ملف نقدي/أدبي

التلقّي في النقد العربي القديم

موقع المتلقّي في الظاهرة الأدبية

عبد المجيد زراقط

تبحث هذه الدراسة في موقع المتلقّي ودورِهِ في الظّاهرة الأدبية، كما رأى إليهما النقدُ العربي القديم. وما ينبغي الانتباه إليه، منذ البداية، أن هذا النقد ركّز على الظاهرة الشعريّة، من دون أن يُغْفِل في كثير من الأحيان الأنواعَ الأدبيّة الأخرى.

في مفهوم الظاهرة الأدبيّة والمتلقّي

تتمثّل الظّاهرة الأدبيّة في العمليّتين الآتيتين:

ـ يُنتج الأديبُ عملاً أدبياً، هو بناء لغوي يتميز بخصائص تحدِّد نوعه، ويُفصح عن رؤية إلى العالم تُمثّليها التجربةُ الإنسانيّة.

ـ ويرسله إلى متلقٍ يكشف، استناداً إلى منظومةِ ترميزٍ وقيمٍ جماليّة مشتركة، تلك الرؤيةَ التي تنطق بها خصائصُ العملِ النوعية، أي الأدبيّة. وفي هذه الخصائص الناطقةِ بالدلالة يتمثّل سرُّ احتفاء المتلقّي بهذا العمل، علاوةً على فاعليته.

فالظّاهرة الأدبية تتمثّل، وفق هذا الفهم، في عمليّتيْ كشفٍ تتمُّ أولاهما عند إنتاج العمل، ويتولاها الأديب... وثانيتُهما عند إبلاغه، ويتولاها المتلقي. وبنجاح هاتين العمليّتين يتحقّق العملُ الأدبي في مستوياتٍ تحكمها طبيعةُ العمل والمتلقّي وشروط التلقي. وبهذا يكون للمتلقّي دورُ الإسهام في إنتاج النص وكشفِ قيمه: بنًى ورُؤًى. وهذا الكشف مفتوحٌ في الزمان والمكان، الأمر الذي يجعل دوْرَ المتلقي دائماً، في حين ينتهي دورُ الأديب لدى الانتهاء من إرسال عمله.

وهذا المتلقّي هو إمّا متلقٍّ معيّن (فرد أو مؤسسة) يوجّه إليه العملُ ويُصْنَع وفق شروطه؛ أو متلقٍّ غيرُ معيّن تَحْكم موقعَهُ الظّاهرةُ الأدبيةُ (المكانُ والزمانُ ومنظومةُ الترميز والقيم)؛ أو متلقّ مطلقٌ غيرُ محكوم بشروط المكان والزمان، وبه يحيا الأدب ويخلد. ولا يفوتنا أن نلاحظ هنا أنّ منظومة القيم الجمالية المشتركة بين الأديب والمتلقّي تشرط الإنتاج وتلقّيه من نحوٍ أول، ويسعى المبدع إلى تجاوزها باستمرار من نحوٍ ثانٍ، الأمر الذي يعطي المتلقّي دوراً في متابعة هذا التجاوز ومعرفته وتقديره، ويقوم به في الغالب المتلقّي المطلق، أو المتلقّي المثالي غيرُ المحكوم بشروط الإنتاج والتلقّي وملابساتهما.

ولا يقتصر دور المتلقي على هذه العمليّة، وإنما يتعدّاها إلى ممارسة دور أساس في عمليّة الإنتاج نفسها. وهذه تبدأ قبل المباشرة بالإنتاج، وذلك بسعي الموهوب (مشروع الأديب) إلى امتلاك مَلَكَة الإنتاج ومنظومة التّرميز والقيم الجمالية المشتركة (الأنا الأعلى الثقافي) من طريق معرفة اللّغة والموروث الثقافي، فيكون مُسْتَقْبِلاً يكوّن المتلقّي المتمثّلُ بهذا

الموروث مَلَكَتَهُ؛ فهنا يمثِّل المتلقي دور المكوِّن. ثم يعمد الأديب، في أثناء الإنتاج وبعده، إلى مراقبة إنتاجه وتجويده، فيكون المتلقِّي الأوَّلَ له المدفوعَ إلى التجويد بمتلقٍ ضمني يمثِّل الوعيَ النقديَّ القائمَ. ويستمر هذا الدورُ التَّجويديُّ إلى طَوْرَيِ الدُّربة والعرض على متلقِّي دائرة الأديب الخاصَّة؛ فيمثِّل المتلقِّي هنا دورَ المجوِّدِ، سواء ضمنياً بدفعه الأديبَ إلى التجويد، أم ظاهراً بممارسته ذلك عملياً خلال طَوْرَيِ التَّتلمُذ لامتلاك الدّربة والعرض.

الظاهرة الأدبية عند العرب

مكانة متميِّزة: للظاهرة الأدبية، في المجتمع العربي، مكانة متميزة، إذْ يُنسب إلى رسول اللّه (ص) قوله: «إنّ من البيان لسحراً، وإنّ من الشعر لحكمة»[1]. ويُؤثَر عن العرب قولُهُم: «اللفظ الجميل من إحدى النفثات في العقد»، أي من السحر... غير أنه السحر الحلال، كما في غير قول[2].

طبيعتها ووظيفتها: وقد اتخذت الظاهرة الأدبية، وبخاصة الشعر، هذا الموقع المتميِّز في البناء المجتمعي العربي، بفعل عوامل كثيرة أهمها:

١ ـ كان الشعر في الجاهلية ـ بحسب ابن سلاّم ـ «ديوانَ علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون...»[3].

٢ ـ كان الشِّعر بالغ التأثير. وقال أبو عمرو بن العلاء في بيان ذلك: «إنما الشِّعر كالميسم»، واستدرك فأضاف: «كيف يكون كذلك، والميسمُ يذهب بذهاب الجلد، ويَدْرس مع طول العهد، والشعرُ يبقى على الأبناء بعد الآباء، ما بقيت الأرضُ والسماء»؟[4]. وقد أدرك الشعراء ذلك فقالوا، والأبيات المذكورة هي، على سبيل المثال فحسب، لطرفة بن العبد (نحو ٥٣٨ ـ ٥٦٤م)، والأعشى ميمون بن قيس (ت ٦٢٩م) والأخطل، وغياث بن غوث التغلبي (ت ٩٠)، وجرير بن عطية الخطفي (ت ١١٠ هـ) على التوالي:

ـ رأيت القوافي تتَّجن موالجاً ... تضايق عنها أن تَوَلَّجها الإبرْ
ـ ادافع عن أعراضكم وأعيركم ... لساناً كمقراض الخفاجيّ ملحبا
ـ حتى أقرّوا، وهم مني على مضض ... والقولُ ينفذ ما لا تنفذ الإبر
ـ وعاوٍ عَوَى من غَيْر شيءٍ رَمَيْتُه ... بقافيةٍ أنْفَاذُها تَقْطُرُ الدَّما
خُرُوجٌ بأفواه الرُّواة كأنَّها ... قَرَى هُنْدُوانيٌّ إذا هَزَّ صمَّما
ـ وما هو إلا القول يسري فتغتدي ... له غُرَرٌ في أوجه ومواسم[5].

فالشِّعر كان يؤدِّي وظيفة وسائل الإعلام والتَّسلية والتأريخ، بتأثير يبلغ درجة تأثير القوة الغيْبية القاهرة، أي أنه كان يؤدي وظائف مختلف الوسائل الثقافية التي نعرفها في هذه الأيام من إذاعة وتلفزة وصحف وكتب...

وإذ يفقد الشعر دوره، بسبب تحوّل تاريخي أفضى إلى «التكسب»، نهضت الخطابة بذلك الدَّور، «وصارت فوق الشعر».

٣ ـ بُعث رسول اللّه (ص)، وكانت معجزته القرآن الكريم، الأمر الذي عزَّز موقع الظّاهرة الأدبيّة، لأمرين: أولهما حَمْدُ اللّه تعالى البيانَ واعتبارُهُ معجزةَ خاتم أنبيائه. وثانيهما الحاجة إلى معرفة أسرار هذا الإعجاز وفهم القرآن الكريم بوصفه مصدر التشريع، واستخدام الأدب، وبخاصة الشعر، في تحصيل هذا الفهم، الأمر الذي جعله أصلاً ـ مصدراً في تأسيس العلوم العربيّة.

٤ ـ الظّاهرة الأدبية عند العرب شفوية تعتمد على السماع والحفظ والرواية. وهو ما عزَّز الحاجة إلى أمرين: أوّلهما الإفهام السَّريع الواضح، وثانيهما المتلقِّي القادر على ذلك. وقد كانت الحاجة مشتركة؛ فإن يكن الشاعرُ بحاجة إلى المتلقي كما يقول ابن رشيق، فإنّ المتلقي كان يحتفل بالشعر ويُقبل على سماعه، بمعزل عن موافقته لمنظومة قيمه الأخلاقية أو عدم موافقته لها. ومن النماذج ذات الدلالة ما يرويه ابن سلام (ت ٢٣١ هـ) عن إقبال الفقيه على سماع شعر الهجاء[6]. وكما كان الفقيه في العراق يُقبل على سماع شعر الهجاء، كان صنوُهُ في الحجاز يُقبل على سماع شعر الغزل[7].

---

١ ـ أبو إسحق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت ٤٥٣ هـ): **زهر الآداب وثمر الألباب**، شرح د. زكي مبارك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، ط ٤)، ٣٩/١.

٢ ـ راجع: المصدر نفسه ٤٠/١١ ـ ٤٢.

٣ ـ محمد بن سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء** (طبعة ليدن)، ص ١٠.

٤ ـ **زهر الآداب**، م.س.، ٥٧/١ و٥٨.

٥ ـ راجع عمرو بن بحر الجاحظ: **البيان والتبيين** (بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب، ج ١) ص٩٧ ـ ١٠١. ابن رشيق القيرواني: **العمدة** (بيروت: دار الجيل، ١) ص ٧٨ و٦٥ و٨٢ و٨٣. و«ملحب»: قاطع؛ سريع القطع.

٦ ـ **طبقات فحول الشعراء**، م.س.، ص ١٠٣ وأبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني** (القاهرة: دار الكتب ٧٨/٨).

٧ ـ **الأغاني**، م.س.، ٧٣/١ و١٠٨.

اهتمام النقاد بدراستها: وذلك لأنّ العلم الذي يدرسها، كما يقول أبو هلال العسكري (ت ٣٥٩ هـ)، «به يُعرف إعجازُ كتاب اللّه»، ويُقدَّم لذلك على سائر العلوم بعد توحيد اللّه تعالى[١].

وتتمثّل الظّاهرة الأدبيّة، في النقد العربي القديم، في العمليّتين اللتين تحدّثنا عنهما قبل قليل. وهذا ماينصُّ عليه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) عندما يقول متحدّثاً عن البيان الذي «سَمِعْتَ اللّه عز وجل يمدحه ويحث عليه، بذلك نطق القرآن الكريم، وبذلك تفاخرت العرب»: «الدّلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان...». ثم يضيف: «والبيان اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنسٍ كان ذلك الدليل...»[٢].

وإن يكن مدار الأمر على الفهم والإفهام فإنّ الأمر الثاني هو الهدف. يقول الجاحظ: «لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هي الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغتَ الإفهام وأوضحتَ عن المعنى فذاك هو البيان في ذلك الموضع»[٣].

يتحدث الجاحظ عن عمليتي الكشف: كشف الأديب للمعنى الخفي، وإفضاء المتلقي إليه. ويسمّي العملية الأولى البيان، والعملية الثانية التبيين. ويرى أن القائل والسامع شريكان في فضل تحقق الغاية، وإن تحققت شروط ذلك فيهما كان الأمر أحمد[٤]. ويركّز على شراكة القائل والسامع فيروي هذا القول ويستحسنه: «كفى من حظ البلاغة ألاّ يُؤتى السامع من سوء إفهام الناطق ولا يُؤْتى الناطق من سوء فهم السامع»[٥]. فالهدف الأساس، كما قلنا، هو البيان: وهذا ما يعطي المتلقّي دوراً متميّزاً في الظّاهرة الأدبية يمكن تبينه في ما يأتي:

المتلقّي المستَقْبِل محور الظّاهرة الأدبيّة

يمثّل المتلقي، والمقصود به هنا المتلقّي المستقبلُ غيرُ المعيَّن، والمحكومُ موقِعُهُ بشروط الظّاهرة الأدبية، محور الظاهرة الأدبية. وهذا الموقع ملحوظ منذ القديم، فقد سبق أن قال حسان بن ثابت:

وإنّما الشّعر لبُّ المرء يعرضه ... على المجالس إن كَيْساً وإن حُمُقا
وإنّ أشعرَ بيتٍ أنتَ قائله ... بيتٌ يقال إذا أنشَدْتَهُ: صَدَقا![٦]

فحسّان يرى أنّ الشعر إنما هو خلاصة فهم المرء العقلي ـ الوجداني للعالم، يعرضه على المجالس، أي يرسله إلى المتلقّي، المتمثّل بـ «المجالس»، إنْ كَيْساً وإنْ حمقاً، لا فرق في ذلك.

ويعود للمتلقّي أن يعطي هذا الشعرَ صفَتَه الشعريةَ: «أشعرَ بيتٍ»، إن انتزع هذا منه استجابةً مباشرةً بأنه صادق، أي مُقْنِعٌ شعرياً، سواء في ذلك الكَيْسُ أو الحمق. فحسّان ينظر هنا إلى الاكتشاف المفاجئ الذي يعلنه المتلقي، بعد أن يبعث فيه الشعرُ الإحساسَ بالبهجة الدافعة إلى قول الحُكْم.

ويعيد المتوكلُ الليثيُّ (أحدُ شعراء **حماسة** أبي تمام، وقد عاش في عهد معاوية)، مفهومَ حسّان للشعر وسعيه به إلى المتلقي ـ المجالِس، ويركّز على شدّة تأثيره، فيقول:

الشّعرُ لبُّ المرءِ يعرضُهُ ... والقولُ مثلُ مواقعِ النُّبل
منه المقصِّرُ عن رميّتِهِ ... ونواقرُ يَذْهَبْن بالخُصَل[٧]

وهكذا يُحْدث الشعرُ ـ بحسب المتوكّل ـ تأثيراً في المتلقّي مثلَ «مواقع النَّبْل» يثير الإحساس ـ الاستجابة. وهذا ما كان يسعى إليه الشعراءُ، وما كان يُتَّخذ مقياساً في الحكم على الشعر. وممّا يروى في هذا الصدد:

١ ـ كان جرير أنشد بعضَ خلفاء بني أمية قصيدَتَه التي أولها: «بَانَ الخَليطُ بِرَامَتَيْنِ فودّعُوا...» والخليفة يتحفّز ويزحف من حسن الشعر[٨].

٢ ـ وتشاجر الوليد وأخوه مسلمة بن عبدالملك في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني في وصفِ الليل أيّهما أجود،

---

١ ـ أبو هلال العسكري: **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر** (صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ١٩٨٦)، ص١.

٢ ـ **البيان والتبيين**: م.س.، ١/٥٤.

٣ ـ نفسه، ١/٥٤ و٥٥.

٤ ـ نفسه، ١/١١.

٥ ـ نفسه، ١/٨٧. **العمدة**، م.س.، ١/٢٤٦. **زهر الآداب**، ١/١٥٩.

٦ ـ **شرح ديوان حسان بن ثابت** (بيروت: دار الأندلس، ١٩٧٨)، ص ٣٤٨. الكيْس: الفطنة.

٧ ـ محمد بن عمران المرزباني (ت ٣٨٤ هـ): **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء** (تحقيق علي البجاوي، القاهرة، ١٩٥٥)، ص ١٩٤ و٣٥٧. ابن أبي عون: **التشبيهات** (كمبردج: ١٩٥٠)، ص ٣٥٠. الناقر: المصيب، الخصل: ما يخاطر عليه.

٨ ـ ابن قتيبة: **الشعر والشعراء** (بيروت: دار الثقافة، ج١)، ص ١٦.

ثم رضيا بالشعبي حَكَماً. فأُحضر، فأنشد الوليدُ ما استحسنه... ثم أنشد مسلمة...، فضرب الوليدُ برجله طَرَباً، فقال الشعبي: بانت القضية[1].

وتحدَّث القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ)، في ما بعد، عن هذا الإحساس بالطَّرب والنشوةِ الذي يولده الشعرُ الجيد، فيكون مقياساً للحكم بجودته، فقال: «ثمَّ تأمَّلْ كيف تجد نفسك عند إنشاده [الشعر]، وتفقُّدْ ما يتداخلك من الارتياح ويستخفُّك من الطَّرب إذا سمعته». ويقول في موضع آخر: «ثم أحسستَ في نفسك عنده هزةً ووجدتَ طربةً تعلم لها أنه انفرد بفضيلةٍ لم ينازَعْ فيها». ويستشهد بقول الشاعر:

إذا الشِّعرُ لم يهززْكَ عِنْدَ سَمَاعِهِ ... فليس خليقاً أن يقال له شِعْرُ[2]

تتمثل الشعرية، أو الفضيلة التي لا ينازَع فيها، كما رأينا، في قدرة الشعر على إبلاغ فهم الشاعر للمتلقي، وهو يهتزّ، ارتياحاً وَطَرَباً، فيندفع إلى القول: «صَدَقَا». وهذا الإفهام الممتع هو جوهر النظرية الأدبية العربية في أساس نشأتها، كما تبدَّتْ لنا، وكما فهمناها من مصطلحي «البيان والتبيين»، وكما نفهمها من مصطلحي «الفصاحة والبلاغة». فالفصاحة هي الإبانة عن المعنى، والبلاغة هي إبلاغ هذه الإبانة. ويقول أبو هلال العسكري في هذا الصدد: «...سُمِّيَتِ البلاغةُ بلاغةً لأنها تُنْهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه»[3].

تركِّز هذه النظرية على ثلاثة أمور أولها: إبانة المعنى الخفي وإظهاره. وثانيها: إبلاغ هذا المعنى إلى السامع، وحسن إفهامه إياه. وثالثها: بعث إحساس عند المتلقي بالارتياح والطرب... يدفعه إلى النطق بصدق هذا البيان، سواء أكان كَيْساً أم حمقاً في الواقع الحياتي؛ وهذا يعني أن النَّظرة تتركز على «الشعري» = الواقع البياني. فهذا الواقع هو المُبْلِغ، والفعالية جماليَّة؛ وإنَّ الكلام، في تقرير هذه الأمور كثير، يمكن العودةُ إليه في مصادره[4].

والتلقي، في الظاهرة الأدبية عند العرب، إنشاد وإلقاء. فإنشاد الشعر وإلقاء القصيدة والسمر بالأحاديث، هو قول/أداء، أي انه يضيف عنصراً آخر إلى «مجاز الكلام» بلغة النقد العربي، أو «انزياحه» بلغة النقد الحديث، و«اختلافه» (بوصفه كلاماً) عن اللغة إن استخدمنا مصطلح سوسير: اللغة ـ الكلام. فكل أداء في مقام هو تجربةُ إبلاغ تحكمها شروطٌ، ومحورُها السامعُ. ومن هنا اهتمامُ الأدباءُ والنقّاد بهذه التجربة وشروطها، فتحدثوا عنها بوصفها حالة ذات مستويات، أرقاها كما يقول البحتري (٢٨٤ هـ) وأبو الطيب المتنبي (٣٠٣ ـ ٣٥٤ هـ) على التوالي:

ـ كأنَّها والسَّمعُ مَعْقُودٌ بها ... وَجْهُ الحبيب بدا لعين محبِّه

ـ قَطَفَ الرِّجالُ القَوْلَ قَبْلَ نَبَاتِهِ ... وقَطَفْتَ انت القَوْلَ لما نوُرا[5]

شروط التَّلقّي: الإفهام الممتع: وبغية بلوغ القول هذا المستوى تحدَّث الأدباءُ والنقّادُ عن شروط ينبغي أن تتوافر في تجربة التلقّي. ومنها، كما جاء في **صحيفة** بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ)، أن يعرف المتكلمُ أقدارَ المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، وأن يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً «إما عند الخاصة إن كنتَ للخاصة قَصَدْتَ، وإمّا عند العامة إنْ كنتَ للعامّة أردتَ؛ فمدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال»؛ والبليغ التام «مَن استطاع إفهامَ العامّة معاني الخاصّة»[6]. وكان عبد الحميد الكاتب قد أشار إلى هذا المعنى الأخير فقال: «البلاغة هي ما رَضِيَتْهُ الخاصّةُ وفَهِمَتْهُ العامّةُ»[7].

وقد أكد غير ناقد ما ذهب إليه بِشْر، وفصّلوا في ذلك، فتحدث الجاحظ عمّا ينبغي أن يتصف به القول ليُحدث تلك الاستجابة التي تحدَّثنا عنها من قبل. ويقدم في حديثه صورة الحياة المتجددة التي يصنعها الأدب، والمتمثلة في عملية الخصب[8].

والمقياس، في تحقُّق هذه العملية، هو السامع. ويؤكّد الجاحظ أنّ الحد في ذلك إنَّما يكون على قدر المستمع؛ فالمفروض أن تراعى قدراته. وأولاها: قدرتُهُ على الفهم، أو مستواه؛ فـ «كما لا ينبغي أن يكون اللفظُ عامياً ولا ساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون وحشياً إلا أن يكون المتكلم به أعرابياً، فإنّ الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشي

---

١ ـ **الموشح** م.س.، ص ٣٢ ـ ٣٣.

٢ ـ القاضي علي بن العزيز الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه** (بيروت وصيدا: المكتبة العصرية)، ص ٢٧ و١٨٨.

٣ ـ **كتاب الصناعتين**، م.س.، ص ٦.

٤ ـ راجع: **البيان والتبيين**، م.س.، ٩١/١. **كتاب الصناعتين**، م.س.، ص ١٠ و١١. **العمدة**، م.س.، ٢٤٤/١ و٢٩٤/٢. **زهر الآداب**، م.س.، ١٤٣/١ و١٥٩. **الوساطة**...، م.س.، ١٦٧ و١٦٨.

٥ ـ **العمدة**، م.س.، ٢٤٧/١ و٢٦٧/٢.

٦ ـ راجع: **البيان والتبيين**، م.س.، ٨٦/١ و٨٧. **العمدة**، م.س.، ٢١٣/١.

٧ ـ ابن حجّة الحموي تقي الدّين أبو بكر، علي بن محمد: **ثمرات الأوراق** (بيروت: دار الجيل، ط ٣، ١٩٩٧)، ص ٣٣٥.

٨ ـ **البيان والتبيين**، م.س.، ٥٩/١، **وزهر الآداب**، م.س.، ٨٢/١.

من الناس كما يفهم السوقيُّ رطانةَ السوقي»[1]. وثانيتها: قدرته المتغيِّرة بتغيُّر شروط المقام والزمان والمكان؛ وفي هذا يقول ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ): «وقد تختلف المقاماتُ والأزمنةُ والبلاد، فَيَحْسن في وقت ما لا يَحْسن في آخر، ويُسْتَحْسَن عند أهلِ بلدٍ ما لا يُسْتَحْسَن عند أهلِ غيرِهِ، ويجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجد فيه وكثر استعماله عند أهله»[2]؛ ولا يقتصر هذا على الشعر والخطابة؛ فالترسُّل يحتاج إلى مراعاة أمور «منها تبين مقادير من يكتب عنه وإليه، ومعرفة أحوال الزمان وعوارض الحدثان». وثالِثتُها: قدرتُهُ على الاحتمال؛ وفي هذا الصدد يعلّق الجاحظ على قول القاضي إياس بن معاوية الذي كان يُكثر من الكلام، فيقول: «وليس كما قال. للكلام غايةٌ ولنشاط السامعين نهاية...»[3]. ورابعتُها: تجديد هذه القدرة على الاحتمال، من طريق القول المتنقِّل من حال إلى حال فيُحدث (كما يقول صاحب **زهر الآداب** الحصري القيرواني) لذاذَة المتعةِ الأدبيّة فيتجدَّد النَّشاط[4]. ويفصّل الحصري القيرواني، في موضع آخر، في هذه الشروط التي تحدثنا عنها، عندما يتحدّث عن اجتماع آلة البلاغة[5]. وقد حَكَمَ السَّعيُ إلى إصلاح النفس بالتنقل من حالٍ إلى حال طرائقَ التأليفِ ونشوءَ الأنواع الأدبية عند العرب. وقد تحدث صاحب **زهر الآداب** عن ذلك قبل قليل؛ وسبقه الجاحظ إلى ذلك؛ وكان بشّار بن برد قد تحدّث عمّا سمّاه «نَهْبَ المُتَع» في المجلس، فقال: «لا تجعلوا مجلسنا غناءً كله، ولا شعراً كله، ولا سمراً كله، ولكن انتهبوه انتهاباً»[6].

ولعلّ هذا ما جعل نوعاً أدبياً يسود في المجالس، ويكثر تأليفُ الكتب فيه، وهو أدب المسامرة، أو أدب الحديث، الذي وصفه ابن الرومي فقال:

وقد سئمتُ مآربي ... فكأنّ أطيَبَها خبيثُ
إلاّ الحديث، فإنّه ... مثلُ اسمه أبداً حديثُ[7]

وقد أربى هذا النوع، كما يقول الحصري القيرواني، ويسميه «مقطعات الحديث والسمر وما يتلقاه الناس في المجالس» على أنواع الأدب الأخرى، وهي عشرة[8]. وأدب المسامرة، أو مقطعات الحديث والسمر، نصٌّ مفتوح، قوامُهُ كما جاء في **ثمرات الأوراق**، على لسان مسامر بارع: «إخبارٌ لمنصتٍ وإنصاتٌ لمخبرٍ ومفاوضةٌ في ما يعجب ويليق. وهي [أي المسامرة] صنفان لا ثالث لهما: أَحَدُهُما الإخبارُ بما يوافق خبراً مسموعاً، والثاني الإخبارُ بما يوافق أغراضَ صاحب المجلس»[9]. ويَحْكمه إمتاعُ المتلقي/المسامر، فيكون أطيب من الشُّهد، كما قال الهيثم بن الربيع، المعروف بإبن حيّة النميري:

حديث إذا لم تخش عياً ـ كأنّه ... إذا ساقطته الشُّهد، او هو اطيب[10]

واللافت أنّ ابن شهيد الأندلسي (٣٨٢ ـ ٤٢٦ هـ)، في رسالته **التوابع والزوابع**، توجّه إلى المتلقي، فنصّ على أنّه يستخدم السَّجع ليحرّك المتلقي، أو ليبعث النشاط فيه، ليحكم له بـ «الأدبيّة» ويجيزه، بعد أن بخس الأدباء حقَّه، ولم يضعوه في المكانة التي يستحقها[11]. وهذا يعني أنّ المتلقي/السامع أو القارئ كان محور الظاهرة الأدبية، يَحكم نشوءَ النوع الأدبي وتطوُّرَه وأداءه وخصائصَه.

المتلقّي شريك المبدع في امتلاك الخصيصة الشعرية/الاستشفاف: ولئن يكن هدف الأدب، في هذه النظرية، هو البلوغ إلى إفهام المتلقي إفهاماً ممتعاً «يسابق فيه الفهمُ السمعَ... ولا غاية وراء هذا» كما يقول المرزوقي (ت ٤٢١ هـ)[12]، فقد لاحظنا أنها رأت إلى دور له في هذا الإفهام تمثَّل، علاوةً على الاستجابة والحكم، في اليقظة والنشاط للسماع والشراكة وحسن الاستبانة. وقد تطوّرت الرؤية إلى تقرير الدَّور المشارك، فنجد مَنْ يتحدث عن الفهم الثاقب والسمع المصيب.

وتوجه الشاعر ليلقى مَنْ «دَقَّ فهمُهُ»، وأعطى للشراكة بين

---

١ ـ نفسه، ٧٠/١ و**العمدة**، م.س.، ١٣٣/١.

٢ ـ نفسه، ٩٣/١. وأبو علي محمد بن حسن المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة** (بيروت: دار الجيل، ١٩٩١، جزء ١)، ص ١٦ و١٧.

٣ ـ **البيان والتبيين**، م.س.، ٦٨/١. **زهر الآداب**، م.س.، ١٩٩/١.

٤ ـ **زهر الآداب**، م.س.، ٣٥/١.

٥ ـ راجع: نفسه، ١٤٥/١.

٦ ـ نفسه، ١٩٧/١.

٧ ـ نفسه، ١٩٢/١.

٨ ـ نفسه، ١٩٦/١.

٩ ـ **ثمرات الأوراق**، م.س.، نقلاً عن كتاب **سلوان المطاع من عدوان الطباع** لابن عبدالله محمد بن محمد المعروف بابن ظفر المكي (ت٥٦٨) ألّفه لبعض القواد من صقلية سنة ٥٥٤ هـ.

١٠ ـ **زهر الآداب**، م.س.، ٤٦/١.

١١ ـ ابن شهيد الأندلسي: **رسالة التوابع والزوابع** (تحقيق بطرس البستاني، بيروت: دار صادر، ١٩٦٧)، ص ٥٦ و٥٧ و١١٦ و١١٧ و١٣١.

١٢ ـ **شرح ديوان الحماسة**، م.س.، ص ٦.

الشاعر ومتلقيه مفهوماً خاصّاً، إذ جعل خصيصةَ الشعر ملك القادر على «افتراعه»، أي على الكشف/الوصال، فقال أبو تمام:

والشِّعر فرجٌ ليست خصيصته طول الليالي إلاّ لمفترعه

فلم يعد المتلقي ذلك المستقبِلَ الذي يهتزُّ بارتياح وطرب ويقول: «صَدَقا»... بل غدا ذلك الساهرَ طوالَ الليالي ليفترع المعنى البِكْرَ، كأنه يقوم بعملية الوصال. لقد أضحى المتلقّي شريكَ المبدع في عملية الافتراع؛ فكما يراود المعنى الخفيُّ في العالَم الشاعرَ، تراود الخصيصةُ الشعرية التي تجسده المتلقيَ. وينبغي أن تكون هذه الخصيصةُ جميلةً ليقبلها الفهمُ ويلتذّ بها السمعُ، وإذا وردتْ على ضد هذه الصفة «صدَئ الفهمُ» منها و«تأذّى السمع». وهي عندما يتلقاها بالإصغاء تكون «مبتسمةً من مثاني الألفاظ عند الاستشفاف... تعطيك مرادك إنْ رَفَقْتَ بها وتمنعك جانِبَها إنْ عَنفْتَ معها»[1]. فالتلقي غدا استشفافاً/تذوقاً تعطي اللغة خلاله وتمنع، وهنا يختلف التأويل، وتتعدّد الرؤى. وفي هذه المماطلة الآيلة إلى الرضى تتمثل لذاذة الشِّعر، أي متعته. ويقول أبو إسحق الصابي في هذا: «أفْخَرُ الشعر ما غَمضَ، فلم يعطك غَرضَهُ إلاّ بعد مماطلةٍ منه». ويؤيد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) هذا القول[2].

والنَّيْلُ الأحلى، لما هو بالميزة أولى، ليس نيل المعنى الظاهر، وإنما نيل ما يسمِّيه عبد القاهر «معنى المعنى»، عندما يقول: «نعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[3].

ولئن يكن البليغُ التامُّ هو القادرَ على إفهام العامة معاني الخاصة، كما رأى بِشرُ بن المعتمر ومن قَبْلِهِ عبدُ الحميد الكاتب، فإنّ الرؤية التي تتحدث عن المشاركة في «افتراع» الخصيصة ترى أنّ المتلقي ينبغي أن يرقى إلى مستوى المبدع، وكأنها تقول: إنّ الشعر يوجَّه إلى الخاصة. وهذا ما يدلّ عليه حوارُ أبي تمام مع الشاعرين الناقدين أبي سعيد الضرير وأبي العميثل اللذين وكّلهما طاهرُ بن الحسين الخزاعي، والي خراسان، بفحص الشعراء الوافدين اليه[4].

وإن يكن هذا الجنس من الشعر لا يلذّ للسَّمع فلا تهشّ النفسُ لتلقّيه، ولا يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكدّ الخاطر، كما يقول صاحب **الوساطة**، فإنّه، وبعد أن يتمّ استشفافُه، يضيء كما الكواكب، فيحدث عندئذٍ الكشف.

وهكذا اختلف الناس، فتحدث الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠)، في **الموازنة**، عن اتجاهين شعريّين، وفي الوقت نفسه عن اتجاهين في التلقي، وقرّر أنّ دور المتلقي هو الذي يحدد الشعرية ومستواها[5].

المتلقي: الشاعر المتكوِّن/المتلقي المكوِّن

يمر الأديب، قبل أن يبدأ الإنتاج، بمرحلة يتلقى خلالها اللغة والموروث الثقافي، الأمر الذي يُسْهم في تكوين مَلَكَتِهِ الأدبية وفي امتلاكه منظومةَ الترميز أو القيم الجمالية المشتركة بينه وبين متلقي إنتاجه المنتظر. والأديب، في هذه المرحلة التي لا تنقطع، متَلقٍّ من نحوٍ أول، ومنتجٌ يتكون من نحوٍ ثانٍ. وللمتلقي المتمثل في اللغة والموروث الثقافي دور في تكوّنه؛ فنحن إزاء متلقٍّ متكوِّنٍ وآخرَ مكوِّنٍ.

وهذه الظاهرة ملحوظة في الشعر العربي منذ نشأته، وقد اتخذتْ شكل الرواية؛ فليس من شاعرٍ معروف إلاّ وكان راويةَ شاعرٍ آخر. وعلى سبيل المثال نذكر سلسلة بشامة بن الغدير ← أَوْس بن حجر ← زهير بن أبي سلمى ← كعب بن زهير ← الحطيئة ← هُدبة بن الخشرم ← كثيِّر عزة. وإن يكن امرؤ القيس «سابقَ الشعراء» ومَنْ «خَسَفَ (حَفَرَ حتى تفجَّر الماء) عَيْنَ الشعر» لَهُم، فإنه يعترف لابن خذام بالسَّبْق. يقول ابن قتيبة: «قال ابنُ الكلبي: أوّلُ مَنْ بكى الدِّيار امرؤ القيس بنُ حارثة بنُ الحمام بنُ معاوية. وإياه عنى امرؤ القيس بقوله:

يا صاحبيّ قفا النواعج ساعةً نبكي الدِّيارَ كما بكى ابنُ حمام

وقال أبو عبيدة: هو ابن خذام، وأنشد:

عُوجا على الطَّلل المحيل لعلّنا نبكي الديارَ كما بكى ابنُ خذام»[6]

وتحتفظ كتبُ تاريخ الأدب بالكثير من الروايات التي تفيد بأنّ مرحلة التلقي قبل الإنتاج كانت أصلاً مكوِّناً مؤسِّساً. فمن التقاليد المعروفة لدى العرب أنّ الموهوب (مشروع الشاعر) كان يرحل إلى البادية ليتلقّى اللغة ويمتلكها سليقةً،

---

١ ـ نفسه، ص ٦ ـ ٨.

٢ ـ عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة** (بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٢)، ص ١٠٢ و١١٨، وراجع ابن الأثير: **المثل السائر**، ج ٤، ص ٧.

٣ ـ نفسه، الجزائر، موفم للنشر، ١٩٩١، ص ٢٥١.

٤ ـ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت ٣٣٥ هـ): **أخبار أبي تمام** (تحقيق د. خليل عساكر، د. عبده عزام، د. نظير الاسلام الهندي، ط. القاهرة)، ص ٧٢. **ديوان أبي تمام** (شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، القاهرة: دار المعارف، ج ١) ص ٢١٦. **الوساطة**، م.س.، ص ١٩.

٥ ـ أبو القاسم، الحسن بن بشر الآمدي: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري** (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٤٤)، ص١١.

٦ ـ نفسه، ص ٣٨٨، **الشعر والشعراء**، م.س.، ٦٨/١.

قال مُسلم لدعبل:
«إيّاك أن يكون أوّلُ ما يَظْهر لك
ساقطاً فتُعرف به، ثم لو قلتَ كل شيء
جيداً كان الأوّل أشهرَ عنك»

وأنه كان يحفظ شعرَ الأسلاف؛ ونصيحةُ خَلَف الأحمر لأبي نواس بالحفظ والنِّسيان أشهرُ من أن يعاد ذِكْرُها. ولم يقتصر ذلك على الشعر، وإنما شمل الخطابةَ أيضاً؛ فممّا يروى أنّ خالداً القسري قال: «حفّظني أبي ألفَ خطبة، ثم قال لي: تناسها، فنسيتها فلم أُردْ بعدُ شيئاً من الكلام إلاّ سَهلَ عليَّ». وكان حفظُهُ، كما يقول ابنُ طباطبا، «رياضةً لفهمه وتهذيباً لطبعه»[1].

وعلاوةً على رياضة الفهم وتهذيب الطبع، فإنّ هذا التلقي يؤدي دور امتلاك منظومة الترميز ـ القيم الجمالية المشتركة، ومن دونها تضطرب عمليّتا الإنتاج والتوصيل. فالمعروف أنّ كل توصيل ناجح يقتضي وجودَ توافقٍ طبيعي بين طرفي الظاهرة الأدبيّة توجدهُ منظومةُ القيم المشتركة.ومن دون هذا التوافق، في أي درجة من درجاته، يتعذّر الإيصال. ولعلّ هذه الحقيقة تفسِّر إشكاليةَ الإيصال التي أثارها شعرُ أبي تمام، إذ إنّ هذا الشاعر لم يرحل إلى البادية، بل نشأ في الحاضرة متّكئاً على نفسه، حسب تعبير النقد العربي القديم. كما أنها تفسِّر الإشكاليةَ نفسها التي يثيرها الشعرُ الحديثُ في معظم نماذجه؛ فهذه النماذج تتخذ من ثقافة الآخر الغربي ـ منتقاةً ومجتزأةً ومنفصلةً عن سياقها التاريخي ـ متلقّياً مكوِّناً.

وقد أولى النقدُ العربيُّ القديمُ هذه المرحلةَ اهتماماً خاصّاً، فتحدث ابنُ قتيبة عن حاجة الشعر إلى التلقي، وسمّاه «السَّماع» لما فيه [الشعر] «من الألفاظِ الغريبة واللغاتِ المختلفة والكلام الوحشي وأسماءِ الشجر والنبات والمواضع والمياه»[2]. ولئن يكن ابنُ قتيبة قد تحدّث عن وظيفة السَّماع في امتلاك اللغة، فإنّ القاضي الجرجاني تحدّث عن دور الرِّواية والدُّرْبة فقال: «الشعر عِلْمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطَّبعُ والروايةُ والذكاء، ثم تكون الدُّربةُ مادةً له وقوّةً لكلٍّ من أسبابه. فمن اجتمعتْ له هذه الخصالُ فهو المحسنُ المبرِّز. وبقدر نصيبه منها تكون مرتبتُهُ في الإحسان». وإذا كان القاضي الجرجاني لا يفضّل، في هذه القضيّة، بين القديم والمُحْدَث والجاهليّ والمخضرم والأعرابيّ والمولَّد، فإنّه يرى «حاجة المحدث إلى الرِّواية أمسّ»، ويجده «إلى كثرة الحفظ أكثرَ حاجةً»[3]. وهذا ما نراه نحن لشعراء الحداثة وما بعدها عندنا. فللرواية، كما يضيف الجرجاني، وظيفةُ تكوين الطبع المهذَّب، أي «الطبع الذي صَقَلَه الأدبُ وشحذتْه الروايةُ»[4]؛ ولها، كما يقول ابنُ خلدون (ت ٨٠٨ هـ)، وظيفةُ «تحصيل الملكة»[5]: «اِعلمْ أنّ لعمل الشعر وإحكامِ صناعته شروطاً أوّلُها الحفظُ من جنسه، أي من جنسِ شعرِ العرب، حتى تنشأ في النفس مَلَكَةٌ يَنْسج على منوالها ويتخير المحفوظَ من الحرّ النَّقي الكثير الأساليب(...). ومن كان خالياً من المحفوظ فَنَظْمُهُ قاصرٌ رديء...». ويتحدث عن الدّربة فيقول: «ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشَحْذِ القريحة للنسج على المنوال يُقْبِل على النظم. وبالإكثار منه تستحكم مَلَكَتُهُ وتَرْسخ...»؛ فالقريحةُ كالضَّرع يدرّ بالامتراء ويجفّ بالترك والإهمال.

ولاحظ النقادُ العربُ القدامى التَّوافق الذي يقوم بين الأديب والمتلقّي. ومن مظاهره ما يرويه أبو هلال العسكري، فيقول: «أنشد عمرُ بن أبي ربيعة ابنَ عباس: تشطّ غداً دارُ جيراننا، فقال ابن عباس: وللدار بَعْد غدٍ أَبْعَدُ. فقال عمر: واللّه ما قلتُ إلاّ كذلك»، ثم يعلِّق «وإذا كان القوم من قبيلة واحدة، وفي أرضٍ واحدة، فإنّ خواطرهم تقع متقاربةً»[6]. وهذا التوافق ـ التقارب هو ما كان ابنُ أبي عتيق قد سمّاه «الشيطانَ الواحد»، عندما قال لعمر بن أبي ربيعة: «إنّ شيطانك، وربّ القبر، ربما ألمَّ بي، فيجد عندي من عصيانه خلافَ ما يجد عندك من طاعته فيصيب منّي وأُصيبُ منه»[7].

يسعى الشاعر، قبل الإنتاج، أن يركب «ظهر الطَّريق»، ثم يمضي في دربه الخاصّ المنشعب منه. وهذا ما خاطب به أحمد بن أبي طاهر البحتريَّ:

والشِّعرُ ظهرُ طريقٍ أنتَ راكبُه	فمنه منشعبٌ أو غيرُ منشعبِ
وربّما ضمَّ بين الرّكب منهجه	وألصقَ الطُّنبَ العالي على الطُّنبِ[8]

---

١ ـ ابن طباطبا: **عيار الشعر** (تحقيق د. عبد العزيز المانع، القاهرة: مكتبة الخانجي)، ص ١٤ و١٥.
٢ ـ **الشعر والشعراء**، م.س.، ١/٢٦ و٢٧.
٣ ـ **الوساطة**...، م.س.، ص ٥١.
٤ ـ نفسه، ص ٢٥.
٥ ـ عبد الرحمن بن خلدون: **المقدّمة**، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٦)، ص ٣٥٥ و٣٥٦. ويتحدث عن علم الأدب فيرى أنّ الإجادة في فني المنظوم والمنثور تقتضي جمع ما عساه أن تحصل به الملكة، ص ٣٤٣.
٦ ـ **كتاب الصّناعتين**، م.س.، ص٢٣٠.
٧ ـ **الأغاني** م.س.، ١/٩٨.
٨ ـ **الوساطة**، م.س.، ص ٢١٥.

يشير ابن أبي طاهر، في البيت الثاني، إلى ظاهرةٍ كثُر الحديثُ عنها في النقد العربي القديم، وهي ظاهرة السَّرقة. وقد رأى إليها الشاعرُ من منظور «المتكوِّن الثقافي» الواحد الحاضر في إنتاجِ غيرِ شاعر؛ فقد «يلصق الطنب على الطِّنب» فـ «ينشعب» الشاعرُ في دربه الخاصِّ، وقد «لا ينشعب». ولعلَّ القاضي الجرجاني أصاب عندما قال: «والسَّرقُ، أَيَّدكَ اللَّهُ، داءٌ قديمٌ وعيبٌ عتيقٌ. وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمدّ قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه...»، ثم قرَّر أنه يحظر على نفسه، ولا يرى لغيره، «بثَّ الحكم على شاعر بالسَّرقة»[1].

ويمكن أن نرى إلى هذه الظاهرة، في ضوء ما سبق، بوصفها شكلاً من أشكال التناصّ الذي تُفضي إليه المثاقفةُ؛ ومفهومُه بعامَّة: «حضورُ نصٍّ، في شكلٍ ما، في نصٍّ آخر...». ويتخذ هذا الحضورُ أشكالاً كثيرة، تحدِّد طبيعتها طبيعة الحكم. ويحتاج هذا الحُكْمُ، في الشعر العربيّ السائد: المديح والهجاء، إلى مزيدٍ من التأنِّي، فضلاً عن معرفة طبيعة هذا الشعر، الذي كان التفرُّدُ فيه يكاد يقتصر على التفرّد في صياغة المعاني المطروحة في الطريق، كما قال الجاحظ؛ ولهذا قال الآمدي: «السَّرق يكون في البديع الذي ليس للناسِ فيه اشتراكٌ»[2].

ويتمثل دورُ المتلقِّي المكوِّن في عمليَّة أخرى تحدَّث عنها القاضي الجرجاني فقال: «ثم تكون الدّربة مادةً له [الشعر] وقوّةً لكلِّ من أسبابه». والدُّربة تقليد من تقاليد الشعر العربي: فمن المعروف أنّ الشاعر النَّاشئ يتدرَّج في كنفِ شاعرٍ كبير، فيكون راويةً له من نحوٍ أوَّل، وتلميذاً من نحوٍ ثان، فيجد فيه متلقِّياً متميِّزاً يَنْظر في شعره، ويعيد النَّظر، ويعلِّمه ذلك، ثم يأذن له بالمضيّ إلى المجالس، بعد أن ينشعب به الطريقُ، لينشد شعره. والرِّوايات كثيرة في هذا الصَّدد، نذكر منها ما يقوله الشاعرُ دعبل بن علي الخزاعي عن أستاذه الشاعر مُسْلم بن الوليد الأنصاري. يقول دعبل: «ما زلت أقول الشعر وأعرضه على مسلم، فيقول لي: اكتمْ هذا حتى قلتُ:

أين الشَّبابُ وأيَّةٌ سلكا ... لا أين يُطلبُ، ضلَّ، بل هلكا

لا تعجبي، يا سلْمُ، من رجلٍ ... ضَحك المشيبُ برأسه فبكى...

فقال: إذهب، الآن، فأَظهرْ شعركَ كيف شئتَ لمن شئتَ». وقد سوَّغ ابنُ الوليد تشدّده هذا لتلميذه، فقال له: «إيَّاك أن يكون أوَّلُ ما يظهر لك ساقطاً فتُعْرَفُ به، ثمَّ لو قلتَ كلّ شيءٍ جيِّداً كان الأوَّلُ أشهرَ عنك، وكنتَ لا تزال تُعيَّر به»[3].

بعد الدُّربة والتتلمذ، كان الشاعر يَعْرض قصيدته على متلقّين معيَّنين يُبدون رأيهم فيها

وفي هذه المرحلة يكون الشاعر متلقياً، أيضاً، يديم النَّظر في شعره وفي أشعار الآخرين، كما يقول ابن طباطبا، إلى أن «تصير موادُّ لطبعهِ»، فيأتي شعرُهُ مثلَ «سبيكةٍ مفرغة» أو مثل «وادٍ مدَّته سيولٌ جاريةٌ من شعاب مختلفة» أو «كطيبٍ تركَّبَ من أخلاط»[4]. وهذا هو شأن الإنتاج الأدبي في كل زمان ومكان، والتفرُّد إنما يكون في الإبداع الخاصّ: سبيكة ونهراً وطيباً... الذي يوصل إليه الدربُ الخاصُّ المنشعبُ من ظهر الطريق. و«ظهر الطريق» تجربة تتداخل عواملُ كثيرةٌ في تكوينها، وأبرزُ هذه العوامل: الموروثُ الثقافي، وعيشُ الحياة اليوميَّة.

المتلقِّي المجوِّد: الضِّمني والظاهر

من الحقائق المعروفة أنّ الشاعر هو المتلقي الأوَّل لشعره، وهو، في الغالب، يعيد النظر فيه، تدفعه إلى ذلك أمورٌ أوَّلُها: الرغبةُ الذَّاتية في التفرُّد بـ «الإبداع الخاص»؛ وثانيها: المتلقي الضِّمنيُّ المتمثِّلُ في المستوى الشعري لموروثه الثقافي الذي كوَّن وعياً نقدياً سائداً؛ وثالثُها: الحقيقةُ المقرَّرة المتمثلة في أنه ينبغي عليه ألا يُظهر شِعْرَهُ إلاَّ بعد ثقته بجودته، كما مرَّ بنا قبل قليل. وقد نصَّ ابنُ طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) على ذلك فقال: «فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يُظهر شِعْرَه إلاَّ بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نُبِّه عليها، وأُمِر بالتحرُّز منها، ونُهي عن استعمال نظائرها...»[5].

وإن يكن ابنُ طباطبا متأخِّراً فهوإنَّما يقرِّر تقليداً عرفه الشعرُ العربيُّ منذ نشأته. فقد تطوَّر هذا الشعر، بفعل إعادة النظر: من السَّجع إلى الرجز والهزج، فالقريض فالقصيد. وعرف تقاليدَ شعريَّةً سائدة، مثل افتتاح القصيدة بالطَّلليَّة،

---

١ ـ نفسه، ص ٢١٤.

٢ ـ **الموازنة**، م.س.، ص ٥٠.

٣ ـ **الأغاني**، م.س.، ٢٠/١٥١ و١٥٧.

٤ ـ **عيار الشعر**، م.س.، ص ١٤.

٥ ـ نفسه، م.س.، ص ١٤ و١٥.

والنسيبِ، والتصريع، ووحدةِ البيت والوزنِ والقافية والرويّ وحركته. وكان الشاعر، منذ العصر الجاهلي، مسكوناً بالرغبة في تجاوز الأسلاف، فتساءل عنترة: «هل غادر الشعراءُ من متردَّم؟»، وقال زهير: «ما أرانا نقول إلاّ معارا...». وهذا السَّعي إلى الاتّباع والإبداع في آن ملحوظٌ منذ البدايات؛ فإن يكن امرؤ القيس قد عاج على الطلل المحيل وبكى كابن خذام، فإنه ـ وهو رائد النقلة إلى طور القصيدة ـ كان يذود عنه القوافي ويصطفي الدرَّ المستجادَ منها كما يقول:

ـ تخبِّرني الجنُّ أشعارها ... فما شئتُ من شعرهنّ اصطفيت
ـ أذود القوافي عنّي ذيادا ... ذيادَ غلامٍ جريءٍ جرادا
فلمّا كثرن وعنّينه ... تخيَّر منهن شتّى جيادا
فأعزل مرجانها جانباً ... وآخذ من دُرِّها المستجادا(١)

ومضى في طريق التجويد شعراء كثيرون مثل زهير بن أبي سلمى والأخطل ومروان بن أبي حفصة الخ... وهم إنما يستجيبون بالدرجة الأولى إلى إرضاء القارئ الضمني الكامن فيهم.

وقد حدث، منذ أواخر العصر الجاهلي، تحوُّلٌ شعري يوضِحه ابنُ رشيق عندما يقول: «وكانت العرب لا تتكسب بالشعر حتى نشأ النابغةُ، فمدَح الملوكَ وقَبِلَ الصِّلةَ، وخَضَعَ للنعمان، وكان قادراً على الامتناع، فسقطتْ منزلته...»(٢).

أسقط التكسُّب منزلةَ نابغة الشعراء لأنه تحوّل بالشعر عن أداء وظيفتيه الأساسيتين وهما: تلك التي كانت القبيلةُ تحتفل بالشاعر من أجلها، وتلك التي تتمثل في قول التجربة الشخصيَّة. وهاتان الوظيفتان هما ما تحدث عنهما أوس بن حجر عندما قال:

أقول بما صبَّتْ عليّ غمامتي ... وجهدي في حبل العشيرة أحطب(٣)

لقد تحوّل الشاعر إلى أن يحطب في حبل السلطان فخضع له، وصار يقول ما تصبُّه غمامة البلاط، بوصفها متلقّياً ضمنياً يموِّل عملية الإنتاج. وما كان للشاعر، محترفِ المديح، إلاّ أن يطيع هذا المتلقي ويسمعَ له، على الرغم مما يجده في نفسه من رغبة. وهذا ما يقوله سويد بن كراع العقلي في قصائده:

... وجشَّمَني خَوْف ابنِ عفان رَدُّها ... فَثَقَّفْتُها حَوْلاً جريداً ومَرْبَعا
وقد كان في نَفْسي عليها زِيادَةٌ ... فلمْ أرَ إلاّ أنْ أُطيعَ وأَسْمَعا(٤)

يخاف سويد، إذن، أن يردّ ابنُ عفان، وهو متلقّيه ومموِّلُ إنتاجه، قصيدَتَهُ، فيجشِّمُهُ هذا الخوفُ أن يثقّفها حَوْلاً. وإن كان في نفسه زيادةٌ فإنه لم ير أن يطيعها، وإنما رأى أن يطيع السلطانَ ويسمعَ له.

ومضى الشعراء في هذا الدَّرب الذي انشعب لهم. فقال الأخطلُ لعبد الملك: «أقمت في مدحتك 'خفَّ القطينُ' سنةً فما بلغتُ كلَّ ما أردتُ»(٥). وصنع مروان بن أبي حفصة صنيعه لما مدح المهدي العباسيّ بقصيدته: «طرقتك زائرة»(٦). وقرر ابنُ الرومي أنه كان مشغولاً «بالتصرُّف في الشِّعر وطلبِ الرزقِ به»، وأشار إلى تأثير هذا المنحى في طبيعة الشعر، فقال لما قيل له: «لم لا تشبِّه تشبيهَ ابن المعتز وأنتَ أشعرُ منه؟»: «واغوثاه، لا يكلِّف اللّهُ نفساً إلاّ وسعَها، ذلك إنما يصف ماعونَ بيته لأنه ابنُ الخلفاء، وأنا مشغول بالتصرف في الشعر وطلب الرزق به، أمدحُ هذا مرةً وأهجو هذا مرةً وأعاتب هذا تارةً وأستعطفُ هذا طوراً»(٧).

وهكذا غدا ندى السلطان يُنْطِقُ لسانَ الشاعر، كما نقرأ في الرسالة الآتية:

ابلغْ أميرَ المؤمنين رسالةً ... لها عنقٌ بين الرواة فسيح
بأنّ لسان الشعر يُنطِقُهُ النَّدَى ... ويخرسه الإبطاءُ، وهو فسيح(٨)

وقد تحكَّم المتلقّي الذي يُنطق نداه لسانَ الشاعر، ففقد الشاعرُ ما تصبُّه عليه غمامتُهُ، وبقي له جهدُهُ في البحث عن قالبٍ شعري رائج يضمِّنه معاني المديح. وقد حَكَمَ عمليةَ البحث، أو الدوران، أو الطلب، كما قال جرير والفرزدق في وصفِ صنيعهما، عاملان أوّلهما السلطان مموِّلُ عملية الإنتاج، بوصفه مالكَ مصدر الرزق عطاءً وجوائزَ والعاملَ على توظيف الشعر وسيلة إعلام فاعلة، ولهذا يريد أن يُقدَّم مديحُه في قالبٍ شعري رائج. وثانيهما: العلماء الذين يقومون بتأسيس علوم العربيَّة، واستخدموا الشعر القديمَ مصدرَ معرفةٍ في التأسيس، فاتخذ هذا الشعر قيمةً متميِّزة، فاختار الشعراء قالبَ القصيدة ـ المعلَّقة، ولبَّوا بذلك حاجتَي السوق الثقافية/المتلقّي الضمني آنذاك: أولاهما حاجة السلطان إلى

---

١ ـ **العمدة**، م.س.، ١/٢٠٠.
٢ ـ **كتاب الصناعتين**، م.س.، ص١٤١.
٣ ـ **زهر الآداب**، م.س.، ١/١٥٠. أحطب: أستعين كما يستعين الحاطب بالحبل.
٤ ـ **الشعر والشعراء**، م.س.، ٢/٦٣٥.
٥ ـ **الأغاني**، م.س.، ٧/٣٥٠ و٣٥٧.
٦ ـ نفسه، ١/٨١ و٨٢ و٨٧ ـ ٨٩.
٧ ـ علي بن عبد الله بن حجة الحموي: **خزانة الأدب وغاية الأرب**، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ط ٢، ١٩٩١، ١/٢٤.
٨ ـ راجع: **الأغاني**: م.س.، ٣/١٥٢ و١٨ ـ ٢١٥.

المديح في شكل رائج، وكلّما جوّدوا في ذلك كسبوا؛ وثانيتهما حاجة الناس إلى شعر يحتذي الشعرَ الجاهليَّ المتمثل في أرقى نماذجه، وهي المعلقات، ومنها استقى النقّادُ والعلماءُ مقاييسَهم للشعر الجيد، ففضلوا الأخطل لأنه «أكثرهم عدد طوال جياد ليس فيها سقطٌ ولا فحشٌ، وأشدُّهُم تهذيباً لشعره».

وقد أدرك ابنُ قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) هذه الحقيقة، ورأى إلى موقع المتلقي الضمني ودوره في إقامة بناء قصيدة المديح، فقال: «إن مقصِّد القصائد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن... ليُميل نحوَهُ القلوبَ. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا، وإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء بدأ في المديح... فالشاعر المجيد مَنْ سَلَكَ هذه الأساليب»[1]. ورأى محمد مندور أنّ «هذه النظرية هي النظرية التقريريّة النِّظامية في تفسير تأليف القصيدة العربية؛ فليس صحيحاً أنّ الشاعر المادح هو الذي فكّر في أن يبدأ بذكر الديار والحبيبة والسفر وما إلى ذلك ليمهِّد لمديحه، وإنما هي تقاليدُ الشعر الجاهلي التي استمرّتْ حيَّةً مسيطرةً بعد أن دخل التكسُّبُ في الشعر، فأصبحت المدائحُ تتكون من جزئين منفصلين تمامَ الانفصال: القصيدة القديمة كما نجدها عند الجاهليين القدماء، ثم المدح»[2].

ويبدو أن ابن قتيبة لم يفسّر، في نظريته، تأليف القصيدة العربية وإنما تحدّث عن وظيفة الابتداء بذكر الديار والدِّمن، المتمثلة في إمالة القلوب نحوه والإصغاء إليه...، وهذا هو الجزء الأوّل من قصيدة المديح، وهو غير منفصل عن الجزء الثاني، لأنّه ينهض بأداء وظيفة معيَّنة أملاها إدراكُ الشاعر للحاجتين اللتين تحدّثنا عنهما آنفاً، وهما حاجة المتلقي/السلطان إلى شعر مقبول رائج، وحاجة المتلقِّي/العلماء العاملين على تأسيس العلوم العربية، الذين استخدموا الشعر الجاهلي مصدراً لهم، فصار رائجاً وسائداً بسبب وظيفته هذه. وهذا هو السبب في أن تقاليد الشعر الجاهلي استمرت حيّة مسيطرة بعد أن دخل التكسّب في الشعر.

ويتحدث النقاد العرب القدامى عن هذه القضيّة، وهي: بيان وظيفة الشعر الجاهلي التي اكسبته قيمة جعلت تقاليده حيّة مسيطرة، فيقول ابن قتيبة: «وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جلُّ أهل الأدب والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب والنحو، وفي كتاب اللّه عز وجل وحديث رسول اللّه» (ص)[3]. ويقول ابنُ رشيق إنّ الشعر الجاهلي «يقدَّم، من قبلهم، وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلّة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة»[4]. ويقول القاضي الجرجاني: «ولولا أن أهل الجاهلية جدُّوا بالتقدُّم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام لوجدتَ كثيراً من اشعارهم معيبةً...»[5].

فالحاجة إلى الشعر الذي يُحتجُّ به في تأسيس العلوم هو الذي قدَّم الشعر الجاهلي وجَعَلَ تقاليدَه سائدةً، وما عاد الناقد بقادر على إيجاد العيب فيه. وقد بحث الشاعرُ المتكسّب، المسكونُ بحاجة المتلقي الضمني إلى شعر رائج، عن هذا الشعر، فوجده، بعد أن فقد تجربته الشخصية في هذا الشعر، فاستخدمه في إمالة القلوب وتحقيق الإصغاء المفضي إلى سماع المديح، وهذا ما يطلبه السلطان.

وقد أفاض هؤلاء النقاد في الكلام على الاجتهاد في تحسين الاستهلال والتخلص، فقال القاضي الجرجاني: «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء»[6]. وقال ابن رشيق: «الشعر قفلٌ أوّلُهُ مفتاحُه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداءَ شعره، فإنه أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده من أول ما وهلة»[7]. وقال أبو هلال العسكري: «أحذق الشعراء مَنْ يتفقّد الابتداء والمقطع»[8]. وقال ابن حجة الحموي (٧٦٧ ـ ٨٣٧ هـ): «وخطاب الملوك في حسن الابتداء هو العمدة في حسن الأدب»، ثم راح يفصّل في ذلك، ويقدم الأمثلة المستقاة من تاريخ الأدب؛ ومن ذلك ما حدث بين جرير وعبد الملك وبين أبي النجم الراجز وهشام بن عبد الملك، وبين اسحق الموصلي والمعتصم، وبين كلٍ من البحتري والمتنبي وممدوحه...[9].

---

١ ـ **الشعر والشعراء** م.س.، ١/٢١ و ٢٢.

٢ ـ د. محمد مندور: **النقد المنهجي عند العرب** (القاهرة: دار نهضة مصر)، ص ٣٢.

٣ ـ **الشعر والشعراء**، م.س.، ١/٧.

٤ ـ **العمدة**، م.س.، ١/٩٠ و٩١.

٥ ـ **الوساطة**، م.س.، ص ٤.

٦ ـ نفسه، ص ٤٨.

٧ ـ **العمدة**، م.س.، ١/٢١٨ و٢١٩.

٨ ـ **كتاب الصناعتين**، ص ٤٣٤ وراجع في تفصيلة ذلك الحذق، ص ٤٣١ ـ ٤٣٥.

٩ ـ **خزانة الأدب وغاية الأرب**، م.س.، ١/٢١ ـ ٢٣.

قال جرير: إذا أراد الأخطل هجائي جمع خمسين شاعراً على شراب، فيقول هذا بيتاً وهذا بيتاً، ثم ينتحل القصيدة بعد أن يُتمّوها

ولم يستطع الشعراء التخلُّص من تحكم هذه التقاليد إلاّ عندما توجهوا إلى متلقٍّ آخر، ومنهم شعراءُ الغزل الخالص في العصر الأموي، وشعراءُ الدعوة السياسيّة مثل الكميت ابن زيد الأسدي ودعبل بن علي الخزاعي وشعراءِ الخوارج، والشعراءُ الصعاليك، وشعراءُ المجون في العصر العباسي مثل أبي نواس... الذي خضع للسلطان عندما مدح، فقال:

... أعِرْ شِعْرَك الأطلال، والمَنْزِلَ القَفْرا فقد طالما أَزْرَى به نَعْتُك الخَمْرا
دعاني الى نَعْتِ الطُّلولِ مُسلَّطٌ تضيقُ ذراعي أن أردَّ له أَمْرا
فسمعاً أميرَ المؤمنين وطاعةً وإنْ كنتَ جَشَّمْتَني مركباً وَعْرا

وخرج على هذا المركب الوعر، فكان يدع ذكر الطلول إذا ما دارت الكأس:

ودَع الذِّكْرَ للطلولِ إذا مـا دارتِ الكأسُ يسرةً ويمينا!

المتلقِّي المستقبِل/المتلقِّي المعيَّن

أ ـ مشاركة المتلقِّي في الحكم المؤذِن بإذاعة القصيدة: كان الشاعر يَعْرِض قصيدته، عندما ينتهي من تجويدها، على متلقين معيَّنين إما في أسرته أو قبيلته أو على الشعراءِ أو العلماءِ النقّاد. والعَرْض، هنا، يأتي في مرحلة تالية لمرحلة الدّربة والتتلمذ التي تحدّثنا عنها آنفاً. وكان المتلقِّي المستقبِل المعيَّن يبدي رأيه. ومن الرِّوايات التي تتحدّث عن ذلك نذكر:

ـ أنّ الكميت بن زيد الأسدي، وكان قد نظم شعراً مختلفاً، أتى إلى الفرزدق، يسأله إن كان يذيع هذا الشِّعر أم لا. فقال له الفرزدق بعد أن أبدى تشوقه وإعجابه: «أَذِعْ، يا ابنَ أخي، وأنتَ واللّهِ أشعَرُ مَنْ مضى ومَنْ بقي»[1].

ـ وأنّ مروان بن أبي حفصة جاء إلى حلقة يونس اللغوي النحوي، فأخذ بيد خَلَفِ الأحمر (ت ١٨٠ هـ) وقال له: «نَشَدْتُكَ اللّه، يا أبا محرز، ألا نصحتني في شعري، فإنّ الناس يُخدعون في أشعارهم». وأنشده قوله:

طرقتك زائرةٌ فحيِّ خيالها بيضاء تخلط بالجمال دلالها

فقال له: أنتَ أشعرُ من الأعشى في قوله: «'رحلتْ سُميّة غدوةً أجمالها...'». فقال له مروان: «أتبلغ بي الأعشى هكذا!؟...»[2].

يفيد هذا الخبر أنّ الشاعر كان يسعى إلى إسماع متلقٍّ معينٍ شعرَهُ، بغيةَ سماع حكمه. ويفيد أيضاً ما كنا ذهبنا إليه من قبل، من أنّ متلقياً ضمنياً كان يكمن في داخل الشاعر، وهو الأعشى هنا، وقد قلّده مروان ولم يرض بأن يقدّم عليه ولو في قصيدة معيَّنة.

ـ وأنّ الشعراء كانوا، كما يذكر عليّ بن الجَهْم، «يجتمعون كلَّ جمعةٍ في القبة المعروفة بهم في جامع بغداد، فيتناشدون الشعر، ويعرض كلُّ واحد منهم على الآخر أحدثَ ما جادت به قريحتُهُ من الشعر بعد مفارقتهم بعضهم بعضاً في الجمعة التي قبلها...»[3].

ب ـ مشاركة المتلقِّي في نظم القصيدة: وكانت تتم، قبل العرض وخلاله، عمليةً فريدةً تتمثل في مشاركة المتلقِّي في نظم القصيدة. والأخبار التي تفيد ذلك كثيرة، نذكر منها نماذج مختارة.

ـ أنشد حسانُ بن ثابت ابنَتَهُ:

وقافيةٍ مثل السِّنان رُزِئتها تناولتُ من جوِّ السَّماء نزولها

فقالت ابنته:

يراها الذي لا ينطقُ الشعر عنده ويعجز عن أمثالها أن يقولها[4].

ـ وقال جرير: «واللّه ما يهجوني الأخطل وحده، وإنما يهجوني معه خمسون شاعراً، كلهم عزيز ليس بدون الأخطل. وذلك أنه إذا أراد هجائي جَمَعَهُم على شراب، فيقول هذا بيتاً وهذا بيتاً، وينتحل القصيدةَ بعد أن يُتموها»[5].

ـ وجاء في **الأغاني** عن بني عديّ: «وكانوا يتعاونون عليه ولا يُصْحِرُون له»[6].

ـ كانت تَيْم رعاءَ غنمٍ، فيغدون في غنمهم، ثم يروحون. وقد جاء كلُّ رجل منهم بأبيات فيرفّدون عمر بن لجأ التيمي، فينتحلها. ووصفهم جرير بأنهم شعراء لئام[7].

ـ جاء في **الوساطة** أنّ الشاعر قال لقومه: «إنّ شيخكم يريد

---

١ ـ عبد القادر بن عمر البغدادي (١٠٣٠ ـ ١٠٩٣ هـ): **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٤٧ جزء ٤)، ص ٢٣٦.

٢ ـ **الأغاني**، م.س.، ١٠/٨١ و٨٢ و٨٧ ـ ٨٩.

٣ ـ د. مصطفى الشكعة: **رحلة الشعر من العباسية الى الأموية** (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٣، القسم الثالث)، ص ٧٥٠.

٤ ـ **الشعر والشعراء**، م.س.، ١/٢٢٦.

٥ ـ **الأغاني**، م.س.، ٨/٨.

٦ ـ نفسه، ٨/٥٥. أصْحَر الرجل إذ برز الى الصّحراء.

٧ ـ نفسه، ٨/٧٨، **وطبقات فحول الشعراء**، م.س.، ص ١٠١ ـ ١٠٣.

امتداح هذا الشريف بمكة»، فزوّده كلٌّ منهم البيتين والثلاثة[1].

ـ وجاء في **الأغاني** أنّ ابراهيم بن العباس ودعبلاً اشتركا في نظم قصيدةِ هجاء، فكان الواحدُ منهما يقول بيتاً يجيزه الآخر. وهذا ما حدث عندما التقى سلمةُ بن عيّاش والفرزدق في حَبْسِ مالك بن المنذر بنِ الجارود[2].

ج ـ مشاركة في تداول نقدي يسهم في تطور الشعر: وكان إنشاد الشعر يتم في مجالس القوم، وبخاصّة في مجالس الحكّام، في أسواق العرب، ومنها في الجاهلية سوقُ عكاظ وفي الإسلام المربدُ. وكانت تُضرب للنابغة في عكاظ قبةٌ من أدم، فتأتيه الشعراءُ، فَتَعْرض عليه أشعارَها، فيُصْدِر أحكاماً قد لا تُقبل، فيدور حوارٌ يَقْصر أو يطول. وكان هذا كُلُّهُ يُسْهم في تطور الشعر من طريق اختيار الشعر الجيد، وعَرْضِهِ، وإصدار الأحكام عليه، فتتم عملية توحيد اللغة ويتطور الشعر. وكان المتلقّي يسهم في ذلك. ومن الأخبار الدالة نذكر حادثة قدوم النابغة إلى المدينة وإنشاده قصيدتَه: «أمن آلِ ميّةَ رائح أو مغتدي...» فعاب عليه المتلقون اختلافَ حركةِ الرويّ (وهو ما سُمّي «الإقواء» في ما بعد)، فلما أدرك العيبَ وتجاوَزَهُ قال: «دخلتُ يثربَ وفي شعري شيء، وخرجتُ وأنا أشعرُ الناس»[3].

وكان للمتلقّي المعيَّن الذي يوجّه إليه الشعرُ دورٌ أساسيٌّ في تقويم الشعر وتوجيهه. وقد مرّ بنا أن السلطان، بوصفه متلقّياً ضمنياً، دَفَعَ الشعراءَ إلى البحث عن قالب رائج؛ وكُتُبُ الأدب تمتلئ بالأخبار عن دور السلطان في توجيه الشعراء إلى المديح، وإلى الهجاء أحياناً، وإلى معانٍ معينة في المديح وإلى تجويد صياغتها[4]. وقد أعلن الشاعرُ بوضوح أنّ رقصه إنما يكون «على مقدار إيقاع الزمان» الذي يملكه متلقّيه[5].

ومرّ بنا، أيضاً، أنّ بحث الشاعر عن قالب رائج قد وَقَعَ على بناء القصيدة المعلّقة من الشعر الجاهلي، فاختاره مقدمةً لقصيدته المدحية ليُميل به القلوب ويستوثق من الإصغاء، ودَفَعَهُ إلى ذلك سيادةُ مقاييس العلماء الذين استخدموا الشعر الجاهلي مصدرَ معرفةٍ. وتمثلت هذه المقاييس بكثرة القصائد وطولها وجودتها، وخلوّها من السقط والفحش، وتميزها بشدّة التهذيب والتجويد.

الشعر العظيم هو القادر على مخاطبة المتلقّي المطلق غير المشروط بزمان إنتاج الشعر ومكانه

وقد تحكّم هؤلاء العلماء بالشعراء، فتحدث محمد بن سلاّم عن أنّ «للشعر صناعةً وثقافةً يعرفها أهلُ العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»، واستشهد بحادثة تُروى عن خَلَف الأحمر، فقد قال قائل له: «إذا سمعتُ أنا بالشعر واستحسنتُهُ فما أبالي ما قلتَ فيه أنتَ وأصحابُك»، فقال له خَلَفٌ: «إذا أخذتَ أنتَ درهماً فاستحسنْتَهُ، فقال لك الصرّافُ إنّه رديء، هل ينفعك استحسانُكَ له؟»[6]. ويبدو أن ما ذهب إليه ابنُ سلاّم كان أمراً مسلّماً به عند هؤلاء العلماء، فقال الآمدي: «فمِنْ سبيلِ مَنْ عُرِفَ بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له أن يُقْضَى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلَّم له الحكمُ ويُقْبَلَ منه ما يقولُهُ ويُعمَلَ على ما تمثّله، ولا ينازَع في شيء من ذلك، إذ كان من الواجب أن يُسلَّم لأهل كل صناعة بصناعتهم»[7].

د ـ المتلقي يَحْكم تغيُّر الشعر: وقد دار صراع بين الشاعر المبدع والناقد الملتزم بقواعدَ وأصولٍ يريد للشعر أن يتقيد بها. ومن مظاهره ما تَذْكره كتبُ الأدب عن ضيق الفرزدق بعبد اللّه بن إسحاق الحضرميّ، وقصيدة عمّار الكلبي التي قال فيها مخاطباً «المستعربين» الذين قاسوا الشعر وذرعوه:

ما كلُّ قولي مشروحاً لكم، فخذوا ما تعرفون، وما لم تعرفوا فَدَعوا![8]

واعترض البحتري على الحدود التي كُلِّف بها الشعراء. وبلغ من تأثير المتلقّي أنّ الشعر كان يتغيّر بتغيّره. ومن نماذجِ ذلك نذكر:

□ **على مستوى التّجويد**: قال أحمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الخريمي: «مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد، يعني كاتبَ البرامكة، أشعَرُ مِنْ مراتبك فيه وأجودُ». فقال: «كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما

---

١ ـ **الوساطة**، م.س.، ص ١٦٢.

٢ ـ **الأغاني**، م.س.، ١٠/٤٦، **وطبقات فحول الشعراء** م.س.، ص ٧٨.

٣ ـ راجع في تفصيل ذلك: د. عبد العزيز عتيق: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٢)، ص ٢٨ ـ ٣٤.

٤ ـ راجع، على سبيل المثال فحسب، **الأغاني** م.س.، ١٩/٤٣ و٤٤ و٧/٣٥٠ و٣٥٧. **الشعر والشعراء**، م.س.، ١/٣٩٣. **البيان والتبيين**، م.س.، ١/٦٥. **طبقات فحول الشعراء**، م.س.، **المقدمة** ج٢. **العمدة**، م.س.، ١/٨٠ و٨١.

٥ ـ **زهر الآداب**، م.س.، ١/١٩٦.

٦ ـ **طبقات فحول الشعراء**، م.س.، ص ٤.

٧ ـ **الموازنة**.. ، م.س.، ص ٣٧٥.

٨ ـ راجع في تفصيل الرواية: **الشعر والشعراء**، م.س.، ١/٣٣ و٣٤.

بونٌ بعيد»[1]. وهو بهذا يعيد إلى الذاكرة قولَ الحطيئة: «أشعر الناس، [مشيراً إلى لسانه]، هذا إذا طمع»[2].

□ **على مستوى المعجم اللُّغوي**: كان البحتري يتعمَّد حذفَ الغريب والوحشيّ من شعره ليقرِّبه مِنْ فَهْم مَنْ يمتدحه، إلاَّ أن يأتيه طبعُهُ باللفظة بعد اللفظة في موضعها من غير طلبٍ لها، ويرى أن ذلك أنفق له، فنفق وبلغ المراد والغرض[3].

□ **على مستوى الاتجاه الشعري ومفهوم الشعر**: قال كثيِّر (ت ١٠٥ هـ) لنصيب، عندما تولَّى عمرُ بن العزيز الخلافة: «خذْ في شَرْجٍ (أي ضَرْبٍ) من الشعر غير ما كنَّا نقوله لعمرو وأبائه فإنّ الرجل آخريٌ وليس بدنيوي». وباشر الشعراء في هذا الضرب من الشعر فاتجه جرير اتجاهاً اجتماعياً، وصاغ نصيب مفهوماً للشعر يتأثر فيه بمفهوم النبي (ص) له، فقال:

وما الشِّعر إلاّ حكمة من مؤلِّف بمنطق حقٍّ أو بمنطق باطل[4]

□ **على مستوى خصائص الشعر وتنوّعها**: قيل لبشار: إنَّك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت قال: وما ذاك؟ قال: بينما تقول شعراً تثير به النقع... مثال قولك:

إذا ما غَضِبْنَا غَضْبةً مُضَرِيَّةً هَتَكْنا حِجَابَ الشَّمس او تُمْطِرُ الدَّما

وتقول:

ربابة ربَّة البيت تصبُّ الخَلَّ بالزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فقال: لكلِّ وجه وموضع، فالقول الأول جدّ، وهذا قلته في ربابة جاريتي، فهذا عندها من قولي أحسن من «قِفا نبكِ...». وسئل عن قصيدة مَدح بها سلمَ به قتيبة أكثَرَ فيها من الغريب، فقال: «بَلَغَني أنّ سلماً يتباصر بالغريب فأحببتُ أنْ أورد عليه ما لا يعرفه». وقال أبو العتاهية: «الصواب لقائل الشعر أن تكون ألفاظُهُ مما لا يخْفى على جمهور الناس مثل شعري، ولاسيما الأشعار التي في الزهد، فإنّ الزهد ليس من مذاهب الملوك، ولا من مذاهب رواة الشعر، ولا طلاب الغريب، وهو مذهب أشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء والعامة وأعجب الأشياء إليهم ما فهموه»[5].

□ **على مستوى ابتداع شعر شعبيٍّ**: توجَّه أبو الشمقمق إلى الصِّبية ليهزجن بشعر شعبيٍّ نظمه ليجبر بشاراً على إعطائه جزيةً كان يفرضها عليه. وخضع بشار، وقال له: «خذ هذه ولا تكن راوية الصبيان». وتوجُّه دعبل إلى المتلقين أنفسهم ونظم شعراً شعبياً يصلح لهزجهم، في تهاجيه وأبي سعد المخزومي، فأفحمه[6].

□ **على مستوى بناء القصيدة**: أنشد دعبل الإمامَ علي بن موسى الرضا (ع) قصيدته: «مدارس آيات» مجرَّدةً من مطلعها في التشبيب، وفسَّر ذلك بقوله: «استحييت من الإمام أن أُنشده التشبيبَ فأنشدْتُهُ المناقبَ»[7].

□ **على مستوى تمثيل الوَجْد: الوعي واللاوعي الجمعي**: قال جرير يخاطب أهل المدينة المنوَّرة: «إنّكم يا أهل المدينة، يعجبكم النَّسيب، وإن أنسبَ الناس المخزوميُّ»، أي عمرُ بن أبي ربيعة. ويروى أنَّ الحجازيين كانوا يفضلون عُمَرَ على جميع شعراء عصره، ويستحسنون منه ما يستقبحونه من غيره مِنْ مَدْح نفسِه والخروج على القيم الشعرية والدينية والأخلاقيَّة[8]. وهذا يعود إلى ذلك التوافق الذي تمَّ بين المتلقِّين والشاعر الذي يمثل وَجْدَهم: وعيهم ولاوعيهم الجمعي. فهذا الوجد المتمثل في مغامرة خروج من عالم مقهور إلى عالم مسحور يحقِّق الأمرة، هو الذي جعل عُمَرَ شاعراً كبيراً على الرغم من أن الشعراء الكبار في عصره كانوا يصفون شعره بالهذيان. وهذا هو شأن الشاعر الكبير الذي يمثل روح عصره فيتصل بالوجد ويخرج على القواعد المقرَّرة، فيشقُّ دربه منذ أن يركب «ظهر الطريق».

المتلقّي المطلق/التلقي المتجدّد: أزلي الإشراق

يَصْدر الشِعرُ محكوماً بشروط سياقه التاريخي، ومنها المتلقِّي المكوِّن والمجوِّد ضمنياً وظاهراً والمعيِّن الموجِّه إليه الشعرُ. والشعرُ العظيم هو القادر على مخاطبة المتلقِّي المطلق غير المشروط بزمان إنتاج الشعر ومكانه وشروط تلقيه التاريخية. فيتجدد تحقُّقُهُ في الزمان والمكان الإنسانيَّيْن، ويتخذ موقعَ الجدَّة في تاريخ النوع الأدبي، ويتمكن بخصيصته الأدبيَّة من أن يكون فاعلاً في البناء المجتمعي، فيكسب الخلودَ ويقهر به المبدعُ الفناءَ الذي يُعجِز الإنسانَ العاديَّ.

ويرى بارت أنّ الأثر الأدبي لا يحظى بالخلود لأنه يفرض على القراء الكثيرين معنى واحداً فيه، وإنما يخلد ويستمر لأنه يقترح

---

١ ـ نفسه، ٢٤/١.
٢ ـ نفسه، ٢٣/١.
٣ ـ **الموازنة**، م.س.، ص ٢٦.
٤ ـ راجع في تفصيل ذلك: **تاريخ النقد الأدبي...**، م.س.، ص ٢٤٨ ـ ٢٥٠.
٥ ـ **الأغاني**، م.س.، ١٦٣/٣ و١٩٠ و٢٢٧ و٧٠/٤.
٦ ـ نفسه، ١٩٤/٣ و١٩٥.
٧ ـ ابن شهر آشوب: **مناقب آل أبي طالب**، ٣٦٦/٤.
٨ ـ **الأغاني**، م.س.، ٦٢/١ و٩٢.

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.