

جمالية تلقي الشعر العربي القديم

خليفة بولقعة

مدخل

جاءت نظرية التلقي لتجيب عن السؤال المتعلق بتعدد تأويلات النص الواحد وتعدد القراء وموجهات قراءتهم وطرائق فهمهم والبحث فيها، وهي أسئلة ليست جديدة كما يتبادر إلى الذهن، ولكنها قديمة قدم الشعر نفسه، فلا يمكن أن تصور شاعرا بدون تلقى، أو تلقى بدون متعة جمالية أو عدمها. فكل قراءة هدفها الكشف عن اللذة والمتعة الجمالية الكامنة في النص التي لا تتحقق إلا عبر القراءة والفهم، وهنا تحدث عملية الاستجابة والتأثير فيتم عندها القبول أو الرفض تبعاً لما يستجيب لأفق توقعات القراء. ولذا فإن جمالية التلقي ظاهرة تواصلية معروفة منذ القدم، فقد كانت محورا للدراسات الأدبية بدرجات مختلفة منذ أرسطو إلى يومنا هذا "فقد يستطيع الباحث أن يجد إرغاصات موهلة في القدم فيما كتبه أرسطو في كتابه فن الشعر، متعلقة بالمتلقي، وفي التراث البلاغي وبصفة عامة من خلال تركيزه على أثر الاتصال الشفهي والكتابي على المستمع أو القارئ"⁽¹⁾. فعملية البحث عن المعنى لا تتم في النص وإنما يبحث عنها عند الجمهور، وهذا ما تؤكدُه المقدمات الشعرية لأرسطو والتي تعتبر أساس التجربة الجمالية لياوس Jauss ، فهناك إذن جانب يتعلق بشعرية الإبداع poesis وجانب ثان يتعلق بشعرية التلقي. L' aisthesis⁽²⁾ كما تعتبر مسألة الجمال عند اليونانيين مسألة جوهرية في تلقي الأعمال الفنية، غير أنها ليست مرتبطة بالجانب الفني فقط ، وإنما بالجانب الأخلاقي والسياسي عند أفلاطون⁽³⁾. كما نجد أن قراءة الشعر العربي القديم قد أولت أهمية بارزة للمتلقي وجعلته قطبا أساسيا في عملية إنتاج الخطاب الشعري ، وهذا ما يوضحه ابن سلام بقوله : "علماء البصرة كانوا يقدمون أمراً القيس بن حجر،

وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وأهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيراً والنابعة»⁽⁴⁾ وقال أيضاً: "شهدت خَلْفاً، فقيل له: من أشعر الناس، فقال: ما تنتهي إلى واحد يجتمع عليه كما لا يجتمع على أشجع الناس، وأخطب الناس، وأجمل الناس"⁽⁵⁾ وهذا ما يعني أن عملية تلقي الشعر كانت ظاهرة معروفة عند العامة والخاصة، غير أن هذه الظاهرة لم يكن لها نفس المستوى عند أهل الاختصاص من علماء البلاغة ومن ذلك ما يقره السكاكي صراحة: ليس من الواجب في صناعة، وإن كان المرجع في أصولها وتفاريعها إلى مجرد العقل أن يكون الدخيل فيها كالناشئ عليها في استفادة الذوق منها، فكيف إذا كانت الصناعة مستندة إلى تحكمات وضعية، واعتبارات إلفية. فلا على الدخيل في صناعة علم المعاني أن يقلد صاحبها في بعض فتاواه، إن فاته الذوق هناك إلى أن يتكامل له على مهل موجبات ذلك الذوق"⁽⁶⁾ وهذا ما يرححه ابن طباطبا أيضاً: وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما محه ونفاه فهو ناقص"⁽⁷⁾ ويعلل مسألة التلقي أكثر عمقا بقوله: "والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها"⁽⁸⁾. غير أننا نجد حازم القرطاجني يذهب إلى تفضيل الذوق والملكة في تلقي الشعر على الدربة والثقافة⁽⁹⁾ ومما يؤكد هذه الظاهرة أيضاً، ما ذكره العكبري عن أبي تمام: "قال أبو سعيد الضرير لأبي تمام: يا أبا تمام لم لا تقول ما يفهم؟ فقال له: يا أبا سعيد لم لا تفهم ما يقال:"⁽¹⁰⁾.

وبذا فإن هذه الظاهرة احتفت بما تتمتع به الشعرية العربية من جاذبية وتأثير، نتيجة صدورها عن مصدر هام ومتميز هو الشعر الجاهلي الذي استطاع أن يشكل أفق انتظار الجمهور القارئ بمختلف فئاته، من قراء عاديين وعلماء لغة ونقاد، بفضل طرائقه المتميزة في التعبير، وما نتج عن ذلك من ردة فعل قوية اتضحت ملامحها في

الإرهاصات الأولى للشعراء المحدثين، الأمر الذي نتج عنه قراءة جديدة أثرت تأثيراً كبيراً في مسار الثقافة العربية، استطاعت أن تنقلها من المرحلة الشفهية إلى المرحلة الكتابية التي استطاعت أن تؤسس شعرية عربية متميزة لها مكوناتها الإبداعية الخاصة.

مكونات العملية الإبداعية في الشعرية العربية :

- 1- المكون الذاتي: لعملية الإنتاج الشعري عدة مكونات، منها المكون الثقافي الذي تلح عليه العرب، فمسألة الثقافة الشعرية أمر لا نقاش فيه في الشعرية العربية، فهم يقرنوه أحياناً بالجودة والفحولة وهي من عوامل التأثير في المتلقي.
 - 2- المكون الاجتماعي: وهو ما يسمى بالعرف الفني المتمثل في إتباع الأواثر، وما يفرض ذلك من تقاليد فنية وثقافية وإنسانية، توجه عملية الإبداع وتؤثر فيها، ولذا فإن عملية الإبداع الشعري ليست ذاتية فحسب بل هي مزيج بين الذاتي والموضوعي، وإن كان الجانب الموضوعي هو الأبرز في الشعر الجاهلي.
- موجهات عملية التلقي :

لا يتشكل النص إلا عبر القراءة، فالقارئ هو الذي يخرج النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وبذا فإن المعنى لا يبحث عنه في النص ذاته، بقدر ما يبحث عنه عند القارئ. وبما أن هذه الظاهرة إنسانية وعامة، فلا يمكن إذن تصور عملية إبداعية دون متلق، وهذا ما يفسر بروز المتلقي بصورة لافتة في الشعر القديم منذ خلال ما يؤكد علماء البيان. فالمتلقي عندهم شريك في عملية إنتاج المعنى. وإذا كانت عملية التلقي الحديثة تعتمد على القراءة وموجهاتها المختلفة، فإن عملية التلقي القديمة، على عكس ذلك تماماً، تعتمد على السمع والإنشاد والإلقاء الصوتي المتميز، مما يعني أن جمهورها مختلف ومتميز بتعدد صوره ومظاهره، ولذا كان جمهور هذه الأخيرة، يتميز بالطابع الجماعي والاحتفالي في الأسواق والمنتديات، والطابع الرسمي أحياناً، عند الأمراء والخلفاء، مما يسفر عن انطباعات جماعية تتميز بالعفوية

والبساطة والدقة و التمهيج أحيانا كثيرة ، مما يعني أن هناك عدة فئات من المتلقين ، ابتداء من المتلقي المستهلك الذي تمثله فئة المنتديات والأسواق. وكذا المتلقي المخاطب ، مثل الممدوح أو المهجو أو المحبوب الذي يكون موضوع للقصيدة الغزلية ، كما أن هناك المتلقي الداخلي المقصود في سياق النص يقبله أو يرفضه تبعا لحالته أو مكانته، إن كان الغرض مدحا أو غير ذلك، بالإضافة إلى المتلقي الواعي أو العارف وهو ما نقصده في بحثنا هذا، ويسمى عادة بالمتلقي الضمني الذي يتصوره المبدع ناقدا لنصه من الناحية الفنية و يكون خارج عملية الإبداع .

فالمتلقي القديم مستمع قد يعتبر تلقيه قراءة سلبية بسبب استثارته العفوية والارتجال والانفعال الساذج بفعل المشافهة، وإن لم يمنع ذلك من وجود بعض الأحكام المعللة التي لا تقبل المناقشة عند بعض المختصين مثل النابغة في الجاهلية وعمر - رضي الله عنه - في صدر الإسلام ،وعبد الملك بن مروان وابن أبي عتيق .

ما هي عوامل التأثير في المتلقي؟

تعتبر هذه العوامل بمثابة معايير نقدية يخضع لها المبدع والمتلقي معا، ومن بينها المعيار الاجتماعي الذي فرض شروطا معينة على التلقي تستجيب لجمالية المتلقي المتأثر بالأعراف الفنية والنسق الثقافي الموروث ، الذي يرفض كل ما تجاوز ذلك ،وهي معايير موجهة لعملية الإبداع في الشعر العربي ، أثرت على أغراض وموضوعات الشعر العربي ، مثل المديح والمجاء والغزل وغير ذلك ،وعزز من ذلك عملية إلقاء الشعر التي كانت تتم في مجالس ومنتديات جماعية عامة و رسمية تأخذ بعين الاعتبار المحيط السياسي ،خاصة في مجالس الأمراء والخلفاء ، فكان هم المبدع إرضاء المتلقي وإحراز إعجابه أكثر مما يهتم بجانبه الإبداعي الذاتي ، ومن ذلك ما نجده من مقام الحال والموقف اللذان يعتبران الفيصل في عملية الإبداع ، بحيث أن أي خروج عن هذه الشروط كان يعتبر عيبا .وبذلك تم ترسيخ هذه القيم الجاهزة التي تعتمد على الاستحسان والاستهجان بوحى من هذه الشروط، وإن خرجت بعض

الأعمال الفنية عن هذه المقاييس واستجابت للقيم الفنية والتجربة الذاتية للمبدع. وهذا ما استوعبه قراء القرن الثالث والرابع الهجري وظهور ما سمي بالشعر المحدث .

ومن ذلك التأثير بالحالة النفسية للمتلقي التي تؤدي إلى أحكام ذاتية بعيدة عن البعد الجمالي والفني للنص الأدبي ، وعلى هذا الأساس تتحول عملية التلقي من الكشف عن البعد الجمالي والفني للنص، إلى الكشف عن الحالة النفسية للمتلقي .

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن المنظور الأخلاقي والديني الذي يجذب المضمون عن القيم الفنية الأخرى، وبالتالي فإن غرضه يكون تعليميا تربويا بالدرجة الأولى. وإن كانت هذه القيم موجودة عند اليونانيين وفي العصر الجاهلي ، فإنها برزت بشكل واضح في صدر الإسلام الذي كان بمثابة ثورة على أوضاع سابقة ، تريد التأسيس لقيم وحياة جديدة ، فما كان موافقا لهذا المقياس كان صالحا ، وما كان غير ذلك رد على صاحبه . ووفقا لهذا المنظور ، تأسست مقاييس جديدة قننت لعملية الإبداع بصفة عامة إنتاجا وتلقيا ، لأن الأمر يتعلق بتأسيس قواعد جديدة لدين جديد وحياة اجتماعية حديثة. غير أن هذا لم يمنع ذلك من الخروج أحيانا إلى ما يسلي النفس ويطربها ويعبر عن لواعجها وأشواقها ونوازعها الدفينة، إذا كان ذلك لا يتعارض مع الدين وقيمه العليا . ومن ذلك إعجاب الرسول (ص) بقصيدة كعب بن زهير "بانت سعاد" ذات المطلع الغزلي .

وقد أوردت كتب الأدب العربي أمثلة كثيرة حول الإعجاب بالشعر بغض النظر عن قيمه الأخلاقية والدينية خاصة مما ورد في نقد ابن أبي عتيق لعمر بن أبي ربيعة "ولشعره لوطه في القلب وعلوق في النفس ودرك للحاجة ليست لشعر أحد ، وما عصي الله جل وعلا بشعر أكثر مما عصي بشعر عمر بن أبي ربيعة". وهذا ما نجده عند الإمام علي الذي قيم شعر امرئ القيس تقييما فنيا وكذلك بعض مواقف عبد الملك بن مروان ، وقد تبلورت هذه الفكرة شيئا فشيئا حتى أصبحت واضحة جليلة

عند عند قدامة بن جعفر وأصبحت هذه الظاهرة من مقومات الشعرية العربية وميزاتها .

ولكن قبل أن نخوض في عملية تلقي الشعر العربي القديم وجماليته، يجب أن نتعرف بإيجاز على طبيعة شعرية هذا التلقي وأهم عناصرها ومؤثراتها ومكوناتها الأساسية .

بعض المقومات الشعرية المهيمنة في جمالية تلقي الشعر العربي القديم :

1- الخصوصية اللغوية : تعتبر الخصوصية اللغوية من أهم مميزات الشعرية العربية، وذلك لما يتميز به الشاعر العربي من قوة واعية لخصائص هذه اللغة الفنية والأسلوبية والبلاغية والإيقاعية، وشدة نزوعه إلى المكان، وروح انتمائه التي تنضح بها أشعاره. وهو الأمر الذي أفرز جدلية جديدة في الشعر العربي القديم، تتمثل في النزوع إلى الجانب الحسي نظرا لانطلاقه من الوعي الشديد باللغة إلى الواقع، وهو الذي فرض نوعا من الأسلوب المتميز بالبنية الإيقاعية الحادة وكثرة التشاكلات والتوازنات الصوتية والتكرار والتقطيع الصوتي ، فكان المعنى ينظر إليه "على أنه مادة قبلية جاهزة يكونها القائل/ الشاعر باللفظ، فتحسن أو تقبح، فصاروا ينظرون إلى الوزن على أنه قالب خارجي، وإن عدوا الإمام به

طبعاً، ويكون طبعاً بالإمام بتقنيات العروض، على أن هذا الإمام إذا كان أصيلاً، صار طبعاً هو الآخر" (11).

وربما هذا ما يفسر الرغبة الملحة في الموازنة بين العالم الحقيقي والعالم الشعري، وهذا ما نلاحظه بجلاء في الميل إلى التشبيه المتناسب والوصف المتقارب، حيث أخذ العرف الفني في تقلد هذا النوع من الشعر على غيره. غير أن هذه الخاصية ليست سلبية كلها كما يتبادر إلى الذهن، بقدر ما هي تمثل بناء فنيا يتميز بأنساق لغوية على مستوى المعنى واللغة في الخطاب الشعري، مما يعطيها منحى تداوليا خاصا بحيث

تصبح أفعالا لغوية مؤثرة في المتلقي ساعدت بصورة واضحة على استمرار هذا الشعر وديمومته ، فما زال نصا مفتوحا للحوار والمساءلة والكشف .

2- اللذة الجمالية والبنية الإيقاعية شعرية النص ظاهرة إبداعية متكاملة تعمل عناصرها بتجانس وانتظام ، مما يجعلها غير قابلة للتجزئ أو التقسيم ، فهي تعمل مجتمعة بتلازم وتواشح كاملين لتحقيق اللذة الفنية الجمالية ، ولكن ذلك لا يمنع البتة من معرفة كل واحدة على حدة لتحديد الدور والوظيفة ليتم الوعي بالظاهرة وتفسيرها . و من بين هذه العناصر في هذه الظاهرة ، نجد أن البنية الصوتية تمثل المادة الأولى في النص الشعري العربي القديم ، باعتبارها البنية الحاملة للدلالة والكاشفة عن المعنى . ولهذا السبب اهتم الدارسون القدامى والمحدثون بهذه الظاهرة المتولدة عن الثقافة الشفهية الإنشائية . ولذا اعتبر الشعر العربي في مرحلته الأولى ، رسالة فنية مسموعة لا مقروءة فهي إلى موسيقى الجسد أقرب منها إلى شيء آخر ، وعليه فهي تتجاوز كونها كلاما أو أصواتا مجردة ، إلى رسالة فنية جمالية تعجز عن إرسائها المرسل الكلامية المكتوبة خاصة ، حيث يتحول الكل إلى طاقة متعددة الإشارات ، فتتحول هذه الإشارات ، بفعل اللغة الساحرة ، إلى كيان ينطق وروح تخفق ، ولا عجب أن يقول الجاحظ " : الشعر من فم صاحبه أحسن " . والعرب قوم يتلذذون بالكلام ويتمتعون به ، والمعرفة صنو المتعة ، فهم يدركون أن بعض الكلام يفضل بعضه ويفوقه قوة في وقعه على النفس وحركتها . ويرجع هذا كله إلى التأثير الواضح للمعجزة البيانية ، الأمر الذي أسس لتجربة جمالية وقرائية متميزة عند العرب ، بأقطابها المعروفة ، المرسل والرسالة والمرسل إليه .

وإذا كان من غير الممكن الفصل بين الجانب الصوتي والجانب الدلالي ، فإنه لا يمكن أيضا الفصل بين الجانب الصوتي اللغوي والجانب التعبيري الشعري الذي هو مكمل للأول ، لأن من طبيعة الفطرة البشرية الربط بين المشاعر والمؤثرات الحسية الناتجة عن أصوات اللغة ⁽¹²⁾ . ولهذا السبب نجد رفض بعض الأشعار من طرف بعض

القراءات العربية لعدم انتباهها لهذا الجانب باستثناء ابن سنان الذي يرى أن أصوات الألفاظ "دالة جهات الكلام كحروف الشيء وجهاته" (13).

القراءة العربية بين الاستجابة وأفق الانتظار والتخيب والتعديل :

يرى أصحاب نظرية التلقي أن النص موصول بالقراءة وبردود أفعال القارئ الذي ينقله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، وبقيامه بتخمين علاقات النص المباشر وملء فراغاته . وبذلك فهم يرون أن للنص الأدبي مستويين ، الأول: مستوى النص كما أنتجه مؤلفه ، والثاني : مستوى تلقي القارئ له . وهو تلقى يكسب النص معناه ويمنحه تجدد الدائم الذي يأتي ثمرة لاتحاد أمرين هما "أفق انتظار النص" المفترض و"أفق انتظار القارئ". فالنص بناء متكامل بذاته

، والمعنى بنية منجزة في داخله، والقارئ هو الذي يقوم باكتشاف هذه البنية المستترة المحملة بإشارات النص نفسه (14) وقد أدى هذا التصور إلى نفي أي دلالة جاهزة أو معنى ثابت للعمل الأدبي ، بل إلى اعتبار ذلك إمكانات دلالية مستترة يتم تحقيقها مع كل حوار مع النص أو قراءة له. وهذا ما يؤكد رولان بارت بقوله: "لا يحظى العمل الأدبي بالخلود لأنه يفرض على القراء العديدين معنى واحدا فيه، وإنما يخلد ويستمر لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عدة في متجدد اللحظات" (15) وبذا فإنه بإمكاننا أن نقول أن القراءة لا تشغل بالطريقة نفسها، فهناك سياقات سياسية وإيديولوجية وجغرافية تتحكم فيها وتوجهها ، قد تؤدي إلى قراءات تختلف عن سياقاتها الأصلية . وإدراكنا لهذه الموجهات يساعد على الوصول إلى ما يعرف في هذا الاتجاه بالثورة المولدة للدلالة .

ويرى المختصون في هذا المجال أن جمالية التلقي ظهرت لتعترض على التصور البنيوي للأدب، شأنها في ذلك شأن اتجاهات ما بعد البنيوية ، وإن كانت تختلف عنها من حيث اعتنائها بالفهم وليس بالقراءة فقط ، لأن الفهم عندها يعتبر وظيفة أساسية

في بناء المعنى الأدبي وذلك بوحى من مفهوم القصيدة الظاهرية عند هوسرل⁽¹⁶⁾ ومن هنا كان الاختلاف الواضح.

فالبنويون يرون أن النص بنية محايثة، ومعناه لا يتعدى شكله اللساني، الذي تكون بنيته حاملة للدلالة ومنتجة لها. أما المعنى في مقاربة جمالية التلقي، فيتم عبر آلية الفهم التي تقوم ببناء المعنى وإنتاجه، ولا تكتم بالكشف عنه أو الوصول إليه. ولذا فإن شفرات النص وحمولته المعرفية واللسانية تستند إلى مرجعية المتلقي الذاتية. وعلى هذا الأساس، تكون إستراتيجية الفهم هي الفعل القرائي الذي يؤدي إلى تعدد المعنى.

وبذا فإن المفهوم الإجرائي الذي طرحه ياوس Jauss المتمثل في أفق الانتظار، "يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي خاصة إذا كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنائيين"⁽¹⁷⁾ ويبدو من هذا أن ياوس لم ينطلق من فراغ، فقد استلهم افتراضات غادامير الأساسية في عملية التأويل الخاضعة لثلاث وحدات متلازمة هي الفهم والتفسير والتطبيق⁽¹⁸⁾. وبالقدر ذاته نجده يتعد عما ذهب إليه هيسرل Husserl الذي يرى في الفهم إنتاجا للشعور الخالص المحض...⁽¹⁹⁾

ولم تبتعد القراءة العربية عن هذا التوجه كثيرا، خاصة في القرن الرابع الهجري الذي شهد بداية التدوين النقدي المنهجي بشقيه النظري والتطبيقي، ابتداء من الأصمعي وابن سلام وابن قتيبة وابن المعتز وصولا إلى قدامة، وبشقه التطبيقي، ابتداء من الآمدي صاحب الموازنة وصولا إلى القمة، عند عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، بالإضافة إلى تطور الحياة العقلية والثقافية وأساليب الشعر المحدثه حيث "بدأت أفانين العلم عند العرب تتفرع وتتمايز وإن تشابكت داخل منظومة معرفية نزعته متزع الاستقرار منذ أواخر القرن الرابع الهجري لتكتمل وتغلق في القرن الخامس الهجري"⁽²⁰⁾. وكان من الطبيعي أن تظراً على القراءة العربية تحولات

كبيرة غيرت من النسقية والنمطية القديمة، فبرزت علاقات جديدة بين المرسل والمتلقي، وأصبح الانطلاقة الحقيقية تعتمد على الواقع النصي في قراءتها وليس على المعايير الجاهزة، وأدى هذا كله إلى في النظرة النقدية وتعدد في القراءة، مثلما نلاحظه في النماذج التالية المتعلقة بثلاث مقومات أساسية في الشعرية العربية، هي البنية الإيقاعية والبنية النحوية والبنية التصويرية الفنية أو التخيلية خاصة ما نجده في تعدد القراءة بين ابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني أبيات عقبة بن كعب بن زهير المشهورة التي توضح جدلية الاستجابة والتخييب:

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

فابن قتيبة يرى في البيت الأخير، وهو محل الشاهد، من الكلام نموذجاً للوزن من الشعر "حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك طائلاً". فالموقف الأول أو المادة الأصلية التي تعامل معها الشاعر هو مشهد الحجيج وهم مرتحلون عن منى بعد انتهاء مناسك الحج فوق ظهور مطاياهم. وليس هناك من التفاصيل الواقعية أكثر من ازدحام الطريق المبتعد عن منى، والحجيج يتجاذبون أطراف الحديث، وهنا يكمن خطأ ابن قتيبة الفاحش: لقد أسس حكمه على الأبيات الثلاثة على هذا المشهد قبل تأليف القصيدة، ومن ثم وجده سطحي المعنى تافه القيمة⁽²¹⁾ وهنا نقطة الخلاف الجوهرية بينه وبين عبد القاهر الجرجاني الذي تلقى هذه الأبيات وبرز بعدها الجمالي وتوقف عندها "بعد أن تحول عن المادة الخام إلى صورتها في الأبيات. إن" وسالت بأعناق المطي الأباطح "كصورة لا وجود لها في الواقع إلا بقدر وجود الفضة أو الذهب في الخاتم"⁽²²⁾، وهاتين القراءتين تمثلان لنا الفرق بين استجابة القارئ لأعراف فنية موروثة وجمالية التلقي التي تدعو إلى تأسيس وتغيير أفق القارئ وتكييفه مع التطور الفني.

ويوضح عبد القاهر أنه أراد بذلك أنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة ، حتى كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطح فجرت بها... وليست الغرابة في قوله "هذا" على هذه الجملة وذلك لأنه لم يغرب لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح فإن هذا شبه معروض ظاهر، ولكن الدقة في خصوصية أفادها بأن جعل "سال" فعلا للأبطح، ثم عدها بالباء، بأن أدخل الأعناق في البيت فقال " : بأعناق المطي" ولم يقل "بالمطي" ولو قال "سالت المطي في الأباطح لم يكن شيئا" (23) ومن مظاهر ذلك وقوع بعض النقاد في مؤاخذه بعض الشعراء وتخطيئهم مثلما حدث ذلك مع امرئ القيس في بيته المشهور في قوله (24) :

غَدَائِرُهَا مُسْتَشْرَزَاتٌ إِلَى الْعُلَا تَضِلُّ الْمَدَارَى فِي مُثْنَى وَمُرْسَلٍ

فهنا بالرغم من التنافر أو التكاثر بين أصوات متقاربة في قوله : (مُسْتَشْرَزَاتٍ)، وإن كان يبدو أن الشاعر قد ضحى بالجانب الصوتي، فإنه احتفظ بالجانب الدلالي مما يوحى للمتلقي برسم صورة جميلة تبرز من خلال تناسب الصوتي الذي يصعب على اللسان النطق به فإنه من جهة ثانية يوحى ضمنا إلى صعوبة انسياب المشط في ذلك الشعر، وهذا ما يعبر عنه بالانسجام بين الصورة الصوتية والصورة التعبيرية، فيحدث تلازم الصورة الصوتية الزمانية والصورة الواقعية (المكانية). وهذا ما هو ملاحظ أيضا في كثير من أقوال امرئ القيس خاصة في قوله :

مَكَرَ مَفْرَ مَقْبِلَ مَدْبِرَ مَعَا كَجَلْمُودٍ صَخْرَ حَطَه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

فبين تداخل الصورة التخيلية والإيقاعية، أي بين سرعة الحركة التي يعدو بها الفرس، والسقوط السريع لحجر من أعلى الجبل ، نجد تلازما بين الإيقاع وصوت وقع حوافر الفرس، فكأن المتلقي يسمع حوافر الفرس وهي تدك الأرض. وهذا ما يؤكد التلازم بين الجانب الصوتي والجانب الدلالي .

ومن ذلك أيضا مؤاخذه زهير في توظيفه لفظة (حَقْلَد) الذي يعني: السيء الخلق (25)

نَقِي تَقِي لَمْ يُكْثَرْ غَنِيْمَةٌ بِنَهْكَ ذِي قُرْبَى وَلَا بِحَقْلَدٍ

والواقع أن الشاعر قد استعمل هذا اللفظة لأن بنيتها التركيبية تدل دلالة واضحة على معناها فلو استبدلت بغيرها لما أدت نفس المعنى، وهذا يدل على مهارة الشاعر في التوظيف الدلالي للجانب الصوتي الدلالي وذلك توخيا للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الانسجام بين الصورة الصوتية والمعنوية، وإن كان يضحى من جهة أخرى بازورار المتلقي المتأثر بالموروث القرائي القديم الذي تنقصه عملية استقراء النص الشعري واستخلاص مقوماته الشعرية التي اشرنا إليها سابقا .

ومن ذلك أيضا شلشلة الأعشى الكبير (26) الملقب بصناجة العرب، إذ انتبه المعاصرون إلى خصائص هامة في إيقاعه الشعري و التكرار وعملية التقطيع الصوتي ، وخاصة ظاهرة التلازم بين الصورة الصوتية اللغوية والصورة التعبيرية التي نأخذ مثالا عنها :

وَقَدْ أَرْوَحُ إِلَى الْخَانَوْتِ يَتَّبِعُنِي شَاوٍ مُشِلٌ شُلُولٌ شَلْشَلٌ شُولُ

فبالرغم من استئناس هذه الصورة أو استهجانها في القراءة القديمة ، بسبب هيمنة النسق الثقافي الذي يدعو إلى احترام السلم القرائي الموروث ، حتى لا يصطدم ذلك بأفق الانتظار المشكل على هذه الصورة. فالصورة الصوتية التي تظهر هنا تبدو أكثر انسجاما مع الصورة المعنوية ، لأن الشاعر يرسم صورة أحد الندامى وهو في حالة سكر بحيث يتلفظ بما يشبه الهذيان أو الترنح وقريب من ذلك سلسلة مسلم ابن الوليد وقلقة المتني .

لذة الشعر بين النحوية والبنية الإيقاعية :

اعتمد السنن التقفي الموروث على وضع معايير في قراءة النص الشعري تخضع لاشتراطات لغوية ونحوية ولسانية ، تستبطن ضمنا لمعرفة ما إذا كان الخطاب الشعري

قد استمد من قواعدها القياسية أو خرج عنها، إلى حد اعتبار هذا الخروج من عيوب الشعر التي تسقط الشاعر، نظرا لمخالفة ذلك للقاعدة العرفية التي رسختها الرواية الشعرية، فلم ينظروا إلى هذا الجانب من الناحية الأسلوبية أو التداولية، وبدأت بعض القراءات تجزيئية إلى حد ما بفعل الاستشهاد بالنماذج خارج سياقها. ولهذا السبب اعتبر ذلك نوعا من التعقيد .

ومن أمثلة التعقيد في الأسلوب الشعري التي نقصدها قول الفرزدق (27):

إلى مَلِكٍ ما أمه من مُحاربٍ أبوه ولا كائتُ كليبُ تُصَاهِرُهُ

فالقراءة القديمة لهذا البيت اعتبرته من المعطل المعقد الذي لا ماء فيه، ما عدا ابن جني الذي أظهر سبقا لا مثيل له في قراءة هذا البيت وديوان المتنبي بصفة خاصة، حيث أثار هذه الظاهرة التداولية فأبرز ذلك في الخصائص بقوله: "إن هذا البيت مستقيم ولا ضبط فيه، وذلك إنه أراد: إلى ملك أبوه، ما أمه من محارب، فقدم خبر الأب عليه، وهو جملة، كقولك: قام أخوها هند ومررت بغلامها أخوك" (28).) وكذلك في قول الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مُملَكًا أبو أمه حي أبوه يُقَارِبُهُ

فالشاعر وإن كان مخلصا في مدحه لهشام بن عبد الملك، فإنه هنا على غير العادة، بمدح إبراهيم بن هشام خال المدوح، متبعا في ذلك سلما حجاجيا قاصدا من ذلك ذكر ختولة الخليفة ورحمه، فإذا كان أحواله ورحمه إلى هذه الدرجة من المجد والسؤدد فكيف يكون الخليفة إذن؟ فيرى ابن جني انه قصد ذكر "ختولة الخليفة، ورحمه به الماسة، ومدحه بذلك" (29) فيقول: ما في الناس حي، يقارب خال هشام إلا هشام الذي أبو أمه أبوه، يعني أن جد هشام لأمه هو أبو هذا المدوح (30). ويتضح من هذا أن الشاعر وإن كان يبدو ظاهرا قد ضحى بالجانب النحوي، فإنه قد حافظ على الجانب التداولي في خطابه، وبالتالي كان امدح وأكثر تأثيرا في المتلقي، وهذا ما يؤكد أيضا أن الشعر القديم كله لم يكن يخضع لقاعدة

ضرورة الاستجابة لأفق الانتظار ، فقد كان يعمد أحيانا إلى حرق هذه القاعدة لتصبح تخييبا مما جعله عرضة لهجوم القراءة المتأثرة بهذا النسق الثقافي القديم . وإن كان الباحث إبراهيم محمد يرى في هذا الخروج محاولة من الشاعر "البحث عن العلام الروحية التي نشط التعبير في البحث عنها، وتحصل بها القيمة الفكرية" (31)

ولعل ما يفسر هذه الظاهرة هو الفضاء البدوي الواسع المساعد على التعليق بكل ما هو حسي ومادي على صعيد الدال ، بفعل الانطلاقة الأولى للثقافة العربية وسط ثقافة شفوية تترع إلى التنوع الصوتي والموسيقي والإنشادي ، وإلى الاختيار المرتكز أساسا على توظيف الكلام الذي يسبق لفظه معناه على مستوى المدلول بحيث يبرز هذا التنوع اللافت للانتباه في تنوع مصادر البنية الإيقاعية المهيمنة على الشعرية العربية ، وهذا ما نلاحظه بصورة جلية في عملية التقديم والتأخير في بنية الخطاب الشعري عند قطبين كبيرين من أقطاب الشعر العربي ظهرا في عصرين مختلفين ، وهما الفرزدق والمتنبي من بعده . وكل هذا يجد صداه في البنية الجمالية لدى المتلقي العربي ، الذي يبدو انه يترع فطريا إلى تمثل درجة من الحسية تجمع بين درجة عالية من الإيقاع و النحوية ، إذ نرى ذلك بمثابة جدلية بين طرفين ، تتمثل في التكثيف الإيقاعي والنحوي الذي ينتج عنه درجة كبيرة من الحسية في التليذ والاستمتاع بالكلمة الجميلة ، وفي المقابل ، يتلاشى الإيقاع الخارجي ويلاحظ قلة الجرس الموسيقي بحيث يحدث تخييب لأفق الانتظار ، وهنا يترع الخطاب إلى الجانب الانزياحي حيث تختفي إلى حد ما ، درجة الحسية والاقتراب من التفكير والتأمل والتجريد ، لأن بروز الإيقاع الخارجي والاستكمال النحوي ، ينتج عنه بروز للحسية ، وتلاشي الإيقاع وتضاؤل درجة النحوية ، ينتج عنه الانحراف والانزياح (32) .

وترجع عملية تلقي الشعر إلى ما تمده لنا الإشارات اللغوية بمستوياتها ، المعجمي أو الإخباري الخاضع لمطلق معين ، وإلى الجانب الثاني المتمثل في المستوى الدلالي ، أو ما يعرف بالدلالة الخافة المكونة من مجموع الأنساق والأنظمة الدالة المتحكممة في

سياق الخطاب وتوجيهه. وبما أن هذه العملية أصبحت متحكمة في بنية العقل ومقومات اختياراته التي بقيت شبه مستقرة إلى فترة طويلة، ولم تتغير إلا بعد ظهور بوادر بعض تلك المقومات التي أدت بدورها إلى مستوى من الطرح الخطابي الشعري المغاير، وهذا ما نتج عنه بالضرورة خلق مستوى آخر من التلقي بدا فيه التخلي واضحاً عن نموذج الأوائل، بحيث لم يعط أي أهمية للسبق الزمني فكلما "تغيرت البنية الذهنية لقوم من دون أن تتغير ألفاظ لغتهم وأصواتها فإنك تجدهم يركبون كلامهم، على نحو مختلف عن نحوهم الماضي، أو نحو إخوانهم الذين لم تتغير لديهم البنية الذهنية التي كانوا لهم فيها شركاء" (33). وهذا هو تفسير للاختلاف الواضح في مستويات بنية الخطاب الشعري الذي يخضع لاشتراطات إنتاجية وسياقية مختلفة.

وعليه يقرر عبد القاهر حدود النظم بخاصية الإسناد وضم الكلم بعضها على بعض بطريق الاختيار المخصوص، وإن أزيلت هذه الخاصية بتغيير مواضع الألفاظ يفقد النظم خاصيته البلاغية، ومثل لذلك بقول أبي تمام:

لعب الأفاعي القاتلات لعبه وأري الجنى اشترته أيد عواسلُ

قال إن الغرض أن يشبه مداد قلمه بلعب الأفاعي، على معنى أنه إذا كتب في إقامة السياسات أتلّف به النفوس، وكذلك الغرض أن يشبه مداده بأري الجنى على معنى أنه إذا كتب في باب العطايا والصلات أوصل بها إلى النفوس ما تحلو مذاقته عندها وأدخل السرور واللذة عليها، وهذا المعنى إنما يكون إذا كان "لعبه" مبتدأ و"لعب الأفاعي" خبراً، فأما تقديره أن يكون "لعب الأفاعي" و"لعبه" خبراً فيبطل ذلك ويمنع منه البتة، وبخرج بالكلام إلى ما يجوز أن يكون مراداً في غرض أبي تمام، وأن يكون أراد تشبيه "لعب الأفاعي" بالمداد ويشبه كذلك "الأري به..." (34) لذلك إن قدرت أن "لعب الأفاعي" مبتدأ و"لعبه" خبراً كما يوهّمه الظاهر أفست عليه كلامه وأبطلت الصورة التي أرادها فيه.

وفي ضوء هذا المنظور يندرج قول عبد القاهر: "اعلم أن من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة، وأن تتفاوت التفاوت الشديد، أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبذل، كقولنا: "رأيت أسدا، ووردت بجرا، ولقيت بدرا" والخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال .

جمالية الصورة بين الاستجابة والتعديل بين أقطاب القراءة القديمة:

ويبدو هذا التصور واضحا كل الوضوح في القراءة العربية وإثارتها مثل هذه الأسئلة المهمة، خاصة إذا علمنا أن البلاغة العربية أو الدراسة النقدية العربية، سواء في علم البيان أو علم المعاني، قامت على الدراسة اللغوية للنص. وقد ارتبطت هذه العملية بأهمية ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى كمدخل لدراسة النص القرآني ونص الحديث للوصول إلى الدلالة، وهو الأمر الذي تم على إثره الانتقال إلى دراسة النص الشعري من مدخل لغوي أيضا. ولا يجادل أحد بأن

التحليل اللغوي للنص، هو ما تعتمد عليه القراءة النقدية الحديثة التي أسست على علم اللغة الحديث، مع العلم أن القراءة العربية القديمة لم تكتف بالتحليل اللغوي وحده، بل تعدت ذلك إلى المعنى والدلالة ذاتهما⁽³⁵⁾.

كما حظيت الصورة الفنية في القراءة العربية القديمة بقسط كبير من العناية والاهتمام، فقد اعتبرت الأساس في البناء الفني وليس هذا غريبا "لأن مادة النقد الأساسية، وأعني بها الشعر العربي، كانت تعتمد على التشبيه أكثر من غيره من الأنماط الأخرى. ويتضح لنا بوضوح في الشعر الجاهلي مادة النقد الأولى عند القدماء ولربما كان اهتمام النقاد بالتشبيه، لكونه يحافظ على استقلالية الطرفين: المشبه والمشبّه به، ويضع حدودا واضحة، فاصلة بينهما، ويمنع أن يتم بينهما التوحيد والاندماج"⁽³⁶⁾ ويمثل هذا التوجه المرحلة الأولى للنقد العربي المتمثلة في الاستجابة لأفق الانتظار الذي تم تأسيسه بفعل النسق الثقافي الموروث المتمثل في الاستجابة لمعايير مسبقة .

وقد رسخ ذلك توجه علماء اللغة وعلماء الدين إلى دراسة الشعر العربي لفهم القرآن الكريم وتفسيره ولذلك "فإن اللجوء إلى الشعر الفصيح هو مزامن لوضع النحو". إن الشعر ديوان العرب "كلام قاله المؤسس لأصول التفسير وهو عبد الله بن عباس رضي الله عنه... إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر فإن الشعر ديوان العرب... فالذي يقصده ابن عباس رضي الله عنه من عبارته "الشعر ديوان العرب" أن الشعر العربي يمكن أن يعتبر

مرجعاً لفهم ما يغمض من حروف القرآن لأنه نزل بلسان العرب." (37). وهذا يبرز لنا أن اتجاه علماء اللغة لم يكن المقصود منه دراسة مقومات الشعر الفنية، بقدر ما كان توجههم توجهاً لغوياً خالصاً لاستنباط القواعد النحوية من النص الشعري .

وبالرغم من أن دراسة الشعر بهذا التوجه لم تكن مقصودة لذاتها، فإنها من ناحية أخرى أثرت تأثيراً كبيراً على عملية تحديد الثقافة العربية، فنقلتها من المرحلة الشفوية إلى المرحلة الكتابية. ومن غير قصد هؤلاء ، استطاعت قراءة القرآن وتفسيره ومحاولة فهمه أن تفتح أفقاً جديدة في دراسة الشعر العربي، فظهرت تيارات جديدة تتجاوز مقولات المرحلة السابقة في نظيرها الشعري وتفتح الطريق أمام مقولات جديدة تشيد بالشعر المحدث، وظهر نقاد يقولون بسعة الشعر وتخلوا عن التقسّم الزماني للشعراء وأعطوا الأولوية للجانب الفني . وهذا ما مهد لخروج الشعراء المحدثين عن طريقة الأوائل، وجعلهم يرون بضرورة استجابة الشعر لقواعد صياغة شعرية ضاربة في اللاشعور الجمعي للعرق (38) وهذا ما يلاحظه أدونيس من خلال نقده لوضع الحدود الفاصلة بين الشعراء واعتبار التقدم الزمني معياراً للشعرية، أو ما يسميه بمقياس الأولوية الزمنية والأولوية اللغوية باعتبار قبولها أو تسويقها قبولاً لمبدأ التجاوز (39) وفكرة التمايز هذه ، فكرة قديمة تبدأ عند الجاحظ، وحتى عند قدماء

الذي يرى أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات إذا كان الشئان تشابهاً من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تباين البتة اتحاداً فصار الاثنان واحداً (40)

وهذا ما نجده مكرسا أيضا عند أبي هلال العسكري لأن " ... هذا الإلحاح من جانب النقاد على وجوب الحفاظ على التمايز القائم في الواقع، بين المشبه والمشبه به، لا يعطي للخيال حرية كبيرة، من أجل تركيب الصور بعضها من بعض، أو خلق صور جديدة كل الجدة، لا تلتزم بالواقع الحرفي وبحقائق الأشياء، كما هي عليه. وإنما يقوم التمايز بشد المتلقي إلى ما هو كائن أصلا وتقييد فاعلية النشاط التخيلي بحيث تظل مرتبطة بقواعد واقعية ولا يمكنها أن تخرج عن النظم المقررة سلفا، وهذا كما لا يخفى يحد من نشاط القوة التخيلية ليأسرها بأطر الواقع " (41).

وفي هذا التوجه ما يدعو إلى تقنين العملية الإبداعية وجعلها تخضع لمعايير أو مقولات جاهزة، تعتبر كل خروج عنها عيبا من عيوب الشعر. ولذا نجدهم يحدون التشبيه القريب من المطابقة، وهذا ما يؤكد الآمدي (تـ 370 هـ) حين يقول: "إن الشيء إنما يشبه بالشيء، إذا قاربه أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق" (42) ولعل مفهوم المقاربة الذي ذكره الآمدي هنا يرتكز أكثر ما يرتكز على مقارنة الأحوال، ومن هنا لم يقبل بعض النقاد تشبيه الحسي بالحسي البعيد، وفضلوا تشبيه الحسي بالحسي القريب، فهذا أبو هلال العسكري عندما يأتي إلى بيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يضعه في مرتبة أدنى من مرتبة بيت أمري القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب و الحشف البالي

ويرر موقفه هذا بأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب وهذا رغم التشابه الحاصل بين البيتين فكل منهما مبين على جزأين. ولعل ما دفع أبا هلال إلى هذا الحكم، انتصاره للقلم على المحدث، لا جودة التشبيه

وعلى عكس ذلك تماماً ما نجده في قراءة عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني بصورة لافتة للانتباه، فقد رأيا في الصورة الشعرية مختلفة تماماً عن الواقع وتمسكا بحرية الشاعر الإبداعية في تعامله مع مادته الشعرية، فلا يمكن التعامل مع الصورة الجديدة التي يتدعها الشاعر إلا باعتبارها صورة جدية بعيدة عن مادتها الأولى، بل إن الروعة والمتعة تكمن في الابتعاد التام عن هذه المادة الأصلية لمفاجأة المتلقي وإدهاشه بصورة جديدة لا يعرفها، وهذا ما يوضحه الجرجاني بقوله في قراءته لبيتين لابن المعتز:

ولا زوردية تزهو بزرقتهما بين الرياض على حمر اليواقيت
كأها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

.. "إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان اشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها اطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى الشئيين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا طرائف تتثال عليك إذا فصلت هذه الجملة وتبعت هذه اللمحة" (44) كما يقدم مثالا آخر لأبيات لابن الرومي:

إن أنس لا أنس خبازا مررت به يدحو الرقاقة وشك الملح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في لجة الماء يلتقى فيه بالحجر

فابن الرومي هنا مزج بين تشبيهين متقاربين وتشبيهين متباينين، ففي الأول نجده يشبه القرص الرقيق بالقمر، وهو تشبيه بين متقاربين فليس فيه شيء الكثير، ولكن الأصالة والابتداع تبدو في التشبيه بين المتباعدين المتمثل في الفترة الزمنية التي يستغرقها تحول كرة العجين بيد الخباز إلى قرص رقيق، وبين الفترة التي تستغرقها

عملية اتساع الدوائر التي تحدث عند وقوع حجر في الماء ، فالمقارنة هنا ليست بين شيئين محسوسين كما هو الشأن في الرأي الأول ، وإنما بين حركتين مختلفتين ، وهي صورة غاية في الإبداع ينتج عنها إنشاء معنى جديد مع كل قراءة جديدة. ويمثل هذه القراءة نفهم أن القراءة العربية تعدت بمراحل كبيرة مرحلة المحاكاة عند أرسطو وأسست قراءة حديثة متميزة لا تختلف كثيرا عن القراءة المعاصرة، وهذا ما يؤكد عبد القاهر " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ منه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ودرأته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بان تكون فضة هذا أجود أو فسه أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيل له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه" (45).

ولا ينكر عبد القاهر أن الإبداع هو الذي يقنن للبلاغة النقد ، وإن المتلقي هو الذي يستخرج ذلك من كل صنعة، فهو يقرر أن البلاغة تقنين للنقد الدقيق التميز والتميز " موضع يدق الكلام فيه" (46) وفضيلة تنماز عن كل صنعة وملاحظة لا تخفى وهي سمة تتيح للنقاد حد الإبداع وقال " : ومن سر هذه الباب انك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع ثم ترى لها في بعض ذلك لا تجدها في الباقي ، مثال ذلك أنك تنظر إلى لفظة الجسر في قول أبي تمام :

لا يطمع المرء أن يجتاز لجته بالقول ما لم يكن جسرا له العمل

بصرت بالراحة العظمى فلم ترها تنال إلا على جسر من التعب

فترى لها في الثاني حسنا لا تراه في الأولى ، ثم تنظر إليها في قول ربيعة الرقي :

قولي نعم، ونعم إن قلت واجبة قالت عسى، وعسى جسر إلى نعم

فترى لها لطفًا وخلابة، وحسنا ليس فيه الفضل بقليل⁽⁴⁷⁾.

ومثل هذه الأنساق البلاغية مهد لإنشاء قراءة جديدة تعتمد على الأداء اللغوي والتعبيري: "ومما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصدا إلى أن يلحق شكلا بالشكل، وأن يتم المعنى فيما يريد، كقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

فإنه لما جعل الليل صلبا قد تمطى به، ثنى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب، وثلت فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده، إذا نظر قدامه وإذا نظر إلى خلفه، وإذا رفع البصر، ومده في عرض الجو⁽⁴⁸⁾ ولكن قدامة بن جعفر أخرج هذه الصورة الفنية مخرج التشبيه قال: "فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه، لا أن له صلبا وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل"⁽⁴⁹⁾ وكأنه يقرر أن حسن الاستعارة في خفاء التشبيه، ولكن هذه الاستعارة عند الآمدي غاية في الجودة والحسن والصحة، قال: وإنما استعارت العرب لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة التي استعيرت لائقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لأحواله مثل قول امرئ القيس... السابق.

وقال وهو يرد على قدامة بن جعفر: وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لا يعرف موضوعات المعاني والجازات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة، وهو إنما قصد وصف أجزاء الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتناقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد على من يراعيه ويتقرب تصرمه، فلما جعل له وسطا يمتد وأعجازا رادفة للوسط وصدرا متناقلا في نحوذه، حسن أن يستعير اسم

صلب وجعله متمطيا من أجل امتداده، لأن تمطي وتمدد بمترلة واحدة، وصلاح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل فهوذه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، وأشد ملائمة لمغناها لما استعيرت له⁽⁵⁰⁾ وقد اعترض ابن سنان الخفاجي على استحسان الأمدي لبيت امرئ القيس بقوله: "وهذا الذي قاله أبو القاسم لا أرضى به غاية الرضى، ولو كنت أسكن إلى تقليد أحد العلماء بهذه الصناعة أو أجنح إلى إتباع مذهبه من غير نظر أو تأمل، لم أعدل عما يقوله أبو القاسم، لصحة فكره، وسلامة نظره، وصفاء ذهنه، وصحة علمه، لكنني أغلب الحق عليه، ولا اتبع الهوى فيما يذهب إليه، وبيت امرئ القيس عندي ليس من جيد الاستعارة ولا رديئها، بل هو من الوسط بينهما... إنما قلت ذلك لأن أبا القاسم قد أفصح أن امرئ القيس لما جعل لليل وسطا وعجزا استعار له اسم الصلب وجعله متمطيا من أجل امتداده، وذكر الكلكل من أجل فهوذه، فكل هذا إنما يحصل بعضه من أجل بعض، فذكر الصلب إنما حسن لأجل العجز، والوسط والتمطي من أجل الصلب، والكلكل لمجموع ذلك، وهذه الاستعارة المبينة على غيرها، فلذلك لم أر أن اجعلها من أبلغ الاستعارات وأجدرها بالحمد والوصف"⁽⁵¹⁾.

ويرى ابن الأثير في بيت امرئ القيس رأيا آخر، فقد عده من التشبيه المضمحل الأداة، وبين أن ابن سنان قد خلط الاستعارة بالتشبيه المضمحل الأداة ولم يفرق بينهما، قال: "وهذا البيت من التشبيه المضمحل الأداة، لأن المستعار له مذكور وهو الليل، وعلى الخطأ في خلطه بالاستعارة، فإن ابن سنان قد اخطأ في الرد على الأمدي، ولم يوفق للصواب.

وقد بين ابن الأثير أن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى المستعار له، فإنه لا تجيء إلا ملائمة مناسبة، ولا يوجد فيها مباينة ولا تباعد، لأنها لا تذكر مطوية إلا لبيان المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، ولو طويت وكان هنالك مناسبة بين المستعار منه والمستعار له لعسر فهمها، ولم يبين المراد منها... وقال وأنا أتكلم على ما

ذكره -ابن سنان- ولا أضيّقه في الاستعارة والتشبيه، بل أنزل معه على ما أراه من انه استعارة ثم أبين فساد ما ذهب إليه،... وإذا حددنا الاستعارة بهذا الحد فبه يفرق رأي ابن سنان بين الاستعارة المرضية والاستعارة المطرحة، فإذا وجدنا استعارة في كلام ما عرضناها على هذا الحد ، فما وجدنا في مناسبة بين المنقول عنه والمنقول إليه حكمنا له بالجودة، وما لم نجد في تلك المناسبة حكمنا عليه بالرداءة .

وبيت امرئ القيس من الاستعارات المرضية لأنه لو لم يكن لليل صدر ، أعني أولاً ، ولم يكن له وسط وآخر لما حسنت هذه الاستعارة. ولما كان الأمر كذلك فقد استعار لوسطه صلباً، وجعله متمطياً، واستعار لصدره المتناقل ، -أعني أوله- كذلك، وجعله نائياً، واستعار لآخره عجزاً ، وجعله رادفاً لوسطه، وكل ذلك من الاستعارات المناسبة . ثم قال: "وأما قول ابن سنان الخفاجي إن الاستعارة المبنية على استعارة أخرى بعيدة مطرحة" فإن في هذا القول نظر ، وذلك انه ثبت لدينا أصل نقيس عليه في الفرق بين الاستعارة المرضية والمطرحة... ولا يمنع ذلك أن تبني استعارة مبنية على استعارة أخرى ، وتوجد فيه المناسبة المطلوبة في الاستعارة المرضية... فكيف يذم ابن سنان الاستعارة المبنية على استعارة أخرى ، وما أقول أن ذلك شذ عنه، إلا انه لم ينظر إلى الأصل المقيس عليه ، وهو التناسب بين المنقول عنه والمنقول إليه، بل نظر إلى التقسيم الذي هو قسمة في القرب أو البعد ، ورأى أن الاستعارة التي تكون مبنية على أخرى تكون بعيدة ، فحكم عليها بالاطراح .

وإذا كان الأصل هو التناسب فلا فرق بين أن يوجد في استعارة واحدة، أو في استعارة مبنية على استعارة ، ولهذا أشباه ونظائر في غير الاستعارة ، ألا ترى أن المنطقي يقول في المقدمة والنتيجة: كل إنسان حيوان وكل حيوان نام ، فكل إنسان نام ، وهكذا أقول أنا في الاستعارة : إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة ، ثم بني عليها استعارة ثانية وكانت أيضاً مناسبة ، فالجميع متناسب ، وهذا أمر برهاني لا يتصور إنكاره" (52) .

ولم يكن رد ابن الأثير هذا على ابن سنان فحسب، وإنما كان مجادلة في شروط بناء الاستعارة من الناحية الفنية، مثل المناسبة بين حديدها، فهو يرى أن هذا التشبيه الذي جاء به امرئ القيس أظهر من الاستعارة، لأن المستعار له واضح وهو الليل، غير أن المناسبة بين الليل والجسم المستعار بعيدة خفية، لذلك أراد أن يظهر المستعار له. ولذلك جاء قول الرازي: "وبالجملة، فكلما كان وقوع الشبه أخفى كان التصريح بالتشبيه أحسن، ويخرج منه أن الاستعارة لا تحسن إلا حيث كان التشبيه متقرا بين الناس ظاهرا، فأما ما يكون خفيا يستخرجه الشاعر أو غيره بذهنه فلا بد فيه من التصريح بالتشبيه."

ويرى الرازي خلافا لما ذهب إليه -ابن سنان- أن الأصول التي تزداد بها الاستعارة حسنا "أن يجمع بين عدة من الاستعارات قصدا لإلحاق الشكل بالشكل ولإتمام التشبيه فيما أريد" (53).

وبالجملة، فإن جمالية التلقي في الشعر العربي القديم، قد تمت صياغتها بين محورين أساسيين، الأول تنظيري، ابتداء من الأصمعي الذي اشتهر بمصطلح معيار الفحولة التي حصرها في غرضي المدح والهجاء لارتباطهما بالحياة الاجتماعية، حتى قدامة بن جعفر الذي أكد على استقلالية القارئ ودوره في العملية الإبداعية، ومحورا تطبيقيا يتمثل في صاحب الموازنة، الأمدى صاحب الوساطة و مؤسس المنهج التنظيري والتطبيقي في الشعر العربي والذي اتسمت لغته النقدية بالانطباعية نوعا ما، القاضي الجرجاني صاحب الوساطة الذي أخذ بمبدأ المقايسة بين شعر المتنبي والشعراء السابقين والمحدثين لإظهار أصالة شعره وتفرد، ووصلت هذه العملية إلى قمتها عند عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم وكذا حازم القرطاجني، وهي قراءات تقترب كثيرا في مصطلحاتها من المفاهيم الحديثة، خاصة فيما جاءت جمالية التلقي في مفهوم "أفق الانتظار l'horizon d'attente" الذي يمكن تشكيله عبر التجارب السابقة التي تكون جنسها عبر هذه القراءة، وعبر سلمية القيم الأدبية لعصر

من العصور. هذا التصور الذي يشبه " الرأي العام الأدبي " يبدو واضحا حتى في النص الإبداعي ذاته ،الذي يشير ضمنا إلى أشياء وعادات قرائية سابقة يحملها.فهدف الدراسة في هذا التوجه ، ليس دراسة الموقف الفردي أو نفسية القراء بصورة معزولة، ولكن الحفر في تجربة جمالية مشتركة تؤسس الفهم الفردي للنص الإبداعي⁽⁵⁴⁾.

ويفسر لنا أفق الانتظار هذا ، آلية تلقي الأعمال الأدبية والتطور الأدبي ،وبذلك فإنهم رأوا أن النجاح المباشر للأعمال التي يدرسونها مرهونة بإعادة إنتاجها لخصائص الأعمال السابقة،أو ما يسمى عندهم ما تركه السلف ،فمنهم من رآها مثالا يحتذى به ولا يجوز الخروج عليه ،فاستنوا لذلك معايير جودة ومقاييس جاهزة تقيم على أساسها شعرية النص الأدبي وجماليته،ومنهم من رأى ضرورة تجاوز سنن الأولين وثاروا على المرواحة والتكرار ،دون تقنين للأعمال الأدبية أو كبح جماحها ،فكل عمل جديد كفيلا بأن يثير عند قرائه متعة معرفية جديدة تستجيب لأفق انتظارهم،-ولكن في مقابل ذلك، وفي حالة مخالفة الأعراف السابقة للجنس الأدبي ، فإنها تغير المعيار الجمالي ، وبالتالي فإن هذا العمل لا يستطيع أن يصمد ضد مقاومة الجمهور القارئ الذي ينبغي أفق انتظاره بسبب هذا الخروج، أو لا يحقق نجاحا مباشرا لأنه لم يستجب لأفق انتظار جمهوره الأول.ولكن هذا لا يمنعه أن يصبح نموذجا فيما بعد. وهذا ما يوضحه يابوس بقوله: " أن العمل الإبداعي يشمل النص كبنية معطاة وتلقيه أو إدراكه من طرف القراء والجمهور معا " ⁽⁵⁵⁾ أو حسب عبد القاهر الذي يلخص فلسفته الجمالية التي ضمنها نظريته في النظم بقوله: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بما إلى وجه دون وجه من التركيب والتركيب،فلو انك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء وافترق،وأبطلت نظامه الذي عليه بني وفيه أفرغ المعنى وأجرى ، وغيرت ترتيبيه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد ،وبنسقه المخصوص أبان،نحو

أن تقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومترل) (مترل قفا ذكر من نبك حبيب) (أخرجته من كمال البيان، إلى محال الهذيان، نعم وأسقطت، نسبتهن صاحبه وقطعت الرحم بينه وبين منشئه... وهذا الحكم، يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل" (56).

الهوامش:

- (1) نظرية التلقي، روبرت هولب، ت. عزا لدين إسماعيل، جدة، 1994، ص. 11/10.
- (2) H.R. Jauss, *La jouissance esthétique, Poétique*, vol.10, #39, p. 273.
- (3) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام، تح محمود شاكر، مطبعة المدني القاهرة، 1972، 1/52.
- (4) نفسه، ج 1/66.
- (5) مفتاح العلوم، السكاكي، شرح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص. 169.
- (6) عيار الشعر، ابن طباطبائي، تح د. عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي القاهرة، ص. 19.
- (7) نفسه، ص. 19/20.
- (8) ينظر في هذا الموضوع، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ص. 344.
- (9) شرح ديوان المتنبي، العكبري، دار المعرفة بيروت، 20/4.
- (10) مقومات عمود الشعر الأسلوبية، بين النظرية والتطبيق رهن غركان، موقع اتحاد الكتاب العرب.
- (11) علم الأسلوب، صلاح فضل، 22.
- (12) سر الفصاحة، 11.
- (13) نفسه، ص. 123.
- (14) منهاج الدراسات الأدبية، د. حسين الواد، نقلا عن النقد الأبي الحديث، مصدر سابق، ص. 124.

- (16) نظرية التلقي .. أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص. 42.
- (17) نفسه، ص. 45.
- (18) نفس المصدر، نقلا عن ترجمة للدكتور بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص. 55.
- (19) نفسه ص. 46/44.
- (20) جمالية الالفة، شكري المبخوت، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص. 58.
- (21) المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 2001 العدد 272، ص. 356.
- (22) نفسه، ص. 356.
- (23) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، ص. 74-75.
- (24) الديوان، 215.
- (25) الموازنة، 1/ 284.
- (26) الديوان، 346.
- (27) الديوان، ص. 222.
- (28) الخصائص، 2/ 392.
- (29) الديوان، ينظر، الخصائص، 1/ 147، الموشح، 165.
- (30) المصدر نفسه، 152.
- (31) الضرورة الشعرية، إبراهيم محمد، 98.
- (32) نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، مقال، صلاح فضل، 84، عالم الفكر، ع4، 1994.
- (33) بحوث لسانية، نعيم علوية، 273.
- (34) نفسه، ص. 372.
- (35) المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، ص. 322-323.
- (36) النظرية النقدية العربية، في الفكر الفلسفي النقدي، حتى القرن السابع الهجري، د. محمد خليفة، المطبعة العربية، غرداية، 2005، ص. 94/95.

- (37) بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، د. عبد الرحمن الحاج صالح، موفم للنشر الجزائر، 2007، ص. 29.
- (38) نظرية النقد العربي، محيي الدين صبحي، 5.
- (39) الثابت والمتحول، أدونيس، 173/2.
- (40) النظرية النقدية العربية في الفكر الفلسفي النقدي، ص. 95-96.
- (41) نفسه، ص. 96.
- (42) نقلا عن المرجع نفسه، ص. 97.
- (43) نفسه.
- (44) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص. 101.
- (45) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص. 196/197.
- (46) نفسه، ص. 76.
- (47) نفسه، ص. 78/79.
- (48) نفسه، ص. 79.
- (49) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص. 175.
- (50) الموازنة، الأمدي، ص. 334.
- (51) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص. 112.
- (52) المثل السائر، ضياء الدين ابن الأثير، ج 2، 120، 114.
- (53) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي، ص. 249.
- (54) Anne Maurel, La critique; Hachette Livre; Paris; 1994, p. 110-54
- (54) Ibid, p. 111 -57
- (56) أسرار البلاغة، ص. 2.