وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الموضـــــوع:

أسس التحليل النقدي للمدونة الشعرية والنثرية في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري
دراسة في ضوء نظرية التلقي

رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي
في قضايا الأدب والدراسات النقدية

إعداد الطالبة:
نبق الزهراء

إشراف:
د/ بن علي سليمان

لجنة المناقشة

أ.د/ خليفة محمـــــد	.....جامعة عمار ثليجي الأغواط.....	رئيســـــا
أ.د /بن علي سليمان	.....جامعة عمار ثليجي الأغواط.....	مشرفا ومقررا
أ.د/ عامر مسعـــود	.....جامعة عمار ثليجي الأغواط.....	مناقشـــــا
د/ سرقمة عاشـــور	.....جامعـــــة غـــــــرداية.....	مناقشـــــا

السنة الجامعية : 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُلْ رَبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي
مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطَانًا نَصِيرًا﴾

صدق الله العظيم

شكر و عرفان

نتقدم بجزيل الشكر و التقدير الصادق لأستاذنا

د/ بن علي سليمان

الذي ساندنا بتوجيهاته القيمة، و لقينا منه كل الدعم و سعة الصدر خلال مراحل العمل

كما نشكر:

كلية و قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة عمار ثليجي بالأغواط على جهوده الطيبة

و نتقدم بشكرنا و احترامنا

لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل

على الاهتمام، آملين أن يجدوا في عملنا المتواضع القبول الحسن، و لن يكون منا إن شاء الله

إلاّ الاستفادة من ملاحظاتهم وتوجيهاتهم .

نشكر كل أساتذتنا المحترمين عبر مسار دراستنا و كل من علمنا حرفا .

إهـــــــداء

إليكما أبي و أمي

على منحي دعواتكم المباركة التي كانت عونا لي بعد اللّه تعالى

إليك زوجي الغالي

على الدعم و السند والصبر، و على كل ما ضحيت به من جهد و وقت

إلى كل عائلتي الصغيرة (أبنائي) و إخوتي ، و عائلتي الكبرى

و إلى كل من ضحى و لو بدقيقة من وقته الثمين لمساعدتي، و كل من دعا لي من قلبه النبيل

أسأل اللّه تعالى أن يجعل ذلك في موازين حسناتهم .

الفهرس

فهـرس المحـتويات

شـكر

إهـداء

فهرس المحتويات

مقدمـة..... أ –هـ

الفصل الأول: نظريّة التلقّي العتبات والجذور

تمهيد..... 07

المبحث الأول: نظريّة التلقّي على عتبات التاريخ..... 09

- عند :أرسطو - السفسطائيين - لونجينوس..... 09

– التمكين في التراث النقدي..... 10

المبحث الثاني: جذور نظريّة التلقّي..... 11

1 -الجذور المعرفيَّة:الظاهراتية : هوسرل–هيديغر - سارتر - غادامير - إنغاردن..... 11

2 - الخلفيّات النَّقدية لنظرية التلقّي :..... 17

نُقَّاد جينيف - الشّكلانيّة الروسيّة - بنيويّة براغ..... 18

المبحث الثالث: نظرية الاستقبال الجديدة..... 28

1 - اختيار المصطلح ودلالته لغة. 28

2 - المفهوم الاصطلاحي وظروف النشأة. 29

3 - الجهاز الاصطلاحي والإجرائي. 33

الفصل الثاني: التلقّي وجماليّاته في الأدب العربي وكتاب الصناعتين

المبحث الأول : التلقي وجمالياته في النقد العربي 39

أ - التلقي وجمالياته في تراثنا النقدي : الجاحظ –الآمدي– ابن طباطبا– الجرجاني..... 39

المبحث الثاني: التلقّي وجماليّاته في النّقد العربي الحديث: بين النظري والتطبيقي 44

المبحث الثالث: تلقّي كتاب الصّناعتين 48

– أبو هلال العسكري اللّغوي، النّاقد والأديب..... 48

– محتوى كتاب الصّناعتين 51

– تلقّي الكُتّاب والبلاغيّين للكتاب:..... 52

❖القدماء : الجرجاني – يحي العلوي – ابن الأثير 53

❖المحدثين : عبد المنعم خفاجي – بدوي طبانة– محمد مندور..... 54

الفصل الثالث: تطبيقات لنظرية التلقي على كتاب الصناعتين

المبحث الأول: المتلقّي وأفق التوقّع في كتاب الصناعتين..... 58

- المبدع والتلقي 58

فهـرس المحـتويات

- المتلقي و أنواعه :المتلقي المثالي –المتلقي المباشر – المتلقي السلبي. 64
- أفق التوقع. 71

المبحث الثاني: العمل الأدبي بين الوضوح والغموض. 77

أ - الوضوح 77

❖ في الألفاظ :الوضوح – صحة بناء العبارة – الجزالة و السهولة – الجزل والمختار 78

❖ في التراكيب: حسن التأليف – التقديم والتأخير – حسن الرصف والنظم..... 80

❖ في الصورة الفنية: التشبيه – الاستعارة – الكناية..... 82

ب - الغموض والفجوات :(الانزياح)..... 91

❖ **الانزياح الدلالي:** المشترك اللفظي– الترادف..... 94

❖ **الانزياح التركيبي:** التشبيه – الاستعارة – الكناية - الإشارة - التقديم والتأخير – الحذف – المصطلح الفلسفي والمذهب الكلامي 96

المبحث الثالث :المسافة الجمالية وشعرية التوتر 102

أ - **شعرية التوتر في الصورة البيانية:** التشبيه –الاستعارة 103

ب - **شعرية البديع** :البديع بعيد المسافة الجمالية – البديع قصير المسافة الجمالية – البديع ذو المسافة الإيقاعية..... 105

المبحث الرابع: الشعرية والتلقي في الصناعتين..... 110

حد الشعرية ومفهومها..... 110

ماهية الشعرية..... 115

الشعرية في النقد الغربي 118

الشعرية والتلقي في كتاب الصناعتين : بين النثر و الشعر – عمود الشعر - الطبع والصنعة– شكل القصيدة 120

المبحث الخامس :السرقات الأدبية /التناص /الأخذ 143

أ - سرقات السياق 147

ب - سرقات الأسلوب 150

خاتمـة..... 158

قائمـة المراجع

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه، وبعد:

إنّ السعي إلى تفهُّم الأسس الفنية والجمالية وتذوُّقها في النصوص الأدبية غاية سامية لـــذوي العقـــول والأذواق الراقية من مبدعين، بها سموا بفكرهم الخلاق وعواطفهم الجياشة فحاكوا فنّهم البديع، وما زال النقد العربي منذ وجد يتتبع مواطن الجمال الفني في النصوص الأدبية ويشيد بها ويعلي من قدرها وقـــدر أصـــحابها فلقد وقف العربي بفطرته الأدبية السليمة الصافية مستغربا ومعجبا طرِباً لهذا البيان العجيب الذي يصدر عـــن روح ملأ الجمال جوانبها، فخفقت في فضائه في الأسواق والمجامع والمجالس، تتبارى وتتناشد بأجود ما فاضت به قريحتها ولهج به خطباؤها منتظرة حكما وقولا فصلا على أساس من ذلك الذوق السليم وجماليـــة تلقيهـــا وحين نزل البيان الحق ولو أنّه من جنس ما برعوا وتباروا فيه إلا أنّهم ذهلوا لبراعة أسلوبه وحســـن ألفاظـــه وجلال معانيه، مع سلاسة كلماته وبديع نظمه، فعجزوا عن مجاراته و سمّوه سحرا أو كهانة أو شـــعرا دلـــيلا على درجة افتتانهم به وأسره لقلوبهم ووجدانهم، وانكسار كبريائهم أمامه، فلم يجدوا إلاّ إذعانـــا واستســـلاما بإسلامهم لرب العالمين، وهم يسمعون آياته آلاء الليل و أطراف النهار من النبي صلى الله عليه وسلم اســـتراقا أحيانا وجهارا أحيانا أخرى كما وصفهم الحق بقوله " **نحن أعلم بما يستمعون به، إذ يستمعون إليك وإذ هم نجوى، إذ يقول الظالمون إن تتبعون إلا رجلا مسحورا**" الاسراء47، وهكذا صار القرآن منبعا للعلوم وفضـــاء للتدارس، ولكن هذا لم يطفئ شعلة الشعر و الإبداع الملتهبة في نفوسهم على نسج آبائهم، وميـــدان الشـــعر والنثر صار فسيحا رحبا بما يملكونه توارثا، وما لمسوه في أي القرآن جعلهم يبحثون عـــن أســـرار إعجـــازه وكذلك ما جاء به رسول الله صلى الله عليه وسلم بلاغة وتعجبيا، كل هذا جعلـــهم يصـــلون ذروة العطـــاء والتفكير والبحث والتحليل ترجمةً و تفسيراً، نقداً واستقراءً، حتى استوى للعلم قواعد وأصـــول ونظريـــات ومنها مجال النقد الذي صار خصيبا، ثم انفصل بدوره بعد التدقيق في أصول العلوم عن البلاغة وصار مســـتقلا بذاته وأدواته والتي منها البلاغة.

أمام تتالي تلك العصور ، ها نحن وفي عصرنا بعد أكثر من عشرة قرون عن مـــدونتنا محـــل البحـــث والدراسة كتاب " **الصناعتين لأبي هلال العسكري**" لم نزل على يقين أنّه كلّما زدنا اطلاعا على هذا الموروث كلما زدنا يقينا بأنّه لا يزال جديرا بالبحث والتنقيب والاستثارة في مبادئه وقيمة ومعانيه، إذا انطلقنا من نقدنا الحديث ورأيناه من منظوره، و في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة نجد فيها العلاقة بـــين المبـــدع والمتلقـــي والنص قد أثارت جدلية كبيرة على مستوى البحث و التنظير والإبداع، وفرضت تحولا كـــبيرا في مســـارات

النقد الذي كان قد كرّس فكرة ومفهوم سلطة المؤلف تارة، وسلطة النص تارة أخرى، متناسية في ذلك سلطة المتلقي، حتى صارت لحظة الانفراج وإعادة الاعتبار لهذا الطرف المنسى في ثالوث الإبداع بأن كانت نظريـــة التلقي في ستينات القرن الماضي، فأعادت له مكانته في صناعة الأدب.

و إذا تفحصنا قليلا في نقدنا العربي القديم لا نجده قد أهمل ثالوث الخطاب في قضاياه النقدية الكـــبرى وغيرها، و لم يكن يوما بعيدا عن سلطة المؤلف أو سلطة القارئ، بل عالج في كثير من مؤلفاته كل مـــا تعلـــق بالنص الأدبي قبل إنتاجه وبعده، وكذلك علاقته بجمهور المتلقين.

ومن أجل إبراز موقف التراث النقدي من عملية الإبداع الأدبي وعلاقته بالتلقي والمتلقي اخترنا أحد أهم مؤلفاته المشهورة لصاحبه أبي هلال العسكري في مدونته "الصناعتين، الكتابة والشعر" للتنقيب في هـــذا الإرث باهتمام كبير متزايد يناسب ما يزخر به و هذا الكتاب من مفاهيم و تحليلات دقيقة، وحتى نسبر أغواره فنجني ثمرةً من ثماره و درةً من عقده الفريد، فنحاول معرفة السر في تعالي صرح الأدب العربي ونقده من خلال هذا النموذج، فيا ترى علام سنحصل؟ و إلى أين سنصل بدراستنا هذه؟.

كان منطلق بحثنا هو إجابة إشكالية شغلتني حينما اطّلعت على نظرية التلقي عن قرب وتعرفت أصـــولها وإجراءاتها الكثيرة والموسعة التي كانت أحيانا تحيّرني بهذا التوسع، بل و حتى ترهقني، المهم أنّي أحسست بغيرة من توسعها مع أن سالف تراثنا في الدراسات النقدية والتطبيق يشهد لنا بالتطوّر والتوسع، ولكن أين هو الآن أمام هذا الزحف الغربي، من شدة إعجابي بمفاهيم نظرية التلقي حين حاولت هضمها وتقبّلها وأنـــا في طـــور التعلم أكثر من أي نظرية غربية أخرى وجدتها تقارب فكرنا العربي، وددت لو أثبت جدارة تراثنـــا النقـــدي لاحتوائه لمثل هذه النظرية، فكانت الإشكالية هي: هل عرف تراثنا النقدي مفاهيم نظرية التلقي الحديثة؟ وهل باستطاعته أن يساهم في تأسيس نظرية عربية حديثة للتلقي تقف جنبا إلى جنب مع معطيات الدرس النقـــدي الحديث في هذا المجال، مع مراعاة الفوارق الثقافية و المعرفية بين العرب وغيرهم؟ كيـــف نظـــر أبـــو هـــلال العسكري في كتابه الصناعتين كنموذج من تراثنا النقدي إلى ثالوث العملية الإبداعية من منظور التلقي؟، وهل كان له اهتمام في التلقي بأمر المتلقي والمبدع على غرار ما انصب فيه اهتمام العرب وتفاخرهم بجمالية الـــنص في وقت ما ؟.

ومنه ينتج عن هذه الإشكالية إشكاليات صغرى تنطوي تحتها أهمها: ما هي آليات الإبـــداع؟ وكيـــف كان العمل وفقها مجتمعة في التراث وخاصة عند العسكري ؟، وهل توافقت هذه الآليات مع جماليات التلقـــي الحديثة؟ وما هي خصوصياتها ؟.

حاولنا الإجابة عن هذه الإشكالية مع ما يندرج تحتها، وقد نستشعر في بعض المراحل الحاجة للتفصـــيل أكثر من موطن أخر فنجيب بذلك على تساؤلات أخرى لم نجعل لها أهمية في بداية العمل، ومنه كانت عملية بحثنا مقسمة إلى ثلاثة فصول حسب رؤيتنا لمتطلبات البحث.

فكان في الفصل الأول و هو نظري ثلاثة مباحث: حاولنا في الأول تقصي العتبات الأولى لوجود التلقي عبر التاريخ، بدءا بأرسطو، فالسفسطائيين ثم لونجينوس، وكيف كان التلقي عندهم بين ثنايا الفلســـفة والأدب معا.

وكان المبحث الثاني حول جذوره المعرفية بين الفلسفة الظاهرية وروادها من هوسرل حتى انغـــادرن، ثم جذوره النقدية بين مدرسة جنيف، الشكلانية الروسية وبنيوية براغ، أما في المبحث الثالث فحاولنـــا بســـط مصطلح نظرية الاستقبال الجديدة " أي التلقي " لغة واصطلاحا، ثم ظروف نشأتها في ألمانيا انطلاقا من جامعة كونستانس مع حصر آراء روّادها بين آيزر وياوس والجهاز الاصطلاحي للنظرية.

ننتقل إلى الفصل الثاني أين تناولنا التلقي وجمالياته في الأدب العربي بين التراث والنقد الحديث، عبر آراء الرواد، لنصل إلى كيفية تلقي كتاب الصناعتين كذلك بين القدماء والمحـــدثين، مـــرورا بتعريـــف أبي هـــلال العسكري ومحتوى كتابه، وهذا كان في محاولة البحث عن التلقي في التراث النقدي وهل كان حاضرا فعـــلا كعملية فعلية نقدية لها إجراءاتها، وهل كان فيه اعتبار لثالوث العملية الإبداعية، أم هو مجرد نقـــد للأعمـــال الإبداعية ونقدا للنقد أكثر منه مفاهيم نظرية مجردة، وكان هذا عبر مبحثين.

الفصل الثالث وهو الجزء التطبيقي لنظرية التلقي على مدونتنا الصناعتين، كان له خمسة مباحث: اهـــتم المبحث الأول بالبحث عن وجود آليات التلقي في المدونة، والعلاقة بين المبدع والمتلقي ثم علاقتـــهما بـــالنص وأفق التوقع، وأنواع المتلقي.

أما في المبحث الثاني و ما بعده تناولنا الشعرية من أول أبوابها :وهو شعرية الوضوح ويقابلـــه شـــعرية الغموض / الفجوات، وهو الانزياح كذلك وقد اخترنا لغة هذا المصطلح عن غيره لمّا استقر عند النقاد المحدثين أكثر من غيره كالإنهاك، العدول....، وتطبيقه كان على مستوى اللفظ، التراكيب والصور الفنية.

والمبحث الثالث كان عن شعرية التوتر (المسافة الجمالية)الناتجة عن مفهوم الغموض والانزياح للعناصر السابقة من اللفظ والتراكيب والصور الفنية، وللبديع كذلك بين (البعيد المسافة الجمالية، والقصـــيرها، وذي المسافة الإيقاعية).

المبحث الرابع خص شعرية التلقي في المدونة، بتحديد مفهومها ووجودها في النقد العـــربي، ثم انتقلنـــا لبحث وجودها في مدوّنتنا من خلال قضايا: بين الشعر والنثر، عمود الشعر، الطبع والصنعة وشكل القصـــيدة ليكون لأخر مبحث نظرة على شعرية السرقات الأدبية أو ما سماه العسكري بالأخذ، وهو ما يقارب التنـــاص حديثا في شكله إن كان تضمينا أو معارضة، وتناولناه على مستويين هما: على مستوى سرقات السياق، وعلى مستوى سرقات الأسلوب.

وجاءت الخاتمة لتكون لرصد ما استخلصناه في هذا العمل، والتوصيات التي نقدمها بناء على ما توصلنا إليه.

من خلال هذه الدراسة ارتأينا أن يكون المنهج المناسب لها هو المنهج التاريخي الـــذي يصـــلح لتتبـــع وتقصي حضور جمالية التلقي في النقد العربي القديم، مع رصدها في حاضنتها المعرفية وتقصّـــي مرجعياتهـــا في شكلها القديم وبالأخص من خلال مدونتنا " الصناعتين"، ومقاربتها مع المنظور الحداثي للنظرية وهي متكاملة ولكن هذا العمل والأمل لا يكتمل إلا بمزاوجته أثناء التطبيق مع المنهجين الوصفي الملائم لتشخيص محتويـــات المدوّنة ومصطلحاتها وقبلها مصطلحات الجانب الإجرائي للنظرية، عن طريق التقصـــي و توضـــيح المفـــاهيم والكشف عن الخصائص، و كذلك استخدمنا المنهج التحليلي وهذا أثناء تطبيق نظرية التلقـــي انطلاقـــا مـــن إجراءاتها على الأسس النقدية في المدوّنة.

لقد كان البحث مسؤولية كبيرة لكل من أراد تسليط الضوء بدراسة أحد جوانب هذا الإرث الزاخـــر حتى تنوعت الدراسات فيه حديثا واختلفت منطلقاتها كما اختلفت نتائجها، وتعـــدّدت بتعـــدّد الدارســـين وكذلك أذواقهم،وككل بحث معرفي يتطلب جهدا، واجهنا بعض الصعوبات فيما تعلق بمادة الجزأين النظـــري

والتطبيقي لقلة المراجع المترجمة عن اللغة الأم لنظرية التلقي وهي الألمانية، فأوقعنا هذا في تقصي دقة المصـــطلح ومقارنته بغيره، وأحيانا التعثر بتعدده وتنوعه حسب المنطلق الفكري لكل مترجِم.

وفي هذا المجال وجدنا ما يشمل موضوعنا في دراستنا النظرية من الكتب المصادر: عيار الشـــعر لابـــن طباطبا، نقد الشعر لقدامة، منهاج البلغاء وسراج الأدباء للقرطاجني والمثل السائر لابن الأثير، ومـــن الحديثـــة نذكر :تاريخ النقد عند العرب لإحسان عباس، الحياة الأدبية في العصر العباسي لمحمد عبد المنعم خفاجي، أبـــو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية لبدوي طبانة، وللجانب النظري من نظرية التلقـــي الكـــثير مـــن المراجع مثل نظرية الاستقبال لروبرت سي هول، الأصول المعرفية لنظرية التلقي لناظم عوده خضـــر، نظريـــة التلقي أصول وتطبيقات لبشرى موسى صالح، وبالنسبة للجانب التطبيقي لم نجد من الدراســـات الســـابقة إلا القليل، لاختلافنا في النظرية المعتمدة في التطبيق غالبا، ولكننا استندنا على بعض منها نذكر: مفاهيم الشـــعرية لحسن ناظم، ، لغة الشعر واللغة العليا جون كوين.

ونذكر من الرسائل: مذكرة لنيل شهادة الماجستير إعداد عبد القادر خليف" مصطلح القراءة في كتـــاب (القراءة وتوليد الدلالة لحميد لَحميداني)، ومذكرة قضايا الأسلوب والبلاغة عند العسكري وهي لنيل شـــهادة دكتوراه إعداد فايز مد الله الذنبيات، ومذكرة لنيل شهادة ماجستير لصاحبها محمد صـــبّاش بعنـــوان المبـــدع والمتلقي في كتاب الصناعتين ، ومهما كان من تقاطعات في الدراسة إلا أن الاختلاف كان واضحا من حيـــث منطلق الدراسة و أسسها،و نضيف لذلك الكتاب الرئيسي في دراستنا هو المدونة الأصلية الصناعتين الكتابـــة والشعر لأبي هلال العسكري، كل هذه المراجع والمصادر وغيرها مما نقب في التراث النقدي لاســـتجداء درره وجواهره، وما يوازيها في شطر النقد الحديث لنظرية التلقي.

على أن هذا الموضوع يظل قابلا للقراءة المتجددة والتأويل، و نحاول قدر الإمكان الوصول إلى جـــوهر الإشكال عسى أن نكون قد أصبنا بعض التوفيق، وفي الختام ومن باب من لم يشكر النـــاس لم يشـــكر الله لا يفوتني أن أتوجّه بالشكر الجزيل لأعضاء اللجنة الموقرة على تقبّلهم مناقشة هذا البحث، ولأســـتاذي الكـــريم الأستاذ المشرف على هذا المجهود المتواضع بعد إرهاقنا له في التأخير والذي ما كان إلا لأسباب صحية قاهرة، نشكره جزيل الشكر على الصبر والعون والنصح والتفهم، فقد جازانا الله به مشرفا داعما ومساندا حتى نخرج هذا العمل، والذي إن شاء الله يكون في باب الإصابة ولو بالقليل....ونسأل الله تعـــالى أن يلـــهمنا الســـداد والتوفيق في القول والعمل هو حسبنا ونعم الوكيل.

الفصل الأول

نظريّة التلقّي العتبات والجذور

المبحث الأول: نظريّة التلقّي على عتبات التاريخ

- عند :أرسطو- السفسطائيين - لونجينوس.

التمكين في التراث النقدي.

المبحث الثاني: جذور نظريّة التلقّي

أ- الجذور المعرفيَّة: الظاهراتية : هوسرل – هيديغر - سارتر- غادامير- إنغاردن.

ب- الخلفيّات النَّقدية لنظرية التلقّي : نقَّاد جينيف - الشّكلانيّة الروسيّة - بنيويّة براغ

المبحث الثالث: نظرية الاستقبال الجديدة

أ- اختيار المصطلح ودلالته لغة.

ب - المفهوم الاصطلاحي وظروف النشأة.

ج - الجهاز الاصطلاحي والإجرائي.

تمهيـــد:

شغل تحليل النّص حيّزا كبيراّ من الكدِّ المنهجي، عبر الفترات التّاريخيّة، وبدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفيّة المتباينة، وركائزها الإجرائية، سمة للنّقد القديم، الحديث والنّقد المعاصر، وربّما كان في تاريخها "**أرسطو**"، وبكتابه (فن الشعر) كأبرز روّاد الفكر اليوناني، ثمّ تواصلت عبر القرون الوسطى وما بعدها، حتّ عصر النهضة أين وجدت انبعاثاً وتألقاً.

وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النّص، سعياً إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة، وبوتائر تترع نحو وضع نظام منطقي، محكم يتسلّح بالعلوم اللّسانية والمنطقيّة الّتي تقاربه مقاربة شاملة وليست كليّة.

فما وقعت فيه المناهج السياقيّة من إمعان النّظر خارج النّص، وكلّ ما يحيط به من ملابسات (اجتماعيّة، تاريخيّة أو نفسيّة....) ربّما أعانت النّاقد في فهمه، فكان المنهج النّفسي الّذي سلّط الضوء على حياة المؤلِّف النّفسية بين" الشّعور واللاّشعور"، لعلّه بذلك يفهم النّص فهماً صحيحاً، كما أراده له الكاتب "**والده الشرعي**"، (فألزم النقاد باستخدام علم النفس الحديث وكشوفات "**سيغموند فرويد**"، حول أثر اللاّشعور في سلوكات الإنسان، بل طبّقها بنفسه على بعض الأعمال الأدبيّة، واستخلص منها بعض العقد النفسيّة كعقدتيْ (أوديب وإلكترا...))[1]*.

وكان المنهج التّاريخي، الّذي ارتكز أصحابه على تاريخ حياة المؤلِّف، والّذي اعتبروه مفتاحا لفكّ المعاني الكامنة بين أسطر النّص، بماله من تأثير كذلك في تركيب حياة المؤلّف من نسب وبيئة سياسيّة أو اجتماعيّة.. قد تجعل من النّاقد مؤرّخاً للوصول إلى المعاني.

يأتي بعد المنهجين النّفسي والتّاريخي، منهج سياقي آخر هو المنهج الاجتماعي، الّذي يعتبر من المؤلِّف مرآة عاكسة لبيئته الاجتماعيّة، ومن أراد من النّقاد تحليل نصّ ما، وجب عليه الانطلاق من حوادث وظروف البيئة المختلفة، وهذا يعني استعانته ببعض مؤلّفات علم الاجتماع من أجل تحليل صحيح.

[1]- *سميرة بن جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2008/2007، ص1.

وبالإضافة إلى هذه المناهج أضاء سماء النّقد، مناهج أخرى في نظريّة الأدب: كالإنطباعية، والمنهج التكاملي، والمنهج الجمالي....

وكلّها تحاول البحث عن فهم صحيح للنّص، كما أراده له صاحبه، ولو تغيّر الزّمان والمكان، فأنارت جزءً من العمليّة النقديّة وأهملت آخر، بل وأضافت لتلك السماء مساحات جديدة، أجبرتها على الخوض في العلوم والكشوف الإنسانيّة المختلفة، وبذلك الانسحاب شيئا فشيئا، لتترك المكان للمناهج الدّاخلية بعد إغفال طويل لمكانة النص، وها قد أُعلن موت المؤلّف، وبدأ الاهتمام ببنيات النّص اللّغوية، والتركيبيّة التكوينيّة في شكل "البنيويّة" الّتي سيطرت لمدّة كذلك قد تكون طويلة، على سماء النّقد ونظريّة الأدب " فألغت دور الإنسان في صناعة المعنى وتلقّيه، إلى حدٍّ جعل بعضهم يصف فلسفتهم بأنّها فلسفة موت الإنسان، ليقصروا جلّ اهتمامهم على البنية والنّسق واللّغة.."[1]

و بنهاية الستينات بدأ يأفل نجم البنيوية معلنا مجيء مناهج أخرى على أنقاضه سمِّيت فيما بعد "مناهج ما بعد البنيويّة " وهي التفكيكيّة، نظريّة القراءة والتلقّي، التأويليّة وأخيراً السيميولوجيا، وهنا أعلنت لحظة (القارئ) أو المتلقّي، وأعلن تصحيح أخطاء البنيويّة كموت المؤلّف وإهمال حركة التّاريخ، فجاءت هذه الاتّجاهات كرد فعل حاد على هذا الانغلاق النصيّ.

وعلى الرّغم من كون " **البنيويّة** " قد وضعت الأساس، الّذي حضي به أصحاب المناهج اللاّحقة خاصّة منهج القراءة والتلقّي، إلاّ أنّه كان لهم جميعاً الفضل في الخروج بالعمليّة النقديّة إلى فضاء جديد، ينظر إلى (الملفوظ النصّي) كأحد مستويات (القراءة)، الّتي لا تختزل دور القارئ في الكشف عنه، ممّا أحدث طفرة في تطوُّر النّظريّة الأدبيّة الحديثة.

ولا يخفى على الباحث أنّ لكلّ منهج أصول معرفيّة وأبعاد إجرائيّة توجّهه ولكلّ منها معجمه الاصطلاحي، هذا ما أنتج لنا فائضاً اصطلاحيًّا كان الإلمام به ليس بيسير، ولكنّه في نفس الوقت لا يمثّل ترفاً مجانياً غير ذي مقصديّة معرفيّة.

وأخيراً و كما ترى الدكتورة بشرى موسى صالح: "وبذلك نجد أنّ العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلّف، وتمثّلت في نقد القرن التّاسع عشر التّاريخي النّفسي والاجتماعي، ولحظة النص،

[1]– صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، مجلد 8، منوبة، تونس، 1992، ص 209.

الّتي تمثّلت في النّقد البنائي في الستينات من القرن العشرين، وأخيرا لحظة القارئ، أو المتلقّي كما في اتّجاهات ما بعد البنيويّة، خاصّة نظريّة التلقّي في السبعينات[1].

المبحث الأوّل: نظرية التلقي على عتبات التاريخ

إنّ نظريّة التلقيِّ في شكلها، وإجراءاتها، وروّادها، تعتبر حديثة، ولكن هذا لا يمنع من وجود حقيقي أو ضمني لها في تاريخ النّقد والأدب، ومنها نعود إلى الأدب اليوناني، أين نجد فيه ملامح واهتمامات خاصّة بالمتلقّي، قد تختلف عنها في النظريّات الحديثة، وهذا تبعاً للمرجعيات الّتي يستندون إليها، وذلك ما نسمّيه العتبات الأولى لهذه النظريّة.

1- التّطهير عند أرسطو: لقد كان بداية المنشأ لها في كتابات أرسطو "**فنّ الشّعر**" وحول ما أسماه بـــ"**التّطهير**" فما زال روّاد الفكر والأدب الغربي حتّى يومنا هذا يترِعون إلى أحكامه وآرائه في مذاهبهم ونظريّاتهم.

ففي حديثه عن أجناس الأدب، كان محور الاهتمام الّذي يستقطب تفكيره هو مفهوم الجمال في استقبال النّص، أو"فلسفة التلقّي" الّتي يتفاعل فيها ثلاثة عناصر (النص/ الأديب"الكاتب"/المتلقّي"الجمهور") والّذي كان مرجعا له تأثيره في نظرية الاستقبال الألمانية، وخاصة فيما قاله "**ياوس**" أحد روّادها، حول علاقة النص بالجمهور، والمتتبع لحديث" **أرسطو**" عن الشعر يدرك اهتمامه بطبيعة هذه العلاقة، وكيف كانت مرتكزا لمعظم أحكامه، كما كانت نقطة تحوُّل كبير في مسار الفكر بينه وبين أستاذه " **أفلاطون**".

وحول ما أسماه بـــ "**التطهير**"، فقد نسب للأدب الوظيفة التطهيريّة، وفي الوضعيات الّتي يتمّ فيها التمويه يتحقّق الاندماج التّام للمتلقّي (المشاهد) مع العمل الدّرامي، ولتحقيق ذلك الإيهام، ماثل **أرسطو** بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي)" **فبراعة الشّاعر، و ملكاته الفنيّة، قادرة على تصوير الأمر النادر، أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور**"[2]، هذا الإيهام الّذي هو أثر العمل الدرامي في المتلقّي / المشاهد كان اهتماما مبكّراً جداً بأحد عناصر العمليّة التواصليّة، ألا وهو "المتلقيِّ".

[1]- بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط1، 2001، المركز الثقافي الغربي، ص 32.

[2]- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996،ص 45.

2- الاستجابة عند السفسطائيين:

وربّما إذا دقّقنا في بحثنا عن بدايات التلقّي، لا يمكننا إغفال دور **أفلاطون، هوراس،** و**أرسطو** وبالأخصّ فرقة فلسفيّة قد سبقتهم ، هي **فرقة السفسطائيين،** حيث أشاروا إلى التلقّي في آرائهم، حين جعلوا المتلقي في وضع مزدوج، وانطلاقا من اعتقادهم بأن" **كل ملفوظ هو في حقيقته احتمال لابد أن يحوي بنيات، من شأنها تحقيق الإقناع التام للمتلقّي، قصد تحقيق الاستجابة**"[1].

" وأمّا المعنى فإنّه ينحدر من الملفوظ نفسه، من إيماءاته البلاغيّة، ومن التلاعب الّذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له... أمّا تجربة المتلقّي (الفهم)، فهي تقف في الجانب البعيد من بناء المعنى، وهي تجربة حديثة وجدليّة، ذات طابع تمييزي لمفهوم التلقّي"[2].

3- السُمُوّ عند لونجينوس:

لم يهتم " **لونجينوس** " مباشرة بالمتلقّي، بل ظهر كإشارات في نظريّته حول" **السمو**" في البلاغة، وتأثير الأدب في جمهور المتلقّين[3]، حين نلخّص السموّ في كونه (**استجابة كبرى**)[4].

4- التمكين في التراث العـــــَربي:

أمّا في تراثنا النّقدي العربيّ، فنجد من أمر الاهتمام بالمتلقي أن صارت قضية المعنى من بين القضايا الهامة الّتي شغلت الدّارسين والنّقاد خلال دراستهم البلاغيّة للقرآن الكريم وأسرار بيانه وإعجازه فصارت بمفهوم "**التّمكين**" أي تمكين المعنى في نفس السّامع يقول **ناظم عودة** إنّ قضية المعنى الأدبي ذات طابع تمييزي فهي تسهم في تحديد مفهوم المتلقي في النظريّة النّقديّة...،وقد سعت النظريّة النقديّة قديماً سعياً حثيثاً نحو فهم المعنى لكنّها فهمته على أنّه معنى المؤلف وأراد أن يلفت الأنظار إليه ويفرضه على أصحابها ويوهمهم بحقيقته[5]، أي تمكين المعنى في النّفوس والتّفسير الّذي قدّمه البلاغيّون للتفريع الّذي يتوّلد عن التّمكين يتعلق بالأطراف الثّلاثة متّحدةً اتحاداً تاماً: الأسلوب ⟵ المعـــــنى ⟵ المستمع (المتلقي).

---

[1]- ناظم خضر عوده، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، 1997، ص25.

[2] - سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص32.

[3]- ناظم خضر عوده، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص12.

[4]- المرجع نفسه، ص53.

[5] - المرجع نفسه، ص12 .

البنية البلاغية ⟵ تمكين المعنى ⟵ المستمع (المتلقي).

أي أنّ النّص البلاغي يُعدِّل من وضعيات شكله في أسلوب مخاطبته للمتلقّي، حتى يؤدي إلى تمكين المعنى بحصول الاستجابة:

هذه بعض الآراء الّتي كانت **العتبات الأولى** لما عرف فيما بعد "بنظريّة الاستقبال/ التلقّي، حيث تطورت حتّى صار لها أصولها وإجراءاتها الخاصة وسواء أكان تأثيرها مباشراً أو غير مباشر، تطوّر أو تحوّر حسب العصور أو الفكَر النّقديّة وروافدها الأدبية أو الفلسفيّة الخارجة عنها، المهم أنها ارتكزت عليها وتطوّرت في ظل ساحات اختفلت فيها المناهج و تعدّدت.

المبحث الثّاني : جـــذور نظريّة التلـــقّي:

تُربط جذور المناهج النّقديّة بأصول معرفيّة تمتدّ إليها وتنبع منها، و لنظريّة التلقّي أصل معرفي وأصل آخر نّقدي، فالأوّل تمثّله الفلسفة الظواهريّة الّتي كان أثرها كبيرا في رواد نظرية التلقي خاصة **ياوس وآيزر**، وقد اظهروا ذلك كغيرهم من الاتّجاهات المعرفيّة الأخرى، أمّا الثّاني فيمثّله نقّاد مدرسة جنيف، وواين بوث، بنيوية براغ، والشكلانية الروسيّة إلى حد ما.

1 – الجذور المعرفية: (الفلسفة الظواهرية) أو الظاهرانية أو Phénoménology

إنّ نظريّة التلقّي تنحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتيّة المعاصرة، و أغلب المفاهيم الّتي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتيّة هي عن طريق أبرز أعلامها **هوسرل وانغاردن**، لتتحوّل إلى أسس نظريّة ومفاهيم ومحاور إجرائية ويصبح المنظور الذاتي الّذي آمنت به هو المنطلق في التّحديد الموضوعي ولا سبيل إلى الإدراك والتصوُّر الموضوعي خارج نطاق الذّات المدرِكة، ولا وجود للظّاهرة خارج الذّات المدرِكة لها، وعلى هذا كانت النظريّات الّتي تتّجه نحو القارئ ومنها التلقّي تستند إلى هذه الفلسفة لّما أتاحت المجال للنّظام و لم تلغه كالبنيويّة والشكلانيّة، بل رأى أصحابها أنّ للنّص مدلولا متحرِّكا وليس ثابتا، ويظهر هذا حين تدخل قدرة القارئ/المتلقّي ليؤثر فيه ويتأثر به، ما دام النّص يتشكّل من قطبين أحدهما **فنّي** أبدعه المؤلِّف، **والثّاني** جمالي أبدعه القارئ عن طريق فعل القراءة.

أ- التعالي والقصديّة عند "هوسرل" الظاهراتي:

إنّ الأفكار المجرَّدة الّتي صاغها "**هوسول**" كانت تتحوّل شيئاً فشيئاً إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية "**الماهوية**" للشّيء فهو يرى أنّ الموضوعيّة الّتي كانت الفلسفات الأخرى (كالتجريبيّة، الوضعيّة والعقلانيّة...) تصنّف نفسها بها مجرَّد إدّعاء، وأفكارها لا تعكسها إطلاقاً، لأنّ "**المعنى لا ينشأ بالتّجربة أو الحساب أو القيم السّابقة، بل ينشأ في الشّعور المحض، إنه خلقٌ آني مرتبط بلحظة وجوديّة، وأنّنا لا نعرف الشّيء الظّاهر من خلال ما يعطينا إيّاه من قيم، أحكام ومعان سابقة، وإنّما من خلال شعورنا القصدي اتّجاهه**"[1]، أي أنّ المعنى الذّاتي المحض هو أساس المعرفة والفّكر الظّاهراتي عند "هوسرل، وبذلك يكون رائداً للنظريّات العديدة اللاّحقة النظريّة النقديّة الّتي اهتمت بـــ"**المعنى الأثر الأكبر**"، كما أنّه أوّل فيلسوف تعرّض لإشكاليّة المعنى بالبحث والدّراسة، إذ يراه ناتج طبيعي عن عمليّة أخرى أعمق هي الفهم، والّتي حازت جانباً كبيراً في أبحاثه، فالمعنى الموضوعي لا يكون بمعزل عمّا أسماه بالشّعور الخالص إضافة إلى دور الذّات في عمليّة إدراك وفهم العالم المحيط بشكل كلّي، أي "**بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة الماديّة إلى عالم الشّعور الدّاخلي الخالص ينشأ المعنى الموضوعي**"[2].

ويعني هذا أنّ إدراك معنى الظّاهرة قائم على الفهم، ونابع من الطّاقة الذاتيّة الخالصة الحاوية له، وهذا ما يصطلح عليه (**بمفهوم التعالي**)[3] وهو النواة المهيمنة على الفكر الظاهراتي نحو جماليات التلقي.

ب-الكينونة عند هيديغر:

أمّا "هيديغر" فكذلك من الفلاسفة الظّاهراتيين الّذين وُجد صدى لأفكارهم في مؤلّفات أصحاب نظريّة التلقّي من خلال ما أسماه بمفهوم "**الكينونة هنا**" أو بعبارة أخرى (**ترك الموجود يوجد**)، فلم يعد الأمر مرتبطا بقصديّة القارئ في التعامل مع النص بل صار مرتبطا أيضا بترك الحرية التامّة له في أن يوجَد وجوداً منفتحاً فيصبح حدثاً جديداً عند تجسيده في هذا العالم، وفي حياة القارئ/المتلقّي، وهذا تعديل لآراء أستاذه "هوسرل".

[1]- ناظم خضر عوده. مرجع سابق ص76.

[2]- بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص 34.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ج- وجودية سارتر: (جون بول سارتر):

ومثله مثل سارتر حاول إيجاد جماليّة خاصّة للعمل الفنّي، ذات أساس وجودي فلسفي تنطلق من التّعارض بين العالم والأرض في انعكاس على شكل العمل ومضمونه والمتلقّي هنا يكون فهمه وجودياً للعمل ولذاته "**إن وجود المتلقي لحظة من لحظات الوجود وكذلك العمل لحظة وجودية، وعن طريق الالتقاء بين اللّحظتين يبدأ الحوار وتبتدئ عمليّة الفهم، فالنّص الأدبي الّذي يتجلّى فيه العالم من خلال اللّغة يقوم على التوتّر والانكشاف من جهة والاستتار والغموض من جهة أخرى، ومهمّة الفهم هي السّعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف لما لم يقله العالم والنص من خلال حوار المتلقّي بهما**"[1] والقارئ هنا حسب سارتر يقف بنفسه على المواقف الّتي يتوافر فيها القيم، ويكون حراً ومشاركاً في خلق الموضوع أو المعنى بما يريد ويكون حراً في إدراكه وتفسيره في إنسانيّة، وفي حدود مجتمع، الكاتب أي أنّه يوجد ويكتشف موضوعه ولا يهتمّ بعلاقة النّص بكاتبه، أو بمظاهر الحياة وقيمها[2].

د- هيرمنيوطيقا غادامير:

نصل إلى فيلسوف ظواهري آخر استقى منه أصحاب منهج التلقّي فكرتا **التاريخ العملي، والأفق** و رغم أنّه تنكر نوعا ما للمنهج الظواهري ولكن نموذجه الهرمنيوطيقي المعتمد على علم التفسير كان أرضية خصبة لهم، ألا وهو "**هانز غادامير،**"فقد اعتمد التأويل وعمل الفهم وأعاد الاعتبار إلى "التّاريخ" في إعادة إنتاج المعنى وبنائه، وقد كان (**دلتاي**) أحد مصادر غادامير يهتم بدراسة الفهم دراسة عمليّة، وإعادة اكتشاف للعقل البشري "**والأنا في الأنت**[3]"، وعليه فالعمليّة الأساسيّة هي إسقاط حياتنا الباطنيّة الخاصّة بنا على موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التّجربة فينا، والصّلة بين "دلتاي" و"غادمير" وأصحاب نظريّة التلقّي هي أنّنا نعيّن فهم الآخر (المؤلّف) من خلال فهمنا، فتفتح لنا هذه العمليّة (التلقّي) عالماً جديداً لم يكن متاحا من قبل، موسّعة بذلك أفق فهمنا لأنفسنا وللعالم من حولنا، وبواسطة تعبيرات تنقل إلينا من الآخرين عن طريق تعبيرات إشاراتهم وأصواتهم وأفعالهم على حواسنا.

هذا الوسيط عند "غادامير" هو"**اللّغة**" الّتي ينتقل عبرها الفهم في طابع ملموس ووحّدت بين التّفسير والتّطبيق، ففي قراءة نص ما يمتزج الفهم بالتفسير (تفسير البنيات والصيغ الأساسية للعمل) ويمتزج كذلك

[1]- أبو زيد حامد خضر ، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ط2، المركز الثقافي، 1992، ص36 .

[2]- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي، مرجع سابق، ص 59.

[3]- خضر ناظم عوده، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق ص 97.

بالتّطبيق كنهاية مطاف لعمليّة تجسيد الفهم عبر الوسيط (اللّغة)، إنّ هذا التّوحيد بين اللّحظات الثّلاث كان ذا أهميّة عند "ياوس" لأنّه ينسجم واهتمام النظريّة الحديثة، الّتي تركّز على فعل الفهم كجزء أساسي من المعنى.

ونرجع لرأي "غادامير" في عمليّة التلقّي الّتي يراها عمليّة مشاركة بين العمل الفنّي والمتلقّي، حيث يرى المبدع كاللاّعب في الملعب، حين يشكّل تجربته الوجوديّة الخاصّة قبل أن تستقل هي بدورها عنه لتتحوّل إلى وسيط له قوانينه الدّاخلية هو الشّكل الفنّي، الّذي يجعل من عمليّة التلقّي ممكنة بل سهلة، وهو بدوره لا ينطلق من فراغ بل إنّ له أساساً يرتكز عليه وهو تجربة العمل ذاتها تجربة التأريخ، فالمرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التّاريخ، لأنّه تاريخه الخاص، ولأنّ وجوده قد وسم فعلا بما سبق "فالتاريخ قائم على إسقاط حياتنا الباطنيّة على ما حولنا من موضوعات)، وبذلك نجد أنّ "غادامير" قد أخضع التأريخ لمعيار الفهم، ولتفسير هذا التّاريخ طرح مفهوما إجرائيا هو (**الأفق التاريخي**) ومنه أخذ "ياوس" مفهومه (**أفق الانتظار**)، هذا الأفق يجعل الاندماج بين أفق الحاضر وأفق الماضي ويعطي للحاضر بعداً يتجاوز المباشرة الآنيّة ويصلها بالماضي، ويمنح الماضي قيمة حضوريّة ويجعله قابلا للفهم، وهنا صار للتّأريخ دور في الفهم بواسطة الخبرات والإدراكات الماضيّة، كما وقد قدّم لنا اللاّعب للعبة ويقابله المبدع للعمل الفنّي فلكل قوانينه وتجربته، واشترط على المتفرج أو القارئ/المتلقّي أن يكون مدرِكاً لتلك القوانين من خلال الوسيط (قوانين اللعبة، اللغة) ممّا يجعل عملية تلقّيه ممكنة من خلال **أفقه الشخصي ومتكرّرة تاريخيًّا في نفس الوقت عبر الأجيال.**

فاللّغة والعلامة عند "غادامير" "عامل مشترك ووسيط موروث يتجاوب معه القارئ بالنّص باستخدام آفاقه الشخصيّة، الّتي يجلبها إلى النّص وكذلك يأتي بها النّص للقارئ"[1].

ه- ظواهرية رومان إنغاردن (الطبقات الأربع):

ونضيف لهؤلاء الفلاسفة ظواهريًّا آخر تتلمذ على يد أستاذ الظواهريين "هوسرل" بل ونقد أفكاره وعدلها، إنّه "**رومان إنغاردن**" صاحب أكبر أثر في منهج التلقّي، فقد تعرّض بالدّراسة والبحث لمشكلات الأعمال الفنيّة والأدبيّة فأمدّته بما أسماه "**النموذج المثالي**"، وهذا ما صرّح به سنة 1930م، وقد اهتمّ أشد اهتمام بالعلاقة بين النص والقارئ وقد أوردها في كتاباته خاصّة منها "**الخبرة بالعمل الفني**" الّذي طبع ونشر في ألمانيا الغربية سنة 1968م والّذي سبقه كتابه (**العمل الفني الأدبي**) والّذي اعتبر طفرة في مجال النّقد الأدبي ونظريّة الأدب خاصة لما كان صاحبه وجوديا.

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، 2000 ص 52.

إنّ أهمّ أمر جاء به تحديده "**للأساس الأنطولوجي**" للعمل الأدبي (بنيته وأسلوب وجوده) إضافة إلى معرفة أساسه الجمالي فيما أسماه **بالخبرة الجمالية وعمليات الإدراك** الّتي يقوم بها المتلقّي، والّتي ينتج عنها نشاط لن يكون خاليا من دلالة، وهذا أمر تبناه أصحاب منهج التلقّي فيما بعد "أصبح لعمليات إدراك العمل الأدبي معنى لا يمكن تجاهله وعليه فإنّ التّلازم بين فعل الإدراك والمعنى المدرَك يؤدّي إلى بناء معنى العمل الأدبي ... لأنها عملية تنتج معنى مضافا، كان العمل يفتقر إليه في المقاربات الّتي تراه عملا مكونا من طبقة التشكيلات كالأصوات والكلمات والجمل والتراكيب معزولة عن نشاط الإدراك أو الّتي ترى أنّه علم يُفسَّر بمرجعياته"[1].

عدّل "إنغاردن" من دلالة (التعالي) لدى أستاذه "هوسرل" ومنحه بعدا إجرائيا بتطبيقه على العمل الأدبي ويعني "بالتعالي" لديه أن الظاهرة في المعنى الأدبي تنطوي على بنيتين باستمرار (**ثابتة، نمطية**) هي أساس الفهم وأخرى (**متغيرة مادية**) تشكّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، **والمعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم**، وهذا التعديل ارتكزت عليه أغلب الاتّجاهات المنضوية تحت رداء "هوسرل"، "هيدغر" "سارتر"، "ميرلوبونتي"، "غادامير"[2].

– أمّا "**آيزر**" فقال أنّ العمل الأدبي ينشطر إلى قطبين اثنين أحدهما فنيّ والثّاني جمالي، وعمليّة تحقُّقِه لا تتمُّ إلاّ بالتّلازم والتلاحم بين القطبين كمقاربة مع ما قاله" إنغاردن".

هذا الأخير قام بتحديد مكونات كل بنية نصيّة، سواء أكان النّص أو العمل فنيًّا أو أدبيّاً وهي **أربع طبقات أوّلها** طبقة صوتيات الكلمة ويضاف لها الصياغات الصوتية ذات الرتبة الأعلى، **ثانيها** طبقة وحدات الكلمة، **ثالثهما** طبقة الموضوعات المتمثلة وأما **رابعها** فتمثلها طبقة المظاهر التخطيطيّة.

إنّ هذه الطبقات الأربع عند "إنغاردن" ذات وظائف جماليّة (بالمفهوم الظّاهراتي للجماليّة)، أي أنّها ترتبط ببعضها بعلاقات من جهة وترتبط بعلاقات أيضا بمدرك العمل الأدبي من جهة أخرى، لأنّ هذه الطبقات هي بنيات أساسية لأي عمل أدبي في وجودها النمطي أو المادي، ومن شأنها المحافظة على هويّة العمل وتشكل قاعدة لفهمه وقراءته وتأويله، أي أنّ **العمل الفنّي بوصفه موضوعا قصديًّا** خالصاً يتم من حيث البنية وطبقاتها الأربع وفعل الفهم وعمليّة القراءة والإدراك، "**فالقصدية عنده لها عامل في ذات الظاهرة الأدبيّة (البنية والأسلوب) وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقّي)**"[3].

---

[1]– ناظم خضر عوده، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص 82.

[2]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص 35.

[3]– المرجع نفسه، ص 37.

وهنا افترق "إنغاردن" عن أستاذه "هوسرل" الّذي أغفل البنية القصدية للعمل الأدبي وأكّد على فعل الشّعور الخالص الّذي تقيمه الّذات مع الأشياء الموجودة في الواقع.

وبالعودة لـــ "إنغاردن" تتمثّل القراءة الظاهراتية في القدرة على مزاولة النّشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات في وعي المتلقّي، وبذلك تتخلّص عملية الإدراك من التأثريّة والإنطباعيّة بمحاورتها لبنية النص، والاستجابة لها استجابة فهميّة واعية، وقد انطوت **طبقة التخطيطات** عنده على أهمية خالصة حيث تطورت فيما بعد إلى مفهوم **الفجوات والثغرات** عند "آيزر"، فالعمل الأدبي لا يعنى بالتّحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض للتفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللّغوية وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقّي بوساطة فعل الإدراك وآليّة الفهم ليقوم بعمليّات الردّ والتعليق والتّعويض وملأ الفجوات.

إذاً وبعد محاولة لبسط الجذور المعرفيّة الموطّئة لجماليّة التلقّي من جانبها الفلسفي الظاهراتي وانطلاقا من زعمائها نحاول اختزالها في بضعة أسطر في شكل مفاهيم أساسية وأسس للنظرية لدى "آيزر" و"ياوس" وغيرهما:

1- **مفهوم "التعالي"** النواة الأولى للفكر الظاهراتي على يد "**هوسرل**" في قوله " أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص (أي أن معنى العمل هو خلاصة مباشرة للفهم الفردي الخالص).

بينما **تلميذه "إنغاردن"** حاول تعديل هذا المفهوم ويضفي عليه طابع إجرائي حين طبقه على العمل الأدبي ليتحول إلى تقسيم الظاهرة إلى بنيتين "**الثابتة النمطية**" وهي أساس الفهم، و"**المتغيرة المادية**" وهي الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، والمعنى هو النتيجة المباشرة للتّفاعل بينهما أي بين بنية العمل وفعل الفهم وهذا الأخير كان أساسا لتيّارات فكرية لاحقة.

2- **مفهوم القصدية أو الشعور القصدي** الخالص فـــ "**هوسرل**" يرى أنه: "تلك الخاصة التي تنفرد بها التجارب المعاشة لكونها شعورا بشيء ما" أي أن المعنى يتشكل بالفهم الذاتي والشعور القصدي الآني إزاءه لا من التجارب السابقة.

وينتقده تلميذه "**إنغاردن**" في هذا المفهوم كذلك لأنه وجد أن **القصدية الموضوعية** تنطبق على الأعمال الفنيّة والأدبيّة خاصة، لا على الموضوعات الطبيعيّة والواقعيّة التي لها قصديّة خالصة حسب الأستاذ، فالتّلميذ "إنغاردن" يجرّد **مفهوم القصديّة** من المستوى المتعالي، ويترلها إلى مستوى مبني على أساس ملموس ومادي

حيث أنّ "إدراك الظّاهرة الأدبيّة بقصديّة قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها (هو المتلقّي) وهذا هو الأساس المادّي الملموس.

ومنه فقد اعتمدت نظريّة التلقّي **التوجُّه القصدي** في بيان حقيقة الظّاهرة الأدبيّة وإظهار المعنى الموضوعي لها، وبهذا يتعدّد المعنى في النّص الواحد حسب الاتّجاهات التأويليّة الّتي ظهرت بعد ذلك.

3- **طبقة التّخطيطات** الّتي جاء بها إنغاردن واعتبرها أهمّ طبقة في بيئة العمل الأدبي والفنّي (لأنّها متعالية على الخبرات الفرديّة)1، وهي في بنيتها تبقى دائماً مستقلّة عن تلك التّفاصيل والعناصر الّتي بها تُملأ، والّتي تكون راجعة لخبرات الأفراد الّتي تتفاوت فيما بينها" أي أن الخبرة الفردية تحتاج إلى خبرات أخرى لتكتمل وتملأ طبقة التّخطيطات. ولا يبقى فيها مواضع لِلاّتحديد.

ومنه فـ- طبقة التّخطيطات- مفهوم تطوّر فيما بعد عند آيزر وأتباعه إلى مفهوم جديد هو مفهوم **(الفجوات والثغرات)**، فلا يوجد أيّ نص أدبي يخلو منها، وتحتاج دوما إلى ذات أخرى غير ذات المؤلّف لتقوم بملئها، ففي العمل الأدبي يلجأ القارئ باستمرار بوساطة فعل الإدراك وآليّة الفهم ليقوم بعمليّات الرّد والتّعليق والتّعويض وملء الفراغات(الفجوات)، و مفهوم الفجوات- قد ظهر أيضاً عند " سارتر".[2]

4- **مفهوم التأويل**: أوفعل الفهم، وإعادة الاعتبار للتّاريخ من أجل إعادة إنتاج المعنى وتلقّيه،ومفهوم الأفق التّاريخي عند"**غادامير**"كمفاهيم وإجراءات ظاهراتية أخرى، انطلق منها "ياوس"وجاء بمفهوم **(أفق التوقُّع)** والّذي عنى به "مدوّنة تضمُّ معايير تذوُّق العمل الأدبي عبر التّاريخ، وتمتلك قيمة متغيِّرة في كل عملية فهم"، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير الّتي نحملها عن موضوعه، والزّمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا، وتُغيِّر هذه العوامل مجتمعةً معايير العمل الأدبي نفسُه"3.

2 – الخلفيات النقدية لنظرية التلقي:

من الأصول الثّابتة لنظريّة التلقّي بعد الأصول الفلسفيّة الظّاهراتيّة، نجد الأصول النّقديّة وهي مختلفة على رأسها نقّاد مدرسة "جينف".

[1] – ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي،مرجع سابق، ص90.

[2] – المرجع نفسه، ص96.

[3] – بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص 40.

أ/– نقاد مدرسة جينف:

عرفوا بنقّاد الوعي، و قد حاولوا بناء نقدهم على مفهوم ظاهراتي بحت هو مفهوم الوعي القصدي عند"هورسل"(**حيث تتّجه الذّات نحو موضوع ما، وتندمج فيه لكي تكون تلك العملية ممارسة "دالة"، تنتج معنى مضاف بعد أن "تَعلقَ" جميع الافتراضات والأحكام المسبقة)**[1].

ومن روّاد هذه النّظرية **جورج بوليه،جان بيار ريشارد، وإميل تشايجر، وهيلليس ميللر...الخ**، وغيرهم ممّن تناولوا العمل الأدبي على أساس أنّه تجسيد شكلي ولفظي لوعي المؤلّف، فبحثوا عن تجلّياته داخل الأنماط الأسلوبيّة للعمل الّذي هم بصدد قراءته وتلقّيه أو حتّى أعماله الأخرى، معتمدين قراءة عضوية ظاهراتية تمكّنهم من تحقيق الاتّصال بالعمل، وذلك من خلال الاندماج التام بين وعي المؤلف ووعي القارئ :

***– الأنا والأنا الآخر و الاندماج(عند جورج بوليه):**

لذلك نجد زعيمهم جورج بوليه يعتقد أنّ العمليّة النّقديّة هي في الحقيقة حوار بين ذاتين ذات صاحب العمل وذات المتلقّي له، والقراءة تجعلنا ندرك ذات معيّنة هي أنا آخر يحلّ محلّ أناي الخاصة، أفهم منظوراتها وأشعر بها[2]"، أي أنّ القراءة لا تنقلنا إلى عالم جديد فحسب، بل تنقلنا إلى كائن جديد، وعندئذ تصبح عمليّة النّقد تحوُّلاً يندمج فيه الوجود بالمعرفة، بحيث يكونان جزءاً لا يتجزّأ، وهي تلغي التّمييز بين الشّيء المتأمَّل، والذّات المتأمِّلة.

أمّا العمل الأدبي فهو فعاليّة وعي المؤلّف قد جسّدها داخل عمله ذاك، هذه الفعاليّة هي نفسها الّتي يقوم القارئ فيما بعد بإثارتها والمشاركة فيها خلال فعليْ القراءة والفهم، وتكون اللّغة هنا مؤثِّراً في الذّات المدرِكة وهذه الذّات هي من لها قابليّة الاندماج مع العمل الأدبي، والقراءة هي: "**أنّ الاقتداء بحركة الكاتب، هو أكثر من التّقرّب منه والاندماج فيه، فهي" محاولة إعادة خلق في الذات لِما قد يُشعَرُ به**"[3].

[1] – ناظم عوده خضر، مرجع سابق، ص104.

[2] – جين ب .تومبكنز، نقد استجابة القارئ ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2001، ص106.

[3] – ناضم عودة خضر، مرجع سابق، ص107.

*- *وعي المؤلّف عند ريتشارد:*

هو الآخر حاول الاهتمام بفعل القراءة وبالقارئ /المتلقّي، و ذلك ب :"**فهم طبيعة عقل المؤلّف من خلال أعماله، ومن خلال وعيه لموضوعاته**"[1]، فمن خلال الأعمال الروائيّة "**لسنتدال**" يجد أنّ الشخصيّات المختلفة يلازمها وعي مزدوج في الموضع نفسه، أي (بين شخصية العقل الصّاحي الواضح المنطقي... وأيضا هناك الحالم المتلوّن، وإشارات الحزن الرومنسي ورؤى السّعادة ...) كلّها اختلافات وصور تتعايش في أعمال "سنتدال"، ممّا يستدعي قراءة عضوية ظاهراتية لفهم طبيعة عقل المؤلّف من خلال أعماله و وعيِه لموضوعاته وانسجاماً مع هذه المنطلقات يركّز ريشارد على" أنّ كلّ شيءٍ يبدأ بالشّعور وليس هناك في الكائن البشري ما يسبق الشّعور وضغطه"[2] ، أي الشّعور القصدي الخالص، والّذي يظهر في صورة البطل لأنّه يحمل دلالة قصديّة، ويعكس شعوره في الرواية ويُقاد بقوة معرفة الأشياء إلى الوعي بذاته .

ومن خلال هذين النّموذجين في "**مدرسة جينف**"نجد أنّها مدرسة حاولت الوصول إلى قراءة ذاتيّة تامّة للنّص بعيدا عن أيِّ تأثُّر خارج ذلك، وهذا بتحويل النّص إلى تجسيد لشعور المؤلّف وفهم كلّ سماته الأسلوبيّة والدلاليّة على أنّها أجزاء عضوية لوحدة كاملة معقّدة يوحد بينهما عقل المؤلّف، كما افترضوا الوحدة العضويّة في كلِّ أعماله وليس في عمل بعينه، كما لا يجوز الرّجوع لأيِّ شيءٍ نعرفه عن المؤلّف (سيرة حياته).

فالمعنى عندهم ناتج عن إدراك المؤلّف و المتلقّي للموضوعات، وهو تجربة داخليّة وانسجام تام، واللّغة مجرّد وسيط عالق بوعي المؤلّف الّذي أسقطه في نصّه، وهي المحفّز المساعد والمؤثّر في وعي المتلقّي واستجابته لِما أرادَه المؤلّف، فمنطلقهم هو الكشف عن أسرار النّظام اللّساني بوصفه بنية دالّة.

أمّا منطلَق اتّجاه جماليّة التلقّي فيختلف كليًّا، إذ هو الانطلاق من المعنى الّذي يُفهَم من خلال فعل الإدراك، وهذا لا ينفي دور هذا الاتّجاه النّقدي -رغم ميله للظّاهراتيّة -كقاعدة أساسيّة لأصحاب منهج التلقّي خاصّة قولهم بالصِّلة الّتي يتجسَّد فيها الوعي بين المؤلّف والمتلقّي والاندماج لتحقيق ذاتيّة الفهم.

[1] - ناضم عودة خضر، مرجع سابق، ص109

[2] - المرجع نفسه، ص109.

*- واين بوث والقارئ الضمني:

حاول هذا النّاقد البحث عن سبب خلود نصوص أدبيّة دون غيرها، فالنّص لا يكتسب قيمته من العوامل الّتي أثّرت في نشأته ولا مما يحكمه من أنساق وشبكة علاقات تُشكِّل بنيتَه منعزلا عن السِّياق التّاريخي والاجتماعي..."**إنّما يأتيه ذلك الخلود والثّراء والزّخم لأنّه يظلُّ فاعلاً في قارئه محركّاً له في الوقت الّذي يتفاعل فيه الأخير مع النّص فيمنحه رؤَاه في كلِّ وقت وفي كلِّ عصر، ممّا جعل كثير من الباحثين يعتقدون بأنّ الآثار الأدبية تُكتب لجمهور وقارئ يضمن لها الاستمرارية**"[1].

وهنا لا يمكن تجاهل ما **للنّاقد الأمريكي واين بوث** من دور في نظريّة التلقّي، ولا نتجاهله كما فعل "**هولب**"، إنّ واين بوث أحد المصادر الّتي استقى منها آيزر مفهوم القارئ الضمني implied reader وقد طرحه أولا عام 1961[2]، وفي كتابه "**البلاغة والتخييل** "[3]،حين وجد مع آخرين أنّ دور المؤلّف الحقيقي قد حطَّ من شأن هذا القارئ في التّفسير النّقدي، ومن خلال اهتمام بوث بتحليل البنى السرديّة الّتي لها صِلة بالقارئ، فنتج عن عمله مجموعة من المفاهيم، والمبادئ لها علاقة بترَكُّب القارئ نصيًّا منها: مفهوم المسافة الجمالية Aesthetic Distance، ووجهة النّظر point of view ، وأهمُّها مفهوم المؤلف الضمني Ampelied Author، الّذي طرحه فشكّل طفرة في مسيرة النظريّة الأدبيّة " فهو بناء نصِّي textual Construct يخلقه المؤلِّف الحقيقي ليصبح صورته ...وأنّ آراءه بوصفه سارداً ربّما تتزامن أو لا تتزامن مع آراء ووجهة نظر المؤلِّف" .

فتحوَّل الاهتمام في هذه النظريّات من البحث عن مرجعيّات للعمل الأدبي، إلى البحث عن البنى النصيّة الّتي تجسِّد كلَّ ما هو خارجه من موضوعات يتّجه إليها بخطاباته، وكان من أهمِّ المصطلحات الجديدة لها، المؤلف الضّمني، القارئ الضّمني، النّص المغلق .... و غيرها مما شغل " **واين بوث** " حيث يرى المؤلِّف مختبئًا وراء السّطور، فهو يختلف دائمًا عن الإنسان الواقعي مهما كان تصوُّرُنا حوله، و يخلق نسخة سامية لنفسه وهو يخلق عمله الأدبي فيدفعنا إلى الاعتقاد **بالأنا الثّانية** ذات المستوى العالي من الدّقة و الصّفاء، أكثر معرفة وإحساس و حساسيّة ممّا في الواقع.

[1]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط 1999، ص63.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

[3] - فرانك شويرفيجن، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، ط1، 1998، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ص37 .

إنّ هذا المؤلّف موجود و إن كان خفيًّا، فإنّه يمارس سلطته و تأثيره على القارئ و كأنّه حيّ، و يضطلع بوظيفتين **أوّلهما** خلق الاستجابة لوجهة النّظر الّتي يطرحها المؤلّف من خلال النّص، و **الثّانية** مخاطبة المتلقّي على هذا الأساس، هو يتوافر داخل بنية العمل و لكنّه يختلف عمّا نعرفه باسم المؤلّف الحقيقي في العالم المحسوس، إنّه "المؤلّف الضّمني" تقنيّة روائيّة لها ثِقلها ووزنها الخاصّ داخل العمل السردي للتّعبير عن وجهة نظر المؤلّف الحقيقي وتجسيدها نصيًّا.

أمّا "**القارئ الضّمني" فكذلك هو تقنيّة نصيّة هدفها الإيهام بحقيقة الفعل داخل النص من جهة، ثم خلق نوع من الاستجابة للعمل من جهة ثانية بغضّ النّظر عن كونه بنية من بنيات النّص"أو قارئا مفترضا فيه** "[1] .

فما هو دوره ؟ وما هي حقيقته ؟ يقول **واين بوث** : إنّه تقنيّة دالّة في البناء السّردي، ليس له صوت في مجريات الفعل الرّوائي وإنّما هو مخاطَب لغاية هي أنْ يُسهِم في إنتاج المعنى وبنائه كونَه مرويًّا عليه" متلقّي" والخطاب هنا يجعله جزءاً من الحدث، فكأّن داخل العمل وخارجه مشترِكَيْن في بناء المعنى، وهنا يكمن ما يسمّى " **بالتّخطيط لوجهة النّظر**" الّتي رسمها المؤلّف الحقيقي أو السّارد، فكما خطّطت **شهرزاد** لحكاياتها باستخدام مؤلّف ضمني وقارئ ضمني هو أصلا **شهريار**، واستندت على معرفتها بالوضع النّفسي والتّجارب السّابقة للمرويِّ له /المتلقي وهو المؤلّف والقارئ الضّمني ألا وهو شهريار (مع النساء)، و لم تكتف بذاتها في بناء المعنى وإظهاره بل إن مزاجه الشّخصي يساهم في استمرار وتغيير السّرد، وهنا اشتركوا كلّهم في بناء المعنى من الدّاخل والخارج حقيقيين أو ضمنيين.

وهذا ما سعى لإثباته "آيزر"من حيث أنّ للقارئ/ المتلقّي دوراً في بناء المعنى وإعادة إنتاجه في حين أنّ غيره الكثير ممن يرى في القارئ أداةً كاشفةً عن المعنى وفاكة لشفراته وحسب .

ب – الشكلانية الروسية:

لهذا الاتّجاه كذلك يد في التّقعيد لنظريّة التلقّي من خلال آراء رائدهم" **شكلوفسكي**" حين ركّزوا على دراسة النّص في حدِّ ذاته كجوهر العمليّة الإبداعيّة، وكان موضوع الأدب عند هؤلاء "**الأدبية**" وهدفهم في ذلك تحرير النّص الأدبي من العوامل الخارجيّة الّتي قتلت فيه أدبيّته من مناهج سياقيّة أو هرمنيوطيقيّة.

[1] – ناظم عودة خضر، مرجع سابق، ص116.

وتتمثّل أدبيّة النصّ الأدبي في شكله وأسلوبه وطريقته ووظيفة اللّغة الفنيّة فيه، فهي تتأسّس على أصول وخصائص فنيّة تميِّز نصًّا عن آخر.

وقد تأثّر المذهب الشّكلاني **بالمقولات السوسيرية** الّتي تدعو إلى دراسة اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها إذْ عوَّضَت اللّغة بالعمل الأدبي، وضرورة دراسته لذاته فقط دون الأخذ بعين الاعتبار أيّ عنصر خارجي ويقول "**يوري تينيانوف**" عن أهميّة هذه النظريّة "لقد جذب المنهج الشّكلي الاهتمام إليه فأصبح قضيّة راهنة ليس قطعا بسبب خصوصيّاته المنهجية و لكن بسبب موقعه في مواجهة تفسير ودراسة الفن"[1]، فقد عمل الشّكلانيون على وضع نظريّة عامّة للفن من خلال بعض القضايا كالشعر، ومقابلة اللّغة الشّعرية باللّغة اليوميّة كنقطة انطلاق.

لقد أسهم الشّكلانيون بتوسيعهم مفهوم الشّكل بحيث يندرج فيه **الإدراك الجمالي**، وبتعريفهم للعمل الفنّي بأنّه مجموع عناصره، وبجلبهم النّظر لعمليّة التّفسير أسهموا في خلق طريقة جديدة له تتّصل بجماليّة التلقّي، و هذا ما استقطب انتباه" ياوس" و" آيزر" كما أنّ إنكارهم للمناهج السياقيّة التاريخيّة والانتباه كذلك إلى الدّراسة الدّاخلية للنّص و العلاقة بين النّص والمتلقّي، يضاف لهذه النّقاط المحاور الثّلاثة للشّكلانية وهي عوامل تحوُّل في تاريخ الأدب و الّتي أفادت نظريّة التلقّي وهي:

*– **الإدراك و الأداة** : يعتبر الإدراك عند "**فكتور شكلوفسكي**" عنصراً من عناصر الفن، و الفن لا يوجد خارج الإدراك فهو" ذلك الإدراك الّذي نتحقّق فيه من الشّكل، و من الواضح أنّه والّذي نحن بصدده ليس مجرّد حالة سيكولوجية وإنّما هو من عناصر الفن"، والكشف عن الخصائص الفنيّة للعمل الأدبي والتلقّي الأدبي يكون بالإدراك و الاهتمام بالعلاقة بين النّص والقارئ عنده، وتقف على معرفته بالقوانين العامّة للإدراك . وعلى الباحث أن لا ينطلق في عمله من دراسة الصّورة (الاستعارة و غيرها من الرموز) كما هو سائد، بل لابدّ أن ينطلق من قوانين الإدراك العامّة للوصول إلى مقاربة صحيحة للأشكال الفنيّة، ووظيفة الفن عنده تكمن في أنْ يجرّد إدراكنا من عاديّته وأن يعيد الشّيء إلى الحياة مرّة أخرى، وهنا أصبح دور المتلقّي بالغ الأهميّة : فهو من يقرّر الخاصيّة الفنيّة للعمل، "و **هذا العمل فنيًّا على نحوٍ يعاق فيه إدراكه** يُبدَع، ويحدث أقوي تأثير ممكن من خلال بطء الإدراك"[2] أي كلّما تباطأ الإدراك ارتفع التأثير، و هذا ما يجعل الإدراك عند " **شكلوفسكي**" هو إدراك جمالي فنيّ يبعدنا عن المألوف الّذي يرتبط باللّغة اليوميّة و العاديّة، أي ما يمكن أن

[1]– غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي خلفياتها الإيستمولوجية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 51.

[2]– عبد الناصر حسن محمد، مرجع سابق، ص74.

نسمّيه فنًّا هو انزياح عن العادي، والّذي يدركه هو المتلقّي، وأداته هي آليّة إجرائيّة وهي أداة تملأ الفجوة الكائنة بين النّص والقارئ . وتجعل من النّص نفسه موضوعا جماليًّا أصيلاً، فالفن في الأخير عنده هو بين الإدراك والتلقّي، وليس بين الإبداع و الإنتاج.

*– **التّغريب** : يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمفهوم السّابق (الأداة)، وهو خاصّية بين القارئ و النص تنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي، فالتغريب عنصر هام و تأسيسي في الفن أجمع، لأنّه يسهّل عملية الإدراك، وله وظيفتان فعّالتان في العمليّة الابداعية، **الأولى**: أنّ الأدوات تلقي الضّوء على الأعراف اللّغوية والاجتماعية فتضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء نقدي وجديد، و**الثانية** : أنّ الأداة تلفت الانتباه إلى الشّكل نفسه بعيدا عن أيّ تصنيف اجتماعي، وبذلك فالتغريب يمكّن العلاقة بين القارئ/المتلقّي و النّص حين يحدد وظيفته كفن في حدّ ذاته (النص الأدبي) ويبعد المتلقّي عن إدراكه العادي و المألوف للأشياء ويعيد خلقها في حياة أخرى تفاعليّة بين النّص والقارئ .

وإلى جانب "**شكلوفسكي** " أدلى كل من **تينيانوف و بوريس توماستيفسكي** بدلائهم في الموضوع .

*– **التطوُّر الأدبي** : إنّ للعمل الأدبي أداة لها قدرة على تغريب التصوُّرات، وممارسة أدبيّة تقرّر المألوف وتطوُّر تعاقبي يستبدل البالي من التقنيّات بأشكال مبتَدَعة ، " **فالتعاقب الأدبي هو معركة تحطيم كل موجود سلفاً و إقامة بناء جديد انطلاقا من عناصر قديمة**"[1] .

والحديث عن التّقليد والتّعاقب الأدبي يشبه خطًّا مستقيماً يصل الخَلَف بالسَّلَف، ولأنّ كلّ الاتّجاهات الفنيّة لها جذور تمتدُّ لأجيالٍ سابقة ولاحقة، و ليست بالضرورة شكل إحيائي للسّابق، ولكنّها تحوي ملامح منه، نجد " **تينيانوف** " الّذي أسهم في هذا المجال استطاع أنْ يميِّز بين فكرتين هما في قوله : "**أنّ النّظر إلى عمليّة التّعاقب في التّاريخ الأدبي على أنّ العمل أو الحقبة الأدبيّة إحلالٌ مستمرّ لمجموعة من العناصر السّائدة مكان أخرى** "[2] أي إنّ نميِّز بين الوظائف الذّاتية النّابعة من علاقات تبادل في جنس أدبي معيّن والوظائف المتزامنة بين العلاقات وبين الأجناس أو في العمل المفرد حينما يحلُّ نظام مكان أخر، ونميِّز بين السّائد الّذي يدفع بالعمل أو الحقبة إلى الصّدارة، فيحقّق لنا مفهومي التّعاقب و التّزامن في خط التطوُّر الأدبي، وقد شرح لنا" **تينيانوف**" أشكال الصّراع المختلفة في **الإحلالات والتشوُّهات أو المحاكاة** الّتي تُشخِّص ما

[1] – غنيمة كولوقلي، مرجع سابق، ص54.

[2] – المرجع نفسه، ص 55 .

يطرأ على التقنيّة الفنيّة عبر العصور، وهذا ما أفاد به نظريّة التلقّي من خلال **ديناميات التّاريخ** و هو ما أسمَوه فيما بعد الفجوات أو أفق التوقُّع أي ما يطرأ على العمليّة الأدبيّة عبر العصور أو فيما بينها .

***– مفهوم القيمة المهيمنة :**

تعتبر لدى الشّكلاتيّين ظاهرة مركزيّة في العمل الأدبي، لأنّها تضمن تماسك العناصر الفنيّة فيه، ويعرِّفها " **جاكوبسون** " (**بأنّها المكوِّن البؤَري للأثر الأدبي: إنّها تحكم و تحدِّد وتغيِّر العناصر الأخرى، كما أنّها تضمن تلاحم البنية، ويبرزها في اللّغة الشّعريّة، وأنّه بدونها لا نفهم الشّعر، حيث هي من يُكسبُه الخِصِّيصة النوعية لشكله كشعر**) [1] "، وهذا المهيمن هو عنصر فنّي ذو بعد تاريخي يتكرّر في العمل الأدبي فيتحوَّل إلى شكل وميزة ثابتة، له خصائصه القارّة الّتي تفرِّقه عن باقي الأشكال والأجناس الأخرى، هذه الأشكال تخضع كذلك للتغيُّر والتّحوُّل عبر الزمن بفضل التّغريب الّذي يعطيها خاصيّة الأدبيّة –الشعريّة–، فكل شكل جديد غريب يتحوَّل عبر الزّمن إلى شكل مألوف، وهكذا دواليك تنشأ الأشكال الأدبيّة ولها بعد تاريخي عبر القيمة المهيمنة.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الشّكلانيّين حرصوا على تلقِّي الأشكال الفنيّة بما يسمّى بالأدبيّة – **الشعريّة** – والّتي تميِّز اللّغة الأدبيّة في النّصوص عن اللّغة اليوميّة، وعلى المتلقّي إدراك كل ما هو غريب وغير مألوف وتحديده ليتحقّق التأثير والمتعة الجماليّة نتيجةً لذلك الانزياح، وهذه عناصر تؤدّي إلى تحديد القيمة المهيمنة لهذا العمل فتميّزه عن غيره، ولكنّهم لم يتأمّلوا في كيفيّة قراءة هذا العمل، أو كيف يؤثّر في القارئ، واهتموا برصد منبع ذلك الأثر فقط، كما عزلوه عن تاريخيته.

ج– بنيوية براغ :

تأسّست حلقة براغ اللّغوية عام 1926 وظلّت حتّى الحرب العالميّة الثّانية، ويمثّلها **رومان جاكوبسون، جان موكاروفسكي، وفيليكس فوديشكا** وغيرهم، وقد تناولوا بعض مشكلات التلقِّي في كتاباتهم النّقديّة رغم أنّ مؤلّفاتهم لم تكن معروفة في ألمانيا قبل الستّينات، وذاع صيتها متأخِّراً ومتزامناً مع نظريّة التلقّي، حيث ظهرت عدّة ترجمات باللّغة الألمانية للكثير من مقالات زعيمها **موكاروفسكي** النّقديّة السّاخنة، حول إشكاليّة

[1]– غنيمة كولوقلي، مرجع سابق، ص56.

التلقّي بكل جرأة بين عامي 1967 حتّى 1974 لتنتشر أفكاره في الأوساط الأدبيّة، و صار اسمه يذكر في كل مؤتمرات ولقاءات البنيويّة والتلقّي.

والحقيقة إنّ فكره كان امتداداً لفكر الشّكلانية الرّوسية، الّتي آمن بأفكارها و دافع عنها حتّى منتصف الثلاثينيات حين كانت الشّكلانية ثورة ضدّ التيّارات النّقديّة السّياقيّة، ولكنّه بدأ يحس بأنّ التّحليل الدّاخلي للنّص حتّى وإنْ صاحبه التّاريخ التطوُّري للأدب – كما عند تنيانوف–لا يكفي التّعامل مع العمل الأدبي ومع علاقته بالمجتمع، فإهمالهما للمضمون والعوامل الخارجيّة للفن جعلته **و تلميذه فوديشكا** يتحوَّلان للاهتمام بالبعد الاجتماعي لتلقّي الأدب، وهذا ما نشره في مقاله الّذي نشره 1934م بمناسبة نشر ترجمة كتاب " **نظريّة النّثر** " لشكلو فسكي الشكلاني، فقد قام بتوجيه نقد موضوعي له بكونه بنيويًّا أكثر مما يزعم، و نادى بضرورة إضفاء الطّابع الاجتماعي في دراسة و تلقّي الأعمال الفنيّة، و هذا لا يعني أنّ الأدب مجرّد انعكاس للواقع الاجتماعي بل يعتبر العمل الأدبي علامة اجتماعيّة مرُكبّة تَتوسَّط بين الفنّان /الأديب والمخاطب /الجمهور/ المستمع و القارئ " فالمتلقّي عنده كائن اجتماعي من لحمٍ و دم، أي أنّ **العمل الفنّي رسالة من ثلاث عناصر: العمل** بما هو منتج / مصنوع ورمز حسي، **أو الدال** عند سوسير رائد البنيوية، **والموضوع الجمالي** المستقر في الوعي الاجتماعي (**المعنى**) العلاقة، **والمدلول** هو الشيء، كما أضاف له مفهوم القيمة لتوسيع مفهوم العمل الفنّي ليصبح بذلك واقعة اجتماعيّة وسيميائيّة (فهو دليل وبنية ويمثّل قيمة)[1] وتفصيل ذلك:

***–الفن بوصفه نظاما دالا:**

يعتبر" **موكا روفسكي** " العمل الفنّي نظاما حيويّا و علامة دالّة في نفس الوقت، أي أنّه علامة موصِلة وبنية مستقلّة في وقت واحد، أي أنّه بنية مفردة لكنّها ليست مبتورة عما سبقها من مرجعيّات وتاريخ ، وهي غير محدودة في الحجم والأفق"[2] أي أنّ كلّ عمل أدبي يمكن دراسته بنيويًّا.

وهذا العمل الفردي هو نموذج للبناء و هذه البنى لا تُدرَك بشكل مستقلّ فهي وحدات غير مكتفية ذاتيًّا، ولابد من وجودها مع بعض لتتمّ عمليّة أدراكها، لأنها تعمل بمثابة إشارات وعلامات مركبة **وقيمة علامية** semiotic fact تتوسّط بين الفنّان والمخاطب، الجمهور والمستمع...، وأنّ العمل ينقسم إلى

[1] – غنيمة كولوقلي، مرجع سابق، ص60 .

[2]– روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، تر رعد عبدالجليل جواد، ط1، 1992، دار الحوار للنشر، سوريا، ص 46.

ثلاث عناصر: العمل شيئا أو منتوج وهو رمز حسيّ عند سوسير وهو الدّال، والموضوع الجمالي المستقرّ في الوعي الاجتماعي (المعنى) والعلاقة بالشّيء (المدلول)، وهو هنا قد انطلق من داخل العمل الأدبي وبنياته المكونة له وهذا يلغي رأي النظريّات الّتي ربطت النّص بالملابسات الخارجيّة النّفسيّة والاجتماعية.

أمّا عنده فهو بوصفه علامة تؤدي الوظيفتين: علامة موصلة للفكرة متّصلة بها، وبوصفه بنية منفصلة مستقلّة بذاتها، وهاتين الوظيفتين تدرجان المتلقّي: كرائي " أو " مدرك " أثناء التّحليل والّذي هو نتاج لعلاقات اجتماعيّة، وهذا هو ملخّص مقاله الّذي نشره عام 1936م بعنوان (**الوظيفة الجماليّة، المعيار، القيمة بوصفها حقائق اجتماعيّة**).

***– البعد الاجتماعي :**

إنّ الانتقال نحو جماليّة التلقّي والتّأثير الاجتماعي يكون أكثر وضوحا عند مناقشة المعايير الفنيّة، ويرى **موكارو فكسي** أنّ المعالجة لمشكلة المعيار لا يمكن فصلها عن الجانب الاجتماعي بل هي تشكل معه مطلباً أساسياً للبحث، وحيث يعيننا في الاستقصاء عن التّعارض الجدلي بين المتغيريّة والنقديّة للمعيار الجمالي، فهما التّفاعل الاجتماعي والمعاير الجماليّة من الأهمية بحيث أنّ طبقات المجتمع المختلفة والعلاقات الاجتماعية تلعب دورا في تكوين وتعديل تلك المعايير وقلبها أحيانا.

وقد أضاف بهذا تأكيده على دور الشّخص المدرك/ المتلقّي في تأسيس الموضوع الجمالي للأشكال الفنيّة، واعتبره الأوْلى بفهم القصديّة للعمل الأدبي قبل المُوَلِّد للعمل، لأنّ المدرك تشرّب فكرة العمل من خلال وحدة **قصديّة إشاريّة**، والمُوَلِّد يصل إلى فهم القصديّة إذا اعتبر العمل الأدبي مُنتَج وليس عمل يتطلّب إتمامه.

نخلُص في القول إلى أنّ هذا النّاقد أسهم في بروز اتّجاه التلقّي من خلال أعماله، وقد واصل تلميذه " **فيلكس فودشيكا** " أعماله في موضوع التلقّي ووظائف تاريخ الأدب، في سعي منه لتحقيق الانسجام بين أستاذه البنيوي و اتّجاه انغاردن الظاهراتي حول فكرة (**التحقق العياني**) ويربطها بالمعيار الجمالي.

كما قام بتقديم نموذج للنّافذ، واشترط فيه تحكُّمه في الصّور التجسيديّة للأعمال الأدبيّة في شكل منظومة قيم أدبيّة، وهذا ما أُخذ عليه حيث أهمل البعد الاجتماعي للعمل والمتلقّي معا، و الّذي اتّضح أكثر عند أستاذه.

و ما يمكن قوله أنّ **موكاروفسكي** وضع النّص الأدبي في سياق تاريخ الأدب في سياق النّسق الثقـــافي بأجمعه وانتهى لاعتبار النّص علامة (**بين الدّال والمدلول والمرجع: النّص المتلقّي والمجتمع**) أو واقعة سيمائيّة، وهنا جعل صلة وثيقة بين البنيويّة والسيميوطيقا.

المبحث الثالث: نظريّة الاستقبال الجديدة

1- **اختيار المصطلح ودلالته:** تحدّثنا عن جماليّات التلقّي أو نظريّة التلقّي ولكننا لم نقف بعد على هذا المصطلح المستخدم عنوانا لنظرية Reception theory، أي نظريّة الاستقبال كذلك، فالمصطلح استقبال غير مألوف بالنسبة لأذان المشتغلين في اتّجاهات النّقد شرقا أو غربا على السواء.

والمادّة اللّغوية بمشتقّاتها العربيّة وتصريفاتها في الانجليزية تظمّ معنى الاستقبال والتلقّي معـــاً، فيقـــال في العربية **تلقّاه** أي **استقبله** وتلقّنه، فالتلقّي هو الاستقبال وفلان يتلقّى فلاناً أي يستقبلُه[1].

لكنّ التّمايز بينهما (**التلقّي /الاستقبال**) راجع إلى طبيعة الاستعمال عند العرب، ومجرى الإلف والعادة بالنّسبة للأذن الأجنبية، فالغالب في استعمالاتنا في العربيّة هو لمادة (التلقي) مضافة إلى النّص، سواء كان النّص خبراً، حديثاً أو خطاباً أو شعرًا، ويكفينا أنّ القرآن الكريم استعمله في أنساقه التعبيريّة و لم يستخدم " الاستقبال " خاصّة في أسمى مواطن التلقّي، يقول تعالى:﴿**وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنِ حَكِيمٍ عَلِيمٍ**﴾[2] " ويقول ﴿**فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ**﴾3 " و " ﴿**إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ** ﴾[4]" قولـــه تعالى: ﴿ **إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ**﴾[5] وهي بمعاني التعلُّم و التّلقين والأخذ والاستقبال ، وكلها دلالات على عمليّة التّفاعل النّفسي والذّهني مع النّص، وهي قضيّة لم تغب عن بعض المفسِّرين وعن أدباءنا وروّاد التراث النّقدي، إذْ آثروا التلقّي والاستقبال على الإرسال للنّصوص، وجعلوها فنًّا في مجال النّص الخطابي، ورأوا أنّ النّص يفقد قيمته وجماله إذا كتب أو قرئ، وهذا ما حدث للشّعر من آفة، حين تحوّل من فن مروي مسموع إلى فن كتابي مقروء، لأنّ التّفاعل مع النّص لا يتمّ إلاّ في إطار تتواصل فيه اهتمامات المتلقّي بمشاعر الملقي، فإذا كتب فقدت العمليّة عنصر التّفاعل، وكأنّ الإلقاء مرتبط بإحضار القلب فقيل " فلان لا يُلقي بالاً " ومـــن بـــاب أولى إذاً يكون التلقّي.

وهذا الأمر ربّما يختلف بالنّسبة للمتكلّمين بغير العربيّة، ففي الانجليزية reception أي اســـتقبال أو تلقي و receptionist أي متلقيّة تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسّسة أو فنـــدق، و receptive أي

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (لقا)، .

[2]- الآية 6 من سورة النمل.

[3]- الآية 37 من سورة البقرة.

[4]- الآية 17 من سورة ق.

[5]- الآية 15 من سورة النور .

متلقّي أو مستقبل، فقد لا يعنيهم التّمايز بين الدّلالات اللّغوية للمصطلحات، بقدر ما يهمُّهم الإلف والعادة، حيث صارت لغتهم ذات تراكيب و قوالب جامدة لخدمة الآلة و المصنع بفعل الثّورة العلميّة الحديثّة، وإن كان في ذلك خروج عن ضوابط اللّغة، و من هذا كان مصطلح " الاستقبال " في هذه النظريّة غريباً "**وغير مألوف في الأدب على أذان النّاطقين بالانجليزية، لأنّهم ألِفوه في مواضع أخرى كإدارة فندق مثلا**" "[1].

وهذا إنّما يدلّ على القلق الكبير بين المعنّيين بالنظريّة في مختلف المدارس الغربية، حول ضبط مفهومه وتحديد معناه ودلالته بدقّة، كما ظهرت مشكلة التّمييز بين دلالة الاستقبال و الاستجابة لأنّ المصطلح الجديد " التلقّي" قد يُفقِد النّص من معنى التّأثير في القارئ، أو يجرِّد القارئ من علاقته بالنّص "العمليّة التّفاعليّة" ولكن يبدو من محتوى النظريّة أنّ الأجواء العقليّة و السياسيّة حين ظهورها في الأدب الألماني هي المشكلة، وفقدان التّأثير المتبادل والصراعات المذهبيّة الحادّة بين أطراف الحوار والنظريّات " الماركسيّة، البنيويّة، الشّكلانيّة" كذلك سبب، ممّا أنشأ تمرّدا قائما عليها من صُلب نظرية التلقّي أو الاستقبال، ومصطلح " الاستقبال " بالذّات كان من معاني التمرّد على النقد القديم وظهوره أوّل مرة كمصطلح أكاديمي تحت عنوان " المشكلات التاريخيّة والاجتماعيّة لاستقبال الأدب" هو إشارة إلى طبيعة الأزمة الّتي بادر النّقّاد بإصلاحها، ثمّ توالت الدّراسات حول هذه الأزمة، وقضايا معالجتها وقضية الاستقبال[2].

2- مفهوم النظرية الاصطلاحي و ظروف نشأتها :

قبل الحديث عن مفهوم نظريّة الاستقبال، نرى أنّه من الضّروري أنْ نؤكِّد على أنّ الفكر النّقدي الحديث في الغرب ليس فكراً صِرفاً للأدب، بل يجب رؤيته ضمن التّداخلات الفكريّة المذهبيّة و الفلسفيّة المعاصرة، و حتّى السياسيّة مع غلبتها، فالتّمذهب النّقدي الأدبي ليس مجرّداً من تلك البواعث والنزعات الفكريّة، و من باب الغفلة بالعَرَبي من ناقدٍ كان أو أديب نسيان تسلُّلها إلينا في شكل أقنعة للأدب والنّقد، بل من باب المغالطة و المراوغة المقصودة الترويج الفكري لها تحت شعار الأدب.

و تتميّز نظريّة الاستقبال عن غيرها في أنّ مفهومها السّياسي و الفكري الّذي صاحبها منذ نشأتها لا يدعو عندنا إلى شيءٍ من التحفُّظ أو الحذر، لأنّه ارتبط بالصّراع في ألمانيا الغربيّة مع النّظام الماركسي، والّذي شنَّ الكثير من المعارضات والمآخذ ضدّها، فمن جهة نظريّة الاستقبال تُعتبر الماركسية سبباً في الأزمة التي وقع

[1]- روبرت سي هولب، المرجع السابق، ص 07.

[2]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 15.

فيها الأدب عامّة، وانحراف القارئ فكريًّا في تعامله مع النّص، وإخضاعه لجبروت الطّبقة والنّظام و قيوده، أمّا الماركسية فترى في نظريّة الاستقبال محاولة بورجوازيّة[1] أفلست في إيجاد بدائل عن المعالجة الماركسية، أي أنّها تمثّل نظام ديمقراطي لممارسة النّشاط الفردي بكل حريّة.

ومن هنا نجد في نظريّة " الاستقبال " حريّة في دراسة الأدب بأيِّ لغة، و لأيّ طبقة أو مجتمع، ما دام اهتمامها بالتّفسير والتّحليل لرموز النّص ودلالاته، بين أهمّ محورين في ذلك هما النّص والقارئ ّ،ومعنى هذا أنّ هذه النظريّة الجديدة قد صحّحت زوايا انحراف الفكر النّقدي، لتعود به إلى قيمة النّص وأهميّة القارئ، بعد أنْ تهدّمت الجسور بينهما من طرف الاتّجاهات السّابقة الذّكر.

إنّ أيّ نظريّة نقديّة أو غيرها لا تولد متكاملة، بل لابدّ لها من جذور وأصول عبر فترات من الزّمن ليتحقّق الميلاد وتبعاته، ويؤرّخ دارسو الأدب لميلاد جماليّة التلقّي rezeptionastbetik في ألمانيا أواسط الستّينات حتّى تزدهر وتتطوّر في السبعينات والثّمانينات، في ظروف حياتيه خاصّة للمجتمع الألماني بعد الحرب العالميّة الثّانية، أين تغيّرت العقليّة الألمانية إلى بروز ملامح الوعي و النّضج الفكري وصولا للأدب، وكذلك ما رافق ذلك من أزمة فكريّة منهجيّة على السّاحة الأدبيّة، واستنفذت خلالها كلُّ الاتّجاهات والنّظريّات النّقديّة والأدبيّة أغراضها، مع مضي الزّمن الواحدة تلو الأخرى، دون الوصول إلى مقاربة تحيط بجوانب العمل الفنّيّ ومنهج يكاد يكون متكاملاً لا يلغى فيه أيّ عنصر من عناصر العمليّة الأدبيّة التفاعليّة، في شكله كثالوث (النص /القارئ /المؤلّف) وهذا لا يعني إهمالنا لكلّ المناهج الّتي شملت وقدّمت جذورا لنظريّة التلقّي في ثناياها.

وبالعودة إلى نشأتها الّتي كانت في أحضان جامعة كونستاس بألمانيا الغربية و كان مؤسسوها إمّا أساتذة أو خرّيجين، أو من المشاركين في المؤتمرات النّصف سنوية، وجُمعت انجازات تلك الاجتماعات في سلاسل بعنوان" **الشعرية و التأويل** "2، أي (**البيوطيقا و الهرمنيوطيقا**)، حيث يعد **هانز روبرت ياوس** hans Robert jauss مؤسسا لها في جانب جماليات التلقي والاهتمام بالبعد التاريخي للقراءة أمّا **فولفغانغ أيزر** wolfgang iser فيُعدّ مؤسّساً لفعل القراءة و مهتمًّا فيها بالبعد النصّي والفردي للقراءة، ويقول" ياوس" أنّه منذ **1966** استعارت جماليّة التلقّي من "**هانس جورج غادامير** " فرضيّات فلسفته التأويليّة لتعارض خاصيّة الموضوعيّة في مناهج التأويل المتداولة في الأدب.

[1] – محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، مرجع سابق، ص 16.

[2]– بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص 42.

ثمّ توالت الطّروحات في هذا التوجّه النّقدي، وجمعها هؤلاء المفكّرين(**مدرسة كونستانس L'ecole De Constance**) في اتّجاه واحد ضدّ الأوضاع والمناهج خاصّة التعليميّة المتردّية، وركّزوا بحوثهم على فعل التلقّي ودوره، كما وسّعوا مفهومه ليخرج من المفهوم السّيكولوجي (**الأنجلو أمريكي**) في نقد استجابة القارئ، وثاروا على المنهج البنيوي الّذي و إن حقّق نتائج معتبرة إلاّ أنّه في اعتباره النّص يتضمّن معناه في داخله فحسب، فشكله اللّساني هو من يتضمّن ذلك المعنى لأنّه بنية مكتفية بذاتها، حاملة للدّلالة ومنتجة لها وعمليّة الفهم تأتي بالكشف عنه والانتهاء إليه، بفكّ الشّفرات والدّلالات والرّموز فقط عن طريق هذا المنهج الوصفي.

أمّا الماركسيّة وفي منظورها للأدب كمرآة عاكسة للواقع الاجتماعي بوسائط تاريخيّة، والشّكلانيّة وفي اعتبارها للقارئ مدركا للجمال الفنّي.

هؤلاء جعلوا من ثورة شباب كونستانس ووحدتهم حول آراءهم الحرّة لإنشاء منهج يسمح بالتنوع والاختلاف **"حقًّا"** لا بد منه لحلّ معضلة العصر المنهجيّة، وصاغوها في وثيقة سنة 1969م تحت عنوان "**وجهات نظر لدراسة جرمانية**" تضمّنت مجموعة من المقالات، ختمت بمقالة ساخنة عن الأدب والنّقد سمّيت "**مذكّرة من أجل دراسة الألسنية والأدب**"، عرضت خلالها اقتراحات جديدة من أجل إحداث تغيير كاسح في المناهج والبرامج التعليميّة الأكاديميّة القديمة.

ولعلّ أهمّ إشارة إلى هذه النظريّة الجديدة كانت من خلال مقال "ياوس" سنة 1969 بعنوان "**التغير في نموذج الثقافة الأدبية**" الّذي تعرّض من خلاله لمسيرة وتاريخ المناهج الأدبيّة الّتي اصطفى منها ثلاث نماذج كأمثلة يدلّل بها على فشلها، والّتي ختمت بالبنائيّة، فيعرّج بعد ذلك **إلى نموذج رابع وأخير** رأي فيه ثورة في الميدان، لكنه نموذج قائم على الماضي، بل وقادر على التّحاور معه، يقول في معرض حديثه عنه "إنّ هذا الإنجاز المتميِّز (للنّموذج) هو القدرة على انتزاع الأعمال الفنيّة من الماضي عن طريق التفسيرات الجديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل التّجارب المختزنة في الماضي سهلة المنال مرّةً أخرى، أو بعبارةٍ أخرى طرح أسئلة يُعاد طرحها على كلّ جيل، ويكون فنّ الماضي قادراً على الحوار معها، وعلى أن يقدِّم إلينا الإجابات عنها"[1].

[1]- روبرت سي هولب، مرجع سابق، ص 34.

وبناءً على ذلك فإنّ ياوس يقوم بإنجاز المطالب الّتي ينبغي له الوفاء بها منهجيًّا في إطار نموذجه الجديد والّذي يسمى عادةً "بالنموذج الرابع" وهي ثلاثة أوّلها انعقاد الصِّلة بين التّحليل الشّكلي الجمالي والتّحليل المتعلق بالتلقي / التاريخي، شأنها في ذلك شأن الصّلة أو العلاقة بين الفن والتّاريخ وحتّى الواقع الاجتماعي وملابساته، ثانيها الوصل بين مناهج التّفسير والمناهج البنيويّة، وأمّا ثالثها فهو اختيار جماليّات للتّأثير وبلاغة أخرى جديدة تُحسِن شرح أدب الطبقة الرّاقية بالقدر الّذي نشرح به أدب الطّبقات الدّنيا (الأدب الشعبي) وكل ما تعلق بوسائل الاتّصال الجماهيري، وهنا يتحقّق الثّالوث الجمالي فعل الإبداع /الإدراك الجمالي /مقولة التّطهير كأهمّ عنصر فنّي، لأنّه يمثّل الجانب التواصلي في الأدب للعمليّة الإبداعيّة، والّتي أخذها ياوس "عن أرسطو"، فلا تكتفي جماليّة التلقّي بدراسة البعدين التّاريخي والجمالي في الخبرة الجماليّة، بل تستند على البعد التواصلي، لأنّ نظريّة "ياوس وآيزر" هي نظريّة التواصل بامتياز حين توجّهت لدراسة طريقة تلقّي النّصوص والتّفاعل الّذي تحدِثه في الجمهور/ المتلقّي، والأثر الّذي تتركه عمليّة القراءة عبر التّاريخ.

فهذه النّقلة لنظريّة التلقّي –و لم يشر لها ياوس بالاسم في مقاله– في الاهتمام بالقارئ في العمليّة النقديّة بعد إجحاف طويل له في ما سبق من مناهج، واهتمامها بالمؤلّف والنّص، فكانت أهمّ ردّ فعل تجاهها وأهمّ نجاح للنظريّة خاصّة "ياوس"، وفي المقابل هذا لا يعني عدم تعرُّضها لانتقادات بسبب عجزها عن إبراز الوظيفة الاجتماعيّة في عمليّة التلقّي عامّة، لأن المتلقّي وليد المجتمع خاصّة بخبراته ومعاييره ومنهم نجد "**بيير زيما**" **اسكاربيت، ناومن مانفريد...**، ولهذا تأسّس "علم اجتماع التلقّي" كردة فعل على جماليّة التلقّي وهو من جهة أخرى رصيد نقدي أُضيف إلى جماليّات التلقّي "[1].

وقد كان ياوس محقًّا بالفعل في توقُّعاته، إذ بنهاية السّتّينات وبداية السبعينات بدأ هذا التيّار النّقدي– جماليّات التلقّي– يشقّ طريقه إلى دور البحث والنّشر بسرعة مذهلة، مقارنة مع غيره من المناهج والتيّارات، الّتي حاولت من قبل تفسير الأدب والفن، ففي سنة 1977 ظهر ثبت (**ببيلوجرافي**) ضمن كتاب **جنتر جريم** المسمّى :"**تاريخ التلقّي**" والّذي طبع في عقود ماضية، وفيه إشارات صريحة للنّموذج الجديد، وهذا ما عُدَّ طفرةً في تاريخ هذه النظرية الجديدة.

أمّا بعدها فنجد من الدّراسات ومجامع البحث ما طرح فكرة التلقّي، وخُصِّص لها في أعداداً كاملة الحديث و بسط للنظريّة وقضاياها :

[1]– غنيمة كولوقلي، مرجع سابق، ص 69.

- كمجلة علم الأدب والألسنة سنة 1974

Zeitschrift Four Literatuenissenschaft and Linguistik

- ومجلة أبحاث أمستردام في العلوم الجرمائية الحديثة

Amsterdam beitrage zur neueren germanstik

- ويضاف إليها مجلتا: مؤلفات وانتقادات: œuvres et aritiques بين (1977و1978)
- ومجلة عن الأدب Poetique سنة 1979م[1].
- ولكنّ أهم حدث ساهم في إرساء دعائمها وظهورها جليّة، هو تخصيص مؤتمر "**المعلّمين الألمان**" شتوتجارت 1972 م فصلين كاملين منه وأكثر للنّظر في هذا المنهج الجديد.
- ومؤتمر آخر في "**الجمعيّة الدوليّة للأدب المقارن**" تطرّق المشاركون فيه للموضوع الّذي شغل السّاحة حول الاتّصال الأدبي والّذي نتج عنه نشر أعمال المؤتمر في مجلّد ضخم بعد سنة من انعقاده[2].

لتبدأ بعد ذلك عمليّة التّطبيق المادّي لهذا المنهج على مجموعة من الأعمال الفنيّة والأدبيّة الخالدة: **كأغاني التروبادور، وتراث الرّواية الانجليزية، والرّواية الجديدة** من الأعمال الأدبية التي شكّلت تربة خصبة لدارسي هذا المنهج حين طبّقوه عليها.

هذا المنهج الّذي تمكّن في العمليّة النقديّة الأدبيّة الجديدة، وبكلّ جدارة استطاع أن يثبت مقدرته في العمليّة التفسيريّة للأعمال الأدبيّة، وفي نظريّة الأدب، منسحباً داخل كمّ المناهج الأخرى، سواء منها ما أفل نوره، أو الّذي ما زال.

مع العلم بصعوبة جانبه الإجرائي، ومفاهيمه لتوسّعها عبر الطروحات النظريّة، وتشعُّب فروعها المعرفيّة وجذورها الّتي استقى منها روّادها تلك الطّروحات، والّذين كان همّهم الّذي ركّزوا عليه هو القارئ وعلاقة بالنّص، بين التفاعليّة من إدراك وإعادة إنتاج.

الجهاز الاصطلاحي والإجرائي لنظريّة التلقّي:

وصولاً إلى كنه نظرية التلقّي نحاول بسط مفاهيمها، وإجراءاتها المتشعِّبة، مركّزين على ما جاء به كلاً من رائديها "ياوس وآيزر" وما قدّماه كبديل للبنيويّة وما قبلها أو بعدها مما ساد ميدان النّقد الحديث، من مقدّمات

[1] – سميرة بن جدو ، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2008/2007، ص24.

[2] – سميرة بن جدو، المرجع السابق، ص 26 .

يصحُّ أنْ نرجع إليها فيما بعد، كونها كانت نقطة انطلاق وارتكاز لجماليّة التلقّي، فحين وصلت هذه المناهج إلى درب مسدود، كان لابدّ من تجديد لتاريخ الأدب، وتغيير للنّموذج بتجاوز النّماذج الموجودة، وقد سبق لنا ذكر تفاصيل النّماذج السّابقة في الوجود عن نظريّة التلقّي، والّتي قد أفادت منها الأخيرة حين سمِّيت "بالنّموذج الرّابع"، فما هي إجراءاتها؟.

I. تجديد تاريخ الأدب من خلال أفق التوقُّع:"عند هانز روبرت ياوس" (وهي في شكل سبع رسائل)

حين غيَّب التيّار البنيوي الذّات المنتجة للأدب، وانطلق من النّص على أنّه بنية محايثة مكتفية بذاتها والمعنى ينطلق من ذاتها، تعارض هذا مع ما يراه ياوس في أنّ المعنى يَتشكَّل عن طريق فهم المتلقِّي لأشكال تلك البنية بواسطة فعل الفهم الّذي أعيد له الاعتبار، كذلك أعاد "ياوس" الاعتبار لمفهوم الأفق التّاريخي عند "غادامير" والّذي تلغيه الشّكلانية الروسيّة في مفهومها "**الفن للفن** "، و في رفضها ربط التطوّر الأدبي والتطوّرات التاريخيّة الأعم، صاغ مفهوم "أفق التوقع" محاولا قياس التطوّر الأدبي عبر العصور، فالأفق الأدبي هو "ذلك الفضاء الّذي تتمّ من خلاله عمليّة بناء المعنى ورسم الخطوات المركزيّة للتّحليل، ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل هو محور اللذّة ورواقها لدى جماليّة التلقّي"[1]، أي أنّه مجموعة من التوقّعات الأدبيّة والثقافيّة (من خلال طبقة المتلقّي في إطار ثقافي معيّن، ومن خلال الأعمال المتشابهة) الّتي يتسلّح بها القارئ حينما يشرع في عمليّة القراءة، سواء كان ذلك عن قصد منه أم لا، ومنه فلهذا المفهوم أهميّة حين ارتبط بدراسة تطوُّر الأنواع الأدبيّة وتاريخها وثيقا[2]، وكان المتلقّي مقياسها بكلّ معاييره من خبراته السّابقة، وتراكمات الفهم عبر ذلك التاريخ تؤدي إلى قياس تطور الأنواع الأدبية، أي أن:

التّجربة القبليّة عن الأجناس الأدبيّة +شكل العمل الجديد المندرج ضمن أعمال سابقيه + التّعارض بين اللّغة الشّعرية (تخييلية) واللّغة العلميّة (واقعيّة) = أفق توقُّع.

أمّا إذا خالف الأفق النصّي المعايير القبليّة لأفق انتظار المتلقّي، يحدث خيبة انتظار، وهذه اللّحظات هي لحظات تأسيس الأفق الجديد، ومنه فتطوُّر الأنواع الأدبيّة ينتج عن استبعاد أفق وتأسيس آخر "**والمؤَثِّر الكبير**

[1]– بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص 45.

[2]– سامي إسماعيل، جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص 99.

في ذلك وهو المتلقّي الّذي يطرح دائما الأسئلة المتجدّدة عن العمل الأدبي، وهي هنا كذلك الحاجة إلى تاريخ أدبي"[1].

- **أفق الانتظار: "في الرسالة الثالثة"**

وهو مفهوم يرى بأنّ اللاّتوقُع والمفاجأة والذّهول تشكّل جزءاً جوهرياً من المفعول الفنّي الّذي يوظّفه الأسلوب في العمليّة الإبداعيّة.

- **المسافة الجمالية: "في الرسالة الثالثة والرابعة"**

هي مرحلة تصادُم أفق التوقُّع مع أفق النصّ، أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجودة سلفا والعمل الجديد، وهنا يحدث "تغيُّر الأفق" و "خيبة الانتظار"، كما أنّها مكان لتحرُّك الانحرافات والانزياحات عمّا هو مألوف.

- **الفراغات:**

الفراغات تنتج من حِيَل الأسلوبية، أي في اللّغة التخْييليَّة الشعريّة، ولا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا القارئ المُتَمرِّس.

- **الدّراسة التزامنيّة والدّراسة التعاقبيّة:(الرسالة الرابعة والخامسة)**

يرى ياوس أنّ تاريخ الأدب لابد أن يُدرس تزامنيًّا في نظام علاقات الأدب، وفي نتاج هذه الأنظمة وعلاقتها بالتطوُّرات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ، وتعاقبيًّا في سياق تلقّي الأعمال الأدبيَّة عبر الزمن وفي سيرورة متتالية، أي أنّ التاريخانية الأدب ثلاثة أبعاد:

1- البعد التعاقبي ~ تلقيّ الأعمال الأدبيّة عبر التّاريخ.
2- البعد التزامني ~ نظام الأدب في لحظة معيّنة من التّاريخ.
3- العلاقة بين التطوّر الدّاخلي للأدب والتطوّر التّاريخي.

[1]- بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص 47.

II- إدراج المتلقي في بناء المعنى (عند فولفغانغ آيزر):

هذا النّاقد الكبير الرّائد الثّاني لنظريَّة التَلقِّي ساهم في نشأتها رغم اختلاف منحاه الّذي لم يكن فلسفيًّا تاريخيًّا كـ "ياوس"، ولكن لا نغفل مرجعيّاته الّتي تغذَّت فرضيّاتها من المفاهيم الظّاهراتية عند "إنغاردن"، وعلم النَّفس والألسنية والأنثربولوجيا، وقد أوغل في إشراك الذّات المُتلقِّيَة في بناء المعنى بواسطة فعل الإدراك، وهذه هي القصديَّة عند "هوسول" "فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى الّذي يرشِّحه الفهم والإدراك، والمعنى الخفيّ والمحمول النهائي للنّص قد كفَّا عن الحضور طبقاً لجماليَّة القراءة لديه"[1].

ورغم اختلاف المرجعيّات والاتّجاهات بين ياوس وآيزر فهذا لا يعني تعارض أفكارهما، بل ساهما جنباً إلى جنب في التقعيد لهذا المنهج كلٌّ حسب جهته، وجمعهما "الاعتراض على مبادئ البنيويّة من محاثية" والتّشديد على دور المتلقّي في العمليَّة التفاعليَّة بينه وبين النّص، وتطوُّر الأنواع الأدبيَّة، وبناء المعنى، فبينما جهود ياوس في تاريخ الأدب، نظريَّة الأدب، أُفق التوقُّع، كان جهد آيزر في قضية بناء المعنى والقارئ الضّمني و جاء بمفاهيم هي:

- **الفجـــوات (البياضات):**

وهي تتطلَّب من القارئ ملأها بالقيام بالعديد من الإجراءات، والّتي مرجعيّاتها من التّفاعل بين فهمه وبنية النّص، أي أنَّها مفهوم حتمي في كلِّ النّصوص، وتظهر على مستوى كل من الموضوع أو الأفق معاً بعد تشكُّل البنية النهائيّة للعمل، فكلّما صار جزءاً موضوعاً، فقَد سابقه علاقته بالموضوع ويصبح هامشيّ، وهنا يمكن أن يشغل القارئ ذلك الفراغ، فيستطيع التركيز على الجزء الموضوعي الجديد.

- **القارئ الضِّمني:**

عوضا عن أفق الانتظار أو القارئ الحقيقي التّاريخي عند "ياوس"، أو (**القارئ المضـــمر**) وهو غير حقيقي، وكما أنّه قمَّة ما جاء به من مفاهيم إجرائيَّة، وقد ميّزه عن غيره من القرّاء (**الجامع عند ريفاتير**) **والمثالي** عند (**فيش**) والمعاصر، المخبر، المستهدف ...،وغيرهم ممّن رأى فيهم وظائف جزئيّة عاجزة عن ربط علاقة مع النّص، على عكس قارئه الّذي يراه الوحيد المؤهَّل لقراءة النّص وإعادة إنتاجه من جديد في إطار علاقة تواصليّة "فهو يجسِّد التوجيهات الدّاخليَّة لنص التخيُّل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقَّى (...) وهو تصوُّر

[1]- موسى صالح بشرى، مرجع سابق، ص 48.

يضع القارئ في مواجهة النَّص في صيغ موقع نصِّي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً "[1]، فهذا القارئ الغير عادي جعل لنفسه وظيفة "فهم الأدب"، وتحقيق استجابات فنِّية لتجاربه ضمن تفاعل جمالي بين المتلقِّي والنَّص بعد إفقار المفاهيم والمرجعيَّات السابقة، وتجاوز المعطي اللساني الواحد، ثم إعادة بناء النّص، وترجيح المعنى الّذي يرشِّحه الفهم والإدراك، وبعد سدِّ الفجوات (البياضات)، ويترتَّب عن سدِّ الفجوات مفاهيم أخرى تساهم في إعادة بناء المعنى وتكوينه، وهي ثلاثة أبعاد:

أ- **مواقع اللاَّتحديد:** وهي الّتي تؤجِّل عمليَّة التَّواصل مع النّص لبعض الوقت، أي حتّى يقوم المتلقِّي بملئها فيما بعد انطلاقا من سِجلّ النَّص وخبرته الخاصَّة لفهم النّصوص انطلاقا من التّجسيد.

ب- **الاستراتيجيّة:** هي مجموعة الإجراءات المقبولة (القوانين) الّتي لابدّ لها أنْ ترافق التّواصل والتّفاعل بين القارئ والمؤلِّف ومستويات المعنى لأجل الفعل الإدراكي، كما تشمل التَّجسيد بملء الفراغات والبياضات من طرف القارئ الضّمني في العمل الأدبي.

ج- **السّجل (السّجل النصّي):** "هو كل ما هو سابق على النّص (كنصوص) وخارج عنه، كأوضاع وقيم وأعراف (تاريخيّة، اجتماعيّة، ثقافيّة) والمعايير والأنساق الفكريَّة والثَّقافيَّة السائِّدة، والتي تساهم في تحديد معنى النّص وفهمه"[2]، أي هي سياق مرجعي خارج نصِّي، وهنا هو عند ياوس "**أفق التوقُّعات**" الذي تنتهكه الأعمال الأدبيّة، أو تُخيِّب الظنّ به، فالأدب هو كلّه خروج عن المألوف وكسر للتوقُّعات وخيبات أفق بالنّسبة للمتلقّي الّذي يحاول فهمه وإعادة إنتاجه، حيث يقع بالضّرورة على فجوات وبياضات عليه مَلأها انطلاقاً من السّجل النصّي وخبرته، في فترة هي مواقع اللاّتحديد، وإذا لم يحدث له ذلك وقع في خيبة الانتظار أو خلق أفق جديد وهذا وغيره ما تشمله الإجراءات في جماليّة التلقّي أو هي الاستراتيجيات.

د- **الاتّصال (الأدبي):** وهو التّواصل بين القارئ والنّص، "إنّه نشاط مشترك بينهما يؤثِّر فيه أحدهما على الآخر، في عملية تنتظم من تلقاء نفسها، ومن ثمّة فإنّ الفاعليّة المستمرّة للعمل الأدبي تكمن في الخبرة بعمليّة القراءة وتُشتَق منها، إنّ الطّريقة الّتي يختارها النّص للانتفاع بملكات القارئ الخاصّة، تفضي إلى حصول القارئ على تجربة جماليّة تمكنّه بنيتها ذاتها من الاستبصار بما هو مكتسب في التجربة "[3].

ومنه نجد أنّ "آيزر" ساهم في مشروع الاتّصال من خلال مناقشته للفراغات، أمّا "ياوس" فقد ساهم من خلال عمليّة التّطهير باعتبارها تمثِّل وظيفة تواصليّة عامة للفن.

---

[1]- موسى صالح بشرى، المرجع السابق، ص 51.

[2]- غنيمة كولوقلي، مرجع سابق، ص 129.

[3]- المرجع نفسه، ص 131.

الفصل الثّاني

التلقّي وجماليّاته في الأدب العربي وكتاب الصناعتين

المبحث الأول : التلقي وجمالياته في النقد العربي

التلقي وجمالياته في تراثنا النقدي : الجاحظ – الآمدي – ابن طباطبا – الجرجاني

التلقّي وجماليّاته في النّقد العربي الحديث: بين النظري والتطبيقي .

المبحث الثاني :تلقّي كتاب الصّناعتين

أبو هلال العسكري اللّغوي، النّاقد والأديب

محتوى كتاب الصّناعتين .

تلقّي الكُتّاب والبلاغيّين للكتاب :

*المحدثين : عبد المنعم خفاجي – بدوي طبانة – محمد مندور.

*القدماء : الجرجاني – يحي العلوي – ابن الأثير .

المبحث الأول: التلقّي وجماليّاته في تراثنا النقدي

يتميّز مفهوم التلقّي أو جماليَّات التلقّي في تراثنا النَّقدي عنه في حركات النَّقد الأجنبي، في أنَّه لم يرتبط لدى روّاده بنزعات فلسفيَّة عامَّة على نحو ما كان معروفا في فلسفة النَّقد اليوناني مثلا، وهذا حدٌّ طبيعي فاصل بين أُمَّةٍ جعلت اهتمامها الفلسفة التجريديَّة وأُمَّةٍ تكوينها البسيط النّفسي والاجتماعي بعيد عن منازع الفلسفة، فكان الشّعر فنَّهم الأوحد، وعِلمُهم الّذي لم يكن لهم عِلم أصّح منه (وهذا له عدَّة أسباب أخرى قد تكون عقائديَّة).

ومنه فكانت حركة النّقد العربي القديم بعيدة كل البعد عن الفلسفة أو التّنظير، الّذي من شأنهما تنظيم مفهوم للاستقبال في ظلّ نظرية أو اتّجاه، وبذلك فالحديث عن مصطلح المتلقّي /المبدع/النّص في هذه الفترة (الجاهليّة) مبكّرا نوعاً ما، لأنّ هذا المصطلح خاصّة، لم يصل إلى مرحلة النُّضج بعد، حيث كان سامعاً يصغي إلى القصائد الّتي كان الشّعراء ينشدونها، والأدب العربي حلقةٌ من حلقات الفكر الإنساني العالمي في بيئته تلك من شبه الجزيرة العربيّة، وباهتمامهم بالفصاحة والبلاغة وشغفهم لسماع كلّ جميل، هذا ما جعل مفهوم المتلقّي وهو السّامع متجذّراً في العمليّة الأدبيّة النّقديّة مادام ذلك الشّعر موجَّهاً لجمهور المجالس الأدبيّة أو العدو في حروبهم، وكذلك للأسياد وفرسان القبائل وغيرهم من متلقّيي الجمال في صورته كشعر، فاهتمام العرب بالمتلقّي أو السّامع هو ظاهرة لافتة للنّظر في النّقد العربيّ القديم، وإنْ كان متقدِّما في تاريخ الأدب إلاّ أنّه اهتم بالمتلقّي أكثر من اهتمامه بالمبدع نفسه، وهذا بحثاً عن الأثر فيه وحمله على اعتقاد ما يقوله، والدّليل على ذلك أيضاً كثرة التّصوير الحسيِّ للصُّورة في الشّعر لأنّ تأثيرها أكبر في السّامع، وهنا ولَمَّا كان السَّماع والمشافهة غالبة في العمليّة التواصليّة كان مصطلح "التلقّي" الأشدُّ دلالةً كمصطلح عن غيره من مثل (مرسل إليه قارئ..).

وكان الاهتمام بجماليَّة السَّماع من إيقاع وألفاظ و قوافي ... لدرجة التنقيح لأشعارهم مدَّة "حول" كامل، حتى صارت قصائدهم باسم "**حوليات**"، وصار أصحابها باسم **عبيد الشعر**،أمّا من أمر معانيها وتلقيِّها وفهمها ونقدها وإنْ كانت القراءات سطحية وحرفيَّة كان إعطاء القارئ الحريّة التّامة في ذلك، ولو كان رأيه خاضعاً لأهوائه وقال ما لم يقله الشّاعر لطبيعةٍ في العصر، وقد انعكس هذا الاهتمام في العديد من المواضيع وبكثير من الطرق منها (أطوار تهذيب الشّعر، واختيار المعلّقات وتعليقها على الكعبة، وفي حكومة أم جندب بين أمرئ القيس وعلقمة الفحل، وحكومة النابغة بين الشعراء، وفي حكم ربيعة بن حدار الأسدي على

الزبرقان والمخبّل السّعدي وعبدة بن الطبيب وعمرو بن الأهتم...) وفي غيرها من الأمور الّتي كان فيها أمر الاهتمام بالمتلقّي –شِفاهاً أو سماعاً– أكثر منه من الشّاعر نفسه، هي مرحلة كان النّقد فيها في المهد، وكان الأهمُّ فيها مقولة "مقتضى الحال" –أو– "لكل مقام مقال" الّتي كانت من معايير الجودة والذيوع الشّعريين، وهو معيار وشرط ملازم لكلّ شعر يتوخّى التّأثير والإفادة، سواء كان خطابيًّا واستجابته فورية، أو كان تكسُّبيًّا لدواعي الحاجة الأنيَّة، وبعمل أقدم وثيقة نقديّة هي صحيفة "بشر بن المعتمر" الّتي أشارت إلى أحوال التلقّي السّماعي (الشّفاهي)، وألمحت للتّقريب بين الشّاعر والخطيب: **"ينبغي للمتكلِّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلِّ طبقةٍ من ذلك كلاماً، ولكلِّ حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"**.

وهذا يعني أنَّ البنية الشعريّة الّتي تعامَل وتحاوَر معها النّقد القديم هي بنية قياسية افتراضية تتمثل في قصيدة المديح وما يرتبط معها أو يتضاد، فكان تقسيم **قدامة بن جعفر** (**326**هـ) أدلّ على ذلك، وكذلك حديث **بن قتيبة** (**276**هـ) عن القصيدة العربيّة وبنيتها في مثالها (المديح كذلك).

أمّا فيما لحقها من عصور وتاريخ النّقد العربيّ (بعد عصر التدوين) نجد للتلقّي والتأويل مصطلحات مغايرة، كإشارات تحيل إليها تلك المجالس و الحوارات الّتي دارت بين الشّعراء والمتلقّين، وبين جمهور النُّقاد والشُعراء في مجموعة كبيرة شكّلت اللّبنات الرئيسيّة للنّقد القديم مع قضية التلقّي نذكر منها: (قضية اللّفظ والمعنى، الصّراع بين القديم والمحدث، السّرقات، عمود الشعر، الطّبع والصّنعة، الصّدق والكذب ووحدة القصيدة وغيرها) وهي كلُّها تركّز على المتلقّي في جميع حالاته وأقداره وتبدأ بقول "الجاحظ" (**255**هـ): **"مدارُ الأمر على البيان والتّبيين، وعلى الفهم والتفهُّم وكلَّما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنّه كلّما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهِّم عنك شريكان في الفضل"**[1].

يشير **الجاحظ** لمكانة القارئ و علاقته بالنّص، فكلّما كان اللّسان أبلغ وأفصح، كان الوصول للمعنى أفضل، وكلّما كانت قدرة القارئ على التأويل أكبر كان ذلك أفضل، فهي علاقة تقوم على الفهم والتّفسير وهو دليل على الاهتمام "بالمتلقّي" في صناعة النّصوص وإعادة إنتاجها.

[1]– عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين تح، عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1960، ج1، ص 11.

تمتّع القرن الرّابع الهجري بمكانة خاصّة تهيّأت له كنتيجة على مستوى النّقد، وهذا لسببين أساسيّن هما: ما شهده القرن من بداية التدوين النّقدي المنهجي في شكل متخصّص:" كعيار الشّعر" لابن طاطبا العلوي الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، الصناعيين لأبي هلال العسكري، موضوع دراستنا، وهذا كان نشاطا نظريًّا للنّقد، أمّا السّبب الثّاني فهو رُقي الحياة العقليّة والثّقافيّة مع نشاط حركة الشّعر، وبروز أسباب محدَثة في نَظْمه في هذا القرن لم تكن في سابقه، كالطّبع عند البحتري والإغراب والتّجديد عند أبي تّمام والخصومة عند المتنبّي....

– فكان نقد "**ابن طباطبا العلوي**" (**322**هـ) في كتابه "عيار الشعر" و هو أحد كتابين تطبيقيّين يعبّران عن معايير التلقّي النّقدي لأنساق التحوّلات الشّعريّة المحدَثة ولإنتاجها ضمن أصول الصّنعة (الصناعة) كما سبقه في ذلك الجاحظ أي الاعتبار للّفظ على المعنى في صناعة الشّعر بقصد تعليم الشّاعر المبتدئ، وكانت تجربته الشّعرية معيارا لذلك الإنتاج ومن ثم لتلقّيه، أمّا عن المعاني فيقول واصفاً شعر المحدَثين "**والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على مَن كان قبلَهم، لأنّهم قد سُبِقوا إلى كل معنى بديع ولفظٍ فصيح...، فإن أتَوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم تلق القبول**"[1]، ويقال أنّ الأقاويل مصنوعة على عَيْنَيْ سامعها ولأجله، و هذا هو قانون التلقّي والقبول عند ابن طباطبا.

– ومنه كذلك "**الآمدي**" (**370**هـ) النّاقد المنتَظَر الّذي انعكست في نقده سمات التخصّص النّقدي الخالص، انطلاقاً من روح المتلقّي النّاقد، وظهرت الصّراعات النّقديّة حول مكامن الشّعرية في صياغات الشّعراء، وتحوُّلاتها المحدثة، فأنتج الاختلاف في فعل التقبُّل والتلقّي وهذا تبلوَر في الاختلاف بين نظراتهم النّقديّة.

ومعه تتجلّى سلطة القارئ الضِّمني، لّما تحوّل شعر القرن الرّابع الهجري من طابع الشفاهيّة إلى الكتابيّة في كتابه الموازنة، حيث حرص فيه على طابع المحاورة بين أصوات الصَّوْغِ الشّعري (أبي تمام والبحتري) وأصحابهم، والتّمييز بين أنماط القرّاء، وإقصاءه دور القارئ الاعتيادي والاقتراب نحو طبيعة القارئ الأنموذجي فهو الوحيد القادر على الوصول لمعنى المعنى ، مجسِّدا ذلك في القارئ العالِم الخبير (النّاقد) الّذي يصطنع التأويل للوصول إلى الدّلالات، فقال على لسان صاحب أبي تمّام " **إنّما أَعرَض عن شعر أبي تمّام من لم يفهمه لدقة معانيه، وقصور علمه عنه، وفهِمَته العلماء وأهل النّفاذ في علم الشّعر، وإذا عَرَفَت هذه الطبقة فضله، لم**

[1]– ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت 2005، ط2، ص 15.

يضربُه طَعْن من طَعَن بعدها عليه "[1]، وهذا يدلّ على أنّ اهتمام النقّاد قد تحّول إلى النّظر في النّصوص لا من حيث طبيعة الإنتاج والصّياغة فحسب، بل كذلك من زاوية المتلقّي وملاحقة شكل العلاقة بين النص ومتلقّيه (في هذا العصر).

خاصّة بعد ما طُبع الشّعر بالطابع الفلسفي، وتطلّب الوصول لمعانيه وتأويلها قارئا خبيرا، كما أنّ المصطلح القديم "**عمود الشعر**" هو ما صار عند الآمدي في ولائه له "القارئ الضِّمني" لَمَّا اشتركا في كونهما يمثّلان الأعراف أو الاستجابات الفنّية الّتي تتّخذ سمة القوانين العامّة للأجناس والأشكال الأدبية، وهذا ما يقابله من مصطلح أفق التوقُّعات في النّقد المعاصر.

- ثم نأتي على **وساطة "القاضي الجرجاني"** (ت**366هـ**) بين المتنبّي وخصومه، حيث حكم له بالتفرُّد والبقاء تحت لواء عمود الشّعر، مع أنّه دافع عن خرجاته عن ذلك بمفهوم "**الأشباه والنظائر**" حين قال "**ودونك هذه الدّواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعاتب القدح فيه...، ولولا أن أهل الجاهلية جُدُّوا بالتقدُّم، واعتقد النّاس فيهم أنّهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة**"[2] فقد وجد أنّ الخطأ يقاس عليه على عكس القاعدة المنطقيّة، وكأنّه يبرّر للخطأ الشّعري على أنّه من نوع خاص، فيكاد يقترب من مفهوم العدول والانزياح المعاصر، خاصّة إذا كان على مقصديّة جماليّة منسجما مع تبدّل العصر، وهذا ما يناسب "القارئ الضّمني" فالجرجاني يحكم للمتنبّي بالتفرُّد من جهة، والبقاء تحت لواء عمود الشّعر من جهة أخرى، لأنّ شعره يستجيب لأعراف القارئ الضِّمني من جهة عمود الشّعر والشّعريّة، والمقصديّة الجماليّة في مظهر العدول والانزياح عن المألوف حين استوجب أفق انتظار خاص، وهنا كان حكمه بين إيجاد أشباه ونظائر لشعر المتنبّي وتأصيلها من شعر الأقدمين من جهة، ومن جهة أخرى تغريبها عن المألوف والتّقليدي، وتمييزها عما سواها من شعر المحدثين (أبي نواس البحتري... وغيرهم).

ومنه نخلص إلى أنّ عمود الشّعرية وهو بنية وهميّة افتراضية توحي بأعراف المتلقّي الضّمني، قائمة على وضع معايير (متعالية) على نصّ واحد مرجعيّتها في ذلك المدوّنة الشعريّة القديمة، وهدفها محاصرة الاختلاف بوضع القوانين، أمّا العدول فهو حق شعري لإثبات المهارة والإبداع و لكنّه يبقى دائماً موالياً للعمود ومعاييره

[1]- أبو القاسم الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1992، ج1، ص 19.

[2]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، 1996 عيسى البابي الحلبي، ص 4.

وهو كسرٌ للمتوقَّع وأفق الانتظار على حسب نظريّة التلقّي الحديثة، وهكذا نجد أن (العمود – المعيار – القارئ– الأفق) هو أساس افتراضي يحمي التّجربة الأدبيّة من الانفلات، كما نستخلص أنّ هذه المبادئ من النظريّة الحديثة وُجِدَ سبْقٌ لها ولأصولها في تراثنا النّقدي، وما هي إلا اصطناع لمضامين اصطلاحية .

ونواصل في ذلك الاستجلاء لنظريّة التلقّي –أصولها وجذورها في تراثنا النقّدي وصولاً إلى القرن الخامس الهجري :

– **عبد القاهر الجرجاني (ت 471ه)** في كتابه "أسرار البلاغة" ويقول عن المعنى" **من المركوز في الطّبع أنّ الشّيء إذا نِيل بعد الطّلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، وكان موقعه في النّفس أجلّ وألطف... ولذلك ضُرِبَ المثل بكلّ ما لَطُفَ موقعه ببرد الماء على الظمأ**"[1]، أي أنّ لذّة النّص، والوصول إلى معناه ومتعته لا تأتي بسهولة، بل بعد إعمال فكر ونظر في مجموع التأويلات لتحصل على المعنى، وهذا ما نجده من نظريّة التلقّي الحديثة، بين توقع الأفق وتجديد الأفق، فالغير متوقَّع والغير مألوف هو ما يجعل المعنى في النّفس أجلّ وألطف، وهو كلذّة الماء البارد بعد العطش، ويقول كذلك "نقول المعنى، ومعنى المعنى، وهو المعنى الذي يفضي بك إلى معنى آخر"[2]، فمعنى المعنى هو في التّعابير الغير مألوفة الّتي يبدعها الشّاعر، وعلى القارئ إعمال فكره فيها لأنّها تثير في النّفس البحث والتأويل لأجل الوصول للمعاني المستترة والبعيدة، وهذه هي المسافة الجماليّة بين المتوقَّع وأفق الانتظار، فإمَّا بالوقوف على مُتوقَّع من المعنى في الأفق المتوقَّع، وإمَّا الوصول إلى كسْر ذلك الأفق المتوقَّع وحصول أفق جديد.

– وعن التّعابير الغريبة وغير المألوفة وما تُحدثه في النّفس يقول **"ابن سينا" (ت428ه): "واعلم أنّ الرّونق المُستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجُّب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة بما يستشعره الإنسان من مشاهدة النّاس الغرباء فإنّه يحتشمهم احتشاما** "[3] وهنا هو يُرجع شعور النّفس بالغرابة إلى التشكيلات اللغويّة والأسلوبيّة القائمة على التّجاوز، الاستعارة، التشبيه، التناص، والتراكيب الغير مألوفة والّتي ستُحدث العجب والاستثارة واللذّة، وهذا ما يسمى حديثا بالمسافة الجماليّة والّتي هي بين أفق التوقُّعات وكسر ذلك الأفق لدى القارئ.

---

[1]– آلاء داود ناجي، شعر أبي القاسم الشابي، في ضوء نظرية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، سنة 2012/2011، ص 29.

[2]– المرجع نفسه، ص 30.

[3]– نفسه، ص 30.

-وأشار **حازم القرطاجي** (ت **684** ه) في موضوع الاستعارة أنّ منها المتنافرة المتضادّة، وفرّق بين المستحيل والممتنع فيها (الذي لا يمكن وجوده ولا تصوره): "**الوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصّناعة، والممتنع قد يقع في الكلام إلاّ أنّ ذلك لا يستساغ إلاّ على جهة من المجاز**"[1]، فاجتماع المستحيل أو المتضاد لا يكون إلا على سبيل الخيال أو المجاز، وهذا ما لا قد يصله أيُّ قارئ إلاّ إذا كان متمرِّساً.

وقد أشار إلى مصطلحات في الشّعريّة (كالّتمويه، الاستدراج، الإلهاء، الاستمالة...) وهي مصطلحات من إغوائية اللّغة، وهذا ما يجعل القارئ دائماً في وضْع استفزاز من أجل الفهم، واستشعاراً للذّة النّص.

هذا من بعض ما نظر به العلماء القدامى إلى نظريّة جماليّة التلقّي، وأشاروا إليه بمصطلحات أخرى دالة على الجمال والمتعة واللذّة الحاصلة عند المتلقّي، إنطلاقا من تشكيلات لغويّة تثير العجب أو الاستغراب، ومعاني مستترة تُعمِل الفكر فيجاورها وينظر فيها بعد جهد للوصول إلى الفهم والتأويل الّذي يطمئن إليه.

المبحث الثاني: التلقّي وجماليّاته في النّقد العربي الحديث

عرف الأدب العربي الكثير من النظريّات والمناهج النّقدية (كالسّياقيّة، البنيويّة، الشكلانيّة، وغيرها) ممّن تطوّرت في الغرب ووجدت ساحة الأدب العربيّ أرضا خصبة لمعاودة نشاطها، فمنها من فشلت في الإجابة عن كثير الأسئلة التي طرحها النّص الأدبي والنّاقد العربيّ، وأغفلت أحد عناصر العمليّة التواصليّة، ومنه كان تلقّي الأدب والنّقد العربيّ لآخر النظريّات النّقديّة الغرْبيّة بنوعٍ من الحذر، لربّما أغفلت كذلك المتلقّي في العمليّة التواصليّة، خاصّة وأنّ النقّاد العرب غالبا ما تلقّوا تلك الاتّجاهات "**بتقديم جملة من الآراء النّقديّة الّتي تنتمي إلى اتّجاهات نقديّة عدّة على الرغم من تبنّيها لاتّجاه محدد منها أو ربّما التعامل مع آراء تنتمي إلى اتّجاهات متعدّدة ومتباينة في منطلقاتها في دراسة واحدة، وتقديمها كما لو أنّها منهجيّة واحدة منسجمة، أو قد تحشد كثير من الدّراسات ولا تجد محلا لها في التّطبيق فتبقى أسيرة ما يسمى "مجّانية التنظير**[2].

[1]- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 133.

[2] - سامي عبانبه، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتاب الحديث، ط 2004، ص 400.

– وهذا ما كان من أمر الدكتور: محمد نسيب حين جمع ما بين البنيوية و التفكيكية وما بعدها إضافة إلى الدكتور عبد الله الغدامي الذّي جمع بين المناهج النّقديّة المتباينة من بنيويّة، تفكيكيّة ونظريّة التلقّي في كتابه " الخطيئة والتكفير".

– وهذا لا يُعدُّ عيباً نسبةً لحالة الوطن العربيّ والوضعيّة الثقافيّة الحديثة، فما قُدِّم ليس بالقليل ولا يعطينا الحق بوصفنا محاولات النقّاد العرب بالفاشلة، لأنّها مسألة تتعدّى الأدب والنّقد إلى ثقافة تعاني الانقسام بين الماضي والحاضر.

– ولا نغفل أمر كثرة المصطلح وتشعبِّه في نظريّة التلقّي رغم اكتمالها، والّذي يحتاج كذلك لترجمة وضبط المفاهيم، إنّ هذا الزّخم من شأنه أن ينعكس سلباً على تلقّي القرّاء العرب لهذا الاتّجاه، **فأوّلاً**: نحن لا نريد من النقّاد العرب أن يكونوا مجرّد ناقلين مخلصين متجرِّدين من أيّ إبداع يمكن إضفاؤه على اتّجاهات النّقد المستَمَدّة من الغرب، ولكن بقدر واع يسمح بالمحافظة على هذه الاتّجاهات ومنهجياتها، وبالمقابل ربطها بمعطيات الثّقافة العربيّة.

وثانياً: يجب أن نضع في الحسبان أنّ هذه النظريّة أوّل ما ظهرت كمنهج كانت باللّغة الألمانيّة ثّم نُقلت إلى الفرنسيّة والانجليزيّة، وما وصلنا عنها ليس بلغتها الأمّ مباشرة، وهذا يُحدِث لبسا في عمليّة تلقّيها هي أيضا، لأنّه يتطلّب تحرّي الترجمات العربيّة نفسها، بل ومن اللّبس ما كان أيضا في الترجمات الإنجليزية رغم أنّ هناك من المترجمين العرب من يتقن الألمانيّة.

أ– ففي الجانب النّظري للنّظرية نجد عدّة أعمال وترجمات:

1– ترجمة جونز هوبكيتر لكتاب آيزر "فعل القراءة" : الّذي ذيَّله بعنوان فرعي لاسم النّظريّة " A theory of Aesthetic Response" سنة **1987** م .

2– كتاب روبرت سي هولب "Reception Theory" سنة **1989** م ويبدو الاختلاف جليًّا بينهما في المصطلح، وترجم إلى العربيّة بـ: "التجاوب والاستقبال" ومن أشهر تسمياتها بالعربية :

3– نظرية "التّأثير والاتّصال" عند نبيلة إبراهيم في مقال لها مع آيزر نشرته في مجلة فصول سنة **1984**

4– جماليّة " التلقّي والتّواصل الأدبي" في مقال "لسعيد علوش" نشر في مجلة الفكر العربي المعاصر سنة **1986** م.

5– نظريّة "الوقع الجمالي" لأحمد المديني سنة **1987**م في ترجمته لكتاب "فعل القراءة".

6- نظرية " الاستقبال" ترجمة رعد عبد الجليل جواد لكتاب روبرت سي هول " Reception Theory" سنة **1992** م.

7- جماليّة " الألفة " أو" نظريّة التقبُّل" عند شكري المبخوت سنة **1993** م في كتابه "جمالية الألفة".

8- نظريّة " التلقّي" ترجمة عزّ الدين إسماعيل لكتاب روبرت سي هول سنة **1994** م .

9- نظريّة " جماليّة التجاوب في الأدب" عنوان فرعي في كتاب "فعل القراءة". لمترجمَيْه حميد لحميداني و جيلالي الكدية لكتاب فعل القراءة لآيزر سنة **1996** م.

10- نظريّة " التأثير والتّقبّل" وقد انفرد بها حميد لحميداني في أحد مقالاته. وغيرها الكثير، هذا التنوّع المصطلحي لا يخدم تطوُّر النّقد كما قد يضيّع وقت الدارسين والباحثين.

ب- أما عن الجانب التّطبيقي نجد ممّن حاول الخوض في الميدان:

1- **عبد الله الغذّامي** وسبق لنا ذكره في كتابه "**الخطيئة والتكفير**" وكتابه " **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**" حاول التركيز على القارئ وفعل القراءة[1] وهي إحدى المحاولات الجادّة من نقّادنا العرب من أجل تقديم هذا المنهج وتطبيقه في أحسن صورة[2].

2- **أسيمة درويش** حاولت تطبيق هذا المنهج على نصّ شعري عربي وهو قصيدة "**هذا هو اسمي**" لأحمد سعيد (أدونيس)، واستندت في تحليلها على الوصف والتحليل الظاهراتي والأسلوبي للغة القصيدة، ثمّ اعتمدت التأويل كذلك للتشكيلات والظّواهر اللّغوية، ولكنّها محاولة تبدو ناقصة ومحدودة تدلُّ على عدم اكتمال النّاحية التّطبيقيّة للمنهج، ممّا جعل عملها جهداً شخصياً وليس تعقيداً للمنهج.

3- **علي الشّرع** في كتابه "إستراتيجية القراءة" وقراءته لقصيدة محمود درويش "**أمشاط عاجيّة**" سلك فيها المنحى التأويلي كذلك، وعقد الصِّلات بين الرؤية الفكريّة للشّاعر، وبين ما يشير إليه هو كمتلقّي للنّص، وفيها خلط بين العمليّة الفكريّة والعمليّة النّقديّة، وهو يرجع ذلك إلى أنّ الصّورة الفعليّة للنّص لا تتجسّد إلاّ بتعاون المؤلِّف والقارئ والأعراف اللغويّة والأدبيّة لكليهما، فالمؤلّف "درويش " بنى نصّه على قراءة لسفر التّكوين والتّوراة في شكل" قراءة جادّة "،والقارئ بدأ من حيث انتهت سلطة المؤلِّف على النّص وقرأه قراءة ناقد يوظِّف خبرته في ذلك النّص، ولكنّها أخذت منحى تأولي كذلك، أيّ يقف القارئ في مركز إنتاج العمليّة الفكريّة والأدبيّة من جهة، والجهة الأخرى فيها المؤلِّف، وما بينهما هو مجموع الأعراف اللغويّة والأدبيّة

[1]- سامي عبابنة، المرجع نفسه، من ص 384، حتى393.

[2]- المرجع نفسه، ص 35.

والفكريّة الّتي استند إليها على السّواء، إذ يقول علي الشّرع : " **وإذا كان لي عزاء في تعاملي مع نصوص درويش فهو حاصل في هذه المتعة الخاصّة أستشعرها ليس في الكشف عن مكنون هذه النّصوص فقط، وإنّما في الكشف عن الكثير من الأفكار والرؤى الّتي أحسّها في داخلي أيضا** "[1].

أي يتحوَّل النّقد عند "الشّرع" وغيره من المعاصرين في التعامل مع الاتّجاهات النّقديّة الغرْبيّة إلى تحوير يتناسب ومعطيات الشّعر العربي الحديثة، والثّقافة العرَبيّة عموما، ولا ينحصر في حدود القراءة الآليّة المباشرة، كما أنّ قراءة النّاقد هنا تكون واعية بالطّبيعة المنهجيّة للنّقد، وبلغة كاشفة عن تفكيره ولغته.....

4- ونذكر **حميد لحميداني** من روّاد النّقد في المغرب الأقصى الّذين اهتمّوا بنظريّة التلقّي، إمّا بترجمتها أو ما تعدّاه إلى محاولة استثمار أفكارها مع مراعاة الخصوصيّة العربيّة من جهة، ومحاولة تقديم نماذج تطبيقيّة وفق آليّاتها من جهة أخرى، فقد ترجم لحميداني في كتابه "القراءة وتوليد الدّلالة" كتاب فعل القراءة لآيزر عن نسخة قدمها الأخير كملخّص باللّغة الإنجليزية للحميداني سنة **1993** م، وحثّه على اعتمادها مباشرة في ملتقي "التلقّي والتّأويل" بمدينة مراكش[2] من نفس السّنة، وقد ميّز كتابه دعم المقاربات النّظريّة بنماذج تطبيقيّة من التّراث العربي أو النّصوص الأدبيّة المعاصرة.

ونذكر من النّقاد الّذين غاصوا في هذا المنهج الجديد عبد الفتاح كليطو، كمال أوديب، حمادي صمود توفيق الزيدي، محمد مفتاح، حبيب مونسى، شكري المبخوت، صلاح فضل، وحاتم الصكر ...وغيرهم.

ورغم هذه الجهود الّتي لا ينكرها أحد، إلاّ أنّه طغى مشكل تعدّد المصطلح بفعل الترجمات المتعدّدة والمتباينة طبقا لمنطلقاتها اللّغويّة، من الألمانيّة إلى الفرنسيّة، أو الإنجليزيّة، ومن الأخيرتين إلى العربيّة، وهذا ما وسّع دائرة الاختلاف.

فظهر التّأثير، الاتّصال، التلقّي، التواصل، الاستقبال، التقبل، التجاوب، ولكنّ أغلب النّقاد استقرّوا في الأخير على مصطلح (التلقّي)، لّما كان في تراثنا دائما مقرون مع النّص خبرا أو حديثا، خطابا أو شعرا...

ولعلّ هذا القبول والاستقرار للمصطلح قد حصل كذلك بعد التفطّن لضرورة أخذ الاتّجاهات النقديّة كمنظومة متكاملة ّوجهاز كليّ ولا يمكن الأخذ ببعض مقولاته وإهمال الأخرى دون أن يفقد قيمته وفعاليّته فكلّ اتّجاه نقدي هو جملة تصوّرات مؤلّفة تأليفا عقليًّا، يهدف إلى ربط النتائج بالمقدّمات في بيئتها الأصليّة فتحيل إلى جهود منظّريه، ونظريّة التلقّي كذلك فيها ما يميِّزها، كون أنّ " **فعل القراءة** "هو نتيجة لدراسات

[1] – سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص398 .

[2] – حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، تر: فعل القراءة لآيزر، ط 1995، مطبعة دار النجاح الجديدة الدار البيضاء، ص 03

"آيزر"، **وجماليّة التقبّل والاستجابة نتيجة** لدراسات **"ياوس"**، وهذا ما اجتمعا عليه تحت لواء نظريّة "جماليّة التلقّي"، فزاد هذا من الخصوصية وتطلّب الحذر.

ومنه لعلّ القارئ العربيّ يجد في ذلك العذر للنّقاد العرب، من اختلاف كبير في الظّواهر الأدبيّة الثقافيّة بين المجتمعات المنتجة لتلك الاتّجاهات، والمجتمع العربيّ كمستقبل لها، وخضوعها جميعا لآليات نقديّة معقّدة تحكُم أنساقها، وما يصاحبها كذلك من نسب نجاح متفاوتة، وصلاحيات لتطبيقاتها متباينة في البيئات الأصليّة لها أوّلاً.

هي أعذار قد تعلّل وتقلّل من أهميّة امتلاك منهجيّة نقديّة في قراءة النّصوص، أو الحصول على تطبيقات كافية لها، لأنّها في الواقع أقلّ من المتوقّع، وفي حالته الهروب والاشتغال بالتّنظير أكثر منه من التطبيق، كذلك وجب أن نوجد له العذر في نقدنا العربيّ المعاصر لخصوصياتٍ قد ذكرناها سابقاً.

المبحث الثالث: تلقي كتاب الصناعتين.

قبل أن نحاول حصر كيفيات تلقي كتاب الصناعتين قديما وحديثا، وجب علينا أولا أن نتساءل عن صاحبه **" أبي هلال العسكري"** وما هي ظروف نشأته وتعلّمه، وماذا قدم لنا غير هذا الكتاب؟

وأخيرا ما هو محتوى كتاب الصناعتين؟

1- أولا: أبو هلال العسكري اللغوي الناقد أو الأديب:

هو **أبو هلال الحسن** بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، والعسكري هي نسبته إلى بلدته **" عسكر مُكرّم"** من نواحي **" خوزستان"** وهي بلدة صغيرة لكنها اشتهرت بعلمائها، قال عنها ياقوت الحموي **"وقد نسب إليها قوم من أهل العلم منهم العسكريان"**[1] ويقصد بذلك أبو أحمد العسكري، وأبو هلال العسكري، وقد تتلمذ هذا الأخير على يد خاله أبي أحمد (ذهب البعض إلى أنه خاله)، كما أكثر من الرواية عنه في كتابه " الصناعتين" مثل قوله: أخبرنا أبو أحمد عن أبي بكر الصولي قال..."[2]، وكثيرا ما كان يبدأ السند بقوله هذا، أمّا عن صفاته فقد قال عنه **السيوطي " وكان موصوفا بالعلم والفقه، والغالب عليه**

[1] - ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1977، ج4، ص 124.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، حققه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، ط1، ص 33.

الأدب والشعر"[1]، ومن صفاته الالتزام والورع والتقوى والزهد **" كان يتبزز احترازا من الطمع والدناءة"**، أي كان يظهر بالمظهر الحسن حتى لا يظن الناس أنه به حاجة أو فقر، وقد تتلمذ عنه أبو سعد السمان والحافظ بمدينة الري.

أما عن تفصيل نشأته فليس هناك أخبار أخرى عنه، كما لم تحدد المصادر تاريخا لوفاته والأرجح سنة 395 هجرية لقول ياقوت الحموي **"ولم يبلغني شيء في وفاته، إلا أنه فرع من إملاء" الأوائل" يوم الأربعاء لعشر خلت من شعبان سنة خمس وتسعين وثلاثمائة"**[2].

وله من التصانيف " التلخيص في اللغة " جمهرة الأمثال"- " معاني الأدب " "من احتكم من الخلفاء إلى القضاة"- " ديوان الحماسة" – "الدراهم والدينار" " الأوائل" وقد اختصره السيوطي " ما تلحن فيه الخاصة" – " فضل العطاء على اليسر " – " نوادر الواحد والجمع" – "المعجم في بقية الأشياء" " المحاسن في تفسير القرآن" وكتاب الصناعتين في الشعر والنثر.

نذكر أنّ أبا هلال عاش مغمورا خامل الذكر، و لم يحظ بمجد ولا صيت كما حضي غيره من علماء وأدباء عصره وإن كان قد حظي بعد موته بالخلود والتقدير، ويذكر **بدوي طبانة** أنّ من أسباب ذلك الخمول "أولهما عدم مبارحة " **عسكر مكرم"** وملازمته لأستاذه أبو أحمد العسكري، ونحن نعلم ما للتنقل بين الحواضر والتدريس أو الوفود على الخلفاء والوزراء من أثر في ذيوع الصيت تخلى عنه العسكري وعاش منطويا على نفسه غير طامع في ذكر أو شرف مكانة، وسبب آخر يذكره الكاتب أنّ أسرته لم تكن ذات شأن سياسي أو رياسي –وإن كان لها بعض رجالات المجد العلمي- فهذه المناصب لها دورها في رفع أصحابها والمنتسبين لها، كما وتجعلهم مناط آمال الناس وملتقى مدائح الشعراء، ومن الأسباب كذلك علاقة أبو هلال بأستاذه العسكري –كذلك –وما لهذا الأخير من اتصال وترحال ومجالسة العلماء والوزراء والخلفاء **"كالصاحب بن عباد"** مما زاد في شهرته وحفاوته على نقيض من أبي هلال الذي بقي بتواضعه تلميذا لهذا الشيخ فقط.

[1] –جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة في طبقات النحاة واللغويين تح محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1965، ط1، ج1، ص506.

[2] – المرجع نفسه، ص 124.

وقد زاد مجد وحظ الأستاذ" **وبقي مجد أبي هلال متواضعا وتلك إحدى جنايات الأساتذة على تلاميذهم**"[1]،هذا في نظرنا من أسباب خمول الرجل وعدم حفاوة المؤرخين به رغم ما ترك من آثار وهذا صاحب - **وفيات الأعيان– ابن خلكان** من الذين أغفلوه و لم يذكروه في تراجمهم ولا سيرهم.

وعلى الرغم كذلك من أن عصر "**الكاتب الشاعر**" عرف بنضوج الثقافة الأدبية والفكرية وتلونها بشتى ألوان الثقافات، وبروز علم البلاغة وعلم الكلام إلا لأنه وفي إجادته للغة البيان والبديع والأخيلة ولغة المتكلمين، سلك في كتابه " الصناعتين" مذهب الأدباء لا المتكلمين، وأخذ عن كثير من علماء ذلك العصر وما قبله، فعن **الجاحظ** أخذ آراء في البيان والبلاغة وزاد الشرح والتعليق كما أضاف عليهما إبانته لحدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة التي كانت مبثوثة ومنتشرة بين الأمثلة في أثناء (البيان والتبين) "**فرأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعه الكلام: نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده من غير تقصير وإخلال**".[2]

أمّا عن الجرجاني فكانت مشكلات المنافسة بينهما عاملا في عدم انتفاع أبي هلال "**بوساطة الجرجاني**"، بل وكانت أحيانا مثارا لسخريته، والمهم في الأمر كذلك أنهما يختلفان تماما في منابع ثقافتهما، فالعسكري يستمد أدبه من الثقافة العربية ومن العقل والنقل، أمّا الجرجاني فيستمد أدبه من ثقافته العربية والدينية ومن الذوق والطبع، ولكنه وبالمقابل تأثّر **بنقد الشعر لقدامة، وموازنة الآمدي" وبيان " الجاحظ"** وهذا ما نجد أثره في كتابه "**الصناعتين**"، وأمام شهرة كل هؤلاء لا نجد العسكري الذي أثرى خزانة الثقافة العربية في شتى المجالات ووهب حياته في ذلك للدرس والعلم حباً وحرصاً يسمو به كما سما بغيره، و لم يتسع رزقه مما يحفظ له كفاءه، فتبرّم من الحياة والناس في شعره، لكنه لم يستجدي حاكما أو وزيرا في ذلك، بل اِلتمس رزقه في بيع "البزّ " في الأسواق[3]، فلم تُجدِه ما كان يطمع فيه، فثار وسخط وهو يرى من هو أقل منه شأناً جادت عليه الدنيا بخيرها، ثم يئس وزهد، أمّا عن باقي جوانب حياته الشخصية من زواج أو أولاد فلم يصل إلينا عنها أيّ شيء، ولعلّه اشتغل بالدرس و لم يحظ بزوجٍ أو ولد، فزاد ذلك فيما بعد من تبرّمه ويأسه.

[1] – بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، دار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص 20.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2004، ص 376.

[3] – بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص 23.

2 – ثانيا: ما هو محتوى كتاب الصناعتين ؟

كتاب **"الصناعتين"** "كتاب مفيد جدا في الأدب والنقد والبيان، فأسلوبه أنيق جميل وعرضه منظّم، مما يدل على علم غزير وإحاطة واسعة"[1]، وهو أحد الكتب المهمة في البلاغة العربية والنقد بل **ويمثل مرحلة التحول من البلاغة إلى النقد** والفصل بينهما على أساس أن البلاغة بقواعدها تساعد على التعبير الواضح والبليغ، أمّا النقد فينظر في الكلام بعد إنشاءه ويتّخذ من مقاييسه لتقدير ما فيه من محاسن ومساوئ، ألمّ العسكري بعلوم مَن سبقه من النقاد والعلماء في عصر أقل ما يقال عنه أنّه وصل النقد فيه إلى ذروته وتحددت أغلب مفاهيمه، في جوّ خصب متسع الآفاق بين القديم والمحدث، وبين البلاغة وعلوم اللغة والفلسفة والمنطق فأثمر كتابه الصناعتين موضوع دراستنا، وصار يكفي الدّارس عن الكتب الكثيرة لأنّه يجد فيه خلاصة التجارب والأفكار في دراسة الشعر والنثر.

فكتاب الصناعتين هو كتاب تطبيقي لقواعد البيان، يمتاز بكثرة شواهده مع حرص على جودة الإختيار وسلامة الطبع وجمع بين البلاغة والنقد، وهذا منحى جديد في التأليف من العسكري حيث فصّل في البلاغة وما يحتاج إليه الأديب والكاتب والشاعر، وكان أوّل همه وغايته إثبات إعجار القرآن الكريم ونواحي التفوّق التي تفرّد بها كتاب الله تعالى، ولا يكون ذلك إلاّ بعلم البلاغة **" فإن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة وأخلّ بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن..."**[2]، ويرى غاية أخرى في البلاغة هي أنْ يستطيع الأديب الناقد أن يفرّق بين الجيد والرديء والنادر والبارد من القول، وبها يستطيع الأديب المنشئ على صنع القصيدة وإنشاء الرسالة، **" ومن فاته هذا العلم مزج الصّفوَ بالكدَر أو خلط الغَرَرَ بالعَرَرِ، و اِستعمل الوحشي العكِر فجعل نفسه مهزأةً للجاهل وعبرةً للعاقل"**[3] فهو يرى أنّ آراء الأقدمين قاصرة مرتجلة، وأحكامهم مبتورة الأساس، وأنّه لا عالم أو متعلم ولا أديب أو متأدب بدون بلاغة رغم أنّ السابقين لم يعطوها حقها بالإهتمام، وإذا كان من تأليف فهو يحتاج لتنظيم مادته وإكمال نقصه في مؤَلَّف تأليفُه علميّ منظّم يلائم شرف هذا العلم ويحوي ما يحتاجه صنّاع الكلام و نَقَدِته من أُسس صالحة يُعتمد عليها، مع تجنب الإختصار

[1] – محمد، عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، ص 378.

[2] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 09.

[3] – أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1922، ج1، ص181.

المخِل والتطويل الممل، وقد قسمه إلى عشرة أبواب الباب الأول عمّا ذكرنا سابقا من أمر الإبانة في البلاغة وحدِّها ثم وحتى الباب الثامن في فنون التعبير المختلفة وتمييز الكلام جيده من رديئه، والبيان عن حسن السبك وتطرَّق إلى الإيجاز، الإطناب، التشبيه، السجع والإزدواج...، أما الباب التاسع فقد خصّه للبديع بأنواعه التي أوصلها الى خمسة وثلاثين، و الباب الأخير ففي ذكر مقاطع الكلام ومبادئه وحسن الخروج، وقد اِتّسم منهج أبي هلال بالدقة والفصل الموضوعي بين المباحث المختلفة، فكل المباحث النقدية والبلاغية التي تناولها ذكر حدودها وشرح وجوهها وضرب أمثلة في كل نوع منها وفسر ما جاء عن العلماء في شأنها.

تلقي النقاد والبلاغيين لكتاب الصناعتين:

أحدث كتاب الصناعتين قفزة كبرى في البلاغة والنقد العربي على مر العصور بعده، وكاتبه من أولئك الأوائل الذين صنعوا اللّبنات الأولى في هذا العلم، وأوائل من كتبوا في البلاغة بحوثا مستفيضة مبنية على أركان، حدود و مقاييس كعلم له قواعده، "وقد **تأثر بمنطق العقليين، بعد أن كان عند الأوائل ممن سبقه يُحكَم بالذوق وبحوثا قليلة وأجوبة مختصرة**"[1]، وقد سبق لنا ذكر هؤلاء من المتقدمين وتلقي العسكري لآثارهم وانتفاعه بها في مجال نقد النقد، لكنّنا الآن أمام من تلقى كتابه الصناعتين من المتأخرين، وكيف وجدوه في آفاقهم وفي تاريخانية الأدب؟.

فبدوي أحمد طبانة يجد العسكري في أفق اِنتظاره، ويدافع عنه في كتابه "**أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية**" ويعتبره من الأوائل في علمي البلاغة والنقد، من حيث التقعيد وضبط الحدود والتعريفات، وبأسلوب تقريري ومنهج تعليمي للنقاد والأدباء[2] :

*هو أول من أقام الحجة في مترلة اللفظ والمعنى، على أن أحدهما مدار البلاغة فالأدب كله لفظ يتبعه في ذلك المعنى، وهذا ما فتح بابا للجدل بعده.

* قسّم المعاني قسمين أحدهما يبتدعه الأديب من نفسه، والثاني يحتذي فيه على مثال سبق، وبذلك جمع بين الطبع والصنعة.

* قسّم الألفاظ قسمين (جزلة وسهلة).

[1] –بدوي طبانة، المرجع السابق، ص 187 .

[2] – المرجع نفسه، ص 188 .

* قسم السرقات إلى ثلاث (نسخ، سلخ، مسخ).

* الحسن والقبح.

* قسّم البلاغة إلى ثلاث: بيان، بديع ومعاني، وقواعده تعتمد لحد اليوم في المعاني، وأمّا من البديع ما ضُمّ مع البيان (كالأستعارة والتشبيه..).

* وأضاف للبديع حتى صار خمسة وثلاثين نوعا.

* فرق بين التشبيه والاستعارة و لم يعد التشبيه البليغ استعارة بل تشبيها حذفت أداته ووجه الشبه.

ونجد ممن بعده تلقوا تعريفاته وتقعيده في البلاغة بين الموافق والمعارض .

أ- عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) ذكره في كتابه (**دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة**) كثيرا وهذا ما يقع في تاريخانية الأدب، فرغم أن الجاحظ قد سبق في القول في الفصاحة والبلاغة العسكري، إلا أنّ الأخير تناولها بالتعريف والتحديد والتفصيل والشرح وكذلك التحليل، جعل مَن بَعدَه يتّبع تنظيمه ويذكر البلاغة في الباب الأول من كتبه مع ذكر الاشتقاق اللغوي، اللفظ والمعنى، الكلمة والكلام...إلخ كما فعل العسكري تماما في أول باب من الصناعتين، وهكذا تلقاه الجرجاني حين وجده يقف في أفق اِنتظاره، ولكنه تعصب للمعنى على عكس أبي هلال الذي آثر مذهب الصنعة، والأول لم يتبعه في ذلك كتغيير لأفق العسكري، وقال **" ولكنك إذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاءك"**.

واِعتبر جودة الرصف من جودة ترتيب معانيها في النفس، ويرى في التقديم والتأخير مرده حصوله في النفس كذلك، أمّا عن التشبيه فلم يعد من باب الاستعارة موافقا في ذلك العسكري ومضيفا تفصيلات أخرى عليه.

ب- يحي بن حمزة بن علي العلوي (ت 749ه) أمير المؤمنين باليمن في كتابه **"الطراز"** وصف العسكري بأنّه "**كان متقدما في علم البلاغة على غيره آخذا منها بحظ وافر**"[1]،ويقف من مسألة اللفظ والمعنى موقف الجرجاني مع " المعنى " أي في نفس الأفق.

ج- ونذكر عالما آخر هو ضياء الدين بن الأثير " الذي يرى رأي العسكري " **أي أنّ الحُسن في النّظم والنثر من الألفاظ والذوق شاهداً على ذلك"**[2]، فبالسمع نميل إلى الحسن وننفر من القبح أيضا

[1]- بدوي طبانة، المرجع السابق، ص 189.

[2]- المرجع نفسه، ص 191.

وقسّم المعاني قسمين كالعسكري بأنها (جزلة ورقيقة) ثم أفاض القول في ذلك، وزاد عن تقسيم العسكري للسرقات قسمين آخرين .

فتح العسكري باب الصناعة على مصراعيه حين إبتدع الست أنواع الأخيرة، ولا يعاب عليه أخذه عن سابقيه فله ولمن تقدمه فضل السبق، ولمن جاء بعده فضل التصنيف والتقسيم والإضافة، فهو من راد الطريق ويسّر السبيل (سبيل الصناعة)، فزاد عنه **ابن رشيق في كتابه العمدة، وابن أبي الأصبع** صاحب أصح كُتب هذا الفن، وهو لم يُخفِ وقوفه على كتب سابقيه وأخذه عنهم، المهم أنهم أثروا البلاغة والنقد و لم يبقوها جامدة خاملة، وزادوا عمن سبقهم على عكس من خلفهم فيما بعد.

هذا كان من بعض حال المتلقين المتقدمين وما أفادوه أو زادوا عنه، أمّا في عصرنا فيتباين أيضا تلقي كتاب الصناعتين ويتراوح بين معترف بالفضل حامده ومجحف للإبداع باخله، نذكر منهم:

1- **محمد عبد المنعم خفاجي** في كتابه **" الحياة الأدبية في العصر العباسي"** يقول **" ليس أبو هلال إلا شارحا للجاحظ في كتابه الصناعتين جامعا للمتفرق منه"**[1]، ففي حديثه عن العسكري أرجع كل الفضل للجاحظ في الأصول الأولى من علم البيان والبلاغة وما كان من الأول إلا ميزة الشرح والتعليق عليهما وقد ينقلها وقد يستبدل بها"[2] من كتاب البيان والتبيين -والعسكري يقر بأخذه منه -ولمّا ورد بعده الخلط من المحدثين في البلاغة وجد **العسكري أن الإبانة عن حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة في هذا الكتاب مبثوثة في تضاعيفه ووجب عليه العمل في كتابه الصناعتين ليشمل جميع ما يُحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه من غير تقصير أو إخلال.**

2- **أما " محمد مندور"** وفي كتابه **" النقد المنهجي عند العرب"** "فيعتبر **أبا هلال العسكري وكتابه الصناعتين نقطة تحوّل النقد إلى بلاغة"**، ويفصِّل في آراءه ويردها إلى أصحابها ممن سبقه ويقول أنه أخذ عن النقاد الأدباء ونفر من مذهب الكلاميين، وأن منهجه هو إستمرار بل بعث لقدامة بن جعفر، ويعود فيصفه بأنه نقطة بدء فساد الذوق في النقد بقوله: "وأوضح ما يكون فساد ذوق أبي هلال في عنايته المفرطة ببابيْ السجع والإزدواج وأوجه البديع...مما يدل على أن الرجل كان من المعجبين بمذهب الصنعة الذي أفسد الأدب العربي في عصوره المتأخرة"[3]، وقال فيه كذلك مناقضا لأفق انتظاره في العسكري وموضحا تبدّد أفقه فيه حين قال أنه جمع في كتابه ما قاله ابن المعتز في كتاب (البديع) إلى ما قاله قدامة في (نقد الشعر) ثم تمحّل وفصّل إلى أن وضع الكتاب الذي استطار شرره على اللاحقين.

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، مرجع سابق، ص376 .

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، مصر، 1996، ص 321.

وما نخرج به من كل ما سبق من كيفيات تلقي القدماء والمحدثين لكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري:

– أنه كتاب تباينت حوله الآراء والمواقف وصار الدارس في حيرة من أمره فهو بين نقيضين، بين من أهمله وغيّب تماما ذكره وفضله وكأنه بذلك يلغيه من تاريخانية كتب البديع والبيان والبلاغة وحتى النقد، فقد عجزنا في الأول عن إيجاد شهادات فيه وبينما كنا عاكفين على البحث إذ وجدنا من يكاد يصف عمله ودوره بالمحصور في جمع وشرح ما جاء به سابقوه واهتمامه بالصنعة والتكلف إلى درجة إماتة الأدب وهذا رأي أنكر عليه كل الفضل.

–وبين اتجاه نقيض في الطرف الآخر المقابل من تاريخانية النقد والبلاغة نجد من وصفه بأنّه أجلّ الكتب وأغزرها مادة، ويعد ثمرة ما أُلِف في هذا الفن، أودع فيه صاحبه خلاصة ما توصل إليه سابقوه ممن عالجوا موضوعات النقد والبلاغة وصناعة الأدب عموما بالشرح والتفصيل والتدليل، بين معرّف لتلك الموضوعات وموضح لحدودها، وقد أفضنا في الموضوع سابقا.

وعليه فرغم هذا التباين إلا أنه لا يغفل عالما كأبي هلال العسكري حقه، فقد حَوَت مقدمة كتابه **"الصناعتين"** من فرائد القول ما يقصر به الذكر، ومن درر الشعر ما يعجز عنه الوصف، فما بالك من أنه جمع شمل معظم النقد والبلاغة إلى أواخر القرن الرابع هجري مما يغني الباحث بما فيه، ويطرح عنه عناء البحث في كتب أخرى.

الفصل الثالث

تطبيقات لنظرية التلقي على كتاب الصناعتين

المبحث الأول :المتلقّي وأفق التوقّع في كتاب الصناعتين

*المبدع والتلقي

*المتلقي و أنواعه :المتلقي المثالي –المتلقي المباشر – المتلقي السلبي.

*أفق التوقع.

المبحث الثاني : العمل الأدبي بين الوضوح والغموض.

أ – الوضوح

*في الألفاظ :الوضوح – صحة بناء العبارة – الجزالة و السهولة – الجزل والمختار .

*في التراكيب: حسن التأليف – التقديم والتأخير – حسن الرصف والنظم.

*في الصورة الفنية: التشبيه – الاستعارة – الكناية.

ب- الغموض والفجوات :(الانزياح)

***الانزياح الدلالي:** المشترك اللفظي – الترادف.

***الانزياح التركيبي :** – التشبيه – الاستعارة – الكناية – الإشارة –التقديم والتأخير – الحذف – المصطلح الفلسفي والمذهب الكلامي.

المبحث الثالث :المسافة الجمالية وشعرية التوتر

أ–شعرية التوتر في الصورة البيانية: التشبيه – الاستعارة .

ب–المسافة الجمالية و شعرية البديع : البديع بعيد المسافة الجمالية – البديع قصير المسافة الجمالية – البديع ذو المسافة الإيقاعية.

المبحث الرابع :الشعرية والتلقي في الصناعتين

أ – حد الشعرية ومفهومها

ب – الشعرية في النقد العربي

ج –الشعرية والتلقي في كتاب الصناعتين : بين النثر و الشعر – عمود الشعر– الطبع والصنعة – شكل القصيدة .

المبحث الخامس :السرقات الأدبية /التناص /الأخذ

أ–سرقات السياق .

ب–سرقات الأسلوب .

إن الدّارس لتمظهرات التلقي عبر التراث النقدي العربي يلاحظ كما ويستنتج ضلوع شخصية المتلقي بقوة، نعم، وفي أشكال مختلفة وغالبا ما يكون ذلك القارئ الضمني الخبير أو النموذجي المقصود في احترافيته وخبرته للوصول إلى كُنه النصوص من خلال ما كان متوفِّرا من خبرات فنيّة وأذواق فطريّة تسيّر العملية النقديّة، فكل ما نتج عن تلك الأذواق الفطرية وعن خاصة المتلقين من أحكام على مدار الزمن عتبة من عتبات ذلك التراث النّقدي والرصيد المعرفي المتوالد والمتنامي عبر كل متلقي جديد، ومن أولئك المتلقين اخترنا المدوَّنة النّقدية "**الصناعيتين" لآبي هلال العسكري** محاولين الكشف عن ذلك الوعي النقدي وكيف أنّ**المتلقي (الناقد)** /القارئ النموذجي والذي وضعنا أمام **نقد النقد** قد ساهم في تحديد وتحليل ظاهرة التلقي والتّنظير لها في شكلها النقدي، عبر تعليم صنعة صناعة الشعر والنثر للشاعر والناثر، والوصول بالظّاهرة الفنيّة الأدبية إلى الإتقان، ومنه بلوغها للمتلقي الآخر في أكمل وجه، وهنا يحضرنا شكل العملية التواصلية بين المبدع /النص /القارئ أو المتلقي: فأبو هلال العسكري مبدع يتوخى قارئا ضمنيا أو نموذجيا حين قرض الشعر، ثم صار ناقدا ومتلقيا نموذجيا يريد نقل خبرته في الإبداع لقارئ ومتلقي ضمني أو نموذجي يتخيّله هو مبدع ثانٍ وهذا هو نقد النقد، ليصلا بالعملية التواصلية في الأخير إلى متلقي أخر.

وهنا نجد أن أبا هلال العسكري قد لعب الأدوار كلها في هذه العملية فهو مرة مبدعا ومرة متلقيا، فكيف قدم لنا ذلك؟.

المبـــحث الأوّل: المتـــلقي وأفق التوقع في كتاب الصناعتين:

المبدع والتلقي:

يشغل المتلقي حيّزا كبيرا في العملية التواصلية للأعمال الفنية، فهو يقع بين المبدع وهـــذا العمـــل الأدبي (الفني)، فإذا كان شغل المبدع شاعرا أو ناثرا الاستفادة قدر الإمكان من التراث الأدبي والنقـــدي في شـــكله التاريخاني ومحاولة التأثير في المتلقي الذي من أجله أنشأ نصّه، فقصد اللّفظ الجميل والجيّد وابتعد عن الغريـــب والوحشي وأحسن في اختياراته وقصّر وأجاز، ثم لطّف وأصاب، فأفهم وأقنع ولاقى القبـــول والتقبُّـــل، وفي المقابل كان شغل القارئ /السامع والمتلقي البحث عن الاستحسان والجودة انطلاقا من مخزونة الثقافي وإسقاطا على ما بين يديه من أعمال حتى يصل إلى المتعة الجمالية المرجوة.

رأى أبو هلال العسكري أن يخاطبهما الاثنين في كتابه الصناعتين، لأنّ العمليّة تكامليّة، ومتى مـــا بـــدأ بالأول كان الثاني مجرد تحصيل حاصل والعكس، فحين تحدّث في الباب الأول عن **الإبانة لموضوع البلاغة لغة وحدودا** قال: "**سمّيت البلاغة بلاغة لأنّها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه** "[1] وفرّق بينها وبين الفصاحة لأنّ الأخيرة تتضمن معنى الآلة أي اللّسان، أي أنّها: "**تمام آلة البيان فهي مقصورة على اللفظ و الآلة تتعلـــق باللفظ دون المعنى والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب فكأنّها مقصورة على المعنى** "[2] ويقول كذلك أثناء إبانته لحدودها أنّها "**كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتُمكِّنه في نفسه لتَمكُّنِه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن**[3]" أي أنّ المبدع هنا يحقّق التلقي وأفق الانتظار عند المتلقي انطلاقا من **الإفهام**، باستخدام لفظ حسن وصورة مقبولة ليقع حسن التفسير فحسن التطبيق (**غدامير**)، أي التَمكُّن في القلبمع جمالية الاستجابة ثم إعادة بناء المعنى، "**والبلاغة قولٌ تضطرُّ العقول إلى فهمه بأسهل عبارة**"[4]، ويرجع أبو هـــلال مـــن شـــروط البلاغة أنّها إعمال للفكر والعقل، لأنها تخاطبه لتُمكِّن فيه الفهم بأسهل عبارة فيتمكَّن المعـــنى بالضـــرورة إلى القلب، وهذا كلام موجه **أوّلا للمبدع** الذي يروم بإنتاجه الأثر والتأثير في المتلقي، فكل مبدع يعكس معارفه و تجاربه بتميُّز في الأسلوب والطريقة قاصدا فهم المتلقي، والتميُّز هنا يفسر اختلاف طبقات المبدعين، وأسباب براعة البعض عن الآخر في أغراض دون الأخرى، وفي الشعر دون النثر وغيرهـــا مـــن الفروقـــات، يقـــول:

---

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص15.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

[3]–نفسه، ص19.

[4]– نفسه، ص 21.

"ولاختلاف قوى الناس في الشعر وفنونه ما قيل كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب والنابغة إذا رهب وزهير إذا رغب والاعشى إذا طرب، وكذلك الكاتب ربّما تقدَّم في ضرب من الكتابة و تأخر في غـــيره وسهل عليه نوع منها وعسِر نوع أخر"[1].

ففي تركيزنا على عملية التلقي نجد من شروطها إلمام المبدع بوسائل التأثير في المتلقـــي والـــتّحكم في زمامها حتى يحقّق غايته من عمله الأدبي في أدبيّته، ومن هذه الوسائل **البلاغة** الّتي هي "**وضوح الدّلالة وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة مع دنو المأخذ وقرع الحجّة، وقليل من كثير، وحسبك منها: أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع**"[2]، فهي الفهم و الإفهام بين السّامع والنـــاطق وهذا كان حال التلقي في الأدب العربي القديم، فقد كان أقوى دلالة على الحال الســـماعية للشـــعر إنشـــاداً وارتجالاً من أيّ مصطلح آخر هو (المتلقي)، ومن "**وضوح الدلالة** وقرع الحجّة قول الله سبحانه: ﴿ **وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ (78) قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُـــلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ**﴾ " فهذه دلالة واضحة على أنّ الله تعالى قادر على إعادة الخلق مستغنية بنفسها عن الزيادة فيهـــا لأنّ الإعادة ليست بأصعب على العقول من الابتداء"[3] وممّا أورد العسكري من الروايات عن **انتهاز الفرصـــة**" أنّ بعض الكتّاب لقي أبا العيناء في السَّحَر فجعل يتعجب من بكوره....فقال: أتشاركني في الفعـــل وتنفـــرد بالتعجّب..."[4]، و غير ذلك ممّا يقوّي التواصل والتفاعل بين المبدع والمتلقي، ونضيف لوسائل المبدع (الخطيب) **أن يكون رابط الجأش، ساكن الجوارح، متخيّر اللّفظ، لا يكلّم سيّد الأمّة بكلام الأمّة، ولا الملوك بكـــلام السّوقة، ويكون في قواه التصرّف في كل طبقة، ولا يدقّق المعاني كل التـــدقيق ولا يـــنقّح كـــل التنقـــيح ...ويهذّبها كلّ التهذيب...وإسقاط مشتركات الألفاظ، ونظر في صناعة المنطق**"[5]، ولعل هذا ما يقابله مـــن كلام **بشر بن المعتمر** عن أنّ الإفهام على حسب القدر والمترلة، وليس خطاب الخاصـــة كخطـــاب العامـــة فالمتلقي أنواع: المتلقي من الخاصة هو الناقد أو العارف والخبير أي (متلقي نموذجي / خبير)، والمتلقي من العامة هو (المتلقي العادي) ولكن أي شاعر أو خطيب لابد وأنّ في ذهنه متلق هو (ضمني) خاطبه في أعماله الفنيّـــة سواء كان المقصود به العارف، الناقد أو حتى في الخاصة نقصد به رفيع القوم، وخطابه ليس كخطاب البسيط

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص 32.

[2]– المصدر نفسه، ص 25.

[3]– نفسه ، ص 27.

[4]– نفسه، ص 28.

[5]– نفسه، ص 29.

العادي أو من عامّة الناس، ففي قولهم لكل مقام مقال وجب مطابقة مقتضى الحال، **يقول بن المعتمر** " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسِّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسِّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[1].

وتعتبر هذه أوّل الإشارات الايجابية عن أحوال الخطاب والمتلقي، سواء مكوناته والموازنة فيه بين اللفظ والمعنى، أو بين طرفي الخطاب والاهتمام بهما معا، وهنا تظهر وسيلة أخرى على المبدع اكتسابها (وهي صنعة) أي بخلاف ما سبق ذكره من هدوء نفس، قوة، وحسن الأخذ وقربه، وتخيّره على حسب درجات المتلقي وحالاته، كل هذا يحتاج إلى **سرعة البديهة** وهي ميزة يتميّز بها الأدباء بين أنفسهم فمنهم من يقدر في أغراض، ومنهم لا تحضره البديهة ولا يقدروهذا ليس عجزا أو عيبا، ومن البديهة الحسنة في البلاغة (**أن تقول فلا تخطئ، وتسرع فلا تبطئ**)[2] وهي طبع لأنّ جودة القريحة و طلاقة اللسان بارتجال ممّا يكون عليه المبدع ولا يكتسبه و هي علامة إبداع و تميُّز، وفيها يقول العسكري " ما اخبرنا به أبو أحمد، قال أخبرنا إبراهيم بن محمد الشطني قال حدثني أحمد بن يحي ثعلب، قال: دخل المأمون ديوان الخِراج فمرّ بغلام جميل على أذنه قلم فأعجبه ما رأى من حسنه ....فقال من أنت يا غلام فقال يا أمير المؤمنين الناشئ في دولتك، وخرّيج أدبك، والمتقلّب في نعمتك، الحسن بن رجا .... فقال المأمون: **بالإحسان في البديهة تفاضلت العقول** .... ثم أمر أن يُرفع عن مرتبة الديوان ويُعطى مائة ألف درهم"[3].

ومن قول المأمون "**بالبديهة تفاضلت العقول**" كان حسن الكلام وجودته وفصاحته هو المطلوب في الأديب والمرتجى، على أنّ الحسن والجمال في المعنى واللفظ معا دليل التفوق والتمكّن بين الشعراء والأدباء عموما، والحكم بالجودة والحسن أو الرداءة والقبح هو والبداهة معيار الإبداع وإلا فكيف نوازن بين الشعراء والخطباء، وكيف نحكم بالأفضلية لولاهما، كما لا يستوي من نَظَم وأجاد في حين الطلب، ومن نظم وخيّر وأضاف وأبدل على مهله، ومنه كذلك سرعة استحضار المعاني مع موافقة اللفظ للمعنى فيحصره ويشمله ويوضحه مع سلامة الطبع.

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 139.

[2]- أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ص 42.

[3]- المصدر نفسه، ص 51.

" **فهي أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويُجلي مغزاك، وتخرجه من الشركة ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون سليما من التكلف بعيدا من سوء الصنعة، بريئا من التعقيد غنيّا عن التأمل**"[1] والبراءة من التعقيد والغنى عن التأمّل تحتاج مع سرعة البديهة إلى إجازة واقتصار أو إطالة كلما أحب الأديب وحسب اختلاف المواضيع، فتمكُّن الأديب في هذا موهبة ومقدرة لا يسعها مِن غيره الكثير، كما أنّ منهم من يبدع في الشعر وهو غير ذلك في النثر، و منهم من إذا خلا بنفسه أتى بالبيان وإذا حاور وناظر فشل، كما أنّ منهم من إذا أعمل فكره مع خلوة أتى بالبيان وغيره من يحتاج فوق ذلك لتصحيح وتعديل، ومنهم من يحسن في كل الحالات وهو أحسنهم عند العسكري، وهذا هو من حوى الطبع مع آلة الصنعة، فإذا خانه الطبع وجب أن يُحكم التعلّم وهو ثاني أسباب الإبداع، فيعلم الأخبار والسنن وأيام العرب وأنسابهم ....،وهذا المخزون لا يجتمع إلاّ بالثقافة والعودة إلى المرجعية البيئية لتتوسع مداركه ويصبح أفقه أكثر اتساعا، فيتميّز بفنّه ويأتي مفيدا نافعا، وهذا من مقومات الشعر عند العرب، كما نضيف لذلك الدُربة والمران ممّا يزيد في الإبداع باللفظ والمعنى الحسن.

إذا كان الطّبع حادا فإنّ النّظم والنثر لا يستقيم أمره إلا مع قوة وسرعة بديهة، ومع اكتساب باقي الأسباب صار المبدع قمّة أقرانه، أما إن كان قليلا ومعه دُربه صار المبدع من أبرز أقرانه لكن يحتاج لوقت طويل وتنقيح لعمله كما فعل زهير"كان يعمل القصيدة في ستة أشهر ويهذّبها في ستة أشهر، ثم يظهرها فتسمى قصائده الحوليات لذلك"، وغيره الكثير ممّن عمل ونقّح في قصائده حتى هذّبها، وحتى استوى في الجودة مع من كان سريع البديهة، وسنأتي على ذكر أمثلة عن الصّنعة والطّبع فيما بعد.

و لم يُغفل العسكري الفرق بين أساليب المبدعين فكل أسلوب هو انعكاس عن شخصية مبدعة، ولهذا استطاع القارئ استجلاء الأعمال وتمييزها عن غيرها من أسلوب مبدعها عن غيره، فتناوُل مواضيع معينة وبألفاظ وتراكيب خاصة مع نوع الثقافة والقناعات ووجهات النظر يوحي ويبوح بأمر صاحبها، حتى يصبح الأسلوب ذاته شخصية صاحبه وهنا يتميز المبدعون، فبين الألفاظ والمعاني والتراكيب والأفكار تزاحم وتغالب حتى يستوي عند كل مبدع مكياله فقد تطغى الألفاظ أو المعاني أو التراكيب وهنا يكون أقواهم من جاء

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 53.

بالجزل السهل، ثم إذا شاء اشتد و هذا هو الحذق وحسن البيان، "**والمقدَّم في صنعة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته المتمكِّن من جميع أنواعه**"[1].

"ومنه فضّلوا جريرا لأنّه يعرف ضروبا في الشعر لا يعرفها الفرزدق، و أبانواس على مسلم لأن الأول يتصرف في أشياء من وجوه الشعر و كثرت مذاهبه، أمّا الثاني فجار على وتيرة واحدة لا يتغير عنها، يقول جرير[2]:

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ القُلُوبِ وَلَيْسَ ذَا ... وَقْتُ الزِّيَارَةِ فَارْجِعِي بِسَلَامِ
تُجْرِي السِّوَاكَ عَلَى أَغَرّ كَأَنَّهُ ... بَرَدٌ تَحَدَّرَ مِنْ مُتُونِ غَمَامِ

و هذا قول فيه رقة "و قال:

وَابْنِ اللَّبُونِ إِذَا مَا لُزَّ فِي قَرَنٍ ... لَمْ يَسْتَطِعْ صَوْلَةَ البُزْلِ القَنَاعِيس

أما هذا فقولٌ فيه صلابة، ومن قول أبي نواس وهو من السهولة[3]:

قُلْ لِذِي الوَجْهِ الطَّرِيرِ ... وَلِذِي الرَّدْفِ الوَثِيرِ
وَلِمِغْلَاقِ هُمُومِي ... وَلِمِفْتَاحِ سُرُورِي
يَا قَلِيلًا فِي التَلَاقِي ... وَكَثِيرًا فِي الضَّمِيرِ

و ممّا فيه قوة و شدة وصفه الكلب[4]:

أَنْعَتُ كَلْبًا جَالَ فِي رباطِه ... جَوْلَ مُصَابٍ فَرَّ مِن إِسْعَاطِه
عِنْدَ طَبِيبٍ خَافَ مِن سَيَاطِه ... هِجنا بِه وَهَاجَ مِنْ نَشَاطِه
كَالكَوْكَبِ الدُرِّي في انْحِطَاطِه ... عِنْدَ تَهَاوِي الشَدِّ وانْبِسَاطِه
يُقْحِم القَايِد في حِطَاطِه ... وَقَدّهِ البَيْدَاء في اعْتِبَاطِه

فالمراوحة بين السهولة والجزالة والقوة والصلابة وحسن التصرف بينهما يضع كل مبدع موضعه، فيعرفه المتلقي في أفق توقعه، انطلاقا من مخزونه المعرفي والمرجعية الأدبية التاريخية، كما ويفرق بين أسلوبه وأسلوب غيره لِما ميّزه و ارتقى به.

---

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعيين، ص 33.

[2]– المصدر نفسه، ص 34: ابن اللبون: ولد الناقة / القرن : الحبل / البزل والقتاعيس: العظيم والكبير من الإبل .

[3]– نفسه، ص 34: الطرير: ذو المنظر والرواء / الوثير: كثير اللحم.

[4]– نفسه، ص 35: اسعاط: أدخل الدواء في أنفه / يهجم: يرميه على وجهه / حطاطا :اعتمد على أحد شقيه / قد: قطعها وخرقها / اعتبط: من شدة عدوه قشر الأرض.

أمّا أسلوب الفرزدق و مسلم فهما بجمود المعاني و جمود الإبداع اتّسما، حتى إنّ الفرزدق قد بكى زوجته بشعر جرير، لمّا لم يكن له مثله في ضروب الرثاء فقال[1]:

لَوْلا الحَيَاءُ لَهَاجَنِي اسْتِعْبَارُ وَلَزُرْتُ قَبْرَكَ وَالحَبِيبُ يُزَارُ

ومن بصمات أسلوب أبي تمام والبحتري لمّا عرفا بتخيّر اللّفظ و الصور والبقاء على عمود القدماء، ورغم ذلك نذكر لهما من الخطأ قول أبي تمام:

وَيَوْمٍ كَطُولِ الدَهْرِ في عرضِ مِثْلِهِ وَوَجْدِي مِنْ هَذَا وَهَذَاك أَطْوَلُ

فقد استعمل الطول و العرض فيما ليسا له، ومن الخطأ الفاحش قوله:

رَضِيتُ وَهَلْ أَرْضَى إِذَا كَانَ مُسْخِطِي من الأَمْرِ مَا فِيهِ رِضَى مَنْ لَهُ الأَمْرُ

فهو بـ (هل) ينفي عن نفسه الرضى بما قسمه له الله، ويذهب البحتري مذهب أبي تمام في بعض الخطأ:

بَدَتْ صُفْرَةٌ في لَوْنِهِ أَنّ حَمَدَهُمْ مِنَ الدُرِّ مَا اصْفَرَّتْ حَوَاشِيهِ في العُقْدِ

وإنّما يوصف الدرّ بشدة البياض والنصوع ومن عيوبه الصُّفرة، واستعمال "الحواشي" للدرّ كذلك خطأ ولو كان نواحيه لكان أجود، ومثلهم من الأمثلة الكثير للشاعريْن أو غيرهم .

وكما ذكرنا لحسن الكتابة والإبداع من وسائل البلاغة من الصّنعة والطبع، لم نُغفل أنّه حين تميّز المبدعون في حسن الوصف والبديهة وقرب المأخذ والفصاحة والوضوح .... وغيرها أنهم كذلك عرفوا بأخطاء في الإبانة والوضوح أو في الوصف أو في الموازنة بين حسن اللفظ والمعنى وغيرها، ولكن هذا لا يسيء إطلاقا لهم ولا ينقص من قَدرهم عند المتلقي، بل لقد عُرفوا به لأنهم أوّل من عُرف به وكان واضحا عنده أكثر من غيره .

ومما ذكرنا سابقا من **وسائل تجعل المبدع** متألقا في سماء المتلقي من حيث هو أجاد أو أخطأ جعْل هذا المتلقي أمام سجل من الاحتمالات والقراءات المتكررة والمتعددة، صارت بها تلك النصوص والأعمال منفتحة خالدة قادرة على التجاوز والاختراق مما يزيد من التأثير على المتلقي، وهذا ما ينكره من المتقدمين معتبرينه خروجا وانتقاصا للشّاعرية، في حين أنّ تلك الوسائل المطبوع منها والمكتسب تتضافر ليسمو المبدع بعمله

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعيين، ص 33.

ويحرك المشاعر والنّفوس بشكل يتجاوز المألوف بواسطة قوة المخيِّلة إلى صورة افتراضية إبداعية متغيرة ومصغَّرة لما هو في قريحة وذهن المبدع، متجددة ومنفتحة إلى التواصل والإبداع المتكرر.

إنّ هذه الصورة الإبداعية تستمد مادتها من **التاريخية والآنية** عبر تجارب غيره من المبدعين، ومن الوسائل التي تُعِين على التراكيب والتحرّز من الخطأ، فيدخل الكلام فيما يناسب مقتضى الحال، وبواسطة تلك القوة المخيِّلة للمبدع يصوغ لغته الشعرية فيتجاوز الحقائق اللغوية إلى أفاق مبتكرة جديدة، كما ينقل حالته الوجدانية الشعورية واللاشعورية الآنية إلى المتلقى على درجات مختلفة من خبراته وإمكانياته والمتفاوتة مع غيره بل ومتفاوتة عبر ذات المبدع ذاتها من حين إلى آخر حسب تجاوبه مع الأحداث، وكان فيها أجلُّ مبدع من وصل بعمله إلى شدة التأثير وحقق أفقا معرفيا ثم جماليا مؤسسا، وإيجابيا على المتلقي فيعيش بدوره التجربة تجربة الكينونة والميلاد في تواصل دائم مع ذات المبدع.

إنّ جمالية هذا التلقي محصورة بين مبدع فتق المعاني وتجاوز اللغة ليوصل مقاصده في صورة خيالية غير متوقعة لدى أفق المتلقي، فيتحول التلقي كذلك إلى حدث إبداعي جمالي وسط احتمالات لا نهائية للقراءة لإعادة إنتاج جديد، هذه القوة الخيالية يسميها **حازم القرطاجي (التعجيب والتخييل)**[1]، فالمبدع حين يتولد فيه الشعور لكي يبدع يحاول خرق المألوف والألفة في نفس المتلقي، وفي نفس الوقت ينقل إحساسه في سياقات دلالية وتخريجات فنية في تفرُّد تام "فيعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث في نفوسنا إحساسا مماثلا لما شعر به الرجل العبقري ذاته نحوها" فنستطيع كمتلقين أن نحوِّل النّص الفنّي إلى قراءة جمالية.

2 - المتلقي وأنواعه :

عود إلى بدأ فقد تحدّثنا عن المبدع ووسائله في العملية الإبداعية بين طبع وصنعة .. وسنضيف في الشرح والتفصيل لهما فيما يلي من العمل، وخضنا نوعا ما في الخصائص الجمالية والتكوينية للنص الإبداعي، بقي أهم عنصر في عملية التلقي لم نفصّل حديثنا عنه جيدا ألا وهو المتلقي، **فما هي حالاته وأنواعه ومستوياته؟ ومنذ متى ونحن نعرف هذا المتلقي في تراثنا؟.**

لقد ذكرنا سابقا في الفصل الثاني **"هذا المتلقي"** من خلال حديثنا على جمالية التلقي في التراث النقدي العربي، أين وصلنا في بحثنا أنه لاقى العناية التامّة عند جمهور المبدعين والنقاد، فالنّص الإبداعي باعتباره هدف

[1]- نصيرة مخربش، الشاعر والنص والمتلقي عند القرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2006/2005، ص 51.

دلالي صياغي يستهدف بالضرورة في عملية إنتاجه ذلك المتلقي من خلال دوره في السماع المباشر، فمن فضائل الشعر عند أبي هلال العسكري الإنشاد والشفاهية، وبالتالي تقوم عملية التلقي على أساس السماع وهذه القضية حاضرة بقوة في كتاب الصناعتين لحضورها القوي كذلك في تراثنا النقدي، ففي حديث العسكري عن البلاغة والخطاب الأدبي " فإنّ المخاطَب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب، والاستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعنى ...وحسبك من حظّ البلاغة أنْ لا يؤتى السّامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السّامع"[1]، فالاستماع هو أول درجات التلقي لذلك وجب أن يكون حسنا وله من الخصوصية أن تكون العملية الإبداعية قائمة على الوضوح والسهولة لتتحقق الدلالة عند المتلقي، ويكون التأثير عقلي كما وتحصل الاستجابة الجمالية من التأثير العاطفي، وهذا هو **تّمكين المعنى في العقل والقلب معا**، وقد **قال العتابي**:(**الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب**)[2]، وعموما فالمتلقي للشعر أو الخطابة شفاها أو كتابةً على نفس القدر من معوزة الوضوح وبُغض التعمية والغموض، إلاّ ما كان منه المبدع متمكّنًا وما كان فيه المتلقي خبيرا وله من الوقت ما يسمح له باستكناه المعاني، ولكن كذلك الإنشاد والإلقاء لا يناسبه الغموض، وإلا فات المتلقي الكثير من المقاطع أو أبيات القصيدة وهو لا يزال يتأمل ما قبله.

فإذا كنّا قد فصّلنا في وسائل البلاغة التي تعين المبدع في عمله وتجعله أحسن نظما وسبكا، وأكثر تأثيرا وجذبا للمتلقي فالعكس صحيح، أي أنّه نفس الحديث الذي ينطبق على المتلقي لكن من حيث التأثر، وهذا هو الرابط بين حسن الصياغة وحسن التأثير فقد ذكرنا الوضوح، انتهاز الفرصة، حسن الإشارة ودنو المأخذ قرع الحجّة، تخيّر اللفظ والبديهة، الطبع والصنعة وغيرها الكثير، خاصة إذا راعى المبدع في صياغته الأقدار والحالات وناسب قوله مقتضى الحال والمقام.

ولما كان حديثنا على الطرف المقابل في العملية التوصيلية التواصلية للإبداع ألا وهو المتلقي، كان من الضروري إلى جانب ما سبق البعد عن الغرابة و التعمية إلا ما كان منها مستفزا للمتلقي فينتصر المبدع على المتلقي حينها لمّا يتعلق هذا المتلقي بعمل المبدع دون غيره، ولمّا وجد فيه حسن الرصف مع حسن النظم وسهولة وجزالة مطلوبة لاتلغي ذلك الإغراب المستفز، "**فمن أجود الكلام ما يكون جزلا سهلا لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعّرا متقعّرا، ويكون بريئا من الغثاثة، عاريا من**

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 25.

[2]– المصدر نفسه، ص 179.

الرثاثة ... والكلام إذا كان لفظه غثا ومعرضه رثا كان مردودا ولو احتوى على أجلّ معـــنى وأنبلـــه"[1]، وكما يقول " **أنّ المعاني تحلّ من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة**"[2]**فـــ** "**حقّ المعـــنى الشريف اللّفظ الشريف**"[3]أي أن للمعنى عامة ومن ثم اللفظ الحسن خاصة الأثر القوي على نفـــس وقلـــب المتلقي، وهذا ما لخّصه العسكري في ما سماه "**الرونق و الطلاوة: "ومن تمام حسن الرصف أن يخرج الكـــلام مخرجا يكون له فيه طلاوة وماء، و ربمّا كان الكلام مستقيم الألفاظ، صحيح المعاني ولا يكون له رونق ولا رواء** "[4] والرواء هو ما نشير له اليوم" **بأدبية الأدب** " وهذا هو الأثر الحسن للفظ الحسن على المتلقي وقلبـــه مع العلم باختلاف درجات التأثر من متلقي إلى آخر وهذا راجع لعلامات التميّز الذاتية والفردية عنـــد كـــل واحد منهم، وإذاً فرصد وتحديد مدى انعكاس الكثافة الانفعالية عند المتلقي يكون على حسب مراتبه وانطلاقا من مكونات النص الأسلوبية.

وهذا ما جعل طائفة كبيرة من علماء النفس والنقاد يدرسون العامل النفسي وارتباطه بالأدب والقـــارئ في شكل نظريات أدبية ونفسية في مطلع القرن العشرين أبرزهم **سيغموند فرويد**، وهذا كـــذلك مـــا خـــدم واستفاد منه فيما بعد روّاد المنهج الأسلوبي ثم نظرية الاستقبال والتلقي.

ففي إطار العلاقة الأحادية الاتّجاه والكلاسيكية بين النص والقارئ نجد مصطلح وفكرة "**الـــتمكين** " أساســـا للنقد العربي القديم، حين كان الهدف هو إيصال المعنى إلى قلب القارئ (السامع) كما هو في قلـــب المبـــدع، متخذا في ذلك كل وسيلة يستطيعها من بلاغة (**وقد سمّيت كذلك لأنها تنهي المعـــنى إلى قلـــب الســـامع فيفهمه**)[5] وكل ما يشمله هذا المصطلح من حدود سبق ذكرها لأنه إذا فسد النظم فسدت عملية التلقي جملةً.

إن هذا المتلقي أساس العملية التواصلية قد خاطبه العسكري في كتابه الصناعتين على **ثلاث أنواع** نظرا للفروقات المايزة بين مستوياتهم وخبراتهم الثقافية، وبين صفة تلقيهم ودرجة استهداف المبدع لهم وهم:

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 81.
[2]– المصدر نفسه، ص 84.
[3]– نفسه، ص 152.
[4]– نفسه، ص 187.
[5]– نفسه، ص 13.

أ – **المتلقي المثالي الخبير** : وهو الناقد صاحب الرؤية الفاحصة والقادر على فهم النصوص وإعادة تأويلها وقد سمّاه العسكري (**الفهم الثاقب**)[1]،حيث يتلقى جميع أنواع النصوص بأجناسها ومستوياتها فلا يحتاج إلى تفسير أو إيضاح، وقد جعله المبدع أمله الذي يوصل إليه ما في قلبه فيتلقّاه، فكان بذلك "**المتلقي الضمني"العارف والخبير**، فهو قادر على كشف أبعاد جودة النصوص وتأويلها، وحصر إمكانياتها الدلالية إلى درجة أن يكون هذا القارئ يملك من المرجعية والتاريخية الأدبية مثل ما يملكه المبدع فيشتركان في أفق توقع واحد، فإذا قال المبدع مثلا "**أجيزوا هذا البيت:**[2] ألا إنّما الدنيا متاع غرور.

وأجاز كل واحد من الجماعة بشيء فلم يرضه .....فقال (أبو احمد):

وَإنْ عَظُمَتْ فِي أَنْفسٍ وَصُدُور

فقال هذا هو الجيد المختار"، أي وقع أفق توقع السامع مع أفق انتظار المبدع في وضع الشيء مع لِفقه، وكذلك نذكر في هذا الموضع " **قال حدثنا حمّاد عن يزيد بن جبلة .....قال دفن مسلمة رجلا من أهله وقال:**

نَرُوحُ وَنَغْدُوا كُلّ يَومٍ وَلَيْلَةٍ

ثم قال لبعضهم أجز، قال: حتى متى هذا الرّواح مع الغدو .....

فقال مسلمة لم تصنع شيئا"،– فالمتلقي هنا كسر أفق توقع المبدع –، **فقال آخر:**

فَيَالَكَ مُغدًّا مَرَّةً وَرَوَاحًا

"فقال لم تصنع شيئا"، – وهذا كذلك كسَر أفق توقعِه –، **فقال لآخر أجز أنت فقال:**

وَعَمّا قَلِيلٍ لا تَرُوحُ ولا نَغْدُوا[3]

فقال الآن تمّ البيت، أي حدث للمبدع تحقق أفق انتظار بعد ما كان فيه كسر ثم تجديد وهذا كذلك ما يسمى **انصهار الأفق**، كما حدث هنا من تخيّر اللّفظ وصنعة الشعر "**وجعله مشتبها أوّله بآخره ومطابقا**

[1]– أبو هلال العسكري، المصدر نفسه ، ص 71.

[2]– المصدر نفسه ، ص 161.

[3]– نفسه، الصفحة نفسها.

هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة موضوعة مع أختها ومقرونة بلِفقِها"[1]، وهذا ما يجعل المتلقي متعلّقا بالعمل الأدبي، متوقعا في أفقه ما سيأتي بعد هذا الذي تلقاه، حتى إن طال انتظاره سد الفراغ من عنده، أو إذا كان غير متناسق ومتناسب اختار له غير ذلك من عنده وقوَّمه، وفي نفس الموضع نجد من كلام العرب الإيجاز وهو عكس الإطناب، يقال في البلاغة " **أنّها فن الإيجاز وعكسُها دليل بلادة صاحب الصناعة** "[2]،وقال فيه سيدنا علي (رضي الله عنه) "**ما رأيت بليغا قط إلاّ وله في القول إيجاز، وفي المعاني إطالة**"[3]، (وقد قالت بنت الحطيئة لأبيها :ما بال قصارك أكثر من طوالك ؟ فقال لأنّها في الآذان أولج، وبالأفواه أعلق)[4]، أي أنّها تخاطب المتلقي المثالي فتكفيه وتؤثّر فيه ولا يحتاج لكثرة تفسير وإيضاح،على عكس عامة المتلقين الذين لا علم لهم بعلوم اللغة والبلاغة، لذلك قال العسكري " **الإيجاز للخواص والإطناب مشترِك فيه الخاصّة والعامّة، والغبي والفطن والرَّيِّض والمرتاض، ولمعنى ما أُطيلت الكتب السلطانية في إفهام الرعايا**"[5]، ومن قوله تعالى في هذا الباب و القصر كذلك" (**ولكم في القصاص حياة**) ففيه إبانة العدل لذكر القصاص و إظهار الغرض المرغوب عنه فيهلذكر الحياة و استدعاء الرغبة والرهبة لحكم الله به، و هذا إيجاز في العبارة" [6]، ومن الإيجاز قوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ لَهُمُ الْأَمْنُ﴾[7]فهنا دخل تحت الأمن جميع المحبوبات لأنّه نفى به أن يخافوا شيئا أصلامن الفقر، الموت، زوال النعمة والجور، وغيرها من المكاره وهذا هو ما يجعل المتلقي في حالة من المسافة الجمالية حين يبحث في عقله العلاقات الضمنية بكلمة "**أمن** "ليحدّد أفقا ينتظره.

ونأتي إلى **الحذف** وهو كذلك من باب الإيجاز ومن حالاته الكثيرة نذكر حذف جواب لولا الشرطية (حرف امتناع لجواب) في قوله تعالى:﴿وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ حَكِيمٌ﴾و أراد لعذبكم[8]، فقد حُذف لعلم المتلقي ببقية الكلام، وهو ليس أي متلقي فهو خبير في اللغة (المثالي)، لقد كان الله

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص 160.

[2]– نفس المصدر، ص 193.

[3]– نفسه، ص 195.

[4]– نفسه، ص 194.

[5]– نفسه، ص 209.

[6]– نفسه، ص 195.

[7]– نفسه، ص 196.

[8]– نفسه، ص 201.

تعالى حريصا في مراعاة مستويات المتلقي فالشرح والتفصيل كان في مخاطبته الأعاجم و بني إسرائيل لعدم علمهم باللغة العربية، واللّمح والإشارة كان إذا خاطب العرب، ومنه كذلك قوله صلى الله عليه وسلم الذي أوتي جوامع الكلم :"**إياكم وخضراء الدمن** " وقوله:(**أن من البيان لسحرا**)، وغيره الكثير مما يُتوقع من المتلقي الخبير سدّ فراغاته ومعرفة جوابه وتكملته، أمّا إذا اتخذ المبدع الإيجاز أو الإطناب في غير مكانه كأن يخاطب جميع الناس بالسهولة والشرح وهذا ما يحتاجه العامة دون الخاصة، أو يخاطب جميع الناس بالإيجاز والحذف وهذا خطاب الخاصة، هنا تتعطل عملية الفهم السريع ولا ينجح المبدع في التواصل مع الخاصة والعامة، فالأدب الجميل هو ما يصل إلى العامة لجزالته ووضوح دلالته لكنّه يحتاج إلى متلقي مثالي ليُخرج مكنوناته التي قد يكون المبدع نفسه يجهلها عن نفسه وعمله، وهذا ما كرّسه العسكري في كتابه الصناعتين حين قدم ما يفيد الصانع للأدب من شعر كان أو نثر في صناعته وكان قصده الإيصال والتواصل مع المتلقي على اختلاف أنواعه، فالبلاغة ووسائلها هنا لا تعني فقط المبدع بل وكذلك المتلقي وخاصة منه المثالي (الضمني) الذي قصده المبدع في ذلك العمل الإبداعي .

ب – المتلقي المباشر : أمّا إذا توجّهنا إلى النوع الثاني من المتلقي **فهو المتلقي المباشر** ونقصد به وكذلك العسكري ذلك الّذي يوظّف السمع في عملية التلقي، والذي قصده المبدع في إنشاده للشعر أو الخطابة ووضعه في حسبانه من وضوح دلالة وسهولة وإبانة لتتم العملية التواصلية والتوصيلية بنجاح في ملتقيات الشعر قديما، وفي مواضع غيرها كمجالس الأسياد والأمراء والأدباء و الحروب من العصر القديم، و حيث اضطر المبدعون للخطابة في المناسبات الدينية والمجالس وحتى على مشارف البلدان المفتوحة وفي المواقف التي تحتاج لخطابة، إلى صوغ فني يناسب جميع المستويات وليتنافس في ذلك المتنافسون من نقاد يستلهمون المزايا والمعايب، وعامة يتذوّقون الجزل والمختار من الكلام العذب والسلس خاصة كما قال العسكري "**أنّ السهل أمنَع جانبا وأعزّ مطلبا، وهو أحسن موقعا وأعذب مستمعا**"[1]، فالأوّلون يقدرون عليه أمّا الباقي فيتعرفون عليه حين يسمعونه ولكن لا يستعملونه في محاوراتهم عجزا منهم أن يأتوا مثله، ولكن العسكري يُولي هذه الطبقة الأخيرة من المتلقي المباشر اهتماما في كل مراحل بناء عمود الشعر لأنه وببساطة هو المقصود بالعملية التواصلية في فترة كان فيها الشعر إنشادا، و هذا المتلقي الموجود والمستهدف يكون في كل مكان ليلقي عليه قصائده ونتاجه الأدبي عموما، فالأولى مراعاته من خلال الوضوح والسلاسة والسهولة والجزالة وبما ذكرناه سابقا، ما دام هو المتلقي الوحيد ولكل المستويات في تلك البيئة، وكما تجب مراعاة الألفاظ والمعاني والافتتاح والمطالع بما يناسب

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 53.

السماع يقول :" **أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنّهن دلائل البيان...**"[1]، ولا يكون من القول الجـــافي ولا المتطيَّر منه، ولا بالبكاء خاصة إن كان فيها مديحا وتهاني و "**الابتداء أوّل ما يقع في السمع من كلامـــك والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعا مُوَنّقين**"[2]، "**وإذا كان الابتـــداء حســـنا بديعا ومليحا رشيقا كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام**"[3]، وقـــد اهـــتم العـــرب بـــداياتهم فأحسنوا، وحين ربطوها بالمقدمة الطللية بين بكاء على فراق الحبيب ووصفه، صَعُب تغييرها إلا بعد حين، أي بعد أن غيّرها الإسلام، ولكنّها كانت تمثل روح ذلك العصر ومراحل الحياة اليومية للفرد والقبيلة فتعلّق العربي بها، وكانت أوّل ما ينتظره عند التلقي كما ربطها بالحياة من حب، حنين، مدح وغيرها مما شملت من أغراض متنوعة تنوعت حسبها نفسية وطريقة التلقي، فأصر هذا المتلقي على سماعها وخشي المبدع التخلـــي عنـــها أو حتى تغييرها لألاّ يفقد سامعه المخلص "**المتلقي المباشر**"، فعليه تعتمد عملية التأثير والنقدوبه يســـعى للنجـــاح والذيوع، وبذلك نجد أن المتلقي المباشر أساسا لا يتخلى عنه المبدع و لا العمل الأدبي في تلك الفترة.

ج – المتلقي السلبي: وفي الأخير نجد النوع الثالث للمتلقين في كتاب الصناعتين ألا وهو المتلقي السلبي وهو على عكس النوع الأول المثالي والناقد، بل هو مجرد متلق لا رأي له ولا تأثر كما ولا تـــأثير في عمليـــة الاستقبال وإعادة البناء، كما لا علم له ولا أدب ... ولا يتقاطع مع المتلقي المباشر في رفضه للشعر الغليظ إنما هم من قال فيهم العسكري (**وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معنـــاه إلاّ بكد، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزَّةً غليظة وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا وسهلا حلوا**)[4] وهنا هو متلق لا يحبّ إلا التكلف المبذول لفهم المعاني، وهذا ضد مفهـــوم البلاغـــة في الفهم والإفهام بل يجعل المتلقي يكد ليفهم ظنّا منه بأنّه هو الجميل، في حين أنّه يبعد المعنى على المتلقي ما دامه بعيدا عن مبدعه.

وهذا النوع من المتلقين وصفه العسكري بهيئة السلبي الجاهل، لأنّه قلَب مفهـــوم الجماليـــة والانفتـــاح للأدب، وكرّس المشقة لأجل الفهم وبلوغ تلك الجمالية خطأً منه وقلّة معرفة، مما يؤدي إلى الانغلاق ودخول مواقع اللاّتحديد مع ضياع الأفق، ولذلك كانت مخاطبة الناس على حسب أقدارهم وأحوالهم مهمّـــة البلاغـــة

[1]–أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص 489.

[2]– المصدر نفسه، ص 394.

[3]– نفسه، ص 396.

[4]– نفسه ، ص 75.

وبديهة من المبدع، فالمتلقي الخبير لا يخاطَب كالمتلقي السلبي وهو الغير عارف، لأنّه أصلا لا يدرك جماليات المعاني بقدر ما يهمّه جماليات الصيغة فينغلق عليه النص ولا يبوح له بأسراره، ويقف عاجزا أمام جمالياته حين يفوته فرصة الفهم وإعادة البناء، بل بالعكس قد يضرّ بالحكم على النّص ويشوّه من تلك الجمالية إذ لن يعتبرها كذلك، ولذلك قال العسكري "**ينبغي أن يتكلّم بفاخر الكلام، ونادره ورصينه ومحكَمِه عند من يفهمه عنه ويقبله منه، ممّن عرف المعاني والألفاظ علما شافيا... لا كَمَن.. إذا سمع لم يفقه، وإذا سئلم ينقه ... وإذا تكلّم عند من هذه صفته ذهبت فائدة كلامه وضاعت منفعة منطقة**"[1].

وهنا يظهر الفرق بين مجموع المتلقين وكان المتلقي الناقد والمثالي نادرا في البيئة العربية القديمة أيام الإنشاد، وظهر فقط مع تمحيص وتدقيق في التآليف بظهور التدوين ومؤلّفاته، وهذا النوع من المتلقين رتّب ووضّح باقي الصنفين انطلاقا من مرتبته، فما كان دونه يعتمد المباشرة والسماع وكانت متعته فيه و هو **المتلقي المباشر** أول أطراف العملية الإبداعية التواصلية، **وأدناهم المتلقي السلبي** العاجز أو العديم الخبرة ولكنه بتلقيه الجاهل يسيء للأحكام النقدية والجمالية ويؤثر في الجو العام لعملية التلقي ويكاد يشغلها عن وظيفتها – التأثير والتأثر–فيصبحان على الغالب مستهلكيْن للإبداع لا منتجيْن، وفي النادر يكون المتلقي المباشر هو الضمني الخبير وهو المقصود بالتواصلية الجمالية إن توفر فيه ذلك المستوى في مجالس الشعراء النقّاد قديما.

3–أفق التوقّع:

إذا أردنا أن نشبِّه التلقي شبّهناه "باللّعبة" أدوارها كرّ وفر بين المبدع والمتلقي، فالأوّل يريد كسر توقعات الثاني في خبراته واستفزازه إلى أن يصيب المعنى في توقعه، كما يستفزه إلى مواصلة عملية التلقي بشوق وجمالية في مسافة جمالية إلى أفق الانتظار، والثاني يريد أن يدخل ميدان اللعبة ويتواصل بالمعنى ليصبح "**فاعلا منتجا بين الفهم والإدراك فإعادة الإنتاج والتطبيق، ولا يريد أن يكون متلقيا سلبيا مستهلكا**"[2] بل مشاركا في الإنتاج أيضا، فأمّا إذا لم يُستفز المتلقي وخاب ظنّه وأفقه انغلق عليه النص.

كما أنّ مفهوم (أفق التوقع أو الانتظار) يكون فيه المتلقي مواكبا للمعنى الأدبي متوقعا لتوالي المعاني ولتشابه النصوص بعضها ببعض في المنبع الثقافي انطلاقا من خبرته، فإذا استطاع المتلقي الوصول إلى المنابع واكتشف تشابك وتداخل النصوص ببعضها زمانيا و تزامنيا فلابد أن يكون هذا المتلقي خبيرا مثاليا.

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص 42.

[2]– حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، مرجع سابق، ص 70.

إنّ الجماليّة الّتي تتركها النصوص في نفسية المتلقي، أو يتركها تنقُّله بين النجاح والفشل في استكناه المضامينوبؤر الجماليةفي حدود آفاق توقعاته هو ما يضمن استمرارية الأدب عموما، وهو ما يحقق للعمل الأدبي والفني وجوده وخلوده دونا عن غيره من النصوص، هذه الخاصية من العلاقة التي تربط المتلقي بالنص في شكلها التأثيري والتأثري هو ما ركز عليه القدماء في تراثنا الأدبي والنقدي ولو كان من عصره الانطباعي الأول، فالجودة والقبح أو الإحسان من عدمه في مجالس النابغة وغيره ما كان ليكون إلا بالتأثير والتأثر الذي حدث من النصوص على السامعين وقت الإنشاد وهذا قمّة التلقي ولو لم يكن مُنظَّرا له، أو مضبوطا بآليات وإجراءات، فقد وصل إليه العربي بغريزته الفطرية الصّافية في حدود تلك البيئة الأوليّة الصِّرفة، وحين استطاع العرب التدوين عرفنا التنظير وترتيب الموجود وتقنينه، فلم نعجز عن تلمس تلك الإجراءات في كتابنا الصناعتين -لأنّه موضوع دراستنا -أو غيره كذلك، مع اختلاف طفيف في المصطلح وحدوده، فمن أجل بلوغ جمالية النّص وأفق التوقع اشترط العسكري في آليات صناعة الأدب أن يكون المبدع مواكبا لأعراف الكتابة، عارفا بالأغراض، وحدود البلاغة والأنساق المتعارف عليها...، حتى إذا وقع الأديب في توارد الخواطر/التناص وقديما السرقات الأدبية والاشتراك في المعنى عَرف كيف يحمي عمله من الاتهام وبذلك يكون قد أحسن الأخذ، لأن العسكري لطّف حكمه على عملية السرقة الأدبية إلى محمودة حسنة وغير ذلك، وقسّمها إلى ثلاث (سلخ، مسخ، ونسخ) والأخير منها كان مذموما، وأشار لحسن الأخذ بقوله "**ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممّن تَقدَّمهم، والصَّب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممّن سبق إليها**"[1].

أمّا ما يُوقِع هذا المتلقي في خيبة الأفق هو عدم اِلتزام المبدع ما اشترطه العسكري وحتى غيره من النقّاد من آليات صناعة الأدب، وتغيير في المتعارف عليه من آليات، وبالتالي ينعكس هذا سلبا على المتلقي بالفشل والخيبة وكسر في التوقع، وهذا ما ذكره العسكري عن أخطاء السياقات وعدم احترام التقاليد في الكتابة في أبواب :كتمييز الكلام (البارد) وأخطاء المعاني وأخطاء الوصف ممّا تحدثنا عنها سابقا، أما أخطاء التشبيه وهو باب من فصلين، فرق فيه التشبيه من الاستعارة إضافة لما ذكِر منه في أبواب أخرى (في باب أخطاء المعاني) مثلا قول امرئ القيس:

أَلَم تَسْأل الرَّبع القَديم بِعَسْعَسَا كَأَنِّي أُنَادي إِذْ أُكَلِّمُ أَخْرَسَا

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 217.

قال عنه أنه فاسد، فلا يقال كلّمت حجرا فلم يجب[1].

أو نجد قول السموأل وفيه خطأ في الوصف والتشبيه:

فَنَحْنُ كَمَاء المـــزْنِ مَـــا فِي نِصَـــابِنَا كَهّـــامٌ وَلا فِينَـــا يُعَـــدُّ نَجِيـــلُ

فليس بين (**نحن كماء المزن**) و(**ما في نصابنا كهام**) أدنى مقاربة، والمتلقي لأوّل البيت يختمه بخيبة أفـــق بعد انتظار مقاربة (لقوله: **نحن كماء المزن**) مثلا: (**صفاء أخلاق، بذل أَكُفٍّ**...) فما علاقتها بقوله (**مـــا في نصابنا كهّام**) إلا فسادا في المعنى، وسوء في مقاربة الوصف بين المشبّه والمشبّه به، وهذا مما يُشتّت المتلقـــي ولا يجعل جمالية المعنى تتم لديه.

ويقول العسكري "**والتشبيه يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أوّل الباب، من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصغير**"[2]،والمبدع حين يأتي بالتشبيه فقصده منه تقريـــب المعنى للمتلقي بأقرب صورة ولا تكون الثانية إلا من المألوف المعتاد حتى يَحسن الإيضاح، فإن خرج عن ذلك وقع في القبح وأخرج المتلقي من المتوقع إلى اللاتحديد، أي إذا أراد صاحب الصناعة أن يبتدع ضربا على غـــير سابقيه يتنبه ويطلب الإصابة ويتوخى حسن الصورة والعبارة وإلاّ "**يذهب حسن ابتداعه ويطمـــس نـــوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد**"[3]، فالابتداع حقٌّ للمبدع ولكـــن إذا كـــان في حـــدود الحقيقـــة والموروث الثقافي وتقاليد الكتابة فلا يخالف أفق توقع المتلقي بصور تضطره إلى الخروج بخيبة في الأفق، في حين كان التصوير أحد الآليات الداعمة لتحقيق ذلك الأفق في نفسية المتلقي.

لكن لا ننسى أنّه إذا كان العسكري قد نبه على عدم الخروج من المألوف ومفاجأة المتلقي ومباغتـــة مخزونـــه الثقافي بالتمويه الغير مفيد، فهو كذلك في المقابل حثّ على ذلك الخروج عن العادة والمألوف الذي يساهم في استفزاز المتلقي وحمله على استخدام كل آلياته في تحليل وفهم ما هو أمامه من عمل فني ومحاولة حصر ما فيـــه من جماليّة، ومن تلك الأساليب والآليات نذكر مثلا :

-"**رد الأعجاز على الصدور**" يقول عنه "**فأوّل ما ينبغي أن تعلَمه... أنّك إذا قدّمت ألفاظا تقتضي جوابا فالمرُضي أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها**"[4]ومثـــال ذلـــك

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 86 .

[2]- المصدر نفسه، ص 280.

[3]- نفسه،ص 429.

[4]- نفسه، ص 429.

قوله تعالى: ﴿**وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا**﴾ الشورى 40،ويذكر في خلاف ذلك أن كتب بعض الكُتاب "من اقترف ذنبا عامدا أو اكتسب جرما قاصدا لزمه ما جناه، وحاق به ما توخاه" والأحسن لو قال: لزمه ما اقترف وحاق به ما اكتسب، وهذا يدل على أنّ لردّ الأعجاز على الصدور أثرا كبيرا في البلاغة، وله"في المنثور خاصة محلا خطيرا" **وله أقسام عدة:**

*** مثلا يوافق آخر كلمة في الصدر آخر كلمة في العجز كقول عنتره[1]:**

فَأَجَبْتُهَا أَنَّ المَنِيَّةَ **مَنْهَلٌ** لابُدَّ أَن أُسْقَى بِذَاكَ **المَنْهَلِ**

*** أو يوافق أول كلمة في البيت آخر كلمة منه[2]:**

سَرِيع إلى ابْن العَمِّ يَلْطِم وَجْهَه ولَيس إلى داع الوَغَى **بسَرِيع**

وغيره من الأنواع التي ذكرها العسكري وهذه أساليب بلاغية تساهم في التلاعب بالمتلقي واستفزازه ومفاجأته وجمالية توقعه، بأن يحاول سدّ الثّغرات والفجواتوهذا نوع من النصوص الأصيلة والجيدة التي تساهم في إشراك المتلقي في تخيُّل وبناء النصوص انطلاقا من مخزونه الثقافي، وهذا لا يدل إلا على تطابق الأفق المتوقع بين المبدع والمتلقي، وخضوعهما للنسق الثقافي، كما يدل على خبرة المتلقي والّتي على قدرها تكون الجمالية.

–**الإشارة** : ويوجد كذلك من هذه الأساليب أسلوب الإشارة، الّذي يحاول فيه المتلقي إكمال النقص من مخزونه الثقافي خاصة إذا كان أمامه نص يعتمد الإلماح والإماءة، وقد عرّفها العسكري" **بأن يكون اللّفظ القليل مُشارا به إلى معان كثيرة بإيماء إليها ولمحة تدل عليها**"[3] وهو دائما في التدليل يعتمد على الإعجاز القرآني أوّلا، مثل قوله تعالى: ﴿ **إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى**﴾ النجم 16، فهنا حذْف وإشارة إلى معان كثيرة، وعلى المتلقي ملأ الفجوات.

ويضيف العسكري لهذا النوع من الأساليب التي تحتاج إلى فهم و إدراك المتلقي وحضوره الفعّال في عملية التلقي: التتميم والتكميل، التقسيم، التوشيح، الإرداف والمماثلة (وقد وجدنا أنهما أحد شكلي الكناية: كناية عن صفة وكناية عن موصوف).

[1] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 429.

[2] - المصدر نفسه، ص430.

[3] – المصدر نفسه، ص 383.

وفي الخروج عن المألوف المحمود كذلك، والذي يستفز خيال ولغة المتلقي الشعريّة ومقدرته الفنية،و ما يكسر توقعه من أشكال الأساليب البلاغية وهذا حين يتوجه ذهن المتلقي إلى معنى يبدو له هو الظاهر في حين أن الكلام يحمل العكس فتغاير بذلك توقعه بالمفاجأة والإيهام: كالإيغال، تجاهل العارف، الاعتراض الرجوع، الالتفات، الاستطراد، المحاورة، الاستثناء، والتلطُّف...حيث يقدَّم فيها جزءا من الكلام يستطيع به المتلقي محاولة سد الثغرات، ولكنه قد يفاجأ بالنقيض أو الرجوع إلى معنى سابق أو يلتفت إلى معنى غيره، أو يتحوّل إلى آخر ثم يرجع فيكمل الأول....وغيرها، ونذكر مثالا عن أحدهم مثلا :

- **الرجوع:** " وهو أن يذكر شيئا ثم يرجع عنه" كقول القائل : ليس معك من العقل شيء، بل بمقدار ما يُوجب الحجة عليك، وقال آخر: قليل العلم كثير، بل ليس من العلم قليل، أو كقول الشاعر:[1]

نُبِّئْتُ فاضِح قومِه يَغتابني عند الأميرِ و هلْ عَلي أمير

وقول آخر:

وما بِي انتصار إنْ غَدَا الدَّهرُ ظَالِمِي عليّ بلى إنْ كان منْ عندك النَّصرُ

فمثلا البيت الأخير فيه فرصة للمتلقي أن يتخيّل ويحاول تحديد أفق توقعه (بأنّ الشاعر قد ظُلِمَ حتى من الدهر) ثم يرجع المبدع ويكسر هذا التوقع، ثم فرصة تخيُّل للمتلقي لما هو فيه هذا الشاعر من الظلم واليأس والظلمة بقوله (عَليَّ بلى إن كان من عندك النصر)، أي صار به انتصار لما جاءه من عند الممدوح.

و من باقي الأساليب البلاغية عند العسكري نجد (السلب والإيجاب، المذهب الكلامي، الاستشهاد والاحتجاج، التعطُّف، المضاعفة...) وهي كذلك أساليب تفاجئ المتلقي ولكن في إعمال فكره وإرهاقه للبحث عن المعنى ولا يقدر عليه إلا القارئ / المتلقي الخبير، وهي مما يخلق مسافة جمالية قد تطول حتى يستطيع هذا المتلقي الوصول إلى أفق توقع جديد غالبا، فمثلا عن المضاعفة يقول العسكري: "**هو أن يتضمن الكلام معنين معنى مُصرح به، ومعنى كالمشار إليه**" كقوله تعالى: ﴿**وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ أَفَأَنْتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ وَلَوْ كَانُوا لَا يَعْقِلُونَ (42) وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْظُرُ إِلَيْكَ أَفَأَنْتَ تَهْدِي الْعُمْيَ وَلَوْ كَانُوا لَا يُبْصِرُونَ**﴾ فالمعنى المصرح به أنّه لا يقدر أن يهدي من عَمِيَ عن الآيات وصُمَّ عن الكلم البيّنات، وصرف قلبه عنها فلم ينتفع بسماعها ورؤيتها...، والمعنى المشار إليه أنّه فضّل السمع على البصر، لأنه جعل مع الصمم فقدان العقل ومع

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص444 .

العمى فقدان النّظر فقط، ومن المنثور قوله أبو العيناء "سألتك حاجة فرددت بأقبح من وجهك" فالمعنى في القبح صار للرد والوجه معا[1]، وهذه معاني تُعمِل فكر المتلقي العارف الخبير، وتضطره للبحث والتفكير مع استقراء ما بين السطور فيبقى في حالة لا تحديد وتطول به المسافة الجمالية باحثا عن ذلك المعنى، حتى يهتدي في الأخير إلى المعنى المراد وهو غير الظاهر على مستوى اللغة الواصفة للمعنى، بل من خلال اللغة التخييلية مع إعمال للفكر ومن ثم تحديد لأفق الانتظار وهذا ما يسمى بانصهار الأفق كذلك.

فإذا أضفنا لما سبق من شعرية المطالع والمعاني والأساليب ما يؤثر في المتلقي ويشغله ويحفزه أو يستفزه، "شعرية الوقع الصوتي "والإيقاع والأوزان ومالها من أثر بالغ شدّ العرب قديما وحتى الآن، وهو في البديع لأن منه ما يُحدث نغما وتناغما يؤثر في المتلقي ويشده للعمل الفني فيعلق في ذهنه حتى كاد يستحضره كل مرة إعجابا وتقديرا، مثل الفواصل القرآنية وما تخضع له من سجعات أو ازدواج " **إنّ مع العسر يسرا، فإنّ مع العسر يسرا**"، وفي قوله تعالى: ﴿**الرَّحْمَنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ(4)**﴾ الرحمن، وهذا ما ليسله تفسير ظاهري بقدر ما هو استحسان النّفس وميلها للتجديد والتنويع، والحركة الصوتية وما يتبعها عن حركة نفسية وانفعالات تثري جمالية النص وحسن تلقيه.

نستوقف ما ذكرناه في نقطة نهائية لهذا التحليل ألا وهي بيان مسار العملية التواصلية التوصيلية بين المبدع والمتلقي، والتي اعتمدها العسكري حيث نجد أنّ هذا المبدع قد وضع في وجدانه سؤالا هو: لمن أبدع؟، فاختار متلقيا ضمنيا يحمل عنه عبء هذا العمل، ويواصل معه عملية التواصل باستكناه حتى ما لم يقله هو نفسه في عمله ذلك، فما كان منه إلا أن قدّم كل الوسائل والآليات التي تجعل من هذا النص مثارا لنفسية متلقيه، فبين حدود البلاغة، وضرورة معرفة جيد الكلام من رديئة، وكيف يكون حُسن الصّنعة وأبواب البديع مع مراعاة مقتضى الحال والمقام ما يُعين المبدع على إنتاج عمل يتّسم بالاستمرارية والخلود.

نجد في المقابل عند المتلقي مخزون ومرجعية ثقافية يمتح منها مدركاته لفهم عمل ما، وأفق توقع يحوي جميع حالاته ومراحله بين أفق الانتظار وكسر ذلك الأفق أو تجديده خلال فترة المسافة الجمالية، لكنّنا وجدنا أنّ عمود الشعر وما يفرضه عن مفاهيم وأعراف للأجناس الأدبية، يراعي في الأساس استجابة المتلقي في ذلك وقد كان هو همّه الأول والأخير، كما كان همّ المبدع المتلقي والقارئ الضمني في هذه الأعراف والقوانين لتحقيق أحسن تلقي وأحسن استجابة جمالية، وهذا لا يكون إلا إذا كان المبدع نفسه قد خلق داخل نفسه

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 477.

تصورا لشخصية المتلقي الذي سيتلقى إبداعه ذاك فيحصل على أحسن تلقي، وبالضرورة أحسن تقييم لعملـــه، ونحن لا نقصد المتلقي الواقعي الحقيقي الذي لا نصل إليه إلا بعدما يقصد المبدع في ذهنه متلقيا ضمنيا ينســـج على أساسه أسلوبه وصوره وأفكاره، فإذا نجح في استقطابه كان بالضرورة قد استقطب القارئ الواقعي ومـــن ثم ضمن لنصه الجمالية والخلود.

ومنه نلاحظ حضور المتلقي بأنواعه في كتاب الصناعتين، وقد كان همّ العسكري والبلاغة العربيـــة مراعـــاة أحواله، وطرق تقبله للأعمال الفنيّة، وسبل التأثير فيه من خلال افتراض مفهوم هو **الأدبيـــة –الشـــعرية**– ألا وهي **عمود الشعر**، والذي بمفاهيمه وقوانينه يضمن للمبدع التألق، كما يضمن للمتلقي جماليـــة التلقـــي وفي نفس الوقت يكون الخلود للنصوص الجميلة المفتوحة على قراءات أخرى تنتظرها من جديد.

المبحث الثـــاني: العـــمل الأدبي بين الوضوح و الغموض

ب – الوضوح :

كان ثمرة الاهتمام بالمتلقي نزوع البلاغة العربية إلى الوضوح ونَفرتِها من التعقيـــد والغمـــوض، مـــع اجتناب كل ما يعيق العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي أو يحجب ويؤخِّر الفهم، قال أبو هلال العســـكري :(**البلاغة وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة حسن الإشارة**)[1]، و قال العربي "**البلاغة التقرب من المعنى البعيد، والتباعد من حشو الكلام و قرب المأخذ...**) وهي كذلك عند العسكري (**التقرب من المعنى البعيد، وهو أن يعمد إلى المعنى اللطيف فيكشفه، وينف الشواغل عنه فيفهمه السامع من غير فكر فيه وتدبر له**)[2].

يعتبر الوضوح أهم ما ارتكزت عليه الصورة الفنيّة وعموم عملية الإبداع، فهو من أهم الأسس التي دعا إليها العسكري في كتابه حين قال بتقريب المعنى، كشفه، نفي الشواغل عنه، والغرض من كل هذا الوصـــول بالعملية التفاعلية بين المبدع والمتلقي إلى تمام التلقي وجماليته، أي **انتهاء المعنى إلى قلب السامع فيفهمه.**

إنّ هذا المتلقي يسعى حسب استعداده إلى ربط علاقة مع النص من أجل انجاز مهمة الفهم والتأويل أو النقد، إلاّ أنّه لا يمكن تجاوز بعض الخصوصيات الّتي ميّزت التلقي في المراحل الأولى عند العرب، فالشعر كان فن المجتمع وديوانه، له وظيفة اجتماعية في حين له شكل وطبيعة شفاهية إلقائية، أمّا المتلقي فهو الحاضر الشرفي

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص57.

فيه وبشكل مكثّف، وإذا كانت " **الأذن لا تتيح فاصلا ذهنيا لتشكيل صورة مرئية للكلمات بعد بذلها جهدا وظيفيا في تلقي أصوات تلك الكلمات، فإن العادة الشفاهية للإلقاء لا تسمح للعامة بالتقويم والتفاعل مع النص بنفس المستوى بين العامة والناقد** "[1]،و يقول الجرجاني "**إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا... فاعلم أنّه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروفو التي هي ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده** "[2]، فالنّص موجه إلى متلقي حاذق(حقيقي أو خبير، ناقد) أي "**يورَد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص** "[3]، وكما كان أساس البلاغة ومنه التلقي والعملية الإبداعية فالتواصلية بعدها هو الإفهام و التبيين، ومدار ذلك كله هو الألفاظ والمعاني فالتراكيب والصور الفنية بكل مراتبها وعلى اختلاف أنواعها من مجاز تشبيه واستعارة، كان هذا ما اعتمده العسكري في عملية الإبداع و الصناعة و ما كان حولها من تلقي.

أ – الألفاظ:

قدم العسكري خصائص و شروط لجودة اللفظ ووضوحه، من حسن سبك ورصف وترتيب، ممّا يؤثر في النفس و الحواس خاصة إذا لاءمتها أوزان معتدلة، فالمتلقي السامع وهو أساس للشعرية العربية أول ما يشدّه في النص هو الألفاظ التي وجب فيها:

أ –**1 الوضوح**: في الألفاظ الواضحة يقول العسكري، " **لا خير في غرابة المعنى إلاّ إذا شرُف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد، وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ، و يستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزه غليظة، وجاسية غريبة ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا، وسهلا حلوا، ولم يعلموا أنّ السهل أمنع جانبا وأعز مطلبا، وهو أحسن موقعا، وأعذب مستمعا ولهذا قيل أجود الكلام السهل الممتنع** "[4] .

فإذا لم تتحقق السلاسة والجزالة و الوضوح، وقع المتلقي في غرابة و غموض أو في سوء تقدير المعنى وتعمية و لم ينتج عن ذلك استجابة جمالية بعد أن خاب أفقه.

[1]– عبده محمد شبايك، مقال عن التفكير النقدي عند العرب، من ألنت: http//wwwalukah.net

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1988، ص3.

[3]– ابن طاطبا العلوي، ، عيار الشعر، مرجع سابق .ص20.

[4]–أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص75.

لقد أراد العسكري للألفاظ السهولة والوضوح "**أن يكون لفظك شريفا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا**"[1] ومع أنّه لم يحدد لمصطلح (شريف – فخم) الكيف، فلأنه في باب وضع أسس النقد والبلاغة في الكتابة لا دراسة علم اللغة.

لكننا نلمس من الأمثلة التي قدّمها على ذلك ما يمكن تجنُّبه من عيوب قد تصيب الألفاظ ،كطولها وتقارب مخارجها مع تنافر أو تآلف، قلة استعمالها، عاميّتها وابتذالها، غرابتها أو اضطراب معناها، وهذا كان تنبيه منه على ضرورة حسن اختيار هذا اللفظ، ليقع حسن التأثير والتلقي "**فلا يقبل الكلام المضطرب إلا الفهم المضطرب والرواية الفاسدة**"[2].

أ–2 صحة بناء العبارة: مع أن هذا اختصاص لعلم آخر هو علم اللغة إلاّ أننا نجد تناول صحة العبارة و بنائها من خلال صحة حروفها وانسجامها أو تنافرها ما هو ضروري و يهم موضوع النقد والتلقي من جهة كونها صحيحة سليمة، وبعيده عن تنافر حروفها أو صعوبة نطقها أو استهجانها لما يؤثر على أذن المتلقي فيستكرهها، وتحدث له بذلك عطَلة في عملية الاستقبال والتلقي وتخيب استجابته الجمالية.

أ–3 الجزالة والسهولة: يضيف العسكري لعناصر الوضوح أنّ "**أجود الكلام ما يكون جزلا سهلا، لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا، ويكون بريئا من الغثاثة، عاريا من الرثاثة، والكلام إذا كان لفظه غثا ومعرضه رثا كان مردودا، ولو احتوى على أجلّ معنى وأنبله**"[3]، ومنه قول الشاعر:

لَمَّا أَطَعْنَاكُمْ في سُخطِ خَالِقنا لا شَكَّ سَلَّ عَلَيْنَا سَيْفُ نِقْمَتِهِ

وهذا كلام من السهل والجزل، ولكنّه غث ومعرضه رث.

أ–4 الجزل والمختار: إذاً فمن أسباب الوضوح الجزالة، وهذا ما ذكرناه سابقا لكننا نقرنها الآن باللفظ المختار، فأوّلا لا نعرف للعسكري تحديدا لمفهوم الجزالة ولا لحدودها ربما لأنه في أحد أبواب النقد لا في علم اللغة و لم ير ضرورة للتفصيل، فالمجال في الدراسة يختلف بين كُنه اللغة في حد ذاتها وأساس بناء ألفاظها، وبين دراسة أثر الأعمال الفنية في المتلقي انطلاقا من طرق اختيارات اللغة وصياغتها، و على العموم فالعسكري قدّم

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 152.

[2]– المصدر نفسه، ص 72.

[3]– نفسه، ص 82.

من الأمثلة ما يحدد الجزالة، فهي كل لفظ مختار تعرفه العامة ولا تستطيع أن تأتي بمثله، ليس من العامي السوقي ولا الوحشي فهو كل لفظ لا يحيل إلى التوهم أو يعيق الفهم والتلقي حتى لا يقع المتلقي في خيبة أفق وفشل التأثير، إنّه كل لفظ فصيح وجزل وسهل تم اختياره بعيدا عن العامي أو الوحشي، فاتصف بالبلاغة والإبانة كما حضر الفهم ووقع في نفس وعقل المتلقي لتحدث المتعة الجمالية، وتكتمل العملية التواصلية التفاعلية، وهو "**الذي تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها**" ومنه قول مسلم[1]:

وَرَدْنَ رِواق الفَضْلِ فَضْلِ بـن خَالـد مَحـط الثَنـاءَ الجـزلَ نَائِلُـهُ الجَـزلُ
بِكَفِّ أَبي العبـاس يُسـتَمطَر الغِنَـى وتُسْتَزل النّعمـي وَيسْـترعفُ النّصـلُ

فهذا كلام ليس من كلام العامة، يعرفونه ويعرفون أغراضه ومعانيه بحسن اختياره وجوده نسجة، فهي جزلة سهلة لا تؤدي إلى عرقلة تلقي الدلالة المراد تبليغها وبعيده عن فشل التأثير على المتلقي / السامع لقرب الفهم إليه، وبالتالي حصلت على الجمالية الفنية ووقعت في قلب السامع ونفسه.

فالسّامع في عملية التلقي الشِّفاهي قديما وحتى حديثا يتعلق إدراكه الحسي بالألفاظ المتناسبة سماعا وأوزانها المعتدلة، أما إدراكه العقلي فيرتبط بالمعاني المتناسبة فيما بينها على حدود من اللغة في أساليبها وصياغتها ممّا ذكرناه سابقا وغيرها الكثير مما لا يسعنا ذكره.

فإذا كانت عملية التلقي لنصوص ذات فاعلية فقد تملك من المؤشرات الواضحة ما يوجّه ذهن المتلقي إلى اكتشاف ما هو آت في النص الإبداعي وحينها يشترك المتلقي مع المبدع في عملية الإبداع على درجة من الجودة، الصفاء والخبرة الجمالية فيصل مثلا إلى القافية قبل سماعها، أو يرد الأعجاز على الصدور، أو يكمل الآتي: بمحسِّن كالتقسيم أو التوشيح (الإرصاد)...، وبذلك يشعرن المتلقي بالرضى عن نفسه لقدرته على مجاراة ومنافسة الشاعر، كما ويشعر بالسعادة والجمالية لمّا وصل إلى أفق الانتظار المتوقع بنفسه.

ب – التراكيب:

التراكيب الواضحة هي ما يتوافر فيها: حسن التأليف والرصف والسبك، كما يجب أن يكون التركيب سلسا ومرتبا ترتيبا سليما لكي لا يعيق عملية الفهم والذي من خصائصها:

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 79-80.

ب–1حسن التأليف: هو ما يزيد من الوضوح في حين أن سوء التأليف يؤدي إلى التعمية والإغلاق "**وتعمية المعنى لُكْنه... فأمّا من أراد الإبانة في المديح ..أو غزل.. أو صفة شيء فأتى بإغلاق، دل ذلك على عجزه عن الإبانة وقصوره عن الإفصاح**"[1]، وهذا الذي ينعكس سلبا على عملية التلقي لأن النفس تقبل الجيد الحسن وتنفر من كل صعب منغلق يفتقر إلى البلاغة والفصاحة، وهكذا عجز لا يصلح بالمبدع المتقن لصنعته والذي يأمل تمام الحسن في عمله إذا انعكس من نفس المتلقي بحسن استجابة وجمالية تقبل.

"**وتخيُّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام وهو من أحسن نعوته**"، قال أنشدنا عبيد الله بن عبيد الله بن طاهر لنفسه[2]:

أشارَت بِأَطْرَاف البَنَان المخَضّب ... وَضنَّتْ بما تَحْت النقَاب المكتّب
وَعَضّتْ عَلى تُفَاحَة في يَمينها ... بذي أُشْرٍ عَذْبِ المذاقة أَشْنَبِ
وأوْمَت بها نَحوي فقمتُ مُبادرا ... إِلَيْها فَقَالت هَل سَمعتَ بِأَشْعَبِ

"**فهذا أجْود الشّعر سبكا وأشَدُّه التئاما.. وينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه ولا تتنافر أطراره وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها ومقرونة بِلِفقها**"[3].

أي أنّ حسن التأليف يكون في حسن السّبك والالتئام بين أجزائه من أعجاز مع الصدور والكلمة مع لفقها مع الاستغناء عن الحشو، وهذا كله يساعد في عملية الفهم ولا يعيقها.

ب–2التقديم والتأخير: لم نتحدث عنه سابقا وهو في حسن ترتيب الألفاظ وصحتها فنقدم منها ما يحسن به التقديم ونؤخر منها ما يحسن تأخيره ولا يجوز العكس، وممن أفسد الترتيب قول بعضهم:

يَضْحَكُ مِنْهَا كُل عُضْو بها ... من بَهْجة العيش وَحُسْن القوَامْ
وَتَرْفُلُ في الدّار لها وَفْرَةٌ ... كَوَفْرَةِ المُلْط الخَلِيع الغُلامْ

كان ينبغي قول –كوفرة الغلام المُلْط الخليع أو الغلام الخليع المُلْط، وأما تقدم الصفة عن الموصوف فرديء في صنعة الكلام بل وثقيل في السماع ويؤدي إلى الغموض إن لم يكن له وظيفة صياغية كما يعرف في البلاغة.

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص 160.
[2]– المصدر نفسه، ص 159.
[3]– نفسه، ص 160.

ب–3 حسن الرّصف والنظم: هو كذلك من حسن الترتيب "**أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل الخطب والشعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب، وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا، ومع سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية**"[1] إذاً حسن الرصف والنظم من أساليب الوضوح لأنه "**رصف الألفاظ في مواضعها وتمكّن في أماكنها... وسوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها وصرفها عن وجوهها وتغيير صيغتها ومخالفة الاستعمال في نظمها**"، فمن سوء النظم المعاضلة وقد مدح عمر بن الخطاب رضي الله عنه **زهير لمجانبتها فقال: "كان لا يعاضل بين الكلام"، وأصل الكلمة من قولهم تعاضلت الجرادتان إذا ركبت أحداهما الأخرى**"[2] فهي إذا نضدُ الكلام نضدا غير مستوي وأُركب بعضه على رقاب بعض وتداخلت أجزاؤه وهذا من التعيمة والغموض الذي يعرقل عملية التلقي، إلا إذا أجاد فيه الشاعر فحَسُن المعنى، وسنذكر للمعاضلة أمثلة للتوضيح في باب الغموض.

ولكن من حسن الرّصف والنّظم في التراكيب، والمستوي النّظم الملتئم الرّصف قول بعض العرب[3]:

أيا شجرَ الخابور مالَك مُورِقاً ... كأنّك لم تَحزنْ على ابن طَريفِ
فتىً لا يُحبُّ الزّادَ إلاّ من التُّقَى ... ولا المالَ إلاّ من قَنًا و سيوفِ
ولا الخيل إلاّ كُلّ جرداء شَطْبةٍ ... و أجرَدَ شطْبٍ في العنانِ خنوفِ
كأنّك لم تشهدْ طِعاناً و لم تُقِمْ ... مقاماً على الأعداء غير خفيفِ
فلا تجزعا يا ابنيْ طريفٍ فإنّني ... أرى الموت حلالاً بكُلِّ شريفِ

ج – الصورة الفنيّة :

قال النبي صلى الله عليه وسلم (**إنّ من الشّعر لَحكمة و إنّ من البَيان لَسِحر**) **وقال** عمر بن الخطاب رضي الله عنه (أفضل صناعات الرجل الأبيات من الشعر، يقدِّمها في حاجاته، ويستعطف بها قلب الكريم ويستميل بها قلب اللئيم..)[4].

إنّ النّص البليغ هو ما تضافرت فيه بنياته لتؤثّر في المتلقّي حتى يكون (كالسحر في الأثر) لما يشد انتباه واهتمام المتلقى ويشغله به، وفي قوله صلى الله عليه وسلم "من "–التبعيضية– دليل على الانتقاء بين النّصوص وبين مراتب المتلقّين، ومن فضل البيان أنّه ينقل ما يختلج في نفس المبدع وما يتصوَّره ويتخيَّله من معانٍ إلى قلب المتلقّي فيُمَكِّنُها فيه، أي ينقلها من حيِّز الكمون والغموض إلى حيِّز الوضوح والجلاء، فيقع بذلك الفهم

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 169.
[2]– المصدر نفسه، ص 179.
[3] – نفسه، ص183.
[4] – مطير بن سعيد الزهراني، استقبال النص عند الجاحظ، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية ص134.

والإفهام، بين أطراف عمليّة التوصيل والتلقّي، وهذا ما يسعى إلى بسطه العسكريّ، وقد فعل النقَّاد والبلاغيُّون ذلك قبله لِمَا لها من مكانة في التُّراث العربي و اللّغة العربيّة عموما.

أ- **التشبيه** : إنّ الصُّور البيانيّة – وأرقاها الاستعارة- وفي **كتاب الصّناعتين** هي الهيئة الخارجيّة للأشياء المحسوسة و المدركَة أمّا التّشبيه "**وهو أدنى مراتب الصُّورة الفنيّة هو في جميع الكلام يجرى على وجوه، منها تشبيه الشّيء بالشّيء صورة** "[1]، وقد قصد به الوصف ونقل المشهد البصري عبر النص " **يجب أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتّى كأنَّه يُصوِّر الموصوف لك فتراه نُصب عينيك**"[2]و"**أنَّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التّشبيه ناب منابه أو لم ينُب، وقد جاء في الشّعر وسائر الكلام بغير أداة التّشبيه**"[3].

وقد عمد العسكري إلى حصر وجوهه (وجه الشّبه كرابط حقيقي بين الطرفين) على الجانب الحسي البصري و حُسنُه لا يكون إلاّ إذا وافق ما يراه البصر، وهي أربعة وجوه:

-أوّلا: إخراج ما لا يقع عليه الحاسة إلى ما يقع عليه[4]:

كقوله تعالى: ﴿**وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا**﴾ الأعراف **176**، " فما لا تقع عليه الحاسّة هو الكافر الّذي لا يجيب إلى الإيمان بعنف الدعوة أو برفق فيها، وما وقعت عليه الحاسّة هو الكلب الّذي لا يطيع في ترك اللَّهَث الحسي البصري في التّمثيل، و يُلح عليه العسكري مادام هذا التصوُّر يخرجنا من الغامض إلى الصُّور الحسيّة الواضحة، لمّا كان السّامع لا يتأثّر إلاّ بالّذي يدركه ويراه فيتخيَّله، ويكون بذلك أكثر إثارة للصّورة في ذهن المتلقّي .

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص267.

[2] – المصدر نفسه، ص145 .

[3] – نفسه، ص261 .

[4] – نفسه، ص262 .

الوجه الثاني: " إخراج ما لم تجر له العادة لما جرت به" [1] :

وكلا الصّورتين حسّي، و إحداهما يكون المتلقّي أكثر تعوُّدا منها من الأخرى مثل ذلك كقوله تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ (19) تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ (20)﴾ القمر، فالريح اقتلعت الاثنين، مع أننا لم نتعود على اقتلاع البشر كما تعودنا قلع النخيل، فالمتلقّي أَلِف الثّانية عن الأولى، فتتّضح له الصُّورة من خبرته تلك وبالنَّقلة من الأدنى إلى الأعلى، فإذا أخرجنا التّشبيه بالعكس كان قبيحا، تشبيه الواضح بالغامض، والكبير بالصغير، والأعلى بالأدنى...

والوجه الثالث: هو "إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يُعرف بها":

وأمثلته عن كلّ هذا دائما أولاها القرآن الكريم قاصدا من ذلك بيان إعجازه، ومنه قوله تعالى:﴿**سَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ**﴾آل العمران **133**، فبالبديهة سنقيس طول وعرض الجنّة بما نعرفه من السماء والأرض وندركه بالحواس عن وسعها، وهكذا يكون الأثر الايجابي على المتلقّي الّذي حُبِّبت له الجنّة والعمل ، وهنا طرفا التشبيه كلاهما حسي وأحدهما دل على الثاني.

أما الوجه الرابع فهو" إخراج ما لا قوة له في الصفة على ماله قوة فيها :

يقول تعالى: ﴿**وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ**﴾ " الرحمن**24**، والجامع بينهما هو أنّ كلاهما عظيم فسُخِّر للعظيم ما هو أعظم منه، وهذا تشبيه للمعنوي بالحسي وللغامض بالواضح، وهكذا فالعسكري قد اهتم بأمر المتلقيّ أثناء صنع الصّورة حيث لا يجب إرهاق ذهنه في البحث عن طرفي التشبيه، بل وجب أن يكون التّشبيه القريب أفضل من البعيد، ليتّضح الكلام والمعنى ويحصل المتلقّي على الفائدة من ذلك، فيتأتّى قطافها بسهولة "**فالتّشبيه الحسن هو الّذي يُخرج الأغْمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتّشبيه القبيح كان على اختلاف ذلك** [2] "، والحسن هنا هو مدى سهولة استقبال المعنى عند المتلقّي كنتيجة لتوفُّق المبدع في مقاربة وتقريب المشبَّه بالمشبَّه به .

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص263 .

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، دار الجيل، سوريا، ط5، ج1، بدون سنة، ص278 .

فكما حصر العسكري أوجه الصّورة من التّشبيه في "الحسيّة" لأنها ما يتوفّر فيها الوضـــوح والإفهـــام، كذلك زاد في ضبطها من جهة الحسيّة في الشّكل، اللّون، الحركة، وتمثيلا لذلك قدّم قولـــه تعـــالى: ﴿وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ﴾ يس 39، وهذا تشبيه لصورة القمر بصورة العرجون من حيـــث الشكل

وقوله تعالى:﴿كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ﴾الرحمن 58، في تشبيهه لجمال نساء الجنّة مـــن حـــور العـــين بالياقوت والمرجان لونًا وحُسنًا.

أما في قول الشاعر[1]:

كـــأنّ مِشـــيَتها مـــن بيـــتِ جارتِهـــا مـــرّ السّـــحابة لا ريـــثٌ ولا عجـــلُ

فهو تشبيه لحركة مشي هذه المرأة المتغزَّل بها كمرِّ السّحابةبين الثّقل و الخفّة، وبين السّرعة و البطىء .

أو قول شاعر أخر:[2]

والـــدهر يقرعـــُني طـــوراً وأقرَعُـــهُ كأنّـــه جبـــل يهـــوى إلى جبـــل

هنا شبه حركة نفسه بين الصبر والأسى و بين الابتلاء واليسر كأنّه يردّ بذلك على الـــدهر فيُغالبـــه، والحركة في هذا البيت هي في تشبيه التّغالب ومحاولة الجَلَد في الدنيا بحركة جبلٍ يَضرِب ويهوي علـــى جبـــل آخر، فوصلتنا مجاهدة الشّاعر لنفسه بالصّبر والتَجلُّد على نوائب الدهر في معاناة، مع إســـقاطها علـــى أرض الواقع ونقل جزئيات العالم الخارجي في شكل محاكاة، وهذا هو شدّة الإبداع عند العسكري، لمّا كـــان نقـــل الواقع باستعمال الصّورة الفنيّة في شكلها كتشبيه مقيَّدة بقيود صارمة لنجاح الربط بين طرفي التشبيه، وبالتالي تحقُّق الوضوح والفائدة مع التأثير على المتلقّي، وبدون صعوبة أو حواجز، فيرتقي المبدع في صوره وهـــو مـــا يناشد الحسيّة في التّشبيه مع حصول الفائدة لدى المتلقّي، وبذلك حصول متعة جمالية ولذّة استقبال مع خلـــود لهذه النصوص.

[1] –أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص270 .

[2] – المصدر نفسه، ص271.

ب: الاستعارة :

فإذا توجّهنا إلى الاستعارة وهي أعلي درجات التّشبيه لما فيها من حذف وغموض لأحد أطرافها، فقد حدّد العسكري شروط إبداعها لتحصل الفائدة في نفس وذهن المتلقّي، وحتّى على النّص، فهي تختلف في بنيتها وحدودها المنطقية عن التشبيه، ففي حين سهولة وبساطة الثاني وارتباطه بالجانب الحسي تخرج هي عن الجانب الحسي الفيزيائي والألوان و الأحجام والمدركات في نقل الانفعالات والأبعاد النفسيّة إلى الانفلات من هذه القيود العقلية، والانطلاق إلى ما هو ذهني لا منطقي في الربط بين الطرفين، لكنّ جماليتها لا تحصل إلاّ بذلك التغيير في العلاقات والإعارة من طرف إلى أخر، ويقول عنها العسكري، "**هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه وتأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ، أو تحسين المعرض الّذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أنّ الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمّنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت أوْلى منها استعمالا** [1] "**وفضل الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنّها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة**"[2]، فقوله تعالى: ﴿يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاقٍ﴾ القلم **42**، أبلغ وأحسن ممّا لو قيل يوم يكشف عن شدة الأمر، وقوله تعالى: ﴿ولا يُظلَمون نَقِيرًا﴾ النساء **124**، ﴿وَلَا يُظْلَمُونَ فَتِيلًا﴾النساء **49**، كلاهما استعارات أبلغ من قول الحقيقة (لا يظلمون شيئا).

كما يضيف للقواعد الّتي أقرّها في التّشبيه شروطا تجعل من الاستعارة أصحّ وأصوب وأبعد من القبح والخطأ في قوله :" **هذا ميزان القياس حقيقته تعديل القياس والاستعارة أبلغ...ولابدّ أيضا من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه، والمعنى المشترك بين ميزان القياس وتعديله حصول الاستقامة وارتفاع الحَيف والميل إلى أحد الجانبين، و هكذا جميع الاستعارات والمجازات**"[3].

وهنا يعود إلى تقديم **الحسّي والتناسب المنطقي** بين طرفي الصورة والإصرار على النّقلة من الأدنى إلى الأعلى في قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ أبلغ وأظهر، فاشتعال النار ووضوحها مستنارة أوضح من بياض الشّيب فهذا إخراج " للظاهر إلى ما هو أظهر منه، فالوضوح هنا هو **للعيان** أمّا ما كان أبلغ منه درجة هو

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 295 .

[2] – المصدر نفسه، ص 296 .

[3] – نفسه، ص298 .

الذّوق، لأنّه أشمل للإدراك من العين كقوله تعالى: ﴿**وَلَنُذِيقَنَّهُمْ مِنَ الْعَذَابِ**﴾، والأبلغ منهما كذلك هو **حاسّة السّمع** الّتي رفعها عن أهل الكهف حتّى لا يتمّ التّأثير من العالم الخارجي بسياسة العزل في قوله تعالى: ﴿**فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا**﴾الكهف **11**.

وبهذا يكون للعسكري استكمال لحضور الحواس في أطراف الاستعارة وفي شروط بنائها أكثر منها فيما اشترطه في بناء التّشبيه، حيث بناه على حاسة البصر غالبا، وهذا توسيع في استعمال الحواس تأثيرا على المتلقي من جهة الاستعارة وخلقا للصورة الفنية الأكبر أثرا وجمالية لمّا يحشد المتلقي كل خبراته ومدركاته النفسية الشعورية ليحيط بفهمه لما أمامه من استعارة وبلوغه ذروة الجمالية والمتعة، حين يفك العلاقات بين الظاهر والخفي من أطراف الاستعارة و استكمال النقص وإدراك ما بينها من علاقات، فأثناء محاولة المتلقّي لفهم الاستعارة يقع في مسافة جمالية تنتهي بتحقق أفق الانتظار إذا استطاع فهمها واستيعاب أطرافها، وقد تنتهي بخيبة في الأفق إذا وقع في الغموض أو لم يكن من ذوي الخبرة في فك العلاقات بين أطرافها، إذاً الاستعارة هي من العناصر الجمالية الّتي تؤثر بالايجابية وهذا ما سماه القرطاجنّي "**بالتعجيب**" (تلك الغاية القصوى من التعجيب وللنّفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد)[1] والتي تحصل بعد بلوغ التخييل تمام الفعاليّة بين إبداع في محاكاة الشيء وتخيّله ....وبين أن يكون هذا الشيء المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة (فهو أن يتمثّل للسّامع من لفظ الشاعر المتخيَل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيّلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض) [2]، فالناقد هنا يتناول الخيال كانفعال أي استجابة (الانفعال هو الكيف الشعوري الذي يطرأ على المتلقّي بوصفه مستقبلا لفعل الإبداع التخيلي)[3]، وعلى هذا فالمبدع يقوم بدفع المتلقي وتحريكه وانفعالاته تجاه موضوع تخيَّله هو أوّلا وتأثر به لينقل ذلك عبر عمله الإبداعي إلى متلقيه، ومتى ما تمّ الحسن في الإبداع من كل جوانبه: ألفاظ عبارات، صورة فنية، وأوزان تمّ حسن التلقي ومن ثم إعادة إنتاج المعنى، مع خلود وانفتاح النص إلى قراءات أخرى .

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، لبنان .ط3، 1986، ص127.

[2] – المصدر السابق، ص89.

[3] – عاطف جوده نصر، الخيال مفهومه ووظائفه–مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص150.

فالاستعارة عند العسكري تزيد المعنى قوة، مما يؤثر بتحسين شكل التلقّي وتنشيط مخيّلة المتلقي ودفعها للتنقيب على الدلالة العميقة، ففضلُها أنها (**تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة)**[1]، وهنا يقع المتلقي في باب تحوير المألوف المعتاد وكسر لذلك المألوف والمتوقع حين يتفاجأ بالمستطرف، النادر والمستغرب، وهنا فقط تحدث اللّذة والمتعة الجمالية – وهذا لا يكون في يكون في أقوى وأشد مراتبه وأعلاها إلا إذا كان من باب الغموض وستأتي على ذكر أنواع ومراتب ذلك الغموض في جزء الغموض-.

لذلك فقد تنوعت الأساليب قديما حتى تلفت انتباه المتلقّي باستمرار وحتى تجعله دائما في حالة يقظة واستفزاز وكانت الاستعارة من بين تلك الأساليب، ولا تكون الاستعارة مصيبة إلا إذا أفادت أكثر من الحقيقة وأثّرت في وجدان المتلقي بتنبيهات وتأثيرات لا تقوده للمعنى مباشرة بقدر ما تبطّىء من عملية التفاعل والفهم والإفهام من خلال تنشيط التخييل ودفعٍ للدهشة، وهذا هو الأبلغ والأجمل في الإبداع، وقد عاب الكثير من الاستعارات والتشبيهات لما فيها من قبح أو فساد في عملية التشبيه وبناء أركانها خاصة عند أبي تمام والبحتري لمّا اشتهرا بالخروج عن المألوف المُغْرِب لفظا ومعنى، وعن المواضعات العامة في اللغة وعمود الشعر، وهذا ما سبّب للقارئ الإغماض والغرابة غالبا، لكن العسكري عاب على الغرابة عندهما من باب البعد بين طرفيْ الاستعارة لما يحدث من صعوبة عند المتلقي لإيجاد العلاقة بينهما، وأراد من الصورة أن تبقى قريبة من الحقيقة ولا تتّسع المسافة بين أطرافها (**لابد لكل استعارة ومجاز من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة)**[2].

ب. الكناية:

و هي (**أنْ يُكَنَّ عن الشيء ويُعرَّض به ولا يُصرَّح**) [3] كقول أبي العيناء[4] حين قيل له ما تقول في اِبنيْ وهب ...قال (وما يستوي البحران هذا عذبٌ فرات سايغ شرابه وهذا ملحٌ أُجاجٌ) فاطر**12**، كناية عن استقامة الأوّل وحسن أخلاقه، وسوء أخلاق الثّاني، أو كقول رؤبة:

يا ابن هشامٍ أهلَكَ النَّاسَ اللَّبن فكلُّهم يَعدُو بقوسٍ وقَرَنْ[5]

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص296.

[2]– المصدر نفسه، ص296.

[3]– نفسه، ص407.

[4]– نفسه، ، الصفحة نفسها.

[5]- نفسه، ص408.

وهي كناية عن أيّام الحرب عند العرب، والّتي كانت أيّام الربيع، وفيهما بيانٌ للمتلقي العادي وإفهام، ولا يشترط أن يكون خبيرا، كما أنّها ليست من الغموض في شيء، فالعذب يقابل الاستقامة في الإنسان، كما يقابل الخشونة أو فساد الأخلاق الملح لطعمه المؤذي إذا زاد عن حده، وكذلك هو اللّبن الّذي هو كناية عن نسبة بين الربيع والغزو والّذي كان غالبا في الربيع، كما قابل الغزو القوس والقرن، وقد أضاف العسكري لفصل الكناية فصل الأرداف والتوابع، (**الأرداف والتوابع هي أن يريد المتكلم الدّلالة على معنى فيترك اللّفظ الدال عليه الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابعا له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده**)وهو نفسه الكناية بهذا المعنى، و مثلها قول الشاعر:

وكلُّ أناسٍ سوف تدخل بينهم دُوَيْهيةٌ تَصفرُّ منها الأناملُ

بمعنى الموت لمّا كان يرادفها اصفرار الأنامل[1].

أو قول الخنساء: "رفيع العماد طويل النجاد..."، أي من أسياد قومه، لمّا كانت خيمة الأسياد تضرب بوتد أطولعن غيرها من خيم عامّة القبيلة، فطول عمود البيت يرادف السيادة، وطول النجاد(غمد السيف) يرادف طول صاحب السيف لأنّه يقاس عليه، وهذه الكناية تبحث في مخزون المتلقي وخبرته اللغويّة والثقافيّة لكي يستطيع الربط بين الصفة وموصوفها، وبين متعلقات الموضوع وأجزاءه، أو مرادفاتها الدالة عليه، حتى يستطيع في الأخير الوصول بأفق التوقع إلى متعة واستجابة جمالية، وإذا أغمضت عليه وقع في خيبة توقع وانكسار للأفق.

أما عن المجاز فلم يذكره العسكري في كتابه بالشرح في حين ذكره بالاسم في فصل الاستعارة.

وبذلك يكون العسكري قد قدّم لبنية الصورة الفنية حدودها، وشروط صحتها، استحسانها أو فسادها مما يضمن للمبدع وكذلك المتلقي أفقا تتحرك فيه تلك الصورة على أساس الوضوح والسهولة والبعد عن الاتساع والتعقيد، كما اشترط التقديم الحسي والبصري في التشبيه، ومع باقي الحواس في الاستعارة، موسعا في هذين الفصلين الشرح والتمثيل لتوضيح منحاه الفكري في صنع الصورة الفنية، فإذا أضفنا لهما جودة الوصف في باب متقدِّم عنهما لأنه كذلك يقوم على المشابهة والتشبيه فيتوسع مفهوم التشبيه في كتابه الصناعتين، في حين نجده لم يفصّل للكناية كثيرا مع ما يتبعها من فصل الإرداف والتوابع، وهذا قد يرجع لأنّ التراث العربي

[1]- نفسه ص375.

والمبدع والمتلقي فيه كانوا أكثر اهتماماً واستخداماً لهما -التشبيه والاستعارة- دونا عن غيره مالمّا كانا أكثر إثارة بينهم .

يتوخى العسكري في الصورة الأدبية أن تُقَدِّم **فائدة الوضوح والتمكين في النفس**-وهما غاية استعمالها -لمّا حصر المشبه به في دائرة المدرَك الحسّي البصري، وأضاف باقي الحواس إلى الاستعارة، وقد أراد إثبات ما للصورة الفنيّة من حدود وقواعد عقليّة نافياً بذلك دور الخيال لأنّه لا يتقيد بالعقل وهذا ما يرفضه العسكري بيد أنّ الخيال هو ما يسمح بالإبداع أكثر، ويوسع من دائرة القراءات فتتعدد، كما يكون سببا في إظهار الفروقات بين المبدعين وهذا كان أحد النقاط التي نقد فيها العسكري .

إذاً فالوضوح والسهولة هما غاية استعمال الصورة ولا يتحقّقان إلاّ بمراعاة الفائدة وتوخي تقديمها للمتلقي، ولا يكون هذا بتشتيت الدلالة وعدم حصرها (**فالتشبيه يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أول الباب من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي والمكشوف إلى المستور والكبير إلى الصغير...**)[1] ففي قول ذي الرمة ما فيه فائدة ينصح بها وكذلك قبح ينفِّر منه فيقول:

سقاه الكَرى كأسَ النّعاسِ فرأسُهُ لِدِينِ الكَرَى من آخرِ اللّيلِ ساجدُ

فسقاه الكرى جيد وقوله: لدين الكرى بعيد عندي، والسبب في قبول الاستعارة الأولى أنها تقدم مشبها به من ميدان حسي، أمّا الصورة الثانية فهي تقدِّمه من ذهني معنوي [2]، وهذا ينافي ما وضعه العسكري من حدود الاستعارة والتشبيه والتي أهمُّها حصر الصورة في المجال الحسي لحصول الفائدة والوضوح عند التلقي والمبدع عنده إذا وظف الخيال فربما يصل إلى تمام معناها عنده، لكن القصور في الفهم قد يحصل للمتلقي حين يحاول تخيل ما تخيله المبدع ولا يحصل على الفائدة المرجوة، فكان أوْلى به تقديم معناه في طبق الدلالة الكاملة ألا وهي المدرَك الحسّي المشترك.

إنّ الوضوح الّذي تكلّم عنه العسكري ليس هو الوضوح الذي يجعل النّص الأدبي لا يبارح مكانه فنيا ويحيله مبتذلا ليِّنا، بل قصد به الوضوح الذي يتحقق معه الجمال الفني واللغوي ويحافظ عليه، ولا ينكر أن هناك الكثير من الشواهد الّتي حضر فيها الوضوح والسهولة وغابت عنها الجمالية مثل قول أحدهم:[3]

[1] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص280.

[2] - المصدر نفسه ص317.

[3] - نفسه، ص 79.

يـــــا ربُّ قـــــد قـــــلَّ صـــــبري وضـــــاق بالحـــــبِّ صـــــدري
واشـــــتدَّ شَـــــوقي ووَجْـــــدي وســـــيِّدي لـــــيس يـــــدري
مُغَفَّـــــلٌ عـــــن عـــــذابي ولـــــيس يـــــرحم ضُـــــرّي

فهذا من الوضوح المبتذل الّذي قد جرى على ألسنة النّاس، وقد يظن المتلقي أنّه قادر على الإتيان بمثله وأحسن وقد يقدر، بل يقصد بالوضوح والسهولة مع الجزالة، وقدرة العامي على فهم الكلام لكنّه لا يستطيع أن يأتي بمثله في ألفاظه وبيان معانيه وصوره، فيكتفي بالفهم والتمتُّع بهذه الجماليّة.

2- الغموض:

الغموض ملمح شعري خاص يميز اللّغة الشعريّة، ويشِّكل نمطا جمالياً تكون فائدته كبيرة في تحقيق فعالية البناء الإبداعي وزيادة نسبة الشعريّة، فهو رديف التغريب والغرابة، الانزياح، العدول ...وغيرها الكـــثير (ممـــاّ أحصاها المسدي في أربعين مصطلحا مرادفا)[1] وكلّها لمفهوم واحد هو "الخروج عن المألوف في اللغة الشعريّة دلالياً أو تركيبيًّا على محوري التركيب العمودي والتأليف الأفقي"، وعلى المبدع أن يتّصف بالغموض ليخالف الكلام العادي والمألوف فيدخل باب الشعرية .

إنّ بين الغموض وتقنية التمويه صلة وثيقة، (فالمعنى الذي يُوهِم بأنحاء من الاحتمالات، ويدفع المقول له إلى التأويل في طرفين قد يبدوان كتناقضين، معنى غامض)[2]،فمن المعاني ما قُصِد فيه غاية البيان والإفهام، ومنها ما هو غاية في الإغماض، ومنها ما فيه بعضه، والوضوح لا يعني الرداءة ولكنّه أقرب للّغة العادية أحيانا حـــين تكون مجرد أداة توصيل، ولغة الشعر والنثر هي اللّغة الفنيّة والتعقيد الفنّي وهذا ما يضطر المتلقي إلى الـــتفكير فالغموض يصبح أشدّ تحريضا لخيال المتلقي ذلك أنّ هذا النص مجال لعمل الخيال بين منتجه ومتلقيه فهو مثـــار الدهشة، المفاجأة، الإثارة والمتعة، وهذا هو الغموض المرغوب، لا الّذي يُقصد به تشـــويش عمليـــة الإفهـــام والتواصل بتشتيت ذهن المتلقي فلا تحصل له فائدة من عملية التلقي ولا هو يتفاعل معها، ومن هذا الغمـــوض الإخلال بنظام الكلام وإزالة ألفاضه عن مراتبها بالحذف أو التقديم أو التـــأخير، الإطنـــاب...حين تتـــداخل الألفاظ ببعضها البعض لتتشكل العبارة ولا يتحقق نظامها، وهذا منـــهج رديء في الكـــلام، أو كاســـتعمال الحوشي والغريب، والمستقبح مما يعيق التواصل بين ثالوث الإبداع، فلا المبدع أوصل معانيه ولا هي مفهومـــة،

[1] – سعاد بو لحواش، شعرية الإنزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين(نفسه جون كوين بالترجمة الفرنسية)، رسالة ماجســـتير، جامعـــة الحاج لخضر باتنة، 2012/2011، ص9 .

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص215 .

ولا المتلقي استفاد من المعاني ولحقته لذّة النص ووقع في العبثية، ولا يعني هذا أن يخرج الخطاب عن أدبيّته ويصبح من العادي العامي وبدون متعة فنية جمالية، إذا راعى المبدع في ذلك من السهولة وعدم إعمال ذهن المتلقي ووقع في هذا الخطأ.

إذا هو التعقيد الحق(الفني و الجمالي) والّذي به تتحقق المحاكاة الجيدة التخييل مع معاني مترابطة الألفاظ جيدة النظم مما يضطر المتلقي إلى خوض تجربة التأويل، الفهم والتطبيق مع سلامة الذوق ومتعة التلقي الايجابي فيصل المتلقي إلى إيجاد بدائل قرائية بتعدد القراءات وإنتاج الدلالة فيشترك في تأليف النص بل ويعيد إنتاجه.

والإيهام والتمويه في ظل الغرابة لا يوفر إلاّ العبثية وانقطاع الصلات بين ثالوث الإبداع، وهذا يشير إلى فساد في العلاقة بينهم وفشل في نجاح الوظيفة وإحداث لذّة جمالية، ولا نقصد بهذا الإيهام و الغرابة ما كان من جهة المتلقي إذا كانت تعوزه التجربة الفنية والذوق والرؤية الجمالية مع الخبرة، فينعكس ذلك بالضرورة على علاقته بالفهم والتأويل، بل نقصد ما نتج عن إبداع المبدع من إغماض وإيحاء أصاب هذا النص، ففتك بنشوة وجمالية القراءة، ويفقد المتلقي/ القارىء بذلك حقه في إنتاج دلالة النص وحتى حقه في الاشتراك بتأليفه.

والجانب الفني والايجابي للغموض هو في كونه دليلا على كثرة الفراغات الدلاليّة التي بها يحاول المتلقي مجاراة خبرات المبدع وذلك بتفكيك وإعادة تركيب الدلالة، وهو دليل عل الاستفزاز حين تمنّع دلالات النص بالمفاجأة أو الدّهشة (التعجيب) من تلك الفراغات والتي أثناء ملئها يقع المتلقي في مسافة جمالية مصيرها إما الانفراج والنجاح بأفق توقّع وانتظار، و إما خيبة وكسر لذلك الأفق، وهذا مثلما سبق وقلنا يعتمد على نوعية المتلقي ومدى خبرته ومستواه.

إن الغموض عند العسكري هو التعمية "**وتعمية المعنى لُكنَه، إلا إذا أُريد به الإلغاز وكان في تعميته فائدة مثل أبيات المعاني وما يجري معها من اللُّحون التي استعملوها وكنّوا بها عن المراد لبعض الغرض، فأما من أراد الإبانة في مديح أو غزل أو صفة شيء فأتى بإغلاق، دلّ ذلك على عجزه عن الإبانة وقصوره عن الإفصاح**"[1]كقول أبي تمام :

خانَ الصّفاءَ أخٌ خانَ الزمانُ أخاً عَنْهُ فلمْ يتخَوّن جسمُه الكمَدُ

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص39.

فقد ارتبط الغموض بمسميات عديدة، بتعدد مستوياته ومفهومه وغاياته، فهو التعمية، الإبهام الاستغلاق، الإلغاز، التعقيد وغيرها وهذا إبهام و إيهام و تمويه نحن لم نقصده بالدراسة لأنّه من الفاسد، والذي نحن بصدد دراسته هو الذي يُكسب النصوص جمالا فريدا بإخفاء المعنى وتلوينه، مما يُسهم في غياب الدلالة الأصلية ويثير المتلقي ويدفعه إلى البحث عن دلالات جديدة من أعماق النصوص، ولكنه يحتاج إلى القراءة الواعية والمتأملة للوصول إلى الأسرار العميقة للنصوص، ووضع حد لمراوغتها وهذا هو التوسيع، الغرابة، معنى المعنى، الانزياح، العدول، الإغراب والإمتاك....إلخ.

فإذا جاز لنا الاختصار في موضوع الغموض سنقول أنّ في كل ما سبق من عناصر الوضوح، كان يقابلها بالضرورة مواطن للغموض وهذا إن كان على المستوى الدلالي: من ألفاظ (مترادف-مشترك)، في التراكيب وصورة فنية (من تشبيه، استعارة، كناية، إيجاز، إطناب، تتابع.....) أو على المستوى التركيبي في التقديم والتأخير، الحذف، ...وسنحاول التطبيق عليها باستكناه عناصر عملية التلقي وإجراءاتها والتي رغم تعدّدها وتشابكها إلا أنّنا حاولنا حصرها في مفهوم الاستفزاز، الفجوات، التغريب والمسافة الجمالية.

I- الاستفزاز والفجوات:

عرفنا سابقا مفهوم الفجوة (البياضات، الثغرات والفراغ) بأنها الحِيَل الأسلوبية بالخروج عن المألوف واللغة الشعرية التخييلية التي يستخدمها المبدع لمفاجأة وصدم المتلقي، والتأثير فيه للبحث عن المعنى والوصول به إلى أفق التوقّع، وهي مكان تحرُّك الانزياحات لتشكيل أفق جديد وانصهاره، وهو خمسة أنواع[1]:

1- **اللاّتحديد**: وهو اتفاقي: يفضي إلى ما لا يشير إليه النص بسبب ما يعانيه من نقص في الملائمة في الموضوع، (كنسيان تحديد لون العينين في شخصية ما).

2- **الخلل**: هو كل فضاء أو نقطة نصّية يشعر فيها المتلقي لسبب ما ببعض الخلل.

3- **القتل العمد**: هو كل فضاء أو نقطة نصّية حيث قتلنا عمدا شيئا ما لنفعِّل دور القارئ.

4- **التعثّر بدلالات متناقضة**: هو كل فضاء أو نقطة نصّية يتعثر المتلقي فيها بدلالات متناقضة.

5- **أفق مكثّف لا يسع القارئ حصره ولا بناء دلالة تحافظ على المعنى.**

وهنا سنحاول التمثيل والإسقاط من نص المدوَّنة على ما يتوفر من فجوات.

[1]- فرانك شوير فيجن، نظريات التلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998، سوريا، ص45.

فمن الاستفزاز الدافع لفكر وذخيرة المتلقي نحو تلقي أحسن للنص عن طريق الإغراب أو الصدمة والمفاجأة ومنه على **مستوى اللفظ**:

1- الغموض والفجوات /شعرية الانزياح اللفظي:

أ- الاشتراك اللفظي:

"أن يريد المبدع الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدل عليه خاصة، بل تشترك معه فيها معان أُخر، فلا يعرف السامع أيّها أراد، و ربما استُبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتى لا يقف على معناه إلا بالتوهّم"[1] وهذا استفزاز لمخيِّلة المتلقي، فإمّا يصل إلى متعة وفهم وإمّا يقع في غموض وعدم انكشاف، وهنا يقع في فجوة لابد أن يحاول سدّها، فقول سعد بن مالك الأزدي[2]:

فإنَّكَ لو لاَقَيْتَ سعدَ بن مالِكٍ لَلاَقَيْتَ منه بعضَ مَا كانَ يَفعَلِ

فوجه الاشتراك هنافي أنّ السامع لا يدري إلى أي شيء أشار من أفعاله في قوله(ما كان يفعل)، فهل أراد (بلاقيت ما كان يفعل)خيرا أم شرا، فلم يبيّن الشاعر غرضه وأوقع السامع باستفزاز في فجوة لأن يسأله ماذا سيفعل، ومن سداده لتلك الفجوة افتراض معنى ممّا سبق قوله وما بعد حتى يتبيّن المعنى ويسد تلك الثغرة من الأفق المكثف.

وكذلك من **الاشتراك اللفظي** قول أبي تمام:

وقُمْنا فقُلْنا بعد أنْ أَفْرَدَ الثّرى بهِ ما يُقالُ في السَّحابَةِ تُقْلِعِ

فقول النّاس في السحاب إذا اقلع على وجوه كثيرة، فمنهم من يمدحه ومنهم من يذمّه، على حسب حالاتها منهم مواقعها، فلم يبيِّن بقوله (ما يقال في السحابة تقلع) معنى يعتمده المتلقي فيقع له الفهم، بل اضطرّ هو استفزّه بشيء يخاله المتلقي خيالا وتعجيبا أو بحثا عن جمالية ما أثناء عملية الفهم، ولكنه يقع في فجوة من الأفق المكثَّف فلم يسعه حصرها أو بناء دلالة واضحة ومعيّنة عليها، وما كان منه إلا سدادها بأنّ العادة هي حمْدُ السّحاب، ومنه قوله كذلك:

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين،ص43.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

جهـْميـــــــّةُ الأوصـــــافِ إلاَّ أنّهـــــم قـــــد لقّـــــبوها جـــوهَرَ الأشـــياءِ

ولجهمٍ مذاهب كثيرة فأيّها يقصد.

ب– المترادفات:

ثمّة خصوصية لكل مفردة والمبدع يتعامل بحساسية بين البدائل المختلفة المعنى، فيراعي الدقة وتجنب الايحاءات الجانبية لبعض المفردات، فلَربّما تزيد في تعمية المعنى عند المتلقي، ولا يُحسِن تحديد أفقه ويقع في أفق مكثف يحاول منه تحديد الدلالة المقصودة بعينها دونا عن غيرها في السياق الذي أمامه، ومنها (قول رجل أنشد ابن هرمة قولَه:

بـــــالله ربِّـــكَ إنْ دخلـــتَ فقُـــلْ لهـــا هـــذا ابـــن هَرْمـــةَ قائمـــاً بالبـــابِ

فقال: ما كذا قلت، أكنت أتصّدق؟ فقال فقاعدا .....قال: أكنت أبول ؟، قال: فماذا؟ قـــال: واقفـــا ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى)[1] فالترادف بين (قائما وواقفا) جعل من المبدع يستحســن قائما ولا يستحسن واقفا، وهذه خصوصية مع حساسية بين المترادفات والتي لم يستحسن العسكري الوقـــوع فيها، فهي من العشوائية ما أوقع المتلقي في فجوة بعد استفزاز ولكن فاشل، لمّا أُسقِط المتلقي في الأفق المكثـــف و أخطأ المعنى والفهم، كما أنه قد يكون فجوة مقصودة للفشل العمدي حتى يُفَعَّل دور القـــارئ في التلقـــي وإنتاج الدلالةعبر الاستفزاز الذي خلق الفجوة، ويقول العسكري معترضـــا علـــى الاســـتعمالات الخاطئـــة للمبدعين: (**فعيوب اللفظ استعماله في غير موضعه المستعمل فيه، وحمله على غير وجهه المعروف به،** كقول ذي الرمّة:

نَغـــارُ إذَا مـــا الـــرّوعُ أبـــدى علـــى البُـــرى ونُقْـــرِي عبـــيطَ اللّحـــمِ والمـــاءُ جـــامسُ

فلا يقال ماءٌ جامسٌ وإنما يقال ودكٌ جامس)[2]، فالمترادف والمشترك يحيل المتلقي إلى معاني أخرى عـــن طريق الاستفزاز لمخيلته وذخيرته اللفظية، وحينها يكتشف الفجوة التي سيسدها بما يناسب مـــن مـــرادف أو مشترك، لأنّ الكلمات تستدعي كلمات أخرى بالإيحاء والتداعي فهي ليست من العمل الإبداعي قيد التلقـــي ولكنها على علاقة معه بالذاكرة.

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص83.

[2]– المرجع نفسه، ص126.

2-الفجوات والغموض/ شعرية الانزياح التركيبي:

أما الوجه الثاني للغموض اللفظي فهو على مستوى التراكيب لأن بناءها لابد أن يكون سلسا و تكون مرتبة ترتيبا سليما حتى لا تتعطل عملية الفهم، "**فالكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقا لم يُسمَّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى**"[1]لأن الوضوح لا يعني بالضرورة قبوله عند المتلقي، فلابد أن يكون شكله ومعرضه حسنا ومنه فإنّ الوضوح والغموض هو ما يوفر للمعنى السهولة لا التعقيد، ومن الظواهر التي يطرأ عليها الغموض البلاغي المفيد بسبب الانزياح والذي ينشئ الفراغات والفجوات الجمالية نذكر:

أ-التشبيه:

وهو أدنى مراتب الصور الفنية، وهو الوصف كأن ينوب أحد الموصوفين مناب الآخر بأداة أو بغيرها وهو تشبيه للمعنوي الغامض بالحسي الواضح، ويكون التشبيه القريب أفضل من البعيد ليتضح الكلام والمعنى وبالتالي حصول المتلقي على المتعة الجمالية بأقرب طريق، فإن كان إخراج للواضح في شكل غامض أو كان ينقصه أحد عناصره وهذا ما يستفزّ المتلقي ليحتاج بعدها إلى سد تلك الفجوة التي وقع فيها المعنى، حين يقوم بالتخيّل لحدود المشبه به وعلاقته بالمشبه، ففي قوله تعالى: ﴿**وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ**﴾ فالجمع بين منازل القمر والعرجون خاصة في صفته قديم تستفز المتلقي إلى تحديد الدلالة المكثفة والعلائقية بين الطرفين في وجه الشبه وهي شكل خطوط العرجون مع شكل خطوط وكيفية تقسيم فضاء القمر إلى منازل أما صفة القديم فهي، دلالة على شكله المفرغ الذي لا يحتوي أي شيء ما عدا حيزه الفضائي الذي قُسّمت عليه، ولما يستجمع المتلقي هذه التفاصيل والعلائق بينها يكون قد سد ثغرة التخيّل ووقع في التعجيب من شدة جمالية الصورة وإعجاز الله تعالى في لغة القرآن، ومن التشبيه قول النابغة[2]:

فإنك شمسٌ والنجوم كواكبُ إذا طَلَعَتْ لم يبدُ منهنّ كوكبُ

فالاستفزاز الذي يقع فيه المتلقي هنا هو بسبب حذف الأداة ووجه الشبه في التشبيه البليغ أين تجعله مضطرا لسد ثغرة أدوات التشبيه الناقصة، ثم المرحلة الثانية شرح وتخيل العلاقة بين باقي الأطراف وتشبيه الممدوح بالشمس، فالثغرة هنا أو الفجوة هي **قتل عمد** لِرُكنَيْ الأداة ووجه الشبه، ثم إغماض للعلاقة بين المشبه والمشبه به، فهل هي الإضاءة أو التدفئة أو العلو فإذا طلع لم يبد أيّ كوكب غيره في السماء، فهل لأنه

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص270.

تغلّب عليهم بضوئه ونوره (أي شهرته) أم لأنّه أكبر وأوضح، والتخيّل وهو أساس الاستفزاز ينتج بالضرورة عن فجوة ما أحدثته وهي هنا بالتشبيه، أي بتعجيب التشبيه الّذي أثاره في نفس المتلقي حين سدّ الفجوة وتوصل إلى أنّ الممدوح أعلى وأشرف وأشهر من باقي الحضور أو الملوك والأهل والحاشية وكل ما في الزمان ما دام يشبه الشمس، فهو يأخذ عنها بعد إعمال الفكر ووضوح العلاقات والأثر كل الصفات الجميلة.

ب–الاستعارة:

وهي كذلك أحد مواطن الغموض وما يقابله من وضوح، فإذا كانت قريبة المأخذ صارت واضحة وقَصُرت المسافة الجمالية وصغرت الفجوة كما يقل الاستفزاز، أمّا إذا كانت أكثر غموضا وجب أن تكون من المقبولة لتقديم الفائدة والوضوح مع التمكين وبعض المبالغة ما يضمن الاستفزاز والجمالية لا الإغماض والتعمية، إذاً: إذا كانت الاستعارة من المقبولة عند العسكري يعني أنّ المشبّه به فيها محصور في المدرك الحسي إبتداءً بالبصر، ثمّ السمع، الشم، الذوق مع حصر الدلالة وعدم تشتيتها حتى لا نفقد الجمالية، وبالتالي استفزاز المتلقي بما لا يفيد أو يرتجى منه جمالية وتعجيب، (**يعوَّل على الاستعارة أنّها تعتمد الإعارة للفظ مع الحذف لأحد الأطراف، وهي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض الشرح والإبانة أو التأكيد والمبالغة**)[1]ففي قوله تعالى: ﴿**مَسَّتْهُمُ الْبَأْسَاءُ وَالضَّرَّاءُ وَزُلْزِلُوا**﴾ البقرة212، أي أنّهم أُزعِجوا والزّلزلة أبلغ وأقوى، (**ففضل الاستعارة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة**)[2]وهذا ما يقابله من معنى استفزاز المتلقي وإعمال فكره للبحث عن **القصدية** بين المذكور والمحذوف، وما دام أنّها اعتمدت الحذف لأحد الطرفين فهذا يعني خلق فجوة وذلك **بقتلٍ عمد** لأحد العناصر لتفعيل دور المتلقي بالتخيُّل أوّلاً، والبحث عن سداد لثغرة المحذوف ثانياً، ولما تتم العملية يحصل المتلقي على أحسن أثر من آثار الصورة الفنية وأعلاه والّذي لا يكون إلاّ بجمالية الاستعارة، ومنه يذكر العسكري نوعا آخر لها حين لا تكون مصيبة وبناؤها فاسد كقول ذي الرمّة:

سقاه الكرى كأس النعاس فرأسه لدين الكرى من آخر الليل ساجد

يقول (سقاه الكرى)استعارة جيدة، أما قوله (لدين الكرى) بعيد عندي، أي فيها خلل في البناء من حيث أن الدين والكرى كلاهما من الميدان المعنوي وهذا ما ليس فيه تقريب لبعيد أو توضيح لغامض، بل هو إغماض

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص295.

[2]– المصدر نفسه، ص296.

لواضح وإفساد للمعنى لأننا لا نستعير إلا لنوضح من المادي للمعنوي /(الحسي) للملموس وهذا ما يعود على المتلقي بفائدة الفهم والوضوح ما دامت الدلالة غير كاملة والمدرك الذي تخيّله المبدع لم يصل إلى ذهن المتلقي ما دامه ليس في شكل مادي ومحسوس، إذا هي استعارة غير واضحة وفاسدة البناء.

ج –الكناية:

إذا بحثنا عن الاستفزاز ثمّ الفجوات في الكناية فلابد أنّنا سنجد فيها الجانب الأكبر ما دام أنها في الأصل" كناية عن الشيء و تعريض به ولا يُصرّح " وهي "استعمال اللفظ وإرادة لازم معناه" ففي قول رؤبة:[1]

يـــا ابـــنَ هشـــام أهلَـــكَ النـــاسُ اللّـــبَنْ فكلُّهُـــــم يَعـــــدُو بقَـــــوْس وقَـــــرَنْ

أراد بـــ (اللّبن) القتال والوقائع بينهم أيّام الربيع والتي كانت وقت الغزو عندهم (قوس، قرن) فريثما يفهم المتلقي المعنى الأول الذي أطلقه الشاعر يبدأ الاستفزاز ثم البحث عن علاقته بالمراد والملازم له، وهذا ينتج عن فجوة فيها اتساع الأفق يحاول المتلقي أثناء قراءته حصر الدلالات وإيجاد الطرف المقابل الذي قصده وأراده المبدع، إذاً الكناية هي غموض استفزازي يجعل المتلقي يبحث في مخزونه حتى يصل إلى أفق التوقع الذي بنـــاه المبدع من خلال عمله الفنيّ، ولكن يشترط العسكري في الغموض ألّا يكون معيقا لعملية الفهم ولا يمنح المعنى بسهولة.

د–الإشارة:

أو الإيماء: وهي أن يكون اللفظ القليل مشارا به إلى معاني كثيرة، بإيماء إليها ولمحة تدل عليها، كقولـــه تعالى: ﴿**إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى**﴾النجم **16**، وقول الناس (لو رأيت عليًّا بين صفّين) [2]، أو كقول أبي نواس:

أنـــــــتَ الخصـــــــيبُ وهـــــــذه مصـــــــرُ[3]

وهذا الكلام فيه حذف وإشارة إلى معاني كثيرة تستفز المتلقي بغموضها وتجلبه إلى فك ألغازها في فجوة من المعنى المكثّف يحاول هو حصرها، فالمثال الأول فيه تشويق، والمثال الثاني فيه أسى وحسرة و الأخـــير فيـــه

[1] – أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص408.

[2] – المصدر نفسه، ص383.

[3] – نفسه، ص384.

شدة مدح قصد نيل التكسب، وكلها يحاول المتلقي فيها الوصول إلى سداد لتلك الفجوات انطلاقا من ذخيرته وحسن لغته وبراعته.

ويقال نفس الشيء عن المحاورة، التعطف، المضاعفة، رد الأعجاز على الصدور والتوشيح، أين يكون المعنى والكلمة الأولى متبوعة بكلمة أخرى تتمّمها أو تضيف لها معنى أو غيرها مما يعطي للمتلقي إشارة بالاستفزاز ويفتح أمامه فجوة لكن لا يطول عليه الوضع ومباشرة يُذكر المقابل أو المتمم أو غيرها من علاقات الكلمات ببعضها(تلازم، إتمام، جواب، ضدها أو زيادة ولغو...) فلا يحتاج المتلقي إلى إعمال ذهنه وقتا مطولا بل وتصبح في شكل استفزاز يخلق فجوة ولكن يعود فيتم له الفهم أثناء التلقي.

ه-التقديم والتأخير:

يقول العسكري (**يجب أنْ تُرتّب الألفاظ ترتيبا صحيحا، فتُقدِّم منها ما كان يحسن تقديمه، ويؤخَّر منها ما يحسن تأخيره، ولا تُقدّم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخِّر منها ما يكون التقديم به ألْيق)** مثلا قول ابن طباطبا:

وعجلةٍ تشدو بألحانها وكانت الكيِّسة الخادمة[1]

فلو قال (وكانت الخادمة الكيِّسة) لكان أجود فلا تتقدم الصفة على الموصوف لأنّه من رديء الصنعة، كما أنه يستفز المتلقي لغير فائدة جمالية حين يقع في فجوة **الخلل** ويكتشف أن الغموض الناتج عن التقديم والتأخير لم يكن لحسن أو فائدة، بل هو خلل في المعنى واللغة، والأحسن كان وضع كل شيء في موضعه ليخرج المبدع من سوء النظم ويجر المتلقي إلى سوء الفهم.

و في هذا الباب كذلك نجد" **المعاضلة**" وهي من سوء ترتيب الكلام لمّا جُعل الكلام والمفردات بعضها فوق بعض كتعاضل الجراد بركوب إحداهما الأخرى، ومنها قول الفرزدق في مدح هشام بن إسماعيل[2]:

وما مِثلُهُ في النّاسِ إلاّ مُمَلَّكاً أبو أُمِّهِ حيٌّ أبوه يقاربُه

وقد مدح سيدنا عمر بن الخطاب زهيرا لمجانبتها- المعاضلة -فقال:" **كان لا يعاضل بين الكلام** " وهذا عن جودة السبك والترتيب الذي يفضي إلى الوضوح لا الغموض.

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص169.

[2]- نفسه، ص180.

و-الحذف:

لقد تحدث العسكري عن الحذف باستحسان وجمالية إذا أجاده المبدع وهذا لأنه يرتبط ببلاغة القول، حيث يقوم على الاقتصاد اللغوي وتغييب جزء من الدلالة الذي يمكن بلوغه من السياق، فهو إذا مغايرة تركيبيّة عن الأصل اللغوي وهذا استفزاز، وشرطها عدم التعمية والغموض وبلوغ المتلقي للمتعة الجمالية أثناء محاولة فك شيفرة الفجوة التي أوقعه فيها هذا الحذف، ليحصل من السياق على ما يعينه على حلّها وبلوغ المعنى " **فهو تقليل الألفاظ وتكثير المعاني**"[1]، وقال عنه سيدنا علي رضي الله عنه (ما رأيت بليغا قط إلا وله في القول إيجاز وفي المعاني إطالة) فهو إذاً الإيجاز كذلك، ولكن الحذف الحسن هو الذي لا يخلُّ بالمعنى بل يزيده قوة وحدّة، فالمبدع حين يُحمِّل اللفظ القليل المعنى الكثير، استفز المتلقي واضطرّه لمحاولات الفهم والخروج من الفجوة التي يقدمها الحذف، و التي هي من نوع **القتل العمد**، أين يواجه خبرته وذخيرته لفك الشيفرة وبلوغ المعنى عن جمالية، أمّا إذا لم يتحكم المبدع في قدرته وتاه عن الإبداع بالحذف وقع في التعمية وسوء التأليف والرّصف والتركيب، فتفقد اللغة وظيفتها الأولى وهي التواصلية، والثانية وهي التأثيرية الانفعالية لمّا لا يصبح للكلام واللفظ من جودة السبك ما ينقل أفكار المبدع ويؤثر بها على المتلقي.

إنّ الخواص التعبيرية والايقاعية في العمل الفني هي ما يحقق له كيانه وليس رصف اللغة بجانب بعض، أو عدم احترام خصائص اللغة أصلا، فالتقديم والتأخير والحذف.... وغيرها خصائص وجدت في اللغة لتحقيق الماهية الفنية في التواصل والتأثير بين طرفي العملية الإبداعية، وسوء استعمال اللغة يوقع المبدع في الغموض وينفِّر المتلقي منه، في حين كان عليه اختيار حسن التركيب للفظ السهل والجزل الرقيق و القريب الدلالة على حسب حال ومقام المتلقي.

ي-المصطلح الفلسفي والمذهب الكلامي:

جعله ابن المعتز الباب الخامس من البديع، وقال "**ما أعلم أنّي وجدتُ شيئا منه في القرآن، وقد نسب إليه التكلف لذلك جعله من البديع**"[2]إنّ الغموض الذي يدفع المبدع إلى مباعدة الهوّة بينه وبين المتلقي هو ما دفع العسكري إلى رفضه، خاصة ما كان منه في استعمال ألفاظ المتكلمين في الخطاب الأدبي، وسبب رفضه أنّ ألفاظهم تستخدم العقل وهذا قبيح في العمل الفني لأنّه يفتقر إلى العذوبة والطلاوة... وشرط الأدبية الارتباط

[1]- أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص195.

[2]- المصدر نفسه،ص461.

الانفعالي والخيالي وهذا النوع من اللفظ لا يؤمِّن ذلك، والسبب الآخر هو الغموض الـذي يطرحـه فكـر المتكلمين و منطلقهم الفلسفي البحت، أين يبعث على التعمية الغير محبّبة فتفقد اللغة جمالها وخيالها، فلا تؤثِّر في النّفس بل تخاطب العقل وتحاول بالبرهنة والإقناع شَدَّه إلى فكرهم والفلسفة.

فنجد العسكري ينصح الأدباء من خطباء وشعراء بالابتعاد عن هذا النوع من اللفظ الخالي من الـرواء والطلاوة، والذي لا يراعي أحوال المتلقين ومقاماتهم، لأنّه خطاب لا يصلح لكل الناس فيقـول" **واعلـم أن المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال، فإن كنت متكلِّما ...أو احتجت إلى عمل خطبـة لبعض من تَصلُح له الخطب، أو قصيدة لبعض ما يراد له القصيد، فتخطّ ألفاظ المـتكلِّمين مثـل الجسـم والعرض والكون والتأليف والجوهر، فإنّ ذلك هجنة وخطب بعضهم فقال.... إنّ الله أنشأ الخلق وسوّاهم ومكّنهم ثم لاشاهم.... فضحكوا منه، وقال آخر:**

نـــورٌ تبـــيَّن فيـــه لا هُـــوَ تِيـــهٌ فيكـــادُ يَعلـــم عِلـــم مَـــن لـــن يُعلمَـــا[1]

فهذا شاعر أتى بالهجنة بما لا كفاء له"، حيث بعث على الملل بسبب شدّة الغموض و نفَّر المتلقي منـه ومن قلّة الجمالية فيه، ففي ما أحدث من فجوة بعدما عاش لحظات البحث على المعنى وجمال الأثر لم يجـد جمالية، ومن قول الفرزدق[2]:

لكـــلِّ امـــرئ نفسَـــان نفـــسٌ كريمـــةٌ وأخـــرى يعاصـــيها الهـــوى فيُطيعُهـــا
ونفسُـــك مـــن نفســـيْك تشـــفع للنّـــدى إذا قـــلّ مـــن أَحـــرارهِن شـــفيعها

وهذا استفزاز لعقل ونفس المتلقي من **الخلل والتعثر بالدلالات المتناقضة**، حتى إذا حاول فهم ما سمـع ناله التعب والغموض وفقدَ حبَّ السّماع أو القراءة ما دام في دوامه التوهُّم، و هو كذلك إذا لم يكن يُحسِـن كلام المتكلمين و لم يكن من الخاصة أصحاب هذا الفكر والمقام، لأنّ العامة تقع في الغموض والخيبـة في أفـق الانتظار.

ومنه فنحن لا نقصد من الانزياح والغموض الجانب المشرق منه، فإذا كان عند **ياكبسون (الانتظـار الخائب أوخيبة الانتظار)** وعند **ريفاتير(هو المفاجأة على محوري التراكيب والتأليف)**[3]لمّاكان من أكبر أسس

[1] – أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص154.

[2] –نفسه، ص461.

[3] – سعاد بو لحواش، مرجع سابق، ص24 .

الأسلوبية، فنجد أنّ له من الأثر على عملية التلقي الكثير، و الذي يزيد من متعة الاستفزاز ومتعة البحث والغوص في الفجوات بحثا عن المعاني النهائية للخروج بأفق متوقع، أو تجديد له .

كما نجد من عناصر الأدبية وصناعة الأدب في كتاب الصناعتين ما يحوي فكرة الغموض بالانزياح الدلالي أو التركيبي ولو بالقليل، لكننا حاولنا حصره في الذي استطعنا تحليله أكثر وارتأينا فيه تحقق الدراسة أوضح وأشمل، خاصة في باب البديع اللفظي (كالتقسيم، التوشيح، رد الأعجاز على الصدور، السلب والإيجاب، المطابقة، المقابلة والسجع...)، ولكن ميلهم إلى الدراسة البديعية والمسافة الجمالية كان الأقرب فيهم منها من ظاهرة الانزياح والغموض لذلك سنعود ونقدم عنهم بعض التدبّر والتحليل في العنصر الموالي.

المبحث الثالث: المسافة الجمالية وشعرية التوتر:

المسافة الجمالية هي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ، بمعنى أنّها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد، ويمكننا التعرف عليها من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من أحكامهم النقدية التي يطلقونها عليه، ومنه كانت الأعمال الأدبية الجيدة هي من تُحدث خيبة انتظار لدى المتلقي، أمّا الأعمال الأخرى والتي ترضي آفاق انتظار المتلقي وتلبي رغباته هي أعمال عادية جدا لأنها نماذج تعوَّد عليها المتلقي و لم تعد تستفزّه أو تخلق في نفسه مسافة جمالية ريثما يتحقق أفق توقعه، لأنه أصلا قد حدد مداه و لم تعد هناك في الأخير أي متعة جمالية، ومنه فهذه المسافة قد تخلق في نفس المتلقي ردة فعل أو استجابة من ثلاث أنواع وهي: إمّا استجابة جمالية يتمنّاها المتلقي وتحقق أفق توقعاته، وإمّا تغييب بعد الاصطدام بأفق النص وخيبة أفق القارئ، وإمّا تغيير للأفق المتوقع.

فهذه المسافة الجمالية قد قدّمنا لها تحليلات في المباحث السابقة، ولكنّنا أردنا أن نميّزها كعنصر بارز تنطلق منه الدراسة لا كعنصر ذكر أثناء دراسات أخرى، فقد ذكرت مع أنواع المتلقي ومع أفق التوقع وبين المبدع والمتلقي، و الأهم من ذلك أنّها ذكرت في عنصر الوضوح والغموض وما ينتجه من مسافات جمالية في ذهن المتلقي على مستوى الألفاظ، التراكيب والصورة الفنية وخاصّة منه لمّا تقع في الغموض والتغريب أين يجد المتلقي فترة طويلة من إعمال الذهن في ظل المسافة الجمالية وانفتاح عناصر العملية الإبداعية على بعضه، ومن ذلك سنعود ببعض التفصيل في المسافة الجمالية على مستوى الصورة البيانية وبعض أشكال البديع، ولكن برؤيا المتلقي الخبير (الناقد) العسكري وكيف أراد لهذه المسافة الطول أم القصر؟، البعد أم القرب؟.

أ- المسافة الجمالية والصورة البيانية (شعرية التشبيه و الاستعارة):

ارتبطت المتشابهات في التشبيه أو الاستعارة بقرائن بين الطرفين المشبّه والمشبّه به حتى يتحقق التشابه وهذا لا يعني بالضرورة سهولة الوصول إليها أو سهولة تقبل المتلقي لها، فالتشبيه لا يعني كذلك بالضرورة قرب المسافة بين المعاني المتشابهة وهذا ما كان سائدا عند النقاد "فالشعر هو الاستعارة القريبة"، ولكننا نجد في هذا ما يحدِث تجاوز المألوف واللغة من حيث أن الشعر هو ما قارب فيه القائل الحقيقة ونبّه بفطرته ما يخفى على غيره، وساقه بوصف قوي واختصار قريب، وهذا ما يجعل من المبدع أثناء صنعه للصورة غير مجهد لذهن المتلقي في سبيل تحصيل العلاقة بين طرفي التشبيه، فالشبيه الحسن "**هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيزيد بيانا، والتشبيه القبيح كان على خلاف ذلك**"[1]، إذاً **فالحُسنُ** هنا هو سهولة تناول المعنى عند المتلقي كنتيجة لتوفُّق المبدع في المقاربة بين المشبه والمشبه به.

وهذا الشرط في بناء الصورة من (تقريب) لا يجعل من المسافة الجمالية قريبة ما دام التشبيه يقع بين الحسي والمعنوي وما دام أنه بين الواضح والغامض، إلاّ أنّ التشبيه هو أول درجات الصورة الفنية لأنه يقارب بين المتشابهات ويشترط الربط بين الحسي الواضح والمعنوي الغامض، وألاّ يقع في الغموض والتعمية حتى لا ينغلق النص وبذلك لا ينتُج عند المتلقي تعدُّدا وتنوعا في القراءات، وإذا كان في التشبيه تقريب فهذا لا نعني به أنّه خال من المفاجأة والإغراب أو الاستفزاز والجمالية بل هو يحتويها لكنها بدرجة أبسط للفهم وأيسر، كما أنّها بعيدة عن التعقيد والانغلاق، وبذلك تكون المسافة الجمالية أساسا غير مستغنى عنه ما دام المتلقي استقبل مشبَّهاً فهو ينتظر ويتوقّع مشبّها به حسب توقعه الشخصي، وإذا به يقع في المفارقة والمفاجأة على مستوى أفقه المتوقع، وعلى هذا نسج القدماء المبدعون صورهم الفنيّة وكان الشرط فيها الإبداع بالمفاجأة والاستفزاز والإتيان بالمشبه به من حيث لا يتخيل المتلقي أو يتوقع، وهكذا تطول مسافته الجمالية ريثما يتعرف على المشبه به، أو يتخيّله ويحدد العلاقة بين الطرفين.

إذاً أساس الصورة الفنية هو التجاوز للمألوف والخروج عن قيود اللغة ومنطقها إلى حدود الخيال والتخييل والتعجيب في ذهن المتلقي، وهنا لا نغفل أنّ في التشبيه درجات من الجمالية وفروقات، فهناك التشبيه العادي البسيط المنسوج من اللغة العادية المتداولة بين الناس، وتشبيه فيه صنعة وحسن تأليف وتجاوز للمألوف مما يحقق إعمال لذهن المتلقي ويوسع فيه المسافة الجمالية، فإذا ميّزنا قوة التخييل بين النوعين والمعنيين كان أشد

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص86.

تحريرا للنفوس التي ألفت المعتاد قبل أن يؤثر فيها الشبيه على مراتبه، والثاني أقوى وأفضل وأشرف عند العرب والقدماء ولكن هذا لا يشمل كل الأشعار، فالعسكري اعتبر بعضا من التشبيهات ناقصة أو فاسدة أو حتى وصفها بالباردة، كقول امرئ القيس[1]:

أَلَمْ تَسْأَلِ الرَّبْعَ القَدِيمِ بِعِسْعِسَا كَأَنِّي أُنَادِي إِذْ أُكَلِّمُ أَخْرَسَا

وأرجع فساده إلى أنّه لا يقال كلمت حجرا (الربع القديم) فلم يُجِب وكأنّه كان حجرا، فأول ما يقول الشاعر (كأنّي) تُخلَق مسافة جمالية عند المتلقي منتظرا موقع التشبيه، وكيف سيختار المشبه به ولمّا يُكمل عملية التلقي يكتشف أنّه ردّ بكلمة (أنادي إذ أُكلّم أخرسا)، فالأفق الذي بناه المتلقي وتوقعه من المشبه به يُوقِعه في فجوة يحاول سدّها، ولكنّه يصطدم بالمشبه به الغير موافق لما توقّعَه فيخيب أفق انتظاره مع هذا المشبّه به (كأنّي أُكلّم حجرا) بعد صراع لمعرفة العلاقات بين المتشابهات ولكنّه يخرج بدون فائدة جمالية وسوء فهم من سوء التركيب والتأليف، كما ويلغي كل تلك المسافة الجمالية أثناء بحثه عن الجانب الإبداعي لذلك سماه العسكري فاسدا.

ومن قول أبي تمام:

كَأَنَّنِي حِينَ جَرَّدْتُ الرجاء لَهُ عَضْبٌ صببت بِهِ مَاءً عَلَى الزَّمَنِ

قال العسكري : "ولا يكاد يُرى تشبيه أبرد من هذا"[2].

وسبب البرودة التي أحسّها العسكري من قول أبي تمام هو بعد المسافة بين طرفي التشبيه، فتشبيه الحالة المعنوية عن فقدان الأمل بصورة مادية هي صورة الماء والنار، فيها تباعد بين المشهدين وهذا ما نقده العسكري وأحس فيه برودة، ولكن الجامع بينهما هو الانطفاء (للمشاعر بخيبة الأمل، والنار ببارد الماء عبر الزمن)، ورغم ذلك تبقى باردة لمّا كانت خيبة الأمل وانطفاء الرجاء والأحاسيس والألم الذي يتبعها لا تشبه في الحالة النفسية انطفاء النار والذي غالبا ما يُفرح النفس ويحسسها بالهدوء و الراحة بعد الفزع.

وهذا ما يُفسد الأثر الجميل على المتلقي ويلغي مسافته الجمالية بعد قلق واضطراب في سد الفجوة الناتجة عن هذا التشبيه.

[1]–أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 86.

[2]– المصدر نفسه، ص 282.

فالقرب والبعد بين طرفي التشبيه سواء في التشبيه أو الاستعارة لا يعتبر عيبا لمّا كان الفاصل في الجمالية هو النسبة الجمالية الحاصلة في العلاقة بين المشبه والمشبه به، ألا وهي وجه الشبّه ولأنّه يُقرِّب بُعْد المسافة بينهما، فإذا اختلّ هذا الربط وهذه العلاقة أثّر في المسافة الجمالية الحاصلة في الأخير في نفس المتلقي بالفساد أو اللاّمماثَلة أو اللاّملائَمة في عملية تجاوز الواقع والمألوف.

إن سبب استحسان ما اتضحت العلاقة فيه بين طرفي التشبيه هدفه المحافظة على تقديم الصورة الفنيّة في أوضح أحوالها، وليحافظ المبدع على اللّذة التي تكون لحظة استقبال الصورة دون أن يعترض ذلك صعوبة في الوصول إلى وجه الشبه، مع تحصيل الفائدة ألا وهي تلك المتعة الجمالية عبر مسافة جمالية طويلة كانت أم قصيرة.

ب-المسافة الجمالية وأنواع البديع :(شعرية البديع) :

إنّ البديع عند العسكري منه ما يرجع إلى المعنى (الاستعارة، الكناية التشبيه والمجاز)، وما يرجع إلى اللفظ من أنواع البديع المعروفة وما أضافه عليها في ستة أنواع، والملاحظ أنّ البديع كان يشمل كل صيغة بلاغية قد تُحدث أثرا بالإعجاب وبذلك شمل البيان الذي أفاض فيه الشروح، في حين ألغى الحديث عن المجاز والسبب في ذلك قد يرجع إلى أنّ العرب استعملوا التشبيه والاستعارة والكناية أكثر.

لكن موضوعنا الآن هو البديع اللفظي عند العسكري (لأنّ البديع المعنوي هو ما عُرف فيما بعده عند ابن الأثير و عرفناه باسم علم البيان) وكيف أنّه يشغل مسافة جمالية في ذهن المتلقي، إذ الأصل فيه الاستحسان لما يضيفه على الكلام من مسحة جمالية بل قد يكون سبب حسنه، فإذا هو مزيّة من مزايا الصنعة اللفظية تزينت به الآيات والأحاديث والأشعار وتنافست في ذلك أثار العرب مع إعجاز القرآن، ولكن الغاية من حسنه السلامة من الصنعة والتكلُّف والبراءة من العيوب، وحُسن تأتّيه يكون عن المعنى لا عن الأديب وبذلك كان له الحلاوة والطلاوة، وقد حَسُن جلُّه عند الأوّلين لمّا جاء طبعاً مع المعنى و لم يعمدوا إليه فكان محمودا فإذا جاء المحدثون وأفرطوا في استعماله طلبا للتفرّد وقعوا في التكلّف، يقول **الجرجاني** عن جناية الإكثار من البديع في كلام المتأخرين : "...ويخيَّل إليه أنّه إذا جمع بين أقسام البديع في البيت فلا يضير أن يقع ما عناه في عمياء، أو يُوقَع السامع من طلبه في خبط عشواء، ربّما طمس بكثرة ما يتكلّفه على المعنى وأفسده"[1]، وهذه دعوة للكمال في استعمال اللفظ والمعنى حتى لا يقع المبدع في تعمية المعنى وإغلاقه على المتلقي وينسى إفهامه

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، ص 09.

وتبيان معانيه فينفّر السامع من حيث أراد شدّه، والعيب عند المحدثين في كثرة استعمال البـــديع لا في البـــديع نفسه وفي توظيفه بالبعد عن شروط الصناعة الأدبية وعمود الشعر.

أمّا العسكري فقد اعتبر الإفراط فيه مضر للشعر والنثر، وأنّ الانصراف إليه كغاية تُـــدرَك لا كوســـيلة تُوظَّف هو ما ضيّع أسباب الشعرية.

إنّ البديع إذا سلم من التكلّف وبُرّئ من العيوب كان في غاية الحسن والجودة، وقد فصل فيه العسكري حتى توصل إلى ستة أنواع جديدة، وقد أردنا بأنواعه الوصول إلى مواطن المسافة الجمالية، وكيف تكون أطول أو أقصر ولماذا؟، إذا سنحاول حصر بعضها حسب ترتيبها في الكتاب:

- **– ما طالت مسافته الجمالية:**

أ- **المطابقة:** وهي ما يعرف في عصرنا حسب ما ضبطه صاحب الموشح – المرزباني- (الطباق)" وهو الجمع بين الشيء وضده مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحر والبرد"[1]، ففي قوله تعالى: ﴿**وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى (43) وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا**﴾ النجم الآية **43-44**، نجد المتلقي لأضحك يخطر بباله مباشـــرة المقابل والضد أسرع مما يخطر بباله أي متوقع آخر لأفق التوقع و لأنّ الأضداد ببعضها تعرف وتـــذكر فتـــأتي بعدها مباشرة (أبكى)، وهذا ما يقلّص من المسافة الجمالية مع عدم إلغاء للّذة والمتعة الجمالية.

ومنها قول إمرئ القيس في أحسن ما وصف الخيل:

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقَبِـــلٍ مُـــدبرٍ مَعًـــا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّـــهُ السَّـــيلُ مـــن عَـــلِ

فتجاور هذه الطباقات يُعجّل عملية التلقي و يُقصِّر المسافة الجمالية في ذهن المتلقي.

ب– المقابلة:وهي إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة، فما كان منها في المعنى فمقابلة الفعل بالفعل مثل قوله تعالى: ﴿**وَمَكَرُوا مَكْرًا وَمَكَرْنَا مَكْرًا**﴾النمـــل الآيـــة **50**.فالمكر من الله تعالى هو عذابه الذي جعله مقابلةً لمكرهم بأنبيائه وأهل طاعته[2]، و قوله تعـــالى: ﴿**نَسُوا اللَّهَ فَنَسِيَهُمْ**﴾ التوبة الآية **67**، وهنا يبقى المتلقي مستفزّا ينتظر ما يكمل به المتكلم فإذا هو مقابلة للمعـــنى الأول وهذه مسافة جمالية تخلقها المقابلة ولكن في موافقة المعنى والفعل، أمّا من المقابلة على وجه المخالفـــة فيقـــول الشاعر:

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 245.

[2]– المصدر نفسه، ص 371.

أَســـــــرْناهمْ وَأَنعَمْنَـــــــا علـــــــيْهم وَأَسْـــــــقينا دِمَـــــــائهم التُّرَابـــــــاَ
فَمَـــا صَـــبَرُوا لِبَـــأْس عِنْـــدَ حـــرب وَلا أَدوْا لِحســـــن يـــــد ثوابـــــاَ

فجعل بإزاء الحرب إن لم يصبروا، وبإزاء النّعمة إن لم يثيبوا و قابل على وجه المخالفة، والمتلقي عنـدما يسمع صدر البيت الثاني يقع في مسافة جمالية مما يتوقعه فالشاعر رد على عدم صبرهم في الحرب بسقيا دمائهم للتراب وهذا إحسان في الحرب فكيف رد على أسرهم بالنعمة وهذا حسن الأسر، و ما هو المنتظر من هـؤلاء القوم بعد هذا الإحسان و هذا موطن المسافة الجمالية لما يتوقعه المتلقي، فيقول الشاعر في عجز البيت الثاني أنّ ما كان منهم إلاّ الإنكار و ما كان منه إلاّ الردبالهجاء على الجبن وإنكار النعمة، و الذي هو في نفس الوقـت فخر بكرم وإحسان قومه، وهذا أقصى ما يتوقعه المتلقي من جمالية ومتعة في التلقي.

ج- التقسيم:"التقسيم الصحيح هو أن تقسِّم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميـع أنواعـه ولا يخرج منها جنس من أجناسه"[1]، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**هُوَالَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا** ﴾الرعد الآيـة **12**، وهذا أحسن تقسيم لأنّ الناس عند رؤيتهم البرق إمّا خائف وإمّا طامع فيما سيأتي به وليس فيهم ثالـث. فالمتلقي لقوله تعالى: ﴿**خَوْفًا** ﴾ يقع في مسافة جمالية بين ما سمع وما يتوقعه، فإذا بالقسمة تتم ليتم بها المعـنى وهكذا تقع في نفسه متعة جمالية ترضيه، ومن التقسيم في المنثور قول إبراهيم بن العباس" **وقسـم الله تعـالى عدوه أقساما ثلاثة: روحا معجَّلة إلى عذاب الله، وجثّة منصوبة لأولياء الله، ورأسا منقولا إلى دار خلافـة الله**"[2]، ليس لهذه الأقسام رابع، إنها في نهاية الصحة في نفس المتلقي بمسافة جمالية متوازنة بين ما سمعـه و مـا يتوقعه ، ومن المنظوم في القسمة الرديئة قول جرير[3]:

صَـــارَتْ حنِيفـــة أَثْلاثـــا فثلـــثهم مـــن العبيـــد وثلـــث مـــن موالينـــا

فأنشده ورجل من حنيفة حاضر، فقيل له من أيّ قسم أنت، فقال من الثلث الملغى ذكره، وهذا تقسيم يضع المتلقي في مسافة جمالية (لأثلاث) ينتظر بها ثلاث أقسام حسب توقعه، فإذا بالمبدع يغفل ويوقعه في خيبة انتظار لأنّ القسمة التي ذكرها في العجز على جزئين فقط، وهذا ما ينتهي بالمتلقي إلى فساد في الجمالية .

[1]- المصدر نفسه، ص 375.
[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 375.
[3]- المصدر نفسه، ص 377.

د- الاعتراض: "**وهو اعتراض كلام في كلام لم يتم ثم يرجع إليه فتمّمه** "كقول النابغة الجعدي[1] .

ألاَ زَعِمَتْ بنو ســــــــــــعدٍ بأنّي -ألاَ كَذِبُوا -كبير السن فاني فقوله-ألا كذبوا - هــو كســر لتوقع المتلقي وزيادة في المعنى الذي ينتظره بعد قول الشاعر "ألاَ زعمت بنو سعد أنّي"، حيث يقع المتلقــي في فجوة ومسافة جمالية يتخيّل فيها الآتي، فإذا به يفاجأ بالإعتراض ليعود إلى باقي الكلام فينال من ذلك زيــادة وضوح مع مفاجأة فيما يتوقعه.

ومن هذه المحسنات التي لها مسافة جمالية بين أطرافها وليست بالكبيرة عبر الزمن بــل هــي في خضــم الكلام وأثناء عملية التلقي، حين يتوقع السامع نهاية لما يسمعه فيُفاجأ أو يُستفز بألفاظ غالبا، أو جملاً تُحــدث تغيُّرا في المسافة الجمالية على مستوى التوقع، فيتغير أو يُلغى، أو يُكمل بالنقيض أو المقابل أو الجــزء المكمِّــل ومنها [العكس، التوشيح، الرجوع، السلب والإيجاب، الاحتجاج، الاستثناء، جمع المؤتلــف والمختلــف،..] وغيرها مما ذكرناه في جزء الفجوات لمّا كانت الفجوة تقع في حدود المسافة الجمالية وتُختَتَم بلذّة ومتعة ومنها الالتفات، الإشارة، الإرداف، المذهب الكلامي....وغيرها.

ه- أنواع البديع قصير المسافة الجمالية: هو الذي تكاد تكون المدة بين أول الكــلام فيــه وآخــره (معدومة)، فهي مباشرة مما لا يسع المتلقي التخيل طويلا بمحاولة إيجاد النماذج والأمثلة التي تســد الفجــوات فيفاجأ في اللفظ بعده يسد الفجوة، ولا يُبقى أمامه إلا استحسان اللّذة الانفعالية والمتسارعة الــتي أحدثتــها ونذكر منها:

- **جمع المؤتلف والمختلف:** "**وهو أن يجمع في كلام قصير أشياء كثيرة مختلفة أو متفقــة**"[2] كقولــه تعالى: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُفَصَّلَاتٍ﴾ الأعراف الآية **132**،وهذا ما لا يتيح فرصة للتخيل من بداية التلقي والتوقع، إذ تكون المفردات مفاجئة ومتسارعة لها أثر جمالي انفعالي أكثر مما هو تخييلي.
- **التشطير:** "**وهو أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحــد منــها بنفسه واستغنائه عن صاحبه**"، ومنها في المنثور قول أحدهم "من عتب على الزمان طالت معتبته، ومن رضى عن الزمان طابت معيشته" ومن الشعر قول أوس بن حجر[3]:

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 441.

[2]- المصدر نفسه، ص 452.

[3]- نفسه، ص 463.

فتَحْـــــدُرُكُم عـــــبْسُ إلينـــــا وعـــــامرُ وتَرْفَعُنَـــــا بَكْـــــرُ إلـــــيكُم وتَغلـــــبُ

فبنهاية المصراع يُختَتَم الكلام، وتنقضي المسافة الجمالية قصيرة سريعة وانفعالية.

و- البديع ذو المسافة الإيقاعية: (شعرية الإيقاع في البديع)

من البديع ما لا ينتظر متلقيه مسافة جمالية تخييلية ليقوم بسد فجوات العمل الأدبي و يحصل علـــى مـــا توقعه أو عكس ذلك، بل هو بديع يحدث في نفسه جرسا موسيقيا ينتظره المتلقي سماعيا وإيقاعيا فتصبح المسافة الجمالية مسافة إيقاعية جمالية ومنه:

- **الترصيع:** بين مصراعي مطلع القصيدة أو غيره، وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا وأصله مـــن قولهم رصّعتُ العِقد إذا فصّلته، كقول إمرئ القيس[1]:

سَلِم الشضَا عبـــلُ الشّـــوى شـــنْجُ النّسَـــا لَـــهُ حِجَبَـــات مُشـــرفات عَلـــى الفـــال

فإذا أُكثر منه دل على التكلّف والتعسّف، في حين سلم بعضها منه قول الخنساء[2]:

حَـــامِي الحَقِيقَـــةَ مَحْمـــودُ الخَلِيفَـــة مـــــ هـــــديّ الطَرِيقَـــــة نفّـــــاعٌ وَضَـــــرّارُ

وهكذا يكون أ ثر المحسنات الإيقاعية الجمالي، ونذكر منها كذلك التطريز، السجع والازدواج وغيره.

- ومنه تكون المحسنات قد تمايزت في المسافة الجمالية بين القصير والمفاجئ الانفعالي المنعدم المســـافة الجمالية الذي يبقى له الأثر الانفعالي الجمالي، ومنها ما كان أثره موسيقي إيقاعي متتالي و لم يكن بين مفرداتـــه فاصل أو مقطع زمني.

هذا ما استطعنا وحاولنا تسليط ضوء الدراسة عليه، وغالبا ما كان منه ما غفلنا عنه، أو لم نذكره بالدراســـة فجاءت دراستنا محاولة تطبيقية تقريبية لا نرجوا منها الكمال بقد ما رجونا الفائدة فيما أحصناه.

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 416.

[2]- نفسه، ص 419.

المبحث الرابع: الشـــعرية والتلقي في الصناعتـــين

1- حد الشعرية ومفهومها:

لقد تحدد وضع الشعر ضمن تفكير من طبيعة ابستمولوجية، حين اُعتبر الإنتاج الشعري الـــذي جمعـــه اللغويون متنا على درجة كبرى من التمثيلية ينبغي استخدامه لصياغة المعارف اللغوية، واُعتبر الشـــعر ممارســـة قادرة على إضفاء الشرعية على الاستعمال المراد بلورته في شكل لغة عربية موحـــدة، وهـــذا وضـــع معقـــد الخصائص أوّلها خاصية التفوّق في شؤون الشعر، ففي القرن الثاني للهجرة نجد أن **ابن سلام الجمحي** يختصـــر هذا الموقف جيدا بقوله "وقد اِختلف العلماء بَعدُ في الشعر كما اختلفت في سائر الأشياء، فأمّا ما اتفقوا عليـــه فليس لأحد أن يخرج عنه"[1]، وهذا يدل على مفهوم الاِجماع كمفهوم شرعي وباعتماده في التطبيق على الشعر يجعل من الشعر علما يقع تحت سلطة علماء اللغة أثناء جمع الآثار المستعملة في شكلها الشـــفاهي، وفي ظـــل اشتغال الذاكرة الجماعية لإعداد لغة عربية موحّدة، ذات معجم مدوّن ومُقعّد نحويا، ولغة تستجيب لحاجـــات ومتطلبات العلوم الأصلية.

- أما **ابن قتيبة** فقد ألّف كتابه (**الشعر والشعراء**) رغبة في تكوين موظفي الدولة وإقامة ثقافة عربية إسلامية مرتبة متوازنة.

ولقد حافظ الشعر على الذاكرة الجماعية للأحداث والأسباب القبليّة، كما حافظ على ملامح معرفـــة معيشة ومخزونة كمعرفة البيئة، أمّا الشاعر فقد خلّد تقليدا ثقافيا وأمَّن دوام خطاب نقدي، وفي المقابل ومـــع مجيء الإسلام أسندت للنثر كذلك المهمات الثقافية الأساسية، وقد أبرز **الجاحظ** هذا التحول الذي يُســـند إلى مؤلف الرسائل وإلى الكتّاب عامة مهمة التفكير في المعرفة ونقلها.

- و **ابن طباطبا** فيعرض عملية الأسلوب الجيّد التي تقود إلى سيطرة المبدع على الإبداع الشـــعري، بـــين النموذج القديم والنموذج المحدث الذي سيظل مرتبطا بالمنبع وخاضعا لعملية تكرار وظيفة خالصة قرّرها النقد وأُجبر الشعراء عليها.

وما دام الشعر هو وسيلة مكرّسة لخدمة علماء اللغة، فهو كذلك من جهة أخرى ينتمـــي إلى وظيفـــة الخطاب النقدي، ولأجل تحديد جيد له جعله -الخطاب النقدي- مادة للتحليل لتعيين خصائصه، فـــأوّلا وفي

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة محمد الولي و محمد أوراغ و مبارك حنون، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996، ص 7.

أوّل كتاب **لابن سلام الجمحي** (**طبقات فحول الشعراء**) شبّهه بصناعة من الصنائع في إطار دراسة موضوعية للشعر عبر الدراسة اللغوية والنقدية.

الشعر إذا "**صناعة**" وهذا التأكيد صار أساسا عند **قدامة بن جعفر** (**نقد الشعر**) و**ابن طباطبا** في كتابه (**عيار الشعر**ص12) يذكر النسّاج والنقّاش في مقابل الصناعة، في حين نجده اِعتبر النثر "لا نظم" وإذا تحدث عن الكتابة النثرية يستعمل مصطلح الكتابة أو الرسائل.، وسيختاره **العسكري** في كتابه **الصناعتين**، قيد دراستنا عنوانا لمؤَلّفه وفي غير ذلك في أكثر من موضع، و هذا تأكيد على المعيارية والموضوعية لهذا البحث كما أنها تبيِّن الوضعية العلمية التي تميّز هذه الكتابات فتشمل قوانين الشعر نقده وعياره وفي إطار "الشعرية".

وقد كان المعجم التقني للصناعة يشمل من المصطلحات كل ماله علاقة بالنسيج والبناء منها (رصف نسج...)، و شمل نقد اللفظ والمعنى في هذا الخصوص (السهولة، السلاسة، التظافر، التناغم..) وكل ما يجعل النسيج من الإمكانات اللغوية، الصوتية، المعجمية والتركيبية ذو جمال داخلي وخارجي وبعيد عن التوعر والوحشي، وبين مصطلح التمدّن والبداوة وبين الطبع والصنعة وقبلهم الشفاهية والكتابة، كما نضيف للفظ نظرية المعنى في بلوغه أو القصور عنه فعبارة (قصرت ألفاظه عنه) تعني قِصَر اللفظ عن الوصول إلى دلالة ما، أو مصطلح (ألفاظ لامبيّنة لمعنى) متخلّفة و متأخّرة عن بلوغ المعنى (وهو معيار الإصابة) وهي كذلك عند ابن قتيبة.

إنّ تحديد الخطوط العريضة لمعايير الكتابة الشعرية تجعل من الشاعر بوقا لها وكأنه لم يعد إبداعا، وكثرت أسسه ومعاييره مع أن الشعر ليس ميدانا للتجريب ولكنه ميدان الإثبات، وهذا هو الفصل بين التفكير النظري والنقدي وبين التحقق الفعلي، فالشاعر إذا أراد أن يبرهن عن تمكنه وجب أن يبقى محترما للقانون الصارم لقواعد شعر العرب، وهذا ما شغل الشعراء المحدثون فمنهم من أراد البقاء على نسق شعر العرب ومحاكاته ومنهم من أراد الخروج عنه بالتجديد إثباتا لأحقية تغير الزمن والعصر والكتابة بما يميز المدنية والحضارة عبر كل عصر.

ومع هذا فالنقد حين يحدد الجيد من الشعر من الرديء منه فإن هذا الاختيار يوفر للشاعر ما يتشبع به فكره وما تختزنه ذاكرته فيقوّي استعداداته الفطرية بواسطة التمكن من لغة الشعراء، والتكوين بالممارسة والدربة، وهنا يصبح وعي الكتابة المتشكل نوع من الطّبع الثاني، وهذا ما سيصبح أحد ثوابت الخطاب

النقدي، كما قال **قدامة بن جعفر** في معاييره ضمن جمالية عامة للشعر ويُعتبر أوّل منظِّر لها بين علم الجيّد والرديء والائتلاف المكوِّن للكتابة الشعرية بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية.

ونضيف إلى هؤلاء **الجرجاني** في منتصف القرن الرابع وبالرجوع إلى شعر المولَّدين وما آثار من إشكالية في المرجعية اللغوية وصناعة الشعر وكذلك التصنيف، منطلقا من تطبيقاته على شعر المتنبي كما سيفتح بعد ذلك **الآمدي** ملف أبي تمام والبحتري، والاعتبار بالرجوع إلى معيار شعر المؤسِّسين في شكل إعادة تقويم للخطاب النقدي لا الانقلاب عليه، هذا التقويم وجب أن يكون حذرا حسّاسا بعد أن استُكمل المعجم اللغوي وترتبت قواعد النحو وأدواته، وكذلك أدوات علمي التفسير والحديث، وصارت الكتابة التاريخية في أوجّها، إذاً فالشعر لم يعد مضطرا لتلك الأوامر والقواعد، بل صار لزاما إعادة التقويم للخطاب النقدي وماكان من **القاضي الجرجاني** في هذه المرحلة إلا أن يستعمل ما استعمله **القاضي ابن قتيبة** من مصطلح العدل والإنصاف لما هو مولَّد، بعد سوء الظن الذي قوبلوا به من اللغويين للتمييز بين القديم و المحدث فيما هو توضيح لأسباب التطور لا نسبة التفوّق، ويكون أوّل سؤال موجه للشعر: ليس بأي شيء يكون هذا شعريا و جميلا؟ بل السؤال هو بأي شيء يكون هذا خاطئا؟، أي بقياس درجة الانزياح والذي هو أصلا جمالية "**حسب أربع مواطن للخطأ في البيت وهي الكلمة نفسها، مكان الكلمة في البناء الأسلوبي (ترتيب وتقسيم)، المعنى والإعراب**"[1]، وهذا لا يكون إلا باحترام السُّنن الثقافية للواقع، والدقة الأداتية للغة وهي المكتسبة "كعلم للشعر"، "**أي مجموع المعاني الضرورية للتعبير عن معيش مكتوب شعريا** "[2] ومكتسب عن طريق الرواية، والخطأ في الإحالة الثقافية بين خشونة البداوة ورقّة التحضر يُنتج شعرا يغمره التعدد الدلالي كما ينقل واقعا مشوّها مغدورا، وهذا شأن المولَّد فيه شأن المتقدِّم فلا يصححه إلاّ الإلمام بعلم الشعر، وإذا أراد المولّد الكتابة في الشعر وجب أن يكتب حسب ما تطوّرت به الحاضرة بعد الإسلام حين اختارت السلس السهل من اللفظ وكل ما به من لطف، رشاقة، صفاء، ورونق، وبذلك يتجنب قيود العجمة والركاكة، وهذا نفسه يتعارض مع مفهوم الشعر الجزل ذو العظمة والقوة والفخامة، كما يُقيم خطاب نقدي أدق حول الشعر، فقد تعذّر تطور كتابة شعرية وحيدة تُفرَض على كل الضروب، أمّا إذا أراد الكتابة على منوال القديم وقع في التكلُّف والتصنُّع وهذا تعمق في الاستنتاجات عند الجرجاني يشابه ما وصل إليه ابن طباطبا عن الشعر المولّد ولكن أكثر دقة منه.

[1]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 32.

[2]– المصدر نفسه، ص 33.

- **وللآمدي** رأي في الخطاب النقدي والكتابة العمودية ونمط تحليل يُطبّق على الشعر، فُحولة موازنة، تفضيل أم وساطة، فكان أولا التقويم لكل إنتاج شعري بحسب عمود الشعر ثم كانت المقارنة مع إنتاجات أخرى، فقال الآمدي في الموازنة بمبدأ أيّهما أشعر؟ وهذا طبعا لابد أن يُحال على سلم الجودة، كما أنّه تطوُّر مدهش عبر المعايير الموضوعية حين انتقل التطبيق لما أُنتج في القرن الأول والثاني في شكل موازنة أو وساطة، ولما كان من طبق تلك المعايير الموضوعية يدَّعى الحكم بكامل الحق وكان هذا هوَسا بالموضوعية في الثقافة الإسلامية ومكوِّن ثابت فيها لأنه ضرورة في العلوم الكبرى و انطبع هذا الحكم على الخطاب النقدي واستقر على الشعر، وكان المنظرون في ذلك من القضاة أو الموظفون الكبار، وفي المقابل هذا يشير إلى أن الثقافة الإسلامية قد اتخذت نفس الأدوات في جميع الحقول المعرفية مما حقق لها تماسكا عميقا يحتاج منّا إلى الكشف عن أسراره أكثر.

- إن هذا الإصرار والهوس بالموضوعية والأنصاف يشهد على أنّ الكتابة لا تعتبر مغامرة فردية ولا تجربة يعمد فيها الشاعر من تلقاء نفسه إلى إعادة تحديد معاييرها الخاصة، وإنّ التحليل المقارن في هذا العصر يضمن للخطاب النقدي وظيفة جوهرية في تاريخ الأدب، فالإنتاج الشعري ليس مجرد آثار مستقلة ومنغلقة على ذاتها بقدر ما هو نص متصل، وهذا المنهج –المقارن– عند الآمدي يسعى إلى فرض نمط للكتابة وانتظام للمقارنة، ومنه عاد ليثبت مدى امتثال البحتري للكتابة العمودية في شكلها البدوي المطبوع والذي يمتثل بدوره لعمود شعري تربوي، ثقافي، طبيعي وبلاغي، بينما شعر أبي تمام لا يرقى إلى إنجاز هذه الوظائف الأساسية المنسوبة للشعر والتي منها كذلك أنّه " **بوصفه ممارسة لغوية نموذجية، فهو يفيض بأقوال قابلة لأن تختزنها الذاكرة، إلا أن شعر أبي تمام يؤكد الطابع الغير نموذجي**"[1]، فهو يكسر باستمرار صرح المرجعية الكبرى "البداوة" ويتحدى الإجماع ضمن جمالية مزعجة بالضرورة للمتلقي أثناء مسافته الجمالية، وتغلِّط فيه أفق توقعه لمّا يعجز عن التواصل مع معنى النص، لأنه يظلُّ فالِتًا متخفِّياً ولا ينكشف إلا بالمفاجأة المتعاقبة وهذا ما جعل أهل المعاني يهتموا به، في حين أن أهل القول الفعال نقدوه نقدا عنيفا.

- وبعد هذه المحاولة في استقصاء مسار الخطاب النقدي عبر أربعة قرون وأكثر، قد مررنا بعناصر الشعرية في أساسها الأول ومَتنها المُجمَع عليه "الشعر"، والشفاهية فيه ثم الكتابية وما رافقها من عناصر تقويم بدأت تتشكل لهذا المتن، واشتمالها على متقابلات الطبع والصنعة، القديم والمحدث وأخيرا عمود الشعر في تجلياته عبر تلك الحقب، وهنا نصل إلى آخر من وضع قانونا له من خلال التحقق من قيمة الشعر أولا، أين لم

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

يضف على سابقية ممن ذكرنا أي شيء [في أهمية الشعر، تحديد الشعر، مفهوم الاجماع العلمي، سُلّم الجودة، المحدث والقديم، الموضوعية، الطبع والصنعة،..] وغيرها مما صار مع نهاية القرن الرابع معجما تقنيا تام الوضوح إنّه **المرزوقي** والذي يحتسب له شدة الوضوح والدقة في مشكلتين فيصليتين هما أبو تمام أولا، ومشكلة العلاقات بين الشعر والنثر ثانيا، وهذا الأخير هو لب دراستنا اللاّحقة مع ما بطّناه لها من استقراء لنشأتها عبر تلك الحقب.

- **إذا فالمرزوقي** قد حاول سد الباب حول محاكمة منصفة لأبي تمام، هذا الأخير الذي أثار من النقاشات والمواجهات العنيفة في الخطاب النقدي مما أثراه من الجهة المقابلة، فأَلهَم الآمدي الموازنة وحرك دائرة التنظير نحو تنظير حقيقي للكتابة الشعرية بعيدا عن التحديد الغامض في القرنين الثاني والثالث، ومنه فإن المشكل الثاني يطرح نفسه هو من منظور الكيف والماهية؟، فما هي علاقة الشعر بالنثر؟ وقد أجاب عنه المرزوقي.

- لقد ساد القرن الثالث مفهوم التعارض بين النظم واللّانظم، بين كتابة مبنية هي الشعر وأخرى غير منتظمة وهي لا شعر وحسب، وهذا تحديد ناقض وعديم الجدوى بعد قرنين من التطور، يرجعنا إلى نقطة البداية على الرغم من اكتمال قانون الشعر في المقابل، وعلى الرغم من كون النثر ليس أقل من الشعر من حيث اتصافه بالنظم والتفوق من حيث الدلالة (**يقول جان بيير فرنان إن الكتابة نثرا – من مختصرات طبية وحكايات تاريخية ومرافعات الخطباء وإنشاءات الفلاسفة– لا تشكل بالعلاقة مع التراث الشفوي والكتابات الشعرية طريقة أخرى للتعبير وحسب، ولكنها تشكل صورة تفكير جديدّ، إنّ انتظام الخطاب المكتوب يتصاحب مع تحليل أدق وتنظيم أضبط للمادة المفهومية**)[1]، وقد سيق الجاحظ وأن لاحظ هذا التغير في الثقافة العربية وصار تدقيق المفاهيم ووضوح المصطلحات في النثر وفيه ينتصر العقل على العاطفة وهذا انتصار للوغوس الفكر على لوغوس الصورة، وهنا تنتهي المعركة القديمة على لسان المرزوقي فيقوِّم العقل الشعر وبذلك تنتفي خصوصية المعنى عن الشعر وتبقى فيه خصوصية الشكل والإيقاع، وبهذا نعود إلى البدء مع المرزوقي فينتصر اللفظ، وتبقى القضايا الأخرى سائدة من ثنائية طبع/صنعة، محدث/قديم، الصدق/الكذب ومفهوم الإصابة في الوصف، الجودة، الاختيار والملائمة، الصورة الأقرب... وغيرها.

- إذاً لابد من الخروج بمنهج وعمود يضمن للخطاب النقدي الديمومة عبر الحقب المتوالية، كما يجب في نظرية القصيدة الوفية للقدماء معالجة التوليد الممكن، ويكون التقويم حسبها للإنتاج المعاصر من المطاوعة

[1]- جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص 39.

والحيوية المثيرة في التحليل ما يؤمِّن تلك الديمومة، "**إنّ النظرية تُسائل الأثر، إلا أنّ الإبداع يريد استنفار الخطاب النقدي**"[1]، ومنها وجب إيجاد الحل بين النمطين وإلاّ وقع تنظير القدماء للقصيدة في التكلُّس والاستنفاد لمّا رفض عدم الإخلال به من طرف تجربة جديدة، كما ولن يعرف التجديد والسيرورة.

- إذا وفي نهاية هذه الإرهاصات لبناء خطاب نقدي في إطار تحديد قيمة الشعر ووضعيته في القرون الأولى، وكيف أُعتُمد معيارا لهذا الخطاب النقدي بين الشفاهية والكتابية، وما يندرج تحتها من خصوصيات في المنهج وتناقضات بين الدراسين أحيانا من أجل الوصول إلى مرجعية لغوية موحدة، ومن علاقته بالعربي المتلقي مباشرا أو خبيرا (سامع/ناقد).

نصل بدورنا إلى أهم سؤال وهو: ما هي هذه الشعرية والأدبية؟ وما هي حدودها في الشعر والنثر؟ وهذا حتما يجعلنا نتساءل أولا عن ماهية الشعر وما هو مبناه؟ وعلى ما يعتمد في ذلك؟.

ماهية الشعريّة:

يقع هذا المفهوم في فوضى تعدد المصطلح في النقد الغربي والعربي على السواء، إنْ على مستوى الدلالة وتعدد الحدود والمعاني، وإنْ على مستوى المصطلح اللغوي خاصة إذا كان ناتج كذلك عن الترجمة، وهذا ما شاع في متون المؤلفات العربية المعاصرة.

اختلف النقاد في تحديد مفهومها لاختلاف منطلقاتهم العلمية والمنهجية، وهي تسمية متجذرة في القدم مع أرسطو وكتابه "فن الشعر" Poetics"" **فالشعر محاكاة تتحقق باستخدام مواد الوزن واللغة والإيقاع ويتم ذلك إما باستخدام كل مادة منها على حدة، أو بواسطة المزج بينها**"[2]، فالمحاكاة إذا عند أرسطو تقوم على الرؤيا الجمالية أكثر من تقرير الواقع والأحداث كما أنّها "صناعة الشعر وهو أول من استخدمها، وقد اهتم في العمل الأدبي بجانبين هما الشكل والمضمون وجعل الشعر صنعة فنيّة، وأن فن الشاعر يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية، مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر"[3] ، أما الشاعر عنده فهو من حظي بآلية التنبؤ والاستشراف للمستقبل متجاوزا الموجود في الواقع إلى ما يمكن وجوده في الخيال بقوله :" **إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها**"[4].

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص 41.

[2]-أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص 56.

[3]- خولة بن مبروك، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013، ص 364.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد ورد مصطلح "**الشعرية**" بمعنى نظم الكلام وعمود الشعر في الحضارة العربية أين أُرِيد ضبط عملية الإبداع بمنهج قوانينه ثابتة سمي عمود الشعر، والذي ظهر عند المرزوقي في شكل سبع قواعد وقد عدها قبله الآمـــدي ووضحها القاضي الجرجاني وهي:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه، وزاد عليها :

5- التحام أجزاء النظم وإلتآمها على تخيُّر من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها.

وزاد المرزوقي من دقة ما وصل إليه أن جعل لكل مبدأ معاييره الخاصة به و هي حدود لا يمكن تجاوزها لمـــن أراد البقاء في سحر و جمال القصيدة.

وقد نقض عبد القاهر الجرجاني العديد من هذه المبادئ واعتبر الوزن والقافية لا يدخلان في تحديد شعرية الشعر في إطار نظريته " **النّظم** ": "توخي معاني النحو في معاني الكلم" وهذا يعتبر تقدما نحـــو الشـــعرية في كتابيـــه "**أسرار البلاغة**" و " **دلائل الإعجاز** " ولكنها تبقى إشارات لا نظرية مكتملة.

وكذلك القول بالنسبة للقرطاجنّي في " **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** " حين جعل من كافة الأقاويل الأدبية والشعرية والتي لا هي بالشعر ولا هي بالنظم في الشعرية مرتبطة عنده "**بالتخييل والمحاكاة** "، وما يؤثر في المتلقي.

وهكذا بني صرح الشعر العربي على عناصر هي التخييل والتشكيل الإيقاعي والبلاغي في نموذج عمود الشـــعر ويعتبر مفهوم الجرجاني هو الأقرب لمصطلح الشعرية لأنه حافظ على روح الشعر بين المبدع والمتلقي.

جدول مصطلحات الشعرية في التراث النقدي[1]:

التسمية	القائل بها	المقولة	المرجع
– الصناعة	– أرسطو	«إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها».	– أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 85.
– الصناعة	– ابن سلام الجمحي – قدامة بن جعفر – الجاحظ – أبو هلال – العسكري	«وقد أخذ مفهوم الصناعة عندهم مدلولا خاصا تمثل في المهارة وحسن التفنن».	– نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية، ص 85. – بشير تاوريرت: رحيق الشعرية، ص 22.
– الصناعة	– ابن سلام	«وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»	إحسان الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 05.
– عمود الشعر	– القاضي الجرجاني	حددها المرزوقي في سبع مبادئ كان قد عدها الآمدي ووضحها الجرجاني	– إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 405.
–النظم	– عبد القاهر الجرجاني	«توحي معاني النحو في معاني الكلام »	– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد التويخي، ص 99.
– التخيل	– القرطاجني	والتخيل عنده: «أن نتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل لتخيلها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط والانقباض»	– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89

– وما يمكننا قوله بعد هذا التحليل أن الشعرية ليست نظرية ناضجة متكاملة ولكنها وجدت في تراثنا العربي النقدي على شكل متعدد المصطلح والتسمية (الصناعة، النظم، عمود الشعر، التخييل ....) وقد اختلف باختلاف منطلقات النقاد القدامى، والذين لا ننكر فضلهم في إرساء معالم النظرية النقدية والتطبيقية الحديثة وجعلها علما قائما بذاته، فما هي الشعرية في النقد الحديث والمعاصر؟.

[1]– خولة بن مبروك، المرجع نفسه، ص 367.

1- الشعرية في النقد الغربي : هي :

- عند **تزفينان تودوروف** (t. todorov) هي استمرار لشعرية أرسطو، وهي بحث في خصائص الخطاب الأدبي الممكن والمتوقع لا الخطاب الموجود فعلا، لأنّ الأخير هو أحد ممكناته المتحققة "**فهو يعني بتلك الخصائص التي تصنع فراده الحدث الأدبي أي الأدبية**"[1] وهذا ما يثبت هوية الخطب الأدبي ويميزه.

- وعند **رومان جاكبسون** (Romanjakobson) هي في كتابه قضايا الشعرية " **وعن مفهوم الشعر ووظيفة الشعرية يقول أن محتوى الشعر غير ثابت ومتغير عبر الزمن،... ووظيفة الشعرية هي كما يراها الشكلانيون عنصرا فريدا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى... يجب تعريته والكشف عن استقلاليته**"، فالقضية الأدبية هي من حقل اللسانيات وتتلخّص فيما هو الذي يجعل من رسالة كلامية عملا فنّيا: فالقافية، السجع الجناس والصورة الشعرية والموسيقى أدوات لتحقق الشعرية في ذهن المتلقي.

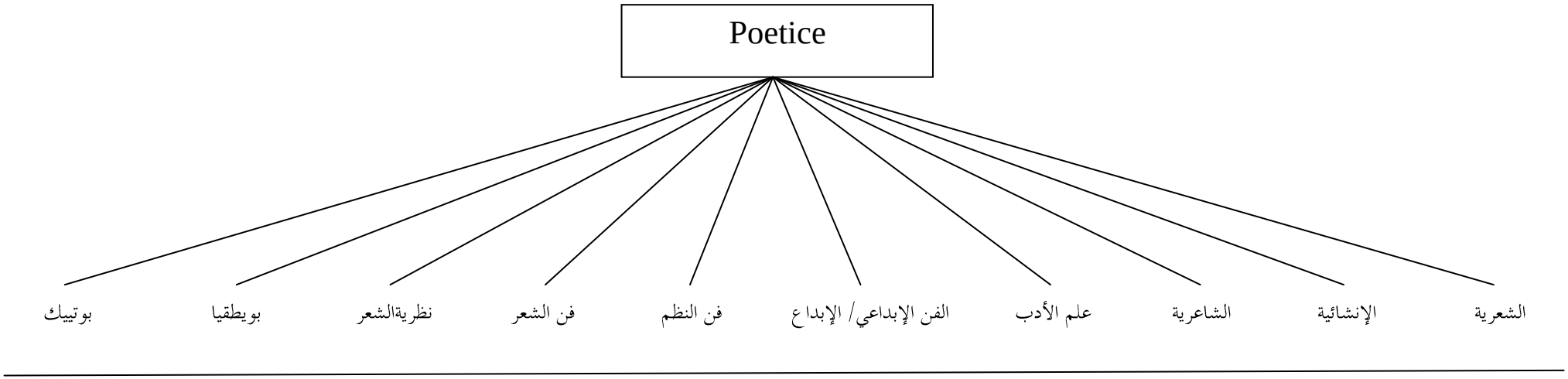
- وهي عند **جون كوهين "انزياحا"** أو العدول عن المعاني القاموسية مما يعطي النص/ القصيدة صفة الشاعرية " قوة، طاقة وسحر، فهي تتسم بالغموض (اللغة العليا) " مما يخلق حالة من التوتر عند المتلقي.

1- الشعرية في النقد العربي:

يختلف النقاد العرب في تحديد جامع للشعرية انعكس سلبا على تحديد مفهوم لها، فهي الشعرية والشاعرية الإنشائية، علم الشعر، علم الأدب، الأدبية، فن الإبداع، الجماليات، فن النظم، نظرية الشعر، بيوطيقا، البوتيك، ولكن أكثرهم تداولا هو مصطلح "**الشعرية**".

[1]- خولة بن مبارك، المرجع السابق، ص 36.

- **مخطط دال عن التعدد لمصطلح الشعرية**



المصدر:حسن ناظم، **الشعرية العربية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)**، ص 18.

- **الشعرية والتلقي في كتاب الصناعتين:**

إذا كنا قد أفضنا الحديث عن أصول الشعرية العربية وكذلك مفهومها في التراث النقدي العربي والغربي فذلك من باب الإحاطة بالموضوع قبل مناقشته على مستوى منظور العسكري لها وتجلياتها في كتاب الصناعتين في ضوء نظرية التلقي، وقد كان صعبا الإلمام بشذرات الموضوع لتشعّبه في الخطاب النقدي العربي، كما لم نرد إغفال تحقق وجودها فيه على حساب الدرس النقدي العربي القديم والحديث، حتى نصل بين يدي العسكري.

ومنه فالتراث العربي كله شعرية...فانطلاقا من فرضية قدامه بن جعفر في أنّ الشعر" قول موزون مقفى يدل على معنى " كانت منطلقا للشعرية بوصفها تحدد أركانا للشعر تتمثل في اللفظ، المعنى الوزن والقافية، وكان بذلك عمود الشعر مؤسِّسا للشعرية العربية، فأين حظ النثر من ذلك؟ وما علاقته بالشعر في ظل الشعرية، وكتاب الصناعتين، والتلقي؟.

أ- الشعرية بين النثر والشعر: (شعرية عمود الشعر و المتلقي)

يقول **جاكسون** في جوابهعلى السؤال ما الشعر؟ " **قلتُ إنّ الانسجام يتولّد من التباينات والعالم كله يتكوّن من عناصر متعارضة و.... قاطَعني ماشا: "الشعر، الشعر الحق، يحرك العالم بطريقة أشدّ جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منفِّرة حيث يَبرز تناسب خفي** " (**ك .ساينا**)[1]

يعتبر الشعر من أقدم فنون الأدب عند الإنسان، حاول فيه تصوير علاقته بالعالم الداخلي والبوح بمشاعره وعلاقته بالعالم الخارجي وتصوير تجاربه في ضرب من الكلام لا يستطيعه إلاّ فئة خاصة هي الشعراء، وقد حضي في الثقافة العربية بالاهتمام من حفظ و تداول عبر الأجيال أكثر من أيّ حضارة أخرى نظرا لخاصية فيه وفي تلك البيئة، هي بين شعريته واختزانه لكل تفاصيل الذاكرة الجماعية للعرب، ورغم متانة العلاقة بين المبدع فيه والمتلقي وعموم البيئة سواء كان عن طبع و ارتجال، أو عن صنعة وابتكار، فإنهم لم يستطيعوا حصر مفهوم موحد له، وحتى أهل الاختصاص-النقاد- عانوا من ذلك.

ولكنّا نذكر له من الأوائل "**الجاحظ**" حين قال" **المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة**

[1] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر، المغرب ، ط1،1988، ص09.

الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1] ، وقد أشرنا إلى كون النقّاد القدامى قد اعتبروا الشعر صناعة، نسيج ونقش، أما **إحسان عباس** فيرى في علم البيان والنقد في تلك الفترة "**الهداية إلى صناعة الأدب و فنونه المختلفة**"[2]والشاعر بذلك يتجه نحو المعنى وهو المتوفر في كل مكان فيصوغه صياغة منفردة تميزه عن غيره، وهنا يكون الاعتبار للّفظ والشكل واضح، " والمعوّل في الشعر إنما يقع على إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء و..." وبهذا التحيز للشكل قلل الجاحظ من قيمة المحتوى وقال قولته التي طال ترددها " المعاني مطروحة في الطريق" ، كما أنه يشير كذلك إلى الفرق بين الطبع والصنعة.

أما **ابن طباطبا** فيعرف الشعر في كتابه **عيار الشعر**" أنّه كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، لما خص به من النظم الذي إذا عُدِّل من جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه قول، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلُّف معه"[3]، فسلامة الطبع عنده هي الارتجال بدون العودة إلى التعرف على أدوات الشعر ثم يأتي الصنعة فإذا حسُنت كانت كأنها طبع ثاني لا متكلف، وكلاّ من الجاحظ وابن طباطبا حدد النثر حين حدد الشعر بالموزون المقفى والعكس صحيح، إذا حددنا النثر بأنه كلام بدون وزن ولا قافية بمعنى أن ما بقي هو حدود للشعر، هذا من حيث الشكل (اللفظ) .

أما الشعر من حيث المعنى فهو عند ابن طباطبا "**وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها ...و كم من معنى حسُن قد شِينَ بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد أُبتُذِل على معنى قبيح ألبسه**"[4]، أي أنه وجب في المعاني حسن الرصف والعرض، كما أنّها بين قبيح وحسن، وهذه موازنة بين قيمة اللفظ وقيمة المعنى، إذا" **فالشعر هو كلام موزون مقفى يدل على معنى** "[5]، و هذا ما أكده قدامه بن جعفر.

[1] – الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، ص156

[2] – طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،مطبعة الفيصلية،مصر،2004،ص14.

[3] – ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص09.

[4] – المصدر نفسه، ص14.

[5] – قدامه ابن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص68،

ويزيد **ابن رشيق** عن سابقيه في حد الشعر من لفظ، معنى، وزن وقافية، **النية" لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتّزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم** "[1] فشرط النيّة هنا يعني أن يقصد الشاعر قول الشعر أي يحاول تحسينه ويحضِّر كل ما يلزم لذلك، وهذا ما يزيد في الشعرية خاصة حين نستفز النفوس، وابن رشيق هنا يصرح باهتمامه بالمعنى أكثر من اللفظ حين قال أنّ هناك كلام موزون مقفّى ولكنّه ليس بشعر، والصراع بين النقاد على أساس اللفظ والمعنى قديم ولا يزال ومادام الحكم بالجمالية والشعرية يتغير حسب الزمان والحاجة والفكر.

ومن المتأخرين عن العسكري بخلاف من ذكرناه من ابن رشيق، نجد **القرطاجني** الذي وصل إلى تكامل في مفهوم الشعر بقوله" **فالتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيِّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها أو تصوُّرها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رويَّة إلى جهة الانبساط أو الانقباض**"[2]، وما يدخل في مفهوم القرطاجني من "التخييل" كل من اللفظ والمعنى والوزن والقافية (أي أسلوب نظامه) والصورة، فاشتراكهم يقيم مبدأ التخييل للشعر المحبّب أو غيره في النفوس، وهذا اعتبار للمتلقي واهتمام بمدى حبه للشعر أو نفوره منه انطلاقا من شعريته في التخييل.

أما العسكري فهو مثل سابقيه في الموازنة بين اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون)حيث يحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ... "**لأن المعاني تحلُّمن الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوه**"[3]، فالموازنة في الأهمية بين اللفظ والمعنى ضرورية عند العسكري وإن كان اهتمامه كان بالشكل الظاهر أكثر لأنه منطلق الحكم على الشعرية وجودة الصناعة، بينما عن المعنى فقد اشترط فيه الإصابة فيقول" **لا خير في المعاني إذا استُكرهت قهرا والألفاظ إذا اجتُرّت قسرا، ولا خير فيما أُجيد لفظه إذا سَخُف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شَرُف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد... وقد غلب الجهل على قوم فصاروا لا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا وسهلا حلوا، ولم يعلموا إن**

[1] – ابن رشيق القيرواني، مصدر سابق،ص77.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص93.

[3] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص60.

أجود الكلام السهل الممتنع"[1] وهذا تصريح من العسكري منذ تلك المرحلة على أهمية اللفظ والمعنى الوضوح، والإفهام مع السلاسة بعيدا عن الصنعة والتكلف والغموض المبهم.

فالشعر عنده—العسكري- مرتبط بالاعتدال في اللغة والتصوير والتركيب والتناسب المنطقي، وهو مفهوم صياغي بحت، بين التصوير الخيالي و الاستدلال المنطقي، وببلاغته صار قريبا من مفهوم الشعرية الحديثة التي تهتم بالشكل الفني التركيبي، فالبلاغة عنده "**كل ما تُبلِغ به المعنى قلب السامع فتمكِّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن** " فالبلاغة إذاً تقوم على أربعة عناصر هي التأثير في المتلقي تمكين المعنى، حسن المعرض والبنية وأخيرا حسن الصورة والتخييل، وهذه العناصر هي أساس الشعرية الحديثة، كما تُظهر ميل العسكري للجانب الشكلي للأدب ما دامت المعاني مطروحة عند العام والخاص كما يرى الجاحظ فيبقى المدار على الشكل واللفظ وهذا أساس كتاب الصناعتين، فقد أراد العسكري وبمنهج البلاغيين القدماء تلقين وتعليم حرفة صناعة الأدب لدى الأدباء ومن أراد ذلك من النقاد، فهو يعتبر الشاعر صانعا حرفيا وجب عليه إحضار أدواته معه لإنجاز عمله، فالشعر عنده" **كلام منسوج، ولفظ منظوم، أحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخُف، وحسُن لفظه ولم يهجُن، ولم يُستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دوناً**"[2]، وهنا لا دخل لرسالة المعنى بدرجة التمكين والبلاغة والمعرض الحسن بقدر ما يكون دور الصناعة قد بدأ، فيكفي عند العسكري الحسن والإصابة في المعنى والباقي من أثر وتمكين في قلب المتلقي السامع هو دور اللفظ والشكل، "**وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عباراته رثة ومعرضه خلقا لم يسمَّ بليغا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى**"[3]، وهذا يتلاءم مع رأي **جون كوهين** " **وإذا كانت الشعرية تابعا لمعنى فكيف نقبل حضورها في نص وغيابها في أخر يحملان نفس المعنى**"[4] ولكنه يتقاطع مع رأي **عبد القاهر الجرجاني** في شعرية المعنى لأنه يعتبر له قوله **بمعنى المعنى.**

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص75.

[2] – المصدر نفسه، ص 74.

[3] – نفسه، ص19.

[4] – جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ط2، ص137.

ب–شعرية عمود الشعر:

إذا أمكننا القول عن نظرة العسكري للشعرية فإنها تنحصر في عمود الشعر وفي إغفاله لقضية المعنى وتأكيده على حسن الاختيار للفظ وسلاسة التركيب وحسن النظم مع توفر الوزن والقافية، فالشعر عنده هو رسالة لغوية جمالية فهي أكثر منها اهتماما بالشكل على حساب المعنى، يقول " **إذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نضمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها**"[1].

–أي أنّ العسكري لم يخرج عما إلتزم به سابقوه، على أن الشعر هو الكلام **الموزون المقفى** يفترق به عن كلام النثر، وإنهما يشتركان في أن يكون اللفظ حسناً غير غثّ ولا مهجون، سهل سلس وجزل مع تخيّره لهذا اللفظ، وإصابة المعنى مع كونه محببا غير مستكره "**فحق المعنى الشريف اللفظ الشريف**"[2]، كما و يكون اللفظ فخما يناسب موقعه، غير قلق فيه ولا نافر عنه، ولا يكون رديئا قبيحا، يتوازن مع أحوال وأقدار السامعين ومقاماتهم، وهذا يكون النظم الذي هو الجنس الذي يشترك فيه الشعر والنثر، في حين يفترق الأول عن الأخير بأول حد هو الوزن والقافية، فيقول: " **واعلم أن الرسائل، والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية**"[3]فهما حدّا النثر إذا غابا وحدّا الشعر إذا حضرا وهما أول حدود الشعر وأبسطها، ولا يعتبر العسكري كل شعر موزون مقفي شعرا إن غابت عنه السلاسة والاستقامة، ويعيب ذلك على الأصعمي حين استحسن مطلع قصيدة المرقش:

هل بالديار أن تجيب صَمَمُ لو أنّ حيّاً ناطقاً كَلَمُ

ويقول أنّه لا يعرف على أيّ وجه تمّ اختياره وما هو بمستقيم الوزن، ولا موفّق أو سلس اللفظ أو جيِّد السبك متلائم النسج، وهذا هو بيان الشعرية عند العسكري فإذا سقط الوزن والقافية تسقط عن الكلام صفة الشعر وتلزمه صفة النثر، لأن العرب اعتبروا الإيقاع بين الوزن والقافية وُجِد مع الشعر وضرورة لا بد منها لأنّه منذ البداية اقترن مع الغناء والرجز والحداء و" **للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرا، وذلك إنّ إنسانا لو عمل كلاما مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق، من غير أن يفرِّط أو يتعدى أويأتي فيه بأشياء لا**

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص157.

[2] – المصدر نفسه ، ص152.

[3] –نفسه، ص154.

يمكن كونها البتّة لما سمّاه الناس شاعرا، و لكان ما يقوله مرذولا ساقطا "[1]، فالصدق هنا هو مطابقة واقع المتلقي، وهذا لا يناسب الشعر بقدر النثر لأن الشعر هو كل خروج عن المألوف وتخييل وتعجيب يؤدي إلى خلق صوره فنية ترقى بالشعر وترفعه عن واقعية النثر وهذا فرق أخر بينهما.

-ونضيف للفروقات بينهما الفرق في **الوظيفة**، حين يكون هدف الشعر جمالية الكلمة، وهدف النثر هو الفكرة يشرحها ويفسّرها، يقول" **ومما يعرف من الخطابة والكتابة أنهما مختصان بأمر الدين والسلطان وعليهما، مدار وليس للشعر بهما اختصاص**"[2] ولا علاقة للشعر بهذا المجال وهو الذي يراد منه لدى المتلقي حسن اللفظ وجوده المعنى و هذا ما سوَّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه من تخييل وتعجيب **"قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره، فقال : يُراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء** "[3]فحدّ الشعر في الوظيفة الجمالية هو حد بلاغي يُلقى إلى قلب السامع ويبلغه مع حسن معرض وصورة مقبولة، وهذا التأثير له تقنيات فنية أسلوبية تبلغ به الدهشة والمفاجأة والخروج عن المألوف بالتخييل والتعجيب، ولذلك يطلب من الشاعر أن يتقن صنعته كالحرفي، أمّا الحد الثاني للوظيفة الجمالية هو التجريد الواقعي حتى ولو بلغ درجة من اللامعقول بالكذب، وهذا كان أحد أسباب رفض الإسلام للشعر لما كان أكثره كذبا، و أعذبه أكذبه، هذا هو الجمالي المحض بينهما حيث يقول تعالى: ﴿**وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ**﴾ ويقصد هنا الكذب الادعائي مما يضر بالمتلقي ورسالة الإسلام، وهو كذب حقيقي محض ليس بموضوعنا، بل النوع الأولى الذي يزيد في الجمالية بالتنميق والخيال في الجمع بين الأشياء من جانب اللامنطقي ولكن يبقى في المجال الواقعي المعقول، إذاً هذا فرق ثاني بين الشعر والنثر من وظيفة جمالية للشعر، بينما وظيفة النثر هي النفعية أساسا ولا نلغيها عن الشعر، بينما هي الأهم في النثر دون إلغاء الجمالية عنه فتحقق الجمالية فيه مثلا من جهة الجناس والبديع بل وتكثر فيه، وله وظيفة نفعية كدور الرسالة والخطابة في نشر الإسلام.

-وفرق أخر بينهما هو أن **لغة الشعر** تركّز على الانزياح والتكثيف مع ما ينتج عنها من غموض قد يصل حد التكلف فلا يبوح النص بأسراره إلا للمتلقي الفذ الخبير، القادر على فك شفراته ورموزه وكان تمنُّعه

[1] – محمد صباش، المبدع والمتلقي في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، البويرة، 2014-2015.ص60.

[2]- أبو هلال العسكري، المصدر نفسه، ص154.

[3] –المصدر السابق ،ص155.

هو سر جماليته والفرق بينه وبين النثر، لذلك صَعُب حل لغته وجعلها نثرا أو شرحا يقول **جون كوين" يجب أن نعتقد أن هناك صيغا غير قابلة للنفاد من الوجهة الشعرية "** [1]**." إنّ اللغة يمكن أن تقول كل شيء لكن مهما كان كمال الشرح والتفسير فإنه مع ذلك لن يغادر نقطة الصفر في الشاعرية،... كما يمكن أن نضع كل ترجمة للنص الشعري على نفس المحك ونصل إلى نفس النتيجة،...فالواقع أن شرح النص الشعري لم يطمح إطلاقا إن يكون هو نفسه شعريا"**[2] وهذا هو مشكل حل المنظوم لما فيه من شرط تكثيف المعاني وخلق الصور، وإبدال الصراحة إلى إيحاء، و الصدق إلى كذب... وغيرها من فروقات بين الشعر والنثر يقول " إنّ ألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتّاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلاّ أنّ الخطبة يُشافه بها والرسالة يكتب بها، والرسالة تُجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة في أيسر كلفة، ولا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالته إلى الرسائل إلا بتكلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعرا إلا بمشقة "[3].

لقد جعل العسكري **حل الشعر** واستخدامه في البنية النثرية فنًّا من فنون القول، خصّه من جاء بعده بالكتب والمجلدات **كالوشي المرقوم في حل المنظوم لابن الأثير، وحل المنظوم للصفدي، ونثر النظم وحل العقد للثعالبي** وغيرها، ويقول العسكري في أصناف حل المنظوم "**المحلول من الشعر أربعة أضرب، فضرب منها يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه، وضرب ينحلّ بتأخير لفظة منه وتقديم أخرى فيستحسن محلوله ويستقيم، وضرب منه ينحلّ على هذا الوجه ولا يحسُن ولا يستقيم، وضرب تكسو ما تحلُّه من المعاني ألفاظا من عندك وهذا أرفع درجاته**"[4]، وهذا يرجعنا لقول كوين" في فقدان الشعرية بالشرح" و عنها يقول العسكري لا يحسن ولا يستقيم، ويذكر أضربا قد تبقى فيها الشعرية بقوله (يستحسن محلوله... وهذا أرفع درجاته...) فمثلا فيقول الشاعر:[5]

لسان الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤاده فلم يبق إلاّ صورة اللحم والدّم

فالمصراع الأول يمكن أن تؤخر ألفاظه وتقدّمها فيصير نثرا مستقيما بقولنا (لسان الفتى نصفٌ ولسانه نصف)، أمّا المصراع الباقي لا يمكن حلّه إلا بزيادة في اللفظ و بسط وشرح وإفهام وهذا ليس من حال الشعر

[1] – جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ص137.

[2] – جون كوين، المرجع نفسه، ص139.

[3] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 154.

[4] –المصدر نفسه، ص237.

[5] – نفسه، ص239.

في شيء، فمثلا نقول لسان الفتى نصف وفؤاده نصف، وصورته من اللحم والدم فضل لا غناء بها دونهما ولا معول عليها إلا معهما، فالنثر يتميز ببنائه المنطقي الذي يقوم على التعليل التفسير والبسط والترديد وهذا مستكره في الشعر لأنّه يكتفي باللّمح و الإيحاء والمبالغة (الكذب) والتخييل فيخرجه عن الخطابة .

-كذلك ذكرنا فيما سبق من **شعرية الانزياح التركيبي** في الحذف الإشارة، التقدم والتأخير.... وغيرهم مما يمثل الشعرية في نفس المتلقي بالإغماض أو المفاجأة و التمويه، مما يكثف معاني الشعر عن مستوى معاني النثر يقول جون كوين في الفرق بين الشعر و النثر" **أنّه كمّي أكثر منه نوعي أي أنّهما يتمايزان بكثرة الانزياحات في استخدام اللغة التي تكثر في الشعر وتقلّ في النثر**"[1]، فلغة الشعر الخاصة التي تتغذى بالانزياح والغموض وقوة التخييل....وحتى العاطفة تخدم المعنى الأول في شكله (شعر، والقصيدة بكل مميزاتها)فإذا نُقل المعنى الظاهر والعام من الشعر إلى النثر يفقد أصالته الأولى في المعنى الأول، ويضعف ويتغيّر ويتبدل بتغيُّر الشكل كما يفقد شعريته.

-كما يختلف الشعر عن النثر في صفة خاصة به هي **الأغراض الشعرية** التي لا ينجح فيها غيره، لأنه حلبة تحتمل المعاني العاطفية، الانفعالية والوجدانية من خبايا النفس كما يحتمل الكذب والتخييل، بينما النثر خاضع لمطابقة الواقع وقبول العقل، ولهذا لا يحتمل أغراض الشعر الخاضعة للانفعالية وتغيُّر الانفعالات التي تختلج في القصيدة الواحدة، وهذا ما يحوج الشاعر إلى حسن التخلص من غرض والخروج إلى الغرض الأخر بدون أن يتفاجأ المتلقي من الانتقال بينهما فيذهب عنه ذلك التأثير بالتشويق والاسترسال وهذا من محاسن الشعر، ولكن العسكري لم ينف هذه الصفة عن النثر بل كلاهما يحتاج إلى حسن اختيار وحسن صياغة وتخلص من موضوع لأخر.

-وفي الأخير نخلص إلىأنّ كلاّ من الشعر والنثر يجلس على مقعد واحد هو " الأدب" يقول **تودوروف**: "من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن يقول كيف يختلف عن النثر؟، إذ إنّ الشعر والنثر يمتلكان أيضا نصيبا مشتركا هو الأدب"[2]،إلاّ أنّهما يختلفان في الهدف والوسيلة والتأثير، فإذا كان الشعر هدفه الكلمة والوسيلة هي المعنى غالبا والتأثير المنشود هو العاطفي، كان النثر يهدف إلى الفكرة والكلمة هي الوسيلة والتأثير العقلي هو المنشود، وهذا اختلاف بيّن بين التخييل والعاطفة و الانزياح بالخروج عن الواقع في الأول، و بين

[1] – جون كوين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار طويفال، ط1، 1986.ص12.

[2] – محمد صباش، المبدع والمتلقي في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، مرجع سابق، ص64 .

البرهان والدليل والعقل مع موافقة الواقع في الثاني، فإذا أردنا **تلخيص الفروق بين الشعر والنثر في عمود الشعرية** في شكل عناصر يكون:

- إن للشعر حدود هي الوزن والقافية، ويتفق مع النثر في المعنى واللفظ.
- كلاهما يعتمد طبعاً هو بديهي في صاحبه وصنعة وجب عليه اكتسابها.
- كلاهما يعتمد اللفظ الشريف الفاخر، الفخم السهل والتسلسل الجزل.
- يفترقان من حيث للشعر إيقاع ووزن.
- يعتمد الشعر على لغة التخييل والتعجيب وتكثيف المعنى مع الإلماح والإغماض والانزياح عن الواقع والمألوف بينما يلتزم النثر بالواقع وبلغة تقدّم الفكرة واضحة مكشوفة .
- يختلفان في الوظيفة: فالشعر ذو وظيفة لغوية جمالية فنيّة، بينما وظيفة النثر نفعية، ولكن هذا لا ينفي النفعية عن الشعر نوعا ما، أي أن وظيفة الشعر جماليةُ و فنية الكلام، و وظيفة النثر تبليغ الفكرة.
- يبنى الشعر على المبالغة (الكذب) والتخييل مع لمح وإغماض، بينما النثر فيعتمد المنطق القائم على التعليل البسط والترديد والتفسير.
- يتميز الشعر بالأغراض الشعرية لأنّه يقوم على الانفعالية ويحتاج بذلك إلى حسن الصياغة وحسن التخلص من غرض إلى غرض، وكذلك النثر يحتاج في موضوعاته إلى حسن التخلّص ولكن ليس له أغراض.
- يتفق الشعر والنثر في الأخير أنّهما كلاهما من الأدب.

ج–شعرية الطبع والصنعة:

–نعود إلى عمود الشعر ومن عناصره بعد **الفروق بين الشعر والنثر** عنصر الصناعة والطبع، فأساس الأدب عند العسكري بعد الإصابة في المعنى، صناعة القالب الأدبي إن كانت طبعا وارتجالا من المبدع أو كانت على مشقة ودربه واكتساب، وهذا ما مال إليه العسكري في الأدب متجاوزا قضية الطبع، لأنه آمن بأن الإبداع الأدبي صناعة– وهو ليس الوحيد في هذا الاعتبار– فالشعر كلام لا يستطيعه إلا الخاصة ممّن تهيأ لهم الاستعداد الفطري–الطبع–إلى جانب الصناعة بعيدا عما عُرف قديما من مهيئات الشعر كالعوالم السفلية من شياطين أو عوالم علوية كالآلهة عند شعراء الجاهلية أو اليونان، ومتى تحققت الدربة استقام الشعر وهذا مفهوم قد وُجد مبكرا عند العرب، يقول **سيدنا عمر** (ض): "**خير صناعات العرب أبياتا يقدمها الرجل بين يدي**

حاجته "[1]،ثم استقرّ في كتب النقد كطبقات فحول الشعراء، " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم" وهو عند ابن قتيبة " نقول شاعر متكلف ونعني ما نعنيه حين نقول أنّه صانع " ويقول "**فالمتكلّف هو الذي قوّم شعره بالثّقاف، ونقّحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة** "[2] وظل هذا المصطلح يظهر في كتب النقد حتى القرن الخامس هجري، وهو عند العسكري يقوم على أساس الاختيار " **فأنت إذا أردت أن تصنع كلاما فأحظر معانيه ببالك، وتنوّق له كرائم اللفظ واجعلهما على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها ولا يتعبك تطلّبها**"[3] وقد رأينا سابقا رأيه في الاختيار ومعاييره في ذلك من "**أن يكون لفظك شريفا عذبا وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا**"[4].

وهنا نحتاج الطرف المقابل لحسن السماع والاستقبال والذي يكون على أحوال ومقامات المتلقي، فكما تختلف مرتبة المتلقي ومعرفته يختلف كذلك مدى الاستجابة الجمالية" **الواجب أن نقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى مالا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب**"[5]،ونظيف لعناصر الصنعة وحسن تأتّيها بعد اختيار واحترام طبقات الناس " **أن يتكلم بفاخر الكلام ونادره.... عند من يفهمه ويقبله منه ممن عرف المعاني والألفاظ علما شافيا، لنظره في اللغة والإعراب والمعاني على جهة الصناعة، لا كمن استطرف شيئا منها فنظر فيها نظرا غير كامل، أو أخذ من أطرافه وتناول من أطراره....فإذا سمع لم يفقه....وإذا تكلم عند من هذه صفته ذهبت فائدة كلامه، وضاعت منفعة منطقه، لأن العامي إذا كلّمته بكلام العليّة سخر منك وزري عليك** "[6]، فالعسكري يتعجّب من إعجاب الأصعمي بمطلع قصيدة المرقش في قوله[7]:

هل بالدّيار أنْ تُجيبَ صَمَمُ لو أنّ حيًّا ناطقًا كَلَمُ

[1] – محمد صباش، مرجع سابق،ص74.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] – أبو هلال العسكري، الصناعتين،ص151.

[4] - المصدر نفسه، ص 152.

[5] – المصدر نفسه، ص110.

[6] – نفسه، ص31.

[7] – نفسه، ص09.

فهذا البيت اجتمع فيه سوء الاختيار في كل مراحله، من استحضار المعنى، واختيار الوزن والقافية، فلا هو بمستقيم الوزن ولا سلس اللفظ جيد السبك، و لا متلائم النسج، كما لا يجتمع الغموض أو الوحشي مع السلاسة والوضوح كقول زهير :

نقيٌّ تقيٌّ لم يكثِّر غنيمةً بنكهة ذي القربى بحَقَّلَدِ

أو قول جرير:

ولو كنت أعلَمُ أنَّ آخر عهدكم يوم الرحيل فعلتُ ما لم أفعلِ

وهنا حضر اللفظ والوحشي الغريب (حقلّد) (بمعنى سيء الخلق)، والغموض في قوله (فعلت ما لم افعل) ماذا قصد بها رحيل، غضب، حزن، تفريط.... فالشعر يفقد سلاسته ووضوحه، كما وفسدت جودته لما وقع المتلقي في غموض أو استكراه للسماع أو النطق ، و حسن الاختيار وإصابة المعنى من تمام الصنعة كقول النابغة[1]:

فإنّك كالليل الذي هو مُدْركي وإنْ خِلتُ أنَّ المنتأى عنك واسعُ

فقد أجاد الشاعر صنعته و اختيار أحسن اللفظ لها وأجمله حتى صار من أجمل أشعار العرب في المديح.

فالصناعة الجيدة عند العسكري هي في حسن ما سبق من صناعة من الصانع الماهر، بعد ذلك حسن الصياغة من تنقيح بعد إنتاج، و قد اشتهر بذلك الكثير من الشعراء وحينها يتحول الشاعر المبدع إلى قارئ ضمني، منهم زهير المشهور بالحوليات ينشأها ستة أشهر وينقحها ستة أخرى، والحطيئة وأبي نواس الذي يعمل القصيدة ويتركها ليلة ثم ينظر فيها ويأخذ عيوبها والبحتري كذلك، في حين أن أبو تمام لم يفعل هذا، وهنا يصبح التنقيح عملية إنتاج ثانية، حيث يعيد المبدع " **تخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض، مما يوجب التئام الكلام...حتى يبلغ من ذلك أن تكون موارده تُنبيك عن مصادره، وأوّله يكشف قناع أخره، كان قد جمع الحسن و بلغ أعلى مراتب التمام** "[2]،وهذا هو حسن الصنعة وتمامها لما يستشعر المتلقي أواخر الكلام بسماعه أولِّه، وفيه أشكال عديدة من البديع ذكرناها سابقا حين يشترك مع المبدع في إنتاج المعنى، وهذا عند القرطاجني هو(**التهدي**) وعند العسكري **رد الإعجاز على الصدور، الإيجاز، الحذف، وغيرها** من الأساليب البديعية التي تُظهر تمام صنعة الصانع الماهر.

[1] –أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص90.

[2] – المصدر نفسه، ص159.

أطال العسكري في التنظير لصناعة الشعر وفي المقابل كان حظ النثر قليل مقارنة به، وهذا لما كان العصر عصر شعر والنثر فيه قليل فقد اقتصر على الرسائل الديوانية والإخوانية والخطب الدينية قبل أن يكون عصر التأليف فيما بعد، والفرق بينهما ذكرناه سابقا ولكن أصول الصنعة الجيدة نفسها عند الاثنين ويختلفان فيما بعد في خاصية الجنس الأدبي من حيث المعاني، فقوة الخطبة والرسالة في معانيها مع قلة اللفظ لما يناسب كتابة السلاطين من أمر ونهي، أمّا لجباية الأموال واستخراجها وجب كثرة اللفظ مع الشرح والإقناع، وفي المقابل يكون لفظ العمال باختصار اللفظ دون إطناب مع قرب المأخذ وسرعة الفهم في أبواب الشكر، الاستعطاف الشكوى حتى لا يمل السامع من الرؤساء فيمنعه حاجته، هناك سبب آخر لضرورة حسن تخير اللفظ مع قلة أنّ المخاطب قد يكون أعجمي ومن هذا حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم – حين بعث به إلى الفرس يدعوهم للإسلام فقال بأبسط لفظ وأسهله حتى لا يقع المتلقي في غموض أو إبهام: " من محمد رسول الله إلى كسرى أبرويز عظيم فارس: سلام على من اتبع الهدى وآمن بالله ورسوله. فادعوك بداعية الله فإني أنا رسول الله للخلق كافة، لينذر من كان حيا، ويحق القول على الكافرين فاسلم تسلم..." أما حين خاطب العرب قال " من محمد رسول الله إلى الأقيال العباهلة من أهل حضرموت، بإقام الصلاة، وإتاء الزكاة على التّبعة والشاة والتيمة لصاحبها، وفي السُّيوب الخمس..."[1]،هنا صار اللفظ أفخم لأن السامع أقدر على الفهم، وهذا يبيّن بلاغة الرسول (ص) وما قاله فيها العسكري" لأنّها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه "فشرط الإبداع حسن الصنعة وبلوغ الفهم والإفهام، وعلى هذا يختلف المبدعون في الدرجات وفي مستويات إبداعهم، فحتى وإن اجتمعت لديهم عناصر وأدوات الصنعة فهذا لا يعني أن يكون النتاج متشابه، بل بقي أهم شيء أو أداة تميز الأديب المبدع عن غيره، وتُفاضل بينهم وهذا هو الطبع الذي به تفاضلت العقول و هو ما يسبق الصنعة عند الأديب، وعند العسكري هو تلك الرغبة التي تدفعك دائما إلى الكتابة والإبداع وحث الذات على الإنتاج فتتحول الصناعة عند الشاعر "**إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفُّها عليك، فإنك لم تشتَهِها إلاّ وبينكما نسب، والشيء لا يحنُّ إلاّ لما شاكَلَه، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، فإنّ النفوس لا تجود بمكنونها ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود مع الرغبة والمحبة** "[2]، وهنا يصبح الطبع قرين الرغبة الدافعة للمبدع في حالاته النفسية وتعلقه بالموضوع في لحظات الإبداع المناسبة إلى الإبداع المتميز، فالتعلق هو الأقدر على إنتاج الجمالية مع طبع ورغبة في حين أن استكراه النفس للإبداع لا ينتج، وإن أنتج فلا يحوي من الجمالية

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص172.

[2] – المصدر نفسه، ص153.

شيء، فالطبع موهبة من الله تعالى يميز به بين خلقه فليس كل الناس شعراء أو مبدعين، وهو ينشأ مع صاحبه فيألَفه و يَحضُره جلّ أوقاته فلا يكون معه صاحبه متكلفا كما تأتي معه أفكاره وأعماله طواعية، فإذا صقله بآلات البلاغة بانت موهبته، ولمع نجمه فـ " **أوّل آلات البلاغة جودة القريحة وطلاقة اللسان وذلك من فعل الله تعالى، لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه واجتلابه لها، ومن الناس من إذا خلا بنفسه واعمل فكره أتى بالبيان العجيب والكلام البديع المصيب**"[1].

فالطبع أول أدوات البلاغة، وكما يختلف بين الناس من حيث التميّز والمستوى والقدرة والبديهة، إذا كذلك سوف يختلفوا في ذاتهم ويتميزوا بالمقدرة في موضوع دون أخر وجنس أو غرض دون غيره، فمن يقدر في وقوف الإطلال قد لا يُحسن التخلص أو لا يحسن المدح أو الخطابة، وهكذا خص الله خلقه وميزهم عن بعضهم البعض انطلاقا من قدراتهم التي وهبهم إيّاها" **الناس في صناعة الكلام على طبقات، منهم من إذا حاور وناظر أبلغ وأجاد وإذا كتب وأملى أخلّ وتخلف، ومنهم من إذا أملى برز وإذا حاور أو كتب قصر، ومنهم من يحسن في جميع الحالات**..."[2]، فالطبع لا يكفي وحده إذ لم تتم معه دربة وصقل وحسن حتى تحصل لديه صنعة، والصانع الموهوب لا المتكلف " هو من يتقدم الكلام تقدما ولا يتبع ذنباه تتبعا، ولا يحمله على لسانه حملا فإنّه إن تقدم الكلام لم يتبعه خفيفه وهزيله،... وإن تتبعه فاتته سوابقه ولواحقه ....وإن حمله على لسانه ثقلت عليه أو ساقه وأعباؤه ودخلت مساويه في محاسنه..."[3] فالموهوب المطبوع هو من تقلّ أخطاؤه لأنّه إن غابت عنه موهبته أتى دربته وثقافته.

لم يلغ العسكري دور الطبع في كتابه يقدر ما تجاوزه ما دام أن الصانع الحاذق يملكه أصلا، فوجه كلامه لمن أراد اكتساب أدوات البلاغة ووضعها في أماكنها وأقدارها حتى تكتمل صناعته للأدب، أي أنّه تحدّث على المرحلة الثانية وهي مرحلة الاكتساب، فالعملية الإبداعية عند العسكري وكذلك من سبقه لها مراحل، وتحتاج لأدوات، فالاختيار للحظة الإبداع واستحضار المعاني وتتبع ما يلائمها من لفظ، مع حسن اختيار وإصابة في المعنى مع جودة الرصف والسبك، فأوّل ما تَحضُره اللحظة والبديهة مع طاقة الطبع استرسل مبدعا متقنا لصنعته قبل أن يتراخى، لأنه سيقع في عملية أخرى هي التنقيح.

---

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص30.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص151.

-فالعملية الإبداعية نتاج جدل بين الموضوع الخارج عن ذات المبدع والمبدع أو الذات والوعي الإنساني، فأول تفاعل بينهما يُحدث جدلا في النفس يجعلها ترغب في القول والإبداع بأي شكل كان ومع مختلف طرائقه قد ينتج المبدع عملا جميلا متميزا وتاما، وقد تخونه أحد آلاته فينتج عملا هزيلا يحتاج من الجودة الكثير، وهذا تحليل حداثي لا يختلف عما قاله العسكري بأن الإبداع يمر بمراحل، فهو ليس مفاجئا فأولاه استعداد نفسي وذهني، وثانيه تحكم الثقافة والمران والدربة، وهذا هو الطبع والصنعة.

-قد بحثنا شعرية الطبع والصنعة وعلاقتها بالإبداع من شعر ونثر، والحاصل أنهما وجهان لعملة واحدة، فلا يتم الإبداع إلاّ بهما، فما هو أساس الشعرية بعدما ذكرناه؟ لقد ذكرنا شعرية عمود الشعر، والفرق بينه وبين النثر، وشعرية الطبع والصنعة وقبلها شعرية الصورة الفنية وشعرية الانزياح الدلالي والتركيبي مع شعرية البديع محاولين تحديد مكامن الشعرية، وبقي لنا شعرية المنظوم العربية في حد ذاتها وعلاقة أجزائه بعضها ببعض، في هذا الكل المتكامل من شعرية الإبداع الأدبي عبر مراحله وآلاته وأجزائه.

د- شعرية شكل القصيدة العربية والمتلقي:

من شروط جمالية الشعر العربية وشعريته المحققة أمام حسن الإلقاء والإنشاد أنْ لا يوقِع المبدع المتلقي في الملل أو الغموض، كما لا يفاجئه بالموضوعات دون حسن الاسترسال بينها مع سلاسة ومرونة في الانتقال بين أبيات القصيرة وأجزائها، فكما ينعكس سلبا تقطُّع وانفصال أجزاء القصيدة وأبياتها على نفسية المتلقي بالملل أو الغموض أو تشتيت عملية تركيزه وجمالية تلقيه، ينعكس ذلك كذلك على جمالية شكل القصيدة و عملية إلقاءها فإذا كانت نثرا تكون أصعب وأوضح معيبا، لذا كان تقسيم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء هي المطلع التخلص والخاتمة، وهو تقسيم يناسب ما يريده الشاعر قديما من كل جزء منها: فالمطلع في الشعر وهو الاستهلال في النثر يمهّد للغرض ويستميل النفس (المتلقي) حتى يضعها على باب أفق التوقع، أما التخلُّص فهو توفق المبدع في الخروج من التمهيد والدخول في الموضوع بلطف، والخاتمة هي من تساعد المبدع على ختم معانيه ومقاصده التي يرى هو استكمالها و لم يعد هناك داع لاسترسال المتلقي فيها فيخل بالمعنى، أي هي إيذان بالنهاية.

- -المطلع:

اعتبر النقاد والبلاغيون إجادة المطالع مقياسا بديعيا يسهم في جمالية النص، والدليل في ذلك تناول كتب البديع له ابتداء بابن المعتز، فالعسكري، صفي الدين الحلي وغيرهم الكثير، و لم يكتفوا بالإشارة المجردة إليه بل وضعوا معايير خاصة تميزه في فضاء الشعرية، وجعلوه على رأس البديع بقولهم (براعة المطلع) ثم أحدثوا للنثر من بعده (براعة الاستهلال) فهو "**داعية الانشراح، ومطية النجاح**"[1] وقد أخذ موقعه في كتب النقد والبلاغة في مرحلة مبكرة، وعدّوا البراعة فيه وفي اختيار لفظة وحسن نظمه وصياغته وتواشجه مع غرض القصيدة دليل على اقتدار الشاعر وشاعريته، وله عند العسكري اهتمام كبير في كتابه الصناعتين بأن جعل له بابا كاملا سمّاه (في ذكر مبادي الكلام ومقاطعه والقول في حسن الخروج والفصل والوصل وما يجري مجرى ذلك)، وهو آخر باب في الكتاب ويقول فيه "**فالكلام يحسن بسلاسته وسهولته، وجودة مطالعه ولين مقاطعه**"[2]، ويعتبر ضياء الدين ابن الأثير أوضح القدماء عبارة في إلحاق النثر بالشعر في مسألة المطالع و عمم شروطه على الصناعتين لأنه يميل إلى تقريب الشعر من النثر وقد كانت طريقته في الكتابة تعتمد في أساسها على حل المنظوم" فيقول: (وأمّا الأركان التي لابد من إيداعها في كل كتاب بلاغي فخمسة: الأول أن يكون مطلع الكتاب على جِدّة ورشاقة فإنّ الكاتب من أجاد المطلع والمقطع ... و لهذا باب يسمى باب المبادئ والافتتاحات" فليُحذَ حذوه وهذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر)[3].

يقول العسكري، " ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومُفتتح أقواله مما يُتطيّر منه ويستجفى من الكلام والمخاطبة والبكاء، ووصف إقفار الديار وتشتيت الأُلاّف، ونعي الشباب وذم الزمان لاسيما في القصائد التي تتضمن المدايح والتهاني، ويستعمل ذلك في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه وان كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح)[4] فإذا أُسِّس المطلع على هذا الشكل جاء سمجا مستهجنا، يجعل المتلقي ينبذ من باقي القصيدة، إذاً وجب أن يكون المطلع بسهولة اللفظ وصحة السبك ووضوح المعنى ورقة التشبيب مع تجنب الحشو وتناسب القسمين، ولا يتعلق بما بعده تعلُّقا شكليا ولكنه يبقى دالاً وملمِّحا إلى الغرض الذي بنيت عليه القصيدة" الأحسن أن يكون في صدر كلامه

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمده في محاسن الشعر ونقده، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل سوريا،ط5، 1981،ص217.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين.ص69.

[3]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ج1، بدون سنة، ص 96.

[4]- أبو هلال العسكري، الصناعتين.ص 489.

دليل على حاجته ومبيِّن لمغزاه"[1]،فيشوِّق المتلقي لما بعده، فإذا ساء المطلع في نفسه و لم يتحقق فيه ما سبق بين جانبه اللفظي وجانبه المعنوي العلائقي مما صار فيما بعد تقاليد فنية، نفر منها المتلقي ولو كانت من جميل الشعر، فمن أحسن مراثي الجاهلية ابتداء قول أوس بن حجر:[2]

أَيّتُها النفسُ أَجْمِلي جَزَعَا إنّ الّذي تحذَرينَ قد وَقَعَا[3]

وأورد العسكري الكثير من المطالع المستحسنة والمستهجنة شرطه في ذلك مراعاة موضوع القصيدة، ويكون لفظ المطلع من السهل العذب، وممن ورد استياء من مطلعه أبي تمام حيث قال:

أَهُنَّ عَوَادِي يوسفَ وصَوَاحبُه فَعزما فَقدما أدْرَكَ الثَّأرَ طَالبُه

وخانه التوفيق في هذا المطلع وجعله العسكري من الإبداعات المسترذلة التي تسقط معها القصيدة بأكملها في خانة القبيح، فالإغماض في الدلالة أفقَد المطلع حسن التواصل والتأثير، وهذا ما ينجرُّ على باقي القصيدة، ومثله ذكر العسكري الكثير.

فالانطباع الأول الذي يعطيه المطلَع للمتلقي يكون أقوى وأكثر فعالية من غيره، ثم ينسحب المعنى إلى ما يليه فيكون على حسب فعالية الأول الانعكاس على ما بعده، ولذلك اتفق كل البلاغيون قديما وحديثا على أن المطالع عامل مهم في إثارة المتلقي بالتخييلات والإلماح لما سيأتي في القصيدة، فيحدث التهيؤ إذاً على حسبه بالإيجاب أو السلب، فهو الاستجابة الكبرى والأولى وهو تعبير عما في وجدان الشاعر وفي نفسيته وموقفه وما المقدمة الطللية الغزلية في الشعر العربي القديم إلاّ دليل على ما يختلج الشاعر من مشاعر، والتغزل فيها بكل ما هو جميل ليشدّ المستمع الذي لا يخلو فؤاده من هذه المشاعر فكأنّما الشاعر هيأه وفتح شهيته للتالي، فيداعب مشاعره ليلتقي معه أثناء القصيدة، ويتأكد من حضور ذهنه أثناء إلقاءها في شكل رسالة إشارية خاصة بينهما من مبدع ومتلق، وقد وافق العسكري هذه النظرة وفق الأسس الفنية التي اعتمدها، ومن المطالع البديعة التي تستحق المحاكاة قول مسلم بن الوليد:[4]

أَجْرَرْتُ ذَيلَ خَليعٍ في الهوى غَزِلٍ وشَّمرتُ هِمَمَ العُذَّالِ في عَذْلي

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 501.

[2]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ص96.

[3]– المصدر نفسه، ص491.

[4]– المصدر نفسه، ص493.

-وهذه اللوحة الغزلية الأولى من ثلاث قدمها واقترحها العسكري كمطلع للقصيدة المدحية، حيث يحتمل الغزل عدة قضايا منها الشكوى من رقباء أو وشاة تحت غطاء سلطة الأعراف، أو التشبيب ووصف جمال المرأة بعيدا عن التشاؤم من العلاقات بين الرجل والمرأة لما سيحمل من نفور للقصيدة بعدها.

-واللوحة الثانية هي مدحية تفاؤلية بالتهاني أو البشرى منها قول الخزيمي:[1]

أَلاَ يـــــادارُ دار لـــــك الحُبُـــــورُ وســـــاعدك الغَضَـــــارَةُ والسُّـــــرُورُ

ففيه فرح ودعاء بالسعادة يشمله الاستمرار.

-واللوحة الثالثة والأخيرة هي المدحية بالحكمة وأوفاها عند العسكري ابتداء السموأل:

إذَا المـــرءُ لم يَـــدْنَسْ مِـــنَ اللُّـــؤْمِ عِرْضُـــهُ فَكُـــــــلُّ رداءٍ يرتديـــــــهِ جميـــــــلُ[2]

أما الابتداء على مستوى النثر أي الاستهلال، فيرى العسكري" **أنه إذا كان حسنا بديعا ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجئ بعده من الكلام**"[3]،وهذا اعتبار واهتمام بأمر المتلقي مادام المبدع يستحضره دائما أثناء عملية الإبداع طمعا في النجاح وجمالية التأثير مع استمرار عمله عبر الزمن، فالعسكري جعل الحسن والملاحة والرشاقة في الاستهلال من أسس النجاح ولكنه كذلك جعل من الغرابة أساسا مغايرا لتحصيل التأثير، وأكبر مثال عن ذلك الإعجاز القرآني، لما افتتح الله تعالى سورا بمقاطع صوتية تقرع أسماع الناس ببديع لا عهد لهم به، ويبقى لحد الآن في دائرة المبهم و مثارا للبحث والتفسير، يقول العسكري" ... **يقول الله عز وجل: ﴿الم،حم، وطس، وكهيعص﴾ فيقرع أسماعهم بشيء ليس بمثله عهد ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده**"[4] فهذا المبهم في بداية العديد من السور يجذب السامع لما سيأتي بعده ويشوقه مع أنه لا يزال مثارا للبحث والإعجاب، كما أن من السور ما يبدأ بالحمد لله " لأن النفوس تتشوق للثناء على الله فهو داعية على الاستماع " ومنه كان أمر البلاغيين والنقاد أن جعلوا من مقدمة الخطابة شرط " الحمد له" يقول قدامه بن جعفر" تُفتتح الخطبة بالتحميد والتمجيد وتُوشَّح بالقران وبالسائر من الأمثال لأن ذلك ممّا يزيّن

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص491.

[2]- المصدر نفسه، ص492.

[3]- المصدر نفسه، ص496.

[4]- نفسه، ص 496.

الخطب عند مستمعيها وتعظم به الفائدة فيها، ولذلك كانوا يسمون كل خطبة لا يذكر الله في أولها البتراء وكل خطبة لا تُوشَّح بالقران والأمثال الشوهاء..."[1]

ويقول القرطاجني عن ألفاظ وعبارات الاستهلال أن تكون " حسنة جزلة وأن يكون المعنى شريفا تاما وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها، فإن النفس تكون متطلِّعة لما يُستفتح لها الكلام به فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا"[2]،ومنه يكون العسكري مثله مثل غيره من السابقين أو اللاحقين يولون الاهتمام بالمتلقي سواء في مرحلة التلقي الشفاهي أو الكتابي من حيث كل مرحلة من مراحل الإبداع الفني، وكان الابتداء أهمها لما له من أثر جمالي انفعالي عليه والذي سوف ينعكس على باقي العمل بالإيجاب أو بالسلب، فالابتداء سر مواصلة المتلقي الانشغال بالنص الشفاهي أو المكتوب إذا كان جميلا ووقعه حسنا في النفس وهو الذي يحكم السيطرة على الوجدان بادى ذي بدء، انطلاقا من نقل المتلقي من "الأنا إلى الأنت"[3] بين تهوين شأن الأنا بالمشقة والتوَجُّد والشكوى والتذلل وتفخيم شأن الأنت وإعطاؤه أسمى الصفات وهذا ينقص في الرثاء وأغراض أخرى، إنّ المطلع هو مدخل للتأثير النصي حيث يؤثر في حركة الوجدان الانفعالية ليفرض به المبدع طريقة تفكيره على المتلقي ويسوقه لما يريد.

- **– التخلُّص:**

التخلص هو المرحلة التالية بعد المقدمة وهي المفصل والمنعرج الذي ينعطف منه الشاعر إلى الغرض الأصلي دافعه لنظم القصيدة، فقد آمن العربي بتعدد لوحات النص الشعري القديم كموروث نسقي لا يمكن التخلي أو الخروج عنه، حتى كان التجديد مع المولدين والمجددين، إن هذا التعدد يفرض حيلا أسلوبية يتقنها المبدع تضمن له الخروج من موضوع لأخر بسلاسة مع البقاء في اتصال مع المتلقي، و حتى لا يقع في المفاجأة والنفور، لذلك تطورت الخروجات حتى تم التواضع والاستقرار على التخلص من جهة الشعراء، ليدل على مراعاة الحالة النفسية للمتلقي، ووحدة القصيدة في ظل الموروث الأدبي.

فالمتلقي في حاجة نفسية لإحداث التوازن بين الموضوعات وعلاقتها ببعض، وهنا يصبح أمام تهيئة وتحضير نحو غاية موضوع القصيدة في شكل تدريجي للانتقال بين هذه الموضوعات حتى الوصول للموضوع

[1]– قدامه بن جعفر، نقد النثر، حققه، طه حسينبك و عبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية، مصر1941، ج1، ص109.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.282

[3]– فايز مد الله ذنيبات، قضايا الأسلوب والبلاغة عند العسكري في كتاب الصناعتين، رسالة لنيل شهادة دكتوراه–جامعة مؤته الأردن، 2006، ص250.

الرئيسيي، يقول بن رشيق: "..... أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تَحَيُّل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه"[1] لأن لطافة الخروج إلى المديح تؤدي إلى ارتياح الممدوح وعند العسكري(هو في باب سماه في الخروج من النسيب إلى المدح وغيره).

والمهم في التخلص هو الخروج من معنى إلى معنى ومن غرض إلى غرض ليس شرطا أن يكون المدح مع أنّه أشهرها، فذلك التوجُّد والتوسُّل قد يتبعهما تذلُّل أو توسُّل إرادةً في التكسب، وأحسن من يعين الشاعر على ذلك هو حسن التخلص بين موضوع الأنا (الغزل والنسيب)إلى الأنت وهو (المدح ....) عبر المقدمة (المطلع) ثم التخلص، ويقول فيه العسكري:" **كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى أخر قالت" فدع ذا وسل الهم بكذا**": قال أحدهم:[2]

فَدَعْ ذا وَ سَلِّ الهَمَّ عنك بجسرةٍ ذَمُولٍ إذا صامَ النّهار وهَجَّرَا

وقال النابغة:[3]

فَسَلَّيْتُ ما عندي بِرَوْحَةِ عِرْمِسٍ تَخُبُّ بِرِجْلي مرَّةً وتُنَاقِلُ

وقد يستعملون معنى (العيس) وما أشبهه كما عند علقمه:

إذا شَابَ رأسُ المرء أو قَلَّ مالُه فليس له في ودّهِنَّ نَصيبُ

وعِيس بَرَيْنَاهَا كأنَّ عيُونَهَا قواريرُ من أذهانهنَ نَصوب

فإذا أرادوا ذكر الممدوح قالوا إلى فلان، ثم مدحوه كما قال علقمة[4]:

وناجيةٍ أفْنَى ركيبَ ضلوعِها وحارِكِها تهجّر ودؤبُ

وتُصْبِحُ من غِبِّ السُرى وكأنها مولعةً تخشى القَنيصَ شَبُوبُ

ثم قال:

إلى الحارثِ الوهَّابِ أَعْمَلتُ نَاقَتي لِكَلْكَلِهَا والقُصْرَيَيْنِ وَجِيبُ

---

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مصدر سابق، ج1، ص209.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص513.

[3]- المصدر نفسه، ص 513.

[4]- نفسه، 514.

أو نجدهم قد تركوا المعنى الأول و أخذوا الثاني من دون ما سبق وذكرناه، فهذا أوس بن حجر يصف السحاب (والبيت من شعر عبيد بن الأبرص وهو في ديوانه) ليخلص إلى المدح فيقول:[1]

دَانٍ مُسِفٍّ فُوَيْقَ الأرضِ هَيْدَبُهُ يَكَادُ يَدْفَعُهُ مَنْ قَامَ بِالرَّاحِ

ثم قال:

سَقَى دِيَارِيْ بَنِي عَوْفٍ وسَاكِنَهَا ودارَ عَلقَمَةَ الَخير ابن صبَّاح

لقد حاول العسكري حصر الصيغ التي استخدمها الشعراء قديما في انتقالهم بين لوحات القصيدة، وأخذ مثالا عنها بين النسيب والمديح، كما لم يفته ما استخدمه المحدثون كحِيل فنية للانتقال من موضوع لأخر مراعين في ذلك الحسن المؤثر في المتلقي، و يقول " **وأما المحدثون، فقد أكثروا في هذا النوع**" قال دعبل[2]:

قالت وقد ذكَّرتها عهد الصّبى باليأس تُقطَع عادةُ المعتادِ
إلّاالإمامُ فإنّ عادةَ جُودِهِ موصولةٌ بزيادةِ المزدادِ

وبمقياس الطاقة والمشقة التي يبذلها الشاعر لسد الثغرات بين المعاني ولحم أجزاء العمل الفني، نجده يستخدم تقنية عالية وحذق ومهارة فنية هي ما يجب أن يتوفر في الشاعر دون الناثر لما يلتزمه في نطاق الكلام من تضييق تبعية الوزن والقافية، بينما الناثر (الكاتب) مطلق العنان، وإذا لاحظنا أمثلة العسكري قلنا أنّها في النسيب والمديح أكثر، كما أن الرابط الأسلوبي المستخدم بينها غالبا ما يكون التشبيه لما فيه من خاصية الجمع بين لوحات مختلفة، وهذا الشعر أغراضه متعددة إذ ناسبه التشبيه في النّقْلة بينها، أي بين لوحة المطلع ولوحة التخلص، أو بين لوحة التخلص ولوحة الخاتمة، إذ يقوم التشبيه على الدمج اللامنطقي بين اللوحتين ويصبح قادرا على الولوج إلى اللوحة الثانية تصويريا بكل حسن ويسر، يقول ابن الأثير" فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه كأنما أُفرِغ أفراغا، وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه"[3]، فالشاعر

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 515.

[2]– نفسه، ص 518.

[3]-ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص244.

الفحل هو من يستطيع أن يجمع بين الأطراف المختلفة أو المتباعدة شكلا فيحسن في ذلك، ويجعل من كلامها متسقا محكم الربط بين الأطراف، كقول ابن وهيب:[1]

ما زال يُلْثِمُني مَرَاشِفه ... ويعلّني الإبريقُ والقَدَحُ
حتى استَرَدَّ اللَيْلُ خُلْعَتَهُ ... ونشَا خلال سَوَادِهِ وَضَحُ
وبدَا الصباحُ كأن غُرَّتَهُ ... وجهُ الخليفةِ حينَ تَمتَدِحُ

كان على الشاعر الحيلة والوسيلة في تغيير صيغة الخطاب والانتقال من غرض إلى غرض، ومن المتكلم (الأنا) إلى المخاطب (الأنت)، وللتوحيد بصيغة بنائية تضمن للشاعر والمتلقي دوام الاتصال وكما يسميه العسكري" الوصل" بين الطرفين، أمّا نفسيا فقد توجَّب على المبدع أن ينقل المتلقي بلطف وهدوء حتى لا يحس بفجوة في الاتساق، أو ثغرة بين المعاني، ويسترسل بانسيابية مع التجربة الشعورية الشعرية التي يقدمها له فيكون بذلك الاستجابة الجمالية عن حسن تعلق وتتبع للمعاني والألفاظ والصور عن طريق التخييل والانفعال مع الانصهار في ذات النص.

- **– الخاتمة:**

لم تكن عناية التقليد النقدي بالخاتمة أقل منها بالمطلع والتخلص، بل رصد لها شروطا فنية تحقق الانسجام بينها، كما يجعل الخروج منها سلسا سهلا يدعم أفق انتظار وتوقع المتلقي، فأهمّ شرط في الخاتمة أو كما تسمى أيضا الانتهاء أو المقطع، أن تحقق قانون بقاء الأثر في ذهن المتلقي لأنه آخر ما بقي في الأسماع،فإذا كان حسنا استلذ المتلقي كامل العمل الفني ولو وقع فيه من التقصير شيء ،وإذا ساء ربما أنسى المتلقي مالاقاه من جميل في ذلك العمل الفني، ويقول العسكري فيه " **ينبغي أن يكون أخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخلَ في المعنى الذي قصدتَ له في نظمها**"[2] فهو يعتبره مفصل مهم من مفاصل النص وآخر لوحة فيه ووجب أن يحقق أمورا ثلاث هي: تهيئة المتلقي على نحو لطيف بانتهاء النص، وتضمين خلاصة للمعنى، ثم اِلتحامه مع باقي الأجزاء، وهذا ما نلخّصه في: الرضى بما اختاره الشاعر كنهاية لقصيدته ويحسُّ بأن آخرها هو ذروة تناميها فلا مستزاد بعده، والاكتفاء دلاليا وشعوريا بآخر ما أراده الشاعر وما قصده، والإقناع بقدرة هذا البيت الأخير على الإيفاء بما سبق، وهكذا يكون آخر ما ختم به الشاعر هو ما علِق في الأذن، لذلك

2– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص516.

[2]- المصدر نفسه، ص 503

كانت المسؤولية على عاتق الشاعر كبيرة من حيث التدقيق في اختيار مقطع و خاتمة لنصّه" وأحسن الأشياء خواتمها"، فالقصيدة تفقد شيئا من قيمتها إن لم يُحسن الشاعر ختامها أو إنْ قطعها والنفس لا تزال متعلقة بها راغبة فيها، لذلك يجعل العسكري أهمية الخاتمة كأهمية المطلع فيقول" **الابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع أخر ما يبقى في النفس من قولك فينبغي أن يكونا جميعا موثّقيْن**"[1] ومن أحسن المقاطع ذكر العسكري مقطع يعتذر فيه ابن الزبعرى من الرسول صلى الله عليه وسلم ويستعطفه يقول:

فَخُذِ الفضيلةَ عن ذنوبٍ قدْ خَلَتْ وأقبَلْ تَضَرُّعَ مُستضيفٍ تائبِ

فقد عدّ نفسه مستضيفا ومن حق المستضيف أن يضاف ثم يصان، وجعل العفو عنه مع هذه الأحوال فضيلة (تضرع-توبة...).

أمّا من أحسن المقاطع عند العسكري ما بناه الشاعر على حكمة أو مثل سائر أو تشبيه مليح أو معنى بديع أو لفظ حسن، فمن الحكمة والمثل أثره بالمحبة في النفوس لحاجتها إليها عند المحاضرة والمجالسة، والتشبيه يزيد من الإقناع بذكرها وترديدها، وللمعنى البديع واللفظ الحسن وقع جمالي في النفس يقول شبيب بن شبّة " الناس موكلون بتعظيم جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتعظيم جودة المقطع وبمدح صاحبه... وخير الكلام ما وقف عند مقاطعه وبيّن موقع فصوله"[2]ونذكر منها على الترتيب:[3] **مقطع للقيط بالحكمة:**

لقد مَحَضْتُ لكم ودّي بِلاَ دَخَلِ فاسْتَيْقِظُوا إنَّ خيرَ العِلمِ ما نَفَعَا

-مقطع بشر بن أبي حازم بالمثل السائر:

ولا يُنْجِي منَ الغَمَرَاتِ إلاَّ بِرَاكَاءَ القِتَالِ أوِ الفِرَارِ

-مقطع للشنفري بلفظ حسن:

وإنِّي لَحُلْوٌ إنْ أُرِيدَ حَلاَوَتِي وَ مُرٌّ إذاَ نفسُ العزوفِ أَمَرّت

أَبِيٌّ لما آبَى قَرِيبُ مَقَادَتِي إلى كلِّ نفسٍ تَنْتَحِي في مَسَرَّتِي

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص494

[2]- المصدر نفسه، ص502.

[3]- المصدر نفسه، ص502-503

وقد قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر، لقد طار اسمك واستهل، فقال: لأنيّ أقلّلْتُ الحزّ، وطبَّقتُ المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نُكَتَ الأغراضِ بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء"[1]وهذه أسس مكونات القصيدة العربية فمن أجاد فيها جميعا، فكان حقه الشهرة بين أقرانه.

لقد حاول العسكري من خلال حديثه عن القصيدة العربية، رسم حالتها من أجزاءها الثلاثة واِجتهد في التمثيل عليها، شارحا سبب أخذ البعض والابتعاد عن الآخر، حتى يَحسُن للشاعر الإتباع والاهتداء لخير الصنعة، مما يحسِّن التلقي ويُجَمِّله، وكأنه قدّم نموذجا هندسيا على الشعراء احترامه وإتباعه، وهذا ما قد يَحُدّ من إبداعهم ويقيِّد فكرهم وطموحهم عن طريق الحسن والقبيح.

-نقول إنّ البيئة العربية القديمة بين قسوة وترحال، وفصاحة وشعرية جعلت الشاعر يهتم ويتفوق في شيء يميز به حياته تلك، وبيئته عن طريق إثرائها وبث روح الحياة والحيوية فيها بمناشدة الشعر وجعله مركزا لحلقة يدور فيها العرب بين هجاء وفخر ومدح ورثاء فالشاعر مطالب بالتفوق أمام خصومه، ثم لقبيلته أما الأعداء، كما أنه مجبر على التكسب بشعره في تلك البيئة، ومجبر على كسب المتلقي بالصورة البالغة واللفظ الجزل، والعبارة السلسة، ولاستماله نفسيه السامع اختار له مقدمة غزلية طلالية، ثم الخمرية أو الحكمية، مما يشده للسماع مع المشاركة في المعنى والحدث بين الأنا والأنت، فينتقل به الشاعر إلى لب الموضوع بلطف كأَنْ يفتخر أو يمدح أو يرثي... ليكون في الأخير قد قطع المعنى مع حسن الخروج مما اختلج الشاعر والسامع لإنهاء القصيدة، وهكذا يكون الشاعر قد مر بالمتلقي بكل يسر وحسن بين مقاطع القصيدة فأثَّر فيه واستلب تفكيره حتى كان في الأخير أن ودعه تاركا في نفسه شيء من جمالية الخاتمة.

ومن هذا يقف العسكري موقف الأستاذ المرشد لكل شاعر أراد أن يبدع قصائد تعلق في النفوس، أو ناثر أراد خطبة ترسخ في الأذهان، همُّه في ذلك تحديد الأسس الفنية للكتابة مع احترام للبيان والبلاغة وحسن التأتي فيهما، فإذا اهمناه بالميل إلى اللفظ دون المعنى، نقول أنه مُعلمٌ والمعلم يركز على القوانين الخاصة بالملفوظ لا بالمعنى لأنه غالبا بل دائما متاح، و لأن اللفظ هو موطن الدراسة والتعليم، والتقنين والتقديم.

- أما إذا اهمناه بتضييق التعبير الفني لدى الشاعر وجعله محصورا بعيدا أمام التجديد والابتكار بحدود الصنعة التي قدمّها، نقول أن الشعراء قديما قد حرصوا على البقاء على أسلوب موروث اِستقرّ طويلا فموضوعات محددة ضمن أفق الصحراء، وألفاظ وعبارات يتلاعب بها الشاعر أكثر من إبداعه وابتكار

[1]- ابن شيق القيرواني، العمده في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص217.

لموضوعات جديدة وما كان من العسكري إلاَّ التقنين لذلك الموروث فإن اِلتزمه الشاعر والمبدع ضمن تأثيره الجميل في المتلقي، وتلاعب بالمعاني والألفاظ واستغل التعجيب والتخييل ، رفع المتلقي في سماء الفكر والتخييل وهكذا يكون المبدع قد أمسك بذوق المتلقي في المطلع و أبدع في التخلُّص والختام، على أساس أن الناقد الأستاذ قد وجهه لا قيده، والدور الباقي يكون على فطره الشاعر السليمة وموهبته الفذة في الإبداع والتعجيب.

إذا العسكري ليس أكثر من ناقد سدّد وقوّم الموجود من الأعراف التي كانت قد استقرّت في بنائها، و لم يكن له أن يَحيدَ عنها، كما أنّه قدّم الحسن على أنّه حسن والقبيح على أنّه قبيح، وما يكون بعد ذلك من أمر المبدع وغايته إلاّ أنْ يتوسَّل التميز عبر تلك الأساليب والفنون الإبداعية.

المبحث الخامس: السرقات الأدبية:

لا نعني الكتابة الشعرية الانطلاق من العدم، فالقصيدة لا تأتي من فراغ إذْ لا تعَدُّ هبة إلاهية، أو شيطانية تهبط في غفلة من صاحبها أو على حين غرة دون أن يُعرَف لها مصدرا، فتجارب الشاعر السلبية منها والايجابية والأحداث وما عَلِقَ في نفسه وذاكرته من رواية الإشعار والمعرفة بالتاريخ و الأنساب وعموم الثقافة كلها تراكمات يستثمرها الشاعر في إبداعه لنصوصه وخبراته، ومخزونه الثقافي قابع ينتظر الفرصة لتظهر تلك التراكمات على سطح فكر الشاعر والمبدع من خلال أعماله الخاضعة للسياق الثقافي الموروث. ونقدنا العربي اِهتم بالموضوع واصطلح عليه بالسرقات باعتبار أن القصيدة تحمل بصمة صاحبها وأفكاره لا غير، فإذا حدث وظهر فيها دخيل، أو أُخِذ عنها لعمل أخر اُعتبر سرقة وهذا لأنها تنافي أعراف الإبداع في ذلك الوقت، ورغم تعدد المصطلحات واختلافها قديما وحديثا تراودنا العديد من الأسئلة نحاول في بحثنا هذا أن نجيب عنها وهي: هل تعد السرقة عيبا ؟، وبماذا نفسر حدوثها عند النوابغ ؟، و لم يكن النقاش حادا عليهم كما كان على بعضهم؟ وهل هي دليل على تقصير المبدع وعدم قدرته على التجديد والابتكار؟ أم أنّ لها تفسيرا غير ذلك ما دام أنها أُثبِتَتْ عند النوابغ و لم يكن عليهم ضير؟ ولماذا؟ وهل هي حقيقةً هناك الكتابة الصِفرية ؟.

– إنّ مفهوم التناص حديثا يتصل مع العديد من المفاهيم النقدية في تراثنا النقدي مثل السرقة، المعارضة التضمين والاقتباس، وربما مفهوم السرقة هو الأشمل في النقد القديم لأنّه باب واسع، ولكن الدراسات النقدية القديمة جعلت منه مفهوما نقديا سلبيا انطلاقا من الهدف والوظيفة، فالنّص المستهدف يتداخل ويتأثر بنصوص أخرى ووظيفة النقد وهدفه الكشف عن ذلك التداخل للغض من شاعرية المبدع وتجربته، أمّا في النقد الحديث

فجوهر التناص أنّه يقوم كأداة فنية مهمة في استجلاء إشارات النص ومَعِينِه الثقافي بمنهج متعدد ومختلف الأدوات والأهداف، في حين كان المنهج القديم وصفي يقوم على ثنائية المقبول واللامقبول والمدح والذم.

ولكن العسكري على عكس من ذلك حيث كانت رؤياه للسرقة الأدبية من منظور الاستفادة من السابقين وإثراء أعمال اللاحقين و اعتبرها أداة فنية تزيد من التراكم الكمي للمعنى فسماه " **الأخذ**" و"**الإتباع**" في حين يشير أحيانا إلى مصطلح السرقة إذا كانت من سوء الأخذ، وسوء الإتباع فيقول "**وعزمت على أن لا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكما حتما**"[1]، فكان من تقليله لهذا الحكم و من استخدام مصطلح السَرِق، استخدامه مصطلح " الأخذ" غالبا، مع أن مصطلح السرقة ظهر مبكرا لمّا كان متداولا ومتفقا عليه فيما بين النقاد فكتاب **ابن كناسة** سماه (**سرقات الكميت**) وكتاب **الجمحي** ورد فيه المصطلح، كما فصّل في أنواعه فأصبح (الاجتلاب ، الإغارة،...) أما **ابن السكيت** فاستخدمه في كتابة (**سرقات الشعراء**)[2]وقد ارتبط هذا المفهوم بالقضايا الكبرى للنقد القديم فكانت سببا في الأحكام السلبية ضده وعليه منها الإبداع والإلهام، الطبع والصنعة، الشكل و المضمون (اللفظ والمعنى)، الصناعة الأدبية، النظم، وكل ما يتصل بأثر البيئة في الأدب وتقاليده وبالموهبة والابتكار، فأثناء مناقشة هذه الأسس الفنية لابد من التساؤل عن محل السرقة بين الطبع والإبداع والصنعة والتقليد وغيرها، وقد كان للعسكري فضل السبق والإسهام المتميز في إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات لقوله" وهو دون جميع ما تقدم...وقد أتيت في هذا الباب على الكفاية ولا أعلم أحدا ممّن صنّف في سَرِقِ الشعر فمثّل بين قول المبتدى وقول التالي، وبيّن فضل الأول على الآخر والأخر على الأول غيري... وإنّما كانت العلماء قبلي ينبّهون على مواضع السرق فقط"[3]، فحينما حكم العسكري على المعاني في الشعر وجعلها على" ضربين: الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به .... والأخر يحتذيه على مثالٍ تقدم"[4]، وكما يقول في باب حسن الأخذ أنّ الشعراء لا غنى لهم عن تناول معاني المتقدمين والصّب على قوالبهم فالمعاني مشتركة بين العقلاء، وإنّما يتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها، كما يؤكد وقوع توارد الخواطر بين الأول والأخر، فكما حدث للأخر كان قد

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 217-218.

[2]–انظر، فايز مد الله الذنيبات، قضايا الأسلوب والبلاغة عند العسكري، مرجع سابق، ص152-153.

[3]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص257.

[4]– المصدر نفسه، ص84.

حدث للأول، ويقول إنّ هذا قد وقع له كذلك، وقد يُرجع العسكري ذلك للتقاليد الأدبية الموروثة والتشابه في الشمائل والأخلاق في نفس القبيلة وهذا موطن للمضارعة..... " وأنشدت الصاحب إسماعيل بن عباد:[1]

(كانت سَرَاةُ الناس تحت أظلّه)

فسبقني وقال:

(فغدَت سَرَاةُ الناس فوق سَراتِهِ)

وكذلك كنت قلت.

-لقد استُبدلت كل المفاهيم القديمة لقضية السرقات وما تفرع عنها من مصطلحات كثيرة بمفهوم التناص حديثا، دون أن يلغي هذا المفاهيم القديمة بل تفاعلت معها باستمرار، فكانت إعادة لرؤية القديم في ضوء الجديد يلُفُّها جدل و تفاعل وتحوير.

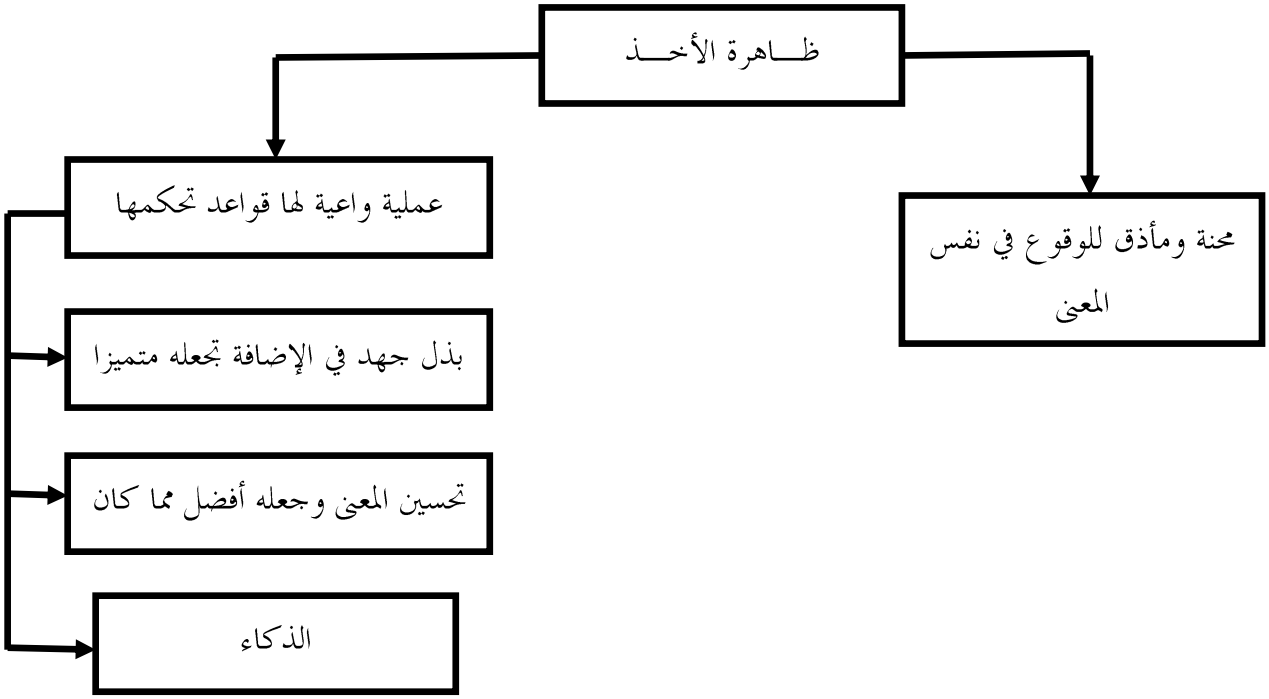
-فمفهوم السرقة قبل العسكري ظهر أوّلا عند **المبرد** (**285**ه)كدراسة تطبيقية في كتابة " **الكامل في اللغة والأدب**"، حيث أخذ بعض النصوص الشعرية وحاول إيجاد أصل ومورد لها، حتى أنّه احتسب المأثور والمشهور من السرقات، لكنّه اشترط لذلك بذل الجهد في الأخذ والسرقة.

- كما نجد المفهوم قد ظهر كذلك عند **ابن المعتز** في كتابة " **طبقات الشعراء**"، واشترط في الأخذ الإضافة التي تكسبه خصوصية فيكون للشاعر بذلك الحق في نسبته إليه وهذا هو الأخذ الايجابي، لكنه لم يجعل له طريقة بل اكتفى بالتنبيه على ضرورة الإخفاء والتجاوز.

-أمّا **ابن طباطبا العلوي** (**322**ه) كتابة " **عيار الشعر**" فتناولها من زاويتين زاوية محنة ومأذق، وزاوية عملية واعية لها قواعد تحكمها:[2]

[1]- نفسه، ص250.

[2]-لمياء دحماني، صناعة النص في الشعرية العربية، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص34.



– ثم يكون **للعسكري** بعدهم رؤية نقدية نافذة، استطاعت الإلمام الأوّلي بالعديد من القضايا (كالسياق الإطار الثقافي، السرقات، التناص، الأسلوب،...)، وفي تقسيمه للسرقة على أساس (حسن الأخذ) و (ســـوء الأخذ)، ولكن الرؤية تبقي قاصرة الوعي المصطلحي والمنهجي وهذا ما يناسب تلك المرحلة من ذلك العصـــر فهذه الرؤية ليست بمنهج متكامل ولكنها إسهام لا يمكن إغفاله لِمَا كان له من الأثر على الأعمال والجهـــود النقدية اللاحقة .

– وقد أعطي الفضل في حسن التصنيف وابتكار المصطلحات وتحديدها بدقة في باب السرقة اللاحق **ابن رشيق القيرواني** في كتابة "**العمده في محاسن الشعر والأدب ونقده**" حيـــث قســـمها إلى (الاصـــطراف – الاهتدام، الموازنة. العكس، المواردة، الالتقاط والتلفيق، النظر والملاحظة، الاختلاس، الإغارة، والغصـــب...)[1] وهذا يقع في حسن تصنيف ابن رشيق والذي صار قاعدة فيما بعده وأساسا لهذا البـــاب لابـــد أن يعتمـــده الدارس، كما لا يخفى عنا بعد ذلك ما زِيد عليه من تطور وتفصيل حتى صار في عصرنا " أنواع التناص".

نعود إلى تفصيل ما وصل إليه العسكري من تلك المرحلة، بين سرقة المعنى وسرقة اللفظ كله أو بعـــض، مع ما يقابلها من قبح الأخذ، وحديثه عن حل المنظوم ونظم المنثور.

[1]–لمياء دحماني، المرجع نفسه، ص40.

أ- سرقات السياق:

يجعل العسكري السياق الأدبي كمصدر من مصادر التأثر والتأثير في الأدباء سواء كان منظوما أو منثورا حين قال " **لا غنى عن تناول المعاني ممّن تقدّمَهم والصّب على قوالب من سبقهم....**" ثم يقول "**إن المعاني شركة بين العقلاء وإنما يتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها..**"[1] أي أنّ الأدباء ينظـــوون في إطـــار وسياق ثقافي وإيديولوجي **زمكاني** فلا يمكنهم إلاّ إعادة كتابة ما سمعوه وشاهدوه أو تعلّموه، في شكل **تزامني** مع باقي الأدباء والبيئة، و**تعاقبي** عبر الموروث والتقاليد الأدبية لِمَا حفظوه من ذاكره الكُتّاب والمخزون العرفي للأنواع والأجناس والخواص الأسلوبية (...**ولولا أنّ القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين... على أن المعاني مشتركة بين العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي...**)[2] ويُوْرد العسكري لسرقات المعاني العديد من الأمثلة في شكل تأثُّر الشعراء ببعضهم، وتـــداولهم المعاني بالمعارضة أو المناقضة أو التضمين يقول: أخبرنا أبو أحمد... قال: قال أبو العيناء سمعت أبا نواس يقـــول والله ما أحسن الشماخ حيث يقول:

إِذَا بَلَغْتِنِـــــي وَحَمَلْـــــتِ رَحْلِـــــي عَرَابَـــــةَ فَاشْـــــرِقِي بِـــــدَمِ الـــــوَتِينِ

هلاّ قال كما ...قال الفرزدق:

عَـــــلامْ تَلْفَـــــتِّين وَأَنْـــــتِ تَحْتِـــــي وَخَيْـــــرُ النَّـــــاسِ كلِّهِـــــمْ أَمَـــــامِي

مَتَـــى تَـــردى الرَّصَـــافَةَ تَسْـــتَرِيحِي مِـــنَ الـــتَهْجِيرِ وَالـــدِّبَرِ الـــدَّوَامِي

وكان قول الشماخ عيبا عندي فلما سمعت قول الفرزدق تبعته فقلتُ:

وإذا المَطِـــيُّ بنـــا بَلَغْـــنَ محمـــدا فَظُهُـــورُهُنَّ علـــى الرِّحَـــالِ حَـــرَامُ

قَرَّبْنَنَـــا مِـــنْ خَيْـــرِ مَـــنْ وَطِـــئَ الحَصَـــى فَلَهَـــا علَينـــا حُرْمَـــةٌ وَ ذِمَـــامُ

وتبع الشماخ ذو الرمة ... فقال :

إذَا ابـــنَ أبي موســـى بِـــلاَلاً بَلَغْتِـــهِ فقـــامَ بفـــأسٍ بَـــيْنَ وَصْـــلَيْكِ جـــازِرُ[3]

[1]-أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص217.

[2]-نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-نفسه، ص231-232.

وهذا حديث دليل على تشريع صريح بأحقية تداول المعاني ضمن السياق الأدبي في نفس الجنس أو مع الاختلاف، وهذا يكون أجود أنواع الأخذ لأنّ فيه تغيير البنية بحلّ الأبيات أو بنظمها، فكلما ابتعد مصدر التأثير كان في نفس المتلقي أجمل، ونال بذلك المبدع صفة الابتداع وأحسن الإخفاء يقول العسكري" الحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى في سترة فيُحكَم له بالسبق إليه أكثر من يمر به"[1]،أو كان يُغيِّر الغرض والصفة مثلا من صفة الخمر إلى المديح ومن الغزل إلى صفة الخمر، أو من صفة الفرس إلى صفة المرأة ومنها، قول لبيد:

فإنْ لمْ تَجِدْ مِن دون عدنانَ وَالِداً ودُونَ مَعَدٍّ فَلْتَرُعْكَ العَوَاذِلُ

فأخذه الحسن البصري فقال نثرا: "إنْ امرأ لم يعد بينه وبين آدم عليه السلام إلاّ أباً ميتاً لَمُعْرِقْ له في الموت فأخذه أبو نواس...فقال:

ومَا النَاسُ إلاَّ هالكٌ وابنُ هَالِك وذو نسَبٍ في الهالكين عريقُ

وقد كان هذا عن قول امرئ القيس في الغزل:

فَبَعضُ اللَّوْمِ عَاذِلَتِي فَإنِّي سَتَكْفِينِي التَّجَارُبُ وانْتِسابِي[2]

فيقول: لا انتسب إلا إلى ميت، وهكذا جاء الأخذ وإعادة الإنتاج ولكن في حدود من الحرية، مما يحافظ على حدود الأعمال السابقة فيجاورها ثم يتجاوزها، وبذلك يُحفظ حق اللاحق في الإبداع إن أجاد وهذا ما قاله العسكري من الصَّبِّ على قوالب من سبقهم، فيبقى الشاعر محافظا على الإطار الثقافي والتاريخي الزمني لكل عصر انطلاقا من خصوصية الأسلوب والسياق فيه، فالبيئة تُنشِيء الأفراد على التشابه غالبا ومنه إذا كان الإنتاج الأدبي فيبقى في حدودها وضمن خصائص وجودها ولا ينطلق الأديب إلا منهما، فلا ينتج نصا إلا وهو بابتكار غير كامل لَمَّا كان الأساس هو تشرُّب ذلك الموروث بالرواية ومعرفة الأنساب والتواريخ.....وهي مفتاح الإبداع عند العرب وهذا ما جعل العسكري يُنكر أيّ نجاح لمن استغنى عن هذه المصادر، وهذا يبقي فكرة السياق (الإطار الثقافي) ونظرية " **منسكي**" والتي اقترح فيه محمد مفتاح "أنّها تقترب من مفهوم التناص، إنّ معرفتنا مختزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة متمثلة الأوضاع ومتكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا، وعملية الملاءمة تتم بواسطة مقول جديد معتمد على إطار ومشتق منه، والإطار تمثيل للمعرفة ثابت حول العالم، فلغرض الغزل مثلا إطاره، وهو

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 219

[2]-المصدر نفسه، ص241.

وصف الحبيبة"[1]، أي أن الأغراض هي نوع وجزء من الإطار الثقافي الموروث، والعملية التراكمية عند الشعراء من بعضهم البعض تفيد في نجاحهم عبر الزمن (وقد اشترط تودوروف في مثل هذا النوع من السياقات التزامن والتجانس)[2]، ولمفهوم التجانس معنى تعدد أنواع الإيديولوجيات منها السياسي، الثقافي، الأدبي، الفلسفي.... وكلها مشتملة في معاني الشعر وقد ذكر لذلك العسكري أمثلة منها" وسمع بعضهم قول العرب، إذا فارق القمر الثريا، فقد تولى الشتاء فقال:[3]

إذَا مَا فَارَقَ القمرَ الثُرَيَّا لثالثةٍ فقدْ رحلَ الشِّتَاءُ

وقول المتنبي:

أيْن البَطاريقُ والحِلْفُ الّذي حَلَفُوا بِمَفرَقِ المَلِكِ والزَّعْمُ الّذي زَعَمُوا

والمتنبي قد سمع قول العامة حلف برأسه فأراد أن يقول مثله فلم يستو له فقال بمفرق الملك،[4] وهذا دليل على التأثر بالواقع الإيديولوجي المباشر و هذا ما عرف في النقد الحديث بالمنهج التاريخي وقد أثبت عجزه في عدة مواطن منها عدم احتفائه بمحتوى النص ولغته ورأي الكاتب وإبداعه أكثر من اهتمامه بعلاقة النص بالسياقات التاريخية الأخرى، بينما العرب قديما اعتبروا السياق الإيديولوجي زادا معرفيا ومصدرا لابد للأديب أن يمتلكه، ليأتي بعدها دور صنعته وما اختاره من لفظ ومدى تأثيره في المتلقي، وهذا تمام للعملية التواصلية الإبداعية في ثالوثها المبدع، المتلقي والنص، ولكن ينقصه الجانب والوعي التنظيري، فوعي العسكري النقدي كان كاف لرصد الظاهرة وحصر أمثلتها ولكنه قصُر عن الوصول إلى آليات منهج ونظرية متكاملة واكتفى أحيانا بالإشارة للظواهر دون التعمق في تحليلها، وهذا لأنه كما يقول أوّل من تناول الموضوع بالحصر والتمثيل كأول خطوة في ذلك المجال.

فالتناص، والأدب المقارن ... وغيرها من الآليات النقدية كلها ساهمت في تحديد أدبية الأدب، وللأسف أو حسب تلك المرحلة من العصور المتقدمة لم يكتمل المنهج التنظيري النقدي العربي واتخذ الطبيعة المنطقية لتطور الأشياء، وتلك فترة متقدمة.

---

[1]–فايز مد الله الذنيبات، قضايا لأسلوب والبلاغة عند العسكري، مرجع سابق، ص158.

[2]–فايز مد الله الذنيبات، المرجع نفسه، ص159.

[3]–أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص242.

[4]–المصدر نفسه، ص167.

نعود إلى مفهوم توارد الخواطر عند العسكري وهو مفهوم مرتبط بالسياق، فكما أنّ النصوص التي تنشا في ظروف متشابهة وإطار زمني واحد قد تتداخل طبيعيا وقد تتشابه أو يتطابق بعضها دون علم أصحابها، وهذا في قوله " **وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة** "[1]، وفي هذا قال " **وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يُلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للأخر، وهذا أمر عرفته من نفسي، فلست أمتري فيه، وذلك أنّي عملت شيئا في صفة النساء:**

سَفَرْنَ بُدُوراً وانْتَقَبْنَ أَهِلَّةً

وظننت أنّي سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على أن لا أحكم على المتأخر بالسَّرِق من المتقدم حكما حتما"[2].

ولذلك أصبح الأديب ومن بعده النص الأدبي بناء متعدد القيم والأصوات تتوارى خلف كل نص ذوات أخرى غير ذات المبدع من دون حدود أو فواصل، ومن ثم فالنص الجديد هو إعادة لنصوص سابقة لا تعرف إلا بالخبرة والتدقيق.

ب- سرقات الأسلوب:

إن الحديث عن تداخل النصوص يجعلنا نرجع إلى مفهوم صناعة الأدب، وأنّ المعاني تختزن حتى يحين طلبها في حالات انفعالية حادة فيجري الإبداع في المرحلة الثانية، إذاً هو عند العسكري مجرد أخذ للمعاني جزئي كان أو كلي والفارق بين المبدعين هو الأسلوب (اللفظ والشكل)، وهذا ما يحيلنا إلى ما سبق وذكرناه أن العسكري يعتبر للفظ لا للمعنى، لأن المعنى متوافر عند جميع الناس وبهذا تفاضلت العقول أي بالأسلوب وهذا رأي الجاحظ من قبل، وما يكون من المبدع إلاّ أن يبدع (في كسوة تلك المعاني و إبرازها في معرض حسن ورصف جميل أجمل من حليتها الأولى، بل ويزيد في حسن تأليفها وجودة تركيبها، وبهذا يكون أحق بها ممن سبق إليها)[3] وهذا منظور جد متقدم عن عصر العسكري، فحين فكّر في أهمية الأسلوب عن المعنى لأنّه يتغيّر مع تغيّر الأول على أساس من بصمة المبدع، فتظل دورانية المعنى تتبدل مع كل تبدل للتراكيب التي تحل

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص250.

[2]- نفسه، ص217.

[3]- المصدر نفسه، ص 217.

فيها فانطلاقا من الاختيار العمودي على محور التراكيب تتفاضل العقول وتتمـــايز، أي أنّ الفـــرق يصـــبح في الكيف وهذا هو أدبية الأدب أي الشعرية، وهو مفهوم طوّره فيما بعد القاضي الجرجاني.

والعسكري في تبيّنه لرأي الجاحظ في قضية الاعتبار للفظ دون المعنى، فلأن المعاني متداولة يعرفها البدوي والنبطي، وكان المعول فيها على المعرض الذي تظهر فيه " **على أنّ ابتكار المعنى والسبق إليه ليس هو فضيلة ترجع للمعنى وإنما هو فضيلة ترجع إلى الذي ابتكره وسبق إليه...فالمعنى الجيد جيد وإن كان مسبوقا إليه، والوسط وسط، والرديء رديء، وإن لم يكن مسبوقا إليهما**"[1]ومنه كان هذا أساس مفاضلة العسكري بـــين الأبيات التي تداخلت معانيها، وقد يحكم للمتأخر بالفضل إذا أجاد الصياغة وهذا يعتبره العسكري (كفاية منه لأنه أول من صنف في سرق الشعر، ولا يعلم أحدا صنف فيه فهو من مثّل في تصنيفه لأنواع السرقة، وفضـــل الأول على الأخر أو العكس، ومن كان قبله اكتفى بالتنبيه على مواضعه)[2]، ومن أمثلته في المفاضلة على أساس الصياغة وأحقية الامتلاك يقول " **وممن أخذ المعنى فزاد على السابق إليه زيادة حسنة أبو نواس في قوله:**[3]

يَبْـــكي فَيُـــذْرِي الدُرَّ مِـــــــن نَرجِـــس ويَـــلْطُمُ الـــوردَ بـــعُنَّـــابِ

أخذه من قول الأسود بن يعفر:

يَسْـــــعَى بِهَـــــا ذُو تَـــــوْمَتَيْنِ كَأَنَّمَـــــا قَنَـــــأَتْ أَنَامِلُـــــهُ مِـــــنَ الفُـــــرْ صَـــــادِ

و أخذ بعض المتأخرين بيت أبي نواس فزاد عليه زيادة عجيبة فقال:

وَ أَسْـــبَلَتْ لُؤْلُـــؤًا مِـــنْ نَـــرْجِسٍ فَسَـــقَتْ وَرْدًا وَ عَضَّـــتْ عَلَـــى العُنَّـــابِ بِـــالبَرَدِ

فجاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه.

فكل أخذ يقتضي إضافة معنى على المعنى السابق، فتجلى القيمة الخاصة والجديدة للمؤلّف في نصه الجديد ودوره الإبداعي في توسيع وتعميق مضامين النصوص السابقة التي يختزلها ثم يحولها، وهذا ما اشترطه العسكري لتكون للنصوص الجديدة قيمة جديدة ومضافة ولهذا يقول " وما يُعرف للمتقدم معنى شريف إلاّ نازعه عليـــه المتأخر، وطلب الشركة فيه"[4] وهذا هو مفهوم (الإزاحة والاستبدال حديثا) "فلكل نص قديم هناك نص يريد

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص218.

[2]–انظر المصدر السابق، ص257.

[3]– المصدر نفسه،ص222.

[4]–المصدر السابق، ص 243.

أن يدمره ويحتل مكانه ..."[1] ومِن أخذ المعاني بألفاظها كاملة وهذا كثير و "الأخذ إذا كان كذلك كان معيبا وإن اِدّعى الآخِر أنّه لم يسمع قول الأول، بل وقع لهذا كما وقع لذلك " وكأنه إغارة على المعاني شاء الشاعر في ذلك أم أبى،" ومنها ما وقع بين بشار بن برد و تلميذه سلم الخاسر، إذ قال بشار:

مَـــنْ رَاقَـــبَ النَّـــاسَ لَمْ يَظفَـــرْ بحاجَتِـــهِ وَ فَـــــازَ بالطَّيِّبَـــــاتِ الفَاتِـــــكُ اللَّهَـــجُ

تبعه سلم الخاسر وقال:

مَـــنْ رَاقَـــبَ النَّـــاسَ مَـــاتَ غَمًّـــا وَ فَـــــازَ باللّـــــــذّة الجَسُـــــــورُ

فلمّا سمع بشّار هذا البيت قال: ذهب ابن الفاعلة ببيتي "[2] كما وقد يتقاطع الشاعر مع شعره نفسه، أو يقع بين جنسين أدبيين لأن الأخذ يكون في الشكل والمضمون لا في أحدهما، وللأخذ آليات كثيرة منـــها مـــا ذكـــره العسكري في **حل المنظوم و نظم المحلول** و هذا ما لم يعده من باب السرق، و هو أنه بعد تفصيل القـــول في المحلول من الشعر و الذي يراه على أربعة أضرب (إما بإدخال أو بتقديم أو تأخير، أو بعدم صلاح، أو بكسوته ألفاظا من عندك) أعطى عليه نماذج كثيرة من الشعر ثم قال :"ثم نرجع إلى السرقات" ،أما في " محسن الإيجاز" أي بتكثيف واختزال المعاني حتى لا يستطيع أحد سرقتها وتبقى في حيازة صاحبها مثلها مثل بيت زهير:

لســـانُ الفـــتى نصـــفٌ ونصـــفٌ فـــؤادُه فلـــمْ تبـــقَ إلا صـــورة اللَّحـــمِ والـــدَّمِ

حيث أنه لا يمكن حل المصراع الثاني إلا بكثير اللفظ وقد ذكرناه سابقا، وهـــذه طريقـــة تُجنـــب الاجتـــزاء القصدي لذلك فضل العسكري الأبيات مكثفة الدلالة و إن سُبق إلى المعنى، من ذلك قول البحتري:[3]

مِـــنْ غَـــادَةٍ مُنِعَـــتْ وَ تَمْنَـــعُ نَيْلَهَـــا فَلَـــوَ انّهَـــا بُـــذِلَتْ لَنَـــا لَـــمْ تَبْـــذُلِ

أخذه من قول عبد الصمد بن المعذل:

ومِـــــــنَ البَلِيَّـــــــةِ أَنَّنِـــــــي عُلِّقْـــــــتُ مَمْنُوعًـــــــا مَنُوعَـــــــا

وبيت عبد الصمد أبين معنى مع شدة الاختصار، وقد قَصَرَ البحتري فيه، وهذا من سوء السَّرِق.

-ونذكر آليّة أخرى في الأخذ هي (الشرح) أين تشرح الأبيات معنى أخرى، قال أعرابي" إنّ النـــدى حيـــث ترى الضِّغَاطَا"، فأخذه بشار وشرحه وبيّنه فقال:[4]

---

[1]-فايز مد الله الذنيبات، قضايا الأسلوب والبلاغة عند العسكري، مرجع سابق، ص165.

[2]-أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص235.

[3]-المصدر نفسه، ص254.

[4]-المصدر نفسه، ص232.

يَسْـــقُطُ الطَّيْـــرُ حيـــثُ يَنْتَثِرُالـــــ حَـــبُّ وتُغْشَـــى منـــازلُ الكُرمـــاءِ

ومثله قول أخر:

يَـــزْدَحِمُ النَّـــاسُ علَـــى بَابِـــهِ و المَنْهَـــلُ العَـــذْبُ كَـــثِيرُ الزِّحَـــامْ

ومنه كذلك ما يقع بين النظم والنثر أو بتغيير الغرض كأن يكون في صفة الخمر فيصبح مديحا أو غيره... هـذا مثال عن آليات السرقة أو الأخذ، بينما يُصنف العسكري أهم ثلاث أنواع له في التضمين، المناقضة، المحاكـاة والاحتذاء وللتفصيل فيها أكثر يقول:

- **-التضمين:**

يقول العسكري عنه " **وتسمى استعارتك الإنصاف أو الأبيات من شعر غيرك وإدخالك إياه في أثناء قصيدتك تضمينا وهذا حسن** " أي أنّه يعتبر التضمين من حسن الأخذ ، **وهو كقول الشاعر:**

إذا دَلَّـــهُ عَـــزْمٌ عَلَـــى الَحـــزْمِ لم يَقُـــلْ غَـــدَا غَـــدُهَا إنْ لَمْ تَعُقْهَـــا العَوَايِـــقُ

فقوله (غدا غدها إن لم تعقها العوايق) من شعر غيره، وهو يقع غالبا في الشعر لكن يـورده العسـكري في اقتصاص الأخبار والمواقف الحكمية، ومن أمثلته " وسمع أبو تمام قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه للأشعث بن قيس: " إنّك إن صبرت جرى عليك قضاء الله وأنت مأجور، وإنْ جزَعت جرى عليك أمـر الله وأنـت موزور، فإنّك إن لم تَسل احتسابا، سَلُوتَ كما تسلو البهائم، فحكاه حكاية حسنة فقال:

وَ قَـــالَ عَلِـــيٌّ في التَّعَـــازِي لِأَشْـــعَثٍ وخـــافَ عليـــهِ بعـــضَ تلـــكَ الَمـــآثِمِ
أَتَصْـــبِرْ للبَلْـــوَى رَجَـــاءً وحِسْـــبَةً فَتُـــؤْجَرُ أَمْ تَسْـــلُو سَـــلَوَّ البَهَـــايِمِ
خُلِقْنَـــا رِجَـــالاً لِلتَجَلُّـــدِ والأَسَـــى وتلـــكَ الغَـــوَانِي للبُكَـــا والَمـــآتِمِ

والبيت الأخير من قول عبد الله بن الزبير لمّا قُتِل مصعب: وإنما التسليم سلوةٌ لحزماءِ الرجال، وإنّ الهلـع والجزع لرَبَّاتِ الحِجَالِ "[1]، فالتضمين عند العسكري هو الاجتزاء الجزئي أو الكلي للنص، أو خبر تاريخي قـد يكون من مهامه زيادة كثافة المعنى، تأكيده وتوثيقه إما صراحة وإما تلميحا، والعسكري والنقاد العرب اعتبروا التضمين محسنا بديعا لا مجالا لتوسيع المعنى، كما أنّه نال الحظوة في النقد الحديث فقد حصروه في حسن الأخذ لأنّ فيه إشارة إلى المصدر المأخوذ عنه، وإن لم يتوفر عليها فهو سرقة معيبة وهكذا أغلقوا بابه.

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص232.

- –المناقضة:

لقد أشار إليه العسكري و لم يحدد إبعاده، وقدم فيه الأمثلة من باب الاجتزاء للمعنى والإشارة إليه ثم الإتيان بنقيضه على سبيل مخالفة التصور أو السخرية، ومنها يذكر قول أبو العتاهية: [1]

كَمْ نِعمةٍ لا يُستَقِلُّ بِشُكْرِهَا لِلّهِ في طَيِّ المَكَارِهِ كَامِنَهْ

أخذه أبو تمام وزاد عليه:

قَدْ يُنْعِمُ اللهُ بِالبَلْوَى و إنْ عَظُمَتْ و يَبْتَلِي اللهُ بعضَ القومِ بالنِّعَمِ

فالزيادة هنا بضدّ المعنى وعلى أساس من تفضيل اللاحق على السابق في توليد المعاني من بعض، وأمثلته في ذلك كثيرة منها: قال أخذ:[2]

أَعْلِقْ بِآخرِ مَنْ كَلَفْتَ بِحُبِّهِ لا خَيْرَ في حُبِّ الحَبِيبِ الأوَّلِ

قال أبو تمام في خلاف ذلك:

نَقِّلْ فُؤَادَكَ حيثُ شِئتَ مِنَ الهَوَى مَا الحُبُّ إلاَّ لِلحَبِيبِ الأَوَّلِ
كَمْ مَنْزِلٍ في الأرضِ يَأْلَفُهُ الفَتَى وحَنِينُهُ أَبَداً لِأَوَّلِ مَنْزِلِ

وقال ديك الجن في المعنى الأول:

اِشْرَبْ علَى وَجْهِ الحَبِيبِ المُقْبِلِ وعلى الفمِ المتبسّمِ المتقبّلِ
شربًا يذكر كُلّ حبٍّ آخرٍ غَضٍّ وَيُنْسى كُلّ حِبٍّ أَوَّلِ
نَقِّلْ فُؤَادَكَ حيثُ شِئْتَ فَلَنْ تَرَى كَهَوَى جَدِيدٍ أوْ كَوَصْلٍ مُقْبِلِ

وقال العلوي الاصبهاني:[3]

دَعْ حُبَّ أَوَّلَ مَنْ كَلَفْتَ بِحُبِّهِ مَا الُحبُّ إلاَّ لِلحَبِيبِ الآخِرِ
مَا قَدْ تَوَلَّى لاَ ارْتِجَاعَ لِطِيبِهِ هَلْ غَايِبُ اللَّذَّاتِ مِثْلَ الحَاضِرِ

وقال أخر في خلاف القولين:

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص247-472.

[2]- نفسه، ص472.

[3]- المصدر نفسه، ص473.

قَلْبِـــي رَهِـــينٌ بِـــالَهوَى المُقْتَبِـــلِ فَالوَيْـــلُ لِـــي في الحُـــبِّ إنْ لَمْ أَعْـــدِلِ
أنـــاَ مُبْتَلَـــى بِبَلِيَّتَـــيْنِ مِـــنَ الَهـــوَى شَـــوْقٌ إِلَـــى الثَّـــانِي وذِكْـــرُ الأوَّلِ

وقال أخر في خلاف الجميع:

الحُـــبُّ لِلمَحبُـــوبِ سَـــاعَةَ حُبِّـــهِ مَـــا الُحـــبُّ فيـــهِ لِـــآخِرٍ وَلِـــأَوَّلِ

- **– المحاكاة والاحتذاء:**

وهذا النوع كثير التناول حيث يعمد الشاعر إلى موافقه أعمال سابقيه بالرفع من شـأنها مـن خـلال تقليدها، ويحضر هنا الأخذ والإتّباع كبديل عن المحاكاة، فقول عنترة فيما أخذه و جاء به أحسن رصـفا وزاد في المعنى زيادة بيّنة قوله:

ومَـــا خُبْـــرُهُ إلاَّ كُلَيْـــبُ بـــنُ وَائِـــلِ لِيـــاليَ يَحمـــي عِـــزَّهُ منبـــتَ البقـــلِ
وإذْ هـــوَ لاَ يَسْـــتَبُّ خَصْـــمَانِ عنـــدَهُ ولاَ الصَّـــوْتُ مرفـــوعٌ بِجَـــدٍّ وَ لاَ هَـــزْلِ

أخذه من قول المهلهل:

أَوْدَى الخيَـــارُ مِـــنَ المَعَاشِـــر كُلِّهـــم واسْـــتَبَّ بَعْـــدَكَ يـــا كُلَيْـــبُ المَجْلِـــسُ

والمعروف في فن المعارضات أنّ المعارِض يقف من صاحبه موقف المعجب المقلد، و هي ترتكز علـى الجانـب الفني، ولا يشترط فيها تَعَاصُر الطرفين مثل المناقضة، ولكن قد يتّفقا في وحدة الوزن والقافيـة وهـذا مـا لم يشترطه العسكري، و لم يشر إلى إذا كانت المعارضة في كامل النص، و لكن ذكر منه أبياتا فقط:

فالأخذ بأنواعه –والمعارضة منه– بالرغم من شيوعه خاصة كرسائل أو ردود، لم يحصل على دراسـات تنظيرية وافية الإجراءات، وهذا ما كان أيضا عند العسكري، ولكننا نلمسه كمفهوم فتح أبوابا شـتى للنقـد الحديث ولها فيهالتأطير والتنظير والمقاربة والمقارنة مع النقد الغرْبي إن شاءت، ولكن المعروف عنه أنّه اسـتعمل كوسيلة نقد هدّام مسلّطة على المبدعين للغضّ من أعمالهم، فالنقد الحديث على غير ذلك استفاد منه في مجـال علم النفس الأدبي وفي اللاشعور الإبداعي.

أمّا العسكري فهو من القلائل الذين أحسنوا له باعتباره وسيلة إبداعية لتوليد المعاني لا كـأداة تشـنيع وهذا نظرا لمنطلقه الأساسي "دراسة الأسلوب" وما فيه من حسن الرصف، وجودة النظم، فلم يُحَاكَم المبدعين

بقدر ما حاكم القضية بفكر ورؤيا نقدية واضحة وشاملة، ولكنه في المقابل أهمل التفصيل فيه رغم كثرته وشهرته، كما أهمل دور المتلقي في ذلك وهو الأساس في عملية بناءه وتلقيه (كمتلقي مثالي وخبير).

-ولكنه كذلك في إطار إشارته إليه ورصد حالاته وحصرها مع تقديم مفاهيمه في شكل مبادئ أولية كان له الفضل في ذلك مما فتح الباب أمام من جاء بعده حيث فصل وضبط في المصطلحات والمفاهيم، بين الجرجاني وابن رشيق وابن منقذ وغيرهم ممن استفاض وأفاض.

-وإذا كان اعتماد العسكري في تحليلاته على اللفظ دون المعنى، كان من الأوْلى له اعتبار الأخذ بحسن أو بقبح على أنّه سرقة للفظ، لأنه واضح وظاهر مع أنه مهما كان المصطلح الذي تعارفوا عليه، فإنّ حسن الإتباع والأخذ دليل على أن كل نص إنما هو نتاج نصوص سابقة وهذا ما يضطرنا للتخلي عما توارثناه من رؤيا له بأنّ النص مدين للنص المعارض وبأنْ أنار له الطريق وفتح له باب الشهرة.

الخاتمة

نشطت الكتابات النقدية في القرن الرابع للهجرة، وكانت تخوض في مباحث البلاغة بنظرة فاحصة دقيقة وما البلاغة إلاّ رمزاً للذوق العربي والفطرة السليمة في أوجّ عطائها في تلك العصور، وهذا ما يُلمَس في الكتب النقدية التي تعددت واختلفت في الشكل ولكنها بقيت بنفس المضمون، و يُعدّ **أبو هلال العسكري** أحد حلقاتها الرئيسية فقد وصفه محمد مندور بنقطة الانعطاف في البلاغة العربية وتحولها إلى نقد، فقد تأثر بسابقيه وأخذ عنهم ولكنه كذلك ترك للاحقيه ما يستحق التدقيق والدراسة للوصول إلى ما أبدعه في هذا المجال.

ومن هذا المنطلق سقنا بحثنا، وأردنا معرفة مدى إبداعه في تقسيماته وتعريفاته بين البلاغة والنقد لما يجيب عن أملنا في تقدمه منذ ذلك العصر على مفهوم التلقي بإجراءاته ولكنها ليست بذلك الضبط و المصطلح الحداثي.

ولهذا حاولنا المقاربة بين موروثنا النقدي ممثّلاً في كتاب الصناعتين، وبين النقد الحديث في عديد قضاياه النقدية المتعلقة بالمبدع، المتلقي، النص، أفق التوقع والشعرية، و على مختلف مستوياتها بين (الغموض والوضوح، الانزياح الدلالي والتركيبي، المساقة الجمالية أو شعرية التوتر والبديع، عمود الشعر، السرقات ...) وكلها ترتكز في الدراسة بتسليط الضوء على الألفاظ، التراكيب، الصور الفنية والبديع، و كان من بين ما إلتمسنا فيه نتيجة لدراستنا:

– تأثر النقاد القدماء خاصة في القرن الرابع الهجري ومنهم العسكري بالقرآن الكريم والسنة النبوية وهذا ما نلمسه في الشواهد المعتمدة.

– أكثر العسكري من التمثيل في أبواب كتابه وهذا دليل إعتماده على الجانب التطبيقي في وضع القواعد البلاغية والنقدية أكثر من النظري.

– إعتمد تكرار نفس طريقة التحليل على مدى الكتاب و هذا ما يبرهن على ثبات منهجه في التحليل.

– يطرح العسكري في المدونة ثلاث أنواع للقراء والمتلقين وهم: **القارئ الخبير** وذو النظر الثاقب (وهو الضمني) الذي يُعين في نقد النقد فيجعله المبدع نصب عينيه وقت الكتابة باختيار اللفظ والشكل والأسلوب الحسن.

والمتلقي المباشر وهو ما كان في الأسواق والمجالس، يراه العسكري أحد الأطراف المهمة في العملية الإبداعية إذا تحدث عن الفرق بين المتلقين في الأحوال والأقدار والمقامات، والثالث هو **المتلقي السلبي** وهو الذي لا ينفع العملية الإبداعية بشيء بل يزيد من فسادها خاصة أنّه يهتم بالشكل دونا عن المضمون ظنا منه أنّ اللفظ الصعب الكز الغليظ والذي يصعب تأتّيه هو الجيد، ولكنه إهدار للجمالية الفنية بين أفق الانتظار والمسافة الجمالية، وهذا هو سبق العسكري للنظرية الحديثة.

-كما يَعتبر العسكري في قضية جدلية اللفظ والمعنى للاثنين معا بنظرة توفيقية بينهما، وقد فصّل في ذلك من خلال إنتاج المعنى المهم في الإبداع، وشعرية الوضوح والغموض في اللفظ والتراكيب حين تكون سببا في الجمالية بين الجزالة والوضوح وحسن الترتيب والرصف، أو حين تكون سببا في التعمية والإغلاق لَمّا يطاله الغموض فيفقد النص جماليته، أو حين لا يتحكم المبدع بالشدة إذا أراد أو باللين، وهذا ملا يُدرَك إلا البديهة والحذق والمهارة.

-من خلال مفهوم الشعرية الموسع إلى الصورة الفنية والبديع نجد أن العسكري وصل بالصورة الفنية إلى حدود العقل وحصرها فيه وهذا ما يؤخذ عليه كخطأ، حيث يقول بضرورة بقائها في جانب الوضوح من العلاقة بين المشبه والمشبه به للوصول إلى المعنى لا إفقادها جماليتها في الإغماض وإعمال العقل بالتخييل والتعجيب، بل أرادها في إطار المحسوس بين الأشياء، وهذا يعدم الخيال ويحصر الصورة الفنية في التقليد والقريب ويبعدها عن الإبداع وتطوير الدلالات، أي لا يجد المبدعون ما يبدعونه في ظل تكريس التكرار.

-أما البديع فقد أثراه العسكري بإضافته لأنواع مع حسن التحديد و كثرة التمثيل، وميّز فيما بينه ما يختص بالمعنى أو باللفظ وما يزيد أو يؤثر على الإيقاع، ولكنّه حذّر من الصنعة اللفظية لمن ظن بأن الإكثار من البديع مَحْمَدَه في حين كان بلوى للأدب حيث يقول " **لا خير فيما أجيد لفظه وسَخُفَ معناه ولا في غرابة المعنى، إلاّ إذا شَرُفَ لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد**" وهذه موازنة عند العسكري بين اللفظ والمعنى وبين الوضوح والغموض مما يؤثر إيجابا أو سلبا على المتلقي، وهو موقف وسط لمن أراد استخدام الرمز والإيحاء حيث اشترط فيه أن يكون لزيادة المعنى قوة ودلالة كالاستعارة وأنواع البديع اللفظي من باب الصنعة، ورفض كل لفظ يزيد في تعمية المعنى وهذا ما ينعكس سلبا على المتلقي و هذا كذلك من أسس النقد الحديث.

– ومن باب الشعرية والتلقي كذلك قضية الشعر والنثر التي أسالت الأقلام وأفاضت الكلام من حيث العلاقة والحدود بينهما، و العسكري قد أجلسهما في مقعد واحد من الأدب ولكن الفرق بينهما في الوسيلة والهدف والتأثير، ففي حين تكون الكلمة في الشعر هي الهدف والوسيلة هي المعنى والغالب عليه التأثير العاطفي ويشترك في ذلك كذلك الإيقاع بين بديع وزن وقافية، كان الهدف في النثر هو الفكرة (المعنى) والوسيلة هي الكلمة والتأثير المنشود هو العقلي، كما أن الشعر يحتاج للانزياح ومفاجأة المتلقي بالتخييل وتكثيف العاطفة بينما يحتاج النثر للبرهنة وموافقة الواقع وإقناع العقل، وهذا كله من أدبية الأدب.

–أما عن الصنعة والطبع وهما كذلك من الشعرية وأدبية الأدب فيحذر العسكري من اختيار الصنعة كغاية تُفقِد بذلك المعنى و جمالية الأسلوب في ترتيبه و سلاسته مع عدم استكراهه، ومن ظن أنّ التلاعب بمواقع اللفظ صنعة جميلة قد يقع في تعمية وإغلاق تفسد المعنى، فإذا لم يكن اللفظ الشريف مع معناه، والجيّد قد بَعُدَ من إغرابه وسخفه، اِنقلبت آليات الصنعة نقمه عند الأديب، كما أنّ من اعتقد بأن العسكري وضع قانونا للكتابة قيَّد به إبداع المبدعين كان على خطأ، إذ أن معيار الأدبية ومقاييسها كان مثار اهتمام جميع النقاد و منهم العسكري و قد أراد الإرشاد والتلقين وصولا لجمالية الإبداع وخدمة للمتعة العامة بتقريبها بين يدي المبدع، وهذا ليس قيدا بقدر ما هو مسار يسلكه من أراد بلوغ الأدبية وحاز على الموهبة والبديهة، لذلك لا يصح اتهام العسكري بتقييد المبدع ما دام قد بقي في معياره على معيار القدماء ممن سبقه من النقاد والأدباء و لم يتجاوز جمالية الإنشاد والأثر الجميل في الشعر بالمقدمة الطلية أو غيرها، وبحسن الإبتداء والتخلّص وإحكام الخاتمة في شعرية شكل القصيدة، فهو قد قدّم المقاييس ومن أراد شعرا فعليه بذوقه السليم وموهبته الفطرية وما كان من هذه المقاييس إلاّ مجرد محاولة للإبقاء على النسق الجميل للشعر والنثر العربي مما توارثته الأجيال.

–وفي هذا الإطار من الشعرية اهتم العسكري بالمتلقي وإبقاءه منتبها للنص مشتغلا بسماعه في شوق للآتي، وهذا حين قدم لمبدع أساليب الإمساك بذوق المتلقي بين شعرية عمود الشعر وشكل بناء القصيدة وصفة اللفظ والتراكيب والصورة الفنية مع البديع... فالصنعة الأدبية لا تكون جمالية ما لم يُحكم هذا المبدع بزنادها، وهذا أكبر دليل على اهتمام النقد العربي القديم بتوطيد العلاقة بين المبدع والمتلقي، انطلاقا من أدبية الأدب (الشعرية) أو ما عرف قديما " بالصناعة".

–ونكتشف من خلال دراستنا أن دعامة الأدبية كانت الحرص على تقريب المسافة بين المبدع والمتلقي بل كان المتلقي هو في حد ذاته تلك الدعامة، فمن خلاله نحكم معيار الجودة، إذا راعينا فيه حالاته الانفعالية

وكيفية التأثير فيه من خلالها، وأقداره ومقاماته بين الثقافية والاجتماعية والسماعية، فلا بد أن نقع من خلالها على حسن وجمالية التلقي.

-ومن حسن التأثير والمفاجأة في الشعرية استلاب المتلقي بكل ما هو جميل وجديد، ولكن هذا يعتمد على خبرة المتلقي أحيانا، فمثلا إذا كان من باب السرقة فهو الوحيد القادر على اكتشافها ومن ثم تضييع جمالية التلقي حين ينقلب هذا المتلقي بخيبة انتظار، وهذا ما حدده العسكري في موضوع السرقات بل سماها الأخذ في الأسلوب أو السياق وقد اعتبره في المعاني حسن أخذ، أمّا إذا كانت في اللفظ والسياق غلب عليها قبحه.

-ولقد بينت الدراسة أن الحديث عن قضايا الشعرية أو ما يجعل الأدب أدبا إن كان نثرا أو شعرا، ليس وليد العصر الحديث وإنما هي قضايا عرفها تاريخ الأدب والنقد الإنساني منذ العصر اليوناني (أرسطو) وصولا إلى التراث العربي و...، وهذا ما حضرَنا في كتاب الصناعتين بل كان أساسا لتأليفه.

- وفي الأخير نرجو من كل دارس لهذا التراث أن يعطيه حقّه من الدراسة والاستكشاف، ويكون عونه في ذلك حسن المشورة لوسيلة، ودوام المراجعة والمناقشة عبر طول الوقت، حتى لا يظلمه أو يغفل عن ثنايا دقته وروعة سبكه ورصفه، ويحاكي جماليته من أصولها، لأنه يستحق وبكل فخر المدارسة والاستمرارية، وأمام هذه الجمالية لا نجد من أنفسنا إلا التقصير الممكن لقلة الوقت وصعوبة العمل، ولظروف صعبة عشناها ولكن ما يشفع لنا هو محاولتنا هذه، ومحاولة من أراد مشاركتنا حمل مشعل " لغتي الجميلة ".

كانت نظرية التلقي في ستينات القرن الماضي قد أعادت الاعتبار في صناعة الأدب قبل إنتاجه وبعده للطرف المنسى –المتلقي- في ثالوث الإبداع ، و إذا تفحصنا نقدنا العربي القديم لا نجده قد أهمل في كثير من مؤلفاته و قضاياه الكبرى معالجة كل ما تعلق بهذا الثالوث و علاقته بجمهور المتلقين، و لهذا اخترنا أحد أهم المدونات المشهورة لصاحبها أبي هلال العسكري " الصناعتين، الكتابة والشعر"، للإجابة على إشكالية شغلتني هي: هل عرف تراثنا النقدي مفاهيم نظرية التلقي الحديثة؟ وما هي آلياتها في الإبداع؟ و كيف نظر لها أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين ؟ وكيف كان العمل وفقها مجتمعة في التراث وخاصة عنده ؟، و ما هي خصوصياتها ؟ حاولنا الإجابة عن هذه الإشكاليات عبر ثلاثة فصول :

في الفصل الأول النظري ثلاثة مباحث: حاولنا فيه تقصي العتبات الأولى لوجود التلقي عبر التاريخ، ثم بسط مصطلح نظرية الاستقبال الجديدة " أي التلقي " لغة واصطلاحا، ظروف نشأتها و آراء روّادها بين آيزر وياوس .

والفصل الثاني تناولنا التلقي و جمالياته في الأدب العربي و من خلال كتاب الصناعتين، بين القدماء والمحدثين مرورا بتعريف أبي هلال العسكري ومحتوى كتابه.

أما الفصل الثالث التطبيقي كان له خمسة مباحث لتقصي آليات التلقي في المدونة: المبدع، المتلقي والنص، أفق التوقع و أنواع المتلقي، الشعرية و أول أبوابها شعرية الفجوات فالمسافة الجمالية، شعرية السرقات الأدبية أو ما سماه العسكري بالأخذ.

وفي الأخير بينت الدراسة أن الحديث عن التلقي و قضايا الشعرية أو ما يجعل الأدب أدبا إن كان نثرا أو شعرا، ليس وليد العصر الحديث وإنما هي قضايا عرفها تاريخ الأدب والنقد الإنساني وصولا إلى التراث العربي، وهذا ما حضرَنا في كتاب الصناعتين بل كان أساسا لتأليفه .

RESUME

Durant les années soixante, la théorie de la réception a revalorisé l'élément marginalisé, le lecteur, au sein de la triade de la créativité dans la phase qui précède la production littéraire et celle qui la succède. Si nous examinons de près la critique arabe ancienne, nous constaterons qu'elle avait accordé assez d'importance à cette triade dans ses rapports avec l'ensemble des 'récepteurs' à la lumière de plusieurs ouvrages et questions majeures. Cela nous a conduit à opter pour l'un des corpus les plus connus dans ce sens, à savoir : l'ouvrage de Abou Hilal Al Askari intitulé « Les deux arts : la prose et la poésie» dans le but de répondre à la problématique suivante: Est-ce qu'il y avait des concepts de la théorie contemporaine de la réception dans la tradition critique arabe ? Quels en sont les mécanismes dans le processus de créativité ? De quelle façon ils ont été traités dans le livre d'Abou Hilal Al-Askari ? Comment ils ont été exploités dans la tradition arabe, plus particulièrement chez Abou Hilal ? .

Afin de répondre à ces questions, nous avons consacré trois chapitres :

Le premier chapitre comporte trois sous-chapitres. Nous y avons exploré l'apparition et l'évolution de la notion de la «réception » au fil des siècles avant de mettre en relief le terme 'Nouvelle Théorie de la Réception ', à la fois dans son acception générale et dans le jargon littéraire, tout en analysant les éléments qui ont favorisé son apparition avec plus d'intérêt aux pionniers comme Iser et Jauss

Le deuxième chapitre examine la notion de l'esthétique de la réception dans la littérature arabe, entre les anciens et les contemporains, en se référant à la définition proposée par Abou Hilal Al Askari dans son livre sur la poésie et la prose.

Le troisième chapitre constitue le volet pratique. Nous l'avons divisé en cinq sous-chapitres consacrés à la recherche des mécanismes de la réception dans le corpus : l'auteur, le lecteur et le texte, l'horizon d'attente, les types de lecteurs, la poétique, principalement la poétique des écarts et la distance esthétique, la poétique des vols littéraires ou ce que Al Askari dénomme 'plagiat'

Pour conclure, la présente étude vise à prouver que la réception, les questions de la poétique et tout ce qui fait la littérarité d'une œuvre littéraire, prosaïque ou poétique, ne sont pas purement des questions contemporaines ; bien au contraire, elles faisaient partie intégrante de la littérature et la critique humaines depuis l'antiquité jusqu'à son transfert à la culture arabe comme l'illustre bien l'exemple du livre de Abou Hilal.

قائمة
المصادر و المراجع

القرآن الكريم

المصادر والمراجع:

1. ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر**، قدمه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة مصر، ج1، ج2، بدون سنة.
2. أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو المصرية، مصر، بدون سنة.
3. أبو العباس أحمد القلقشندي ،**صبح الأعشى** ،دار الكتب المصرية ،القاهرة، ج1،1922 .
4. أبو القاسم الآمدي ،**الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تح: السيد أحمد صقر،، دار المعارف، ط4، ج1، مصر، 1992.
5. بدوي طبانة، **أبو هلال العسكري ومقايسه البلاغية** ،دار الثقافة ،لبنان، ط3، 1981 .
6. بشرى صالح موسى، **نظرية التلقي أصول و تطبيقات**، ط1، المركز الثقافي العربي، 2001.
7. الجاحظعمرو بن بحر،**البيان والتبيين**، مطبعة الخانجي،ج1، مصر، 1960.
8. الجاحظ عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تح، عبد السلام محمد هارون، ج1، مصر، 1960.
9. جلال الدين السيوطي، **بغية الوعاة في طبقات النحاة واللغويين**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى البابي الحلبي،ط1، ج1، 1965 .
10. جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية**، ترجمة محمد الولي محمد أوراغو مبارك حنون، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996.
11. جون كوين، **اللغة العليا، (النظرية الشعرية)**،تر:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1999.
12. جون كوين، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي، دار طوبقال، المغرب، ط1، 1986.
13. جين ب .تومبكنز، **نقد استجابة القارئ**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2001.
14. حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، لبنان .ط3، 1986

15. حسن ناظم، **الشعرية العربية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)**، المركز الثقافي العربي، ط1 1994.

16. حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، تر: **فعل القراءة لآيزر**، مطبعة دار النجاح الجديدة الدار البيضاء 1995.

17. ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،سوريا،ج1، ط5، 1981.

18. روبرت سي هولب، **نظريّة الاستقبال**، تر رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار للنشر، سوريا ط1،1992.

19. رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار طوبقال للنشر، المغرب ط1، 1988.

20. أبو زيد حامد خضر ،**إشكالية القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي، ط2،1992.

21. سامي إسماعيل، **جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1 2002.

22. سامي عبانبه، **اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث**، عالم الكتاب الحديث الأردن، ط1، 2004.

23. ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 2005.

24. طه أحمد إبراهيم، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، مطبعة الفيصلية،مصر،2004.

25. عاطف جوده نصر، **الخيال مفهومه ووظائفه**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

26. عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1988.

27. عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر،1999.

28. غنيمة كولوقلي، **نظرية التلقي خلفياتها الإيستمولوجية**، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.

29. فرانك شويرفيجن، **بحوث في القراءة والتلقي**، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري ط1، سوريا، 1998.

30. القاضي عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1996.

31. قدامه بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: طه حسين بك و عبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية، مصر ج1، 1941.

32. محمد التونجي، **المنهاج في تأليف البحوث و تحقيق المخطوطات**، عالم الكتب، سوريا، بدون سنة.

33. محمد عبد المنعم خفاجي ،**الحياة الأدبية في العصر العباسي** ،دار الوفاء الإسكندرية ،ط1،2004

34. محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب** ،دار النهضة ،مصر،1996.

35. محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص و جماليات التلقي**، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996

36. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (لقا).

37. ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ط2، المركز الثقافي العربي، 2000 .

38. ناظم خضر عوده، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، مصر،1997.

39. ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، 1977.

40. أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، حققه مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،1981 .

رسائل ماجستير ودكتوراه

1. آلاء داود ناجي، **شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي** ، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، سنة 2012/2011

2. سعاد بو لحواش، **شعرية الإنزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين**، رسالة ماجستير جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012/2011

3. سميرة جدو، **عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام**، رسالة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2008/2007 .

4. فايز مدّ الله ذنيبات، **قضايا الأسلوب و البلاغة عند العسكري في كتاب الصناعتين**، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006

5. لمياء دحماني، **صناعة النص في الشعرية العربية، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير**، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012.

6. محمد صباش، **المبدع والمتلقي في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري**، رسالة ماجستير، جامعة البويرة، 2015/2014

7. مطير بن سعيد الزهراني، **استقبال النص عند الجاحظ**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى السعودية، 2004.

8. نصيرة مخربش، **الشاعر والنص و المتلقي عند القرطاجني**، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2006/2005

مجلات :

1- خولة بن مبروك، مجلة المخبر، **أبحاث في اللغة والأدب الجزائري**، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013.

2- مجموعة مؤلفين، **صناعة المعنى وتماويل النص**، منشورات كلية الآداب، مجلد8،منوبة، تونس 1992.

مواقع :

عبده محمد شبايك، مقال عن التفكير النقدي عند العرب، من ألنت: http//wwwalukah.net