الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور الطاهر مولاي – سعيدة –

كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

إشكالية التلقي في التراث العربي القديم

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد عربي قديم

إعداد الطالبين:
إلياس أحمد
فرڤ بوبكر

تحت إشراف الأستاذ:
د. عبيد نصر الدين

أعضاء لجنة المناقشة

د/عبيد نصر الدين.....مشرفا
د/دين العربي.....رئيسا
د/عبو عبد القادر.....مناقشا

السنة الجامعية: 2021- 2022

إهداء

إلى الذين قال في حقهما المولى عزّ وجلّ: ﴿فَلاَ تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ وَلاَ تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلاً كَرِيمًا﴾ سورة الإسراء الآية 23.

أمي ثم أمي ثم أمي ثم أبي أمدّ الله في عمريهما

إلى أخي وحبيبي مُحَمَّد

إلى أخواتي حفظهم الله

إلى من شملتني بالعطف والحنان وأمدتني بالعون زوجتي

إلى ابنتي بسمة والفقيد ابني يسين جدّد الله عليه الرحمات

إلى كل أصدقائي وخاصة أخوي فرق بوبكر وحجال الصديق

إلى كل من علمني حرفا وأخذ بيدي في سبيل تحصيل العلم والمعرفة

إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي ونتاج بحثي المتواضع

إلياس مُحَمَّد

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى من قال فيهم عز وجل: ﴿وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾ سورة الإسراء الآية 23.

إلى أعز إنسانين أمي وأبي مع تمنياتي لهما بطول العمر والصحة والعافية

إلى أخي وأخواتي الأعزاء

إلى جميع العائلة والأصدقاء

وإلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد

إلى كل من علمني حرفا وأخذ بيدي في سبيل تحصيل العلم والمعرفة

إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي ونتاج بحثي المتواضع

فرڤ بوبكر

شكر وتقدير

نشكر الله العلي القدير الذي أنعم علينا بنعمة العقل والدين القائل في محكم التنزيل: ﴿فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُواْ لِي وَلاَ تَكْفُرُونِ﴾ سورة البقرة الآية 152

وقوله تعالى: ﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ﴾ سورة إبراهيم الآية 07

نتوجه بجزيل الشكر إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد

على إنجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهنا من صعوبات

ونخص بالذكر الأستاذ المشرف "**عبيد نصر الدين**" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذه المذكرة

كما نتقدم بالشكر الجزيل لكل أساتذة كلية الاداب واللغات والفنون بجامعة مولاي الطاهر ولاية سعيدة

مقدمة

ترتكز نظرية التلقي على أهمية إيصال المادة الأدبية وتقليبها على وجوهها لإدراك أبعادها الجمالية والمعرفية، لذلك فهي تصب اهتماما على آلية الاستجابة والأدوات التي يحملها المتلقي عندما يواجه نصا ما، فالظاهرة الجمالية تطلب حساسية المتلقي ومستقبلات ذوقية ينتج عنها استثارة انفعالاته الجمالية وجذب اهتمامه إلى تلك المادة، ثم الغوص في البواطن المعرفية من خلال ملكة الوعي ومرجعياته النقدية والثقافية، فالتلقي غاية جمالية ومعرفية تشترك في تحصيلها الحواس والثقافة والتأمل والخيال، والمتلقي يعيد بناء الأثر المعرفي في النص ولكنّه في الوقت ذاته يتذوق أبعاده الجمالية.

إنّ تذوق العمل الأدبي يمثل المرحلة الأولى في تلقيه، مرحلة الدهشة التي تغيب معها السلطة المعرفية للعقل بقياساته ومنطقه وأحكامه الصارمة، فالذوق يساير ما يشعر به المتلقي أمام الاحتمالات الجمالية الموجودة في العمل الأدبي.

وتحمل ثقافة المتلقي أهمية كبرى في هذا العمل لأنّها الرافد الأساسي في كل عمل ذهني، وكما أنّ المبدع بحاجة إلى ثراء ثقافي وخيالي لكتابة النص الأدبي، فكذلك المتلقي يعبر عن أنّه يعي ذاته ويعي الآخر، فالتلقي حالة من التوازن بين المبدع والمتلقي، والقراءة ليست ثابتة أو نهائية، بل تتبع المتلقي والعوامل المؤثرة في القراءة، وتهتم بالنص وبالإمكانات المخزنة فيه وبانفتاحه أو انغلاقه أمام القارئ.

انطلاقا من العلاقة بين النص وقارئه بدأ اهتمامنا بنظرية التلقي، وهي نظرية تفسر تلك العمليات وتضع منظومة من القواعد والمفاهيم النظرية التي تساعد على فهم عمليات التذوق والاستجابة والوعي، وهذا ما دفعنا إلى محاولة فهم هذه النظرية ومعرفة الطرائق التي تنظر من خلالها إلى عمليات التلقي، ومعرفة أبعادها المرجعية التي صدرت عنها.

وتأتي أهمية البحث من أنّه يحاول لفت النظر إلى أهمية قراءة التراث العربي القديم قراءة جديدة وضرورة إحياء وبعث موروثنا الثقافي، وقد دفعنا ذلك وبحكم التخصص إلى دراسة التلقي في النقد العربي القديم سعيا لمعرفة الطرائق التي تلقى فيها العرب للمادة الأدبية –الشعر– خاصة، واضعين

حدود زمنية للبحث الموسوم بإشكالية التلقي في التراث العربي القديم متسائلين: هل هناك سبق عربي في عملية التلقي؟ فأخذنا الفضول واستفزنا الطرح.

ولعل أهم العقبات التي وجدناها أثناء البحث هي قلة المادة النقدية التي تبحث في نظرية التلقي في النقد العربي القديم بسبب خلوّه من مفهوم نقدي مشابه اصطلاحيا، وهو ما دفعنا إلى الاعتماد على المفاهيم النقدية المعروفة لمحاولة وصف الأفعال المشبوهة لفعل التلقي، أما أهم الدراسات التي اقتربت من موضوع هذا البحث فهي: قضية التلقي في النقد العربي القديم للدكتورة فاطمة البريكي، ونظرية التلقي أصول وتطبيقات لبشرى موسى صالح، وقد سار البحث باتجاه بلوغ الغاية وهي رسم ملامح التلقي في النقد العربي القديم، فجاء في مقدمة ومدخل وفصلين آخرين وخاتمة، وقد ذيلنا البحث بقائمة المصادر والمراجع، أما المدخل فقد تتبعنا فيه أهم المراحل التي مرت بها فرضيات التلقي حتى أخذت شكلها النهائي في العصر الحديث، ثم تحدثنا عن أهم المدارس التي أثرت في شكلها الفكري الحديث، وتحدثنا عن أهم المفاهيم عند أعلامها.

أما الفصل الأول الموسوم بشفهية التلقي في التراث العربي القديم، قدمنا فيه صورا للتلقي محترمين السبق الزمني أي من العصر الجاهلي وما يليه من عصور أخرى، أما الفصل الثاني الموسوم بقضية التلقي في التراث النقدي العربي القديم، انصرفنا فيه لعرض صور التلقي عند النقاد القدامى أمثال الجاحظ وابن قتيبة وسلام الجمحي، وعبد القاهر الجرجاني، وابن طباطبا العلوي، وأخذنا هذا الأخير كمثال تطبيقي وقمنا بدراسة كتابه "عيار الشعر" بعنوان جزئي وهو إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر.

ولدراسة ملائمة كان منهج البحث منهجا وصفيا مع الاستعانة بأدوات المنهج المقارن لمعرفة مدى تقارب المفاهيم.

وأخيرا فإنّ ما قمنا به هو حلقة من السلسلة التي تهدف إلى الكشف عن النظرية النقدية والأدبية عند العرب القدماء.

فنرجو أن نكون قد وفقنا فيما سعينا إليه من خلال بحثنا هذا.

مدخل

إلى نظرية التلقي

- حقيقة التلقي
- مقدمة في تاريخ النظرية الفكري
- أهم المدارس التي أثرت في عملية التلقي
- المفاهيم الإجرائية لعملية التلقي

1- حقيقة التلقي:

1.1- لغة:

تدور مادة التلقي على "لقي" على العوج والطرح واللقاء، قال ابن فارس: "اللام والقاف والحرف المعتل أصول ثلاثة، أحدهما يدل على العوج والآخر على توافي شيء، والآخر على طرح الشيء"[1].

يقول ابن فارس مفسرا لما سلف ذكره.

فالأول اللقوة داء يؤخذ في الوجه يعوج منه، والأصل الآخر اللقاء، الملاقاة، وتوافي الاثنين متقابلين، ولقيته لقوة أي مرة واحدة، والأصل الآخر ألقيته، نبذة إلقاء، والشيء الطريح لقى[2]، أما المعاجم التي انطلقت من المعاني المشار إليها أعلاه، فقد حاولنا استرجاعها بعض الشيء مع نوع من الشرح وضرب المثل، فأمكننا حصرها فيما يلي:

- لقي الدالة على الداء:

يقول الزمخشري 538هـ: "رجل ملقوّ: به لقوة، وقد لقي"[3] وذكر في لسان العرب لابن منظور ت 711هـ: "اللقوة: داء يكون في الوجه يعوج منه الشدق، وقد لقي فهو ملقوّ"[4].

- لقي الدالة على اللقاء:

ورد على لسان الجوهري ت 393هـ في الصحاح: "أن لقيته لقاء بالمد، ولقى بالضم والقصر، ولقيا بالتشديد، ولقيانا، ولقيانة واحدة ولقية واحدة ولقاءة واحدة"[5].

---

[1] أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج2، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، دت، ص 135.

[2] المرجع نفسه، ص 135.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة، تح: شوقي المعري، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1998، ص 701.

[4] الرازي أبو بكر، مختار الصحاح، المؤسسة الحديثة، طرابلس، لبنان، ص 720.

[5] المصدر نفسه، ص 721.

– لقي الدالة على الطرح:

قال ابن منظور: "أن اللقى: الملقى على الأرض، والبقى اتباع له، وفي حديث حكيم بن حزام: وأخذت ثيابها فجعلت لقى أي مرماة ملقاة، أبو الهيثم: اللّقى ثوب المحرم يلقيه إذا طاف بالبيت في الجاهلية وجمعه ألقاء، واللَّقى: كل شيء مطروح متروك"[1].

وقد أخذت كلمة "لقي" معاني أخرى علاوة على ما أشرنا إليه في تعريفات اللغويين السالف ذكرها.

– لقي الدالة على الاستقبال:

لجأ علماء اللغة العربية إلى الإشقاق لتوليد معان جديدة أضافوها للمعنى الأصلي الذي كانت تحمله كلمة "لقي"، كما أنّهم جعلوا الفعل المجرد مزيدا ومعلوم؛ أي الفعل في اللغة العربية إذا تحول من المجرد إلى المزيد أصبح له معنى إضافيا إن لم نقل معان عديدة حسب معنى الفعل نفسه وليس وفق وزنه فحسب.

فإذا كان الأصل في مادة "لقي" هو اللام والقاف والحرف المعتل، ففروع هذا الأصل عديدة كما رأينا من ذلك "ألقى" بزيادة الهمزة ولقي بزيادة التضعيف هذا عن الزيادة لحرف واحد، أما عن الزيادة بحرفين فقولنا (تلقي، تلقى، التلقي) هكذا زدنا التاء والتضعيف، ذكر الجوهري في الصحاح "أي تلقاه أي استقبله"، كما ذهب إلى المعنى نفسه الزمخشري في أساس البلاغة جاء في اللسان: "تلقّي الركبان: هو أن يستقبل الحضري البدوي قبل وصوله إلى البلد".

وواضح هنا أنّ التلقي عند "ابن منظور" هو الاستقبال وهذا ما كرره بقوله: "التلقي هو الاستقبال، وتلقّاه أي استقبله، وفلان يتلقّى فلانا أي يستقبله[2].

[1] الرازي أبو بكر، المصدر السابق، ص 712.

[2] أبو فضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب: مادة (لقي)، م3، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 518.

2.1- التلقي في القرآن الكريم:

ورد لفظ التلقي في القرآن الكريم للدلالة على التعليم، قوله تعالى:﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾[1]

﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ اللَّهِ عَظِيمٌ﴾[2] وقوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[3].

وقد اختلفت معاني مادة "التلقي" بين التعليم والتلقين والأخذ، وقد انتقلت لفظة التلقي من المعنى اللغوي عند اللغويين بين العرب إلى فضاءات أخرى، مما أكسبها بعدا نظريا وجماليا في الدراسة النظرية النقدية، فتنوع الدلالة بين الاستقبال والتلقي يكمن في طبيعة الاستقبال عند العرب في مجرى العرف والعادة، بالنسبة للأجنبي فيغلب استعمال مادة "التلقي" بمشتقاتها إضافة إلى النص سواء أكان شعرا أو حديثا، وإذا رجعنا إلى المعاجم الأجنبية نجد التلقي ومصطلح التلقي في آن واحد[4].

وهكذا يمكن الرجوع إلى معجم ألماني لنجده يذكر الدلالة اللغوية العامة للكلمة التي تفيد الاستقبال، كما نجد فيه كل مصطلحات التلقي مع الإشارة إلى مصطلحي جمالية التلقي وتاريخ التلقي، ولعل هذا يشير إلى تداول المصطلحين في اللغة الألمانية في حقلها المعرفي العام[5].

3.1- التلقي في الاصطلاح:

لمعرفة المفهوم الاصطلاحي لهذه الكلمة يتوجب علينا أن ندخلها بصفة نظرية وهي: "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منتصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس،

---

[1] سورة النمل، الآية 6.

[2] سورة النور، الآية 15.

[3] سورة البقرة، الآية 37.

[4] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2014، ص 27- 30.

[5] أحمد بو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ط1، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، 2004، ص 25.

تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجمهوري في العملية النقدية للقارئ باعتبار أنّ العمل الأدبي منشأ حوار متميز مع القارئ"[1].

وحسب هذا المفهوم فنظرية التلقي هي توجه نقدي، وهو كذلك كما يعرفه ميجان الرويلي: "لعل الجامع الذي يوجد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأخذ من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه"[2].

ونستنتج من خلال تقديمنا لهذين التعريفين أنّ التلقي من الناحية الاصطلاحية يهتم بالقارئ وتحديد معنى النص وتأويله من أجل الوصول إلى نتائج يكون القارئ محورها.

2- مقدمة في تاريخ النظرية الفكري:

إنّ الاستعراض التاريخي السريع لآليات قراءة العمل الأدبي من جانب، وفهمه وتفسيره من جانب آخر بأدوات المناهج النقدية يكشف عن الطريقة التي يواجه فيها الناقد المنهجي ذلك العمل، ويوضح اتساع الروافد الأساسية لمنهج القراءة من زاوية النظر التي تعنى بالقارئ وسبل الاستجابة؛ أي من قلب نظرية التلقي، فقد خرج النقد الحديث عن المقولات البلاغية القديمة، وأصبحت المناهج النقدية تعطي أهمية لشروط الإنتاج وأدوات التلقي، وهذا ما مهّد لظهور فرضيات القراءة بشكل مطّرد، فبعد أن أصبحت ثلاثية (المرسل- الرسالة- المرسل إليه) أو (المبدع- النص- المتلقي) علامة دالة في عملية النقد ومنارة توجه بوصلته، نشطت فرضيات القراءة وأصبحت تلك الفرضيات من ركائز البناء النقدي، الذي تطور حتى ظهر متكاملا في مدرسة "كونستانس" الألمانية، إذ أصّلت تلك الفرضيات وحددتها بالشروط المعرفية لتخرج بنظرية التلقي، التي تولي القارئ وعمليات الاستجابة والتذوق والمشاركة والتواصل الأهمية الكبرى في النقد[3].

---

[1] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الأفق العربية، 2010، ص 145.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 282.

[3] مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 15.

ويعد ما قام به نقاد تلك المدرسة أهم ما جاء من مادة وضعت نظرية التلقي في سياقها النقدي التاريخي لتصبح حلقة مهمة تكمل سلسلة الاطّراد المعرفي في النقد، وقد يبدو أنّ ما قامت به مدرسة كونستانس من خلال ممثليها المشهورين هانس روبيرت ياوس Hans Robert Jauss وفولفجانج إيزر Wolfgang Iser، هو أنّها قد أعادت بناء تصور جديد[1] لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن –التاريخ– وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، إنّ هذه الفرضية بما تحمله من جمالية التلقي التي تتكون عبر صيرورة تاريخية أو عبر صيرورة القراءة ذاتها: هي التي ستعطي لهذه النظرية ميزتها وجدتها وبعدها الخاص[2].

وهذا يجب أن يبرز العامل الأيديولوجي الذي قاد إلى اهتمام النقد بالعمل الفردي والذاتي لمواجهة النص الفني والأدبي، لأنّ طغيان الاستبداد النقدي الذي غاص في مكونات النص من جانب، والاستبداد المعرفي الذي ينظر إلى عمليات الإنتاج من جانب اجتماعي جماعي بأدوات جاهزة موجهة باتجاه نفعي، مغفلا ذاتية الفرد، أدّيا إلى ظهور هذه النظرية وقوامها الأساسي البحث عن مكانة الفرد في عمليات التذوق والفهم، "لقد أرادت جمالية التلقي أن تكون طريقا ثالثا وسطا بين الجمالية الماركسية والشكلانية، كانت الأولى ترى أنّ الأدب "انعكاس" للواقع الاجتماعي "صراع الطبقات" وتعتبر الثانية أنّ الأدب والنص الأدبي منظومات مغلقة"[3].

إنّ اهتمام نظرية التلقي بالمتلقي بوصفه أهم عنصر بين عناصر العمل الإبداعي، لأنّه يكمل ذلك العمل، تتجه إلى وضع النصوص في سياقها التاريخي في كل زمن يختلف قراؤه وتتنوع مداركه وأدواته، وتذهب بعيدا عن تفسير الشفرات الداخلية وآليات البناء النصية، وترفض التفسير الطبقي الذي يعبر عن نظرة أحادية ضيقة تحيد بالأدب عن جوهره وتضعه في لبوس نفعي وغائبة ثورية، إنّما تضع القارئ من جديد في مكانه مستخدما العمليات الذهنية والذوقية المحدودة بتاريخ القراءة،

[1] مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 16.

[2] أحمد بو حسن، نظرية التلقي، مجموعة من المؤلفين، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، دط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1980، ص 26.

[3] جان ستاروبنسكي، نظرية التلقي، ت: غسان السيد، ط1، دار الغدير، دمشق، 2000، ص 95.

"وهكذا يفهم التلقي هنا من خلال معنى مزدوج يمتد إلى الاستقبال (أو الامتلاك) والتبادل في الآن نفسه"[1].

فالتلقي هو البحث عن قنوات التواصل بمقدار ما هو بحث عن ملئ الفراغات وكسر أفق التوقع، إنّه تعريف آخر للجمالية يعنى بنشاطات الإنتاج ومكونات النص، فالتلقي هو فاعلية بناء وإنتاج بمقدار ما هو مفعولية قراءة، والقارئ يسعى لإعادة تركيب النص واغنائه بفهم جديد، "ويتطلب التأويل بحسب جمالية الاستقبال أن يبحث المؤول في مراقبة المراقبة الذاتية، معترفا بالأفق المحدود لوضعيته التاريخية، ويؤسس هذا التأويل هرمنوتيكية تفتح حوارا بين الحاضر والماضي وتدخل التأويل الجديد في السلسلة التاريخية لتجسيد المعنى"[2]، والتناغم في هذا السياق هو انسجام الحوارية بين أدوات الحاضر وإمكانية الماضي، وهو ذاكرة تتشكل في لحظة حضور تضع النص في تاريخه الصحيح مرتكزا على ذاتية تسعى إلى المشاركة الفعالة بإنتاج نصّ راهنيّ، هو نص القارئ.

يمكن القول إذن وعلى شكل توليف بأن تلقي النص الأدبي، وإذا كان بالإمكان مطابقته مع التحقق والتحيين هو بالأساس سيرورة نوعية، وذلك في اتجاهين: في علاقته بالشروط المنتجة له "الشروط المتحكمة في تكونه وفي إنجازه"، وفي علاقته بنتيجته؛ أي النموذج الذي يحققه، والمظهر الثاني بالطبع هو الذي يكتسي أهمية وذلك لارتباطه بفعل التلقي[3].

إنّ هذه النتيجة التي ولّدت عمليات القراءة واتجهت بالممارسة النقدية إلى المتلقي، لم تكن وليدة انبثاق معرفي فلسفي مفاجئ، وإنّما هي تطور طبيعي لما جاء من عمليات الفهم والتفسير والتحليل في تاريخ النقد والأدب والفلسفة، وهنا نستطيع أن نؤكد أنّ نظرية التلقي تعطي الحرية في شكل

[1] هانز روبيرت ياوس، جماليات التلقي والتواصل الأدبي، ت: د. سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986، ص 106.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

[3] وولف ديتير سيتمبل ، المظاهر النوعية للتلقي، ت: أنفي محمد، سعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، بيروت، 1988، ص 140.

الاستجابة ومظاهر الوعي والنقد والتحليل، فنجد فيها كل أشكال القراءة وكل مناهج النقد لأنّها تسعى لترسيخ فردية الاستجابة[1].

إنّ النظر المتأمل في تاريخ النقد الأدبي والتاريخ الفكري يكشف أنّه لا يمكن لأي نظرية معرفية ونقدية أن تتخلق مستقلة عن ذلك التاريخ، وهذا ينسحب على نظرية التلقي بل إنّ هذه النظرية استقت ونهلت من تاريخ النقد، ومن بعض مدارسه أهم مصطلحاتها وآلياتها وأدواتها، هذا التأمل سيعيدنا إلى بدايات الفكر النقدي في نظريات الفلاسفة اليونان، التي انطوت على مؤثرات متعددة في الدراسات الحديثة، فنرى أنّ الاستجابة في فكر "أفلاطون وأرسطو" تنطلق من فكرة الإبداع القائمة على المحاكاة، إلاّ أن تلقي العمل الفني والأدبي متغاير بين الفيلسوفين في آلياته ومؤثراته.

يرى "أفلاطون" أنّ المحاكاة هي انعكاس للانعكاس، ونظرية "الكهف والظل" عنده تعطي رأيه في التلقي بشكل واضح، إن الحقيقة بعيدة عن المتلقي بمقدار ما يبتعد المنتج عن عالم المثل، وتلقي المفاهيم الأدبية والفنية والفلسفية يشكل في ذهن المتلقي تصورات عن تلك المفاهيم، "ولذلك حين تقع عين الناس على شتى الأشياء الجميلة ولكنهم لا يقدرون أن يروا الجمال بالذات، ولا أن يتبعوا من يقودهم إليه، وحين يرون أشياء عديدة عادلة لا يرون العدل بالذات، وهكذا في كل مثل فإنا نقول إن لهم في كل موضوع تصورا، لا معرفة حقيقية في الأشياء التي يتصورونها"[2].

وعلى عكس "أفلاطون" الذي يرى المحاكاة بذلك الشكل المثالي، فإنّ "أرسطو" يرى أنّ المحاكاة تنطوي على الإبداع في حالات الخلق الفني، فالفن يقوم بتصوير الحياة البشرية الأرضية ويؤدي إلى التأثير المباشر في المتلقي، لأنّه ينطلق من حياتهم ومفاهيمهم، ولعل أهم وظيفة للفن تتأتى من الاستجابة التي تحدث عند المتلقين، وهي الوظيفة التطهيرية للفن، وهذه الوظيفة تتجلى أثرا منعكسا عند المتلقين، ونمط الاستجابة هذا نفسي يحرر البشر من الانفعالات السلبية ويسمو بوظيفة الفن،

[1] مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 18.

[2] أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقلها إلى العربية حنا خباز، ط1، دار القلم، بيروت، 1969، ص 177.

فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد القصص[1].

ونلاحظ أنّ أرسطو يؤكد التجويد المبدع للمحاكاة لأنّ قدرة الفعل على التأثير تأتي من مشابهته للحقيقة، وعلى نحو غريب وبعيد عما يتوقعه المشاهد، وهذا يقترب من فرضية أفق التوقع والمسافة الجمالية عند "ياوس"، فالفن يصور الواقع ويتجه إلى النفس البشرية فيطهرها، ويبلغ تأثيره العظيم في النفوس حين يغاير النتائج عند المتلقي.

وبعد ذلك تتطور فكرة التلقي روحيا في العصر الوسيط من خلال سعي الفلاسفة الروحيين لتفسير مظاهر الجمال في الوجود.

وهكذا نصل إلى العصر الذي بدت فيه الفلسفة وكأنّها أمّ للمعارف وعلوم أخرى أهمها علم الجمال والنقد الأدبي الحديث، ونصل إلى أهم المدارس التي أثرت في نشأة نظرية التلقي[2].

3- أهم المدارس التي أثرت في عملية التلقي.

1.3- الشكلانيون الروس:

يؤسس الشكلانيون الروس بناء نظرية التلقي انطلاقا من تأكيد الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة إيجاد تفسير أدبي قائم على تحليل النص من داخله بهدف تذوقه، فتعددت آراؤهم ومقولاتهم، وقد "ولدت المدرسة عام 1930 ومصطلح الشكلية أطلقه خصوم تلك المدرسة عام 1924، وكان معتنقو هذه النظرية يتحدثون عن التحليل (الصرفي المورفولوجي)"[3]، أما أهم أعلامها فهم: إيخنباوم،

[1] أرسطو، كتاب أرسطو في الشعر، ت: أبي بشر متى بن يونس القنائي، تحقيق: د. مُحَمَّد عياد، دط، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 48.

[2] مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 24.

[3] جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ت: د. قاسم مقداد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص 21- 22.

وتينيانوف، وجاكوبسون، و"إنّ إحدى المبادئ الأساسية للمدرسة يكمن في اعتبار الأدب شكلا محضا وعلاقة قائمة بين المواد"[1].

فالأدب حسب المدرسة الشكلية ليس وصفا للحياة بمقدار ما هو تلاعب في اللغة، والفهم الحقيقي للأدب مسألة شكلية تعنى بتفسير الأدبية في النصوص عبر البحث عن العلاقات والبنى الداخلية التي تجعل من الأدب أدبا، وبهذا يتم تصورهم لعملية الإبداع الأدبي على أنها توتر قائم بين القول العادي والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغيير صورته، فالعمل الأدبي هو مقدرات لغوية متوضعة في بنى النص ومستوياته، وهي لا تمثل الواقع بل تتصرف بعلاقاتها الداخلية وتؤدي وظيفتها الأدبية عبر تلك العلاقات.

وهكذا نجد قضية الشكل قد ارتبطت بمشكلة التلقي التي تحتل مكانا بارزا في نظريتهم عن الأدب.

ويرى أحد زعمائهم وهو "إيخنباوم" أنّه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقي الشعرية أو الفنية بصفة عامة فلا مفر من أن ننتهي إلى النتيجة التالية: "إنّ التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الأقل مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل، ومن الواضح أنّ فكرة التلقي هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا الشكل أو ذاك، ولكنها عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي"[2].

وينحصر تأثير هذه المدرسة بما أضافته من أهمية إلى فكرة الإدراك الجمالي في النقد الأدبي، بل نرى أنّ "ياوس" وهو أحد أهم مؤسسي نظرية التلقي ومنظريها بلاحق آراء النظرية في قضية التأريخ الأدبي، الذي يجب إعادة النظر فيه على أساس استجابة المتلقي، فيرى أنّ "نظرية التطور الأدبي" الشكلانية تعتبر بحق أحد أهم عوامل التجديد بالنسبة لتاريخ الأدب أو بغيره ضمن نسق معين، كما

[1] جان ايف تاديه، المرجع السابق، ص 33.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، ط3، منشورات دار الآفاق، بيروت، 1985، ص 59.

حاولت أن تبني نسقا للتطور الأدبي، واقترحت أخيرا وليس أخرا نموذجا أبستمولوجيا "معرفيا" يقضي بتطور الأدب من الإبداع الأصلي "نقطة الذروة" إلى تشكيل آليات تكرارية[1].

إنّ التركيز على إدراك الأدبية في النص أدى بالشكليين إلى ملامسة الطابع الجمالي فيه، ورسخ مفهوم الشكل بحيث يندرج في آليات الاستقبال الجمالي للعمل.

إذن الشكلانيون الروس لم يستطيعوا بناء نظرية للتلقي بمفاهيم تهتم بالقارئ قبل النص.

2.3- الظاهراتية:

ومثل مدرسة الشكلانيين تؤثر ظاهراتية "رومان إنجاردن" بشكل مباشر في مدرسة كونستانس، فالعمل الأدبي في هذا المفهوم ليس شيئا مستقلا عن تجربة القارئ، والنقد هو عملية وصف لحركة القارئ داخل المستويات النصية، ومحاولة التوقع وسد الثغرات ومعرفة المسكوت عنه، بل إنّ "جوناثان كالر" في كتابه "النظرية الأدبية" يعد نظرية التلقي جزءا من الظاهراتية، عندما يتحدث عن استجابة القارئ عند "فولفجانج إيزر" قائلا: "فالعامل الأدبي هو المعطى للوعي، وبمقدور المرء المحاجّة أن العمل ليس شيئا موضوعيا يوجد باستقلال عن أي تجربة، بل إنّه تجربة القارئ..."[2].

فنظرية التلقي مثل الظاهراتية تؤكد العلاقة بين النص والقارئ، وبمعنى فلسفي بين الذات والموضوع، ولعل أهم ما في ذلك من تشابه هو الآلية التي يتحرك عبرها القارئ في الموضوع لتحصيل القراءة، فنرى "رومان إنجاردن" يؤسس نظرية المستويات الأدبية، "فلكي نعرف بالتجربة عملا أدبيا ينبغي أن نمس أولا مستوى الرموز والأصوات بالسمع أو القراءة، ثم ندرك معاني الكلمات المفردة ثم وحدات الدلالة الكبرى التي تكونها وتحددها، ولا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا المظاهر

[1] هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ت: رشيد بن حدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 57.

[2] جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ت: رشاد عبد القادر، ط1، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004، ص 147- 148.

الموصوفة.."[1] إذا تحقيق العمل يتم كل مرة مع كل قارئ لقراءة جديدة، وأنّ النص ليس سوى كل تلك الإمكانات من العلاقات المتغيرة في كل عملية قراءة.

3.3– مدرسة كونستانس:

– هانز روبيرت ياوس:

ينطلق ياوس في نظريته عن التلقي من قضية التاريخ الأدبي الذي يجب أن يعاد النظر فيها، وينبغي إعادة بنائها تأسيسا على جمالية الاستجابة والأثر الناتج عن قراءة النص، وقد كانت "جمالية التلقي" على نحو ما سمّى ياوس نظريته في أواخر الستينات وبداية السبعينات، تذهب إلى أنّ الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والأحرى أنّ الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي[2]، فالتاريخ الأدبي لا يبنى على أساس السبق الزمني والفهم السابق لا يلغي الفهم اللاحق، إنّ حضور أي نص في عملية القراءة لأي تلق محكوم بالأدوات النقدية والمعرفية للعصر الذي تتم فيه القراءة، وبذلك فإنّ التاريخ العام للأدب يرتبط بتاريخ التلقي من خلال بيان تلك العلاقة بين النص والمتلقي في ظروف تاريخية معينة، لذلك "ينبغي تجديدا للتأريخ الأدبي إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج والتلقي، فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعديا بين ظواهر أدبية، وإنّما على تمرس القراء أولا بالأعمال الأدبية"[3].

والتفسير الأدبي للنص يعتمد أولا على المتلقي وطريقته في الكشف عن الأدبية فيه، فالعلاقات الأدبية ترسخ البعد الذاتي للنص لأنّ طريقة التلقي تختلف تبعا للمتلقي وأفق انتظاره، "وقد اجتهد ياوس في كشف دور القراءة والتلقي في تجسيد الأدبية وتحقيقها ومن ثم كان تاريخ الأدب هو تاريخ القراءات أنجز هذه المهمة من خلال خطوتين:

---

[1] صلاح فضل، المرجع السابق، ص 320- 321.

[2] روبيرت هولب، نظرية التلقي، ت: عز الدين إسماعيل، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص 102.

[3] هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي، المرجع السابق، ص 42.

أ- مناقشة جوانب النقص في الاقتراحات النظرية التي عالجت تاريخ الأدب: المثالية الميتافيزيقية الوصفية الشكلانية الماركسية.

وقد انتقدها جميعا بسبب إهمال المتلقي أو إعطائه دورا ثانويا "الماركسية".

ب- تحديد مفهومين إجرائيين في بناء جمالية التلقي هما المتلقي وأفق التوقع وبيان دورهما في بناء تاريخ الأدب[1].

وأفق التوقع هو جماع المكونات الثقافية والاجتماعية لدى القارئ، والمتلقي من خلال هذا المفهوم يدخل في قلب العملية الأدبية، ويكون في تواصل دائم مع شروط الإنتاج والعلاقات الأدبية في النص، وهو ما يؤهله لتفسير الإبداع الجمالي من خلال قياس تلك المسافة الفاصلة بين أفق توقعه وبين الأثر الحقيقي المنتج.

وأفق التوقع له دور مركزي في نظرية التلقي عند "ياوس"، فتجربة المتلقي من خلال هذا المفهوم تتداخل مع تجربة المبدع، وهكذا ينطلق وعيه الأدبي من مجموعة تصورات سابقة ولا يختزل بالانفعالات النفسية للمتلقي، ولقد ذهب "ياوس" إلى أنّ الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك تعوّد التعامل مع الآثار الجمالية وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار عنده يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير[2].

4- المفاهيم الإجرائية عند ياوس:

1.4- أفق التوقع Horizon d'attente:

اقتضت نظرية التلقي دراسة نوعية معينة من القراء يمتلك كل منهم أفقا فكريا وجماليا، ويحدد شروط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويل بنيته الشكلية[3].

---

[1] مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي، المرجع السابق، مقدمة المترجم.

يعد أفق التوقع عند "ياوس" حجر الزاوية لنظرية التلقي ويسمى أيضا أفق الانتظار، وهو مفهوم جديد للرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الأدبية وتأويلها، حيث "يعد هذا المفهوم مدار نظرية ياوس الجديدة لأنّه الأداة المنهجية المثلى التي تمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة، إذن بفضل أفق الانتظار تتمكن النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التلقيات المتتالية"[1].

أي أنّ أفق التوقع يساعد كثيرا في فهم رد فعل القراء على الأعمال الأدبية ومن خلاله يتم بناء المعنى وإنتاجه، وتحديد لأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي وذلك من خلال استمرارية الحوار بين العمل والجمهور المتلقي.

وتنظر "بشرى موسى صالح" إلى الأفق على أنّه "الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الذي هو محور اللذة"[2]، وارتباط إنتاج المعنى بالتأويل لأنّه عالم مفتوح على ثقافة وخبرات القارئ التي يمارس بها التحليل.

2.4- المسافة الجمالية Distance esthétique:

هي مفهوم يتمم مفهوم الأفق وهي من أهم المفاهيم الإجرائية المعتمدة في نظرية "ياوس"، حيث يعرفها بقوله: "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر؛ أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"، وهي المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا والعمل الأدبي الجديد، وهذا الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات عما هو معهود.

تعد المسافة الجمالية في نظر "ياوس" هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد وبين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته،

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2007، ص 162.

[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2001، ص 45.

ولكن عندما تتقلص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط ورديء؛ أي أنّ المسافة الجمالية أصبحت مؤشرا على مدى أدبية العمل الأدبي ومعيارا هاما بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الإبداعية.

لقد أثار هذا المفهوم إشكالية كبيرة إذ أصبحت جمالية الأعمال الأدبية مرهونة بمدى تخييب أفق توقعات القارئ، فعليه أن يكون العمل الأدبي الجديد محدثا غريبا على ما هو مألوف وإلاّ لا يعتبر عملا أدبيا فنيا، وهذا ليس بالضرورة فهناك أعمال لم تكن غريبة على المتلقي ولم تكسر أفقه وكانت أعمال جيدة، أضف إلى ذلك فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل الأدبي والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال، كما هذا المفهوم يحدد لنا ما يحدثه العمل الأدبي في المتلقي فقط[1].

3.4- اندماج الآفاق Fusion des Horizon:

يستعمل هذا المفهوم لتفسير ظاهرة التأويلات المختلفة التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة تلقياته المتتالية، "ويعتبر هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين فقط التقاطع بين "ياوس" والمشروع الهيرمينوطيقي لـ"غادامير" الذي أثار هذا المفهوم في كتابه (الحقيقة والمنهج)، وسمّاه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص وقارئه عبر مختلف الأزمان، ويعبر "ياوس" بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب"[2].

وعليه أن يكون القارئ محاورا جيدا للنص وفق منطق (السؤال والجواب) إذ ينطلق السؤال من القارئ إلى العمل الأدبي يستنطقه الإجابة من خلال تلقياته المتتالية، فيصبح السؤال بهذا الشكل نقطة تجمع بين الأفقين الماضي والحاضر ومع ذلك فإنّ الدلالات والتأويلات تتجدد وتتغير في ظل هذا الاندماج للآفاق فمثلا "لو أخذنا تراثنا النقدي العربي كعمل أدبي محل تلق عبر عصور مختلفة

[1] عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ط1، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009، ص 39.

[2] أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010- 2011، ص 53.

واستطلعنا مثلا قراءة "الجاحظ" وأفق انتظاره ثم قراءة أخرى "لمحمد مندور"، وقراءة ثالثة "لمصطفى ناصف" أو "جابر عصفور" لوجدنا "مُحَمَّد مندور" قد تلقى التراث العربي وفق أفق توقع يتلاءم ومعايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع "الجاحظ" بالطبع، والشيء نفسه مع "مصطفى ناصف" الذي يقوم بدمج أفق توقعه ذي التوجه الحداثي مع أفق التوقع السابقين ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث"[1]؛ أي القارئ يلتقي مع العمل الأدبي عبر أسئلته الخاصة مستحضرا في الوقت ذاته الأسئلة التي ألقيت على العمل عبر تاريخ تلقياته.

5- فولفجانج إيزر:

تتنوع آليات الاستجابة عند المتلقين والطريقة التي تتم فيها القراءة في مدرسة كونستانس الألمانية، فإذا كان "ياوس" ينطلق من مفهوم أفق التوقع والمسافة الجمالية، فإنّ " فولفجانج إيزر" ينطلق من فعل القراءة الذي يقوم به المتلقي عبر طريقة الربط بين المستويات النصية المختلفة بهدف سد الثغرات والبحث عن المسكوت عنه، ويبدأ فعل القراءة من ركيزة أساسية هي مفهوم "القارئ الضمني"، وهو قارئ موجود داخل النص يمثل الحد الأدنى للوعي والتجربة التي يبنى عليها فعل القراءة كاملا[2].

إنّ ارتباط "إيزر" بالنص يبدو أكثر من خلال تأثره بفلسفة الظواهر التي كما رأينا عند "إنجاردن"، ترى العلاقة بين القارئ والنص موازية للعلاقة بين الذات والموضوع، وترى التفسير جدلا قائما بين النص والقارئ ينطلق فيه القارئ من المستويات الأدنى للبنية النصية إلى المستويات الأعلى في حركة ذهاب وإياب، ويؤسس إيزر مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي تعين على فهم آليات التلقي أهمها مصطلح القارئ الضمني، وهو لا يقرأ النص من خارجه وليس هو القارئ الفعلي الذي يمكن أن نتصوره في عملية قراءة ميكانيكية، إنّه بنية نصية وحالة من حالات إنتاج المعنى، ويقول

[1] رضا معرف، جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 12، جامعة بسكرة، 2012، ص 277.

[2] مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 35.

"إيزر" إنّه "علينا أن ندرك التأثيرات الناتجة والاستجابات التي تثيرها الأعمال الأدبية، ولابد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي، وقد نطلق عليه "القارئ الضمني" إن أردنا مصطلحا أفضل، فهو يجسد كل الميول المسبقة اللازمة لأي عمل أدبي لكل يمارس تأثيره، ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي بل يفرضها النقد نفسه، وبالتالي فالقارئ الضمني لمفهوم له جذور راسخة في بنية النص إنّه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي"[1].

فالقارئ الضمني حالة ثقافية من مكونات النص، وهو معيار أساسي للإنتاج ومحصلة لمجموع التأثيرات والاستجابات السابقة التي تفرضها النصوص، وتؤدي إلى الحدود الدنيا من عمليات الفهم والتفسير والتذوق، ويطلق على انتقال القراء بين المستويات النصية مفهوم "وجهة النظر الجوالة"، "وهي تكشف الطريقة التي يكون فيها القارئ حاضرا في النص، فعندما نقرأ نصا فإنّ مشكلنا الأول هو أنّ النص بكامله لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة، بل يدرك من خلال وجهة النظر المتحركة التي تتجول في النص الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة في المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة، فالإدراك بالترابط لا يحدث إلاّ على مراحل وكل مرحلة على حدة تحتوي مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله، لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي أنّها تمثله"[2].

والقارئ في أثناء ذلك يسعى في عملية التفسير إلى ملئ الفراغات النصية بالمعنى، وهو بذلك لا يهتم بالنص المتحقق فحسب، وإنّما ينظر إلى ما وراء النص إلى المسكوت عنه، ويسعى لإنتاج النص الكامل وهو نص القارئ، "ومن خلال عمليات تحويل كهذه وبهدى من علامات النص، يستمال القارئ لبناء شيء خيالي ويترتب على ذلك أن يصبح تدخل القارئ أمرا حيويا لاكتمال النص...إذن فالنص الأدبي يوجد في البداية كأداة للتوصيل، بينما تعتبر القراءة نوعا من التفاعل الثنائي"[3].

---

[1] فولفجانج آيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، دط، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 39- 40.

[2] لطفية برهم، اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، ج 35، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، 2000، ص 262.

[3] آيزر، فعل القراءة، المرجع السابق، ص 72.

إنّ فكرة "إيزر" في تحويل النص من غايته إلى أداة للتوصيل تعطي تفسيرا جذابا لعملية التلقي التي يغدو النص فيها جزءا من عملية أكبر منه بوصفه منتجا ثابتا، إنّه أداة لاندماج عناصر العمل الأدبي في كلّ يؤدي إلى وصول الرسالة.

ويقترح "إيزر" مفهوما آخر في عملية التواصل تلك حين يقوم القارئ بملء الفراغات النصية، والنظر ما وراء حدود النص وهو مفهوم "الاستراتيجيات"، وهي أدوات ثابتة متعارف عليها تقوم بمجموعة العمليات التي تنظم مادة النص؛ أي الرصيد المعرفي والأدبي وتقدمها للقارئ بعد أن تضعها في سياق مرجعي مشترك مع تجربته، "وتؤدي هذه المهمة بطرق عديدة فهي تحدد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد، وبذلك تساعد على وضع الأسس لإنتاج المتماثلات، وتعمل على إيجاد نقطة التقاء بين الرصيد وموجد هذه المتماثلات أي القارئ نفسه، بعبارة أخرى تقوم الاستراتيجيات بتنظيم كل مادة النص والظروف التي يتم توصيل تلك المادة في ظلها"[1].

1.5– فعل القراءة وبناء النص عند "إيزر":

ركز "إيزر" في طروحاته على قضية التفاعل بين النص والقارئ لأنّها "نقطة البدء في نظرية "إيزر" الجمالية هي ذلك العلاقات الدياليكتية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة"[2].

اعتمد "إيزر" في فهمه لعملية القراءة وبناء المعنى على مفهوم آخر مختلف عن التيارات النقدية التي سبقته متأثرا بالظاهراتية ونظرتها للعمل الأدبي التي أكدت على أنّه "لا يجب أن نصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط بل أيضا بمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص"[3] لهذا اهتم "إيزر" بالنص الفردي وعلاقة القرّاء به انطلاقا من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذات في بناء الفهم الذي هو نتاج التفاعل بين النص والقارئ، ويرى العمل الأدبي ليس

[1] آيزر، فعل القراءة، المرجع السابق، ص 95.

[2] سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ط1، الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 111.

[3] المرجع نفسه، ص 111.

نصا متكاملا وليس له وجود حقيقي إلاّ بوجود القارئ بل هو تركيب والتحام بينهما –النص والقارئ– لأنّهما يشكلان بعضهما.

يقدم "إيزر" مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تضمن عملية القراءة والمتمثلة في (القارئ الضمني)، (السجل النصي)، (الاستراتيجيات)، (مستويات المعنى)، (مواقع اللاتحديد).

الفصل الأول

شفهية التلقي في التراث العربي القديم

- الخلفية الاجتماعية لعملية التلقي
- التلقي في المجالس الأدبية في الجاهلية
- التلقي في الخطاب القرآني
- التلقي في العصر الإسلامي
- التلقي في العصر الأموي

إنّ المتأمل لهيكل العملية النقدية ومنذ أقدم العصور إلى اليوم لاشك سيلاحظ أنّ عنصر التلقي كان حاضرا فيها على اعتبار كونه أحد عناصر العملية التواصلية، التي هي بدورها مدار العملية الأولى يضاف إليه العنصران الآخران وهما المبدع والنص، وتأسيسا على ذلك ليس من الصعب إنشاء جسر تواصل بين نظرية التلقي على حداثتها وبين النظرية النقدية العربية القديمة، وإن كان الحديث عن مصطلح المتلقي والمبدع، والنص في هذه الفترة مبكرا نوعا ما لأنّ هذا المصطلح خاصة لم يصل إلى مرحلة النضج بعد، حيث كان سامعا يصغي إلى القصائد التي كان الشعراء ينشدونها، فالأدب العربي حلقة من حلقات النقد في سلسلة الأدب العالمي، حيث كان للعرب في شبه الجزيرة أدب مثل غيرهم من الشعوب والأمم، وكان هذا الأدب بالطبع موجها لجمهور من الناس اشتهر بالفصاحة والبلاغة، إضافة إلى شغفه بسماع كل ما هو جميل من شعر أو نثر لذلك ليس من الخطأ أبدا القول بأنّ العرب في جاهليتهم كانوا يهتمون بالمتلقي أو السامع ويجعلونه في المرتبة الأولى من اهتمامهم، وهذا ما سنصل إليه في هذا البحث إذ سينتهي بوجود ظاهرة لافتة للنظر في النقد العربي القديم، وهي الاهتمام بالمتلقي السامع أكثر من الاهتمام بالمبدع، لذلك لا عجب إن رأينا الشعراء الجاهلي ين يهتمون بتنقيح أشعارهم حتى تصل إلى أذن المتلقين آنذاك في أبهى حلة.

1- الخلفية الاجتماعية لعملية التلقي في النقد العربي القديم:

احتل الشعر ومن ورائه الشاعر مكانة مرموقة في نفوس العرب في المجتمع الجاهلي الذي أولى أهمية كبيرة للشاعر واحتفل به احتفاله بميلاد صبي صغير، وهذا الاهتمام يكشف الخلفية الاجتماعية لعملية التلقي وإن كان النقد العربي القديم لم يلتفت إلى هذه القضية، التي أشار إليها جان مو كاروفسكي أحد زعماء مدرسة براغ البنيوية التي اهتمت ببعض القضايا المتعلقة بهذه العملية وذلك عند حديثه عنها.

فقد رأى أنّ المتلقي وكان يسميه بـ"الرائي" ما هو الإنتاج للعلاقات الاجتماعية المختلفة مؤكدا على العملية الجماعية المنضوية تحت عملية التلقي، وهذا الأمر ينطبق على عملية التلقي التي هي قيد البحث، فالمجتمع الجاهلي بكل طبقاته (الأسياد والعبيد) كان يهتم بالشعر والشاعر، وينزله المنزلة الرفيعة التي لم يصلها أي فن آخر كالنثر مثلا، لذلك كان أغلب أفراد هذا المجتمع يحفظونه ويستمعون إلى إنشاده، ويروونه أيضا مما يؤكد الطبيعة الاجتماعية الأصيلة للنص الذي تمثله القصيدة العمودية قديما، وللمتلقي أو السامع ولعملية التلقي معا[1].

يضاف إلى هذا الأمر أمر آخر يتمثل في أنّه كان لطبقات المجتمع الجاهلي وما فيها من علاقات اجتماعية دور لا يستهان به في تكوين وتشكيل المعايير الفنية للنصوص الشعرية، التي كان الشعراء يبدعونها آنذاك وفي تغييرها أيضا، يبين ذلك عبيد الشعر وعلى رأسهم زهير بن أبي سلمى الذي كان يمكث حولا كاملا في إبداع القصيدة الواحدة، وهذا راجع للأشخاص الذين يستمعون لقصائده وهم أفراد من المجتمع الجاهلي ومن مختلف طبقاته، فهؤلاء السامعون هم الذين كانوا يفرضون عليه تنقيح قصائده حتى تنال إعجابهم، لكن هذا الأمر لا ينطبق على زهير وغيره من عبيد الشعر وحسب، بل إنّه ينسحب على كل الشعراء في هذه الفترة وما بعدها (صدر الإسلام)، حيث كان

[1] سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في البلاغة وشعرية الخطاب، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007- 2008، ص 43.

كل شاعر يبدع قصيدته وفقا للمعايير الجمالية التي كان أبناء مجتمعهم يميلون إليها آنذاك، وهذا تأكيدا آخر على البعد الاجتماعي لعملية التلقي والذي أشار إليه مو كاروفسكي وتأثر به زعماء نظرية التلقي فما بعد، وسيرد مزيد من الحديث عن هذه القضية مع نماذج من عمليات التلقي التي ستذكر في بحثنا.

مما يثبت أنّ عملية التلقي هذه تخفي وراءها طبيعة اجتماعية، حيث كان للعلاقات بين الناس في القديم دور بارز في وجود هذه العمليات التي كان الشعر يتلقى فيها بالدرجة الأولى، وبالتالي ظهور المجالس الأدبية المختلفة التي نحن بصدد دراستها، فهذه العلاقات جعلت الناس يلتقون من مختلف الأمصار وفرضت عليهم الاجتماع ببعضهم البعض في كل وقت وكل حين من أجل أمور شتى، وبما أنّ الشعر كان ديوانهم الأثير عندهم ووسيلة التعبير المفضلة لديهم، فإنّهم كانوا يلجأون إليه دائما لتبليغ حاجاتهم، كما سيرد في لقاء الرجل العامري بامرأته ولقاء الأب الأعرابي ببناته، وغيرهما من اللقاءات والمجالس التي كان الحاضر منهم ينظم الشعر والآخرون يستمعون إليه، بما يؤكد فعلا أنّ عملية التلقي التي أفرزتها مجالس الأدب والشعر العربية ذات طبيعة اجتماعية لم ينتبه إليها نقاد الأدب آنذاك حتى ظهور الاتجاهات النقدية، التي اهتمت بالقارئ أو المتلقي وعلى رأسها نظرية التلقي[1].

1.1- عملية التلقي في المجالس الأدبية الجاهلية:

قبل الولوج للحديث عن موضوع المجالس الأدبية لابد من الإشارة إلى أن البداية الفعلية لها كانت متأخرة من العصر الجاهلي وحتى عن عصر صدر الإسلام نوعا ما، حيث تؤكد المصادر الأدبية أنّها ظهرت فعليا وبانت ملامحها في العهد الأموي في خلافة معاوية بن أبي سفيان، الذي

[1] بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص 32.

حرص هو وخلفاؤه من بعده على إحياء ماضي الجاهلية بكل ما فيه من أيام وأخبار، وأشعار خاصة وأنّه كان شغوفا برواية الشعر[1].

لكن هذه الحقيقة لا تمنع الدارس من القول بأنّ العصر الجاهلي نفسه عرف هو الآخر الكثير من المجالس والمنتديات وإن لم تكن أدبية بأتم معنى الكلمة، ومن المؤكد أنّ الأدب كان قوامها، فقد حبب الكثير من الناس في ذلك العصر ارتيادها والمداومة على حضورها، وذلك لشغفهم بالشعر وحبهم له إما إلقاء ونشيدا وإما متعة وسماعا وإما حفظا وتلقيا وهضما له، وهذا الأمر بالطبع لا يخفى على أي دارس للأدب، فقد اتسع نطاق الشعر في الجاهلية حيث لم يعد مكتفيا بالتعبير عن وجدان أصحابه وخيالهم، بل لقد صار سجلا تدون العرب فيه مفاخرها وأمجادها التي تبقي ذكراها خالدة بين القبائل لأجل ذلك تطلب إنشاده في المجالس، والتجمعات الجاهلية الكبرى والصغرى على حد سواء، وقد أشار النابغة إلى وجود هذه المجالس وذلك حينما قال:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس إن كيسا وإن حمقا

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا[2].

1.1.1- في مجالس الأسواق:

لقد بلغ ولع العرب بالشعر وتلقيه حدا كبيرا جعلهم يقيمون لأجل ذلك مجموعة من الأسواق التي يجتمع فيها الشعراء من مختلف القبائل، وكان المتلقي للشعر فيها يلقى منزلة تفوق بالفعل منزلة الشاعر المبدع ذاته، وهذا ما سنحاول استخلاصه من خلال جولة في رحاب مجالس الأسواق في الجاهلية الأولى.

[1] عبد الرحمان محمّد إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 86.

[2] عتيق عبد العزيز، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص 25.

إنّ تلك الأسواق لم تكن تعقد من أجل إلقاء الشعر وتلقيه وحسب، بل كانت لها مكانة اقتصادية كبرى في حياة العرب آنذاك، خاصة وأنّ القوافل التجارية التي كانت تجوب الأصقاع المختلفة، ولذلك يخطئ من يظن أنّ الأسواق كانت للأدب فقط بل للتجارة أيضا، ثم جعل الناس يتخذونها مواسم قومية أو أدبية لاجتماع الناس فيها[1].

وأسواق العرب كثيرة ذكر الرافعي أنّهم كانوا ينزلون دومة الجندل أول يوم من شهر ربيع الأول، ثم ينتقلون إلى "هجر" بالبحرين فتقوم سوقهم بها في شهر ربيع الآخر، ثم يرتحلون نحو عمان في أرض البحرين أيضا فيقيمون سوقهم هناك إلى أواخر جمادى الأول، ثم ينزلون بعدها سوقا تسمى "المشقر" ثم ينتقلون إلى مكان يسمى "الشحر" فيقيمون سوقهم "صحار" التي تدوم خمسة أيام.

وهذه الأسواق التي عددها الرافعي كانت أسواقا صغرى كثيرة العدد، قصيرة الأمد على عكس الأسواق الكبرى التي كانت أشهر منها، وإن كانت أقل منها عددا ومنها ثلاثة أسواق في ناحية مكة هي: "ذو المجاز" بالقرب من عرفة و"مجنة"، وخير هذه الأسواق "عكاظ" وهي أشهر الأسواق على الإطلاق.

وقد كانت هذه الأسواق منتدى أدبيا بأتم معنى الكلمة، حيث كان يشهدها أكابر الشعراء يتناشدون مفاخر قبائلهم وأمجادها، كما كان الواحد منهم وفي سبيل إذاعة شعره بين الناس ينتظر موسم الحج حين تتوافد على مكة وفود من مختلف القبائل والأمصار، فيعتلي الشاعر ظهر ناقته أو يصعد على بارز من الأرض ليهدر بما جادت به قريحته، وكان من الطبيعي أن ينتج عن هذه المفاخرات واللقاءات التي كانت تتم في هذا التجمع الموسمي عند العرب نشاط نقدي ثري كان يتولاه عنصران اثنان، إما الجمهور الأدبي المستمع لما كان يلقى عليه من أشعار أو بعض الشخصيات البارزة من الشعراء أنفسهم، ولعل أهم من اشتهر بالحكم بين الشعراء في هذا المجلس الأدبي المشهور وحتى غيره من المجالس التي كانت تعقد في الأسواق النابغة الذبياني شاعر ذبيان الأكبر، الذي تذكر

[1] فروخ عمر، تاريخ الأدب العربي القديم، ط3، دار العلم للملايين، ج1، 1978، ص 74.

الروايات أنّه: "كانت تضرب له قبة حمراء من أدم في سوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها..."[1].

والملاحظ أن النابغة هو في حقيقة الأمر متلق نال منزلة كبيرة في نفوس كل المبدعين الذين كانوا يمثلون بين يديه وكلهم ترقب للحكم الذي سيصدره على شعرهم، هذا الرجل الذي اتخذ من قبة الأدم الحمراء منبرا له يلقي من أحكامه، وهذا الأمر يدل على أنّ المتلقي أو السامع في ذلك العصر القديم نوعا ما كان يحظى بالاهتمام الكبير من طرف المبدع، كيف لا ومكانته هو نفسه بين أقرانه من المبدعين مرهونة بالحكم الذي سيصدره هذا المتلقي الذي نموذجه النابغة في حق إبداعه الشعري.

ولقد عرف أدبنا العربي على قدمه وجود ثلاثة عناصر متكاملة فيما بينها شأنه في ذلك شأن آداب العالم الأخرى، وهذه العناصر هي: الحدود الأدبية التقليدية، الدراسة الأدبية المتصلة، والجمهور الأدبي اليقظ والمتلهف للسماع واستقبال كل كلام جميل، وكتب الأدب حبلى بتلك المساجلات التي كانت تتم في هذه السوق وغيرها، خاصة وأنّ الشعراء كما ذكرنا كانوا يترددون عليها كثيرا سعيا منهم للوصول بشعرهم إلى أعلى الدرجات[2]، مما أنتج تراثا ضخما من المساجلات التي كانت تعقد والتي يضيق المجال عن ذكرها والإحاطة بها جميعا، لكن لابد من إيراد بعض النماذج المشهورة والتي تردد ذكرها كثيرا لدى مؤرخي الأدب ودارسيه علنا نجد فيها ملامح واضحة "لعملية التلقي"، وكيف كانت تتم آنذاك وكذلك دور المتلقي فيها وفي ترقيق ألفاظ الشاعر في شعره، وجعله يحكم معانيه ويهذب حواشيه أيضا ومن ثم النهوض بمنهج النقد الأدبي أيضا.

وأشهر وأقدم ما وصل إلينا من تلك المحاورات الشعرية ما تناقله الرواة في كتبهم من أنّ: "حسان بن ثابت دخل على النابغة الذبياني وهو في قبته الحمراء وعنده الأعشى وقد أنشده شعره،

[1] المرزباني أبو عبيد الله مُحَمَّد بن عمران، الموشح، تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965، ص 82.
[2] الفاخوري حنا، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، ط2، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 60.

وكذلك الخنساء التي أنشدته هي الأخرى قصيدتها المشهورة في رثاء أخيها صخرا ومنها: "قذى بعينك أم بالعين عوار" حتى انتهت إلى قولها: وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار.

فقال معبرا عن إعجابه بما قالته: لولا أنّ أبا بصير ويقصد به الأعشى أنشدني قبلك، لقلت أنّك أشعر العرب!

فلما سمع حسان حكمه هذا غضب وقال معلنا عن رفضه التام لتفضيله لهما عليه: أنا والله أشعر منك ومنها.

فقال النابغة يرد عليه: حيث تقول ماذا؟ فقال حسان حيث أقول:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء وابني محرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما.

فرد عليه النابغة معلقا على شعره منتقدا له: أنّك لشاعر لولا أنّك قللت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، وفي رواية أخرى: قلت (الجفنات فقللت العدد ولو قلت الجفان لكان أكثر...)[1].

فالنابغة الذبياني الذي عهده القارئ شاعر مبدعا يفاجأ به في هذه الرواية العكاظية وقد غير ثياب المبدع ليرتدي لباسا جديدا هو لباس المتلقي، الذي قعد في مجلسه المشهور يستمع إلى الأعشى والخنساء، وهما يلقيان على مسامعه ما جاءت به قرائحهما من جيد الشعر قبل أن يلحق بهما حسان بن ثابت ليلقي هو الآخر ما في جعبته، ليصدر حكمه أخيرا عليهم مفضلا الأعشى على الخنساء وحسان، لقد كان هنا بمثابة القاضي الذي له سلطة الحكم بين المتخاصمين لكن في ميدان الأدب، وقد سمع وتلقى فأعجب بما أعجب، وفي هذا الأمر دلالة على المكانة التي كانت للمتلقي السامع في

[1] عبد الرحمان إبراهيم، المرجع السابق، ص 171.

نفسية الشاعر والمنزلة الرفيعة التي كان المجتمع الأدبي ينزله إياها في تلك المرحلة المتقدمة نوعا ما من عمر النقد الأدبي.

2.1.1- في مجالس الملوك:

وأول نموذج يستطيع البحث تقديمه على صورة عملية التلقي في مجالس الملوك في الجاهلية لهذا الفن الأدبي يأتي إلى القارئ من إمارة الغساسنة أولا وبطله هو الأمير جبلة ابن الأيهم الغساني، الذي كان هو الآخر شغوفا بسماع الشعر شأنه في ذلك شأن بعض أسلافه من أمراء بني غسان، حيث يروي الأصفهاني في أغانيه عن حسان بن ثابت قوله: "أتيت جبلة بن الأيهم الغساني وقد مدحته، فأذن لي فجلست بين يديه وعن يمينه رجل له ضفيرتان وعن يساره رجل لا أعرفه، فقال: أتعرف هذين؟ قلت: أما هذا فأعرفه وهو النابغة، وأما هذا فلا أعرفه، قال: هو علقمة بن عبدة، فإن شئت استنشدتهما وسمعت منهما، ثم إن شئت أن تنشد بعدهما أنشدت، وإن شئت سكت، قلت فذاك، فأنشده النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

قال (يعني حسان): فذهب نصفي، ثم قال لعلقمة أنشد، فأنشد:

طحابك قلب في الحسان طروب بعيد شباب عصر حان مشيب

فذهب نصفي الآخر فقال لي: أنت أعلم الآن، إن شئت أن تنشد بعدهما، فأنشدته:

لله در عصابة نادمتهم يوما بجلق في الزمان الأول

أولاد جفنة عند قبر أبيهم قبرا ابن ماوية الكريم المفضل

فقال لي: ما أنت بدونهما، ثم أمر لي بثلاثمائة دينار وعشره أقمصة، لها جيب واحد، وقال: هذا لك عندنا في كل عام[1].

إلى جانب هذه الرواية للأصفهاني نجد قصة أخرى توردها مصادر الأدب، وهي قريبة جدا من القصة السابقة بطلها دائما حسان بن ثابت مع ملك من ملوك بني غسان أيضا، لكن ليس جبلة ابن الأيهم بل عمرو بن الحارث الذي كان هو أيضا يلتذ بسماع الشعر، ويطرب لتلقيه لأجل ذلك كان يجالس صنّاعه من الشعراء وعلى رأسهم النابغة وعلقمة بن عبدة، فقد قدم حسان إلى هذا الأمير ذات مرة لكن الحاجب منعه من الدخول عليه، فهدده حسان بأن يأذن له وإلاّ هجا اليمن كلها، فلما سمع الحاجب تهديده سمح له بالدخول على الأمير عمرو فوجد النابغة جالسا على يمينة والآخر وهو علقمة عن شماله، فلما رآه ماثلا أمامه قال له: يا بن الفريعة قد عرفت عيصك* ونسبك في غسان فارجع فإني باعث إليك بصلة سنية، ولا أحتاج إلى الشعر، فإنني أخاف عليك هذين السبعين: النابغة وعلقمة أن يفضحاك، وفضيحتك فضيحتي وأنت والله لا تحسن أن تقول:

رقاق النعال طيب حجزاتهم يحيون بالريحان يوم السباسب

لكن حسان أبى إلاّ الإنشاد، فقال له الأمير لما رأى إصراره أن يسألهما الإذن بالإنشاد قبلهما فأذنا له، فقال:

أسألت رسم الديار أم لم تسأل بين الجوابي فالبضيع فحومل

[1] عبد الرحمان إبراهيم، المرجع السابق، ص 172- 173.

* عيصك/أصلك

فلما سمع الأمير بيته هذا لم يزل يزحل* عن موضعه سرورا حتى شاطر البيت، وهو يقول معبرا عن افتتانه بما سمع منه: هذا وأبيك الشعر، لاما يعللاني به منذ اليوم، هذه والله البتارة قد بترت المدائح، أحسنت يا ابن الفريعة هات يا غلام له ألف دينار مرجوعة[1].

2.1- عناصر عملية التلقي في مجالس هذا العصر (العصر الجاهلي):

توفرت عملية التلقي التي عرفها النقد العربي القديم على العديد من العناصر التي انتبه إليها النقاد الذين اعتمدوا هذه النظرية النقدية الجديدة، حيث كان النقد قديما منشغلا بتحليل المعاني والكشف عن مراد الشاعر وشرح الألفاظ واستخراج الصور البيانية والبديعية، التي من شأنها تقريب المعنى من ذهن السامع ليغفل بذلك بعض القضايا التي كانت موجودة بين طيات المجالس الأدبية، التي أفرزت تراثا شعريا ضخما وعلى رأسها اعتبار المتلقي الشخص الوحيد الذي يملك الحق في إعطاء صفة الجمالية للنصوص سواء أكانت مكتوبة أم مسموعة كما في القديم، بينما كان الشاعر يقوم بإلقاء قصيدته وارتجالها على جمهور من الناس هم بمثابة المتلقين اليوم.

ويكتفي البحث بالنموذج السابق كدليل على أنّ المتلقي في القديم كان يتمتع بوظيفة الحكم على النصوص، وإضفاء الخصائص الجمالية عليها وإن كان ذلك بطرق غير مباشرة وعبارات موجزة في كثير من الأحيان.

فعنصر المؤلف الضمني لواين بوث، والذي تحول إلى مفهوم القارئ الضمني أو القارئ المضمر عند "إيزر" كان من بين المفاهيم والقضايا التي وجدت ضمن عمليات التلقي داخل المجالس الأدبية الشعرية، لكن نظرية النقد القديم لم تلتفت إليها بالنظر إلى الفترة المبكرة التي وجدت فيها، لأنّ الشاعر كان لا ينظم قصيدة إلاّ وفي ذهنه قارئ أو سامع يوجه إليه كلامه، قال عنه إيزر بأنّه: "ليس

* يزحل/يتجلى

[1] عبد الرحمان إبراهيم، المرجع السابق، ص 174.

شخصا خياليا مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى في تلقي العمل" غير أنّ انعدام الكتابة أو ندرتها في هذه المرحلة من تاريخ الأدب العربي لا يعني بأي حال أنّ هذا المفهوم لم يكن موجودا، بل إنّ كل شاعر كان له شخص ما في خياله يوجه إليه كلامه، قد لا يكون هذا الشخص قارئا حسب تعبير إيزر وغيره من النقاد اليوم، لكنه كان حاضرا عند كل شاعر وموجودا بالفعل، فزهير بن أبي سلمى وهو أحد أفراد جماعة عبيد الشعر كان يضع نصب عينيه جماعة من الأشخاص، هم الذين يجعلونه ينظم القصيدة ويظل يعيد النظر فيها لفترة تصل إلى الحول كاملا.

2- عملية التلقي من خلال الخطاب القرآني:

ورد مصطلح التلقي في آيات كثيرة من سور الذكر الحكيم، فقد ورد إما بصيغة الفعل المبني للمعلوم (تلقّى)، مثال قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾[1].

أو بصيغة الفعل المبني للمجهول (تُلقّى) مثال قوله تعالى: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾[2] وتتفق معاجم اللغة على أنّ فعل التلقي في وضعه اللغوي يفيد الأخذ والاستقبال والتعلم والتقبل.

جاء في لسان العرب: "لقي فلان فلانا لقاء ولقاءة بالمد، ولُقيّا ولِقيّا بالتشديد، والتلقّي هو الاستقبال، ومنه قوله تعالى: ﴿وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾[3] وقيل في قوله تعالى: ﴿وَمَا يُلَقَّاهَا﴾ أي ما يعلّمها ويوفق إليها إلاّ الصابر، وتلقّاه أي استقبله، وقوله تعالى:

[1] سورة البقرة، الآية 37.

[2] سورة النمل، الآية 06.

[3] سورة فصلت، الآية 35.

﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾[1] إذ يأخذ بعضكم عن بعض، وقال تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ﴾[2] أي تعلّمها ودعا بها"[3].

وقد تواطأ المفسرون كذلك على تفسير مصطلح التلقي في الآيات الكريمة بمعنى الاستقبال والأخذ والتقبل والتعلم، وهي كلها تفيد التواصل والتفاعل بين النص والمتلقي، يفسر الطبري قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾[4] بقوله: "أما قوله (فتلقى آدم) فقيل أنّه أخذ وقبل، وأصله التفعل من اللقاء، كما تلقى الرجلُ الرجلَ مستقبله عند قدومه من سفره، فكأن ذلك في قوله (فتلقى) كأنّه استقبله فتلقاه بالقبول".

لقد حرص النص القرآني منذ نزوله على قلب النبي مُحَمَّد ﷺ أن يخلق نوعا من التواصل والتفاعل بينه وبين متلقيه، فجاء بلسان عربي مبين وعلى معهود العرب في القول وأساليبهم في البيان، يقول الله تعالى: ﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾[5] فالغاية أن يعقلوه ويتدبروه ويعلموه ويفهموه حين يتلقونه بلغتهم وبلسانهم الذي يعرفوه، ثم يكشفوا عن علومه وحقائقه ويظهروا بلاغته وأسراره.

إنّ نزول القرآن الكرين بلغة العرب وبأساليبهم في البيان ما هو إلاّ مظهر من مظاهر مراعاة مقام المخاطبين، فهم هدف الوحي وغايته، ومن الطبيعي أن يكون الخطاب القرآني جنس اللغة والأساليب التي ألفها العرب.

وما يميز ظاهرة التلقي عند العرب أنّها قامت على السماع أولا ثم القراءة ثانيا، لذلك فعندما نتحدث عن متلقي القرآن فإنّنا نقصد القارئ والسامع معا، فالسامع يستمع إلى القرآن يرتل، فيتأثر

[1] سورة النور، الآية 15.
[2] سورة البقرة، الآية 37.
[3] ابن منظور، المصدر السابق، ص 15.
[4] سورة البقرة، الآية 37.
[5] سورة يوسف، الآية 02.

به ويستجيب، فالقراءة والاستماع طريقتان في التلقي لازمتا النص القرآني منذ نزوله على قلب النبي مُحَمَّد ﷺ.

وقد اهتم الدرس البلاغي منذ نشأته ببيان العلاقة بين الخطاب القرآني ومتلقيه، وما تتميز به هذه العلاقة من إمتاع وإقناع، وتأثير وتأثر، مما يجعل لحظة القراءة والاستماع لحظة تدبر وتفكر، ولحظة تقبل واستيعاب لأسراره الإعجازية، وبناء على ذلك عدّ كثير من العلماء كأبي هلال العسكري، والزمخشري علم البلاغة في مقدمة العلوم التي تعين المتلقي على فهم كتاب الله ومعرفة خصائص نظمه[1].

3- عملية التلقي من خلال المجالس الأدبية في العصر الإسلامي:

1.3- عملية التلقي في مجالس الرسول ﷺ:

كان الرسول عليه الصلاة والسلام يقبل على سماع الشعر وتلقيه، ويسهم أحيانا في نقد بعض معانيه فيما يشبه أن يكون مجلسا أدبيا، وإن لم يكن الغرض من وراء ذلك الأدب وإنشاد الشعر في حد ذاته، بل كانت مجالسه مجالس نصح وإرشاد بالرغم من أنّها محددة من حيث الزمان والمكان.

والأخبار التي يرويها مؤرخو الأدب حول تداول الشعر في مجالسه والتي يستطيع القارئ تبيين ملامح واضحة لعملية التلقي فيها بعناصرها كاملة كثيرة، سنحاول النظر فيها وإيراد بعض النماذج لتكون أدلة على وجود عملية التلقي في صدر الإسلام ممثلا في عهده ﷺ[2].

[1] مسعودي هجيرة، إشكالية التلقي في التراث النقدي العربي القديم، مذكرة لنيل درجة الماستر، تخصص بلاغة عربية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة مستغانم، 2017، ص 09.

[2] الأسد ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط5، دار المعارف، مصر، 1978، ص 204.

النموذج الأول يرويه الحسن البصري الذي قال لما سأله أحدهم: أكان أصحاب الرسول يمزحون؟ قال: "نعم، ويتقارضون"، كما قال جابر بن سمرة ﷺ: "جالست رسول الله ﷺ أكثر من مائة مرة، فكان أصحابه يتناشدون الأشعار وأشياء من أمر الجاهلية".

وبهذا فإنّ رواية الشعر الجاهلي وإنشاده أمر لم ينقطع حتى مع طلوع فجر الإسلام وغروب شمس الجاهلية، فكثيرة هي المرات التي كان المصطفى ﷺ يستنشد فيها أصحابه الجالسين أمامه أبيات من الشعر حازت على إعجابه، لما فيها من معان سامية، فقد حدث ذات مرة وأن جلس عليه الصلاة والسلام في مجلس ليس فيه إلاّ خزرجي، فاستنشدهم قصيدة قيس ابن الخطيم التي منها:

أتعرف رسما كاطراد المذاهب لعمرة وحش غير موقف راكب

فلما بلغ المنشد قوله:

أجادلهم يوم الحديقة حاسرا كأن يدي بالسيف مخراق لاعب.

فالرسول ﷺ كان متلقيا لكنه متلق من الطراز الرفيع جدا، فقد اغتنم هذه الفرصة ليستنشدهم قصيدة من الأكيد أنّها أعجبته ونالت رضاه وإلاّ ما كان يطلب سماعها، ولم يكتف بذلك بل راح يسأل أصحابه من الأوس عن صدق المعاني التي عبر عنها الشاعر، الأمر الذي يدلنا أنّه استمع بالفعل وتلقى ما أنشد أمامه وأمام أصحابه.

روى بن سلام في طبقاته أنّ المصطفى عليه الصلاة والسلام لما أهدر دم كعب، وصل الخبر إلى أخيه بجير بن زهير وكان قد سبقه في دخوله إلى الإسلام، فعز عليه أن يموت أخوه كافرا، فبعث إليه كتابا ينذره فيه بسوء العاقبة إن ظل على ظلاله، وأذاه للإسلام والمسلمين ويحثه في الآن نفسه على القدوم والمثول بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، وإعلان الإسلام أمامه فعمل كعب بنصيحة أخيه، فمثل أمام الرسول عليه الصلاة والسلام وأعلن إسلامه، فعند ذلك أنشده قصيدته المدحية المشهورة بمدحه عليه الصلاة والسلام وأصحابه، وقد افتتحها بمطلع غزلي:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول

حتى انتهى إلى قوله:

وقال كل خليل كنت آمله لا ألفينك إني عنك مشغول

فقلت خلوا سبيلي لا أبا لكم فكل ما وعد الرحمن مفعول

فلما أنهى إنشاده كساه عليه الصلاة والسلام بردته تعبيرا عن تصديقه لكلامه وإعجابه بشعره، وهذا اللقاء هو خير نموذج يستطيع البحث تقديمه على الإطلاق، لأنّ عملية التلقي فيه تبدو شديدة الوضوح إضافة إلى أنّ مكانها محدد هو مجلس من مجالسه الكريمة، فالمبدع هنا كان هو الشاعر كعب بن زهير، والنص أيضا واضح هو قصيدته البردة التي مدح بها الرسول ﷺ ومن حضر المجلس من قريش، وأما المتلقي فليس شخصا واحدا بل أشخاص كثيرون في مقدمتهم النبي ﷺ، وهو كما قلنا ليس متلقيا عاديا وبسيطا بل متلق من المستوى الأول إضافة إلى الحاضرين الذين ضمهم المجلس.

2.3- التلقي في مجالس الخلفاء:

إنّ الخلفاء الراشدين خاصة "عمر ابن الخطاب" و"أبو بكر الصديق" و"عثمان" و"علي" كلهم أولوا أهمية للشعر وتلقيه ونقده، فمثلا إذا ذكرنا الصديق نجد أنّ الروايات التي ذكرت تلقيه للشعر ونقده قليلة، لكنها لا تنكر أنّه لم يكن ذواقا، راويا، محبا للشعر فمثلا لما استمع لقول "لبيد بن ربيعة" حين قال: "ألا كل ما خلا الله باطل"، قال: صدقت حتى سمع الشطر الثاني: "وكل نعيم لا محالة زائل" قال كذبت فعند الله نعيم لا يزول[1].

نستنتج أنّ أبو بكر لم يكن سماعا للشعر فقط، بل ناقدا ممتازا، والمثال السابق خير دليل على ذلك، ونذكر أنّه ذات مرة كان يتجاذب أطراف الحديث مع أصحابه حول النابغة فأبدى إعجابه به

[1] الصيفي إسماعيل، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، ط2، دار المعرفة الجامعية، 1990، ص 15.

حتى قال عنه: "هو أحسنهم شعرا، وأعذبهم بحرا، وأبعدهم قعرا"[1] وفي هذا القول يتجلى التلقي عند أبو بكر والنقد أيضا.

ننتقل إلى "عمر بن الخطاب" وهو ثاني الخلفاء الراشدين ، وهو أيضا أكثر الصحابة اهتماما بالشعر وروايته ونقده وكيف لا وهو من قال: "الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"، فنجده يطلب من صاحبه عبد الله بن عباس أن ينشده شيئا من شعر زهير، فقال في مدح بن هرم بن سنان بن حارثة:

قوم أوبهم سنان حين تنسبهم طابوا وطاب من الأفلاذ ما ولدوا

قال له عمر بن الخطاب: ما أحب إلي لو كان هذا الشعر في أهل الرسول ﷺ[2].

نلاحظ حسن الاستماع والتلقي الذي كان لدى هذا الخليفة، وعلى الرغم من أنّ الشاعر "زهير" كان جاهليا لكن أشعاره أعجبت عمر بن الخطاب، وكان كذلك يجتمع حول الأصحاب في مجالس وينشدون الشعر، ونذكر مثال حول هذه المجالس، ففي إحدى الجلسات كانوا يتذاكرون حول من الأشعر في الشعراء حتى دخل عليهم "ابن العباس" رضي الله عنه، فقال له "عمر بن الخطاب": قد أتى من يحدثنا عن أشعر الناس فقال: زهير يا أمير المؤمنين، وهنا سأله "عمر" عن سر تفضيله عن باقي الشعراء، وجوابه أنّه أعجبه حين قال في مدح بن هرم:

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا[3]

فقال عمر صدقت، فهذا المجلس اجتمع فيه الخليفة وأصحابه لم يكتفوا فيه بإنشاد الشعر بل راحوا يتجادلون حول من الأشعر، وهنا نلاحظ أنّ النقد بدأ من خلال تلقيهم للشعر، ونستنتج أنّه

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط1، مطبعة الجوانب للنشر، قسطنطينية، 1302هـ، ص 27.
[2] زهير بن أبي سلمى، الديوان، تحقيق: علي حسن فاعور، ط1، دار الكتب العلمية، 1402هـ، ص 27.
[3] زهير بن أبي سلمى، المصدر السابق، ص 40.

كانت هناك مجالس أدبية تهتم بالشعر وتلقي الشعر وإبداء الرأي فيه، فنغادر هذه الجلسة إلى أخرى وخليفة آخر هو "عثمان بن عفان" الذي كانت روايته للشعر قليلة إذا ما قارناها بعمر بن الخطاب.

بعد هذه الإطلالة على مجالس عمر بن الخطاب، والتي يلاحظ القارئ أنّها لم تكد تخلو من رواية الشعر وتلقيه ونقده يغادر البحث هذه الجلسات ليقوم بزيارة أخرى إلى مجالس الخليفة "عثمان بن عفان" ﷺ.

والحقيقة أنّه وإن كان يستمع لرواية الشعر وإنشاده، فإنّ الأخبار حول وفود الشعراء على مجالسه واستماعه لهم ونقد أشعارهم قليلة جدا.

وبين يدي البحث خبران اثنان يدلان على سماعه للشعر، الأول رواه ابن الأعرابي عن أبي زياد الكلابي فقال: أنشد عثمان بن عفان قول زهير:

ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم

فقال عثمان: أحسن زهير وصدق، لو أنّ رجلا دخل بيتا في جوف بيت لتحدث به الناس[1].

يضاف إلى هذا الخبر خبر آخر أنشد فيه الشعر في مجلس عثمان بن عفان ذكره ابن سلام مفاده: "أنّ الشاعر ابن أبي زيد قدم على عثمان في مجلسه فقال له عثمان: أسمعنا بعض قولك فقد أنبئت بأنّك تجيد، فأنشده:

من مبلغ قومي النائين إذا شحطوا أن الفؤاد إليهم شيق ولع

وقد قرأها عليه كاملة وفيها وصف للأسد فقال له عثمان: والله تفتأ تذكر الأسد ما حييت، والله إنّي لأحسبك جبانا هدانا[1].

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ط5، دار المعارف، مصر، 1972، ص 314- 315.

نلاحظ من المثالين السابقين أنّ مجالس عثمان لم تخلو من وجود عملية التلقي، وكان العنصر الأهم فيها هو عثمان بن عفان (متلقي).

4- عملية التلقي في العصر الأموي:

بعد أن أشرنا إلى التلقي في العصر الجاهلي مع النابغة الذبياني ثم الإسلامي مع شاعر الرسول حسان ابن ثابت، نعرج الآن إلى الشعر في عصر بني أمية مع الشعراء المشهورين وهم "جرير" و"الأخطل" و"الفرزدق"، نبدأ بجرير الذي حكم لنفسه بالشعرية أنّه أشعر الناس مع اعترافه بالكفاءة الشعرية لصاحبيه الأخطل والفرزدق، يروى في هذا الصدد: "سأل عكرمة ابن جرير أباه يقول: يا أبت من أشعر الناس فقال: الجاهلية أم الإسلام: قلت أخبرني عن الجاهلية، قال شاعر الجاهلية زهير، فقلت: فالإسلام، قال نبغة الشعر الفرزدق، قلت فالأخطل، قال: يجيد صفة الملوك، ويصيب نعت الخمر، فقلت فما تركت لنفسك، قال: دعني فإني بحرت الشعر بحرا"[2] فهنا يبين جريرا أنّه أشعر وأعلم بالشعر من الأخطل والفرزدق.

وفي مناسبة أخرى في كتاب الأغاني ورد "أنّ عبد الملك بن مروان قال لجرير: من أشعر الناس؟ قال: ابن العشرين، قال: فما رأيك في إمرئ القيس؟ قال أتخذ الخبيث الشعر، وأقسم بالله لو أدركته لرفعت ذلاذله، قال فما تقول في ذي الرمة؟ قال: قدر من ظريف الشعر وغريبه وحسنه ما لم يقدر عليه أحد، قال: فما تقول في الفرزدق؟ قال: في يده والله يا أمير المؤمنين نبغة من الشعر قد قبض عليها، قال: فما أراك أبقيت لنفسك شيئا، قال: بلا والله يا أمير المؤمنين إنّي لمدينة من الشعر التي منها يخرج وإليها يعود، نسبت فأطربت، ومدحت فنسيت، وأرملت فأغزرت، وزجرت فأبحرت، فأنا قلت ضروب الشعر كلها، وكل واحد منهم قال نوعا واحدا، قال صدقت"[3].

---

[1] غازي طليمات، الأدب الجاهلي، ط1، دار الفكر المعاصر، 2002، ص 101.

[2] الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، ط2، دار إحياء التراث العربي، ج1، بيروت، 1984، ص 150.

[3] الأصفهاني أبو الفرج، المصدر السابق، ص 178.

نستنتج من هذين المثالين أنّ جريرا كان ينسب لنفسه الشعر، فذكر أنّ كل الشعراء أجادوا في أغراض معينة ولم يلموا بالشعر وأغراضه جميعها على عكسه، فشبه نفسه بالبحر، ففي المثال الأول نلاحظ تفضيله لزهير ابن أبي سلمى، والمثال الثاني طرف فحكمه لم يكن ثابتا بل تغير حسب الزمان والمكان، ورأى أنّ شعر "ذي الرمة" جمع بين الشعر البدوي والحضري، ووصف الفرزدق أنّه يقبض على أصل الشعر، وحين سئل عن نفسه ذكر أنّه مدينة الشعر لأنّه أجاد في جميع الأغراض كما سبق وذكرنا، بعكس الآخرين الذين تميزوا في غرض وضرب معينين، فهو اشترط تعدد الشعر في الأغراض والإجادة بها كنوع من التذوق، فأحكام جرير كانت عامة ليست قائمة على التعليل ولا على مقاييس نقدية واضحة، فقد تم حكمه بناء على ذوقه السليم، فأحكامه تشابهت مع الأحكام النقدية التي كانت تطلق في العصر الجاهلي والإسلامي، لكنه حين منح نفسه وحكم لنفسه أنّه أفضلهم علل على ذلك بكثرة شعره وتنوع أغراضه وبراعته في كل غرض، وأصبحت هذه المقاييس أسسا نقدية معتمدة بين الشعراء للمفاضلة بينهم[1].

ونخلص بأنّ عملية التلقي في المجالس السالفة الذكر كانت تسير شيئا فشيئا نحو الوضوح والنضج بدءا من العصر الجاهلي مرورا بمجالس المصطفى عليه السلام، حيث بدأ فيها المتلقي أكثر وعيا فقد رأينا كيف كان عمر وهو أحد نماذج المتلقين في هذه الفترة، ومن قبله الرسول عليه الصلاة والسلام كيف كانوا يتلقون الأشعار التي يسمعونها من الشعراء أنفسهم، ومن الرواة وغيرهم وكيف كانوا يقرؤونها ويصدرون الأحكام حولها وينتقدونها في بعض الأحيان.

وهذا كله يكشف للقارئ على الأقل وجود عملية تلق للشعر، وسماع له وإن اختلفت النظرة لأشكالها المجسدة لها، وبغض النظر طبعا عن الصحة الشكلية لهذا النشاط الأدبي.

[1] عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص 66.

الفصل الثاني

قضية التلقي في التراث النقدي العربي القديم

- التلقي في العصر العباسي
- التلقي عند النقاد القدامى
- العلاقة بين المبدع والنص والتلقي قديما
- دور المتلقي في عملية الإبداع الفني
- إشكالية التلقي عند ابن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر"

قد ينتبه القارئ لعدم إدراج العصر العباسي ضمن عمليات التلقي المذكورة في الفصل الأول، التي كانت عبارة عن ممارسات نقدية لا أكثر ولا أقل، ولكن سندرج هذا العصر وعملية التلقي التي عرفها ضمن الفصل الثاني الذي عنوناه بقضية التلقي لأنّه عصر تطورت فيه خيالات الشعراء وتأثروا بالترجمة والفلسفة وغيرها من العلوم، عصر كان من الأحسن أن نتحدث فيه عن الحياة الأدبية بصفة عامة.

فاختلاف الأجناس وتعدد الثقافات أمال الشعراء إلى التحليل والتعليل وتجاوزا الأحكام الانطباعية والجزئية، فتحوا النقد من ممارسات قائمة على السمع والشفوية إلى نهضة فكرية نقدية قائمة على التدوين والتفسير والتحليل، وقد برز على الساحة النقدية العديد من النقاد والشعراء منهم: "أبو تمام"، "البحتري"، "ابن قتيبة"، "ابن المعتز"، "الحمداني"، "المعري"، "أبو نواس"، "ابن الرومي" وغيرهم، فكثرت المؤلفات والقصص والأشعار مبتعدين عن العواطف والعصبية القبلية واتجهوا إلى البرهان والتعليل، وجعلوا من المتلقي طرفا رئيسيا في أعماله الأدبية.

1- التلقي في العصر العباسي:

إذا تحدثنا عن الحياة الأدبية بصفة عامة في العصر العباسي، فيطول بنا الحديث لأنّ هذه الفترة أو العصر يعد أوج الحركة النقدية، فقد تطورت خيالات الشعراء لتأثرهم الشديد بالترجمة والفلسفة وغيرها من العلوم، وباختلاف الأجناس التي أدت إلى تعدد الثقافات، فمال الشعراء إلى التحليل والتعليل ففي هذا العصر تجاوزوا الأحكام الانطباعية والجزئية، فتحول النقد بدوره إلى نقد تخمرت فيه العديد من العوامل السياسية والاجتماعية والدينية والعرفية، هذا ما أدى إلى نهضة فكرية نقدية، وقد برز على الساحة النقدية العديد من الشعراء والنقاد[1].

فكثرت المؤلفات والقصص والأشعار، حيث أولى الخلفاء عناية فائقة بالشعر والشعراء فأخذوا يغدقونهم بالمال والهدايا، وكان النقد في هذه الفترة مبتعدا عن العواطف والعصبية التي كانت في الجاهلية، واتجهوا إلى البرهان والتعليل على الأحكام النقدية، وقد انقسم النقاد إلى ثلاثة أقسام منهم من اهتم بالشعر القديم وحافظ عليه ومنهم من حلل عناصر الأدب، أما القسم الثالث تأثر بالفلسفة والعلوم اليونانية.

وقد برز عدة نقاد في هذا العصر مثل "عمر بن العلاء"، هو أحد القراء السبعة قال: "إنّ نقد الشعر أصعب من نضمه"[2].

نجد كذلك إلى جانب "عمر بن العلاء" "الأصمعي" هذا الناقد الذي كان يتميز بالذوق يقول: "إنّ رجلا من بغداد أنشد شعرا رديئا أمامه، فبكى الأصمعي، قيل له مم بكاؤك، فقال إنّ المرء لا قدر له في الغربة، ولو كنت في البصرة لما تجرأ هذا الشخص على التفوه بمثل هذا الشعر ولما سكت"[3].

---

[1] المرزباني، المصدر السابق، ص 324.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، المرجع السابق، ص 170.

[3] الأنباري أبو البركات، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح: إبراهيم السامرائي، ط3، مكتبة المنار، 1985، ص 211.

فنجد أنّ هؤلاء الرواة أو النقاد اهتموا بالشعر، لكن نقدهم جاء مجرد كلمات مبعثرة هنا وهناك، فابن قتيبة أول من نقد الشعر والنثر معا، وكتابه يضم شرحا وافيا لسيرة القراء بالإضافة لبعض الآراء النقدية وكذلك عدم تفضيله شاعر عن آخر.

وتجلت ملامح النقد بصفة عامة في العصر العباسي، "فالجاحظ" (255هـ) الذي له آراء نقدية يجب الوقوف عليها منها أنّه اقتصر الشعر على العرب دون غيرهم، يقول: "وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وكل من تكلم بلسان العرب"[1].

كما أنّه ربط بين قول الشعر وعرق الشعر، هو يرى أنّ الشاعر العربي أشهر من الأعجمي، يقول: "القضية التي لا أحتشم منها ولا أهاب الخصومة فيها، إنّ عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب وأشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة"[2].

تكررت هذه الأفكار عند الشعراء نذكر مثال حول ذلك.

سأل أعرابي عن بشار فقالوا: رجل شاعر، فقال أمولى هو أم عربي، قالوا بل مولى، فقال وما للموالي والشعر، فغضب بشار ثم ارتجل أبياتا حمل فيها على العرب[3].

قال أحدهم "لابن الرومي" يمازحه ما أنت والشعر، لقد نلت منه حظا جسما وأنت من العجم أراك عربيا في الأصل أو مدعيا في الشعر، فقال: بل أنت دعي إذا كنت تنتسب عربيا ولا تحسن من ذلك شيئا فأنشده.

إيّاك يا إبن البُويب أن بشار بويب قد يحسن الروم شعرا ما أحسنه العرب[4].

كما أنّ الجاحظ أيضا جعل من الشعر الجاهلي هو الطريقة المثلى لقول الشعر، كما أنّه مدح شعر ابن المعتز، ولكن مع هذا يفضل الشعر الجاهلي.

---

[1] الأصفهاني، المصدر السابق، ص 72.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، ط7، مج 4، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

[4] المصدر نفسه، ص 367.

وكذلك قول "الأصمعي": من أشعر الناس؟ قال: من يأتي المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبير[1].

فنجد معظم الشعراء العباسيين كل له خطة، فالبحتري كما ذكر الأمدي من الملتزمين بعمود الشعر العربي[2].

لقد اتصف الشعر العباسي بالأصالة والابتكار من ظهوره الأول حتى انطفاء شمعته، والحقيقة أنّ الجهود النقدية في هذا العصر أكبر من أن نمر عليها بشكل سطحي دون التعمق فيها، فقد كان عصر عظمة ونهضة وثقافة، وكانت الأرض الخصبة للأدب والعلوم مع كثرة الترجمة ازدهر وأنتج تغيير في النظريات، وأصبح النقد بعيدا عن العواطف والأحاسيس الذاتية واعتمدوا على التحليل، ونجد بعض الآثار كرسالة "الغفران" "لابن العلاء المعري" وكتاب الموازنة.

2- التلقي عند النقاد القدامى:

اهتمت العرب بالنقد والتلقي والشعر وقد أوجدت له مكانة بين الأمم العريقة، وإذا تصفحنا ما تركه لنا النقاد في هذا الشأن نجد مادة غزيرة تتنوع بين الاهتمام بالتلقي وأشكاله أو بالمتلقي الذي أعطوه مكانة واعتنوا به عناية بالغة، فقد اهتموا به سواء كان سامعا أو قارئا وقد حث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه[3]، فالعلاقة بين المتلقي أو القارئ والنص لم تكن وليدة الصدفة وإنّما هي في الوجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب الأدبي لا يخلو من نوايا مبيتة[4]، فالمتلقي دائما موجود في الكتابة الإبداعية لأنّه جزء من الإبداع يقول مُحَمَّد المبارك: "وما كان اختيارنا لموضوع القراءة والتلقي في النقد".

[1] الأصفهاني، المصدر السابق، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 91.

[3] مُحَمَّد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط1، دار الفارس للنشر، 1999، ص 28.

[4] شكري المبخوت، جمالية الألفة- النص ومتقبله في التراث النقدي، بحوث ودراسات المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص 61.

وقد أطلق لفظ "المولدون" على الشعراء الأعاجم حين سئل "أبو عبيدة" عن أشهر المولدين قال السيد الحميدي وبشار[1].

نجد أنّ بعض النقاد العجم دافعوا عن الشعر الجديد مثل "ابن الأعرابي" الذي فضل القدماء على المحدثين، يقول: "إنّما أشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان يشم يوما فيرمي به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا"[2].

وعليه فالشعر العباسي يجمع بين السلقة العربية والأعجمية، وجاء تأثير الشعراء الفرس على أمثال "بشار بن برد"، "أبي نواس"، "أبي العتاهية"، "ابن الرومي"...هؤلاء تربوا في كشف البيئة العربية وكتبوا باللغة العربية بالرغم من أصولهم الفارسية، ونجدهم أضافوا أشياء جديدة للشعر، فقد اشتغلوا على المعنى مكان اللفظ مما أدى إلى ظهور نظريات عديدة (المعاني مطروحة) (الطبع والتكلف).

يقول أبو العتاهية:

أعلمت عتبة أنني منها على شرف مُطل

وشكوت ما ألقى إليها والمدامع تستهل

حتى إذا برمت بما أشكو كما يشكو الأقل

قالت: فأي الناس يعلم ما تقول، فقلت: كلُ

ونجد الجاحظ قد رد على هذه الظاهرة في العصر العباسي بقوله: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء في صحة الطبع، وجودة السبك، وإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[3].

[1] الأصفهاني، المصدر السابق، ص 170.

[2] الجاحظ، المصدر السابق، ص 200.

[3] الأصفهاني، المصدر السابق، ص 30.

العربي استجابة ورد فعل أو حديث حادث...لأنّ مشكلة التلقي توجد حيثما يوجد الأدب، ومن الصعب تصور انصراف الدراسات النقدية العربية عن مفهوم مهم مثل التلقي[1].

فنجد أنّ الإبداع هو العامل الأول الذي يحيلنا إلى التلقي لأنّنا إذا عرفنا مفهوم الإبداع تمكّنا من معرفة المغزى من معاني التلقي، وإذا نظرنا إلى عملية التلقي التي كانت تقام في القديم نجدها كانت تقام على أساس (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)، ومن خلال هذا الأساس توطدت العلاقة بين النص وخبرة المتلقي وذوقه الجمالي، كما اهتم العرب بالظروف النفسية للمتلقي التي لها تأثير كبير على الأحكام التي يصدرها على النص مثل أبيات "كثير عزة".

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح[2]

فالناقد "ابن قتيبة" لما سمع هذه الأبيات فأعجب بها وبحلاوة ألفاظها وتنسيق مخارجها ومقاطعها الصوتية، علّق عليها بقوله: "هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء، مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته، ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان...وهذا الصنف في الشعر كثير"[3] ففي هذه الأبيات سوى بين اللفظ ومعناه.

يعتبر "ابن سلام الجمحي" (231هـ) أول من نادى ونصّ على استقلال النقد الأدبي، فأفرد الناقد بدور خاص، كما أنّه دوّن المادة النقدية ووضعها في قالب تأليفي منظم، فبدأت تظهر الحقائق وتبرز وتنتظم[4]، حيث رأيناه قد ركز على قضايا الانتحال والتلفيق في الشعر يقول: "وفي الشعر مصنوع مفتعل، موضوع كثير، لا خير فيه، ولا حجة عربية، ولا أدب، ولا معنى يستخرج، ولا مثل

[1] محمد المبارك، المرجع السابق، ص 92.

[2] إحسان عباس، ديوان كثير عزة، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص 87.

[3] ابن قتيبة، عيون الأخبار، مج 3، دار الكتابة المصرية، 1925، ص 322.

[4] عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص 78.

يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف"[1] هذا دليل على أنّه متلقي وناقد ممتاز عالم بالشعر وكل ما يشوبه من انتحال، والمتلقي الناجح هو الذي يملك هاتين الصفتين (العلم بالشعر والقدرة على التلقي)[2].

أما بالنسبة لابن سلام أصرّ ونبّه على ضرورة الحفاظ على جمالية الشعر عن طريق العالمين به يقول: "وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة ولا يروي عن صحفي، وقد اختلف العلماء في بعض الشعر فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه" فهو بهذا يدعوا أن يترك الشعر لأهله، وينادي المتلقين بأن يلتزموا بإجماع العلماء دون غيرهم، وبهذا جعل للتلقي قانونا لحماية الشعر، فالشعر مع "ابن سلام" هو صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات.

ونجد كذلك "أبو هلال العسكري" الذي أكد على أهمية المتلقي حيث يقول: "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى...فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما نمت من أبياتها...حتى تستوي أجزاؤها"[3].

فهذا حديث مباشر عن مراحل الإبداع التي يجب أن يمر بها الشاعر ودعوة مباشرة للاهتمام بالقارئ والمتلقي، وقسم هذا الأخير إلى قسمين متلقي مثالي ومتلقي سلبي، فالأول هو ذلك المتلقي الذي يملك مؤهلات الفهم، أما الثاني فهو العديم المعرفة بأغوار الكلام، أما "ابن رشيق" فنجده قد أضاف فكرة أخرى عن المتلقي وهي ضرورة معرفة أحواله يقول: "ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان ليدخل إليه من بابه ويداخله في ثيابه فذلك هو سر صناعة الشعر...".

---

[1] نادية دحماني، أثر النقد الأرسطي في النقد العربي، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند الحاج، البويرة، ص 52.

[2] **ينظر**: ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، ص 101.

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، علي مُحَمَّد البجاوي، ط4، منشورات المكتبة العمرية، بيروت، 1972، ص 39.

ويعد "ابن طباطبا العلوي" (ت 322هـ) من أقدم النقاد بكتابه (عيار الشعر)، فقد حاول أن ينظر لفن الشعر وطرق صناعته مبتعدا عن القضايا النقدية، على الرغم من إدلاء رأيه فيها مثل قضية السرقات واللفظ والمعنى، الطبع والصنعة...، ولكن ما يميزه هو أنّه دقيق في الحكم ويهتم بعلاقة القارئ بالنص الأدبي، كما يقول "العاكوب" الحد الذي يضعه النقاد الجماليين عندما يتحدث عن ملكة الحكم الجمالي[1].

ومنهج ابن طباطبا هو "لذة النص" بحيث يحدد ميزات النص الجميل بعد وصف المتعة الجمالية التي نشأت عند وقوع النص على القارئ، والعيار في هذا هو المتعة الجمالية التي تأتي من استقبال النص وتركيزه على هذا المنهج يجعله يسبق نقاد عصره (الرابع هجري) نجده قد اهتم بقضيتين في الجانب النظري، الأول هي الأثر الذي ينتج عن امتلاك النص؛ أي يدخل الجانب النفسي مع التلذذ الجمالي فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى وأشد إطرابا من الغناء، فهو يتوافق مع الفرابي الذي جعل للشعر وظيفة تطهيرية، فهنا يشرح أنّ عمل النص كعمل السحر والخمر، أما الثانية هي التوافق بين أفق التوقع وأفق النص، فالقارئ للنص يتوقع ما يسمعه، "فإذا كان الشعر على هذا التمثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه"[2].

وعليه فـ"ابن طباطبا" سبق معاصريه بهذا المنهج الذي أثر في السامع، وهذا ما أدى إلى وضع قواعد ومقاييس حول النص الجميل عنده والمثالي، وهي الاعتدال أي أن يكون قريب للحقيقة.

أما السمة الثانية هي الانسجام الذي يعده من أساسيات النص الجميل الذي يؤتي في الترتيب الداخلي ويبدأ بانسجام اللفظ والمعنى، ويؤكد على تحسين طلائع القصائد لأنّها تجذب المتلقي وينص على الابتعاد عن البكاء والوقوف على أقفار الديار لأنّها تنفر المتلقي، ونصّ كذلك على انسجام

[1] عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1998، ص 185- 186.

[2] محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، دت، ص 52.

الوزن والقافية مع المعنى واللفظ الحسن طبعا، يقول: "أحسن الشعر ما ينتظم في القول انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل"[1].

ويؤكد أيضا على الوحدة التي تنتج عن الانسجام والاعتدال في النص ومما يزيد من قبول الشعر عنه هو موافقته لمقتضى الحال.

والملاحظ أنّ الربط بين الشعر والمتلقي لم يكن مباشرا، ذلك أنّ "ابن طباطبا" ربط لبن الشعر والقيم وجعل من هذا الأخير هو معيار القبول أو قبول الشعر في حين يذكر المتلقي عندما يتكلم عن آثار الشعر ووظائفه.

أما ابن سلام الجمحي والذي تميز عن علماء جيله أنّه أول من قام بينهم بمحاولة جادة تمثلت في جمع شتات آراء سابقيه ومعاصريه في النقد الأدبي وتنظيمها علميا، ويعتبر ابن سلام أول من نصّ على استقلال العمل الأدبي فأفرد الناقد بدور خاص كما أن فضله ثابت بعدما دوّن المادة النقدية وجمع شأنها، ووضعها في قالب تأليفي منظم فبدأت الحقائق تظهر والأفكار النقدية تنظم، ويكشف "ابن سلام" صحة علمه بالشعر وكذا تلقيه، والناقد القديم لم يكن إلاّ حائز على ميزتين هما علمه بالشعر، ثم قدرته على تلقيه؛ أي يركز على ضرورة علم الناقد بالشعر وكذا تلقيه ونقده، وقد أصر على نهل الشعر من أصحابه، وعند تقسيمه لكتابه قسمه إلى قسمين:

– مقدمة قصيرة تحدث فيها عن قضايا نقدية مهمة.

– تصنيف الشعراء الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين وفقا للترتيب المعين، وقد أورد أيضا في كتابه التأكيد على أهمية وجود الناقد المتخصص، فمكونات الناقد عنده هو الذوق والفطرة وهي الموهبة التي يجب أن تتوفر في الناقد والممارسة والدراية بالشعر.

أما الناقد الأخير وهو "القاضي الجرجاني" (322هـ-392هـ) نظر إلى الأدب بصفته إنتاج مستقل عن مبدعه، "فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنّما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة

[1] مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 58.

الكلام بقدر دماثة الخلقة"[1] وعليه فإنّ شخصية الشاعر هي التي تؤثر في الشعر وكذا البيئة المحيطة به، إذا فمن شأن البداوة أن تحدث جفوة في الطباع، وفي صياغة الأدب ومعانيه ومن شأن الحضارة أن تحدث سهولة ورقة[2].

إذا معيارنا الوحيد حسب الجرجاني هو النص وفي حد ذاته، ففي كتابه أراد أن يكون الحكم العادل بين أنصار المتنبي وخصومه "والجرجاني حين يجعل الذوق الأدبي هو الحكم في مشكلات النقد والبيان يرجع إلى مذهب العرب في بيانهم، وما تسير عليه من مناهج في الأداء والتعبير ليقوم بذلك ذوق الناقد ويوسع جوانب ثقافته في النقد"[3].

فأهم ما يميز منهج الجرجاني هو ابتعاده عن الهوى وتركيزه على النص المستقل الذي اعتبره الفكرة المركزية أثناء القراءة الصحيحة التي تقدم أسباب حسن الجودة أو الرداءة، وهنا استبعد العوامل الشخصية للشاعر، فالنص الجيد عنده هو النص الذي يتصف بصفات الجودة وهو حالة وسطى تجري على نهج المطبوعين من الفحول، لا هو سهل ضعيف، لا لطيف مخنث، ولا وحشي بدوي، بل هو النص البعيد عن الساقط السوقي والمتوعر الخشن، "فلا تظنن أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الوسط ما ارتفع عن الساقط السوقي وانحط عن البدوي الوحشي"[4].

يريد من تعريفه للنص الجيد هو اتفاق الألفاظ مع المعاني مع ضرورة مراعاة مستويات المستمعين والمتلقين للنص، فيكون اللفظ مناسبا للغرض الذي وضع له، فلا يمكن أن تكون ألفاظ المدح مع غرض الهجاء مثلا، وهذا معروف في أشعار العرب وهذا ما يؤثر في المتلقي أي عن طريق الألفاظ التي تتناسب ومعانيها وأغراضها، فالشعر الذي لا يلتزم بالمقاييس المعهودة ليس شعرا عنده، بل هو نظم

[1] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، علي مُحَمَّد البجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 1966، ص 54.

[2] طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طبعة المكتبة الفيصلية، مكة، 2004، ص 182.

[3] بدوي طبانة، دراسات في النقد الأدبي العربي، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص 75.

[4] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المصدر السابق، ص 59.

موضوع على تفعيلات وموازين هذا من ناحية المعاني، أما الشكل هو شكل القصيدة يتناسب أبياتها وازدواجها واستواء أطرافها واشتباهها، وملائمة لبعضها البعض مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض.

فالجرجاني أكد أنّه لاستمالة المتلقي وللتأثير عليه يجب أن يكون النص أو القصيدة منسجمة الأطراف من ناحية المعنى والمبنى.

فالنص الجيد هو الذي يلقى قبولا واسعا وسط المتلقين ويشعرهم بالراحة النفسية والحكم على النص عند الجرجاني يكون بالابتعاد عن العصبية، والنظرة الكلية إلى أعمال الشاعر والغموض عنده لا يسقط الشعر بل يؤدي إلى تعدد الفهم والتناقض يسيء إلى الشعر والشاعر[1].

نستنتج مما سبق أنّ الجرجاني اعتمد طريقة العدل والإنصاف في حكمه فنظر إلى النص نظرة بعيدة عن العصبية، فلم ينحاز لطرف معين على حساب الآخر هذا ما جعله يستكشف مواطن الإساءة والإحسان لتوظيفه العامة للجودة والرداءة التي استقاها من ذوقه الفني.

3- العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي قديما:

لقد حظي العمل الأدبي باهتمام وعناية نقادنا وبلاغيينا القدامى والمحدثين على السواء، وجاءت عنايتهم في شكل مقولات موزعة ومبثوثة في ثنايا كتبهم ومؤلفاتهم، كتب التاريخ والأدب والنقد والبلاغة...

وقد كان موضوع العلم فيها يدور حول ثلاثة جوانب مشكلة منها ما يمكن أن نسميه بالعملية الأدبية في مجملها، هذه الجوانب هي: المبدع والنص والمتلقي...وهي جوانب لا يقف كل منها في عزلة عن الآخر، بل تقوم بينها علاقات تفاعل والعمل الأدبي محورها بعلاقاته اللغوية المتميزة، ومنه كان اهتمام النقاد القدامى منصبا على هذه الركائز الأساسية في العمل الأدبي، "ومن الجدير بالذكر أنّهم لم

[1] مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 86.

يكتفوا فقط بدراسة أركان العملية الإبداعية المبدع والنص والمتلقي، وإنّما تجاوزوا ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي وعلاقتهما الأدبي"[1].

ومن ثم فإنّ الإبداع الفني يحتم وجود علاقة معينة بين المبدع والنص ومتلقيه، فإن ما نظرنا إلى العلاقة بين المبدع والمجتمع الذي يعيش فيه، ونجد أنّ هذه العلاقة تختلف بين مجتمع إلى آخر ومن عصر لآخر حسب طبيعة الأفكار والمعتقدات والتعاليم السائدة في كل عصر، فلا يمكن النظر إلى الإبداع الفني باعتباره من مختصات المبدع لأنّ ذلك يلغي علاقة التواصل بين متلقي الفن ومبدعه، وبطبيعة الحال ذلك ما ينطبق أيضا على الفنون الأدبية، فكل "خطاب أدبي يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي، والوسيط النوعي بين الاثنين هو النص أو القصيدة"[2] التي نظمها الشاعر لتكون بمثابة وسيلة للاتصال مع المتلقي.

كما لا يعني هذا أنّ العلاقة بين المبدع والمتلقي مقصورة على التعامل بالنص، بل هناك علاقة أخرى بينهما يمكن تسميتها بالعلاقة التواصلية والاجتماعية، فالمتلقي يتعامل مع المبدع من خلال النص، ومن خلال التواصل الاجتماعي بينهما، ومن خلال هاتين العلاقتين يحدد كل منهما موقفه من الآخر، فإما أن تبنى علاقات إيجابية بينهما تتمثل في احترام المبدع وفنه والإقبال عليه وفهمه، ودوره في المجتمع، والتواصل معه، وخلافا لذلك تكون العلاقة سلبية يغفل فيها المجتمع المتلقي دور المبدع أو يعجز عن فهم إبداعه، أو يصطدم بإبداع من نوع مختلف لا يتوافق مع توقعاته وآرائه، "فالاتكاء على ردود الفعل لدى المتلقي لا يؤثر على المبدع فحسب، بل إنّ أثره الأول يكون في الخطاب الأدبي بالرفض أو القبول، ثم ينزاح الأمر إلى المبدع تبعا"[3].

[1] محمود درابسة، التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، دط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 2003، ص 11.

[2] محمد المبارك، المرجع السابق، ص 153.

[3] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1995، ص 205.

لقد التفت النقاد إلى دور المبدع منذ البدايات الأولى في الدرس النقدي القديم في عملية الخلق الأدبي وخاصة الشعري وأثرها في إقناع السامع المتلقي على المستويين الاجتماعي والنصي*.

ومهما يكن من أمر فإنّ دور المبدع في عملية الإنتاج واضح في أذهان النقاد والبلاغيين، فأبو هلال العسكري (395هـ) يعرف تلك القدرة التي تتجلى في استخدامه لوسائل تعبيرية وبلاغية محددة تساهم في نقل رسالته اللغوية في صورتها الانفعالية القائمة على أنّ "البلاغة كل ما تبلغ المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[1]، فهو يؤكد ضرورة انفعال المبدع بالتجربة التي يعبر عنها، وضرورة امتلاكه لوسائل التعبير التي تمكنه من القدرة على الأداء مع العناية بحسن انتقاء الألفاظ والصيغ.

لقد اهتم النقاد بشخصية المبدع وذلك من خلال علاقته بالنص والمتلقي معا، ولم يتناولوه بشكل منفصل عن هذين الركنين الهامين في العملية الإبداعية، فقد رأوا فيه الشاعر والخطيب والكاتب، فهذا ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة يلتفت إلى أهمية شخصية المبدع من الناحية الخلقية والخُلقية، وذلك ما يساعد على التأثير في المتلقي وشد انتباهه إلى المبدع، وكذلك إلى النص يحاول المبدع من خلال ذلك إشراك المتلقي في تجربته الإبداعية، يقول في ذلك: "من حكم الشاعر أن

* تكاد تكون مرتبطة بقوانين دينية عقدية، ارتبط الشعر آنذاك بهالة من التقديس، واتصل نظم الشعر بالجن والشياطين، وطغت مسألة الوحي والإلهام في تفسير إبداعه، وارتبط بالترانيم والأدعية التي كان يستخدمها الكهنة والسحرة، وقد أحي كل هذا علاقة مميزة بين المتلقي والشاعر في العصر الجاهلي، قوامها الاحترام المطلق للشاعر واحتلاله المكانة الكبيرة بين أفراد المجتمع، وليس أدل على ذلك من احتفال القبائل العربية بالشعراء كاحتفالهم بالأعراس، فإذا نبغ في القبيلة شاعر أتت القبائل فهنأتها، فكان الشاعر من وجهاء قومه، يمثلهم في مواقف الصلح والمعاهدات، وينظم القصائد مستعطفا الأعداء لفك أسراهم إذا وقعوا في الأسر، فتوطدت بذلك دعائم الصلة بينه وبين المتلقي، الذي وجد مدافعا عن حقوقه وحافظا لمآثره، فازدادت أواصر الترابط بين الشاعر والمتلقي إلى حد كبير، مما ساهم في جعل الشعر الجاهلي تراثا فنيا عميقا في مختلف العصور.

وها نحن الآن نتلقى هذا الشعر ونعيد قراءته حينا بعد حين فثبت أنّه نص متعدد القراءات وقادر على تحقيق العلاقة بين مبدعه ومتلقيه سواء أكان المتلقي الجاهلي أو المتلقي في العصور الأخرى، وقد اعتمدت علاقة المتلقي الجاهلي بالمبدع في ذلك الوقت على اعتبار الشاعر مؤديا لوظائف عدة يعجز عنها المتلقي، وربما اعتقد المتلقي الجاهلي أنّ غياب الشاعر قد يؤدي إلى الهلاك فزاد من احترامه بما يشبه التقديس. مُحَمَّد ناجح مُحَمَّد حسن، التلقي والإبداع في الشعر الجاهلي، أطروحة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2004، ص 20- 21.

[1] أبو هلال العسكري، المرجع السابق، ص 196.

يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، مأمون الجانب، سهل الناحية وطئ الأكناف، فإنّ ذلك مما يحببه إلى الناس ويزينه في عيونهم ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس ولطيف الحس..."[1].

كما تنبه النقاد إلى مدونة شخصية المبدع وقدرتها على التعامل مع جميع المناسبات ومراعاة الأحوال والمقامات التي يتعرض لها، وذلك لما لهذه المرونة من أثر تتركه في نفس المبدع وتجعله أكثر تكيفا من طبيعة الموضوعات والمناسبات التي تدفعه للكلام، يقول ابن رشيق: "فأول ما يحتاج إليه الشاعر –بعد الجد الذي هو الغاية، وفيه وحده الكفاية– حسن التأتي، وعلة مقاصد القول، فإنّ نسب ذل وخضع وإذ مدح أطرى وأسمع..."[2]، وقد انعكس ذلك على أشعارهم وعلى خطبهم وكلامهم، وكان من الواجب عندهم أن يتواصل المبدع بالمتلقي حفاظا ومراعاة على الملائمة المقامية وتعزيزا وتثبيتا للرسالة في ذهن المتلقي (السامع) "من حيث صارت مراعاة حال المتكلم ضرورة في عملية التقييم، إذ أنّ موافقة الحال لابد أن تجد لها صدى بالغا عند المتلقين، لأنّ القلوب تنجذب إلى الصدق والتعبير عن ذات النفس بكشف دلالاتها التي تختلج فيها، وإخراجها من الوجود بالقوة على الوجود بالفعل، فإنّ الأهم من ذلك أن يدرك ما يبدعه هو نتيجة للحركة الذهنية بكل محتوياتها المعرفية وبالنظر فيها يمكن الحكم له أو عليه"[3].

---

[1] ابن رشيق، أبو الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ط4، ج1، دار الجيل، بيروت، 1972، ص 196.

[2] المصدر نفسه، ص 199.

[3] مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 205.

* هو **عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني**، ولد بجرجان إحدى المدن المشهورة بين طبرسان وخراسان، وأنّه كان فقيها شافعيا ومتكلما أشعريا، وأنّه لزم نزيل بلدته أبا الحسن مُحَمَّد بن الحسن الفارسي وكان يعد إمام النجاة بعده، فعكف على دروسه وأخذ عنه كل علمه ولعل هذا هو الذي جعله يؤلف في النحو كتابه (العوامل المائة) غير أنّ شهرته إنما دوت في الآفاق بكتاباته البلاغية، ويقولون إنّه ظل ببلدته لا يبرحها حتى توفي سنة (471هـ). شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ط9، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 160.

وكان لعلاقة المبدع بالنص حضور لدى عبد القاهر الجرجاني*، إذ حظي اهتمامه بالنظم والتنسيق لكلام المبدع، الذي يساعد المتلقي على إدراك المعاني والأغراض التي يرمي إليها المبدع في النص، ويعد عبد القاهر الجرجاني من أكثر البلاغيين العرب الذين توسعوا في الربط بين النص وصاحبه، وجعلوا فضل الشاعر موقوفا على إحسانه في ترتيب الكلام وتعليق بعضه ببعض إنك "تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المنة وطول الباع وحتى تعلم إن تعلم القائل أنّه من قبل شاعر فحل"[1].

وكان عبد القاهر يؤكد على خصوصية التعبير وفرديته أنّه علامة من العلامات الهادية إلى صاحبه والتي يتميز بها عن غيره[2]، وقد كانت عملية ربط النص بالسامع عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي جاء بها ليفسر العلاقة بين المعاني والألفاظ في إطار السياق وتفاعلها مع السامع، إذ أنّ غاية الجرجاني من النظم هو توصيل المعنى إلى السامع يقول: "وليت شعري هل يتصور وقوع قصد منك إلى كلمة من دون أن تزيد تعليقا بمعنى كلمة أخرى، ومعنى السامع معاني الكلام المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول: خرج زيد بتعلمه معنى (خرج) في اللغة، ومعنى (زيد) في اللغة كيف ومحال أن تكلمه لألفاظ لا يعرف هو معانيها لها تعرف؟"[3].

والجرجاني في تحليله للعلاقات النحوية يميل لربطها بالمتلقي، ويجعل مهمة الناظم تهدف إلى توصيل المعنى إلى السامع باعتبار تواجده في عملية النظم تواجدا بينا، ويمكن تأكيد هذا المفهوم لدى عبد القاهر إذا ما رأيناه يربط الصياغة بالمتلقي، ويجعل تغير هذه الصياغة مرهونا بالحالة الإدراكية له[4].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد شاكر، ط3، مطبعة المدني للنشر والتوزيع، 1413هـ-1992م، ص 88.

[2] محمّد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي (626هـ)، جامعة بغزة، 1428هـ- 2007م، ص 19.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 88.

[4] محمّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، دار طوبال للطباعة، القاهرة، 1994، ص 243- 244.

لقد تبلورت نظرية الصياغة إلى مستوى النضج مع عبد القاهر الجرجاني، كما فتحت نظرية النظم المجال واسعا أمام المبدع وإمكاناته على نظم النصوص نظما يتقيد بقوانين النحو وتوخي معانيه بين الكلام والتركيب الجيد بين الألفاظ والمعاني، وقد استطاع بحسه النقدي وذوقه الفني أن يتعامل مع النصوص تعاملا ينطلق من المبدع دون إهمال دراسة الحالة النفسية والاجتماعية لهذا المبدع، ذلك أنّ النظم (النص) في نظره ما هو إلاّ شحنات وجدانية عن طريق الصياغة، ويكون اختياره للألفاظ وفق مقام معين وحالة معينة فيحملها بهذه الطاقات المشحونة بدلالات نفي بالغرض الذي ينبغي تحقيقه.

والجرجاني يؤكد على أهمية النحو مع تنبيه المبدع على أهمية ودور النحو ومعانيه أثناء صياغته وتوخيه لقوانين النظم "فإمكانات النحو متاحة أمام كل من يرغب في التعامل بها، لكن انتقالها إلى المستوى الأدبي يأتي من ارتباطها بالحركة النفسية عند التعامل بها، بمعنى أنّ ترتيب المعاني يتم أولا في الداخل ثم ينعكس خارجيا من خلال الصياغة"[1]، ولا يكون المتكلم بليغا لدى الجرجاني إلاّ إذا أعطى لكل موقف ما يلائمه من القول، وتدرج البلاغة هذا الموضوع ضمن مباحث علم المعاني، وكما هو معروف عند المهتمين بدراسات الجرجاني للنصوص أنّه يتعامل معها بمنهج يقوم على الخبرة الفنية والنحوية لتفسيرها وتحليلها، ولم يغفل عن المنحى النفسي للمتكلم وموقعه داخل النص.

وربما كانت أقرب الدراسات حول المبدع والتي تتصل إلى حد ما بالدرس الحديث، ما قدّمه الباقلاني وهو بصدد المقاربة بين التعبير القرآني وغيره من التعبيرات البشرية، حيث تطرق إلى رصد ظاهرة الأداء وربطه بصاحبه ربطا محكما يكاد يصل إلى جعله بصمته له، ومن ثم اتخذه وسيلة للتمييز بين المبدعين باعتبار أنّ الأسلوب ينغلق على صاحبه[2].

والتوافق بين النص وصاحبه توافق توالدي، بحيث يكون الأصل الإبداعي هو مصدر التوالد الصياغي بين المبدع ونصه على أساس علاقة أبوة المبدع للنص، فهي علاقة متبادلة وإلزامية ذلك أنّ كلا الطرفين يشترط حضور الآخر، فلا يمكن أن تمثل أحدهم دون الآخر.

[1] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 212.

[2] المرجع نفسه، ص 207.

من خلال هذا التقابل بين المبدع والنص تتلخص لدينا فكرة انحلال المبدع بأفكاره وبأحواله النفسية في القضاء العام للنص، حتى يصبح هذا الأخير صورة حية لشخصية وفردية هذا المبدع، وإذا ما انتقلنا إلى الركيزة الثانية لمنطلقات التراث البلاغي القديم وهي النص، فإنّنا نقف أيضا أمام جملة من الملاحظات والآراء النقدية والبلاغية التي تتعلق بصورة أو بأخرى بجوهر الرسالة اللغوية ذاتها، وبعملية الخلق والإبداع وخطوطها المتقاطعة سواء على مستوى محور الاختيار أو على مستوى محور التوزيع.

وانطلاقا من الاهتمام بجماليات النص وتحسينه وتزويقه نرى أنّ القدماء –نقادا ومبدعين– قد أولوا النص عناية خاصة في اختيار الألفاظ، وفي تنسيق العبارات وانتقاء الصور الخيالية، وهي عناية لم تكن من أجل تعبير عن ذات المبدع فحسب أو التأثير على المتلقي وإقناعه، وإنّما لإنتاج لوحة فنية رائعة في ذاتها تمتع صاحبها عند النظر إليها قبل أن تمتع الآخرين[1].

لقد كان الشعراء يرتدون إلى القصيدة ويعادون النظر فيها تحسينا وتجويدا حتى تغدو أساليبها مستوية ومتناسقة أشد ما يكون الاستواء والتناسق، وقد عبر الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) عن ذلك بقوله: "ومن الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كليتا وزمنا طويلا، يردد فيها نظره ويقلب فيها رأيه إتماما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله ذماما على نظره، ويقلب فيها رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد: (الحوليات) و(المقلدات) و(المنقحات) و(المحكمات) ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا*"[2].

---

[1] مُحَمَّد صلاح زكي أبو حميدة، المرجع السابق، ص 23- 24.

* **الشاعر الفحل**: هو الذي يكون أعلى الشعراء منزلة، وقد وصف ابن سلام القطامي، وكثير عزّة بالفحولة، ووضع الأصمعي رسالة سمّاها (فحولة الشعراء) ولم يزن الفحولة وزنا دقيقا، ويبدو من كلامه على الشعراء وإشارته أنّهم المتميزون أو الطبقة الأولى منهم والقادرون على الشعر الرائع الفخم والتطرق لفنونه المختلفة، **والشاعر الخنذيذ**: الخنذيذ هو التام، وهو أول طبقات الشعراء، قال الجاحظ: "والشعراء عندهم أربعة طبقات: فأولهم الفحل الخنذيذ، والخنذيذ هو التام"، قال الأصمعي: قال رؤبة: "الفحولة هم الرواة ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلق، ودون ذلك الشاعر فقط والرابع الشعرور"، قال ابن رشيق: "الشعراء أربعة: شاعر خنذيذ، وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيّد من شعر غيره"، **والشاعر المفلق**:...المفلق: هو الذي يأتي بعد الفحل والخنذيذ أي في المرتبة الثانية، وذكروا أنّ المفلق غير معصوم من الغلط فإنّه "ما من شاعر مفلق ولا كاتب بليغ ولا خطيب مصقع إلاّ وله رديء، ومن الذي سلم أو يسلم من ذلك؟". **ينظر**: أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2001، ص 260- 262.

[2] الجاحظ، المصدر السابق، ص 138.

وما كان جهد عبد القاهر الجرجاني في وضع نظرية النظم، وأنّها توخي معاني النحو فيما بين الكلم إلاّ إيمانا منه بأن النظم أساس بنية الخطاب اللغوي وخاصة الشعري[1]، "وجملة الأمر لا يكون ترتيب (إبداع) في شيء حتى يكون هناك قصد صورة وصفة، إن لم يقدم ما قدم ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذي ثنى به أو ثنى بالذي ثلث به لم تحصل تلك الصورة وتلك الصفة"[2].

إذن فإنّ قدرة المبدع في نظر عبد القاهر تتجلى في النظم والتي تتطلب معرفة متميزة باللغة، وذلك لمعرفة أنسب المواضع للكلم أثناء صياغة المعنى، فحقيقة العمل الأدبي تكمن في التراكيب اللغوية، وما ينشأ بينها من علاقات نحوية تكشف عن كفاءة نادرة وقدرة فائقة "واعلم أنّ من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إل بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية، وسعة الذرع وشدة المنّة، فالنص الأدبي يخلق بفعل مبدع ويوجه إلى جمهور من الناس يقرؤونه ويتفاعلون معه ومعايشته حتى تستوفى القطعة..."[3].

فالنص الأدبي يخلق بفعل مبدع ويوجه إلى جمهور من الناس يقرؤونه ويتفاعلون معه سلبا أو إيجابيا، بل يشاركون المؤلف المبدع من خلال نقدهم وتذوقهم في عملية إبداع النص وخلقه، ولكي يحقق النص الأدبي دوره المؤثر في المتلقي، فلابد أن يكتب ويصاغ بلغة أدبية جيدة تعبر عن جمال فني يجعل منه نصا أدبيا يختلف عن كلام الناس في حياتهم اليومية[4].

ولم يتناول النقاد العرب القدماء النص بمعزل عن المبدع، بل تناولوه من خلال علاقته بالمبدع والمتلقي معا، إذ الغاية المرجوة عندهم من النص هو حمل رسالة معينة إلى المتلقي، ولذا فقد أكد النقاد على ضرورة أن يراعي المبدع في نصه سواء أكان نصا شعريا أو نثريا جمهور المتلقين من حيث مستواهم الثقافي والاجتماعي، وكذلك مراعاة الناحية النفسية عندهم، ولذا فقد أكد على النقاد إلى

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة، المرجع السابق، ص 25.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 265.

[3] المصدر نفسه، ص 138.

[4] محمود درابسة، المرجع السابق، ص 17- 18.

بناء النص لغة ومعنى وإطالة وإيجازا كما تناولوا بناء النص من حيث المقدمة، الخاتمة، وما لذلك من أثر كبير في شد المتلقي إلى النص والمشاركة في التفاعل معه ومعايشته.

وعلى مستوى تقبل النص ودور المتلقي في عملية الاتصال اللغوي، وبخاصة الأدبي نجد أنّ تراثنا النقدي القديم قد صب جل اهتمامه على حاجة المتلقي وإرضائه والتأثير عليه، فأصبح المبدع من وجهة نظرهم غير حر في انتقاء مفرداته وصياغة أساليبه إلاّ بما يتفق وحالة المتلقي.

لقد انصب اهتمام القدماء بالمتلقي على أنّه مستقبل للعمل الأدبي ليس غير، وأنّ قيمة العمل ترتبط بمدى انفعال المتلقي به، ورضاه عنه أو نفوره منه، وأنّ المبدع محكوم برغبات المتلقي وحالته، بل إنّ الجاحظ يرى أنّ المتلقي هو الذي يمنح العمل الأدبي وجوده، فهو المرآة التي تنعكس عليها قيمة العمل الأدبي، وأي مبدع لا يمتلك القدرة على إنتاج صورة حسنة لعمله في ذهن متلقيه[1] "فوجود المتلقي ليس خارجيا فحسب، بل هو موجود في وعي المبدع بالدرجة الأولى، وهذه الحقيقة تأتي معاينة الواقع التنفيذي معاينة صحيحة ومن خلالها تأخذ العملية التنظيرية خطوط حركتها الجدلية بين الطرفين: المبدع والمتلقي"[2].

والمبدع في اختياره لألفاظه وعباراته وصوره وأفكاره، ومراعاة أسلوب نظمها في سياق معين ليس حرا في ذلك، بل يتم له ذلك باستحضار المتلقي على اعتبار أنّه عنصر فاعل وأساسي في عملية التواصل.

والأمر ليس موقوفا على النقاد والبلاغيين في التركيز على دور المتلقي في تحقيق وجود النص، وإنّما نجد ملاحظات كثيرة لدى المبدعين أنفسهم تدل على أنّ المتلقي حاضر في أذهانهم قبل عملية الإبداع وأثنائها، وأنّ وجود الخطاب مرهون بكفاءة المتلقي ورغبته، قيل لبشار بن برد "إنّك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت قال: وما ذلك، قلت: بينما تقول شعرا تثير به النقع وتخلع القلوب مثل:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما

[1] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 228.

[2] المرجع نفسه، ص 219.

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة ذرى منبر صلى علينا وسلما

وتقول في موضع آخر:

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فقال: لكل وجه موضع، فالقول الأول جد وهذا قلته في ربابة جاريتي: فهذا عندها من قولي أحسن من (قفا بنك من ذكرى حبيب ومنزل)، عندك"[1].

من هنا نرى أنّ المبدعين قبل النقاد كانوا يراعون المقام الذي يقال فيه الكلام، وأصبحت مقولة (لكل مقام مقال) أشبه بالمسلمة عند معظم النقاد والبلاغيين حتى دخلت في تحديد كثير من مفاهيمهم البلاغية، وهي المقولة التي ترد بصورة أو بأخرى في الدراسات النقدية الحديثة.

ومهما يكن من أمر فإنّ الدراسات الحديثة في النقد ونظرية الأدب تميل إلى تفتيت الظاهرة الأدبية وجعلها في منظومتين: أولاهما (المبدع- النص) والثانية منظومة (النص- المتلقي)، والحقيقة من كل ما سبق ذكره يؤكد خطأ تفتيت الظاهرة الأدبية وإغفال عملية خلق النص عند دراسة عملية تلقيه أو إغفال عملية التلقي عند دراسة إبداع النص.

فدراسة الظاهرة الأدبية يجب أن تتم بوصفها منظومة دينامية موحدة لها ثلاثة حدود هي (المبدع) و(النص) و(المتلقي)، وباعتبار ذلك فإنّ معالجة الظاهرة الأدبية تلزم الباحث بمراعاة التعقيد الذي تتصف به حدودها، ومراعاة ترابطها وتبعية كل منها للحدين الآخرين، وتميز كل حد عن غيره[2].

[1] مُحَمَّد صلاح زكي أبو حميدة، المرجع السابق، ص 21- 22.

[2] فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، ع 1- 2، أكتوبر 1994، ص 336- 337.

4- دور المتلقي في عملية الإبداع الفني:

إنّ الاهتمام بالمتلقي ودوره في عملية الإبداع ليس جديدا على موضوع النقد، ولم يكن وجود هذا الاهتمام نتيجة لظهور النظرية، بل كان ظهور نظرية التلقي دليلا واضحا على الدور البارز في تحديد مسيرة الإبداع الفني ووجودها، والحقيقة أنّ المتلقي يعد ثالث ركن من أركان العملية الإبداعية[1].

فهو لم يكن معزولا عن مكونات الظاهرة الأدبية إذ أنّ له دورا كبيرا في عملية الإبداع الفني، فهو يحكم على الأعمال الأدبية إيجابا أو سلبا، وما المجالس التي كان يعرض فيها الشعر إلاّ دليل على دوره -المتلقي- البارز في استحسانه للشعر أو استهجانه، وهو ما دفع الشعراء إلى تنقيح أشعارهم بهدف أن تنال قصائدهم وأشعارهم استحسان وإعجاب المتلقين.

وتظهر قيمة المتلقي في كونه هو الذي يمنح الاستمرارية للأعمال الأدبية، فالمبدع ينتج إبداعه ويرمي به إلى المتلقي الذي يتصرف فيه كيف يشاء، بل إنّ المبدع في ذاته حين يعود لإنتاجه الإبداعي لا يعود إليه إلاّ متلقيا وقارئا لا أكثر...

وبذلك يمكن القول أنّ "العملية الإبداعية -وإن تحقق وجودها من خلال مبدعها- فإنّ فاعليتها لا تتم إلاّ بوجود المتلقي، بحيث يمكن اعتباره شريكا حقيقيا في عملية إعادة الخلق الإبداعي"[2]، فكل قارئ للنص أو سامع له متلق سواء كان من عامة الناس أو ناقد ذو خبرة ودربة، لأنّ للمتلقي حظا من الفهم وقدرا من التذوق، موقفا مما يقرأ أو يسمع، وحسبه فهما وتذوقا أنّه يختار ويتلقى ما يقع على مسمعه بالقبول أو الرفض.

ومصطلح المتلقي في الحقيقة هو وليد الدراسات الحديثة وله علاقة بالنص المكتوب، أما في تراثنا البلاغي والنقدي نجد البلاغة العربية قد أدرجت مصطلح (السامع) ضمن مفهومها لمقتضى الحال، فهو أحد الأركان المشكلة لعملية الإبلاغ والإقناع، ومقولة مقتضى الحال كانت بمثابة معيار تنطلق منه أحكام ومقاييس النقد، وكانت تهدف البلاغة العربية من هذه العلاقة ضمان التقارب بين

[1] مُحَمَّد ناجح مُحَمَّد حسن، المرجع السابق، ص 31.

[2] مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، المرجع السابق، ص 255.

المتكلم والسامع حرصا منها على الفهم الصحيح، وإبرازا للذوق السليم بين الطرفين، "ودعا الجاحظ المبدع إلى عدم التسرع في إظهار ما يقول للناس، وإنّما يتخير من يجد فيهم الذوق السليم والعلم باللغة، فإذا ما استحسنوا ما قال أعلنه بعد ذلك"[1].

لذا فقد تنبه النقاد إلى ضرورة أن يكون المتلقي من أهل الذوق والمعرفة، ولعل أقدم وثيقة نقدية عربية في هذا السياق هي صحيفة بشر بن المعتمر التي نقلها الجاحظ إلينا في كتابه (البيان والتبيين)، فيقول: "...ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدارا لمعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2].

فالمقولة هنا تؤكد للمتكلم وجوب مراعاة اختياره لمعانيه وفق مقام السامعين، إذ عليه انتقاء معانيه على حسب نوعية السامعين وقدراتهم ومقامهم وحالاتهم ومطابق لقدرات المتلقين، "ذلك أنّ البليغ يؤسس بلاغة قوله بالنظر إلى مقام المتلقي فردا كان أم جمهورا ومن ثم تأتي صياغة هذا القول مبنى ومعنى وتقسيما، فيكون إيجازا أو إطنابا، حذفا أو ذكرا، تلميحا أو تصريحا حسب مقدار فهم المتلقي وإدراكه"[3]، إضافة إلى مراعاة ملائمة الخطاب أو النص مع الفئة المستقبلة ووضعها الاجتماعي، فالبليغ يخاطب بألفاظ ومعان على حسب بلاغته وإمكانياته، أما المتلقي العادي فيخاطب بألفاظ بسيطة ومعاني واضحة حتى توفي بالغرض "فالخطيب لا يكلم سيد الأمة بكلام

[1] مليكة النوي، التفكير النقدي في دلائل الإعجاز للجرجاني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، 1426هـ- 2005م، ص 206.

[2] الجاحظ، المصدر السابق، ج1، ص 138- 139.

[3] عبد الرحيم الرحموني، ملامح التلقي من خلال تعريفات للبلاغة، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، ج1، جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود الإسلامية، السعودية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المهراز، فاس، المغرب، 1432هـ، ص 584.

الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقاتهم الحمل عليهم على أقدار منازلهم"[1].

يقول عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أنّه لا يصادف القول في هذا الباب موقفا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة"[2].

فالمتلقي عند الجرجاني ليس متلقيا عاديا ولكنه يتمتع بالذوق والمعرفة ومن أهل التفسير والقدرة على الفهم، فإذا لم تتوفر فيه هذه الأمور كان محنة بالنسبة للمبدع الذي لا يمكن أن يظهر إبداعه ويتعب نفسه في غير جدوى.

كما نجد الجانب النفسي حاضرا للمستمع، وقد تشكل ذلك في تذوقه وحكمه على النص ولكنه في غالب الأحيان كان مرتبطا بالجانب الاجتماعي، فالجاحظ يوضح ذلك في قوله: "إذا كان الخليفة بليغا، والسيد خطيبا، فإنّك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين: إما رجل يعطي كلامهما من التعظيم والتفصيل والإكبار على قدر حالهما في نفسه وموقعهما من قلبه، وإما رجل تعرض له التهمة لنفسه، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما ما ألبس عندهما حتى يفرط في الإشفاق، فالأول يزيد من حقه للذي له في نفسه والآخر بنقصه من حقه لتهمته في نفسه"[3].

وقد كان حضور الطابع النفسي عند المتلقي وحركيته في تقييم النصوص، وتحليلها ظاهرا في نظم الجرجاني من خلال حديثه على حال السامع ودوره في تقييم النصوص بمدى تفاعله معها وما تركته في نفسه، فيقول: "إنّ أنس النفوس موقوف على أن تخرجها في خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث النقدي دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر الغربي، القاهرة، 1917هـ- 1996م، ص 93.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 255.

[3] محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص 93- 94.

مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بنشأته أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن الغفل إلى الإحساس"[1].

فالجرجاني هنا يستحضر الجانب النفسي في ردود أفعال المتلقي بالحسن أو القبح بحسب الألفاظ التي شحنتها المعاني والدلالات النفسية، نلحظ أنّ العامل النفسي يلعب دورا كبيرا لدى المبدع أو المتكلم، وذلك في توجيهه وتقييمه للنصوص إيجابا أو سلبا "ذلك أنّه يحاول تلوين أسلوبه بحسب طبيعة من يوجه إليهم هذا الأسلوب وهذا المبدع هو الذي يجري اختياره في المادة التي يقدمها له النظام العام للغة...".

وإنّ مراعاة الإحساس اللغوي عند المرسل إليه ليست فقط العامل الوحيد، بل إنّ التسلسل الاجتماعي يتدخل ويجبرنا على تغيير طرقنا في التعبير، فنحن لا نتكلم عن شخص ذي شأن بنفس الطريقة التي نتحدث بها مع شخص يكون معنا على قدم المساواة، ولا نتحدث مع الغريب مثل حديثنا مع القريب، فإنّ الظروف هي التي تجعلنا ننقص أو نزيد في أدائنا من خلال الفارق الاجتماعي الموجود بيننا وبين المرسل إليه[2]، ويفرق الجرجاني بين السامعين بحسب إمكانياتهم ومستوياتهم الأدبية والاجتماعية والنفسية، إذ أنّ القدرات والاستعدادات متفاوتة من سامع إلى آخر، فنجد سامعا يصل إلى محتوى الرسالة بجهد يسير في حين نجد سامعا آخر يقف عاجزا أمامها، وذلك لعسر المعنى وصعوبته، ذلك أنّه يوجد خطابات تتسم بالغموض والتعقيد، مما يصعب على المتلقي البسيط فهم مغاليقها إلاّ بعد عناء وجهد كبيرين.

لذلك دعا الجرجاني المتكلم بتجنبه أسلوب الغموض والتعقيد، فهو بذلك لا يراعي مقام وحال السامع، فحرص على تأكيده وإرسال المعاني على طبيعتها وعلى سجيتها، إذ التعقيد يضطر السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير طريق، كما أنّه من جهة أخرى لا يستعصي ذلك الأسلوب على المتلقي الذكي والفطن، يقول الجرجاني: "فإنّك تعلم على كل حال أنّ هذا الضرب من

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 102.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، المرجع السابق، ص 234- 235.

المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك أن تشقه عنه كالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون ذلك من أهل المعرفة"[1].

ولعل الجرجاني كان يقصد بأهل المعرفة هؤلاء القراء الحاذقين المتمرسين الذين يملكون ذوقا رفيعا وينعكس ذلك في قراءاتهم الواعية للنصوص، وهو ما يطلق عليه البوم بالقارئ النموذجي أو القارئ المثالي، "وبهذا التفكير يكشف الجرجاني عن حضور قوي في النقد الحديث، إذ نجد صفات المتلقي المؤهل لفهم النص عند الجرجاني هي نفسها في النقد الحديث"[2].

يقول أحدهم: "ليست الظاهرة الأدبية هي النص فقط ولكنها القارئ أيضا، بالإضافة إلى مجموعة ردود فعله الممكنة على النص وعلى القول وإنتاجية القول"[3].

لقد كان للمتلقي أثره في تشكيل الأسلوب إذ أنّه يكون دائما حاضرا في أي تشكيل أسلوبي بلاغي من غير أن ينفي ذلك حرية الكاتب في الاختيار، فلكل من الإرسال والتلقي دور في التشكيل الأسلوبي ويرى حسن ناظم أنّ ثمة ثوابت ترجع إليها المتغيرات النظرية في مفهوم الأسلوب، وقد لخص هذه الثوابت في المقولات الأساسية استندت إليها الظاهرة الأدبية تلك هي المقولات: المنشئ (المؤلف)، والنص، والقارئ على أساس "النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تحددت وجهات النظر التي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب، إذ نجد نظرية الأسلوب بوصفها اختيارا استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه، أي بين المؤلف الذي يختار الكلمات والتراكيب، والنص الذي يتشكل من الاختيارات نفسها، بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفها مجموعة من

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المصدر السابق، ص 141.

[2] مليكة النوي، المرجع السابق، ص 261.

[3] وليد إبراهيم قصاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، ج1، ص 656.

الاستجابات التي تصدر عن القارئ بفعل قوة الضغط التي يسلطها النص من خلال سماته الأسلوبية استندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارئ والعكس بالعكس"[1].

"يتجه الدارسون إلى الأسلوب باعتباره قوة ضاغطة يسلطها المتكلم على المخاطب، بحيث يسلبه حرية التصرف إزاء هذه القوة، فكأن الأسلوب أصبح بمثابة قائد لفظي للمتلقي"[2]، فالاختيار الذي يمارسه المبدع لألفاظه وعباراته وصوره وأفكاره ولأسلوب نظمها على شكل معين ليس خاليا من الضبط إذن وإنّ حريته في هذا الاختيار ليست مطلقة، بل يتم ذلك باستحضار المتلقي أو المخاطب بمصطلح البلاغة العربية وهو يشكل عنصرا أساسيا من عناصر الاتصال اللغوي.

وقد اهتمت الأسلوبية الحديثة –على نحو ما اهتمت البلاغة العربية– بالمتلقي اهتماما كبيرا، وتسمى الدراسة التي تبحث في ذلك (أسلوبية المتلقي) وفيها يحتل القارئ المتلقي مكانة بارزة في نظرية الأسلوبية الأدبية الاتصالية، حيث لا يظهر القارئ هامشيا، وإنّما لا يتحقق الوجود الأسلوبي أو الفعل الأسلوبي إلاّ بحضوره وتجليه[3].

والمتلقي لا يكتف بمجرد الفهم، بل ينتقل إلى محاولة التعرف على العقلية والوجدانية ومن خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار، ومواقف واتجاهات، وفي هذا يمكن التفاعل للعظيم بين النص ومتلقيه، فيثري تجربته الخاصة ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تحت طائلة فهمه وإحساسه...

إنّ عملية التلقي في هذا التصور ليست متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي تفتح أمامنا آفاقا رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع، بل إنّنا من خلالها نعيش وكأنّنا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا إلى عملية الإبداع[4].

---

[1] لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت، ص 223- 224.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، المرجع السابق، ص 235.

[3] وليد إبراهيم قصاب، المرجع السابق، ص 656.

[4] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، المرجع السابق، ص 237.

فالمتلقي أحد الركائز الأساسية في العملية الإبداعية يشكل الغاية والهدف من هذه العملية، وإنّ الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحا أم غير ناجح يأتي من المتلقي الذي يحكم على العمل وفقا لتأثره وتفاعله وثقافته، وهذه الأشياء تساعد على تقييم العمل الإبداعي تقييما جيدا.

ومما سبق ذكره يتضح لنا أنّ نقادنا الأوائل أدركوا المكانة الحقيقية للمتلقي في عملية الإبداع الفني ودوره في هذه العملية، إذ لا تتم فاعليتها وحضورها إلاّ بوجوده، وأنّ النص الأدبي يحتاج لكي يحقق وجوده، ويؤتي أكله إلى مبدع مقتدر يتمتع بموهبة علية قادر على توظيف إمكانات اللغة والبلاغة، ومتلق حاذق مرهف الحس حاد الذهن بارع هو الآخر قادر على فك شفراته وتحسس مواطن القوة والضعف فيه.

ومن هنا لم يعد دور المتلقي سلبيا بل أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النص، وتشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته، وأنّ عمليات التلقي المستمر تشكل وجدان القارئ والمبدع معا، وتنمي الإحساس بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة[1].

وإنّ نظرة العرب والبلاغيين للعملية الإبداعية وأركانها الأساسية (المبدع- النص- المتلقي) نظرة متكاملة مرتبطة بينها بعلاقات أسلوبية وجمالية متميزة، كما أنّها كل لا يتجزأ بين النص ومبدعه والنص ومتلقيه والنص وسياقه الثقافي والاجتماعي والتاريخي، وهذا الارتباط يمثل في مجموعه جوهر الظاهرة الأدبية بكل علاقاتها المتشابكة والمعقدة، والتي لا يمكننا تناول جانب واحد منها فقط دون الجوانب الأخرى...

5- إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر:

توطئة:

لا يهدف هذا البحث إلى استجلاء نظرية التلقي أو نقد استجابة القارئ التي "قامت على نبذ الشكل الواحد للمعنى، وتقويض مبدأ الإيمان بالملفوظ اللساني دليلا وحيدا أو وسيطا لبناء جمالية

[1] محمد عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دط، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص 02.

النص ومحاورة بنيته"[1]، وإعلاء سلطة القارئ (متلقي النص) لأنّه "يخرج الأدب من طور القوة إلى حيز الفعل وهو الذي يلون التفعيل بلون خاص، وما لم يكن هناك تأويل تجرد الأدب من أيّة قيمة أو منفعة، وأصبحت آنذاك حقيقته الوحيدة متمثلة في أنّه ضرب من الترف"[2].

وإنّما يهدف إلى بيان عناصر الإبداع الثلاثة (المبدع، والنص، والمتلقي) في تصور ابن طباطبا العلوي من خلال النصوص المبثوثة في تضاعيف كتابه (عيار الشعر)، ولا نريد من هذا العرض تضخيم المقدرة العلمية لابن طباطبا، لأنّ هذا الأمر يخرجنا عن السياق المنهجي ويضعنا في دائرة المبالغة، ولكن نحاول الإمساك ببعض الإجراءات التي كانت توجه الرؤية النقدية لهذا الناقد وتقريبها مع ما موجود في الساحة النقدية الأدبية في العصر الراهن[3].

فالمدونة النقدية العربية القديمة وفي سياق شروطها التاريخية والمعرفية لا تخلو من إشارة لافتة إلى وظيفة المتقبل للرسالة الشعرية سماعا وطربا وانفعالا واستجابة، فالتلقي في الشعرية العربية لا يمكن أن يكون مسألة تقنية داخل النص (أي القارئ الضمني)، وإنّما هي مسألة تتجاوز ذلك إلى اعتبار المتلقي شبكة من الذوات ذات قارئة وذات منصتة سامعة وذات مبدعة مؤولة[4].

فابن طباطبا يتخيل المتلقي في ذهن المبدع هذا ما أكده استقرائنا للنصوص المبثوثة، فلا وجود للمتلقي الضمني في نصوصه، وهذا يخالف ما ذهبت إليه الدكتورة بشرى موسى إذ تقول: "ما طرحه العلوي من أراء...يقترب من مفهوم -القارئ الضمني- الذي حدده منهج القراءة في النص"[5] وإنّ غياب المتلقي الضمني عن نصوص ابن طباطبا شيء طبيعي لأسباب منها:

- كون هذا المفهوم تقنية روائية[6] نشأت في عصر غير العصور القديمة.

---

[1] بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص 35.

[2] مُحَمَّد بن عباد، التلقي والتأويل، الأقلام، العدد 4، 1997، ص 15.

[3] شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبا، مجلة القادسية، المجلد 6، العددان 3- 4، 2007، ص 64.

[4] خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات، مج 9، ع 34، 1999، ص 114- 116.

[5] بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص 47.

[6] **ينظر**: آيزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، ع 6، 1986، ص 40- 41.

- وفي بيئة مختلفة (غربية).

- وفي جنس أدبي مختلف (الرواية)، وهذه المتغيرات تجعل هذا المفهوم يبتعد كل الابتعاد عن المنظومة النقدية القديمة.

فالأطاريح النقدية التي قدمها "ابن طباطبا" في كتابه (عيار الشعر) هي التي كوّنت هذا البحث ورسمت محاوره الثلاثة:

1- المبدع.

2- النص.

3- المتلقي.

1.5- المبدع:

1.1.5- دوافع الإبداع:

إنّ إدراك ابن طباطبا لأركان العملية الإبداعية التي يقع في مقدمتها (المبدع) كان وراء تحديده لأدوات الإبداع، فتكامل هذه الأدوات في الشاعر يؤثر في عملية التلقي، فأول هذه الأدوات الطبع، إذ يقول: "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه..."[1] فالطبع في هذا النص يقابل الموهبة أو الاستعداد في النقد الحديث.

وأجمل الأدوات الأخرى في قوله: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلف منه وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة فمنها التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها، ومخاطباتها، وحكاياتها وأمثالها،...، وإطالتها وإيجازها ولطفها وخلابتها وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها، وحسن مبانيها وحلاوة مقاطعها

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتح: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 9.

وإيفاء كل معنى حظه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة...فتسابق معانيه ألفاظه فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق ألفاظه..."[1] فحديث ابن طباطبا يقترب من حديث النقد الحديث الذي يعد الثقافة الواسعة للأديب شرطا للإبداع، فإذا لم يكن الشاعر ذا ثقافة واسعة لم يستطع صياغة الآيات الفنية الخالدة التي تطوي الدهر طيا بدون أن تفقد روعتها[2].

وهكذا فـ(الطبع، والرواية، والدربة، والإلمام بعلوم اللغة والتاريخ...) تجعل المبدع –الشاعر– قادرا على نسج الصورة المؤثرة في الأذواق والأسماع، لأنّه لا يكتب لنفسه وإنّما للقراء أو المتلقين الذين يحكمون على فنه بالاستمرار أو الاندثار.

2.1.5– وعي المبدع بالمتلقي:

بات من المؤكد حضور المتلقي في ذهن المبدع أثناء إنتاج عمله سواء أكان متلقيا ناقدا أو لغويا أو اعتياديا، ومن مظاهر هذا الوعي مراعاة المقام، فابن طباطبا يلح على الشاعر بأن "يحضر لبّه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك ويعدّ لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه"[3].

وكونت مطالع القصائد مظهرا ثانيا من مظاهر الوعي بأهمية المتلقي إذ يقول: "ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الألاف ونعي الشباب، وذم الزمان لاسيما في القصائد التي تضمنت المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة..."[4] فتلطف الشاعر في

[1] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 26.

[2] يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ط6، دار المعارف، مصر، 1969، ص 274.

[3] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 12.

[4] المصدر نفسه، ص 126. وينظر: ص 127– 128.

مطالعه يؤدي غرضا نفسيا هو حسن الإصغاء، ولعل في إصغاء الإسماع ما يعطي الأهمية القصوى لفكرة ربط أسلوب الاتصال الذهني بين المبدع والمتلقي في استمالة القلوب، وربط المشاعر بالإصغاء من أجل امتلاك انتباه السامع إلى الجانب الذاتي المتعدد الأبعاد[1].

وفي أثناء حديثه عن الشعراء المحدثين أومئ إلى المظهر الثالث (حسن التخلص): "ومن الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطفوا في صلة ما بعدها بها فصارت غير منقطعة عنها ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم، لأنّ مذهب الأوائل واحد وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم: إنّا تجشمنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح...فسلك المحدثون غير هذا السبيل، ولطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها..."[2].

وإنّ هذا التحول في التخلص قد ترك أثرا في تلقي الأشعار لأنّ التجديد في بناء القصيدة يبعد المتلقي عن الرتابة والملل ويجعله أكثر حيوية في الاستماع والقراءة.

إنّ تلاحم أجزاء القصيدة وترابطها كوّن مظهرا آخر من مظاهر الوعي بأهمية المتلقي، لهذا أكدّه ابن طباطبا في قوله: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنّه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله، فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منها في موضع الآخر، فلا ينتبه على ذلك إلاّ من دقّ نظره ولطف فهمه...يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة الألفاظ، ودقة معان وصواب

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص 244- 245.
[2] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 115- 117.

تأليف...حتى تخرج القصيدة كأنّها مفرّغة إفراغا...فإذا كان الشعر على هذا المثال سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه..."[1].

نخلص من ذلك أنّ قواعد الإبداع التي حددها "ابن طباطبا" ألفت ثنائية مزدوجة ضمن (المبدع والنص) اللذين يتوهجان من أجل المتلقي لأنّهما لا يتحققان إلاّ بوجوده.

2.5- أسلوب النص:

إنّ أسلوب النص يمثل الترابط الحقيقي بين أركان العملية الإبداعية (المبدع والنص والمتلقي)، إذ أنّها ترتبط بعلاقات أسلوبية لا تسمح هذه العلاقات لأي ركن أن يقف في عزلة وبعد عن الأركان الأخرى[2].

وقد أشار ابن طباطبا إلى مفهوم الأسلوب دون أن يصرح بلفظه في أثناء حديثه عن طريقة الشاعر في النظم إذ يقول: "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات، وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها"[3] فابن طباطبا في نصه المتقدم أشار إلى أكثر من علاقة أسلوبية كاللغة بألفاظها ومعانيها[4] والموسيقى بأوزانها وقوافيها فضلا عن تلاؤم الأبيات وانتظامها، وقد أخذ الصدق معيارا أسلوبيا آخر عند ابن طباطبا إذ نبّه الشاعر على الالتزام به والاعتماد عليه في قوله: "ويتعمد

[1] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 129- 131.

[2] شيماء خيري فاهم، المرجع السابق، ص 65.

[3] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 11.

[4] تكررت الإشارة إلى اللفظ والمعنى في كتابه. ينظر: 10- 14- 17.

الصدق والوقوف في تشبيهاته وحكاياته"[1] فالصدق التشبيهي أو التصويري لا يقتصر على المبدع بل يتخطاه إلى المتلقي الذي يتأثر بما وافق طبعه وواقعه.

إلى جانب الصدق التصويري أشار إلى الصدق الفني في قوله: "وليست تخلو الأشعار من أن يتقصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيثار بذلك..."[2].

وأحيانا تحمل النصوص تجارب إنسانية صادقة تثير المتلقي وتهزه، وقد التفت "ابن طباطبا" إلى ذلك إذ يقول في الأشعار: "أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها..."[3].

فالصدق عند ابن طباطبا يتخذ أكثر من معنى لكن الهدف واحد هو إثارة المتلقي والغموض وسيلة أسلوبية أخرى أمئ إليها "ابن طباطبا" لما تثيره من إشكالية في التلقي، إذ يقول: "فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه، فإنّك لا تعلم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنّهم أدق من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربما خفى عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم...فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"[4] وفي الكلام المتقدم إشارة واضحة إلى أنّ العمل الفني الجيد لا يعطي معناه لمتلقيه إلاّ بعد طول تأمل وقراءة عميقة له، إلى جانب ذلك فغموض المعنى يكون نتيجة الإحالة في التشبيه أو إلى سياق الكلام أو لتضمنه معنى تاريخيا.

وقد تحدث ابن طباطبا عن علاقات أسلوبية أخرى تؤثر في التلقي أثناء شرحه للأبيات الشعرية كالتعريض والإيجاز والمبالغة.

---

[1] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 125.

[3] المصدر نفسه، ص 125.

[4] المصدر نفسه، ص 17

نخلص من ذلك إلى أنّ النص يتكون من أبعاد أسلوبية متعددة:

- البعد اللغوي: المتكون من الألفاظ والمعاني.
- البعد الموسيقي: المتكون من الأوزان والقوافي.
- البعد البنائي: تركيب الأبيات وانتظامها.
- الصدق بمعانيه الفني والتصويري والإنساني.
- الغموض بوسائله التشبيهي والتاريخي والسياقي.
- البعد البلاغي كالتعريض والإيجاز والمبالغة.

3.5- المتلقي:

إنّ تلقي الأشعار وفهمها مرتبطان بقراءتها، ولم تكن القراءة واحدة في نظر "ابن طباطبا" ولإيضاح ذلك نقرأ نصه الآتي: "فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الإسماع والإفهام إذا مرت صفحا فإذا حصّلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيّفت ألفاظها ومجت حلاوتها..."[1].

فهذا النص يقترب من مقولة النقد الحديث التي تؤكد أنّ المتلقي في تقبله للنص الأدبي يمر بمراحل منها لحظة التلقي الذوقي وفيها يستشعر جمالية النص، والثانية لحظة التأويل الاسترجاعي وفيها يتم استجلاء المعنى من المبنى[2].

وفي حديثه عن القارئ (المتلقي) أكد تأثيرات النص في القارئ ومسألة التذوق والإيصال لأنّ الشعر عملية توصيل إلى جانب كونه عملية تعبير أولا، وأكد أنّ المتلقي هو الحاكم الوحيد في وجود

[1] **ينظر**: ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 14.

[2] مُحَمَّد بن عباد، المرجع السابق، ص 6- 7.

النص ورفضه ثانيا، إذ يقول: "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص"[1].

وإنّ عملية الرفض والقبول قائمة على شروط حددها "ابن طباطبا" منها:

أ- اعتدال الكلام واستواؤه: إذ يقول: "والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لم ينفيه ان كل حاسة من حواس البدن إنّما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه...والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ويتشوق إليه ويتجلى له ويستوحش من الكلام الجائز، والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر، وينفر منه...فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العيّ، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه...فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به..."[2].

ب- الوزن: وقد اشترط ابن طباطبا الوزن لما له من أثر في التلقي بوصفه أصلا معتمدا في الشعر لأنّه ميزان التناسب بين الألفاظ ومعانيها، وهذا التناسب يترك بعدا إيقاعيا يشعر المتلقي بالطرب والارتياح ويلزمه بضرورة متابعة النص، وفيه يقول: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه..."[3].

[1] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 20- 21.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

ج- الغرض الشعري: يرى "ابن طباطبا" أنّ موافقة الغرض لحال المتلقي يساعد في نجاح التلقي وسرعة الفهم إذ يقول: "لحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها كالمدح في حال المفاخرة وكالهجاء في حال مباراة المهاجي...وكالمراثي في حال جزع المصاب..."[1].

د- الصدق والتلقي: إنّ الصدق لا يقتصر على مستوى الإبداع بل يتعداه إلى مستوى التلقي لأنّ النفس تسكن لما وافق هواها وعبّر عنها، وفيه يقول "ابن طباطبا": "...إذا أبدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها والتصريح بما كان يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها"[2].

هـ- جدة المعاني والتلقي: دعا ابن طباطبا إلى التجديد في المعاني لأنّ ذلك يثير المتلقي ويحرك ذهنه إذ يقول: "إنّ السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجه وتقل عليه رعيه، فإذا لطّف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرّب منه بعيدا أو بعدّ منه قريبا، أو جلل لطيفا، أو لطّف جليلا أصغى إليه ودعاه واستحسنه السامع واجتباه، وهذا تطريف إلى تناول المعاني واستعارتها...أو تضمن أشياء يوجبها أحوال الزمان على اختلافه...فيكون فيها غرائب مستحسنة وعجائب بديعة...فتدفع به العظائم...وتخلب العقول، وتسحر به الألباب لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى...فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه.."[3].

هذه هي الشروط التي وضعها "ابن طباطبا" ليصب التلقي في الجانب الإيجابي مؤكدا على ضرورة مراعاة هذه الشروط للتأثير في سلوك المتلقي من الناحية الذهنية والنفسية.

[1] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 125- 126.

4.5- تأثير الشعر في المتلقي:

أظهر "ابن طباطبا" في اثناء حديثه عن المتلقي بعض تجليات هذا التأثير لاسيما ما يتعلق بالاستجابة الانفعالية للمتلقي مثل الاهتزاز والارتياح والطرب والالتذاذ[1]، وهو بهذا يقترب من النقاد المعاصرين في إشارتهم للهزة الشعرية[2]، إلى جانب ذلك أومأ إلى وقوع السر الإبداعي في القلوب ونفاذه في الأرواح وتحليقه بالمتلقي في عالم الخيال والأحلام، هذا ما جعل الرسول صلّى الله عليه وسلم يقول: "من الشعر حكمة"[3] وقال عليه السلام: "ما خرج من القلب وقع في القلب" وقال بعض الفلاسفة: "إنّ للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها"...وجعل ذلك برهانا على نفع الرقى ونجعها فيما تستعمل له.

ويشير ابن طباطبا إلى التأثير الاجتماعي إذ يقوم الشعر ببعض الوظائف الاجتماعية مثل محو الضغائن وحل المشاكل وتشجيع الكرم وبعث الحماسة إذ يقول: "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء فسلّ السخائم وحلل العقد وسخى الشحيح وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإشارته"[4].

وإنّ استشهاد "ابن طباطبا" بقول الرسول صلّى الله عليه وسلم: "إنّ من البيان لسحرا" يؤكد نظرته لقوة الشعر الإيهامية لما فيه من التخييل المتجسد في لطافة المعنى وحلاوة اللفظ واعتدال التركيب.

نخلص من ذلك إلى أنّ تأثير الشعر في المتلقي يتضح من خلال ردود أفعاله التي تتراوح من الفهم إلى الالتذاذ والاهتزاز والاستفزاز إلى نفاذ السر الإبداعي في القلوب والأرواح إلى جانب التأثيرات الاجتماعية والتحليقات الخيالية الساحرة.

---

[1] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 20- 21.

[2] **ينظر**: لطيفة برهم، المرجع السابق، ص 23- 24.

[3] **ينظر**: أبي عيسى مُحَمَّد الترمذي، سنن الترمذي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص 662.

[4] ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق، ص 22.

فالمبدع والنص يحترقان من أجل المتلقي لأنّه الأساس في خلود النص أو تلاشيه من خلال قبوله له أو رفضه إياه، وإنّ هذا الرفض والقبول محكوم بشروط يمكن تحديدها باعتدال الكلام واستقامة الوزن وموافقة الغرض الشعري لحال المتلقي والصدق الفني وجدة المعاني، ولم يفت "ابن طباطبا" الإشارة إلى تأثيرات الشعر في المتلقي لاسيما ما يتعلق بالانفعال وقضايا الاستجابة والتأثيرات الاجتماعية والتأثيرات الخيالية البيانية الساحرة.

خاتمة

نصل الآن إلى ختام هذا البحث ومنه يمكننا عرض أهم النتائج التي توصل إليها وهي كما يأتي:

– يعد كل من ياوس وآيزر من أهم رواد نظرية التلقي الغربية ومن أهم مؤسسيها، كما تعد جهودهما وما قاما به من أبحاث وفرضيات نظرية المرجع الأساس لجمالية التلقي، التي أعادت للقارئ اعتباره وأدخلته في العملية الإبداعية لتؤصل الثالوث المعروف (المؤلف– النص– القارئ) فينتقل النقد بذلك إلى مرحلة جديدة وعصر مختلف، وهي عهد القارئ أو المتلقي.

– الممارسات النقدية القديمة تزخر بإشارات هامة تشير إلى وجود عملية تلقي.

– تجلت ملامح نظرية التلقي واضحة عند النقاد العرب القدامى من خلال اهتمامهم القوي بأركان العملية الإبداعية المتمثلة في المبدع والنص والمتلقي، إذا مثل هذا الأخير عندهم السامع والقارئ الذي يتلذذ بالعمل الإبداعي ويتفاعل معه بحسب ثقافته وعمق معرفته وتجربته، وقد ظهر الاهتمام بالمتلقي جليا عند النقاد العرب من أمثال الجاحظ وابن قتيبة، و ابن سلام الجمحي، وأبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني وابن طباطبا العلوي.

– استطاع نقادنا القدامى في فترة مبكرة من الدرس النقدي أن يشيروا إشارات واضحة إلى أهمية وقيمة المتلقي في العملية الإبداعية، ومع ابن طباطبا تتأكد مكانة المتلقي في حديثه عن لذة النص.

– جعل ابن طباطبا المتلقي هو أساس العملية الإبداعية وهذا عند مقاربة لكتابه التعليمي (عيار الشعر).

– إنّ علاقة المتلقي بالنص الأدبي ينبغي أن تضاهي علاقة المبدع بالنص من حيث الجهد والمعاناة، إذ لابد من حضور المتلقي في ذهن المبدع في كل مراحل الخطاب الأدبي شعرا ونثرا، فالاهتمام بنفسية المتلقي والأثر الذي يحدثه النص فيه أول ما يضعه المبدع أمام ناظريه أثناء إنشائه ونظمه للنصوص.

– لا تقتصر مهمة المتلقي على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلقي يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه الكلام أو

الخطاب، بل يتطلب أن يكون المتلقي ذا عقل وفكر متميزين، وأن يكون قادرا على إدراك العلاقات فيما بين الكلم وفك رموز النص وشفراته، فيتحول بذلك إلى متلق منتج مشارك في إعادة تشكيل الخطاب الإبداعي.

قائمة

المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1– الكتب.

1. أرسطو، كتاب أرسطو في الشعر، ت: أبي بشر متى بن يونس القنائي، تحقيق: د. مُحَمَّد عياد، دط، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

2. الأسد ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط5، دار المعارف، مصر، 1978.

3. الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، ط2، دار إحياء التراث العربي، ج1، بيروت، 1984.

4. أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقلها إلى العربية حنا خباز، ط1، دار القلم، بيروت، 1969.

5. الأنباري أبو البركات، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح: إبراهيم السامرائي، ط3، مكتبة المنار، 1985.

6. آيزر فولفجانج، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، دط، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

7. بدوي طبانة، دراسات في النقد الأدبي العربي، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.

8. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2001.

9. بو حسن أحمد، في المناهج النقدية المعاصرة، ط1، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، 2004.

10. تبرماسين عبد الرحمان وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ط1، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009.

11. الترمذي أبي عيسى مُحَمَّد، سنن الترمذي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.

12. الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، ط7، مج 4، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964.

13. جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ت: د. قاسم مقداد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

14. جان ستاروبنسكي، نظرية التلقي، ت: غسان السيد، ط1، دار الغدير، دمشق، 2000.

15. الجرجاني عبد القاهر:

- دلائل الإعجاز، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، ط3، مطبعة المدني للنشر والتوزيع، 1413هـ-1992م.

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، علي مُحَمَّد البجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 1966.

16. جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ت: رشاد عبد القادر، ط1، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004.

17. درابسة محمود، التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، دط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 2003.

18. الرازي أبو بكر، مختار الصحاح، المؤسسة الحديثة، طرابلس، لبنان.

19. ابن رشيق، أبو الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ط4، ج1، دار الجيل، بيروت، 1972.

20. روبيرت هولب، نظرية التلقي، ت: عز الدين إسماعيل، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.

21. الرويلي ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

22. الزمخشري، أساس البلاغة، تح: شوقي المعري، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1998.

23. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ط1، الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

24. ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني.

25. بن أبي سلمى زهير، الديوان، تحقيق: علي حسن فاعور، ط1، دار الكتب العلمية، 1402هـ.

26. شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2007.

27. شوقي ضيف:

- البلاغة تطور وتاريخ، ط9، دار المعارف، القاهرة، دت.
- تاريخ الأدب العربي، ط5، دار المعارف، مصر، 1972.

28. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، ط3، منشورات دار الآفاق، بيروت، 1985.

29. الصيفي إسماعيل، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، ط2، دار المعرفة الجامعية، 1990.

30. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتح: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.

31. طليمات غازي، الأدب الجاهلي، ط1، دار الفكر المعاصر، 2002.

32. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طبعة المكتبة الفيصلية، مكة، 2004.

33. العاكوب عيسى، التفكير النقدي عند العرب، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1998.

34. عباس إحسان، ديوان كثير عزة، دار الثقافة، بيروت، 1971.

35. عبد الرحمان مُحَمَّد إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

36. عتيق عبد العزيز، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، دار النهضة العربية، بيروت، 1986.

37. العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت.

38. الفاخوري حنا، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، ط2، دار الجيل، بيروت، 1991.

39. ابن فارس أحمد، مقاييس اللغة، ج2، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، دت.

40. فروخ عمر، تاريخ الأدب العربي القديم، ط3، دار العلم للملايين، ج1، 1978.

41. فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2014.

42. فيدوح عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

43. ابن قتيبة، عيون الأخبار، مج 3، دار الكتابة المصرية، 1925.

44. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط1، مطبعة الجوانب للنشر، قسطنطينية، 1302هـ.

45. المبارك مُحَمَّد، استقبال النص عند العرب، ط1، دار الفارس للنشر، 1999.

46. المبخوت شكري، جمالية الألفة- النص ومتقبله في التراث النقدي، بحوث ودراسات المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993.

47. مُحَمَّد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، دت.

48. مُحَمَّد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي (626هـ)، جامعة بغزة، 1428هـ- 2007م.

49. مُحَمَّد عبد المطلب:

- البلاغة والأسلوبية، ط1، دار طوبال للطباعة، القاهرة، 1994.
- قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1995.

50. مُحَمَّد عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دط، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002.

51. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث النقدي دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر الغربي، القاهرة، 1917هـ- 1996م.

52. المرزباني أبو عبيد الله مُحَمَّد بن عمران، الموشح، تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965.

53. هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ت: رشيد بن حدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

54. أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، علي مُحَمَّد البجاوي، ط4، منشورات المكتبة العمرية، بيروت، 1972.

55. يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ط6، دار المعارف، مصر، .1969

2- القواميس والمعاجم:

1. ابن منظور أبو فضل جمال الدين، لسان العرب: مادة (لقي)، م3، دار صادر، بيروت، لبنان.

2. حجازي سمير سعيد، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الأفق العربية، 2010.

3. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2001.

3- الرسائل الجامعية والندوات:

1. أحمد بو حسن، نظرية التلقي، مجموعة من المؤلفين، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، دط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1980.

2. سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في البلاغة وشعرية الخطاب، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007-2008.

3. عبد الرحيم الرحموني، ملامح التلقي من خلال تعريفات للبلاغة، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، ج1، جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود الإسلامية، السعودية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المهراز، فاس، المغرب، 1432هـ

4. عميرات أسامة، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011.

5. مُحَمَّد ناجح مُحَمَّد حسن، التلقي والإبداع في الشعر الجاهلي، أطروحة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2004.

6. مسعودي هجيرة، إشكالية التلقي في التراث النقدي العربي القديم، مذكرة لنيل درجة الماستر، تخصص بلاغة عربية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة مستغانم، 2017.

7. مليكة النوي، التفكير النقدي في دلائل الإعجاز للجرجاني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، 1426هـ-2005م.

8. نادية دحماني، أثر النقد الأرسطي في النقد العربي، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند الحاج، البويرة.

9. وليد إبراهيم قصاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، ج1.

4- المجلات:

1. آيزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، ع 6، 1986.

2. خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات، مج 9، ع 34، 1999.

3. رضا معرف، جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 12، جامعة بسكرة، 2012.

4. شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبا، مجلة القادسية، المجلد 6، العددان 3-4، 2007.

5. فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، ع 1- 2، أكتوبر 1994.

6. لطفية برهم، اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، ج 35، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، 2000.

7. مُحَمَّد بن عباد، التلقي والتأويل، الأقلام، العدد 4، 1997.

8. هانز روبيرت ياوس، جماليات التلقي والتواصل الأدبي، ت: د. سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986.

9. وولف ديبتير سيتمبل ، المظاهر النوعية للتلقي، ت: أنفي مُحَمَّد، سعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، بيروت، 1988.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر وتقدير

مقدمة.....أ

مدخل إلى نظرية التلقي

1- حقيقة التلقي.....5

1.1- لغة..... 5

2.1- التلقي في القرآن الكريم 7

3.1- التلقي في الاصطلاح..... 7

2- مقدمة في تاريخ النظرية الفكري 8

3- أهم المدارس التي أثرت في عملية التلقي.....12

1.3- الشكلانيون الروس.....12

2.3- الظاهراتية 14

3.3- مدرسة كونستانس 15

4- المفاهيم الإجرائية عند ياوس.....16

1.4- أفق التوقع Horizon d'attente 16

2.4- المسافة الجمالية Distance esthétique 17

3.4- اندماج الآفاق Fusion des Horizon 18

5- فولفجانج إيزر.....19

1.5- فعل القراءة وبناء النص عند "إيزر.....21

الفصل الأول: شفهية التلقي في التراث العربي القديم

1- الخلفية الاجتماعية لعملية التلقي في النقد العربي القديم.....25

1.1- عملية التلقي في المجالس الأدبية الجاهلية 26

1.1.1- في مجالس الأسواق.....27

2.1.1- في مجالس الملوك 31

2.1- عناصر عملية التلقي في مجالس هذا العصر (العصر الجاهلي.....33
2- عملية التلقي من خلال الخطاب القرآني 34
3- عملية التلقي من خلال المجالس الأدبية في العصر الإسلامي.....36
1.3- عملية التلقي في مجالس الرسول ﷺ.....36
2.3- التلقي في مجالس الخلفاء.....38
4- عملية التلقي في العصر الأموي 41

الفصل الثاني: قضية التلقي في التراث النقدي العربي القديم

1- التلقي في العصر العباسي 46
2- التلقي عند النقاد القدامى 48
3- العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي قديما 55
4- دور المتلقي في عملية الإبداع الفني.....65
5- إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر 71
1.5- المبدع 73
1.1.5- دوافع الإبداع 73
2.1.5- وعي المبدع بالمتلقي 74
2.5- أسلوب النص 76
3.5- المتلقي.....78
4.5- تأثير الشعر في المتلقي 81
خاتمة.....**84**
قائمة المصادر والمراجع **87**
فهرس الموضوعات **96**
ملخص

ملخص

حاولنا في هذا البحث تسليط الضوء على نظرية التلقي، مبرزين التبني الألماني لها، وكذا السبق العربي لهذه النظرية الذي همّشته الشفهية وانعدام التدوين، ونقادنا العرب وما جاء في مؤلفاتهم عن إشارات تشير إلى نظرية التلقي كحديثهم عن السامع والمبدع أمثال الجاحظ، وابن قتيبة، وسلام الجمحي، وعبد القاهر الجرجاني، وابن طباطبا العلوي، هذا الأخير الذي عرضنا إشكالية التلقي عنده في كتابه "عيار الشعر" الذي أثار فيه منزلة المتلقي ودوره في خلود النص أو تلاشيه.

Résumé :

Dans cette recherche, nous avons essayé d'éclairer la théorie de la réception, en mettant en évidence l'adoption Allemande de celle-ci, ainsi que l'antériorité Arabe de cette théorie qui a été marginalisée par l'oral et le manque d'enregistrement, les critiques Arabes et ce que sont venus dans leurs dossiers des références à la théorie de la réception comme leur propos sur l'auditeur et le créateur, par exemple El Djahiz, Ibn Kotaïba, Salem El Djomahi, Abdel Kaher El Djerjani, Ibn Tabatiba El Olwi. Ce dernier, dont nous avons évoqué le problème de la réception dans son livre «le calibre du poème» dans lequel il évoquait le statut du destinataire et son rôle dans l'immortalité du texte ou sa disparition.

Abstract :

In this research, we tried to shed light on the theory of reception, highlighting the German adoption of it, as well as the Arabic precedence for this theory, which was ignored by the oral narration and the lack of recording, the Arab critics and what came in their documents about references to the theory of reception such as their talking about the listener and creator, for instance El Djahiz, Ibn Kotaïba, Salem El Djomahi, Abdel Kaher El Djerjani, and Ibn Tabatiba El Olwi, the latter whom we discussed the problem of receiving in his book «the poem's caliber», in which he raised the status of the recipient and his role in the immortality of the text or its disappearance.