جامعة الجزائر– 02– أبو القاسم سعد الله
كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة
قسم اللّغة العربية وآدابها

تلقي الشعر العربي في النّقد المغربي القديم

عبد الكريم النّهشلي ـ ابن رشيق ـ حازم القرطاجنّي – عيّنة–

Receiving the Arabic Poetry in the Ancient Maghrebin Criticism
Abdelkarim Al Nahshali, Ibn Rachik and Hazim Al-Qartajini
As a Sample

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثالث

تخصّص: الأدب العربي ونقده

إعداد الطالبة:
ياسمين بوكردوح YASMINE BOUKERDOUH

إشراف الأستاذة:
د. ليلى جودي LEILA DJOUDI

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
أ. د محمد بن منوفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر – 2–	رئيسا
أ. د ليلى جودي	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر – 2–	مشرفا
أ. د سهيلة عبريق	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر – 2–	عضوا
أ. د نسيبة العرفي	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر – 2–	عضوا
د. سليمة مدلفاف	أستاذ محاضر– أ –	جامعة البليدة – 2–	عضوا
د. الدراجي سعيدي	أستاذ محاضر – أ–	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	عضوا

السنة الجامعية : 2021–2022

University of Algiers 2
Abou EL Kacem Saâdallah
Faculty of Arabic Language & Literature and Oriental Languages
Department of Arabic Language & Literature

Receiving the Arabic Poetry in the Ancient Maghrebin Criticism Abdelkarim Al Nahshali, Ibn Rachik and Hazim Al-Qartajini As a Sample

Thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the Degree of LMD Doctorate

Specialty: Arabic Literature and its Criticism

Submitted by:

Boukerdouh yasmine

Under the supervision of:

prof. Djoudi Leila

Board Examiners

Prof. Mohamed Ben Menoufi	Professor University of Algiers 2	President
Prof. Djoudi Leila	Professor University of Algiers 2	Supervisor
Prof. Abrik Souhila	Professor University of Algiers 2	Examiner
Prof. Larfi Nassiba	Professor University of Algiers 2	Examiner
Dr. Medelfef Salima	Class A Lecturer Blida 2 University	Examiner
Dr. Deradji Saidi	Class A Lecturer Higher School of Teachers	Examiner

Academic Year 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩ ﴾

سورة النمل الآية 19

إهـداء

إلى والديّ الكريمين برّا وإحسانا حفظهما الله وأطال عمرهما

إلى الشموع التي تنير لي الطريق إخوتي مصدر فخري واعتزازي

إلى طائـــــر الـنّــورس المحلّــق في سمائي رسيم عبـد الله

إلى من شاركتني الألم والأمل وأشعلت شموع التضحية حبّا ومودّة هـاجـر

إلى كلّ من قدّم لي العون والدّعم أهدي ثمرة جهدي المتواضع

يـــــاســـمـيـــن

شكر وعرفان

إقتداء بقول الرسول محمّد – صلّى الله عليه وسلم-: "منْ صَنَعَ إليكم مَعْروفًا فَكَافِئُوهُ، فَإِنْ لَمْ تَجِدُوا مَا تُكَافِئُونَه فَادْعُوا لَهُ حتَّى تَرَوْا أَنَّكمْ قَد كَافَأْتُمُوهُ".

-رواه أبو داود وصحّحه الألباني-

أتقدّم إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة ليلى جودي بأسمى عبارات الشكر والتقدير اعترافا بالجهد الذي بذلته في سبيل توجيه هذا العمل، وإخراجه إلى النور سائلة المولى عزّ وجلّ أن يجزيها عنّا خير جزاء.

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الأفاضل الذين شرفوني بقبول قراءة البحث، ومناقشته، وإصلاح ما به من هنّات.

والشكر موصول إلى رئيس مشروع الأدب العربي ونقده الأستاذ الدكتور مشري بن خليفة.

يـــاسمـــــيـــــن

مقدّمة

شهد المغرب الإسلامي حركة نقدية واسعة، تنوعت فيها القضايا النقدية والبلاغية، ما أسهم في بلورة أفكار نقدية متجددة لدى كثير من النقاد الذين تذوقوا الشعر بناء على معرفتهم بمعاييره وخصوصياته، وأهّلهم لإنتاج كتب نقدية تنوعت اتجاهاتها؛ فمنها ما كان نقديا صرفا، ومنها ما كان بلاغيا، ومنها ما امتزج فيه النقد بالبلاغة، ومن أبرز هؤلاء **(عبد الكريم النهشلي)**، الذي برز بكتابه **(الممتع في صنعة الشعر)**، و**(ابن رشيق القيرواني الأزدي)**، من خلال مؤلفه **(العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده)**؛ و**(إبراهيم الحصري)** وكتابه **(زهر الآداب وثمر الألباب)**، و**(حازم القرطاجني)** بمؤلفه **(منهاج البلغاء وسراج الأدباء)**... ناهيك عن أسماء أخرى كثيرة، فهم رجال عاشوا في قرون مختلفة خلفوا فيها رصيدا علميا ومعرفيا لا ينكره إلا جاحد.

شكلت علاقة النص بقارئه واحدة من أهم الطروحات الإجرائية التي فرضت نفسها في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية؛ إذ لا تتحقق قيمته إلا بوجود متلق، يتلقى ذلك الأثر الفني، مؤثرا فيه ومتأثرا به. وممّا لا ريب فيه أن النقد المغربي القديم قد انتبه إلى قطب المتلقي للنص الشعري، سواء أكان ذلك عبر تقنية السماع التي تحكمها المشافهة وآلياتها، أم عن طريق القراءة التي تخضع للتدوين وتؤطرها أدوات الكتابة، ما يعني أن المدونة النقدية المغربية القديمة لا تخلو من إشارة لافتة إلى وظيفة المستقبل للرسالة الإبداعية، سماعا وطربا وانفعالا واستجابة، وقد وعى كل من النهشلي، وابن رشيق، والقرطاجني... وغيرهم، كيفية تخيل المتلقي في ذهن المبدع، وهذا ما أكده استقراؤنا المتواضع للنصوص المبثوثة في بعض مدوناتهم.

ومن هذا المنظور ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا "**تلقي الشعر العربي في النقد المغربي القديم عبد الكريم النهشلي، ابن رشيق، حازم القرطاجني– عينة–**"، الذين تعد مؤلفاتهم من أهم المصادر النقدية التراثية التي تزخر بها المكتبة العربية، بالنظر إلى المادة العلمية الثرية والقيمة التي تحويها هذه المدونات، وما شجعنا أكثر على اختيار هذا

الموضوع: أن للمصنفات المغربية التراثية أهمية كبيرة، ومكانة مرموقة في مجال الدرس النقدي والبلاغي؛ إذ بها صار النقاد المغاربة رواد النقد في المغرب الإسلامي القديم، حيث لا يمكن الإحاطة بفكر هؤلاء الرجال في مجال النقد، ولا فهم طريقتهم ومذهبهم فهما كاملا، إلا بدراسة هذه المصنفات وما تحويها من قضايا.

وغايتنا من هذه الدراسة هو محاولة رصد ملامح الحداثة في هذه المدونات، من خلال مقاربة "**نظرية التلقي**" عند هؤلاء النقاد المغاربة الثلاثة، والسعي لمعرفة الطرائق التي تلقى بها نقاد المغرب الشعر العربي القديم، والأسس التي انطلقوا منها في قراءته، والنتائج التي انتهوا إليها، ومقارنتها بالمقولات النقدية الحديثة لنظرية التلقي، بهدف معرفة ما أسهم فيه النقد العربي المغربي إلى جانب النقد العربي المشرقي، وما أضافه إلى أسس التلقي، وما سبق فيه النظرية الحديثة.

*دوافع اختيار الموضوع:

– كان اختيارنا لهذا الموضوع استجابة لرغبة جامحة، كانت تراودنا منذ النجاح في مسابقة الدكتوراه؛ ذلك أننا لاحظنا أن النقد المغربي القديم مازال يشكو من قلة الدراسات، فمعظم الاهتمامات التي اطلعنا عليها، كانت تصب في النقد العربي المشرقي، بينما النقد في المغرب الإسلامي القديم كانت الدراسات حوله نادرة جدا على حسب علمنا، وإن وجدت فهي محتشمة، ونجد أصحابها يرجحون الكفة للمشارقة، إلى درجة أن النقاد المغاربة القدامى اتهموا بالتبعية، وهناك من لا يعترف بالنقد في المغرب الإسلامي أصلا؛ لذلك سنحاول مقاربة هذه الإشكالية بالدرس والتحليل.

– تشابه معظم الدراسات الحديثة فيما بينها، فأحيانا تصب في الفكر النقدي، وأحيانا أخرى في قضية حديثة، ومن هنا تراءى لنا ضرورة أن تعاد دراسة بعض الكتب النقدية المغربية القديمة والقيّمة بآليات حديثة.

– البحث عن جذور الحداثة في النصوص النقدية القديمة، والمغربية بالتحديد، من خلال مقاربة الإبداع والتلقي.

– الفضول والغيرة على التراث العربي والمغربي خاصة دافع لا يمكننا استبعاده، خاصة إذا نظرنا إلى أهمية الموضوع، التي تكمن في إعادة قراءة بعض المدونات النقدية التراثية والمغربية بالتحديد، ومن ثمّ استيعابها وتوظيفها.

– شغفنا وميلنا إلى النقد القديم، وإعجابنا ببعض النقاد المغاربة القدامى، من خلال مؤلفاتهم وآرائهم، وفضلا على كون بعضهم نقادا فهم شعراء كذلك.

***الإشكالية:**

من منطلق إيماننا بوجود نقد مغربي قديم متكامل الإجراءات والآليات، وعبر عصور متباينة، ومن خلال جهود علماء مجلين وأفذاذ كالنهشلي، وابن رشيق، والقرطاجني... وغيرهم، فإنه لا شك أن مدونات هؤلاء المغاربة تعدّ المحطة الأس في تاريخ النقد المشرقي عامة والمغربي خاصة؛ إذ أنها تستحق التوقف عندها، والغوص فيها من أجل سبر آرائهم النقدية، وتلمس رؤآهم ومنطلقاتهم، وهو الأمر الذي قادنا إلى طرح إشكالية رئيسة مفادها:

كيف أثّث النقاد المغاربة (النهشلي– ابن رشيق– القرطاجني) لمسألة التلقي في مدوناتهم النقدية؟

وقد اندرجت تحت هذه الإشكالية جملة من التساؤلات لعل من أهمها: ما هي خصوصيات التلقي عند هؤلاء النقاد؟ وما موقع المتلقي من العملية الإبداعية؟ وما هي أهم عناصر الإبداع وآلياته؟ ثمّ كيف شاركوا في التأسيس لأهمّ القضايا النقدية الكبرى، وكيف قاربوها؟ وأيها يمكن مقابلته بقضايا نقدية حداثية؟

*** الأهداف:**

1- إبراز مقدرة بعض النقاد المغاربة القدامى من خلال طروحاتهم النقدية الجادة، والتي لا تقل أهمية عن طروحات المشارقة، ما اقتضى منا محاولة قراءة بعض آرائهم النقدية التي تضمنتها مؤلفاتهم قراءة واعية ومتجددة، عساها تكشف عن خصوصيات النظرية النقدية انطلاقا من البناء الداخلي للنص الشعري.

2- دراستنا بعض المؤلفات المغربية القديمة، مسعى يرمي إلى التعمق في الآراء النقدية التي تضمنتها هذه المدونات، ومحاولة قراءتها من منظور حداثي.

3- يسعى هذا البحث إلى تأكيد حضور المتلقي في المدونة النقدية العربية القديمة عامة، والمغربية خاصة.

*** الدراسات السابقة:**

إن مصنفات النقد المغربي القديم قدمت فيه بعض الدراسات رغم قلتها فإنها لا تقل قيمة وجودة عن مصنفات النقد المشرقي، والتي تراوحت بين كتب، وبين رسائل، ومقالات ذات صلة كبيرة بموضوع بحثنا، لكن ما لفت انتباهنا من دراسات واعتمدنا عليها هي:

* التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء لـ محمد بنلحسن بن التجاني.

* مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين لـ بديعة الخرازي.

* نظرية الإبداع في النقد العربي القديم لـ عبد القادر هني.

- المنهج:

اقتضت طبيعة دراستنا الاستعانة بالمنهج التحليلي الاستقرائي في عرض استراتيجية الخطاب النقدي عند بعض النقاد المغاربة القدامى، من أجل محاولة التوفّق والتوفيق في الإحاطة بكل هذه العناصر، ومعالجتها معالجة علمية دقيقة بالوصف

والتحليل، باعتباره منهجا مهما لتأسيس تصور متكامل، وكذلك استقراء التلقي في النقد العربي القديم، وعند النقاد المغاربة خاصة، بهدف تشكيل معالم واضحة للتلقي، مدعمين ذلك بالمنهج المقارن من خلال ربط بعض آراء هؤلاء النقاد في مؤلفاتهم، بما جاء به بعض النقاد العرب القدامى؛ وذلك لمعرفة مدى تقارب المفاهيم والاصطلاحات بين نظرية التلقي الحديثة، وبين مفهوم التلقي عند النقاد القدامى.

*** مضمون البحث:**

اقتضت طبيعة بحثنا أن تكون خطتنا مقسمة إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في المدخل نشأة النقد وتطوره في المغرب الإسلامي القديم، وذلك من خلال بسط جملة من آراء النقاد القدامى والمحدثين حول مسار النقد من القرن الخامس حتى السابع للهجرة، ليأتي بعده الفصل الأول الذي خصصنا فيه الحديث عن قضايا النقد الأدبي في المغرب الإسلامي القديم، وقسمناه إلى أربع مباحث أساسية مكملة لبعضها البعض، ولتنسجم عناصر التحليل وتترتب، تطرقنا في المبحث الأول لقضية اللفظ والمعنى للكشف عن سبل المغاربة في دراساتهم للنصوص الشعرية وتقويمها، وقد حاولنا فيه الإحاطة بدور اللفظ في بناء العمل الشعري باعتباره المعيار الأس لقياس الجودة أو الرداءة، بالإضافة إلى ضرورة التلاحم بين الشكل والمضمون استنادا إلى مبدأ التناسب بين اللفظ ومعناه.

وخصصنا المبحث الثاني لقضية القديم والجديد، وضمنّا في ثناياه فاعلية الزمان والمكان وأثرهما في تجديد النص الشعري شكلا ومضمونا، لأن الكشف عن معالم القدم والحداثة يطبعه صراع الأجيال، ومقاييس المفاضلة بينهما قد تكون مستحيلة لاعتبارات شتى.

وأما المبحث الثالث أفردنا فيه الحديث عن الطبع والصنعة؛ إذ تتطلب صناعة الشعر وتشكيله طبعا وثقافة وذوقا فنيا، كما لا يمكن للشاعر نظم الشعر على أحسن وجه، إذا لم تتوفر مهيئات وأدوات تحرك نفسه للعطاء.

وعالجنا في المبحث الرابع السرقات الشعرية والتناص، مع عرض لجملة من الآليات والمبادئ التي على أساسها قارب بعض النقاد المغاربة المفهوم، وحاولوا ضبطه تنظيرا وتطبيقا؛ إذ شرّعوا الأخذ وقنّنوه في المعاني المشتركة.

وقد شغلت قضية الإبداع الأدبي أذهان النقاد القدامى والمحدثين، لما لها من أهمية بالغة في جودة الشعر، وبعض النقاد المغاربة اتسموا بنظرتهم العادلة والمتزنة في فهم هذه القضية، خاصة وأن النقد في القرن الرابع والخامس الهجريين قنن السرقة وحبذها تحت شروط، ويبقى للمتلقي دور بارز في الربط بين النصوص اللاحقة النصوص السابقة.

ليأتي بعده الفصل الثاني والذي تمّ ضبطه تحت عنوان: ملامح التلقي وأنماطه عند النقاد المغاربة القدامى، وينقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث أساسية، تمّ تخصيص المبحث الأول للحديث عن إشكالية التلقي في الدرس النقدي الغربي والعربي القديم، ثم بعد ذلك كشفنا عن الأصول المؤثرة في ظهور نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث، والتي تتمثل في الشكلانية الروسية، والبنوية، والظواهرية، والهرمينوطيقا، ثم أخيرا سوسيولوجيا الأدب.

وتعد دراساتهم البذور الأولى لظهور مفهوم التلقي، ثم أصبحت نظرية واضحة المعالم والمبادئ حين ظهرت بعد ذلك البدايات الفعلية مع طروحات **هانز روبرت ياوس**، الذي قال بمبادئ عدة لعل من أهمها: (أفق الانتظار)، و(المسافة الجمالية)، و(المنعطف التاريخي) لتفسير إيجابية التلقي وسلبيته، وجهود **آيزر فولفغانغ**، الذي وضع مفاهيم أخرى من بينها (القارئ الضمني)، و(السجل النصي)، و(مواقع اللاتحديد) وهي مبادئ

تحقق التواصل بين القارئ والنص، كما نوّهنا بجهود النقاد العرب المحدثين في هذا المجال، فتناولنا على سبيل المثال لا الحصر (إدريس بلمليح) وكتابه "القراءة التفاعلية"، وكذلك (حبيب مونسي) وكتابه "نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج".

وركزنا في المبحث الثاني على ملامح التلقي عند النقاد المغاربة القدامى، فلم يكن الاهتمام بالتلقي والمتلقي حديثا؛ إذ نجد في التراث النقدي والبلاغي المغربي تركيزا كبيرا على العملية الإبداعية ومكوناتها من مبدع ونص ومتلق، ببسط جملة من العناصر الأساسية التي تسهم في حدوث عملية التلقي والتي تتمثل في: مظاهر التلقي في التراث المغربي، وخبرة المتلقي وذوقه الجمالي، فحديث النقاد المغاربة القدامى عن المتلقي واهتمامهم به جعل منهم نقادا، ومتلقين من نوع خاص.

وحدّدنا في المبحث الثالث أنماط التلقي عند النقاد المغاربة القدامى، والتي تتمثل في الشفوية والكتابة، ولتنسجم عناصر التحليل وتترتب، أدرجنا تحت لوائه عناصر فرعية لضبطه، عنونّا الأول: بحقيقة الشعر ووظيفته الاجتماعية بين الإمتاع والفائدة، وتعلق الثاني: بفاعلية التلقي والشفوية، وتناول الثالث: خصائص الشفوية في ظل ثنائية الشعر والنثر، لرصد الفوارق التي جاء بها المغاربة للتمييز بينهما رغم أنهما ينتميان إلى أب واحد هو الأدب، وتطرقنا في العنصر الرابع إلى القصيدة من التقليد الشفوي إلى التأصيل الكتابي، وبذلك خرج الشعر العربي من مدار الشفوية إلى محاولات التدوين والكتابة.

أما الفصل الثالث فأفردنا فيه الحديث عن مكونات التلقي وآلياتها عند النقاد المغاربة القدامى، حيث درسنا في المبحث الأول مؤهلات المبدع ودواعي الإبداع، ثم المبدع والبناء الفني للنص الشعري، وركزنا من خلاله على النسيب وأثره في بناء أساليب القول الشعري، وكذا المبدع والأسلوب في ظل ثنائية الوضوح والغموض، ثم حاولنا تبيان

الدوافع والمحفزات التي تبعث الشاعر على إبداع نصه الشعري، وهي تختلف من شاعر لآخر قد تكون مادية، وقد تكون اجتماعية، وقد تكون نفسية...

وقاربنا في المبحث الثاني النص وطاقاته الجمالية، حيث كشفنا عن دور الخيال في بناء المعنى، وكذا أشرنا إلى صورة المعنى وجمالية الوضوح والغموض، وصولا إلى النظم والأسلوب وفاعلية المحاكاة.

في حين يأتي المبحث الثالث موسوما فاعلية المتلقي وحضوره في الفكر النقدي المغربي القديم، حيث حظي هذا الأخير بمكانة فاقت مكانة المبدع نفسه، وقد تمحور أيضا حول المتلقي وعلاقته بالنص، وركزنا فيه على نقطتين أساسيتين هما: المتلقي والابتداء، الذي يعتبر ضمن الأساليب التي طلب النقاد من الأدباء توظيفها لإبقاء المتلقي مشدودا إلى النص، ومحافظا على تركيزه، ومشتغلا بسماعه، حتى يزيد شغفه، لذلك لطالما نجح المبدع في وظيفته ومهمته هذه، ولقد ورد كلام كثير في مدونات هؤلاء النقاد الثلاثة يشير إلى هذه الشروط، وكذا المتلقي والمقام؛ ذلك أن الأدب العربي: شعرا ونثرا كان دائما ملتصقا بالجمهور، "فلكل مقام مقال" يقوم على مراعاة الحالة النفسية للمخاطب، وعليه ينبغي أن يكون الخطاب بحسب الموجه إليه؛ وذلك بأن يختار المتكلم ألفاظا وعبارات مناسبة بحسب قدر المخاطب ومكانته الاجتماعية.

ثمّ تطرقنا إلى آليات التلقي عند النقاد المغاربة القدامى، وقد احتوى على العنصرين التاليين: استراتيجية التأويل في ضوء التخييل والمحاكاة، واستراتيجية التمويه والاحتيال.

وفي الأخير أنهينا البحث بخاتمة ضمت أهمّ النتائج المتوصل إليها.

وكان سندنا في هذه الفسحة العلمية جملة من المصادر والمراجع، لعل من أهمها:

2) فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم.

3) محمد المبارك ، إستقبال النص عند العرب.

4) مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري.

ورغم محاولتنا ضبط الخطّة وإحكامها إلا أنّ البحث اعترته بعض الصعوبات خاصّة تلك المرتبطة بهاجس البداية، وأيضا المتعلقة بندرة بعض المصادر التراثية المغربية، وما زاد الأمر صعوبة أكثر أن مدونات هؤلاء النقاد الثلاثة ضمت قضايا كثيرة لا يمكن الإلمام بجميع حيثياتها، فضلا عن أسلوبهم البالغ التعقيد والغموض، وكثافة التحليل والمعلومات، وربما قد يعود ذلك إلى تباين نزعاتهم وتضارب عقلياتهم، بالإضافة إلى ضياع بعض الأقسام المهمة من مؤلفاتهم، دون أن نغفل صعوبة المنهج الذي لا يمكن تطبيقه في عجالة، بالنظر ضخامة هذا الإرث المغربي القديم وقيمته التي لا يستهان بها.

إلا أنّنا لا يمكننا إنكار فضل الدراسات الحديثة وخاصة الأجنبية منها والمترجمة، ومساعدة أستاذتي المشرفة أ.د/ **ليلى جودي** التي كانت نعم المتلقي وخير سند لنا في هذه الرحلة العلمية الماتعة، ولم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها القيّمة، فلها منّا جزيل الشكر والامتنان وفائق التقدير والاحترام، كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الخالص إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة التكوين على رأسهم الأستاذ الدكتور **مشري بن خليفة،** وأعضاء لجنة المناقشة، الذين تحملوا عبء قراءة هذا العمل المتواضع، وتقويمه وإصلاح ما به من هنات.

والله وليّ التوفيق وهو الهادي إلى سواء السبيل

الجزائر في 02 ربيع الأول 1443هـ

الموافق لـ 2021/10/08م

مدخل

من المسلمات التي لا مشاحة فيها أن المغرب الإسلامي القديم، قد شهد نهضة نقدية كبيرة، أسهمت في بروزها عوامل ثقافية وسياسية واجتماعية، خاصة فيما يتعلق بطبيعة المنطقة، وبالتأثيرات الخارجية التي وفدت من المشرق على وجه الخصوص؛ إذ عرف النقد في القرنين الخامس والسابع الهجريين تحولات مهمة، مثلت منعرجا حاسما في تاريخ النقد المغربي، ومما لا شك فيه أن المغرب القديم قد أنجب أدباء ونقادا يحق له الافتخار بهم، لسمو مؤلفاتهم في تاريخ الأدب العربي ونقده، إلا أنه لم يحظ بما يستحقه من البحث والدراسة، ولا نعلم سر تجاهله وإهماله، فهو بحق إبداع كانت له إسهامات واضحة في إثراء الأبحاث والدراسات الأدبية والنقدية، غير أن الكثير من الدارسين عزفوا عن البحث في مخلفات المغاربة في مجال الأدب والنقد، متجهين صوب تراث المشارقة، الذين اعتبروا مصدرا أساسيا لجميع العلوم والدراسات والأفكار، ولعل مرد ذلك هو أن الإقبال على الدراسات النقدية التراثية ليس أمرا هينا، لندرة المصادر التي تنير لهم الطريق وتوضح بدقة معالم البدايات الأولى لهذا النقد.

وكانت أول بادرة للنقد الأدبي في أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل القرن الثالث[1]، ولئن تأخر النقاد المغاربة عن مسايرة نقاد أهل المشرق، فإن هذا لم يمنعهم لا حقا من مواكبة الارتقاء الذي ذاع صيته في المشرق العربي في القرن الخامس والسابع الهجريين، ويعود ذلك إلى الامتزاج بين المغاربة وأهل الأندلس والمشارقة؛ إذ هناك عوامل مختلفة تربط المغرب بالأندلس ربطا متينا، فالطبيعة الجغرافية والمناخ والإقليم، ووحدة اللغة والدّين، كلها عوامل أسهمت في ربط المغرب بالأندلس، ولا شك أنّ هذا انعكس إيجابا على الشعر والأدب، فانتشرت المدارس ونبغ عدد كبير من الشعراء والكتّاب، وكان من نتائج هذا الانفتاح، أن حفظ المغاربة نصوص الشعر ودواوينه، وصاروا يتداولونها، ما

[1]– ينظر: محمد بن تاديت، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الثقافة، الدار البيضاء، دط، 1982م، ج1، ص 12 وما بعدها.

أسهم في رواجها في البلاد، كما جاء في كتب النقد الأدبي، وتجدر الإشارة إلى أن المغاربة كانوا قد فتحوا أعينهم على الشعر المشرقي أولا، وخاصة أعلام الشعراء العباسيين، فهذا علي بن أبي الحسن بن القيني كان يحفظ شعر أبي الطيب المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس وثارت حوله خصومات عنيفة، كما لاقت الرواج والاستحسان كثير من أشعار(أبي تمام) و(المعري)، وبان أثرهما على الشعراء والكتّاب[1]، الذين تحدثت عنهم بعض مصادر الأدب، فنسجوا على منوالها، واللافت للنظر أن الشعر في هذا القرن كان الأكثر بروزا؛ حيث نبغ شعراء كثيرون في أغراض مختلفة منها ما هو قديم، كالمدح، والغزل، والهجاء... ومنها ما هو جديد مبتكر كرثاء المدن والمماليك الزائلة.

عرف النقد الأدبي في المغرب الإسلامي القديم في القرن الخامس الهجري ازدهارا كبيرا فقد كان يتردّد على مدن المغرب ابن حمديس الصقلي (ت 527هـ)، فينظم الأشعار مخاطبا ومادحا، وكذلك المعتمد بن عباد (ت 484هـ)، الذي يقول الشعر، ويتأوه في بعضه ويرسل صيحاته في أرجاء البلاد فتتردّد أصداؤه فيها، وتستمر تلك الأصداء حتى بعد وفاته فيما قال فيه الشعراء في محنته وأنشدوه على قبره[2]، فهؤلاء سواء كانوا من بلاد الأندلس، أم من بلاد المغرب كان لهم دور في إثراء النقد المغربي بما حملوه معهم من علم وأدب.

وما شجع الحركة النقدية أكثر مجالس المعز بن باديس الصنهاجي (ت 454هـ)، الذي كان "مُتوقّد الذهن حاضرَ الخاطر... عالما بالمنثورِ والمنظومِ من الكلام..."[3]، عرف بإكرام العلم والعلماء، وإغداق عطاياه على الأدباء والشعراء، وكان ابن شرف القيرواني

---

[1]– للاستزادة ينظر: الطاهر توات، أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن الهجريين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2010م، مج1، ص 41.

[2]– ينظر: محمد بن تاديت، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ج1، ص 30.

[3]– أبو العباس أحمد بن محمد بن عذاري المراكشي، البيانُ المُغْرِب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، تحق: بشار عواد معروف ومحمود بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2013م، مج1، ص 326.

(ت 460هـ) وابن رشيق (ت 456هـ) أثيرين عند (المعزّ) دون غيرهما، حتى إنّهما كانا لا يفارقان مجلسه[1]، ويظهر ذلك من خلال المنافسة بين (ابن شرف) و(ابن رشيق) في مجلس (المعز)، ومن هنا كان هذا القرن زمنا عظيما للشعر والشعراء؛ حيث تنافس الأمراء في اجتذابهم إلى القصور، فصاروا يحضرون مجالسهم، وهذا ما انعكس على الشعر خاصة والأدب عامة، وشجع الأمراء الشعراء مما أثر بشكل مباشر على انتعاش حركة النقد، فكان الشاعر أو الكاتب والأديب يحط ببلاد المغرب، وخاصة بعد أن استحكم العمران، وتمكنت الصلة بين بلاد المغرب من جهة، وبين بلدان المشرق والأندلس من جهة أخرى، ويرجع ذلك إلى الاستقرار النسبي الذي شهدته الحياة على أيام بني زيري الصنهاجيين؛ حيث ازدهرت العلوم والآداب والفنون ونشطت الحياة النقدية والثقافية، وبرز للوجود كثير من العلماء في مختلف المعارف والفنون، ونبغ عدد لا بأس به من الأدباء والشعراء والكتّاب والنقاد على وجه الخصوص، ولعبوا دورا مهما في إثراء المكتبة العربية أدبا وتاريخا ولغة وعلوما وفلسفة، فهذه الفترة كانت بمثابة العصر الذهبي لبلاد المغرب في ميادين المعرفة بشتى أنواعها وفروعها، رغبة من الأمراء في تنشيط العلم والأدب بمختلف الوسائل، وتشجيع أهله بإغداق العطايا لنشر روح التنافس بين الأدباء والشعراء، وتقريبهم من بلاطهم ومجالسهم وأخذ مشورتهم، الأمر الذي أسهم في تقدم الأدب والنقد ونشاط حركة التأليف، والتحفيز على الإبداع؛ إذ شهد البلاط الصنهاجي أعظم المجالس التي يعقدها كان كبار الشعراء الذين تغنوا بمديح المعز بن باديس الصنهاجي.

واشتهرت القيروان باستقطاب العلماء من جميع أنحاء بلاد المغرب، لذلك كانت تستهوي الأندلسيين ليحطوا الرحال عندها والاستفادة من علمائها، وهي من المراكز

[1]– ينظر: محمد بن شرف القيرواني، مسائل الانتقاد، تحق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، القاهرة، دط، دت، ص ص 47– 48.

العلمية والأدبية في المغرب الإسلامي آنذاك، وكانت تعدّ كعبة العلم في هذه المنطقة؛ حيث عرفت ازدهارا كبيرا في شتّى المجالات الثقافية، وذلك ابتداء من أواخر القرن الثاني الهجري إلى منتصف القرن الخامس[1].

ويرتبط حضور القيروان بـ عبد الكريم النهشلي (ت 405هـ)، و(ابن رشيق)، وإبراهيم الحصري (ت 453هـ)، و(ابن شرف)، وغيرهم من أهل العلم والأدب والنقد في القرن الخامس الهجري، الذين حضروا في مؤلفات الأندلسيين أمثال: ابن بسام الشنتريني (ت 542هـ) في (الذخيرة)؛ حيث ذكر أنه اطلع على (عمدة ابن رشيق)، وقرأه بتمعن وإعجاب، فهو الذي "إن نظمَ طافَ الأدبَ، واستلم، أو نثر هلَّلَ العلم وكبر، أو نقد سعى الطّبعُ الصقيل وحفد، أو كتب سجد القلم الضئيل واقترب..."[2]، وهذا دليل واضح على أن (ابن رشيق) قد أسدى طاقة إبداعية ونقدية من خلال ما أورده من آراء في الشعر والشعراء، كما تفنن بشكل واضح في أساليب النقد وفهم عملية الإبداع، وما ميزه عن غيره من النقاد الجهابذة أنه شاعر أيضا، بل وصاحب تجربة شعرية فذة، ولعل أول عامل أسهم في إخراج (ابن رشيق) ناقدا وشاعرا هو البيئة؛ أي مزج الثقافة المشرقية بالعقلية المغربية.

وقد أخذ (النهشلي) عن ابن سلام الجمحي (ت 232هـ)، والجاحظ (ت 255هـ)... ونقل كل ما عرف عن العرب من شعر وبيان وأنساب، وخيل ولباس وقيم الشعراء[3]، ولاح نجمه في سماء النقد من خلال كتابه (الممتع) الذي يطرح جملة من القضايا النقدية، تتعلق بالشعر والشعراء، وقد أخذ عنه فيما بعد (ابن رشيق)، الذي قال عنه: "كان شاعرا مقدّما

---

[1]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1987م، ص 21.

[2]– أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان، دط، 1997م، ق 4، مج2، ص 597.

[3]– ينظر: عبد الكريم النهشلي القيرواني، الممتع في صنعة الشعر، تحق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 124– 166– 167.

عارفا باللغة خبيرا بأيام العرب وأشعارها، بصيرا بوقائعها وآثارها، وكانت فيه غفلة شديدة عما سوى ذلك"[1]، ويبدو أن (النهشلي) أولى عناية كبيرة للمباني والمعاني، وكان شديد الإعجاب بغرض المدح الذي أخذ حصة الأسد من مؤلفه (الممتع)، ولعل سبب ذلك قربه من البلاط الزيري والإشادة بمناقبه ومكارمه، إلا أنه ترفع عن غرض الهجاء وإن كان من الأغراض الشعرية الأكثر شيوعا؛ إذ صنفه (النهشلي) ضمن باب الشعر الذي هو شر كله، غير أنه فيما بعد خص نوعا واحدا من أنواع الهجاء الذي يسيء لأعراض الناس بالشتم والتجريح؛ ما يعني أنه لا يقصد الهجاء الذي يدخل في باب الانتصار للحق، وأعظم مثال على ذلك حينما أمر الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– حسان بن ثابت بهجاء كفار قريش.

ويعتبر (النهشلي) من أشهر النقاد والأدباء بالمحمدية، وقد أثر بشكل كبير في شخصية (ابن رشيق) النقدية والأدبية، فهو أستاذه الذي أفاد منه كثيرا كما دلت عليه بعض كتابات (ابن رشيق)، وربما أخذ عنه حينما كان بالمسيلة قبل رحيله إلى القيروان[2]. كما ذكر أيضا (ابن بسام) في ذخيرته أسماء كثيرة قضت نصيبا من حياتها في التنقل والسفر لطلب العلم، ومن أمثلة العلماء الرحالة الأديب (أبي عامر البماري) الذي رحل إلى المشرق "وقرأ على (أبي جعفر الديباجي) كتابَه في العروض والقوافي وسائرَ كتبه، ولقي شيخ القيروان في العربية، ابنَ القزاز القيرواني ت (412هـ)، و(أبا إسحاق إبراهيم بن عليّ بن تميم الحصري)، وأخبر عن نفسه أنه كان يؤدّب بمصر بالقرآن"[3]، وقد عاش (القزاز) في كنف القيروان "وكان مهيبا عند الملوك وخاصة الناس، محبوبا عند العامة،

---

[1]– الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحق: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986م، ص 171.

[2]– ينظر: رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981م، ص 306.

[3]– ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق3، مج1، ص 529.

يملك لسانه ملكا شديدا، وكان له شعر جيد مطبوع مصنوع ربما جاء به مفاكهة وممالحة من غير تحفز له ولا تحفّل، يبلغ بالرفق والدعة على الرحب والسعة أقصى ما يحاوله أهل القدرة على الشعر من توليد المعاني وتوكيد المباني علما بمفاضل الكلام وفواصل النظام"[1]، وكان (القزاز القيرواني) يدرس بمسجد القيروان، وتخرجت على يده ثلة من العلماء على رأسهم (ابن رشيق)، و(ابن شرف)... وغيرهما من الذين تأثروا به وبمجالسه العلمية، ويعد (القزاز) من أبرز علماء اللغة والنحو، كما نبغ أيضا في قول الشعر ونقده. ومن المراكز الثقافية التي كانت توجد في المغرب إلى جانب القيروان في تونس، المهدية، وفي الجزائر كانت المسيلة، وقلعة بجاية، والزاب وتلمسان، بينما ظهرت فاس ومكناس في المغرب، لكن من بين الحواضر تميزت القيروان بصفة خاصة واستقطبت معظم الشخصيات والنشاطات الفكرية[2].

كما كان أمراء الدولة المرابطية يستقبلون الأدباء والشعراء في بلاطهم، ويعملون على استقطابهم والاستفادة من خبراتهم ومعارفهم في كتاباتهم الرسمية، ويستشيرونهم في تسيير أمور الدولة، في إشارة منهم إلى عظم النشاط الأدبي والنقدي، وبخاصة ما يتعلق بابتكار فنون شعرية حديثة كالموشحات والأزجال التي لم يعرفها المشرق، وحسبنا أن نجد بعض الأمراء الذين أولوا عناية للأدباء والشعراء واستقبلوهم في قصورهم، وقدّموا لهم الرعاية والتشجيع من أمثال (إبراهيم بن يوسف بن تاشفين) الذي توجّه إليه عدد لا يستهان به من كبار أدباء الأندلس، لما عرف عنه من كرم وشجاعة وميول أدبية، منهم الفتح بن محمد بن خاقان ت (529هـ) صاحب كتابي (مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس) و(قلائد العقيان في محاسن الأعيان)، الذي ألفه باسم الأمير (إبراهيم)

[1]– ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص ص 365– 366.

[2]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 33.

وقد أشاد في مقدمته بمحاسنه وفضله على الأدب[1]، وهذا دليل على عظم النشاط الأدبي والنقدي. بالرغم من الحروب والمنازعات التي شهدها المغرب الإسلامي القديم، إلا أنه عرف ازدهارا كبيرا، وخاصة فيما يتعلق بالأدب ونقده، وهذه إشارة واضحة إلى إسهاماته التي مدت الأدب ونقده بزاد لا يستهان به من الأدوات الإجرائية التي تخدمهما.

كما أسهم ابن حزم الأندلسي (ت 456هـ) في وضع دعائم النقد في الأندلس، انطلاقا من رسالته الموسومة (في فضل الأندلس وذكر رجالها) والتي قام فيها بعقد موازنة بين شعراء الأندلس وبين شعراء المشرق، فقال: "ونحن إذا ذكرنا أبا الأجرب جعونة بن صمة الكلابي في الشعر لم نباه به إلا جريرا والفرزدق، لكونه في عصرهما، ولو أنصف لاستشهد بشعره، فهو جار على مذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين... ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن محمد بن دراج القَسْطَلِّي لما تأخر عن شأو بشار بن برد وحبيب والمتنبي، فكيف ولنا معه جعفر بن عثمان الحاجب، وأحمد بن عبد الملك بن مروان، وأغلب بن شعيب، ومحمد بن شخيص وأحمد بن فرج وعبد الملك بن سعيد المرادي، وكل هؤلاء فحل يُهاب جانبه، وحصان ممسوح الغرّة"[2]، وما يميز هؤلاء أنهم "كانوا أوسع مادة، وأرحب أفقا وأنبل غرضا، لأنهم كانوا يعبرون عن المحيط الحضري المتمدن، ويرفلون في حلل البلاط الصنهاجي"[3]، وعند التحدث عن (ابن حزم) وعن آرائه النقدية، فلا غرو من التحدث عن أحد أعلام النقد الأدبي في الأندلس؛ إذ يعدّ الأساس المتين من خلال القضايا النقدية المهمة التي طرحها في رسالته، والتي وجدها النقاد الأندلسيون فيما بعد مرتعا خصبا نهلوا منه وتمرسوا به، ولهذا الناقد لمحات ثاقبة في نقد

---

[1]– ينظر: فاتن كوكة، التصنيف اللغوي والأدبي في عصري المرابطين والموحدين (484هـ– 670هـ)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2012م، ص ص 56– 57.

[2]– أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج 3، ص ص 177– 178.

[3]– عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1988م، ج1، ص 42.

الشعر، ويتضح موقفه بجلاء من خلال تفاخره بالأندلس وما أنجبته من شعراء، فراح يثني عليهم ويدافع عنهم ويقارنهم بنظرائهم في المشرق، ولكنه عندما يتعرض لنقد الشعر، فإنه ينظر إليه من الناحية الدينية والأخلاقية؛ أي يخضعه للمنهج الديني والأخلاقي بعيدا كل البعد عن المنهج الفني والجمالي، ولعل السبب في ذلك هو تأثره بمبادئ الشريعة الإسلامية والفكر الفلسفي المنطقي بما أنه فقيه وصاحب فكر إسلامي.

وإن عرف النقد المغربي القديم تأخرا عن نظيره في المشرق العربي، فإن ذلك يعود إلى توجه المغاربة توجها فقهيا وإبداعيا، وخلوّ مجالسهم من التنافس أول الأمر – على ما يبدو– واشتغالهم بالصراعات الداخلية أحيانا، فلمّا استقرّ الوضع للدول التي استقلت بنفسها في كلّ من الجزائر والمغرب وتونس، راحت كلّ واحدة منهنّ تعمل على استقطاب الأدباء والشعراء، وتزيين بلاطها بطائفة من خيرتهم، وحسبنا ما كان يضمّه **قصر المشور** في تلمسان، أو **بلاط بني مرين** في فاس وغيرهما، وقد تزامن تأسيس هذه الدول مع القرن السادس للهجرة ممّا يشي بتطور هذا النقد خلال الفترة المذكورة مع التحفظ في التحديد والتدقيق بسبب مخالفتهما للحقيقة العلمية[1]، وقد كان للحياة النقدية آنذاك أثر كبير في توجيه الشعر، ما يفضي إلى القول أن النقد في القرن الخامس الهجري ومطلع القرن الذي يليه، اتسم بازدهار وتقدم بارزين، وكان للمواقع الكبرى الحظ الأوفر من هذا التقدم، كالجزائر وبالتحديد قصر المشور في تلمسان، والمغرب الذي زينه بلاط بني مرين في فاس، ولكن يبقى العصر الصنهاجي؛ أي أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجري، من أزهى العصور الأدبية والنقدية وأبهاها، والدليل على ذلك مؤلف (ابن رشيق) الذي عنونه بـ (أنموذج الزمان في شعراء القيروان)، درس فيه ما يقارب حوالي مائة شاعر، وقد كان للنقد المغربي أو المدرسة النقدية القديمة ومنه يمكن القول أنّ النقد

[1]– ينظر: محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي – نشأته وتطوره– (دراسة وتطبيق)، اتحاد الكتاب العرب، دب، دط، 2000م، ص ص 29– 30.

المغربي القديم أو المدرسة النقدية المغربية القديمة، لها دور كبير فيما جاء بعدها من دراسات ونظريات، وأنّ أثر هذه الدراسات لا ينكره إلا جاحد، وهذا ما أقره بعض الدارسين، ناهيك عن بعض النقاد الذين رفضوا نصوص الهجاء والغزل الإباحي، واختاروا فقط النصوص التي تتلاءم مع الطبيعة البشرية السوية، وخاصة أولئك الذين اهتموا بالإعجاز القرآني أكثر من غيره، فاختص أصحابه بالوقوف على الإعجاز القرآني وأوجهه البيانية، ويمثل هذا الاتجاه بصورة واضحة (القاضي عياض) ت 544هـ، في كل من كتابيه (الشفا بتعريف حقوق المصطفى) و(بغية الرائد لما تضمنه حديث أمّ زرع من الفوائد)[1].

وقد امتزج النقد المغربي القديم بألوان خاصة امتازت بالميل نحو التأسيس البلاغي، والاهتمام بشكل النص، وهذا أمر طبيعي لأن النظرية النقدية لم تتأسس بعد ولم تتضح معالمها، وعن هذا يقول محمد مرتاض: "ليس من غرائب الأشياء ولا من الشذوذ في الرأي أن نعثر في نقد هؤلاء المغاربة على المزج بين البلاغة والنقد، لأن المناهج النقدية لم تكن قد تبلورت بعد، ولم تكن المصطلحات التي عرفتها العصور المتأخرة بالجة المعالم، بادية للعيان [...] لأن الذين عنوا بقضايا النقد الأدبي إنما تناولوها ممتزجة مع أصولها وأسسها، وتحدثوا عنها حديث المتعمق في مكونات بنائها وطبيعة تركيبها، فقد تركزت مفاهيمهم النقدية على ما كان متداولا قبلهم؛ إذ أن الذين سبقوهم عُنوا في أحكامهم تلك بطبيعة وأنساق هذا المزج بصورة عامة، بل إن كثيرا منهم بنى منهج حكمه النقدي على تأثره الواضح بالبلاغة"[2]، وهذا هو حال الحركة النقدية بداية مع مطلع القرن الخامس

[1]– ينظر: ندوة حول جوانب من الأدب في المغرب الأقصى المنعقدة بجامعة محمد الأول (وجدة) أيام 13/12/11 رجب 1404هـ الموافق لـ 14/13/12 أبريل 1984م، ص ص 44– 49 مقالة عنوانها: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نقلا عن: مدخل إلى النقد المغربي القديم البدايات الأولى للنقد العربي www.startimes.com تاريخ التصفح: 2020/10/15م على الساعة 01:40.

[2]– محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 148.

إلى أوائل القرن الثامن الهجري؛ حيث كانت البلاغة قمة في إبراز جماليات الشعر، لذلك امتزج الدرس البلاغي بالتعاطي النقدي، ثم إن المتصفح للمدونات المغاربية القديمة، يجد بعض النقاد يمزجون النقد بالبلاغة، وهذا الأمر ليس غريبا، حيث كان تناول القضايا النقدية وإصدار الأحكام واضح الأثر بالبلاغة[1]، ومثال ذلك (ابن رشيق) الذي "وقف مطولا إزاء الأبواب البلاغية الشهيرة من بيان ومعان وبديع تتضمنها فصول مختلفة تتعلق بالتشبيه وأنواعه، والكناية، والتورية، والتجنيس...، وقد وظف هذه الأدوات البلاغية في نقده وحكم بأنّ خلو الخطاب الشعري من بعضها أو كلّها قصور وتخلف"[2]، والمستقطب للانتباه أن (ابن رشيق) تمكن من بسط جملة من القضايا النقدية والبلاغية بمنهج سلس لا غموض فيه ولا تعقيد، ويبدو موسوعيا في طرحه، حكيما في منهجيته ويتجلى ذلك بوضوح في كتابه (العمدة) الذي يكشف عن مرحلة النضج في التأليف البلاغي والنقدي؛ حيث تعرض فيه صاحبه "لعناصر الشعر وفضله ودواعيه، وإن لم يتكلم عن العواطف التي تبعث الشعر، وإن لم يسمها عواطف، وذكر المشاهير من الشعراء والمقلين منهم والمولدين، والأوزان والقوافي، وآداب الشاعر، وذكر كل نوع من الشعر كالنسيب والهجاء، والوصف، وذكر شروط جودته"[3]، كما اطلع على آراء النقاد القدامى السابقين أو المعاصرين له، وأخذ عنهم، واستفاد من خبراتهم، دون التقليل من شأنهم، أو تقليدهم بطريقة عمياء، وفي كل مرة كان يدعم طروحاته النقدية النظرية، بأمثلة تطبيقية تتمثل في أبيات شعرية استلهمها من التراث العربي.

ويتجلى "في بيئة المغرب تلك الصورة الواضحة لامتزاج النقد مع البلاغة مع غلبة البحث النقدي عند ابن رشيق في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، وكما

---

[1]– ينظر: محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 155.

[2]– المرجع نفسه، ص 158.

[3]– أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، دط، 2012م، ص 392.

كانت البداية بالجاحظ فالنهاية بابن رشيق، وأولهما في الجناح الشرقي العربي، بينما ابن رشيق في الجناح المغربي"[1]، وبكتاب (العمدة) ذاع صيت (ابن رشيق) واشتهر، وكانت له بصمة واضحة في ميدان نقد القريض تضاهي أمثاله في المشرق العربي؛ حيث جمع فيه بين البلاغة والنقد الأدبي، ولمحات في تاريخ الأدب، ثمّ استقلت فيما بعد بعلم خاص هو علم البلاغة، وتميز من بين فنونها علم البديع الذي شهد حركة متميزة كانت ميدانا للتباري والتسابق بين النقاد والبلاغيين، من أجل اكتشاف صورة بيانية أو بديعية، ولعل ذلك كان سببا في جمود الحركة النقدية كي يهتمّ النقاد ويجهدوا أقلامهم في البحث عن مجرد ألفاظ لا طائل تحتها أعطوها أسماء متنوعة شغلتهم عن المحتوى[2]، وإن كانت وظيفة النقد أساسها استخراج مبادئ البلاغة وكيفية أدائها للمعنى، ولما أصبحت هذه البلاغة علما مقننا ومضبوطا، انفصلت عن النقد وسارت في طريقة ممنهجة خاضعة لمعايير إجرائية، تحدد أساليب التعبير التي من شأنها ضمان حدوث الاستجابة والإقناع والتأثير في المتلقي.

وخطا النقد خطوات مثمرة في القرنين السادس والسابع الهجريين؛ إذ تنوعت مشاربه مع حازم القرطاجني (ت 684هـ) الذي اغترف من ثقافات غير عربية، وقام ببلورتها لتتمخض عنها رؤى نقدية رائدة وجديرة بالاهتمام؛ حيث حاول إعادة ترتيب أطراف العملية الإبداعية نتيجة لما شهده عصره من فساد في الطباع، وجهل بالشعر وهوان هذا الفن على الناس وانشغالهم عنه، ربما لأسباب دينية أو اجتماعية؛ لذلك أراد (القرطاجني) أن يعيد للشعر مكانته المرموقة في أوساط المتلقين.

كما عرف القرن الهجري السابع، ومطلع القرن الذي يليه مدرسة بلاغية عربية مغربية، تستحق أن يوليها المهتمون بالدراسات النقدية والبلاغية المقارنة عنايتهم،

[1]– مصطفى الصاوي الجويني، معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2000م، ص 08.

[2]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 46.

ويخصوها بتتبعاتهم، وهي مدرسة يبدو واضحا من خلال الآثار التي تركها أعلامها، أنهم كانوا جميعا – مع تمكنهم حق التمكن من اللغة العربية وآدابها بعامة، ومن الدراسات النقدية والبلاغية العربية بخاصة– وقد تجلت عند القرطاجني على سبيل المثال لا الحصر، الذي عمل على استيعاب منطق أرسطو والتعمق في فهم مضمون كتابيه (الشعر) و(الخطابة) وتمثله[1]، وإن تأخر النقد المغربي القديم لأسباب عدة، ولكن يبقى له أثر واضح فيما لحقه من دراسات نقدية حديثة ومتجددة، وفضله لا ينكره إلا جاحد حتى في مجال الأدب، فقد حفلت مؤلفات النقاد المغاربة القدامى بقضايا نقدية وبلاغية لا تقل قيمة عن نظيرتها في المشرق، ونذكر على سبيل المثال قضايا المحاكاة والتخييل التي أثارها (حازم) في (منهاجه)، والبديع الذي اعتنى به السجلماسي (ت704هـ) في (منزعه)، بالإضافة إلى قضايا المبنى والمعنى وما يتصل بإشكالية الصراع بين القدماء والمحدثين، دون أن ننسى إشكالية تناسب المسموعات وفاعليتها في المتلقي أو ما يعرف بالإيقاع الشعري، التي قاربها كل منهما وغيرهما ممن جاء بعدهما.

ولقد امتزج النظري بالتطبيق في بعض كتب النقد؛ حيث لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر، ولكن هناك بعض المدونات يغلب عليها الجانب النظري كما نرى في (منهاج البلغاء)؛ حيث قلّت فيه الشواهد وكثر التنظير عبر مراحل القضايا التي عالجها الكتاب، وبالمقابل قد نجد من يتساوى عنده الجانبان النظري والتطبيقي، كالذي نجده عند (السجلماسي) في منزعه، فقد كثرت عنده التحليلات النظرية والشواهد والقوانين، كما لا

[1]– للاستزادة ينظر: أمجد الطرابلسي، من تقديم له لكتاب المنزع البديع للسجلماسي، والذي حققه: علال الغازي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1401هـ– 1980م، ص 12، نقلا عن: مدخل إلى النقد المغربي القديم البدايات الأولى للنقد العربي، www.startimes.com تاريخ التصفح: 2020/10/15م، على الساعة 10:40.

يمنع أن نجد بعض المدونات النقدية يغلب عليها الجانب التطبيقي ككتب الشروح الأدبية[1].

والفصل بين الجانبين النظري والتطبيقي يستحيل بل مغامرة، لأنه "مهما توغلنا في التصور والتحليل النظري، فإننا في النهاية نبحث عن النموذج الذي نمارس عليه نتائجنا [...] ومهما التصقنا بالتطبيق فإننا نصل في النهاية إلى الوقوف على حصيلة نظرية تفرزها التحليلات لقوانين الصناعة الإبداعية أو لقوانين المصطلح، أو القضايا التي ينمو النص على ضوئها إبداعا أو نقدا"[2]، وفي الأخير كلها مهيئات ساعدت على ازدهار الحركة النقدية في المغرب القديم، وأسهمت في تطورها، كما لعبت المجالس العلمية وخاصة الشعرية منها، دورا مهمّا في عملية الإبداع والنقد، خاصة من خلال المنافسة والخصومات التي كانت تحدث بين الشعراء، وخير دليل على ذلك ما بلغنا من أخبار عن (ابن رشيق) و(ابن شرف) وكيف كان كلّ منها يتعقب الآخر.

[1]– ينظر: علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 1999م، ص 19.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأوّل

قضايا النقد الأدبي في المغرب الإسلامي القديم وعلاقتها بالتلقي

*** توطئة**

المبحث الأول: اللفظ والمعنى

1) دور اللفظ في بناء العمل الشعري
2) ضرورة التلاحم بين الشكل والمضمون
3) مبدأ التناسب بين اللفظ والمعنى

المبحث الثاني: القديم والجديد

1) فاعلية الزمان والمكان وأثرهما في التجديد
2) صراع الأجيال ومعايير المفاضلة بين القديم والجديد

المبحث الثالث: الطبع والصنعة

1) الطبع والثقافة والذوق الفني
2) الصنعة المطبوعة والممارسة
3) عوامل نشأة الطبع السليم

المبحث الرابع: السرقات الشعرية والتناص

1) المعاني المشتركة وقانون الأخذ
2) السرقة الشعرية وفاعلية المتلقي بين النص اللاحق والنص السابق
3) المعاني المخترعة والمعاني المتداولة

توطئة:

تعرض النقاد المغاربة القدامى لقضايا نقدية متعددة الجوانب وشائكة المسالك، نالت حظا وافرا من مدوناتهم، وقاربت في مجملها النص الشعري، ودور المتلقي في بنائه في شقه الإجرائي، وظلت زمنا طويلا مسيطرة على فكرهم لتزداد رواجا ونضجا على مدى القرن الخامس والسادس والسابع للهجرة، ولعل من أبرز القضايا النقدية التي أثيرت في النقد المغربي القديم، قضية اللفظ والمعنى وإشكالية المفاضلة بينهما أثناء عملية تقييم النص الشعري، وقد شغلت حيزا كبيرا في دراساتهم، على اعتبار أن كل خطاب أدبي يقوم على الشكل والمضمون، ولا يمكن التعامل مع النص أو تقييمه وتمييز جيده من رديئه في ظل غياب مظاهره اللغوية والدلالية، بيد أنهم لم يختلفوا كثيرا في معالجة هذه القضية عن نظرائهم في المشرق، فانقسموا إلى ثلاثة فرق متباينة؛ فريق رفع اللفظ على المعنى، وثان فضّل المعنى على حساب اللفظ، وفريق ثالث تبنى موقفا وسطا واهتم بالألفاظ والمعاني في آن واحد واستند كل منهم إلى حجج وبراهين تؤيد طرحه وتثبت فكرته، ومما لا شك فيه أن هذه الثنائية النقدية قد حملت في رحمها ثنائيات أخرى انبثقت عنها وأثارت جدالا عنيفا في أوساط النقاد واللغويين، كقضية الصراع بين القديم والجديد وأثر البيئة في نظم الشعر، فهناك من انتصر للقديم واعتبره قدوة في نظم الشعر مؤيدا التيار المحافظ على عمود الشعر، وهناك من مجّد الجديد بحجة أن القديم لا يتناسب مع مقتضيات العصر والبيئة التي أصبحت تتطلب تجديدا في جميع مناحي الحياة، بما فيها شكل القصيدة العربية القديمة وحتى مضمونها، وهناك من توسط بين هذا وذاك ونظر إلى النصوص الشعرية بعين الجودة بعيدا عن مقياس الزمن. وكذلك هناك قضية أخرى استقطبت أنظارهم ولفتت انتباههم وهي أقرب إلى القديم والجديد بل لا تكاد تنفصل عنها، فالطبع وثيق الصلة بالقدم والصنعة انبثقت عن الحداثة، فهما معياران جوهريان في عملية إبداع الشعر ونقده، وعلامة فارقة في الحكم عليه بالجودة أو الرداءة، كما تعدّ قضية السرقات

الشعرية من أخطر القضايا النقدية وأبرزها؛ حيث شغلت الفكر النقدي المغربي القديم، وأولاها اهتماما بالغا، خاصة فيما يتعلق بالمعاني المشتركة، فتوارد الخواطر أمر مشروع وواضح لا غبار عليه، أما المعاني المخترعة فلا تحق ملكيتها إلا لمبدعها ولا تسامح مع من أخذها؛ حيث يعد سارقا ناهبا لكلام غيره ولا يستحق لقب الشاعر؛ لذلك ألفوا فيها مدونات جاءت كرد فعل على تلك الخصومات العنيفة التي دارت بينهم، كالجدال الذي حدث بين (ابن رشيق) وبين (ابن شرف)، وكانت نتائجه مثمرة في مجال النقد المغربي بظهور كتابين هما: (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب) لابن رشيق، و(مسائل الانتقاد) لابن شرف.

المبحث الأول: اللفظ والمعنى

تعد قضية اللفظ والمعنى من القضايا النقدية المهمة والقديمة قدم الشعر العربي، وقد شغلت الفكر النقدي والبلاغي، ونالت عناية العديد من الأدباء والنقاد المغاربة القدامى، الذين خصصوا لها حيزا كبيرا في مؤلفاتهم، فتباينت آراؤهم ووجهات نظرهم بتعدد مدوناتهم، وكانت هذه المسألة موضع اختلاف لا اتفاق، بوصفها محورا مهما في الكشف عن معايير الجمال في النص الشعري، فمنهم من آثر اللفظ على المعنى، باعتبار أن الجسد اللغوي للنص هو المدخل الفيزيقي الوحيد لإدراك حقيقة النص إدراكا علميا[1]، ومنهم من انتصر للمعنى دون اللفظ، فكان هدفهم البحث عن المعنى، أو عن قصد الشاعر؛ ذلك أن كل نص لا بد أن يكون مبدعه قد صاغه للتعبير عن معنى ما، وحسب شيفرة خاصة استلهمها من الأعراف التعبيرية للثقافة التي ألّف من خلالها النص، وتكمن وظيفة المتلقي في فك خيوط هذه الشيفرة للكشف عن المعنى الكامن في النص، وإلا لكان ضربا من اللغو لا يُحصلُ منه على فائدة ولا نفع[2]، وهناك من وقف موقفا وسطا بين ثنائية اللفظ والمعنى، واعتبرهما عنصرين متلاحيمن ممتزجين؛ لا يقوم لأحدهما شأن فني إلا بقيام الآخر[3]؛ وذلك لأهميتهما وقيمتهما في تشكيل الذوق الأدبي وتمييز الجيد من الرديء.

1- دور اللفظ في بناء العمل الشعري

ساق (ابن رشيق) في كتابه (العمدة) عدة نصوص (للنهشلي) الذي "يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتآليفه"[4]، واعتبره معيارا لقياس الجودة والرداءة في النصوص

---

[1]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، قراءة النص مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م، ص 5.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

[3]- ينظر: صلاح رزق، أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، دط، 2002م، ص 88.

[4]- الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر، وآدبه، ونقده، تحق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص 127.

الشعرية، "فالكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل"[1]، وهذا يعني أن المعاني بوصفها تمثل التصور الداخلي الذي من خلاله يتكون النص الشعري، لا تدرك إلا من خلال الألفاظ كونها تنبع عن الحس الخارجي، ومن ثم لا يمكن تمثيل كيفية ترتيبها إلا من خلال ترتيب الألفاظ[2]؛ ذلك أن اللفظ هو المقوم الأول والأساسي الذي ينبغي الأخذ به أثناء تقييم النص الشعري؛ لذلك يدعو (النهشلي) إلى وجوب الاهتمام باللفظ؛ بوصفه عماد المعنى وزينته، لما يحققه من قيمة في العمل الأدبي من جمال في صياغة الأسلوب، ودقة في التصوير بألفاظ قوية ومعبرة، تحمل في طياتها معنى جميلا، ومنه نفهم أن عملية نظم الشعر تحتاج إلى اختيار الألفاظ قبل المعاني، والمدقق في قول (النهشلي) يجده وثيق الصلة بما جاء به (الجاحظ)، الذي رأى أن "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك"[3]، فصناعة الشعر بالنسبة (للجاحظ) قائمة أساسا على التصوير؛ لأنه أحد الركائز التي تؤدي إلى الجودة والإثارة واستمالة المتلقي نحو موقف معين؛ لذلك فالمعاني لا قيمة لها لأنها معروفة ومتداولة بين أوساط الجمهور، لكنه لم يهمل المعنى كلية واعتبره موجودا في نفس الإنسان، والمزية تكمن في صياغة الأفكار وانتقاء الألفاظ التي تخرج المعنى في شكل مثير يؤثر في نفس المتلقي، وهذا لا يمنعنا من القول أن (الجاحظ) أراد أن يكون وسطيا في طرحه بطريقة غير مباشرة، وإلا لما ذكر المعنى أبدا، وقد يعود ذلك إلى منعرجات عصره وعقليات مذهبه؛ لذلك اهتم باللفظ دون المعنى ولم يجعلهما

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 127.

[2]– ينظر: طارق النعمان، اللفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 2003م، ص 110.

[3]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحق: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، دب، ط2، دت، ج3، ص ص 131– 132.

متساويين في القيمة وعدّ اعتدال الوزن ومعرفة اللفظ حق المعرفة دليلا على الفصاحة، وهذا ما لم نجده عند (ابن رشيق).

2- ضرورة التلاحم بين الشكل والمضمون

حاول (ابن رشيق) التوفيق بين اللفظ والمعنى منذ الوهلة الأولى وأبان عن رأيه، رافضا الانحياز إلى طرف دون آخر، استنادا إلى مفهوم الاتساق والانسجام في النص الأدبي، فوجب أن تأتي الألفاظ على أقدار المعاني وهذا ما يلفت انتباه المتلقي. لذلك جعل اللفظ جسدا والمعنى بمثابة روحه، والعلاقة بينهما وثيقة متينة تشبه ارتباط الروح بالجسد، فإذا ضعف اللفظ اختل المعنى وفسد النص الشعري، وكلما كانت الألفاظ رقيقة وجميلة كانت المعاني لطيفة وعذبة، وإذا اضطرب المعنى كله اعتبر اللفظ مَوَاتًا لا فائدة فيه وإن كان حسنا، وكذلك إذا فسد اللفظ جملة غدا المعنى بلا فائدة، فلا وجود لروح بلا جسم، ولا قيمة لجسم دون روح[1]. وهذا التحليل يقر بالجمع بين الشكل والمضمون، ويدعو إلى حسن التلاؤم بينهما، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا إذا أخذ منتج النص في حسبانه فكرة المنفعة، واستحسان المتلقي لما يلقى إليه من كلام[2].

فجدوى اللفظة لا يكمن في ذاتها وإنما في سياقها، وكم من معنى رفيع شريف جنى عليه لفظ رديء، وكم من لفظ قوي فصيح قضى عليه معنى ضعيف، فاللفظ قد يحسن وقد يسوء وكذلك المعنى، والعبرة في تجويد صياغة العمل الإبداعي بتحري الألفاظ الجزلة التي تتضمن المعاني العذبة اللطيفة، وكذا البراعة في نسجها لتلقى القبول والاستحسان من طرف المتلقي، "بوصف القصيدة تتمتع بشخصية متماسكة حية، وأنها وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة، وهي متماسكة ومتوازية، من حيث الشكل والمحتوى، بل

[1]- ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، 124.

[2]- ينظر: إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2011م، ص 242.

يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حد"[1]؛ إذ يستحيل الفصل بين الشكل والمضمون، كما لا يتقدم المضمون على الشكل، فهما عنصران متلاحمان متلازمان في آن واحد، والإخلال بواحد منهما يؤدي إلى فساد المعنى الأدبي وضعفه، باعتبارهما يشكلان علاقة تلازمية شريطة الجودة في كليهما ولا يفضل أحدهما على الآخر كون اللفظ قالبا للمعنى، والمعنى قالبا للفظ، فهما متساويان لا يناقض أحدهما الآخر والمعاني موجودة في النفوس ولا سبيل للوصول إليها إلا عن طريق اللفظ الذي يتجلى من خلاله فهم المعنى، ولكن من الشعراء "من يؤثر اللفظ على المعنى، فيجعله غايته وَوُكده، وهم فرق: قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع كقول (بشار بن برد):[2]

إذَا مَا غَضِبْنَا غضْبَةً مُضَريَّةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمسِ أوْ مَطرتْ دَمَا

إذَا مَا أعَرْنَا سَيِّدًا مِنْ قَبيلَةٍ ذُرَى مِنْبرٍ صَلّى علينَا وسَلّمَا

وهذا النوع أدلّ على القوة وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار، وكذلك ما مدح به الملوك، يجب أن يكون من هذا النحت"[3]، الذي يتلاءم مع الغرض الشعري الذي قيل فيه؛ حيث جسد الشاعر غرض الافتخار بألفاظ فخمة قوية وجزلة، ومعان بليغة متينة، بعيدة عن التكلف والغرابة، ويعد (بشار) من المولعين والمسرفين في استخدام البديع، بغرض تحسين اللفظ بوصفه أساس الحكم على جودة النص الشعري أو رداءته؛ لأن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي فيها الجاهل والحاذق، ولكن المعول عليه هو جودة

[1]– محمد حسين علي الصغير، نظرية النقد العربي رؤية قرآنية معاصرة، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 34.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 124. وينظر أيضا: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحق: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 1972م، ص 118.

[3]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف؛ لذلك اعتبر اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة وأعز مطلبا[1]، لأولويته في الحكم على الكلام شريطة الحرص على جزالته وفخامته.

وهو ذات الطرح الذي نجده عند بعض أهل المشرق من بينهم (الجاحظ)*، بينما الجديد الذي أضافه بعض المغاربة هو حسن السبك وصحة التأليف في اللفظ، في حين أشار بعض المشارقة إلى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وجودة السبك، لأن المعاني شائعة يعرفها كل الناس على اختلاف مراتبهم، وتكمن قيمتها في جودة تركيبها، وحسن تأليفها في ألفاظ تجمع بين الرقة والجزالة، واللطافة والسهولة، والعذوبة والرونق، ولكن اختيارها ليس بالأمر الهين على المبدع الذي لا بد له أن ينتقي الألفاظ المناسبة للمتلقي حرصا منه على تبليغ رسالته المنشودة بتحقيق التلاؤم بين اللفظ ومعناه وموضوع القصيدة العام بوصف "الشعر صناعة واعية، ولكنها صناعة من لا يطلب التكلف والشطط في أي باب من الأبواب"[2]. ومن الشعراء أيضا من يهتم باختيار الألفاظ وينقحها فتضيع معانيه وسط القعقعات اللفظية، كما حدث مع ابن هانئ الأندلسي (ت 362هـ) ومن جرى مجراه ممن غلبت عليهم الصنعة في تركيب الألفاظ وصياغة أسلوب النص فكانت جلبة وقعقعة بلا طائل معنى[3]، ومثال ذلك قوله:[4]

أَصَاخَتْ فَقَالتْ: وقْعُ أجْرَدَ شَيْظَمِ وشَامَتْ فقالت: لَمعُ أبْيضَ مِخْذَمِ

وما ذُعِرَتْ إلّا لِجَرْسِ حُلِيّها ولا رَمَقَتْ إلّا بُرًى منْ مُخَدّمِ

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 127.

*– المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك. ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج3، ص ص 131– 132.

[2]– محمد عبد العظيم، ماهية النص الشعري إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص 85.

[3]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص ص 124– 125.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 125. وينظر أيضا: ابن هانئ الأندلسي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1980م، ص 313. مع تغيير طفيف: لمحت بدلا من رمقت.

بالرغم من قوة الألفاظ إلا أنها تنافي معنى الغزل والنسيب الذي يتطلب الرقة والوجد والصبابة أكثر من الخشونة والشدة والجلادة، لأن الشاعر في مقام التعبير عن أحاسيسه وعواطفه اتجاه محبوبته، والألفاظ التي وظفها (ابن هانئ) لا توحي بذلك فهي أقرب للفخر أكثر من النسيب، وبالتالي لا ترقى إلى مستوى تطلعات المتلقي ولا توافق أفق انتظاره لما يشعر به من تعب في سمعه بمجرد تلقيه هذه الأبيات وصعوبة في نطق هذه الألفاظ الصاخبة التي أفسدت المعنى وخالفت المراد لعدم مناسبتها للغرض الذي قيلت فيه.

ومنهم من آثر سهولة اللفظ واعتنى بها، فغلبت عليه البساطة حتى وإن كان ركيكا ولينا مفرطا، كأبي العتاهية (ت 213هـ) الذي وظف في إحدى قصائده ألفاظا سهلة ومتداولة بين أوساط الجمهور إلى درجة الإفراط في الركاكة ومن ذلك قوله:[1]

يَا إِخْوتِي إنَّ الهَوَى قَاتِلي فَسَيِّرُوا الأَكْفانَ مِنْ عَاجِلِ

ولا تَلُومُوا فِي إتبَاعِ الهَوَى فَإنَّنِي فِي شُغْلِ شَاغِلِ

عَينِي عَلَى عَتَبةٍ مُنهلَّةٍ بِدَمْعِهَا المُنْسَكبِ السائِلِ

والملاحظ أن الشاعر قد نزل بالألفاظ إلى مستوى العامية، ومع سهولتها لكنها مليحة القصد وحسنة الإشارة باعتراف كل من أبي نواس (ت 198هـ) والحسين بن الضحاك (ت 250هـ) اللذان اغتفرا لأبي العتاهية هذه الركاكة واللين المفرط.

وبالموازاة هناك طائفة أخرى تفضل المعنى على اللفظ بغضّ النظر عن هذه الألفاظ سواء كانت غريبة معقدة أم ساذجة متداولة. ولكنهم لا يسقطون من شأن الألفاظ في الكلام، وإنما يؤخرون مرتبتها، وينزلونها مرتبة ثانية بعد المعنى[2]، فمن الشعراء النقاد "من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 126.

[2]– ينظر: الشيخ بوقربة، قضية اللفظ والمعنى في الخطاب النقدي المغاربي حتى منتصف القرن الخامس للهجرة، مجلة الفضاء المغاربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع2، 2004م، ص 141.

وخشونته، كابن الرومي وأبي الطيب ومن شاكلهما"[1]، وهؤلاء هم المطبوعون البعيدون عن التكلف والبهرجة اللفظية؛ لأنهم يفضلون صحة المعنى والجودة في تركيبه في أحسن حلل من اللفظ، ولا يهم إن كان غريبا خشنا، فالشعر الجيد هو الذي يجمع بين الطبع الأصيل والتصنع المعتدل وعلى أساس المعنى تقاس الجودة والرداءة، باعتباره الخصوصية المتفردة التي تميز هذا الشاعر عن ذاك، وأما الألفاظ فهي مشتركة بين الشعراء ومتداولة في أوساطهم، ومن ثمة تبدو لنا محاولة (ابن رشيق) التوسط في هذه القضية مشيرا إلى ضرورة التلاحم بين المبنى والمعنى، فوقف موقفا معتدلا بينهما، ولكنه يبدو ميالا إلى اللفظ أكثر بدليل إيراده آراء الكثير من النقاد والشعراء الذين ينصرون اللفظ على المعنى "وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى"[2]، مستمدا شاهده من رأي ابن وكيع التنيسي (ت 393هـ) الذي رمز للمعنى بالصورة، ومثّل اللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها، ويليق بها من اللباس فقد بُخست حقها وتضاءلت في عين مبصرها[3]، وكلما كانت الألفاظ حسنة أنيقة ومنظمة زادت المعاني قوة وجمالا، مِثلها مثل الثوب واللباس الحسن الذي يُظهر صاحبه في أبهى حلّة وأجمل طلّة؛ أي إيصال المعنى إلى المتلقي في أحسن صورة من اللفظ، بوصفه بابا رحبا يلج منه المتلقي النص وعن طريق تفكيكه وتحليله يصل إلى المعنى.

3- مبدأ التناسب بين اللفظ والمعنى

اختلفت دراسة (حازم القرطاجني) لقضية اللفظ والمعنى عن النقاد الذين سبقوه بحكم اطلاعه على الثقافتين اليونانية والعربية وتأثره بهما، فكانت له آراء وتدخلات خاصة به؛ إذ أكد مبدأ التناسب بين اللفظ ومعناه، وعدّه أحد أهم مقومات العمل الشعري لما يحدثه من أثر في المتلقي، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال التخييل بإبداع معان مناسبة للصور

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 126.

[2]- المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 127.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

المتخيلة عبر تركيب لغوي منتظم؛ لأن "النسب الفائقة إذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصورة المختارة... كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر"[1]، بحكم أن النص الشعري رغم تعدد مستوياته، تظل حقائقه معلقة، ومؤجلة في انتظار متلق حاذق بجماليات النصوص التخييلية، من أجل فك شفراته ومقاصده، علما أن مرجعية الخطاب الشعري لها دور حاسم في تحديد سياقاته، ومع ذلك فليس من شأن النص أن يصرح دائما بكل مرجعياته، غير أنه يقدم إيماءات وقرائن دالة تساعد المتلقي على اكتشاف معانيه ودلالاته[2]، وهو أمر لن يتأتى إلا بحسن اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني المراد التعبير عنها، ثم تأليفها وعرضها في أحسن مادة مشحونة بالتخييل وصياغتها في عبارات تهز نفس المتلقي فيتحرك وجدانه، "والأديب المبدع عندما يحملنا إلى عالمه الممتع يستخدم في ذلك وسائل فنية يهدف بها إلى التأثير النفسي، وهذه الوسائل منها ما يعود إلى اللفظ ووضعه بجانب أخيه وفنيته في انتقاء الجملة وقرنها بما يلائمها يخلق لنا في النهاية العمل الأدبي المؤثر، وهو في كل ذلك يمزج ما يقدمه من صورة تعبيرية بمشاعره وعواطفه بحيث ينقل عالمه الداخلي لنا في شكل مادي ملموس"[3]، بوصف اللفظ قالبا لحمل وعاء المعنى من خلال توضيحه في شكل عبارات تهز أريحية المتلقي، وتثير في نفسه انفعالات كالقبول أو الرفض، ويتوقف ذلك على مدى قدرة المبدع في شحن المعاني بالصور والبيان والتأليف بينها والبراعة في توظيفها، بالانتقال من العادي المألوف إلى الانزياح والإيحاء.

---

[1]– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص 40.

[2]– ينظر: عبد المجيد علوي إسماعيلي، النص الأدبي وسنن التلقي والتأويل، نشر في الشرق المغربية: يوم 2012/10/07م، تاريخ التصفح: 2021/03/01م، على الساعة 14:08، www.maghress.com.

[3]– محمد عبد المطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص 182.

ويستمر (القرطاجني) في دعوة المبدع إلى المواءمة بين اللفظ ومعناه لما لهما من أثر بالغ في صناعة النص الإبداعي من جهة كونه لفظا دالا على صور ذهنية في نفسية المتلقي، ومن جهة أثر اللفظ وما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس، ومن جهة دلالة اللفظ وما تكون عليه تلك الصور الذهنية خارج الذهن، ومن جهة أثر دلالة اللفظ وما تكون عليه تلك المعاني الذهنية التي هي صور لها وأمثلة دالة عليها، ومعرفة مواقع تلك الأشياء من النفوس[1]، وهذا نص واضح الدلالة في الجمع بين اللفظ والمعنى، ومقتضاه أن المعنى موجود في الذهن لكن الألفاظ هي التي تدل عليه، ولا قيمة للفظ في ذاته إلا من خلال دلالته وما يوحيه داخل الصورة المركبة، وعليه فإن العناية باللفظ عن طريق إصلاحه وتهذيبه ومراعاته تقتضي أيضا العناية بالمعنى الذي هو أكرم قدرا في نفسية المتلقي؛ لأن "الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها، وتركّب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليه حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله"[2]، فقيمة النص لا تكمن في معناه أو في الفكرة الجوهرية التي يعالجها الشاعر في أثره الفني، بل في الصورة التي يعبر بها الشاعر عن هذه الفكرة والعبارة الشعرية التي تقدم المعنى مصحوبا بأدواته التي تمنحها قدرة أكبر على الإيحاء، ولا بد من أن يؤثر مثل ذلك في المتلقي، ولكن الشعراء قد يقعون في أغلاط وعيوب "كأن يذكر بعضهم لفظا له عرف فيما يضاد المعنى الذي دل عليه، فمنهم من يقصد في شعره الذم فيورد عبارة لها معنى هو أليق بالمدح"[3]، فالشاعر قد يقصد غرضا معينا، ولكن عبارته تخونه وتأتي بصورة منافية تماما للغرض الذي أراده هو لذلك، فإن

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 16.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 104– 105.

[3]– المصدر نفسه، ص ص 130– 131.

وضع الأشياء مواضعها لا يتأتى إلا من خلال التناسب بين المباني والمعاني، وتجنب الوقوع في التضاد كالذي سقط فيه (الفرزدق) على سبيل المثال لا الحصر في قوله:[1]

بأيّ رِشاءٍ يا جريرُ ومَاتحٍ تَدَلَّيتَ منْ هَامَاتِ تلكَ القمَاقِمِ

فتوظيف عبارة (تدلّيت) خاطئ وقد أخرج المعنى من غرض الهجاء، وهو المنشود إلى غرض المدح الذي لا يجانس الهجاء؛ ذلك أنها جعلت (جريرا) يتدلى على قوم (الفرزدق)، وعليه فإن كمال المعاني لا يتم إلا بانتظام العبارات وتناسبها، والمبدع يفكر في المبنى والمعنى تفكيرا جمليا دفعة واحدة وبحركة عقلية واحدة، شريطة أن يرتب تلك المعاني في ذهنه ترتيبا منطقيا ويحددها في فكره تحديدا يقبله المنطق، عندها تنحدر المعاني على لسانه بألفاظها المناسبة والمجانسة لها فيدونها قلمه شعرا[2].

ومن نماذج وقوع الألفاظ في غير مواضعها قول الصاحب بن عباد (ت 385هـ) في (عضد الدولة):

ضَمَمْتَ علَى أبناءِ تغلبَ تَاءَهَا فَتَغْلبُ، ما كرَّ الجديدَانِ، تُغْلَبُ[3]

حيث تكررت لفظة (تغلب) فوردت في المتن ووقعت قافية لهذا البيت، وهو الأمر الذي جعلها مخلة بالمعنى ومسيئة له جملة وتفصيلا؛ مما جعل (عضد الدولة) ينفر من هذا البيت بوصفه الممدوح والمتلقي الأول لهذا البيت الشعري لما أحس به من ثقل في سمعه وعدم ملاءمته لنفسيته؛ حيث أن الشاعر لم يحسن توظيف الألفاظ وتركيبها.

وفي ذات السياق يحذر (القرطاجني) من توظيف الألفاظ الوحشية والغريبة التي تجعل المعنى في غاية التعقيد والغموض؛ إذ واجب "على الشاعر أن يتجنب من هذا ما

---

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 131. وينظر أيضا: ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدّم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص 622.

[2]– ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1999م، ص 326.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 133.

توغل في الحوشية والغرابة ما استطاع حتى تكون دلالته على المعاني واضحة وعبارته مستعذَبة، ومتى لزّه إلى شيء من ذلك إضرار وأمكنه أن يقرن باللفظة ما يُهتدي به إلى معناها من غير أن يكون ذلك حشوا، كان الأمر في ذلك أشبه"[1]؛ فهناك ألفاظ مشتركة تدل على أكثر من معنى؛ لذلك وجب على الشاعر أن يساعد المتلقي في فهم معناها بوضع قرائن لفظية دالة عليها والإبقاء على إحدى لوازمها حتى لا يختلف الجمهور في تأويلها. وهكذا يتبين أن علاقة اللفظ بالمعنى ليست علاقة تبعية، بل هي إخضاع هذا اللفظ لذاك المعنى من حيث الطريقة التأويلية؛ إذ تتحقق الفائدة إذا أحسن المتلقي التمعن فيما ذُكر، فينقل معنى الكلام من صورة إلى صورة دون أن يغيّر في لفظه شيئا، أو يحوّل كلمة عن موضعها إلى موضع آخر، فيتسع مجال التأويل في الكلام الواحد إلى تأويلين أو أكثر[2]، ومن نماذج هذا التباين قول (الحارث بن حلّزة):[3]

زعَمُوا أنّ كُلَّ مَنْ ضَربَ العَيْـ ـرَ مُوالٍ لنَا، وأنَّى الوَلَاءُ؟

حيث اختلفوا في تأويل معنى (العير) فقد يكون أراد به (الوتد)، وقيل أيضا (عير العير) وما نتا منها بمعنى؛ كل من ضرب عير عينه بجفنه، وربما أراد ما يطفو على الحوض من الأقذاء وأصله التشديد وهو العائر والعيّر الذي خُفّف فيما بعد مثل هيّن وهين، وأراد بالضاربين العرب لأنهم كانوا أصحاب وتد[4]، و"القارئ الفعلي هو الشخص الذي يقوم بعملية القراءة الفعلية، ويجعل من النص فضاء مفتوحا يقرأه كما يشاء، ويراه كما يشاء، إنه هو الفاعل المؤدي إلى نتيجة تعدد القراءات، إنه هو الذي يعطي المعنى هويته، هذا الأخير الذي يظل إمكانية قائمة في النص بالقوة، وينتظر القارئ ليحققها بالفعل"[5]،

---

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 163.

[2]– ينظر: الحاج جغدم، إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي – ابن الفارض أنموذجا–، أطروحة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، الجزائر، 2011/2010م، ص 26.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 164.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2009م، ص 225.

فغموض التعبير ينتج أساسا عن غموض الفكرة في ذهن الشاعر وعدم قدرته على إيضاحها، وكل خلل في صياغة الأسلوب ينشأ عنه خلل في الموضوع، ما يعني أن المبنى والمعنى كيان واحد يستحيل الفصل بينهما إلى جانب الصورة التي تمثل وسيلة غايتها إيصال المعنى[1]، إلى قلب المتلقي في أحسن صورة من الألفاظ القادرة على تحريك الوجدان والعواطف؛ لذلك شبه (حازم) الألفاظ بالأصباغ والألوان في تجانسها، فمثلما تعطي الألوان للوحة قيمتها وتزيدها بهاء وجمالا، كذلك تمنح الألفاظ للمتلقي في تناسبها وائتلافها لذة التعرف على النص ومعانيه المختلفة، وما يؤكده على ذلك عبارته مفادها "واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع، وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنّا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها..."[2]، فشعرية النص تكمن في اللفظ والمعنى معا، وفي صحة تركيبهما وانسجامهما، وخلوهما من الاضطراب والتنافر.

ويعد انتقاء الألفاظ وتجاورها وتتابع دلالاتها من أهم مظاهر الإبداع الأدبي، فمثل الشاعر في اختيار ألفاظه كمثل الرسام الذي يتخير الألوان الملائمة للوحته الزيتية، فلا يعقل أن يلوّن البحر بالأسود وهو مألوف بزرقته، والشمس بالأخضر وهي معروفة بلونها الأصفر الذهبي، وإن كان خلاف ذلك وجدنا العيون قلقة وغير موافقة والنفوس نافرة، وكذلك الشأن بالنسبة للشاعر الذي عليه أن يتخيل أولا، ثم يختار المعاني ويلبسها حلة من ألفاظ جزلة ورقيقة عذبة، تزيدها الأوزان تناغما فيما بينها وتجانسا صوتيا ودلاليا.

---

[1]– ينظر: منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص ص 290– 291.

[2]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 113– 114.

وهكذا عالج النقد المغربي القديم ثنائية اللفظ والمعنى وعلاقتها ببنية النص الشعري، فقد تعامل معها النقاد المغاربة القدامى على نحو لا يختلف كثيرا عما كان عليه الأمر عند المشارقة؛ حيث ذهب جلهم إلى الاتحاد والموافقة بين الشكل والمضمون.

المبحث الثاني: القديم والجديد

برزت في النقد المغربي القديم ثنائية القدم والحداثة التي شغلت بعض النقاد المغاربة القدامى، والحقيقة أن الصراع بين القدامى والمحدثين من القضايا النقدية الشائكة والحساسة والمتجددة باستمرار، فمنهم من تعصب للقديم، ومنهم من انتصر للجديد، ومنهم من حاول أن يتوسط بين هذا وذاك.

وما لا يحتاج إلى بيان، هو أن المتلقي لا يخضع للسلطة التاريخية للنص الأدبي، ولا يستسلم لها، كما لا يحاول تضخيم ذاته، ولا يتلقى الأثر الفني تلقيا سلبيا، بل يهدف إلى إنتاج دلالات المعنى عن طريق الإدراك، والتحليل، ومن ثمة المقارنة، والنقد، ويزنه بذهنه حسب مقاييس يقبلها المنطق الإنساني، وتثير القراءة في ذهنه أسئلة وأفكارا جديدة يحاول تفعيلها مع العصر الذي يعيش فيه دون أن يغادره ليعيش في عصر المنتج (المبدع)، فلا يلغي المتلقي ذاته ووجهة نظره، وإنما يتفاعل مع النص لإنتاج دلالة جديدة ومعنى جديد، وغايته البحث عن حقيقة النص بما يتضمنه من معان وألفاظ[1].

ومن هذا المنطلق انقسم الشعراء بين متعصب للقديم ليحافظ على عمود الشعر العربي، وينسج على منوال (البحتري)، وبين منتصر للجديد الذي تأثر بحركة البديع على طريقة (أبي تمام)، التي تعتمد التعقيد والغموض أحيانا والغوص في المعاني، بل تميز بعض الشعراء بفن معين لم يكن متأثرا فيه لا بالقديم ولا بالجديد، وإنما طبيعة البلاد هي التي أملت عليه هذا الاتجاه الخاص، كاشتهار بعضهم بوصف الديك والدواجن، وآخرون بوصف الطين، ومنهم من تميز بالفكاهة والأراجيز[2].

1- فاعلية الزمان والمكان وأثرهما في التجديد

[1]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، قراءة النص مقدمة تاريخية، ص ص 10-11.

[2]- ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 32.

قسم (ابن رشيق) الشعراء إلى أربع طبقات استنادا إلى معيار الزمن، وهم "جاهلي قديم، ومخضرم وهو الذي أدرك الجاهلية والإسلام، وإسلاميّ، ومُحدث، ثمّ صار المحدثون طبقات: أولى وثانية على التّدريج، هكذا في الهبوط إلى وقتنا هذا، فليعلم المتأخر مقدار ما بقي له من الشعر، فيتصفح أشعار من قبله"[1]، وهذه الطبقات تتصل فيما بينها كاتصال عقد متراص الحبات، وتتواصل عن طريق تداول الأشعار السابقة أو المعاصرة، وينبه (ابن رشيق) إلى قضية الشعر المحدث، ويحرص على إعطاء كل ذي حق حقه، فللمتأخر فضله الذي لا يصح نكرانه أو إخفاؤه، اعترافا منه بتباين الأزمنة. ومادام الأمر كذلك فإن المحدث ملزم بعدم اتباع المتقدم في كل شيء، بل عليه أن يتمسك بالجيد ويترك القبيح، وليدعم طرحه ويثبت فكرته استمد شاهده من ذكر أسماء بعض فحول الشعر العربي فلم "يتقدم امرؤ القيس والنابغة والأعشى إلا بحلاوة الكلام وطلاوته، مع البعد من السخف والركاكة، على أنهم لو أغربوا لكان ذلك محمولا عنهم؛ إذ هو طبع من طباعهم، والمولّد والمحدث – على هذا– إذا صح كان لصاحبه الفضل البين لحسن الاتباع ومعرفة الصواب، مع أنه أرق حوكا وأحسن ديباجة"[2]، ولا شك أنه يشير إلى بيئة الشاعر، فالبيئة أحيانا هي المسؤولة عن إنتاج الألفاظ فقد يستحسن اللفظ الغريب في بيئته خاصة إذا لم يكن ضعيفا ركيكا، وهؤلاء تقدموا على غيرهم بحلاوة أشعارهم، وطلاوة عباراتهم، وابتعاد كلامهم عن السذاجة والركاكة والغرابة، مع أنهم لو استخدموا الغريب لحسب لهم لا عليهم؛ لأنهم شعراء جاهليون وطبعهم هو الذي يفرض عليهم طريقة النظم، لكن الشاعر المولد المحدث ملزم أكثر من القدامى بالابتعاد عن غريب اللفظ وحوشيه، وللشعر القديم أهميته ومنزلته التي رغب فيها علماء وشعراء كثر، منهم: عبد الله بن عباس – رضي الله عنهما– الذي قال: "إذا قرأتم شيئا من كتاب الله فلم

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 113.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 93.

تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوان العرب"[1]، وللشعر الجاهلي مكانة خاصة في صدر الإسلام؛ إذ أصبح "يشغل الأذهان، ويفرض احترامه بحيث صار النموذج الذي يجب أن يحتذى، والمثال الذي ينبغي أن يقتدى"[2]، لأن أصحابه عرفوا بحلاوة الكلام وطلاوته، كما أنهم أهل بداوة طبعوا على جزالة الألفاظ وغرابتها، ونظموا في أغراض شتى مثل المدح، والغزل، والرثاء... وعليه فالشعراء طبقات وأجيال، والرواية والسماع، والحفظ، خير وسيلة لتداول الشعر القديم، الذي لا يمكن للشاعر المحدث أن يستغني عنه، بل يجدر به أن ينتفع من ألفاظه ومعانيه، وله أن يبدع ليصنع تميزه واختلافه عن غيره، وبالمقابل يتجاوز الأخطاء التي وقع فيها غيره، فالشعر الجاهلي جمع بين القدم والجودة؛ لذلك أصبح النموذج الذي يحتذى عند اللغويين، لأنهم ورثوه عن أسلافهم ونظروا إليه نظرة تقديسية، ورجحوا كفة قديم الشعر على حديثه، ودافعوا عنه ووقفوا إلى جانبه، واستشهدوا به في مؤلفاتهم، وبالمقابل اعترضوا على طريقة المحدثين، وذكروا عيوبهم، وأحيانا بالغوا في تخطئتهم.

وقد رأى (ابن رشيق) أنّ "أبا عمر بن العلاء وأصحابه، ويعني (الأصمعي) و(ابن الأعرابي)، لا يجرون مع خلف الأحمر في حلْبة هذه الصناعة – أعنى النقد– ولا يشقون له غبارا، لنفاذه فيها، وحذقه بها، وإجادته لها"[3]، فهؤلاء تعصبوا للقديم، وتطرفوا في إصدار أحكامهم على الجديد، بحجة أنه لم يدرك زمن الجاهلية من جهة، ومن جهة أخرى لما يتميز به من جزالة الألفاظ وعذوبتها، وفصاحة التعبير ومتانته، وربما قد يعود سبب هذا الانحياز هو دراسة النص القرآني وقياس بعض الشواهد منه على الشعر القديم لفهم ما استعصى في القرآن الكريم؛ لذلك اعتبر (ابن رشيق) "كل قديم من الشعراء فهو

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 30.

[2]– محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، مكتبة مطبعة الإشعاع، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 18.

[3]– ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص 117.

محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله"[1]، فالشعر لا يقتصر على زمن أو جيل معينين، وإنما يقتصر على مبدأ التغيير والاختلاف من عصر إلى عصر، ومن ذوق إلى آخر، فما يمكن أن نعتبره جديدا لا شك وأنه سيعتبر قديما في الزمن الذي يأتي بعده، ومن منطلق أن "مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناه فأحكمه وأتقنه، ثمّ أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن"[2]، إذ يحاول (ابن رشيق) أن يرحل بنا لنعيش معه نظرته التوفيقية عندما ضرب هذا المثل، فالتداول حتمية لا مناص منها ولا مفر، وكل جديد منبته قديم، انبثق عنه، وإنما المفاضلة تقوم على معيار الجودة، وعلاقة اللاحق بالسابق.

ومادام الأمر كذلك فالشاعر القديم مثله مثل البنّاء الماهر الذي يشيّد "المنازل الفخمة والقصور الشامخة ويتقن بناءها بإحكام، فهي قوية صلبة ومتينة تقاوم الرياح والأنواء وأحداث الدهر كما أنها باقية أبدا على مرّ العصور خالدة خلود الدهر"[3]، ويبدو موقف (ابن رشيق) واضحا، ساوى فيه بين القدماء والمحدثين، فلا يمكن المفاضلة بينهما إلا بمقياس الجودة والإتقان، وأراد بالشعر القديم هو ذلك الشعر الذي ينتمي إلى العصر الجاهلي، والإسلامي، والأموي، باعتراف بعض النقاد وبعض علماء اللغة من خلال الاستشهاد به للدلالة على سلامة اللغة؛ لذلك فهو محل ثقة يمثل قمة عصور الفصاحة، وفي ذات السياق يقول: "أما الشعراء المحدثون فهم كالمزخرفين والنقاشين، يقومون بوضع اللمسات الأخيرة لهذه القصور والأبنية، يزينونها، وينقشون أحجارها ويزخرفون جدرانها بما أوتوا من قريحة وإحساس فني مرهف شفاف، وأخيلة مجنحة، وقد يرهقون أنفسهم شهورا، وأعواما من أجل إنهاء منظر فريد من حيث الروعة والجمال"[4]؛ أي أن التعاقب يحكمه

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 90.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 92.

[3]– بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 190.

[4]– بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 190.

الزمن، فما هو محدث في زمن ما يعتبر قديما في الزمن الذي يليه، والدليل على ذلك تعصب بعض شيوخ اللغة والنحاة إلى القديم كالأصمعي، وعمرو بن العلاء، وابن الأعرابي، لحاجاتهم إلى الشاهد النحوي وثقتهم به، وهذا ما جعلهم يعلنون حربا على الجديد، كما حاول ابن رشيق أن يُظهر بعض سمات الشعر القديم، ومن بينها قدرة بعض الشعراء القدامى على إنشاد الشعر، وإن كانت بعض ألفاظه تغلب عليها الخشونة والغرابة، إلا أنهم نظموا عن فطرة عربية سليمة، جذورها ضاربة في عمق القدم، أما الشعراء المحدثون فيتميز شعرهم بالتكلف والتصنع، بالموازاة مع متطلبات العصر بكل أبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

وفي ضوء هذا يتراءى لنا أن (ابن رشيق) يعترف بجودة التأليف للقدامى، ومتانة أسلوبهم أكثر من الشعراء المحدثين، فهو حين يريد التكلم عن "خصائص القدماء يبرز محاسنهم ويدافع عنهم، والمسألة نفسها حين يعرض للمولدين – وهو واحد منهم– وحري به أن يبرر محاسنهم، وعناصر الجدة والجمال في قصائدهم"[1].

ويستشهد (ابن رشيق) برأي (ابن وكيع التنيسي)، وقد ذكر أشعار المولدين فقال: "إنما تروى لعذوبة ألفاظها، ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها"[2]، ويبدو (ابن رشيق) منتصرا للجديد، فالشاعر ابن بيئته يعبر عما يجري في مجتمعه، فلا يمكننا أن ننكر فضل المولدين إذا أبدعوا في معان عجز عنها القدماء، ونستطيع رؤية الصراع الدائر بين دعاة القديم، وأنصار الجديد، خاصة الشعر الذي كان ينظمه المولدون في عصر شهد تدافعا كبيرا للحضارات والشعوب عرف بالعصر الذهبي، ويمتد من 132هـ إلى غاية 656هـ، فـ "كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهبَ، ويقدم من قبلهم وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولد ثمّ صارت

[1]– المرجع نفسه، ص 193.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 92.

لجاجة"[1]، ولعل ما يمكن استمداده من هذه المقولة هو أن اللغة مادة حية تجدد باستمرار وفي كثير من الأحيان بحكم ظروف حضارية متغيرة، والدليل على ذلك ما أحدثته الفارسية من تأثير في اللغة العربية، بيد أن هناك ألفاظ تداولها الأعراب في الجاهلية، لكنها مع مرور الزمن ضعفت وقلّ استعمالها؛ لذلك على الشاعر أن يراعي الأذواق التي تتماشى مع العصر والبيئة، حتى يساعد المتلقي وخاصة الناقد على تمييز الحسن من الرديء.

ومنه يعترف (ابن رشيق) بحتمية التباين المكاني والتداول الزمني، وهي ذات الفكرة التي أشار إليها قبل ذلك أستاذه (النهشلي) مبرزا أثر اختلاف البيئة في شعر الشاعر، فما يصلح لأهل عصر لا يصلح لغيرهم، وما يستحسنه أهل مكان، قد لا يقبله أهل مكان آخر، لذلك فهو يختار الجيد والحسن الذي تبقى تتداوله الأزمان، وليس الذي يختص بزمن دون آخر، كما أنه يبدي رفضه للوحشي المستكره، وكذلك المولّد المنتحل الذي نجده عند المحدثين خاصة[2]، وعيا منه بأهمية اللفظ الشعري، بوصفه الأرضية الأساسية والبنية الصغرى التي تقام عليها القصيدة، فإذا كان سالما سلم البناء، وإذا كان واهيا، ضعف، وكذلك الشأن بالنسبة لجماليته، فإذا كان جيدا، كان البناء جميلا في نفس المتلقي[3].

وعلى هذا الأساس فما يستحسن عند قوم قد يستقبح عند غيرهم، وما يحبّذه زمن قد ينفر منه زمن آخر، ولا عيب في ذلك فلكل قوم ألفاظ، والجودة وحدها هي التي تكفل خلود الأثر الفني من تلاشيه، ولا يمكن حصر الخطاب الشعري في مكان دون غيره أو تقييده في زمن دون آخر، والشاعر الحاذق هو الذي يراعي الأذواق في كل عصر فيختار الجيد الحسن ويتجنب الرديء، والغث، والخشن الغريب، الذي يرهق سمع المتلقي قبل

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 91.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 93.

[3]– ينظر: خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م، ص 87.

فكره، كما تتجلى الجودة في حرص الشاعر على الابتعاد عن بعض الألفاظ الخاصة بمنطقة معينة، وفي اختياره الشكل الملائم لنصه الشعري، وفي دعمه بصور حسية فنية من شأنها إثارة المتلقي وجذبه إلى النص، وهكذا يقدم (النهشلي) نظرة موضوعية بعيدة عن التعصب والذاتية، ويدعو إلى ضرورة التكيف مع العصر والبيئة، والذوق الذي يختلف باختلاف الزمان والمكان، ولا يفرق (النهشلي) بين القديم والجديد، وإنما ينظر إليهما بعين الجودة والرداءة، فلا فضل لمتقدّم على متأخر، ولا لمتأخر على متقدّم، إلا بالجودة، دون أن يغفل أثر البيئة في الشعر، ويبقى الذوق أمرا يختلف من متلق لآخر بحسب المكان والزمان، والشعر الجيد يبقى خالدا دون النظر إلى زمان نظمه ومكانه، فالجودة هي أساس كل عمل فني، ولا يعد الزمن معيارا للمفاضلة بين الشعراء القدماء والمحدثين، لأن الجيد ليس حكرا على زمن دون آخر، وعلى المبدع أن يتفطن لما يحيط ببيئته من تحولات وتغيرات، وينظم على أساس ما تمليه عليه الظروف المحيطة به، لذلك بد عليه أن يراعي الجودة والحسن، ولا يبقى متقوقعا في بيئة رحلت وزمن مضى.

ومما لا شك فيه أن الشعر كائن يعيش داخل إطار يحدده المقام والزمان والمكان، وهذه العوامل الثلاثة متغيرة متجددة باستمرار، تتباين حسب الأحوال والعصور والبيئات، فتُصقل المواهب وتُهذّب الأذواق، شريطة أن يكون الشعر صورة مواقفة لتلك الأقاليم الثلاثة[1]، ويؤيد (ابن رشيق) طرح (النهشلي) ويثبت فكرته استنادا إلى رأي (ابن قتيبة) الذي يذهب إلى القول: "لم يَقْصُر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره"[2]، ما يؤكد أن الشعر ومختلف العلوم والبلاغة ليست

[1]– ينظر: أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي (362هـ– 555هـ)، مكتبة المعارف، دب، دط، 1985م، ص 105.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 91، وينظر أيضا: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ج1، ص 63.

مخصوصة في أقوام أو بأزمنة بعينها، وإنما هي متداولة ومعارة يتجاذبها أهل العلم والبلاغة والشعر، حتى تتجدد المفاهيم والرؤى وتتغير النفوس والطباع، وفي ذات السياق سجل (ابن رشيق) إعجابه[1]، بقول (أبي تمام):

فَلوْ كَانَ يفْنَى الشِّعر أفْنَاهُ مَا قَرَتْ حِياضُكَ منهُ العصورُ الذّواهِبُ

ولكنّهُ صوبُ العقولِ: إذَا انْجلت سَحَائب منهُ أُعْقبتْ بسحائبِ

فالزمن ليس معيارا للتفاضل، وإنما لكل عصر مزاياه التي تبقى سارية المفعول مدى الدهر، وقد تكون لغة العمل الأدبي هي أساس التفاضل، الأمر الذي هيأ للشعر الجاهلي أن ينظر إليه نظرة تقديسية مطلقة، وكذا التسليم بصحة إبداعه جزما. وهذا ما ذهب إليه أبو عمرو بن العلاء (ت 154هـ) الذي كان لا يعدّ الشعر إلا للمتقدمين[2]، بحجة أن خير أشعار الشعوب "هو ما قالته أيام بداوتها الأولى، ما يزيد من رجحان كفة قديم الشعر على حديثه، وهو صدور القديم عن طبع وحياة، وصدور أغلب الحديث عن تقليد وفيّ"[3]؛ لذلك نفى بعض النقاد عنه كل حسن، وشككوا في أصالته وفي ألفاظه، ودعوا إلى تقدير القديم، والإيمان بقداسته المطلقة، والتسليم بصحته في الاستشهاد في اللغة والنقد، وهذا ما أكده (الأصمعي) عن (أبي عمر بن العلاء): "جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي، وسئل عن المولدين فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو عندهم"[4]، ولا عيب للمحدثين سوى أنهم تأخروا عن زمن الجاهلية، مع أنه كان معاصرا للشعراء الإسلاميين، لكنه يرفض الاستشهاد بشعرهم باعتبارهم محدثين وأشعارهم لا تصلح

[1]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 90.

[3]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1996م ، ص ص 24– 25.

[4]– ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص ص 90 – 91.

للرواية والشاهد النحوي، وما نروم توضيحه هو أن (أبا عمرو بن العلاء) يجنح إلى اللفظ ويتخذه مقياسا لجودة الشعر، فكلما كان اللفظ قريبا من البداوة رصينا اهتز له السمع وتحققت فيه ميزة الجودة، ولكن هذه الرؤية غير عادلة، لم تنصف لا هذا ولا ذاك.

وفي خضم هذا الطرح لم يكتف (ابن رشيق) بإيراد مذهب (أبي عمرو بن العلاء) بل راح يستمدّ شاهده من قول (ابن قاضي ميلة)، مستعينا بعدد من الأدوات الإجرائية التي وظفها للكشف عن خصوصيات النصوص الشعرية:

يُذيل الهَوَى دمعي وقلبي المعنَّفُ وتَجني جُفوني وهو المُكلَّفُ

وإنّي ليَدْعوني إلى ما شنِفْتهُ وفارقتْ معناهُ الأغنُّ المُشَنَّفُ

وأحورُ سَاجي الطّرفَ أمّا وشاحهُ فصُفرُ وأمّا وقفُه فمُوقّفُ

فلو أنّ هذه الأبيات لمن تقدم ذكره (كابن أبي ربيعة) ومن نهج منهجه لنسبت لهم الإجادة في القول وذاع صيتهم به، وقدّم على كثير من أشعارهم، ولا عيب (لابن قاضي) إلا أنه جاء متأخرا لم يدرك زمن (ابن أبي ربيعة)[1]، الذي كان محدثا في عصره، ولكنه قديم في زمن (ابن قاضي)، إلا أن أشعاره كلها جيدة وذكرها حسن، والعيب الوحيد (لابن قاضي) هو أنه جاء متأخرا، ويبدو (ابن رشيق) معجبا به، والدليل على ذلك تصنيفه مع الشاعر العذري (عمر بن أبي ربيعة).

ويتدرج (ابن رشيق) في توضيح فكرة التجويد في القول، بل ويلح عليها تجاه قضية التجديد فـ"المتأخر من الشعراء في الزمان لا يضره تأخره إذا أجاد، كما لا ينفع المتقدم تقدمه إذا قصّر، وإن كان له فضل السَّبقِ فعليه درك التقصير، كما أنّ للمتأخر فضل الإجادة أو الزيادة"[2]، وهو ما يؤكد أن الشعر القديم لا يعني انفراده بالجودة والحسن

[1]– ينظر: ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 210.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص200.

والطلاوة، بل فيه أخطاء وتجاوزات يؤاخذ عليها، وهذا ما ورد في مصنفات نقدية عديدة؛ أي أن الجودة ليست حكرا على القدامى فقط، وإنما للمحدثين قسط وافر من التطوير والاختراع.

وينصح (ابن رشيق) بالرواية التي من شأنها تهذيب الموهبة وتطويرها وتثقيفها، لذلك دعا المولّدين إلى الرواية عن الشعراء القدامى، ولاضرر أيضا في الرواية عن المولدين أنفسهم: "لما فيها من حلاوة اللفظ، وقرب المأخذ، وإشارات الملح، ووجوه البديع الذي مِثله في شعر المتقدمين قليل، وإن كانوا هم فتحوا بابه وفتقوا جلبابه وللمتعقب زيادات وافتنان[...] وإذا أعانته فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر، اشتد ساعده وبعُد مرماه"[1]؛ إذ يدعو المولدين إلى الرواية عن الشعراء الجاهليين والإسلاميين، والأخذ عنهم والاستفادة من خبراتهم، والتعلم منهم فنون الإجادة والإتقان، ولا عيب أيضا في الرواية حتى عن المولدين أنفسهم شريطة الإجادة في القول، ويبين (ابن رشيق) الفرق بين القديم والحديث فيقول: "والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تُجنس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القافية، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[2]، بعيدا عن المقياس الزمني، حتى المحدثين اهتموا بالصياغة اللفظية، وشغفوا بالبديع، وعُرفوا بصفاء المعاني ورشاقة الأسلوب، وأسبقية الشعراء القدامى لا تعني انفرادهم بالجودة والحسن، وإنما لهم أخطاء يؤاخذون عليها، ومحسوبة عليهم، "وليس التوليد والرقة أن يكون الكلام رقيقا سفسافا، ولا باردا غثّا، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيا خشنا، ولا أعرابيا طافيا، ولكن حال بين حالين"[3]، والشاعر المجيد أثناء

[1]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 92.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 129.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص93.

تجربته الشعرية، يجمع بين الجزالة، والفصاحة وبين الرقة، والبيان، ويحسن توظيفها، بغض النظر عن اختلاف الأزمنة؛ فالخشونة والغرابة سمتان تعكسان طبيعة البداوة لكنهما تحطان من قيمة الشعر، وكذلك الأمر بالنسبة للسخف والابتذال.

وفي ذات السياق عبر (ابن شرف القيرواني) عن موقفه من (القديم والجديد) بوسطية واعتدال بخلاف ما ذهب إليه بعض اللغويين والرواة فـ "في اغتلاقه استصعاب، وفي صرف العامة وبعض الخاصة عنه أتعاب"[1]، والإنسان بطبعه ميال إلى البحث عن الجديد والتشبّث بالقديم، وبما أنه شاعر كذلك فقد نظم أبياتا شعرية يعكس من خلالها موقفه من القضية:[2]

أغري الناسُ بامتداح القديم وبذمّ الجديدِ غير ذَميم

ليسَ إلَّا لأنّهم حَسَدُوا الحيّ ورقّوْا على العِظام الرَّميمِ

قُل لمن لا يرى المُعاصرُ شيْئًا ويرى للأوائلِ التقديمَا

إنَّ ذاكَ القديم كان جديدًا وسيغْدوا هذا الجديدُ قديمَا

والإنسان بطبعه يجنح للقديم يألفه، وإليه يحنّ، والقلوب تتشبث بالقديم وتنفر من الجديد، لأنه مجهول ويفتح أبوابا عديدة للتأويل والفضول، بينما القديم معروف وواضح، ولكن إذ لا بد من قول لكن أنّ الجديد حتمية لا مناص منها يحكمه المعيار الزمني وتعاقب العصور، "فالجديد ليس جيدا كله [...] والقديم ليس خشنا كله [...] وهو بذلك يؤكد ما ذهب إليه النقاد الحداثيون من أن النقد ليس أن تصدر رأيك جملة على الأعمال الفنية فتقول ما أروعه، أو تنظر فيه نظرة صغار وازدراء جملة أيضا فتقول: ما أبشعه"[3]؛ ويؤكد ذلك بصراحة من خلال الأبيات المذكورة سالفا أنه من دعاة التجديد في الشعر والإبداع

[1]– ابن شرف القيرواني، مسائل الانتقاد، تحق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، مصر، القاهرة، دط، 1982م، ص 162.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 88.

فيه، ولعل سبب ذلك كونه مغربيا نشأ في بلاد الموشحات والأزجال التي كسرت النظام التقليدي المألوف، وثارت على بناء القصيدة العمودية، ويبدو مؤيدا لرأي (ابن رشيق) في هذه الإشكالية، وفي ذات السياق يدعو (ابن شرف) إلى التحفظ: "من شيئين: أحدهما أن لا يحملك إجلالك القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع له، والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهور، على التهاون بما أنشدت له، فإن ذلك جور في الأحكام وظلم من الحكام حتى تمحص قوليهما فحينئذ تحكم لهما أو عليهما"[1]؛ لذلك وجب توخي الحيطة والحذر، والابتعاد كلّ البعد عن إصدار الأحكام القبلية التي عادة ما تكون متبوعة بالذاتية العاطفية، فنستحسن القديم ونستجيده ونقلل من شأن الجديد ونحكم عليه بالضعف والإسفاف، لذلك وجب على علماء الشعر تبني مقياس التمحيص والموضوعية والتأمل في الحكم، ففي التعصب ظلم وجور.

والشعراء بالنسبة (لابن شرف) منهم المشهورين وذكر منهم الضلّيل (امرؤ القيس)، والقتيل (طرفة بن العبد)، ولبيد بن ربيعة وعُبيد الأبرص والنوابغ كالنابغة الذبياني والنابغة الجعدي وعامر بن الطُفيل، والفرزدق وجرير وجميل بن معمر وكُثيّر عزة، وابن جندل وابن مُقبِل والهُذلي أبو ذُؤيب، وشعراء فزارة وتَغلب، وأبي نوّاس وصريع الأنصاري مسلم بن الوليد، والمتنبي وأبي فراس الحمداني، وابن عبد ربّه وابن هانئ الأندلسي[2]، و(امرؤ القيس) هو أقدم الشعراء الجاهليين وأجودهم شعرا، وله فضائل على الشعراء لا تعد ولا تحصى في ابتكار المعاني التي لم يسبقه أحد إليها، وكذلك استعارات رائقة وتشبيهات لائقة، لذلك قدّمه (ابن شرف) وخصه بالذكر لما يتميز به من فطنة في ابتداع الصور، واختراع المعاني، وفي ذات السياق يقول على لسان أبي الريّان: "لقد سميت مشاهير

[1]– أبو عبيد محمد بن شرف القيرواني، أعلام الكلام، تحق: عبد العزيز أمين الخانجي، مطبعة النهضة، دب، ط1، 1962م، ص 28.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص ص 14– 15.

وأبقيتَ الكثير"[1]؛ بمعنى ذكر بعضهم وليس كلهم، وقد يوجد من هو أحسن من هؤلاء المذكورين، وأفضل منهم في نظم الشعر، إلا أنهم صنّفوا في خانة المغمورين، كما يقر (ابن شرف) بصعوبة الفصل في هذه القضية، ويشير إلى أن إحصاء الشعراء أيضا ضرب من المحال، فما بالك تناول ألفاظهم ومعانيهم بالدراسة والتحليل؛ لذلك حاول أن يتوسط في طرحه بغضّ النظر عن معيار الزمن والبيئة، والدليل على ذلك ذكر أسماء من العصر الجاهلي حتى العباسي.

فالقديم لا يجوز له أن يأخذ أكثر ممّا يحتمل من الإجلال والتقدير والتعصب، إلا أنّ تهجّمه على شعر (أبي نواس) مردّه إلى موقفه الأخلاقي الصارم، خاصة الأبيات التي يصرح فيها الشاعر بالفاحشة جهارا بما يتنافى والعرف العربي والخلق الإسلامي، فهو لم يخرج عن الأخلاق الفنية بقدر خروجه عن التقاليد الاجتماعية، كما توضح قصائده الغزلية والخمرية[2].

و(القزاز القيرواني) من بين النقاد الذين صالوا وجالوا في الحديث عن قضية الصراع بين القدماء والمحدثين، لما شهده عصره من هجومات شرسة على الشعراء المولدين، وإنكار لفضائلهم في مجال النحو والصرف والبلاغة، لهذا جاء (القزاز) للدفاع عنهم، مبينا مزايا شعرهم، دون الميل أو التعصب لاتجاه معين، وإنما يكمن معيار المفاضلة في الجودة، وحتى القدامى وقعوا في أخطاء لذلك فهذا أمر مشترك بينهما.

فالقديم والجديد "باب من العلم لا يسع الشاعر ولا يستغني عن معرفته ليكون له حجة لما يقع في شعره مما يضطر إليه من استقامة قافية أو وزن بيت أو إصلاح إعراب وذلك أنّ كثيرا ممّن يطلب الأدب، وأخذ نفسه بدراسة الكتب، إذا مرّ به بيت لشاعر من أهل عصره، أو لطالب من نظرائه، فيه تقديم أو تأخير، أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة

[1]– ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، ص 15.

[2]– ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص ص 75– 76.

عما حفظ من الأصول المؤلفة له في الكتب، أخذ في التشنيع عليه والطعن على علمه، والإجماع على تخطئته"[1]، بمجرد ارتكابه لبعض التجاوزات المتصلة بالألفاظ والمعاني وبالتحديد الأخطاء اللغوية والنحوية، لأنها أغلاط مشتركة بين الجميع لم يسلم منها حتى الشعراء الفحول، والضرورات تبيح المحظورات، وإن كان علماء النحو واللغة يرفضون ذلك رفضا قاطعا، وارتكاب أي خطأ مهما كان نوعه يعتبر خروجا عن عمود الشعر العربي وتشكيك في فصاحته، وعليه فإن تطبيق معيار الجودة هو أهم مبدأ في قراءة الشعر العربي ونقده بتأمل وتمحيص وموضوعية، ولا يهم إن كان مبدعه قديما أم حديثا، بيد أن هناك من يلتمس الأعذار ويرخص للشعراء بارتكاب بعض التجاوزات للضرورة الشعرية.

ولو نظر الناقد بعين الحق لعلم أنّ ذلك لا يخرج إلا من وجهين:

– إما أن يكون ذلك جائزا لعلل تغيبت، ولم يبلغ النهاية من علمها، وهو كذلك.

– وإما وهمه الذي لعله إن نبه عليه أو أعاد نظره فيه رجع عنه إلى الصواب، وتخطاه إلى ما لا مطعن فيه من الكلام، إذا كان غير معصوم من الخطأ، ولا ممنوع من الزلل فليس للناظر في الأصول مع تأخره عن الإحاطة بسائر الفروع الهجوم على ما لعله جائز عند المتقدمين في العلم، الناظرين بعين الحق"[2]، ويبدو أن (القزاز) أراد أن يتوسط في طرحه ويعتدل، خاصة عندما يتحدث عن الشعراء المحدثين في اقترافهم الأخطاء؛ حيث وجدناه يسمح لهم بذلك بل ويرخص لهم، لأنها أخطاء يقع فيها القدامى أيضا بحجة ضرورة الوزن، كما يعارض القول بأفضلية القديم والتحامل على الجديد، لأن في ذلك تعصب، وإنما يدعو هذا الأخير إلى تبني مقياس الجودة في نقد أشعار القدماء والمحدثين، ومنه يمكن القول أن التجديد في غالب الأحيان كان مرتبطا بالشكل أكثر من

[1]– القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحق: رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، دب، دط، دت، ص 26.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المضمون، خاصة فيما يتعلق بالمقدمات الطللية، وطلب البديع والزخرف اللفظي، وابتداع بعض المعاني.

ومن أمثلة مشكلة الرواية قولهم: "مررت بزيد" فأجازوا "مررت زيدا" وأنشدوا:

تمرّونَ الدِّيارَ ولَمْ تعوجوا كلامكم عليّ إذًا حرامُ

يريدون (تمرّون بالدّيار) وأنكر هذا سائر البصريين، وقالوا: لا يجوز في كلام ولا شعر، وقال محمد بن يزيد: قال عمارة بن بلال بن جرير: إنما قال جدي:

مَرَرتمْ بالدّيَارِ ولم تعوجوا كلامكم عليَّ إذًا حرامُ

فعلى هذا، ليس فيه اضطرار، ويصح ما قال البصريون لأن الفعل لا يصل إلى اسم إلا بالباء، ولا يوجد في كلام العرب بغير ذلك[1]، ومنه جسد (القزاز) مشكلة من مشاكل الرواية؛ إذ أجاز الكوفيون حذف الإلصاق، بينما أنكر البصريون ذلك ورأوا بأنه لا يجوز في الشعر ولا حتى في الكلام العادي، وعلى المتلقي دائما أن يركز على عنصر الجرس، وما تحدثه اللفظة من إيقاع في أذن سامعها أو قارئها، كما عليه أن يتفطن لبناء الكلمة وتركيبها حتى تتضح له معالم الصحة من الخطأ، ويتعلق الأمر بالشعر القديم والحديث.

بينما لم يتناول (إبراهيم الحصري) قضية القدماء والمحدثين في كتاباته تناولا صريحا، وربما لم يكن هدفه هو التعقيب على النصوص الشعرية والتعليق عليها ونقدها بقدر ما كانت رغبته في جمعها والتأريخ لها؛ إذا لمّح إلى القضية وعرض إليها بطريقة غير مباشرة عندما كان يسوق القصص والأخبار التي أظهر فيها تعصب شيوخ اللغة والأدب لكل ما هو قديم وتنكرهم أو احتقارهم لكل ما هو جديد[2]، فلا أهمية لجمال الأسلوب، ولا لحلاوة اللفظ، ولا لابتداع المعنى، ومما أورده (الحصري) حول تعصب بعض شيوخ اللغة والأدب للقديم، واحتقارهم للحديث، يقول في مقدمة كتابه: "وفيهم من أدركته بعمري، أو

[1]– ينظر: القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص ص 222– 223.

[2]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 183.

لحقه أهل دهري، ولهم من لطائف الابتداع، وتوليدات الاختراع، أبكار لم تفترعها الأسماع، يصبو إليها القلب والطّرف وتمتزج بأجزاء النفس وتسترجع نافر الأنس..."[1]، ويُبرز جانبا من تعصب بعضهم للقديم الذين يصدرون أحكاما في كثير من الأحيان ناتجة عن مزاج شخصي، وفي ذلك روى "أبو هفان قال: كان أبو عبد الله محمد بن زياد الأعرابي يطعن على أبي نواس، ويعيب شعره، ويضعفه ويستلينه، فجمعه مع بعض رواة شعر أبي نواس مجلس والشيخ لا يعرفه، فقال له صاحب أبي نواس: أتعرف أعزك الله أحسن من هذا وأنشده: ضعيفة كرّ الطّرف...، فقال لا والله، فلمن هو؟ قال للذي يقول:

رسَمَ الكَرى بينَ الجُفُونِ مُحيلُ عفَّى عليْهِ بُكا عليكَ طَويلُ

يا ناظرًا مَا أَقْلعَتْ لَحظاتُهُ حتَّى تَشَحَّط بينهنَّ قَتيلُ

فطرب الشيخ، وقال: ويحك لمن هذا؟ فوالله ما سمعت أجود منه لقديم ولا لمحدث! فقال: لا أخبرك أو تكتبه، فكتبه وكتب الأول، فقال الذي يقول:

رَكْبٌ تَسَاقوا عَلَى الأَكْوَارِ بَيْنَهُمُ كأسَ الكَرى فانْتَشَ المَسقيُّ والسَّاقي

كان أَرْؤُسَهُمْ والنوم واضعها عَلَى المنَاكبِ لم تُخْلقْ بأعنَاقِ

فقال لمن هذا؟ وكتبه فقال: للذي تذمه وتعيب شعره، أبي علي الحكمي! قال: أكتم عليا، فوالله لا أعود لذلك أبدا"[2]، ويحمل هذا الخبر في طياته نوعا من السخرية الضمنية من المتعصبين للقديم، ويبدو الحصري ميالا للجديد، وإن لم يبد إعجابه بصراحة، فهو دائما يترك المجال للقارئ حتى يؤول كيفما شاء، ومعرفة الشاعر والعصر الذي عاش فيه لا تكفي لإصدار موقف من قوله، وإلا فهذا نقد ذاتي لا علاقة له بالموضوعية، ولكنه كان مؤيدا للقدامى في بعض نصوصهم.

2- صراع الأجيال ومعايير المفاضلة بين القديم والجديد

[1]- إبراهيم الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مج1، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، المجلد نفسه، ص ص 294- 295.

يقرّ (حازم القرطاجني) عندما يتعرض لإشكالية الصراع بين القدماء والمحدثين أن الموازنة بينهم مستحيلة بحكم أنّ الشعر يخضع لاعتبارات شتى، ويرفض رأي الذين اتخذوا الزمن معيارا نقديا وعلى رأسهم الرواة الذين تعصبوا للقديم على حساب الجديد لتقدمه في الزمن، و"أما من يذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين لمجرد الزمان، فليس ممّن تجب مخاطبته في هذه الصناعة، لأنه قد يتأخر أهل زمان لم يكونوا أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقناص المعاني سفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول، ولتوفر البواعث فيه على القول وتفرغ الناس له"[1]، وعليه مقياس الزمن لا يهمّ بالنسبة للقرطاجني، ولا يجب التفريق بين القدماء والمجددين استنادا إلى الزمن، وإنما يجب التركيز على النص فقط وبواعث نظمه، التي قد تتوفر في زمن دون آخر، وقد يكون المحدثون أشعر من القدماء لأن زمانهم أوجد لهم ذلك، فلكل زمن مميزاته، ولكل عمل بواعثه، فالزمان ليس مقياسا للمفاضلة بين الشعراء، والدليل على ذلك ما أورده (القرطاجني) عن (أبي الفرج الأصفهاني) على سبيل المثال لا الحصر، جاء فيه أن (عليا) – رضي الله عنه– كان يفطر الناس في شهر رمضان، فإذا فرغ من العشاء، تكلم فأقلّ وأوجز وأبلغ، فاختصم الناس ليلة حتى ارتفعت أصواتهم في أشعر الناس، فقال (علي) لـ (أبي الأسود الدؤلي)، قل يا (أبا الأسود)، فأنشدهم (أبو الأسود) أبياتا لأبي دؤاد الإيادي وكان يتعصب له فقال: أشعرهم الذي يقول:

ولقد أغتدي يدافِعُ ركني أحوذيٌّ ذو ميعةٍ إضريجُ

مِخلط مِزْيَل مكرٌّ مفرّ مِنْفح مِطْرَح سَبُوحٌ خَروج

سَلهَبٌ سَرْجَبٌ كأنَّ رِماحًا حملْته وفي السراة دُموج

فأجابهم علي – رضي الله عنه– بأن كل شعرائهم مجيد، وحبّذا لو جمعهم زمن واحد وهدف واحد لتمكنوا من معرفة أيّهم أشعر الشعراء، وإن أراد أحد تفضيلهم فامرؤ القيس

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 340– 341.

أصحهم وأجودهم[1]، ومن خلال هذا النص نلاحظ الصراع الدائر بين أهل الأدب في من هو أشعر الشعراء، واختلاف الأزمنة هو سبب هذا الصراع، وقد أيّد (صاحب المنهاج) (عليا) – رضي الله عنه– الذي جعل من تباين الغايات والمذاهب عائقا عن التوصيل إلى التحقيق في ذلك[2]، وما يعنينا من هذا العرض أن الإمام علي – رضي الله عنه– يقر بالاختلاف في الأذواق؛ لذلك ألفيناه لا يجزم قطعا بأفضلية (امرئ القيس) لتقدمه في الزمان، فالشعر لا يمكنه أن يستمرّ بوتيرة واحدة، وهو أيضا يتباين بحسب تباين الزمان، وما يوجد فيه وما يعجب به الناس مما له علاقة بأحوالهم، فيصفونه لذاك ويكثرون رياضة خواطرهم فيه، فقد نجد أهل زمان مولعون بوصف القيان والجواري، ومجالس اللهو والخمر، وما ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمان آخر يهتمون بوصف الحروب، والغارات، والغنائم، والقتلى، والخيول، والسيوف، وما ناسب ذلك ويحسنون فيه، وأهل زمان آخر، يعنون بوصف نيران القرى، وإطعام الضيف، وأخلاق العرب، وبيوتهم، وما إلى ذلك ويبدعون فيه[3].

لذلك فقد حاول (القرطاجني) إبطال هذا الصراع بموضوعية، ولكن هذا لم يمنعه من الانتصار للقديم؛ أي الخطبة النثرية، التي قدم بها لمقصورته، فالرجل ميّال إلى القصائد المركبة التي تجمع أغراضا شتى مقلدا شعراء الجاهلية والعصر الإسلامي الأول[4]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتحدث عن إعجابه ببعض الشعراء المحدثين كالمتنبي لتميز أسلوبه الشعري، وعبد الله بن المعتز والبحتري لاحتواء شعرهما على ما

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 340.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 338.

[4]– ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، دط، 2009م، ص 37.

يلائم النفس وتهواه من ناحية المسرة أو العجب أو الشجو[1]... بألفاظ جزلة رقيقة ومعان مبتكرة.

وتعدّ المقصورة من أهم ما أنتجه (حازم)، نظمها في مدح المستنصر الحفصي (ت 675هـ) على منوال مقصورة ابن دريد (ت 321هـ)، وهي قصيدة طويلة تبلغ حوالي الستة وألف بيت تبتدئ بمقدمة غزلية، يقول فيها:

لله ما قد هجت يا يوم النّوى على فؤادي من تباريح الجوى[2]

ونجده في موضع آخر يذمّ أهل زمانه لضعفهم وبعدهم عن الأدب، فالشعر بالنسبة إليهم كلام موزون مقفى، وما هو دون ذلك ليس بشعر، جهلا منهم بحقيقة الشعر، وظنّا منهم أن كل من تأتى له كلام مقفى موزون قد سامى الفحول وشاركهم، وأن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض كيفما كانت صفته، وعار على الشاعر أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلّم أو تبصير مبصّر[3]؛ لذلك يرى (حازم) أن أولئك لا علاقة لهم بالشعر فقد نظروا إليه من الناحية الشكلية، وأهملوا المضمون والغاية، وهذا اعتراف بفضل القديم قد يكون سببه تراجع مكانة الشعر والشعراء في عصر (القرطاجني)؛ لذلك فضّل الفحول القدامى لصحة طباعهم، وليس بناء على معيار الزمن، لأن الشعر يتغير باستمرار، ومن المستحيل أن يسير على وتيرة واحدة. و"إنما الرأي الصحيح الذي عليه المعول من أن للشعر اعتبارات في الأزمنة والأمكنة، والأحوال، فلا يجب أن يقطع بفضل شاعر على آخر بأنه ساواه في جميع ذلك، ثم فضَله بالطبع، والقريحة، وهذا أمر يتعذر تحري اليقين فيه، وإنما لا يمكن التقريب والترجيح بينهما

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 364.

[2]– حازم القرطاجني، قصائد ومقطعات، تحق: محمد الحبيب خوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1972م، ص 17. وينظر أيضا: حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 79.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 25.

بحسب ما يغلب على الظن"[1]، وليس ثمة شك أن دواعي الشعر ومهيئاته أحد مقاييس الجودة، فقد تتوفر بواعث عند شاعر ما لم تتوفر لآخر، تكون سببا في الحكم له جزما بالجودة، والآخر نحكم عليه بالرداءة.

وعلى هذا الأساس فإن نقاد المغرب الإسلامي، تعاملوا مع القضية بوسطية واعتدال خاصة مع الجديد، بحكم أن الإنسان يميل إلى السهل من المعاني والألفاظ، والحق أن المغاربة كانوا سببا في ابتكار الجديد من خلال استحداث أنواع شعرية كالموشحات والأزجال التي لم تكن معروفة لدى المشارقة، ومما لا شك فيه أن النقاد المغاربة القدامى، قد أفادوا من النقاد الذين سبقوهم، كما هي الحال في كل ناقد، فلا نكاد نرى ناقدا استطاع أن يستغني عن آراء سابقيه من النقاد والاستفادة من خبراتهم الطويلة، ومناقشة آرائهم والإدلاء برأيه بعد ذلك.

المبحث الثالث: الطبع والصنعة

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 341.

أولى النقد المغربي القديم اهتماما كبيرا لقضية الطبع والصنعة، وعالجها بالدراسة والتطبيق، ومما لا شك فيه أنها من القضايا النقدية البارزة في تاريخ النقد الأدبي، وقديمة قدم الفكر الإنساني لتعلقها بصناعة الشعر، فمن الشعراء من يأتيه الشعر طوعا دون مشقة، وإنما ينظم عن طبع وفطرة سليمة وملكة صافية، "فالطبع يثور ويهدأ، كالنار تشتعل وتخمد، وإنما يبعثها ويثيرها مثيرات تتعدد، ومواقف تتباين حسب نوع الطبع وجبلّته، واستجابته للأشياء والأحداث"[1]، بوصفه قوة كامنة في نفس صاحبه بل هو حالة انفعالية يعيشها الشاعر تقوده إلى الإبداع، لا يظهرها إلا وقت الحاجة، ليبلغ نصه مبلغ الجودة والإتقان، ويسهُل عليه القول، ويتحقق التلاؤم بين أجزاء نصه.

ومنهم أيضا شعراء صنعة يبدعون عن عفوية، إلا أنهم يجهدون فكرهم، ويعيدون النظر بتنقيح ألفاظهم وتهذيبها، كما يطلبون المعاني الشريفة والمبهمة باعتبارهم يجنحون "إلى التنميق والتأنق، أو إلى الإغراب والتكلف"[2]، ضمن ما يندرج تحت ألوان البديع والبيان وكثرة الزخرف اللفظي والمبالغة والتكلف في القول.

1- الطبع والثقافة والذوق الفني

نظر بعض النقاد المغاربة القدامى إلى هذه القضية وتأثروا بها خاصة فيما نقلوه عن الرواة واللغويين؛ حيث ساق (ابن رشيق) موقف أستاذه (النهشلي) من هذه القضية فقال: "ولم أر في هذا النوع أحسن من فضل أتى به عبد الكريم بن إبراهيم فإنه قال: وقد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في وقت، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه، وكثر استعماله عند أهله، بعد أن تخرج عن حسن الاستواء وحد الاعتدال، وجودة الصنعة... قال: والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر،

[1]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1982م، ص 51.

[2]- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، 1987م، ص 07.

ويبقى غابره على الدهر، ويبعد عن الوحشي المستكره ويرتفع عن المولد المنتحل، ويتضمن المثل السائر والتشبيه المصيب والاستعارة الحسنة"[1]، فالطبع والصنعة سلطانهما الجودة ولا يمكن الاعتماد عليهما فقط في المفاضلة بين الشعر والشعراء، وإنما هناك قواعد وإجراءات أخرى تتعلق بذوق المتلقي وثقافته، ومدى فهمه للنصوص وتأويلها استنادا لجهازه المعرفي والنقدي، ولا اعتبار لعامل الزمن في التفريق بين المطبوع والمصنوع.

والحق أن الجيد لا يقتصر على زمن دون آخر، ولا ينحصر في مكان دون آخر، ولا يخص فئة دون أخرى فمقياس الجودة يختلف، وأساسه هو الحذق والمهارة والفطنة وحسن الصنعة، والشعر الجيد تطرب له الآذان، وتتذوقه الألسنة لانسجام ألفاظه، واتساق معانيه، والأسلوب يتطور عبر الأزمنة، ويختلف باختلاف الأمكنة، وكما لكل مقام مقال؛ كذلك لكل قوم بيان وكلام، ومنه "فكلاهما قدرة أدائية يرتبط فيها العقل والقريحة بالموهبة المصقولة بالأصول والتقاليد الفنية"[2]، إلى جانب الدربة والممارسة وسعة الثقافة التي تؤهل المبدع لامتلاك أدوات يصل من خلالها إلى خلق الدهشة والاستغراب لدى المتلقي؛ لذلك فهو مطالب بالتنقيح والتهذيب والتجويد لبلوغ أرقى الدرجات الفنية بالجمع بين الرقة والجزالة، و بين الخشونة واللطافة، من حيث اختيار الألفاظ والمعاني دون تكلف ولا تعمل ولا مشقة، كما على المبدع مراعاة اختلاف الطباع والبيئات ومستجداتها وثقافاتها وأحوال الناس فيها.

واللافت للنظر أن هناك من النقاد المغاربة من ينسب المطبوع للقدامى والمصنوع للمحدثين، فالمطبوع "هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار"[3]، ويعبر فيه صاحبه عما يشعر به عن طبع وسليقة؛ لذلك فهو أصل الشعر ،ووثيق الارتباط بالشعراء القدامى

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 93.

[2]– محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000م، ص 84.

[3]– ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص 129.

والسابقين، بل هو "المستقر والثابت والأصل والنهاية؛ لذلك فهو أساس الشعر"[1]، مما يؤكد طرح بعض اللغويين والرواة في القول بعامل الزمن والاعتماد عليه في معرفة الشعر المطبوع من المصنوع الذي يرتبط بالشعراء المحدثين والمولدين الذين يعملون على تنقيح أشعارهم وإعادة النظر فيها قبل عرضها على جمهور المتلقين. "والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين"[2]، المذموم الذين يفرطون في طلب الزخرف اللفظي وكثرة الديباجة، ويسرفون في زركشة نصوصهم، ومنه نستنتج أن هناك فرق بين الصنعة والتكلف الذي يختص به المولدون فقط، وأما الصنعة فموجودة من غير قصد ولا تعمّل، ولكن بطباع القوم عفوا، فهذا (زهير) ناظم الحوليات على وجه التثقيف لشعره لا تدخل صنعته في باب التكلف؛ لأنها جاءت عفوية من غير قصد[3]، تقوم على التنقيح والتهذيب، وهناك صنعة مقصودة قوامها التكلف في طلب الزخارف اللفظية والبحث عن الصور البديعية، وغاية الشعراء القدامى ومنطلقهم هو إيضاح المعنى وإيصاله إلى المتلقي في أكمل صورة للتأثير فيه، وهنا يكمن الفرق بين القدماء والمحدثين، وبين شعر الصنعة وشعر التكلف، فـ "العرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أوتقابل فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما كان يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القافية، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[4]، مما جعل نصوصهم تبلغ مبلغ الجودة والإتقان، فسهل عليهم القول، وتمكنوا من إحكام الوزن والقافية في ربط صدر البيت بعجزه، ما يوفر تناغما بين الألفاظ كما يسهل عملية التلقي، ومن هنا يصبح الطبع ذا مدلول خاص،

[1]– مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد كتاب العرب، دب، دط، 2005م، ص 43.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 129.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

يشير عموما إلى تلك السجية التي يكون عليها الشاعر أثناء الكتابة، والتي تتجلى عموما للمتلقي الناقد عند قراءته للخطاب الشعري، ونظرته التحليلية للطريقة التي تمّ بها توظيف الألفاظ في مكانها الخاص بها؛ فالطبع هو معيار مشترك بين المتلقي الناقد، والمبدع الشاعر، شحنته المهارة والقدرة على التحكم في صناعة الشعر[1]؛ لذلك فالطبع يمثل إحدى مقومات الإبداع التي تضمن للنص الجودة والإتقان وسرعة الاستجابة، "ولا يعني الانغلاق على الذات، والامتياح فقط من الموهبة الفطرية، ولكنه يعني تأجج القوة الشاعرة والإبانة عنها، فضلا عن المرونة الذهنية والانفتاح على ذوات الآخرين بالتنوع في فنون الشعر"[2]، وأما الصنعة التي يغلب عليها التكلف فهي التي تجعل الشاعر يتخير الألفاظ والمعاني، وينغمس في استعمال المحسنات البديعية من طباق وجناس ومقابلة ويسعى وراءها، بينما نجدها في شعر العرب القدامى عن غير قصد. ويكمن الفرق بين الطبع والتكلف في أن الأول يأتي على الفطرة والسليقة، و"من حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ؛ فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر"[3]، دون تعب أو معاناة؛ حيث تكمن جودة الشعر المطبوع في فصاحة ألفاظه وجزالتها، وقوة معانيه، وتحقق الاتساق والانسجام بين وحدات النص وأجزائه، ومن هنا يظهر تفوق الشاعر واختلافه عن غيره من الشعراء في امتلاك أدوات تؤهله ليستحق لقب الفحل.

أما شعر التكلف فهو الذي يقوّمه صاحبه بالتنقيح وإعادة النظر في معانيه بالزيادة أو النقصان، وتكلف ضروب من البيان وأنواع البديع، وتصيّد ألفاظ جميلة ومعان معقدة وموحية[4]، وقد استمد (ابن رشيق) شاهده من أحد شعراء أهل الصنعة البعيدة عن التكلف والمتمثل في قول (الحطيئة):

---

[1]– ينظر: إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص 16.

[2]– محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص 36.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 82.

[4]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 205.

فَلَا وأبيك ما ظلمتْ قُرَيْعُ بأنْ يَبْنُوا المكارِمَ حيث شَاؤوا

ولا وأبيكَ ما ظلمت قُرَيْعُ ولا بَرِمُوا لذَاكَ ولا أسَاؤوا

بعثْرَة جَارِهم أنْ يُنْعِشُوهَا فَيَعْبُرُ حَوْلَهُ نعَمٌ وَشَاءُ[1]

كما ذكر أيضا أبياتا لأبي ذؤيب يصور فيها الحمار الوحشي والصائد:

فورَدنَ والعُيُّوقُ مَقْعَدُ رَابِيءُ الضُّـ ـــــرَبَاءِ خَلْفَ النَّجْمِ لَا يَتَتَلَّعُ

فَكَرَعْنَ في حَجَراتِ عَذْب باردٍ حَصِبِ البطاحِ تَغيبُ فيهِ الأكْرُعُ

ويتضح رأي (ابن رشيق) الصريح في هذا النسق بالفاء، وكيف اطرد للشاعر، دون أن ينحلّ عقده أو يختلّ بناؤه، وقد يكون مرد ذلك سعة ثقافة الشاعر وتمكنه من الإجادة في القول وإتقان فنونه[2]. فهي إذً صنعة حاذقة تكاد تقترب من "القياس المنطقي، والمحاجاة العقلية، وتفتقد الإيهام والتخيل، فلا تبعث على النظر والروية، ولا تقتضي التلطف والتأوّل"[3].

2- الصنعة المطبوعة والممارسة

أقام صاحب العمدة موازنة بين (أبي تمام) و (البحتري)؛ حيث يرى أن حبيب بن أوس الطائي "يذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعا وكرها، يأتي للأشياء من بُعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة..."[4]، بينما يرى أن أبا عبادة الوليد البحتري الطائي "أملح صنعة وأحسن مذهبا في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة، مع إحكام الصنعة، وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة"[5]، فكلاهما ينتمي إلى مذهب الصنعة، ففي شعر الأول الغموض والتعقيد والتكلف إلى حد التفلسف في القول

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 129.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص ص 129- 130.

[3]- محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص 169.

[4]- ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص 130.

[5]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 130.

الشعري أحيانا وتنميقه بالصور البديعية والبيانية، وفي شعر الثاني الوضوح والسلاسة دون تكلف ولا مشقة، وتبقى الجودة هي أساس المفاضلة بين شاعر وآخر؛ فإذا كانت العملية الشعرية منطلقها الطبع، فلا شك أنها ستخضع للتنقيح والتهذيب في مرحلة ما من مراحل النظم والإبداع عن طريق الصنعة المقبولة التي تحافظ على جمال النص الشعري، وقوة معانيه وفصاحة ألفاظه.

والحق أن الشعر يتوسط بين المطبوع والمصنوع المحبّذ ويجمع بينهما في آن واحد، فالبيت "من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدُّربة، وساكنه المعنى"[1]، من خلال عملية الفهم والتأويل من طرف المتلقي، وعليه فالطبع والرواية والدربة من أهم مقومات الإبداع التي تجعل الشاعر قادرا على نسج نصوص مؤثرة في الأذواق تنفعل لها الأسماع، فالمتلقي وحده هو من يحكم على خلود العمل أو تلاشيه، بوصف الشعر "صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن يُنْحَى به نحوها، فإذا أحاطتْ بذلك علما قويتْ على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرّف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكريّة واهتداءات خاطريّة تتفاوت فيها أفكار الشعراء"[2]، وقدراتهم ووعيهم أثناء عملية نظم الشعر، فالطبع إحدى الأدوات الفعالة في صناعة الشعر العربي التي تعين الشاعر في إبداعاته وتمنحه سمة التفوق على غيره من الشعراء، ومن لا طبع له فلا شعر له، ويمثل الطبع إلى جانب الصنعة عنصرين ضروريين يكمل كل منهما الآخر. فالمبدع مهما بلغت درجة عبقريته فإنه يراجع شعره فيقوّمه ويهذبه ويصلح قوافيه إذا كانت قلقة نافرة،

[1]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 121.

[2]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 177.

وينقح عباراته، ويبدل من كلماته فيقدم ويؤخر بغية تحقيق الترابط والانسجام بين أجزاء قصيدته ووحداتها، فتمتلئ الفجوات، وتكتمل المعاني الناقصة[1].

والملاحظ أن معظم النقاد العرب "لا يرون منافاة بين الطبع والتجويد والتثقيف، وأن الشاعر المطبوع يزيد شعره جودة وجمالا بمراجعة نظره فيما أنتجه ليقوّم معوجه، ويثقف منآده، بل ذلك من ضروريات الشاعر المجيد..."[2]، وقد عدّ (حازم) الشاعرية مزيجا من الطبع الجيد والثقافة والدربة والممارسة التي تهذب الطبع وتصنع تجربة المبدع وشاعريته[3]، وهكذا يتغير مفهوم الصنعة ويكون أشد ارتباطا "بالتنظيم اللغوي الراقي، والصياغة الشعرية الجيدة"[4]، فالشعر أساسه الطبع وللتثقيف دور في تنميته، وهذا ما كانت تفعله العرب قبل إرساء قواعده فيما ذكره بعض الرواة، أن فحول الشعراء كانوا ينشدون قصائدهم ويعرضونها على نقاد جهابذة، منهم من يقرض الشعر أيضا، فيتدارسونها ويقوّمون بعضها ويختارون أحسنها بل أجودها ويصححون قبيحها، بوصفهم أهل فصاحة وبلاغة ولسان قويم، ولكن هذا لم يمنعهم من التعلم والاجتهاد في أسباب صناعة الشعر وإدراك قوانينه، "فقد كان كُثير يأخذ الشعر عن جميل، وأخذ جميل عن هدبة بن خرشم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبي حازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير عن أوس بن حجر، كذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل فما ظنك بأهل هذا الزمان"[5]، الذين أصابهم خلل في طباعهم ولحن في ألسنتهم فصاروا لا يفرقون بين الجيد و بين الغث من الكلام؛

[1]– ينظر: أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، دط، 1996م، ص 485.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط1، 1980م، ص 154.

[4]– بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين دراسة نقدية وتحليلية، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، ط1، 2005م، ص 204.

[5]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 25.

لذلك وجبت العودة إلى القواعد البلاغية والنحوية والصرفية وتعلمها، فالشعر طبع وصناعة ودربة.

ويلح القرطاجني على ضرورة التعلم لاكتساب أسرار العملية الإبداعية، وتجاوز بعض العثرات التي قد يقع فيها الشاعر أثناء عملية النظم، ولا يمكن الاكتفاء بالطبع والموهبة لوحدهما، فالصنعة أيضا ضرورية لتحقيق جمالية النص الشعري، وبهذا يخالف (حازم) ما ذهب إليه بعض الرواة واللغويين الذين انتصروا للطبع أثناء خصوماتهم العنيفة في قضية الصراع بين القديم والجديد، كالأصمعي الذي عاب عملية تثقيف الشعر وتهذيبه باعتبارها دلالة على ضعف الفطرة اللغوية، والصحيح أن الشعر "هو معرفة مجموعة من القوانين الأساسية تشكل ما يسمى العلم بالشعر، كأن للعلم جانبين متداخلين: جانب فطري مرتبط بالحساسية التلقائية التي يتميز بها الشاعر، والتي تمكنه من إدراك ما لا يُدركه الآخرون، وجانب آخر مرتبط بالتعليم واتباع الأصول المتعارف عليها. وبدون هذين الجانبين يغدو العلم بالشعر مستحيلا"[1]، فالطبع يسهل عملية فهم النص بالنسبة إلى القارئ، لما يتضمنه من ألفاظ ومعان قريبة وواضحة وملائمة لنفوس المتلقين لما تحدثه بداخلها من تأثير وفعالية، أما الصنعة فتثري اللغة الشعرية وتكشف عن انزياحاتها كما تسهم في كسر أفق انتظار القارئ عما عهده سابقا، فيعيش حالة من الانبهار والدهشة. باعتبار أن الصنعة تمثل القدرة على الإنجاز، وتلك القدرة هي التي تحدد البراعة الجُمَليَّة، وعناصر الجملة، بما يشبه الحذق والمهارة الفائقة التي غالبا ما تكون مكتسبة[2]، وتتحدد غاية الصنعة في إمتاع المتلقي بالصور الفنية المبتكرة، واختراع أساليب موحية من شأنها ملامسة المشاعر وإثارة الأحاسيس، "فالشعر ليس لغة جميلة، ولكنه لغة كان لا بد أن

[1]– جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995م، ص 164.

[2]– ينظر: رولان بارث، لذة النص، تر: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1998م، ص 54.

يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى"[1]، اعتمادا على عنصري التعجيب والاستغراب بعقد علاقات لا معقولة بين الكلمات والخروج عن المألوف والمعتاد لدى جمهور المتلقين، لأن الصنعة لا تستقر في بيت واحد، وإنما تتحرك داخل النص الشعري وفق متطلبات الفكرة الجوهرية، يشخصها المبدع في إطار فني يشعر به المتلقي ويتعايش معه.

3- عوامل نشأة الطبع السليم

لعبت الطبيعة المغربية دورا فعالا في تهذيب حواس المغاربة وترقيق عواطفهم، فكان لها أثر واضح في كتاباتهم، و(القرطاجني) من بين النقاد الذين تطرقوا إلى أسباب نشأة الطبع السليم والحاجة إلى تقويم الطباع وتصحيحها، وعيا منه بأسرار العملية الإبداعية، فالشاعر مهما بلغت درجة فطنته ينبغي له مخالطة الشعراء الأقدم منه خبرة ولا نكاد نجد "شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة طويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد من الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية"[2]، كما لا يمكن أن يتأتى له نظم الشعر على أحسن وجه وبالطريقة الصحيحة إذا لم تتوفر مهيئات وأدوات وبواعث تحرك نفسه للعطاء، ولا تحصل المهيئات إلا من جهتين:

الأولى: هي النشأة في بيئة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم أنيقة المناظر ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علاقة فالمكان يمثل إحدى العوامل التي تهز أريحية الشاعر فيأتيه الشعر طوعا.

والأخرى: هي الترعرع بين فصحاء الألسنة، والمستعملين للأناشيد، والمقيمين للأوزان، وكل ما يتعلق ببنية النص الشعري من ألفاظ ومعان وتراكيب وعبارات، فالطبع السليم

[1]- جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م، ص 185.

[2]- حازم القرطاجني، المنهاج، ص 25.

تسهم في نشأته البيئة الجميلة، ومخالطة كبار الشعراء والتدرب على كلامهم الفصيح وحفظه، وكلها عوامل تمنح الشاعر القدرة على نظم الشعر بطريقة سليمة لا عيب فيها[1].

ومنه يمكن القول أن المحيط اللغوي، يمثل إحدى العوامل المهمة في تشكيل الأبنية الشعرية، على الوجوه اللائقة ونسجها بطريقة محكمة ودقة متناهية[2].

أما الأدوات فتعني البراعة في انتقاء الألفاظ والمعاني ورقة الأسلوب، وترتيب التراكيب بما يتناسب مع الغرض والمقام، ويقصد بالبواعث ما يعتري المبدع من إطراب وآمال وحنين إلى من عاصروه ومن فارقوه ومن عهدوه ورحل عنهم[3].

وهذا لا يعد تقليلا من شأن الصنعة الحاذقة المتقنة والبعيدة عن التكلف التي تكفل لصاحبها التفوق والتميز عن غيره من الشعراء المتهورين، فقد "يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء، حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصّل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة"[4]، فهناك ارتباط وثيق بين الطبع والتعلم والدربة.

ومفهوم الصنعة يرتكز أساسا على معرفة قوانين صناعة الشعر، والطبع الجيد لا يلغي الصنعة المعتدلة والمتزنة، بل هي جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية وينبغي للشاعر "أن لا يسرف في الاستكثار من هذا الفن من الصنعة، فإنه مؤدٍّ إلى التكلف وسآمة النفس، ولكن يلمع بذلك في بعض نهايات الفصول دون بعض، بحسب ما يعنّ للخاطر من ذلك ويسنح من غير استكراه ولا تكلّف في وزن أو قافية أو هيأة نظاميّة بالجملة، وإنما يجب أن يقتضب الخاطر من ذلك ما ناسب الغرض ووسعه مقدار الشعر

---

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 36– 37.

[2]– ينظر: الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 46.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 37.

[4]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص 111.

وتمكّن فيه رويّه، ولم يكن قلقا في موضعه من جهة لفظ ولا معنى، وإنما يسنح الكلام على هذا في بعض المواضع"[1]، ولا يعني ذلك التصنع من أجل تزيين الكلام وتنميقه بالإسراف في فنون البديع إلى حدّ التكلف الغثّ، بقدر ما يعني الإبداع والاختراع والتفنن في أساليب القول الشعري شكلا ومضمونا فتضفي على النص لطافة ولذة في الأسماع وتزيده حلاوة وجمالا لما يتضمنه من ألفاظ أنيقة ومعان فخمة، ومنه فـ (القرطاجني) لا يرفض الصنعة لكنه يعيب المغالاة فيها إلى حدّ طمس المعنى وتعقيده أحيانا وانغلاقه؛ لذلك يدعو إلى "التسهّل في العبارات وترك التكلّف، والتسهّل يكون بأن تكون الكلم غير متوعّرة الملافظ والنقل من بعضها إلى بعض، وأن يكون اللفظ طبقا للمعنى تابعا له جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة"[2]، فالتكلف لا يعني التوعر الذي تمجّه الأذواق والأسماع و(القرطاجني) يرفض الشعراء المتكلفين ويحرص على المزاوجة بين الطبع والصنعة في العملية الإبداعية، بوصفهما عنصرين متلازمين داخل النص الشعري لا ينفصل أحدهما عن الآخر.

ولم يستغن العرب القدامى عن التعلم والممارسة والاتصال بمن هم أجود منهم في قول الشعر ورواية قصائدهم والتلمذة على أيديهم، بالرغم من صحة طباعهم وسمو أشعارهم، حرصا منهم على تخليد إبداعاتهم الفنية كما خلدها سابقوهم، ومهما بلغت عبقرية الشاعر لا شك أنه يعود إلى نصوصه فيهذبها، وينقحها، خوفا من التعقيب إدراكا منه أن الطبع وحده لا يكفي وغير جدير لبلوغ الجودة الفنية، بل لا بد له من معارف أخرى وأدوات تحفزه على تفجير طاقاته الإبداعية في صناعة الشعر، فتظهر قدراته الفنية وتبرز للعيان، وعليه يمثل الطبع إلى جانب الصنعة الجيدة مرحلة مهمة من مراحل الإبداع الشعري الذي يسعى المبدع الوصول إليه ببناء نص جيد متآلف الألفاظ والمعاني.

---

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 301– 302.

[2]– المصدر نفسه، ص 223.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن قضية الطبع والصنعة قد تداولها بعض النقاد المغاربة بالدراسة والتطبيق، وخلصوا إلى نتيجة مفادها أن الشعر العربي في بداياته الأولى كان الطبع هو الغالب على أصحابه؛ لامتلاكهم موهبة القول والسليقة الصافية وقدرتهم على الإبداع والتميز، وبالمقابل لا بد له من معارف متنوعة تحفزه على إظهار ملكته الراسخة في ذاته، ووسائل تسهم في إتقان صنعته الشعرية دون تكلّف ولا تعمّل، فالشعر طبع وروية وذكاء ثم دربة، ولا وجود لشعر مطبوع بصفة مطلقة ولا لشعر مصنوع بصفة خالصة، وإنما هو مزيج بين الاثنين وغلبة لميزة دون الأخرى، إلا أنهم رفضوا شعر التكلف تحت مسمى التصنّع؛ حيث يظهر النص مملّا ومزركشا، ويتكلف فيه صاحبه الجهد والمشقة، فيظهر النص قلقا بعيدا عن ما عهده المتلقي الناقد من قصائد الفحول كأشعار المحدثين من الشعراء والمولدين.

المبحث الرابع: السرقات الشعرية والتناص

تمثل السرقات الشعرية قضية شائكة في النقد العربي القديم، والمغربي بالتحديد، فقد خصص لها النقاد المغاربة القدامى مجالا واسعا في مؤلفاتهم، لأنّ الشاعر مهما كانت صفته فإنه لا يمكنه أن ينطلق من العدم، وما تجدر الإشارة إليه أن قضية السرقات قد نشأت بسبب ذلك الصراع النقدي بين القديم والجديد، والحكم على أصالة العمل الفني، وتحديد ملامح التجديد والابتداع فيه، اعتمادا على ذاكرة المتلقي التي توازن بين الشعراء انطلاقا من الألفاظ والمعاني، ومن ثمة إصدار الحكم على صاحبها إما بالاختراع أو السرقة.

انبثقت قضية السرقات الشعرية عن الصراع الذي نشب بين اللغويين والشعراء، حين شرعوا في جمع المادة الشعرية لتمييز المبتدع من المنتحل، واستمرّ الاهتمام بها عصورا طويلة، وإن كان الصراع بين الأجيال ظاهرة أزلية، فكل جيل يحاول المحافظة على ما يملكه، ويسعى إلى توريثه للأجيال القادمة، ولكن الخلف أحيانا يتمرد على السلف، ويحاول كسر الأعراف والتقاليد وتجاوزها، وهذا هو حال الأدب ونقده.

1- المعاني المشتركة وقانون الأخذ

خاض النقاد المغاربة القدامى في بحث السرقات الشعرية بين متفهّم وبين متشدّد وأضاءوا جوانبها بما لهم من فكر ثاقب ورأي صائب، ومن بينهم (النهشلي) الذي سمح بأخذ المعاني، إذا حوّلها الآخذ عن موضوعها الأصلي الذي وردت فيه إلى موضوع آخر، ومادام الأمر كذلك فإنه يبيح له ويرى تركه غفلة[1]، والنهشلي من الذين أسهموا في الحديث عن السرقات الأدبية، إذ يرى أن اعتماد اللاحق على السابق لا يعد عيبا، وإنما هو حفظ لكلامه من الضياع، وصيانة له من الاندثار، وإهمال النصوص السابقة دلالة على الضعف والتخلف، لأن التداول والتكرار حتمية لا مناص منها، شرط التجويد

[1]- ينظر: عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، ج1، ص 381.

والتحسين والإبداع فيها، بتحوريها وإعادة صنعها حتى لا تظهر السرقة للقارئ واضحة فيعيب أخذها ويذم صاحبها.

وقضية السرقات بسيطة ومعقدة في آن واحد، فهي بسيطة كونها تبحث في مسائل مشتركة بين الشعراء تتمثل في المعاني والألفاظ التي تحوّلت بمرور الزمن إلى موروث ثقافي تتقاسمه الجماعة، بحكم ظروف الحياة المشتركة بينها فصار من حقها الاستفادة منه وتناقله عبر كل جيل، و هي معقدة من حيث صعوبة البرهنة عليها في ظل غياب اعتراف الشاعر المتهم بالسرقة[1]، ولا أدل على ذلك من توظيف مصطلحات وتسميات استقر عليها ناقد دون الآخر، بل إن هذه المصطلحات تتغير وتتطور تبعا لسياقاتها ومقاماتها؛ فمثلا مصطلح الاصطراف يرد عندما يعجب الشاعر ببيت من الشعر فينسبه إلى نفسه، فإن صرفه إليه لفظا ومعنى تحول إلى اجتلاب، واستلحاق، وإن ادّعاه جملة وتفصيلا عُدّ انتحالا، وأما إن كان الشعر لشاعر ما أخذه منه غلبة؛ فإن هذا يسمى إغارة وغصبا، وفي حال إذا ما كانت السرقة فيما دون البيت اعتبر اهتداما، فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ عدّ ذلك من قبيل النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا ودلّ أحدهما على الآخر، إن كنا نجد من يسمي هذا إلماما، فإن حوّل المعنى من نسيب إلى مديح فهو الاختلاس، ونقل المعنى، وإن أخذ بنية الكلام فهو موازنة، وإن جعل مكان كل لفظة ضدّها فهو العكس، وإن ألّف البيت من أبيات قد ركّب بعضها من بعض فتسمى الالتقاط والتلفيق، ويدخل في هذا الباب كشف المعنى، والمحدود من الشعر، وسوء الإتّباع وتقصير الآخذ عن المأخوذ منه[2]، ويبقى الاصطراف يمثل نوعا من أنواع السرقات وأصنافها تدل على الأخذ الصريح، فيخيل للشاعر وكأنه صاحب القول، بل هو أولى به من قائله، وهو يضم جملة من المصطلحات الأخرى التي تراوحت بين الاجتلاب

[1]– ينظر: محمد مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص ص 210– 211.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 282.

والاستلحاق، والالتقاط، وبين النظر والملاحظة، والإلمام، والموازنة، وبين الإغارة والغصب والاهتدام، وبين الانتحال والاختلاس، والتلفيق، لذلك رأى (ابن رشيق) أن السرقة "باب متسع جدّا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[1]، فالسرقة ليست مذمومة من منظور (ابن رشيق) الذي يقرّ بالأخذ، بحكم أنها باب فضفاض، لا يمكن لأيّ شاعر أن يدّعي البراءة منها، أو من طرق بابها، ومن الأمثلة التي عبر بها (ابن رشيق) على أنّ السرقة ليست عيبا، لأنها لا تقع إلا إذا اتحدت معاني الأبيات اتحادا تاما، وليس لمجرد تقارب اللفظ، ردّا على اتهامه بالسرقة قوله:

أَمَامَ خميس ماجَ في البرِّ بَحْرُهُ يَسيرُ كَمَتْنِ اللجَّةِ المُتدافعِ

إِذَا ضربتْ فيهِ الطُّبولُ تتابَعَتْ بهِ عذْب تَحكِي اِرتعادَ الأَصابِعِ

تَجَاوبَ نوع بَاتَ يَندبُ شَجْوهُ وأيدي ثَكَالى فوجِئتْ بالفواجِعِ

بأنه مأخوذ من قول (النهشلي):

قدْ صاغَ فيهِ الغَمامُ أَدْمُعَهُ دُرًّا ورَوَّاهُ جدْوَلٌ غَمْرٌ

يَجيشُ فيهِ كأنَّها رَعَشتْ إليكَ منهُ أَنامِلٌ عَشْرٌ[2]

فعلق قائلا: ولو كان هذا الناقد فطنا وحاذقا بصناعة الشعر لنظر نظرة تحقيق وتأمل لعرف بُعد المقصدين أنه أكثر من قرب الألفاظ[3]، ثم يخلص (ابن رشيق) بكل هدوء واتزان إلى أن الذين اتهموه بالأخذ والسرقة لا علاقة لهم بالأدب، ولا بمعرفة حقائق الكلام؛ فالمعنى الذي أراده (النهشلي) هو وصف ما يحدث عند اندفاع الجدول في الماء، وما يظهر عليه من رغوة وفقاعات وزبد، ولفظ (الارتعاش) وهو موضع السرقة حسب خصومه، لأن (ابن رشيق) ذكر الأصابع وأستاذه (النهشلي) ذكر الأنامل، فهناك تقارب

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 280.

[2]– ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص ص 13– 14.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 14.

بينهما من حيث الألفاظ، وليس لكثرة توظيف الشعراء له، فقد ورد في بيت (عبد الله بن المعتز) يصف فيه جدولا:[1]

كفيلٌ لأشجارِها بالحَيا ة، إذَا ما جَرى خِلتَهُ يرتَعشُ

وفي أبيات كل من: (عبد الله بن العباس)، و(أبي الشيص)، و(أبي نواس) و(الحسن إبن أحمد بن المغلّس)، و(ابن المعتز)[2]، وعليه يؤكد (ابن رشيق) على أن هذا لا يعد سرقة، وأن القصد غير واحد، ولا يريد أن يعترض على كلام أستاذه النهشلي، ولفظ الارتعاش لا يعد ذكره سرقة كما اتهم به، فاللفظة واحدة وقد ترد بمعان متعددة تختلف من شاعر لآخر، مدعما رأيه بقول عبد الله بن المعتز الذي ذكر أعلاه في وصف جدول.

ويؤكد ذلك في موضع آخر: "واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كلّ معنى سُبق إليه جهل، ولكنّ الأفضل له عندي أوسط الحالات"[3]، وعليه يشترط (ابن رشيق) على الشاعر أن لا يأخذ المعنى بلفظه كما هو، لأنّ هذا ما يسمى بالسرقة، وإذا أراد الشاعر أن يوظف تلك الترسبات والشرارات العالقة في ذهنه، عليه أن لا يأخذها حرفيا، وإنما عليه أن يقف موقفا وسطا بين السرقة والإبداع، وإلا كان ناهبا سارقا لكلام غيره بشكل مباشر وصريح وهذا يعدّ عيبا، ويؤكد على ذلك أحدهم:

وفتى يقولُ الشِّعرَ إلاَّ أنَّهُ فيما علمنا يَسرقُ المَسروقَا[4]

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 14.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص ص 16– 17.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 281.

[4]– أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الموضحة، تحق: محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت، بيروت، دط، 1965م، ص 17.

أي أن المعاني تتردّد وتتولّد من خاطر إلى خاطر آخر، والكلام هو الذي يفتح الآفاق ويكسّر القيود أمام كلّ مبدع، وهذا ما يسمى **(بالتناص)*** **Intertextualité**، فالتكرار حتمية لا مناص منها لا يحكمه الزمان ولا المكان، ولا يمكن لأي أحد أن يقول للآخر، أنا سبقتك إلى هذا الكلام فلا تقله، أو ليس من حقك أن تقله، فقد يستحدث الثاني أشياء ابتدعها لم ترد عند الأول، فالمزية تكمن في المعنى وليس في اللفظ؛ لأن هذا الأخير مشترك بين الجميع ولا يخص شخصا بعينه.

والسرقة لم يسلم منها أحد من الشعراء، إلّا القلّة القليلة، وهي الفئة التي تعيب السرقة وتستهجنها وترفضها، وبالمقابل تعتز بكلامها وتتباهى بمعانيها على أنها مبتدعة مخترعة لم يسبقهم إليها أحد، كـ (حسان بن ثابت) الذي افتخر بما جادت قريحته[1]:

لاَ أسرقُ الشُّعراءَ مَا نَطقُوا بَلْ لا يوافقُ شِعرهُم شِعرْي

فهذا الشاعر مثله مثل كثير من الشعراء الذين يمتلكون ناصية القول، ويتمتعون بامتلاك فنون الشعر التي تأتيهم طائعة كلما طلبوها، لذلك نجده ينفي عن نفسه وعن شعره السرقة، بل يرفض ذلك رفضا قاطعا، وأنّ شعره من أجود الأشعار.

ومثال ذلك أيضا ذلك الجدل الدائر بين بيت (امرئ القيس) الذي قال:[2]

وقوفا بها صحبي عليَّ مطيَّهم يقولون لا تهلك أسى وتجمَّلِ

وبين بيت (طرفة بن العبد) في قوله:[3]

---

*– هو أحد أنواع المتعاليات النصية الخمسة Transtextualité، ويحمل نفس المعنى الذي حددته جوليا كريستيفا، لكن جيرارد جينيت Gérard Genette يعرفه على أنّه حضور نص في آخر بشكل صريح، كالاستشهاد أو الاقتباس La citation، وكالسرقة أو الاقتراض Le plagiat، وكالإيحاء L'allusion، وكالمعارضة Le pastiche ينظر: Dominique Maingueneau : Les Termes Clés De l' Analyse Du Discours, Edition du Seuil, Février 1996. P 51.

[1]– عبد أمهنا، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ– 1994م، ص 106.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 281.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وقوفا بها صحبي عليَّ مطيَّهم يقولون لا تهلك أسَى وتجلَّدِ

إذ يبدو التشابه بينهما كبيرا، والحاذق بالصنعة لا يخفى عليه أن الشاعر إذا نظم شعرا في وزن وقافية ما، وكان لمن سبقه من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي، وأراد اللاحق معنى بعينه فأخذ في صنعته أن الوزن يحضره والقافية تضطره، وسياق الألفاظ يدفعه لإيراد نفس كلام الأول بلفظه ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته، وإن لم يكن سمعه قط، وقد زعم (طرفة) أنه لم يسمع قصيدة (امرئ القيس)، بل استحلف فحلف[1]، وربما قد يكون سمع وتعمد إدراج بيت (امرئ القيس) في شعره لفظا ومعنى.

وهكذا يتضح مما سبق ذكره أن السرقة لم يسلم منها حتى فحول الشعر العربي كامرئ القيس وطرفة بن العبد، بغضّ النظر عن الشعراء المغمورين؛ لذلك على الشاعر أن يكون فطنا أثناء عملية النظم، ومتمكنا من صنعة الشعر، فـ "من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا، فإن غيّر بعض اللفظ كان سالخا، فإن غيّر بعض المعنى ليخفيه أو قَلَبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه"[2]، وهذا تأكيدا على فكرة الاحتذاء والنسج على منوال الغير، على اعتبار أن الشاعر اللاّحق يأخذ من الشاعر السابق كلاما مكرّرا، قد يخضعه لبعض التغيير ليظهر في ثوب جديد مغاير، وبالتالي يحدث أثرا في النفوس، وهذا ما يسمى بالتفاعل أو التداخل النصي، وهذا المعنى أشارت إليه **(جوليا كريستيفا) (Julia Kristeva)** فيما بعد حين رأت بأن النص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والاستشهادات[3]، وأشار إليه **(رولان بارث) (Roland Barthes)** في قوله: "جيولوجيا كتابات"[4]، ذلك أنه عبارة عن بقايا وشذرات وترسبات وآثار لنصوص سابقة تمتزج وتتفاعل فيما بينها لتشكل نصا جديدا، وهذا يعتمد على ذاكرة الإنسان. ذلك أن "الكتابة

[1]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 86.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 281.

[3]– ينظر: أوكان عمر، مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1994، ص60.

[4]– المغيض تركي، التناص عند ابن شيق القيرواني، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، الجيزة، 2007، ص 11

تعني أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص، أي أن نضع لغتنا وإنتاجنا الخاص للّغة ضمن لا نهائية اللغة"[1]، بوصف المبدع يستحضر النصوص السابقة، ويدرجها ضمن إبداعاته.

2- السرقة الشعرية وفاعلية المتلقي بين النص اللاحق والنص السابق

يستحضر (ابن رشيق) قصته مع إسحاق بن إبراهيم الرافضي (ت 420هـ) الذي جمعته به إحدى المجالس الطيبة، وكان يكنّ له كرها شديدا، فعزم على مضايقته وتفطن الجماعة لذلك فاستدرجوه بذكر (أبي الطيب المتنبي) الذي كان أبو إسحاق شديد الإعجاب بشعره، وكثير التعصب لشعر (ابن هانئ الأندلسي) فبهما ختم الشعر على حد تعبيره، لكن (ابن رشيق) خالفة الرأي واعتبر المتنبي صاحب معان، وابن هانئ طالب لفظ بالنظر إلى الفرق الشاسع بين الكوفة والأندلس، فغضب كثيرا (أبو إسحاق) من (ابن رشيق) وتجاهل معرفته، وأنشده إحدى أبيات (ابن هانئ) التي شهد له فيها ابتكاره المعنى، وأنه لم يسبقه إليه أحد لا من سابقيه ولا حتى معاصريه، وهذا المعنى نادر وغير مبتذل ومتداول بين الشعراء في قوله:

ما كان أحسن من أيادِيها الّتي توليك إلاّ أنّها حَسنَاءُ

فردّ عليه (ابن رشيق) بالمثل وأنشده قول (البحتري):

ما الحسنُ عندكِ يا سعادُ بمحسنٍ فيما أتيتَ ولا الجمالُ بمُجملِ

حيث عدّه أفضل بيت موجها أصابع الاتهام لابن هانئ بأنه أخذه من المتنبي، وأبو إسحاق تعصب له دون أن يعرفه حق المعرفة[2]، وقد يكون (الرافضي) لا يحفظ لابن هانئ إلا هذه الأبيات لكنه تعصب له.

---

[1]- رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م، ص 37.

[2]- ينظر: ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص ص 78- 79.

ولـ (إبراهيم الحصري) بحث في السرقات الشعرية؛ حيث قدم جملة من التوجيهات التي تخرج الصانع من دائرة السرقة في حال إذا ما أحسن توظيف ما أخذه من معان سابقة، حتى يُحكم إجادة صنعته، يقول: "إن حق من أخذ معنى قد سبق إليه أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه، أو يزيد عليه حتى يستحقه، وأما إذا قصّر عنه فهو مسيء معيب بالسرقة، مذموم على التقصير"[1]، فعلى المبدع أن يستعمل الحيلة في تناول المعاني، وأن يكون متمكنا من ناصية اللغة حتى لا يتهمه النقاد بالسرقة ويبقي على صيته، ويجب عليه أن يستعير المعاني في غير الجنس الذي وضعت له من قبل، حتى يصبح كأنه سبّاق إليها لم يتناولها أحد قبله، وبإمكان الشاعر "الاستعانة بخواطر الشعراء الآخرين، ويأخذ بعض معانيهم، وبخاصة إذا عرف كيف يزيد فيها ويتوسع"[2]، وليس بمجرد وجود تشابه في الأفكار والمعاني نقول هناك سرقة، لأن هناك معان وألفاظ اصطلح الناس على معرفتها واتفقوا، وبهذا يدخل (الحصري) في صنف النقاد المغاربة القدامى الذين سمحوا بالسرقة (الأخذ) شريطة التجديد والإبداع في المعاني.

كما أنّ طريقته في التنبيه على وجود سرقة أو أخذ معنى من المعاني، تتلخص غالبا في إيراد أبيات شعرية في معنى من المعاني، مع التنبيه إلى أن شاعرا آخر سبقه إلى هذا المعنى، أو ذاك أو أخذ هذا من قول الآخر، أو ألمّ بقول الآخر[3]، ومنه يمكننا أن نفهم أن هذا الناقد لم يتناول القضية من الناحية التنظيرية، بقدر ما درسها من الناحية التطبيقية.

ومن الأمثلة التي ساقها (الحصري) بيت الشاعر (الجعفري):

كأنَّ المُدامَ وصَوبَ الغَمَامِ وريحَ الخُزَامى وذوْبَ العَسَلْ

يُعلُّ بهِ بَـــردُ أنيابِها إذا النَّجْمُ وَسْط السماءِ اعْتَدَلْ

[1]– إبراهيم الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مج2، ص 116.

[2]– بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 222.

[3]– أحمد يزن، النقد الأدبي في العهد الصنهاجي، ص 349.

الذي تناول قول (امرئ القيس):[1]

كأنَّ المُدامَ وصوبَ الغمامِ وريحَ الخزامَى ونشر القُطرْ

يعلُّ بهِ بردُ أنيابها إذا طرَّبَ الطائرُ المستحرْ

ومنها الإشارة، ومثّل لها بقول (الحسن بن وهب):

أبليتَ جسمي من بعد جدّته فما تكادُ العيونُ تُبصرهُ

كأنّهُ رسمُ منزِلٍ خَلَقٍ تعرفهُ العينُ ثمَّ تنكرهُ

وهو من قول (امرئ القيس):

يمنْ طللٌ درستْ آيُهُ تقدّمَ في سَالِف الأحْرُسِ

تنكّرهُ العينُ من حادثٍ ويعرفهُ شغفُ الأنفسِ[2]

حيث يعتمد الشاعر على مادته وقراءاته السابقة للأشعار التي حفظها خلال حياته، ومن هنا يقع التشابه بين بعض أفكاره، والصور المترسخة في ذهنه، وبعض أفكار الشعراء الذين سبقوه أو حفظ لهم نصوصهم[3]، فتتوارد عليه المعاني مماثلة أو مقلوبة، "وقلب المعنى، إذا تمكن الشاعر من إخفائه، لا يجري مجرى السرقة، كقول (ابن الرومي) يصف قلما في يد أحد الكتّاب:

محذَّفُ الرَّأسِ ومُسْوَدُّهُ كإبرةِ الرَّوقِ من الرِّيمِ

فهذا البيت، مقلوب من قول (عدي بن الرقاع العاملي)، وقد وصف قَرْنَ ريم، وشبهه بقلم عليه مداد، وذكر ظبية:

تُرْجَى أغنَّ كأنَّ إبرةَ رَوْقِهِ قلمٌ أصابَ منَ الدَّواةِ مِدادَهَا[4]

---

[1]– إبراهيم الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مج1، ص 289.

[2]– المصدر نفسه، المجلد نفسه، ص 292.

[3]– ينظر: محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1958م، ص 252.

[4]– ينظر: إبراهيم الحصري، مصدر سابق، مج2، ص 121.

فصورة شكل القلم وفيه المداد تشبه صورة قرن الظبي، وهي حيلة من حيل الشعراء التي تعكس فطنتهم، وتمكنهم من ناصية القول لإخفاء فعلتهم عن طريق عكس المعنى أو قلبه، وهو ذات المفهوم الذي طرحته (جوليا كريستيفا) فيما بعد وأسمته بـ (النفي الكلي)، وجعلته إحدى أنماط التناص، وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا[1].

في حين لم يشر (ابن شرف القيرواني) إلى قضية السرقات في الشعر بصورة مباشرة، وإنما عدّها عيبا من عيوب الشعر فقال: "وهو كثير الأجناس في شعر الناس، فمنها: سرقة ألفاظ، ومنها سرقة معان، وسرقة المعاني أكثر، لأنها أخفى من الألفاظ، ومنها سرقة المعنى كله، ومنها سرقة بعض منه، ومنها مسروق باختصار في اللفظ، وزيادة في المعنى، وهو أحسن السرقات، ومنها مسروق بزيادة ألفاظ وقصور عن المعنى وهو أقبحها، ومنها سرقة محضة بلا زيادة ولا نقص، والفضل في ذلك للمسروق منه، ولا شيء للسارق"[2]، فالسرقة عيب من عيوب الشعر، لكنها لا تعد عيبا إذا أخذ اللاحق من السابق معنى وزاد عليه، على أن يلبس المعنى حلة ألفاظ من تأليفه وصنيعه، لأنّ التفاضل يكون في الألفاظ التي هي لباس المعنى. والعيب على الشاعر إذا أخذ المعنى بلفظه الحرفي، فلم يزد عليه شيئا، فهذا يسمى أخذا قبيحا، بل محرم ومنبوذ لا نقاش فيه، والأسوأ من ذلك إذا أخذه وأخرجه في معرض مستهجن وأساء إليه، على أساس أنّ المعنى يحسن عندما تكون الألفاظ حسنة، وللسابق الفضل دون اللاحق، ومنه يصح الإبداع والاختراع في المعنى الشعري، لأنّ الناس لن تخترع معنى جديدا في الحياة، وإنما تخترع هيئة جديدة للتعبير، فالناس لا تخترع الحبّ ولا الشجاعة ولا الإقدام ولا الحزن،

[1] – للاستزادة ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص ص 78– 79.

[2]– ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، ص 42. وينظر أيضا: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 198.

وإنما تخترع هيئة الإحساس بذلك كله، فالناس جميعا يدّعون منذ القدم أنهم يحبون المحبوب على نحو لم يسبقهم إليه سابق، ولن يلحقهم فيه لاحق[1]، وقد استمد (ابن شرف) شاهده من (أبي نواس) الذي سرق معنى إحدى أبياته من أبي الشيص الخزاعي (ت 196هـ) بأكمله الذي قال:

وقفَ الهَوَى بي حيثُ أنتَ فليسَ لي مُتأَخر عنهُ ولاَ مُتقدِّمُ

فسرقه (أبو نواس) بتمامه، فقال:

فما أجازَهُ جُودُ، ولاَ حلَّ دونهُ ولكن يسيرُ الجودُ حيثُ يسيرُ

وهذا مثال حكم فيه (ابن شرف) على (أبي نواس) بالبلادة والعجز وقصور الهمة، ويؤكد أفضلية السابق على اللاحق اعتمادا على معيار الزمن، وهذا خطأ في حق اللاحق، الذي بإمكانه أن يبدع ويضيف على ما أجاد به السابق، وبهذا يتجلى موقفه من القضية بوضوح وهو إنكار السرقة مهما كان نوعها وصنفها، وعلق على بيت (أبي الشيص) على أنه **أحلى وأطبع**، مستندا إلى رأي أبي نواس الذي قال: "مازلتُ أحسد أبا الشيص على هذا البيت، حتى أخذتُه منه"[2]، ولكن دعاة التجديد يعدّون بيت (أبي نواس) الذي أخذه من (أبي الشيص) من أفضل وأجود ما قاله أبو نواس، وهذا ما يعرف بالإغارة التي تعد من السرقات العلنية والمفضوحة والمباشرة؛ أي أخذ معنى البيت ببعض لفظه، والتي يطبقها الآخذ لذياع صيته، فينسب له دون قائله، ولكن في كثير من الأحيان يبقى المأخوذ منه هو الأجمل والأروع.

ولقد نحا ابن شهيد الأندلسي(ت 426هـ) في قضية السرقات ذاك المنحى الذي نجده عند أقرانه ممن سبقوه أو عاصروه؛ حيث دعا إلى تحري أصالة الشاعر ومدى قدرته على ابتكار المعاني وابتداع الأساليب والصور؛ فإذا اعتمد الشاعر على معنى قد سبقه إليه

[1]– ينظر: حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2004م، ص 127.

[2]– ابن شرف القيرواني، مسائل الانتقاد، ص 42.

غيره "فأحسن تراكيبه، وأرقَّ حاشيتَه فاضرب عنه جملة، وإن لم يكن بدّ ففي غير العروض التي تقدَّم إليها المحسنُ، لتَنْشَطَ طبيعتُك وتَقوَى مُنَّتُك"[1]، ومنه فـ (ابن شهيد) لا يعيب السرقة، وإنما يشترط فيها الإبداع؛ أي إذا تناول شاعر معنى قد سُبق إليه من قبل وأضاف إليه جديدا كان لزاما عليه أن يظهره في أحسن حالاته، ويلبسه ثوبا من الألفاظ الجميلة، بحكم أن السرقة موجودة في كل زمان ومكان، في المعاني والألفاظ، وقد يكون تحليله نابعا من تجربته الشعرية، ومثال ذلك عمر بن أبي ربيعة (ت 93هـ)، الذي أراد أن يأخذ معنى (امرئ القيس) الذي قال: [2]

سَمَوتُ إلَيهَا بَعْدما نَامَ أهْلُها سُموَّ حُبَابِ المَاء حَالًا على حَال

وقال (عمر بن أبي ربيعة):[3]

ونَفَّضْتُ عنِّي النَّوم أَقبَلْتُ مِشيَةَ الـ ـحُبَابِ ورُكني خيفة القوم أَزْوَرُ

وعدّ (ابن شهيد) (ابن أبي ربيعة) من أطبع الناس، ولكن سرقته معنى (امرئ القيس) مفضوحة؛ حيث أساء قسمة البيت، ولو ركب غير عروضه لخلص، فأنشد (ابن شهيد): [4]

ولمَّا تَمَلَّأَ منْ سُكْرِهِ فَنَام ونَامتْ عُيونُ العَسَسْ

دنَوتُ إليْهِ عَلَى بُعْدِهِ دُنُوَّ رَفيقٍ دَرَى مَا التَمسْ

أَدُبُّ إلَيهِ دَبِيبَ الكُرَى وأَسْمُو إليهِ سُمُوَّ النَّفَسْ

وبِتُّ بهِ لَيْلتِي نَاعمًا إلَى أنْ تَبسَّمَ ثَغْرُ الغَلسْ

---

[1]– ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، مج1، ص 287.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 262. وينظر أيضا: ابن بسام الشنتريني، مصدر سابق، ق1، مج1، ص 286.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، القسم نفسه، المجلد نفسه، الصفحة نفسها. وينظر أيضا: عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تحق: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م، ص 125.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، القسم نفسه، المجلد نفسه، ص 287. وينظر أيضا: أبو الحسن علي بن سعيد العنسي المغربي الأندلسي، عُنْوانُ المُرقِصَاتِ والمُطْرِبَاتِ، تحق: محمد حسين المهداوي وعدنان محمد آل طعمة، دار الفرات للثقافة والإعلام، العراق، بابل، دط، 2020م، ص 286.

أُقَبِّلُ منهُ بَياضُ الطُلَا وأرْشُفُ منهُ سَوادَ اللَّعَسْ

غير أن (أبا عامر) استند إلى هذه الأبيات ليدعم طرحه، ويوضح قاعدته في تحليل السرقات، ورأى بأن (عمر بن أبي ربيعة) قد أخفق في أخذ معنى (امرئ القيس)، كما أساء قسمة البيت، ولو أنشد عروضا مخالفة للعروض السابقة لكان أفضل، وعليه فعملية الأخذ هنا لا تخص المعاني العادية، والألفاظ المبتذلة التي اتفق الجميع عليها، وإنما تكون في المعنى المبتكر الذي يخترعه صاحبه ثمّ يؤخذ منه فيما بعد.

3- المعاني المخترعة والمعاني المتداولة

وجدنا (حازم القرطاجني) ثائرا على المنهج المتبع في دراسة هذه القضية فهو يرى، أنّ "كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه المرتبة العليا في الشعر من استنباط المعاني من بلغَها فقد بلغَ الغاية القصوى من ذلك [...] والمعاني التي بهذه الصفة تسمى العُقم، لأنها لا تلقّح ولا تحصل عنها نتيجة، ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني، فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابها علما منهم أن من تعرض لها مفتضح"[1]، والمعاني المخترعة هي التي يبتكرها المبدع، ولا يحق لأي أحد ممن عاصره أو جاء بعده أن يأخذها منه، لأنه المالك الشرعي لها، لجودتها وقلة استعمالها؛ لذلك فهي خاصة بصاحبها فقط، وينفرد بها وحده؛ سلمها الشعراء لأهلها علما منهم أن من تعرض لها يفتضح أمره، ومراتب الشعراء حسب إلمامهم بالمعاني أربع مراتب: "اختراع واستحقاق وشركة وسرقة؛ فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول، فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحطّ فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلّها معيبة وإن كان بعضها أشدَّ قبحًا من بعض"[2]، والواقع أنّ الشعراء على اختلاف أزمانهم وأماكنهم كانوا منذ القديم يستعينون بخواطر بعضهم، وكان المتأخر

[1]- حازم القرطاجني، المنهاج، ص 172.

[2]- المصدر نفسه، ص 174.

منهم يأخذ عادة من المتقدم، إما عن طريق الرواية أو بحكم التأثر والإعجاب والمطالعة[1]، ويُقرّ كذلك (القرطاجني) بالانفتاح النصي سواء استعان الشاعر بالنصوص السابقة القديمة أم بالنصوص المعاصرة في المعنى أو في اللفظ، والمتأمل لهذا النص يجد نوعين من (التناص) عند (حازم) أحدهما ظاهر والآخر خفي، فأما النوع الأول فيتجلى في التناص الظاهر، الذي يعُدّه أكثر أنواع السرقة ظهورا؛ لأنّه نهب وسرق للكلام بشكل مباشر وصريح، وهذا لا يدخل في إطار التناص لأنّ سمة الإبداع تنتفي فيه، وأما النوع الثاني الذي هو التناص الخفي، فإنه يجري على مبدأ التحويل والاختراع والاستلحاق، وما يتصل به من نقل وقلب وتغيير في الترتيب، وهنا يتفق **القرطاجني** مع **ابن رشيق**، إلا أنه يذم السرقة الواضحة، ويدين صاحبها لعجزه، وقلة فطنته، فالشعراء "يستعينون بخواطر بعضهم، ويتنازعون المعاني فيما بينهم، ويدّعي كل منهم أنها من بنات أفكاره، وإذا سبق أحدهم إلى معنى غريب عجيب، فإن الأنظار تتجه إليه، لمحاولة سرقته، أواقتباسه، ولكن قد تتشابه خواطر الشعراء، دون أن يكون أحدهم قد اطّلع على ما قاله غيره"[2]، وبناء عليه قسم (القرطاجني) المعاني إلى ثلاثة أقسام:[3]

1- هو تلك المعاني التي تكون مرتسمة في كل فكر ومتصورة في كل خاطر، ولهذا اشتهر أمرها عند الجميع وشاعت وكثرت.

2- ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، بمعنى ما يقال فيه إنّه قلّ، أو هو إلى حيّز القليل أقرب منه إلى حيّز الكثير، أي ما يعرفه البعض ويجهله البعض الآخر.

---

[1]- ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 217.

[2]- وليد قصّاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، قطر، الدوحة، دط، 1985م، ص 118.

[3]- للاستزادة ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 192.

3- ومنها ما لا ارتسام له في خاطر، وهو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعُدم نظيره.

فهذه المعاني التي يتحدث عنها (القرطاجني) خاصة النوع الأول، والثاني يشترط الزيادة عليها، أو تركيبها من جديد أو قلبها إلى موضوع أليق من الموضوع الذي هو فيه، ولا عيب في امتصاص النصوص، ولكن يجب الإبداع في المعاني وإضافة الجديد للنص، حتى تصير تلك المعاني منسجمة مع مقتضى الحال، فلكل مقام مقال، وعندما يقرأ القارئ النص يحس بالانسجام والاتساق بين النصوص اللاحقة والنصوص السابقة؛ إذ أن "الخبرة الثقافية واللغوية منحت الناقد المتلقي قدرة على فرز ما هو أصيل عمّا هو مصنوع"[1]، بحسب ثقافة قراءته وطبيعتها، وبغض النظر عن منتجي النصوص الذين عادة ما يبدعون كردة فعل على الحالة الاجتماعية التي يعيشونها، وإن كانت اللغة وثيقة الارتباط بالعصر والبيئة وبمستواهم الفكري والعقلي، وبناء عليه قارب النقاد والبلاغيون النماذج الإبداعية، وميزوا جيدها من رديئها، ومخترعها من مسروقها على قدر معرفتهم بالكلام، وهذا لا يمنعنا من الحديث عن المعاني التي وصفت بالعُقم لأنها "لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة، ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني؛ فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابها علما منهم أن من تعرض لها مفتضح"[2]، لأنها نادرة ولا يوجد لها مثيل، ولا يبلغها إلا الشاعر الحاذق، ولا يكتشفها إلا الناقد الحصيف.

ومنه نستنتج أن السرقة ظاهرة أقرّ بها بعض النقاد المغاربة القدامى، لكن اختلفت نظرتهم إليها؛ فهناك من يرفضها، وهناك من يحبّذها، لأن الشاعر العربي لا يعيش بمعزل عن نصوص سابقيه أو معاصريه، إلا أن بعض النقاد المغاربة درسوا المسألة من منظور بلاغي، وبالضبط في النصوص الشعرية، لأنه في تلك العصور كانت البلاغة

[1]- محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص 133.
[2]- حازم القرطاجني، المنهاج، ص 172.

قمّة في إبراز جماليات الشعر. وتمثل إلى جانب النقد وجهان لعملة واحدة، ويتضح مما سبق أن بعض النقاد المغاربة القدامى كشفوا عن مفهوم الانفتاح النصي، وأن قضية السرقات لا مفرّ منها، لأن المبدع أو صاحب النص مهما كانت صفته، فإنّه أثناء الكتابة تتوافد عليه نصوص سابقة أو معاصرة له.

الفصل الثّاني

ملامح التلقي وأنماطه عند النقاد المغاربة القدامى

المبحث الأول: إشكالية التلقي في الدرس النقدي

1) التلقي في المنظور الغربي القديم

2) التلقي في النقد العربي القديم

3) الأصول المؤثرة في ظهور نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث

4) تشكّل نظرية التلقي

* طروحات هانز روبيرت ياوس

* جهود وولفغانغ إيزر

5) التلقي في النقد العربي الحديث والمعاصر

المبحث الثاني: ملامح التلقي عند النقاد المغاربة القدامى

1) من مظاهر التلقي في التراث المغربي

2) خبرة المتلقي وذوقه الجمالي

المبحث الثالث: أنماط التلقي عند النقاد المغاربة القدامى (الشفوية والكتابة)

1) حقيقة الشعر ووظيفته

2) فاعلية التلقي والشفوية

3) خصائص الشفوية في ظل ثنائية الشعر والنثر

4) القصيدة من التقليد الشفوي إلى التأصيل الكتابي

المبحث الأول: إشكالية التلقي في الدرس النقدي

1- التلقي في المنظور الغربي القديم

تعدّ النظرية (السفسطائية) بمثابة لبنات أولية لنظرية التلقي، بحكم أن بعض الفلاسفة اليونانيين تحدّثوا عن المتلقي، واهتمّوا به من خلال أفكارهم، وإن لم يكن هذا بشكل صريح في مدوّناتهم، فاعتبروا من الأوائل الذين اهتموا بالمتلقي في العملية الإبداعية.

لمّا انتشر العلم والفلسفة في أثينا وغيرها... ونبغ عدد لا بأس به من العلماء والفلاسفة والشعراء والفنانين، واشتد ساعد الديمقراطية في مدنها، واشتدت الصراعات بين الأحزاب، وكثر النزاع والتقاضي أمام المحاكم الشعبية، مما أثار جدلا واسعا في الجانب السياسي والقضائي، ازدادت الحاجة إلى تعلم الخطابة[1]، بهدف التأثير في المتلقي وإقناعه.

ومن هذا المنطلق جعل **(السفسطائيون) (Sophistes)** المتلقي في وضع مزدوج، يتمثل الأول في القدرة التأويلية للمتلقي، ويتجلى الآخر في تحقيق الاستجابة لديه، إيمانا منهم بأن كل ملفوظ هو احتمال، وفي آن واحد يضم في ثناياه بنيات تسعى إلى تحقيق الإقناع التام، وبناء عليه ينحدر المعنى من الملفوظ نفسه، ومن إيحاءاته البلاغية نتيجة التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي للنص، أما تجربة الفهم فهي وثيقة الصلة بعملية بناء المعنى[2].

وهكذا وجد السفسطائيون في الخطابة مجالا خصبا طبقوا فيه نظرياتهم وتصوراتهم الفكرية والمعرفية، من منطلق قول **(بروتاغوراس) (Protagoras)** (480 ق.م- 410 ق.م) المشهور، "الإنسان يستطيع أن يقول شيئين متعارضين بالنسبة إلى شيء واحد، لا

[1]- ينظر: أحمد الحوفي، فن الخطابة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 193.

[2]- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، دب، ط1، 1997م، ص ص 11- 12.

يجد مجالا لتطبيقه والتعبير عنه، خيرا ممّا يجد في الخطابة"[1]؛ لذلك وضع السفسطائيون في تأسيسهم لفن الخطابة، المتلقي في الطرف الغائي منها؛ إذ أن غاية الخطابة هي وضع المخاطب على اختلاف مسمياته ودورها في الخطاب المستمع/ المتلقي/ المرسل إليه/ في إطار الإقناع والتأثير عليه[2]، فالخطابة كما يرى (جورجياس) هي "الفن والفن الحقيقي وليست أداة للتأثير فحسب"[3]، ويتوقف ذلك على المبدع وما يمتلكه من آليات لإقناع الطرف الآخر، فعليه مراعاة ثقافة سامعه ومستواه والظروف التي يجري فيها الخطاب، لأن ذلك من ميزات التلقي الناجح، هذا من جهة، ومن جهة أخرى عليه أن يرصع نصه بالألفاظ الرنانة والعبارات الجذابة عن طريق التلاعب باللغة، واستخدام مختلف الأساليب البلاغية والتنويع فيها، والبرهنة على الظنّ أو المحتمل بالحجج المنمقة للخطب بواسطة اللغة حتى يتخذ البرهان طريقا يقتنع به السامع المتلقي، ويتأثر من أجل تحقيق الاستجابة.

وهذا ما جعل (أفلاطون) (Platon) (428 ق.م- 347 ق.م) يطرد الشعراء من جمهوريته، لأنهم لا يستحقون الانتماء إلى عالم المثل أو المجتمع المثالي الذي نظّر له، فهم ليسوا غير ناظمي روايات خيالية[4]، فعمل الشاعر ليس له قيمة؛ لأنه يقدم لنا صورا مزيفة، وما يحتاجه المجتمع هو الحقيقة وليس الكذب.

تحدّث (أفلاطون) عن الشعر والشعراء في معرض حديثه عن الإلهام؛ حيث رأى أنّ الشاعر يقول الشعر تحت تأثير الإلهام، وبالتالي لا يعي ما يقول، فهو غير جدير بدخول (الجمهورية)، لأنه يزيف الواقع، ولا ينسجم مع الأخلاق، ويشيع الأكاذيب بحديثه،

---

[1]- عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ج1، ص 589.

[2]- ينظر: ناظم خضر عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 25.

[3]- عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص 589.

[4]- ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، ط2، 1985م، ص 82.

وجهله للفضيلة، وعدم قدرته على التمييز بين الخير والشرّ، ويتعامل مع الأشياء عاطفيا؛ لذلك فهو لا يستخدم العقل، وبالتالي لا يمكنه الوصول إلى الحقيقة. واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء، فالكلمات محاكاة للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها، والحروف التي تتألف منها الكلمات هي أيضا وسائل محاكاة، وفي هذا تدل المحاكاة عند (أفلاطون) على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه، والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا أو شيئا ظاهرا، واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل في عالم الحس، وأداة لذلك التأثير. وينحصر نجاح الفنان في نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها، وفي هذا يتجلّى مجهود الفنان ويؤتي ثماره، على أنّ محاكاة الحقيقة لا غنى فيها عن الحقيقة، فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المحاكاة صحيحة[1].

لذلك رأى أنّ الصورة التي يرسمها المصور أو الشاعر للشيء هي تقليد للتقليد، فلا حاجة إليه، وكل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود، لهذا يذهب إلى أنّ الشعر عمل حقير لا يمثل فكرة، وإنّما يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة، وهذا معناه أنّ الشاعر ينهل من عالم المادة لا من عالم المثل والأفكار[2]. كما أنه اعتبر الشعر شيئا سحريا حتى ولو كان من إلهام الشياطين[3].

فالشاعر يثير العواطف والمشاعر، لأنه يستخدم المجاز والتشبيه وهذا يبعد عن الحقيقة، ويشوش ذهن المتلقي ويبعد عن الأخلاق، لذلك فضّل أسلوب النثر على الأسلوب الفني الدرامي، الذي ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصوّرها الشاعر فتشوه صورة

[1]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997م، ص ص 30– 31.

[2]– ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، دط، 2003م، ص 121.

[3]– ينظر: محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 245.

الآلهة، ويجسدها أبطال، لذلك لا مجال للشعر في مدينة **(أفلاطون الفاضلة)**، القائم على المعايير الجمالية والعبث بأهواء الناس.

أما إذا جئنا إلى مفهوم التلقي عند **أرسطو طاليس (384 ق.م- 322 ق.م) (Aristote Talais)**، وجدناه يرتبط بمصطلح **(التطهير)**، وهو مصطلح يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني (كاتارسيس) (Catharsis)، وقد يترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير والتنقية أو التنظيف[1].

يهتمّ (أرسطو) بالمتلقي من خلال تخليصه من المشاعر الضارة والفاسدة، وهذا التخليص أو التطهير لا يحدث إلا من خلال فهم المتلقي للأحداث التي تقع أمامه، مما يجعله يتحرر من العنف الذي بداخله.

فهو يريد من "الشاعر والمبدع عموما التصميم القبلي والإصرار من البدء على استقطاب المتلقي ودفعه للانبساط أو للانقباض"[2]، كما سعى (أرسطو) من خلال الفن إلى الوصول إلى (التطهير) التام عند المتلقي، فالفن عنده ليس محاكاة لعالم المثل – كما هو الحال عند أفلاطون–، بل محاكاة للطبيعة بغية خلق نموذج أفضل وأجمل منها[3]، لذلك فالتطهير وسيلة من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي، فهو بمثابة العلاج الذي يطهر المتلقي لتتحقق المتعة واللذة لديه، وعليه فإن مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم حرص على اقتراح وسائل تمكن المبدع من التأثير في المتلقي؛ وذلك بأن يرصع نصه بالبديع والزخرف اللفظي قصد إحداث الاستجابة، وهذا يعني أن مفهوم التطهير الذي قال

[1]– علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 3، 2006م، ص 144.

[2]– محمد بنلحسن بن التجاني، مصطلح التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011م، ص 345.

[3]– ينظر: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دب، دط، 1990م، ص26.

به (أرسطو)، يمثل إحدى الآليات التي تضمن نجاح المبدع في إيصال معناه، والتي أيضا ينبغي توفرها لتحقيق الإقناع والاستجابة المنشودة في نفس المتلقي.

2- التلقي في النقد العربي القديم

ركز المشارقة القدامى على عملية التلقي تركيزا كبيرا، والمتفحص للتراث النقدي والبلاغي يلاحظ موقفا واضحا من المتلقي واهتماما بدوره؛ إذ يمكن الزعم بوجود علاقة وطيدة بين المبدع وبين المتلقي، تشكلت ملامحها منذ القديم، فالشاعر ينظم أشعاره لمتلق ما، ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها، ويسعى إلى أن تكون على الصورة التي يرتضيها، وبالنظر إلى المكانة التي يحتلها المتلقي بالنسبة إلى المبدع، اهتم به النقاد والبلاغيون بالدراسة والتحليل[1].

ويعدّ (الجاحظ) من بين النقاد الذين اعتنوا بالمتلقي، فلا يمكننا أن نتصور وجود إبداع في ظل غياب المتلقي الذي يستقبل ذلك الإبداع، ويتأثر به، وينفعل له، فالمبدع والمتلقي قطبان محوريان يجمع بينهما النص؛ لذلك أولاهما النقد العربي القديم قدرا كبيرا من الأهمية والعناية، فمن أراد أن يتكلف صناعة الأدب، فإذا قرض قصيدة، أو حبّر خطبة أو ألّف رسالة، إياه ثم إياه أن تدعوه ثقته بنفسه، أو يدعوه الإعجاب بثمرة عقله إلى أن ينتحله، ويدّعيه، ولكن عليه أن يعرضه على العلماء، عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإذا رأى الأسماع تُصغي له والعيون تحدق إليه، ورأى من يطلبه، ويستحسنه، فلينتحله، وأما إذا عاود مثل ذلك مرارا وتكرارا، ووجد الأسماع غير منصرفة والقلوب لاهية، فليخض في غير هذه الصناعة، وليجعل رائده الذي لا يكذبه حرصهم عليه، أو زهدهم فيه، وفي ذلك يقول أحدهم:

---

[1]- ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2006م، ص 65.

إنَّ الحَديثَ تَغُرُّ القَومَ خَلْوتُهُ حتَّى يَلِجَّ بِهِمُ عِيٌّ وإكْثَارُ[1]

وفي ذلك إشارة إلى دور المتلقي، وتأكيد على أهميته بحكم أنه طبقات، لذلك فالنص الطافح بالخيال والبلاغة والغرابة، الذي يحمل العديد من القراءات والتأويلات يكون فهمه مستعصيا عند المتلقي العادي الذي لا معرفة له بالبيان، وأحيانا حتى عند المتلقي الناقد والمثقف، "لأنّ أنس النفوس موقوف على أن تُخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ، وأن تردّها في الشيء تعلّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يُعلم بالفكر بالاضطرار والطبع"[2]، وذلك للمحافظة على نباهة المتلقي، وكسب انتباهه، حتى تتحقق المتعة الفنية والجمالية لديه فيتفاعل مع النص الشعري، دون إغفال شرط تحقيق الفائدة، فتأثير الخيال يكون بحسب استعداد النفس لقبوله، لأن "للكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية"[3]، فوجب على المبدع أن يراعي حالة المتلقي ونفسيته وثقافته لما لها من أثر بالغ في فهم النص، وإعادة إنتاجه مرة أخرى مع كل قراءة.

ومن هذا المنطلق وضع ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) شروطا ومعايير تسهم في التأثير في سلوك المتلقي من الناحية النفسية والذهنية فـ" واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة مُتقنة، لطيفةً مقبولةً حسنةً، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسما، ويحققه روحا؛ أي يتقنُه لفظا، ويبدعُه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوّي أعضاءه وزنا، ويُعدّل أجزاءه تأليفا، ويُحسّن صورته إصابة، ويُكثر

---

[1]– ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م، ج1، ص 203.

[2]– أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، ص 121.

[3]– الجاحظ، مصدر سابق، ج1، ص 99.

رونقه اختصارا، ويُكرّم عنصره صِدقا، ويفيده القَبولَ رقةً، ويُحصّنُه جزالة، ويدنيه سلاسة ويأى به إعجازا"[1]، على أساس أن اتحاد الألفاظ مع المعاني، وكذا تناسبها مع الأوزان، تجلب محبة المتلقي وتلزمه بمتابعة النص لما يحس به من طرب وارتياح ومتعة نفسية وجمالية بمجرد سماعه للنص أو قراءته، لما يتضمنه من ألفاظ جزلة ومعان لطيفة عذبة؛ إذ يعد اللفظ الأرضية الأساسية التي يقوم عليها المعنى، والخيط الرفيع الذي يربط بين المبدع والمتلقي.

ومنه يمكن القول إن النقاد المشارقة القدامى التفتوا إلى مفهوم التلقي دون تسميته بالمصطلح نفسه؛ حيث درسوا سلوك المتلقي، ومدى تأثير النص فيه، وبعض العوامل التي تكون سببا في تفاعله مع النص، كالتوسط بين الرقة والجزالة، وصحة الطبع، وجودة القريحة، وحسن اللفظ وشرف المعنى، والابتعاد عن السوقية والحوشي، وهي مرتكزات وتقاليد فنية في آن واحد، لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزها بغية إرضاء ذوق المتلقي.

3- الأصول المؤثرة في ظهور نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث

* الشكلانية الروسية Formalisme russe

من المبادئ الأساسية للمدرسة الشكلانية "اعتبار الأدب شكلا محضا وعلاقة قائمة بين المواد"[2]، ودراسة النص كبنية أو كحلقة مغلقة مكتفية بذاتها ومعزولة عن أية مرجعية خارجية، خاصة فيما يتعلق بحياة المؤلف وبيئته وسيرته. ويتأسس بناء نظرية التلقي انطلاقا من تأكيد الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة إيجاد تفسير أدبي قائم على تحليل

[1]- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2005م، ص 126.

[2]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013م، ص 25.

النص من داخله بهدف تذوقه، لهذا تعددت آراؤها ومقولاتها[1]، بهدف مقاربة النص مقاربة فنية مغلقة ومكتفية بذاتها، بعيدة عن الوقائع الخارجة عن النص، وهكذا فإنّ قضية الشكل وثيقة الصلة بمشكلة التلقي التي احتلت مكانا بارزا في دراساتها، وتأسيسا عليه يرى (بوريس ايخنباوم) (Boris Echenbaum) أنه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقي الشعرية أو الفنية بصفة عامة، فلا مناص من أن ننتهي إلى نتيجة مفادها: "أنّ 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].

يقوم التلقي الأدبي في إطار المدرسة الشكلانية، على التحليل الشكلي لنصوص الأدب، وليس معنى ذلك أنّهم يهملون المضمون، بل إنّ المضمون لا يتحقق إلا من خلال الشكل الفني، كما لا يناقض المضمون الشكل، وما يميز العمل الأدبي عن غيره من الأعمال الأخرى أو الخطابات الأخرى الشكل وليس المضمون، وأنّ الصورة هي شكل الإدراك عند المتلقي الذي ينظر إلى الشكل الخارجي للنص، فالشكل إذن هو أساس إبداع النص وأحد أوجه التلقي، انطلاقا من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات المميزة للعمل الفني، فكان هدفهم هو إرساء نظرية أدبية تضع النص موضع اهتمامها، والبحث عن التاريخ والوقائع التي تتصل مباشرة بالنص الأدبي، وهذا لا يعني إنكارهم قيمة المناهج الأخرى التي تعنى بدراسة الأدب، لكنهم كانوا أكثر تحديدا وتميزا عنهم في تحديد مجال اشتغالهم؛ حيث جعلوا المتلقي طرفا فعالا في عملية التواصل، اعتمادا على مفهوم

[1]– ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 24.

[2]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص ص 41– 42.

(التغريب)*[1] (Singularisation) أو الغرابة التي تؤثر في المتلقي لتتحقق الاستجابة والمتعة الجمالية لديه، فالأعمال الفنية الغريبة يصعب فهمها بالنسبة إليه، لأنها غير مألوفة وخارقة للعادة، وبالتالي تؤدي به إلى الدهشة والغرابة، وهذا ما يجعل النص ناجحا.

* البنوية: Structuralisme

تشير البنوية إلى نقطتين أساسيتين الأولى: أنّ اللغة نظام (Système) أو بنية (Structure)[2]، والأخرى: تعدّ اللغة هي النموذج المهيمن على كل أوجه إدراك الإنسان ونشاطه[3]، بوصف البناء يشير إلى صورة منتظمة ومتماسكة وثابتة، يعني وجود علاقة وطيدة بين اللفظ والمعنى أو ما يعرف بالشكل والمضمون، والأفضل المعنى والمبنى.

ويعتبر (جان موكاروفسكي) (Jan Mukarovsky) أول من بحث عن القيمة الجمالية للمرجعيات من خلال النص نفسه، وهذا توجه بنوي لفهم تأثيرات التاريخ في تطور بنيات العمل الأدبي، فقد وجد هذا الأخير – موكاروفسكي– أنّ القيمة الجمالية للعمل الفني هي قضية اجتماعية[4]، وليست تعبيرا عن ذات المنتِج فقط، فلم يفصل الأثر الإبداعي عن الجانب الاجتماعي والتاريخي، ويرى أنه لابد من فهم النص على أنه رسالة

*– هو أحد المفاهيم النقدية والجمالية للشكلانية الروسية، التي استخدمها وطورها الناقد الشكلاني الروسي فيكتور شكلوفسكي (Shklovski Victor)؛ ذلك أن الانتهاك والتغريب الذي يعتري اللغة أشبه بالوخز الذي يقلق الفكر ويستفزه لإدراك شيء ما يكمن في القول الشعري، وذلك الانتهاك أو الانحراف هو بعض ما يوجد في الشعر تواترا يبعث بطريقة ما في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص. ينظر: عبد الرحمن بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع4، مج25، أبريل، يونيو، 1997م.

[2]– علي بخوش، التلقي في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم الأدب العربي، الجزائر، 2003– 2004م، ص 64.

[3]– إيناس عياط، إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2001/2000م، ص 141.

[4]– ناظم خضر عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 128.

إلى جانب كونه موضوعا جماليا، فهو يتوجه إلى متلق أنتجته العلاقات الاجتماعية المتباينة، وبهذا يفهم المتلقي المقصد الجمالي الكامن في العمل[1]، ومنه فإن (موكاروفسكي) يعزل المؤلف ولا يلغيه في دراسة العمل الأدبي، الذي ينطلق من النص.

ومن آراء (موكاروفسكي) أيضا، أنّ "للفن طبيعة سيميولوجية، وإنّ ثمّة دورا للفاعل الدلالي في الفكر الوظيفي، بالإضافة إلى الكشف عن خواص الوظيفة الجمالية وعلاقتها بالوظائف الأخرى"[2]، حيث يتوسع مفهوم (الفاعل الدلالي) ليشمل جميع المشتركين في الحديث[3]؛ أي المبدع والمتلقي.

* الظواهرية: Phenomenology

ركز (رومان انجاردن) (Roman Ingarden) على العلاقة القائمة بين النص والقارئ، مؤكدا دور المتلقي في تحديد المعنى، وإنتاج العمل الأدبي، وذلك حين يعمل خياله في ملء الفجوات والفراغات في النص.

تعدّ الظواهرية من أهمّ الركائز التي اعتمدت عليها نظرية التلقي في تشكّلها؛ والمبدع بالنسبة للظواهرية، لا يهمّه أن يقرّر حقائق بعينها، بقدر ما يهمّه أن يقوم بخلق عمل يُستكمل على وجه خاص لدى القارئ، لا بل في كل قراءة للقارئ الواحد، وعلى هذا يتوقف نجاح العمل أو فشله، وفيما إذا استطاع أن يحدث التفاعل بين النص والقارئ، وأن ينقل أشياء أبعد من السطح[4]. فالعمل الأدبي لا يمكن عزله عن تجربة القارئ الذي

---

[1]– ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص 72.

[2]– عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، دط، دت، ص 77.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4]– ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول النقد الأدبي، ع 1 – 2، مج5، 1984م، ص 102.

يقوم بعملية النقد عن طريق طرح جملة من التساؤلات في شكل توقعات تتجلى من خلالها جدلية المقول والمسكوت عنه، محاولا سد ثغرات النص وملء فراغاته.

تعتمد نظرية التلقي عند (رومان انجاردن) على إطار شكلي يقدمه للقارئ، يحتوي نقاط أو مواضيع فراغ أو إبهام، يقوم القارئ بملئها، ويسمي تلك المناطق الفارغة (تجسيدات) (Concretizations)، وهي تمثل جوهر الغلاف بين بنية النص وما يضيفه القارئ إليه بتجسيداته، في فترة تالية تقدم نظرية التلقي ضوابط التجسيد الذي يقوم به القارئ في تعامله مع النص[1].

ونلحظ أنّ (انجاردن) يمنح من خلال أطروحته، دورا مهمّا للمتلقي في إتمام معنى النص؛ وذلك بتعيينه مواقع اللّاتحديد، وملء الفراغات المتواجدة ضمن بنية النص؛ حيث تتحقق جمالية النص في اللحظة التي يكمل فيها القارئ هذه المواقع اللّامحددة[2]، ولذلك يتصدى (انجاردن) لبنية النص الأدبي بالطرق التي يمكن بها أن يتحقق هذا النص، وتختلف عملية الملء من قارئ لآخر، وهكذا يبقى النص مفتوحا على عدة تأويلات يصعب تحديدها بشكل نهائي وثابت؛ ذلك أن النص ينتج في كل مرة معنى جديدا مع كل قراءة جديدة.

ومنه فإن نظرية التلقي تشبه (الظواهرية) إلى حدّ بعيد؛ حيث تؤكد على العلاقة الوطيدة التي تجمع بين النص وبين قارئه، الذي ينبغي عليه أولا أن يفك رموز النص وأصواته، ليتمكن من إدراك معانيه من خلال كلماته التي تشكل وحدات هذا العمل، ثم يقوم بعملية الربط بينها ليتأتى له فهم النص وإدراك جوهره.

---

[1]– ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل، دط، 1998م، ص 283.

[2]– ينظر: جاسم حميد جودة، الظاهراتية والرمز، الدار المنهجية للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2016م، ص 22.

* الهرمينوطيقا:Herméneutique

يتميز النقد التأويلي بتركيزه على أنظمة الخطاب لذلك يصعب وضع الهرمينوطيقا كمصطلح ينتمي إلى مجال العلم الثابت، وقد طرح (هانز جورج غادامير) (Hans Gorge Gadamer) المنهج الهرمينوطيقي كبديل لحل أزمة الوعي الجمالي، فهو يعرفها بأنها تنهض بعملية الكشف، وبتقنياته خاصة عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة[1]، فقد ارتبط مفهوم التأويل عنده بالبحث عن المعنى الصحيح للنصوص على وجه العموم وللمقدسة منها على وجه الخصوص. ويعود الفضل لـ (فريديريك شلاير ماخر) (Friedrich Shleiermacher)، في أنّه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللّاهوتي ليكون علما أو فنّا لعملية الفهم وشروطها وآلياتها في تحليل النصوص، وهكذا تباعد هذا الأخير بالتأويلية بشكل نهائي عن أن تكون في خدمة علم خاص، ووصل بها إلى أن تكون علما بذاته يؤسس عملية الفهم، وبالتالي عملية التفسير[2].

إلا أنّنا نجد (ماخر) يحذر في تأويليته من أمر أساسي، وهو **سوء الفهم**؛ إذ دعا المفسرين إلى تجنبه، وعدم الوقوع فيه، هذا لأنّنا نتعرض كل حين وبشكل عفوي إلى سوء الفهم أكثر من زعمنا أنّنا نفهم النصوص فهما صحيحا، خاصة إذا علمنا أنّ الفجوة تزداد بيننا وبين النصوص كلّما تقدّم الزمن، فتصبح بالنسبة إلينا أكثر غرابة وغموضا والتباسا،

[1]– روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار اللّاذقية، ط1، 1992م، ص55.

[2]– نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص 20.

لذلك وضع (شلاير ماخر) شروطا ومبادئ لفن التأويل، التي تتسم بالدقة والوضوح لتجنب سوء الفهم[1].

وهذا ما يفضي بنا إلى القول: إن الفن أو الأثر الإبداعي بالنسبة إلى (غادامير) لا يهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر، وبدرجة أساسية، حاملا للمعرفة، ومنه لا تكون عملية الفهم مجرد متعة جمالية فقط، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يتضمنها النص، هذا من جهة، ومن جهة أخرى رغم كونه نابعا من تجربة المبدع الذاتية لا شك وأنه سيستقل عن منتجه، ويمتلك موضوعيته وقوانينه الخاصة[2]؛ فالمتلقي حين يستقبل العمل الفني على أساس وعيه الجمالي يغترب عنه؛ ذلك أنه ينكر الحقيقة الكامنة في هذا العمل[3]، وهنا تظهر مهمة الهرمينوطيقا التي تدعو إلى تجاوز هذا الاغتراب، بجعل ماهية الفن ودوره التاريخي أمرا مفهوما بالنسبة إلينا ومندمجا في عالمنا[4]، فالتاريخ عنصر مهم لا يمكن استبعاده، وإذا أراد المتلقي فهم النص وتفسيره فلا مناص من إخضاعه إلى تأثيرات الماضي، كما أن النزعة النفسية والاجتماعية تمثل إحدى العوامل المؤثرة في تلقي العمل وتأويله.

وتأسيسا على هذا تعتبر الهرمينوطيقا الفلسفية كما بلورها (غادامير) محصلة لمشروع ضخم، أرسى دعائمه (مارتن هيدغر) (Martin Heidegger) وبقدوم (غادامير) نجد

---

[1]– ينظر: عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص 178.

[2]– ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 37.

[3]– نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 38.

[4]– سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص 105.

أن أفكار (هيدغر) التأويلية قد تطورت لتتخذ شكل عمل نسقي منظم في الهرمينوطيقا الفلسفية[1].

ويقوم التأويل عند (هيدغر) على طبيعة الفهم التاريخية، وهو طرح مخالف لتصورات (ادموند هوسرل) (Edmund Husserl)، الذي اهتم بكيفية إدراك المعنى من خلال تركيزه على وصف الذات في علاقتها بالموضوع مستبعدا الفهم المعطى.

* سوسيولوجيا الأدب: Sociologie de la littérature

لا يمكن فهم الإبداع وعلاقته بالمجتمع، إلا بفهم رؤية العالم الخاص بالكاتب، فالسوسيولوجيا مطالبة بالإجابة عن أسئلة العمل الأدبي في علاقته مع الشروط الاجتماعية.

يقارب المنهج السوسيولوجي نظرية التلقي، من حيث اهتمامه بالمتلقي، وثقافته، واستعداده لمواجهة النص الأدبي، وتركيزه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، إلى الحد الذي يجعل من هذه الممارسة أساسا من الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي[2]، وتظهر العناية الحقيقية بالقارئ؛ أي الظاهرة الأدبية في علم الاجتماع، حين ركز هذا المنهج عنايته على تدخل السياقات التاريخية في نشأة الآثار الأدبية، بل ذهب إلى أبعد من ذلك في أنّ المجتمع لا يتدخل في الإنشاء الأدبي من حيث هو مصدر فحسب، وإنما هو يتدخل أيضا من حيث هو مستقبِل يتلقاها[3]؛ لذلك يرى (لوسيان غولدمان) (Lucien Goldman) أن "الإبداع الأدبي يعدّ رمزا للحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة، وهذا يسمح للناقد أو الباحث أن يدرك سمات الآثار الأدبية، وسمات المجتمعات بصورة

[1]– ينظر: الياميـن بن التومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م، ص 132.

[2]– ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 30.

[3]– ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص 62.

مجملة، والأدب في ظل هذا الاتجاه يعتبر شكلا من أشكال التعبير الذي يبرر نظرته للهعام بطريقة معينة نظرة للعالم (Vision du Monde)"[1]، فالأدب سواء كان شعرا أم نثرا يعكس فئة معينة من المجتمع ويصور ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والقارئ جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع، الذي يحدّد توجهه وقراءاته، ويفتح أمامه باب تفسير النصوص وتأويلها بحرية، لذلك "تكمن أصالة علم اجتماع الأدب، في إقامة العلاقات بين المجتمع والعمل الأدبي ووصفها، فالمجتمع كائن قبل العمل، ذلك أنّ الكاتب محدد به، فهو يعكسه ويعبر عنه، ويتطلع إلى تغييره، وإنه ليوجد بعد العمل، على أساس أن ثمّة علم اجتماع للقراءة، وللجمهور الذي يصنع من الأدب وجودا، ويقيم دراسات إحصائية لنظرية التلقي"[2]، ومنه تهتم سوسيولوجيا الأدب بالمتلقي والظروف الاجتماعية التي تمّ فيها تلقي الأثر الفني، فتعاملت مع النص من منطلق القارئ، بعد أن كانت بعض الدراسات السابقة تهتم بالمبدع وتهمل القارئ.

4- تشكّل نظرية التلقي

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا في أواسط الستينات 1966م، على يد (ولفغانغ إيزر) (Wolfgang Iser)، و(هانز روبرت ياوس) (Hans Robert Jauss)؛ حيث ترعرعت بين ثنايا جامعة كونستانس (Constance) بجنوب ألمانيا[3]، ودعا رائداها إلى دراسة العلاقة بين القارئ والنص، فالعلاقة بينهما هي علاقة تفاعل تتجدد باستمرار،

[1]- مجاهد بوسكين، سوسيولوجيا التلقي القراءة وآليات الاشتغال (مقاربة في المرجعية، المفاهيم، النظرية، الأدوات القراءاتية)، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، 2018م، يناير، ع 03، مج 02، ص 142.

[2]- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، دب، ط1، 1994م، ص 115.

[3]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص ص 98- 99.

ولهذه المدرسة الفضل في حمل مشعل الدراسات الموجهة نحو القارئ، والتي تؤمن بثلاثة أقطاب (القارئ، النص، المبدع).

*** طروحات هانز روبرت ياوس:**

- أفق الانتظار (التوقع): Horizon d'attente

ينطلق (ياوس) في هذه النظرية، من قضية التاريخ الأدبي Histoire de la littèrature التي يجب أن يعاد النظر فيها، وكذلك إعادة بنائها تأسيسا على جمالية الاستجابة، والأثر الناتج عن قراءة النص[1]، لذلك نجده قد لجأ من أجل بلوغ هذا الطموح إلى مفهوم (أفق التوقع) أو (أفق الانتظار)، وقد صاغ (ياوس) نظرية التلقي، انطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى، والعمل الأدبي ووظيفته، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به والمبادئ التي تنظم هذه الصلة[2]، حيث يكشف هذا المفهوم عن الأثر الذي يحدثه النص في المتلقي، ويسهم في توصيف ردة فعله، كما يحدد المكانة التاريخية والجمالية للنص الأدبي، ومن خلاله يتم فهم المعنى، أو إعادة إنتاجه بتأويله حسب تنوع القراء، وتباين خبراتهم وثقافاتهم؛ إذ المقصود "بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج، وبالنسبة إلى أي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها عن ثلاثة عوامل أساسية: تَمرُّسُ الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية وبين اللغة العملية، بين العالم الخيالي وبين العالم اليومي"[3]، وهي عوامل أساسية دقيقة تخضع لها عملية القراءة الصحيحة، وتقتضي العلم بها؛ ذلك أن العمل

---

[1]– ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 32.

[2]– ناظم خضر عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 133.

[3] – هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016م، ص 55.

الأدبي يحمل القارئ إلى مجموعة من المعطيات، يتجلى من خلالها استحضار المعرفة المتشكلة المسبقة عن الأعمال السابقة، ولا يمكن فهم النص الأدبي إلا بتفاعل الماضي مع الحاضر، الذي يكفل له فهم بعض الدلالات والمعاني، وبناء عليه لا يمكن فصل العمل عن تاريخ تلقيه، بحكم أن القارئ عندما يُقبل على النص وله زاد معرفي يسوقه إلى تكوين تصور مسبق، وأحكام تساعده في الولوج إلى العمل الأدبي، مما يولد حالة انفعال لديه، فإما أن يأتي العمل موافقا لما توقعه وبمقاييس معهودة، فلا تحدث لديه أي استجابة، وإما أن يأتي النص مخالفا لما يتوقعه، فيحدث به أثرا ويضطر إلى تصحيح معلوماته أو تبديلها كاملة، ومن خلال هذه الخيبة أو الكسر للأفق يبني أفقا جديدا، يوافق انتظاره كي ينسجم مع النمط الجديد، وبالتالي لا يكتفي باستهلاك النص، وإنما يسهم في عملية إنتاجه[1]؛ حيث يتأسس أفق جديد ووعي جديد، لأن صورة النص لا توافق ذهن المتلقي.

- المسافة الجمالية: Distance esthétique

هي إحدى المفاهيم الإجرائية التي قال بها (ياوس) ووثيقة الصلة بمفهوم (أفق الانتظار) ومتممة له، بحكم أنها تمثل الفرق بين التوقعات، وبين الشكل المحدّد لعمل جديد، وتلحظ هذه المسافة في العلاقة بين الجمهور وبين النقد[2]، كما تظهر من خلال ذلك الحوار أو الصراع الناتج بين الأفقين؛ أي التصادم الذي يحدث بين ما يفرزه النص، وبين ما يتوقعه القارئ[3]؛ ذلك أن قابلية إعادة تشكيل أفق توقع أثر أدبي ما، يعني أيضا

[1]- عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد السياقي والنسقي قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، الجزائر، ع2، ديسمبر، 2011م، ص 81.

[2]- ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 53.

[3]- عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جماليات التلقي، الجامعة الهاشمية، مجلة تصدر عن جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ع 37، الأردن، دت، ج 18، ص 434.

تلك القدرة على تحديد الميزة الجمالية للأثر الأدبي حسب نوعية الأثر أو الوقع ودرجة تأثيره في متلقيه.

- المنعطف التاريخي: Tournant historique

إن الأحداث التاريخية الكبرى والمنعطفات التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية، تساعد على تكوين قراءة جديدة، والأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات والتغيرات التاريخية التي تقدم رواية مغايرة لآفاق الانتظارات السابقة بحكم ما تحمله من تصورات جديدة، وبهذا تظهر أسئلة جديدة فتتعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة[1]، والنص الأدبي "لايوجد لذاته، بل يوجد من أجل جمهور يتأمله"[2]، إذن هذه أهم المفاهيم التي طرحها (ياوس) في نظرية التلقي؛ حيث انطلق من قضية التأريخ الأدبي، ولكنها تبقى مفاهيم نظرية أكثر منها تطبيقية.

*** جهود وولفغانغ إيزر:**

يرى (إيزر) أنّ الشيء الأساسي لقراءة كل عمل أدبي، هو التفاعل بين بنيته وبين متلقيه، لهذا السبب نبهت الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتمّ ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص[3]. حرصا منه على دور المتلقي وإسهامه في بناء المعنى من خلال ملء فراغات النص وفجواته، والتي تحتمل دلالات متباينة يفك لغزها القارئ للكشف عن جماليات النص، وهي سبب التفاعل بينهما، ويتطلب هذا الأمر متلقيا فطنا يربط بين

---

[1]- ينظر: حافيظ إسماعيلي علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 34، مج 9، 1999م، ص 92.

[2]- هانس روبرت ياوس، الإنتاج والتلقي، أسطورة الأخوين العدوين، تر: رشيد بنحدو، مجلة نوافذ، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ع 15، مارس، 2001م، ص 49.

[3]- إيزر فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: الجيلالي الكدية، حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، 1989م، ص 12.

الألفاظ والمعاني ليكشف الدلالة، وبالتالي "فإن جوهر العمل وفقا لنموذج ياوس التفسيري، يتمثل في تلقيه. ويبدو أن ليس هناك مبدأ للمبدأ، أو أساس موضوعي لتقويم التقويم، وكل الأحكام السابقة قد تبدو مشاركة على السواء في تشكيل جوهر العمل المتغير على الدّوام"[1]، فكلاهما أي؛ (ياوس) و(أيزر) يشددان الحرص على دور المتلقي في تطوير المعنى وبنائه، ويعلنان حربا على معتقدات البنوية التي تنظر إلى النص على أنه كتلة لغوية معزولة عن أية مرجعية خارجية، بينما تكمن مواطن الاختلاف بينهما في أن (ياوس) تأثر بطروحات (جورج غادامير) الهيرمينوطيقي والتأويلي، وسار على النهج التاريخي، أما (أيزر) فقد اعتمد على ظواهرية (رومان انجاردن) وإشكالية بناء المعنى، وإن كانت أفكاره أحيانا لا تخلو من الخلفيات التاريخية والاجتماعية للعمل الأدبي.

- القارئ الضمني: Lecteur implicite

يعدّ القارئ الضمني إحدى المفاهيم الإجرائية التي قال بها (إيزر) والتي تضمن عملية القراءة، فبنية النص تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة، إن هذا المفهوم يضع نية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدى[2].

ومنه فهو من المفاهيم البارزة التي جاء بها (إيزر)، وهو موجود قبل بناء المعنى الضمني للنص وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة[3]، عوضا عن القارئ الحقيقي، لذلك يقول (إيزر): إنه علينا أن ندرك التأثيرات الناتجة والاستجابات التي تثيرها الأعمال الأدبية ولا بد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي، وقد نطلق عليه (القارئ الضمني) إن أردنا مصطلحا أفضل؛ فهو يجسد

[1]- روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص ص 190-191.

[2]- ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 30.

[3]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي - دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996م، ص 36.

كل الميول المسبقة اللّازمة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره – ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي– بل يفرضها النقد نفسه، وبالتالي فالقارئ الضمني له جذور راسخة في بنية النص، إنه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي[1]. والضمني هو الذي يمنح النص سمة الاتساق والانسجام ويحققها.

– السجل النصي: Le répertoire du texte

إلى جانب (القارئ الضمني)، نجد (إيزر) قد ذكر مفاهيم أخرى تتعلق ببناء المعنى، وترتبط بالنص ارتباطا وثيقا، ومنها (السجل النصي)؛ بمعنى كل ماهو من خارج النص ويرجع إلى النص، عبر مجال تناصي طبعا، إنه السياق الاجتماعي والثقافي بأكثر المعاني اتساعا، ولذلك بمفهوم (إيزر) يعدّ النص نسيجا[2]، وهو هنا يقصد التهميش والنصوص السابقة التي يكون النص في حاجة إليها أثناء القراءة، ويسمي (إيزر) هذه المرجعية بـ "المنطقة المألوفة"[3]، من خلال العلاقة الحوارية بين النص والمتلقي.

– مواقع اللاتحديد: Lieux d’indéterminations

أشار إيزر إلى مفهوم مواقع اللاتحديد الذي يسمح بالتدخل أثناء عملية القراءة؛ حيث يعوض معان بأخرى، فيدخل في محاورة إيجابية في كثير من الأحيان مع النص، تكفل له استمرارية التواصل مع النص وإعادة بناء معانيه من جديد؛ حيث إن القارئ يتدخل لملء الفراغات أو البياضات التي يمكن أن يتركها المبدع أثناء الكتابة، ويصل تلك الانقطاعات بمفاهيمه، وهو حين يفعل ذلك فإنه يبني سلسلة من المرجعيات[4]، لإتمام

[1]– ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص ص 29– 30.

[2]– ينظر: فردناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م، ص ص 39– 40.

[3]– روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 139.

[4]– فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 106.

معنى العمل الأدبي والإسهام في إخراجه في صيغة مكتملة، حسب معطيات النص وكيفية ترابطها، بوصف أن النص ناقص يضم في ثناياه فجوات تنتظر من القارئ ملأها وتمثل حلقة اتصال بين النص والقارئ الذي ينبغي أن يكون ذا خبرة عالية في قراءة النصوص وإعادة تأويلها استنادا إلى مخيلته.

5- التلقي في النقد العربي الحديث والمعاصر

تعتبر نظرية التلقي من أحدث النظريات المتجهة نحو القارئ، كونه قطب مهمّ من أقطاب العملية الإبداعية، وقد انتقلت إلى الساحة الأدبية النقدية العربية عن طريق الترجمة، على الرغم من أنّ النقاد العرب القدامى مشارقة ومغاربة كانوا السباقين في إرساء ملامح هذه النظرية، والذي يطلع على النقد العربي الحديث والمعاصر، سيستشف بأنّ اهتمامات بعض نقاده بتحديد مناهجهم في بدء دراساتهم، وحرصهم على الدّخول في نقاش نظري لتلك المناهج... هو حرص يشد الانتباه، من جهة، وفي الوقت نفسه مؤشرات جديرة بالتأمل والتحليل من جهة أخرى[1].

عرفت نظرية التلقي في النقد العربي بـ (نظرية الاستقبال)، وذلك حين ترجم (عبد الجليل جواد) كتاب (روبرت سي هولب) (Réception Théory)، بهذا العنوان سنة 1992م، والذي ترجمه فيما بعد (عز الدين اسماعيل) بعنون نظرية التلقي سنة 1994م[2].

ومن رواد هذه النظرية أيضا نجد، (عبد الفتاح كليطو) في كتابيه (الحكاية والتأويل) و(الأدب والغرابة)، و(محمد مفتاح) في (التلقي والتأويل مقاربة نسقية)،

[1]- ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002م، ص ص 368- 369.

[2]- ينظر: عبد القادر خليف، مصطلح القراءة في كتاب (القراءة وتوليد الدلالة)، حميد لحميداني، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2011- 2012م، ص 12.

و(حبيب مونسي) الذي برز بمؤلفاته (فعل القراءة النشأة والتحول)، وكتاب (نظريات القراءة في النقد المعاصر)، ومؤلف (نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج)، وكذلك (إدريس بلمليح) وكتابه (القراءة التفاعلية)...

*** إدريس بلمليح**

وظف (بلمليح) مصطلح (القراءة التفاعلية)، لأنها تمثل العلاقة بين النص والقارئ المنتج بعدما كان مستهلكا فقط؛ حيث يتفاعل مع النص وينقده من الداخل ومن الخارج، وهذا ما ألفيناه في كتابه (القراءة التفاعلية) – دراسات لنصوص شعرية حديثة–، وقد "تجسد ذلك من خلال تحليلاته القرائية على نصوص شعرية عربية حديثة، ويقول ذلك في مقدمة كتابه أنّ العنوان العام الذي اختاره لهذا المؤلف يدل دلالة واضحة على أنّ الاهتمام ينصب على نظرية القراءة"[1]؛ ذلك أنها عملية بسيطة ومعقدة في آن واحد، ولها أهمية بالغة في معالجة النصوص الأدبية من زوايا متعددة حسب الآليات التي تمليها، بوصفها تكشف عن معاني النصوص وتستجلي كيفية بنائها، كما تثير مسائل عديدة تخص أقطاب العملية الإبداعية.

يحاول (بلمليح) من خلال دراسته التركيز على تفاعل القارئ مع النص بتشييد أجهزة للقراءة، تترجم الوقع الجمالي الذي يحدثه العمل الأدبي في متلقيه، والذي قال به (ياوس)؛ حيث يرتكز على أفق الانتظار لدى المتلقي؛ إذ يرى (بلمليح) أنّ منبع الدهشة الجمالية، يرجع إلى مدى انزياح العمل الفني وأفق انتظار المتلقي، وبالكون إلى هذه الدهشة يصبح العمل الأدبي أو النص عاديا تبعا لتوقع القارئ لفعاليته، واستشرافها في أعمال لاحقة، وإذ

[1]– إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة–، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2000م، ص 05.

ذاك فإن العمل الإبداعي الناجح هو الذي ينطوي على الكمون الفنّي الذي يتراوح باستمرار عن كلّ أفق للتوقع، ويتجلّى ذلك من خلال إعادة القراءة[1].

ومن هذا المنطلق تستمرّ القراءة التأويلية عبر التاريخ، بوصف أنّ الطاقة الجمالية للنص الأدبي هي التي تضمن استمرار تأويلها التاريخي والإبداعي، وهو ما يعتقده (بلمليح) ويراه أيضا في بعض نصوص الشعر المعاصر في المغرب، حيث أنّ منحاه في تأويلها لا يعدّ استجابة لجمالية هذه النصوص في الوقت الذي يتعسّر فيه تفاعل القارئ العربي – وبخاصة المغربي– وهذه النصوص الشعرية، لافتقار كل من المبدع والمؤوّل لذخيرة مشتركة بينهما[2].

*** حبيب مونسي**

تحدّث (مونسي) عن إشكالية التلقي في أثناء طرحه قضية الطبع والملكة عند القاضي الجرجاني في كتابه الموسوم (نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج)، فالقراءة طبع وملكة تنضاف إلى ذلك كله، وكأنها عطاء سماوي ينعم به قلة القوم[3]، وهنا تتحدد سلطة قارئ الجرجاني في خصومات المتنبي، لأنه وجد الناس في شأنه "من مُطنب في تقريضه، منقطع إليه بجُملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبه إذا ذُكرت بالتعظيم[...] ويتناول من ينقصُهُ بالاستحقار والتجهيل[...] وعائبٍ يروم

[1]– ينظر: إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص ص 55– 56.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص 102– 103.

[3]– ينظر: حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، السانيا وهران، دط، دت، ص 31.

إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطَّه عن منزلة بوّأهُ إياها أدبُه، فهو يجتهد في إخفاء فضله وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته وإذاعة غفلاته"[1].

ومن هذا الكلام يمكننا أن نستشف موقف (الجرجاني)، حين يستعرض القراءات المغرضة تنفلت منه ألفاظ تنمّ عن موقفه من المتنبي فـ (إزالته عن رتبته) إقرار بوجودها عنده، و(منزلة بوّأه إياها) اعتراف شخصي بفضل الشاعر، ومن هذا المنزل قامت الوساطة، وتقوم آليات القراءة فيها أدبه[2].

كما ربط (مونسي) القارئ بالناقد نفسه، وهذا ما يؤكده من خلال قوله: "لقد ظلت الدراسات الغربية، حتى نهاية القرن التاسع عشر، تعتقد أنّ وظيفة الناقد (القارئ الممتاز) هي التوسط بين الآثار الفنية والجمهور، فهو الذي يقرأ لها، ويدلها على مواطن الجمال، والجودة فيها، فيستأثر بالأذواق ويوجهها بحسب ذوقه، ورؤيته الخاصة"[3]، ومنه يعد هذا القارئ بمثابة جسر متين يربط بين الأثر الفني وبين الجمهور، لأنه قارئ فطن مركزه الإبداع ومنطلقه جمهور القراء كأرضية أساسية يبني عليها افتراضاته بناء على القراءات السابقة.

والصحيح الذي لا يمكن إغفاله هو أن بعض النقاد العرب المحدثين، قد سايروا نظرية التلقي من خلال مواكبة تطور النظريات والمناهج النقدية الغربية، وكذا تطويعهم لمفاهيم نظرية التلقي، بل والقيام بمساءلتها في ثنايا النص الشعري؛ حيث عمدوا إلى عدة مصطلحات من بينها (القارئ الممتاز)، (القراءة التفاعلية)، (نظرية الاستقبال)، وكلها

[1]– القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، دب، دط، دت، ص 03.

[2]– حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، ص 35.

[3]– حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، دط، 2007م، ص 138.

مصطلحات تعبر عن العلاقة الوطيدة بين النص وقارئه، الذي يتحول إلى منتج وذلك بالاعتماد على مفهوم (المسافة الجمالية).

المبحث الثاني: ملامح التلقي عند النقاد المغاربة القدامى

ربما يبدو حديثنا عن ملامح التلقي في مدونات نقدية مغربية قديمة، من قبيل المغامرة والتحدي، ولكنّنا إذا نظرنا بنظرة متأنية نجد أنّ له ملامح واضحة عند بعض النقاد المغاربة القدامى، والمتلقي عندهم يمثل السامع والقارئ الذي يتلذذ بالعمل الإبداعي، ويتفاعل معه بحسب ثقافته ومعرفته، و"تتراوح النظرات النقدية القديمة في هذه القضية، بين محاولات وضع قواعد الأحكام التقويمية للأدب والأدباء، وتنظيم هذه الأحكام، مع الاهتمام الواضح بالمتلقي، ومستوى وعيه النقدي، وذائقته"[1]، التي تشيد أجهزة للقراءة، تترجم الوقع الجمالي الذي يحدثه النص الأدبي في متلقيه، فلا يمكن لأي نظرية للنصوص الأدبية أن تستغني عن القارئ، لأنه بمثابة نظام مرجعي (Système de référence) للنص، باعتباره القطب الوحيد الذي بإمكانه أن يحقق للنص معناه[2].

1- من مظاهر التلقي في التراث المغربي

اهتمّ العرب في جاهليتهم بالمتلقي السامع وجعلوه في المرتبة الأولى أكثر من اهتمامهم بالمبدع نفسه، فقد كانت عنايتهم منصرفة إلى البحث عن الطريقة التي تمكن المبدع من إحداث الأثر المطلوب في متلقيه، وحمله على اعتقاد ما يقوله[3]، فعلى سبيل المثال لا الحصر نستحضر قصة (المحلّق) هذا الرجل الفقير البائس الذي عرف بكثرة البنات اللائي وصلن سن الزواج وربما فيهنّ من فاتهنّ ولم يتقدم أحد لخطبتهن، حتى قدم (الأعشى ميمون) إلى مكة في أحد الأيام فلما سمعت زوجة (المحلّق) بقدومه أخبرته بذلك وطلبت منه أن يستضيفه في منزله، لأنه شاعر فحل يملك لسانه ملكا شديدا إذا مدح أحدا رفعه وإذا هجاه وضعه، فأخذ (المحلّق) بنصيحة زوجته، ودعاه إلى منزله،

---

[1]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي القديم في القرن الرابع الهجري، ص 47.

[2]- Wolfagang Iser , l'acte de lecture , Théorie de l'effet esthétique, trad. De l'allemand parEvelyne Sznyeer, Bruxelles: p.Mardaga, 1985, p.70

[3]- ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 84.

وأكرم ضيافته، فذبح له الذبائح وشوى له وأطعمه ممّا لذّ وطاب، وبعد أن فرغ (الأعشى) من الطعام سأله عن حاله وعن حال عياله، فأخبره (المحلّق) بأنه يعيش معيشة ضنكا رفقة زوجته وبناته العوانس، فلما لاح الصبح بنوره ذهب (الأعشى) إلى عكاظ والتفّ الناس حوله كعادتهم فأنشدهم قصيدته، وكان (المحلّق) هناك حاضرا وهو لا يعلم قصد (الأعشى) بقوله إلى أن سمع:

نفى الذمّ عن آل المحلّق جَفْنَةٌ كجابية الشيخ العِرَاقِيّ تفهقُ

ترى القوم فيها شارعين، وبينهم مع القوم وِلْدان من النسل دَرْدَقُ

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نارٍ بالبقاعِ تحرَّقُ

تُشَب لمقرورَين يصطليانها باتَ على النار النَّدَى والمحلق

رَضِيعَيْ لبان ثدي أم تحالفا بأسحَم داج عَوْضُ لا تتفرَّقُ

تَرى الجودَ يجري ظاهرًا فوق وجهه كما زانَ متنَ الهندوانيّ رَوْنَقُ

وبمجرد إتمام القصيدة حتى شرع الناس إلى تهنئة (المحلق) من كل حدب وصوب، للمكانة المرموقة التي يحتلها شعر (الأعشى) في قلوبهم، وصاروا يتسابقون إليه لخطبة بناته، فلم يمض النهار إلا وكل واحدة منهنّ في عصمة رجل أفضل من أبيها ألف ضعف[1]، وهذه إحدى النماذج الشعرية التي تتجلى فيها بوضوح ملامح التلقي واضحة المعالم، ونلاحظ أن التلقي هنا سماعي، ميزته استجابة عفوية تلقائية وارتجالية، تجلى فيها بوضوح القبول لأن المقام استدعى ذلك، فكان الجمهور هو الحكم الأساسي والمتلقي الأول لقول الأعشى حسب خبرته الذوقية، وما يتناسب مع العصر والبيئة، فبعد أن كان

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص ص 48– 49.

(المحلّق) رجلا بائسا لا شأن له في القبيلة ولا منزلة، شاءت الأقدار بقدوم (الأعشى) الذي قال فيه شعرا رفعه عاليا وكان سببا في تزويج بناته من أشراف القبيلة.

وفي ذات السياق أشار (ابن رشيق) إلى قصة (كعب بن زهير) أحد كبار شعراء صدر الإسلام، حين غضب منه الرسول – صلّى الله عليه وسلّم–، فجاءه يطلب العفو فقال:[1]

أُنبئتُ أنَّ رَسولَ اللهِ أوْعَدنِي والعَفوُ عندَ رسُولِ اللهِ مَأمُولُ

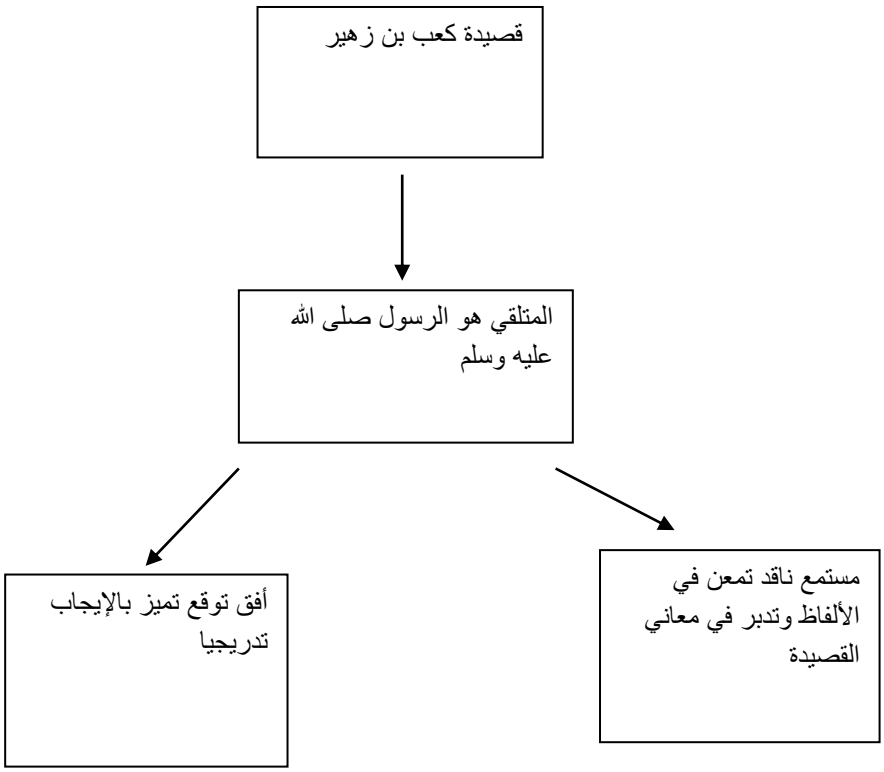
مَهلًا هَداكَ الذِي أَعطاكَ نَافلةَ الْ قرآنِ فِيهَا مَواعيظُ وتَفْصيلُ

لاتَأخُذنِي بِأقوالِ الوَشاةِ فَلمْ أُذْنب ولوْ كَثُرتْ فيَّ الأقَاويلُ

فلما انتهى من القصيدة كافأه الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– وعفا عنه[2]، والمتلقي هو سيد الخلق الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– الذي غضب غضبا شديدا من (كعب بن زهير) وأهدر دمه، ولكن (كعبا) نظم قصيدة شعرية يلتمس فيها عفو الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– عنه محملة بالمشاعر والمعاني الصادقة، ولما انتهى من إلقائها أعجب بها النبي – صلّى الله عليه وسلّم– وألقى عليه بردته وعفا عن زلاته، وفي هذا تأكيد على العلاقة التفاعلية بين المتلقي والنص، الذي قام الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– باستقباله فكان له دور المتلقي الذي عاش تجربة جمالية فرضها السياق والمقام، ولخصت ردود فعله، كما عكست التفاعل الإيجابي بينه وبين هذا النص الشعري، ويمكن إبراز ذلك في المخطط الآتي:

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 24.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص ص 22– 24.



مخطط يعكس التفاعل الإيجابي الذي فرضه السياق والمقام بين المتلقي والنص

أما في العصر الأموي، فإنّ خير من يمثل التلقي عبد الملك بن مروان (ت 86هـ) الذي كان يحب الشعر، وخاصة عندما طلب (جرير) من الحجاج بن يوسف الثقفي (ت 95هـ) وساطة عند الخليفة للوصول إليه وإنشاده، وتقول الروايات: إنّ عبد الملك قال له: إنما أنت للحجاج، وفي هذه العبارة ما يشبه التجافي من عبد الملك لجرير، ولكن جريرا أنشده حائيته التي مطلعها:[1]

أتَصحُو أم فؤادكَ غير صاحٍ عَشيَّةَ هم صحبك بالرَّواحِ

غير أنّ هذا المطلع أثار (عبد الملك)، فغضب ورد على (جرير) قائلا: بل فؤادك يا ابن الفاعلة، ويعقب (ابن رشيق) على هذا الرد قائلا: كأنه – يعني عبد الملك– استثقل

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 132.

هذه المواجهة وإلا فقد علم أنّ الشاعر إنما خاطب نفسه[1]؛ ومعنى هذا أن سياق كتابة النص، ليس هو بالضرورة سياق تلقيه، فللمتلقي أيضا اقتضاءاته الخاصة، وهو ما يؤدي إلى استقبال النص أحيانا على غير الوجه الذي تمّ تخطيطه من أجله[2].

ولكن مع ذلك استمر (جرير) في الإنشاد و(عبد الملك) متغافل عنه إلى أن وصل إلى بيته المشهور:

أَلستُم خَيْر مَنْ رَكبَ المَطايَا وأَنْدَى العَالمينَ بُطون رَاحِ

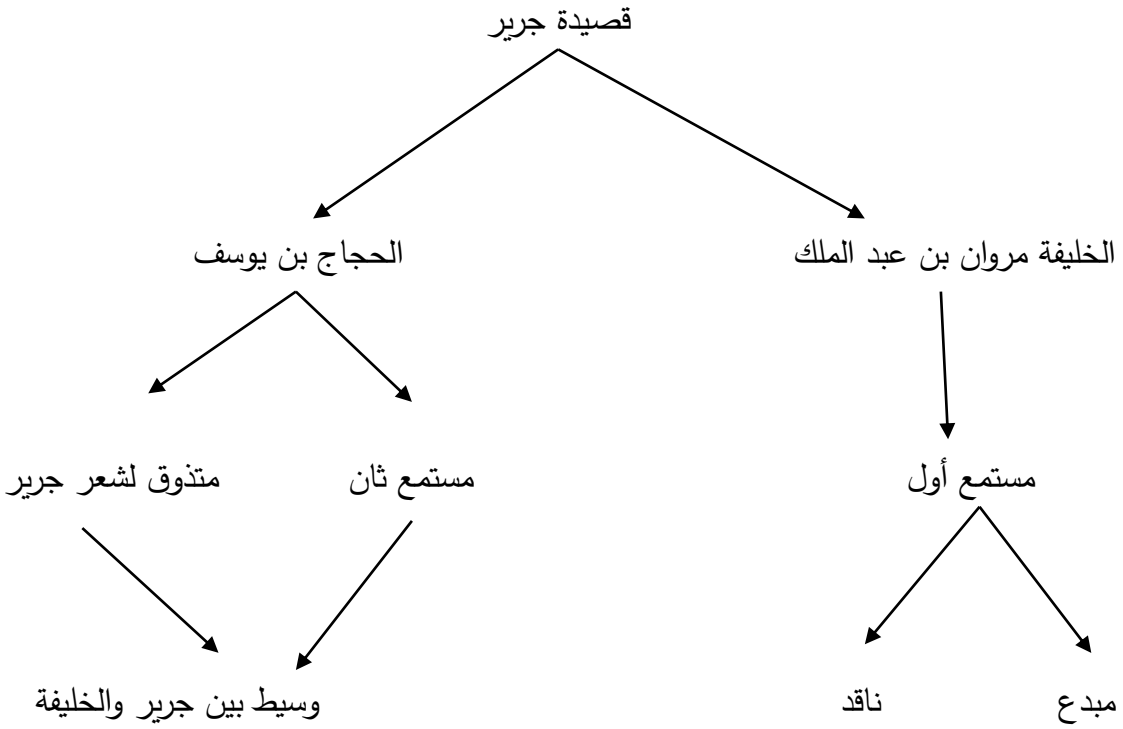
فاسترجعه الخليفة عدة مرات إلى أن رحل عن كرسي الخلافة، وقال: وهو يقصد الشاعرين (الفرزدق والأخطل وكانا في مجلسه) من أراد أن يمدحنا فليمدحنا بمثل هذا أو ليسكت، ثم كافأ جريرا مكافأة جعلت الشاعر يستزيده منها، ويتطاول عليه[3]، ويمثل المتلقي المستمع كل من (عبد الملك بن مروان) و(الحجاج بن يوسف)، فالخليفة مروان قام بدور المتلقي المتميز وشرع في تقييم الأبيات الشعرية عن طريق السمع، والتمييز بين ألفاظها ومعانيها، وغايته في ذلك هو تحقيق التفاعل الفني والجمالي للنص الشعري، ونستنتج من خلال هذه النماذج الشعرية، أن (عبد الملك بن مروان) قد لعب دورين في آن واحد، دور المتلقي المبدع، ودور المتلقي الناقد حسب ثقافته وخبرته الشعرية، فنجده تارة يعجب بقول، وينزعج من قول تارة أخرى، ولكنه في الحالتين يصدر حكما نقديا، وهذه هي سمات المتلقي المبدع، ويمكن إبراز هذا التلقي في المخطط الآتي:

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 222.

[2]– ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003م، ص 53.

[3]– ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 336.



ومادام الشعر ديوان العرب، لا شك وأنه يتضمن معرفة يهدف إلى تبليغها، لذلك اعتُبِر "مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة"[1]، والشعور باللذة، ولئن "كان أولى الأشياء بأن جعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها، بحسب احتياجاتهم إلى معاونة بعضهم بعض على تحصيل المنافع وإزاحة المضمار [...]، وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه، وإما أن يلقي إليه لفظا يدل المخاطب إما على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل، أو تأدية معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، وإما أن يلقي إليه لفظا يدله على اقتضاء شيء منه إلى المتكلم بالفعل، أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول"[2]، ويجب على المتلقي أن يمتلك معرفة واسعة بالشعر، وبالعلوم المرتبطة به، وبالمقابل على الشاعر أن يلبس نظمه بلفظ جزل ومعنى شريف وسليم، حتى تتمّ عملية التواصل بينهما، وهذا دليل على محورية عملية التلقي، وعليه فلكل طبقة ما يناسبها من المعاني، ولكل سياق مقال، دون أن ننسى

[1]– الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص 136.

[2]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 311.

الإجادة التي تكفل لنص المبدع الاستجابة والإقناع من طرف المتلقي شريطة الابتعاد عن الغموض والتعقيد؛ وذلك من أجل تحقيق عملية الإبلاغ والتلقي التي تظهر آثارها بارزة في المتلقي وتجسد حركة النفس وانفعالاتها.

2- خبرة المتلقي وذوقه الجمالي

مما لا يتنازع فيه اثنان هو أن عملية القراءة، هي عملية تشكيل وإعادة بناء؛ إذ تفتح الباب على مصراعيه أمام المتلقي، فيقوم بدوره بالبحث فيما بين يديه عما هو غائب، وعن العلاقة القائمة بين البنية ومقصد صاحب النص[1]، وفي ذلك يورد (ابن رشيق) مثالا يتفق فيه مع غيره من النقاد المغاربة، والمتمثل في أبيات من إحدى قصائد أبي العتاهية (ت 213هـ) في باب الغزل لا يفضلها غيرها:[2]

يَا إِخْوتِي إنَّ الهَوَى قَاتِلِي فَيسِّرُوا الأَكفَانَ مِنْ عَاجِلِ

ولا تَلُومُوا فِي اتِّبَاع الهَوَى فَإنَّنِي في شُغْلِ شَاغِلِ

يَا مَنْ رَأى قَيْلَيْ قَتيلًا بَكَى مِنْ شِدَّةِ الوَجْدِ عَلَى القَاتِلِ

بَسطْتُ كَفِّي نَحْوكُمْ سَائِلًا مَاذَا تَرُدُّونَ عَلَى السَّائِلِ؟

إنْ لَمْ تُنِيلُوهُ فَقُولُوا لَهُ قَولًا جَمِيلا بَدَلَ النَّائلِ

أو كُنْتُمْ العَامَ عَلَى عُسْرةٍ مِنْهُ فَمَنُّوهُ إلى قَابِلِ

والقارئ الحصيف لهذه الأبيات لا شك أنه سيشعر بسهولة الألفاظ وسلاستها، لما فيها من توافق بينها، مما أكسبها نضجا ومكانة عالية لأنها تلائم غرض الغزل، والدليل على ذلك اعتراف كل من (أبي نواس) و(الحسين بن الضحاك) بتفوق (أبي العتاهية) في هذه القصيدة، ومنه نفهم أن القراءة ليست ما يجود به النص فقط، وإنما هي توسعة له، وانزياح عن حرفيته، وملاحقة لما يندسّ تحت ثناياه، وعبر فضاءاته المفتوحة على

[1]- ينظر: فوزية دندوقة، التأويل وتعدد المعنى، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009م، ع 4، ص 114.

[2]- ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 126.

التأويل بشكل مستمر[1]، لإضاءة جوانبه المظلمة، والكشف عن مخابئه المكنونة التي لم تستطع القراءات الأولى الوصول إليها.

ومن هذا المنطلق لا تثبت للمبدع قدم في حلبة الإبداع، ولا تلقى أعماله الرواج والاستحسان من قبل المتلقي مهما أوتي من ثقافة، إلا بعد الاحتكاك بالنصوص السابقة أو المعاصرة له بمحاكاتها ومعارضتها ومحاولة النسج على منوالها، عندها يظهر اتجاهه الفني وتتبين فيه ملامح شخصيته المتميزة ومقدرته الإبداعية[2]، وهكذا يتراءى لنا أن للمحاكاة دورا واضحا في تكوين المبدع؛ إذ تسهم في نجاح أعماله عن طريق إفادته من الأعمال الجيدة سابقة كانت أو معاصرة، كما تساعده في ابتكار معان جديدة وصور لم يسبق إليها، فهذا (امرؤ القيس) "كان شديد الظنّة في شعره كثير المنازعة لأهله، مدلا بنفسه، واثقا بقدرته"[3]، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أنه كان يتفاعل مع غيره من الشعراء، ويتحاور معهم، وهو "أول من قيَّدَ الأوابد[...] فتبعه الناس على ذلك، [...] وأول من شبه الثغر في لونه بشوك السَّيالِ [...] فاتبعه الناس..."[4]. غير أن هناك من رأى بأنه ما وصف أحدٌ (الثغر) إلا احتاج إلى قول (بشر بن أبي حازم):

يُفلّجْنَ الشِّفَاهَ عن أقحُوانٍ جَلَاهُ غِبَّ سَارِيَةٍ قِطارُ

ولا اعتذار أحد إلا احتاج إلى قول (النابغة):

فَإنّكَ كَاللَّيل الذِي هُوَ مُدْرِكِي وإنْ خِلْتُ أنَّ المُنْتَأى عَنْكَ وَاسِعُ[5]

---

[1]– ينظر: بن الدين بخولة، التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، مجلة أبحاث، جامعة وهران، الجزائر، ع 2، ديسمبر 2014م، ص 244.

[2]– ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 136.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 202.

[4]– أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ج1، ص 133.

[5]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 30.

فالشاعر يترفق في الاحتجاج، حتى يثبت براءته، ويستميل قلب الذي يريد أن يعتذر منه، فيعطف عليه، والنابغة في الجاهلية يتربع على عرش الاعتذار.

وصفوة القول أن الشاعر المبدع هو الذي يبتكر معان لم يعرف لها مثيل، ويصبها في قالب لفظي مناسب، لأنه "يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص عما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا"[1]، ومعنى ذلك أن الشاعر شخص مبدع وحساس يتميز بقدرات واستعدادات تجعله يختلف عن غيره من الأشخاص العاديين؛ إذ يستخدم لغة تضم ألفاظا ومعان، وينسق بينها في قالب رفيع من الأوزان والقوافي، كما للمبدع القدرة على اختراع معان جديدة من اللغة العادية، وهذه هي الميزة الأساسية التي تميزه عن غيره، ويبقى الإبداع الشعري متوقفا على قدرات الشاعر واستعداداته.

والمبدعون هم أفضل من يفهم صناعة الشعر، كما ذهب إلى ذلك (أبو نواس) عندما سئل عن شاعرية (جرير) و(الفرزدق)، ففضل (جريرا)، فلما قيل له: إنّ أبا عبيدة لا يوافقك على هذا، قال: ليس هذا من علم أبي عبيدة، فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر[2]، كما نتذكر موقفا لـ (أبي تمام)، ذلك لمّا سأله (أبو سعيد) و(أبو العميثل) مسْتنكرين: "لِمَ لا تقول ما يُفهم؟"، فردّ (أبو تمام) عليهما مبكتًا، وعكس السؤال، فقال: "ولِمَ لا تفهمان ما يقال؟"[3]، باعتبار معانيه غامضة، وألفاظه من الصعب فهمها وتذوقها، وإن كان الغموض يلازم لغة الشعر، ويرتبط به ارتباطا وثيقا يستحيل الفصل بينهما، مما يبعث على الإثارة ويدعو للجدل.

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 116.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص 104.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 123.

وفي ذات السياق يذكر (القرطاجني) بيتا لـ (هذيل الأشجعي)، اتسع فيه باب التأويل، فأتى كل واحد منهم بمعنى على اختلافهم واختلاف فهمهم، وهو البيت الذي يقول فيه:

فَمَا بَرِحَت تَرمِي إليهِ بِطَرفِها وتُومِضُ أَحيَانًا إذَا خَصْمُهَا غَفَلَ

وفي تأويل معناه "يحتمل أن يكون من القسمة المتداخلة، لأن الإيماء بالظروف والإيماض به سواء، ويحتمل ألا يكون في الكلام تداخل بأن يريد بقوله: تومض تبتسم، وهذا الوجه أولى بأن يحمل البيت عليه ليسلم الكلام بذلك الخلل"[1]، ومما لا شك فيه "أن تمرد النص عن قصد منتجه، يفتح المجال لاحتمالات متعددة تتيح استدعاء ما لم يكن أصلا موجودا"[2]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن القراءة الوحيدة لنص ما، لا يمكن التعويل عليها، وتعدّ قراءة خاطئة، على اعتبار أن النص يحقق وجوده بواسطة سلسلة من الاستجابات التي يثيرها، بل هو مجرد رحلة خلوية يجلب فيها المبدع الألفاظ والعبارات، بينما يبحث القرّاء عن المعنى[3].

ومنه يتجلى فهم (حازم) لعملية التأويل وأن النص قد يحتمل أكثر من وجه، وتتعدد قراءته على حسب ثقافة القارئ انطلاقا من المبدع الذي يفتح آفاقا عديدة أمام المتلقي فتنشأ معركة نقدية، وهو أمر طبيعي، فكل شخص يختلف في طريقة فهمه للنص عن الآخر، وكيفية تقبله له، ويكاد هذا الطرح يقترب من مفهوم (مواقع اللاتحديد) الذي صاغه (إيزر)، فالمتلقي والنص في علاقة تفاعلية مستمرة تسعى لبناء المعنى وسد ثغراته وفراغاته عن طريق التأويل، وأثناء اطلاعه على النص، فإنه تحدث تغيرات في ذهنه أين

---

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 139.

[2]– لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مارس 2001م، ع 39، ص 165.

[3]– ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، دب، ط1، 2009م، ص 32.

يفجر نشاطه المكون، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ أو يتزن إلا بفعل إنتاج الموضوع الجمالي[1]، وإعطاء دلالات متعددة للنص من خلال عملية ملء فراغاته التي تعد المصدر الأس المسؤول عن إحداث فعل الدهشة الجمالية، كما أنها وسيلة فعالة لجذب المتلقي حتى يقبل بشغف على قراءة الأثر الفني ويشارك في تأويل معناه.

وهذا يعني أنّ مفهوم (أفق الانتظار) الذي يقوم على الأحكام الفردية المبنية على المفاضلة، تتسم بالتعدد والاختلاف بين المتلقين، وتنقسم بدورها إلى نوعين هما: أفضلية شعرية، وأفضلية شاعرية[2]، فالأفضلية الشعرية عندما سأل (أبو جعفر المنصور) (أبا دلامة) عن أشعر بيت قالته العرب؟ فأجابه: بيت يلعب به الصبيان، وهو قول الشاعر:

ما أحسَنَ الدّينَ والدُنيا إذَا اجْتَمعَا وأقبحَ الكفرَ والإفلاسَ بالرّجلِ[3]

وكذلك روى (الأصمعي) عن (أبي عمرو بن العلاء) أن أغزل بيت قالته العرب قول (عمر بن أبي ربيعة):

فَتضَاحَكنَ وقدْ قلنَ لهَا حسن في كُلِّ عينٍ من تودّ

بينما رأى (الأصمعي) أن أغزل بيت قالته العرب قول (امرئ القيس):[4]

ومَا ذَرفَتْ عَيناكِ إلا لِتَضربِي بِسَهْمَيكِ في أَعشَارِ قَلبٍ مُقتّلِ

وحكى عن (الوليد بن يزيد بن عبد الملك) أنه قال: لم تقل العرب بيتا أغزل من قول (جميل بن معمر):

لِكلِّ حَديثٍ بَينَهنَّ بَشاشةٌ وكلُّ قَتيلٍ عِندهنَّ شَهيدُ

واعتبر بعضهم (الأحوص الأنصاري) من أغزل الناس بقوله:

---

[1]– ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 108.

[2]– ينظر: نايت علي امهانة، عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، الجزائر، 2012م، ص 54.

[3]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 17.

[4]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 24.

إذا قلتُ إنّي مُشتفٍ بلقائها وحُمَّ التلاقي بيننا زادني سُقمَا

وقال غيرهم، بل (جميل بثينة) هو أشعر الشعراء في الغزل بقوله:

يموتُ الهَوى منّي إذَا لَقيتُها ويَحيَا إذَا فَارقتُها فَيَعودُ

وقال آخرون: بل (جرير) بقوله:

ولمَّا التَقَى الحَيّان أُلقِيتِ العَصَا وماتَ الهوى لمّا أصيبَت مَقاتِلُه[1]

والأفق ما هو إلا منظومة من المعايير والمرجعيات للجمهور القراء يتمّ انطلاقا منها قراءة العمل وتقويمه جماليا، ويمتلك هذا العمل أيضا أفقه للتوقع[2]، والتأويل يرتبط بثقافة القارئ وخبراته عن طريق التحليل، ويتنوع هذا من قارئ لآخر كل حسب ثقافته، ومنه فإن لكلّ عمل أدبي عدد من التأويلات، ومن هذا المنطلق فالتأويل هو الذي يكفل للنص البقاء والاستمرار عبر الزمان والمكان، لأنه يسعى إلى تقديم وجوه متعددة يحتملها النص، والقارئ ينطلق من مواقف فكرية محددة لا يمكنه تجاهلها، ويفتش عن المزايا والعيوب بناء على مرجعياته السابقة، ويتم ذلك عن طريق ملء فراغات النص حسب ما يتوفر عليه المتلقي من ذخيرة محملة بالخطاطات الفكرية، والتصورات القبلية المستمدة من وسطه الثقافي الذي يعيش فيه[3]، وفي ذات السياق يستدلّ (النهشلي)، بحكم (النابغة) على قول (حسان بن ثابت)[4]:

لنَا الجَفناتُ الغرُّ يَلْمعنَ بالضُحى وأسْيَافنا يَقْطرنَ من نجدةٍ دمَا

وَلدنَا بَنِي العَنقاءِ وابنَي مُحرِقٍ فَأكرمْ بنَا خَالا وأَكرمْ بنَا ابْنَمَا

---

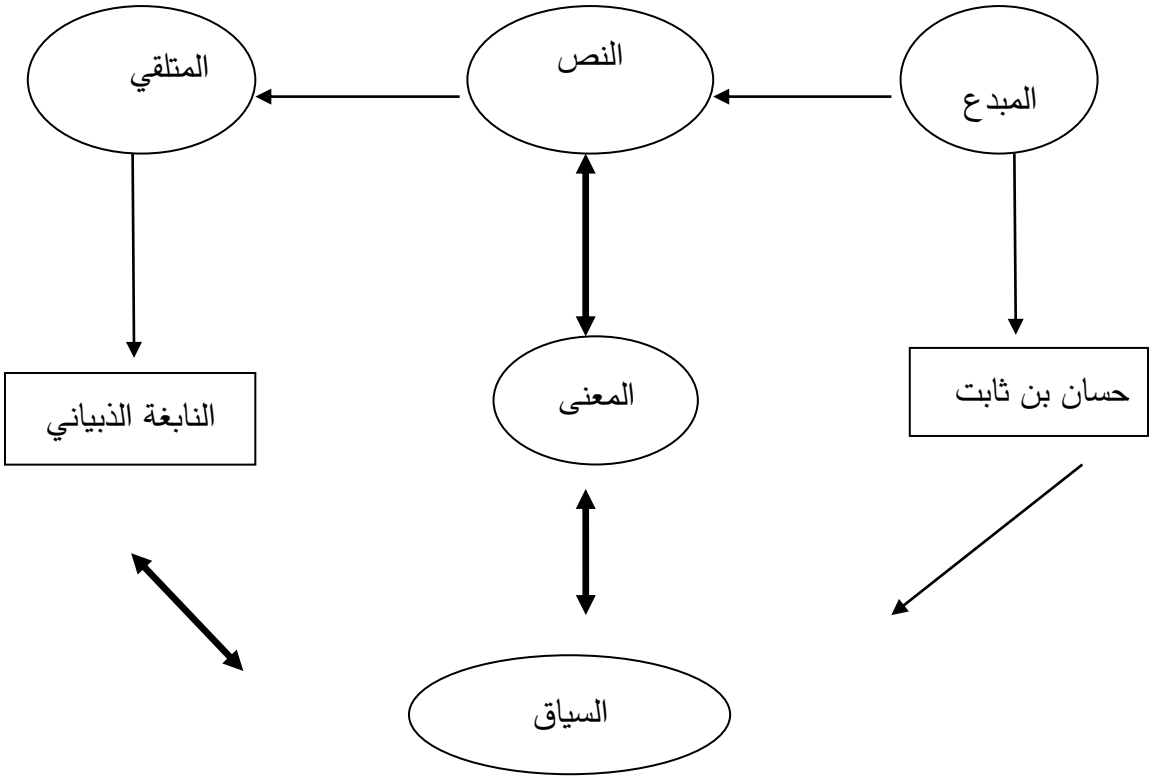
[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 121.

[2]– ينظر: محمد البشير مسالتي، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، مجلة جيل الدراسات الفكرية والأدبية، ع 4، ديسمبر كانون الأول، 2014م، ص 90.

[3]– ينظر: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 114.

[4]– ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 242.

حيث جعل (النابغة) (حسانا) مقصرا وطلب منه المبالغة[1]، وأخبره بأن الجفنات لفظة تدل على قلة العدد، ولو قلت الجفان لكان أكثر، وكذلك عبارة يلمعن في الضحى، ولو عوضها بيبرقن بالدّجى لكان أبلغ في المديح، لأنّ الضيف بالليل أكثر طروقا، وكذلك قوله يقطرن من نجدة دما، تدل على قلة القتل، وأفضل منها يجرين، للتعبير على كثرة انصباب الدم[2]، فكلمة الجفنات وكلمة أسيافنا تدل القلة، ولا تناسب مقام الفخر والشجاعة والجود، كما أنه افتخر بأولاده، ولم يفتخر بأجداده وآبائه، وهذا المعنى عيب، والمخطط الآتي يوضح ما ذهبنا إليه:



مخطط يوضح العلاقة التفاعلية بين حسان بن ثابت والنابغة الذبياني

وزبدة القول أن المعاني التي يريدها الشاعر قد لا يدركها المتلقي باعتبارها لا تناسب ما هو موجود في ذهنه فيراها عيبا؛ لذلك على المبدع انتقاء الألفاظ التي تناسب المعاني

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 53.

[2]– ينظر: أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص ص 76– 77.

والسياق، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على وجوب وعي المبدع بالمتلقي ومعرفته بذوقه، وعلى أهمية المبالغة في القول الشعري في العصر الجاهلي.

غير أن هناك من النقاد من أعجب بما قاله (حسان بن ثابت) وحكم له بالجودة، وهو (قدامة بن جعفر)[1]، وكان أفق توقع القارئ أن ينتظر الأحكام النقدية نفسها التي أطلقها بعض النقاد على بيت (حسان)، ولكن (قدامة) كسر هذا الأفق بإصدار حكم مخالف تماما للأحكام السابقة؛ حيث دافع عن بيت (حسان بن ثابت) وأعطاه بعدا آخر، ولا سبيل أمام القارئ سوى تقبل هذا الوضع الجديد والتأقلم معه، لأن بعض النقاد السابقين والمعاصرين لـ (قدامة) نظروا إلى المبنى وأهملوا المعنى؛ أي ركزوا على الشكل دون التوغل في المضمون، مما يدفع بالقارئ إلى مراجعة مكتسباته وقراءاته السابقة، بناء وجهات النظر الجديدة وهذا ما يعرف بالمسافة الجمالية.

وتأسيسا عليه نستنتج أن مفهوم أفق الانتظار يكشف عن ردّ فعل المتلقين على النصوص الأدبية، ويتمّ من خلاله إنتاج معنى جديدا، بحكم أنّ النص في محاورة مستمرة مع المتلقي، الذي يكون أفق توقعه مرتبطا بمعايير أساسية فإما أن لا يخيب توقعنا، ويأتي النص كما كنّا نتوقع، فعندها يكون المتلقي حاذقا لا يكتفي باستهلاك النص فقط، وإنما يسهم في عملية إنتاجه[2]، وإما أن تحدث خيبة في أفق توقع هذا المتلقي، فيأتي النص أقل مما يتوقع ويشعر بتفاهة النص؛ لأنه صورته لا توافق ذهنه، لذلك يعيد تغيير أفق انتظاره، ويحاول الانسجام مع النص وفهمه.

ويروى أنّ (النعمان بن المنذر) رأى شجرة ملتفة الأغصان ظلالها وارفة، في أرض معشوشبة بهية المنظر، تغطيها شقائق النعمان، وقد أعجب بها، فأحب الجلوس طلبا

---

[1]– للاستزادة ينظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص ص 60– 61– 62.

[2]– ينظر: عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد السياقي والنسقي قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 81

للراحة والاستمتاع بالمنظر الخلاب وأمر بالطعام والشراب، فحضر إليه كاتبه عدي بن زيد العبادي، وسأله عما إذا كان يعرف أبيت اللّعن، وما تقول هذه الشجرة؟ فأنشده قوله:

رُبَّ رَكْبٍ قد أنَاخُو حَولَنَا يَشربونَ الخَمرَ بالماءِ الزُّلالِ

عَطَفَ عليهم الدَّهرُ فَتَووا وكذاكَ الدَّهرُ حالٌ بعد حالِ

من رآنَا فَليُوطنْ نفسهُ إنَّمَا الدّنيَا عَلى قربِ زوالِ

والملاحظ أن الشاعر قصد إلى موعظة (النعمان) في مقام لا يتطلب ذلك، فأفسد عليه خلوته وأمر برفع بالطعام والشراب ورحل[1]، ومنه يمكن القول أن (عدي بن زيد العبادي) قد كسر أفق توقع (النعمان بن المنذر)، لأنه قال شعرا بطريقة فيها وعظ في مقام لا يسمح بذكر الموت والفناء، وبالتالي فقد فشل في إرضائه، وقطع حبل التواصل بينهما، وكان لنظمه أثر سلبي في نفسية المتلقي، وتتجلى القدرة على التأثير في المتلقي لتعديل موقفه أو سلوكه، من خلال المزاوجة في الخطاب بين الصنعة اللفظية، والحجة العقلية[2]، فالأثر الفني في احتكاكه مع أفق التلقي، يكون مجرّد استنساخ لأفق انتظار القارئ عندما يعمل على رعاية المعهود في الجنس الأدبي والصورة والأسلوب والتركيب، ويسعى للحفاظ على ذلك السنن المعهود، أما عندما يخرق الأثر الفني النموذج المألوف، ويبتكر لنفسه نمطا جديدا في الصياغة والأسلوب، فإنه يصطدم بأفق انتظار القارئ ويفرض عليه أن يغير من أفق انتظاره[3]؛ إذ يتم من خلاله بناء المعنى، وهنا يتحدّد دور القارئ الذي يقوم بعملية تأويل النص، الذي هو مرآة المبدع التي يعكس من خلالها معارفه وتجاربه، ولكل أسلوبه وطريقته؛ لذلك قيل أن الأسلوب هو الرجل، وأرقى

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 223.

[2]– مصطفى الغرافي، البلاغة والايديولوجيا في العلاقة الملتبسة بين المعرفة والايديولوجيا، مجلة الرافد، مجلة شهرية ثقافية، جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ع 164، أبريل، 2011م، ص 6.

[3]– ينظر: محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، يناير، مارس، 2009م، مج37، ص 47.

الأساليب هي التوسط بين الجزالة والسهولة، لما يحمله من خصائص ومميزات أكسبته خصوصية الاتصال بالبلاغة التي تربط بين الأسلوب وطريقة أداء المعنى، وهذا ما يعطي النص نوعا من التميز ويمنحه القدرة على التأثير في المتلقي، فيستجيب لتلك المعطيات، بحكم أن لكل نص دلالات وأبعاد يفرضها المقام، ويبقى للمتلقي الدور المهم في الكشف عن مميزات الأسلوب وما يحدثه من انفعالات بداخله، عبر الانزياحات عن اللغة المعيارية؛ إذ يرد في النص ما هو خارج عن نطاق توقع المتلقي من مراوغات بيانية تثير استفزازه، فيقوم بدوره للمشاركة في إعادة إنتاج النص مرة أخرى، مما يفتح آفاقا جديدة لتأويل النص وتكثيف دلالاته.

ويحكى عن "شاعر أتى نصر بن سيار (ت131هـ) بأرجوزة فيها مئة بيت نسيبا وعشرة أبيات مديحا فقال له (نصر): والله، ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فغدا عليه فأنشده:

هلْ تعرفُ الدَّارَ لأُمِّ عَمْرِو؟ دعْ ذا، وحَبِّرْ مَدْحَةً في نصْرِ

فقال (نصر): لا هذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين"[1]، وكان الأجدر بالشاعر أن يقتصد في النسيب؛ أي ما يقارب عشرة أبيات، ثم بعد ذلك ينتقل بلطافة ويكمل بقية أرجوزته مديحا، بما أنه في مقام المدح، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على فطنة المتلقي الممدوح ومعرفته بخبايا الشعر ولغته، سواء كان عن طريق السماع أم القراءة.

وليس ثمة شك في أن عدول النص عن هذا القانون الذي هو سنّة في بناء الشعر، سبب في نفور المستمع وانصرافه عنه، أو أنه يضطر إلى إكراه المنتج على اتباع السنن المتفق عليها في البناء. ومن هنا يتم تحديد الذوق النقدي الذي يمثل جانبا مهما من جوانب تلقي الشعر، وأسلوبا في بناء القصيدة وترتيب أجزائها ومعانيها في المدح والرثاء والهجاء بما يناسب الحالات التي يكون عليها السامع؛ وإذ ما خرق الشاعر هذه الرسوم

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 123.

حدث خلل ظاهر في بناء المعاهدة الأدبية التي تنعقد بين النص والمتلقي[1]، الذي يعتمد على ذوقه بالدرجة الأولى، رغم تباين هويته الاجتماعية واختلاف مستوياته، فقد يكون أميرا أو ملكا أو خليفة أو ناقدا... المهم أن حضوره مفروض في جميع النصوص والخطابات. والأعمال الجيدة في كثير من الأحيان تكسر أفق توقع القارئ وتخيب آماله، وبالمقابل الأعمال البسيطة الساذجة عادة ما توافق رغبة القارئ وما يتوقعه، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على تعوده عليها، وهذا ما صرح به (هانز روبرت ياوس) قائلا إن: "الأعمال الأدبية الجيدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرّائها يكمن بالخيبة، أما الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها، وإنّ مآل مثل هذه الأعمال هو الاندثار السريع"[2].

أما الأفضلية الشاعرية فتعني الابتداع الذي يكشف عن قدرة الشاعر على التوصّل إلى شيء جديد لم يُسبق إليه، ويتمثل في ابتكار تشبيهات أو استعارات ومجازات مخترعة، أو ما يسمونه بالمعنى المبتكر أو المخترع، أو النادر، أو الغريب، أو المبتدع... فبراعة الشاعر ترد أساسا إلى قدرته على الإتيان بمعان جديدة مبتكرة[3]، وتتعلق صحة الابتداع بصحة السليقة في اختيار اللفظ الجيد، واستحضار المعاني السليمة، ولا يتأتى هذا إلا بالتحضير الطويل والاجتهاد المستمر، وأهم من ذلك الموهبة التي يتميز بها المبدع عن غيره وجودة القريحة، والإدراك عن طريق التعلم والاكتساب، ويتجلى الابتكار في نسج الصور بلغة شعرية دقيقة تثير انفعال المتلقي، فيتفرد بها صاحبها، ويتميز عن غيره من الشعراء.

---

[1]– ينظر: محمد أحمد علي، ظواهر التلقي في التراث النقدي العلاقة بين النص والقارئ، مجلة جامعة البعث للآداب والعلوم الإنسانية، حمص، سوريا، مج 22، ع1، 2000م، ص 206.

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 67.

[3]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط 3، 1992م، ص ص 114– 115.

المبحث الثالث: أنماط التلقي عند النقاد المغاربة القدامى (الشفوية والكتابة)

الأدب هو المرآة العاكسة للمجتمع؛ لأنه بمثابة الرسم أو الطيف الذي يعانق النفس البشرية ويحتضنها ويترجم ما يختلج في صدرها، بفعل خصائص صياغته التي تثير فينا أنواعا خاصة من الانفعال، فهو لغة تجمع بين مكونات النص وعناصرها المختلفة، وهذا الأدب بحاجة إلى نقد، بل هما وجهان لعملة واحدة، كما أن النقد بحاجة إلى أدوات ومصطلحات نقدية، وما هو إلا صور للانفعال أو التأثر السريع، ومادام المبحث الذي نحن بصدد دراسته يتعلق بأنماط التلقي عند النقاد المغاربة القدامى، فلا مناص من التعرض لحقيقة الشعر أولا ومكانته عند العرب من منظور بعض المغاربة.

1- حقيقة الشعر ووظيفته

شكل الشعر العربي ولا يزال محطّ اهتمام النقاد والدّارسين المغاربة والمشارقة، فهو يعدّ إحدى الأدوات اللغوية التواصلية التي وظفها الإنسان بغية الإفصاح عن نظرته للوجود وتأملاته فيه بتعبيرات جمالية راقية؛ لذلك كان الشعر وسيلة من وسائل الدفاع عن المبادئ ومواجهة الخصوم، وعلى هذا سنسعى إلى بسط حقيقة الشعر في النقد المغربي القديم، وبالتحديد عند بعض النقاد المغاربة القدامى، فالشعر عندهم "أبلغ البيانين، وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور"[1]؛ ولذلك فضّل بعض النقاد الشعر على النثر بالنظر إلى الامتيازات التي أهلته لأن يتبوأ منزلة رفيعة لدى القاصي والدّاني، وللشعر فضل كبير على العرب، لأنه الوسيلة الوحيدة التي قيّدت أخبارهم ومآثرهم وأفعالهم، فـ (النهشلي) فضّل الشعر على النثر بوصفه المعيار الأس الذي به حفظ الأنساب وعرف المآثر، كما أورد عن (عمر بن الخطاب) – رضي الله عنه– قوله: "الشعر علمُ قومٍ لم يكن لَهُم علمٌ أعْلَم مِنْهُ"[2]، للشعر له فضل كبير على العرب، لأنه سندهم في تقييد الأخبار والأفعال، لذلك أبدعوا في أوزانه، والحق أن الشعر هو مرآة

[1]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 19.

[2]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 23. وينظر أيضا: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 27.

المجتمع، يصور فئة من الناس تعيش ظروفا اجتماعية واقتصادية وسياسية، قد تكون متشابهة في بعض الحالات، وقد متباينة ومتنوعة في حالات أخرى، يعمل المبدع على تجسيدها شعرا كونه يعيش ضمن هذا المجتمع فيحدد وجهة القارئ بما ضمن نصه من خصوصيات، ويفتح أمام القارئ باب التأويل بما أوتي هذا الأخير من أدوات وهنا تكمن حقيقة النص في علاقته بالمتلقي الذي هو كائن قبل العمل، والشاعر محدد به، يعكسه ويعبر عنه، ويتطلع إلى تغييره، في حين أن المتلقي هو الذي يصنع من الأدب وجودا، ومع هذا ظل الشاعر يحظى بمكانة عالية بين قومه فهو المدافع عن عرض قبيلته العربية التي كانت تفتخر إذا برز من أبنائها شاعر فكانوا يصنعون الطعام ويقيمون الأعراس والولائم، فكانت النساء تجتمعن لتلعبن بالمزاهر، وكان الرجال يتباشر وكذا الولدان؛ إذ حسبه أنه بشعره يرفع القبيلة ويعلي من شأنها أمام القبائل الأخرى، بل هو لسان حالها يحميها ويذود عن حماها، ويسجل مآثرها وأمجادها، ولسانه هو سيفه في المعارك والحروب، وهذا دليل واضح على وعي المبدع بالمتلقي وشحذ همته، وهي الفكرة التي نجدها عند (ابن رشيق) حينما أشار لمكانة الشاعر؛ حيث تختار القبيلة شاعرا أكثر قدرة على تمثيلها وتدوين مفاخرها ومحامدها، ولكن ماهي المقاييس التي تحتكم إليها لتنصب هذا الشاعر أو ذاك منافحا ولسان حالها؟

بدّ بالنسبة إلى القبيلة أن تنتقي أحسن رجالاتها شعرا ونقدا، وهم بدورهم يعمدون إلى انتقاء أكثرهم مقدرة على فن القول حتى يتمكن من تصويب سهامه القولية في القلوب والعقول، لذلك كان لزاما النظر في شعره؛ أي ممارسة نوع من النقد على شعره، فقد كانت العرب "لا تعدل بالشعر كلاما، لما يفخم من شأنهم، ويبهي من ذكرهم"[1]، وهو ما فصّل فيه (النهشلي) بوصف الشعر من أقرب الفنون القولية إلى القلوب، وللقبيلة شعراء كثر، لكنها دائما تقدم واحدا فقط على البقية، وتسميه شاعر القبيلة، لأنه حام لعرضها، وحافظ

[1]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 155.

لمآثرها، وناقل لأخبارها، فالشاعر إذن هو لسان حال قبيلته، يتكلم بلسانها، وله حق عليها في رعايته وفي تقديم كل ما يحتاج إليه، ولعلّ الرغبة في تخليد المآثر والأخبار من أهمّ الدوافع لقول الشعر، حتى يتسنّى للقبيلة التفاخر أمام أقرانها، وبالمقابل ترهيب أعدائها، إذ "أفضل بيان العرب وأفصحه، ما أدّاه عنها الشعر الجاري على ألسنتها بالبلاغة المحكمة، والحكمة المتقنة الباقية، مضمنا حِكمها، وسائر أمثالها، شاهدا على أحسابها وكريم أفعالها، مُخبرا عن مروءاتهم في سالف أيامهم، وعن محمود خلائقهم وجميل وفائهم، ليتأدب غابرهم بفعل فارطهم، وليقتدي متعلّمهم من الأبناء بسالف من تقدّمهم من الآباء"[1]، والشعر أقرب الفنون للقلوب، يقوم مقام السيف واليد بالنسبة للرجل، وهو سجل قبائل العرب فلولاه ما عرف جودهم ومآثرهم[2]، وبما أن العرب أهل فصاحة وبيان، والشعر بالنسبة إليهم المعين الذي لا ينضب في التغني بأمجادهم والافتخار بأيامهم ومآثرهم؛ بل هو "فخرها العظيم، وقسطاسها المستقيم"[3]؛ فالشعر ديوان العرب، وقد أكد الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– شدّة تعلق العرب بالشعر في قوله: "لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين"[4]، مما يدل على قيمة الشعر ومنزلته عند العرب، فهو إحدى الفنون التي استطاع العرب من خلالها تسجيل مآثرهم لما يحمله في ثناياه من قيم خلقية ونفعية من شأنها الإسهام في إصلاح الفرد والمجتمع؛ لذلك تبوأ مكانة متميزة عند العرب، ويبدو أن ابن رشيق حدا حدو رسول الله وانتصر للشعر هو أيضا بالنظر إلى المكانة المرموقة التي حظي بها في عصره وقبله عصره وبعده، وهذا ما لمحناه أثناء مقاربتنا لمسألة حد الشعر وفضله؛ إذ يقرّ بصعوبة الموازنة بينهما إلا أنه يرجح كفة الشعر على النثر، كما فضّل العرب على سائر الأمم الأخرى لفصاحة لسانها ونبوغها في قول الشعر، كما نفهم من

[1]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص ص 33–34.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص ص 155– 265– 269– 271.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 26.

[4]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 30.

هذا أن للمتلقي مكانة متميزة خلال المرحلة الشفهية ويتجلى ذلك من خلال دوره الفعال في تقييم النص الشعري ومبدعه.

وقد استمر الشعر في تأدية دوره الأخلاقي والاجتماعي والسياسي في المغرب، واحتل ذات المكانة المرموقة التي ألفناها في المشرق رغبة في تخليد المآثر، والتفاخر بالقبيلة أمام أقرانها في مقابل ترهيب أعدائها، وهو ما حذا بالنهشلي إلى إيراد بيتين من الشعر، يحدد من خلالهما مزية الشعر وحقيقته؛ حيث يقول (ابن الرومي):[1]

أرى الشعر يُحيِي المَجدَ والبأْسَ والنَّدى ثُـبَـقِّـيـه أرواحٌ لهـا عَـطِـراتُ

ومَا المَجْدُ لولا الشعرُ، إلاَّ معاهدٌ ومَا النَّاسُ إلا أَعْظُمٌ نَخِراتُ

فإحساس الشاعر بفناء قبيلته ينتج عنه صراع سيكون بين (أنا) الجماعة التي يحس المبدع أنّ (أناه) قد ذابت فيها وانحلت، وبين القبيلة المعادية لقبيلته التي تمثل جماعة اجتماعية أخرى[2]، وفي هذه المكانة المرموقة والرفيعة التي احتلها الشعر، دعوة إلى الاهتمام بقطب أساسي ومحوري من أقطاب العملية الإبداعية ألا وهو (المتلقي).

2- فاعلية التلقي والشفوية

اعتنى النقد المغربي القديم بالمتلقي سامعا وقارئا، ووضعه في منزلة رفيعة من منازل الأدب، فظهرت مصنفات نقدية تحث الشعراء على إفهامه، بوصفه المستهدف الوحيد في كل خطاب أدبي، وقد كانت القبائل العربية الجاهلية تحتفل إذا نبغ فيها شاعر أكثر من احتفالها بولادة فرس[3]، وفي هذا الكلام دلالة على التلقي والاستماع والرواية، والشاعر له مكانة رفيعة في العصر الجاهلي، لأنه الناطق الرسمي لقبيلته، يدافع عنها، ويذود عن حماها، ويهجو الأعداء والخصوم، ويتصدّى لهم بشعره، ومن منطلق هذا؛ فإن السامع

---

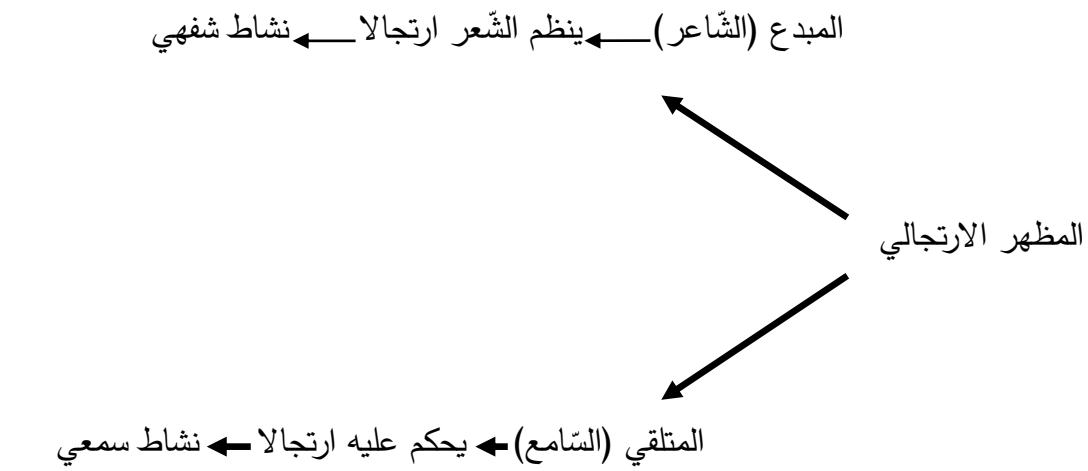
[1]- ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 54. وينظر أيضا: إبراهيم الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مج1، ص 51.

[2]- ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 307.

[3]- ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 65.

المتلقي يحس بالافتخار أثناء تلقيه أو سماعه القصائد، وصار لزاما على الشاعر أن يجود في شعره، ويتسابق مع غيره من الشعراء، ويحتكمون إلى نقاد فحول اتخذوهم حكاما على قصائدهم.

وتقوم إبداعات الشعراء في الجاهلية على الطبع والبديهة والارتجال وإدراك عملية الفهم والإفهام؛ من خلال العلاقة الوثيقة التي تجمع بين الشفوية الشعرية والسماع، وتتأسس على مبدأ سماع الشعر، وعلى مستوى صلة الشعر بسامعه، ومن هذا المنظور لم يكن الشاعر الجاهلي ينظم الشعر لنفسه، بل لغيره الذي يسمعه ويتأثر به، وما دام الأمر كذلك فإن شاعرية الشاعر كانت تقاس بقدرته على الابتداع الذي تنفعل له نفس السامع؛ ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله المبدع هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري[1].



مخطط يوضح مظهرا من مظاهر التّلقي القائم على الارتجال والانطباعية العفوية

فالشفوية والسماع إحدى الآليات المهمة التي تجبر المتلقي على الإصغاء للمبدع والانتباه للنص، ومن ثم عقد مقارنة بينه وبين النصوص السابقة من حيث اكتمال بنائها الفني، كما يكتسب المتلقي من خلالها ذوقا ويتعلم أساليب جديدة ومبتكرة في التعامل مع النصوص، و"من الشعر ما يملأ لفظه المسامع، ويرد على السامع منه قعاقع، فلا تَرُعْك

[1]– ينظر: أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص 22.

شماخة مبناهُ، وانظر إلى ما في سكناه من معناه فإن كان البيت ساكنا، فتلك المحاسن، وإن كان خاليا، فاعدُده جسما باليا، وكذلك إذا سمعت ألفاظا مستعملة، وكلمات مبتذلة، فلا تعجل باستضعافها، حتى ترى ما في أضعافها فكم من معنى عجيب، في لفظ غير غريب والمعاني هي الأرواح، والألفاظ هي الأشباح فإن حَسن فذلك الحظ الممدوح، وإن قبُح أحدهما فلا يكون الروح"[1]، وعليه تبدو إجراءات الثقافة الشفوية حاضرة شكلا ومضمونا من مثل: المسامع– السامع– سمعت... ولا يستحق الشاعر لقب المبدع إلا إذا أجاد في انتقاء الألفاظ المتينة، والمعاني الجزلة والمبتكرة، بغضّ النظر عن الطبع والصنعة؛ لذلك فعيار الشعر هو مقياس الجودة أو الرداءة، ويقع القبح في المعنى أكثر منه في اللفظ، فالشعر لا يشخصه ظاهر اللفظ، وإنما هناك مسائل أخرى تشخصها حاسة السمع ويترجمها الذهن وكذلك القراءة المنتجة، و"لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ"[2]؛ إذ يشير (ابن رشيق) إلى فكرة الذوق المرتبط بالعوامل الثقافية والتي لها علاقة مباشرة بالجانب العاطفي والفكري للمبدع، ولكي يصير الشاعر فحلا لا بد له من معرفة تاريخ وأخبار العرب ومناقبهم، فهي أساس اكتساب الذوق الذي يعكس فيما بعد صور أحكامه النقدية، وبالمقابل تحقيق الاستجابة يتطلب الفهم والذكاء والفطنة من المتلقي لسبر أغوار النص والغوص في معانيه، وسمي الشاعر بالفحل "لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة"[3]، ومن هذا المنطلق تعد الفحولة شرطا أساسيا في تمييز الشعر الجيد من الرديء، وكذلك مبدأ في تصنيف الشعراء، وحتى يصبح الشاعر فحلا يجب أن تتوفر فيه جملة من الشروط تتعلق بثقافته وتكوينه كإتقانه

[1]– ابن شرف القيرواني، مسائل الانتقاد، ص ص 160– 161.

[2]– ابن رشيق، العمدة ج1، ص 197.

[3]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 197.

علم النحو والإعراب والعروض... وغيرها من العلوم المرتبطة بالشعر، وأيضا ينبغي له أن يسمع الأخبار ويعرف المعاني، ويروي أشعار السابقين والمعاصرين له.

وفي ذات السياق يقول أيضا: "يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه قد سمعه قديما"[1]، و في ذلك إثبات فكرة التداول بين الشعراء تبعا لمعيار الزمن، والشاعر الحاذق هو الذي يراعي جملة معايير الأذواق في كل عصر، ويتفطن للحسن من الرديء، و"لكي يستطيع النص توصيل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي، فإنه يلجأ إلى مجموعة من المعايير والموضوعات والاتفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى المتلقين، والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ"[2]، وعلى هذا الأساس يتشكل الأسلوب في ضوء معرفة المبدع للغة التي تناسب المتلقي، بناء على طبيعة الرسالة التي يريد إبلاغها، وما تحدثه من أثر فيه عن طريق العدول عن اللغة المعيارية وكسر المألوف في شكل أسلوبي بلاغي، وللمنتج حرية في اختيار الأساليب التي تتناسب مع وضعية التلقي لما لها من أهمية في التشكيل الأسلوبي، وتقبل النص والاستجابة له، أو بتعبير آخر، فإن المبدع أثناء إنتاجه نصا أدبيا ما، يخضع لقوانين النحو واللغة وتراكيبها، لما لها من أهمية في تركيب النص وتكوينه، حتى ينال النص رضا القارئ ومتطلباته وتطلعاته، ويعكس نظرته للحياة والواقع.

3- خصائص الشفوية في ظل ثنائية الشعر والنثر

إن الشعر من منظور المغاربة هو الفطنة، ومعنى "قولهم ليت شعري؛ أي ليت فطنتي"[3]، فالشعر ليس مجرد كلام موزون ومقفى يدل على معنى، وإنما هو الفطنة

---

[1]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 83.

[2]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص 193.

[3]- عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 6.

والشعور والإحساس والعاطفة النابعة من الوجدان، والتي تؤثر في نفسية المتلقي، ولفظة (الفطنة) لفظة لصيقة بالمغاربة؛ إذ ظهرت عندهم ولم ترد في تعريفات المشارقة القديمة، الذين اكتفوا بتعريف الشعر تعريفا جامعا فقالوا: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]، ومنه فقد نظروا إلى الشعر من جهة الوزن وحدها وأغفلوا ما عداها[2]، بوصفهم تحدثوا عن أهم خصائص الشعر وهي الوزن والقافية، فهما عنصران محوريان في تعريف الشعر، ولكنّ الجديد الذي أضافه النقاد المغاربة هو أنّهم ضبطوا مفهوم الشعر عند العرب وربطوه بالحذق والمهارة واستشراف المستقبل؛ إذ هو مرادف للفطنة، ودعامة للعلم الذي ينصرف إلى مختلف القضايا التي تصبّ كلها في واد واحد؛ أي الارتقاء بالشعر إلى أسمى درجاته، وأعلى مراتبه، وهو لن يكون كذلك إلا إذا جاء على أيدي شعراء يتقنون القواعد، ويحذقون الصنعة[3]، والفطنة ميزة فرضها عصر المشافهة ولم يلغها عهد الكتابة لاعتبارات شتى؛ أدناها أن الشاعر كائن بشري اجتماعي وصاحب رسالة، يسعى إلى إبلاغها وهدفه هو إقناع غيره والتعبير عن ما يشعر به هو، فتمتزج أنا المبدع انطلاقا من ثقافته وتجربته بأنا المتلقي والظروف المحيطة به، شريطة مراعاة أحواله من أجل إقناعه، بانتقاء الألفاظ الفصيحة والسهلة التي تكون أقرب إلى قلب السامع ليتفاعل معها ويتحرك لمقتضاها.

ومنه فإن بعض النقاد القدامى قد تأثروا بالمنطق اليوناني تأثرا واضحا، من بينهم (قدامه بن جعفر) الذي جعل القول أو اللفظ جنسا للشعر، والوزن والقافية سمات تميزه عن غير الموزون، وغير المقفى والعاري عن المعنى[4]، فمنهم من أدركوا الفرق بين الشعر

---

[1]– أبو الفرج قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، ص 3.

[2]– ينظر: عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، تحق: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1990م، ص 36.

[3]– ينظر: محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، ص 38.

[4]– ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1988م، ص 198.

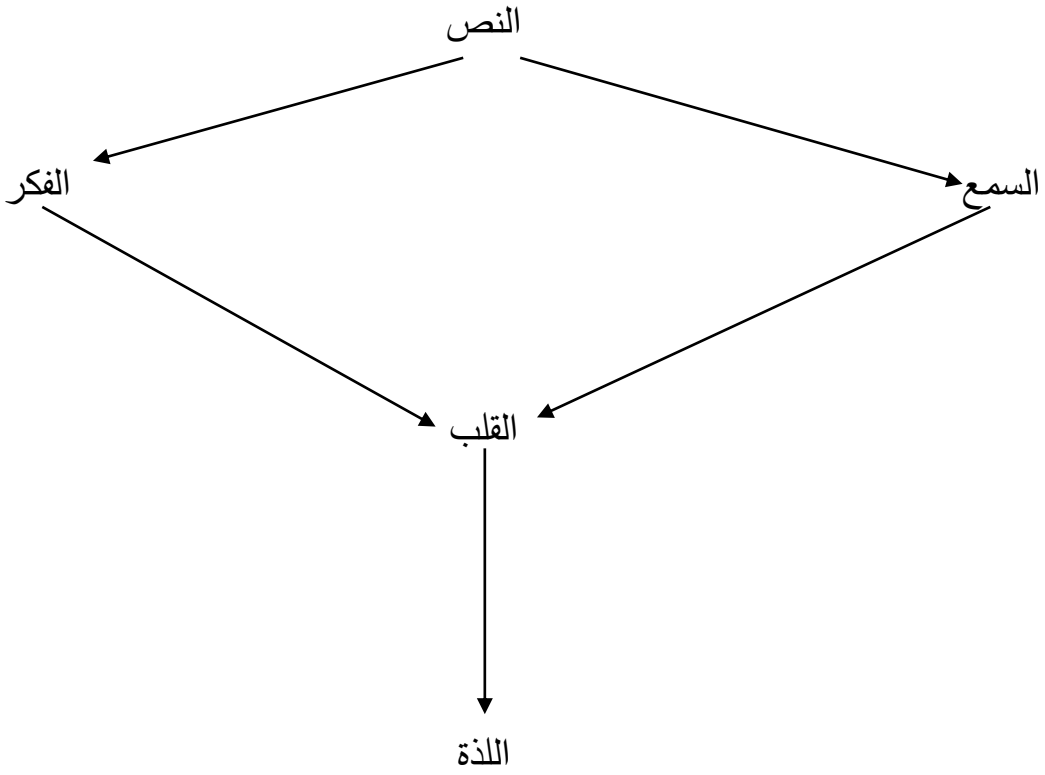
والنثر بناء على الخصائص الجوهرية للشعر: الوزن والقافية والمعنى، وهي سمات تغيب في لغة النثر، ولا شك أنه يقصدون بالمعنى الانزياح في لغة الشعر؛ أي الصورة التي تؤثر في نفسية المتلقي إلى درجة الإنفعال، فلا وجود لأثر إبداعي إلا عن طريق متلق يستقبله، والإنزياح من أهم الآليات التي يستخدمها الشاعر في دفع المتلقي إلى فهم النص والغوص في ثناياه بغية الوصول إلى معناه؛ بناء على أن الشعر "ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر... فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى؛ يعقب النقض الذي تسببه الصورة إعادة بناء من طبيعة أخرى"[1]، ولا يتحقق ذلك البناء إلا من خلال فصاحة الألفاظ وصحة المعاني التي تؤثر في أذن السامع قبل ذهنه، وهنا تتحدد وظيفة الانزياح بوصفه أداة للإبانة عن المعنى والتبليغ عنه في أحسن صورة من اللفظ.

ويتبين من تعريف (النهشلي) أنه استطاع أن يفهم مبنى الشعر، كما لو كان يعيش معنا اليوم، فتحديده لمعنى الشعر بالفطنة إشارة إلى عنصر الوحي والإلهام الذي هو مصدر للإبداع الفني الخالد، وهي قضية تنال اهتمام كبار النقاد والباحثين اليوم، بمن ذلك الغربيون أنفسهم، فالشعر عندهم تعبير عن التجربة الشعرية؛ أي الفطنة والشعور، كما عبّر عنها (النهشلي)[2]، وبما أن الشعر مرتبط بالفطنة والذكاء والعاطفة، فإنّ له مكانة رفيعة، والشعر الحقيقي هو الذي يبعث الراحة في القلوب، ويغذي العواطف، ويشحذ العقول، ويحفظ المآثر ويخلدها، والوزن عنصر مهمّ في الشعر وبه يسهل الحفظ، فيترسخ في الذهن، وأما الاختراع فإنه يتوقف على الشاعر وحده والظروف المحيطة به وما تتطلبه بيئته من ألفاظ ومعان يدركها المتلقي وينفعل عند سماعها.

[1]– جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996م، ص 49.

[2]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 58.

فالنهشلي كغيره من النقاد يتحدث في (الممتع) عن بداية الشعر عند العرب، ويتفق مع من يقر بأسبقية النثر على الشعر؛ بمعنى أن الكلام المتزن كان في بداية أمره نثرا، ثم تطور إلى النظم، فلما "رأت العرب المنثور يندّ عليهم وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبّروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستويا، ورأوه باقيا على مرّ الأيام، فألفوا ذلك وسموه شعرا"[1]، ولم يحصل ذلك إلا عن طريق السمع، وهو وثيق الصلة بمتلقي الشعر الذي تهتز نفسه وينشغل قلبه أثناء عملية الإصغاء، فيحدث الاحتكاك بينه وبين النص ومبدعه وتتلذذ نفسه المتلقية.



مخطط يوضح إحدى آليات التلقي القائمة على الشفوية والسماع وأهمّيتها في إيصال النص الشعري إلى قلب المتلقي

[1]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 06.

وفي ذات السياق يذهب (النهشلي) إلى أن الشعر خير كلام العرب بعد القرآن الكريم وأشرفه، ترتاح له القلوب وتجذل به النفوس، وتصغي إليه الأسماع وتشحذ به الأذهان، وتحفظ به الآثار وتقيد به الأخبار[1]، وعيا منه بذوق المتلقي وشحذ مسامعه بالحماسة، بل ويرى أيضا "أنّ البلاغة إذا وقعت في المنثور والمنظوم كان الشاعر أعذر وكان العذر على صاحب المنثور أضيق، وذلك أن الشعر محظور بالوزن محصور بالقافية، والكلام ضيق على صاحبه، والكلام مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله"[2]، وتكون له القدرة على التلاعب بالألفاظ وتركيبها بما يناسب السياق والمقام لضمان نجاح عملية التواصل بوصف البلاغة، هي وضع الكلام في مواضعه مع حسن التأليف ودقة العبارة، ليفهم السامع قصد الشاعر ويتقبله عقله فيستجيب بشكل سريع، ويتحول من متلق إلى شريك للمبدع في الأثر الشعري، كما تجعله مثقفا وتمنحه قدرة التمكن من مختلف الفنون البلاغية وامتلاك أدواتها، ومن ثمة إصدار الأحكام على النص بالقبول أو الرفض، ومنه (فالنهشلي) ينزع إلى تفضيل الشعر على النثر، دون أن ينكر فضل النثر، لكنّه يقدّم الشعر عليه، إلا أننا ألفيناه يصرح في مطلع كتابه (الممتع) أن "أصل الكلام منثور، ثمّ تعقبت العرب ذلك واحتاجت إلى الغناء بأفعالها، وذكر سابقيها، ووقائعها، وتضمين مآثرها..."[3]؛ إذ يفسر بداية الشعر ويصرح كذلك بأسبقية ظهور النثر على الشعر، وأنّ النثر قديم قدم العرب، ففي البداية كان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى التغني بمكارم أخلاقها، والترنم لإيجاد إيقاع مناسب يجذب السامع لما يريدون الإفصاح عنه، ومن هنا جاءت الأعاريض والأوزان التي قعّدوها وصارت شعرا، بيد أن الشاعر عند العرب أفضل من الخطيب، وهو مطالب بإرضاء أذواق المتلقين عند سماعهم له، فالتنغيم الموسيقي الذي تخلقه الأوزان الشعرية، يثير مشاعر المتلقي ويجعله يدرك رنة الألفاظ قبل

[1]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 60.

[2]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 23.

[3]– المصدر نفسه، ص 11.

المعاني لما يحدثه من انسجام داخل القصيدة واتساق في تراكيبها، وهو الأمر الذي أسهم في رواج الشعر أكثر من النثر.

وفي ذات السياق يصرح (ابن رشيق) بأهمية الشعر ويبين فضله، ويردّ على من يكرهون الشعر، كما يؤكد عدم تعارضه مع الدّين والعادات والتقاليد، وينوّه بمكانته عند الخلفاء والأمراء والعلماء، فيقول: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية، فهذا هو حدّ الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلّى الله عليه وسلّم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه بأنه شعر والمتّزن ما عُرض على الوزن فقبله، وكأنّ الفعل صار له"[1]، ويظهر من خلال هذا التعريف أنه أضاف على ما قاله النقاد المشارقة شرط النية في قول الشعر ونظمه بألفاظ جزلة رقيقة، ومعان مبتكرة تهتز لها النفوس بمجرد سماعها وتترك أثرا في ذهنها، ولن يفقه معناها إلا أصحاب الفهم الثاقب فهم وحدهم الكفيلون بالغوص في أعماق النص ومعرفة جوهره لتمييز الجيد من الرديء مسموعا كان أم مكتوبا، وعليه فالسماع والكتابة يمثلان أحد أهم آليات التلقي في إيصال النص الشعري ومن ثمة فهمه، فمن الكلام ماهو موزون مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية في قول الشعر، شريطة أن تجتمع النية مع الموهبة والإبداع بطريقة مغايرة، وهنا تكمن قوة الشاعر ويشعر بما لا يشعر به غيره، لأن الوزن والقافية عناصر ثابتة في الشعر لا يقوم من دونها، أما الاختراع فإنه يتوقف على الشاعر وحده والظروف المحيطة به وما تتطلبه بيئته من ألفاظ ومعان يدركها المتلقي قارئا أم سامعا وينفعل عند تلقيها، وكذلك "اللفظ إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع وتدحرج عن الطباع"[2]؛ ولئن كان الوزن يسهم في حفظ الشعر من الضياع بوصفه إحدى المقومات الأساسية التي بني عليها، خاصة لما يمتاز به من إيقاع

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص ص 119– 120.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 19.

يلفت انتباه المتلقي ويحافظ على تركيزه، فإنه من الضرورة بما كان أن يحدد "مفهوم الوزن وعلاقته بالشعر، وكيفية التعامل معه عند الخلق فيبدو الوزن عنصرا أساسيا وملازما لكل خطاب شعري، وهو جملة من القوانين العامة تحدّد مجالا يمكن للشاعر التصرف في داخله حسب ما يمليه عليه ذوقه وطبعه، ويلحق بتلك القوانين الكلية جملة من التغييرات، على الشاعر أن يستعمل منها ما يسمح به الذوق السليم والطبع الصحيح"[1]؛ فالشاعر يدرك العروض لكنه لا يحفظها؛ لذلك يجب أن يكون الوزن مناسبا للغرض الشعري لعلاقته الوثيقة بنفسية المتلقي، وهذا الاختيار يبقى متوقفا على مدى ذكاء المبدع وحصافته، فكل تغيير في الوزن يستلزم تغييرا في المعنى الذي يخضع في كل مرة لمقتضيات الوزن.

وقد أجمع الناس على أنّ المنثور في كلامهم أكثر لكنه أقل حفظا، وأن الشعر كان يمثل أقلّ نسبة في كلامهم غير أنه أكثر حفظا، من أجمل مزية فيه وهي الوزن والقافية[2]، التي تجعل عملية الحفظ سهلة، وأما النثر لفظه بعيد عن الجمال الذي هو موجود في النظم فقط، والسر يكمن في الوزن الذي يزيده قيمة وجمالا أكثر، هذا وقد كان "الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب لحاجاتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وشدة العارضة وحماية العشيرة وتهيبهم عند شاعر غيرهم من القبائل فلا يقدم عليهم خوفا من شاعرهم على نفسه وقبيلته فلما تكسّبوا به وجعلوه طعمة وتولّوا به الأعراض وتناولوها صارت الخطابة فوقه وعلى هذا المنهاج كانوا حتى فشت فيهم الضراعة، وتطعّموا أموال الناس، وجشعوا فخشعوا، واطمأنت بهم دار الذلّة، إلا من وقّر نفسه وقارها، وعرف لها مقدارها، حتى قُبض نقيّ العرض، مصون الوجه، ما لم يكن به اضطرار يحلّ الميتة،

[1]– محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص 55.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 20.

فأما من وجد البُلغة والكفاف، فلا وجه لسؤاله بالشعر"[1]، وهذا لا يمنعنا من القول بأن الخطابة أيضا كانت تحتل مكانة رفيعة بالمقارنة مع باقي الأنواع النثرية الأخرى، وقد أعجب بها العرب مثل إعجابهم بالشعر، وإذا ذكرنا الخطابة فإن أول أمر يتبادر إلى أذهاننا هو السجع الذي يعد من أبرز مظاهر الشفوية، بل سحر البيان الشفوي فهو كالقافية في الشعر، يساعد على التحكم في النص وتقييده، ويحافظ على سيرورته، كما يسهم في نمو الذاكرة، فالخطيب أيضا يسعى إلى لفت انتباه المتلقي السامع بالمعاني الواضحة، والألفاظ الخالية من الغرابة والتعقيد كما يتطلع إلى تشويقه عن طريق السماع، لذلك أشرك النقد القديم المتلقي، واستعان برؤيته في تحقيق المعنى، خاصة في ميدان الخطابة التي تقوم على التأثير في المتلقي وإقناعه[2].

وقد تمكن (ابن رشيق) بما يملكه من بعد في النظرة، ومن علم وفقه، وحسّ فني أن يجمع بين عنصري الشكل والمضمون في حدّه الشعر، فعنصر الشكل هو المتمثل في الموسيقى، وعنصر المضمون هو المتمثل في المعاني والأخيلة والعواطف[3]، ومليح الشعر ما كان قليل العبارة، مفهوم الإشارة، خفيف اللمحة، جليّ الدلالة، لا غموض فيه ولا تعقيد[4]، ومما لا شك فيه أن نظم الشعر يستوجب الاكتفاء بالإشارة والتلميح والتعمق في المعاني والاستغناء عن الإطالة، وفي ذلك استحضار مباشر لقول البحتري (ت 284هـ):[5]

الشِعرُ لمْحٌ تَكفِي إشَارَتُهُ ولَيْسَ بالهَذْرِ طُوِّلتْ خُطَبُه

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص ص 82– 83.

[2]– محمد عزام، سلطة القارئ في الأدب، منتديات ستار تايمز تاريخ التصفح:
http :// www.startimes.com،2021/02/28

[3]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 134.

[4]– ينظر: ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، ص 37.

[5]– ديوان البحتري، تحق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت، مج1، ص 209.

والحق هنا أن لغة الشعر تنفرد بسمات تميزها عن باقي الفنون الأدبية الأخرى، فالشاعر كما ذكرنا سالفا يدرك ما لا يدركه غيره، ومن ثمة فإن اللغة التي يوظفها لغة غير عادية ومميزة يصعب فك خيوطها وشفراتها، لاعتماده على الغموض وتوظيف الخيال الذي يصور العاطفة والمشاعر الإنسانية؛ حتى لأنه ينتقيها بعفوية ومهارة حتى يعبر عن أحاسيسه وانفعالاته، والهدف من قول الشعر ليس الإقناع كما هو الحال بالنسبة للنثر الذي يخاطب العقل، وينقل الحقائق والأفكار بصورة مباشرة وواضحة، وإنما غايته التأثير في المتلقي وإثارة مشاعره، بلغة تكثر فيها الانزياحات التي تقلّ في النثر.

والغموض سمة ضرورية من سمات الشعر، وعموما يمكن القول أن اللغة الشعرية، لغة لا قيود لها تختلف عن لغة النثر العادية والمألوفة، ومهما يكن من أمر فالخيال هو أساس القول الشعري، الذي يميزه عن باقي الفنون القولية الأخرى، عن طريق توظيف مجموعة من الصور البيانية من تشبيه واستعارة... وفي بعض الأحيان يتجاوز الشاعر النظم والقواعد المتفق عليها من نحو وصرف، ويقع فيما يسمى بالضرورات الشعرية، فيتلاعب بالكلمات، ولعل هذا خير دليل على تفوق لغة الشعر على لغة النثر باعتراف الكثير من النقاد والأدباء.

وفي ذات السياق ميز (حازم القرطاجني) في منهاجه بين الشعر والنثر، ورأى بأنّ الشعر يعتمد التخييل المنفعل عضويا بالمحاكاة التي تجعل النفس تنفعل للكلام المخيل انفعالا نفسيا غير فكري[1]، وقديما كانوا يرمزون للعاطفة بالانفعال والتعبير عن مدى الإحساس بالوقع، كما أنه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه ويُكرّه إليها ما قصد تكريهه لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 75– 76.

والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثر بها"[1]، فالتحبيب والتكريه "يتحققان – إذن– بعدة وسائل منها تأليف الكلام، ومنها بطبيعة الحال (الوزن)"[2]، والشعر الموزون المقفى أحب إلى قلب المستمع وأفضل، لما يتضمنه من تخييل ومحاكاة، ومن النقاد من لا يربط الوزن بالمعنى أو بأي غرض شعري معين، وعليه يتفق (القرطاجني) مع (قدامة بن جعفر) الذي يرى أن الشعر هو قول موزون مقفى ويدل على معنى[3]، ثمّ بعد ذلك يفصّل (حازم) في وظيفة الشعر الذي من شأنه التحبيب والتنفير بالاعتماد على بعض الآليات كالخيال والمحاكاة، دون إغفال البواعث والانفعالات ومدى تأثيرها الكبير في النفوس بمجموع الألفاظ والمعاني التي تتلاءم مع نفسية المتلقي وواقعه، وكأن بالشاعر أثناء قوله الشعر، إما أن يحبب النفوس ويجذبها إليه ويقنعها بما يريد، وإما أن ينفرها مما يقول ويحملها على الهرب منه، ويبقى عنصر التخييل من أهم عناصر القول الشعري التي تؤثر في المتلقي، وتشدّ انتباهه.

ومن هذا المنطلق عيب على (المرار العدوي) قوله في وصف النخل:

كَأنَّ فُرُوعهَا فِي ظِلّ رِيح جَوار بِالذَّوائبِ يَنتَضِينَا

وجرت العادة أن النخل إذا تباعد عن بعضه البعض كان أجود وأصح لثمره. والعرب تقول: (قالت نخلة لأخرى: أبعدي ظلي من ظلك أحمل حملي وحملك)[4]، واللافت للنظر أن الشاعر اهتم بالألفاظ أكثر من المعنى معتمدا في ذلك على خياله في نسج بيت شعري على شكل صورة مطابقة للواقع، وفي مثل هذه الحالة نقول أن الشاعر فكر قليلا

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 63.

[2]– أحمد الودرني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب (من الأصول إلى القرن 7 هـ/ 13م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004م، مج2، ص 1026.

[3]– ينظر: قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، ص 3.

[4]– ينظر: القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 132.

ونظم بسرعة، مما أدى إلى تباين المعنى بين ما قصده هو، وبين ما هو مألوف بالنسبة للمتلقي ومتفق عليه، وهذا ما سماه (ابن رشيق) بالبديهة*، والارتجال في قول الشعر وهو ما حذا به إلى إيراد بيتين من الشعر لابن الرومي (ت 283هـ):[1]

نارُ الرويَّةِ نارٌ جدُّ مُنْضِجَةٍ وللبَديهَةِ نارٌ ذاتُ تَلويحِ

وقد يُفضِّلهَا قومٌ لسُرعتِهَا لكنَّهَا سرعةٌ تمضِي معَ الريحِ

فالبديهة إذن إحدى علامات الإبداع تدل على فطنة المبدع وعبقريته في قول الشعر، وإن كانت أحيانا تلحق ضررا بالقصد الشعري.

ومادام الشعر هو الكلام المخيل، الذي ينشأ عن فاعلية المخيلة عند المبدع[2]، فإن الوزن والقافية أمران لا بدّ منهما في بنية الشعر، إلا أنهما وحدهما لا يضفيان طابع الشعرية على النص إلا إذا اعتمد على المحاكاة، التي من خلالها يتحقق (التخييل)، بل هو الوظيفة الأساسية للمحاكاة، والملاحظ من هذا أن عنصري المحاكاة والتخييل هما اللذان يمنحان القصيدة وجودها وكيانها، ولا يكون العمل الإبداعي مميزا إلا بهما، والتخييل هو أداة المحاكاة، يستعين بهما المبدع بهدف التأثير في المتلقي عند استقباله النص الشعري، ولا يمكننا الحكم على أي نص شعري بالجودة والإبداع، إذا لم يتوفر فيه التعجيب والاستغراب؛ بمعنى ذكر أشياء نادرة تعكس مظاهر الابتكار، وهذا يحمل المتلقي على التأثير والاستجابة بما يتضمنه العمل الفني من تخييلات، وهنا يكمن الفرق بين الشعر والنثر.

*– عند كثير من الموسومين بعلم هذه الصناعة في بلدنا أو من أهل عصرنا هي الارتجال، وليست به، لأن البديهة فيها الفكرة والتأيد، والارتجال ما كان انهمارا وتدفقا لا يتوقف فيه قائله. للاستزادة ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 189 وما بعدها.

[1]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 193.

[2]– ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 30.

وهذا يكاد يقترب من مفهوم (المسافة الجمالية) التي تتمثل في قياس مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ وما يقوله النص، ومن خلال ردود أفعال القراء يمكن معرفة مقدار المسافة الجمالية[1]، التي تفصل بين أفق الانتظار المعهود تقليديا، والأثر الأدبي الجديد، كما أنها وسيلة لقياس جودة العمل الأدبي أو رداءته، وهو مفهوم متعلق بالمفهوم السابق؛ بمعنى أفق الانتظار، حيث تتشكل المسافة الجمالية عند المتلقي حين يكون العمل الجديد متوافقا وخبرة القارئ، أو يناقضها، أو يحمل تجارب جديدة، ومن ثمّ يمكن أن تصبح هذه الأخيرة معيارا للتحليل، يتجلى في الأحكام النقدية التي يطلقها المتلقي والأثر الناتج عن أفق التوقع لديه، وفقا لما يتضمنه النص الذي يحتمل أكثر من قراءة واحدة، ومن هذا المنطلق فإن جمالية العمل الفني، متوقفة على مدى نسبة خرق النص لأفق توقع القارئ، وقدرة المبدع على التأثير في متلقيه، فإما أن ينسجم القارئ مع النص ويتقبله، وإما أن يخيب توقعه ويأتي النص على عكس ما كان ينتظره لفظا ومعنى، وإما أن يستجيب المتلقي ويغير أفقه؛ حيث ينبني أفق جديد ينجر عنه وعي جديد، فيستبدل الانتظار المعهود بقيمة جمالية أخرى.

غير أنّ (القرطاجني) لم يعتبر الوزن خاصية أساسية في الشعر، فالشعر ليس شعرا بما فيه من وزن فقط، بل بما فيه من تخييل ومحاكاة، وكل كلام غير مبني على ذلك فهو ليس من الشعر في شيء إلا ما كان منه صادرا عن الجهلة العابثين[2]، وصحيح أن الشعر يقوم على الوزن والقافية، وهما اللذان يميزانه عن النثر، ولكن هذا طرح تقليدي بالنسبة لـ (حازم) الذي لا يقف عند هذا الحدّ، وإنما يركز على الهدف من قول الشعر، والوظيفة التي سيؤديها هذا الشعر، وموقف المتلقي من النص الشعري، وما يحتويه من حسن تخييل ومحاكاة تمنحه سمة التأثير والفعالية، ولا يحدث ذلك إلا من خلال الانزياح

[1]– ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 34.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 59.

وابتكار المعاني، لأنه "كلام مخيّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيه – بما هي شعر– غير التخييل"[1]، وهو ما أقرّ به (طه حسين) فيما بعد، ذلك أنّ الوزن ضرورة لا بدّ منها في التفريق بين الشعر والنثر، وأنّ خاصيتي الوزن والإيقاع وُجدتا مع الشعر، لأنّ الشعر، إنما كان في البداية ضربا من الغناء والرجز والحداء، ولم يُستغن عنهما في الشعر بأي حال[2]، وبملاحظة خاطفة يتضح لنا أن الشعر يقوم على التخييل بينما ينبني النثر على الإقناع والصدق، والتخييل لا يعني دائما الكذب؛ أي أن الشعر ليس كله كذبا وإنما قد يحتمل الصدق والكذب لما فيه من تخييل، ولا تهم مقدماته من حيث هي صادقة أم كاذبة، بقدر ما تهم مسألة التخييل الشعري والنتائج المترتبة عنها، وهل استطاع المبدع التأثير في متلقيه أم فشل في ذلك، ولما "كان علم البلاغة مشتملا على صناعة الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع، وكان لكلتيهما أن تخيّل وأن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني، وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده، وكانت النفس إنما تتحرك عن واحدة من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيّل لها أو يقع في غالب ظنّها أنه خير أو شر أو بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء إنها خيرات أو شرور"[3]؛ وهو ما يفسر أن الشعر شعر بما يحتويه من محاكاة وخيال، وعلى الرغم من أنّ موضوع الشعر والخطابة واحد؛ حيث يشتركان في المعاني، إلا أنهما يختلفان في صورة التخييل والإقناع، وتبقى غايتهما واحدة، فكلّ منهما يهدف لزرع الخير في النفوس؛ ويبقى "الفرق في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 79.

[2]– ينظر: طه حسين، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، دط، 2013م، ص 24.

[3]– حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص ص 18– 19.

إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثر لمقتضاه فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما"[1]، ولكن الشعر يقوم على استراتيجية الاحتيال، والتي من خلالها تظهر براعة الشاعر وقدرته في التأثير في متلقيه، ويتجلى التخيل في طريقة تعامله مع الألفاظ والمعاني، وهذا هو جوهر عملية الإبداع، على أساس أن المبدع يتحايل في استخدام الصور مستدرجا متلقيه الذي يتوقف عند كل كلمة محاولا الكشف عن الدلائل والعلاقات التي تربطها بعضها ببعض، فالتخييل يرتبط بفعالية التأثير في المتلقي؛ إذ يعمد الشاعر بواسطة المحاكاة إلى نسج صور تماثل الصور الحسية في ذهن المتلقي، ثم تتحول بعد ذلك إلى خياله، فيهتز لها إما بالقبول أو الرفض، وعليه يختلف الشعر عن النثر الذي يميل إلى الإقناع ويستخدم لغة واضحة ومفصلة، بينما يعتمد الشعر على الإيجاز والتلميح وكثرة الإنزياح، إلا أن هدفهما واحد وهو تحريك المتلقي لمقتضى القول، وعلى هذا الأساس فإن حصول التخييل في ذهن المتلقي يتوقف على مدى ثقافته، فالذي لا يتذوق الشعر بقراءته، ولا يبحث في آخر مستجداته لا يمكنه أن يفهم منه إلا الكلام الذي "صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوّم الشعر"[2]، وتتمثل هذه الأمور في تغلغل القارئ في أعماق النص وسبر أغواره وتفكيك ألفاظه ومعانيه من أجل الوصول إلى خباياه والكشف عن جماليته.

دعا (ابن رشيق) إلى مراعاة أحوال المخاطب وشدّ انتباهه أثناء سماع النص، وخاصة فيما يتعلق بالمطلع "وبعد فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليتجنب (ألا) و(خليلي) و(قد) فلا يستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان،

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 325.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 109– 110.

إلا للقدماء الذين جروا على عرق وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلا وفخما جزلا"[1]، والمطلع والاستهلال أو ما يعرف بالمقدمة الطللية، قد تكون دلالة على وعي الشاعر وإحساسه العميق بالحياة، فيصف بقايا بيت أحبته، ويشكو لوعة الفراق في مشهد حزين يسترجع فيه الأيام السالفة؛ لذلك على الشاعر أن يتأنق فيها؛ إذ تعد بمثابة عنصر تشويق للمتلقي، فإذا كانت حسنة تفاعلت معها نفس السامع وأثرت في مشاعره لقربها من عاطفته، وبالتالي تسهل عملية التشارك بين المبدع والمتلقي.

والمبدع الفطن في كثير من الأحيان يخضع نصه إلى عملية التنقيح، فيسقط الرديء منه، ويحتفظ بالحسن والجيد خوفا من تعقيب المتلقي ومن انتقاداته أثناء معاينته العمل الفني، غير أن من المبدعين لم ينتبهوا لبعض العيوب التي أصابت نصوصهم، حتى سمعوها عن طريق الإلقاء الذي يعد الغناء أهم آلياته فكلما صار المنشد إلى القافية رتلها، عندئذ فقط ينتبه الشاعر لعيبه ويقوم بتصحيحه، ومن هذا المنطلق نفهم أن المنتج عندما يؤلف نصه لا يؤلفه لنفسه، وإنما يحمل غاية أسمى هي توصيل رسالته إلى المتلقي، والتأثير فيه، وإقناعه، لأنه أساس نجاح العملية الإبداعية.

ولعل من أقدم العيوب الشعرية إن صحت تسميتها ما تناقله الرواة في كتبهم حول اختلاف الإعراب في قول (النابغة)، الذي تمتع بمنزلة رفيعة في نفوس كل المبدعين الذين كانوا يعرضون عليه أجود ما فاضت به قريحتهم ليفصل بينهم، لكنه رغم ذوقه وحافظته الجميلة لم يتفطن بسهولة للخطأ الذي وقع فيه في قوله:[2]

قالت بنُو عامر خالوا بني أسد يا بؤس للجهل ضرّار الأقوام

تبدو كواكبه والشّمس طالعة لا النّور نور، ولا الإظلام إظلامُ

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 218.

[2]– ينظر: القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 147.

ويعد هذا من أقبح العيوب في شعر (النابغة) لأنه خفض ورفع، ولما سمع اختلاف الصوت بالخفض والرفع، فطن له ورجع عنه[1]، رغم براعته في قول الشعر إلا أنه لم يتفطن لزلته؛ لذلك على منتج النص أن يعرف قافية قصيدته قبل نظمها، كما عليه أيضا تنقيحها بعد الانتهاء من بنائها، وإزالة كل ما يحيط بها من شوائب، كالوزن، والقافية، وصحة الإعراب، وعليه فالتغني بالشعر ميزة من أهمّ ميزاته، ولهذا يدعو (حسان بن ثابت) الشعراء إلى توطيد العلاقة بين الشعر والإيقاع فيقول:[2]

تغنَّ في كلِّ شعرٍ أنتَ قائِلُهُ إنَّ الغناءَ لهذا الشِّعر مضمارُ

إذ يعتمد الإلقاء الشفوي للشعر بالدرجة الأولى على إظهار موسيقاه، ولعل هذا ما جعلهم يقولون: "فلان يتغنى بفلان أو بفلانة إذا صنع فيه شعرا"[3]، حتى يتمكن المبدع من إيصال صوته المملوء بالشاعرية فكلما كان حسن الصوت والهيئة ازداد وقعا وتأثيرا في نفسية المتلقي، والأصل في الشعر نشيد ولحن وموسيقى قوامه الذوق والحس، وملكته اللسان والسمع، مما يتطلب حضور سامع، ولكن التركيز على الأداء الصوتي للشعر لا يكفي لوحده، فبمرور الأزمنة قد يتعرض لكثرة التأويلات والأخطاء التي تحسب على الشاعر وتفسد النص، وقد يفقد جزءا كبيرا من شهرته، فالمبدع يحب "إسماع من بحضرته أجمعين، بغير آلة ولا معين، ولا يمكنه ذلك إلا قائما أو مشرفا وليدل على نفسه، ويُعلم أنه المتكلم دون غيره"[4]، ولا بد له من صوت وصورة تجسد مشهد الإلقاء وتمكنه من ملامسة مشاعر السامع مما يجعل النص أشد وقعا في نفسيته ويمنحه مصداقية أكثر، فتلك الترددات الصوتية المتشابهة بين المفردات والتراكيب على نحو تسلسلي تعمل على تنشيط حس المتلقي سامعا كان أم قارئا وتستميله.

---

[1]– ينظر: القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص ص 147– 148.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 313.

[3]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص 26.

والجدير ذكره أنه أثناء قراءة قصيدة ما لا يتوتر القارئ أو يترقب شيئا أو يقلق، بقدر ما يتوقع الاتساق الغنائي المتمثل في الحركة الغنائية التي ستفسح المجال فيما بعد لعلاقة خفية تتجلّى شيئا فشيئا[1].

وبما أن العرب اختص كلامهم بأشياء لا توجد في ألسنة غيرهم من الأمم الأخرى، من ذلك تناسب المقاطع الشعرية في القوافي والأوزان مناسبة زائدة، وشغفهم بالحروف الرنانة في نهايات الكلام لأن في ذلك تحسينا للكلم وكذلك في التنوع راحة شديدة واستجداد لنشاط السامع بنقله من حال إلى حال، وبناء على هذا قد قسمت المعاني على المجاري أحسن قسمة، فكان وقع الألفاظ المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الآليات التي تسهم في تحسين مواقع المسموعات من النفوس، والقوافي منها على وجه الخصوص التي بحثت فيها العرب عن كل هيئة تستحسن تلاؤم بعض الحركات[2]، التي لا تتناسب مع لغات أخرى فاللغة هي العمود الفقري الذي تقوم عليه العملية الإبلاغية، والجسر الذي يعبر الشاعر من خلاله إلى السامع؛ لذلك وجدنا (القرطاجني) يصر على استعمال ألفاظ ومصطلحات توحي بوقع الكلام في نفس المتلقي، وهذا الحشد من الألفاظ دلالة على عنايته الفائقة بالمتلقي في ظل ظروف صعبة استأصلت حقيقة الشعر وشوهتها، وكان نتاج ذلك اختلال ذوق المتلقي وفساده .

ولكن اللافت للانتباه هو أن مبدأ الضرورة الشعرية ازداد رسوخا لدى بعض الشعراء؛ حيث يجوز للشاعر أن يصوغ الكلام ويركبه بحرية لامتلاكه سعة مجال التعبير، وقد يجوز له ما لا يجوز لغيره، ولعل خير نموذج يمثل ذلك حين تلاحى مسلم بن الوليد (ت

[1]– ينظر: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995م، ص 227.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 107– 108.

208هـ) و(أبو نواس) وطلب كل منهما من الآخر أن ينشده أجود ما لديه ليكشف كل منهما عن سقطات الآخر، فأنشد أبو نواس:

ذَكَرَ الصَّبوحُ بسُحْرةٍ فارْتاحَا وأملَّهُ ديكُ الصَّباحِ صِياحَا

فأوقفه (مسلم) ورأى بأن صوت الديك يبشر بالصباح ولا يبعث على الملل، وأنشد هو الآخر:

عاصَى الشَّبابَ فراحَ غيرَ مُفنَّدِ وأقامَ بينَ عزيمةٍ وتَجلَّدِ

فأخبره (أبو نواس) بأن هناك تناقض في البيت، والرواح لا يكون إلا بالانتقال من مكان إلى مكان، وقوله (وأقام بين عزيمة وتجلّد) جعله منتقلا مقيما في حال، وهذا تناقض، بيد أن كلا البيتين صحيح ولكن من طلب عيبا وجده، ومن طلب مخرجا لم يفته[1]، وهي أبيات ظن أصحابها أنها منقحة، ودقيقة الألفاظ والمعاني لا عيب فيها؛ لذلك أراد كل من (أبي نواس) و(مسلم بن الوليد) أن ينشدا أحسن ما لديهما حتى يتفوق أحدهما على الآخر، ويظهر أجود ما لديه، ولم يكن اختيار الأبيات بعفوية، وإنما دعا كل منهما الآخر لينشد أحسن بيت لديه، ثم بعد ذلك يقوم الخصم باستخراج العيوب، والذي نريد التأكيد عليه أنه على المبدع أن لا يثق بإبداعاته ثقة عمياء، وإنما عليه أن يأخذ في حسبانه المتلقي الذي سيستقبل الأثر إما بالقبول أو الرفض، ولا تتحقق شاعرية النص إلا من خلاله.

وتشير الدراسات أن أقدم ما وصل إلينا من تلك المحاورات الشفوية هذا الحديث المطول الذي جرى بين ليلى الأخيلية (ت 80هـ) والحجاج بن يوسف (ت 95هـ)، الذي تحاور معها وطلب منها أن تنشده بعض شعرها، فأنشدته:

لعَمْرُكَ ما بالموتِ عارٌ على الفَتَى إذا لم تصبْهُ في الحياةِ المعايِرُ

ومن كَان ممَّا يُحْدِثُ الدّهرُ جازِعا فلا بُدَّ يَومًا أن يُرى وهو صابِرُ

[1]- ينظر: القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص ص 122- 123.

فلا يبعدنّك اللهُ ياتوبَ هالكًا لدى الحربِ إنْ دارت عليكَ المقادِرُ

فكلّ جديد أو شباب إلى بلًى وكلُّ امرئ يومًا إلى اللهِ صائرُ

وكلُّ قرينَيْ أُلفةٍ لتَفرُّقٍ شتاتٍ وإن ضنّا وطالَ التَّعاشُرُ

فأقسَمْتُ أبْكي بعد توبَةَ هالكًا وأحْفِلُ من دارتْ عليهِ الدَّوائرُ

فأمر (الحجاج) بقطع لسانها، ودعا لها الحجام ليقوم بعملية البتر، غير أنها لفطنتها احتالت عليه وأخبرته بأن الحجاج أمره بإكثار العطاء لها، ولما رجع إليه غضب منه وهمّ بقطع لسانه هو، وطلبها الأمير مرة أخرى لمجلسه فأنشدته:

حجّاجُ أنتَ الَّذي ما فوقه أحدٌ إلاَّ الخليفةُ والمُستَغْفَرُ الصَّمدُ

حجّاجُ أنتَ شهابُ الحربِ إنْ لقحتْ وأنتَ للنّاسِ نورٌ في الدُّجَا يَقِدُ

والملاحظ أن (الحجاج) قد اقتفى أثر الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– في قوله (اقطع لسانها) لما أعطى المؤلفة قلوبهم يوم حُنين مائة من الإبل، وأعطى (العباس بن مرداس) أربعين فقط فغضب غضبا شديدا وقال:[1]

أتَجْعلُ نَهْبي ونَهبَ العُبَيْد* بينَ عُيَيْنَة والأَقْرعِ

ومَا كانَ حصنٌ ولا حابسٌ يفوقانِ مِرْداسَ في مجمعِ

وما كنتُ إلاَّ امرأً منهمُ ومن تضَعِ اليومَ لا يُرفعِ

وكان النبيّ عليه الصلاة والسلام، كما قال عزّ وجلّ: ﴿**وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِي لَهُۥٓ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٞ وَقُرْءَانٞ مُّبِينٞ**﴾ سورة يس آية 69، وأمر عليا بقطع لسانه، ومضى به إلى إحدى الحظائر وطلب منه أن يعدّ ما بين الأربعين إلى مائة، وأخبره بأن الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– أعطى له أربعين ناقة، وجعله من المهاجرين، فإن شاء أخذها وإن لم يشأ

[1]– ينظر: إبراهيم الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مج4، ص 118.

*– العُبَيْد: اسم فرسه، وحصن الذي ذكره هو: أبو عيينة بن حصن حذيفة بن بدر سيد فزارة، وحابس: أبو الأقرع بن حابس، فأمر النبيّ – صلّى الله عليه وسلّم– بإحضاره فقال: أنت القائل: **أتجعلُ نهبي ونهب العبيد بين الأقرع وعيينة**. ينظر: إبراهيم الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مج4، ص 118.

فليأخذ مائة ويكن من المؤلفة قلوبهم، وطلب المشورة من علي فأمره بأن يأخذ ما أعطاه الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– فأخذها[1]، وما نروم توضيحه هنا أن (الحصري) بحكم خبرته الفنية في قراءة النصوص ونقدها، وجدناه يتعمق في المعنى، ويدقق في اللفظ، ثم يحيل القارئ إلى أصول هذا النص، ويتجلى ذلك حين يرحل بنا من قصة (ليلى الأخيلية) مع (الحجاج بن يوسف) الذي أمر بقطع لسانها، إلى جذور الحكاية التي تمثلت في موقف الرسول – صلّى الله عليه وسلّم– حين أمر (عليا) بقطع لسان (العباس بن مرداس)، وهذا دليل على وعيه بأسرار العملية الإبداعية التي تتطلب حضور الجانب النفسي بجميع حالاته، حتى تتأتى للشاعر المعاني فيرتبها بما يناسب الألفاظ، كما تستوجب القدرة على ترتيب العبارات وانسجام الأوزان والقوافي.

وعلى هذا الأساس فإن المشافه بطبيعته يهدف إلى بذل جهد كبير من أجل إتقان نصه الشعري باعتباره صار معتادا على طبيعة التلقي عن طريق المشافهة التي صارت المعيار الأس لدى السامعين؛ إذ لا يستطيع التخلي عنها مهما ألزمته حاجة الغنائية إلى مخالفة المعايير النقدية السارية المفعول والمتفق عليها، والتي تتمثل في تلك الظروف والأسباب التي يجري فيها الخطاب الشعري[2].

4– القصيدة من التقليد الشفوي إلى التأصيل الكتابي

ومما لا ريب فيه أن أدباء العرب القدامى بما فيهم الشعراء والنقاد والكتّاب قد استفادوا من الامتيازات الاجتماعية التي اكتسبوها بفضل تخصصاتهم، ونخص بالذكر العصر العباسي "حيث احتلت الأغلبية منهم منصب الوزارة أو الحجابة"[3]، وعرفوا بمتانة أساليبهم أثناء المحاورات الشفوية وحتى الكتابية التي كانت تجري بينهم والتي تحولت فيما بعد إلى

[1]– ينظر: إبراهيم الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مج4، ص 118.

[2]– ينظر: محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، ص 263.

[3]– الطاهر توات، أدب الرسائل في المغرب العربي، ص 58.

مناهج أدبية أتقنها شعراؤهم ونقادهم الذين أصبحوا أكثر استفاضة ورحابة وشمولا وانفتاحا نتيجة التلاقح الفكري والمعرفي الذي فسح لهم المجال ليتوجهوا إلى قراءة الشعر وروايته.

وأهم ما يستنبط مما ذكر سالفا أن الشعر يعد مظهرا من مظاهر الحياة السمعية جوهرها قائم على استمالة الجمهور وإيقاظ انتباههم وإحساسهم، فهو موجه إلى العاطفة قبل العقل توجها مباشرا إلى جمهور المتلقين، فيقيم معهم حوارا قائما على الإقناع والتأثير مستعينا بمعطيات الشفوية الشعرية القائمة على دراسة أحوال السامعين ومراعاة ميولهم وعواطفهم واتجاهاتهم مع ملاحظة مستوى تقبلهم للقصيدة، والشاعر المبدع عند القدامى لا بد أن يحرص على إفهام السامعين ويؤثر فيهم، ولا يكتفي بذلك بل يجعل هدفه الأسمى استمالتهم لفكرته[1].

ولا شك أنّ المجتمع العربي عرف التدوين فيما بعد، خاصة في القرنين الثاني والثالث الهجريين، ولكن ظل المبدأ مبدأ الإيجاز، يصوّر المقدرة الكلامية التي امتاز بها العربي القديم، فكان لا بدّ أن يستمرّ هذا المبدأ سائدا عند الشعراء والنقاد ليدلّوا به على المقدرة الكلامية كأسلافهم[2]، فالنص المكتوب يفرض على القارئ أن يكون حذقا وفطنا ومبدعا من خلال قراءاته السابقة، كما عليه أن يقف موقفا وسطا بين الإبداع والقراءة، وهو الذي يكمل النص الذي بدأه المؤلف، لأن النص ناقص وعلى القارئ أن يتمّه ويعيد إنتاجه مرة أخرى، من خلال أدواته التي تسعفه لمواجهة النص، وإدراك فحواه والغوص في خباياه، ومن التقاط المرتكزات المعرفية الكسبية والوهبية، التي تبيح له إمكانية الصدوع بالحق في مجالات مختلفة[3]، وفعل القراءة ليس استهلاكا، أو اجترارا لما هو كائن وجاهز، وإنّما هو فعل إبداعي، يهدف إلى تعليم المستقبِل (المتلقي)، وتمكينه من تحقيق ما لم يعلم، لذلك

[1]– ينظر: محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، ص 112.

[2]– ينظر: عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص 325.

[3]– ينظر: حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص ص 38–39.

فالمتلقي وفعل القراءة مشروطان بفعل الكتابة ومرتبطان به[1]، ومنه فالكتابة نقلت المتلقي من سماع النص إلى مشاهدته والتأمل فيه وتفكيكه، كما نقلت المبدع من قول الشعر على الفطرة والسليقة، إلى صناعة الشعر التي تتطلب قراء ماهرين يمتلكون معرفة واسعة لضبطه، والتفكير فيه بعمق، وتفسير دقائقه، وتوليد معانيه، بإخضاعه إلى الدراسة، والتحليل، وتحويله إلى إمكانية مشاهدته وتأمله، ومما لا شك فيه أن الكتابة ليست موجهة لعامة الناس الذين لا يفقهونها، وإنما تخاطب فئة خاصة لها معرفة بالقراءة والكتابة تغوص في أعماق النص وتعبر عن ردود أفعالها اتجاهه بالقبول أم الرفض.

ومادام الأمر كذلك فهي إذن عملية معقدة جدا، تقوم على أسس نفسية القارئ وثقافته والظروف المحيطة به، وفهم العمل الأدبي يحتاج إلى كفاءة موسوعية لسبر أغواره، بل يتعدى ذلك إلى الكشف عن شعوره وموقفه؛ لذلك شبه (ابن رشيق) الناقد بالبزّاز، وكذلك شبهه بالصيرفي الذي يفرز الدنانير والدراهم، في قوله: "وقد يميّز الشعر من لا يقوله كالبزّاز يُميز من الثياب ما لم ينسجه والصيرفي، يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه، حتى إنه ليعرف مقدار ما فيه من الغشّ وغيره، فينقص قيمته"[2]، فالنقد بالنسبة إليه صناعة تتطلب الحذق والإجادة، وتمييز الجيد من الرديء، وليس شرطا أن يكون الناقد شاعرا بالضرورة، فمن النقاد من لم يقل الشعر كخلف الأحمر على سبيل المثال لكنه ناقد ممتاز متذوق للشعر عن طريق التكرار والسماع.

وبناء عليه قسم علماء اللغة والنحو الشعراء إلى أربع طبقات: جاهلي قديم، ومخضرم وهو الذي أدرك الجاهلية والإسلام، وإسلامي، ومحدث، ثم بعد ذلك صار المحدثون طبقات أولى وثانية على التدريج، وهكذا في الهبوط إلى وقتنا هذا، فليعلم المتأخر من الشعراء مقدار ما بقي له من الشعر فيطلع على أشعار من قبله، ليعرف كم بين

[1]– ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 9.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 117.

المخضرم والجاهلي، وبين الإسلامي والمخضرم وأن المحدث الأول فضلا عمن بعده دونهم في المنزلة على أنه أغمض مسلكا، وأرق حاشية[1]، وما لا يحتاج إلى بيان هو أن علماء اللغة قد اقتصروا على الاستشهاد بشعر شعراء العصر الجاهلي لتدوين اللغة، وتلبية حاجتهم إلى الشاهد النحوي، دون الوقوف على مسائل أخرى كالضرورات النحوية واللغوية، وما يجوز للشاعر في الضرورة.

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 113.

الفصل الثّالث

مكونات التلقي وآلياتها عند النقاد المغاربة القدامى

المبحث الأول: المبدع ودواعي الإبداع

1) المبدع ومؤهلاته

2) المبدع والبناء الفني للنص الشعري

أ- النسيب وأثره في بناء أساليب القول الشعري

ب- المبدع والأسلوب في ظل ثنائية الوضوح والغموض

ج- التناسب بين الأغراض والأوزان

3) دواعي الإبداع ومهيئاته

المبحث الثاني: النص (الرسالة)

1) النص وطاقاته الجمالية

أ- الخيال ودوره في بناء المعنى

ب- صورة المعنى وجمالية الوضوح والغموض

2) النظم والأسلوب وفاعلية المحاكاة

المبحث الثالث: المتلقي (السامع أو القارئ)

*** توطئة**

1) فاعلية المتلقي وحضوره في الفكر النقدي المغربي القديم

2) المتلقي وعلاقته بالنص

أ- المتلقي والابتداء

ب- المتلقي والمقام

3) آليات التلقي عند النقاد المغاربة القدامى

أ- إستراتيجية التأويل في ضوء التخييل والمحاكاة

ب- إستراتيجية التمويه والاحتيال

أولى النقد المغربي القديم عناصر العملية الإبداعية (المبدع- النص – المتلقي) عناية بالغة، وبيّن قواعد القول وطرائق التمييز بين جيده ورديئه، واهتمّ بالمتلقي (السامع- القارئ)، وحثّ المبدع على إفهامه، ومراعاة أحواله فلكل مقام مقال؛ وذلك بتخير الألفاظ الشريفة والمعاني الحسنة، وقد كان لبعض النقاد المغاربة القدامى وقفات عند عناصر العملية الإبداعية، وغياب أي قطب من الثلاثة يؤدي إلى غياب التواصل، وبالتالي فشل العملية الإبداعية. فالمبدع سواء كان شاعرا أم ناثرا أم غيرهما من المبدعين، فإنه ينقل تجربته التي لا يمكن أن تحيا وتنضج وتستمر دون أن يكون لها متلق، ومنه فالنص الفني لا تكتمل فاعليته في ظل غياب المُستقبِل (المتلقي)[1].

وجدنا في التراث النقدي والبلاغي والفلسفي المغربي القديم، تركيزا كبيرا على العملية الإبداعية وأقطابها من مبدع (الشاعر)، ونص (الشعر)، ومتلق (السامع – القارئ)، ومن بينهم (النهشلي)، و(ابن رشيق)، و(حازم القرطاجني)، الذين ركزوا على النص في علاقته مع المتلقي.

المبحث الأول: المبدع ودواعي الإبداع

1- المبدع ومؤهلاته

يشغل المبدع حيزا مهما في العملية الإبداعية، فهو منتج للنص وله أثر بالغ في تشكيله وفي تلقيه، والرواية لها دور مهم في تكوين شخصية المبدع وصقل ذوقه، بحكم أن ثقافة العرب في أغلبها تقوم على الرواية الشفهية والذاكرة، وقد كانت "كلها في جاهليتها ثقافة شفوية تعتمد على الذاكرة والرواية"[2]، التي تسهم في اختراع معان جديدة لم يعرف لها مثيل، والشاعر المطبوع في تصور النقاد المغاربة القدامى هو الذي يجيد في قوله، ويشترط في ذلك الاطلاع على أشعار القدماء والاستفادة منها، فالرواية والتلمذة أحد

[1]- ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص 53.

[2]- أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت، ج1، ص 291.

أهم المقومات الإبداعية، والتي من خلالها يؤلف المبدع نصوصا تؤثر في المتلقي، ومن هذا المنطلق فإنّ "الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء فيقولون: فلانٌ شاعر راويةٌ يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب"[1]، فالرواية إذً لها أثر كبير في صقل الموهبة وتجويد الإبداع، وهي تمثل إلى جانب الطبع إحدى الآليات المهمة التي تساعد الشاعر على نظم أجود الأشعار، وتخطي بعض العقبات، وتجاوز بعض العثرات التي وقع فيها غيره من الشعراء، ومن ثمة يتحول من متلق لنصوص مفعمة بالثقافات، إلى مبدع لها، نتيجة تلك التراكمات والترسبات العالقة في ذهنه، ووعيا منه باحتياجات المتلقي، ولا يتأتى له ذلك إلا بعد مران طويل وممارسة مستمرة، فعلى الشاعر أن "يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطيء الأكناف*، فإن ذلك ممّا يحببه إلى الناس، ويزينه في عيونهم، ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوفُ* الهمة، نظيف البزة*"[2]، وكلها خصال حميدة، وسمات جليلة ينبغي أن تتوفر في الشاعر،

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص197.

*– وطيء الأكناف: رجل موَطَّأ الأكنافِ، كمُعَظِّمٍ: سهلٌ دمثٌ، كريمٌ مِضيافٌ، أو يتمكن من ناحيتهِ صاحبُه غير مُؤذي ولا ناب به موضِعُهُ. ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ص 56، فصل الواو.

*– عزوف: العين والزاء والفاء أصلان صحيحان، أحدهما يدلُّ على الإنصراف عن الشيء، والآخر على صوت من الأصوات، والعَزوف الذي لا يكاد يَثْبُتُ على خُلَّةِ خليل. ينظر: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، دت، ج4، ص 306، باب العين.

*– غزا في بِزَّةٍ كاملة: وهي السلاح، وتقلّد بزًّا حسنا وهو السيف، وإنه لذو بِزَّةٍ حسنة وهي الهيئة واللباس. ينظر: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ج1، ص 59.

[2]– ابن رشيق، العمدة ج1، ص 196.

حتى يحبه المتلقي ويؤثر فيه، فالغاية المنشودة لكل شاعر هو التأثير في المتلقي سواء كان سامعا أم قارئا، وإن إحداث الأثر "من مهام المبدع ومما يجب أن يتوفر في عدته، حتى يبلغ غاياته مهما تنوعت، ويُنجح عملية التخاطب الأدبي"[1].

ومن متطلبات إلقائية النص الشعري، "ينبغي للشاعر أن [لا] يكون شرسا شديدا، ولا حرجا عريضا، لما يدل به من طول لسانه وتوقف الناس عن مخاشنته"[2]، لجذب المتلقي بسلاسة والمحافظة على التواصل معه، وإقناعه، والتأثير فيه، وبالموازاة تكون له القدرة على تقييم النص وتقويمه، و"للشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أنّ الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بعينها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها"[3]، فهذا (امرؤ القيس) اعتبر من أوائل المبدعين، وهو أول من طرق باب الإبداع في المعاني وتوليد الأفكار، "وله اختراعات كثيرة يضيق عنها الموضع، وهو أول الناس اختراعا في الشعر وأكثرهم توليدا"[4]، وهكذا يتراءى لنا أنه الأول والوحيد الذي نظم بيتا على هذا المنوال:[5]

مِكرٍّ مِفرٍّ مُقْبلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلمُودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِنْ عَلِ

إذ جعل فرسه كارّا فارّا مقبلا، مدبرا في آن واحد، ثم شبهه بجلمود صخر يهوي من ذروة جبل عال، وإن كان هذا الوصف فيه مبالغة وإفراط في التصوير، إلا أن صاحبه في طليعة المبدعين.

وسمي (المتنبي) كذلك على حد تعبير (النهشلي) لفطنته وفصاحته في قول الشعر، وهناك من قال: إنه أول من تنبأ بالشعر[6]، ويتجلى ذلك في نصوصه الشعرية، وما

---

[1]– شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، بيت الحكمة، تونس، دط، 1993م، ص 21.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 78.

[3]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 128.

[4]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 262.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص 93. وينظر أيضا: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 30.

[6]– ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 75.

تتضمنه من مظاهر جمالية وشعرية تبرز قدرته على نسج الصور وإبداعها وابتكارها، كما تكشف عن رؤاه الثاقبة وعميق إحساسه وقوة بلاغته. والحق أنّ الشاعر "مأخوذ بكل علم، مطلوب بكلّ مكرمة، لاتساع الشعر، واحتماله كلّ ما حمل: من نحو، ولغة، وفقه، وحساب، وخبر، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتفٍ بذاته، مستغنٍ عمّا سواه؛ ولأنه قيد للأخبار، وتجديد للآثار، وصاحبه الذي يذمّ ويَحمد، ويهجو ويمدح، ويعرف ما يأتي الناس من محاسن الأشياء، وما يذَرونه فهو على نفسه شاهد، وبحجته مأخوذ"[1]، فالشعر مهمة صعبة لا تقوم على وزن وقافية فقط، وإنما هدفه تحقيق غايات أسمى من إمتاع وإفادة وتأثير في المتلقي أي؛ حسن البيان وقرب المعنى والوضوح، وإذا كان هذا هو حال الشعر، فكيف يكون حال الشاعر؟ الذي هو مطالب بالتجديد والابتعاد عن التكرار، الذي يؤدي في كثير من الأحيان إلى الحكم على نصه بالرداءة والسذاجة والسرقة، وبالتالي نفور المتلقي؛ لذلك عليه تفعيل هذه الألفاظ المشتركة وتحويلها على حسب ما يناسب السياق والمقام، بانتقاء المباني واختيار المعاني التي تتناسب مع مكانته، والحرص على جنس المتلقي سواء كان عاقلا أم غير عاقل ومخاطبته بما يليق به فـ "شعره للأمير والقائد، غيرُ شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع"[2]؛ فالناس طبقات ولكل مقام مقال، والمتلقي لا يتفاعل مع النص إلا إذا كان له علاقة بحياته وبالظروف المحيطة به، وخاصة الاجتماعية؛ ومعنى هذا "أن الشاعر محكوم برقابة العقل القارئ لنصه، هذه الرقابة تنشد حسن القول، كي لا يصدأ العقل عنه أو يرفضه"[3]، وتتبني العلاقة بين المبدع والمتلقي على الحوار ومزاج المتلقي، وقد يكون هذا التفاعل بالإيجاب أو السلب، لأنه يتلذذ أو يتألم للنصوص التي تلامس حالته الشعورية، وأحيانا منزلته الاجتماعية.

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص ص 196– 197.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 199.

[3]– محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، ص 191.

2- المبدع والبناء الفني للنص الشعري

أ- ***النسيب وأثره في بناء أساليب القول الشعري***

دعا النقاد المغاربة القدامى الشاعر إلى ضرورة "معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه فذلك هو سرّ صناعة الشعر ومغزاه، الذي به تفاوت الناس وبه تفاضلوا"[1]، كما حثّوهم على توظيف النسيب مطلعا للقصائد لقربه من النفوس، وقدرته على تحريكها؛ فإنّ فيه "من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإنّ ذلك استدراج لما بعده"[2]؛ حيث يرسم الشاعر العلاقة النفسية والعاطفية التي تربطه بمحبوبته، كما يكشف عن المشاعر الكامنة في أعماقه، فتتحرك مشاعر المتلقين وتتأثر مسامعهم، وللنسيب ميزات أسلوبية تميزه عن باقي الأغراض الشعرية الأخرى، وفطنة الشاعر في تناسب الأغراض تكفل له الارتقاء إلى أسمى درجات الإبداع والقدرة على إثارة انفعالات المتلقي الذي يتفاعل مع نصه، ويبحث عن دلالاته ويكشف عن صوره، ولكل غرض أسلوب خاص به لا يصح لغيره والنفوس تتعلق به لرقة ألفاظه، وعذوبة معانيه، لأنه يلامس وجدانها؛ لذلك فهو باب من أبواب استمالة النفوس ولفت انتباهها لتتفاعل مع النص، شريطة التناسب بين غرض النسيب، وموضوع القصيدة، وهذا الأمر يتوقف على الشاعر لأنه الوحيد القادر على التفنن في تقسيم أجزاء نصه موضحا قصده من كل غرض، والمطلع هو "داعية الانشراح ومطيّة النجاح"[3]، فالمطلع أول ما يصل إلى أذن السامع، وتقع عليه عين القارئ؛ إذ إنه

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 199.

[2]- المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 225.

[3]- المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 217.

بمثابة المفتاح الذي يلج من خلاله الشاعر إلى عوالم النفس فينفتح على آفاقها الرحبة، ويتيسر له سبر أغوارها، وفهم مراميها[1].

وبطبيعة الحال هو وسيلة من وسائل التواصل بين الشاعر وبين المتلقي، يجدر بالمبدع الاعتناء به وبما يناسب ذوق المتلقي، ويحرص على مراعاة حاله، فالشعر قفل أوله مفتاحه، ويجب على الشاعر أن يحسن ابتداء شعره، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة[2]، لما له من أهمية في استمالة المتلقي، فهو الباب الذي يلج منه لمضمون النص، ويشترط في المطلع أن يناسب الموقف، ويحمل المتلقي على مواصلة الاستماع أو قراءة بقية النص؛ لذلك فالشاعر ملزم بالإجادة في ابتداء نصه، وإظهاره بشكل لائق، لأن الجواب يعرف من عنوانه، وتدرك الأشياء بمقدماتها، وتأسيسا عليه عاب (ابن رشيق) قول (جرير) في افتتاحه قصيدة أنشدها على (عبد الملك بن مروان):[3]

أتَصحُو أمْ فُؤادكَ غيرُ صَاحِ عَشِيّة هم صَحبكَ بالرَّواحِ

فالشاعر إذن مطالب بالإجادة في الاستهلال لقوة تأثيره في نفس المتلقي، وأما من بين المطالع التي استحسنوها لفخامتها وجودتها مطلع (أبي تمام):[4]

السَيفُ أصْدقُ إنْباءً منَ الكُتُبِ فِي حدّهِ الحدُّ بينَ الجِدّ واللّعِبِ

فعلى (المبدع) أن يكون له ثقافة واسعة، ويراعي أحوال المتلقين ومراتبهم، ويتجنب ما يكرهون سماعه، وأن يبتدئ بما يناسب المقصود الذي يرتبط مباشرة بالغرض الشعري، لأن النفس تتطلع لبداية الكلام، فإذا كان حسنا انبسطت لاستقباله، وإذا كان قبيحا هربت

[1]– ينظر: أحمد سعد محمد، نظرية البلاغة العربية دراسة في الأصول المعرفية، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009م، ص 174.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 218.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 222.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 233.

منه؛ لذلك دعا (ابن رشيق) الشعراء إلى توظيف النسيب في مطلع القصيدة، وربطه بمتلقي الشعر لا بقائله، وتوظيف النسيب عملية فنية لها مكانتها وأهميتها، لما تبثه من جمالية وتشويق للقارئ للتعرف على خبايا النص، والمتلقي لا يخلو فؤاده من مشاعر الحب والعشق، ويروقه التغزل، و"الفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطَبين، فيقصد مَحَابَّهُم، ويميل إلى شهواتهم، ويتفقد ما يكرهون سماعهم فيتجنّب ذكره"[1]؛ لذلك فالنسيب بمثابة فرصة يفصح فيه المبدع عن مشاعره، كما يحاول من خلاله مداعبة عواطف المتلقي، بألفاظ رقيقة، ومعان عذبة، تحليها البلاغة وتزيدها بهاء، لما تثيره من انفعالات في نفس المتلقي، والمعنى الشعري للنسيب يتحقق إذا كان، أو يجب أن يكون "حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها، غير كزّ* ولا غامض، وأن يُختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، ليّن الإيثار رَطْبَ المكسر، شفاف الجوهر، يُطرب الحزين ويستخفُّ الرّصين"[2]، ويكشف النسيب عن السمات الحلوة، التي تحمل أثرا اجتماعيا وإنسانيا، وهكذا هو الحال في كل غرض على حسب ما ترضاه البيئة العربية، ويستحسن للمبدع أن يراعي فيه المتلقي، حتى لا يقع فيما لا يحمد عقباه؛ أي توظيف النسيب بأسهل الألفاظ وأعذبها للتمكن من قلب السامع، مع الحذر من إيراد الإيماءات والإيحاءات التي لا يفهمها المتلقي، ولا يتمكن من فك خيوطها وشفراتها فهي معقدة بالنسبة له وغامضة قد تحمله على التشاؤم واليأس، فينفر من النص ويحكم على فشل صاحبه، ويؤكد ذلك (أبو العتاهية) في قوله:[3]

لا يُصلحُ النفسَ، إذْ كانت مُصرَّفةً إلاَّ التصرُّفُ من حالٍ إلى حالِ

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 223.

*– كزَّ، فهو كزٌّ، وهُمُ كُزٌّ بالضم، ووجه كَزٌّ: قبيح، ورجل كزُّ اليدين: ذو كَزَزٍ، أي: بخلٍ. ينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 522، فصل الكاف.

[2]– ابن رشيق، مصدر سابق، ج2، ص 116.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 105. وينظر أيضا: ديوان أبي العتاهية، دون تحق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1986م، ص 359. لن يُصلحَ النّفسَ إن كانت مُدبَّرةً** إلّا التنقّلُ من حالٍ إلى حال

يجب على الشاعر أن يتخير ألفاظه وعباراته وينوع فيها بما يناسب منازل المتلقين وتباين قدراتهم في استيعابها، فمن الضروري أن يناسب الشاعر بين القول ونفسية المتلقي التي هي دائما في أمس الحاجة إلى أسلوب خفيف يضم في ثناياه معان لطيفة راقية وألفاظ عذبة واضحة بغية تحقيق المنفعة.

فمثلا "الشاعر الذي يمدح يكون هدفه الواضح كسب رضا الممدوح، وما يترتب على هذا الرضا، فالمطلع داخلٌ في هذا الإطار؛ بمعنى أنّ الشاعر إنّما يهدف به إلى فتح شهية الممدوح لسماع القصيدة والانفعال بها"[1]، وتنقسم القصيدة العربية إلى ثلاثة أقسام: المطلع هو عبارة عن تمهيد يستهل به الشاعر قصيدته، ليميل نحوه القلوب، ويجعل الأسماع تصغي إليه، والتخلص عندما يخرج الشاعر من التمهيد ليدخل في صلب الموضوع، مع مراعاة الحالة النفسية للمتلقي، والمحافظة على تركيزه، والخاتمة هي إنهاء الموضوع دون إطالة، وهذا التقسيم من شأنه مراعاة استمرار الألفاظ والمعاني، واتساقها وانسجامها.

وما نروم توضيحه هو أن الكثير من الشعراء افتتحوا قصائدهم بالنسيب انطلاقا من مشاعرهم الصادقة، وليس بهدف محاكاة النصوص السابقة؛ إذ يعد النسيب من مقومات بناء القصيدة العربية، ومنه فهو أقرب إلى نفس المتلقي، بل باب من أبواب كسب اهتمامه وشدّ انتباهه، ثمّ بعد ذلك الانتقال إلى الغرض الرئيسي للقصيدة، دفعا للسأم وجلبا للراحة، وأهل البادية يذكرون الرحيل والانتقال، ويصفون الطول والحمول وما يلتقون به في طريقهم من نبات ومياه وحيوان، وفيافي وصحاري وجبال... وأما أهل الحاضرة فيأتي تغزلهم في الصدود والهجران، وما يقتضيه التحضر من بذخ العيش ورفاهية الحياة، ومظاهر ذلك في بيئة الشاعر، والعادة في هؤلاء وأولئك، أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الركائب، وما تجشّم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره

[1]– عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1987م، ص 51.

ثمّ يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حق القصد[1]، ومن هنا نستطيع القول أن الوقوف على الأطلال وتوظيف النسيب فلسفة تميز الشعر الجاهلي، ثم أصبحت بعد ذلك فنية من فنيات الشعر العربي، ومحاكاة مألوفة يصور الشاعر من خلالها ذاته، وعمق إحساسه، ويحاول نقل تجربته ليتفاعل معها القرّاء، ويشاركونه في عواطفه لقربها من مشاعرهم.

وكذلك توقف (القرطاجني) عند إشكالية النسيب واهتم بها، وحاول أن يفسرها تفسيرا منطقيا؛ حيث ربط بين نفسية المبدع والمتلقي كأن "تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالة المخاطب واستلطافه له، بتزكيته وتقريضه"[2]، فعلى المبدع أن يستدرج المتلقي ويؤثر في نفسه، ويحرص على كسب اهتمامه ولفت انتباهه قبل الدخول في غرض القصيدة؛ لذلك قسم الشعراء قصائدهم إلى فصول، ولكل فصل منها "منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول، والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتّى من المقاصد، وأنحاء شتّى من المآخذ استراحةٌ واستجداد النشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض، وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد"[3]؛ إذ يدعو (القرطاجني) إلى ضرورة التناسب بين المطلع ومضمون النص، بانتقاء الألفاظ والعبارات الأكثر تعبيرا عن الدلالة، بوصف المطلع الطبق الأول الذي يفتح شهية المتلقي للقراءة؛ لذلك يطالب (حازم) المبدع بالإجادة في مطلعه، وانتقاء الصيغ التعبيرية المؤثرة والجديدة، التي لها القدرة على مفاجأة المتلقي وشدّ انتباهه لسماع بقية النص أو قراءته، لأنّ "عملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب، من خلال الوسيط المشترك"[4] ؛ حيث يستثمر الشاعر إمكاناته اللغوية،

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص ص 225– 226.

[2]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 64.

[3]– المصدر نفسه، ص 267.

[4]– نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 27.

بتوظيف آليات وأساليب تشعر المتلقي باللذة والمتعة عند القراءة، ويتوقف هذا على مدى براعة المبدع في التأليف؛ فإذا أراد أن يعبر عن موقفه لا بد له أن يختار أنسب العبارات والمفردات ليتمكن من الإفصاح عما يريد، وهذا لا يعني أن المبدعين قد يشتركون في استخدام نفس العبارات للتعبير عن أحاسيسهم، وإنما تتباين قدراتهم في ذلك بتباين تمكنهم من ناصية اللغة، وبحسب مكتساباتهم الفكرية والثقافية.

ب-المبدع والأسلوب في ظل ثنائية الوضوح والغموض

يختار المبدع العبارات والطرق المناسبة لموقف المتلقي؛ وذلك بأن "يلتمس له من الكلام ما سهل، ومن القصد ما عدل، ومن المعنى ما كان واضحا جليّا يُعرف بَدِيًّا، فقد قال بعض المتقدّمين: شرّ الشعر ما سئل عن معناه"[1]، فالغموض إذن يتعلق بالمعنى وطريقة التعبير عنه، فيصطدم المتلقي بجدار من اللبس والإبهام يعيق عملية التلقي والفهم الصحيح لمعنى النص، وبالتالي لا يتجاوب معه، لأن معانيه غامضة ومعقدة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد لا يكون العيب في المبدع وإنما في المتلقي الذي لا تتوافر فيه شروط القراءة، من بينها القدرة على ملء فراغات النص وفجواته، وامتلاك آلية التأويل، والتدبر في معانيه بالكشف عن مكنوناته، ويتوقف هذا على مدى خبرة المتلقي في مواجهة النصوص الإبداعية، ومكتسباته القبلية وخلفيته المعرفية.

فالوضوح باب رحب "تفتح أمام المتلقي كثيرا من إمكانات التأثير، فتشحذ انفعالاته وتحرض مخيلته، والقدرات اللغوية هنا لا تخرج عن كونها استغلالا لمختلف الإمكانات المعجمية والتركيبية والأسلوبية التي ترفد الصياغة التعبيرية للنص الشعري بقيمتي التخيل والتخييل، وتتيح للشاعر تحقيق جمالية شعرية رفيعة"[2]، والوضوح تسمية تؤكد اهتمام النقاد المغاربة القدامى وإدراكهم لمستوى التلقي الذي يشكل جوهر الصياغة الشعرية، ويمنحه

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 201.

[2]- بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، ص 119.

الخصوصية الفنية التي تؤثر في المتلقي؛ وذلك "باتفاق متواقت بين عوامل الإشارة الكامنة في النص، ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن أن تنبثق في ذهن القارئ، إلا على أساس أنها ردود أفعال بإزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي"[1]، بوصف النص جسدا لغويا زئبقي المعنى في كثير من الأحيان يستعصي فهمه بالنسبة للقارئ الذي يدخل في نفق من التأويلات المختلفة، ولكل نص صفات تميزه عن نص آخر من بينها الجمالية، وهي ضرورية لإنتاجه، ولكنها تتفاوت من نص لآخر وتتباين بحسب المضمون والمحتوى، وغاية المبدع هي إنتاج نص يناسب تطلعات المتلقي، معتمدا في ذلك على حسه المرهف وعنصر الخيال لنسج صور تجسد الواقع بأسلوب فني جمالي.

ولما كان الأسلوب من المعاني بإزاء النظم في الألفاظ، وجب أن يلاحظ من حسن الإطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يُلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة[2]، وكذا مراعاة الإبداع في القول الشعري؛ حيث يبين (حازم) للمبدع كيفية تنظيم الألفاظ والمعاني، ويقدم له الطريقة الفعالة لتحقيق التناسق على مستوى الخطاب الشعري، والتي تكسب العمل الفني مميزات من شأنها التأثير في المتلقي، "ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل"[3]، والجمال أو التناسق الجمالي الذي دعا له القرطاجني وهو يتفق فيه مع غيره من النقاد المغاربة أساس القيام بأي عمل فني، فالأفكار مخزنة في الذهن، وترتبط بعوامل خارجية، وأحيانا قد لا تتطابق مع الواقع، بل تعتمد على الذهن في تفسيرها الذي يقوم بتخير المناسب منها للمعنى المعبّر عنه، فيتصل الذهن بالحس، ويقوم الذهن بربط الألفاظ بالمعاني بأسلوب فني ولغة متميزة تعكس مدى قدرة المبدع على التعبير، وتفرده

[1]– إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص 09.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 364.

[3]– المصدر نفسه، ص 80.

الخاص به، وعليه فإن الأسلوب من أهمّ مقومات بناء النص الشعري، ولكل غرض أسلوب معين يرتبط بالقصد الشعري، وأما المتعة التي يحدثها فعل المحاكاة، وما يثيره في النفوس من لذة، فإذا وقعت في أحسن موقع، وجاءت مقرونة بالتعجيب والاستغراب، فإن نفس المتلقي تهتز بشدة فيتحقق الانفعال والوظيفة الجمالية، إذ ينتج الإبداع عندما تنسجم الألفاظ مع المعاني وتتآلف في ذهن المتلقي، ومبعث الاختراع والابتداع هو الإغراب الذي يعدّ جوهر العملية الشعرية؛ حيث يكسر المألوف والمعتاد، وبالتالي يؤثر في المتلقي سامعا كان أم قارئا، ولئن كان الإغراب أحد أهم سمات الشعر، فأنه يجب الابتعاد عن الغموض والتعقيد الشديد لضمان نجاح العملية التواصلية.

ومن هذا المنطق فالشاعر "إذا اقتصر على الألفاظ الشائعة الخالية من العذوبة، وإن كان يعرفها جميع الجمهور، فإن قصيدته قد لا تثير المتلقي ولا تحرّكه ما دامت لغتها مجسدة في ألفاظها لا تخرج عن المألوف المتداول"[1]، لأن جوهر الشعر هو التخييل والمحاكاة، والإغراب والتعجيب، من خلال ابتكار صور وخيالات تفاجئ نفس المتلقي، وصياغتها في قالب لغوي فني متقن، يختلف عن اللغة العادية.

والشاعر الفحل لا ينتج نصه من العدم، ولكنه يعيد إنتاج مفردات وعناصر تراثية اختزنها في مرحلة التنشئة، ثمّ قام بضمها وامتصاصها، وبعد ذلك أخرجها مخرجا فنيا يحمل انفعالاته وينم عن قريحته ومما اختص به من ذكاء يؤهله للإلمام بالمعنى والتفنن في عرضه وصياغته[2]، فالشاعر الفحل له ميزاته وأسلوبه الخاص في نظم الشعر، والتصرف في أغراضه الشعرية والإجادة فيها، بالإضافة إلى إعادة النظر في قصائده وتنقيحها عدة مرات، لأن بلوغ مرتبة الفحول ليس بالأمر الهين، وتظهر براعة الشاعر وقدرته من خلال نصه الذي يمنح له لقب الفحول، والعبرة ليست بالكثرة وإنما بالجودة

[1]– محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 257.

[2]– ينظر: محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص 87.

التي تبرز مقدرة شاعر على آخر، إذ لا يكون الشاعر حاذقا مجودا في شعره من منظور النقاد المغاربة "حتى يتفقد شعره ويعيد فيه نظره، فيسقط رديّه، ويثبت جيده، ويكون سَمْحًا بالركيك منه، مطرحا له، راغبا عنه؛ فإنّ بيتا جيّدا يقاوم ألف رديء"[1]، لأنّ المبدع سيحضر المتلقي خلال إنشائه نصه مما يوحي أو يوهم بقوة حضور هذا المتلقي وبسلطته على المؤلف ونصه في مرحلة الإنشاء[2]؛ حيث يسكن مخيلته، وحضوره مفترض في ذهن المبدع قبل إنتاج النص، فهو لا يقرأ فقط؛ وإنما يشارك أيضا في إنتاج المعنى، و في تحديد قابلية استقبال النص، كما يشكل إحدى الدعائم الأساسية التي تسهم في بناء النص؛ فـ "الشاعر إذا صنع القصيدة وهو في غنى وسعة، نقحها وأنعم النظر فيها على مهل... وإذا كان فقيرا مضطرا رضي بعفو كلامه، وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره، ولم يتّسع في بلوغ مراده"[3]، فإعادة النظر والتنقيح شرط مهم من شروط الإبداع ومقياس للجودة وضرورة لنجاح العمل، بالإضافة إلى تأثير البيئة في الإبداع، التي لعبت دورا بارزا في الكشف عن جمالية النصوص الشعرية؛ إذ لها أثر واضح في نفسية الشاعر وعمله.

والجدير ذكره أن المبدع أو صاحب النص، لا يستحضر أيّ قارئ مهما كانت ثقافته، إنما قارئا تجريديا بعينه، أو بالأحرى قرّاء يتوفرون على شروط القراءة النقدية من خلال قدرتهم على أن يعكسوا تفاعلا جديدا بين أجهزة قراءاتهم، وبين الوقع الجمالي الذي يفرضه النص عليهم، بحكم قيمته الفنية استنادا إلى مظلة التأويل، والذي يظل متعددا بتعدد القراء[4].

ولعل خير من يمثل ذلك في رأي هؤلاء النقاد (امرؤ القيس) الذي ذهب إلى القول:[5]

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 200.

[2]– ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 68.

[3]– ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص 214.

[4]– ينظر: إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص 53.

[5]– ينظر: ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص 200.

أذود القوافي عنّي ذيادا ذياد غلام جريء جرادا

فلمّا كثرن وعَنَّيْنَهُ تخيَّر مِنهنَّ شتَّى جيادا

فَأَعزِلُ مُرجَانَها جانبًا وآخذُ منْ دُرِّهَا المُستجَادَا

وهذه أبيات يقرّ فيها الشاعر إخضاع شعره إلى الانتقاء والتروي قبل قول الشعر والتدقيق فيه وإعادة النظر، حتى يزيل عنه كلّ ما يشوبه، وإذا كان أشعر الشعراء يصنع هكذا ويحكيه عن نفسه، فكيف ينبغي لغيره أن يصنع؟[1].

وكذلك (زهير بن أبي سلمى) ناظم (الحوليات) "على وجه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة ثمّ يكرر فيها النظر خوفا من التعقيب"[2]، تأكيدا على أهمية قطب المتلقي، فالتنقيح "أمر طبيعي يمارسه كل الشعراء؛ بحيث لا يعرضون قصائدهم فور نظمهم لها، بل يجب أن تمرّ في طور التهذيب والتنقيح قبل أن تُلقى على مسامع المتلقي"[3]، وهذا دليل قاطع على أن الشعراء القدامى كانوا يهتمون بقطب المتلقي، وينزلونه منزلة قد تفوق منزلة المبدع أحيانا، وقد كانوا يقرأون أشعارهم على نقاد جهابذة، تسابقوا في فهمها وفك شفراتها للوصول إلى مكنوناتها، وبدورهم يؤولون النصوص الشعرية بالنظر إلى طبيعة الزمان والمكان الذي عاشوا فيه.

ج- التناسب بين الأغراض والأوزان

أشاد النقاد القدامى والمغاربة على وجه خاص ضرورة "أن يكون اهتمام الشاعر موزعا على جميع عناصر المادة الشعرية، التي تسهم في إنتاج القصيدة الشعرية بوصفها وحدة متكاملة، فكانت العناية بالوزن والقافية على وجه الخصوص من جهة أنهما العنصرين المميزين للقصيدة عن أيّ نص أدبي آخر، وبهذا يصبح الحكم على جودة قصيدة ما مستندا إليهما، إضافة إلى جودة الألفاظ والمعاني فكلها تحتاج إلى التهذيب،

---

[1]- ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 200.

[2]- المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 129.

[3]- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 67.

أما اللفظ فأن يكون سمحا سهل المخارج حلوا عذبا، وتهذيب الوزن أن يكون حسنا، تقبله النفس والغريزة غير منكسر، أما تهذيب القافية فأن تكون سلسة المخرج مألوفة، فإن القوافي حوافر الشعر"[1]، إذ لا يعدّ الشعر شعرا على وجه العموم، وإنما هو شعر بما تتضمنه اللغة من خواص تعبيرية وموسيقية حققت له وجوده وكيانه وجوهره[2]، وفي هذا الإطار جعل شعراء اليونان لكل غرض وزنا يليق به، ولا يتعداه فيه إلى غيره[3]، وإن "لمن تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض، فربّ وزن يناسب غرضا آخر، ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة"[4]، وحتى يجيد الشاعر في نصه عليه أن يزاوج بين تصوره للمعاني والقوافي، وبين الغرض المتضمن فيها، "فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء"[5]، وبذلك يكون لكلّ شاعر تصوره الذي يميزه عن غيره من الشعراء المبدعين في الربط بين ما هو حقيقة في الوجود، وبين ما هو متخيّل وتحقيق تطابق بينهما، هنا يتقدّم الانفعال بقوته ليدفع بهذا التصور نحو التحقيق الواقعي[6].

وهكذا يتراءى لنا أن الوزن الشعري له علاقة وثيقة بنفسية الشاعر؛ ولذلك عليه أن يؤثر البحور التي تتلاءم مع المقامات النفسية والانفعالية، فمن الأوزان ما يعبر عن الفرح والسرور والبهجة، ومنها ما يوافق الألم والحزن والأسى، وغيرها من أحوال النفس، ومن

---

[1]– فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 198.

[2]– محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1995م، ص 22.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 266.

[4]– نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2007م، ج1، ص 82.

[5]– حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 266.

[6]– ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط 4، دت، ص 210.

ثم لا غرو أن الشاعر يختار أكثر الأوزان التي تناسب حالته الشعورية و"الصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته"[1]، وفي ذلك علاقة تفاعلية تجمع بين المبدع والنص والمتلقي، وقد أدرك النقاد المغاربة القدامى أهمية الوزن في النص الشعري، وأشاروا إلى ضرورة ملاءمة الوزن للغرض الذي ينظم فيه الشاعر، ووحده هو من يستطيع اختيار الوزن المناسب إذا كان متمكنا من ذلك، وعليه فللأوزان علاقة وطيدة بالمعاني، كما له أثر عميق في نفس القارئ الذي يقوم بدوره بتفسير دلالة هذا الوزن بناء على الأثر الذي يحدثه بداخله؛ لذلك يجب على الشاعر استخدام الأوزان الشعرية بمراعاة الأجواء النفسية للمتلقي، فـ "إنما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه، لا ما سواه"[2]، ومن أسباب تأثير الشعر في المتلقي هي توفره على النغم والإيقاع، الذي "ترتاح له القلوب، وتجذل به النفوس، وتَصْغى إليه الأسماع"[3]، بالإضافة إلى قوته التخييلية التي تسهم بحظ وافر في إثارة شعور المتلقي، ومن المتفق عليه أن للكلام الموزون أثر شديد على السامع في تحقيق الاستجابة، فالمقاطع الموسيقية بما تحويها من وزن وقافية كالعقد المتراص الحبات الذي يشكل انسجام القصيدة، وبمجرد سماعها أو إلقائها تألفها الآذان، وإذا تباينت حبة واحدة من نظام العقد فُقد الانسجام ونفرت منه الأسماع.

وحتى يُجيد الشاعر في نصه عليه أن يزاوج بين تصوره للمعاني والقوافي، وبين الغرض المتضمن فيها، ومن هذا المنطلق أصبحت دراسة الأثر النفسي في الشعر وعلاقته بالإيقاع من القضايا المتعلقة بالمتلقي، فظهرت آراء حول علاقة الوزن بالمعنى، فكلما اتحدت الأوزان مع المعاني استلذتها المسامع وانبسطت لها النفوس، وكلما اختلفت استنفرتها المسامع وكرهتها النفوس، فانسجام الألفاظ والمعاني، وكذلك جزالة الأسلوب

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 210.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 128.

[3]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 5.

وسلاسته، وأيضا ضرورة تناسب الأوزان مع الأغراض الشعرية، هي معايير من شأنها التأثير في المتلقي ولفت انتباهه أثناء تذوقه للعمل الفني مما يوفر له راحة نفسية، وإحساسا بالمتعة والفائدة.

ويعتمد إلقاء الشعر بالدرجة الأولى على إظهار الشاعر موسيقاه، فإن جمال هذا النوع من الأدب يكمن في ترتيب الألفاظ وتركيبها في القافية، وأوزان المقاطع الصوتية، والحق أنّ الشعر العربي يعتمد اعتمادا كاملا على جرس الكلمات، والجرس هو الخاصية الصوتية التي تعطي للكلمات دلالة معينة[1]؛ إذ يحدث الإيقاع أثرا في شعور المتلقي، وهذا الأثر يسهم في خلق التوازن بين القوى النفسية، وبالتالي الوصول إلى نتيجة مفادها الشعور بالمتعة والانسجام. ولا مراء في أن "موسيقية الشعر، تتولد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة، تحمل أثقالا بنائية متميزة، وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالي القاعدي والإنشادي، ثم بقدر ما يتضاعف ما نلحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي، وبين التنوع أو التمايز على المستويات الأخرى، بقدر ما تتنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة إلى المتلقي"[2]، بفعل الوحدات الإيقاعية التي تؤلف بين الكلمات، وتنظم العبارات، كما تحدد أشطر الأبيات ونهاياتها، وتظهر تسلسلها، مما يجعل القصيدة أكثر حيوية وديناميةً، ويخلف انطباعا لدى المتلقي، ومن القبح جدّا الإتيان بكلمة القافية مُعجمة، لا ترتبط بما قبلها من الكلام، وإنّما هي مفردة بحشو القافية كقول بعضهم:

فبلغت المُنَى برَغْمِ أعَادِيكَ وأبْقاكَ سَالمًا ربَّ هود

[1]– ينظر: سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، فن الإلقاء، جامعة بغداد، قسم الفنون المسرحية، بغداد، ص 13.

[2]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 100.

فجاءت هذه القافية غثة، والله ربُّ جميع المخلوقات وكلّ شيء، لكن الشاعر خصّ هودا – عليه السلام– وحده، لضعفه وعجزه عن الإتيان بقافية تليق وتحسن[1]؛ لذلك على المبدع أن يختار القافية المناسبة التي يقوم عليها المقطع الأخير من البيت الشعري، لما لها من دور مهم في تحريك مشاعر المتلقي، وحدوث أي خلل فيها سيؤدي إلى كسر أفق توقعه، وشعوره بخيبة النص وبتفاهته، فعلى المبدع أن يضعها من أولى اهتماماته.

وبالموازاة تجدر الإشارة أن الضرورة الشعرية "باب من العلم لا يسع الشاعر جهله، ولا يستغني عن معرفته؛ ليكون له حجة لما يقع في شعره ممّا اضطرّ إليه، من استقامة قافية، أو وزن بيت، أو إصلاح إعراب"[2]، وهي بمثابة تأشيرة استفاد منها الشعراء للخروج أحيانا عن بعض قواعد اللغة، وقانون الوزن والقافية بما يناسب تركيب النص الذي يضبطه الشاعر لتحقيق الموازاة أثناء النطق أو القراءة، "ومن الشعراء من يسبق إليه بيت واثنان وخاطره في غيرهما: يجب أن يكونا بعد ذلك بأبيات، أوقبله بأبيات [...] ومن الشعراء من إذا جاءه البيت عفوا أثبته، ثم رجع إليه فنقحه، وصفاه من كدره"[3]، فالشعر عملية معقدة وعميقة، قد يعجز الشاعر أحيانا عن فك طلاسمها باعتبارها تخضع لمزاجه في نظم الشعر، وبوصفه صناعة آلتها الطبع الذي يحرك الشاعر للإبداع، وحسن التأليف والانسجام بين أجزاء القصيدة، كما يوفر له الجودة والإتقان في تخير الألفاظ، والحذف والزيادة، والإبدال والتنقيح، وإطالة النظر والتفكير، لتخرج قصيدته في أحسن ما يكون.

ومنه فالموسيقى بالنسبة للشعر تعدّ خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لا بدّ هو الآخر أن تكون له موسيقاه، وأن يكون له إيقاعه النفسي، ولكنّهما موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقهما أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة

[1]– ينظر: ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، ص 41.

[2]– القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 99.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص ص 210– 211.

وعن إيقاعه المنظم المحدّد[1]، إذن للموسيقى دور فاعل في العملية الإبداعية، وتتجلى جماليتها في قدرة المبدع على تناسب حروفه، واتساق كلماته، وانسجام عباراته، والابتعاد عن أي زلل قد يخل بنصه.

3- دواعي الإبداع ومهيئاته

لا بد للشاعر من بواعث تحرك أعماقة إلى العطاء وتدفعه لإبداع نصه الشعري، فلا يمكن أن يتأتى نظمه بالصورة الصحيحة ما لم تتوفر بواعث في نفس الشاعر، ومهيئات تهز أريحيته، فيأتيه الشعر طوعا، وقد شكلت هذه البواعث محورا مهمّا عند بعض النقاد المغاربة القدامى، الذين أشاروا إليها في مواضع متفرقة من كتبهم، وبنوا عليها أحكاما نقدية قيّمة، والبواعث هي ذلك الباب الرحب والأساس الذي يقف عليه الشاعر في بناء قصيدته، وهي قضية مهمة ومرتبطة بنقد الشعر، كما أنها وثيقة الاتصال بطرفي العملية الإبداعية (المبدع والمتلقي).

وليس ثمة شك في أن هذه الدواعي تكون نابعة من تجربة الشاعر الخاصة به، كما قد تكون نتيجة تأمله وإعمال عقله في كل ما له علاقة بالكون، وممكن أيضا أن ينطلق الشاعر من الظروف المحيطة به كالبيئة وأحوال المجتمع، والتأويل من خلال القراءة يشعر القارئ بالدهشة التي تترجم الإحساس العام الذي يراود المتلقي وهو يطلع على الأثر الفني[2].

وقد وعى بعض النقاد المغاربة القدامى أهمية هذه البواعث، لعل من أهمهم (ابن رشيق) الذي جلّاها في حديثه عن عمل الشعر وشحذ القريحة، وتختلف هذه الدواعي من شاعر لآخر بحسب طبيعته وعادته، وهي وسائل ضرورية أدركها الشعراء والنقاد القدامى، توفر أنواعا من الدواعي والحوافز التي تمكن الشعراء من استدعاء الشعر، ولهم ضروب مختلفة

[1]- ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 220.

[2]- ينظر: إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص 25.

تشحذ قرائحهم وتنبه خواطرهم، وتلين كلامهم، وكل امرئ بحسب تركيب طبعه واطراد عادته[1]؛ و في ذات السياق كان النهشلي يلجأ إلى موضع يعرف بالكدية، ويعتبر أجمل بلد بالمهدية أرضا وهواء، فسأله أحدهم ماذا تصنع أبا محمد؟ فأجابه: بأنه يلقح خاطره ويجلو ناظره، وأنشده شعرا يدخل مسام القلوب رقّة[2]، وفي هذا إشارة إلى أن ارتفاع المكان وخلوه وسعته ووفرة مياهه وخضرته، قد يلقح الخاطر ويبلور الفكرة في مخيلة الشاعر، ومنه فالخلوة والعزلة عند بعضهم أفضل، ودافعا من دوافع التركيز والإبداع، لأن الشاعر بعيد عن كل ما يؤثر في نفسه ومشاعره، فيصبح أكثر انقيادا لقول الشعر لجمال المكان وعلوّه وهدوئه، وهي توصيفات تتيح للإنسان مبدعا أو شاعرا أو ناقدا الاختلاء فيه، وهو حال النهشلي حتى يتأتى له شعر يدخل مسام القلوب رقة، وهذا ما أكده أيضا (ابن رشيق) من خلال نصه الذي وثقه من نصوص النهشلي.

ولكلّ شاعر وقت معين يتخيره لقول الشعر، حيث دعا أبو تمام (ت 231هـ) في وصيته البحتري (ت 234هـ) إلى تخير أوقات عمل الشعر، وأنسبها ما كان الشاعر فارغا من همّ، كما نوّه بفضل وقت السحر، ونصح بترك العمل في وقت الضجر والسأم، وأن لا يعاود الشعر إلا ساعة النشاط والرغبة إليه، فللإبداع والعبقرية أوقات تفيض فيها القرائح[3]؛ إذ يوصي أبو تمام البحتري انتقاء الأوقات المناسبة لنظم الشعر لما لها من مزية تسهم في ربط الألفاظ بالمعاني، و كل ما يتعلق بأغراض الشعر، وهي وصية قيّمة في إشكالية الخلق والإبداع، وأنسب هذه الأوقات للنظم، عندما يكون الشاعر فارغا من الهمّ؛ حيث تكون النفس مرتاحة، وأفضل وقت للتأليف هو السحر، ووجب ترك العمل في وقت الضجر والملل، وأن لا يعاود الشعر إلا ساعة النشاط والرغبة، وهي الفكرة ذاتها التي يجمع عليها أغلب النقاد والمبدعين، وحسبنا بيانا وثيقة بشر بن المعتمر وهي لا

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 205.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص ص 206– 207.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 208.

تختلف عن ما وجدناه لدى (ابن رشيق) الذي يفضل وقت السحر، لأنه الأنسب لنظم الشعر حسب اعتقاده، فهو الوقت الذي يطيب فيه الخاطر، ويبعث النفس على نظم الشعر انطلاقا من تجربته الشعرية ووعيا منه بأسرار العملية الإبداعية التي يمثل الجانب النفسي فيها قلبها النابض، كما يتفق مع أبي تمام في وصيته للبحتري، لأنه هو أيضا راوية للشعر عالم بأسراره وخباياه، خبير بأوقاته فـ "للشعر أوقات يسرع فيها أتِيُّهُ، ويسمح فيها أبِيُّه: منها أوّل الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النّهار قبل الغداء، ومنها يوم شُرب الدّواء، ومنها الخُلوة في الحبس والمسير"[1]؛ إذ يحدد الأوقات الملائمة للإبداع، والتي تتفجر فيها قريحة الشاعر، فتنبسط نفسه، ويسهل عليه قول الشعر، لأن هناك أوقات يمر بها المبدع يصعب عليه قول الشعر فيها.

كذلك أورد (ابن رشيق) للفرزدق (ت 110هـ) وهو فحل مُضَرَ في زمانه قولا يؤكد من خلاله ذات الفكرة مفادها: "تمرّ عليّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر"[2]، بل كان يركب ناقته ويطوف شعاب الجبال وبطون الأودية منفردا حين تصعب عليه صنعة الشعر[3]، وعلى هذا الأساس فإن هناك سرا كامنا وراء عبقرية الشاعر، بل إليه يعود الفضل في الظفر بالمرتبة الأولى.

والشعر الجيد لا يتأتى لصاحبه إلا إذا تقلب في أماكن متراوحة بين العلو والبسط والخلاء والوديان... وهي بمثابة طقوس واجب حضورها حتى يستطيع الشاعر استعادة نشاطه وممارسة فنه القولي، فهذا جرير (ت 110هـ) فإنه "إذا أراد أن يؤبد قصيدة، صنعها ليلا، يشعل سراجه ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه"[4]، وهذا ضرب من ضروب شحذ القريحة، وما يصيب الشعراء في بعض الأحيان من

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 208.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 204.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 207.

[4]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

صعوبة في النظم؛ حيث تلعب نفسية الشاعر دورا مهمّا في قول الشعر خاصة فيما يتعلق بالظروف المحيطة به؛ لذلك جعل بعض النقاد ومعهم بعض الشعراء أوقاتا لقول الشعر، بل وأماكن أيضا، فأحيانا يطلب الشاعر الخلوة في الأماكن الجميلة والهادئة، وأحيانا يبدع في الأماكن الخالية والموحشة، ولكل شاعر عادته، وهناك من قال: "الحيلة لكلال القريحة انتظار الحمّام، وتصيّد ساعات النشاط، وهذا عندي أنجع الأقوال، وبه أقول وإليه أذهب، وقال بكر بن عبد الله المزني: لا تكدّوا القلوب، ولا تلهوها، وخير الفكر ما كان عقب الحمّام، ومن أكره بصره عشى، واشحذوا القلوب بالمذاكرة ولا تيأسوا من إصابة الحكمة إذا امتحنتم ببعض الاستغلاق، فإن من أدمن قرع الباب وصلَ"[1]، ومن ثمة فالعملية الإبداعية خارجة عن نطاق الشاعر ولا تأتيه ساعة يشاء، ومن الملاحظ أن لكل شاعر أسلوبه وبيئته المناسبة لممارسة النشاط الإبداعي، والوقت المناسب لهذا النشاط، ومن الشعراء من يبدع بإرادته في قول الشعر ببساطة وعفوية، ومنهم من يعيش صعوبة قد تعترضه في أثناء عملية نظم الشعر.

هذا وقد استفاض (ابن رشيق) في الحديث عن عملية نظم الشعر؛ حيث أورد تساؤلا وجه لـ ذي الرمة (ت 117هـ) إذ قيل له: "كيف تفعل إذا انغلق دونك الشعر؟ فقال كيف ينغلق دوني وعندي مفاتيحه، قيل: ماهو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب، وهذا لأنه عاشق... على أن (ذا الرمة) لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان واصف أطلال، ونادب أظعان، وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول... وقيل: إن الطعام الطيب والشراب الطيب، وسماع الغناء، مما يرقّ الطبع، ويصفي المزاج، ويعين على قول الشعر"[2]، فعلى الشاعر أن يتقن الأغراض الشعرية الأكثر أهمية أي؛ المدح والهجاء ليستحق لقب الفحل، ويصنف ضمن قائمة الفحول، ولكن غيلان بن عقبة العدوي المعروف بذي الرمة، عرف

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 212.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 206 وما بعدها.

بالغزل والبكاء على الأطلال ونظم فيهما أكثر من المدح والهجاء، ولعل هذا سبب طرده من طبقة الفحول، وكما قد يكون الحب والعشق الباعث الأول للشعر، قد يكون أيضا بذخ العيش وتنوع الأطعمة والأشربة والملذات بواعث لنظم الشعر؛ حيث تمتلئ النفس بالمسرات، دون أن ننسى أهمّ حافز وهو الموهبة، فمن لا يمتلكها لن ينفعه رغد العيش، لأن الشعر ينبع من إحساس صادق وعاطفة ووجدان.

وهذا "أرطأة بن سُهيّة*، يسأله عبد الملك بن مروان: أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهنّ"[1]، وعليه تنحصر دواعي النظم ومهيئاته عند (أرطأة) في الغضب والطرب والشراب، وهي أكثر الدوافع تحفيزا للإبداع، بل وأحسنها إثارة للعاطفة، والشاعر الفحل إذا أبدع قصيدة وهو في غنى وسعة، هذّبها وأكثر النظر فيها على مهل، وأما إذا كان ضعيفا مضطرا للقول وقبِل بعفو كلامه وما أنتجه خاطره، لن يتمكن بلوغ مراده[2]، باعتباره كائنا حيا، وإنسانا يعيش في صراع مع الحياة بما فيها من مشاكل يومية متجددة، يكون مُعرضا من حين لآخر لمواجهة الواقع المعيش فتخبو شاعريته، وينبو عنه الشعر، وتشح عليه القريحة، ويستعصى عليه القول بل ينقطع أحيانا، ولا يأتيهم الوحي إلا في مناسبة أخرى وزمن آخر[3]، وعليه فدواعي الشعر ومهيئاته لا يمكن حصرها في نوع واحد، فمنها ما هو ذاتي يتعلق بشخص الشاعر ونابع من تجربته الشخصية كالحزن، والموت، والخوف، والحب... إلخ، ومنها ما يتعلق بمحيط الشاعر وظروف أمته...

*– أرْطَأة بن سُهيّة المُرّي شاعر من شعراء العصر الأموي.

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 120.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 214.

[3]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 138.

ويورد (ابن رشيق) مثله مثل كثير من النقاد المغاربة القدامى أمثلة تؤكد ذلك منها قول (تميم بن جميل التغلبي)، وقد أحاط به الموت من كل جانب:[1]

أرى الموتَ بينَ النطع والسَّيفِ كامِنًا يُلَاحِظُنِي من حيثُ ما أَتَلفَّتُ

وأَكْبرُ ظَنّي أنّك اليومَ قَاتِلي وأَيُّ امرئ ممّا قضَى اللهُ يُفلتُ

وأيُّ امرئٍ يُدلي بعُذْرٍ وحُجَّةٍ وسَيْفُ المنايا بين عيْنيهِ مُصلّتُ

يعزّ على الأوس بن تغلب موقف يُسلُّ عليَّ السَّيْفُ فيه وأسْكتُ

وما حَزَني أنّي أَموتُ وإنَّني لأعلَمُ أنَّ الموتَ شيءٌ مُؤَقتُ

ولكنَّ خلْفي صِبْيَةٌ قد تركْتُهم وأكبادُهُمْ من حَسْرةٍ تَتَفَتَّتُ

كأنّي أَراهم حين أُنعى إليهمُ وقد خمشوا تلك الوجوهَ وصوَّتُوا

فإنْ عشتُ عاشوا خافضين بنعمة أَذُودُ الردى عنهم، وإنْ مِتُّ مَوَّتوا

فكم قائلٍ: لا أبعد الله داره وآخرَ جذْلان يُسرُّ وَيَشْمتُ

وممّا يروى أن تميم بن جميل أخطأ في بعض الأعمال والتصرفات، فشكاه أحدهم إلى المعتصم الذي حضّر هو الآخر السيف لقتله، ولما قدم إلى المعتصم انبهر بجماله ووسامته، فأحبّ أن يحدّثه أولا، فاعترف بذنوبه، وبأنه لم يبق إلا العفو أو الانتقام، عندئذ عفا عنه المعتصم وتراجع عن قتله وقلده عملا[2].

ومنه فإن الإبداع هو وليد انفعالات تصيب النفس سواء أكانت مبسوطة أم مقبوضة وخائفة، عندئذ تتحول هذه البواعث إلى كتابة، وتقوم ذاكرة المبدع باختيار أجود الألفاظ والمعاني، التي تترجم مشاعر المبدع، من منطلق أن "عمل الشعر على الحاذق به، أشد من نقل الصخر"[3]، لصعوبة عملية الإبداع وثقلها على صدر المبدع؛ لذلك فنقل الصخر

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص ص 194– 195.

[2]– قصة توبة المعتصم ورجوعه عن قتل تميم بن جميل http:// www.al-eman.com بتاريخ: 2021/09/19م.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 117.

أهون من نظم الشعر، باعتبار أن الشاعر "يشعر بما لا يشعر به غيره"[1]، من خلال الأثر الذي يحدثه في نفسه باعتباره متلقيا أولا، ثم ما يحدثه في غيره من المتلقين، والذي هو عنصر جوهري في الشعر لما له من علاقة تتصل بالجانب النفسي الانفعالي، وهذا القول يشبه إلى حدّ بعيد ما جاء به (جون كوين) (Jean Cohen) الذي لا يعدّ الشاعر "شاعرا لأنه فكر أو أحس، ولكن لأنه عبّر، وهو ليس مبدع أفكار، بل مبدع كلمات، وكل عبقرية تكمن في اختراع الكلمة"[2]، وبما أن الشعر كلام موزون جميل قوامه اللفظ والمعنى والإيقاع الذي يؤثر في النفوس، فعلى المبدع أن يراعي مقاصد قوله ومناسبته حتى يفهم المتلقي دلالة النص وينفعل بها، ويدرك إيحاءات الشاعر وإيماءاته، ويتوقف ذلك على جدية المنتج أو صاحب النص الذي ينظم النص عن علم بمقصده، غير أن إشكالية الإبداع الفني في الأدب، ليست واضحة يمكن الإحاطة بها أو فهمها بسهولة وتحديدها، بل هي إشكالية يكتنفها الخفاء ويحفها الإبهام[3]، والصحيح أن الشاعر هو الذي يبدع معان غير مسبوق لها ويختار ألفاظا تناسبها، تطرب لها الآذان وتسحر بها العقول؛ أي الابتكار في المعاني والإبداع في القوافي.

وبالموازاة هناك من اعتقد بأن الشعراء يتصلون بشيطان الشعر فيلهمهم فن القول، الذي ردّوه إلى قوة خارقة مصدرها الجن، يعجز الإنسان العادي عن القيام بمثلها، وهذا التعليل قد يحمل جانبا من الصحة لأنه يعكس نفسية العرب وانطباعهم عن الجن، الذي كانوا يخافون منه خوفا شديدا إلى درجة أنهم إذا هبطوا واديا وأرادوا المبيت فيه قالوا: نعوذ بسيد هذا الوادي من سفهاء قومه، بل ذهب بعضهم إلى عبادة الجنّ، اعتقادا منهم أنه سيجلب لهم الخير ويدفع عنهم الشر[4]، ويساعد الشعراء منهم على نظم أجود الأشعار،

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 116.

[2]– جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص 64.

[3]– ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 285.

[4]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 346.

وفي ذلك روي عن جرير أيضا أنه كان "يتمرغ في الرمضاء ويقول: أنا أبو حَزْرَة*"[1]؛ بمعنى له صاحب غير إنسي يلهمه قول الشعر، ولكل شاعر فحل شيطان، ولا يستطيع قول الشعر إلا من كان على صلة بالجن والشياطين التي تلهمهم قول الشعر، فالشاعر يوكد أن هناك من يلهمه قول الشعر، ويلازمه أثناء عملية النظم، ويستدعيه طلبا لمساعدته.

وهناك من يعتقد أن السحر دافع من دوافع قول الشعر والإبداع فيه:[2]

لقد خشيت أنْ تكون سَاحرَا رَاوية مَرَّا ومرَّا شاعرَا

في حين ذهب بعضهم إلى أنّ مصدر الإبداع هو الله جلّ قدره؛ حيث يبين المبدع عما في قلبه عن طريق لسانه المعرب عن المعرفة، والخادم للقلوب، والمترجم للعقول[3]، فاللسان أداة من أدوات الإبداع والتواصل ينقل الشاعر بواسطته أحاسيسه ومشاعره للمتلقي.

والعرب في تصورهم للإلهام الشعري لا يختلفون عن الإغريق والرومان، فمصنفات شعرائهم ورواياتهم تشهد بأنهم قد ردّوه إلى قوة خارقة خارجة عن نطاق الشعراء، ووثيقة الصلة بالجنّ والشياطين الذين يلهمونهم قول الشعر وصنعه[4]، فنسبوا إبداعاتهم الشعرية إلى الجن وشياطين الشعراء، وأن لكل شاعر منهم شيطانا يوحي لهم قول الشعر، وهذا يثبت تعظيمهم للشعر، وإيمانهم بالخوارق في تفسير عملية الإبداع الشعري، والإلهام الذي وصفوه "بأنه صدمة كالانفعال، وأن حال الملهم في لحظة الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة..."[5]؛ لأن مصدره لا شعوري، ولا يمكن تحديده، فهو

* إسم الشيطان الذي يلهم جريرا قول الشعر.

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 209.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص197. وينظر أيضا: عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 22.

[3]– ينظر: عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص33.

[4]– ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 07.

[5]– مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 190.

صدمة خارجة عن نطاق القدرة البشرية، وربما حتى المبدع نفسه لا يستطيع إدراكها، لكنه يعي خصوصية الأداء الشعري ويفهمه، فيجدد في شعره ويتوسع في معانيه، ومنه فإن اسم الشاعر مرتبط بالفطنة والشعور لما لا يتفطن له غيره، وعليه يجب أن يبتكر في المعاني ويبدع حتى يستحق اسم الشاعر وينطبق عليه، لبصيرته الثاقبة، وحسه المرهف، فهو شخص يتمتع بموهبة عالية تمكنه من رؤية ما لا يستطيع غيره رؤيته، كما يتمتع بقدرات فكرية عالية تميزه عن مستويات سائر الناس، وتأسيسا عليه فإن الشاعر، إذا قارناه بما ذكرناه سالفا، نجده يحس أشياء قد تعجز اللغة العادية عن توصيفها، لأنها في بعض الأحيان قاصرة عن اختراق إحساسات الشاعر والنفاذ إليها، وقد يكون هذا سببا في تفضيل الشعر على النثر.

وفي ذات السياق يوضح بعض النقاد المغاربة وعلى رأسهم النهشلي وابن رشيق دواعي النظم ومحركاته الأربعة، وهي الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب؛ إذ "مع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيم، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع"[1]، وهي تصنيفات تأتي كلها نتاج انفعالات نفسية تيسر نظم الأشعار، وتنجم عن عوامل مختلفة وليدة المحيط والمجتمع، فأما المديح أساسه الرغبة في الشكر، وأما الهجاء فينتج عن مشاعر الغضب والذم، ويقوم الطرب على الغزل والشوق، وتبعا لهذا ترتبط البواعث بالانفعالات النفسية فبالرغبة يكون المديح، ومشاعر البغضاء تبعث الهجاء، وأما من أراد التشبيب فبالشوق والعشق، وترتبط المعاتبة بالاستبطاء[2].

ويتحدث (حازم القرطاجني) عن أغراض للشعراء هي الباعثة على قول الشعر، كما يبين حقيقة البواعث النفسية لعملية الإبداع الشعري، ويوضحها فهي أمور تنتج عنها

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 120.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 122.

تأثيرات وانفعالات للنفوس، قد تناسبها وتبسطها أو تنافرها وتقبضها، وقد يجتمع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في آن واحد من وجهين، فالأمر قد يبسط النفس ويسرها بالفرح والرجاء، أو يقبضها بالحزن والخوف وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير مؤنس[1]، وعليه ترتبط حقيقة الشعر عند (القرطاجني) بالمتلقي بناء على تأثيره فيه (سامعا أو قارئا) بسطا أو قبضا، ولا تتحقق الاستجابة إلا من خلال تفاعل أقطاب العملية الإبداعية، ويتوقف ذلك على المبدع الذي يجدر به أن يعرف كيف يفاجئ المتلقي، ويحدث به أثرا فيتحقق التواصل بينهما، ويتضح موقف (القرطاجني) بجلاء من خلال تأكيده أن عملية التلقي تسبق عملية الإبداع، والدليل على ذلك حديثه عن تأثير الشعر في النفوس في عدة مواضع متفرقة من كتابه (المنهاج)، وما تحدثه البلاغة في المتلقي.

وفي موضع آخر صنف (القرطاجني) (البواعث) ثالث ثلاثة، لا يتأتى نظم الشعر على أحسن وجه إلا بحصولها، وهي: المهيئات، والأدوات، والبواعث، التي تصدر جميعها عن وجهتين هما: الأولى تتمثل في النشأة في بيئة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المنظر، ممتعة في كل ما للأغراض الإنسانية به عُلقة[2]، فحياة الترف والبيئة تفتح للشاعر المجال لإثراء موهبته فيبدع، ما يؤكد أن المكان يمثل مثيرا يدفع الشاعر للإبداع. وأما الوجهة الأخرى فهي الترعرع بين فصحاء الألسنة، والمستعملين للأناشيد، والمقيمين للأوزان ومخالطتهم والأخذ عنهم[3]، لأن البيئة اللغوية من بين الدواعي المحفزة للإبداع في إنتاج النصوص الشعرية الممتازة.

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 11.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 40.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص ص 40– 41.

غير أن أحق هذه البواعث والمحفز الأول لقول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى الأحبة وإلى آثارهم وتذكرها[1]، وهي بواعث نفسية تثير وجدان الشعراء وشوقهم إلى من فارقوه من أحبة وديار، كما قد يكون الاحتياج إلى هذا العلم مرده إلى الطباع التي اختلّت، والأفكار التي ضعفت، وكذا العناية بصنعة الشعر التي قلّتْ، بغية تحسين نصوص بعض المدّعينَ صناعة الشّعرِ وتهذيبها، ظنّا منهم أن الشعر طبع قوامه الوزن والقافية جهلا منهم بحقيقته فصاروا يستجيدون الغث ويستغثّون الجيد من الكلام دون أن يأخذوا في حسبانهم القوانين البلاغية[2]، وهذا دليل واضح على سقوط دولة الشعر في عهده وانهيار سلطته الجمالية، ولعل سبب ذلك غياب الإبداع الذي نتج عنه فقدان القدرة على التأثير في المتلقي وإقناعه؛ إذ وقع الشعراء في أخطاء وحصروا الشعر في الوزن والقافية؛ لذلك افتقرت بعض نصوصهم للجودة، وغابت فيها القدرة على التأثير في المتلقي وشد انتباهه، وما يعنينا من هذا العرض أن الرداءة التي أصابت الشعر سببها الأول فساد الذوق بل غيابه؛ إذ وجهت له أصابع الاتهام بالكذب والاحتيال، وأنه فن لا جدوى منه على – حد تعبير بعض الفقهاء– مما أدى إلى تردي الوضع الشعري وعزوف المتلقي عن تقبله، فخيم الخمول على سوق الإبداع والنقد، وغاب الناقد المتذوق للنصوص الشعرية والحكم عليها، و"أما بالنظر إلى حقيقة الشعر، فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة، وبين ما شاركوهم فيه، ولا ميزة بين ما اشتدت به علقته بالأغراض المألوفة، وبين ما ليس له كبير علقة إذا كان التخييل في جميع ذلك على حدّ واحد؛ إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك"[3].

وهكذا يتراءى لنا حرص حازم الشديد على المتلقي أولا، ثم المبدع ثانيا، على اعتبار أن الأول موجود قبل النص، بل هو شريك في إنتاجه، كما يؤكد (القرطاجني)

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 224.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 24.

[3]– المصدر نفسه، ص 21.

على عنصري التخييل والمحاكاة، باعتبارهما جوهر القول الشعري وما يحويه من صور متآلفة النسج، والمعاني المحكمة والمتضمنة له، والمتفقة معه، مع مراعاة ظروف المقام وما يقتضيه السياق سواء كان الغرض الشعري مألوفا أم غير مألوف.

على ضوء ما ذكرنا سالفا يتبين أنّ حقيقة الشعر وبواعث نظمه عند النقاد المغاربة القدامى دائرة متشعبة مركزها الشعر، الذي يمثل قلبها النابض؛ حيث وجدناهم يتنافسون في تحديدها في شقيها بين الإبداع وبين الاستجابة؛ إذ تعدّ من بين القضايا التي شغلت تفكيرهم، وكانت غايتهم الحديث عن بعض العوامل المساعدة في نظم الشعر، وهي عوامل نفسية بالدرجة الأولى ومعقدة يصعب فكّ خيوطها، لأن النظم يأتيهم في أوقات معينة من الصعب تحديدها فهي نابعة من أعماق شعورهم، بناء على العلاقة الوثيقة بين الإبداع وبين نفسية الشاعر ومستوى التفاعل بينهما، دون أن ننسى القطب الثالث الذي لا تكتمل العملية الإبداعية إلا به (المتلقي)، فهو أساس نجاحها والذي يتجسد في ذهن المبدع قبل وأثناء النظم، وتبقى لحظة الإبداع خارجة عن نطاق الشاعر لأنها لحظة لا إرادية لا يحكمها زمان ولا مكان، إلا أنّ النقاد القدامى والمغاربة على وجه خاص رشحوا لها أوقاتا وأماكن معينة، قد تؤثر في الشاعر، فينفعل، ويتأتى له الشعر، وقد لا تؤثر فيه إلى حين، وتبقى الموهبة أساس كل صناعة.

المبحث الثاني: النص (الرسالة)

يمثل النص قناة التواصل الحقيقية بين أركان العملية الإبداعية (المبدع- النص- المتلقي)، وكل "خطاب أدبي، يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي، والوسيط النوعي بين الاثنين، هو النص أو القصيدة"[1]، وقد أشار النقاد المغاربة القدامى إلى مفهومه دون أن يصرحوا بلفظه في أثناء حديثهم عن طريقة الشاعر في النظم، ويمكن القول أن مفهوم النص، ومفهوم المعنى، وثيق الصلة بمفهوم المتلقي، بل لا ينفصل عنه؛ إذ لا يتحقق الوجود الفعلي للنص إلا بقراءته، وكل قراءة تنتج معنى من معاني النص، أو بالأحرى تحقق إمكانا من إمكانات معانيه إلى أن يكوّنه المتلقي فعلا في نهاية المطاف[2].

1- النص وطاقاته الجمالية

أ- الخيال ودوره في بناء المعنى

يستمد الشعر غايته من وظيفته بألفاظه المبتدعة ومعانيه المخترعة التي تهزّ النفوس، وهنا يظهر دور الخيال الذي يبدع في توظيف الصور البيانية، "فهي وسائل تفضي إلى خطاب شعري عجيب، وبذلك تتغير خاصية المعنى الشعري من الوضوح ومقاربة الحقيقة والعادة في إطار شعرية الألفة التي نظّر لها النقاد المحافظون، إلى خاصية أخرى قائمة على مفارقة الحقيقة وإدهاش المتقبّل في إطار شعرية الغرابة"[3]، التي وبفضلها يتحقق الأثر الحسن لدى المتلقي، وما يكسب النص قوة أكثر هو عنصر البيان، وما يخلفه من أنس في نفس السامع بإخراج الصورة من المعنى الخفي إلى المعنى الجلي، وإتيانها بالصريح المكشوف بعد الكناية والتلميح، ونقلها من الشيء البسيط والمعلوم، إلى شيء تعلمه أكثر، ولا تتحقق هذه الشروط إلا بنقل المتلقي من المدركات العقلية، إلى

---

[1]- محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، ص 153.

[2]- ينظر: فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص 226.

[3]- أحمد الودرني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب (من الأصول إلى القرن 7هـ/ 13م)، مج 2، ص ص 1057-1058.

المدركات الحسية، لتقوية المعنى وتشخيصه في إطار محسوس مع تقريب الفهم، أي أن الشعر ليس وزنا وقافية فقط، وإنما له وظيفة أقوى بالتلقي من حيث الجانب النفسي والأثر الذي يحدثه في المتلقي، وقد وعى بعض النقاد المغاربة هذا وجعلوه معيارهم الأس، إذ يذهب (النهشلي) إلى القول أن: "خير كلام العرب وأشرفه عندنا هذا الشعر الذي ترتاح له القلوب، وتجذل به النفوس، وتصفى إليه الأسماع وتشحذ به الأذهان، وتحفظ به الآثار، وتقيد به الأخبار"[1]؛ لما يتضمنه من فصاحة وبلاغة أقرب إلى الإيجاز والدقة؛ لأنه محكوم بالوزن محصور بالقافية؛ لذلك يحرص المبدع على إبلاغ السامع حاجته بأسلوب موجز وجيد، فـ "في الشعر التياط بالقلوب، ومدخل لطيف إلى النفوس وسلّم مختصر إلى الأوهام"[2]؛ وليس ثمة شك في أن الشعر لوحة فنية منبتها الشعور، وقوامها العاطفة والوجدان؛ لذلك يحرص (النهشلي) على تبيان أهمية موقع المتلقي في النص الشعري بذكر القلوب والنفوس التي تشترك في عملية استقبال النصوص، وتذوقها، والحكم عليها بالجودة أو الرداءة، و"أجود الشعر ما رأيته ملتحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه، وخفّ محتمله، وقرب فهمه وعذب النطق به وحلي في فم سامعه، فإذا كان متناثرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به ومجّته المسامع فلم يستقرّ فيها منه شيء"[3]، والملاحظ أن الألفاظ خدم للمعاني ورموز للمشاعر، فهي التي تحدد تركيب النص من حيث جملُه ووظيفته وأسلوبه، كما تكشف عن مواطن الجمال فيه وتحدد مظاهر الاتساق والانسجام، وتبرز أيضا التعابير المجازية، وما تتضمنه من عدول نصي وخروج عن المألوف، فالغاية المنشودة منها هو إقناع المتلقي والتأثير فيه؛ وذلك من خلال الرحلة الممتعة التي يقودها الخيال

[1]– عبد الكريم النهشلي، الممتع، ص 5.

[2]– المصدر نفسه، ص 271.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 257.

الواسع بالتعايش مع تجربة المبدع، الذي ينتج أساليب مبنية على العدول وينوّع فيها؛ لأن النفس بطبعها تميل إلى الجديد ولا تألف السأم، والقول إذا جاء متنوعا وفق "نظام متشاكل وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[1]، وعليه فإن صاحب المنهاج شديد الحرص على العلاقة التي تجمع بين الأسلوب وبين الأحوال النفسية. ويعد العنصر الجمالي أهم مقومات الأسلوب بحيث يكشف عن تأثير النص في القارئ، ولا يتحقق ذلك إلا عن طريق العدول البلاغي بمستوياته، وفنونه، بالانتقال من الحقيقة إلى المجاز؛ لأنّ "أحسن الكلام ما رق لفظه ولَطُفَ معناه وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظمٍ كأنه نثرٌ ونثرٍ كأنه نظم"[2]، تنبع الألفاظ من المشاعر، والشاعر هو الذي يختار أجودها للتعبير عن معنى معين والشعر العذب هو الذي يحمل ألفاظا لطيفة وراقية متآلفة، والنفس في النقلة من بعض الكلمات المتنوعة المجاري إلى بعض، على قانون محدود راحة شديدة، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها في حسن اطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة، قد قسمت المعاني فيها على مجاري أحسن قسمة، كان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوّتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس[3]، وفي هذا السياق ينصبّ اهتمام (حازم) على المتلقي وطرق التأثير فيه، التي تكسب النص جمالا ورونقا؛ حيث إن طبيعة الكلام تقتضي الانتقال من موضوع إلى آخر، وهكذا هو الحال بالنسبة للقصيدة التي تقتضي التنويع في أغراضها للترويح عن نفس المتلقي، حتى لا يحس بالملل، وينسجم مع النص، على أن ينقله المبدع ببراعة ولطافة من غرض إلى آخر دون أن يحدث له كسرا في عملية التواصل، والتفاعل مع النص

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 245.

[2]– أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، تحق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، دت، الليلة الخامسة والعشرون، ج2، ص 145.

[3]– ينظر: حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص ص 122– 123.

الشعري، "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته وصدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته، وإن كان قد يعدّ حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له... فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدُّلسة* للنفس في الكلام"[1]؛ إذ ينحدر المعنى الشعري من الألفاظ ومن إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له، أما تجربة الفهم فهي تقف في الجانب البعيد من عملية بناء المعنى، وهذا ما يميز مفهوم التلقي بوصف المحاكاة المعيار الأس في قول الشعر، فإذا حسنت حسن الشعر، وإذا فسدت، وقبحت هيأتها، فسد الشعر وإن كان موزونا مقفى، وناظمه ليس بشاعر.

والحقيقة التي لا مراء فيها أن الشعر أصناف، وهذا ما أكده (النهشلي) من خلال ما أورده ابن رشيق في كتابه العمدة، "فشعر هو خير كلّه ذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ذلك. وشعر هو ظرف كلّه، وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه وما يفتن به من المعاني والآداب. وشعر هو شرّ كله، وذلك الهجاء وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس. وشعر يتكسب به، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما يَنفقُ فيها ويخاطب كل إنسان من حيث هو ويأتي إليه من جهة فهمه"[2]، لتحدث الفائدة، وتتحقق غاية الشاعر، فيستقيم المجتمع، وينتصر الخير على الشر، من خلال إبداعاته الداعية إلى ذلك والتي تؤثر في نفس المتلقي بمجرد استقبالها، فتنفعل عواطفه لما تتضمنه من معاني الزهد والحكمة، وبالموازاة هناك شعر هو

*– دلس أتانا دلس الظلام، وخرج في الدَّلَسِ والغلسِ، ودلَّس فلان لفلان في البيع، ودلَّسَ عليه إذا كتم عيب السلعة، وهذا من تدليس فلان، ودلّس عليّ كذا: أخفى عليّ عيبه، وفلان لا يدالس ولا يؤالس: لا يعامل بالتدليس والألْسِ وهو الخيانة. ومن المجاز: دلَّس المحدّث، والمدلّسُ لا يُقبَل حديثه، وهو الذي لا يذكر في حديثه من سمعه منه، ويذكر من هو أعلى ممن حدثه يوهم أنه سمعه منه. ينظر: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحق: باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ج1، ص 294.

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 71– 72

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 118.

شر كله يتقدمه الهجاء الذي يتنافى مع الشريعة السمحاء وأخلاق المسلم وصفاته فلا منفعة فيه، وهناك شعر بين الخير والشر كأن يكون ظرفا أو تكسبا يضم في ثناياه التشبيهات المليحة، والأوصاف الحسنة، والنعوت الجميلة، والمعاني اللطيفة والبديعة، وتتجلى من خلالها قدرة الشاعر وفطنته في التأليف بينها وتميزه في استمالة القلوب نحو نصه والترويح عنها بأسلوب فاتن ومثير للإعجاب.

ومهما يكن من أمر وجب على الشعراء الأخذ بفضائل الدين في التعبير عن المعنى الشعري، و"إنّ مدح الخلفاء يكون بأفضل ما يتفرغ من تلك الفضائل وأجلّها وأكملها كنصرة الدين، وإفاضة العدل، وحسن السيرة، والسياسة، والعلم، والحلم، والورع، والتقوى، والرأفة، والرحمة، وما أشبه ذلك"[1]،لأنّ التصور الأخلاقي (الديني) في الأداء الشعري مشكلة بالنسبة للشعراء، فالشعر يعتمد على الخيال والمجاز، بينما الخطاب الديني يعتمد على الحقيقة والعقل، والشاعر "إذا اقتصر على الألفاظ الشائعة الخالية من العذوبة، وإن كان يعرفها جميع الجمهور، فإن قصيدته قد لا تثير المتلقي ولا تحرّكه ما دامت لغتها مجسدة في ألفاظها لا تخرج عن المألوف المتداول"[2]، لأن جوهر الشعر هو التخييل والمحاكاة، والإغراب والتعجيب، من خلال ابتكار صور وخيالات تفاجئ نفس المتلقي، وصياغتها في قالب لغوي فني متقن، يختلف عن اللغة العادية، والشاعر مضطر أحيانا إلى اللجوء إلى التعقيد في استخدام المجاز الذي هو جزء لا يتجزأ من الخيال، ومن أبرز سمات الشعر، لإظهار براعته الشعرية وقدرته في نسج الصور، بحكم أنّ "النفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك... وللنفوس أيضا تحرك شديد للمحاكيات المستغربة، لأنّ النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 150.

[2]– محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 257.

يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل"[1]، وبهذا كله يتضح أن التعجيب والاستغراب يدفع المتلقي إلى التأثر إذا حسن موقعه في النفس، عن طريق استخدام الشاعر للتشبيه والاستعارة، لأن النفوس تبتهج بما تتخيله من محاسن الكلام، وتلتذ بزينة بما يقع لها من تعجيب وإغراب؛ لذلك فهو إحدى الوسائل الفاعلة التي من خلالها تتحقق الاستجابة.

ب- صورة المعنى وجمالية الوضوح والغموض

ممّا هو جدير بالملاحظة أن بعض النقاد انحازوا إلى الوضوح ودعوا إلى ضرورة الابتعاد عن الغموض، كأن تكون المعاني قد وضعت لها صور التركيب الذهني في أجزائها على غير ما يجب فيرفضه المتلقي جملة وتفصيلا، لعدم فهمه، أو قد تكون بعض المعاني مظنة لانصراف الخواطر في فهمها إلى أنحاء من الاحتمالات والتأويلات فكلما كانت الأوصاف في مثل هذا مؤتلفة متناسقة من أعراض الشيء البعيدة لم يهتد الفكر إلى فهمها إلا بعد بطء[2]، فالغموض من معيقات عملية التلقي، وهو عند (حازم) يتعلق بالمعنى، وكيفية الإفصاح عنه، حتى يلقى النص القبول من طرف المتلقي الذي أحيانا يجد نفسه قاصرا عن فهم النص، وسبر أغواره، وملء فجواته، وفي هذه الحالة لا تحدث الاستجابة ويبقى النص مبهما، بوصف المتلقي أحد أهم أقطاب العملية التواصلية تتجلى مهمته في فك خيوط النص والكشف عن مواطن الجمال فيه بالتأمل والتأويل، وكما يكون الغموض في المعنى، قد يكون أيضا في الألفاظ التي لا يمكن للمتلقي أن يهتدي إلى فهمها بسهولة، كالألفاظ الحوشية والغريبة التي تجعل المعنى غامضا ومعقدا ولا تناسب الأسماع والنفوس؛ لذلك فالوضوح إحدى مقومات الشعرية ومتطلباتها بالنسبة

[1]- حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 94- 96.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 173

للقرطاجني، يدعو من خلاله إلى الالتفات لأحوال المرسل إليه، والتركيز على استجابته، وبالمقابل على الشاعر أن يتوسط بين الوضوح والغموض.

وأهم ما يستنبط مما ذكر سابقا أن المعنى قد يكون لطيفا، لكنه يحتاج إلى تأمل وإعمال فكر، كما قد يكون منحرفا عن مقصده وغرضه غير واضح لم يستوف أقسامه[1]، فالمبدع ملزم نوعا ما بالإبانة عن معانيه، والابتعاد عن الغموض والتعقيد حتى يؤثر في متلقيه، وبإمكانه أيضا أن يعمد إلى المزج بين المعنى المبهم بمعنى واضح، و"تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا؛ أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار"[2]، من خلال التفاعل الذي يحدثه فعل القراءة المعقدة والماتعة في آن واحد، وبهذا يكون القارئ قد سبر أغوار النص بالبحث عن ذاته عن طريق استحضار تجاربه المشابهة لهذا النص، وفي ذات الوقت يعيد بناء الفراغات التي جعلته في حيرة من أمره، كأن "يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات"[3]، ولعل من شواهد ذلك قول (أبي نواس) في وصف الأسد من خلال ما أورده ابن رشيق في كتابه العمدة:[4]

كأنَّمَا عَينهُ إذَا نَظَرت بَارِزةُ الجَفنِ عَينُ مَخْنُوقِ

وربما قد يكون الشاعر وصف الأسد وليس من معارفه، ولعلّه ما شاهده قطّ، إلا مرة في العمر، دخل عليه الوهم فجعل عينيه بارزتين[5]، وهذا وصف لا منطقي ولا أساس له من الصحة؛ حيث بالغ الشاعر في تصوير الأسد الذي وصفه ببروز العينين وجحوظهما إلى حد الاختناق، فذاك خطأ يؤاخذ عليه، لأن الشاعر مهما كانت صفته مطالب

---

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 177.

[2]– إيزر فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، 1995م، ص 56.

[3]– حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 173.

[4]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 187.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

بالصواب وصحة المعنى الذي يبحث عنه المتلقي بين ثنايا النص، حتى يتمثل له ظاهرا جليا، ومثال ذلك أيضا قول أحدهم يصف رياضا:

كَأنَّ شَقَائقَ النُّعمانِ فِيهِ ثِيابٌ قَد رَوينَ منَ الدِّماءِ

فالصورة هنا بالغت في إصابة القول، وأخلت باللياقة لما فيها من بشاعة ذكر الدماء، ولو قال من العصفر أو ما شابهه لكان أشد وقعا في النفس وأقرب إلى الأنس[1]؛ لذلك فالتناسب والتوازن بين أطراف التشبيه أمر ضروري وأساسي من شأنه تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، وتشخيصها في إطار محسوس مع تقريب الفهم، وأي اضطراب بين الأركان يؤدي إلى فساد المعنى أو تعقيده في الأذهان، وبالتالي الحكم على صاحبه بالرداءة.

ولعل من أقبح التشبيهات التي أشار إليها هؤلاء النقاد، وخصّوها بالدراسة والتحليل ما قاله ابن أبي عون (ت 322هـ) في وصف الخمر:

تُلاعِبهَا كفُّ المزَاجِ مَحَبَّة لها، وليجري ذات بينهما الأُنْسُ

فَتزبِدُ من تيهٍ عليها كأنها غَريرةُ خدْرٍ قدْ تَخبَّطهَا المَسُّ[2]

فالتشبيه الحسن هو الذي ينقل المتلقي من الغموض إلى الوضوح؛ أي من المعنوي إلى الحسي بالتقريب بين المشبه والمشبه به، ليتضح المعنى وتتحقق المنفعة، ولهذا "نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر، وقد يشار إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال، فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه"[3]، ومن أهم مقومات الشعر: **الصورة** التي تهتز لها النفوس، ولها القدرة على شحن العواطف بالتخييل، و**المادة** التي تكشف عن مدى انسجام اللفظ والمعنى وقدرتهما في تحريك الوجدان عن طريق جودة التأليف، وتغيير شكل التلقي، والعين

[1]– ينظر: ابن رشيق، ج1، ص 300.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 301.

[3]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 118.

والنفس تبتهجان عند رؤية الشراب في الأواني التي تكشف عن لونه وشعاعه كالزجاج والبلور بينما لا تسرّ إذا عرض عليها في آنية الحنتم*، وهكذا الأقاويل الشعرية وجب أن تكون أشدَّ تحريكا للنفوس، لأنها أشدّ إفصاحا عمّا به علقة الأغراض الإنسانية[1]، ويتبين أن الأذن هي التي تبتهج لسماع النص الشعري، وتتلذذ بألفاظه ومعانيه كابتهاج العين برؤية الشراب في إناء من الزجاج والبلور الشفاف، وعليه يحرص (القرطاجني) على حضور المتلقي في ذهن المبدع، كما يشير إلى ما يحدثه النص من انفعالات بداخله، وما يثبت ذلك هو توظيفه عبارات لها علاقة بأحوال النفس مثل: تبتهج، تحريكا للنفوس، أشد إفصاحا... وعليه تكمن قيمة التلقي في فاعلية القارئ مع النص التي تصبح مصدرا لقيمة الأثر الأدبي نفسه[2].

ومما لا شك فيه أن النفس تقبل ما كانت المآخذ فيه لطيفة، وذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس وفطرتها ومعتقداتها العادية ومن حيث تسرّها تعجبها، أو تشجوها، وينبغي تسميتها بالمتصورات الأصيلة، لأنها معروفة وفطرت النفوس عليها وهي التي يجب اعتمادها في أغراض الشعر، وأما التي لا توجد في النفوس ولا في معتقداتها فهي المتصورات أو المعاني الدخيلة التي تكتسب عن طريق التعلم؛ لأنها متعلقة ببعض الجماهير كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن، ولا يحسن استعمالها في المقاصد العامة المألوفة، فإذا استعملت فإنها معيبة لكونها دخيلة في الكلام، وبالتالي ينفر منها المتلقي ولا تؤثر فيه، لأنها خالية من العدول البلاغي أو ما يعرف بالانحراف

*– جرار مدهونة خضر تضرب إلى الحمرة كانت تحمل الخمر فيها إلى المدينة، ثم اتسع فيها فقيل للخزف كله حنتم، واحدتها حنتمة، ينظر: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري الأنصاري الخزرجي، لسان العرب، دار النوادر، الكويت، دط، 2010م، مج2، ج12، ص 1018، مادة حنتم. فهو إذن نوع من الخزف الذي لا يكشف ما بداخله.

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 104.

[2]– ينظر: جين تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1999م، ص 27.

عن اللغة المعيارية، والشعر لا قيمة له إلا إذا أثر في النفوس، لكنها تصبح أصيلة في الشعر إذا كان غرض الكلام مبنيا على محاكاتها، وإيقاع التخييل فيها بالقصد الأول[1].

ومنه نستنتج أن (القرطاجني) يؤكد حضور المتلقي في ذهن المبدع، وإن كان بصورة مفترضة، لذا على منتج النص أن يقدم للمتلقي ما يتلاءم مع نفسيته، في ظل حضور جملة من الانفعالات التي يثيرها النص في أعماق المتلقي الذي يتأثر به، وينفعل عند سماعه أو قراءته.

2- النظم والأسلوب وفاعلية المحاكاة

مما لا شك فيه أن استيعاب النص لا يتعلق بفهمه والاحتفاظ به وتذكره فحسب، بل يتعلق بعمليات إدراكية أخرى، تتمثل في الربط بين معلومات من نص ما، والمعارف القبلية التي يمتلكها المتلقي لزيادة المعرفة أو تصحيحها، دون عزله عن الخصائص والسياقات التاريخية والاجتماعية المميزة له، وفي هذا الصدد يقول (صاحب المنهاج): "وإنما جعلت التحسين والتقبيح ينصرفان طورا إلى الشيء نفسه، وتارة إلى فعله واعتقاده أو طلبه، وتارة إلى مجموع ذلك كلّه، لأنّ الشيخ إذا عشق جارية جميلة وأردنا أن نصرفه عنها بالأقاويل الشعرية، اعتمدنا ذمّ الفعل وعيب التصابي في حال المشيب وما ناسب هذا، فإن كانت قيبحة أو ممن يجوز تخييل القبح فيها، أضفنا إلى ذمّ تصابي الشيخ ذمّ قبح الفتاة، فإن كان العاشق شابا، اعتمدنا ذمّ ما في المرأة من قبح خلق وخلائق نحو ما يوصف النساء به من الغدر والملالة وغير ذلك. ولم نقبّح عليه العشق في الشباب إلا من جهة عقل أو نحو ذلك"[2]، والقصد من الأوقاويل الشعرية هي جلب المنفعة ودفع الضرر، ببسط النفوس إلى ما فيه خير، وقبضها عما فيه شر، وهنا نستحضر التصنيف الأخلاقي في التصور النقدي للقرطاجني، كما تتجلى أيضا القيمة الجمالية والفنية للنص

[1]- ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 108.

الشعري، وما يثيره في المتلقي من دهشة ومتعة، وأراد بتحسين الفعل أو تقبيحه توجيه سلوك المتلقي وتهذيبه، بأسلوب تقريري مباشر يحثه على الرغبة في الخير والنفور من الشر، إلا أننا وجدناه قد طرح الإشكالية من الناحية التنظيرية وقام بشرحها، دون أن يمثل لها بأبيات شعرية تؤيد طرحه.

ومن الشواهد الشعرية التي استحسنها هؤلاء المغاربة قول (امرئ القيس):[1]

سَموتُ إليْهَا بَعدمَا نَامَ أهلُها سُموَّ حَبَابِ المَاءِ حَالًا علَى حَالِ

فَقالتْ لحاكَ اللهُ إنّكَ فَاضِحِي ألستَ ترى السَمَّارَ وَالنَاس أحْوالِي

حيث عدّه (ابن رشيق) أول من طرق هذا المعنى واخترعه، بل أول الشعراء إبداعا وأكثرهم ابتكارا دون منازع[2]، ويظهر توليد المعنى في الوصول إلى عشيقته ليلا خفية دون علم أهلها.

وهنا يمكن القول أن الطبيعة قد انتصرت على الثقافة داخل وعي الشاعر، وجعلته يعيش ضد المجتمع ويخرج عن نظامه وثقافته، ولكنه في آن واحد يعيش صراعا نفسيا بين الرغبة وبين المحظور، فينتصر المحظور على حساب الرغبة[3].

غير أن هناك من رأى بأنه أقبح بيت وسقطة فاضحة من سقطات (امرئ القيس) رغم فحولته، إذ أنه هيّن القدر عند النساء وعند نفسه، يطردنه ويكرهنه، وقد خبّر عن نفسه الرضى بالفجور، وهذه أخلاق لا خلاق لها، وليس هذا الموقف جديد ولكن زيفه شديد الوضوح، فشهد على نفسه أنه مطرود مكروه غير مرغوب في مواصلته، ولا

---

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 262. وينظر أيضا: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 27.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 262.

[3]– ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009م، ص 51.

محروص على معاشرته[1]، ومنه نستنتج أن (ابن شرف) نظر إلى هذا البيت الشعري ودرسه من الناحية الأخلاقية، بينما قاربه (ابن رشيق) من منظور جمالي.

لعل الرؤية الأخلاقية للشعر أملتها ظروف الحياة الجديدة؛ حيث أسهم الإسلام في بلورة ملامحها لتتمخض عنها ملامح جديدة تتماشى مع القيم الخلقية، فتأثير النص الشعري في ظل حضور مزاياه الجمالية وعناصره الفنية لا تقوم له قائمة إلا بحضور الدعوة إلى الخير والفضيلة ومحاربة الفساد والرذيلة، وبناء عليه عدّ (القرطاجني) المحاكاة هي العنصر الأساسي في التشكيل الشعري، وقد رأيناه يربطها دائما بقدرتها على أن تكون حسنة الموقع من النفوس، وقادرة على تحريكها وهزّها[2]، ويترتب عن الاستجابة الشعور بالرضى والارتياح، لأنّ النص يوافق انتظار المتلقي وينسجم مع معاييره الفنية، فالنفس تلتذ بالمحاكاة الحسنة لما تتضمنه من جمال ورونق، لأنها فطرت على ذلك، كما جبلت أيضا على التقزز من الصور القبيحة، وإن كانت أحيانا تتأثر بها لحسن المحاكاة، حتى ولو كان الشيء المحاكى مقرفا ولا يبعث على الانبساط والشعور بالراحة.

ومن منطلق أن النص يحاكي الأشياء والقيم والأفعال، فالقصيدة أيضا تقدم صورا ترتبط بعالم الأشياء والقيم والأفعال ارتباطا وثيقا، إلا أن هذه الصور لا تمثل الواقع الحرفي، بقدر ما تمثل واقعا معدلا لفعل المحاكاة، وفي هذه الحالة لن يرى المتلقي الواقع بأعين محايدة، وإنما يراه بأعين القصيدة نفسها مادام واقعا تحت أسرها[3]، ذلك أن النفوس تلتذّ بالتخيل، فالصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة لذيذة، إذا بلغت الغاية من الشبه يكون موقعها من النفوس مستلذا، لا لأنها حسنة في

---

[1]– ينظر: ابن شرف القيرواني، مسائل الانتقاد، ص 167.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 116.

[3]– ينظر: بشرى عبد المجيد تاكفراست، المرجع الفلسفي في نقد وبلاغة الغرب الإسلامي حازم القرطاجني – نموذجا–، مقال منشور ضمن كتاب: المرجعيات في النقد والأدب واللغة، إشراف: ماجد الجعافرة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر 2010م، عالم الكتب الحديث، ط1، مج1، 2011م، ص 341.

أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به[1]، لجودة تصويرها تصويرا فنيا، وتقديمها في قالب مبتكر، خاصة إذا كانت تعكس الواقع وتلائم نفس المتلقي، فالمحاكاة الحسنة تتلذذ النفوس بها أثناء تلقيها، وتستجيب لها، وتتأثر بها أحسن تأثير.

وهنا نستحضر مفهوم (العدول الجمالي) (L'écart esthétique) على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والوقع الأدبي الجديد الذي يمكن لمتلقيه أن يؤدي إلى تغيير الأفق (Changement d'horizon) سواء على سبيل معارضة المألوف أم جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تنفذ إلى الوعي، فإنه يمكن قياس هذا العدول الجمالي، اعتمادا على سلم ردود فعل المتلقي والأحكام التي يصدرها عن طريق النقد، إما نجاح فوري، أو رفض وإحداث صدمة، وقد يكون استحسانا من قبل فئة معينة، وقد يفهم فهما سريعا أو متأخرا، وهنا يمكنه أن يصبح معيارا للتحليل التاريخي[2]؛ بمعنى المعيار النقدي الذي ينشأ للحكم على القيمة الجمالية، فالمتلقي يسهم أيضا في صنع المتعة الجمالية من خلال تفاعله مع النص واستيعاب معانيه، بحسب الخبرة التي يمتلكها والتي تؤهله لتذوق العمل الفني، ومن النماذج الشعرية التي أوردها هؤلاء النقاد المغاربة القدامى قول (الأعشى):[3]

فَتًى لَو يُبَاري الشَّمسَ أَلقتْ قِناعَهَا أَوْ القَمرَ السَّاري لألقَى المَقَالدا

وقد ذهب بعضهم إلى القول أنه أمدح بيت للعرب، بينما اعتبر (أبو عمرو بن العلاء) أمدح بيت هو قول (جرير):[4]

أَلستُمْ خَيرَ منْ رَكبَ المَطايَا وأَنْدَى العَالمينَ بُطونَ رَاحٍ

---

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 116.

[2]– ينظر: هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ص 47.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 139.

[4]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وتتلخص القصة في أن (جريرا) طلب من (الحجاج بن يوسف) أن يتوسط له عند الخليفة الأموي (عبد الملك بن مروان)، ليستقبله في بلاطه وينشده شعرا يمدحه فيه، وعندما حضر إلى مجلسه لم يبال به الخليفة، وتعامل معه بأسلوب جاف، إلا أن (جريرا) مع ذلك أنشده قصيدة مطلعها[1]:

أَتصْحُو أَمْ فُؤادُكَ غيرُ صَاحِ عَشيةَ هم صَحبكَ بِالروَاحِ؟

فعضب الخليفة غضبا شديدا بمجرد سماعه هذا المطلع، وظن أنه يقصده هو، ومع ذلك استمر (جرير) في إنشاده قصيدته إلى أن وصل للبيت الذي ذكرناه سالفا، فأعجب الخليفة بمديحه، وأجزل له العطاء، "وهنا يظهر بجلاء الضغط الذي يمارسه المتلقي على المبدع، وبخاصة في مثل هذه القصائد المدحية؛ حيث يخضع الشعر لقانون العرض والطلب، أما القصائد الذاتية التي يعبر فيها الشاعر عن وجدانه، فإن الضغط لا يكون بهذه الحدة"[2]، ومنه نستنتج أن المبدع هو الوحيد الذي يفقه صناعة نصه، كما حدث مع (جرير)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يهمل (ابن رشيق) في هذه القصة المتلقي وهو عنده أنواع، فقد يكون خليفة، وقد يكون وزيرا، وقد يكون كاتبا، وقد يكون من عامة الناس؛ لذلك ينبغي أن يخاطب كل واحد من هؤلاء بما يناسب منزلته؛ أي مراعاة أحوال المستمعين وشدّ انتباههم ليتفاعلوا مع النص، وخاصة فيما يتعلق بالمطلع، بوصفه العتبة الأولى التي يواجهها المتلقي، يكشف من خلالها عن فنيات القصيدة ويتشوق لمعرفة خباياها، ويتضح ممّا سبق ذكره أن مقامات الكلام متباينة، ومثال ذلك حين خالف (الأحوص الأنصاري) مقام المديح وخرج عن مواصفاته في قوله:

وأراكَ تَفعلُ مَا تقولُ، وبَعضُهُم مَذِقُ الحَديثِ يَقولُ مَا لا يَفعلُ

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 222. وينظر أيضا: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 132.

[2]– أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 60.

والملاحظ رغم صراحة البيت ووضوحه شكلا غير أن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله مثلما تُمدح عامة الناس، وإنما تُمدح بما ليس في مقدور غيرها فعله[1]، فالخطاب الموجه للملوك لا يشبه الخطاب الموجه لعامة الناس، والشاعر إذا مدح عليه أن يراعي مكانة ممدوحه وتعظيمه، حيث يعمد إلى ذكر ما فيه من خصال حميدة تحرك فيه مشاعر المروءة والنخوة والجود والكرم، فتتدفق عطاياه على مادحه؛ وذلك أنّ مفردات المدح وعباراته نجحت في المواءمة بين نفسية المتلقي ومقام النص، وقد يفشل المبدع في إحداث الأثر الإيجابي، فتكون استجابة المتلقي سلبية، وهذا ما لاحظناه من خلال تحليل (ابن رشيق) لهذا البيت، ومنه نستنتج أن جمالية الأسلوب تتجلى من خلال ائتلافه مع محيط النص والحالة التي يقال فيها، وبالتالي يكون وجوبا على المبدع أن يعطي كل مقام حقه، و"إن الاختيارات الأسلوبية لا تحكمها ظواهر اللغة الخالصة فحسب، بل تحكمها كذلك محدّدات المقام ونعني بها الخصائص التي تحدد الظرف الإجتماعي"[2]، بما فيها السياق الخارجي الذي قيل فيه النص، ووجوب مراعاة مستقبل النص بوصفه أهم ركن من أركان عملية الإبداع، فالأسلوب تتباين طبيعته بتباين الظروف والأحوال ويبقى المتلقي هو المستهدف الوحيد في كل خطاب أدبي.

ومن أمثلة ذلك أيضا قول (ابن أبي عتيق) معلقا على قول (عمر بن أبي ربيعة):

قَالتْ لهَا أُخْتُها تُعاتِبُها لَنُفسِدن الطَوافَ فِي عُمر

قُومِي تَصَدي لهُ لِيَعرفَنَا ثُمَّ اغْمِزيهِ يَا أُخْت في خَفَر

قَالتْ لَهَا قَدْ غَمَزْتُهُ فَأَبَى ثُمَّ اسْبَطرت تَشْتَدُّ فِي أَثَري

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 130.

[2]– سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1996م، ص ص 37– 38.

"أهكذا يقال للمرأة؟ إنما توصف بأنها مطلوبة ممتنعة"[1]، فما كان ينبغي للشاعر أن يغازل المرأة بهذا الأسلوب؛ حيث صورها على أنها هي التي ترغب فيه، وتسعى وراءه، وعاشقة له، بينما ينبغي للمتغزل إذا تغزل بامرأة ما أن يطلبها برفق، إلا أن (عمر) كسر المألوف والمتعارف عليه و"كان يتغزل بنفسه، أكثر مما يتغزل بصاحباته، قال: قال بعضهم – وأظنه عبد الكريم–: العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالب والراغب الخاطب، وهذا دليل كرم النحيزة في العرب، وغيرتها على الحرم"[2]. وعليه يبدو الشاعر نرجسيا شديد الإعجاب بنفسه وأن النساء هن اللواتي يرغبن فيه؛ إذ كسر المألوف عند العرب، فالمرأة تبقى دائما مطلوبة وليست طالبة، وأكثر من ذلك تمادى على الطواف بالكعبة وجعل منه موطنا لمغامراتة مع النسوة، وهذا غير مقبول دينيا وأخلاقيا، وكان الأجدر أن يتخير ألفاظه، ويتفطن لمعانيه بما يناسب المتلقي والسياق بغرض التأثير فيه.

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 124.

[2]– المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثالث: المتلقي (السامع أو القارئ)

توطئة

يعدّ الاهتمام بالمتلقي – سامعا أو قارئا– من أبرز ما اهتمّ به النقد المغربي القديم والبلاغة المغربية، ولكن هذا (المتلقي) لم يكن يسمى متلقيا، كان يسمى (المخاطَب)، وهو القطب الثالث من أقطاب الإبداع، وهو الذي أُلّف النص من أجله، وله فضل في تحديد الأسلوب، وصياغة النص الأدبي، كما أنه يكشف عن قدرة المبدع، وأصالة تجربته الإبداعية وعمقها[1].

ويرتبط مفهوم المتلقي في النقد العربي القديم بمصطلح عمود الشعر، الذي هو في حقيقته "بنية وهمية افتراضية توحي بأعراف التلقي الضمني قائمة على وضع معايير (متعالية) على نص واحد"[2] ، لذلك فهما يتفقان في كونهما "يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية"[3]، مما يؤكد الحضور الفعال والقوي للمتلقي في العملية الإبداعية، لأنه الوحيد الذي يكشف عن شعرية النص وجماليته، فالمبدع لا يكتب لنفسه، وإنما يتوجه بخطابه لمتلق؛ لذلك وجب عليه الالتزام بالأعراف الفنية، وإن كانت هذه المعايير قاسية في بعض الأحيان، ولا تتناسب مع الغرض المطلوب، وهنا تظهر قدرة الشاعر على الابتكار والتأثير في نفس المتلقي، ومدى إدراكه للنص، "ويلاحظ قارئ التراث النقدي والبلاغي موقفا واضحا من القارئ واهتماما بدوره، إذ يمكننا الزعم بوجود علاقة ما بين المبدع وبين المتلقي، ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها، ويسعى إلى أن تكون على الصورة التي يرتضيها، ونتيجة لهذه المكانة التي أولاها المبدع لمتلقيه اهتم به النقاد والبلاغيون أيضا، من أمثال ابن طباطبا العلوي، وعبد

---

[1]– ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص 54.

[2]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 75.

[3]– المرجع نفسه، ص ص 71– 72.

القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني؛ إذ تنبهوا إلى أهمية المتلقي في العملية الإبداعية باعتباره من أهم عناصرها، لذلك نجدهم يولّونه عناية بالغة وصلت به إلى درجة جعله المعيار الذي يصدرون أحكامهم بالرجوع إليه"[1]، واللافت للنظر أن مصطلح النفس والنفوس قد سجل حضورا قويا عند (القرطاجني)، مقارنة مع المصطلحات الأخرى الوثيقة الصلة بحقل التلقي؛ إذ بلغ عددها حوالي اثنان وأربعون وثلاثمائة كلمة (342)، وهو عدد يكشف بوضوح عناية (حازم) الشديدة بموضوع التلقي، لأن النفس لها مكانة مرموقة في مجال التلقي بوصفها الذات المتلقية من جهة، والمعبرة عن آثار التلقي من جهة ثانية[2].

1- فاعلية المتلقي وحضوره في الفكر النقدي المغربي القديم

يظهر حضور المتلقي في التراث العربي من خلال مجموعة من التسميات مثل: النفس، السامع، المخاطب، وغيرها... فالنقد العربي القديم "كثيرا ما يستخدم صيغة الخطاب المباشر وكأن المخاطَب أمامه وجها لوجه، ويبدو أنّ الناقد العربي أراد من ذلك أن يبني صيغة من صيغ الحوار المباشر مع المتلقي من خلال افتراض حضوره الدّائم مكانا وزمانا"[3]، إنه حين يتلقى النص تنفعل عواطفه، فتتأثر مشاعره، وينتج نصا جديدا، أو يوجه المبدع عن طريق إصدار حكم نقدي يلائم اعتقاده ، وعليه فإن علاقة المتلقي بالنص لا تقل قيمة عن علاقة المبدع بنصه، والذي تكمن غايته في معرفة "أغراض المخاطب كائنا من كان؛ ليدخل إليه من بابه ويداخله في ثيابه؛ فذلك سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا"[4]، فالمبدع وحده من يستطيع الإفصاح عما ينوي إبلاغه شريطة مراعاة أحوال السامعين ومستواهم، فلكل مقام مقال، ولكل متلق ما

[1]- فاطمة البريكي، نظرية التلقي في النقد العربي القديم، ص 65.

[2]- ينظر: محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 148.

[3]- محمد مبارك، إستقبال النص عند العرب، ص 33.

[4]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 199.

يناسبه من الألفاظ والمعاني بتعدد مراتبه، وردود أفعاله، ولكن ما يهمنا هو ردة الفعل، ووقع النص في نفس المتلقي؛ إذ لا يمكن إنكار دوره في تأويل النص من خلال قراءاته المتعددة، وبالموازاة على المبدع أن يظهر براعته الإبداعية في ترتيب عناصر عمله الفني حتى يبهر المتلقي ويدعوه بشكل مباشر أو غير مباشر إلى قبول نصه.

وفي كتب التراث النقدي المغربي نماذج كثيرة عن المتلقي وشروطه، ومن بين هؤلاء نجد (ابن رشيق) الذي تنبه إلى أهمية الطرف الآخر (المتلقي) في العملية الإبداعية، فمثلا في باب سماه (باب الاتساع) في معاني الشعر وكثرة دلالتها، وتنوع القراءات فيها، نجد الربط الوثيق بين قوة ألفاظ الشعر التي تجعلها محملة بطاقات هائلة من الدلالات، وبين القارئ القادر على استنباط ذلك، فالشاعر قد يقول بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد – أي المتلقين– يؤول كيفما شاء حسب قراءته وفهمه للنص؛ إذ لا وجود لنص بمعزل عن قارئه، ومن ذلك نجد المتنبي (ت 354هـ) الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، يتحدث عن دور القارئ في فهم شعره وتأويله، فيقول:[1]

أَنَامُ ملءَ جُفونِي عن شَوارِدِهَا ويَسْهرُ النَّاسُ جَرّاهَا ويَختَصمُ

يشير (المتنبي) إلى اختلاف المتلقين لشعره الذي يحتمل معان عدة ، مؤكدا حضور القارئ الضمني في قوله: (يسهر)، ويبدو الشاعر مصابا بداء العظمة ونرجسيا إلى حد بعيد، شديد الثقة بنفسه وبإبداعاته الشعرية، إلى درجة أنه ينام مطمئن البال لما تتمتع به قصائده من مكانة مرموقة بين النقاد واللغويين الذين اختلفوا في تذوقها، وفك خيوطها، فظلت نصوصه مفتوحة على عدة قراءات وتأويلات. وتأسيسا عليه يتجاوز القارئ دور الباحث السلبي عن المعنى، إلى دور المنتج له والصانع، فالقارئ المؤول، يلوّن النص كما تتلون الصورة بلون المرآة العاكسة وكما تنكسر بانكسارها، ولا ينظر إليه بوصفه مادة أو كتلة موضوعية مستقلة، بل ينظر إلى صورته كما ارتسمت في ذاته هو، وفي عقله،

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 165.

وحسب ميولاته ونزعاته واتجاهاته، وليس النص كما هو في الواقع، ولهذا فإن النص الواحد تختلف دلالاته باختلاف التأويلات الموجهة إليه[1]، ويستند القارئ في ذلك إلى مرجعياته السابقة، وهو الأمر الذي يفتح المجال أمام تعدد القراءات وبالتالي تعدد المعاني، بوصف أن المتلقي لا يقرأ النص من خارجه، وليس هو القارئ الفعلي الذي يمكن أن نتصوره في عملية قراءة ميكانيكية، إنه بنية نصية وحالة من حالات إنتاج المعنى[2]، وهكذا يتبين أن العلاقة بين النص والقارئ، هي علاقة حوار وتداخل وتفاعل، فلا يمكن الفصل بين فهمنا للنص، وبين النص ذاته[3]، والمتلقي هو الذي يحقق سمة الاتساق والانسجام، اعتمادا على التأويل الذي له علاقة وثيقة بالتجربة الجمالية؛ "إذ يتيح رؤية كيف أنه من كلمة إلى كلمة ينكشف معنى البنية الموضوعية للقارئ، بين المفاجأة والرجع"[4]، وعليه يمكننا القول أنّ العمل الأدبي له عنصرين: عنصر فني يتعلق بالنص، وعنصر جمالي يتعلق بالقارئ.

ومن الشواهد التي اقتطعها (ابن رشيق) وهو يتفق فيها مع كثير من النقاد المغاربة، قول (امرئ القيس):

مِكرٍّ مِفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ مَعا كَجُلمُودِ صَخرٍ حَطّهُ السّيلُ مِنْ عَلِ

وقد تعددت التأويلات في تفسير معاني هذا البيت؛ فهناك من رأى أن الشاعر قصد الصلابة، فكلما كان الصخر أظهر للشمس والريح كان أصلب، وزعم بعضهم أنه جبل اسمه (عل)، بينما ذهب بعضهم من المحدثين إلى القول أن الشاعر أفرط في وصف فرسه وشدة سرعته الذي صوره مقبلا مدبرا في آن واحد، فمثله بجلمود منحدر من قمة

---

[1]– ينظر: عبد الرحيم الكردي، قراءة النص مقدمة تاريخية، ص 10.

[2]– ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 35.

[3]– ينظر: نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص 25.

[4]–Hans Robert Jauss , pour une esthétique de la réception, tradouit par: Claude Maillard, préface de: Jean Starobinski, ed gallimard, paris, 1978, p 265.

الجبل ليظهر انتصابه وقيامه، فهذا المعنى الذي أورده (امرؤ القيس) يقبل عدة احتمالات[1]، وهذه صور من شأنها إثارة خيال المتلقي ومفاجأة وعيه، حيث يحاول الشاعر من خلالها رسم صورة لذلك الفرس في مشهد كأنه من مشاهد الرسم في سرعته وصلابة خلقته بجلمود صخر يهوي من ذروة جبل عال، ويتسع المعنى في التشبيه وتتجلى فخامة اللفظ فيه، حين يبالغ في سرعة فرسه الكارّ والفارّ والمقبل المدبر في آن واحد. ذلك أنّ تلك الفراغات الموجودة في هذا النص تقف عائقا أمام الفهم؛ حيث يعيد المتلقي توجيه المعنى ويتعامل مع النص، فيخضعه لجملة من التعديلات والاختيارات تمليها عملية القراءة المستمرة التي تفرز فيضا من الاحتمالات والتأويلات الواقعية، لكنها غير فعلية، علما أن تلك البياضات هي التي تشكل جانب المعنى غير المتشكل، والذي من خلاله ينجز القارئ المعنى ويظل عرضة للمراجعة والتعديل على الدوام[2]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن "ما يمنح التأويل دفقا حيويا فاعلا ومؤثرا في مجمل عملية التلقي هو المجاز"[3].

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن المتلقي لا يعد عنصرا معبرا فقط، بل قطبا مهما في التجربة، فالنبض التاريخي للعمل الأدبي، "لا يقبل دون الاشتراك الحيوي الفعلي للقارئ، وبواسطته يتغير منظور العمل التجريبي، والنظرة المختلفة لعمل المؤلف، وإن التاريخ الأدبي وكذلك سمة التواصل الذي يتميز به يتكون من أسلوب الحوار بين الاثنين"[4]، بين النص الذي ألفه المبدع، وبين المتلقي القارئ الذي يشارك في بناء المعنى وتفسيره، مستندا في ذلك إلى مكتسباته القبلية وخبرته الجمالية في قراءة النصوص التي

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 93. وينظر أيضا: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 30.

[2]– ينظر: فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص 226.

[3]– محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، ص 220.

[4]– عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 106.

تضمر عدة تأويلات تتداولها الأجيال عبر التاريخ وعلى مر العصور، وهي التي تكفل للنصوص خلودها أو تلاشيها.

وهذا ما يعرف بـ (اندماج الأفق) (Fusion d'horizons) *؛ بحيث يكون المتلقي محاورا للنص من منطلق (السؤال والجواب)؛ ويستنطق العمل الأدبي بحثا عن الإجابة على حسب تلقياته العديدة، ومن هذا المنطلق فإن السؤال يمثل نقطة تلاق بين الأفقين: الماضي والحاضر، فتتجدد التأويلات وفق هذا الاندماج؛ أي إذا قرأ المتلقي نصا أدبيا، لم يوافق الصورة الموجودة في ذهنه، فإنه إما أن يصاب بخيبة ولا ينسجم مع النمط الجديد، وإما أن يغير أفق انتظاره فيحدث الانسجام مع النمط الجديد، ويعمل على فهمه.

ويتسع التأويل أيضا في قول (المتنبي) في نظر هؤلاء المغاربة:[1]

وقدْ برَدَتْ فوقَ الُّقَان دِمَاؤُهُمْ ونحنُ أُناسٌ نُتبع البارِدَ السُّخْنَا

وربما قصد الشاعر القول (أنّا نُتبعُ البارِدَ من الدّماء سُخنا)، احتمال أنه يتوعّدهم بقتل آخر، وقد يكون استفاد من قول (سويد بن كراع) يصف كلابا وثورا:

لهنَّ عليه الموت، والموتُ دونَهُ على رَوْقِهِ منهُ مُذابٌ وجامدُ

ورأى بعضهم أنّ الشاعر يعني بالمذاب الحار، وبالجامد البارد، وربما قصد (المتنبي) القول: (نحن أناس نُتبع البارد من الطعام سُخنا)، وكذلك أيضا عادتنا في الدماء، فيكون قد فرّع[2]. ونفهم من ذلك أن القارئ "يضفي على النص أبعادا جديدة، ربما لا يكون لها

*– اندماج الأفق مفهوم أضافه (ياوس) وهو من المفاهيم الأساسية التي تبين فقط التقاطع بين (ياوس) والمشروع الهيرمينوطيقي لـ (غادامير)، الذي أثاره في كتابه (الحقيقة والمنهج) (Vérite et Méthode)، وسماه منطق 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. ينظر: حافيظ إسماعيلي علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، ص 91.

[1]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 95.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وجود في النص"[1]، وحتى يلمّ المتلقي بمعاني النص وألفاظه عليه أن يكون ذا ثقافة واسعة، ليتكمن من الكشف عن مقصد الشاعر، بوضع جميع الاحتمالات الواردة والقريبة من معنى النص، لأن اللفظة الواحدة قد تحتمل أكثر من معنى مما يعسر عملية الفهم عند المتلقي، الذي يقوم بتحديد المعنى، كما أنه له دور في العمل الأدبي؛ وذلك حين يُعمل خياله في ملء الفجوات والفراغات في النص، وعلى هذا يتوقف نجاح العمل أو فشله، وإن كانت بعض الدراسات البلاغية القديمة تبحث في الشكل أكثر من بحثها في المضمون، بحجة أن الصورة البلاغية ندرسها لذاتها فقط دون أن ننظر إلى علاقتها بالنص الأدبي، أو بالسياق العام للنص.

وهو ذات الطرح الذي أشار إليه (إيزر) فيما بعد بما وسمه بـ (مواقع اللّاتحديد) أو ما يعرف بـ (الفجوات والفراغات) وقد أخذ مفهوم (اللّاتحديد) من (رومان إنجاردن)، ويعني لديه أنّ كل موضوع ممثل أو واقعي ليس شيئا محددا وقائما بذاته، ويتضح بشكل دقيق بالنظر إلى محتواه، إنما هو فقط تشكيل خُطاطي (مظاهر خطاطية) مصحوب بمواقع اللّاتحديد من أنواع مختلفة، وكذلك بعدد لا نهائي من التحديدات، ويمكن أثناء قراءة العمل أن تنشأ مواقع جديدة من اللّاتحديد ثمّ تملأ باستمرار، ولهذا فكل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ، يحتاج لمن يملأ مواقع التحديد فيه باستمرار في كل قراءة[2]؛ حيث ينظر إلى النص على أنه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات يسميها (انجاردن) بالفجوات أو مواقع اللاتحديد، وفي النص الأدبي فراغات وثغرات تنتظر من القارئ ملأها وسدّها ليحدث التوافق والانسجام، بين المعنى ولفظه.

وإذا كان بعض الدارسين المحدثين يرى أنّ عملية ملء هذه المواقع تتمّ من طرف المتلقي بصورة عفوية يدل عليها النص، فإن بعضهم يعتقد أنّ عملية الملء تخضع

[1]– نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، ص 101.

[2]– ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص ص 102 – 103.

لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي (سجل النص)، وخبرته في فهم النصوص[1]، وتقديم قراءة تأويلية جديدة، بناء على القراءات السابقة لإنتاج معنى جديد وحسب خبرته الخاصة ومعلوماته السابقة، وهنا ينتقل القارئ من متلق مستسلم إلى متلق منتج يدخل في مواجهة مع النص، ويرسم حدوده المجهولة حسب طريقته الخاصة التي تختلف باختلاف القراء، وتبرهن على معانيه التي لا تنفذ

2- المتلقي وعلاقته بالنص

أ- *المتلقي والابتداء*

وجه هؤلاء النقاد المغاربة القدامى حديثهم منذ البداية للمتلقي، فتحدثوا باقتضاب على استمالة قلوب المتلقين حتى ينصتوا لما سيأتي بعده، وبناء القصيدة العربية يفرض على المتلقي تحسين الاستفتاح لما له من أثر بالغ في قبول النص من طرف المتلقي أو رفضه، وضرورة ملاءمته للمقصدية الشعرية وغرض القول، فـ "للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف على القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج لما في الطباع"[2]، وهذا التعليل يكاد يقترب مما أورده (القرطاجني) فيما بعد في تفسيره لدلالات المطالع في القصيدة، وفي ذلك تأكيد على تنبّه الشعراء لأهمية الطرف الثاني من العملية الإبداعية، فركزوا في إبداعاتهم وآرائهم على النفوس المتلقية لأنهم "وجدوا النفوس تسأم للتمادي على حال واحدة، وتُؤثر الانتقال من حال إلى حال"[3]، خاصة وأن النفس فطرت على الرغبة في التجديد والتغيير، حتى يبتعد المتلقي عن الضجر والسأم ويلفت انتباهه النص، وتعد المطالع مظهرا من مظاهر الوعي بالمتلقي، يؤدي إلى حسن الإصغاء واستمالة القلوب،

---

[1]- ناظم خضر عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 155.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 225.

[3]- حازم القرطاجني، المنهاج، ص 296.

وبهذا يكون (حازم) قد ركز على أهمية مراعاة المتلقي ودوره في بناء النص وتشكيل الأسلوب، وحمله على التشويق والاستمتاع من بداية النص إلى نهايته بألفاظ وعبارات، وصور وأفكار، توافق المقاصد وتحكم البناء الأسلوبي للنص، ومن أمثلة النسيب ذكروا قول (امرئ القيس):[1]

قِفَا نَبكِ مِنْ ذِكرَى حَبيبٍ ومَنزِلِ

الذي اعتبر أفضل ابتداء أبدع فيه الشاعر، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب ومنزله في شطر واحد[2]، جسد فيه معاناته الحقيقية عند الوقوف على أطلال الأحبة التي غادروها، كما يطلب الشاعر المساعدة على البكاء عندما تذكر حبيبته التي فارقته، والمنزل الذي رحلت عنه، والمطلع يجمع بين وظيفتي الإفهام والإمتاع معا، وفيه تتجلى براعة المبدع الفنية للتأثير في السامع ونقله بلطافة إلى موضوع النص، رغبة منه في إشراك المتلقي في تجربته، وقد ينجح في استدراجه، وقد يفشل بحسب ما يقتضيه المقام، ومهما يكن من أمر فإن استهلال الشعراء قصائدهم بالمقدمات الطللية هدفه التأثير في المتلقي، واستدراجه لصلب الموضوع الذي يريد المبدع أن يسوقه إليه، إلا أنّ بعض النقاد المغاربة من أمثال ابن رشيق والنهشلي أنكروا بعض أنواع الابتداء لدى دعاة التجديد، وهو شأن (أبي نواس) القائل:[3]

لا تَبكِ ليلَى، ولا تَطربْ إلَى هِندٍ واشْربْ عَلى الوَردِ حَمراءَ كالوَردِ

وقوله أيضا:[4]

عَاجَ الشَقيُّ عَلى رَسمٍ يُسائِلهُ وعُجتُ أَسألُ عَن خَمَّارةِ البَلَدِ

---

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 280.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 218.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص 231. وينظر أيضا: ديوان أبي نواس، دون تحق، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص 170,

[4]– ديوان أبي نواس، ص 171.

وكان يعيش حياة إباحية (المرأة والخمرة)، ويشعر بضيق إزاء الشامتين به، فقال ردّا عليهم:[1]

مَالِي وللنَّاسِ كم يَلْحَوْنني سَفْهًا دينِي لنَفْسي ودينُ النَّاسِ للنّاسِ

لذلك فهو يدعو جهارا بالعداوة للقديم، باحثا عن الجديد، الذي يتمثل في الاستفتاح بالخمرة، كقوله مثلا:[2]

لتلكَ أبْكي ولا أبْكي لمنزِلَةٍ كانتْ تحلُّ بها هِندٌ وأسماءُ

حاشَا لِدُرَّةٍ أنْ تُبنَ الخِيامُ لَها وأنْ تروحَ عَليهَا الإبِلُ والشَّاءُ

وهي أبيات تدل على تمرد (أبي نواس) على ذوق البادية، فأراد أن يرسم نمطا جديدا آخر مخالفا لما خلده الشعراء الأوائل، نمط يعكس الحاضر والحياة الجديدة وتطلعاتها، فنشب صراع بين القدماء والمحدثين الذين رفضوا هذا المولود الجديد، بحجة أنه دخيل على الشعر العربي، ظنا منهم أنه اكتمل ولا يحتمل أي جديد، وما دون ذلك هو فساد للذوق، في حين رأى المجددون أن طبيعة البيئة والمجتمع الحضري يفرض طريقة جديدة في نظم الشعر، وبما أن أعراف الكتابة قد تغيرت، فكذلك أعراف التلقي وخصوصياته قد تغيرت، ومعنى هذا أن الكلام هو "ما لذّ سماعه، وخفّ محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى في فم سامعه، فإذا كان متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجّته المسامع، فلم يستقرّ فيها منه شيء"[3]، فعلى المبدع أن يتفطن لما يريده المتلقي من النص بالرجوع إلى الأنظمة الدلالية الخاصة به، وإلى رغباته وغرائزه ومراميه[4].

---

[1]– ديوان أبي نواس، ص 374.

[2]–المصدر نفسه، ص 8.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 257.

[4]– ينظر: محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1432هـ–2011م، ص 75.

ب- المتلقي والمقام

لا غرو أن الشعر الجيد هو الذي يطرب له المتلقي، ويتلذذ لسماعه، أو يستمتع بقراءته، وهو وحده الكفيل بالغوص في معانيه وفك شفراته وخيوطه، وتمييز جيده من رديئه عن طريق الفهم الثاقب والنقد الجيد، كما أنه الوحيد الذي يحكم على النص بالقبول أو الرفض، لذلك وجب على المنتج مراعاة شروط التأثير في نفسية متلقيه.

هكذا يظهر أن نفسية المتلقي قد لاقت عناية كبيرة فالنفس تقبل ما كانت المآخذ فيه لطيفة تلائم هوى النفس، من حيث تسرّها تعجبها أو تشجوها[1]، والمتفحص لهذا القول يجد لنفسية المتلقي حضورا قويا؛ إذ هناك علاقة وثيقة تربط بين أسلوب الشاعر وأحوال السامع، فالنفس تقبل ما وافق حالها ساعة تلقي الخطاب، وعلى الشاعر أن يدرك السبل الصحيحة حتى يؤثر في المتلقي، وقد أورد (ابن رشيق) مثالا يوضح فيه فكرة مراعاة مقتضى الحال يتمثل فيما يروى عن (عبد الملك بن مروان)، حين أنشده (ذو الرمة) شيئا من شعره فقال:[2]

ما بالُ عينِكَ منها الماءُ يَنْسَكبُ كأنَّه مِن كُلى مَفْرِيَّة سَرِبُ

فعلق عليه قائلا: "وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبدا، فتوهّم أنه خاطبه أو عرّض به، فقال: وما سؤالك في هذا، يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه"[3]، لأنه أخطأ في اختيار التعبير المناسب من الناحية المقامية؛ لذلك عجز عن التأثير في المتلقي وهو (عبد الملك بن مروان)، فكل مقصد شعري له ما يناسبه من المعاني والألفاظ التي يجب مراعاتها، بما يناسب السياق والمقام، ومن كان "مقصده أيضا أن يظهر أنه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين وأن يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية، فإنه يكدّ خاطره في ما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره، ولا

---

[1]- ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 365.

[2]- ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 222.

[3]- المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس، فأولى بمن هذه صفته أن يجعل موضع صنعته فيه حسن صنعته ويكون له تأثير في النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من أن يجعل موضوع صنعته ما لا يدل، مع كونه لا يحرك الجمهور ولا يتضح فيه إبداع الصنعة دلالة قاطعة"[1]، فالكلام يحسن بالمراوحة بين بعض فنونه، وبعض الافتنان في مذاهبه، وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرد عليها من ذلك إذا كانت زيارته غبا[2]، وفكرة (المراوحة) كان قد سبقه إلى طرحها (الجاحظ) الذي دعا إلى ضرورة التنفيس عن المتلقي بأضرب النوادر حتى لا يشعر بالملل.

وهذا ما سماه (حازم) بالمنزع، فعلى المبدع أن يضع المتلقي في حسبانه أثناء كتابته للأثر الفني، ويقنّن أسلوبه بما يوافق أحوال النفس التي قد تكون مسرورة، وقد تكون حزينة، وقد تكون مفجوعة، وهذا ما يجعله أكثر تمكنا من قلب السامع الذي تثيره المعاني، وتبعث فيه ألوانا متباينة من الفهم تتصدرها الصياغات الخارجة عن المألوف من إيماءات بلاغية وإيحاءات يستخدمها المبدع، وأحيانا قد تكون نابعة من تجربته الخاصة، فتتطابق مع الحالة الشعورية للمتلقي ويندمج معها، وقد أورد (القرطاجني) مثالا للمتنبي الذي ذهب إلى القول:[3]

إِنَّمَا تَنفعُ المَقالَةُ في المَرْ ءِ، إذَا وَافَقتْ هَوى فِي الفؤادِ

ومن المتفق عليه أن النفس تميل لما يوافق أحاسيسها، وتتجاوب مع المواضيع التي تلخص معاناتها وهمومها، فإذا أثر النص في أعماق السامع المتلقي بدا ذلك واضحا بجلاء من خلال الاستجابة؛ حيث يحاول الشاعر استمالة المتلقي وجعله لا يحيد عن النص الذي يختلف فهمه باختلاف الزمان والمكان وطبيعة العمل، ويتوقف ذلك على براعته في تشكيل الواقع بصورة جديدة وفق فاعلية التخييل، كما يهتمّ بالمتلقي من حيث

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 28.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 302.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 107.

تأثره وانفعاله بهذه الصورة، وهذا ما يجعل العمل الشعري يُحدث تواصلا بين المبدع والمتلقي، وحتى يتم هذا التواصل ينبغي أن يسلّم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهما[1]، فالقرطاجني مدرك أن عملية التلقي تنبني أساسا على المتلقي، سواء كان سامعا أم قارئا، ولا تتوقف على المبدع ونصه لوحدهما، وعلى منتج النص أن يراعي نفسية القارئ، ويحرص على ثقافته التي لها دور مهم في قراءة النص فإذا "عُبِّر عن الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبَّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجودٌ آخر من جهة دلالة للألفاظ، فإذا احتاج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ، فإذا احتاج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعُها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيمُ في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صورُ المعاني، فيكون لها أيضا وجودٌ من جهة دلالة الخطّ على الألفاظ الدالة عليها"[2]، وجملة الأمر فإن القرطاجني يومئ إلى مفهوم القارئ الضمني، ويلح على مسألة الإدراك الذي من خلاله تتحقق دلالة المعنى، فالشيء الذي نراه بأعيننا لا شك أن له صورة في أذهاننا تماثل ما ندركه، ولكن هذه الصورة المجردة تحتاج إلى ألفاظ تكشف عنها وتدل على معناها حتى يتمثلها المتلقي.

3- آليات التلقي عند النقاد المغاربة القدامى

أ- إستراتجية التأويل في ضوء التخييل والمحاكاة

إنّ المتلقي سواء كان سامعا أم قارئا، له دور بارز في نجاح العملية الإبداعية، فالشاعر عندما ينظم قصيدة، فإنه لا يكتبها لنفسه بقدر ما يحاول توصيل رسالة شعرية إلى المستمع، وفي هذا الإطار ردّ (القرطاجني) تعدّد المعاني المؤوّلة التي تنصرف لها خواطر المتلقي، إلى وجود صور متباينة بذهنه في معنى البيت، مما يخلف لديه تعسّرا

[1]- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة، دب، ط5، 1995م، ص 187.

[2]- حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 18- 19.

في عملية الفهم، فلا يستطيع الوقوف على حقيقته، و"المفهم والمتفهم هنا ليسا إلا المتكلم والمخاطب حالة ارتباطهما بأسباب الكلام، والرسالة المبلغة ليست إلا المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، المختلجة في نفوسهم، المتصلة بخواطرهم، والتي يريد المتكلم إبلاغها إلى المخاطب بواسطة الألفاظ التي يفهمها كل منهما"[1]، ويؤثر الشاعر في المتلقين بأساليبه البلاغية المتقنة التي يضمنها في ثنايا شعره، بدافع جذب السامع أو القارئ وإشراكه في العملية الإبداعية الشعرية بوصف "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع"[2]، وعليه فالمجاز بمثابة شيفرات في النص الشعري، يقوم المتلقي الناقد بفكّ مقاصدها وتحديدها حتى يفهمها، ومن شروط البلاغة والفصاحة "حسن الموقع من نفوس الجمهور"[3]، الذي ينبغي مراعاته وتوجيهه وجهة معينة، بوصفه أهم ركن في هذا المقام، وأساس بناء الأسلوب الشعري، وعلى المبدع أن يحسن اختيار الألفاظ وتأليف المعاني وتركيبها، ويتصرف في الأسلوب، ويراعي العدول اللغوي والانزياحات التعبيرية بجعلها أحسن موقعا من نفوس السامعين، حتى يضفي على نصه الفعالية والتأثير، لذلك جعل بعضهم فن التشبيه معيارا لتقييم البيت الشعري، والحكم عليه بالجودة أو الرداءة، وينبغي في المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح الشبه وسبل الشاعر وحذقه منصرفة إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب: كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية، نحو تشبيه قلوب الطير الرطبة بالعنّاب ويابسه بالحشف، كما قال (امرؤ القيس): [4]

كَأَنَّ قُلوبَ الطَّيرِ رَطْبًا ويَابسًا لَدى وَكرهَا العُنّابُ والحَشفُ البَالِي

---

[1]– محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص 73.

[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 266.

[3]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 25.

[4]– ينظر: ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص 290. وينظر أيضا: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 24.

وهو بذلك أول من توصل إلى التمثيل في الاستعارة[1]؛ حيث شبه صورة الطير بالرطب واليابس هيئة واحدة؛ ويقصد بالرطب العناب الطري وهو عبارة عن ثمر أحمر، وأما اليابس؛ أي الحشف البالي؛ ومعناه يابس التمر، وهو بيت نازعه فيه بعض الشعراء لكنهم لم يتمكنوا من معناه إلى أن جاء بشار بن برد (ت 168ه) بعده فقال: [2]

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوقَ رُؤُوسِهم وَأَسْيَافُنا لَيلٌ تَهَاوَى كَوْكَبُه

والملاحظ أن الثاني حذا حذو الأول لكن (امرأ القيس) أصاب القول وأجاد فيه أكثر من (بشار) لأنه قابل صورتين بصورتين[3]، وعندما نفكر حسب المفاهيم البلاغية فإنّنا ننظر مبدئيا إلى النص من زاوية المتلقي سامعا كان أم قارئا ونجعله تابعا لمقصدية الأثر، ففي النموذج البلاغي للتواصل، يحتل متلقي الخطاب المقام الأوّل[4]، ومنه فالمجاز شفرة من شفرات النص، يساعد المتلقي في تحديد المقاصد ويقرب له الفهم، شأنه شأن الأساليب الشعرية الأخرى التي تجذب المتلقي، وتكسب انتباهه وتحثّه على الإبداع أحيانا، وبذلك تتحقق عملية التلقي وبلوغ الهدف المنشود والمعنى المطلوب، بل إنّ المعنى لا يتحقق إلا من خلال الشكل الفني؛ أي اللفظ، والصورة هي شكل الإدراك عند المتلقي الذي ينظر إلى المبنى الخارجي للنص، فالمبنى إذن هو أساس العملية الإبداعية وأحد أوجه التلقي، بوصف البناء يشير إلى صورة منتظمة متماسكة وثابتة؛ وهذا يعني وجود علاقة وطيدة تجمع بين اللفظ وبين المعنى الذي هو عبارة عن صور ذهنية أصلها أشياء محسوسة، وحلقة التواصل بينهما هو الذهن، الذي كلما حدث التوافق بينه وبين الوجود الحسي، حصل إدراك المعنى، والتخييل والتأثير والاستجابة، هي "أن تتمثل للسامع

---

[1]– ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 99. وينظر أيضا: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 290.

[2]– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 291. وينظر أيضا: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 24– 25.

[3]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص 25.

[4]– ينظر: هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1999م، ص 24.

من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"[1]، ويمثل التخييل أحد المميزات الفنية للنص الشعري لما له من أثر في نفس المتلقي وتوجيه سلوكه، وم–عرفة مدى قبوله للقول الشعري، أو نفوره منه، كونه قناة تواصلية بين المبدع والمتلقي. باعتبار أن أدب التخييل خاصيته المتخيلة لموضوعاته، هي التي تفرضه بشكل أساسي فيصير بذلك التخييل إحدى مظاهر الأدبية ونمطا من أنماطها؛ إذ لا يحقق الأثر الإبداعي أدبيته إلا إذا استخدم وبصورة خاصة الوسيط اللساني[2].

ومنه فإن التخييل الشعري هو تلك الصورة المشكلة في مخيلة المتلقي، والمرتبطة ارتباطا وثيقا بخياله، وبالتالي فإن "الاستعداد الذي يكون بانطواء السامع على هوى يكون غرض المتكلم المخيل موافقا له فينفعل له"[3]، وتتحقق فاعلية التخييل في المتلقي بفعل الخصائص التخييلية والأقاويل المحاكية التي يثيرها النص الشعري في نفسيته، في حين لا يتأثر بالأقوال المباشرة، أو بالنقل الحرفي للأشياء، وهكذا يتجلى أن القول الشعري يحمل معاني متداولة في أوساط المتلقين، تمثل بعضا من أفق انتظارهم حتى تحدث الاستجابة، وتتم عملية الإقناع والتأثير فيهم، بقدر معرفتهم للمعاني والألفاظ الموجودة في النص، "والمُخيّل هو الكلام الذي تُذعن له النفس، فتنبسط لأمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعلُ له انفعالا نفسانيّا غير فكريّ"[4]، فالناقد مؤمن بأن التلقي يسبق عملية الإبداع الشعري؛ لذلك نراه دائما يشير في مواضع متفرقة من

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 89.

[2]– ينظر: المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، الرباط، المغرب، العدد2، 2015/2014م، ص ص 64 – 65.

[3]– حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 124.

[4]– المصدر نفسه، ص 75.

منهاجه إلى الحضور الفعلي للمتلقي بغية تحقيق الاستجابة والإقناع، والشعر جسد والتخييل روحه، وأحيانا تكون الألفاظ والمعاني والأسلوب تتماشى مع المكتسبات القبلية للمتلقي فتنفعل نفسه وتتأثر إيجابا ويشعر بالانبساط، وأحيانا أخرى لا يتقبل النص الإبداعي ولا يتجاوب معه، وفي كلتا الحالتين يصدر حكما من غير روية أو طول تفكير، وهذا هو الشيء المميز لردة فعل المتلقي.

فعنصر التخييل هو عملية تستدرج المتلقي وتهدف إلى إثارته بناء على معطيات سابقة تستدعي خبراته المختزنة والمتجانسة مع الصور المتخيّلة في ذهنه، فيتم الربط بينها على مستوى اللّاوعي فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، استجابة لغاية مقصودة سلفا، وذلك أمر طبيعي ما دام التخييل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس، فتنبسط لأمور، أو تنقبض عن أخرى من غير روية وفكر واختيار؛ وهذا يعني مستوى اللّاوعي واللاشعور[1]، الذي يكشف العلاقة الحاصلة بين المعنى والسياق الذي قيلت فيه، وما للتخييل من قدرة على التأثير في المتلقي، وتحقيق المتعة الجمالية لديه، إذا حسن وقعه في نفسيته وتلاءم مع طبيعتها الجمالية، من خلال رسم صور مبتكرة وغير مألوفة يتجلى فيها الواقع، فيحدث الانسجام بين طبيعة العمل المنتج من طرف المبدع، وما يترتب عنه من أثر في نفس المتلقي إما بالقبول أو الرفض.

نفهم من هنا عموما الإصرار من البدء باستقطاب المتلقي سواء كان سامعا أم قارئا ودفعه للانبساط أو للانقباض، وفي ذلك إشارة بما سعى إليه (أرسطو) وهو الوصول إلى التطهير التام عند المتلقي؛ لذلك فالتطهير بالنسبة للقرطاجني وسيلة من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي، فهو بمثابة العلاج الذي يطهر المتلقي لتتحقق المتعة واللذة لديه.

ب- إستراتجية التمويه والاحتيال

[1]- ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 75.

مادام المقصود بالشعر"الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضيع"[1]، فليس كل نص يستطيع أن يؤثر في نفسية المتلقي، ويبعث في صدره الانشراح والمتعة، وإنما هناك شروط ينبغي أن تتوفر في النص من بينها الاحتيال في تحريك النفس الذي عبر عنه (القرطاجني)، بجعلها تخضع لسطوة الحيل المتجسدة في النص، والحيلة إحدى الأساليب التي يلجأ إليها المبدع لإقناع المتلقي وإيهامه بفكرة ما، وهي عمدة التخييل ترتبط ارتباطا وثيقا بالقول الشعري ولا يهمّ إن كانت صادقة أم كاذبة إذا أحسن الشاعر توظيف الحيلة بأسلوب يشدّ انتباه المخاطَب، وتمنح النص دلالات أخرى يكتشفها المتلقي ويندمج معها فتتوحد تجربته مع تجربة المبدع، ولا سبيل إلى إغفال المتلقي كلية؛ إذ غاية الشعر هي التأثير في المتلقي بما يثيره فيه من انفعالات؛ بمعنى تحبيب الشيء إلى النفس أو تكريهه إليها فالشعر منبعه النفس، ولا تؤثر فيها إلا إذا انفعلت عند سماع ما يناسبها، وتأثرت تلبية لما تشعر به، "وليس يعدُّ شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيّل"[2]، وما يحدثه من تأثير في المتلقي، ولا يهمّ إن كان النص صادقا أو كاذبا، لأن الشعر يقوم على عنصر التخييل الذي أحيانا يعتمد على الكذب ذكاء من الشاعر، حتى يتمكن من قلب السامع المتلقي ويلج إلى أعماقه ويحرك نفسه فتنفعل لتلك الأقاويل؛ إذ يلجأ الشاعر إلى استراتيجية التمويه والاحتيال لإخفاء كذبه بإيهام المتلقي، عن طريق استخدام آليات لغوية وأسلوبية تجعل القول الشعري حقيقيا وصادقا تنفعل له النفوس وتتجاوب معه عن قناعة بصدقه، وإن كان غير ذلك، "وأردأُ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب، خليّا من الغرابة، وما أجدرَ ما كان بهذه الصّفة ألّا يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفّى، إذْ

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 294.

[2]– المصدر نفسه، ص 63.

المقصود بالشعر معدومٌ منه؛ لأنّ ما كان بهذه الصفة الرديئة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاهُ، لأنّ قبح الهيأة يَحولُ بين الكلام وتمكّنه من القلب. وقَبْحُ المحاكاة يغطي على كثير من حُسن المحاكَى أو قبحه، ويشغلُ عن تخيُّل ذلك، فتجمد النفس من التأثر له؛ ووضوح الكذب يزعها من التأثر بالجملة"[1]، فليس كل كلام موزون مقفى شعرا، وإذا انعدمت فيه الشعرية فإن نفس المتلقي لا تتأثر عند سماعه، وأفضل الشعر ما حسنت محاكاته، وإن قَبُحت فسد القول ودخل في نفق الرداءة، التي تحجب جماله وتظهره في صورة غير مقبولة ينفر منها المتلقي، واللغة هي المنبع الأساسي الذي يتشكل منه الأسلوب والبلاغة صناعة تقوم على اللفظ والمعنى، ويشترط في المحاكاة التي يقصد بها تحرك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه، أن يكون ما يُحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل النفس إليه، وأن يكون ما يُحاكي به المقصود تنفير النفس عنه أيضا، وهنا يخطئ (حازم) (أبا تمام) في قوله:

إذَا ذَاقَها، وهي الحيَاةُ، رأيْتَهُ يُعَبّسُ تعبيسَ المُقَدّمِ للْقَتْلِ

حيث مثّل ما يقصد تحريك النفس إلى طلبه بما من شأنها أن تهرب منه[2]، ومنه يمكننا القول أن التخييل هو أساس تلقي الأثر الفني، ويرتبط ارتباطا وثيقا بحسن المحاكاة التي تكون سببا في التذاذ النفوس إذا وقعت أفضل موقع، "والحاجة إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لا رفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حين ظنّوا أنّ الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول فاسد، قد ردّه (أبو علي بن سينا) في غير ما موضع من كتبه، لأنّ الاعتبار في الشعر، إنّما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق أو كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالغرض، لأنّ صنعة

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص 63.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص ص 99– 100.

الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه"[1]، ولعل الملاحظة التي نخرج بها أن(حازما) درس مسألة الصدق والكذب في الشعر وعلاقتها بالمحاكاة والتخييل، ويظهر ذلك من خلال تفريقه بين الأغراض الشعرية، دون النظر إلى مقدمات النص، وإذا كانت صادقة أم كاذبة، وإن كان الشاعر هو الذي يؤلف نصه ويختار له الألفاظ والمعاني الملائمة لغرضه، وفيما بعد يتحول هذا النص إلى كتلة لغوية معزولة تعيش مع نفسها فقط، وينبغي على متلقي النص أن يبحث عن مدى نجاح هذا الشاعر في نقل صور المحاكاة وكيفية نسجها، وما يثيره النص من صورة تخييلية من شأنها هزّ المتلقي والتأثير فيه، بوصف أن الأثر "وهو شيء يحدث في النفس، التحريك يشملها، والميل من ردود فعلها، والإبداع والمحاكاة"[2].

وفي ضوء هذا تتضح مهمة التخييل في بعث انفعال المتلقي المتمثلة في التأثير والاستجابة، بين ما قصده المبدع من واقعه الخيالي، وبين ما توهم المتلقي قبوله، بمخادعة النفس وإيهامها وإثارة انفعالها[3]؛ حيث إن "نسبة عالية من جمهور المتلقين ظلت تنتظر من الشعر أن يكون عزاءها وغناءها، أن يكون صوتها الواضح القويّ، ومجلى وعيها القوميّ، حركة ضميرها العلنيّ، ظلت تبحث دائما عن ذاتها الجماعية في القصيدة، وتكافئ بالشهرة والمجد من يُبرز هذه الذات؛ بحيث أصبح ميكانيزم التماهي هو الغالب على عمليات التلقي والمسيطر على فعاليته الجماعية"[4]، فتحقيق الهزة الشعورية المرجوة بغض النظر عما إذا كانت المقدمات صادقة أم كاذبة، يبقى متوقفا على مدى قدرة الشاعر وبراعته في التصوير بشكل مبتكر ومبتدع، وما تثيره هذه المحاكيات في ذهن

---

[1]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص ص 71–72.

[2]– محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، ص 33.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 242.

[4]– صلاح فضل، أشكال التخيل من قتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، دب، ط1، 1996م، ص 162.

المتلقي وفي نفسيته بمجرد استقباله الأثر الفني والحكم عليه، و"المعبر عنه لا يمكن أن يكتسي صبغة الأثر الجمالي، إلا إذا أدخلنا في الاعتبار نظامه الصوتي، كما أنّ التأثير على المستمع أو القارئ يعود في أكثره إلى هذا النظام"[1]، بفعل الانسجام الصوتي بين جميع أجزاء القصيدة، من حيث تناسب الوزن والقافية مع اللفظ والمعنى، وكذا ائتلافها مع السياق العام للنص، وفاعليتها في المتلقي.

وبناء عليه فإن إشكالية التلقي لم تكن غائبة عن أذهان النقاد المغاربة القدامى، الذين نظرو إليها من زاوية المبدع والمتلقي دون إهمال النص، وقد تبين أن المتلقي قطب مهم في إنجاز النص، لا يمكن إغفاله قبل وأثناء عملية الإنتاج بوصفه فاعلا في تشكيل النص وفك شفراته، ومنه فإن النقاد المغاربة القدامى قد تفطنوا إلى العلاقة الوثيقة التي تجمع بين المبدع والنص ومتلقيه، والتي تتصف بالإقناع والتأثير، وأيضا التشارك، وما وجدنا من مؤلفات في نقد الأدب والكشف عن أبعاده الجمالية البيانية والبديعية، دلالة على وعيهم بهذه العلاقة، وأن العملية الإبداعية لا تتحقق إلا بوجود ثلاثة أقطاب المبدع– النص– المتلقي، فالأدب رسالة موجهة من المبدع إلى المتلقي في مقام معين.

[1]– إدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1984م، ص 158.

خاتمة

ها نحن بعد رحلة طويلة وماتعة نصل إلى آخر محطة من هذا البحث الذي حاول رصد حركة تلقي الشعر العربي ببلاد المغرب الإسلامي بداية من القرن الخامس حتى السابع للهجرة، في مصنفات بعض النقاد المغاربة القدامى خاصة عبد الكريم النهشلي وابن رشيق وحازم القرطاجني، والتي حاولنا من خلالها إظهار إسهامات هؤلاء النقاد في تقديم طروحات إجرائية في مجال نقد الشعر.

لقد كان هاجس الدراسة في فصولها الثلاثة الكشف عن الحركة النقدية التي أسهمت في تشكيل النقد، وعكست مظاهر نضج الممارسات التنظيرية والتطبيقية، إضافة إلى رصد نظراتهم حول قضايا النقد الكبرى، والمتمثلة في قضية اللفظ والمعنى، ومسألة الصراع بين القدماء والمحدثين، وقضية الطبع والصنعة، دون أن نغفل السرقات الشعرية ومقاربتها من منظور التلقي، وإن كان من الصعب الخروج بنتائج كافية وشافية، ولعل أهمّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة ما يلي:

ربط النقاد المغاربة القدامى الشعر بقضايا نقدية تطرقوا إليها في مصنفاتهم لعل من أهمها: قضية اللفظ والمعنى التي تناولوها بالدراسة والتحليل، موضحين أنصار اللفظ، ودعاة المعنى، حريصين على ضرورة الربط بينهما بوصفهما عنصرين مهمين في العملية الإبداعية، ومن خلالهما يلج المتلقي عالم النص شريطة مراعاة حسن اللفظ وشرف المعنى، فعلى الشاعر أن يحسن توظيف اللغة التي تكون قادرة إثارة عواطف المتلقين حتى يخرج أثره الفني في أبهى حلة، وأن يرتب ألفاظه على قدر معانيه، ويهتم بجانب الصياغة اللفظية انطلاقا من مبدأ التحسين والتجويد حسب ما يمليه عليه عمله الفني، دون إغفال أهمية المعنى ليقع في قلب المتلقي ويكشف عن حقيقته، لما يتضمنه من محاكاة حسنة، وتخييل جيد، وأي خطأ في اختيار التعبير يؤدي إلى فشل المبدع في تحقيق الوقع في نفس المتلقي، وبالتالي سيقابل نصه بالرفض؛ لذلك أشاد بعضهم

بضرورة المزاوجة بين الألفاظ والمعاني، فاللفظ جسد والمعنى روحه ولا فائدة من جسد بلا روح.

إن موقفهم من القدم والحداثة في الشعر اتسم بالوسطية والاعتدال، وينبني أساسا على معيار الجودة أو الرداءة، اللتان لا تقتصران على زمن متقدم أو متأخر على حد رأي كل من (النهشلي) و(ابن رشيق) و(حازم القرطاجني) الذين حرصوا على إعطاء كل ذي حق حقه، فكانت نظرتهم توفيقية مستمدة من واقع بيئتهم، بعيدة كل البعد عن التعصب لاتجاه معين مادام الشعر يعكس حياة الشعراء ومحيطهم، فمن الضروري أن يتلاءم كل إبداع مع طبيعة عصره وبيئته هذا من جهة، ومن جهة أخرى على المبدع مراعاة لغة وثقافة متلقيه الذي يحكم على النص الأدبي حسب خبرته النقدية التي تشكلت عنده نتيجة مواقف سابقة وتصورات ثابتة، تتحول فيما بعد إلى مقاييس لإصدار الأحكام الجمالية والتقويمية على الأعمال الأدبية، ومنه فالمدار على الجودة والإتقان في صناعة النص الشعري وبذلك لا فضل لمتقدم على محدث.

أما فيما يتعلق بالطبع والصنعة فقد انطلق النقاد المغاربة في دراستهما باتزان وحيادية عن الجدل الذي شاع في أوساط النقاد والبلاغيين، عندما شرعوا في الموازنة بين الشعراء، فمن الشعر ما هو مطبوع أصيل قراره قوة كامنة في النفس تتفجر كلما توفرت لها دواعي وحوافز تثيرها، ولكنها أحيانا قد تكون مرهونة بالتعلم ومخالطة فحول الشعر والأخذ عنهم ورواية أجود أشعارهم.

ومن الشعر ما هو مصنوع قصد التجويد، ومتكلف تتزاحم فيه الصور البديعية التي أصبحت لازما من لوازم تحقيق أدبية النص، فتزيده بهاء وجمالا حسب مقتضيات العصر والبيئة التي أصبحت تتطلب التجديد في شتى المناحي، ولا تخرج الصنعة عن إطار الإبداع والتفنن في القول، فبواسطتها يتمكن الشاعر من إصلاح طبعه وتقويمه، كما

تسهم الصنعة في إبراز قدرات المبدع وموهبته، لأن عملية الإبداع الشعري تقوم على أسس فطرية كالموهبة، والطبع، والفطنة، في صياغة الصور والعبارات، ولكن هذا وحده لا يكفي بل لا بد من أسس أخرى يكتسبها المبدع عن طريق التعلم كالدربة، والممارسة، وحتى يبلغ الشاعر مبلغ الفحول والإجادة في القول لا بد له من اجتماع هذه الأسس.

إن نظرتهم إلى قضية السرقات الشعرية تميزت بالدقة والوضوح في إصدار الأحكام، بعيدة كل البعد عن الضبابية والغموض بوصفها بابا فضفاضا لا يستطيع أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه أو البراءة من طرقه، فالسرقة عندهم ما كانت في أخذ معنى خاص بشاعر معين والإغارة عليه شكلا ومضمونا وهذا أمر مرفوض، وليست السرقة في المعاني المشتركة التي اتفق عليها جميع الناس بمن فيهم الشعراء، فلا عيب في أخذها وإعادة صياغتها بطريقة مبتكرة وتشكيل معناها، ومن ثمة كان أفقهم في بحث السرقات الشعرية أكثر انفتاحا من النقاد الذين سبقوهم، فانضموا بذلك إلى قائمة المعتدلين الذين نادوا إلى الوسطية في بحث السرقات، وأعطوا لها أمثلة تطبيقية من خلال مؤلفاتهم، كالأخذ والاشتراك في توليد المعاني...، بوصف النص الشعري عبارة عن تفاعلات نصية مختمرة في ذهن الشاعر، يستحضرها أثناء لحظة الإبداع ويعيد تأليفها بقدر ما يملكه من طاقة كامنة في ذاته المبدعة؛ لذلك فقد اشتغلوا على مفهوم التناص دون تسميته بالمصطلح نفسه، ليتبلور بعد ذلك بمرور الأزمنة والعصور، ويصبح نظرية نقدية عند الغرب الذين اهتموا به في أواخر القرن العشرين، وكان ظهوره الأوّل على يد جوليا كريستيفا التي أطلقته لأوّل مرة من خلال مؤلفاتها، فكل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية لمجموعة من النصوص السابقة أو المعاصرة، واقتطاع منها وتحويل لها، لذلك فهو حتمية لا مناص منها لكل أديب شاعرا كان أم كاتبا وتكمن وظيفته في كيفية توظيف النصوص السابقة في النصوص اللاحقة، وماذا أدّت في النص اللاحق، وهل أحسن المبدع تشرب هذه النصوص، وشحنها دلاليا، وأضاف جديدا لهذا النص؟

أضاف هؤلاء النقاد إلى مفهوم الشعر إلى جانب الموسيقى، والعاطفة، والشعور، والوجدان، الفطنة والنية والقصد، حيث ينقل الشاعر من خلال نصه تجربته إلى المتلقي، بالإضافة إلى أن الشعر فن قولي استطاع العرب من خلاله تخليد مآثرهم، وأخبارهم، ومهاجمة خصومهم المتطاولين عليهم، فبعد أن استعسر عليهم الكلام المنثور تدبروا الأوزان والأعاريض، ونشأ ما وسموه بالشعر ومن أهم مميزاته الوزن والقافية والإيقاع والصورة، بوصفها معطيات فنية أسرت ألسنتهم وسهلت عملية الحفظ وجعلته أشد وقعا في نفوسهم شريطة الاعتدال في الوزن والحرص على جودة النص الشعري ونظمه بلغة جزلة رقيقة بعيدة عن الوحشية والغرابة.

ولم يفت النقاد المغاربة الحديث عن إشكالية المفاضلة بين الشعر والنثر، فإذا نظرنا إليهما من ناحية الوزن، فإنها تبقى نظرة شكلية لا علاقة لها بالجوهر، فكلاهما فنّ من فنون القول، له هدف وغاية معينة، غير أن كلّ منهما يفضُل على الآخر في مجال معين، فالأدب هو المرآة العاكسة للمجتمع سواء كان شعرا أم نثرا يعبر عن مجالات الحياة المختلفة، ولا يمكن لخصيصة شعرية أن تكون وحدها حدّا للشعر.

قام هذا البحث على استجلاء ملامح التلقي وفق رؤية النقاد المغاربة القدامى دون الخوض كثيرا في مناهج الغرب، فقد عرف العرب القدامى وجود عمليات لتلقي الشعر وسماعه والتغني به، وإن كان هذا التلقي شفاهيا في بداية أمره يعتمد على ذاكرة المتلقي التي تخوّل له حفظ الأشعار التي كان يسمعها ويعمد إلى تكرارها عدة مرات، لتترسخ في ذهنه لأن طبيعة الحياة هي التي فرضت عليه ذلك وحصرت دوره في الإصغاء فقط، ومن ثمة إصدار أحكام مبنية على الذوق الفطري وقائمة على الانطباعية والعفوية، بعد تدبر وفهم لمعاني القول الشعري، مما يفرض على المبدع (الشاعر) بذل قصارى جهده في اختيار أشرف المعاني وما يناسبها من ألفاظ جزلة لنظم أجود الأشعار، وتنقيحها قبل إلقائها على مسامع المتلقي الذي يحكم على النص ويميز جيده من رديئه، ولما انتشرت

وسائل التدوين والقراءة ظلت ميزة الإنشاد ملازمة للشعر، وتمثل إحدى وسائل التفاعل والاستجابة.

أكد النقاد المغاربة القدامى مفهوم المبدع، فلكل شاعر طريقته الخاصة وشخصيته المستقلة التي تميزه عن غيره في رؤية الأشياء، وهذا ما لاحظوه بعد اطلاعهم على الشعر العربي وخلصوا إلى نتيجة مفادها، أن يكون صاحب النص يتمتع بحس جمالي مرهف، يؤهله لنقل الصور بلغة مؤثرة تلامس مشاعر المتلقي وتبعثه على الارتياح والنشاط، ولا يتأتى له إدراك ذلك إلا عن طريق القراءة المعمقة، ودقة الملاحظة التي تكشف عن خصائص معينة لذلك الشاعر، كما قدموا آراء على شكل وصايا نقدية حاولوا من خلالها حث الشعراء على اختيار الأوقات المناسبة لنظم الشعر، إقرارا منهم بوجود مهيئات تدفع الشاعر للإبداع، والتعبير عن عواطفه، وهذه الدواعي قد تكون نفسية رغبة في تخليد المآثر والانتصارات، وقد تكون مكانية كالخلوة في الأماكن العالية الجميلة...، إلى جانب ملازمة الشعراء الفحول والأخذ عنهم.

أشار النقاد المغاربة القدامى إلى مفهوم النص، حيث اجتهدوا في تحديد معايير العمل الشعري، والتي طرحت رؤى جديدة من شأنها الارتقاء بالقصيدة إلى مستوى من الشعرية والجمالية، لا تقل شأنا عما جاء به المشارقة خاصة في القرنين الخامس والسابع الهجريين؛ إذ تجلت عناية (النهشلي – وابن رشيق) ببناء النص في الوزن والقافية ووحدة البيت، وكذلك شأن (القرطاجني) الذي أضاف عنصر التخييل، وعَدّه جوهر العمل الشعري، كما أنهم اتفقوا أيضا في تقسيم الأغراض الشعرية، وهذا الاتفاق أملته نزعتهم العربية الأصيلة، ونظرتهم الأخلاقية، كما أكدوا مبدأ التناسب بين الأغراض الشعرية والأوزان، ونادوا بضرورة التنقيح وإعمال الرؤية في بناء النص الشعري، دون أن يهملوا أهمية الجانب النفسي للمبدع في تشكيل النص، وكذلك اهتم هذا الثالوث أيضا باتساق

النص، ويظهر ذلك من خلال حديثهم عن المطالع وحسن التخلص والخواتم، وضرورة مناسبتها للمقاصد الشعرية، والإجادة فيها من علامات النجاح.

لقد أنشأ النقاد المغاربة القدامى تصورا متكاملا عن عملية التلقي، وإن المتلقي كان حاضرا على الدوام في أذهانهم وفي مواقفهم النقدية، حيث ركزوا على مفهوم القارئ الضمني الذي يكون حضوره مفروضا في ذهن المبدع أثناء كتابته النص، وله أثر بالغ في توجيه أسلوبه، وخلود نصوصه أو تلاشيها، فلا يمكن للشاعر أن يثق بنصه إلا بعد مراجعته، وتنقيحه، والتأكد من سلامته من العيوب والأخطاء.

للمتلقي دور بارز في صياغة الأسلوب الأدبي، وقد لقي اهتماما كبيرا من قبل النقاد المغاربة القدامى، لما يحمله من خصائص ومميزات أكسبته خصوصية الاتصال بالبلاغة التي تربط بين الأسلوب وطريقة أداء المعنى، وهذا ما يعطي النص نوعا من التميز ويمنحه القدرة على التأثير في المتلقي، فيستجيب لتلك المعطيات، بحكم أن لكل نص دلالات وأبعاد يفرضها المقام، ويبقى للمتلقي الدور المهم في الكشف عن مميزات الأسلوب، وما يحدثه من انفعالات بداخله عبر الانزياحات عن اللغة المعيارية؛ إذ يرد في النص ما هو خارج عن نطاق توقع المتلقي من مراوغات بيانية تثير استفزازه، فيقوم بدوره للمشاركة في إعادة إنتاج النص مرة أخرى، مما يفتح آفاقا جديدة لتأويل النص وتكثيف دلالاته.

هذه أهم النتائج التي تمكنا من الوصول إليها، ولا نزعم أننا وصلنا إلى كل شيء، وكل ما نرجوه أن نكون قد أسهمنا بشيء ولو قليل في خدمة التراث النقدي المغربي، وإذا كان الموضوع متشعبا، فإن آخر ما يمكننا أن نختم به دراستنا هو أننا حاولنا قدر المستطاع الكشف عن إشكالية تلقي الشعر العربي عند النهشلي، وابن رشيق، وحازم القرطاجني، وأخيرا تبقى هذه قطرة صغيرة من بحر عميق، بحكم أنّ التلقي مفهوما إشكاليا

ونظرية قائمة بذاتها مجال واسع، لا يمكن حصره في هذه الدراسة المتواضعة، نرجو أن يأتي من يثريها بعدنا ويطعّمها لإكمال هذا العمل والتعمق فيه أكثر.

والحمد لله رب العالمين

قائمة المصادر

والمراجع

*** القرآن الكريم برواية حفص عن نافع**

أولا: المصادر والمراجع باللغة العربية:

*** الكتب التراثية:**

1- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان، دط، 1997م.

2- ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر، وآدبه، ونقده، تحق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، دب، ط5، 1981م.

3- ـــــــــــ أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحق: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986م.

4- ـــــــــــ قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحق: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، دب، دط، 1972م.

5- ابن سعيد المغربي الأندلسي، المرقصات والمطربات، تحق: محمد حسين المهداوي وعدنان محمد آل طعمة، دار الفرات للثقافة والإعلام، العراق، بابل، دط، 2020م.

6- ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، تحق: عبد العزيز أمين الخانجي، مطبعة النهضة، دب، ط1، 1962م.

7- ـــــــــــ مسائل الانتقاد، تحق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، مصر، القاهرة، دط، 1982م.

8- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2005م.

9- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

10- أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، تحق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، دت.

10- الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تحق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م.

11- ـــــــ الحيوان، تحق: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، دب، ط2، دت.

12- الحاتمي أبو علي، الرسالة الموضحة، تحق: محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت، بيروت، دط، 1965م.

13- حازم القرطاجني، قصائد ومقطعات، تحق: محمد الحبيب خوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1972م.

14- ـــــــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.

15- ـــــــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

16- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت.

17- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحق وشرح: محمد أبو الفضل

18- إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، دب، دط، دت.

19- قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، دون تحق، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1402هـ.

20- القزاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحق: رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، دب، دط، دت.

21- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

22- المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، دت.

23- النهشلي القيرواني عبد الكريم، الممتع في صنعة الشعر، تحق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط دت.

***الدواوين الشعرية:**

1- ابن هانئ الأندلسي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1980م.

2- ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1986م.

3- ديوان أبي نواس، دون تحق، دار صادر، بيروت، دط، دت.

4- ديوان البحتري، تحق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت.

5- ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.

6- عبد أمهنا، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ- 1994م.

7- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تحق: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م.

*** القواميس والمعاجم:**

1- ابن فارس أحمد، معجم مقاييس اللغة، تحق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت.

2- ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار النوادر، الكويت، دط، 2010م.

3- الزمخشري أبو القاسم، أساس البلاغة، تحق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

4- الفيروز آبادي مجد الدين، القاموس المحيط، تحق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.

*** المراجع باللغة العربية:**

1- إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2011م.

2- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ط2، 1960م.

3- أحمد الحوفي، فن الخطابة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، الطبعة الخامسة، دت.

4- أحمد الودرني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب (من الأصول إلى القرن 7 ه)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004م.

أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1967م. 5-

6- أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت.

7- أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م.

أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م. 8-

9- أحمد سعيد سعد، نظرية البلاغة العربية دراسة في الأصول المعرفية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2009م.

10- أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي(362هـ- 555هـ)، مكتبة المعارف، دب، دط، 1985م.

11- إدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1984م.

12- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

أوكان عمر، مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، دب، ط2، 1994. 13-

14- بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين دراسة نقدية وتحليلية، مطبعة المعارف الجديدة، دب، دط، 2005م.

15- بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1987م.

16- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

17- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط 3، 1992م.

18- ـــــــــ مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة، دب، ط5، 1995م.

19- جاسم حميد جودة، الظاهراتية والرمز، الدار المنهجية للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2016م.

20- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، السانيا وهران، الجزائر، دط، 2007م.

21- حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، السانيا وهران، دط، دت.

22- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، ط2، 1985م.

23- حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2004م.

24- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003م.

25- خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م.

26- درواش مصطفى، خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2005م.

27- رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981م

28- سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، فن الإلقاء، جامعة بغداد، قسم الفنون المسرحية، بغداد.

29- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط1، 1980م.

30- ـــــــ في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1996م.

31- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

32- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، دط، 2003م.

33- شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، بيت الحكمة، تونس، دط، 1993م.

34- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط12، دت.

35- صلاح رزق، أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقد عربي، دار غريب، القاهرة، دط، 2002م.

36- صلاح فضل، أشكال التخيل من قتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، دب، ط1، 1996م.

37- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط3، 1985م

38- طارق النعمان، اللفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، دط، 2003م.

الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، دب، ط1، 2007م. 39-

40- الطاهر توات، أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن الهجريين، ديوان المطبوعات الجامعية، دب، دط، 2010م.

41- طه حسين، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، دط، 2013م.

42- عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

43- عبد الرحمن عفيفي، مطلع القصيدة ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1987م.

44- عبد الرحيم الكردي، قراءة النص مقدمة نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م.

45- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل، دط، 1998م.

46- عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

47- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009م.

48- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1999م.

49- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

50- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، دط، دت.

51- عبده عبد العزيز قلقيله، النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، مصر، ط2، 1988م.

52- عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، تحق: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1990م.

53- علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 1999م

54- عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990م.

55- عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، دط، 2009م.

56- فاتن كوكة، التصنيف اللغوي والأدبي في عصري المرابطين والموحدين (484هـ-670هـ)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2012م

57- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2006م.

58- فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2009م.

59- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

60- محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م.

61- محمد بن تاديت، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1402هـ- 1982م.

62- محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2011م.

63- محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1432هـ- 2011م.

64- محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، مطبعة الإشعاع، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

محمد حسين الصغير، نظرية النقد العربي رؤية معاصرة، دد، العراق، ط1، دت. 65-

66- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1982م.

67- محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، دد، دب، ط1، 2000م.

68- محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

69- محمد عبد المطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

70- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1997م.

71- ـــــــــــ قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، دط، 1995م.

72- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1997م.

73- محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي - نشأته وتطوره- (دراسة وتطبيق)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م

74- محمد مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

75- محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، دط، 1985م.

76- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1996م.

77- محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

78- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996م.

79- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013م.

80- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1988م.

81- مصطفى الصاوي الجويني، معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

82- منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، دت.

83- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002م.

84- نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م.

85- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، دب، ط1، 1997م.

86- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.

87- نور الدين السد، الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007م.

88- وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، دط، 1985م.

89- اليامين بن التومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م.

الكتب المترجمة

1- أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز النماء الحضاري، حلب، ط1، 2009م.

2- إيزر فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: الجيلالي الكدية، حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، 1989م.

3- ـــــــــــ فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، 1995م.

4- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، دب، ط1، 1994م.

5- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م.

6- جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر واللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر، القاهرة، 2000م.

7- ـــــــــــ بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996م.

8- جين تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1999م.

9- روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

10- روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار اللّاذقية، دط، 1992م.

11- رولان بارث، درس السميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993م.

12- رولان بارث، لذة النص، تر: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، دب، دط، 1998م.

13- فردناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م.

14- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، دت.

15- فيرناند هالين، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م.

16- هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

17- ـــــــــــــ جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016م.

18- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1999م.

19- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

ثانيا: المراجع باللغة الأجنبية

1- Dominique Maingueneau : Les Termes Clés De l' Analyse Du Discours, Edition du Seuil, Février 1996.

2- Hans Robert Jauss , pour une esthétique de la réception, tradouit par: Claude Maillard, préface de: Jean Starobinski, ed gallimard, paris, 1978.

3-Wolfagang Iser , l'acte de lecture , Théorie de l'effet esthétique, trad. De l'allemand parEvelyne Sznyeer, Bruxelles: p.Mardaga, 1985.

ثالثا: المجلات والمقالات

1- الشيخ بوقربة، قضية اللفظ والمعنى في الخطاب النقدي المغاربي حتى منتصف القرن الخامس للهجرة، مجلة الفضاء المغاربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع2، 2004م.

2- بشرى عبد المجيد تاكفراست، المرجع الفلسفي في نقد وبلاغة الغرب الإسلامي حازم القرطاجني – نموذجا-، مقال منشور ضمن كتاب: المرجعيات في النقد والأدب واللغة، إشراف: ماجد الجعافرة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر 2010م، عالم الكتب الحديث، ط1، مج1، 2011م.

3- المغيض تركي، التناص عند ابن شيق القيرواني، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، الجيزة، 2007م.

4- علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 03، 2006م.

5- عبد الرحمن بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع4، مج25، أبريل، يونيو، 1997م.

6- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول النقد الأدبي، ع 1 – 2، مج5، 1984م.

6- مجاهد بوسكين، سوسيولوجيا التلقي القراءة وآليات الاشتغال (مقاربة في المرجعية، المفاهيم، النظرية، الأدوات القراءاتية)، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، يناير، ع03، مج02، 2018م.

7- عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جماليات التلقي، الجامعة الهاشمية، مجلة تصدر عن جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الأردن، ع 37، ج 18، دت.

8- حافيظ إسماعيلي علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، ج9، 1999م.

9- بن الدين بخولة، التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، مجلة أبحاث، جامعة وهران، الجزائر، ع2، ديسمبر 2014م.

10- فوزية دندوقة، التأويل وتعدد المعنى، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع4، 2009م.

11- لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ع 39، مارس 2001م.

12- محمد البشير مسالتي، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، مجلة جيل الدراسات الفكرية والأدبية، ع4، ديسمبر كانون الأول، 2014م.

13- مصطفى الغرافي، البلاغة والايديولوجيا في العلاقة الملتبسة بين المعرفة والايديولوجيا، مجلة الرافد، مجلة شهرية ثقافية، جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ع164، أبريل، 2011م.

14- محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، مج37، يناير، مارس، 2009م.

15- محمد أحمد علي، ظواهر التلقي في التراث النقدي العلاقة بين النص والقارئ، مجلة جامعة البعث للعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سوريا، ع3، مج24، آذار، شوال، 2002م.

17- المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، الرباط، المغرب، ع2، 2015/2014م.

18- عبد الحميد هيمة، النص الشعري من النقد السياقي والنسقي قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، الجزائر، ع2، ديسمبر، 2011م.

19- هانس روبرت ياوس، الإنتاج والتلقي، أسطورة الأخوين العدوين، تر: رشيد بنحدو، مجلة نوافذ، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ع 15، مارس، 2001م.

رابعا: الرسائل الجامعية

1- إيناس عياط، إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2001/2000م.

2- الحاج جغدم، إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي - ابن الفارض أنموذجا-، أطروحة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، الجزائر، 2011/2010م.

3- عبد القادر خليف، مصطلح القراءة في كتاب (القراءة وتوليد الدلالة)، حميد لحميداني، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2011- 2012م.

4- علي بخوش، التلقي في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم الأدب العربي، الجزائر، 2003- 2004م.

5- نايت على امهانة، عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، 2012م.

خامسا: المواقع الإلكترونية

www.maghress.com

http:// www.startimes.com

http:// www.al-eman.com

ملخص

ملخص باللغة العربية:

يتمحور موضوع هذا البحث حول تلقي الشعر العربي في النقد المغربي القديم، عند كل من النهشلي، وابن رشيق، وحازم القرطاجني، لمعرفة مدى تطابق مفهوم التلقي في النقد القديم مع النظرية الحديثة، والكشف عن الطرائق التي تلقى بها هؤلاء النقاد الشعر العربي، والآليات التي قاربوا بها النص الشعري، وكذا تحديد أهم المقاييس النقدية التي استندوا إليها في تبيّن خصوصيات النصوص.

فرضت قراءة مدونات هؤلاء النقاد المغاربة الثلاثة في ضوء إشكالية التلقي تقسيم البحث إلى: مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، تناول المدخل نشأة النقد وتطوره في المغرب الإسلامي القديم، وخصص الفصل الأول للحديث عن قضايا النقد الأدبي في المغرب الإسلامي القديم وعلاقتها بالتلقي، كاللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والقديم والجديد، والسرقات الشعرية والتناص، ومحاولة ربط تلك الآراء بما قيل في النقد الحديث. في حين رصد الفصل الثاني ملامح التلقي وأنماطه عند النقاد المغاربة القدامى، فقد كانت هناك مظاهر واضحة وإشارات صريحة إلى ضرورة مراعاة المتلقي في الإبداع الشعري بوصفه طرفا مهما في حدوث التواصل، كما عرف العرب القدامى وجود عمليات لتلقي الشعر، سواء كان ذلك شفويا يعتمد على ذاكرة المتلقي، أم كتابيا بعد انتشار وسائل التدوين والقراءة. وتطرق الفصل الثالث إلى مكونات التلقي وآلياتها عند النقاد المغاربة القدامى، حيث اهتموا بمفهوم المبدع ودواعي الإبداع، فلكل شاعر طريقته الخاصة التي تميزه عن غيره في رؤية الأشياء، شريطة أن يكون صاحب النص يتمتع بحس جمالي مرهف، يؤهله لنقل الصور بلغة مؤثرة تلامس مشاعر المتلقي وتبعثه على الارتياح والنشاط، كما أشاروا إلى مفهوم النص واجتهدوا في تحديد معايير العمل الشعري، قصد الارتقاء بالقصيدة إلى مستوى من الشعرية والجمالية، وركزوا على مفهوم المتلقي، فحضوره مفروض في ذهن المبدع قبل كتابته النص، وله دور بارز في توجيه أسلوبه، والكشف عن مميزاته، ما يفتح آفاقا جديدة لتأويل النص وتكثيف دلالاته.

الكلمات المفاتيح: التلقي- النقد المغربي القديم- النهشلي- ابن رشيق- حازم القرطاجني- قضايا النقد الأدبي- المبدع- النص – المتلقي.

ملخص باللغة الأجنبية

Abstrct :

The topic of this research revolves around the reception of Arabic poetry, in ancient Maghrebin criticism, among Abdelkarim Ennahchali, Ibn Rachik and Hazim AL-Qartajany, to know the extent of conformity of the reception concept in the ancient criticism, with the modern theory. In addition to revealing the methods by which these critics received the Arabic poetry, the mechanisms they used to approach the poetry text, and identifying the major criticism standards they relied on in indicating the specificities of texts.

Reading these three Maghrebin critics corpora, in the light of the reception problem, imposed the division of this research into: an introduction, followed by three chapters, and finally a conclusion. The introduction dealt with the birth of criticism, its development in the ancient Islamic Maghreb. As for the first chapter, it was devoted to the issues of the literary criticism in the Ancient Islamic Maghreb, and its relationship with reception, such as: word and meaning, natural and artificiality, new and ancient, poetry thefts and intertextuality, and trying to link all these opinions to what has been said in the modern criticism.

As for the second chapter, it monitors the features of reception and its types among the ancient Maghrebin critics, because there were clear manifestations and explicit indications to consider the receiver in the poetry creativity, which is an important party in the occurrence of communication. The ancient Arabs witnessed the existence of poetry reception processes, whether it was verbally, relying on the receiver's memory, or written after the means of writing and reading were spread.

The third chapter dealt with the components of reception and its mechanisms among the ancient Maghrebin critics, as they have given importance to creatives and the reasons for creativity, because every poet has his own method which distinguishes him from the others in viewing things, with the condition that the author has a heightened aesthetic sense, which qualifies him to transfer images with an influential language that touches the heart of the receiver, and inspires him comfort and activity. They also indicated the concept of text, and worked hard to determine the standards of the poetry work, in order to scale up the poem to level of poetry and aesthetic, in addition to that, they focused on the concept of the receiver, whose presence in the mind of the creative person before writing his text is a must, and whose important role is to orient the latter's style, and

reveal his characteristics, the thing that opens new horizons in interpreting the text and intensify its semantics.

Key words : Receiving ; Ancient Maghrebin Criticism ; Ennahchali ; Ibn Rachik ; Hazim AL-Qartajany ; issues of the literary criticism ; creative ; text ; receiver.

فهرس الموضوعات

. مقدمة..... أ- ذ

. مدخل: نشأة النقد وتطوره في المغرب الإسلامي القديم..... 11- 23

الفصل الأول: قضايا النقد الأدبي في المغرب الإسلامي القديم وعلاقتها بالتلقي

توطئة..... 25- 26

المبحث الأول: اللفظ والمعنى..... 27- 39

1) دور اللفظ في بناء العمل الشعري..... 27- 29

2) ضرورة التلاحم بين الشكل والمضمون..... 29- 33

3) مبدأ التناسب بين اللفظ والمعنى..... 33- 39

المبحث الثاني: القديم والجديد..... 40- 59

1) فاعلية الزمان والمكان وأثرهما في التجديد..... 41- 56

2) صراع الأجيال ومعايير المفاضلة بين القديم والجديد..... 56- 59

المبحث الثالث: الطبع والصنعة..... 60-71

1) الطبع والثقافة والذوق الفني..... 60- 64

2) الصنعة المطبوعة والممارسة..... 64- 68

3) عوامل نشأة الطبع السليم..... 68- 71

المبحث الرابع: السرقات الشعرية والتناص..... 72- 87

1) المعاني المشتركة وقانون الأخذ..... 72- 78

2) السرقة الشعرية وفاعلية المتلقي بين النص اللاحق والنص السابق..... 78- 84

3) المعاني المخترعة والمعاني المتداولة..... 84- 87

الفصل الثاني: ملامح التلقي وأنماطه عند النقاد المغاربة القدامى

المبحث الأول: إشكالية التلقي في الدرس النقدي 89- 113

1) التلقي في المنظور الغربي القديم..... 89- 93

2) التلقي في النقد العربي القديم..... 93- 95

3) الأصول المؤثرة في ظهور نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث..... 95- 103

* الشكلانية الروسية

* البنوية

* الظواهرية

* الهرمينوطيقا

* سوسيولوجيا الأدب

4) تشكّل نظرية التلقي..... 103- 109

* طروحات هانز روبيرت ياوس..... 104- 106

- أفق الانتظار (التوقع)

- المسافة الجمالية

- المنعطف التاريخي

* جهود وولفغانغ إيزر..... 106- 109

- القارئ الضمني

- السجل النصي

- مواقع اللاتحديد

5) التلقي في النقد العربي الحديث والمعاصر..... 109- 113

* إدريس بلمليح..... 110- 111

* حبيب مونسي..... 111- 113

المبحث الثاني: ملامح التلقي عند النقاد المغاربة القدامى..... 114- 130

1) من مظاهر التلقي في التراث المغربي..... 114- 120

2) خبرة المتلقي وذوقه الجمالي..... 120- 130

المبحث الثالث: أنماط التلقي عند النقاد المغاربة القدامى (الشفوية والكتابة) 131- 159.

1) حقيقة الشعر ووظيفته..... 131- 134

2) فاعلية التلقي والشفوية..... 134- 137

3) خصائص الشفوية في ظل ثنائية الشعر والنثر..... 137- 156

4) القصيدة من التقليد الشفوي إلى التأصيل الكتابي..... 156- 159

الفصل الثالث: مكونات التلقي وآلياتها عند النقاد المغاربة القدامى

المبحث الأول: المبدع ودواعي الإبداع..... 161- 190

1) المبدع ومؤهلاته..... 161- 164

2) المبدع والبناء الفني للنص الشعري.....165- 189

أ- النسيب وأثره في بناء أساليب القول الشعري..... 165- 170

ب- المبدع والأسلوب في ظل ثنائية الوضوح والغموض..... 170- 174

ج- التناسب بين الأغراض والأوزان..... 174- 179

3) دواعي الإبداع ومهيئاته..... 179- 190

المبحث الثاني: النص (الرسالة)..... 191- 206

1) النص وطاقاته الجمالية.....191- 200

أ- الخيال ودوره في بناء المعنى..... 191- 196

ب- صورة المعنى وجمالية الوضوح والغموض..... 196- 200

2) النظم والأسلوب وفاعلية المحاكاة..... 200- 206

المبحث الثالث: المتلقي (السامع أو القارئ)..... 207- 227

* توطئة..... 207- 208

1) فاعلية المتلقي وحضوره في الفكر النقدي المغربي القديم..... 208- 214

2) المتلقي وعلاقته بالنص..... 214- 219

أ- المتلقي والابتداء..... 214- 216

ب- المتلقي والمقام..... 217- 219

3) آليات التلقي عند النقاد المغاربة القدامى..... 219- 227

أ- إستراتيجية التأويل في ضوء التخييل والمحاكاة..... 219- 223

ب- إستراتيجية التمويه والاحتيال..... 224- 227

. الخاتمة.....229- 235

قائمة المصادر والمراجع..... 237- 253

ملخص..... 255- 258

فهرس الموضوعات..... 260- 263

تمّ بحمد الله