المستوفي:<< قال "الآمدي": قوله: "بياض العطايا في سواد المطالب" ليس من معانيه، وإنّما نقله من قول[3] الأخطل:[الطويل]

رأينا بَيَاضاً فِي سَوادٍ كَأَنَّهُ بَياضُ العَطَايَا فِي سَوَادِ المَطالِبِ.

حيث ذكره "ابن أبي الطّاهر" في سرقاته[4]، إلاّ أنّ قول "أبي تمّام": "وأحسن من نور يفتحه الندى" في غاية الحلاوة، وقد قال "ابن المستوفي" عقبه: ولم أجد ما نسبوه إلى الأخطل في ديوانه ولا يشبه نمطه لرقّته، ولعلّه موضوع ليدفع أبو تمّام عن محاسنه >> [5].

ففي هذا المقتبس **إشارة مهمّة** لا ينبغي تجاهلها؛ فقد ادعى بعض خصوم أبي تمّام أنّه سرق هذا الشّطر من بعض الشّعراء، وقد أشير إلى ذلك أعلاه؛ لكنّ هناك من انتصف للشّاعر وأكّد أنّه له[6]، فهو لا يكتفي بالمعاني التي يسبقه إليها الشّعراء؛ وإنّما يعمد إلى العبارات التي **تَرّنُ** في أذنه أيّا كان مصدرها، يستعير هذا المعنى ويحاول إعادة صياغته؛

[1] – عبد العزيز طليمات ، الوقع الجمالي وآليات الوقع عند فولفغانغ آيزر ، ص 80.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 45.

[3] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 118/1.

[4] – تعدّ قضيّة السرقات من أهمّ **القضايا** التي طرحت للنّقاش؛ لأنّ معظم النّقّاد نظروا إليها نظرة أخلاقيّة واجتماعية؛ لكنّهم لم يغفلوا الجانب **الجمالي** فيها، حيث أقرّوا بأنّ **المُتَّبِع** إذا أحسن الأخذ **حُكِم** له بالتفوّق والتّميّز على **مُخترِع** المعنى. يراجع: سعيد بكور ، النّصّ الشّعري القديم بين آليات إنتاجه وجماليات تلقّيه ، ص 155 ، الورقة العاشرة .

[5] – الموازنة ، 126/2.

[6] – وقد ورد ذلك في رسالة الحاتمي . ص 161.

فالبيت السّابق صاغه حين سمع **سائلاً** يقول: من بياض عطاياكم في سواد مطالبنا، التقط هذه العبارة وقال[1]:

وَأَحْسَنُ مِن نَوْرٍ تُفَتِّحُهُ الصَّبَا بَيَاضُ العَطَايَا فِي سَوادِ المَطَالِبِ.

أين يمثّل بيت "أبي تمّام" أحد أبيات قصيدة حيث يكون المدح فيها **نقطة ارتكاز**، فيراعي ما تراعيه القصيدة **التقليدية**، وبهذا لا **يخرج** عن قواعد شعر المديح؛ إلاّ أنّ هذا التقليد ليس خالصاً من تحوير تمتدّ إليه يدّ الشاعر أو بالأحرى **لمسته**، فهو– وإن وقف، وتمثّل الطّلل، واستحضره – يحدّ، من هذا الحضور. حتّى يكاد يخفى؛ فيغيب من جديد في ضمير الغائب، الذي اختاره الشّاعر؛ ليمثّل تلك الطلول، التي لم يستحضرها بذاتها؛ وإنّما استحضرها **تجريداً**، أو **تشبيهاً** حين قال: [على مثلها]

هذا من خلال إلقاء **نظرة سريعة** على مطلع هذه القصيدة، إلاّ أنّ العلاقة الجدلية تبلغ أوّجها في البيت الشّعري الذي توقفنا عنده، حين تتداخل الأشياء **المتضّادة** في لحمة فريدة؛ لتزداد جمالاً وتألّقاً، في هذا التّجاور والامتزاج؛ بل **التّشابك الغريب**، الذي يتجاوز ما يقال من أنّ "الضدّ يظهر حسنه الضدّ"[2]؛ إلاّ أنّ هذا المزج الغريب، وهذه التّهيئة له، تجعلان البيت في سياقه منهما نغمة مساندة لنغمات الائتلاف والاتّحاد، التّضاد والاختلاف، إضافة إلى ذلك **المركّب اللّوني**؛ ممّا أكسبه رمزا فاعلا في النّفوس؛ فيطرب له **أبو دلف**، ولا أحد يُساوره الشكّ ولا سيما إذا كان الممدوح أوّل **المتلقّين**. وذلك ممّا يدلّ على قوّة التأثير فيهم من الناحية الوجدانية الانفعالية، فيصبح هذا المتلقّي وكأنّه طرف معنيّ؛ بسبب تفاعله الحقيقي بوساطة دخوله بين الباث والمبثوث إليه، عن طريق الرّسالة الشّعرية المبثوثة في

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 46.

[2] – وقد ذكر "المتنبّي" ما يشبه هذا المعنى حين أبدع في مدح "**أبا علي هارون بن عبد العزيز الأوراجي**" الكاتب، وكان يذهب إلى التصوّف في قوله:[الكامل] ونديمهم وبهم عرفنا فضلة وبضدّها تتميّز الأشياء. يراجع: المتنبّي ، الدّيوان ، بشرح أبي البقاء العكبري ، 22/1.

هذا الممدوح دون غيره، فكان << يعرف كيف ينفذ إلى قلوب الممدوحين ويداعبها عن طريق ما يعجبهم، إضافة إلى [كذا] مقدرته العالية في اختيار ألفاظ رصينة منظومة كاللّؤلؤ في سلك ذهبي متين جميل >> [1].

إذ العمل الأدبي يتجاوز الإبلاغ إلى الإثارة حتّى **يتفاجئ** هذا المتلقّي بشيء لم يكن في حساباته، ويكسر **توقّعه** المنتظر. كما يأتي الطّباق عنده مولّداً للمعنى حيناً ومتولّداً عنه أحياناً أخرى؛ فإذا دققنا النّظر وجدنا أنّ هذه العناصر لا تستعمل لذاتها؛ وإنّما تستعمل لإثراء **الدّلالة النّصّية** باعتماده إيراد المتناقضات عند تركيب الصّورة في إطار تصوير متجانس حيث توضع الكلمات والألفاظ مواضعها وتتضافر مع باقي عناصر الصّورة، التي كثيرا ما يكون "**معادلها تخييليا**"؛ فيقول[2]: مادحاً مستغلاً عناصر التّضاد في إطار فاعلية عناصر الصّورة: [الخفيف]

أُلبِستَ فَوقَ بَياضِ مَجدِكَ نعْمةً بَيضَاء تُسرِعُ فِي سَوادِ الحَاسِدِ.

إلاّ أنّه ينبغي **إعادة النّظر** في طبيعة العلاقة بين الشّعر والحياة؛ إذا ما أردنا **قراءة** هذا النّوع من الشّعر والطموح إلى سبر أغواره. فالمتأمل لهذا البيت الشّعري يرى طباقاً بين البياض والسّواد؛ لكنّه ليس طباقاً خالصاً فقد انغمس فيه لون آخر هو لون التّصوير[3]؛ إذ عبّر عن غيض الحاسد بالسّواد ووصف نعمة صاحبه – الشّاعر والفيلسوف علي بن الجهم – بالبياض، ولم يكتف بذلك؛ بل جعل هذا البياض يسرع في السّواد وينتشر فيه. فهو<< كالقاضي العدل: يضع اللّفظة موضعها، ويعطي المعنى حقّه، بعد طول النّظر والبحث عن البيّنة >> [4]. ولهذا نراه يبدع في كيل المديح من جهة فضائل الممدوح بأن يكون هو نفسه

[1] – ناظم رشيد ، الأدب العربي في العصر الحديث ، ص 113.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 86.

[3] – شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشّعر العربي ، ص 231.

[4] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، 133/1.

كاتباً أو أن يستعين بكاتب آخر، في **إشارة لطيفة** إلى تعدّد الصّفات الإيجابية لذلك الممدوح قائلاً[1]:[الطويل]

إِذَا شِئتَ أَنْ تُحصِي فَوَاضِل كَفِّهِ فَكُن كَاتِباً أَو فَاتَّخِذ لَكَ كَاتِباً.

إنّ ورود لفظة "كاتب" قد أغنت الشّاعر عن تعداد فضائل هذا الممدوح، ولا سيما كرمه، فهي وحدها **كفيلة** بإعطاء صورة واضحة عن سعة عطائه غير المحدود، وبذلك استطاع باختصاره هذا تحقيق **معنى بارع** ونادر في فكرته، وذي دلالة على **نضج** عقليته التي منحته مثل هذه الصّورة. وعندما يكون ممدوح "أبي تمّام" بطلاً مغواراً، فإنّ مشي أعدائه يغدوا همساً، ونداءهم إشارة، وحديثهم يدور سرّاً؛ بسبب خوفهم من انتقامه حين يقول[2]:[الكامل]

فَالمَشْيُ هَمْسٌ والنِّدَاءُ إِشَارَةٌ خَوْفَ انْتِقَامِكَ وَالحَدِيثُ سِرَارُ .

ولعلّ **براعة** الشّاعر في هذا البيت تبدو في قدرته على رسم صورة بطولة ممدوحه رسماً لا يجيده رسّام غيره. ولهذا فقد جاء استخدامه للطباق **متميّزا** عن استخدام غيره له فعلى سبيل المثال هاهو النّابغة يصف الجو المكفهر والقساطل بقوله[3]: [البسيط]

تَبدُو كَواكِبُه وَالشَّمسُ طَالِعَةٌ لاَ النُّورُ نُورٌ وَلاَ الإِظلاَمُ إِظلاَمُ[4].

ويصف أبو تمّام هذا الجو المظلم في حريق عمورية فيقول[5]: [البسيط]

ضَوْءٌ مِن النَّارِ والظَلمَاءُ عَاكِفَةٌ وَظُلمَةٌ مِن دُخانٍ فِي ضُحىً شَحِبِ

فالشَّمسُ طَالعَة مِن ذَا وَقَد أَفَلَتْ والشَّمسُ وَاجِبةٌ فِي ذَا وَلَم تجِبِ.

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 26.

[2] – الدّيوان ، ص 138. –الهمس: أخفى ما يكون من صوت القوم.

[3] – الشريف المرتضي ، الأمالي ، 52/1.

[4] – ورد في هذا البيت "إقواء". لقد رفع "إظلام" بدلاً من جرّها. يراجع: الدّيوان ، ص 98.

[5] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 19. وقد وردت لفظة "من" بدل لفظة "في". –شحب: متغيّر اللّون. –واجبة: غائبة.

إنّه وبمقارنة بسيطة بين الوصفين يتبيّن أنّ "النّابغة" لم تذهب به قريحته (شاعريته) إلى أبعد من وصف الشّيء على حقيقته، فيما تثيره هذه الكواكب من الفرسان من غبار يحجب الشّمس ويحيل نورها إلى ضياء باهت، لا يقرب من الظلمة؛ فليس نوراً ولا ظلاماً.

أمّا "الطّائي" فقد استخدم التّضاد في المطابقة **استخداماً تصويرياً** في غاية الرّوعة؛ فالضوء من النّار ولكنّ الظلماء عاكفة، ثمّ تأتي ظلمة الدّخان والضحى الشّاحب وشروق الشّمس وأفولها؛ فالطّائي الأكبر هنا **كثّف** استخدام الطباق؛ لكي ينقل لنا هذا المنظر الرّهيب الذي أحال الأشياء عن طبيعتها، وقلب المعاني إلى أضدادها؛ فتولّدت صورة في نفسه منعكسة عن تلك الصّورة التي رأها في هذا المشهد، فصارت هذه الأخيرة المولّدة **تستثير** تلك المتضادات؛ ليتجاوز الطّباق تجاوز المتقابلات المتضادات إلى إحداث تسمية أخرى تتمثّل في اكتشاف **لطائف** من المعاني قد لا يسعف نظام التّسميات المعهود في اللّغة بإدراكها على نحو جلي، [...]، ففي استحضار النّقائض إثراء لتجلية المدركات[1].

ويقول[2] "أبو نوّاس" يصف الخمر في الكأس:[البسيط]

فَالخَمرُ يَاقُوتَةٌ والكَأسُ لُؤلَؤةٌ مِن كَفِّ لُؤلُؤَةٍ مَمشُوقَةِ القَدِّ.

وقال[3] "أبو تمّام" يصفها:[الكامل]

أَو دُرّةٌ بَيضَاءُ بِكرٌ أطبَقَت حَمَلاً عَلى يَاقُوتَةٍ حَمرَاءِ.

فجاء قوله: بكر/حملا؛ ليخلق هذا التّضاد في الذهن وليستخدم هذا الطّباق في خلق صورة حيّة لهذه الخمرة التي تحتويها الكأس في حُنُو بالغ؛ لذا كانت وسيلته في استخدام

[1] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 101 .

[2] – أبو نوّاس ، الدّيوان ، ص 265.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 15. وقد وردت لفظة "حملاً" عوض لفظة "حبلاً" في النّسخة المعتمدة.

الطباق **استخداماً فريداً** من دواعي استنكار "الآمدي"؛ إذ يقول:<< وأطبقت حبلا كلام مستكره قبيح جدّاً >> [1].

إنّ "أبا تمّام" قد شبّه الكأس بدرّة **بكر** لم تُثقب، والخمر بياقوتة حمراء، فكأنّها حمل في جوفها وهي حُبلى بها. ويقال درّة بكر ودرّة عذراء أي لم يوصل إليها لم تخرج من صدفتها، شبهت بالبكر العذراء. وقال قوم: إنّما قيل لها عذراء؛ لأنّ الصّدفة إذا فضّت عنها وجد فيها ماء قليل؛ فشّبه بالدّم الذي يكون عند افتضاض العذراء. ومغزى هذا البيت أنّه جعلها عذراء وادعى لها الحبل وأعرف ما يكون الحبل في النّساء.

ولهذا فإنّ الرّجوع بالألفاظ والتعابير إلى أصول انبثاقها سواء في تسمية الأشياء والكائنات أو حتّى في وصل بعضها ببعض قد شكّل إحدى **العلامات البارزة** في شعر الطّائي الأكبر ممّا نأى بلغته عن الابتذال، وكانت هي هدف كما إيصال التّجربة بالحرارة نفسها التي أنضجت تجربة المبدع؛ لأنّ هذا المبدع يعد الشّعر **عملا عقليا متعبا**، يجب أن يرتفع المتلقّي – القارئ أو المستمع – إلى أفقه وأن يجهد نفسه للوقوف على معانيه؛ فالكلمات عنده **رموز** تشير إلى معان خلفها.

يجب على القارئ، أن يستشفّها من ثنايا تلك الحروف؛ فالشّعر محتاج إلى التدبّر والتفكير، وهذه الألفاظ إن هي إلاّ **أوعية رمزية** لأفكار هي المقصودة بالذّات؛ ولذلك انصرف الشّاعر إلى المعنى الذي يغلبه على نفسه أحيانا؛ فيؤثر جانبه، وهو الأرجح عنده؛ إلاّ أنّ الصّورة اللّفظية هي **الأرجح** عند خصومه، فجاءته سهام اللّوم من هذا الاختلاف. من هنا ارتأينا أن نناقش قوله[2]: [الكامل]

ومعرّسٍ للغَيثِ تخفق فَوقَهُ رَايَاتُ كلِّ دُجُنَّةٍ وطفاءِ

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 68/1.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 14.

نشرت حدائقهُ فصِرنَ مآلِفاً لِطَرَائفِ الأَنوَاءِ وَالأَندَاءِ

فسَقاهُ مسْكُ الطَلِّ كَافُورَ النَّدَى وإنحلَّ فِيهِ خَيطُ كُلّ سَمَاء.

ففي **قراءة تحليلية** لها نجده يشير إلى ما يملأ الجو من عطر إثر المطر الخفيف، وما على أوراق الزّهر من ندى كأنّه الكافور، وإلى تساقط الأمطار كأنّها خيوط السّماء قد انحلّت؛ ففي هذا البيت ثلاثة أشياء مستعارات: المسك والكافور والخيط. والطلّ أضعف المطر؛ وإنّما خصّه بالمسك؛ لأنّ المطر الضعيف إذا أصاب التّراب **فاحت** له رائحة طيّبة، فكيف به إذا أصاب الرّوض؟ وجعل الكافور مستعارا للصّبا؛ لأنّه أراد بردها، وجعلها سببا لمجيء هذا الطلّ، فجمع بين شيئين متضادين من الطيب وهما: الكافور والمسك؛ لأنّ أحدهما **بارد** والآخر **حار**. أمّا قوله: "وانحلّ فيه خيط كلّ سماء" أراد بالسّماء المطر، وكنى بانحلال الخيط عن وقوع الغيث؛ لأنّ الشّيء إذا كان مشدودا بخيط فانحلّ أدّى ذلك إلى سقوطه وتبدّده. فهذا التّصوير قد يُوصل إلى **الغموض** إن بعُدت الصّور، وربّما حملنا التّفكير إلى كثرة **التأويل**؛ فإنّه قد جعل المتلقّي يستمتع بهذا المعنى الرّائع، هانئا بلذّة جديدة من إعمال الفكر.

أمّا إذا عدنا إلى هذه الصّور ووقفنا عند تعريف الاستعارة بمقتضى **التركيب النّحوي** و الدّلالي بأنّها << اختيار معجميّ تقترن بمقتضاه كلمتان في مركّب لفظيّ (Collocation) اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض– أو عدم انسجام – منطقي. ويتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلالية(Sèmantic deviance) تثير لدى المتلقّي **شعورا** بالدّهشة والطّرافة، وتكمن علّة الدّهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدّلالية من **مفاجأة للمتلقّي** بمخالفتها الاختيار المنطقي للتوقّع. ويتمثّل جوهر المفارقة الدّلالية في نقل الخواص (Feature transfer) من أحد عنصري المركّب اللّفظي إلى العنصر الآخر... ويتّخذ المركّب اللّفظي(Collecation)، في

التركيب اللّغوي شكل مركّب نحوي(Colligation) وبذلك يكون مركّباً نحوياً قابلاً للتحليل >> [1]. وهنا نتوقّف عند قوله[2]:[الكامل]

لِلّهِ أَيّةُ لَوعةٍ ظِلنَا بِهَا تَركت بَكِيَّاتِ العُيونِ هَوامِلا.

أين تظهر فكرة الدّمع المهمل مقترنة باللّوعة في هذا البيت، ويتيح التركيب النّحوي للدّمع و اللّوعة أن يقترنا برابط حتّى الغائية، بينما يغدو الدّمع دليلاً غير مكتمل الدّلالة على ما تجنه الأفئدة من أسى في قوله[3]: [الطويل]

مَصِيفٌ أفَاضَ الْحُزن فِيهِ جداولاً مِنَ الدَّمعِ حتّى خِلتُهُ صَارَ مَربِعَا

وَوَاللهِ لا تَقضِي العُيونُ الذِي لَهُ عَلَيهَا ولَو صَارتْ مَع الدَّمْعِ أَدمُعَا.

أمّا إذا عدنا **لمناقشة** ما جاء في أبيات الصّفحتين (263- 264 من هذا البحث) فنجده في البيت الأوّل أطلق الشّاعر على ومضات البرق "رايات كلّ دجنّة وطفاء"، أمّا الحديقة التي بدأت تنبت وتزهر؛ فقد دعاها ب"مآلفا لطرائف الأنواء والأنداء"، وكذلك في قوله:" كافور الصّبا" لوصف برودة رياح الشّرق، و"مسك الطلّ" لوصف رذاذ مطر الصّباح؛ فهي تعدّ **استعارات بالإضافة**[4].

أمّا استعارة "خيط كلّ سماء" التي جاء بها لوصف السّماء المليئة بالمطر؛ فهي في ظاهرها **استعارة بالإضافة**؛ ذلك أنّه شبّه السّماء بقربة الماء المنحلّة التي ينسكب منها الماء إلى الخارج؛ فهي استعارة مكنية. ومن هنا ربّما جاءت **الصّعوبة** في شعر "أبي تمّام"؛ لأنّ صوره بصفة خاصّة والشّعر المحدث عامة تتميّز بالتجريد، والتخييل، والتكثيف. إلاّ أنّ الذي

[1] – سعد مصلوح ، في النّصّ الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، ص 187 .

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 367. وهو أحد أبيات قصيدة يرثي ابنين ل"**عبد الله بن طاهر**" مات صغيرين.

[3] – الدّيوان ، ص 361. وهما بيتان من قصيدة يرثي "**أبا نصر محمّد ين حميد الطّائي**".

[4] – Schippers.A , The Génitive-Métaphor in the Poetry of Abu Tammam, p, 238 ff.

لا مراء فيه أنّ هذا الشّاعر في إنتاجه وتجربته يستبطن ذاته ونفسه، والمؤثرات الخارجية التي يستقبلها ثمّ يُعيدها إلى عواطفه ووجدانه، ليعيد صياغتها ثم يخرجها نتاج نفسه. حتّى قال "إسحاق الموصلي" لأبي تمّام: << يا فتى ما أشدّ ما تتّكئ على نفسك يعني أنّه لا يسلك مسلك الشّعراء قبله وإنّما يستقي من نفسه >> [1].

وبهذا ربّما **يمكننا** القول: إنّ "أبا تمّام" قد خان خيانة **خلاّقة** تنفي الأصول والبدايات لتخلق زمناً شعرياً جديداً، يمثل أوّل أساس من أسس التحوّل من خلال قطعه لحبل الوفاء الرّابط بينهم وبين تجربة أسلافهم. لهذا اتّفق أنصاره وخصومه على أنّه << يعمل المعاني ويخترعها ويتّكئ على نفسه فيها >> [2].

نافياً بذلك ولو جزئياً **المرجعيّة** الجماليّة السّابقة سالكاً من السّبل بكرها. حيث يتغذّى فيه الشّعر من قلب الشّاعر ويستخرج معانيه من منجم المهارة والصّناعة لا من المحفوظ المستقرّ. الأمر الّذي جعل "الكندي" يقول عنه؛ أي عن أبي تمّام: << هذا الفتى قليل العمر لأنّه ينحت من قلبه >> [3].

وهو بهذا ربّما كان يُريد أن **يُؤسّس** لعلاقة جديدة بين النصّ ومتلقّيه تقوم على مبدأ اختراق **أفق توقّعات** هؤلاء القرّاء واضعاً في الحسبان أنّ المدخل التأويلي اللّغوي يتطلّب من **القارئ المُؤَوِلِ** << امتلاك ذخيرة لغويّة ونصّية وملكة تذوّقية تمكّنه من إحداث التطابق بين الأصل الاستعمالي المعروف وبين الحالة الرّاهنة المرتبطة بسياق داخليّ وسياق الإنتاج الخارجي >> [4] الذي يعرف بالمخزون القرائي.

---

[1] – المرزباني ، الموشّح ، ص 502.

[2] – أبو بكر الصّولي ، أخبار أبي تمّام ، ص 53.

[3] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ص 137.

[4] – محمّد بازي ، التأويلية العربية ، نموذج تساندي في فهم النّصوص والخطابات ، ص 192.

وهنا نتوقّف عند قوله[1]: [المتقارب]

فَقدْ كَبُرَ الرَّزْءُ قَدرَ الدُّمُوعِ وَقَد عَظُم الخَطبُ شَأنَ البُكَاءِ

فَبَاطِنهُ مَلْجأٌ لِلأسَى وَظَاهِرُه مَيسَمُ لِلوَفَاءِ.

وعند قوله[2]: [الطويل]

كَذَا فَلْيَجلُ الخَطْبُ ولْيَفدَحِ الْأَمْرُ فَلَيسَ لِعَينٍ لَم يَفِض مَاؤُهَا عُذْرُ

فَتىً كُلّمَا فَاضَتْ عُيونُ قَبِيلةٍ دَماً ضَحكَتْ عَنهُ الآحَادِيثُ والذِّكرُ.

الأبيات تدور فكرة **الوفاء**، فالألفاظ (تفضي، العيون، الوفاء، عذر) تنتهي إلى دلالة واحدة، غير أنّ العلاقات التركيبية تمنحها في كلّ بنية موقعاً مغايراً، ومن ثَمّ وظيفة مغايرة، وهذا عائد إلى مبدأ تفاعل الوحدات اللّغوية؛ إذ ما من وحدة لغوية **بريئة** من آثار الدّلالة التي تحملها الوحدات الأخرى التي تجمعها وإيّاها علاقات سياقية واحدة، وهذا ما يقودنا إلى بناء **استنتاج مهم** هو أنّ النّاقد القديم كمتلقي كان ينظر إلى المادة اللّغوية **نظرة معجميّة**، وحكَم على شعريتها قبل أن تدخل في سياق ما.

ولعلّنا من خلال هذه **القراءة التحليلية** نكون قد ألقينا حجراً في بركة الماء الراكد، محاولين إجلاء بعض المحاسن التي طُمست وأغفلت جوانب مهمّة في ما **أُشكل** من شعر "أبي تمّام". كالّذي نجده في شعره، فإنّه حاول من بين المحدثين **الاقتداء** بالأوائل في كثير من ألفاظه، << فحصل منه على **توعير اللّفظ**، وتبجّح في غير موضع من شعره، فتعسّف ما أمكن، وتغلغل في التعصّب كيف قدّر >> [3].

---

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 331. وهما بيتان من قصيدة يرثي "**خالد بن يزيد الشيباني**". –الآسى: الحزن. –الميسم: الأثر والعلامة.

[2] – الدّيوان ، ص 355.

[3] – القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص 18.

وهنا نقف عند قوله [1]:[الكامل]

فَكَأَنَّمَا هِيَ فِي السَّمَاعِ جَنَادِلُ وَكَأَنَّمَا هِيَ فِي القُلُوبِ كَوَاكِبُ.

فهذا البيت الشّعري حتّى وإن شكّل جزءا من قصيدة أنشأها الشّاعر في مدح "**أبي سعيد محمّد بن يوسف الثغري**"، لكنّه ربّما قد يُجمل **نظرة** النّقّاد القدامى إلى شعره، وأيّاً كان **قصد** صاحبه، إلاّ أنّه قد حرص على **مخالفة** نصائح النّقّاد والعلماء فجاء الوحشي في شعره كثيراً وجاء منتظماً غير متفرّق. وسواء أكان إلمام "أبي تمّام" بمواقف النّقّاد والعلماء من الغريب أوّلا، ثُمّ من البديع ثانياً شاملاً عميقاً أم جزئياً ضئيلاً، فقد اختار **للظاهرتين** أن تنشرا على قصائده ظلالاً وافرة **حيّرت** أهل الثقافة و**أزعجتهم**. فكان سبيله في ذلك **طاقته الإبداعية** والتي ظلّت كامنة فيما انفرد به من سمات خالفت النّصّ الجامع – أي عمود الشّعر–.

وك**ملاحظة** نريد الإشارة إليها قبل أن نخلُص إلى بعض الاستنتاجات الأوّلية، والتي قادنا إليها التحليل نقول: إنّ الشواهد التي ذكرها "الآمدي" بوصفها جزءا من سلسلة حلقاتها ممتدّة على طول قصائد الدّيوان، **أدركنا** أنّ **المعاني** التي نعاها عليه "الآمدي" وأمثاله ما هي إلاّ **تنويعٌ** و**تدقيقٌ** للمعنى، وتلطيف له. لهذا **رأينا** أنّه من المفيد أن نخلص إلى مجموعة من **الاستنتاجات** نناقش من خلالها بعض ما عُرف به من إسراف في البديع واتّخاذ النّقّاد شعره دليلاً على فساد مذهب التجديد.

4- <u>استنتاجات يُمكن الاطمئنان إليها</u> :

وكاستنتاجات يُمكن استخلاصها من خلال الوقوف عند بعض أبيات الطّائي الأكبر هو أنّه يوظّف التّضاد توظيفا متميّزا، ويستخدمه – مركّبا – في شعره؛ ولعلّ في ذلك جانبا من **عبقريته**؛ إذ أقام شعره حركة تساوق حركة الوجود وهذا كله يزيد في دعم تلك **الوظيفة** التي أثبتها البلاغيون طويلا للطّباق حين عدّوه من أضمن الطرق المؤدّية إلى الوضوح والبيان،

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 35. –جنادل: صخور.

وقد قيل: بضدّها تتميّز الأشياء على حدّ تعبير **المتنبّي** وذلك؛ لأنّ الشّيء إذا اقترن بنقيضه بان ما هو من خصائصه ممّا لا سبيل إلاّ إلى أن يكون منه واتّضح أيضا ما لا سبيل إلى أن يكون منه[1].

لقد استغل الطّباق وأجاد توظيفه؛ لأنّه كان على وعي عميق بأبعاده التي تشكّل **بنية الوجود**؛ حتّى لكأنّه تفرّد بطريقته فيه عن الأقدمين، ولعلّ ذلك ما يُفسِّر مقولة صاحب الأغاني – التي قالها بوعي أو بدونه – << وله مذهب في المطابق هو كالسّابق إليه جميع الشّعراء... >> [2].

وتأسيساً على ما تقدّم ذكره نخلص إلى أنّ التّضاد عند "أبي تمّام"؛ لم يكُن **حِلية بديعية** للتزويق والتزيين أسرف الشّاعر في استخدامها؛ وإنّما هو **نمط فكريّ**، ينبُع من **رؤية** خاصّة للعالم والأشياء، وهو يستخدمه بطريقة متفرّدة تنزع إلى التّصوير والتجسيد، فقد رتّب القول على وفق طريقة فائقة الدّقة، ووضع المتلقّي بسبب هذا النّظام الخاص فيه أمام **سياق** يشدّ الانتباه ويهزّ العقل ممّا يمنح هذا القارئ فرصة لممارسة خياله عن طريق التجسيم<< وهي أهمّ فعالية للقرّاء، تلك المتمثّلة بملء فراغات الغموض أو أوجه التخطيط في النّصّ ويشير" انغاردن" عادة لهذه الفعالية بالتجسيم >> [3].

وعلى الرغم من أنّ "أبا تمّام" كان يسعى إلى التّجريد في كثير من الأحيان؛ إلاّ أنّنا نجده أحيانا أخرى ينحوا إلى التجسيم والتشخيص دون أن يسقطانه في **المثلية**؛ وإنّما كان يتفرّد فيهما بالتقاط دقائق الصّورة، ومن هذا المنطلق أنكر عليه النّقّاد الكثير من تشبيهاته واستعاراته ولعلّنا نتذكّر هنا قوله[4]: [الكامل]

---

[1] – حسين الواد ، اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، ص 101 .

[2] – أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، ج16 ، ص 383 .

[3] – روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 41 .

[4] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 14.

لاَ تَسقِنِي مَاءَ المَلامِ فَإِنّنِي صَبٌّ قَد اِستَعذَبتُ مَاء بُكَائِي.

وعلى الرّغم من أنّ "الآمدي" – وإن اتّهم بالتعصّب عليه – دافع عن الاستعارة في "ماء الملام" قائلا: << فلمّا كان في مجرى العادة أن يقول القائل: أغلظت لفلان القول، و جرعته منه كأسا مرّة، أو سقيته منه أمرّ من العلقم، وكان الملام ممّا يستعمل فيه التجرع على الاستعارة جعل له ماء على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود >> [1]. وقبلها؛ إلاّ أنّ السّؤال الذي يطرح نفسه هنا: **على أيّ أساس رفضها في "ماء القافية"** ؟

إنّ **الإجابة** على هذا السّؤال تقتضي الوقوف على بيت "أبي تمّام" القائل[2]: [البسيط]

لَم تُسقَ بَعدَ الهَوى مَاءً عَلى ظَمَإٍ ماءً كقَافِيةٍ يَسقِيكَهَهُ فَهِمُ.

فقد قال "الآمدي": << فجعل للقافية ماءً على الاستعارة، فلو أراد الرّونق لصلُح، ولكنّه قال "يسقيكه" ففسد معنى الرّونق، لأنّك إذا قلت: هذا ثوب له ماء أو لفظ له ماء، لم تجعل الماء مشروبا على الاستعارة فتقول: ما شربت ماءً أعذب من ماء ثوب شربته عند فلان ورأيته على فلان .. >> [3].

ففي هذا المقتبس **يعترض** صاحبه على كلمة "يسقيكه" فالقبح و الرّداءة جاءت منها؛ غير إنّ هذا القبح وذلك الفساد لا يعود إلى **رؤية** واضحة المعالم؛ بل لا يعدو عدم الالتزام بالاستعمال المعروف والعادة الجارية ولربّما لم **ينتبه** "الآمدي" لما قاله[4] "أبو تمّام" في بيته الموالي: [البسيط]

مِن كُلِّ بَيتٍ يَكادُ المَيتُ يَفهَمُهُ حسناً ويحسدُهُ القِرطَاسُ والقَلمُ.

---

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 287/2.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 403. وهو أحد أبيات قصيدة يُعاتِب "**محمّد بن سعيد**" كاتب "**الحسن بن سهل**".

[3] – الموازنة ، 276/1.

[4] – الدّيوان ، ص 403.

فقد أصدر "الآمدي" حكمه دون اِعتبار **لوحدة القصيدة**؛ ففي ذلك تحطيم للعلاقات التي توجد بين ألفاظه وعباراته، ثمّ إنّ جمال التّصوير قد يعود أحيانا إلى هذه **القفزات الجريئة** فوق أسوار **العادة** وحواجز **العُرف**.

إلاّ أنّ **بيت القصيد** ليس هذا وقد تمّت قراءة هذا البيت الشّعري في موضعها المناسب؛ لكن أردنا من خلال **إعادة** هذا البيت الشّعري هنا لكي نشير إلى أنّ **صنعة المبدع** لا ترتبط في أغلب الأحيان بمنطقية الأشياء وطبيعتها، فقد يرجع الشّاعر، في بناء الصّور البيانية، إلى أصل اللّغة وهي تضع للأشياء مسمّياتها، كانت الصّور التي يفلح المبدعون في نحتها النّحت الجيّد تقارب التّسميات الجديدة التي تَنضاف إلى رصيد اللّغة وتُثري **المعطى الدّلالي** فيها حيث <<الاتّساع زيادة اسم في المسمّيات و قوله تعالى: ﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ اَلذُّلِّ مِنَ اَلرَّحْمَةِ ﴾* يكون قد زاد في أسماء الطيور اسما هو الذّل>> [1].

وإذا نظرنا إلى شعر "أبي تمّام" استناداً إلى هذا الفهم الذي لا يحصر الأقاويل الشّعرية في التعبير عن العالم بالإخبار عمّا فيه؛ وإنّما يتعدّاها إلى تكوين **عالم شعري** له بالوجود صلة تتمثّل في إعادة صياغته واكتشاف ما لم يترسّخ منه بعد في الإدراك أو ما لعلّه لم يحط به علم من مقدّر الإمكانيات؛ تبيّن أنّ تعلّقه في طلب الاستعارة والتّشبيه وولعه بالوحشيّ الغريب وجنوحه إلى التجنيس والطّباق وإقدامه على نظم شبيه بالنّثر، لم يكن فقط من باب الإغراب في العناية بالصياغة والكلف بتحلية الكلام وتزيينه؛ حتّى تتجلّى المعاني للأذهان في أحلى كسوةٍ وأبهى صورةٍ.

كما لم يكن **تهافته** إلى التكلف والإسفاف قصوراً عن التحليق في ما ارتقى به إليه الإبداع طويلا؛ وإنّما كان لشعره **الفضل**، في خلق عالم شعري يخترق مواطن مجهولة ويبتدع عالمه الخاص.

---

* – الآية 24 من سورة الإسراء .

[1] – ابن أبي حديد ، الفلك النّادر على المثل السّائر ، ص 197.

إذاً إنّ اللّغة التي يستخدمها الشّاعر تختلف اختلافاً جذرياً عن اللّغة العادية؛ إنّه وهو يستعمل هذه اللّغة لا يعتبرها مجرّد **أداة** لخدمة موضوع ما؛ إنّه يبحث عن قوّة الكلمة ومكمن السّحر فيها؛ لتجاوب اللّفظ مع اللّفظ تِبعاً لتجاوب الأشياء مع الأشياء في الوجود وفي حميم اتّصالها بالذّات الشّاعرة.

هذه **النّظرة الجديدة** إلى الموجودات وإعادة التعريف بالأشياء، تجعل الإنسان المبدع يرتدّ إلى ذاته ويُراجعها من جديد عن طريق **طرح الأسئلة**، أسئلة خاصّة بوجوده وبكينونته. هو إذن يحاول أن يعي ذاته من جديد من خلال إعادة تعريفه للأشياء فيتعيّن عليه أن يفهم حقيقة وجوده؛ لأنّ الإنسان وهو يؤسّس ما هو موجود؛ إنّما **يؤسّس ذاته** في الوقت نفسه. ولأنّ اللّغة هي التي تسمح للإنسان أن يكون موضع انفتاح؛ فإنّها تتيح له كذلك بأن ينظر إلى هذا العالم من منظورات مختلفة ومتعدّدة عبر **الحوار**(dialogue)؛ إذ ليست اللّغة مجموعة من الرّموز والإشارات والقواعد النّحوية التي تؤسّس جملا، فهي كذلك حوار من خلال امتلاك القدرة على **إقامة الاتّصال** مع الموجودات الأخرى؛ ف << ليست اللّغة باعتبارها تعبيرا عن كينونة الإنسان إلاّ حوارا مع الكائن أو الكينونة >> [1].

ففي هذا المقتبس لا يعني الحوار ذلك **المصطلح** الذي اعتدنا استعماله يوميا ونعني بذلك التّحدّث مع بعضنا البعض في موضوع ما؛ فالحوار الذي يشير إليه هذا المقتبس هو الإصغاء، أي **القدرة على سماع الآخر والإنصات إليه** والشّاعر هو أفضل من يجيد فنّ الحوار ويتقن فنّ الإنصات والإصغاء.

إنّه نوع من الحوار والمساءلة، بما يشتمل عليه لفظ الحوار، من العمل الواعي، والإرادة الفنّية، التي تمسك بخيوط **التجربة** الإبداعية، وتعي تاريخها الذي غدا جزءا من قيمتها.

[1] – Ibid , p 137.

وإنّ لنا في بيته القائل[1] فيه: [الكامل]

وَلَطَالَمَا أمْسَى فُؤَادُكَ مَنْزِلاً وَمَحِلَّةً لِظِبَاءِ ذَاكَ المَنْزِلِ .

فهذا البيت أحدّ الأبيات المشكّلة لقصيدة يمدح الشّاعر بها "**الحسن بن وهب**" وقد وجّه بها إليه من الموصل. لكي نُشير إلى ما يختزنه الوقوف من تجارب إبداعية متنوعة بتنوع الذين وقفوا على الدّيار أو نزلوا بها. لهذا نرى أنّ الشّاعر قد اختزل هذه المواضع في قوله:(الفؤاد). وبناءً على هذا؛ فإنّ من يتفحّص شعر "أبي تمّام" سيجد أنّ ما تنهض به الصياغة بفضل ما تتوفّر عليه من أسرار البيان حصر غاية الشّعر الأساسية؛ إنّما هي تحقيق الانفعال وإحداث التأثير وخلق التعجّب واستثارة الاندهاش.

لذلك؛ فإنّ الشّاعر لا يتحدّث عن الواقع حديث الإبلاغ والإخبار، فهو يطلب بكلامه التغلغل إلى **المعنى،** وهذا يعني أنّ **مرجع الشّعر إنّما هو الشّعر نفسه؛** لأنّ أسلافنا قد أدركوا أنّ الشّاعر، وهو يبدع صوره ويجري عليها كلامه يرجع باللّغة إلى الأصل الذي انبعثت منه عند تشكّلها ويحدث فيها الفعل المعاكس لتطوّرها من الملموس إلى المجرّد، غير أنّ الشّعراء كانوا، في المصوّر من كلامهم، كثيرا ما يتركون المجردات إلى المحسوسات؛ فهم عندما يجرون كلامهم على المجاز << يخبرون عمّا لا يدرك بالحاسّة بما يدرك بالحاسّة >> [2] .

ولهذا؛ فإنّ القارئ وهو يواجه الكلام المصوّر يجد نفسه مجبراً على أن يقحم فيه ذاته ويتدخّل فيه بمعارفه، فالنّصّ لا قيمة له ما دام حروفا على ورق، حتّى يعطيه القارئ **الحياة** من خلال تفاعله معه، وهو ما **استثمرته نظرية التلقّي** حين عدّت الفهم << عملية وظيفية، لأنّها عملية دالة تسهم إسهاماً فاعلاً في بناء المعنى الأدبي >> [3]. وكأنّ القارئ يُقيم مع

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 220.

[2] – ابن أبي حديد ، الفلك الدّائر على المثل السّائر ، ص 195 .

[3] – بشرى موسى صالح ، نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، ص 43.

الشّعر المصوّر **علاقة صراع** لا يبوح فيه الكلام بأسراره كاملة، وإذا باح بشيء منها باح به مع مخادعة وتمنّع يلقى الذّهن منهما لذّة أطنب. فهي بمثابة – أي العلاقة المُقامة – **إصغاء شاعري** لأثر فنّي يفسح المجال لإمكاناته اللّامحدودة في التعبير. وهذا يعني أنّنا << نحاول الكشف عن المصداقية الجوهرية لخطابات المؤلّف، عندما نريد فهمه، فإنّنا نذهب إلى حدّ تدعيم حججه وبراهينه حيث يحصل هذا في الحوار...>> [1].

فهذا المقتبس نفهم منه **معطى هام** مفاده إنّ تحقّق الحوار رهين بتحيين فهمنا للنصّ اعتماداً على منطق **السّؤال** و**الجواب**، وهو منطق يفترض أنّنا نوجد في سيرورة جدلية مع ما نتلقّاه، سيرورة تجعلنا نستكنه السّؤال الذي يجيب عنه النصّ، والذي يفتح **أفقاً رحباً** من الدّلالات الممكنة لا اليقينية، ذلك أنّ << فهم النصّ يتنافى مع الثبات واليقينية، بحيث إنّ فهم النصّ بشكل ملائم يفترض ضرورة فهمه بشكل جديد ومختلف في كلّ لحظة، فلا يكون النصّ مفهوماً إلاّ إذا فهم كلّ مرّة على نحو مغاير لأنحاء فهمه السّابقة >> [2].

لذا نقف عند قوله[3]: [البسيط]

بِالشِّعرِ طُولٌ إذَا اِصطَكّتِ قَصائِدُهُ فِي مَعشَرٍ وبِه عَن مَعشَرٍ قِصَرُ.

فهذا البيت الشّعري يحتمل **تأويلين**: أحدهما: أنّ الشّعر **يتّسع** مجاله بمدحك و**يضيق** بمدح غيرك، ويريد بذلك أنّ مآثره كثيرة ومآثر غيرك قليلة، والثّاني: أنّ الشّعر يكون ذا **فخر** ونباهة بمدحك، وذا **خمول** بمدح غيرك، فلفظة "الطّول" يفهم منها ضدّ القصر ويفهم منها الفخر من قولنا طلال فلان على فلان أي فخر عليه. يعني هذا أنّ **التأويل** يتضمّن دوماً عودة إلى **السّؤال** المطروح على النصّ، بحيث يرتبط **فهم** النصّ بـ**فهم** السّؤال الذي يطرحه، وهو الشيء الذي لا يتأتى إلاّ بحضور الوعي في السّياق التاريخي والمعرفي الذي

[1] – غادامير ، فلسفة التأويل ، الأصول . المبادئ ، ص 113.

[2] – رشيد بنحدو ، النصّ الأدبي: من الإنتاج إلى التّلقّي ، مقاربة مصطلحية ، ص 393 .

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 142. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**عمر بن عبد العزيز الطّائي**".

أنتجه، وتفسير ذلك أنّ المتلقّي يستحضر أثناء **قراءته** الأحكام المسبقة (Les Préjugés) كاستحضار ضروري وإيجابي ينشّط **فاعلية** الفهم والحوار.

وبهذا ربّما يمكننا القول: إنّ عبارة الشّاعر هو أفضل من يجيد "فنّ الحوار" قد تعني أن لا يُفهم الإبداع على أنّه **تجاوز للتقليد**؛ بل يفهم على أنّه حوار مع النّهج المرسوم سداه الأخذ ولحمته الصّياغة ونقل المعاني. فالمبدع يتمثّل الرّصيد **تمثّلا خاصّا** وكلّما كانت قراءته لمدوّنة الأقدمين طريفة، كان قوله أبدع وكلّما كان تفطّنه إلى لطائفها مصيباً غدا كلامه أطرف وهذه هي الحال بالنّسبة لأبي تمّام.

والذي **وعى** أنّ عناصر الوجود تقوم على مبدأي الائتلاف والاختلاف؛ فكان شعره ينطلق من المبادئ التي يقوم عليها الفكر، ليحولها بواسطة **الاستخدام الخاص للغة**، طريقة فنّية في وعي الوجود، تعضدها الإرادة الفنّية الواعية، التي ترتكز على ثقافة لغوية واسعة؛ لهذا فإنّ المبدأ الفكري واللغّوي حين يُصبح **مبدأ شعريا** يحمل معه آثار هذا الوجود لتدخل جميعاً في وحدة متماسكة تكشف عن أشكال التماثل والتّباين التي يتشكّل بها هذا الكون؛ لأنّ **منطق الأشياء** مبني أصلاً على التّناقض والتّضاد.

من هُنا ربّما يجوز لنا أن نقول: إنّه باللّغة، وباللّغة وحدها يتمّ تحويل مبادئ العقل والطبيعة – باعتبارها أحد مظاهر الوجود – إلى قوانين جمالية تنتظم التجربة الإبداعية؛ إذ يتحول المبدأ إلى طريقة خاصّة في **رؤية الوجود**.

وبذلك فقد استطاع أن **يُفاجئ** وعي المتلقّي ويُسيطر على ذهنه حين أخرج الكلام من غير معدنه؛ فليس مطلوباً أن يكون هذا المتلقّي **مستسلما** للنّصّ، مستهلكا لمعانيه؛ بل المطلوب أن يكون مشاركاً وفاعلاً. فالنّصّ التمّامي – إن صحّ هذا الوصف – يُغري المتلقّي سامعاً وقارئاً ليتفاعل مع مجرياته، فإذا تأملنا بعضاً من مطالع قصائده والتي ناقشناها سلفاً؛ لوجدنا أنّ هذه المطالع قد رُسمت بعناية لغاية **جليلة في الشّعر**، هي إحداث التأثير

المطلوب، وإنّ هذه العناية والاهتمام اِستندت إلى أساس **نفسي** مكين ذي علاقة بالنّفس الإنسانية في **صبواتها ومنازعها**، ولأنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النّجاح[1]، وكلّما كان الافتتاح متقناً حسناً ملك به صاحبه أزمة الآذان وصرف نحوه الأسماع وثنى ناحيته الأعناق وحقّق المُراد وقد كان "أبو تمّام" مُدركاً أنّ مطيّة النّجاح لشعره **تجويد الابتداء** لكونه أوّل ما يقرع السّمع، وبه يُستدل على ما عنده من أوّل وهلة[2]، فقد علّق صاحب العمدة على **ابتداءات** الطّائي الأكبر قائلا: فقد كان أبو تمّام فخم الابتداء، له **روعة** وعليه **أبّهة**[3].

وقد يكون المدخل الحسّي أحد **الفضاءات** المهمّة التي تؤدي إلى إحداث التّفاعل بين أطراف الخطاب، ولم يكن ذلك مجاراة للمتلقّي وتملّقاً كما قد يُظنّ؛ بل فهم واستيعاب **للعامل النّفسي** وأثره من طرف المبدع, ولعلّ تلك **المطالع** التي لم يهضمها النّقّاد قصدها الشّاعر قصداً والتي تلفت **انتباه** المتلقّين والنّقّاد تأتي انسجاماً وتوافقاً مع أسلوب التخاطب، فالشّاعر يستخدم كلّ ما تتيحه **طاقة الفنّ** والإبداع من وسائل وإمكانات لصنع التأثير؛ لأنّ النّصّ قائم على **بنية أساسية**، تتدرج عناصرها من **الغموض** إلى **الوضوح** وإذا استخدمنا اصطلاح نظرية التلقّي؛ فإنّ هناك **تعمّد** في تغليف المعنى وإغماضه وهي قد تُشبه اصطلاح "ريفاتير" المسمّى (تشفير) النّصّ.

فقد **يُخطئ** النّاقد في تأويل النّص و**ينجح** القارئ في فهمه؛ لأنّ المتلقّي **امتلك** زمام نفسه وصار كالنّاقد قادراً على تحليل النّص والتّفاعل معه مباشرة؛ لكن بدون أن يفرض هذا **القارئ** سلطة غير محدودة على النّص، وهذا يفترض وجود ذات منفتحة على الآخر تسعى إلى الوصول إلى قاسم مشترك بينها وبين النصّ، هو الشّعور بالألفة، ولتحقيق ذلك يسعى المتلقّي إلى قهر **المباعدة** بينه وبين مقروئه قصد محو الاغتراب وتحقيق الاندماج، وهي

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، 217/1 .

[2] – نفس المصدر ، 218/1 .

[3] – نفس المصدر ، 233/1 .

عملية معقّدة تقوم على استئصال النّص من ثقافته الأصلية وملابساته الخاصّة، ليصبح قابلاً **للفهم** عند القارئ في الحاضر ومن منظوره الرّاهن.

ف"الآمدي" مثلاً عندما يعيب بعض استعارات "أبي تمّام"، والتي تمّت **قراءتها** في مواضع سابقة قد اِعتمد على **ثوابت لغوية** ونقدية تضيق بالاستعارة التي تقوم على التّشخيص، وقد وضع بذلك قراءته لها في حيّز ضيّق وأخرجها من الفضاء الواسع؛ ففضاء القراءة واسع لا يقلّ **اتّساعا** عن فضاء النّص، وكانت قراءته مرهونة بهذا التحديد؛ فاستعارات "أبي تمّام" في الكثير منها بُنيت على سعة أفق النّص وسعة **أفق المتلقّي**.

وعليه فإنّ الأفق هو ما **يؤسّس** النصّ و**رؤية** المتلقّي، ويضمن بذلك << تحقيق مفهوم التواصل التاريخي الذي يجعل التراث مألوفاً بالنّسبة لنا وحاضراً في عالمنا، على ذلك النحو الذي تمّ فيه جلب أفق موضوع غير مفهوم بالنّسبة لنا إلى الاندماج في عالمنا الذي نحيا فيه...>> [1].

لذلك لا بدّ من إعادة **التّمعن** في طريقة "الآمدي"؛ لأنّه اعتمد **أسس** معرفية ولغوية ثابتة وبنى منها رؤيته، وهو يرى أنّ **صحّة القراءة** مرهونة بصحّة هذه الأسس وثباتها حتّى لا تضيع القراءات قي تفسيرات بعيدة، وهو في هذا على **صواب**؛ إذا ما أخذنا في الاعتبار أنّ النّقد العربي لا يزال في بداية تفتّحه ونضجه، فلا مناص من وضع أسس واضحة في القراءة. لكنّه لم يضع في الحسبان أنّ للشّعر لغته الخاصّة وللشاعر **تجوزاته**؛ إلا أنّ ربّما ما يقلل من الفجوة بين الاثنين هو وجود **قارئ ضمني** في النّص، فهو يعني منتج الخطاب ومتلقيّه؛ إذ تكشف ظاهرة التّلقّي – كما تصوّرها النّقّاد القدامى– أنّ **المتلقّي** موجود على نحو ما ويندسّ في الخطاب اندساساً يمسي بمقتضاه معياراً من معايير الجودة وبلوغ المحل الأسمى من الأدبية، إنّه متلقّي ضمني اعتباري متصور ترسم هياكل النّصّ الموضوعية

[1] – سعيد توفيق ، في ماهية اللّغة وفلسفة التأويل ، ص 106 .

ملامحه وتنحت كيانه من حبر وورق أو من أصوات وأخيلة بحسب مقامي الكتابة والمشافهة[1].

وعلى أيّة حال فإنّ اللّغة تمنح الشاعر معانيها **البِكْر**، وتضنُّ عليه بألفاظ بكر، لما تقوم عليه من مبدأ أساسي في عملها وهو مبدأ التواضع؛ لذا فقد اعتاض "الطّائي" عن شحّ اللّغة ببكورتها في مستوى اللّفظ، **بالمعاني الأبكار**، التي ألحّ في طلبها، مثلما ألحّ في ذكرها في خواتيم قصائده، وبذلك ربّما خالف ما جاء به "الجاحظ"، من أنّ المعاني مطروحة في الطريق، ووعى أنّ ثمّة معاني لم تهتد إليها قرائح الشّعراء، فكان شعره من ثَمّ بحثاً دائباً عنها.

ولعلّ ما نودّ **التنبيه** إليه هو أنّ الشرّاح قد تنبّهوا إلى مسألة مهمّة هي نزوعه إلى **غريب الألفاظ** وما يعنينا هنا أنّ "المعري" قد التمس **تعليلاً** لهذه الظاهرة، فأرجعه إلى تبحّر الطّائي في اللّغة ويجوز أنّه سمع هذه الألفاظ في شعر قديم؛ لهذا أردنا إعادة البيت الشّعري الّذي انتقده بعض النّقّاد.

وقد علّق عليه "أبو العلاء المعري" بقوله:<< أغاض قليلة في الاستعمال، وإنّما يقال: غاض الماء، وغاضه غيره، ويجوز أن يكون الطّائي سمع(غاض) في شعر قديم، وإن لم يكن قد سمع فالقياس يطلقه >> [2].

فهذه الإعادة ليست من قبيل التكرار؛ بل لنقف من خلالها على بعض **خصوصيات** الاستعمال عند "أبي تمّام" بوصفها سفينة الشّاعر في مسيرة كشفه الأبدية باعتبار اللّغة خلق فنّي وقف الجدول التالي:

[1] – شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، ص 15 .

[2] – أبو نصر إسماعيل الجوهري ، تاج اللّغة وصحاح العربية ، 1096/3.

1- الاستعمال الدّلالي المعجمي :

اِستعمال أبي تمّام	الإِستعمال المألوف	الدّلالة
نفس فضاء	أرض واسعة	واسعة
ظن رفات	العظام البالية	العظام
الهوى الوسنان	لا	الناعس
تهشتى عراص المفتى	يهش الإنسان	للبشاشة و البشر
رجل عود	المسنّ من الإبل	قديم
سابغة الشّباب	للثوب و اللّباس	متمتعة بالشّباب
القدّ القديم	القدّ للثوب و للأديم	القطع
مضيئ المقاتل	لا	ظاهرها
عرف ضرب	رجل ضرب	خفيف الجسم

2- الاستعمال الصيغي الصرفي :

اِستعمال أبي تمّام	الإِستعمال المألوف	الدّلالة
أغاض الماء	غاض الماء	غار
الجفير	الجفر	البئر
حضر موت	لا	نسبة إلى حضر موت
الظمأ	الظمأ	العطش

إنّه ومن خلال هذه **الاستعمالات** ندرك أنّ الطّائي الأكبر **حَدَا** باللّغة من حَدِّ التّخاطب الصّرف إلى حدّ المجاز، كما أراد البحث عن **قارئ** يَجهد في الوصول إلى المعنى المراد كما جهد الشّاعر في نسجه, وكأنّ "أبا تمّام" يريد أن يُنشئ **ارستقراطية للشّعر**، وبهذا المعنى؛ فإنّ الشّعر عنده ينتقل من مستوى الإدراك الشّعبي والتوجّه بالخطاب إلى العموم، إلى مستوى الإدراك الرّاقي والتوجّه بالخطاب إلى الخصوص؛ بمحاولته التي كانت تتمثل في إشعار

الفلسفة من جهة وفلسفة الشّعر من جهة ثانية؛ إلاّ أنّ **ما نودّ** توضيحه بالنّسبة لما وُسِم به الشّعر التمّامي من فلسفة فهو **أدعى** إلى الاهتمام والانتباه ونحتاج إلى فهم هذا **الإدعاء** إلى التّذكير بأنّ الفلسفة في الثّقافة العربية الكلاسيكية كثيراً ما كانت تُقابل الشّريعة.

ويقوم هذا التّقابل بينهما في المنطلقات المعرفيّة والرؤية للعالم التي يفرضها كلاهما. وقد قام التّقابل أيضا بين المعرفة التي يعرضها الشّعر والمعرفة التي تقدّمها الشّريعة إلى أن أقرّ النّقّاد أنّ الدّين بمعزل عن الشّعر[1].

وإذا نظرنا إلى الرّابط بين هياكل التّعبير هذه والمميّز بينها في آن واحد وجدنا أنّ كلا من الشّعر والفلسفة والشّريعة **نشاط تأويليّ للوجود** يحدّد علاقة ما بالكون اعتمادا على لغة خاصّة. فالفلسفة نشاط ذهني مختلف من جهة تصوّره للكون عن موروث العرب الفكري قبل نزول الوحي(أي شعرهم وأمثالهم) ومختلف عن الوحي ذاته.

ومعروف أنّ شعر القدامى مصدر معرفة، فهو ديوانهم ومجمع علمهم ومورد نظرتهم إلى الوجود كما عبّر عن ذلك "ابن رشيق" في عبارة له مشهورة[2]. ف"الجاحظ" مثلا يتكئ على أشعار العرب لردّ أقوال صاحب المنطق "أرسطو" متى خالف كلامه في هذه المسألة أو تلك من مسائل الحيوان مأثور العرب وشعرهم وتصوّرهم. فيقول مثلاً عند الحديث عن العقاب:<<هذا قول صاحب المنطق في عقوق العُقاب وجفائها بأولادها أمّا أشعار العرب فهي تدلّ على خلاف ذلك...>> [3].

وبناءاً على ما تقدّم نفهم أنّ وَسْمَ الشّعر التمّامي بالفلسفة قد يعود إلى **صعوبة فهمه**؛ وهي شبيهة بصعوبة فهم الفلسفة، وربّما قد يعني ذلك أنّ شعر "أبي تمّام" يتجاوز في عمقه التجنيس والاستعارة والبيان واللّبس؛ ليقترح **مقاربة جديدة** للوجود منتجة لمعارف مغايرة

[1] – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، ص 64 .

[2] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ص 65 .

[3] – الجاحظ ، الحيوان ، 37/2.

للمعارف التي أنشأها الأقدمون وبنوا عليها نظرتهم إلى الكون والإنسان. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في موضع سابق.

لذا يمكن القول: لقد أطلّ "أبو تمّام" بشعره الحامل لعلامات جديدة لم تكن في متناول الشّعراء السّابقين، شعر كان حامله دائم البحث عن معان جديدة تبرز تلك **العلاقة** التي بدت مفقودة بين شعرنا العربي القديم والأفكار. فما كان لا يحظى بالقبول الواسع سابقا؛ لأنّ الأقاويل الأدبية مصنوعة على عيني سامعها ولأجله. أصبح اليّوم أكثر ملائمة لطرق التحليل الأدبيّ المعاصرة لدغدغته أهمّ الجوانب الفكرية التي تمخّضت عن تطوّر الفكر الحديث.

وقد نتج عن هذه الظاهرة –أي ما قمنا بتسطيره– نظرة إلى ما استغلق من هذا الشّعر ترتاب من وحشة المجهول وتأنس للمألوف. فالنّصّ الّذي لا **يُخاتل القارئ مخاتلة تتيه به في محلاّت اللّبس ومظانّ الإغلاق** هو الجدير بأن يوصف بالبيان والجمال. ويعزو "المعرّي" تعقد المعاني وغموضها عند "أبي تمّام" إلى **قضيّة** جديرة بـ**الإشارة** حين يقول: في كتابه **ذكرى حبيب** << إنّما أغلق شعر الطّائي لأنّه لم يؤثر عنه، فتناقلته الضَعَفَةُ من الرُّواة والجهلة من الناسخين، فبدلوا الحركة وغيّروا بعض الأحرف بسوء التصحيف >> [1].

لهذا ربّما جاء ما أُشكل من شعر "أبي تمّام" حسب تصوّرنا **عالم مفتوح** أمام القرّاء ينهلون من معينه، ويعبّون من فيضه ما استطاعوا، وما أهلتهم قراءتُهم له، وإمكاناتُه، للمغامرة، والإبحار.

و**تأسيساً** على هذا فإنّه يمكن القول: إنّ ميزة النصّ الأدبي، أو بالأحرى ما يؤهل أي نصّ لأن يكون **أدبياً**، ليس فقط في مقدار انفتاحه على الأفهام، ولا في مقدار تعدّد القراءات التي تنصب عليه فحسب؛ وإنّما في مقدار تفاوت هذه القراءات، أو احتمالها السّير في

[1] – خليفة حاجي ، كشف الظّنون عن أسامي الكتب والفنون ، 880/1.

اتّجاهات مختلفة ومتعدّدة أو حتّى متناقضة. الأمر الذي يحيلنا إلى **تساؤل** هام ارتأيناه خاتمة ما نُثيره وهو: **لماذا كان أبو تمّام دائم البحث عن معان جديدة ؟**

الفصل الرّابع

تمظّهرات الغموض وتجلّيات قصيدة الحداثة عند أبي تمّام

1-الرّؤية الشّعريّة في تصوّر أبي تمّام.

2-الأنا المتفرّد عند أبي تمّام.

3-فاعلية الإيقاع في بناء المعنى وتحديد الدّلالة.

*- ملاحق:

- ملحق1: مسرد لأهم روّاد نظرية التّلقّي كما جاءت في البحث.
- ملحق2: ملحق خاص بملّخص الأطروحة :
  - اللّغة العربية.
  - اللّغة الإنجليزية.

فهرس الآيات القرآنية

مرتّبة حسب ورودها في البحث

الآية	رقمها	السّورة	الصّفحة
-﴿...فتلقّى آدم من ربّه كلمات فتاب عليه إنّه هو التّواب الرّحيم..﴾	37	البقرة	23
-﴿..... إِذْ تَلَقَوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ.....﴾	15	النّور	24
-﴿.....وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرآنَ مِنْ لَدُن حَكِيمٍ عَلِيمٍ... ﴾	6	النّمل	24
-﴿....إِذْ يَتَلَقَّى المُتَلَقِّيَانِ عَنِ اليَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ....﴾	17	ق	24
-﴿...الذِينَ آمَنُوا وَلَم يُلبِسُوا إِيمَانَهُم بِظُلمٍ.....﴾	82	الأنعام	82
-﴿...يا بُنَيَّ لَا تُشرِكْ بِاللهِ إِنَّ الشِّركَ لَظُلمٌ عَظِيمٌ...﴾	13	لقمان	82
-﴿....وَإِذْ نَتَقْنَا الجَبَلَ فَوقَهُم كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ.....﴾	171	الأعراف	167
-﴿ وَاخْفِض لَهُما جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ.....﴾	24	الإسراء	268

الفهارس

1-فهرس الآيات القرآنية: مرّتبة حسب ورودها في البحث.

2-ثبت مصادر البحث ومراجعه.

-* روعي في هذا الفهرس مايأتي:

-الأعلام التي بدأت ب "أب" أو "ابن" أو "ال" يصرف النّظر عمّا بدأت به وروعي في ترتيبها ما بعد ذلك.

3-ملاحق:

-ملحق1: يتعلّق بمسرد لأهم أعلام وروّاد نظرية التّلقّي كما جاءت في البحث.

-ملحق2: خاص بملخّص الرّسالة وباللّغات : العربية، الإنجليزية .

4-فهرس الموضوعات.

ملخّص الأطروحة باللّغة العربية

الكلمات المفتاحية

1- الرّؤية الشّعرية في تصوّر أبي تمّام :

إنّ الإجابة عن هذا **السّؤال** اقتضت مناقشة هذه النّقطة بالذّات تحت هذا **العنوان**؛ لأنّنا ونحن نقرأ ما كتبه **صاحب العمدة** عن "أبي تمّام" **لفت انتباهنا** ما أورده من قول لابن الرّومي عنه: جاء فيه إنّه << كان يطلُب المعنى ولا يُبالي باللّفظ، حتّى لو تمّ له المعنى بلفظة نبطية،لأتى بها..>> [1].

لكنّ تحليل "ابن رشيق" وفهمه لما جاء على لسان "ابن الرّومي" قاده نحو استنتاج مفاده أنّ مطلب الصّنعة؛ الذي كان همّ "أبي تمّام"، هو الذي أراده "ابن الرّومي"، في عبارته السّابقة ويوضّحه بقوله: << إنّ المعنى، الذي عناه، هو معنى الصّنعة، كالتطبيق والتجنيس، وما أشبههما، لا معنى الكلام الذي هو روحه...>> [2].

إلاّ أنّه لابدّ أن نوضّح أنّ مصطلح "البديع" لا يعني ما يفهمه الدّارسون اليّوم من دراسة **سبل تحسين** الكلام لفظياً ومعنوياً، وإنّما انصرف في ذلك العصر – أي ما فهمه متلقوا شعره الأوائل– إلى توظيف مذهب شعريّ جديد بإزاء الشّعرية المحافظة التي اصطلح على تسميتها "مذهب الأوائل" الذي تجسّدت ملامحه الفنّية في جملة الخصائص الشّعرية التي ينتظمها مفهوم "عمود الشّعر".

وربّما على ضوء هذا الطّرح نستطيع أن نفهم قول "ابن الأعرابي" العالم اللّغويّ المعروف حينما أُنشد شعراً "لأبي تمّام": إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل. وربّما يكون هذا التصريح حتّى وإن أثار مشاعر الحيرة والدّهشة والسّخط التي واكب تلقّي مجموعة من أبيات "أبي تمّام"، فهي في **نظرنا** كانت بمثابة إعلان صريح عن نهاية عقوداً من **بؤس التّلقّي** الذي كان **متوقّعاً وضرورياً** في الوقت ذاته. غير أنّ

[1] – خليفة حاجي ، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، 1 /880 .

[2] – إبن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، 1 /132 .

الّذي **يسترعي** النّظر هو أنّ تضاد "أبي تمّام" يُعدّ من **سمات تفرّده** عند الباحث "كمال أبو ديب"، وخاصّية من خواص حداثته، هذه الخاصّية التي صدمت – في رأيّه – << حسّ المباشرة ووحدانية المعنى، ووحدانية البعد عند شعراء، ونقّاد عرب>> [1].

وقد حلّل هذا **الباحث** قصيدة "أبي تمّام" (رقّت حواشي الدّهر) في مدح المعتصم تحليلاً **بنيوياً** كاشفاً عن صورة التّحوّل التي تتمحور حولها القصيدة؛ لينتهي إلى أنّ **الثنائيات الضّدّية انعكاس لرؤيا أبي تمّام الشّعرية**، ولإبداعه الفنّي، وكانت سبباً في ثورة النّقّاد عليه؛ إذ يقول: << وبسبب هذه الجدلية العميقة في تصوّر أبي تمّام للوجود هي التي جعلت رؤياه الشّعرية بديعاً وحداثة جديدة أثارت عليه نزعة المحافظة التي تتمسّك بوحدانية البعد وتميز الأبعاد ومحدودية الأشياء >> [2].

وهنا يجدر بنا أن نقف عند قوله[3]: [الكامل]

خَرْقَاءُ يَلْعَبُ بِالْعُقُولِ حَبَابُهَا كَتَلاَعُبِ الْأَفْعَالِ بِالْأَسْمَاءِ.

فالملاحظ على مفردات هذا البيت الشّعريّ أنّ الشّاعر قدّ **استغلّ** اصطلاحات النّحاة، ووظّفها حسبما يقتضي المقام وبهذا أودع شعره كنوزاً من المعاني، وألبسه من فنّ اللّفظ حُللا وروائع ما يبلين.

وقد شكّلت هذه المفردات **نسقاً** جمالياً من خلال القدرة على الإدهاش, ممّا يسمح بتحقيق الأثر الجمالي والإمتاعي في نفس المتلقّي.

[1] – كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشّعر ، ص ص 249 –250 .

[2] – نفس المصدر ، ص 256 .

[3] – أبو تمّام, الديوان، 71/2

وقد ربط **الباحث** "عبده بدوي"[1] التّضاد عند "أبي تمّام" بفلسفة ومعارف عصره الّتي كانت تنطوي في جوهرها على توظيف التّضاد ابتداء من القرآن الكريم. مروراً ببعض المذاهب من باطنيّة.

وما تقوم عليه في تفسيرها للودود على **مبدأي** النّور والظلمة، مع ما يرمز إليه كلّ منهما من خير وشرّ يجسّد الإنسان خليطاً منها، ويُشير الباحث إلى **ازدواجية الأشياء** التي تحيط الإنسان ضاربة بجذورها في أعماقه التاريخية.

وبهذا فإنّ "أبا تمّام" قد تجاوز بتفكيره الانسجام << إلى التّضاد, وإلى إظهار الصّراع بين الأحداث والأفكار والأشخاص, وإقامة جدل حيويّ بينهما, ومن خلال هذا الصّراع ملأت الحيويّة شعره >> [2].

لقد أردنا أن نقف من خلال هذه **المقتبسات** على أراء بعض القدماء، ثمّ أراء بعض **الدّارسين المعاصرين**؛ لنصل إلى **نتيجة مهمّة** هي أنّ القارئ لهذه الدّراسات يجدّ كثيراً منها تميل إلى التسليم بكلام القدماء[3].

وتأخذ به، بعيداً عن الاستعانة بشعر الشّاعر، والاحتكام إليه، في معرفة مدى صحّة تلك الأحكام، وتفسيرها في ضوء الحياة الثّقافية للعصر بأسره.

ولعلّ جلّ تلك الدّراسات تبدو **بمعزل عن شعر الشّاعر**، لتَنْصَبّ على قضايا أجنبية، أحرى أن تكون مساعدة على **فهم** النّتاج الأدبي، ووسيلة **للكشف** عن قيمه الفنّية، لا أن تكون غاية تطلب لذاتها.

---

[1] – عبده بدوي, أبو تمّام وقضيّة البديع, ص 202.

[2] – نفس المصدر, ص 203.

[3] – يراجع : محمّد مندور , النّقد المنهجي عند العرب , ص 59.

لهذه **العلّة** أردنا أن نقف عند قوله[1]: [الطويل]

وطولُ مُقام المَرءِ في الحيّ مُخْلِقٌ لدِيباجَتَيْهِ فاغترب تَتَجَدّدِ

فإنّي رَأيتُ الشَّمسَ زِيدَتْ مَحبَّةً إلى النَّاسِ أن ليسَت علَيهم بِسرمَدِ.

فالسّكون والإقامة، مخلق، ومبل، أمّا في الحركة والارتحال – بما فيه من عناء وفناء – فهو مُجدّد، مُحيّ... وبذلك تتجسد حركة الحياة، فلو اكتفت لانتهت، ولذلك يستمر الرّفض لتستمر الحياة، فهي في تواليها... رفض للسكون، واستشراف للمزيد، وسعي للكمال الذي لا يُدرك.

إنّ القراءة **المبطّنة** للمعنى تشير إلى حدّة الشّعور بالاغتراب عن العصر ومفارقات الحياة هو البعد الأساس الذي يمنح الحياة قيمتها وقوّتها الاستشرافية، فهذا المعنى لا يتحقّق إلاّ حين يمتلك الشّاعر **رؤية شعرية** يسعى بها إلى تحقيق فرادة أسلوبه.

ممّا يشهد بقدرته على سوق **المعنى** المُبتكر في صورة رائعة محبّبة وسهلة المأخذ متى كان **القصد** صياغة تستعمل فيها طرائق تكثيف للمعاني ذات **المعادل** التخييلي، وببنائية خاصّة تخدم التجربة الشّعرية هذا أوّلاً.

ثمّ يؤكّد أنّ الأسلوب وعلى حدّ تعريف "بيفون" الّذي يرى أنّ << المعارف، والوقائع المكتشفة تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ، هذه الأشياء إنّما تكون خارج الإنسان، أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل، أو يتهدّم.>> [2]. وهذا ثانياً.

[1] – أبو تمّام, الدّيوان, ص 98 . وهما بيتان من قصيدة يمدح: "أبا سعيد بن يوسف الطّائي".

[2] –Pierre Guirand . La Stylistique . p 22.

إلاّ أنّه يمكننا القول: إنّ عبارة "أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه" حملت أكثر من دلالتها التي استعملها "بيفون"[1] فهي عنده ليست أكثر من سمة شخصية في استعمال اللّغة. وارتكاز بعض الأسلوبيين على تعريف "بيفون" في تحديد المفهوم جعله مفهوماً عائماً.

ولعلّ أنّ ما **يثير الاهتمام** حين يتحدّث "أبو تمّام" عن شعره فإنّنا كثيراً ما نجد في هذا الحديث صدى لأراء **أدباء الكُتّاب** كالإشادة بالسلاسة واللّين والعذوبة واختيار اللّفظ مع البعد عن الغريب والصعب، فهاهو "ابن رشيق" يصفهم قائلاً:<< والكُتّاب أرقّ النّاس في الشّعر طبعاً وأملحهم تصنّعاً وأحلاهم ألفاظاً وألطفهم معاني وأقدرهم على تصرّف وأبعدهم من تكلّف >> [2].

إلاّ أنّه وفي **المقابل** له آراء أخرى في الشّعر تختلف عن تلك المذكورة سلفاً. فقد تخلل الكثير من قصائده وصفه لشعره، ولا سيما في **خواتيمها**. الأمر الّذي يجعلنا **نتساءل** عن العلّة في هذا **الاختيار؟**

2- <u>الأنا المتفرّد عند أبي تمّام</u>:

إذا كان الحديث عن هذا "الأنا"، وقد أصبح **معنى** شعرياً، لا يقتصر على موطن معيّن من مواطن القصيدة، إذ هو يرد في هذا المقطع أو ذاك من مقاطعها؛ فإنّه يكاد يختصّ بالأقسام **الأخيرة** منها لوروده، في أغلب الأحيان، في آخر المدح نظراً إلى أنّه من **المحفزات** التي تستفزّ للجود وتحث على البذل والعطاء. غير إنّ المتصفّح لديوان"أبي تمّام" **يلفت انتباهه** إكثار الطّائي من الحديث عن هذا الأنا في شعره حيث غدا موضوعاً قاراً في صفحات ديوانه أين جعل كلامه الشّعريّ على

[1] – يراجع: نور الدين السّد, تحليل الخطاب الشّعريّ والسّرديّ, 1 /147.

[2] – ابن رشيق القيرواني , العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونفده 106/2.

كلامه الشّعريّ شاملاً لمختلف الوظائف والمظاهر التي تسند إليه. فجاء هذا الوصف وصف النّاقد[1] الفنّان من ذلك قوله[2] :[الكامل]

خُذهَا اِبنَة الفِكرِ المُهذَّبِ في الدُّجى والّليلُ أَسودُ رُقعةِ الجِلبَابِ

بِكراً تُورّثُ فِي الْحَيَاةِ وَتَنتَنِي في السِّلم وَهي كَثِيرَةُ الأسْلاَبِ

وَيَزِيدُها مرُّ اللّيالي جدّةً وتَقادُم الأيّامِ حُسنَ شَبابِ.

فهو يشبّه قصيدته بالفتاة **البكر** في إشارة منه إلى أنّه سبّاق في معانيها، وكأنّه جعل قصيدته بنتاً له تورّثه وهي مازالت في الحياة بعد ولم تمت، في كناية لأخذ الجائزة عن طريقها، فضلاً عن أنّها تأخذ **سالبة** الممدوح ما يقدّمه من الخُلَع والهِبات في وقت السّلم، لا وقت الحرب كما هو معروف، وفوق ذلك كلّه، لا يزيدها مَرُّ اللّيالي إلاّ جدّة وحيوية، ولا تقادم الأيّام بها إلاّ شباباً وحسناً.

فالشّعر **ثرّ** خضل متجدد، وهاهنا وصف **عجيب** للشّعر؛ فقد جرى منذ القدم ارتباط الشّعر بالشّعور/الوجدان، وابتعاده عن كلّ **فعل واع**، وما يتعلّق به، من تدخّل للعقل؛ بل ربّما في ربطه بالإلهام، والوحي، والقوى الغيبية، من شياطين، وجن، ما ينأى به عن سلطان العقل، ويبدو أنّ ذلك **صفة عامة**، لا يختصّ بها العرب، فاليونان – قديما– كانوا يبتدؤن ملاحمهم بالتّضرع للآلهة، لإلهامهم ما يودّون التعبير عنه في شعرهم، فكأنّهم يرونه **فيضاً** إلهياً خارجاً عن مجال القدرة، أكثر ممّا يرونه إبداعاً ذاتياً واعياً.

معنى ذلك أنّ الفنّ الشّعري عند "أبي تمّام" **عمل واع**، وحصيلة كدّ وتعب، يُعيد فيه خلق الأشياء، وإقامة العلائق بينها، في ضوء **تفكيره الجدلي**، الذي يتدخّل في

[1] – محمّد نجيب البهيتي , أبو تمّام حياته وحياة شعره , ص 242.

[2] – أبو تمّام , الدّيوان ، ص 29. وهي أبيات من قصيدة يندح " **مالك بن طوق التغلبي**".

رؤيته للعالم، إنّها **الرؤية الشّعرية** التي تتحوّل القصيدة من خلالها إلى كون يضج بالحركة والاضطراب حتّى تصبح القصيدة كما قال[1]: [الكامل]

إنسِيةٌ وحْشِيةٌ كَثرَت بِهَا حَركَات أَهلِ الأَرضِ وَهْي سُكُونُ

أما المعاني فهي أبكارٌ إذا نُصَّت ولكنَّ القوافي عُونُ.

وبذلك؛ فإنّ **الفكرة** عند "أبي تمّام" تأخذ **طابعاً جديداً**. والحقّ أنّ "أبا تمّام" قد أكثر من ذكر إعجابه بشعره في أبيات كثيرة.

إلاّ أنّنا نرى أنّها يُمكن أن تصبح **وسيلة خاصّة** يفرغ فيها الشّاعر المبدع تجربته التي تكون جزءاً من **كُلّية** تجربة الوجود الإنساني حين يعتمد أسلوب التشويق الّذي يؤدّي فيما بعد إلى **مفاجأة المتلقّي**[2] من جهة، وتعزيز صورة الممدوح في أذهان السّامعين من جهة ثانية ولا سيما في قوله[3]:[الطويل]

يَقُولُ أُنَاسٌ فِي جُبَيْنَاءَ أبصرُوا عِمَارَةَ رحْلِي مِن طَرِيفٍ وَتَالِدِ

أَصَادَفتَ كَنْزاً أَم صَبَحْتَ بِغَارَةٍ ذَوِي غِرّةٍ حَامِيهِم غَيْرُ شَاهِدِ ؟

فَقُلتُ لَهُم لاَ ذَا وَلَا ذَاكَ دَيْدَني وَلَكِنَّنِي أَقْبَلْتُ مِن عِنْدِ خَالِدِ .

فهذه الأبيات هي جزء من قصيدة أُلّفت في مدح "خالد بن يزيد الشّيباني" قد نفهم منها أنّه كان في هيأة تدلّ على كسبه مالاً وفيراً، دعت النّاس إلى الإلحاح في سؤاله

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 312. وهما بيتان من قصيدة يمدح "**الواثق بالله**". –نُصّت: أقعدت على المنصّة. وهي كرسيّ تُرفع عليه العرُوس لترى من بين النّساء. –العون: ج/عوان وهي التي لها زوج.

[2] – ذكر "ابن سان الخفاجي" قوله: « واستقبحوا قول أبي تمّام –وذكر البيت الأوّل– وقالوا: ما الفائدة من ذكر جبيناء؟ وليس أبو تمّام مضطرّاً إلى ذكر الموضع الذي قيل له فيه هذا ». يراجع: سرّ الفصاحة ، ص 59.

[3] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 94 . – الديدن: العادة.

عن مصدر ذلك المال الّذي جعله ذا ثروة غزيرة، ويدور ذلك التساؤل في محورين، الأوّل: سؤالهم إيّاه عمّا إذا كان قد وجد كنزاً في طريقه؟

والثاني: إذا كان قد غرا غزوة فاغتنم تلك الغنائم من خلالها؟ إلاّ أنّ الشّاعر **يفاجئهم** بقوله: بأنّه قد أقبل من عند ممدوحه الّذي كان سبباً لذلك الجاه والغنى الّذي ظهر عليه، وليس الكنز أو الغزوة كما ظنّوا.

ولهذا ربّما نقول: إنّ العلاقة بين الشّعر والممدوح علاقة فريدة، وتبدو هذه العلاقة واضحة في **خواتيم** القصائد بعامة، وبخاصّة قصائد المدح، **علاقة** قوامها نصّ فريد يُزف إلى من جمع في شخصه من قيم الفرادة والتميُّز ما يجعله أهلاً لمثله.

فهاهو يقول[1]:[الطويل]

منحتكُها تشفي الجوى وهو لاعجٌ وتبعثُ أشْجَان الفتَى وهو ذاهِلُ

تَرُدُّ قَوافِيها إذا هِي أُرسِلتْ هواملَ مجدِ القوم وهي هَوامِلُ

فكيف إذا حلّيتَها بِحُلِيّهَا تكون وهذا حسنُها وهي عاطلُ

أَكابرَنا عطفاً علينا فإنّنا بنا ظمأٌ بَرْحٌ وأنتم مناهلُ .

ففي **قراءة تحليلية** لهذه الأبيات نلحظ أنّ ما يزفه المادح للممدوح، **نصّ فريد** قوامه أنماط من الاختلاف والائتلاف، تتعدّد فيه الطرائق والمسالك؛ فعلاقة الأبيات بالمتلقّي علاقة ائتلاف:(هوامل المجد/القوافي هوامل)، (حلّيتها، حليّها)، أمّا علاقتها بذاتها فهي علاقة اختلاف:(حليها/عاطل).

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 244.

إذا ما وضعنا في **الحسبان** أنّ الأبيات هي جزء من قصيدة قالها الشّاعر في مدح "**محمّد بن عبد الملك الزيّات**"[1] والتي **مطلعها** قوله [2] :[الطويل]

مَتَى أَنتَ عَنْ ذهليَّةِ الْحَيِّ ذَاهِلُ وَقَلبُكَ مِنهَا مُدَّةَ الدَّهْرِ آهِلُ .

حيث تقوم **الصّورة** على شبكة من العلاقات التي يقيمها الشّاعر بين الممدوح والقلم في أبيات أخرى. وبين الذّات والعالم الخارجي، عالم الأشياء، فيغدوا وقوف الشّاعر بالطّلل تحوُّل إلى وقوف على أبواب اللّغة، فذهلية الحيّ، والطلول، والدّيار المواثل...، وهنا نقف على عبارة ل"لآمدي" جاء فيها: << وإنّما ينبغي أن ينتهى في اللّغة حيث انتهوا ولا يتعدّى إلى غيره فإنّ اللّغة لا يقاس عليها >> [3].

والذي ربّما قد نفهم منه أنّ نظرة "الآمدي" إلى اللّغة أضيق من أن تستوعب ما يحسّه المبدع "أبو تمّام" فيها – أي في اللّغة – من **فاعلية ونشاط**. ماهي إلاّ معالم أساسية في الطّلل تفجّر لغة الشّاعر، وتعيد اللّغة إلى لحظة ولادتها الأولى. أين يصبح هذا الوقوف عَودٌ إلى الأصول التي حلّت بها المعاني أوّل ما حلّت في الألفاظ [4].

من هُنا كان الشّعر في ظاهره كلاماً وفي حقيقته تأثيراً بال**تصرّف** في الكلام (أو إبلاغاً وبلاغة)، كان التعامل معه لا يتمّ، على وجهه، مثلما يتمّ التعامل مع كلام المحاورة. فبينما يردّ الكلام في الخطاب العادي إلى **مراجعه** تردّ الألفاظ في الشّعر إلى **أجوارها**. أين يتبنّى النّصّ الشّعريّ **منطقاً ما**، حتى وإن اختلف هذا المنطق عن

[1] – يراجع : عمر فرّوخ , أبو تمّام شاعر الخليفة محمّد المعتصم بالله , ص 74.

[2] – أبو تمّام , الديوان ، ص 240.

[3] – أبو القاسم الآمدي , الموازنة , 1 /227.

[4] – حسين الواد , اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام , ص 47.

المنطق الحياتي والبديهيّ، فلا بأس من ذلك، فالبعد عن المنطق بمفهومه التقليديّ هو في حدّ ذاته **منطق**.

وبينما يُفهم الكلام **المألوف** على ظواهره، يستقبل **الفكر** الشّعر بالتساؤل عن أجزائه وعلاقة بعضها ببعض. وربّما نقف هنا على قوله [1] :[البسيط]

تَغَايَرَ الشِّعرُ فِيهِ إِذ سَهِرتُ لَهُ حَتَّى ظَنَنْتُ قَوافِيهِ سَتَقتَتِلُ .

وقديماً شبّه "اِبن رشيق" البيت الشّعري بالبيت من الأبنية، فجعل<< قراره الطّبع، وسمكه الرواية، وبابه الدّربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون >>[2].

فكأنّ قوام التعامل مع الشّعر إنّما أصبح يتمثل في الإنصات إلى الأسئلة التي يثيرها في الذّهن.

وكلّما كان القارئ أعرف بالكلام وأعلم بخصائص صياغة تلك **الأسئلة** التي يبعثها الشّعر في ذهنه أكثر والفوائد المجنية منها أغزر.

وعندما يستحدث الشّعر القراءة التي **تتجانس** مع طبيعته ويفتنّ **قرّاؤه** في الإنصات إلى الأسئلة التي يثيرها فيهم، **ينفتح** على تعدّد الدّلالات وكثير المعاني.

وهنا نقف على ما قاله أحد **الباحثين** : << ولقد خلق في هذا كلّه طقساً جديداً هو طقس الصّعوبة حيث لا مجال للسّهولة, وحيث يكون الشّاعر شجرة تثمر ثمرا غريبا نادرا وإن كانت تثمر بعد جهد: حيث لا يكون مدينا لأحد غير نفسه، فهو جنس وحده >> [3].

---

[1] – أبو تمّام , الديوان , ص 215.

[2] – ابن رشيق القيرواني , العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . 121/1.

[3] – علي أحمد سعيد – أدونيس– , مقدّمة للشّعر العربيّ , ص 41.

وبهذا يمكن القول: إنّ << القصيدة العظيمة مثلاُ، حركة لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما، إلى هذا العالم >> [1].

لهذه **العلّة** ربّما نفهم تصريح "الآمدي" حين يقول: << أعرض عن شعر أبي تمّام من لم يفهمه لدّقة معانيه، وقصور علمه عنه، وفهمه العلماء وأهل النّقّاد في علم الشّعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضله لم يضره طعن من طعن بعده عليه >> [2]، وهو ما نجده أيضاً في **تصريح** "أبي تمّام" حين سُئل: لم تقول من الشّعر ما لا يُفهم؟ وردّ لم لا تفهم من الشّعر ما يُقال؟

وهو ما يفضي بالضرورة إلى أنّ"أبا تمّام" كان يبحث عن **قارئ** مختلف مطالب بالتواصل مع نصّه الشّعري كما هو. وهذا يعني أنّ الحاجة إلى تبيُّن **الوظيفة** التي ينهض بها الشّعر في الحياة، لا تزال أكيدة، وأنّها لا تقوم في الأثر فقط، ولا عند المتلقّي فحسب، ولكن في العلاقة التي تصل بينهما كلّما **التقيا** في **القراءة**.

لهذا يُمكن القول **كنتيجة:** إنّ القاسم المشترك بين الأبيات التي حاولنا الاستشهاد بها هو **نزوع** صاحبها الواضح إلى استخلاص تجارب الحياة و**تكثيفها** والخروج بها من دائرة الفردي إلى دائرة العام الإنساني، ممّا ساهم في **تأسيس شعرية جديدة؛** حيث حطّم من خلالها الأبعاد التي كانت تحدّ **التشبيهات** و**الاستعارات،** وعمد إلى الصّور الذّهنية والتعابير العقلية التي تكشف عن خلاصة **رؤيته الكونية؛** فقد وجد لنفسه حيّزاً ليعبّر عن ذاته، فهو وإن التزم هذا الإطار الخارجي الموروث أحياناً؛ فإنّه سعى إلى تحويل **بنية اللّغة الشّعرية** ذاتها وتغير مسارها نتيجة نزوعه الكثيف إلى **الانحراف** و**التجاوز** و**كسر المواضعات المألوفة،** وسبك تراكيب جديدة تدخل

[1] – علي حرب , نقد النّص , ص 22.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 19 .

المفردات اللّغوية من خلالها إلى علاقات تتّسم **بانفتاح** الدّلالة على مستويات مختلفة.

وهذا ما عكسه اهتمام النّاس بشعره في عصره وبعده، وافتراقهم فيه إلى أنصار وخصوم ممّا يدلّ على أنّه قد **أحدث** في الشّعر **ثورة**، تحمّس لها قرّاء وردّها قرّاء آخرون، وهذه الثورة غايتها توجيه الشّعر **وجهة** جديدة تستجيب لرغبات العصر الّذي انتشرت فيه الثقافات العديدة حتّى ارتفع المستوى الثقافي ولا سيما لدى الطّبقة الحاكمة وكُتّابِها. حتّى يصبح فهمُه مقصوراً على طبقة ممتازة من صفوة القوم حين نتوقّف عند قوله[1]:[الوافر]

إِلَيْكَ بَعثْتُ أَبكَار الْمَعَانِي يَلِيهَا سَائِقٌ عَجلٌ وَحَادِ

جَوائِرَ عَن ذَنَابَى الْقَومِ حَيرَى هوادِي لِلْجَماجِم والهوادي .

ولعلّ غرابته هي التي تضمن حياة الشّعر وخلوده وصيرورته في الآفاق، فكان لابدّ ممن يفك عقال هذا الشّعر ويفسّر مكنونه للجمهور المتعطّش إلى معرفة فنّ "أبي تمّام" الّذي خرج عن طريقة العرب أو ما يعرف **بعمود الشّعر العربي**. وذلك لأنّه كان يؤمن بوظيفة الشّعر والمتمثلة في **الخرق** المستمر للمعطى السّائد << وهنا تكمن اختلافية الشّاعر أي فرادته، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشّعر >> [2].

ومن هنا ربّما جاءت طريقته **طريقة** فذّة أين << صدم عصره حين خرج بحسم على الاتّجاه المتوارث، فقد كان من الذين يعذّبون الألفاظ من أجل المعاني >> [3]. وقد لفت **انتباهنا** ما أعرب عنه "أبو بكر الصّولي" عند دفاعه عن "أبي تمّام". أين

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ن ص 82. وهما بيتان من قصيدة يمدح "**أبا عبد الله أحمد بن أبي داؤد**" ويعتذر إليه.

[2] – علي أحمد سعيد –أدونيس– ، سياسة الشّعر ، دراسات في الشّعرية العربية المعاصرة ، ص 20 .

[3] – عبده بدوي ، أبو نمّام وقضيّة التجديد في الشّعر ، ص 14 .

أبان عن حسّ نقديّ حادّ جعله يطرح هذه القضيّة **طرحاً مهمّاً** بما أنّه يكشف عن **تاريخيّة** الموقف من الشّعر المحدث وعن صلته بتجربة **القرّاء** الجماليّة. وهذا الموقف يبدو عندما يناقش تحيّز علماء اللّغة للقديم وبذلك يضع يده على **رؤية** نقدية صحيحة،- وقد أشرنا إلى ذلك في أحد العناوين المدرجة في هذا البحث- هي: << أنّ أشعار الأوائل قد ذلّلت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمّة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها، فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيّدها وعيب رديئها >> [1].

ففي **قراءة تحليلية** لما جاء في هذا المقتبس نجد "الصّولي" يشير إلى أنّ شعر الأوائل قد تبنّاه خطاب نقديّ تشكّل **تاريخياً** فاستخرج قوانين كتابته وملامح شعريّته، فغدا شعر الأوائل واضحاً مفهوماً بيّناً.

وهذا **يلفت نظرنا** إلى **معطى هام** يعني أنّ بيان شعر الأقدمين لا ينبع من النّصّ ذاته ولا هو موجود في ظاهر اللّفظ أصلاً. ولكنّ العلّة في هذا الوضوح والبيان مردّها إلى ذلك الخطاب النّقديّ الدّائر حول مدوّنة الأقدمين.

أين استطاع هذا الخطاب نسج شبكة **قراءة** محكمة تميّز الجيّد من الرّديء بمعايير ليست من أصل الشّعر بقدر ما هي من صنع قرّاء فترة من التاريخ معلومة. ومن ثَمَّ ربّما كانت الأزمة: **أزمة قراءة** فانسدّت منافذ التّواصل الأدبيّ وكان **الغموض**.

هناك شيء آخر نودّ أن **نُنَبِّه** إليه وهو ينبغي أن يتحلّى به كلّ من يتعاطى تلقّي الشّعر وقراءته، خاصّة من **الوجهة الأدبية**، ونعني الذوق الفنّي والحس بمواطن **الجمال** و**إدراك** الصّور البيانية و**إيحاءات** الشّاعر بعد ذلك.

[1] – أبو بكر الصّولي ، أخبار أبي تمّام ، ص 14 .

إذ لعلاقة المتلقّي – القارئ– بالنّصّ مظهرين:الأول: مظهر **جماليّ** كامن في النّصّ وما اندسّ فيه من عناصر إثارة هي بمثابة الأسئلة التي تنتظر استيعاب القارئ لها وإجابته عليها، فالفهم من هذه الجانب وليد ممارسة لنصّ مفرد له خصائصه وسماته.

الثّاني: مظهر **تاريخيّ** يرتبط فيه **الجمال** بالمدوّنة الغائبة آنيّاً والحاضرة في ذهن القارئ المتلقّي باعتبارها سمات عامّة توجّه الذّوق وتحدّد للنّصّ أسباب التفوّق فيه وضدّها.

ولهذا قد نقف على قوله[1]: [البسيط]

اِحفَظ وسائلَ شِعرِي فِيكَ مَا ذَهبَت خَواطِفُ البَرقِ إلاّ دُون مَا ذَهبَا

يَغدُونَ مُغتَرِبَاتٍ فِي الْبِلادِ فَما يَزلْنَ يُؤنِسنَ فِي الآفَاقِ مُغتَرِبَا

وَلاَ تُضِعْها فَما فِي الْأَرضِ أَحسَنُ مِن نَظمِ الْقَوافِي إِذَا مَا صَادفَت حَسَبَا.

فهذه الأبيات هي جزء من قصيدة يمدح "إسحاق بن إبراهيم المصعبيّ"، تعمّدنا الوقوف عندها؛ لأنّ قراءة تحليلية لها قد تحيلنا إلى الوقوف على رأيّ "أدونيس" كمتلقّي لهذا الشّعر.

حين يُعقِّب على موقف "الآمدي" من شعرية "أبي تمّام" فيقول: << وهذا كلام يشهد بجهل الآمدي للشّعر. فما يصفه بالقباحة والهجانة داخل في جوهر التعبير الشّعريّ وكم يبدو جهله واضحاً بأنّ الشّعر الجيّد مبني على الكلام الّذي يدلّ بعضه

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 30.

على البعض ويأخذ بعضه برقاب بعض. إذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه...>> [1].

إنّ شعر "أبي تمّام" في منظور "أدونيس" النّاقد هو شعر **مفاجأة**؛ لأنّه يعمل على تهديم الصّورة المستقرّة في الذهن بتأثير العادة والوراثة، حيث هدم هذا الشّعر هذه الصّورة على صعيد الكلمة، لا لشيء إلاّ؛ لأنّه استخدمها استخداماً جديداً، فالقصيدة لم تعد عنده تنموا نموّاً أفقيّاً بخط واحد بل أصبحت تنموا عمقيّاً.

فقد صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر، فلم تعد تتوالد انفعاليّاً وحسب بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي والصبر والجهد [2] .

تلكم هي **معالم** قصيدة شعر الحداثة عند "أبي تمّام"، وهي قصيدة تنموا في العمق لغتها لغة **إيحاء** لا إيصال، لغة لا تنبع من الموروث، هي لغة خلق واكتشاف وخلخلة للمعايير السّائدة و**انتهاك** صارخ للبنود التي أسّسها "الآمدي"، وشرحها "المرزوقي" إذا ما وقفنا عند قوله[3] مثلاً:[البسيط]

حَتَّى إِذَا مَخَّضَ اللهُ السِّنين لها مَخْضَ الْبَخِيلَةِ كَانَتْ زُبْدَةَ الْحِقَبِ.

فهاهو يصف "**عمورية**" قبل الغزو، وفي ذات الوقت يُركّب لنا **صورة** خيالية رائعة، لم تستعمل قبله. وفي هذا الصدد يقول "أبو العلاء": هذه استعارة لم تستعمل قبل الطّائي[4]. فهذا **الغموض** هو الّذي تجلّت فيه شاعرية الطّائي في الوصول بفكره الوقّاد إلى المعاني العميقة، تلك المعاني التي تستعصي على الفهم السّاذج البسيط.

---

[1] – علي أحمد سعيد –أدونيس– , ديوان الشّعر العربيّ , 2 /9.

[2] – نفس المصدر , ص 10.

[3] – أبو تمّام , الديوان ، 19.

[4] – الدّيوان , شرح المرزوقي , 1 /49.

وهنا نقف على ما قاله أحد **الباحثين:** << إنّ بقاء أبي تمّام ليس بمدائحه أو مراثيه أو سائر المصنفات التقليدية لأغراض الشّعر بل بطاقته على تفجير الصّورة الشّعرية عند القارئ على مدى الأزمنة >> [1].

فهذا المقتبس يشير إلى أنّ شعر "أبي تمّام" لم يكن ليتأتى له ذلك؛ إلاّ من خلال التمكّن من صياغة **اللّغة** بالشّكل الذي تستجيب فيه لتجليات الذّات الشّاعرة معبّرة عن حاجات متطوّرة لدى الإنسان عبر **الصّورة** الشّعرية وصولاً لتحقيق **معنى ينفتح** على أفاق القيم **الجمالية** أكثر من خضوعه لمعايير عقلية صارمة. هذا التمكن هو ما يحقّق التفرّد الأسلوبي في خلق **المعنى** الشّعري، أي كلّما استطاعت اللّغة أن تُحدث نوعاً من التشابك والثّراء أصبح هذا إضافة **جمالية** للنّصّ عبر ما يمنحه المبدع لها من لمسات إبداعية تجعلها تحمل **زخماً دلالياً** يفوق بكثير **معناها** المعجمي الضيّق واعياً أنّ هناك من هو في شراكة معه ضمن العملية الإبداعية. إذا ما وقفنا على الأبيات القائل[2] فيها:[المنسرح]

فَالْبِس بِه مثلَها لِمثلِكَ مِن فَضْفَاضِ ثَوبِ الْقَرِيضِ مُتَّسَعِهْ

صَعبِ الْقَوافِي إلاّ لِفَارِسِهِ أَبِيّ نَسجِ الْعَرُوضِ مُمتَنِعِهْ

سَاحرِ نَظمٍ سِحرَ الْبَيَاضِ مِنَ الْ ألوان سَابيهِ خَبّهِ خدعِهْ.

وإذا ما وضعنا في الحسبان أنّ الأبيات هي جزء من قصيدة مدح بها "الحسن بن وهب"، إلاّ أنّ **الملفت** للانتباه هو براعته في توظيف الألفاظ: (فضفاض ثوب القريض / متّسعه / صعب القوافي / أبيّ النسج / ساحر النظم / سابيه / خبّه / خدعه) فهي تمثل متغيّرات لوظيفة نحوية واحدة، غير أنّها تختلف في بنيتها؛ إذ إنّ

[1] – أمين الريحاني , مدار الكلمة , دراسات نقدية ، ص 48.

[2] – أبو تمّام , الديوان , ص 185.

الإضافة تحدث شكلاً من التنويع الدّلالي: من خلال الإضافة إلى الاسم الظاهر مرّة، وإلى ضميره العائد عليه مرّة أخرى، ويظهر ذلك وفق الترسيمة الآتية:

الإضافة إلى الاسم فضفاض ثوب القريض / متّسعه الإضافة إلى الضمير الإضافة إلى الاسم أبيّ نسج العروض / ممتنعه الإضافة إلى الضمير

كما يحدث الاستثناء في عبارة (إلاّ لفارسه) والتأكيد بالمصدر في عبارة (سحرَ) نراه تنويعاً آخر للإخبار. فاللّغة بوصفها مادة **تتيح** للمبدع الكشف عن عبقريتها متى أجاد مستعملها توظيفها. وخاصّة حين يفرغ الشّاعر تجربته التي تكون جزءاً من تجربة الوجود الإنساني. أين يمكن القول:...وكلّ تعبير بالصّورة يفتح **أفق** الحساسية والتأمل، بحيث لا يعود المعنى شيئاً محدّداً منتهياً، وإنّما يُصبح شيئاً يتفتح ويتّسع.

وهنا نتوقّف عند قوله[1]:[الكامل]

مَازَالَ يَمتَحِنُ الْعُلَى وَيروضُهَا حَتَّى اتَّقتهُ بِكِيمْياءِ السُؤْدَدِ.

فهاهو "أبو العبّاس أحمد بن عند الله محمّد بن عمار" يُعلّق في رسالته في ذكر أخطاء "أبي تمّام" على كلمة "كيمياء" في البيت السّابق قائلاً: << تالله ما يدري كثير من العقلاء ما أراد ولا يتكلّم بهذا إلاّ من يجب أن يحظر عليه ماله، ويطال في المرستان حبسه وعلاجه>> [2]. ومرّة أخرى نقف على لفظة "كيمياء" في قوله[3] :[الكامل]

ليزدكَ وَجداً بِالسَمَاحَةِ مَا تَرَى مِنْ كِيمْيَاءِ الْمَجْدِ تُغْنَ وَتَغْنَمِ .

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 108. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**المأمون**" والأولى أن تكون في "**المعتصم**".

[2] – الدّيوان ، بشرح التبريزي ، 50/2. (الهامش 5)

[3] – الدّيوان ، ص 295. وهو أحد أبيات يمدح "**أبا الحسين محمّد بن الهيثم بن شبانة**".

وهنا **نورد** ما قاله "ابن سنان الخفاجي": عند إيراده لهذا البيت << وكيمياء من ألفاظ العوام المبتذلة وليست من ألفاظ الخاصّة ولا يحسن نظم مثلها >> [1] .

لنستنتج بعض **الملاحظات** المهمّة وذلك من خلال **القراءة** التحليلية لهذين البيتين الشّعريّين، ثمّ المقتبسين تجعلنا ندرك ما يلي:

*- لم يفطن أولئك النّقّاد إلى أنّ هذه الكيمياء تقتنص حالات التحوّل والتبدّل التي تطرأ على الأشياء وترصدها وهي في مراحل الصيرورة التي تنبثق عن امتزاج العناصر والتقاء الأشياء. فهي محصلة الثنائيات التي تتحكّم في ألفاظ الأبيات لتقيم منها أزواجاً متقابلة تتساوق وفق **رؤية شعرية** لا يرى سرّها إلاّ "أبي تمّام"؛ إذ أقام شعره حركة مساوقة لحركة الوجود، بل أعاد خلق الحركة في شعره؛ ليثبت أنّ **الإبداع** لا يعترف بحدود مكانية وزمانية، وأنّ الفنّ نتاج إنسانيّ خلاّق.

*- إنّه لا مبرّر، منطقياً، على الأقل، لإقصاء ألفاظ دون أخرى أو نبذ صيغ دون صيغ من مجال الإبداع الشّعريّ. مادام باستطاعة المبدع تطويع هذه اللّغة لتلك المعاني العميقة. ذلك لأنّ من << الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤدّيها الصّفة >> [2].

ولعلّ هذا يجعلنا نتذكّر المقولة الشائعة التي تصل أشراف الألفاظ بأشراف المعاني. وهو ما ذهب إليه "الجاحظ" بقوله: << إلاّ إنّني أزعم أنّ سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع وربّما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني >> [3].

[1] – ابن سنان الخفاجي , سر فصاحة العرب , ص 66.

[2] – أبو القاسم الآمدي , الموازنة , 385.

[3] – الجاحظ , البيان والتبيين , 1 /145.

وهو ما أشار إليه "بشر بن المعتمر" حين قال: << من أراد معنى كريماً، فليتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حقّ المعنى الشريف اللّفظ الشريف، ومن حقّهما أن تصونهما عمّا يفسدهما ويهجنهما >> [1].

و**تأسيساً** على هذا يمكن فهم ما قد انتهى إليه الأسلاف حين قالوا: فالشّرف لا يكون إلاّ للسّابق والفحولة انتهت **بنفاد** المعاني الشّريفة. وهنا نقف على بيته القائل[2] فيه: [الطويل]

يَقُولُ فَيُسْمِعُ وَيَمْضِي فَيُسْرِعُ وَيَضْرِبُ فِي ذَاتِ الْإِلَهِ فَيُوجِعُ .

إلاّ أنّ **اللّافت للانتباه** في هذا البيت أنّه قد اختار ماهو قريب من التراكيب النّثرية المشاكل **للحوار**. وقد جعل الطّائي منها **سمة** بارزة يتّسم بها شعره في مواضع أخرى.

الأمر الذي دفع بعض خصومه إلى اعتبار هذا النّمط من **الكتابة** بعيد الصّلة بالفنّ الشّعريّ فقرّبوا بينه وبين النّثر إخراجاً له من دنيا الشّعر. حين يقول "دعبل" عن "أبي تمّام": << إنّ شعر أبي تمّام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم >> [3].

لكنّنا إذا **حللنا** هذا المقتبس من خلال قراءة أخرى ومن زاوية مختلفة ووقوفاً عند قوله: "وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم" قد نفهم منه أنّ "صاحبه" كان يريد **لفت** الأنظار إلى ضرورة إدراك وظيفة الجملة الخبرية من حيث إنّ هذه الجملة تُحيل إلى الحقيقة أو عكسها، وهذا من جهة.

---

[1] – الجاحظ , البيان والتبيين , 1 /136.

[2] – أبو تمّام , الديوان , ص 179. وهو أحد أبيات قصيدة يمدح "**أبا سعيد محمّد بن يوسف**"

[3] – الموازنة , ص 287.

أمّا من **جهة أخرى** فقد وظّف الطّائي في بيته السّابق صيغاً في اللّغة تستعمل أصلاً لتحقّق التواصل، واستمراره أو انقطاعه من قبيل قوله: يقول، يسمع، يسرع،....ثمّ إنّ هذا المقتبس قد نفهم منه أنّ الوزن والقافية لم يكونا المحدّدين الأقويين للشّعر بل المعوّل فيه على **طريقة** تصريف القول وإخراجه. متى انصرفت جهود **المبدع** إلى البلاغة أكثر من انصرافها إلى الإبلاغ. ثُمّ إنّ **الكتابة** لا تؤثّر في **قارئها** إلاّ متى بُنيت على "تَخيُّرٍ" **للممكن** من اللّغة وتأليفه في **نظام** تتناسب **عناصره** وتتفاعل مكوّناته.

بمعنى إنّنا إذا **أمعنّ النّظر** في أيّ مقطع شعريّ معيّن، أي في ما يمكن أن يشكّل جملة شعرية، فإنّنا سنجدها متتالية صوتية محدّدة، مركّبة من ثلاثة عناصر متآلفة فيما بينها. أوّلها عنصر ينتمي إلى مستوى **الوزن**، والثاني ينتمي إلى مستوى **الإيقاع**، والثالث يرتبط بـ**الأصوات** اللّغوية حسب معناها اللّساني المتداول.

والمقصود أن يختار القائل أوّلاً ويجد السّامع ما يناسب المعاني من الألفاظ ثانياً. ويطال هذا الاختيار أيضاً **القافية** بمعناها العامّ أي؛ الكلمة الأخيرة من كلّ بيت[1]، فيستدرجها **نظم** البيت استدراجاً حتّى لا تأتي قلقة في مقرّها[2] نافرة في موضعها. وهنا نقف عند ما قاله "لوتمان" في سياق حديثه عن القافية قائلاً: << إنّ القافية نوع من التكرار [....] إنّها تحيل القارئ إلى ما قيل سلفاً. ثمّ إنّه لابدّ من أن نؤكّد على أنّ (إحالة) من هذا النّوع لا تحرّك في النّفس التناغم الصّوتي فقط، وإنّما تعود بنا أيضاً إلى دلالة الكلمة الأولى التي استعملت للتقفية. وهو ما ينتج شيئاً مختلفاً بشكل عميق عن السيرورة اللّغوية العادية حين نقل دلالات معيّنة: فبدلاً من سلسلة الإشارات الخطّية والمتتالية عبر الزّمن، ثمّ الهادفة إلى نقل معلومات محدّدة، تحلّ

[1] – ابن عاشور الطّاهر , شرح المقدّمة الأدبيّة للأمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمّام ، ص 80.

[2] – أبو عليّ المرزوقي , مقدّمة ديوان الحماسة ، ص 11.

إشارات مؤلفة بطريقة متشابكة، وذات طبيعة فضائية ترجع بنا إلى ما أدركناه سلفاً >> [1].

ففي **قراءة** تحليلية لهذا المقتبس نلمس أنّ هناك إشارة إلى **معطى مهم** مفاده أنّ **القافية** من وجهة النّظر هاته وحدة مقطعية ذات علاقة بما قبلها وما بعدها؛ أي أنّها تشكّل بداية ونهاية في آن واحد. وذلك ما يحملها أن تكون مقطعاً متوقّفاً يسعى إلى السيطرة على الزّمن داخل بنية الثّقافة الشفوية، ويعمل على تجميد هذا الزّمن والتمكّن منه حتّى يستطيع المنتج أن يحيا حياته المستقلّة ويعيش زمنه المتوقّف، والممتدّ إلى ما بعد فترة **إنتاجه.**

ثمّ إنّ **القافية** بوصفها أصواتاً تتكرّر على نحو متناسب في أواخر الأشطر، وتكرارها جزءاً من بنية الموسيقى الشّعريّة، فهي فواصل صوتية **يتوقّع** السامع ترديدها، و**المتلقّي** يستمتع بهذا التردّد الذي يطرق الآذن في مدد زمنية منتظمة، وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن[2].

ممّا يجعلنا لا ننفي الصّلة الموجودة بين **الإيقاع** و**الموسيقى**، باعتبار أنّ موسيقى النّص الشّعريّ تُنتج **إيقاعاً** متميّزاً ترسل به إلى **المتلقّي**، فيتفاعل معه عقله ويتجاوب معه قلبه بقوّة أو ضعف، بشدّة أو لينٍ، بارتفاعٍ أو انخفاضٍ، بالتوقّع أو المفاجأة، بالتوتّر أو الانبساط، لكن هذا لا يعني أنّ الإيقاع لا ينشئه إلاّ الوزن، فهو ليس المنتج الوحيد له؛ لأنّ الإيقاع ليس هو الوزن فقط، وإنّما يتعدّاه ليقيم **شبكة** من العلاقات الحميمية مع باقي العناصر **الحيّة** و**الفاعلة** في تكوين النّص الشّعريّ وتشكيل جمالياته ورسم مستوياته وتعيين وظائفه المختلفة، بمعنى أنّ كلّ وزن من بين وظائفه إنتاج الإيقاع، مع أنّ عملية الإنتاج غير مقصورة عليه، وإنّما قد تتحقّق

[1] – Youri Lotman , La structure du texte artistique , p 187.

[2] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشّعر ، ص 273 .

بفضل عوامل أخرى فيصبح هذا الإيقاع ذا دلالات تختلف عن تلك التي أنجزت بفعل الوزن. إذاً للموسيقى إيقاع ولكافة العناصر والمستويات إيقاعات خاصّة بها، فالصّلة موجودة بينهما لكنّها ليست صلة احتكار واحتواء وإنّما هي صلة انفتاح وتعدّي حتمي وتجاوز منطقيّ. وبذلك نكون أمام أنّ << كلّ وزن إيقاع، وليس كلّ إيقاع وزن >> [1].

ولا **نبالغ** في شيء إذا قلنا إنّ النّاقد "ابن طباطبا" يُعدّ من العلماء القلائل الذين **تفطّنوا** إلى التفريق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشّعريّ؛ وذلك لِمَا أوتي من حذق وحصافة نظر ومن حسٍّ وذوقٍ رفيعين، فهو لم يحصر الأوّل في الثّاني، ولم يجعل الثّاني هو المنتج الوحيد للأوّل.

وإنّما أرجع الإيقاع إلى مصادر أخرى لا تقلّ حيويّة ونشاطاً عن الوزن الشّعريّ. هذه المصادر لم ير فيها العديد من القرّاء إلاّ **آليات** منتجة **للدّلالة** وتقنيات لإبلاغ الرسالة وأدوات لإيصال **الخطاب الشّعري** قوي النّبض محكم النسج ثريّ المضامين ومتعدّد الرّوئ.

ومن هذا المنظور نقف عند **تصريح** لصاحب "عيار الشّعر" أنّ << للشّعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له واشتماله عليه >> [2].

ففي هذا المقتبس **إدراك** عميق و**فهم** ثاقب لإشعاعات البنى السالفة في قلب المتلقّي وعقله.

---

[1] – ابن طباطبا العلوي ، عيار الشّعر ، ص 9.

[2] – نفس المصدر ، ص 21.

وعليه فإنّ معنى الإيقاع الذي يقصده هو الأثر الذي يرسل فيُحرّك، ثمّ يوّجه فينفصل إلى أن يُفضي بإيحاءاته المكنونة المختلفة، ممّا يجعل المتلقّي يتهيّأ للإقبال على النصّ واحتضانه بقوّة من أجل الاستغراق في هذه الإيحاءات الجليّة والخفيّة. ولهذا فإنّ الإيقاع خاصّية من الخصائص الشّعرية الأساسية، فهو ليس **قالباً** جاهزاً، وإنّما هو **مادة** تتشكّل بحسب **مقصدية** الشّاعر.

لهذا فقد **لفت انتباهنا** اعتماد "أبي تمّام" تقنية **التصريع**[1]، وخاصّة إذا كان في غير المطلع. لذلك ربّما **نتساءل** عن الدّور الّذي يلعبه **التصريع** في بناء **المعنى** ومن ثمّ تحديد **الدّلالة** ؟ وهل يمكن أن يكون للبنية الإيقاعية أثر في تحليل الخطاب الشّعريّ وفهم **أبعاد المعنى** بعد ذلك ؟

3- فاعلية الإيقاع في بناء المعنى وتحديد الدّلالة:

تجمع الكثير من كتب النّقد العربية، والأجنبية على السّواء أنّ الإيقاع مفهوم غامض، وعصيّ التحديد، لما له من استعمالات مختلفة، وخاصّة الاستعارية منها[2]، ولأنّه من جهة أخرى، يتّصل بالموسيقى التي تعتمد قرع السّمع، المرتبط أساساً بالصّوت دون المعنى.

ولمّا كان الشّعر يمتاز بخاصّيته النغمية المتكرّرة (الوزن على الأقل) خصّوه بالإيقاع دون غيره من ضروب القول، وبما أنّ الإيقاع شكل من أشكال انزياح الخطاب الشّعريّ عن بقيّة أنواع القول الأخرى، كان الاهتمام بالبعد الإيقاعي فيه أكثر من غيره، وبذلك عُدّ عنصراً قارّاً في كلّ خطاب شعريّ، وهذا ما دفعنا إلى طرح السّؤالين السّايقين.

---

[1] – صرّع البيت من الشّعر: جعل عَرُوضه كضربه. يراجع: القاضي التنويخي ، كتاب القوافي ، ص 78.

[2] – رنيه ويليك ، أوستين وارين ، نظرية الأدب ، ص 178.

بداية يمكن القول: إنّ التصريع هو أحد الأشكال الإيقاعية المميّزة للشّعر العربيّ، فقد كان منذ عهوده الأولى لازمة لمطالع الشّعر مأثوراً لدى الشّعراء والرّواة؛ إذ لا تكاد تخلو منه قصيدة وقد ذكر "قدامة" << أنّ الفحول والمجيدين من الشّعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه >> [1].

فإذا كانت القافية تحفظ **التكرار النغميّ** على المستوى العمودي؛ بفضل تماثلها الإيقاعي، – وقد أشرنا إلى ذلك سلفاً – فإنّها على المستوى الأفقي تسعى لتحقيق ذلك بفضل وسائل متعدّدة، منها **التصريع**، الذي يعمل على زيادة أسهم الشّعرية في البيت الشّعري، كلّما استطاع أن يحقّق وقفة عروضية في نهاية الشطر، حتّى ولو كان على حساب الوقفة الدّلالية؛ لأنّ التكرار النغمي للقافية في كلّ شطر، يرفد البيت بإيقاع إضافيّ.

ولعلّ إحساس القدماء من الشّعراء بهذه الخاصّية، دفع بالمطبوعين المجيدين منهم إلى استخدامه << لأنّ بنية الشّعر إنّما هي التسجيع والتقفية فكلّما كان الشّعر أكثر اشتمالاً عليه أدخل له في باب الشّعر وأخرج له عن مذهب النّثر >> [2].

وبذلك فهو فنّ بلاغيّ يزيد من **تنبيه** المتلقّي، فالشّاعر << يجتهد في تجويد المطلع وإجراجه إخراجاً جميلاً رشيقاً يطرب المتلقّي ويهزّه ويؤثّر فيه >> [3].

وهاهو "حازم القرطاجني" يقرّر أنّ للتصريع طلاوة وموقعاً من النّفس، وهو علامة على القافية؛ إذ يُعلن عنها قبل الوصول إليها، ولا يحص إلاّ **بازدواج** صيغتي العروض والضرب. وعِوض أن يتسقّط "حازم" عيوب "أبي تمّام" فيه، نجده يلتفت إلى

[1] – قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، ص 36.

[2] – نفس المصدر ، ص 86.

[3] – محمّد الواسطي ، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ص 278.

بيت بديع صاغ فيه "الطّائي الأكبر" **قيمة** التصريع، صياغة شعرية حينما قال[1]: [الطويل]

وَتَقفُو إلى الْجَدْوَى بِجَدْوَى وَإِنَّمَا يَرُوقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حِينَ يُصَرَّعُ .

فلقد أدرك "أبو تمّام"، إذن، من النّاحية **الجمالية**، الدّور الذي تلعبه هذه **التقنية** في الخطاب الشّعريّ وما ينجر عن ذلك من **إيقاع** مثير **لتردّد** المقاطع الصوتية المتناسبة والمتطابقة في المصراعين. أين **نقف** عند حدود ما جاء على لسان "دعبل" حين قال: << ما جعله الله من الشّعراء بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشّعر >> [2].

وهنا أيضاً **نقف** عند تصريح "لِابن طباطبا" يخصّ مفهوم الأسلوب دون أن يصرّح بلفظه في أثناء حديثه عن طريقة الشّاعر في النّظم، إذ يقول: << إذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يُلبسُه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. >> [3].

فهل ما جاء في هذا التصريح ألا يدعنا **نُعيد** النّظر في **قراءة** و**تحليل** التعريف الذي وضعه الأسلاف **للشّعر** ؟

ففي هذه المقتبسات دليل واضح إلى أنّ صيغة **تعاطي اللّغة** هي التي مثّلت شكلاً من أشكال التّحوّل **الجماليّ** وهي ولا شك ممّا سيؤدّي إلى اتّهام "الطّائي الأكبر" **بالغموض**.

[1] – أبو تمّام , الدّيوان , ص 176. ويراجع : حازم القرطاجني , منهاج البلغاء وسراج الأدباء , ص 304.

[2] – االآمدي , الموازنة , ص 21.

[3] – ابن طباطبا العلوي , عيار الشّعر , ص 19. [التسطير من عندنا].

إلاّ أنّه وفي هذا الإطار لافت **نظرنا** شعره القائل[1] فيه:[الكامل]

إِنَّ الْقَوَافِي وَالْمَسَاعِي لَمْ تَزَلْ مِثلَ الْجُمانِ إِذَا أَصَابَ فَرِيدَا

هِيَ جَوْهَرٌ نَثْرٌ فَإِنْ أَلَّفْتَهُ بِالشِّعْرِ صَارَ قَلاَئِداً وَعُقُودَا

فِي كُلِّ مُعترِكٍ وَكُلِّ مقَامَةٍ يَأخذنَ مِنهُ ذِمَّةً وَعُهُودَا .

فقد أشار إلى **ماهية** هذا الشّعر عنده وإلى الوظيفة التي يعلّق به النهوض بها نافذاً إلى ما ينبغي أن يكون عليه **القريض** حتّى تكون له **المنزلة** التي يتأهّل لها.

أين نلمس جانباً من عبقرية "أبي تمّام"؛ إذ كان يرى أنّ الشروط الأساسية للتفاعل القائم بين هذا الشّعر ومتلقّيه **كامنة** في النّصّ، لذا ينبغي على هذا القارئ أن يحضر ذهنه للتفاعل بغية تحقيق **الاستجابة** الجمالية له. ولعلّ قوله[2] **مادحاً** "محمّد بن حسان الضبي":[الكامل]

عِنَبِيّةٌ ذَهَبِيَّةٌ سَبَكَتْ لَهَا ذَهَبَ الْمَعَانِي صَاغَهُ الشُّعَرَاءِ.

فالتأمل الدّقيق يسمح بملاحظة **تماثل** اللّفظتين في صدر البيت وهو مؤشّر لضبط **إيقاعي** القصد من وراءه أن يُهيّء المتلقّي وخصوصاً السّامع لتقبّل الوزن العروضي وانسجامه معه؛ إذ تتدافع الألفاظ وتتراصف مختلفة الكم والحركة.

ولا شكّ أنّ اللّفظتين (عنبيّة / ذهبيّة) شدّتا **انتباه** السّامع إلى الوزن (متفاعلن) مكرّراً، حتّى إذا وردت اللّفظة (سكبت) كان السّامع مهيّئاً **ذهنياً** مع مفتتح التفعيلة الثالثة للكامل (متفاعلن). ومن هنا يمكن القول: إذا كان الوزن والإيقاع سبباً في دفع المتلقّي إلى توقّع ما يأتي من كلام، فإنّ التخييل في الشّعر يدفع إلى **المفاجأة** وعدم

[1] – أبو تمّام , الدّيوان , ص 89.

[2] – نفس المصدر , ص 14.

التوقّع... وعلى هذا الأساس يكون العنصران ممتزجين أحدهما بالآخر، خلاف **الخطابة**. أين تكمن **المفارقة** التي تحدث الاختلاف والتميّز, ثمّ إنّ المتلقّي لا يسعه إلاّ أن يقف أمام هذا **التأثير** الّذي استولى عليه من غير أن يجد نفسه مشدوداً إليه، وكأنّه يعيش مع الشّاعر ويشاركه في تجربته العاطفية التي هزّت كيانه. و**تحليلنا** هذا قد يكون أقرب إلى أفكار "ريتشاردز"، الذي فصل بين النّثر والشّعر في إطار التوقّع عند حديثه عن الإيقاع والوزن؛ إذ << يعتمد الإيقاع على التكرار، وعلى التوقّع من ناحية أخرى وهذا التوقع هو أمر غير واع، حيث إنّ تتابع المقاطع بوصفها أصواتاً وصوراً لحركات كلامية إنّما يترك العقل مهيئاً لأنواع بذاتها من التتابع [...] ويختلف النّثر والشّعر اختلافاً عظيماً في الدّرجة التي يثير كلّ منهما عملية التأهب..>> [1].

وهنا نتوقّف عند قوله[2] يمدح " إسحاق بن إبراهيم ": [البسيط]

قُلْ لِلْأَمِيرِ الْذِي قَدْ نَالَ مَا طَلَبَا وَرَدَّ مِنْ سَالِفِ الْمَعْرُوفِ مَا ذَهَبَا

مَنْ نَالَ مِنْ سُؤْدُدٍ زَاكٍ وَمِنْ حَسَبٍ مَا حَسْبُ وَاصِفِهِ مِن وَصْفِهِ حَسَبَا.

فقد عمد الشّاعر إلى **تغيير** مجرى الحركة ممّا **يلفت** انتباه السّامع، ومن ثَمَّ تنويع صورة الإيقاع. فتكرار الحروف الصفيرية الاحتكاكية (الزاي، السّين، والصّاد) وليها (الفاء، الحاء، والهاء)[3].

[1] – فايز اسكندر ، النّقد النّفسي عند أ.أ ريتشاردز ، ص 131.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 29.

[3] – الزاي صوت احتكاكي مهموس، والصّاد صوت لثوي احتكاكي مهموس مفخّم (مطبق)، والشّين صوت لثوي احتكاكي مجهور، أمّا الحاء فهو صوت حلقي احتكاكي مهموس. والهاء صوت حنجري مهموس والفاء صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس. فللأصوات إذاً خصائص وصفات مشتركة تطبع البيت بصيغة صوتية متميّزة. يراجع: كمال بشر ، علم اللّغة العام ، الأصوات ، ص 118 . وما بعدها.

فالملاحظ أنّ هذا التأليف انعكس ولا ريب، على الإيقاع باعتبار ثُلثي الأحرف (ح، س) تمثّل القاسم المشترك الأكبر لأغلب مخارج الحروف المؤلفة للبيت وصفاتها.

وعليه فإنّ بنية البيت الإيقاعية جمعت مظاهر صوتية وتكرار حروف بعينها على مدار البيت. ممّا يجعلنا ندرك << أنّ **الصّوت** اللّغويّ ذو قيمة **خلافية**؛ إذ بهذه القيمة وحدها، والّتي هي قيمة يكتسبها داخل لغة معيّنة، نستطيع أن نميّز كلمة من كلمة، أو دلالة منلهذا يمكن القول: إنّ الفاصل بين الشّعر والنّثر في مجال استخدام هذا المصطلح هو **الصّوت** و**الإيقاع** اللّذان تحتويهما عملية الإنشاد الشّعريّ، أي إنّ الإيقاع في الوقت الذي يدعو سامعاً إلى التوقّع بسبب الضربات الموسيقية المتكررة والمتوقعة فإنّ خيبة التوقّع ملازمة للتوقّع في الإنشاد؛ إذ إنّ أحد المفهومين يعتمد على الآخر.

ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقّع زيادة كبرى، بحيث إنّه يصبح في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً. وهنا تلعب القافية دوراً مهمّاً في منح **منتج** النّصّ الشّعريّ بُعده **الإيقاعيّ** لتعزّز بذلك العناصر الأخرى، وما تخلقه من تأثيرات على المتلقّي.

فهي << العنصر الإيقاعي الذي وظيفته أن يكون معلّماً وعلامة ما يحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمانية تجزئه إلى أجزاء أعدادها وكمياتها الصّوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي >> [1].

وبذلك فإنّ هذا المقتبس يشير إلى أنّ الصّوت لا قيمة له، وإنّما يكتسب قيمته ممّا هو جار في نفس المتلقّي لحظة التّلقّي.

[1] – محمود المسعدي ، الإيقاع في السّجع العربي ، ص 45.

لهذا فإنّ "الفارابي" يفرّق **تفرقة جوهرية** بين الأقاويل المبتذلة (الكلام العادي) والأقاويل الّتي ليست مبتذلة (الكلام الفنّي)، على أساس أنّ النّصّ الفنّي يتميّز **بنغميته** المعتمدة على العناصر الصّوتية التي تجعله نصّاً إيقاعياً حين يقول: << والأقاويل المبتذلة كلّها قد يُبلَّغ بها المقصود في تفهيم السّامع، وإن لم تكن الأصوات الّتي بها تخرج الأقاويل نغماً مختلفة في الحدّة والثّقل. وأمّا الأقاويل التي ليست مبتذلة، فمنها أقاويل شعرية وخطبية وما جرى مجراهما >> [1].

أين نجد أثر الإيقاع الممتع في المتلقّي عند **الباحث** "عز الدّين إسماعيل": << ثلاثي: عقلي وجمالي ونفسي >> [2].

وفي هذا الصّدد نشير إلى ما يراه أحد **الباحثين** حين يقول: << وللشّعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكلّ هذا هو ما يسمى بموسيقى الشّعر>> [3]. ولمّا كانت اللّذة الموجودة في الشّعر أكبر من غيره من الأجناس الأدبية بسبب الخصائص التي يتمتّع بها، فوصفوه، ب(العذوبة) و(الحلاوة) و(الرّقّة) وكثرة (الطّلاوة والماء).

ومن هذا المنظور يرى **الباحث** "محمّد خليفة" أنّ الإيقاع (Le Rythme) هو تكرار كمٍّ بانتظامٍ واطّرادٍ[4]، ويعني التكرار ارتعاد وذبذبة فهو نسق تعبيري في بنية الشّعر يحدث أثراً موسيقياً، وله **دواع** كثيرة منها:<< تثبيت المعنى وتوضيحه وتوكيده، ودفع الإيهام وقوّة التأثير وتحريك النّفس والعواطف والانفعالات إلى جانب

[1] – أبو نصر الفارابي , كتاب الموسيقى الكبير , ص 1022.

[2] – عز الدّين إسماعيل , الأسس الجمالية في النّقد الأدبيّ , ص 361.

[3] – إبراهيم أنيس , موسيقى الشّعر , ص 9.

[4] – يراجع : محمّد خليفة , النظريّة الإيقاعية العربيّة , محاضرات لطلبة الماجستير ، ص 10.

استيعاب التلذّذ بذكر المكرّر>> [1]. ففي هذا المقتبس **دلالة** واضحة على أنّ الصّوت في الشّعر ذو **محتوى إيقاعيّ** بالدّرجة الأولى. وهنا نتوقّف عند بيت "أبي تمّام" القائل فيه [2] :[الطويل]

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحُهُ أَمْدحُهُ وَالْوَرَى مِعِي وَمَتَى مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِي .

فقد كرّر حروف الحلق التي تُسبّب تخلخلاً في **انسيابية** الألفاظ، وتقطّعاً في جريان النّفس فتخلخل موسيقى البيت وتنظيمه. أين استطاع من خلاله بناء نسقاً صوتياً متميّزا في تقابل: أمدحه/أمدحه مع لمته/لمته تقابلاً يتأتى منه التجنيس والتكرار والترصيع وتلك سمة فنّية يمكن عزلها وتميزها قياساً على معايير عمود الشّعر الثابتة، و**الخروج** هنا عن عمود الشّعر يعني الإبداع في **توليد** متغيّر أسلوبي غير **مألوف**.

ولهذا فإنّ ميزة **اللّغة** الشعرية عند "أبي تمّام" أصوات أو عناصر **إيقاعية** ترد موحية بالدّلالة الشعرية. وربّما يتسع مجال الإيقاع، فيتجاوز مجرد تناسب الحركات والسكنات عبر فترات زمنية متناسبة، ليشمل ما يتعلق ببنية الكلمة تارة، وبائتلافها مع نظائرها في التركيب تارة أخرى.

وهنا نلمس **معطى مهم جدّاً** مفاده أنّ التفاعل الّذي يتمّ بين المنتج والمتلقّي من خلال الرّسالة الشعرية تفاعل لا يمكن أن يحدث إلاّ وفق ما يقتضيه النّظام الإخباري المتحكّم في مجمل مستويات هذه الرّسالة. ناهيك بتفاعل الصّوت والدّلالة، وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دور **الخطاب**، وبذلك يكون الإيقاع **نسقاً** للخطاب، وبنية لدلالته، تسمو فيها وظائف اللّغة السّت –كما حدّدها "ياكبسون"–

[1] – محمّد خليفة , النّظريّة الإيقاعية العربيّة ، ص 11.

[2] – أبو تمّام , الدّيوان , ص 122.

سواء ما تعلق منها بالوظيفة **الانفعالية** (Emotive) المرتبطة بالشّاعر المنشد، أوالمرسل، والتي تتمركز في التعبير المباشر عن موقف الذّات ممّا تتكلّم عنه. وهي وظيفة تعكس علاقة الباثّ بالرّسالة، أو بالوظيفة **الإفهامية** (Conative) أو ما يعرف بالوظيفة الإدراكية أين تنبع من اتّجاه الرّسالة نحو المتلقّي. والمجسّدة لتأثر المتلقّي وتفاعله مع الخطاب إنشاداً ومضموناً، أو الوظيفة الشّعرية (Poétique) المتولدة عن البيت أو القصيدة ككل أو ما سوى ذلك من وظائف اللّغة[1].

إلاّ أنّ الوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة لفنّ القول، وإنّما هي وظيفة مسيطرة على هذا النّشاط اللّغوي المتميّز؛ وهذا لا يعني أنّ السلوك اللّغوي العادي خال من هذه الوظيفة، وإن لم يكن لها في هذا الأخير سوى دور ثانويّ أو عرضي.

و**استناداً** على هذا نرى أنّ "أبا تمّام" جاء ليُوجه **الرؤية** الشعرية التي لا ترى للشّعر وجوداً خارج منطقة **المألوف** و"سنن العرب". ومن هنا أيضاً تأخذ **الحداثة** بُعداً **مُغايراً**، فهي تهدف << إلى خلق عالم شعريّ، يتجاوز العالم الشّعري المتحقق، وإلى إنتاج شعر لا يلتفت إلى الوراء، إلاّ بالقدر الذي يؤمّن له ثبات نقطة الشروع واستقامة خط السير باتّجاه الأفق الجديد >> [2].

كما أنّه يطوّر الرؤية الشّعرية حين يجعل للأشياء الجامدة حياة حافلة بالنشاط والنمو والتأثير. ولا سيما حين نقف على قوله [3] :[الطويل]

أَلَا إِنَّ نَفْسَ الشِّعْرِ مَاتَتْ وَإِنْ يَكُن عَدَاها حِمَامُ الْمَوتِ فَهيَ تُنازِعُ

سَأَبْكِي الْقَوَافِي بِالْقَوَافِي فَإِنَّهَا عَلَيْهَا– وَلَمْ تظلمْ بِذَاكَ– جوازِعُ .

[1] – R.Jakobson , Essais de linguistique générale , p220.

[2] – علاء الدين المعاضيدي , الشّعريّة العربيّة بين العمود والحداثة , ص 50.

[3] – أبو تمّام , الدّيوان , ص 487.

فقد وظّف الشّاعر **اعتراضاً** وردت دلالته التوضيح* ؛ لتكشف للمتلقّي عن بعض الجوانب الخيالية المتعلقة بالجماد والمعنوي، وليكون الحديث واضحاً أيضاً. ففي هذا البيت عدّ الشّاعر فيه القوافي جازعة على القوافي، ثمّ أثناء ذلك الكلام، بيّن رأيه في تلك القوافي؛ إذ عدّها – اعتراضه – غير ظالمة في فعل ذلك.

إذن هي **طريقة** يستعملها ليوحي إلى المتلقّي بخصوصية تفكيره، فكان أن شكلت هذه **المنبهات** الأسلوبية طريقة مغايرة في فهم الأشياء وإدراكها، لكنّ النّقد القديم – النّقّاد باعتبارهم قرّاء– لم يحاول قراءة **العناصر** الشعرية التي تميّزت في خلالها إبداعات "أبي تمّام" من غيرها.

لذلك **نشاطر** الرأي "الجاحظ" حين ذهب إلى القول:<< لم أر غاية النّحويين إلاّ كلّ شعر فيه إعراب ولم أر غاية روّاة الشّعر إلاّ كلّ شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ولم أر غاية روّاة الأخبار إلاّ كلّ شعر فيه الشاهد والمثل >> [1].

وربّما قد يكون هذا ما حمل "الجاحظ" أيضاً على القول في عبارته المشهورة:<< طلبت علم الشّعر عند الأصمعي فوجدّته لا يُحسن إلاّ غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدّته لا يُتقن إلاّ إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدّته لا ينقل إلاّ ما اتّصل بالأخبار وتعلّق بالأنساب فلم أظفر بما أردت إلاّ عند أدباء الكتّاب كالحسن بن وهب، ومحمّد بن عبد الملك الزيّات >> [2] .

* – تُعتبر الدّلالة هذه من أبرز دلالات الاعتراض، وأكثرها وروداً في النّصوص الشعرية؛ إذ حظيت بقصب السّبق من بين الدّلالات الكثيرة الأُخر، فضلاً عن تعدّد المحاور التي وردت فيها دلالة التوضيح للاعتراض. [التسطير من عندنا]

[1] – الجاحظ , البيان والتبيين , 24/4.

[2] – ابن رشيق القيرواني , العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده , ص ص 243–244.

وظلّ المتعاملون مع الشّعر يردّدون هذا القول بكثير من الاستحسان حتّى أنّ "الصاحب بن عبّاد" علّق عليه بقوله: << فلله درّ أبو عثمان لقد غاص على سرّ الشّعر، فاستخرج ما هو أدقّ من الشّعر>> [1].

ففي المقتبس قبل الأخير **لفت انتباهنا** قوله: « طَلَبْتُ عِلمَ الشِّعر »، حيث نستنتج من خلاله، أنّ ضرباً من **الاختصاص** بدأ يتجلى في آثار بعض العلماء، ويطبع إنتاجهم بطابع يُميّزهم عن سواهم من العلماء.

فقد خلَّصت هاته **الفئة** الشّعر، –ولا سيما أنّهم كانوا يشكلون نموذجاً من نماذج **التّلقّي** الأولى– من أحكام رجال السّياسة والورع الديني ومن تحكّم العلماء باللّغة والأخبار والنحو والأنساب؛ لأنّهم وجدوهم يُغلّبون جانب المعرفة فيه على **الجودة** التي تتعلّق بها **المتعة**، وهنا **نتساءل:** لو كان الشّعر أداة معرفة فحسب ما كان موضوعاً متميّزاً للتجربة **الجمالية** تتأسّس عليه وينهض بها؟

ولهذا يمكن القول: ولمّا كان الشّعر لغة إيحاء وتخييل ومجاز وليس لغة وضوح وتقرير ومباشرة، فقد كان من اللاّئق أن لا يرتبط بوظيفة ذات طبيعة **تعليمية** أو **أخلاقية** على حدّ تعبير "حازم القرطاجني" حين يقول: << اتّخذوا [أي العرب] الكلام المحكم نظماً ونثراً للوعظ والحضّ على المصالح >> [2].

ويمكننا بناء على هذا التصريح أن نفهم إلحاح القدماء من النّقّاد على اعتبار الشّعر **ديواناً** يُخلّد مآثر العرب << ويحمي الأعراض ويذبّ عن الأحساب ويشيد بالذكر >> [3]. فهو بهذا عنوان استمرار "النسب الأخلاقي" وحماية نظام "المجموعة" القيميّ من الإندثار. وإنما يتصف بالوظيفة الجمالية فقط، وهو ربّما ما يذهب إليه

[1] – ابن عباد الصّاحب , الكشف عن مساوئ شعر المتنبي , ص 122.

[2] – حازم القرطاجني , منهاج البلغاء وسراج الأدباء , ص 122.

[3] – ابن رشيق القيرواني , العمدة ، 65/2.

فهم "أبي تمّام" للنّصّ الشّعريّ. ومنه وصف "عبد القاهر الجرجاني" هذا القانون الجماليّ قائلاً: << إنّ أنس النّفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ وتأتيها بصريح بعد مكنيّ [..] نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس وعمّا يعمل بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطّبع>> [1].

ولعلّ **المتعة** من هذه الجهة مرّدُها إلى ما يُقدِّمه القول المُخيّل من معرفة بالواقع جديدة، وما يفضي إليه **الإدراك** الفرديّ للموجودات من تناسق سرّيّ خفيّ لا يبدو للعين المجرّدة ولا تيسرّه المعرفة الاجتماعية.

أمّا إذا عدنا إلى **مناقشة** وتحليل قول "الجاحظ" في مقتبسه السّابق، فقد **لفت** نظرنا كذلك قوله: "فلم أظفر بما أردت إلاّ عند **أدباء الكتّاب** كالحسن بن وهب[2]، ومحمّد بن عبد الملك الزيات[3] له من **الدّلالة** والأهمّية بما كان، فالأوّل قد ذكر بلاغة "أبي تمّام" وشعره في رسالة وجّه بها إليه[4].

أمّا الثّاني فيرى أنّ أشعر النّاس طرا الذي يقول[5]:[البسيط]

وَمَا أُبَالِي وَخَيْر–الْقَوْل أَصْدَقُهُ– حَقَنْتَ لِي مَاءَ وَجْهِي أَوْ حَقَنْتَ دَمِي .

لنتساءل بعد ذلك: **ألا يدلّ هذا التحديد في الاختيار على ذكاء وبراعة ؟**

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 102.

[2] – هو "الحسن بن وهب" بن سعيد بن عمرو الكاتب"، كان شاعراً فصيحاً مترسلاً وكان يكتب ل"محمّد بن عبد الملك الزيّات". يراجع: ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، 136/1–137.

[3] – هو "محمّد بن عبد الملك بن أبان"، وكان "أبان" رجلاً من أهل جبل، من قرية يقال لها: (الدسكرة) يجلب الزيت إلى بغداد من مواضعه، وكان شاعراً بليغاً وزر لثلاثة خلفاء: المعتصم، الواثق والمتوكل، وبعد أربعين يوماً من وزارته للمتوكل نكبه وقتله، وتوفي سنة (233هـ.). يراجع: وفيات الأعيان ، 94/5.

[4] – الحصري القزويني ، زهر الآداب وثمر الألباب ، 891/3.

[5] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 273.

فما جاء بين مطّتين هو اعتراض، وفائدته تحقيق المماثلة بين صيانة الوجه وحقن الدّم، وقد حقّق فائدة تليق بالبلاغة، كما يدلّ على المعرفة الواسعة للشّاعر بقواعد اللّغة وقوانين البلاغة ليضع المتلقّي نُصب عينيه لحظة الإبداع والإنشاء. إلاّ أنّه وفي المقابل وكما جاء في قول صاحب كتاب معجم الأدباء: << وقد كان الآمدي أحد هؤلاء الكتّاب وواحداً من أهل البلاغة ونحويّاً بصريّاً درس النّحو ودرّسه >> [1].

على أنّ هذا الانتماء إلى **فئة الكتّاب** ما جعله يَدينُ بما كانوا يشيعونه من معايير في نقد الشّعر كالوضوح والسلاسة ومناسبة المقام وملائمة الغرض وحسن الابتداء والتخلّص ووضع الكلام في مواضعه وقرب المأتى وانكشاف الغرض والبعد عن غريب اللّفظ وبعيد الصّورة وغامض المعنى. ولذلك كان على رأس الفئة التي تُناصر "البحتري" وتُنكر على "أبي تمّام" مذهبه << جماعة الكتّاب وأهل البلاغة >> [2]. وخاصّة علماء اللّغة الذين يحاربون أيّة محاولة **للخروج** عن التقليد الذي أرساه العرب، ويعدّونها **جرأة** لا تجوز ولا تصّح، وهؤلاء كان لهم مؤيدوهم وتلامذتهم، وينظر إليهم العامة بشيء غير قليل من الإجلال، واختلف النّاس حوله واستعرت **الخصومة** بين الفريقين.

إلاّ أنّه ومن خلال **تحليلنا** لتلك **المساجلات** المعقودة حول الشّعر المحدث عموماً وما **أثير** حول شعر "أبي تمّام" على وجه الخصوص **حجّة** مزدوجة الوظيفة؛ إذ اعتبرها خصومه ادّعاء وتكلّفاً جعلاه << يتعمّد أن يُدّل في شعره على علمه باللّغة وبكلام العرب فيعمد لإدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره >> [3]. بينما اعتبرها أنصاره علامة فضل وعنوان تفوّق؛ إذ الشّاعر العالم أفضل من الشّاعر غير

[1] – ياقوت الحموي ، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب" ، 77/8.

[2] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 4/1.

[3] – نفس المصدر ، 23/1.

العالم. ويظهر لنا أنّ هذا السّجال لم يكن على العلم بالشّعر في حدّ ذاته أو الطّبع وعفو البديهة مثلما أشرنا في مواضع سابقة من هذا **البحث**، بل على ما تؤول إليه المعرفة والصّنعة من **تغميض** للنصّ و**تلبيس** للمعنى.

وحليّ بنا أن نقف عند قوله[1]: [الكامل]

لَيسَ الْوُقُوفُ يَكُفُّ شوقَك فَانزِلِ تَبْلُلْ غَلِيلاً بِالدُّمُوعِ فَتُبلِّلِ

فلَعلّ عَبرةَ سَاعةٍ أَدْرِيتَها تَشفِيكَ من إرباب وجدٍ مُحوّلِ

ولقد سلوت لو أنّ دارأ لم تلُجُ وحلُمت لو أنّ الهوى لم يَجهلِ

ولطالما أمسى فُؤادَكَ مَنزلاً ومحِلّة لظِّباءِ ذَاكَ المَنزِلِ

إذ فيه مِثلُ المُطفلِ الظّمای الحشَا رعتِ الخريف وما القتُولُ بِمُطفِلِ

إنّي امرؤٌ أسِمُ الصّبابة وسمَها فتغَزُّلي أبداً بغيرِ المُغزّلِ.

إلاّ أنّه وفي المقابل، فإنّ هذا **الموقف** الشعري لا يختلف في ظاهره عن موقف الشّاعر القديم، يفصله عنه زمن طويل، ولا شكّ في أنّ أحدهما يُحيل على الآخر في حركة دائبة تمنح النّصّ **القدرة** على التفاعل معه رغم الفاصل بينهما.

ولا سيما إذا كان هذا الشّاعر ربّما أوّل من وقف وبكى–حتّى وإن كان "ابن حذام أوّل الباكين–، ونعني بذلك الشّاعر الظليل فهو القائل[2]: [الطويل]

قِفَا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقْطِ اللّوى بَينَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ

وإن شِفائِي عبرة إن سفحتها فَهلْ عِندَ رَسمِ دارسٍ من معوّلِ

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 220.

[2] – امرؤ القيس ، الدّيوان ، ص ص 12–15.

كدينك من أمّ الحُويرِثِ قَبلهَا وجارتها أمّ الرّباب بمأسل

فمِثلكِ حُبلى قَد طَرقتُ ومُرضِعاً فألْهَيتُها عن ذِي تَمائِمٍ مُغيَّلِ

أَغرَّكِ مِنّي أنّ حُبَّكِ قاتِلِي وأنّكِ مهما تأمُرِي القَلبَ يَفعَلِ

تَصُدّ وتُبدي عن أسيلٍ وتتّقي بِناظِرةٍ مِن وَحشٍ وَجرةَ مُطفِلِ .

فنحن أمام نصّين يمثّل كلّ منهما **رؤيا** مختلفة، بحيث يبدو نصّ "الطّائي" محاولة لاستنطاق نص تُراثيّ، ونزوعاً إلى الاختلاف معه، وما دام الشّاعر القديم قد وقف، فالطّائي لا يجد في الوقوف ما ينقع غلته، ويشفي علّته، وليس النّزول بِدعاً من أمر الشّعراء، فقد ذكر "الآمدي" أنّ الوقوف بالدّيار الدّارسة **عُرفٌ** جرى عليه الشّعراء، وأنّ معنى النّزول **معنى** نادرٌ، ورد عند الشّعراء على قلّة[1].

فهل يُعدّ **معنى** النّزول الذي جاء في مطلع قصيدة " أبي تمّام" **سرقة** ؟

إنّ **الإجابة** مثلما نراها تقتضي القول: إنّه يحمل إحساساً تاريخياً ب**المعنى**، يمنحه حرّية التحرّك بين **العرف** الأدبيّ، و**الإبداع** (الخروج عن المألوف)، وبطبيعة الحال فإنّه لا يمكن **الخروج** عن العُرف ما لم يتحقّق **الوعي** به، وبالموقف الشّعري الذي **أنتجه**.

وهذا ما جعل ما **اشكِل** من هذا الشّعر خاصّة مختلفاً عن شعر الأوائل **مفارقاً** لعمود الشّعر. أين أصبح هذا النّوع من الشّعر **صناعة** من الصّناعات وفنّاً من الفنون على حدّ هذا التعبير<< فللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات >> [2].

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، 2/ 376.

[2] – أبو عبد الله محمّد بن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشّعراء ، ص 40.

لذلك فهو يتطلّب تحوّل **القراءة** إلى **صناعة** تستوجب حذفاً لخصائصها ودربة عليها. فكان من السّهل –بذلك– على صاحب هذا القول أن يتحدّث عن « العلم بالشّعر » وعن << غير العالمين بالشّعر >> بما أنّه << لا يضبط الشّعر إلاّ أهله >>.

وبهذا يكون قد عبّر عن **مرحلة ثقافيّة** بدأت فيها أفانين العلم عند العرب تتفرّع وتتمايّز وإن تشابكت وتكاملت داخل منظومة معرفيّة نزعت منزع الاستقرار منذ أواخر القرن **الرّابع** هجرياً لتكتمل وتنضج في القرن **الخامس** هجرياً.

وهو ما **يُجيز** لنا القول: إنّ هذا الخروج في معايير الكتابة لا ينفصل عن الخروج عن معايير **القراءة**.

فقد انقطعت أسباب الوصل بين نوع من **القرّاء**– الآمدي ومن والاه– وبين شعر "أبي تمّام". **إنّها مشكلة قراءة**.

حيث تغيّر رسم الكتابة وبقيت عادات تلقّي ما اشكل منه وقراءته ثابتة. مادام **أفق الانتظار** الجديد لم يتشكّل بَعد في **وعي** القرّاء فإنّ **خيبة** الانتظار لا مفرّ منها. وهي ستؤدّي إلى سوء **الفهم** والصدّ بدل المتعة ومن ثَمَّ الضرب في فيافي الغرابة. وبذلك **قد** يصدق ما جاء في قوله[1]:[البسيط]

لا يَدْهَمَنّكَ مِنْ دَهْمَائِهِم عَدَدٌ فَإنَّ جُلُّهُمُ بَلْ كُلُّهُم بَقَرُ .

فليس من حقّ أيّ أحد أن يطلب إلى "أبي تمّام" النّزول من هذا **الأفق** الذي اختاره لنفسه، بمعنى إنّه ليس ذلك من حق "أبي العميثل" ولا من حق اللّغويين، أمثال "اِبن الأعرابي" أو "الآمدي" أو غيرهم، إنّما هو من حقّ كلّ **قارئ** غوّاص على

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 141

المعاني **فاعل** في استدراجها من مظانّها لا ينتظرها تأتيه عارية مكشوفة، فالبحث عن "المعاني الدّقاق" يفترض كدّ الرّويّة وإعمال العقل. ومن الممتع أن نقف على قوله [1] :[الخفيف]

كَمْ مَعَانٍ وَشَّيْتُهَا فِيكَ بِالْمَدْحِ فَأَضْحَتْ ضَرَائِراً لِلرِّيَاضِ

بِقَوَافٍ هِيَ الْبَوَاقِي عَلَى الدّ هْرِ وَلَكِن أَثْمَانَهُنَّ مَوَاضِي.

أين تبقى **قوافيه** في الممدوح على مرّ الزّمان، بينما يذهب ما يأخذه الشّاعر مقابل مدحه من ثواب، ممّا يجيز لنا القول: إنّ الشّعر إشادة بما في الحياة من جمال وحسن وبما في **القيم** المثالية من سحر يجعل النّاس مدفوعين إلى تنازعها وإن شقّ إليها النُّزوع وصَعُب.

وقد يتّسع نطاق القيم فيشمل الوجود بأسره وقد يضيق حتّى لا يتضمّن إلاّ القيم الأخلاقية والنّفعية، فهذا ليس شأن الشّاعر؛ لأنّ شأنه أن **يُجوّد** التعبير و**يُدرك** صيغه المثلى. إلاّ أنّ قيمة الشّعر بوصفه **فنّاً أدبيّاً** – كما وأن سبق ذكره– تكمن في استخدام **اللّغة** على **نحو** خاص يكسبها قيماً وسمات فنّية، تحمل تأثيراً معيّناً في **المتلقّي** –القارئ– الذي يجيد هذه اللّغة، ويمتلك القدرة على تذوّقها من خلال عمليات **التّلقّي** المختلفة.

فاللّغة إذن هي من أهمّ **أدوات** الفنّ الشّعري، فهي تلعب الدّور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها.

وكثيراً ما تتوقّف قيمة الشّاعر على قدرته في استغلال **الإمكانات** الفكرية الكامنة في اللّغة، ونجاحه في ضوء توظيف الطاقات الموحية لها؛ في **خلق** إحساس لدى

[1] – أبو تمّام , الدّيوان , ص 186 .

المتلقّي **يعادل** إحساسه هو حال عملية الإبداع، اعتماداً على أنّ اللّغة << ليست رداءً للفكر أو قالباً له وإناءً يحتويه، وإنّما هي الفكر نفسه مجسّداً في ألفاظ لغوية >> [1]. وهنا لفت **انتباهنا** قوله[2]: يمدح "عُمر بن طوق" [الكامل]

يُعْطِي عَطَاءَ الْمُحْسِنِ الْخَضْلِ النَّدِي عَفْواً وَيَعْتَذِرَ اعْتِذَارَ الْمُذْنِبِ .

أين يمكن القول: إنّ **مرونة** اللّغة العربية باعتبارها لغة اشتقاقية ممّا سمح لبعض المسوغات الإيقاعية تنمية **الإيقاع** وتطوره في هذا البيت، وقد عملت على إبرازها عوامل ثلاثة هي: التكرار، التركيب والمعنى.

وما من شكّ أن **تكرار** الحروف مباشرة ووفقاً لنظام معيّن، قد أضفى على الإيقاع نوعاً من التميّز المثير للسّامع لدأبه على استماع **تردّدات** صوتية بعينها.

ناهيك بهذا التناظر الحاصل في تركيب الصّورتين وسيرهما وفق نمط متوازن **نحوياً** و**دلالياً**. فأمّا التوازن النّحوي فنعني به هذا النّمط من التركيب الفعلي (يعطي عطاء المحسن/ يعتذر اعتذار المذنب).

وأمّا التوازن الدّلالي فنعني به المعنى المتمثّل في الذّهن وهو: العطاء والامتناع، بما يتجسّد رياضياً ومنطقياً بالعلامتين (+،−).

كما تزداد أسهم الشّعرية في النصّ بحسب نقّادنا القدماء، كلّما استطاع المبدع أن يحقّق التكرار، والترصيع؛ إذ بفضلهما، يستطيع أن يكثّف جرس الأصوات ويبرزها، ويحقّق المبدع ذلك عن طريق التجنيس؛ لأنّه أكثر المظاهر البديعية موسيقية، لما يمتاز به من **تكرار** و**ترجيع** قائم على مبدأي التشاكل والاختلاف.

---

[1] – رجاء عيد ، دراسات في لغة الشّعر: رؤية نقدية ، ص 48.

[2] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 23.

لكنّ ذلك لا يتمّ بمعزل عن المعنى، لهذا أكّد "عبد القاهر الجرجاني" على المعنى، ف<< ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتمّ إلاّ بنصرة المعنى، إذ لو كان باللّفظ وحده لما كان فيه إلاّ مستحسن، ولما وُجد فيه من معيب مستهجن >> [1].

فيكون القارئ بذلك مدعوّا إلى تجاوز **الإغراء الإيقاعيّ** في البيت بغية النّفاذ إلى الجوهر أي **الدّلالة**. وهنا نشير إلى ما قاله "الآمدي": << إنّ من المعاظلة التي لخصت معناها في الكتاب على قدامة، شدّة تعليق الشّاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها، أو تجانسها، وإن اختلّ المعنى بعض الاختلال وذلك كقول أبي تمّام:

خان الصّفاء أخ خان الزّمان أخاً عنه فلم يتخوّن جسمه الكمد >> [2].

ويذهب بعض النّقّاد إلى القول بأنّ الشّعر لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن ينفصل عن الإيقاع الّذي لا ينفصل بدوره عن المعنى؛ فهو كما يقول "كير": << عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصّة >> [3].

وعلّة الأمر لأنّه يدفع المتلقّي إلى الاستجابة للمعنى أو الفكرة التي يريد الشّاعر توصيلها فحسب، بل يدفعه كذلك إلى الاستجابة للصوت والصّورة والانفعال[4].

وهنا ربّما قد **نتساءل** عن **الأسباب** التي جعلت "حسان بن ثابت" ينشد بيته الشهير[5] ؟:[البسيط]

تَغَنَّ فِي كُلِّ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهْ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 8.

[2] – الآمدي , الموازنة , ص ص 83-84.

[3] – Gury. P. . The Appreciation of Portry ; p 77.

[4] – نفس المرجع , ص 79.

[5] – ابن رشيق القيرواني , العمدة , 1 /84.

إنّ الإجابة عن هذا **التساؤل** تحتاج الرّجوع إلى العصر الجاهلي، أين كان الشّعر شعراً جماهيرياً، يُلقى **شفاهة** في المحافل والمجالس والأسواق الأدبية، وكان اهتمام الشّاعر بالمتلقّي وحرصه على أن يتواصل معه من خلال تقاليد **توصيل** فرضتها ظروف مثل الإبلاغ والإفهام وصدق الشّعر ووضوحه مثل قول[1] "حسان بن ثابت": [البسيط]

وَإِنَّمَا الشِّعْرُ لُبّ الْمَرءِ يَعرِضُهُ عَلى الْمَجَالِسِ إِنْ كَيْساً وَإِنْ حُمقَا

وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيتٌ يُقَالُ إِذَا أَنشَدْتَهُ صَدَقَا .

وفي هذه الظروف نشأت تقاليد خاصّة بالمتلقّي، مثل العفوية والمباشرة والسّهولة والاستهلاك الذي << لا ينهض – في الغالب– لاستثمار الرّموز أو التوّغل إلى ما بعد الدّلالات اللّفظية أو التقاط دلالة اللّمح والوحي. وصاحب هذا النّوع من التّلقّي لا يهتمّ بأن يعمل عقله أو يحكّم مكتسباته الثقافية الرّفيعة لتقويم ما يتلقّاه >> [2]. وانطلاقاً من كون الشّعر يُلقى شفاهة، وجدت خاصّية شعريّة أسرت السّامع وشدّت انتباهه أثناء تلقّيه الشّعر، ألا وهي خاصّية التّغنّي به والإطراب به وله. فإذا تساءلنا عن **نغمية** (tonalité) القول الشّعريّ، ربّما قد تكمن الإجابة عند تحليلنا لقول[3]"أبي تمّام": [الكامل]

لَا أَنْتَ أَنْتَ وَلا الدِّيَارُ دِيَارُ خفُّ الهَوى وَتَوَلَّتِ الأَوْطَارُ

كَانَت مُحاورةُ الطُّلولِ وأهلهَا زَمناً عَذب الوَردِ فهِي بِحارُ

أيّام تدمي عينَهُ تلك الدّمى فيها وتقمرُ لُبَّهُ الأقمارُ

[1] – حسّان بن ثابت , الدّيوان , ص 174.

[2] – عبد الرحمن بن محمّد القعود , في الإبداع والتّلقّي للشّعر , ص 176.

[3] – أبو تمّام , الديوان , ص 137. وهي أبيات في مدح "**أبا سعيد الثغريّ**".

إذ لا صدوفَ ولا كنودَ اسماهما كالمعنيين ولا نوارُ نوارُ.

أين تبدأ هذه القصيدة ببنية من بُنى **التماثل**، قوامها **التكرار** اللّفظي الذي يُحوِّله **النّفي** إلى شكل من **التّضاد**، عن طريق سلب **الدّلالة**. ممّا يُعمّق التّضاد؛ إذ يُدخِل على موضوع واحدٍ محمولين من جهة واحدة، ممّا يضع **اللّغة** في مأزق فلسفيّ، وهذا غير مقبول منطقيّا؛ لأنّه يناقض مبدأً أساسياً من مبادئ العقل وهو مبدأ الهُويّة الذي يستند إلى الوحدة.

إلاّ أنّ **اللافت للانتباه** أنّه حين يتحوّل إلى مبدأ شعريّ تبدأ الدّلالات بالتحرّك بين السّطح اللّغويّ والعمق، ويصبح الخروج على مبادئ العقل مصدراً **لدلالات** متنوّعة أهمّها التغيّر والتّحوّل؛ إذ لا يمكن قبول تركيب من قبيل (لا أنتَ أنتَ) بدون فكرة الزّمن، وإذا كان هذا الأخير هو المسؤول عن التناقض الذي يقع فيه الفكر[1].

غير أنّ ما نودّ **التنبيه** إليه هو تلكم المعاني التي تغدو حصيلة هذا التواشج والتعالق بين الأدوات الفنّية، وتبرز بنية **الجناس** الاشتقاقي عنصراً أساسياً في تشكيل بنية الظّلل الكبرى، وهي في البيت الثالث.

بينما يصبح سلب المدلول وتحويل الدّال إلى مجرّد إشارة تحيل على المدلول بعلاقة اتّفاقية حميمة محضة. (فصدوف، كنود ونوار) أعلام للنّساء، وهي بوصفها دوالاً تحمل مدلولات **الإعراض** و**النّفور**.

وفي هذا **المجال** نتوقّف عند تعريف ل"لآمدي" يخصّ التجنيس بقوله: << هو ما اشتقّ بعضه من بعض.

ويضرب مثلاً عليه ينسبه إلى "أبي تمّام" من [البسيط]:

[1] – صليبا جميل , المعجم الفلسفي , ص 351.

فَاسْلَم سَلمَتَ مِنَ الآفَاتِ مَا سَلمَتْ سلاَمُ سَلمَى وَمَهْمَا أَوْرَقَ السَلْمُ >> [1].

لذلك فإنّ "أبا تمّام" **يعي** أنّه لن يبلُغ ما يرجوه، إلاّ بتوثيق **علائق** القربى و**وشائج** الصّلة بين إطار الوزن من ناحية –وقد استعمل الكامل– وجرس الحروف من ناحية أخرى، وهو ما يحقّق في النّهاية المحافظة على الخصائص الصّوتية لكلّ جانب منهما، و**بلورة** الشّخصية الموسيقية للقصيدة.

وقد يدعم هذا المقترح ما أجابنا به "الفارابي" حين قال: بأنّ نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل إلى النّغم؛ أي إنّه يقابل بين الوزن باعتباره نقلة منتظمة على الحروف وبين الإيقاع باعتباره نقلة منتظمة على النّغم[2]؛ ثمّ بين النّغم الموسيقي بمعناه العام الصّميم، والنّغم الصّوتي النّاجم عن انعكاس نظام الوزن في البنية الصّوتية.

غير أنّ "الفارابي" في مُؤلَّفه لم يربط **الإيقاع** بعلم العروض؛ وذلك لأنّ الأوّل أوسع من الثّاني، وإنّما عالجه من منطلقات موسيقية بحتة.

إلاّ أنّ تدويناته للإيقاعات العربية القديمة تتيح استنباط الجمل العُروضية المكوّنة لها. فيعرّفه بوصفه: << النّقرة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب >> [3]. والزّمن هو المدّة الواقعة بين نقرتين.

إلاّ أنّ **اللافت للانتباه** وذلك بعد أن أوردنا بعض الاستشهادات من كتابه هذا **وقفنا** على مشكلٍ **نراه** حسب **اعتقادنا** ما يزال مطروحاً إلى الآن لدى كلّ من يتناول

[1] – أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، ص 246. ويشير المحقّق إلى أنّ البيت غير موجود في الدّيوان.

[2] – الفارابي ، كتاب الموسيقى الكبير ، ص 1090. [التسطير من عندنا]

[3] – أحمد ريحاني , أوزان الألحان بلغة العروض , ص 108.

الخطاب الشّعريّ تحليلاً ودراسة، ونقصد تلك **العلاقة الممكنة بين نغمية هذا الخطاب ومحتواه.** وهنا نتوقّف عند قوله [1] : [الطويل]

فَأَنْتَ لَدَيهِ حَاضِرٌ غَير حاضرٍ بذكرٍ وعنهُ غائبُ غير غَائِبِ .

وعند قوله[2]: [الطويل]

فقد أصبحوا بالعُرف منك إليهُم وكلٌّ مُقِرٍّ من مقرّ وجَاحِدِ .

ففي المثالين يتجاوز **الطّباق** تجاوز المتقابلات المتضادات (حاضر/غائب)، (مقرّ/جاحد) إلى إحداث تسمية أخرى تتمثّل في اكتشاف لطائف من المعاني قد لا يسعف نظام التسميات المعهود في **اللّغة** بإدراكها أو بإدراكها على نحو جليّ.

فالمعنى **يولّده** الطّباق و**يثريه** النّفي غير أنّ هذا النّوع من النّفي يخفي تكراراً في مستوى الاستبدال: وهذا متّصل بما أشار إليه بعض الباحثين من أنّ التكرار هو القانون المتحكّم بكلّ أشكال الكلام[3].

ولهذا يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيوياً؛ لأنّ الكلمات التي يستدعيها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصّوتية. وهنا يصرّح "بوب" قائلاً: << إنّ الجرس يجب أن يكون صدىً للمعنى >> [4] .

وربّما لهذا ينتقي الشّعراء الأصوات المخلّصة من شوائب التبلّد الممجوج سعياً عن التجاوب بين الأسماء والمسمّيات وعن المماثلة بين الإيقاعات وكلّيات المعاني سمّوا

---

[1] – أبو تمّام , الديوان , ص 47.

[2] – نفس المصدر , ص 114.

[3] – محمّد عبد المطلّب , البلاغة العربيّة , قراءة أخرى , ص 86.

[4] – عبد القادر الرباعي , تشكيل المعنى الشّعريّ , ص 86.

إلى **ممكنات نغميّة** تنازعتها المواهب على مرّ الأزمان. وهنا نتوقّف عند قوله[1]: [البسيط]

نَشرٌ يسيرُ به شعرٌ يهذّبُهُ فِكرٌ يجولُ مجالَ الرُّوح فِي الجَسدِ

ساعاتُ شُكرٍ غذَّاهُنَّ البقَاءُ بِهِ فَهُنَّ أطولُ أَعمَاراً مِنَ الأَبدِ .

في هذين البيتين يشير صاحبهما إلى خبرته بالأشعار وبإدراكه قيمة الأقاويل التي يصوغها سبائك أو ينظمها عقوداً – كما وأن سبقت الإشارة إلى ذلك– يُهذّبُها لممدوحين كرامٍ جزاءً لهم عمّا يتحلّون به من شريف الفضائل الموفية على المجد. إنّه « يلبس الحمد أهله » بثناء تسير به لجودته الرّكبان.

وهذا **الثناء** الجميل على الفعال الجميلة هو الذي **يبقى** بعد أن **يُفني** الدّهر كلّ شيء. إلاّ أنّ **الغاية** من توظيفنا لهما تتمثّل في أنّ الشّعر عند "أبي تمّام" يمثّل نمطاً من **الخطاب** تهيمن فيه إشارات التعبير لما له من غنائيّة. وعليه و**انطلاقاً** من النّماذج المُشار إليها تحليلاً، فإنّه يمكن القول:

*– يعدّ **الإيقاع** من حيث بنيته نظاماً من الوحدات المنتظمة تنظيماً صارماً، لا تندّ فيه الوحدات الصّوتية على نظيراتها إلاّ بالمقدار الّذي لا يخلّ بتناسبها عبر فترات زمانية متناسبة أيضاً، وكأنّ المبدع يستكمل به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤدّيه من الأحاسيس والمشاعر.

*– يسهم الإيقاع، في كثير من الأحيان، في بلورة **المعنى** وتطوّره، عبر التشكيل الّذي يقوم به الشّاعر << كالتقسيم والترصيع والتصريع والتكرار، يعطي للقصيدة إيقاعاً جميلاً >> [2]، فهو مكوّن جوهريّ في بنية النّصّ الشّعريّ يستمدّ مشروعيته من

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 510. وهما بيتان من قصيدة قالها في "عيّاش"

[2] – محمّد العياشي , نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ , ص 92.

كونه أهم عنصر في نسق من التتابعات والإرجاعات– الترجيع– ذات الطّابع الزّمني والموسيقي. أين يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النّص الشّعري، فهو يكمّل بقيّة العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه، وما يجسّد هذا النّسق هو الأوزان الشّعرية، أين يتمّ الرّبط بين موسيقى الشّعر ومعناه.

وقد لمسنا ذلك فيما قاله "صاحب المنهاج": << فالعروض الطّويل تجد فيه أبداً بهاء وقوّة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقّة ولیناً مع رشاقة، وللرمل لیناً وسهولة >> [1].

*– انتهج "أبو تمّام" في نظمه منهجاً متميّزاً في **تكثيف** المعنى بالحذف والتقديم والتأخير والاشتقاق وغيرها. أين يؤدّي الموضع الّذي تورد فيه اللّفظة دوراً مهمّاً في نماء الإيقاع وبخاصّة عندما تحتلّ مواقع متناظرة أو متناسبة.

أين يُكسب الإيقاع النّصّ الشّعريّ **تأشيرة** اقتحام الذّات المتلقّية حيث تُحدث تلك البنية البلاغية المتعدّدة والمتنوّعة الرّوافد من تضاد ومقابلة، وتواز، وجناس، وتكرار.

وعليه يصبح الإيقاع عنده حركة موقعة في ظاهر النّص وباطنه لا نستطيع استيعابها إلاّ من خلال **رؤية** فاحصة تتأسّس على الشمولية والفهم المتكامل لنمو الحركة داخل البناء للقصيدة بكثافة مستوياتها المتآلفة والمتباينة. مع العلم أنّ طبيعة القراءة فرضت الوقوف عند بعض الأبيات المفردة.

إلاّ أنّ هذا الأسلوب لا يعدّ معياراً للجمال والنُضج ما لم تكن **القدرة** عند الشّاعر على أن يصل ذلك بمستويات أخرى من الاستعمال ممّا يتعلّق بالجانب الصّوتي (ائتلاف المقاطع الصّوتية ضمن اللّفظة، وهو ما يعرف بالفصاحة). و**جدير** بنا

[1] – حازم القرطاجني , منهاج الأدباء وسراج البلغاء , ص 85.

الوقوف على أحد التعابير التي أوردناها في ثنايا هذا **البحث** ونعني: فالمعنى يظلّ ناقصاً ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقّق المعنى إلاّ بنقيضه، وهكذا يتحوّل مبدأ **التّضاد** من مبدأ **وجوديّ** إلى مبدأ **فكريّ**، ماراً عبر **اللّغة**، لنتوقّف عند قوله[1]:[البسيط]

قَدْ يُنْعِمُ اللهُ بِالْبَلْوَى وَإِنْ عَظُمَتْ وَيَبْتَلِي اللهُ بَعْضَ الْقَوْمِ بِالنِّعَمِ .

فهذا البيت الشّعري بكلّ ما يحمله من **معان** عبر ما أقامه الشّاعر من علاقات بين **الجوهرين** المكونين للّغة؛ وهما **الدّال** و**المدلول** من جهة، وبين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى. الأمر الّذي يجعل **المعنى** غامضاً مبهماً أو يختلف مقدار **الوضوح** فيه باعتبار **رؤية** القارئ ومحموله الثقافي وذوقه الأدبيّ. حتّى وإن **اتّفقنا** أنّه لا خلاف في أنّ صاحبه قد جمع في هذا البيت بين اللّفظ الحلو الجميل، والمعنى الرّائع.

فقد طابق "أبو تمّام" بين قوله: (ينعم ويبتلي) فكم من مبتلى كان عليه الابتلاء نعمة إذا ما أمر به الصّبر والاحتساب، وفي المقابل كم من مُنْعَمٍ عليه ما كانت عليه النِّعَمُ؛ لمّا لم يوفّ حقّ شكرها، فأدّى الطّباق **جمالية في المعنى**، كما أنّ اللّفظتين حسنتان لائقتان ببعضهما. ولعلّ أجمل ما في صورة الطّباق في البيت تلك **العفوية** التي أنشد بها الشّاعر بيته فإنّه << اتّفق له – لأنّه جاء من غير جهد – لأنّه حلو الألفاظ صحيح المعنى >> [2].

وبهذا **التّضاد** يتحقّق **التناظر** في المعاني وهو من أحسن ما يقع في الشّعر << فإنّ للنّفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات، وما جرى مجراها تحريكاً وإبلاغاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأنّ تناصر الحسن في

[1] – أبو تمّام ، الدّيوان ، ص 297. وهو أحد أبيات قصيدة أنشأها في مرض "**إلياس بن أسد**".

[2] – طه أحمد إبراهيم ، تأريخ النّقد الأدبي من الجاهلية حتّى القرن الرّابع الهجري ، ص 146 .

المُستحْسَنَين المتماثلين، والمتشابهين أمكن من النّفس موقعاً، من سنوح ذلك لها في شيء واحد >> [1].

فهذا **الفهم** النّادر **المبكّر** أدركه العديد من الدّارسين في العصر الحديث فأضحى له مفهوم واسع جدّاً؛ إذ هو جزء من عملية البناء.

إلاّ أنّ **اللّافت للنّظر** ما ذهب إليه "حازم القرطاجني" حين ميّز عدّة أشكال لاقتران المعاني ومنها اقتران المناسبة؛ وفيه يتمّ اقتران المعنى بمضادّه [2].

وهنا تبرز **الأهمّية** الكبرى لأسلوب **التضاد** كطريقة **للخروج** على المألوف. وهذه الطريقة لا تؤدّي في التّصوّر القديم إلاّ إلى **سوء الفهم** والصدّ بدل المتعة والضرب في فيافي الغرابة. أين يمكننا القول: إنّ هذه المواقف الّتي عرضناها تُعدّ بمثابة **مؤشّرٍ** على بداية تبلوّر **أفق انتظار** جديد **وأسئلة مغايّرة** لأسئلة اللّغويين اضطلع بها الشّعراء أنفسهم.

وانطلاقاً من هذا فإنّ "مذهب الآوائل" تمجيد للماضي وحرص على استمراريته في الحاضر والمستقبل. أي إنّ **قيمة** الشّعر تتمثّل في مدى احتضانه **لمقوّمات** مُحدّدة سلفا. وبهذا المعنى, فإنّه –مذهب الآوائل– مجموعة من المعايير الفنّية يُفترض في كلّ إنتاج شعريّ الإلمام بها, وهو في الآن نفسه صياغة نظريّة لذلك الاستعداد المُسبق, أو تلك الحالات الخاصّة الّتي يكون عليها القرّاء القدامى أثناء إقدامهم على تلقّي نص شعريّ جديد[3]. وهو ما حملنا على القول: **إنّه صراع بين أفق انتظار موجود مألوف وأفق انتظار جديد يستدعيه هذا الوافد الجديد ولا مجيب !**

---

[1] – أبو تمّام , الدّيوان ، ص 297. وهو أحد أبيات قصيدة أشأها في مرض " **إلياس بن أسد** ".

[2] – حازم القرطاجني , منهاج الأدباء وسراج البلغاء , ص 15.

[3] – yauss . Pour une esthétique de la réception . Gallimard ; p 50.

الخاتمة

لعلّ **البحث** قد أفلح في إثارة هذا الموضوع عن واحد من شعراء العربية الكبار، الذين يُمثلون بفنّهم الشّعري تيّارات واتّجاهات متميّزة، ويكشف عن المظاهر الحضارية والعقلية والثّقافية في عصره، وقد استطاع أن يرتقي بشعره إلى درجة عالية من النُّضج؛ حتّى أصبحت–ربّما في رأيّنا– ندّا قويا لمدرسة عمود الشّعر، فالتجديد حاصل دون أدنى شك حسب الاعتبارات التاريخية[1] لا حسب الاعتبارات الجمالية؛ إلاّ أن المهمّ من وُجهة النّظر التي ننطلق منها في هذا البحث، هو مدى تأثير هذا الشّعر في **تغيير أفق الانتظار**، لكن قبل ذلك علينا أن نشير إلى **ملاحظة مهمّة** تراءت لنا ونحن بصدد إعداد هذا البحث، وهي أنّ مؤلّفات القدامى تُوهم– للوهلة الأولى– بأنّ الخروج على عمود الشّعر **ظاهرة يختصّ بها المحدثون**؛ فجل الأمثلة التي يعتمدها النّقّاد والبلاغيون لبيان هذا "الخطأ" أو ذاك في الاستعمال الفنّيّ للّغة مستمدّ من أقوال هؤلاء المحدثين[2].

ولا سيما بعض شعر "أبي تمّام" –ما دمنا تناولنه بالقراءة والتحليل بما توفّر لدينا من زاد معرفيّ– ولا يخفى أيضا ما في انتقادات **الأسلاف** من خلط بين الخطأ في الاستعمال–وهو متفشّ في ديوان كلّ شاعر– والعدول الجمالي عن المعيار عدولا مُتعمّدا قائما على تصوّر للفعل الشّعريّ مُغاير عن تصوّر العمود[3]. إلاّ أنّ ما نودّ **التنبيه** إليه هو أنّه لا بدّ أن نُميّز بين هذين المستويين؛ لئلا تصبح ظاهرة عدم التّمكّن من وسائل الصناعة الشّعرية **عدولا جماليا**. وهو ما لا سبيل إلى اعتماده مقياسا أو الاطمئنان إليه؛ لأنّ الفارق بين الجواز الشّعري والخطأ

[1] – لقد تفطّن القدماء إلى اختلاف تجربة المحدثين عموماً، وتجربة "أبي تمّام" خصوصاً عن تجربة الأوائل الأمر الذي جعلهم يضعونها في سلسلة تتابع داخل السنّة الشّعرية العربية، وأبرزوا على نحو لا يخلو من عدم التنظيم والتداخل بعض خصائص الشّعر المحدث. (رأيّ للباحث).

[2] – لمزيد من التوضيح، يراجع في ذلك ما يقدّمه "ابن المعتز" في كتابه "البديع" عقب كلّ باب من أبواب البديع الخمسة في الصّفحات: 32، 34 ، 46، 53 ، 56.

[3] – قد يعود "الخطأ" إلى جواز أو رخصة شعرية من باب عدم التضييق على الشّعراء، « للفضل آثار ظاهرة وللتقدّم شواهد صادقة فمتى وجدت تلك الآثار وشوهدت هذه الشّواهد، فصاحبها فاضل متقدّم، فإن عُثر له من بعد على زلّة ووجدت له يعقب الإحسان هفوة انتحل له عذر صادق أو رخصة سائغة، فإنّ أعوز قبل زلّة عالم وفلّ من خلا منها...» . يراجع: القاضي الجرجلني ، الوساطة ، ص 4. [التسطير من عندنا]

غير المقصود والعدول الجمالي لا بدّ أن يظلّ **قائما** وإلاّ التبس الأمر بين مذاهب الفنّ من جهة وعدم حذق الأخذ بعنانها من جهة ثانية، هذا أوّلاً.

إنّه وإيماناً منا بأنّ البحث في الظاهرة الأدبية ما زال، رغم ما أحرزه من كبير التقدّم، بين مدّ وجزر، يتلمّس الطريق السّديدة التي توفي على خصائصه[1]. وقد **آن** أن ننظُر في أهمّ **النتائج** التي قادنا إليها تأمل كلام بعض النّقّاد على شعر أبي تمّام كقُرّاء.

أوصلنا الاهتمام بتعامل الأسلاف مع شعر الطّائي الأكبر وخاصّة تلك "المعارك النّقديّة" حول هذا الشّعر، وتتبّعنا شواهدها بروّية وأناة ثمّ استخرجنا ما تكرّر فيها وما كان عرضيًا، وجدنا أنّ المعركة لم تكن دائرة على شعر "أبي تمّام" **كلّه**؛ بل على ما شاع بين النّقّاد على أنّه من الشّعر "**الغلق**" أو "**المُشكل**".

لهذا أردنا أن نقف عند بعض الأبيات التي أسرف فيها صاحبها في اصطناع البديع و**مُصادمة** الذّوق الشّعريّ **بالإعراض عن معايير العمود أي تخييب أفق الانتظار**، من ذلك أنّ لأبي تمّام << ستمائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة وأكثر ماله جيّد والرّديء له إنّما هو شيء يستغلق لفظه فقط >> [2]. وكتعليل لما وضعنا تحته سطراً؛ فليس هذا الحصر **موقف** من قيمة تلك الأبيات الفنّية ولا تهوين من حجم المشكلة الحقيقي، ولكنّه سعي إلى تحديد الإشكال تحديداً يُيسِّر لنا فهمه. فهذا الاستغلاق شكّل **مخالفة** تتّصل بالتّصوّر الذي جاء به شعر "أبي تمّام" للبديع عموماً وللاستعارة على وجه التّحديد. فخالف بذلك السّابقين وتجاوز أحياناً معايير

[1] – بعدما تأثّر تاين (Taine) وسانت بوف (Sainte Beuve) بالمناهج العلمية وخاصّة منها البيولوجيا انفتح لانصون (Lanson) على المنهج التاريخي ووجد فيه ضالته في دراسة الأدب. وجرّبت هذه المناهج على درس الأدب زمنا حتّى أقبل النّقّاد والعلماء يستلهمون علم الاجتماع وعلم اللّغة؛ فظهرت البنيويات وعقدت عليها الآمال العريضة. وهانحن نعيش اليوم بداية انتقادها حتّى صرنا نرى بعض العلماء الذين تطوّر على أيديهم المنهج البنيوي يتراجعون في معظم ما كانوا قد ذهبوا إليه وقرّروه. يراجع: T.Todorov , Critique de La critique , pp 43-45.

[2] – ابن المعتز ، طبقات الشّعراء ، ص ص 285 – 286 . [التسطير من عندنا]

الخطاب النّقديّ في **مناسبة المستعار منه للمستعار له.** فكان ذلك مولّد **المفاجأة** وأمارة الاختلاف والتّمايز.

ولذالك سعينا في هذا **البحث** إلى إعادة النّظر فيما عدّه النّقّاد والبلاغيون **عيباً** على بعض شعر "أبي تمّام" مستثمرين بعض ما جاءت به **نظرية** أعطت الحرية لكلّ قارئ؛ لتفسير وتأويل النّصّ الأدبي، وحسب الانطباع الذي تولّد في وجدانه الجمالي، وقد يتعدّى ذلك إلى **خلق معان** مفترضة وممكنة، ومن ثمّ انتقلت سلطة الأدب من المُبدع والنّصّ إلى **القارئ** الذي تكفّل بمنح هذا النّص دلالاته الجديدة، وفي ذلك تأكيد على مبدأ تَعدُّد القراءات ولا نهائية الدّلالة في النّصوص بما **تسمح** به؛ حتّى لدى القارئ الواحد و**المُنتج لنصّ موازٍ لنصّ المبدع بشروط ومؤهلات** وجب توفّرها فيه، فبالإضافة إلى المعرفة الأدبية والجمالية واللّغوية، وجب على **المتلقّي** أن يكون مُلّماً بمجموعة من المعارف والعلوم، ثمّ الإطلاع الواسع على الآداب الأجنبية وعلى مدى تأثيرها.

لذلك أردنا أن نقرأ بعض ما جاءت به هذه النّظرية **قراءة** تحليلية؛ وعبر التركيز على أهمّ روّادها "ياوس" و"آيزر". ومحاولة قراءة تلك الأبيات التي شكّلت **بؤرة** التوتّر في شعر الطّائي الأكبر وفق **قراءة نقدية** – أو ما يعرف بنقد النّقد– فكان أن توصلنا إلى **نتائج** نوجزها كما يلي:

1–إنّ جل الافتراضات التي جاءت بها هذه النّظرية واقعة بين مجالين مختلفين هما: المجال المعرفي، والمجال الأدبي، ولكلّ مجال شروط مختلفة تتحكّم بتطوّر تلك الافتراضات؛ لذا فإنّ المجال المقام بينهما سيكون عرضة لإشكالات شتّى، ولا سيما إذا كانت **الأصول المعرفية لهذه النّظرية ذات محمول فلسفيّ.**

2- المفهوم **العائم** والغير المحدّد لمصطلح "التلقّي"؛ وذلك بسبب الفترة الطويلة التي نوقشت فيها صلة المتلقّي بالعمل الأدبيّ مما أثّر ذلك على تحديد هذا المفهوم الذي كان **عرضة للخلط ومن ثمّ عدم الاستقرار**.

3- سعينا في **بداية** هذا العمل، لإجراء مقارنة بين **المنابت الغربية** لهذا المصطلح و**تراثنا العربي**؛ فكانت **النتيجة** أنّ الجدل قد طال النّظرية حتّى عند الغربيين وعدم ثباتها على الإطلاق، سواء في بيئتها الأولى أو بيئاتها الأخرى التي انطلقت إليها أو أنتجت أمثالها، وذلك **فصد الخروج بمصطلح واحد نسير معه داخل هذا البحث**.

*- ومنه يُمكن القول: إنّ **المصطلح** ما هو إلاّ اختزان لمجموعة من الحمولات المنهجية والفلسفية والحضارية والإيديولوجية. وقد اكتست **إشكالية** المصطلح هذه الأهمّية من منطلق علاقتها باللّغة نفسها؛ لأنّ **اللّغة** كما يصفها "هيدجر" هي بيت الكائن الذي يحوي ملاذه وخصوصياته، ومشاعره، وتنبئ عن طبيعة وجوده.

4- إنّ هذه النّظرية لا تُقدّم آليات إجرائية، وأدوات قرائية جاهزة وقابلة للتطبيق بشكل آليّ على المقروء؛ وإنّما **تُسند** ذلك إلى **تجربة** القارئ وثقافته وموهبته – وقد أشرنا في بداية هذه الخلاصة إلى شروط القارئ المؤهل–لتمنح لفعل القراءة التّنوّع والاختلاف والخصوصية. كما أنّه يُمكن الإشارة إلى أنّ المتلقّي ليس **مفهوما مجرّداً** ولا مصطلحاً نظرياً أملته هذه النّظرية؛ بل هو محور رئيس ومقوم من مقومات العملية الإبداعية لدى الشّاعر المُبدع.

5- يُعدّ "أفق التوقّع" من أهمّ المفاهيم التي عرضها "ياوس" غير أنّ هذا المصطلح النّقدي يطرح **إشكالية نظرية** من حيث التّرجمة والنّقل إلى المدوّنة النّقدية العربية؛ إذ نجد المصطلح في الكثير من الدّراسات العربية قد ترجم إلى (أفق الانتظار) وفي القليل منها نجده قد ترجم إلى (أفق التوقّع) والحقيقة أنّ "ياوس" يُقرّ كما سبق وأن ذكرنا، بفضل "كارل بوبر" في منحه هذا المصطلح وهذا المفهوم. إلاّ أنّه عرّفه تعريفاً **غامضا** للغاية، ولم يحدّد على وجه الدّقة في أيّ

موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده. وقد فضّلنا أفق الانتظار على أفق التوقّع للعلل التي ذكرناها آنفاً.

6- إنّ التّلقّي عند "آيزر" ينبني على افتراضات "انغاردن" في مسألة البياضات ومواقع اللاّتحديد، وتقوم افتراضاته على **مفهوم القارئ الضمني** الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف آثار النّصوص الأدبية من خلال متلقّيها. وهو يمنح المتلقّي **دوراً بالغ** الأهمية في **بناء** المعنى؛ لكنّ مجمل افتراضات "آيزر" ومفاهيمه تبدو، على الرّغم من حديثها عن النّصّ بشكل عام إلاّ أنّها صيغت على مقاس **جنس أدبي بعينه هو الرّواية** – رواية توم جونز التي كتبها فيلدنغ-.

7- إنّ افتراضات "إنغاردن" ومن ثَمّ تلميذه "آيزر" الخاصّة باللّغة تَنسِب للّغة وظيفة أخرى هي **وظيفة فهمية**، على النّحو الذي تبين من أنّ أحد المشاكل الأساسية للتعامل مع اللّغة هي **مشكلة الفهم**، وهذا يعني إضافة وظيفة أخرى على وظائف اللّغة التي افترضها "ياكبسون".

*- إلاّ أنّ **اللاّفت** للانتباه وربّما ما نشير إليه وهذا قد تأتى لنا بعد **القراءة** النّقدية أنّ نظرية التّلقّي بالشكل الّذي هي عليه عند "ياوس" و"آيزر" لم تستطع أن تحدّد في **نظرنا** طبيعة هذا القارئ انطلاقاً من الاعتماد على معطيات الرّسالة الفنّية – وخاصّة بما أنّها طبقت على جنس الرّواية-، بل عمدت في تصوّرنا إلى تحديده من خارج مكوّناتها المبدئية. فهو متلقّ **خاضع** لوقع الرّسالة ومن خلال ما يعرف **بالذّخيرة** التي تجمعه بالباث لدى "آيزر"، ثُمّ مقصد ذو **أفق انتظار** جاهز وقابل للتطبيق لدى "ياوس".

8- ولعلّ ما يُمكن الخلوص إليه بعد هذا أنّ لهذه النظرية **طبيعة جماعية**؛ لأنّها نشأت في جامعة "**كونستانس**" واشتهرت مستندة إلى أهمّ رائدَيْها "**ياوس**" و"**آيزر**". ثمّ إنّها ظلّت، فيما بعد، في **تجدّد** دائب؛ لأنّ أصحابها عملوا على الإفادة من الرّدود الموجّهة إليهم أكثر من **الثبات**

المبدئي على المواقف، اعتقاداً منهم أنّ التلقّي يحتاج إلى أن تتضافر على العناية به جهود متعدّدة.

9- مجموع الدّراسات التي حاول فيها أصحابها استلهام هذه النّظرية ترجمة أو تأليفا شابه **نوع من التّردّد**، إضافة إلى وقوفنا على إشكالية عدم توحيد المصطلح ويجوز لنا أن نقول: إنّ هناك **فوضى المصطلح**-وعلى سبيل المثال: مصطلح أفق الانتظار له أكثر من ترجمة في لغتنا العربية-، **وعليه يبقى النّداء مفتوحا لضرورة العمل على توحيد المصطلح والاتّفاق حوله**، زيادة على هذا ينبغي علينا تكثيف الجهود وتنسيقها لفهم علوم الآخر وإقامة الحوار معها؛ لأنّ "مفتاح العلوم مصطلحاتها" على حدّ قول: **الباحث** "عبد السّلام المسدّي".

*- وحتّى لا نغمط حق الآخرين يمكننا القول: إنّه لا يمكن **لأي باحث** أن يغفل عن كثير من الدّراسات في المشرق أو المغرب لا يسع المجال لذكرها في هذا الصّدد، ويجمعها **رابط قوي** هو انطلاقا من أسس نظرية التّلقّي والرغبة في إحياء وتوضيح جهود القدامى وأرائهم القيّمة في قضايا مثل: التأويل والتلقّي والمتلقّي وغير ذلك، وقد أشرنا إلى تلك الجهود في مقدّمة هذا **البحث**. إلاّ أنّه لا يمكننا **الاطمئنان** إلى وجود نظرية متكاملة ومنهج واضح في تراثنا النّقديّ يشرح لنا عملية التّلقّي، ويحدّد لنا ماهيتها وآليات حدوثها.

10- إذا كان ما **اَشكل** من شعر "أبي تمّام" قد **خيّب أفق انتظار "الآمدي" ومن ولاه من المتلقّين**، فذلك؛ لأنّ "الآمدي" لم يستطع أن يصل إلى جوهر النّص وقد وضع قراءته لما اَشكل من هذا الشّعر في **حيّز ضيّق** وأخرجها من الفضاء الواسع؛ ففضاء **القراءة** لا يقلّ اتّساعاً عن فضاء النّص، فاكتشاف قيمة التعبير المجازي يعتمد على المتلقّي، وعلى وعيه وطريقة فهمه للنّص، وهذا يعتمد هو الآخر على قدرة الشّاعر في **الخروج على المألوف في المجازات**.

11- "الآمدي" انطلق في قراءته لما اَشكل من هذا الشّعر **كناقد وليس كقارئ ناقد**؛ أي **كقارئ ابستيمولوجي** بمعنى المتأمل في فعل القراءة نفسه؛ لذلك أراد أن يضع أسسا معيّنة يبني

انطلاقا منها **رؤيته**، وهو يرى أنّ صحّة القراءة مرهونة بصحّة هذه الأسس وثباتها؛ إلاّ أنّ **هذه القراءة الآمدية ليست نهائية** ولا تشكّل عائقاً في طريق قراءات مُبايّنة؛ بل قد تكون مساعدة لقراءات مختلفة.

*- إلاّ أنّه وكحقيقة نقرّ بها هي أنّ "الآمدي" كأحد أبرز متلقّي شعر "أبي تمّام" وما قمنا بمناقشته على وجه الخصوص قد لفت نظرنا إلى **نتيجة مهمّة** هي أنّ الموقف من اللّغويين كان دوماً **سلبياً** لدى القدامى وسايرهم في ذلك المحدثون في حين أنّ إسهام بعض النّحاة في إبراز شعرية النّصوص ومظاهر الاختراع مهمّ ويحتاج إلى تدبّر رصين، وهذا أوّلاً.

*- وككلمة **اعتراف** و**تقدير** نقولها في حقّ "الآمدي": إنّ ما قام به في مؤلَّفه "الموازنة" قد شكلّ **بداية** التّلقّي النّصّي المبكّر أين أرسى الأسس الموضوعية عبر قراءته واستنطاقه لما عدّه خروجاً عن **المألوف** في شعر "أبي تمّام"، والّذي شكّل **لبنة** أساسية في بناء المعرفة عصر تأليفه، بما توّفر لديه من زاد معرفيّ، وهذا ثانياً.

12- قد غدت الأبيات المُشكلة من شعر "أبي تمّام" **أفقا مطلقا** ليدفع المتلقّي- القارئ أو السّامع- إلى التأمل وكي يستدرجه إلى فهم المغزى؛ لأنّ الشّاعر المتمكن من فنّه هو الذي يوظّف الاستعارة في شتى أنواعها حتّى تلك البعيدة غير المتداولة؛ إنّه بهذا يستطيع حمل المتلقّي على التفاعل مع النّص.

13- إنّ عملية التّخييل عند "أبي تمّام" تُدفع إلى أقصى مدى حين تحمّل الشّاعر ما لم يستطع الدّهر نفسه أن يتحمّل نصفه. وقد **أوجد عند القارئ اعتدادا بالذّات** التي تتحمّل هذا العبء كلّه على سبيل التخييل. فهذا هو شأن الشّعر التمّامي، جماله في غرابته، فلا بدّ من حمل الكلام على **تأويل** يُسوِّغ للشّاعر استدراج المتلقّي؛ إذ مدار الشّعر إثارة العجب والدّهشة.

14- كلّ نشاط قرائي يفرز مغامرة تأويلية جديدة؛ شرط أن يكون **منهج هذه القراءة** قائماً على الرّوية وإعمال العقل والفكر، إضافة إلى سلامة **أدوات القراءة الفنّية والمعرفية حتّى يكون هذا**

التأويل تعدّداً لهذه القراءات، والتي تكشف **ممكنات** المعنى في هذا المقروء وتشير إلى احتمالاته؛ فهي تضيف وتغني ولا تخالف ضرورة.

*- إلاّ أنّ الأهم من هذا تمييز اصطلاح التأويل من غيره ولا سيما الشّرح والتفسير حتّى **توضع المصطلحات في مواضعها وتتحدّد المعرفة بعد ذلك.**

15- إنّ التّضاد شكل من أشكال الاختلاف، وهو المبدأ النّاظم للوجود، ومن ثمّ فهو المبدأ النّاظم للفكر، وعندما يتحوّل التّضاد من مبدأ عقليّ إلى مبدأ شعريّ يصبح طريقة في وعي الوجود، وحين يتّكئ "أبو تمّام" على هذا المبدأ؛ فإنّه يضع الفكر عن طريق اللّغة في مقابل الوجود، وذلك إذا أخذنا بتعبير "فاليري" الّذي يؤكّد أنّ الشّعر يولد من المنافرة[1].

16- أدرك "أبو تمّام" قيمة **التصريع** فصاغه صياغة شعرية تمثّلت في البيت الشّعريّ الّذي أوردناه، وخاصّة من النّاحية الجمالية، أين تلعب هذه **التقنية** دوراً في الخطاب الشّعريّ وما ينجرّ عن ذلك من إيقاع مثير نتيجة تردّد المقاطع الصّوتية المتناسبة والمتطابقة في المصراعين.

17- وهذا يقودنا إلى **معطى مهم** جدّاً يتمثّل في أنّ ميزة اللّغة الشّعرية عند "أبي تمّام" أصوات أو عناصر **إيقاعية** ترد موحية بالدّلالة الشّعرية. وربّما يتّسع مجال الإيقاع، فيتجاوز مجرّد تناسب الحركات والسكنات عبر فترات زمانية متناسبة، ليشمل ما يتعلّق ببنية اللّفظة تارة، وبائتلافها مع نظائرها في التركيب تارة أخرى.

ناهيك بتفاعل الصّوت بالدّلالة، وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دور الخطاب، وبذلك يكون الإيقاع **نسقاً** للخطاب، وبنية لدلالته. وهذا ما أعطى شعره مذحىً جديداً

[1] - جون كوهين ، بنية اللّغة الشعرية ، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري ، الدّار البيضاء ، ط1 ،1986 ، ص 129.

لم نألفه بهذا الاتّساع من قبل، بل إنّنا نلمسه في أكثر المواقف الانفعالية، ولا شكّ في وقفاته **الطللية** أين يسود جو من الحزن والكآبة **مثلاً**.

18- وهذا أيضاً قد يمنحنا **الحقّ** لكي نقول: إنّه ليس من حقّ أيّ أحد أن يطلب إلى "أبي تمّام" النّزول من هذا **الأفق** الّذي اختاره لنفسه، بمعنى إنّه ليس ذلك من حقّ "أبي العُميثل" ولا من حقّ اللّغويين، أمثال "ابن الأعرابي" أو "الآمدي" أو غيرهم، إنّما هو من حقّ كلّ **قارئ** غوّاصٍ على المعاني **فاعل** في استدراجها من مظانّها لا ينتظرها تأتيه **عارية مكشوفة**، فالبحث عن "المعاني الدّقاق" في الأبيات الغوامض التي كلّما زادها تأملاً أورقت له وافتّرت عن دقيق المعنى ولطيفها يفترض كدّ الرّوية وإعمال الفكر.

وربّما بهذا يكون قد **تفطّن** وسبق النّقّاد الغربيين في تحديد أهمّ المقاييس الّتي يقدّر بها الشّعر؛ ألا وهو مقياس **مقاومة الزّمن** ممّا يوّفر له فرص البقاء والخلود عبر العصور، فخلود الأعمال الأدبية إنّما هو خلودها في نفوس متلّقيها. و**تأسيساً** على هذا يمكن القول: إنّ **فعل** المتلّقي قائم على الرَّوية وإعمال النّظر في استخراج المعنى؛ كونه عنصراً فاعلاً في توليد المعنى أو اختراعه.

*- لذا يمكن الخلوص إلى **حقيقة** قوامها أنّ شعر "أبي تمّام" عموماً والذي اَشكِل منه على وجه الخصوص فربّما كان **القصد النّهائي فيه إثارة المتلقّي**-القارئ أو المستمع- وإيقاظ وعيه كي يتفاعل مع هذا الشّعر ولن يحصل ذلك إلاّ بما أودع فيه من صفات، وأهمّ **هذه الصّفات التخييل وإيقاع الحيلة في ذهن المتلقّي**؛ أي إنّ مدار قراءته ومتعلّقها هو القارئ الذي توجّه إليه ضروب التعجيب والحيل، وليس القارئ أو المتلقّي العادي الذي لا يقيم وزناً لعلاقات النّص وأبعاده؛ بل هو المتلقّي النّاقد الذي يميّز بين استخدام لغة النّص على الحقيقة واستخدامها على المجاز؛ فالتأثير لا يأتي إلاّ من **المتغيرات الدّلالية للمفردات اللّغوية**، كما أنّ

البُعد الجمالي لا يتأتى إلاّ من خلال السّحر والسّر والخلابة، ويبقى على هذا القارئ أن يكتشف السّر ويفُضَ مغاليقه؛ لاكتشاف لذّة المعنى الأدبيّ الذي يحدّد **قيمة هذا الشّعر الجمالية.**

ولهذا يمكن الخلوص إلى **معطى مهّم** مفاده: إنّ الشّواهد التي ذكرها "الآمدي" بوصفها جزءً من سلسلة حلقاتها ممتدّة على طول قصائد الدّيوان، أدركنا أنّ **المعاني** التي أعابها عليه "الآمدي" ومن سار على خطاه كمتلقّين ماهي إلاّ **تنويعٌ وتدقيقٌ** للمعنى وتلطيفٌ له.

*- ويبقى هذا الجهد محاولة **لإجراء قراءة نقديّة لنظرية** تسعى للبرهنة على أنّ **المعنى الأدبي** يُبنى من خلال الإدماج الضروري لفعل **الإدراك** (الفهم) ول**بنية** العمل عموماً، ثُمّ في صيغتيها المتميّزتين عند "ياوس" و "آيزر" **خاصّة.** أين أقررنا بصعوبة هذا الأمر منذ **البداية؛** لكنّ حبّ **البحث** أغرانا بأن **نركب أهوال الرّحلة،** فكان هذا العمل **المتواضع.**

-ومهما يكن، فطبيعة **البحث** العلمي تفرض أن يصبر **الباحث** على مكارهه، ويتحمّل كلّ المعاناة التي تنجم عن انشغاله به، لكن لحسن حظي، أنّي وجدت إلى جانبي أساتذة قدّموا لي كلّ الدّعم. ويأتي في مقدّمتهم الأستاذ الفاضل **مسعود عامر** المشرف على هذا العمل واعترافاً بفضلهم عليّ، بعد الحقّ سبحانه، أجدد لهم الشّكر وجميل العرفان والتقدير. وجزاهم الله عني خير الجزاء.

-كما أتوجّه بجزيل الشّكر وجميل الامتنان والتقدير لأعضاء **اللّجنة العلمية المناقشة، السّادة الأساتذة الأفاضل، ونحن لهم من الشاكرين على تحمّلهم عناء القراءة وتعب السّفر ومشقّته.** مُقدِّراً ما أنفقوه من وقت وجهد ثمين في سبيل **تقويم** البحث و**تقييمه،** وما سيفضلون به عليّ من ملاحظات وإرشادات وتوجيهات تدعم البحث وتفيد الباحث.

-كما نأمل أن يجدوا فيه المبتغى والإضافة قصد **إغناء خزانة الأدب العربيّ بهذا المولود.** فإن وفقنا إلى القصد فذلك فضل من الله ونعمة، وإن كانت الأخرى فقد اجتهدت والله من وراء **القصد.** ولعلّ **دراستنا** هذه تكون قد أجابت عن هذا **السّؤال: أهي الرّهبة من الخيال المنتهك**

لحرمة المنطق أم هو الخوف من أن يضرب هذا النّوع من القول–أي ما أَشكل من شعر أبي تمّام– في صحاري الإغراب والوحشة؛ فيكون التّيه والضّياع قدر المتلقّي ؟

– <u>ويمكن أن نقترح لهذه الدّراسة أن تفتح</u>:

... فإنّه من الضروري أن تقوم دراسات **لإتمام الموضوع،** والأخذ بيده إلى الأمام .. وفي هذا الصّدد نقترح بعض الموضوعات، **قد يُقدَّر لنا يوما،** أن نواصل البحث فيها، ومن هذه الموضوعات:

*– **<u>موضوع الالتفات</u>،** الذي أشرنا–إليه في ثنايا هذا البحث– من خلال السّؤال التالي: لماذا أبقى صاحب كتاب البديع على القسمين ولم يجعلهما قسما واحدا مادام أحدهما يؤدي إلى الآخر؟

*– **<u>أزمة نفاد المعاني</u>** <u>وقضيّة السّرقات الشّعرية</u>. لم لا تكون هذه **نداءات** أولى يطلقها هذا العمل لإعادة الوقوف على مناقشة هذه الإشكالية ومن ثَمّ **قراءتها** قراءة صحيحة واعية تعطي لكلّ ذي حقّ حقّه.

إنّ سلسلة البحوث التي يستثيرها الموضوع كثيرة، وذلك يعني أنّ القول لم ينته بعد؛ بل لعلّه بدأ....

الفهارس

1-فهرس الآيات القرآنية: مرّتبة حسب ورودها في البحث.

2-ثبت مصادر البحث ومراجعه.

-* روعي في هذا الفهرس مايأتي:

-الأعلام التي بدأت ب "أب" أو "ابن" أو "ال" يصرف النّظر عمّا بدأت به وروعي في ترتيبها ما بعد ذلك.

3-ملاحق:

-ملحق1: يتعلّق بمسرد لأهم أعلام وروّاد نظرية التّلقّي كما جاءت في البحث.

-ملحق2: خاص بملخّص الرّسالة وبثلاث لغات : العربية، الفرنسيّة والإنجليزية .

4-فهرس الموضوعات.

فهرس الآيات القرآنية

مرتّبة حسب ورودها في البحث

الآية	رقمها	السّورة	الصّفحة
-﴿...فتلقّى آدم من ربّه كلمات فتاب عليه إنّه هو التّواب الرّحيم..﴾	37	البقرة	21
-﴿..... إِذْ تَلَقَوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ.....﴾	15	النّور	22
-﴿.....وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرآنَ مِنْ لَدُن حَكِيمٍ عَلِيمٍ... ﴾	6	النّمل	22
-﴿....إِذْ يَتَلَقَّى المُتَلَقِّيَانِ عَنِ اليَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ....﴾	17	ق	22
-﴿...الذِينَ آمَنُوا وَلَم يُلبِسُوا إِيمَانَهُم بِظُلمٍ.....﴾	82	الأنعام	79
-﴿...يا بُنَيَّ لَا تُشرِكْ بِاللهِ إِنَّ الشِّركَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ...﴾	13	لقمان	79
-﴿....وَإِذْ نَتَقْنَا الجَبَلَ فَوقَهُم كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ.....﴾	171	الأعراف	164
-﴿ وَاخْفِض لَهُما جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ.....﴾	24	الإسراء	264

ثبت مصادر البحث ومراجعه

ثبت المصادر والمراجع

❁ **القرآن الكريم**، برواية ورش عن نافع.

- **أوّلا : المصادر:**

*- **الآمدي** : (أبو القاسم الحسن بن بشر ت 370 هـ)

1. الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ، تحقيق: السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، 1965/1961.

*- **ابن أبي حديد** :(عزالدين عبد الحميد ين هبة الله المدائني ت 656هـ)

2. الفلك الدّائر على المثل السّائر ، تحقيق : أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، 1962 .

*- **ابن الأثير** : (ضياء الدّين بن نصر الله بن محمّد ت622 هـ)

3 . المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر ، القسم الرّابع ، تقديم و تحقيق و تعليق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة .

*- **الأزهري** : (أبو منصور محمّد ين أحمد ت 370 هـ)

4. تهذيب اللّغة ، مج 07 ، [باب القاف و اللّام] ، تحقيق : أحمد عبد الرحمان مخيمر ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2004 . (قاموس)

*- **امرؤ القيس**:(بن حجر الكندي، شاعر يماني الأصل. وكان أبوه ملك أسد وغطفان، وأمّه أخت المهلهل الشّاعر)

5. الدّيوان ، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1969.

*- **الأصفهاني** : (أبو الفرج علي بن الحسين ت 956 هـ)

6. كتاب الأغاني ، دار الثّقافة ، بيروت ، لبنان ، ج16 ، 1960 .

*- **الأنباري** : (أبو البركات محمّد بن عبد الرحمن ت 577هـ)

7. نزهة الألباء في طبقات الأدباء ، تحقيق: إبراهيم السّامرائي ، نشر مكتبة الأندلس ، بغداد ، 1977.

*- **البغدادي** : (عبد القادر بن عمر ت 1093هـ.)

8 . خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، تحقيق: عبد السلام هارون ، ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989 ، وط بولاق.

*- **التنوخي** : (القاضي أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن ت ق 5هـ)

9. كتاب القوافي ، تحقيق : عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط2 ، 1978 .

*- **الجمحي** : (أبو عبد الله محمّد بن سلاّم ت 232هـ)

10. طبقات فحول الشّعراء ، تحقيق : محمود محمّد عساكر ، مطبعة المدني ، 1974 .

*- **أبو تمّام** : (حبيب بن أوس الطّائي ت 232 هـ)

11. الدّيوان ، ضبطه وشرحه: الأديب شاهين عطية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان . وهي النّسخة المعتمدة . نفذت عن الطّبعة التي نشرتها المكتبة الوطنية في بيروت عام 1889 والتي طبعت في المطبعة الأدبية.

12. الدّيوان ، شرح الصولي ، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان ، العراق ، وزارة الإعلام ، ط1 ، ج1 .

13 . الدّيوان ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق: د. مجمّد عبده عزّام ط2 ، (ج1/1964) ، (ج2/1965) ، (ج3/1970) ، (ج4/1965) .

*- **التوحيدي** : (أبو حيان علي بن محمّد ت400 هـ)

14. المقابسات ، شرح و تحقيق : حسن السّندوبي ، مطبعة الرّحمانية ، ط1 ، مصر ، 1929 .

*- **الجاحظ** : (أبو عثمان عمرو بن بحر ت 255 هـ)

15. البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السّلام هارون ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط4 ، 1975 .

16. الحيوان ، تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ج3 ، 1992 .

*- **الجرجاني** :(أبو بكر عبد القاهر 471هـ)

17. أسرار البلاغة ، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، مصر ، 1956 .

18. دلائل الإعجاز ، تحقيق: محمود محمّد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1984 .

*- **الجرجاني** : (القاضي بن عبد العزيز ت 392 هـ)

19. الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، تحقيق : محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي ، القاهرة ، ط1 ، مصطفى البابي الحلبي ، 1945 .

*- **ابن جعفر** : (أبو الفرج قدامة ت337 هـ)

20 . نقد الشّعر ، تحقيق : محمّد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكلّيات الأزهرية ، ط1 ، 1978 .

*- **الجوهري** : (أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري ت 393 هـ)

21 . تاج اللّغة وصّحاح العربية ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطّار ، دار العلم للملايين ، ط4 ، بيروت ، لبنان ، ج3 ، 1984 . (**معجم**).

*- **الحاتمي** : (أبوعلي محمّد بن الحسين الحاتمي الكاتب ت 338 هـ)

22. حلية المحاضرة في صناعة الشّعر ، تحقيق : جعفر الكتاني ، دار الرّشيد للنّشر (سلسلة كتب التّراث) ، بغداد ، العراق ، ج1 ، 1979 .

23. الرّسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبّي وساقط شعره ، تحقيق : محمّد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، 1965 .

*- **حسّان** : (بن ثابت الأنصاري الخزرجي ت 50 هـ)

24. الدّيوان ، شرحه وكتب هوامشه وقدّم له الأستاذ: عبدأ مهّنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1994.

*- **الحصري** : (أبو إسحاق بن إبراهيم ين علي الحصري القيرواني 453 هـ)

25. زهر الآداب وثمر الألباب ، تحقيق : زكي مبارك ، دار الجيل ، بيروت ، 1972 .

*- **ابن خلّكان** : (أحمد بن محمّد بن ابي بكر ت681 هـ)

26. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان ، تحقيق : إحسان عبّاس ، دار صادر ، (د. ت) . ج2 ، بيروت .

*- **الرّازي** : (فخر الدّين محمّد بن عمر ت 606 هـ)

27 . نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تحقيق : بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1985 .

*- **ابن رشيق** : (أبو علي الحسن ت456 هـ)

28 . العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمّد محي الدّين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، القاهرة ، مصر ،ج1 ، 2005 .

*- **الرّماني** : (أبو الحسن علي بن عيسى ت384 هـ)

29. النُكت في إعجاز القرآن ، (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تحقيق وتعليق : محمّد خلف الله ، محمّد زغلول سلام ، د.ط ، دار المعارف ، مصر ، (د.ت) .

*- **الزبيدي** : (أبو الفيض مرتضى محمّد بن محمّد ت 1205هـ)

30. تاج العروس من جواهر القاموس ، طبع على مطابع دار صادر ، دار ليبيا للنّشر والتوزيع ، بنغازي ، 1966 .

*- **الزمخشري** : (جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ت538 هـ)

31. أساس البلاغة ، طبع دار الكتب المصرية ، 1972 . **(معجم)**

*- **ابن سنان الخفاجي** : (أبو محمّد عبدالله بن سعيد ت 466 هـ)

32. سرّ الفصاحة ، شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح ، 1969 .

*- **السيوطي** : (الشيخ جلال الدّين بن عبد الرحمان ت 911 هـ)

33. الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق : أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، ج2 .

*- **الصّولي** : (أبو بكر محمّد بن يحي بن عبد الله ت 335 هـ)

34. أخبار أبي تمّام ، تحقيق : محمّد خليل عساكر ونظير الإسلام الهندي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان .

*- **اِبن طباطبا العلوي** : (محمّد بن أحمد بن محمّد بن أحمد بن إبراهيم ت 322 هـ.)

35 . عيار الشّعر ، تحقيق: طه الحاجري ومحمّد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، مصر ، 1956

*- **ابن عباد** : (القاسم بن إسماعيل بن الحسين ت 385 هـ)

36 . الكشف عن مساوئ شعر المتنبّي ، تحقيق : إبراهيم الدسوقي البساطي ، نشر في آخر كتاب "الإبانة عن سرقات المتنبّي" للعميدي ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، 1961 .

*- **ابن عربي** : (محيّ الدّين ت 638 هـ)

37 . الفتوحات المكّية ، دار صادر ، بيروت ، بدون تاريخ.

*- **العسكري** : (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل 395 هـ)

38 . الصّناعتين ، تحقيق ، علي محمّد البجاوي و محمّد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتاب العربية ، ط1 ، القاهرة ، مصر ، 1957 .

*- **العكبري** : (أبو البقاء عبد الله بن الحسين ت 616 هـ)

39 . شرح ديوان أبي الطيب المتنبّي المسمّى بالتبيان في شرح الدّيوان ، تحقيق : مصطفى السّقا ، إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي ، مطبعة مصطفى الباني الحلبي ، ط2 ، مصر ، ج1 ، 1956.

*- **الفارابي** : (أبو نصر محمّد بن محمّد بن أوزلغ بن طرخان ت 339 هـ)

40- كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق: غطاس خشبة ، دار الكتاب العربيّ ، القاهرة ، مصر.

*- **القرطاجني** : (أبو الحسن حازم ت 684 هـ)

41. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، ط 2، تونس ، 1966 .

*- **القزويني** : (الإمام الخطيب جلال الدين محمّد بن عبد الرحمن ت 739 هـ)

42. الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتحقيق: عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكلّيات الأزهرية ، القاهرة ، ط2 ، (د.ت).

43. التلخيص ، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربيّ ، بيروت (د.ت).

*- **القفطي** : (جمال الدّين أبو الحسن علي بن يوسف ت 646 هـ)

44 . إنباه الرّواة على أنباه النّحاة ، تحقيق : محمّد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب ، ج1 ، 1952.

*- **المرتضي** : (الشريف علي بن الحسين ت 436 هـ)

45 . الأمالي ، تحقيق : محمّد أبو الفضل إبراهيم ، نشر دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط1 ، بدون تاريخ .

*- **المرزباني** : (أبو عبيد الله محمّد بن عمران ت 384 هـ)

46 . الموشّح في مآخذ العلماء على الشّعراء ، تحقيق : علي البجاوي ، دار نهضة مصر للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، القاهرة ، ط ، 1965 .

*- **المرزوقي** : (أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن ت 421 هـ)

47 شرح ديوان الحماسة ، تحقيق ونشر : عبد السّلام هارون ، أحمد أمين ، لجنة التأليف و الترجمة و النّشر ، القاهرة ، مصر ، ج1 ، 1967 .

48 . شرح المشكل من شعر أبي تمّام – صورة لنا- عن ميكروفيلم ، معهد المخطوطات التّابع لجامعة الدّول العربية ، رقم 549 أدب .

49. شرح مشكلات ديوان أبي تمّام ، تحقيق : عبدالله الجربوع ، مطبعة المدني ، توزيع مكتبة التّراث ، مكّة المكرّمة، ط1، 1972 .

*- **ابن المستوفي** :(أبو البركات شرف الدين بن أحمد الإربلي ت 637هـ) المعروف ب" ابن المستوفي "

50. النّظام في شرح شعر أبي تمّام والمتنبّي ، قسم منه مصوّر بدار الكتب المصرية رقم 10640ز والقسم الثاني من (قافية – د- إلى –ل) يوجد في صورة " ميكروفيلم " بمعهد المخطوطات التّابع للجامعة العربية برقم 873 أدب .

*- **ابن المعتز** :(عبد الله بن محمّد ت 296 هـ)

51 البديع ، اعتنى بنشره: أغناطيوس كراتشوفسكي ، طبعة بالأوفيست في مكتبة المثنى ، بغداد ، العراق ، ط2 ، 1979.

52 . طبقات الشّعراء ، تحقيق: عبد السّتار أحمد فراج ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1968 .

*- **ابن منظور** : (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم الأنصاري ت 711 هـ)

53. لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، 1956. **(معجم)**

*- **النّابغة** : (أبو أسامة ، زيد بن معاوية بن ضباب ت 604 م)

54. الدّيوان ، شرح وتقديم : عبّاس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004.

*- **أبو نوّاس** : (الحسن بن هاني ت 198 هـ)

55. الدّيوان ، تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالي ، نشر دار الكتاب العربي ، ط2 ، 1970 .

*- **ياقوت** : (شهاب الدين أبو عبد الله الحموي ت 626 هـ.)

56. معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب" ، تحقيق: إحسان عبّاس ، دار الغرب الإسلامي ، ط1 ، بيروت ، ج8 ، 1993 .

- **ثانيا : المراجع الحديثة** .

*- **إبراهيم أنيس** :

1. الأصوات العربية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط5 ، 1979 .

2 . موسيقى الشّعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط5 ، 1981 .

*- **إحسان عبّاس** :

3 . تاريخ النّقد العربي عند العرب – نقد الشّعر – من القرن الثّاني الهجري حتّى القرن الثّامن الهجري ، دار الأمانة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1970 .

*- **أحمد بدوي طبانة** :

4 . علم البيان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1967 .

*- **أحمد رجائي** :

5 . أوزان الألحان بلغة العروض ، دار الفكر ، ط1 ، دمشق ، سوريا ، 1999 .

*- **أحمد عمر المختار** :

6 . علم الدّلالة ، عالم الكتب ، ط5 ، 1998 .

*- **أحمد مطلوب** :

7 . اتّجاهات النّقد الأدبي في القرن الرّابع الهجري ، وكالة المطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1973 .

*- **أحمد محمّد ويس** :

8. الانزياح في التّراث النّقديّ والبلاغي ، إتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2002.

*- **أمين ألبرت الريحاني** :

9 . مدار الكلمة ، دراسات نقدية ، دار الكتاب اللّبناني ، دار الكتاب المصري ، ط1 ، 1980 .

*- **أنيس المقدسي** :

10 . أمراء الشّعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1969 .

*- **بشرى موسى صالح :**

11 . نظرية التّلقّي ، أصول وتطبيقات ، الدّار البيضاء ، و بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 2001 .

*- **بطرس البستاني :**

12. أدباء العرب ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ج1 ، 1989 .

*- **تمّام حسان :**

13. اللّغة بين المعيارية والوصفية ، دار الثقافة ، الدّار البيضاء ، 1958 .

14. الأصول ، دراسة ابستمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1977 .

*- **تامر سلوم :**

15. نظرية اللّغة والجمال في النّقد القديم ، دار الحوار ، اللّاذقية ، سوريا ، ط1 ، 1983 .

*- **جابر عصفور :**

16. الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، دار الثقافة للطّباعة والنّشر ، كلّية الآداب ، جامعة القاهرة ، مصر ، 1974 .

*- **حبيب مونسي :**

17. فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النّقديّة إلى الانفتاح القرائي المتعدّد "دراسة" ، دار الغرب للنّشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، [د.ط] ، 2000.

*- **حسن مصطفى سحلول :**

18. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ، (د.ط) ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، سوريا، 2001.

*- **حسين الواد :**

19. في مناهج الدّراسات الأدبية ، الطّبعة التونسية ، سراس للنّشر ، تونس ، 1985 .

20. اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام ، دار الغرب الإسلامي ، ط1 ، 2005 .

*- **حمادي صمود :**

21. التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس) ، منشورات الجامعة التونسية ، طبع في المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، 1981.

*- **حميد لحميداني :**

22. القراءة وتوليد الدّلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء ، ط1 ، المغرب ، 2003 .

*- **خليفة حاجي :**

23. كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، طهران ، 1948 .

*- **داود سلوم :**

24. مقالات في تاريخ النّقد العربي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرّشيد ، ط1 ، بغداد ، العراق ، 1981 .

*- **رجاء عيد :**

25. دراسات في لغة الشّعر ، رؤية نقدية ، ط منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 1979.

*- **رحمن غركان :**

26. مقومات عمود الشّعر ، الأسلوبية في النّظرية و التّطبيق ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا،2004.

*- **روحي البعلبكي :**

27. المورد ، قاموس عربي- إنجليزي ، دار العلم للملايين ، ط8 ، بيروت ، 1996 .

*- **زكريا إبراهيم :**

28. مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1976 .

*- **سعيد توفيق :**

29. في ماهية اللّغة وفلسفة التأويل ، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع ، ط1 ، 2002 .

*- **سعد مصلوح :**

30. في النّصّ الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدّراسات والبحوث الدّراسية والاجتماعية ، القاهرة ، مصر ، 1993 .

*- **سعيد بكور :**

31. النّصّ الشّعريّ بين آليات إنتاجه وجماليات تلقّيه ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، 2013 .

*- **شفيع السّيد :**

32. قراءة الشّعر وبناء الدّلالة ، دار غريب ، للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1999 .

*- **شكري المبخوت :**

33. جمالية الألفة ، النّصّ ومتقبّله في التّراث النّقدي ، بيت الحكمة ، تونس ، 1993 .

*- **شوقي ضيف**

34. البلاغة تطوّر وتاريخ ، دار المعارف ، مصر ، 1965 .

35. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط8 ، لات .

*- **صلاح فضل :**

36. مناهج النّقد المعاصر ، إفريقيا الوسطى ، الدّار البيضاء ، 2002 .

*- **صليبا جميل :**

37. المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللّبناني ، بيروت ، ط1 ، 2003.

*- **طه حسين :**

38 . من حديث الشّعر والنّثر ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1975 .

*- **طه أحمد إبراهيم :**

39. تأريخ النّقد الأدبيّ من الجاهلية حتّى القرن الرّابع الهجري ، د.ت .

*- **عادل أفريحات :**

40. إضاءات في النّقد الأدبي ، دار أسامة ، دمشق ، سوريا ، ط2 ، 1985 .

*- **عبد العزيز حمودة :**

41. المرايا المحدّبة ، من البنيوية إلى التفكيكية ، عالم الفكر ، ط1 ، الكويت ، 1998 .

*- **عبدالله بن حمد المحارب :**

42. أبو تمّام بين ناقديه قديماً وحديثاً "دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار" ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، ط1 ، 1992 .

*- **عبد الله الغذامي :**

43. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1999 .

*- **عبد الحكيم راضي :**

44. نظرية اللّغة في النّقد ، مكتبة الخانجي ، مطابع الدجوى ، د.ط ، القاهرة ، 1980 .

*-**عبد الفتاح لاشين :**

45. الخصومات النّقدية والبلاغية في صنعة أبي تمّام ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1982 .

***-عبده بدوي :**

46. أبو تمّام وقضيّة التجديد في الشّعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1985 .

***- عبد المالك مرتاض :**

47. ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي لحكاية حمّال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 .

***- عز الدّين إسماعيل :**

48. التّفسير النّفسيّ للأدب ، ط دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، (د.ت) ، مصوّرة عن ط دار المعارف ، مصر ، 1963 .

49. الأسس الجمالية في النّقد الأدبيّ ، دار الفكر العربيّ ، القاهرة ، مصر ، (د،ط) ، 1978 .

***- علي حرب :**

50. نقد النّص ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط4 ، 2005 .

***- عمر فرّوخ :**

51. أبو تمّام شاعر الخليفة محمّد المعتصم بالله " دراسة تحليلية " ، المكتب التجاري ، بيروت ، لبنان ، 1964 .

***- علي أحمد سعيد – أدونيس – :**

52 . الثّابت والمتحوّل ، دار العودة ، بيروت ، ج2 ، ج3 ، 1979 .

53. الشّعرية العربية ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 .

54 . مقدّمة للشّعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1979 .

55. سياسة الشّعر ، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985 .

56. زمن الشّعر ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1978 .

***- فائز اِسكندر :**

57. النّقد النّفسي عند أ.أ.ريتشاردز ، مكتبة الأنجلو المصرية ، سلسلة مكتبة النّقد الأدبي ، د.ت.

***-كامل حسن البصير :**

58. بناء الصّورة الفنّية في البيان العربيّ ، "موازنة وتطبيق" ، مطبعة المجمّع العربي العراقي ، ط1 ، 1987 .

***- كمال أبو ديب :**

59. جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشّعر ، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1984 .

60. في الشّعرية العربية ، مؤسّسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987 .

*- **كمال محمّد بشر :**

61. علم اللّغة العام ، الأصوات ، مصر ، ط7 ، 1980 .

*- **محمّد أحمد السّيد ديب :**

62. الغموض في شعر أبي تمّام ، دار الطّباعة المحمّدية بالأزهر ، القاهرة ، مصر ، ط1989،1 .

*- **محمّد بازي :**

63. التأويلية العربية ، نموذج تساندي في فهم النّصوص والخطابات ، منشورات الاختلاف ، الدّار العربية للعلوم ناشرون ، ط1 ، 2010.

*- **محمّد زكي العشماوي :**

64. قضايا النّقد الأدبي المعاصرة ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1975 .

*- **محمّد الطّاهر بن عاشور :**

65 . شرح المقدّمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمّام ، نشر وتوزيع ، دار الكتب الشرقية ، مطابع دار الكشاف ، تونس ، 1958 .

*- **محمّد العياشي :**

66. نظرية إيقاع الشّعر العربيّ المطبعة العصرية ، تونس ، 1979 .

*- **محمّد المبارك:**

67. استقبال النّص عند العرب ، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2009 .

*- **محمّد الواسطي:**

68. ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين ، دار المعرفة ، الرّباط ، المغرب ، ط1 ، 2003 .

*- **محمّد حسن بن عبد النّاصر :**

69. نظرية التواصل وقراءة النّصّ الأدبي ، المكتب المصري اتوزيع المطبوعات ، مصر ، 1999 .

*- **محمّد حسن عبدالله :**

70. الصّورة والبناء الشّعري ، دار المعارف ، القاهرة ، مص

***- محمّد خليفة :**

71. النظرية النّقدية العربية في الفكر الفلسفي النّقدي حتّى القرن السّابع الهجري ، المطبعة العربية ، غرداية ، الجزائر ، ط1 ، 2005 .

72. النّظرية الإيقاعية العربية ، محاضرات لطلبة الماجستير ، جامعة عمّار ثليجي ، الأغواط ، 2009 .

***- محمّد خليل الخلايلة :**

73. بنائية اللّغة الشّعرية عند الهذليين ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، إربد ، عمّان ، الأردن ،2004 .

***- محمّد رشاد صالح :**

74. نقد كتاب الموازنة بين الطّائيين ، دار الكتاب العر بي ، ط2 ، بيروت ، لبنان ، 1987

***- محمّد عبد المنعم خفاجي :**

75. الفكر النّقدي والأدبي في القرن الرّابع الهجري ، د.ط ، رابطة الأدب الحديث ، د.م ، د.ت .

***- محمّد عبد المطّلب :**

76. البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1 ، 1997.

***- محمّد فنطازي :**

77. الصّورة الفنّية في الشّعر الحر ، دراسة نقدية " مواضيعها ، تشكيلها الفنّي ، أنماطها " ، مطبعة بن سالم ، ط1 ، الأغواط ، الجزائر ، 2013 .

***- محمّد لطفي اليوسفي :**

78. كتاب المتاهات والتلاشي في النّقد والشّعر ، دار سراس للنّشر ، تونس .

***- محمّد مندور :**

79. النّقد المنهجي عند العرب ، مطبعة دار نهضة مصر ، 1969 .

***- محمّد نجيب البهيتي :**

80. أبو تمّام حياته وحياة شعره ، دار الثّقافة ، الدّار البيضاء ، المغرب ، 1982 .

***- محمود المسعدي :**

81. الإيقاع في السّجع العربيّ ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط1996 .

***- محمود الدغمومي :**

82. نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر ، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44 .

*- **محمود عباس عبد الواحد :**

83 . قراءة النّصّ وجماليات التّلقّي ، دار الفكر العربي ، ط1 ، القاهرة ، مصر ، 1996 .

*- **مهري حسن أبو سعدة :**

84. الاتّجاه العقلي في مشكلة المعرفة عند المعتزلة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط1، 1993.

*- **محي الدين صبحي :**

85. نظرية النّقد العربي وتطورها إلى عصرنا ، الدّار العربية للكتاب ، ط1 ، ليبيا ، تونس ، 1984 .

*- **مراد حسن فطوم :**

86. التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، مكتبة الأسد ، 2013 .

*- **موسى سامح ربابعة :**

87. جماليات الأسلوب والتّلقّي ، دراسة تطبيقية ، دار جرير للنّشر والتوزيع ، الأردن ، [د.ت] .

*- **منذر عياشي :**

88. الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثّقافي العربي ، ط1 ، 1998 .

*- **منير العكش :**

89. أسئلة الشّعر ، دار الآداب ، بيروت ، د.ط ، 1979 .

*- **منير سلطان :**

90. البديع في شعر المتنبّي ، ط1 ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1993 .

*- **نازك الملائكة :**

91. ديوان شظايا ورماد ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط2 .

*- **ناظم عودة خضر :** (هذه الدّراسة في الأصل أطروحة ماجستير في النّقد الأدبي وقد أشرف عليها: الدكتور ماهر مهدي هلال رئيس قسم اللّغة العربية ، كلّية الآداب ، جامعة بغداد.)

92. الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي ، دار الشّروق للنّشر و التوزيع ، ط1 ، 1997 .

*- **ناظم رشيد :**

93. الأدب العربي في العصر العبّاسي ، مديرية دار الكتب للطّباعة والنّشر ، جامعة الموصل ، العراق ، د.ت.

*- **نصر حامد أبو زيد :**

94. إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط6 ،2001.

*- **نعيم اليافي :**

95. مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّية ، بيروت ، لبنان ، 1972 .

*- **نورالدّين السّد :**

96. الأسلوبية وتحليل الخطاب " دراسة في النّقد العربي الحديث" ، تحليل الخطاب الشّعري والسّردي ، دار هومة للطّباعة والنّشر والتوزيع ، الجزائر ، 2010.

*- **يسرية يحي المصري :**

97. بنية القصيدة في شعر أبي تمّام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997 .

ثالثا: المراجع المترجمة :

*- **بيير جيرو :**

1 . الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1954 .

*- **تزفيطان طودوروف :**

2. الشّعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة ، توبقال للنّشر ، الدّار البيضاء ، 05 ،المغرب .

*- **تون . أ . فان ديك :**

3 . علم النّصّ ، ترجمة وتحقيق : سعيد حسن بحيري ، دار القاهرة للكتاب ، مصر ، 2001 .

*- **تيري إنجلتون (1983) :**

4 . " الفينومنولوجيا والتأويل ، ونظرية التّلقّي " ، مقدّمة في نظرية الأدب ، ترجمة : أحمد حسان ، نوّارة للتّرجمة والنّشر ، ط2 ، القاهرة ، 1997 .

*- **جاكبسون ليونارد :**

5 . بؤس البنيوية ، ترجمة : ثائر ديب ، وزارة الثّقافة ، دمشق ، سوريا ، 2001 .

*- **جفرسون آن و رودي ديفيد :**

6. النّظرية الأسلوبية الحديثة ، ترجمة : سمير مسعود ، وزارة الثّقافة ، دمشق ، سوريا ، 1992 .

*- **جمال الدّين بن الشيخ :**

7 . الشّعرية العربية ، ترجمة: محمّد أوراغ ، محمّد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1997 .

*- **جوليا كرستيفا :**

8 . علم النّصّ ، ترجمة: فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدّار البيضاء ، ط2 ، 1997 .

*- **جون كوهين :**

9 . بنية اللّغة الشعرية ، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري ، الدّار البيضاء ، ط1 ، 1986 .

*- **رامان سلدن :**

10 . النّظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : سعيد الغانمي ، دار الفارس للنّشر والتوزيع ، ط1 ، عمان ، 1996 .

*- **رنيه ويليك ، أوستين وارين :**

11 . نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدّين صبحي ، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط2 ، بيروت ، 1987.

*- **روبرت سي هولب :**

12 . نظرية الاستقبال ، ترجمة : رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنّشر والتّوزيع ، ط1 ، اللاّذقية ، سوريا،2004

13 . نظرية التّلقّي ، 1984 ، ترجمة : عزالدّين إسماعيل ، النّادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، السّعودية ، ط1 ، 1994.

*- **غادامير :**

14 . فلسفة التأويل: الأصول ، المبادئ ، الأهداف ، تر: محمّد شوقي الزين ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 2006 .

*- **فندريس :**

15 . اللّغة ، ترجمة : عبد الحميد الدواخلي ومحمّد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1950.

*- **فوفغانغ آيزر :**

16 . فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) [الأقسام1،2،3] ، ترجمة : حميد لحميداني والجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، المغرب ، ط1 ، 1994 .

17 . فعل القراءة ، نظرية الوقع الجمالي ، ترجمة : أحمد المديني ، مجلّة آفاق المغربية ، ع6 ، 1987 .

18 . الإدراك والتمثّل وتشكّل الذّات القارئة ، ترجمة : سعيد بنكراد ، علامات ، ع17 .

***- فيرناند هالين ، شوير فيجن ، فرانك ، وأوتان ، ميشيل :**

19 . بحوث في القراءة والتّلقّي ، ترجمة : محمّد خير البقاعي ، حلب ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 1997 .

***- فرجينيا وولف :**

20. القارئ العادي ، مقالات في النّقد الأدبي ، ترجمة : عقيلة رمضان ، مراجعة : سهير القلماوي ، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنّشر ، 1971.

***- كريستوفر كوديل :**

21 . الوهم والواقع، " دراسة في منابع الشّعر ، ترجمة : توفيق الأسدي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، 1982.

***- كونتر جريم :**

22 . التأثير والتّلقّي: المصطلح والموضوع ، ترجمة: أحمد المأمون ، مجلّة سيميائية ، ع7 ، دراسات سال ، الرباط ، 1992.

***- مارتن هايدجر :**

23 . ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هولدرلين وماهية الشّعر ، ترجمة : فؤاد كامل ، محمود رجب ، مراجعة وتقديم: عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة للطّباعة والنّشر ، القاهرة ، مصر ، 1974 .

***- هانز روبرت ياوس :**

24. علم التأويل الأدبي ، حدوده ومهمّاته ، ترجمة : بسام بركة ، مجلّة العرب والفكر العالمي ، ع3 ، 1972 .

25. جمالية التّلقّي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي ، ترجمة : رشيد بتحدو ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ، 2004 .

***- هايمن ستانلي :**

26. النّقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة : إحسان عباس و د. محمّد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ج2 .

- رابعا : أبحاث ومقالات في المجلات العربية .

***- أ. شوماشير :**

1 . من جمالية التّلقّي إلى التجربة الجمالية ، تر: رشيد بنحدو ، مجلّة آفاق المغربية ، 1987 .

***- ايّان واط :**

2. فيلدنغ ونظرية الملحمة في الرّواية ، تر: إيمان أحمد ، مجلّة الثقافة الأجنبية ، ع2 ، 1981 .

***- أحمد بوحسن :**

3 . فوفغانغ آيزر ، آفاق نقد استجابة القارئ ، الثقافة الأجنبية ، ع6 ، 1994 .

*- **أحمد علي محمّد:**

4. نحو منهج لدراسة ظاهرة التلقّي ، مجلة فكر ونقد ، ع 32 ، ماي 1999 .

*- **أحمد مزعم:**

5. إشكالية تلقي النصوص ، وفق المصطلحات النّقدية الحديثة ، مجلة النص والناص ، ع4 وع5 .

*- **جون مدلتون مري :**

6 . الاستعارة ، تر: عبد الوهاب المسيري ، مجلّة المجلّة ، ع172 ، أفريل 1972 .

*- **حسين الواد :**

7 . من قراءة النّشأة إلى قراءة التّقبّل ، مجلّة فصول ، ع1 ، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ، 1984 .

*- **خالد السليكي ، عبد المنعم الشنتوف ، عز الدين العامري :**

8 . من نظرية القراءة إلى جمالية التّلقّي ، جريدة القدس العربي ، ع 666 ، 30 أيلول 1999 .

*- **رابح بوحوش :**

9 . البدائل اللّسانية في الأبحاث السّيميائية ، أعمال ملتقى السّميائية والنّصّ الأدبي ، جامعة عنابة ، الجزائر ، ماي 1995 ، منشورات جامعة عنابة .

*- **رضا معرف :**

10. جدلية التاريخ و لنّصّ والقارئ عند نقّاد مدرسة كونستانس ، مجلّة كلّية الآداب و اللّغات ، ع12 ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، 2012 .

*- **رولان بارت :**

11. النّقد والحقيقة ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مجلّة كرمل ، ع11 ، 1984 .

*- **عبد الرحمان تبرماسين وآخرون :**

12. نظرية القراءة ، المفهوم والإجراء ، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، ط1 ، 2009 .

*- **عبد الرجمن محمّد القعود:**

13. في الإبداع والتّلقّي ، الشّعر بخاصّة ، محلّة عالم الفكر ، مجلّد25 ، أفريل/يونيو ، 1997.

*- **عبد العزيز خلوفة :**

14. أفق التّلقّي النّقدي عند الآمدي ، (الموازنة نموذجا) ، مجلّة جذور ، مج11 ، ج24 ، تصدر عن النّادي الأدبي ، جدّة ، السعودية ، ماي 2007 .

*- **عبد القادر الرّباعي :**

15. تشكيل المعنى الشّعريّ ، مجلّة فصول ، مج4 ، ع2 ، 1984.

*- **عبد القادر زروقي :**

16. شعرية الغموض بين ممكنات الإنشاء و إكراهات المرجع ، مجلّة كلّية الآداب و اللّغات ، " مجلّة محكمة تصدر عن كلّية الآداب و اللّغات ، جامعة الأغواط ، الجزائر ، ع15 ، 2015 .

*- **عبد الله بوخلخال :**

17. مصطلح السّميائية في البحث اللّساني العربي الحديث : النّشأة ، المفهوم ، التغريب ، نقلا عن أعمال ملتقى السّميائية و النّص الأدبي ، جامعة عنابة .

*- **عمار بلحسن :**

18. قراءة القراءة ، مدخل سوسيولوجي ، مخبر سوسيولوجيا التعبير الفنّي ، دفتر3 ، ج1 ، جامعة وهران ، الجزائر ، 1992 .

*- **فاطمة مختاري :**

19. جماليات نظرية التّلقّي ، مجلّة الآداب واللّغات ، " مجلّة محكمة تصدر عن كلّية الآداب واللّغات " ع14 ، جامعة الأغواط ، الجزائر ، 2014 .

*- **ماهر مهدي هلال :**

20. مقومات عمود الشّعر البنائية ، بحث مخطوط .

*- **محمّد أحمد علي :**

21. جماليات الأسلوب في رسائل الصّابىء، مجلّة جذور، النّادي الأدبي الثقافي، جدّة ، السعودية ، ع19 ، 2005 .

*- **محمّد بنلحسن :**

22. الوعي المصطلحي في النّقد العربي ، مصطلح التّلقّي لدى حازم القرطاجني ، نموذجا ، الخميس 15 فبراير 2007.

*- **محمّد بوحسن :**

23. نظرية التّلقّي والنّقد الأدبي الحديث ، نظرية التّلقّي إشكالات وتطبيقات ، ع24 ، جامعة محمّد الخامس ، المغرب ، [د.ط] ، [د.ت] .

*- **محمّد عزّام :**

24. النّقد بين النّص والتّلقّي ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع920 ،تاريخ: 21 /08 / 2004 .

*- **المصطفى العمراني :**

25 . القراءة والتأويل بين امبرتو ايكو و فوفغانغ آيزر ، مجلّة فكر ونقد ، ع67 ، مارس 2005 .

*- **عبد العزيز طليمات :**

26. الوقع الجمالي وآليات الوقع عند فولفغانغ أيزر ، مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، ع6 ، 1992 .

*- **وهب رومية :**

27. شعرنا العربي والنّقد الحديث ، مجلّة عالم المعرفة ، ع207 ، الكويت ، 1996 .

*- **يحي الغزال :**

28 . الصّورة الشّعرية ، مجلّة التّراث العربي " مجلّة فصلية تصدر عن اتّحاد الكتاب العرب " ، دمشق ، سوريا ، ع5 ، 1999 .

- **خامساً : رسائل وأطروحات جامعية . Théses et Mémoires**

*- **إدريس بلمليح :**

1. المختارات الشّعريّة وأجهزة تلقّيها عند العرب من خلال المُفضَّلِيات وحماسة أبي تمّام ، أطروحة لنيل دكتوراه الدّولة ، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرّباط ، ط1 ، 1995.

*- **رشيد بنحدو :**

2 . النّصّ الأدبيّ: من الإنتاج إلى التّلقّي ، مقاربة مصطلحية ، رسالة لنيل دكتوراه مرقونة بكلّية الآداب والعلوم الإنسانية ، فاس ، المغرب ، 1992/1991

*- **ضحى بلال :**

3 . معنى المعنى في النّقد العربي القديم بين المبدع والمتلقّي ، رسالة معدّة لنيل درجة دكتوراه في الدّراسات الأدبية ، إشراف الأستاذ الدكتور: عصام قصبجي ، كلّية الآداب ، جامعة تشرين ، 2003 .

*- **علاء إبراهيم المعاضيدي :**

4 . الشعرية العربية بين العمود و الحداثة ، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدّمة إلى مجلس كلّية التربية ، جامعة بغداد ، العراق ، 1996 .

***- ناصف محمّد ناصف :**

5 . ملامح المنهج المعياري في النّقد العربي حتّى نهاية القرن الرّابع الهجري ، رسالة معدّة لنيل درجة الماجستير في الآداب ، إشراف الدكتور: عصام قصبجي ، قسم اللّغة العربية ، جامعة تشرين ، 1992 .

- سادساً : المراجع الأجنبية . Foreign refernces

***- Althuser Louis :**

1 . Reading capital , Translated by Ben Berwster , NLB , 1977.

***- Palmer Richard :**

2. E. Hermeneutics , Northwestern University Press Evanstsion, 1996.

***- Eco Umberto :**

3 . Lectro in fabula , le rol de lecture , ed : Grassets Paris , 1985 , t1 ppuf ,Encyclopedie Unerselles.

***- Gadamer :**

4 . Vèritè Et Mèthode , Trad : Etienne Sacre , ed : Seuil , paris , 1976 . Collection L'ordre Philosophique.

***- Geoffrey, Leech ,**

5 . A L'inguistic , Guide to English Poetry William Claws ,Beccles, London , 1980.

***- Greene (Th.M.)**

6 . The Arts and the Art of Criticism;Princeton University Press 2nd ed, 1937.

***- Gurry,p :**

7 . Appreciation of Poetry , Oxford University Press , 1961.

***- Ibid :**

8 . Ibid .

*- **Galison.R et D.Coste** :

9 . " Dictionnaire de Didactique des Langues " Hachettes Librairie . 1976.

*- **Hanss Robert Jauss** :

10 . Pour une Hermentique Literaire , Trad : Maurice, Jacob, ed : Gallimon 1988.

11 . Pour une Esthétique de La Réception , Paris , Gallimard , 1978. Coll.Bib-liothéque des idées.

12 . Pour une Esthétique de La Réception. Ch " De L'phigénie de Racine à celle de Goethe ".

*- **Izer (Wolfiging)** :

13 . L'acte de Lecture , Thèorie de L'effet Esthètique , Trad : de L'allemand par Evlyne , Bruxellelles. P. Magdara , 1985 .

*- **Machery .P** :

14 . Pour une Théorie de la Production Littéraire , Paris , Maspéro , 1974.

*- **Pierre Giurand** :

15 . La Stylistique , Georges Louis Le Clerc , Conte de Buffon. Dis –9 cours Sur Le Style , Paris , 1973.

*-**R.Jakobson** :

16 . Essais de linguistique générale , 1. Les fondations du langage , T-R, Nicolas . Ruwel , Minuit , 1963.

*- **Riffaterie Michel** :

17 . Semiotics of Poetry , Indiana University Perss and Methuem , London , 1978.

*- **Robine Nicole :**

18 . La Lecture in Robert Escarpit " Le léttéraire et le Social : Méléments Pour Une Sociologie de Littérature " ,Paris , éd. Flammarion , 1970.

*- **Schippers**.A :

19 . The Génitive-Métaphor in the Poetry of Abu Tammam off.

*- **Tzvetan**.**Todorov** :

20 . Critique de La Critique , paris , Seuil . Coll . Poètique , 1984.

*- **Valery**.**Paul** :

21 . Euvers , Paris , éd , Pléade , 1960..

*- **Youri Lotman et autres** :

22 . Linguistique et poétique – Ed du Progres Moscou -1981.

*- **Zima**.**P** :

23 . Pour une Sociologie du Texte Littéraire , Paris , UGE , 1978.

مسرد لأهم روّاد نظرية التّلقّي كما جاءت في البحث

*- **ديلثي** :(Delthey) – (1833- 1911) :

تركّزت محاولاته في التّفرقة بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والإنسانية وخاصّة في الردّ على الوضعيين الذين وحّدوا بينهما مثل: "أوجيست كونت" و "جون ستيوارت مل"؛ ذلك لأنّ الفارق بينهما يكمن في أنّ مادة الأوّل مادة مشتقة من الطّبيعة. بينما يرى أنّ مادة الثّاني (العلوم الاجتماعية)، مادة معطاة، وليست مشتقّة من أيّ شيء خارجها، ولذلك وجب أن يكون المنهج مختلفا.

*- **إدموند هوسرل** : (Husserl Edmund) – (1859- 1938) :

فيلسوف ألماني درس علم الفلك، الفيزياء والرياضيات، تخصّص بالفلسفة الظاهراتية ابتداء من بحثه "الفلسفة كعلم دقيق"، نشر عدّة مؤلفات اهتمّت في مجملها بالفلسفة الظاهراتية منها: المنطق الصّوري والمتعالي.

*- **مارتن هيدجر** : - (Martin Heidegger) : (1889- 1976)

فيلسوف ألماني، درس في جامعة فريبورغ. يقيم "مارتن هيدجر" الهرمنيوطيقا على أساس فلسفي، أو يقيم الفلسفة على أساس هرمنيوطيقي. وقد وجد في ظاهرية أستاذه "إدموند هوسرل" بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة ل"ديلثي". اعتبر "هيدجر" الإدراك هو ما يشكّل المجال الحيوي للمعرفة وللوجود في شكله. من أبرز مؤلفاته: الوجود والزمان (1927)، دروب موصدة (1950)، ما الذي يسمّى فكراً (1954)، المفاهيم الأساسية في الميتافيزيقا (1961)..... وقد تميّز بتأثيره الكبير على المدارس الفلسفية في القرن العشرين ومن أهمّها: الوجودية، التأويليات، فلسفة النّقض أو التفكيكية، ما بعد الحداثة.

*- **هانز جورج غادامير : (Hans Gorg Gadamer) – (1900- 2002)**

فيلسوف ألماني، درس الفلسفة في مناطق متعدّدة، تأثر بالكانتية الجديدة(Nèokantisme) وبالفلسفة الفينومينولوجية. درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي و جعل منه نموذجاً للفكر المتجذّر في التاريخ. أحدث تقارباً بين آرائه في الفينومينولوجيا وآراء هيدجر، فكلاهما يرى أنّ المنهج التأويلي الذي يعتمد على قراءة الطرف الآخر، هو موقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنية محدّدة وبتفاعل جدلي خاص. من أبرز مؤلّفاته: "الحقيقة والمنهج" (1960)، "فنّ الفهم"، "الهيرمينوطيقا الفلسفية"، و"مشكل الهيرمينوطيقا".

ملاحظة: يركّز "غادامير" بشكل أساسي على مُعضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية.

*- **رومان إنغاردن : (Roman Ingarden) – (1893 – 1970) :**

درس الفسفة والرّياضيات على يد "هوسرل"، وعلى الرّغم من اختلافه مع أستاذه؛ فإنّه كان يحظى لديه بتقدير كبير. حصل على رسالة دكتوراه من جامعة فريبورغ (Freiburg) سنة 1918. عن الحدس والعقل عند "هنري برجسن" وحصل على الأستاذية في الفلسفة سنة 1933. وكان يُعدّ زعيم الفلسفة البولندية، وواحد من أعظم علماء"علم الجمال" قي هذا العصر.

*- **هانز روبرت ياوس :(Hanss Robert Jauss)–(1921- 1997).**

أستاذ متخصّص في الآداب الفرنسية. أحد روّاد مدرسة كونستانس، التي تدور أعمالها حول مفهوم (تلقّي العمل الفنّي أو الأدبي)، تأثر في دراسته بأمثال: جورج غادامير، وهيدجر، وبعد التّخرّج قام بالتدريس بجامعة "مانستار"، ثمّ تبوّأ كرسيّ

الفلسفة الرومانية. كما درّس بجامعة "كونستانس" منذ نشأتها سنة 1966. من مؤلّفاته:

-Expèrience esthètique et hermènetique littèraire.

-Pour une esthètique de la rèception.

-Questions et rèponses :formes de compréhension dialogique.

***- فولفغانغ آيزر: (lzer wolffigang) – (1926- 2007).**

أستاذ اللّغة الإنجليزية والفلسفة واللّغة الألمانية. اشتغل بالتدريس في عدّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، ومنها هيدلبورغ، جامعة كونستانس، جامعة كلاسكو. وكان عضوا بأكاديمية "هيدلبورغ" للفنون والعلوم، وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وبالأكادمية الأمريكية للفنون والعلوم. وله عدّة مؤلّفات أهمّها:

-القارئ الضمني .The Implied Reader

- التوقّع .Prospecting

- التخييلي والخيالي .The Fictive and the Imaginary

مُلخّص الأطروحة باللّغة العربيّة :

جاءت هذه **الدّراسة** لتُثير المشكلات وتُحاول أن تقترح الحلول, لكن أهمّ ما فيها هو جانب الإثارة. وللقارئ الحقّ المُطلق في القبول أو الرّفض. إلاّ أنّ الأهمّ من ذلك كلّه هو إدراك أنّ موقف **التّساؤل** المستمر والمُراجعة الدّائمة قادر دائماً على تصحيح الأخطاء والتقدّم نحو مزيد من الاجتهاد.

لأجل هذا أردنا أن نقف عند ما **أَشكل** من شعر " أبي تمّام " عبر العمل الّذي وسمناه ب[**جماليات تلقّي شعر أبي تمّام بين تخييب أفق الانتظار وغموض الدّلالة لقصد.**] " قراءة نقدّية بين التّلقّي والتّأويل ".

أين تتمحوّر **إشكالية البحث** الأساسية حول **سؤال مركزيّ** أثاره ذلك **الحوار** الّذي دار بين "أبي تمّام" و"أبي العُميثل" في **القصيدة الحدث** حين سأله أحدهم: لماذا لا تقول ما يُفهم ؟ فردّ عليه قائلا: ولماذا لا تفهم ما يُقال ؟

أمّا **الطّريقة** الّتي اتّبعناها في هذه **الدّراسة,** فهي **القراءة النّقدّيّة القائمة على قراءة القراءة.** ولتحقيق هذا الغرض وسير البحث باتّجاه بلوغ الغاية, ارتأينا أن يكون **هذا البحث** وفق **مخطّط قرائيّ** على الشّكل التّالي: **مقدّمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة.**

فجاء **المدخل** لتتضمّن صفحاته قراءة تحليلية لأهمّ المُفرذات المُشكّلِة للعنوان. ويأتي **الفصل الأوّل** لتتناول سطوره فرشاً نظريّاً لأهمّ مرتكزات نظريّة التّلقّي. أمّا **الفصل الثّاني** فخصّصناه لنُثير من خلاله صُور الإعراض عن معايير العمود ومظاهر تخييب أفق الانتظار.

أمّا **الفصل الثّالث** للبحث في إشكاليّة ارتباط الدّلالة بالغموض. ويأتي **الفصل الرّابع** لمناقشة الإجابة عن السّؤال التّالي : لماذا كان أبو تمّام دائم البحث عن معاني جديدة ؟

و**نختم** البحث بخلاصة تركيبيّة تتضمّن **نتائج البحث وأبعاده.** فكان من أهمّها :

*–هذه الافتراضات تنسب للّغة وظيفة أخرى هي وظيفة فهميّة ونعني مشكلة الفهم.

*– إنّ اكتشاف قيمة التعبير المجازي يعتمد على المتلقّي، وعلى وعيه وطريقة فهمه للنصّ.

*–هذه القراءة ليست نهائية.

ولست أزعم أنّ هذا العمل قد أحاط بكلّ ما يُقال في هذا الموضوع, واستوفى كلّ الجوانب, فمثل ذلك عزيز المنال, فضلا على أنّ **منهج البحث** وخطّة الدّراسة قد حدّدتا طريقة البحث, ونعني بمنهج البحث؛ تلك **القراءة النّقديّة** الّتي حاولنا أن نضع لها تعريفاً نستضيء به داخل هذا العمل.

وربّما عبّرت مناقشة سائر الإشكاليات الّتي أُثيرت عن وُجهة نظرنا حيناً, وما نرجع إليه أو ما يصدر منّا بما قال به **الباحثون** السّابقون أحياناً أخرى, وما استطعنا أن نقف عنده, وفق ما تهيّأ لنا من جهد ومصادر, وما رافق ذلك من ظروف.

-**<u>الكلمات المفتاحية</u>** : جماليات التّلقّي, شعر أبي تمّام, أفق الانتظار, غموض الدّلالة.

ملخّص الأطروحة باللّغة الفرنسيّة :

Cette étude soulève des problématiques et propose des solutions, mais le plus important c'est le côté d'excitation.

A cette fin, on voulait arrêter aux confus de la poésie d'Abi Tammam selon le travail marqué **[L'esthétique de la réception dans la poésie de Abi Tammam entre décevoir l'attente éminente, et l'ambigüité de la connotation avec une intention.]** Une lecture critique entre le réception et l'interprétation.

C'est là ou **la problématique de cette recherche** tourne autour **une question centrale** soulevée par ce **dialogue** entre Abi Tammam et Abi Al-Omeithil sur le poème assez important quand quelqu'un lui posait la question: Pourquoi tu ne dis pas ce que peut être compris ? Il répandait: Et pourquoi tu ne comprends pas ce qu'on dit ?

En ce qui concerne **la méthode** suivie dans cette **étude**, c'est **une lecture critique fondé sur la lecture de la lecture**. Pour atteindre ce but là, et pour assurer le déroulement de **la recherche** jusqu'à sa fin, il est important de faire **un plan inductif** comme suit: **Une introduction, une préface, quatre chapitres et une conclusion.**

La préface contient une lecture analytique des termes principaux formants le titre. **Le premier chapitre** aborde une base théorique aux piliers de la théorie de réception. **Le deuxième chapitre** est destiné pour soulever les figure qui mètrent hésitants pour engager en ou qui déçoivent l'aspect d'attente.

Le troisième chapitre fouille dans la problématique concernant la relation entre la connotation et ambigüité**. Le quatrième chapitre** examine la réponse a la question suivante: Pourquoi Abou Tammam était désormais à la recherche de nouveaux sens ?

On conclut la recherche par un résumé synthétique contenant les **résultats et les dimensions de la recherche**. Ces derniers qui portent notamment sur :

-Ces hypothèses imputent à la langue un autre rôle compréhensif, par cela on veut dire le problème de compréhension.

-Découvrir la valeur de la métaphore dépend au récepteur. Il dépend a sa perception, et a sa façon de comprendre le texte.

-Cette lecture est n'est pas finale.

On ne prétend pas que ce travail considère tout ce qui concerne cet objet, et qu'il remplit toute les cotées, car ca peut être excessive. En outre, **l'approche de la recherche** et le plan de l'étude ont identifié la méthode de la recherche. Par la méthode de la recherche, on entend cette lecture critique dont on a essayé à mettre une définition dans laquelle on peut être éclairé dans ce travail.

La discussion des problématiques soulevés peut exprime notre point de vue en premier lieux, ce qu'on y revienne ou ce que nous rassemble évoquant ce que **les chercheurs** précédents ont dit en deuxième lieux, ce qu'on peut arrêter a selon les références et la diligence existants sous les conditions adéquats en troisieme lieux.

Les mots clés: l'esthétique de la réception, la poésie d'Abi Tammam, l'attente éminente, l'ambigüité de la connotation.

مُلخّص الأطروحة باللّغة الإنجليزيّة

This study came to give rise to problematic, as to propose solutions, yet what is most important about the study is excitement side.

Accordingly, we wanted to stop at what was ambiguous of Abi Tammam's poetry throughout the work marked as [**Aesthetics of Abi Tammam's poetry reception between defeating anticipation skyline and connotation ambiguity with intent.]** "A critical reading between reception and interpretation."

T**he study's initial problematic** revolves around a **central question**, raised by that **dialogue** between Abi Tammam and Abi Al-Omeithil in **The momentous poem** when someone asked him: Why don't you say what is understood? He replied then by saying: Why don't you understand what is said?

The method used in this study was **the critical reading that is based on reading the reading.** Therefore, to realize this purpose, and to keep this research in the right path towards the goal, it was considered necessary to set **an inductive outline** to the study containing: **An introduction, a preface, four chapters and a conclusion.**

The preface contains an analytical reading to the important terms, which constitute the title. **The first chapter** tackles a theoretical basis to the main anchors of reception theory**. The second chapter** is dedicated to give reluctant figures on engaging in and defeating anticipation skyline.

The third chapter looks into the problematic of connotation/ambiguity relationship, while **the fourth chapter** discusses the answer of the following question: Why was Abou Tammam always looking for new meanings?

The research is **concluded** with a synthetic compendium, which contains **the research's results and dimensions,** most of which:

-These hypotheses attribute to language another function, in that a comprehensive function; meaning comprehension problem.

-Discovering the figurative speech value depends on the receiver, on his/her awareness and on the way he/she understands the text.

-This reading is not final.

It is not alleged that this work might note all what is said about this subject, neither comply with all aspects, as such thing is elusive. Moreover, both research methodology and study plan identified the research way. By this we mean that **critical reading** by which we tried to set an enlightened with-definition inside this work.

Discussing the rest of the raised problematic may have expressed our opinion on one side, and what is referred to or what came from us alluding to what was said by other former researchers on a second side, and what we could stop at according to existing effort and references with the attendant circumstances on a third side.

Key words : Aesthetics of reception, Abi Tammam's poetry, anticipation skyline, connotation ambiguity .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحتوى **الصّفحة**

شكر وتقدير.....6

إهداء خاص.....7

المقدّمة.....8

المدخل

مصطلح التّلقّي: الاختيار والدّلالة.....16

(قراءة في أهمّ مُفردات العنوان)

1- المصطلح ودلالته عند الغرب.....17

2- مُصطلح التّلقّي في أدبنا العربي: (الدّقة والاختيار).....22

3- مصطلح التّلقّي ودوافع اختيار الباحث له.....28

4- صدمة التّلقّي وخصوصية ارتباط الدّلالة بالغموض.....40

الفصل الأوّل

قراءة في الطروحات التنظيرية.....44

أوّلاً: جهود هانز روبرت ياوس.....44

1-المتلقّي والتأريخ الأدبي.....47

2-هرمنيو طيقا التّلقّي.....53

1.2 – أفق الانتظار.....54

2.2– منطق السّؤال والجواب.....62

3- الفجوة الجمالية.....64

ثانياً: أبعاد القراءة وآليات الاستجابة (قراءة في إجراءات التّلقّي عند آيزر).....73

1.2 – فاعلية القراءة.....76

2.2 – مستويات المعنى.....80

3.2 – مواقع اللّاتحديد.....84

3- القارئ الضمني.....86

ثالثاً: ملاحظات مبدئية أملتها طبيعة القراءة.....93

الفصل الثّاني

سنن الخروج عن معايير العمود ومظاهر تخييب أفق الانتظار.....114

1- المرزوقي وما يمكن أن يشكّل نظرية لعمود الشّعر.....116

2- تجربة الشّعر المُحدث ولحظة التحوّل الجمالي.....126

1.2- أبو تمّام وتجربة الشّعر المُحدث.....132

2.2- الآمدي وخيبة الانتظار.....136

3- قراءة للباحث في سنن ومعايير الإبداع وفق نظرية العمود.....157

1.3- الصّورة الشّعرية.....168

1.1.3- مفهوم الصّورة 169

2.1.3 – الصّورة الشّعرية عند أبي تمّام.....173

3.1.3 – طاقة الاستعارة وفسحة المجاز (آليات الاشتغال).....174

الفصل الثّالث

ارتباط الدّلالة بالغموض.....202

1-قانون المحاكاة بين الوضوح والغموض.....206

2-مطالع يكتنفها الغموض نراها عيبت خطأ.....210

3- اللّغة والشّعر.....227

1.3 – اللّغة والانكشاف الوجودي.....229

2.3 – التّضاد ولغة الشّعر.....249

4- استنتاجات يمكن الاطمئنان إليها.....262

الفصل الرّابع

تمظهرات الغموض وتجلّيات قصيدة الحداثة عند أبي تمّام.....277

- الرّؤية الشّعرية في تصوّر أبي تمّام.....278

2- الأنا المتفرّد عند أبي تمّام.....282

3- فاعلية الإيقاع في بناء المعنى وتحديد الدّلالة.....300

-الخاتمة.....327

- الفهارس.....339

- فهرس الآيات.....340

- ثبت المصادر والمراجع.....341

- ملحق1: مسرد خاص بأهمّ روّاد النّظرية كما جاءت في البحث.....363

- ملحق2: ملّخص الأطروحة في لغتين:-العربية.....367

- الفرنسيّة.....369

- الإنجليزيّة.....371

-فهرس الموضوعات.....373