

## إرهاصات نظريات جمالية القراءة في التراث النقدي العربي

زين العابدين حميلي  
جامعة الهضاب 2 سطيف - الجزائر  
hamblizinou1@gmail.com

ملخص البحث

تسعى هذه الورقة البحثية إلى استجلاء الإرهاصات الأولية لنظريات جمالية التلقي، أو ما يعرف بجمالية التقبل من خلال استقراء ما ألمح إليه نقادنا العرب القدامى إلى بعض القضايا النقدية والبلاغية، التي تلقت بصورة أو بأخرى مع فحوى نظريات القراءة المعاصرة ابتداء من نظريات المدرسة الألمانية، وانتهاء برواد المدرسة الظواهرية والتأويلية .

ستركز المداخلة على عناصر التعانق والتخالف بين نظريات القراءة عند الغربيين وعند نقادنا العرب كابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني، وهذه الدراسة لا تندرج ضمن ما يعرف بالدفاع الحماسي الأجوف عن التراث العربي من قبيل الشعور بعقدة النقص، وإنما هي دراسة موضوعية تقويمية تستهدف إعادة قراءة للتراث برؤية منفتحة على الاستفادة من منجزات الراهن، ومشدودة في الوقت نفسه إلى جذور الماضي .

الكلمات المفتاحية :

الجمالية، التلقي، النقد العربي القديم، المقارنة والتحليل .

\*\*\*\*\*

مقدمة :

يتميز مفهوم التلقي أو جمالياته في تراثنا النقدي عنه في حركات النقد الأجنبي في أنه لم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة على نحو ما كان معروفا في فلسفة النقد اليوناني مثلا .

وهذا فيصّل طبيعي بين أمة جعلت الفلسفة التجريدية غرامها الأول، وأمة عرفت بتكوينها النفسي والاجتماعي عن المنازع الفلسفية، فكان الشعر فنهّم الأوحّد، وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه<sup>(1)</sup>.

ومن ثم، كانت حركة النقد العربي القديم بمنأى عن الكليات الفلسفية، أو النظريات العامة، التي يمكن أن تنتظم مفهوم الاستقبال في فكرة جامعة، لأن الأحكام النقدية في تراثنا إنما كانت تستمد من أحوال النص في علاقته بالمفاهيم العلمية والثقافية المختلفة، وكانت - إلى ذلك - خاضعة لاتجاهات النقد وقناعاتهم الفكرية. فكان من الصعب - والحالة كذلك - أن تمضي عملية الاستقبال في خط واحد، أو حتى في خطين متوازيين، وإلا كان مفهوم ابن قتيبة - مثلاً لجماليات التلقي موازياً عندنا لمفهوم عبد القاهر الجرجاني، أو دالاً معه في جدول البدائل. وهذا غير صحيح في تقدير أصحاب الذوق العالي، فالخط الذي مضى فيه عبد القاهر - وإن كان تطوراً لحركة الفكر العربي في النقد بشكل عام - فهو يمثل في تاريخ هذه الحركة طفرة هائلة فيما يتعلق بجماليات التلقي، ومن الصعب أن تفسر هذه الطفرة - عنده - أو تفسر أحكام من كانوا قبله بأسباب خارجة عن طبيعة الأدب وعلاقاته المتعددة، خلافاً لما ألفناه في حركة النقد اليوناني. فاختلاف الرؤية في مفهوم الاستقبال بين أرسطو وأستاذه أفلاطون إنما يخضع لقواعد فلسفية، مردّها إلى التباين الواضح بين فلسفة واقعية، وفلسفة مثالية جامحة<sup>(2)</sup>. والأدب - بطبيعة الحال - تابع لتينك الفلسفتين، ومن ثم كان للفكر النقدي عند كل منهما قاعدة يعتمد عليها، ويفسر على أساسها.

وإذا كان طبيعياً أن يخلو تراثنا النقدي من فلسفة عامة تنتظم جماليات التلقي، أو مفهوم الاستقبال فليس معناه أن رصيدنا النقدي قد خلا من عناية رواده بهذا الموضوع. فعلى العكس من ذلك كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطاً في جملة أحكامهم بقضايا النص، ولهذا جاء مبنوثة في تضاعيف الأحكام، متعدد المفاهيم بتعدد الملكات، أو باختلاف العوامل المؤثرة في تاريخ الأدب وتقدير النقد. ومع تعدد المفاهيم واختلاف الرؤى في استقبال النص كان البحث عن المتعة الفنية من أبرز منافذ التواصل مع الملتقى،

ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم في استلهام مواطن الجمال في النص .

وتلك مسألة ما زالت تحسب للنقد العربي في مواجهة التيارات النقدية الحديثة، التي يسعى روادها في محاولات مكثفة للوصول إلى رؤية جديدة في مفهوم العلاقة بين محاور الاستقبال، وقد تبلورت محاولاتهم في مجموعة من الأفكار والرؤى النقدية، التي يمكن أن تصنف بالنسبة لعملية التلقي في نموذجين: نموذج يقوم لدى أصحابه على إلغاء مهمة التفسير للنص، وبالتالي لا تكون للغته قيمة في عملية التواصل مع النص وصاحبه، وليس على القارئ حينئذ إلا أن يقف على هامش التجربة، يتألم ولا يفهم، يعاني ولا يعلم، وهو ما تبنته الرمزية<sup>(3)</sup>، ونموذج ثان تبنته البنيوية يعد مقابلاً للنموذج الأول في مفهومه للعلاقة بين النص والقارئ .

وتعد نظرية الاستقبال المطروحة رؤية نقدية جديدة في التركيز على أهمية القارئ ودوره البارز في التفاعل مع النص.

وإذا كان تراثنا النقدي يرفض النموذج الأول بمفهومه الغربي، فحسبه من النموذج الثاني إجمالاً أنه محاولة للعودة إلى لغة النص ومعطياته الفنية، بعد أن تجاهلته الماركسية والرمزية في جماليات التلقي .

### محاور التلقي في النقد العربي القديم:

ربما لم تختلف محاور التلقي في حركة النقد العربي عنها في حركات النقد العالمي حتى قبيل منتصف القرن التاسع عشر، حيث كانت عملية التلقي تتم -غالباً- في إطار تفاعل فيه ثلاثة محاور، هي الأديب والنص والمتلقي. ولكل محور من هذه المحاور دوره الفعال في تحقيق المتعة والجمالية في عملية التلقي.

وربما توثقت الصلة بين تلك المحاور بعد ارتباط الأدب بمناهج التاريخ وعلم النفس حتى أصبح الكشف عن رموز النص، وفهم إشارته يتطلب من المتلقي أن يقف على حافة النبع يتسمع خرير الماء في المسارب الخلفية، ليدرك سر عدوبته إن جاء عذبا،

وسبب كدرته إن جاء كدرا. ومنذ أكثر من نصف قرن تقريبا أخذت إفرافات التغيير الاجتماعي في شرق أوروبا وغربها تظهر على قسامات الأدب في صور مختلفة الشكل، حتى بدأت منتديات الأدب وساحاته على مستوى العالم تستقبل رياح التغيير في أشكال نقدية جديدة، ونظريات متعددة تتلاحق في سرعة مذهلة، وربما تراخمت في مواكب الحركة النقدية تراحم الأضداد فمن تلك النظريات ما أفرزه الفكر البرجوازي كالرمزية مثلا، ومنها ما أفرزه الفكر الماركسي كالجماالية الماركسية، ومنها النظريات التي حاول أنصارها التوسط بين البرجوازية والماركسية مثل التحليل البنيوي ثم كانت نظرية الاستقبال والتلقي الألمانية - وهي احدث النظريات المطروحة حتى اليوم - إفراف للنظام الديمقراطي في ألمانيا الغربية بعد إقامة خط برلين.

أما رصيونا النقدي فهو حافل بالأحكام التقريرية، والنماذج التطبيقية التي احتكمت إليها جماليات التلقي لدى رواد الحركة النقدية على اختلاف المعايير وتعدد مستويات الإدراك والذوق .

والمتبع لتاريخ هذه الحركة في خطوطها الزمنية أو التزامنية لا يصعب عليه إدراك المفارقات الواضحة بين الرواد في مفهوم التلقي أو طبيعة التعامل مع النص، ولكن تبقى هذه المفارقات في دلالاتها المتميزة من متلق إلى آخر

#### أولا : جمالية القراءة ولغة النص ومعطياته :

لم تعد لغة النص تمثل أهمية تذكر في مفهوم التلقي عند بعض النظريات الحديثة، التي تعول على لغة الأسطورة والتجارب الرمزية اللاواعية، حتى صار اتجاهها يستهوى الكثيرين من رواد الحداثة الغربية والعربية على السواء، بل تحول هذا الاتجاه في أحوال كثيرة إلى حرب مناهضة لكل تفسير يعتمد فيه المفسر على لغة النص من مجازات وتشبيهات واستعارات، فهم يرون اللغة عاجزة بكل معاييرها المجازية عن احتواء تجاربهم الرمزية<sup>4</sup>. ومن ثم بدأ النص يفقد أهم قنوات البث الفني في تواصله مع الجمهور، وزاد الأمر تعقيدا والطين بلة محاولات جد أصحابها في تطويع لغة النص العربي القديم لمفهوم رمزي وأسطوري، متكئين في هذا المنحنى على طمس معطيات اللغة بقصد التعقيم أو "الإيهام

بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه<sup>(5)</sup> ". ففي الوقت الذي تمضي فيه مواكب التقدم العلمي إلى آفاق بعيدة هيأت لمظاهر النشاط الإنساني أن تخضع لمنطق الرقي الحضاري في التفسير والتعليل إذا بفريق يرجع القهقري بخلاصة التجارب العربية في الشعر إلى عهود الخرافة ومعابد الآلهة باسم التفسير الأسطوري.

وقد عول أصحاب هذا الاتجاه على أن الشعر بصفة عامة ولدى الأمم جميعا إنما نشأ مرتبطا بالطقوس التي كانت تقدم إلى الآلهة، وكانت هذه الطقوس عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء، وكان طبيعيا في نظرهم أن تصبح الأسطورة بعد مرحلة ما كلاما موزونا أو أناشيد ذات إيقاع خاص، ويظل لها هذا الطابع بعد أن تتحول إلى حكاية عن الآلهة والكون<sup>(6)</sup> .

وبمقتضى هذا التصور واجهوا مقدمة القصيدة العربية بأطلالها ونسيبها، فأروا " أن المرأة تبدو عنصرا مهما من عناصر الطلل، وأن ارتباط رحيلها بإقفار الديار يدل على مالها من قدرة على الخصب واستمرار الحياة. والذي يمنح الحياة والخصب والنماء، ويحيل المكان إلى الجذب هو الإله، لأنه - في تصورهم - ما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها وتصير خرابا إذا ما رحلت " ثم يمضي هؤلاء في تحديد هذه الإله، فيذكرون " أن الشاعر بعد أن يقف على الأطلال ويكي وحده أو يدعو رفيقه للبكاء معه نراه يبدأ بذكر الحبيبة التي رحلت، ويصفها إما بالشمس مباشرة، وإما بصفات تتصل بالشمس، وذلك من نحو قول قيس بن الخطيم :

أتعرف رسما كاطراد المذاهب	لعمرة وحشا غير موقوف راكب
ديار التي كانت ونحن على منى	تحل بني لولا نجاء الركائب
تبدت لنا كالشمس تحت غمامة	بدا حاجب منها وضنت بحاجب

فالمرأة التي يبكي الشعراء لرحيلها كانت ترمز - في نظرهم - للشمس ربة الجاهلين<sup>(7)</sup> " فالتفسير الأسطوري مناهض لما تتمتع به اللغة من مجاز، وهو حرب على الدلالة يشير إليها التعبير بعيدا عن جو الأسطورة .

فقد قام هذا التفسير لدى أصحابه على تصور مدفوع، وذلك لأن الشعر العربي - منذ أقدم عصوره - لم يرتبط في نشأته بطقوس يتقرب بها الشاعر إلى الآلهة، بل نشأ - خلافاً لفنون الشعر لدى الأمم - كما يقول الأستاذ العقاد: " فنا كاملاً مستقلاً عن الفنون الأخرى، وقد توافرت له مقومات الفن وشروطه من نبض اللغة الشاعرة التي خضع لها لسان العربي ووجدانه... ". ثم يمضي العقاد، فيصرح بأنه " لا حاجة بالشعر العربي إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته وضبط مواقع المد والسكون في كلماته، لأنه مرتب مضبوط في كل كلمة... (8) ".

فهم يرون أنها صورة تقريرية حسية عاجزة عن الوفاء بالأبعاد النفسية للشاعر، بل يذهب دعاة الرمزية إلى ابعدها من هذا، فيقبحون وسيلة التشبيه في الشعر، ويرون فيه وثنية عقلية... (9) وبهذا الفهم ثاروا على لغة النص العربي، ومضوا يطمسون بريق التشبيه وملاحمه في الصور الشعرية، ويحملونه رموزاً تنأى به عن غاية الشاعر ومراده، وبهذا الفهم أيضاً وقفوا على الصور التشبيهية والاستعارة للمرأة ففسروها على النحو الذي اشرنا إليه، فإذا قال طرفة - مثلاً - :

ووجه كأن الشمس ألقنت رداءها      وعليه نقى اللون لم يتحدد

وقالوا: (10) أنه يرمز لتلك الأسطورة القديمة، وليست المسألة مسألة تشبيه - عندهم - بل هي ابعدها من هذا، حيث يقرر بعضهم (11) "... أن الرؤيا الشعرية تشاهد وجه المرأة كاسيا رداء الشمس بحقيقة فعلية ووليس افتراضية... . وكأن المرأة ترتدي رداء وقد حذف الشاعر المرأة في رؤياه المتفوقة، ونما إلى الشمس ما كان ينتمي أصلاً إليها " وبهذا الفهم أيضاً يقفون عند قول طفيل الغنوي :

عروب كأن الشمس تحت قناعها      إذا ابتسمت أو سافر لم تبسم

فيرون الشمس في البيت رمزا "للات" التي كانت بعد بالطائف (12) .

كما يرون في قول الأعشي :

أريحي صلت يظل له القو      م ركوعاً قيامهم للهِلال

أنه يرمز إلى عبادة القمر<sup>13</sup> " وليس الأمر مجرد صورة بلاغية تقوم على تشبيه الممدوح في هيئته وعظمته بالقمر " وعلى هذا النحو تتم دراسة النص في جو رمزي أسطوري بعد عزله عن لغته ومعطياته، والانحراف بمضمونه عن مراد الشاعر وغايته . وقد يكون في هذا الضرب من التلقي ما يتساق مع النظريات الحديثة في قراءة النص، ففي تلك النظريات لا يلقون بالا لما يريد صاحب النتاج الادبي، ولا يحسبون للغته حسابا، بل يتحول الاهتمام طبقا للمفاهيم الجديدة من الشاعر او الكاتب الى مراد القارئ ورؤيته، وعندئذ تفقد لغة الأديب دلالتها في الكشف عن مراده . بيد أن هذا الضرب من التلقي لا يتساق مع طبيعة النص العربي لعدة أسباب أهمها:

- 1 - أن للشعر الأسطوري طابعا خاصا أهمها أن المعنى الأسطوري في الشعر لا يتحقق بكلمة أو عبارة بل تتحول القصيدة كلها إلى جو أسطوري، تتحرك فيه القوى الغيبية أبطالا للأحداث.
- 2 - أن استخدام الأسطورة في الشعر أمر لا يناسب كل الشعوب أو جميع الأمم فهو وإن كان مناسباً لجمهور الشعر اليوناني، فذلك لأنه يوافق عقيدتهم، ويستجيب لقناعتهم بالخواء والأعمال الخرافية، ولعل هذا ما قرره الفيلسوف اليوناني "أرسطو" وهو ينكر على كاتب النص ان يخاطب بلغة الأسطورة جهورا لا يؤمن بها ولا يعتقد بها، ثم فسر "أرسطو" شيوعها في الشعر الإغريقي بهذا السبب<sup>14</sup>.
- 3- إن جمهور النص العربي منذ أقدم عصوره يعتمد على لغة النص ودلالاتها الموحية، لأنه يجد في التمرس بفن الأساليب متعة فنية وجمالية قد لا يظفر بها من خلال منهج آخر من مناهج التلقي او دراسة النص .

## 1 - النص الواحد وتعدد القراءات

ونذكر -على سبيل المثال- أبيات كثير عزة التي كانت مجالاً لاستظهارات فنية متنوعة، ورؤى نقدية وجمالية متعددة بين ابن قتيبة والجرجاني والعقاد. وكان المعول عليه عند الثلاثة الرواد في دراسة هذا النص هي لغته في معطياتها المتنوعة ودلالاتها الفنية المتعددة بتعدد المفاهيم والأذواق. ويقول كثير: (15)

ولما قضينا من منى كل حاجة      ومسح بالأركان من هو ماسح  
وشدت على حذب المهاري رحالنا      ولا ينظر الغادي الذي هو رائح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا      وسالت بأعناق المطي الأباطح

#### أ - قراءة ابن قتيبة :

وقف ابن قتيبة عند ألفاظ النص معجبا بحسنها وحلاوتها في تنسيق المخارج والمقاطع الصوتية، ولكنه لم ير وراء هذه الألفاظ دلالة تذكر، أو فائدة في المعنى، فيقول في تعقيبه على الأبيات (16) : " هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الانضاء، ومضى الناس الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في لأبطح، وهذا الصنف في الشعر كثير...."

وابن قتيبة في رؤيته لأبيات كثير كان محكوماً بالمعيارية التي التزم بها في قضية "اللفظ والمعنى" فهو يسوي بينهما في الشعر على أساس أن بلاغة النص كما ترجع إلى الألفاظ فهي ترجع كذلك إلى المعاني، فخير أضرب الشعر عنده ما حسن لفظه وجاد معناه (17). والتسوية بينهما على هذا النحو كادت تنتهي بابن قتيبة في مجال التطبيق إلى الفصل التام أو الثنائية الحادة بين قيمة الألفاظ وقيمة المعاني، حتى بات فهوم الصورة في الشعر بعيداً عن رؤيته، وهو يتعامل مع أبيات كثير .

#### ب - قراءة عبد القاهر الجرجاني :

أما عبد القاهر فقد تواصل مع معطيات النص بخبرته الجمالية والفنية، وأعانه الذوق البلاغي على النفوذ إلى أسراره وإيجاءاته المتعددة. ولم يعول شيخ البلاغة في قراءة النص على جبرية المقياس الذي يلوي أعناق النصوص تبعاً لهوى الناقد أو خضوعاً لنزعاته

الفكرية، ولكنه عرف كيف يستنطق العبارة، ويستدر حلاهما، لتجود بأحسن ما فيها، وتفصح عن مكنون سرها، فتراه يقول: " إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر، أنه قال: (ولما قضينا من منى كل حاجة) فعبر عن فضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم تبه بقوله: (ومسح بالأركان من هو مسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال: (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظة الأطراف على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة لمتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبا بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط وفضل الاغتباط، كما توجهه ألفة الأصحاب، وأنة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب، وتشم روائح الأجابة والأوطان، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والإخوان، ثم ران ذلك كله باستعارة لطيفة طبقت فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتشبيه.... إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الاباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطنية، وكان سيرها السير السهل السريع، زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا، ثم قال (بأعناق المطي) ولم يقل بالمطي لان السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها.. " (18)

هذا هو ما تكشف عنه دلالات التعبير في النص كما رآها عبد القاهر وكما أوحى إليه بمصادر الحسن في الأبيات متمثلة في " استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، وحسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى الى القلب، مع وصول اللفظ الى السمع، واستقر في أنفسهم مع وقوع العبارة في الأذن.... " (19)

ج - قراءة العقاد:

ويعقب العقاد على الأبيات بأنها حافلة بالصور التي تتوارد على الخيال، كما تتوارد المناظر للعين في الصور المتحركة، فيكاد القارئ ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها، لما يستشفه فيها من الأخيصة المتلاحقة، وما يصحبها من الخواطر الحية المتساقطة، ولو أنها نقلت إلى اللوحة لمألت فراغها من الشريط المصور لا يملؤه إضعافها من القصائد التي يزعم بعض النقاد أنها حافلة بالمعاني وقصص الوقائع، لأنها تنقل لك صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم، ويشترون رواحلهم، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن نادوا فريضةهم التي فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم .

ولا تفوتك من تلك الصورة قصة كاملة تنبئك عنها "القلوب المنضجات القرائح" يعني العقاد قول كثير :

نقعنا قلوبا بالأحاديث واشتفت  
بذاك قلوب منضجات قرائح

و تدل عليها رائحة السامة التي تنسم عليك من قوله :

(ومسح بالأركان من هو مسح)

كأنما تمسح الأركان لم يكن هم الذي يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مرأب يشغله عن الأركان، ومن يمسحها من الماسحين .

وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواش شتى يضيفها الخيال، وتمليها البديهة، فإذا أنت من الأبيات.. في واد يموج بالمشاهد، ويتتابع بدواعي الشعور، وفي ذلك شيء غير اللفظ السهل الذي يحسبه قوم من النقاد أنه كل ما في هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب<sup>(20)</sup>.

وتستوقفنا في تحليل العقاد لأبيات كثيرة عزة عدة أمور أهمها:

1- أنه اعتمد في تحليله على لغة النص، مستنطقا دلالات التعبير بما تحمل من إشارات وإيحاءات، تأخذ بيد المتلقي إلى حافة النبع المتدفق في نفس الشاعر، كاشفة من المواقف التي يصدر عنها، والدوافع التي استجاب لها في تجربته الشعرية. والعقاد بهذا المسلك ربما يلتقي مع عبد القاهر في المنهج الذي تعامل به مع الأبيات، وفي مجمل النتائج التي انتهى إليها، فكلاهما عول على معطيات التعبير في النفوذ إلى نفس الشاعر ومراده، وكلاهما

يرفض أن يكون مرد الحسن في الأبيات إلى اللفظ السهل خاليا من المضمون على نحو ما ذكر ابن قتيبة.

2- ربما حدث شيء من التمايز بين رؤية العقاد ورؤية عبد القاهر في استيحاء دلالة التعبير: (ومسح بالأركان من هو ماسح).

فقد رأى فيه عبد القاهر إشارة إلى طواف الوداع، الذي هو آخر الأمر، بينما رآه العقاد دليلا على رائحة الآمة التي استبدت بكثير في تلهفه لرحلة العودة، وأن تمسيح الأركان لم يكن همه الذي يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسخها من الماسحين.

وأيا ما كان التمايز في مستوى الإدراك الفني بين ابن قتيبة والجرجاني والعقاد فجعل الغاية هنا أن نشير إلى أن لغة النص ومعطياته الدلالية كانت المحور الأساسي في عملة التلقي. ومسألة التعدد في ناتج التلقي من القارئ إلى آخر من المسائل التي تحسب للنص العربي في عطائه المتنوع، وأنساقه التعبيرية التي تستجيب لكل غواص على قدر طاقته. وربما كان التنوع في فهم أسرار النص خاضعا لطبيعة التمايز المنهجي أو المفارقات الفكرية بين العصور.

وأيا ما كان السبب في تعدد الرؤى أمام النص الواحد، فتلك ظاهرة تحسبها صحية في تاريخنا الأدبي، وليس فيها ما يدعو إلى الريبة لدى أبناء الجيل المبهورين بنظريات القراءة الغربية الحديثة، لأن معايير التلقي في حركة النقد العربي مستوحاة من طبيعة النص وطبيعة اللغة الشاعرة التي يهتف بلسانها، ويستروح أنفاسه التي بدأت تفرض نفسها على النص الغربي، لأن هذه المعايير لم تكن خالصة للأدب، بل هي أشبه بالمقاييس الهندسية والعلمية، وربما كان ارتباط بعضها بالأدب متأخرا عن علاقتها الوثيقة بالعلوم الرياضية والطبيعية، كما نرى في نظرية التحليل البنيوي التي اقتحمت عالم الأدب على يد المتخصصين في علم اللغة العام من أمثال: (فرديناد دي سوسير) و(ريمون جاكسون)<sup>21</sup>.

وقد يحسب للنظام البنيوي استخدامه لعلم الإشارات، والدلالات اللغوية في النص، (السيميولوجيا)<sup>(22)</sup> - خلافاً للرمزية التي لا تعند بالإشارات المجازية في النص - ولن تبقى مشكلة البنيويين في عدم القدرة على تنوع القراءة أو تعددها بالنسبة للنص الفردي<sup>(23)</sup> لأن المعيار ألزموه به القارئ في تعامله مع النص معيار على حاد، لا يسمح بتعدد الرؤية كما تعددت في قراءات ابن قتيبة والجرجاني والعقاد لأبيات كثير.

وقد نسمع في الساحة العربية اليوم من يستبعد مثل هذا التعدد في قراءة النص، بل ينكره، بحجة " أنه يصدر عن فردية متغيرة من غير أن يطرأ على متن النص، وعلى شكله ومعناه أي تغير أو تبدل"<sup>(24)</sup>.

ويكفي أن نشير إلى أن وصف النص العربي بجمود معطياته، وثبات رموزه وإشاراته عند حد معين وصف بعيد عن واقع هذا النص، وفيه تجاوز لقدرات اللغة التي يهتف بلسانها.

#### ثانياً: خبرة الملتقى وذوقه الجمالي:

ربما خضعت فلسفة التلقي عند العرب، وقبلهم اليونان لقاعدة بلاغية معروفة، وهي " مطابقة الكلام لمقتضي الحال".

وبوحي من هذه القاعدة توطدت علاقة النص بخبرة الملتقى وذوقه الجمالين وبوحي منها بنى أرسطو نظريته في العلاقات المسرحية، حيث جعل النص المسرحي ملتزماً بفكر الجمهور وثقافته مثيراً لدواعي الخوف والرحمة لدى المتلقي، وهذا لا يتم - في تقديره - إلا بتزاسل المشاعر بين النص الممثل وجمهوره. ومن ثم كان الجمهور مناط الحكم على النص، وكاتبه، وربما أبيض له أن يناقش الممثل على خشبة المسرح في بعض المسرحيات اليونانية<sup>(25)</sup>.

والنقد العربي بكل مصادره المعرفية، ووسائله المتعددة في التعامل مع ضروب الكلام كان أكثر التزاماً بطبيعة ونوعية العلاقة بين النص وأحوال المتلقي، فلا يلقي إليه الخبر مؤكداً إن كان خالي الذهن، ولا خالياً من التأكيد إن كان منكراً لما يسمع. وعلى قدر موقفه الإنكاري تكون درجة التأكيد وقوته بالوسائل المستخدمة في الأسلوب العربي،

وربما اهتم الفكر البلاغي عند العرب بمنازل المخاطبين وأقدارهم الاجتماعية في النص الخطابي، فالخطيب (( لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم))<sup>26</sup>.

وربما اهتموا كذلك بالأحوال النفسية للمتلقى، وما يكون لها من وطأة فعالة في إصدار الأحكام على النص. وهذا واضح فيما يحكيه الجاحظ عن ((سهل بن هارون)) إذ يقول: إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا، فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما عن أمرين: إما رجلا يعطي كلامهما من التعظيم والتفضيل، والإكبار والتبجيل، على قدر حالهما في نفسه، وموقعهما من قبله، وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما، وبلاغة كلامهما، ما ليس عندهما، حتى يفرض في الإشفاق، ويسرف في التهمة. فالأول يزيد في حقه للذي له نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته نفسه، ولإشفاقه من أن يمون مخدوعا في أمره. فإذا كلن الحب يعمى عن المساوى فالبعض أيضا يعمى عن المحاسن...))<sup>27</sup>.

فالموقف النفسي للمتلقى لا يقل أهمية وتأثيرا في مجال الحكم على النص بعوالم عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب شاعرا أو كاتباً أو خطيباً.

وفي تاريخنا النقدي شواهد كثيرة، استقبل فيها النص بعوالم نفسية، وحواجز مذهبية وحزبية كانت حائلا ضبابيا بين المتلقي وموضوعية الحكم. وإلا فما بال عبد الملك بن مروان يثور ويغضب، وهو يسمع ابن الرقيات يمدحه بقوله<sup>28</sup>:

يعتدل التاج فوق مفرقه      على جبين كأنه الذهب

ولا نفهم أن يكون سبب الثورة في أن الشاعر مدحه بأمر حسية، أو على نحو ما تمدح به الأعاجم، كما قد يتبادر إلى الذهن، وكما صرح عبد الملك نفسه في تعقيبه على البيت<sup>29</sup>)، لأن من يلبس تاجا محلى بالذهب، مرصعا بالجواهر وله بريق يحطف الأبصار، لا تتور حفيظته لقول يجسد مظاهر الأبهة، وعظمة الملك، فتلك أمور يدرك الشعراء أهميتها في تقدير أصحاب البلاط. وأغلب الظن أن عبد الملك لو سمع هذا

المديح من شاعر آخر لاستقبله بحكم مختلف أو على أقل تقدير لم يستشعر فيه ما يدعو إلى الثورة الحادة والغضب المتوعد. أما أن يستقبله من شاعر كان حرباً على بني أمية، ولسانا يلهج بالثناء والذكر الحسن على خصومهم من الزبيريين، وخاصة مصعب بن الزبير، ولم يدع سهناً في كنانته إلا رمى به بني أمية، في هذه الحالة يكون الأمر مختلفاً تماماً لوجود الرواسب النفسية تجاه الشاعر.

وتلك آفة أصابت النص في رؤية المتلقي متأثراً بعواقبه النفسية أو حواجزه الحزبية والاجتماعية.

وربما كان من الصعب أن يتجرد المتلقي من عواقبه المتعددة، وهو يستقبل نصاً من النصوص المسموعة أو المقروءة، وخاصة في عالمنا المعاصر وقد تعددت المذاهب الفكرية، والاتجاهات الحزبية على مستوى العالم كله، وليس في حدود المجتمع العربي وحده، ومن ثم لم تكن آفة النص - على النحو المشار إليه - خاصة بالمتلقي في حركة النقد العربي، فحسب، بل كانت أكثر خطراً وانتشاراً في المذاهب والنظريات الغربية الحديثة، فالمتلقي البرجوازي لا يتردد لحظة في التمرد على كل نص يناهض البرجوازي، والمتلقى الماركسي يتعالى بجبريته على كل نص يستلهم الفكر البرجوازي، وكلاهما حرب على كل فن لا يخضع لمفهوم الطبقة التي ينتميان إليها. وربما كانت هذه الآفة أكثر ظهوراً في الأدب الألماني بعد التقسيم حيث صار المتلقي في ألمانيا الشرقية ناقداً أو قارئاً يستخف بنصوص الأدب الديمقراطي في ألمانيا الغربية، وكان العكس صحيحاً بطبيعة الحال مما أدى إلى التفكير في " نظرية الاستقبال " الألمانية الجديدة<sup>(30)</sup>.

ونحسب - كذلك - أن المشكلة الناتجة عن هذا الضرب من التلقي لم تغب عن بال الرواد في حركتنا النقدية، وهم يضعون الضوابط و المعايير التي تحكم دراسة النص، في موضوعية أقل متأثرة بهوى النفس وأخف استجابة لدواعي الإسقاطات النفسية والحزبية التي تفصل المتلقي عن أسرار النص ومعانيه. ولهذا تواطأ النقاد منذ عهد بعيد على أن تكون عملية التلقي ثلاثية المحاور، لا يستبد بها محور دون غيره، ولا تظنى فيها علاقة

النص بالمتلقي على ذاتية الكاتب أو الشاعر كما يحدث الآن في النظريات الغربية الحديثة، مثل البنيوية أو نظرية الاستقبال الألمانية.

ومهما بلغت خبرة المتلقي في استجلاء الغوامض فلن يعود من النص بطائل إذا انغلقت دونه أسرار اللغة ودلالاتها أو كانت من قبيل الرمز المعتم. وقد تجود القرائح بأروع ما قيل في فن القصيد، ومع هذا يظل النتاج في زاوية الظل، لا يشكل قيمة فنية أو جمالية ما لم يتهياً له ناقد أو دارس. فجمالية التلقي هي خلاصة تلك العلاقات التي تتوالت، وتتكامل في لحظات التفاعل مع النص. ويبدو أن تكامل المنهج في دراسة النص على هذا النحو الثلاثي جعل أذواقنا تنفر من أي منهج يقوم لدى صاحبه على إلغاء محور من تلك المحاور في عملية التلقي. وهذا واضح في موقفنا من الرمزية التي تعتمد على محور واحد هو الأديب مهملة خبرة المتلقي ودلالات اللغة الموحية. ولعله يكون أكثر وضوحاً من موقفنا من النقد الماركسي الذي يهتم بالنتاج، ولا يقيم للقارئ وزناً إلا تحت جبرية المذهب<sup>(31)</sup>.

وأما نظريات القراءة والتلقي الحديثة فموقفنا منها يفسره إهمالها لدور المؤلف أو الكاتب، واهتمامها بخبرة القارئ ودوره الأوحده في التعامل مع النص على أساس الحرية المطلقة، التي تنشئ معنى جديداً هو حاصل قراءة المتمرسين بفن الأساليب العربية لهم فطنة لمحة ونظر ثاقب في استحسان الجيد، واستهجان الرديء، وهؤلاء يعول عليهم - الجاحظ - في قبول النص أو رفضه، بل يجعل استحسانهم لنص من النصوص أو استخفافهم به دليلاً - لا يقبل المناقشة - على منزلة النص وصاحبه، ولهذا ينصح الأديب ألا يغتر بنتاج فكره وثمره قريحته، وأن يترك الحكم على نتاجه لخبرة هؤلاء الصفوة وذوقهم، فيقول: ((فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمره عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه، ويستحسنه فانتحلته. فإن كان ذلك في ابتداء أمرك، وفي أول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مستحسناً،

فلعله.. أن يحل عندهم محل المتروك. فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفه، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذب حرصهم عليه، أو زهدهم فيه<sup>32</sup>)).

ويكاد يعلب على الظن أن مقالة الجاحظ تكون أكثر ملائمة للنص الخطابي منها للنص الشعري، وأن الجمع بينهما في الخوض المطلق لذوق العلماء – وإن كانوا من الصفوة – أمر يدعو إلى التحفظ، لأن طبيعة العلاقة بين النص الخطابي وجمهوره تختلف عن طبيعة العلاقة بين النص الشعري ومتلقيه. فخبرة المتلقي وذوقه الجمالي في الإحساس بجمالية النص، ومفاته من الأمور الهامة في التفاعل مع النتاج الأدبي، وربما تمثل مرجعية فاصلة في إصدار الأحكام، ولكن لا ينبغي أن نصل بها في مواجهة النص الشعري إلى مستوى الحاكمية الحادة في تقرير مصير الشاعر وذلك لأسباب، ربما نبهنا إليها تراثا النقدي في نماذجه التطبيقية.

وقد يكون في مقدمة تلك الأسباب مذهبية العصر أو التزام نقاده وعلمائه بمنهج فكري معين، يحتكمون إليه في كل نص، ويقفون به عند الحدود المرسومة للفن الشعري، وقصارى همهم أن يتفحصوا أوراق المارة، فيؤذن بالدخول إلى هذا المجال لمن يستوفي مطالب العصر لاشرائط الفن. ويكفي أن نعرف أن الاتجاه الذي ساد الحركة النقدية حتى عصر عبد القاهر كان يعتمد على عامل الزمن في الحكم على الشعراء. وبلغ من حدة هذا المعيار أنهم حكموا على مسيرة الشعر بالتوقف عند زمن محدد، وشاعر معين، فكان أبو عبيدة يقول:

(( افتتح الشعر بامرئ القيس، وختم بابن هرمة ))<sup>33</sup>

فالحكم على افتتاح الشعر قد يكون مقبولا، وإن كان مثيرا للجدل، ولكن الحكم على نهايته بهذا الشكل القاطع أمر غير معقول، حتى بمعيار الاحتجاج والاستشهاد اللغوي. فابن هرمة من الشعراء المقلين، ولم يكن من الفحول المعروفين إذا قورن برواد عصره.

وسواء أن يكون الهدف من هذا الاتجاه هو استصفاء مواطن الاحتجاج اللغوي، أو التعويل على الجانب الأدبي، فإن الاعتماد على هذا المنهج في الحكم على الشعر والشاعر أمر غير مقبول. وربما ترتبت عليه أحكام تعسفية، لا تستند لدى أصحابها إلى أصول الفن الشعري، بقدر ما يشايعها تقليد عرفي، أو اهتمام معرفي، يعني فيه بالشوارد، فكانوا يضيّقون ذرعا بمسألة التزامن اللغوي (المعاصرة)، ويعدونّها خروجاً على ضوابط الاستعمالات العربية في عهد الفحولة، حتى ليقول أبو عمرو بن العلاء: (( لقد كثّر هذا المولد حتى هممت أن أمر صبياننا بروايته ))<sup>34</sup>.

**وخلاصة القول:** أن الحركة النقدية في التراث العربي لو استجابت لحكومة هؤلاء النقاد لطويت صفحات عامرة بالبيان الأسر والفن الأخاذ عند جرير والفرزدق، والمنتبي وغيرهم من الشعراء الذين ازدهرت بهم حركت الشعر العربي، وما زالت المواكب هتافة بما جادت به قرائحهم من فن القصيد. وما زال النقد القديم يحفل بكثير من الإرهاصات الأولية التي أسست للنظريات الحديثة التي تشتغل بالتلقي وجمالياته.

هوامش:

- 1- العمدة ابن رشيق القرواني، تحقيق، محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت 1976، ج1 ص27
- 2- النقد الأدبي الحديث، محمد غنمي هلال، دار نضضة مصر، 1979، ص30، 48
- 3- الرؤى الرمزية في الشعر العربي، محمود عباس عبد الواحد دار الشروق، بيروت 1991، ص65
- 4- الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، إيليا الحاوي دار الجيل بيروت، ج 1 ص446-.
- 5- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي إيليا الحاوي. دار الجيل، لبنان 1981، ص 118، 117 -
- 6- الأساطير احمد كمال زكي، دار نضضة مصر، 1982-ص 68 وما بعدها
- 7- الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري , مصطفى عبد الشافي، دار المعارف، مصر 1975، ص 124-127
- 8- اللغة الشاعرة، العقاد، مكتبة الخانجي، مصر 1967، ص 26-34
- 9- : في الرمزية والسريالية، إيليا الحاوي، دار الجيل، 1985، ص 134، 135
- 10- الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري، المرجع السابق ص 126
- 11- في الرمزية والسريالية مرجع سابق ص 134، 135
- 12- الشعر العربي، مصطفى هدارة، دار الشروق، لبنان، 1986، ص34.

- 13- المصدر السابق ص 33
- 14- النقد الأدبي الحديث، محمد غنمي هلال، ص 58
- 15- الأبيات تنسب كذلك للشريف الرضي، وتروى للمعلوط السعدي (الشعر والشعراء ص 22 تحقيق د/مفيد قميحة طبعة دار الكتب العلمية بيروت)
- 16- الشعر والشعراء، ابن قتيبة تحقيق د/ مفيد قميحة ونعيم رورور بيروت 1965 ص 22
- 17- المصدر السابق ص 21-23
- 18- أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، طبعة رشيد رضا - بيروت ص 16-17
- 19- أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني ص 16
- 20- انظر عباس العقاد ناقدا - عبد الحي دياب - الدار القومية للكتاب 1965 ص 482-483
- 21- البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، دار الكتاب اللبناني ص 12-25 وما بعدها
- 22- علم يبحث في نظام الإشارات بشكل عام، ويختص في اللغة بالإشارات التي تعبر عن الأفكار (المرجع السابق ص 28)
- 23- المرجع السابق ص 162
- 24- مصطلح الأدب ألتقادي المعاصر ريمون طحان دار نفضة مصر 1999 ص 221
- 25- انظر : الاساطير (فلسفة التلقي عند أرسطو)، أحمد كمال زكي، دار الفكر العربي، بيروت، 1967، ص-98
- 26- البيان والتبيين الجاحظ تحقيق - عبد السلام هارون- الخانجي، ج 1، ص 9، 92
- 27- البيان والتبيين الجاحظ تحقيق - عبد السلام هارون- الخانجي ج 1 ص 9
- 28- الأغاني الأصفهاني، طبعة مصورة بيروت ج 4 ص 157
- 29- المصدر السابق
- 30- نظرية الاستقبال - روية نقدية، روبرت مي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، 1992، ص 57
- 31- الجمالة الماركسية، هنري ارفون، ترجمة جهاد نعمان، لبنان 1975، ص 87
- 32- البيان والتبيين المصدر السابق ج 1 ص 203
- 33- العمدة لابن رشيق، ج 1، ص 191، 192
- 34- المصدر السابق