

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهدي - أم البواقي

رقم التسلسل:

كلية الأدب واللغات والعلوم

رقم التسجيل: 489299

الاجتماعية والإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

دور المتلقي في تشكيل الحكم النقدي
من خلال المجالس الأدبية
-قصر المأمون نموذجاً-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص الأدب القديم ونقده

تحت إشراف:

أ.د. عمار ويس

من إعداد الطالب:

عبد الفتاح جحيش

أعضاء لجنة المناقشة :

رئيسا	جامعة قسنطينة	أستاذ التعليم العالي	أ.د. الربيعي بن سلامة
مشرفا ومقررا	جامعة قسنطينة	أستاذ محاضر	د. عمار ويس
عضوا	جامعة أم البواقي	أستاذ محاضر	د. العلمي المكي
عضوا	جامعة أم البواقي	أستاذ محاضر	د. العلمي لراوي

السنة الجامعية: 2010/2009

الإهداء

بكل الصدق إلى

أبي.....

أمي.....

تضييق العبارة لتتسع الدلالة

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين، والصلاة والسلام على نبي المرسلين
وصحابته والتابعين إلى يوم الدين وبعد:

لا زالت النظرة الجزئية إلى العمل الأدبي هي السمة التي توصف بها معظم
الأحكام النقدية في المرحلة الشفاهية وبخاصة المرحلة الجاهلية ، وعليها يعول كثير
من النقاد والدارسين في تمييز هذه المرحلة وتقييم أدائها النقدي ومنهم من يبدأ
التأريخ للنقد بالكتابات النقدية غير آبه بمجموعة الأحكام التي غصت بها مجالس
الأدب و حظي بها تراثنا النقدي ، غير أن نظرة علمية نزيهة تجعلني أقلب السؤال
هنا من :

لماذا كان الحكم النقدي جزئياً ؟ ولماذا تأخرت الكتابة النقدية في تراثنا الادبي ؟ .

و هو السؤال الذي دارت حوله معظم الكتابات النقدية التي درست هذه المرحلة من
تراثنا العربي لأحول السؤال إلى :

ما قيمة الأحكام النقدية التي أفرزتها المجالس الأدبية ؟ .

وقد ألهمني هذا السؤال اطلاعي في العام النظري على دراستين:

أولاهما في الأدب تحت عنوان "في الأدب العباسي : قصر المأمون وإثره على
العصر" للدكتور سامي عابدين ، وهو يجمع فيه أهم المجالس الأدبية التي عقدها
المأمون في قصره ، وأثرها على العصر العباسي في معظم فنون الأدب ، وكان
لهذه الدراسة بالغ الأثر في اهتمامي بهذا النوع من الأدب لما لقيه في نفسي من
رغبة كبيرة في البحث في هذه المرحلة المشرقة من مراحل الأدب العربي .

والدراسة الثانية في النقد بعنوان " دراسات في النقد الأدبي عند العرب من
الجاهلية حتى العصر الأموي" للدكتور عبد القادر هني ، وقد ألفت في هذا الكتاب
عنصراً وقفت عنده طويلاً يتحدث فيه عن الأحكام النقدية في هذه الفترة من حيث
كونها معللة وغير معللة محاولاً تفسير هذه الظاهرة التي وقف عندها كثير من
الدارسين دون أن يعطوها حقها من الدراسة والبحث -باعتقاده- وهو ما حفزني

أكثر على استثمار هذه الملاحظة ، وبخاصة أنني اطلعت على بعض الآراء والمناقشات التي قدمها إحسان عباس ومحمد مندور وطه احمد إبراهيم وغيرهم... عن طبيعة النقد الذي غلبت عليه الجزئية والانطباعية في المرحلة الشفاهية، فأحببت أن أجمع بين هذه المرحلة التي تمثلها المجالس الأدبية وبين الأحكام النقدية التي أثمرتها ، وذلك من خلال توظيف منهج نقدي جديد يمكن أن يساعد على تفسير هذه الظاهرة النقدية فاخترت أن ادرسها من وجهة نظرية التلقي التي تسمح للمتلقي بتوظيف بعض الآليات في فهم وتفسير الظاهرة الأدبية وتقييمها.

فإذا كان تععيد قواعد كثير من العلوم ثمرة من ثمرات المناظرات والمجالس بجميع أنواعها ، أفلا ينسحب ذلك على عملية الإبداع ونقد الإبداع الأدبي ليصبح القول أن تععيد قواعد النقد أيضا ثمرة ناضجة من ثمرات هذه المرحلة التي شاعت فيها المساجلات الفكرية والفقهية؟ .

ويبدو- لي - أنه حان الوقت لإعادة النظر في هذه الأحكام جملة و- أخص هنا بالذكر - الأحكام النقدية التي سايرت الشعر والشعراء والكتابة والكتاب.

فمع الاعتراف بصعوبة البحث والقراءة والتفسير حول هذه المرحلة وفي هذا النوع من الأحكام بالذات ، غير أنني مطمئن إلى فعالية نتائجه في الكشف عن السيرورة التاريخية (انفعالها و تفاعلها) في النص الأدبي مما يتيح لنا الإجابة عن كثير من الأسئلة حول عموم صيغة النقد ، ودور المتلقي - بكل مستوياته - في الكشف عن قيمة النص الأدبي ، ومحاولة ملء الفجوات الموجودة في هذه المجالس من خلال معرفة علاقة الشعراء بها، وسر شهرة بعضهم دون بعض ، والظروف الاجتماعية والسياسية التي أقصت جملة منهم دون آخرين ، لنصل إلى مدى تأثير السلطة السياسية في صناعة الذائقة الأدبية وتوجيه الإبداع الشعري ، فنضيف هذه الجهود إلى تلك الدراسات التي كشفت - من خلال المنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي - عن الصورة المتكاملة للمجتمع العربي، ولكن هذه المرة تحت ضوء نقد ثقافي يكشف عن تفاعلات البنيات الأدبية والفكرية والعقلية ، وتحديد هذه الأنساق التي تعايشت في فترة واحدة أوفي عدة فترات، وهو ما لم يلق عناية كافية لدى النقاد والدارسين إلا نذرا يسيرا منها اكتفى بالإشارة إلى مستوى واحد من مستويات التلقي هو الناقد وهو ما كان جليا في دراسة كل من:

إدريس بلمليح تحت عنوان " المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام " كشف فيها عن أجهزة تلقي النص الأدبي

وآليات تأويله عند المفضل الضبي والمرزوقي، ودراسة دياب قديد بعنوان " تلقي النص الشعري لدى نقاد القرن الرابع الهجري " وهو هنا يخص نقاد هذا العصر مع إشارات مهمة إلى المتلقي من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري استثمرها هذا البحث إلى جانب دراسات أخرى أذكر منها هنا " عملية التلقي في المجالس الأدبية " وهي رسالة ماجستير للطالبة سميرة بن جدو ، وبعض الكتب التي اهتمت بالتلقي في تراثنا العربي ، منها " النص والتلقي " لفاطمة البريكي، و " قراءة النص وجماليات التلقي " لمحمود عباس عبد الواحد، وبعض المراجع التي ستذكر في ثنايا هذا البحث.

غير ان هذه الدراسات على أسبقيتها لم تحدد أدوار ومستويات المتلقي الأخرى إلى جانب المتلقي الناقد ، كما ليس فيها عناية بأهم الفروق بين دور المتلقي ومكانته وخصوصيته في النقد العربي وبين دوره ومكانته ومميزاته في النقد الغربي.

كل ذلك جعلني أخص هذه الجزئية من عملية الإبداع بالبحث والدراسة والتقصي لعلني افتح نافذة جديدة على تراثنا الادبي لمعرفة المزيد عن طبيعته ، ومحاولة تفسير بعض ظواهره الفنية والجمالية موظفاً بذلك جهود المنظرين الكبار في هذا العصر كوسيلة من الوسائل التي أترجى بها النص الأدبي ، استنتق فيه فكره وروحه وثقافته وجماليته ، واستدعي فيه خصوصيته من منظور القارئ الذي عاصره وحاوره وتلقاه بالاستحسان أو الاستهجان . ومحاولا تفسير هذه الاستجابة ما استطعت إلى ذلك سبيلا كما يحاول هذا البحث الكشف عن المعايير التي وظفها المتلقي وصاغها في شكل حكم نقدي ، والى أي مدى انسجمت هذه المعايير النقدية مع هذا النص ، وما هي الثغرات التي تركتها صيغة العموم في هذه الأحكام ؟

بعض من هذه الأسئلة كان من صميم هذا البحث بدءا، غير أن هناك جوانب وقضايا أخرى استدعت الإشارة واستتبعت الالتفات إليها سوف تذكر في مظانها .

وقد اقتضى البحث في هذه المناحي المعقدة والمتداخلة الاستعانة بمجموعة من المناهج النقدية التي تقودها نظرية التلقي والتأويل كمنهج أساس في دراسة هذا الموضوع (المتلقي) الذي هو من صميم اهتماماتها مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كالمناهج النفسي والاجتماعي الذي وظفه البحث في تحليل النماذج الشعرية بمعية المنهج الأسلوبي والبلاغي ، وهو ما يمكن أن يوصف بالمنهج المتكامل.

يبتدىء هذا البحث بتمهيد يعرض لأهم ما سيتم الحديث عنه ، ويهيئ القارئ ويضعه في جو الموضوع ، من خلال الحديث عن أهم المجالس الأدبية من العصر الجاهلي إلى أوائل العصر العباسي ليختم بالحديث عن عصر المأمون وقصره ، ومكانته السياسية والأدبية والعلمية .

الفصل الأول ويتحدث عن المتلقي بين التراث العربي ، والحداثة الغربية ليرصد أهم الفروق بينهما في محاولة الوصول إلى المميزات والخصائص التي تسهم في خدمة موضوع البحث .

الفصل الثاني ويعرض لأهم الأدوار التي أداها المتلقي في العصر العباسي في تشكيل وصياغة الأحكام النقدية إضافة إلى دوره في تلقي النص القرآني من خلال الذين كتبوا في قضية الإعجاز ، ثم في الكتابات النقدية عند الجاحظ وابن قتيبة ، وأهم الصور التي تلبس بها ، كما يعرض لبعض خصائص التلقي في هذا العصر بما يناسب طول هذا البحث وغرضه ، وبما يخدم الفصل التطبيقي الأخير .

الفصل الأخير و كان فصلا تطبيقيا على المجالس النقدية التي عقدها المأمون في قصره ، وقد حاول هذا الفصل استقصاء أدوار المتلقي والياته في استقبال النص الأدبي ثم تشكيل الحكم النقدي ، وما تؤدي إليه خطوات هذه الدراسة لينتهي إلى قيمة الحكم النقدي في المجالس الأدبية والنقدية في هذا العصر .

وإذ لا يخلو أي بحث جاد من مشاق ، فإن هذا البحث اعترضته عدة منها نقص الدراسات التي عرضت لموضوعه وهو الأمر نفسه الذي كان باعثا على إنجازهم فيمكن اعتباره سببا ونتيجة في آن ، يضاف إلى ذلك صعوبة البحث في المجالس الأدبية من حيث غزارتها ، ومن حيث توزعها في مصادر تراثنا العربي ، فاقترضى ذلك تفصيها والتحقق منها وجمع أطرافها ثم دراستها وتصنيفها بحسب حاجة البحث إليها .

وقد كانت هذه المشاق خير زناد لانقذاح الأفكار وشحن المهمة في إنضاج هذا البحث الذي اكتملت فصوله برعاية استادي الكريم الاستاد الدكتور عمار ويس الذي تعهده بالقراءة والنقد والتصحيح بأسلوبه العلمي الدقيق ، وملاحظاته الفنية القيمة ، فالشكر موصول إليه بأسمى عبارات التقدير والامتنان على كرم شمائله وسماحة نفسه وسعة صدره ، وطيب حفاوته .

ولعل في الخفاء جنودا لم تروها ما بخلت بما أوتيت من علم وفضل من أساتذتنا
الكرام ، أذكر منهم الدكتور الربيعي بن سلامة والدكتور العلمي المكي والدكتور
الأخضر عيكوس ، والزميلين الكريمين عبد السلام بالعجال والاستاد عبد الله كروم،
راجيا من المولى عز وجل أن تجدوا في هذا الجهد المتواضع بعض ما تصبو إليه
رغائبكم العلمية والأدبية .

وعلى الله قصد السبيل

زارزة في: 18-10-2009م

تمهيد

ارتبطت المجالس (1) الأدبية بالمرحلة الشفاهية ، وأكثر ما يتجسد هذا الارتباط – في تراثنا العربي – في مجالس الشعر والنقد و المناظرة والغناء ، والتي تباين تمظهرها من عصر لآخر ، وهذه لمحة وجيزة عنها قبل العصر العباسي .

المجالس الأدبية قبل العصر العباسي :

في الجاهلية كان الغناء ظاهرا فاشيا في كل من المدينة و الطائف و اليمامة وخيبر و وادي القرى ، وهي مجامع أسواق العرب كما ذكر صاحب العقد الفريد ، ومن ثم كان ترجيح كثير من النقاد بأن أصل الشعر كان غناء له وجاهته ، وقد أنشد حسان بن ثابت :

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار .

ولأمر ما كان يلقب الأعشى بصناعة العرب . وقد ذكر شوقي ضيف (2) أنه كان يصول ويجول بين أسواق العرب تحت هتافات الجمهور فمن مستحسن ومن مستهجن – وقد شجع على هذا الرأي تميز الشعر العربي عن شعر سائر الأمم الأخرى بالوزن يضاف إليه القافية التي تشكل ركنا أساسا فيه .

وقد كان الشاعر أعلى منزلة من الخطيب (3) ، و ذلك لحاجتهم إلى تخليد مآثرهم و ذكر أيامهم و حماية عشيرتهم ، بينما كانت الخطابة تقتصر على إصلاح ذات البين و مكارم الأخلاق و المروءة و الشجاعة في الحرب ، و العقود و النكاح في السلم .

ولما كانت الكتابة عند العرب ليست ظاهرة حضارية عامة فقد ضاع كثير مما أنتجوه من الشعر والنثر ، أما الشعر فقد كانت الألسنة تلهج بذكره وترتيله فحفظ منه الشيء الكثير لما كان يدور في الأسواق مثل عكاظ ومجنة وذي المجاز ، وغيرها ... وقد وصلتنا عنه بعض المجالس النقدية من مثل مجالس النابغة في حكمه بين الخنساء وحسان والأعشى ، وما دار بين علقمة وامرئ القيس في حكومة أم جذب المشهورة . ومجلس ربيعة بن حذار الأسدي ، وكلها تدور حول شعراء معروفين . بينما وصلنا شيء قليل جدا من النثر متمثلا في بعض المناظرات و المنافرات ، أشهرها مناظرة النعمان بن المنذر ملك الحيرة وكسرى ملك الفرس ، وبعض خطب قس بن ساعدة الإيادي ، وأميرة بن أبي الصلت .

بمجيء الإسلام ارتفع شأن الخطيب لما لحاجة الدين الجديد من رعاية، وتعريف بمبادئه وقيمه، ثم لما خص به الخطيب في يوم الجمعة من مكانة، و ما نزل به القرآن في أمر الشعراء ، مما كان له من أثر بلاغته و إعجازه . كل هذا جعل الشعر

(1)- جلس : الجلوس القعود والمجلس موضع الجلوس ، والمجلس جماعة الجلوس ، أنشد ثعلب :

لهم مجلس صهب السبيل أدلة
سواسية أحرارها وعبدها . وفي الحديث ، وإن مجلس بني عوف ينظرون إليه . أي أهل المجلس بن منظور . اللسان : مادة جلس . ص / 39ج06 .

(2)- فنون الأدب العربي : النقد : شوقي ضيف ، دار المعارف ، ط3 ، ص / 17 .

(3)- البيان والتبيين : الجاحظ ، دار الفكر - بيروت - لبنان ، 2003م ، ج 1 ، ص / 81 .

يخبو ويضعف في هذه المرحلة . برغم بعض الإضاءات التي ألمع إليها الرسول صلى الله عليه وسلم في قيمة الشعر و تعريفه ، وتحديد وظيفته وقد كان يفضل أبياتا لطرفة و أخرى للبيد وبعضها لعنترة بن شداد.

وبرغم كل ذلك فقد اقتصر شعر هذه المرحلة على الدعوة الإسلامية في الرد على شعراء المشركين(4) ، وقد بقي الأمر على حاله لعهد عمر بن الخطاب الذي شهد بعض المجالس الأدبية و النقدية مع الحطيئة(5).وفي إجابته عن بعض ما كان يشغل الساحة الأدبية في أشعر الشعراء ، وكذلك كان الأمر مع علي رضي الله عنه.

أما الخطابة(6) فقد شهدت تطورا مهما في هذه المرحلة اكتسحت فيها المجالس الأدبية و السياسية، و بخاصة في عهد الخليفة علي رضي الله عنه الذي اعتمدها وسيلة لإخماد نار الفتنة التي نشبت بينه وبين معاوية بن أبي سفيان وبعض الشيعة ، وقد تمثلت في تلك الوفود التي كان يرسلها لمحاورة خصومه حول الخلافة .

أما في العصر الأموي فقد دعم الأمويون الخطابة لما لها من دور في تثبيت دعائم ملكهم في الدور و القصور و المساجد و مجالس العلم و اشتهر من الخطباء : الحجاج بن يوسف و زياد بن أبيه ، و أبو جعفر المنصور وغيرهم ... وقد تعددت أغراضها من دينية وسياسية...

أما مجالس الشعر والنقد فقد شهدت ثلاث بيئات(7) اختصت كل بيئة منها بغرض ، فشهدت بيئة الحجاز ذبوع فن الغزل بنوعيه ، دار جله حول شعر عمر بن أبي ربيعة و بعض ممن في طبقتة كجميل وكثير وغيرهم ، ودخل العنصر النسوي في عملية النقد -هذه المرة- لارتباط المرأة بالغناء و شهدت عدة مجالس لسكينة بنت الحسين ، وفاطمة بنت عبد الملك من النساء ، وبعض مجالس بن عباس ، وابن أبي عتيق وإسحاق الحضرمي ،كل هذا في الحجاز .

أما العراق فشهد نوعا جديدا من الشعر في سوق المربد ، وهو فن النقائض بين الفرزدق وجرير و الأخطل ، و شهد نشاطا نقديا مميذا دار جله حول هؤلاء الثلاثة .

(4)- مثل حسان بن ثابت، ينظر أخباره في الشعر والشعراء: ص/ 174-176، وكعب بن زهير: ص/72-74، وفي الأغاني: أخبار حسان بن ثابت، و أخبار كعب بن زهير.

(5)- الشعر والشعراء: ص/189-190، وأخبار الحطيئة في هجاء الزبيرقان: الأغاني: ج2، ص/179-189.

(6)- وقد خصص الجاحظ الجزء الثاني من البيان والتبيين لأشهر الخطب والخطباء، دار الفكر: تح: عبد السلام هارون.

(7)- ينظر: النقد الأدبي: أحمد أمين، دار الكتاب العربي-بيروت-لبنان، ط4. 1967م، ص/450.

وقد تميزت الشام بفن المدح طمعا في منائح الخلفاء، و الوزراء ، و لكونها مستقر الخلافة الأموية . ومجالس معاوية بن أبي سفيان ، و يزيد بن عبد الملك ، و عمر بن عبد العزيز ، و الحجاج مشهورة مذكورة في هذا الصدد .

المجالس الأدبية في العصر العباسي : لقد شهد هذا العصر انصهارا وفتحا عظيما على الثقافات الأجنبية لما غلب عليه من العنصر الأعجمي الذي جاء معه بفكره وروحه ، وثقافته ، وصنع هذا الثلاثي نسخة فريدة في الثقافة و الفكر و الأدب و العلم والفن والدين لم يشهده المسلمون من قبل ، فهو و إن بدأ مع السفاح والمنصور بشكل محتشم فإنه بلغ القمة و الذروة في عهد هارون الرشيد وبنيه الأمين و المأمون ، و ذلك بما أرسى من قواعد للحكم و الاستقرار و الأمن إذ كان يغزو عاما ، و يحج عاما ، كما اهتم بالعلم ، و العلماء في شتى الميادين ففتح لهم قصره ، ووسع لهم في مجالسه التي كان يقيمها في القصر، في الأدب و الفقه و اللغة. و قد كان لهذه المجالس كبير الفائدة في إرساء قواعد العلوم و الآداب ، و ذلك كان ثمرة المناظرات الغفيرة التي انتشرت في كل مكان ، في القصور و المساجد و النوادي ... و كان الدور الأكبر في تفعيلها هو هذه الملل و الأهواء و النحل الجديدة التي وفدت مع العجم ، فاختلقت بين مجالس للشعر و الشعراء، مثل مجالس الرشيد مع أبي نواس و أبي العتاهية و العرجي وغيرهم.. ، كما شهد قصره مجالس غناء اشتهر بها ، و قد كان كتاب الأغاني كفيلا بنقل هذه المجالس على ترتيب المائة صوت التي اختيرت للرشيد ، و اشتهر من المغنين زرياب و إسحاق و إبراهيم الموصليين ... كما عقدت مجالس أخرى نقدية و أخرى للمناظرات و الخطابة ، و إن تقلص حجم هذه الأخيرة ، لتصبح مقصورة على العيدين و التهنية لتحل محلها رسائل تقرأ على الملأ بعد احتجاب الخلفاء في القصور .

وقد شهد الأمين و المأمون طرفا مهما من هذه المجالس و تربوا على المحاوره و حب العلم و الشعر و الأدب ، مما كان لها أكبر الأثر في استمرارها و بخاصة في عهد المأمون الذي اشتهر بها ، و عدت من أهم مميزات فترة خلافته .

المأمون : هو عبد الله بن هارون الرشيد بن محمد المهدي بن أبي جعفر المنصور عبد الله بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس . أبو جعفر أمير المؤمنين ، و أمه باذغيسية تسمىً **مراجل** (8) ولد سنة (170هـ) في اليوم الذي ولي فيه أبوه الخلافة ، و قد كان ربعة أبيض جميلا طويل اللحية رقيقها قد وخطها الشيب ، و قيل كان أسمر تعلوه صفرة ، ضيق الحاجبين

(8)- محاضرات في تاريخ الأمم الإسلامية- الدولة العباسية: محمد الخضري بك، مؤسسة الكتب الثقافية-بيروت- لبنان، ط1، ص/168، و البداية و النهاية: ابن كثير، اعتنى به وخرج أحاديثه محمود بن الجميل، دار الإمام مالك- الجزائر- العاصمة، ط1، 2006م، ج6، ص/254.

بخده خال أسود(9) ، وله ترسل وشعر ، وصنف كتباً(10) ، سمع من أبيه ومن هشيم بن بشير ، وأبي معاوية الضرير ويوسف بن عطية ، وعباد بن العوام وإسماعيل بن عليّة ، وحجاج بن محمد الأعور ، وروى عنه حذيفة . وإسحاق بن بشر – وهو أسن منه – ويحي بن أكثم القاضي . وابنه الفضل . بن المأمون وغيرهم ... (11)

أخلاقه وعلمه : تميز المأمون عن سائر خلفاء بني العباس بفضيلة كادت تنسي من فرط العصبية

التي شهدتها الدولة الأموية ، وما أثارته من روح الانتقام لدى بني العباس كما تروي كتب التاريخ ؛ ذلك أنه كان ميالا إلى العفو ، كارها للانتقام ، إذ يذكر الشيخ الخضري بك (12) "أنه عفا عن جميع من ساعدوا خصومه عليه ولم يهجم بشيء حتى الفضل بن الربيع الذي أخذ قواده وسلاحه وجنوده وجميع ما أوصى به أبوه له فلما طلب العفو من المأمون قال : أجل العفو لا يكون إلا عن رضى ، و سجد المأمون شكرا لله على أنه ألهمه نعمة العفو" ، كما عفا عن إبراهيم المهدي الذي دعا لنفسه بالخلافة بعد وفاة الأمين، ولما ظفر به ، استعطفه بأبيات من الشعر . "فقال له المأمون : القدرة تذهب الحفيظة ، والندم توبة ، وعفو الله بينهما ، وهو أكبر ما يحاول يا إبراهيم ، لقد حببت إلي العفو حتى خفت ألا أوجر عليه ، لا تثريب عليك يغفر الله لك" (13)، و له مواقف كثيرة تشهد له بالعزة والعفة والحلم . فقد كان واسع الصدر يفتح قلبه للمحاورة والمشاورة ، قوي الحجة واسع الإطلاع سريع البديهة ، له مجالس في شتى مناحي العلم من فقه وأدب و لغة وشعر وغناء ومناظرة ، كانت كلها تعبر عن سعة علمه وتنوع ثقافته وحبه للمعرفة ، ذكر الكتبي(14) أنه برع في الفقه والعربية وأيام الناس ، ولما كبر عني بعلوم الأوائل ، ومهر في الفلسفة فجره ذلك إلى القول يخلق القرآن ... قال أبو معشر : كان أمارا بالعدل ميمون النقيبة فقيه النفس، يعد من كبار العلماء . أما قوله يخلق القرآن فساقه إليه منهجه العقلي الذي تأثر فيه بالمعتزلة من مثل العتابي ، و ثمامة بن الأشرس ، وغيرهم وبخاصة أبي داوود الظاهري ، وقد صمم سنة (218هـ) على امتحان القضاة(15) في هذا الشأن . فأرسل إليهم كتابا يحتج فيه لما ذهب إليه من خلق القرآن، منهم

(9)-الكامل في التاريخ: ابن الأثير: مراجعة نخبة من العلماء، دار الكتاب العربي-بيروت-لبنان، ط5. 1985م، ج5، ص/227.

(10)- الفهرست: ابن النديم: تح، محمد أحمد أحمد، المكتبة التوفيقية، ص/163.

(11)- فوات الوفيات: محمد بن شاكر الكتبي: تح، إحسان عباس، دار الثقافة-بيروت-لبنان، مج2، ص/235.

(12)- محاضرات في تاريخ الأمم: محمد الخضري بك: ص/216.

(13)- الأمالي: أبي علي القالي: مراجعة لجنة إحياء التراث، دارالآفاق الجديدة-بيروت- لبنان. 1980م، ج1، ص/199-200.

(14)- فوات الوفيات: مج2، ص/235-238.

(15)- البداية والنهاية: ج6، ص/197، ومحاضرات في تاريخ الأمم: ص/154-162.

عمر بن سعد كاتب الواقدي، وإسماعيل بن مسعود، وأحمد بن الدورقي . فأجابوه إلى هذه المسألة، واستمر على ذلك يرأس العلماء حتى لم يبق منهم إلا الإمام أحمد بن حنبل، فأمر بسجنه وجلده، فما لبث أن عاجلته المنية في طريقه إلى غزو الروم بطر سوس، وفي بلدة البندنون توفي بعد مرض وحمي لازمته، وذلك في (19 رجب 218هـ)، فكانت خلافته عشرين سنة و خمسة أشهر وثلاثة أيام .

الحالة السياسية : عهد هارون الرشيد للمأمون و سنة 13 عشر سنة وذلك بعد أخيه الأمين فولاه خراسان و ما يتصل بها إلى همدان، ومنحه بمقتضى الشروط التي عقدها استقلالاً يكاد يكون تاماً، وكان هذا مما تعود الخلفاء من الأخطاء بتولية العهد لأكثر من واحد، وبرغم ما جلبه من الفتن الجسام فقد استمروا على هذا النهج، فكان ما حدث بين الأمين و المأمون صورة من صور هذه الفتن، وقد كان سبب الخلاف (16) بينهما أن هارون الرشيد لما وصل إلى أول بلاد خراسان وهب جميع ما كان معه من مال وخيل وعتاد للمأمون و جرد له البيعة من الفضل بن الربيع بجميع جيشه -جيش العامة -، ولما رجع الفضل بن الربيع بالجيش إلى بغداد، كتب إليهم المأمون يدعوهم إلى بيعته فلم يجيبوه، وتحول جيش العامة إلى الأمين، وكان الأمين قد بعث بكتب إلى الأمراء و إلى أخيه صالح بن الرشيد الذي أجابه و أخذ له البيعة من الناس، كما بعث كتاباً إلى المأمون بعد وفاة الرشيد يدعو فيه إلى البيعة لابنه موسى، فلم يجبه ف وقعت الوحشة بينهما .

أما الحسين بن علي بن عيسى بن ماهان فلم يجب الأمين (17) لما طلبه بل راح يؤلب عليه العامة، فقام في الناس خطيباً وذكر ما كان يتعاطاه من اللهو و المجون، وذكرهم بأن حاله لا تصلح للخلافة، ثم حثهم على النهوض إليه، فالتف عليه خلق كثير، فلما علم المأمون بحاله بعث إليه خيلاً، فاقتتلوا ملياً من النهار فأمر الحسين أصحابه أن يترجلوا وأن يقاتلوا بالسيوف والرماح، حتى هزموا جيش الأمين، وخلع محمد الأمين، وذلك يوم الأحد الحادي عشر من شهر رجب [يقصد سنة 196هـ]، وأخذ البيعة من الغد لعبد الله المأمون، ولما كان يوم الثلاثاء نقل الأمين من قصره إلى قصر أبي جعفر المنصور وسط بغداد، فضيق عليه واضطهد، فاستحوذ طاهر بن الحسين على أكثر البلاد بعدما هزم الحسين بن علي بعد مقتله، فلم يبق مع الأمين من البلاد إلا القليل، وفي شعبان من السنة نفسها عقد الأمين أربعمائة لواء ممن كان معه إلى هرثمة بن أعين فهزمهم، وبعث برأس علي بن محمد بن عيسى بن

(16)- الخبر في البداية : ج6، ص/197-198

(17)- ينظر سبب خلع الأمين في: البداية والنهاية: ج6، ص/213-214.

نهيك إلى المأمون ، فنفرق أمر الأمين ، حتى قتل يوم (04 صفر 198 هـ) ، فاستوثقت الخلافة للمأمون وبعث نوابه إلى بقية الأقاليم ، وقد دامت الفتنة بين الأمين والمأمون أربعة عشر شهرا من الحرب والدماء ، وقد سجل هذه الأحداث الشاعر الخزيمي في قصيدة طويلة أوردها الطبري في تاريخه .

وبعدما استتب أمر الخلافة للمأمون توسعت المجالس (18) التي كان يعقدها في خراسان وبعض الأمصار التي كان يحكمها في عهد أبيه، وقد كان له ولعا شديدا بها حتى قيل انه كان يعقد مجالس في كل مكان يحل فيه، وقد غدت جزء مهما من حياته في قصر الخلافة إلى جانب قضايا الحكم وإدارة شؤون المسلمين، إذ شهد قصره مجالس كثيرة ومتنوعة ؛ ففيها من السياسة والنقد والأدب والفقہ والعقيدة وعلم الكلام ما بين مساجلات ومحاورات ومناظرات كانت تنمى لجهود بني العباس في دفع عجلة الحضارة والتقعيد لكثير من العلوم والمعارف، التي نهضت بها هذه المجالس ، فكانت مظهرا مهما وملفتا للدراسة والاهتمام والبحث.

(18)- قصر المأمون وأثره على العصر: سامي عابدين، دار النهضة العربية-بيروت-لبنان، ص/10-11.

الفصل الأول :

المخاطب / الملتقي ، بين التراث العربي
والحدائثة الغربية

إن مما تجدر الإشارة إليه قبل الخوض في موضوع هذا الفصل ، هو مدى أهمية معرفة خصائص الخطاب النقدي العربي القديم من وجهة نظر عنايته بالمخاطب أو المتلقي ؛ ذلك أن هذا الفصل لا يحاول التدليل أو البرهنة على وجود اهتمام يضاهاه الاهتمام الغربي ، بقدر ما هو محاولة لكشف خصائص هذا الاهتمام بما يخدم الفصول القادمة في هذه الدراسة ، كما أنه لا يبحث عن إرهاصات أو جذور نظرية التلقي في التراث ، لأن هذا - وإن كان - فهو مما لا تتيحه هذه الدراسة المحددة ، فضلا على أن مظاهر الاهتمام بالمخاطب أو المتلقي لا بد أن يوجد في تراث أي أمة ، وإن تعددت واختلفت مستويات هذه العناية ؛ إن هذا البحث يحاول تحديد بعض الفروق بين الخطاب العربي و الخطاب الغربي ، بما يخدم موضوع البحث، وتوظيف بعض الآليات و الإجراءات النقدية التي تنادي بها نظرية التلقي من غير تكلف أو تعسف ،لتحاول أن تلمس بعض خصوصيات هذه النظرية عندما يتعلق الأمر بنص أدبي قديم بما يتماشى مع هذا التراث، وهذا النص العربي .

ولهذا جاء هذا الفصل كدراسة مقارنة تميز بين اهتمامات العرب والغربيين بهذا العنصر المهم من عناصر العملية التواصلية.

1-المخاطب/ المتلقي: في التراث العربي من خلال المجالس الأدبية:

بدءا قد تثير كلمة (المتلقي) حفيظة بعض من النقاد والدارسين ، و لأجل ذلك قرنتها بالمخاطب وهي العبارة المشهورة والمتداولة في خطابنا العربي القديم ، وحتى لا يفهم أن هذا العنوان يدرس المتلقي بمعناه المعاصر ، أو بعيدا عن ساحة التراث العربي ، وقد بدا أن المزوجة بينهما تعبر عن مضمون هذا البحث ، ثم لقرب هذين المصطلحين ببعضهما ، وعلى كل فأينما استعمل المخاطب أو المتلقي ، فلا لوم على الباحث ، لما تقتضيه كثرة الاستعمال أو الشرح ، والذي يجمع بين هذين المصطلحين من وجهة نظر معاصرة هو استقبال⁽¹⁾ النص الأدبي ، وهو ما أفضت إليه الدلالة اللغوية.

وبعدما أشرنا في التمهيد إلى بعض المجالس الأدبية إجمالاً، سيحاول هذا الفصل و بشيء من التفصيل الذي يخدم البحث ، الوقوف عند أهم هذه المجالس التي أعطت إنارة أو صورة عن طبيعة المتلقي في الخطاب القديم ويستعان في ذلك بالدراسات التي أشارت أو تناولت هذا

1- جاء في اللسان : " ما يلقاها : أي ما يعلمها ويوفق لها إلا الصابر ، وتلقاه أي استقبله ، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله . و الرجل تلقى الكلام : أي تلقته ، وقوله تعالى : " إذ تلقونه بألسنتكم " أي يأخذ بعضكم عن بعض ، وأما قوله تعالى : فتلقى آدم من ربه كلمات أي تعلمها ودعا بها ، يحتمل أن تكون " يلقي " أي يتلقى ويتعلم ويتواصي به " إلا الصابرون " : ينظر لسان العرب لابن منظور : ج مادة " لقاء " ، دار المعارف ، ج6ص /4066-4067

العنصر و أخص بالذكر هنا تلك التي عالجت الخطاب الشعري العربي وخصائصه ، أو تناول الشعرية العربية كما سيأتي ذكره.

ويعرض هذا الفصل إلى دور المتلقي والاهتمام به في العصر الجاهلي بخصائصه، ثم العصر الإسلامي وصدر الخلافة الراشدة ثم خصائص هذا الاهتمام وصوره في العصر الأموي و بداية العصر العباسي الأول .

أ-المخاطب / المتلقي في العصر الجاهلي :

لا تزال الفترة الجاهلية تتسم ببعض الغموض برغم الدراسات و المقاربات التي حاولت إنارة بعض جوانبها ، وذلك ببعض الآراء والنظريات التي حققت جزء مهما من النتائج ، وكان جزء لا يقل منها عقبة كؤودا في طريقة الكشف عن وجوه هذه المرحلة .

فبالعودة إلى هذه الحقبة تبدو لنا – من الوجهة الأدبية و النقدية – عدة أسئلة دارت حولها هذه الدراسات، عن أصل الشعر أو ما يسمى (أولية الشعر) ، وصحة هذا الشعر بين وجوده وطريقة نقله ، وغيرها من المباحث .

وقد حاولت كثير من الدراسات إرجاع أصل الشعر إلى الغناء لأنه يرتبط به، وهو أرجح هذه الآراء وأكثرها أدلة ، ويقترّب منه القول بأن أصل الشعر السجع أو الرجز أو حذاء الإبل وكلها تصب في معين واحد وهو الغناء .⁽²⁾

إن الصلة بين الشعر و الغناء جد وثيقة وبخاصة في البيئة العربية في المرحلة الشفاهية ، التي يكون عمادها الصوت و الإنشاد . وهو ما كان فاشيا إذ ذاك : " إنما كان أصل الغناء ومعدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهرا فاشيا وهي المدينة والطائف، ووادي القرى ، ودومة الجندل ، واليمامة . وهذه القرى مجامع أسواق العرب " ⁽³⁾ غير أننا لا نملك نصوصا صريحة تتحدث عن مجالس هذا الغناء، و طبيعته، إلا ما يذكر عن الأعشى أنه كان يكنى بصناجة العرب إما لعذوبة شعره و إما لحسن صوته ، وأنه كان يطوف في

(2)- جاء في اللسان : " و الغناء في الصوت ما طرب به . وقد غنى بالشعر وتغنى به ،قال وأنشد :

تغن بالشعر إما كنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار و غنى بالرجل أو تغنى به : مدحه أو هجاه .
قال ابن سيده وعندي أن الغزل و المدح والهجاء إنما يقال في كل واحد منها : غنيت وتغنيت . بعد أن يلحن ويغنى به
« لسان العرب مادة غنى – أما السجع فقد جاء في اللسان : سجع يسجع سجعا: استوى واستقام وأشبهه بعضه بعضا،
والسجع الكلام المقفى، ...وسجع سجيحا تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن.. مادة: سجع.

(3)- العقد الفريد : ابن عبد ربه الأندلسي ، دار الكتاب العربي ، تح : أحمد أمين ، و أحمد الزين و إبراهيم الأبياري بيروت – لبنان . 1402 هـ - 1982 م ، ج. 6 ، ص/27 .

الأسواق ويضرب بدفه : " إذ كان يحتفل بنظم شعره احتفالا شديدا حتى يرضي الجمهور الذي يستمع إليه حين إنشاده ... فقصد الأسواق، وتنقل في القبائل ... وكانت الأحياء وشيوخها يحفلون به ويقبلون عليه لسماعه ، ويهيئون له الهدايا والصلوات"(4) وإذا ما صح هذا الوصف من شوقي ضيف ، فإننا يمكن أن نقول أشياء كثيرة عما يستتبع هذه الطريقة في الإنشاد وما يمكن أن نتصوره عن انفعال الجمهور ورغبته ، وكيفية تجاوبه مع ما يطلبه من الشاعر أو المغنى ، وهو ما جعل شوقي ضيف نفسه يقول : "وكذلك كان شأنهم في الأسواق حين يستمعون إلى ما ينشد الشعراء. فيظهر فريق منهم إعجابا ، ويظهر فريق سخرية واستخفافا ، ولعل هذه هي أول صورة لتقدير الجماهير للأدب و تقويمه، وبروزها في العصر الجاهلي يدل على رقي الذوق حينئذ"(5). ولو وصلتنا صورة كاملة عن مجالس هذا الإنشاد لأمكن الحديث عن طلبات هذا الجمهور ،وكيفية صياغته للذوق العام ، وبخاصة إذا علمنا أن الشاعر كان يقول إجمالا ما كان يعرفه المتلقي مسبقا ، وهو ما جعل زهير بن أبي سلمى يقول بيته المشهور :

ما أرانا نقول إلا معادا *** أو معارا من لفظنا مكرورا .
وقول عنتره (هل غادر الشعراء من متردم)

فلم تكذب طبق للشاعر وظيفه إلا تحسين طريقته في الإنشاد ، واستمالة أذن السامعين وقد يكون هذا هو السر وراء اجتماعهم في هذه الأسواق ،لإنشاد أشعارهم فلم تبق للناقد من وظيفة سوى الإشارة إلى بعض أجزاء القصيدة بالنقد والتقويم ، وقد كان أهم خصائص المرحلة الشفاهية(6) ، وهو ما يسمى بالنقد الجزئي ممثلا في بعض الأحكام النقدية التي وصلتنا عن هذه الفترة ، والتي منها حكومة أم جندب التي لم تحكم بين قصيدتين ، وإنما حكمت بين فرسين في قيمة اجتماعية هي ما يحتاجه الفارس عادة من سرعة في جواده . أما قصة النابغة(7) الذي كانت تضرب له قبة في سوق عكاظ . فقد كان يمثل جزءا من هذه المجالس التي يكون فيها الجمهور شاهد عيان ، وبرغم ما يحيط بهذه الأسواق من ملابسات فإن ما وصلنا من أحكام النابغة يمكن أن يشكل لنا الوظيفة النقدية التي يضطلع بها الشاعر الخبير في تقويم هذه الأشعار وبشكل جزئي ، وبخاصة عندما يقول لحسان :

(4)- فنون الأدب العربي- النقد: شوقي ضيف، دار المعارف-القاهرة-مصر، ط3، ص/17.

(5)- نفسه: ص/نفسها.

(6)- فنون الأدب العربي- النقد: ص./17.

(7)- مفهوم الأدبية في التراث النقدي:توفيق الزيدي-سلسلة تجليات- يصدرها الأستاذ حمادي صمود، سراس للنشر-

تونس1985م، ص/11-13

يا ابن أُمي إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي :

فإنك كالليل الذي هو مدركي *** وإن خلت أن المنتأى عنك واسع ..
وهو نفسه قد وقع فيما عابه على غيره ، وذلك حين أنشد قصيدته التي أولها:

أمن آل مية رائح أو مغتدي *** عجلان ذا زاد وغير مزود .
فلما وصل إلى قوله : زعم البوارح أن رحلتنا غدا *** وبذلك خبرنا الغراب الأسود .
فلم يفتن إلى الخطأ فلما قدم المدينة أسمعوه إياه في غناء. ففتن فرجع عنه إلى قوله :
وبذلك تنعاب الغراب الأسود(8) .

وهو ما يدل بوضوح على أن التغني هو مضمار الشعر العربي لذلك قال حسان :
تغن بالشعر إما كنت قائله *** إن الغناء لهذا الشعر مضمار(9)

وقد قالوا في ذلك : " الشعر مقود الشعر الغناء "(10) لتصبح أو تبقى وظيفة الناقد بذلك،
تحديد مستوى الجزالة و التمييز بين حسن و أحسن منه أو بين جيد و أجود منه. بينما كان
المتلقي في هذه المرحلة يركز على تناغم الكلمات – لا شك – واستقامة الوزن، و في مراعاة
الإطراب ، و طريقة الإنشاد كمستوى أول للعملية النقدية ،مع عدم الخروج عن العرف العام
وهو ما أشار إليه طرفة بن العبد في مقولته المشهورة : " أستنوق الجمل " و ذلك بعدما أنشد
هذا البيت :

و قد اجتلى الهم عند احتضاره *** بناج فيه الصيعرية مكرم "(11)

ب- المخاطب /المتلقي في العصر الإسلامي

إن أول ما يمكن أن نشير إليه هنا – مجرد إشارة – هو اشتراك كل الكتب السماوية في
اهتمامها بالمرسل إليه (المتلقي/المخاطب) و ذلك من خلال إرسال الرسل لبشروا و
لينذروا، قال تعالى " " و ما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم " إبراهيم/ فضلا
عن بعض الآيات الصريحة في هذا الشأن من مثل قوله تعالى:

(8)- جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي، دار بيروت لطباعة والنشر-لبنان.1980م، ص/63-64.

(9)- ينظر البيت في اللسان مادة: "غنى".

(10)- الشعرية العربية: أدو نيس محمد سعيد؛ محاضرة ألقى في الكوليدج دي فرنس في باريس أيار 1984م طباعة دار
العودة-بيروت- لبنان، ط1. 1985م : ص/ 05

(11)- و قد نسبه صاحب الجمهرة إلى المتلمس بعدما أثبت عدم صحة نسبته إلى عمرو بن كلثوم ينظر: جمهرة أشعار
العرب، ص/72-73.

""اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم"" العلق/1-5 أو نحو قوله تعالى ""و إنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم"" النمل/6، و قوله ""و قل لهم في أنفسهم قولاً بليغاً"" النساء/63. "" وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له و أنصتوا لعلكم تفلحون"" الاعراف/204.

إن هذه الآيات و غيرها كثير لتدل أكبر دلالة على تحول كبير بدأ يطرأ على المنظومة الفكرية، و هو يؤسس للمرحلة الكتابية التي أعقبت تدوين القرآن و السنة الشريفة، وقد استتبع ذلك مباشرة الاهتمام بالخطاب النبوي في عهد رسول الله صلى الله عليه و سلم و هو ما تجسد بقوة في خطب الجمعة التي كانت تقوم على ركنين مهمين وهما الترغيب والترهيب، أما الخطاب الدعوي فقد انتشرت به الرسالة الإسلامية انتشاراً عظيماً وفي مدة زمنية قياسية، جعلها تحتل مكانة مرموقة لارتباطها بالدين، بينما شكل الشعر نزولاً ملحوظاً عن المكانة التي احتلها طيلة الفترة الجاهلية، وذلك للمقام الذي وضعه فيه القرآن الكريم بعد قوله تعالى:

""و الشعراء يتبعهم الغاؤون"" الشعراء/221-222

و هو ما أسكت كثيراً من الشعراء في مقدمتهم لبيد بن ربيعة، و ذلك بعد ما ضيق رسول الله صلى الله عليه و سلم من ساحة الشاعر الذي لا يمكنه أن يقول كل ما يريد، و ذلك من خلال تعريفه المشهور للشعر "" الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن و ما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه"" (12) أو كقوله "" الشعر كلام من كلام العرب جزل تقوله العرب في بواديها لتسل به الظغائن من بينها"" (13)

وهي محاولة منه لتذكير أصحابه بالوظيفة الشعرية السابقة للشعر و التي ينبغي أن تتغير بعد أن تغير المنظومة القيمة و الأخلاقية، والمؤاخاة بين بيوتات العرب و ردم العصبية، و بعد ما سلت السخائم تحت مظلة الإسلام الجديدة، و من ثم تتحول مهمة الشعر من الهجاء و التفاخر، و العصبية، و الفحش إلى خدمة دعوة الإسلام و التذكير بمعاني الأخوة، و حسن الخلق، و الرد على المشركين بما يخدم الدين الجديد، و ذلك بعد نهى الإسلام عن الهجاء المقذع، و سجع الكهان، و فاحش الكلام. مع اعتراف واضح بمهمة الشعر و دوره وقوته في النفس "" إن من البيان لسحرا "" (14)

(12)- الجمهرة: ص/30

(13)- الجمهرة: ص/30، و ينظر العمدة: لابن رشيق: ج1، ص/18.

(14)- الجمهرة: ص/30.

وقد كانت للنبي صلى الله عليه وسلم مجالس مع بعض شعراء عصره وأبرزها مجلسه مع كعب بن زهير (15) الذي أنشده قصيدته المشهورة يعتذر له فيها عن ما بدر منه من هجاء، والتي ابتدأها بمقدمة غزلية، أبدى فيها النبي صلى الله عليه وسلم إعجابه بها فكساه بردته، وذلك بعد قوله:

إن الرسول لنور يستضاء به *** مهند من سيوف الله مسلول

كما كان له موقف مؤثر مع قتيلة (16) التي رثت أباها بقصيدة في حضرته فندم على قتله بعد سماعه لها، وهو يبين مدى تقديره عليه الصلاة والسلام للشعر البديع وحبه للكلمة الصادقة.

كل هذا جعل منزلة الشاعر لهذا العهد مهددة بالسقوط، وقد عبر الجاحظ عن سر هذا الهبوط بعبارة صريحة يقول فيها: "كان الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب لحاجتهم للشعر في تخليد المآثر وشدة العارضة وحماية العشيرة، وتهيبهم عن مشاعر غيرهم من القبائل فلا يقدم عليهم خوفاً من شاعرهم على نفسه وقبيلته فما تكسبوا به وجعلوه طعمة وتولوا به الأعراض وتناولها صارت الخطابة فوقه" (17).

وبما أن مصدر المعرفة عند العرب قد تغير - وقد كان الشعر - إلى القرآن الكريم، فقد تغيرت نظم حياتهم وتفكيرهم، وتوسعت مداركهم باطلاعهم على تاريخ الشعوب السابقة، فتوسعت متطلباتهم، وتنوعت حاجاتهم الاجتماعية والثقافية والشعرية، وذلك بما أصبح يملئهم المعنى الجديد، فغدت حاجة المخاطب الذي أصبح يتوجه إليه الخطاب القرآني محدداً له مهامه ودوره الذي أنيط به، إضافة إلى المتعة الفنية التي يمكنه أن يستغني بها عن كل دواوين العرب، وقد أحس المتلقي - هذه المرة - أن الخطاب يأتيه من عل ما جعله يذهل عن كل الخطابات الأخرى، ذلك أنه قد أمر بالقراءة بدل الاستماع، وإلى التدبر والتفكير بدل النقد والتقويم وهي المهمة الجديدة التي نهض بها فيما بعد علماء التفسير والتأويل، كل هذا جعل الشعر مجرد متعة من نوع آخر، ثم إن ما كان من تطور فن الخطابة إنما احتواؤها على مضامين مستمدة - معظمها - من القرآن الكريم، ثم هي تتغذى بما جاء فيه وفي السنة النبوية معنى ومبنى، في أحيان كثيرة.

وقد استمرت هذه الحال في عهد الخلفاء الراشدين، فها هو عمر بن الخطاب رضي الله عنه يجعل زهير بن أبي سلمى أشعر الناس. وما ذلك إلا لأنه كان لا يعاقل في الكلام ولا

(15)- الشعر والشعراء: ص/ 72-73 ، و:العمدة:ج1، ص/14-15.

(16)- الأغاني: ج1، ص/18-19.

(17)- البيان والتبيين: ج1، ص/81.

يمدح الرجل إلا بما فيه . وهو مرة أخرى يجعل النابغة أشعر شعراء الجاهلية حتى سئل عن ذلك فقال: «يا معشر غطفان، أي شعرائكم الذي يقول :

حلفت فلم اترك لنفسك ريبة *** وليس وراء الله للمرء مذهب
لئن كنت قد بلغت عني وشاية *** لمبلغك الواشي أغش و أكذب
ولست بمستيق أخوا لا تلمه *** على شعث أي الرجال المهذب

قالوا: النابغة يا أمير المؤمنين. قال فأيكم الذي يقول:

إلى ابن محرق أعملت نفسي *** وراحتي وقد هدت العيون
أتيتك عاريا خلقا يابي *** على خوف تظن بي الظنون
فألفيت الأمانة لم تخنها *** كذلك كان نوح لا يخون

قالوا النابغة يا أمير المؤمنين . قال هذا اشعر شعرائكم(18)

إن عمر رضي الله عنه الذي لجأ إليه هؤلاء لا يمثل سلطة دينية فحسب ، انه يمثل أيضا سلطة فنية تفصل في قضايا الفن ومشكلات الشعر، ذلك أن الخليفة يعتبر مصدرا مهما من مصادر المعرفة حول الإنسان والكون والمجتمع، والتي دل عليها القرآن المهيمن على كل الكتب السماوية التي سبقته ، كما كان مرجعا مهما في الشعر الجاهلي حينما يقول عنه: الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه (19) ، بينما يمثل السائل المتلقي العادي الذي يحتاج إلى من هو أخص منه وأعلم عندما يتعلق الأمر بالفصل في أشعر هؤلاء الشعراء، وهو الأمر الذي بقي من غير حسم إلى يومنا هذا برغم ما قيل وكتب عنهم.

ج-المتلقي في العصر الأموي

لما انتهت الخلافة إلى معاوية بن أبي سفيان في سنة 40هـ وهو ما يسمى بعام الجماعة، كانت الحاضرة الإسلامية قد اتسعت لكثير من العجم بفضل الفتوحات الإسلامية ، وبدأت تشهد مع هذا الوافد الجديد بعض مظاهر التحضر، ذلك أن البيت الأموي كانت تغلب عليه العصبية للعرب ، وكان لهذا الأثر الأكبر في نهاية عهدهم، على أن المهم في هذه الفترة هو أن الحركة الأدبية أخذت في النشاط، والعودة إلى سابق عهدها في الجاهلية، فبعثت الأسواق الأدبية، وانتشرت مجالس الأدب والشعر والغناء، ومعها هتافات الجمهور ونقداته وتقويماته، بعدما استقلت أغراض الشعر بعضها عن بعض، وانصرف كل منها إلى بيئته المناسبة- كما ذكر الدارسون(20)- فساعدت بيئة الحجاز - مكة والمدينة- على انتشار مجالس الغناء بشكل واسع فدارت مجمل الحركة النقدية حول الغزل بقيادة عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وكثير

(18)- الأغاني: ج11، ص/22-23.

(19)- العمدة: ج1، ص/18

(20)- ينظر: النقد الأدبي: أحمد أمين، ص/450، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية- بيروت، لبنان، ط3. 1984م، ص/106-107.

عزة.. وغيرهم حتى أصبح الغناء ينافس المطولات من القصائد فمن أهم ما يميزه أن فكرة القصيدة كادت تختفي منه إلا قليلا لسبب بسيط، وهو أن الشاعر لم يرد أن يصنع شعرا فحسب، وإنما كان يريد أن يصنع شعرا يغنى، ومن طبيعة الغناء انه لا يحتاج إلى قصائد طويلة (21) وكان هذا الانتشار استجابة واضحة للظروف الجديدة، ومظهرا مهما من مظاهرها.

وقد كان للمتلقي في مجالس الغناء الدور الأكبر في صناعة الذائقة الأدبية، وهي أيضا استجابة منه لظروف الواقع الجديد وما من شك في أن هذا الدوق كان له تأثيره على الشعراء فلم تعد هناك حاجة لكي ينظموا قصائد، فالمغنون لا يغنون قصائد وإنما يغنون مقطوعات...

فقد أصبح الشعر شعر مدن واستقرار ويمكن القول في هذا المقام أن العامة أسرع في الاستجابة لظروف الواقع وضغوطه من الشعراء وذلك ما يتطلب وقتا أطول حتى اكتمال صورة هذه الظروف عند الشاعر لينطلق في تصوير هذا الواقع الجديد، وان كان لهذا الكلام تبعاته.

وإرضاء لرغبات الجمهور كان الشاعر يتخذ لغته من الحديث الشعبي حتى يخاطب القلوب مباشرة وكأنه كان يريد بشعره غاية شعبية، أو بعبارة أخرى كان يريد أن تحمله أفواه الجماهير وأن تتقبله آذانهم، وأن يدور في مجالسهم وأحاديثهم لأنه من جهة قريب منهم في لغته ثم هو من جهة أخرى مصور لحياتهم اليومية (22) ولذلك كثرت هذه المجالس واشتهر من المغنين نصيب بن عائشة وابن سريج، وتنافسوا في اختيار وتأليف الأشعار و تلحينها من ذلك أن نصيب التقتة جارية وهو يستسقي ماء فجاءته بلبن وماء فسقته وقالت: شبيب بي، فقال: وما اسمك، فقالت: هند، ونظر إلى جبل وقال: ما اسم هذا الجبل؟ قال: قنا، فانشأ يقول:

أحب قنا من حب هند ولم أكن *** أبالي اقربا زاده الله أم بعدا
ألا إن بالقيعان من بطن ذي قنا*** لنا حاجة قالت بنا عمدا
اروني قنا انظر اليه فإنني*** أحب قنا إن رأيت به هنداً

قال فشاعت هذه الأبيات، وخطبت هذه الجارية من أجلها وأصابت بقول نصيب فيها خيرا كثيرا (23)

وهذه الصورة مما نقله عن رغبات الجمهور ودور المتلقي في توجيه العملية الإبداعية، وكتاب الأغاني -فضلا عن دلالة عنوانه- يصدق بكثير من مثل هذه الصور.

(21)- الشعر والغناء في مكة والمدينة: ص/307.

(22)- الشعر والغناء: ص/307.

(23)- الأغاني: ج1، ص/47.

إضافة إلى المتلقي الفردي العادي، كان هناك متلق من نوع خاص يبدو بصورة واضحة في المتلقي السلطوي "السلطة" وهو ما تمثله مجالس الخلفاء وسأقتصر على ذكر ما قل ودل من هذه المجالس:

جاء في الأغاني أن الوليد بن يزيد بن عبد الملك قال لأصحابه ذات ليلة: أي بيت قالته العرب اغزل؟ فقال بعضهم: قول جميل:

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها *** ويحي إذا فارقتها فيعود

وقال آخر: قول عمر بن أبي ربيعة:

كأنني حين أمسي لا تكلمني *** دو بغية بيتي ما ليس موجودا

فقال الوليد: حسبك والله بهذا (24)

وأنت ترى أن الفصل والتمييز بين هذين البيتين- مع جزئيته- لا برهان عليه ولا تدليل على صحة حكمه، فمجرد قول الوليد لا يكفي لهذا التعليل لأنه-ربما- ميز بين بيتين في مستوى واحد من الجودة، وما ذلك إلا لأن الوليد بن يزيد يمثل السلطة الفنية، فمن رضي عنه الوليد فلا سبيل إلى الناس كي يرفضوه.

ويمكن أن نذكر هنا صنفا آخر من أصناف المتلقي، وهو المتلقي النخبوي أو الشاعر، وهو ما يوضحه هذا المجلس: ... سمع الفرزدق عمر بن أبي ربيعة ينشد قوله:

جرى ناصح بالود بيني وبينها *** فقربني يوم الحصاب إلى قتلي

ولما بلغ قوله: فقمم وقد أفهمن ذا اللب إنما *** أتين الذي يأتين من أجلي

صاح الفرزدق: هذا والله الذي أرادته الشعراء فأخطأته (25)

أما المتلقي النموذجي أو العارف فهو ما اختص به الناقد بوصفه من علماء هذه الصناعة كما قال ابن سلام(26)، وهو ما يمكن أن تضطلع به مقولة ابن أبي عتيق في شعر عمر بن أبي ربيعة: ذكر شعر الحارث بن خالد وشعر عمر بن أبي ربيعة عند ابن أبي عتيق في مجلس رجل من ولد خالد بن العاصي بن هشام، فقال: صاحبنا-يعني الحارث بن خالد- أشعرهما، فقال له ابن أبي عتيق: بعض قواك يا ابن أخي. لشعر عمر بن أبي ربيعة نوبة تعلق في القلب وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة ليست لشعر، وما عصي الله عز وجل بشعر أكثر مما عصي بشعر عمر بن أبي ربيعة، فخذ عني ما اصف لك به: اشعر قریش

(25)- نفسه: ص/نفسها.

(26)- طبقات الشعراء: ص/03

(24)- نفسه: ص/نفسها

من دق معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتمن حشوه، وتعطف حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرّب عن حاجته(27).

يكتسي هذا الحكم النقدي أهمية بالغة إذا ما قورن بكثير من الأحكام النقدية التي صدرت عن هذه الفترة، لما تميز به النقد العربي بالجزئية وعدم التعليل في معظم ما وصلنا ، وقد يعود هذا إلى طبيعة الوسيلة التي حفظت بها هذه الأشعار وهي المشافهة(2) والرواية التي لا تمكن من معالجة النص الشعري بروية وتأن -كما رأينا- وتستمر هذه المرحلة إلى بدايات العصر العباسي ، غير أن الذي يميز هذا الحكم عن غيره هو هذا التعليل الدقيق، وهذه المعالجة الواضحة لشعر عمر بن أبي ربيعة، فهو يحدد العناصر الجمالية التي تتطلبها التجربة الشعرية حتى توصف بالشعرية ، وهي تدور حول ما يجعل المتلقي أكثر تفاعلا وتأثرا ، كما يلبي رغبته الشعرية أو ما يمكن وصفه بالتجربة الجمالية وهو ما عبر عنه ابن أبي عتيق بقوله ودرك للحاجة ليست لشعرًا وذلك لعدم إمكان تحدد صفات هذه التجربة ثم لاختلاف مستوياتها بين الناس ؛ أما قوله: وما عصي الله عز وجل بشعر أكثر مما عصي بشعر عمر فهو تأكيد منه على أهمية الأثر أو الهزة الجمالية التي على الشعر الجيد أن يحققها في نفس المتلقي بعيدا عن الأساليب والمضامين التي يسلكها ويحتويها مما يرضي أو يسخط لأنها وسيلة وليست غاية في ذاتها ، وهذه لفظة مهمة في النقد العربي نبه إليها ابن أبي عتيق الذي حاول تحديد خصائص الخطاب الشعري الناجح، الذي يراعي الأثر أو الاستجابة الفنية.

أما الهجاء فقد استقر به المقام في العراق ، وهو ما سمي بشعر النقائض الذي عبر عن روح هذه الفترة من الحكم الأموي-لما ذكر- وقد اختص به سوق المربرد الذي كان يلتقي فيه ثلثة من الشعراء منهم جرير والفرزدق وابن لجأ والأخطل و البعيث...فكانوا يتبادلون الهجاء ، وكانت عناصر العملية النقدية لا تنفك عما كانت عليه في عرض الغزل والغناء ، على أن هناك خصيصة يمكن أن تذكر هنا ، وهي أن الشاعر هو المنتج للخطاب ، وهو أول من يتلقى هذا الخطاب فيرد عليه في المجلس نفسه بنفس الروي ، وبنفس الوزن ، والألفاظ تقريبا وهو ما يمكن أن ينهض به هذا المجلس:

"قال جرير بالكوفة :

لقد قادني من حب هاوية الهوى *** وما كنت تلقاني الجنبية أقودا (28)
أحب ترى نجد وبالغور حاجة *** فغار الهوى يا عبد قيس وانجدا
أقول له يا عبد قيس صباية *** بأي ترى مستوقد النار أوقدا

(27)- المصدر السابق: ج1، ص/108-109

(28)- الجنبية : التي تجنب معه، والاقود: المنقاد المطيع، ينظر في الأغاني هامش صفحة/61.

فقال : أرى نار الشيب وقودها***بحيث استفاض الجزع شيحا و غرقدا .
فأعجبت الناس وتناشدوها ، قال فحدثني جبر بن جندل قال : فقال لنا جرير : أعجبتكم هذه
الأبيات ؟ قالوا : نعم . قال : كأنكم بابين القين يعني الفرزدق وقد قال :
اعد نظرا يا عبد قيس لعلها***أضاعت لك النار الحمار المقيدا .
قال : فلم يلبثوا أي المستمعون أن جاءهم قول الفرزدق هذا البيت وبعده :
حمار بمروت السحامة قاربت***وضيفيه حول البيت حتى ترددا
كليبية لم يجعل الله وجهها***كريما ولم يسنح بها الطير اسعدا
قال : فتناشدها الناس ، فقال الفرزدق : كأنكم بابين المراغة -أي : جرير- قد قال:
وما عبت من نار أضاء وقودها***فراسا وبسطام بن قيس مقيدا
قال : فإذا بالبيت قد جاء لجرير ومعه :
وأوقدت بالسيدان نار جلييلة***وأشهدت من سوءات جعثن مشهدا"(29)

إن الهجاء غرض يبدو لأول وهلة سهل المنال طبع المطية ، لكنه لا يحسنه إلا شاعر
مجرب أضاف إلى التجربة الفنية قدرة ومعرفة أخرى بأيام العرب وأحداثهم ، وأنسابهم ،
وانساب المهجو ومثالب قومه في الجاهلية والإسلام ، وهو ما لم يؤتاه بقية الشعراء ، لأنهم
كانوا قد خنسوا ولم يبق في ذكر الناس في الساحة النقدية إلا جرير و الفرزدق والأخطل ،
ولقد كان لذيوع شعر الشاعر أهمية كبرى في الحكم عليه ، لذلك كثر الاختلاف في المجالس
الأدبية حول اشعر الشعراء في هذه الفترة ، وقد أثار صاحب الأغاني إلى هذا بقوله : قد
سمعت يونس يقول : ما شهد مشهدا قط ذكر فيه جرير والفرزدق فاجتمع أهل المجلس على
احدهما (30) ، وأنت ترى في هذا المجلس احتفاء الناس بشعر هذين الشاعرين ، ومحاولة كل
واحد منهما التأثير على الجمهور ، فيقول جرير : أعجبتكم هذه الأبيات ؟ وكأنه يريد أن
يعرف مدى قدرته على الإطاحة بصاحبه الفرزدق مقارنا وموازنا بين قوله وقول الفرزدق ،
ويزيد من مصداقية هذه الصور أن هذه الإضافة المهمة بالنسبة لهذا المقام – جاءت على
لسان متلق أو مخاطب مباشر بهذه الأبيات .

ويمكن أن نذكر هنا تميز مجالس الهجاء بحضور شاعرين يتبادلان النعوت ، و عليه
يصبح الشاعر منتجا ومتلقيا في الآن نفسه ، وذلك بدء بالكنية التي خص بها كل شاعر
صاحبه ، فهذا ابن القين وذلك ابن المراغة ، ثم دوران بقية الأبيات حول الحمار وبني كليب
، وبن قيس ، يحاول كل واحد منهما توظيفه بشكل يكون أكثر تأثيرا على المستمع في منافسة

(29)- الأغاني : أخبار جرير: ج8، ص/61-62 و الغرقد كبار العوسج ، و الحمار المقيدا يريد حمارا من حمار بن
كليب ، وذلك أنهم كانوا أصحاب حمير ، وهو يهجوهم بذلك ، وينسب جرير إلى رعي الحمير، والمروت : لبني حمان بن
عبد العزى بن سعد ، السحامة: ماء لبني كليب باليمامة ، و جعثن هذه أخت الفرزدق يعيره جرير بها . ينظر هامش
الأغاني
(30)- نفسه: ص/5.

فكرية لغوية وفنية ، وقد أثبت كل منهما قدرته في جميع هذه الأنحاء من العلمية الإبداعية ، مما ترك المخاطب في حيرة من أمره يعيد النظر فيها ما بين أن يفضل جريرا أو الفرزدق

أما المدح فقد ساعدت عاصمة الخلافة وهي الشام إذ ذاك- على بعثه وازدهاره، بعد أن كاد أن يخمد في عهد النبوة والخلافة الراشدة، فبعد أن أصبحت الخلافة ملكا عضوا تسابق الشعراء إلى نوادي ومجالس الخلفاء والأمراء والولاة طمعا في إعطياتهم وجوائزهم، ولما كانت تحتاجه السلطة السياسية في تثبيت حكمها من سلطة بيانية ممثلة في الخطب السياسية ومدائح الشعراء، كل ذلك جعل الشعراء يعدون للوفود عليهم أحسن القصائد وذلك بعد تنقيحها وإعادة النظر فيها، لما للمدح من قدرة على رفع شأن السلطة وتقديمها للجمهور في أزهى صورة وأبهى حلة، ولما للسلطة من دور في ذبوع صيت الشاعر وانتشار شعره في الناس، فمن رفعت السلطة لم يضعه أحد ومن وضعته لم يشتهر في الناس وبخاصة إن كان من المتكسبين، وما ناله جرير من شهرة إنما كان من هذا القبيل ، بعدما حدث له في مجلس عبد الملك بن مروان الذي غضب عليه بعد أن مدح الحجاج، فقال له عبد الملك: وما عساك تقول فينا بعد قولك في الحجاج؟ ألسنت القائل:

من سد مطلع النفاق عليكم *** أم من يصول كصوله الحجاج
إن الله لم ينصرني بالحجاج وإنما نصر دينه وخليفته، أولست القائل:
أمن يغار على النساء حفيظة *** إذ لا يتقن بغيرة الأزواج (31)

ولا زال جرير يسترضيه، حتى شفع له محمد بن الحجاج وعبد الملك يرفضه، فطفق جرير راجعا فلما أرف الرحيل قال جرير لمحمد: إن رحلت عن أمير المؤمنين ولم يسمع مني ولم أخذ له جائزة سقطت آخر الدهر، ولست بارحا بابيه حتى يأذن لي في الإنشاد فدخل محمد ليشفع له مرة أخرى فأذن له فدخل فاستأذن {أي جرير} في الإنشاد ، فأمسك عبد الملك: فقال له محمد : أنشد ويحك، فأنشده قصيدته التي يقول فيها:

ألستم خير من ركب المطايا *** وأندى العالمين بطون راح
فتبسم عبد الملك وقال: كذلك نحن ومازلنا كذلك، ثم اعتمد {جرير} على ابن الزبير وقال:
دعوت الملحدين أبا خبيب *** جماحا هل شفيت من الجماح
وقد وجدوا الخليفة هبرزيا *** ألف العيص ليس من النواحي

وهكذا كان ما توقعه جرير صادقا، إذ لو رحل لتوه لسقط ذكره وخمل شأنه، لذلك كان حريصا على أخذ الجائزة وعلى رضي سلطة البيان حتى ينال ذكرا جميلا، حتى لقد أصبح هذا البيت الذي تبسم له عبد الملك- وكأنه يستزيده -أمدح بيت قالته العرب.

لما كانت السلطة السياسية بحاجة إلى السلطة البيانية التي يمثلها الشاعر، وهي الحاجة التي جعلت منه طرفاً مهماً في العملية التواصلية وتوظيف الخطاب الشعري، فقد فرضت على الشاعر أن يرتفع بقدرته البيانية، فيمدح الخليفة عبد الملك بأكثر مما مدح به الحجاج وهو واليه، وذلك بأن فعل الطاقة الشعرية عند جرير بقوله-وهو يسخر منه-: " وما عساك تقول فينا بعد قولك في الحجاج.. " الأمر الذي جعل جرير يصر على إنشاده ما هو أحسن من شعره في الحجاج. ومن هنا يبرز دور الخلفاء والأمراء-كمتلقين- في تفعيل آلة البيان، وبعث المقدرة الفنية عند الشاعر لما لهؤلاء من المكانة. أما الغزل بنوعيه فقد اقتصت به منطقة الحجاز التي ساعدت على انتشاره البيئة الاجتماعية-كما ذكر- وقد تميز بحضور قوي للمرأة في عملية الإنتاج والتلقي معاً، وبدأت المرأة القرشية بما نالته من مكانة في الإسلام- ناقدة بارعة فاشتهرت منهن سكينه بنت الحسين، وعقيلة بنت عقيل، وعائشة بنت طلحة وفاطمة بنت عبد الملك وحتى بعض الجوارى(32)، وكانت لهن مجالس نقدية أشهرها تلك التي جمعت سكينه بأشهر شعراء الغزل من مثل كثير وجميل وجرير،³³ وتميزت نساء قریش المنققات في النقد واستمع لهن الشعراء وأخذوا بما يردن منهن في متطلبات الفن وأصبح الزواج من القرشيات يعد مفخرة للإنسان³⁴ وتكفي الإشارة إلى ما دار بين سكينه بنت الحسين وبين الفرزدق كما روى صاحب الأغاني:

"خرج الفرزدق حاجاً، فمر بالمدينة، فأتى سكينه بنت الحسين صلوات الله عليه وآله، فقالت: يا فرزدق من أشعر الناس؟ قال: أنا، قالت: كذبت؛ أشعر منك الذي يقول:

بنفسي من تجنبه عزيز *** علي ومن زيارته لمام
ومن أمسي وأصبح لا أراه *** ويطرفني إذا هجع النيام

فقال: والله لو أدنت لي لأسمعتك أحسن منه. فقالت: أقيموه فأخرج، ثم عاد إليها في اليوم الثاني. فقالت له: يا فرزدق من أشعر الناس؟ قال: أنا. قالت: كذبت: أشعر منك الذي يقول:

لولا الحياء لهاجني استعبار *** ولزرت قبرك والحبيب يزار
لا يلبث الفرقاء أن يتفرقوا *** ليل يكر عليهم ونهار
كانت إذا هجر الضجيع فراشها *** كتم الحديث وعفت الأسرار

قال: أفأسمعك خيراً منه؟ قالت: اخرج.

ثم عاد إليها في اليوم الثالث وعلى رأسها جارية كأنها ظبية، فاشتد عجبها بها. فقالت يا فرزدق، من أشعر الناس؟ قال: أنا. قالت: كذبت. أشعر منك الذي يقول:

إن العيون التي في طرفها مرض *** قتلنا ثم لم يحيين قتلنا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به *** وهن اضعن خلق الله أركاناً

ثم قالت: قم فأخرج...³⁴ (34)

(32)- سوسولوجيا النقد العربي القديم: داود سلوم، مؤسسة المختار - القاهرة- مصر، ط1. 2002م، ص/103-104.

(33)- سوسولوجيا النقد العربي: ص/111.

(34)- الأغاني: ص/366-367.

والملاحظ المهم في هذا المجلس هو تلك المكانة الدينية التي حظيت بها سكينه كونها ابنة الحسين وحفيدة الإمام علي رضي الله عنه، ثم تلك الثقافة العالية التي استندت إليها في الرد على الفرزدق الذي تعرف عنه متانة شعرة وغلظة طبعه والتي لا يمكن أن تؤهله إلى ما يدعيه لنفسه من التفوق ، وقد كانت تحاكمه دائما إلى ما تميل إليه المرأة من الغزل الذي ينسجم مع طبيعتها الرقيقة ، وهو ما لا يمكن للفرزدق أن يجاري فيه جريرا صاحب اللفظ العذب والطبع المناسب . ومن ثم يمكن القول إن المرأة المتلقي قد كانت تسهم في توجيه العملية الإبداعية بما يتوافق ورغباتها التي تختلف فيها عن الرجل من رقة في الأسلوب وعضوبة وخفة في الوزن ومناسبة المعاني لطبيعة الأنثى ومستواها؛ فالمعاني التي تناسب الحرة غير المعاني التي توصف بها الجارية وهكذا..، كما أبدت قدرة فنية كبيرة في اختيار الأبيات التي ترد بها على الفرزدق مما جعله يقبل هذا النقد الصريح وبكل اعتراف وتقدير . وقد استمر دورها هذا إلى جانب الفنون والعلوم الأخرى كالفقه والحديث، وبخاصة في العصر العباسي الذي توسعت فيه المجالس وال نوادي العلمية والأدبية .

2- عناصر التأثير في المتلقي في هذه المرحلة (من الجاهلية إلى العصر العباسي):

تتشترك كل المجالس التي تم عرضها في هذا الفصل في أنها تعبر عن صورة الخطاب الشعري وتلقيه في مرحلة أحسن ما يمكن أن توصف به أنها مرحلة شفاهية في الإنتاج والتلقي، عمادها الإنشاد وفضاء الصوت والحضور العيني للشاعر والمتلقي، وهو ما يمكن أن يشكل أهم خصائص هذه المرحلة في النقد والإبداع معا، كما يحقق هذا الوصف الخروج من أزمة وجود نقد منهجي و التي اعتقد بها بعض النقاد المعاصرين، وقد راعى فيها المبدع كي يحقق استجابة المتلقي العناصر التالية:

أ- الإيجاز: إذ كان العرب يحرصون كل الحرص على وجود هذه الخاصية الفنية التي تحقق لهم التميز في خطابهم الشعري واليومي معا، لذلك ينزع كثير من البلغاء إلى التركيز أو الدوران حول هذه الخاصية في تعريفهم للبلاغة، فهي "الإيجاز" وهي "لمحة دالة"، وهذا ملحظ مهم لأنه يفتح المجال أمام المتلقي لإتمام المعنى وفق تصوره الخاص، كما هي أيضا محاولة لفتح المعنى بالإشارة البارعة إلى جزء منه يقدمها المتكلم مما يتيح بعض العمليات الذهنية التي تحاول أن تدرك مصير هذه الإشارات، وقد اشتهرت العرب بالبديهة الحاضرة والإجابة النادرة وهو ما يقلل من الوضوح الذي أشارت إليه فاطمة البريكي (35)، كما يعبر الإيجاز عن كثافة في المعنى وقدرة فائقة على التحكم في العناصر اللغوية.

(35)- إذ اعتبرته تلقيا سلبيا وهو غير صحيح، لأن الإيجاز والحذف يسمحان ببعض المناورة في المعنى، ينظر: قضية التلقي في النقد العربي: العالم العربي للنشر والتوزيع-دبي-الإمارات، ط1. 2006م، ص/73-74.
(36)- فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: عبد القادر عبو، اتحاد الكتاب العرب-دمشق-سوريا. 2007م، ص/29.

ب- **التغني وفضاء الصوت:** إن الصلة بين الشعر العربي والغناء-كما ذكر- متمكنة، يؤكدتها حضورهما معا في عمليتي الإبداع والتلقي وبخاصة في المرحلة الشفاهية التي تكثر فيها المجالس الأدبية للإنشاد والتغني حتى قيل إن عملية الإبداع نشأت ظاهرة صوتية" كان للإنشاد فيها الدور الأول في التواصل الجمالي" (36)، ومعنى ذلك أن الشعر العربي نشأ أول ما نشأ" مع النشيد" مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة، كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسمة الحي، وكان موسيقى جسدية، كان الكلام وشيئا يتجاوز الكلام" (37) وهو ما يفسر إصرار ابن سلام على الرواية الشفوية"تحقيقا لعملية السماع التي تبدأ من المبدع إلى المتلقي" (38) بدلا عن الكتابة التي تقصي صورة الإنشاد وطريقته وتلقيه، أو ما يسمى بالفضاء الشعري الكامل لعملية الإبداع، وقد استمر هذا الأمر إلى ما بعد مرحلة الكتابة، فهو وإن تناقص فإنه لا يزال له الأثر الأكبر في صناعة الشعر وتلقيه، ويعد الغناء السمة الأساسية للتلقي الشفوي لأنه يستوجب حضورا عينيا للمبدع والمتلقي، وهو ما عبرت عنه هذه المجالس وبخاصة في بيئة الحجاز أين كانت مادته القصيدة الغزلية ودخلت المرأة كعنصر مهم في النقد الأدبي لهذا النوع من الإبداع.

وتنهض القافية في الشعر العربي بطرف أساس في تلبية رغبة المتلقي وذلك بانسجامها مع الوزن و التآمها مع الغرض فتصنع جرسا يتساوق مع التجربة الشعرية التي يصورها الشاعر في القصيدة ، فتحقق له مع بقية العناصر إشباعا جماليا.

ج- **التنوع في الأغراض:** وهي خصيصة انفرد بها الشعر الجاهلي، وكانت أهم ما يميز المعلقات عن غيرها من القصائد، إذ تشتمل على الغزل والمدح ووصف الرحلة والطلب وشيء من الفخر، وقد حاول احد النقاد القدامى تفسير هذه الظاهرة بان النفوس"تسام التمادي على حال واحدة، وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر، واستجداد الشيء بعد الشيء" (39) إذ كانت تبدأ بتهيئة المستمع واستمالاته بالطلب أو الغزل أو هما معا لما لميل النفس إليهما وهو ما أشار إليه ابن قتيبة، غير أن الملاحظ أن هذا التنوع في الأغراض سرعان ما يختفي في العصر الأموي لتتنقسم القصيدة إلى أغراض مستقلة بعضها عن بعض، وذلك لتأثير الإسلام وتشعب أذواق الناس، وظهور الطبقة في الدوق إلى جانب الطبقة في المجتمع، وأصبح لكل غرض متلقيه.

(37)- الشعرية العربية: ص/05

(38)- الواقع الشعري و الموقف النقدي: ص/87.

(39)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني ،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي-

بيروت لبنان، ط2. 1981م، ص./296

(40)- فلسفة الجمال: ص/33-34.

د- قضية التلقيح والتحكيك: ويرتبط هذا المصطلح بمدرسة عبيد الشعر والتي تمتد من أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى إلى الحطيئة وكعب بن زهير و الفرزدق، وهم شعراء اشتهروا بمراجعة أشعارهم وتنقيحها قبل عرضها على الناس بعدما تنبهوا إلى الأثر الذي تحدثه في المتلقي استحسانا أو استهجانا(40)، ومراعاة لحالته النفسية، وهو ما اعتبره احد الدارسين تمثلا لمصطلح القارئ الضمني(41) الذي كان حاضرا في ذهن الشاعر أثناء عملية الإبداع، وهو يقابل المتلقي الفعلي الذي يكون حضوره عينيا أثناء عملية الإنشاد، كما يمكن أن تشير المعلقات إلى الطريقة التي اختيرت بها والى عمليات المراجعة التي مرت بها قبل أن تعرض على الجمهور(42).

(41)- قضية التلقي في النقد العربي: ص/70.

(42)- ينظر: تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجري: دياب قديد، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور يوسف غيو-جامعة قسنطينة- الجزائر.2004م، ص/4-5.

2- المتلقي في الحداثة الغربية

بالرجوع إلى مقولة روبرت هولب حول أصول أو إرهاصات نظرية التلقي في التراث اليوناني، من السهل علينا أن نكشف عن خصوصيات هذه المرحلة لأن التراث البلاغي كله وعلاقته بنظرية الشعر، يمكن كذلك النظر إليه على أنه إرهاب بالنظرية بفضل تركيزه على التراث الشفاهي والكتابي على المستمع والقارئ (1) .

ولما كانت المعرفة الإنسانية غالباً ما تنطلق من الذات في علاقتها بالعالم الخارجي على أي صورة من الصور-بالتأثير أو التأثير- استتبع ذلك الحديث عن هذه المؤثرات وتعلقها بالنفس من طريق الإحساس أو الإدراك، وهو ما نجم عنه الحديث عن فكرة الوجود التي تتعلق-غالباً- بالفلسفة اليونانية، ذلك أن النظرية النقدية عبر تاريخها قد طرحت موضوع العلاقة بين الأدب والمتلقي(2)، غير أن ذلك كان دائماً تحت مسمى المعنى أو الوجود أو الحقيقة ، كل ذلك استوجب علينا الوقوف على أهم هذه الآراء.

أ- المعنى بين الذات والعقل

لا شك في أن أول ما بحثه اليونان هو فكرة الوجود وغايته، وهو ما تمثل في آراء كثير منهم في علة أو أصل هذا الوجود، ليتسنى لهم بعد ذلك وضع قوانين عامة تحكمه .

وقد اختلفت آراؤهم ما بين أن يكون أصل هذا الوجود الماء أو الهواء أو النار أو التراب، أو هذه العناصر الأربعة كما زعم هيروقليطس، وقد كانوا جميعهم يضعون هذه الموضوعات ضمن دائرة الوجود الكبرى ويبحثون في العناصر على أنها علامات دالة(3) ، وفي محاولتهم الإجابة عن موقع المعنى: هل هو في الذات مشتركة مع الموضوع أم في الموضوع ذاته؟ وقد نتج عن ذلك مدرستان؛ تتزعم الرأي الأول السوفسطائية إذ تجعل المعنى ناجماً عن اشتراك الذات مع الماهية أو الموضوع ، بينما يعتقد الإيليون الرأي الثاني إذ يرون أن المعنى إنما ينتج عن الشيء المتجانس الذي لا يطرأ عليه تغير، وهو ما دعا إليه بارمنيدس (540ق.م) بقوة بعدما أيقن أن للمعرفة طريقين: طريق الظن ووسيلتها الحواس، وطريق اليقين ووسيلتها العقل، فدعا إلى رفض الأول والإعلاء من شأن الثاني، بينما يرى السوفسطائيون على لسان بروتاغوراس(480-410ق.م) أن الحواس(4) هي أصل المعرفة ، وهو يقصد بذلك الحواس الفردية عندما يقول: الذي يظهر لي على انه هو حق تماماً مثلما

1- نظرية التلقي ، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل المكتبة الأكاديمية- القاهرة، 2000م، ص/47.

2- الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم جودت خضر، دار الشروق-عمان-الأردن،1997م، ص/11.

3- المصدر نفسه، ص/21.

4- وهو قول الهيروقليطيين، أن المعرفة متغيرة بتغير الحواس، ينظر: في سبيل موسوعة فلسفية، أفلاطون: مصطفى

غالب، دار ومكتبة الهلال- بيروت -لبنان، 1983م، ص/34-35.

يبدو لحواسك أنت أيضاً(5)

وبذلك تصبح المعرفة في تغير مستمر ليغدو عمل الحواس أصلا من أصول المعرفة، وانه لا اعتبار لكل الموضوعات خارج الذات المدركة (الحواس)، وقد كان هذا دافعا مهما لجعل المعنى نسبيا للغاية ، أي أنه خاضع للقدرة على الإقناع والتمويه عندما يمارسون فن الخطابة ، ويكون عمدتهم في ذلك براعة التصوير وحسن استغلال البنية اللسانية في تجميل صورة ما يدعون اليه، بغية إقناع أو تحقيق استجابة المتلقي أو المستمع، وقد أدرك سقراط أن الخطابة عندهم فن ينتج التمويه وهو جوهر خلافه معهم إذ يرى أن على الفن أن يخدم الحقيقة لان "الحق لا التمويه هو الذي يجب أن نغذي به النفس"(6)، وذلك بعدما انزل الحكمة من السماء ليبحث في أسس المعرفة اليقينية، وقد أداه بحثه في النفس الإنسانية إلى محاولة معرفة سر تأثيرها بمظاهر الجمال التي تتحقق في الأخلاق والفضيلة التي تشعها النفس في الحياة والفن من حولها ومن ثم وجب تخليد الأفعال النبيلة ، وان نرفع من شأنها في أذهان المستمعين"(7) وبذلك يكون البيان عند سقراط إقناع علم، أما عند السوفسطائيين فإقناع عقيدة مثلما هو عند جورجياس، لذلك وظفوا الأساطير وقوة التشخيص، واختاروا الألفاظ واللغة الشعرية المناسبة مع الوزن المناسب إيماننا منهم بذاتية المنطوق اللغوي، وأن اللغة نفسها هي الجمال والحقيقة والحكمة.

ب- التطهير بين أفلاطون وأرسطو

عرف أفلاطون بالنزعة المثالية التي تعتبر الوجود مجموعة من الأجسام التي تؤلف العالم المحسوس، ومجموعة من المثل التي تؤلف العالم المعقول الذي ينشد الكمال من خلال محاولة افتراقه عن الجسم، لذلك كانت أقوى مظاهر الجمال -عنده- الأخلاق لأنها مجردة عن الأجسام ليأتي حب المحسوسات من الأشياء في المرتبة الأدنى، ولما كان الفن محاكاة للمثال المطلق فقد اعتبر دوره هو تشويه هذا العالم وتجسيده في صور ناقصة، فالشاعر يشوه الحقيقة باستمرار، ويبتعد عنها مرتين كما في مثال السرير بين النجار والرسام، وهو ما رفضه أرسطو بشدة باعتبار المادة جزءا من المحسوسات، وأن النفس هي التي تحرك الأجسام بضرب من القصد والاختيار والتفكير فتنتفي التلقائية(8) وليس العكس وهو ما يجعلها تمنحها المعنى أو الدلالة وتضفي عليها الجمال، ثم إن هناك أشكالا كالمثلث والمربع ليست لها مثالا لكن لها وجود مما يجعل المحاكاة فعلا ذاتيا خاصا؛ فالشعر عنده ينبع

5- الأصول المعرفية : ص/22.

6- المصدر نفسه: ص/27.

7- علم الجمال : دني هويمان، ترجمة ظافر الحسين، الشركة الوطنية- الجزائر، ط2، 1975م، ص/21.

8- في سبيل موسوعة فلسفية ، أرسطو: مصطفى غالب : ص/94.

من سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة... كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة⁽⁹⁾، كما تتعدد أغراضه لتعدد طبائع البشر واختلاف نفوسها فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة، وأعمال الفضلاء، وذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأذنياء، فأنشأوا الأهاجي بينما انشأ الآخرون الأناشيد والمدائح⁽¹⁰⁾ وبعدما فرق أرسطو بين الملحمة والمأساة، وركز على المأساة بوصفها عنصرا أو جنسا أكثر تحقيقا للاستجابة المتمثلة في التطهير؛ إنها محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء⁽¹¹⁾ ويمثلها أشخاص بطريقة تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات⁽¹²⁾، واللغة التي يقصدها أرسطو إنما هي تلك التي فيها إيقاع و لحن ونشيد⁽¹³⁾ مركزا على البنية الإيقاعية و اللسانية للعمل المسرحي، و عناصر المأساة ستة بحسب الأهمية في تحقيق الاستجابة من الجمهور، ففي الشكل العام للعمل الفني حتى يكون جميلا ومتناسقا لابد له من بداية ووسط وخاتمة و هو ما ينطبق على المأساة بأجزائها الستة وهي الخرافة والأخلاق والمقولة والفكر والمنظر المسرحي والنشيد وهو ما أسماه (جهازا مسرحيا) وظفه جميع الشعراء.

و يجعل أرسطو أهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال " لأن المأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الأفعال"⁽¹⁴⁾ وهو الغرض من المحاكاة التي جبلنا عليها ثم تأتي الخرافة والتي هي : مبدأ المأساة وروحها⁽¹⁵⁾؛ إذ لابد أن تؤول بطريقة جيدة تناسب الفكرة والأخلاق وتركيب الأفعال؛ ذلك أن مهمة الشاعر ليست تاريخية إنما تتفوق على التاريخ لأن العمل الأدبي يصور ما هو كائن و ما يمكن أن يقع بحسب الضرورة وبحسب الاحتمال وهو ما يجعل الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، إن الخرافة عند اليونان تحيل على فكر فلسفي وهو ما جعل اهتمامهم بها فائقا وهي عند أرسطو تشكل مع تركيب الأفعال: "الغاية في المأساة"⁽¹⁶⁾.

ج- المتلقي و الاستجابة في نظرية السمو عند لونجينو

بدءا لابد من الإشارة إلى أن مادة هذا العنصر مستمدة كلها من البحث الذي قدسه الباحث في

9- فن الشعر: أرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي مع الترجمة القديمة لابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة

المصرية-القااهرة. 1953م، ص/12.

10- فن الشعر : ص/13.

11- المصدر نفسه : ص/18.

12- المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

13- المصدر نفسه : ص/24.

14- المصدر نفسه : ص/20.

15- المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

16- المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

الرسالة المذكورة آنفاً، لأنه لم يمكننا العثور على مصادرها كما أن الباحثين في نظرية التلقي لم يشيروا إلى هذه النظرية سواء أعلامها أو من كتب فيها أو عنها، الذي حذا بنا إلى الإشارة إليها منبثق من الجهد الذي قدمه هذا الباحث وسنعرضه بكل أمانة ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً :

السمو عند لونغينوس له معنيان(17):

-الأول: يظهر على نحو ملموس في العمل الأدبي ، فهو : امتياز خاص و براعة في التعبير

- الثاني :فيه مسحة أفلاطونية فهو : صدى لروح عظيمة أي أنه يتمتع بمثالية عالية في الإحساس غير قابلة للتفسير والتصور ، ويكتسب الأدب هذه القدرة من خلال بنيته الإيحائية فالسامي بحسب تعريف لونغينوس هو كل ما هو حافل بالإيحاء ،وما يصعب بل يستحيل صرف الانتباه عنه ،وما يبقى في الذاكرة قويا ولمدة طويلة وهو ما يمكن أن يمثله إحساسنا تجاه بحر عاصف ،فتجعلنا بحسب لونغينوس – نتأمل عظمة الروح الإلهية ،وما نحس تجاهه بالعجز عن الوصف والتعبير لأنه يتعلق بمدرجات غير قابلة للتجسيد مثل العظمة والشجاعة ، و الحلم و الأخلاق العالية ، وقد حاول لونغينوس أن يجعل العمل الأدبي لهذا السمو مثلما في المحاكاة فوجد أن أرواحنا تتأثر غريزيا بالسمو الحقيقي فتسمو معه ثم تخلق بكبرياء ،وهي تفيض بالسرور والزهو ، وكأنها هي التي أنتجت ما سمعته (17) فالسامي يشمل الجمال المادي (البراعة في التعبير) والروح العظيمة (الجمال المعنوي) وهو أقواها ، يطلق السامي على الصدى العظيم للمعاني السامية ،بينما يتعلق الجميل بالموضوعات المادية ، وطريقة بناءها ونسخها وتصويرها تماما مثلما تبعته فينا رؤية وردة جميلة ، وشيء متناسق ، كأن الأول جمال معنوي ، والثاني جمال مادي (18) ،وكلاهما مجسد في العمل الأدبي ،و هذه الاستجابة (السمو) لا بد لها من خمسة مصادر – رصدها لونغينوس :

- 1 - المقدرة على تكوين آراء عظيمة (الخلفية المعرفية ، والرؤية الكلية للعالم)
- 2 – الانفعال المتوقع الملهم (أن يعيش تجربته الفنية بصدق عليها من شعوره)
- 3 - تكوين الصور المناسبة : القدرة على الخلق في عالم الخيال بما يناسب الواقع ولا يناقضه.

4- اللغة البليغة المناسبة : اختيار الكلمات المناسبة للمواقف والأفكار

5- المقدرة الإنشائية الرفيعة الجليلة : خلق المواقف المناسبة للأفكار واللغة المناسبة و هو ما

(17)-الأصول المعرفية: ص/51.

(18)-المصدر نفسه: ص/52.

اعتبره أرسطو التأليف أو التركيب في الأفعال و الأشخاص والأخلاق ، ويشير لونجينيوس إلى أن هذه المصادر الخمسة تعمل مجتمعة متناسقة ليصير السمو خلاصة هذا التفاعل ، ويخلص جودت إلى ثلاثة أركان للسمو وهي :

1- الكشف عن تلك الصفات في الكتاب (الفكر المؤثر والعاطفة) .

2- الكشف عن السمو الذي يظهر في العمل الادبي (الرفعة) .

3- التأثير على القارئ (الهزة ، النشوة) التي هي دليل عظمة الأدب (19)

فالسمو الذي يصوره لونجينيوس يهتم أساسا بالقارئ أو المتلقي الذي يحرص على تحقيق الاستجابة منه بشكل يحقق له نشوة أو هزة جمالية طويلة الأمد ليصبح عنصرا معبرا تجب العناية به أثناء خلق العمل الأدبي ، وهذا كله مدار هذه النظرية ، من خلال أمثلة عديدة وقف عليها .

هـ- المتلقي والمعنى في الظاهراتية بين هوسرل (1859-1938م) و انغاردن :

بداية يبدو من الصعب* تحديد معنى الظاهراتية تحديدا دقيقا لتعدد مجالاته واتساع دوائر اهتماماته ، وتعلقه بفلسفة المعرفة بتخومها المعروفة مع الأدب والفلسفة والعلم ، فهي لم تسلم من الفكر النيتشوي** كما لم يسلم منه هايدغر وتلميذه غادامر ومن جاء بعدهما ، وقد يمتد هذا التأثير إلى مبدأ الذات المتعالية عند كانط بحسب بعض الدارسين.

وجملة القول عن هذه الفلسفة أنها نشأت كردة فعل عن المناهج الموضوعية والتجريبية التي تهمل الذات وتجعلها بعيدة أو عاجزة عن إنتاج المعرفة ، وذلك بعد الفتوحات التي حققها المنهج العلمي والذي أحس أنه لم يعد في حاجة إلى النزعات الذاتية غير المستقرة ، ونتائجها غير القابلة للوصف.

و الظاهراتية بذلك ليست دراسة وصفية كما وصفها نيبيل راغب ، إنما هي إحساس شعوري خالص قصدي ينبع من الذات تجاه موضوع محدد قصدي فيما يمكن وصفه بالحدسية بعيدا عن الترصد، إنها أقرب إلى الإلهام والحدس منها إلى الموضوعية ، إنها ترفض التجارب والإحساسات السابقة التي تمت بين هذه الذات والموضوع ، لذلك كان شعار هوسرل دائما العودة إلى الأشياء نفسها⁽²⁰⁾، إنها تنطلق من المعاينة المباشرة للظواهر كما

19)-المصدر نفسه: ص/ نفسها.

20)-شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي: العربي الذهبي، شركة النشر والتوزيع المدارس-الدار البيضاء-المغرب.ط1. 2000م، ص/119، ونظرية التوصيل وقراءة النص الادبي: عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري للتوزيع-القاهرة، 1999م، ص/79-80، والأصول المعرفية: ص/78.

(*)-جاء في الموسوعة الفلسفية لنيبيل راغب: انه من الصعب على المرء أن يطمئن لعبارة تقريرية معقولة وموجزة عن النظرية الظاهرية في الأدب ومنهجها التطبيقي ، ص/427-429.

** المرابا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة رقم/232، المجلس الوطني للثقافة والفنون-الكويت، ص/301، وهناك من يصل بمؤثراتها إلى الذات المتعالية عند كانط مثل عبد الغني بارة:تأصيل الحداثة، الهيئة العامة للكتاب2005م، ص/102، 103

تتجلى في الوعي ، وكما يعيشها هذا الأخير (الوعي) (21) ، إن موضوع الظاهراتية ليس هو الواقع الخالص مجردا من أي علاقة بالإنسان ، فهو ظهور كل ما يتجلى في الظاهر كما هو دون اعتماد المعطيات (22).

وتنتج العلاقة بين الذات والموضوع معنى موضوعيا جديدا يطمح هوسرل في أن يكون معرفة فلسفية دقيقة (23)، وهو موضوعي لأنه نتج على نحو حدسي بعيدا عن أحكامنا وتجاربنا وإحساساتنا السابقة، ذلك أن فعل الإدراك مع موضوعه في عملية تضاف (24) مما يجعلني أرجئ كل التعليقات والأحكام واصب اهتمامي على الموضوع الجديد بزمانه ومكانه وحالتي الشعورية ، ومثال ذلك : تفتح زهرة معينة تجعلني أوجل كل الأفكار والتعليقات السابقة التي سبق وفسرت الظاهرة ، وابني معها إحساسا وشعورا جديدا بغية الوصول إلى معرفة جديدة ، وبذلك فإنه لا يمكن الفصل بين الذات والموضوع مطلقا ، وهو ما شكل صراعا مريرا بين المثاليين والموضوعيين ، فأراد هوسرل أن يربأ هذا الصدع ، وهو بذلك يعيد بناء المفاهيم والتصورات التي بنيت عليها المعرفة في عصره .

أما انتقال هذه الفلسفة إلى الأدب فقد كان نتيجة لجهود الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي (25)، الذي وظفها سنة 1945م لمعالجة اللغة في الإبداع الأدبي كان يرى أن اللغة فعل قصدي ، وليس كما يظن بلوم فيلد وغيره من أصحاب البنيوية كما يرفض ميرلوبونتي ما تقوله النظريات السلوكية والمثالية أن اللغة مجرد علامة لأنشطة المتحدث الذهنية (26) فهو يرى أن اللغة تجسيد للمعنى وهو أكثر ما يبدو في اللغة الشعرية ، وبالتالي فهي لا تنفك عن الحالة الشعورية للناطق بها ، إنها حدث موحد تظهر فيه الذات مع الموضوع ، مما يجعل للذات دورا مهما في طريقة صياغة المعنى بهذه اللغة ، وهذا منحى شبيه بما قام به السوفسطائيون كما تبين من قبل ، أما الاستثمار الحقيقي لهذه النظرية في مجال دراسة العمل الأدبي فقد كان على يد تلميذ هوسرل (رومان انغاردين 1893-1970م) ، والذي حاول تقويم جهود أستاذه

(21)- شعريات المتخيل: ص/119-120.

(22)- الأصول المعرفية: ص/77.

(23)- الأصول المعرفية: ص/79.

(24)- المصدر نفسه : ص/78.

(25)- شعريات المتخيل: ص/119، 120.

(26)- الموسوعة الفلسفية: نبيل راغب، ص/430، 431.

بالحد من سمة التعالي أو الترנסندنتالية التي نادى بها، وذلك بإسقاط هذه القصديّة على موضوع يتصف بها ، وهو ما وجده ينطبق على العمل الأدبي وأسلوب وجوده (البنية الانطولوجية) ، فراح يبحث في القيم الجمالية التي ينطوي عليها العمل الأدبي ، ليصبح النص موضوعاً ملموساً يمكن البحث عن أسلوب وجوده بعيداً عن المثالية التي صبغها عليه هوسرل ، ذلك انه يعتقد أن النص بنية قصديه بوصفه وليد تجربة شعورية وشعرية جديدة مقطوعة الصلة بالنصوص السابقة من حيث طريقة وجوده ، وانه وجد ليمنح فينا معنى جديداً من خلال بنيتين: البنية القصديّة ويقوم بها أسلوب وجود العمل الفني (الطريقة الفنية) ، البنية المادية (الموضوع الواقعي) ، بعد ذلك حاول انغاردن أن يضع الأسس التي يمكن بها معرفة المنحى الجمالي للبنية المادية وأسلوب الوجود ، فوجد أن البنية المادية تمثل التحديدات المادية والصورية المفقودة للعمل الأدبي ، بينما يتحقق الجانب الفني (أسلوب الوجود) عن طريق عمليات الإدراك التي يقوم بها المتلقي وينتج عنها نشاط ذو دلالة على سبيل الفلسفة الظاهرانية ، وبالتالي فإن معرفة الشكل الأساسي لموضوع الإدراك يجب على كثير من الأسئلة التي تتعلق بجمالية التلقي ؛ ذلك أن النص الأدبي يحتوي على كثير من الفجوات و الفراغات التي تنتظر الملاء أو التحقق من خلال سلسلة الإدراكات التي يقوم بها المتلقي من خلال الطبقات الخمس التي يفترض انغاردن أنها لا تخلو من أي نص أدبي و تشكل بنيات أساسية ذات وظائف جمالية(27) وهي :

- 1 - طبقات صوتيات الكلمة وصياغتها الصوتية، بنية خطية وبنية صوتية(طريقة التلفظ)
- 2- طبقة وحدات المعنى : وأصغر وحدة فيها وهي الجملة لأنها يمكن أن تحيل على معنى خارج معناها اللغوي على عكس الكلمة التي لا يظهر معناها إلا في الجملة التي لها وظيفة قصديه خالصة لأنها غير موجودة في العالم الواقعي ، وهذا ينطبق على نوعين :
أ- موضوعات قصديه خالصة بالأصالة : هي تمثل المقاصد الأصلية للمؤلف .
ب-موضوعات قصديه خالصة مستمدة : وهي مقاصد متعلقة بالمتلقي غير أنها لا تخرج عن مقاصد المؤلف .

- 3- طبقة الموضوعات المتمثلة: وهي الزمان والمكان و الأحداث والشخص و هي تنقسم إلى فنية وواقعية ، وبينهما مجموعة من الفجوات و الفراغات .
- 4- طبقة المظاهر التخطيطية: وهي هيكل العمل الأدبي الذي ينتظر التحقق العياني أو التجسد .

وقد تمكن انغاردن من تحديد عناصر القيمة الفنية للعمل الأدبي، إذ هي ليست شيئاً ينسب إليه لأنه أداة إثارة و إنما يعزى إلى الشعور القصدي والمظاهر التخطيطية، وبالتالي

(27)- نظرية التوصيل: ص/81، وينظر الأصول المعرفية: ص/90 وما بعدها.

يعطينا معنى جديدا موضوعيا يضاف إلى النص ، وتتبع هذه القيمة الفنية من البنية الانطولوجية أو (أسلوب وجوده) أي أن القيمة الفنية تقع بين البنية المادية وعمليات الفهم و الإدراك .

و-المتلقي ونقطة الانطلاق عند نقاد مدرسة جنيف

وقد اشتهرت هذه الجماعة باسم (نقاد الوعي) على رأسها جورج بوليه وجان بيير ريشارد.. وغيرهم ، وهم يقرؤون العمل الأدبي على انه تجسيد شكلي ولفظي لوعي المؤلف (28) ولا يتم فهم النص إلا باندماج وعي المؤلف مع وعي القارئ في بنيات أسلوبية محددة من العمل الادبي وهي ما تشكل نقطة انطلاق أو بؤرة توتر يحدث فيها تفاعل قصدي يعلق القارئ فيها كل الأحكام السابقة من حيث إن النص مليء بهذه البؤر المنتشرة في النص الادبي بطريق قصدي، وهي محاولة للانسياق كليا لافتراضات هوسرل الذي أهمل الشيء الحقيقي، ثم تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الادبي والمؤلف وظروف الإنتاج والقراءة (29) وذلك لحساب المثالية والتعالى في الشعور القصدي وقد حدا حدوه هؤلاء عندما قصروا عملية الفهم على نقطة الالتقاء (البؤرة) وعلى التركيز على الاندماج الحاصل في هذه اللحظة بعيدا عن باقي المعطيات الخارجة عن النص فهم يهدفون إلى قراءة ذاتية تامة للنص ،دون التأثير بأي شيء خارج النص (30) لأن النص ما هو إلا تجسيد لشعور المؤلف ،وذلك تحقيقا للمعنى الموضوعي أو الفهم الموضوعي ، غير أن هذه النظرة أقل واقعية من تجربة انغاردن ، وهو ما جعل أصحاب جماليه التلقي يأخذون بطروحاته فيما يخص المنحى الجمالي كما سيأتي.

ويشكل فهم اللغة عند الظاهراتيين نقطة افتراق بينهم وبين هوسرل(31) ، إذ يرى أن اللغة ليس لها من وظيفة سوى حمل المعنى ، بينما يعتبر جون بوليه وريشار (مدرسة جنيف) أن المعنى يتحقق في الإدراك وليس في اللغة ،أما انغاردن فإن اللغة عنده ليست مجرد وسيط بل هي عنصر فاعل في عملية الإدراك ،إنها نقطة انطلاق عملية الفهم إذ تشكل البنية اللغوية مع عملية الإدراك المعنى ،على عكس اللسانين الذين يجعلون اللغة وحدها هي مصدر أو صانع للمعنى.

ز- المتلقي من الرومانسية إلى التفكيك: تعد المسافة بين الرومانسية والتفكيك مسارا ثرا

28-الأصول المعرفية: ص/104.

29-نظرية التوصيل: ص/80.

30-الأصول المعرفية: ص/109.

31-المصدر نفسه: ص/110.

للحركات النقدية في أوروبا خلفت جهوداً نظرية ونقدية كان لها أكبر الأثر على الساحة النقدية والفكرية في أوروبا وأمريكا ، والتي بدأت بالتحويلات المهمة في الكلاسيكية القديمة إلى الرومانسية الجامحة التي نزلت إلى تمجيد الذات في مقابل إخفاقات المنهج العلمي في تعامله مع الظواهر الإنسانية خاصة ، وبالتحديد مع الفن ، ففي الشعر يعتبر الشاعر بذاته هو وحده من يملك الحقيقة ، فهو ينتج الفن والحقيقة معا ، وهذا ما عزاه النقاد إلى استمرار الذات الكانطية (32)، ومعنى ذلك أن المعنى لا يوجد إلا في ذهن الشاعر وتجربته الشعرية التي تنبذ التكلف والتنميق وتنزع إلى العفوية والتلقائية في استمالة المعاني من الطبيعة الحاضرة بقوة في ذات الشاعر ووجدانه ، لذلك فلا جرم أن تثور البنيوية (33) على هذه الذات الكانطية المنطوية مرة ، والمناثرة مرة أخرى بفتوحات العلم والمنهج اللساني السويسري في مقارنة النصوص بما يعتقد أنه أكثر موضوعية ودقة في توصيفها ودراستها بعيداً عن سجلاتها الثقافية والاجتماعية ، يحدث كل هذا في الوقت الذي تشكلت فيه مدارس أخرى مؤثرة ومتأثرة ، مثل الشكلانية التي تريد أن تهتم بكل عناصر العملية الإبداعية (34) مستمدة مشروعاتها من هذا التعريف العمل الفني هو مجموع عناصره (35) محققة بذلك انفصالاً عن المناهج السياقية ، مركزة اهتمامها على المنحى الجمالي موظفة كل هذه الأطراف في الكشف عن هذه المناحي ، من خلال التعارض الحاصل بين اللغة الشعرية (الخيال) وبين اللغة العملية (الواقع) وقد كان هذا المنحى الدعامة الأساسية في ما قام به جاكوبسون في بحثه عن (الأدبية) كما كان له كبير الأثر في نظرة ياكوبسون إلى تاريخ الأدب- النظرة الجمالية كما سيأتي .

في هذه الأثناء تتعالى أصوات أصحاب النقد الجديد الذي نشأ تحت مظلة الشكلانية (36) فيسأندها في رفض نظرية المحاكاة واستحالة الفصل بين الشكل والمضمون مصريين على تفوق اللغة الشعرية على اللغة اليومية وهو ما كان واضحاً في كتابات إزرا باوند و إليوت... (37) غير أن الأهم في هذا كله هو نظرتهم إلى النص على أنه كل مغلق كلياً النص العضوية (38) مما يجعل التحقق الكامل لفهم القصيدة ممكناً ، ما جعل أحد نقاد التفكيك يعتقد بأنهم واهمون لأنه يعتقد أن الحوار بين العمل والمفسر لا نهائي (3) وقد بدأ الصراع واضحاً بين النقاد الجدد و التفكيكيين حول موقع المعنى، إذ يرى النقاد الجدد أن المعنى يكمن في النص ذاته ولا يفرض عليه من الخارج السياق لأن ذلك لا يعني عندهم أحادية التفسير فإن على

(32)- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، ص/307.

(33)- المصدر نفسه: ص/308.

(34)- موسوعة النظريات الأدبية: نبيل راغب ص/381، وتأصيل الحداثة: عبد الغني بارة، ص/96.

(35)- مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص/36.

(36)- دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ص/312.

(37)- موسوعة النظريات الأدبية: ص/381.

الناقد أن يكشف عن المعاني المتعددة التي كلما زادت في النص كلما حقق القيمة الإبداعية فيه، وهذا التعدد محدود وله شروطه ، بينما يعيد الناقد كتابة النص من جديد متجاوزا هذا الكشف عند التفكيكين، إنه يخلقه من جديد لتصبح القراءة عملية توحد صوفي بين المتلقي والنص ، وعندما تصبح كل قراءة إساءة قراءة تصبح كل القراءات سليمة وصحيحة ، لأن القارئ له الحرية المطلقة في فتح الدلالة وغلقها ، وهو ما يعني فوضى القراءة و النقد الإبداع معا عند بعض الدارسين، مما يقصي المؤلف بل وحتى النص أحيانا ، وهذا ما جعل أصحاب نظرية التلقي يعيدون النظر في أركان العملية الإبداعية المتناحرة .

ح-المتلقي في الهيرمينوطيقا بين التأويل والتفسير

يعد(فريدريك شليرمايخر 1643م) أبو(40) الهيرمينوطيقا الحديثة ، وهي تلك المدرسة التي تهتم بتفسير النص الديني والتاريخي (41) وبخاصة فيما يتعلق بالإنجيل وكيفية قراءته في كل من التقليد المسيحي واليهودي .

وبدءا يصر شليرمايخر "على أن القراءة فن وأن على قارئ النص أن يكون فنانا بنفس القدر الذي يكون عليه المؤلف" (42) ليؤكد أن القراءة والكتابة كلاهما فن إبداعي ، وأن هناك تفاعلا أو مفاوضات تحصل بين النص والقارئ ً وهي بحسب جاسبر نابعة من أمرين ، أولهما : القلق في أن نفهم (وهو الذي لأجله نكتب) ، والثاني : القلق في أن نفهم (وهو الذي لأجله نقرأ) ، وقد حاول مايخر أن يجعل الهيرمينوطيقا علما بذاته بحيث تكون متاحة لكل الناس وعلى كل مستوياتهم ، لأجل ذلك قسم التفسير إلى قسمين :

الأول – التفسير النفسي الذي يهتم بالتفاعل بين القارئ والنص .

الثاني – التفسير القواعدي الذي يتطلب معرفة وفحصا ألسنيا ونحويا لبنية النص (43) على انه يشترط على المفسر أن يفهم النص كما فهمه مؤلفه لتتحقق له القدرة على فهمه بشكل أفضل من المؤلف ذاته وهو ما اعتبره أبو زيد النص" (44) وسيطا لغويا ينقل فكرة المؤلف إلى القارئ مقرا بذلك تفاوت النصوص مما يجعل عملية الفهم والتفسير متفاوتة أيضا

(38)- المرايا المحدبة: ص/312-313.

(39)- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(40)- مقدمة في الهيرمينوطيقا: دايفيد جاسبر، ترجمة وجيه قانصو، منشورات الاختلاف-الجزائر العاصمة-الجزائر، ط1، 2007م، ص/122.

(41)- إشكاليات القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط2007م، ص/18.

(42)- مقدمة في الهيرمينوطيقا: ص/121، وينظر إشكاليات القراءة: ص/16.

(43)- مقدمة في الهيرمينوطيقا: ص/120، بتصرف يسير.

(44)- إشكاليات القراءة: ص/20.

بذلك يكون شليرمايخر قد فتح آفاقا مهمة على من جاء بعده ، مثل ديثي الذي انطلق من البحث عن التفسير و الفهم الصحيحين في مجال العلوم الإنسانية (45) مركزا اهتمامه على التجربة الذاتية باعتبارها أساس المعرفة ، معتبرا الفهم ثمرة الدراسات الإنسانية، بينما يكون الشرح والاكتشاف هو مصير الدراسات العلمية (46).

أما هايدغر وتلميذه غادامر فينزعان إلى معالجة مشكلات الهيرمينوطيقا منزعا فلسفيا ، وبخاصة عند الأول الذي يرى أن اللغة تسبق الكينونة (47) وهي في الآن نفسه أداة التعبير عنها ، بعدما حاول تقريب المعنى من المتلقي حينما فصل بين الدال والمدلول مركزا على عملية الإدراك لأنه الوسيط الحيوي للوجود التاريخي للإنسان (48) وبرغم تأثيره بظاهراتية أستاذه هوسرل في الإدراك غير أنه يرفض التعالي أو الذاتية باعتبار الوجود عملية فهم مستمرة .

أما غادامر فيركز على عملية الفهم ذاتها باعتبارها مشكلة وجودية ، في محاولة منه لكشف العلاقة بين فهمنا وتجربتنا الذاتية الكلية ، والإجابة عن كيفية تحقق الفهم في ذهن القارئ (قارئ التاريخ وقارئ الفن و الفلسفة) من غير أن يفرق بينهما جميعا إذ أن الفن مثل الفلسفة والتاريخ يتضمن نوعا من الحقيقة لا توجد إلا في غيره (48)

ولما كان فهمنا للفن والتاريخ والفلسفة ينطلق من التاريخ ولا ينفك عنه فقد دعاه ذلك إلى وضع آلية مشتركة تحقق فهمنا جميعا وهو ما أسماه الأفق التاريخي باعتبار الماضي جزء مهما من حياتنا ، وعنصرا فعلا في فهمنا ومعارفنا و أفكارنا نستعين به في فهم الماضي واكتشاف الحاضر واستشراف المستقبل ، والقارئ المعاصر الجيد -حسب غادامر- هو الذي يحدد فهمه للتاريخ من خلال أفق الماضي ممزوجة بأفق الحاضر(صهر الأفاق) ، وهذه الأفاق في تغير مستمر لأن المعرفة متغيرة باستمرار ، على أن أكبر اهتمامه كان بالفن لما فيه من تدوين عفوي للوعي (49) متأثرا بظاهراتية أستاذه ، غير أن اهتمامه بالتاريخ يكاد يلغي المعنى الموضوعي الجديد الذي نادى به هوسرل واعتبره معرفة يقينية .

45-المصدر نفسه: ص/23.

46 -المصدر نفسه: ص/27.

47-المرايا المحدبة: ص/302.

48-إشكاليات القراءة: ص/30-31.

ط-المتلقي في منظور جمالية التلقي

لا تنفك نظرية التلقي عن الجهود التي قدمها كل من أصحاب المدارس(*) النقدية والتأويلية ، كما لا تنفك أيضا عن البيئة الأدبية التي نشأت فيها، والتي اتسعت فيها الاهتمامات بالقارئ بعد انتشار الحرف المطبوع ونجاح كثير من الروايات والمسرحيات(50) التي باتت تترصد اهتمامات القارئ وطلباته و خاصة في موطن النشأة ألمانياً ولأن البيئة الأدبية غالباً ماتكون مهياً لظهور النظرية النقدية على حد تعبير هولب فإنّ الأفضل أن يقال أن جوانب الحياة الاجتماعية الألمانية المختلفة قد شكلت الظروف اللازمة لإمكانية تشكيل هذا المنظور الجديد بمعنى الكلمة في مجال الدراسات الأدبية وتقبله ورواجه(51).

ونظراً لكثرة الدراسات التي عرضت أفكار أصحاب هذه المدرسة النقدية (ياوس و آيزر) فقد أثرت الاعتماد بالأساس على أهم ما كتبه(**) وهو كتاب (جمالية التلقي لياوس) و(فعل القراءة لآيزر) مستعينا بأهم ما كتب حولهما مثل كتاب (نظرية التلقي لروبرت هولب) ومقالة نبيلة إبراهيم (القارئ في النص عند آيزر) ومكتفياً بالإشارة إلى المراجع الأخرى .

- **جمالية ياوس بين تاريخ الآفاق وأفق التوقع** : يبدأ ياوس في كتابه (جمالية التلقي) بانققاد وتقييم كتابات التاريخ الأدبي ، فيرى أنها قامت على أساس قومي ، وأن هذه النظرة الكلاسيكية لم توفق في كتابة تاريخ أدبي حقيقي لأنه لا يعدو أن يكون مجرد كتابة للتاريخ فهو قاصر عن إدراك البعد التاريخي للأشياء وعاجز عن التقويم الجمالي لموضوعه – أي الأدب – من حيث هو شكل فني(52) برغم محاولته التخلص من نزعة التكوين التاريخي الذي ينظر إلى القارئ نظرة سلبية جنت على الأدب ذاته فاخترلته إلى مسببات ونتائج ، فيرى أن الفجوة بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية للأدب تبقى شاغرة(53) بسبب إهمال القارئ، غير أنه ما يلبث أن يشيد ببعض ما قدمته الماركسية و الشكلانية من نتائج حاول استثمارها في نظرتها الجديدة والتي صرح بها في هذا الكتاب

(49)-إشكاليات القراءة: ص/39

(50)-الأصول المعرفية: ص/100

(51)-نظرية التلقي مقدمة نقدية: روبرت هولب، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية-القاهرة، ط1. 2000م، ص/44-

45. وقد توسع بعضهم في ذلك مثل عبد الناصر حسن محمد في: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري- القاهرة. 1999م، ص/

(52)- نظرية التلقي: روبرت هولب: ص/45.

(*)- وهناك من لم يفرق بين هذه النظريات إلا قليلاً مثل عبد الغني البارة: تأصيل الحداثة: ص/91، وهناك من توسع في ربطها بالفلسفة الأوروبية مثل صاحب المرايا المحدبة: ص/399 وما بعدها، أما جودت خضر فيرجعها إلى النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية، ينظر الأصول المعرفية: ص/121.

(**)- لأنني لم أوفق في الحصول على هذه المحاضرات التي أشار إليها روبرت هولب: ص/97.

معلنا أن الشكلانية -مثلا- قد سبقت بعض طروحاته بأربعين سنة ؛ إذ أكدت الخاصية الجمالية للأدب بدءا بتعريفها للعمل الأدبي على انه مجموع الأنساق الفنية الموظفة فيه (54) إشارة منهم إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون مرة ، وبين عناصر العملية الإبداعية أخرى بما فيها المتلقي ، وقد اعتبر يابوس هذا التعريف وظيفيا محضا، أما أعظم انجازاتها- بحسبه- فهو أنها عدلت عن التطور الكلاسيكي الزمني (synchronique) و هو التعارض بين اللغة الشعرية(الخيال) وبين اللغة العملية (الواقع) إلى التطور الأدبي في سيرورته التاريخية، وهو ما اسماه التطور التعاقبي (diachronique) و هو التعارض الشكلي المتجدد ما بين الأعمال الجديدة و الأعمال التي سبقتها(55) و هو ما اعتبره يابوس مبدأ ديناميا مستمرا.

أما الماركسية فبرغم تقاطعها مع الشكلانية في رفض النزعة الوضعية والميتافيزيقية الجمالية لتدوين الأفكار ، ومناهضتها للرومانسية إلا أن ما قدمته يظل محاولة أحادية الجانب حالت دونها -حسب يابوس- صعوبات إبستمولوجية، منها أنها اعترضت على أن يكون للنص وسائر أشكال الوعي(الفن والفلسفة والدين..) تاريخا خاصا لأن الأدب والفن لا يستطيع أن يحافظ على استقلاله المظهري، ذلك أن الحياة الأدبية والاجتماعية مرتبطة بسيرورة الحياة الواقعية والإنتاج الاقتصادي وهذا ما كان وراء إخفاقات تطبيقات نظرية الانعكاس التي قام بها لوسيان غولدمان و روبرت إسكاربيت وجورج لوكا تش(58) ، بعدما عجزت عن تصور العلاقة بين الجديد وتكرار القديم، كما اعترضتها أزمة التباين بين الإنتاج المادي والفني بحسب ماركس الذي رد على ما وقع فيه لوكا تش حينما ارجع سر تأثرنا بأشعار هوميروس إلى ارتباطها بلحظة الانعكاس(الإنتاج) و هو ما عده يابوس تقليصا للأثر الذي يحدثه الأدب ليتحول إلى تعريف بأشياء سبقت معرفتها، وهو إرث نظرية المحاكاة، يضاف إلى كل ذلك فشل نظرية الانعكاس في الإجابة عن كيفية تحديد آثار الأدب بوصفه شكلا فنيا لأنها ترفض فكرة الخلق مما جعل يابوس يصفها بأنها ليست ماركسية تماما(59)

وقد حاول يابوس حل مشكلة تاريخ الأدب التي تركها الخلاف بين الماركسية و الشكلانية

(53)-جمالية التلقي: هانز روبرت يابوس،تر:رشيد بن جدو المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة.2004م،ص/22.

(54)-المصدر نفسه: ص/27.

(55)-المصدر نفسه:ص/36.

(56)-جمالية الاستقبال والتلقي عند يابوس: عبد القادر أبوريدة ،ضمن مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية-جامعة

الجزائر، عدد10،ديسمبر1996م،ص/13، ونظرية التلقي: ص/50.

(57)-جمالية الاستقبال والتلقي عند يابوس: عبد القادر أبو ريدة: ص/13

(58)- نظرية التلقي مقدمة نقدية: ص / ، وينظر انتقادات يابوس عليها وعلى الشكلانيين معلنا إفادته الكبيرة منهم :

جمالية التلقي: ص/21-51.

(59)- جمالية الاستقبال والتلقي عند يابوس: ص/10

من دون حل، وذلك بردم الفجوة الحاصلة بين المعرفة التاريخية (الماركسية) والمعرفة الجمالية (الشكلانية) الذين يجردان الأدب من بعد مهم وهذا البعد هو الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي والمعنى الذي يعطيه الجمهور له (تلقية) (60) هذا الجمهور الذي تعامله الماركسية معاملة المؤلف إذ تبحث عن ظروفه وسيرته، بينما لا تحتاج الشكلانية القارئ إلا باعتباره ذاتا للإدراك يتعين عليها -تبعاً لتحفيزات نصية- أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة (61) ليقرر ياوس أن وظيفة الأدب الأساسية هي خلق الأثر أو الاستجابة لدى الجمهور المتلقي والتي على ضوءها يمكنه كتابة تاريخ لجمالية التلقي وفق قاعدتين أساسيتين تمكنانه من إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام، أي بين علم الجمال وعلم التاريخ (*):

- أن العمل الأدبي ليس له وجودا ماديا، وإنما هو حاصل التفاعل بينه وبين البشرية وهو ما يسمح باستمرار نشاط الفهم الايجابي المنتج.

2- أن الواقع الإنساني ليس إنتاجا للجديد فحسب بل هو كذلك وبالتكامل إعادة إنتاج للقديم (62) وهو ما سمح له بتوظيف الأفق التاريخي في قراءة العمل الأدبي مستثمرا مقولة كولينجود (63) عن التاريخ انه إحياء للماضي في ذهن المؤرخ، وكذلك النص الأدبي في ذهن المتلقي، انه-حسب ياوس- عبارة عن قطعة موسيقية تعيش خارج التاريخ ولا توجد إلا أثناء العزف؛ إنها السمة الأساسية التي تجعله أكثر حرية ودينامية واستمرارا في إحداث الاستجابة.

إن الأحداث الموضوعية المتسلسلة ليست لها معنى خارج دائرة وعي المتلقي عند ياوس وهي النزعة الظواهرية التي ورثها عن هوسرل، ووفق ذلك لا يمكن فهم تاريخ الأدب ووصفه بخصائصه الجمالية إلا إذا أمكن الاهتمام بوجهة نظر القارئ وهو ما تجسده آلية (أفق التوقع (referenc of th readr.s expectations).

فعلينا أن نعيد تشكيل أفق توقع الجمهور في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها هذا العمل، وذلك بمراعاة تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي، ومعرفة أشكال وموضوعات سابقة عنه، والكشف عن التعارض الحاصل بين السايكرونية والدياكرونية مستفيدا من تشكل المعنى أو الإدراك في الذات الفاهمة الذي قال به هوسرل (64)، ثم يخالفه عندما يستبدل

(60)-جمالية التلقي: ص/39.

(61)-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(62)-جمالية التلقي: ص/35.

(63)-المصدر نفسه: ص/42.

(64)-الأصول المعرفية: ص/82.

(*)-وهو أهم ما كان يسعى اليه ياوس في مقالته الاستثنائية ينظر:مقدمة نقدية: هولب:ص/114

المعنى الموضوعي (القصدية) بأفق التوقع لأنه يرى أن العمل الأدبي -حتى في حالة صدوره- ليس جديدا محضا، كما يراهن ياوس على الاستجابة الأولى للجمهور فهي التي تحدد قيمة النص الأدبي الجمالية وقد أطلق على هذه الآلية (المسافة الجمالية)(65) التي كلما كانت بعيدة بين النص والجمهور كلما تحققت المتعة الأدبية وقد أتى بها لقياس مقدار الاستجابة لدى المتلقي، وتقع ما بين أفق التوقع والعمل الأدبي.

إن تقنية أفق التوقع كما يقدمها ياوس تفترض أن يقدم العمل اللاحق حولا للعمل السابق في الوقت الذي يفتح فيه معضلات أخرى، كما يمكن له أن يصنف كل عمل ضمن السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها حتى يتمكن من تحديد وضعه التاريخي ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية(66).

غير أن هذه الآمال العراض المعقودة على أفق التوقع هذا سرعان ما تصاب بالشلل أمام بعض الأسئلة المهمة مثل السؤال الذي تركه ياوس-فيما أرى-من غير إجابة شافية، وهو: إلى أي عصر نحاكم النص الأدبي؟ إلى الماضي أم إلى الحاضر أم إلى المستقبل؟ ويكتفي هنا بالتعميم عندما يقول: "ومن أجل تصور تاريخ للأدب يقوم على مبدأ (التطور الأدبي) ومن أجل إدراك التعارضات الشكلية أو الخاصيات الاختلافية ضمن استمرار صيرورتها التاريخية، يتعين على جدلية التلقي والإنتاج الجماليين أن يتواصل استمرارها إلى اللحظة التي يتم فيها كتابة التاريخ(67).

إننا إذ نجعل تاريخ تطور الأدب رهن أفق توقع القارئ، فإننا يمكننا- فقط- معرفة تلك الأعمال الراجعة في فترة تاريخية محددة، وإذا أمكننا أن نكتب تاريخا أدبيا-وفق وجهة نظر ياوس-فإننا لا نكتب إلا تلك المشاهد المشهورة والوقائع المتواترة والقريبة منا مثل رواية مدام بوفاري التي تحدث عنها، وكان جديرا بياوس أن يقدم لنا تطبيقات عن روايات أكثر قدما وأقل شهرة، روايات تنتظر التحقق كانت خاملة الذكر كما تركها المتلقي والتاريخ هناك..!؟

- الاستجابة الجمالية وبناء المعنى عند فولفغانغ إيسر: لقد أيقن إيسر بعدة أفكار بعض منها يعزى إليه وبعض آخر يعزى إلى غيره فمن مقومات نظريته؛ أن العمل الأدبي يشكله قطبان قطب فني وقطب جمالي وهي نتيجة ردها إلى تأثيرات النظرية

(65)-جمالية التلقي: ص/45.

(66)-جمالية التلقي: ص/56.

(67)- نفسه: ص/58.

الظواهرية (68) التي تعني بردود الأفعال (الاستجابة) قدر عنايتها بالنص ، وقد أداه ذلك إلى أن التركيز على المؤلف أو القارئ لا يقدم شيئاً عن القراءة نفسها (69) ، لأن القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص ؛ بقدر ما يقدم النص للقارئ ، يضيفي القارئ على النص إيعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص" (70) وبدون مشاركة للقارئ لن يكون هناك معنى لأن المعنى ليس موضوعا محددًا إنما يتشكل باستمرار فعل القراءة ، فالنصوص الأدبية - كما يرى- تقدم عروضاً للمعنى ولا تصوغه ، كما أنها- بحسب إيسر و انغاردن- تفرز لنا شيئاً لا تتصف به وهو المتعة الجمالية .

كما انه لا يقبل التعاطي مع النص الادبي وفق ما تدعيه الموضوعية والذاتية معا مشككا في قدرتهما على تحديد الاستجابة وتقديم شيء عن القراءة لأنهما على السواء تميلان إلى تشويه بعض الجوانب المهمة من عملية القراءة أو تجاهلها لذلك فإنه علينا أن نوجد إطارا مرجعيا ذاتيا يساعدنا على تقويم الذاتية المتبادلة غير القابلة للتفسير" (71) وهذا الإطار المرجعي هو المعيار المثالي الذي ينطوي عليه النص وهو ما يقدمه الناقد للقارئ فيسهم في إنشاء قارئه وتوجيهه إذ لكل معنى قارئ ولكل قارئ معنى وبذلك يخرج من الأزمة الذاتية والموضوعية التي تؤدي إلى تعسف القارئ بشكل أو بآخر في التعامل مع النص.

وفي محاولته تحديد التفاعل بين النص والقارئ يؤكد إيسر أن متعة القارئ تبدأ حين يكون هو نفسه منتجا وعندما يظهر مهاراته في بناء المعنى من خلال القراءة التي تتم بشكل تعاقبي وفق سلسلة من تركيب الصور ، وفي محاولته دراسة عملية التركيب هذه يستعين بجهود علم النفس وبالذات بنظرية الجشتالت وهي الترابط التلقائي للعلامات النصية) وقد اصطلح على هذه التراكيب (التراكيب السلبية) التي تحدث عنها هوسرل، وهي سلبية لأنها تتكون بصورة مستقلة تماما عن المشاهدة الواعية ، والعنصر الأساس فيها هو الصورة ، وهذه التراكيب تختلف عن التراكيب التوكيدية في أنها ليست أحكاما جاهزة . كما يرى إيسر أن النص يحتوي على وجهة نظر شاردة تجوس خلال ما تريد أن تدركه (72) ، وهي أداة تحدد طريقة وجود القارئ في النص ، ويقوم القارئ بجمع شتات ما فرقته وجهة النظر الشاردة .

(68)-فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: فولفغانغ إيسر، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص/27.

(69)المصدر نفسه: ص./28.

(70)-القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ضمن مجلة فصول-الكويت، عدد أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984م، ص/101.

(71)-فعل القراءة: ص/31.

كما حاول إيسر أن يصف لنا ما يحدث للقارئ(73) مع النص ؛ فعندما يلتقي الكاتب والقارئ فيما سماه (نقطة الوعي) تحدث حالة اغتراب مؤقتة للقارئ الذي كان يفكر بأفكار الكاتب ، فيتخلى عن تجربته الخاصة إلى تجربة الكاتب مما يسهل عليه تعديل توقعاته ، كما يسهم القارئ في ملء تلك الفجوات والفراغات المنتشرة في النص مما ينتج دلالات جديدة تضاف إلى النص مما يجعله يتجسد (التحقق العياني) ، وهذه الإجراءات استمد بعضها مما قدمته مدرسة جنيف حول منطقة الوعي ، كما استمد مصطلح اللاتحديد من رؤية(74) انغاردن للعمل الفني موظفا وحدات المعنى التي تعد الجملة أصغر عنصر يحيل على معنى خارج معناها المعجمي.

- **القارئ الضمني:** وهو نسخة عن مفهوم واينبوث* للمؤلف الضمني يستهل إيسر الحديث عنه بما قاله نورثروب فراي عن بويما أن كتبه تشبه نزهة يشارك المؤلف فيها بالكلمات ويأتي القارئ بالمعنى (75) ، وقد عرفه إيسر تعريفات متفاوتة -حسب هولب- وذلك في كتاب يضم مقالات عن فن القص النثري، فهو مرة حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء رغم الإبهام الذي تشير إليه كلمة حالة نصية ، وهو مرة أخرى جذور مغروسة بصورة راسخة في بنية النص وهو أكثر عمومية، ويعرفه مرة ثالثة في كتابه فعل القراءة بأنه بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة (76) ، ورغم أنه يعول على هذا التعريف فان هولب يعتبره غامضا لأنه لا يحدد لنا إسهامات هذه الشركة(النص والقارئ)(77)، ويكتفي بتحديد عملية المراوحة بينهما، وقد أراده إيسر وصفا لقارئ ظواهر ييتأبى على التحديد قبل قراءة النص الأدبي والتفاعل معه؛ وهو بذلك يمكنه أن يجمع كل أنواع القراء الذين عرض لهم مشيدا باهتمام كل منهم بزوايا مهمة في النص غير أن الذي يجمعهم ولا يفرقهم هو(القارئ الضمني) الذي يجسد تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره (77) لأنه يمكن أن يشير إلى القارئ الفذ عند ريفاثير والقارئ المقصود عند وولف ، والقارئ الحقيقي والقارئ المعاصر..*

وهنا يمكن أن يقال: مادام النص الأدبي ليس مقصورا على قارئ محدد إذ يقدم للجمهور درجات جمالية بقدر مستوياتهم جميعا وهو ما يغطيه مفهوم القارئ الضمني فلماذا يجسر على تحديد هؤلاء القراء، وبأي حق أمكن لأيسر تفويض الناقد للكشف عن المعيار المثالي الذي يمليه النص الأدبي، ألا يخشى من اختلاف النقاد حول طبيعة هذا المعيار وخصائصه

(72)- فعل القراءة: ص/116.

(73)- المصدر نفسه: ص/157.

(74)- نظرية التلقي: ص/135 وما بعدها، وفعل القراءة: ص/174، والأصول المعرفية: ص/154.

(75)- المصدر نفسه: ص/40. (76)- نظرية التلقي: ص/137.

* -وهو ما أكده روبرث هولب، ينظر: نظرية التلقي: ص/136.

وتعدد الرؤى حول الأساس الذي يمكن- وفقه - فهم النص الادبي؟، ألا يقع النقد في إسقاط أحكام مسبقة على النصوص مما يجعل المتلقي يقتصر فقط على تلك النصوص التي وصفت بان لها معيارا متناسقا، وهي ما تستحق أن توصف بأنها نصوص راقية أو رفيعة؟ إن كل هذا يجعل هذه الجهود مجرد عباءة جديدة لتلك التي سبقتها حينما ادعت الموضوعية أو المثالية في التعامل مع العمل الأدبي بكل أشكاله .

وبعد فإنه إذا أمكنت المقارنة بين طبيعة الاهتمام بالمتلقي عند العرب وطريقتها عند الغربيين ، فإنه بالإمكان القول إن التلقي عند العرب ممارسة مرتبطة بالشعر والخطابة لا تهدف إلى البحث عن المعنى بقدر ما هي تعيش التجربة الفنية التي يقدمها النص الشعري، لذلك فقد اقتصر دور المتلقي على التفاعل مع النصوص الشعرية والخطابية، و الممايزة بينها في الجودة وفق ما يرتضيه الواقع الشعري مرة ، ووفق ما يستجيب إلى ظروف الواقع الاجتماعي والسياسي والنقدي، منطلقا من النص لا من الوجود، فاختلقت بذلك مستوياته. أما المتلقي عند الغربيين فينطلق من الوجود في البحث عن المعنى -أو بالأحرى-الماهية، فهو يبدأ بالفلسفة ليصل إلى الأدب ، وعمادهم في ذلك الخرافات والمسرحيات التي تشكل حقيقة ، أو فكرة فلسفية يصعب الفصل بينها وبين الاستجابة الفنية لأنها عناصر متداخلة، بيد أنها تطغى عليها النظرة العقلانية مبتعدة بذلك عن بعض المؤثرات؛ بينما تقوم الاستجابة عند العرب على البداهة والحدس والارتجال البعيدة عن قوة التفكير والمرتبطة بمؤثرات خارجية اجتماعية ونقدية وسياسية ...

(1)- فعل القراءة: ص/39.

*- وقد توسع أيزر في عرض أنواع ومهام هؤلاء القراء، ينظر: فعل القراءة: ص/33-34.

المهاد النقدي لنظرية التلقي : يؤكد روبرت هولب على ارتباط هذه النظرية أولاً وقبل كل التيارات الفلسفية والنقدية بالبيئة الادبي التي نشأت فيها ، فإذا فهمنا نظرية التلقي بوصفها توجيهها مجدداً عاماً للانتباه إلى محور القارئ وجمهور المتلقي لاتضح عندئذ جملة من عناصر التوازن بين الأدب الألماني في حقبة الستينات وما حدث من تحول في وجهات النظر النقدية ص 44 ، وهذه الفترة هي التي خفت فيها كثير من الأعمال الأدبية والمسرحية انتشاراً واسعاً ، مثل مسرحية إشاعة هافانا 1970 هاترماجنس والتي أثار حولها الجمهور مناقشات هامة ، وقبلها مسرحية إغصاب الجمهور 1966 لبيترهندكه ، كذلك فإن الرواية في هذه الحقبة تعلن عن اهتمام متزايد باستجابة القارئ وسيكون كافياً من أجل الإيجاز ، إيراد مثلين هنا ، أولهما رواية افرابيم (1967م) للراوي السوريي ألفرد أندرش ، والثاني رواية يعقوب الكذاب (1968م) للمؤلف الألماني الشرقي بوريكبير ، وكلتا الروايتين كانتا عملاً واسع الانتشار بمعنى الكلمة ، وكانت معاصرة تقريباً للبيانات الأولى لنظرية التلقي ص 45 ، وقد كانت البيئة الأدبية دائماً تكون مهياًة لظهور النظرية النقدية المناسبة ، وهذا ما يؤكد هولب في ظروف نشأة هذه النظرية ، والأفضل أن يقال أن جوانب هذه الحياة الاجتماعية الألمانية المختلفة قد شكلت الظروف اللازمة لإمكانية تشكيل هذا المنظور الجديد بمعنى الكلمة في مجال الدراسات الأدبية وتقبله ورواجه ص 45

الشكلانية الروسية :

وتعد من أحدث النظريات الأدبية التي ثارت على المناهج السياقية التي وضعت الإبداع الادبي في خدمة الرسالة السياقية ، ومن ثم فهي أشبه ماتكون بمذهب الفن للفن لأنها تعلي من سلطة الجانب الفني فالعمل الادبي عالم قائم بذاته ، وقد وجدت أول ما وجدت مع الفن التشكيلي والموسيقي باعتبارهما الفن الخالص الذي لا يستعملهما الناس في حياتهم اليومية ، كما سيتعلمون اللغة التي وجدوا صعوبة بالغة في الفصل بينها وبين العمل الفني في الشعر والمسرح 1...ومن ثم فهي تتعامل مع الشكل أو الأشكال الأدبية من المنحنى الجمالي ، ومن ابرز روادها كلايف بل وروجرفراي ، وقد وجدت صعوبة بها إلى الهجرة إلى فرنسا وألمانيا ، وقد ارتبطت بالبنوية والنقد الجديد ، وكان لها إسهاماتها نظرية التلقي ، حيث وسعوا من مفهوم الشكل ليستوعب الإدراك الجمالي ، وتعرفهم للعمل الادبي انه مجمع عناصره 2 ، أو كما قدمه يابوس حاصل جميع الاناقد الفنية الموظفة فيه 3 وكذلك بجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها -

اسلموا في خلق طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي ص 50 ، كما بدا هذا التحول واضحا في هجوم شكولوفسكي على عبارة ألكسندر بنوتبنياً الفن هو التفكير بالصور 4 فعنده أن الصورة الفنية ليست سوى اذاعة لخلق الإثارة أو الاستجابة الممكنة ، وبهذا فعلى المرء أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك وليس بالرموز والصور ، لان وظيفة الفن هي أن يجرد إدراكنا من عاديته ، وان يعيد الشيء للحياة مرة أخرى ، وبذلك يعيد شكولوفسكي الإدراك ليحل محل الإبداع ويصبح التلقي وليس الإنتاج هما العنصران المكونان للفن ص 52 أكثر جرأة وأكثر صراحة عندما يجهر بسلطة القارئ فيقول : ومع ذلك فينبغي لنا- قبل أن نتمكن من تقديم إجابة عن هذه الصلة- أن نتذكر أن الأدب الإبداعي لا يوجد من اجل مؤرخي الأدب ، بل من اجل القراء ، وانه ينبغي لنا أن نأخذ في الحسبان الكيفية التي تعمل بها سيرة الشاعر في وعي القارئ ص 56 ، غير أن مجرد الوصول إلى حرم نظرية التلقي بهذا التصريح ليس يكفي ، مع علمنا بالاستفادة الكبيرة التي حققتها وبخاصة على يد هانس روبرت يابوس في إجراءاته النقدية حول إعادة كتابة تاريخ الأدب إلى حين الحديث عن جهوده .

يابوس وجمالية التلقي : تنطلق نظرة يابوس في تقييم أداء نظرية الأدب في محاولةلتاريخ الأدب باعتباره تحديا كبيرا لم توفق اليه النظرة الكلاسيكية في كتابة تاريخ حقيقي ، لأنه بحسبه لا يعدو أن يكون مجرد كتابة للتاريخ فهو قاصر عن إدراك البعد التاريخي للأشياء وعاجز عن التقويم الجمالي لموضوعه ، أي الأدب من حيث هو شكل فني * ص 22 ، برغم انه يحاول وفي مرات عديدة التخلص من نزعة التدوين التاريخي الخالص للأعمال ، غير انه يرى أن التاريخ للأدب بهذه الكيفية التي تراعي تراتبية مكرسة ، وتقدم المؤلفين وسيرهم وآثارهم حسب التتابع

الزمنيّ لِبس تاريخاً حقاً بقدر ما هو بالكاد طيف تاريخ حسب تعبير ص 22/23 وهو يعتبر دور القارئ سلبياً تجاه هذه الطريقة الكلاسيكية في كتابة تاريخ الأدب ومنذ 150 سنة حين كان هدف هؤلاء الشيوخ الأسمى أن يعرضوا من خلال متوجات أدبهم جوهر الهوية القومية وهي تبحث عن ذاتها ، غير أن هذا الموضوع من الكتابة أصبح يعيش على هامش النشاط الفكري ، إذ كانت الشخصية القومية وراء كل هذه التأليف التاريخية في الأدب (ص 26) وقد جنت هذه الكتابات التاريخية على الأعمال الأدبية فاخترته - بحبسه - إلى مجموعة من المؤثرات والمسببات غير المتناهية ، ولكن سرعان ما استحوذ تاريخ الفكر على الأدب عندما حاول بعضهم تجديد تاريخ الفلسفة بدراسة انعكاسها على الأدب.

إن الفجوة بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية للأدب تبقى هنا شاعرة مثلما كانت في النظرية الأدبية التي وضعه بينيدتو كروتشي ص/27

الماركسيون الشكليون : وهما يتفقان في نقطة واحدة وهي رفضهما المشترك لما تتسم به النزعة الوضعية والميتافيزيقية الجمالية لتاريخ الأفكار من تجريبية عمياء ، فقد حاولتا بإنتاج منهجين متناقضين تماما ، حل نفس المشكلة وهي : كيف إعادة إدماج الظاهرة الأدبية المعزولة ... في السياق التاريخي للأدب ؟ كيف إدراكهما من حيث كونهما حدثين ، أي شهادتين على أوضاع المجتمع أو على إحدى لحظات التطور الأدبي ص/29 لكن وبرغم تلك الجهود لم تسفر هاتين النظريتين عن تاريخ أدبي ذي شان ، كونها كانت محاولات أحادية الجانب ، حالت دونها صعوبات استبولوجية ، لأنها لم تقم علاقة جديدة بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية ، وكأنه يشير إلى كتابة جديدة لتاريخ المعرفة عامة وتاريخ الأدب خاصة

أما العقبة الأخرى والتي حضت بالوقوف أمام الماركسية هي اعتراضها على أن يكون للنص وسائر أشكال الوعي (الدين و الأخلاق ...) تاريخ خاص لان الأدب أو الفن يستطيع أن يحافظ على استقلاله المظهري ، لان الحيات الاجتماعية والأدبية مرتبطة بسيرورة الحياة الواقعية والإنتاج الاقتصادي ، وقد سببت هذه النظرة جدلاً واسعاً ... سنة 1859م ثم ظهرت مرة أخرى سنة (1934-1938) بين جورج لوكا تش وبريخت وآخرين ، وذلك حول الواقعية كحاكاته أو انعكاس ، والمناهضة للرومانسية حينما اعتقدت الجمالية الماركسية أن عليها أن تبقى على المحاكاة بوصفها نموذجاً كاملاً جوهرياً ينبغي احتذائه رافضة اعتبار ماركس أن التاريخ صورة تفاعل بين

الطبيعة والعمل ، فراجعت قرارها غير الصائب حسب يابوس لأنه كان يمكن أن ينتج تاريخاً أدبياً ناجحاً حسب يابوس دائماً .

ومع ذلك فعلينا أن نفهم أن هذه المراجعة مجرد تمهيد وان تأخر عدة قرون بعد أن اعترفت أن الأدب ليس تصويراً بل هو خلق - ينظر ص/30
غير أن نظرية الانعكاس هذه لم تستطع الإجابة عن كيفية تحديد آثار الأدب باعتباره شكلاً نوعياً ، وذلك لتمسك المركسية بإجراءاتها الصارمة المرتبطة بالسيرورة الاقتصادية والتراتبية الاجتماعية

كما عجزت نظرية الانعكاس* عن تصور العلاقة بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لأنها لم تمر بتفاوت زمني بين الأحوال الاجتماعية والظواهر الأدبية التي تعكسها ، كما تعترضه أزمة التباين بين الإنتاج المادي والفني بحسب ماركس ، وهو ما وقع فيه جورج لوكا تش حين جعل سر نجاح هوميروس إلى اليوم لا يمكن فصله عن اللحظة التي الفت فيها (لحظة الانعكاس) ، وهو ما رفضه ماركس متسائلاً : إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة والمنتوية مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده فلماذا تستمر في إمدادنا صيغة جمالية إلى الآن ص/32

أما لوسيان غولدمان فقد حاول بناء العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي على أساس التناظر بين البنيات وليس بين المضامين من خلال دراسته (للعالم كمتوالية لخصوصيات طبقية ، وهو ما يجعل الإنتاج الأدبي) السيولوجية للرواية وهو يصادر على سلسلة من ادراكات العالم متوالية لخصوصية طبقية ، ما يجعل الإنتاج الأدبي محصوراً في وظيفة النسخ و التكرار الثانوي ص/33.

وقد رفض يابوس أن يكون الفن مجرد انعكاس لأنه تقليص للأثر الذي يحدثه ليتحول إلى مجرد تعريف بأشياء سبقت معرفتها وهو ارث نظرية المحاكاة .

أما الشكلانية فير يابوس أنها سبقت هذه الطروحات بأربعين سنة عندما طوقتها الماركسية إلى خارج مملكتها إلى (أمريكا) ، لقد كادت هذه المدرسة الخاصة الجمالية للأدب ، مند أعلنت عن نفسها سنة 1916م ومجموعة من الباحثين انضموا تحت اسم جمعية دراسة اللغة الشعرية وهم يعرفون العمل الأدبي بأنه حاصل جميع الناقد الفنية الموظفة فيه وهو تعريف شكلي وظيفي خالص ، ومن ثم لا يمكن إدراك الأدب كفن إلا انطلاقاً من

التعرض بين اللغة الشعري واللغة العملية ص 36 ، وهو ما سماه ياوس غير أنها عدلت عن التطور الكلاسيكي غالى التطور الادبي في سيرورته التاريخية ، وهو مبدأ اعتبره ياوس ديناميا ، وبذلك أصبحت المدرسة الشكلانية جديرة بتحديد الفهم التاريخي للأدب من حيث نشوء أجناس ، فقد علمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفني في بعده التاريخي ... غير أن ذلك لايعني إدراكه في إطار التاريخ ص/37 ذلك لان تطور الأدب مثله مثل تطور اللغة لا تمتد فقط بالداخل بل بعلاقته كذلك بسيرورة التاريخ ويحاول ياوس حل مشكلة تاريخ الأدب التي تركها الخلاف بين الماركسية و الشكلانية بدون حل .. الفجوة الحاصلة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الجمالية فيقول : سأنتقل من ذلك الحد الذي وقفت عنده كلا المدرستين ، ان ... يعاملان الظاهرة الأدبية ضمن حلقة جمالية الإنتاج والتصور المغلقة ولهذا السبب فهما مجردان الأدب من بعد يعتبر مع ذلك ملازما بالضرورة الطبيعية بالذات ، وهي هي كونه ظاهرة جمالية ، وكذا الوظيفة الاجتماعية ، وهذا البعد هو الاثر الذي ينتجه العمل الادبي والمعنى الذي يعطيه الجمهور له تلقية وهو يرفض اهمال الجمهور إذ أعطي الجمهور دورا محدودا جدا ، إذ تعامله الماركسية معاملة المؤول بالبحث عن سياقه الاجتماعي ، بينما لا تحتاج الشكلانية القارئ إلا باعتباره ذاتا للدلال يتعين عليها تبعا لتحفيزات نصية ، أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة ص/39 وهذا ما يرفضه ياوس محاولا تعديله ، لان كون العمل الفني ليس مجرد وظيفة التصويرية أو التعبيرية بل ولان وظيفته الأساسية هي خلق الأثر والاستجابة ، فقد يتحتم علينا كتابة تاريخ الأدب على قواعد جديدة وهو ما يسمح باستخلاص نتيجتين كفيلتين بتأسيس تاريخ الأدب على قواعد جديدة ، اولهما إن حياة العمل إذا كانت ناتجة لابد من وجوده في ذاته بل من التفاعل الحاصل بينه و بين البشرية فإن هذا النشاط الدائم منا لفهم وإعادة الإنتاج الايجابية لإرث الماضي لا ينبغي أن يظل محصورا في الأعمال منظورا إليها معزولا كل منهما عن الآخر بل يتعين كذلك وبالأحرى إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمن ذلك التفاعل الذي يربط العمل بالبشرية و وضع العلاقة التاريخية بين الأعمال ضمن شبكة العلائق المتبادلة بين الإنتاج والتلقي، وبتعبير آخر فان الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي إلا إذا سبق سلسلة الأعمال المتوالية لا إلى الذات المنتجة وحدها ، وإنما

إلى الذات المستهلكة أيضا أي إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور ، والنتيجة الثانية هي أن الواقع

الفصل الثاني:

المتلقي في العصر العباسي من

خلال المجالس الأدبية

الفصل الثاني : دور المتلقي في العصر العباسي :

لما كانت هناك عدة عناصر لا بد من استيفائها في الفصل الأول ، وهي مما يستوجبه في خدمة الفصل الثاني هذا ، من معرفة حول المجالس الأدبية قبل العصر العباسي ، وتحديد أهم خصائص ومستويات الاهتمام بالمتلقي في هذه المجالس ، بالمقارنة مع طبيعة الاهتمام الغربي بهذا الركن المهم في العمل الأدبي و هو ما استدعى بعد الحديث عن الجانب النظري لنظرية التلقي واهم طروحاتها ، وبما ييسر توظيف بعض إجراءات هذه النظرية في الكشف عن دور المتلقي في تشكيل الحكم النقدي من خلال الكتابات النقدية و المجالس الأدبية في العصر العباسي ، والذي هو عنوان هذا الفصل .

وقد اضطرني ذلك إلى الحديث عن صورة المتلقي في بعض الكتابات النقدية التي أفرزها هذا العصر .

فكيف كان دور المتلقي في تشكيل الحكم النقدي في هذا العصر في الكتابة النقدية وفي المجالس الأدبية؟ ، وما هي المستويات التي انطلق منها في تشكيل هذا الحكم ؟

1- المتلقي في قضية الإعجاز

لاشك أن القرآن الكريم نزل بلغة العرب لما كان لهم من قدرة بيانية وفصاحة وبديهة وارتجال وتدوهم لكل هذه الفنون ، وهو ما بدا واضحا في تراثهم "ديوان العرب" ، وقد كان لنزوله صدى في نفوسهم عميق مؤمنهم وكافرهم ، وإذا ما أمعنا النظر في أدلة أول آية نزلت ، فإن من الجلي أن نحس بأهمية هذا الوافد الثقافي الجديد الذي صدح بأول كلمة يأمر بها هذه الأمة الأمية بالقراءة .

إن القراءة فعل واع يقوم على جمع الكلمات لتشكيل المعنى تفترض في الغالب أن يكون النص مكتوبا ، وقد سارع الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الأمر بتعلم الكتابة والقراءة مباشرة ، وبعدها رفع الحصار و فرق بين الحق والباطل في غزوة بدر، وهو ما يؤكد قيام الحضارة الجديدة على الكتابة والتدوين .

وقد كان أول ما دونه العرب أو المسلمون القرآن الكريم وكان ذلك بعد معركة اليمامة التي استفحل فيها قتل القراء ، وهي إشارة أخرى و دعوة مهمة إلى البدء بالأخذ بأسباب الحضارة وهي الكتابة ، فكان أول مادون القرآن الكريم ثم السنة النبوية الشريفة لتبتدئ بذلك التأليف و التصانيف في العلوم وبقية الفنون بشكل سريع مذهل ، فلا نكاد نصل إلى القرن

الخامس الهجري حتى نجد ابن النديم يؤلف كتابا عن الكتب المصنفة الكثيرة في كل فن وعلم من علوم ذلك العصر.

وكان علم النحو أول ما وضع لتقويم لسان العجم بعد فشو اللحن ، وهو ما اضطر الرواة واللغويين إلى أن يجمعوا اللغة ويحاولوا وضع قواعد ومقاييس للجمع والاشتقاق والتصريف.

كل هذا المشهد الثقافي كان يعبر عن دعوة صريحة للاهتمام بالكتابة والتدوين وبعد ما دون المسلمون القرآن الكريم استتبع ذلك النظر في أي هذا الكتاب الكريم الذي أُمرُوا بالنظر و التدبر في آياته وتلاوته و تتبع أسرارهِ.

وببعد العهد بينهم وبين فترة نزوله تحققت مساحة الاندهاش ، و" بدأت القراءة-أي ثقافة البصر- تشق طريقها نحو تأسيس جديد لتلق جديد يحد من سلطة التلقي في ظل الشفوية"(1) ليحل القارئ محل السامع ووجدوا الجرأة في البحث عن سر إعجازه ، وكان ما يدور بينهم وبين أهل الكتاب من حوارات حول مواطن الإعجاز فيه السبب الأكبر والحافز الأهم في محاولة الاقتراب وتحديد مواطن الإعجاز ، وذلك بعدما فتق النظام (2) قولته بان سر إعجازه هو أن الله صرف عن الناس أن يأتوا بمثله ، وهو شبيه بما تعتقده الهند في كتاب الفيدا بأنه لا يستطيع أن يؤتى بمثله و هو قول البراهمة (3).

انطلق هذا القول في الآفاق واعتبر أول دعوة للبحث الجدي والعميق عن سر إعجاز القرآن الكريم ، وكان أول من رد هذا الزعم تلميذه الجاحظ ، فكان أن نشأت الدراسات العميقة لذلك... والمسلمين ما بين معارض للصرف، فأصبح الصراع العلمي والثقافي والديني في هذه الحال ليس بين المسلمين وأعدائهم فحسب ، بل بين المسلمين أنفسهم فاختلّفوا ما بين مؤيد لقول النظام ومعارض له (4).

وقد استقبل المشركون العرب الخطاب القرآني استقبالا فيه من الدهشة والحيرة ما جعلهم

(1)- فلسفة الجمال:ص/33

(2)- المباحث البلاغية: جمال العمري، ص/04، وقد رجح احمد عمار هذا القول، ينظر: نظرية الإعجاز القرآني وأثرها في النقد العربي القديم، دار الفكر-بيروت- لبنان. 2000م، ص/48-49.

(3)- المباحث البلاغية: ص./30

(4)- ينظر تفصيل هذه الآراء في: نظرية الإعجاز القرآني، أحمد سيد عمار، ص/43 وما بعدها.

يتخبطون في تفسير بلاغته الجديدة وسحره الأخاذ ، وهو ما حدا بكبار القوم أن يجتمعوا في دار الندوة لمحاولة تبرير موقفهم المعارض ، وذلك بعدما أيقنوا انه لا يقبل كل النماذج المطروحة وقد صور القرآن الكريم هذا التخبط وهذه الحيرة فقال عنهم :

" وقال الذين كفروا للحق لما جاءهم إن هذا إلا سحر مبين " سبأ/43
" بل قالوا أضغاث أحلام بل هو شاعر " الأنبياء/65
"وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملأ عليه بكرة وأصيلا " الفرقان /05

وتذكر المصادر كثيرا من صور التأثير بالقرآن الكريم ، وما يحدثه في سامعيه مؤمنهم وكافرهم ، منها ما ذكره ابن إسحاق أن جماعة منهم (كبار قريش) كان يلذ لهم سماع القرآن الكريم والتمتع بسحره وبيانه ، من ذلك " أن أبا سفيان بن حرب وأبا جهل بن هشام ، والأخنس بن شريف بن عمر بن وهب الثقفي حليف بني زهرة خرجوا ليلة ليستمعوا من رسول الله وهو يصلي من الليل في بيته ، فاخذ كل رجل منهم مجلسا يستمع فيه وكل لا يعلم من مكان صاحبه فباتوا يستمعون له حتى إذا طلع الفجر تفرقوا فجمعهم الطريق فتلوموا ، وقال بعضهم لا تعودوا فلو رآكم بعض سفهاءكم لأوقعتم في نفسه شيئا " (5) غير أنهم عادوا مرة ثانية و ثالثة للاستماع ، وقد عرفوا و علموا قدرة القرآن الكريم في استيلاءه على النفوس ، فمنعوا عنه الشعراء ، وحالوا بين العقلاء وبينه ، وقد ذكر القرآن الكريم هذا في قوله تعالى :

" وقال الذين كفروا لا تسمعوا لهذا القرآن والغوا فيه لعلكم تغلبون " فصلت/ 29 .

وقد كان لهذا التأثير العجيب أثرا بليغا جعل الذي تولى كبره وهو الوليد بن المغيرة يختار من بين كل تلك التهم التي صورها القرآن الكريم حين قال المغيرة إذ قالوا له : "ماذا تقول يا أبا عبد شمس ؟ قال : والله إن لقوله لحلاوة وان عليه لطلاوة ، وان أصله لعذق ، وان فرعه لجناة ، وما انتم بقائلين من هذا شيئا إلا عرف انه باطل ، وان اقرب القول فيه ... لان تقولوا ساحر ، جاء بقوله ، هو سحر يفرق به بين المرء وأبيه وبين المرء وأخيه وبين المرء وزوجه وبين المرء وعشيرته فتفرقوا عنه بذلك " (6) ، وذلك استعدادا لوفود الحجيج التي ستسأل عن هذا الخطاب القرآني المعجز ، وقد كانت مقاربة الوليد صائبة جدا لأننا نعثر على قول للرسول صلى الله عليه وسلم يذكر هذا التأثير الذي شبهه بالسحر في قوله : " إن من البيان لسحرا " (7) وهذا كله يعبر عن العجز الذي وصل اليه العرب في عدم قدرتهم على

(5)- المباحث البلاغية: ص/22.

(6)- المباحث البلاغية : ص/21.

(7)- نفسه : ص/24.

تفسير هذا السر العجيب ، وهو ما نهض به علماء الإعجاز بعد المناظرات التي وقعت لهم مع خصومهم من أهل الكتاب والملل الأخرى .

أما تأثير القرآن الكريم في نفوس المسلمين فكان شديدا على ما تذكر كتب التراث فهذا رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يسمع لصدره وهو يصلي أزيز كأزيز المرجل من البكاء ، وهذا خليله أبو بكر كان رجلا بكاء لا يملك دموعه إذا قرأ القرآن فيما روته عائشة ، وعمر رضي الله عنه يسمع له نحيب من وراء الصفوف " (8)

وقد أعقبت مرحلة تدوين القرآن بداية التأليف في شرح غريبه وتفسير مشكله ، و تبعته في ذلك الكتابة حول سر إعجازه ، وذلك بعد الشكوك التي أثيرت حوله ، والتي ذكر بن قتيبة طرفا منها : " وقد اعترض كتاب الله بالطعن ملحدون ولغوا فيه وهجروا وابتغوا ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله بأفهام كليلة وأبصار عليلة ... فأحبيت أن أنضح عن كتاب الله ، وارمي من وراءه بالحجج النيرة والبراهين البينة ، واكشف للناس ما يلبسون " (9) و كتب في هذا الشأن طوائف من علماء السنة وعلماء الكلام مثل الفراء في معاني القرآن، وإعجاز القرآن لأبي عبيدة ، وتأويل نظم القرآن للجاحظ ، وتأويل مشكل القرآن لابن قتيبة وغيرهم كثير ، وقد كللت هذه الجهود بالانجاز الكبير الذي توج به عبد القاهر الجرجاني في كتاب دلائل الإعجاز ، والذي يذهب فيه على طريقة الجاحظ وغيره ، إلى أن سر الإعجاز إنما هو بالنظم والتأليف، وليس بأن حوى أخبار الأمم السابقة واللاحقة.

فقد كان إعجاز القرآن مثلا لأبي عبيدة أول ما كتب لهذا الغرض وقد كان مرجعا أساسا لكثير من الدراسات التي عقبت له لأنه " محاولة لعرض صور من التعبير القرآني وما يقابلها من التعبير في الأدب العربي شعرا وبيين ما فيها من التجاوز والانتقال في المعنى القريب أو التركيب المعهود إلى معان وتراكيب أخرى اقتضاها الكلام " (10) وكأننا به ينحو منحى لغويا في تفسير سر تأثير القرآن الكريم على السامع أو المتلقي ، وهي محاولة لرسم خصائص الأسلوب القرآني ، وقريب منه كتاب معاني القرآن للفراء والذي يتناول الأسلوب القرآني من حيث التراكيب والإعراب (11) لأنه كان إماما من أئمة النحو ، ومع ذلك فقد فتح

(8)- تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة: شرح وتحقيق أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية.1954م، ص/17.

(9)- المباحث البلاغية: ص/43.

(10)- نفسه: ص/50.

(11)- المباحث البلاغية: ص/55

الأذهان إلى كثير مما عد بعد من مسائل البلاغة مثل حديثه عن الكناية والتشبيه والاستعارة وأنواعها وخصائصها في الخطاب القرآني... وقد كان لهذه الدراسة كبير الأثر في ما كتبه ابن قتيبة في مشكل القرآن.

أما النقلة الحقيقية فقد كانت تلك التي حققها الجاحظ والتي مزج فيها النقد بالبلاغة والبيان، وقد كان خير من استفاد من جهود سابقه البلاغية، والنقدية .

أ- الجاحظ وقضية الإعجاز : لقد تعددت اهتمامات الجاحظ حتى لقب بدائرة معارف عصره ، وتنوعت مناحيه الفكرية لتشمل اللغة والأدب والكلام والنقد والبلاغة والاجتماع ، وبرغم ما وصلنا من كتب له في هذه المناحي ، إلا انه لم يصلنا كتابه المهم الذي خصه بحسبه لبيان إعجاز القرآن الكريم ، وقد تميز الجاحظ بعدة صفات جعلت مصنفاً تكتسب أهمية بالغة ذلك لما تملكه من منهج علمي عقلي وحرية الرأي وفكر عميق ، ويجمع إلى ذلك "قوة البيان ورصانة الأسلوب " ، كما " يضم إلى هذا وذاك قوة الحجة " (12) وقد هدته هذه الطريقة في التفكير إلى تأمل النص القرآني الذي جاء فيه بالتحليل المنير والنظرة العميقة بعيداً عن الإخبار بالغيوب ، وقصص الأمم وقد أداه هذا إلى الاحتجاج لنظم القرآن وهو ما بدا واضحاً في طرف من نظراته الموزعة في كتاب الحيوان والبيان والتبيين وكتابه حجج النبوة ، وقد لخص العمري طريقة الجاحظ في خاصيتين اتبعهما الجاحظ في الاحتجاج لقضية النظم "الأولى أعمال العقل وكد الفكر للوصول إلى غرضه (13) .. فهو يرى أن ألفاظ القرآن ليست دائماً على قياس المعاني ... فقد تخرج من مدلولاتها إلى مدلولات قريبة... ومن هنا جاءت ضروب المجاز " وذلك قياساً على لغة العرب وسننهم في التعبير كقوله تعالى " هذا نزلهم يوم الدين " و العذاب الأليم لا يكون نزلاً ولكنه أجراه مجرى كلامهم كقول حاتم حين أمره بفصد بغيره وطعنه في سنامه وقال : هذا فصده " (14)

أما المنهج الآخر فهو " تحكيمه للذوق الفني ، وجعله معياراً دقيقاً عند اشتجار الخلاف حول آية من الآيات " (15) ، وقد أبدى مقدرة فنية في ذلك لسعة اطلاعه على أفانين القول والتعبير عند العرب وكثرة معالجه للشعر والنثر الذي أظهره في البيان والتبيين والحيوان فاستوعب بذلك أسرار التعبير القرآني من ذلك قوله " وقد يستخف الناس ألفاظاً و

(12)- ينظر: الجاحظ دائرة معارف عصره: فوزي عطوي، دار الفكر-بيروت، ط2.

(13)- المباحث البلاغية: ص/89.

(14)- نفسه: ص/94.

(15)- الحيوان: الجاحظ، مطبعة البابي الحلبي- القاهرة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج4، ص/276.

يستعملونها ، وغيرها أحق بذلك منها، ألم تر أن الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر ، والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة " (16) لأن الناس عامتهم يتفاوتون في تقديرهم للمعاني ، ثم أن جمهورهم ليس حجة في القول أو التعبير لأن هذا من اختصاص الخاصة الذين تمرسوا على طرق التعبير البليغ وخبروا معاني القرآن ، ومعاني العامة من الناس ، ذلك انه يرى " انه بقدر دقة الألفاظ في إصابة المعنى يكون الفرق بين ألفاظ الناس في كلامهم وألفاظ القرآن " (17)

وقد اعتمد الجاحظ على عناصر بيانية ، منها اللفظ القرآني ، اذ أن القرآن الكريم أولى عناية خاصة للفظ المناسب للمعنى وذلك أن الألفاظ يمكن أن تشترك في المعنى الواحد و أحدهما أدق من الآخر في التعبير ، كما أعطى عناية كبيرة للصورة البيانية التي تدخل جملة تحت مسمى المجاز ، وأقواها التشبيه وقد عد المجاز مفخر العرب في لغتهم ، و به وبأشباهه اتسعت (18) .

ومن أمثلته في المجاز قوله : " ..وأما قوله عز وجل (يخرج من بطونها شراب) فالعسل ليس بشراب وإنما هو شيء يحول بالماء شرابا ، أو بالماء نبيذا فسماه- كما ترى- شرابا ، اذ كان يجيء منه الشراب " وهو يستند في ذلك إلى طريقة العرب في القول : " وقد جاء في كلام العرب أن يقولوا : جاءت السماء اليوم بأمر عظيم ن وقد قال الشاعر :

إذا سقط السماء بأرض قوم رعيناه وان كانوا غضاباً" (19)

وإذا علمنا أن كل المباحث البلاغية التي عرض لها إنما كانت تحاول تفسير اثر الأسلوب القرآني في المتلقي ومن ثم عمد الجاحظ - وهو كبيرهم- إلى تحديد أصناف المستمعين ، ما بين طبقة عليا وطبقة وسطى وطبقة أخرى أطلق عليها بالعامة ، وعلى حسب أقدارهم في البلاغة و المعرفة بلغة العرب يكون قدر التأثير فيهم ، وهو لا يساوي بين الأثر الذي أحدثه القرآن في بلغاء قريش- كما ذكر - وبين ما أحدثه في الطوائف والشعوب الأخرى التي دخلت في الإسلام من غير العرب ، وعلى هؤلاء تعلم البلاغة العربية وطريقة العرب حتى يدركوا أسرار هذا الإعجاز القرآني ويمكنهم فهمه .

(16)- المباحث البلاغية: ص/94.

(17)- البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي- مصر، ج1، ص/20.

(18)- الحيوان: ج5، ص/426.

(19)- نفسه: ص/425.

وبرغم أن حمادي صمود يرى أن الجاحظ " لم يوازن في الاهتمام بعناصر الخطاب استنادا إلى " ضالة ما خصص في مؤلفاته للحديث عن السامع والمتقبل ... ذلك أن دوره لا يعدو دور المستهلك للنص " (20) فإن هذا الزعم لا نملك الجزم به في غياب الكتاب الذي خصصه للحديث عن نظم القرآن و بذل فيه الوسع وجمع له ما أمكن ، وهو الكتاب الذي بقي أثره واضحا في مؤلفات البلاغين كما يدل عليه طرف من ما كتبه في البيان والحيوان .

ويبدو أن تعليل حمادي صمود قد جانب الصواب عندما قال : " انه لا يتمتع- القارئ- بوجود نمطي نموذجي ، شأن الكاتب أو المتكلم ، إذ القارئ والسامع يمكن أن ينتمي إلى كل الأوساط الثقافية والاجتماعية مما يجعل تحديد ملامحه أمرا صعبا ، لذلك حمل الكاتب وحده مسؤولية مآل خطابه ونجاعته " (21) إذ يمكن أن يقال في مقابل هذا أن القارئ الذي لا يكتسب صورة غير مستقرة هو ما جعل اهتمام النقاد - ومنهم الجاحظ - كله منصبا عليه طالما أن العملية البيانية قائمة على الفهم والإفهام ، فإذا كان " المفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل " ، و " كلما كان اللسان أبين كان احمد " و " كلما كان القلب اشد استبانة كان أحمد " أليس عند المخاطب؟

إننا يمكن أن نعتبر كل شاعر أو خطيب متلق على أننا لا يمكن اعتبار السامع منتجا للخطاب إلا بقدر يسير و بحذر شديد - وهو ما تنهض به عبارة بشر الشهيرة " لكل مقام مقال " من الذي يحدد هذا المقام ؟ أليس هو السامع " عندما يكون عاميا وعندما يكون خاصيا توجب لكل منهما خطابا خاصا والشاعر أو الخطيب واحد" (22)

وبذلك يمكن القول: إن صحيفة بشر بن المعتمر كانت صحيفة موجهة إلى الخطيب تحثه فيه على المعرفة التامة بمتطلبات الخطاب الناجح، ولما كان الغرض هو تحقيق التأثير في المخاطب فمعنى ذلك أن المتحكم في صناعة الخطاب إنما هو المخاطب وليس منتج الخطاب ، فحتى لو كان المخاطب سوقيا على الخطيب أن يحسب له هذا الحساب ، فيختار الخطاب على قدر المخاطب ذلك أن مدار الأمر على الفهم والإفهام .

(20)- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس(مشروع قراءة)،رسالة دكتوراه، المطبعة الرسمية- تونس. 1981م، ص/186.

(21)- نفسه: ص/ نفسها.

(22)- البيان والتبيين: ج1، ص/92

ويمكن القول أن المرحلة الأولى من مراحل أو مستويات الخطاب هو تحقيق هذا الفهم - مجرد الفهم- أما تحقيق الأثر (الاستجابة) إضافة إلى الفهم فهو ما أشار إليه الجاحظ عندما علق على تعريف العتابي " و العتابي حين زعم أن كل من أفهمك حاجتك فهو بليغ لم يعن أن كل من أفهمنا معاشر المولدين والبلدين قصده ومعناه " (23) لان مجرد الإفهام تحققه محممة الفرس ، وكلام بعض العجم ، إنما قصد العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء لان العجم لا يفقهون قول القائل " مكره أخاك لا بطل " (24)

يحدد الجاحظ أن من أحد شروط البيان مطابقة الكلام لمقتضى الحال وهو ما يسمى (المناسبة المقامية) التي ذكرها بشر وأكدها الجاحظ عندما تحدث عن أقدار المعاني وأقدار الناس وطبقاتهم ، واشترط في ذلك أن لكل صنف من الناس صنف من الألفاظ وهي صفة كل إنسان أن يكون له مفردات خاصة به وهذه التفاتة بارعة ، " ومن علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبقاً " (25)

وقد أكد الجاحظ على المناسبة المقامية بمناسبة اللفظ للمعنى " فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف " ، ثم هو يؤكد على جعل المستمعين طبقات حينما يقول : " إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا فانك تجد جمهور الناس فيهما على أمرين : إما رجل يعطي كلامهما من التعظيم والتفضيل والإكبار والتبجيل على قدر حالهما من نفسه وموقعهما من قلبه ، وإما رجلا تعرض له التهمة والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما وبلاغة كلامهما ما ليس عندهما حتى يفرط في الإشفاق ويسرف في التهمة فالأول يزيد في حقه للذي له في نفسه والآخر ينقص من حقه لتهمته لنفسه ، ولاتفاهه على أن يكون مخدوعا في أمره " (26) .

وقد خبر الجاحظ أقدار الناس ، وأقدار المعاني ، وتأمل مقام الكلام فوجد أن الاستعانة بالإشارة الحسنة عوناً للمعنى ، والأخذ بكل هذه الإجراءات مما يزيد في التأثير وبلوغ المعنى الغاية عند سامعه ، كما لاحظ أن " من تمام آلة القصص أن يكون القاص أعمى وان تكون الزامرة سوداء ، ومن تمام آلة المغني أن يكون فاره البرنون براق الثياب ، عظيم الكبر سيئ الخلق ، ومن تمام آلة الخمار أن يكون ذميا ، ويكون اسمه اذنين أو شلوما أو مازيار... ومن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر أعرابيا ويكون الداعي إلى الله صوفيا ، ومن

(23)- نفسه: ص/ نفسها.

(24)- نفسه: ص/92.-93

(25)- نفسه : ج1، ص/161.

(26)- نفسه: ج1، ص/90.

تمام آلة السؤدد أن يكون السيد ثقيل السمع عظيم الرأس " (27)

وهذه الملاحظات مهمة تحيل إلى القول بأن الجاحظ كان مهتما جدا بأحوال المستمعين ومطالبهم في الشعر والقصة والموعظة ، وهذا كله ينفي ما ذهب إليه حمادي صمود من إهمال الجاحظ للمستمع ، بل يكاد يكون كل ما كتبه الجاحظ مراعاة لأحوال المستمع وطبقاته ومتطلباته البيانية ، ويمكن القول حينها أن الاهتمام بالخطاب والخطيب دائما إنما هو من أجل السامع ، ولولا السامع لما كان هناك اختلاف في الأسس والمناهج ولما كان هناك داع لإنتاج الأدب إطلاقا .

وبذلك يفرق الجاحظ بين الكلام الذي يجمع إلى الغرض التواصلية تحقيق المعنى الشعري فيهز أفق القارئ ويحرك فيه استجابة جمالية ، وبين الكلام الذي يقتصر على عنصر التبليغ . ويمكن الإشارة بإيجاز إلى بعض التعريفات المهمة التي أطلقها البلاغيون على البلاغة ليتمكن أن ندرك مدى اهتمامهم بالخطاب والمخاطب في محاولتهم للكشف عن سر إعجاز القرآن ، بخاصة جهود المتكلمين منهم .

فأبو الحسن الرماني (296-384هـجري) يعرفها بقوله : " إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ " (28) وهو ما يؤكد أن فكرة الفهم والإفهام ليست هي الغرض الوحيد الذي تسعى إليه البلاغة ، بل لا بد من التأثير في قلب السامع ، وذلك ببعض الصور والتحسينات في الكلام وبتوخي أحسن هذه الصور وأكثرها تأثيرا في القلب ، وهو ما يرتبط بالأثر النفسي للبلاغة (29) فيميزها عن باقي أشكال التواصل " لأنه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عيب " (30) و الذي استوحاه من الأثر الذي يتركه القرآن الكريم في نفس سامعيه ، فكان أسلوبه الفريد في البناء والتركيب والنظم هو المؤثر الأكبر في هذه العملية وهو ما تقوم به الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ... إضافة إلى بعض الجوانب اللفظية ، وهو يحاول بذلك أن يجعل البلاغة : " في اللفظ والمعنى معا ولا يتحقق وجودها إلا بتحققهما معا وتلازمهما تلازما تاما " (31) ، ثم قرر أن البلاغة ثلاث طبقات، طبقة أعلى وطبقة أدنى وطبقة وسطى بينهما، فأعلاها ما يقوم به الإعجاز وهو القرآن.

(27)- البيان والتبيين: ج1، ص/93-94.

(28)- التكت في إعجاز القرآن -ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ص/75-76.

(29)- ينظر: نظرية الإعجاز وأثرها في النقد: ص/79.

(30)- التكت في إعجاز القرآن: ص/75-76.

(31)- المباحث البلاغية: ص/115.

كما يرى أحمد بن إبراهيم الخطابي(ت388هـ) انه لا خلاف حول قضية الإعجاز من خلال عنوان كتابه (بيان إعجاز القرآن) وإنما الخلاف " في موطن الإعجاز وعلته ، وهو الذي يحتاج إلى بيان " (32) وذلك بعدما بين علة العجز وأفاض في شرح بقاء التحدي ، وناقش القول بالصرفة التي ترد عليها صريح الآية* ، ثم بعدما سرد أنواع الإعجاز كالإخبار بالغيوب (33).

غير انه يقبله بشكل عام لأنه لا يتحقق في السور القصار ، وأبدى اهتماما بالغاً بالبلاغة التي أراد أن يفسر بها سر تأثرنا بالقرآن الكريم ، وانه بإمكانه أن يقدم لنا شيئاً عن هذا السر " قالوا : وقد يخفى سببه عند البحث ويظهر أثره في النفس حتى لا يلتبس على ذوي العلم والمعرفة به ... قلت وهذا لا يقنع في مثل هذا العلم ، ولا يشفي من داء الجهل به ، وإنما هو إشكال أحيل به على إبهام " (34) غير أن جهده - رغم زعمه - لم يخرج كثيراً عما جاء به سابقوه إذ نراه يقول : " أن الذي يوجد لهذا الكلام من العذوبة في حس السامع و الهشاشة في نفسه ، وما يتحلى به من الرونق ... أمر لا بد له من سبب بوجوده يجب له هذا الحكم ... وقد استقرينا أوصافه الخارجة عنه ، وأسبابه النابتة منه ، فلم نجد شيئاً منها يثبت على النظر أو يستقيم في القياس ، ويطرد على المعايير " (35)

فما زاد على أن نسب هذا الأثر العجيب إلى مراتب البيان ، وأجناس الكلام والذي عبر عنه بقوله : " فوجدت أن يكون ذلك المعنى مطلوباً من ذاته ومستقصى من جهة نفسه ، فدل النظر وشاهد العبر أن أجناس الكلام مختلفة ، ومراتبها في نسبة التبيان متفاوتة " (36)

وهذا ما جعل القرآن الكريم معجزاً ، ذلك انه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمناً أحسن المعاني " (37) كما حاول تحديد عمود البلاغة وهو : " وضع كل الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الخاص الأشكل به ، الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه : إما تبدل المعنى أو ذهب الرونق " (38)

وبشيء من التفصيل تحدث عن البنية اللغوية في القرآن الكريم والطريقة الخاصة التي بها يتميز عن غيره وذلك لأسباب :

(32)- نظرية الإعجاز: ص/80-81. بيان

(33)- إعجاز القرآن للخطابي-ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ص/22.

(34)- نفسه: ص/25.

(35)- نفسه: ص/26.

(36)- نفسه: ص/25-26.

(37)- نفسه: ص/27.

(38)- نفسه: ص/29.

- أن علمهم لا يحيط بجميع أسماء اللغة العربية وألفاظها.
- ولا تدرك أفهامهم جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ .
- ولا تكمل معرفتهم لاستيفائه جميع وجوه النظم الأدبية (39)

وبذلك يكون قد وضع نظرية نقدية ذات طابع عام (40) ، مركزا - بشدة - على الأثر الفني الذي يتركه القرآن في نفس المتلقي ، وهو يعده (العامل النفسي) وجها من وجوه الإعجاز لم يسبق إليه كما صرح بذلك ؛ " قلت في إعجاز القرآن وجه آخر ذهب عنه الناس فل يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس" (41)

أما الباقلاني (ت403هجري) فيمزج في كتابه إعجاز القرآن ما بين نقد الشعر و الحديث عن الإعجاز القرآني ، وقد انتهى إلى أن القرآن الكريم معجز من ثلاثة أوجه: الوجه الأول يتضمن الإخبار عن الغيوب ، الوجه الثاني : انه- صلى الله عليه وسلم - كان أميا لا يكتب ولا يحسن أن يقرأ ، الوجه الثالث : بديع النظم وعجيب التأليف (42) ، وهو الذي خصص له الجزء الأكبر في الحديث عن ضروب الكلام وأصنافه وذكر أمثلة كثيرة من الشعر والنثر ، ما جعله كتابا يمزج بين النظرية والتطبيق .

وقد انتهى إلى أن نظم القرآن " خرج عن سائر كلام العرب ونظومهم " (43) وهي إحدى معجزاته، و أهم خصائصه التي بها يعرف وقد تعلق ذلك بالجملة كما تعلق بالكلمة المفردة التي تبدو نابية في الكلام العادي وغيرها من أدلة الدقة والكمال ، وحثه في ذلك " أن قدر ما يقتضيه التقدم والحدق في الصناعة قدر معروف لا يخرق العادة مثله ، ولا يعجز أهل الصناعة ولا المتقدمين فيها عنه " ولأنه " قد خرج عن حد ما يكتسب بالحدق " (44) كما انه يرى أن إعجاز القرآن الكريم يرجع إلى نظمه وبيانه وان ذلك منصب على القرآن جميعه بوصفه وحدة متكاملة ، وجملة لا تفصيلا فهو نص كامل له سماته ومعجزاته التي تميزه عن سائر أقوال العرب وفنون كلامهم وهو يرفض فكرة الإعجاز البلاغي والذي يقوم فقط على تحليل العبارة الجزئي ولا في فصاحة الألفاظ وحدها بل يرى أن " ترتيب الألفاظ في

(39)- ينظر : أدبية النص: ص/26.

(40)- أدبية النص: ص/27.

(41)- بيان إعجاز القرآن: ص/70

(42)- إعجاز القرآن للباقلاني -ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ص/28-30

(43)- المباحث البلاغية : ص/209.

(44)- نفسه: ص/210.

العبارة خاضع لترتيب معانيها في النفس " (45) وهو بذلك يختلف عن سائر الكتب السماوية.

أما الإخبار بالغيوب فهو الوجه الآخر من وجوه الإعجاز ، غير انه لا يقف عنده مطولا بل ينزع إلى محاولة إثبات تميز الأسلوب القرآني ، وهو يرفض إخراج هذه الفكرة على طريقة دراسة الشعر من جهة البديع ، لأن الشعر ليس من معجز القول كما هو القرآن الكريم ، وانه لا يخرق العادة و إنما المعجز " هو الصورة الباهرة التي وجد عليها في القرآن ، اتساقه مع سائر النظم القرآنية اتساقا عجيبا رائعا بينما نجد الشعر والنثر البشري قد يحتوي على التشبيه البليغ أو الاستعارة الجيدة ، ولكن يوجد في جانبها التعبير الساقط واللفظ المبتذل " (46)

كل هذه العناصر البلاغية في النص القرآني تهدف إلى غاية واحدة صرح بها الباقلاني بكل وضوح: " وإذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب والتمكن في النفوس ، ما يذهل ويبهج ، ويقلق ويؤنس ، ويطمع يؤيس ، ويضحك ويبيكي ، ويحزن ويفرح ، ويسكن ويزعج ، ويشجي ويطرب ويهز الأعطاف ويستميل نحوه الأسماع ويورث الأريحية والعزة. وقد يبعث على بذل المهج والأموال شجاعة وجودا ، ويرمي السامع من وراء رأيه مرمى بعيدا . وله مسالك في النفوس لطيفة، ومداخل إلى القلوب دقيقة" (47)

أما عبد القاهر الجرجاني : فقد كان له فهما خاصا لوجوه الإعجاز القرآني ، عرض له في دراستيه المهمتين من دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ، مركزا على أن الإعجاز القرآني إنما يظهر في النظم والتأليف وذلك بعد مناقشته لبقية الآراء مناقشة واسعة ، وكانت نظرتة هذه نتيجة لكثير من جهود سابقة وبخاصة المتكلمة بدء ببشر بن المعتمر والجاحظ وابن قتيبة و الرماني و الباقلاني وغيرهم.

وقد اعترف بذلك عندما " جعل اهتمامه في دلائل الإعجاز موجهة إلى بناء الكلام وترتيبه أما في أسرار البلاغة ، فقد جعل عنايته التامة موجهة إلى البواعث النفسية للمعاني وموقعها في الفؤاد " (48) . وعندما يتحقق الإعجاز بالنظم تصبح الفصاحة راجعة إلى

(45)- بيان إعجاز القرآن: الباقلاني، ص/24

(46)- المباحث البلاغية: ص/213.

(47)- إعجاز القرآن: أبو بكر الباقلاني، تعليق صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان، ط1، 1996م، ص/173.

(48)- المباحث البلاغية: ص/334، وينظر: دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، صحح أصله الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي وعلق عليه الإمام محمد رشيد رضا، دار المعرفة-بيروت-لبنان، ط2، 2001م، ص/289-290.

"طريقة مخصوصة في نسق الكلام بعضه على بعض " (49) إذ لا فضيلة ولا مزية للفظة المفردة في ذاتها ، ولا في المعاني الشريفة وحدها إنما تكتسب قيمتها من تألفها مع أخواتها وتطابق اللفظ والمعنى الذي يكون نتاجه الصورة الشعرية (50) ، و أورد لذلك عدة أمثلة ، كما عالج علاقة الفكر باللغة ليخلص إلى أن هناك منطوق يحكم ترتيب الكلمات ، وهو منطوق النحو وبالتالي فالفكر عنده " لا يتعلق إلا بما بين الكلم من علاقات ، و إلى هذه العلاقات يستند ترتيب هذه المعاني في النفس ، وهذه المعاني ليست إلا معاني النحو فالفكر لا يتعلق إلا بها " (51) ، وهذه العلاقات هي معاني النحو التي رتب معاني الكلم في النفس على نظامها ، ورتب الكلم على ترتيب معانيها في الخارج " (52)

وبذلك يعطي الأهمية للمقام الذي توجد فيه هذه الكلمات التي من شروطها أن قوائم المقال ، وهي ما يحققه من التناسب بين المعاني و الألفاظ .

إن فكرة المواءمة بين المقام والمقال ديدن كل البلاغين الذين تحدثوا عن فكرة الإعجاز التي وردت أول ما وردت في صحيفة بشر بن المعتمر ، ومعنى ما يقوله الجرجاني أن النص بنية لغوية متألفة ، وان سر جماله إنما يكمن في هذا التشكيل ، وهو يريد بذلك (النظم) الذي يمكن أن نثبت به نظرية الإعجاز في السور القصار التي لا تحمل دائما الإخبار بالغيوب أو حتى تلك النصوص التي لا تحمل كثيرا من الصور البيانية ، لذلك نحى منحى جماليا سخر له ذوقه المرهف وقدرته العقلية على الإثبات .

ومعنى ذلك أن الجرجاني يعمق من دراسة الأسلوب القرآني ليكشف عن سر إعجازه ، ويحدد خصائص البنية اللغوية والتركيبية فيه ، والتي يعجز الإنسان عن أن يأتي بمثلها ، وهذه الطريقة الفريدة هي التي تجعل السامع مبهورا ، كما تحقق ذلك الكم من الاندهاش عند كبراء قريش ، برغم تكذيبهم له ، وما عدوه من عمل السحر ؛ ذلك انه كلما كان السامع أو المخاطب عربيا أو أعرابيا كلما تحقق ذلك التأثير البليغ ، ثم إن الناس يختلفون في الإدراك كما يختلفون في الاستعداد النفسي لهذا الخطاب المعجز ، وهذا ما تقوم به بعض السور القصار ، والمؤلفة بطريقة بسيطة ، وفيها مع الإيجاز من البيان ما تتفاوت قدرات السامع على إدراكه ، وهو ما يعني أيضا أن التحدي موصول إلى غير العرب من بقية الأجناس ، وان تأثيره سوف ينتاب حتى أولئك الذين لا يفهمون لغة العرب .

(49)- دلائل الإعجاز: ص/336.

(50)- ينظر: محاضرات في تاريخ النقد:ص/384، مرجع سابق.

(51)- دلائل الإعجاز: ص/336.

(52)- المباحث البلاغية : ص/240 .

أما الزمخشري (ت528هجرى) فقد كان يرى إعجاز القرآن الكريم من جهتين " من جهة النظم ومن جهة ما فيه من الإخبار بالغيوب قال في الكشف : " قال تعالى "فإن لم يستجيبوا لكم فاعلموا أنما أنزل بعلم الله وان لا اله إلا هو فهل انتم مسلمون "هود/ 14 قال : " فإن لم يستجب لكم من تدعونه من دون الله إلى المظاهرة على معارضته لعلمهم بالعجز عنه وان طاقتهم اقصر من أن تبلغه (فاعلموا أنما أنزل بعلم الله) أي انزل ملبسا بما لا يعلمه إلا الله من نظم معجز للخلق ، إخبارهم بغيوب لا سبيل لهم إليه " (53) وقد بدا الزمخشري متأثرا جدا بجهود الجرجاني ومعترفا بفضلته " كذلك نراه أول من يطبق رأي عبد القاهر الجمالي – في إعجاز القرآن تطبيقا عمليا وعلى نطاق واسع " (54)

وقد وسع من مجال المجاز والاستعارة بذكر أنواعها والطرق التي تجري عليها لإيصال المعنى بطريق الإشارة اللطيفة في المجاز ، وبطريق المقاربة والمشابهة والكناية في أصناف البيان؛ وقد كان أول من التفت إلى التخيل والتمثيل والتكرار ، وذلك " لتمكين المكرر في النفوس وتقريره " (55) ، أما التمثيل والتخيل فهو لإيقاع الشواهد على المنكرين " وقوله : " ألسنت بربكم قالوا بلى شهدنا " من باب التمثيل والتخيل ، معنى ذلك انه نصب لهم الأدلة على ربوبيته ووحدانيته و شهدت بها عقولهم وبصائرهم ... وباب التمثيل واسع في كلام الله تعالى ورسوله الكريم " (56) ، وتحدث عن فائدة هذا الأسلوب في القرآن فهو : " مبالغة في وجوب الجزع والبكاء عليه " (57).

وفي تحليل الآية الكريمة " يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد " (ق-30) يرى الزمخشري أن سؤال جهنم وجوابها من باب التخيل الذي يقصد به تحويل المعنى في القلب وتثبيته " (58) .

وقد علق بعض الدارسين جهود البلاغين بما يسمى **نظرية التمكين** التي تتكى على ثلاثية (البدیع – البيان – المعاني) بزعم أنها نظرية تمخضت عن بحثهم في سر إعجاز القرآن الكريم وتأثيره في النفوس ، وبرأيي أن المسألة أكبر من هذا ، فان وجود هذا المصطلح في

(53)- الكشف: الزمخشري، دار الكتاب العربي-بيروت- لبنان، ج2، ص/383.

(54)- المباحث البلاغية: ص/154.

(55)- الكشف: ج1، ص/30.

(56)- نفسه: ج2، ص/176.

(57)- المباحث البلاغية: ص/167.

(58)- نفسه: ص/168.

جهود هؤلاء لا شك فيه (*) ، أما النظرة التي تنسب إليهم فهي ليست كذلك - فيما اعتقد - لأن قضية التمكين هذه قضية جزئية قوامها - في أعتى غاياتها - استقرار المعنى في ذهن أو نفس المتلقي كما ذكر الزمخشري وهي بذلك - وحسب ما يبدو- تتعلق ببعض الموضوعات الأساسية كالتوحيد والسنن الكونية وحقيقة اليوم الآخر... والتي يتكرر ذكرها في القرآن الكريم بشكل واضح وبأساليب متنوعة فيها من الإيجاز والإطناب والوصل والفصل... بما يضيف معاني جديدة وبطرق مختلفة و هذا لا يكفي في تعليق قضية كقضية الإعجاز بهذه الجزئية التي - بحسب أصحابها - تعتمد على البنية اللسانية (59) الأصولية ، ذلك أن كل الذين تحدثوا في قضية الإعجاز كانت مواقفهم واضحة وصريحة جدا ، وادخلوها تحت مسمى النظم الذي كان محور كل الدراسات البلاغية .

أما القول بان قضية التمكين تصلح لدراسة الأشعار ، فهذا ما يناقضه الجهد التطبيقي الذي قام به الباقلاني (***) في كتابه إعجاز القرآن ، والذي كان طرحه واضحا وتحت مسمى النظم والعلاقات بين الكلمات والجمل وهو ما سبق ذكره . وما التمكين إلا جزء من الأجزاء التي ينتهي إليها النظم ، إضافة إلى الاستجابة الجمالية والفائدة ، والإقناع ... إذ لم يمكنني فهم كيف يكون التمكين سببا رئيسا في إحداث الأثر النفسي الذي يجعل المتلقي يفعل بوجوده الكلي مع النص القرآني " (60) فما هو هذا التمكين ؟ هل هو سبب أم نتيجة ؟ ثم ألا تندرج هذه البنية ضمن نظرية النظم ، وما الفرق بينه وبين النظرية المزعومة .

وبرأيي - وبكل تواضع- أن التمكين صورة من صور الاستجابة التي يحققها بديع النظم وعجيب التأليف في القرآن الكريم ، عن طريق التكرار على نحو يفيد التنوع في الأساليب من إيجاز وإطناب وفصل ووصل... وليس نظرية مستقلة بذاتها والله اعلم ، لان الجهود - التي ذكر طرف منها - اكبر من أن تدخل في قضية التمكين هذه ... التي هي اقرب إلى التفسير الأصولي منها إلى روح القرآن الكريم وبلاغته ونظمه ...! ثم إن القرآن الكريم قد صرح بأنه مرة " كتاب حكمة : الجمعة /02. ومرة كتاب هداية :

" الله نزل أحسن الحديث... وذلك هدى الله يهدي به من يشاء... " الزمر/23.

ولو كان إعجازه فقط في تمكين المعنى ، لكانت قريش أسرع إلى الإيمان به من غيرها ، لمعرفة بافانين الفصاحة وأسرار البلاغة .

(59)- الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ص/61، مرجع سابق.

(60)- فلسفة الجمال: ص/63، مرجع سابق.

(*)- وهو ما أشرت إلى طرف منه عند علماء الإعجاز مثل الباقلاني و الزمخشري.

(**)- يقول الباقلاني: " وفي نظم القرآن أبواب كثيرة لم نستوفها وتقصيها يطول " إعجاز القرآن للباقلاني: ص/137.

2- المتلقي في الكتابات النقدية

لقد باتت الكتابة النقدية ممكنة بعد أن فتح الأصمعي باب التأليف بكتابه (فحولة الشعراء) الذي كان خير مصور لنقد هذه المرحلة والذي أبدى فيه صرامة اللغوي بتقسيمه الشعراء إلى فحول وغير فحول ، وان منبع الشعر إما الخير وإما الشر . وطبيعي أن يتولد الاهتمام بالشكل قبل المضمون في نقد الشعر لسهولة الأول ودقة الثاني وحاجته إلى كد الفكر وطول التأمل ، وقد بدا هذا واضحا في ما وضعه الخليل من عيوب للشعر بعد أن كشف عن أوزانه فعد من عيوب الوزن الإقواء والإسناد والإيطاء ... دون النظر إلى معانيه وصياغته الفنية ، وكان هذا مظهرا من مظاهر الاهتمام بالشكل قبل المضمون .

أما دور ابن سلام فتمثل أساسا في الإبانة عن مكانة الناقد والشروط والمواصفات الواجب تحققها فيه ، كما تمثل في حسن التوبيخ والتنظيم وإصدار بعض الأحكام النقدية ، وقد كان كتابه صياغة وتمحيص للأحكام النقدية التي تلقاها عن أساتذته(61) ، وبرغم الروح العلمية التي اتصف بها ابن سلام فإنه لم يستطع أن يتخلص من طريقة أساتذته في البرهنة وإصدار الأحكام العامة .

على أن ما يحسب لابن سلام في هذا المقام انه أول من قرر أن للشعر صناعة وثقافة يختص بها بعض من الناس دون آخرين كسائر الصناعات، وبذلك يكون قد أكد على ضرورة الثقافة الشعرية والخبرة بهذا الفن، بعيدا عن الأحكام الفرعية والنظرات الجزئية في التعامل مع النصوص الشعرية، وهي بذلك دعوة إلى ثقافة قراءة النصوص والتي بدأت في التحول منذ مرحلة تدوين القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

وبإجمال فإن معظم النقاد في هذه المرحلة كما ذكر الجاحظ : " ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج ، ولم أر غاية رواة الإخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل " (62).

وقد نظر هؤلاء الرواة إلى اللفظ والمعنى نظرة المتخير المنتخب على حد تعبير الجاحظ : ورأيت عامتهم ، فقد طالت مشاهدتي لهم ، لا يفقون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة ، وعلى الألفاظ العذبة ، والمخارج السهلة ، والديباجة الكريمة ، وعلى

(61)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس: ص/77، مصدر سابق.

(62)- البيان والتبيين: ج4، ص/24.

السبك الجيد ، وعلى كل كلام له رونق ، وعلى المعاني التي إذا صارت إلى الصدور عمرتها ، وأصلحتها من الفساد القديم ، وفتحت للسان باب البلاغة ، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ ، وأشارت إلى حسان المعاني " (63).

وهذا الموقف النقدي من الجاحظ إشارة إلى طريقة في النقد لم يستسغها لأنها لا تساير منهجه في انتخاب الأشعار الجيدة والتي لا تكفي المعرفة اللغوية (اللفظ والمعنى) في الكشف عن قيمتها الفنية، وإنما لابد من الإلمام بعناصر التجربة الشعرية المنقودة، منها ما يختص به النص ومنها ما يختص به الشاعر ومنها ما يختص به المتلقي ومنها ما يختص به المقام.

أ- الجاحظ وقضايا المتلقي

سبقت الإشارة إلى أن الجاحظ قد أولى اهتماما كبيرا بالمتلقي الذي يعرض إليه أحيانا على انه مستمع عند حديثه عن الخطابة أو الشعر في المجالس والنوادي الأدبية، وهو ما يشكل الحضور الفعلي للمتلقي مثل ما ذكر سالفًا في نظرته إلى قضية الإعجاز ، وأحيانا أخر على انه قارئ للخطاب الادبي، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بالقارئ الضمني الذي يسكن ذهن الشاعر أو الكاتب، وذلك عندما يقول الجاحظ: " فان أردت أن تتكلف هذه الصناعة وتنسب إلى هذا الأدب فقرأت قصيدة أو حبرت خطبة أو الفت رسالة فيأيك أن تدعوك ثقتك بنفسك أو يدعوك عجبك بثمره عقلك إلى أن تنتحلته وتدعيه ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب فان رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج اليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحلته... فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفه والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه "

وهذه إشارة واضحة منه إلى الدور المهم الذي يؤديه المتلقي سواء أكان عالما أو ناقدا أو جمهورا ، إذ " أن المعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه ، وان على الأديب ألا يعجب بثمره عقله أو ثقته بنفسه فيما تجود به قريحته ، بل عليه أن يجعل حرص الجمهور على ما يقول أو زهدهم فيه رائده الذي لا يكذب ، والمعول عليه في أن يكون أديبا أو لا يكون " (64).

(63)- نفسه: ص/ نفسها.

(64)- قراءة النص وجماليات التلقي : محمود عباس عبد الواحد، ص/18-19.

1- المتلقي في نظرية البيان:

أما تأكيده على الصورة البيانية ، فقد جاء على صحة نظرية النظم والتأليف ذلك " أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والعربي والعجمي " وان الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء و صحة الطبع وجودة السبك وذلك أن الشعر " صناعة وضرب من النسج و جنس من التصوير " (65).

وقد جاء هذا الحكم النقدي ثمرة مشاهداته للنقد الذي كان يبيده أساتذته في المجالس الأدبية التي كان يغشاها معهم ، والتي منها ، انه كان في مجلس مع أبي عمرو الشيباني فسمع منشدا يقول:

لا تحسبن الموت موت البلى *** فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت و لكن ذا *** أقطع من ذاك لذل السؤال

فاستحسن الشيباني هذه الأبيات وأمر طلابه بتدوينها ، وهو الأمر الذي عجب له الجاحظ ، فانقدحت له زناد هذه الرؤية النقدية إلى حقيقة التجربة الشعرية .

فبعيدا عن إشكالية اللفظ والمعنى التي يثيرها النقاد - قدامى ومعاصرون - ينبغي الوقوف على حقيقة هذه الرؤية من زاوية اهتمام الجاحظ بالمتلقي في العمل الفني، وهنا يمكن قول ما يلي:

- أن الجاحظ في هذه الأبيات لا يحفل بتلك الاستجابة الآنية التي يثيرها الشاعر من خلال أداءه الخطاب الشعري ، لان هذا ربما كان من شأن الخطيب الذي يقوم خطابه الادبي على الإقناع والتأثير المحكوم بأنية إنتاجه.

- أن الجاحظ ركز على مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهو يرى أن الأداة في خلق الاستجابة في هذا النص إنما هو حالة الشاعر التي ينقصها التوافق مع اللغة الشعرية في أبياته ، وهذا يعد عيبا عند الجاحظ لان المطابقة لم تتحقق.

- أن الجاحظ بنظرته الفنية إلى قضية التأليف ، كان يقرر أن ما يقوم بالوظيفة الشعرية (خلق الاستجابة المتجددة) هو الألفاظ التي يتم بها نسج المعنى وتصويره؛

- وذلك بتخريجه على نحو يثير الدهشة والمتعة الجمالية التي ليست لها نهاية والتي رأى أنها تحققت في قول القائل في إحدى مجالسه الشعرية:
بالزمان المرح التصابي*** رياح الجنة في الشباب
- فقال الجاحظ - وقد هزه هذا البيت- هذا وأبيك الشعر انظروا إلى قوله (رياح الجنة في الشباب)، وعليه فإن ما يقوم بهذا الشأن كله إنما هو التأليف وليس حال الشاعر لأن معاني أحوال الناس من فرح وحزن وصبابة وشوق واعتداد... ومعاني كثير من الأشياء مطروحة في الطريق ، ومتاحة لكل الناس بجميع مستوياتهم ، وقد يفسر هذا وجود أدب شعبي بجانب الأدب الفصيح ، لذلك لا بد من ربط هذه النظرة بالمجلس النقدي الذي انبجست منه.
- أما في شأن هذه الأبيات فإنها - ربما - لم تحافظ على أدائها الشعري عندما تأمل فيها الجاحظ بعد خروجه من المجلس، فرأى أن ليس فيها من تألف اللفظ ولا صحة الطبع ولا جودة السبك ، ولا دقة التصوير ما يجعلها غير قابلة لتناسل المعنى .
- ويؤكد هذه النظرة الشروط التي خصها الجاحظ لكل من اللفظ والمعنى حتى يحقق الاستجابة الجمالية التي تبقى ما بقي العمل الادبي .

2- شروط اللفظ والمعنى في تحقيق الاستجابة الجمالية في نظرية البيان:

أ- شروط اللفظ : ويشترط فيه الجاحظ :

- أن لا يكون غريباً وحشياً ولا ساقطاً سوقياً ؛ ومعنى ذلك أن الجاحظ يريد متوسطاً معتدلاً لا من ألفاظ طبقة المتكلمين ، ولا من ألفاظ السوق والساقطين وليس يفهم ضرورة أن الجاحظ يحط من قدر الأعاجم بهذا التقسيم كما زعم ذلك الود رني (66) .
- أن يكون اللفظ سهلاً خالياً من الوعورة التي تفضي إلى التعقيد " والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين أفاذك " (67) .
- ألا يحشد اللفظ حشداً لأنه علامة التكلف والتعقير اللذين يذهبان رونق الكلام لأنهما ضد الطبع والفطرة والسجية .
- الفصاحة ونبذ رطانة السوق ، والرطانة كلام أعجمي لا يفهمه العرب .
- عدم التنافر بين الحروف والكلمات لأنه يؤدي إلى ثقل الأداء ، بل بينها من التأليف .

(66)- قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب؛ من الأصول إلى القرن 7هـ، دار الغرب الإسلامي - تونس، 1، 2004م، مج2، ص/761.
(67)- البيان والتبيين: ج1، ص/136.

والتجانس والملاءمة .

- نبذ الكلام الملحون أو الخطأ لأنه يخرج عن طريقة العرب الفصحاء .

شروط المعنى : ولا بد فيه من :

- أن تكون المعاني واضحة وخالية من الالتباس والغموض لأنه يفتقد إلى نور العقل الذي يمجده الجاحظ .
- أن تكون سلسلة سهلة المأخذ قريبة المسلك ، بعيدة عن الغلظة والجفاء .
- تجنب الوعورة التي تحتاج إلى رياضة لأنها من قبيل التعقيد .
- أن يكون المعنى شريفا كريما فلا يكون فاسدا دنيا حتى يستحق اللفظ الشريف ، وان يكون بعيدا عن السخف والحماسة والعي ، وتجنب مصاحبة هؤلاء لأنها تورث سخف المعنى وحمقه .
- عدم الإسراف في المعاني لان الإسراف فيها عي أيضا والجاحظ بذلك يكره الإغراق والإفراط لأنه يفضي إلى الكذب والمحال وهما ليسا من المعاني الشريفة ومما يدعو إلى الإسراف والإطناب لذلك حذر الجاحظ منه لأنه يؤدي إلى مناقضة الواقع .
- يرفض الجاحظ المعاني المستحيلة مستجيبا لنزعة العقلية التي تدعو إلى الإمكان والوضوح وقد رأى الود رني بذلك انه يحد من الخيال المنطلق حينما يجعل المعاني تعبيراً عن الواقع وبالتالي فهي جنائية رؤية الجاحظ الاعتزالية على الشعر .
- غير أنني أقول أن رفض المعاني المستحيلة لا يعني الحد من الخيال بقدر ما يعني الخروج إلى المعاني السخيفة و استسهال الصور التراكيب التي لا يمكن الربط بينها بأية رابطة فنية.

ب-ابن قتيبة وقضايا المتلقي

وفي محاولة جاءت لدراسة الشعر العربي ، يقدم ابن قتيبة كتابه الشعر والشعراء ليناقد فيه مجموعة من قضايا شغلت الساحة النقدية ، وتتخذ هذه القضايا صورتها بما يناسب كل عصر ، ولعلنا من خلال هذه الدراسة يمكننا اعتبارها من قضايا المتلقي و عليه يمكننا استغلالها بما يناسب قضايا المتلقي (*).

(1)-المتلقي ومتطلبات اللفظ والمعنى : اذ بيتدى ابن قتيبة بتقسيم الأشعار وفق هذه الثنائية إلى أربعة اضرب ، منها ما حسن لفظه ومعناه ، ومنها ما حسن لفظه دون معناه ومنها ما حسن معناه دون لفظه ومنها ما ساء لفظه ومعناه .

(*- لان هناك من حاول المقارنة بين ابن قتيبة و يابوس كما سيأتي ذكره.

وابن قتيبة على ضوء ذلك يقرر أن المعاني متفاوتة كما أن الألفاظ أيضا متفاوتة(68) ، وهو ما قد يعني أن اجتماع المعنى الشريف للفظ الشريف هو مبتغى الشعراء ، ومطلب النقاد والجمهور لان المتلقي لا يحفل بالنصوص التي ينتابها عدم الانسجام بين اللفظ والمعنى ، وهو ما يدخلها في دائرة النصوص المموجة المستكرهة ، والنافرة ، وقد أشار الو درني إلى أن الصورة الشعرية – حسب ابن قتيبة – إنما تنتج من اللفظ والمعنى ، فهو لذلك كان حريصا على جودتهما لان وظيفة الصورة الشعرية تختصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير (69) وهي إشارة واضحة لارتباط التفاعل بين القارئ والنص بمرحلة الكتابة التي تمكن من تأمله ، وتقليب أوجه الفهم فيه و تلقيه تلقيا منتجا . غير ما تعود العرب في مجالسهم الأدبية والنقدية.

(2)-**القديم والحديث(تعدد القراءات)** : وهي إشارة جديدة من ابن قتيبة في معالجة الشعر والشعراء يتسم بالنزوع إلى الموضوعية وعدم قبوله كثيرا من الأحكام النقدية التي كانت سائدة وبعيدة عن هذه الموضوعية حيث يقول: " فاني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين ولا عيب عنده إلا انه قيل في زمانه أو انه رأى قائله " وهو ما يرفضه ابن قتيبة بشدة لئن يكون معيارا للحكم على الأشعار " فلم اسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار انه سبيل من قلد واستحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، والى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره " وتتكى هذه النظرة الجديدة إلى الشعر والتي تحاول تفسير شهرة الشعر والشعراء بطريقة غير موضوعية على : " أن الله لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده " (70) .

إن هذه الجرأة في الخروج عن الأعراف والمناهج السائدة في تقييم النصوص الإبداعية مما تتيحه الكتابة التي يتحلل المتلقي فيها –الناقد أو الجمهور-من كثير من القيود التي ضربت حول قيمة بعض الأشعار منها ما يرجع إلى مكانة الشاعر الاجتماعية ومنها ما يرجع إلى شهرته أو تقدمه..، كما تمكنه من التخلص من سلطة الخطاب الشعري ومؤثراته التي تصنع هالة كبيرة حول النصوص تجعل الحكم النقدي عائنا بين هذه المؤثرات الخارجة عنها.

(68)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص/96.

(69)- قراءة النص وجماليات التلقي: ص/31-32.

(70)- الشعر والشعراء: ص/10-11.

ويمكن أن نستحضر في هذا المقام مقولة محمود عباس عبد الواحد عن العلاقة المشتركة بين ابن قتيبة و يابوس :

" فحسبنا من مقولته أنها رؤية نقدية كان يسعى من وراءها إلى تصحيح بعض المفاهيم المسيطرة على حركة النقد في عصره ، حيث كانت القناعة لدى أقرانه ومعاصريه بقيمة الشعر القديم في أنساقه التعبيرية دافعا لهم في رد الشعر الحديث لتأخر قائله في الزمن... وكذلك كانت نظرية يابوس في مفهوم الاستقبال أو دراسة النص محاولة جادة لإصلاح مسيرة الفكر النقدي الذي غلب على رواه نبذ الأعمال المتوارثة عن الاستعانة بخبرات الماضي الجمالية"⁽⁷¹⁾

وقد كان للواقع الشعري الأثر الأكبر في تغير هذه النظرة إلى الأشعار، فكان النقد يلاحق نصوصا شعرية جديدة عرفت بالشعر المحدث، وهو ما كان يستدعي مقاييس نقدية جديدة تخرج عن تلك التي عهدها الشعر القديم وهو ما اعترف به بن قتيبة مسبقا.

(3) - **المتلقي وأثار الطبع والتكلف على الاستجابة الجمالية:** وهما من دقائق الأمور التي قد تخفى على الناس ، لكنها لا تخفى على الناقد الخبير ، فكما أن " للشعر دواعي تحث البطيء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب " ، فانه له " تارات يبعد فيها قريبه ويصعب فيها ريبه"⁽⁷²⁾ فالمتكلف من الشعر ما كانت فيه كثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة اليه، كما لا يخفى على الناقد الحصيف طول التفكير وشدة العناء ، واستشهد لذلك بقول الفرزدق :

أوليت العراق ورافديه *** فزاريا أخذ يد القميص (73)

ويرى أن القافية اضطرتة إلى ذكر القميص ، على أن الملفت - هنا - أن ابن قتيبة أشار إلى الشعر الحولي المحكك ولم يفصل بينه وبين ما جاء متكلفا ، فهل هذا يشير إلى أن صناعة الشعر وثقافتها غير التكلف والعناء؟ ، اذ ليس في نصه إلا حديثه عن زهير و الحطيئة أنهم لم يذهبوا مذهب المطبوعين .

أما سمات المطبوعين فهي تبدو في الاقتدار على القوافي ، وإظهار عجز البيت

(71)-قراءة النص: ص/نفسها

(72)- الشعر والشعراء: ص/22-23.

(73)- الشعر والشعراء: ص/28.

في صدره ، وما طفا على شعرهم من رونق الطبع ووشي الغريزة ، والقدرة على السيلان يوم الامتحان واستشهد لذلك بمقطوعات منها :

كثرت لكثرة قطره أطباؤه فإذا تحلب فاضت الأطباء (74)

ولا شك في أن جريان الشعر والقوافي على لسان الشاعر من غير تكلف أو تلثم مما يزيد في قوة شعره ، ويبين على صدق تجربته ، ويحقق في المتلقي استجابة جمالية تليق به، وهو ما يؤكد حضور الموهبة الشعرية (75) بقوة وقدرتها – بالإضافة إلى عامل الثقافة – على إثارة المتلقي وكسب وده الجمالي واستمالاته إلى صدق التجربة وعدم المواردية لعواطفه وقدراته .

4) – ابن قتيبة وتفسير الاستجابة الجمالية : كما حاول ابن قتيبة – وهو ما تتيحه الكتابة أيضا – سبر أغوار النص الجاهلي (المعلقات) للكشف عن سر تأثرنا وتذوقنا لهذه الأشعار فقدم قراءة علمية قيمة لم تعهدها الكتابات النقدية حيث يقول : " أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا ... ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الضاعنين عنها ... فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجود ويستدعي به إصغاء الأسماع لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ... فإذا علم انه قد استوثق من الإصغاء اليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر ... فإذا علم انه اوجب على صاحبه حق الرجاء و ذمامة التأميل ...بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل " (76) وهذا الانبعاث للمكافأة وهذه الهزة والنشوة للسماح – في الأخير – هي ذروة تحقيق النص الشعري ، والتي تحقق الاستجابة الجمالية التي تبعث على المكافأة ، ولا يحقق النص الشعري ذلك – حسب ابن قتيبة – إلا بتعديل الأقسام وحسن الخروج من غرض إلى غرض من غير إفراط ولا تفريط ، وقدم بذلك شواهد مثلما حدث مع نصر بن سيار والى خراسان ، عندما مدحه شاعر بقصيدة غلب عليها التشبيب ، فأمره بالاختصار وحسن التقسيم لان الإطالة تمل السامعين ، كما أن القطع يحرم النفس مما تريده ، وهو ما يوافق نظرته إلى اللفظ والمعنى .

(74)- نفسه: ص/30.

(75)- تلقي النص الشعري لدى نقاد القرن الخامس الهجري: ص/10-11.

(76)- الشعر والشعراء: ص/20.

(5) – المتلقي وأثر البنية اللغوية : وقد لامس ابن قتيبة بعض قضايا الشكل عندما تحدث عن عيوب الشعر التي تبعت في المتلقي النفور وعدم الارتياح ، ومن هذه العيوب الإقواء : وهو أن تكون قافية مرفوعة وأخرى مخفوضة .
الإكفاء : وهو نقصان حرف من فاصلة البيت ، كما أن من عيوب الإعراب أن يسكن الشاعر ما كان ينبغي له أن يحركه (77) .

وقد حاول ابن قتيبة تبني هذه القضايا النقدية وتطبيقها على مجموعة من الأشعار والدفاع عن صواب نظراته وطريقته في معالجة الشعر العربي ، وقد كان مما أثاره من قضايا، تلك الأبيات التي أحدثت جدلا كبيرا بين النقاد ، ويحسن بي أن اعرض لرأي ابن قتيبة فيها ، ثم لرأي عبد القاهر الجرجاني لنرى مدى تطور التلقي النقدي في قراءة الشعر وتغير منظومته من عصر لآخر ومن ناقد لآخر وهو ما يمكن وسمه بالمسافة الجمالية.

(6)- تغير أفق التوقع لدى المتلقي الناقد:

يقول ابن قتيبة : " وضرب منه حسن لفظه فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل [من الطويل] :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو مسح .
وشد على حذب المهاري رحالنا

وهذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وان نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته ، ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث وسارت المطي بالا بطح " (78) .

ويبدو ابن قتيبة هنا منسجما مع نظراته إلى الشعر وأقسامه التي حددها وكان " محكوما بالمعيارية التي التزم بها في قضية (اللفظ والمعنى) " (79) فعليه أن يضع هذه الأبيات دون سابقاتها لأنها تفتقر إلى المعنى الحسن ، وهذه النظرة منه – حسب بعض النقاد – ليس مردها " إلى مستوى الإدراك الجمالي عند ابن قتيبة " (80) ، وفي نظري -أيضا- انه ليس على الناقد أن يكون حكمه دائما صائبا بقدر ما يجب أن تكون إثارته للقضية النقدية في محلها ما جعله ينظر إلى هذه الأبيات بما يخدم نظراته لأقسام الشعر ، وهنا كان للسياق الثقافي الذي يحياه ابن قتيبة كبير الأثر في تحديد أفق التوقع لديه، ويتأكد هذا عندما تقرن هذه

(77)- الشعر والشعراء: ص/33 وما بعدها.

(78)- نفسه: ص/14.

(79)- قراءة النص وجماليات التلقي: ص/85.

(80)- نفسه: ص/86.

القراءة الشعرية ، بقراءة أخرى للجرجاني في سياق ثقافي آخر أكثر نضجا و أكثر ملامسة لواقع الكتابة النقدية المتأنية والعميقة التي دلت عليها النبوة الخطابية عند الجرجاني ، يقول عن هذه الأبيات بعدما يوردها : " ثم راجع فكرتك ، واستمد بصيرتك ، وأحسن التأمل ، ودع عنك التجوز في الرأي " ثم يعبر عن موقفه منها : " فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريقة العموم ... فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب ، ثم دل بلفظة الأطراف على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز... " (81)

وبرأيي ليست المسألة في إصابة الحكم النقدي ، وإنما هي في طريقة كل ناقد – إضافة إلى ظروفه التاريخية والشخصية – في تفكيره وقراءته لهذه الأبيات ، اذ يبدو نظر ابن قتيبة فيها من بقايا النقد في المرحلة الشفاهية التي تحفل بالمعنى واللفظ الجيد على تحقيق الاستجابة الجمالية بما يكفي ، بينما ينتمي الجرجاني إلى عصر الكتابة النقدية المتأملة المتأنية والتي كتب لها بعض النضج في تناول النصوص ، وتلقيها وقراءتها ، بأكثر دقة وعمق ! ، وهو ما سمح باتساع في المسافة الجمالية بين النص ومتلقيه مما أتاح بعض المعاني الجديدة التي غابت عن ابن قتيبة في عصره ، وهو ما حدا بمحمود عباس عبد الواحد أن يقرنه بنظرة انجاروين ، لأنه يرى : " أن المعنى المجسم أو الممثل يثير همة المتلقي إلى أعمال الفكر وكد الدهن في استجلاء الغوامض ... أو انه يمنح القراء فرصة لممارسة خيالهم بإبداع ومهارة كما يرى انجاردين ... ولان عملية التلقي .. تحقق ضرورة ذاتية المتلقي أو القارئ ، لأنها تستدعي خبراته أو مهاراته " (82) . وهي ما توافرت في نظرة الجرجاني وقراءته .

أما الحركة النقدية ما بين ابن قتيبة والجرجاني فقد أولت عناية للمخاطب نظر إليها كل ناقد من زاويته ، فابن طباطبا مثلا يجعل انفعال أو استجابة المتلقي مؤشرا جيدا لنجاعة الخطاب الشعري وتحقق إرادة المخاطب " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ولاعم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ... فسل السخائم ، وحل العقد ، وسخى الشحيح ، وشجع الجبان وكان كالخمر في إلهائه ... انه قد جعل الانفعال أو الاستجابة الايجابية لمصلحة المخاطب " (83) فإذا صحت عبارة

(81) - أسرار البلاغة: الجرجاني، تح: محمد الأسكندراني، دار الكتاب العربي-بيروت-لبنان، 2005م، ص/25-26.

(82) - قراءة النص : ص/40-41، وتجدر الإشارة إلى أن الجرجاني يذم التعقيد وقد خصص له فصلا كاملا ، ينظر أسرار البلاغة، ص/114.

(83) - شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي: احمد الحميري، المؤسسة الجامعية – بيروت- لبنان، 2006م، ص/73-74، وينظر : عيار الشعر لابن طباطبا، دار الكتب العلمية-بيروت- ط5.8005، ص/20-21.

إحسان عباس(84) في أن نقد ابن طباطبا ذو نزعة فنية؛ إذا صحت هذه العبارة في عصره ، فإنها لا تتعد عن ما يقال عنه الآن بأنه ينحو منحى جمالياً لأنه صار ينظر في شروط التلقي الجمالي للمخاطب (85)

وبالإمكان الوقوف على بعض قراءات النقاد لهذه الأبيات لنتبين مسار تطور فعل القراءة من ناقد لآخر على المستوى الأفقي ، ومن عصر لآخر على المستوى التاريخي .

فقد عد قدامة بن جعفر هذه الأبيات من النماذج الجيدة التي توفرت فيها صحة اللفظ وسهولة المخارج والخلو من البشاعة ، وهي أهم سمات وشروط الفصاحة ، كما لا تبعد هذه النظرة عما جاء به أبو هلال العسكري الذي استخدم عبارة ابن قتيبة ، ليؤكد على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ ، وحسن اختياره ، من دون أن يلتفت إلى معاني هذه الأبيات(86) .

أما القراءة التي تستحق الوقوف عندها، فهي تلك التي قدمها ابن جني في كتابه الخصائص عندما رد على من ادعى عناية العرب بالألفاظ وإغفالها المعاني فقال: "العرب حين أولت عنايتها بالألفاظ فلأنها عنوان معانيها ، وطريقها في إظهار أغراضها ومراميتها ،

فأصلحوها ورتبوها وبالغوا في تحبيرها ، وتحسينها ليكون ذلك أوقع لها في السمع ، واذهب بها في الدلالة ... فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني .."(86) ويبدو رده هذا على ابن قتيبة فيما قرره ابتسام مرهون :

- فكل حاجة يفيد فيه أهل النسيب والرقّة نَوُوا الأهواء ..وان تنكير حوائج قد يوحي بأمور كثيرة منها التلاقي والتشاكى ...
- أخذنا بأطراف الأحاديث : هنا يتعجب ابن جني ممن عاب البيت لان الشاعر كان دقيقا في اختيار الألفاظ ودلالاتها .
- أن في قوله (أطراف الحديث) : وحيافيا ورمزا حلوا ...

وهذه القراءة هي روح ما جاء به الجرجاني فيما بعد ، إن لم تكن من وحي بن جني

(84)- تاريخ النقد الأدبي من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري، دار الشروق- عمان- الأردن، 2006م، ص/128.
(85)- محاضرات في تاريخ النقد الادبي: ص/171-172.
(86)- ينظر محاضرات في تاريخ النقد الادبي: ص/163 وما بعدها.

وأثره فيما قدمه من قراءة لهذه الأبيات . والتي اعتمد فيها معاني النحو وأنواع العلاقات بين الكلمات مما يشكل الصورة الفنية التي عليها مدار البلاغة والشعرية .

(3)- دور المتلقي في المجالس الأدبية في العصر العباسي:

أ- صور المتلقي في المجالس الأدبية:

وإذا كان حال النقاد هذه صورته ، فكيف كانت حال المتلقي في هذا العصر و ما هي مطالبه؟

يصور عبد المطلب مصطفى هذه المرحلة بقوله: " وسرعان ما استقر المسلمون في المدن و الأمصار وارتقت حياتهم العقلية مما مهد لملاحظات نقدية وبيانية عن الخطابة والخطباء ، والشعر والشعراء في النمو والإقلاع والميل إلى الدقة في العصر العباسي الأول بحكم ازدهار الحضارة واتساعها ، والتقاء الثقافة العربية مع الثقافة الأجنبية " (87)

ومع اتساع دائرة النقد اتسعت دائرة الموضوعية فيه ، وهو وان لم يستوعب كل جهات الفن الادبي بالمفهوم العلمي المعاصر للموضوعية إلا انه قد وضع الأسس والأصول النقدية التي تتناول الألفاظ وما يجب أن يراعى فيها من استعمال (المألوف في أشهر اللغات ، وفي أفصح الكلمات والبعد عن التكلف في الصياغة والتراكيب ، كما وضع أسس الصدق والكذب وموافقة المعاني لأصول العقيدة والمثل الأخلاقية التي وضعها الإسلام .

ومنذ العصر الأموي ازدهر النقد بازدهار الشعر ودخل مرحلة جديدة ، وعرفت مجالس النقد التي كان يعقدها الخلفاء والأمراء ووجهاء القوم والشعراء ينظرون في الشعر ، ويفاضلون بين الشعراء مما كان له ابعث الأثر في ازدهار النقد الادبي " (88).

" لقد كان الشعراء يجتمعون في كل جمعة في القبة المعروفة بجامع بغداد ينشدون الشعر ، ويعرض كل منهم على أصحابه ما يكون قد نظمه بعد افتراقهم في الجمعة التي قبلها ، كان علي بن الجهم يجد هنا دعبل ابن أبي الشيص و ابن أبي فنن كما كان يجد هنا على وجه الخصوص أبا تمام الذي كانت تربطه به صداقة أخوية لم تنقطع أبدا " (89) .

(87)- اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين: محمد عبد المطلب مصطفى ، دار الأندلس،1984م، ص/10.

(88)- نفسه: ص/11.

(89)- الشعرية العربية: جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال-الدار البيضاء-المغرب،ط1996،م1، ص/79-80.

وذلك بعد أن تحققت النقلة الحضارية ، وبدأت الدراسات الأدبية والعلمية تنزع إلى التدوين - فظهرت بعض الكتب النقدية معبرة عن هذا التحول مثل فحولة الشعراء وطبقات فحول الشعراء ، محاولة إرساء بعض القواعد النقدية بعدما تيسر لهم جمع المادة الأدبية واللغوية ، مستفيدة من التمازج الثقافي الذي اشتد عوده في هذا العصر ، وهو ما عبرت عنه كتب الجاحظ والمبرد ، وفي الثقافة العربية متمثلة في ما كتبه ابن قتيبة ، " فكان طبيعياً أن يتحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة ، وان يتأثر النقد بهذه الثورة العلمية و الأدبية الواسعة " (90)

ولقد أصبح لدينا شعراء علماء (91) مثل أبي نواس وبشار بن برد ، وأبي تمام الذي كان يحفظ شعر مسلم بن الوليد وشعر أبي نواس:
روى الأصبهاني " عن احمد بن سعيد الحريري أن أبا تمام حلف ألا يصلي حتى يحفظ شعر مسلم وأبي نواس ، فمكث شهرين كذلك حتى حفظ شعرهما. قال: ودخلت عليه فرأيت شعرهما بين يديه فقلت له: ما هذا؟ فقال: اللات و العزى اعبدهما من دون الله " (92)

وأصبح الشعراء يحبرون قصائدهم ويعرضونها على النقاد قبل أن يلقوها مثل ما فعل مروان بن أبي حفصة في حلقة يونس بن حبيب النحوي اذ جاءه فقال له :
"أصلحك الله ! قد قلت شعرا أعرضه عليك ، فان كان جيداً أظهرته ، وان كان رديئاً سترته فانشده قوله :

طرقتك زائرة فحي خيالها *** بيضاء تخلط بالجمال دلالها

فقال له يونس : يا هذا اذهب فاطهر هذا الشعر فأنت والله فيه اشعر من الأعشى في قوله

رحلت سمية غدوة أجمالها *** عقبي عليك فما تقوى بدالها (93)

فراح الشعر "ينفعل بالحياة الجديدة الآخذة بأسباب الحضارة فيتحضر ، بل راح يمعن في تحضره وتحرره من قيود الشعر القديم وتقاليده كما راح يلبي أذواق عصره فيطرق أغراض شعرية جديدة " (94) ، فكان أن أنتج ذوقاً جديداً وطريقة جديدة عرفت أصحابها بالبديع أو المولدين ، نشأ صراع كبير بين القدماء المحدثين ، وهو ما دفع بعجلة النقد نحو النشأة وكثير من الأسس الفنية فظهرت ، وكان من نتائجها مشكلات أخرى عرفت باللفظ والمعنى والسرقات الأدبية والقديم والحديث... ، فكانت هذه الثنائيات هي صورة هذا

(90)- النقد الأدبي: احمد أمين، دار الكتاب العربي-بيروت-لبنان، ط4، 1967م، ص/470

(91)- الأعمال الكاملة-الأدب والنقد: طه حسين، مج15، ص/640-641.

(92)- الأغاني: ج19، ص/52-53.

(93)- نفسه: ج9، ص/78-79.

(94)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: عبد العزيز عتيق، دار نهضة مصر1980م، ص/313-314.

الانفعال بهذه البنية الأدبية ، وقد كانت للخطابة التي أدكثها كثرة المناظرات مقاما عليا شجع عليها ظهور الكتابة النثرية والرسائل الأدبية التي كانت دافعا مهما لظهور ثقافة القراءة ، بعد تثبيت النصوص والتعليق عليها ، وقد نجم عن هذا كله صراع بين الشعر والنثر وان احتدم أمره بعد حين بحيث لم يعد النقد الفطري والذوق الفني قادرا على التمييز بين هذا المنتج الجديد، ومنتاج هائل كان محصلة ثقافة علمية أدبية جديدة ، فغصت المجالس الأدبية بالشعراء فهذا " دعبل تكون على يد مسلم بن وليد الذي عين له اللحظة التي يمكنه فيها نشر إنتاجه على الجمهور " (95) وقد كانت الممارسة الشفوية للشعر وهذا التطور المدني " عاملان يجتمعان لتحديد جمهور عريض عارف ، ولتيسير الفرصة للمرشح الشاب لكي يسمع ؛ انه يستطيع أن ينشد قصيدة أمام المحيطين به ، وأمام أصدقائه وزملاءه " (96) مثلما حدث في مجلس دعبل ومسلم وأبي الشيص وأبي نواس حينما انشد كل واحد منهم أحسن ما عنده ليحصل الاتفاق بينهم على تقديم أبي نواس " فقاموا كلهم فسجدوا له " (97) أي لأبي نواس .

كما دعم الخلفاء هذه المجالس وخصصوا لها جزءا مهما من أوقاتهم فهاهو الرشيد " يقول للمفضل الضبي : أنشدنا بيتا أوله أعرابي في شملته هب من نومته وآخره مدني رقيق غذي بماء العقيق (فلما عجز المفضل) قال له : هو بيت جميل حيث يقول :

ألا أيها النوام ويلكم هبوا *** أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

فقال له المفضل: فاخبرني يا أمير المؤمنين عن بيت أوله اكثم بن صيفي في إصابة الرأي ، وآخره بقراط الطبيب في معرفته الداء والدواء ؟ قال له هارون : ماهو ؟ قال : هو الحسن بن هاني حيث يقول :

دع عنك لومي فان اللوم إغراء *** وداوني بالتي كانت هي الداء .

قال : صدقت " (98)

حتى لقد أصبح البيت عند المأمون – مثلا – يعدل إمارة بأكملها فقد قال : "لمحمد بن الجهم أنشدني بيتا أوله ذم وآخره مدح أولك به كورة فأنشده :

(95)- الشعرية العربية: جمال الدين بن الشيخ، ص/79-80.

(96)- نفسه: ص/81-82.

(97)- العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي، تح إبراهيم الأبياري واحمد أمين واحمد الزين، دار الكتاب العربي-بيروت- لبنان، ج5، ص/384-385.

(98)- العقد الفريد: ج5، ص/382.

قبحت مناظرهم فحين خبرتهم *** حسنت مناظرهم لحسن المخبر
قال له زدني فأنشده :

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه *** فطيب تراب القبر دل عن القبر " (99)

وهكذا ترى كثيرا من المجالس تعرض لثقافة الشعر وتحفل بالمتلقي وتستجيب لمطالبه
الجمالية على حسب المكانة التي يوجد فيها هذا الخطاب .

وقد كان الشعراء يتقاطرون إلى بيت الخلافة حيث المكافآت الغزيرة والجوائز المغربية
، فكانت المنافسة شديدة في اختيار الأشعار وأحسن الأبيات كما يعبر عن ذلك هذا المجلس
، كما رواه الاصبهاني :

" بلغني أن أشجع لما انشد الرشيد هذين البيتين : وعلى عدوك يا ابن عم محمد * والذي بعده
طرب الرشيد وكان متكئا فاستوى جالسا وقال : أحسن والله ، هكذا تمدح الملوك (...) وقال :
كنت عند الرشيد فدخل إليه أشجع ومنصور النمري فأنشده أشجع قوله : وعلى عدوك يا ابن
عم محمد [البيتين] فاستحسن ذلك الرشيد و أمأت إلى أشجع أن يقطع الشعر و علمت انه لا
يأتي بمثلها فلم يفعل ولما أنشده ما بعدهما فتر الرشيد وضرب بمخصرة كانت بيده الأرض
، واستنشد منصورا النمري فأنشده :

ما تنقضي حسرة مني ولا جزع *** إذا ذكرت شبابا ليس يرتجع .

فمر والله في قصيدة فلما تقول العرب مثلها فجعل الرشيد يضرب بمخصرته الأرض ويقول
الشعر في ربيعة سائر اليوم، فلما خرجنا قلت لأشجع: غمزتك أن تقطع فلم تفعل ، ويلك أن
لم تأت بشيء فهل مت بعد البيت أو خرست" (100)

إن الانفعالات التي جسدها الرشيد في الروايتين لهي الاستجابة الصادقة إما رضى أو
سخطا على تلك الأبيات التي أنشدها الشعراء في مجلسه، وقد كان الشاعر فيها حريصا
على رفع المستوى الفني للأبيات التي انشدها أمام الخليفة والشاعر هنا لا يملك أن يغامر بما
لا يحقق الهزة الجمالية عند المتلقي ، اذ بعدما استحسن الرشيد البيتين ، أيقن الراوي أنه
لا يأتي بأحسن منهما فأشار إليه أن يقطع فلم يفعل ، لأن ما بعد هذين البيتين لا يحافظ على
المستوى الفني الذي تحقق بفضل هذين البيتين ومن ثم كان أولى بأشجع أن يكتفي فقط بما
يحقق الاستجابة الجمالية ، ويكتفي بالبيتين لأنه لا يمكن للقوائد الطوال أن تظل على ذلك

(99)- نفسه: ج5، ص/381-382.

(100)- الأغاني: ج18، ص/215-216.

المستوى الفني ، وهو ما يفسر اكتفاء الخليفة بالبيت والبيتين ، وقد استرجع هذه الطاقة الجمالية من خلال بيت واحد – كما يذكر الراوي - وهو بيت منصور النمرى :
ما تنفضي حسرة مني ولا جزع *** إذا ذكرت شبابا ليس يرتجع .

إلى جانب المتلقي السلطوي وجد المتلقي الشاعر ، والذي جسده مجالس نقدية للشعراء كانت كثيرا ما تعقد للمنافسات الشعرية ، فقد حدث أن:
" لقي مسلم بن الوليد أبا نواس فقال له : ما اعرف لك بيتا إلا فيه سقط ، قال : فما تحفظ من ذلك ؟ قال : قل أنت ما شئت حتى اريك سقطه فيه ، فأنشده :
ذكر الصبوح سميرة فارتاحا *** وأمله ديك الصباح صياحا .
فقال له مسلم : فلم أمله ، وهو الذي اذكره وبه ارتاح.. فقال أبو نواس : فأنشدني شيئا من شعرك ليس فيه خلل : فأنشده مسلم
عاصى الشباب فراح غير مفند *** وأقام بين عزيمة وتجلد .
فقال له أبو نواس : فقد جعلته رائحا مقيما في حال واحدة وبيت واحد ، فتشاغبا وتسابا ، وكلا البيتين صحيح المعنى (101) .

ومن خلال هذا العرض الوجيز يمكن الوقوف على أهم آليات المتلقي في استقبال الخطاب الأدبي.

4-آليات إنتاج الخطاب الشعري وتشكيل الحكم النقدي:

وهناك من المجالس الأدبية والنقدية ما يصور مستوى الثقافة الشعرية التي بلغته في العصر العباسي ، وهو ما يؤكد أن القراءة والكتابة بالمعنى الإبداعي قد أصبحت فعلا ثقافيا يسلكه الشعراء والخلفاء والنقاد واللغويون ، وقد دلت المجالس - التي سبق ذكرها - على جانب مهم من هذه الثقافة ، كما أكدت- إجمالا- على الدور الذي ينهض به المتلقي في إنتاج المعنى في النص الشعري بحسب المستوى الذي يكون فيه .

وإذا كان ولا بد من الحديث عن هذه الأدوار ، يمكن الإشارة إلى أعلى مستوى يمكن للمتلقي أن ينتج فيه الدلالة ، وهو المتلقي المثقف أو العارف أو الخبير إضافة إلى المتلقي السلطة

أ- اثر المتلقي في القراءة الثقافية ، واللغوية : فقد حافظ القراء واللغويون على تلك المكانة التي اعتلواها في عملية الجمع والتدوين ، وهي التي مكنت لهم ثقافة لغوية ممتازة ، صنعت

علماء مثل الأصمعي ، وابن الأعرابي ، وأبي عبيدة ... فالفتوا أنظار العامة والخاصة بجواباتهم الدقيقة – على جزئيتها – في مسائل تتصل بالأدب والنقد ، ومن هؤلاء العلماء الكسائي مؤدب الأمين و المأمون الذي كان يتصل بقصر الرشيد ويطارحه قضايا لغوية وأدبية ونقدية ، فدخل عليه يوما ومعه حاشيته ، فطلب له الأمين والمأمون ، فجعل الأول عن يمينه والثاني عن يساره ثم التفت إلى الكسائي وقال: "يا علي مازلت ساهرا مفكرا في معاني أبيات قد خفيت علي ، قلت : إن رأى أمير المؤمنين أن ينشدنيها ! فأنشدني :

قد قلت قولاً للغراب إذا خجل *** عليك بالقود المسانيف الأول
تغذى ما شئت على غير عجل .

فقلت : نعم يا أمير المؤمنين إن العير إذا فصلت من خبير وعليها التمر ، يقع الغراب على آخر العير ، فيطرده السواق ، يقول هذا : تقدم إلى أوائل العير ، فكل على غير عجل ، والقود : الطول الأعناق، والمسانيف : المقدمة . "(102)

يؤكد الرشيد على قيمة الشعر الثقافية عندما ينوه بمثل هذه الأسئلة في مجلسه وأمام أبنائه وحاشيته ، وكأنه يشير بقوله : "مازلت ساهرا مفكرا " إلى حضور فعل القراءة ، الذي كان يقوم به ، في محاولة للوصول إلى معنى هذه الأبيات ، فلما لم تسعفه ثقافته في القدرة على تعاطيها ، والتفاعل معها ، أحال ذلك على العالم اللغوي الشهير الكسائي ، فعمل في ثقافته وعلمه ما يمكنه من فتح ما استغلق ، وإعراب ما استعجم منها ، والوصول إلى ما تحمله من معاني ودلالات .

أما إجابة الكسائي ، فيبدو أنها لم تكن مباشرة ، لأنها اعتمدت على الشرح والتفسير مستعينا بخبرته اللغوية ، وثقافته الشعرية .

فالثقافة الشعرية تجسدت في معرفته سياق البيت الشعري ففتح الدلالة إليه بالإشارة إلى مقصد الشاعر ، والمعنى الذي يحيل عليه في هذا البيت ، وهي قراءة ثقافية استعان فيها بقدرته اللغوية على شرح بعض الكلمات الغريبة مثل : القود والمسانيف ، لكن الكسائي يكتفي بالإشارة إلى دلالة النص من بعيد تاركاً باب التأويل مفتوحاً لمن شاء أن يؤول وهو يعلم أن من كان في المجلس له من قدرة التأويل والقراءة ما يكفي ...

وقد أبدى الكسائي ثقافة عالية بمعاني الشعر ، وما يتصل بأخبار العرب ، فهاهو

الرشيد يسأله مرة أخرى : ثم أنشدني :
لعمري لئن عشت من خشيت الردي *** نهاق الحمار إنني لجهول .
قلت : نعم يا أمير المؤمنين ، كان الرجل من العرب إذا دخل خيبر ، اكب على أربع
وعشر تعشير الحمار ، وهو أن ينهق عشر نهقات متتابعات ، يفعل ذلك ليدفع عن نفسه
حمى خيبر " (103)

وهنا يستعين الكسائي بثقافته في فتح القراءة الشعرية للرشيد ، وهي معرفته بعادات
العرب وتقاليدهم وأيامهم في الجاهلية ، وينطلق في ذلك المعنى اللغوي وأحيانا أخرى
في السياق الثقافي للموقف الشعري .
ثم أنشدني قول الآخر :

أجاعل أنت بيقورا مضرمة *** ذريعة لك بين الله والمطر .
قلت : نعم : كان العرب إذا أبطأ المطر تشيد العشر والسلع – وهما ضربان من النبات
في أذنان البقر ، وألهبوا فيه النار ، وشردوا البقر تفاقولا بالبرق والمطر " وكان لا بد لهذه
العادات و الأيام كي تتحول إلى ثقافة شعرية من تراكم في القراءة ، وان تجد لها بيئة
مناسبة ، تحفل بهذه القراءة وتسعى إلى تشعيرها مرة أخرى بما اكتسبته من تحول
حضاري وفكري يناسب قدراتها العقلية والمعرفية لأنها- ربما- لم تكن لها القيمة الفنية
والمعرفية نفسها في البيئة الجاهلية على تجربته الخاصة في الحياة ، فأراد الاستعانة بها
لتقديم قراءته حول هذه الأبيات الشعرية التي انشدها إياه الرشيد ، والتي عرضت

لأصناف من المعرفة منها ما يتعلق بعادات العرب وأيامهم وتراثهم ، وتجربتها في
الحياة ، ومنها ما يعبر عن ثقافته الشعرية وقدرته على توظيفها في فتح النص على
الدلالات المختلفة من خلال تقديم قراءته الثقافية ، وقراءته اللغوية ، ولا زال الرشيد
ينشده وهو يقرأ له ويفسر في مجلس طويل -حتى قال له الرشيد متعجبا من قدرته
وسعة اطلاعه على علوم العرب :

قال الكسائي فوثب الرشيد فجذبني إلى صدره وقال : لله در أهل الأدب ، ثم دعا
بجارية فقال لها : احملني إلى منزل الكسائي خمس ... على أعناق اعبد يلزمون خدمته
" (104)

(103)- نفسه: ص/413

(104)- نفسه: ص/414

كما كان الشعر ميزانا لقائله يوشك أن يكون قطعة من عقله تمتحن به همة المرء
ومستواه الأدبي والأخلاقي والنفسي ، فقد طلب الرشيد من الكسائي أن يمتحن محفوظ
ولديه من الشعر ، فانشدتهما الكسائي ، فقال المأمون من الطويل :
واني لعف الفقر مشترك الغنى *** وتارك شكل لا يوافق شكلي
والقصيدة للطائي ، ثم انشده المأمون :
بكرت تلومك مطلع الفجر *** ولقد تلوم بغير ما تدري .

وبرغم تفاوت القصيدتين ، إلا أنهما اثبتتا قدرة عالية في استظهار محفوظهما ، و
الأهم من ذلك هو سرعة البديهة عند الكسائي والذي أبدى رأيه فيهما بأبيات يقول فيها :
" أرى قمري أفق ودرعي بشامة *** يزينها عرق كريم ومحتد .
يسدان آفاق السماء بشيمة *** يؤيدها حزم وغضب مهند .
سليلى أمير المؤمنين وجائزي *** مواريث ما أبقى النبي محمد . " (105)

وهذا تأكيد على قدرة المتلقي المثقف العارف المتخصص على قراءة الشعر وشرح
غريبه وتفسير مبهمه ، ثم القدرة على قرضه ببديهة وارتجال من دون خوف أو وجل .

ب - دور المتلقي العارف في الشرح و التأويل :

وكما كان العالم اللغوي له القدرة على شرح النص وتقريب بعينه وتبيان مشكله ، وفتح
النص كما مثله الكسائي ، أيضا فقد كانت له القدرة على تأويل النصوص واستعماله معرفته
النحوية والبلاغية في استقصاء الدلالة في النصوص الشعرية ، ويمثل ذلك المفضل الضبي
في إحدى مجالسه مع الرشيد حين سأله :
" من يقول : نفلق هاما لم تنله سيوفنا *** بأسيافنا هام الملوك القماقم .
فقال [يعني المفضل] : الفرزدق يا أمير المؤمنين ، فقال الرشيد : فما أراد بذلك ، ثم
استدرك الرشيد ، لا ولكن نفلق هاما لم تنله سيوفنا فيما زعم ، فقال المفضل : هذا لفظ مدغم
يستتر فيه صواب معناه على التقديم والتأخير ، ذلك انه قال : نفلق بأسيافنا هام الملوك القماقم
، ثم رجع فقال : هاما لم تنله سيوفنا على التنبيه والتعجيب . " (106)

وهذه قراءة تنطلق من النص ذاته وتحاول استكناه البنية اللغوية وطريقة التركيب التي
صيغ بها ، فقد تخفى على بعضهم ، فينبه المفضل على أن السياق تعجب ولا وجه للتكرار
فيه ، فأخرجه على سبيل التنبيه والتعجيب .

(105)- المحاسن والمساوي:ص/409-410، وقصر المأمون: ص/55-56

(106)- قصر المأمون: ص/56.

وفي موقف آخر له اثبت قدرته على معالجة الشعر ، وتحديد قدرته على الإمساك بالصورة الشعرية ، وتحديد أبعادها الجمالية التي تتخذها على طريقة العرب في البلاغة وهي الزيادة التي زادها على قول الرشيد في بيت الفرزدق :

" أخذنا بأفاق السماء عليكم *** لنا قمرها والنجوم الطوالع .

قال الرشيد : لان من شان العرب إذا اجمع شيئاً من جنس واحد فكان أشهر يسمى الآخر باسمه لان القمر أشهر عند العرب ، وأكثر في أوقات المشاهد ، وتركه ليلاً ونهاراً سموا الشمس باسمه " (107) ، بيد أن هذا لم يكن منتهى ما أراده من الكسائي والرشيد ، وإنما أراد كما قال - وقد سئل "أعندكم فيه زيادة ؟ قال : نعم يا أمير المؤمنين وهي فضيلة المعنى والعناية التي جرى إليها ولولا ذلك ما كان بأولى من الشمس والقمر والنجوم من غيره . ولا يفتخر فيه بما حظ غيره كحظه - الشمس ها هنا إبراهيم الخليل عليه السلام ، والقمر النبي صلى الله عليه وسلم ، والنجوم أنت يا أمير المؤمنين وأباؤك من الخلفاء والمهديين فتهلل وجه الرشيد ثم قال : أغربت على الرجل محسناً" (108)

إنها قراءة دقيقة للمعنى البعيد الذي كان يريده الشاعر ويستحث إليه قريحته ، فلئن كانت القراءة الأولى من الرشيد مفتاحاً للولوج إلى المعنى المراد ، فإن ما ذهب إليه المفضل يعبر عن قراءة نفسية للشاعر وما يريده ، وللخليفة ما يبهره ويسره ويطلبه عن قصد أو عن غير قصد ، وهو ما يمثل الاستجابة الجمالية في أعنى صورها ، وليس هذا الجهد الإضافي إلا إرضاء الرشيد ، وبيان قدرته على سبر أغوار المعنى الشعري وطلبه للمكانة المرضية عند الخليفة وأمام جلاسه ، وهو ما تمثل في المكافئة التي منحه إياها الخليفة وهي عشرة آلاف درهم ، نظير إنتاج الدلالة وتحقيق الاستجابة .

ج - دور المتلقي السلطة في صناعة الذوق وانتخاب المعنى : فلقد كانت حركة المجالس التي لا تنقطع عاملاً مهماً على سيلان النتاج الشعري الذي صاحبه لفتات نقدية بارعة أحياناً وان كانت تدور حول بعض الأبيات ، فإنها تكشف المعاني المنتخبة التي كان يختارها المتلقي ، وقد كان القسط الأكبر من هذه المعاني ينتخب على عين الخلفاء والأمراء أو ما اسماه الحميري (109) بالسلطة السياسية التي توجه العملية الإبداعية والذي كان يدور جل النتاج الشعري فيها حول المدح .

قدم وفد من الشعراء إلى الرشيد فأذن لهم ، قال المفضل : " ثم قدم لي كرسيًا و

(107)- السابق: ص/نفسها

(108)- نفسه: ص/نفسها

(109)- شعرية الخطاب: ص/114.

للكسائي كرسيا ، وأشار إلينا فجلس كل واحد منا على كرسيه ، فدخل الفضل وخلفه العماني ومنصور النمري فسلما فرد ، ثم قال للفضل : ادن الشيخ مني [يعني العماني] ، فاخذ بيد العماني إلى الموضوع الذي كنت فيه جالسا ثم قال له : تكلم بشرف أمير المؤمنين فانشده :
قل للإمام المقتدي بأمه *** ما قسم دون مدى ابن أمه .

شرف يسود به هذان - وأشار إلى محمد وعبد الله - بمكان الأنف من الحاجبين ، قال صدقت يا غلام القاسم وهدر العماني حتى أتى على آخر القصيدة " (110) .

والإشارة من المأمون إلى موضوع الخطاب الشعري هي توجيه لجلسائه إلى الغرض الشعري أو الموضوع الشعري الذي سيطرقه الشاعران ، العماني و النمري ، وهذا الغرض له من القدرة على قدح زناد الطاقة الشعرية من جهتين ، من جهة الجائزة التي يسعى من أجلها الشاعران ، ومن جهة الموضوع الشعري الفخم الذي سيكون موضوع الشعراء وسط مجلس مهيب يحضره كبار النقاد واللغويين من مثل الكسائي والمفضل الضبي .

أما العماني فكان الرشيد قد استخف بشعره ، وذلك لسببين : الأول انه لا يرى فرقا كبيرا بين تسمية العهد واقفا أو قاعدا ، وهو ما يمكن أن يكون مقياسا لمدى الاستجابة التي بدت هزيلة ، والثاني : لغة الخطاب التي تضمنها الشطر الأخير والتي قد لا تصلح كثيرا لمثل هذا الموقف و هذا المجلس وهو الجانب الذي أخفاه الرشيد ، وأبدى فيه ارتباكا ، ولم يستحته بالقدر الذي يحفزه على تعيين الخلافة لابنه المأمون ، أما جواب العماني فهو محاولة للخروج من المأزق المحقق الذي وقع فيه شعره ، اذ لم يحتو على القدر الكافي من قوة الشعر وقوة الحجة في مقابل الخطاب الذي كسا به هذا الشعر ، مما جعل شعره متهاقتا فكان جوابا ، و الأخرى أن يكون بيتا على أن يكون شرحا .

أما منصور النمري لما بلغ إلى قوله :

ما كدت أوفي شبابي كنه غرته *** حتى انقضى فإذا الدنيا له تبع.

قال [الرشيد] : صدقت والله وأصبت ، لا خير في دنيا لا يخطر فيها برداء الشباب ، ثم امسك حتى أتى على باقي الشعر " (111)

(110)- قصر المأمون: ص/58.

(111)- نفسه: ص/59.

وقد اختار الرشيد هذا البيت بالذات لأنه رأى أن الشاعر كان يعزف على وتر حساس من أوتار العمر ، وهو مرحلة الشباب التي لها ذكرى في قلب كل إنسان وأي ذكرى ، فكانت مجرد الإشارة إلى هذه المرحلة الحساسة ، تستدعي مجموعة من الأشجان والمشاعر والمعاني والذكريات ، إذ أن مرحلة الشباب تكاد تكون موضوعا شعريا في ذاته ، لما يستدعيه من الاسترجاع والتحسر ، حتى لقد نسي الرشيد الموضوع الأساس هو موضوع الخلافة والشرف كما اسماءه ، والصدق والإصابة هنا هي الإشارة إلى وصول المعنى وتحقيق الاستجابة مع الإفادة إلى انه : " لا خير في دنيا لا يخطر فيها برداء الشباب " هذا في انتخاب المعاني والأبيات .

أما انتخاب القصائد من الرشيد [السلطة السياسية] فيجسده هذا المجلس:

قال الرشيد يوما لجلسائه " أنشدوني شعرا في امرأة خفرة كريمة : فأنشدوا فأكثروا ثم نظر الرشيد إلى ابن مصعب ، وقال له : إيه يا ابن مصعب ، أما أنك لو شئت لكفيتنا سائر اليوم . فقال : نعم يا أمير المؤمنين لقد أحسن بن بشير الخارجي حيث يقول :

بيضاء خالصة البياض كأنها *** قمر توسط جنح ليل مبرد .
 موسومة بالحس ذات حواسد *** إن الحسان مظنة للحسد .
 وترى مدامعها ترقرق مقلة *** حوراء ترغب عن سواد الاثمد .
 خوذ إذا كثر الكلام تعوذت *** بحمى الحياء وإن تكلم تقصد .
 لم يطغها شرف الشباب ولم تضع *** فيها معاهدة النصيح المرشد .
 وتبرجت لك فابتسمت بواضح *** صلت واسود في النصيف معقد .
 و كأنه طعم سلاف مشمولة *** بالرقيق في اثر السواك الاغيد .

فقال الرشيد : هذا والله الشعر ، لا من انشدتمونيهِ سائر اليوم ، ثم أمر مؤدب ابنيه الأمين وعبد الله المأمون ، فرواهما الأبيات " (112)

ومع أن الرشيد لم يذكر سبب تفضيله لهذه القصيدة على سائر القصائد التي لا نعرف عنها شيئا ، إلا أن إشارة سامي عابدين التي قال فيها : كَأني به يريده متين الألفاظ ، قوي السبك ، يسير وخطى الشعر الجاهلي ، إلا انه يريده غزلا عفيفا بعيدا عن المادية كي ينسجم مع طريقته التربوية كانت في محلها ، لان ورع الرشيد يناسب هذه المعاني ، ويجري ومراده من غاية الشعر ، الذي لا بد له من غاية يرمي إليها إضافة إلى المتعة الجمالية وهي أن يخدم مبادئ الإسلام من شرف وعفة وحياء ، بوصفه خليفة للمسلمين .

د- الكثافة الشعرية والكثافة النقدية :

أما المجلس النقدي الذي يمكن إلقائه بمجالس الرشيد ، فهو ما عقده المأمون في مرو مع النضر بن شميل قبل توليه الخلافة ، وقبل أن يحدد الشرط الخاصة للمجالس والندوات التي تعقد في قصر خلافته - كما سيذكر في موضعه - وهذا المجلس يصور لنا طبيعة الحكم النقدي الذي يصدره المتلقي حول الخطاب الشعري ، من بعد ما اختبر المأمون ثقافة النضر بن شميل اللغوي المشهور في بعض المسائل - سأله - وكأنه كان يريد امتحانه في تطبيق معرفته بقضايا اللغة والشعر : " اخبرني بأخلم بيت قالته العرب ، فقال نضر : قول حمزة بن بيض*في الحكم بن مروان :

تقول لي و العيون هاجعة *** أقم علينا يوما فلم أقم .
أي الوجوه انتجعت قلت لها *** لأي وجه إلا إلى الحكم .
متى يقل صاحب السرداق *** هذا ابن بيض بالباب ينتسم .
قد كنت أسلمت مقبلا *** فهات ادخل وأعطني سلمي .
فقال المأمون : " لقد أحسن وأجاد " (113)

يجري هذا الحكم النقدي على طريقة العرب في نمذجة الأبيات في ما يمكن أن يسمى (الإجماع) على أحسن بيت يجيء في غرضه ، مثلما قالوا في امدح بيت ، وافخر بيت ، واعزل بيت ، وهذا الحكم على وجازته بمثل لنا مدى الكثافة النقدية في مقابل الكثافة الشعرية التي ينهض بها الإيجاز في الإبداع والنقد وهو ما يدل على القدرة الفائقة التي يمتاز بها الناقد في مقابل الطاقة الإبداعية التي يعبر بها الشاعر عن غرضه ، إلى أن الحال هنا مع النضر لم تقتصر على ذكر بيت بعينه وإنما جاء فيها بمقطوعة شعرية كاملة لا يمكن الفصل بين أبياتها لأنها تشكل موضوعا شعريا واحدا فيما يشبه قصة قصيرة متلاحمة الأجزاء تتحدث عن موضوع واحد وقد انسحب هذا على كل النماذج التي عرضها على المأمون مثل قوله في أنصف بيت :

قال النضر: قول أبي عروة المدني :

إني وإن كان ابن عمي واغلا لمدهن من خلفه و ورائه .
و مفيدة... إن كان امرأ متباعدة في أرضه وسماءه .
فأكون والي سره وأصونه حتى يحن علي وقت أدائه .

(...الأبيات (114)

(113)-الأغاني: ج15، ص20، والمحاسن و المساويء: ص/403-406

(114)- قصر المأمون: ص/63-64

(*)- من شعراء الدولة العباسية.

ومثل في اقنع بيت قالته العرب :

قال نصر : قول راعي الإبل حيث يقول :

إني امرء لم أزل وذاك *** من الله قديما أر علم الأدبا .
أقيم بالدار ما اطمأنت بي *** الدار وان كنت نازعا طربا .

(...) الأبيات .

وكما كانت الأبيات جديدة في غرضها ، فقد لاءمت الحكم النقدي الجديد ، فمرة يهرب النصر من تحديد البيت بعينه ، ليختار مقطوعة ، ومرة يبدي قدرة بارعة في اختيار المقطوعة التي تصور موضوعا جديدا يخرج عن الأغراض التقليدية (المدح ، الغزل ...) ، وينزع إلى الشعر الذي يصور تجربة الشاعر الشعرية بصدق وبراعة ...

هـ- مقتضى الحال أو الوضع التخيلي بين المبدع والمتلقي :

فالشئ الأساس في عملية التواصل سواء كانت لغوية أو جمالية هي هذه الأركان الثلاثة : متلق ومبدع ، ورسالة ويضمهم جميعا ما يمكن وصفه بمقتضى الحال عند البلاغيين وهو- بحسب أستاذنا يشتمل على أمرين اثنين " يتعلق أولهما بالقوانين الداخلية للكلام وتراكيبه كالتمييز في الكلام بين الخبر والإنشاء وتحديد أبواب كل منهما وضبط قواعد الاستعمال للأساليب المختلفة كالترقيم والتأخير والحذف والفصل والوصل إلى غير ذلك مما يشترك فيه علم المعاني مع النحو ، أما ثاني الأمرين فيتعلق بالمعنى أو التأويل الذي يترتب عن هذا الاستعمال أو ذلك حيث يخطو المنشئ أو المتلقي خطوة أخرى تتجاوز الجانب التركيبي كما يقول السيميائيون ، أو حركات أو اخر الكلمات كما يقول النحاة " (115)

وهذا ما يفسر- بحسب الأستاذ- جهود علماء المعاني في تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء ، ومعرفة معاني بعض التراكيب والصيغ التي وردت عن العرب ، وأثرت عن القرآن الكريم وبالتالي فمقتضى الحال - عنده- " هي محاولة إعطاء تفسير لما يعرض للإنسان من استعمالات تتمرد على قالب النحو أو القاعدة النحوية بحكم العرف أو العلاقة بين المتكلم والسامع " (116)

وقد ألفتت الدراسة التي قدمها إدريس بلمليح إلى هذا العنصر المهم في تحديد الاستجابة الجمالية في تراثنا العربي وهو ما وصفه بالوضع التخيلي الذي يتم في لحظة التواصل بين

(115)- محاضرات في مادة البلاغة: عمار ويس، منشورات جامعة منتوري- قسنطينة- الجزائر. 2004م.

(116)- محاضرات في مادة البلاغة: ص/30.

المبدع والمتلقي، فان المتلقي " ينتظر من الباحث أن يكون قد تخيل وضعه ودوره ضمن عملية التفاعل التي يسعى إلى قامتها عبر تواصله معه ، ثم ينتظر منه أيضا أن يكون قد تخيل بان سياق هذا التفاعل ليس سياقا واقعيا يخضع للإطار المرجعي الذي يتحكم في التواصل اليومي ولذلك فان المتلقي يتعامل مع السياق الفني المتخيل من طرف الباحث تعاملا مرنا ، فيحاول استحضار مكوناته من خلال النص " (117) وتقوم هذه الالتفاتة على ما قرره الجاحظ عند حديثه عن الإشارة باليد أو الوجه أو العين التي تكون عوننا على وصول المعنى سليما إلى ذهن المتلقي أثناء إنتاج الخطاب الادبي وبخاصة ي فن الخطابة والمناظرة أو إنشاد الشعر ، حين يكون على المتلقي أن يتقن استحضارها في تصوره كخطاب خارج النص ليمارس عليه نوعا من الإملاء وضربا من التخيل الذي يعطي الاستجابة الكاملة والصادقة للنص الادبي الذي يستقبله، فتصبح أداة خلاقة لاستدعاء وإنتاج المعنى وتتميم أجزاء الرسالة الأدبية، مما يثمر استجابة جمالية عالية المستوى.

(117)-المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب:، منشورات كلية الآداب والعلوم- الرباط المغرب1995م، ص/279.

الفصل الثالث:

دور المتلقي في تشكيل الحكم

النقدي في قصر المأمون

الفصل الثالث:

دور المتلقي في تشكيل الحكم النقدي في قصر المأمون.

بعد الإطلالة الموجزة على الأدوار التي كان ينهض بها المتلقي على جميع مستوياته ، وبما يناسب هذا البحث ويخدم هذا الفصل ، بقي على هذا الفصل وهو الأخير في هذه الدراسة – أن يحدد لنا بدقة دور المتلقي من خلال قصر المأمون كنموذج للمجالس الأدبية في العصر العباسي – في تشكيل الحكم النقدي ، وتبيان خصائص ومستويات هذا المتلقي في المنتديات والمجالس الأدبية ، ويحاول الإجابة عما يلي :

- الفرق بين المتلقي في قصر المأمون وبين المتلقي في قصر غيره (الرشيد مثلا) وهذا الفرق من حيث (الأدوار – المستويات – مدى الاهتمام)
- خصائص المتلقي في قصر المأمون (ثقافية – علمية – سياسية – شعرية ...) .
- دور المتلقي في صياغة أو تشكيل الحكم النقدي من خلال نماذج مختارة في قصر المأمون .

لقد فاق اهتمام المأمون بمجالس العلم والأدب كل الخلفاء العباسيين ، وذلك يعبر عن سعة اطلاعه وتعدد اهتماماته لما كان يستقبل في مجلسه من صنوف العلماء والشعراء والمثقفين والمغنين ، مما جعل قصره يحظى بمستويات مختلفة من صنوف الناس الذين يشكلون طبقات متباينة في التلقي كما سيأتي.

وبذلك سيكون هذا الفصل هو الجزء الأهم والأدق في الكشف عن الثقافة التي جعلت منه قارئاً نموذجياً وقد اخترت ذلك من وجهين :

الوجه الأول : هو الثقافة النقدية التي امتاز بها العصر العباسي والتي ستعبر عنها هذه الصفحات من هذا البحث إذ شملت النحو واللغة والصرف والأدب والنقد.

الوجه الثاني : وهو المكانة العلمية التي يتبوؤها بوصفه خليفة للمسلمين ، جعلت قصره منتدى لاستقبال كل أصناف الناس على اختلاف مستوياتهم وفي نفوسهم من المهابة والإجلال – أيا كانوا – ما يستحق الوقوف عنده .

1- وسائل استقبال النص و أثرها على الحكم النقدي

أ - البيئة أو السياق الثقافي : أصبح من نافلة القول أن عصر المأمون يشكل ذروة التقدم الحضاري على كل المستويات، ففي عصره تم تعويد كثير من العلوم كما كان

يعبر عن ثقافة حضارية عميقة ، صنعتها تلك الأمزجة التي انصهرت في بوتقة الإسلام فكانت صراعا حينا وتفاعلا أحيانا صنع فسيفساء فكرية قلما توفرت في حضارة امة ، كل ذلك ترك أثره البين على الفنون والآداب و بخاصة الشعر الذي دخل مرحلة جديدة ومهمة بدأت مع " منتصف القرن الثاني الهجري على يد بعض الشعراء المبدعين من أمثال :بشار (ت 167هـ) وأبي نواس (ت 196هـ) ومسلم بن الوليد (ت 208هـ) وأبي العتاهية (ت 213هـ) الذين ركزت جهودهم التجديدية على تقديم صورة حقيقية صادقة تعكس هذه النقلة الحضارية الهائلة التي أصابت المجتمع العربي في هذا العصر " (1) وقد أدركت خلافة المأمون بعضا من هؤلاء الشعراء من مثل أبي العتاهية ومسلم وأتباعهم وتلاميذهم وعلى رأسهم أبو تمام (ت 231هـ) الذي حاول " تطوير صياغة الجملة الشعرية ذاتها متجاوزا حدود الطرائق المألوفة وإعادة تشكيل العلاقات المجازية بين المفردات وإعادة بناء العلاقات التركيبية بينها، الأمر الذي أدى في بعض الأحيان إلى التواء العبارة وتعقدها ، وغموض المعنى و خفاءه"(2)

وقد أفرزت فسيفساء الحضارة ثنائيات عبرت عن هذا الصراع حينا وعن تلك التفاعلات أحيانا كثيرة، منها الشكل والمضمون، والطبع والصنعة، القديم والحديث... وغيرها مما يعبر بصدق عن حالة المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والفنية وقد شكلت هذه المفردات تمفصلات مهمة في التراث العربي تحدها بعضهم من أهم سمات الحداثة واتخذها عنوانا لهذه الحقبة من تاريخنا الثقافي .

ولم تكن هذه المفردات بكل مستوياتها لتغيب عن قصر المأمون ، إذ كان صورة صادقة عن هذا التمازج والصراع و التنوع ، فكان هو نفسه - بثقافته ونزعه الاعتزالية- خير من استوعب هذا الثراء الضخم إلى جانب كثير من الشعراء والعلماء والأدباء .

إن هذا السياق الثقافي الثري قد كان من أكبر العوامل المؤثرة في استقبال النتاج الشعري الذي لم يعد يعتمد فقط على عبقرية اللغة ومعجمية الدلالة ، انه يضيف إلى ذلك عبقرية الفرد الذي يتصرف في هذه اللغة بوعاء ثقافي عميق يتجاوز التشبيه إلى الاستعارة ، ويتجاوز المعنى إلى معنى المعنى ، ومن اللفظ الجزل إلى اللغة السلسة القريبة المأخذ. سأل المأمون ابن الأعرابي يوما : "من أشهر العرب في وصف الخمر ؟ فقال: الذي يقول :

(1)- إشكالية الحداثة: المقدمة.

(2)- نفسه: المقدمة.

ترك القذى من دونها وهي دونه *** إذا ذاقها من ذاقها يتمطق

فقال : أحسن الناس قولاً في صحة الخمر الذي يقول :

فتمشت في مفاصلهم *** كتمشي البرء في السقم .

فعلت في البيت إذ مزجت *** مثل فعل الصبح في الظلم .

فاهتدى ساري الظلام بها *** كاهتداء السفر بالعلم " (3) .

فقد عبر اختيار كل من ابن الأعرابي والمأمون عن مستوى ثقافته ومذهبه في تقييم الأشعار، وبخاصة ما تعلق منها بموضوع الخمرة ، لأن ابن الأعرابي – بنظرته الدينية – كان يشير من خلال بيته إلى نتيجة ما تؤول إليه الخمر من اختلال في توازن شاربها وذهاب مروءته فهي عنده قذرة دون (القذى) وهي نظرة منه لتقييم الحكم الموضوع الشعري من وجهة نظر أخلاقية ، بينما كانت نظرة المأمون أكثر احتفالا بنشوتها وفعلها بصاحبها فعل الصبح في الظلم فكان لها أثرا عكسيا لما صوره ابن الأعرابي فبدل أن تذهب بعقله فهي تشعل الإنسان يقظة واهتداء ، وهو المذهب الذي يتناسب مع رأيه في شربها وتعاطيها ؛ إنها نظرة من جرب نشوتها ، وبدلك فإن الصدق الذي يبدو في معنى بيت ابن الأعرابي قد تجسد في واقعية الوصف والتصوير ، بينما الصدق عند المأمون صدق في التجربة ، وصدق في تصوير النشوة التي تبعث عليها ، وهو ما يمكن أن يصطلح عليه بالواقعية في مقابل الفنية.

إن هذا التفضيل الذي يمكن اعتباره حكماً نقدياً مجملاً هو ناتج عن قراءة مرجعية تحيل إلى النسق الثقافي الذي يتمتع به كل من ابن الأعرابي والخليفة المأمون ، وهذه النظرة توشك أن تكون ما قرره الباحث إدريس بلمليح ، فكأنه يشير إلى قراءة ابن الأعرابي عندما يقول : " إن تجربة القارئ كانت تتميز في هذه الفترة بالتجاوب مع هذه اللغة التي اعتبرها تمثيلية . والحفاظ عليها بحسب صورتها الأصلية التي لا بد من أن تكون صورة عريضة في القدم " (4)

بينما كان يشير إلى قراءة المأمون الذي يمكن وصفه بأنه قارئ " يتميز بانشطار أفعه " لأنه مرتبط بذخيرة مشتركة تعتبر الموروث الثقافي وهو نقطة يتقاطع فيها مع

(3)- قصر المأمون: ص/87. والأبيات في ديوان أبي نواس: تحقيق وشرح وفهرسة سليم خليل قهوجي، دار الجبل – بيروت 2003م، ص/272-275.

(4)- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب: ص/434.

(*)- وعلى هذا يجري قول ابن جني " المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ " ينظر: العمدة، ج2، ص/244.

ابن الأعرابي ، غير أنه " يجنح أحيانا إلى وضع تواصلية من صميم حياته التي يبنذجها وفق بنيات مركزية يعايشها ويتفاعل معها تفاعلا يوميا مرتبطا بتاريخه الفعلي " (5) . وبما انه – إدريس بلمليح – قد ربط هذا الانشطار بأمثال أبي نواس وبشار بن برد ومسلم بن الوليد باعتبارهم منتجين للخطاب الشعري ، فإنه في مقابل ذلك – يمكنني أن اعتبر – المأمون على الأقل – واحدا من هؤلاء القراء المنشطري الأفق ولكن من حيث كونه متلق للخطاب هذه المرة ، ويؤكد ذلك اعتبار المأمون أبا نواس شيخ الشعراء(6)، وربما كان ذلك لتقارب النسق الثقافي بين المأمون وبقية الشعراء المولدين

وقد كانت هذه الخلفية المعرفية والفكرية وراء تفضيل المأمون لكثير من أشعار المتكلمين مثل النظام وغيره .. ففي مجلسه مع الإسواري : قال له : وهو يطارحه أبياتا في الوصف : " يا أمير المؤمنين ... أن يأذن لي في إنشاده ؟ فقال : هات فقال : (من البسيط) :

جسم مركب في العين انسي *** وفي اللطافة والأجناس عدني .
ما يعرف الطرف من أغراض جوهره *** إلا الذي يخبر الفكر القياسي .
و كل من غاص في إدراك صورته *** فإنما نطقه في ذاك - وهمي .
(... الأبيات .

في قصيدة طويلة – فلما فرغ منها قال له المأمون " أحسنت والله يا أسواري... فلمن هذا ويحك؟ فقال: لعبدك النظام، فقال أحسن في وصفه وأحسنت في تعبيرك عنه " (7)

وفي ثنايا الإعجاب بهذه الأبيات كثير من الإشارات النقدية التي تحتاج إلى تتبع بدءا بالقارئ الذي اختار هذه الأبيات للخليفة، والذي كان موفقا جدا لأنه كان يعرف الوتر الثقافي الذي يساق منه المأمون، إنه نسق المتكلمين. فاختر له بذلك قصيدة مشبعة بمعاني هذه الثقافة و قضاياها و مصطلحاتها التي وظفها الشاعر في وصف محبوبته فهي " جسم مركب ، وجنس عدني ، وتخبر بفكر قياسي " لا يصلح إلا أن يكون فكر معتزلي متكلم يمجّد المعاني المجردة والعقلية ، وهو ما يفسر دور المأمون في صياغة الذائقة الأدبية في عصره ، فكان وراء كثرة هذا النوع من الشعراء (شعراء المذهب) مثلما كان يفضل دعبل في الهجاء والمدح .

(5)- المصدر السابق: ص/435.

(6)- قصر المأمون: ص/166.

(7)- نفسه: ص/167-168.

وقد عبرت عن هذا المذهب في الشعر إضافة إلى أسباب أخرى – كثرة الشعراء المتكلمين مثل : حسين بن الضحاک ، والعتابي ، وأبي نواس ...

ب- الأفق التاريخي: لقد ارتبط الحديث عن أفق التوقع بقضية القديم والحديث في الفصل السابق عند ابن قتيبة الذي كان أفقه أكثر دينامية وتفاعلا مع السيرورة التاريخية التي جعلت نظراته تقترب جدا من نظرة يابوس إلى الصراع الدائر بين القديم والحديث في تراث أي امة . على المستوى الفني والإبداعي ، وقد رأينا – عند الحديث عن هذا الإجراء الجديد الذي قدمه يابوس – كيف حاول أن يحل هذه الأزمة التي يستدعيها تراث أي امة ، وكيف فسّر فشل كثير من النظريات – وخاصة الماركسية في تصوير العلاقة بين القديم والجديد في الإنتاج الأدبي وكتابة تاريخ الأدب.

و إذا كان يابوس يرى أن ننظر إلى الجديد على انه ليس جديدا مطلقا ، وإنما على انه إعادة إنتاج للقديم في سيرورة تاريخية فاعلة ومتفاعلة مع باقي أنشطة الحياة والعقل والفن التي تزداد كلما اقتربنا من النصوص الأدبية والشعرية الراقية فإنه بذلك يجاوز بنا الفهم الذي يسعى إليه المتلقي " إلى بناء تاريخ إنساني نستطيع أن نفهم في ضوءه القراءة على أساس أنها طاقة ايجابية ومنتجة " (8) في كل عصر بما يناسب طاقته وإمكاناته المتاحة .

إن فعل القراءة بذلك يكون فعلا معقدا يتجاوز العمليات الذهنية والإدراكية التي يقوم بها العقل إلى تلك الأنشطة الوجدانية والنفسية والعقلية والتاريخية المتداخلة جدا وبخاصة في النصوص الأدبية ، " إن مفهوم القراءة المعاصر مقترن بالاكشاف وإعادة إنتاج المعرفة ، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل ، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء ، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص " (9) وإذا تعلق الأمر بتراثنا الشعري والأدبي فإن أزمة القراءة تزداد تعقدا نتيجة لعدة أسباب منها أن القراءات التي نمارسها على هذا التراث النقدي كانت قراءات منفصلة تستوعب النصوص ولا تحاورها رغم أن المنهج الحوارية كان سائدا في تاريخ حضارتنا، وقد أرجع أحمد وهب رومية هذا القصور في الدراسات الحديثة إلى أننا لم نحاول " فهم معاني كلمات النصوص فهما تاريخيا " (10) وذلك راجع أيضا إلى نقص المعجمات التاريخية ، وهو

(8)- المختارات الشعرية : ص/285

(9)- شعرنا القديم والنقد الجديد: احمد وهب رومية، المجلس الوطني للثقافة والفنون - الكويت 1996م، ص/23.

(10)- نفسه: ص/ نفسها.

ما يجعل التحليل التاريخي قاصرا ، وقد حاول وضع أهم الأسس التي تساعد على محاوره النصوص وهي : " مرحلة التفسير: ولها جناحان: الأول " لساني " يقوم على الخطأ الصواب في معرفة معاني الكلمات. و الثاني " تاريخي " يجعل المعرفة الصحيحة مرهونة بمعرفة السياق التاريخي الخاص، والثالث: - في هذه الشروط يقتضي مرحلة التفسير و مرحلة التأويل. وهي المرحلة التي يدخل فيها القارئ ونصه في حالة (الحوار) ويتحدد الفهم العميق عنده - للنص بالالتقاء بين " خطابين - بين خطاب الذات القارئة والمضمر ، وخطاب الموضوع والمقروء - أي هو حوار بينهما " غير أنه يرفض أن تكون هناك قراءة بريئة أو أي قراءة من درجة الصفر(11).

وقد عرضت هذه النظرة لاعتقادي بأنها الأنسب لقراءة النصوص أو المجالس الأدبية، ولقربها من روح الخطاب الشعري العربي، وتناسبها مع كثير مما يطرحه رواد نظرية القراءة والتلقي والتأويل في السنوات الأخيرة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن البون سيكون شاسعا بين هذه الجهود النظرية المطروحة وبين المجالس الأدبية التي لها طبيعة خاصة تخالف النصوص الأدبية المكتوبة، فالقياس هنا في تطبيقها مع الفارق.

وأيا كان فان المتلقي في هذه المجالس كان يمارس ضربا من القراءة والتأويل مستخدما ثقافته الشعرية وأفق التاريخي في الحكم على الأعمال السابقة بالقياس إلى الأعمال اللاحقة وهو ما كان واضحا جدا في تفضيل الشعر القديم على الشعر الحديث.

أما ما كان يحدث في المجالس من إعادة قراءة النصوص الشعرية يمكن أن أستخلص منه بعض مظاهر توظيف الأفق التاريخي في الكشف عن قيمة الأشعار والحكم عليها بالجودة والرداءة تحت ما يمكن أن نسميه (التراكم و النمذجة)، فقد قال المأمون مرة " أيكم يحفظ أبيات عبد الله بن الزبيري التي يعتذر فيها إلى رسول الله ، فقال مصعب بن عبد الله بن الزبيري : أنا يا أمير المؤمنين : فقال المأمون فأنشدنا ، فانشد (من الكامل) ؟ .

منع الرقاد بلابل و هموم *** والليل معتلج الرواق بهيم .

مما أتاني أن احمد لامني *** فيه فبت كأنني محموم.(...الأبيات

في قصيدة طويلة " فسر المأمون بهذه الأبيات وكافأ راويها متبركا بها في متناه " (12)

(11)- المصدر السابق: ص/23-24 بتصرف يسير.

(12)- قصر المأمون: ص/175-177.

يا خير من حملت على أوصابها *** عيرانة سحر اليبدين رسوم .

إني لمعتذر إليك من الذي *** أنشأت إذ أنا في البلاد أهيم .

وهذا الموقف إذا ما قرناه بأبيات أبي نواس في الخمرة ، فإنه يعبر عن قدرة كبيرة على التواصل بين الشعر القديم والشعر الحديث في قصر المأمون الذي يحاول صياغة منهج ما يحافظ على القديم في الوقت الذي يعترف فيه بقوة الشعر المحدث ، إنه يؤسس لنموذج المتلقي الذي يحسن استثمار التاريخ في قراءة الحاضر واستشراف المستقبل ويصوغ معيارا راقيا ليكون مستندا للشعراء كي لا يفرطوا في هذا التراث النقدي ليكون لهم عوناً على التجديد والسعي إلى إنتاج الأفضل دائماً ، وهذا هو أهم سمات الحداثة التي تأبى الرتابة والجمود في القوالب القديمة . إنها قراءة ترمي من طرف خفي إلى لب القضية التي احتدمت في عصره ، حين علت الأصوات تهتف لامرئ القيس والنابغة و الأعشى ، بينما يهتف آخرون بابي نواس ومسلم وبشار ... وغيرهم من المولدين أو ما يعرف بالخصومة بين القدماء والمحدثين.

إنها تجسد مقولة عمرو بن العلاء " لقد كثرت هذا المحدث حتى لقد هممت بروايته " .

وقد كان المتلقي في قصر المأمون يوظف هذا الأفق التاريخي في تقييم الأشعار عند بعض الشعراء الذين تنقصهم الخبرة الأدبية بمواصفات الخطاب الناجح ، كما تنقصهم الدقة في إصابة المعاني مثلما فعل عبد الله بن أبي السمط إذ دخل على المأمون وانشده شعرا لم يستجب له الخليفة فخرج مغاضبا فرأى عمارة بن عقيل " يهيم بالدخول فقال له الشاعر المهزوم شاكيا : علمت أن أمير المؤمنين على كماله لا يعرف الشعر فقال عمارة : وبما علمت ذلك ؟ قال : أسمعته الساعة بيتا لو شاطرنى ملكه عليه لكان قليلا ، فنظر إلي نظرا شذرا كاد يصطلمني (13) فقال عمارة: وما البيت ؟ . فأنشد : (من الطويل) أضحي إمام الهدى المأمون مشتغلا *** بالدين والناس بالدنيا مشاغلا

فعلم عمارة وقال له : والله لقد حلم عليك ، إذ لم يؤدبك عليه . ويلك... إذا لم يشتغل هو بالدنيا فمن يدبر أمرها ، ألا قلت كما قال جدي (14) لعبد العزيز بن مروان :

فلا هو في الدنيا مضيع نصيبه *** ولا عرض الدنيا عن الدين شاغل.

فقال الشاعر :الآن أخطأت" (15)

(13)- يصطلمني: أي يقطعني.

(14)- وكان جده هو جرير الشاعر الأموي المشهور.

(15)- قصر المأمون: ص/89-90، وينظر: العقد الفريد: تحقيق محمد عبد القادر شاهين، المطبعة العصرية- بيروت 2003م، ص/187.

إن الشاعر الذي كان يتهم جهل المأمون بالشعر لم يع بحق مكمّن الضعف في قصيدته ، وهو بذلك محتاج إلى إعادة النظر فيها ما دام الصمت من الخليفة هو نصيبه المفروض ، لأنه يجسد موقفا نقديا بليغا إما لضعف في الشاعر أو لضعف في شعره إذ كان الأمر لا يحتاج إلى مجرد تنبيه . بينما كان عمارة هذا يقوم مقام الخليفة في تصحيح شعر هذا الشاعر ولفته إلى نقاط الضعف المميّنة فالبيت الذي كان يريد به مشاطرة ملك المأمون هو نفسه البيت الذي أكربه وأحزن المأمون والراوي معا .

إن هذا البيت مرفوض لأنه مدح في صورة ذم ، يصور الخليفة عالما أو قاضيا أو فقيها ، ولا يجاوز ذلك في شؤون الخلافة والملك التي كان جرير – وهو جد عمارة هذا – اعلم بها وبحالها ومفرداتها ومعانيها ، عندما أحكم نسيج بيته الذي أقامه على الاقتصاد في المعنى فجعل الخليفة أخذا بنصيبه في الدنيا من غير أن ينسى حظه من الدين ، وهنا يمكن أن يقال:

- إن نقد عمارة نقد نفسي يصور حالة متلق عارف بذوق الخليفة وما يتطلبه الملك من معاني شعرية تجمع بين الدين والدنيا.

- يشير هذا الحكم النقدي إلى عملية استدعاء التراث الأدبي وتوظيف الأفق التاريخي في قياس الاستجابة الجمالية ، وذلك لمعرفة عمارة بن عقيل ببنيات الاستجابة التي لا بد للشعر أن يركز عليها في مدح الخلفاء والملوك كما كان يفعل جده جرير في اختيار المعاني وإصابة الغرض .

وإذا ما تتبعنا بيت جرير وجدناه أيضا يوظف النص القرآني – وهو النص المشترك المقدس بين المسلمين على مستوياتهم – حينما يأمرنا بالتوازن بين الدين والدنيا ، وذلك في قوله تعالى : "وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنسى نصيبك من الدنيا وأحسن كما أحسن الله إليك ولا تبغ الفساد في الأرض إن الله لا يحب المفسدين" سورة القصص / الآية :77.

و برأيي لو وظف الشاعر معاني هذه الآية كاملة في مدحه هذا لكان أكثر وقعا في نفس الخليفة، لما تمتاز به عبارة القرآن الكريم من دقة وقوة، ولما لمعانيه من تأثير وبخاصة في نفوس الخلفاء. وقد أفلح كثير من الشعراء في الاقتباس منه بما لا يدع مجالاً للشك في ارتفاع مستواهم الفني واللغوي.

ويمكننا ملاحظة أفقين من التوقع في تجربة المجالس الأدبية : الأول هو أفق قديم مستهلك تم بناؤه، فهو حاضر في كل علاقة مشابهة له ، وذلك يبدو واضحا فيما اختاره المأمون من أبيات لعبد الله بن الزبيري ، كما يؤكد عمارة بن عقيل على هذا المنحى في تلقي النص الأدبي عندما يحيل الشاعر عبد الله بن السمط إلى ما قاله جده جرير في

عبد الملك بن مروان ، وهو أفق جاهز بعدما تعود الشعر حتى أصبح قانونا أو نموذجا يحتدى .

أما الأفق الآخر فهو أفق متحرك متغير يساير عملية الإبداع التي تؤسس لقواعد جديدة ، وضروب جديدة من التصوير في الشعر ، ويمثله هذه الأبيات التي اختارها المأمون أيضا في وصف الخمرة لأبي نواس الذي كان يؤسس لنموذج جديد وأفق جديد في تجربته الشعرية وبخاصة عندما قرر هدم المقدمة الطللية في هذه الأشعار المنفلتة عن المقاييس النقدية القديمة فهي تحتاج إلى سلم ومعيار نقدي جديد يماشي فيه أفق التوقع الجديد ، وهو ما أراد تأصيله كل من الجاحظ وابن قتيبة عندما حاولا الاعتراف بتفوق شعر المولدين . ومما يدل على أن أفق التوقع في حالة تغير مستمر ، ويتطلب ملاحظات نقدية للامساك بأفانيه، ما قاله المأمون وقد كان أراد الشعراء الدخول عليه يوما فقال : "هل فيكم من يحسن أن يقول كما قال أخوكم العتابي (من البسيط) :

مادا عسى مادح يثني عليك وقد *** ناداك في الوحي تقديس وتطهير .

فت الممادح إلا أن أسنتنا *** مستنطقات بما تحوي الضمائير .

فقالوا: لا والله ما بنا أحد يحسن أن يقول مثل هذا . فقال : انصرفوا جميعا " (16). فعلى مستوى هؤلاء الشعراء يمكن القول أن أفق التوقع لديهم لم يكن كافيا أو جاهزا حتى ينسجوا على منواله؛ ذلك أن تجربة القارئ ما تزال مطبوعة بطابع الدهشة الجمالية ، لأن النقد الأدبي لم يكن قد ازدهر بعدما كشف عن المقاييس الفنية التي من الممكن أن نبرر بها هذه الدهشة " (17). وهو بذلك لم يسهل السبيل أمام هؤلاء الشعراء ليوطفوا هذا الأفق الجديد كما طلب منهم المأمون . وفي المقارنة بين بيت جرير وأبيات العتابي ما يكشف عن طابع الأفق الذي تغير بشكل كبير بين العصر الأموي الذي يصوره بيت جرير ، وبين العصر العباسي الذي أحسن التعبير عنه الشاعر العتابي ، والمقارنة تطول غير أن البحث لا يسمح بكثير توسع .

ج - نص السلطة وسلطة النص : ويتعلق جهاز الاستقبال هذا بأهم أغراض الشعر إن صحت هذه التسمية * وهما (المدح و الهجاء) وهو الوضع الذي يكون فيه القارئ حقيقيا ، كما قرر آيزر . لأنه يتطلب حضورا عينيا أو حضورا وثائقيا ، وهو بذلك إما أن يكون قد تلقى النص سماعا أو كتابة .

(16)- الأغاني:ج13، ص/107، وقصر المأمون: ص/91-92.

(17)- المختارات الشعرية: ص/424.

(*)- لأن هناك من نظر إلى هذه الأغراض نظرة سلبية، ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد: ص/142.

وتبلغ الاستجابة الجمالية مداها في الصنف الأول ؛ أي عندما يكون المتلقي حاضرا حضورا حقيقيا عينيا وهو الأمر الذي كانت تسعى إليه الشعراء حتى يتحقق النص الأدبي تحققا كاملا ، وقد يكون هذا سببا مكرسا لاستمرار المرحلة الشفاهية في الشعر في المجالس الأدبية ، وهو ما كان يمارسه جرير والفرزدق ، والأخطل وغيرهم كما ذكر من قبل .

وفي هذا المجلس ما يمكن لنا الحديث عن سلطة النص ونص السلطة في المجالس الأدبية " قدم المأمون و لقيه أبو محمد الحسن بن سهل ، ودخلا جميعا ، فعارضهما بن وهيب وهي وقال :

اليوم جردت والنعماء المنن *** فالحمد لله حل العقدة الزمن .

اليوم أظهرت الدنيا محاسنها *** للناس لما التقى المأمون والحسن .

فلما جلس سأل ابن سهل عنه فقال معرفا : " هذا رجل من حمير اتصل بي متوسطا إلى أمير المؤمنين وطالبا الوصول مع نظرائه " (18) لم يقتنع بهذا الشاعر المجهول . وقف بن وهيب بين يديه وأذن له في الإنشاد : فانشده قوله : من الكامل :

طللان طال عليهما الأمد *** وترا فلا علم ولا نضد

لبسا البلى كأنما وجدا *** بعد الأحبة مثلما وجدوا

حييتما طللين حالهما *** بعد الأحبة غير ما عهدوا

إما طواك سلو غانية *** فهواك لا ملل ولا ندوا

إن كنت صادقة الهوى فردي *** في الحب فهي الذي أرد

(...) حتى انتهى إلى قوله في مدح المأمون :

لا خير فتنسب لمكرمة *** في المجد حتى ينتج العدد

في كل أنملة لراحته *** نوء يسح وعارض حشد

وإذا القنار عفت بسنته *** علقا وضم كعوبه قصد

فكأن ضوء جبينه قمر *** وكأنه في صوته أسد

و كأنه روح تديرنا *** حركاته و كأننا جسد (19)

فاستحسنها المأمون" (20)

وهذا الاستحسان منه هو تعبير عن الخضوع لسلطة خطاب الشاعر الذي سخر كل طاقته مغتتما حضوره في مجلس المأمون ، وكان يبحث عن شيء ما عندما أصر على إنشاده القصيدة تلو الأخرى ، وأخيرا التجأ إلى النمط القديم لثقته في قدرته على هز المتلقي الذي يتوجه إليه ، انه ذلك المدخل العذب الذي كثيرا ما هاجمه أبو نواس في القصيدة القديمة . وهو فعل المقدمة الطللية التي فتحت أفق السامع الذي كان نائما في زاوية من زوايا نفسه ليفيق على خطاب شعري يناديه من بعيد ، وهنا تتجلى قدرة القصيدة القديمة في بنائها الفني على الاستمرار والعطاء ، كما يتحقق - بقوة - ذلك التفسير الذي قدمه ابن قتيبة حول سر اعتماد الشعراء القدامى على هذا البناء الفني المنسجم واللافت ؛ إنه يحوي بنيات دلالية متساوقة يفضي بعضها إلى بعض في متواليات دلالية مرتبة ترتيبا ينسجم وهو اجس المتلقي المنتشرة بين عقله وقلبه ومستوى إدراكه وتجربته في الحياة يستحيل النص الأدبي - في تفاعله مع هذا السجل الثقافي - إلى ضروب من التأويل لا تنتهي ، متنقلا بين همومه وأشجانه وعواطفه مستسلما لسلطة النص الشعري؛ إنه خضوع السلطة السياسية لسلطة البيان حينما يقرر الخليفة وصل هذا الشاعر بجوائز مروان بن أبي حفصة التي بلغت ألف درهم، سار فيها المأمون سيرة أبيه بالعطاء وتعزيز سلطة البيان حضا منه على قول الأحسن فما كان من الشاعر إلا أن يستجيب لهذه السلطة الحقيقية لينجز لنا قصيدة تعد من عيون الشعر العربي :

العدر إن أنصفت مفتضح *** و شهيد حبك ادمع سفح .

فضحت ضميرك عن ودائعه *** إن الجفون نواطق فصح .

و إذا تكلمت العيون على *** إعجامها فالسر مفتضح .

.....إلى أن قال :

نشرت بك الدنيا محاسنها *** وتزينت بصفاتك المدح

(19)- قصر المأمون: 79-80.

(20)- الأغاني: ج19، ص/148.

وكان من قد غاب عنك له *** بإزاء طرفك عارضا شبح

وإذا سلمت فكل حادثة *** جل فلا بؤس ولا ترح (21)

وقد يخفف هذا الموقف النقدي من غلواء التهمة التي أطلقها وهب رومية على قراءة ابن قتيبة لبنية القصيدة القديمة ومحاولة الوقوف على سر احتذاء المحدثين على طريقة هؤلاء وبخاصة المدح ، لأنني وجدته يقول عن ابن قتيبة : " ولست اعتقد أن هذا التفسير الذي سجله ابن قتيبة يفتح أحدا أو يقع في النفوس موقع الاطمئنان " (22) وقد قدر هذا الرأي لعدة اعتبارات منها : انه (ابن قتيبة) يحصر وظيفة الشعر في التكبس ، وأنه يجعل قصيدة المدح بنية مغلقة معزولة عن الظواهر الاجتماعية ، كما يجعل الشاعر ذاتا منكفئة على نفسها بعيدا عن معركة الحياة والمجتمع ، و هذا ما تأباه القصيدة الجاهلية في نمطها المعهود (23).

والحق أن الصراع بين الأدب والنقد أو بين الرؤية النقدية والأدبية في سباق مستمر لإحراز استشراف المستقبل من خلال تفعيل اللحظة الحاضرة واستغلال حركة التاريخ بمستوياتها الثقافية والاجتماعية ، وهو ما يفسر تداخل التخوم بين الشعر والنقد في تقاطعات كثيرة وفي نظر كثير من النقاد ، وقد يكون هذا وراء النظرة التي يعتليها أحمد وهب رومية ، عندما يطلب من ابن قتيبة ما لا طاقة له به تحت ضغوط الحاضر العربي.

وبالقدر نفسه الذي يحقق المدح من التأثير على المتلقي ، أيضا يحققه الهجاء فقد عرض الشاعر حسين بن الضحاك على المأمون ليكون جليسه وسميره ، لكن المأمون رفضه لأنه كان نديما لأخيه محمد الأمين " قال : أليس هو الذي يقول في محمد (من الكامل) :

هلا بقيت لسد فافتنا *** أبدا وكان لغيرك التلف .

فلقد خلفت خلائفا سلفوا *** ولسوف يعوز بعدك الخلف .

لا حاجة لي فيه ، والله لا يراني أبدا إلا في الطريق " .

إن هذا الحكم ليس نقديا ، لأنه لم يحكم على جودة الأبيات فهي واضحة البيان بليغة الأثر استقبلها المأمون استقبالا سلبيا لا لأنها ضعيفة المبنى والمعنى بل لأنها

(21)- الأغاني: ج19 ، ص/88-89

(22)- شعرنا القديم وناقد الجديد: ص/144

(23)- ينظر تفصيل هذه الأسباب في المصدر نفسه والصفحة نفسها.

خلفت أثرا سيئا في نفسه ، وربما لأن الشاعر لم يترك لنفسه فرصة ليمدح الآخرين ، فليس هناك بيتا بقادر على أن يمحو أثر هذا البيت رغم ثقة المأمون في قدرة الشاعر على تجاوز هذا المعتلى البلاغي ، لكنه الخضوع أمام سلطة البيتين واستجابة منه لتفوق الخطاب الشعري على سلطته السياسية من أجل ذلك قرر ألا يراه أبدا إلا في الطريق ، ثم لان المأمون لا يحب إلا الفن الصادق - كما أسلفنا مع ابن الأعرابي - الصادق في القول والعمل معا ، في تجربته الواقعية والشعرية وهذا كان السر في رفض أبيات بكر بن النطاح التي ادعى أبو الحسن أنها أشجع وأعف وأكرم بيت :

ومن يفتقر منا يعيش بحسامه *** ومن يفتقر من سائر الناس يسأل .

وإنا لنلهو بالسيوف كما لهت *** عروس بعقد أو سنخاب قرنفل .

فقال المأمون : ويحك من يقول هذا ؟ فقال : بكر بن النطاح . فقال : أحسن والله ، ولكن كذب في قوله . فما باله يسأل أبا دلف يمتدحه وينتجعه . هلا أكل خبزه بسيفه كما قال " (24) فالشاعر - حسب المأمون - أحسن في التعبير عن الفكرة أو المعنى الشعري من الناحية الفنية . غير أنه لما سأل عن حاله - وجد أن هذه التجربة الفنية الجميلة لا تطابق صاحبها مما يجعلها تفتقد إلى صدق في التعبير عنها .

ويؤكد خضوع المتلقي السلطوي لسلطة النص أن المأمون كان يفضل دعبل رغم هجاءه له ، ذلك انه بلغه وهو في منتداه " أن دعبل هجأك فقال : " وهو يفتخر بقتل طاهر بن الحسين محمدا ، لأنه كان مولى خزاعة :

أيسومني المأمون خطة عاجز *** أو ما رأى بالأمس رأس محمد

توفي على رؤوس الخلائق مثلما *** توفي الجبال على رؤوس القرد

إني من القوم الذين هُمُّ هُمُّ *** قتلوا أخاك و شرفوك بمقعد

رفعوا محلك بعد طول خموله *** وأنقذك من الحضيض الأوهـد " (25)

فقال : " ما في الدنيا أصفق وجها من دعبل ولا أبهت . كيف يستنقذني هو وقومه من الحضيض الأوهـد وأنا في حجر الخلافة ربيت وبدرها غذيت " (26) . وارتفعت الأصوات بقتل دعبل في منتدى المأمون ، وبخاصة أولئك الشعراء الذين كان بينهم وبينه ملاحاة مثل إبراهيم المهدي ... ولكن المأمون كتب له بالأمان واستدعاه إلى

(24)- قصر المأمون: ص./172

(25)- العقد الفريد: ج2، ص./196

(26)- قصر المأمون: ص/141-142.

منتداه . قال له : يا دعبل ، من الحضيض الأوهدي؟- البيت السابق-فقال دعبل : " يا أمير المؤمنين قد عفوت عمن هو أشد جرما مني وابتسم المأمون في وجهه ثم قال : أنشدني : " مدارس آيات خلت من تلاوة *** ومنزل الوحي مقفل العرصات .

فجزع دعبل ، فاستدرك المأمون فقال له : لك الأمان فلا تخف وقد رويتها ولكن أحب أن اسمعها من فيك . فأنشده دعبل إياها فلما انتهى إلى قوله :

الم تر أني من ثلاثين حجة *** أروح وأغدو دائم الحسرات
أرى فيئهم في غيرهم متقسما *** و أيديهم من فيئهم صفرات
وإذا وتروا مدوا إلى أهل وترهم *** أكفا عن الأوتار منقبضات
وآل رسول الله نحفت جسمهم *** و آل زياد غلظ القصرات
بنات زياد في القصور مصونة *** و بنت رسول الله في الفلوات

وبكى المأمون حتى اخضلت لحيته بدمعه " (27) وتتجلى في هذا المجلس بوضوح سلطة النص في إخضاع المتلقي لمستواه الفني برغم انه مهجو (المتلقي) بشكل سافر . غير أن مستوى القراءة لدى المتلقي فاق شعوره بذاته متأثرا بهيمنة النص الشعري التي فرضتها عليه بنياته اللسانية والجمالية ، وهو ما يؤكد قدرات الشاعر الإبداعية على خلق الاستجابة الجمالية من خلال قالب المدح أو الهجاء الذي اشتهر في قصر الخلفاء . وما يمكن أن يشار إليه هنا هو الفرق الظاهر بين قصيدة المدح الهجاء لا من حيث المستوى الفني فقط ، ولكن أيضا من حيث الطول والقصر ، و لو أمكن التوقف عندها لكان لنا فيها كلام كثير .

د - **الواقع الشعري والحكم النقدي** : بالإضافة إلى تغير المنظومة الحضارية ، فقد استوعب الإبداع الأدبي تحولات المنظومة الفكرية والمعرفية التي توج بها الإسلام العرب والعجم – إن لم يكن سابقا فهو متزامن مع هذا التغير المذهل . بحيث أصبح الشعر يصور – وبدقة – طبيعة هذا الواقع الجديد ، على مستوى اللغة ، وذلك لارتباطها الوثيق بالفكر الإنساني في تراث أي امة . والى ذلك كانت تشير عبارة القاضي الجرجاني الذي لاحظ هذا التطور فصوره من خلال مقارنة بين حالة العرب قبل الإسلام إذ وصفها بأنها – أي العرب- : " كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة في تخميم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره ولا أنيسها سواه . وكان الشعر أحد أقسام منطقتها ، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب ويفرد بزيادة

(27)- المصدر السابق: ص/ نفسها.

عناية . فادا اجتمعت تلك العادة والطبيعة و انضاف إليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا مبينا " (28) هذه هي عادة العرب في التعبير عن حاجاتهم الفنية التي جبلوا عليها بنظرتهم السليمة ، أما التحول الظاهر فقد وصفه بقوله : " فلما ضرب الإسلام بجرانه ، واتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزحت البوادي إلى القرى وفشي التأدب والتظرف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا وأطفها من القلب موقعا " (29) وقد أشرت في الفصل السابق إلى طرف من ثقافة الشعر في العصر العباسي جملة و يجدر التخصيص هنا في الحديث عن فترة المأمون المميزة . مع إضافة التأكيد على انتشار الخطابة وتفوقها على الشعر وتطور فن الترسل والتوقيعات التي تعتمد الكتابة الأدبية مع الإشارة المهمة إلى زيادة الاهتمام بأشعار المولدين : " إنما تروى لعذوبة ألفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها . ولو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة القريب على أشعارهم ووصف المهامه والفقار وذكر الوحوش والحشرات ما رويت ، لأن المتقدمين أولى بهذه المعاني ولاسيما مع زهد الناس في الأدب في هذا العصر وما قاربه وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام إن الخواص في معرفتها كالعوام " (30)

ويدل على تغير الذوق الأدبي والنقدي وهو ما تمثل خصوصا في تغير النظرة إلى الشعر المحدث الذي فرض طريفته على الجمهور ، فأصبحت تسمع إلى جانب امرئ القيس والنابغة والأعشى ، بشارا ، وأبا نواس ، وأبا العتاهية ، والعتابي ومسلم وسلما الخاسر وقد تجسد هذا الذوق في مجالس الخلفاء وبخاصة المأمون الذي كان يفضل أبا نواس على دعبل – كما رأيت من قبل – على أنه تجدر الإشارة إلى غرض جديد وهو غرض الرسائل وكثير من النثر وهو ما تجسده هذه المجالس .

2-آيات التأويل (بنيات الاستجابة الجمالية) :

ويدرس هذا العنوان أهم البنيات اللغوية والدلالية التي تضمنها الخطاب الأدبي التي شكلت بؤرا خلقها النص الشعري ليمارس فيها ضغوطا على مستوى الإدراك لدى المتلقي ، ويفتح له أفق التأويل وبناء المعنى من خلال ملء هذه البؤر أو الفجوات . وتأتي هذه الخطوة لتكون لنا عونا لمعرفة طبيعة الاستجابة الجمالية وأثرها على

(28)- الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي المكتبة العصرية - بيروت - لبنان، ص/17.

(29)- نفسه: ص/18.

(30)- العمدة: ج1، ص/80.

الحكم النقدي الذي أفرزته بغية تقييم هذا الحكم وتنصب هذه الدراسة على مجموعة من صنوف البيان مثل التشبيه والاستعارة والإيجاز وهو ما اصطلح عليه بالصورة الفنية أو الصورة الشعرية (*) إذ هي ما يعد أثرا مباشرا لاتكاء الشعراء في القرنين الثاني والثالث الهجريين عليها في صياغتهم الفنية بوصفها جوهر فن الشعر(31) .

أ- التشبيه : وهو يحتل المرتبة العليا من حيث قيمته الفنية التي ترجع إلى طبيعته الخاصة والتي تتميز بالوضوح (32) وهو كما عرفه ابن رشيق : " صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة " إذ لا بد من وجود قرينة مشتركة بين ركني المشبه والمشبّه به . ويشترط فيها الوضوح والقرب ، ذلك أن ما كان محسوسا أوضح مما كان مجردا . وما كان حاضرا أوضح مما كان غائبا وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرض من غيره والقريب أوضح من البعيد " (33) ، لأجل ذلك اشترط في عمود الشعر المقاربة في التشبيه .

وقد أدرك القدماء من النقاد قيمة التشبيه وحاولوا تفسير أثره على المتلقي ، فقال الجرجاني: " ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا قيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيّله أعلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف " (34) على أن القرابة بين المشبه والمشبّه به تكون معتدلة ليخرج النقاد من ذلك التشبيهات المعقدة لأنها تدل على عدم السلاسة في التعبير كما تكشف عن التكلف والصنعة من أجل ذلك كانت كثير من أشعار أبي تمام مرفوضة لأنها غامضة ومعقدة تحتاج إلى طول تأمل وهو ما عابه عليه الأمدى ، فكما يمكنه أن يحقق تواصلًا منتجًا مع المتلقي إذا كان جيدا يمكنه أيضا أن يشوش هذه العلاقة إذا كان معقدا ، إذ أن أهميته تكمن في " القدرة على تحقيق التواصل بين المبدع والمتلقي دون لبس أو غموض " (35) كما تبدو قيمته الشعرية في أنه " ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه ، وكما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس ، وادعى إلى إعجابها واهتزازها " (36)

(34)- أسرار البلاغة: ص/114

(35)- إشكالية الحدائثة : ص/88.

(36)- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ص/153.

(31)- إشكالية الحدائثة: ص/87.

(32)- نفسه: ص/ نفسها.

(33)- العمدة : ج.1 ص/252

(*)- والصورة الشعرية إجمالاً - كما يعرفها اخضر عيكوس : هو أنها عملية إبداع فردية ذاتية يشخص الشاعر فيها الأشياء الجامدة ، ويخلع عليها مشاعره وعواطفه ويبث فيها من روحه ويقيم بينه وبينها علاقة ترابط وتفاعل وانسجام . حتى تصبح هذه الأشياء جزء لا يتجزأ من ذاته " ينظر مفهوم الصورة الشعرية حديثا : ضمن مجلة الآداب . ع : 1996/03 -معهد الأدب واللغة العربية -قسنطينة . ص/148-149. أما من الوجهة=

انه بنية أسلوبية دالة تختزل المسافة بين ما يريده المبدع وبين استجابة المتلقي فإلى أي مدى تتحقق هذه القيمة في تشبيهات الشعراء في مجالس الأدب التي دارت في قصر المأمون؟ ولنتأمل ذلك في هذه الأبيات التي سبق ذكرها ، والتي اختارها المأمون على أبيات ابن الأعرابي ، وهي لأبي نواس يقول في وصف الخمرة :

فتمشت في مفاصلهم *** كتمشي البرء في السقم

فعلت في البيت إذ مزجت *** مثل فعل الصبح في الظلم

فاهتدى ساري الظلام بها *** كاهتداء السفر بالعلم

ففي هذه المقطوعة ثلاث تشبيهات لأثر الخمرة في شاربها ، وهي تجري على طريق التمثيل لأنها تجسد هذا الأثر ، ففي البيت الأول شبه سريانها في مفاصل صاحبها كما يسري البرء أو الشفاء في جسد المريض ، ولا يخفى ما في هذا التشبيه من قوة المشابهة التي يدعيها الشاعر بين الخمرة وأثرها وبين الشفاء الذي يسري في جسم المريض فكأنه شرب الدواء ولم يشرب غيره ، والشاعر يهدف بهذا التمثيل أو التخيل إلى الإقناع فكأنه يصور للمتلقي الخمرة على عكس ما يعتقد ، لذلك أخذت هذه الصورة تتنامى من بيت لآخر إذ يقول بعد ذلك:

فعلت في البيت إذ مزجت *** مثل فعل الصبح في الظلم .

وهو يريد أن ينقل أثرها في صاحبها إلى درجة التأثير فيمن حوله من الموجودات فهي لذلك تجعل البيت المظلم منيرا كما يجعل الصبح الليل نهارا ، وهو ما يفتح الصور المتسلسلة أمام المتلقي ليمارس عليها ضربا من التأويل الذي يجعل البيت هو نفس الإنسان المظلمة تشعلها الخمرة سعادة وإشراقا ولا يخفى ما بينهما من علاقة ، والشبه الشديد بين فعلها في النفس والمكان بشكل تدريجي تماما كما يتدرج الصبح في نشر دياجيرها لتسري في الليل ، وللمتلقي أن يستدعي معاني أخرى مثل نسيم الصباح الجديد ، واستعداداته وبابتهاج لاستقبال يوم كله أمل وحبور ... ويبلغ التمثيل مداه حينما يقول في البيت الثالث :

فاهتدى ساري الظلام بها *** اهتداء السفر بالعلم .

=الأسلوبية فهي " تمثل لعلاقة لغوية بين شينين ، أو هي طريقة في الكلام تقوم على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة والتشبيه ، أو على علاقة المجاورة كما هو الحال في الكتابة والمجاز والمرسل " ينظر : اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري : رابح بوحوش ، دار العلوم - عناية - الجزائر 2006.ص/15.

وهو يحاول أيضا إقناع المتلقي إقناعا فنيا لأن الخمرة رمز للهدى لا للضلال ، وهي بذلك علم يهتدي به المسافر في الطريق ، وهذا قلب فني للحقائق عن طريق المبالغة والمراوغة الكلامية قد أدرك نقادنا أثر هذا التمثيل في كل الأغراض فقد قال عبد القادر الجرجاني عن أثره في المدح والذم : " واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني ، أو برزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من ناراها ، وضاعف قواها لتحريك النفوس لها ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صباية وكلفا ، وقصر الطباع على أن تعطيتها محبة وشغفا " (37)

وكذلك كان يفعل أبو نواس بهذه الأبيات التي يمدح الخمرة وبتقان مما أمكنني أن اقدر الحكم الذي قدره المأمون لهذه الأبيات بأنه حكم صائب جدا ينم عن قدرة فنية بارعة على تلقي الشعر وتمييز التصوير البارع من النسخ البارد . بينما كان البيت الذي اختاره ابن الأعرابي مطابقا جدا لشعوره ونفوره من صنيع الخمرة التي يعتبرها المأمون دون مرتبة أبيات أبي نواس في قول الشاعر :

تريك القذى من دونها وهي دونه *** إذا ذاقها من ذاقها يتمطق .

وأيقنا حينها أن المدح لا بد له من التطويل لأن النفس متعلقة به ، ولأن الشاعر يسعى إلى تمكين المعنى في نفس المتلقي على عكس الدم الذي اكتفى فيه ابن الأعرابي ببيت واحد ، جعل نفس السامع تمج هذا الشراب . وقد كان موفقا هو أيضا في اختياره للبيت الذي يدل على شعوره وموقفه منها ، فقد جعل صاحبها يتمطق إذا ذاقها ، والذوق هنا متعلق بقطرة أو رشفة واحدة على مضض لا كالشارب كما عند أبي نواس الذي يشربها كلف بها وأكثر من ذلك فقد صورها على أنها منظر قبيح للعين ويفعل فيها ما يفعله القذى وهو مرض يصيب العيون ، والحق أنه تجسيد يضاهي تجسيد أو تمثيل أبي نواس من حيث المستوى الفني والتصويري ، لندرك أن التجربة الشعرية ناضجة عند الشعارين كليهما، كما أن التجربة النقدية كانت على مستوى الأبيات أو التجربة الشعرية ، وبدلك يمكن القول أن التجربة أو الاستجابة الجمالية كانت كبيرة لدى المتلقي مما أنتج لنا حكما نقديا صائبا ، مما يستدعي القول أيضا بأنه يمكن أن تكون مقياسا صائبا لتقييم العمل الأدبي من منظور المتلقي ، عندما يندم التعليق النقدي الدقيق على العمل الأدبي ؟ .. من خلال بنية التشبيه في تراثنا العربي .

ب- الاستعارة : وقد عرفها الجرجاني – مثلا – عدة تعريفات في أسرار البلاغة *ودلائل الإعجاز ، وأوضحها ما قاله في دلائل الإعجاز :

37- أسرار البلاغة ص/93.

"أن تريد تشبيه الشيء بالشيء ، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتغير المشبه وتعريه . تريد أن تقول : رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوته ونشاطه سواء فتدع ذلك وتقول : لرأيت أسدا " (38) وهي بذلك ذات صلة بالتشبيه لأنها ضرب من ضروب المجاز الذي تكون فيه القرينة بالمشابهة ، غير أن الاستعارة أفضل من المجاز إذا وقعت موقعها ونزلت منزلها (39). وهي بلغة اليوم تشبيه حذف أحد طرفيه لقرينة المشابهة بينهما ، وهي من حيث وقوعها صريحة ومكنية ، ومن حيث قربها إلى الحقيقة فيها القريب وفيها البعيد ، والبعيد فيها " ضرب من الخرق يقول الجرجاني : " بأنك إذا رجعت في القسم الأول إلى التشبيه الذي هو المغزى من كل استعارة تفيد وجدته يأتيك عفوا كقولك في رأيت أسدا " رأيت رجلا كالأسد " وهذا هو الضرب القريب من الحقيقة لأنه قريب الحصول ، ومنها ضرب آخر بعيد " إن رمته في القسم الثاني وجدته لا يؤاتيك تلك المؤاتاة ، إذ لا وجه لأن تقول : " إذا أصبح شيء مثل اليد للشمال (...) وإنما يترأى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سترا ، وتعمل تأملا وفكرا وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول " والاستعارة على هذا المستوى تكسب قيمة عالية وبخاصة في الشعرية الحديثة التي " تنظر إلى الاستعارة على أنها تغير للمعنى ، وتحويل للنظام أو قواعد الإدراج لأن الصورة نزاع بين التركيب والإدراج وبين الخطاب (40) إنها تشكل عنصرا دلاليا مهما في الانزياح اللغوي ، وهي بذلك بؤرة من بؤر النص التي يلتقي فيها معنى العمل الأدبي بتصوير المتلقي في تفاعل متبادل ينتج أخيلة جديدة وتأويلات بعيدة للمعنى تسمح بتفعيل مستوى الإدراك والانفعال بهذه البنية الجديدة ، ومن ثم كان تفضيلهم الاستعارة على التشبيه ، ذلك أن عناصرها البنائية تتفاعل تحت قوة الخيال الصاهر والحدس النافذ فلا تقف عند حدود المقارنة بين الأشياء منتهكة بذلك قوانين اللغة (41). ، وقد شككت الاستعارة لدى المتلقي العباسي بنية دالة وركنا أساسا في تحقيق الاستجابة الجمالية ، ويحسن هنا استحضار أبيات محمد بن وهيب الذي ارتجلها في المأمون ، والتي بلغت جائزته جوائز مروان شاعر الرشيد . وهذه الأبيات : بعضها يقول فيها موظف الاستعارة :

العذر إن أنصفت متضح *** وشهيد حبك ادمع سفح
فضحت ضميرك عن ودائعه *** إن الجفون نواطق فصح
و إذا تكلمت العيون على *** إعجامها فالسر مفتضح

(38)- دلانل الإعجاز : ص/60-61.

(39)- العمدة : ج/1ص235

(40)- اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري : ص/169

(41)- ينظر : إشكالية الحدائثة : ص/95

و بما أبيت معانقي قمر *** للحسن فيه مخايل نضح

نشر الجمال على محاسنه *** بدعا وأذهب همه الفرح

وتلاحظ هذا المشهد الهائل من صور الاستعارة التي استعارها الشاعر لكي يستدعي جهاز الإدراك لدى المتلقي ، ويستثير فيه خياله ليتمكن في نفسه مقصوده فعمد إلى التمثيل ، فالعذر وهو فضيلة من الفضائل المستورة جعله الشاعر ظاهرا ، وذلك من خلال قسما الممدوح فصرح بالمشبه وعرض إليه بما يدل عليه وهو القسما والأسارير ، وجسد الدموع شهودا على صدق محبته ، وهي بذلك قائمة على اقتضاح أمره ووصفها بالنطق والفصاحة ، وهنا يبدو لنا المشهد كاملا؛ فيه متهم بالحب يكتم أمره وهو الخليفة والمدعي هو الشاعر ، وشهوده العيون الدامعة مكان الشاهدين على القضية ، غير أن الاستعارة وسعت لنا المعنى من غير أن يحتاج إلى ذكر كل أطراف هذه القضية ،فاكتفى الشاعر بذكر الحب الذي هو من صفات الإنسان لتقوم مقام الخليفة ، وأشار إلى علامة وجوده بالدموع الجارية على سبيل الكناية . ويتم الشاعر هذه الصورة الرائعة ليجعل العيون تتكلم لو أرادت غير أنها رأت دموعها أفصح من الكلام فصمتت فكأنها كادت تتكلم لشدة اقتضاح الأمر . ويستمر الشاعر في تركيب صورته واستدعاء المعاني من المتلقي على طريق التخيل .

وبما أبيت معانقي قمر *** للحسن فيه مخايل نضح .

والشاعر هنا يصور الممدوح قمرا يبيت يعانقه منفرد بحسنه ، فالمشبه به – القمر- مصرح به أما المشبه به فهو محذوف دلت عليه المعانقة التي هي من صفات المحبوب بقربينه المشابهة و عناق المتحابين.

أما البيت الأخير فقد جسد فيه الجمال وقد نشر محاسنه البديعة على الخليفة والتي لم يسبق له أن نشرها على أحد قط ، أما الفرح فراح يسابقه في مسح همومه وأحزانه لتصبح حياته كلها سعادة وحبور وهذا المرح يختال في حلق الشباب فهو في مرحلة نشاطه وفتوته تماما مثل الشباب .

والأمثلة كثيرة في توظيف هذه البنية الأسلوبية أو البلاغية في قصر المأمون فهو نفسه كان كثيرا ما يعجبه بيت أبي نواس في وصف الدنيا :

إذا امتحن الدنيا لييب تكشفت *** له عن عدو في ثياب صديق (42)

فقال : " لو سألت الدنيا عن نفسها لما وصفت كما وصفها به أبو نواس " (43) ، وهو يعد صعود وتوسع في توظيف الاستعارة لتصوير حقيقة الأشياء ، وكذلك في الأبيات التي تحدى بها الشعراء أن يأتوا بمثلها فعجزوا . وهي للعتابي في قوله :

ماذا عسى مادح يثني عليك وقد *** ناداك في الوحي تقديس وتطهير .

فت الممدح غير أن ألسنا *** مستنطقات بما تحوي الضمائر .

فكان إقرار الشعراء بعجزهم دليل على قوة هذه الأبيات كما سيأتي في موضعه.

ج-القارئ الضمني ودلالة الإيجاز :

إذا كان حضور المتلقي في المجالس الأدبية حضوراً عينياً حقيقياً ، فإنه في الكتابة الأدبية يستتر استتاراً ليشكل بيئة ضمنية يتصورها الكاتب خلال عملية الإبداع ولا يراها إلا افتراضاً ، وهو ما يشكل في النقد المعاصر ما يسمى القارئ الضمني عند إيسر وهو بنية تساعد على فهم النص بوجه من الأوجه فيعمد المتلقي إلى " تحريك خيالاته ومجازاته واستعاراته وإعادة صياغة رموزه ، فيصير النص هو الدال وقراءته هي المدلول " (44)

فالي أي مدى يمكن أن يكون القارئ طرفاً في كشف معنى النص في مجالس المأمون ؟

"قال احمد بن يوسف : دخلت على المأمون وفي يده كتاب (يعجب به كتبه إليه عمرو) وهو يعاود قراءته مرة بعد مرة ، ويصعد فيه بصره ويصوبه ، فالتفت إلي وقد لحظني في أثناء قراءته الكتاب فقال : أراك مفكراً فيما تراه مني .. فقلت نعم وقي الله أمير المؤمنين المخاوف . قال : لا مكروه إن شاء الله . ولكنني قرأت كتاباً وجدته نظير ما سمعت الرشيد يقوله عن البلاغة ، فإني سمعته يقول : (البلاغة التباعد عن الإطالة والتقرب من البغية ، ولم أفهم معنى البلاغة حتى قرأت هذا الكتاب عن عمرو بن مسعدة إلينا ، فإذا فيه (كتاب إلى أمير المؤمنين ومن قبلي من الأجناد والقواد في الطاعة والانقياد على أحسن ما تكون عليه طاعة؛ جند تأخرت أعطياتهم واختلت أحوالهم) . (45) ، ففي هذا المجلس إشارة إلى عدة مسائل؛

43- قصر المأمون ص/90.

44- نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي ديسمبر ، جامعة منتوري: حسين فخري ، مجلة العلوم الإنسانية عدد 12 - 1999م- قسنطينة - ص/178 .

45- المحاسن والمساوي : ص/194. ج2. قصر المأمون ص/382-383 ، وزهر الآداب : 836.

منها ما يختص بتلقي المأمون لما قاله أبو الرشيد في تعريف البلاغة إذ كان يبحث – حسب سياق كلامه – عن نص أدبي يرقى إلى مستوى هذا التعريف الذي يعطي صورة صادقة عن احتفاءهم بالإيجاز – كما ذكر في الفصل السابق – وهو ما شكل لديه معيارا لاستقبال ما يقرأه ويسمعه من شؤون البيان والشعر والكتابة . ومن ثم الحكم عليه بالبلاغة أو غيرها .

أما ثاني الإشارة فهو تلقيه لهذه القطعة الأدبية المحملة بالدلالة لأنها لا تصور - فقط - حالة شخص واحد ، إنها على وجازتها محملة بدلالات تاريخية ونفسية واجتماعية تخص القادة والجنود لا لأمر معصية كانت بل لزيادة في الطاعة على ما هم عليه ، فهم مع رضاهم عنك ، وتخلف أعطياتهم واختلال أحوالهم لا يطلبون إلا حقهم ، وتأمل معي قوله : " اختلت أحوالهم " فانك واجد فيه من الإشارة إلى قلقهم واضطرابهم وحاجتهم إلى ما يقوم به أمرهم وهم مرابطون في السفوح والبطاح بعيدا عن الأهل والمال والولد والأصحاب ومع ذلك فهم صابرون راضون بما كتب لهم .

إن كل هذه المعاني جاءت متضمنة في هذا الكتاب ، وقد فتحت الدلالة إليه عبارة واحدة كشفت لنا قناع المعنى وهي قوله : " جند تأخرت أعطياتهم ، واختلت أحوالهم "

لقد قام المأمون بتفعيل فعل القراءة في كل الاتجاهات مستثمرا طاقته الثقافية في استقبال النصوص وتقييمها على نحو يشارك فيه غيره هذه الاستجابة الجمالية ، وذلك من جهة ما قاله أبوه عن البلاغة ، وهو قطعة أدبية يصور لنا الإيجاز في أحسن صورة عندما يقول الرشيد : " البلاغة التباعد عن الإطالة ، والتقرب من البغية والدلالة بالقليل من اللفظ على الكثير من المعنى " ، إن الرشيد كان يكرس هذا الإيجاز ويطبقه حتى في تعريفه هذا . فالتباعد عن الإطالة ليس كالإطالة ، والتقرب من البغية هو التوسل باللفظ المناسب إلى المعنى المطلوب وهو ما يحقق دلالة القليل من اللفظ على الكثير من المعنى .

غير أن الأهم في هذه المقطوعة التي كتبها عمرو بن مسعدة ، هو استحضار القارئ وتخليصه من قيود اللفظ ، انه يعرف كيف يحرر المعنى ويستثمر إشارات النص البلاغية ، ومعنى ذلك أن عمرو كان يستحضر في ذهنه أثناء فعل الكتابة قارئاً مقصوداً على حد تعبير وولف لأنه كان مقصوداً لحظة كتابة النص ، فالكتاب هنا يعول على هذه البنية – القارئ الضمني – في شحن نصه بالدلالة ، إنه قناة جيدة لتمير الإشارات النصية ، وإعادة صياغة الرموز التي حملها النص ليصبح في الأخير النص هو الدال والقراءة هي المدلول وعلى قدر فعل القراءة يكون عطاء النص الأدبي ؛ إن

الدلالة هنا تتوقف على المتلقي إذ " إن الشروط الأساسية للتفاعل القائم بين النص والمتلقي شروط كامنة في النص ، ولذلك فإن وصف هذا التفاعل لابد أن يرتبط بتوجهين اثنين في آن واحد : أولهما يدرس مكونات الفعل النابع من النص أو الكامن فيه ، والثاني يهتم بأنظمة رد الفعل التي تتكون لدى القارئ في إطار الوقع الجمالي الذي يحدثه فيه هذا النص " (46) وقد تعاونت في هذه المقطوعة بنية الإيجاز كقناة جيدة لتمير الرسالة مع بنية القارئ الضمني في إيصال مقصد المؤلف من هذه الرسالة .

إن الإيجاز بذلك بنية دالة تسمح بتحيزات نصية يوظفها القارئ في تأويل النص تأويلا يلبي رغبة المؤلف ، ولا يخرج عن بنية النص الأساسية بل ينطلق منها .

وأخلص بذلك إلى ما تحدث عنه أصحاب جمالية التلقي عن القارئ الضمني في النقد الغربي انطلاقا من المسرحية أو الرواية يمكن اعتباره من وظائف الإيجاز الذي كان يطلبه الخطاب العربي النقدي والبلاغي في الخطبة والرسالة ... وحتى الحكم النقدي ... كما سيشير إليه البحث فيما بعد – وقد يؤكد هذا ما أشار إليه أستاذي حين قرر " أننا يجب أن نبعد مسألة الإيجاز والإطناب من الصورة التاريخية للبشرية ، ذلك أن البشرية في استكشافها للكون وفي التعبير عن حاجاتها المختلفة وتعقيدات حياتها مسوقة إلى الإطناب من حيث الكم اللغوي الذي تستعمله بحكم التشعب والتخصص الذي طرأ على حياتها " (47) وهذا ما يفضي إلى القول " إن أشكالا كتابية غير تلك التي عرفها أسلافنا كالمسرحية والرواية تفرض علينا وجهة نظر أخرى في طريقتها الإبلاغية مع استفادة من الأسس التي وضعتها قواعد البلاغة عندنا في هذا المجال " (48) ومن هذه الأسس التي ذكرها الأستاذ :

- درجة التفاهم بين المتكلم والسامع .
- درجة فهم السامع لرسالة المتكلم .
- مقام الكلام وما يسمح به من زمن .
- الهدف من الكلام وما يقتضيه من تهويل أمر أو تهوينه . (49)

وبهذه الخصيصة المهمة التي امتاز بها الخطاب النقدي في التراث العربي يمكن أن ندلف إلى تبيان أشكال الحكم النقدي ومسوغاتها .

(46)- المختارات الشعرية : ص/280.

(47)- محاضرات في مادة البلاغة : ص/79 .

(48)- محاضرات في مادة البلاغة: ص./79

(49)- ينظر : نفسه : ص/نفسها ، وقد قدم كثير من مظاهر ومتطلبات الإيجاز في عصرنا الحاضر .

3- أشكال وصور الحكم النقدي

من الواضح الجلي الآن أن ما يمكن أن توصف به الأحكام النقدية في الخطاب النقدي عند العرب القدامى هو الجزئية أو الإطلاق و العمومية ، وقد سبق تبرير ذلك ، غير انه يمكن إضافة تحليلات وتعليقات بعض نقادنا المعاصرين على تفسير هذه الأحكام بما يخدم معالجتنا لهذا الموضوع . إذ تشترك كلها في صفة واحدة وهي الإيجاز بصنفيه الإطناب والمساواة .

يقول وهب أحمد رومية عن قيمة الأحكام وموقفه منها " ليس في هذه الأحكام الجزئية ما يضير . بل هي مطلوبة ونافعة ، وقد أدت خدمة جليلة لدراسة الشعر العربي ودارسيه، ولكن الذي يضير ولا ينفع هو أن نتوهم أن هذه الموازنة السطحية العجول هي نقد الشعر وتحليله وتأويله . إن أولئك النقاد لم يشعروا وهم يفرقون ما اجتمع ويجمعون ما تفرق - بأنهم قد عبثوا بوحدة القصيدة أيما عبث فأفسدوها ولم يحسوا أنهم قد أكلوا مفهوم الغرض الشعري محل مفهوم القصيدة واستبدلوه بها ، وربما لم يدركوا أنهم أسسوا نظرة نقدية إلى الشعر العربي يعروها الضعف والفساد لأنها مناقضة لطبيعة هذا الشعر " (50)

إن هذه التهمة التي يوجهها وهب رومية لهؤلاء النقاد لا تصلح إلا لقارئ معاصر قصر رؤيته على قراءة نقادنا القدامى ، لأنه إن كان لهم العذر في ظروف عصرهم ونقص وسائل القراءة والتمحيص ، فإن القارئ المعاصر ليس له هذا العذر وهذه الأشعار والخطب والرسائل بتعليقاتها وإسهاماتها متوفرة بين يديه ، إنما القول انه حينما عجز عن التعاطي مع هذا التراث والدخول معه في حالة من الحوار والمساءلة وتوظيف القراءة التاريخية وخطرات اللحظة الحاضرة ، لما عجز عن ذلك ألصق التهمة بطرق ووسائل السلف في قراءة هذا التراث وبخاصة الأدبي منه و الذي يفترض انه قد أدى ما عليه وأكثر على الأقل في حدود ثقافة عصرهم وأفقهم التاريخي الذي لا يمكن لأي امة أن تجاوزه مهما أوتيت من العبقرية ، وأنا بذلك- وكلي تواضع- أساند القراءة المهمة التي قدمها أستاذي لأنها كانت الأقدر على استيعاب ظروف الواقع والسيرورة التاريخية وهي أشمل من النظرة الجزئية التي يقع فيها كثير من الدارسين حتى وهم يدافعون عن سعة الأفق وعن النظرة الشمولية.

وقريبا من قراءة الأستاذ تلك القراءة التي قدمها مصطفى أبو شوارب إذ قال :

" إن تناول القصيدة على نحو كلي لم يكن يخدم الهدف النقدي باستثناء حالات محددة فقد غلب على الفكر النقدي محاولة تكريس النموذجية تحت تأثير اللغويين وضغوطهم

مما دفع الخطاب النقدي إلى الاجتهاد في اختيار أبيات شعرية تبلغ درجة عالية من الإتيان تسمح بعدها بتحقيقات مكتملة من ناحية القيمة المعرفية بحيث تصبح هذه الأبيات مثالا على الفعالية القصوى للإبداع الشعري ، وهو ما يظهر في حرصهم على إبراز الأبيات الأمدح والأهجي والأغزل وغيرها " (51)

وان بدا هذا مظهرا من مظاهر الجزئية في الأحكام النقدية فانه كان يعبر عن ثقافة بلاغية مركوزة في الفكر العربي الذي جبل على حضور البديهة وسرعة الخاطر إبداعا ونقدا ؛ فهي في الإبداع تظهر في عبارة (بيت القصيد) وفي النقد تظهر في عبارة (أمدح بيت وأهجي بيت ..).

أ – **بيت القصيد** : وهي العبارة المشهورة التي كان يحملها الشاعر الرضا والاستحسان بقصيدة كاملة من أجل بيت واحد أو مجموعة من الأبيات ، وقد امتلأت مجالس المأمون بمثل هذا النوع من الأحكام النقدية منها :

ما ذكره صاحب الأغاني أن المأمون طلب من محمد بن الجهم قائلا :

" أنشدني أحسن ما سمعته في المديح ، فقال نعم يا أمير المؤمنين ، قوله :

تجود بالنفس إذ ضن الجواد بها *** والجد بالنفس أقصى غاية الجود

فقال المأمون : فأنشدني أخبت ما سمعته في الهجو : فقال قوله:

حسنت مناظرهم فحين خبرتهم *** قبحت مناظرهم لقبح المخبر

فقال المأمون : فأنشدني أحسن ما سمعته في المراني فقال قوله :

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه *** فطيب تراب القبر دل على القبر .

ومثله أيضا :

على قبره بين القبور مهابة *** كما قبلها كانت على ساكن القبر .

فقال المأمون : أنشدني أحسن ما سمعت في الغزل :

قال قوله : حب مجد وحبيب يلعب *** وأنت ملقى بينهم معذب " (52)

وقد كان هذا امتحان عسيرا من المأمون لمحمد بن الجهم لكي يوليه ولاية الجبل وفيها الضميرة والسيروان ، والدينور ...

51- إشكالية الحدائثة: ص/188

52) الأغاني : ج13 ، ص/16 ، والمحاسن والمساوي: ج2، ص/38 ، والعقد الفريد: ج6، ص/197-198.

وأول ما يلفت في هذا المجلس هو غياب أصحاب الأبيات (الشعراء) فكأنهم مشهورون بهذه الأبيات مما يعني أن هناك اتفاقاً مسبقاً على هذه الصيغة التي تجعل المتلقي يمارس نوعاً من الاختيار والانتخاب المسبق لهذه الأبيات ، وقد رأينا في مجالس كثيرة أن هناك طريقة متفق عليها اصطلاحاً عليها (بيت القصيد) .

وهذا المجلس بهذه الطريقة يطرح عدة أسئلة جديرة بالوقوف عندها ، فمرة يطلب المأمون من الشاعر بن الجهم أمدح بيت وأهجي بيت وأغزل بيت وأرثي بيت وهي أغراض مشهورة غير أن صيغة أفعل هذه تستدعي قراءة جيدة لمقصد المأمون والشاعر . فماذا يقصد بقوله أمدح ما سمعت ، وما معنى أن يحصر الشاعر غرضاً بأكمله في بيت واحد لشاعر واحد ، إن هذا لما يمكن أن يدل على أن هناك مجموعة من الأبيات الجيدة التي يتداولها المتلقي أو الجمهور في مجالسه ، ويعقد بينها مقارنات ومسابقات ، فيظهر كل منهم جيد محفوظه من هذا الغرض أو ذلك . وهو مما يدل على مفاضلة المتلقي بين شعر الشعراء من خلال قراءته واستقباله لهذا الكم الهائل من النصوص الشعرية ، التي تجعله يمارس عليها ضرباً من الاختيار .

و إذا أمكننا معرفة بعض المقاييس التي وظفها المأمون وبعض الشعراء والنقاد الذين يرتادون قصره - كما رأينا- فإننا بحاجة ألح إلى معرفة أذواق واستجابات الجمهور بعيداً عن قصور الخلافة ومنتدياتها وبعيداً عن إملاءات الخلفاء ومراوغات الشعراء ، ففي حين كان القصر يختار شعر المتكلمين وبعض المتطرفين مثل العتابي وأبي نواس كان جمهور من الناس يعجب بشعر ابن الرومي وأبي تمام، فقد كان ديوان كل منهما من أكبر دواوين الشعر العربي ، وأكثر من ذلك فإن طبيعتهما الشعرية متشابهة جداً من عدة وجوه - كما ذكر طه حسين(53) وأهمها أنهما يتفقان في تعمق المعاني واعتماد العقل في التصوير.

و إذا ما عاد بنا الكلام إلى ما جاء في هذه المجالس ، فإنه لا بد من الوقوف عند جملة الأحكام النقدية التي جاءت فيها والتي تتشابه كلها من حيث الصياغة التي تتعلق بفعل التفضيل (أفعل) والتي لها دلالتها الخاصة في النقد القديم من حيث شيوعها وارتباطها بالنقد الجزئي الذي تم الحديث عنه في السطور السالفة .

ففي مجلس المأمون مع الشاعر محمد بن الجهم جاءت هذه الأحكام بصيغة (أحسن ما سمعته) والسماع غالباً ما يرتبط بالمتلقي الشفاهي عن طريق السمع وهو الأخذ عن الشاعر

(53)- الأدب والنقد: مج5، ص/645، مرجع سابق

أو الراوي أو غيره... مما قد يجعل الخطاب الأدبي يتحقق بشكل كامل عند محمد بن الجهم ، وتقريبا بالدرجة نفسها التي يتحقق بها لدى الخليفة المأمون ، فالى أي مدى انطبق الحكم النقدي على هذه الأبيات ؟

ويمكن الاستعانة بالمعنى اللغوي في تقييم الحكم النقدي في عرض المدح في قوله: (أحسن ما سمعته في المدح) ، إذ جاء في لسان العرب " المدح نقيض الهجاء، وهو حسن الثناء ... قال أبو دؤيب :

لو كان مدحه حي منشرا أحدا *** أحيا أبانك يا ليلي الأمادح " (54)

و البيت الذي اختاره محمد بن الجهم :

تجود بالنفس إذ ضن الجواد بها *** والجود بالنفس أقصى غاية الجود

يشتمل على الذكر الطيب واستحضار الشمائل والخصال الحميدة ، وهو بذلك نقيض الهجاء الذي يشتمل على ذكر مقابح الرجل ومثالبه والتشهير بها لإهدار سمعته ، والشعر من أبلغ الوسائل التي يستعان بها على توكيدها في النفس، ولذلك يقال(أمدح بيت) أي انه أكثر تثنيتا لفضائل الممدوح في نفس المتلقي بجمعها وتصويرها في البيت الواحد فكأنه يقصد إلى الإيجاز بالتقليل من اللفظ والتكثير من المعنى ولأن أكثر الفضائل قيمة عند العرب تحوم حول الصدق والوفاء والشجاعة والحلم ، وهي تمثل مراد المتلقي في معرفة قدر هذه الصفات عند الممدوح ، فقد كان يعمد الشعراء إلى التركيز على فضيلة واحدة في البيت الواحد أحيانا- كما في هذا البيت- لتحقيق الكثافة الشعرية القادرة على هز المتلقي ، وأحسن أسلوب لحمل هذا الكم من المعنى هو التمثيل على ما ذكره الجرجاني ، وهو ما كان من نصيب هذا البيت .

يقوم التمثيل في هذا البيت على تجسيد معنى البذل والتضحية وكلها من معاني الجود والشجاعة التي يتنافس فيها العرب ، ويقوم هذا التصوير على استحضار نقيض الشيء ليكون أكثر قوة ووضوحا في ذهن السامع على جهة المقابلة بين إنسان كريم جواد في كل شيء ، غير انه لا يمكنه أن يجود بنفسه لأنها من صفات هذا الممدوح التي قصرت عليه ، وإنسان آخر يستطيع أن يجود حتى بنفسه، والمقابلة هنا بين رجل كريم وآخر أكرم منه والفارق بينهما كبير لأنه يتعلق بأعلى ما يملكه الإنسان وهي النفس ، وهذه البنية هي التي عول عليها هذا البيت حتى يستحق هذا الحكم النقدي.

(54)- لسان العرب: مادة (مدح) ، ج6، ص/4156.

أما الغرض الثاني فهو الهجاء وهو نقيض المدح كما قال صاحب اللسان ، وقد طلبه المأمون من محمد بن الجهم بهذه الصيغة: (أنشدني أخبت ما سمعته في الهجو) فنلاحظ انه أضاف صفة الخبت إلى الهجاء زيادة في المعنى وتأكيدا على قوة الهجاء في تقبيح المهجو في نفس السامع فقال بن الجهم: قوله:

حسنت مناظرهم فحين خبرتهم *** قبحت مناظرهم لقبح المخبر

وهذا البيت على شاكلة البيت الأول غير انه أكثر وضوحا من حيث توظيف الأضداد وتجسيد المفارقة النفسية التي هزت الشاعر والتي يأمل أن ينقلها بكل أمانة لتتحقق الهزة الجمالية بالفرد نفسه الذي أحس به في الواقع، وهنا تتحقق فضيلتان في هذا البيت ؛ الأولى الصدق الفني في التصوير ، والثانية الصدق في الإحساس بهذه الاستجابة ، وكلاهما مما يحقق التفاعل بين النص و متلقيه ، لأن المهجو هنا يتصف بصفة المنافق الذي يعجبك منظره ويسوؤك مخبره وهي من أقبح الصفات في ذاكرة الإنسان المسلم .

أما قوله (أحسن ما سمعت في المرثي) فإن الرثاء كما جاء في اللسان " رثأت الرجل رثاء مدحته بعد موته " (55) فكأنه نوع من أنواع المدح لأنه يتعلق بذكر مناقب الرجل وخصاله ولكن هذه المرة يكون الذكر بعد الموت ، فهو استحضار لهذه الصفات والمناقب من أجل التسري أو الاستئناس بها ، وقد اختار بن الجهم هذا البيت:

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه *** فطيب تراب القبر دل على القبر

والشاعر هنا يصور حالة قوم أرادوا أن يخفوا قبر صاحبهم حتى لا يثار منه أعداؤه، غير أن تربة هذا القبر التي تحولت إلى رائحة زكية من أثر الفضائل التي كان يمتاز بها دلت عليه ، وهو ما يشير من طرف خفي إلى أن أعداءه كانوا يشهدون له بهذه الفضائل الحميدة التي دلتهم عليه ، وقد خرج الشاعر هذا المعنى على سبيل الاستعارة التمثيلية التي نقلت المشهد إلى وعي المتلقي لتحقق استقرار الصورة في ذهنه و ثبات المعنى في نفسه ، كما هو الشأن في الأبيات السابقة.

وأما الغرض الأخير فهو غرض الغزل ودلالته في اللغة(56) تشير إلى مهنة الغزل ابتداء ، ثم ترتقي إلى حديث الفتيان والفتيات ، لتصبح المغازلة فعلا يقوم على المحادثة والمرادة والتكلف لذلك بأصناف القول ، وأشدها وقعا في النفس فاختر ابن الجهم قول الشاعر:

(55)- لسان العرب: مادة (رثأ) ، ج3 ، ص/1580.

(56)- نفسه: مادة (غزل) ، ج5 ، ص/3252.

حب مجد وحبیب یلعب *** وأنت ملقی بینهم معذب

والغزل – كما ذكر- من الأغراض اللطيفة التي كان يمهّد بها الشعراء للدخول إلى غرض المدح فعماده المعاني السلسلة الرقراقة والألفاظ العذبة القريية المأخذ، وتعرض- غالبا- كما في هذا البيت – إلى تصوير صباية الشاعر و محنته في الحب ، والصورة في هذا البيت أيضا لا تخلو من بعض المفارقات ، فهناك حب يجد في تعذيب صاحبه يقابله محب لاه عابث غير آبه بمن يحبه وهو مما يزيد في عناء المحب وعذابه، وتجدر الإشارة هنا إلى أن تصوير هذا العناء غير موجه إلى المتلقي مباشرة في حقيقة الأمر بقدر ما هو موجه إلى المحبوب حتى يحقق فيه رجاءه الذي يؤمله من وصل ولقاء ومبادلة للشعور ، ليصبح المتلقي (المأمون) يوظف جهاز الاستقبال على حسب ما يرتضيه المحبوب من لطف في الطلب وإبداء الكلف بالمحب والتهاك لذلك حتى يرق له وينال رغبته منه ، لذلك كان الشعراء يوظفونه في تهيئة الممدوح لنيل الرغائب و الظفر بالجوائز والأعطيات.

وتشترك كل هذه المختارات في أنها أبيات مفردة ، فكأن صيغة (أفعل) لا تتعلق إلا بالبيت الواحد في حسنه وجودته إذا ما خص الأمر هذه الأغراض المشهورة في الشعر العربي كالمدح والغزل والهجاء والرثاء ، وهي التي غالبا ما تتحقق فيها الكثافة الشعرية(الإيجاز) في مقابل كثافة الحكم النقدي أو ما اصطلح عليه بالجزئية.وأما باقي الأغراض التي تخرج عن هذه والتي لم تعهد في الشعر العربي فتقابلها مقطوعات شعرية وهو ما يجسده مجلس النضر بن شميل مع المأمون مما دعاني إلى وصفها بمعنى القصيد في مقابل بيت القصيد.

ب- معنى القصيد:

وهي عبارة تدل على جودة محفوظ الشاعر أو الجمهور وهو تماما ما حدث بين المأمون المفضل أيضا في إحدى المجالس حيث قال المأمون له " أخبرني بأخلم بيت قالته العرب ، فقال نضر : قول حمزة بن بيض في الحكم بن مروان :

تقول لي العيون هاجعة *** أقم علينا يوما فلم أقم

أي الوجوه انتجعت قلت لها *** لأي وجه إلا إلى الحكم

متى يقل صاحب السرادق ه *** ذا ابن بيض بالباب بيتسم

قد كنت أسلمت مقتبلا *** فهات ادخل وأعطني سلمى

فقال المأمون : لقد أحسن وأجاد ، فقال فأخبرني بأنصف بيت قالته العرب ، فقال نضر : قول أبي عروة المدني :

إني وإن كان ابن عمي واغلا *** لمدهن من خلفه و ورائه
ومفيدة نصري و إن كان أمرا *** متباعدة من أرضه وسماءه
فأكون والي سره و أصونه *** حتى يحين علي وقت أداءه
وإذا الحوادث أفجعت سواي *** قربت حلتنا إلى جربائه
وإذا دعا باسمي ليركب مركبا *** صعبا ركبت له على سيسائه .
و إذا أتى بوجهه طريقه *** لم اطلع فيما وراء خبائه
وإذا رأيت عليه بردا ناضرا *** لم يلقتني متمنيا لردائه

فقال المأمون : أحسنت يا نضر ولقد أحسن وأجاد ، فأنشدني الآن اقنع بيت قالته العرب ، قال نضر : قول راعي الإبل (الراعي النميري) حيث يقول :

إني امروء ولم أزل و ذاك *** من الله أعلم الأدبا
أقيم بالدار ما اطمأنت بي الدا *** ر وان كنت نازعا طربا
لا احتوي خلة الصديق ولا *** أتبع نفسي شيئا إذا ذهب
اطلب ما يطلب الكريم من الر *** زق لنفسي وأجمل الطلاب
واحلب الثرى الصفي و لا *** اطلب في غير خلفها حلبا
إني رأيت الفتى الكريم إذا *** رغبته في صنيعه رغبا
والنذل لا يطلب العلاء ولا *** يعطيك شيئا إلا إذا رهبا
مثل الحمار الموقع السوء لا *** يحسن شيئا إلا إذا ضربا
ولم أجد عدة الخلائق إلا الد *** ين لما أخبرت و الحسابا
قد يرزق الخفض المقيم ولا *** شد لعنس رحلا و لا قنبا
ويحرم الرزق ذو المطية و الر *** حل و من لا يزال مغتربا .

فقال المأمون : أحسنت يا نضر ، والله لقد أحسن شاعرك وأجاد " (57)

وقد اصطلحت عليه بهذا الاصطلاح لأنه يختلف عن بيت القصيد كونه مقطوعة وليس بيتا ، وعليه فإن المتحكم هو المعنى وليس البيت وهذا ما يؤكد أن هذا الاختيار يقوم على قدرة الشاعر في التصرف في المعنى ، بدل قدرته على التصرف في اللفظ كما هي عبارة ابن جني: " القدماء يستشهد بهم في الألفاظ كما يستشهد بالمحدثين في المعاني ". انه تأكيد على هذا الضرب من الاختيار في المقطوعات إذا كانت تتطلب وصفا جديدا لأنها ضرب جديد من الشعر فعلا. وتستحق هذا الحكم النقدي فكأنها تدل على تلاحم أجزاء الفكرة وتداخل مستويات الحضارة وتداخل مفرداتها .

فالوصف الأول : قوله : " اخبرني بأخلب بيت قالته العرب " . ومن أهم معاني الخلابة (58) في اللغة الحديدية التي لا أسنان لها ، والمخالبة هي المخادعة باللسان ، ويرتقي هذا المعنى ليصبح الخدعة التي تذهب بالقلب وقلب المرأة أي سلبه إياها ، ومنها البرق الخلب أي الذي لا غيث فيه كأنه خادع حتى تطمع بمطره ثم يخلفك ، ونحن نستعين بالمعنى اللغوي فنصل إلى معنى هذا الغرض والإمساك بحقيقة هذا الحكم الذي قد يعيننا على توصيف هذه الأبيات ، والتي تبدو اقرب إلى قول ابن منظور : " والخلابة أن تخب المرأة قلب الرجل بألطف القول واخلبه " وهو ما بدا واضحا في مقطوعة النضر بن شميل حين يقول على لسان الشاعر:

تقول لي و العيون هاجعة *** أقم علينا يوما فلم أقم .

أي الوجوه انتجعت فقلت لها *** لأي وجه إلا إلى الحكم .

وهذه الأبيات في إشارة إلى معنى الاستعطاف والاستمالة تطلب منه الإقامة بلطف وهو يريد التملص منها أيضا بألطف مدخل وأحسن عبارة .

أما أنصف بيت فيشير به المأمون إما إلى الإنصاف أو التوسط والاعتدال كما هي الدلالة اللغوية (59) - في الوصف وعدم المبالغة ، وإما إلى إنصاف الصديق في المعاملة وعدم الجور عليه بما يؤديه وهو ما فهمه نضر بن شميل من خلال اختياره لهذه الأبيات .

والملاحظ على هذه المقطوعات أنها تعرض معنى شعريا بطريقة جديدة تقوم على عناصر مهمة كالمدخل والوسط والخروج . وهي أشبه بالحكاية أو الأقصوصة ، على عكس الأبيات السابقة .

(57)- قصر المأمون: ص/63-64، والأغاني: ج16، ص/213-215، مؤسسة جمال.

(58)- لسان العرب: مادة (خلب)، ج2، ص/1220.

(59)- نفسه: مادة(نصف) ج6، ص/4443.

أما أقنع (60) بيت فهو طلب لتبرير سلوك على طريقة الشعراء يكون عماده الحجة العقلية الممزوجة برائحة الشعر ، ويقوم على اصطفاء الألفاظ العذبة الواضحة القادرة على حمل المعنى من دون لبس أو غموض أو تأويل كما هو في مختارات النضر التي تميل إلى الحكمة وتوظيف تجربة الشاعر في تثبيت المعنى (الإقناع) في ذهن المتلقي :

إني رأيت الفتى الكريم إذا *** رغبته في صنيعه رغبا .

والنذل لا يطلب العلا ولا *** يعطيك شيئا إلا إذا رهبا .

وفي هذه المقطوعة يسترضي الشاعر نفسه بحاله كما يسترضي المتلقي ويحاول تبرير مسلكه من هذه الحوادث والمظاهر . موظفا تجربته الشخصية في إقناعه . فالمعنى هنا يقوم على الفكر والعقل ، لأن المتلقي محتاج إلى صور عقلية يثبت الشاعر من خلالها أنه يستحق هذا الحكم النقدي ، وقد سمح تركيب البيت الشعري فيه روية وتعمل ، يدل على الإيطاء الذي انتشر في هذه القصيدة .

ج- نقد المعاني : وهي إحدى الصور المشهورة التي يصاغ بها الحكم النقدي ، غير أن مشكلتها أنها لا تتعدى وصف الاستجابة بصيغة العموم . مما يجعل دارس هذه الأحكام يمارس عليها نوعا من التخمين لتتيم صورتها ومحاولة الاستفادة من قيمتها النقدية . وقد شهد منتدى المأمون كثيرا من هذه المجالس التي تعرض لنقد معاني الشعر منها أن أبا العتاهية دخل على المأمون وأنشده :

ما أحسن الدنيا و إقبالها *** إذا أطاع الله من نالها

من لم يواسي الناس من فضلها *** عرض للإدبار إقبالها

فأراد المأمون أن يوقفه عند حده فقال ناقدا :

" ما أجود البيت الأول ؟ فأما الثاني فما صنعت فيه شيئا . الدنيا تدبر عن نال منها أو ضن بها وتوجب السماح بها الأجر والضن بها الوزر " (61)

والمشهور في شعر أبي العتاهية رقة معانيه وقدرته على الارتجال على أنه يتهم أحيانا كثيرة بقرب ألفاظه من ألفاظ العامة وهو الملاحظ في هذه الأبيات ، وقد أعجب المأمون البيت الأول منها ، ومرد ذلك أن (الشاعر) فوت فرصة على العاصي ومن ملأ حياته

(60)- اللسان: مادة(قنح) بمعنى رضي باليسير والقنوع الخضوع، ج5، ص/3753.
(61)- قصر المأمون : ص/106. والأغاني : والأبيات في ديونه، تقديم وشرح مجيد طراد، دار الكتاب العربي- بيروت2004م، ص/370.

بالفجور حتى يخرج الخليفة من هذا الصنف ، وكان المأمون وقد شك في صدق الشاعر قد اعترض على جودة البيت الثاني لأن معناه يسري على الطائع و العاصي ، وهو (الخليفة) إما طائع وإما عاصي . وقد وافق أبو العتاهية المأمون على هذا النقد الصريح فقال : " صدقت يا أمير المؤمنين أهل الفضل أولى بالفضل ، وأهل النقص أولى بالنقص " وقد كافأه المأمون لاعترافه بالحق وكان ذلك تحقيقاً للمعنى الجيد بعد ما قال :

كم غافل أودى به الموت *** لم يأخذ الأهبة للفوت (62)

من لم تزل نعمته قبله *** تدعر النعمة بالموت .

هنا قال المأمون معلقاً : " أحسنت الآن طيبت المعنى " (63).

والفرق بين البيتين ، أن الشاعر خرج من التعريض الذي يحمل معنى المعاتبة للمأمون إلى معنى العموم الذي يشمل كل إنسان يمكن أن يكون غافلاً بما في ذلك المأمون .

وقد أنشد إبراهيم بن المهدي في مجلس المأمون حين عرض به المأمون انه ليس من المحبين :

وقائل لست بالمحب ولو *** كنت محبا لذبت من زمن .

فقلت : قلبي مكاتم بدني *** حبي فالحب فيه مختزن .

أحب قلبي وما درى بدني *** ولو درى ما أقام في السمن .

ذلك بعدما عرض به المأمون قائلاً :

وجه الذي يعشق معروف *** لأنه أصفر منحوف .

ليس كمن أمسى له جثة *** كأنه للذبح معلوف .

وعلق المأمون على أبيات إبراهيم مبدياً ضعفها وعدم صدقها قائلاً : " أحب قلبي وما درى بدني؟ " محال لا يعلق القلب فيسلم الجسم . ولكن لاستحيائك قد احتججت بحجة ضعيفة " (64) ، وقد فهم المأمون إحساس الشاعر بالضعف وصدق البيت في التعبير عن حال صاحبه ، أما من حضر المجلس فقد كان يضحك لصدق أبيات المأمون في

(62)- ديوان أبي العتاهية: ص/89

(63)- قصر المأمون: ص/106.

(64)- قصر المأمون : ص/114

وصف حالة ابن المهدي.

وقد تكون المقايسة بين الأبيات وسيلة و حجة لتحديد الجودة والتعبير عن المعاني الجيدة ، فقد قال محمد بن حازم في مجلس المأمون :

رزقت عقلا ولم ارزق مروءة *** وما المروءة إلا كثرة المال .

إذا أردت مساماة تقاعد بي *** عما بنوه باسمي رقة الحال .

فاستدرك المأمون وقال جلسائه : " الشيخ يشكو رقة الحال ، فليدفع إليه ألف درهم . وتبسم المأمون فقال الرجل مستغلا بالبسمة " ما وراء التبسم الأخير : وانشده :

أنت سماء ويدي أرضها *** و الأرض قد تأمل غيث السما .

فازرع يدا عندي محمودة *** تحصد بها في الناس حسن الثنا .

فقال المأمون . " هذا المعنى أقوى من الأول " وأمر له بألفي درهم (65).

وهذا البيت يصور الشاعر وهو يرتقي في سلم البلاغة ، وينتقل من معنى حسن إلى أحسن منه . فالأبيات الأولى تلتطف بها للمأمون حتى يرق لحاله وقد فعل . والأبيات الأخيرة استجابة لكرم المأمون وبداهته في الكشف عن حاله ومكافئته ... وتتصاعد الأبيات ولكن من شاعر آخر يحفظ له الحضور أشعارا أحسن من هذه ، ولكن هذه المرة في الخديعة لأن المأمون أحس أن محمد بن حازم قد خدعه فقال له : " قد حضرني بيتان في الخديعة . فقال المأمون : ما هما ؟ فانشده : (الرجز)

وإذا الكريم أتيت به خديعة *** فرايته فيما تروم يسارع .

فاعلم بأنك لم تخادع جاهلا *** إن الكريم بفعله يتخادع .

وسر المأمون وقال : " هما والله أحسن من الأول " أي أنهما أحسن من حيث المعنى ، ولا يزال المعنى يعتلي سلم البلاغة صعودا لحسن اختيار بن حازم للمعاني حتى قال :

لا ترهقنك ضجرة من سائل *** فخير دهرك أن ترى مسؤولا .

لا تجبهن بالمتع وجه مؤمل *** (...) الأبيات .

" وهنا قال المأمون : لله درك ما أحسن معانيك " . (66)

ويستفاد من هذا المجلس اهتمام المتلقي بالمعاني سواء ما كان منها حسنا أو قبيحا إذ

(65)- قصر المأمون: ص/103.

(66)- قصر المأمون : ص/103، الديارات : ص/282-283 .

المطلوب من الشاعر أن يكون صادقا في تصويرها وأن يلبسها ثوبها اللائق بها من غير إسراف أو تقصير ، على أن الجدير بالذكر هنا أن المأمون كان دائما يوازن بين أبيات الشاعر وحالته النفسية ومدى انطباقها على الحال .

د- أشعر الناس : عرضت في الفصل الأول – كإشارة – إلى أن النقاد وحتى الجمهور من الناس لم يتفوقوا على أشعر الشعراء في الفترة الجاهلية وكذا في الإسلام وهو ما فتح جدلا واسعا كان سببا في كثير من الكتابات النقدية التي وصلتنا في نقد الشعر ، وقد استمر هذا الموقف النقدي ...مع اختلاف الناس ، يصور اختلاف حظوظ الشعراء وتنوع القراءات النقدية لدى النقاد . فكما اختلفوا حول امرئ القيس والنابغة والأعشى في الجاهلية ، أيضا اختلفوا في الإسلام بين جرير والأخطل والفرزدق ، ليستمر الخلاف في عصر بني العباس حول بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد ومروان بن أبي حفصة . حتى لقد كان المأمون – كما ذكر – يفضل أبا نواس . وهو ما يؤكد هذا المجلس :

" حدث أحمد بن قاسم قال : " كنت أنا وعبد الله بن طاهر عند المأمون وهو مستلق على قفاه . فقال لعبد الله : يا أبا العباس . من أشعر الناس في زماننا ؟ فقال : الذي * . يقول في معن بن زائدة . (من الطويل)

أيا قبر معن كنت أول حفرة *** من الأرض خطت للسماحة مضجعا .
أيا قبر معن كيف وارىت جوده *** وقد كان منه البر والبحر مترعا .
بلى قد وسعت الجود والجود ميت *** ولو كان حيا ضقت حتى تصدعا .
فتى عيش في معروفه بعد موته *** كما كان بعد السيل مجراه مرتعا .
ولما مضى معن مضى الجود فانقضى *** وأصبح عرفنتي المكارم أجدعا .

فقال احمد : قلت أشعرهم الذي يقول * *

وقف الهوى حيث أنت فليس لي *** عنه متأخر ولا متقدم .
أجد الملامة في هواك لذيدة *** حبا لذكرك فليمني اللوم .
و أهنتني فأهنت نفسي صاغرا *** ما من يهون عليك ممن أكرم .
وأشبهت أعدائي فصرت أحبهم *** إذ كان حظي منك حظي منهم

(* يقصد مروان بن حفصة

(**)- يعني أبا الشيب : العقد الفريد : ج 5 . ص / 374-375.

فقال المأمون : أين أنتما من قول أبي نواس (من المديد) :

يا شقيق النفس من حكم *** نمت عن ليلي ولم أنم .
فاسقني الخمر التي اختمرت *** بخمار الشيب في الرحم .
ثمت انصات الشباب لها *** بعدما جازت مدى الهرم
فهي لليوم الذي بزلت *** وهي ترب الدهر في القدم .

(...) الأبيات(67)

وتبدو هذه الأبيات متقاربة جدا من الناحية الفنية برغم اختلافها في الغرض والوزن واختلاف أصحابها ، غير أن ما جعل ذلك كذلك هو أن أصحابها معدودون في الشعراء المشهورين إذ ذاك منهم أبو الشيبص صاحب أبيات الغزل ، ومنهم مروان الذي اشتهر بمدائحه في معن بن زائدة ، وأشهر منه أبو نواس في وصف الخمرة ، وهي القصيدة التي اختارها المأمون لتبيين طاقته الشعرية ، وإذا ما تأملنا القصائد الثلاث من حيث الأغراض فإننا سنجدتها تختلف ، غير أن مستواها الفني قريب جدا . لأن كل واحد من هؤلاء الشعراء قد كان يجيد القول في غرض بعينه و لربما اختص به ، أما من حيث المتلقي فقد كان في مجلس المأمون ثلاث أصناف ، الصنف الأول يفضل المدح ويفضل الشاعر مروان بن أبي حفصة وهو يشير إلى جمهور بعينه كان يفضل هذا الشاعر المادح ، والصنف الثاني من الناس كان يفضل الغزل وهو بذلك يميل إلى تفضيل الشاعر بن أبي الشيبص ، بينما يمثل المأمون الصنف الثالث وهو الجمهور الذي كان يميل إلى الخمرة والشراب – بصفته الخليفة – ويفضل بذلك أبا نواس أو صفهم للخمرة ومعانيها . وهذا ما يفسره قول أحد النقاد أن نسبة صفة الأشعر . كان يطلقها الناس كل إما بحسب العصبية القبلية كما حدث مع الجاهلية ، وأما بحسب ميولهم لأغراض الشعر كما هو الحال مع جرير والفرزدق وجميل ... وغيرهم و في ذلك يقول القاضي الجرجاني : " وقد يتفاضل منازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول وينفرد احدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه . أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع " (68)

وان كان كلام القاضي الجرجاني هذا قد ساقه مساق الحديث عن السرقات غير أنه يشير إلى اثر الجمهور بمستوياته في اختيار المعاني وتقييم الشعراء .

67- قصر المأمون : ص/168-170، والمحاسن والمساوي . ج1. ص/196.

68- الوساطة : ص/186-187.

ه - الموازنة بين الأشعار: وهي طريقة أخرى من طرق المتلقي التي يشكل وفقها أفقه النقدي محاولاً توظيف خبرته بالشعر والشعراء في نقد الشعر ، فتكون الموازنة بين القصائد من حيث صياغتها وقوة معانيها الشعرية ، كما كانت أحياناً أخرى منصبة على الشعراء وهي ما تصوره عبارات من مثل (أشعر الناس فلان إذ يقول) وهي الصيغة نفسها التي وظفها القدماء في الحكم بين الشعراء، غير أن اللافت هنا هو أنه من الصعب الفصل بين قوة الشاعر وشهرته وبين قوة شعره وذووعه ، وقد فصلنا هنا لاعتبارات منهجية*." حدث محمد بن اليزيدي قال: كنت عند المأمون فقال لي: قل شعراً في نحو هذين البيتين :

صحيح يود السقم كيما تعوده *** وان لم تعده عاد عنها رسولها

ليعلم هل ترتاع عند شكاته *** كما قد يروع المشفقات حليلها

قال : قلت:

صحيح ود لو أمسى عليلاً *** لتكتب أو يرى منكم رسولاً

أراك تسومه الهجران حتى *** إذا ما اعتل كنت له وصولاً

فودضن الحياة بوصل يوم *** يكون على هواك له دليلاً

هما موتان موت هوى و هجر *** وموت الهجر شرهما سبيلاً

فسر المأمون بأبيات الشاعر التي فاقت أبياته كما وإطناباً لا إيجازاً . وأمر له بعشرة آلاف درهم " (69) وهذا التعليق من الراوي مهم يشير إلى فرق جوهرى بين المقطوعتين ، إذ المقطوعة الأولى كأنما قيام بلاغتها و شعريتها على الإيجاز والمساواة بين اللفظ والمعنى وهو من صنوف البلاغة العربية على حد تعبير الجاحظ " أن يسابق لفظه معناه ومعناه لفظه " ، أما الأبيات الأخرى ففيها نوع إطناب الذي يؤدي المعنى الأول ويزيد عليه زيادة لطيفة لا تخرجه إلى الإطالة والملل .

وأياً كان صواب الموازنة بين المقطوعتين فإنها صورة شائعة من صور الحكم النقدي الذي يفتح أسئلة كثيرة ، ويجعل مقارنته صعبة وشاقة منها :

ما هو دافع المأمون لاختيار هذه الأبيات وهذا الغرض بالذات ؟ ، ولمن هذه الأبيات وهل صاحبها شاعر معروف أم هو شاعر مجيد مغمور ؟ كما يجعلنا نتكهن هل هي جودتها أم

(69)- قصر المأمون : ص/113 ، والأغاني : ج/18. ص/87 بولاق ، والثقافة . ج.20. ص/213-214.
* منها تجزئة الموضوع لتسهيل دراسته وفهم طريقة تشكيل الحكم النقدي.

أن سياق المجلس هو الذي أملى ذلك ؟

غير أن الأمر الواضح هنا بجلاء هو أنها أبيات مختارة وجيدة قيست إليها أبيات اليزيدي واستحقت بذلك مستواها وبصياغة قريبة جدا ، وقد نفهم أن الشعرية عند العرب لا تقتصر على الإيجاز فقط وإنما لها صور كثيرة منها الإيجاز ومنها الإطناب ولكن مقياس كل ذلك هو مطابقة الكلام لمقتضى الحال وهو الذي يحدد مستوى هذه الشعرية وقوتها .

والموازنة لها صور كثيرة في قصر المأمون ، منها ما يكون بهذه الصورة ، ومنها ما يكون بتحديد مستوى الشعرية في المجلس كما فعل المأمون مع الشعراء عندما طلب الدخول ممن يحسن أن يقول كقول الشاعر العتابي ، وحينما عجزوا عند ذلك انصرفوا وهو مقياس سهل ومحدد يستطيع أن يحدد الشعراء ومستوياتهم الفنية بالمقياس إلى هذا النموذج . وقد يكون من صور مقياس بيت بآخر - كما رأينا - في صيغة افعل .

4- قيمة الحكم النقدي في مجالس المأمون الأدبية

ليس من شك بعد هذا العرض الموجز لأهم مجالس المأمون النقدية التي عقدها في قصره أن لهذه الأحكام النقدية بصياغتها وطريقة تشكيلها قيمة نقدية استطاعت من خلالها أن ترشد عملية الإبداع الشعري، وبخاصة ما يتعلق منها بالارتجال واستظهار محفوظ المتلقي الذي كان يرتاد هذه المجالس بكل مستوياته سواء كان كاتباً أو شاعراً أو ناقداً .

فإلى جانب أنها كشفت عن عملية التلقي ومراحل تشكيل الحكم النقدي وتوظيفه ، أيضاً فقد أسهمت في لم صورة هذه المجالس والتعبير عن الثغرات والفجوات التي تركتها ولو بطريق التخمين والاجتهاد .

كما يمكن تسجيل قيمة أخرى تمثلت في دورها في تحديد مستوى الاستجابة الجمالية ، وللكشف عن بنيات هذه الاستجابة ، وتفسير الرموز التي كان يستخدمها الشاعر في إيصال الرسالة الشعرية ، وقد أكدت صورة أخرى من صور نقد العمل الأدبي وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال (المتكلم ، السامع ، الخطاب) وهو ما يسمى بالمناسبة المقامية ليتمكن بذلك القول أن تراثنا النقدي سهر - حتى في مجالسه ومنتدياته - على توظيف ثقافته الشعرية والدفاع عن عناصر العملية الإبداعية متكاملة منسجمة من غير أن يطغى عنصر منها على عنصر آخر . وبذلك لا تبقى تهمة الجزئية والعمومية تلاحق خطابنا النقدي في تراثنا العربي .

كما أوضحت صيرورة هذه الأحكام النقدية الدور الذي لعبه المتلقي في توجيه الإبداع الأدبي إذ كانت تفضيلات واختيارات الجمهور تكتسي أهمية علمية بالغة من حيث صياغتها المتفق عليها ، ومن حيث دلالتها على قيمة العمل الأدبي الفنية والمعرفية .

ومن خلال استجابة وتفاعل المتلقي مع العمل الأدبي أمكن قياس التجربة الشعرية للشاعر ، ومعرفة مستوى القصائد والأشعار ومدى صلاحية هذه المعايير في الحكم على أهمية العمل الأدبي من خلال قراءة الجمهور لها وتفعيلها بحسب قدرته وثقافته الأدبية والشعرية .

خاتمة

ليس الغرض من هذا البحث الموجز والمتواضع الإجابة على الأسئلة التي طرحها إجابة محددة بقدر ما هو محاولة لمقاربة النص الأدبي العربي بما يكشف عن خصوصيته المتميزة بطابعه الشفاهي إلى عهد قريب . وذلك دون أن يחדش صورته أو يهدم طابعه الخاص ، إذ ليس ذلك ممكنا ولا صحيحا من الوجهة العلمية ، وهو ما وقع فيه كثير من الدارسين المعاصرين ...الذين وجدناهم فريقين :

فريق يرى أن الأحكام النقدية التي وصلتنا – وبخاصة عن الفترة الجاهلية – أحكاما نقدية جزئية وصفت أحيانا بالسطحية والعموم وعدم النفاذ إلى عمق النصوص الأدبية ، ومن ثم تستحق هذه الأحكام أن توصف بالانطباعية أو التأثرية التي كثيرا ما تقابل الموضوعية العلمية ، وهذا الفريق من الدارسين لا يعتبر هذا النوع من النقد مما يمكن أن يرتقي إلى صف النقد المنهجي المؤسس على أحكام وقواعد ومعايير سليمة ومصراحا بها ، ومن ثم يمكن الكتابة حولها تحت مسمى النقد الأدبي .

وفريق آخر ينحو منحى التبرير لهذه الأحكام النقدية التي وصلت بهذه الصورة متأثرة بطبيعة العقل العربي وبيئته الفكرية والصحراوية . فهي لا تزيد على إثبات وجود نقد أدبي انسحب عليه ما ينسحب على النثر والشعر من ضياع ، كل ذلك من دون أن تقف موقف علميا يقترب من الدقة أن لم يحققها بمعتمدين على النظرة الأدبية والنقدية .

وبين هذا وذاك تقف طائفة أخرى أهمهم النقد العربي وحاولوا الوقوف عنده طويلا وباستعانة كثير من المناهج منها النفسية والاجتماعية والثقافية كل ذلك من أجل فهم هذه الظاهرة التي استمرت مع تراثنا العربي إلى العصر العباسي .

ونحن لا يمكننا أن نقف موقف المبرر وإنما نقف موقف الدارس المحلل بمعية كثير من المناهج وهو ما يحققه – النقد الثقافي الذي يأخذ بعين الاعتبار البيئة الثقافية ، والمبدع والنص والمتلقي وتفاعلاتها التاريخية المستمرة من عصر إلى آخر . وهو رامته الدراسات القليلة وبالتالي فهذا البحث يوظف ويستثمر نظرية التلقي في مقاربة النص الأدبي القديم بمعية بعض المناهج الأخرى كالتاريخي والاجتماعي والنفسي ، فهو يدعو إلى هذا النوع من الدراسة المثمرة ، والتي تنوء بالإجابة عن كثير من الأسئلة التي يلح عليها النص الأدبي . منها ما يتعلق بالنص ومنها ما يرجع إلى المبدع ومنها ما يرتبط بالمتلقي . ومنها ما يعود إلى السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي .

فعلى صعيد المتلقي مثلا أمكن لهذا البحث أن يعرض لأهم مستوياته التي تفرقت بين السلطة السياسية وسلطة البيان فإلى جانب هؤلاء كان يقف المتلقي العادي (الجمهور) الذي أعرب عن قدرته على التعاطي والتفاعل والتقييم للشعر العربي ، وهو ما يوحي بأن هذا المتلقي لم يعدم ثقافة ما حول المنتج الشعري الذي كان يتلقاه ويصنفه ويختار منه ما يعبر عن حاجته الشعرية والشعورية ، فكان عدم استفساره وطلبه للحكم النقدي وتعليل هذا الحكم يعبر عن قدرة ما كامنة تتم عن نسق فكري ثقافي متفق عليه . كان يحوجه إلى ما يمكن و سمه بالمتلقي الارتجالي تحديا لقدرة الشاعر في ارتجال الأشعار في مجالس الأدب التي من الضروري أن يكون لها مستوى معيناً .

و لهذا القارئ العادي نصيبه المقدور في تأكيد الذائقة الأدبية والمنحى الجمالي للأشعار لكنه كان مسوقا إلى سلطة أعلى منه ، لها القدرة على صناعة الرأي العام ، كما لها القدرة على صياغة الذوق الأدبي من خلال توجيه الأشعار ونقدها ، والموازنة بين الشعراء والمفاضلة بين المعاني في المدح والغزل والهجاء ... التي كانت تتم غالبا - كما تم عرضها - من خلال علاقة مد وجزر بين سلطة النقد بمستوياتها الناقد والشاعر وهما متلقيان من نوع خاص ، وبين السلطة السياسية التي راوحت بين السؤال والاستشارة والقبول والرفض . استنادا إلى ثقافتها العلمية والأدبية التي كانت غالبا ما تؤهلها إلى اعتلاء سدة النقد وصياغة الأحكام النقدية حفاظا على هيبتها ومكانتها كما كان الشأن مع المأمون .

وقد تميزت هذه الأنواع الثلاثة من المتلقي (شاعر ، ناقد ، سلطة) بمستوى نقدي متقارب على صياغة الحكم النقدي المناسب للنص الأدبي المنقود . وقد كان ذلك من خلال بعض الآليات الأساسية التي وظفوها في تلقي النص الأدبي والتي اتجهت أحيانا - حسب الدراسة إلى السياق الثقافي للنص الأدبي . كما كان الأفق التاريخي أحيانا أخرى - وهو تراكم القراءات- وسيلة فاعلة في تحقيق المعنى الشعري . بينما تجاذب المدح والهجاء سلطة النص ونص السلطة في تبادل للأدوار والاستجابة بين المتلقي المبدع ، بينما استسلم الطرفان أحيانا أخرى إلى ضغوط الواقع الشعري الذي كان عليه أن يستجيب لمتطلبات الحضارة وليستوعب ثقافة العصر الجديدة .

وقد حقق النص الأدبي استجابة جمالية في المتلقي من خلال عدة بنيات عرض هذا البحث للتشبيه الذي يمثل جسر تواصل بين المبدع والمتلقي في المجالس الأدبية ، والذي كان حاضرا بقوة إلى جانب الاستعارة التي كانت أداة لتوسيع المعنى المتخيل وتحفيز جهاز الإدراك عند المتلقي من خلال تجسيد المعنى وتمثيله .

ووراء الصورة الشعرية كان يقف قارئ ضمني هناك في زاوية من زوايا المبدع يحثه على الإبداع ويفرض عليه نمطه الخاص ومتطلباته البيانية ، وأولها وأهمها البلاغة العربية الإيجاز الذي يفتح أفق القارئ ويترك له مساحة للتأمل وملا الفجوات .

من بين أهم ما عرض له ، البحث أنواع من صور الحكم النقدي وأشهرها بيت القصيد وهو ما كان يطلقه العرب على الكثافة الشعرية التي تتوفر في البيت فيختصر القصيدة اختصارا حتى تعرف به ، وفي مقابل ذلك نشأ حكم جديد – أطلقت عليه بمعنى القصيد، وهو وصف للمقطوعات الشعرية الجديدة التي انتشرت في العصر العباسي والتي اشتهر بها الشعراء المولدون ويختلف عن بيت القصيد من حيث الغرض الشعري وعدد الأبيات إذ يهتم المتلقي بالمعنى الشعري بدل الغرض الشعري الذي يوظفه في بيت القصيد عندما يتعلق الأمر بالأغراض المشهورة كالممدح والهجاء والغزل .

إضافة إلى هذين النوعين هناك صورة أخرى هي نقد المعاني ، وهي محاولة لتصحيح معنى البيت وتلطيف صورته أو تحسين معناه بإعادة صياغته حتى يتألف لفظه مع معناه من غير تعسف أو تكلف ، أو بملاحظة نقاط القوة والضعف في معناه واستدراكها .

بينما كانت صيغة اشعر الناس مما اشتهر به الحكم النقدي في تراثنا العربي وهي توحى بثقافة شعرية ما كانت تسود الواقع الشعري ، كانت توصف بها الأبيات أو الأشعار المتقاربة من حيث مستواها الفني .

كل هذا التفاعل بين (النص والمبدع والمتلقي والسياق) كان يمنح الحكم النقدي قيمة كبيرة في المجالس الأدبية أمكن من خلالها معرفة الواقع الشعري والموقف النقدي ، وبنيات الاستجابة الجمالية ومستواها . كما أمكن من خلالها أيضا تحديد بعض صور واليات استقبال النص الأدبي التي وظفها المتلقي في قراءة ونقد النصوص الأدبية ، ومعرفة مستوى الأشعار من خلال الموازنة وتفعيل محتواها وقدرتها الشعرية . كما كانت هذه الأحكام النقدية من حيث صياغتها تدل على قيمة العمل الأدبي الفنية والمعرفية .

وقد كشفت هذه الدراسة جانبا مهما من جوانب المرحلة الشفاهية التي تجتمع فيها عناصر الإبداع الأدبي في سياق واحد ومقام واحد له خصوصيته وشعريته وطريقته في النقد والإبداع معا .

ملخص البحث

يناقش هذا البحث بعض الأحكام النقدية في المرحلة الشفاهية ، وبالذات في العصر العباسي ويختص منها بما دار في المجالس الأدبية . منطلقا من بعض الآراء والمناقشات حول قيمة هذه الأحكام . وما تعبر عنه في جزئيتها وهو ما اعتبره النقاد ينسحب على المكتوبة منها وغير المكتوبة .

ومع أن هذا البحث يشير إلى هذه المسائل بداية إلا انه - بعد - يركز على الكشف عن القيمة النقدية لهذه الأحكام ، وذلك من خلال متابعة حركتها ومنشئها ومنتهاها من المبدع إلى المتلقي ، يرصد العملية الإبداعية التي يغلب عليها الارتجال ، وما يقابلها من ارتجال في الأحكام النقدية وتقييم النص الأدبي ، وقد تطلبت هذه العملية استدعاء بعض المناهج النقدية ، فاستخدم المنهج الأسلوبي والبلاغي لتحليل المادة الشعرية ، كما استخدم السياق الثقافي الذي تمخضت عنه هذه النصوص أما جل اهتمام هذا البحث فكان حول دور المتلقي في توصيف العمل الأدبي والتعليق عليه وقد استدعت هذه العملية نظرية التلقي و التأويل والقراءة كأنها تمتلك آليات وأجهزة الكشف عن قيمة النصوص الأدبية من خلال الدور الفاعل الذي يقوم به القارئ .

وقد انتهى البحث إلى أن لهذه الأحكام النقدية قيمة فذة من حيث أنها تصور بصدق حياة العمل الأدبي وتراقب ميلاده وتعطيه الوصفة السريعة لهذا الميلاد و الذي غالبا ما يكون مشحونا بدلالات مهمة ، ويزداد المر أهمية إذا ما قام بهذه المهمة (مهمة النقد) شاعر أو ناقد خبير ، أو خليفة متميز كما عند المأمون .

لأجل ذلك ختم هذا البحث بإبراز القيمة الحقيقية لهذه الأحكام التي هي إفراز طبيعي لا غبار عليه لمرحلة كان فيها الارتجال في الإبداع لا يختلف عنه في النقد ، وهو ما أكده الفصل التطبيقي الذي عرض لبعض هذه المجالس في قصر المأمون بالدراسة والتحليل اللذين أكدا هذه النظرة ، وقصارى ما يصبو إليه هذا البحث هو إعادة قراءة هذه الأحكام النقدية بأفق جديد ، ونظرة علمية أشمل للاستفادة من قيمتها في الأدب والنقد معا .

The research summary:

This research discusses of the critical judgment in the bilabial phase, especially in the ABBASSI era and it specializes in those judgments that occurred in literary sittings. This work was based on some opinions and discussions about the value of these judgments and what they express in their details; hues, critics considered them as applicable on both the written and the unwritten forms.

Although this research point at the previous problems at its beginning, it also focuses on revealing the critical value of these judgments thorough seeing their movement, beginning, and end from the creator to the receiver. This research also indicates the process of creativity – adlibbing – and the produced ad-libbing that comes from both the critical judgments and literary text evaluation. This process led us to call for some of the critical ways such as the stylistic way to analyses poetry as well as the cultural context which was revealed by these texts. The crucial interest of this research was the role that the receiver plays in describing and illustrating on the literary work. This procedure called us to use the receiving-interpreting-reading theory as thas the mechanisms and the apparatus to reveal the value of literary texts through the reader’s important role.

The research found that these critical judgments has crucial value because they picture the life of the literary work truthfully; they watch its birth and give it the right description to grow which soften be charged with important signs. This gets

more importance if the criticism is done by a poet, or an expert critic, or a special khalifa like ELMAMOUNE.

For the previous reason, this research ends by showing the real value of this judgments; they are clear natural production of a phase in which ad-libbing in creativity was not different from that in criticism the previous conclusion is what was proved by the application chapter that took some of those sitting in ELMAMOUNE,S castle, by studying and analyzing them , our by prosthesis was proved . In a nutshell, all what this research aims to is re-reading those critical judgments with a new horizon, and to see them from an extended scientific perspective in order that we can benefit from their value in both literature and criticism.

قائمة المصادر والمراجع

1. اتجاهات النقد خلال القرن السادس والسابع الهجريين: محمد عبد المطلب مصطفى، دار الأندلس- بيروت- لبنان 1984م
2. أسرار البلاغة: الجرجاني، تحقيق: محمد الأسكندراني، دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان، 2005م
3. إشكاليات القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط2007م
4. الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم جودت خضر، دار الشروق-عمان- الأردن، 1997م
5. إعجاز القرآن: أبو بكر الباقلاني، تعليق صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان، ط1. 1996م
6. الأمالي: أبي علي القالي: مراجعة لجنة إحياء التراث، دارالآفاق الجديدة- بيروت- لبنان. 1980م،
7. البداية والنهاية: ابن كثير، اعتنى به وخرج أحاديثه محمود بن الجميل، دار الإمام مالك- الجزائر-العاصمة، ط1. 2006م
8. البيان والتبيين: الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر -بيروت لبنان 2001م
9. الكشاف: الزمخشري، دار الكتاب العربي-بيروت- لبنان
10. تاريخ آداب اللغة العربية: جرجي زيدان، دار الفكر-بيروت-لبنان
11. تاريخ الخلفاء: السيوطي، دار الكتاب العربي
12. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: طه احمد إبراهيم، دار القلم- بيروت- لبنان
13. تاريخ النقد الأدبي عند العرب: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية-بيروت- لبنان ، ط3. 1984م
14. تاريخ النقد الأدبي من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري: إحسان عباس، دار الشروق- عمان- الأردن، 2006م
15. تأصيل الحداثة: عبد الغني بارة، الهيئة العامة للكتاب 2005م
16. تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة: شرح وتحقيق أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية. 1954م
17. التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس(مشروع قراءة)، رسالة دكتوراه، المطبعة الرسمية-تونس. 1981م
18. الجاحظ دائرة معارف عصره: فوزي عطوي، دار الفكر-بيروت، ط2.

19. جمالية التلقي: هانز روبرت يابوس، تر: رشيد بن جدو المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة. 2004م
20. جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي، دار بيروت لطباعة والنشر- لبنان. 1980
21. الحيوان: الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي- القاهرة- مصر
22. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، صحح أصله الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي وعلق عليه الإمام محمد رشيد رضا، دار المعرفة- بيروت- لبنان، ط2. 2001م
23. دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء 2007م
24. ديوان أبي العتاهية: دار بيروت للطباعة والنشر- لبنان 1980م
25. ديوان الفرزدق: دار بيروت-بيروت- لبنان 1980م
26. ديوان جرير: دار بيروت للطباعة والنشر-بيروت- لبنان
27. ديوان جميل بثينة: دار صادر-بيروت-لبنان
28. ديوان دعلب بن علي الخزاعي: جمع وتحقيق محمد يوسف نجم، الجامعة الأمريكية- دار الثقافة- بيروت 1962م
29. ديوان عمر بن أبي ربيعة: دار بيروت للطباعة والنشر-بيروت-لبنان 1978م
30. سوسولوجيا النقد العربي القديم: داود سلوم، مؤسسة المختار -القاهرة-مصر. ط1، 2002م
31. الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية-بيروت- لبنان 2003م
32. شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي: احمد الحميري، المؤسسة الجامعية - بيروت- لبنان، ط2006، 1م
33. الشعرية العربية: أدونيس محمد سعيد؛ محاضرة ألقيت في الكوليدج دي فرنس في باريس أيار 1984م طباعة دار العودة-بيروت- لبنان، ط1. 1985م
34. الشعرية العربية: جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال - الدار البيضاء- المغرب، ط1996، 1م
35. الشعرية والثقافة- مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم: حسن البنا عز الدين، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء وبيروت. ط2003، 1م
36. طبقات الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، النخبة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية -بيروت-لبنان

37. عصر المأمون: أحمد فريد رفاعي، دار الكتب المصرية-القاهرة، ط3. 1928م
38. العقد الفريد : ابن عبد ربه الأندلسي ، تحقيق : أحمد أمين ، و أحمد الزين و إبراهيم الأبياري ،، دار الكتاب العربي- بيروت – لبنان .1402 هـ - 1982م
39. علم الجمال : دني هويمان، ترجمة ظافر الحسين، الشركة الوطنية- الجزائر. ط2، 1975م
40. فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: فولغانغ إيسر، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة. 2000م
41. فلسفة الجمال في تراثنا النقدي والبلاغي: عبد القادر عبو، اتحاد الكتاب العرب-دمشق- سوريا 2000م
42. فن الشعر: أرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي مع الترجمة القديمة لابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية-القاهرة. 1953م
43. فنون الأدب العربي- النقد: شوقي ضيف، دار المعارف-القاهرة-مصر، ط3
44. الفهرست: ابن النديم: تحقيق محمد أحمد أحمد، المكتبة التوفيقية، ص/163.
45. فوات الوفيات: محمد بن شاكر الكتبي: تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت-لبنان، مج2، ص/235.
46. في سبيل موسوعة فلسفية، أفلاطون: مصطفى غالب، دار ومكتبة الهلال- بيروت –لبنان، 1983م
47. قصر المأمون وأثره على العصر: سامي عابدين، دار النهضة العربية-بيروت- لبنان
48. قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب؛ من الأصول إلى القرن 7هـ، دار الغرب الإسلامي – تونس، ط1، 2004م
49. الكامل في التاريخ: ابن الأثير: مراجعة نخبة من العلماء، دار الكتاب العربي- بيروت-لبنان، ط5. 1985م
50. الكشاف: الزمخشري، دار الكتاب العربي-بيروت- لبنان
51. لسان العرب: ابن منظور ، دار المعارف - مصر
52. المجموعة الكاملة-الأدب والنقد: طه حسين، دار الكتاب اللبناني بيروت. 1973م
53. محاضرات في تاريخ الأمم الإسلامية- الدولة العباسية: محمد الخضري بك، مؤسسة الكتب الثقافية-بيروت- لبنان، ط2003، 1م
54. محاضرات في مادة البلاغة: عمار ويس، منشورات جامعة منتوري- قسنطينة- الجزائر. 2004م
55. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة رقم/232، المجلس الوطني للثقافة و الفنون-الكويت

56. مفهوم الأدبية في التراث النقدي:توفيق الزيدي-سلسلة تجليات- يصدرها الأستاذ حمادي صمود، سراس للنشر-تونس1985م
- 57.مقدمة في الهرمينوطيقا: دايفيد جاسبر، ترجمة وجيه قانصو، منشورات الاختلاف-الجزائر العاصمة-الجزائر،ط1. 2007م
- 58.منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي-بيروت-لبنان،ط2. 1981م
- نظرية التلقي ، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل المكتبة . 59
الأكاديمية- القاهرة، 2000م،
- 60.نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد،المكتب المصري-القاهرة.1999م
61. النقد الأدبي: احمد أمين، دار الكتاب العربي-بيروت-لبنان، ط4، 1967م

الرسائل الجامعية

1. الإسهامات النقدية عند خلفاء بني العباس بين المعيارية والجمالية والأخلاقية- دراسة تحليلية رسالة ماجستير، عمار بعداش إشراف العلمي لراوي، جامعة منتوري-قسنطينة2005م
2. تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجري: دياب قديد، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور يوسف غيوه-جامعة قسنطينة- الجزائر.2004م
3. عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام: رسالة ماجستير ، سميرة بن جدو إشراف الدكتور عمار ويس، جامعة منتوري-قسنطينة2008م
4. المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام رسالة دكتوراه: إدريس بلمليح، إشراف الدكتور محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس-الرباط- المغرب2004م

المجلات والدوريات

1. مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة منتوري- قسنطينة، العدد الاول1998م.
2. مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية-جامعة الجزائر، عدد10، ديسمبر1996م
3. مجلة فصول-الكويت، عدد أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984م

ملخص البحث

يناقش هذا البحث بعض الأحكام النقدية في المرحلة الشفاهية ، وبالذات في العصر العباسي ويختص منها بما دار في المجالس الأدبية . منطلقا من بعض الآراء والمناقشات حول قيمة هذه الأحكام . وما تعبر عنه في جزئيتها وهو ما اعتبره النقاد ينسحب على المكتوبة منها وغير المكتوبة .

ومع أن هذا البحث يشير إلى هذه المسائل بداية إلا انه - بعد - يركز على الكشف عن القيمة النقدية لهذه الأحكام ، وذلك من خلال متابعة حركتها ومنشئها ومنتهاها من المبدع إلى المتلقي ، يرصد العملية الإبداعية التي يغلب عليها الارتجال ، وما يقابلها من ارتجال في الأحكام النقدية وتقييم النص الأدبي ، وقد تطلبت هذه العملية استدعاء بعض المناهج النقدية ، فاستخدم المنهج الأسلوبي والبلاغي لتحليل المادة الشعرية ، كما استخدم السياق الثقافي الذي تمخضت عنه هذه النصوص أما جل اهتمام هذا البحث فكان حول دور المتلقي في توصيف العمل الأدبي والتعليق عليه وقد استدعت هذه العملية نظرية التلقي و التأويل والقراءة كأنها تمتلك آليات وأجهزة الكشف عن قيمة النصوص الأدبية من خلال الدور الفاعل الذي يقوم به القارئ .

وقد انتهى البحث إلى أن لهذه الأحكام النقدية قيمة فذة من حيث أنها تصور بصدق حياة العمل الأدبي وتراقب ميلاده وتعطيه الوصفة السريعة لهذا الميلاد و الذي غالبا ما يكون مشحونا بدلالات مهمة ، ويزداد المر أهمية إذا ما قام بهذه المهمة (مهمة النقد) شاعر أو ناقد خبير ، أو خليفة متميز كما عند المأمون .

لأجل ذلك ختم هذا البحث بإبراز القيمة الحقيقية لهذه الأحكام التي هي إفراز طبيعي لا غبار عليه لمرحلة كان فيها الارتجال في الإبداع لا يختلف عنه في النقد ، وهو ما أكده الفصل التطبيقي الذي عرض لبعض هذه المجالس في قصر المأمون بالدراسة والتحليل اللذين أكدا هذه النظرة ، وقصارى ما يصبو إليه هذا البحث هو إعادة قراءة هذه الأحكام النقدية بأفق جديد ، ونظرة علمية أشمل للاستفادة من قيمتها في الأدب والنقد معا .

The research summary:

This research discusses of the critical judgment in the bilabial phase, especially in the ABBASSI era and it specializes in those judgments that occurred in literary sittings. This work was based on some opinions and discussions about the value of these judgments and what they express in their details; hues, critics considered them as applicable on both the written and the unwritten forms.

Although this research point at the previous problems at its beginning, it also focuses on revealing the critical value of these judgments thorough seeing their movement, beginning, and end from the creator to the receiver. This research also indicates the process of creativity – adlibbing – and the produced ad-libbing that comes from both the critical judgments and literary text evaluation. This process led us to call for some of the critical ways such as the stylistic way to analyses poetry as well as the cultural context which was revealed by these texts. The crucial interest of this research was the role that the receiver plays in describing and illustrating on the literary work. This procedure called us to use the receiving-interpreting-reading theory as thas the mechanisms and the apparatus to reveal the value of literary texts through the reader's important role.

The research found that these critical judgments has crucial value because they picture the life of the literary work

truthfully; they watch its birth and give it the right description to grow which soften be charged with important signs. This gets more importance if the criticism is done by a poet, or an expert critic, or a special khalifa like ELMAMOUNE.

For the previous reason, this research ends by showing the real value of this judgments; they are clear natural production of a phase in which ad-libbing in creativity was not different from that in criticism the previous conclusion is what was proved by the application chapter that took some of those sitting in ELMAMOUNE,S castle, by studying and analyzing them , our by prosthesis was proved . In a nutshell, all what this research aims to is re-reading those critical judgments with a new horizon, and to see them from an extended scientific perspective in order that we can benefit from their value in both literature and criticism.

الفهرس

أ	مقدمة
1	تمهيد
	الفصل الأول: المتلقي بين التراث العربي والحدائثة الغربية
8	1- المتلقي في التراث العربي
9	أ-المتلقي/ المخاطب في العصر الجاهلي
11	ب- المتلقي/المخاطب في العصر الإسلامي
21	ج- عناصر التأثير في المتلقي
24	2- المتلقي في الحدائثة الغربية
24	أ- المعنى بين الذات والعقل
25	ب-التطهير بين أفلاطون وأرسطو
26	ج-المتلقي و الاستجابة في نظرية السمو عند لونغينوس
28	هـ-المتلقي والمعنى في الظاهراتية بين هوسرل وانغاردن
31	و المتلقي ونقطة الانطلاق عند مدرسة جنيف
31	ز-المتلقي من الرومانسية إلى التفكيك
33	ح-المتلقي في الهيرمينوطيقا بين التأويل والتفسير
35	ط-المتلقي في منظور جمالية التلقي
	الفصل الثاني: دور المتلقي في العصر العباسي
34	1-المتلقي في قضية الإعجاز
58	2-المتلقي في الكتابات النقدية
69	3- دور المتلقي في المجالس الأدبية
73	4- آليات إنتاج الخطاب وتشكيل الحكم النقدي
	الفصل الثالث: دور المتلقي في تشكيل الحكم النقدي في قصر المأمون
84	1-وسائل استقبال النص
98	2-بنيات الاستجابة الجمالية
107	3-أشكال الحكم النقدي وصوره
121	4-قيمة الحكم النقدي في مجالس المأمون
123	خاتمة
126	قائمة المصادر والمراجع
130	الملخص بالعربية
131	الملخص بالإنجليزية
133	فهرس الموضوعات