على القارئ الواحد معاني عديدة تتجدد بتجدد اللحظات[1].

وقد رأى الشعراء العرب إلى هذا النوع من الشعر. ومن النماذج التي تمثل هذه الرؤية نذكر، على سبيل المثال فحسب، ما يقوله كلٌّ من دعبل بن علي الخزاعي (ت ٢٤٦هـ)، وأبو تمّام في هذا الصدد. يقول دعبل:

يقولون: إنْ ذاق الرّدى ماتَ شِعْرُه ... وهيهاتَ عمرُ الشّعر طالت طوائلُه
وهَبْ شعره إنْ مات ماتَ، فأين ما ... تحمّلَه الرّاوون والخطُّ ناقلُه
سأقضي ببيتٍ يحمَد الناسُ أمرَه ... ويكثُر من أهل الروايةِ حاملُه
يموت رديء الشعر من قبل أهله ... وجيده يبقى وإنْ مات قائلُه

فربَّ قافيةٍ بالمزحِ جاريةٍ ... مشؤومةٍ لم يُرَد إنماؤها نمتِ
ردُّ السّلى مستتماً بعد قطعته ... كرد قافيةٍ من بعدما مضت
إني إذا قلت بيتاً مات قائله ... ومن يقال به والبيت لم يمت

من كلِّ عابرةٍ إذا وجُهتها ... طلعتْ بها الركبانُ كلَّ نجاد
طوراً يُمثّلها الملوكُ وتارةً ... بين الثُّديِّ تراضُ والأكباد[2]

يخبر الشاعر، في المقطوعة الأولى، عن واقع وقول، ويناقشه، ويعطي للرواة والكتابة دوراً في إحياء الشعر، ويقضي ببيت يتوقع سيرورته وخلوده، وهو أنّ الشعر الجيد يبقى وإنْ مات قائله. وفي المقطوعة الثانية يرى أنّ المتلقي يمكن أن يجد في قافية ما لم يجده فيها منشئُها، وهي إذ تمضي تحيا، كأي مولود قطع سلاه، أي حَبْلَ صرته، ولا يمكن ردّها كما لا يمكن ردّه، فهي مولودة لتخلد وإن مات قائلها ومن قيلت فيه، لأنها تمثل تجربة إنسانية عامّة. وفي البيتين الأخيرين، نرى هذه القافية التي تولد وتوجّه، ساعيةً يطلع بها الركبان في كل نجاد، فتحيل موقعها على ألسنة الملوك وفي الصدور، تراضى بين الثديّ والأكباد.

ويقول أبو تمام:

خذها ابنةَ الفكرِ المهذَّبِ في الدُّجى ... واللّيلُ أسودُ رقعةِ الجلبابِ
بِكْراً تُورِّث في الحياة، وتنتني ... في السلم، وهي كثيرة الأسلابِ
ويَزيدها مرُّ الليالي جِدَّةً ... وتقادُم الأيامِ حسنَ شبابِ

وسيّارةٍ في الأرض ليس بنازحٍ ... على وخدها حَزْنٌ سحيقٌ ولا سهبُ
تذرو ذُرورَ الشمس في كلِّ بلدةٍ ... وتمضي جموحاً ما يُردُّ لها غربُ

هي القرطات في الآذان تبقى ... بقاءَ الوحي في الصمِّ الصِّلاب
عراض الجاه تجزع كلَّ وادٍ ... مكرَّمةً وتدفع كلَّ بابِ

يخاطب أبو تمام ممدوحَه المعيَّن، غير أنّه يتجاوزه إلى المتلقّي المطلق. فقصيدته التي يسهر «الفكرُ المهذَّبُ» الليالي السوداءَ ليُنْجبها هي البِكْرُ، الخالدة، وخصيصتُها لمفترعها كما مرَّ بنا آنفاً، وتزداد جدّةً وشباباً بمرور الزمن والتقادم. وهي سيارة في المكان كأنها الشمس، أزليةُ الإشراق، ولهذا تَعْلَق في الآذان، ولا يُرَدُّ دونَها بابٌ. وهذا هو شأن الشعر العظيم: أزليّ الإشراق، متجدِّد بتجدد اقتراحاته على متلقيه في كل زمان ومكان.

بيروت

التلقي، والتيارات الأساسيات في النقد الأدبي القديم

علي مهدي زيتون

إنّ التوجه الى نقدنا القديم بحثاً عن مستويات التلقي فيه لا يهدف الى التأسيس على ما وصل إليه القدماءُ في هذا المجال، بل لنتعرف الى الجوهر الكامن فيه، إلى روحيته، لأننا لا نستطيع أن نتقدم من دون تلك الروح، ولا نتمكن من الإسهام في إنتاج الثقافة العالمية إذا واجهنا المرحلةَ الثقافية من دون جذورنا.

ولقد تنبّه بعضُ الباحثين الى أن هذا الاهتمام ليس جديداً تلك الجدةَ التي قد توهمنا بها نظرياتُ التلقي، وذلك من دون أن يبحث عنه في نتاجنا النقدي القديم، بل ذهب الى السفسطائيين وقوة إقناعهم في مخاطبة جمهورهم وفق قانون «الإغواء الجمالي»، وتذكّرَ مفهومَ «التطهير» الأرسطي، وأسلوب التغريب أو أبطال الايهام عند Brecht الذي يحوّل متلقي العرض المسرحي من موقف التأييد الى موقف النقد. نسي ذلك البعضُ النصَّ النقديَّ العربيَّ. وهو حين أراد تحديد الجديد في المسعى المنهجي المعاصر أشار الى الذات السلبية للقارئ الذي كان، ملمّحاً الى القارئ العربي لكي يحدد بينونة القارئ الحديث (الفاعل) عنه، بوصفه قارئاً (مفعولاً به)[3]. ولا يقتصر انعدامُ الثقة بتراثنا على بعض

---

١ ـ **كتابات معاصرة**، بيروت، مجلد ٨، عدد ٣٢، ص ١٠٦.

٢ ـ **ديوان دعبل بن علي الخزعي** (تحقيق د. محمد يوسف نجم، بيروت: دار الثقافة)، ص ١٢٤ و٤٨ و٧٣. السلى: الجلدة التي يكون فيها الولدُ عندما يولد؛ حبل الصرّة.

٣ ـ رشيد بنحدو: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، **عالم الفكر**، ١/٢٣ ـ ٤٧٢/٢، ١٩٩٤.

الباحثين في النقد الحديث، بل يتعداهم إلى بعض الباحثين في نقدنا القديم نفسه. وتستوقفنا الثقافةُ اليونانية التي حاول غيرُ واحدٍ منهم أن يقرأ نقدَنا القديمَ على ضوئها منطلقاً من أنها الثديُ الذي غذّى معظمَ نقّادنا وبلاغيينا. ولعل ما أوقعهم في هذا الوهم ما وجدوه في تلك الكتابات من مصطلحات يونانية كـ «المحاكاة» و«التخييل»، وهما من بين المصطلحات النقدية التي استطاعت الترجمةُ القديمةُ لكتاب **الشعر** لأرسطو أن تقدِّمها مفهومة عند القارئ العربي. والمسألة لا تعدو استعارةَ هذين المصطلحين من الثقافة اليونانية للتعبير عن مضامينَ هي في المحصلة نتاجٌ للثقافة العربية، خصوصاً وأنّ المصطلحين مرتبطان بالشعرية التي قد فُهمتْ في نقدنا القديم فهماً مرتكزاً على الثقافة العربية[1].

وإذا كان النقدُ الأدبي غيرَ قادر على الفكاك عن مفهوم الأدب الذي تقدمه الثقافةُ السائدة، بات لزاماً علينا أن نحدِّد الثقافةَ التي سادت نقدَنا القديمَ في أبهى تجلياتها لكي نمسك جيداً بالخيط الذي يهدينا الى سواء السبيل. ويأتي علمُ الكلام بوصفه أهمَّ تجلياتِ تلك الثقافة، خصوصاً وأنه استجاب لتحديات الأسئلة الحرجة التي طرحَتْها الثقافاتُ الأخرى على الإسلام. وكان من حسن حظ الثقافة العربية أن تأتي معجزة الإسلام معجزةً أدبية.

*

لقد وجد علماءُ الكلام أنفسهم مضطرين الى تحديد مكمن المزية والإبداع في النص القرآني ليواجهوا الطاعنين بصحة الرسالة والقرآن. وكان أن انقسموا بين شيعة ومعتزلة وأشاعرة يرون آراء متباينةً في طبيعة الكلام. وساقهم ذلك الى أن يكونوا جذريين في عملية الفهم: فالقرآن قديم عندَ الأشاعرة[2]، وقِدَمُهُ سابقٌ لنشوء اللغة العربية، فهو مستقل عنها بوجوده؛ ويقتضي ذلك أن يكون القرآنُ، كلامُ الله، القديمُ، المعانيَ القائمةَ في ذات الله منذ الأزل[3].

والقرآن محدَثٌ عند الشيعة[4]، ومخلوق عند المعتزلة[5]. وإذا كان المصطلحان «مُحْدَث ومخلوق» مترادفيْن في محصّلة دلالتهما، وحدوثُ القرآن حاصلاً بعد نشوء اللغة العربية ومرتبطاً بها، وجب أن يكون القرآن ـ كلام اللهُ، المحدَثُ، المخلوق ـ ألفاظَ اللغة التي استُخْدِمَتْ فيه[6]. وإذا نحن أمام فهمين متباينين لطبيعة الكلام، وبالتالي لطبيعة النصّ الأدبي: فثمة فريق يقول إن الكلام معنى، وفريقٌ يقول إنّ الكلام لفظ. ويستتبع هذا الفهمُ الجذريُّ للكلام فهماً مرتبطاً به لمختلف أمور النص الأدبي. فالمزيّة، مكمنُ الإبداع، في النص القرآني من حيز المعاني عند الأشاعرة[7]، وكذلك في النصّ الإبداعي البشري. وهي تَحْدُثُ عندما يفكّر المبدعُ في أن يتكلم، لأنّ عملية التفكير هذه مدعاةٌ لتنظيم المعاني وترتيبِها في الذهن الترتيبَ الذي أسماه عبدُ القاهر الجرجاني «النَّظْمَ»[8] وكان موضعَ تجلّي المزية الأساسيّ. ويُرتِّب هذا أن تصير البلاغةُ عمليةَ كشفٍ لتلك المعاني القائمة في الذهن[9]. والمزيةُ مكمن الإبداع، في النصّين القرآني والبشري عند الشيعة والمعتزلة من حيِّز الألفاظ[10]، وهي تَحْدث في ضم الألفاظ بعضها الى بعض بطريقةٍ مخصوصةٍ عندما يريد المبدعُ أن يبلّغ المتلقي رسالته[11]؛ وتصير البلاغةُ ـ بناءً على ذلك ـ «إيصال المعنى الى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[12]. ونجد أنفسنا أمام فهمين متباينين للبلاغة: فهم الأشاعرة الذي ينكفئ الى المؤلف من خلال التركيز على وظيفة البلاغة الكشفية والتي يتركز اهتمامُها بالثنائي (المؤلف/النص)؛ وفهم الشيعة والمعتزلة الذي يهتمّ بالمتلقي من خلال التركيز على وظيفة البلاغة الإيصالية والتي يتركز اهتمامُها بالثنائي (النصّ/المتلقي). ولا يعني ذلك أنّ الفريق الأول سيدير ظهره كليّاً للمتلقي، كما سيدير الفريقُ الثاني ظهره كلياً للمؤلف. بل إنّ المسألة نسبية. إذ سيتركز اهتمامُ الأول على النص من خلال علاقة النّص بالمؤلف، وسيتركز اهتمامُ الثاني من خلال علاقته

---

١ ـ علي زيتون: **إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي** (بيروت: دار المشرق، ١٩٩٢)، ص ٣٢٢.

٢ ـ البغدادي: **الفَرْق بين الفِرَق** (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار المعرفة)، ص ٣٣٤ ـ ٣٣٧.

٣ ـ الشهرستاني: **الملل والنحل** (تحقيق محمد سيد كيلاني، بيروت: دارالمعرفة)، ٩٦/١.

٤ ـ الطوسي: **الاقتصاد فيما يتعلق بالاعتقاد** (بيروت: دار الأضواء، ط ٢، ١٩٨٦)، ص ٢٦٩.

٥ ـ الخياط: **الانتصار** (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٧٧)، ص ٨٠.

٦ ـ الأشعري: **مقالات الإسلاميين** (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٥) ج ٢/ص ٢٧٣.

٧ ـ عبد االقاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز** (تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٨)، ص ٦٠.

٨ ـ م.ن، ص. ن.

٩ ـ م.ن، ص ٤٥.

١٠ ـ عبد الجبار الهمداني: **المُغْني في ابواب التوحيد والعدل**، ١٩٩/١٦.

١١ ـ م.ن، ص.ن.

١٢ ـ الرماني: **النكت في إعجاز القرآن**، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** (تحقيق محمد خلف الله، القاهرة: دار المعارف، ط ٢، ١٩٦٨)، ص ٧٥ ـ ٧٦.

بالمتلقي.

ولئن شكّلتْ هذه الأسسُ منطلقاً ضرورياً ومهمّاً في الوقوف أمام مستويات التلقي في نقدنا الأدبي القديم، إلا أنها غير كافية، ولا بدّ من معرفةِ كلٍّ من النص والمتلقي داخل العملية النقدية خصوصاً في القرنين الهجريين الرابع والخامس اللذين يشكلان تعبيراً ناضجاً عن التيارات الثقافية التي حكمت نقدنا الأدبي في تلك المرحلة.

١ ـ النص

اعتنى نقدُنا الأدبيُّ القديم بالنص العنايةَ التي مكّنَتْهُ منها المرحلةُ الثقافية التي تفيّأ ظلالها، فآثار الإشكاليات الأساسية التي تخصه، ولعل أهمّها: غموضُ الدلالة، وقابليتُه لتعدد القراءات، وسلطتُهُ ونفوذُه في أوساط مختلفة المتلقين.

١ ـ ١ ـ الغموض الدلالي: انقسم نقّادُ القرنين الرابع والخامس حيال مسألة الغموض، تبعاً لموقفهم من وظيفة البلاغة. فالذين قالوا بدورها الكَشْفيِّ عن المعاني القائمة في النفس[١]، وسمُّوا معنويين، رأوا جماليةَ النصّ الشعري في الغموض. يقول عبد العزيز الجرجاني في هذا الصدد: «ليس في الأرض بيتٌ من أبيات المعاني لقديمٍ أو محدَثٍ إلا معناه غامضٌ مستترٌ، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر»[٢]. فالمعنى الغامض المستتر إشارةٌ إيجابية في البيت الشعري، ولاسيّما أنّ هذا الغموض غيرُ متأتٍّ ـ بنظره ـ «من جهة غرابة اللفظ وتوحُّش الكلام»[٣]، بل هو غموضٌ متعلقٌ ببنية المعنى عندما جنيناً في رَحِمِ النيّة والقصد، وقبل أن يتلبَّس بلبوس الألفاظ. ولئن كان حديثُ الأستاذ عن ميزة الغموض («ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر») غيرَ واضح بما فيه الكفاية، فإنّ تلميذه الشيخ الجرجاني، الذي يمثِّل القِمّةَ النقديةَ في الاتجاه الأشعري، استطاع أن يوضح الوظيفةَ الجماليةَ للغموض في النص الشعري بقوله: «وكما أن الصفة إذا لَمْ تأتِك مصرَّحاً بذِكْرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكنْ مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخَم لشأنها وألطف لمكانها»[٤]. لم يفصح لنا كلامُ الشيخ عن طبيعة الغموض الشعري فحسب من خلال استبعاد التصريح بذكر الصفة والكشف عن وجهها، ولكنه أفصح عن وظيفته الجمالية أيضاً؛ فشأن الصفة، في ذلك، أفخمُ، ومكانُها ألطفُ.

والذي لا شك فيه أنّ هذا الموقف من الغموض مرتبطٌ بالوظيفة الكشفية للبلاغة ارتباطاً وثيقاً. فهمُ البلاغة الإمساكُ بالمعاني القائمة في النفس، وعلى القارئ أن يَفْهم ما يقال، أو على الأقل أن يُهَيِّئ نفسَه لكي يفهمَ ما يقال. يفكِّر المؤلف وهمُّه أن ينظم المعاني في سياق. وإذا انتهت مهمةُ تفكيره داخل الذهن، فالألفاظ بحكم دورها تأتي مرتّبةً تبعاً لترتُّب المعاني في الفكر، ولا يقتضي استدعاؤها للخدمة أيَّ جهدٍ فني[٥]. ولئن انصبَّ جهدُ المؤلف على كشف المعاني، فإنّه لم يأبه بفهم المتلقّي للنص[٦]، ولم يحسبِ الغموضَ عيباً، بل عدَّه بعضَ مقوماتِ الجمالية الأدبية.

وليس الأمرُ كذلك عند التيار الثاني الذي يرى للبلاغة وظيفةً إيصالية. فالتشبيه عند الرمّاني هو «إخراج الأَغْمَض إلى الأَظْهَر»[٧]؛ والاستعارةُ هي: «تعليقُ العبارة على غير ما وُضِعتْ له في أصل اللغة للإبانة»[٨]؛ والفواصل تُوجِبُ حسنَ إفهام المعاني[٩]. فإظهار الدلالة، وإبانتها، وحسنُ إفهام المعاني، هي الهم الأساسي بين هموم الرماني... حتى لكأنّ الوضوح هو خاصةُ البلاغة الأولى. ولا يَخْفى ما في ذلك الهمّ من اهتمام بالمتلقي، الذي علينا أن نقدم له نصّاً يفهمه، خصوصاً وأنّ ما سيفهمه متعلقٌ بالعقيدة. ولئن ألحّ الخفاجي في القرن الخامس على أهمية الوضوح في البلاغة[١٠]، فإنّ العسكري الذي ذهب هذا المذهب في البلاغة[١١] وفي مكمن المزية[١٢] قدَّم مساهمةً جديدةً في توضيح وجهة نظر هذا التيار في الوضوح الذي طلبوه في النص. فقد عَرَضَ تعليقَ الأعرابيّ الذي سمع قصيدة أبي

---

١ ـ الآمدي: **الموازنة بين الطائيين** (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، لا دار نشر)، ص ٣٨٠.

٢ ـ عبد العزيز الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه** (تحقيق علي البجاوي، بيروت: دار القلم، ١٩٦٦)، ص ٤١٧.

٣ ـ م.ن، ص. ن.

٤ ـ عبد القاهر الجرجاني، م س، ص ٢٣٦.

٥ ـ م.ن، ص ٦٠ و٦٤.

٦ ـ م.ن، ص ٣٥.

٧ ـ الرماني، م. س. ص ٨١.

٨ ـ م.ن، ص ٨٥.

٩ ـ م.ن، ص ٩٧.

١٠ ـ الخفاجي: **سر الفصاحة** (تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح، ١٩٦٩)، ص ٦١ و١٠٨ و١١١.

١١ ـ العسكري: **كتاب الصناعتين** (تحقيق مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦)، ص ١٩.

١٢ ـ م.ن، ص ٧٢.

كان القارئ يتدخّل في تعديل البيت الشعري لتحقيق الغاية، وهي مقاربة «النصّ الأعلى» المنتمي الى ثقافة المؤلف والمتلقي المشتركة

تمام: (طلل الجميع عفوت حميدا): «إنّ في هذه القصيدة أشياء أفهمها، وأشياء لا أفهمها، فإما أن يكون قائلُها أشعرَ مِنْ جميع الناس، وإما أن يكون جميعُ الناس أشعر منه»[1]. ولا يهمنا ما وقع فيه الأعرابي من ضياعٍ في التعرف الى شعرية أبي تمام بعد أن استغلقتْ عليه معاني قصيدته، بل يهمنا تعليقُ العسكري عليه: «ونحن نفهم معاني هذه القصيدة بأسرها لعادتنا بسماع مثلها، لا لأنّا أعرفُ بالكلام من الأعراب»[2]. النص لأبي تمام، ومتلقي النص أعرابيٌّ؛ وفي ذلك مفارقةٌ: بين نصٍّ خارج على عمود الشعر العربي، ومتذوقٍ منتمٍ إلى ذلك العمود. ونجد في كلام العسكري إشارةً واضحةً الى مذهبيةٍ جديدةٍ ينتمي النصُّ إليها، لا عَهْدَ للأعراب بها. ولقد أقامتْ هذه المذهبيةُ مسافةً بين معرفة اللغة ومعرفةِ الشعر، فلم يبقيا شيئاً واحداً. وإذا كانت المسألة لا تعدو التعودَ على سماع هذه النصوص من أجل فهمها، فذلك يعني أنّ إصبع العسكري قد وُضعتْ على إشكالية عصره الخاصة بالوضوح والغموض.

فهو يشير الى أنّ معاني القصيدة بأسرها مفهومةٌ عند جماعةٍ عبّر عنها بضمير المتكلم الجمع («نحن») الذي أراد به المتعاطين بالأمور الأدبية والشعرية. وهو بذلك يومئ الى مرحلة جديدة من الحياة الثقافية، إذ يقتضي تراكمُ المعارف متابعاً يواكب القضايا الثقافيةَ، لا فطرةَ الأعرابي. فالمثقف قادرٌ على فهم النص المنتمي الى ثقافته، وليس كذلك الفطريُّ. ولا نعني بذلك أنّ العسكري يساوي بين جميع المثقفين في عملية فهم النص؛ فقد قال: «ربما كانت البلاغةُ في الاستماع، فإنّ المخاطب إذا لم يحسن الاستماعَ لم يقف على المعنى المؤدّي إليه الخطابُ»[3]. فما المقصود بالاستماع وبحسنه؟ هل هو الانتباه، أو أنه أمر وراء الانتباه؟

إنه يومئ الى قدراتٍ يجب أن يمتلكها المتلقي، وإلى درايةٍ في القراءة يجب أن يتحلى بها. والعسكري لم ينس الوضوح الذي كان يتحدث عنه في تعليقه على تعليق الأعرابي، ولكنه أراد النفاذَ الى ما بتنا نسميه «جمالية التلقي»[4]. فإذا كانت قيمةُ البلاغة الجمالية في إيصال المعنى الى المتلقّي[5]، فماذا يعني العسكري عندما يقول: «ربما كانت البلاغةُ في الاستماع... والاستماعُ الحسنُ عَوْنٌ للبليغ على إفهام المعنى»؟[6] ألا يقيم شراكةً جماليةً إبداعية بين المؤلّف والمتلقي، وهي شراكةٌ نفى وجودَها فؤاد المرعي عندما رأى بعضَ الدارسين يبالغون بإزالة الحدود بين «خلق الجديد واستيعابِ ما تَمَّ خلقُهُ»؟[7]. فالعسكري، وإنْ جعل الخلق والإبداعَ من حيِّز المؤلف وحده، إلا أنه لم ينفِ الوجودَ القَبْليَّ للمتلقي المتخيَّل عند المبدع[8]. والوجود القَبْلي يعني أنّ المتلقي متدخّلٌ بطريقةٍ مّا في توجيه فنية المؤلف. وهو وإنْ لم يمسك بالمصطلح بشكل دقيق، فَحَسْبُهُ تلك الإشارة الرائدة في القرن الرابع للهجرة.

ومهما يكن من أمر فإنّ الاهتمام بالمتلقي قد بلغ شأواً واسعاً عند هذا الفريق. ولا بد من أن يكون قد أسهم في إنتاج نصٍّ واضح، لأنّ طبيعة الأمور تقتضي أن ينعكس هذا الهمُّ هماً مماثلاً عند المؤلف يُوجِّه نصَّه نحو الوضوح، كما وجه الهمُّ الآخرُ نصَّ المؤلف الآخر نحو الغموض. ولعلّ وجود توجهين في النتاج الأدبي (الوضوح والغموض) صدى لتياري النقد اللذين أسّسا لذلك.

١ ـ ٢ ـ قابلية النص لتعدد القراءات ونفوذه: وكان لكل تيار من التيارين موقفُهُ من قابلية النص لتعدد القراءات. فقد قال الآمدي: «ولستُ أُحِبُّ أن أُطْلِق القولَ بأيهما أشعرُ عندي (أبو تمام والبحتري) لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر. ولا أرى لأحدٍ أن يفعل ذلك فيستهدف لذمّ أحد الفريقين، لأنّ الناس لم يتفقوا على أيّ الأربعة أشعر في أمرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم»[9].

غير أنّ الآمدي، وإنْ لم يسمح لنفسه بإطلاق القول في

---

١ ـ م.ن، ص ٢١.

٢ ـ م.ن، ص. ن.

٣ ـ م.ن، ص ٢٥.

٤ ـ «مدرسة كونستانس الألمانية، ابراهيم رماني، الشعر العربي الحديث، مسألة القراءة»، **فصول**، مج ١٥، ع ٢، ١٩٩٦، ص ١٣٦.

٥ ـ العسكري، م.س، ص ١٩. الرماني، م.س، ص ٧٥ ـ ٧٦.

٦ ـ العسكري، م.س، ص ٢٥.

٧ ـ فؤاد المرعي: «في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي»، **عالم الفكر**، مج ٢٣، ع ١ ـ ٢، ١٩٤٤، ص ٣٥٥.

٨ ـ م.ن، ص ٣٣٦.

٩ ـ الآمدي، م.س، ص ١١.

أيّ الشاعرين أشعر، ولم ير لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين، اعترافاً منه بتعدد المذاهب، إلا أن ذلك يبقى داخل حدود الاعتراف بالآخر ولا يتجاوز ذلك الى القول بتعدد القراءات للنص الواحد. فعبد القاهر الجرجاني - من خلال قوله: «لست بواجدٍ شيئاً يَرْجع صوابُه، إن كان صواباً، وَخَطأُه، إن كان خطأً، إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أُصيبَ به موضعُه ووُضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه، واستُعمل في غير ما ينبغي له»[1] - إنما يستخدم مصطلَحَي: «الصواب» و«الخطأ» في دراسة المعنى. وهذا الاستخدام إشارةٌ واضحةٌ إلى أن المعنى لا يتجاوز هذين الوصفين الى غيرهما، وذلك من خلال الوضع الدقيق الذي يقتضيه علمُ النحو. وعندما لا يستطيع المعنى أن يتجاوزهما، فهذا يعني أنه محصور في وحدانية دلالة التركيب. وإذا كان المعنى هو الأساس والسابق في الوجود عند الأشعريين، فذلك يعني أن له كياناً شبه مقدس، وأنّ الألفاظ التي تترتّب بناءً على ترتّبه في الذهن[2] (لأنها خادمة له) لا يمكنها أن تسيء الخدمةَ، فلا تقدمه إلا دقيقاً واحداً. ويؤكّد هذا الأمر أنّ عبد القاهر نفسه قد رفض تفسيرَ مَنْ يفسر الآية ﴿ إنّ في ذلك لذكرى لِمَنْ كان له قلب ﴾ على أنها بمعنى «مَنْ كان له عقل»، «لأنه يؤدّي الى إبطال الغرض من الآية، وإلى تحريف الكلام عن صورته، وإزالة المعنى عن جهته»[3]. ولا تعني الإشارات الثلاث سوى وحدانية الغرض والمعنى، كيف لا؟ وهو يتحدث عن إفسادٍ للمعنى خصوصاً «إذا هم أخذوا في ذكر الوجوه»[4] **إذْ لا** وجوه بنظره. ولا ينفك هذا المذهب في الوحدانية عن القول بالبعد الكشفي للبلاغة، لأنه من مقتضياته.

ونجد الموقفَ مختلفاً عند الرماني الذي يرى أنّ الحذف في الإيجاز «أبلغُ من الذكر، لأنّ النفس تذهب فيه كلّ مذهب، ولو ذُكر الجوابُ لَقَصَر على الوجه الذي تضمنه البيان»[5]. ولم يقسم هذا الرأيُ النصوصَ إلى نصوصٍ علميةٍ تقتصر على الوجه الدلالي الذي يتضمنه البيانُ، ونصوصٍ إبداعية؛ ولكنه ذهب الى التنبيه على انفتاح النص الإبداعي واتساعه لقراءاتٍ

الخطّ الأشعري نَظَرَ إلى النّص بمعزل عن المتلقّي، في حين راعى التيارُ الايصالي المتلقين بشكلٍ واضح

لا حصر لها. وقولُهُ: «لو ذُكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان» يعني أنّ الحذف وعدمَ ذكرِ الجواب يجعلان للنص وجوهاً دلالية يؤكد تعددَها ويوضح شفافيَّتها وجماليَتَها قولُهُ: «لأنّ النفس تذهب فيه كلّ مذهب»؛ و«كل» هذه لا نهاية لها.

ويشير هذا الفهمُ لطبيعة النص الإبداعي، والذي لا يرتكز إلى مثالية المعنى وأحاديته كما قدّر البعض[6]، إلى أنّ الثقافة العربية القديمة قد أمسكتْ بخيوطٍ مدهشةٍ لا يمكن تجاهُلها أو تجاهُلُ القيم التي تأسستْ عليها في أيِّ عملٍ حديثٍ ننوي الخوضَ فيه، خصوصاً وأنّ النص الأدبي ذو نفوذ عريق في نفس العربي. وما التحذيرُ الذي ساقه بعضُهم من التعرض للشاعر - «ولو كان من أَدْوَن الناسِ صنعةً في الشعر، رُبَّ بيتٍ جرى على لسانِ مفحم... فسارت به الركبان»[7] - سوى دليلٍ على عمق التجربة الإبداعية في حياتنا الثقافية العامة. وهذا ما تنبّه إليه النقّاد وأشاروا إليه مراراً[8].

٢ - المتلقي

٢ - ١ - من يتابع كتاباتِ الفريقين النقدية يكتشف، وبيُسْرٍ، الفارقَ بينهما في الاهتمام بالمتلقي. فالرماني المعتزلي حين قارن بين الإطناب والتطويل من ناحية، والإيجاز والتقصير من ناحية أخرى[9]، قلّما التفت إلى علاقة النص بمنشئه، ولكنه على العكس من ذلك اهتم كلّ الاهتمام بعلاقة النص بالمتلقي. فالإيجاز والإطناب بلاغةٌ[10]، وإيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ والتقصيرُ والتطويل عيّ وعَجْزٌ عن الإيصال. وإذا هدفتْ كلّ من الاستعارة[11]

---

١ - عبد القاهر، م.س، ص ٦٥.

٢ - م.ن، ص ٤٥.

٣ - م.ن، ص ٢٣٥.

٤ - م.ن، ص ٢٣٦.

٥ - الرماني، م.س، ص ٧٧.

٦ - نبيل أيوب: **الطرائق إلى نص القارئ المختلف**، ص ٧.

٧ - الآمدي، م.س، ص ٧٨.

٨ - ابن رشيق: **العمدة** (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط ٤، ١٩٧٢)، ٨٢/١، ١٨٢/٢ أو ١٨٥.

٩ - الرماني، م.س، ص ٧٨.

١٠ - م.ن، ص ٥.

١١ - م.ن، ص ٨٥.

والمبالغة[1] عنده إلى الإبانة، وهدفتِ الفواصلُ[2] إلى حسن إفهام المعنى، تأكّد بما لا يدع مجالاً للشك أنّ الرماني، في أثناء تناوله النص، إنما يضع القارئ أساساً في فهم التقنيات التعبيرية التي تستخدمها اللغةُ من إيجاز وإطناب واستعارة وفواصل وغيرها.

ولا نجد مثلَ هذا عند التيار الكشفي. فالباقلاني حين عَرَضَ رأيَ الرماني في بعض وجوه البلاغة لم يعرِضْها بحياديةٍ وكما وردتْ تماماً في **النكت**، بل تدخّل في عرضها بما يلائم مذهَبَه الأشعريَّ في فهم البلاغة. فالإيجاز يأتي «باللفظ القليل الشامل لأمور كثيرة»[3]، ضارباً صفحاً عن وصف الرماني للإيجاز بالبلاغة وما يربطها بالإيصال، متجنباً الإشارةَ الى إبانة كلٍّ من الاستعارة[4] والمبالغة[5]. وهو حين أراد أن يشرح لنا ما تعنيه هذه المصطلحاتُ عنده كان منسجماً تماماً مع خطه الأشعري. فالإيجاز الذي أسماه إشارة «هو اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة»[6]، ولا يعني هذا الاشتمال غيرَ المزيد من الكشف. وهذا الهدف قائم بمعزل عن القارئ وحاجاتِهِ ونوعيةِ العلاقة التي تربطه بالنص. والمبالغة عنده «تأكيدُ معاني القول»[7]، والتأكيد اهتمامٌ بالمعنى وكيفية كشفه. ويعني ذلك أنّ محور النشاط هو تمكُّنُ المؤلف من المعنى، لا كيفيةُ إيصاله الى المتلقي. ولم يَبْعد عبدُ القاهر الجرجاني عن هذا الهدف حين شرح المقصودَ بالاستعارة: «تريد أن تقول: 'رأيتُ رجلاً هو كالأسد' في شجاعته وقوةٍ بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: «'رأيت أسداً'»[8]. وإذ عَرَض لنا في العبارة الأولى المعنى الذي تتوخى العبارةُ أن تكشفه، عَرَضَ في العبارة الثانية كيفيةَ كشفه. وهو لم يتركنا عند هذا الحد، بل حاول أن يعرِّفنا بمزية هذه الكيفية (الاستعارة) القائمة في التعبير الثاني بقوله: «ليست المزية التي تراها لقولك 'رأيت أسداً'... أنّك قد أفدتَ... زيادةً في مساواته الأسدَ، بل إنك أفدتَ تأكيداً وتشديداً وقوةً في إثباتك له هذه المساواةَ... فليس تأثيرُ الاستعارة في ذاتِ المعنى وحقيقته، بل في إيجابِهِ والحُكْمِ به»[9]. ومدار الأمر في حديث الشيخ يتعلق بكيفية الإمساك بالمعنى وطريقة الكشف عنه، من دون أن يكون للمتلقي أيُّ حضور في ذهن المبدع في أثناء العملية الإبداعية. وإذ كان فاعلُ الكشف هو المؤلف ظَهَرَ مدى اهتمام عبد القاهر بالثنائي (المؤلف/النص).

وينطبق هذا الموقفُ من المتلقي سلباً أو إيجاباً على جميع الجوانب التي عالجها نقدُهُما. انحاز التيارُ الإيصالي إلى التنقيح والمدرسة الأوسية، فأشاد العسكري بتهذيب البحتري لشعره، وأزرى بأبي تمام الذي كان «لا يفعل هذا الفعلَ وكان يرضى بأول خاطر، فنُعي عليه عيبٌ كثير»[10]، لأنّ «تخيُّر الألفاظ وإبدالَ بعضها من بعض يوجب التئام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته»[11]. ويباين هذا الكلام آليةَ خدمة الألفاظ للمعاني التي أوضحها عبد القاهر الجرجاني[12]. ويمتد اهتمامُ التيار الإيصالي الى الحديث عن توخي بعض الشعراء التأثيرَ على المتلقين: كأن يجيب الحطيئةُ ابنَتَهُ عن سبب كثرة قصاره من أنها أولج في الآذان[13]. ولا تبقى مسألةُ التأثير عند هذه الحدود، بل تتحوّل الى قاعدة تحاول أن تَفْرض نفسَها على المبدعين من خلال مقولة: «لكل مقام مقال»[14]. ويعني هذا أنّ البعد الإيصالي للبلاغة قد أدرك نهاياته التنظيرية من خلال هذه القاعدة. وكما كان الانطلاقُ من فهم الكلام مسألة جذرية، كان الوصولُ الى هذه المقولة مسألةً جذرية أيضاً.

٢ - ٢ - ولا تقف مسألةُ الاهتمام بالمتلقي عند هذا المستوى، ولكنها تتعداه الى ما هو أكثر دقة ووضوحاً. إذ نجد المتلقي لا يقف موقفاً حيادياً من النصوص التي يقرأها أو يسمعها باعتبارها نتاجَ الآخرين ومسؤوليتهم. ولا يكتفي

---

١ - م.ن، ص ١٠٤.

٢ - م.ن، ص ٩٧.

٣ - الباقلاني: **إعجاز القرآن** (تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، ط، ١٩٨١)، ص ٢٦٢.

٤ - م.ن، ص ٢٦٦.

٥ - م.ن، ص ٢٧٣.

٦ - م.ن، ص ٩٠.

٧ - م.ن، ص ٩١.

٨ - عبد القاهر الجرجاني، م.س، ص٥٣.

٩ - م.ن، ص ٥٧.

١٠ - العسكري، م.س، ص ١٥٩.

١١ - م.ن، ص. ن.

١٢ - عبد القاهر الجرجاني، م.س، ص ٤٣.

١٣ - العسكري، م.س، ص ١٩٣.

١٤ - م.ن، ص ٢٠٩ و٢١٠ و٢١١، الخفاجي، م.س، ص ١٥٦.

بمثوله القويّ غيرِ المباشر في ذهن الشاعر في أثناء ممارسته لإبداع نصه، خصوصاً وأن هذا المثول يكاد يكون الموجِّه الفاعلَ في كتابة النص الشعري العربي على امتداد تاريخ هذا النص، بل ـ كما نقلتِ الأخبار ـ يتدخل في تعديل النص وتقويمه. فقد نقل العسكري في كتابه **الصناعتين** أنّ أبا الخطاب أنشد الفضلَ بن يحيى:

وَجُدْ له يا ابنَ أبي عليّ بنفحةٍ منْ ملكٍ سخيّ
فإنه عودٌ على بديّ فإنّما الوسميّ بالوليّ

فقال له الفضلُ: «بنفحةٍ من نفح برمكيّ»، فجعله كذلك. وأنشده مروان بن أبي حفصة:

نفرْتَ فلا شُلّتْ يدٌ خالديةٌ رتقْتَ بها الفتقَ الذي بينَ هاشم

فقال له الفضل: قُلْ «برمكية». فقد يشركنا في خالد بشر كثير ولا يشركنا في برمك أحدٌ[1].

لقد تدخل القارئُ لتحقيق الغاية التي قيلت من أجلها الأبياتُ، وهي إنتاجُ المعنى المثالي الذي يحاول مقاربة «النص الأعلى» المنتمي إلى ثقافة المؤلف والمتلقي المشتركة، ذلك النصِّ الذي وعاه الفريقان: المؤلفون والقرّاءُ على امتداد الحياة الثقافية العربية وحَكَمَ العلاقةَ بينهما. وقد تنبّه النقدُ العربيُّ القديم الى هذه العلاقة ومارَسَ وظيفته التوجيهية بناءً عليها. فقال العسكري: «والهجاء أيضاً إذا لم يكن يسلب الصفات المستحسنة التي تختصها النفس، ويثبت الصفات المستهجنة التي تختصها أيضاً لم يكن مختاراً»[2]. وإذا كان اختيارُ الأفضل من الشعر مسألةً تخصُّ القارئ بشكل أساسي، فإنّ إرضاء خياراته في الهجاء بناءً على المقاييس التي يمثّلها النصُّ الهجائيُّ الأعلى المشتركُ ـ من سلبِ الصفات المستحسنة التي تختصها النفس، وإثباتِ الصفات المستهجنة التي تختصها أيضاً ـ هو المحرّكُ الأساسي الذي يوجّه المؤلف.

ويعالج العسكريُّ مسألةَ مثول القارئ في ذهن المبدع بشكل أوضح في موضع آخر، فيتوجه بالنصح الى المؤلف قائلاً: «وينبغي أن تعرف أقدارَ المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين»[3]، مشيراً بذلك الى أنّ نصّ القارئ متناسبٌ مع ثقافته، وأنّ النجاح في الكتابة هو أن يكون نصُّ المؤلف متوازناً مع نصّ القارئ الذي يتوجه إليه. وإذا نحن أمام مذهبٍ واضحِ المعالم في الكتابة يواجه مذهباً آخر: الأول هو التيار الإيصالي الذي يعالج النصَّ من خلال علاقته بالقارئ مركِّزاً على جمالية التلقّي؛ والثاني هو التيار الكشفي الذي يعالج النصَّ من خلال علاقته بالمؤلف مركِّزاً على جمالية الإبداع. الأول يقول بتعددية النصوص المشتركة بين المؤلف والمتلقي والتي توازي تفاوُتَ ثقافةِ المتلقين؛ والثاني يقول بوحدانية النص الأعلى المشترك المنتمي الى الثقافة القائمة في أرقى تجلياتها. وإذ شدّد العسكري على أن يراعي المؤلفُ القارئَ فيما يكتب[4]، فإنه قد ألمع الى أبعد من ذلك حين قال: «وإذا دعت الضرورةُ إلى سَوْقِ خبرٍ واقتصاصِ كلام، فتحتاج الى أن تتوخى فيه الصدق، وتتحرّى الحق، فإنّ الكلام حينئذ يملكك ويحْوجُك إلى اتّباعه والانقيادِ له»[5]. لقد تعدّى الأمرُ مسألةَ نفوذ النصّ وسلطته على المتلقين، إلى الإشارة إلى نفوذ المتلقي على المؤلف. فلم يعد مثولُهُ قبالةَ المنتج في أثناء عملية الإنتاج وجودَ مَنْ يُؤخذ ذوقُه بعين الاعتبار، بل صار مثولُهُ وجوداً حازماً يتصف بالسيطرة الى حد بعيد ويمارس سلطته بقسوةٍ من خلال النص (الوثيقة).

٢ ـ ٣ ـ ولئن كانت جماليةُ التلقي نافعةً للنص تراقبه في أثناء التكوّن والولادة، وتُشْرف على صياغته بما يراعي النصَّ الأعلى المشتركَ، فإنّها قد تؤدي دوراً سلبياً بالنسبة إليه، وذلك إذا أقامت معه علاقةَ سيطرةٍ، ففرضتْ عليه أن يراعي نصوصاً لا ترقى إلى مستوى النص الأعلى أو جعلتْ من نفوذ المتلقي نفوذاً معوّقاً. وتطرح هذه الإشكاليةُ سؤالاً يتعلق بالقرّاء ومستوياتهم: إلى مَنْ توجّهَ هؤلاء النقّادُ بما كتبوه؟ قال عبد العزيز الجرجاني عندما أراد الحديث عن مآخذ العلماء على المتنبي: «غير أني لا أتجاوز ما يقع الاعتراضُ عليه من أهل العلم، وما يجري التنازعُ فيه بين أهل التحصيل والفهم؛ فإنّي لو شرعتُ في تبيين كلِّ ما يُشْكِل منه على الشادي والمتوسِّط وعلى الطبقة الأولى من أهل الأدب لاحتَجْتُ إلى تفسيرِ الديوان بأسره»[6]. وهذا يعني أنه يتوجه إلى المثقفين والمختصين من الطراز الأول، ولا يتجاوزهم إلى أهل الطبقة الأولى من أهل الأدب، ناهيك عن الشادي والمتوسط. ولئن انسجم هذا الموقفُ مع الخط الأشعريّ الذي نظر إلى النصّ بمعزلٍ عن المتلقي، وراقَبَ العمليةَ الإبداعيةَ

---

١ ـ العسكري، م.س، ص ١٢٠.
٢ ـ م.ن، ص ١٢٠.
٣ ـ م.ن، ص ١٥٣.
٤ ـ م.ن، ص ١٧٢ ـ ١٧٥.
٥ ـ م.ن، ص ١٦٥.
٦ ـ عبد العزيز الجرجاني، م.س، ص ٤٣٤.

في أبهى تجلياتها وأرقى مستوياتها، فإننا لا نجد مثل هذا الانسجام بين توجه نقّاد التيار الإيصالي وبين خطهم الذي يراعي المتلقي بشكل واضح. قال قدامة بن جعفر في هذا الصدد: «فأما عِلْمُ جَيِّدِ الشِّعْرِ من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم... وإنّ الناس قد قصّروا في وضع كتابٍ فيه»[1]. ولا يعني استخدامُهُ كلمةَ «الناس» إنه يقصدُ بها العامةَ والجمهورَ الواسع، لأنّ خَبْطَهم في علم جيد الشعر من رديئه لم يظهر إلا منذ أن تفقهوا في العلوم؛ والمتفقهون في العلوم ليسوا من العامة، بل هم مثقفو عصرهم. وكذلك ذَهَبَ الخفاجي: «فإنّي لمّا رأيتُ الناسَ مختلفين في ماهيّة الفصاحة وحقيقتها أودعتُ كتابي هذا طرفاً من شأنها»[2]. وإذا حاولنا أن ندقق بما تعنيه كلمة «الناس» عنده وجدناهم منتحلي الأدب[3]، والعلوم الشرعية[4]، والناظرين في هذا العلم[5]، أي أنهم المثقفون. ومما لا شك فيه أنّ هؤلاء النقّاد قد وجدوا أنفسهم، من الناحية الواقعية، يخاطبون الخاصة من القرّاء، لأنّ العامة غير قادرين على الخوض في دقائق هذه العلوم ومصطلحاتها.

أما مستويات القرّاء التي لفتتِ انتباهَ النقّاد فعديدة، ويأتي على رأسها: الخلفاءُ والملوك، وهي الطبقة المثقفة بامتياز، وشكلتْ مقياساً مهماً للنجاح أو الفشل في دنيا الشعر. فالبحتري كما يذكر الآمدي: «أسقط في أيامه أكثرَ من خمسمئة شاعر وذهب بخيرهم وانفرد بأخذِ جوائز الخلفاء والملوك دونهم»[6]. ولقد كان السقوطُ أو النجاحُ موضوعياً إلى حد كبير في ما يتعلق بالشعر المدحي بشكل عام، لأنّ هذه الطبقة الاجتماعية تمتلك ـ بالإضافة الى ثقافتها ـ القرارَ السياسي والمالي؛ فهي المتلقي الأكثر نفوذاً على النص والمبدع معاً؛ والفارق بين غزل أبي تمام الذي جاء مطالعَ لقصائده المدحية وبين غزله المستقل خيرُ دليل على نفوذها وقدرتها على توجيه النصّ بما يرضي ذوقَها المثقف. ويأتي في موازاة هذا المستوى من المتلقين المثقفون ذوو الاختصاصات المختلفة الذين دفع الاختصاصُ بكل مستوى من مستوياتهم إلى قراءة النص بعين ذلك الاختصاص: فأهل العلم بالشعر[7]، والشعراءُ أنفسهم[8]، سعوا الى معرفة جيِّدِ الشعرِ من رديئه؛ واهتم الرواة[9] بتمييز قديمه من محدثه؛ وتطلّع النحاةُ[10] إليه متفحِّصين مدى صلاحيته للشهادة النحوية في دراساتهم. أما جمهورُ عامة الناس فقد اتُّخذوا، مع كل ذلك، مقياساً للجودة، وإنْ كان مقياساً غامضاً يُلجأ إليه في بعض الضرورات؛ فسيرورة الشعر في الآفاق وفي أوساط هذه الفئة[11]، وسير الركبان به[12]، دليلُ جودةٍ عند بعضهم.

٣ ـ التلقّي

يجب أن نتبين هنا مدى تدخّل المذهبية في القراءة وفي تحديد معاييرها.

٣ ـ ١ المذهبية: هل سينعكس موقفا هذين الفريقين من الكلام والبلاغة على موقفيهما من القراءة؟ قال قُدامة في باب المعاني الدّال عليها الشعر: «إني رأيتُ الناس مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر، وهما الغلوّ في المعنى إذا شُرع فيه، والاقتصادُ على الحد الأوسط في ما يقال منه»[13]. وهو لا يعترض على وجود هذا الاختلاف، ولكنه يعترض على غياب المنهجية في تعاطي الفريقين مع النصوص، إذ إنّ «أكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يُرَجعُ إليه ويُتَمَسَّكُ به، ولا مِن اعتقاد خصمه ما يَدفعه ويكون أبداً مضاداً له»[14]. لقد أقلقه التخبطُ، وإنْ كان كلامه ـ من خلال أفعل التفضيل

---

١ ـ قدامة بن جعفر: **نقد الشعر** (تحقيق محمد عبد المعنم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية)، ص ٦٢.
٢ ـ الخفاجي، م.س، ص ٣.
٣ ـ م.ن، ص ٧.
٤ ـ م.ن، ص ٤.
٥ ـ م.ن، ص ٥.
٦ ـ الآمدي، م.س، ص ١٦.
٧ ـ م.ن، ص ١٠، ٢١، ١٢٦، ٣٧٦، ٣٧٧. الخفاجي، م.س، ص ١٣٢ و١٣٩.
٨ ـ الآمدي، م.س، ص ١٥، ٢١، ٢٣. العسكري، م.س، ص ٣٣.
٩ ـ الآمدي، م.س، ص ١٠، ٤٧، ٤٩. القاضي الجرجاني، م.س، ص ٨، ١٧ و٥٠.
١٠ ـ الآمدي، م.س، ص ٤٧. القاضي الجرجاني،م.س، ص ١٠.
١١ ـ العسكري، م.س، ص ١٥٥.
١٢ ـ الآمدي، م.س، ص ٤٧.
١٣ ـ قدامة. م.س، ص ٩١.
١٤ ـ م.ن، ص ٢٠.

(أكثر) ـ يومئ إلى وجود مَنْ يَعْرف ما يُرجع إليه ويُتَمَسّك به في صفوف الفريقين. وهو، وإن انتمى إلى الفريق الذي يرى في الغلوّ «أجودَ المذهبيْن»[1]، إلا أنّ كلمة «أجود» تفيد أنه يُقرّ بجودة المذهب الآخر، ويعترف له بالحق في الرؤية الخاصة إلى المعنى وإلى النص[2]. واللافت في كلامه خلوُّهُ من أية إشارةٍ إلى التعصب والهوى؛ فتعدُّدُ القراءات للنص الواحد مشروعٌ عنده، ومشروعيَّتُهُ مبنيةٌ على نظرته المنسجمة مع نظرة التيار الإيصالي في البلاغة؛ فلكل قارئٍ نصُّهُ الموجودُ داخل نص المؤلف.

وهذا الموقف هو على عكس الفريق الآخر؛ فعبد العزيز الجرجاني يَعْرض للأصمعي عندما أنشده إسحقُ الموصليُّ بيتين من الشعر، فقال: «واللهِ هذا الديباجُ الخسرواني لمن تنشدني»؟ فقال: «إنهما لليلتهما»، فقال: «لا جرمَ، واللهِ، إنّ أثر التكلُّفِ فيهما ظاهر»[3]. ومِثْلُ ذلك «عن ابن الأعرابي في أبيات أبي تمام في الروض نحوٌ من هذا»[4]، ثم يعلّق الجرجاني قائلاً: «وله نظائر مشهورة تُحكى عن الأصمعي ومَنْ بعده، وقد بعدتْ بهم العصبيةُ في ذلك الى تناول بعض المتقدمين»[5]. ويستدلّ القاضي من اضطراب موقفيْ كلٍّ من الأصمعي وابن الأعرابي أمام النص الشعري أنّ الموقف الأول لكل منهما هو السليم، خصوصاً وأنه لم يصفهما بالتعصب إلا بعد أن أبدلا رأييهما. أما الموقف الثاني المبني على الانتماء المذهبي فهو غير منصفٍ، ويُوسَمُ بالتعصب والهوى، مع أنّ هواهما المذهبيَّ يوافق هواه. فما هو التعصب؟ وما هي أسبابه؟ وتعرّض العسكري لخبر أبن الاعرابي نفسه من دون أن يشير الى أيّ تعصب[6]، فما السبب أيضاً؟

وكان واضحاً عند الآمدي أنّ نص أبي تمام مختلف عن نص البحتري: فالأول «شديد التكلف، صاحبُ صنعةٍ، ومستكره الألفاظ والمعاني... لا يشبه أشعار الأوائل... لِمَا فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة»[7]؛ والثاني «مطبوعٌ وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف... يتجنب التعقيدَ ومستكرهَ الألفاظِ ووحشيَّ الكلام»[8]؛ ومفضلو النصّ الأول فئةٌ ثقافيةٌ رجالُها «أهلُ المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومَنْ يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»[9]؛ ومفضّلو النص الثاني فئةٌ ثقافيةٌ أخرى قوامُها «الأعرابُ والشعراءُ المطبوعون وأهلُ البلاغة»[10]. ومع كل ذلك فهو يُلْمع، ومنذ البداية، إلى أنّ هذه الخلافية لا تسمح بتفضيل أحدهما على الآخر، خصوصاً وأنه يقول: «كان كثيرٌ من الناس قد جعلهما طبقةً واحدةً وذهب الى المساواة بينها»[11]. ولعلّ الآمدي قد قَبِلَ اتّهامَ كلِّ فريقٍ للآخر بالتعصب[12]، لأنه وَصَفَ كلامَ «أهل النُّصَفَةِ من أصحاب البحتري ومَنْ يقدّم مطبوعَ الشعر دون متكلَّفِهِ»، الذين لا يدفعون أبا تمام «عن لطيف المعاني ودقيقها والإبداع والإغراب فيها والاستنباط لها»[13] بأنّه «أعدل كلام سمعه فيه»[14]؛ وكذلك ما سمعه من أهل النُّصَفة من أصحابِ أبي تمام في البحتري[15]، أنه يبحث عن العين التي ترى القبح كما ترى الجمال، وبقطع النظر عن الانتماء المذهبي، لأنّ نظرته الى الثنائي (أهل النصفة/المتعصبون) إنما تنطلق من اعتقاده بأنّ جمالية النص وقَبْحَه مستقلاّن عن انتماء النص الى عمود الشعر أو الخروج عليه.

على القارئ، إذن، أن يقف موقفاً مستقلاً عن وجهة نظره المذهبية، لأنّ تفضيل الشعر المنتمي إلى عمود الشعر لا ينفي فَضْلَ الشعرِ الخارجِ عليه، وتفضيلَ الشعرِ الخارج على عمود الشعر لا ينفي فَضْلَ الشعر المنتمي

---

١ ـ م.ن، ص ٩٤.
٢ ـ م.ن، ص ٩٢ ـ ٩٣.
٣ ـ عبد العزيز الجرجاني، م.س، ص ٥٠.
٤ ـ م.ن، ص ٥٠.
٥ ـ م.ن، ص ٥١.
٦ ـ العسكري، م.س، ص ٥٦.
٧ ـ الآمدي، م.س، ص ١١.
٨ ـ م.ن، ص ٧.
٩ ـ م.ن، ص ١٠.
١٠ ـ م.ن، ص ٥٠.
١١ ـ م.ن.
١٢ ـ م.ن، ص ٣٠٥ و١٢٥.
١٣ ـ م.ن، ص ٣٧٨.
١٤ ـ م.ن، ص ٥٠.
١٥ ـ م.ن، ص ٣٨٠.

الخلفاءُ الملوك شكّلوا مقياساً مهماً لنجاح الشعر أو فشله، غير أنّ سيرورة الشعر في أوساط عامة الناس كان دليلَ جودة عند بعض النقّاد أيضاً

إليه. فالدور الكشفي للبلاغة، وما يعنيه من وحدانية الدلالة، إنما يؤدّي إلى القول بوحدانية القراءة. ولعل الجهد المبذول في **الوساطة** بين فريقين ووجهتَيْ نظر عند الجرجاني، والجهدَ المبذول في **الموازنة** بين تيارين عند الآمدي، إنما ينطلق من هذه النظرة. وإلا فما جدوى الوساطة أو الموازنة بين وجهتَيْ نظرٍ لا تقومان على أرضيةٍ مشتركةٍ واسعة؟

ومما يؤكد صحة هذه النظرة أنّ الجرجاني عندما خاطب منتقدي المتنبي قال لهم: «كما لا أَحْكُمُ على خصمك بالخطإ في كل ما ذكَرَهُ، فكذلك لا أُبْعِدُكَ عن الصواب في أكثر ما تصفه»[1]. ويعني هذا الكلام أنّ لدى كلٍّ مِنَ المخاطب وخَصْمِهِ جزءاً من الصواب. أما الخطأ الذي يشتركان فيه فهو ناجمٌ عن المذهبية؛ فالمذهبية مدعاةُ التعصب. وأيّد الآمدي المذهبَ نفسه حين قال: «وأفرط المتعصبون له (أبي تمام) في تفضيله، وقدَّمُوه على مَنْ هو فوقه من أجل جيّده، وسامحوه في رديئه، وتجاوزوا له عن خطإه، وتأوّلوا له التأويلَ البعيد فيه. وقابل المنحرفون عنه إفراطاً بإفراط، فَبَخَسوه حقَّهُ، واطَّرَحوا إحسانه، وَنَعَوْا سيئاتِه، وقدَّموا عليه مَنْ هو دونه»[2]. ولا يعدو كلامُ الآمدي ربطَ التعصب بالمذهبية؛ فإذا فضّل بعضُهُم البحتريَّ لأنهم «ممَّنْ يفضّل سَهْلَ الكلام وقريبَهُ، ويؤْثِرُ صِحَّةَ السبكِ وحسنَ العبارة وحلوَ اللفظِ وكثرةَ الماء والرونق»[3]، وفضّل آخرون أبا تمام لأنهم ممن يميل «الى الصنعة والمعاني الغامضة التي تُستخرج بالغوص والفكرة»[4]، فإنّ الآمدي لن يذهب مذهبهم بتفضيل أحَدِهما على الآخر تفضيلاً مطلقاً، بل يوازن «بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى [فيقول] أيهما أشعر في تلك القصيدة وذلك المعنى»[5]. وأن يكون أحدُهما أَشْعَرَ لا يعني نفيَ الشعرية عن الآخر؛ ورجحانُ الشعرية ليست مطلقة عنده، تخصُّ أَحَدَهُما من دون الآخر، بل هي موزعة بين الشاعرين على القصائد والمعاني: فيكون أحدُهما أشعرَ في هذا المعنى، والآخرُ أشعرَ في ذلك. فالمسألة مستقلة عن طريقة الكتابة والانتماء المذهبي. والنص، بجماله وشعريته، متعالٍ على المذاهب عنده، بسبب القول بالدلالة الواحدة للتركيب الواحد انسجاماً مع التيار الكشفي في البلاغة.

٣ ـ ٢ القراءة بين المعيارية والوصفية: أشار العسكري الى الكلام الحسن فقال: «الكلام، أيّدك اللهُ، يَحْسن بسلاسته، وسهولتِهِ، ونصاعتِهِ، وتخيُّرِ لفظه، وإصابةِ معناه، وجودةِ مطالعه، ولين مقاطعه، واستواءِ تقاسيمه، وتعادُلِ أطرافه، وتشبُّهِ أَعْجازه بهواديه، وموافقةِ مَاخيره لمباديه، مع قلة ضروراته بل عدمِها أصلاً»[6]. وهو بإشارته هذه إنما يضع المعايير التي يستطيع استخدامَها علماءُ الشعر، ومَنْ هم دونهم، وقد تتعدى هؤلاء لتصل من له أدنى علاقة بالشعر. وإذا بدأ القرنُ الرابعُ هذا النشاطَ من خلال التيار الإيصالي في البلاغة، فإنّ الخفاجي قد توسَّع في القرن الخامس في تحديد الشروط وشرحها، متوخّياً وضعَ المعايير الكاملة التي يقاس بها حسنُ الشعر ورديئُهُ بين أيدي أوسعِ فئةٍ ممكنة من الناس الذين لهم أدنى علقةٍ بالشعر[7]. ولعل انتماءه الفكري وما يقتضيه من وضوح الكلام قد دفع به في اتجاه هذا التوسع في المعيارية.

وعلى العكس من ذلك وقف التيارُ الكشفيُّ في القرن الرابع موقفاً مبايناً للمعيارية. فقال عبد العزيز الجرجانيّ: «وأنت قد ترى الصورةَ تَسْتكمل شرائطَ الحسن، وتستوفي أوصافَ الكمال... ثم تجد أخرى دونَها في انتظام المحاسن... وهي أحظى بالحلاوة وأدنى الى القبول»[8]. فأحالك على القريحة والطبع والممارسة[9]. ولا يملك مثلَ هذه الملكة غيرُ العالِمِ بالشعر الذي نصح الآمديُّ مدّعي

١ ـ القاضي الجرجاني، م.س، ص ٤١٥.
٢ ـ الآمدي، م.س، ص ١٢٥.
٣ ـ م.ن، ص ١٠.
٤ ـ م.ن.
٥ ـ م.ن، ص ١١ ـ ١٢.
٦ ـ العسكري، م.س، ص ٦٩.
٧ ـ الخفاجي، م.س، ص ٥٣، ٨٢ و٢٢٥.
٨ ـ عبد العزيز الجرجاني، م.س، ص ٤١.
٩ ـ م.ن، ص ١٠٠ و٤١٣.

القدرةِ على قراءة الشعر بالعودةِ إليه[1]، مؤكّداً أنّ المعرفة بجيد الشعر ورديئه مرتكزةٌ إلى الطبع والدُّربة والملابسة[2]، «لأنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفةُ ولا تؤيدها الصفة»[3] على حد تعبيره. ومما لا شك فيه أنّ نقّاد هذا التيار من أبناء القرن الرابع الذين رأوا في عمود الشعر نهايةَ الشعرية[4] قد نَجَوا من معيارية التيار الآخر دون أن يهتدوا إلى حلٍ بديلٍ في القراءة، فأوكلوا الأمر الى فئة ثقافية سموها «أهل العلم بالشعر»، وأدخلوها دائرةَ المقدّس الذي لا يُمَسّ، ونَأَوا بها عن أية سلطةٍ للعقل. ومما يجدر ذكره أننا نجد موقفاً غيرَ منطقيٍ عند هؤلاء: فهو يتمسكون بالطبع أداةً لتقويم النص الشعري، ولا يثقون بالمعايير في تحديد درجة الجودة، وهم مع ذلك مؤمنون بعمود الشعر العربي[5]؛ يصفون بعضَ استعارات أبي تمام بالقباحةِ والهجانةِ والبعدِ عن الصواب على أساسه[6]؛ وهل ذلك العمود سوى معايير مناسبة للذوق العربي القديم؟ ولا يعني ذلك خللاً، ولكنه توجهٌ منوط بقدرة القرن الرابع الذي لم يستطع أن يحلّ إشكاليةً طرحَتْها ثقافةُ هذا التيار على نفسه، فأُجِّلَتْ إلى القرن الخامس وعَلَمِه الأشعري عبد القاهر الجرجاني الذي أوضح نظريةَ النظم القائم على علم النحو[7] ودَفَعَ بمسألة قراءة النص الإبداعي الى أبعد مراقيها العلمية[8]، مؤسِّساً للأسلوبية الوصفية أفضلَ تأسيسٍ، متجاوزاً عمودَ الشعر إلى النص بوضعيته المتحررة من أيّ انتماء. ولا ينافس منهجُه هذا منهجَ الخفاجي في السعي إلى توسيع رقعة القراء، لأنّ النصَّ الذي تطلّع إليه هو النصُّ المنتمي إلى الثقافة القائمة بأرقى تجلياتها، بعيداً عن كل نصٍّ لا يُؤسِّس على أساس نص الثقافة القائمة الأعلى.

كلمة أخيرة

يبقى أنّ النقد العربي القديم، ومن خلال هذين التيارين، كان جذرياً في منطلقاته: فَهمَ الكلامَ والبلاغةَ وموضعَ المزية فهماً منسجماً مع هذه المنطلقات في كلِّ ما

تجاوز عبد القاهر الجرجاني عمود الشعر إلى النصّ بوضعيته المتحررة من أيّ انتماء، وسعى الخفاجي إلى توسيع رقعة القرّاء

ذهب إليه من رأي، سواء أتعلق الأمر بالنص، أم بالقارئ، أم بالقراءة. ويعني هذا أنّ الناقد القديم كان متكامل الشخصية موحِّدَها، منسجماً مع القوانين والقواعد التي آمن بها.

وهو قد أعطى ثنائية (النص/المتلقي) حقَّها بما يتوافق مع المرحلة الزمنية التي تفيأ ظلالها، سواء أتعلق الأمرُ بعمق القضايا التي أثارها، أم بقراءة النص على ضوء المتلقي.

ولقد اهتم كلُّ واحدٍ من تيارَي النقد القديم الأساسيين بناحية. فإذا اهتم الأشعريون بثنائية (المبدع/النص)، اهتم الآخرون بثنائية (النص/المتلقي). وإذا كان الاهتمام بالمبدع قد أنتج فهماً للنص لا يقدمه الاهتمامُ بالمتلقي، فإنّ العكس صحيح أيضاً، والمنهجان متكاملان يشكلان إشارة الى المستوى المرموق الذي وصله نقدُنا القديم الذي يشكّل أساساً مكيناً نستطيع، إذا ارتكزنا على توجهاته وقيمه، تأسيسَ نقدنا ومناهجنا الحديثة لنكون مشاركين حقيقيين في إنتاج الثقافة العالمية التي تنتظر منا خصوصيتنا لا إعادة إنتاج ما قدمته لنا، خصوصاً وأنّ الفارق بين مناهجنا القديمة والمَناهج الحديثة ليس في نوعية المسائل الجزئية التي أثيرت بل في تكاملها. والمطلوب أن نحدد حاجاتنا النقدية من خلال الإشكاليات الأدبية المثارة، ومن خلال الأسئلة الحرجة التي تطرحها المرحلةُ علينا، لكي ننتج نقدَنا الحديثَ، فلا نكون عالةً على الآخرين في أخصّ قضايانا الأدبية.

بيروت

---

١ ـ الآمدي، م.س، ص ٣٧٣.

٢ ـ م.ن، ص ٣٧٤.

٣ ـ م.ن، ص. ن.

٤ ـ م.ن، ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥. عبد العزيز الجرجاني، م.س، ص ٣٣ ـ ٣٤.

٥ ـ الآمدي، م.س، ص ١٢٥ و٢٣٤ ـ ٢٣٥ و٣٨٢. القاضي الجرجاني، م.س، ص ٣٣ و٣٤.

٦ ـ الآمدي، م.س، ص ٢٣٤.

٧ ـ عبد القاهر الجرجاني. م.س، ص٤٤ و٦٤.

٨ ـ م.ن، ص ٦٤.