# معالم التجربة الجمالية

## في تلقي أبي العلاء لعبث الوليد


بقلم

أ.د/ مؤمنة حمزة عبد الرحمن عون

أستاذ الأدب والنقد المساعد

بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية

# المقدمة

الأصل في الدراسات النقدية الاهتمام بالنص الأدبي، ومحاولة الكشف عن مواطن الإبداع والجمال فيه، وذلك عبر ما يسجله الناقد من ملاحظات أملاها عليه ذوقه الخاص، كنتاج للقراءة الأولى للنص، ومن المسلم به أن العمل البشري مهما كانت درجة الإتقان فيه يبقى معرضا للأخذ والرد.
ولما كانت القراءة النقدية تعتمد بشكل كبير على الذوق الشخصي، فتتفاوت فيما بينها من حيث ما تصدره من أحكام على النص ومبدعه، ومن ثم دعت الحاجة إلى قراءة أخرى تالية للقراءة الأولى، في محاولة للكشف عن الأطر النقدية التي تجمع هذه القراءات من جهة، وتقديم رؤى جديدة نابعة من اجتماع قراءة النص ونقده في آن واحد من جهة أخرى، مما يكسب العمل الأدبي استمراريته، ويضيف إليه لمسات إبداعية جديدة عبر تلك القراءة الثانية، لا سيما وأن النقد صنو الإبداع.

وقد عرف النقد الأدبي في العصر الحديث ظاهرة إبداعية ممثلة في ذلك الخطاب النقدي الذي يجعل من النقد نفسه موضوعا للتفكير والتحليل، وبالرغم من أن هذا النشاط قديم في الممارسة النقدية العربية، إلا أن التنظير له والارتقاء به في مصاف العلوم الإنسانية بحسبانه فنا قائما بذاته يعزى إلى الحركة النقدية الحديثة، فيما يسمى بنقد النقد، أو النقد الموازي، أو قراءة القراءة، على اختلاف التسميات وتداخلها عند كثيرين.

وشأن أي مصطلح جديد فإن مفهوم (نقد النقد) إلى يومنا هذا ما يزال مفهومًا محاطًا بشيء من الغموض، مثل كل المفاهيم التي تنتقل من طور الاصطلاحات والتصورات العامة إلي طور الصقل والاختبار. ولكن المنهج الذي بدا لي واضحا عند رواد هذا الاتجاه هو إعادة قراءة النصوص الأدبية عبر النظر في القراءات الأولى لها، ممثلة فيما وصل إلينا من تراث نقدي قيم جدير بالبحث والتنقيب، بقصد المقاربة بين الذوق العربي قديمه وحديثه.

ومن هذا المنطلق آثرت أن أنقب في تراثنا النقدي حول علم من أعلام الشعر العربي في عصر ازدهاره ألا وهو البحتري، في محاولة لإعادة تقييم هذا الشاعر برؤية جديدة، عبر النظر فيما أثير حوله من سجال نقدي حفظه لنا تراثنا النقدي بأشكاله المختلفة، وذلك من خلال علم من أعلام الشعر والنقد معا، تميز بقرب عهده من البحتري الذي جعل شعره مادة تذوق، وهو أبو العلاء

المعري، وذلك من خلال شرحه لشعر البحتري المسمى بـ "عبث الوليد"، بغية الوقوف على ما تضمنه هذا التراث من قضايا نقدية، ومحاولة استطلاع آفاق إبداعية جديدة لدى كل من الناقد والمبدع على حد سواء، فيبقى نهر الإبداع متدفقًا فياضًا.

وتحاول الدراسة الخروج من إطار منهج تاريخ الأدب الذي يعنى بتتبع تاريخنا النقدي إلى منهج يعيد النظر في هذا التاريخ النقدي ، فيما يسمى بنقد النقد. وذلك بالإفادة من النظريات النقدية الحديثة التي تعيد قراءة تراثنا النقدي برؤية جديدة. وبعيدًا عن تعمد إسقاط منهج نقدي بعينه تحاول الدراسة الإفادة من تلك النظريات بما يناسب روح النقد العربي القديم؛ إذ ليس المنهج مقصودا لذاته، بقدر ما يقصد تطوير الحركة النقدية في الأدب العربي، ومواكبتها لركب النقد العالمي بما يتناسب وطبيعة الذوق العربي الأصيل. فضلا عن الاستعانة بالمنهج الاستقرائي في استقراء القضايا النقدية التي أثارها أبو العلاء ومحاولة استشراف رؤية جديدة لإبداع البحتري من خلال تلك القضايا.

إنّ الباعث الرئيس على اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في الإحاطة بالتراث القديم مع الإلمام بالثقافة الحديثة، ومحاولة المزج بينهما بصورة ترتسم فيها ملامح الحركة النقدية الحديثة، التي ترفدها إبداعات النقد القديم، لتتبع تطورات الذائقة العربية في مراحلها المتتابعة، متجنبين الفصل القسري بين القديم والحديث، الذي نتج عنه تياران متضادان: أحدهما يمثله دعاة القراءة التراثية للتراث، والآخر يمثله دعاة القراءة الحداثية المنبتة الجذور. وكلا التيارين لا يمثل الشخصية العربية تمثيلاً صادقا.

ولم أكن من أولئك المتحمسين لدعوات الحداثة التي تلفظ الماضي وتراه بعيدًا عن الواقع، ولا من أولئك الذين يخشون على التراث من النظريات النقدية الحديثة، فحاولت من خلال الدراسة أن أقدم قراءة جديدة للتراث تبحث مبلغ قابليته للتفاعل مع النظريات النقدية الحديثة مع الحفاظ على مكوناته الثقافية وأصوله المعرفية التي تحفظ له خصوصيته وتفرده.

وبعد قراءات متعددة في التراث الشعري والنقدي، والقراءات النقدية الحديثة له، آثرت الوقوف على معالم التجربة الجمالية كما تلقاها أبو العلاء وكشف عنها في شعر البحتري من خلال شرحه له في "عبث الوليد".

وتوخيًا للدقة والتركيز مع الإحاطة بما يقتضيه البحث اخترت للبحث عنوان "معالم التجربة الجمالية في تلقي أبي العلاء لعبث الوليد"، وأتى البحث مقسما إلى ثلاثة مباحث تسبقها مقدمة تبين أهمية الدراسة، ومنهج البحث، وخطته، وتعقبها خاتمة تتضمن أهم نتائج الدراسة.

**المبحث الأول بعنوان "التلقي بين النظرية الحديثة والذوق القديم"** وألقيت من خلاله الضوء على نظرية التلقي، وظهورها في الأدب الغربي خصوصًا الألماني، وتناول تفاصيلها، وعوامل ظهورها. وظهور الفلسفة الظاهراتية، والنقد الظاهراتي. ثم ظهور نظرية القراءة التي مهد لها رولان بارت بإعلانه عن موت المؤلف. ووقفت على أبرز ما أفرزته نظرية التلقي من أفكار مثل "أفق التوقعات" الذي تتحقق من خلاله العلاقة بين الفن والمجتمع عبر سؤال وجواب جدليين تفرزهما مخيلة القارئ وفق تلقيه للنص. كما أشرت إلى فكرة "القارئ الضمني" الذي يستحضره المبدع أثناء عملية الإبداع.

ثم قمت بتوضيح مدى مثول فكرة التلقي في النقد العربي القديم، موضحة مفهوم التلقي في القرآن والسنة، ثم وقفت على بعض الإشارات لفكرة التلقي في النقد العربي القديم عبر المعلقات والأصمعيات والمفضليات وجمهرة أشعار العرب، وكيف صدح شعراؤنا مثل أبي تمام والفرزدق بفكرة القارئ الضمني على غير مسماها الحديث. وكيف مثل في ذهن مبدعينا القدامى أفق التوقعات.

**أما المبحث الثاني فأتى بعنوان "عبث الوليد بين منهجية الشرح ودلالات التلقي"** وقد أشرت فيه إلى شروح أبي العلاء المعري الشعرية، ودلالتها على تجارب جمالية متمايزة في الأدب العربي القديم. ثم قمت بإطلالة على "عبث الوليد" موضوع الدراسة وبينت الباعث على تأليفه ممثلا في تنقية الديوان مما علق به من أخطاء النسخ. ثم وقفت على المنهج الذي نهجه أبو العلاء في شرح عبث الوليد وهو الانتقاء حيث لم يقم بشرح قصائد الديوان كاملة، واكتفى بانتقاء بعض الأبيات والتعليق عليها، ثم الترتيب الذي سار وفق

الألف بائية ، ثم التوثيق الذي استند فيه المعري إلى مهارة لغوية منقطعة النظير، فضلاً عن مهاراته الفنية في معرفة مذهب الشاعر وتقاليده الفنية، وقدرته على الاستقصاء المدعومة بثقافة موسوعية شمولية ومعرفة بفنون الشعر وعلوم اللغة والأعاريض والقوافي مما هيأ له القيام بتجربة استقصائية فريدة.

**ثم جاء المبحث الثالث الذي بعنوان "جماليات التلقي في عبث الوليد"**، ليبين كيف استطاع أبو العلاء أن يعيد تشكيل الرؤية الفنية لشعر البحتري عبر جمالية التلقي في الشرح. وذلك عبر ثلاثة معالم للتجربة الجمالية عبث في الوليد.

أولها: "النص الموازي" فوضحت ماهيته، وكيف أفاد منها أبو العلاء كظاهرة فنية، حيث بدت ملازمة لمصنفاته. وذلك من خلال العنوان "عبث الوليد" وما له من دلالة على عفوية شعر البحتري وسلاسته وجماله الطبيعي الفطري، وبينت كيفية فهم مدلول هذا العنوان.

وثانيها: "جمالية اللغة" التي حظيت بالنصيب الأوفر في تراث أبي العلاء النقدي، حيث لعب فيها الذوق الشخصي دورًا كبيرًا إلى جانب الثقافة اللغوية.

وثالثها: "جمالية الإيقاع" حيث بدت موهبة أبي العلاء في تذوق إيقاعات الشعر وموسيقاه بوصفه ناقدًا جمع بين الموهبة الفطرية والمعرفة المكتسبة.

ثم جاءت الخاتمة لتضم رؤوس الأقلام لما خرجت به من خلال البحث في هذه التجربة النقدية. مشفوعة بالهوامش، وفهرس المصادر والمراجع والدوريات، وأخيرًا فهرس الدراسة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

**الباحثة**

## المبحث الأول

# التلقي بين النظرية الحديثة والـذوق القـديم

شهد العصر الحديث مجموعة من التوجهات الأدبية، أحدها ظهور خطاب نقدي يجعل من النقد نفسه موضوعًا للدرس والتحليل فيما يسمى بـ "نقد النقد". ذلك الخطاب النقدي الذي صاحب نظرية التلقي ذات الحضور الواسع في الساحة النقدية الحديثة. كأثر من آثار الترويج لموجة النقد الثقافي الذي جمعت كثيرًا من نقاد العرب المحدثين في تيارها مؤسسين نشاطهم الفكري على مبدأ الانبهار بمنجزات النقد الغربي، مما أقحم كثيرًا من مصطلحاته ونظرياته على النقد العربي الحديث، والتي بدت في كثير من الأحيان كخلية منبتة من جسدها ولما تتكيف بعد في الجسد الذي نقلت إليه.

وهنا ظهرت القطيعة بين النظريات النقدية الحديثة التي روج لها النقد الثقافي وبين جذورنا الثقافية التي غذتنا بعبق النقد العربي القديم، وهذا ما أوقعنا في التيه الذي حاول الدكتور/ عبد العزيز حموده في مشروعه النقدي أن يبحث عن مخرج منه منبهًا إلى أن " هناك مشروعا نقديا جديدا يجري الترويج له اليوم في أروقة المثقفين العرب هو النقد الثقافي الذي يمثل افتتانا جديدا بمشروع نقدي غربي تخطته الأحداث داخل الثقافة أو الثقافات التي أنتجته" (١).

كما ذهب بعض النقاد إلى أن بعض الممارسات المبالغ فيها لهذا النوع من النقد يسعى أصحابها إلى "طمْسِ المعالم المنهجيّة والمعرفيّة والنظريّة لأسُس النقد الأكاديميّ كما ورِثناه عن أرسطو من قدماء الإغريق، وعن ابن سلاّم وابن قتيبة وقدامة وحازم وآخرين من العرب"(٢) أو ما يسمى بالنقد الأكاديمي الذي توارثناه واختزلناه في ذاكرتنا النقدية.

وظهرت نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث والألماني منه تحديدًا بوصفها رؤية تحليلية للموروث الأدبي والنقدي. حيث " تنطلق من إشكالية نظرية تتعلق بالمعنى والعمل الادبي، ووظيفته، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به، والمبادئ التي تنتظم هذه الصلة"(٣).

وقبل أن نقف على تفاصيل تلك النظرية ومدلولاتها يجدر بنا أن نتبع البيئة الفكرية التي أنتجتها كاستجابة طبيعية لما يحيط بهذه البيئة من أحداث.

لقد شهدت أوربا في العشرينات أشرس حرب عرفها التاريخ، وهى الحرب العالمية الأولى، فاستيقظت القارة من هول الكارثة وقد اهتزت عروش مملكتها ليست السياسية فحسب وإنما الفكرية بكل أشكالها، ونتج عن هذا الزلزال الحضاري المروع أن تزعزعت الثوابت وتضاربت التيارات وسيطر الشعور بالعبثية واللاجدوى بعد أن تهاوت الثقة بالعلم وقوانينه.

وبدأ الشك يطال جميع الثوابت، فظهرت النسبية في التفكير عبر نظريات متعددة مهد لها ديكارت بمنهج الشك. وتعد الفلسفة الظاهراتية تطورًا طبيعيًا لمراحل الفكر الأوربي في هذه الحقبة، إذ جعلت هذه الفلسفة من "العودة إلى الأشياء في ذاتها" شعارًا لها، بمعنى النظر إلى الأشياء لا من خلال المرجعيات الفكرية السابقة حولها وإنما من خلال وعى الذات بها. وفي هذا السياق " دشن هوسرل ـ على غرار سلفه الفيلسوف ديكارت ـ بحثه عن اليقين بالرفض المؤقت لما يسميه (الموقف الطبيعي)، أي الاعتقاد البديهي لرجل الشارع بان وجود الأشياء في العالم الخارجي وجود مستقل عنا وأن معلوماتنا عنها معلومات موثوق بها على العموم... فالأشياء يمكن النظر إليها لا باعتبارها أشياء في ذاتها و إنما باعتبارها أشياء يسلم بها الوعي أو (يقصدها)... و تبعًا لذلك وفي سبيل إقامة اليقين يجب أولا وقبل كل شيء أن نتجاهل كل ما ليس في متناول تجربتنا المباشرة أو أن (نضعه بين قوسين)، و يجب أن نختزل العالم الخارجي في محتويات وعينا وحده. هذا الذي سمي (الاختزال الظاهراتي)" (٤).

وفي كنف الفلسفة الظاهراتية ظهر النقد الظاهراتي الذي ينطلق في تحليله للنص الأدبي من تجاهل السياق التاريخي للنص ومؤلفه وملابسات إبداعه في محاولة للكشف عن قصدية المؤلف من النص بعيدًا عن أية ملابسات خارجية.

ولعل النقد الظاهراتي يمثل المرحلة الأخيرة من مراحل الاهتمام بالمؤلف ، إذ أطلت البنيوية على الساحة النقدية لتصب اهتمامها على البناء الداخلي للنص منحية العوامل الخارجية جانبًا إيذانًا منها بتلاشي سلطة المؤلف وتكريس سلطة النص. وقد كان للعزلة التي فرضها البنيويون على النص من خلال التحليلات الجزئية لمكوناته الداخلية ـ أثرها في تكوين اعتقاد بعزلة الإنسان

واغترابه عن النصوص التي وضعها. وقد بدا هذا التوجه واضحًا لدى "رولان بارت"(٥) الذي أعلن موت المؤلف ليجعل صوت النص يعلو على جميع الأصوات ، فيقول عن الكتابة: "وعكوف البنيويين على الجزيئات الداخلية للنص وإعلانهم القطيعة مع العالم الخارجي يعد صدى للوضع الذي ساد العالم الأوربي في القرن العشرين، إذ تميزت علوم الذرة بتنوع أشكال المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة منعزلة عن بعضها، مما كان له انعكاسه على عزلة الإنسان وانفصامه عن واقعه والعالم من حوله، وشعوره بالإحباط والعبثية، كما تجسد ذلك واضحًا في موقف الوجوديين من الحياة".

وفي جميع التوجهات النقدية السابقة كان الناقد ينهض بعبء التحليل والكشف عن خبايا النص، إذ أنه " من المتفق عليه، منذ أفلاطون حتى الآن، أو على وجه التحديد حتى ظهور المدارس الحديثة، أن الناقد وسيط بين النص والمتلقي. ولقد كانت الاختلافات الأساسية بين مذهب نقدي ومذهب آخر، تدور في محورها حول ما يمكن أن يجيء به الناقد، من داخله أو من واقعه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، عند تعامله مع النص"(٦). حتى ظهرت نظرية القراءة التي مهد لها رولان بارت عندما أعلن موت المؤلف فأصبح النص يبحث عن شرعية استمراريته في ظل ثورة الشك التي جرفت أوربا في القرن التاسع عشر، ونقض الثوابت، وتغليب النسبية في الأحكام.

كان لذلك كله انعكاسه على التوجه الأدبي ، فغدا الحكم على النص الأدبي يعتمد على عملية القراءة التي تختلف من شخص لآخر في مردودها ودلالاتها، حسب درجة التأثر والتأثير المتبادلة بين القارئ والنص. وتأسيسًا على هذا الطرح أصبحت عملية القراءة "تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي النصي، وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث أن النص قد استقبل، بل من حيث أنه قد أثر. في القارئ وتأثر به على حد السواء"(٧). وارتبط الحديث عن القراءة بنظرية التلقي التي "ظهرت في ألمانيا في أواسط الستينيات (١٩٦٦م)

في إطار مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية ويعد كل من فولفغانغ إيزر(Wolfgang Iser) (٨) وهانز روبير ياوس (Hans Robert Jauss) (٩) من أبرز منظريها. ومنظور هذه النظرية أنها تثور على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي، كالنظرية الماركسية، أو الواقعية الجدلية، أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ الذي ستهتم به نظرية التلقي والتقبل الألمانية أيما اهتمام. (١٠).

فنظرية التلقي تحمل في جوهرها تمردًا على النزعة الوثوقية، ورفضًا للمركزية الذاتية التي هيمنت على الساحة النقدية لفترة طويلة عبر مناهج نقدية متعددة، فلم يعد النص تعبيرًا عن عقل فردي، بقدر ما أصبح يمثل صورة من صور التفاعل المستمر بين النص وقارئه، وهذا التفاعل هو الذي يمنح النص خلوده واستمراريته، وليس عبقرية المؤلف. ذلك أن النص ـ وفق هذه النظرية ـ مجرد طرح لا يتحقق وجوده إلا بالتجاوب بينه وبين القارئ ، وكلما تجددت القراءة وتنوعت تجدد النص وتعددت معانيه وفق ما يطرحه القارئ من أسئلة تعبر عن رؤياه للحياة من خلال النص.

وحري بالذكر أن نظرية التلقي " ليست مجرد مقاربة جمالية لنصوص معينة إلى جانب المقاربات الأخرى مثل الشكلانية والبنيوية والماركسية فحسب، ولكنها جزء من نسق فكري عام بدأ يؤسس نفسه منذ الستينات معتمدًا على علوم التحكم الذاتي والإعلاميات والبيولوجيا الحديثة والفلسفات الاجتماعية الداعية إلى حرية الأفراد في ظل أنظمة ديموقراطية..."(١١). فهي تحمل في طياتها بعدًا سياسيًا يتمثل في مناهضة المجتمع البرجوازي في ألمانيا الغربية للفكر الماركسي في المانيا الشرقية مما جعل النظرية "تتعرض لهجوم عنيف من قبل عدد من نقاد ألمانيا الديمقراطية في أوائل السبعينات حيث عدوها نتيجة منطقية لرفض مدرسة "التلقي" الألمانية الغربية، الإقرار بتشخيص الماركسية لتناقضات المجتمع البرجوازي، وقد اختار هؤلاء هانز روبرت ياوس ـ وهو

أحد قطبي النظرية ـ لتوجيه انتقادات عنيفة لعمله، بسبب محاولته تطعيم نظريته في الدراسة الأدبية بمفهوم ذاتي غير ماركسي للتاريخ"(١٢).

وهذا البعد السياسي للنظرية جعلها بمثابة صراع بين نظام ديمقراطي يتمتع فيه النشاط الفردي بحرية مصونة من جبرية الطبقة، ونظام شيوعي ماركسي يخضع فيه نشاط الفرد لجبروت الطبقة أو سياسة الحزب، فهي حرب مناوئة لهذا النظام الذي أحكم قبضته على جميع أطياف المجتمع بما فيها "القارئ" فجعله موجهًا بهذه الجبرية ، وفقًا لمناهج نقدية تعزز هذا التوجه... وكان لهذا الصراع السياسي أثره البارز في سرعة رواج النظرية في الأدب الغربي تحديدًا والرافض لكل أشكال الجبرية (١٣).

وتقتضي منا الرؤية المنهجية للدراسة الوقوف على أبرز ما أفرزته هذه النظرية من أفكار على يد قطبيها "ياوس" و "آيزر".

**أفق التوقعات:**

لعل مصطلح أفق التوقعات أو أفق الانتظار الذي تبناه ياوس من أبرز الأفكار المؤسسة لنظرية التلقي التي اعتبرها ياوس قائمة على علاقة تجاذبية بين القارئ والنص ، يتجلى فيها: " منفعل وفاعل في آن واحد، إنها عملية ذات وجهين .أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو " استجابته " له، فباستطاعة الجمهور أو "المر سل إليه " أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده، أو الإعجاب به، أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو تكرار تفسير مسلَّم به، أو محاولة تفسير جديد له، كما يمكن أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديدًا . هكذا إذن تستنفذ السيرورة التواصلية للتأريخ الأدبي: فالمنتج هو أيضًا ودائما متلق جديد يشرع في الكتابة . فبواسطة كافة هذه الطرق المختلفة يتشكل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين : "أفق التوقع " أو السنن الأولى الذي يفترضه العمل، و"أفق التجربة" أو السنن الثاني الذي يكمله المتلقي"(١٤).

ووفقًا لياوس فإن أفق التوقع يتطلب المقارنة بين التجربة الجمالية ، كما يفهمها القارئ ، والنص بمكوناته الجمالية التاريخية. مما يتطلب رصيدًا معرفيًا مكونًا من عدة عناصر حددها ياوس في شرحه لمفهوم أفق الانتظار l`horizon

d`attente قائلاً: "إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تتخلص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه. إذ من خلالها يتشكل أفق انتظار جمهورها الأول، بمعنى الأنظمة المرجعية المفرغة موضوعياً في صيغة والتي تكون لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يتجلى فيها نتيجة ثلاثة عوامل أساسية:

ـ التجربة السابقة [المتقدمة] التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.

ـ شكل موضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها.

ـ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي بين العالم التخييلي والعالم اليومي"(١٥).

لقد حاول ياوس من خلال مفهوم أفق الانتظار أن يفسر طبيعة الخطاب الأدبي وما يطرأ عليه من تطورات في مفهومه الجمالي عبر مسيرته التاريخية، مما يتطلب من القارئ أن يكون ملمًا بمجموعة من العلاقات المرتبطة بالنص، كإلمامه بطبيعة النص، والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وأسلوب الكتابة الذي يميز كاتب النص عن معاصريه من الكتاب.

"فهذا المعنى هو الذي يتضمنه مفهوم أفق الانتظار، كما قدمه ياوس محاولاً من خلاله أن يمتص الطرح الذي يربط قيمة العمل الأدبي بعلاقته بواقعه. فقيمة الكتابة الأدبية لا تنبع من علاقتها بواقعها، وإنما تنبع من علاقتها بسلسلة من النصوص السابقة، تكون كلها سلالة أدبية تنتمي إلى جنس أدبي، تظل الكتابة ملتزمة بقواعده تابعة لسيرورته، فينشأ عن ذلك أفق انتظار له جمهور معين، يألف معاييره الجمالية ويتفاعل معها" (١٦).

ووفقًا لهذا المدلول فإن "العلاقة بين الفن والمجتمع يجب أن تتحقق ضمن سؤال وجواب جدليين، وإن تاريخ الفن يجوز كماله في تغيير الأفق بين التقاليد الطبيعية والاستقبال المدرك للكلاسيكية المتأخرة ، واستمرار شكل المعيار"(١٧).

ومن خلال تلك العلاقة الجدلية بين السؤال والجواب الذي تفرزه مخيلة القارئ وفق تلقيه للنص تبرز "المسافة الجمالية" التي يعرفها ياوس قائلا: ""إذا

سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجودة سلفاً والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى "تغيير في الأفق" وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو بجعل تجارب أخرى، يعبر عنها أول مرة، تقفز إلى الوعي. إن هذه المسافة الجمالية تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد (نجاح مباشر، رفض أو صراع، استحسان القراء، فهم مبكر أو متأخر) يمكن أن يصبح مقياساً للتحليل التاريخي"(١٨).

فالمسافة الجمالية وفقًا لياوس تحدد مدى انسجام المعايير الجمالية الخاصة بالقارئ مع تلك التي تقبع في أعماق النص. فللقارئ أفق انتظاره الخاص به، الذي قد يتفق أو يختلف مع أفق النص ، وبقدر الاتفاق أو الاختلاف بينهما تكمن المسافة الجمالية.

وفي حال مخالفة أفق النص لتوقعات المتلقي ، فإنه يضطره للبحث عن قراءة توفيقية تقارب ما بين الأفقين، وعبر تلك القراءة يقف المتلقي على معايير جمالية جديدة ، ومن ثم يكون الأفق المتوقع دوره في إثراء الحس الجمالي لدى المتلقي.

**القارئ الضمني وسد الفراغات:**

إذا كان ياوس قد ارتكز في تنظيره لفكرة التلقي على "أفق التوقعات" فإن آيزر انطلق من فكرة "الفجوات" أو "الفراغات" الموجودة في النص والتي يتصدى المتلقي لعبء إكمالها. ويشير مفهوم الفراغات كما طرحه آيزر إلى أن النص لا يعرب عن نفسه بصورة متكاملة، وإلا فقد القارئ فاعليته في التواصل مع النص، ولكان بإمكان القارئ الأول مصادرة جميع ما يحمله النص من رؤى وأفكار.

فلابد للنص الجيد ـ بحسب آيزر ـ أن تكون هناك فجوات أو فراغات يكملها المتلقي من رؤاه لحمولات النص الفكرية، فيحتفظ النص بقدر من التمنع؛ إذ يبوح ببعض أفكاره ويظل بعضها الآخر دفينًا في حناياه، وعلى القارئ أن ينقب عنها بما أوتي من خبرات ومهارات تمكنه من سد تلك الفراغات وفق ميوله وتوجهاته الفكرية وخلفياته الثقافية. "ولهذا السبب قد يفهم نص بطرق عدة مختلفة، وليس هناك قراءة يمكنها استنفاد الإمكان الكامل، لأن كل قارئ سوف يملأ

الفجوات بطريقته الخاصة، مستثنيًا بذلك الاحتمالات الأخرى المختلفة، وعندما يقرأ، سوف يصنع قراره (الخاص بكيفية سد الفراغات) "(١٩).

وهذه الفجوات لابد وأنها حاضرة في ذهن المبدع إبان عملية الإبداع مما يجعله يستحضر قارئه وقت الإبداع، وذلك القارئ الذي صنعت له الفراغات خصيصًا يطلق عليه آيزر "القارئ الضمني". ذلك القارئ الذي يتصوره المؤلف ويضعه في حسبانه عندما يتصدى لبناء نصه. وفي مقابل هذا القارئ الضمني القابع في مخيلة المبدع ، نجد القارئ الحقيقي أو الواقعي ذلك الذي يكسب النص أبعاد جمالية جديدة عبر محاولة سد فجوات أو فراغات النص. وما بين "القارئ الضمني" و "القارئ الواقعي" تتضح أبعاد التجربة الجمالية من المبدع إلى المتلقي بشكل يضمن للنص تجدده واستمراريته.

وكما أسلفنا لم تكن نظرية التلقي نسيج وحدها في المنظومة الحياتية الغربية، بل هي جزء من منظومة متكاملة على كافة المستويات، وجميعها تصب في تيار النسبية، وتدور في فضاء التعدد، لتناهض النزعة الوثوقية الناجمة عن مركزية الرؤية.

"فعلى المستوى السياسي: انهارت الدكتاتورية، وفشلت سياسة القطب الواحد، وحلت محلها الديموقراطيات والتعددية الحزبية والمجالس البرلمانية والحركات النقابية ومنظمات حقوق الإنسان...الخ.

وعلى المستوى الفكري: تراجعت فلسفة الميتافيزيقا التي تسعى إلى معرفة الحقيقة المطلقة الكامنة وراء الظواهر، حيث تحول اهتمام الفلاسفة من المركز إلى الهامش، وظهر جيل جديد: فريدرك نيتشه(٢٠) F.Neitzshe، مارتن هيدجر(٢١) M.Heidegger، ميشيل فوكو(٢٢) M.Foucault، جاك دريدا(٢٣) J.Derrida وغيرهم، يدعو إلى تقويض فلسفة المركز وإعادة الاعتبار لما اعتبرته هذه الفلسفة هامشا. فلم تعد الفلسفة مع هؤلاء بحثا عن الحقيقة المطلقة بقدر ما أصبحت خلخلة دائمة لسلطة الحقيقة وإقرارا بنسبيتها وتعددها بحسب تعدد التأويلات.

وعلى المستوى الاجتماعي: عرفت بنية العلاقات الاجتماعية تطورات تجلت في تعدد فرص التواصل بين مختلف الأجناس والثقافات، هذا التواصل

الذي فرضته عدة عوامل من قبيل الهجرة والسياحة والمثاقفة والثورة الإعلامية الحديثة أدى إلى خلخلة النظام الحضاري للمجتمعات، واستتبع ذلك تغيرا في هوية الذات التي أصبحت محملة بثقافات متباينة"(٢٤).

وكان لهذه التحولات الأثر الأكبر في زعزعة الثقة في كافة المسلمات المتعارف عليها في المجتمع، ومحاولة التملص منها، مما أنذر بفوضى أودت بمفكري المجتمع الغربي إلى الوقوع في شرك التيه، والدوران في حلقة مفرغة، وكان لنظرية التلقي نصيب من هذه الفوضى التي لاحظها بعض النقاد، والتي نتجت من إطلاق العنان لسلطة التأويل لدى المتلقي، في مقابل نكران حقيقة النص ووجوده الذي لا يتحقق ـ بحسب النظرية ـ إلا في ظل تأويلات المتلقين على تناقضها وتضاربها. مما جعل نظرية التلقي محل نظر ومراجعة، يقول أحد الكتاب الغربيين: "يبدو أن نظرية التلقي لدى آيسر ويـاوس تثير مشكلة ابستمولوجية ملحة. فإذا اعتبرنا النص في ذاته هيكلا عظميًا، (مجموعة من الخطاطات) التي تنتظر التحقق بطرق متعددة من قبل قراء متعددين فكيف يمكن مناقشة هذه الخطاطات قبل تحققها ؟ حين نتحدث عن النص في ذاته مقدريه معيارًا مقابل تأويلاته الخاصة فهل يتعامل المرء مع شيء آخر سوى تحققه هو؟ هل يدعي الناقد معرفة إلاهية (بالنص في ذاته)، معرفة منكرة على القارئ البسيط الذي عليه أن يتصرف حتما مع بنائه الجزئي الخاص للنص؟ وبتعبير آخر، تعد هذه صيغة أخرى للمشكل القديم: كيف يمكن للمرء أن يعرف أن المصباح الداخلي للثلاجة منطفئ والحال أن بابها مغلق؟... هذا بينما يمنح آيسر للقارئ حرية معتدلة، لكننا لسنا أحرارا نؤول كما نشاء. فلكي يكون تأويل ما تأويلا لهذا النص لا لغيره يجب أن يكون ـ على نحو ما ـ مقيدًا منطقيًا بالنص نفسه. وبعبارة أخرى، يمارس العمل الأدبي قدرًا من التقييد على استجابات القراء وإلا فإن النقد سيقع في فوضى عارمة.... وسينهار النص نفسه ككائن مجهول وغريب. ماذا لو أن العمل الأدبي ليس بنية محددة تتضمن عناصر معينة تفتقر إلى التحديد، بل لو كان كل شيء في النص مفتقر إلى التحديد فعلى أي أساس سيختار القارئ بناءه؟ فبأي معنى إذن يمكن الحديث عن تأويل "نفس" العمل ؟ "(٢٥).

العديد والعديد من الأسئلة أثارتها نظرية التلقي في الساحة النقدية دون أن تقدم لها جوابًا شافيًا.

ونخلص مما تقدم إلى أن السياق الثقافي لنظرية التلقي وليد فلسفة ما بعد الحداثة ، فإذا كانت الحداثة التي بدأها ديكارت وأضرابه تفسح المجال المطلق للذات معتمدة على العقل الفردي في حكمه وتقديره للقضايا المحيطة، إلى درجة تصل إلى تقديس العقل والاستغناء به عن الدين، الأمر الذي عززته الثورة الصناعية الأوربية ، حيث أكدت النزعة الوثوقية تجاه العقل ـ أقول إذا كان الأمر كذلك في ظل الحداثة ، فإن فلسفة ما بعد الحداثة قامت بثورة ضد هذه الوثوقية بعدما حل بالعالم من دمار وحروب أفرزتها آلة العقل البشري، فظهرت فلسفات مناهضة للوثوق المطلق والعقل والمركزية الفردية " ففلسفة نيتشه هي نقد لهذه المركزية ولنمطها العقلاني، وسيكولوجية فرويد هي كذلك نقد لمركزية العقل والإرادة بإبراز مقولة اللاشعور، وفلسفة البنيوية هي تمويت للإنسان لمصلحة البنية واللغة، ورولان بارت في مناداته بتمويت المؤلف هو أيضا يندرج ضمن السياق ذاته المناهض لفلسفة الحداثة"(٢٦).

**والسؤال المطروح الآن هو**: هل من الممكن استنساخ نظرية التلقي في نقدنا العربي الحديث، مع تجاهل كل الظروف والملابسات التي أفرزت هذه النظرية؟ ما أحسب أحدًا يخالفني أن الإجابة قطعًا بالنفي. وإذا كان الأمر كذلك ، فيتبادر إلى الذهن سؤال آخر وهو: ما موقف النقد العربي ـ قديمه وحديثه ـ من هذه النظرية؟ وهل هو خلو منها؟ أم ثمة اهتمام بها تحت مسميات مختلفة؟ فيما يلي محاولة للإجابة عن تلك التساؤلات، لنقف على مدى حضور هذه الفكرة، أو ما يضاهيها في النقد العربي القديم.

## التلقي في النقد العربي القديم

تبين لنا مما سبق أن نظرية التلقي نظرية غربية تبناها النقد الغربي الحديث والألماني منه على وجه الخصوص. ويجدر بنا أن نشير إلى أنه ليس من مقاصد الدراسة تعمد إسقاط نظرية غربية على موروثنا النقدي، وإنما هي محاولة للكشف عن مثول فكرة التلقي في الخطاب النقدي، ومراعاة المتلقي في العمل الإبداعي وفق مقتضيات الثقافة العربية التي تميزت بالاعتدال في

مسيرتها الفكرية. فلم نر فيها تقديسا للمؤلف، كالذي تبناه الفكر الكلاسيكي، كما لم نسمع إعلانا عن موت المؤلف كذلك الذي تبناه البنيويون، فضلا عن موت النص.

وعلى الرغم من ذلك نرى بعض النقاد العرب المحدثين والمغالين في تأثرهم بالنقد الغربي الحديث يرى أن النقد الأدبي الذي عهدناه وتوارثناه عن أسلافنا لم يعد قادرًا على تحقيق متطلبات التغيرات المعرفية والثقافية الضخمة التي نشهدها الآن. ومن ثم يدعو "عبد الله الغدامي"(٢٧) إلى إعلان "موت النقد الأدبي" ليطرح مشروعًا بديلا وهو: "النقد الثقافي"(٢٨) الذي أشرنا إليه سابقًا.

لم نجد في تراثنا الثقافي والنقدي منه تحديدًا مثل هذه الانحرافات التي تجعل موت فكرة أو نظرية شرطًا رئيسًا لظهور أخرى، وذلك لما تميز به الفكر العربي من سماحة ورحابة أتاحت تعددية الآراء والجمع بينهما في آن واحد.

وما دمنا بصدد نظرية تسعى إلى تجديد قراءة النصوص الأدبية بوصفها نصوصًا منفتحة قابلة لتعدد القراءات، فإن استجلاء فكرة التلقي في النقد العربي القديم يمثل محاولة لإعادة قراءة تراثنا النقدي قراءة تفتح أعيينا على زوايا جديدة لم نكن ننظر إليها من قبل ، أو ربما نظرنا إليها في سياقات أخرى.

**التلقي في القرآن والسنة**

الثقافة العربية صنو للمنهجية الإسلامية ، والقرآن الكريم هو المثل الأعلى في الإبداع، ولا يتسنى لنا الوقوف على دلالة التلقي في النقد العربي القديم دون العودة إلى دلالة هذه الكلمة في القرآن والسنة، لننظر إلى أي مدى تتوافق أم تختلف مع الفكرة الحديثة لها.

وردت كلمة التلقي في مواضع كثيرة من القرآن الكريم. ومن ذلك قوله تعالى: " فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ" (الآية ٣٧ من سورة البقرة). وقال عز وجل: "وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ" (الآية ٦ من سورة النمل). وقال جل شأنه: "وما يلقّاها إلا الذين صبروا وما يلقّاها إلا ذو حظّ عظيم" (الآية ٣٥ سورة فصلت).

ومدلول التلقي في الآيات السابقة لا يقف عند حدود السماع وإنما يتضمن التواصل الذهني والنفسي واستقبال ما يلقى بروية ووعي، وربما اقترنت اللفظة

في السياق القرآني بالذوق الناقد في أقرب المفاهيم إلى النقد من حيث كونه تمييزًا للجيد من الرديء، وذلك من خلال قوله تعالى: " ولقد خلقنا الإنسان، ونعلم ما توسوس به نفسه، ونحن أقرب إليه من حبل الوريد. إذ يتلقى المتلقيان عن اليمين وعن الشمال قعيد. ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد (سورة ق ١٦-١٨). فالملكان يتلقيان أعمال العبد، ولا يقتصر دورهما على تسجيلها، ولكن يسبق التسجيل عملية نقدية متضمنة في التلقي يتم من خلالها تمييز الخير من الشر ومن ثم تسجل وفق الحكم الصادر عليها.

وإذا كان التلقي في السياق القرآني ووفق الشواهد السابقة يعطي انطباعًا عن رؤية ثاقبة ومفهوم موحد لتمييز المتلقي لما يلقى عليه، فإن الحديث النبوى ـ وكعادته مفسرًا وشارحًا للقرآن الكريم ـ يفتح آفاقًا أرحب على عملية التلقي، وذلك من خلال توضيح انعكاس النص الواحد على ردود الأفعال المختلفة على ذات النص، يقول صلى الله عليه وسلم: «مَثَلُ مَا بَعَثَنِي الله مِن الهُدَى وَالْعِلْمِ كَمَثَلِ الْغَيْثِ الْكَثِيرِ أَصَابَ أَرْضًا؛ فَكَانَ مِنْهَا نَقِيَّةٌ قَبِلَت المَاءَ فَأَنْبَتَت الْكَلَأَ وَالْعُشْبَ الْكَثِيرَ، وَكَانَتْ مِنْهَا أَجَادِبُ أَمْسَكَت المَاءَ فَنَفَعَ الله بِهَا النَّاسَ فَشَرِبُوا وَسَقَوْا وَزَرَعُوا، وَأَصَابَ مِنْهَا طَائِفَةً أُخْرَى إِنَّمَا هِيَ قِيعَان ٌلا تُمْسِكُ مَاءً ولا تُنْبِتُ كَلَأً؛ فَذَلِكَ مَثَلُ مَن فَقُهَ فِي دِينِ الله وَنَفَعَهُ مَا بَعَثَنِي الله بِهِ فَعَلِمَ وَعَلَّمَ، وَمَثَلُ مَن لَمْ يَرْفَعْ بِذَلِكَ رَأْسًا وَلَمْ يَقْبَلْ هُدَى الله الَّذِي أُرْسِلْتُ بِهِ»(٢٩).

فالحديث السابق يوضح تفاوت قابلية المتلقين للاستجابة مع ما بعث من الهدي والعلم تمامًا كتفاوت استجابة الأرض في تفاعلها مع المطر، وما يترتب على التفاعل أو عدمه في إعادة إنتاج الغيث ومدى الانتفاع به.

وهكذا كان النص الديني بشقيه: (القرآن والسنة) مستحضرًا فكرة الاختلاف والتباين في آفاق التلقي. ومن ثم حرص الرسول صلى الله عليه وسلم على مخاطبة الناس على قدر عقولهم، فأسس قاعدة البلاغة العربية الأولى وهي مراعاة مقتضى أحوال المخاطبين.

## التلقي في التراث النقدي

إذا علمنا أن البلاغة في أبسط تعريف لها هي مراعاة مقتضى أحوال المخاطبين، فإن ذلك يؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن المتلقي كان حاضرًا في

النقد العربي القديم تحت مسميات متعددة، كالمخاطب، والجمهور، والسامع،.....ألخ.

وبإعادة قراءة موروثنا النقدي ندرك أنه كان للتلقي أثره الواضح في توجيه الحياة الأدبية بداية من الرواية الشفهية التي تظهر ميل الراوية إلى شاعر بعينه، وتنامي أثر التلقي مع عصر التدوين الذي حفظ لنا تراثنا الأدبي عامة والشعري على وجه الخصوص. حتى تلك المجموعات والمنتقيات الشعرية التي لا تقتصر على شاعر بعينه كالمعلقات والأصمعيات والمفضليات وجمهرة أشعار العرب وغيرها، فهي وإن خلت من الشرح والتفسير إلا إنها تلقي بظلالها على لمسة واضحة لذوق جامعها في اختياراته.

فالأصمعيات ترسم صورة واضحة لذوق الأصمعي " الذي ترجّح لديه الناحية اللغوية والنحوية في كل أثر شعري عموماً على الناحية الأدبية، وتمثل هذه المجموعة ـ فيما يبدو لنا ـ العقلية التي يدرس على ضوئها عالم كالأصمعي الشعر الجاهلي.."(٣٠).

والأمر أكثر وضوحًا في حماسة أبي تمام وحماسة البحتري، فكلتاهما منتقيات شعرية يغلب عليها الطابع الحماسي، واتفق كلاهما في اختيار مقطوعات شعرية قصيرة تناسب ذوق العصر بينما تتميز كل منهما في طبيعة تلك المقطوعات. فمال أبو تمام إلى المقطوعات التي ترسم لوحات فنية جمالية زاخرة بكنوز اللغة وأفانين القول، حتى قيل إن ذوق أبي تمام في اختياراته أفضل من ذوقه في شعره. بينما تمثل مقطوعات البحتري فيضا من المعاني يتدفق على المتلقي بسلاسة ووضوح.

وظلت العلاقة بين المبدع والمتلقي حاضرة في الموروث الأدبي على الصعيدين الإبداعي والنقدي؛ فالمبدع يعي جيدًا ضرورة تفاعل المتلقي مع النص، ويفسح في مرحلة إبداعه للنص مجالا لدور المتلقي الفاعل في تأويل النص واستخراج مكنوناته المختبئة خلف ألفاظه الغائرة العمق وعلاقته المتداخلة النظم.

ومقولات الشعراء على اختلاف مذاهبهم وتوجهاتهم تشهد بذلك ، ومن هذا القبيل حوار أبي تمام وأبي سعيد الضرير ذلك الحوار الموجز والذي يحمل في

طياته الكثير من إدراك الشاعر لدور المتلقي في تفسير النص وتأويله: " قال أبوسعيد الضرير لأبي تمام: يا أبا تمام لم لا تقول ما يُفهم؟ فقال له: يا أبا سعيد ولم لا تفهم ما يُقال"(٣١).

ولعل الفرزدق كان مستحضرًا تلك العلاقة في إبداعاته عبر تجاوزاته اللغوية التي لاحقه فيها النحاة، وانتظمت هذه العلاقة من خلال رده الشهير على أبي إسحاق الحضرمي المتتبع لأخطائه النحوية والتي لم يأبه بها الفرزدق وأعلنها في وجهه "علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا".

وهذا التأويل الذي انطلق منه الفرزدق وافترضه في المتلقي حينما غيبناه عن أذهاننا في الدرس البلاغي، حكمنا عليه أحكامًا أحسبها بعيدة عن مقصد الشاعر. ومن أشهر الأبيات التي غيبنا فيها مساحة التأويل التي أفسحها الشاعر للمتلقي قوله:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلاَّ مُمَلَّكاً  أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهُ (٣٢)

فلطالما درسنا هذا البيت بوصفه شاهدًا على التعقيد اللفظي ، ورحنا ندلل على ذلك بأنه فصل بين المبتدأ والخبر، في "أبو أمه أبوه"، بلفظة "حي". وفصل بين الموصوف وصفته، في "حي يقاربه"، بلفظة "أبوه". وقدم المستثنى على المستثنى منه، أي "مملكا" على "حي". وفصل بين البدل والمبدل منه، أي "حي" و "مثله".

واقتفينا أثر النحاة فتهنا في مفازة التقديم والتأخير والفصل والوصل ، ابتعدنا عن تلك المساحة التي خصصها لنا الشاعر لنتأول ونضع لأنفسنا عالمنا الخاص داخل القصيدة.

أو ليس من المقبول أن نرى في ذلك التشابك اللفظي الذي وسمناه تعقيدًا ، تمازجًا مع تشابك العلاقات بين الممدوح وابن أخته الملك؛ فيكون تشابك علاقات القرابة صنوًا لتشابك سمات الفضل بينهما، وقد أتى ذلك كله مجسدًا في تشابك العلاقات اللفظية في البيت؟!

ما أشبه هذه المساحة من التأويل التي صدح بها كل من أبي تمام والفرزدق ـ أقول ما أشبهها بفكرة "القارئ الضمني" التي تبناها آيزر. ذلك القارئ الذي يتخيله المبدع وقت إبداعه، فيترك له بعض الفراغات في النص ليستطيع عبر

هذه الفراغات أن يشكل النص وفق تكوينه وتطلعاته، فيكون النص بذلك قادرًا على إشباع حاجات المتلقي من خلال الدور التفاعلي بينهما.

وكما وجدنا القارئ الضمني ماثلا في ذهن مبدعينا القدامى، فإن "أفق التوقعات" لم يكن أقل منه مثولا في الروايات النقدية التي تواترت إلينا. فكثيرًا ما تروي لنا كتب التراث حالات من التوافق والانسجام بين المتلقي والنص حتى إنه يصبح بمقدور المتلقي أن يكمل النص قبل أن يلقى عليه، ومن ذلك ما وقع من ابن عباس ـ رضي الله عنه ـ حينما استنشد عمر بن أبي ربيعة قصيدته التي أولها: " تَشطّ غَدًا دَارُ جِيرَانِنَا أَنْشَدَهَا ابْنَ عَبَّاسٍ، فَلَمَّا قَالَ عُمَرُ: تَشطّ غَدًا دَارُ جِيرَانِنَا. قَالَ ابْنُ عَبَّاسٍ : وَلَلدَّارُ بَعْدَ غَدٍ أَبْعَدُ

فَقَالَ: كَذَا وَاللَّهِ قُلْتُ، جُعِلْتُ فِدَاكَ. فَقَالَ ابْنُ عَبَّاسٍ: الْكَلامُ مُشْتَرَك. فَلَمَّا أَنْشَدَ:

تَحَمَّلَ لِلْبَيْنِ جِيرَانُنَا

قَالَ ابْنُ عَبَّاسٍ: وَقَدْ كَانَ قُرْبهُمُ يُحْمَدُ

فَقَالَ عُمَرُ: كَذَا وَاللَّهِ قُلْتُ. وَقَبَّلَ يَدَهُ " (٣٣).

فقد أوجز ابن عباس ـ رضي الله عنهما ـ نظرية أفق التوقعات لياوس في مقولته المعبرة والمكثفة "الكلام مشترك" فهذا الاشتراك إنما يمثل مدى التفاعل والانسجام بين المتلقي والنص حتى يغدو الأخير معبرًا عن توقعات المتلقي قبل أن يتلفظ به مبدعه. ومثل هذا الانسجام ومثل هذا الانسجام في أفق التوقع بين المتلقي والنص يحدث كثيرًا للشعراء في مجالس أسمارهم ومنتديات أشعارهم، ومن ذلك ما رواه الفرزدق في قوله: "كنت أنا وجرير حاضرين، فلما انتهى إلى قوله: تُزْجِي أَغَنَّ،

قلت لجرير: تراه أي شيء يستلب تشبيهًا؟

قال جرير: قَلَمٌ أَصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مِدَادَهَا

فما رجع الجواب حتى قال عدي: قَلَمٌ أَصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مِدَادَهَا

فقلت لجرير: كأنَّ سَمعك مَخبوء تحت فؤاده" (٣٤).

فيعبر الفرزدق عن قمة الانسجام بين المتلقي والنص في تمازج سمع المتلقي مع فؤاد المبدع، ومما يلفت الانتباه أن الفرزدق مزج في تعبيره بين

السمع والفؤاد وليس اللسان، مما يدل على وعيه بقيمة التواصل الوجداني بين النص والمتلقي.

ولعل أكبر وثيقة نقدية أولت التلقي اهتمامًا بالغًا هي صحيفة بشر بن المعتمر التي عولت في جودة الكلام وبلاغته على مدى انسجامه مع أفق توقعات المتلقي، وذلك بمراعاة القارئ الضمني بداية ـ وإن لم تذكر الصحيفة تلك المسميات صراحة إلا أنها عبرت عنها بدقة. يقول بشر بن المعتمر في صحيفته التي رواها عنه الجاحظ: ""ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات (٣٥).

فالمتلقي بكل ملابساته لابد أن يكون حاضرًا في ذهن المبدع ، ولكل متلق أسلوبه الذي يليق به. فليس من البلاغة في شيء أن يُعطى المعنى الرصين للمتلقي العامي، فبقدر انسجام العمل مع ذوق المتلقي، وبقدر التواصل والتفاعل بينهما يكون الإبداع. يقول بشر: "فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا وفخمًا سهلا، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا وقريبًا معروفًا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة(٣٦).

هذا وقد حفل عصر التدوين بالكثير من المصنفات النقدية التي تناولت العديد من قضايا التلقي بمفهومها الحديث ولكن في قالب عربي يناسب طبيعة اللغة والأدب العربيين.

فنجد الحديث عن جماليات التلقي مبثوثًا في تضاعيف القضايا النقدية التي تناولها نقادنا القدامى، كتلك القضايا التي تبحث في جودة الشعر وأثره على النفوس الذي يشبه السحر ومدى تفاعل جمهور السامعين له، فابن سلام الجمحي حاول التفريق بين الشعر الجيد والشعر الموضوع المفتعل بالتأكيد على أن الشعر صناعة لها مقوماتها التي يدركها الخبراء بها، شأنها شأن سائر

الصناعات. يقول الجمحي: " في طبقاته: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهلُ العلم كسائر أصنافِ العلم والصناعات"(٣٧).

كما حاول ابن قتيبة الربط المباشر بين الشعر والحالة النفسية للمتلقي حتى يقبله، ويبدو اهتمامه البالغ بالمتلقي في تفسيره لبناء القصيدة وافتتاحها بالمقدمة الطللية التي عول فيها على السامع أكثر من المبدع والنص ذاته. فضلا عن أنه فتح المجال أمام نقد جديد جعل معيار الجودة فيه قائم على تذوق المتلقي، متحررًا مما ساد في عصره من تفضيل القديم لقدمه ونبذ الحديث لحداثته، يقول ابن قتيبة: "ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره"(٣٨).

ووقف الجاحظ في مشروعه النقدي على أهمية المتلقي ودوره في عملية البيان الذي جعله شريكًا فيه للمبدع، يقول الجاحظ: "مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال. وكذلك اللفظ العامي والخاصي. فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام"(٣٩).

ويدرك عبد القاهر الجرجاني أن لكل نص دلالته الغائرة التي تتطلب من المتلقي وعيًا وجهدًا في استخراج دفينها. يقول عبد القاهر الجرجاني: "ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين: ليبحث عنه فيخرج"(٤٠).

ونظرية النظم التي أفرزتها عبقرية عبد القاهر الجرجاني ما هي إلا بحث في العلاقات المختبئة في النص، والتي يناط بالمتلقي الوقوف عليها حتى يتم تفاعله مع النص مما يضيق المجال عن شرحه وتفصيله.

أما حازم القرطاجني فيجعل الغاية من الشعر ما يحققه في النفس من انسجام ناتج عن التواصل والتفاعل مع النص لموافقته ميول المتلقي. يقول حازم في منهاجه: "إذا عُبِّر عن الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظُ المعبَّرُ به هيئةَ تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجودٌ آخر من جهةِ دلالة الألفاظ، فإذا احتاج إلى وَضْعِ رسومٍ من الخطِّ تدلُّ على الألفاظ مَن لم يتهيأ له سمعُها من المتلفظ بها، صارت رسومُ الخط تقيمُ في الأفهام هَيْئاتِ الألفاظ، فتقومُ بها في الأذهان صُوَرُ المعاني، فيكونُ لها أيضًا وجودٌ من جهةِ دلالة الخطِّ على الألفاظِ الدالة عليها"(٤١).

وحري بالذكر أن الباحث في تراثنا النقدي لا يعدم عند واحد من نقادنا القدامى بعض الملامح الحاضرة لفكرة التلقي ولو بشكل محتشم.

وليس مقصودنا من الإشارات السابقة الذكر إلى حضور المتلقي في ذهن نقادنا القدامى ـ ليس المقصود من ذلك إثبات وجود نظرية التلقي في النقد العربي القديم بمفهومها الجمالي الحديث.

كما لم نقل إن كلا من ابن عباس والفرزدق في الروايات التي أوردناها ، كانا يؤسسان لفكرتي "أفق التوقعات" و "القارئ الضمني" كما هما عند ياوس وآيزر.

إنما أردنا من ذلك كله إعادة قراءة تراثنا القديم وكشف النقاب عما يختزله من توافقات للنظريات النقدية الحديثة، التي نستطيع أن نلملم خيوطها الأولى من موروثنا ونضيف إليه مكتسبات الثقافة والمعرفة الحديثة، فنخرج بنظرية نقدية هي نبت حضارتنا وحصاد ثقافتنا. فنخرج بها من تيه النقد المأزوم الذي يلهث خلف النظريات الغربية دون أن يلتفت إلى الخلف ليصل ماضيه بحاضره فيصدق فينا قول المصطفى صلى الله عليه وسلم: "إن المنبت لا أرضا قطع ولا ظهرًا أبقى"

# المبحث الثاني
# عبث الوليد
# بين منهجية الشرح ودلالات التلقي

## الشروح الشعرية ودلالات التلقي

بعد جمع الشعر العربي في مجموعات ومختارات دعت الحاجة إلى شرح تلك المجموعات والتعليق عليها لأسباب عدة. يأتي في مقدمتها الدافع الديني لاسيما عندما تصدى المسلمون لتفسير القرآن الكريم، فكانوا إذا أشكلت عليهم اللفظة رجعوا إلى الشعر يلتمسونها فيه فهو ديوانهم الأول. وهذا المنهج علمهم إياه حبر الأمة عبد الله بن عباس ـ رضي الله عنه ـ إذ يقول: " الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه"(٤٢). مما جعل المنظور اللغوي يطغى على تلقي الرعيل الأول من شراح الشعر ، ومع مرور الوقت وظهور حلقات العلم والدرس تزايدت الإشارات النقدية على أبيات الشعر التي يتم تداولها في تلك المجالس.

كما أضحت الحاجة إلى شرح الشعر أكثر إلحاحًا بانفتاح الحضارة العربية على الحضارات الأخرى والذي بلغ أوجه في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وصاحب هذا الانفتاح تغيير واسع المدى في الوعي الحضاري عند العرب وتجديد مسارات الفكر لديهم، وكان لذلك أثره في تطور الشروح الشعرية التي أضحت ضليعة بالحفاظ على الهوية الثقافية بشقيها اللغوي والفكري.

وقد لعب مفكرو المعتزلة دورًا رائدًا في هذا السياق ، حيث أثاروا العديد من القضايا الفكرية الناجمة عن المناظرات بين العرب والمسلمين وغيرهم، وكان لهذا أثره على المؤلفات النقدية لدى الجاحظ بوصفه علمًا من أعلام الاعتزال في مرحلة تغيرت فيها مسارات الفكر ، وأصبح العصر العباسي ينوء بالتيارات الفكرية المتضاربة، ولم يعد الشاعر يعبر عن رؤية ذاتية وجدانية فحسب، بل غدت له قناعاته الخاصة ، وموقفه الفكري الذي يدرك أبعاده جيدًا

ويسعى جاهدًا لترويجه من خلال شعره، فلم يعد بمقدور الشارح لشعر أبي نواس أو بشار أو غيرهما أن ينأى بنفسه عن البعد الفكري ويقتصر في شرحه على الجانب اللغوي فقط، ومع ذلك ظل للغة سلطانها في شروح الشعر العربي في ذلك العصر، إذ كانت المظلة التي ينضوي تحت لوائها شراح الشعر على اختلاف توجهاتهم "فأكثر الشراح، ومنهم ابن جني والمعري والعكبري، علماء في اللغة والنحو، والمحك الذي كانوا يضربون عليه الشعر، وهم يفسرون معانيه، هو اللغة بدلالاتها ونحوها وصرفها وطرائقها في التعبير. وكل اجتهاد خالف فيه المتأخر المتقدم جاء مشفوعا بدليل من اللغة أو بشاهد من الأدب القديم ونثره، أي أنه كان بين هؤلاء المتلقين من الاتفاق مثل ما بينهم من الافتراق، وأنهم لم يكونوا يختلفون اختلافا أساسيا مستلهما من تحكيم الثقافات الأجنبية في الثقافة العربية عامة، وفي الأدب العربي على نحو خاص .بل كانوا يختلفون اختلافات فرعية أساسها مقدار ما أحاطوا به من لغة العرب وأدبهم . فإذا خرجت من شرح إلى شرح لم تجد اختلافا في الجوهر، بل وجدت اختلافا في التوجيه، يشبه اختلاف الأئمة الأربعة في استنباط الأحكام الشرعية لاختلافهم في فهم الأدلة والظنية التي يظاهرون بها أحكامهم. بعد هذا الطواف بالتلقي الغابر للنصوص الغابرة"(٤٣).

وهذا يدعونا إلى القول بأن المنظومة الدينية هي الأفق الذي حلق فيه شراح الشعر، حيث شكلت نسيجًا داخليًا تربط خيوطه بين مختلف مصادر القراءة والشرح. ويبدو ذلك جليًا في منهجية الشراح في تتبع اللفظة وتناولها في أكثر من مصدر ، وفي تتبع الرواية والتثبت من صحتها بطريقة تقترب كثيرًا من علم الجرح والتعديل عند رجال الحديث، وكذا في المزاوجة بين التفسير والتأويل في محاولة بين للجمع بين العقل والنقل لشرح الشعر والوقوف على مراميه.

فلم يعد الشرح "مجرد إبانة وكشف لمدلول كلام بكلام آخر، إنما هو مستوى من مستويات القراءة يتيح للشارح أن يتأول المتشابه في كلام الشاعر فيصرف اللفظ عن ظاهر معناه إلى معنى آخر محتمل. وهذا التأويل يتخذ صورة (التحول المقيد) بأحكام اللغة وعادة الاستعمال فيها وما تجوزه من صور

التحول وما تسوغه. فالباحث في (جمالية التلقي) في الشعر العربي القديم عليه مراعاة فكرة (التناسب الوضعي)، الذي كان يربط بين الفنون أو العلوم المتنوعة في وحدة الثقافة العربية الإسلامية"(٤٤).

## شروح أبي العلاء الشعرية

يعد أبو العلاء المعري(٤٥) علمًا من أعلام الشراح ، وعلامة فارقة في تاريخ الشروح الشعرية. حيث كان من السباقين إلى الضلوع في شرح الدواوين الشعرية باعتباره ظاهرة ليست مألوفة في مجال التأليف العربي آنذاك؛ إذ كانت الشروح الشعرية متناثرة في طيات المصنفات الأدبية في صورة إشارات لغوية أو تاريخية كما هو الحال عند كل من ابن سلام وابن قتيبة في طبقاتهما.

ويعد المعري ثاني الشراح الذين تناولوا شرح ديوان المتنبي بعد ابن جني. وقد شرح أبو العلاء شعر كل من أبي تمام والبحتري والمتنبي وابن أبي حصينة(٤٦).

"لقد حاول أبو العلاء من خلال القراءة والتلقي الشعريين أن يرسي أسس التجربة الجمالية العربية قبل أن يتمثلها مبدعاً وشاعراً. ولقد تجلى ذلك في قراءته لشعر أبي تمام والبحتري والمتنبي. فحول هؤلاء أثيرت كل القضايا الفنية والجمالية في الشعر العربي. فمن خلال قراءته لهذه النماذج الشعرية كان يميز بين تجربتين جماليتين في الشعرية العربية(٤٧).

ففي أبي تمام والمتنبي تمثلت تجربة الحداثة الشعرية آنذاك التي تميزت بالمعنى الغائر في عمق القصيدة والذي لا يستنبطه إلا متلق على درجة كافية من الوعي بتفاصيل التجربة.

بينما في شعر البحتري تمثلت التجربة الشعرية الجمالية بعفويتها وسلاستها ووضوحها وشفافيتها. مما سيأتي ذكره بالتفصيل ، وكذا الحال في شرحه لشعر ابن أبي حصينة ، وإن لم يكن شرحه لهذا الديوان مشهورًا حيث تنص الكثير من المؤلفات على أنه لأبي العلاء ثلاثة شروح فقط، ولم تأت على ذكر شرح ديوان ابن أبي حصينة الذي يقول أبو العلاء في وصف شعره: " فوجدت لفظه غير مريض، ومعانيه صحاحاً مخترعة، وأغراضه بعيدة مبتدعة، وهو وإن

كان متأخراً في الزمان، فكأنه من فرط عقد الرمان، من سمع كلامه علم أنه لم يغير شهادة، ولا حُرِم في إبداع الكلم سيادة "(٤٨).

ولا يخفى على المتأمل في منظومة أبي العلاء الإبداعية أنه كان معنيًا بالمتلقي، وذلك لما تميز به تراثه من كثرة الشروح الشعرية. وقد تميز أبو العلاء عن غيره من الشراح بأنه تناول شعره بالشرح كما تناول شعر غيره، حيث "أوردت كتب التراجم مجموعة من الآثار الأدبية التي سلك فيها المعري مسلك الشرح والتفسير. منها: كتاب "راحة اللزوم" الذي يشرح فيه ما في كتاب لزوم ما لا يلزم من الغريب. وكتاب "ضوء السقط" وفيه تفسير غريب سقط الزند. وكتاب "الراحلة" وهو في تفسير كتاب "لزوم ما لا يلزم"، بالإضافة إلى كتاب "زجر النابح" و"نجر الزاجر" وهما كتابان ردَّ فيهما المعري على من طعن عليه في أبيات من لزوم ما لا يلزم"(٤٩).

وعلى حد قول أبي نواس: "إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه"(٥٠) فقد انطلق أبو العلاء في شرحه من خصوصية التجربة الإبداعية إلى الممارسة النقدية المستندة إلى ثقافة موسوعية، بدا أثرها واضحًا في المنهج الذي سلكه في شروحه حيث الاعتناء بتوثيق الرواية ، وتفسير الألفاظ، وبيان المعنى العام، وأساليب الصياغة وطرائق البيان، والجوانب النحوية والصرفية والإشارات العروضية، والتتبع التاريخي للألفاظ، وذكر ما يتعلق بها من استعمالات تاريخية متعددة، وترجيح أحدها بما يناسب وثقافة الشاعر ومعجمه الشعري.

وباختصار فإن شروح أبي العلاء أعربت عن شخصيته وفكره وثقافته بقدر ما أعربت عن شخص من يتناوله بالشرح.

## إطلالة على عبث الوليد

"عبث الوليد" هو ذلك العنوان الذي اختاره أبو العلاء ليكون النافذة التي نطل من خلالها على شرحه لشعر البحتري(٥١).

ويعد كتاب عبث الوليد الشرح الوحيد لديوان البحتري في كتب التراث، حيث لم يظفر ديوان البحتري ـ على قوة شاعريته ـ بما ظفر به ديوان أبي تمام عند الأقدمين من كثرة الجمع والشرح والتعليق، وقد ظل شعره غير مرتب حتى

جاء أبو بكر بن محمد الصولي (المتوفى سنة ٣٣٥ هـ) فجمعه في مجلدين ـ كما قال ياقوت الحموي في "معجم الأدباء" (١٩: ٢٥١) ـ ورتبه على حروف المعجم. وجمعه علي بن حمزة الأصفهاني (أبو الحسن علي بن حمزة بن عمارة ابن حمزة بن يسار بن عثمان، المتوفى سنة ٣٧٥هـ) ورتبه على الأنواع كما صنع بديوان أبي تمام.

وعلى الرغم من أن "ياقوت" قد ذكر في ترجمته للبحَّاثي أنه اطلع على شرح لديوان البحتري، فإننا لم نجد فيما بقى لنا من التراث العربي شرحًا كاملا أو تعليقًا على شعره كله سوى كتاب "عبث الوليد" الذي وضعه أبو العلاء المعري (المتوفى سنة ٤٤٩ هـ) وأثبت فيه ما أصلحه من الغلط الذي وجد في النسخة التي قرئت عليه، وكان مكتوبًا في آخرها أنها بخط ظفر بن عبد الله العجلي ؛ وقال: "لم يمكن إثبات جميع الأغلاط لأن أكثرها غير مخل"(٥٢).

ويفهم من ذلك أن أبا العلاء لم يشرح ديوان البحتري كاملا وإنما شرح بعض ما أشكل من أبياته، وكان ذلك بطلب من أحد القادة بحلب. وهذا ما يؤكده "ابن العديم"(٥٣) وهو بصدد الحديث عن مؤلفات أبي العلاء فيقول: ""وكتاب يتعلق بشعر أبي عبادة البحتري، يعرف بـ "عبث الوليد". وكان سبب وضعه أن بعض الرؤساء، وهو أبو اليمن المسلم بن الحسن بن غياث الكاتب الحلبي النصراني، وكان صاحب الديوان بحلب، أنفذ إليه نسخة من شعر أبي عبادة البحتري، ليقابل له بها، فأثبت ما جرى من الغلط، ليعرض ذلك عليه، وبعض الغلط من الناسخ، وبعضه من البحتري"(٥٤).

أي أن الباعث على تأليف أبي العلاء لعبث الوليد هو تنقية أبيات البحتري مما علق بها من أخطاء النسخ. وكان لهذا اثره في حمل بعض النقاد مدلول العنوان "عبث الوليد" على الظاهر، وغض الطرف عما يكتنزه هذا العنوان من دلالات بعيدة المدى متعلقة بجماليات تلقي أبي العلاء لشعر البحتري، كما سيتضح لاحقًا. وإذا كانت سهولة شعر البحتري وقرب معانيه سببًا في إعراض النقاد القدامى عن شرحه، فإن خصوصية التجربة الشعرية عند أبي العلاء جعلته يتلقى شعر البحتري خارج الإطار التقليدي للنقد القديم الذي أسره في

قضايا الموازنة والسرقات وعمود الشعر ، وما إلى ذلك مما يقترن به اسم البحتري في متون النقد العربي القديم.

وحري بنا التنويه إلى أن "عبث الوليد" على الرغم من اقتصاره على بعض أبيات البحتري ، إلا أنه كان سببًا في اكتشاف بعض قصائده المجهولة والتي خلا منها ديوانه ، فالصيرفي في مقدمة شرحه للديوان يذكر أن الباعث على شرحه هو إطلاعه على كتاب "عبث الوليد" وملاحظة تضمن الكتاب لأبيات لم ترد في ديوان البحتري ، فعقد العزم على شرح الديوان، ولم يأل جهدًا في البحث عن هذه الأبيات والعثور على قصائدها التي ضمنها الديوان بشرحه. ولذا فهو يقر بفضل شرح أبي العلاء في حفظ تراث البحتري. وفي ذلك يقول: "على أن لكتاب عبث الوليد ـ وإن لم يكن تعليقًا كاملا أو شرحًا بمعنى هذه الكلمة ـ الفضل في توجيهنا نحو البحث عن شعر البحتري الذي لم ينشر في طبعات ديوانه"(٥٥).

## منهج أبي العلاء في شرح عبث الوليد:

### الانتقاء

أشرنا سابقًا إلى أن "عبث الوليد" لم يكن شرحًا كاملا لديوان البحتري، وإنما هو شرح لبعض أبياته، قائم على عملية انتقائية تنم عن قصدية أبي العلاء في البوح ببعض ما يتعلق بشعر البحتري من زوايا متعددة، وليس كما يظن البعض فيما يتعلق بأخطاء النسخ فقط. ومن ثم درج أبو العلاء في عرضه للأبيات محل الشرح أن يقول: "ومن التي أولها"، فإن لم يكن مطلعها محل شرح يذكر شطره الأول ثم يشفعه بالبيت الذي يريد شرحه. وإن كان مطلع القصيدة محل شرح أو تعليق فيذكره كاملا ويقوم بشرحه. ولم يذكر أبو العلاء في شرحه كلمة القصيدة إلا في مطلع الكتاب في حرف الهمزة. قال: من القصيدة التي أولها:

* زعم الغراب مُنبِّئ الأنباء *

فلعلني ألقى الردى فيريحني عما قليل من جوى البرحاء

ثم يعلق على البيت قائلاً: "الأكثر في كلامهم لعلي وبها جاء القرآن وربما جاء لعلني. وهذا البيت ينشد على وجهين:

أريني جوادًا مات هزلا لعلني  أرى ما ترين أو بخيلا مخلدا

ومنهم من ينشد لأنني وهو بمعنى لعلني "وأطال في تلك الرسوم بكائي"(٥٦).

**الترتيب**

وقد رتب أبو العلاء أبيات الشرح على حروف المعجم، فبدأ بحرف الألف ثم، الباء..... وهكذا.

إلا أن ذائقة أبي العلاء الموسيقية بدت واضحة في ثنايا شرحه وتعليقه على الأبيات، فنجده غير مرة يقف أمام إدراج القصيدة تحت روي بعينه ويوضح موقفه من ذلك رافضًا أو مجيزًا، وهو في كل يعلل لوجهة نظره ويبرر رأيه.

فمن تعليقاته الرافضة لترتيب المعجم في نسخة الديوان، قوله: "ومن التي أولها:

* لنا أبداً بث نعانيه من أروى*

ذكر مؤلف هذه النسخة على حروف المعجم هذه القصيدة تابعة للممدودات، وهذا وهم لأن القصائد تنسب إلى الروي، فإن كان روي هذه القصيدة ألفا فهي في باب الألفات الممدودات رويها همزة، وإذا جعل روي هذه القصيدة واوًا فينبغي أن تكتب في حرف الواو، وإذا جعل رويها الألف فقد لزم فيها الشاعر ما لا يلزم وهو الواو"(٥٧).

وأحيانًا يكون رفض أبي العلاء لترتيب الروي أقل حدة وذلك حينما يرى للروي أكثر من وجه، وهو مع ذلك يضعِّف ويقوى مبديًا رأيه، ومن ذلك تعليقه على بيت البحتري:

قل لأهل الوقوف موتوا بغيظ  وابك مما أقوله يا ابن عيسى

الأقوى في هذا أن يكون في حرف السين وقد يجوز أن يكون في حرف الألف على ضعف والذي ألف هذه النسخة خلط بين الألف والهمزة وكان ينبغي أن يفرق بينهما"(٥٨).

وقد يكتفي أبو العلاء بحكمه على روي البيت بالإشارة إلى موضعه الصحيح، ولا يثنيه ذلك عن ذكر رأي مخالفيه من باب الحيدة وفتح آفاق أرحب للتلقي ، يقول أبو العلاء: "وقوله:

من نعمة الصانع الذي صنعك  صاغك للمكرمات وابتدعك

هذه القطعة ينبغي أن تكون في حرف الكاف على مذهب جلة أهل العلم وقد ذهب بعض المتأخرين إلى أن الروي ها هنا هو العين وليس ذلك مأخوذًا به(٥٩).

وأحيانا يذكر أبو العلاء البيت أو شطر البيت ليعرج فقط على ترتيب الروي وفق حروف المعجم دون ترجيح لرأى أو ميل لآخر، ودون الإشارة إلى أبعاد جمالية أخرى في القصيدة مما يشير إلى مدى رقي الحس الإيقاعي عنده، ومن ذلك قوله: "ومن التي أولها:

* الله جارك في انطلاقك *

ذكرت في القاف ومذهب الجلة من أهل العلم أن تكون في الكاف"(٦٠).

## التوثيق

بدا اهتمام أبي العلاء بتوثيق مفردات الأبيات واضحًا ، خاصة وأن الباعث على الشرح هو تدارك ما لحق بشعر البحتري من أخطاء النسخ، فكان أبو العلاء حريصًا على التثبت من صحة الكلمة في صياغتها وتشكيلها. مستعينًا في ذلك بعدة مهارات تميز بها وجعلت منهجه في الشرح متفردًا عن سائر الشراح.

وأولى هذه المهارات التي اتكأ عليها أبو العلاء في توثيقه للكلمات، مهارته اللغوية وتبحره في علوم اللغة. فهو في ترجيحه لمفردة على أخرى لم يعن بإسناد الرواية أو الإشارة إلى قائلها وإنما يحيل تعليقه على الألفاظ إلى معرض للإبداع اللغوي تتجلى فيه قدرته اللغوية وسعة اطلاعه وتمكنه في العرض والمناقشة وترجيح وجه ورد آخر مع التعليل لما يقول، ومثال ذلك ـ والأمثلة أكثر من أن تحصى ـ قوله: "ومن التي أولها:

* لو أسعدت سعدى بتنويلها *

كم ليلة مستبطئ صبحها بهجرها تزداد في طولها

الأبين أن يكون تزداد في طولها يجعل الفعل لليلة؛ ويجوز يزداد بضم الباء على ما لم يسم فاعله، وإذا فعل ذلك احتمل وجهين أحدهما أن يكون قوله في طولها قد ناب مناب ما لم يسم فاعله ، والآخر أن يكون في يزداد ضمير الصبح كأنه أراد أن الصبح بهجرها يصير ليلا فيزداد في هذه الليلة ؛ ويجوز أن تفتح

الباء من يزداد ويجعل الفعل للصبح كأنه الذي يزيد نفسه في هذه الليلة فأما قول الراعي:

يا أهل ما بال هذا الليل في صَفَرِ  يزداد طولا وما يزداد من قِصَرِ

فلم يرد وما يزداد قصرًا لأن ذلك مستحيل إذ كان قد وصفه بالطول وإنما يريد أن يزداد طولا وليس ذلك لأنه قصير، وكان في الحاشية يزددن ويصددن ولا وجه له إلا أن يرد على معنى كم ليلة لأنه يدل على التكثير ولا يحسن أن يتأول هذا على أبي عبادة، وكان في النسخة مستبطئا بالنصب وكسر الطاء ولا وجه له ولكن يجوز مستبطئ بالرفع ويكون صبحها منصوبًا ، ووقع مستبطئ على الابتداء وخبره يزداد في طولها؛ أي هذا المستبطئ يزداد من طول الليل، وإذا روى يصددن أو يزددن جاز أن يرجع الفعل إلى الغواني"(٦١).

ففي كلمة "تزداد" نراه يرجح رواية ويفترض أخرى ، ولا يكتفي بذلك بل يضع لفرضه الاحتمالات المسوغة لقبوله على أكثر من وجه. معضدًا ذوقه اللغوي بثقافته الشعرية فيسوق من أشعار العرب ما يقيس عليه. ولا يكتفي بإيراد بيت الراعي للاستشهاد بل يوضح معناه ويبين الاحتراز الذي قد يفسد معناه.

وفي توثيقه لكلمة "تزداد" تظهر معرفته الدقيقة بمذهب الشاعر ، مستبعدًا صحة ما ورد في حاشية الديوان باستبدالها بكلمة "يزددن" معقبًا على رفضه المعلل ليزددن بقوله: "ولا يحسن أن يتأول هذا على أبي عبادة".

ولا يخفى على الباحث براعة أبي العلاء في النحو وأوجه الإعراب وذلك في رفضه الرواية الواردة في نسخة الديوان بنصب "مستبطئ" حيث لم يجد للنصب وجهًا يسوغه في قواعد اللغة، وهو مع ذلك يبحث في شتي الافتراضات التي قد يطرحها المتلقي أو تطرح عليه من تحريف الرواة، فيفترض الرفع ويجيزه معللا لذلك، ومنسقًا لمعنى البيت على رواية الرفع.

نحن إذن أمام براعة لغوية منقطعة النظير ، يقف بها أبو العلاء أمام البيت مطيلا فيه النظر ومقلبًا رواياته على جميع الأوجه يرجح هذه ويرد تلك ، ويعلل، ويفسر، ويفترض، ويسوغ، ويستشهد. ليخلص من ذلك كله إلى توثيق مفردات البيت توثيقًا علميًا يطمئن إليه قلبه.

وبلغت دقة أبي العلاء في التوثيق شأوًا بعيدًا فهو يتمعن تشكيل حروف المفردة، لا تشكيلا نحويًا يُعنى فيه بآخر الكلمة كالذي رأيناه سابقًا، وإنما تشكيل معجمي معنيٌّ بدلالة الكلمة وأوجه استعمالها عند العرب حتى وإن كانت الكلمة علمًا، مع ما اختصت به أسماء الأعلام من عدم الالتزام بالأوجه اللغوية في بنيتها، وهذا ما نلمسه في تعليق أبي العلاء على لفظة "تماضر" ما بين فتح التاء وضمها وما يتبع ذلك من تغيير في بنية الكلمة ودلالتها. يقول أبو العلاء: "ومن التي أولها: يا أخا الأزد ما حفظت الإخاءا:

إن للبين منة ما تؤدى ويدًا في تماضر بيضاء

كان في النسخة تماضر بفتح التاء وضم الضاد وهذا غلط، والمعروف في أسماء النساء تماضر بضم التاء وكسر الضاد، وكذلك ينشدون قول الضبي:

حلت تُماضِر غربة فاحتلت

وقول العبسي:

فيا ليت أني لم تلدني تُماضِر

وإذا قيل تماضر بفتح التاء فهو مصدر تفاعل وإذا ضمت التاء فأصل الاسم فعل مضارع سمي به كما سميت المرأة تكتم وتكنى ، وذكر ابن السراج عن قوم من النحويين أنهم جعلوا تماضر في الأبنية التي أغفلها سيبويه، وهذا وهم لأن تماضر تفاعل من قولك ماضرت تماضر فإما أن يكون مأخوذًا من اللبن الماضر وهو الحامض وقيل الأبيض. فكأنه من ماضرت الرجل إذا أسقيته وسقاك اللبن؛ وإما أن يكون من مضر ، فكأنه من ماضرته إذا ما نسبته لمضر"(٦٢).

وإلى جانب مهارته اللغوية والمعجمية تأتي مهارته الفنية في معرفته بمذهب الشاعر وتقاليده الفنية التي تتيح له ترجيح كلمة على أخرى وفق ما هو معتاد في مذهب الشاعر، ويتضح ذلك في شرحه لبيت البحتري:

فداؤك أقوام إذا الحق نابهم تفادوا من المجد المطل تواكلا

يقول أبو العلاء: "كان في الأصل "نواكلا"، فإن كانت الرواية صحيحة، فهو يجوز في ضرورة الشِّعْرِ لأن باب فاعل إذا كان وصفًا لمن يعقل من المذكرين أن يجمع على فعل وفعال كما قال القطامي:

إذ الفوارس من قيس بشكتهم حولي شهود وما قومي بشهاد

وقال دريد:

نصحت لعارض وأصحاب عارض ورهط بني السوداء والقوم شهدى

وقال الفرزدق في جمع فاعل من المذكر على فواعل:

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم خُضع الرقاب نواكِس الأبصار

فأما قولهم فارس وفوارس فزعموا أنهم جمعوه على هذا المثال لأنه نعت للمذكر لا يوصف به المرأة يقولون رجل فارس ولا يقولون فارسة؛ وقالوا هالك في هوالك فجمعوه على هذا المثال، لأنه جرى مجرى المثل، والأمثال يجوز فيها ما يجوز في الشعر ، قال الجعفي غالب بن الحر:

أمن أجل نخل بالملا بعتها لحوني

وقالوا هالك في الهوالك ولو قيل أن هوالك جمع هالكة أي جماعة كذلك كان وجهًا، ومن روى "تواكُلا" فهو أشبه بمذهب أبي عبادة، لأنه قد جاء بما بعد هذه الألِف مضموماً في القصائد التي يُكسَرُ فيها، وذلك عندهم ليس بعيب، وقد كثُر في أشعار المتقدّمين كما قال قيس بن الخطيم:

صدود خدود والقنا متشاجر ولم تبرح الأقدام عند التضارب

ومثله كثير"(٦٣).

فيسوق لنا المعري في المثال السابق روايتين لإحدى مفردات البيت. الأولى مرجوحة وهي: "نَواكِلا" وهي الواردة في الأصل إلا أن أبا العلاء لا يرجحها مع جوازها من قبيل الضرورة لأن جمع فاعل إذا كان وصفًا للمفرد المذكر العاقل يكون على (فعل وفعال) كما جمع القطامي "شاهد" على "شهاد" وعليه إذا كانت "نواكل" جمع ناكل فالقياس فيها "نكال" إلا أن يكون ذلك من قبيل الضرورة.

والثانية وهي راجحة: أن تكون الكلمة "تواكلا" مصد "تَوَاكَلَ" مع ما فيها من سناد الإشباع(٦٤) معللا ذلك بأنه أشبه بمذهب أبي عبادة وأنه ليس معيبًا في أشعار المتقدمين حيث كثر استخدامه عندهم.

فمعرفة أبي العلاء بمذهب البحتري واتباعه للشعرية العربية القديمة جعلته يرجح الرواية الثانية على ما فيها من سناد بالرغم من خلو الرواية الأولى من

السناد، لأن الثانية أقرب إلى المسلك الفني للقدماء والذي أجاد البحتري اتباعهم فيه.

**الاستقصاء**

من نافلة القول تفصيل الحديث عن ثقافة أبي العلاء الشمولية الموسوعية التي جعلته ضاربًا في كل علم وفن بطرف، وفيما مضي من الدراسة تكشفت لنا بعض ملامح ثقافته وضلوعه في فنون الشعر، وعلوم اللغة، وأعاريض الشعر وقوافيه. ولكن ثقافة أبي العلاء لم تقف عند علوم اللغة والشعر وما يتصل بهما، وتشهد مؤلفاته وتراثه الفكري بتجاوز هذه العلوم إلى علوم التفسير والحديث والسير والتاريخ، والفلسفة. وكان لهذه الثقافة الغزيرة التي ترفدها معارف شتى أثرها الواضح في منهج الاستقصاء الذي اتبعه المعري في شرح شعر البحتري. فكان يستقصي المعلومة من كافة جوانبها ويذكر ما يتعلق بمعنى البيت من أخبار وأنساب ومعارف جعلت من "عبث الوليد" معينًا ثرًا يرتشف من نبعه كل ظمآن للمعرفة.

ومن شواهد استقصائه في الشرح، وتتبعه لكل ما يتصل بالبيت من قريب أو بعيد شرحه لبيت البحتري القائل:

متى يتعمم بالسحاب تَلُثْ على كَفَيءٍ لها تختار إرث اسودادها

يقول أبو العلاء في شرحه للبيت: "المعنى أن بني العباس كان عندهم برد النبي صلى الله عليه وسلم وعمامته وأصحاب الأخبار يروون أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يسمي عمامته "السحاب" وكذلك رووا أسماء للآلة التي كان يستعملها فزعموا أن مقصه كان يسمى "الجامع" وقضيبًا كان له يأخذه في يده "الممشوق" وكان له قدح من خشب يسمى "السعة" فيما ذكروا ونحو هذه الأشياء(٦٥).

فهو في شرحه السابق يفصح عن إلمام بالأخبار ومعرفة بطرائقها من مسميات أدوات رسول الله ﷺ كالجامع والممشوق والسعة، وكأنه اتخذ من البيت معرضًا لتداعي فنون المعرفة ليعرج منه على معان شتى.

ومن ملامح الاستقصاء في الشرح الذي يلملم أطراف الفكرة ويؤطرها في صورة واضحة تبدو فيها إشراقة المعرفة وفنون الثقافة ـ شرحه لبيت البحتري القائل:

ومن إرثكم أعطت صفية مصعبا جميل الأسى لما استحلت محارمه

يقول أبو العلاء منتقدًا أبا عبادة: "بنى أبو عبادة هذا المعنى على أن صفية ابنة عبد المطلب كانت توصف بالصبر، ولم يرو عنها شيء من ذلك بل ذكر أن ولدها الزبير بارز رجلا في بعض (الغزوات) بين يدي النبي صلى الله عليه وسلم فجزعت من ذلك وقالت: يا رسول الله يقتل ابني، فقال: ابنك يقتله فقتله الزبير وإنما الموصوفة بالتصبر هي أسماء ابنة أبي بكر وهي أم عبد الله بن الزبير وليست أم مصعب"(٦٦).

فلم يكتف أبو العلاء في إبداء رأيه في أن المشهورة بالصبر أسماء وليست صفية ـ رضي الله عنهما ـ بل عضد ذلك بمعرفته الواسعة بالأخبار، وأورد منها ما يشير إلى جزع صفية في موقف مبارزة ابنها، في مقابل التلميح الذكي في ذكر أسماء مقترنة بابنها عبد الله بن الزبير، ليترك للمتلقي استدعاء معاني الصمود والصبر والثبات التي تحلت بها أسماء رضي الله عنها في مقتل ابنها عبد الله بن الزبير(٦٧).

كما تتجلى ثقافة أبي العلاء ومعرفته بالأنساب في شرحه لبيت البحتري القائل:

وما أشرف البكرين من لم يكن له حبيب أبا يوم التفاضل أو عمرو

يقول أبو العلاء في شرحه للبيت: "المعنى أن ربيعة بكر بن وائل بن قاسط ، وبكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل فكأنه قصد في هذا الموضع مدح رجل من بني بكر بن حبيب فهو يفضلهم على بكر الأخرى. وقد ذكر في موضع آخر من القصيدة:

فما هي من بكر بن وائل كم بكر

فيجب أن يكون عني ببكر هذه بكر بن حبيب وإن لم يفعل ذلك وإلا تناقض المعنى لأنه يرجع إلى مدح بكر الكبرى ولكن الوجه الأول يجوز لأنه سائغ في كلامهم، أو ينسب الرجل إلى بعض آبائه الأكابر فلا يمتنع أن يقال محمد صلى

الله عليه وسلم بن عبد المطلب أو محمد صلى الله عليه وسلم بن هاشم. ومن ذلك قول الشاعر:

أنا ابن كلاب وابن قيس فمن يكن قناعة معطيًا فإنيَ محتلى

لم يرد أنه ابن كلاب لصلبه ولا ابن قيس على ذلك الوجه ولكن بينه وبينهم آباء كثير(٦٨).

فأبو العلاء يفرق بين بكر بن وائل وبكر بن حبيب. وعليه يحدد مناط المدح في البيت وهو انتساب الممدوح إلى بكر بن حبيب. كما يطرح فرضية مدح بكر الكبرى، ويسوق ما يسوغ طرحه من الأدلة والشواهد الشعرية.

ولأبي العلاء القدح المعلى في الفلسفة وبالرغم من أن البحتري نأى بمذهبه الفني عن الصبغة الفلسفية إلا أنه لم يخل من بعض التلميحات التي تشير إلى إلمامه بها وإن لم يتخذها مذهبًا ، ولم يترك أبو العلاء فرصة سانحة إلا وأفاد منها لبث الإشارات الفلسفية في ثنايا شرحه. ومن ذلك شرحه لبيت البحتري القائل:

إن ساسهم حدثًا فساعة رأيه كالدهر حد الدهر أو لم يُحددِ

يقول ابو العلاء في شرح البيت: "أراد بقوله "حد الدهر" أن الشرعية يقولون إن الدهر له أول وله آخر وقد حكى أن بعض ملوك اليمن قال لبعض الكهان: وقد ذكر آخر الدهر وهل للدهر من آخر. والفلاسفة يذهبون إلى أن الدهر بغير ابتداء ولا انتهاء ولم يرد أبو عبادة بقوله حد الدهر من الحد الذي يعرفه المتكلمون فيقولون ما حد العلم وما حد اليوم وما حد السنة وإنما أراد ساعة رأيه كالدهر، والدهر طويل عند كل قوم وهو على مذهب الدهرية أوسع منه على مذهب غيرهم(٦٩). وقد أخذ محقق الكتاب على أبي العلاء أنه لم يستشهد بالقرآن الكريم على الدهريين، يقول المحقق: "غاب عن أبي العلاء أن يستشهد لمعتقدي دوام الدهر بما حكاه الله عز وجل في التنزيل العزيز عن بعض العرب الدهريين: "وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نوت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون"(٧٠).

وأرى أن هذا أمرٌ ما كان ليغيب عن أبي العلاء وهو المشتغل بأقوال الفلاسفة وآرائهم، وأحسبه لم يقف طويلا إزاءها حتى لا يخرج عن طبيعة فن

البحتري وجماليات التلقي التي تناسبه. فإذا ما قورنت إسهاماته في النواحي اللغوية والعروضية وذكر ما يتعلق بها من شواهد وما يعضدها من آراء ـ أقول إذا ما قورن استقصاؤه للجوانب اللغوية والعروضية بإشاراته الفلسفية في شرح هذا البيت ندرك أن أبا العلاء يعي جيدًا طبيعة المذهب الشعري لصاحب الديوان. حتى إنه في خبر ربيعة بن مضر ملك اليمن مع سطيح الكاهن تعمد تكثيف الخبر وإيجازه في إشارة عابرة لا تتجاوز بضع كلمات. والمتتبع لآثار أبي العلاء بمقدوره الموازنة بين "معجز أحمد" و "عبث الوليد" ليقف على رؤية منهجية دقيقة تبدو فيها جماليات التلقي متناسقة مع مذهب الشاعر ورؤيته بغض النظر عن توجه الشارح.

# المبحث الثالث
# جماليات التلقي في عبث الوليد

لقد رسم "عبث الوليد" صورة متفردة لجمالية التلقي كما عبر عنها أبو العلاء من زوايا مختلفة. ومؤلفات أبي العلاء تنبئ عن اهتمامه بمسألة التلقي ووعيه بتنوع أنماط المتلقين. ولعل هذا يفسر عنايته بالشروح الشعرية دون غيره من سائر الشعراء، حتى أنه شرح شعره كما شرح شعر غيره. وجدير بالذكر أن الباعث على تأليف هذه الشروح لا يخلو من الاهتمام بالمتلقي وقصدية التوجه إليه لتصويب صورة ما، كما هو الحال في "زجر النابح" الذي شرح فيه ما أساء المتلقين فهمه من لزوم ما لا يلزم. أو يكون الشرح استجابة لطلب أحدهم لتدقيق الرواية وتصويب الخطأ كما هو الحال في "عبث الوليد" وفي كل الأحوال تظهر من خلال الشرح معالم التجربة الجمالية كما مَثُلت في ذهن الشارح (أبو العلاء) بوصفه متلقيًا يتذوق النص ويكشف عن أبعاده الجمالية.

وللرواية الشفهية التي لازمت الشعر العربي في أطواره الأولى كبير الأثر في عملية التلقي وفاعليتها. فمكانة الشعر عند العرب دفعتهم إلى أن يتخيروا لحفظه مكانًا يناسب شرفه وقدره وهو الحافظة، فاعتمدوا في تلقِّيه على الرواية الشفهية التي رأوها الوعاء الأمثل لحفظ تراثهم وكنوزهم حتى إنهم عدّوا الاعتماد على التدوين والكتابة أحد الأسباب التي أفسدت جمالية الشعر، يقول ابن سلام: " وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه، أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفي"(٧١).

فابن سلام في نصه هذا ليس معنيًا بالتوثيق فقط إنما هو معني أيضا بجمالية التلقي ووقعها في نفس السامع. وهنا نقف على وجه آخر لأثر الرواية

الشفهية على عملية التلقي وهو التواصل الوجداني الذي تحدثه عملية الإلقاء بما تضفيه مقاطع الصوت من عمق المعني وإثارة المشاعر. ولعل هذا يفسر استجابة بعض جمهور الشعر في العصر الحديث للقصيدة المسموعة بينما لا يلقون بالا لها إذا كانت مقروءة. فهم يستجيبون لنداء الصوت الذي يوقظ مشاعرهم من غفوتها، فتتفاعل معها ذائقتهم الفنية ويتعمق بداخلهم الحس النقدي المبني على ملكة جمالية.

وإذا كان للرواية الشفهية أثرها في توجيه ذائقة المتلقي للشعر العربي القديم فإنها عند أبي العلاء آكد وأقوى، فقد خلق ليقرأ بأذنه حتى بعد عصر التدوين. لذا فهو يلقي بعبء التلقي على المشافهة، ويقدر قيمة الصوت في تعزيز المعنى، تأمل قوله:

**إذا قلت المحال رفعت صوتي وإن قلت اليقين أطلت همسي**(٧٢)

أي صوت هذا الذي يرفعه أبو العلاء مع المحال، ويطيل همسه مع اليقين. إنه صوت يستهدف المتلقي ويراعيه رفعًا وخفضًا.

وقد استطاع أبو العلاء في "عبث الوليد" أن يعيد تشكيل الرؤية الفنية لشعر أبي عبادة عبر جمالية التلقي التي تعدد وجوهها في الشرح ليقدمه مقروءًا لمن يعتمدون في تلقيهم على القراءة كما أفاد في مستهل الشرح، إذ يقول: "أثبت ما في ديوان البحتري مما أصلح من الغلط الذي وجد في النسخة المكتوب في آخرها أنه بخط ظفر بن بن عبد الله العجلي، وإنما أثبت ذلك ليكون مولاي الشيخ الجليل أدام الله عزه كأنه حاضر للقراءة"(٧٣).

ومما يزيد الشرح ثراءً فنيًا أن جمع بين عمق التلقي الشفهي وثبات التلقي بالتدوين. وفيما يلي نحاول أن نقف على بعض جماليات التلقي التي لمسناها في "عبث الوليد"

## جمالية النص الموازي

لأبي العلاء في شروحه الشعرية فلسفته الخاصة في تلقي النصوص وإعادة إنتاجها بصورة تظهر فيها جماليات التلقي، بداية من العنوان، ومرورًا بتقسيماته الداخلية للشرح وانتقائه وتصنيفه، وانتهاء بكلمة الختام. وهذا ما يطلق عليه في

النقد الحديث "النص الموازي" أو "محيط النص" أو "العتبات" كما يسميها جيرار جينت(٧٤).

ويمكن إجمال مضمون النص الموازي في أنه: " كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة"(٧٥).

وأيا كانت المسميات والمصطلحات فكل ما يعنينا هو تلك الظاهرة الفنية التي أفاد منها أبو العلاء وبدت ملازمة لمصنفاته على اختلاف فروعها.

ويعد العنوان هو الركيزة الأساسية فيما اصطلح بتسميته "النص الموازي". وسيكون محل الدراسة في "عبث الوليد"، حيث لم يعهد التأليف القديم وجود الصور والإهداءات، وغيرها من مكونات النص الموازي. فالعنوان هو ذلك المفتاح الذي نلج فيه إلى عالم النص، فإذا كان المفتاح مناسبًا انفتح أمامنا النص على مصراعيه، لنجول بداخله ونتعرف على خباياه، مزودين بتهيئة نفسية ومعرفية، أما إذا كان غير مناسب فإنه يترك النص موصدًا أمام المتلقي، ويتطلب الولوج بداخله إلى جهد جهيد، مما قد ينفره بداية من الدخول إلى عالم النص فيتركه منغلقًا دون أن يتفاعل معه.

والاهتمام بالعنوان والمقدمات وأساليب الكتابة ليس بالأمر المستحدث في النقد العربي، فهناك من النقاد من عني بالكتابة والكتاب وجعل شغله الشاغل وضع أسس لهذا الفن ومن هؤلاء ابن قتيبة والصولي ثم القلقشندي. ولندع النظرية الغربية جانبًا ونقف على دلالة العنوان في اللغة العربية وليس في "السيميوطيقا"(٧٦) الغربية.

يقول ابن منظور في مادة "عنن": "عننت الكتاب وأَعْنَنْتُه لكذا أَي عَرَّضْتُه له وصرَفْته إليه وعَنَّ الكِتابَ يَعُنُّه عَنّاً وعَنَّنه كَعَنْوَنَه وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بمعنى

واحد مشتق من المَعْنى وقال اللحياني عَنَّنْتُ الكتابَ تَعْنيناً وعَنَّيْتُه تَعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتَه أَبدلوا من إِحدى النونات ياء وسمي عُنْواناً لأَنه يَعُنُّ الكِتابَ من ناحِيتيه وأَصله عُنَّانٌ فلما كثرت النونات قلبت إحداها واواً ومن قال عُلْوانُ الكتاب جعل النون لاماً لأَنه أَخف وأَظهر من النون ويقال للرجل الذي يُعَرِّض ولا يُصرِّحُ قد جعل كذا وكذا عِنْواناً لحاجته وأَنشد وتَعْرِفُ في عُنْوانِها بعضَ لَحْنِها وفي جَوْفِها صَمْعاءُ تَحْكي الدَّواهِيا قال ابن بري والعُنْوانُ الأَثر قال سَوَّارُ بن المُضرِّب وحاجةٍ دُونَ أُخرى قد سَنَحْتُ بها جعلتُها للتي أَخْفَيْتُ عُنْواناً قال وكلما استدللت بشيءٍ تُظهره على غيره فهو عُنوانٌ له.... واعْتَنَّ ما عند القوم أَي أُعْلِمَ خَبَرَهم "(٧٧).

ونستشف من كل ما سبق أن العنوان عبارة عن دلالة سابقة تدل على مضمون ما قدمت له، والعنوان بهذا المضمون ما هو إلا رسالة موجهة إلى المتلقي لتهيئته إلى مضمون النص. فهو "يتوجه إلى المستقبل حاملا "مرسلته"، وهذا الحمل تحديدًا هو قصد "المرسل" وإرادته إبلاغ "المستقبل" بجماع "المرسلة"، إن على مستوى "الجنس"، أو على مستوى "الموضوع" أو حتى على مستوى موقف. فالعنوان، وعلى أساس كونه قصدًا، إنما هو تأسيس المرسلة من خطابها الذي تتأسس داخله"(٧٨). فما هي تلك الرسالة التي أراد أبو العلاء إرسالها عبر عنوانه "عبث الوليد"؟

وقبل الخوض في تحليل العنوان وحمولاته الدلالية، يروق لي أن أضع لكتابات أبي العلاء شراعًا (عتبة) نستعين به على الإبحار في محيط فكره، يقول أبو العلاء:

ومن تأمل أقوالي رأى جملا  يظل فيهن سر الناس مشروحا(٧٩)

إنه يؤكد لنا أن أقواله تستبطن أكثر مما تظهر، وما هو خفي فيها أكثر مما هو معلن، وأنها ستظل تحمل الكثير والكثير لكل متلق يسبر أغوارها.

لقد استغل أبو العلاء الملابسات التي أحاطت بشرحه لشعر البحتري وأضاف إليها تلك اللحظة الزمنية الفارقة في تاريخ النقد العربي. ليضع لنا عنوانًا محملا بدلالات بعيدة الغور، مستعينًا في ذلك بقدراته ومهاراته اللغوية.

فقد أشرنا سابقًا إلى الباعث على تأليف الكتاب وهو تصويب ما ألحقه به النساخ من خطأ. مما جعل بعض النقاد يحملون العنوان على دلالته القريبة ليجعلوه إشارة إلى تجاوزات البحتري وعبثه باللغة. يقول أحدهم: "ولعل المعري باختياره عنوان «عبث الوليد» لشرح ديوان البحتري يشير إلى جرأة الشاعر على ارتكاب الضرورات الشعرية التي عدها نوعاً من أنواع العبث والتساهل"(٨٠).

بل إن بعضهم رأى في العنوان تحاملا على البحتري وانبرى في الدفاع عنه والتأكيد على شاعريته ليدفع عنه تلك التهمة، يقول أحدهم محاورًا أبا العلاء: "يا أبا العلاء: إن افتتانك بالتورية أغراك أن تسمي شرحك أو تعليقك على ديوان البحتري "بعبث الوليد"، ومرة أخرى وضعت القارئ لهذا العنوان في حيرة بين الوليد وهو الصغير وبين اسم البحتري وهو الوليد بن عبادة. ونسبت العبث إلى هذا (الوليد). أنا أميل إلى أنك سجلت رأيك في شعر البحتري، واعتبرته "عبثاً من العبث"، وهذا تحامل على البحتري، فأنا أعتبره من سادة الشعر العربي، وأعتبر شعره إشراقة لامعة في ديوان الشعر العربي كله. أنا لا ألومك على موقفك هذا من شعر البحتري، ذلك لأنك عالم متبحر في اللغة ومعانيها وأقرب إلى أن تكون من العلماء الشعراء، والبحتري يسير في شعره على الفطرة البدوية التي سار عليها أوائل الشعراء في الجاهلية"(٨١).

ويرى أحدهم: " أن العبث قد ينصرف إلى البحتري أو النساخ: وسمى إصلاحه لديوان البحتري (عبث الوليد) أما العبث فظاهر، وأما الوليد فيجوز أن يراد به البحتري نفسه لأنه اسمه، ويجوز أن يريد به الناسخ لأنه عبث بالكتاب(٨٢).

وأحسب أن حمل العنوان على هذا الوجه فيه شيء من القصور أو الوقوف على ظواهر الأمور. فأبو العلاء يبعث لنا بعنوانه هذا إشارة تثير ملكاتنا الفنية لنتواصل مع مقولاته، ونحاول استكناه السر المستبطن بداخلها.

إن الوقوف على دلالة "عبث الوليد" يتطلب منا أمرين: أحدهما: الوقوف على منظومة الشروح الشعرية لدى أبي العلاء بشكل عام. والثاني: النظر إلى "عبث الوليد" نظرة تأملية متكاملة نقف فيها على بغية أبي العلاء من الكتاب.

فلأبي العلاء شرحان شعريان لا ينفصلان في دلالتهما النقدية عن "عبث الوليد"، وهما " ذكرى حبيب" في شرح شعر أبي تمام، و "معجز أحمد" في شرح شعر المتنبي. فإذا كان أبو العلاء يرى أن أبا تمام والمتنبي حكيمان وأن الشاعر هو البحتري، فإنه قد عبر من خلال هذه العناوين الثلاثة بإشارات رمزية موحية عن اختلاف التجربة الجمالية بينهما وبين البحتري.

ففي ذكرى حبيب يستحضر أبو العلاء معاني أبي تمام، ويغوص فيها، محاولا أن يستخرج دررها، مسترجعًا فنًا من التأليف محببًا إلى نفسه "وإذا كان من عادة المحب أن يتقبل من محبوبته كل فعل وأمر، لأنَّ كل ما يصدر عن المحبوب محبوب، فذلك ما يفعله أبو العلاء عندما يعالج شعر أبي تمام الذي كثيراً ما يجد له المسوغ لاستعمال عبارة ربَّما لا تكون مألوفة عند السامع أو لأنها لم تكن في موضعها السوي"(٨٣).

وعلى درب الحكمة يسير المتنبي ليأسر الألباب بقوة السبك ودقة المعنى، وكثيرًا ما اتهم أبو العلاء بتحيزه للمتنبي ، وذلك لما عرف عنه من إعجابه بشعره شكلا ومضمونًا في صورة رآها تشبه الإعجاز، فأطلق على شرح ديوانه "معجز أحمد".

أما البحتري فيمثل نوعًا آخر من التجربة الجمالية في الشعر العربي يعتمد على عذوبة العبارة، وعفوية التعبير، بصورة تحاكي جمال الفطرة، ويغيب عنها التكلف والتعقيد.

لقد أراد أبو العلاء أن يوازن بين جماليتي: التطابق والمعارضة، فالأولى ماثلة في عبث الوليد، والذي أراد من خلاله التأكيد على أن هناك أعمالاً أدبية لها تقاليد فنية وتتراكم عبر السنين، فتظل وفيه لقواعدها محافظة عليها. وهذا من شأنه أن يرسم أفق انتظار تطابقياً بين المبدع والمتلقي. حيث تستجيب الأعمال التي تنتمي إلى هذه الجمالية لتوقعات متلقيها الذين ترسخت في أذهانهم معايير وقيم ثابتة.

إنَّ الجمالية التي انتهجها البحتري هي جمالية ظلت وفية لقواعد عمود الشعر، حريصة على الجمع بين الأصالة والقيمة الجمالية، ولهذا السبب حكم النقاد العرب ومنهم الآمدي بأفضليتها بعد أن جعلوا البحتري إماماً لهذه الجمالية

التي تحافظ على طريقة العرب وتمثل قيمهم الفنية. ولكن هذه الجمالية لم تكن تمثل عند أبي العلاء إلا مرحلة الطفولة التي تغلب عليها السذاجة والعفوية، ممَّا جعلها عاجزة عن تقديم حلول وأجوبة لعصر تعقدت مشاكله وأصبحت له اهتمامات لم تكن في الزمن الأول، وهذا من أهم الأسباب التي جعلت المعري يقرنها بلعب الولدان وعبثهم في إشارة إلى طفولتها الساذجة.

أمَّا أفق الجمالية الثانية فيتضمنه العنوانان الآخران: "ذكرى حبيب" و"معجز أحمد"، ويمكننا أن نسميه أفق جمالية المعارضة وهو يناقض الأفق الأول. ومن بين خصائصه أنه يقدم نهج المبدع باعتباره اختيارات جمالية جديدة تختلف عن النماذج السائدة وتتمرد على قواعدها المتداولة. وإذا كنا في الحالة الأولى أمام جمالية مقترنة بالعفوية والبساطة، فإننا في الصنف الثاني نكون إزاء جمالية تمتاز بنوع من التعقيد كما لو كانت إبداعاً عن النظام السائد ليؤسس له نظامه الخاص(٨٤).

أما الجانب الآخر الذي يعيننا على فهم دلالة العنوان والذي بدوره يشير إلى طبيعة التجربة الجمالية كما تلقاها أبو العلاء، فهو الشرح نفسه "عبث الوليد"، فقد شرع أبو العلاء بداية في هذا الشرح لتصويب أخطاء النسخ، إلا أن المطلع على الشرح يجده معرضًا تتداعى فيه فنون اللغة، وجماليات الإيقاع، وطرائف السير، ونوادر الأخبار. ومن ثم فإن هناك الكثير من الأبيات التي انتقاها أبو العلاء وخصها بالشرح تخلو تمامًا من أية اخطاء، وليس في شرحها تصويب أو تعديل. مما لا يدع مجالا لتأويل كلمة العبث في العنوان بمعنى الخطأ. وإلا صار العنوان قاصرًا دون مضمون الكتاب.

ومن الأبيات التي ساقها أبو العلاء، ولم تكن محل نقد أو تصويب، شرحه لبيت البحتري:

متى تذهب الدنيا ولم أشف منهما فلا أربي منها قضيت ولا نحبي

يقول أبو العلاء: "النحب ها هنا النذر. ويقال للخطر العظيم نحب. وسمي السير الشديد نحبًا لأن الإنسان إذا نذر نذرًا من زيادة مشهد أشرع إليه في السير. قال الشاعر:

إني حلفت فلست كاذبة حلف الملبد شبه النحب

وأما قول جرير:

بطخفة حاربنا الملوك وخيلنا عشية بسطام جرين على نُحب

فإنه أراد الخطر العظيم وهو عائد إلى معنى النذر لأن النذر عندهم من عظائم الأشياء وثقال الديون وإنما قيل للإنسان إذا مات قضى نحبه لأن الموت واجب عليه فكأنه شيء لابد من قضائه"(٨٥).

بل إن أبا العلاء في شرحه لبعض الأبيات يؤيد صنيع البحتري، ويورد القياس لاستخداماته، سواء في المعني أو في اللغة. ومن ذلك شرحه لبيت البحتري:

إذا اتبع الرمح المركب رأسه عليه بلعن قلت إن وراكبه

يقول أبو العلاء: "إن في معنى نعم وهي كثيرة في لغة كنانة ومن جاورهم في مكة ونواحيها. وإنما أخذ أبو عبادة هذا المعنى من حديث يروى عن ابن الزبير؛ وذلك أن فضالة بن شريك الأسدي قدم عليه وقيل إنه عبد الله بن فضالة فسأله عن شيء فلم يسمح له به فقال فضالة: لعن الله ناقة حملتني إليك، فقال ابن الزبير: إن وراكبها أي نعم ولعن راكبها (.....) ورفع وراكبه في القافية كأنه قال: قلت إن ولعن راكبه لأن أول البيت قد دل على ذلك فالأجود أن يكون راكبه مرفوعًا لأنه اسم ما لم يسم فاعله"(٨٦).

فقد أتى أبو العلاء بأصل المعنى الذي ضمنه البحتري بيته في إشارة إلى صورة من صور التناص تبرز براعة البحتري في استخدام المعنى، كما توضح ثقافة أبي العلاء وسعة علمه بالأخبار، وقد فضل أبو العلاء صنيع البحتري في رفع "راكبه" فقال: "والأجود رفع راكبه"، وبرر لذلك بأنه نائب فاعل بتأويل فعل مبنيٍّ للمفعول وهو "لُعِن".

ومن خلال النموذجين السابقين ـ ونظرائهما في الشرح كثيرة ـ يبعد أن تكون دلالة العبث قاصرة على الخطأ. فهي وإن شملت بعض الأبيات فلا تشمل البعض الآخر مما لا يشير فيه أبو العلاء إلى خطأ من البحتري أو الناسخ. أو مما يثني فيه أبو العلاء على نهج البحتري.

ويغلب على الظن أن أبا العلاء أخذ هذا العنوان من بيت للبحتري في قصيدة خاطب فيها المعتز:

إن الخطوب طويننى ونشرننى "عبث الوليد" بجانب القرطاس(٨٧)

وبذلك يرى أبو العلاء أن شاعرية البحتري الفطرية بكل مكوناتها التي فصلها في الشرح تُحْدث في النفس أثرًا جماليًا عفويًا أشبه ما يكون بعبث الوليد في حركاته العفوية التي تجذبنا وتبعث فينا الإحساس بالجمال، وإن خلت من فكرة عميقة.

وكأنه أراد بشروحه الشعرية الإشارة إلى فكرة التكامل بين التوجهات الشعرية المختلفة فلكل جمالياته الخاصة به سواءً في الصياغة المركبة كما هو الحال في "ذكرى حبيب" أو في الحكمة السائغة. كما هو الحال في "معجز أحمد" أو في العفوية الآسرة كما هو الحال في "عبث الوليد".

## جمالية اللغة

حظيت اللغة بالنصيب الأوفر في تراث أبي العلاء النقدي. ولتناول أبي العلاء للغة طبيعة خاصة تختلف عن تلك التي نراها عند النحاة وأرباب المعاجم مع إلمامه بكليهما. لقد تعامل أبو العلاء مع اللغة بوصفها روحًا تسري في كيان العمل الإبداعي فتهبه الحياة بكل أشكالها، ومن ثم رأيناه يصل اللغة بالقرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والأقوال المأثورة والأخبار المتواترة، وأحداث التاريخ ورجاله. فنشعر وكأنه وهب اللفظة حياة جديدة، وأنطقها بلسانه، وأبانت عن وجدانه. كما أنه إلى جانب الحرص على الصياغة المستندة إلى قاعدة لغوية مقيسة نجده يولي عناية كبيرة إلى الجانب الجمالي للفظة متلمسًا حسن وقعها في النفس، حتى وإن خالفت أحيانًا ما اصطلح عليه اللغويون.

وفي الحوار الدائر بين التبريزي وأبي العلاء حول كتاب إصلاح المنطق لابن السكيت ما يدل على ثقة أبي العلاء بثقافته اللغوية وسعة تبحره فيها بما يحفظ من كتب اللغة. ففي إنباه الرواة: " أن الخطيب أبا زكريا يحيى بن علي بن الخطيب التبريزي قرأه ـ كتاب: إصلاح المنطق ـ على أبي العلاء، و طالبه بسنده متصلاً، فقال له إن أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد، و إن أردت الرواية فعليك بما عند غيري". يقول القفطي معلقًا على الخبر: "وهذا القول من أبي العلاء يشعر أنه قد و جد من نفسه قوة على تصحيح اللغة كما وجدها ابن

السكيت مصنف الإصلاح، وربما أحس من نفسه أوفر من ذلك؛ لأن ابن السكيت لم يصادف اللغة منقحة مؤلفة، قد تداولها العلماء قبله، و صنفوا فيها و أكثروا، كما وجدها أبو العلاء في زمانه"(٨٨).

فالقفطي ربما يرجح كفة أبي العلاء ـ ضمنيًا ـ على ابن السكيت في قدرته على تنقيح اللغة بما صادف من مؤلفات لغوية قامت بتنقيح اللغة لم يصادفها ابن السكيت.

فأبو العلاء يمتح من ثقافات متعددة، اختزلتها ذاكرته القوية، ومازجت بينها جميعًا وبين الحس اللغوي. فبدت لغته قوية الصلة بالحياة وقضاياها الكبرى. ومن ثم اعتمدت جمالية تلقيه لشعر البحتري على هذه اللغة الحية النابضة التي فك عقالها من أسر المعاجم ومصنفات اللغة.

فجاء تلقيه لجمالية اللغة في "عبث الوليد" على أربعة أوجه: لغة قياسية أقرها ذوق أبي العلاء وأورد لها من الشواهد ما يعضدها. وأخرى قياسية لم يقرها ذوق أبي العلاء فاستهجنها. وثالثة غير مخالفة للقياس واستخدمها البحتري وأعجب بها أبو العلاء وراح يسوق ما يسوغها. والوجه الرابع: مخالفة البحتري للقياس التي لم يستسغها المعري حيث بدت نابية عن الذوق ومجافية للطبع.

**فمن النوع الأول: وهي اللغة القياسية التي استخدمها البحتري على القياس، وفصل أبو العلاء في شرحها**: بيت البحتري:

وما أهل المنازل غير قوم  مناياهم رواح وابتكار

يقول أبو العلاء في شرحه: "هذا على حذف المضاف كأنه قال: مناياهم ذات رواح وذات ابتكار. ونظيره قول الخنساء:

ترتع ما رتعت حتى إذا ذكرت  فإنما هي إقبال وإدبار

المعنى فإنما هي ذات إقبال وذات إدبار فحذفت ذات. وعلى هذا النحو جاءت المصادر التي هي صفات كقولهم قوم خصم إنما خصم مصد خَصمَ يخصم خصمًا فكان المعنى قوم ذوو خصم وكذلك قوم عدل وزور وجميع هذا الباب فإذا حل المعنى على هذا القول فالمنايا غير الرواح والابتكار، ويجوز أن يجعل

الرواح والابتكار هو مناياهم كما يقال البقاء هلاك الإنسان أي يؤديه إلى ذلك وكما يقال كان حتفه العسل أي أداه أكله إياه إلى الهلكة"(٨٩).

فقد حذف البحتري المضاف قبل المصدر المستخدم كصفة، وهذا أمر مطرد في استخدامات العرب، ولم يكتف أبو العلاء بالإشارة إلى ذلك، بل ساق من شعر الخنساء ما يناظره للتأكيد عليه. وربما يتبادر إلى الذهن سؤال هو: إذا كان استعمال البحتري موافقًا للقياس فما وجه انتقاء أبي العلاء لمثله؟ وأين هو من العبث الفطري باللغة؟

والإجابة على هذا السؤال تكمن في منهج أبي العلاء في تناول اللغة، فهو كما ذكرنا آنفًا يتفاعل معها ويتذوقها ويبدي رأيه فيها، بغض النظر عما إذا كانت قياسية أم لا. ولا يعني هذا تجاهله للقياس فهو معتد بالقياس ولكن يعرضه على ذوقه فإذا استساغه يعرضه علينا كما في المثال السابق، بل يطرح أكثر من وجه وكأنه يفتح آفاق التلقي في ذهن القارئ ويثير فيه ملكة التذوق.

وإذا كان القياس يجِّوز أمرين فإن أبا العلاء لا يكتفي بذكرهما فقط، وإنما يرجح ويفضل ما يستسيغه ذوقه الذي قد يوافق الآخرين أو يخالفهم، وهو في كلٍّ يورد الشواهد المساندة للوجهين ومن ذلك شرحه لبيت البحتري:

سقيًا لمجلسنا الذي آنسته  واهًا لمجلسنا الذي أوحشته

يقول أبو العلاء: "لو أمكنت واو العطف في أول نصفه الثاني لكان أمكن للكلام لأنهم يؤثرون أن تكون الجملة الثانية معطوفة على الأولى إلا أن ترك حرف لا اختلاف في جوازه ويدل على أن دخوله أحسن قول أبي ذويب:

أمن المنون وريبه تتوجع  والدهر ليس بمعتب من يجزع

فدخول الواو ها هنا أحسن من أن يقول الدهر وإن كان ذلك جائزًا ومن ذلك قول الآخر:

إنما أهلك جيران لنا  إنما نحن وهم شيئ أحد"(٩٠).

**والوجه الثاني لجمالية اللغة كما تذوقها أبو العلاء في شعر البحتري تلك التي وافق فيها البحتري القياس بينما لم يفضلها أبو العلاء ولم يستسغها.** فهو يحكم بالحسن أو القبح بدافع من تذوقه الخاص للغة لا باتباع

أقوال النحاة التي لم يتجاهلها ولم يرفضها مطلقًا ولكنه حكم عليها بالرداءة. ومن ذلك شرحه لبيت البحتري:

قصة التل فَافهمَوُها عُجابَهُ إنَّ في مِثلِها تَطولُ الخِطابَة

يقول أبو العلاء: "يضمر في الأمر أو الشأن، حتى يمكن أن يليها الفعل، وقد يجوز أن تجعل (الخطابة) مرتفعة بكان، فيكون التقدير: (كان الخطابة تطول في مثلها، إلا أن الذي ينفر من ذلك أن (الخطابة) فيها علم التأنيث، فإن أخليت من ذلك (يطول) صار التقدير: (كان الخطابةُ تطول) فيكون المؤنث قد ذكر، وذلك جائز فيما لا حقيقة فيه كالمصادر وما جرى مجراها، مثل:(الضلالة)، و(الكآبة)، إلا أنه مع جوازه رديء"(٩١).

إن ما يشغل بال أبي العلاء في المسائل اللغوية والنحوية موافقة الصياغة للطبع السليم، وكل ما يجافي الطبع فهو يستهجنه، حتى وإن ارتضاه اللغويون.

**أما الوجه الثالث لتلقي أبي العلاء للغة البحتري، فهو استحسانه لما خالف فيه البحتري القياس.** ومن ذلك شرحه لبيت البحتري:

نظرت ورأس العين مني مشرق صوامعها والعاسمية مغرب

يقول أبو العلاء: "أهل اللغة يقولون أن الصواب جئنا من رأس عين ويكرهون دخول الألف واللام وهذا شيء يقال وليس مما ينبغي أن يؤخذ به بل إدخال الألف واللام في هذا الاسم أقيس وأوجب لأن تلك البلدة فيها عين ماء عظيمة وهي التي تعرف بعين الوردة وينسب إليها واقعة التوابين وهم أصحاب سليمان بن صرد وقول من يقول رأس عين من العرب يجري مجرى قولهم مرة ابن عباس فيحذفون الألف واللام وإنما الكثر العباس بن عبد المطلب"(٩٢).

فقد خالف البحتري قياس أهل اللغة واستحسن المعري هذه المخالفة لموافقتها للطبع والذوق السليم، بل أنه يرى أن استخدام البحتري أقيس وأوجب مما ذهب إليه أهل اللغة، وأن ما ذهبوا إليه ـ على حد تعبيره ـ "شيء يقال وليس مما ينبغي أن يؤخذ به.

**أما الوجه الرابع وهو ما خالف فيه البحتري قياس اللغة ولم يستسغه أبو العلاء لنبوه عن الذوق العربي ومجافاته للطبع اللغوي.** فمنه تعليقه على البيت القائل:

ومن أجل طيفك عاد مظلم ليله أهوى إليه من بياض نهاره

يقول المعري: "قوله أهوى إليه كلمة غير مستعملة ويجوز أن يكون أبو عبادة سمعها في شعر أو يكون قاسها على قولهم هو أحب إليه من غيره والأصل المعتمد في ذلك أن قولهم هذا أفعل من هذا ينبغي أن يكون مأخوذًا من فعل الفاعل كقولك هذا السيف أقطع من هذا لأنك تقول قطع السيف وكذلك جميع الباب إلا أن يشذ منه شيء. فإن قلت هذا الرجل أضرب من هذا وأنت تريد أنه ضرب فهو غير مستعمل لأن أفعل منك وفعل التعجب إنما يبنى من فعل الفاعل لا من فعل لم يسم فاعله"(٩٣).

فقد أخذ عليه المعري أنه شذ عن القاعدة في بناء أفعل من المبني للمجهول بينما بني التعجب من الفعل المبني للمعلوم. حتى وإن سمعها من غيره فهذا لا يبرر استخدامه لها.

وفي هذا دلالة على أن المعري لم يناصب اللغويين العداء ولم يتعمد مخالفتهم، بل اتفق معهم في معظم الأمر، لأنهم استقوا قواعدهم من السليقة العربية التي يهواها المعري. إلا أنه لم ينح ذوقه جانبًا في التعامل مع قواعدهم. ومن ثم يخالفهم الرأي فيما لا يستسيغه ذوقه.

إن تلقي أبي العلاء لجماليات لغة البحتري في "عبث الوليد" قدم لنا نموذجًا غير معهود في التعامل مع اللغة التي ألفناها طيعة للنحاة واللغويين وما عدا كلامهم فهو رد. لم يعتد أبو العلاء بهذا المبدأ وتفاعل مع اللغة بثقافته وخبراته وذوقه الفطري.

## جمالية الإيقاع

لم تكن موهبة أبي العلاء في تذوق إيقاعات الشعر بأقل من موهبته في تذوق اللغة، فهو شاعر ناقد جمع بين الموهبة الفطرية والمعرفة المكتسبة، فاكتملت لديه الرؤية الجمالية للإيقاع واستشعر أهمية الإيقاع في تواصل المتلقي مع القصيدة بما يجذبه اللحن الآسر المتواري خلف جرس الكلمات. حتى إن المعري في تعريفه للشعر جعل العروض طاغيًا عليه. يقول المعري على لسان ابن القارح مخاطباً (رضوان) حارس الجنان: "أنا رجل لا صبر لي على اللُّواب ـ أي العطش ـ وقد استطلت مدة الحساب، ومعي صكٌّ بالتوبة، وهي

للذنوب كلها ماحية، وقد مدحتك بأشعار كثيرة ووسمتها باسمك. فقال: وما الأشعار؟ فإني لم أسمَعْ بهذه الكلمة قط إلا الساعة. فقلت الأشعارُ جمع شعر، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحسُّ، وكان أهل العاجلة يتقربون به إلى الملوك والسادات، فجئت بشيء منه إليك لعلّك تأذن لي بالدخول إلى الجنة"(٩٤).

فقد أولى الوزن أهمية كبرى في تعريف الشعر إدراكًا منه بأهمية الموسيقى في فاعلية الشعر. ويلاحظ أنه ربط الوزن بالغريزة الموسيقية في إشارة إلى أهمية تحكيم الذوق إلى جانب الدربة والمهارة وهذا أمر مرتبط بعملية التلقي وملابساتها.

فهو يؤكد في أكثر من موضع على جانب الطبع وأثره في الشاعرية، إذ يرى أن الشعر " طبع في غريزة الآدميين أن يقوله الصبيُّ منهم والمرأة والشيخ اليَفَنُ والعجوز الفانية، وهو في غرائز الأمم كلها حتى إنه يُحكَمُ على أنه لا يمتنع أن يخطر الكلام الموزون لمن لم يسمع شعراً قط"(٩٥).

فأبو العلاء يرى أن الكلام الموزون مما يطرب له الحس وتستجيب له الغريزة بغض النظر عن الدراسة من عدمها.

فإذا ما اجتمعت هذه الرؤية الجمالية لموسيقى الشعر على شعر شاعر عرف بموسيقاه الآسرة وقيل عنه إنه " قينة الشّعراء في الإطراب"(٩٦)، فإنها تقدم لنا رؤية جمالية متفردة لإيقاع الشعر العربي.

ومن أكثر الظواهر الموسيقية في شعر البحتري كثرة الزحاف(٩٧)، وقد التفت أبو العلاء إلى هذه الظاهرة وأشار إليها في غير موضع. يقول أبو العلاء في شرح بيت البحتري:

" وقائلة والدم يصبغ دمعها رويدك يا ابن الست عشرة كم تسري

تشديد الدم ردئ جدًا ولو كان في قافية كان أسهل لأنهم يقفون على تشديد المخفف... فأما تخفيف الدم في هذا الموضع فيخرج بالشاعر من وزن إلى وزن وذلك قبيح فأما بيت أبي عبادة إذا خفف فيه الدم فإنه يحدث فيه زحاف لم تجر عادة المحدثين بمثله وقد أزحف أبو عبادة في مواضع كثيرة زحفًا ليس من هذا الجنس"(٩٨).

ولعل البحتري ـ بميله إلى العذوبة والخفة في الأوزان والصياغة معا ـ وجد في الزحاف شكلا من أشكال التخفيف والتنويع في الإيقاع، مما جعله سمة ملازمة لشعره تتناسب مع طبيعة مذهبه الفني. حتى أن ابن رشيق يربط بين الزحاف وبين كثرة التغني بشعره، إذ يقول: "ولسنا نرى الزحاف في شعر محدث، إلا القليل لمن لا يهتم كالبحتري، وما أظنه كان يتعمد ذلك، بل على سجيته، لأنه كان بدويًا من قرى (منبج) ولذلك أعجب الناس به، وكثر الغناء في شعره، استطرافًا لما فيه من الحلاوة على طبع البداوة"(٩٩).

وأرى أن كلام ابن رشيق عن صلة الزحاف بالطبع يقترب كثيرا من كلام المعري عن ربط الموسيقى بالغريزة. خاصة إذا ما علمنا أن العرب كانت تزن أشعارها بالغناء. وقد أشار المرزباني إلى هذا الأمر بقوله: "كانت العرب تغني النصب، وتمدّ أصواتها بالنشيد، وتزن الشعر بالغناء"(١٠٠).

ونظرًا للصلة الوثيقة بين الوزن والغريزة نجد أن المعري يعول كثيرًا على الحس الإيقاعي الغريزي فيما يخص الأوزان دونما شرح وتفصيل كالذي عهدناه منه في جوانب اللغة. ومن ذلك استهجانه لنون (من) التي اعتبرها زائدة في بيت البحتري:

من يتجاوز عن مطالبة العيـ.....ـش يُقَعْقع من مَلَهٍ عَمَدُه

يقول أبو العلاء: "هذا البيت فيه شيء تنكره الغريزة الصحيحة وهو في موضع النون من (من) ولو كان في موضع لمله كان أقوم في الحس والأبيات تختلف في هذا الفن فيكون بعضها أقل إنكارا من بعض، وقد جاء في هذه القصيدة أشباه لهذا البيت كقوله:

عاد بحسن الدنيا وبهجتها  خليفة الله المرتجى صفده

يقول أبو العلاء:"وهذا البيت فيه موضعان: أحدهما في مكان النون من الدنيا والآخر في اللام من المرتجي وأحسن لوزنه في الغريزة أن يكون الدني والعلي وأن يكون خليفة الله مرتجى على أن مثل هذا لا يصرف وهو كثير موجود في أشعار الأوائل وشعر المحدثين، وكان الخليل يرى أنه الأصل وسعيد بن مسعدة يخالفه في ذلك ويذهب إلى أن الزيادة شيء طرأ عليه"(١٠١).

وهنا نلاحظ أن أبا العلاء أكد على رفض الحس والغريزة لهذه الزيادة أكثر من مرة، فضلا عن أنه تناسى القاعدة تمامًا وأطلق العنان للذوق في المفاضلة بين الأبيات التي يكون بعضها أقل إنكارًا من البعض، وهذا عائد لمدى تقبل الحس الإيقاعي لها من عدمه.

هذا ولم يعر أبو العلاء القافية اهتمامًا كبيرًا مثل الوزن اللهم إلا في بعض الإشارات إلى السناد وأنواعه. ولعل هذا راجع إلى منهجه في "عبث الوليد" القائم على انتقاء الأبيات المفردة، فلا يسوق القصيدة كاملة. وكما هو معلوم أن الإحساس بالقافية يتعمق مع تكرارها في نهاية كل بيت حيث تصبح وشيجة إيقاعية ظاهرة ينتظرها المتلقي في نهاية البيت. وهذه الوحدة الإيقاعية غائبة في "عبث الوليد" لاعتماده على الأبيات المفردة.

# الخاتمة

= شهد العصر الحديث ظهور تيار "النقد الثقافي" المؤسس على مبدأ الانبهار بالنظريات الغربية الحديثة، وذلك كبديل للفكر النقدي الموروث فيما اصطلح على تسميته بـ "النقد الأكاديمي".

= ظهرت نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث والألماني منه تحديدًا.

= تقوم نظرية التلقي على الربط بين المعنى والعمل الأدبي، ووظيفته، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به، والمبادئ التي تنتظم هذه الصلة.

= مهد النقد الظاهراتي لتأسيس نظرية التلقي، حيث ينطلق ذلك النقد في تحليله للنص الأدبي من تجاهل السياق التاريخي للنص ومؤلفه وملابسات إبداعه، في محاولة للكشف عن قصدية المؤلف من النص بعيدًا عن أية ملابسات خارجية.

= عملت البنيوية على الاهتمام بالبناء الداخلي للنص منحية العوامل الخارجية جانبًا إيذانًا منها بتلاشي سلطة المؤلف وتكريس سلطة النص.

= كان لنظرية القراءة الأثر الأكبر في الترويج لنظرية التلقي؛ حيث جعلت الحكم على النص الأدبي يعتمد على عملية القراءة التي تختلف من شخص لآخر في مردودها ودلالاتها، حسب درجة التأثر والتأثير المتبادلة بين القارئ والنص.

= ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا في أواسط الستينيات (١٩٦٦م) في إطار مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية ويعد كل من فولفانغ إيزر(Wolfgang Iser) وهانز روبير ياوس (Hans Robert Jauss) من أبرز منظريها.

= أسس ياوس لأفق التوقعات القائم على فكرة المسافة الجمالية، وهي وفقًا لياوس تحدد مدى انسجام المعايير الجمالية الخاصة بالقارئ مع تلك التي تقبع في أعماق النص. فللقارئ أفق انتظاره الخاص به، الذي قد يتفق أو يختلف مع أفق النص ، وبقدر الاتفاق أو الاختلاف بينهما تكمن المسافة الجمالية.

= أسس آيزر لفكرة القارئ الضمني، ذلك القارئ الذي يتصوره المؤلف ويضعه في حسبانه عندما يتصدى لبناء نصه. وفي مقابل هذا القارئ الضمني القابع في مخيلة المبدع ، نجد القارئ الحقيقي أو الواقعي، ذلك الذي يكسب النص أبعاد جمالية جديدة عبر محاولة سد فجوات أو فراغات النص.

= تمثل الرواية الشفهية، والمختارات والشروح الشعرية، البدايات الأولى لمثول فكرة التلقي في الممارسة النقدية في التراث العربي.

= تلتقي صحيفة بشر بن المعتمر في كثير من أصولها بنظرية التلقي في النقد الحديث.

= اعتمد أبو العلاء المعري في شرحه لشعر البحتري على انتقاء بعض الأبيات التي رآها بحاجة إلى تعليق، ولم يشرح قصائد كاملة إلا أنه كان سببًا في اكتشاف بعض قصائده المجهولة والتي خلا منها ديوانه.

= كان الباعث على تأليف أبي العلاء لعبث الوليد تنقية أبيات البحتري مما علق بها من أخطاء النسخ.

= اهتم أبو العلاء في شرحه بتوثيق ألفاظ البحتري، مستعينًا في ذلك بمهارته اللغوية، ومعرفته بمذهب الشاعر، وقدرته على الاستقصاء والتحليل.

= لأبي العلاء في شروحه الشعرية فلسفته الخاصة في تلقي النصوص وإعادة إنتاجها بصورة تظهر فيها جماليات التلقي، بداية من العنوان، ومرورًا بتقسيماته الداخلية للشرح وانتقائه وتصنيفه، وانتهاء بكلمة الختام. وهذا ما يطلق عليه في النقد الحديث "النص الموازي" أو "محيط النص" أو "العتبات" كما يسميها جيرار جينت.

= ألمح أبو العلاء من خلال "عبث الوليد" إلى أن شاعرية البحتري الفطرية بكل مكوناتها تُحْدث في النفس أثرًا جماليًا عفويًا أشبه ما يكون بعبث الوليد في حركاته العفوية التي تجذبنا وتبعث فينا الإحساس بالجمال، وإن خلت من فكرة عميقة.

= تعامل أبو العلاء مع اللغة بوصفها روحًا تسري في كيان العمل الإبداعي فتهبه الحياة بكل أشكالها، فربط بينها وبين القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والأقوال المأثورة والأخبار المتواترة، وأحداث التاريخ ورجاله. فنشعر وكأنه وهب اللفظة حياة جديدة، وأنطقها بلسانه، وأبانت عن وجدانه.

= نظرًا للصلة الوثيقة بين الوزن والغريزة نجد أن المعري يعول كثيرًا على الحس الإيقاعي الغريزي في تلقيه لجمالية الإيقاع في شعر البحتري، دونما شرح وتفصيل كالذي عهدناه منه في جوانب اللغة.

## الهوامش

(١) الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. د / عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣م، ص٣٥١.

(٢) في مفهوم القراءة·· د· عبد الملك مرتاض جريدة الاتحاد عدد السبت ١٢ جمادي الأولى ١٤٣٢هـ – ١٦ أبريل ٢٠١١م.

(٣) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، خضر ناظم، دار الشروق،١٩٩٧، ص ١٣٣.

(٤) الظاهراتية و الهرمينوطيقا و نظرية التلقي، تيري ايجلتون، ترجمة محمد خطابي. مجلة علامات، العدد ٣ السنة الأولى، ربيع ١٩٩٥م.

(٥) رولان بارت Roland Barthes: فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد في ١٢ نوفمبر ١٩١٥ وتُوفي في ٢٥ مارس ١٩٨٠، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة. تتوزّع أعمال رولان بارت بين البنيوية وما بعد البنيوية، فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية أسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته. كما أنه يعتبر من الأعلام الكبار – إلى جانب كل من ميشيل فوكو وجاك دريدا وغيرهم – في التيار الفكري المسمّى ما بعد الحداثة.

(٦) المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك. ترجمة د/ عبد العزيز حمودة، ط / دار المعرفة ١٩٩٩م. ص٢٢.

(٧) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، ١٩٨٤م، مج ٥، ع١، ص١٠٢-١٠١.

(٨) آيزر: ولد في ألمانيا في بداية القرن الماضي ويعتبر مع هانز ياوس أبرز أعلام مدرسة كونستانس والذي عنى أفرادها بصورة عامة بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارئ. واشترك مع ياوس في تأسيس ما عرف في الستينات من القرن الماضي في ألمانيا "بنظرية التلقي".

(٩) الناقد والمؤرخ الأدبي الألماني هانز روبرت ياوس (١٩٢١ – ١٩٩٧) يعد من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها، بصورة عامة، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارئ. وقد طور ياوس، مع زملائه في جامعة كونستانس الألمانية، وعلى رأسهم وولفغانغ آيسر، ما عرف في سنوات الستينات والسبعينات من القرن الماضي بنظرية التلقي. وكان لأستاذه هانز جورج غادامر، الذي درس على يديه في جامعة هايديلبيرغ، أكبر الأثر في أفكاره التي دارت حول معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القراء من العمل الأدبي، في زمن بعينه، بمعنى هذا العمل وتاريخيته. وينتمي عمل ياوس إلى التيار الذي يشدد على تأويل النص وتاريخيته، وتركز أعماله الأولى على تجديد معنى التاريخ الأدبي وجعله يحتل قلب الدراسة الأدبية.

(١٠) انظر، منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل... د. جميل حمداوي مجلة أفق عدد الثلاثاء ١١ يوليو ٢٠٠٦

(١١) (من أجل تلق نسقي)، ضمن نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، محمد مفتاح. منشورات كلية الآداب الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء ١٩٩٣م، ص٤٤.

(١٢) انظر، نظرية التلقي: النشأة والأسس، رشاد الفقيه، دراسة منشورة على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) موقع، www.forum.ok-eg.com

(١٣) انظر، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب النقدية الحديثة وتراثنا النقدي ، دراسة مقارنة. د / محمود عباس عبد الواحد. ط / دار الفكر العربي (الأولى) ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م ، ص ١٧.

(١٤) جمالية التلقي ياوس هانس روبرت. ترجمة / رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،٢٠٠٤ م، ط / الأولى، ص ١٠١.

(١٥) المرجع السابق ، ص٤٩.

(١٦) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥ م، ص ٢٩.

(١٧) نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت كي هول. ترجمة / رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط / الأولى، ١٩٩٢م، ص ٩٠.

(١٨) جمالية التلقي، ص٢٥.

(١٩) عمليات القراءة، آيزر، فولفانج، ترجمة عفيفي علي، مجلة فصول، مج ١٦، العدد ٤. ١٩٩٨م.

(٢٠) فريدريك فيلهيلم نيتشه (بالألمانية: Friedrich Nietzsche)(ولد ١٥ أكتوبر، ١٨٤٤ – ٢٥ أغسطس، ١٩٠٠) فيلسوف وشاعر ألماني، كان من أبرز الممهدين لـ علم النفس، وكان عالم لغويات متميزاً. كتب نصوصاً وكتباً نقدية حول المبادئ الأخلاقية، والنفعية، والفلسفة المعاصرة، المادية، المثالية الألمانية، الرومانسية الألمانية، والحداثة عُموماً بلغة ألمانية بارعة. يعد من بين الفلاسفة الأكثر شيوعا وتداولا بين القراء. وفي مجال الفلسفة والأدب، يعد نيتشه في أغلب الأحيان إلهام للمدارس الوجودية وما بعد الحداثة.

(٢١) مارتن هيدجر (١٨٨٩– ١٩٧٦) أحد أكبر الفلاسفة الألمان الوجوديين على مر التاريخ. بل إن عبدالرحمن بدوي يرى، كما في موسوعته، أن هيدجر هو المؤسس الحقيقي للوجودية. من الصعب جدا حد الفلسفة الوجودية بكونها التي بحثت وتناولت المشكلات الوجودية، مثل مشكلة معنى الحياة والموت والقلق والألم وغيرها من القضايا، فالكثير من الفلسفات بحثت هذه المشكلات ولكن ما يميز الفلسفة الوجودية خصوصا في أعمال فلاسفة النصف الأول من القرن العشرين الميلادي والذين هم وجوديون بلا منازعة الأربعة المشاهير: جابريل مارسل، كارل ياسبرز، مارتن هيدجر، جان – بول سارتر، هو كما يرى إ.م. بوشنسكي جملة من الخصائص المشتركة يمكن عرضها كالتالي: أن جميع هذه الفلسفات تنبع ابتداء من "تجربة" حية معاشة، تسمى تجربة "وجودية" تمثل عند ياسبرز في "إدراك هشاشة الوجود" وعند هيدجر في "السير باتجاه الموت" وعند سارتر ب "الغثيان". من أشهر كتبه: الوجود والزمان ١٩٢٧. ماهى الميتافيزياء ١٩٢٩. جوهر الحقيقة ١٩٤٣.

(٢٢) ولد ميشال فوكو في ١٥ تشرين الثاني/أكتوبر من عام ١٩٢٦، وتوفي في ٢٥ حزيران/يونيو ١٩٨٤) فيلسوف فرنسي كان يحتل كرسياً في الكوليج دو فرانس،

أطلق عليه اسم "تاريخ نظام الفكر". وقد كان لكتاباته أثر بالغ على المجال الثقافي، وتجاوز أثره ذلك حتى دخل ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية ومجالات مختلفة للبحث العلمي. توصف أعمال فوكو من قبل النقاد بأنها تنتمي إلى "ما بعد الحداثة" أو "ما بعد البنيوية"، على أنه في الستينيات من القرن الماضي كان اسمه غالباً ما يرتبط بالحركة البنيوية. وبالرغم من سعادته بهذا الوصف إلا أنه أكد فيما بعد بُعده عن البنيوية أو الاتجاه البنيوي في التفكير. إضافة إلى أنه رفض في مقابلة مع جيرار راول تصنيفه بين "ما بعد البنيويين" و"ما بعد الحداثيين".

(٢٣) جاك دريدا (Jacques Derrida) فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر، صاحب نظرية التفكيك. ولد جاك دريدا في ١٥ تموز ١٩٣٠ في حي البيار بمدينة الجزائر، ظهرت على يديه التفكيكية/ التقويضية في ثلاثة كتب أصدرها عام ١٩٦٧، وقد بدأ دريدا نظريته بنقد الفكر البنيوي الذي كان سائدا آنذاك بإنكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية على حل مشكلة الإحالة، أي قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شئ ما خارجه، فهو ينكر أن اللغة "منزل الوجود" ويعني بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التي صنعها الإنسان والطبيعة التي صنعها الله. ويرى دريدا أن الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة.

(٢٤) من سلطة المدلول إلى مغامرة الدال قراءة في المسار التاريخي للدراسة الأدبية، محمد مساعدي ، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٧.

(٢٥) الظاهراتية و الهرمينوطيقا و نظرية التلقي تيري ايجلتون ترجمة / محمد خطابي، مجلة علامات.

(٢٦) هانس روبرت ياوس (جماليات التلقي) ، د / الطيب بوعزة ، صحيفة العرب القطرية، العدد ٧٧٦٩، السبت ١٩ / ٩ / ٢٠٠٩م، ٢٩ رمضان ١٤٣٠ هـ.

(٢٧) عبدالله محمد الغذامي.أستاذ النقد والنظرية . قسم اللغة العربية كلية الآداب . جامعة الملك سعود ولد: ١٥ / ٢ / ١٩٤٦ م. في عنيزة . السعودية. حصل على الدكتوراه من جامعة (إكستر) عام ١٩٧٨م. ومن مؤلفاته: الخطيئة والتكفير، من

البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، طبعة رابعة. وتشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٧. والصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧. والموقف من الحداثة، دار البلاد، جدة ١٩٨٧،الرياض ١٩٩٢. والكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت ١٩٩١. وغيرها.

(٢٨) راجع، النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، الطبعة الثالثة المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ٢٠٠٥م. وراجع أيضا، نقد ثقافي أم نقد أدبي،عبد الله الغذامي، عبد النبي أصطيف، الطبعة الأول، دار الفكر، دمشق، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.

(٢٩) أخرجه البخاري في صحيحه: كتاب العلم، باب: فضل من علم وعلّم، ح: (٧٩). وأخرجه مسلم في صحيحه: كتاب الفضائل، باب: بيان مثل ما بعث به النبي صلى الله عليه وسلم من الهدى والعلم، ح: (٢٢٨٢).

(٣٠) شرح أشعار الهذليين، أبو سعيد السكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مراجعة: محمود محمد شاكر، (مقدمة المحقق).

(٣١) شرح ديوان المتنبي، للعكبري، دار المعرفة بيروت. ٤/٢٠.

(٣٢) ديوان الفرزدق النسخة المترجمة إلى الفرنسية، ط/ ر. بوتشير، باريس، أدولف لابيتي / ٤، ١٨٧٠م.

(٣٣) جمل من أنساب الأشراف، أحمد بن يحيى بن جابر بن داود البَلَاذُري (المتوفى: ٢٧٩هـ) تحقيق: سهيل زكار ورياض الزركلي نشر دار الفكر – بيروت الطبعة: الأولى، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٦ م رقم الحديث: ١٢٤٤.

(٣٤) "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، حققه وضبطه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ط١/١٩٨١م، ج٢ ، ص٦٠٤.

(٣٥) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق/ عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة/ الثالثة، ١٩٦٨، ج١، ص٩٨، وما بعدها..

(٣٦) المصدر السابق.

(٣٧) "طبقات فحول الشعراء"، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢م، ١/٥.

(٣٨) الشعر والشعراء، ص ١٠.

(٣٩) البيان والتبيين، ص ٩٨ وما بعدها.

(٤٠) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط /١. ١٤١٢هـ-١٩٩١م ص٣٤.

(٤١) "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، ط/١، ١٩٦٦م، ص ١٨، ١٩.

(٤٢) الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، ط/ المكتبة التجارية الكبرى، ج١ص١١٩.

(٤٣) أدبنا القديم ونظرية التلقّي، د. غازي مختار طليمات، WWW.BAB.COM

(٤٤) انظر الشرح الموازن بَينْ الأصل والاستدراك – المنصف الوهايبي. مجلة التراث العربي–مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب–دمشق العدد ٥٤ – السنة ١٤ – كانون الثاني "يناير" ١٩٩٤ م – شعبان ١٤١٤هـ.

(٤٥) أبو العلاء المعري هو أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التنوخي المعري (٣٦٣ هـ – ٤٤٩ هـ)، (٩٧٣ –١٠٥٧م)، شاعر وفيلسوف وأديب عربي من العصر العباسي، ولد وتوفي في معرة النعمان في الشمال السوري. لقب برهين المحبسين بعد أن اعتزل الناس لبعض الوقت. اشتهر بآرائه وفلسفته المثيرة للجدل في وقته، وهاجم عقائد الدين، ولد المعري في معرة النعمان (في سوريا حالياً والتي استمد اسمه منها)، ينتمي لعائلة بني سليمان، والتي بدورها تنتمي لقبيلة تنوخ، جده الأعظم كان أول قاضياً في المدينة، وقد عرف بعض أعضاء عائلة بني سليمان بالشعر، وفقد بصره في الرابعة من العمر نتيجة لمرض الجدري. بدأ يقرض في سن مبكرة حوالي الحادية عشرة أو الثانية عشرة من عمره في بلدته معرة النعمان، ثم ذهب للدراسة في حلب وأنطاكية، وغيرها من المدن السورية، مزاولاً مهنة الشاعر والفيلسوف والمفكر الحر، قبل أن يعود إلى مسقط رأسه في معرة

النعمان، حيث عاش بقية حياته، وآثر الزهد والنباتية، حتى توفي عن عمر يناهز ٨٦ عاماً، ودفن في منزله بمعرة النعمان. كما سافر المعري إلى وسط بغداد لفترة، حيث جمع عدداً كبيراً من التلاميذ الذكور والإناث للاستماع إلى محاضراته عن الشعر والنحو والعقلانية. وإحدى الموضوعات المتكررة في فلسفته كانت حقوق العقل (المنطق) ضد ادعاءات العادات والتقاليد والسلطة. درس علوم اللغة والأدب والحديث والتفسير والفقه والشعر على نفر من أهله، وفيهم القضاة والفقهاء والشعراء، وقرأ النحو في حلب على أصحاب ابن خالويه، ويدل شعره ونثره على أنه كان عالماً بالأديان والمذاهب وفي عقائد الفرق، وكان آية في معرفة التاريخ والأخبار. وقال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة. كان على جانب عظيم من الذكاء والفهم وحدة الذهن والحفظ وتوقد الخاطر، وسافر في أواخر سنة ٣٩٨ هـ/ ١٠٠٧م إلى بغداد فزار دور كتبها وقابله علماءها. وعاد إلى معرة النعمان سنة ٤٠٠ هـ /١٠٠٩م، وشرع في التأليف والتصنيف ملازماً بيته، وكان اسم كاتبه علي بن عبد الله بن أبي هاشم. عاش المعري بعد اعتزاله زاهداً في الدنيا، معرضاً عن لذاتها، لا يأكل لحم الحيوان حتى قيل أنه لم يأكل اللحم ٤٥ سنة، ولا ما ينتجه من سمن ولبن أو بيض وعسل، ولا يلبس من الثياب إلا الخشن. ويعتبر المعري من الحكماء والنقاد. كان المعري من المشككين في معتقداته، وندد بالخرافات في الأديان وأول مجموعة شعرية ظهرت له هو ديوان سقط الزند، وقد لاقت شعبية كبيرة، وأسست شعبيته كشاعر. ثاني مجموعة شعرية له والأكثر إبداعاً هي لزوم مالا يلزم أو اللزوميات، وينوه فيه عن عدم ضرورة القافيات المعقدة في الشعر. ثم ثالث أشهر أعماله هو رسالة الغفران الذي هو أحد الكتب الأكثر فاعلية وتأثيراً في التراث العربي، والذي ترك تأثيراً ملحوظاً على أجيال الكتّاب التي تلت. وهو كتاب يركز على الحضارة العربية الشعرية ولكن بطريقة تمس جميع جوانب الحياة الخاصة، ويحكي فيه زيارة الشاعر للجنة ورؤيته لشعراء الجاهلية العرب هناك، وذلك بعكس المعتقدات الإسلامية أنه لا يدخل الجنة إلا المؤمنون، وأكثر ما يثير الاهتمام في رسالة الغفران هو عبقرية المعري في الاستطراد، والفلسفة العميقة،

والبلاغة المذهلة. بعد ظهور آراء ميغيل آسين بلاسيوس ( Miguel Asín Palacios) يقول البعض بأن من الواضح أن كتاب رسالة الغفران كان له تأثيراً على (أو حتى ألهم) دانتي أليغييري (Alighieri Dante) في كتابه الكوميديا الإلهية وذلك لأن الإثنان في كتابهما زارا الجنة وتحدثوا مع الموتى. ثم يأتي كتاب "فقرات وفترات" أو "فصول وغايات"، وهو عبارة عن مجموعة من المواعظ. وهو من أكثر كتبه إثارة للجدل عبارة عن مجموعة شعرية مماثلة لأسلوب القرآن الكريم. أما كتبه الأخرى فهي كثيرة وفهرسها في معجم الأدباء: الأيك والغصون في الأدب يربو على مائة جزء. تاج الحرة في النساء وأخلاقهن وعظاتهن، وهو أربع مائة كراس. عبث الوليد، شرح به ونقد ديوان البحتري. رسالة الغفران– ديوان سقط الزند رسالة الملائكة – رسالة الهناء . رسالة الفصول والغايات . معجزة احمد (يعني أحمد بن الحسين المتنبي) . شرح اللزوميات – شرح ديوان الحماسة – – ضوء السقط. ويعرف بالدرعيات.. رسالة الصاهل والشاحج.

(٤٦) ابن أبي حصينة هو: أبو الفتح الحسن بن عبدالله بن أحمد بن عبد الجبار بن أبي حصينة الشامي، الذي ينتمي إلى العصر الفاطمي، كان شاعرًا من الأمراء، ولد ونشأ في معرة النعمان بسورية، وقد وُلِد قبل (٣٩٠هـ)، وتوفي سنة (٤٥٦ أو ٤٥٧هـ)، تبعًا لرواية المؤرخ ياقوت الحموي، الذي تبعه فيها المؤرخ ابن الوردي؛ لأنَّ ياقوتًا تميز بالدِّقَّة في ضبط سني الوفيات، وبسبب قربه من عصر الشَّاعر ٥٢٤ . ٦٢٦هـ. انظر "مقدمة تحقيق ديوان ابن أبي حصينة"، د. محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية بدمشق، ١٩٥٦، ج١/ص١٦.

(٤٧) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٥م. ص٨٢.

(٤٨) مقدمة ديوان ابن أبي حصينة لأبي العلاء المعري ٣/٢.

(٤٩) النص وتفاعل المتلقي، ص٧٣.

(٥٠) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ١٩٧٢، ج ١ ، ص١٠٤.

(٥١) البحتري (٨٢١ م – ٨٩٨ م): أحد أشهر الشعراء العرب في العصر العباسي. هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى. ولد في منبج إلى الشمال الشرقي من حلب. ظهرت موهبته الشعرية منذ صغره. انتقل إلى حمص ليعرض شعره على أبو تمام، الذي وجهه وأرشده إلى ما يجب أن يتبعه في شعره. انتقل إلى بغداد عاصمة الدولة فكان شاعراً في بلاط الخلفاء: المتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز بن المتوكل، كما كانت له صلات وثيقة مع وزراء في الدولة العباسية وغيرهم من الولاة والأمراء وقادة الجيوش. بقي على صلة وثيقة بمنبج وظل يزورها حتى وفاته. خلف ديواناً ضخماً، أكثر ما فيه في المديح وأقله في الرثاء والهجاء. وله أيضاً قصائد في الفخر والعتاب والاعتذار والحكمة والوصف والغزل. كان مصوراً بارعاً، ومن أشهر قصائده تلك التي يصف فيها إيوان كسرى والربيع. توفى البحتري بمدينة منبج.

(٥٢) مقدمة ديوان البحتري، بشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي، ط/ دار المعارف، الثالثة، ص ٢٦.

(٥٣) هو: عمر بن القاضي مجد الدين أحمد بن هبة الله ابن جرادة العقيلي كمال الدين أبو حفص الحلبي الحنفي المعروف بابن العديم. من تصانيفه:الأخبار المستفادة في ذكر بنى جرادة ،وبغية الطلب في تاريخ حلب، و رفع الظلم والتجري عن أبى العلاء المعرى. ولد سنة ٥٨٦ هـ وتوفى سنة ٦٦٠ هـ. انظر ترجمته في: هدية العارفين ١/ ٧٨٧.

(٥٤) تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع وتحقيق الأساتذة: مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، عبد السلام هارون، إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، بإشراف: طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٤٠٦ هـ. ١٩٨٦م.ص ٥٤١.

(٥٥) مقدمة الديوان بشرح الصيرفي، ص٢٦.

(٥٦) عبث الوليد ، في الكلام عن شعر البحتري ، لأبي العلاء المعري. تصحيح / محمد عبد الله المدني، بإشراف عالم الحجاز/ محمد الطيب الأنصاري. ط/ مكتبة النهضة المصرية ، الثامنة، بدون تاريخ، ص ٢٠.

(٥٧) عبث الوليد، ص ٢٩.

(٥٨) عبث الوليد، ص ٣٤ ، ٣٥.

(٥٩) عبث الوليد، ص ١٤١.

(٦٠) عبث الوليد ، ص ١٦٠.

(٦١) عبث الوليد ، ص ١٩٣ ، ١٩٤.

(٦٢) عبث الوليد ، ص ٢٣.

(٦٣) عبث الوليد ص١٦٤، ١٦٥.

(٦٤) "سناد الإشباع": تغيير يلحق حركة الدخيل حيث تكون فيه الضمة مع الكسرة داخل القصيدة الواحدة. وقد أكثر منه القدماء في أشعارهم، حتى كاد يتحول عندهم إلى ظاهرة شعرية.

(٦٥) عبث الوليد ، ص ٧٩.

(٦٦) عبث الوليد ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧.

(٦٧) ١٤ من جمادى الأولى ٧٣هـ /١ من أكتوبر ٦٩٢م: هو تاريخ وفاة الصحابي الجليل عبد الله بن الزبير بن العوام، أول مولود للمسلمين في المدينة المنورة، وابن ذات النطاقين، وحفيد الصديق. كان شجاعًا ذكي الفؤاد، معتدًا بنفسه، شارك في الفتوحات الإسلامية، وهو حدث صغير، واشترك في فتح شمال إفريقيا في عهد عثمان بن عفان، وبعد وفاة معاوية بن أبي سفيان رفض مبايعة ابنه، وركن إلى مكة المكرمة، وبعد وفاة يزيد بن معاوية أعلن نفسه خليفة سنة ٦٤هـ، ولكن خلافته لم تطل ونازعه عبد الملك بن مروان حتى تمكن الحجاج الثقفي من قتله، وبمقتله انهارت دولته وصلبه الحجاج في المسجد الحرام ثم دخل الحجاج على أسماء و قال لها: يا أمة إن أمير المؤمنين وصاني بكِ فهل لك من حاجة ؟؟ فقالت له أسماء رضي الله عنها: لست لك بأم و لكنى أم المصلوب على رأس الثنية و ما

لي من حاجة، ولكن أُحدثك: سَمِعتُ رسول الله صلى الله عليه و سلم يقول: يخرج من ثقيف كذاب و مبير، فأما الكذاب فقد رأيناه . تقصد الذي سمى نفسه المختار و ادعى النبوة . و أما المُبير فأنت. والمُبير هو المُهلِكُ الذي يُسرِفُ في القتل و إهلاك الناس فقال لها الحجاج: مُبير المنافقين و صبرت أسماء رضي الله عنها صبرًا جميلا و احتسبت ابنها عبد الله رضي الله عنه.وعن منصور بن صفية عن أمه قالت: قيل لابن عمر: إن أسماء في ناحية المسجد . و ذلك حين صُلِبَ ابن الزبير . فمال عليها بن عمر فقال: إن هذه الجثث ليست بشيء وإنما الأرواح عند الله فأتقى الله و اصبرى. فقالت: وما يمنعني وقد أُهدى رأس يحيى بن زكريا إلى بَغى من بغايا بنى إسرائيل (سير أعلام النبلاء).

(٦٨) عبث الوليد ، ص ١١٤.

(٦٩) عبث الوليد ، ص ٩٠ ، ٩١.

(٧٠) عبث الوليد ، ص ٩٠.

(٧١) طبقات فحول الشعراء ج / ١، ص ٤.

(٧٢) رسالة الملائكة لأبي العلاء المعري.

(٧٣) عبث الوليد ، ص ١٩.

(٧٤) جيرار جينيت" مسيرة شعرية تعرّف نفسها بوصفها شعرية منفتحة على إمكانيات الأدب والأشكال الخيالية لمشروعات أدبية غير ممكنة ولكنها إيحائية Revelatrice، ومفتوحة أيضاً على الرهانات التطبيقية بوصفها تتجاوز النصّ لتهتم بتعاليه وبتأثيره كذلك، ومفتوحة أيضاً على مجالات أخرى، ضمن حركة امتداد تتوسع من خلالها في الجمالية. ويعد الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" (١٩٣٠م) من أهمّ النقاد الذين أثروا في الحياة الثقافية والأدبية في العالم، ولا سيما في أوروبا. نشر جيرار جينيت كتابه الأول (أشكال ١) عام ١٩٦٦، و(أشكال ٢) عام ١٩٦٩، حيث حاول أن يؤسس فيها نظريته في الشعرية معتمداً بصورة أساسية على الأساس الذي انطلق منه البنيويون وهو اللغة. وفي كتابه الثالث (أشكال٣) الذي نشره عام ١٩٧٢، أكّد على الخطاب السردي ضمن قدراته وحدوده، ومغامراته، وقد

اختار للقيام بعمله هذا رواية (البحث عن الزمن الضائع)، ورأى فيها المثال النموذجي للسرد الكلاسيكي. وقام في كتابه (طروس، ١٩٨٢) بعملية جرد للأعمال الأدبية التي تستند إلى أعمال أدبية أخرى، سواء عبر محاكاتها أم عبر تحويلها، في حين أن كتابه (عتبات، ١٩٨٧) يهتم كثيراً بما يسميه جينيت (Paratextes– مرافقات النص) في موازاة ذلك يعدّ عمل (عودة إلى خطاب الحكاية، ١٩٨٣) مراجعة نقدية على كتابه خطاب الحكاية، وهو جزء من (أشكال ٣) وإضافة من موضوعة السرد، يرصد جديد السرديات في الفترة ما بين الكتابين. ويكاد عمله الأخير (أشكال٤) عام ١٩٩٩ يتوج حياته الأدبية والنقدية والتنظيرية.

(٧٥) في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة ١٦، العدد ١٩٩٧/٣٢، ص ١٩٥.

(٧٦) علم السيميوطيقا:علم يعنى بدراسة الإشارات و الرموز التي تتناول لغة الانسان و الحيوان و غيرهما من اللغات غير الانسانية باعتبارها نسقا من الإشارات و الرموز مثل علامات المرور و إشارات السيمافور (الخاصة بالسكك الحديدية و الإشارات البحرية الخاصة بالسفن) و أساليب العرض في واجهات المحال التجارية و الخرائط و الرسوم البيانية و غيرها. و تتناول السيميوطيقا بالدراسة أي نسق من الإشارات أو أي لغة تستخدمها وحدات من الكائنات – أيّاً كانت طبيعتها– كانت بشريّة أو حيوانات أو ما سواها من أجهزة الكترونية و حاسبات آلية. فالسيميوطيقا علم الرموز Semeoties أوهو العلم الذي يدرس الرموز اللغوية و غير اللغوية باعتبارها أدوات اتصال ويعرفه دي سوسير بأنه العلم الذي يدرس الرموز بصفة عامة و يعد علم اللغة أحد فروعه.

(٧٧) لسان العرب. محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر – بيروت. باب "عنن"

(٧٨) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، (سلسلة: دراسات أدبية)، ص ٢١.

(٧٩) منهج المعري في شرح الشعر (١-٢) د.مصطفى العلواني، صحيفة الفداء السورية، الأحد: ٢٦-٩-٢٠١٠م.

(٨٠) رسائل من أحمد الجدع

http://www.odabasham.net/show.php?sid=43589.

(٨١) المصطلحات البلاغية والنقدية في شرح أبي العلاء لشعر المتنبي " معجز احمد " أطروحة الدكتوراه في فلسفة في اللغة العربية المقدمة من أحمد يحيى علي محمد إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل ص٣٠.

(٨٢) النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام: لأبي البركات شرف الدين المبارك بن أحمد الأربلي المعرف بـ "ابن المستوفي"، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، بغداد، ط.١، ١٩٨٩م. ص: ٨٨.

(٨٣) انظر النص وتفاعل المتلقي، ص٩٩.

(٨٤) عبث الوليد، ص ٥٤.

(٨٥) عبث الوليد، ص ٥٠.

(٨٦) ديوان البحتري، ط/ مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ١٣٠٠هـ ج ٢، ص ٦٤.

(٨٧) إنباه الرواة على أنباه النحاة – للوزير جمال الدين القفطى (٦٤٢هـ). تحقيق / محمد أبى الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي (مصر)، ومؤسسة الكتب الثقافية (بيروت) ط/ ١ ١٩٨٦م. ج/ ١، ص/ ٦٩.

(٨٨) عبث الوليد، ص ١٠٧ ، ١٠٨.

(٨٩) عبث الوليد ، ص ٧٠.

(٩٠) عبث الوليد ص٥٣،٥٢.

(٩١) عبث الوليد ، ص ٤٤.

(٩٢) عبث الوليد، ص ١١٥.

(٩٣) عبث الوليد ص ١١٥.

(٩٤) رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، مصر، ط./٤، ص ٢٥٠، ٢٥١.

(٩٥) رسالة الصاهل والشاحج: أبو العلاء المعري، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، ط. ٢، ١٤٠٤ هـ. ١٩٨٤ م.

(٩٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . ضياء الدين بن الأثير ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة ج / ٣. ص١٢٦.

(٩٧) الزحاف هو التغيير الذي يلحق ثاني السبب. وهو نوعان: ما يلحق ثاني السبب الخفيف: ويكون بحذفه، وما يلحق ثاني السبب الثقيل: ويكون بتسكينه أو حذفه. ولا تعلق للزحافات بالأوتاد مطلقا.

(٩٨) عبث الوليد ، ص ١٢٠.

(٩٩) العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة ، ط/ الثالثة ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٣م. مصر. ج/١، ص/١٥٠

(١٠٠) الموشح للمرزباني / ٤٧.

(١٠١) عبث الوليد ص ٩٩.

# المصـــــادر

## أولا: القرآن الكريم

## ثانيا: المراجـــــع

١. الإتقان في علوم القرآن. المؤلف: جلال الدين السيوطي، ط/ المكتبة التجارية الكبرى.ج.١
٢. أدبنا القديم ونظرية التلقّي، د. غازي مختار طليمات، WWW.BAB.COM
٣. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم خضر، دار الشروق١٩٩٧ م.
٤. إنباه الرواة على أنباه النحاة – للوزير جمال الدين القفطى (٦٤٢هـ). تحقيق/ محمد أبى الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي (مصر)، ومؤسسة الكتب الثقافية (بيروت) ط/ ١ ١٩٨٦م.
٥. البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق/ عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة/ الثالثة، ١٩٦٨، ج.١
٦. تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع وتحقيق الأساتذة: مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، عبد السلام هارون، إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، بإشراف: طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٤٠٦ هـ. ١٩٨٦م.
٧. جمالية التلقي ياوس هانس روبرت. ترجمة / رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٤ م، ط / الأولى.
٨. جمل من أنساب الأشراف المؤلف: أحمد بن يحيى بن جابر بن داود البَلَاذُري (المتوفى: ٢٧٩هـ) تحقيق: سهيل زكار ورياض الزركلي الناشر: دار الفكر – بيروت الطبعة: الأولى، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٦ م.
٩. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. د / عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣م.

١٠. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط /١. ١٤١٢هـ-١٩٩١م.
١١. ديوان الفرزدق ، النسخة المترجمة إلى الفرنسية، ط/ ر. بوتشير، باريس، أدولف لابيتي / ٤، ١٨٧٠م.
١٢. رسائل من أحمد الجدع، منشور على شبكة المعلومات:
http://www.odabasham.net/show.php?sid=43589
١٣. رسالة الصاهل والشاحج: أبو العلاء المعري، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، ط. ٢، ١٤٠٤ هـ. ١٩٨٤ م.
١٤. رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، مصر، ط/. ٤
١٥. شرح أشعار الهذليين، السكري أبو سعيد، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مراجعة: محمود محمد شاكر.
١٦. شرح ديوان المتنبي، للعكبري، دار المعرفة بيروت. بدون تاريخ.
١٧. الشعر والشعراء ، ابن قتيبة، حققه وضبطه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ط١/١٩٨١م.
١٨. "طبقات فحول الشعراء"، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢م، ١/٥.
١٩. عبث الوليد، في الكلام عن شعر البحتري ، لأبي العلاء المعري. تصحيح / محمد عبد الله المدني ، بإشراف عالم الحجاز/ محمد الطيب الأنصاري. ط/ مكتبة النهضة المصرية ، الثامنة، بدون تاريخ.
٢٠. العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط/ الثالثة ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٣م. مصر. ج/.١
٢١. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، (سلسلة: دراسات أدبية).

٢٢. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب النقدية الحديثة وتراثنا النقدي ، دراسة مقارنة. د / محمود عباس عبد الواحد. ط / دار الفكر العربي (الأولى) ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.
٢٣. لسان العرب. محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر – بيروت.
٢٤. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . ضياء الدين بن الأثير ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة ج / ٣.
٢٥. المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك. ترجمة د/ عبد العزيز حمودة، ط / دار المعرفة ١٩٩٩م.
٢٦. المصطلحات البلاغية والنقدية في شرح أبي العلاء لشعر المتنبي " معجز احمد " أطروحة الدكتوراه في فلسفة في اللغة العربية المقدمة من أحمد يحيى علي محمد إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل.
٢٧. مقدمة ديوان ابن أبي حصينة لأبي العلاء المعري ٣/٢.
٢٨. مقدمة ديوان البحتري، بشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي، ط/ دار المعارف، الثالثة.
٢٩. (من أجل تلق نسقي)، ضمن نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، محمد مفتاح. منشورات كلية الآداب الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء ١٩٩٣م.
٣٠. "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، ط/١، ١٩٦٦م.
٣١. الموشح للمزرباني. تحقيق/ علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥م.
٣٢. النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥ م.

٣٣. النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٥م.
٣٤. النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري حميد سمير. دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ٢٠٠٥م.
٣٥. النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام: لأبي البركات شرف الدين المبارك بن أحمد الأربلي المعرف بـ "ابن المستوفي"، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، بغداد، ط.١، ١٩٨٩م.
٣٦. نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت كي هول. ترجمة / رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط / الأولى، ١٩٩٢م.
٣٧. نظرية التلقي: النشأة والأسس، رشاد الفقيه، دراسة منشورة على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) موقع،www.forum.ok-eg.com
٣٨. نقد ثقافي أم نقد أدبي . عبد الله الغذامي، عبد النبي أصطيف، الطبعة الأول، دار الفكر، دمشق، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.
٣٩. النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ٢٠٠٥م.

۞۞۞

## رابعًا: الدوريـــات

١. جريدة الاتحاد عدد السبت ١٢ جمادي الأولى ١٤٣٢هـ – ١٦ أبريل ٢٠١١م.
٢. صحيفة العرب القطرية، العدد ٧٧٦٩، السبت ٢٠٠٩/٩/١٩م، ٢٩رمضان ١٤٣٠هـ.
٣. صحيفة الفداء السورية، الأحد: ٢٦-٩-٢٠١٠م.
٤. مجلة أفق عدد الثلاثاء ١١ يوليو ٢٠٠٦م.

**٥. مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب. دمشق العدد ٥٤ ، السنة ١٤ ، يناير ١٩٩٤ م / شعبان ١٤١٤هـ.**
**٦. مجلة علامات، العدد ٣ السنة الأولى، ربيع ١٩٩٥م.**
**٧. المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة ١٦، العدد ٣٢/١٩٩٧م.**
**٨. مجلة فصول، ١٩٨٤م، المجموعة ٥، العدد.١**
**٩. مجلة فصول، مج ١٦، العدد ٤، ١٩٩٨م.**
١٠. مجلة فكر ونقد، العدد ٢٧.

# الفهرس


| الموضـــــــــــــــوع | رقم الصفحة |
|---|---|
| - مقدمة | ١٣٥ |
| المبحث الأول: التلقي بين النظرية الحديثة والذوق القديم. | ١٣٩ |
| أفق التوقعات. | ١٤٣ |
| القارئ الضمني وسد الفراغات. | ١٤٥ |
| التلقي في النقد العربي القديم. | ١٤٩ |
| التلقي في القرآن والسنة. | ١٤٩ |
| التلقي في التراث النقدي. | ١٥١ |
| المبحث الثاني: عبث الوليد بين منهجية الشرح ودلالات التلقي. | ١٥٨ |
| شروح أبي العلاء الشعرية. | ١٦٠ |
| إطلالة على عبث الوليد. | ١٦١ |
| منهج أبي العلاء في عبث الوليد. | ١٦٣ |
| الانتقـاء. | ١٦٣ |
| الـترتيب. | ١٦٤ |

| الموضـــــــــــــــوع | رقم الصفحة |
|---|---|
| التوثيق. | ١٦٥ |
| الاستقصاء. | ١٦٩ |
| المبحث الثالث: جمالية التلقي في عبث الوليد | ١٧٣ |
| جمالية النص الموازي. | ١٧٤ |
| جمالية اللغة. | ١٨١ |
| جمالية الإيقاع. | ١٨٥ |
| الخاتمة. | ١٨٩ |
| الهوامش. | ١٩٢ |
| المصادر والمراجع. | ٢٠٦ |
| الدوريات. | ٢٠٩ |
| الفهرس. | ٢١١ |