الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة مولود معمري-تيزي وزو

كلية الآداب و اللغات

قسم الأدب العربي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

التخصص : اللغة والأدب العربي

الفرع : النظرية الأدبية المعاصرة

إعداد الطالب: نايت علي امهانة

الموضوع :

عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي

لجنة المناقشة:

أ.د /بوجمعة شتوان.أستاذ محاضر صنف أ **جامعة تيزي وزو.رئيسا**

أ.د/مصطفى درواش.أستاذ التعليم العالي جامعة تيزي وزو .مشرفا و مقررا .

د/راوية يحياوي. أستاذ محاضر صنف أ **جامعة تيزي وزو.ممتحنا**

د /علي حمدوش**.** أستاذ محاضر صنف ب. **جامعة تيزي وزو.ممتحنا**

تاريخ المناقشة 04/ 07/ 2012

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

أشكر كل من وقف إلى جانبي حينما كنت أداوم العمل ..

كما أعبر عن سعة التقدير الذي أكنه لكل الزملاء و الأصحاب الذين ساعدوني لإتمام هذا العمل..

دون أن أنسى و أنوه بما قدمه لي الأستاذ المشرف من نصيحة و توجيه..

لأشكر في الأخير كل أفراد عائلتي لصبرهم و حسن عونهم لي في سبيل العلم..

شكرا لكم.

إهداء

أهدي جهودي إلى أمي..
حملتني صغيرا لا تزال تجبر خاطري..

إلى أبي..
سبيل الكرم منه أخذت..
و دامت نصائحه...

إلى كل صديق...
عنوان للوفاء...
مهنا..

مقدمة:

عني الإنسان العربي بالشعر من طفولته، بوصفة جزءا من بنية وعيه و رافدا رئيسا من روافد فكره, و باعثا لافتا من بواعث حضوره الوجداني، يصدر عنه و يتلقاه للبحث عن مكنون ذاته, و لإثبات انتمائه العاطفي و الإنساني و الجماعي.

انطلاقا من هذه الأهمية المنوطة بهذا الصنف من الخطابات ، كان لابد أن تترسخ مع امتداد تجربة قول الشعر و عمقها, قيم و تقاليد و أعراف موضوعية حينا و فنية أحيانا أخرى، مشكلة على نحو ما طريقة قول الشعر و الكاشف عنه، و هذا الكشف هو الذي مهد لأسس عمود الشعر العربي.

إن النقد العربي القديم نقد له مكانته، و ما تزال كثير من جوانبه بحاجة للبحث و التقصي، لكثرة المؤلفات النقدية و امتدادها الزمني. و من تلك الجوانب اسهامات التلقي و القراءة في تأصيل و بناء عمود الشعر في النقد العربي التراثي، فبحث التلقي فيه موضوع لم يجد العناية التي يستحقها في النقد العربي الحداثي، إذ لم تتراكم دراسات في هذا الجانب توحي بهذه العناية، قياسا بما أتيح لمحوري المبدع و النص، بالرغم من الاهتمام الفائق الذي أبداه الخطاب النقدي التراثي بالمتلقي و قضاياه, خاصة ما تعلق بالحكم النقدي.

اعتمدت في هذا البحث بما توصلت إليه نظرية التلقي الغربية عند مدرسة كونستانس, من خلال أعمال رائديها ياوس و إيزر. فقد نشأت هذا النظرية لاستكمال الجوانب التي أهملتها البنيوية باعتمادها على المحايدة النصية و تجاهلها للظروف السياقية المرتبطة بالقارئ، فكان هدف نظرية التلقي وضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها, و بنقل الثقل من إستراتيجية التحليل من جانب المؤلف - النص إلى جانب النص- القارئ.

يهدف هذا البحث إلى إجراء مقاربة بين آليات النقد المعاصر ذي الطابع الفلسفي، و بين تجلياتها البدئية في تراثنا النقدي، لكي لا أخضع هذا الأخير للطروحات الغربية، و تقويله ما لم يقل، بلي أعناق النصوص، أو قولبة أفكار النقاد القدامى لتناسب الفكر الغربي, أو الإدعاء أن المدونة النقدية العربية، كانت سباقة للكشف عن مثل هذه الأفكار, لإيماني بأن كل نتاج معرفي يملك عالما مستقلا قوامه حضارة و تصورات و مواقف, على الرغم من أضراب الإتفاق و المشابهة,

لذا تطلب الأمر استقراء أوليا لأصوله الحضارية, لفهم نتائجه و الوعي بمبادئه و آلياته بوصفها رؤية في المقام الأول.

على هذا الأساس طرحت بعض التساؤلات التي شكلت منطلق هذا البحث, من جملتها:

ما مدى إسهام جوانب التلقي في تشكيل عمود الشعر؟ هل يمكن استقراء مفاهيم نظرية التلقي في الخطاب النقدي المشكل و الموجه للعمود؟ ما مدى تأثير الأصول المعرفية المشكلة للرؤيتين في فهمهما للعلاقة بين النص و المتلقي؟

هل استطاعت الشعرية التراثية استيعاب متطلبات شعرية التلقي بوصفها شريكا أساسا في تشكيل النص؟ هل يمكن الحديث عن تاريخ للشعرية العربية عبر تاريخ التلقي العربي؟ و ما مدى تأثير القراءة العربية في تشكيل تاريخ الشعرية العربية أو عمود الشعر؟.

و على الرغم من أهمية هذا الموضوع الإشكالي في المباحث النقدية الحديثة, إلا أنه يلاحظ قلة ما كتب عنه، فالمتتبع للدراسات التي عنيت بالكشف عن وجود ملامح لهذه النظرية في النقد القديم, لن يقف على مرجع متخصص يتناول موضوع الشعرية التراثية من زاوية التلقي في صلته بمصطلح عمود الشعر، و لكن هذا لا يمنع وجود عدد من الكتب و الدراسات التي تلتقي مع هذا البحث في تتبع الاهتمام بالمتلقي في النقد العربي القديم، على الرغم من اختلافها في طريقة تناول المادة التراثية و أسلوب قراءتها، و من تلك الدراسات كتاب (استقبال النص عند العرب) لمحمد المبارك، جمع فيها مؤلفات النقد و البلاغة، و إسهامات الفلاسفة، حتى حدود القرن الثامن الهجري، و قد كان لهذا التوسع من ناحية الميدان، أثر واضح في عدم تغطية قضايا نقدية متعلقة بعمود الشعر و أثر التلقي في تشكيله، و أما الفرق بينها و بين بحث المذكرة فتبدأ بالميدان الذي انحصر بالمؤلفات النقدية, فلم أتطرق إلى البلاغة إلا فيما اتصل منها بالنقد.

هناك دراسة أخرى لمحمود عباس عبد الواحد في كتابه (قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية و تراثنا النقدي)، جاء في ثلاث فصول، طرح في الفصل الثالث، قضيتين متصلتين بالمتلقي، هما محاور التوصيل الأدبي و طريقة التلقي ما بين الشفاهية و القراءة.

و أما ما عدا ذلك من الدراسات فإنها مقاربات لم تعالج التصور العام لشعرية التلقي في علاقتها بعمود الشعر.

لم أقف في هذا البحث على منهج محدد في التناول و المعالجة، إذ الحاجة داعية لاستخدام أكثر من منهج، حيث اعتمدت على المنهج التاريخي في تتبع بعض القضايا النقدية تاريخيا، كالذوق و الشفاهية، منذ بدايتها وصولا إلى الحد الزمني الذي ينتهي بزمن المرزوقي حيث وصلت نظرية عمود الشعر إلى اكتمالها النهائي. و ذلك فيما يحتاج من القضايا إلى الوقفة التاريخية لمعرفة تطورها و ما طرأ عليها بتوالي النقاد و المؤلفات النقدية، يضاف إلى ذلك المنهج الإستقرائي في استقراء بعض المفاهيم التأصيلية لعمود الشعر أو نظرية التلقي، بمحاولة حشد كل الآراء التي قيلت فيها ضمن المسائل التأصيلية, التي شكلت الرؤية العامة, لاستقراء الأسباب و تتبع النتائج المتحققة في النظريتين، و اعتمدت كذلك المنهج المقارن فيما يخص إجراء المقارنة بين الخطاب النقدي التراثي و رؤية نظرية التلقي، أو فيما يتعلق بالموازنة بين آراء النقاد القدماء فيما يتعلق بقضايا النص و القارئ و التلقي و مثيلتها في النظرية المعاصرة، و تخضع هذه المناهج في نتائجها إلى النقد و التحليل، و ما يضم هذه المداخل المنهجية هو انتماؤها في مجملها إلى مستوى نقد النقد، و هو ما يتوخاه هذا البحث.

قسمت البحث إلى أربعة فصول تعقبها خاتمة، في الفصل الأول، كان الحديث عن حضور الشفاهية في تشكيل الحكم النقدي و عمود الشعر عند العرب، عبر دراسة تاريخية للظاهرة الشفاهية بوصفها حالة ثقافية مرت بها الجماعة العربية منذ العصر الجاهلي, بالتركيز على مدى تأثيرها في تشكيل خصائص الشعرية،و أنماط التلقي بعد الجاهلية، إلى جانب دور الذوق الشعري في التفكير النقدي عند العرب, بوصفه المشكل الأساس لتطور صورة عمود الشعر عبر الزمن، لما لارتباط الذوق بالأوضاع الاجتماعية و التاريخية، و لارتباط التلقي بهذه الأوضاع كذلك .

قدمت في الفصل الثاني قراءة متواضعة لعمود الشعر في ضوء جماليات التلقي عند ياوس، و لم أتوقف فيه بإعتماد العناصر السبعة للعمود، بل وظفت بعض النظرات المتعلقة به و الموجهة له في الخطاب النقدي التراثي.

تطرقت إلى المفاهيم المحورية لنظرية ياوس في ضوء عمود الشعر، بإستنطاق أفق التوقع و المسافة الجمالية و المتعة الجمالية, مجتنبا القراءة القسرية للتراث, التي تفرض عليه أن يقول ما لم يقله أو الإدعاء بأسبقيته.

أما الفصل الثالث فمتعلق بقراءة عمود الشعر في ضوء مفهوم فعل القراءة أو التلقي بين الرؤيتين التراثية و الغربية, بالإلمام بأصول و توجيهات مفهوم القراءة

ورد الإختلاف إلى الأصول المتعلقة بالبيئة و المحيط الحضاري المشكل للرؤيتين، فضلا عن تناول تاريخ عمود الشعر أو الشعرية العربية بردها إلى تأثير تاريخ القراءة أو التلقي عند العرب، لما للنقلة الحضارية التي شهدتها الثقافة من الشفاهية إلى التدوين من تأثير في تشكيل أنماط القراءة, و من ثم أنماط الشعرية.

جاءت الخاتمة مشفوعة بأهم النتائج, التي توصل إليها البحث، سواء ما يتصل بالنتائج العامة أو النتائج التفصيلية التي تخص قضية من القضايا التي تمت معالجتها في عمود الشعر.

أما مصادر البحث الرئيسة فكانت بعض من مؤلفات النقد العربي التراثي إلى نهاية القرن الخامس للهجرة، و بعضها الآخر مراجع حديثة، منها ما تعلق بنظرية التلقي ككتاب (جمالية التلقي) لروبرت ياوس بترجمة رشيد بن حدو, و كتاب فعل القراءة لإيزر, و كتاب (نظرية التلقي) لروبرت هولب، و كتاب (من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة) لعبد الكريم شرفي، أما ما تعلق بالمراجع النقدية فقد اعتمدت في الأساس على كتب منها كتاب (استقبال النص عند العرب) لمحمد المبارك و كتاب (قراءة النص و جماليات التلقي) لمحمود عباس عبد الواحد.

و إن كانت من صعوبات تذكر في سبيل إنجاز هذا البحث، فإنما هي قلة الدراسات الحديثة التي عنيت بالتلقي في النقد العربي القديم، قياسا بما كتب عن المبدع و النص، فضلا عن طبيعة الموضوع الذي تطرقت إليه, و هذا الذي جعلني أجمع الشتات و أركب الأفكار للإلمام بالبحث، بالإضافة إلى عدم توفر بعض المراجع التي احتجت لجهد في سبيل الوصول إليها.

أختم هذه المقدمة بكلمة شكر و عرفان و تقدير لكل من ساعد على إتمام هذا العمل المتواضع الذي لا أدعي فيه أي جدة أو فرادة، بل هو لبنة واحدة فقط في سبيل بناء صرح العلم، و أخص بالشكر في هذا المقام الأستاذ المشرف مصطفى درواش الذي لم يبخل علي بالنصيحة و التوجيه عبر كل مراحل هذا البحث, و كل الأساتذة و الأصدقاء الذين قدموا لي الدعم المادي و المعنوي، فلم يبخلوا علي بالمراجع و التوجيه و العون و المساعدة لإخراج هذا العمل في شكله النهائي.

الطالب : امهانة نايت علي

الفصل الأول:

الأصول المشكلة لعمود الشعر عند العرب.

المبحث الأول:

حضور الشفاهية في تشكيل الخطاب النقدي

و عمود الشعر.

المبحث الثاني:

الذوق الشعري في التفكير النقدي عند العرب.

المبحث الأول:
حضور الشفاهية في تشكيل الحكم النقدي و عمود الشعر.

تهدف كل مقاربة إبستمولوجية إلى طلب الأصول التي تقوم عليها كل إشكالية موضع البحث، فتؤطر مباحثها و تخطط تصوراتها و آفاقها من خلال مجموعة من المفاهيم التي يتم تحديدها لرسم التصورات و الأهداف، و لتناول أي مفهوم يرام الخوض فيه لابد من إرجاع المصطلح إلى تربة التأسيس و الولادة أي تاريخ ظهوره و بيئة نشأته و إعادة تشكيل حاضره لمعرفة كيف حمّل المصطلح بمفاهيم تاريخية عبر مساراته.

لا تنفك القراءة الإبستمولوجية لمصطلح عمود الشعر عن تلك البيئة و ذلك الزمن المسمى بالعصر الجاهلي و المحمل بكل عناصره الثقافية و خصائصه المعرفية، فهي عوامل تتداخل و تتراكب في مساره لتعمل فيه عمل السلطة الموجهة حينا، و المحددة في أحيان أخرى، لتجعل منه حاصلا فكريا لا يمكن استنطاق مكنوناته إلا بالعودة إلى تقاطعات العوامل المؤثرة داخليا في مفاهيمه و تحديداته.

من العوامل و الروافد البارزة التي غذّت المسيرة الأولى للأدب العربي في علاقته مع العصر الجاهلي, ما اصطلح عليه بالشفاهية، التي تعني تلك الصفة الغالبة على ثقافة القوم و هي صفة المشافهة بمعنى المحادثة و التخاطب السماعي في شتى الأغراض المعرفية اليومية عن طريق الكلام لا الكتابة، تعد هذه الصفة جوهر العصر و البيئة, إن نظر إليه من جهة ما يدعى بقنوات المعرفة و التواصل الثقافي الاجتماعي إنتاجا و تلقيا على حد سواء.

قبل استعراض معلم حضور الشفاهية في الشعرية العربية، ارتأيت سلفا أن أقدّم الوجه النهائي الذي انتهت إليه نظرية عمود الشعر على يد الناقد أبي علي المرزوقي الذي يقر قاعدة في خطاب الكتابة فيقول:

"....الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب لتمييز تليد الصنعة من الطريق، و قديم نظام القريض من الحديث...,إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ و استقامته، و الإصابة في الوصف، و من إجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال و شوارد الأبيات، و المقاربة في التشبيه، و التحام أجزاء النظام و التئامها على تخير من لذيذ الوزن، و مناسبة المستعار من للمستعار له، و مشاكلة اللفظ للمعنى، و شدة إقتضائهما للقافية حتى لا

منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر و لكل باب عيار"[1]

تمثل عناصر عمود الشعر كما أوردها المرزوقي، في مقدمة كتابه هوية هذا المصطلح و حضوره و ثقله على توجيه بعض من شعراء الثقافة العربية، من حيث هي مؤسسة مكونة لفكر القارئ العربي، و ليس المقام هنا لإعادة شرح كل عنصر منه لسهولة الرجوع للمصادر و المراجع, التي عجت بالشرح و التوضيح، و ذلك من أجل توجيه هذا البحث نحو مصطلح مكوّن و إشكالي هو الشفاهية.

الشفاهية مصدر لفعل شافه كما جاء في لسان العرب "شافه، مشافهة, و شافهه أي كلمه, و المشافهة تعني المخاطبة من فيك إلى فيه، و النسبة منه شفاهي و شفوي". [2]

فهذا الطابع الشفوي هو الصفة الغالبة على الإنتاج و التلقي الأدبي بمختلف صوره و سياقاته في بيئة العرب، "فكانت ثقافة صوتية سماعية، و إلى ذلك لم يصل محفوظا في كتاب جاهلي وصل إلينا مدونا في الذاكرة عبر الرواية".[3]

يتعرض أي مفهوم عبر مسيرته التاريخية لمجموع التحولات الحضارية التي تمر عليه المجموعة البشرية أو المجتمع الذي يتبناه، إن الجماعة العربية مثلها مثل أي مجتمع مرّ بتحولات عدة هزّت كيانه الوجودي بكل مقوماته بدءا من المكون الثقافي، الذي مر بمرحلة انتقال من ثقافة بدوية محافظة إلى ثقافة حضارية منفتحة على الآخر، مما ولّد صراعا مع الذات الهوية من أجل الحفاظ على الموروث السابق و التكيف مع الجديد القادم، و الأدب العربي الجاهلي كموروث أمة تزعزع بتلك النقلة الحضارية إنتاجا و تلقيا على حد سواء.

"إلا أننا لا بد من تأكيد أمر بديهي , و هو أن بروز سلوكات جديدة و تغير الأفق الثقافي , يفسر أولا بتطور المدنية , التي هي ظاهرة اقتصادية ذات طابع عام فعاصمة كبغداد لم يكن هناك مناص من ميلاد نمط من الإنسان يصبو إلى حياة مختلفة, و سواء كان عربيا أم لا, فإن الشاعر أصبح مدنيا, لذا يلاحظ مقدار تغير

1- أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2003، ص 10.

2- جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور :لسان العرب,دار المعارف, ,ط1,القاهرة, 1981, مج4, ص2294 .

3- أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989، ص 05.

وضع الشاعر في المجتمع, فحينما اندمج في بنيات اجتماعية مختلفة وجب عليه نتيجة ذلك أن ينتج نمطا من الأدب المستجيب لوضعه. "[1]

بغية الحفاظ عليه بوصفه طريقة النظم عند العرب و بوصفه هوية، راح النقاد المحافظون يواجهون الشعر المحدث الحضري بالنموذج البدوي الشفاهي، من خلال التركيز على الشفاهية بوصفها مزية للبدوي دون المحدث يعزّ على غير البدو الإتيان بمثلها.

فنظّروا للتجربة الشعرية من تلك الزاوية, أي زاوية الشفاهية و السماع، لمحاولة إعادة التجربة الشعرية الأولى, أي تجربة الجاهلي، و هو يقول الشعر سليقة و بديهة و يطرحه مشافهة دون واسطة و لا كتابة، و بهذا راح النقاد في ظل الصراع الحضاري بين الإنتاج البدوي و الإنتاج الحضري ينتصرون للبدوي و هم في غفلة عن متطلبات التلقي و المتلقين الذين سيوجهون الكتابة الشعرية وجهة أخرى سميت بالمحدث.

من أبرز النقاد العرب الذين تصدوا لموجة الحضري المختلف و ضيقوا عليه و حاولوا أن يعترضوا على تلقيه و انتشاره الجاحظ، حيث و في سعيه للرد على الشعوبية التي تفشت في عصره, راح يعلي من صفة البدوي و البداوة و كل ما تعلق بهؤلاء القوم و ذلك في الشعر, فالعرب الخلص عند الجاحظ أفضل الناس جميعا في بلاغة الكلام و شرف القول:

" لا نعرف الخطب إلا للعرب و الفرس، و أما الهند فإنما لهم معان مدونة و كتب مخلدة لا تضاف إلى رجل معروف، و لا إلى عالم موصوف، و إنما هي كتب متوارثة....."[(2)]

لم يقف عند تفضيل العرب بعامة عن باقي الأمم بميزة إنعدام الكتابة و التدوين، بل فضّل العربي البدوي عن العربي الحضري، لما للأخير من اعتماد على الكتابة و التسجيل و اكتفاء البدوي بالشفاهية و البديهة , يقول: "و كل شيء للعرب فإنما هو بديهة و إرتجال، و كأنه إلهام، و ليست هناك معاناة و لا مكابدة

---

1 -جمال الدين بن الشيخ :الشعرية العربية, تر :مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ, ط1, دار توبقال, الدار البيضاء , 1996, ص74-75

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، دار المشرق، بيروت، 1986، ص 27

و لا إجالة فكر أو إستعانة، و إنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، و إلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر أو يحدو ببعير أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند الصراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب و إلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالا و تنثال عليه الألفاظ إنثيالا، ثم لا يقيده على نفسه، و لا يدرسه أحدا من ولده، و كانوا أميين لا يكتبون لاو مطبوعين لا يتكلفون".[1]

من خلال هذا النص يتبين الموقف الحضاري الذي تبناه الجاحظ حيال الحياة الجديدة التي كان يعيشها العرب، و التي لم ير فيها إلا سبب إفساد للبدوي المطبوع الذي سيفسد معه القول و الشعر العربي الذي يستحق أن يكون شاهدا على التفوق و الجودة.

فالجاحظ يحدد للثقافة البدوية في معرض حديثه خاصيتين رئيستين هما:

1- البداهة و الإرتجال.

2- الشفاهية أو إنعدام الكتابة.

يجعل هاتين الخاصيتين أساس التفاضل الشعري عند العرب, ليؤسس بذلك نسقا فكريا حدد مصير النقد الأدبي عند العرب من منطق يرى أن أفضل ثقافة هي ثقافة البداهة و الإرتجال، و بما أن الشعر البدوي جزء من هذه الثقافة, إذن أفضل الشعر البدوي المرتجل الشفاهي.

حين راح الجاحظ يؤسس للعمودعبر مفاهيم شروط قول الشعر من متطلبات اللفظ أو المعنى، لم يغب عن ذهنه مفهوم الشفاهية و السماع يقول: "خير أبيات الشعر الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته."[1] و يضيف: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، و لفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك".[2]

من خلال عبارات السمع و السماع بوصفها جوهر التلقي الأدبي عند الجاحظ ندرك كيف أنّ الخطاب النقدي الذي أنشأ عمود الشعر و قعّد له عبر مؤلفات النقد القديم كان يحاول دائما تمثل التجربة الأولى للشعرية العربية، أي تمثل أنموذج

1- الجاحظ: البيان و التبيين ، ج1، ص 28.

2- المصدر نفسه: ج1، ص 67.

3- المصدر نفسه: ج1، ص 115

الشفاهي عبر استعادة شروط الإنتاج و التلقي لدى البدوي، و رفض كل حضور للآخر الحضري الذي شرع يهيمن على الإنتاج و التلقي الأدبي على حد سواء إذ :

"إن التصورات النظرية و طائفة المفاهيم التي تمخض عنها أعمال انقاد القرون الهجرية الأولى و الموروث النقدي الشفاهي قد فتحت الطريق للتمييز بين شعريتين:

1- شعرية الامتداد: حاملة الإرث النوعي الممتد لعدة قرون، النقية من التأثيرات الأجنبية و التي تحمل خصائص الأصالة الحضارية و القومية للعرب بوصفهم هوية لغوية و فكرية و قومية.

2- شعرية الحداثة: تنزع عن الشعرية الأصالة ,و توجه إليها أصابع الإتهام بالتأثر بالثقافة الأجنبية".[1]

بهذا تشكل عمود الشعر في ذهن النقاد, و هم يحملون هم اللحظة التاريخية التي يعيشونها بكل صراعاتها و آمالها، فصاغوا شعرية تنتصر للماضي البدوي و تتنكر للحاضر المدني الذي رأوا فيه دخيلا يهدد الثقافة المحلية بكل عناصره لذا لابد من الدفاع عن كل ما يمثل القديم و لو بملمح عصبي أحيانا, لا يخلو من جزئية و إقصائية.

و كما هو الشأن لقضية البداوة/ الحضارة، كان الشأن لمسألة الطبع و الصنعة، التي خاض فيها النقاد كثيرا و هم يدونون ملاحظاتهم بخصوص مميزات الشعرية العربية، بحثوا في هذين المصطلحين, و هم رهين موقف حضاري وجه مواقفهم في العديد من المسائل، ، فانتقلوا من الإنتصار للبدوي على الحضري كمسألة تمس التاريخ و الحضارة, إلى الإنتصار للمطبوع على الأخر كمسألة تمس الإنسان.

" إن الطبع هو خلاصة تجربة موقف الإنسان الإجتماعي, من العالم حوله, يظهر ذلك في جميع أنماط سلوكه و تصرفاته,التي تيسر التعرف عليه و تحديده. كما أن الطبع ليس فطرة, و إنما هو محصول إجتماعي,ناتج عن أثر السياق العام الذي يتحرك فيه الإنسان, و يكسب من خلال توافقه صفة المطبوع.

إن تعليق الطبع بشرط المؤثر الإجتماعي و التربوي, قد يكون القصد منه التمييز

1- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر، الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2009، ص 134.

بين الطبع و الصنعة , دون الإعتراف بالفطرة و السجية, إنما الإقرار بدينامية الإنسان كذات فاعلة داخل المجتمع, والطبع فطرة , يتعذر فيه على صاحبه, تقديم نظرة دقيقة و فاحصة عن الحياة بتعقيداتها , التي تحتاج إلى وعي مدرك. "[1]

فالطبع في الشعر أفضل من الصنعة، و ذلك ليلاءم مبدأ الشفاهية و ليعزز وجوده في عمود الشعر،بالتركيز على الإرتجال و البداهة و على البساطة و السطحية في الصنعة الشعرية ذلك أن :

" مدرسة الطبع عند العرب هي المدرسة الغالبة على الإنتاج و النقد العربي، لأنها أصيلة لديهم بسبب نفسيتهم، و طبيعة حياتهم في صحراء واضحة بسيطة، لا تعرف الضباب، و الألغاز و لكونهم أميين لا يكتبون في جاهليتهم".[(2)]

كان الخطاب النقدي الذي رافق نشأة مفهوم عمود الشعر خطابا يرمي إلى محاكاة أنموذج الجاهلي ليس فقط في إنتاجه الإبداعي، بل في معاودة إحياء

وسائل الإبداع الشعري و من تلك الوسائل الطبع الذي يعني غريزة قول الشعر على نمط الأعراب الأوائل دون تفكر أو إغراق في المعاني و لا تخير في الألفاظ و بذلك ينجح هذا الخطاب في إعطاء مفهوم الطبع مقابل الصنعة بعدا وظيفيا يتجلى في وجهين كما يقول توفيق الزيدي و هما:

1- "الطبع كشكل متجدد لبواعث الإبداع.
2- الطبع كرد فعل على الدخلاء.

أما الأول فيعني عد الطبع خاصية فردية تمثل باعثا على قول الشعر بسهولة و فطرة، و يظهر هذا في الشاعر على الإقتدار في الإنتقال بين ضروب الشعر دون معاناة و لا مكابدة.

أما الثاني فهو الوجه الأخر من الدعوة إلى ضرورة الطبع في الشاعر ردا على الشعراء المولدين, الذين ظهروا في حاضرة العراق و غيرها، ممن ينتمون اصطلاحا لمذهب الصنعة، و قد قابلهم النقاد بمفهوم أخر هو التكلف، أما المطبوع فهو القائل

1-مصطفى درواش:خطاب الطبع و الصنعة, منشورات اتحاد الكتاب العرب, ط1, دمشق,2005, ص17.

2- محمد المصري: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، ط1،عمان ، 1987، ص 135.

في الشعر بكل تلقائية و بداهة و إرتجال، فتأتيه المعاني إرسالا و تنثال عليه الألفاظ إنثيالا".[1]

إن العلاقة بين مفهوم الطبع و مفهوم الشفاهية، هي أن النقاد قد ربطوا بينهما من خلال التركيز على تجليات الطبع في الشاعر، من قبيل التلقائية، و القدرة على الإرتجال، و قول الشعر دون الإعتماد على الكتابة و التسجيل بدل الإكتفاء بالقول الشفاهي، و توظيف أسلوب سطحي و سهل على مذهب الأوائل.

من أولئك النقاد الذين خاضوا في قضية الطبع و الصنعة ابن قتيبة الذي يقول عن المطبوع من الشعراء: "و المطبوع من الشعراء، من سمح بالشعر و اقتدر على القوافي، و أراك في صدر بيته عجزه، و في فاتحته قافيته و تبينت على شعره رونق الطبع و شيء الغريزة، و إذا متحن لم يتلعثم و لم يتزحر".[2]

أما عن المتكلف من الشعر فيقول:

"و المتكلف من الشعر و إن كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوي العلم لتبينهم منه ما نزل بصاحبه من طول التفكر، و شدة العناء، و رشح الجبين و كثرة الضرورات و حذف ما بالمعاني حاجة إليه، و زيادة ما بالمعاني غنى عنه"[3]

الناظر في كلام ابن قتيبة يلاحظ أنه لا يعرّف المطبوع أو المتكلف بل يعرف طريقتهما في الشعر أو موقفهما من الإبداع, فيتلمس خصائص ذاك فيسميه المطبوع و خصائص ذلك فيسميه المحدث ,و يمكن إيراد من خلال النص الأول خصائص الشعر المطبوع عند ابن قتيبة:

1- الوضوح في المعاني و عدم الإيغال فيها.
2- إجتناب التوعر في اللفظ لا التنميق فيه.
3- اجتناب كثرة التقديم و التأخير و الزيادة في الألفاظ

1- ينظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، منشورات عيون، ط2، الدار البيضاء، 1987، ص 66.

2- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر و الشعراء، ج1,تح.أحمد محمد شاكر دار المعارف، ط2،القاهرة , 1958،ص 96.

3- ابن قتيبة: الشعر و الشعراء: ج1، ص 94

4-التركيز على الاختصار و تجنب كل إطناب.

5-توظيف الصورة الشعرية المألوفة في العرف العام.

كل هذه الخصائص, يرى فيها ابن قتيبة ديدن المطبوعين، أما المتكلف من الشعر، أو ما يسمى بأصحاب الصنعة، فلا يرى فيهم إلا أصحاب تقليد و زخرفة لفظية، أو إيغال في المعاني دون حاجة، فأصبحت كثرة التفكير و عمق المعاني عند ابن قتيبة مدعاة للسخرية أو الضعف الفني.

"تعد الصنعة صنو الإتقان و الإجادة و التحكم, مثلما يفعل السوار, أو يشيد القصر و يقام الحصن , فتكون الإثارة و الدهشة. و قد ينسحب هذا التفسير الصناعي على الإبداع الشعري, الذي شرطه الإحكام والتصميم الدقيق و المتابعة. "[1]

"فالصنعة هي تعلم و تجربة و حرفة و ممارسة منظمة, و إتقان و براعة, لأنها لا تحصل إلا بالتعهد, الذي يعد ركيزتها الأولى, و تبرز أكثر في الصياغة الجمالية. كما أن الصنعة لا تستوي دون صقل و تهذيب, و هما دليلان على أن الشعر قبلها كان اضطراب و اختلال..., فالصنعة عملية ذهنية /جمالية تتوخى الإبتكار, و طريقة يهذب فيها الشعر و يصلح, قبل كشفه للآخر المتلقي. "[2]

و هنا يمكن تمييز نمطين من الشعراء : المرتجل و الصانع، فالشاعر المطبوع هو المرتجل الذي يقول عن بديهة دون إعداد و لا كتابة، فمن أعدّ شعره و نقحه كان متكلفا، و تلك مجاوزة للواقع و الإنصاف، إن الشعر صناعة ككل الصناعات تحتاج إلى مران و إعداد، و لكن المسألة هنا أبعد من هذه القضية، فإبن قتيبة كان يحدث من زاوية أكثر عمقا هي الأزمة التي كان يعاني من الموروث الشعري الجاهلي مع متلقيه، في ضوء ملاحظته لعزوف الناس عن النمط القديم و توجههم نحو شعراء الصنعة، فلم يجد للدفاع عن القديم إلا بالإعتماد على هذه الخاصية التي افتقدها الشعر المحدث و هي الطبع، فتميز الشعر القديم بصدوره عن تلقائية و اقتدار، صار بهذا الإرتجال أساس الإمتحان الذي يعرض على الشاعر الصانع، فالطبيعة الشفاهية التي ضيعها المحدث و استبدلها بالكتابة المنقحة و المدروسة منحت للمحدث فرصة

1-مصطفى درواش:خطاب الطبع و الصنعة, ص22.

2- مصطفى درواش:خطاب الطبع و الصنعة, ص25.

للبروز و التأنق في مستواه الصوتي و فرصة العمق , و التأمل في مستواه المعنوي و كان النقاد المحافظون يعيبون الشعر المحدث إنطلاقا منها، بدعوتهم إلى تجنب الزخرفة اللفظية و الإيغال في المعاني بغية تعرية المحدث من أهم أسلحته الفنية التي قابل بها الموروث الشفاهي، لإعادته إلى بيت الشفاهية و الإرتجال و كسر نمط الكتابة الشعرية الجديدة المرتكزة على الصنعة و الكتابة,و ليس الشفاهية أو ما يسمى الطبع.

بهذا يتأكد دور المتلقي في العملية الأدبية بكل عناصرها، حيث أصبحت متطلبات التلقي تثقل كاهل الناقد المحافظ، فبدأ يفتش في القديم عن تميّزه، فبالإضافة إلى تفضيل الجاحظ للأعراب البدويين عن العرب الحضريين، أصبح الشاعر القديم هو المتقدم بطبعه عن المحدث بصنعته، و من النماذج التي تبرز هذه الطريقة من التمييز بين ما هو قديم و ما هو محدث, تلك الخاصية التي قامت حول أساليب كتابات أبي تمام و البحتري و تفضيل طريقة أحدهما على الأخر، و من أهم تلك المصادر التي تصدت للمسألة كتاب الموازنة للآمدي، حيث يحاول بثوب الناقد المحافظ و المنصف أن يبين مواطن الخلل في المحدث بإبراز عيوب الصنعة فيه, عبر خروجه على عمود الشعر العربي نحو طريقة لم تعرفها العرب، يعقب الآمدي على قول أبي تمام:

فلويت بالموعود أعناق الورى و حطمت بالإنجاز ظهر الموعد

"حطم ظهر الموعد استعارة قبيحة جدا، و المعنى أيضا رديء، لأن إنجاز الموعد هو تصحيحه و تحقيقه و بذلك جرت العادة"[1].

- " يقول أبو تمام:

فلو ذهبت سنات الدهر عنه و ألقى عن مناكبه الديار

لعدل قسمة الأرزاق فينا و لكن دهرنا هذا حمار

فيبادر إلى الذم و الاستهجان:

"و لا يخفى عن أهل العلم بالشعر ما في هذه الأبيات من التكلف حيث جعل للدهر عقلا و جعله مفكرا، فما من شيء أبعد عن الصواب من هذه الإستعارة".[2]

1- أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1 , تح، عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1990،ص 129.

2- المصدر نفسه، ج1 , ص 223.

يتبين من هذه الأمثلة و أخرى للقارئ كيف شرع هذا النسق الفكري يعادي كل طريقة أخرى في الشعر، و هذا بحجة العادة و ما ألفته العرب , إنما هو غطاء لكسر النمط المفارق الذي راح يغرب في الإستعارة و يعمق في الفكرة، و كلها خصائص تخرج عن الأسلوب الشفاهي في الإبداع نحو اعتماد الكتابة، ذلك الذي لم يرق للعديد من النقاد، يقول الآمدي: "ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، و قرب المأخذ و اختيار الكلام..,و أن تكون الاستعارات و التمثيلات لائقة بما استعيرت له، و غير منافرة لمعناه، و تلك طريقة البحتري، و ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف، و رداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى فيفسده و يعميه، حتى يحوج مستمعه إلى طول التأمل و هذا مذهب أبي تمام في معظم شعره."[1]

"فالشاعر العربي يبحث عن الأمر و يثير لأنه ملزم بالإنتاج, و لا يمكنه التخلص من المقترحات التي يوجهها إليه وسطه, فهو عليه أن يتلقاها و يستعد لتحويلها إلى أثر في أسرع وقت ممكن . فوجود سوق للشعر يفرض على الشاعر تتبع تقلباته و توجهاته, كما يفرض عليه إن يكون على استعداد دائم لنظم القصيدة, فالإرادة الإبداعية لا تتحقق على مستوى البحث الفني بل على مستوى الحاجة الحيوية. "[2]

كان النقاد في خطابهم لا يميزون بين وسائل الإبداع الشعري بوصفها تمثل خصوصية حضارية لكل قوم في زمانهم، و بين النتاج الشعري الذي يتلاءم و تلك الوسائل أو الخصوصية الحضارية، لذا أجبروا شعراء القرن الرابع للهجرة أن يحاكوا في وسائلهم طريقة العرب الجاهليين في قول الشعر بالإكتفاء بالشفاهية و الإرتجال و كذا البداهة، و أن الصنعة في الشعر دليل على ضعف صاحبها في التأليف و القول على مذهب الأوائل، هذا الذي أنتج بالمقابل شعرا لا يمثل لحظته التاريخية بل شعرا يقف على الأطلال و يصف الإبل و الديار, و هي بعيدة كل البعد عن حاضره و حياته، فأصبح عمود الشعر رهين تجارب شعرية تحاكي الماضي حتى

1- الآمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1, ص 302.

2-جمال الدين بن الشيخ :الشعرية العربية,ص 111-112.

في وسائل الإبداع, بدل الفكر الفاعل الذي صنعته حواضر البلاد الإسلامية أيام إزدهارها.

كان باب المقاربة في التشبيه و أبواب مناسبة المستعار منه للمستعار له و غيرها من المعايير حاضرة و بقوة في جل الملاحظات التي جاءت في تطبيقات النقاد ، لما لهذا العنصر من حضور في التجربة الشعرية التي كرستها الصنعة بدل الطبع، حيث استطاع هذا النمط من الكتابة أن يجد له صدى في الجمهور العربي في الرغم مما واجهه من نكران و رفض عند منظري عمود الشعر، لما يحمله من أثر سلبي على مبدأ الطبع الذي جعلوه أصلا و شرطا قطبا لا مناص عنه لمن أراد لشعره الذيوع و الإنتشار.

من القضايا التي لابد من إدراجها في هذا المبحث, و التي سأنهي بها قضية الشفاهية و امتداداتها في الخطاب النقدي, الذي حدد وقنن لعمود الشعر، قضية العلاقة بين الشفاهي و الكتابي، بمعنى الصراع الذي صاحب الحداثة الشعرية في زمنها الأول أيام أبي تمام و من بعده، الذي رافقته محاولات عديدة لتحديد و تجميع عناصر عمود الشعر العربي،و هي محاولات كانت تعيش في عصر كان العرب ينتقلون من زمن الشفاهية و الرواية و السماع إلى عصر الكتابة و التدوين، حيث كرس نوعا من الصراع المسكوت عنه لدى القوم و هم يعيشون النقلة التي تؤثر في مصادر المعرفة لديهم، بل و في نوعية المعرفة و الثقافة ، فراح العديد من المثقفين آنذاك يقمعونها، بل و يرون فيها أنموذجا ممسوخا عن الثقافة الصافية التي لم تتسخ بعيوب التصحيف و التدوين المشكوك في صحته, بوصفه مصدرا ثانيا يأتي بعد السماع، الذي هو أساس المعرفة .

و في خضم هذه الأزمة الفكرية انطلق الشعر يصارع هو الأخر, ليثبت موقفه من القضية عبر خطاب نقدي, لم يستطع هو كذلك أن يتنصل من مصادره الأساسية للمعرفة و هي السماع و الرواية، التي نقل بها موروثه الجاهلي إلى كلّ العصور و الأمصار.

لجلاء هذه القضية وجبت العودة إلى تلك الحقبة التاريخية بكل تناقضاتها و أمالها لتلمس الأنساق الفكرية التي عمقت التجربة و حددت الوجهة في الخطاب النقدي العربي القديم في مسألة إسهام قضية الشفاهية و الكتابية في بلورة عمود الشعر كما وصل في كتاباتهم العديدة.

بداية, يصرح إدريس بووانو أن التلقي عند العرب أسهمت في بلورته خمس وسائل "فأول ما تلقاه عبر وسيلة السماع، و تلقي الشعر عبر وسيلة الرواية، و تلقاه عبر وسيلة للإنشاد، و كذلك عبر وسيلة الغناء، و أخيرا عرفه عبر وسيلة الكتابة".[1]

و هذه الأنواع العدة من وسائل التلقي الشعري, جعلت العربي يرى في اللغة الشفاهية الأصل الأول لتشكل الشعر لديه، فربط بين الشعر بعامة و بين الشعر الأول الأنموذج، فتكون لديه ما يعرف بأفضلية السابق على اللاحق، و أفضلية الشفاهي على الكتابي على أساس أن اللغة شفاهية في الأصل, لا كتابية، فالأصوات أولى من الحروف، و الكتابة ما هي إلا مكمّل ثانوي للأصل الصوتي."إن اللغة المنطوقة وسط كل العوالم الرائعة التي تتبعها الكتابة لا يزال لها حضور و حياة، ذلك أن كل النصوص المكتوبة، مضطرة بطريقة ما، إلى الارتباط بعالم الصوت، الموطن الطبيعي للغة، كي تعطيها معانيها، و قراءة النص تعني تحويله إلى صوت، جهوريا كان أو في الخاطر، فالكتابة لا يمكن لها أبدا الاستغناء عن الشفاهية".[2]

انطلاقا من هذه الجدلية, التي تفرضها اللغة الطبيعية على الحياة الثقافية للإنسان و من خلال مروره من الحياة البدائية ذات الطابع الشفاهي إلى نظيرتها الحضارية و التمدن و الطابع الكتابي، فإن الثقافة العربية بشكل عام و الشعر العربي على وجه الخصوص مرّ هو الأخر بهذه التجربة و النقلة الحضارية في ضوء توجه الحضارة العربية الإسلامية نحو تدوين تراثها و تكوين مناخ فكري يطبعه توظيف الكتابة و التسجيل في مختلف النشاطات الثقافية للجماعة العربية.

تمخض عن هذا التحول في أدوات التعبير الشعري, نوع أخر من الكتابة أو من الشعرية، حيث أنه من المتعارف لدى الباحثين في الشعرية أنّ تحول الإنسان في

القديم من الشفاهية إلى الكتابية حوّله إلى نمط أخر من الإبداع، هذا ما يصرح به صلاح فضل بقوله:

1- إدريس بووانو: كيف تلقى العرب القدامى الشعر،مقالة في مجلة عالم الفكر، ع2،الكويت, 2003، ص 07.

2- و الترج .أونج: الشفاهية و الكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة،1994, الكويت ،ص 44

" أثبتت بعض الدراسات الحديثة ارتباط الأبنية اللغوية، خاصة الصيغ، بالوسط الذي يولدها، و اختلافها الكبير في حالة الشفاهية عنها في حالة الكتابة، و استثمر بعض الباحثين هذه المعالم الخارقة في التحليل العلمي لأنماط الصيغ الشفوية في الفلكلور و الآداب القديمة، و منها العربية قبل مرحلة التدوين، بل يمكننا بيسر أن نرجع كثيرا من خصائص الكتابة- خاصة الأدبية و الشعرية- لأثر هذه المرحلة الشفوية في تكوين الصيغ و اتخاذ السبل المختلفة للإحتفاظ بها ماثلة في الذاكرة عن طريق الأبنية الصوتية و النحوية و الدلالية"[1]

إن ما يهم في كلام صلاح فضل حديثه عن أثر المرحلة الشفهية في منجزات المرحلة الكتابية ، حيث نلاحظ تحول المرحلة الشفاهية إلى صيغ جاهزة معدة للذاكرة لاسترجاعها في كل محاولة إبداعية جديدة، لتثبيتها في الذاكرة لاستدعاء نمط إبداعي سابق يمثل مرحلة الشفاهية عند العرب.

تمثل الأبنية الصوتية و المعجمية و النحوية و الدلالية مرحلة أخرى من الخطاب النقدي الشفاهي، بمحاولة التركيز على نمط معين من البنية الصوتية عبر شرط تخير اللفظ الجزل و المستقيم ، و تمثل مقاييس معيارية لا يمكن البت فيها بشكل صارم بل تترك لذوق الناقد و أهوائه، و نفسه للأبنية النحوية و الدلالية من خلال شروط شرف المعنى و صحته أو الإصابة في الوصف و التحام أجزاء النظم فكلها شروط تستدعي معايير نسبية لا يمكن القطع في حكمها إلا بالرجوع إلى ذائقة الناقد المشبعة بنمط معين من الصياغة لا تستطيع الفكاك من محفوظها الشفاهي فتحاول فرض طريقتها عبر الصيغ و الأحكام الجاهزة للإحتفاظ بها كما صرّح بذلك صلاح فضل.

اهتم كل من باري و لورد بقضية الصيغ و القوالب التي طبعت الشاعر الشفاهي ليس عند العرب, بل يلاحظ وجودها في الشعر الهومري كما في الإلياذة و الأوديسة، التي نقلها جيمس مونرو إلى الشعر الجاهلي, لنلاحظ امتدادها حتى في كتابات العصر العباسي بحجة طريقة العرب في الشعر يقول:

1- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علوم النص، عالم المعرفة،الكويت, 1992، ص 220.

"الشاعر الشفوي ينظم خلال حدث الأداء الفعلي، إنه يرتجل، و لابد أنه فعل ذلك بسرعة، إذ كان عليه أن يستبقي الجمهور الواقف أمامه، و ذلك أنه يعتمد على مستودع من القوالب الصياغية، و التي قد تمكن منها، و التي نظمها بسرعة البرق إنه يغني بلغة متخصصة يكون القالب الصياغي فيها هو الوحدة الصغرى المنفصلة و ليس الكلمة المنفصلة، و القالب الصياغي هو مجموعة كلمات توظفت بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبر عن فكرة رئيسية معطاة سلفا".[1]

الملاحظ في كلام جيمس مونرو أن أهم خصائص الإنتاج الشعري الشفاهي اعتماده على مستودع من القوالب الصياغية, التي يتم تكريرها و إعادة إنتاجها في كل حدث إبداعي لتصير طريقة القوم في الكتابة الشعرية، فكان الوزن في الشعر

المسموع و المروي ليس مكملا ثانويا بل هو ركيزة المستوى الصوتي للإبداع, لأنه يعطي للشاعر متنفسا في إيقاعاته المكررة التي تساعد الذاكرة على استدعاء ما شاءت من الأصوات التي توافق الإيقاع و القالب الصياغي المكررين، و هذا ما يصرح به الجاحظ في القرن الثالث للهجرة بقوله: "فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب و على العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالا، و تنثال عليه الألفاظ انثيالا"[2]

سبق الجاحظ أصحاب النظرية الشفاهية في حديثه عن الطريقة الشفاهية للإبداع الشعري ، باعتمادها على ما يسميه جملة المذهب أو العمود الذي أشار إليه جيمس مونرو بالقالب الصياغي، فالجاحظ يقر أن نمط الإبداع الشفاهي لا يحتاج إلى تنويع في الصيغ و القوالب، بل يكتفي بتكرار طريقة في النظام مواتية للذائقة الشعرية المتوارثة عن مخزون شعري سابق، فيكون هيكل القصيدة معدا سلفا لتأتيه المعاني و ألفاظها بعد ذلك طواعية لا حاجة لذلك لمكابدة و لا تأمل فكري, بل قوامها الحفظ الكثير بالسماع و المدارسة و إدمان الرواية ، دون اتكاء على تنقيح و إدمان نظر.

هذا الذي أفضى بالنقاد إلى تبني شروط الوضوح و التلقائية و عدم الإغراب في

1- جيمس مونرو: النظام الشفوي في الشعر الجاهلي، تر: فضل بن عامر العماري، دار الأصالة، ط1، الرياض، 1987، ص 27.

2- الجاحظ: البيان و التبيين، ج3، ص 232.

المعاني و مقاربة الشاعر في وصفه و مناسبة الإستعارة كأسس هامة في عمود الشعر بمنظور ثقافة الذوق و الإعتدال, حيث:

" لا نكاد نجد قيمة فنية قررها أصحاب المنهج النقدي إلا و لها أصول عند إبداعات الجاهليين، فكل ما نجده مذكورا في عمود الشعر لم يكن إلا رصدا لما خبروه و وجهوا الشعراء له حتى صار منهجا لمن يريد لشعره الذيوع و الجودة و الإنتشار.[1]

بهذا أصبحت سلطة المؤسسة النقدية, أو ما يعرف بأهل المعرفة بالشعر اليد الطولى في منح الذيوع و الإنتشار لأي شعر أو أي شاعر، مما أثقل كواهل الشعراء بقوالب و قوانين تكبح تجربة الكتابة في الإبداع الشعري، من أجل إحياء طريقة العرب الأولى في تجربة القول. من نماذج النقاد التراثيين الذين سايروا تجربة النقلة الحضارية للعرب من الشفاهية إلى الكتابية, إبن سلام الجمحي ،الذي عايش تحول قومه من السماع إلى الكتابة, و الذي لابد و أن يأخذ بموقف المؤسسة الثقافية التي ينتمي إليها التي نشأت في دولة عربية أعرابية هي الدولة الأموية التي منحت لعصر الجاهلية بريقا و أفضلية بوصفه منبع علوم العربية و أصلها إذ :

"إن الوضع السياسي في الدولة الأموية حرك الماضي حركة تجاوزت اللغة إلى الأنساب و الأيام، و وجدت الحمية الجاهلية المكبوتة متنفسا لها و استرجعت كامل حريتها, و النتيجة إعادة بناء الماضي الجاهلي الشفوي بما يستجيب لمتطلبات الحاضر الإسلامي، فانقلب الوضع الثقافي إستعادة للعهد الجاهلي بوصفه زمنا ثقافيا تمت استعادته و ترتيبه و تنظيمه في عصر التدوين، كإطار مرجعي لنظرة العربي إلى الأشياء و الكون و المجتمع و التاريخ." [2]

بهذا اتحدت المؤسسة السياسية مع المؤسسة الأدبية لتأسيس خلق إطار من تبادل المصالح و الأهداف، لنسق فكري ينتصر للسبق الزمني بوصفه أصلا و أساسا و رفض اللاحق بوصفه فرعا و دونيا، هذا الذي نستقرئه في أعمال ابن السلام الجمحي، و لكن برؤية أبعد من ذلك، مفادها أنه بما أن الشعر الأول شفاهي، و أن

1- نجوى صابر: الذوق الأدبي و تطوره عند النقاد العرب، دار الوفاء، ط1, الإسكندرية، 2006، ص 58.

2- حبيب مونسي: مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 22.

أصل المعرفة الأولى سماعية شفاهية، و أن الشعر اللاحق و المحدث مكتوب و تلزمه الصنعة و الكتابة، فبالنتيجة إن الشفاهية أفضل من الكتابية، و أنّ الكتابية تابعة للشفاهية و لا تستغني عنها، يقول: "و قد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية و لم يعرضوه على العلماء"[1]

يشير ابن سلام إلى أن الشعر يؤخذ عن أهله الجديرين به، و ليس من دواوين مكتوبة ، ليبين أن أول خطأ في التلقي الأدبي أن تتلقاه قراءة، بل لابد من الأخذ من الأعراب البدو, لكي تسمع الشعر عنهم شفاهية، و بذلك لم يكتف الجمحي من الحث على طريقة الإبداع الشفاهي, بل تعداه إلى طريقة التلقي الشفاهي، أما القراءة فما هي إلا طريقة ممن يريد لنفسه فساد ذوقه.

و يقول أيضا: "و ليس لأحد , إذا أجمع أهل العلم و الرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة و لا يروى عن صحفي."[2]

يشير الجمحي في حديثه إلى هيمنة المؤسسة النقدية و علوها على كل رأي إذا أجمعت عليه، من ذلك رفض التلقي الأدبي من القراءة، إذ لابد للعالم بالشعر أن يعرفه مشافهة أولا من البدو الأعراب, و ثانيا ممن انتقل إليهم, وهم العلماء بالعربية من الذين اختلطوا بالأعراب و عاشوا معهم، فهم العلماء بالشعر ممن تلقوه مشافهة فحفظوه و لم يعتمدوا فيه أي ديوان أو صحيفة.

أدى هذا التركيز على ضرورة التلقي الشفاهي، و الإعتماد عليه في تناول الشعر إلى ظهور طريقة في الفهم و الإفهام, لا تختلف عن فهم العربي الجاهلي "حيث الإفهام يستند إلى الذات المجاري الداعية لأنس فهم يستند في كليته إلى الكلام المعروف، و يسكن إلى المألوف، و يصغي إلى الصواب، و يهرب من المحال و ينقبض من الوهم، و يتأخر عن الجافي الغليظ."[3]، مثلما كان سائدا في عصر الشفاهية حيث الفهم المشترك و المذهب المشترك و الثقافة الواحدة، فلا إغراب و لا تغريب.

1-محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحوّل الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص 11.

2- المصدر نفسه ، ص 12.

3- بوجمعة شتوان: بلاغة النقد و علم الشعر في التراث النقدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دار الأمل، تيزي وزو، 2007، ص 309.

إن الذي لابد من الإشارة إليه في هذا المبحث هو أن الشفاهية, التي هي حالة اجتماعية ثقافية مرت بها جماعة ما في تاريخها, و هي الجماعة العربية، لم تكن لتصبح فاعلة في عصر الكتابة, لولا هذا النسق الفكري النقدي الذي غذاها عبر إعطائه الصدارة لمفاهيم مرافقة للشفاهية من قبيل البداوة و الطبع ليجعل الشفاهية مفهوما فاعلا في الظل و موجها في الخلفية، و منتجا بعد ذلك لمفاهيم أشد تأثيرا من قبيل عمود الشعر، الذي لم يستطع الخروج على نمط الشعرية الأولى لما لثقل المؤسسة الأدبية من دور في بلورته، و هي تواجه المد الحضاري, الذي أعقب عصر التدوين، حيث ظهرت شعريات مخالفة لنمط القصيدة الأولى، مما دفع أهل النقد للإنجرار وراء رفض البديل المحدث بداعي تجاوز عمود الشعر الجاهلي، فلم يتمكنوا من أن يحرروه من نمطه الشفوي و قوالبه الصياغية, التي تساعد الشاعر الشفوي و تكبل شاعر كتابة الاختلاف، مما أوقع الجميع في خصومات و مذاهب كانوا في منأى عنها, لو استطاعوا النظر إلى الشعرية بوعي تاريخي أكثر نضجا يرى في الشعر إبداعا خلاقا لا ينفك يتعدى نفسه و العالم و كل حدود الرتابة و النمطية نحو تجربة ملؤها الخلق و الكشف و الإبداع في ظل حضارة تتفاعل بالقراءة و تتحاور بالكتاب.

المبحث الثاني:
الذوق الشعري في التفكير النقدي عند العرب.

يمثل حضور الذوق الشعري في التفكير النقدي عند العرب إشكالية بارزة في القراءات المعاصرة للنقد التراثي, لدوره - أي ذوق- الأساس في تشكيل المفاهيم النقدية تنظيرا و تطبيقا, بوصفهما نقطتين أساسيتين وجهتا التجربة الإبداعية للعديد من الشعراء القدامى، و قد أشار الباحثون المحدثون إلى أن الذوق لا يكتفي بماهيته و مجاله الأدبي، بل يستقي وجوده, أولا من ذوق عام هو وليد الثقافة و المجتمع و التاريخ الذي أنتجه لذا فالذوق ظاهرة تتأثر بالزمن فتتحول و تتغير, مثله مثل الفهم.

إن الذي أحاول تسليط الضوء عليه في هذا المقام، هو هل استطاع الخطاب النقدي التراثي أن يعي وجوده التاريخي و الإجتماعي, الذي أنتجه في تناوله لقضية مهمة كالذوق؟ و هل استطاع أن يميّز نفسه من منتوجه الشعري ليقدم كمجرد قراءة واحدة لهذا التراث؟ و ما أثر مفاهيمه عن الذوق و التاريخ في مصطلحات مثل الحضارة و الحداثة و الكتابة؟

إن الذي يلاحظ طبيعة الشعر العربي القديم من النشأة إلى التطور يرى أن الشفاهية كان المحدد الرئيس لطبيعته أما الذوق فقد حدد التطور ليعضد لهذا النمط من القصيدة الجاهلية الشفاهية بالاستمرارية و الدوام, في ظل مقومات عمود الشعر الذي اقترن في العرف بالمعتقد النقدي، و هو ما درجت عليه مصنفات النقد التراثي في تأكيدها على محورية الذوق في استقبال النصوص و التعليق عليها.

ورد في لسان العرب أن الذوق لغة: "من ذاق يذوق، ذوقا، و الذوق مصدر و يقال ذاق الشيء ذوق و ذواقا، و مذاقا، و الأمر المستذاق أي المجرب المعلوم يقول تعالى: "فذاقت وبال أمرها، أي: خبرت و بال أمرها".[1]

و جاء في المعجم الفلسفي: "أن الذوق السليم نوع من الإدراك الحدسي أو المكتسب للأمور الجميلة، أو الواجبة الجمال، أو التي تعتبر أفضل من غيرها".[2]

1- ابن منظور: لسان العرب، مج3, ص 1527.

2- عبده حلو: معجم المصطلحات الفلسفية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1994، ص 72.

رأى النقاد القدامى أنّ الذوق نوعان، ذوق عام يتخلص في تلك العوامل الثقافية و الاجتماعية التي يحياها الإنسان, و التي تؤثر مباشرة في تشكيل جوانبه العاطفية

و الفكرية, و بالتالي في صورة أحكامه , يقول الأصمعي مشيرا إلى هذا النوع:

"لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب و يسمع الأخبار و الأنساب و أيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب و المثالب و ذكرها بمدح أو ذم."[1]

لكي يكتسب الإنسان و الشاعر بوجه الخصوص ذوقا اجتماعيا عاما يشير الأصمعي لذلك بمعرفة تاريخ و ثقافة العرب من أجل التمييز بين المناقب في عرف الناس و ما تدعوه بالمثالب في معتقدها و هذا كما يقول غاية اكتساب الذوق العام.

أما النوع الأخر فهو الذوق الفني الشعري الذي يحكم به على جمالية قصيدة فإنها تلك القيم الفنية المرتبطة بالنص, يعتد بها النقاد في أحكامهم على شعر ما و في هذا النوع يشير ابن خلدون: "اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان و معناها حصول ملكة البلاغة للسان، فالمتكلم بلسان العرب و البليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب و أنحاء مخاطباتهم، و ينظم الكلام على ذلك الوجه جهده."[2]

إنّ كلا الذوقين يؤثر الواحد منهما في الأخر، فلا يمكن إهمال تأثير الاجتماعي في الفني, و لا الفني بدوره في الاجتماعي.

إن دراسة موضوع الذوق بوصفه نسقا مهيمنا في الخطاب النقدي التراثي لابد أن يعتمد على جملة من المفاهيم المرافقة للخطاب, التي تعد بدورها مظهرا من تمظهرات الذوق العام و الخاص، فالخطاب النقدي التراثي لم يستطع أن يبدأ مسيرته إلا حين وظف لنفسه جملة من المفاهيم الأولية التي يعتقدها أن مسلمات لابد من الإنطلاق منها نحو إقامة علم خاص بالأدب، فالجمحي من حيث أول ناقد متخصص نراه ينطلق في صياغة كتابه من مسلمة أولية, هي أفضلية زمنية لا يمكن الطعن فيها فالأول أفضل من الأخير، و الجاهلي أشعر من الإسلامي و البدوي أبدا خير من المولد في باب الشعر، فمفهوم الزمن و البداوة و الأولية عند الجمحي مسلمات من

1- أبو علي الحسن ابن رشيق: العمدة، ج1, تح.محمد عبد الحميد, دار الجيل, ط5, بيروت, 1981, ص 132.

2- عبد الرحمان إبن خلدون: المقدمة، دار الفكر، بيروت، 2007، ص 615.

أجل تمييز جيد الشعر من رديئه، و لكننا إن فتشنا في العلة الأولى لهذا الكلام سنصطدم بالذوق غير المعلل كآخر حجة لما ذهب إليه.

يقول الجمحي: "يعرف ذلك العلماء عند المعاينة و الإستماع له بلا صفة ينتهي إليها و لا علم يوقف عليه".[1]

"و في نشأة تلقي الآثار الأدبي , كان الذوق الذي يتخذ دلالة القبول في أكثر صوره, يمثل الخطوة الأولى في التقبل و رد الفعل و من هنا , تكون صلته بالطبع على مستوى الإبداع, و مادام الشاعر لا يستغني عن ذوقه, و بالتالي, لأن الممارسة هي التي تحتضن التجربة بقراءتها و التفاعل معها, ذلك أن مادة القراءة هي هذه التجربة التي يكشفها الشعر, و بذلك كانت الصلة وطيدة بين ممارسة القراءة و ممارسة التجربة, بواسطة ما تنتجه كلتا العمليتين. "[2]

من مظاهر الذوق الفني عند النقاد العرب التراثيين، قضية البداوة و الحضر و موقف الخطاب النقدي التراثي منها، حيث شكلت نقلة العرب من حياة البداوة إلى حياة الحضارة و التمدن و اختلاطهم بغيرهم من الأمم الوافدة على الحواضر العربية آنذاك، شكلت عند النقاد إشكالية فكرية على مستوى الإنتاج الشعري، حيث لاحظوا تغير أنماط التعبير الشعري ما بين شعر البداوة و شعر الحضر، من خلال انصراف الشعراء الحضريين عن أساليب و مواضيع البداوة، مما حرك في نفوس المحافظين نزعة قومية, و هم يرون طريقة أسلافهم يهددها الزوال، و خوفا من ضياع الهوية و فساد الذوق عند العامة، راح الخطاب النقدي يشكل نسقا فكريا يرى في البداوة المزية و يعطيها الصدارة، لكونه أحسن الشعر البدوي، فله السبق الزمني، و بالتالي لابد للحضري من محاكاة طريقة العرب في الشعر، و إلا فإن ذلك من فساد الشعر عندهم و سوء النظم، و ممن تصدوا لهذه المهمة القومية, ابن قتيبة في قوله :

"و ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر و الرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل و يصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة و البعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا الأواجن

1- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص 07

2-مصطفى درواش:الطبع و الصنعة, ص73.

و الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس و الآس و الورد لأن المتقدمين جروا على منابت الشيح و الحنوة و العرارة."[1]

يحاول في مقولته هذه, دفع الشعراء نحو الاحتذاء بطريقة العرب في الشعر أيام بداوتهم، فالرسم العافي و البعير و الشيح, ما هي إلا أشياء تمثل محيط البدوي في ترحاله، فلماذا يجبر الحضريين على استعادتها في زمانهم، و لكن ابن قتيبة لن يستطيع الذهاب بعيدا في تعليله, إلا بجعل ذلك منوطا بالذوق العربي في الإبداع .

من النقاد الذين حملوا على عاتقهم إحياء الذوق البدوي في بيئة الحضر الجاحظ، حيث نافح عن الذائقة البدوية محملا بنزعة قومية تجاه الحركة الشعوبية التي تفشت في عصره.

يقول: "و القضية التي لا أحتشم منها، و لا أهاب الخصومة فيها أن عامة العرب و الأعراب و البدو و الحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار و القرى، من المولدة و النابتة و ليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه."[2]

إن هذا الخطاب النقدي الذي يشتمل على نوع من التمييز في مجال البيان و البلاغة بين عربي و مولد، انطلاقا من رؤية تدعي امتلاك العربي شيئا لا يمكن لأي دخيل امتلاكه، كشيء يجري في عروق الأعرابي ترتبط بالنسب و الأصالة فامتلاك ملكة الذوق العربي لا يكون إلا لمن كانت فيه غريزة العربي التي تعود جذورها إلى ذلك البدوي الموغل في الذوق العام الذي اكتسبه باختلاطه ببيئته و معرفة أيامها و وقائعها.

يقول الجاحظ في تعليل شاعرية الأعرابي مقايسة بالمولد: "إن الفرق بين المولد و الأعرابي: أن المولّد يقول بنشاطه و جمع باله الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو فإذا أمعن انحلت قوته، و اضطرب كلامه"."[3]

هذا الذي ذكره الجاحظ ما هو إلا نتيجة للخطاب النقدي, الذي يلزم الحضري بالسير على مذهب الأوائل ، فالمرجعية العلمية دور مهم في هذا التوجه النقدي, إذ أن من نشأ على حفظ الشعر الجاهلي و مدارسته و لزومه تنشأ فيه ذائقة تميل

1- ابن قتيبة: الشعر و الشعراء ،ج1, ص 22.

2-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج1,تح.عبد السلام محمد هارون , دار مصطفى البابي الحلبي, ط2 ,القاهرة,1978 , ص 328.

3- المصدر نفسه، ج1, ص 329

بالفطرة نحو هذا النمط من الشعر، و إذا أحست باختلاف طفيف في المذهب حسبته خروجا على مذهب الأوائل, و بالتالي مجته و أعرضت عنه.

إن التعصب في مقام النقد يكون ضارا بصاحبه, حتى و إن كان على حجة فنية، هذا الذي يلاحظ في معظم الأحكام التي أوردها النقاد في مباحثهم عن عيوب الشعر التي نتجت عن عدم التزام أصحابه بما عرفته العرب، أي العرف البدوي في الحكم على الأشياء، من ذلك قول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه يكفيك ما ماريت في أنه برد

يقول الآمدي: ذكر أبو العباس أن هذا ما أضحك الناس منذ سمعوه، إنما يوصف الحلم بالعظم، و الرجحان و الثقل و الرزانة كما قال النابغة:

و أعظم أحلاما و أكثر سيدا و أفضل مشفوعا إليه و شافعا." [1]

لم يعلل الأمدي هذا القبح، و أظنه قد رفض تجسيد أبي تمام الحلم كثوب رقيق حواشيه على عكس ما ورثته العرب عن أجدادها في النظر إلى الحلم بالعظمة و الثقل, و هذا ملمح إجتماعي متوارث عن أهل البادية, أراد أبو تمام مقاومته فقوبل عند هؤلاء بالسخرية, لأن ذوقهم لم يستسغه, إن الذوق هنا مرتبط بحكم إجتماعي نحو موضوع الحلم في هذا المثال، و هذا الموضوع مرتبط بمحمول إجتماعي آخر يثبت صفة للشيء كمنظور رسمته البداوة فورثه العرب بعد ذلك عنها.

من الأمثلة المشهورة في عدول الشعراء على ذوق البادية و تمردهم على أحكامها في الشعر قول أبي نواس:

"عاج الشقي عن رسم يسائله و عجت أسأل عن خمارة البلد

لا يرقي الله عيني من بكى حجرا و لاشفى وجد من يصبو إلى حجر"[2]

و قال أيضا...

"قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلس

أترك الربع و سلمى جانبا و اصطحب كرخية مثل القبس"[3]

1- الآمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1 , ص 138.

2-أبو نواس الحسن بن هاني:الديوان,تح :علي فاعور,دار الكتب العلمية, ط2, بيروت, 1994,ص.149

3-المصدر نفسه:ص305.

حاول الشاعر في أبياته هذه رسم ذائقة أخرى مفارقة تنازع بثورة الذائقة القديمة التي روّجت للرسم و مساءلته كنوع من الفحولة و التميز الذي خلده الشعراء الأوائل في مقدماتهم الطللية, التي ناسبت حياتهم البدوية، جعل أبو نواس من هذا النمط من القصيدة موضع مساءلة، نحو ذوق أخر، هو ذوق المدينة و حياتها الذي مثل لها بالحانة أو الخمارة، ليصنع بذلك نمطا أخر من القصيدة مرتبطا هو الأخر بحاضره و بيئته، فالذوق البدوي كما يلمح إلى ذلك أبو نواس هو ذاك الذي عاش في البادية أما الآخر المغاير فلابد أن يصنع نمطا جديدا يلبي تطلعات حاضره أي حاضر المدينة بكل أشكالها و مرافقها. إن إرتباط الذوق الأدبي في الخطاب النقدي التراثي بالذائقة البدوية كان تمهيدا لصراع حضاري, لابد منه بين دعاة المحافظة و دعاة التجديد في مجال الشعرية العربية، حيث أضحت مقاومة الدخيل في الفكر العربي، و بخاصة الفلسفي منه حجة المحافظين من أجل الدفاع عن التراث و الهوية الشعرية، و كان أبرز عناوينها عمود الشعر، بوصفه مرآة الذوق العربي و ديدن الشعراء الفحول فارتبط صراع المحدث و القديم بين إثبات أو نفي الشعرية وفق متطلبات عمود الشعر تارة و عمود الذوق البدوي تارة أخرى.

يمثل الصراع النقدي الذي دار حول قضية المحدث حالة لصعود نسق ذوقي مختلف أطلق عليه مذهب الصنعة، حيث بدأ عدد من الشعراء الذين يعيشون في وسط البيئة و المجتمع الحضري تلمس طريقة أو مذهب جديد للشعر, حينما أحسوا بتحول الذوق العام للجماعة العربية, كما كانت عليه في أزمنة البداوة، لكن هذه الرغبة قوبلت برفض شديد لدى النقاد المحافظين، الذين رأوا في الشعرية بنية مغلقة لا تقبل الإضافة أو التحويل،و أنّ ما عد عمودا للشعر هو ميزان للشعر العربي في أي زمان و مكان، و أن البيان و البلاغة العربية ما كانا أحسن مما قالته العرب أيام بدواتها أي في عصر صفاء ثقافتها القديمة، فصفاء الهوية في الثقافة البدوية لابد أن يستمر في ظل الثقافة الحضرية، كما ذهب إليه هؤلاء النقاد، حين فرضوا على الشعراء مبدأ صفاء النوع الأدبي، و أن الشعر العربي قد استوى على سوقه، فلا يحتمل إضافة محدث, و إلا عد ذلك بدعة في الشعر و فسادا في الذوق لابد أن يعزل صاحبها من المؤسسة الأدبية.

يقول بوجمعة شتوان في هذا الشأن: "إن طبيعة هذا الفصل الصارم بين حسن قديم و حسن حديث نتيجة لهذا التضييق في الأحتكام إلى ذائقة بدوية، و هي ذائقة بقيت

تحتكم إلى القيمة التفاضلية المسندة إلى صيغ أشعر، و أحسن، و أجود، في إطار حدود بلاغية لا تزعزع الأسس البلاغية البدوية."[1]

إن الخطاب النقدي التراثي بهذا المفهوم الذي ذكره هو وليد ذائقة بدوية شرعت تقاوم ذائقة جديدة في طور التشكل عبر أعمال شعراء البديع، الذين رفضوا السير مع العرف العام لدى النقاد، و انتقل بدوره ليؤثر في الحكم النقدي الذي يلاحظ شدته في التعامل مع المحدث إلى درجة التعصب, مما ولد لدى الشعراء أزمة فكرية في سعيهم نحو التوفيق بين معاناة الإبداع و صعوبة التلقي، و مما يروى في هذا الشأن، ما نقلته الكتب عن موقف ابن الأعرابي من شعر أبي تمام.

"فقد قرأ عليه أحد تلامذته أرجوزة أبي تمام:

و عاذل عذلته في عذله فظن أني جاهل من جهله.

و هو لا يعرف نسبتها، فأمر تلميذه بأن يكتبها له، قال التلميذ فقلت له: أحسنة هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها، قلت: إنها لأبي تمام، فقال: خرق خرق."[2]

إن أمثلة هذه العصبية في طبقة المحافظين عديدة، حيث لم تحاول إقصاء شاعر كأبي تمام، بل أرادت أن تقصي كل شعر محدث، خرج من مذهب الطبع إلى مذهب الصنعة أو البديع، دون علة مقبولة ترافق أحكامها، بل مرد ذلك توجه فكري سائد في المؤسسة النقدية للمحافظة على ذوق بدوي, يبدو أنه بدأ يخسر بريقه و مكانته في خضم الحياة الحضارية الجديدة.

"و تواصل الفكرة القائلة إن الطبع هو أصل الفن الشعري, ليضاف إليها مبدأ أن الطبع هو أصل الرأي النقدي و أداته. و كل من الطبع و الذوق بمثابة الميول المثبتة في الذات البشرية على شكل هيئة راسخة في الذهن, حاضرة في كل سماع أو قراءة. "[3]

إن المتتبع لحركية المحدث في الشعر القديم يدرك أنها حركية لا يمكن حصرها في جانبها الفني، فقد شهد المجتمع آنذاك اتجاها حداثيا مس الجانب السياسي و الديني و الاجتماعي على حد سواء، لذا ظلت السلطة في طابعها العرفي بكل أشكالها تقاوم هذا المحدث و تمنعه بشتى المواقف و الأحكام.

1- بوجمعة شتوان: بلاغة النقد و علم الشعر في التراث النقدي، ص 29.

2- أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تح: صالح الأشقر، دار الفكر، ط2، دمشق، 1964، ص 175.

3-مصطفى درواش :الطبع و الصنعة, ص74

تنقسم الحداثة الفنية في مواجهتها للذائقة البدوية التي حملها الخطاب النقدي ثلاث مراحل:

1- الحداثة الفكرية أو العقدية: يمثل هذا الاتجاه بشار بن برد و أبو نواس.

2- الحداثة المعجمية: أو مذهب البديع كما عند مسلم بن الوليد.

3- حداثة الصورة الشعرية: التي مثّل لها أبو تمام في غموض معانيه و تعقيداتها.

1 - الحداثة الفكرية العقدية:

يتمظهر هذا التمرد في رفض القيم و التقاليد في العصر العباسي الأول، بصورة جلية، فقد سخر الشعراء كأبي نواس و بشار من الأعراف و الأحكام العقيدية، حين نعتوا بالهتك و الفجور.

يقول أبو نواس في إحدى خمرياته:

لست بالتارك لذا ت الندامى للصلاح

قل لمن يبغي صلاحي بعت رشدي بصلاحي

أطيب اللذات ما كا ن جهارا بافتضاح[1]

" و كان هذا المذهب البادرة الأولى نحو نشوء المحدث، حيث يظهر في هذا النوع التزامه الشديد بعمود الشعر و أعراف الذوق الشعري غير أنه تميز بالثورة و الخروج عن الذوق الديني العقائدي." [2]

مع أن الحقيقة أن أضراب أبي نواس قد حركتهم دواع إبداعية و تصورات اجتماعية كانت وليدة الفترة الحضارية للأدب العربي.

2- الحداثة اللفظية:

يمثل هذا النوع خروجا أخر على الذائقة البدوية في باب اللفظ و الصياغة الشعرية، سمي في النقد القديم بمذهب البديع، "حيث تميز أصحابه بلغة شعرية جديدة غير لغة القدماء، من اختيار الألفاظ السهلة، و التراكيب اللينة، لما للحياة الإسلامية من تأثير في انتشار الطبع الرقيق، و اللهو، فتغيرت الصياغة فوشحوا أشعرهم

1- أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني: الموشح، المطبعة السلفية، ط1،القاهرة، 1950 .ص 268.

2- صالح علي سليم: ظواهر من التمرد في العصر العباسي، مقالة في مجلة جامعة دمشق، المجلد 20، العدد 2،دمشق, 2004، ص 94

بالجناس و الطباق، و الاستعارة، و غير ذلك مما وقع تحت اسم البديع."[1]

من نماذج هذا النوع من المحدث ما ذكره المرزباني عن مسلم بن الوليد قال:

سلت فسلت ثم سل سليلها فأنى سليل سليلها مسلولا.

فقال أبو نواس: و الله لو رميت الناس في الطرق لكان أحسن من هذا. [2]

"و في قوله يمدح يزيد بن مزيد الشيباني:

سد الثغور يزيد بعد ما انفرجت بقائم السيف لا بالختل و الحيل

أغر أبيض يفشى البيض أبيض لا يرضى لمولاه يوم الروع بالفشل

موف على مهج في يوم ذي رهج كأنه أجل يسعى إلى أمل"[3]

امتلأ النص السابق بالصنعة اللفظية و بألوان من البديع، كالطباق: سد # انفرجت، الجناس، مهج/ رهج, و التوازي في: موف على مهج/ يوم ذي رهج، و هذا في ثلاثة أبيات فقط.

3- حداثة الصورة الشعرية:

مثل لها أبو تمام أحسن تمثيل، حيث يلاحظ في شعريته ذلك الملمح الدلالي الذي يتسم بالغموض و التعقيد, خلاف ما ألفته الذائقة العربية في أيام بداوتها التي اتسمت الصورة الشعرية فيها بالبساطة و السطحية و تقريب التشبيهات كما هو في شروط عمود الشعر، حيث أن أبا تمام قد تعامل مع اللغة عموما تعاملا استثنائيا بتوظيفه لعلاقات مجازية مبتكرة، ليجعل من الغموض انفتاح للغة نحو عوالم دلالية لم تألفها العرب، و لم يعهدها ذوقها البدوي الذي يأبى الإيغال في المعاني.

إنه : " يمكن إيجاز دوافع هذا الحداثة الأدبية عند أبي تمام في:

أ- الفضاء الحضاري: فغموضه يبرز ذلك التجديد و التعقيد الذين طبعا الحاضرة الإسلامية و المدنية باختلاطها بالأمم الأخرى.

ب- الهاجس الإبداعي: فضّل الغموض لأنه لا يحتذي بمثال سابق، فهو يعمل المعاني

و يخترعها و يتكئ على نفسه فيها.

1- ينظر: طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الكتب العلمية, ط2، بيروت، 2006، ص 94- 95.

2-ينظر : المرزباني: الموشح , ص315

3-صريع الغواني مسلم بن الوليد، الديوان، تح: سامي الدهان، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1997، ص 08.

ج- عقلنة الشعر: أي جعل الشعر صنعة عقلية يقول أبو تمام:

لكنه صوب العقل إذا انجلت سحائب منها أعقبت بسحائب.

د- إعتماد المحصول المعرفي الجديد من فلسفة و منطق.

ه- الصنعة في الشعر: فأبو تمام يتعب نفسه، و يكد فكره، لاستنباط المعاني الجديدة،

و طلب البديع و تحسين الكلام."[1]

لم ير المحدث في علاقته بالقديم و في الموروث الجاهلي طريقة في الإبداع الشعري فحسب , بل و أسلوبا في الحياة، لذا لم يكتف بمساءلة بنيته الشكلية بل عمّق المسألة ليجعل من المعتقد محل تشكيك و تساؤل، و أبو تمام كسالفه أبي نواس يجعل من المعنى الغامض بوابة لولوج عالم حاضره، و ليوصل لمتلقيه معاناة الحياة الجديدة، فمفاهيم البساطة، و السطحية و قرب التشبيه و المناسبة في الاستعارة أمور كان يراها مرتبطة بزمن غير زمانه، و بذوق غير ذوق عصره، أما من كان بعيدا عن كل هذه الصراعات و الحياة المتجددة من أمثال النقاد المحافظين فلم يدعوا شاردة و لا واردة من شعره إلا نقدوها و نبهوا عن خروجها على عمود الشعر مرة و عمود الذوق كرة، و الأمدي كان أحسنهم في هذا, إذ يعلق على قول أبي تمام:

"اليوم أدرج زيد الخليل في كفن و انحل معقود مع الأعين الهتن.

هذا بيت ردئ لقوله: "و انحل معقود" فجعل الدمع معقودا و الاستعارة غير منكرة إلا إذا وقعت في غير موضعها الذي يليق، و لو قال الأعين الجمد كان أولى."[2]

- و قال أبو تمام:

إن ريب الزمان يحسن أن يه دي الرزايا إلى ذوي الأحساب

فلهذا يجف بعدا خضرار قبل روض الوهاد روض الروابي

و هذا أيضا من ألفاظه الركيكة السوقية، و عاداته السخيفة العامية، فجاء أبو تمام في أقبح موضع."[3]

---

1 - ينظر: وحيد كبابة: الشاعر العربي بين معاناة الإبداع و صعوبة التلقي، مقالة في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج 84، الجزء 1،2000 ,ص 76.

2- الأمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1, ص 477.

3- المصدر نفسه، ج1, ص 482.

و قال:

للسيف بعدك حرقة و عويل و عليك للمجد التليد غليل

و حرقة السيف استعارة فيها استقصاء، و لو قال، بكى السيف، أو ليبك السيف، لكانت استعارة مألوفة معتادة".[1]

لا تخرج هذه الأمثلة من النقد عن هذا المنوال من النقد الذي يرفض استعارة غريبة و تشبيها بعيدا فقط, باسم العادة و المتعارف عند العرب أو ما يسمى بالذوق العام , الذي كما أشرنا ذوق بدوي لا يقبل إلا بالمألوف المتداول بدل الطريف و المفاجئ و البسيط بدل المعقد و الواضح بدل الغامض تماشيا مع طبيعتهم في تقدير الأشياء و الحكم عليها.

"ففي ظل هذا الإطار لم تكن القراءة القديمة مجالا معرفيا لتعدد المعاني، و إنما كانت قراءة موجهة صوب نص محدد المعالم، لا تجوز اختراقه أو تجاوزه، يتكئ فيها القارئ على نموذج ثقافي جمالي سائد يسمونه الذوق، تكاد تتحدد إجراءاته ضمن أطر جمعية، تتسم بسيادة الواقع، كانت القراءة مواجهة لعالم مكتمل المعالم لبنية مغلقة بنظامها الصارم التي تنفتح على مستوى معاني الذاكرة الجماعية، و ألوان الصور البلاغية، و لذلك فهي ممارسة أليفة واضحة."[2]

لم يكتف العرف البدوي المعتمد بين أوساط النقاد التراثيين بالتحكم في الخطاب الشعري عبر قوانينه الجامدة، بل تعدى ذلك إلى قنوات التواصل، بالدعوة إلى استعادة آليات الإلقاء و التلقي البدويين، و بجعل أنماط السماع و المشافهة من الوسائل المفضلة لهؤلاء، لخلق مناخ ملائم للذوق البدوي، حين نراهم يوجهون الشعراء نحو السماع و الحفظ كأساس لامتلاك الذوق و الحفاظ عليه، يقول ابن خلدون:

"و هذه الملكة- أي الذوق- إنما تحصل بممارسة كلام العرب و تكرره، على السمع

و التفطن لخواص تركيبه."[3]

1- الأمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1,ص 493.

2- تسعديث قوراري: المتلقي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 120.

3- ابن خلدون: المقدمة، ص 615.

يجب على الشاعر أن يتشبع بآثار الأساتذة الكبار, و يتحكم في معجمهم و يحفظ تنوعات صورهم الأسلوبية, و باختصار ينبغي له أن يملا فكره بأشعارهم .

لقد كتب ابن رشيق يقول : "فقد و جدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر و معرفة الأخبار و التلمذة لمن فوقه من الشعراء فيقولون :فلان شاعر- راوية , يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد, و سهل عليه مأخذ الشعر ولم يضق به المذهب, و إذا كان مطبوعا لا علم له و لارواية, ضل و اهتدى من حيث لا يعلم, و ربما طلب المعنى فلم يصل إليه و هو ماثل بين يديه لضعف آلته"[1].

يرى ابن رشيق أن لإمتلاك ناصية الشعر و الذوق لابد من الحفظ و السماع و التكرار و الدربة, و هي أدوات تمثل القناة الشفاهية , التي تسمح برسوخ الذوق الشفاهي البدوي إبداعا و تلقيا : "حيث كان الشعراء الرواة سابقا بوصفهم وسطاء أشياء التواصل يمثلون نموذجا من المطبوعين الذي كانوا يمثلون بدورهم مستويات للتواصل ملائمة للظروف الشفاهية عبر السماع المباشر من الشاعر المطبوع و التي بدورها تكون سبب لنتاج شعري يساوي في الدرجة شعر أستاذه، و في المحصلة انتماء هؤلاء الشعراء إلى الطريقة نفسها عبر الحفاظ على الذوق بالحفظ و السماع و التي تحيل ابتداء على اقتدار على الحفظ و الرواية و رفض الاعتماد على الكتابة و الكتب، كوسطين يمكن الثقة فيهما."[(2)]

الملاحظ في هذا المقام هو التفطن المبكر للنقاد في تناولهم قضية قناة تلقي الخطاب الشعري، حيث حاولوا بشدة الإبقاء على قناة السماع و المشافهة كنوع من الذوق الأدبي الأمثل، الذي يتماشى و النسق الفني للموروث الجاهلي أو للأنموذج الذي يعني في أبعاده الصفاء و الفحولة و الجودة لهذا فهو جدير بالإتباع و السير على منواله. يقول ابن قتيبة في هذا الشأن: "و كل علم محتاج إلى السماع، و أحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر، لما فيه من الألفاظ الغريبة و اللغات المختلفة و الكلام الوحشي."[(3)]

1-ابن رشيق :العمدة,ج1, ص196.

2- ينظر: بوجمعة شتوان: بلاغة النقد و علم الشعر في التراث النقدي، ص 24- 25.

3- ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، ج1, ص 82- 83.

لكن هذا الخطاب النقدي, الذي اعتمد الذوق الشفاهي في تنظيراته و تطبيقاته كان يعيش في خضم حياة فكرية تتميز بمركزية الكتابة و ليس السماع، حيث أثر ذلك كما أشرنا سابقا في ظهور اتجاه حداثي, بخوض تجربة الإبداع الكتابي لما رآه من بعده عن الذوق و البيئة البدوية، و قد رافق هذه الطريقة من الإبداع صدمة لدى المتلقي الذي ألف الإستقبال الشفاهي ذي الملمح البسيط في بنيته و الواضح في أسلوبه، و هذا الذي شكل تشويشا في القناة لدى المحافظين الذين لم يستطيعوا مواكبة الطريقة الجديدة في الإبداع و الذوق بحكم احتكامهم إلى أعراف التلقي النقدي الشفاهي الذي تميز بالتسرع في الأحكام و الفهم، و في هذا أورد مثالا من أخبار أبي تمام:

"حدثني محمد بن البربري قال: حدثني الحسن بن وهب قال: قلت لأبي تمام: أفهم المعتصم بالله من شعرك شيئا، قال: استعادني ثلاث مرات في قولي:

و إن أسمج من تشكو إليه الهوى من كان أحسن شيء عند العذل

و استحسنه، ثم قال لأبي ذؤاد، يا أبا عبد الله، الطائي بالبصريين أشبه منه بالشاميين."[1]

إن استعادة المعتصم قول أبي تمام ثلاث مرات لدليل على صعوبة تلقيه، بل وجبت قراءته مرات عدة لفهمه، فلا يكفي السماع المباشر و الفهم التلقائي، و هما مميزات التلقي الشفاهي، أما هنا فكان شعر أبي تمام كشفا آخر لا ينكشف إلا بالإستعادة و النظر و التأمل, الذي تسمح به القراءة.

حاول الخطاب النقدي التراثي استعادة طريقة العرب في الإنشاء في خضم مركزية القراءة و الكتابة، عبر تلقين الكتاب من الشعراء و الأدباء أسلوبا لا تبتعد عن خصائص الإبداع الشفاهي من سهولة اللفظ و وضوح المعاني بغية إخضاع تجربة الكتابة لمتطلبات الذوق الشفاهي في الإلقاء و التلقي، يقول الجاحظ:

"و ليس الكتاب إلى شيء أحوج منه إفهام معانيه، حتى لا يحتاج السامع لما فيه من الروية، و يحتاج من اللفظ مقدار يرتفع به عن ألفاظ السفلة و الحشو، و يحطه من غريب الأعراب، و وحشي الكلام، و ليس له أن يهذبه جدا، و ينقحه و يصفيه

1-الصولي: أخبار أبي تمام, ص267

و يروقه...، فإنه إن فعل ذلك لم يفهم عنه إلا بأن يجدد له إفهاما مرارا و تكرارا لأن الناس كلهم قد تعدوا المبسوط من الكلام. "[1]

إن الملاحظ من أقوال الجاحظ هو تحول الخطاب النقدي كوصي على الإبداع الفني تارة، و على أفهام الناس و عقولهم تارة أخرى، فلزم على الكاتب التبسيط و الشرح و الإبتعاد عن التنقيح و التصفية لكونها عيوبا في النظم و التأليف، و هذا إنما يدل على سلطة الذوق الشفاهي و الأصل البدوي على الخطاب النقدي, من أجل إنشاء استمرارية لنسق الوضوح و البساطة حتى في زمن الكتابة و المذهب الجديد, بوصفه ممثل الهوية و الأصل، تجاه كل دخيل فلسفي و علمي و معرفي، قد يلوث الذائقة الموروثة عن الأسلاف التي تأبى كل مغامرة و كشف، يقول أدونيس في هذا الشأن: "و للحفاظ على الذوق العربي الأصيل , هيمنت معايير الشفوية الشعرية، و إلى أن تجمد في صيغ من التعاليم ترد قول الشعر إلى نوع من المحاكاة، و لا تقيم فارقا بين النص الشفوي و المكتوب، و كان هاجس هؤلاء النقاد أن يؤكدوا مظاهر التواصل مع الشعرية الجاهلية، لأنها أعمق و أقوى ما يفصح عن الهوية العربية و يمثلها و أي خروج عنها إفساد للشعر ذاته."[2]

تركز في نفوس الشعراء و النقاد بفعل الزمن طريقة في الإبداع و النقد تحاكي طريقة الجاهلي, تاركة وراءها مع التكرار خطابا نقديا سلطويا تجاه كل محدث قد يخل بالعرف الشعري الشفاهي ,على الرغم من التأثير العميق للكتابة , إلا أن التعاليم التي تختزل الشعر في النموذج ظلت هي الصوت المهيمن في كل من النقد و الإبداع , لما للهوية العربية و قضية الإنتماء من عمق كما قال أدونيس في الإنسان العربي الإجتماعي بطبعه,حيث الارتباط القوي بين الهوية الثقافية والهوية السياسية.

1- الجاحظ : الحيوان، ج 1, ص 37.

2-أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1989، ص 33.

الفصل الثاني :

عمود الشعر في ضوء جماليات التلقي.

المبحث الأول:

عمود الشعر في ضوء أفق التوقع.

المبحث الثاني:

المسافة الجمالية في عمود الشعر.

المبحث الثالث:

عمود الشعر في ضوء المتعة الجمالية

المبحث الأول: عمود الشعر في ضوء أفق التوقع.

يتناول هذا الفصل الثالث مقاربة نقدية لما قدمته النظرية الألمانية في التلقي و بخاصة إسهامات رائدها ياوس, و ذلك بعرضها و مقارنتها مع النظرات التراثية في هذا الجانب أي جانب التلقي الأدبي، فهي محاولة إجراء مقاربة بين الإجراءات النقدية الحديثة ذات الطابع الفلسفي و بين تجلياتها البدئية في تراثنا النقدي من خلال مفاهيم عمود الشعر و الذوق و الشفاهية، بإفتراض أولي مفاده أن مادة كل علم سابقة لتنظيره، و إن حقيقة كل منهج نقدي مهما يكن حديثا ما هو إلا كشف مرحلي آخر لنفس التجربة النقدية، من أجل كل هذا لن أحاول لي أعناق النصوص التراثية و إخضاعها للطروحات النقدية المعاصرة في نظريات القراءة أو جماليات التلقي على سبيل الإسقاط أو التقويل، بغرض الإدعاء أن المدونة التراثية سباقة إلى كشف مثل هذه النظريات قبل ظهورها في الغرب، و هو الذي أصبح ديدن العديد من النقاد المعاصرين، و إنما سأنطلق من تصور يرى أن البنية الفكرية النقدية لأسلافنا، تشتمل على عناصر تؤمن بالكلية و الضبط الذاتي، مع مراعاة البعد الزمني لهذه البنية.

إن وصف إسهامات النقاد التراثيين في النظرية الأدبية هو من باب المقاربة فقط، بالنظر إلى أن القوم ليس لهم تصور فلسفي متكامل و مشبع للمباحث الفكرية و الجمالية المرتبطة بالأدب شعرا أو نثرا، على الرغم من ذلك فإن القارئ لإسهاماتهم ليكشف نزوعا قويا نحو الكلية و الشمولية إلى حد الإغراق، بالنظر إلى نفورهم الشديد من التجزيئية أو الملمح التفكيكي للظاهرة الأدبية، لربطهم الدائم بين أركان الظاهرة من الباث (الشاعر) إلى النص (الشعر) و كذا المتلقي (الناقد) بتحديد الشروط التي ينبغي توفرها في كل عنصر من الثلاثة.

من هنا كان لابد من طرح بعض التساؤلات حول المفاهيم الأدبية كالتلقي و إسهامات المتلقي في معمار النص في التراث النقدي، فهل كان المتلقي عنصرا سلبيا في العملية الأدبية عند النقاد التراثيين؟هل إستطاع فرض مشاركته الفاعلة و الإيجابية في رسم البنية النهائية للنص الشعري؟ و هل يمكن رسم حدود واضحة لشعرية التلقي أو جماليات التلقي عندهم ؟ و هل كان عمود الشعر عائقا للمتلقي أم دافعا نحو تكوين قارئ مثالي يمثل الأنموذج عند القارئ المنتظر لدى الشاعر؟

هذه الأسئلة و الإشكالات و أخرى ,التي ترتبط بإشكالات القراءة و التلقي في التراث النقدي ,هي الأخرى بتلك البنية الهيكلية الأولى التي يجتمع إليها الشاعر و المتلقي على حد سواء و هي اللغة، فاللغة العربية بكل مواضعاتها و صفاتها و طرقها في التبيين و الإستمالة كانت محورا رئيسا في توليف هذه المعادلة الأدبية في البيئة العربية، بوصف اللغة عنصرا مهيمنا في بنية الثقافة العامة لكل جماعة بشرية، فكلا من الشاعر و المتلقي يضمهما نظام بياني واحد، هو البيان العربي و هذه المرجعية المشتركة تخلق قطعا تفاهما بين الإثنين، يجعل أحدهما في حوار دائم مع الأخر على الرغم من غيابه، فليس مفهوم التعبير و الإنشاء الفني وحده من يجعل العرف الفني نفسه في خدمته، بل يقف أيضا في خدمة مفهوم التقييم و الحكم القيمي ليحث القارئ أو المتلقي على فعل القراءة و لينسجم مع التأثير الذي يصنعه هذا الفعل في النص ليصير نصا أخر, لكنه قطعا لا يخرج عن مفاهيم العرف الفني للجماعة, ليصنع بذلك ثنائيتي الحرية و القانون من خلال حرية جزئية ترسم حدودا للفعل الثقافي عبر حدود اللغة و الثقافة و التاريخ.

إن مقولة القارئ كمكون أساسي في العملية الإبداعية ، أثيرت منذ القديم إذ نجد أصداءها في التداول الشعري القديم في الإنشاد ، فالشاعر وهو ينشد قصيدته يفترض قارئا إما أن يكون هو الممدوح أو المثقف الذي يحضر عملية الإنشاد والإلقاء ، وفي تلك الأفعال التي يبدأ بها العلماء والنقاد والفقهاء في كتاباتهم مثل (اعلم، فافهم).

وقد بدا الاهتمام بالقارئ والقراءة قبل ظهور نظرية التلقي ، غير أن هذا الاهتمام لم يسفر عن تصور منهاجي نسقي لهذه العملية ، بحيث بقي في طور البدايات , فنشوء نظرية ما هو جواب عن سؤال ، واستجابة لحاجة ، بالإضافة إلى أن النظرية تحمل معها نموذجا استبداليا جديدا يتجاوز النماذج السابقة ولا تنشأ النظرية إلا إذا وقعت أزمة في الأسس ، وبذلك تكتسب النظرية الجديدة مشروعيتها , وهكذا فإن أنموذجا جديدا يكون ملائما أكثر لهذه المهمة ومستقلا عن النمط الأسبق ويحل هذا الأنموذج محل المقاربة المتقادمة إلى أن يصبح هو بدوره عاجزا على مسايرة وظيفته التي هي تفسير الأعمال الماضية للأجيال في الوقت الحاضر.

يشمل هذا المبحث إذن, نظرة مقارنة لما قدمه الخطاب النقدي التراثي خاصة في باب عمود الشعر في مقابل النظرية الحديثة المتمثلة في أعمال روبيرت ياوس عن التلقي الأدبي , من منطلق أولي يؤمن أن الشعرية العربية وهي تنظر لتجربة النص

كانت موجهة في الأساس و لو بشكل غير مباشر بتجربة المتلقي, الذي عاصر النص و هو محمل و موجه بأفق للتلقي تاريخي في أساسه الأنطولوجي.

يدرك القارئ لجماليات التلقي عند روبرت ياوس أن مفهوم أفق التوقع كان مفهوما محوريا في نظريته، لما يتسم به من إشباع فكري بوصفه نتاج تداخل العديد من الإتجاهات الفكرية من فلسفة التأويل و الظواهرية، " فلم يكن استخدامه مركبا مع التوقعات أي أفق التوقعات جديدا، حيث تبنى فيلسوف العلوم كارل بوبر، و عالم الإجتماع كارل مانهايم هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل، بل إن هذا المصطلح كان له إرتباط سابق بالشؤون الثقافية، و من ثم فإن أفق التوقعات يقع في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن". [1]

يعد الفيلسوف الهرمينوطيقي غادامير أهم المؤثرين في جماليات التلقي عند ياوس, خاصة فيما تعلق بمفهوم الأفق التاريخي و علاقة ذلك بالفهم و القراءة, حيث

أدخل غادامير في مفاهيم الفهم و التأويل شروطا جديدة كانت ثورية بالمقارنة مع مفاهيم عصر الأنوار, و الممارسات التأويلية لأسلافه أمثال دلتاي و شلايرماخر الذين راحوا يسبرون أغوار حياة المؤلف أو القارئ المقصود, حيث يعارض بشدة إقرار الممارسة التأويلية بمقولتي الحياة الذاتية للمؤلف و القارئ الأصلي، ليصوغ بذلك أول قاعدة له في النظرية الهرمنوطيقية المعاصرة: ليس الفهم عملية نقل نفساني، و لا يمكن لأفق الفهم أن يحدد معنى ما كان يقصده المؤلف و لا أفق المرسل إليه الذي كتب له النص.

أما القاعدة الثانية، فمفادها أن المعنى ليس شيئا ينتمي إلى الماضي المطلق بحيث يمكن استخلاصه كما كان، بل على العكس فكل تأويل مرتبط بوضعية ما، و تشكله و تحدده المعايير النسبية تاريخيا في ثقافة محددة، ليكون المعنى بذلك نتاجا لمشاركة المؤول و تدخله الخاص في عملية الفهم. [2]

من هنا تقرر عند غادامير أنّ الفهم تاريخي بشكل جذري، فالإنسان بوصفه كائنا يعيش تاريخه لا يمكنه الخروج عليه، فيحاول دائما تحقيق كينونته عبر آلية التأويل لتحقيق الفهم، و هو يمارس ذلك يصطبغ فعل التأويل لديه بما يعانيه في

1- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 104.

2- ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات، التأويل إلى نظريات القراءة، ، ص 40

اللحظة التاريخية التي يعيشها، و لينتج معرفة لا تخرج بأي شكل من الأشكال عن مسألة التحيّز, التي يراها إيجابية .

و بما أن القراءة فعل ينبئ عن وجود موقفين هما النص و القارئ, فإننا في هذه اللحظة أمام أفقين تاريخيين, يحمل كلاهما موقفه التاريخي لكونه كائنا تاريخيا في تجربة الوجود.

تمثل عملية القراءة تفاعلا بين النص و المؤول ليتحقق فيها انصهار أو إندماج بين أفق الحاضر (المؤول) و أفق الماضي (النص) ، و بفضل هذا التفاعل الممكن بين تجربة المتلقي و تجربة النص, بمكن التوصل إلى معنى نهائي ليس للمتلقي فقط و لا للمؤلف ، و لكنه شيء مشترك بيننا، فإنّ من يظن أنه باستطاعته الوصول إلى الأفق الأخر أو الماضي دون أن يعتد بأفقه الخاص، إنما ينقل حكما زاعما الموضوعية على الرغم من المعايير الذاتية في المنظور و الاختيار. [1]

طور غادامير كذلك مفهوم إندماج الأفاق بين وعيين منفصلين, و هذا ما سيكوّن أساس ظهور أفق التوقع في دراسات التلقي عند ياوس, فبهذا الإجراء إذن، يضيف إتحادا سانكرونيا للأفقين إلى اتحادهم الدياكروني الذي اقترحه ه. ج غادامير في المنهج التأويلي التاريخي".[2]

من هنا يمكن إدراك مدى الإشباع الحضاري, الذي يمثله هذا المصطلح و الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال إسقاطه على التراث النقدي عند العرب، و سيحثني هذا على البحث عن مفهوم أخر يكون معبرا عن التوجه الثقافي لدى الجماعة العربية في إنتاجاته الأدبية و النقدية و سيعبر عن مفهوم التوقع أو الإنتظار بوصفهما فعلا قرائيا يتكرر في كل لحظة قراءة، و يتسم بميسم القراءة أو التلقي كما كان عند العرب، أو كما قدمه الخطاب النقدي التراثي أيا يكن حكمنا عليه، أكان عفويا أو سماعيا، أو تلقيا ذوقيا و إنفعاليا، فمفهوم أفق التوقع سيكون بالتأكيد قاصرا عن رسم حدود تجربة القارئ في التراث.

1- ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات، التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 42- 43.

2- ينظر: ديفيد كونز هوي: الحلقة النقدية، تر: خالدة حامد، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، 2008.،ص 94

و لا بأس أن أذكر في هذا المقام تعريف روبرت ياوس لأفق التوقعات إذ يقول: "هو النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعيا و الذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود أي نسق المعايير و القيم المتزامنة مع ظهوره و التي تشكل التجربة الأدبية و التاريخية لدى قرائه في الزمن التلقي".[1]

" يوظف ياوس هذا المصطلح لوصف المعايير و المقاييس التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية فيقررون هل هي ملحمة، قصيدة رعوية ثم هل هو نص شعري أم عادي أو لا أدبي، فأفق إنتظار وحده يخبرنا كيف كان العمل يفهم و يؤول حين ظهر، لكنه لا يؤسس معناه في الأخير، فالتلقي تاريخي من خلال أفاق الإنتظار التي يمتلكه كل المتلقين عبر الزمن لعمل أدبي معين".[1]

عندما يتعلق الأمر بتلقيات الأجيال اللاحقة فإن أفق الإنتظار يعني سياق التجربة الجمالية السابقة المشتركة بين الذوات , يتأسس عليه كل فهم فردي لنص و كل تأثير يمارسه هذا النص, و هكذا فإن مصطلح أفق الإنتظار يتكون أساسا من:

1-المعايير السائدة للجنس الأدبي عند المتلقي.

2-العلاقة الجدلية بين معايير الفن و الواقع, أو بين الخيالي و الواقعي.

3-الفرق بين اللغة اليومية و اللغة الشعرية."[2]

إن الذي يهم من كلام ياوس و في تعريفه لأفق التوقعات هي تلك المعايير و القيم المتزامنة, التي يعتمدها القارئ كما يقول ليواجه بها أي نص أدبي، و لخصها في أعراف الجنس الأدبي، و العلاقة الجدلية بين معايير الفن و الواقع و الفرق بين اللغة اليومية و اللغة الأدبية إذ إنها معايير متغيرة بالزمان و المكان.

فالنص الجديد يستحضر عند القارئ جملة من التوقعات, التي جعلت النصوص السابقة يألفها, و التي يمكن بالقراءة الجديدة أن يحفظها أو يكيفها، أو يغيرها أو ببساطة أن يعيد إنتاجها. و هو عند ياوس نوعان:

-أفق ضيق : و هو الأفق الأدبي بمختلف معاييره المعروفة

- أفق أوسع: يكتسبه القارئ من خلال خبرة الحياة اليومي، إنه أفق إجتماعي و قد أعطى مثالا على هذا الأفق برواية مدام بوفاري لفلوبير.

1- هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص 134.

2-رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي،ط1, دار الفارس، عمان ,1999, ص 168

[3]-ينظر :المرجع نفسه ،ص45-46

فأفق الإنتظار إذن إجراء نقدي تأويلي و تصور تاريخي, يرتبط بالحياة، إنه أفق آني أدبي و تاريخي إجتماعي.

و لكنني إذ أحاول إسقاط هذا المفهوم أي أفق التوقعات على الواقع القرائي أكتشف فيه قصورا حادا لم يكن ليناسب مفهومنا عن الأدب و علاقته بالواقع, لاسيما في المنظومة النقدية التراثية التي ما فتأت تذكر ذلك، و كذلك الغياب الحاد لمفاهيم متعلقة بالتقييم النقدي الذي هو عصب التجربة النقدية العربية، كمفهوم الإستحسان في التراث و ألخص هذه المآخذ في :

1- بداية بالقصور الحاصل في مفهوم أفق التوقع و علاقته بالجانب الاجتماعي و التاريخي للقارئ و النص، "حيث يلاحظ مثلا نقاد ألمانيا الشرقية و هم يردون على نظرية ياوس في التلقي إخفاقه في الربط بين تاريخ الأدب و دور المجتمع، و بين تاريخ الأدب و التاريخ العام، حيث تظل تجربة القارئ مستوعبة في حدود المجال الأدبي، فلا وجود للجمهور إلا في ذاته و بذاته، و الخاصية التي تميز هذا الجمهور هو كونه متلقيا للأدب لا غير، و هو يؤدي بهذه الخاصية وحدها التي تتمثل في أفق التوقعات يتم فهمه على أساس أدبي، على وجه الحصر لا على أساس إجتماعي- يؤدي وظيفته بوصفه الوسيط الذي يشكل تاريخية الأدبي".[1]

أما نقادنا العرب فقد كانوا على بصيرة بأهمية التاريخ و المجتمع في نشأة الشعر و تلقيه ، فهذا صاحب الوساطة يقول في هذا الشأن و هو يعرف أن البيئة البدوية لها أثرها في صلابة الشعر و جزالته و في كزازة الألفاظ و تعقيدها:

" من شأن البداوة أن تحدث ذلك، و لأجله قال النبي صلى عليه و سلم، من بدا جفا و لذلك تجد شعر عدي و هو جاهلي أساس من شعر الفرزدق، و رجز رؤبة، و هما آهلان، لملازمة عدي العاصرة، و إيطانه الريف، و بعده عن جلافة البدو، و جفاء الأعراب."[2]

لعل إعترافهم بأثر البيئة الإجتماعية المتغيرة عبر الزمن في الشاعر

1-روبرت هولب: نظرية التلقي, ص 192-193

2-القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة ,تح :محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي, المكتبة العصرية, ط1,بيروت , 1966، ص 123.

و السامع ما يؤكده رأي الأصمعى في شعر حسان: "الشعر نكد بابه الشر، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره."[1]

"فإذا كان الشاعر العربي يريد, في الأصل, كما في كل مجتمع بدائي, أن يكون متحركا بإلهام سحري, أو إذا كان يزعم أنه يقيم علاقة مع قوى خفية, فإن مجيء الإسلام قد انتزع منه بسرعة هذه السلطة , فيما أقامته المدنية بشكل نهائي في الحدود الإنسانية, ليتعلق الأمر حينئذ حقا بصناعة, تضطلع بها إرادة خاضعة لمتطلبات متنوعة, تمثل في الحقيقة مراحل الإبداع الفني. "[2]

فهذا دليل على أثر البيئة الاجتماعية الإسلامية التي فرضت متطلبات جديدة في التعبير و التلقي، حيث انصرف الناس عن شعر المجون و التهتك الذي كان ديدن الفحول، و أقبلوا على شعر الحكمة و المواعظ لنصرة الدين الجديد و لجذب المتلقين الذين غيروا من أذواقهم و توقعاتهم حسب البيئة الثقافية الإسلامية الجديدة.

2- أما الجانب الثاني, الذي يعاب في مفهوم أفق التوقع الياوسي فهو تغييبه لأي معيار تقييمي يمكن للقارئ أن يقابل به النص الأدبي، بل يكتفي بالجانب الوصفي من العمل، و ربما هذا راجع لتلك التأثيرات التي أخذها عن المدرسة البنيوية التي سبقته، و التي غالت من النزعة الوصفية إلى درجة إقصاء كل ملمح معياري تقييمي للأعمال الأدبية, حيث:

"إن جوهر العمل وفقا لنموذج ياوس التفسيري، يتمثل في تلقيه، يبدو أن ليس هناك مبدأ للمبدأ، أو أساس موضوعي لتقويم التقويم، و كل الأحكام السابقة قد تبدوا مشاركة على السواء في تشكيل جوهر العمل المتغير على الدوام".[3]

و هذه الميزة التي نعثر عليها عند ياوس تتنافى مع جهود النقاد العرب التراثيين، حيث يلاحظ طغيان خطاب الاستحسان و المفاضلة في جل الأحكام النقدية فالناقد أو القارئ في التراث كان دائما ينحو نحو الحكم على الأعمال الأدبية أكان ارتجالا عفويا، أو تحليلا و نقدا: "و مصطلح الأبيات الشاردة في عناصر عمود الشعر تعبير يقصد به الفرادة في المصطلح الحديث، و قد أولع الذواقون بالأبيات

1- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص. 183.

2- جمال الدين بن الشيخ :الشعرية العربية, ص51-52.

3-روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 191.

الشاردة قديما، و ذلك على صورة قولهم، فلان أشعر العرب، بيت، أو بمعني أو بلفظ ما، و هو حكم مطلق يؤكد المفاضلة و الإستحسان و كذا الفرادة." [1]

3- أما عن المآخذ الثالث فيما أورده ياوس في نظريته ,و في أفق التوقعات لديه و التي لا تتماشى و طبيعة الثقافة الأدبية العربية أولا و طبيعة المتلقي العربي ثانيا، و هو مما أخذه الكثير عن ياوس، إنه ذلك الملمح التجريدي الفلسفي المتعالي الذي وسم به عمله، خاصة فيما يتعلق بطبيعة التلقي لديه , حيث يلاحظ تأثره العميق بغادامير, "حيث تقدم جماليات التلقي و مجمل النظريات الجمالية للقرن العشرين الخبرة الجمالية بوصفها لا تتموضع في الذات و لا في الموضوع، فالخبرة الجمالية ليست مكانا للمؤوّل و لا للمؤول، بل هي تحدث في المكان الذي يشغله التأويل و هو مكان الاختلاف الذي يسميه غادامير في كتاباته مكان اللعب، ففي فعالية اللعب هذه يبزغ المعنى الجمالي و كذا الفهم"[2] ,

بالإضافة إلى طبيعة المتلقي الذي لم يكتف بتجريده، بل انتزعه نزعا من محيطه الاجتماعي الثقافي، و من طبيعته الإنسانية أيضا، ليقدم قارئا مثاليا في طبيعته و خارقا في قدراته.

أما عن طبيعته المثالية التجريدانية فيكفي أن أورد رأيا لكلاوس تريجر ذا الميولات اليسارية, الذي يرى أن قارئ ياوس يقف في العراء إذا جاز التعبير، لأنه يفهم على أنه مجرد قارئ فرد لا يعد قوة دفع تاريخية، فالجمهور الذي يشير إليه ياوس، شأنه شأن القارئ، ليس أكثر من صيغة مثالية تسمح بالروغان بين الموضوعات الفاصلة المتعلقة بالوظيفة الاجتماعية.[3]

أما فيما يخص القول إن قارئ ياوس خارق في قدراته، فلا بد لفهم ذلك بالرجوع إلى تعريفه لأفق التوقعات، حيث ذهب إلى التأكيد على أنه نسق مرجعي يملكه كل قارئ داخل على النص, و يتلخص هذا النسق و بكل بساطة بكل المعايير

1- محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص 33.

2- ج. هيوسلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا و التفكيكية، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 2002، ص 42.

3-روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 192.

و القيم الفنية و الأدبية, التي وصل إليها أفق عصر القارئ، و هي عصارة التجربة الأدبية و التاريخية لدى قرائه، الملاحظ في كل هذه الشروط التي لا مناص امتلاكها للحصول على أفق توقع راق لإستقبال النّصوص، و التي لا أحسب أحدا يمكنه تمثلها و اكتسابها مهما يقرأ من آداب و اطلع من أعمال، يبقى دليلا على استحالة هذا المفهوم في الواقع و استحالة قارئ يملكه، و إن إشارة أوردها صاحب الوساطة من حيث لم يقصد, و هو يشرح استحالة تمثل أفق للمعايير الفنية مهما يكن القارئ أو يقرأ: "و ليس لك أن تلزمني ذلك و إفراده و التنبيه عليه بأعيانه، كما فعله كثيرا ممن استهدف للألسن، و لم يحترز من جناية التهجم، فقّال: معنى فرد، و بيت بديع و لم يسبق فلان إلى كذا و انفرد فلان بكذا، لأني لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل و الأواخر...,أو عساني أن أكون رويته ثم نسيته."[1]

إن الذي أورده القاضي الجرجاني في هذا الكلام, هو عين القارئ الواقعي الذي افتقر إليه ياوس، فمفهوم الإحاطة هنا هو ملكة إعجازية و خارقة لا يستطيع أي إنسان إمتلاكها, لما يعرض عليه من غفلة و نسيان، لذا لابد من أن يكون أفق التوقع قابلا للطعن ، من حيث هو نسق مرجعي يستحيل على القارئ إدراكه، اللهم إلا أن يكون بمعنى المؤسسة النقدية أو الجماعة العلمية, التي ينهض فيها كل فرد بمعيار و قيمة فنية ليجتمع كل جهد لبناء أفق عام يمثل عصر القراءة لديهم بكل ما ينطوي عليه من معايير و أنساق للجنس الأدبي.

و آخر من أنهي به هذه المآخذ، لكي أنصرف إلى مفهوم بديل لمفهوم أفق التوقع عند العرب في ضوء عمود الشعر، هو ما نتج عن هذه التجريدانية و المثالية في النظر إلى القارئ و أفق التوقعات، الذي أنتج بدوره نظرة ترى إلى أن أفق التوقع واحد عند كل القراء و في كل عصر، و هذا الموقف صحبه موقف آخر راح يؤرخ للآفاق استنادا إلى عصورها و أمصارها, و لا يرى للفروق الموجودة في البيئة الواحدة و الجماعة الواحدة, مما ولد نوعا من الهيمنة الصارخة في النظر إلى تاريخ الإنتاج و التلقي الأدبي باسم روح العصر، "فقد اعترض على ياوس تجاهله إمكان وجود آفاق توقعات مختلفة بين الجماعات المختلفة في المجتمع الواحد، و يرجع هذا إلى أن

1- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 160.

مفهوم ياوس للجمهور و توقعاته لا تسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور في سياق زمني معين واحد".[1]

من هنا يمكن القول إنه لابد لقراءة الخطاب النقدي التراثي بعامة و لعمود الشعر على وجه الخصوص في ضوء نظرية التلقي عند ياوس, وضع أفق يستجيب لشروط موضوعية هي من صميم الرؤية النقدية التراثية عند العرب و هي:

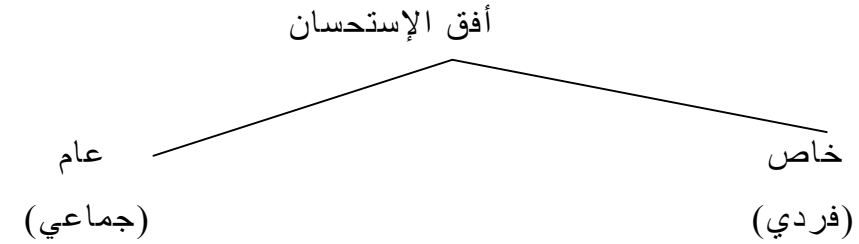
1- إلغاء التجريدانية و المثالية من هذا الأفق العربي.
2- الإستجابة لمتطلبات التقييم و الحكم و الإستحسان.
3- ربط الأفق الأدبي الفني بأفقه الاجتماعي العلمي التاريخي.
4- احترام الفروق الفردية الحاصلة في المجتمع الواحد ,التي تسمح بالتعدد في إطار الواحدة كل حسب قدراته.

و لكي استدل على مفهوم هذا الأفق عند العرب، أقترح قصة أوردها صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء عن خلف الأحمر , لكي أشرح بنية أفق التوقع التي عند النقد التراثي، يقول: "قال قائل لخلف الأحمر: إذا أسمعت أنا بالشعر استحسنه، فما أبالي ما قلت فيه أنت و أصحابك: قال له: إذ أخذت أنت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟."[2]

إن الذي يمكن استنتاجه من هذه الحادثة هو نسق معرفي نقدي, امتد طويلا في كتب النقد و البلاغة العربية، حيث يدور الجدل فيما بين استحسانين هما: رأي قائل مجهول، و رأي عالم ناقد، أما الاستحسان الأول فهو خاص حر لا يبالي بما استحسنه غيره، و استحسان عام هو استحسان خلف الأحمر و أصحابه، هنا تمثل لمقابلة و مواجهة بين أفق استحسان خاص فردي، و أفق استحسان عام يمثل المؤسسة النقدية في عصره. (خلف الأحمر و أصحابه أو جماعة العلم بالشعر).

1- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ط1، دار العالم العربي، دبي، الإمارات العربية، 2006، ص 53.

2-ابن سلام:طبقات فحول الشعراء,ص10



و إذا تعمقنا في المسألة، ورددنا كل أفق لمعيار فسنجده:

أولا: أن الأفق العام الذي يمثله رأي المؤسسة النقدية أو أهل العلم كما يسمونهم الذين كانوا يفضلون الشعر بمعيارين هما: -عمود الشعر: أعراف جنس الشعر

-عمود الذوق: أعراف إجتماعية ثقافية مشتركة.

فهذان العمودين هما أساس المفاضلة و التقييم النقدي الذي وصلنا عنهم، أما عن المعيار الأول و الذي كانت المؤسسة الأدبية تدافع عنه بوصفه أساس المفاضلة فدليل ذلك قول المرزوقي و هو يشرح عمود الشعر بقوله: "فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها و بنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم و المحسن المقدم، و من لم يجمعها كلها فبقدر مهمته منها يكون يكون نصيبه من التقدم و الإحسان."[1]

فالمقصود من كلام المرزوقي أن العرب ,هنا بمعنى جماعة أهل العلم بالشعر و نقده، كانوا يعتمدون في قراءاتهم النقدية على معيار عمود الشعر, الذي شرحناه في المبحث الأول ، حيث يعتمد المتلقي في إستجاباته المحتملة أثناء عملية التلقي على ما وافق هذا المعيار، فإن أتى بشروطه كلها كان معظما، و إن قصر على كلها و أتى بجلها كان مقدما.

أما عن الشرط الثاني من شروط الاستحسان فهو عمود الذوق، الذي لم يغب يوما عن قلب الناقد التراثي منذ العصر الجاهلي إلى أواخر الإسهامات النقدية التراثية, حيث يختصر رؤية العربي للوجود في كل صوره و في كل أحيانه و تنويعاته ، فالذوق صاحب العربي في حياته الإجتماعية و الثقافية.

"يستمد هذا العمود وجوده و ديمومته من الذوق الإجتماعي العام الذي يتضمن التراث الثقافي و الاقتصادي و التاريخي و ما هو شائع بين الجماعة من أعراف

1- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 12.

و معايير، و كل ما يسهم في تكوين خلفية اجتماعية ثقافية للمتلقي , ما يجعله يميل أو ينفر من النماذج التي يتلقاها."[1]

إنه يكفي أن ندرك أن عمود الذوق الأدبي مرآة ذوق إجتماعي تاريخي لا ينفك عن فكر المتلقي في التراث ليوجه ميولاته النقدية أو الأدبية قبولا أو رفضا و لإمتلاك عمود الذوق يورد ابن خلدون شروطه بقوله: "و إنما تحصل هذه الملكة بالممارسة و الإعتياد، و التكرير لكلام العرب."[2]

فعمود الذوق ملكة تحصل بالحفظ و التكرار و المدارسة و المداومة لكلام العرب, من شعر أو نثر ليتحقق في أفق الإستحسان شرطان:

1- معرفة تاريخ الأدب.
2- معرفة الشروط الثقافية الاجتماعية التي أنتجت النص.

أما فيما يخص الشطر أو النوع الثاني من أفق الإستحسان و هو ما عبرت عنه (بالأفق الخاص)، و هو ذلك النوع من التلقي القائم أساسا على مبدأ المفاضلة دون رد الأحكام إلى نوع خاص و محدد من المعايير النقدية، فهو نمط يتسم بالخصوصية أو الفردانية في أحكامه، إذ لا ينتج الإختلاف في أحكامه إلى نزاع بين النقاد أو بين أصحاب أهل العلم بالشعر، بل إن النقاد أنفسهم يختلفون فيه، فهذا الأفق الخاص يستمد كيانه من المعايير العامة من عمود الشعر و عمود الذوق, و قد نعثر في نثايا الكتب النقدية التراثية على العديد من المواقف و الأحكام الخاصة بهذا النوع من الأفق القائم على أساس المفاضلة، التي عدها النقاد المعاصرون ضربا من الإنفعالية و الذوقية غير المعللة، و هذا لقصورهم عن فهم عمق هذه الظاهرة و دوافع القوم في إظهارها، يصرح محي الدين صبحي في التأكيد على أهمية هذه الأحكام بقوله: "و لو دققنا في الأبيات التي أطلق عليها هذا الحكم لوجدناها كذاك فريدة- إلا أن معظم الباحثين المعاصرين لم يعنوا أنفسهم بالتفتيش عما وراء تلك الأحكام و اعتبروها مجرد صيحات فطرية للتعبير عن الإعجاب."[3]

1- نجوى صابر: الذوق الأدبي و تطوره عند النقاد العرب، ص 10.
2- ابن خلدون: المقدمة، ص 615.
3- محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، ص 33.

إن الأحكام الصادرة عن أفراد بعينهم كقولهم (أحسن بيت) و (أهجى) أو (أمدح بيت) تمثل ظاهرة أساسية في التراث النقدي العربي، و هي أحكام لا تخرج عن عمود الشعر و الذوق لكنها ترافقه لتقويه و ليصبح عاما بالإجماع بعد أن صار خاصا.

"حيث إن الفكر النقدي يترقى من البسيط إلى المعقد و من الخاص إلى العام، و مفاد ذلك أن الظاهرة لا تنشأ بالطفرة إنما تكون على الترقي و التطور، و هذا أمر يجعل الباحث يعزف أحيانا عن الدراسة المتأنية، و يكتفي بإقرار الظاهرة دون ربطها بالأسباب فتبدو عندها منبتة كأنها الطفرة، و من ذلك ما يتعلق بالطبقة و المفاضلة و الموازنة، ذلك أن الفكر النقدي قد كان دافعه هو مستوى التفاضل و وقع النص و ما يحدثه من إنفعال فينزع المتلقي إلى تفضيل نص ثم إلى تفضيل شاعر و هكذا."[1]

إن الذي أؤكد عليه في هذا المعرض، هو أن أفق الإستحسان عليه أن يتسم بالتعدد و الإختلاف، ليس فقط من مدرسة أو مذهب إلى أخر، بل و من فرد إلى أخر، لكن ذلك لا يمنع الإشتراك و الإصطلاح على معايير بعينها، فالأفق العام لدى النقاد مشتركة معلومة هي عمود الشعر, أولا ثم الذوق الأدبي، أما تلك الأحكام الفردية المبنية على المفاضلة فإنها تتسم بالتعدد و الإختلاف بين المتلقين ، و التي تنقسم إلى نوعين هما: أفضلية شعرية، و أفضلة شاعرية.

1- أما الصنف الأول فهو مدار القول في أحسن بيت قيل، و أهجى بيت، أو أمدح بيت، و أضراب ذلك كثير مما يعبر به عن الفرادة في الشعر، من ذلك ما أورده صاحب (العمدة) بقوله: "سأل أبو جعفر المنصور أبا دلامة فقال: أي بيت قالته العرب أشعر؟ فقال: بيت يلعب به الصبيان، قال، و ما هو ذلك؟، قال: قول الشاعر:

ما أحسن الدين و الدنيا إذا اجتمعا و أقبح الكفر و الإفلاس بالرجل"[2]

هذا في عموم الشعر، أما فيما يخص أغراض الشعر، فقد اختلف علماء النقد أيما اختلاف, كل حسب ذوقه، من ذلك قولهم في أغزل بيت, ما رواه ابن رشيق في كتابه:

1- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 14.

2- إبن رشيق: العمدة، ج2، ص 17.

"روى الأصمعي، عن أبي عمر و بن العلاء أنه قال: أغزل بيت قالته العرب قول عمر بن أبي ربيعة :

فتضاحكن و قد قلن لها حسن في كل عين من تود.

و كان الأصمعي يقول: أغزل بيت قالته العرب قول امرئ القيس:

و ما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

و حكى عن الوليد بن يزيد بن عبدالملك أنه قال: لم تقل العرب بيتا أغزل من قول جميل بن معمر:

لكل حديث بينهن بشاشة و كل قتيل عندهن شهيد.

- و قال بعضهم: الأحوص من أغزل الناس بقوله:

إذا قلت إني مشتف بلقائها وحم التلاقي بيننا زادني سقما.

- و قال غيره: بل جميل بقوله:

يموت الهوى مني إذا لقيتها و يحيا إذا فارقتها فيعود.

- و قال أخر: بل جرير بقوله:

فلما التقى الحيان ألقيت العصى و مات الهوى لما أصيبت مقاتله"[2]

و أنماط هذه الخلافات كثيرة جدا في التراث النقدي و لا يسمح المقام بعرض كل الأغراض الشعرية, و آراء النقاد و غيرهم في القول بأحسنها في المدح أو الهجاء، في الرثاء أو العتاب و غير ذلك من الأغراض.

أما النوع الثاني من أنواع الأفق الخاص أو أفق المفاضلة فهو المتعلق بأحكام من قبيل أحسن أو أفضل شاعر عربي، و هي أحكام تدور في موضوع الشاعرية أو الريادة في الشعر و هي كثيرة منتشرة في ثنايا الكتب التراثية في النقد، "فكانت المفاضلة بين شاعرين أو أكثر محورا يدور حوله كثير من النقد القديم، و لكن أصولها كانت بسيطة ساذجة، تلخص الإعجاب العام لدى أحد المتذوقين بشاعر دون آخر."[2]

إن هذا النوع من الأفق الخاص, المبني على مفاضلة شاعر على آخر تنم عن

1- إبن رشيق: العمدة، ج2، ص 120- 121.

2- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 75.

اختلاف الناس في مذاهبهم و أذواقهم, ليس فقط في مذهب الشعر المعروف عند القدماء، بل بين الفحول أنفسهم, يكون إختلاف و هو اختلاف يذكرنا بمقولة: الأسلوب هو الشخص، فأسلوب امرئ القيس ليس كأسلوب الأعشى، و أسلوب جرير ليس كأسلوب الفرزدق ، و هذا ما يلمح إليه الأمدي بقوله: "إن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس و النابغة و زهير و الأعشى، و لا في جرير و الفرزدق و الأخطل، و لا في بشار و مروان، و لا في أبي نواس و أبي العتاهية مسلم و العباس بن أحنف لاختلاف آراء الناس في الشعر، و تباين مذاهبهم فيه".[1]

كأن الأمدي يقول إن الناس قد اختلفوا في تفضيل أسلوب على آخر، و ليس قوله هنا المذهب ما اصطلح عليه، فكل من امرئ القيس و النابغة و الأعشى لهم مذهب واحد و هو مذهب القديم و مؤسسة عمود الشعر العربي، لكن الاختلاف هنا لا يكشفه إلا المتلقي لهم جميعا, ليدرك مواطن التباين بينهم، فلا سبيل للتقعيد هنا للمسألة، فالفروق بسيطة لكنها معلومة للمتلقي يكفي ذوقه لإدراك ذلك.

إن هذا التفاضل الثنائي كان إرهاصا بميلاد شكل جديد، لفهم شعرية النص و هو مصطلح الطبقة، أو طبقات الشعراء، فإذا كان هذا الفريق يقدم هذا الشاعر و ذلك يقدم آخر، فمعناه أن الشاعرين في طبقة واحدة، و أما إذا اتفقت جل الآراء على تقديم واحد و تأخير آخر كان دليلا على أن الأول في طبقة أعلى من قرينه، مثال ذلك بين امرئ القيس و جرير، فلا سبيل إلا جعلهما في طبقة واحدة و جمهور المتلقين أجمعوا على تفضيل الأول و تأخير الثاني، على الرغم من الإعتراف بشاعرية كليهما، و هذه خلاصة ما قدمه و بذله ابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء)، الذي لو فهم من هذا الباب أي باب التلقي لكان فتحا جديدا في فهم تراثنا النقدي. يقول: "ثم إذا اقتصرنا بعد الفحص و النظر و الرواية عمن مضى من أهل العلم إلى رهط أربعة، اجتمعوا على أنهم أشعر العرب طبقة، ثم اختلفوا فيهم بعد، و سنسوق اختلافهم و اتفاقهم".[2]

فإبن سلام إنما عمد على آراء متفرقة فجمعها و اختزل اختلافها و إتفاقها، و وقف على أهم الآراء المكررة فأثبتها، و نفى الشاذ من الآراء فلم يسجله، فكذلك العمل في الفحص و النظر إذ لابد للمتأمل في مثل هذه الأعمال، و كذلك في الأفق

1- الأمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1، ص 06.

2- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 14.

الخاص عند النقاد إذا تكرر الإتفاق بين الناس على تقديم شاعر كان أولى بالحظوة في الجماعة التي ينتمي إليها، ثم يكون شعره من المختارات التي ينصح بها أهل النقد، و بهذا يصير أسلوبه و مذهبه طريقة تنتهجها العامة من الشعراء بعده، و هذا من أثر الأفق الخاص، أفق المفاضلة في المؤسسة النقدية أولا، ثم في الشعر و الإنتاج الأدبي ثانيا.

يمكن تلخيص ميزات أفق المفاضلة في نقطتين هما:

1- الحكم غير المعلل: كثير ما يرد تفضيل شعر دون شعر, أو شاعر دون آخر من غير علة يذكرها صاحب الرأي، و هذا لأمر يجده في نفسه و لا يميزه

"إن في مستوى النقد أو التلقي الإنفعالي يتأكد أن معرفة الجودة من هذا المنظور معرفة غامضة بعيدة عن كل استنباط و تحليل، يقودها في ذلك الذوق وحده، و قد يكون الأمر متصلا بإدراك العرب للجمال عامة، أما البحث عن كنه الجمال و دوافعه فأمر قد احتجب عليهم، فهذا إدراك خاضع لذوق المتقبل الذي يكتفي بإقرار الأثر الشعوري و يعجز عن التعليل فهي أشياء تحيط بها المعرفة و لا تؤديها الصفة".[1]

من هنا تأتي معظم التعليلات الواردة عن النقاد في باب المفاضلات إما شعرا أو شاعرا, تعليلات غامضة فضفاضة, لا يمكن البث في صفتها, و من ذلك العذوبة والرقة و الحلاوة و الطلاوة، كثرة الماء فيه.

يقول الجمحي في عبد بني الحسحاس: "هو حلو الشعر، رقيق حواشي الكلام."[2]

و يقول في لبيد بن ربيعة: "و كان عذب المنطق رقيق حواشي الكلام."[3]، و كذلك الحارث العقيلي "شديد أسر الشعر حلوه"[4] ، و كذلك الشماخ: "شديد متون الشعر أشد أسر كلام من لبيد."[5]

هذه الأحكام و أخرى إنما تستند إلى ذوق خاص غير معلل قد يجد الناقد هنا أثرا في نفسه، لكن لسانه يخونه في أن يجعل لذلك الإحساس صفة يمكن تلمسها.

1- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 12.

2- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 187.

3- المصدر نفسه : ج1,ص 135.

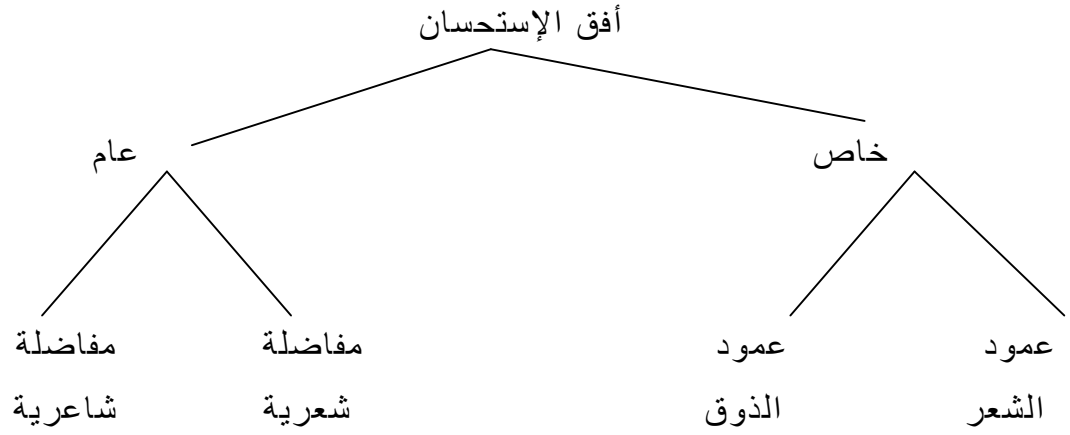
4- المصدر نفسه: ج2 ص 770.

5- المصدر نفسه: ج1 ص 132.

هذا النوع من الأحكام لا يتأسس على ما قرأه المتلقي من أشعار فينتقي منها ما رآه حسنا، أو ما أجمعت نفسه على استحسانه، لا يعتد في هذا النوع من الأحكام على رأي جماعة، و لا على رأي عالم، بل إن المتلقي فيه حر، يعتمد في هذا الأحكام على البديهة و الإرتجال، فصيغة من أحسن؟ أو من أفضل؟ لا تلزم صاحبها البحث المتأمل و الجهد الطويل، بل يكفي أن يعمل ذاكرته و يجلب موسوعته ليجد في ذهنه بيتا مستحسنا أو شاعرا مقدما، و لا يلزم حينئذ أن يأتي بدليل ليقنع به السائل أو يفرض على غيره موقفه، بل يكفي أن يعلل كما ذكرنا سابقا تعليلا سطحيا كما يستند إلى ذوقه الخاص، هذا النوع من أفق الاستحسان مران للذاكرة و الثقافة الخاصة، قد يطرأ على صاحبها النسيان أو عدم الإحاطة بكل ما قالته العرب أو بكل شعراء العرب، و في هذا يقول القاضي الجرجاني: "و ليس لك أن تلزمني ذلك و التنبيه عليه بأعيانه، كما فعله كثير ممن استهدف للألسن، و لم يحتزر من جناية التهجم فقال معنى فردا و بيت بديع، و لم يسبق فلان إلى كذا و انفرد فلان بكذا لأني لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل و الأواخر، أو عساني أن أكون رويته ثم نسيته."[1]

في كلام القاضي الجرجاني فائدة جليلة فيما عرضناه في هذا السياق، و هي أنه لا يلزم أحد أن يتبعه أو يتبع غيره في أحكام المفاضلة، فكل واحد حر فيما فضله، أما الشأن الثاني فهو التأكيد على أسئلة الأحكام النقدية، فهي إنما صادرة من إنسان لا يقدر على الإحاطة و يعتريه النسيان، هذه صفات في الإنسان لا نلوم أحدا في امتلاكها.

- هذا مخطط يشرح أقسام أفق الاستحسان كما شرح سابقا:



1- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 160

لابد أن أشير بعد هذا العرض إلى ملاحظات مهمة لأجل بيان هذا الأفق المعتمد عن النقاد العرب, و ذلك من خلال مقارنته مع أفق التوقعات كما جاء به ياوس، حيث يتحتم مقارنة كلا الأفقين لنتبين مواطن الصواب في هذا و مواطن الخلل في ذلك، ثم لابد أن أعرج على بيان علاقة نوعي أفق الاستحسان العام منه و الخاص, و كيف يسهم كل واحد في تحديد و توجيه الآخر عبر سيرورة تاريخية يحكمها مبدأ التلقي فحسب.

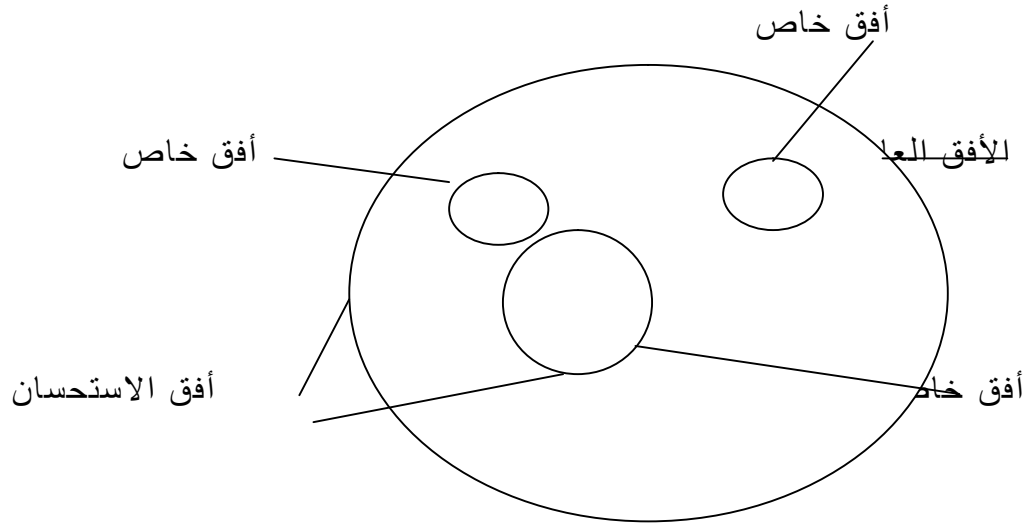
- بداية بمقارنة بين أفق التوقع عند ياوس و أفق الاستحسان كما أراه عند العرب انتهيت قبل هذا العرض إلى أنه لابد أن يتوافر في أفق الاستحسان عند العرب أربعة شروط, كان أفق التوقع عند ياوس إما قد غالى فيها أو افتقدها، و أولها تلك المسحة التجريدية المثالية المغالية عند ياوس، التي يلاحظ غيابها في أفق الاستحسان, إما في النسق المرجعي الذي يمثله الأفق أو المتلقي الذي يثبته، فالنسق المرجعي القائم في أفق الاستحسان عند العرب الذي يمثله عمود الشعر أحسن تمثيل كان نسقا معروفا عندهم، يستطيع المتلقي استيعابه و استحضاره في كل قراءة، و كذلك الأمر بمعيار الذوق الذي استطاع به أفق الاستحسان أن يرتبط بالواقع في كل صيرورته ليتأثر به فالجانب الاجتماعي و الثقافي حاضر بقوة في مسألة الذوق، أما فيما يخص المتلقي الضمني في أفق الاستحسان فليس كما مثله أفق التوقع مثالي أحيانا, أو لبيرالي متحرر في أحيان أخرى، فالشطر الثاني من أفق الاستحسان و المتعلق بالأفق الخاص يرسم متلقيا واقعيا لا تثبت له القدرة الفائقة، و لا التحرر المائع، و لا الجمود العقيم، فهو متلق مثقف، لا يؤمن بالتحررية المطلقة و لا بالإتباع الأعمى مؤمن بمعايير بعينها، يستطيع من خلالها امتلاك مجال فسيح للحركة تثبته تلك الأحكام المختلفة حول المفاضلة الشعرية أو الشاعرية.

يستجيب أفق الإستحسان و هذا من خلال المعنى اللغوي لمتطلبات التقييم و الحكم بالاستحسان أو التقبيح، إذ لا يمكن إغفال هذه الميزة لدى المتلقي التراثي فأحكام القيمة الصادرة عنهم تجعل من الطبيعي الاستجابة لهذه الحاجة عند هؤلاء و هم ينقدون أو يحكمون على شعر شاعر، و هذه الخصيصة تعاين حاضرة في الأفق الخاص و يسمح صاحبها بالحكم النقدي على شاعر دون أن يكون ذلك حكما قطعيا بل هو حكم فردي قد تمليه لحظة و تلغيه لحظة أخرى, حسب الأسلوب الذي يفضله أو المذهب الذي يحبذه, دون أن يكون ذلك خروجا على المذهب العام في الشعر و القناعات المترتبة عنه للتبرير و الإحتجاج.

و لأفق الاستحسان ميزة هي أنه يسمح بالتعدد داخل الوحدة و هو مأخذ ذكر سابقا عن أفق التوقع، حيث لم يستطع ياوس تمثل عدة آفاق في عصر واحد، و هو الذي يمكن العثور عليه في أفق الاستحسان، حيث نلاحظ التعدد الحاصل في الآفاق الخاصة، على الرغم من وحدة الأفق العام، و هي ميزة سأذكر سرها بعد هذا لأشير إلى علاقة هذا الأفق الخاص بالعام و كيف يسمح بالتعددية في وحدته.

-"إن التحسين و التقبيح الذين هما غايتان أخلاقيتان للمحاكاة كما حدد ذلك كل من ابن سينا و ابن رشد، فالشاعر إنما يحاكي شيئا لتحسينه أو تقبيحه للمتلقي فإن وفق في ذلك كان رد فعل المتلقي الاستحسان و الرضا, و الغاية نفسها يقرها حازم لمحاكاة التحسين و التقبيح، و هذا ما يؤكد الدور الأخلاقي و الاجتماعي للشعر، فمن الاستحسان الفعل، و من الاستقباح الترك".[1] و هذا ما يؤكد الإمتداد الفكري و الأخلاقي لأفق الاستحسان عند العرب, و امتدادات عنصر التحسين من المنتج إلى المتلقي، عبر آلية تحسين الحسن بالقول من الشاعر و بالفعل من القارئ، و تقبيح القبيح بالقول من الشاعر و بالترك من القارئ كذلك.

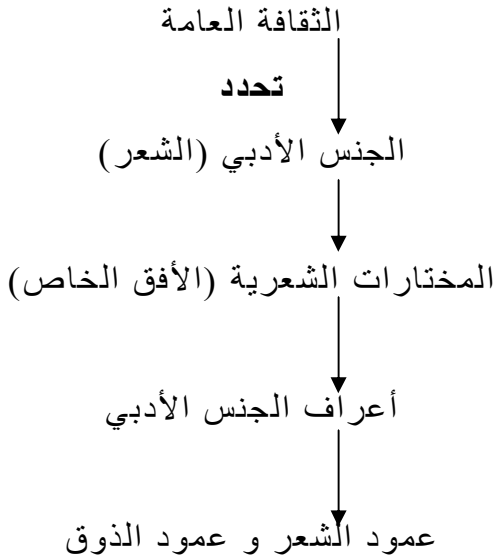
أما الشطر الثاني من الملاحظات, التي لابد من إيرادها في هذا السياق فهو متعلق بالعلاقة بين الأفق العام و الأفق الخاص من أفق الاستحسان، لكي ألج بذلك المبحث الثاني من هذا الفصل و المتعلق بالمسافة الجمالية الحاصلة في هذا الأفق، إن أمكن لي أن أورد أولا رسما بيانيا يمثل الصلة القائمة بين الأفق الخاص و العام ثم أعقبه بشرح مفصل:



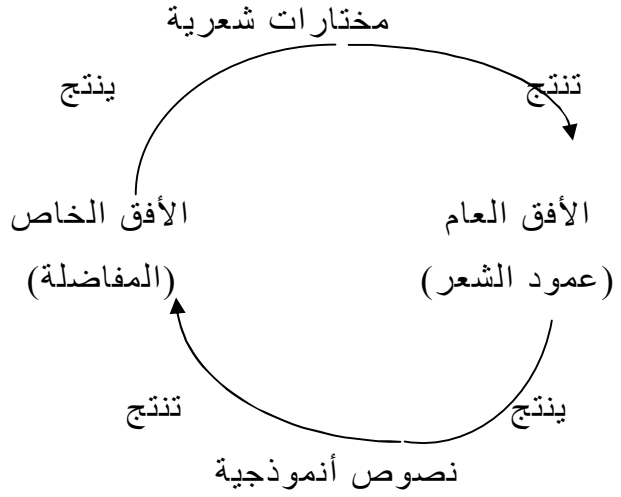
1- تسعديث قواري: المتلقي في مناهج البلغاء و سراج الأدباء، ص 21- 22.

إن الذي يمثله هذا الرسم البياني, هي تلك السمة الموجودة في أفق الاستحسان من التعددية التي لا تنفي الوحدة، و إن نحن فتشنا في سر ذلك قلنا إنها تمثل العلاقة بين الموسوعة الخاصة في ذهن القارئ و الثقافة العامة التي ينتمي إليها بكل ما تحويه من عناصر اجتماعية و سياسية و ثقافية و اقتصادية و تاريخية، و التي لا يمكن للقارئ استيعابها، بل يحاول جاهدا الأخذ منها أو تعلمها، فحين يدرك أو يحفظ جزءا من هذه الإنتاجات الثقافية, يحاول أن يخلق بها أعرافا ثقافية محددة تحتك بمثيلاتها عند الأفراد الآخرين, ليشكلوا بذلك أعراف الجنس الأدبي أو عمود الشعر كما يسمى عند العرب، الذي لابد له من مدونة خاصة يرجع إليها ليستمد شرعيته منها و هي المختارات الشعرية التي تمثل الأفق الخاص ممثلا بمجموعة شعرية.

يمكن أن نمثل بهذه العلاقة بالرسم التالي:



من خلال هذه السلسلة من التحولات و المصادر, حيث يستنبط المتلقي من مسموعه و مقروئه الشعري مجموعة شعرية مفضلة تدعى في التراث النقدي بالمختارات الشعرية, التي يستخرج من خلالها النقاد مجموعة من الأساليب و الطرق الإبداعية المكررة في المختارات لتدعى أعرافا للجنس الأدبي, تنقسم إلى عمود الشعر و عمود الذوق الذين بدورهما ينتجان أفقا عاما في الثقافة يسمى طريقة القوم في قول الشعر، و هي طريقة تكون بدورها علة استحسان ينتج و يوجه بدوره في عملية عكسية الأفق الخاص, و أمثل لهذه السيرورة بهذا الرسم البياني.



بهذا يكون عمود الشعر خلاصة التلقيات العديدة, التي أجمع المتلقون على تفضيلها فتكرر ذكرها في الكتب النقدية, حتى أصبح معيارا يمثل الأفق العام أي أقصى ما يجسده الاستحسان من معايير، و كذلك الشأن في أفضلية الشعراء فما هي إلا صدى في لتفضيل طريقتهم في القريض فما تقديم أبي تمام إلا تفضيل لمزايا نهجه الإبداعي, و ليس تفضيل له كشخص، فعمود الشعر خلاصة توجيهات قراء خبراء تمرسوا في المدونة الشعرية للثقافة العربية بعامة و الشعر عندها على وجه الخصوص, لتبلور هذه التلقيات العديدة نمط مفضل في الشعر سموه عمود الشعر و دليل ذلك قول القاضي الجرجاني في هذا الشأن و كأنه يصرح بذلك فيقول: "و أما ما غلب على ظنك من أن إختيار الشعر موقوف على الشهوات، إذ كان ما يختاره زيد يجوز أن يزيفه عمرو، و أن سبيلها سبيل الصور في العيون، إلى غير ذلك مما ذكرته، فليس الأمر كذلك، لأن من عرف مشهور المعنى و مكشوفه، و مرفوض اللفظ و مألوفه، و ميز البديع الذي لم تقسمه المعارض و لم تسعفه الخواطر، و نظر و تبحر و دار في أساليب الأدب فتخير، و طالب مجاذبته في التذاكر و الإبتحاث... و درى تراتيب الكلام و أسرارها، كما درى تعاليق المعاني و أسبابها، إلى غير ذلك مما يكمل الآلة و يشحذ القريحة تراه لا ينظر إلا بعين البصيرة، و لا يسمع إلا بأذن النصفة، و لا ينتقد إلا بيد المعدلة، فحكمه الحكم الذي لا يبدل و نقده النقد الذي لا يغير."[1]

1- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 14- 15.

- الطبيعة التاريخية لعمود الشعر:

إن القارئ لعمود الشعر منذ نشأته الأولى في العصر الجاهلي إلى التقعيد النهائي له عبر كتاب المرزوقي ليدرك نقطة مهمة في فهم هذا المفهوم، هي الطبيعة التاريخية له، حيث أن عمود الشعر بوصفه مركزية أساسية أفق الاستحسان عند العرب، إنما هو وليد لحظة تاريخية أملتها ظروف المجتمع العربي الاجتماعية و الثقافية آنذاك، و لبيان هذا الوجه المغيب كثيرا في الخطاب النقدي المعاصر الذي تناول عمود الشعر سأعتمد في قراءته على مفاهيم التاريخ الأدبي عند ياوس.

"فالقول أن تاريخ الأدب هو سيرورة مستمرة من التلقي، يعني لدى ياوس أن الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن و لا تاريخية بحيث تمنح المظهر

نفسه لكل المتلقين و في كل العصور، بل إنها تتمظهر و تتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ، و بعبارة أخرى فإنها لا يمكن أن توجد بكيفية مستقلة عن الجمهور المتلقي الذي يمنحها شكلها الخاص، أي عن عملية التلقي ذاتها التي تكون مشروطة هي الأخرى، و في كل مرة، بالتجربة المترسبة لدى القراء، أو لنقل حسب أفق الإنتظار الخاص بهم، و من ثم فلن نتمكن من فهم و وصف التاريخ الأدبي في خصوصيته إلا إذا تمكنا من موضعة أفق الإنتظار هذا، فإن أردنا أن نصف الكيفية التي تم تلقي العمل الأدبي بها، و التأثير الذي مارسه في جمهوره الأول و مجموع الأجيال اللاحقة، فعلينا أن نعيد أفق الإنتظار الخاص بكل جمهور."[1]

فالذي لا مناص من إدراكه في ضوء ما ذكر سابقا أن أفق الإنتظار عند ياوس و عمود الشعر عند العرب إنما يمثلان لحظة تاريخية يصنعها التلقي في تاريخ الأدب. إن إملاءات القراء المتعددة و المتحولة عبر التاريخ, لا يمكن حصرها أو تحديدها بوصفها حقائق متعالية على الزمن أو لا تاريخية في جوهرها، بل هي حقائق نسبية لتعدد القراء في العصر الواحد, و متحولة في الآن نفسه عبر العصور، فعمود الشعر من حيث هو قمة الذوق العام للأعمال الأدبية الرائجة في عصر من العصور الأدبية إنما هو وليد لحظة تاريخية في عصر من العصور الأدبية, فهو وليد لحظة تاريخية، و لن نستطيع فهم ذلك إلا بواسطة فهم تاريخي أو وعي تاريخي يتشكل عبر

1- عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 164

ممارسة تأويلية ترى في أي نتاج حضاري وليد الشروط الأساسية لقيام أي حضارة كما يقول علماء التاريخ: من إنسان، و زمان و مكان، و عامل الإنسان في هذه المعادلة لا يعبر عن الإنسان كمنتج, بل كمستهلك أيضا للنتاج و كضامن للسيرورة الإنتاجية، و كمحرك للنتاج نفسه عبر الأجيال. إن عمود الشعر ما كان ليستمر عبر أجيال و قرون عدة إن لم يكن المتلقي المحرك الأساسي له, وفق متطلبات القراءة التي وجهت الشعراء نحو طريقة معهودة و مستحسنة هي طريقة العرب في قول الشعر، و هذا المتلقي هو الذي فعل القطيعة مع هذا المفهوم من خلال الجمهور الواسع الذي أعطى النفس الطويل لطريقة أبي تمام و أبي نواس عبر الزمن ليكونوا بذلك نسقا أخر معارضا لعمود الشعر، و تحديدا في وصف هذه السيرورة الجدلية بين

التلقي و الإنتاج و بين الثبات على عمود الشعر و تجاوزه, يقول ابن شهيد في نص فريد له معبرا فيه عن عمق في الفهم للتاريخ الأدبي:

"ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد و ابن المقفع و سهل بن هارون و غيرهم من أهل البيان، فالصنعة معهم أفسح باعا و أشد ذراعا و أنور شعاعا، لرجحان تلك العقول و اتساع تلك القرائح في العلوم، ثم دار الزمان دورانا، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم ابن العباس و محمد بن الزيات..., و كذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة بانتقال الزمان و طلب كل ذي عصر ما يجوز فيه و تهش له قلوب أهله, فكان من صريع الغواني و بشار و أبي نواس و أصحابهم في البديع ما كان, من استعمال أفانينه و الزيادة في تفريع فنونه، ثم جاء أبو تمام فأسرف في التجنيس و خرج عن العادة و طاب ذلك منه و امتثله الناس، فكل شعر اليوم لا يكون تجنسيا أو ما يشبهه تمجه الآذان."[1]

فإبن شهيد يرصد تطور الذوق العربي بعامة و تطور ذوق القراء بخاصة بوعي تاريخي قل نظيره في كتابات النقد التراثي الذي واكب تطور الشعرية العربية فقد علل تلك النقلات بمقولة دوران الزمان أو انتقاله، و لم يكتف بذلك بل جعل من عمود الشعر محض عادة في الصنعة، و مفهوم العادة هنا لا تعني إلا ما تتكرر في

1-أبو عامر ابن شهيد: رسالة التوابع و الزوابع, تح :عمر سعيدان, دار الحوار, اللاذقية، دت, ص 55.

الآذان فألفه الناس، ليحيل الزمن بعض الرسم الأول أو الطريقة الأولى على طريقة أخرى، من ذلك انتقال الشعراء إلى البديع زمن أبي نواس و بشار ثم إلى التجنيس كطريقة أبي تمام , التي خرجت عن العادة كما يقول ابن شهيد، و لكن المهم من كلام الناقد هو حديثه عن رد فعل القراء إزاء الطريقة الجديدة، و التي تؤرخ بحق لردود أفعال القراء في عصره، و ترجمها عنهم بمقولة "الناس" التي تعني العامة من القراء العاديين، حيث امتثلوا للنهج الجديد فطلب كل عصر ما يجوز فيه, أي ما هو مناسب لأهله من القراء، فتهش له قلوب أهله لإعجابهم بالنهج الذي طالبوا به في الإبداع و فرضوا على الشعراء الاقتداء به، فأصبح أي شعر لا يكون تجنيسا أو ما يشبهه تمجه الآذان على أساس أن التلقي السماعي أصل التلقي عند العرب آنذاك، و يمكن اختصار مجمل النظرات المتعلقة بهذا الموضوع عبر النقاط التالية:

1- إن عمود الشعر يمثل في حقيقته التاريخية أفقا معينا من الآفاق المتعددة و المتحولة, التي عاشتها الجماعة العربية في شعرها.

2- يمكن فهم التطور الأدبي من خلال التطور التاريخي للأنظمة الاجتماعية و الثقافية عند العرب، و هذا إذا تعرضنا للتأثيرات اليونانية و الفارسية في شعراء أمثال أبي نواس و أبي تمام.

3- إن الأدب ليس ضربا من قواعد النحو ذات العلاقات الثابتة، بل يتسم بالحيوية و التحول و المرونة و الإضافة و النوعية عبر تاريخه المتعدد، ليصنع قواعد و معايير أدبية خاضعة للتحول و النسبية التاريخية.

4- إن الأنساق الأدبية المهيمنة لا تنفك تتراجع للوراء لتترك الهيمنة لأنساق أدبية جديدة كما تقول الشكلانية و نظرية التلقي.

5- لن يستطيع أي نسق أدبي جديد إحكام الهيمنة, ما لم يتمكن من فرض القبول و الترحيب عند القراء المعاصرين لظهوره.

6- يعد التلقي من كلام ابن شهيد العنصر الرئيس الذي يخلق السيرورة التاريخية للأدب العربي.

"فالنص الشعري في معياريته يكون جميلا في مرحلة, و قد يفقد هذه الجمالية في مرحلة أخرى, تبعا لتغير الأذواق, التي يتغير بها جمال النصوص,و لذا فإن القراءة المؤسسة و المنتجة, هي بديل موضوعي للذوق الفطري, لأنها تنحو إلى خلق

الجديد و كشف الخفي الذي قصر الذوق للوصول إليه أو التفكير فيه.فالذوق مجردا يعجز عن سبر أغوار الكتابة و فلسفتها و تطورها بتطور آمال الإنسان و آلامه".[1] من خلال كل ما ذكر أنفا، يتوجب استقراء العناصر الجمالية, التي جعلت من معايير عمود الشعر معايير قبول و جمال عند المتلقين بالعربية، حيث أن أفق الاستحسان الذي صنع عمود الشعر إنما هو نتاج حقبة تاريخية أملت على الشعراء طريقة محددة للإبداع, كان الموجه و المحدد الرئيس لها هي متطلبات الإبانة عند المتلقين.

"فالمبادئ النقدية في الأدب العربي و جل الأحكام النقدية تهدف إلى كسب ود جمهور المستمعين للشعر العربي، فالحكم يراعي ذوق هذا الجمهور، و يلبي طموحاته في الحديث عن الظاهر المؤثر للنص لا الغائص المخفي عن وعيه و إدراكه، كما في نقد النابغة الذبياني لحسان بن ثابت، فالمعايير التي اعتمدها في حكمه ليست معايير شعرية جمالية إنما معايير و أعراف إجتماعية أصلا، و بهذا تعطلت النظرية (عمود الشعر) في هذه العصور مراعاة لواقع العقل الثقافي للمتلقي العربي."[21]

1- مصطفى درواش :الطبع و الصنعة, ص74

2- ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر، ص 60

المبحث الثاني: المسافة الجمالية في عمود الشعر.

يعد مفهوم المسافة الجمالية محوريا في نظرية ياوس, لتعلقه الوثيق مع المفهوم السابق (أفق التوقع)، و كذا مفهوم تاريخ الأدب، حيث يمتاز التاريخ الأدبي لديه بطابع دينامي يتمظهر عبر الآفاق المتعددة, التي يصنعها المتلقون في علاقتهم مع الآثار الأدبية، إذ يعمد الأدب إلى أسلوب تخييب التوقع كما يسميه الشكلانيون من خلال صنع أشكال جديدة منه تخرق المألوف و المتداول من الأعراف الأدبية، لتصنع بذلك مسافة فاصلة بين العرف الأدبي السابق و العرف الأدبي اللاحق و التي تدعى بالمسافة الجمالية، "و هي الفرق بين التوقعات و بين الشكل المحدد لعمل جديد و تلحظ هذه المسافة، في العلاقة بين الجمهور و النقد."[1]

إن مفهوم المسافة الجمالية إذن مفهوم إجرائي اعتمده ياوس لتقعيد نظريته، و لموضعة أفق التوقعات بشكل أكثر وضوحا عبر سلسلة التلقيات الكثيرة، و عبر مبدأ التجاوز و الخرق، من مبدأ أن كل قراءة هي حضور في أفق ما، و كلما تغير الأفق التاريخي للتلقي وجب عند ياوس تغير آخر في الإنتاج، فالأعمال التي لا تستجيب لحاضرها التاريخي أعمال تجاوزها الزمن، و بالتالي لا تشكل أي حافز لدى المتلقي الحاضر لاختلاف الآفاق المعبر عنها بين الإنتاج و التلقي.

"و يعتبر قياس بحث بين العمل و بين متلقي هذا العمل بناء على مبدأ الفعل و رد الفعل، و هو مفهوم متعلق بالمفهوم السابق أي أفق الإنتظار فهي أي المسافة الجمالية تتشكل عند المتلقي حين يكون العمل الجديد متوافق و خبرة القارئ أو يناقضها أو يحمل تجارب جديدة يأخذ جمهور القراء انطلاقا من ذلك في استيعابها, و إن حدث ذلك فإنه يعني بأن هناك مسافة جمالية بين أفق انتظار القراء و بين العمل الجديد و بالتالي فإن هذا الخرق لتوقعات الجمهور هي نتيجة لإنزياح جمالي، و من ثم يمكن أن تصبح (المسافة الجمالية) معيار التحليل".[2]

ويبقى تميز الأعمال وجودتها مشروطين بمتلق معين, يحكم عليه إنطلاقا من أفق

1- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 53.

2-فيرناند هالين: بحوث في القراءة و التلقي,تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب , 1998، ص38

كلما كان الخرق كبيرا كانت المسافة الجمالية كذلك ،و بالتالي تصنع جودة العمل في عصره و غيره من العصور، فتجاوز المألوف معيار أساس في إستراتيجية التلقي لتقييم ظاهرة أدبية.

ربط ياوس المسافة الجمالية ببعدين من الأفق. (1) الأدبي, (2) الاجتماعي الواقعي.

و شرح عملية التطور الأدبي اعتمادا على مفهوم المسافة الجمالية في ضوء التحول الذي تحدثه الأعمال الأدبية عبر الزمن، بخبراتهم الجمالية و أذواقهم الفنية التي تتأثر باستمرار نتيجة العدول الجمالي الذي يشير إليه بالدوام كل عمل جديد، و لا يلبث أن يتحول الخرق للأفق السائد إلى خبرة جمالية تنضم إلى الخبرة السابقة من ثم تسهم في تطويرها و إثرائها، إلى أن يفاجأ القراء بخرق استثنائي يعيد النظر في الخبرة السابقة.

بهذه الرؤية الديناميكية لتطور الأدب, استنادا إلى متلقيه يشرح ياوس تاريخ الأدب الذي تحركه المسافة الجمالية المتجددة عبر كل حقبة زمنية.

بهذا قدم ياوس مفهومه المسافة الجمالية كوسيلة لرد القيمة تجاه الأعمال الأدبية، إنه معيار محمل بحمولة فكرية بحاجة إلى كشفها من أجل استقراء أحسن للتراث النقدي العربي بعامة و عمود الشعر في ضوء هذا المفهوم، و ذلك كي لا نقع في الإسقاطات و التجاوزات التي ترد المفهوم قسرا نحو وجهة هو غير موليها و لهذا:

"يرى ياوس أنه بمجرد ظهور عمل فني نصا كان أو عرضا يتم تقييمه في ضوء أفق التوقعات السائد، و كلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني و هذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفا، أو غير ناضج، و في بعض الأحيان قد يحدث أن توجد مسافة ملحوظة بين العمل و أفق التوقعات السائد، إلا أن القراءات التالية قد تغير هذا الوضع، و الأعمال الفنية بهذا الشكل، إما أن تستبعد و تصبح خارج الزمن، أو يعاد

تلقيها بشكل مناقض للخبرة القرائية، المعتادة (و ذلك كما في حالة الكلاسيكيات) و ذلك للإمساك بطابعها الفني مرة أخرى."[1]

بهذا نفهم أن ياوس قد اعتمد في مقاربته الجمالية معيارا أساسا للحكم على

1- فاطمة البريكي: التلقي في النقد العربي القديم، ص 54.

جودة الأعمال أو رداءتها و هو مبدأ خرق العادة، ليكون بذلك خرق توقعات الجمهور

نتيجة لعدول جمالي تكون بموجبه المسافة الجمالية معيارا للحكم, و هذا طبعا بالوقوف على ردود أفعال القراء أو المتلقين، و سيكون هذا مدخلا قويا لنقد نظرية ياوس في هذا الباب، عبر هذه الصورة النمطية المقدمة عن القارئ المثالي عند ياوس، و هو لا يختلف عن زميله إيزر في الحديث عن قارئ متحرر أو ليبرالي, همه الوحيد هو الطعن في الثقافة السائدة, نحو ثقافة جديدة ديدنها الأول خرق العادة و تجاوز المألوف:

" الواقع أن هذا الأمر يمكن أن يفسر بالحماس الياوسي لكل الأعمال التي تنحوا إلى تخييب آفاق انتظار قرائها، و هذا الذي جرّ كين. م. نيوتن" إلى انتقاده حول اعتبار بعض الأعمال التي لا تخرق أفق انتظار قرائها- مع أنها عظيم- بمثابة أعمال تساند الإيديولوجية السائدة."[1]

من هنا لم يستطع ياوس أن يجمع بين قضيتين هما جمالية التجاوز و الطرافة و جمالية الأعمال الكلاسيكية أو الروائع، حيث لاحظ الإنجذاب أو المتعة التي يحققها القارئ المعاصر نحو هذه الأعمال مع أنها من المعايير السابقة أو السائدة, و أنها لا تحقق أي تجاوز بوصفه معياره الأساس في مفهوم الجمالية، و هذا الذي ينم عن خلل ما في مستوى التنظير لديه:

" هذه الدائرة التي لم يستطيع ياوس الفرار منها فيما تعلق بالقيمة الجمالية لديه، إذ أن التعارض بين عمل بعينه و الأفق يقع في قلب نظريته في التقويم و هو يزعم ذلك معتمدا اعتمادا كبيرا على كتابات الشكلانيين الروس، فيمكن قياس البعد الجمالي الذي يحدد بأنه الفرق أو الفاصل بين أفق التوقعات و العمل أو بأنه تغير الأفق بمدى استجابة الجمهور و بأحكام النقد."[2]

من هنا كان لزاما على الباحث عن جمالية التلقي في عمود الشعر أن ينظر في مفهوم المسافة الجمالية مفهوما إجرائيا متعلقا بما يحققه النص من جمالية لدى القارئ, دون التسليم الأولي بمبدأ التجاوز كما قدمه ياوس،علة كل مسافة جمالية,

---

1- الهاشم أسمهر: جمالية التلقي، مقالة بمجلة علامات، ع17، ص 125.

2- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 108.

نظرا لما لهذه التعديةمن نوازع حضارية فرضتها الأصول المؤسسة للنظرية الياوسية، فالقارئ التراثي بوصفه قارئا خبيرا لم يقدم في التراث العربي على أنه قارئ تحرري أو تجاوزي لثقافته و موروثه، و لم يكن أيضا قارئا سكونيا خاضعا و مكررا لما ورثه عن أجداده، بل استطاع أن يجمع بين الرغبات الجمالية للتلقي الأدبي, و الرغبات الثقافية للمجتمع العربي، ليحقق بذلك مسافة جمالية تستند إلى:

1- مسافة جمالية تحقق جمالية النص دون اللجوء إلى نفي الأعراف السائدة.

2- تقديم مفهوم للجمالية يشمل الجديد من الأعمال و القديم منها, و يفسر تفاوت ردود الأفعال الجمالية تجاه النص الواحد.

3- الجمع بين متطلبات القارئ الجمالية، و متطلبات المرحلة التاريخية للثقافة العربية و عقلية العربي.

4- عدم إخضاع العرف الأدبي للمساءلة بوصفه علة ضعف الجمالية بل مساءلة القارئ في الكشف عن عناصر الشعرية في النص.

5- تقديم مسافة جمالية لا تنفي الصيرورة التاريخية للأعمال الأدبية.

*** المسافة الجمالية في الخطاب النقدي التراثي و عمود الشعر:**

يدرك المتتبع لمسيرة الشعر العربي منذ بداياته أنه كان دائما يحمل من الجمالية الشيء الكثير لا سيما لمتلقيه، فلا يخلو كتاب من الكتب النقدية من الآثار التي تسجل ذلك اللقاء الحميمي بين الشعر و متلقيه, و ما كان يتسم به من متعة جمالية أكدت و بجلاء وجود مسافة جمالية يفهمها صاحب التجربة و لا يستطيع تفسيرها، فأطلق العنان لذائقته لتقول في الشعر ما تحسه إيجابا أو سلبا. و الذي يهم في هذا المقام هو التعرض لهذا التلقي و ردود الأفعال إزاءه بنوع من التحليل و التمحيص في ضوء نظرية التلقي، و المسافة الجمالية ، لندرك كيف لعب عمود الشعر في إطار أفق الاستحسان دورا حساسا في رسم حدود تجربة القراءة, و تلمس الجمالية في النص الشعري عبر التلقيات المتتالية لدى القارئ العربي، و هذا بالاعتماد على كلا التجربتين الإيجابية منها أو السلبية، أي بتجربة الاستحسان، أو الاستقباح التي كان يصدرها القارئ تجاه النص، بغية رسم حدود المسافة الجمالية كما فهمها و استوعبها الخطاب النقدي التراثي, و قعدّ لها من خلال نظرية عمود الشعر كأفق للجمالية الشعرية.

بداية يتحتم إيراد جملة من الشواهد الشعرية التي استحسنت أو استقبحت من النقاد المتلقين لكي تتبع ذلك بتحليل و نظر:

"فمما يروى عن نابعة بني ذبيان أنه كانت تضرب له خيمة من أدم حمراء في سوق عكاظ يجتمع إليه فيها شعراء العرب يعرضون عليهم شعرهم، و ممن عرض عليه شعره فأشاد عليه و أنثى عليه الأعشى، ثم دخلت عليه الخنساء فأنشدته قصيدة في رثاء أخيها صخر التي منها:

و إن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

فقال: لولا أن أبا بصير أنشدني قبلك, لقلت إنك أشعر الناس.[1]

"ضرب منه حسن لفظه و جاد معناه، كقول القائل في بعض بني أمية:

في كفه خيزران ريحه عبق من كف أروع في عرنينه شمم

يغضي حياء و يغضى من مهابته فما يكلم إلا حين يبتسم

- لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه.

- فكقول أوس بن حجر:

*-"أيتها النفس أجملي جزى إذ الذي تحذرين قد وقعا

- و كقول أبي دؤيب:

و النفس راغبة إذا رغبّتها و إذا ترد إلى قليل تقنع.

- حدثني الرياشي عن الأصمعي، قال: هذا أبدع بيت قالته العرب."[2]

* قال الأعشى:

فتى لو يباري الشمس ألقت قناعها أو القمر الساري لألقى المقالدا

- علق عليه ثعلب بقوله: هو أمدح بيت للعرب.

- و قال أبو عمرو بن العلاء: بل أمدح بين قول جرير:

ألستم خير من ركب المطايا و أندى العالمين بطون راح".[3]

و من الشواهد الشعرية التي قوبلت بالرفض و النفور مع علو كعب قائلها بين أقرانه من الشعراء ما يأتي:

جاء في كتاب الصناعتين قول العسكري معلقا على أبيات لامرئ القيس:

"أغرك مني أن حبك قاتلي و أنك مهما تأمري القلب يفعل.

1- ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، ج1، ص 168.

2- المصدر نفسه، ج1، ص 64- 65.

3- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 139.

- قال معلقا: و إذ لم يغررها هذه الحال فما الذي يغرها، و هذا من سوء وصف المحبوب."[1]

- و يقول العسكري معلقا أيضا عن بيت لامرئ القيس:

فالسوط ألهوب و للساق درة و للزجر منه وقع أخرج مهذب

- و هذا من عيوب شعره، فلو وصف أخس حمار و أعفه، ما زاد على ذلك."[2]

- يعلق الأمدي على بيت لأبي تمام يقول فيه:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد

"...ما وصف أحد من أهل الجاهلية و لا أهل الإسلام الحلم بالرقة، و إنما يصفونه بالرجحان و الرزانة."[3]

- ويعلق في موضع آخر على شعر أبي تمام:

أجدر بجمرة لوعة اطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

فقال فيه: "هذا خلاف ما عليه العرب، و ضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم، من شأن الدمع أن يطفئ الغليل و يبرد حرارة الحزن و يزيل شدة الوجد، و يعقب الراحة."[4]

- إن القارئ لأمثال هذه الشواهد و ما أكثرها في كتب النقد التراثية, التي اخترتها من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي لكي يدرك القارئ أن المسألة ليست قضية قديم و محدث بل أعمق من ذلك ليتعلق بأدبيات القراءة العربية, ليتلمس ملمحا مشتركا عند القارئ العربي مهما يختلف زمانه أو مكانه، و هو الأثر الجمالي الذي يتذوقه من خلال معارفه إما إيجابا أو سلبا عند سماع بيت ما, إذ لابد أن يرتبط عنده بمسافة جمالية ذات شرطين لازمين, ليكون لذلك البيت الوقع المناسب له، فيخرج من دائرة الشعر العادي المكرر, إلى المتميّز ذو الأثر الجمالي في قارئه، و هما شرطان: الثقافة الخاصة و الثقافة العامة.

1- أبو الهلال الحسن بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، تح، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1،بيروت،1981، ص 89.

2- المصدر نفسه، ص 89.

3- الأمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1، ص 95.

4- المصدر نفسه، ج1، ص 199.

1- الثقافة الخاصة: أو الموسوعة الشعرية، شرط يتوجب فيه إخضاع البيت الشعري أو القصيدة له، حيث يعمد السامع حين سماعه للبيت أو القصيدة إلى الإحتكام لموسوعته الشعرية ليقارن مدى تميز المسموع الحاضر بالمقارنة مع المسموع الماضي المخزن في ذاكرته، ليحاول الوقوف على نوع من الأفضلية و الصدارة لهذا البيت أو القصيدة بين كل ما سمعه من قبل، فإن تحقق التميّز كان للمسموع مسافة جمالية بقدر تميزه من ما سبق سماعه، و أما إن تأخرت تلك القصيدة أو البيت عن المسموع أو عن الثقافة الشعرية للقارئ لم يستطع ذلك البيت أو القصيدة أن يصنعا في المتلقي أي أثر جمالي يمكن الإحساس به و معرفته، ليدرج ذلك في خانة الأدب الوضيع أو العادي، و الملاحظ في هذا الشرط إذا حللنا الشواهد التي ذكرتها سابقا و استحسنها السامعون،إنما عن اختلاف الموسوعات الشعرية بين قارئ و آخر و بالتالي اختلاف الأحكام الصادرة عن البيت الواحد، و يلاحظ كذلك ملمح التقسيم حسب الأغراض، كأهجي بيت أو أمدح قصيدة أو أغزل بيت، و هي خاصية يدرك من خلالها أن الذاكرة الشعرية عند هؤلاء تخضع إلى تقسيم غرضي هي الأخرى، حيث إن سمع بيتا في الغزل مثلا راح يستحضر مخزونه الشعري في باب الغزل، ليحتكم إليه,

و هكذا دواليك في كل الأغراض، و هذا دون إغفال الأغراض الأخرى في الوقت نفسه، و هو أمر ملاحظ في أحكام من قبيل أحسن بيت قالته العرب، و أشعر الناس كما صرح النابغة، فجعل كلام الأعشى أحسن الشعر على الإطلاق و في كل غرض أو باب في الشعر، و هذا فيما يخص الشرط الأول من القضية.

2- الثقافة العامة: هذا شرط آخر يتحتم فيه إخضاع المسموع الشعري له لكي يصنع مسافة جمالية لدى سامعه، كشرط يمكن ملاحظاته بجلاء في الأبيات المستقبحة أو المرفوضة في العرف النقدي، و قد سبق أن ذكرت بعضا منها على سبيل التمثيل لا الحصر، و هذا الشرط فيعني مجموع الأعراف الثقافية السائدة في المجتمع العربي كل حسب زمانه، فنظرة العربي للشعر في علاقته مع الثقافة، لم تكن تجزيئية بل نظرة كلية تجعل من الشعر نشاطا ثقافيا، لابد أن يتماشى مع أعراف الثقافة التي ينتمي إليها، إنها نظرة منطقية ترى استحالة خروج الجزء على الكل المؤطر و بالتالي استحالة تجاوز الشعر للأعراف الثقافية و الاجتماعية السائدة في أثناء تلقيه، أي بوصف الإبداع حدثا مرتبطا بزمانه. فلا يمكن مثلا الحط من شعراء الجاهلية في عصر الإسلام, إن هم ذكروا في شعرهم أشياء لا تمت بالحياة الثقافية

الإسلامية، و لكن إن حاول أبو تمام مثلا رسم صورة شعرية مخالفة للمتعارف عليه في الثقافة العربية قوبل بالزجر و الرفض، لأنه حاول أن يدخل في الثقافة ما ليس فيها، وهذا تطاول من الجزء (الشعر) على الكل الثقافي، لا يمكن للناقد السكوت عليه، و كل هذا مما ذكرته في الشواهد السابقة من كلام العسكري أو الأمدي ممن تصدوا لكل خروج أو تجاوز للشعر على حساب الثقافة أو الأعراف الاجتماعية خاصة في باب الوصف أو النظرة نحو الوجود، فالقارئ التراثي دائما يحكم مخزونه الثقافي التابع في ذاكرته ليجعل منها وسيلة إحتكام تستشعر كل عدول عن ذلك الموروث لترفضه و تستقبحه، من أجل خلق جمالية شعرية لا تنقص أو تعارض جمالية ثقافية, لها الأخرى شروطها و معاييرها, فالمسافة الجمالية التي تحاول التجاوز لا يمكن أن تنجح في كسب جمهور لها, إلا إذا استقر لها الحال بعد زمن طويل من التغلغل في الثقافة العامة, لتصبح تجربة التجاوز بدورها تجربة لابد من تجاوزها بحكم انتمائها إلى ذلك الموروث الثقافي العتيد القابع في ذاكرة المتلقي العربي، كما الحال في تجربة أبي تمام التي تجاوزها الإبداع الحديث بحكم انتماء تجربته في خانة الشعر العمودي نحو تجربة الشعر الحر.

إن المتتبع لهذين الشرطين ليدرك أن في الأمر سلطة استطاعت أن تجعل من هذا النسق حاضرا و بقوة طوال قرون من الإبداع و النقد، و لا يمكن تفسير ذلك إلا بالنظر إليه بوصفه عقدا اجتماعيا بين المبدع و المتلقي، يفتتح ابن سلام الجمحي منذ القرن الثاني للهجرة كلامه عن الشعر بقوله:"و للشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات. "[1]

ثم يمضي, يضرب الأمثلة لكل فن و صناعة, فيقول: "و منها ما تثقفه العين، و منها ما تثقفه الأذن، و منها مال تثقفه اليد، و منها ما يثقفه اللسان."[2] و بهذا وضع طريقة الإبداع في موقف حصر هو طريقة الثقافة، فهو علم ثم صناعة كسائر الصناعات التي راجت في زمانه، فالشاعر كما النحاس أو الصائغ يفترض فيهما إدراك المهمة الثقافية التي أميطت بهما من المجتمع، (و هنا تحضر الإشارة إلى فعل ثقف و ما يحمله من مدلول حضاري قوي) إن ما يثقفه اللسان من شعر صناعة ثقافية

1- ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء، ص 05.

2- المصدر نفسه، ص 05.

كمن يثقف السماع بالأذن، كلاهما فعل ثقافي محصور في عقد اجتماعي تمليه أعراف الجماعة و موروثها.

هذا من باب الإبداع، أما من باب التلقي فلا يخرج المتلقي عن العنصر الأخر الشاعر, فالتلقي فعل ثقافي مندرج في هذا العقد و خاضع له، فذكر ابن سلام العلم و الصناعات و الخبرة بها، إنما من قبيل التوطئة، التي ستعطي لرأيه قبولا لا يرد لدى القارئ أو المتلقي ليستكين هو الأخر للعقد الاجتماعي و الثقافي لدى الجماعة العربية التي ترعاها المؤسسة الثقافية الممثلة بالنقاد أو أهل العلم بالشعر، ليجعل بذلك الجمحي و النقاد من بعده تجربة القراءة منطوية و داخلة دائما تحت عمامة شيخ النقد و أهل النقد، فما استحسنه فحسن, و ما استحقبه فهو قبيح, من أجل مناخ ثقافي أحادي إنتاجا و تلقيا، يعزز ابن سلام زعمه بما قاله خلف الأحمر: "إذا سمعت بالشعر استحسنته، فما أبالي ما قلت أنت فيه و أصحابك قال: "إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء فهل ينفعك استحسانك إياه."[1]

إن هذا الموقف الحازم من المؤسسة النقدية تجاه تجربة القراءة الحرة, لتنم عن سلطة رأت في مواقفها مصداقية لا يمكن الطعن فيها بحكم الخبرة أو التجربة على الرغم من الحجة العليلة التي قدما خلف الأحمر في جمعه بين مادة الشعر و مادة الدراهم، شتان بين اللغة ككائن حي و بين الذهب كمادة جامدة ساكنة في كل زمان فهذه الحجة التي سرت في كل عصور النقد التراثي في الجمع بين الشعر و الحرفة بوصفهما صناعة ثقافية, صنعت نسقا مهيمنا في الإبداع و التلقي وجه بذلك التجربتين نحو قالب واحد يتمثل الأول الأنموذج السابق، و يبحث الأخر عن المعنى الواحد.

يقول بوجمعة شتوان، في مبدأ التأثير و اختفاء الأنموذج في الإبداع الشعري: "يربط العرب ملكة الشعر بكيفية التي يتم بوساطتها التثبت من هذا الحفظ و درجة استيعابه و تمثله، و يتوخى "الشاعر الراوية" بالضرورة منهجا تناصيا في صنعة الشعر كما هي عليه عند أساتذته."[2]

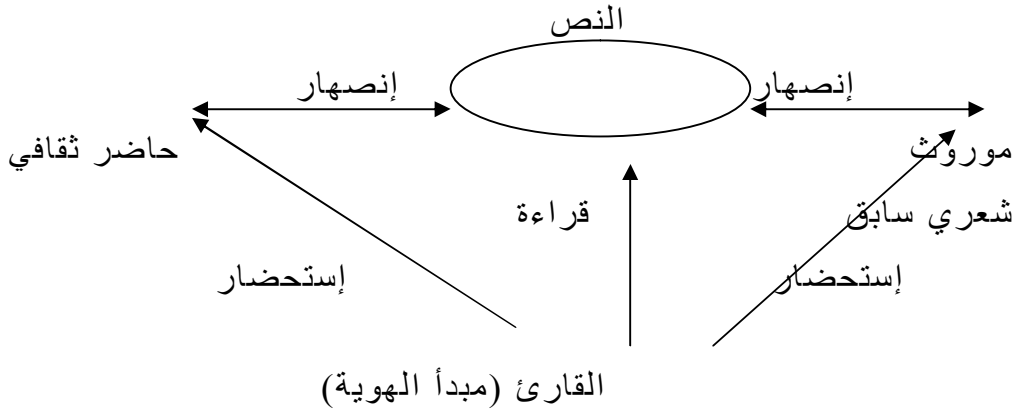
فالسير على منوال شعراء سابقين ديدن الخطاب النقدي منذ بدايته الأولى فجعلوه شرطا أساسا للفحولة و التقدم، ليصنعوا بذلك من تجربة الإبداع عمود الشعر

1- ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، ص 07.

2- بوجمعة شتوان: بلاغة النقد و علم الشعر في التراث النقدي، ص 14.

بوصفه غاية في حد ذاته , لا وسيلة كما كانت عند الأولين الذين قالوا الشعر سليقة دون الإحتكام لمعايير نقدية متفق عليها.

بهذا يمكن تلمس محورين من العلاقة يصنعهما القارئ في كل تجربة قراءة هما بين النص و موروثه الشعري، و بين النص و حاضره الثقافي، علاقة يحكمها مبدأ الإنصهار، ليصنع القارئ من النص هويته المزدوجة من حيث هو نص شعري و شعر عربي في الآن نفسه، و أي إخلال بالعلاقة (الإنصهار)هو إخلال بمبدأ الهوية: "الأحكام النقدية بشأن شعريتي البحتري و أبي تمام تنطلق من تصورات نظرية نراعي ما اسميه بـ: نقاء النوع الشعري، و مراعاة هذا النقاء تفضي ضرورة إلى نقاء الهوية الشعرية الثقافية."[2]



يمثل هذا الشكل العلاقة التي يصنعها النص مع محيطه الثقافي و موروثه الأدبي و هذا بفضل القراءة, التي يحققها القارئ عبر البحث عن مبدأ الهوية في النص بعلاقة الإنصهار, التي ذكرناها آنفا، في سبيل تحقيق مسافة جمالية قابعة في النص تنتظر من يميط اللثام عليها، و إن لم يستطع القارئ من تحقيق الإنصهار بين ركن من ركني المعادلة (الموروث الشعري أو الثقافة الحاضرة) قوبل النص بالنفي و الرفض فيقال فيه: "إن كان هذا شعرا فما قالته العرب فهو باطل." أو يقال فيه "شعر فاسد". أو ليس من النهج المعروف و السن المألوف..

1- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر، ص 137.

إن الذي ذكرته عن المسافة الجمالية عند القارئ التراثي عليه أن يرتبط دائما بالمفهوم الذي قدمته سابقا عن أفق الاستحسان، فهما وجهان لعملة واحدة، لا يمكن أن تفرق بينهما و لا التغاضي عن العلاقات القائمة بين كل عنصر، فأفق الاستحسان بوصفه أفقا خاصا و أفقا عاما لابد أن تنطوي العلاقة بينهما بعد جمالي في تجربة القراءة أو السماع على حد سواء، فالأفق الخاص القائم على مبدأ المفاضلة الشعرية (فيما يخص النصوص) و مفاضلة شاعرية (فيما يخص الشعراء) يمثل تجسيدا حقيقيا لمنتهى أوأفق آخر تجربة جمالية مرّ بها القارئ، فالنابغة الذبياني في المثال السابق لكونه متلقيا، جعل من الأعشى أفقه الخاص أولا بوصفه أفضل شاعر و بوصف شعره أحسن ما سمعه، و بذلك تصبح أي تجربة قراءة محكومة بآخر تجربة له, أي تجربة شعر الأعشى، و حين سمع الخنساء ذكر لها ذلك فقال: "لولا أن أبا بصير أنشدني قبلك لقلت أنك أشعر الناس."

و من ثم فالمسافة الجمالية التي ولدتها مرثية الخنساء اصطدمت بقصيدة الأعشى لترتد إلى المرتبة الثانية، و ليكون الأعشى و قصيدته هي الأفق الخاص, و مقياس كل تجربة قراءة أو مسافة جمالية لأي نص آت بعده عند النابغة الذبياني, كمثال على التلقي.

لا يمكن تهميش القطب الثاني من معادلة الاستحسان, أي الأفق العام من خلال عمود الشعر و عمود الذوق، هذا ما ذكرته في المبحث الأول من هذا الفصل، و هي العلاقة القائمة بين الأفق الخاص التفضيلي و الأفق العام المعياري، فالخاص يستمد معاييره في التفضيل دائما من الأفق العام و من عمود الشعر خاصة، فأي تجربة قراءة عند المتلقي التراثي, لابد أن يكون عمود الشعر في نظم القريض حاضرا ليصنع هو الآخر رابطة إنصهار مع النص فتحويه و لا يتجاوزه النص و إلا فينفيه.

بهذا ننتهي إلى أنواع المسافة الجمالية كما رسمها الخطاب النقدي التراثي الذي صنع عمود الشعر و الذي بدوره شكل طريقة في التلقي, تستجيب بدورها للعمود عبر آلية المسافة الجمالية التي يخلقها النص بعلاقته مع متلقيه:

1- مسافة جمالية واسعة: تجربة يصنعها النص الذي تعدى في شعريته المستندة إلى الأفق العام كل المخزون الشعري لدى المتلقي و تجاوز الأفق الخاص التفضيلي لديه.

2- مسافة جمالية عادية: تجربة يصنعها النص الذي يتوافق مع السائد من أعراف الأفق العام و لم يتمكن منع تخطية الأفق الخاص لأنه أساسا ليس أحسن نص مسموع لدى المتلقي.

3- مسافة جمالية منعدمة: تجربة يصنعها النص الذي خرق السائد من أعراف الأفق العام , و سيصنع من نفسه تجربة إبداعية شاذة لن تقاس إلى المسموع السابق لخروجه على أعراف عمود الشعر و الذوق.

يدرك المتطلع لتقاليد القراءة العربية إذا ما قورنت بمثيلتها الغربية الفرق الحاصل بين التجربتين بخاصة في مفهوم المسافة الجمالية، الذي أخذناه من نظرية غربية لنستقرئ به تجربة القراءة عند التراثيين من النقاد، حيث اصطدمنا بفروق جوهرية وجهت مفاهيم كل عنصر، و من ذلك مفهوم الإبداع في علاقته بالتلقي و مفهوم المنتوج الشعري في علاقته بالمنتوج الثقافي، و تعامل كل جزء من العربي و الغربي تجاه القضية، فالمسافة الجمالية عند ياوس يلاحظ فيها تركيزها الشديد على مبدأ الخرق و التجاوز, بينما اكتفت القراءة العربية بالتركيز على مبدأ الانصهار و الأنموذج من أجل استعادة النموذج الأول في الإبداع, و كذا المعنى الأول في التلقي، و هذا كما أشرت إليه سابقا راجع إلى النظرة الفلسفية الأولى, التي وجهت كل نظرية، فالنظرية الياوسية التي تأسست على نظرة تجزيئية نحو النص بنية مكتفية بنفسها حرة في وجودها, إذا ما قوبلت أو قورنت بالكل المركب المسمى ثقافة، و هذه النظرة ذات أصول بنيوية قائمة على أساس فلسفة عقلية ديكارتية ترى في الموضوع بنية حرة مكتفية بعالمها, لا يستطيع الإنسان التفكير إلا في إطار الوحدة فالموضوع واحد و الفكرة واحدة و الوجود واحد، فمبدأ الهوية منذ أرسطو إستند إلى عناصر تمييزية موجودة في الموضوع بوصفه حرا, و ليس في صلته مع محيطه، فالإنسان كائن عاقل يفرض ذلك انفصاله عن محيطه الطبيعي بما يميزه و ليس بما يجمعه مع الوجود و الطبيعة، هذا ما طبقته البنيوية مع النص و ما طبقه ياوس أيضا بمبدأ التجاوز من حيث هو تميز يصنع للنص هوية خاصة, و بالتالي أثرا خاصا كذلك, و على العكس من ذلك اتجهت النظرية النقدية التراثية وجهة أخرى هي النظرة الكلية التجميعية، لتعنى بملمح المشترك بين النصوص، بل أعمق من ذلك لترى في النص قطعة ثقافية تعود إلى أصلها الأول أي الثقافة العامة، فالنظرة التفكيكية بين النص و ثقافته لم تكن حاضرة أبدا في ذهن النقاد، إذ النص في المقام

الأول كائن ثقافي ينتمي لثقافة ما, مهما يخرق أو يخرج، فأبو تمام اتهم في بعض الأحيان بتأثره بالثقافة اليونانية, و هذه ليست نقيصة في الشاعر, و لكن ميزة في النص, يتوجب ردها إلى أصلها الثقافي كثقافة اليونان، فالنص الراهن يكون وليد ثقافته و منصهرا فيها، ليتشكل مبدأ الهوية، إذ النظرة الفلسفية عند العرب فيما يخص مبدأ الهوية يختلف عن نظيره الياوسي الذي ارتكز على التميز و الإختلاف فالنظرة العربية ارتكزت في تشكيل الهوية على مبدأ المشترك و الجماعي, و العام و ليس الخاص، و النص إذا أراد أن يصنع لنفسه الصدارة و يعرف بين الناس،عليه أن يحاكي المشترك بين النصوص، و المشترك في الثقافة، و الدليل على ذلك أن المختارات الشعرية ما اشترك الناس في الإعجاب بها، و أن الفحول ما اشترك الناس في الإعجاب بهم، و أن عمود الشعر ما اشترك الناس في النسج على منواله في الشعر، فهي نظرة كلية نحو الوجود بكل تفاصيله من الطبيعة إلى الثقافة إلى الإنسان، و كل خروج للجزء على الكل يعد من قبيل اللامنطقي و اللامعقول, إذ إن مبدأ الهوية في هذا الإطار لن يعرف الثبات بحال، فذلك يجعل الأحكام رهينة الاختلاف، و كذا صراع المرجعيات و الأطر الموجهة لكل هوية، فالنص الشعري هو ما كان غير النثر، و إذا رحنا نبحث عن ما هو غير النثر تخبطنا في أزمة في تحديد الأجناس لإختلاف التعريفات, التي لن تستطيع أن تضع لنفسها قدما على المشترك بين الأشعار, حيث النظرة انطلقت في البحث عن الشعرية بوصفها المميز أو المفارق، و هذا ما جعل البنيويين ينفرون من كل تعريف للأدب أو الشعر، لما رأوه من صعوبة منهجية في جمع الشتات من النصوص في تحديد جامع مانع لهوية الأدب أو الشعر، لهذا أدرك النقاد التراثيون ما لأهمية لعلاقة الإنصهار التي لابد للنص من خلقها مع محيطه الثقافي و موروثه الشعري، ليترافق بذلك النص مع نظرة العالم لدى القارئ نحو الوجود و الإنسان و الهوية، و ليصنع بذلك النص الشعري مسافة جمالية ذات أصول منطقية من باب العلاقة بين الجزء و الكل، لتأسيس مفهوم الجمال المنطقي و لجعل تجربة القراءة تجربة كشف أخر للعالم, ليس في وحداته بل في علاقاته، فبداية من اللفظ و المعنى وصولا إلى النص و الثقافة، و البيئة، تبقى علائق الإنتماء و الإنصهار حاضرة كمقياس جودة و جمالية يصنع النص الشعري بموجبه شيئا آخر هو من نمط الأثر و النتيجة الحتمية لكل مسافة جمالية واسعة، و هي المتعة الجمالية التي ذكرها ياوس في نظريته الجمالية للتلقي، لنستقرئ مفهوم المتعة.

المبحث الثالث: عمود الشعر في ضوء المتعة الجمالية.

يكشف الباحث في مفهوم المتعة الجمالية عند روبيرت ياوس عن مدى الإشباع الفلسفي الذي اتسمت به نظريته في هذا الجانب، لما لمفهوم المتعة من غموض ولده كثرة الأخذ و الرد, لا سيما في أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين, حيث ظهور مفاهيم الفن للفن و الأدب التجاري و نظرية الخلق الفني, و ما تبعه ذلك من غربة للفن عن واقعه, عبر مدارس الرمزية و السريالية و البرناسية حيث بدأ الفنان يغرب في أشكاله الإبداعية و ينفي المتلقي الآخر نفيا مبطنا أو مؤقتا باعتماده إبداعات تصعب القراءة و تقضي على الفائدة المعرفية، لتجعل من المتعة الفنية الجمالية الأصل و المنتهى لكل عمل إبداعي، لما لتأثير اتجاه الفن للفن في جمهور المبدعين آنذاك، ما ولد شعورا جماعيا أن المتعة الجمالية لن تتأتى إلا بتطويل و تمديد عملية الإدراك الفني، (مفهوم التغريب عند الشكلانية), لما له من فاعالية في جعل المتعة شيئا يمكن تلمسه في النص عند قراءته، و بهذا المحمول الفكري و ما تبعه من طروحات في مجال المتعة و فصل الفائدة في حقل الإبداع, بوصفه الوجه الآخر للإستغلال الرأسمالي للأدب كسلعة, شق ياوس طريقا آخر في مفهوم المتعة الجمالية، حتى يكرس عمقا أخر للمفهوم و إسهاما آخر في القضية، و هذه المرة عبر تفسير كان ملتقى العديد من العلوم نحو علم الجمال و كذا علم النفس.

"و يعتبر قياس بحث بين العمل و بين متلقي هذا العمل بناء على مبدأ الفعل و رد الفعل، و هو مفهوم متعلق بالمفهوم السابق أي أفق الإنتظار فهي أي المسافة الجمالية تتشكل عند المتلقي حين يكون العمل الجديد متوافق و خبرة القارئ أو يناقضها أو يحمل تجارب جديدة يأخذ جمهور القراء انطلاقا من ذلك في استيعابها, و إن حدث ذلك فإنه يعني بأن هناك مسافة جمالية بين أفق انتظار القراء و بين العمل الجديد و بالتالي فإن هذا الخرق لتوقعات الجمهور هي نتيجة لإنزياج جمالي، و من ثم يمكن أن تصبح (المسافة الجمالية) معيار التحليل"[1]

ويبقى تميز الأعمال وجودتها مشروطين بمتلق معين, يحكم عليه إنطلاقا من أفق

1-فيرناند هالين: بحوث في القراءة و التلقي, ص38

كان الخرق كبيرا كانت المسافة الجمالية كذلك ،و بالتالي لتوقعاته من خلال أعراف الكتابة و التأليف و أعراف الحياة الاجتماعية لديه، و كلما لتوقعاته من خلال أعراف الكتابة و التأليف و أعراف الحياة الاجتماعية لديه، و كلما تصنع جودة العمل في عصره و غيره من العصور، فتجاوز المألوف معيار أساس في إستراتيجية التلقي لتقييم ظاهرة أدبية.

ربط ياوس المسافة الجمالية ببعدين من الأفق. (1) الأدبي, (2) الاجتماعي الواقعي.

و شرح عملية التطور الأدبي اعتمادا على مفهوم المسافة الجمالية في ضوء التحول الذي تحدثه الأعمال الأدبية عبر الزمن، بخبراتهم الجمالية و أذواقهم الفنية التي تتأثر باستمرار نتيجة العدول الجمالي الذي يشير إليه بالدوام كل عمل جديد، و لا يلبث أن يتحول الخرق للأفق السائد إلى خبرة جمالية تنضم إلى الخبرة السابقة من ثم تسهم في تطويرها و إثرائها، إلى أن يفاجأ القراء بخرق استثنائي يعيد النظر في الخبرة السابقة.

بهذه الرؤية الديناميكية لتطور الأدب, استنادا إلى متلقيه يشرح ياوس تاريخ الأدب الذي تحركه المسافة الجمالية المتجددة عبر كل حقبة زمنية.

إن المتعة الجمالية شعور ينتجه النص و يستقبله المتلقي ، و من ثم تؤدي وظيفة تواصلية كعملية جدلية بين الإنتاج و التلقي . من هنا تعد من الاستراتيجيات الأساسية للمتلقي كأداة مفهومية تسهم في تفسير الظاهرة الأدبية و التي تمثل أنضج المقولات النظرية لدى ياوس.

إن مصطلح المتعة الجمالية من المقولات الأكثر إرتباطا بالجانب السيكولوجي و السسيو ثقافي للمتلقي عند ياوس, بحيث إتجه نحو نماذج الأثر الجمالي, الذي يستخدم فيه منهج التلقي التاريخي ذاته .فحاول أن يبين من خلال مقولة المتعة الجمالية, الوظيفة الإتصالية للأدب في عملية التلقي ، و قد إنطلق في تشكيل مصطلحه هذا من نقد لاذع للجماليات السلبية عند أدورنو ، التي أهملت الوظيفة الجوهرية للتجربة الجمالية و التي فصلت بين الفن و وظيفة التواصل الإجتماعية و ما فعله أصحاب المذهب الأفلاطوني الذين فصلوا بين الفن و المتعة.

قدم ياوس في مقاله (إستثارة) و كذا كتابه (الخبرة الجمالية و الهرمينوطيقا الأدبية) مفهوم أدق للتجربة الجمالية الإتصالية للأدب و تلقيه، من مفهوم للمتعة و

كذا تصنيفاتها التاريخية بحيث يرى أن مدلول المتعة قد فقد سمعته كوسيلة لمعرفة الذات بل عد مفهوما فلسفيا و سيكولوجيا فقط ، حيث أن كل خبرة جمالية لا تكون أصيلة إلا إذا أنتجت متعة وارتفعت إلى طابعها الأصيل كموضوع للبحث العلمي فالمتعة عند ياوس تمر بمراحل عدة, أولها حدوث استسلام مباشر للذات الموضوع و بعدها يتم اتخاذ موقع من الذات يحصر وجود الموضوع بين معقوفين يجعله موضوعا جماليا، لتتم بذلك مراوحة من الذات نحو الموضوع أو العكس على شكل عمل إبداعي بحد ذاته تجعل المتعة على صيغة الإستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستمتاع بشيء آخر، و هذا لخلق نشاط أكثر عمقا بعد ذلك، و هي تلك الوحدة الأولية بين فهم المتعة و الاستمتاع بالفهم كذلك في الآن ذاته، و هذا لكي لا يتم الفصل بين المتعة و بين وظائفها المعرفية, و وظائفها المعنية بالنواحي العملية. [1]

يمثل جهد ياوس في تفسيره للتجربة الجمالية عبر مفهوم المتعة فتحا جديدا أرجع الصدارة للثنائية الهورسية (المتعة و الفائدة)، بعدما طمستها كما أشرنا مجمل التيارات الفنية و النقدية التي ظهرت في بداية القرن العشرين للميلاد، فجعل المتعة عملا ذهنيا يمكن قراءتها قراءة علمية، و بالتالي النظر إليها بوصفها حالة تتعرض هي الأخرى لسلطان الفهم، و تعريض الفهم في الآن ذاته لروح المتعة، و بهذا رسم ياوس وجهة جديدة لمفهوم المتعة، يمكن الوقوف على بعض التقارب بينها و بين مفهوم المتعة في الخطاب النقدي التراثي كما سنرى في هذا المبحث.

حاول ياوس ربط التجربة الجمالية بمقولات ثلاث, لازمت المتعة الجمالية في علاقتها بالذوق و هذا على مر التاريخ، و هي مقولات: فعل الإبداع- و الحس الجمالي و التطهير، أما الأولى فتعني بالمتعة النابعة من استعمال الفرد لمواهبه الإبداعية و ما لحق بالمفهوم من تطور ، أما المقولة الثانية, أي الحس الجمالي, فيؤكد فيها ياوس اعتماد الإبداع على التلقي، محاولا أن يضع تاريخا ملخصا للحس الجمالي، باختيار جملة من النصوص النموذجية، أما المقولة الثالثة فهي التطهير، و قد فهمه ياوس بوصفه العنصر الواصل بين الفن و المتلقي، و مركزا على الجانب الاتصالي منه، من خلال نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها للحث على التوحد الجمالي. [2]

1-ينظر : روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 124- 125.

2- ينظر: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 118، 119.

إن الملاحظ في المقولات الثلاث, التي قدّمها ياوس في نظريته عن المتعة و ربطها بالذوق في سيرورته التاريخية، يدرك أن المقولة الثانية (الحس الجمالي) هي أكثر المقولات تناسبا مع موضوع البحث الذي بصدد مناقشته (عمود الشعر) في ضوء المتعة الجمالية، حيث يمثل الحس الجمالي إسهامات المتلقي في صنع النصوص الأنموذجية و في إنشاء المعايير المتغيرة عبر التاريخ، فالحس الجمالي بهذا المفهوم يضعنا أمام حقيقة أن عمود الشعر من صنع متطلبات التلقي و ليس الإبداع و المعايير المختلفة, التي صاغها النقاد الأوائل و نصحوا الشعراء بإتباعها و السير على منوالها ما هي إلا صدى لتوجيهات المتلقين، فأمثال متطلبات الإبانة و الوضوح ما كانت لترسخ في الخطاب النقدي و عمود الشعر, لولا هذا الميل الشديد للمتلقي العربي نحو وضوح العبارة و سرعة الفهم و سهولة التفسير، و قد أشار ياوس لمفهوم الحس الجمالي مذيلا تعريفه له بجملة من الشواهد الأدبية تمثل صدى

لمتطلبات التلقي في معايير الإبداع الفني, إلى عدد من العصور الأدبية, التي مرت بها بالحضارة الأوروبية "ففي العالم القديم، كانت المناظر الموصوفة على درع أخيل التي يتخذ ياوس لنفسه مثالا توضيحيا، تنطوي كل صورة على جمالها الخاص، و هنا يعبر الحس الجمالي، بوصفه التلبث الممتع في حضور التجلي الكامل، عن ذروة معناه، و في المقابل أدرج الحس الجمالي في العصور الوسطى المسحية تحت صيغة شاعرية غير المرئي، حيث إن الإختلاف هنا بين الشكل الخارجي و المعنى يشكل تجربة التلقي الأساسية."[1]

و وفقا لما ذكره ياوس، لزاما في هذا البحث من تحديد أهم سمة جامعة تمثل الحس الجمالي الذي وافق تشكل مفاهيم عمود الشعر في العصور الأدبية الأولى إلى صورته النهائية عند المرزوقي، بربط متطلبات التلقي بصور الإبداع الشعري آنذاك، مع الأخذ بعين الإعتبار التحولات التاريخية, التي رافقت المجتمع العربي في عصوره المختلفة, وفقا لما أشار إليه ياوس، من أجل إبراز ذوق المرحلة التاريخية التي قعّدت لعمود الشعر, لتجعل منه الحس الجمالي الأساسي في كل الخطابات النقدية التي أتت بعد ذلك، و لفهم أحسن لهذا الخطاب الذي كثيرا ما تعرض للمآخذ من لدن النقاد المحدثين راهنا, الذين رأوا فيه تحجرا للشعر وضيقا في الإبداع، من

1- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 127.

دون ربط النتائج بمسبباتها أو النظر إلى المرحلة التاريخية, التي بلورت المفهوم تبعا لمتطلبات المتلقي, الذي وجه إليه كل إبداع، و من ثم كان واجبا علي التركيز على أهم سمة محورية دار عليها الخطاب النقدي التراثي, و هو يدافع على نظرية عمود الشعر و طريقة العرب الأوائل في قول الشعر،عبر حجة عقلية كثيرا ما تكررت في كتاباتهم النقدية، و استوقفوا القارئ عندها كي يقتنع بمذهبهم و يأخذ بقولهم.

يعلق إحسان عباس حول هذه الخاصية التي مثلت بحق الحس الجمالي عند النقاد العرب التراثيين بوصفهم متلقين فيقول: "ها هنا موقف لابد من أن يستوقفنا في تاريخ النقد العربي، و هو الإلحاح على فكرة المتعة الجمالية المترتبة على جمال الشعر، و تعريف العلة الجمالية بأنها (الإعتدال) دون أي عامل آخر، و لكن سرعان ما تصبح هذه المتعة نفسها وسيلة أخلاقية لأن الحالة اللذية التي يقع فيها المتلقي

تتجاوز فائدتها حد الإستمتاع بالجمال، إذ تصبح في نفاذها إلى الفهم كقوة السحر و يكون أثر الشعر عندئذ أن يسل السخائم و يحلل العقد و يسخي الشحيح و يشجع الجبان، و مع أن الناقد يربط بين الغايتين اللذية و الأخلاقية, فإنه أكثر جنوحا إلى تأكيد المتعة الجمالية الخالصة، لأنها هي التي تتحقق في الفهم أولا."[1]

ذهب كما يشير إلى ذلك إحسان عباس عدد من النقاد التراثيين إلى أن الإعتدال أهم سمة مشروطة في الشعر ليصنع في المتلقي الأثر المتوخى، و ذلك بربط الاعتدال بمفاهيم أخرى تكون إما علة الاعتدال أو غاية له، و من تلكم العلل التي تصنع الاعتدال احترام عمود الشعر بمختلف عناصره، التي تحقق بدورها غاية الاعتدال, و هو الفهم الصحيح، إذ سأحاول من خلالها إبراز الدور المحوري لتوجيهات المتلقين في صنع مفهوم الاعتدال في عمود الشعر كشرط للفهم، و ذلك بالوقوف على مصطلح المتعة الجمالية في الثقافة العربية.

- مفهوم الاعتدال:

لو بحثنا في دلالات كلمة "الاعتدال" أو "العدل" في المعاجم العربية لرأينا أنها تتكرر في معان عدة، فالعدل في لسان العرب:

1- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 129.

"ما قام في النفوس أنه مستقيم و هو ضد الجور أو الظلم، و عدل الموازين و المكاييل: سواها، و عدل الشيء يعدل عدلا و عادله: وازنه، و تعديل الشيء: تقويمه.

و الاعتدال : توسط بين حالتين في كم وكيف، كقولهم جسم معتدل بين الطول و القصر، و ماء معتدل بين الحار و البارد، و اعتدال الشعر: إتّزن و استقام، و العدل القيمة، يقال: خذ عدله منه كذا و كذا أي قيمته."[2]

الواضح من المداخل المعجمية لمادة (عدل) و (اعتدال) أنها تدور في فلك معان مثل الاستقامة و الاتزان و التوسط و التقويم و الإنصاف و التناسب و الحسن و الطيب، من هذا القبيل كان مصطلح (الاعتدال) عند النقاد اللفظة الجامعة للعديد من وجوه الحسن و الإصابة، من خلال التوازن الذي ينبغي مراعاته في نسج الأبيات من دون إفراط و لا تفريط, هذا ما سيلاحظ بعد حين في تلك المعايير المتعلقة بباب عمود الشعر و مدى مراعاته لمفهوم الاعتدال.

- الاعتدال مبدأ منظم لعمود الشعر:

يحتمل العمل الفني شعرا كان أم نثرا الجودة أو الرداءة الجمال و القبح و هو لا يسمى صنعة فنية إلا إذا اتسم بالإتقان و المهارة، و اقترن باللياقة و الذوق الرفيع، من هنا كان على الشعراء مراعاة أدبيات الصنعة للخروج بعمل شعري غاية في الجمال، من أجل تحقيق اللياقة بين كل الوحدات البنائية للعمل الفني، بهدف إرضاء المتلقي، و استدراجه، من خلال معايير الاعتدال و التوازن الحاصل بين الصنعة الشعرية من ناحية و الاستجابات العقلية و النفسية للمتلقي من جهة، فليس النص إلا ظاهرة وجودية في مجال معين تجب فيها مقومات الجمالية لإطراب المتلقي و التأثير فيه.

من هنا كان لزاما على منظري عمود الشعر السير في التنظير الشعري وفقا لإملاءات المتلقين و وفقا للحس الجمالي الذي ورثوه لأجيال عدة عبر مفهوم الثقافة العامة، من أجل خلق شعرية خاضعة للنظرية الإسلامية في العدل و الاعتدال و استثمارها في النص الإبداعي بمراعاة إعتبارات لغوية و بلاغية و منطقية انطلقت من الثقافة لتصل إلى النص، لتستمد خصائصها الجمالية منه عبر سيرورة لانهائية

1- إبن منظور: لسان العرب، مج4, ص 2838.

من الثقافة إلى النص و من النص إلى الثقافة, بإلغاء كل الحدود المنطقية بين المنتج و المتلقي بوصفهما كائنين ثقافيين, يؤثران و يتأثران في الآن نفسه.

لدراسة و تحليل عمود الشعر في إطار مفهوم الإعتدال اخترت التركيز على مستوى اللفظ و المعنى في أبواب العمود, باعتبار أن البقية نتيجة حتمية لها ,و هما بابي جزالة اللفظ و استقامته، و شرف المعنى و صحته.

1- جزالة اللفظ و استقامته:

لابد لمن يحلل عنصر اللفظ في نظرية عمود الشعر و مدى تأثير الاعتدال في تشكيله، أن يدرك أن العنصر الصوتي في الثقافة العربية هام, من مبدأ أن الثقافة المؤسسة سماعية في الأساس، و أن أول ما يتلقاه السامع من الشعر هو الصوت أو المستوى الصوتي، لذا أولى النقاد العرب منذ القديم أهمية كبرى للشروط الصوتية في الإبداع الشعري، فقعدوا للظاهرة و صنفوا فيها عدة أنواع, حتى اكتملت على يد البلاغيين من خلال مبحث الفصاحة ، و ربطوا شعرية النص بالبناء الصوتي له, من خلال أقاويل من قبيل: البعد عن الإسراف، و الرشاقة و الطرافة و الرونق، و كثرة الماء، سهولة المخارج، فهذه المعايير المرتبطة بالجانب الصوتي لا تخرج عن مسمى الاعتدال و الوسطية كمعيار يجمع كل الخصائص، يقول الجاحظ:" فالقصد في ذلك أن تجتنب السوقي و الوحشي، و لا تجعل همك في تهذيب الألفاظ، و شغلك في التخلص إلى غرائب المعاني، و في الاقتصاد بلاغ، و في التوسط مجانبة للوعورة، و خروج من سبيل من لا يحاسب نفسه،...و ليكن كلامك ما بين المقصر و الغالي، فإنك تسلم من المحنة عند العلماء، و من فتنة الشيطان."[1]

و دعم أبو الهلال العسكري مشيرا لفكرة الاعتدال بقوله :"و خير الشعر ما تسابق صدوره و إعجازه، و معانيه و ألفاظه، متمكن القوافي غير قلقة، و ثابتة غير مرجة ألفاظه متطابقة، و قوافيه، و معانيه متعادلة، كل شيء منه موضوع في موضعه."[2]

الملاحظ من كلام الجاحظ و العسكري الإصرار على فكرة الوسطية و الاعتدال بين كل أجزاء البيت و القصيدة من حيث الجانب الصوتي فيها، فالجاحظ

1- الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص 255.

2- العسكري: كتاب الصناعتين، ص 425.

يجعل للألفاظ سلما قيميا يمتد من السوقي صعودا إلى الوحشي، إذ لابد من إصابة الوسط المعتدل بينهما فلا يكون الكلام سوقيا منحطا, و لا وحشيا غريبا، يصدق ذلك على اللّفظة و على التركيب كذلك، هذا ما أشار عليه العسكري في كلامه من اللفظة المفردة وصولا إلى القصيدة كلها، فيكون اعتدال و تساو بين اللفظ و المعنى، ثم الصدر و العجز، و بين القافية و أختها، بل بين اللفظ و اللفظ, و بين المعنى و المعنى "و معانيه متعادلة"، ثم يختم كلامه بعبارة كثيرا ما تكررت و شاعت عند الفقهاء و هي تعريفهم للعدل بأنه وضع الشيء في موضعه، ليوظفها كحجة فيما ذهب إليه عبر مفهوم العدل في الإسلام.

- ينقسم حد الاعتدال الصوتي ثلاثة أنواع رئيسة:

أ- الاعتدال في اللفظة المفردة.

ب- الاعتدال بين الألفاظ.

ج- الاعتدال بين الأبيات في القصيدة.

أ- الاعتدال في اللفظة المفردة: يتعلق هذا النوع بالسمات الصوتية للفصاحة العربية في الكلمة المفردة، لما لتداخل الأصوات من أثر في فصاحة الكلمة أو ركاكتها، أو وحشية الكلمة و سوقيتها "فاللفظة العربية بناء على بنيتها الصوتية/ التركيبية، هي حاصل عدم الخلط بين مجموع العلامات، و هي تقضي إلى تجنيس اللفظة و على تحديد شكلها تبعا للقيم السالبة الإختلافية المهيمنة في ترتيب صوتي داخل لفظة أخرى."[1]

تتصل فصاحة اللفظة و اعتدالها عند النقاد بمفهوم الخفة و الثقل, إما بالنسبة للأذن أو اللسان، اللفظة بهذا اعتدال بين أنواع الأصوات اللغوية بين الإنفجارية و المهموسة و بين الحنجرية و الشفوية، و غيرها من الأنواع.

ب- الاعتدال بين الألفاظ: يحتكم عرف الاعتدال بين الألفاظ عند العرب إلى قاعدتين أساسيتين مرتبطتان بمبدأ الاعتدال و التوسط ,هما انعدام التنافر و إنعدام الإسراف، فالقاعدة المتعلقة بالتنافر بين الألفاظ يوردها الجاحظ في كلامه: "إذا كان

1- بوجمعة شتوان: بلاغة النقد و علم الشعر في التراث النقدي، ص 351.

الشعر مستكرها، و كانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، و إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا، كان على اللسان عند إنشاء الشعر مؤونة."[1] أما النوع الثاني فهو عدم الإسراف في البديع من مطابقة و جناس و أسجاع، و هو ما يؤكد أن الذوق, الذي واجه اتجاه البديع, استند في هذا إلى سلم قيمي راح يزن الجانب الصوتي من البيت ليتلمس هذا الإسراف, الذي رآه مساسا بالمسافة الجمالية الحاصلة في أفقه المتأثر بالحس الجمالي المرتبط بالاعتدال.

ج- الاعتدال بين الأبيات في القصيدة: هذا الشرط من الاعتدال متعلق بالقصيدة بوصفها كلا واحدا، فلا يخرج البيت عن أخيه، و لا تزيد القريحة في البيت عن ما جاوره، ولا يأتي البيت و هو للبداوة أميل ثم يعتري طبعه الحضري فيعقبه ببيت مضري الطبع، و هو مما يصنع الاضطراب في القصيدة و مناف للاعتدال، إنه نوع فقط من أنواع الاعتدال الواجب توافرها في القصيدة, يقول الأمدي في هذا، "فإن الكلام أجناس إذا أتى فيه شيء من غبر جنسه باينه و نافره و أظهر قبحه."[2]

في هذا القبيل يصرح الجاحظ بوجوب الاعتدال بين أجزاء القصيدة, فلا يخرج البيت منه, كأنما أخذ من نسيج شعري آخر، بل يقتضي الاعتدال الانتظام و بالتالي الجمالية، يقول:"و أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، و سبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان، كما يجري الدهان."**(3)**

مثل ابن طباطبا لذلك بقول امرئ القيس:

كأني لم أركب جوادا للذة
و لم أتبطن كاعبا ذات خلخال
و لم أسبأ الزق الروي و لم أقل
لخيلي كري كرة بعد إجفال

1- الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص 65.
2- الأمدي: الموازنة، ج1، ص 433.
3- الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص 67.

ثم قال: "هكذا الرواية، و هما بيتان حسان، لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، كان أشكل و أدخل في استواء النسيج"(1)

فهذا النقد مؤسس على الذوق الفني بمعيار الاعتدال و الاستواء اللذين يجمعان كل مصراعين أو بيتين مؤتلفين في المعنى, وفق استدعاء أجزاء الصورة لهذا الإئتلاف, فالمصراع من البيت لإمرئ القيس يتسق في معناه مع المصراع الثاني من بيته الثاني، بل يطلبه بإلحاح لأنه امتداده الذي يكمله، إذ هما معا في الفروسية و الشجاعة، و المصراع الأول من البيت الثاني ينسق مع المصراع الثاني من البيت الأول لاجتماعهما على الخمر و الفحش.

يرتبط الجانب الصوتي من القصيدة بمعيار رئيس في عمود الشعر ألا و هو الوزن و الإيقاع، فالوزن في القصيدة, كما اللفظ لابد أن يتسم بالاعتدال بين أجزاء البيت الواحد، و بين الوزن و القافية، فلا تخرج قافية عن باقي القوافي كما في عيب الإقواء، و لا الوزن عن القافية، و في هذا يعلق ابن طباطبا:

"و الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و يرد عليه من حسن تركيبه، و اعتدال أجزائه...، و إن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها و هي: اعتدال الوزن، و صواب المعنى و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."(2)

بهذا الاعتدال الحاصل في باب اللفظ، يكون التحام أجزاء النظم و التئامه على تخير من لذيذ الوزن المعتدل، و اقتضاء اللفظ للقافية، و بهذه الأركان يحقق النص الشعري جماليته المتعلقة بالاعتدال الصوتي لأنتقل إلى الركن الثاني من النص و هو المعنى، و شرط الاعتدال فيه.

2- شرف المعنى و صحته:

يتضمن ركن المعنى عند العرب في جانب الصياغة الشعرية منطلق قول الشعر و منتهاه، إذ لولا المعنى لما كان الفهم، و إن لم يكن فهما فما الطائل وراء التواصل أو الكلام؟ هذا الجانب لم يغفله النقاد كذلك في تناولهم لمعيار الشعر

1-محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر, تح :عباس عبد الساتر,دار الكتب العلمية, ط2, بيروت,2005 ,ص206

2- المصدر نفسه ، ص 21.

و شروطه، من خلال الاصرار على شرف المعنى و صحته، فالشرف في هذا الباب من عمود الشعر متعلق بالجانب الاجتماعي من المعنى فلا يكون سوقيا منحطا و لا علميا متخصصا، أما صحة المعنى فهي المتعلقة بالجانب المنطقي من الكلام، فلا يخرج الكلام إلى محال و لا استحالة، لابد للمعنى أن يكون وسطا بين ذلك و يعد باب المعاني من أهم أبواب النقد اهتماما عند النقاد، لما فيه من ملاحظات و مآخذ طالت الشعراء من الجاهلية إلى عصور متأخرة للنقد التراثي، شملت ملاحظاتهم تكرار المعاني، و مناسبة الكلام و المعنى للمقام، و المبالغة و الخروج على الأعراف الدينية و الاجتماعية، و التضمين و الإحالة و الغلو و الغموض، و التناقض و احتمال المعنى لغيره، فهذه شروط و إحالات في نقد المعنى، كل باب منها أسال حبرا كثيرا ضمن مصنفات و رسائل، يمكن للقارئ المحلل لها جمعها في باب الاعتدال و نفي الاضطراب على الرغم مما اتسمت من تشعب و تنوع لدى القارئ البسيط.

-لاعتدال المعاني نوعان: -أولا: اعتدال في الكم الدلالي.

- ثانيا: اعتدال في النوع الدلالي.

1- أم النوع الأول فهو الاعتدال في الكم النوعي بين الإيجاز و الإطناب و في هذا يقول العسكري: "هو المذهب الوسط الذي يلجأ إليه البليغ للتعبير عن خواطره و أفكاره، و هذا المذهب الوسط بين الإيجاز و الإطناب."[1]

- و قال الهاشمي في كتابه جواهر البلاغة: "المساواة هي تأدية المعنى المراد بعبارة مساوية له، و هي نوعان: مساواة مع الاختصار أو الإيجاز، أي ألفاظ قليلة الأحرف كثيرة لمعاني، و مساواة دون إيجاز، و تسمى متعارف الأوساط و هي: تأدية المقصود من غير طلب للإختصار."[2]

أما الجاحظ فلم يذكر في كتابه (البيان و التبيين) مصطلح الاعتدال في باب الاطناب و الإيجاز، لكنه تطرق له بمصطلح آخر هو إصابة المقدار , يقول:"و ليس يعرف حقائق مقادير المعاني إلا عالم حكيم و معتدل الأخلاط عليم، و إلا القوي

1- العسكري : كتاب الصناعتين، ص 199

2- أحمد الهاشمي: جواهر بلاغة، تح، لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، ط1، بيروت، 1978, ص 234- 235.

المنة، الوثيق العقدة، و الذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم و السواد الأكبر."[1]

من ذلك ما أورده الجاحظ من قول طرفة:

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع و ديمة تهمي

فقال:"طلب الغيث على قدر الحاجة، لأن الفاضل ضار."[2]

"و يروى أن الأصمعي لما سمع قول الشاعر:

فما للنوى؟ جذ النوى، قطع النوى كذلك النوى قطاعة لوصال

قال: لو سلط الله تعالى على هذا البيت شاة، فأكلت هذا النوى كله لاسترحنا و استراح البيت."[3]

و هذا مما للإطناب و التكرار في هذا البيت من إخلال بالمعنى حتى جعل المتلقي يمل من ذكر النوى على الرغم من عذوبة منطقه.

أوصى النقاد بالتزام الاعتدال الكمي في المعاني عبر الجمع بين الإطناب تارة و الإيجاز تارة أخرى, لتأتي المعاني متساوية متوازنة مع أخواتها الألفاظ و في هذا يقول ابن قتيبة:

"و هذا ليس بمحمود في كل موضع، و لا بمختار في كل كتاب، بل لكل مقام مقال و لو كان الإيجاز محمودا في كل الأحوال لجرده الله في القرآن، و لم يفعل الله ذلك و لكنه أطال تارة للتوكيد، و حذف تارة للإيجاز، و كررت تارة للإفهام."[4]

و يقول العسكري: "و القول القصد أن الإيجاز و الإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام و كل نوع منه، و لكل واحد منهما موضع."[5]

و قد ربط النقاد اختيار الاطناب أو الإيجاز و بين بلوغ القصد من الكلام لهذا كان على الشاعر أن يعنى مواضع الإيجاز ليوجز فيها، و مواضع الإطناب فيطنب فيها، و هذا مرتبط عندهم بنوعية المعاني، فإن كان المعنى سهلا بسيطا تطلب فيه الإيجاز لما له من سهولة في الفهم، أما المعنى العميق الغامض فلابد له من

1- الجاحظ: البيان و التبيين، ج 1 .ص 83.

2- المصدر نفسه، ج1، ص 228-

3-ابن قتيبة: الشعر و الشعراء،ج1, ص 230.

4- العسكري: كتاب الصناعتين، ص 181.

5-المصدر نفسه: ص 181.

الشرح و لتفسير فيخرج فيه الشاعر إلى الإطناب، أما ما عابوه عن بعض الشعراء، فهو الإطناب في محل الإيجاز أو الإيجاز في محل الإطناب، إن المعاني السهلة إن أطنب الشاعر فيها خرج شعره إلى الغثاثة، و أصاب السامع بالملل، و من ذلك ما أورده المرزباني في بيت للفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مالكا أبو أمه حي أبوه يقاربه.

و أما إن أتى المعنى الغريب الغامض في حلة الإيجاز, فهو عيب آخر، لما للمعنى في هذا الباب من خروج إلى الإحالة أو الإبهام و الغموض، من ذلك قول الشاعر و هو أبي نواس:

توهمتها في كأسها فكأنما توهمت شيئا ليس يدرك بالعقل

و صفراء أبقى الدهر مكنون روحها و قد مات من مخبوئها جوهر الكل

فما يرتقي التكييف منها إلى مدى تحد به إلى و من قبلها قبل

"فجعلها لا تدرك بالعقل، و جعلها لا أول لها، و قوله جوهر الكل، و التكييف في غاية التكلف، و نهاية التعسف، و مثل هذا الكلام مردود، لا يشتغل بالاحتجاج عنه له، و التحسين لأمره، لما فيه من إغراق في المعنى، و خروج عن العادة، على وجه التعجب منه و من قائله."[1]

فأبو هلال العسكري لم ير في بيت أبي نواس إلا إبهاما و غموضا, حين قدم أبو نواس كثير المعنى في قليل المبنى فلم يعتدل في غايته و لم يفهم مقصوده بل جعل المتلقي (العسكري) في حيرة و تعجب.

2- الاعتدال في النوع المعنوي:

أما هذا النوع من الاعتدال في المعنى، فهو أكثر الأنواع إثارة للجدل بين النقاد و الشعراء، لما للاعتدال فيه من ارتباط بالعرف الفني و الاجتماعي في التصوير و التصور، و معايير عمود الشعر في باب التشبيه و الوصف، حيث أن المقاربة في التشبيه و الإصابة في الوصف، و مناسبة المستعار منه للمستعار له كلها معايير ترتبط بهذا النوع من الاعتدال، فالعنصر الدلالي المكون للخطاب الشعري يتشكل عبر فعل العلاقة بين العالم المحسوس و عالم النص, ضمن جدلية الواقع

1- العسكري: كتاب الصناعتين ، ص 353- 354.

و الخيال، و مدى استيعاب القدرة التخيلية لدى المتلقي من تشكيل الصورة الشعرية إلى صورة ذهنية يمكن تصورها، و هذا لا يتأتى إلا بإرجاع العلاقة العكسية بداية من الواقع إلى الخيال عند الشاعر، ثم من الخيال إلى الواقع عند المتلقي، و تبقى هذه العملية الإرجاعية عند المتلقي يحكمها ذوق فني و اجتماعي, يجمع بين الشاعر و متلقيه عبر معايير جمالية تضبط العملية الإبداعية من أجل تحقق الفهم, هكذا:

"فإن استخدام الشاعر لغة مجازية، عليه أن يعمل جاهدا، على أن تكون تلك اللغة خالية من الغرابة، و أن يعتمد أسلوبا مفهوما بعيدا عن الغموض، كأن أية قراءة لا تؤدي إلى استخراج المعنى بصورته الحقيقية تؤدي إلى ضياعه، لذلك لم يميلوا إلى التأويل لأنه يوقع القارئ في شراك الالتباس فالإفهام مطلوب من الشاعر، و الاستعارة ينبغي أن تكون مناسبة, و المناسبة تعني التقارب بين المستعار منه و المستعار له، أي وجود قرينة لأدراج المعنى في المألوف، ليكون واضحا سهلا، فالدلالة تؤدي إلى التصور، فمقياس عمود الشعر أن تكون مقاربة بين الطرفين لتساعد على التصور ليستقيم الإدراك لدفع الغموض و الإبهام."[1]

ربط النقاد العرب قضية الاعتدال في النوع الدلالي بقضية الوضوح و الغموض في المعنى، لما لهذه القضية من أهمية في باب الوصف و التشبيه، خاصة مع ظهور الشعر المحدث و ما ميزه من غموض دلالي قل نظيره في الشعر الجاهلي.

"فقضية الوضوح و الغموض في الشعر ترتبط بقضايا كثيرة مثل المقاربة في التشبيه عند المرزوقي في عمود الشعر و قضايا التعقيد و الإبهام التي عند عبد الطاهر الجرجاني، و حازم القرطاجني، و نلاحظ ميلا عاما لدى النقاد و البلاغيين إلى الوضوح أكثر من الغموض، لكن ذلك لا ينفي وجود عدد منهم يحبذ درجة معينة من الغموض في المعنى، بشرط أن لا يصل المعنى إلى حيز الإبهام، لما يضيفه الغموض من إغراب وجدة و طرافة، عكس التعقيد و المعاظلة التي لا تحظى بقبول عند كل النقاد لما تسببه من لبس على السامع، فقضية الوضوح و الغموض تتعلق بمعيار نسبي يفرق بين الطرافة المرغوبة و التعقيد المرفوض في الشعر لما للإفهام من أهمية كبرى عند النقاد."[2]

1- عبد الرحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2004، ص 210.

2- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 74، 75

تعد مسألة الفهم و الإفهام أساس قضية المعنى كلها عند النقاد العرب، لما للغموض

من إنصراف للذهن عن مقصده، و تغييب للفائدة في الكلام، و هذا ما يصرح به حازم القرطاجني في حديثه عن وجوه الغموض:"أن يكون المعنى في نفسه لطيفا يحتاج إلى تأمل و فهم، و منها أن يكون المعنى قد أظل ببعض أجزائه و لم يستوف أقسامه و من ذلك أن يكون المعنى منحرفا بالكلام و غرضه عن مقصده الواضح معدولا إليه كما هو أحق بالمحل منه."[1]، فهذه الأوجه العدة من الغموض تنضوي كلها تحت عبارة أخرى, يشرحها بقوله:"أن يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لإنصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الإحتمالات."[2]

فإنصراف الفهم نحو فهم أخر شكل يشمل كل غموض، فتعدد المعنى أول شكل من أشكال الغموض، أما انصراف العبارة إلى الإبهام, فهذا المرفوض قطعا و هو التعقيد و المعاظلة التي لا تملك في ميزان الإنصاف شيئا كما يراها النقاد العرب في باب المعنى:

"إلاّ أن الوضوح الذي يطلبه حازم- كغيره من النقاد- ليس الوضوح الذي يطفو على سطح الكلمات و إنما الذي يركب داخل بني نصية قابلة للتحليل، فيشتغل الشاعر في تراكيبه، على خلق الرموز وفق ما تحرص عليه رؤاه، و أثناء ذلك لا يرصف كلاما عاديا و إنما يشكل أنساق لغوية لا ندرك مقاصدها تفضي ببعض الدلالة و تمتنع عن معظمها."[3]

لذا كان لابد من وضع الدلالة الشعرية بين قطبي الوضوح و الغموض عبر ميزة الاعتدال و الوسطية و التناسب التي يصنع لغة شعرية تعلو جماليا عن الغثاثة و تنزل عن التعقيد و هذا ما سأحلله في كل من بابي الوصف و التشبيه في عمود الشعر.

1- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح، محمد بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986، ص 177.

2- المصدر نفسه، ص 173.

3- تسعديث قوراري: المتلقي في مناهج البلغاء و سراج الأدباء، ص 102

1- الاعتدال في الوصف:

يعد مطلب الاعتدال في الوصف عند المتلقي العربي عنصرا مهما في تشكيل و توجيه التجربة الإبداعية في الشعر من زاوية أن الشعر جنس من التصوير كما يقول الجاحظ.

"فمفهوم الوصف عند النقاد قريب من محاولة محاكاة الواقع الموصوف، من خلال تمثيل سائر معانيه أو بعضها تمثيلا لفظيا، حتى يتمثل للمتلقي كأنه مكشوف، أو باد للنظر الواقعي، فهو وصف خارجي يتصل بالنظر المباشر للشعر و لا يعني بالنظر النقدي الجمالي للمعنى الشعري." [1]

يعني الكاتب أن الوصف عند العرب مرتبط بصحة المعنى، صحة منطقية مرتبطة بالمنطق, و صحة واقعية مرتبطة بالمتعارف عليه في المجتمع، لذا يشترط في هذه الصحة ميزان يحكمها، و معيار يرجع إليه فيها.

و من أمثلة ذلك قول أبي نواس, يصف الأسد:

"كأنما عينه إذ نظرت بارزة الجفن عين مخنوق.

لما وصف أبو نواس الأسد و ليس من معارفه، و لعله ما شاهده قط، إلا مرة في العمر، دخل عليه الوهم، فجعل عينيه بارزتين.[2]

و من الجهل بالحقائق قول رؤبة بن العجاج.

كنتم، كمن أدخل في حجر يدا

فأخطأ الأفعى و لاقي الأسودا.

يعلق ابن قتيبة: "جعل الأفعى دون الأسود، و هي فوقه في المضرة. " [3]

- "و من ذلك ما روي عن قول الشاعر:

و إني أناجيه حين احتضاره بناجي الصيعيرية مكدم.

فصاح الولد و قال: استنوق الجمل. ".[4]

فهذه الأمثلة و أخرى كثيرة في التراث النقدي يمكن أن نتلمس فيها ملحما مشتركا متعلقا بالاعتدال مع اعتماد كل المداخل المعجمية للكلمة، حيث يلاحظ اشتراك كل

1- تسعديث قوراري: المتلقي في مناهج البلغاء و سراج الأدباء, ص 122-

2-ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 187.

3- ابن قتيبة: الشعر و الشعراء،ج1, ص 161.

4-المرزباني : الموشح, ص554.

هذه الأمثلة في باب الصدق و الكذب، فوصف أبي نواس الأسد بجحوظ عينيه ضرب من المحال و الكذب، و كذا وصف الجمال بالحامل للصيعرية ضرب من الكذب الواقعي، هذا الذي يصرف الكلام إلى باب الظلم، و انصرافه عن العدل، فالاعتدال المعنوي الواجب في الأبيات السابقة اعتدال بمعنى العدل في الكلام و هذا نقد ربما أخلاقي في الأساس لكنه نقد لا يمكنه إغفاله إذا نظرنا بعين الإنصاف إلى هؤلاء النقاد الذين لا يفصلون الشعر عن فضائه الثقافي و الاجتماعي، و مطلب الاعتدال وارد و بقوة في هذا النوع من الكلام، إذ أن الحس الجمالي للمتلقي العربي لا يغفل العدل في الكلام كان شعر أم نثر.

فحتى الإصابة في الوصف عند المرزوقي مرتبطة بما ذكرته آنفا، حيث يشير مفهوم الإصابة إلى مداخل معجمية عدة منها الصواب، لذا يمكن فهم هذا الركن من عمود الشعر بوصفه عدم الخطأ في الوصف، فمن أخطأ في وصفه فقد ظلم و من ظلم فلا عدل له، عقب المرزوقي قوله الإصابة في الوصف بكلام لعمر بن الخطاب يحث فيه على العدل و عدم الكذب في الشعر: "فذاك سيماء الإصابة فيه، و يروى عن عمر رضي الله عنه أنه قال في زهير: "كان لا يمدح الرجال إلا بما يكون للرجال, فتأمل هذا الكلام فإن تفسير ما ذكرناه."[1]

من هنا كان الاعتدال في الوصف عند المرزوقي بإصابة الصواب و عدم الخطأ أو الانصراف عن صحة المعنى، فالصحة الواقعية تفرض العدل في القول لإحراز المنفعة في الكلام كما يطالب بذلك المتلقي دائما.

2- الاعتدال في التشبيه:

لا بد من التذكير أن مبدأ الإعتدال في عمود الشعر إنما تعرضت إليه من باب كونه مطلبا جماليا عند المتلقي، و لم يكن تمثلا لأنموذج شعري سابقا، فكما عند باب الإصابة في الوصف، راح الحس الجمالي عند المتلقي العربي ينتظر في التشبيه مقاربة لابد من محاكاتها و السير على منوالها, ليكرس مرة أخرى حسا جماليا في الاعتدال من خلال التشبيه، و يمكن تلمس ذلك و بشكل واضح في مصطلح (المقاربة) الذي وضعه المرزوقي و من قبله القاضي الجرجاني ليصف مطلب

1- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 12

الاعتدال في التشبيه، جاء في معجم لسان العرب: "قرب الشيء قربا و قربانا: دنا منه، فهو قريب,و شيء مقارب :وسط بين الجيد و الرديء,و قيل في الحديث سددوا و قاربوا أي اقتصدوا في الأمور كلها, و اتركوا الغلو فيها و التقصير, و يقال قارب فلان في أموره مقاربة أي اقتصد."[1]

من هنا دلت لفظة المقاربة على القرب من الشيء أو التوسط فيه، أو الوسطية في القيمة بين الجودة و الرداءة، من هذا القبيل أمكن فهم مصطلح المقاربة في التشبيه على ضوء المداخل المعجمية للكلمة كونه ضربا من الاعتدال الذي لابد للشاعر من احترامه ليكون تشبيهه مقبولا لدى المتلقي و ذلك بالإقتصاد في التشبيه و عدم المبالغة، كما ورد في المعجم لسان العرب.

يقول المرزوقي:"و أحسن التشبيه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما, ليبين وجه التشبيه بلا كلفة...,لأنه حينئذ يدل على نفسه و يحميه من الغموض و الالتباس."[2]

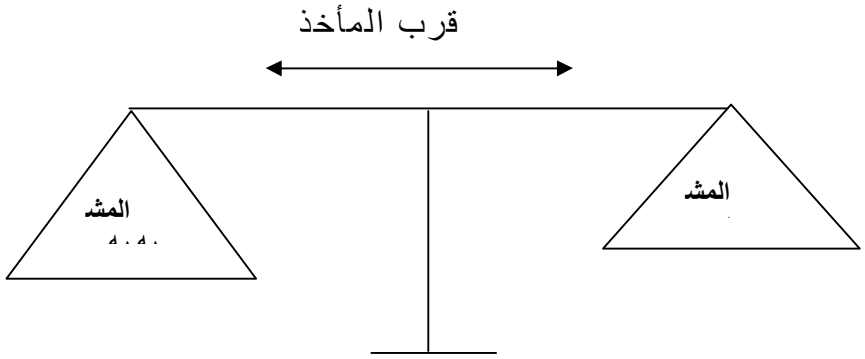
يتبين من تعليل المرزوقي للمقاربة في التشبيه التركيز الشديد لدى النقاد على مطلب الفهم و الإفهام, و رفض اللبس و الغموض في كل كلام شعرا أم نثرا و هذا لا يتأتى إلا بعلاقة تناسب جلية بين المشبه و المشبه به،" فيكشف التناسب بين المشبه و المشبه به عن مستوى دلالي، في الخطاب الشعري مرتبط بتوجيه الشاعر إلى ضرورة أن يكون فطنا في تقديره للتناسب طرفي التشبيه، فالمقاربة في التشبيه التي قال بها عمود الشعر العربي, إنما كانت نظرة إلى تناسب ركني جملة التشبيه تناسبا ليس عقليا فقط، و إنما عاطفي صادر عن الطبع, فتطور التناسب في التشبيه في عصر الشفاهية إلى التناسب في الإستعارة في عصر التدوين، و النظر إليهما في كلا الوجهين في خلال المنطلق الجمالي للتناسب لأنه ثمرة لتوازن نفس المبدع و لابد بهذا التناسب الفني أن يحدث أثرا في المتلقي و يساعد على إحداث نوع آخر من التوازن بين القوى النفسية لديه."[3]

1- إبن منظور: لسان العرب ,مج4, ص 3570.

2- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 11.

3- عبد الرحمن غركان، مقومات عمود الشعر الاسلوبية في النظرية و التطبيق، ص 226.

فالذي ذهب إليه غركان هو أن المنطلق الجمالي, الذي تبناه المتلقي في عصر التقعيد لعمود الشعر هو التناسب و التوازن" بين المشبه و المشبه به، إما في الصورة أو الحركة، أو اللون أو الصوت،"[1]، و هذا التناسب يصنع في الحقيقة ميزانا من الاعتدال في التشبيه عند العرب, كما يمثله الشكل التالي:



قاعدة التشبيه

فميزان التشبيه عند العرب يفرض على الشاعر احترام الاعتدال و التوازن في التشابه بين قسمي ميزان التشبيه، ليجعل من الصورة قريبة للأذهان, يسيرة على التصور، قريبة المأخذ و ذلك كله باعتدال الصورة التشبيهية المعبر عنها.

من أمثلة التشبيهات التي أخل أصحابها بالاعتدال أورد ما يأتي:

" قول أبي العتاهية:

مات الخليفة أيها الثقلان فكأنني أفطرت في رمضان.

إذ أن الناس لما سمعوا الشطر الأول انبهروا قالوا: نعاه إلى الجن و الإنس في شطر واحد، و لكن الشاعر نزل بالمعنى من الإعجاب إلى السخرية بتشبيه ركيك و معنى هزلي."[2]

- و من هذا الباب قول بعضهم يصف روضا:

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء.

-"فالصورة هنا أفرطت في الإصابة، لكنها أخلة باللياقة لما فيها من بشاعة ذكر

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 23.

2- محمد طه عصر: مفهوم الابداع، عالم الكتاب، ط1، القاهرة،1997, ص 171.

الدماء، و لو قال من العصفر أو ما شاكله لكان أوقع في النفس و أقرب إلى الأنس."[1]

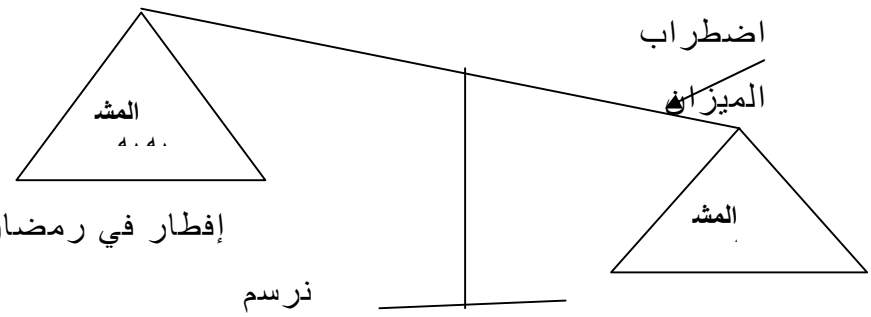
- و أقبح من هذا تشبيه ابن أبي عون يصف الخمر:

تلاعبها كأس المزاج محبة لما و ليجري ذات بينهما الأنس.

فتزيد من ريح عليها كأنها حريرة خضر قد تخطبها المس

"فلو أن هذا كل بديع لكان مقيتا بشعا، و من ذا يطيب له أن يشرب شيئا يشبه زبد المصروع و قد تخبطه الشيطان من المس."[2]

فالتناسب اللازم بين ركني التشبيه, إن تم الإخلال فيه اختل معه ميزان التشبيه و خرج الاعتدال إلى الاضطراب الذي عابه النقاد، و نمثل لهذا الاضطراب بالشكل الآتي:



- فلا يمكن أن نرسم إفطار في رمضان موت خليفة

أي تناسب أو اعتدال

قاعدة التشبيه

بين موت الخليفة (عظيمة) وإفطار فرد في رمضان(صغيرة).

3- الاعتدال في الاستعارة:

تعد الاستعارة في الشعر العربي من أهم المقومات الجمالية التي يحتفي بها الشعراء و ينتظرها القراء، إذ تمثل ركنا أساسيا من أركان التشبيه، و تعد فرعا مما

1- ابن رشيق العمدة، ج1، ص 300.

2- المصدر نفسه، ج1، ص 303.

طلبوا أن تكون قريبة غير بعيدة، و لا مرتبطة بإحالات معينة تسهم في غموضها، لأنهم نظروا إليها بمنظار التشبيه، و بمنظار طريقة العرب في هذا التشبيه كذلك، و طريقة العرب في الإستعارة إنما تكون لما تقارب أو تناسب فيه المستعار منه مع مستعار له."[1]

فعد الإستعارة جزءا من التشبيه، و كان التناسب في التشبيه شرطا أساسا فيه، وجب أن يكون ما يصدق على الكل يصدق على الجزء, كما تقول القاعدة المنطقية، و بالتالي مثلما وجب التناسب و الاعتدال في التشبيه يكون ذلك أيضا في الإستعارة، و مما أورده الأمدي في عن شرط الإستعارة قوله: "و إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له, و ملائمة لمعناه نحو قول امرئ القيس.

فقلت له لما تمطى بصلبه و أردف أعجازا و ناء بكلكل

فهذه أقرب الإستعارات من الحقيقة الشدة ملائمة معناها لمعنى استعيرت له.[2]

أوردت قول الآمدي في هذا المقام لما لاستعارات أبي تمام من إغراب في الصنعة و خروج على المألوف, جعلت الأمدي يتتبعها و يتصدى لها كلما خرجت عن طريقة العرب, أي طريقة التناسب في التشبيه كما يشير إلى ذلك القاضي الجرجاني بقوله: "إنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالإسم المستعار عن الأصل و نقلت العبارة و جعلت في مكان غيرها و ملاكها تقريب التشبيه و مناسبة المستعار منه للمستعار له و امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد منافرة و لا يتبين في أحدهما إعراض عن الأخر."[3]

- فكلام القاضي الجرجاني يدل على تحديد صارم للاستعارة, فابتدأ الكلام بـ "إنها" كأداة حصر ثم جعل للاستعارة شروطا هي:

1- تقريب التشبيه على أساس الاستعارة فرع منه.

2- التناسب بين شطري الاستعارة.

3- إمتزاج اللفظ و المعنى.

1- عبد الرحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، ص 105.

2- الأمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1، ص 250.

3- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 41.

أما قرب المأخذ في الاستعارة فمتعلق بكونها تشبيه بين ركنين بحاجة ملزمة إلى علاقة قوية و واضحة تجعل عملية التصور يسيرة على المتلقي، و هذا الشرط متعلق بالجانب الواقعي من الأشياء و الصور المعتمدة في التشبيه، التي يلزم فيها جلاء وجه الشبه على مستوى الواقع الحسي للظواهر.

في هذا يقول المرزوقي: "و عبارة الاستعارة الذهن و الفطنة و ملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه و المشبه به"[1]

أما التناسب الذي ذكره القاضي الجرجاني و المرزوقي فإنه متعلق أصلا بالتشبيه و قد أسهبت الحديث عنه سابقا في موضع الاعتدال في التشبيه، إن غاية التقريب بين المشبه و المشبه به و الاستعارة هو التناسب كما يصرح المرزوقي بقوله: "تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه و المشبه به."[2]

فالتناسب و الإعتدال إنما هما أصل الاستعارة ، إذ إن الأصل فيها التشبيه، و كذلك كان غايتها حيث إن التناسب أو الاعتدال غاية الحس الجمالي للمتعة, التي يقتضيها التشبيه, و بالتالي ركني الاستعارة, و يصرح حازم القرطاجني بهذا في قوله:"إن التناسب مبدأ قار في الصياغة الشعرية يبدأ من العلاقة بين اللفظ و المعنى ثم العلاقة بين الصياغة أو العبارة و الموضوع، ثم في علاقة الأبيات و ترتيبها معا بحيث يبدو الفصل من فصول القصيدة متماسك البنية قوي النسج آخذة أجزاؤه بعضها ببعض."[3]

إن التناسب في التشبيه كما في الاستعارة مبدأ أساس يمثل فيه الاعتدال بين أركان المشابهة مطلبا جماليا أساسا عند المتلقي, كثيرا ما أعرض أغلب النقاد المعاصرين عن فهمه، لما رأوه من تعنت عند النقاد, و هم يتناولون استعارات بعيدة عن النسق الجمالي الذي وضعه المتلقون قبل النقاد، و يشرح جابر عصفور مفهوم التناسب في الاستعارة و التشبيه إنه:"حالة من التناغم بين العناصر يضم المؤتلف

1- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 12.

2- المصدر نفسه، ص 12.

3- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ، ص 44.

و المتباين و توقع التشابه بين ما يبدوا مختلفا لأول وهلة...,و هو مبدأ أساسي في الفن."[1]

فمفهوم الاستعارة عند النقاد الذين قعدوا لعمود الشعر, وضعوه لما رأوه من خروج بعض المبدعين على أساسيات الوصف و التشبيه فخرجوا من البيان إلى الإبهام و أسرفوا في الغموض إلى حد الإستحالة، فكان لابد لهؤلاء من رادع خاصة و قد كان ديدن القوم كلهم مبدأ الفهم و الإفهام على طريقة العرب في القول و البيان، و من هؤلاء النقاد الأمدي الذي علق عن الإستعارات المخالفة لنسق التشبيه و التمثيل بقوله:"أبو تمام شاعر عدل في شعره عن مذهب الأوائل إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ و الإحالة. " [2]

من خلال كلامه ندرك أن عيوب الإستعارة عند أبي تمام متعلقة بعيوب المعنى، التي أشرنا إليها سابقا في هذا البحث و هما نوعان:

1- الخطأ: متعلق بالصحة الواقعية للصورة الممثلة في الاستعارة و مدى صحة تمثيلها للواقع الحسي.
2- الإحالة: متعلقة بالصحة المنطقية للصورة و المعنى المقدم في الاستعارة و مدى قدرة العقل على استيعابها.

فالمرفوض من استعارات أبي تمام ما جانب فيه الشاعر الإصابة في الوصف فأخطأ في التصوير لكون الإستعارة وصفا تخيليا، أو جانب حسن التشبيه إلى الإحالة اللامنطقية فباعد في التمثيل و أغرق حتى جمع بين المتناقضات التي لا يستوي فيها المكونان و لا يتناسبان, فالاعتدال في تقديم الاستعارة إنما كان واجبا من أجل إصابة العدل في الكلام عند الوصف.

و في هذا يقول المرزوقي:"فمنهم من قال أحسن الشعر أصدقه لأن تجويد قائله فيه مع كونه في إسار الصدق يدل على الاقتدار و الحذق"[3]

أو إصابة الاعتدال بالتناسب عند التشبيه و الاستعارة، "فبعضهم قال أحسن الشعر

1- جابر عصفور: مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة و العلوم، القاهرة، 1982، ص 273، 274.

2- الأمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1، ص 23.

3- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 12.

أقصده لأن على الشاعر أن يبالغ فيما يصير به القول شعرا فقط، فما استوفى أقسام البراعة و التجويد أو جلها من غير غلو في القول و لا إحالة في المعنى، و لم يخرج الموصوف إلى أن يؤمن لشيء من أوصافه."[1]

و من الأمثلة التي أسرف فيها أبو تمام في الاستعارة و التي عابه فيها الأمدي, أورد ما يلي من أجل توضيح مطلب الاعتدال فيها:

-" قال أبو تمام:

أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

يعلق الأمدي بقوله:"هذا الخلاف ما عليه العرب، و ضد ما يعرف من معانيها، فالمعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل."[2]

و في سياق ما يذكره الأمدي من قبيح استعارات أبي تمام أنه جعل للدهر أخدعا، يدا تقطع من الزند و كأنه يصرع في قوله :

- فضربت الشتاء في أخدعيه ضربا غادرته عودا ركوبا
- يا دهر قوم أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك.
- ألا لا يهد الدهر كفا بسيئ إلى مجتدى نصر فيقطع من الزند. "[3]

-" و جعله أبو تمام لصروف النوى قدا و جعل للأمن فرشا كما يصرح بذلك في استعارات من قبيل:

- و كم أحرزت منكم على قبح قدها صروف النوى من مرهف حسن القد.
- و لاجتذبت فرش من الأمن تحتكم هي المثل في لين بها و الأرائك.
- و ظن أن الغيث كان دهرا حائكا في قوله.[4]

إن الغيث عاد نسجه خلت أنه مضت حقبة حرس له و هو حائك.

هذه الأمثلة و أخرى كثيرة من كتاب الأمدي، توضح ملمحا مشتركا في الشروط الواجب احترامها في ابداع الاستعارات، فأبو تمام خالف العرف العام و الحس الجمالي المطلوب حين راح يتلمس الاستعارة في التغريب و المتناقضات و المتباعد

1- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ، ص 13.

2- الأمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1، ص 199.

3- المصدر نفسه، ج1، ص 245.

4- المصدر نفسه، ج1، ص248.

من الأشياء، و هو أسلوب في الإبداع لم يكن المتلقي في ذاك الزمان يحبذه و لا يستسيغه، و لست هنا للدفاع عن شاعرية أبي تمام و لا عن موقف الأمدي، إنما الواجب إيضاحه في هذا المقام أن الإعتدال في الإستعارة ليس قانونا في الإبداع و التخييل، إنما هو مطلب جمالي لدى المتلقي العربي آنذاك، مطلب يمثل الحس الجمالي للمتلقي لتحقيق المتعة النصية في الشعر، مطلب لم يراعه أبو تمام فجعل ينسج على منوال غير مرغوب في عصره و قد يكون مرغوبا في عصر آخر، فالحس الجمالي مرتبط بالذوق الفني, الذي بدوره متعلق بالحياة العامة المتحولة، عبر العصور و الأقطار و من تلك الأذواق الإعتدال.

"لهذا لابد من العودة- في بيان الكيفية- إلى الأصول, فالنقد العربي نشأ في ضوء المعطيات الفكرية و الثقافية العربية، فكان منسجما مع المعطى الحضاري العام الذي تبلور مع ظهور الإسلام."[1] و من الإسلام استوحى الخطاب النقدي آلياته و شروطه، لا سيما إن علمنا أن أغلب النقاد كانوا على درجة كبيرة من الفقه، و من هؤلاء الجاحظ ، فالخطاب الديني الذي ألقى بظلاله على الخطاب النقدي كان له الدور الأبرز في بلورة المعطى الحضاري للأمة العربية,و هذا من خلال كل جوانبها من النفسية و الاجتماعية وصولا إلى الثقافية و التاريخية، مما أعطى لمبدأ الاعتدال و الوسطية قوة دفع و بروز, جعلت من المتلقي بوصفه فردا عربيا مسلما المحرك الأساس لهذا المبدأ أي الاعتدال و نقله عبر الأجيال المتعددة ليخلق مع مرور الزمن سلطة القارئ في تشكيل النص من الداخل "فالمطلوب مشاركة المتلقي في تكوين النص و إيجاده. فالمتلقي داخل النص لا خارجه، و لعل إشكالية اللفظ و المعنى كانت تستجيب لمسألة التوافق بين نظام الخطاب و نظام العقل عبر عمل المتلقي في الإنتقال من الدال (المسموع) إلى المدلول (المفهوم) ليلتقي في نظام الخطاب هذا الجانبان الحسي و العقلي, و يمتزجان لأن نظام الحسي غير مناقض لنظام العقل فيكون بذلك الخطاب لا يقتصر على التصوير بل يتعداه إلى التعبير عبر لغة حسية."[2]

1- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، 1999، ص 211.

2- المرجع نفسه، ص 212.

لإيضاح أهمية الاعتدال في النص, يسوق قدامة بن جعفر في (جواهر الألفاظ) أوصاف نظام الكلام الغفل فهو "مضطرب التركيب مشتت النظام متشعب الالتئام ينافي لفظه معناه, و يباين مغزاه نظامه."[1]

فالذوق العام الذي شكل عمود الشعر و قواه عبر مسيرة النقد القديم إنما هو ذلك الإحساس العام الذي فضل الاعتدال في النظم و التناسب في الرؤية و الوسطية و التوسط في عمق الفكرة، بغية نفي الاضطراب على الإفهام و جلب مصلحة الفهم و الفائدة من الكلام, و في هذا يعلق ابن طباطبا: "و علة كل حسن مقبول الاعتدال كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب، و النفس تسكن إلى كل ما وافقه هواها و تقلق مما يخالف، و لها أحوال تنصرف بها."[2]

الملاحظ من كلام ابن طباطبا و كلام جل النقاد المنظرين لعمود الشعر و عياراته و شروطه و تداعياته , تركيزهم الشديد على أهمية العقل في تمييز جيد الكلام من رديئه، لأثر الثقافة العقلانية السائدة آنذاك, و التي انتشرت فيها مصنفات المناطقة و المتكلمين و ما أعقبه من مدارس كلامية رفعت من ملكة العقل و جعلت منه الفيصل الأول في كل مسألة، و من تلك الإتجاهات المعتزلة و التي و اكبت الخطوات الأولى للنقد المنهجي عند العرب, فرسمت بمفاهيمها العقلانية الخطوط العريضة لمفاهيم النقد عند العرب, و من ذلك الاعتدال. كان علماء المعتزلة معلمي بلاغة , و قد قررت صحيفة بشر بن المعتمر أشياء ستصبح مشتركة بين نقد الخطابة و نقد الشعر، من ذلك أن مدار الشرف في المعاني الصواب و إحراز المنفعة، و غدا التناسب بين المعاني و المستمعين هو مدار القول في البلاغة الخطابية، و لإيمان المعتزلة أن الشعر العربي مصدر من مصادر المعرفة، و المعرفة غاية العقل و قوامه، لذا لابد للشعر من مراعاة متطلبات العقل من الإبانة و البعد عن التناقض و الإحالة. [3]

إن البيئة الحضارية, التي عاشها النقد العربي القديم في القرون الأولى للهجرة بيئة إسلامية بحق، إذ كان التوجه الفكري منصبا على فهم النص القرآني و إفهام الدعوة الإسلامية، و لم يتأت ذلك إلا عبر مدارس كلامية عدة أسهمت في

1-أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1940، ص 313

2- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 21.

3- ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 55، 56.

بيان أوجه الإعجاز القرآني, باعتماد حجاجي وظف في وسائله الخطاب النقدي من زاوية أن النص القرآني نص لغوي مثل كل النصوص، فكان بذلك التلاقح بين خطاب المتكلمين و خطاب النقاد, أن تولد في النص النقدي نسق من المعايير و الوسائل المرتبطة بالنص الشعري, ترى في الشعر بنية حجاجية لابد لها من مراعاة بنية العقل مثلها مثل الخطابة، فمطلب الاعتدال و التناسب الذي سبق ظهوره في الخطابة انتقل إلى الخطاب النقدي عبر إملاءات المتلقي الذي أصر على شرعية الإبانة و الوضوح و عبر تأثير الدرس الكلامي المعتزلي على وجه الخصوص.

" من هنا اتجهت المناقشات الكلامية في موضع اللفظ و المعنى اتجاها بلاغيا و اتجهت المناقشات البلاغية في الموضوع نفسه اتجاها كلاميا، و النتيجة اصطباغ البحث البلاغي النحوي بالصبغة الكلامية، و هو ما يسميه الباحثون المعاصرون المهتمون بالبلاغة العربية بطغيان التحليل العقلي فيها."[1]، و هذا ما جعل المعتزلة و الأشاعرة يضفون على اللغة العربية ملمحا عقلانيا يرى من اللغة منطقا خاصا "فقد كانوا ينظرون إلى البيان العربي منهجا و رؤية كعالم في مستقل..,هذا النمو الذي سار في ذات الاتجاه الذي عرفه لأول مرة مع عصر التدوين، الاتجاه الذي يطابق بين نظام اللغة، و نظام العقل، بين النحو و المنطق."[2]

و بهذه النظرة الكلامية تأسست عند النقاد العرب رؤية نقدية تربط بين منطق اللغة و منطق العقل، "و بين طرق دلالة اللفظ، و على المعاني و طرق تصرف العقل فيها، و بين تفسير الخطاب و تقنيات تحليله، و بين مبادئ العقل و آليات نشاطه، فصار عمل العقل يعني استثمار النص، و صار المعقول في عرفهم هو معقول النص."[3]

لم تكن هذه نظرة النخبة, كما قد يتوهم البعض، بل كانت نظرة عامة في ذلك العصر، حيث انتشرت العلوم العقلية و الدراسات النظرية، حتى أصبح الفرد من العوام يتكلم بكلام الفلاسفة و المتكلمين، و أصبحت العقلية المنطقية

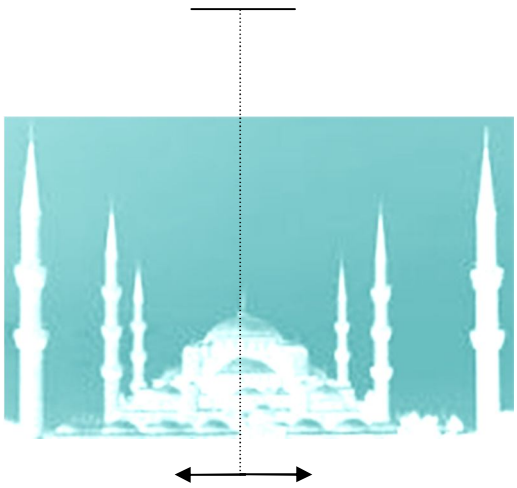
1- عابد الجابري: نقد العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت، 2009، ص 77.

2- المرجع نفسه، ص 82.

3- المرجع نفسه، ص 53.

ديدن القراء، فاعتدال المبنى و المعنى لم يحصر في مجال اللغة و الأدب، بل تعدى الأمر مجال الفنون كلها، و ليست العمارة الإسلامية إلا خير دليل على ذلك حيث انتشرت في المدن الإسلامية الأشكال المتوازية و المباني المتناظرة, باعتدال الأشكال الهندسية جلي، و الشكل الآتي يبرز ذلك :

أنموذج لفن العمارة الإسلامية



يمكن معاينة التناسب الواقع بين يمين الصورة و شمالها.

فالاعتدال كان ذوقا منتشرا بين كل طبقات القراء, من القارئ العادي وصولا إلى الناقد المتخصص، فالتقى في هذا الحس الجمالي كمتعة بالفائدة, والجمال بالمعرفة في كنف العقل و الفهم، ليصنع بذلك عمود الشعر, حيث اجتمع الفهم الممتع و المتعة المفيدة. "فمع مطلع العقد الأول للقرن الخامس طرح المرزوقي من جديد قضية الجمال باعتبارها أحد العناصر الأساسية في عمود الشعر، ليكون معيارا ضابطا تتحدد في ضوئه معالم كل باب، و تتبين علاقته بغيره، فضابط المعنى الموسوم بالشرف و الصحة هو العقل الصحيح السليم و الفكر النير الرشيد الذي يميز بين الأشياء و يدرك دقائقها، بل هو المحك القويم و جماع الأدوات الثاقبة لتمييز المعاني الجليلة و اصطفاء الجيد الشريف منها، و لا يكون المعنى كذلك إلا إذا صادف من العقل لذة و قبولا و انعطافا، أما إذا علق به ما يهجنه العقل من استغلاق

في المعنى أو استكراه و معاضلة في اللفظة و جنف مما لا يرضاه، كان دون ذلك درجة."[1]

يرتبط مطلب العقلانية عند النقاد كذلك بمطلب الإفهام و الفهم، حيث وجهت العرب الشعراء نحو أساليب في الكلام هدفت في أساسها إلى توضيح الوظيفة الجمالية للشعر أثناء التقاء النص بالمتلقي. و يكون إفهام المعاني مستند إلى تلك المجاري المعروفة في القريض، لهذا يمكن عد مقياس الاعتدال في الشعر مجرد وسيلة للامتاع أولا, ثم الإفهام و الفهم ثانيا. فمطلب الوضوح و الإبانة و التناسب ما هو إلا وسائل يرتقي بها الخطاب الشعري من طور التشكيل و القراءة إلى طور الفهم و الاستيعاب، و الذي سأتطرق إليه بعد هذا الفصل بالتحليل و التمحيص , مستعرضا عمود الشعر في ضوء فعل القراءة العربية و الغربية , بإبراز دوره في تشكيل الفهم عند المتلقي العربي و توجيهه و تأطيره, معتمدا في ذلك على مفاهيم إيزر في التلقي المتعلقة بالقراءة و تشكيل المعنى عند القارئ.

1- محمد عبد العظيم : إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي,المؤسسة الجامعية للدراسات,ط1,بيروت ,1994,ص170.

الفصل الثالث :

عمود الشعر في ضوء فعل القراءة .

المبحث الأول:

فعل القراءة بين الرؤيتين العربية و الغربية.

المبحث الثاني:

تاريخ القراءة العربية في ضوء تاريخ عمود الشعر.

المبحث الأول:
فعل القراءة بين الرؤيتين العربية و الغربية.

يعد فولفغانغ إيزر من أشهر منظري مدرسة كونستانس الألمانية, التي أولت لنظريات التلقي عناية خاصة، حيث شارك مع زميله روبرت ياوس في تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقي, وقد عدت أفكار إيزر تأسيسا نوعيا لفهم طبيعة العلاقة القائمة بين النص و القارئ.

كما لعبت العوامل الثقافية العامة دورا هاما للصورة التي انتهى إليها عمل ياوس ، فقد تم فهم و إستقبال عمل إيزر في إطار الوسط نفسه، حيث عدت آراء الفيلسوف الظاهراتي هوسرل و تلميذه إنجاردن القاعدة الفكرية, التي انطلق منها ليؤسس لنظرية أدبية لم تخرج عن الإطار الحضاري التي أنتجها.

سأتناول في هذا المبحث قراءة عمل إيزر بالتمحيص و المقارنة مع الخطاب النقدي التراثي, الذي نظّر لعمود الشعر من أجل فهم فعل القراءة عنده بوصفه نتاجا ثقافيا خاصا يمكن من خلاله استجلاء مفاهيم القراءة و التلقي كفعل فردي خاص في التراث النقدي إن وجدت، لأعقبه بعد ذلك بأثر التلقي و الفهم الفردي في توجيه و تحديد عمود الشعر عند العرب، ليكون كإسهام في إبراز تأثير شعرية التلقي في شعرية النص و مدى تفاعلهما في المدونة التراثية عند العرب.

بداية يتحتم الإقرار بالصعوبة الكبيرة التي يطرحها تحديد مفهوم فعل القراءة كمبدأ محوري في التصور النظري العام لمسألة التلقي كما وضعها إيزر، نظرا لعمق و دقة التحليل الذي يقدمه لعملية القراءة في أبعادها الداخلي و الخارجية، الذاتية و الموضوعية، و حتى أتغلب على هذه العوائق الحقيقية سأحاول حصر الحديث في المسائل الأساسية التي لها ارتباط مباشر بالإشكالات النقدية المطروحة في التراث النقدي و المرتبط بقضية عمود الشعر خاصة, دون الدخول في التفاصيل الهامشية و التي إن كانت لا تخلو من فائدة إلا أنها ستخرج بنا عن نطاق الموضوع الحالي حيث سأحاول موضعة المفاهيم الخاصة بنظرية إيزر في إطار السياق الفكري و الثقافي في العام الذي تندرج فيه و ذلك لتقديمها كمبررات لصلاحية هذه النظرية من عدمها في الأدب العربي, ولاعتمادها كوسيلة أو وسيط قراءة للتراث الشعري و النقدي على حد سواء.

" انطلق إيزر في عمله النظري من حيث انتهى زميله ياوس ذو الميولات التأويلية، حيث اعتنى إيزر بقضية بناء المعنى و طرائق التفسير النصي عند المتلقي عبر مجموع الاستراتيجيات التي يعتمدها ليكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج القرائي بوصفه نشاطا منتجا."[1]

ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ ، و في أي ظروف، و على النقيض من التفسير التقليدي, الذي يحاول أن يوضح المعنى المخبأ في النص, يرى إيزر المعنى بوصفه نتيجة تفاعل بين النص و القارئ , فالسمة المميزة للنص الأدبي, تتمثل في قدرته على إنتاج شئ آخر يختلف عنه, و من هنا يصبح فعل القراءة نشاطا حيويا ذا سيرورة جمالية تنتقل فيه المركزية من النص إلى قارئه, نحو إكتمال التفاعل لإنتاج الأثر الجمالي.

اعتمد إيزر في فهمه لعملية القراءة و بناء المعنى عند المتلقي على مفهوم آخر مختلف للقراءة , كما كانت عليه في النظرات الكلاسيكية، ليقدم بذلك تصورا آخر للمعنى يتناسب مع رؤيته الخاصة لفعل القراءة.

" فعلى النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى المخبأ في النص أن يرى المعنى بوصفه نتيجة تفاعل بين النص و القارئ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته و ليس موضوعا يمكن تحديده، من هنا أمده مفهوم العمل الأدبي الفني عند إنجاردن بإطار العمل المفيد في مباحثه، لينتقل التركيز بذلك من النص بوصفه موضوعا إلى فعل القراءة بوصفه نشاطا عمليا."[2]

إن العمل الأدبي عند إيزر لا يتأسس في النص وحده، و لا في المتلقي، بل هو تفاعل منتج, يتولد من خلاله النص كأثر جمالي, يمكن تلمسه, و بالتالي تقويمه أو الحكم عليه, يقول إيزر في هذا الجانب:

" فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية, يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق.

و من هنا يمكن أن نستخلص أن العمل الأدبي قطبين قد نسميهما :القطب الفني و القطب الجمالي, الأول هو نص المؤلف و الثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ

1- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 147

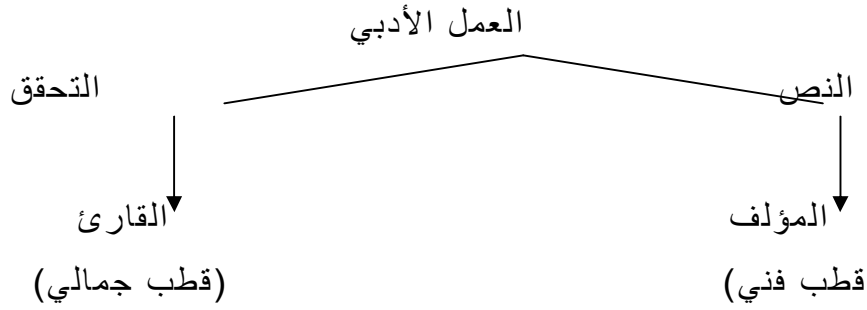
2- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 135

و في ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص و لا لتحققه, بل لابد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما"[1]

و بناء عليه يقسم إيزر العمل الأدبي لقطبين، الأول فني يعكس النص بوصفه خطاطات من إنتاج كاتب ما، و آخر جمالي يرتبط أساسا بتحقق النص من قبل القارئ

و هو تقسيم يظهر أساسا أن مفهوم العمل الأدبي لا يمكن بأي حال أن يقوم على أي قطب من القطبين، بقدر ما هو قائم عند نقطة التلاقي المحتملة بينهما.

- إن الترسيمة التالية تمثل هذا البعد الثنائي للعمل الأدبي:



إن حديث إنجاردن عن خصوصية العمل الأدبي, مردّه الأساس تلك المنطقة الفاصلة بين العمل كبنية نمطية و العمل كبنية مادية، فالنص الأدبي يمر بمرحلة تمثل التجسيد الحق للبنية الظواهرية القائمة على القصدية, التي تبرز عبر بنية الفراغات أو الخواء الموجودة فيه، فبنية النص تنطوي على مجموعة من الفراغات و الفجوات و أماكن اللاتحديد, التي تتوزع داخل الخطاطات النصية و فيما بينها والتي يجب ملؤها و تحديدها حتى تتمكن من تجسيد النص القصدي, ولهذا فإن:

" القارئ هو الذي يضيف قدرا من التحديد إلى المواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة فيخلق نوعا من الاستمرارية أثناء القراءة عن طريق ملئ الفجوات في العمل الفني "[2]

1-فولفغانغ إيزر :فعل القراءة, تر :حميد لحمداني و الجلالي الكدية, منشورات المناهل, ط1 فاس , 1994, ص12

2- المختار السعيدي: نظرية التلقي في الغرب، مقال: عن موقع الأساتذة المبرزين و الباحثين في اللغة العربية في المغرب،www.arabforum.on.ma ,2005، ص 03.

يقول إيزر و هو يشير إلى وظيفة الفراغات :

"و متى سد القارئ الفراغات بدأ التواصل, و تعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النص و القارئ , لتبني البياضات عملية التصور التي يقوم بها القارئ بناء على شروط في النص. "[1]

بانتقال العمل الأدبي من بنية نمطية إلى مادية عبر مواقع الفراغ الممتلئة تصطبغ هذه الفراغات بالتجربة النفسية و الخبرة العلمية لقارئ النص، فكما يصرح إنجاردن , إذ إنّ التجسيد أو التعيين لمواقع الفراغ يحمل دائما بصمات القارئ لتنشأ بذلك قراءات عدة للنص الواحد, كتفسير ظاهراتي لاختلاف التأويل عبر القراء.

يقول إيزر مشيرا إلى هذا: "و فيما يتعلق بالخصائص الميتافيزقية للتحقق, فلا بد للقارئ أن يدركها القارئ من خلال التقمص العاطفي ,مادام أنها لا تظهر في اللغة لأن القيمة الجمالية و الخصائص الميتافيزقية شرطا و جوهرا المعيار الذي يراقب التحقق الملائم تظلان غير محددتين بشكل كبير"[2]

و بناء على هذا قسم إيزر المضمون الشعري إلى واقعي و مثالي , يمثل الأول الأشياء و الأفكار الواقعية للحياة اليومية, بينما يعني بالثاني المعاني التخييلية و الميتافيزقية التي قد يبني القارئ عليها صورته الدلالية, يقول إيزر:

"إن الموضوع الواقعي و الموضوع المثالي في عملية القراءة, يمكن فهمهما بشكل تام, أما العمل الفني فيختلف عن هذين النموذجين , و ذلك لأنه ليس محددا بشكل تام و لا مستقلا , بل هو قصدي فالموضوع القصدي الأدبي ينقصه التحديد الكامل بقدر ما تشتغل الجمل في النص باعتبارها موجها, مما يقود إلى البنية الخطاطية التي يسميها إنجاردن الموضوعية الممثلة للعمل"[3]

إن تجربة القراءة عند إيزر تجربة جمالية,حيث يصفها من حيث كونها وقعا جماليا أحدثه التفاعل القائم بين علامات النص و ممارسات القارئ, و هذا لتقديم القراءة كأثر يساير الواقع بكل ما للواقعية من عمق و حيوية،.

1-فولفغانغ إيزر :فعل القراءة,ص101

2-المرجع نفسه, ص105

3-الرجع نفسه, ص102

"فالطريقة التي يختارها النص للإنتفاع بملكات القارئ الخاصة, تفضي إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه بنيتها ذاتها من الإستبصار بما هو مكتسب في التجربة، و هي تمكنه كذلك من تخيل حقيقة واقعة، تكون واقعية بما هي ناشئة عن التجربة".[1]

إن إيزر حين أعلى من سلطة القارئ بوصفه المنتج الحقيقي للعمل الأدبي بوصف النص إنتاجا جماليا, إنما كان يريد من ذلك إلغاء النظرة النقدية المتوارثة عن القرن التاسع عشر للميلاد و ما قبله, التي جعلت من المؤلف السلطة العليا التي تقرر المعنى النهائي و الوحيد، فجعلت جل اهتمامها الجري وراء المعنى المخبأ في بطن الأديب, كجوهرة في بطن صدفة, لا يمكن أن يحوي النص غيرها، هذا ما جعل الأعمال الأدبية تعاود نفسها في كل قراءة نقدية، و لم تستطع أن تخرج عن نطاق المعنى المكرر الواحد الذي لابد أن المؤلف قد عناه بقوله، فالإختلاف و التنوع اللذان تأسسا من نظرة إيزر نحو العمل الأدبي , المعنى رهين التعدد و الاختلاف و التأجيل، "ليمثل بذلك التحول الذي طرأ على الهرمنوطيقا من دراسة معنى المؤلف و معنى النص إلى معنى المنتج, بفعل فهم المتلقي و قد وجد أن في النص أبعاد لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى الأدبي و هذه الأبعاد هي الاحتمالات التي يتضمنها النص بوصفه تجربة جمالية خاصة."[2]

إن المنعرج الهرمنوطيقي الذي تحقق في بدايات القرن العشرين للميلاد بالانتقال من معنى المؤلف إلى معنى القارئ, أحدث جوا من التعدد و الاختلاف قل نظيره في الدراسات الأدبية، و ذلك بالإصرار على مبدأ اللامعنى الذي مهدت له المباحث البنيوية ثم أصلت له نظريات القراءة, يقول إيزر في معرض حديثه عن فلسفة المعنى في نظريته:

"إن معنى النص الأدبي ليس كينونة قابلة للتعريف ,غير أنه شيء يمثل حدثا ديناميا فمهمة المؤول يجب أن تكون هي توضيح المعاني الكامنة في النص, و ينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط , فمن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدا إنجازه من خلال عملية القراءة , إلى درجة أن المرء يجب عليه أن يتصور المعنى كشيء يحدث و بوصف القراءة أهم حدث فيه "[3].

1- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 168.

2- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 152.

3-فولفغانغ إيزر :فعل القراءة ,ص 13-14

و يضيف قائلا في موضع آخر:

"أما المعنى الأحادي السابق فلا يملك أي طبيعة جمالية, و بالتالي فإن طبيعة المعنى الجمالي تهدد باستمرار بتحويل نفسها إلى تحديد وصفي باهت, و بمصطلح كانط إنها ذات طبيعة ملتبسة, فهي جمالية في حالة و وصفية في حالة أخرى, و هذا مشروط ببنية المعنى التخييلي." [1]

إن الباحث في أصول هذا التوجه الحديث في فلسفة المعنى يجد جذورها ممتدة في الفلسفة الغربية عامة و في الفلسفة الحديثة على وجه الخصوص, التي حاولت تخليص المعنى الأدبي من المفهوم المثالي للحقيقة و المعنى الأحادي و حقيقة النص خاصة ما تعلق بدراسات الشعرية حيث " تبحث الشعرية عن قوانين الخطاب الأدبي لتضع حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية , و بخلاف تأويل الأعمال النوعية, لا تسعى إلى تسمية المعنى, بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل لتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته لا خارجه. "[2]

"فالآراء القديمة لم تعد مقبولة، خصوصا بعد إعلان هيجل عن نهاية الفن و من ثم استحالة نقله للحقيقة: فكما هو معلوم، فكر هيجل بأن نهاية الفن قد تمت، و كان يقصد بذلك أن الفن لم يعد قادرا أبدا على أن يعتبر كتجل خالص للحقيقة، فالعمل الفني لم يعد قادرا على أن يكون كما أراد شلينغ الوسيلة التي يعود بواسطتها الفكر لنفسه..,ليدرك معرفة كينونته الخاصة، فالتطورات المتتالية التي عرفتها مسيرة الأدب من ذلك الوقت إلى اليوم، تؤكد في مجموعها التحول الجذري الحاصل في فهم جوهر الأدب،لا من منطلق الكشف عن كنهه و جوهره الدلالي الوحيد، كما كان سابقا، بل باعتبار الطاقة الإيجابية اللامتناهية التي يتوفر عليها، بالمفهوم الخاص الذي يعطيه بارث في كتابه(S/Z) للنصوص الكتابية في مقابل النصوص المقروءة." [3]

1- فولفغانغ إيزر :فعل القراءة ,ص14

2- بسام قطوس :استراتيجيات القراءة, دار الكندي,ط1, إربد ,1998 , ص201-202

3- عبد العالي بوطيب: مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر، مقالة في مجلة علامات، العدد 53 جدة، 2004، ص 215. ، ص 207.

إن مفاهيم القراءة و التلقي عند إيزر, التي تتسم بالتعدد و الاختلاف، و بميسم الجمالية, تستدعي الولوج إلى مفهوم آخر متعلق بالجانب الوظيفي من القراءة و الذي

كثيرا ما تم التنظير به منذ أرسطو و المرتكز على مفهوم المتعة. الناظر في فعل القراءة عند إيزر لابد أن يستحضر في ذهنه مفهوم المتعة الجمالية، فالماهية الأنطولوجية للنص الأدبي عند العديد من نقاد ما بعد البنيوية بداية من بارث في كتابه (لذة النص) وصولا إلى جماليات التلقي راحت كلها تنادي بالنص كمفهوم للمتعة و هذا طبعا رغبة في إلغاء المفهوم الآخر المناقض و المرافق للمتعة و هو مفهوم الفائدة , من أجل تأسيس قراءة مجردة من كل ميولات مذهبية أو نفعية ربما تجعل من النص سلعة أو قضية فكرية, من هنا فإن :

" عمق الفراغ الذي يواجه الناقد في محاولة فض بكارة النص بحثا عن الحقيقة، يعبر ربما عن اضطراب اللغة الخطابية التي عوضت خاصية التحديد بخاصية الفراغ، إنها كالبصلة التي كلما أراد الناقد نزع ورقة عنها إلا و تواجهه أوراق أخرى، بذلك تصبح القراءة بمثابة ممارسة متعة في ذاتها كما شبهها بارث في إحدى محاضراته. "[1]

و آخر مفهوم محوري يمكن تناوله في قضية معنى القراءة عند إيزر، كثيرا ما رآه عيبا مثيرا للجدل في عمله النظري, مفهومه أو فكرته عن القارئ، ففعل القراءة عنده لابد أن تستدعي إلى الأذهان قارئا مثاليا تمثله إيزر و هو ينظر لاستراتيجيات مواجهة النص، حيث قدّم بشكل غير مباشر طريقة للتفكير و السلوك لدى قارئه المبثوث في ثنايا نظريته، و اتسم عنده بخاصيتين هما الروح الليبرالية و الخبرة الأدبية.

يقول تيري إيجلتون, و هو يشرح هاتين الخاصيتين لدى قارئ إيزر:

"تقوم نظرية التلقي عند إيزر على أساس إيديولوجيا إنسانية ليبرالية, على أساس اعتقاد بأننا أثناء القراءة يجب أن نكون مرنين و منفتحين الذهن، مستعدين لأن نطرح معتقداتنا للتساؤل و تسمح لنا أن نتحول."[2]

1- عبد العالي بوطيب: مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر ، ص 212.

2- تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ص 101.

ثم يبين التناقض الصارخ في نظرة إيزر للقارئ المثالي الذي يتمتع بالخبرة الأدبية و الروح الليبرالية في الآن نفسه:

"و نوع القارئ الذي سيؤثر فيه الأدب أعمق تأثير هو ذلك المتسلح فعلا بالنوع الصحيح من القدرات و الاستجابات، و الماهر في تشغيل تقنيات نقدية معينة و المدرك لأعراف أدبية معينة، لكن هذا هو، على وجه الدقة، نوع القارئ الذي يكون أقل إحتياجا للتأثر."[1]

إن الذي يمكن استخلاصه من فكرة القارئ عند إيزر , ذلك الجانب المغيب من فعل القراءة و المرتبط أشد الإرتباط بالقارئ و هو الجانب الاجتماعي, و التاريخي من القراءة و القارئ، فإيزر برؤيته الجمالية المجردة و الليبرالية الغربية رأت في الإنسان القارئ ذات متمتعة بفعلها متحررة من محيطها, تنكب على القراءة و هي متملصة من كل قيد أو شرط, من باب أن الوظيفة النفعية في قراءتها غائبة أو مغيبة و بالتالي فلا داعي من إقحام أي عنصر خارج نصي في المسألة، يصرح إجلتون بقوله: " إن النفور الليبرالي من الفكر النسقي عند إيزر، يجهل وضع القارئ في التاريخ...,فكل القراء لهم أوضاعهم الاجتماعية و التاريخية، و الطريقة التي يفسرون بها الأعمال الأدبية سوف تشكل بعمق نتيجة لهذه الحقيقة، و إيزر واع بالبعد الاجتماعي للقراءة، لكنه يختار أن يركز أساسا على جوانبها الجمالية فقط."[2]

و قبل أن ألج الشق الثاني من هذا المبحث و المتعلق بأصول القراءة العربية , أختم بجملة من الملاحظات المتعلقة به:

1- يرتبط مفهوم القارئ عند إيزر بمفهوم الإنسان الغربي بإعتباره إنسانا ليبراليا و ذا خبرة ثقافية واسعة.

2- تتوقف إستراتيجية القراءة عند إيزر بمفهومه السابق عند القارئ، لذلك يسجل حضور مفاهيم المتعة و التجاوز في إطار القراءة المتحررة.

3- ترتبط إستراتيجية القراءة كما أشرت عند إيزر بمفهومه عن الجانب الوظيفي للقراءة بإعتبارها متعة جمالية بالدرجة الأولى.

1- تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب ، ص 101.

2- المرجع نفسه، ص 105.

4- تتعلق الوظيفة الجمالية عند القارئ كما يصورها إيزر بمفهومه عن وظيفة الأدب و المرتبطة بالمتعة و إلغاء كل جانب منفعي أو معرفي في الأدب و القراءة.

5- ترتبط وظيفة الأدب عند المنظرين بالكينونة الأنطولوجية له، و التي تجعل من الأدب عند إيزر جسدا لغويا ذو غاية جمالية تمثل متعة عند القارئ، و لا يرتبط بأي شكل من أشكال المعرفة أو الحقيقة بمفهومها الاجتماعي أو التاريخي.

يعد مفهوم القارئ المثالي في دوائر الخطاب النقدي التراثي, مفهوما غائبا بملفوظه الاصطلاحي، لكنه يعد حاضرا إذا ما قسناه بمعنى شروط القارئ أو خصائص القارئ المثالي عندهم، حيث يلاحظ تركيز معظم النقاد على الشروط الواجبة توافرها عند كل قارئ يريد أن يلج عالم النص و هو مزود بخبرة و ثقافة تمكنه من فهم النص أولا و التمتع به ثانيا, ليؤسس لذلك اللقاء الحميمي بين النص و قارئه داخل إطار الثقافة و المجتمع, لكونهما عنصرين مشتركين بين النص و القارئ و بين القارئ و المؤلف.

إن الإنسان كائن إجتماعي بطبعه كما يقول علماء الاجتماع , و الإنسان العربي كان منذ القديم يميل إلى غريزة الانتماء و يدافع عنها، و تلك الخاصية المغروسة في وجدانه شكلت من هويته و سلوكه طبعا إجتماعيا قويا، فاصطبغ فعله الثقافي بتلك الميزة و من ذلك عمود الشعر ، فراح يعززها بسلطة القبيلة في العصر الجاهلي و ليضيف سلطة الدولة بعد الجاهلية، مما خلق جوا ثقافيا لا ينفك عن البعد الاجتماعي، و هذا ينطبق على كل مراحل العملية الأدبية من الإبداع إلى التلقي، مما دفع بالمؤسسة النقدية إلى التركيز الشديد على عامل الهوية الشعرية و ارتباطها بالهوية القومية للعنصر العربي, الذي شاع مع دخول العناصر غير العربية و دخول اللحن في الجانب النحوي, مما ألقى بظلاله على الممارسة الإبداعية في الشعر, و تفضيل النقاد للأعرابي الأصيل على العربي المولد في باب الشعر, بحجة أفضلية الطبع عند الأعرابي مقابل قصور الصنعة عند المولد، لجعل الممارسة الأدبية نشاطا ثقافيا لا يخرج عن النشاط الاجتماعي للجماعة العربية, حيث كانت سلطة الجماعة قاهرة على الأفراد، على الرغم من معارضة العديد منهم لهذه السلطة، لكن تلك المحاولات لم تستطع خلق نسق اجتماعي جديد يميل إلى الليبرالية أو الفردانية، بل ظل هذا التوجه الجماعي هو السائد في الأوساط الأدبية، و الذي يهم في هذا المقام هو طبيعة القارئ العربي, التي لم تخرج كما أسلفت الذكر عن الطبيعة الاجتماعية للفرد أو الإنساني العربي, و سأبين من خلاله طبيعة القارئ

المثالي لدى الخطاب النقدي التراثي و ما مدى علاقته بالقارئ الذي صوّره إيزر في أعماله ليكون كمقدمة لفهم أرحب للدور المحوري الذي لعبه عمود الشعر في تشكيل مفهوم القارئ المثالي عند العرب, و علاقة هذا القارئ بالنص و المؤلف.

يتوجب سلفا أن أبين البعد الاجتماعي الذي فرضته البيئة العربية على المبدع و هو يكتب نصه لألج من خلاله إلى مفهوم و خصائص القارئ العربي، و سأورد لذلك قولا للناقد أدونيس و هو يشرح سلطة الجماعة على المؤلف في خضم المغامرة الحداثية, التي كانوا يأملونها:

"فالعيب و النقص في الفهم هنا يلحقان أبا تمام، إذ عدل عن المحجة إلى طريقة يجهلها إبن الأعرابي و أمثاله، و هذا يتضمن القول أن الشعر في أساسه جماعي لا فردي، و أن تجربة الجماعة هي التي يجب أن ينطلق منها الشاعر، فإذا عدل منها كان العيب و النقص فيه، لا في الجماعة."[1]

إن تجربة الجماعة التي ذكرها أدونيس في نصه ، لم تكن مقتصرة في جانب المؤلف بل تعدته إلى القارئ، لتخلق منه قارئا جماعيا يتمثل في تجربته الفردية التجربة الجماعية في القراءة, بوصفها فعلا ثقافيا مؤطرا في تجربة و إطار الجماعة، كي لا تسمح لعدول في الفهم كما لم تسمح بانحراف في الإفهام، لتشيد المؤسسة النقدية بذلك بيانا عربيا يمثل في حقيقته حوارا جماعيا تقننه السلطة في الحضور و الغياب كما يشير إلى ذلك مصطفى ناصف بقوله: "و كان استنباط المعنى عملا مشتركا بين كثيرين، يرجح فيها القول رجحانا مؤقتا لا يلغي مواقف أخرى، كان مظهر النقد العلمي اجتماع التراث في بؤرة، و كان التداخل النصوص على هذا الوجه أساسا ليس لأحد أن يستبد بما يرى في معاني الكلمات، فمعاني الكلمات مشركة بين المتحاورين المتقدمين و المحدثين, و نستطيع أن نسمي هذا التداخل باسم الحوار يتحاور الجميع أو يتحدثون أمام نص أو آية كريمة أو حديث شريف و مهما يكن اقتناع المؤول بجانب دون آخر فإن هذا لا يغريه بالتخلي عن الحوار، كان التداخل بين النصوص أصليا في بقية النقد العربي ما في ذلك شك، و قد تجلت في هذا التداخل كما ترى الحساسية اللغوية الضخمة، الحساسية اللغوية معناها الحوار أو

1-علي أحمد سعيد أدونيس : الثابت و المتحول،دار العودة ,ط4,بيروت ,1983 ,ج2، ص 178.

التداخل، كان التداخل يعني أن النص عمل جماعي، و أن التفسير عمل جماعي أيضا."[1]

إن جماعة التفسير و القراءة التي يشير إليه مصطفى ناصف, إنما تدل على أن المعنى عند العرب لم يكن ليستقر عند المتلقي وحده، فعنصرا الفهم و الإفهام لا يمكن أن يستقيما إن لم يحكم البيان العربي بينهما على شكل حساسية لغوية موروثة عبر تاريخ العرب، و التي أكدها عمود الشعر عبر مقولة صحة المعنى و استقامته, أين يكون المعنى واضحا مشتركا بين جموع المتلقين , إذ يعتمد السنن الشعري مبدأ الوضوح كآلية دلالية تذهب كل اختلاف في الفهم و إغراق في التأويل, أما من سلك غير مذهب عمود الشعر إلى الإغراق, فإنه يقدم كأنموذج للإنحراف اللغوي أولا , ثم الفساد في الشعري ثانيا , فلا يعتد بشاعريته و لا يشار لشعره إلا من مبدأ الخارج و الفاسد من المعاني ,لتؤكد المؤسسة النقدية في نظرتها لعمود الشعر أهمية المعنى الذي قصده القائل, و ليستمر ذلك في الأدب التأكيد على أهمية المعنى الذي عناه الشاعر، و ذلك بجعل الحوار فعلا منتجا بين اثنين لا يمكن أن يستأثر الواحد منهما على حق الأخر، و هذه نقطة جوهرية في فكر الجماعة النقدية آنذاك, و التي تختلف مع توجهات مدرسة كونستانس التي أصرت على القول بأن المعنى معنى القارئ لكن الخطاب النقدي التراثي و هو يستمد أصوله من أعراف البيان العربي لم يكن ليقبل بهذه المعادلة ذات الإتجاه الواحد, و هو يرى في الإنتاج الشعري حوار تداوليا بين ركنين أساسه و مبلغه الفهم و الإفهام على سنن العرب، لذا راح النقاد يبحثون في المعنى المقصود عند المؤلف دون إغفال المعنى الذي سيؤسسه المتلقي لكن باعتماد شروط لغوية و ثقافية تسمى أعراف القول للغة العربية و أعراف الشعر عند العرب, تجمع في حقيقتها الفهم عند المؤلف و القارئ على حد سواء, و هذا الذي ذهب إليه الناقد الفرنسي روبيرت اسكاربيت, "ولأن القراءة في نظر اسكاربيت تتم على ضوء البنيات الإجتماعية و الثقافية للجمهور القارئ, و تنتهي إلى إدماج النص في السياق السسيولوجي لهذا الجمهور, فإن الفهم المناسب للنصوص الأدبية متعلق بتحقق نوع من التوافق بين مقاصد المؤلف و مقاصد القارئ و هذا

1- مصطفى ناصف: النقد العربي، عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص227- 228.

التوافق في حد ذاته مشروط بانتمائهما إلى نفس المجموعة الإجتماعية".[1]

إن القارئ العربي مع ارتباطه بالبيئة و المجتمع، فإن ذلك لم يمنع من ارتباطه بالزمن و التاريخ، حيث يمثل البعدان المكاني و الزماني عنصري المعادلة الأنطولوجية لمقومات وجوده، و هو وجود محكوم طبعا بمتغيرات التاريخ، و هذا ما حرك فيه قراءة تاريخية تستجيب لعصرها و تتحول مع تاريخها، في التفسير أو الذوق، الشيء الذي لاحظه ابن رشيق عند المتلقين و هم يحولون أذواقهم عبر العصور الأدبية و هذا استجابة لدواعي الذوق المتحول لديهم , يقول:"و كذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة بانتقال الزمان و طلب كل ذي عصر ما يجوز فيه و تهش له قلوب أهله."[2]

إن القراءة الأدبية عند العرب كما يلمح إلى ذلك ابن رشيق مرتبطة بمتطلبات العصر، التي تتحول بتحول أفق الاستحسان عنده، و هو أفق مرتبط كما أسلفت الذكر بأركان عمود الشعر , إذ لا يمكن الحديث عن ركن المقاربة في التشبيه مثلا, دون إيراد الذوق العام الذي وجه الشعراء إلى هذه الطريقة من التشبيه , و هي طريقة لن يكتب لها البقاء إلا بقدر بقاء الذوق الإجتماعي و السياق التاريخي الذي غذاها في المجتمع العربي بعامة و القارئ بخاصة , حيث يمارس هذا الأخير نوعا من القراءة الجدلية بين ثبات الإبداع و تحول التاريخ, ليصنع بقراءته تحولا في الإبداع يصطبغ في تحوله بمعايير و ألوان العصر الثقافي الذي أنشأه ، لكنها لا تنفك في تحولها عن وسائل التلقي, التي تتناسب و أهل ذلك الزمان, كما يقول ابن رشيق فالقراءة بوصفها نشاطا فزيولوجيا تختلف في وسائلها من قراءة سماعية أو تلقي شفاهي، إلى قراءة بصرية أو التلقي القرائي، و سأستعرض بعد حين تأثير هذا التحول في النص و القارئ العربي منذ العصر الشفهي إلى عصر الكتابة و القراءة.

يقول عبد الكريم شرفي معلقا على هذه الظاهرة الإجتماعية التاريخية : "يؤكد السوسيولوجيون في المقابل أن قيمة الأعمال الأدبية و تمثلها لا يمكن فصلها عن مجموع المعايير الجمالية و المعرفية و القيمية المشروطة سوسيولوجيا و المتغيرة تاريخيا."[3]

1- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 249.

2- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 203.

3- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 241

أما إيزر فقد رفض رفضا قاطعا كل الأحكام القيمية أو الإستحسانية, التي ترافق عملية النقد و القراءة, خاصة فيما تعلق بتقعيد الشعرية فيقول :

" في الوقت الذي يجب أن يكون تعريف الفن منفتحا , يفشل النقاد في أن يأخذوا بتعريف واحد لمفهوم الفن كشيء مغلق, فمثلا حين نقول أن عملا أدبيا ما جيد أو رديء فإننا نصدر عليه حكم قيمة , و لكن حين يطلب منا أن نقيم الدليل على ذلك الحكم فإننا نلجأ إلى معايير ليست أحكام قيمة في حد ذاتها , بل تعين فقط سمات العمل الذي يكون قيد المناقشة"[1]

إن المقاربة السسيو تاريخية التي يعتمدها القارئ العربي في التراث النقدي, تختلف إختلافا جوهريا إذا ما قورنت بمقولات الفينومينولوجيا و تصورات إيزر في فعل القراءة أو النقد ، فإيزر لا ينظر إلى القارئ عنصرا مستقلا عن النص يحمل في قراءته صوت الجماعة التي ينتمي إليها, بل يراه مقروء في النص، فيكون مستهدفا بالإستراتيجيات المتنوعة، لتقدم إليه نصا يكون فيه القارئ الضمني الظل الطويل للقارئ المثالي في النص، و لكن دون تحديده إجتماعيا أو تاريخيا، إذ يعرفه بقوله: "إن القارئ الضمني بنية نصية خالصة تجعل المتلقي, و من ثم فعل التلقي ذاته محايثا للنص, إنه بمثابة المرجع الذي يمكننا أن يرد إليه مختلف التحقيقات الفردية و التاريخية للنص و الذي يجعل هذه الأخيرة قابلة للتحليل في خصوصيتها. "[2]

ليضيف في موضع آخر ;

"فلا يمتلك القارئ الضمني أي وجود حقيقي, إنه يجسد مجموع التوجيهات الداخلية للنص و التي تشكل شروط تلقيه, و بالتالي فإن القارئ الضمني لا يمتلك أي أساس تجريبي بل هو متجذر داخل النص ذاته"[3]

ليصور لنا إيزر في قارئه إنسانا موضوعيا في قراءاته, و أن المعنى متحرر من معتقداته، و هذا ضد ما ذهبت إليه القراءة العربية التي قدّمها النقاد العرب في فلسفتهم للمعنى و في عمود الشعر.

1-فولفغانغ إيزر :فعل القراءة, ص17

2-المرجع نفسه,ص23-24

3-المرجع نفسه,ص25

إن السمة الواقعية لصورة القارئ المثالي عند العرب تبين مدى التجذر الواقعي للفعل القرائي لكونه حدثا اجتماعيا ثقافيا يحمل سمات الخطاب التداولي، حيث يكون المرسل و المرسل إليه يتداولان اللغة من أجل غاية إفهامية في المقام الأول ثم تليها غايات أخرى حسب السياق أو المقام , لذا لعب المقام أو سياق الحال دورا فاعلا في التلقي الأدبي منذ القديم لما للسياق من تعلق بالواقع، و ما للواقع من ارتباط بالإنسان.

و تزخر كتب النقد و البلاغة العربية بنصوص كثيرة أشار فيها النقاد و البلاغيون إشارات صريحة إلى قضية السياق و مقتضي الحال و علاقتهما بالمتلقي، و وجوب تركيز الشعراء أو الأدباء حول هذه الخاصية الأساسية في القراءة العربية, و من أهم هذه النصوص نص مبكر لبشر بن المعتمر ينقله الجاحظ عن صحيفته يقول فيها:"ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، و يوازن بينها و بين أقدار المستمعين و بين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، و لكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني, و يقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات."[1]

إن ما يلفت النظر في كلام بشر بن المعتمر، إدراكه لأهمية المتلقي في العملية الإبداعية، و أهمية السياق في عملية التلقي لهذه الأعمال, لما للسياق من ضرورة في تشكيل المعنى عند القارئ في تحقيق التجربة الجمالية ، لذلك يوجه المتكلم إلى مراعاة متلقيه و معرفة مقامه و أحواله.

تذكر مصادر النقد عن جرير أنه خاطب الخليفة و كان عبد الملك بن مروان أو إبنه يزيد بغير ما تجب به مخاطبة الخلفاء فقال:

"هذا ابن عمي في دمشق خليفة لو شئت ساقكم إليّ خطينا

فقال يزيد بن عبد الملك: أما ترون جهل جرير؟ يقول: ابن عمي، ثم يقول: لو شئت أما لو قال: لو شاء ساقكم لأصاب، و لعلي كنت أفعل."[2]

يتضح من المثال السابق شرط الصحة الدلالية التي أثبتها النقاد للمعنى

---

1 - الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص 139.

2- المرزباني: الموشح، ص 164

الشعري , من خلال الإنحراف المنطقي الذي تضمنه بيت جرير حين يخاطب أمير المؤمنين بكلام العامة, متناسيا في ذلك السياق و الرتبة الإجتماعية ليزيد بن عبد الملك , مما دفع النقاد إلى الحكم على البيت بالخطأ المعنوي بإهماله للمقام أو السياق , لتتضح أهمية مراعاة المقام في عملية التلقي، لما لمقام الحال من دور في إحراز المنفعة و تحقيق القصد من العملية الأدبية , التي تنقسم عند المتلقي العربي إلى قسمين:

1- منفعة أو فائدة.

2- متعة جمالية.

من النقاد العرب الذين ركزوا على وظيفة النص في المتلقي و أثرها حازم القرطاجني، "الذي تتحقق الوظيفة الشعرية عنده عندما يتجاوز الشعر عملية الإخبار إلى إحداث الإثارة, فيصبح خطابا يتميز بوظيفتين: الأولى نفعية تستهدف إقناعا تشكل ما سميناه بعدا تداوليا، و الثانية جمالية تتأسس على المحاكاة بما يحصدها من وزن و قافية تشكل بعدا جماليا."[1]

أما الغاية الأولى فمرتبطة بما ذكرته سابقا و المتعلقة بالمقام أو السياق الخارجي للقراءة, التي لا تنفك تؤلف من النص الأدبي خطابا حجاجيا تداوليا يسعى من خلاله المبدع إلى إيصال معلومة، أو إقناع بفكرة، أما المتلقي فيسعى إلى إكتساب معرفة أو تعديل سلوك في ضوء الإقناع و المحاججة , و لا يتم ذلك إلا بشروط تسمى شروط إحراز المنفعة التي يضمنها في المقام الأول عمود الشعر خاصة بما ذكر في شرط المعنى و مقام الحال ، و تمثل القراءة الإعتزالية أحسن ممثل للقراءة النفعية ، حيث جعل أصحابها قراءة الشعر عونا على فهم و معرفة علوم العرب و أحوالهم الاجتماعية و الاقتصادية في الأزمنة الغابرة.

"يمثل إحراز المنفعة أهم غايات الشعر، حيث تكون فيه وظيفة إقناع أهم وظيفة فيه و ينقسم الإقناع فيه إلى صنفين، تربوي و تثقيفي، و يمكن حصر الجانب التربوي فيما يهم أخلاق الإنسان، و سلوكه و يتعلق الجانب التثقيفي لها من شأنه أن ينمي معارف المتلقي في الميادين المختلفة، حيث يعد العنصر الأول أي تحسين الأخلاق أهم الأهداف التي دفعت العرب إلى صناعة الشعر، فهي لما احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، لتعز أنفسها إلى الكرم و تدل أبناءها على حسن الشيم،

1- تسعديت قوراري: المتلقي في مناهج البلغاء و سراج الأدباء، ص 18.

فالشاعر في الأساس ذو رسالة تربوية، و الشعر مدرسة هدفها تحسين أخلاق الناس، لذا كان لزاما على المتلقين تكييف قراءاتهم مع هذا المطلب الاجتماعي، ليتمثلوا في قراءاتهم الغاية النفعية من الخطاب الشعري باعتباره وسيلة لتحسين الأخلاق و الشيم."[1]

أما الشق الثاني من الإقناع فهو كما أسلفت الذكر متعلق بالجانب التثقيفي المعرفي, الذي يحويه الشعر العربي، فالشعر كما تؤكده المقولة التراثية ديوان العرب فيها أخبارهم و أيامهم، يعلم قارئه اللغة و التاريخ و السير، فالقول الشعري متضمن معرفة يسعى إلى تبليغها، لذا يسعى القارئ إلى استيعابها من أجل امتلاك موسوعة معرفية في الشعر أو في العلوم الأخرى، يقول حازم القرطاجني و هو يشير إلى هذه الخاصية في القارئ العربي: "لما كان أولى الأشياء بأن جعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجاتهم إلى معاونة بعضهم بعض على تحصيل المنافع و إزاحة المضار.., وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه، و إما أن يلقي إليه لفظا يدل المخاطب إما على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل، أو تأدية معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، و إما أن يلقي إليه لفظا يدله على اقتضاء شيء منه إلى المتكلم بالفعل، أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول."[2]

لهذا عد النقاد شرطي جزالة اللفظ و استقامته و شرف المعنى و صحته أساس العملية الإبداعية إذا ما ربطناها بالجانب التداولي منها, حيث لا يستطيع المرسل إليه استيعاب الأثر الشعري أو تذوقه دون أن يضمن شرط سلامة اللفظ أو الصوت و شرط سلامة المعنى أو المضمون, لينتقل المتلقي بعد ذلك إلى مرحلة رد الفعل التي قسم القرطاجني أنواعها بحسب تبادل المصالح, إما بجلب المنافع أو إزالة المضار , وفي كلا الحالتين يلعب عمود الشعر الدور الأبرز في مجال العملية الأدبية الشعرية بوصفه السنن و العرف الذي يحتكم إليه كلا الطرفين لإنجاح التواصل و من ثم جلب المصالح.

1- محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1 بيروت، 1994، ص 179- 180.

2-حازم القرطاجني: مناهج البلغاء ، ص 344.

تعد قراءة الجاحظ للشعر أحسن مثال لذلك:"إذ استمد منه تصوره للخطابة و بعض معلوماته عن الحيوان، بل إنه جاء بأشعار و شرحها لأن شرحها يعينه على استخراج ما فيها من معرفة علمية."[1]

فعلى عكس القراءة الإيزرية, التي فقدت الثقة في الأدب و الشعر كعامل للحقيقة، أو مصدر للمعرفة، ظل القارئ العربي يؤمن بتأثير الشعر في السلوك و بقدرة الشعر على نقل الحقيقة و المعرفة، و هذا لما للعقد الاجتماعي الثقافي الذي ربط بين المبدع و المتلقي من تأثير على العملية الإبداعية كما يشير إلى ذلك القرطاجني، فالغاية الإفهامية عند المؤلف جعلت من الخطاب الشعري محكوما بغاية أخرى هي الفائدة، التي رسمت بذلك نوعا من القراءة الثقافية، و التي مثلت همزة وصل بين القراءة اللغوية التي سبقت عصر الاعتزال من خلال جهود اللغويين, الذين قرأوا الشعر قراءة لغوية وصولا إلى القراءة الجمالية التي مثلت و ركزت على القراءة بوصفها متعة و لذة هذا الذي سيكشف عنه البلاغيون العرب.

إن الوظيفة الجمالية لم تكن لتغيب عن ذهن القارئ العربي و هو يواجه النص الشعري المفعم بالمحسنات، و الصور و كذا الموسيقى الداخلية التي تخلق لذة في الوزن و إطرابا للأذن، فركز الخطاب النقدي على هذه الوظيفة في تناوله لباب عمود الشعر حين عد الجانب الإيقاعي أو الوزن ركنا أساسا في العمود, بوجوب تخير لذيذ الوزن و جميل اللفظ , مع الإهتمام بالجانب الزخرفي من الإستعارات, لما للعنصر الموسيقي و الزخرفي من تجذر في الذات العربية , و هذا على حساب الجانب المعرفي مثلا من الإستعارة, و الذي كشفت عنه البلاغة الجديدة, مما أنتج نسقا كثيرا ما انتصر للمتعة و اللذة الشعرية بالعديد من العبارات التي تدل على الإمتاع و الإثارة من: الإطراب , و هز النفوس، اللذة عند السماع و العذوبة، و الإنشراح و الارتياح و الأريحية.

لا يمكن للشعر أن يكون شعرا ما لم يقدم القيم التي يحويها تقديما جماليا مؤثرا، و إلا فقد خاصيته النوعية، فلا يكون الشاعر واعضا، و لهذا يلح حازم القرطاجني على ضرورة التركيز على الوسيط النوعي الذي يؤدي به الشاعر مهمته

1- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 82.

و يحقق به غاية الشاعر الجمالية، فقدرة الشعر على التأثير في المتلقي و إثارته جماليا مردهما حسب رأي القرطاجني, ارتكازه على عنصر المحاكاة التي تستند

1- إعادة تشكيل معطيات الواقع.

2- الإنزياح.

3- البعد العجائبي.[1]

يمثل البعد الجمالي من التلقي الأدبي ركيزة أساسية لوظيفة الأدب من حيث هو متعة، و قد شرحت هذه الخاصية في الفصل السابق المتعلق بنظرية ياوس. حيث يمثل الحس الجمالي لدى المتلقي أساس تشكل معايير الشعرية العربية، عبر مقولة الاعتدال، و التي لا داعي لتكرارها في هذا المقام.

تحدد الوظيفة المعرفية و الجمالية عند العرب بعنصر مهم في البيان العربي هو الفهم، فقد عد النقاد و البلاغيون العرب الفهم أساس الحكم النقدي في تناول الأعمال الشعرية إذا ما قيست بوظيفته، فأكدوا على ضرورة مراعاة شروط الفهم و الإفهام في أي خطاب لغوي ترجى منه الفائدة، فالفهم كان الغاية الأسمى التي شهدها القارئ العربي من كل قراءة أدبية, بغية تحقيق الهدف الأسمى من كل حوار و هو فهم الأخر أو إفهامه من أجل نقل التجربة أو معايشتها عبر وسيط اللغة.

يقول ابن طباطبا معلقا على هذه الخاصية الفريدة في القراءة العربية: "و عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، و ما مجه و نفاه فهو ناقص، و العلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، و نفيه للقبيح منه، و اهتزازه لما يقبله و كرهه لما ينفيه....، و الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، و الجائز المعروف المألوف، و يتشوق إليه، و يتجلى له، و يستوحش من الكلام الجائر، و الخطأ الباطل، و المحال المجهول المنكر و ينفر منه."[2]

يشير ابن طباطبا في معرض حديثه هذا إلى أهمية الفهم الثاقب الملم بالثقافة الواسعة من الشعر الحسن، و هو فهم يقوم مقام الحكم العدل في كل قراءة أدبية يوظفه القارئ من أجل إقامة الفائدة العلمية أو المعرفية المرجوة من الشعر فالمعلومة الجائرة أو الخاطئة الباطلة كما يسميها ابن طبطبا لا يمكن أن ترد على

1- ينظر: تسعديث قوراري: المتلقي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 24- 25.

2- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 20.

الفهم ليقبلها، بل يمجها و يرفضها، و بالتالي لن يكون لذاك النص وظيفة معرفية من إقناع أو تثقيف، و هذا الذي يحط من قيمته الشعرية في العرف العربي أو في عمود الشعر, الذي يمثل في الأساس متطلبات التلقي الشعري عند العرب, فيكون عنصر الإفهام قرين شرط الوضوح, و شرط الفهم مرتبط هو الآخر بشرط المألوف ، إذ أن الفهم الصحيح في هذا العرف يبقى الفيصل في تمييز جيد الشعر من فاسده، و عرف التلقي بينهم لا يسلم بجودة الشعر إلا بقدر فهمه له، أما ما غمض من المعاني عندهم فهو إما لا يقيم للوظيفة المعرفية وزنا، أو لا يقيم لمفهوم الحوار دورا، و في هذا أشير لحادثة رواها العسكري عن موقف أعرابي من كلام أبي تمام:"سمع أعرابي قصيدة أبي تمام:

طلل الجميع لقد عفوت حميدا

فقال:"إنّ في القصيدة أشياء أفهمها، و أشياء لا أفهمها، فإما أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس، و إما أن يكون جميع الناس أشعر منه."[1]

إن كلام الأعرابي في هذا المثال من القراءة أو التلقي , ليشير إلى آلية في تصنيف جيد الشعر من رديئه تستند في جوهره على ميزان الفهم، و يرتبط ميزان الفهم بالعرف اللغوي أولا و العرف الشعري (العمود) عند العرب ثانيا ، فالخاصية الإفهامية المشوشة في شعر أبي تمام أحدثت تحولا في الذائقة عند المتلقي بغية تكيفه مع المعنى العميق، و هو معنى لا يحبذه المتلقي القديم إلا بدرجة إفادته المعرفية منه، فالكلام الغامض لا يرد إلى الفهم صافيا من شوائب التأويل، و هذا الذي يجعل من الخطاب الشعري فاقدا لوظيفته المعرفية التي يثبتها عمود الشعر بشكل لافت للنظر , فهي وظيفة لا تقبل الاحتمال, لتجعل الأعرابي يحكم على القصيدة بأنها خالفت العرب في فهمهم لوظيفة الشعر, فإما يكون أبو تمام المصيب أو تكون العرب.

لم يكتف ابن طباطبا بربط الفهم بالوظيفة المعرفية بل تعداها إلى علاقة الفهم بالوظيفة الجمالية و المتعة الأدبية في تلقي الأعمال الشعرية, حيث يقول:

"و الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، و يرد عليه من حسن ترتيبه و اعتداله، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى و عذوبة اللفظ فصفا

1- العسكري: كتاب الصناعتين، ص 11.

مسموعه و معقوله من الكدر, تم قبول الفهم له، و اشتماله عليه، و إن نقص جزء أجزائه التي يعمل بها و هي: اعتدال الوزن، و صواب المعنى، و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه، على قدر نقصان أجزائه...,و للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تجد كيفيتها , كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، و كالأراييح الفائحة المختلفة الطيب و النسيم.....، فهي تلاؤمه إذا وردت عليه- أعنى الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها و يقبلها و يرتشفها كارتشاف الصديان للماء الزلال.[1]

يشير نص ابن طباطبا إلى بعد أعمق لمصطلح الفهم، و هو بعد مغيب حتى في الدراسات الهرمنوطيقية المتعلقة بفهم الفهم، إنه البعد الجمالي من تجربة الفهم بعلاقة عمود الشعر كسنن شعري مع عملية الفهم كسنن معرفي, إذ يلاحظ أن ابن طباطبا قد قصر العمود في ثلاث أركان هي : اعتدال الوزن، و صواب المعنى و حسن الألفاظ , و هي أركان يمثل فيها الفهم العيار و الأساس لكل تجربة قراءة مهما اختلفت, لتصنع بعامل انصهار العرفين(العمود و الفهم) تجربة المتعة كنتاج خالص لاتفاق شروط الشعر مع شروط الفهم ، أي الفهم بوصفه متعة، فلذة الفهم التي شرحها ابن طباطبا لا تميز بين الفهم كمعرفة و الفهم كتجربة جمالية، بل تجعلهما كلا واحدا لا يستقيم الأول إلا باستقامة الثاني، فلا يمكن تمثل تجربة القراءة عند القارئ التراثي إلا بانصهار التجربة المعرفية و الجمالية في تجربة واحدة تسمى المتعة ، لذا يعد من هذا المنطلق أساس التحسين و التقبيح من جهة الجمالية الشعرية إذ إن أفق الاستحسان عندهم لا يقوم إلا إذا قبله الفهم من جهة الأفق العام المتعلق بالذوق الاجتماعي أو المتعلق بعمود الشعر : " فتعد خصائص الفهم الثاقب ركيزة ترتيب أساس العلاقة بين المرسل- الرسالة الشعرية- المرسل إليه, و طرق إدراك ثوابتها و متغيراتها، و يسمح ابن طباطبا لهذا الفهم أن يعمل ضمن البنية البلاغية المشكلة للتحسين الشعري في صورته الأكثر أنموذجية، و تبدو بلاغة هذه البنية على شكل طرائق تأثرية في تجلية الأثر الشعري و تقويمه، من حيث أن كل موصوف يولد صفة تشير إلى درجة من الجودة أو الرداءة."[2]

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 20-21.

2-بوجمعة شتوان، بلاغة النقد و علم الشعر في التراث النقدي، ص 284.

من هنا يمكن القول إن خاصية الاستحسان, التي نجدها حاضرة بقوة في كل قراءة تراثية خاصة فيما تعلق بأركان العمود , كقولهم أحسن اللفظ أو أحسن معنى أو أحسن تشبيه عند العرب و غيرها..,تعد كما أوردته في الفصل السابق أساس التحكيم في الخطاب النقدي المقعد للعمود ، لكن دون إغفال عنصرا الفهم و الإفهام بوصفهما أساس كل خطاب لغوي أكان أدبيا أم يوميا عاديا. لذلك اعتمد القارئ في التراث على الاحتكام لقدرة الفهم لديه إما ليمتلك المعنى، أو يتمتع بالجمالية الشعرية، و هذ لا يتأتى لديه إلا بفهم ثاقب خبير بأشعار العرب، و المتعلق بدور الموسوعة الشعرية في التلقي العربي بوصفها من ركائز أفق الاستحسان لديه فمفهوم الموسوعة العامة المشتركة بين الجماعة العربية و المسمى بالموروث الشعري أو الأدبي, كمرجعية مشتركة تمثل مخزون الذاكرة المشتركة، التي يستدعيها القارئ العربي في كل مناسبة للتلقي، تكون فهما مشتركا للمعنى الأدبي بوصفه صدى لتجربة لغوية سابقة تم إعادتها بشكل آخر.

إن فلسفة المعنى الأدبي عند العرب مثلها مثل فلسفة القراءة تتأسس على المشترك و الجماعي الذي ينفر من كل نزعة فردانية تنفرد بالمعنى، إما من طرف المؤلف بحجة التعقيد، أو من المتلقي بحجة التأويل, فصنع جوا من الفهم المشترك الذي يستقرأ المعنى الواحد و الفهم الواحد لكل قراءة أدبية و بخاصة ما تعلق بالنصوص الجاهلية التي احترمت هذا المبدأ في الدلالة , مما دفع النقاد إلى وصف المعنى الشعري بالشرف, في إشارة للجانب الأخلاقي و الإجتماعي المشترك في العمود.، غير أن هذا لم يدم طويلا حيث دعت الحداثة الشعرية في العصر العباسي لا سيما من جانب المبدعين إلى تعقيد المعنى و توعير الفهم, مما ولد نصوصا قابلة للتأويل و حافلة بالاحتمال، و هذا دفع النقاد التراثيين إلى تقنين التأويل و تحديد الفهم بحدود تستند في مشروعيتها إلى الموسوعة الشعرية المشتركة، عبر القواعد اللغوية و البلاغية أو قواعد عمود الشعر إما تأليفا أو قراءة.

"و مما يفرضه الجاحظ لبلاغة الفهم و الإفهام اعتماد اللغة العربية الفصحى وسيلة للمشاركة و لغة الكلام، ذلك أن مدار البلاغة هو الفهم و الإفهام, لكن ذلك لا يتأتى إلا بلغة العرب الفصحاء و ليس بأية وسيلة تعبيرية أخرى."[1]

1- ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، ط2، بيروت، 1981 ص 33.

و لأبي عثمان الجاحظ كلام دقيق في معنى الكلام السابق, إذ يخرج فيه مفهوم البلاغة من كونها مجرد فهم و إفهام في إطار مطلق من البيان، إلى صورة للمعنى تجاري طريقة العرب إما تأليفا أو تلقيا يقول:

"و العتابي عين زعم أن كل من أفهمك حاجته فهو بليغ لم يعني أن كل من أفهمنا من معاشر المولدين و البلدين قصده و معناه بالكلام الملحون و المعدول عن جهته و المصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن نكون قد أفهمنا عنه فرغم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة و اللكنة و الخطأ و الصواب، و الإغلاق و الإبانة و الملحون و المعرب له سواء، و كله بيانا و كيف يكون كله بيانا، و لولا طول مخالطة السامع للعجم، و سماعه للفاسد من الكلام لما عرفه، و نحن لم نفهمه إلا للنقص الذي فينا،....و إنما عنى العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء."[1]

إن هذا النص ينطوي على دلالات كثيرة, تمثل فلسفة البلاغة عند العرب، من خلال تركيزهم عن السنن ليس فقط في طريقة التأليف بل و التفسير و الفهم، حيث على للمتلقي في هذا السنن التزام حدود التأويل التي رسمها الأوائل, عبر مجاري الدلالة المتعارف عليها، حيث يكون الإفهام مشروطا بالتوضيح و يكون الفهم مشروطا بالتحديد، و أما أن تفهم الكلام الملحون كما يقول الجاحظ فهذا ليس إلا وليد العادة, التي استقرت عند أهل زمانه من فساد فهمهم، و قلة معرفتهم بأساليب اللغة العربية في البيان و البلاغة.

أما اختلاف المفهوم و التفسيرات التي تجدها عند الشراح و النقاد للعديد من الأبيات أو القصائد الشعرية , فمرده الجانب الإيجابي من نظرة العمود للمستوى الدلالي , حيث لم يطالب الشعراء بالتبسيط و التوضيح إلى حد الغثاثة, بل أن يكون المعنى يقبل التحديد و التفسير , فلا يجانب الإغراق و التعمية , التي وظفها أمثال أبي تمام في أشعارهم , و هذا الذي يذكر بمبدأ الإعتدال الدلالي حيث لا غثاثة و لا تعقيد ، أما اختلاف التفسيرات و الشروح فهي ظاهرة متعلقة بمستويات الفهم من جهة لكون الفهم ملكة إنسانية تتفاوت من فرد إلى آخر, و متعلقة بمستويات الذخيرة و الثقافة الشعرية المختلفة من فرد إلى أخر، أما سوء الفهم فهي ظاهرة أخرى

1- الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص 161، 162.

" أي أن تعددية النص الدلالية إذا كانت سمة تميز النص في حد ذاته، فإنها ترجع إلى اختلاف الاستعدادات الفردية و الثقافية و الاجتماعية لكل واحد من قرائه, و زيادة على ذلك فإن هذه القراءات الفعلية المختلفة و المشروطة سوسيولوجيا، أي المتغيرة حسب الظروف و الشروط الاجتماعية لن تكون بالضرورة تحقيقا فعليا للقراءات الضمنية أو متطابقة معها."[1]

إن اختلاف المعاني و التفسيرات كما يفسره النقاد القدامى من خلال عمود الشعر ليس مردّه خاصية في النص يجعله متلونا أو نصا احتماليا، بل مرده اختلاف في الاستعدادات الثقافية, التي تميز قارئا عن آخر , و قراءة عن أخرى، و بالتالي فالفهم المتغير حسب القدرات ينتج بدوره تفسيرا مختلفا حسب الوسائل الممتلكة لدى القارئ، "عندئذ تكون خبرة المتلقي و ذوقه الجمالي وسائل استكشاف لعناصر الجمال في النص، و ليست مقاييس هندسية حادة، فالمسألة في الفن الشعري ليست على هذا النحو، و إلا فكيف تتعدد الرؤى، و يعاد النقاد القدامى قراءة الشعر العربي القديم فتسمع بقراءة ثانية و ثالثة و رابعة؟ أليس هذا دليلا على أن التلقي الأدبي لا يخضع لمقاييس حادة، بل هو خاضع لقدرات و خبرات متغيرة حسب العصور و القراء."[2]

إن فهم النص و عمليات امتلاك المعنى مراحل يشترك فيها المرسل و المتلقي على حد سواء بحكم الثقافة المشتركة، فالفهم و التفسير أنشطة إنسانية يشوبها من النقص ما يعتري كل قدرات الإنسان من قلة الحفظ أو ضعف الذاكرة أو النسيان , أو ربما الغفلة أو السهو, أو ربما لضعف في السمع أو البصر., و هذا ما يميز القارئ العربي في الخطاب النقدي عن نظيره في جماليات التلقي، بين البعد الواقعي في العربي، و البعد المثالي التجريدي لدى الغربي، فيجب على المرء دائما لأجل حسن التلقي أن يراعي في الفهم سوء الفهم أو نقصه.

" ينقسم الفهم إلى نوعين:

- فهم أدنى: أي فهم ناقص أو مختلف عن النص المقدم.
- فهم أعلى: أي فهم غائص إلى المعاني الإضافية التي لا توجد في النص المقدم.

1- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 245.

2- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1 القاهرة.1996.ص 99

- و تتوقف أفعال الفهم الموفقة على كثير من العوامل المعقدة التي منها ثلاثة عوامل رئيسية هي:

1- العامل الاجتماعي.

2- عامل خاص بقدرات الفرد.

3- عامل خاص بزمن النص و القراءة.

و يعني العامل الأول أن كل فهم محدد إجتماعيا, لأنه يتعلق بمعايير سارية بين الأفراد في طريقة الفهم, و يعني العامل الخاص بالفرد الذاكرة اللغوية و النصية بوجه خاص و تأثير التجارب و القدرات في الفهم، أما الزمن فمتعلق بزمن التجربة إما عند الأفراد أو الجماعة, و تأثير ذلك في فهم النصوص."[1]

ويمكن اعتبار معايير عمود الشعر عامل يجمع بين الإجتماعي و زمن النص و القراءة , فالفهم بوصفه قدرة ذهنية مختلفة بين الذوات , فإن العمود كذلك يخضع في استيعابه بين القراء لنفس عوامل الفهم, بحكم اختلاف القراء في قدراتهم, و في تأثير العوامل الإجتماعية و التاريخية في طريقة تشكيل و توظيف العمود في كل عملية إبداعية أو قراءة.

"و تندرج ضمن هذه الخلفية السوسيو تاريخية التي توجه كل قراءة حالية لدى القارئ آثار عمليات قراءاته السابقة، و تؤكد هذه المكتبة التي تغذي القارئ و توجه فهمه و قراءاته للنصوص الجديدة أنه لا وجود لأي قراءة معزولة، فكل قراءة قراءة مقارنة...,و تماما كما يوجد تحاور و تناص بين النصوص بالمعنى الذي يقصده باختين, يوجد أيضا تحاور و تناص في ممارسة القراءة نفسها..., و يجب أن نفهم أن هذا المخزون ليس فرديا خالصا، بل هو مخزون ثقافي مؤسساتي و جماعي." [2]

فاختلاف المخزون الفردي و تفاوته من قارئ إلى آخر، هما الذان يولدان اختلافا في التأويل و التفسير، لكن ذلك الاختلاف مردود إلى الوحدة إذا ما استحضرت الشواهد الناقصة أو الغائبة عن ذهن القارئ المفسر، عبر شواهد شعرية

1- زتسيسلاف واوزرينياك: مدخل إلى علم النص، تر: سعيد يسري، مؤسسة المختار للنشر، ط1 القاهرة، 2003، ص 83.

2- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 253

أو أدبية أخرى ترد الشبهة و الفهم القاصر, إلى فهم أعمق و أصح باعتماد التصحيح و التوجيه و الرد الذي يمارسه النقاد بعضهم مع بعض, و ذلك ما نلاحظه في الردود على الشروح المنتشرة في المدونة التراثية.

من تلك القراءات التي ردت على شروح الشراح، قراءات إبن جني لأبيات لذي الرمة و اعتمد فيها مبدأ إبطال القراءة أو المعنى السابقين, و إتباعهما بفهم و معنى جديدين يمثلان لديه غوصا أعمق في المعنى و النص، "يقود النظر إلى خصوصية قراءات ابن جني للنص أنه يشك و يرتاب في القراءات السابقة كلها، فهو قد وصفهم بجفاء الطبع، و خفاء الغوص، و كأنه أراد أن يبين عطل أولئك القراء و تهافت أرائهم ليمهد لقراءته الجديدة. " [1]

إن إختلاف التفسيرات, التي عناها ابن جني في قراءته المختلفة لا تعني إختلافا جذريا في المعنى بقدر ما كانت اختلافا في عمق أو درجة التفسير، و هذه الطبقية أو المستويات في المعنى هي ما أشار إليه عبر القاهر الجرجاني في نظريته عن المعنى و معنى المعني، فالعلاقة بين المستوى الأول من المعنى و المستوى الثاني أو الثالث, هي التي تجعل التفسيرات صحيحة على الرغم كونها مختلفة. يقسم عبد القاهر الجرجاني المعاني التي هي مدار البحث الدلالي عنده إلى قسمين: المعاني العقلية و المعاني التخييلية و يعلق عليها:"فهي هنا عبارة مختصرة و هي أن تقول المعنى و معنى المعنى، و تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، و الذي تصل إليه بغير واسطة و بمعنى المعنى أن تعقل من اللّفظ المعنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر."[2]

فالمعاني الإضافية التي يصنعها النظم في العبارة هي التي عدها أساس الاختلاف في التفسير و الفهم و أساس جمالية التصوير، إذ إنه تدرج في الفهم من اللفظ إلى المعنى, وصولا إلى الصورة التي يختلف في تصورها القراء لإختلاف قدراتهم اللغوية و الذهنية, كما أسلفت الذكر سابقا، و هذا الذي دفع عبد القاهر إلى رفع اللبس عن نظرية المعاني لدى الجاحظ حين خلطوا بين المعنى المجرد

1- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 177.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح : محمد رشيد رضا , مكتبة محمد علي صبيح و أولاده ط6, القاهرة, 1960, ص 184.

و الصورة المخيلة فيقول:"و لما أقروا هذا في نفوسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهره....، و لكن جعلوا كالموافقة بينهم أن يقولوا اللفظ يريدون الصورة التي تحدث في المعنى و الخاصة التي حدثت فيه، و يعنون الذي عناه الجاحظ حين قال: و ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني و المعاني مطروحة وسط الطريق...." [1]

لجأ عبد القاهر و هو يشرح مبدأ الصورة المجتمعة من اللفظ و المعنى إلى التمثيل لها بالوشي و الرسم, على الرغم تأكيده على خطر المطابقة بينهما، لحرصه على مبدأ التفاوت بين المعاني مع حضور المطابقة الظاهرية، فالناس درجوا على القول إن الشاعر أتى بالمعنى عينه، على طريق التساهل و السطحية، و هذا الذي رفضه إذ إن المتلقي الحاذق لابد أن يدرك الفروق الدقيقة بين المعنى الأول و الثاني أو الثالث إن وجد، و لا يتم له ذلك إلا بعدة علمية السبيل إليها صحة الطبع و دوام الرياضة و التبحر في دقائق اللغة، لتكوين الصورة التخييلية الخاصة به التي تعللها اللغة و ليس الهوى و النفس، بل العقل و أعراف اللغة، يقول:

"و اعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه بقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة, فكان بين إنسان من إنسان و فرس من فرس بخصوصية تكون في صورة و هذا لا تكون في صورة ذاك، و كذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم و سوار من سوار بذلك، ثم وحدنا بين المعنى في أحد البيتين و بينه في الآخر يبنونة في عقولنا و فرقا، عبرنا عن ذلك الفرق و تلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، و ليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء و يكفيك قول الجاحظ: و إنما الشعر صياغة و ضرب من التصوير."[2]

فالتحام أجزاء النظم صادر عن حسن التأليف أو صحة التأليف الذي يزيد المعنى المكشوف الواضح بهاء ويضفي عليه ديباجة لم تكن تلاحظ لولا التحام النظم الذي أقره عمود الشعر.

و في هذا المنحى الأول أمثلة من المعقد من نسج أبي تمام ونظمه، كما درس

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 388.

2- المصدر نفسه، ص 342, 343.

سوء نسجه وتعقيده، ووحشي ألفاظه. فعد من المعقد المستكره قول أبي تمام:

يومٌ أفاضَ جوى أغاضَ تعزياً خاضَ الهوى بحري حَجاهُ المزيدِ

إذ قال: أن الشاعر جعل "اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزياً، والتعزي موصولاً به، (فاض الهوى) إلى آخر البيت، وهذا غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه مع أن "أفاض" و "أغاض" و "فاض" هي ألفاظ أوقعها في غير مواقعها، وأفعال غير لائقة بفاعلها"[1].

إذ يعد هذا الأسلوب من سوء النظم وفاسد التأليف، لأن الكلمة فيه لا تشاكل أختها ولم تأت مع أختها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها لا على الاتفاق ولا على القضاء بعيداً عن أسلوب الشعر الرفيع من مثل قول امرئ القيس:

فإنْ تكتموا الداءَ لا تحفِهِ وإن تَقصدوا لدمٍ نقصدِ

لأن هذا الأسلوب الشعري عنده هو الذي "يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا انشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه، فالشعر الجيد –أو أكثره- على هذا مبني"[2].

إن الفروق الفردية التي يصنعها القراء عبر تفسيراتهم المختلفة, و التي يقرها عبد القاهر في كلامه السابق، إنما مردها اختلاف في الصورة التي يصنعها النظم و ليس اختلاف في المعنى الذي يصنعه اللّفظ ., و هنا نظرة دقيقة قل نظيرها حتى عند النظرية الغربية ، حيث استطاع بفكره الحاذق أن يرد الاختلاف إلى الوحدة و يصنع حدودا للتأويل في إطار النص، برد التنوعات في الصورة إلى الوحدة التي في المعنى الأول أو المعنى العقلي، فالمعاني اللغوية الأولى التي في العبارة لا يمكن أن يختلف فيها اثنان، أما المعاني التخييلية في الصورة التي تتسم بالإختلاف فمردها اختلاف في الخبرة و تفاوت في الفهم و البديهة.

و ليس المعرض هنا مناقشة عبد القاهر في تصوراته النقدية أو استعراضها

1-الآمدي :ا الموازنة، ج1, ص 278-279

2-المصدر نفسه، ج1, ص281.

كاملة و لكن اكتفي بالتعليق على فلسفة المعنى عند هؤلاء البلاغيين أو النقاد و علتهم في اختلاف التفسيرات مع الإقرار بالفهم أو التفسير الجماعي الذي لا يقبل التأويل الشاذ أو المضلل، و اقترح في هذا أنموذجا من قراءة قدمها عبد القاهر تبرز هذا الجانب من القراءة, و متعلق بالكشف عن المعنى ثم التدرج من المعنى إلى الصورة، دون أن يكون ذلك نفيا للقراءة السطحية الأولى بل تدعيما لها.

لفت انتباهي في التراث الأدبي و النقدي العربي كثرة تناول و قراءة النقاد و من بينهم عبد القاهر الجرجاني للأبيات التالية و هي قول الشاعر :

و لما قضينا من منى كل حاجة و مسح بالأركان من هو ماسح

و شدت على حدب المهارى رحالنا و لم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا و سالت بأعناق المطي الأباطح

شغلت هذه الأبيات النقاد، و أفرزت ما يشبه الجدل النقدي بينهم، جلهم مجمعون على جمالها, لكنهم يختلفون في تقويم و تفسير هذا الجمال لاختلاف المعاني الثانوية المستقاة منها.

استهل عبد القاهر الجرجاني قراءته لهذه الأبيات بقوله:

"راجع فكرتك، و اشحذ بصيرتك، و أحسن التأمل، و دع عنك التجوز في الرأي."(1) و هذا تأكيد منه على قاعدة نقدية مهمة تتمثل في شروط القارئ للدخول إلى النص المتمثلة في استحضار الفكرو حسن التأمل و تجميع الذاكرة و شحذها و نبذ كل أحكام مسبقة تؤدي بالأحكام إلى الظلم و التجوز, ثم بعد هذا يلفت الأنظار إلى أن جمال الأبيات في جوهره يعود إلى جملة أشياء أجملها في الإستعارة الصائبة و الترتيب الحسن و السلامة من الحشو و من التقصير. (2)

كأنه في هذه القراءة الأولية يذكرنا بالقراءة الذوقية الأولى للنقاد العرب و التي تتسم بالعفوية، و لكن الجرجاني لا يكتفي بذلك بل راح يحلل و يعلل ذوقه بقوله عن البيت الأول: "عبر الشاعر عن قضاء المناسك أجمعها، و الخروج من فروضها و سننها، من طريق أمكنه أن يقصر اللفظ و هو طريق العموم، باستعماله عبارة كل حاجة."(3)

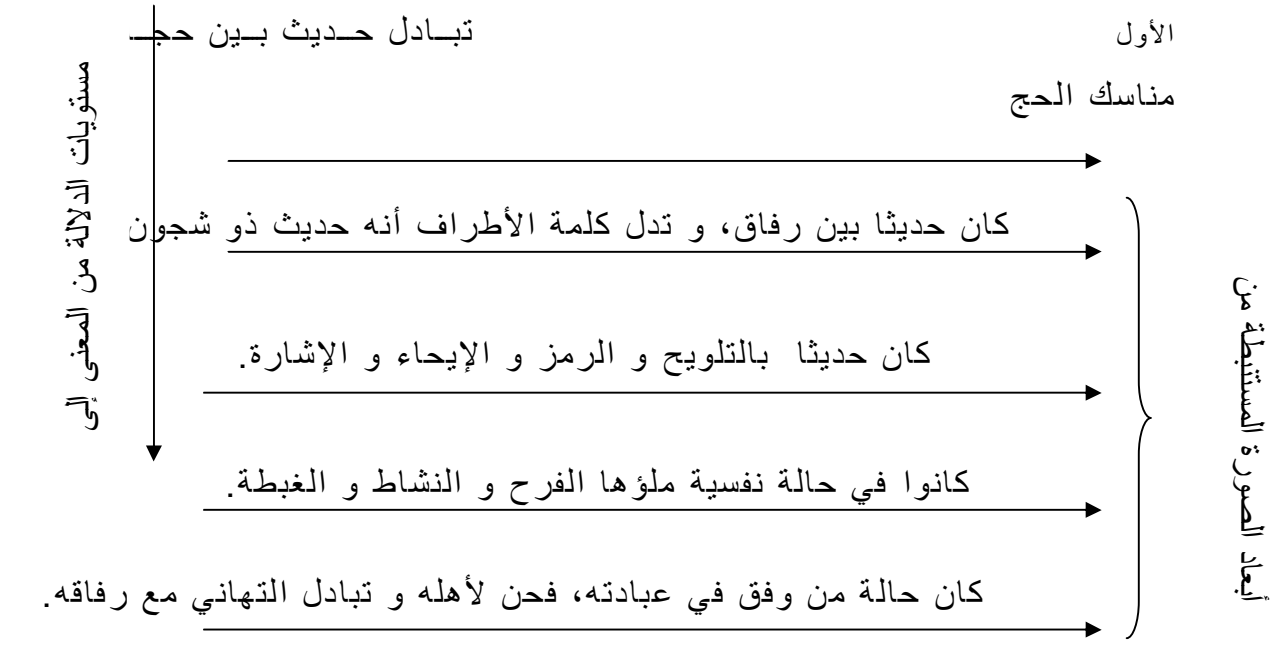
1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح:محمد رشيد رضا, دار الكتب العلمية, ط1,القاهرة 1988, ص 16.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص 16.

3- المصدر نفسه، ص 16.

قد يكون عبد القاهر من الذين يعتمدون قراءة تحليلية في تعاملهم مع النص لاستخراج مكنوناته و سبر أغواره، فقد استوقفه قول الشاعر : (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا). يقول:"ثم دل بلفظة (الأطراف) على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر، من التصرف في فنون القول و شجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة و التلويح و الرمز و الإيحاء , و أنبأ بذلك عن طيب النفوس، و قوة النشاط و فضل الإغتباط، كما توجبه ألفة الأحباب، و أنسة الأصحاب، و كما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة و رجا حسن الإياب، و تنسم روائح الأحبة و الأوطان، و استماع التماني و التحايا من الفلان و الإخوان."(1)

و هنا لابد أن تستوقف القارئ طريقة الجرجاني في التدرج الدلالي في تعميق الفكرة و اعتصار الأبعاد الدلالية لكلمة (الأطراف) في إطار علاقات النص، و في إطار المرجعية التي نقلت القارئ إلى الظروف الخارجية للشاعر , و إلى أحواله النفسية و حالاته الوجدانية، ليتمثل بذلك القارئ صورة أكثر عمقا للمعنى المقدم الذي يمثله الشكل الأتي:



يشرح الرسم البياني السابق المستويات الدلالية, التي تحملها قراءة الجرجاني فرسمها في ذهنه, و استنبطها بخبرته و عمق تأمله في الأبيات، حيث يلاحظ المحلل

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص 17.

التدرج المنطقي لمستويات الصورة المرسومة في ذهن الجرجاني التي شكلت في الأخيرة صورة رائعة لمجريات عودة حجاج من مناسك الحج، فانتقل من العلاقة الرابطة بين المتحدثين و كونها صداقة حميمية إلى الاستدلال من قوله: أطراف الحديث.. إنه حديث ذو شجون، و تصور بعد ذلك أنه حديث تم بالإشارة أو التلويح و غيرها من وسائل المحادثة بين الرفاق، و هذا الذي أدخل في الصورة الجانب النفسي للمتحاورين و كونهم كانوا في حالة نفسية مريحة من نشاط و غبطة، و هذا الذي رسم في الصورة آمالا متوقعة لهؤلاء في الحنين للأوطان و تبادل التهاني لحسن أداء العبادة.

هذه الصورة التي قدمها عبد القاهر و التي ملؤها الحركة و النشاط، ترسم بعض الفراغات التي لم نكن لنملأها لولا هذه القراءة الدقيقة و المتأنية، التي استوحاها الجرجاني من خبرته الاجتماعية و ثقافته اللغوية، و التي يمكننا أن نملأها أكثر بألوان من الإضافات الثانوية و المعاني الجزئية التي تكمل خلفية الصورة فيمكن لقراءات أخرى تجاوزها أو الاكتفاء بمستوى منها، إلا أنها لن تستطيع أن تتجاوز أو تخرج عن المعنى الأول: "تبادل حجاج للحديث بعد أن أنهوا مناسك الحج. و الذي يقره المعنى التقريري للعبارة اللغوية لبيت الشاعر ، و الذي يرد الاختلاف (الصورة) إلى الوحدة (المعنى).

فالإفهام مطلوب من الشاعر، كما في الوصف و الاستعارة إذ ينبغي أن تكون مناسبة والمناسبة تعني التقارب بين المستعار منه والمستعار له، أي وجود قرينة، تعمل على إدراج المعنى ضمن المألوف، ليكون واضحاً سهلاً، ولأن الدلالة تؤدي إلى التصور، فإن مقياس عمود الشعر أن تكون هناك مقاربة بين طرفي التشبيه تساعد على التصور، بأن يكون المشبه به أجلى صفة وأخص عرفاً حتى تستقيم الصورة في الإدراك، لأن الصفة الأخص تدل على شيء وتدفع عنه الغموض والالتباس. وفي هذا السياق كانت الاستعارة مبنية على التشبيه في السياق الدلالي. وقد كان عيارها عند المرزوقي الذهن والفطنة لأن العرب إنما إستعارت المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه.

و سأكتفي بهذا القدر من التحليل لهذا النموذج من القراءة الذي أبرزت فيه مراحل القراءة النقدية مبرزا أهم عنصر فيها و هو استخراج المعنى، و انتقال

القارئ في التراث النقدي من مرحلة المعنى اللغوي إلى الصورة التخيلية, عبر مستويات دلالية تربط بينها أعراف لغوية و ثقافية مشتركة بين القراء كعمود الشعر لذا لا تسمح بالجور في الأحكام و الخطأ في التأويل، لكونها مرجعية جماعية لكل القراء.

ملاحظات:

بعد أن استعرضت أهم السمات و الأصول المؤسسة للقراءة العربية و الغربية, خاصة فيما تعلق بمفاهيم أسس الشعرية و فلسفة كل اتجاه في فهم ماهية القارئ و القراءة، و النص الشعري و المعنى, يمكن استخلاص جملة من الفروق و هي :

1- يقدم إيزر من خلال نظريته مفهوما خاصا للقارئ، حيث رسمه في صورة قارئ ليبرالي من جهة ذو خبرة من جهة أخرى، و لكنها صورة تحمل العديد من أوجه التناقض كما أسلفت الذكر، لما في صورته من تجريد و مثالية نفتها النظرية النقدية التراثية , فرسمت صورة قارئ واقعي في أبعاده، إجتماعي في ميولاته و إنساني و عادي في قدراته.

2- تبعا لنموذج كل طرف في قارئه، قدم إيزر و النقاد العرب طريقة مختلفة في القراءة، حيث اتسمت القراءة الإيزرية بالتحرر و التعدد، و البحث عن الجانب الشخصي من التجربة بوصفها قراءة خاصة لا تتكرر و حوار داخلي و آني بين النص و قارئه، بعكس القراءة العربية التي لم تختلف عن مفهوم القارئ لديها، حيث نظرت إلى القراءة باعتبارها فعلا ثقافيا لا يخرج عن أعراف المجتمع، فالقراءة نشاط اجتماعي ترسم حدوده و تقاليده أعراف الثقافة، فلا تبقى التجربة في حدود المثالية و التجريد، بل هي قراءة تداولية إن صح التعبير، ترسم فيها الثقافة القراءة كحوار أزلي بين المؤلف و القارئ و بين القارئ و بقية القراء، ليعطي للفعل القرائي بعدا تشاركيا يرد التفسيرات إلى المعنى الواحد الذي تقدمه الثقافة عبر وسيط اللغة و أعراف البيان من الفهم و الإفهام التي لا تقبل الإبهام و الإحتمال.

3- تقدم نظرية إيزر نموذجا ممسوخا من النصوص، و التي ترد على القارئ و هي مفعمة بالاحتمالات و الإبهام، و التي تجعل من القراءة معاناة أكثر منها لذة فالنص الإيزري منزوع من محيطه الثقافي يرنو إلى التجاوز و ينبذ الألفة، و هذه الرؤية موروثة عن البنيوية التي تجعل من النصوص بنية مكتفية بذاتها، أما النص

العربي فمفعم بالعناصر الثقافية و الاجتماعية . خاصة فيما تعلق بأركان عمود الشعر أين يمثل عنصر الهوية الثقافية الأساس الذي يحتكم إليه الجميع في العملية الأدبية بحكم اتباع طريقة السلف في القريض, أين يمثل التاريخ همزة الوصل بين النص السابق و القارئ اللاحق، عبر أعراف القوم في الشعر ، و التي تمثل حضورا قويا للموروث الشعري الذي لا ينفصل عنه النص إلا بقدر التجربة الخاصة التي مثلها الشعر فيها بوصفه إبداعا خاصا، و هذا الذي يعطي للنص إمكانية الإنتماء في الثقافة و التحرر من التبعية في الآن نفسه، ليقدم للقارئ أنموذجا مناسبا للتلقي يتجاوز جدلية الجماعي و الفردي و السابق و اللاحق.

4- ينظر إيزر للمعنى بوصفه تفككا للحقيقة و طمسا للوحدة, و اعترافا بالتعدد و التأجيل, و الذي يرسمه المعنى المختلف كل قراءة , فغياب المعنى و تأجيل الدلالة ما هو إلا مظهر من مظاهر المعاناة و الغياب التي تعانيها الحضارة الغربية في مفهومها للحقيقة، و الذي لم يكن ليرد في مفهوم النقاد العرب الذين لم تكن له مشكلة في مفهومهم للحقيقة، ليتشكل المقوم الدلالي للخطاب الشعري من فاعلية العلاقة بين عناصر عمود الشعر البنائية في مستوى الصوت والتركيب كعناصر مولدة للمعنى في: الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له. غير أن نظرة في هذه العناصر ومقوماتها عند المرزوقي تكشف عن أن فهمه لها مجتمعة ينصب في القدرة الفنية على أن يكون المعنى واضحاً مفهوماً للمتلقي حيث نظروا إلى المعنى في إطار الوحدة التي تسمح بالاختلاف في إطار حدود للتأويل ترسمها اللغة ، و هذا عبر آلية الصورة التخييلية التي تسمح بخلق مستويات للمعنى اللغوي معتمدا في ذلك على تجربة المجتمع أو العادة كما رأينا في قراءة الجرجاني، و التي تقترب في بعدها الوظيفي من مفهوم ملأ الفراغ أو الفجوات عند إيزر و انغاردن لإتمام التصور و تقريب الفهم، لكنها تختلف عنهما في الآلية المعتمدة حيث فسرها إيزر بالجانب الميتافيزيقي للشخصية عند القارئ, بينما حددها الجرجاني بالإيحاءات التي تقدمها اللغة أو عادات السلوك التي يقدمها المجتمع و العصر، من أجل رسم صورة اجتماعية لا تخرج عن القراءات الأخرى بل تدعمها في مستوى المعنى اللغوي للعبارة.

المبحث الثاني:

تاريخ القراءة العربية في ضوء تاريخ عمود الشعر .

تقتضي عملية التواصل العادية مخاطبا يرسل رسالة إلى مخاطب أو مستقبل،كذلك الأمر في التواصل الأدبي حيث كل خطاب أدبي يعني تواصلا بين المبدع و المتلقي، و الوسيط النوعي بين الاثنين هو القناة الحاملة لهذا الخطاب، التي تتغير و تتحول حسب الضرورة الاجتماعية, التي يفرضها السياق، و حسب الضرورة التاريخية التي يفرضها العصر، و هذا الإتفاق الضمني الذي يهيئ الحوار بين المبدع و المتلقي و تفرضه القناة، يؤدي إلى إنتاج نصوص مناسبة لها، و اعتماد إستجابات تتكيف مع السياق و اللحظة التاريخية، هذه الحقيقة التواصلية في التاريخ الأدبي عند العرب تعد أساسا و منطلقا لرؤية واسعة للإنتاج و التلقي الشعري، يتجاذب قطبيه الشاعر و القارئ, إذ إن عملية التواصل الأدبي تخضع للعرف المشترك, لتخلص النص من كل احتمالات اللاّفهم ، مما رسم في التاريخ الأدبي أعرافا شعرية من قبيل عمود الشعر الذي استجاب لمقتضيات القناة الحاملة للخطاب الشعري, حيث انتقلت عند العرب من قناة الشفاهية و السماع إلى قناة الكتابة و القراءة خلق نوعا من التحول في الممارسة الشعرية لدى القوم، ممارسة فرضتها اللّحظة التاريخية للثقافة العربية التي انتقلت من مرحلة البداوة و الشفاهية إلى مرحلة التمدن و الكتابة و التأليف، و هذا فرض على الثقافة مراجعة معايير الإنتاج و الإستهلاك الثقافيين على حد سواء، لتصنع بذلك القراءة تاريخا للشعرية العربية.

تعد ثنائيتا المسموع و المكتوب في التلقي الأدبي، من الإشكالات المغيبة في الدراسات المعاصرة، و نظرية التلقي كبقية النظريات المعاصرة أزاحت من اهتمامها كل تلق شفاهي أو مسموع لكون نتاجا حضاريا للمدنية الغربية, التي قللت من شأن كل أدب مسموع أو شفاهي و عدته نوعا من الأدب الفلكلوري الذي دون مستوى الأدب الرسمي المكتوب، فسعى كل من ياوس و إيزر إلى التنظير الأدبي للتلقي وفق مبدأ التلقي البصري المكتوب، جعل ياوس من أفق الإنتظار سلسلة لتلقيات الأعمال الأدبية عبر العصور التاريخية، و أثر المتلقي في تلك الأعمال و طبعا لن تكون هذه الأعمال إلا كتابات متداولة عبر العصور أما زميله إيزر فقد نظر لفعل القراءة و ليس لفعل التلقي أكان سماعيا أو قرائيا، و هذا الذي تدل

عليه المفاهيم الموظفة في عمله من القارئ الضمني، و فينومينولوجيا القراءة، و مواطن الفراغ و الخواء كلها آليات القراءة البصرية و لم تكن أبدا لتساعد على فهم التلقي الشفاهي، الذي كان حاضرا و بقوة كما أشرت إلى ذلك في الفصل الأول من هذا المبحث، خاصة في العصر الجاهلي و عصر التقعيد النقدي لعمود الشعر العربي لقد:

"تم الكشف في القرن العشرين الميلادي، عن فروق أساسية في طرق و نتائج تحصيل المعرفة و التعبير بالكلام بين الثقافات الشفاهية الأولية و الثقافات عميقة التأثر بالكتابة، و بعدما انطوت عليه هذه الكشوف من نتائج أمرا مذهلا، ذلك أن كثيرا من الملامح التي قبلناها بوصفها قضايا مفروغا منها في الفكر و الأدب، في الفلسفة و العلم، بل في الخطاب الشفاهي نفسه بين الكتاب ليست ملامح أصلية للوجود الإنساني في حد ذاته، و لكنها برزت إلى الوجود بسبب الإمكانات التي أتاحتها تقنية الكتابة للوعي الإنساني، ثم صار واجبا علينا أن نراجع فهمنا للهوية و الإنتاج الإنساني في ضوء في هذه المعادلة ذات الطرفين: بين الشفاهي التاريخي و الكتابي الآني، بين الوعي بالذاكرة و الوعي بالكتاب."(1)

إذن فالخطاب النقدي الذي ينظر للظاهرة الأدبية ترعرع في بيئة لا تمت بصلة للأدب الشفاهي، هذا الذي دفع بالنظريات المعاصرة إلى وضع آليات قرائية تربط القارئ بالحرف و لا تربطه بالصوت، و تجعل من التلقي لذة بصرية و لا تربطه بلذة الصوت, على خلاف ما قامت عليه النظرية الشعرية عند العرب:

"إن الكتابة تلازم مكانها و لا تبرحه و توعد، أما الصوت فيتباهى، تنتمي الكتابة إلى نفسها و تحفظ نفسها، في حين يقبض الصوت بمشاعره و يدمر نفسه، الكتابة تقنع و الصوت يصيح، الكتابة تجمع ما يفرقه الصوت، إنها تتأتى من الاستحكامات ضد حركية الصوت، و في فضائها المغلق، تكثف الكتابة الزمن و تصفعه تجبره، على أن يسحب نفسه، خارجا في اتجاه الماضي و المستقبل، فالصوت غياب للحضور، دون بصمة، دون علامة التعرف التاريخي، بالصوت نظل جزءا من العرق القديم و القوي للبدوي."(2)

إن عنصر الحضور و الغياب الذين يلون الشفاهية، بحكم حضور الأنا القائلة

1- و الترج أونج: الشفاهية و الكتابية، ص 37.

2- حسن البنا عز الدين: الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي و النظرية الشفوية، دار عين، ط1، القاهرة، 2001، ص 16.

و غياب الصوت، هو الذي جعل الإنسان يتجه نحو بيت الكتابة، حيث الثبات و الحضور القوي للحرف على الرغم غياب الأنا الكتابة، و هذا الغياب الحاضر للكاتب هو ما جعل إيزر يستقبل النص و هو حر عن قائله، و يجعل ركنا في العملية الأدبية من النص و القارئ في لا تناظر أزلي، يخلقه غياب المؤلف في النص :

"و هذا اللاّ تناظر يشتمل على إنحرافيين عن المعيار: في الإنحراف الأول لا يستطيع القارئ أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحا، و في الانحراف الثاني لا يكون هناك سياق، ضابط بين النص و القارئ من أجل تأسيس المقصد."(1)

إن هذين الإنحرفين الذين يشير إليهما إيزر في نظريته، إنما يمثلان إنحرافا في مستوى التلقي القرائي، و ليس في التلقي السماعي، فالإنحراف المتعلق بالفهم لا يمكن أن يحدث في مستوى المشافهة و المؤلف حاضر في العملية الإتصالية بتوجيهاته و تصحيحاته المقدمة للفهم, التي تجعل من الفهم المحتمل فهما يقينا، أما الإنحراف المتعلق بمستوى السياق، فهو إنحراف لا يمكن أن ينتج إلا في التلقي القرائي، فالتلقي الشفاهي كما وصل إلينا عند العرب يجعل من المؤلف و السامع وجها لوجه, يجمعهما السياق و الحدث، و يتأسس المقصد مباشرة بعامل المقام و الذي يلاحظ مثلا في مقام المدح، ما يجعل من الانحراف معيارا خاصا بالقراءة و ليس بالسماع ,مما يخلق إختلافا جوهريا بين النتاج الأدبي الذي عاصر الفترة الشفاهية للعرب ونظيره في عصر التدوين و الشفاهية، من زاوية أن الأدب خطاب في المقام الأول، و اللغة لابد لها من وسيط أو قناة ناقلة لهذا الخطاب, تتلون به و تتأثر بتغيره.

"تعد الكتابة مرتبة من مراتب النشاط الإنساني في بناء حضارته، و تقييد فكره و انشغالات لنقل تجارته المعيشة لأجيال أخرى، لكن الملاحظ عن الكتابة إذا ما قورنت بالشفاهية أن الكتابة تعيد وعي الإنسان بفكره، بوصفه فكرا مجسدا في الحروف، و تمكن الكتابة من توقيف مجرى الفكر ليراجع خطواته على عكس الشفاهية التي تمثل نهرا لا يعرف التوقف، فالحضور القوي للصوت فيها يجعل من التفكير منصبا على اللفظ و ليس المعنى، و يجعل من الفكرة كائنا آنيا لا يعرف

1-روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 146.

التاريخ، و هذا ما جعل من الذاكرة الحضور الآخر للشفاهية في الثقافات البدائية، إذ تمثل الذاكرة السبيل الوحيد لنقل الأفكار و التجارب بين الأجيال، مما ولد مع مرور الزمن فكرا سطحيا يتلاءم و القدرات الذهنية الذاكرة البشرية، و هذا ما تجاوزته الثقافات التي عرفت الكتابة، فعمقت الفكرة، و وضعت الفلسفة."(1)

إن هذه الهزة الفكرية التي يصنعها انتقال قوم من طور الشفاهية إلى الكتابية هو ما جعل علماء العربية متوزعين في آرائهم بين مؤيد للفكر القديم و آخر للفكر المختلف، و جعل معها الإنسان العربي يعاني نوعا من الشك المعرفي بين صحة ما عرفه الجاهلي و ما عرفه المتمدن الحضري فنشأ جوا من الصراعات و المنازعات في المؤسسة النقدية العربية و هي تواجه هذا المد الفكري الجديد المحول و المغاير للأدب القديم في إنتاجه و تلقيه.

"كان هذا التدوين الذي شرع فيه في النصف الثاني من القرن الأول الهجري يقتضي الشرح و التفسير، فنشأت عندئذ حاجة معرفية إلى فقه الأدب بمثل ما نشأت الحاجة إلى فقه العقيدة، و ما نجم عنه من تعقيد علوم الدين، و استنباط الأصول و الفروع، و ما أعقب هذا من ميلاد جهاز مفاهيمي دقيق الوضع، موصوف بالبراعة و الإحاطة، و نابع من تصور ذهني، بات ينظر إلى المسائل العقلية نظرة تركيبية كلية، و بالرغم من هذا كله، ظل النقد بوصفه ممارسة إجرائية، على نص ذي مؤهلات خاصة ظل مفرغا من المحتوى الذي يجعله حقلا معرفيا يتمتع بمنظومة من المعايير و التقاليد و المقتضيات المنهجية و النظرية و التطبيقية الصالحة لمعرفة الأدب، لكونه نشأ نشأة شفاهية، عبر التلقي و الإنتاج على حد سواء."(2)

إن نظرية عمود الشعر مثلها مثل كل المفاهيم الإجرائية , التي أسسها النقد التراثي إنما كانت وليد هذه النقلات الحضارية التي شاهدتها الثقافة العربية، "إذ إن الخطوات التي خطاها هذا الفكر لتأسيس النظرية، تعد حدا فاصلا بين عصرين ثقافيين: العصر الشفاهي الذي كانت فيه المعرفة لا تزال قائمة على الفطرة و السذاجة و الإنطباع، و العصر الثقافي الذي شرع فيه العرب في تدوين أفكارهم

1- محمد تحريشي: أدوات النص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2000 ص 137.

2- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر، ص 111.

و علومهم، و بادروا إلى تحصيل المعارف المختلفة حتى يتمكنوا من إنتاج معرفة تفسيرية للنصوص التي تنطوي على تعقيدات أسلوبية أو عقلية، أو ميتافيزيقية."(1)

من هنا يمكن فهم علة مرور عمود الشعر بمراحل زمنية عدة, حتى يتشكل في صورته النهائية في القرن الخامس للهجرة، حيث لم يتم التقعيد له في العصر الجاهلي و لا في صدر الإسلام، بل استمر التقعيد له قرونا عدة لما للنظرية الشعرية عند العرب من مذاهب و أساليب، و لما للنقلة الحضرية عند العرب من تأثير كذلك و ذلك بظهور شعريات حديثة لا تمت لعمود الشعر الجاهلي، الذي ترتب عنه نوع من التشويش على المعايير و القيم الفنية الموروثة عن الأسلاف، و سأبرز في هذا المعرض تاريخ الشعرية العربية استنادا إلى تاريخ التلقي العربي عبر انتقاله من التلقي الشفاهي إلى القرائي و تأثير ذلك على صورة عمود الشعر العربي.

أ- التلقي الشفاهي و عمود الشعر:

كانت الفلذات التي حفل بما التراث الشعري العربي صورة للبيئة العربية التي أنتجتها، حيث وجه النقاد في ذلك العصرعلى الرغم من قلتهم الشعراء إلى ممارسة إبداعية قوامها الإنطباع و البديهة، و قرب المعنى و الصورة، ليشكل بذلك الشاعر شعرا شفاهيا في المقام الأول.

"هناك علاقة وطيدة لابد من الإشارة إليها و المتعلقة بين الشفوية الشعرية و السماع فهذه العلاقة جعلت النقد الشعري يتأسس محوريا، على مبدأ سماع الشعر، و على مستوى صلة الشعر بسامعه، لم يكن الشاعر الجاهلي في هذا المنظور ينشأ الشعر لنفسه بل لغيره- لمن يسمعه، لكي يتأثر به، و من هنا كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الإبتكار الذي يؤثر في نفس السامع، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري."(2)

إن مستوى البيان الشعري عند العرب كما ذكر ذلك أدونيس مرتبط بمستوى آخر هو مستوى الفهم عند المتلقي، و هذه الجدلية الحاصلة في الثقافة العربية عمادها اللحظة التاريخية لكلا العنصرين إذ لابد للشاعر من أن ينتظر العصر

1- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر, ص 67.

2-أدونيس : الشعرية العربية، ص 22.

الكتابي- إن صح التعبير- حتى يحرر إبداعه من التزامات التلقي و يحرر الدلالة من فروض الفهم، نظرا لما للعملية الأدبية من عمق اجتماعي يجعل منها عقدا اجتماعيا يكون فيه المبدع مرتكزا على الجانب التواصلي و التحاوري من الخطاب، و لكون الخطاب محكوما بأعراف البيان من الفهم و الإفهام و شروطهما.

لم يكن عمود الشعر معروفا عند العرب منذ القديم بهذا الاسم أو المصطلح فأول من وظفه بهذا اللفظ هو الآمدي حيث أن النقاد إذا راحوا يعرفونه بمفهومه قالوا: "أما الشعر فهو..."، و يلاحظ في تعريفاتهم لعمود الشعر أنها تدور حول التعريف الشفاهي للشعرية.

يقول الجاحظ معرفا أركان الشعرية:

"إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ، و سهولة المخرج و كثرة الماء، و في صحة الطبع و جودة السبك."(1)

و يضيف : "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم أنه أفرغ إفراغا واحدا، و سبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان."(2)

يروي المرزباني قصة مجلس تذاكر القوم فيه شعر أبي العتاهية بحضرة الجاحظ: "إلى أن جرى ذكر أرجوزته المزدوجة التي سماها ذات الأمثال، فأخذ بعض من حضر ينشدها حتى أتى على قوله:

يا للشباب المرح التصابي روائح الجنة في الشباب.

فقال الجاحظ للمنشد: قف، ثم قال: أنظروا إلى قوله:

روائح الجنة في الشباب

فإذا له معنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلا القلوب، و تعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل و إدامة التفكير، و خير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه."(3)

لذا كان من الجاحظ أن أوقف المنشد ليفهم البيت و يتذوقه، لما فيه من جمالية لا تتلاءم و التلقي الفوري الشفاهي، بل لابد من روية في الفكر، و إدامة في التأمل

1- الجاحظ: البيان و التبيين، ج3، ص 131.

2- الجاحظ: كتاب الحيوان، ج1,ص67.

3-المرزباني :الموشح,ص355.

تبرز أركان الشعرية الشفاهية من كلام الجاحظ في:

1- إرتباط الشاعرية بمدى إلتزام الشاعر بشروط الفصاحة من احترام مخارج الأصوات، و إعطاء الحروف حقها, و ذلك يبرز في سهولة المخرج و كثرة الماء و الجريان على اللسان.

2- ارتباط جودة الشعر بجودة اللفظ و الصوت , أي التركيز على الوقع الصوتي للشعر من الوزن القائم على خير الألفاظ و تلاحم الأجزاء و حسن السبك.

يقول أبو هلال العسكري معرفا الشعرية : "ينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره و مطابقا، عاديه لعجزه، لا تتخالف أطرافه، و لا تتنافر أطرافه، و تكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، و مقرونة بلفقها، فإن تنافر اللفظ من أكبر عيوب الكلام."(1)

و يقول في موضوع آخر:"و الكلام إذا كان لفظه غثا، و معرضه رثا كان مردودا و لو احتوى على أجل معنى و أنبله، و أرفعه و أفضله."(2)

الملاحظ من تعريفات العسكري تركيزه الشديد على مفهوم الشعر بوصفه كلاما، و هذا لربطه بين الشعر و اللغة و الصوت، فمركزية الصوت في مقابل الحرف إنما هي إمتداد لنظرة الجاهلي للشعر كممارسة شفاهية ترتكز على الإنشاد و السماع، لذا وجب على الشعر أن يبتعد عن الغثاثة، كما يصرح العسكري فلا يكون معرضه رثا، و لا أدري ما القيم الموضوعية لهذه المعايير النسبية التي لا تمثل أي مقياس قطعي يمكن تلمسه أو قياسه في التلقي أو التطبيق النقدي.

استمرت هذه الرؤية البدوية نحو الشعر و الشعرية حتى عصر ابن رشيق و الذي يقدم مفهومه لعمود الشعر بقوله: "و الكلام على هذا الأسلوب كما قدمه الجاحظ فهو ما لذ سماعه، و خف محتمله، و قرب فهمه، و عذب النطق به، و حلى في فم سامعه، فإذا كان متباينا عسر حفظه، و ثقل على اللسان النطق به، و مجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء."(3)

1- العسكري: كتاب الصناعتين، ص 160.

2- المصدر نفسه ، ص 81.

3- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 157.

و لا يخفي على أحد ما لأثر الشفاهية في هذا المفهوم المقدم من ابن رشيق حيث يربط جودة الشعر بكل ما ارتبط بحالة السماع و الإلقاء، من جودة النطق و حسن السماع، و سهولة الحفظ، و هذه الأركان المؤسسة للشعرية العربية هي التي ستسمح فيما بعد بتبلور المصطلح النقدي المعروف بعمود الشعر الذي يلاحظ تطوره من مفهومه عند الأمدي، ثم القاضي الجرجاني وصولا إلى تقعيده النهائي عند المرزوقي .

يقول الآمدي معرفا عمود الشعر: "فإن كنت ممن يفضل سهل الكلام و قريبه و يؤثر صحة السبك، و حسن العبارة، و حلو اللفظ و كثرة الماء و الرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة."(1)

و يقول في موضع آخر: "و المطبوعون و أهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني و الإغراق في الوصف، و إنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني و أخذ العفو منها ,كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك و قرب المأتى، و القول في هذا قولهم و إليه أذهب."(2)

فهذا الشاهد من كلام الأمدي يدل على فلسفة الشعر عند هؤلاء القوم، و الذين يحتفون بالمعنى السهل القريب، و ينفرون من المعنى العميق أو البعيد لتأثير التلقي الشفاهي في تشكيل الشعرية العربية، حيث أن التلقي السماعي كما أشرت سابقا يفرض طريقة و درجة في التفكير تتناسب و قدرات الإنسان في التحليل و الذاكرة.

ينطلق الأمدي في وضع الأسس التي تشكل عمود الشعر من دعائم قوية تمثل توجها ثقافيا ساد عند العرب منذ العصر الجاهلي و استمر تأثيره في عصر الإسلام و تتلخص في:

أ- لطف المدخل و سهولة الولوج.

ب- تخير اللفظ، و تخير الموضع الخاص للكلمة لتلائم أخواتها على نحو يتضح معه الأداء لتقديم واضح للدلالة.

ج- إيراد المعنى في الهيئة المعتادة من غير تعمل و لا تكلف.

1- الأمدي: الموازنة بين الطائيين،ج1, ص 71.

2- المصدر نفسه، ج2, ص 496.

د- ملاءمة الاستعارات و التمثيلات لما استعيرت له من غير فلسفة في إبراز المعاني و لا إيغال في التصوير.(1)

كذلك الشأن عند القاضي الجرجاني الذي يلاحظ امتداد الخطاب الشفاهي في قراءته لعمود الشعر, على الرغم من تأخر عصره إذا ما قيس بالحقبة الجاهلية

و هذا لم يكن إلا لتأثير و سلطة المؤسسة النقدية في عصره، التي لم تقبل أي عنصر دخيل في فهمها لأركان الشعر، يقول في تعريفه

للعمود: "و كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى و صحته و جزالة اللفظ و استقامته، و تسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، و شبه فقارب، و بده فأغزر و لمن كثرت سوائر أمثاله و شوارد أبياته."(2)

من الواضح أن القراءة الشفاهية، استقرت في مقاييسها و لم تطور معايير جديدة تذكر, بسبب الوضعية الثقافية آنذاك في صعود المحدث، و الذي واجهه القاضي الجرجاني معقبا بقوله: "و لم تكن تعبأ بالتجنيس و المطابقة، و لا تحفل بالإبداع و الإستعارة إذا حصل لها عمود الشعر."(3)

"هكذا لا تصير الخاصية الإنشادية في التلقي الشعري قيمة جمالية فحسب, بل تتجاوز ذلك لتفعل في مجالات التأويل و الدلالة, متفاعلة في ذلك مع باقي مكونات الخطاب الشعري, فهي ليست زينة تكميلية كما يتصور أحيانا , و في موازاة ذلك يتأكد التفرد الضروري للصيغة الشفاهية للإنجاز و التلقي, فوضعية الشعر في ذاتها وضعية موسيقية , و ليس هناك وجود مستقل عن الإنجاز. "(4)

بهذا تكونت عبر مسيرة النقد العربي طريقة في التأليف الشعري تتناسب و طريقة التلقي، مما يؤكد الحضور القوي للقارئ في الإبداع، بوصفه الجهة الوحيدة التي تؤكد شعرية النص و جماليته على الرغم مما يملي من شروط قاسية على المبدع, و هو يشق طريقه في صنع تاريخ جديد للشعر و الأدب ، و يلخص أركان الشعرية الشفاهية أو عمود الشعر قبل المرزوقي بما يلي: "نظر إلى الشعر نقديا عبر التأثير المطرب، و بنيت الشعرية على جمالية الإسماع و الإطراب,

---

1- ينظر: صلاح رزق: أدبية النص، دار غريب، ط1، القاهرة، 2002، ص 121.

2- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 33.

3- المصدر نفسه، ص 33-34.

4- محمد الماكري : الشكل و الخطاب , المركز الثقافي العربي , ط1, بيروت ,1991 ص124-125 .

فتقتضي هذه الجمالية، على مستوى المعنى، أن يتجنب الشاعر الإشارات البعيدة , و الحكايات الغلقة، و الإيماء المشكل و تقتضي أن يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة و لا يبتعد عنها، ذلك أن الكلام الشعري مبني على الفائدة مما أدى الفصل بين الشعر و الفكر، و هذا الفصل توكيد لجمالية الشفوية الجاهلية، و انحياز للبداوة الصافية ضد المدينة الهجينة، و ترسيخ للصورة الإنشادية الغنائية للشعر، و تقتضي كذلك هذه الجمالية حيث الشكل ألفاظا موسيقية، عذبة، تنبع من كلام سهل، واضح، لين سلس."(1)

بهذا شكل الخطاب النقدي جمالية الصوت على حساب الصورة, و لذة السماع على حساب لذة القراءة، فانحازت الشعرية التراثية في أكثر عصورها نحو فعل القراءة بوصفه سماعا و تلقيا مباشرا ينسج فيها الشاعر منواله الشعري عبر معادلة الصوت الواضح/ المعنى الواضح، و هذا لا يتأتى له إلا بالركن المقابل الواجب الحضور دائما، فالشاعر الجاهلي لا يكتب لنفسه بل للآخر، و كذلك نصه ليس للمؤلف بل للقارئ، لذا وجب على المعايير و الأعراف الفنية أن تصطبغ بهذه العلاقات لتؤسس تأثيرها الخارجي الموجود في التلقي الشفاهي.

"قد يجرنا الإعتقاد بأن الإرتجال الشفاهي لا يتجاوز عددا قليلا من الأبيات لكن الرأي الذي ينبغي اتخاذه بخصوص تلك القصائد , التي يقع التأكيد بإصرار على أنها قيلت في اللحظة ذاتها , خصوصا إثر انفعال عنيف, لذا لابد أن يقع تمييز واضح في مجال تلقي الأشعار المرتجلة بين الإنبثاق العفوي لقصيدة حقيقية, و إنشاء مرتجلات سهلة تحل مجموعات جرسية محل طموح غائب,. فمفهوم القيمة متقلب ولا يتضح إلا في وضعية محددة, إذ تثير قصيدة مدحية أو هجائية, أو قصيدة غزلية أو حكمية حماسا. في حين قد تبدو مخيبة أثناء القراءة لاننا نجرد كل واحدة منها من صفتها الجوهرية , و من العامل الخاص في نجاحها. أي نعزلها عن الإطار الذي أنتجها, لنحكم عليها باستقلال عنه. ومن ثم يغدو كل شيء خاطئا لأننا نطبق مقاييس جمالية بحكم وسائل إنتاجها. "(2)

1-أدونيس : الشعرية العربية، ص 23- 24

2- جمال الدين بن الشيخ :الشعرية العربية , ص 113.

ب- التلقي القرائي و عمود الشعر:

إن التحول الذي طرأ على الجماعة العربية في قنوات الإتصال الأدبي ، لم يكن ليحول الإبداع عندها تحولا جذريا، و يبدو أن العقلية العربية لا تحتفل بالمكتوب كثيرا بل تولي اهتمامها بالشفاهي الذي يمتع و يطرب و يهز النفس ، ففيما كانت تنتقص من قيمة العالم الذي يعتمد على المكتوب في مجالسه العلمية أو حلقات درسه فسمته صحفيا انتقاصا لقيمته و مصداقيته،" و كانت تبجل الذاكرة و تقوي من سلطانها، و عندما أعادت العرب قراءة هذا التراث الشفاهي شكوا فيه و ارتابوا من أمره لأن نصوصه لم تسلم من التشويه و الإنحراف لتعدد الروايات."(1)

بهذا لم يستطع المحدث أن يحدث قطيعة نهائية مع الماضي الشفاهي، و هذا أمر معقول، لما لخاصية التناص من تأثير في إبداعية النصوص، فإنكتاب النصوص بتعالقه مع النصوص السابقة حتمية حاضرة مع كل تجربة إبداعية كانت حديثة أم قديمة، حيث أن أعراف الكتابة لابد لها من مواطن معروفة تنطلق منها في رحلتها لتبدأ عملية التواصل مع قارئها, و ذلك تحت مسمى أعراف الجنس الأدبي، ثم ليأتي المختلف بعد ذلك متجاوزا المتحول في النصوص نحو عوالم أخرى مغايرة.

كذلك الشأن في الشعر العربي, الذي لم يكن لينتقل إلى شعريات الكتابة و هو محمل بموروث شفاهي ثقيل: " فالتساؤل الضروري هو عن مدى تحول الثقافة العربية فعليا من ثقافة مشافهة إلى ثقافة قوامها الكتابة، ألا تكون المرحلة التي أحس بها الجاحظ و عبر عنها و شهد عليها عصر التدوين هي ما أسماه بعض المختصين في الاداب الكلاسيكية بمرحلة المخطوط، فتكون الصفحة بذلك بديلا عن الذاكرة في المرحلة الشفاهية، إنها الذاكرة و قد قيدت بالرسم و الخط ، أي ما كان يقال من شعر شفويا كتب في صحائف دون أن يمس منطق العلامة."(2)

ذهب بعض النقاد المعاصرين إلى فهم الجدلية الحاصلة في النقلة التي عاشها الشعر بين الشفاهية الجاهلية و الكتابية الإسلامية، بوصفها جدلية مختلقة من سلطة المؤسسة، و لم تكن لتنتشر بين القراء لولا إملاءات السلطة النقدية، و استحواذها على حقوق القراءة و المبدعين، حيث وظفت خطابا تاريخيا يصنع من مرجعيته

1- محمد تحريشي: أدوات النص، ص 140.

2- حسن البنا عز الدين: الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي و النظرية الشفوية، ص 36.

الجاهلية السند الوحيد لتفسير موقفها، فعد الجاهلي أفصح من المولد و السابق أشعر من اللاحق، و الصوت أقوى من الحرف، لتؤسس بذلك سلطة الأنموذج و الأول و انحطاط المقلد و الخلف.

يقول أدونيس: "غير أننا اليوم نواجه أزمة شاملة في العلاقة مع الشعر، و هي أزمة تكمن في الخطاب النقدي الذي أوله، و نظر له، فقد حدد له خصائص، بوصفه شعرا شفويا، محولا إياها إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية، بحيث لا يعد أي كلام شعر إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل، بحيث جعلت هذه الطريقة الخاصية الشعرية الوحيدة."(1)

إن هذا التشدد الذي رآه أدونيس في الخطاب النقدي يمكن أن لا يكون ذا مصداقية مطلقة لما في التراث النقدي من مؤلفات خرج فيها أصحابها عن النسق العام، و نهجوا سبيل الإنصاف لتجربة الكتابة، و هذا الذي يبرز في عمل المرزوقي الذي يمثل الشكل النهائي لعمود الشعر العربي.

- يعد المرزوقي في عمود الشعر سبعة أسس هي:
- شرف المعنى و صحته, وعياره العقل الصحيح و الفهم الثاقب.
- جزالة اللفظ و استقامته, و عياره الطبع و الرواية و الإستعمال.
- الإصابة في الوصف, و عياره الذكاء و حسن التمييز.
- المقاربة في التشبيه, عياره الفطنة و حسن التقدير.
- التحام أجزاء النظم و التئامها على تخير لذيذ الوزن, عياره الطبع و اللسان.
- مناسبة المستعار منه للمستعار له, عياره الذهن و الفطنة.
- مشاكلة اللفظ للمعنى و شدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما,عياره الدربة و الممارسة .

و لا يفوت المرزوقي أن كثرة سوائر الأمثال و شوارد الأبيات التي ذكرها القاضي الجرجاني في عموده إنما تتأتى من العناصر الثلاثة الأولى. (2)

إن الناظر في المقارنة بين عمود الشعر عند المرزوقي الذي قعّد له سابقه القاضي الجرجاني يجد فروقا عدة، يمكن استقراء تأثير الشعرية الكتابية فيها.

1- أدونيس: الشعرية العربية، ص 36.

2- ينظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 08.

من ذلك أن القاضي الجرجاني أبعد الاستعارة و البديع من عموده، و هذا ردا على مذهب المحدث، أما المرزوقي فقد عد الاستعارة ركنا أساسا في نظريته، "و يرد القاضي الجرجاني بإقصائه للاستعارة أن يستبعد الصنعة المعتمدة على مذهب أبي تمام و يستبدلها بالشعر العفوي الذي يحل اللفظ العذب الرشيق محل الصنعة المتكلفة."(1)

هذا الذي دفع المرزوقي لإضافة عنصر الاستعارة إنصافه لمذهب البديع حيث شاع بين الناس, و استمال قلوب القراء إليه فعده عنصرا رئيسا من عمود الشعر و هذا دليل تأثير القراءة في صنع الشعرية العربية في نظريته .

أما العنصر الثاني الذي تميز به مفهوم عمود الشعر عند المرزوقي هو إلغاؤه لمبدأ البداهة في التعامل مع الشعرية، حيث ذكر القاضي الجرجاني معيار البداهة كركن للشعرية، "ذلك أن غزارة البديهة تدل على قوة الشاعرية عند القاضي الجرجاني، و هي سرعة رد الفعل الشعري تجاه المؤثرات الخارجية، و هي حصيلة البحث في مصطلح الفحولة الذي وضعه الأصمعي."(2)

لهذا ألغى المرزوقي معيار البداهة من عمود الشعر لأنه يقضي لتجربة الكتابة في الإبداع , و هو الذي عاش في عصر أصبحت الكتابة السبيل الشائع في الإنتاج الشعري، أما البداهة فمرتبطة بالشفاهية التي اتسمت الشاعرية فيها بالارتجال و التلقائية.

أما العنصر الثالث الذي يميز مفهوم عمود الشعر عند المرزوقي الذي يبرز فيه مدى تأثير تجربة القراءة في فهم كينونة الشعر و معايير الشعرية عند العرب و قد انتقلت فيهم الثقافة من طور إلى طور, فيتمثل في معيار إلتحام أجزاء النظم و التئامها على تخير من لذيذ الوزن، و يمكن أن أضيف في هذا الجانب معياره في مشاكلة اللفظ للمعنى، و هي معايير تدل على رؤية متقدمة في الخطاب النقدي التراثي, بإلغاء و تجاوز ثنائية اللفظ و المعنى نحو مفهوم النظم و التأليف كبديل عن الصوت و المعنى ، ليفسح المجال لمفهوم الكتابة بوصفها نسجا و تأليفا.

1- محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ط1 بيروت، 1984، ص 35.

2 - محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا ، ص 32.

يقول الخفاجي : "و من الصحة صحة النسق والنظم , وهو أن يستمر في المعنى الواحد و إذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقا بالأول غير منقطع عنه ومن هذا خروج الشعراء من النسيب إلى المدح , فإن المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقا بكلامهم في المدح لا ينقطع عنه".(1)

بدأ المرزوقي مقدمة كتابه بطرح الإشكالات النقدية المتمثلة في إنقسام النقاد إلى أنصار للفظ أو أنصار للمعنى مما أدى إلى اضطراب في الأحكام، "حيث يرى المرء أن كثيرا مما يستجيده زيد يجوز أن يطابقه عليه "عمرو" و أنه قد يستحسن البيت و يثني عليه، ثم يستهجن نظيره في الشبه لفظا و معنى حتى لا مخالفة فيعرض عنه، إذ كان ذلك موقوفا على استحلاء المستحلي و إحتواء المحتوى."(2)

ثم يقدم المرزوقي علاجا لهذه الإشكالية منطلقا من الوعي بالواقع الأدبي الذي أضحت فيه الكتابة و القراءة الوسيط الأدبي الأكثر شيوعا، رغم ذلك فقد ظلت جماعة من البلغاء تعتني بالقيم الأدائية الظاهرة و هم أصحاب اللفظ، و ذلك بأن يكون الشعر عندهم: "مصفى من كدر العي و الخطل، مقوما من أود اللحن و الخطأ، سالما من جنف التأليف، موزونا بميزان الصواب، يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظا و تركيبا." (3) , في حين أن القسم الثاني :

"أما أصحاب الصنف الثاني من البلغاء فهم أصحاب المعاني, و هؤلاء طلبوا المعاني المليحة من خواص أماكنها، و انتزعوها جزلة عذبة حكيمة طريفة، أو رائعة بارعة...و جعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه لائقة الإستعارة، صادقة الأوصاف."(4)

ففي هذه النظرة التوفيقية بين أنصار اللفظ و المعنى يحاول المرزوقي رسم شعرية عربية مختلفة ترى في النص كلية واحدة، يلغي بموجبها تلك النظرة الثنائية التي

1-أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي :سر الفصاحة , تح :علي فوده , مكتبة الخانجي, ط2, القاهرة, 1994, ص253

2- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 05.

3- المصدر نفسه ، ص 06.

4 - المصدر نفسه ، ص 06

صنعتها الطبيعة الشفاهية نحو اللغة، حيث تبرز اللغة كصوت يمثل معنى، بل تجاوز المرزوقي ذلك بأن يكون النص جملة واحدة من الحضور البصري, حيث يبرز التأليف كعلامات بصرية حاضرة تجعل من النص نظاما و تأليفا أكثر منه دالا و مدلولا:

"في ضوء هذا يمكن القول أن هذه الأسس التي صاغها المرزوقي في عمود الشعر ليس وقفا على قديم الشعر و حديثه، لأن مفهوم شرف المعني و صحته، أو جزالة اللفظ و استقامته مثلا يردنا إلى القيم و المواضعات التي أرساها الجاحظ و قدامة و بلغت نضجها عند ابن سنان، و الحديث عن الإصابة في الوصف أو المقاربة في التشبيه و مناسبة المستعار منه للمستعار له يردنا إلى كلام ابن قتيبة و الأمدي و القاضي الجرجاني، و مفهوم الالتحام و الالتئام و النظم يردنا إلى كلام قدامة و ابن طباطبا و عبد القاهر الجرجاني و الفلاسفة و المعتدلين في النظرة إلى قضية اللفظ و المعنى."(1)

تمثل الجهود البلاغية, التي أرساها عبد القاهر الجرجاني تواصلا آخر لمفهوم الشعر بوصفه قراءة و تأليف ونظم ، حيث يتلمس الباحث في نظرية النظم عنده أنها امتداد آخر لما بينته سابقا من جهود المرزوقي الذي حاول الفكاك من النظرة التجزيئية التي فرضتها العقلية الشفاهية و توجيهه للنقد وفق متطلبات القراءة, من هنا :

"تأخذ القراءة عند عبد القاهر الجرجاني طابع الممارسة العقلية و الفنية، إذ جعل الجرجاني المتلقي مكونا من مكونات العمل الأدبي، فإنه يمد الظاهرة الشعرية إلى المتلقي، و يقترح التأمل لإزالة أغلفة النص، و إن تصور الجرجاني لعملية الإبداع أخذ يحوم في فضاء التلقي، إذ عزى سر الخلق الفني إلى إكتشاف المتلقي لآليات اشتغال الدلالة في النص، فتحدث المفاجأة التي تنتج اللذة عبر العملية الذهنية في رحلة البحث و الكشف."(2)

يرجع هذا التوجه الجديد عند الجرجاني في فهم العلاقة بين النص و قارئه بإعادة المزية في الشعر لقدرته على التخييل و تحريك العقول يقول: "إذ رأيت

1- صلاح رزق: أدبية النص، ص 128- 129.

2- أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجاني بلاغته و نقده، وكالة المطبوعات، ط1، بيروت، 1973 ص 203.

البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا, ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق و حسن أنيق، و عذب سائغ،و قلوب رائع فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف و إلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فواده، و فضل يقترحه العقل في زناده."(1)

يعول عبد القاهر هنا على حجم الصورة الشعرية, التي يرسمها الشعر عند قارئه، رافضا في الوقت نفسه كل شعرية مستندة على الصوت أو الجانب اللفظي كما كان يصوره الخطاب النقدي الشفاهي، فالمعول في عصره عصر القراءة هي الصور و الأخيلة و تأثير النص في العقول و الأفئدة و ليس تأثيره في السمع أو الأذن.

و ليبرز الجرجاني محاور الشعرية الجديدة التي مهّد لها المحدث منذ القرن الثاني للهجرة بلور مفهوما آخر على المستوى الدلالي للشعرية هو مصطلح معنى المعنى.

يقول : "و إذا قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة و هي أن تقول المعنى ومعنى معنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر." (2)

يفرق عبد القاهر في نظرته للشعرية الكتابية بين المعنى الشعري, الذي يقترن بصورته الفنية التي تمثل نشاط القارئ في النص و كذا المعنى العام,.فهو يميز بين المعنى حين يتشكل في بنية العمل الفني و مطلق المعنى.

الملاحظ أيضا من النماذج التمثيلية التي ساقها الجرجاني لإبراز الفرق بين المعنى و معنى المعنى اعتماده على التمثيل البصري للقضية عبر مفاهيم الحرفة اليدوية و بخاصة حرفة الصائغ، التي يظهر فيها العمل اليدوي للبصر و ليس للسمع، وهذا لتلمسه غلبة الشعرية البصرية المتعلقة بالكتاب على شعرية الملفوظ، يقول: "و أن سبيل المعنى الذي يعبر به عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير و الصياغة فيه كالفضة و الذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 307

2-المصدر نفسه : ص 102

أنت أردت النظر في صوغ الخاتم و في جودة العمل و رداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل و تلك الصنعة."(1)

من هذه النظرة تأسست نظرة جديدة نحو الشعرية العربية أختزل أركانها في:

1- معيار التشبيه القائم على رد المجرد إلى المحسوس:

"حيث رأى الجرجاني في التشبيه دلالة فنية تقوي المعنى المجرد الذي يتكلم عنه الشاعر بأن ينقل من العقل إلى الإحساس، و من الفكر إلى الحس، و تفضيله للمعنى البعيد في التشبيه على المعنى القريب لأن هذا الابتعاد يوفر العقل لذة الكشف."(2)

يقول الجرجاني: "و هكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب و كانت النفوس لها أطرب، و كان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب...، و لذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله:

و لا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت

كأنها فوق قامات ضعفنا بها أوائل النار في أطراف كبريت.

أغرب و أحجب, و أحق بالولوع و أجدر من تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عقيق.., و إذا ثبت هذا الأصل و هو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس مما يحرك قوى الاستحسان و يثير الكامن من الاستظراف فإن التمثيل أخص شيء بهذا الشأن، و أسبق جار في هذا الرهان."(3)

فعبد القاهر يرى أن جهات الإختلاف بين المشبه و المشبه به كلما كانت كثيرة، كان التشبيه أجود لأنه يحتاج إلى إطالة نظر و إجالة فكر، و هذا ما يسمح به التلقي القرائي الذي ساد عصره، و الذي سيسمح له بتحويل نظرية الشعر و الواضح البسيط في التشبيهات إلى المعقد و الغامض.

2- معيار الإستعادة القائمة على التباعد بين عناصرها:

هذا المعيار متعلق بما سبق في باب التشبيه، حيث إنتصر الجرجاني لجمالية الغرابة بدل الألفة "فنظر إلى جمالية الاستعارة على خلاف ما ذهبت إليه العرب

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص 196-197.

2- محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، ص 31.

3- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 116-117.

من مناسبة المستعار منه للمستعار له و قد أكد أن التشبيه أصل في الإستعارة, و أنها ضرب منه و تعتمد عليه، و أن حسنها يكون على قدر إخفاء التشبيه و المبالغة فكلما إزداد التشبيه خفاء كانت الاستعارة أحسن حتى إنها تكون أغرب ما يمكن إذا كان الكلام مؤلفا تأليفا جيدا من حسن السبك و الحبك."(1)

و بلاغة الاستعارة في منظوره لا تكون في المثبت إنما في الإثبات كما يبين ذلك في كتابه، ففي قول الشاعر:

فسبلت لؤلؤ من نرجس و سقت وردا و عضت على العناب بالبرد.

قال: "فلا تحسبن أن سبب الحس الذي تراه و الأريحية التي تجدها عنده أنه أفادك ذلك فحسب، ذلك أنك تستطيع أن تجيء به صريحا...، و لكن اعلم أن سبب أن راقك و أدخل الأريحية عليك أنه أفادك في إثبات شدة الشبه مزية و أوجدك فيه, خاصة قد ركز في الطبع أن الإنسان يرتاح لها و يجد في نفسه هزة عندها، كقول أبي نواس:

تبكي فتذري الدر عن نرجس و تلطم الورد بعناب

و قول المتنبي:

بدت قمرا و مالت خيط بان و فاحت عنبرا و رنت غزالا.(2)

3 - معيار إلتحام أجزاء النظم

أضاف لهذا المعيار وضوحا يتخذ من النظم نظرية قائمة, تجعل من النص بنية لغوية تنظم فيها العناصر عبر علاقات تحكمها معاني النحو، "لذا لا يكون الفضل للمفردات في ذاتها، إذ إن الفصاحة للفظ صفة معقولة- لا محسوسة – كما كان في الثقافة الشفاهية، فوجوه نظم الكلام و الفروق الواقعة بين نظم و نظم لا تنتهي عند غاية أوحد، لذا تبدوا المفاضلة بين الفصحاء مردود إلى أفضلية اختيار عن اختيار لا اختيار لفظة دون لفظة."(3)

بهذا صنعت الشعرية العربية منعرجا حاسما على يدي عبد القاهر الجرجاني بالانتقال من شعرية اللفظ إلى شعرية النظم، و من شعرية الوضوح إلى الغموض و من الألفة إلى الإغراب، و هذا لم يتشكل إلا بسبب النقلة الحضارية التي عاشها

1- أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجاني بلاغته و نقده، ص 156.

2-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز, ص 345 .

3- صلاح رزق: أدبية النص، ص 40.

المتلقي العربي في مواد تلقيه و قنوات الخطاب لديه فالكتابة فرضت أعرافا جديدة و متطورة للعمود، من الاهتمام بالفصاحة إلى النظم, فإذا كانت الكتابة جاءت لترشح المستوى التقنيني للمجتمع في مرحلته التطورية، فإن الشفاهية أنتجت لها قوانين مؤثرة في العملية التواصلية ، فعجزت الشعرية العربية على التخلص من كل مؤثرات عصر الجاهلية، إلا أن ذلك لم يكن ليمنع من ظهور شعرية الكتابة كنسق جديد و شائع, كوّن لنفسه معايير أسهمت في تشكيل عناصر عمود الشعر العربي.

من خلال هذا العرض الذي قدمته في هذا المبحث يتأكد أن عمود الشعر إنما هو وليد متطلبات التلقي التي أفرزتها البيئة العربية، عبر كل تحولاتها الحضارية حيث تبين كيف استطاع تاريخ التلقي عند العرب أن يوجه و يرسم تاريخا آخر هو تاريخ الشعرية، تاريخ مغيب عند الكثير من الدارسين حيث غطت ثنائية القديم و الحديث على كل المباحث التاريخية للشعر العربي، ليقدم خطابا نقديا يرى في السيرورة التاريخية للأدب تحولا جدليا داخليا للبنى النصية، دون أي دخل للتلقي في صنعه أو تشكيله.

إن من الواجب إنصاف عمود الشعر و رفع الملام عنه في قضية تطور الشعر العربي، حيث نظر إليه الدرس النقدي الحديث من حيث هو شعار جمود الشعر، من خلال الإملاءات المجحفة التي كان يفرضها على الشعراء في العصر العباسي و هذا يرجع إلى الخطأ في الرؤية، إذا ما قسنا تجربة الإبداع بشروط التلقي.

"و على هذا الأساس يمكن القول أن نظرية عمود الشعر رحبة الأكناف واسعة الجنبات امتدت على طول مسيرة الشعر العربي، و أنه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبدا، و إنما تخرج قصيدة لشاعر أو أبيات في كل قصيدة، و قد أشاء الناس فهم هذه النظرية و حملوها من السيئات الشيء الكثير و لكنها أساس كلاسيكي رصين فالثورة عليه لا تكون إلا على أساس رفض، جنس الشعر العربي جملة, بل إن المرزوقي زاد من اتساع هذه النظرية حين جعلها ذات وسط و طرفين، فإما أن يحقق هذه العناصر، أو يغلو فيها أو يقتصد بين و بين و لكل أنصاره المتلقين الذين يؤثرونه. "(1)

بهذا يمكن أن ندرك أن الشعرية العربية, شعرية للتلقي في الأساس،إذ لعبت

1- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 416.

مفاهيم من قبيل الشفاهية و الإعتدال و الوضوح دورا حاسما في تشكيل الصورة النهائية لعمود الشعر بوصفه عمودا للمتلقي العربي، الذي لم يستطيع فيه العمود التخلص من إملاءات الأعراف الاجتماعية و عمود الذوق التي أثقلت كاهل الشعر بمتطلبات اجتماعية و ثقافية فرضتها العقلية الثقافية في المجتمع العربي التي غطت كل شعرية جديدة لتعيد إحياء التراث الجاهلي باسم الأصالة, غير أن ذلك لم يمنع عمود الشعر من التحول و التغير استجابة للقارئ العربي المتحول هو أيضا.

خاتمة

خاتمة:

حاول هذه البحث في التراث النقدي القديم بعامة, و في عمود الشعر بخاصة الكشف تمحيصا و تقصيا و مقابلات عن بذور نظرية حديثة هي نظرية التلقي دون محاولة تحميل التراث أكثر مما يحتمل، و دون الجرأة على إقحام ما ليس موجودا في التراث النقدي، مع الحرص على تحري الموضوعية العلمية قدر الإستطاعة.

نتيجة لذلك جمعت جملة من الاستنتاجات, التي كان من أهمها:

- يمكن للباحث في التراث النقدي إيجاد أفكار جادة تترجم عن بذور أولى لنظرية التلقي، عبر مظاهر نقدية تمثل إهتماما بالمتلقي على نحو ما، بوصفه ركنا رئيسا في إنجاح العملية الأدبية.

- كان الخطاب النقدي, الذي رافق نشأة مصطلح عمود الشعر خطابا يرمي لمحاكاة أنموذج جاهلي في الإنتاج و التلقي، لذا راح يستعين بجملة من المفاهيم المساعدة على استمرار النسق من قبيل الطبع, و الإرتجال و الوضوح التي كانت تمثل النسق البدوي الذي مثل الشعرية الأنموذج.

- تمثل الشفاهية المرحلة الثقافية التي عاشها العرب، و التي أسست للشعرية العربية، حيث جسدت الحالة التواصلية الأولى بين المبدع و المتلقي فساعدت على ظهور تأثير المتلقي في عمود الشعر, عبر متطلبات الإبانة و الوضوح, التي يفرضها التلقي الشفاهي، و التي تجاوزتها الشعرية العربية في مرحلة التدوين و القراءة.

- يمثل الذوق الأدبي عند العرب الوجه الآخر للأعراف الاجتماعية و الثقافية, التي حددت بسلطتها الجماعية التطور الأدبي للشعر، للإلتزام الشديد الذي يلاحظ في الذوق تجاه الذوق البدوي و البداوة، و الذي نجم عنه نسقا مهيمنا في المؤسسة النقدية رفض كل شعرية مخالفة للأصل الجاهلي, مما أدى إلى ظهور نسق المحدث بوصفه نتاجا طبيعيا لمتطلبات التلقي القرائي الذي انتشر في عصر الحداثة و شكل ذوقا مفارقا عن الذوق البدوي.

- تمثل الأصول المعرفية لنظرية التلقي أهم موجه لهذه النظرية، مما يؤكد أن كل نتاج ثقافي ما هو إلا مرآة للبيئة و الحضارة الخاصة به , و التي تتوزع بين أصول فلسفية و أخرى نقدية، تتألف الأولى من الفلسفة الظاهراتية لدى هوسرل و رومان إنجاردن، و كذلك الفلسفة التأويلية لمارتن هيدجر و غادامير بالإضافة إلى الأصول النقدية المتمثلة في نظرات أرسطو في التلقي الأدبي و أعمال الشكلانيين الروس.

- يمثل أفق التوقع في النظرية الغربية أفق الاستحسان في النقد التراثي لما للخصوصية الثقافية من تأثير في تحديد كلا الأفقين، و يتركب أفق الإستحسان في الشعرية التراثية من عام يمثله عمود الشعر و عمود الذوق، و خاص ينقسم إلى مفاضلة شعرية و مفاضلة شاعرية, يسمح هذا الأفق بنوعيه للقارئ من مواجهة النص وفق المعايير الفنية و الاجتماعية التاريخية, لتعلق القراءة عند العرب بالمجتمع و التاريخ، و يختص أفق الاستحسان عند العرب عن نظيره الغربي بتعدد الافاق الخاصة حسب تجارب كل القراء, مع الحفاظ على الوحدة في الأفق العام الذي يمثل تجربة الجماعة.

- يرتبط مفهوم المسافة الجمالية عند النقاد العرب بمفهوم الانصهار و الانتماء، عكس مفهوم التجاوز في النظرية الغربية, و تتحدد هذه مسافة في الخطاب النقدي التراثي بالمحفوظ الشعري القابع في ذاكرة القراء و يمثل وحدة قياس التميز للنص الجديد المقروء, بالمقارنة مع النصوص الماضية، مع إخضاع هذا المقروء لمعايير الأفق العام الفنية و الاجتماعية, تحت مسمى الإنتماء و ليس التجاوز.

- ترتبط متعة الجمالية في الخطاب النقدي التراثي و عمود الشعر بمفهوم الحس الجمالي عند ياوس ,الذي يمثله مفهوم الاعتدال كمقياس جمالي في منظور المتلقي العربي, تخضع له كل عناصر عمود الشعر في القصيدة، من البنية اللفظية بواسطة متطلبات الفصاحة , وصولا إلى بنية الدلالة (بشقيها الكم المعنوي بين الإطناب و الإيجاز، و النوع المعنوي بين الوضوح و الغموض).

- يختلف مفهوم و آليات القراءة في نظرية الغربية كما يصورها إيزر عن مثيلتها في الخطاب النقدي المشكل لعمود الشعر، و يتصل هذا الإختلاف بتصورات كل ثقافة و بيئة لـ:

1- إختلاف تصور ماهية الإنسان بين نظرية الليبرالية عند الغرب والاجتماعية عند العرب، أي بين الإنسان أو القارئ المتحرر و القارئ الإجتماعي الملتزم.

2- مفهوم النص بوصفه بنية متحررة من مؤلفها و مجتمعها و تاريخها عند إيزر مثلا، و نظرة العربي نحو النص لكونه إبن مؤلفه، و قطعة لغوية لا تنفصل عن ثقافتها و فضائها التاريخي.

3- مفهوم المعنى عند إيزر قائم على الإختلاف و التعدد، لغياب شرط الحقيقة في الفن كما تصوره الفلسفة الغربية، بينما رأى الناقد العربي الوحدة و الحقيقة فيه لما للقراءة العربية من أصول تداولية توجب الفائدة في الخطاب، في إطار متطلبات الحوار من فهم و إفهام القائمين على تمكين الدلالة أو المعنى.

- يمكن توظيف النقلة الحضارية للثقافة العربية بعامة و لوسائط التلقي الأدبي خاصة من الشفاهية إلى الكتابية, لاقتراح فهم آخر للتاريخ الأدبي للشعر العربي، الذي أكدته التحولات التي عرفتها معايير عمود الشعر، نظرا لتأثير المتلقي الأدبي في تشكيل النص و بناء الجمالية، بغية وضع تاريخي جديد للشعر وفق تاريخ التلقي الأدبي، مما يؤكد بوجه حاسم أسس التلقي في بناء عمود الشعر, من حيث هو نظرية عربية عميقة الجذور في الكيان الثقافي للإنسان العربي مبدعا و متلقيا.

قائمـــة المصـــادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

1-المصادر العربية :

أ-الكتب :

1-أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تح، لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، ط1، بيروت,1978.

2-أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجاني بلاغته و نقده، وكالة المطبوعات، ط1، بيروت، 1973.

3بسام قطوس :استراتيجيات القراءة, دار الكندي,ط1, إربد,1998.

4-أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تح: صالح الأشقر، دار الفكر، ط2، دمشق،1964.

5-بوجمعة شتوان: بلاغة النقد و علم الشعر في التراث النقدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دار الأمل، تيزي وزو، 2007.

6-تسعديث قوراري: المتلقي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008

7-توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، منشورات عيون، ط2، الدار البيضاء، 1987.

8-جابر عصفور: مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة و العلوم، القاهرة، 1982.

9-جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور :لسان العرب,دار المعارف, ط1,القاهرة, 1981.

10-حبيب مونسي: مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

11-حسن البنا عز الدين: الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي و النظرية الشفوية، دار عين، ط1، القاهرة، 2001.

12-أبو حسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح، محمد بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986.

13-صريع الغواني مسلم بن الوليد، الديوان، تح: سامي الدهان، دار المعارف، ط3، القاهرة،
14-صلاح رزق: أدبية النص، دار غريب، ط1، القاهرة، 2002.
15-صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علوم النص، عالم المعرفة،الكويت, 1992.
16-طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الكتب العلمية, ط2، بيروت، 2006.
17-عابد الجابري: نقد العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت، 2009.
18-أبو عامر ابن شهيد: رسالة التوابع و الزوابع, تح :عمر سعيدان, دار الحوار, اللاذقية، دت.
19-عبد الرحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2004.
20-عبد القاهر الجرجاني:أ- أسرار البلاغة، تح:محمد رشيد رضا, دار الكتب العلمية, ط1,القاهرة,1988.
ب-دلائل الإعجاز، تح : محمد رشيد رضا , مكتبة محمد علي صبيح و أولاده, ط6, القاهرة, 1960
21-أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني: الموشح، المطبعة السلفية، ط1،القاهرة، 1950 .
22-عبده حلو: معجم المصطلحات الفلسفية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1994.
23-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:أ- البيان و التبيين، ج1، دار المشـــرق، بيروت، 1986.
ب-الحيوان، ج1,تح.عبد السلام محمد هارون , دار مصطفى البابي الحلبي, ط2 القاهرة,1978 .
24-علـي أحمـد سـعيد أدونـيس : أ-الثابـت و المتحـول،دار العـودة ,ط4, بيـروت ,1983.
ب-الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1989.

25-أبو علي الحسن ابن رشيق: العمدة، ج1, تح.محمد عبد الحميد, دار الجيل, ط5, بيروت, 1981.

26-أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2003.

27-فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ط1، دار العالم العربي، دبي، الإمارات العربية، 2006.

28-أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1940.

29-أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1 , تح، عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1990.

30-القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة ,تح :محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي, المكتبة العصرية, ط1,بيروت , 1966.

31-محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحوّل الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1974.

32-محمد الماكري : الشكل و الخطاب , المركز الثقافي العربي , ط1, بيروت ,1991.

33-محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، 1999.

34-محمد المصري: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، ط1،عمان ، 1987.

35-محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر, تح :عباس عبد الساتر,دار الكتب العلمية, ط2, بيروت,2005 .

36-محمد تحريشي: أدوات النص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2000.

37-محمد طه عصر: مفهوم الابداع، عالم الكتاب، ط1، القاهرة،1997.

38-محمد عبد العظيم :أ- إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي,المؤسسة الجامعية للدراسات, ط1, بيروت ,1994.

ب- في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ط1، بيروت، 1994.

39-أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي :سر الفصاحة , تح :علي فوده مكتبة الخانجي, ط2, القاهرة, 1994.

40-أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر و الشعراء، ج1,تح.أحمد 41-محمد شاكر , دار المعارف، ط2،القاهرة , 1958.

42-محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1 , القاهرة, 1996.

43-محي الدين صبحي:أ- نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب تونس، 1984.

44-مصطفى درواش:خطاب الطبع و الصنعة, منشورات اتحاد الكتاب العرب, ط1, دمشق, 2005.

45-مصطفى ناصف: النقد العربي، عالم المعرفة، الكويت، 2000.

46-ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، ط2، بيروت، 1981.

47-ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر، الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2009.

48-نجوى صابر: الذوق الأدبي و تطوره عند النقاد العرب، دار الوفاء، ط1, الإسكندرية، 2006.

49-أبو نواس الحسن بن هاني:الديوان,تح :علي فاعور,دار الكتب العلمية, ط2, بيروت, 1994.

50-أبو الهلال الحسن بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، تح، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1،بيروت،1981.

ب- المجلات و الدوريات :

1-إدريس بووانو: كيف تلقى العرب القدامى الشعر،مقالة في مجلة عالم الفكر، ع2،الكويت, 2003.

2-صالح علي سليم: ظواهر من التمرد في العصر العباسي، مقالة في مجلة جامعة دمشق، العدد 2،دمشق, 2004.

3-عبد العالي بوطيب: مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر، مقالة في مجلة علامات، العدد 53، جدة، 2004.

4-المختار السعيدي: نظرية التلقي في الغرب، مقال: عن موقع الأساتذة المبرزين و الباحثين في اللغة العربية في المغرب،www.arabforum.on.ma ,2005.

5- الهاشم أسمهر: جمالية التلقي، مقالة بمجلة علامات، العدد11 ,مكناس ,المغرب 1999.

6-وحيد كبابة: الشاعر العربي بين معاناة الإبداع و صعوبة التلقي، مقالة في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق،2000 .

2- المصادر الأجنبية المترجمة :

1-تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 1991.

2-ج. هيوسلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا و التفكيكية، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 2002.

3-جمال الدين بن الشيخ :الشعرية العربية, تر :مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ, ط1, دار توبقال, الدار البيضاء , 1996.

4-جيمس مونرو: النظام الشفوي في الشعر الجاهلي، تر: فضل بن عامر العماري، دار الأصالة، ط1، الرياض، 1987،

5-زتسيسلاف واوزريناك: مدخل إلى علم النص، تر: سعيد يسري، مؤسسة المختار للنشر، ط1، القاهرة، 2003.

6-فولفغانغ إيزر :فعل القراءة, تر :حميد لحمداني و الجلالي الكدية, منشورات المناهل, ط1, فاس , 1994.

7-فيرناند هالين: بحوث في القراءة و التلقي,تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب , 1998.

8-و الترج .أونج: الشفاهية و الكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت 1994.

الفهرس

الفهرس

مقدمة 1

الفصل الأول: الأصول المشكلة لعمود الشعر

المبحث الأول:

حضور الشفاهية في تشكيل الحكم النقدي

و عمود الشعر..... .06.

المبحث الثاني:

الذوق الشعري في التفكير النقدي عند العرب.....23.

الفصل الثاني: عمود الشعر في ضوء جماليات التلقي

المبحث الأول:

عمود الشعر في ضوء أفق التوقع.....38

المبحث الثاني:

المسافة الجمالية في عمود الشعر.....63

المبحث الثالث:

عمود الشعر في ضوء المتعة الجمالية.....76

الفصل الثالث: عمود الشعر في ضوء فعل القراءة عند إيزر

المبحث الأول:

فعل القراءة بين الرؤيتين العربية و الغربية.....106

المبحث الثاني:

تاريخ القراءة العربية في ضوء تاريخ عمود الشعر.....138

خاتمة.....159

قائمة المصادر و المراجع.....166

الفهرس.....176