الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة - باتنة1 -

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

# جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالبة:
زهرة عز الدين

إشراف الأستاذ الدكتور:
متقدم الجابري

| الرقم | الاسم واللقب | الرتبة | المؤسسة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | أ.د/محمد زرمان | استاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | رئيسا |
| 2 | أ.د/متقدم الجابري | استاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | مقررا |
| 3 | أ.د/فاتح حميلي | استاذ التعليم العالي | جامعة أم البواقي | عضوا |
| 4 | أ.د/عباس بن يحي | استاذ التعليم العالي | جامعة المسيلة | عضوا |
| 5 | د/ رقية لحباري | استاذ محاضر | جامعة باتنة 1 | عضوا |
| 6 | د/حياة معاش | استاذ محاضر | جامعة بسكرة | عضوا |

السنة الجامعية:
2017 م - 2018 م

رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ

وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ

وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩

[النمل:19]

# شكر وعرفـــــان

نشكر الله عز وجل على توفيقه وإعانته في جميع الأمور ،فهو سبحانه وتعالى أهل المن والفضل والعطاء فسبحانك ما أعظمك واهبا وما أضعفنا شاكرين.

أتوجه بالشكر الجزيل لجامعتي الحاج لخضر- باتنة- التي أتاحت لي فرصة الانتماء إليها، والتحضير فيها، وجامعة زيان عاشور بالجلفة.

كما أتوجه بالشكر ووافر العرفان والامتنان لكلية الآداب واللغات العربية ،قسم الدراسات العليا بالكلية ممثلة في رئيس المشروع الدكتور محمد زرمان وما أولاه لنا من رعاية واهتمام.

كلمة شكر وعرفان إلى كل أساتذتي الأفاضل الذين بذلوا ما في وسعهم ولم يبخلوا علينا بمعلوماتهم ونصائحهم القيمة، لا أملك إلا أن أسأل الله القدير أن يجزيهم خير الجزاء وأن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم إنه نعم المولى ونعم النصير.

إلى الدكتور كرفاوي بن دومة وعبد القادر الشاوي...وفاءً كل ذي فضل بفضله

وكل من ساعدنا من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة .

مع فائق الاحترام و التقدير لكل هؤلاء .

# إهـــداء

إلى من جعل الله شكرهما من شكره والديّ الكريمين.. شكرا وبرّا وإحسانا...

إلى عـائلتي إخوتي وأخواتي... عزوة وسندا واحتراما...

إلى زوجي الغالي... مودة ورحمة وامتنانا...

إلى قرة عيني... حبّا وعطفا وحنانا...

إلى جميع الأحبة ومن جمعتني بهم رابطة الإيمان ونضال طلب العلم...

زهـرة

# مقدمة

## مقدمــة:

عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية، نتيجة الانفتاح على الثقافة الغربية ترجمة واطلاعا وتعلما، وقد تعددت منطلقاتها واختلفت فيها زاوية النظر في تناول عناصر الظاهرة الأدبية، إذ نجد مناهج ركزت على المبدع بالدرجة الأولى في العمل الأدبي سميت بالمناهج السياقية فأهملت النص والمتلقي إهمالا تاما،واهتمت كثيرا بالمؤلف أو المبدع وحياته وظروفه التاريخية والسياق الذي أُنتج النص من خلاله. وفي المقابل هناك مناهج ركزت على العمل الأدبي نفسه سميت بالمناهج النسقية التي تنظر إلى النص الأدبي على أنه بنية مغلقة أو نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات اختلافيه أو ائتلافية...وصولا إلى مناهج وجهت عنايتها للمتلقي أو القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي قصد تأويله والكشف عن جماليات العمل الأدبي؛كما أنها تُعنى بالأثر الذي تحدثه القراءة في نفس متلقيها،وهي ما سميت بمناهج التلقي والتقبل أو( نقد استجابة القارئ).

ومن المتعارف عليه أن نظرية التلقي ظهرت في ألمانيا الغربية أواسط الستينيات، وذلك في إطار مدرسة كونستانس وبرلين الشرقية، على يدي كل من هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر، إذ ترى هذه النظرية أن أهم شيء في عملية الأدب هو تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي لهذا العمل.

وإيمانا منا بوجود ظاهرة التلقي في التراث النقدي العربي القديم ،وإسهام نقادنا العرب القدامى في هذا المجال ،وهو ما أكده الدكتور محمد المبارك في كتابه(استقبال النص عند العرب) في قوله: "**وما كان اختيارنا لموضوع القراءة والتلقي في النقد العربي استجابة ورد فعل،أو حديث حادث...لأن مشكلة التلقي توجد حيثما وجد الأدب، فمن**

**الصعب تصور انصراف الدراسات النقدية العربية عن مفهوم مهم مثل التلقي**" * ، فلم تكن ظاهرة التلقي غائبة في مختلف العصور والأزمان وفي مختلف تجليات الإبداع الأدبي؛ وهي قديمة قدم الإنسان، إذ المتأمل لتراثنا العربي القديم يلمس عناية العرب بالتلقي واهتمامهم الكبير بالمتلقي، إذ لم يكن معزولا عن مكونات الظاهرة الأدبية، وهو أحد الأركان الأساسية في العملية الإبداعية يحكم على الأعمال الأدبية إيجابا وسلبا،وما المجالس التي كان يعرض فيها الشعر منذ العصر الجاهلي على الجمهور المستمع إلا دليل على دور المتلقي البارز في استحسانه للشعر أو استهجانه، وهو ما دفع الشعراء إلى تنقيح أشعارهم بهدف أن تنال قصائدهم وأشعارهم استحسان وإعجاب المتلقين .

والحقيقة أن مصطلح المتلقي هو وليد الدراسات الحديثة وله علاقة بالنص المكتوب، أما في تراثنا البلاغي والنقدي نجد أن البلاغة العربية قد أدرجت مصطلح السامع ضمن مفهومها لمقتضى الحال، وهو أحد الأركان المشكلة لعملية الإبلاغ والإقناع ومقولة مقتضى الحال كانت بمثابة معيار تنطلق منه أحكام ومقاييس النقد، وكانت تهدف البلاغة العربية من هذه العلاقة ضمان التقارب بين المتكلم والسامع حرصا منها على الفهم الصحيح ، وإبرازا للذوق السليم بين الطرفين..

لقد قام النقاد والبلاغيون العرب بدور عظيم في سبيل تأصيل الدرس النقدي والبلاغي، وقد حفظت لنا أمهات كتب التراث النقدي والبلاغي ، أهم ما توصل إليه هؤلاء العلماء في هذين الميدانين، وعبد القاهر الجرجاني واحد من هؤلاء..... كل ذلك كان مبررا ودافعا قويا لاختيارنا دراسة هذا الموضوع الذي عنوناه ب:**جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني**، محاولة منا لإعادة النظر في مقولاته واستنطاق ما اختصت به من تصورات.

* محمد المبارك ، **استقبال النص عند العرب**، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت ط1 1999م،ص:10.

وترجع أسباب توجهنا للبحث في هذا الموضوع لجملة من الدوافع الذاتية والموضوعية:

- فلقد توطدت عرى التواصل بيني وبين أهم حقل من حقول الأدب ،و هو حقل النقد الأدبي منذ التحاقي بصفوف الجامعة، إذ وجدت في هذا الحقل الفضاء الأمثل والأنسب الذي يمكن من خلاله أن نعايش كل تحولات الأجناس الأدبية كما يعد بمثابة الموقع الأمثل الذي يخول لنا الانفتاح على مختلف الآفاق الأخرى....
- الرغبة في محاولة إحياء تراثنا العربي الذي لم يحض بالاهتمام الكافي في الدراسات المعاصرة، وخدمة للتراث الثقافي للذات العربية وإعادة تشكيل الوعي بخصوصيتها.
- محاولة الإسهام في إلقاء الضوء على بعض القضايا التي حفل بها النقد العربي القديم والكشف عن جانب مهم من تراثنا الأدبي والنقدي، و ذلك تواصلا مع من سبقنا من الباحثين.

أما فيما يتعلق بالدوافع الموضوعية:

- إن البحث في جماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي القديم خاصة عند عبد القاهر الجرجاني الذي يعد الرائد في علوم البلاغة لاسيما علم المعاني وعلم البيان، الذي صنع من موضوعاتهما نظريته التي عرفت بنظرية النظم، في دراسة الأسلوب بمحاوره و أشكاله... كل ذلك يعد مواكبة و شرحا لفهم تراثنا النقدي العربي في ضوء منجزات العلم الحديثة، ومحاولة استثمار ذلك للخروج بملامح نظرية نقدية عربية خالصة في هذا المجال.

لقد تضمنت بعض كتب النقد والبلاغة إشارات مهمة حول دور المتلقي لدى كل من المبدع والناقد والبلاغي وموقعه من الظاهرة الأدبية،ومدى ارتباطه بالمكونين الآخرين ( النص – المبدع ) وذلك من شأنه أن يشكل مقدمة جادة لما عرفته حركة النقد الحديث من اهتمام بالمتلقي. وقد ظهر الاهتمام به جليا عند نقادنا العرب وعلى

رأسهم عبد القاهر الجرجاني لذلك وفي تناولنا لهذا الموضوع علينا أن نطرح بعض الأسئلة بالبحث والتقصي والتحليل :

- هل يمكننا الكشف عن وجود نظرية التلقي في تراثنا النقدي العربي القديم؟ وما مدى إسهام نقادنا القدامى في هذا المجال؟
- من خلال كتابات عبد القاهر الجرجاني خاصة مؤلفيه(دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة):هل يمكننا معاينة نظرية نقدية حديثة من خلال مؤلفات قديمة؟وإلى أي مدى يمكننا الحديث عن نظرية التلقي وحضور المتلقي لديه؟
- كيف نظر عبد القاهر الجرجاني لجماليات التلقي في النقد العربي؟ وكيف تجلت نظرته لأهم مكوناتها وعناصرها؟
- هل اختلفت محاور التلقي في الحركة النقدية العربية عن ما في حركات النقد الغربي؟

وانطلاقا من هذه الأسئلة التي نزعم أنها تلقي الضوء على الكثير من المسائل النقدية التي تتضمنها الإشكالية، ارتأينا أن تكون الخطة بالشكل التالي:

**الفصل الأول عنوانه: نظرية التلقي عند الغرب** ، وهو فصل نظري تناول نظرية التلقي الحديثة التي نشأت مع نهاية الستينات من القرن العشرين بألمانيا، وذلك بمحاولة الكشف عن المفاهيم المركزية التي تمحورت حولها جمالية التلقي، ومحاولة الكشف عن الأمور التي اهتم بها منظروا هذه النظرية ، من خلال تقسيمه إلى قسمين:

القسم الأول وفيه نقوم بتتبع الأصول والإرهاصات الأولى لجمالية التلقي في الغرب والتي تمثلت في: الشكلانية الروسية و بنيوية براغ وظواهرية رومان أنجاردن وهيرمونيطيقا جادامر،وسوسيولوجيا الأدب، والوقوف على أثر الأزمة المنهجية في مجال الدراسات

الأدبية ؛ ذلك أن نظرية التلقي شكلت ثورة في دراسة الأدب حين نقلت الاهتمام إلى المتلقي الذي أهملته النظريات والمناهج السابقة التي ركزت اهتمامها على المبدع والنص.

أما القسم الثاني فيقف عند رواد هذه النظرية وهما: **هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر** ومحاولة عرض أهم جهودهم وسيتم ذلك بعرض مشروع الأول من خلال فهم التطور الأدبي بناء على أفق الانتظار الذي سعى من خلاله لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب،في حين سيتم تناول جهود الثاني من خلال مشاركة المتلقي في صنع المعنى الأدبي.

و**الفصل الثاني** تناولت فيه: **نظرية التلقي في التراث العربي** فقد حظي العمل الأدبي باهتمام وعناية نقادنا القدامى ولم يكتفوا بدراسة أركان العملية الإبداعية وإنما تجاوزوا ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي وعلاقتهما بالنص الأدبي،وهو ما سأتناوله عند بعض النقاد والبلاغيين أمثال الجاحظ وابن طباطبا وأبي هلال العسكري فقد استطاعوا في فترة مبكرة من الدرس النقدي أن يشيروا إشارات واضحة إلى أهمية وقيمة المتلقي والتأكيد على دوره في عملية الإبداع الفني.

**أما الفصل الثالث:** خصصته لدراسة **بنية النص عند عبد القاهر الجرجاني،** وذلك بالتطرق لمبحثين مهمين يسعى من خلال عناصرهما إلى تأسيس بنية النص الأدبي:

أولهما: جدلية اللفظ والمعنى، وذلك لاختلاف النقاد قبله في مكمن المزية ومرجع الحسن في التركيب، وتناوله لإشكالية الفصاحة والبلاغة وقضية المعنى ومعنى المعنى؛ فقد كان الجرجاني أكثر النقاد دقة وفهما إذ عالجها من منظور جمالي ووقف على آراء السابقين دارسا ومحللا؛ فتحددت بذلك نظرته من خلال اهتمامه بالنظم القائم أساسا على توخي معاني النحو فيما بين الكلم.

ومن ثم كان التطرق إلى المبحث الثاني منهما: نظرية النظم ؛ بدراسة ماهية النظم دراسة نظرية من خلال: مفهوم النظم في اللغة والاصطلاح وبعض الإشارات لدراسات السابقين وما حوته من آراء حول نظرية النظم، حتى اكتملت ونضجت على يدي عبد

القاهر الجرجاني وتجاوزه لثنائية اللفظ والمعنى التي كانت سائدة قبله.ويتبع ذلك تناولنا شعرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وجمالية الصورة الفنية بتناول الفنون البلاغية من تشبيه وتمثيل وكناية واستعارة والتي يسميها الجرجاني بمقتضيات النظم، وأثرها في بلاغة النص الأدبي.

أما **الفصل الرابع** فخصص لموضوع **المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني**، إذ ليس خافيا على أهل الاختصاص أن المتلقي من أهم مكونات الظاهرة الأدبية، والحديث عنه يعد من أشد الأطروحات النقدية أهمية كما أنه من أهم المصطلحات التي تطالعنا اليوم بكثرة في دراساتنا المعاصرة. فكان الحديث أولا عن مكانة المتلقي ودوره في النقد العربي القديم، ثم كان الحديث عن صفات المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني بدءا بالمتلقي الناقد وصورتيه السلبية والإيجابية، ثم المتلقي المتذوق؛ فالذوق المرهف الذي يتمتع به القارئ وسيلة مهمة عند عبد القاهر الجرجاني لفهم الجمال وتذوق الأدب. ثم المتلقي الأمثل ولما يتمتع به من خصائص تجعله نموذجا يحتذى وقدوة ينبغي أن يسعى كل متلق إلى السمو إلى مرتبتها.

ويتبع ذلك دراسة أهم مثيرات المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني : فقد عُنِي عبد القاهر بالأثر واللذة الفنية التي يحدثهما النظم والبيان في نفس متلقيهما.وقد اهتم الجرجاني بمسألة الغموض الفني وأدرك أهميته في بنية النص الإبداعي ذلك أنه يثير الدهشة والاستفزاز في نفس المتلقي؛والنص الذي تتعدد وجوه التأويل فيه ويستفز القارئ إلى بذل الجهد في المتابعة والتفكير هو النص الإبداعي الأصيل.

**والفصل الخامس** تطرقت فيه إلى: **مظاهر التأثر والتلاقي بين عبد القاهر الجرجاني والقدامى والمحدثين**، إذ وقفت **أولا** عند مظاهر التأثر والتلاقي بين عبد القاهر والقدامى من خلال الإشارة إلى مظاهر التلاقي بينه وبين الفلاسفة المسلمين وخاصة الفارابي وابن سينا فالدرس البلاغي والنقدي لم يكن بمعزل عن منهج الفلاسفة، ثم الوقوف عند

مواطن التلاقي بين عبد القاهر والنقاد القدامى وقد وقع اختيارنا على حازم القرطاجني باعتباره رائدا من رواد نظرية التلقي في نقدنا القديم وله آراء نقدية في هذا المجال تحسب له. **وثانيا** نتطرق لبعض **قضايا النقد والتلقي بين عبد القاهر والمحدثين** على سبيل المثال لا الحصر مثل قضية القصد ونظرية التواصل،والتناص، وأخيرا قضية التخييل والاستجابة والأثر النفسي الذي يحصل من ذلك.

وينتهي الموضوع بخاتمة جُمعت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث.

وعلى الرغم من أهمية الموضوع في الدراسة وما كتب عنه في النقد العربي الحديث، وبتتبع الدراسات السابقة التي عنيت بالكشف عن وجود ملامح لنظرية التلقي عند نقادنا القدامى عامة والجرجاني خاصة،فإننا لم نقف على مرجع يتناول الموضوع نفسه ومن الزاوية التي أنا بصدد تناوله منها،إلا ما وُجِدَ في بعض الكتب التي تتقاطع في الكثير من القضايا المطروحة مع هذه الدراسة في الاهتمام بجانب من جوانبها مثال ذلك كتاب:

- **قضية التلقي في النقد العربي القديم، فاطمة البريكي.**
- **التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم ،لمحمود درابسة.**
- **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمد عبد المطلب**
- **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة– ،لمحمود عباس عبد الواحد.**
- **استقبال النص عند العرب، لمحمد المبارك.**
- **المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، ربى عبد القادر الرباعي.**
- **إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد.**

وقد وقع اختياري على هذه الدراسات فقط ذلك أنها تركز بصفة خاصة على عبد القاهر الجرجاني، ومعظم هذه الدراسات تدور حول قضية التلقي والإبداع في التراث النقدي العربي من منظور الناقد المعاصر، الذي استوعب على أنحاء مختلفة نظريات التلقي والقراءة والتأويل، محاولا العودة إلى قراءة التراث النقدي مستفيدا من تلك النظريات المعاصرة.

وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن أستعين بالمنهج التاريخي متتبعة من خلاله نظرية التلقي في التراث الغربي، ومحاولة الوقوف على المنطلقات المعرفية التي اتكأ عليها في بناء رؤيته النقدية،وأهم المبادئ والأسس المنهجية التي اعتمد عليها أهم مؤسسيها...كما اعتمدت على نظرية التلقي في استنطاق النصوص النقدية ورصد حضور المتلقي فيها، إضافة إلى المنهج الجمالي الذي يبحث العلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوقين، وكيفية تلقي النصوص الإبداعية عن طريق الذائقة الجمالية، وكل ذلك يعتمد على مقاربات تحليلية تتراوح بين النظرية والتطبيق.

وقد كان تكييف قضايا النقد القديم مع النقد المعاصر من أكبر الصعوبات التي واجهتني في بداية البحث فكتابات عبد القاهر ليست متاحة للمتلقين بمختلف إمكانياتهم وقدرتهم على استيعاب النصوص النقدية بالدرجة نفسها. إضافة إلى ذلك تميز الفصل الأول وهو الفصل النظري لنظرية التلقي بالطابع الفلسفي؛ إذ لاقيت صعوبة في فهم بعض المصطلحات والمفاهيم التي ترتكز عليها النظرية ،هذا من جهة. ومن جهة أخرى صعوبة العودة إلى الكتب الأجنبية بلغتها الأصلية فقد كان اعتمادنا بشكل كبير على الكتب المترجمة والأمر ليس بالميسر لأنه يتطلب حتما جهدا ومثابرة... ولكن كل ذلك يهون في سبيل الإسهام في وضع لبنة في بناء البحث العلمي، والكشف عن جانب مهم

من تراثنا الأدبي وتواصلا مع من سبقه من الباحثين ونحن ندين لهم بالفضل لأنهم مهدوا الطريق لنا...

وأخيرا وليس آخرا نشكر الله عز وجل على توفيقه وإعانته في جميع الأمور، فهو سبحانه وتعالى أهل المن والفضل والعطاء فسبحانك ما أعظمك واهبا وما أضعفنا شاكرين.

ثم أعمق عبارات الشكر والعرفان والامتنان لأستاذي المشرف الدكتور" **متقدم الجابري**" الذي حباني بتوجيهاته القيمة ونصائحه السديدة ورعايته لتذليل الصعوبات التي اعترضت هذا البحث، أسأل الله تعالى أن يجازيه عني خير الجزاء .

نسأل الله العظيم أن ينفعنا بالقرآن الكريم وعلومه وهدايته ونوره،وأن يجعله ربيع قلوبنا وشفاء صدورنا .

# الفصل الأول: نظرية التلقي عند الغرب

**1-1:جمالية التلقي:أصول ومرجعيات**

1-1-1: الشكلانية الروسية

1-1-2: بنيوية براغ

1-1-3: ظواهرية رومان أنجاردن

1-1-4:هيرمونيطيقا جادامر

1-1-5:سوسيولوجيا الأدب

**1-2: رواد النظرية وأهم الأسس المنهجية**

**1-2-1: جمالية التلقي لهانز روبرت ياوس**

1-2-1-1: تجديد تاريخ الأدب

1-2-1-2: أفق التوقعات(أفق الانتظار)

1-2-1-3: المسافة الجمالية(أو تغير الأفق)

**1-2-2: الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ آيزر**

1-2-2-1: التفاعل بين النص والقارئ

1-2-2-2: القارئ الضمني

1-2-2-3: الفجوات أو الفراغات

## 1-1:جمالية التلقي:أصول ومرجعيات

ظهرت نظرية جمالية التلقي في ألمانيا بعد ظهور عدة نظريات نقدية سعت إلى وصف ومقاربة النص الأدبي من زوايا عدة ثائرة على المقاربات السابقة ، إذ كان النقد القديم يدرس النص الأدبي لا من خلال مؤلفه، حين ركز النقاد على دراسته من حيث علاقته بجنسه وعقله ووطنه وعصره وثقافته وبيئته الأولى...

إذ عاشت المناهج النقدية وسط الستينيات أزمة حقيقية شكلت تضجرا بين أوساط المجتمع الأدبي في ألمانيا، نظرا إلى إخفاق تلك المناهج في تلبية الذوق، وإشباع الرغبة لدى المتلقين، وعجزها عن تحقيق المعنى والدلالة[1]؛ ولذا جاءت(نظرية التلقي صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية... وصدى للأزمة المنهجية في مجال الدراسات الأدبية التي نشأت خلال الستينيات)[2]، ومن أبرز تلك المؤثرات الحديثة في نظرية التلقي بحسب ما يذكر(روبرت هولب Robret Holippe)هي:الشكلانيةالروسية، والبنيوية،والظواهرية والهرمنيوظيقا، وسوسيولوجيا الأدب،وهكذا فإنه لا يمكن أن تتشكل نظرية إلا ولها في التاريخ موقعا،وكان سبب اختيار(هولبHolippe ) لتلك العوامل: أنها أثرت بشكل مباشر في ازدهار وتطور واكتمال هذه النظرية، أو لأنها ساهمت في حلول البحث الأدبي[3]. ويمكن تقسيم هذه التأثيرات إلى قسمين رئيسين،الأول فلسفي يتمثل في تأويلية (غادامير Gadammer) وظاهرية(أنغاردنIngarden)،والثاني أدبي يضم الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، وسوسيولوجية الأدب،وإن كانت هذه الأخيرة تمزج الفلسفة الماركسية بالأدب. وتختلف هذه المؤثرات في درجات الحضور، عند كل من (ياوس Jauss) و(آيزرIser).[4]

---

[1]- ينظر: نهى فوائد عبد اللطيف السيد ، **جماليات تلقي لغة الشعر الشواهد الشعرية في شروح المعلقات** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1 1431 هـ 2010 م ، ص 25.

[2]- روبرت هولب ، **نظرية التلقي مقدمة نقدية** ، تح : عز الدين سماعيل ، المكتبة الأكادية القاهرة ، مصر ، ط 1 2000 م ، ص: 28- 39 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 48.

[4]- عبد القادر خليف، **مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني**،مذكرة معدة ضمن متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ،2011-2012، ص: 30.

### 1-1-1: الشكلانية الروسية*:

يرجع المنهج الشكلاني لعدد من النقاد والدارسين الروس الذين أحدثوا انعطافة جديدة في نظرية الأدب وتحليل النص ومحاولة القضاء على التفكير السائد في النصوص الأدبية والفنية .

ومن المعلوم أن المدرسة الشكلية قد ازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، في تاريخ الأدب الروسي ثم السوفيتي، تأسست عامي(1915 -1916) نتيجة اتحاد تجمعين علمين هما حلقة موسكو اللغوية وجمعية دراسة اللغة الشعرية التي تسمى اختصار ( أوبوياز opoiaz )،ثم انتشرت في العالم وصارت قاعدة لحركة أدبية عرفت فيما بعد بالشكلانية،وقد اعتمد أصحابها في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي إذ(سعى الشكلانيون إلى مقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة، بوصفة بنية مغلقة مكتفية بذاتها،لا تحيل على وقائع خارجية عنها إلى ما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة لها أو بسياق إنتاجها،بل تحيل إلى اشتغالها الداخلي فقط)[1]، فهم بحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل، وهو ما اصطلحوا عليه باسم الأدبية*(la letteratirite)، وهذا ملفت الانتباه فتركيزهم على الأدبية دفعهم إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي.

---

– تعتبر الشكلانية الروسية الممهد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوربا ، ولاسيما فرنسا ، واسمها الحقيقي جماعة أبوياز(opoiaz ) وقد نشأت الشكلانية الروسية بسبب تجمعين هما:

1-**حلقة موسكو اللسانية** :التي تكونت سنة 1915 ومن أهم ممثليها البارزين رومان جاكبسون الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الصوتية والفونولوجية كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصوتية والتركيبية ، ولا سيما نظريته المتعلقة بوظائف اللغة والتوازي والقيمة المهيمنة ، والقيم الخلافية :

2- **حلقة أبوياز بلينكرا** : وكان أعضاؤها هي طلبة الجامعة ، أما عن خطوط التلاقي بين المدرستين ، فتتمثل في الاهتمام باللسانيات ، والحماسة للشعر المستقبلي الجيد ، كما عند فلاديمير ما ياكو فكسي ، وباسترنال وأسيق وما ندبل شتام ... ( جميل حمداوي ، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن ، ص 8. موقع أنترنت الألوكة:www.alukah.net

[1]– صالح هو يدي ، **المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات** ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1 ( 1436 هـ – 2075 م ) ، ص: 108.

* **الأدبية** ، لفظ وليد النقد الحديث يطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية ، ويتصف هذا المصطلح أحيانا بصفة علمية فيطلق على وجه من المعرفة الإنسانية موضوعها " علم الأدب " ومدار هذا العلم الافتراضي تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنية ووظيفته مما يبرز النواميس المجردة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبية فتكون نسبة الأدبية إلى الأدب كنسبة اللغة إلى الكلام في نظرية دي سوسير ) [ عبد السلام المسدي ، **الأسلوبية الأسلوب** ، الدار العربية للكتاب ط 3 ، دت ، ص: 128]

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا : ما الذي استطاعت أن تقدمه النظرية الشكلانية إلى حقل الدراسات المهتمة بنظرية التلقي الأدبي؟ وما مدى تأثيرها باعتبارها إرهاصا أساسيا لهذه النظرية ؟

لقد أرجع(هولبHolippe ) تأثير الشكلانية في نظرية التلقي إلى ثلاثة عوامل رئيسية هي الإدراك الجمالي والأداة والتغريب وثالثا : التطور الأدبي.

**1-1-1-1 الإدراك الجمالي والأداة :**

استبعد الشكلانيون الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون ، ووضعوا مكانها فكرتين هما : المادة والوسيلة أو الأداة والأجزاء[1]، ففي تصور الشكلانيين(المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي)[2] والمقصود بالأداة التقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنيا ( فالإدراك ليس مجرد حالة سيكولوجية، وإنما هو عنصر من الفن،فالفن لا يوجد خارج الإدراك،والشكل وحدة ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها دون إضافة أي عنصر خارجي عنها، وتدرك بشكل مستقل عما عداها)[3]، كما أدرك(**شلوفسكي** Viktor Chklovski)(أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب لأنها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته)[4].

عموما يرى(**هولبHolippe**) بأن الشكلانيين قد أسهموا في خلق طريقة جديدة في التفسير، ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي من خلال توسيعهم مفهوم الشكل، وما حديثه السابق إلا إشارة واضحة وصريحة منه إلى إشراك المتلقي في عملية تذوق العمل الأدبي،ونقل دائرة الاهتمام من قطب( العمل– المؤلف) إلى العلاقة بين( النص والقارئ) ومن ثمة بعث المتعة في الإدراك الجمالي، فوظيفة الأدب والفن لا تقتصر على تصوير الحياة كما نراها في الحالة العادية، بل تتجاوز ذلك إلى تجريد الإدراك الفني من عاديته، لأن الإدراك المرتبط بالحياة اليومية سيخفق لا محالة في تلقي ما هو فني ويفقده الأدبية

[1] –لخضر العرابي ، **المدارس النقدية المعاصرة** ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، د ط ، د ت ، ص 15.

[2]– صلاح فضل ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 2 ، 1980 م ، ص 57.

[3]– لخضر العرابي ، **المدارس النقدية المعاصرة** ، ص 16.

[4]– عبد الناصر حسن ، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي** ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة، د ط ،د ت، ص 74.

والإحساس بالجمالية، والمتلقي في كل هذا هوالذي يحدد الخصائص الفنية التي تميز الأعمال الأدبية، وهذا ما يوضح أهمية دوره الذي يلعبه في العمل الإبداعي .

### 1-1-1-2 التغريب :

يعد مفهوم التغريب المفهوم الشكلاني الأكثر شهرة وهو من أهم المفاهيم التي لفتت انتباه المدرسة الألمانية في تأسيسها لنظرية التلقي الأدبية،والمقصود به هو:(جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف)[1] ،ذلك أن أجمل الأشياء هي التي تتسم بصفة الغرابة،(والتغريب أو كسر ألفة اللغة الذي يتحدث عنه الشكلانيون،و(شلوفكسيChklovski)على وجه التحديد لا يعني العودة إلى لغة البسطاء، بل يعني تعمد غموض الدلالة)[2]، والخروج عن المألوف يساهم بشكل كبير في خلق نبرة التحفيز وإثارة الدهشة لدى المتلقي،ومن هنا تظهر وظيفة الأدب عند الشكلانيين وهي اهتمام النص باللغة الأدبية بعيدا عن اللغة اليومية المألوفة.

فالتغريب يشير إلى خاصية بين القارئ والنص، ويتيح للمتلقي الفرصة لإعطاء دلالات ومن ثمة المساهمة في إنتاج نص مستبعدا منظوره الاعتيادي، وإن صح لنا القول ينتج نصا متمردا عن الأشياء العادية وجعل كل مألوف غير مألوف.

### 1-1-1-3 التطور الأدبي :

إذا كانت الأداة عند الشكلانيين وخصوصا(شلوفسكيChklovski) لها قدرتها على تغريب التصورات، وإذا كانت الممارسة الأدبية تقرر إلى حد ما هو مألوف فإن ما يطرأ على الفن من تغييرات إنما يأتي عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة مما يؤدي إلى ثورة فنية تتعاقب فيها الأجيال والمدارس التي يحاول كل منها في دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية ومحرضة[3]، من حيث أن الإدراك أو التلقي الأول والمعاصر للعمل الأدبي– الذي يتضمن حكما ذا قيمة جمالية– يمكن أن يتطور ويغتني من جيل إلى آخر ليشكل سلسلة متعاقبة من التلقيات كفيلة بإقرار أهمية العمل ومكانته التاريخية.

---

[1] على بخوش ، **مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم ، نظرية القراءة ( المفهوم والإجراء )**، علي بن زيد للفنون المطبعية بسكرة ، ط 1 2009 ، ص 67.

[2] – عبد العزيز حموده ، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1998 ، ص : 111.

[3] – عبد الناصر حسن، **نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي** ، ص 76.

كما يطرح (يوري تينيانوف yury Tynanov) فكرتين على جانب كبير من الأهمية في هذا الصدد الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية،حيث يرى أن التطور الأدبي هو إحلال نظام مكان آخر... والفكرة الأخرى تتعلق بمصطلح السائد وهي تعين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها ومن ثم النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي[1].

وهو ما ذهبت إليه جماليات التلقي إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه،والأحرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور.[2]

تأسيسا على ما سبق، يتبين أن جمالية التلقي سعت إلى إعادة النظر في مناهج تاريخ الأدب، فاقترحت منهجا بديلا يقوم على مبادئ إجرائية مغايرة نذكر من أهمها:[3]

1- تحويل منظور البحث من جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية التي تنبني عليها المقاربتان المحايثة والماركسية للأدب،إلى جمالية التلقي،أي الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي في القارئ بحيث تتكون تاريخية الأدب من هذه العلاقة الجدلية(الحوارية) بين العمل والمتلقي.

1- الكشف عن طبيعة فهم القراء المتعاقبين للعمل الأدبي، بإعادة تشكيل آفاق الانتظار الخاصة بهم،مما يظهر بوضوح الاختلاف التأويلي في فهم هذا العمل بين الماضي والحاضر، بين أفق انتظار قديم وآخر معاصر،وكذا تعدد دلالاته بحسب تعدد تلقياته وتباينها. ويسمح هذا الاجراء بالتأريخ لمختلف تلقيات عمل أدبي من حيث شكله ودلالته.

2- تصنيف كل عمل في«السلسلة الأدبية»التي ينتمي إليها، بهدف تحديد وضعه التاريخي، وكذا دوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية. فبالانتقال من تاريخ تلقي الأعمال إلى التأريخ الحداثي للأدب، يتضح أن هذا الأخير سيرورة يؤدي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقي الإيجابي للمؤلف وإلى إنتاج جديد، أي سيرورة يمكن فيها للعمل

---

[1]- عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ،ص:76.

[2]-صلاح فضل ، **في النقد الأدبي** ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2007 ، ص 83

[4]- رشيد بنحدو، **العلاقة القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر** ، مجلة عالم الفكر، المجلد 23 عدد 1-2 يوليو سبتمبر أكتوبر ديسمبر 1994 ص: 491-492.

اللاحق أن يحل المعضلات الأخلاقية والشكلية التي تركها معلقة للعمل السابق، وأن يطرح بدوره معضلات أخرى.

وصفوة القول إن الشكلانية الروسية قد أسهمت بشكل كبير في تطوير جمالية التلقي، حين أدرجت الإدراك الجمالي،ويرى(هولبHolippe) أن تأثير الشكلانية الروسية يكمن في استفادة النقاد الألمان من التحول الذي قادته الشكلانية بتوجيه العلاقة بين القارئ والنص،وما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي أو الجذور اللغوية والتشعبات ولكن التحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين(القارئ–النص) بتوسيع مفهوم الشكل ليشمل الإدراك الجمالي،بتحديد عمل الفن ووسائله وبتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها[1].

وكان لفكتور شكلوفسكيٍ( Chklovsky Victor) دوره في نقل الاهتمام من قطب(العمل–المؤلف)إلى العلاقة بين(النص–القارئ) من خلال التركيز على مفهوم الإدراك،بحيث يشير إلى أنه من خلال الإدراك فقط يمكن الكشف عن الخاصية الفنية للعمل الإبداعي. وكذلك بتعريفهم للأدب بأنه مجموعة عناصره، وبنقل الاهتمام من المؤلف إلى العلاقة بين النص وقرائه، صار الإدراك والتلقي هما عنصرا الفن.وثمة أمر مهم أشار إليه الشكلانيون كان رافدا مهما لنظرية التلقي هو التاريخ الأدبي،أي تعاقب الأجيال والمدارس،وكل واحدة تحاول أن تتجاوز الأساليب البالية، واستخدام ما هو مناسب[2].

إلى جانب المنهج النقدي الشكلاني يجدر بنا الإشارة إلى رافد أساسي من روافد ما سمي فيما بعد بالمنهج البنيوي أو البنائي في دراسة النص الأدبي وتحليله،والتي كان لها مبادئ متلاقية مع المبادئ البنيوية في بداياتها الأولى والتي يطلق عليها "مدرسة النقد الجديد"،إذ(لا ينبغي كذلك أن يفوتنا مثلما فاتروبرت هولب أن التركيز على دور القارئ في تفسير النص قد شغل مدرسة النقد الجديد بشكل أو بآخر)[3].

" والنقد الجديد " تسمية أطلقت على الحركة النقدية التي ظهرت في أعقاب أفول الاتجاه الشكلاني متخذة من الجامعات الأمريكية وجامعات الجنوب الأمريكي تحديدا ، مركزا لها فلم

---

[1]– روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية** تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية سرورا ، ط1 ، د ت ص 30

[2]– المرجع نفسه، ص 52 وما بعدها

[3]– عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص 70.

تكن الحركة عقيدة جامدة أو نظريات شكلية، بقدر ما كانت حركة ذات نزعة تطبيقية وطريقة تدريسية، حتى ليمكن القول إنها تمثل أخصب إسهام للذكاء النقدي في قرننا العشرين، وذلك لما نصت عنه أعمال ممثليها من عمق ورهافة حس وفطنة، وإن شاب جهودهم بعض الاختلافات[1].

والنقد الجديد رفع مجموعة من الشعارات التي كانت توازي تلك النتائج المنهجية التي توصلت إليها المدارس السابقة،وأخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدي العالمي بصفة عامة حتى تشكلت في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية في اللغة والأنثوبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي.[2]

### 1-1-2: بنيوية براغ:

تعد مدرسة **براغ*** امتداد للشكلانية الروسية واستمرارا لها، إذ كانت سنة 1930 بداية نهاية الشكلانية الروسية وفي ظل الضغوط التي عاشها الشكلانيون من خصومات وأذى بغية توقف نشاط الحركة، فقد تمكن (جاكبسون Jackobson) من نقل الحركة اللسانية إلى براغ ليتولد عنها ما عرف فيما بعد باللسانيات البنيوية. أخذت بعض الأوساط العلمية خارج روسيا بتكوين جماعة من علماء اللغة في تشكوسلوفاكيا لتكوين حلقة دراسية ضمت في صفوفها مجموعة من الباحثين المتعددي الجنسيات كهولندا وفرنسا وألمانيا وروسيا وإنجلترا...إذ صاغوا جملة من المبادئ الهامة تقدموا بها إلى المؤتمر الدولي الأول لعلماء اللغة الذي عقد في لاهاي عام 1928 تحت عنوان "النصوص الأساسية لحركة براغ اللغوية"،(ومن المشاركين في هذا المؤتمر زعيم الحلقة فيلام ماثيزيوس ورومان جاكوبسون، وكارشفسكي وتروبسكوي وميكاروفسكي).[3]

---

[1]– صالح هو يدي **المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات** ، ص : 114 ، 120.

[3]– صلاح فضل ، **في النقد الأدبي** ، ص: 49.

* **براغ** نسبة إلى عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، وهي مدرسة لسانية ركزت إجابتها حول مفهوم اللغة وحول وظيفة اللغة كنسق للتواصل ، اهتمت في مجملها بعلم الأصوات، وكان لها في الأبحاث اللسانية في أوربا وبخاصة الفرنسية عند أميل بنفسيت وأندريه مارتينيه .

[3]– عبد القادر رحيم،**البنيوية : مفهومها وأهم روافدها**، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة ،جانفي جوان 2014 ، ص 276.

وفي العام التالي قدموا الجزء الأول من الدراسة الجماعية بعنوان(الأعمال) في تاريخ الأصوات اللغوية من إعداد (جاكبسون Jackobson)، وعقد في براغ مؤتمر الصوتيات ثم تأكدت الحركة الصوتية بمجموعة من المؤتمرات اللاحقة وتبلورت في ثمانية أجزاء عن أعمال حلقة براغ ظلت تنشر تباعا حتى عام 1938.هذا ويمكن أن نشير إلى أن لأعضاء الحلقة فضلا وسبقا في أمرين مهمين هما :

- ابتداع مصطلح ( منهج بنيوي):إذ يعد (ميكاروفسكي Mikarovesky) أول(عالم لساني في تاريخ النقد الحديث يستعمل هذا المصطلح، وذلك في مداخلته التي ألقاها في مؤتمر لاهاي عام 1928 .

- اقتحام مجال الدراسات الصوتية[1]:

إذ يعود الفضل في ذلك إلى رومان جاكبسون (Roman Jackobson) الذي قدم أول دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللغوية عام 1930 ويعتبر هذا الميدان من أهم المكاسب العلمية التي أسهمت فيها الحلقة.

لقد كان لحلقة براغ تأثير كبير في نظرية الاستقبال أو التلقي، ويظهر ذلك جليا من خلال جهود أعلامها وعلى رأسهم،(جان ميكاروفسكي Jan Mikarovesky) ورغم أهميته بكونه المنظر الأكبر في هذه المدرسة إلا أن أعماله لم تلق رواجا في فرنسا التي ورثت مدرسية براغ البنيوية، حيث لم تول أعماله إلا قليل اهتمام على العكس في ألمانيا التي اختلف فيها الأمر كثيرا حيث لاقت أعمال(ميكاروفسكي Mikarovesky) رواجا وأصبحت قوى نظرية مهيمنة في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، حيث ظهرت ترجمات لأعماله وحظيت بالمتابعة والمناقشات القدرية من مختلف الزوايا وحيثما تذكر الاستقبال أوالبنيوية في ألمانيا خلال تلك السنوات يتم ذكر ميكاروفسكي)[2]. وتعود هذه المكانة التي حظي بها إلى الأبحاث التي قام بها،حيث عد واحدا من الشكلانيين الذين يؤمنون بأن التحليل الأدبي لا ينبغي له أبدا أن يجاوز الحدود التي عينها العمل الأدبي ذاته، بمعزل عن مرجعيات أخرى غير النص وقد عدت هذه النظرة نظرة متطرفة،وباعتراف البنيويين أنفسهم قبل غيرهم لذلك نرى أن رؤية (ميكاروفسكيMikarovesky) قد تحولت بشكل ملحوظ مع منتصف

[1]- صلاح فضل ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، ص 78.

[2] روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية**، تر:رعد عبد الجليل، ص 11، 45.

الثلاثينيات، فقد بدأ يدرك أن التحليل الداخلي للنص أو حتى أخذ التاريخ التطوري للأدب في الحسبان...لم يكن كافيا للتعامل مع الأدب، خصوصا فيما يفصل العلاقة بين الأدب والمجتمع .

وعموما لقد لفتت الأفكار التي طرحتها حلقة براغ اللغوية انتباه (ياوس Jauss) منطلقا منها إلى تأسيس جمالية التلقي،منوها بأهمية ما وصل له أعلامها، لمكانة المتلقي في جماليات العمل الفني وجعل تاريخ العملية الإبداعية يقوم على جدلية العلاقة بين الإنتاج والتلقي في سياق التعاقب الزمني للأعمال الأدبية،لا من خلال الذات المنتجة فقط وإنما أيضا من خلال الذات المستهلكة في إطار التفاعل بين المؤلف والجمهور.

إلا أن كشف الأبعاد الجمالية في سيرورتها التاريخية جعل من عمل التأريخ مشوهة، نظرا لاعتمادها على البعد اللغوي للعمل الأدبي وتناسي البعد الاجتماعي وإسهامه في صنع العمل الأدبي، خاصة وأن الجانب الاجتماعي المحيط لا يقتصر فقط على ظروف الحياة المعاشة والنظام الاجتماعي وإنما يضم أيضا في حولياته القارئ والمتلقي.[1]

هكذا خطت حلقة براغ بالدراسات البنيوية خطوات هامة، حيث جنحت إلى التخلص من الطابع الشكلي البحت،ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية بل مدت اهتمامها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية،دون أن تغفل علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات.ولعل من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنيوية، واعتمادها على بعض العناصر الرياضية في تحليلاتها وعدم اقتصارها على ما يلاحظ في الواقع المباشر فحسب.[2]

وكنتيجة لما سبق ندرك أنه لم يفصل البنيويون وخاصة (ميكاروفسكيMicarovesky) العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي، ويرى أنه لا بد من فهم العمل عن أنه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا. وبهذا يتوجه إلى متلق هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة، وبهذا المتلقي لا بمنشئة يفهم المقصد الكامن في العمل.

---

[1]–رضا معرف ، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد ومدرسة كونستانس الألمانية** ، مجلة كلية الآداب واللغات،ع2 ، جانفي 2013، ص: 269– 270.

[2] محمد عزام،**النص المفتوح التفكيك أنموذجا**،مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب ،ع398،حزيران 2004، ص 48.

### 1-1-3: ظواهرية رومان أنجاردن*: ( الفينومينولوجيا Phenomenology ) **

ترجع أصول جمالية التلقي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانيا خاصة، وهي الظاهراتية والهيرمونيطيقا ، وترتبط جمالية التلقي بالظاهراتية ارتباطا وثيقا (لأن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم(هوسرلHusserl) و(انغاردنIngarden)قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية، لتصبح مفاهيم مؤطرة خاصة مفهومي التعالي والنصية وهذا المصطلح الفلسفي حديث نسبيا ، فقد استخدمه( كانط kant) من قبل في أوائل القرن الثامن عشر حيث فرق بين ظاهر الشيء وباطنه، ثم استخدمه بعد ذلك(هيجلHegel) في أوائل القرن التاسع عشر وأطلقه على علم فلسفي خاص به هو"علم ظواهر الروح". كان فيه مثاليا إلى أقصى الدرجات، ثم شاع بعد ذلك استخدام تلك الكلمة بمعاني جديدة مختلفة حتى جاء( إدموندهوسرل )*** وجعلها اسما لفلسفة متكاملة أقام هو بناءها في أوائل القرن العشرين[1].

وترتكز هذه الفلسفة على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء وبتعبير آخر تؤمن هذه الفلسفة بتفاعل الذات والموضوع بطريقة تواصلية من الصعب الفصل بين القطب الذاتي والموضوعي فيها من ثمة كانت (نظرية للقراءة تنبذ تلك الرؤى الجمالية الكلاسيكية التي كانت رهينة التصورات المعرفية، التي تفصل بين الذات والموضوع فصلا فجا، وتحصر الإدراك الجمالي في أحد أطراف تلك الثنائية: إما في البعد الذاتي، وإما في البعد

---

* **رومان انجاردن**(1898-1970)وهو الأب المؤسس للجمالية الظاهراتية يرفض المثالية،وقد كتب دراستيه الرائدتين(العمل الفني الأدبي1931)،و(إدراك العمل الفني الأدبي1937)بوصفهما مساهمتين في حل التضاد بين الواقع والمثالي.

** **الفينومنولوجيا** : تبحث في ماهية الأشياء لا ظواهرها ، تدرسها كما يدركها الوعي وتظهر له ، تترجم إلى عدة مصطلحات منها " الظاهرية " ، " الظاهراتية " ، ظاهريات . وأول من استعمل لفظة " فينومينولوجيا " للدلالة على منهج فكري واضح المعالم هو الألماني إدموندهرسرل ( 1859-1938 ) إذا استعملت أولا في ميدان علم النفس لتدل على الظواهر السيكولوجية ، قصدته تحليلها وتحديد خصائصها على وجه الخصوص . ينظر : شوقي زيت : **تأويلات وتفكيكات** – فصول في الفكر العربي المعاصر – المركز الثقافي ، بيروت – لبنان ، ط 1 2002 ، ص 48.

*** **إدموندهوسرل** ( 1859-1938) تخرج على يديه حلقة من الطلاب والإتباع من مختلف البلدان والخلفيات يحملون آراءه الظاهراتية إلى مختلف الحقول المعرفية وبشتى الاتجاهات ركز جهود ، على تطوير الفلسفة والتدريس والكتابة ...كثيرا ما يشار إلى عمله الرائد ( الأبحاث المنطقية ) بوصفه معلما عن طريق النظرية الهرمنيوطيقة لأنه يطبق ، والأول مرة ، المنهج الظاهراتي على مشكلة بنية المعني وفهمه ، تلك المشكلات التي تتعالى على حدود الرياضيات المحصنة أو المنطق . ص 253.

[1]- عبد القادر خليف ، **مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني** ص : 36

الموضوعي، وهكذا سار تاريخ النقد الأدبي على هذا المنوال؛ فانقسم إلى نقد ذاتي ونقد موضوعي، وصاغ في تاريخ النقد الأدبي موضوع القارئ وخبرته الجمالية وطبيعة التلقي لديه)[1].

والجمع بين الذات والموضوع مما يحقق جمالية العمل الأدبي ويبرز مكانة القارئ وخبرته الجمالية الذي يجعل للقارئ دورا مركزيا في تحديد المعنى، والذي يستخلص من خلال التفاعل والتواصل بين الفاعلين، وهذا ينطبق على تفاعل القارئ مع النص تفاعلا تأويليا تحقيقيا قصد الوصول إلى الدلالة وإعادة بناءها من جديد حيث( دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي إلى تفاعل القارئ والنص إعادة الثنائية الذات والموضوع الظاهراتية فقد تأثر رواد هذه النظرية ولا سيما(آيزر وياوس) بالفكر الظاهراتي من(هوسرلHusserl) فغادامير(Gadammer )حتى هيدجر(Heidegger)،واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة...التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها[2].

ومن هنا يتبين أن عمل القارئ يقوم بتأثير من النص فكلاهما يؤثر في الآخر حتى تتكشف الدلالات وتتضح كل الطبقات التي تكوّن النص،لأجل ذلك صاغ الناقد (هوسرلHusserl) مفهومين مؤسسين للنظرية الجمالية وطورهما بعده الناقد (انغاردنIngarden) وهما:

### 1-1-3-1 مفهوم التعالي :

يقصد به(هوسرلHusserl) أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور،أي أن إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية والتفسير الفردي الخالص.أما تلميذه" انغاردن " فيمنح مفهوم التعالي بعدا إجرائيا بتطبيقه على الأدب، ويعتبره ظاهرة تقوم على بنيتين : بنية ثابتة وهي أساس الفهم، وأخرى مادية متغيرة وهي بنية النص والأساس الأسلوبي للعمل الأدبي. فالمعنى بذلك هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم،وهذا التعديل الذي أوجده انغاردن أصبح مرتكزا أساسيا لأغلب الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء هوسرل(هيدغر) (سارتر)،(ميرلوبونتي)(غادامير).[3]

---

[1] أحمد يوسف ، **الأبعاد السوسيو ثقافية لنظرية القراءة**، عالم الفكر، الكويت،ع 3، مج 30 ،مارس 2002 ، ص : 183.

[2] أسامة عميرات ، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**،مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات،قسم اللغة العربية،جامعة الحاج لخضرباتنة،2011، ص 40.

[3] –بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**،المركز الثقافي العربي بيروت،ط1 2001 ص 35.

**1- 1-3-2 مفهوم القصدية:**

أو الآنية فيعني أن المعنى يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه، لذلك حصر هوسرل مهمة الفينومينولوجيا بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة[1]، وقد أضحت القصدية فيما بعد مرتكز أساسيا لما يعرف بعملية التفاعل الأدبي في اتجاه جمالية التلقي[2]، ويرتبط مفهوم القصدية أو(الشعور القصدي) باللحظة الآنية التي يتعامل فيها المتلقي مع النص الأدبي فتتفاعل الذات المتلقية مع البنية النصية، دون النظر إلى المعطيات السابقة أو التجارب الماضية، بل يتكون المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي القائم على عملية الفهم والتفسير والإدراك للجانب الداخلي لكل من الذات والموضوع[3].

والإدراك عند انغاردن هو الفعالية الأولى تجعل القارئ على صلة بالعمل الأدبي..إذ لا يكون نشاط ذاتيا محضا وإنما هو فعل لإقامة العلاقات بين تراكيب العمل، وإعطائها طابعها الملموس من خلال إعطائها دلالة في البناء الإجمالي للعمل.[4]

هذا وقد كانت لـ(انغاردن) جملة من المفاهيم مثل:بنية المبهم أو عدم التحديد،ومفهوم التعيين بالإضافة إلى اهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ مما كان له تأثير كبير على مدرسة كونستانس الألمانية وقد كانت البوتقة التي انصهرت فيها نظرية التلقي، ونوجز هذه المفاهيم باختصار:

**1-بنية المبهم :**

يمثل العمل الأدبي عند انغاردن كيانا قصديا خالصا أو تابعا لغيره يعتمد على حدث الوعي الذي يتميز به عن كل من الأشياء الواقعية والمثالية إذ اعتمدت نظريته على أركان أربعة تشكل ما يسميه (انغاردن)(بالنية المجملة) التي ينبغي أن تستكمل بواسطة القارئ وتنطوي الأشياء المعروضة في العمل الأدبي على مواضع أو نقاط أو مواقع تتسم بالإبهام[5].

---

[1]-سماح رافع محمد ، **الفينومينولوجيا عند هوسرل**، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1991، ص 134.

[2]-ناظم عودة خضر ، **الاصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ص 80.

[3]- أسامة عميرات ، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر** ، ص 41.

[4]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ص 83

[5]- عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص 81.

على سبيل المثال لو قرأنا جملة(الطفل ضرب الكرة) فإننا نجد أنفسنا أمام عدد لا يحصى من الفراغات فلا نعرف سن الطفل،هل هو ذكر أم أنثى، أسمر البشرة أم أبيض وغيرها من الأشياء التي تبقي غامضة يحاول القارئ أن يجد لها تفسيرا، ومن ثم فإن كل عمل أدبي بل كل شيء ينطوي نظريا على عدد لا نهائي من المواضيع غير المتعينة. معنى ذلك أن الإبهام يحتاج من المتلقي تحديده ثم إعمال عقله بالإضافة إلى التزود بخلفية معرفية لمواجهة النص من أجل ملء الفراغات، لأن هذه العملية تساهم في إزالة الغموض من النص من جهة، وإشراك المتلقي في إنتاج المعنى من جهة أخرى .[1]

**2-التحقق العياني:**

ويعني به انغاردن(النشاط الذي يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة)[2]، ومن أجل ذلك يفترض بقارئه أن يكون فردا مثاليا، مستقلا عن أي تأثيرات كبيرة، أي ما يملأ به الفراغ إذ لا يتسنى ذلك إلا لقارئ متميز قادر على تقدير العلاقة بين الفراغ وما يملء به[3].

**3-التجسيد :**

فإنه( ينطوي على نوع من التعالي شأنه شأن العمل الأدبي نفسه، ذلك أن التحقق العياني يمكن النظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبي ومن ثم فإن تجسيدات أي عمل كثيرة ولا يمكن حصرها على حين يظل العمل نفسه ثابتا لا يتغير.وبالتالي يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التي يلحقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أوبملئه للفراغات)[4].

يتضح مما سبق أن العلاقة غير واضحة بين المفاهيم الثلاث السابقة ويمكننا القول أن هذه العناصر مجتمعة تصنع ما يسمى بالفراغات أو مواقع اللاتحديد عند آيزر،

---

[1] بوحنيك مرزاقة ، **جماليات التلقي في شعر عزالدين ميهوبي** ،مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر بسكرة،2011،ص: 56- 57.

[2]- عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص 82.

[3]- بوحنيك مرزاقة ،**جماليات التلقي في شعر عزالدين ميهوبي** ص 57.

[4]- عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص : 82.

الذي(استطاع– بعد ثلاثين عاما– أن يطور أفكار انغاردن لهدف الوصول إلى طريقة صالحة للنقد تعتمد على نظرية من نظريات القراءة)[1].

يعطي انغاردن شكلين متميزين للإدراك يحصلان في صلتنا بأي عمل أدبي هما :

**الأول:** قراءة عمل أدبي محدد أو إدراك العمل الذي يحدث خلال هذه القراءة.

**الثاني:**هو ذلك الموقف الإدراكي الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الأساسية الخاصة لعمل الفن الأدبي بحد ذاته. فالأول هو قراءة فردية لعمل فردي، في حين أن الثاني يفوق التحديدات الفردية لأي عمل فني معين، فهو نشاط إدراكي للتمكن من استيعاب العوامل التكوينية الشكلية والمادية للعناصر التي تتكون منها طبقات العمل الأدبي، إذ قسم انغاردن البنية الأساسية للعمل الأدبي إلى أربع طبقات:[2]

1- طبقة صوتيات الكلمة والصياغات الصوتية ذات الرتبة الأعلى .

2-طبقة وحدات المعني .

3-طبقة الموضوعات المتمثلة .

4-طبقة المظاهر التخطيطية .

حيث أن هذه الطبقات ذات وظائف جمالية ويرتبط بعضها ببعض بعلاقات من جهة كما ترتبط بمدرك العمل ألا وهو المتلقي من جهة أخرى .

ولذلك تتمثل القراءة الظاهراتية [3] في القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات الأربعة في وعي المتلقي، وبذلك تتخلص عملية الإدراك من التأثرية والانطباعية بمحاورتها لبنية النص والاستجابة لها استجابة فهمية واعية،وافترق (انغاردن)بذلك عن أستاذه (هوسرل) الذي أقصى بنية العمل القصدي واستند إلى فعالية الشعور الخالص المرتكز إلى الذات والظواهر – وتنطوي طبقة التخطيطات التي أشار إليها (انغاردن) على أهمية خالصة، حيث تطورت فيما بعد ذلك إلى مفهوم الفجوات والثغرات عند آيزر. ويطرح (انغاردن) فكرة الفراغات[4] أو منطقة اللاتحديد التي تقع في بنية النص الأدبي؛ حيث تكون وظيفة القارئ هي ملء الفراغات بتجسيداته، ويمثل الفراغ المسكوت عنه الذي

---

[1]– عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص 83.

[2]–المرجع نفسه ، ص 84.

[3]–بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات** ، ص 38.

[4]– عبد العزيز حمودة ، **المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية**،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت، 1990، ص 148.

يقوم القارئ بإنطاقه، لكن هذا الملء يتم وفق ضوابط منها حدود النص اللغوي، وما يفرضه الهيكل العام الأدبي. وتكون عملية الفراغات عند القراء أو ما يسميه التحقيق العياني فرصة لإعمال خيالهم، ذلك أن ملء الفراغات بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية يضيف إليها (انغاردن) وحدة الذهن[1].

وكخلاصة لما سبق ذكره إن أغلب المفاهيم التي جاءت بها الفلسفة الظاهراتية عن طريق أعلامها(هوسرل) و( انغاردن ) قد أصبحت مفاهيم وأسس نظرية ومحاور إجرائية تجسد المنظور الذاتي، ولا مجال لتصور آخر غير منطلق الذات المدركة ولا وجود للموضوع أو للظاهرة خارج نطاق الذات المدركة لها،وقد أدت هذه الأفكار إلى النظريات المتجهة نحو القارئ ولا سيما نظرية التلقي[2]، لقد جعلت فينومينولوجيا(انغاردن) من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي،وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا، فالمتلقي يملأ فراغات النص الأدبي الموجود فيه لأن إدراك الظاهرة الأدبية لا تحقق عيانيا إلا بوجوده .

ومن هذا المنطلق فإنه لا يمكن أن تكون هناك نصوص أدبية من دون قارئ،وبعمله التفاعلي يساهم في تجلية النص وإبراز جمالياته .

### 1-1-4:هيرمونيطيقا جادامر *

إلى جانب الفلسفة الظاهراتية، قامت" نظرية التلقي" على أساس فلسفي ديني يعرف باسم" الهرمنيوطيقا " Hermeneutique أوالتأويل، واستخدم هذا المصطلح في الدراسات اللاهوتية من قبل المفسرين" للكتاب المقدس" منذ عهود مسيحية سابقة، ورأوا بأن النص المقدس يتضمن في ذاته قابلية التأويل ، ولا يزال مستمرا في الأوساط البروتستانتية إلى يومنا هذا وربما تعود جذور هذا المصطلح إلى الأصل اليوناني hermeneuein ويعني أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته الخاصة أمرا لكي يوضحه ويقربه من الإفهام، ويعبر عنه بصياغة

---

[1]- روبرت سي هولب ، **نظرية التلقي ، مقدمة نقدية** ، تر : عز الدين سماعيل ص:91- 92.

[2]- بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**، ص 34.

* **الهرمنيوطيقا** : مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ، ليشير على القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديمني ( الكتاب المقدس ) .... فهي محور جدل بدأ لاهوتيا مع تفسير النصوص المقدسة واستمر ابستمولوجيا (Epistémologie) مع تعدد القراءات النقدية للظاهرة الإبداعية( ينظر: بوحنيك مرزاقة ص 58، حامد أبو زيد،ص13)

معينة والإله hermes في الأساطير اليونانية هو الذي يؤول رسائل للآلهة إلى البشر[1]. ومن أهم مؤسسيها والداعين إليها، المفكر الألماني **فريدريك شيليرماخر*** **وويلهام ديلتي** **، **ومارتن هيدجر**** **وهانز جورج جادامير*****

كان شيليرماخر(1768- 1834) أول من نقل مصطلح هيرميوطيقا من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى علم يهتم بعملية الفهم وشروطه في تحليل النصوص، يتجاوز بذلك فهم النصوص الدينية وتفسيرها وتحليلها إلى ما أبعد من ذلك، أي أن الأعمال الإبداعية فقد حاول شليرماخر أن يؤصل لهذه النظرية الوليدة بصياغة ما عرف بالدائرة الهرمنيوطيقية والتي تعني أن الجزء في شيء ما لا يفهم دائما إلا في ضوء الكل، والعكس صحيح، فمعنى أي كلمة –على سبيل المثال يتحدد من خلال الجملة التي تعد هذه الكلمة جزءا منها،وإن كان لا يمكن فهم الجملة إلا من خلال الكلمات التي تشكلها.والفهم هو نتاج التوتر الدائب بين الجزء والكل[2] ( إن هذه العملية الدائرية تنطبق على نظرتنا إلى مؤلف غير معروف في

---

[1]- حمد سعدون ، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية** ، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة ع 13 جوان 2013 ، ص 57.

* **شلايرماخر ( 1768- 1834 )** مؤس اللاهوت البروتستاني الحديث ، وفيلولوجيا كلاسيكيا مرموقا ومفكرا أصيلا ، ذاع صينه بسبب عمله عن أفلاطون . وكان سليغل أول من طبق مبادئ المثالية المتعالية على الآداب في كتابه فلسفة الفيلوجيا وهو عالم تربطه علاقة شخصية بشلايرماخر ليواصل هذا الاخير من خلال أفكار شليغل الايجابية العمل بطريقة ومنظمة ، وبذا صار مؤس الهرمينوطيقا الحديثة (ينظر: **ديفيد كوزنر هوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، تر :خالدة حامد،منشورات الجمل كولونيا ألمانيا،بغداد،ط1،2007** )ص 245

** **وويلهام دلتاي ( 1833- 1911)** تراوحت اهتماماته وكتاباته بين نطاق واسع من الموضوعات ، لتشمل الإنسانيات والعلوم الاجتماعية كلها .أما الإنجاز الأعظم الذي جاء به إلى هرمينوطيقا القرن العشرين فهو إسمهاماته الرائد نحو إيجاد أساس جديد لنظرية العلوم الانسانية ومنهجيتها ، واستطاع في دراساته المتأخرة التي تحمل عنوان ( نقد العقل المخص ) تطوير نوع جديد من التحليل لعملية الفهم والتفسير .ينظر: **(ديفيد كوزنر هوي)**ص 251 -252

*** **مارتن هيدغر(1889-1976)** أحد أبرز فلاسفة القرن العشرين الألمان،له عدة مقالات ودراسات في شتى المشكلات الفلسفية.ويرى هايدغر أن مناقشة واستيعاب أعمال الفلاسفة الكبار مهمة لا غنى عنها،ويعترف كتاب هايدغر "الوجود والزمان"(1962)الذي أهداه لهوسرل،بأن مؤلفه مدين للظاهراتية جدا.ينظر: **ديفيد كوزنر هوي** ص256.

**** **هانزجورج جدامير ولد في** 1900 : يعد جادامير الشخصية المؤثرة في فلسفة وجمالية ولا هوت فلسفة ونقد ( ق 20) وبوصفة تلميذ شخصيا لها يدغر نجده يجمع في عمله اهتماما شديدا بالفكر والثقافة اليونانيين [ غريقين ] إلى جانب ميل الشديد نحو التراث المثالي بمختلف أو جهة . وقد تولد عمله في الهرمنيوطيقا من دراساته التاريخية والفلسفية واهتمامه الكبير بالأدب والشعر ، القديم منه والحديث.ينظر: **ديفيد كوزنر هوي** ص 258.

[2] – سامي إسماعيل ، **جماليات التلقي** ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط 1 2003 م ، ص 76.

فترة زمنية مجهولة،إذ أن جزءا من المعرفة السابقة لأي من الاثنين تعد ضرورية الفهم والتفسير)[1].

وتقوم تأويلية ( شليرماخر) على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ ؛ وبالتالي فهوة يشير– في جانبه اللغوي– إلى اللغة بكاملها ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه،والعلاقة بين الجانبين– فيما يرى شليرماخر– علاقة جدلية، وكلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا وصرنا من ثم– أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم؛ وعلى ذلك لابد من قيام (علم) أو(فن) يعصمنا من سوء الفهم ويجعلنا أقرب إلى الفهم[2].

هذان الجانبان– الموضوعي والذاتي أو اللغوي والنفسي– بفرعيهما ... يمثلان القواعد الأساسية والصيغة المحددة لفن التأويل عند شليرماخر، وبدونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم[3]، هناك إذن في أي نص جانبان:جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلي في استخدامه الخاص للغة...

(بذلك ينطلق شليرماخر في وضعه لقواعد الفهم من تصوره للجانب اللغوي والنفسي للنص،وبالتالي لفت الانتباه إلى الدور الفعال الذي يلعبه المفسر أو المتلقي في تفكيك شفرات العمل الأدبي،وقد حافظ على مبدأ التفاعل بين الإبداع والتأويل ليجعل منه أساس نظريته الهيرمينوطيقية )[4]، فالقارئ يسعى إلى خلق نص جديد مع كل قراءة جديدة، وكلما زاد الاختلاف في هذه القراءة زاد نجاح هذا المتلقي، حيث نجاعة الحوار التأويلي تقوم على كفاءة المؤول، كما أنها تعد أيضا عملية خلق وابتكار جديدة، وقد قدم شليرماخر الوسيلة الأنجع التي تعصمنا من سوء الفهم والمحققة للغرض المنشود في الوقت نفسه، فهو يطالب المفسر– مهما كانت الهوة التاريخية التي تفصل بينه وبين النص– أن يتباعد عن ذاته،وعن

---

[1] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ، دار العالم العربي للنشر والتوزيع – دبي، ط1: 2006م.ص 37.

[2] ناصر حامد أبو زيد ،**إشكاليات القراءة وآليات التأويل**،ص20

[3] بوحنيك مرزاقة ،**جماليات التلقي في شعر عزالدين ميهوبي** ، ص 59.

[4] صباحي حميدة، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات،قسم الآداب واللغة العربية،جامعة محمد خيضر بسكرة،2012،ص 10.

أفقه التاريخي الراهن، لفهم النص فهما موضوعيا.إذ نجده يطالب المفسر أو يساوى نفسه بالمؤلف–أولا– وأن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص[1].

من هنا كان التأويل لدى (شليرماخر) هو عملية حواريين المتلقي والنص، بل تجربة المؤلف وهو بذلك فقد بهذا الفن قفزة عظيمة،إذ تحول بفضل جهوده إلى نظرية عام نحورها التأويل والفهم، بعدما كانت مجرد تأويل النصوص وبالتالي حررها من بقية العلوم التي اتخذت منها وسيلة لتفسير نصوصها [2].

وبالرغم من أن (شليرماخر) قد أحدث نقلة كبيرة في مجال التأويل والتفسير وأعطاهما بعدا أدبيا، متجاوزا حدود النص المقدس في حد ذاته إلى العوامل التي أوجدته، فإن هناك جانبا مهما قد أغفله(شليرماخر) وهو دور اللغة في انفتاح الإنسان على نفسه والعالم المحيط به،ليتداركه من بعد الفيلسوف الهيرمينوطيقي (ديلتاي) الذي اعتبر(أن اللغة تساهم بفاعلية كبيرة في تشكل رؤية الإنسان للعالم من حوله،وبذلك أدخل اللغة بقضاياها المختلفة إلى سياق الفلسفة الهرمنيوطيقية... وفرق بين العلوم الطبيعية والإنسانية واعتبر أن الفهم أساس المعرفة في العلوم الإنسانية التي تناولت التجربة المعاشة،وصاغ التميز بين التفسير الذي هو طريق رجل العلم الطبيعي، والفهم الذي هو طريق العلوم الإنسانية)[3].

إن تدارك (ديلتاي)للفرق بين الفهم والتفسير والفصل بينهما فصلا منهجيا، جعل عملية فهم التعابير الإنسانية المختلفة جزءا من فهم المرء للبشر أنفسهم، وليس فقط التعابير الثقافية بل الأشكال الفنية والأفعال الإنسانية المختلفة ويعد هذا الفهم عند(ديلتاي) ضروريا لأن المرء يسقط ذاته داخل عقل الآخر(المبدع) لتتحول الهرمنيوطيقا إلى معادل موضوعي لما يحدث في ذات الآخر أثناء عملية التلقي،فتصبح شكلا من أشكال علم النفس التأملي أو الحدسي الذي لا يحدث فقط فيما يقوله النص وإنما في عبقرية مبدعه[4].

إن الدعوة إلى إقامة الإنسانيات على أساس معرفي وأساس سيكولوجي، هي النقطة التي استمدها (ديلتاي) من (شليرماخر) وانطلق منها، إذ يؤكد أن مبادئ " الهيرمينوطيقا " يمكن

---

[1]– صباحي حميدة، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، ص 10.

[2]– المرجع نفسه: ص 11

[3]– سامي إسماعيل ، **جماليات التلقي**، ص :77.

[4]– المرجع نفسه ، ص 78.

أن تنير لنا السبيل إلى نظرية عامة في الفهم؛ فإدراك بناء الحياة الداخلية يقوم على تفسير الأعمال الأدبية، حيث يصل نسيج الحياة الداخلية في أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال وفي ظل هذا الفهم لا تعني" الهيرمينوطيقا " مجرد عملية الفهم لشيء معطي محدد سلفا، له وجود خارجي محايد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص، إن هناك بين المتلقي والنص الأدبي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة، وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب.[1]

وهذا الحوار ما هو إلا إشارة إلى التفاعل بين القارئ والنص التي دعا إليها أيزر وأكد عليها تأسيسه لنظريته وبتفاعل طرفي العملية الإبداعية يتحدد المعنى وفقا لذلك الاهتمام المفرط بذات المؤلف ومقاصده جعله يُتهم بالنزعة النفسية التي تبحث عن المعنى الكامن في التعبير من خلال الانحلال في عقل صاحب الأثر الأدبي لا الأثر نفسه فالنص حسبه(يأخذ هويته من خلال القراءة والأثر الذي يحدثه في القارئ )[2].

وذلك ما فتح الباب لمن خلفه إلى الاتجاه إلى النص في حد ذاته والقارئ باعتبار أن(النص يمكن قراءته وفهمه حتى وإن كان مؤلفه مجهولا تماما، ومن ثم فلسنا بحاجة إلى أن نمنح الامتياز لقراءة المؤلف لنصه،فما يهمنا هو ذاتية القارئ وليس ذات المؤلف)[3]، إن فهما للنصوص الأدبية – سواء تلك التي تنتمي للماضي أم تلك التي تنتمي للحاضر–عن طريق معايشة تجربة الحياة فيها، يؤدي إلى فهم أفضل – للماضي والحاضر معا – وهذا بدوره يعدل من فهمنا الآني لأنفسنا، ومن ثم يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل، وهكذا يتغير ويتقدم ويتعدل[4].

يؤكد (ديلتاي) من خلال هذا الرأي على دور الخبرة لدى" المتلقي" في تحريك عالم النص والإبحار فيه، حيث لا تحدث عملية الفهم فهمنا لأنفسنا انطلاقا من انصهار الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي[5]، هذا وإن كانت هرمنيوطيقا القرن التاسع عشر قد اتهمت (بنزعتها التاريخية التي تعني أننا لا نملك أية موضوعية حقيقية فيما يتعلق بتأويل النصوص

---

[1] – ناصر حامد أبو زيد ،**إشكاليات القراءة وآليات التأويل**،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،لبنان ،ط6،2001، ص 27.

[2]–صباحي حميدة ، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، ص 14.

[3]– محمود سيد أحمد ، **الهرمنيوطيقا عند جادامير** ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1993 م ، ص 13.

[4]– نصر حامد أبو زيد ، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** ، ص 28.

[5]– صباحي حميدة ، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، ص 14.

ذلك أن تأويلاتنا دائما ما تتحدد بفعل موقفنا التاريخي والحدود التي تفرضها علينا مفاهيمنا واهتماماتنا العملية الخاصة)[1].

وخلاصة لما سبق فإن الفهم ما هو إلا تلاحم بين تجربة المتلقي الذاتية وتجربة العمل الأدبي ماضيا وحاضرا،وبالتالي فإن الفهم لا يتحدد بزمان فهناك الفهم التاريخي الحاضر، كما أن هناك الفهم الحاضر الآني للتاريخ. وبما أن رؤية القارئ تتغير وتتجدد مع كل قراءة جديدة للعمل الأدبي، فإن فهمه بدوره يتغير ويكتسب أبعادا جديدة مما يدخله في دائرة تأويلية.. وقد اعتقد (ديلتاي) أن هذه الدائرة يمكن التغلب عليها من خلال تفاعل وتغذية استرجاعية بين الأجزاء والكل[2].

كان لتركيز (ديلتاي) على تجربة الحياة وعلى دور المفسر في عملية الفهم أثر هام في فكرة كل من مارتن هيدجر وجادامر اللذين تأثرا به إلى حد كبير،وإن اختلفا معه في نقطة البداية وكثير من النتائج ، فيما يرتبط بمفهوم الهرمنيوطيقا وأبعادها[3].

وعموما حاول(ديلتاي) إيجاد مساحة للنظرة التحليلية في مواجهة التنامي المتعاظم للعلوم الطبيعية وطرائقها الوضعية. وقد أنتج في هذا الخصوص تقسيما آخر بين شرح وتوضيح العناصر الخارجية في العلوم الطبيعية،وفهم الخصائص الداخلية في العلوم الإنسانية.[4]

يأتي بعد المفكر(ديلتاي) الفيلسوف الألماني(مارتن هيدجر)، ويتجاوز مفهومه العريض عن"الهرمينوطيقا" ليشير بها إلى واقعة الفهم بما هو كذلك،لا إلى المنهج التاريخي التي نذر بها(ديلتاي) حياته بأكملها واعتبر أن كل فهم هو شيء متأصل في الطبيعة على أساس فلسفي؛ فحاول مثل سابقه أن( يبحث عن منهج يكشف الحياة من خلال الحياة نفسها، وقد وجد في ظاهرية أستاذة(إدموندهوسرل)بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة لـ ديلتاي)[5].

كما كان هيدجر الطريق الممهد لتلميذه" غدامير" وتأويليته الفلسفية،واتخذ في أعماله المتأخرة تأويل النصوص منهجا خاصا به في التفلسف، مبينا المعنى العميق للهرمينوطيقا والمتمثل في عملية الكشف والإظهار التي بها ينكشف الوجود ويأتي إلى النور، وبهذه

---

[1]– محمود سيد أحمد ، **الهرمنيوطيقا عند جادامير** ص 13.

[2]– صباحي حميدة ، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، ص 15.

[3] نصر حامد أبو زيد ، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**،ص30

[4]– فاطمة البريكي ، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ص 37.

[5]– نصر حامد أبو زيد ، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص 30.

الطريقة الهرمينوطيقية الصميمة قام" هيدجر" بمعالجة موضوعات اللغة والأعمال الفنية والفلسفية والفهم الوجودي نفسه[1].

إن الهيرمنوطيقا الهيدغرية هي ذلك المجال المعني بفك رموز الوجود والموجود والأقوال التي تنتمي إلى أزمنة وأمكنة، ولغة أخرى، دون أن يفرض عليها المرء مقولاته هو أو تصنيفاته الذهنية[2]، إن الوجود الإنساني هو وجود عالم ولا يشبه الوجود في عالم وجود كرسي في حجرة، وإنما هو أشبه بقطار يتحرك أو أشبه بشخص وقع في حب وليس العالم ماهية، وليس فكرة وليس موضوعا للوعي، وإنما هو بالأحرى حقيقة، ولم تعد صلة للوجود بالبحث الأنطولوجي التقليدي عما هو كائن ولكنه يتعلق بطريقة الإنسان الخاصة في الوجود في تحققها العيني الفعلي[3].

وقد أعطى (هيدجر) تصورا جديدا للفهم ملخصه أن الفهم ليس موهبة خاصة أو قدرة معينة على الشعور بموقف شخص آخر،ولا القدرة على إدراك معنى أحد تغيرات الحياة على مستوى أعمق، بل الفهم هو عنصر مكون من عناصر الوجود في العالم، وأساس لكل تفسير،وهو متأصل ومصاحب لوجود المرء وقائم في كل أفعال التأويل[4].

ويرى أن طبيعة هذا الفهم يمكن إدراكها على نحو أفضل حين يتعطل ويصطدم بحائط منيع،ربما عند افتقاد الشيء يتعين على الفهم أن يحوزه.

وعليه مضى هيدغر قدما ليعلن أن كل فهم هو فهم زماني، قصدي، تاريخي، وأنه ليس عملية عقلية بل عملية وجودية، وهو ليس دراسة عمليات شعورية ولا شعورية بل انكشاف الحقيقة للإنسان وانبلاجها وتجليها[5].

فالفهم في نظر(هيدجر) مبدأ عملي يتجلى في التحقق الفعلي للتصورات كما هي في الواقع النصي لا كما يتصورها العقل الإنساني وإن كان الوصول إليها لا يتنافى مع استدعائها منه حتى ولو كان غير موجود.والتأويل عنده هو إعادة معايشة لحظة الانكشاف الأصلية واستعادتها.

---

[1]–صباحي حميدة ، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، ص 18.

[2]–عادل مصطفى،**فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا**،نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير ،مرايا الكتاب،القاهرة ط2007،1،ص 179.

[3] محمود سيد أحمد، **الهرمينوطيقا عند جادامر**،ص 15،16.

[4]– المرجع نفسه ، ص 155.

[5]– ينظر : عادل مصطفى، **فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا** ، 167.

إنه يحاول التخلص من رواسب سوء الفهم المتراكمة عبر السنين، ويأخذ موقفا وسطا بين ما قيل وما لم يُقل.غير أنه ليس مجرد دعوة إلى الماضي، بل هو لحظة جديدة من الكشف تفرض على كل تأويل أن يشن هجوما على الصيغ الظاهرة في النص، فالخوف من المضي وراء ظاهر النص هو ضرب من عبادة الأوثان وضرب من السذاجة التاريخية في الوقت نفسه[1].

والحقيقة أن(هانز جورج غادامير) يعد فيلسوف التأويل بلا منازع وهو أحد تلاميذ (مارتن هيدجر) الذين تأثروا بفكره، وهو من أهم المصادر أو المناهل التي نهل منها رواد التلقي مقارنة ببقية زعماء " الهرمنيوطيقا "،إذ استفادوا منه في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه، مما يعنى أنه يركز على القارئ كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل ويحاول أن يجعل من هذه العملية عملية موضوعية بحته، وهذا ما يتضح أيضا في فهمه للتاريخ، فهو يخضع تأثرات الماضي لفهم الذات.[2]

ينظر (غادامير) إلى فهم التاريخ كما ينظر فهم معنى النصوص الأدبية، فالتاريخ هو الآخر ليس معطى موضوعيا في الماضي محددا وقائما بذاته بكيفية مستقلة عن الذات المدركة، بحيث يمكن الرجوع إليه كلما اقتضت الضرورة، بل إنه معطى متغير.

ففي كل عصر يُفهم الماضي فهما جديدا انطلاقا من الأفق الراهن للحاضر،وفهم الماضي والحاضر أيضا هو نتاج التفاعل والحوار بين اللحظتين الزمنيتين، وبالتالي فإن فهم الماضي وفهم الحاضر يتعدلان باستمرار.[3]

إن التاريخ فيما يرى(غادامير) ليس وجودا مستقلا في الماضي عن وعيينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة،ولا يستطيع الإنسان تجاوز أفقه الراهن في الظاهرة التاريخية، من هنا كانت علاقتنا بالتاريخ، وفهمنا له تقوم على الجدل والحوار،لا على الإنصات السلبي تماما، كما أن

---

[1]– عادل مصطفى ،**فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا** ، ص 176.

[2] على بخوش ، عبد الرحمن تبرماسن : آمال منصور، **نظرية القراءة : المفهوم والإجراء** ، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ط 1 ، 2009 ، ص 98.

[3]–عبد الكريم شرفي **فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة** منشورات الاختلاف،ط2007،1، ص 46.

تلقينا للعمل الفني عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هي التي شكلت وجوده[1].

وقد يُطرح سؤال للهيرميونوطيقا حول كيفية حماية النص من سوء الفهم ما دامت تمنح للقارئ حرية في إنتاج المعنى ؟

يوصى (غدامير) بضرورة إتباع الخطوات الآتية عند التعامل مع هذه المشكلة[2]:

**أولا** : ينبغي للمرء ألا يحضر إلى وعيه أية أفكار مسبقة قد تؤثر في فعل التأويل :

**ثانيا** : ينبغي له أن يكون عارفا بعادة حديثة تتمثل في محاباة نمط معين من النزعة التاريخية ( أي النمط الذي يرى النسبية والليبيرالية متضمنتين في المقاربات التاريخية بوصفها قيما موضوعية ) .

**ثالثا** : ينبغي إحياء مفهوم الانحياز الحكم المسبق (prejudice) وإعادة تقييمه، لأنه اقتران منذ عصر الأنوار ( في أوربا ) بالتسرع في التوصل إلى الأحكام والثقة بالمرجعية (authority)الإنسانية من دون استحقاق.وحينما يحاول المرء إصلاح الانحياز، فإنه يصلح قيمة التراث والمرجعية بنجاح.

هنا غدامير يؤكد على اعتماد" التحيز" باعتباره قيمة إيجابية، إذ يقول:(إن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا في كل موقف تفسيري وعلى هذا فإن تاريخية المفسر لا تشكل حاجزا دون الفهم، والتفكير التفسيري الصحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخاصة، ولا يكون التفسير تفسيرا سليما إلا عندما يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه.ويسمي جدامر هذا النمط من التفسير"التاريخ العلمي" وهو يمتزج امتزاجا حميميا بإدراكنا)[3].

وما يمكننا قوله هنا أن عملية فهم النص لدى (غدامير) تعتمد على قاعدتين أساسيتين هما :

1-أنه يجب على المؤول التزود بتصورات وفرضيات مسبقة تكون بمثابة جهاز مفاهيمي معرفي ينطلق تحليل النصوص من داخله النصوص المراد فهما. فقد أراد غادامير أن يكتب

---

[1]- نصر حامد أبو زيد **إشكالية القراءة وآليات التأويل** ، ص 42

[2] علي بخوش ، **مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي أنموذجا**،رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغة العربية ،قسم الآداب واللغة العربية،جامعة محمد خيضر بسكرة،2014 ، ص 197، 198.

[3] -روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال** ، تر : عدد الجليل ، ص 11

أن الماضي لا يمكن فهمه إلا بربطه بالحاضر لأن الماضي والحاضر عبارة عن حلقة وصل لا يمكن فصلها.

2-أن يكون هم المؤول من وراء تأويله تطبيق النص المطلوب فهمه على الموقف الحاضر ، أي النص بالزمن الحاضر، ويكون بذلك قد جمع بين الماضي والحاضر.

لقد انطلق (غادامير) من فكرة الموقف عند (هيدجر) وذهب إلى أن(العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، لأن المعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل)[1].

كما ذهب إلى أن(كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حواره الخاص مع التاريخ. ومن ثم فإن الهرمنيوطيقا تنظر إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضي والحاضر، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا)[2].

ساهمت التأويلية لدى (غادامير) في دراسة الكيفية التي نتعامل بها مع النصوص عن طريق استنتاج المعنى سواء أكان ظاهرا أو مخفيا عبر عملية الفهم، والانتقال من المعنى إلى الدلالة ثم تأويل النصوص وذلك بتفسيرها جماليا وفنيا. وهذا التأويل التفسيري يختلف من سياق تاريخي إلى سياق آخر.إذ ( تتبنى الفلسفة الهرمنوطيقية،وبجدية، قضية ترسيخ الشروط اللازمة لإمكانية اكتساب معرفة تاريخية عن الثقافة الماضية... لذا فإن الأولوية الأونطولوجية المعطاة للتاريخية الإنسانية في فلسفة هايدغر وغادامير الهرمنيوطيقية تحدد المقاربة في السؤال الدائر حول طبيعة المعرفة التاريخية.

فالجيل الحاضر لن يفهم نفسه على نحو مختلف عن الطريقة التي فهم بها الجيل الماضي نفسه حسب، بل إنه سيفهم الجيل الماضي على نحو مختلف عن الطريقة التي فهم بها الجيل الماضي نفسه.[3]

---

[1]- سلدن رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة** ، تر: سعيد الغاني، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان 1996ص 193 .

[2]- المرجع نفسه،ص188-194.

[3] - ديفيد كوزنزهوي ، **الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفة** ، تر : خالدة حامد ، ص 67

والفهم الهرمنيوطيقي هو نتاج حوار أصيل بين الماضي وحاضرنا، وهذا يتم في اللحظة التي يحدث عندها "انصهار الآفاق" بين الماضي والحاضر، كونه يتمثل فعلا لفهم الذات وفهم واقعنا التاريخي المتواصل مع الماضي في الوقت نفسه[1]، وقد شكلت هذه النقطة بالذات– الأفق التاريخي– لدى رواد جماليات التلقي وخاصة هانس روبرت ياوس، إذ أخذ هذا الأخير مفهوم الأفق(Reference) من غادامير،وركب مفهومه( أفق الانتظار)* من مفهوم الأفق عنده، ومن مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر، وقد وجد ياوس أن هذين المفهومين المطبقين في فلسفة التاريخ وتاريخ العلوم، يحققان رغبته في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتاريخ له.[2]

هكذا تشكلت نظرية التلقي متشربة أصولها من معين الهرمنيوطيقا وإن كان هناك أوجه اختلاف بينهما كون الهرمنيوطيقا تهتم بالقارئ من أجل النص، أي تجعل منه وسيلة لبلوغ غاية وهي تفسير النص أما نظرية التلقي فتجعل منه نقطة انطلاق جديدة لإبداع غير معلن عنه .[3]

وخلاصة لما سبق ذكره لقد كان للهيرمينوطيقا أثر كبير استفاد منه أصحاب نظرية التلقي خاصة الفيلسوف هانس جورج غدامير من خلال نظرته إلى التأويل وعمل الفهم، وجهوده بإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه والتركيز على العلاقة بين القارئ والنص والتفاعل المتبادل بينهما.

كما يعد مفهوم الأفق التاريخي أهم المفاهيم الإجرائية التي أوجدها غدامير يتم به تفسير التاريخ، والذي أخذه ياوس فيما يعد بتركيبه مفهوم" أفق الانتظار" ويسمى أيضا أفق التوقع وظفه ياوس لتوضيح نموذجه الجديد في دراسته الأعمال الأدبية، ودور تجربة القارئ في فهمها وتطورها، وهو ما سنتطرق له بالدراسة فيما بعد هذا البحث.

---

[1]– نصر حامد أبو زيد ، **إشكالية القراءة وآليات للتأويل** ، ص 84–85.

* يقصد بأفق الانتظار (Reference of the expaction) أن قراءة (فهم)عمل أدبي ما،يشتمل على توقعات متعددة،لأن العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى أن يخالف المعايير التي يحملها القارئ عن موضوع ما. ينظر: ناظم عودة خضر **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**،ص102

[2]– ناظم عودة خضر **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ، ص 138.

[3]– فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ، ص 41.

وبالرغم من أن غدامير من أشهر وأهم المصادر التي نهل منها زعماء التلقي، فهو لم ينفرد بهذه المزية لوحدة إذ لا يمكننا إغفال جهود وإسهامات ما طرحته هيرمينوطيقا كل من( شليرماخر) و( ديلتاي) و( وهيدجر ) سواء في حديثهم عن الخبرة الجمالية أو الطابع الجدلي بين تجربة المتلقي وتجربة النص.. وكان لإسهاماتهم من جهة أخرى بمثابة التربة الخصبة لجماليات التلقي، ولها دور كبير في إرساء أهم معالم النظرية .

### 1-1-5:سوسيولوجيا الأدب:

تعتبر سوسيولوجيا الأدب واحدة من المنطلقات التي أسهمت في بناء نظرية القراءة والتلقي،انطلاقا من فكرة أنه حيث يولد الإنسان ويجد المجتمع فيأخذ منه ويتأثر به وينعكس ذلك كله على شخصيته ومنه على إبداعه، كتابة وقراءة .

فلا ينفصل العمل الإبداعي عن التوازنات والمؤثرات الاجتماعية التي تنعكس سلبا أو إيجابا على تكوين الأفراد،ويظهر ذلك جليا في السلوك المعرفي والثقافي أكثر ، حين يتمثل الفرد صورة المجتمع في تعامله مع النصوص، ومنه عملية القراءة وتكمن أصالة علم اجتماع الأدب،في إقامة العلاقات بين المجتمع والعمل الأدبي ووصفها ، فالمجتمع كائن قبل العمل، ذلك لأن الكاتب محدد به، فهو يعكسه ويعبر عنه ويتطلع إلى تغييره، وإنه ليوجد بعد العمل، وذلك لأنه ثمة علم اجتماع للقراءة، وللجمهور الذي يصنع من الأدب وجودا،ويقيم دراسات إحصائية لنظرية التلقي[1].

والحقيقة أن الاهتمام بالعلاقات الناشئة بين المجتمع والتلقي تعود للقرن الثامن عشر، من خلال مدام دي ستايل في كتابها( الأدب وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية، الذي حاولت فيه دراسة الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة اجتماعية، مؤكدة أن أدب أي مجتمع من المجتمعات ينسجم مع المعتقدات الاجتماعية والسياسية السائدة في ذلك المجتمع ومهمة الأديب القيام برصد التغيرات الطارئة على بنية المجتمع ونظمه الاجتماعية المختلفة

[1]– بسام قطوس ، **دليل النظرية النقدية المعاصرة** ، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2004،ص: 163.

مستعينة في معظم طروحات المؤلف بمفاهيم مفكري القرن الثامن عشر...والذين اهتموا في دراستهم للظواهر الاجتماعية بردها إلى سياقها التاريخي لتحديد الأسباب الدقيقة لظهورها)[1].

وقد كان كتابها السالف الذكر من الأعمال الممهدة لظهور سوسيولوجيا الأدب وغيرها من الطروحات التي حظيت باهتمام علماء السوسيولوجيا، وعلى ما يرى(روبرت هولب):(إذ لم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الثانية تطور كبيرا حتى أنه ليثير الدهشة أن يكون المرهصون بنظرية التلقي ذووا الاتجاه الاجتماعي قلة نادرة،وعلى الرغم من قناعة هولب بها، فإنه يعرض لأعمال ثلاثة من المنظرين الذين اتجهت أعمالهم إلى سيكولوجيا الأدب)[2] وهم :

**1-لوفنتال وعلم الاجتماع النفسي:**

عمد (لوفنتال) إلى البحث عن المؤثرات الاجتماعية التي تتدخل في إنشاء العمل الأدبي عوضا عن المنحى التجريبي الذي طبع أغلب الدراسات،واتخذ التلقي النفسي داخل البنيات الاجتماعية كبديل معقول لهذا.

فهو يؤكد على التلقي النفسي للأدب في إطار المكونات الاجتماعية للوصول للجمالية الشعرية فبدون سيكولوجية الفن وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في المثلث السيكولوجي الذي يكون المؤلف والأدب والمتلقي أضلاعه الثلاثة لن يكون هناك جمالية شعرية)[3]. فمن دون دراسة الجانب النفسي لا يمكن تحديد المواطن الجمالية للعمل الأدبي، وهذا كله مرتبط بالبنى الاجتماعية.

لقد جعل (لوفنتال) علم النفس عاملا مهما في دراسة التلقي في مسيرة البحث عن العلاقة بين العمل الفني والمتلقي إذ أكد[4] أن ما للعمل الأدبي من تأثير يرجع إلى كيانه الخاص فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثله إلا أن الممارسة الإنسانية تخضع إلى حد كبير لشروط مسبقة.

ويضيف أيضا(أن دراسة الاستقبال واستهلاك الأدب ليس فقط استقصاء المشكلات الأدبية الأساسية،ولكن أيضا إسهاما في التحليل الاجتماعي،حيث إنه يستلزم تفحص

---

[1].علاوي الخامسة، **سوسيولوجيا الأدب بين النظرية والتطبيق** ، جامعة قسنطينة مجلة الآداب واللغات،ع 2 2015، ص152.

[2]- بسام قطوس ، **دليل النظرية النقدية المعاصرة** ، ص 86.

[3]- روبرت سي هولب ، **نظرية التلقي مقدمة نظرية**، تر: عز الدين سماعيل ، ص 130.

[4]-علي بخوش، **مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم ، نظرية القراءة ( المفهوم والإجراء** ، ص 87.

العناصر الكامنة وراء أجهزة القوة وممارسة التحفظ الاجتماعي والوظائف المعوقة عبر قواتها النفسية)[1].

**2-جوليان هيرش ومفهوم الشهرة :**

كان مما يشغل (هيرش) في مشكلات التاريخ تساؤلات مثل( لماذا يصبح عمل بعينه، أو مؤلف بعينه مشهورا ؟ كيف استمرت شهرته حقبة من الزمن، ثم ما العوامل التي تزيد من شهرته أو تقلل منها؟)[2]، فهو لا يركز على علم النفس ولكنه نظر من زاوية تلقي الأعمال تاريخيا،وهذا ما سيلقي فيه لاحقا مع (ياوس) فإذا كان الجواب عن سؤال الشهرة يعزى إلى ظهور أفراد نابغين ومتميزين فإن (هيرش) لم يقتنع بالجواب فتوجه للبحث عما يجعل هذه المجموعة أو تلك في زمان ما تنسب الشهرة إلى الفرد أي إدراك الذات التي تناقلت هذه الشهرة.

ويرد (هيرش) مثالا للأشياء التي صنعت شهرة شكسبير من خلال تلقي أعماله، منذ الطفولة يقدم شكسبير على أنه أكبر شعراء الإنجليز ثم يجد القارئ ذلك في الصحف، ويعرف أستاذية شكسبير في التقنيات للدرامية، ومن هنا يصعب على الطالب الإنجليزي أن يقتنع بأي شيء آخر عدا الإعجاب بقوة شكسبير.

إن قوة الموروث الاجتماعي ذات وزن كبير على مستقبل الباحثين حيث يصعب على الباحث الفرار منه، وإذا ما تم تقديم سلبي فإن الخبراء الآخرين سوف يتعاملون باعتباره سخفا وتدنيسا للمقدسات لقد دعا (هيرش) أيضا إلى وصف السير الذاتية بوصفها ظواهر، لأن أحكامنا على ماضي الأفراد يستند على شكلهم الظاهراتي بالطريقة التي يظهرون بها أمامنا والمغايرة على ما هم عليه فعلا، فدعا أن يلحق بدراسة السيرة ما أسماه على الفرد كظاهرة ،والتي وجدت صداها في ما بعد عند أصحاب نظريات التلقي[3].

[1]- روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال**، تر : عدد الجليل ، ص : 60

[2]- عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص 88.

[3]-ينظر: روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال** ، تر: عدد الجليل ص 64.

**3-ليفن شوكينج وفكرة الذوق :**

إن مفتاح فهم تاريخ الأدب عند (شوكينج) يقومك أساسا على دراسة الذوق، والذي يعنى عنده قدرة عامة على تلقي الفن إذ يشير( إلى علاقته بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه)[1]، والذوق ليس شيئا ثابتا بل هو متغير عبر الزمن،ومتغير بتغير المجتمعات و( بتعلق الذوق بروح العصر فإنه يعد مسؤولا لا عن تقديم الأعمال والمؤلفين أو التقنيين لهم بل مسؤولا عن الأدب الذي كتب في ذلك الزمن، ومن ثم كانت دراسة تاريخ الذوق من الأعمال الأساسية عند مؤرخ الأدب)[2].

والتساؤل الأساسي عند (شوكينج)- طبقا لروبرت هولب- عن الكيفية التي نحدد بها الذوق السائد في حقبة ما ؟ أي كيف نقرر هيمنة ذائقة في الزمن الماضي ؟ وفي إجابة (هيرش) على السؤال فقد أكد سابقا على أهمية المؤسسات في صناعة الشهرة، وهو ما نجده(يلتقي مع (شوكينج) في هذه النقطة أي في دور هذه المؤسسات لكن في تكوين الذائقة فدور النشر والمدارس والجامعات والمكتبات والطباعة والصحافة والإعلانات تساهم إلى حد ما في تكوين الذائقة الاجتماعية في فترة معينة)[3].

وقد دعم إجابته بفكرة الثقافة متعددة الطبقات في المجتمع والمكونة من أولئك الذين يولدون الذائقة حيث يعتمد عليهم الفن اعتمادا كبيرا( كما أن الثورات والهزات الاجتماعية يكون لها دور في الأدب والفن والذوق لأن قدرة المجموعات على تأكيد ذاتها يعتمد مرة أخرى على درجة القوة التي يمكن أن يمارسها ضمن الهيكل الاجتماعي)[4].

ولعل هذه أهم المحطات الثلاث الأبرز في سوسيولوجيا الأدب،غير أن تأثيرها لم يكن بما فيه الكفاية ليحدث نقله كبيرة وسريعة في نظرية القراءة وانتشارها على نطاق واسع في الحركة الأدبية والنقدية التي شهدتها ألمانيا في ذلك الوقت(لسوء الحظ فإن النقد الأدبي المتضمن في كتابات (شوكنج)و(هيرش) و(لوفنتال)، لم يتم الالتفات إليه،وحتى بعد الحرب العالمية الثانية، حيث شهد المجتمع الألماني بداية جديدة في الأدب والأبحاث ولم تكن هناك

---

[1]- روبرت سي هولب ، **نظرية التلقي مقدمة نظرية**، تر: عز الدين سماعيل ، ص 138.

[2]- عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص : 89.

[3]- روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال** ، تر : عدد الجليل ، ص 67.

[4]- المرجع نفسه ، ص : 67.

سوى محاولات قليلة تمت في الغرب للتفحص التاريخ الأدبي من زاوية السوسيولوجية الأدبية)[1].

وإذا كان(روبرت هولب)يرى أن أصحاب نظريات التلقي لم يستمدوا بصورة مباشرة من سوسيولوجيا الأدب وأن العلاقة بينها وبين نظرية التلقي لم تكن علاقة تأثير مباشر أو أنها مجرد علاقة علة بمعلول فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أن العناية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها في نطاق علم اجتماع يعنى بالظواهر الأدبية [2].

ومهما يكن من أمر فقد كان لسوسيولوجيا الأدب دور كبير ساعد نظرية التلقي في فهم العلاقة التي تجمع المتلقي والظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي، فقد انصرف الاهتمام إلى المتلقي بعد أن كان المؤلف وعمله الأدبي يحتلان الصدارة، إذ( يبحث علم اجتماع الأدب في المؤثرات على القراءة من مؤسسات ثقافية وقنوات اتصال وظروف الإنتاج والنشر وما إلى ذلك)[3]، فهي تركز على الآثار التي أحدثها( المنشؤون في زمانهم وفي الحقب التي بعد زمانهم في نفوس المتلقين الذين يدركون قيمة الأعمال الأدبية أو الفنية المدروسة ويقرونها.

إن سوسيولوجيا الأدب تلوح في بعض الأحيان كمعرفة مشغولة فقط بإنتاج الأدب ونشره واستهلاكه،وفي مرات أخرى تتقدم كنموذج علمي للنقد الأدبي خصوصا مع موجة النقد السوسيولوجي التي استحوذت على النقاش السياسي خلال منتصف القرن الماضي وما بعده، ولكنها في الواقع تجمع في مطبخها الداخلي عددا من المقاربات التي تحلل مختلف الظواهر الأدبية داخل النص وخارجه بين الكاتب والمتلقي، الأدب عموما والمجتمع ، وهذا التقابل الموضوعاتي هو الذي يكشف عن الحدود المعرفية لسوسيولوجيا الأدب.[4]

[1]– روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال** ، تر : عدد الجليل ، ص 68 .

[2]– عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص 90.

[3]– المرجع نفسه، ص 91.

[4]– الخامسة علاوي، **سوسيولوجيا الأدب بين النظرية والتطبيق**، ص 155.

## 1-2: رواد النظرية وأهم الأسس المنهجية

لقد عرف تاريخ الأدب وتاريخ الفن بصفة عامة،العديد من المناهج النقدية والاجتهادات التنظيرية، والتي حاولت بسط طروحات متعددة في تناولها لثالوث الظاهرة الأدبية والمكون من:المبدع والنص والقارئ، بحيث ركز بعضها على مبدع العمل الأدبي، في حين ركز بعضها الآخر على النص فأهملوا بذلك العنصر الثالث الهام في عناصر العملية الإبداعية ألا وهو القارئ أو المتبقي فالقارئ في علاقته بالنص قد بات مشكلة تثير القلق، وتستدعي الحوار الجدل بين رواد المذاهب النقدية الحديثة، حتى توزع الفكر النقدي تبعا لهذه المشكلة في اتجاهين:

اتجاه يمثله النقد الماركسي والرمزية الفرنسية،وفيه يكاد يلغى دور القارئ في عملية التلقي. واتجاه آخر تمثله الوجودية والبنيوية، وفيه تبدو ذاتية القارئ وفرديته متفوقة إلى حد بعيد. حتى كانت فكرته العامة منطقا لرؤية نقدية تجسدت وبعد جهود طويلة في نظرية أطلقوا عليها(نظرية الاستقبال)* تبنتها جامعة كونستانس** الألمانية في السبعينيات، للوصول إلى مفهوم جديد في نظريات القراءة والتلقي.[1]

لقد أحدثت جمالية التلقي ثورة في الدراسات الأدبية، تمثل ذلك في إعلانها عن تغيير النموذج في علوم الأدب، وكان محرك ذلك التغيير هو التحول في الاهتمام الجذري من دراسة ثنائية(الكاتب – النص)إلى تحليل العلاقة(النص – القارئ) فقد كان التلقي قبل هذه النظرية ضيق المفهوم،منغمسا في التيار السيكولوجي(الأنغلو–أمريكا)، فجاء أصحاب هذه

* تأصل هذا الاتجاه النقدي بعدة أسماء مختلفة منها : " جمالية التلقي أو التقبل " ، " اتجاه جمالية القراءة " أو " نظرية التلقي " أو " نقد استجابة القارئ " ...

** مدرسة كونستانس نسبة إلى مدينة " كونستانس التي تقع في جنوب ألمانيا ، ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينيات كردة فعل مدارس ثلاث كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية حينذاك " مدرسة التفسير الضمني " – المدرسة الماركسية " ، " مدرسة فرانكفورت " وأهم أعلامها : " **هانزروبرت ياوس Hans robert jouss** " و " **فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser** " ومن أهم الأفكار التي رعت إليها التركيز على دور القارئ ، وتوسيع مفهوم التلقي .

[1]– صباحي حميدة ، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، ص 43

النظرية فوسعوا المفهوم وأقاموه على دعائم موضوعية ومعرفية وفلسفية، واعتمدوا على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة:البعد الاستقبالي والبعد التطهيري والبعد التواصلي[1].

كما أن جمالية التلقي لا تهتم بالقارئ العادي البسيط أو بالقارئ السلبي، ولكنها تنظر إلى القارئ المنتج، لكي يقوم بهذا الجهد الشاق الذي يطلب منه في مقاربة النص، وهنا تبلغ العناية بالقارئ ذروتها كونها تعلي من شأن الذات القارئة وبعملية القراءة التي تتأسس على مبدأ التفاعل بين النص والمتلقي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد؛ فالتلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين منفعل وفاعل في آن واحد، وإنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل(أو استجابته له)، فباستطاعة الجمهور(أو المرسل إليه)أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة[2].

فنظرية التلقي قد حاولت تفسير الأدب من خلال الأثر الذي يتركه في المتلقي، أي محاولة تفسير كيف فهم المتلقي النص في لحظة زمنية معينة(إن النص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا ربما يكون مختلفا عن أفقنا، أو جزءا منه، فالنص الوسيط بين الآفاق، لأن الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدد كذلك)[3]؛ ذلك أن المتلقي يتغير بتغير العصور ويختلف النص الأدبي، من هنا جاءت نظرية التلقي لتضع حدا سلطة المؤلف التي ظلت مهيمنة لردح من الزمن ولتضع حدا أيضا للدراسات الأدبية والنقدية والمناهج السياقية والنفسية، فلم يلق القارئ أو المتلقي الاهتمام الكافي إلا بعد أن قامت مدرسة كونستانس بأكبر محاولة لتجديد دراسات النصوص على ضوء القراءة .

يقول هانس روبرت ياوسHans Robert jauss وهو أحد الأعلام الذين أسهموا في ظهورها(إن هذه النظرية ستلقي انتقادات من أنصار البرجوازية من جهة، ومن أنصار

---

[1]–محمد خير البقاعي ، **تلقي ولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي** – كتاب الذات النص أنموذجا مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ج 27، العدد الاول سبتمبر 1998 ،ص26.

[2]– صباحي حميدة ، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي** ، ص 43.

[3]– محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و التراث النقدي دراسة مقارنة**، دار الفكر الغربي ،القاهرة ، ط1، 1917هـ – 1996 م، ص 30.

النظرية الماركسية للفن)[1]، وما يمكن قوله إن الظروف الاجتماعية في ألمانيا بشتى أشكالها قد هيأت أمام هذه النظرية الظهور والانتشار، ووافق هوى في نفوس الألمان أدى إلى تمكنها منهم .

وكانوا- قبل ذلك-ضاقوا ذرعا وتنازعوا مع التصوير البنيوي للأدب، ووجدت البنيوية معارضة واسعة، أخذت تنمو حتى تشوف الجمهور إلى منطلق جديد، وفي ظل الضيق والنزاع انبثق نور جمالية التلقي[2].

فقد كانت جميع الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية، بوصفها اعتراضا على طبيعة الفهم البنيوي للأدب، وهي كما هو معروف نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ تطورت تنظيميا في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات في جامعة كونستانس على نحو خاص،وقد طرحت من خلال كتابات(هانز روبرت ياوس) و(فولفغانغ آيزر).[3]

من هنا نسب التلقي النقاد المهتمين بهذه النظرية إلى هذين الرائدين المنتمين إلى جامعة كونستانس الألمانية التي تعتبر بما قامت به من أبحاث والفرضيات النظرية التي وضعتها في نظرية التلقي المرجع الأساسي في جمالية التلقي التي ستعيد للقارئ اعتباره، بل أدخلته في العملية الإبداعية ولتؤصل الثالوث المعروف:(المؤلف – النص – القارئ ). ومن خلال هذين العالمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقي نستطيع أن نرصد تطورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية والتاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبي الحديث الكثيرة والمتباينة.[4] وفق نظرتين متكاملتين: جمالية التلقي الياوسية والتجربة الجمالية اللآيزرية .

### 1- هانس روبرت ياوس Hans Robert jauss:

يعد (هانس روبرت ياوس) من أهم منظري مدرسة كونستانس الألمانية في فترة الستينيات. ومن الرواد الذين اضطلعوا بمهمة إصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، وهو

---

[1] -Hans Robert jauss-**pour une esthetique de LA reception** traduit par claudemaillard-edition gallimard -paris-france-2005 ,p266

[2]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ص 121.

[3]- المرجع نفسه، ص 121.

[4]- عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، دار النهضة العربية، القاهرة ، د ط ، 2002 م، ص 3.

باحث لغوي رومانسي،متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية ، فكان هدفه المعلن منذ البداية الربط بين دراسة الأدب والتاريخ[1].

إن(ياوس jauss ) وهو يعرض مشروعه الجديد في نظرية التلقي، استهل بتتبع نقائض وأخطاء المدارس والمذاهب النقدية من خلال سوء فهمها وتوظيفها للتاريخ أو المعرفة التاريخية علاقتها بالمعرفة الجمالية المنبثقة عن العمل الأدبي، خاصة ما تعلق بطروحات المدرستين الماركسية والشكلانية الروسية حول القارئ، فالماركسية تتعامل مع القارئ كجزء من منظومة اجتماعية لها أثرها الفاعل في المنظومة الأدبية بالإضافة إلى طوق الجبرية الذي يحاصر القارئ ويجعله حبيس إيديولوجية معينة وليدة سياسة حزبية أو طبقة اجتماعية[2].

لقد ظهرت نظرية التلقي نتيجة عوامل أجملها في مقاله(التغير في نموذج الثقافة الأدبية(1969) في ما يأتي:[3]

1- الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيرا في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات على تباينها تستجيب للتحدي.

2- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

3- حالة الفوضى والاضطراب السائدة في نظريات الأدب المعاصرة .

4- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية .

5- ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث(المؤلف- النص- المتلقي).

وقد أحدث هذا المقال انقلابا جذريا وبعدا جديدا في الدراسات الأدبية والنقدية من خلال إحداثه لمجموعة من المصطلحات، والمفاهيم التي ترسم الإطار العام الدراسة الأدب وتاريخه، تحت ما يسمى بـ : جمالية التلقي، والتي تركز على الجوهر التاريخي للعمل الفني،

[1]-محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و التراث النقدي دراسة مقارنة** ، ص27.

[2]- رضا معرف ، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية** ، مجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، ع 12 ، جانفي 2013 ، ص 270.

[3]- عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر** ، ص 4 ،5.

والنظر في التعاقب التاريخي، وفي ضوء هذا كله تتحدد مفاهيم(ياوس jauss ) متمثلة في: تجديد تاريخ الأدب، أفق التوقعات( أفق الانتظار)، المسافة الجمالية .

**1- 1تجديد تاريخ الأدب :**

يرجع اهتمام(ياوس jauss)بمسائل التلقي أساسا إلى اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ إذ يقول:( إن تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا في اتجاه الازدراء دون أي جريرة)[1] وذلك بسبب السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب، فقد اهتم العلماء والنقاد في الستينيات بمجموعة من المناهج القائمة على التحليل النفسي الاجتماعي، أو على الدلالة، أو على النفس، أو على التوجه الجمالي، بينما أغفلوا تاريخ الأدب.

وقد أدرك (ياوس jauss )أهمية اتصال الماضي بالحاضر، إذ كان اهتمامه منصبا على العلاقة بين التاريخ والأدب، محاولا تخليص الأدب، الألماني من سيطرة المذهب الماركسي والمذهب الشكلاني في النقد،لما بينهما من التعارض، فالقارئ الماركسي يتعامل مع النص على حسب التفسير التاريخي المادي، فهو بمعزل عن جمالية النص، وأما المذهب الشكلاني فيقف مع النص على أساس البناء الشكلي بمعزل عن التاريخ[2]، ففي الوقت الذي(تهمشت فيه الدراسات التاريخية،وتراجعت فيه أهميتها العلمية بسبب توجهاتها نفسها وكيفيات معالجتها للظاهرة الأدبية،كان(ياوس jauss )يحاول لفت الانتباه إلى أن السمة المميزة للظاهرة الأدبية،إنما تكمن في بعدها التاريخي،منتقدا بذلك مجموع المقاربات المتلازمة التي عملت على اختزال هذا البعد وتجاوزه)[3] .

من ثم تتبع (ياوس jauss ) مراحل تأريخ الأدب، واستعرض مختلف النظريات والتوجهات التي حاولت أن تؤرخ له، مستشهدا بأمثلة من واقع التاريخ الأدبي الألماني والفرنسي، منتقدا العثرات التي وقع فيها المؤرخون،الذين كانوا دوما يركزون على جانب،أو جملة من الجوانب تدخل جميعها ضمن التاريخ العام، مهملين جوانب كثيرة يراها(ياوس jauss )هامة، وتدخل في صميم عملية التأريخ للأدب، ناقشها في مقالته– تاريخ الأدب– تحد للنظرية الأدبية. وقد

---

[1]– إيناس عياط ، **استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر**،بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد وقضايا الأدب،جامعة الجزائر،كلية الآداب واللغات،قسم اللغة والأدب العربي،2001، ص : 289.

[2]– محمود عباس عبد الواحد،**قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و التراث النقدي دراسة مقارنة**، ص:27.

[3]– شرفي عبد الكريم ، **من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة** ،، ص 150.

حاول توضيح ذلك من قبل، في محاضرة له ألقاها في كونستانس في أفريل سنة 1967 بعنوان:

ما التاريخ الأدبي؟ وما الغرض من دراسة؟ حيث دعا من خلالها إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص وجمالياته [1].

وما يقصد(ياوس jauss ) بالتوحد بين الأدب والتاريخ أثناء التلقي الأدبي هو ضرورة استدعاء الخبرات الجمالية السابقة في لحظات التلقي،ذلك لأن(الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل[2]، وهو بهذه المحاضرة يريد إنعاش الصلة بين نتاج الماضي،واهتمام الحاضر( فالجيل الحاضر لن يفهم نفسه على نحو مختلف عن الطريقة التي فهم بها الجيل الماضي نفسه فحسب، بل سيفهم الجيل الماضي نفسه. ونظرا إلى أن العنصر الأساس لأي فهم ذاتي للجيل هو صورة لمكانة في التاريخ، تقوم الحقائق التاريخية اللاحقة بتغيير هذه الصورة تغييرا جذريا ).[3]

ولذا فإن النص عند (ياوس jauss )يقاس بمعيارين أحدهما: جمالي، وثانيهما : الخبرة الماضية التي يتم استدعاؤها وقت التلقي .ذلك أن الخبرة الجمالية بما قاله القراء السابقون عن النص تساند الأجيال في الكشف عن مواطن الجمال[4].

لقد كان التاريخ الأدب بؤرة اهتمام (ياوس jauss )في ثورة على المناهج السابقة، منطلقا من السؤال القائل : لماذا؟ ولأي هدف تتم دراسة تاريخ الأدب؟ وحاول(ياوس jauss ) ضمن إطار السؤال السابق أن يجيب عن جملة من الأسئلة منها :

ما وظيفة الأدب اليوم؟ وما المعنى الذي يمكن أن يأخذه البحث الحالي الذي يتناول العصور الماضية ؟ لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهورا وكيف استمرت هذه الشهرة حقبا متتابعة من الزمن ؟ وما العوامل التي تزيد من هذه الشهرة أو تقلل منها ؟

---

[1]–روبرت سي هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية** ، تر : عز الدين سماعيل ص 143.

[2]– روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية**، تر: رعد عبد الجليل ص 75.

[3]– ديفيد كوزنز هوي ، **الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية** ، تر : خالدة حامد ص 67 .

[4]– محمود عباس عبد الواحد ، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و التراث النقدي دراسة مقارنة**، ص 27.

ومن تلك الأسئلة شق(ياوس jauss ) طريقة نحو( جماليات التلقي)حيث ينبغي أن يكون جوهر العمل الفني هو الجدل القائم بين النص وقارئه، ولا يصبح للنص الأدبي موقع في التاريخ إلا إذا تعاقبت عليه الأعمال،وحصل التفاعل بين المؤلف والجمهور،وبهذا يصل(ياوس jauss ) بين الماضي والحاضر،ويصبح للأدب معنى، ويتحتم على المتلقي أن يعيد التفكير في الأعمال المعترف بها مبدئيا،وينظر إليها من ناحية التأثر والتأثير[1]. يقول(ياوس jauss ):(إن مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساسا على أساس الاستقبال الجمالية الذي يعامل العمل الأدبي بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية)[2]، فتاريخية الأدب– طبقا لياوس– لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي، ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي، فهذا له أهميته التاريخية في تاريخ الأدب.

فينبغي على مؤرخ الأدب دائما أن يصبح في البداية هو الآخر قارئا لتيمكن من فهم العمل وتقويمه وبمعنى آخر أن يطلق عليه حكمه الذاتي ليكون قادرا على القيام بالتحديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقراءه[3].

فعندما يتصل الماضي بالحاضر فإن الخبرات المعرفية والتراكمات الثقافية تزداد لدى المتلقي، مما يؤهله أن يكون قادرا على استكناه المستقبل أو التنبؤ بما سيحدث في النص الأدبي ذلك عن طريق ما أسماه ياوس " أفق التوقعات ".

**1-2 أفق التوقعات ( أفق الانتظار Horizon D attente ) :**

لقد سعى(ياوسjauss )لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب، أو بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية، وكان يهدف من خلال ذلك إلى تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي الأدبي[4]، لهذا طرح مفهوما إجرائيا جديدا يسمى(أفق انتظار القارئ) ويعني (الفضاء التي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي)[5]، فقد بنى

---

[1]– روبرت سي هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية** ، تر:عز الدين سماعيل ص 32.

[2]– عبد الناصر حسن، **نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي** ، ص 119.

[3]– عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر** ، ص 15.

[4]– سامي إسماعيل ، **جماليات التلقي**، ص 86.

[5]– بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات** ، ص 45.

مفهوم أفق الانتظار من خلال مفهوم الأفق التاريخي لدى غدامير، وركب المفهوم أفق الانتظار من مفهوم الأفق عنده ومن مفهوم خيبة الانتظار من كارل بوبر( KARL RPOPPER)* وأعطاه أهمية خاصة، وجعله عنصر أساسيا في تحديد العلاقة بين تاريخ الأدب والتاريخ العام،( وهذا ما يثبت أن نظرية التلقي أعادت بناء كثير من المفاهيم في مجال الأدب،وقد استعملت في المجال التاريخي،وقد أعطى بذلك (ياوس) بعدا تاريخيا للنقد الموجه للقارئ ووفق إلى صد ما بين الشكلانيين الذين تجاهلوا التاريخ وبين النظريات الاجتماعية التي تجاهلت النص)[1].

إذ صاغ الناقد الألماني(هانز روبرت ياوس)مجموعة من المقترحات في نهاية الستينيات كانت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف على خصائصه[2].

وأفق التوقع هي أبرز فكرة طرحها ياوس في مشروعه النقدي حول نظرية التلقي، ومما يجدر الإشارة له هنا أن مصطلح(أفق) لم يكن من ابتداع (ياوسjauss )، فقد كان شائعا في الأوساط الفلسفية الألمانية،( لقد استخدم الفيلسوف هانز جورج غادامير مصطلح أفق في" أفق الأسئلة" ليشير به إلى مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه.وهي الفكرة نفسها التي قدماها كل من (هوسرل)و(هيدجر) في كلام مشابه.

إن أفق الانتظار الياوسي هو الثقافة التي قام على تشييدها تراكم هائل وتاريخ طويل من الأفكار والرؤى عند هؤلاء المتلقين ومن خلاله يتلقون الأعمال ويتفاعلون معها سلبا أو إيجابا)[3]، ومفهوم الأفق عند (غدامير) يعني أنه( لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها،إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها،لأن تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي

* **كارل بوبر** : ( **1902-1999**) KARL RPOPPER ، فيلسوف بريطاني من أصل نمساوي ، مشهور بنظريته في المنهجية العلمية والتاريخ.

[1]- سلدن رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ص ، 167.

[2]- بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات** ، ص 44

[3]- محمد إقبال عروي ، **مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي** ، مجلة عالم الفكر الكويت ع 3 ، مج 37 ، مارس 2009 ، ص 46.

التي تمكننا بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا. من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه)[1].

كما نجد أن مصطلحي أفق الانتظار وأفق التوقع غير مختلفين، إذ أن الترجمة الحرفية لأفق الانتظار عند (ياوسjauss )هي نفسها(أفق التوقع) وقد استخدم هذا المصطلح (لوصف المعايير التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية في أية حقبة معينة)[2] كما تضيف الناقدة نبيلة إبراهيم أن أفق التوقع أو أفق الانتظار(Horion d'attente) هو جملة من التوقعات الثقافية والفنية والأخلاقية التي تتكون لدى القراء لحظة استقبال عمل أدبي ما، مما يثير تصورات مسبقة لديهم)[3].

وهي بهذا توافق (ياوسjauss ) لأفق التوقع على أنه نظام من المرجعيات المشكلة بطريقة موضوعية في مواجهة عمل أدبي في لحظة تاريخية، لكن ياوسjauss وظف مفهوم " أفق الانتظار" توظيفا جديدا باعتباره أداة أساسية في منظومة تاريخ التلقي،إذ أنه يمثل(النظام المرجعي الذي يمكن أن يصاغ صياغة موضوعية)[4]، وهذا النظام المرجعي الذي يتحدث عنه( ياوسjauss) متكون من ثلاثة عوامل[5]:

1- التجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه أي عمل .

2- شكل ومضمون الأعمال السابقة التي يفترض أن الجمهور على معرفة سابقة بها .

3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، أي بين العالم الخيالي والواقع اليومي .

وبالتمعن في هذه العناصر الثلاثة يفترض (ياوسjauss) في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول في المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبينه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن آخر ولا تكسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة)[6]،إذ يؤكد ياوس هنا أنه على المتلقي أن يكون مزودا بمعطيات تساعده وتسمح له بالتعامل مع العمل

---

[1]- عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر** ، ص 16.

[2]- سلدن رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ص 167.

[3]- نبيلة إبراهيم، **القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال** ، مجلة فصول ، مج 5 ، العدد الأول ، ديسمبر 1984 ، ص 102

[4] -jauss,**pour une esthétique de la reception**,p49

[5]- نفسهp49 .

[6]- سلدن رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة** ص 176.

الأدبي،منها ما يتصل بحسن العمل وانتمائه،ومنها ما يتصل بالأعمال المشابهة أو المخالفة له .

لقد بين الدكتور عبد العزيز حمودة أن محور نظرية التلقي الذي يجمع عليه رواد النظرية هو "أفق التوقع" قائلا:(إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينات حتى الثمانينات هو أفق توقع القارئ في تعامله مع النص قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاما،ولكنها تشير إلى شيء واحد:

ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع،وهو المقصود، تحدده ثقافة القارئ وتعليمه، وقراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية والفنية؟)[1].

يتضح مما سبق أن بناء المعنى وإنتاجه يتم داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية مع فعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة التراكم التأويلات(أبنية المعاني) عبر التاريخ يتحدد لدينا سلسلة تاريخية خاصة بالتلقي، تقوم بقياس تطورات النوع الأدبي ، وتؤدي لحظات ( الخيبة) دورا مهما في هذا التأسيس التاريخي ، حيث تعد اللحظات التي تتمثل في تجاوزات أفق النص للمعايير السابقة التي يجملها أفق الانتظار لدى المتلقي( بمعنى انتهاك أفق انتظار المتلقي) – لحظات تأسيس لأفق جديد ، وهكذا يتم التطور في الفن الأدبي عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة [2].

غير أن هذا المفهوم قد واجه العديد من الاعتراضات وذلك لما اتسم به من غموض وهو ما أكده روبرت هولب في قوله:( والمشكلة في استخدام ياوسjauss لمصطلح"الأفق" هي أنه عرفه تعريفا غامضا للغاية إلى درجة أنه قد يتضمن – أو يستبعد – أي معنى سابق للكلمة يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة فياوس يشير إلى" أفق التجربة " وأفق تجربة الحياة " وبنية الأفق " "والتغير في الأفق" و" الأفق المادي للمعطيات" وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفق ذاتها)[3].

---

[1]– عبد العزيز حمودة **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** ، ص 323.

[2]– بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات** ، ص 47.

[3]– عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر** ، ص 18.

ولذلك تعددت تعريفات هذا المصطلح وفهمه سواء عند ياوسjauss أو عند غيره من متتبعي نظريات القراءة وجماليات التلقي، كما شكلت هذه الاستخدامات غموضا شديدا. ومن خلال تفسير" ياوسjauss " لهذا المصطلح يتبين أنه قد تناقض مع طرحه الأول في كون الأفق يكون متعددا، بينما يظهر تجاهله لذلك فيما بعد حين استبعد أفق التوقعات من جوهر فلسفته الجمالية، ثم استدرك نفسه فأقر بخطئه بعد ذلك[1]. وبهذا يضيف إلى مصطلح" الأفق" مفهوما آخر تكميلي تحدث عنه ياوسjauss (المسافة الجمالية ).

**3-1 المسافة الجماليةLa distence esthétique: أو( تغير الأفق )**

لقد انتبه ياوسjauss إلى ما قد يحدثه القارئ أثناء مباشرته للنص من اختلاف وتعارض معه، وذلك لاختلافه مع ثقافته، ومرجعيته المعرفية، فالقارئ[2]،يعيش مع أفق الانتظار أثناء قراءته وسط ترقب وحذر، ترقب لما سيحصل في نهاية القراءة وحذر من أن يخطئ في بناء التوقع، فهي إذن(القراءة) علاقة جدلية بين توقع ما يأتي وتذكر ما قد مضى، إن النص وفق نظرية التلقي جامد لا يجد الحياة إلا وسط تفاعل وتساؤلاته، وهو ما يجعل القارئ يعيد توقعاته عندما يخيب أفق انتظاره ، وكلما مضى قدما في قراءته فإنه إما أن يطمئن تنبوئه أو يعيد بناء توقعه من جديد.

إن العمل الأدبي يمكن أن يمارس سلطة توجه تجربة القارئ الجمالية، ولذلك فإن أفق توقع القارئ قد ينسجم مع العمل وربما لا ينسجم، وقد سمي(ياوسjauss ) تصادم أفق التوقع للقارئ مع أفق توقع النص بالمسافة الجمالية (Asthetische distanz)،وهو مفهوم يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وبين ما يتوقعه القارئ، فالنص ربما يطابق أو يخيب أو ينقض ما يتوقعه القارئ، ولكن النص الذي لا يطابق مع أفق القارئ وقد يملك القدرة على تغيير أفق هذا القارئ وهذا ما أسماه " ياوس" بتغيير الأفق[3].

وهذا يعني أن هناك مسافة جمالية تربك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا يفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة ( فالمسافة الجمالية هي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد )[4] وهي المعيار الذي تقاس به جودة

---

[1]- فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ، ص 53.

[2]- حسن مصطفي سحلول ، **نظريات القراءة والتأويل وقضاياهما** ، اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، 2001 م ، ص 76.

[3]- موسى ربايعة ، **جماليات والتلقي** ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، الأردن ط 1 ، 2000 م ، ص 92-93.

[4]- عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**. ص 19.

الفن وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد ازدادت أهميته العمل وعظمت قيمته، ولكن حينما تتقلص هذه المسافة يكون النص الفني أكثر كسلا ويكون المتلقي في وضعية لا تتطلب منه بذل أي مجهود للدخول إلى تجربة مجهولة، بل أقصى ما يقدم العمل لمتلقيه في هذه الحال من استجابة وتوافق تحصل عندهما لذة فنية،وهذا النوع من الأدب يتم فيه التطابق التام بين العمل وأفق انتظار قرائه[1].

وهو ما يعده( ياوسjauss )قريبا من مجال الفن المطبخي*ومن خلال ذلك الصراع يكون قياس ردة فعل الجمهور، والعمل الناجح عند ياوس هو الذي يحطم ويخيب أفق انتظار القراء وصفوة القول فإن المسافة الجمالية تعني ببساطة البعد الموجود بين أفق انتظار القراء، الذي شكلته خبرتهم الجمالية عبر الزمن، وبين العمل الأدبي الذي يفض هذا الأفق، ويحاول إرساء قواعد جديدة للتذوق الجمالي. مما يعني بأنها أداة مفهومية لقياس الدرجة الفنية للأعمال الأدبية كما أنه أسلوب في توليد المعايير الجمالية.[2]

## 2-الاستجابة الجمالية عند (فولفغانغ آيزر wolfgang Iser )

يعد(آيزرIser) ثاني اثنين كان لهما أكبر الأثر في لفت الأنظار إلى نظريات القراءة بعامة وجماليات الاستقبال بخاصة[3]. وهو أستاذ الأدب الانجليزي والأدب المقارن في جامعة كونستانس، في ألمانيا الغربية.عمل في عدد من الجامعات في أوربا وأمريكا. ويعد هو

---

[1] حميد سمير ،**النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عن المعري**،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق- سوريا،2005،ص30.

* يصف ياوس العمل الذي تكون فجوته الجمالية ضيقة بأنه قريب من الكلام في " فن الطبخ " أنظر ص 58 من كتابه pour une esthétique de la reception. وهي نفس فكرة وردت في التراث النقدي العربي ، مع عبد القاهر الجرجاني في كتابه ( أسرار البلاغة ) إذ يقول: « لو كان الجنس الذي يوصف هي المعاني باللطافة ، ويعد في وسائط العقود ، لا يحوجك إلى الفكر ( ...) لكان باقلي حار ، وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحدا ، أما هانز روبرت ياوس يقول في كتابه ( نحو جمالية التلقي ( عندما تتقلص هذه المسافة الجمالية ، ولا يكون الضمير المتلقي مجبرا على إعادة التوجه نحو أفق تجربة لا تزال مجهولة ، يقترب = العمل من ميدان ( " فن الطبخ " ) بعبارة الجرجاني السابقة ( باقلي حار ) هي مقول القول في نداء بائع الفول وهذه نكتة لطيفة، أردنا أن نجمع فيها بين علم من مؤسي الدراسات البلاغية في النقد العربي ، وأحد رائدي " جمالية التلقي " في الغرب ، فهل يتعلق أمر التشابه في وصف كل واحد منهما الكلام الرديء بالحديث في مجال الطبخ بتأثر اللاحق بالسياق ؟ أم أنه توارد أفكار ليس إلا؟ = قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم. ص 49 ، بوخال لخضر، **المتلقي بين التجلي والغياب** قراءة مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع: الدراسات الأدبية بين القديم والحديث،جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2012.

[2]-إيناس عياط ، **استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر** ص 319.

[3]عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي عند ياوس وآيزر** ، ص 32.

وزميله (هانزروبرت ياوس) أبرز مؤسسي المدرسة الألمانية المتميزة في النقد الحديث التي تعرف بنظرية التلقي.[1]

وهو أحد رواد هذه النظرية في جامعة كونستانس الألمانية إلى جانب هانس روبرت ياوس،إسهاماته المكتوبة تمثلت في مجموعة محاضرات جمعت في كتاب بعنوان(بنية الجاذبية في النص) صدر عام 1970، وترجم إلى الانجليزية تحت عنوان(استجابة القارئ للأدب الخيالي النثري"، بالإضافة إلى كتاب آخر عنوانه " التجربة الجمالية، فعل القراءة " الصادرة سنة 1976، وهذا الأخير يشتمل تقريبا – على معظم ما قدمه أيزر من أفكار حول نظريته في التلقي[2] ويمكن التأكد هنا أن نظرية التلقي قد جاءت لرد الاعتبار للقارئ،إذ يقول(آيزرIser):( النقاط التي وضعتها في كتابي: القارئ الضمني وفعل القراءة لم تصورها على أنها رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة ولكنها بالأحرى رد فعل لشيء أهمل حتى الآن في الدراسات الأدبية ، وأعني به القارئ فالأدب يكتب – قبل كل شيء – ليقرأ [...]ولهذا السبب تصورت نظرية التلقي النص على أنه عملية بمعنى أنها وضعت في اعتبارها التفاعل الحادث بأكمله بين المؤلف والنص والقارئ ، محاولة وضع إطار التقويم هذا التفاعل)[3] .

كان(آيزرIser) مؤمنا بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في بناء النص، لقد كتب يقول لكي يكون الإبداع ذاتيا نابعا من الرواية، لأن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسمه القارئ[4].

يؤكد(آيزرIser)على الاهتمام بالقارئ الذي أهملته نظريات النقد السابقة،( وقد كان ما أثار اهتمام آيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى عند القارئ وفي أي الظروف، وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبيء في النص أنه يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثر يمكن

---

[1]–.Daoid lodge,**Modern criticimand theory**,london and New york,8ed,1993,p211. نقلا عن : فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ، ص 54.

[2]– عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي عند ياوس وأيزر** ، ص 36.

[3]– نبيلة إبراهيم ، **القارئ في النص** ، ص 101.

[4] –Wolfgang iser,the implied reader,pattens of comunication in prose fiction from the johns hospvins unisrvsity perss baltimore and london 1971 ,p77 ،عبد الناصر حسن نقلا عن : كتاب نظرية **التلقي عند ياوس وآيزر** ، ص 58.

ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده)[1]، فقد رأى أن العمل إنما هو تركيب بين الاثنين لذلك رسم لنا ثلاثة أبعاد أساسية هي :

1- أن يتفاعل القارئ مع النص حتى يكون مشاركا في تشكيله، حيث أن النص الأدبي يسيطر جزئيا على عدد من الفجوات أو العناصر غير المحددة ويجب على القارئ أن يملأ هذه ذاتيا بطريقة المشاركة في صنع المعنى .

2- أن يتوقف مع النص الذي لا يستهلك نفسه وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارئ، وعادة ما تنجم هذه الفراغات من حيل أسلوبية لا يكتشفها ولا يفهم أبعادها إلا قارئ متمرس[2]، وهذا يعني أنه لا بد أن يكون القارئ متمرسا يمتلك قدرة ملء الفراغات التي يتركها المبدع لذكاء القارئ وفطنته .

3- القارئ الضمني وهو محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى على أساس أن النتاج من صنع القارئ أيضا من صنيع الأديب وحده، وهذا يعني( أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص ، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة[3].

وبهذا يبين لنا(لآيزرIser) ثلاثة أبعاد أساسية، وهي يجب على النص أن يسمح للقارئ أن يشارك في صنع المعنى ، وهذه المشاركة تكون من صنيعه لا من صنيع الأديب..

ولعلنا هنا سنحاول تخليص أهم أطروحات(آيزرIser) من خلال العناصر التالية :

**2-1 التفاعل بين النص والقارئ:**

إن قضية التفاعل بين الطرفين،تعد من أهم القضايا التي أتى بها(آيزرIser)في نظريته الجديدة، نقطة البدء في نظرية (فولفانغ آيزرWolfgang Iser) الجمالية هي تلك العلاقة الديناميكية التي تجمع بين النص والقارئ،وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة[4]، فالنقطة التي انطلق منها(آيزرIser) في حديثه عن علاقة النص بالقارئ هي كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي ظروف؟ مجافيا بذلك التفسير التقليدي القائم على إيجاد القارئ للمعنى الخبيء في النص.

---

[1]- روبرت سي هولب ، **نظرية التلقي مقدمة نظرية** ،تر:عزالدين سماعيل ص 135.

[2]- موسى ربابعة ، **جماليات الأسلوب والتلقي** ، ص 106.

[3]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و التراث النقدي دراسة مقارنة** ص 36.

[4]- سامي إسماعيل، **جماليات التلقي** ، ص 111.

فالمعنى عنده ليس شيئا متخفيا يتم البحث عنه في تضاعيف وتجاويف النص وإنما هو تفاعل بين النص وقارئه بما يحدث أثرا استجابيا ناتجا عن فعل القراءة[1].( والنص الأدبي لا يمكن أن يقرأ أدفعه واحدة وفي آن واحد، فإن القارئ مرغم على القراءة التدريجية، لذلك يندمج في بنيات النص ويعدل كل لحظة مخزون ذاكرته في ضوء المعطيات الجديدة لكل لحظة من لحظات القراءة وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المتسق(الجشطالت))[2] لكن السؤال الذي يفرض نفسه: كيف أن توصف عملية القراءة بدقة ؟

تجيب الباحثة نبيلة إبراهيم على هذا السؤال وفق رؤية تفاعلية بين القارئ والنص: يبدأ القارئ بالجمل التي يقرر كل منها على حدة شيئا،أو يطالب، أو يسجل ملاحظة أو يرسل معلومة ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي، وعندئذ تقتضي القراءة الربط المعتمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التعامل بينهما،وهذا التفاعل هو الذي يبرز خصوصية النص)[3].

لقد ركز(آيزرIser) في اهتماماته على كيفية تفاعل النص مع قرائه الممكنين وعلى التأثير الذي يمارسه عليهم فالعمل الأدبي لا يمكن أن نعتبره نصا فحسب،ولا قارئا فقط، بل هو تركيب أو التحام بينهما، ويمكن أن نجد في نص أيزر في كتابه(فعل القراءة) (العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، حيث يقول:( فالنص لا يقوم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي بينما يحدث الإنتاج(الفعلي) من خلال فعل التحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي:الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ )[4].

وفعل التفاعل عند(آيزرIser)يعتمد على ثلاثة أركان هي:

النص الذي يشبهه بالهيكل العظمي أو جوانب تخطيطية يقوم القارئ بإنتاجه للمعنى بتحقيقها وتجسيدها، ثم القراءة الذي يعتمد على الصور الذهنية لدى القارئ وأخيرا الوظيفة

---

[1]– رضا معرف ، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية** ، ص 279.

[2]– فولفغانغ آيزر ، **فعل القراءة و نظرية جمالية التجاوب في الأدب** ، تر: حميد لحمداني الجلالي، منشورات مكتبة المناهل فاس، المغرب، د ط، د ت،( من مقدمة المترجم) ص5

[3]– نبيلة إبراهيم، **القارئ في النص** ، ص 103.

[4]– فولفغانغ آيرز ، **فعل القراءة** ، ص 12.

الإبلاغية للأدب)[1] ،فالمعنى لا يتجلى في النص بل ينتج من هذا التفاعل القائم بين النص والقارئ.(وهكذا يتضح لنا أن(آيزرIser) ينطلق من تأسيس افتراضياته ونظرياته من مرجعيات معرفية متنوعة التي جعلته ينظر إلى نظرية التلقي من حيث هي علاقة تبادل بين النص والمتلقي، فيرى أن العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ، يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لا تجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل البنيوية أو غيرها، وإنما هي علاقة تبادلية من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ للنص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص)[2].

وبذلك يصح القول أن النص أثر بالقارئ وتأثر به على حد سواء فهذا الربط بين القطبين يجعلهما ملتحمين داخل القارئ نفسه وهذا ما يؤدي إلى نوع من التفاعل بين هذا القارئ والنص المقروء ثاني الأسس التي ترتكز عليها نظرية أيزر للتلقي بعد التفاعل بين النص والقارئ وهي القارئ الضمني فما هو يا ترى المقصود الذي يرمي إليه آيزر من هذا المفهوم؟

**2-2القارئ الضمني Lecteur implicite :**

إن جميع اقتراحات(آيزرIser)تجعل من القارئ طرفا أساسيا لفهم النص الأدبي وبنائه، وقد خصص عنصرا في نظريته أسماه القارئ الضمني،لأنه وجد في مفهوم القارئ الضمني(le lecteur implicite)الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ[3]. وهذا المفهوم الإجرائي الذي جاء به ( آيزرIser)يمثل قمة ما جاء به من مفاهيم إجرائية وقد قام بتمييزه عن غيره من القراء الآخرين الذين جاءت بهم القراءات البنيوية، والأسلوبية كالقارئ الجامع(لميشال ريفاتيرMichael Refatterre)، والقارئ المثالي الذي ابتدعه (فيش)،والقارئ المعاصر.. وغيرهم من القراء،حيث رأى أنهم يعبرون عن وظائف جزئية عاجزة حتى عن وصف العلاقة الجديدة التي استحدثت بين العمل،والمتلقي له، على عكس قارئه هو،إنه الوحيد المؤهل حسب رأيه لقراءة النص وإعادة إنتاجه من جديد، وبالتالي تحقيق العملية التواصلية،(إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في

[1]-روبرت سي هولب ، **نظرية التلقي** ، تر:عزالدين سماعيل ، ص 203.

[2]- موسى ربابعة ، **جمالية الأسلوب والتلقي** ، ص 105.

[3]- عبد الكريم شرفي ، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة** ، ص 185.

مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا)[1] ويقصد به أيضا(القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي يمارس تأثيره ... ويتكون هذا القارئ من شبكة من الاستراتيجيات والتخطيطات،والأمثلة والفراغات، والغوامض، ووجهات النظر التي تحد من استجابة القارئ)[2]،ولئن كانت هناك اختلافات بين أقطاب نظرية التلقي في بعض الجزئيات إلا أن ما اتفقوا عليه هو أهمية دور المتلقي والعلاقة الوثيقة بينه وبين النص.

ولقد أعادت نظرية القراءة إلى المتلقي مكانته، حين فتحت أمامه الدخول إلى فضاء التحليل، وبدلا من كونه مستقبلا سلبيا جعلت منه خالقا للمعنى[3]، فالأولوية التي وجهتها نظرية التلقي اتجهت نحو القارئ ، والسؤال الذي يطرح نفسه : عن أي قارئ توجه إليه النقد؟ وهل كل القراء ينطبق عليهم هذا المفهوم ؟

لقد اهتم ( آيزرIser) بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص من خلال ما اصطلح عليه "بالقارئ الضمني " الذي ارتبط عنده بالكشف عن الدلالة العميقة للنص ومحاولة تأويلها في الوقت نفسه، وذلك من خلال الانتباه إلى(فجوات النص التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج)[4]، فالقارئ الذي يقصده( آيزرIser) هو من نتاج النص، وهو يتوسط بين المعنى والتأويل ، ويرتبط أساسا بالفجوات التي تفصل بين حلقات سلسلة الدلالة المتكاملة التي يهدف كل نص إلى تحقيقها ، لذلك فهذا النوع من القارئ ليس له وجود حقيقي بل يخلقه النص، ومن ثمة يتحول إلى( مفهوم إجرائي ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين

[1]- بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات** ، ص 51.

[2]- ناظم عودة خضر ، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ، ص 55.

[3]- ينظر: بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات** ، ص 33- 44.

[4]- فولفغانع آيزر ، **فعل القراءة** ، ص 28.

النص والمتلقي ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص)[1] .

يقسم( آيزرIser) القراء إلى قارئ ضمني وقارئ فعلي[2]،والأول يخلقه النص لنفسه بواسطة أبنية متضمنة في النص تثير القارئ،أما الثاني فهو يستقبل أفكار النص وصوره، وقد كتب (آيزرIser) كتابا سنة 1972 بعنوان( القارئ الضمني)وهو مجموعة مقالات عن فن القص النثري، وتحدث عنه في كتابه( فعل القراءة)الذي ألفه سنة 1976،وبين في كتابه الأخير الذي اشتمل على معظم ما ورد في نظريته من أفكار حول نظريته في التلقي ما قصده من مصطلح(القارئ الضمني) حيث يتجلى هذا القارئ في أثر النص على قارئ يجد نفسه يستجيب بطريقة أو بأخرى إلى مقترحات النص انطلاقا من نشاطه الإدراكي وخبراته الشخصية .

وبتقسيم(آيزرIser) لمصطلح القارئ إلى ضمني وفعلي في تحليل عملية القراءة التي تتحول فيها بنيات النص إلى الميزات الشخصية وهذا من خلال عملية الإدراك،استطاع (آيزرIser) أن يتجاوز ما فعله غيره في التركيز على العلاقة بين النص والقارئ وسمي هذا التفاعل بالفجوات(lacunas)، فالنص مرتبط بالقارئ الذي يكشف هذه الفجوات ويقوم بملئها وفق المفاهيم ذلك أن التفاعل ينتج عن طريق انسجام القارئ والنص.

وعموما فإن اهتمام(آيزرIser)بمفهوم القارئ الضمني يؤكد مدى الاهتمام بالقارئ وهو الأساس الذي قامت عليه نظرية التلقي،فلم يعد القارئ مستقبلا جامدا، ولا متلقيا مهملا. وإنما يكون هدفا فالمبدع حين يبني نصه، والمبدع يتوقع من القارئ مشاركة فعالة وقت إنشاء نصه، من ثم يضع المبدع القارئ في مركز اهتمامه حينما يشرع في الكتابة والتأليف وذلك وفق ما دعت إليه مدرسة كونستانس الألمانية .

### 2-3الفجوات أو الفراغات Blancs :

لكي تنجح عملية التواصل بين النص والقارئ ( يجب أن ينطوي النص على مجموعة من العناصر أو العوامل الموجهة التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه وبين القارئ ، وهكذا يتضح لنا أن المعنى عند(آيزرIser) لا يتجلى في النص، بل ينتج عن

[1]- فولفغانع آيزر ، **فعل القراءة** ، ص 29.

[2] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**،ص55،56.

هذا التداخل القائم بين النص والقارئ )[1]،والفجوات النصية هي الوسيط الجامع بينهما، وعملية القراءة النقدية هي نتاج لهذا التفاعل بين القارئ والنص لذلك فإن الدور المنوط بالقارئ في نظرية التلقي يجعل منه مشاركا بناء، في ملء فراغات النص، وردم الفجوات الموجودة فيه، مستمدا ذلك من خلفيته التاريخية والمعرفية والثقافية، وكلما اتسعت ثقافة القارئ سهل عليه إنتاج المعنى من خلال ملء الفراغات .

ولهذا يعتبر آيزر أن المساحات غير المحددة في النص ليست عيبا فيه ولكنها المكون الأساس لاستجابة القارئ الجمالية، ويكون دور القارئ في هذه المساحات الفارغة الربط والتركيب واستجلاب المعنى. بل إن المناطق غير المحددة تمثل نقطة الدخول إلى عالم النص[2].

فما هو المقصود بالفراغات ؟ وما الطريقة التي يمكن بها ملء تلك الفراغات؟

إن مفهوم الفجوات أو الفراغات في نظرية(آيزرIser)هي تلك المناطق الغامضة المبهمة وغير المحددة التي على القارئ أن يملأها باستخدام خياله، وهي بالتحديد ذلك الموقع الذي يتطلب فيه من القارئ أن يكون مسؤولا في إعادة تركيب المعنى، فهي تمثل المساحة التي يعمل فيها القارئ داخل النص، حيث يحتوي النص على مناطق مبهمة غير محددة تشبه البياض والشغور الذي يجب ملؤه كي يتحقق وجود النص وتتحقق القراءة، فإذا كانت غاية القراءة،من منظور(آيزرIser)هي الوصول إلى حالة من الاتساق الجشتالي والتوازن في فهم النص، فإن ذلك لا يتأتى إلا بعد سد تلك الفجوات وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عند ما تملأ الفراغات، فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة أو قل إلا من خلالها[3].

إذن فالفجوات في العمل الأدبي ركيزة التواصل بين القارئ والنص،وبملئها يتمكن القارئ من التواصل الفعال ويستطيع إنتاج عمل أدبي آخر.

ولكي يحدث التفاعل بين النص والقارئ، ويكون القارئ مشاركا في بناء المعنى وتشكيله ينبغي أن يتضمن النص عددا من الفجوات والعناصر غير المحددة ، ويكون دور القارئ هو

---

[1]– عبد الكريم شرفي ، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة** ، ص 220.

[2]– المرجع نفسه ، ص 220.

[3]– محمد سعدون ، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية** ، ص 69– 70.

ملأها بطريقة ذاتية خلاقة بالاستعانة بما هو معطى في النص، فحبكة النص ليست واضحة بشكل مباشر بل تتطلب من القارئ أن يكون في مواجهتها في وضعية فاعلة[1]، يفترض بالقارئ ألا يحمل ما يجده في النص من بياضات على أنه خلل في بناء النص، وإنما ينبغي أن تقوده تلك الفراغات إلى مفاتيح المعاني؛ إذن إن(البياض ينشئ إسقاطات القارئ أن يتغير النص نفسه، فإن يستتبع ذلك أن العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تحدث إلا من خلال تغييرات في إسقاطات القارئ )[2]، أي أن القارئ يستعين ويستحضر الرصيد المعرفي، ويستخدم خبرته في فهم النصوص فيبعد ويسترجع ويحذف ويقدر حتى يصل إلى المعنى،وأكد أيزر أن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه.

كما يرى أنه ليس للنص معنى محوري محدد تتفق عليه التفسيرات التي تدور حوله، وإنما معناه خاضع لخبرة القارئ وخلفياته الثقافية والاجتماعية فالنص لا يفصح لقرائه بكل شيء وإنما يصلون إلى معناه بملء فراغاته وفجواته التي تقع على مستويات مختلفة، مزيلة بذلك إبهامه وتكتمه، هذا الغموض الذي يعد محفزا لشحذ اهتمام القارئ أكثر بالنص تدعيما لعملية التفاعل بينهما ، وملء الفراغات بهذه الصورة يؤدي إلى الربط بين أجزاء النص المختلفة وجبر الانكسارات الواقعة بين عراه لتتشكل لدى القارئ وجهة نظر تفضي به إلى فهم النص، وتمنحه حق الشراكة، ووجهة النظر هذه هي دلالة عديدة يمكن أن يصل إليها القارئ، فكما كان أفق التوقع وما يصيبه من انزياح هو معيار لنجاح العمل الأدبي عند (ياوسjauss)، فكذلك الفجوات والفراغات هي معيار نقدي يستعمله(آيزرIser) ليحكم على رفعة النص الأدبي، فكلما قلت فراغات العمل الأدبي وضاقت أمام القارئ، وحُرم من المشاركة في اكتشاف معانيه،عد العمل فاشلا[3].

وما يمكن استخلاصه من كل ما سبق ذكره في هذا الفصل أن نظرية التلقي عند (ياوسjauss) قد وضعت مجموعة من المبادئ الأولية والتي استفاد منها الدارسون فيما بعد فقد وقفوا على أهميتها وضرورتها في أي منهج من مناهج تاريخ الأدب، ولعل أهم نقطة

---

[1]– محمد سعدون ، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية** ، ص 69.

[2]– فولفغانغ أيزر ، **فعل القراءة ،** ص 28.

[3]– رضا معرف ، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية** ، ص 281.

ركز عليها أن جنس العمل الأدبي أو نوعه فلا قيمة يكتسبها في الواقع يحاول فهمه وقراءته قراءة واعية ومنتجة، على اعتبار أن الأعمال الأدبية لا تأتي من فراغ فلا بد لها من أصول ومرجعيات فيما سبقها، إذ أن كل نص جديد هو في الحقيقة نص قديم، ويوجه بدوره إلى متلقين مسلحين ومزودين بمرجعيات وأسس مكتسبة بالتعامل مع النصوص الأخرى،( إن علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبي تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستثمر لأفق ما. إن النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ (السامع) أفق انتظار وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة، قواعد تكون عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويرات.أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي إن التنويع والتعديل يجددان المجال بينما يحدد التحوير وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس)[1].

وبذلك فإن الفكر النقدي لياوس هو في الحقيقة تطوير لمجموعة من الأفكار استنبطها من فلسفة التاريخ وإن تطور الأنواع الأدبية حسبه يخضع لمؤثر كبير وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة عن العمل الأدبي،وقد بين(ياوسjauss)من خلال مفهومه(أفق الانتظار) الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبي يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقي الأعمال الأدبية، ومن ثمة فإن تأسيس تاريخ أدبي ما يستوجب رصد وتحديد أفق توقعات القراء.

ومن جهة أخرى لقد كانت جهود(آيزرIser)منصبة على قطبين اثنين:النص والقارئ وأن العملية التفاعلية بينهما هي محور دراسته، ذلك أن ( العمل الأدبي عند (آيزرIser)لا يتمثل في النص أو القارئ فحسب، وإنما في ذلك الالتحام والتفاعل بين الاثنين فـ(آيزرIser)في بحثه عن تكشف العلاقة بين الأدب والمتلقي يرى تحليل النص يستند على فعل المتلقي في إدراكه لأي عمل أدبي)[2]، إذ أرسى(آيزرIser)نظريته في الوقع الجمالي كد عامة أساسية مكملة لجمالية التلقي محتذيا نهج زميله(ياوسjauss)مبرزا دور القارئ وردود فعله في عملية القراءة، باعتبارها تفاعلا ديناميا(ركز في جهوده النقدية على الكشف في ثنايا العمل الأدبي عن البنيات النصية التي من شأنها أن تستدعي استجابات القارئ تلك البنيات التي أسماها(القارئ الضمني)وهذا المفهوم يشكل قمة الهرم الذي ابتدعه(آيزرIser) وهو يساهم في وصف التفاعل بين القارئ والنص من خلال الاستجابات الجمالية التي تساهم في بناء

[1]– عبد الناصر حسن ، **التلقي بين ياوس وأيزر** ، ص 22.

[2]– فولفغانغ أيزر ، **فعل القراءة** ، ص 30.

المعنى، وقد ميز (آيزر Iser)بين قارئه الضمني والقراء الآخرين الذين حددتهم القراءات البنيوية التي سبقته كالقارئ المثالي والقارئ المعاصر والقارئ الجامع ...فقارئ(آيزر Iser) ليس له وجود حقيقي مقارنة بالمتلقين الآخرين فهو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصح الفهم بالعلاقة معه فعلا[1].

أي أن مرسل النص يضع في ذهنه قارئا معينا يصلح للنص الموجود. ثم إن هذا المرسل يحاول بناء متلقي حسب المادة التي بين يديه ، ونحن نعتبر القارئ الضمني رغم وجوده الافتراضي ( مهما في تحقق الشعرية بل إن درجة الشعرية محكومة بالاقتراب والابتعاد عن سلطة هذا القارئ الضمني الذي يمثل القانون)[2].

وقد لفت(آيزر Iser)الأنظار بقوة إلى نظريات القراءة وجماليات الاستقبال بوجه خاص، وشارك (ياوسjauss)في تدعيم ركائز التلقي وهما يتفقان في العموم أو الكليات ويختلفان في الجزئيات والتفاصيل،وأهم ما يختلفان فيه هو أن(ياوسjauss)يركز على تاريخ الأدب وتطور النوع، بينما يهتم(آيزر Iser)ببناء المعنى وطرائق التفسير لاعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات ومن جوانب الاختلاف الأخرى بينهما هو أن(ياوسjauss) قد تأثر بعلم التفسير(الهيرمينوطيقا) عند هانز جورج جدامير بينما تأثر(آيزر Iser) بالظاهراتية (الفينومينولوجيا) وبأعمال رومان أنجاردن على وجه الخصوص[3].

لقد وقف كل من(آيزر Iser)و(ياوسjauss)على وضع إجراءات ومفاهيم جديدة لنظرية التلقي بديلة للمفاهيم البنيوية السائدة قبله، ومما يجدر الإشارة إليه هنا أن هناك أمرين لفتا الانتباه من أروع ما وصلا إليه في مرحلة متطورة في جمالية التلقي( طرح ياوس مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه( أفق انتظار القارئ) يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي يعتبر محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي)[4].

ومن جهة أخرى فقد ابتدع (آيزر Iser) كما سبق تناوله، مصطلح(القارئ الضمني) الذي يعتمد عليه بصفة أساسية لنظريته وهو ليس قارئا عاديا بل هو قارئ يحاول أن يجعل لنفسه

---

[1]– فولفغانغ أيزر ، **فعل القراءة** ، ص 31.

[2] المرجع نفسه،ص68.

[3]– عبد الناصر حسن، **نظرية التواصيل وقراءة النص الأدبي** ، ص 121.

[4]– بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**، ص 45، 46.

وظيفة في فهم الأدب، وتحقيق استجابات فنية لتجاربه من أجل الوصول إلى تفاعل جمالي بين النص والمتلقي بأنه:( ليس شخصا خياليا، مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل)[1].

وعموما فقد كانت مجهودات كل من(ياوسjauss) و(آيزرIser) أهم مرجع في نظرية التلقي، والتي حاولا من خلالها النهوض بالنظرية الأدبية وتخليص الأدب والنقد من الجمود والركود الذي أصابه ردحا من الزمن تحت سلطة المؤلف والنص، لينتقل النقد من نظرية التلقي إلى مرحلة جديدة، وعصر مختلف، وهي عهد القارئ أو المتلقي،أو علاقة المتلقي بالنص ودوره في إضفاء واستكشاف المعنى، وقد مرّت بنا المؤثرات في نظرية التلقي وهي تلك المدارس المختلفة الشكلانية الروسية،والبنيوية،والظواهرية والهيرمينوطيقا وسوسيولوجيا الأدب، وألقت هذه المؤثرات بعض مفاهيمها على النظرية الجديدة.

وعلى الرغم من اختلاف مشاربهما النقدية واتجاهاتهما الفلسفية إلا أن الهدف مشترك والطريق واحد، وبما أن نظرية التلقي أفادت من مجموعة تلك المؤثرات، فالنقد العربي لم يكن بمعزل عن المدارس الغربية، إذ كانت نظرية التلقي إحدى المدارس التي التف حولها بعض النقاد العرب، فانبرى البعض منهم يستنطق تراثنا العربي بحثا عن مواطن الاهتمام به، وإظهارا لمكانة المتلقي وأوجه العناية به، وهو ما سنحاول دراسته التعرف عليه في الفصول القادمة.

[1]– فاطمة البريكي ، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ص 43.

## الفصل الثاني: نظريـة التلقـي في التراث العربي

**2-1: قضية التلقي في النقد العربي القديم**

2-1-1: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي قديما

2-1-2: دور المتلقي في عملية الإبداع الفني

**2-2: ملامح التلقي عند النقاد العرب القدامى**

2-2-1: التلقي عند الجاحظ

2-1-2: التلقي عند ابن طباطبا

2-1-3: التلقي عند أبي هلال العسكري

## 2-1- 1 في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي قديما

لقد حظي العمل الأدبي باهتمام وعناية نقادنا وبلاغيينا القدامى والمحدثين على السواء، وجاءت عنايتهم في شكل مقولات موزعة ومبثوثة في ثنايا كتبهم ومؤلفاتهم، كتب التاريخ والأدب والنقد والبلاغة ..

وقد كان موضوع العلم فيها يدور حول ثلاثة جوانب مشكلة منها ما يمكن أن نسميه بالعملية الأدبية في مجملها،هذه الجوانب هي:المبدع والنص والمتلقي... وهي جوانب لا يقف كل منها في عزلة عن الآخر، بل تقوم بينها علاقات تفاعل، والعمل الأدبي محورها بعلاقاته اللغوية المتميزة،ومنه كان اهتمام النقاد القدامى منصبا على هذه الركائز الأساسية في العمل الأدبي،( ومن الجدير بالذكر أنهم لم يكتفوا فقط بدراسة أركان العملية الإبداعية المبدع والنص والمتلقي وإنما تجاوزوا ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي وعلاقتهما الأدبي )[1].

ومن ثم فإن الإبداع الفني يحتم وجود علاقة معينة بين المبدع والنص ومتلقيه فإن ما نظرنا إلى العلاقة بين المبدع والمجتمع الذي يعيش فيه، ونجد أن هذه العلاقة تختلف بين مجتمع إلى آخر، ومن عصر لآخر حسب طبيعة الأفكار والمعتقدات والتعاليم السائدة في كل عصر، فلا يمكن النظر إلى الإبداع الفني باعتباره من مختصات المبدع، لأن ذلك يلغي علاقة التواصل بين متلقي الفن ومبدعه،وبطبيعة الحال ذلك ما ينطبق أيضا على الفنون الأدبية،فكل( خطاب أدبي، يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي، والوسيط النوعي بين الاثنين هو النص أو القصيدة)[2] التي نظمها الشاعر لتكون بمثابة وسيلة للاتصال مع المتلقي.

---

[1]- محمود درابسة ، **التلقي والابداع: قراءات في النقد العربي القديم** ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، اربد – الأردن ، د ط ، 2003م ، ص : 11.

[2]- محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب** ، ص 153

كما لا يعني هذا أن العلاقة بين المبدع والمتلقي مقصورة على التعامل بالنص، بل هناك علاقة أخرى بينهما، يمكن تسميتها بالعلاقة التواصلية والاجتماعية، فالمتلقي يتعامل مع المبدع من خلال النص، ومن خلال التواصل الاجتماعي بينهما، ومن خلال هاتين العلاقتين يحدد كل منهما موقفه من الآخر، فإما أن تبنى علاقات إيجابية بينهما ، تتمثل في احترام المبدع وفنه والإقبال عليه وفهمه، ودوره في المجتمع، والتواصل معه، وخلافا لذلك تكون العلاقة سلبية،يغفل فيها المجتمع المتلقي دور المبدع، أو يعجز عن فهم إبداعه، أو يصطدم بإبداع من نوع مختلف لا يتوافق توقعاته وآرائه ( فالاتكاء على ردود الفعل لدى المتلقي لا يؤثر على المبدع فحسب، بل إن أثره الأول يكون في الخطاب الأدبي بالرفض أو القبول،ثم ينزاح الأمر إلى المبدع تبعا)[1].

لقد التفت النقاد إلى دور المبدع منذ البدايات الأولى في الدرس النقدي القديم في عملية الخلق الأدبي وخاصة الشعري وأثرها في إقناع السامع المتلقي،على المستويين الاجتماعي والنصي*.

ومهما يكن من أمر فإن دور المبدع في عملية الإنتاج واضح في أذهان النقاد والبلاغيين، فأبو هلال العسكري ( 395 هـ) يعرف تلك القدرة التي تتجلى في استخدامه لوسائل تعبيرية وبلاغية محددة،تساهم في نقل رسالته اللغوية في صورتها الانفعالية القائمة

[1]– محمد عبد المطلب،**قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني**، الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،ط1– 1995 م، ص205.

* ينطبق هذا على المتلقي الجاهلي في بناء علاقته مع المبدع ،فعلى المستوى الاجتماعي ،كانت علاقة المتلقي الجاهلي بالشاعر المبدع ،علاقته تكاد تكون مرتبطة بقوانين دينية عقدية ،ارتبط الشعر آنذاك بهالة من التقديس ، واتصل نظم الشعر بالجن والشياطين ،وطغت مسألة الوحي و الإلهام في تفسير إبداعه ،وارتبط بالترانيم و الأدعية التي كان يستخدمها الكهنة والسحرة ،وقد أحي كل هذا علاقة مميزة بين المتلقي والشاعر ،في العصر الجاهلي، قوامها الاحترام المطلق للشاعر،واحتلاله المكانة الكبيرة بين أفراد المجتمع وليس أدل على ذلك من احتفال القبائل العربية بالشعراء كاحتفالهم بالأعراس،فإذا نبغ في القبيلة شاعر،أتت القبائل فهنأتها،فكان الشاعر من وجهاء قومه،يمثلهم في مواقف الصلح والمعاهدات،وينظم القصائد مستعطفا الأعداء لفك أسراهم إذا وقعوا في الأسر،فتوطدت بذلك دعائم الصلة بينه وبين المتلقي،الذي وجد مدافعا عن حقوقه،وحافظا لمآثره ،فازدادت أواصر الترابط بين الشاعر والمتلقي إلى حد كبير،مما ساهم في جعل الشعر الجاهلي تراثا فنيا عميقا في مختلف العصور.

وها نحن الآن نتلقى هذا الشعر ونعيد قراءته حينا بعد حين فثبت أنه نص متعدد القراءات،وقادر على تحقيق العلاقة بين مبدعه ومتلقيه،سواء أكان المتلقي الجاهلي أو المتلقي في العصور الأخرى،وقد اعتمدت علاقة المتلقي الجاهلي بالمبدع في ذلك الوقت،على اعتبار الشاعر مؤديا لوظائف عدة،يعجز عنها المتلقي وربما اعتقد المتلقي الجاهلي،أن غياب الشاعر قد يؤدي إلى الهلاك،فزاد من احترامه بما يشبه التقديس. (محمد ناجح محمد حسن،**التلقي والإبداع في الشعر الجاهلي**،أطروحة لنيل شهادة الماجستيرفي اللغة العربية،جامعة النجاح الوطنية في نابلس،فلسطين،2004،ص20.21 )

على أن(البلاغة كل ما تبلغ المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن)[1]، فهو يؤكد ضرورة انفعال المبدع بالتجربة التي يعبر عنها،وضرورة امتلاكه لوسائل التعبير التي تمكنه من القدرة على الأداء،مع العناية بحسن انتقاء الألفاظ والصيغ.

لقد اهتم النقاد بشخصية المبدع وذلك من خلال علاقته بالنص والمتلقي معا، ولم يتناولوه بشكل منفصل عن هذين الركنين الهامين في العملية الإبداعية فقد رأوا فيه الشاعر والخطيب والكاتب، فهذا ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة يلتفت إلى أهمية شخصية المبدع من الناحية الخَلقية والخُلقية، وذلك ما يساعد على التأثير في المتلقي وشد انتباهه إلى المبدع، وكذلك إلى النص يحاول المبدع من خلال ذلك إشراك المتلقي في تجربته الإبداعية. يقول في ذلك:(من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، مأمون الجانب،سهل الناحية وطئ الأكناف، فإن ذلك مما يحببه إلى الناس ويزينه في عيونهم ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس ولطيف الحس...)[2].

كما تنبه النقاد إلى مدونة شخصية المبدع وقدرتها على التعامل مع جميع المناسبات ومراعاة الأحوال والمقامات التي يتعرض لها،وذلك لما لهذه المرونة من أثر تتركه في نفس المبدع وتجعله أكثر تكيفا من طبيعة الموضوعات والمناسبات التي تدفعه للكلام، يقول ابن رشيق:( فأول ما يحتاج إليه الشاعر–بعد الجد الذي هو الغاية،وفيه وحده الكفاية– حسن التأتي،وعلة مقاصد القول،فإن نسب ذل وخضع وإذ مدح أطرى وأسمع...)[3]،وقد انعكس ذلك على أشعارهم وعلى خطبهم وكلامهم، وكان من الواجب عندهم أن يتواصل المبدع بالمتلقي حفاظا ومراعاة على الملائمة المقامية وتعزيزا وتثبيتا للرسالة في ذهن المتلقي(السامع)( من

---

[1]– أبو هلال العسكري ، **الصناعتين في الكتابة والشعر** ، تج: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، منشورات المكتبة العمرية ، بيروت ، ط 4 ، 1972 ، ص : 196.

[2] –ابن رشيق ، أبو الحسن القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ج 1 ، تج ، محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ، ط4 ، 1972 ، ص : 196.

[3] – المصدر نفسه ، ص : 199.

حيث صارت مراعاة حال المتكلم ضرورة في عملية التقييم، إذ أن موافقة الحال لا بد أن تجد لها صدى بالغا عند المتلقين،لأن القلوب تنجذب إلى الصدق والتعبير عن ذات النفس بكشف دلالاتها التي تختلج فيها، وإخراجها من الوجود بالقوة على الوجود بالفعل، فإن الأهم من ذلك أن يدرك ما يبدعه هو نتيجة للحركة الذهنية بكل محتوياتها المعرفية وبالنظر فيها يمكن الحكم له أو عليه)[1].

وكان لعلاقة المبدع بالنص حضور لدى عبد القاهر الجرجاني*، إذ حظي اهتمامه بالنظم والتنسيق لكلام المبدع، الذي يساعد المتلقي على إدراك المعاني والأغراض التي يرمي إليها المبدع في النص، ويعد عبد القاهر الجرجاني من أكثر البلاغيين العرب الذين توسعوا في الربط بين النص وصاحبه وجعلوا فضل الشاعر موقوفا على إحسانه في ترتيب الكلام وتعليق بعضه ببعض إنك(تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المنة وطول الباع وحتى تعلم ،إن تعلم القائل،أنه من قبل شاعر فحل)[2].

وكأن عبد القاهر يؤكد على خصوصية التعبير وفرديته ،أنه علامة من العلامات الهادية إلى صاحبه، والتي يتميز بها عن غيره)[3]،وقد كانت عملية ربط النص بالسامع عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي جاء بها ليفسر العلاقة بين المعاني والألفاظ في إطار السياق وتفاعلها مع السامع ، إذ أن غاية الجرجاني من النظم هو توصيل المعنى إلى السامع يقول:(وليت شعري هل يتصور وقوع قصد منك إلى كلمة من دون أن تزيد تعليقا

---

[1] – محمد عبد المطلب ، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني** ، ص 205.

* هو **عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني** ،ولد بجرجان إحدى المدن المشهورة بين طبرسان وخراسان،وأنه كان فقيها شافعيا ومتكلما أشعريا،وأنه لزم نزيل بلدته أبا الحسن محمد بن الحسن الفارسي وكان يعد إمام النجاة بعده،فعكف على دروسه و أخذ عنه كل علمه ولعل هذا هو الذي جعله يؤلف في النحو كتابه (العوامل المائة)غير أن شهرته إنما دوت في الآفاق بكتاباته البلاغية، ويقولون إنه ظل ببلدته لا يبرحها حتى توفي سنة (471) هـ، ( شوقي ضيف، **البلاغة تطور و تاريخ** ، دار المعارف – القاهرة ، ط 9 ،د ت، ص: 160 ).

[2] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**،تح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني للنشر والتوزيع ، ط 3 ،1413هـ – 1992م، ص 88.

[3] –محمد صلاح زكي أبو حميدة ، **البلاغة والأسلوبية عند السكاكي ( 626هـ )** ، جامعة بغزة،1428 هـ –2007م ص 19.

بمعنى كلمة أخرى، ومعنى السامع معاني الكلام المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول: خرج زيد بتعلمه معنى (خرج) في اللغة، ومعنى( زيد) في اللغة كيف ومحال أن تكلمه لألفاظ لا يعرف هو معانيها لها تعرف؟)[1].

والجرجاني في تحليله للعلاقات النحوية يميل لربطها بالمتلقي، ويجعل مهمة الناظم تهدف إلى توصيل المعنى إلى السامع باعتبار تواجده في عملية النظم تواجدا بينا ، ويمكن تأكيد هذا المفهوم لدى عبد القاهر إذا ما رأيناه يربط الصياغة بالمتلقي، ويجعل تغير هذه الصياغة مرهونا بالحالة الإدراكية له)[2] .

لقد تبلورت نظرية الصياغة إلى مستوى النضج مع عبد القاهر الجرجاني كما فتحت نظرية النظم المجال واسعا أمام المبدع وإمكاناته على نظم النصوص نظما يتقيد بقوانين النحو وتوخي معانيه بين الكلام والتركيب الجيد بين الألفاظ والمعاني، وقد استطاع بحسه النقدي وذوقه الفني أن يتعامل مع النصوص تعاملا ينطلق من المبدع دون إهمال دراسة الحالة النفسية والاجتماعية لهذا المبدع، ذلك أن النظم( النص) في نظره ما هو إلا شحنات وجدانية عن طريق الصياغة، ويكون اختياره للألفاظ وفق مقام معين وحالة معينة فيحملها بهذه الطاقات المشحونة بدلالات نفي بالغرض الذي ينبغي تحقيقه.

والجرجاني يؤكد على أهمية النحو مع تنبيه المبدع على أهمية ودور النحو ومعانيه أثناء صياغته وتوخيه لقوانين النظم( فإمكانات النحو متاحة أمام كل من يرغب في التعامل بها، لكن انتقالها إلى المستوى الأدبي يأتي من ارتباطها بالحركة النفسية عند التعامل بها، بمعنى أن ترتيب المعاني يتم أولا في الداخل ثم ينعكس خارجيا من خلال الصياغة )[3]، ولا يكون المتكلم بليغا لدى الجرجاني إلا إذا أعطى لكل موقف ما يلائمه من القول، وتدرج البلاغة هذا الموضوع ضمن مباحث علم المعاني وكما هو معروف عند المهتمين بدراسات

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** :تح محمود محمد شاكر : ص 88.

[2] – محمد عبد المطلب ، **البلاغة والأسلوبية** ، دار طوبال للطباعة القاهرة ، ط 1 1994 ص : ( 243– 244)

[3] – محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهرالجرجاني**، ص: 212.

الجرجاني للنصوص أنه يتعامل معها بمنهج يقوم على الخبرة الفنية والنحوية لتفسيرها وتحليلها، ولم يغفل عن المنحى النفسي للمتكلم وموقعه داخل النص.

وعبد القاهر من أكثر البلاغيين العرب الذين توسعوا في الربط بين النص وصاحبه وجعلوا فضل الشاعر موقوفا على إحسانه في ترتيب الكلام وتعليق بعضه ببعض( إنك تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المُنة وطول الباع وحتى تعلم، إن لن تعلم القائل، أنه من قبل شاعر فحل)[1]، وكأن عبد القاهر يؤكد على خصوصية التعبير وفرديته وأنه علامة من العلامات الهادية إلى صاحبه، والتي يتميز بها عن غيره.

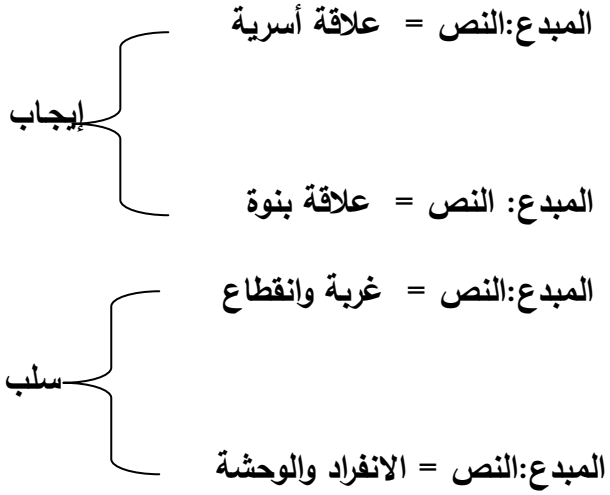
وربما كانت أقرب الدراسات حول المبدع والتي تتصل إلى حد ما بالدرس الحديث، ما قدمه الباقلاني وهو بصدد المقاربة بين التعبير القرآني وغيره من التعبيرات البشرية، حيث تطرق إلى رصد ظاهرة الأداء، وربطه بصاحبه ربطا محكما، يكاد يصل إلى جعله بصمته له،ومن ثم اتخذه وسيلة للتمييز بين المبدعين باعتبار أن الأسلوب ينغلق على صاحبه.[2]

والتوافق بين النص وصاحبه توافق توالدي، بحيث يكون الأصل الإبداعي هو مصدر التوالد الصياغي بين المبدع ونصه على أساس علاقة أبوة المبدع للنص، فهي علاقة متبادلة وإلزامية ذلك أن كلا الطرفين يشترط حضور الآخر فلا يمكن تمثل أحدهم دون الآخر، ولعل المخطط التالي[3] يوضح هذه العلاقة وضرورة التواصل الأسري:

[1] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**،تح: محمود محمد شاكر،ص:88.

[2] –محمد عبد المطلب ، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني** ، ص 207.

[3] – المرجع نفسه ، ص 210.




من خلال هذا التقابل بين المبدع والنص تتلخص لدينا فكرة انحلال المبدع بأفكاره وبأحواله النفسية في الفضاء العام للنص، حتى يصبح هذا الأخير صورة حية لشخصية وفردية هذا المبدع.

وإذا ما انتقلنا إلى الركيزة الثانية لمنطلقات التراث البلاغي القديم وهي النص، فإننا نقف أيضا أمام جملة من الملاحظات والآراء النقدية والبلاغية التي تتعلق بصورة أو بأخرى بجوهر الرسالة اللغوية ذاتها، وبعملية الخلق والإبداع وخطوطها المتقاطعة، سواء على مستوى محور الاختيار أو على مستوى محور التوزيع.

وانطلاقا من الاهتمام بجماليات النص وتحسينه وتزويقه،نرى أن القدماء– نقادا ومبدعين– قد أولوا النص عناية خاصة في اختيار الألفاظ، وفي تنسيق العبارات وانتقاء الصور الخيالية، وهي عناية لم تكن من أجل تعبير عن ذات المبدع فحسب أو التأثير على المتلقي وإقناعه،وإنما لإنتاج لوحه فنية رائعة في ذاتها تمتع صاحبها عند النظر إليها قبل أن تمتع الآخرين[1].

لقد كان الشعراء يرتدون إلى القصيدة، ويعادون النظر فيها تحسينا وتجويدا حتى تغدو أساليبها مستوية متناسقة أشد ما يكون الاستواء والتناسق،وقد عبر الجاحظ في كتابه البيان والتبيين عن ذلك بقوله:( ومن الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كليتا،

[1] – محمد صلاح زكي أبو حميدة،**البلاغة والأسلوبية عند السكاكي 626 هـ**، ، ص23– 24.

وزمنا طويلا،يردد فيها نظره،ويقلب فيها رأيه إتماما لعقله،وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله ذماما على نظره،ويقلب فيها رأيه،ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد:(الحوليات)و(المقلدات) و(المنقحات ) و(المحكمات) ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا*)[1].

وما كان جهد عبد القاهر الجرجاني في وضع نظرية النظم، وأنها توخي معاني النحو فيما بين الكلم إلا إيمانا منه بأن النظم أساس بنية الخطاب اللغوي وخاصة الشعري[2]،(وجملة الأمر لا يكون ترتيب(إبداع) في شيء حتى يكون هناك قصد صورة وصفة، إن لم يقدم ما قدم، ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذي ثنى به، أو ثنى بالذي ثلث به، لم تحصل تلك الصورة وتلك الصفة)[3].

إذن فإن قدرة المبدع في نظر عبد القاهر تتجلى في النظم والتي تتطلب معرفة متميزة باللغة وذلك لمعرفة أنسب المواضع للكلم أثناء صياغة المعنى، فحقيقة العمل الأدبي تكمن في التراكيب اللغوية،وما ينشأ بينها من علاقات نحوية، تكشف عن كفاءة نادرة وقدرة فائقة(واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض، حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا

---

* **الشاعر الفحل:** هو الذي يكون أعلى الشعراء منزلة،وقد وُصف ابن سلاَّم القُطاميّ، وكُثيِّر عزَّة بالفحولة.ووضع الأصمعي رسالة سمَّاها(( **فحولة الشعراء**)) ولم يَزِن الفحولة وزنًا دقيقًا، ويبدو من كلامه على الشعراء وإشاراته أنَّهم المُتميِّزون،أو الطبقة الأولى منهم والقادرون على الشعر الرائع الفخم والتطرُّق لفنونه المختلفة.و **الشاعر الخِنذيذ:** الخِنذيذ هوالتامّ، وهو أوّل طبقات الشعراء، قال الجاحظ: (( والشعراءعندهم أربعة طبقات:فأوّلهم الفَحل الخِنْذيذ، والخِنذيذ هوالتامّ )). قال الأصمعيّ:قال رؤبة: ((الفحولة هم الرواة ودون الفحْل الخِنذيذ الشاعر المُفلِق، ودون ذلك الشاعرفقط، والرابع الشَّعرور)).**قال ابن رشيق:**(( الشعراء أربعة:شاعر خِنْذيذ، وهو الذي يَجمع إلى جودة شعره رواية الجيِّد من شعر غيره ))( و **الشاعر المُفلِق:** ... المُفلق: هو الذي يأتي بعد الفحْل والخِنذيذ أي في المرتبة الثانية، = =وذكروا أن المُفلقِ غير معصوم من الغلط فإنَّه ((ما من شاعر مُفلِق ولا كاتب بليغ ولا خطيب مصقع إلاّ وله رديء، ومن الذي سَلِم أو يَسْلَم من ذلك؟ )) ينظر: أحمد مطلوب، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان ناشرون،ط1: 2001 م،ص:260-262.)

[1]-الجاحظ **البيان والتبين**ج 1، تح:عبد السلام هارون،ج1،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ،ط7: 1418 هـ -1998م. ص 138.

[2] - محمد صلاح زكي أبو حميدة،**البلاغة والأسلوبية عند السكاكي 626 هـ** ، ص 25.

[3] - عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الاعجاز** ، تح : محمود محمد شاكر ، ص 265.

تقضي له بالحذق والأستاذية، وسعة الذرع وشدة المُنَّة فالنص الأدبي يخلق بفعل مبدع ويوجه إلى جمهور من الناس يقرؤونه ويتفاعلون معه ومعايشتة حتى تستوفى القطعة..)[1].

فالنص الأدبي يخلق بفعل مبدع و يوجه إلى جمهور من الناس، يقرؤونه و يتفاعلون معه سلبا أو إيجابيا بل يشاركون المؤلف المبدع من خلال نقدهم و تذوقهم في عملية إبداع النص و خلقه،ولكي يحقق النص الأدبي دوره المؤثر في المتلقي، فلا بد أن يُكتَب ويُصَاغ بلغة أدبية جيدة تعبر عن جمال فني يجعل منه نصا أدبيا يختلف عن كلام الناس في حياتهم اليومية[2].

ولم يتناول النقاد العرب القدماء النص بمعزل عن المبدع، بل تناولوه من خلال علاقته بالمبدع والمتلقي معا، إذ الغاية المرجوة عندهم من النص هو حمل رسالة معينة إلى المتلقي،ولذا فقد أكد النقاد على ضرورة أن يراعي المبدع في نصه سواء أكان نصا شعريا أو نثريا، جمهور المتلقين من حيث مستواهم الثقافي والاجتماعي وكذلك مراعاة الناحية النفسية عندهم،ولذا فقد أكد على النقاد إلى بناء النص لغة ومعنى وإطالة وإيجازا كما تناولوا بناء النص من حيث المقدمة، الخاتمة، وما لذلك من أثر كبير في شد المتلقي إلى النص و المشاركة في التفاعل معه ومعايشته.

وعلى مستوى تقبل النص ودور المتلقي في عملية الاتصال اللغوي، وبخاصة الأدبي نجد أن تراثنا النقدي القديم، قد صب جل اهتمامه على حاجة المتلقي وإرضائه والتأثير عليه، فأصبح المبدع من وجهة نظرهم غير حر في انتقاء مفرداته وصياغة أساليبه إلا بما يتفق وحالة المتلقي.

لقد انصب اهتمام القدماء بالمتلقي،على أنه مستقبل للعمل الأدبي ليس غير،وأن قيمة العمل ترتبط بمدى انفعال المتلقي به،ورضاه عنه،أو نفوره منه،وأن المبدع محكوم برغبات المتلقي وحالته، بل إن الجاحظ يرى أن المتلقي هو الذي يمنح العمل الأدبي وجوده، فهو

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الاعجاز** ، تح : محمود محمد شاكر ، ص : 138.

[2] محمود درابسة، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم** ،ص: 17–18.

المرآة التي تنعكس عليها قيمة العمل الأدبي، وأي مبدع لا يمتلك القدرة على إنتاج صورة حسنة لعمله في ذهن متلقيه[1](فوجود المتلقي ليس خارجيا فحسب، بل هو موجود في وعي المبدع بالدرجة الأولى، وهذه الحقيقة تأتي معاينة الواقع التنفيذي معاينة صحيحة ومن خلالها تأخذ العملية التنظيرية خطوط حركتها الجدلية بين الطرفين: المبدع والمتلقي)[2].

والمبدع في اختياره لألفاظه وعباراته وصوره وأفكاره، ومراعاة أسلوب نظمها في سياق معين، ليس حرا في ذلك، بل يتم له ذلك باستحضار المتلقي على اعتبار أنه عنصر فاعل وأساسي في عملية التواصل.

والأمر ليس موقوفا على النقاد والبلاغيين في التركيز على دور المتلقي في تحقيق وجود النص،وإنما نجد ملاحظات كثيرة لدى المبدعين أنفسهم، تدل على أن المتلقي حاضر في أذهانهم قبل عملية الإبداع وأثنائها، وأن وجود الخطاب مرهون بكفاءة المتلقي ورغبته، قيل لبشار بن برد(إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت قال: وما ذلك، قلت: بينما تقول شعرا تثير به النقع وتخلع القلوب مثل:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلـة ذرى منبر صلى علينا وسلمـا

وتقول في موضع آخر:

ربابة ربـة البيت تصب الخل في الزيت.

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فقال: لكل وجه موضع، فالقول الأول جد وهذا قلته في ربابة جاريتي: فهذا عندها من قولي أحسن من( قفا بنك من ذكرى حبيب ومنزل)، عندك)[3].

[1] – محمد عبد المطلب ، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني** ، ص 228.

[2] – المرجع نفسه،219.

[3] – محمد صلاح زكي أبو حميدة،**البلاغة والأسلوبية عند السكاكي 626 هـ** ، ص 21 –22.

من هنا نرى أن المبدعين قبل النقاد كانوا يراعون المقام الذي يقال فيه الكلام، وأصبحت مقولة(لكل مقام مقال) أشبه بالمسلمة عند معظم النقاد والبلاغيين حتى دخلت في تحديد كثير من مفاهيمهم البلاغية،وهي المقولة التي تترد بصورة أو بأخرى في الدراسات النقدية الحديثة.

ومهما يكن من أمر فإن الدراسات الحديثة في النقد ونظرية الأدب تميل إلى تفتيت الظاهرة الأدبية وجعلها في منظومتين: أولاهما(المبدع – النص) والثانية منظومة (النص – المتلقي)،والحقيقة من كل ما سبق ذكره يؤكد خطأ تفتيت الظاهرة الأدبية وإغفال عملية خلق النص عند دراسة عملية تلقيه، أو إغفال عملية التلقي عند دراسة إبداع النص.

فدراسة الظاهرة الأدبية يجب أن تتم بوصفها منظومة دينامية موحدة لها ثلاثة حدود هي (المبدع ) و(النص) و(المتلقي) وباعتبار ذلك فإن معالجة الظاهرة الأدبية تُلزم الباحث بمراعاة التعقيد الذي تتصف به حدودها، ومراعاة ترابطها وتبعية كل منها للحدين الآخرين، وتميز كل حد عن غيره[1].

### 2-1-2 دور المتلقي في عملية الإبداع الفني :

إن الاهتمام بالمتلقي ودوره في عملية الإبداع ليس جديدا على موضوع النقد، ولم يكن وجود هذا الاهتمام نتيجة لظهور النظرية، بل كان ظهور نظرية التلقي دليلا واضحا على دور البارز في تحديد مسيرة الإبداع الفني ووجودها، والحقيقة أن المتلقي يعد ثالث ركن من أركان العملية الإبداعية [2].

فهو لم يكن معزولا عن مكونات الظاهرة الأدبية إذ أن له دورا كبيرا في عملية الإبداع الفني،فهو يحكم على الأعمال الأدبية إيجابا أو سلبا وما المجالس التي كان يعرض فيها الشعر إلا دليل على دوره- المتلقي- البارز في استحسانه للشعر أو استهجانه،وهو ما دفع الشعراء إلى تنقيح أشعارهم،بهدف أن تنال قصائدهم وأشعارهم استحسان وإعجاب المتلقين.

---

[1] فؤاد المرعي، **في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي**،مجلة عالم الفكر،المجلد23،ع1-2،أكتوبر،1994،ص336-337.

[2] – محمد ناجح محمد حسن ، **الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي** ، ص 31

وتظهر قيمة المتلقي في كونه هو الذي يمنح الاستمرارية للأعمال الأدبية، فالمبدع ينتج إبداعه ويرمي به إلى المتلقي الذي يتصرف فيه كيف يشاء، بل إن المبدع في ذاته حين يعود لإنتاجه الإبداعي لا يعود إليه إلا متلقيا وقارئا لا أكثر...

وبذلك يمكن القول أن( العملية الإبداعية– وإن تحقق وجودها من خلال مبدعها – فإن فاعليتها لا تتم إلا بوجود المتلقي، بحيث يمكن اعتباره شريكا حقيقيا في عملية إعادة الخلق الإبداعي)[1]، فكل قارئ للنص أو سامع له، متلق سواء كان من عامة الناس أو ناقد ذو خبرة ودربة،لأن للمتلقي حظا من الفهم،وقدرا من التذوق، موقفا مما يقرأ أو يسمع، وحسبه فهما وتذوقا أنه يختار ويتلقى ما يقع على مسمعه بالقبول أو الرفض.

ومصطلح المتلقي في الحقيقة هو وليد الدراسات الحديثة وله علاقة بالنص المكتوب، أما في تراثنا البلاغي والنقدي نجد البلاغة العربية قد أدرجت مصطلح (السامع) ضمن مفهومها لمقتضى الحال، فهو أحد الأركان المشكلة لعملية الإبلاغ والإقناع، ومقولة مقتضى الحال كانت بمثابة معيار تنطلق منه أحكام ومقاييس النقد، وكانت تهدف البلاغة العربية من هذه العلاقة ضمان التقارب بين المتكلم والسامع حرصا منها على الفهم الصحيح، وإبرازا للذوق السليم بين الطرفين،( ودعا الجاحظ المبدع إلى عدم التسرع في إظهار ما يقول للناس،وإنما يتخير من يجد فيهم الذوق السليم والعلم باللغة، فإذا ما استحسنوا ما قال أعلنه بعد ذلك)[2].

لذا فقد تنبه النقاد إلى ضرورة أن يكون المتلقي من أهل الذوق المعرفة، ولعل أقدم وثيقة نقدية عربية في هذا السياق هي صحيفة بشر بن المعتمر التي نقلها الجاحظ إلينا في كتابه البيان والتبيين، فيقول:(...ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدارا لمعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من

[1] – محمد عبد المطلب ، **البلاغة والاسلوبية** ، ص 255.

[2] – مليكة النوي، **التفكير النقدي في دلائل الإعجاز للجرجاني**، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في النقد العربي القديم،كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية و آدابها، باتنة، 1426 هـ– 2005 م ، ص 206.

ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات ) [1].

فالمقولة هنا تؤكد للمتكلم وجوب مراعاة اختياره لمعانيه وفق مقام السامعين، إذ عليه انتقاء معانيه على حسب نوعية السامعين وقدراتهم ومقامهم وحالاتهم ومطابق لقدرات المتلقين،(ذلك أن البليغ يؤسس بلاغة قوله بالنظر إلى مقام المتلقي، فردا كان أم جمهورا ومن ثم تأتي صياغة هذا القول، مبنى ومعنى وتقسيما، فيكون إيجازا أو إطنابا،حذفا أو ذكرا، تلميحا أو تصريحا،حسب مقدار فهم المتلقي وإدراكه)[2]، إضافة إلى مراعاة ملائمة الخطاب أو النص مع الفئة المستقبلة ووضعها الاجتماعي فالبليغ يخاطب بألفاظ ومعان على حسب بلاغته وإمكانياته، أما المتلقي العادي فيخاطب بألفاظ بسيطة ومعاني واضحة حتى توفي بالغرض(فالخطيب لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة،ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقاتهم، الحمل عليهم على أقدار منازلهم)[3].

يقول عبد القاهر الجرجاني:(واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقفا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة)[4].

فالمتلقي عند الجرجاني ليس متلقيا عاديا ولكنه يتمتع بالذوق والمعرفة ومن أهل التفسير والقدرة على الفهم، فإذا لم تتوفر فيه هذه الأمور كان محنة بالنسبة للمبدع الذي لا يمكن أن يظهر إبداعه ويتعب نفسه في غير جدوى.

كما نجد الجانب النفسي حاضرا للمستمع، وقد تشكل ذلك في تذوقه وحكمه على النص ولكنه في غالب الأحيان كان مرتبطا بالجانب الاجتماعي ، فالجاحظ يوضح ذلك في قوله:

---

[1] – الجاحظ ، **البيان والتبين** ،ج 1، ص: 138 – 139.

[2] – عبد الرحيم الرحموني ، **ملامح التلقي من خلال تعريفات للبلاغة** ، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول،ج 1 ، جامعة الإمام محمد بن سعود الاسلامية، السعودية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة المهراز، فاس – المغرب،1432 هـ،ص : 584.

[3] – محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث النقدي دراسة مقارنة** ، ص93 .

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، تح : محمود محمد شاكر ، ص : 255.

(إذا كان الخليفة بليغا، والسيد خطيبا، فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين:إما رجل يعطي كلامهما من التعظيم والتفصيل والإكبار على قدر حالهما في نفسه وموقعهما من قلبه،وإما رجل تعرض له التهمة لنفسه،فيهما والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما، ما ألبس عندهما حتى يفرط في الإشفاق ، فالأول يزيد من حقه للذي له في نفسه والآخر بنقصه من حقه لتهمته في نفسه)[1].

وقد كان حضور الطابع النفسي عند المتلقي وحركيته في تقييم النصوص وتحليلها، ظاهرا في نظم الجرجاني، من خلال حديثه على حال السامع ودوره في تقييم النصوص بمدى تفاعله معها وما تركته في نفسه، فيقول:(إن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها في خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني،وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بنشأته أعلم،وثقتها به في المعرفة أحكم،نحو أن تنقلها عن الغفل إلى الإحساس)[2]،

فالجرجاني هنا يستحضر الجانب النفسي في ردود أفعال المتلقي بالحسن أو القبح بحسب الألفاظ التي شحنتها المعاني والدلالات النفسية نلحظ أن العامل النفسي يلعب دورا كبيرا لدى المبدع أو المتكلم وذلك في توجيهه وتقييمه للنصوص إيجابا أو سلبا(ذلك أنه يحاول تلوين أسلوبه بحسب طبيعة من يوجه إليهم هذا الأسلوب وهذا المبدع هو الذي يجري اختياره في المادة التي يقدمها له النظام العام للغة...

وإن مراعاة الإحساس اللغوي عند المرسل إليه، ليست فقط العامل الوحيد، بل إن التسلسل الاجتماعي يتدخل ويجبرنا على تغيير طرقنا في التعبير، فنحن لا نتكلم عن شخص ذي شأن بنفس الطريقة التي نتحدث بها مع شخص يكون معنا على قدم المساواة، ولا نتحدث مع الغريب مثل حدثينا مع القريب، فإن الظروف هي التي تجعلنا ننقص أو نزيد

[1] –محمود عباس عبد الواحد **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث النقدي دراسة مقارنة** ، ص 93–94.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح : محمود محمد شاكر ، ص 102.

في أدائنا من خلال الفارق الاجتماعي الموجود بيننا وبين المرسل إليه)[1]، ويفرق الجرجاني بين السامعين بحسب إمكانياتهم ومستوياتهم الأدبية والاجتماعية والنفسية،إذ أن القدرات والاستعدادات متفاوتة من سامع إلى آخر، فنجد سامعا يصل إلى محتوى الرسالة بجهد يسير في حين نجد سامعا آخر يقف عاجزا أمامها،وذلك لعسر المعنى وصعوبته،ذلك أنه يوجد خطابات تتسم بالغموض والتعقيد، مما يصعب على المتلقي البسيط فهم مغاليقها إلا بعد عناء وجهد كبيرين.

لذلك دعا الجرجاني المتكلم بتجنبه أسلوب الغموض والتعقيد فهو بذلك لا يراعي مقام وحال السامع، فحرص على تأكيده وإرسال المعاني على طبيعتها وعلى سجيتها، إذ التعقيد يضطر السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير طريق، كما أنه من جهة أخرى لا يستعصي ذلك الأسلوب على المتلقي الذكي والفطن، يقول الجرجاني:( فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك أن تشقه عنه كالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون ذلك من أهل المعرفة)[2].

ولعل الجرجاني كان يقصد بأهل المعرفة هؤلاء القراء الحاذقين المتمرسين الذين يملكون ذوقا رفيعا وينعكس ذلك في قراءاتهم الواعية للنصوص، وهو ما يطلق عليه اليوم بالقارئ النموذجي أو القارئ المثالي،(وبهذا التفكير يكشف الجرجاني عن حضور قوي في النقد الحديث إذ نجد صفات المتلقي المؤهل لفهم النص عند الجرجاني هي نفسها في النقد الحديث)[3].

---

[1] – محمد عبد المطلب ، **البلاغة والأسلوبية** ، ص 234–235.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، تح، محمود محمد شاكر ، ص : 141.

[3] مليكة النوي، **التفكير النقدي في دلائل الإعجاز للجرجاني** ، ص : 261.

يقول أحدهم:( ليست الظاهرة الأدبية هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضا، بالإضافة إلى مجموعة ردود فعله الممكنة على النص وعلى القول وإنتاجية القول)[1].

لقد كان للمتلقي أثره في تشكيل الأسلوب إذ أنه يكون دائما حاضرا في أي تشكيل أسلوبي بلاغي من غير أن ينفي ذلك حرية الكاتب في الاختيار، فلكل من الإرسال والتلقي دور في التشكيل الأسلوبي ويرى حسن ناظم أن ثمة ثوابت ترجع إليها المتغيرات النظرية في مفهوم الأسلوب، وقد لخص هذه الثوابت في المقولات الأساسية استندت إليها الظاهرة الأدبية، تلك هي مقولات:المنشئ(المؤلف)،والنص،والقارئ على أساس(النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تحددت وجهات النظر التي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب،إذ نجد نظرية الأسلوب بوصفها اختيارا استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه، أي بين المؤلف الذي يختار الكلمات والتراكيب، والنص الذي يتشكل من الاختيارات نفسها، بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفها مجموعة من الاستجابات التي تصدر عن القارئ بفعل قوة الضغط التي يسلطها النص من خلال سماته الأسلوبية،استندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارئ والعكس بالعكس)[2]

(يتجه الدارسون إلى الأسلوب باعتباره قوة ضاغطة يسلطها المتكلم على المخاطب، بحيث يسلبه حرية التصرف إزاء هذه القوة،فكأن الأسلوب أصبح بمثابة قائد لفظي للمتلقي)[3]، فالاختيار الذي يمارسه المبدع لألفاظه وعباراته وصوره وأفكاره ولأسلوب نظمها على شكل معين ليس خاليا من الضبط إذن،وإن حريته في هذا الاختيار ليست مطلقة، بل يتم ذلك باستحضار المتلقي،أو المخاطب بمصطلح البلاغة العربية وهو يشكل عنصرا أساسيا من عناصر الاتصال اللغوي.

[1] –وليد إبراهيم قصاب،**أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية** ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، ج1ص656.

[2] –لخضر العرابي ، **المدارس النقدية المعاصرة** ، ص 223، 224.

[3] – محمد عبد المطلب ، **البلاغة والأسلوبية** ، ص 235.

وقد اهتمت الأسلوبية الحديثة– على نحو ما اهتمت البلاغة العربية – بالمتلقي اهتماما كبيرا، وتسمى الدراسة التي تبحث في ذلك( أسلوبية المتلقي) وفيها يحتل القارئ المتلقي مكانة بارزة في نظرية الأسلوبية الأدبية الاتصالية، حيث لا يظهر القارئ هامشيا،وإنما لا يتحقق الوجود الأسلوبي، أو الفعل الأسلوبي إلا بحضوره وتجليه[1].

والمتلقي لا يكتف بمجرد الفهم،بل ينتقل إلى محاولة التعرف على العقلية والوجدانية ومن خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار، ومواقف واتجاهات، وفي هذا يمكن التفاعل للعظيم بين النص ومتلقيه، فيُثري تجربته الخاصة ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تحت طائلة فهمه وإحساسه ...

إن عملية التلقي في هذا التصور ليست متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامنا آفاقا رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع، بل إننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى، من خلال دخولنا إلى عملية الإبداع [2].

فالمتلقي أحد الركائز الأساسية في العملية الإبداعية يشكل الغاية والهدف من هذه العملية،وإن الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحا أم غير ناجح يأتي من المتلقي الذي يحكم على العمل وفقا لتأثره وتفاعله وثقافته، وهذه الأشياء تساعد على تقييم العمل الإبداعي تقييما جيدا.

ومما سبق ذكره يتضح لنا أن نقادنا الأوائل أدركوا المكانة الحقيقية للمتلقي في عملية الإبداع الفني ودوره في هذه العملية إذ لا تتم فاعليتها وحضورها إلا بوجوده، وأن النص الأدبي يحتاج لكي يحقق وجوده ويؤتي أكله إلى مبدع مقتدر يتمتع بموهبة عالية قادر على توظيف إمكانات اللغة والبلاغة، ومتلق حاذق مرهف الحس حاد الذهن بارع هو الآخر قادر على فك شفراته وتحسس مواطن القوة والضعف فيه.

[1] – وليد إبراهيم قصاب ، **أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية** ، ص : 656

[2] – محمد عبد المطلب ، **البلاغة والأسلوبية** ، ص 237.

ومن هنا لم يعد دور المتلقي سلبيا، بل أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النص، وتشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته، وأن عمليات التلقي المستمر تشكل وجدان القارئ والمبدع معا، وتنمي الإحساس بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة)[1].

وإن نظرة العرب والبلاغيين للعملية الإبداعية وأركانها الأساسية(المبدع–النص–المتلقي)نظرة متكاملة مرتبطة بينها بعلاقات أسلوبية وجمالية متميزة، كما أنها كل لا يتجزأ، بين النص ومبدعه والنص ومتلقيه والنص وسياقه الثقافي والاجتماعي والتاريخي وهذا الارتباط يمثل في مجموعه جوهر الظاهرة الأدبية بكل علاقاتها المتشابكة والمعقدة، والتي لا يمكننا تناول جانب واحد منها فقط دون الجوانب الأخرى ...

**2-2- ملامح التلقي عند بعض النقاد العرب:**

**2-2-1 : التلقي عند الجاحظ :**

يعتبر الجاحظ* مؤسس علم البلاغة العربية،إذ توسع في دراستها، وقدم الكثير من النشاطات الأدبية والفكرية، فجمع ما كان يتصل بها من آراء وعلوم سابقيه ومعاصريه، وشرحها، وعمل على تقديم الكثير من الآراء والأفكار الشخصية التي تتمحور حولها ولهذا اعتبر بحق واحدا من النقاد القدماء الكبار،إذ النقد العربي القديم كان يقوم أساسا على علوم البلاغة العربية وقضاياها[2].

---

[1] – محمد عبد الناصر حسن ، **نظرية التلقي بين ياوس و أيزر** ، ص 2 .

* هو أبو عمر بن بحر بن محبوب الكنافي ، لقب بالجاحظ لجحوظ عينيه ، ولد بالبصرة سنة 159 هـ وتوفي سنة 255هـ . عاصر الجاحظ الدولة العباسية فشهد تعاقب عدة خلفاء ، اذ واكب في حياته مرحلتي الأزهار والتدهور للدولة العباسية . وشهرة الجاحظ الكثيرة ترجع في أغلب الظن إلى كتابه البيان والتبيين الذي ألفه في حوالى ( 231 هـ) فجاء كخلاصة لآراء تمخضت منذ زمن طويل ونفحتها التجربة والممارسة. [ ينظر: محمد الصغير بناني، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبين** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1994،ص14– 24]

[1]–قصي الحسين،**النقد الأدبي عند العرب و اليونان معالمه وأعلامه**،المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس–لبنان،ط1: 2003م، ص307.

والجاحظ ينظر إلى الأدب نظرة احترام وتعظيم؛ فهو يعده حرفة وصناعة، كما أن الأدب عنده هو الكلام الجميل الذي يزود الإنسان بما يحتاج إليه من غذاء عقلي ونفسي في حال الجد والهزل، ويمنح الشعر مكانة متميزة ويحدد له ثلاثة ضوابط ومقاييس عامة:

1- تخير اللفظ السهل المخرج الذي يؤدي المعنى بوضوح.

2- إقامة الوزن وتعني اختيار البحر والعروض المناسبين وتجنب الزحافات والعلل ما أمكن.

3- كثرة الماء وصحة الطبع[1] .

إن قيمة الأدب لا تتحقق إلا بوجود مستقبل يستقبل ذلك الإبداع، ويتأثر به ويؤثر فيه،وبتفتق دلالاته وكشف أسراره البلاغية.

ولأهمية المتلقي وأحواله عند الجاحظ، فهو يعمد إلى بعض الحيل حتى تحافظ على نشاط متلقيه ويدفع عنه الملل ويخرج القارئ من استثقال القراءة والإطالة في الموضوع الواحد، فيقول:(فإن مللت الكتاب واستثقلت القراءة ، فأنت حينئذ أعذر ولحظ نفسك أنحس، وما عندي لك من الحيلة إلا أن أصور لك في أحسن صورة وأقلبك منه في الفنون المختلفة، فأجعلك لا تخرج من الاحتجاج بالقرآن الحكيم إلا إلى الحديث المأثور.ولا تخرج من الحديث إلا إلى الشعر الصحيح ، ولا تخرج من الشعر الصحيح الظريف إلا إلى المثل السائر الواقع، ولا تخرج من المثل السائر الواقع إلا إلى القول من طرف الفلسفة والغرائب التي صححتها التجربة وأبرزها الامتحان ، وكشف قناعتها البرهان، والأعاجيب التي للنفوس بها كلف شديد وللعقول الصحيحة إليها النزاع القوي)[2].

يرسم الجاحظ هنا مسارا نصيا للمقروء يأخذ بالحسبان أحوال القراءة ورؤية القارئ، وصولا إلى استدراج القارئ نحو أعلى مرحلة إدهاش وفتنة تستقطب اهتمامه القرائي وترضي

[1] – علي بخوش، **مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي**،رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية،جامعة محمد خيضر بسكرة،كلية الآداب واللغات قسم الآداب واللغة العربية،2014، ص 122.

[2] الجاحظ، **الحيوان** ، تح :عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط ،دت. ج 1 ص 63-64.

مزاجه في بلوغ ما يصفه الجاحظ بـ(أحسن صورة) هذه المرتبة الأنموذجية التي لا يمكن أن تتحقق إلا عبر إدراك مدارجها في سلم الاحتجاج ،على النحو الذي يجعل القارئ ماثلا في سلم قرائي تواصلي ، لينتقل فيه بإحكام من درجة إلى درجة [1].

لقد أدرك الجاحظ الأثر الذي يحدثه الفعل القرائي أثناء مطالعة الكتب، فالقارئ أحيانا يصاب بالملل ويسأم الإطالة في الموضوع الواحد، لذلك عمد الجاحظ إلى دفعه من خلال المزاوجة في كتاباته بين الجد والهزل،وإتباع كل شعر بليغ بشعر الإضحاك والسرور، فقال(وإن كنا قد أمللناك بالجد والاحتجاجات الصحيحة والمروجة، لتكثر الخواطر،وتشحذ العقول، فإنَّا سننشطك ببعض البطالات وبذكر العلل الظريفة والاحتجاجات الغريبة، فربَّ شعر يبلغ بفرط غباوة صاحبه من السرور والضحك والاستطراف مالا يبلغه حشد أمر النوادر وأجمع المعاني )[2].

لينتقل بالقارئ من حال إلى حال،وليكون ذلك أدعى إلى كسب النشاط الذهني للقارئ، وعمد إلى إرضائه وإقامة علاقة صداقة معه، ونقل المتلقي السامع الذي كان يؤثر السماع من عالم الصوت إلى عالم القراءة والمطالعة[3]، فيقول:( قد عزمت، والله الموفق، أن أوشح هذا الكتاب، وأفصل أبوابه بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى آخر،ومن شكل إلى شكل،فإني أرى الأسماع تمل الأصوات المطربة، والأغاني المحسنة،والأوتار الفصيحة،إن طال ذلك عليها) [4].

---

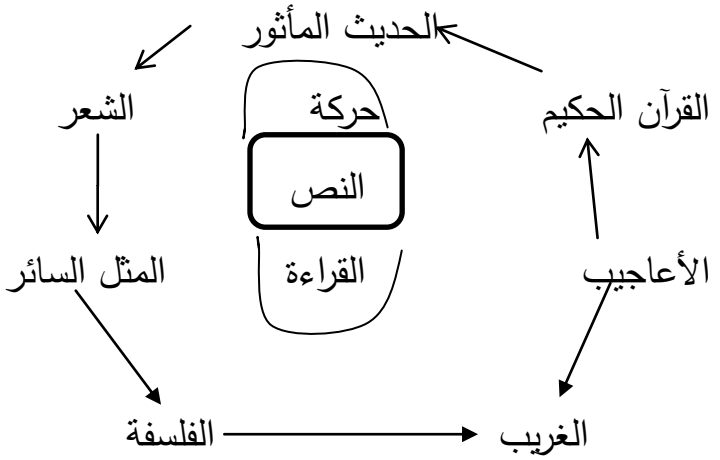
[1] – مريم محمد المجمعي، **نظرية الشعر عند الجاحظ**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان– الأردن ، ط1 2009 – 2010، ص : 241–242.

[2] –الجاحظ ، **الحيوان** ، ج 3 ص 5 .

[3] –ينظر : سميرة سلامي، **إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ** ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع106، ط 27 2007 ، ص : 219.

[4] – الجاحظ ، **الحيوان** ، ج 3 ، ص 7 .

إن تنويع الجاحظ في أسلوبه دليل عناية بالمتلقين، فهو يضع المتلقي نصب عينيه ، باستمالته لكي يبقى معه ، ويمكن وضع رؤية الجاحظ إليه الإجراء القرائي لنظرية التلقي على هذا النحو[1]:




إذ يأخذ الشعر دورا رئيسيا ومركزيا بعد(القرآن الكريم) و(الحديث المأثور) مباشرة على الذي يسهم في تشكيل نظرية القراءة والتلقي عند الجاحظ ويشكل في هذا السياق حضورا دائما.

ويؤكد في كثير من مقولاته على أن الشعر صناعة وضرب من النسج والتصوير، غايته نقل صورة فنية إلى المتلقي تحقق له متعة جمالية،( فغاية الشعر التأثير في المتلقي إيجابا وسلبا بحسب طبيعة الشعر مدحا أو هجاء،أو رثاء، ولكي تتحقق هذه الغاية فإن الجاحظ قدر ربط بين الغاية والوسيلة من خلال تجنب كل ما يؤدي إلى فساد الشعر، والتزام كل ما يؤدي إلى جودته باللفظ المختار والسبك والموسيقى والوزن والصوت والتأليف والوقف)[2]، مما يعني أن الشعر تتحكم فيه قوتان: داخلية تتعلق بالفرد(الموهبة) وأخرى خارجية مكتسبة (الدربة والتعلم) وتنميتها تؤدي إلى صناعة شعرية بالغة التأثير في نفس المتلقي.[3]

[1] –مريم محمد الجموعي ، **نظرية الشعر عند الجاحظ** ، ص 242.

[2] – المرجع نفسه ، ص 243.

[3] علي بخوش ، **مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي** ، ص 123.

وقد استأثر النص المكتوب باهتمام الجاحظ على النص المنطوق، وذلك من خلال حديثة عن أهمية الكتاب، يقول في ذلك:( الكتاب قد يفضل صاحبه، ويتقدم مؤلفه، ويرجح قلمه على لسانه بأمور: منها أن الكتاب يقرأ بكل مكان، ويظهر ما فيه على كل لسان، ويوجد مع كل زمان على تفاوت ما بين الإعصار وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر يستحيل في واضع الكتاب، والمنازع في المسألة والجواب.ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه،ومبلغ صوته.وقد يذهب الحكيم وتبقى كتبه، ويذهب العقل ويبقى أثره،ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها وخلدت عجيب حكمتها، ودونت من أنواع سيرها، حتى شاهدنا بها ما غاب عنا،وفتحنا بها كل مستغلق كان علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم، وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم، لما حَسُنَ حظنا من الحكمة، ولضعف سببنا إلى المعرفة، ولو لجأنا إلى قدر قوتنا، ومبلغ خواطرنا، ومنتهى تجاربنا، لما تدركه حواسنا وتشاهده نفوسنا،لقلت المعرفة،وسقطت الهمة وارتفعت العزيمة، وعاد الرأي عميقا، والخاطر فاسدا، ولكل الحد، وتبلَّد العقل)[1].

وقد نقلنا هذا النص على طوله وذلك لأهميته البالغة في الإشارة إلى أبعاد نظرية التلقي،والاهتمام بدور المتلقي الحاذق الفطن،إذ جعل الكتاب أكبر من فائدة الكلام المسموع، ذلك أن هذا الأخير يبقى محصورا في المجلس الذي يُلقى فيه، أما الكتاب فيعبر الآفاق إلى الأماكن متجاوزا الأزمان منفتحا على الثقافات والعقول،وعلم الكتب باق يتوارثه الأجيال جيلا بعد جيل، ويبقى تأثيره على مر العصور.

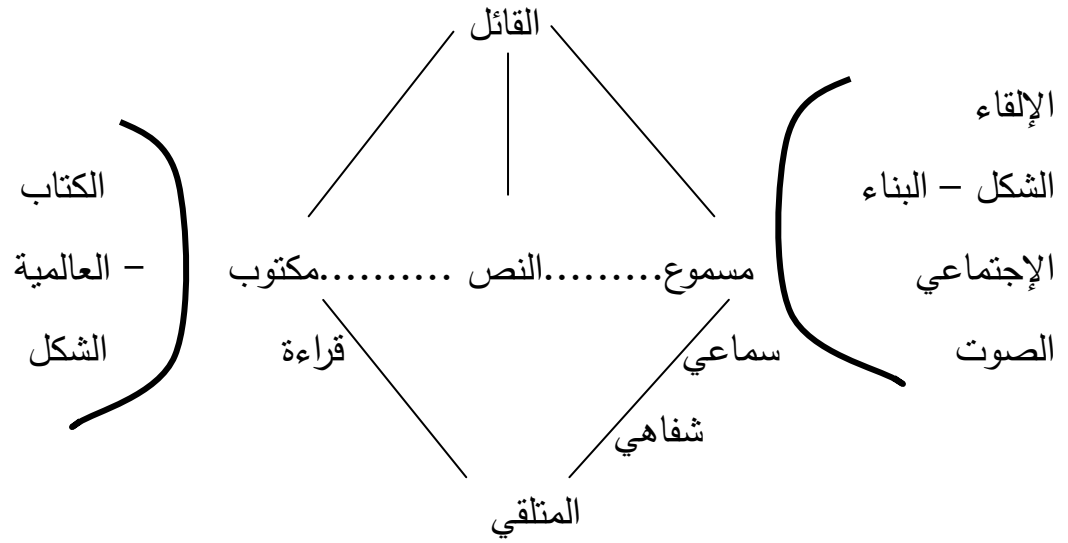
وخير دليل على ذلك الناقد البارع:الجاحظ ذلك المتلقي المتميز المستوعب لكتب الأقدمين، فكانت له خير معين في فتح المستغلق من العلوم، فاستفاد وأفاد من بعده من خلال مؤلفاته ودراساته.فقد وصف كتابه(الحيوان) ردا على منتقديه بأنه كتاب(يشتهيه الفتيان كما يشتهيه الشيوخ...ويشتهيه اللاعب واللاهي كما يشتهيه الماجد والحازم)[2].

إنه حقا ناقد سابق لفكر عصره، يجعل القارئ أو المتلقي من أولى اهتماماته في كتاباته.

[1] –الجاحظ ، **الحيوان** ، ج 1 : ص 85.

[2] – المصدر نفسه ، ص 11.

وبذلك نجد أن الجاحظ قد فتح آفاق نظرية متكاملة لم تهمل محدوداتها النص(مكتوبا أو منطوقا) والمتلقي والقائل [1]:




فالنص بشكليه(المكتوب والمنطوق) يسعى فيه قائله إلى الإقناع والإفهام والتأثير، مع اختلاف الوسيلة بينهما، فالمسموع رهين لتقبله ومرتبط بطريقة الإلقاء وقابليات القائل الصوتية وحركاته وأحيانا مكانته الاجتماعية.في حين يكون النص المكتوب مرتهنا بلغته وأسلوبه وأدواته، فالتعامل يكون من النص وحده، لذا وجدنا الجاحظ يدعو إلى الاهتمامبه.

ولعل انصراف الجاحظ إلى دراسة البيان والتبيين والبلاغة مظهر من مظاهر العناية بالتلقي ووعيه به، والأثر الحاصل للمتلقي من خلال تنصيصه على البيان والتبيين الذي غرضه التوصيل والإبلاغ للمتلقي[2].

[1] – مريم محمد الجموعي ، **نظرية الشعر عند الجاحظ** ، ص 248.

[2] – عيسى حورية ، **الخطاب الأدبي بين التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي** ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات ، جامعة أحمد بن بلة ، وهران ، 2016 ، ص 136.

ويعد الجاحظ من أوائل من تناول البيان بالبحث، فقد درسه بطريقة خاصة،إذ عرض له من خلال عملية الفهم والإفهام(أو البيان والتبيين الذي سمى كتابه بها)... والبيان عنده يعني الدلالات الآتية[1]:

1- البيان وطلاقة اللسان: فقد ربط البيان وطلاقة اللسان بعدة شهادات منها شهادة القرآن الكريم،ومن الآيات التي يستشهد بها الجاحظ، وهو يريد من خلالها أن ينبه القارئ على ارتباط البيان بسلامة اللسان والقدرة على الإفهام، قوله تعالى: { وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡۖ [ إبراهيم : 3].

2- البيان وحسن اختيار الألفاظ: إذ أن البيان متوقف على جزالة اللفظ وحسن اختياره ليكون مناسبا للمقام،وحفاظا على مبدأ( لكل مقام مقال)والذي يقضي باختيار اللفظ المناسب للمعنى، المتناغم مع السياق.

3- البيان وكشف المعنى: البيان كما يفهمه الجاحظ، وكما يريد تعريف الناس به ليس الفصاحة وما تقوم به من طلاقة اللسان وجزالة الألفاظ ، بل أنه أيضا الكشف عن المعنى، بدون ألفاظ تعبرعنها، تبقى محجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة. ويجدر بنا الإشارة هاهنا أن الفهم يحدث عند المتلقي من خلال الألفاظ والمعاني التي يهتم بهما الجاحظ اهتماما بالغا، فهو لم يمل كل الميل للمعاني على حساب الألفاظ، وإنما أكد أن المعنى إذا كان شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة[2].

4- البيان والبلاغة : لم يكن اهتمام الجاحظ مقتصرا على البيان فقط،بل كان يُعنى بالتبيين أيضا،وهو التبليغ، لذلك انصرف إلى بيان اللفظ الذي ينطلق منه التبيين بوضوح فانتقل إلى الحديث عن البلاغة بوصفها مستوى آخر من مستويات البيان [3].

---

[1] – ينظر: محمد كريم الكواز، **أبحاث في بلاغة القرآن الكريم**، مؤسسة الانتشار العربي،بيروت–لبنان،ط1 2006، ص34–36.

[2] – على بخوش ، **مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي** ، ص : 126.

[3] – محمد كريم الكواز ، **أبحاث في بلاغة القرآن الكريم** ، ص : 38.

نظرية التلقي عند الجاحظ انطلقت من تعريفاته وصولا إلى تأسيساته لهذه النظرية، سواء أكانت موجهة للمنشئ أو المتلقي أم الترتيب العلاقة بينهما، أم موجهة للنص نفسه، وتكاملت عنده في تطبيقاته من خلال تأليفه المتعددة[1].

وتظهر وظيفة المتلقي– في ضوء البلاغة– التفهم والاستبانة والتبين وهتك حجاب المعنى والهجوم عليه وتحصياه ولا يحصل ذلك إلا بالتأمل والتفكر في الخطاب الأدبي تأملا وتفكرا يقود إلى المعنى المراد البعيد عن الفساد وسوء التأويل[2]،يقول الجاحظ:(مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمُفهم لك والمتفهم عنك شر يكان في الفضل، إلا أن المفهم أفضل من المتفهم وكذلك المعلم والمتعلم، هكذا ظاهر هذه القضية وجمهور هذه الحكومة ..)[3] .

يبدو الجاحظ من خلال هذا النص مولع بالتقسيم الثنائي للكلام، فالسمة الغالبة على عباراته هي تشكلها من حدين اثنين، فقد توالت مثنى مثنى، وبقليل من التمعن في الثنائيات السابقة يتجلى الحضور المستمر لطرفين اثنين يتجاذبان كل واحدة منها، فهناك دوما: قائل وسامع، مرسل ومستقبل، منشئ ومتلق[4].

كما ينقل الجاحظ عن الإمام إبراهيم بن محمد قوله:( يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع ؟ ثم يعلق على قوله: أما أنا فأستحسن هذا القول جدا)[5]، فالجاحظ يضع التبيين قرين البيان، والتفهم قرين الإفهام،والمتلقي المُحسن للتذوق شريك للمتكلم المحسن البيان...فتلك الشراكة بين المفهم والمتفهم إشارة من الجاحظ إلى المبدع مع ضرورة مراعاته حال المتلقي، لكن مهمة المتلقي

[1] – مريم محمد الجموعي ، **نظرية الشعر عند الجاحظ** ، ص : 245.

[2] –علي بخوش ، **مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي** ، ص 125.

[3] – الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، ج 1 ، ص 11.

[4] – محمد الصغير بناني ، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبين** ، ، ص 212.

[5] – الجاحظ ، **البيان والتبين** ، ج 1 ص 87.

لا تقتصر على السماع الجيد فقط، بل إنه يشارك مشاركة فعالة في تحقيق هدف البيان مع المتكلم،لأن البيان(اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان ذلك الدليل لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع،إنما هو الفهم والإفهام)[1]،والأمر لا يقتصر على عملية الإفهام بل يتجاوز ذلك إلى التفهيم،الذي هو عمل الجهد في إيصال المقصود إلى ذهن المتلقي.

ويستنتج من ذلك أن المبدع يستخدم جميع طاقاته، ولكل إمكانه من أجل أن يصل إلى فهم السامع،ثم إنه يزيد المتلقي عناية ويخصه بمزيد أهمية،فيجعله شريكا في الفضل،ويدلك قوله الجاحظ بما فيه– من ضرورة تحقق الفهم والإفهام– على أنه سمى كتابه"البيان والتبيين"وكأنه يرى أن قيمة البيان أن يسكن في قلب متلق مهيأ له. وهذه النظرة من الجاحظ تدل على وعي كبير وإدراك تام لظاهرة التلقي .

والجاحظ في هذا المقام يدعو إلى الاهتمام ومراعاة المتلقين أو السامعين لبلوغ غاية الكلام،وهو ما تجلى في حديثه عن صحيفة بشر بن المعتمر*، وفيها حديث مبكر عن كثير من قضايا التلقي واهتماما بالمتلقين،إذ( ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك إلا مقاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات)[2]، إن ما يلفت النظر من كلام بشر

---

[1] – الجاحظ ، **البيان والتبين** ، ص 76ج1

* **بشر بن المعتمر**:يكنى أبا سهل ،كوفي ويقال بغدادي من كبار المعتزلة وقد انتهت إليه رياستهم في بغداد وكان من بلغائهم وفصحائهم المشهورين ،كما كان شاعرا مجيدا ، وقد غلب على شعره النزعة التعليمية ... فقد ساق له الجاحظ قصيدتين طويلتين : الأول في ستين بيتا والثاني في تسعين تحدث فيها عن أنواع الحيوان وعاداته وطبائعه،وقد شرحهما الجاحظ وعلق عليهما وقد ذكر الجاحظ انه لم ير احد أقوى على المخمَّس والمزدوج على ما قوى عليه البشر ،وأنه كان أكثر من ذلك وأقدر من أبان اللاحقي ،وإضافة إلى ذلك كان رواية للشعر شأنه في ذلك شأن المعتزلة جميعا قال الجاحظ << وروت المعتزلة كلهم رواية عامة للأشعار وكان رواهم بشر أرواهم للشعر خاصة>> وقد بقى لنا من آراء بشر البلاغية والنقدية صحيفته المشهورة التي يبدو أن طبيعة البيئة التعليمية في القرنين الثاني والثالث هي التي كانت وراء كتابته.(ينظر:وليد قصاب،**التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري**،دار الثقافة قطر– الدوحة، دط،1405هـ–1985م،ص:38–39.)

[2] – الجاحظ ، **البيان والتبين** ، ج 1 ص 138.

بن المعتمر،وهو عالم توفي في أوائل القرن الثالث الهجري، إدراكه لأهمية المتلقي في العملية الإبداعية لذلك يوجه المتكلم إلى مراعاة متلقيه ومعرفة مقامه.وأحواله وطبقته، وغير ذلك مما يمكن أن يؤثر في نوعية الخطاب الموجه إليه، لأن الكلام الموجه إلى فئة من الناس يختلف عن الكلام الموجه إلى فئة أخرى تختلف عنها أحوالها الاجتماعية والثقافية والنفسية وغير ذلك[1].

وعموما هناك أمران يمكن ملاحظتهما من كلام بشر بن المعتمر:الأول : تنبيه للمبدع بمراعاة أحوال جمهوره ،والثاني: اهتمامه بالمتلقي ووضعه المكان الذي يليق به.

وهكذا عمل الجاحظ جاهدا لإيجاد المتلقي وإرضائه ومن ثم إقامة علاقة صداقة معه، فالناس في عصر الجاحظ كانوا يؤثرون السماع والأخذ من الأفواه على مطالعة الأسفار، وأتى الجاحظ ليلفت أنظارهم ويوجه أفكارهم وجهة أخرى، فخرج بذلك عن دنيا السمع والسامعين إلى دنيا القراءة والقراء.[2]

لذا نجد الجاحظ قد استطاع أن يضع حدود هذه النظرية ابتداء من تعريفاته، فقوله(والمفهم لك والمتفهم عنك شريكا في الفضل) يدل على إدراك الجاحظ لظاهرة التلقي ووعيه بها، كما يدل على أن عملية التلقي لها جذور في التراث النقدي العربي، وأن النص الأدبي محوري في علاقته بالقارئ، فضلا عما يثيره فيه من إثارة وإعجاب وسرور،تتفاوت نسبته بحسب طبيعة المتلقي ومكانته الثقافية والاجتماعية، حتى بلوغ مرحلة إشراك المتلقي في الحكم على النص بالجودة والردائة، من دون أن يتناسى القائل وما عليه فعلى القائل أن يراعي حال المتلقي ومقامه وثقافته فلكل مقام مقال.من ثم نجد أن النظرية التي جاء بها الجاحظ نظرية متكاملة لم تتجاهل ركيزة من ركائزها [ النص والقائل والمتلقي ] [3].

---

[1] – بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**، ، ص 80، 81.

[2] – عيسى حورية ، **الخطاب الأدبي بين التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي** ص : 136–137.

[3] – ينظر : مريم محمد الجموعي ، **نظرية الشعر عند الجاحظ** ، ص 252.

### 2-2-2- التلقي عند ابن طباطبا :

يعد ابن طَبَاطَبَا العلوي*( ت 322 هـ ) أحد أكثر النقاد القدامى اهتماما بظاهرة التلقي والمتلقي في آن معا،وذلك في كتابه"عيار الشعر"( الكتاب الذي يحاول أن يكون فيه منظر في عن الشعر، وطرائق صناعته، أكثر من أن يكون ناقدا تطبيقيا لأحد الشعراء)[1]، فشغل فيه بالحديث عن أثر الشعر في النفس. وعن ضرورة مراعاة الحال التي تكون عليها النفس حين تلقي الشعر، وعن مراحل نظم الشعر التي كان جل اهتمامه فيها إيراد الشعر على المتلقي في أجمل المعاني وأنسب الألفاظ؛ إذ كان (منصرفا إلى إكساب طلاب الشعر خبرة بإنتاج قريض تعشقه الأسماع وتعلقه القلوب)[2]، وعلاقة القارئ بالنص الأدبي هي أهم ما يركز عليه ابن طباطبا،إلى الحد الذي يضعه كما يقول عيسى العاكوب،بين النقاد الجماليين،عندما يتحدث عن ملكة الحكم الجمالي، مؤكدا على ضرورة الانسجام بين مكونات النص ليبلغ غايته الجمالية [3].

ومما يشار إليه هنا أن النقاد والبلاغيين العرب تنبهوا إلى خطورة الدور الذي يؤديه المتلقي حيال النصوص، وإلى أثره في توجيهها واكتناه معانيها، وقدرته على وأدها أو تحريفها عن سياقاتها،ولهذا عنوا عناية خاصة بالتنبيه على صفاته ، وبيان ما يؤهله ليكون حريا بالخوض فيها، وخليقا بأن يستمع إليه ويتقبل رأيه[4].

---

* ابن طباطبا العلوي وهو أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن براهيم ابن طباطبا العلوي يرجع نسبة إلى الحسين بن أبي طالب وطباطبا هي الصفة التي لحقت ابراهيم ابن سماعيل العلوي إذ أنه كان يلثغ بالقاف فيجعلها طاءا . ولد بأصبهان ونشأ وتأدب فيها ولم يغادرها لاقط ، ولقد توفي ( 322هـ ) كان شاعرا وناقدا ومؤلفا ، يعد من شعراء الطائيين وأحد شعراء أصبهان اشتهر بالذكاء والفطنة ابن طباطبا ،ينظر، ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تح:عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2005م. ص 10 [ مقدمة المحقق ].

[1] مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق ، د ط ، 2013 ، ص : 51.

[2] – عيسى علي العاكوب،**التفكير النقدي عند العرب**، دار الفكر دمشق، ط1 :1997م ، ص 200 .

[3] – مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص 51.

[4] – خالد عبد الرؤوف الجبر ، **نظرية التلقي عند العرب دراسة في التراث النقدي والبلاغي** ، ص53.

فنجد ابن طباطبا يشير في بداية كتابه،وهو يقدم مفهومه للشعر،إلى المتلقي بشكل صريح. وهو ما يبين أولى ملامح اهتمامه به، وشعوره بوجوده في العملية الإبداعية[1]. ويمكن القول إن عيار الشعر يعد(وثيقة نقدية تتخذ فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه ...فعيار الشعر ليس عيارا الإنتاج فحسب، بل هو عيار لتلقيه من جهة أخرى)[2] .

يعرف ابن طباطبا الشعر بعد مقولة تمهيدية تدل على تفاعله مع متلقية، يقول:( الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه )[3]، أن وضع هذا المفهوم تحت مجهر البحث.نجده مبطنا بعديد من الأفكار النقدية ولعل أهمها :

( الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم )، عرف الشعر بأنه كلام منظوم ، أي أن النظم هو الذي يميز بين الشعر والكلام المنثور، والنظم يعني الوزن، ومعرفته ليست شرطا إلا لمن يصح ذوقه وطبعه.

أما قوله( من صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه) فمن خانه الطبع والذوق لم يستغن عن تعلم العروض، ونلاحظ في تعريفه إهمال لذكر الوزن والقافية اللذين جعلهما فيما بعد قدامة بن جعفر دعامتين أساسيتين في حد الشعر وذلك في تعريفة الشهير(كلام موزون مقفى يدل على معنى) واستعمل ابن طباطبا مصطلحا أكثر شمولا وهو( النظم) وربما يعني به علم العروض بصفة عامة ، ورغم أنه لم

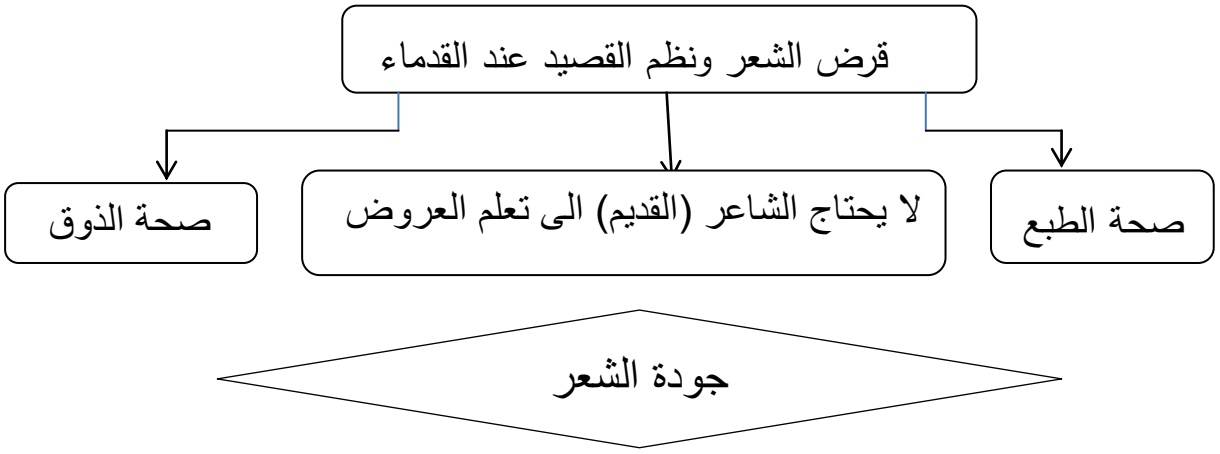
[1] – لخضربوخال، **المتلقي بين التجلي والغياب** قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم. مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع: الدراسات الأدبية بين القديم والحديث،جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2012، ص 67.

[2] – بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**، ص 65.

[3] – ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص 5.

يذكر الوزن والقافية إلا أنه يتفق مع قدامة في(النص على أن الشاعر مستغن عن العروض إذا كان صحيح الطبع والذوق)[1]، فالطبع سمة من سمات الشاعر الموهوب، وهو عنده – أي الطبع – هام جدا وفي تعريفه للشعر لم يظهر أي تأثر بالفلسفة اليونانية .

ومن خلال ما سبق ذكره يمكننا رسم مخطط بياني لمفهوم الشعر عند ابن طباطبا:




فقد بين ابن طباطبا للذي تحدثه نفسه بقرض الشعر ونظم القصيد كيفية صياغة الشعر الجيد ، وما يجب توفره في الشاعر المبدع في عصره.

ومن جهة أخرى لم يهمل ابن طباطبا ثالث ركيزة من ركائز العملية الإبداعية وهو المتلقي إذ يسهم إسهاما كبيرا في عملية الإبداع الشعري من حيث مشاركته للمبدع في معرفة المعاني الجيدة والجميلة التي يريدها، من جهة، وتفاعله مع النصوص وقضايا مؤلفه النقدي من جهة أخرى، ويؤكد ذلك ابن طباطبا في وصفه معايير للشاعر تجعل شعره مقبولا لدى المتلقي: قائلا:( فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعه متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعيه لعشق المتأمل في محاسنه)[2].

[1] – إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق عمان– الأردن، ط1: 2006م ، ص 134.

[2] –ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص : 126.

يبدو أن ابن طباطبا قد ألف كتابه" عيار الشعر" ليبين للمتلقين كيفية تذوقه، وتمييز جيده من رديئه، وذلك من خلال طرق رسمها للشعراء متى نهجوها كانت أشعارهم حسنة مقبولة،كما يقول( فهمت–حاطك الله –* ما سألت أن أصفقه لك من علم الشعر،والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك إلى فهمك، ولتأتي لتسيير ما عسر منه عليك، وأنا مبين ما سألت عنه، وفاتح ما يستغلق عليك منه إن شاء الله تعالى)[1].

كما نجد ابن طباطبا يستخدم مصطلح التلقي وذلك من خلال قوله:( فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقوله، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها وعملت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته )[2] ،ويكفي ذلك دليلا على وعي صاحب العيار بظاهرة التلقي، من ذلك نستطيع القول أن"عمود الشعر" هو المصطلح القديم للقارئ الضمني، حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية ولعل ( أخطر نتيجة عملية أدى إليها مفهوم التقبل الضمني داخل التراث النقدي كامنة في مفهوم عمود الشعر)[3].

ويبدو الحديث عن التلقي في مدونة نقدية قديمة –من مدونات القرن الرابع الهجري خاصة – ضربا من المستحيل أو محاولة لي العنق،إلا أننا نجد( المتلقي واحدا من العناصر القارة في جوهر العملية الأدبية على نحو مطلق لا يختص به التصور النقدي الحديث)[4].

فابن طباطبا يوجه حديثه منذ البداية لقارئ ضمني في قوله السابق( فهمت –أحاطك الله– ما سألت أصفه لك من علم الشعر...) إذ يبدو أن غاية الناقد تعليمية، فالكتاب ألف

---

* تحضر الجمل الاعتراضية بكثرة في ثنايا الكتاب وذلك إشارة للمتلقي وتنبيهه والتأثير عليه .

[1] –ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص : 51.

[2] – المرجع نفسه ، ص 17.

[3] شكري المبخوت ، **جمالية الألفة**،النص ومتقبله في التراث النقدي،المجمع التونسي،للعلوم والآداب والفنون،بيت الحكمة تونس 1993، ص 29.

[4] –بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**،، ص : 58.

ليجيب عن سؤال لم يذكر ابن طباطبا سائله، وبالتالي فهو موجه لقارئ(افتراضي) يوضح له فيه عيار إبداع الشعر وإبداع تلقيه[1].

إن المدونة النقدية العربية القديمة وفي سياق شروطها التاريخية والمعرفية لا تخلو من إشارة لافتة إلى وظيفة المتقبل للرسالة الشعرية سماعا وطربا وانفعالا واستجابة ...

فالتلقي في الشعرية العربية لا يمكن أن يكون مسألة تقنية داخل النص(أي القارئ الضمني) وإنما هي مسألة تتجاوز ذلك إلى اعتبار المتلقي شبكة من الذوات ذات قارئة وذات منصتة سامعة وذات مشاهدة وذات مبدعة مؤولة[2] .

والمتلقي الذي يقصده ابن طباطبا ويتوجه إليه(هو ذلك الذي امتلك القدرة الثقافية والنفسية التي تكفل له التواصل مع النص، فهو لا يعبأ بمتلق سلبي لا تهزه الكلمات ولا وقع صداها، حين تتحول بالقراءة من صور رمزية بصرية إلى صور ذهنية ...إذ العلاقة بين المتلقي والشاعر هي التي تحقق عيار الشعر، لذا ينبغي النظر إلى عيار الشعر من زاوية جديدة هي التفاعل بين أطراف العملية الإبداعية )[3].

وفي ذلك يقول ابن طباطبا: (وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله أو اصطفاه فهو واف وما مجه ونفاه فهو ناقص ..)[4]، والناظر لقوله هذا يلحظ اهتمام الناقد بجماليات التلقي، فعملية الفهم تخص نظرية التلقي،وهو مقولة قال بها رواد النظرية خاصة" ياوس" إذ بدون الفهم لا يمكن أن يحدث التلقي وتنجح عملية التواصل بين أطراف العملية الإبداعية.

والناقد في قوله السابق قد أشار إلى عدة مصطلحات تخص فعل التلقي أو(ردود أفعال) منها قوله:(يورد)،(الفهم)،(الاصطفاء)،(المجّ)،(النفي) ويبقى مركز الحكم على الشعر

[1] – حسن مزدور ، **قراءة في التراث النقدي نظرية تلقي الشعر عند ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر** مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، دار الهدى عين مليلة الجزائر العدد 5 جوان 2009 ، ص 217.

[2] – شيماء خيري فاهم ، **إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر** ، مجلة القادسية في الاداب والعلوم التربوية ، العدد ( 3-4) ، ج6 ، 2007 ، ص 63.

[3] –محمد المبارك ، **استقبال النص عند العرب** ، ص 153-154.

[4] – ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص 20/19.

هو(الفهم) أي فهم المتلقي،وقد سمى عملية التلقي بعملية الورود، أي أن الأشعار ترد على الفهم فينظر فيها ويصدر حكمه بقبولها أو نفيها كما نجد مصطلح الفهم مكررا عشر مرات تقريبا في مصنفه عيار الشعر،وذلك إنما يدل على اهتمامه بالمتلقي من جهة، وفعل التلقي من جهة أخرى، ويربط الناقد الفهم بعلتين إحداهما جمالية ربطها بالحواس وتقبلها والثانية مقامية[1].

**1- العلة الجمالية :**

وهي طريق اللذة أو الطرب عند المتلقي،وهذه اللذة لا تكتمل إلا بتوفر الجمال في الشعر، لكن هذا الجمال يحدده عاملان وهما : العامل الحسي( الحواس) والعامل العقلي(الفهم)،واللذة لصيقة بالشعر من خلال ما يحدثه في نفس المتلقي من اهتزاز وطرب وتغيير في السلوك[2] وسيلة النص إلى ولوج العالم العقلي للمتلقي هو الحس والجمال، لأن المدخل للفهم والممهد لتقبل الشعر ، حسن الوقع في الأذن وعذوبة اللفظ، فالأول يؤدي إلى الطرب، والطرب انفعال وتجاوب، والثاني يؤدي إلى اتضاح المعنى وبيانه ويشبه الشعر بالغناء المطرب، فهو مركب من اللفظ والمعنى واللحن المطرب، وإذا خلا من عنصر من هذه العناصر قل رونقه، ونقص قدره)[3].

وليستكمل الناقد حديثه عن عيار الشعر بربطه بالحواس، يقول:( والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها)[4]. بتوفر(الاعتدال) و(الموافقة ) يحدث تقبل النفس للشعر وذلك من خلال الحواس، وذلك بالبحث عن عناصر الجمال

---

[1] – آسيا دربالي، **ملامح الحداثة في عيار الشعرلابن طباطبا**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي ، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية ،2013، ص 212.

[2] – المرجع نفسه ، ص 212.

[3] – مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص 55.

[4] – ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص : 52.

المكونة للنص( فعيار الشعر في جوهره بحث عن القيمة الجمالية إذ أن هذه القيمة لا توجد ولا تكتمل إلا من خلال المتلقي، فالمتلقي هو العنصر القار في كشف النص ومعرفة أبعاده ودلالاته)[1].

إن غاية النص الأساسية وعياره هو المتعة الجمالية المتأتية من استقباله ذلك أن المتلقي يمتلك النص المعتدل جماليا،كما تتقبل حواسه الأشياء المعتدلة[2]، فالأشعار الحسنة على اختلافها لها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق[3]، من ثم كان الاعتدال والموافقة اللتان أكد عليهما ابن طباطبا شرطان متكاملان أحدهما يوفر التقبل العقلي(الاعتدال)والآخر يوفر الارتياح النفسي(الموافقة) والحكم على الشعر بالجمال أو القبح مرتبط بالنفس– بنفس المتلقي– وذلك في قوله:(والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها)،(وبموضوع الشعر المطروق فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت)[4]، فابن طباطبا يستهدف جمالية التلقي بذكره ما يجتذب المتلقي لقراءة النص أو سماعه، فالمعاني عنده(قائمة في النفوس والعقول ...فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقلبه وفهمه، وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن كل قبيح منفي الاضطراب)[5].

### 2–العلة المقامية :

يرى ابن طباطبا أن موافقة الغرض الشعري لحال المتلقي تساعد في نجاح التلقي وسرعة الفهم إذ يقول:(ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها ، كالمدح في حال المفاخرة وحضور ما يكبت بإنشاده من الأعداء ومن يسر به

[1] محمد المبارك ، **استقبال النص عند العرب** ، ص 190

[2] مراد حسن فطوم **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص 52–55

[3] ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ص 22

[4] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[5] –المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

من الأولياء، كالهجاء في حال مباراة المهجو، والحط منه ، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه، وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة المجني عليه، المعتذر إليه،وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران،وطلب المغالبة،وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق،واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه )[1]، فلكل غرض شعري معروف مقامه المناسب له.

وقد تحدث ابن طباطبا عن المقام وموافقة الكلام لمقتضى الحال التي يعيشها الشاعر، وموافقة المقام تؤدي إلى اكتمال الصورة الجمالية للشعر، وتقبل الفهم له، ولعل هذا الربط بين النص الشعري وبين المقام أن يكون من أهم الأفكار التي نبه إليها ابن طباطبا[2]. ويواصل الناقد حديثه عن المقام،حيث يقول:( فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها،لاسيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها)[3].

فقبول المتلقي للمعنى وارتياحه له وإعجابه به مقترن بصدق الشاعر في نقل كوامن نفسه إليه بحق وعدل، ويمكن أن نسمي هذا النوع من الصدق(الصدق النفسي) أو يشبه ما نسميه الصدق الفني أو إخلاص الفنان في التعبير عن تجربته)[4]،لقد أثرى الناقد المدونة النقدية القديمة بمفهوم جديد وإن لم يكن معروفا كمصطلح( فالصدق عند ابن طباطبا يتخذ أكثر من معنى لأن الهدف منه واحد هو إثارة المتلقي )[5]،والتأثير في السامع يكون بذكر ما يجذب

[1] – ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص 54.

[2] – آسيا دربالي ، **ملامح الحداثة في عيار الشعرلابن طباطبا** ، ص 216.

[3] – ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص 22.

[4] – إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، ص 142.

[5] – شيماء خيري فاهم ، **إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر** ، ص 66.

اهتمامه( فلبه)،ويتم ذلك من خلال كشف الشاعر عن أحاسيسه وانفعالاته بصدق فني،ومتى توفر هذا النوع من الصدق ازدادت قوة التأثير في المتلقي[1].

ومن جهة أخرى يدعو ابن طباطبا أن يتخير اللفظ الحسن ويقوم باختبار المعنى الذي يؤثر في المتلقي، ويستفزه بذكر ما يعلم حتى يخمن السامع مراد الشاعر، ويسابق القائل في الوصول إلى مرمى القول، ويعرض له ويخفي، ويعمي عليه فيما يكون أبلغ عندما يخفيه، وذلك في قوله:(ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها، بذكر ما نعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستردونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليها من معناهما)[2].

الناقد هنا يشير إلى قضية الغموض الذي يكتنف النص، وكيف يكون اشتراك المتلقي السامع في إنتاج النص واكتشاف المعنى من أجمل ما يطرب له السامع،أو( إلى توقع القارئ ما يسمعه،من خلال التساوق الجمالي والمعرفي بينهما،أو بلغة نظرية التلقي، التوافق بين أفق التوقع وأفق النص أو المكتوب، فالقارئ بذلك يغدو وكأنه يدرك سابقا ما سيسمعه، فكلما كان النص جميلا ومعتدلا أدى إلى امتلاكه والاستمتاع به، ليضع المتلقي على ناصية التوقع أو المشاركة)[3]، فواجب تخير طريقة الابتداء، وتتمثل تلك الطريقة حسب ابن طباطبا – في تنبيه المتلقي في المرحلة الأولى من مراحل استقباله للنص الذي يلقى عليه، إلى الموضوع الذي سيتناوله صاحب الكلام ، فلا تحدث بالتالي مفاجأته بما يخالف ما كان قد استثمر حضوره في البدء، أو استشرف أن يتلقاه بشكل من الأشكال – إضافة إلى الابتعاد

[1] – آسيا درمالي ، **ملامح الحداثة في عيار الشعرلابن طباطبا** ، ص 217.

[2] – ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص 25.

[3] – مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص 56.

عن التصريح الذي يعري المعاني ويكشفها أمام المتلقي وهو ما من شأنه أن يذهب بهاءها، ولا يحقق لها التلقي الجيد المناسب .

فابن طباطبا في هذه القضية – الاهتمام بالمتلقي وأثر الكلام فيه – يسبق نظرية التلقي الحديثة كما يشير في قوله:( يعلم السامع إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استماتته) إلى مفهوم أفق التوقع والذي هو أصول نظرية التلقي الحديثة.

عموما فإن العلوي قد أولى المتلقي عناية خاصة ذلك بذكره كل ما يجتذبه لقراءة النص أو سماعه ، كما أورد العديد من المصطلحات والمفاهيم مثل:عيار الشعر– الفهم – عمود الشعر وغيرها إذ تعد هذه المصطلحات من المقولات الأساسية لنظرية التلقي .

### 2-2-3- التلقي عند أبي هلال العسكري :

أما أبو هلال العسكري*( ت 395 هـ) فقد كان مؤلفه(الصناعتين) طريقا وسبيلا يهتدي إليه صانع الكلام ، فالمعرفة بصنعة الكلام هي أساس الفعل الاتصالي لديه، فهو يبين كيفية صياغة الكلام البليغ ويلقي الضوء على السبل الكفيلة بإجادة التأليف والنظم، سواء كان ذلك في الشعر أو النثر الفني، كما يشير إلى ذلك عنوان الكتاب نفسه.

جعل اهتمام أبي هلال العسكري الكبير في التصنيف والتبويب والجمع لعناصر البلاغة منه معلما للبلاغة في نهاية القرن الرابع الهجري ، فكان الكتاب جامعا لتلك العناصر تأثر فيه العسكري بمن أسس وصنف هذا العلم قبله، فالعسكري:( يرى أن الكشف عن وجوه البديع وصور البيان وسيلة لإدراك حسن النظم والتأليف، أي أنه يريد أن يتعلم الناس البلاغة ليتكون لديهم الذوق والفهم المسعفان على إدراك الإعجاز)[1].

* أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد ابن يحي بن مهران اللغوي العسكري ، عالم لغوي رائد ، له جهود محفوظ في مجالات البلاغة والنقد والأدب ، تتلمذ على يد خاله أبي أحمد العسكري صاحب شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ، وكثيرا ما اختلطت أخبارهما ، ونسب إلى أحدهما ما للأخر من أقوال أو مؤلفات والغالب على مؤلفاته الأدب وما يتصل به وأشهر كتبه في تاريخ البلاغة والنقد العربيين هو كتاب الصناعتين في الأدب وما يتصل به وأشهر كتبه في تاريخ البلاغة والنقد العربيين هو كتاب الصناعتين في الشعر والنثر اعتمد فيه على التراث النقدي للمتقدمين . نقلا **عن الموسوعة العربية العالمية –http//www.manissch.net–**

[1] – إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبي** ، ص 355.

فكتاب الصناعتين كتاب يشرح وجوه البلاغة، سعى فيه أبو هلال لتوضيح الأدوات التي تبنى عليها الصناعة الشعرية وتؤدي الوظيفة المنوطة بالكتابة الأدبية شعرا ونثرا، ومن ثم فهمها.

والبلاغة هي أهم أدوات المتلقي الثقافية التي تؤدي به إلى فهم النص واستحسانه وهي ثقافة للتلقي بالمقدار الذي تكون فيه ثقافة للإبداع، وهكذا نرى أن هذه النظرة الجديدة إلى المتلقي تجعله مشاركا في العمل الأدبي، وتجعل من أي قارئ شغف يمتلك أدوات البلاغة قادرا على الحكم على النص من خلال استحسانه أو رفضه وتؤهله إلى فهم معناه والغوص فيه[1].

وبعد كلامه عن البلاغة كثقافة عامة للمبدع والنص والمتلقي، تراه يهبط إلى مستوى اللفظ والمعنى، مناقشا جماليات كل منهما، وعلى الرغم من أنه يوحي في البداية بأن مدار الحسن والاستجادة متوقف على اللفظ أو الكساء الخارجي،إلا أنه يعود للتفصيل في جماليات المعاني وطريقة التجويد فيها وأثرها في المتلقي على الرغم من أنها كما يقول معروفة لكل الناس.

فهو لا يكاد يختلف في الظاهر،عن تصور الجاحظ للعمل الفني، ودعوته للاهتمام بجانب اللفظ، والعناية بالشكل الخارجي، والذي هو في رأيه مجال الحكم وميدان الجودة والبداعة في الفن[2].

إضافة إلى اهتمامه بالألفاظ فقد اهتم بالمعاني، وأفراد لها مبحثا خاصا فالعسكري أقر بشمولية البلاغة للفظ والمعني، بعدما كانت تركز على اللفظ فقط،فيصبح(شرط البلاغة في الكلام متحققا في وضوح المعنى ووضوح اللفظ،وهذه النتيجة هي التي خولت للعسكري الانتقال إلى بحث اللفظ والمعنى باعتبارهما عنصري البلاغة الرئيسي)[3]، لذلك ربط تصوره

[1] – مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ص 124.

[2] – المرجع نفسه ، ص 128.

[3] – جمعي الأخضر ،**اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب– دراسة**– ،من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – 2001 ، ص : 98.

للبلاغة بهذين الأساسيين،وهو يذهب إلى التأكيد على مبدأ التلاؤم بينهما، فالجميل هو المتلائم المنسجم،(والأخير في المعاني إذا استكرهت قهرا،والألفاظ إذا اجترت قسرا، ولا خير فيما أجيد لفظه إذا أسخف معناه،ولا في غرابة المعني إلا إذ أشرف لفظه مع وضوح معناه)[1]، فمن عوامل نجاح الإبلاغ إيراد التشكيل اللغوي الذي يعبر عن مراد المتكلم من جهة، ويدركه المتلقي من جهة أخرى،ومنه تتحقق فعالية العملية الاتصالية. يقول أبو هلال(والكلام إذا خرج في غير تكلف وكد وشدة تفكر وتعقل كان سلسا سهلا...)[2].

فعلامات الجمال حسبه في الشعر عدم التكلف وسهولة الفهم إضافة إلى أن جودة رصف الألفاظ مع بساطة المعنى تضفي بهاء على الشعر وتكون أدعى إلى تقبل المتلقي له، يقول في ذلك:( وإذا كان المعنى وسطا ورصف الكلام جيدا، كان أحسن موقعا، وأطيب مستمعا، فهو منزلة العقد إذا جعل كل خرزة منه إلى مالا يليق بها كان رائعا في المرأى وإن لم يكن جليلا وإن اختل نظمه فضمت الحبة منه إلى مالا يليق بها اقتحمته وإن كان فائقا ثمينا )[3].

إن العسكري يضع النقاط التي تدل المتلقي على جماليات النص،التي أراد أن يحصرها في اللفظ أولا، وشروطه أن يكون سليما بعيدا عن الضرورات ثم عاد وجعل من المعاني ما هو جيد، وما هو أجود، وأفاض في شرح ذلك معللا أسباب استحسان المتلقي الجميل، من خلال تقبله في النفس التي جعلها كإحدى الحواس التي تأنف الجافي البشع وتلتذ وتنتشي بالسهل السلس.[4]

يقول أبو هلال:(البلاغة قول مفقه في لطف: فالمفقه المفهم، واللطيف من الكلام،ما تعطف به القلوب النافرة، ويؤنس النفوس المستوحشة...ويبلغ به الحاجة ، وتقام به الحجة،

---

[1] –أبو هلال العسكري ، **الصناعتين** ، ص 75.

[2] – المصدر نفسه ، ص 177.

[3] – المصدر نفسه ، ص 167.

[4] مراد فطوم حسن ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص 131.

فتخلص نفسك من العيب، ويلزم صاحبك الذنب من غير أن تهيجه وتقلقه، وتستدعي غضبه، وتستثير حفيظته)[1].

وباعتبار المتلقي المراد إقناعه وتوجيه الخطاب إليه ، محور البلاغة القديمة والبلاغة الجديدة ، فالعسكري يؤكد على صانع الكلام أن يضع أمامه هذا المتلقي أثناء نظمه محددا شروطا تمكنه من إدراك أبعاد الخطاب ، نذكر من أهمها :

**- حسن الاستماع:**

وهو يعد من مؤطرات البلاغة( فالمخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب. والاستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعني) ، فالاستماع الحسن كفيل للمخاطب بأن يقف على الإفادة التي يريدها المتكلم، وهنا يقول:( حسبك من خط البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع )[2]،وهو ما يجب الأخذ به بعين الاعتبار، فنجاح العملية التواصلية مرهون بنجاح حسن الاستماع ، ومنه ندرك تلك العلاقة الوطيدة بين المرسل والمتلقي،والتي تعززها أكثر مهارة الاستماع التي تعتبر القاعدة الأساسية في الاتصال اللغوي مهما تنوعت أشكاله[3].

ومن هذه الملكة تتبين قيمة الرسالة اللغوية باعتبار أن( القارئ لم يعد مجرد مستقبل أو متلق ، وإنما تتمثل القيمة في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي)[4].

كما أن آلية الاستماع تسهم أساسا في تحقيق التفاعل بين طرفي الاتصال فتجعلهما يتبادلان الأدوار، وهذا ما ركنت عليه البلاغة الجديدة، وبالخصوص في الخطابة حيث

---

[1] – أبو هلال العسكري ، **الصناعتين** ، ص 57.

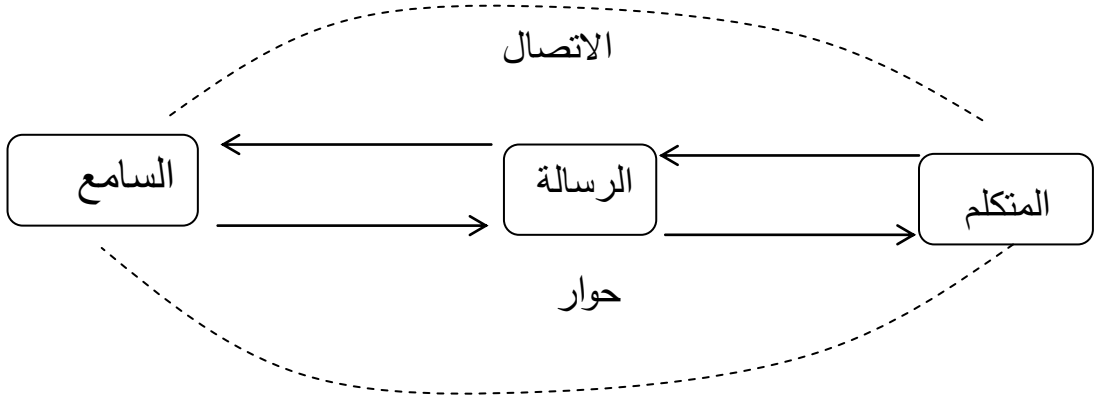
[2] – المصدرنفسه ، ص 22.

[3] – سامية بن يمينة ، **الاتصال اللساني وآليات التداولية في الصناعتين لأبي هلال العسكري** ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة ، جامعة وهران السانيا ، كلية الآداب واللغات والفنون 2006 –2007ص : 123.

[4] – محمد عبد المطلب ، **البلاغة والاسلوبية** ، ص 173.

أصبح المتلقي متلقيا إيجابيا يتلقي ما يتلقاه ويفكر فيه، ثم يرد ويناقش ويفند ويدعم ، لينتقل من موقع لتلقي إلى موقع الإرسال، وينتقل المرسل بالتالي من موقع الإرسال إلى موقع التلقي.

ويكون التواصل بذلك فعّالا،وتتحول العلاقة من علاقة رأسية إلى علاقة أفقية،لأن المتلقي في الخطابة الجديدة بحكم إيجابيته يقف في درجة موازنة لدرجة المرسل من ثم يتلقى الخطبة من مقابل مواز، فالعلاقة بينهما أفقية، ونوضح ذلك أكثر بالمخطط التالي :



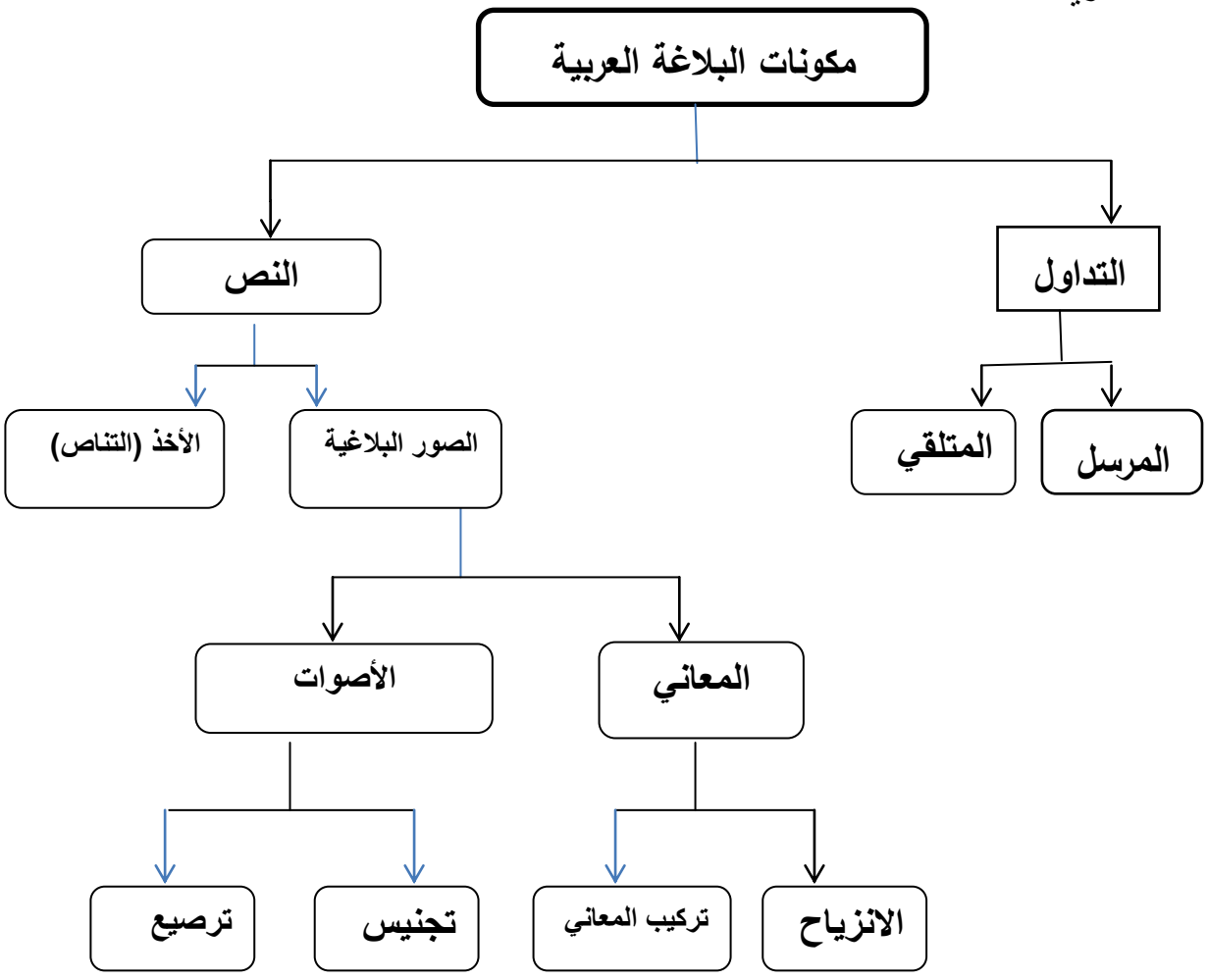

فالمستمع على أثر سماعه واستماعه تتحقق له الاستجابة التي تجني(الإفادة) بمصطلح تداولي، وهذه العملية قد تتكرر مع المرسل أيضا ، وبالتالي قد تصبح الرسالة الإبداعية شائعة ، وتعني استجابة المستقبل للأثر الأدبي ومدى تأثره به وتقبله، وهذا كله يتوقف على مدى التناغم والتوافق بين المرسل والمستقبل[1].

- **البلاغة وثقافة المتلقي :**

يجعل أبو هلال العسكري البلاغة الأداة الثقافية الأولى التي يجب على المتلقي أن يمتلكها بهدف تلقي النص لذلك فقد أفاض في شرح وجوهها وكشف الوظائف التي تقوم بها في سياق الصناعة الأدبية شعرا أو نثرا، والذي يتصل بقضية التلقي أنه جعلها الثقافة التي يشترك فيها المبدع والمتلقي، مما يجعلها الحامل الوظيفة المنشئ والنص، ومن ثم مفتاحا يتمكن المتلقي من خلاله أن يلج عالم الأدب، وهي تحقق للعالم بها فوائد عديدة، أهمها

[1] – سامية بن يمينة ، **الاتصال اللساني وآليات التداولية في الصناعتين لأبي هلال العسكري** ص 124.

إدراك إعجاز القرآن، إدراكا مبنيا على النظر والفقه والتذوق، لا إدراكا مبنيا على الإيمان المجرد والتسليم من غير نظر لقد طرح العسكري قضية التلقي عندما قرن البلاغة بإنجاح غاية ونجاح المتكلم في إيصال ما يريد إيصاله إلى المتلقي( لأنها تنهي المعنى وإلى قبل السامع فيفهمه)[1]،فالبلاغة عند أبي هلال العسكري هي( كل ما تبلغ به قلب السامع فتمكنه في نفسه، كما تمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن)[2]،فهي الإبلاغ المفهوم المؤثر في المتلقي والذي يحقق الإقناع، من ثم كان البعد التواصلي التداولي من اهم مكونات البلاغة كما أشار له أحد الباحثين المعاصرين في خطاطة جعلها تلخص جهود أبي هلال العسكري[3]:




[1] – أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 12.

[2] –المصدر نفسه ، ص 56.

[3] – محمد العمري ، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها ، ص 286.

- **مطابقة الكلام لمقتضى الحال:** ربما خضعت فلسفة التلقي عند العرب وقبلهم اليونان لقاعدة بلاغية معروفة، وهي( مطابقة الكلام لمقتضى الحال ) وللمتلقي دور فاعل في إنتاج الخطاب إذ لا يعتبر مستهلكا فقط بل يعد عنصرا مشاركا في إنتاجه ، لذلك وجب على المبدع أن يختار كلامه بما يناسب المقام أولا، ومن ثم يناسب المتلقي ثانيا، فمقتضى الحال أو المقام هو ما يسميه المحدثون بـ( سياق الحال) أو ( سياق المقام) إذ ركز البلاغيون العرب على الموقف وسموه بـ( المقام)، فالبلاغة العربية تراعي حال السامع،كما اشترطوا على الخطيب أن يوازن المعاني مع أقدار المستمعين ومقاماتهم، حيث:( ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين،وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامنا، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني،ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات)[1]،ومقتضى الحال هو عبارة عن مطابقة الكلام الأحوال المخاطب فيراعي بذلك مقام المخاطب، فيؤتي بكلام يوافق حالته وأن يكون كل غرض في موضعه المناسب حتى تكتمل عملية الفهم.

- لقد اهتم العرب بحال المخاطب وقسموه إلى( خواص/ عوام) دون أن ينقصوا من قيمة المعنى مهما كان المخاطب ، وقد ورد هذا في صحيفة بشر بن المعتمر حين مروره بإبراهيم بم جبلة بن مخزمة السكوني وهو يعلم فتيانهم الخطابة، فقال:( تمكن في ثلاثة منازل فإن أولى الثلاث: أن يكون لفظك رشيقا عذبا وفخما سهلا ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا.... ومدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال... فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة فلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك على أن تفهم العامة من معاني الخاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام)[2]، فوجب الموازنة

[1] –الجاحظ ، **البيان والتبين** ج 1 / ص : 138–139 وينظر : أبو هلال العسكري **الصناعتين** ، ص 153.

[2] – الجاحظ ، **البيان والتبين** ، ص 70.

بين المستمعين وحالاتهم وبين المقامات والمعاني حتى يخرج الخطاب واضحا بليغا هدفه إيصال الفكرة للمتلقي بصورة واضحة جلية ، وإن بشرا في قوله السابق يبين شروط الخطاب مع ملازمة المقام التي يجب أن يراعيها المخاطب، وهي :

- وجوب مراعاة اللفظ بأن يكون جيدا ذو موقع مناسب في الكلام وملائما للمعني الموضوع من أجله، بسيطا وسهلا مطابقا لقدرات المتلقي.

- أن يكون المعنى ذو دلالة واضحة يترجم المقصود من الكلام قريبا من النفس جليا واضحا معبرا عن الغرض المراد منه.

- يجب إعطاء كل طبقة ما يناسبها من الكلام ومراعاة قدرات وحالات فئة من فئات المجتمع[1]؛لأن لكل طبقة ألفاظها ومعانيها التي تفهمها ولا يمكن أن تفهم غيرها، لذا وجب على الخطيب إعطاء كل قوم من القول بمقدارهم ويزنهم بوزنهم .

- إذ أنه يقتضي مخاطبة البليغ استعمال ألفاظ معينة ومعاني خاصة حسب بلاغته وإمكانياته، فتكون مراعاة المخاطبين واجبة من حيث استعمال مصطلحات لا يفهمها العامة أو إدراج ألفاظ لا تليق بمقام الخاصة.

- يجب مراعاة بساطة الشخص العادي وحالته ومدى استيعابه وفهمه فتستعمل ألفاظ بسيطة ومعاني واضحة حتى توفي بالغرض[2]، فإذا وجه الخطاب إلى غير أهله لا يحدث التواصل والتفاهم ويقطع قطعا تاما، فلا غاية تُرجى بعد ذلك من الخطاب لأن الغاية منه الإفهام والإقناع، فلا إفهام حاصل ولا إقناع ما لم يراع الخطيب مقامات المخاطبين.

- يرتفع المعنى في الحسن والقبول إذ كان ذو فائدة ومنفعة موافقا الحالة السامعين ومؤدي مقصودة وليس بأن يكون خاصا بالعامة أو الخاصة ويحسن بسبكه ونظمه حتى تفهم

[1] –عيسى حورية ، **الخطاب الأدبي بين التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي** ص 100.

[2] – المرجع نفسه ، ص 100.

المعاني عند الطبقتين العامة والخاصة وتخدم الفائقين فيصل بذلك إلى أعلى مراتب البلاغة.[1]

ورأى أبو هلال العسكري أنه إذا كان موضوع الكلام على طبقات الناس فيخاطب السوقي بكلام السوقة والبدوي بكلام البدو ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى مالا يعرفه فتذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب [2].

وعموما ما يمكن قوله مما سبق أن المتلقي في كتب النقد والبلاغة العربية كان يخطى باهتمام المبدع لكنه اهتمام قاصر على مراعاته في نوعية الخطاب الموجه إليه،ومن هنا دخلت قضية مطابقة الكلام المقتضى الحال في حيز المتلقي السلبي[3] .

وأبو هلال العسكري يعمل على بيان جماليات صناعة الأدب وذلك من حسن النظم وجودة الرصف والسبك وغير ذلك،لأن سعي المبدع إلى التجويد من أهم ما يعزز التلقي القائم على القبول والاستحسان ومن سوء النظم المعاضلة؛لأنها مستهجنة والسلاسة مقبولة وهو في هذا السياق يجعل نفسه وسطا بين الإيجاز والإطناب يقتصر لأحدهما على الآخر فعلى الكاتب أن يوجز في موقع الإيجاز لأنه محمود في مكانه فلا يطيل ويطنب لأن الإطناب محمود في مكانة [4]:(فالقول القصد أن الإيجاز والإطناب يحتاج إليها في جميع الكلام وكل نوع منه ولكل واحد منهما موضع فالحاجة إلى إيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه)[5].

والحديث عن الإيجاز والإطناب يقودنا إلى النقد الحديث ونظرية التلقي المباشرة وهي أن ذلك محل في بحث القارئ عما يقوله النص فالإطناب يعني الشرح والسهولة والوضوح ..أما الإيجاز فنرى أن القارئ يسعى إلى الكشف عن المسكوت عنه في القول ويسعى إلى التوسع

---

[1] – عيسى حورية ، **الخطاب الأدبي بين التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي** ، ص 100.

[2] – أبو هلال العسكري ، **الصناعتين** ، ص 61.

[3] فاطمة البريكي ، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ، ص85

[4] –مراد حسن فطوم **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص : 135

[5] – أبو هلال العسكري ، **الصناعتين** ، ص 209.

فهو أن اللفظ يقول أقل من المعنى وهذا ما يلتقي مع نظرية ملء الفراغات عند (آيزر Iser)، ومن أنواع الإيجاز القصر والحذف، ويلتقي القصر مع رأي (آيزر Iser) لأنه( تقليل الألفاظ وتكثير المعاني)[1]، ومع مراعاة أهمية عمل الكتاب المبدع وتميزه عن سواه في استخدام خاصيتي الكلام هاتين ومعرفة مكان استعمال كل منهما[2](فالإطناب إذا لم يكن منه بد إيجاز: وهو في المواعظ خاصة محمود. كما أن الإيجاز في الإفهام محمود ممدوح)[3].

بإعطاء أبي هلال العسكري النصائح للكتاب من الشعراء وأصحاب الرسائل والخطب إلى تلازم عملية التلقي والإبداع، فهو يؤكد حضور المتلقي في ذهن المنشئ ليمارس رقابته الأولية على الرسالة المتبادلة بينهما هذا الحضور إنما يسمى في النقد الحديث القارئ الضمني، وأبو هلال يرسم ملامح ذلك المتلقي، في أثناء مناقشته عيوب الكتابة، ومن خلال النصائح التي تجعل المبدع أكثر تجويدا للنص.

إن عملية الإبداع الأدبي تنطوي على كثير من النقد، الذي تمارسه رقابة المتلقي الضمني، فهي صناعة كباقي الصناعات غايتها التجويد،ووسائلها الترتيب والصحة، وتخير الألفاظ، ومن عيوب الكتابة ، تكرار الكلمة في الكلام القصير.[4]

وخلاصة لما سبق ذكره، يتبين لنا أن قضية التلقي في نقد القرن الرابع الهجري لم تتبلور بشكل واضح، يؤدي بالباحث إلى استنباط أسسها، وتحليل مقوماتها وركائزها[5] .. إلا أنه مع حديث كل من الجاحظ والعلوي والعسكري على سبيل المثال لا الحصر عن المتلقي واهتمامهم به وأحواله وثقافته ومكانته الاجتماعية، فلا يخاطب العامة بخطاب الخاصة،ولا يخاطب الملوك بخطاب السوقة، والمبدع يعمل جاهدا (على توافر الكمال الفني في نصه،

[1] – أبو هلال العسكري ، **الصناعتين** ، ص 195.

[2] – مراد حسن فطوم **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص : 135.

[3] – أبو هلال العسكري ، **الصناعتين** ، ص 211.

[4] مراد حسن فطوم **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري**،ص134

[5] – المرجع نفسه، ص:137.

بما يشبع حاجه المتلقي فنيا وجماليا، ليؤثر فيه)[1]، فيركز على كل ما يجذب المتلقي إليه ويثير حواسه ... نجد ملامح نظرية تقترب من شكل النظرية الحديثة[2] ولاسيما التلقي الجمالي والتقويمي للأعمال الأدبية فقد كان معيار الجودة وهو معيار الحكم الجمالي عند النقاد العرب أهم معايير القراءة ، وقد اشترك معظم النقاد في الحديث عن جودة الشعر، فكان لكل ناقد رأيه بالشعر الجيد يضع ملامحه، ويطلب من النقاد إتباع سبل التجويد لإرضاء المتلقي.

وذلك من خلال اهتمامهم بالجانب التقويمي في قراءة وتلقي النصوص الإبداعية، سواء من خلال الأحكام المتنوعة التي يصدرونها على العمل الأدبي،أو من خلال اهتمامهم بتعليم الشاعر أهم أدوات الإبداع وأصوله، التي تجعل عمله غاية في التجويد أي من خلال تأكيدهم على محورية المتلقي في العمل الأدبي .

[1] – شعبان عبد الحكيم محمد ، **نظريه التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي** ، مصر دار العلم والإيمان د ط ، 2009 م ، ص 34.

[2] –مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ص 138.

## الفصل الثالث: في بنية النص عند عبد القاهر الجرجاني

**3-1:جدلية اللفظ والمعنى**

3-1-1: مكمن الحسن والمزية عند عبد القاهر.

3-1-2:المعنى ومعنى المعنى.

**3 -2: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني**

3-2-1: مفهوم النظم في اللغة والاصطلاح

3-2-2:نضج نظرية النظم وتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى

**3-3:شعرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني .**

3-3-1: الشعرية(المصطلح المفهوم بين النشأة والتطور)

3-3-2: مفهوم الشعر

3-3-3: شعرية الصورة الفنية

## في بنية النص عند عبد القاهر الجرجاني:

### 3-1 جدلية اللفظ والمعنى:

تعد قضية اللفظ والمعنى من القضايا النقدية التي حظيت باهتمام كبير للنقاد العرب القدامى،وشغلت حيزا واسعا من دراستهم، إذ أنها من الإشكاليات المعقدة التي أثارت إشكاليات عدة وهي حاضرة في كثير من المؤلفات النقدية؛(هذه القضية التي تمثل أساسا قارا في كل محاولة عرفها النقد العربي القديم تبتغي تأسيس رأي في بنية النص الأدبي)[1]، وانقسم النقاد إلى طوائف ثلاث؛منهم من يفضل اللفظ على المعنى، ومنهم من يفضل المعنى على اللفظ و منهم من وقف موقف وسطا توفيقيا فاهتم بطرفي الثنائية معا و لم يفضل طرفا على الآخر.

### 3-1-1 مكمن الحسن والمزية عند عبد القاهر:

اختلف النقاد قبل عبد القاهر في مكمن المزية و مرجع الحسن في التركيب أترد المزية إلى اللفظ أم إلى المعنى؟

( وقد عالج القدماء هذه القضية على أساس المقابلة بين كل من اللفظ و المعنى فانقسموا طوائف:

فمنهم من أرجع مقومات العمل الأدبي إلى المعنى،مغفلا جانب اللفظ فأعطى المعنى كل القيمة ؛ومنهم من أعطى اللفظ كل القيمة، ومنهم من ساوى بينهما)[2] وعبد القاهر الجرجاني من أهم النقاد الذين عالجوا هذه الإشكالية،إذ ظهر اهتمامه بها في كتابيه: (أسرار البلاغة)و(دلائل الإعجاز) ونلمس في هذا الأخير دراسة مفصلة وإسهابا واضحا، في الفصول التي عقدها لذلك والتي جاءت مبثوثة ومتفرقة في ثنايا الكتاب، والمتتبع لهذه الفصول يتضح إصرار عبد القاهر على الربط والتلاؤم بين الثنائيتين اللفظ والمعنى، إذ لم يعترف لها بشيء من المزية إلا بما يمكن أن يكون وصفا للنظم .

وانطلاقا من هذا، أخذ عبد القاهر على عاتقه تبيين مرجع المزية ومرد الحسن، مدركا صعوبة الأمر، مصرحا بذلك في غير موضع (وإنه لمرام صعب ،ومطلب عسير، ولولا

---

[1] - جمعي الأخضر ،**اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب- دراسة-** ، ص :188.

[2] - أحمد علي دهمان ، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا)**، منشورات وزارة الثقافة، في الجمهورية السورية العربية دمشق ،ط2 – 2000 ، ص:74.

أنه على ذلك، لما وجدت الناس بين منكر له من أصله ،ومحيل له على غير وجهه)[1].

فقد حاول تحديد المراد من بعض الأحكام التي أطلقها القدماء ؛ فعمد إلى تتبع حججهم، يقول:(... فماذا دعا القدماء إلى أن قسموا الفضيلة بين المعنى واللفظ فقالوا :« معنى لطيف، ولفظ شريف )، وفخموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم في ذلك من بعدهم ، وحتى قال أهل النظر:( إن المعاني لا تتزايد ،وإنما تتزايد الألفاظ) فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كل من سمعه أن المزية في حاق اللفظ؟)[2]، وأهل النظر الذين عناهم الجرجاني في قوله هم المعتزلة وبالتحديد زعيمهم القاضي عبد الجبار(ت415) [(*)]، فهو هنا يؤكد أن الفصل بين اللفظ والمعنى توهم وتخيل،و لم يرض على الذين أقاموا تلك الثنائية،ففخموا شأن اللفظ و عظموه و تبعهم في ذلك من بعدهم،مبررين ذلك بقولهم:( لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ ،و كان لا سبيل للمرتب لها و الجامع شملها،إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره،إلا بترتيب الألفاظ في نطقه،تجوزوا فكنوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ ،ثم بالألفاظ بحذف الترتيب ثم اتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض و كشف عن المراد كقولهم:لفظ متمكن،يريدون انه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشيء الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه و لفظ قلق ناب،يريدون انه من اجل ان معناه غير موافق لما يليه كالحاصل في مكان لا يصلح له،فهو لا يستطيع الطمأنينة فيه إلى سائر ما يجئ في صفة اللفظ ،مما يعلم انه مستعار له من معناه ،وإنهم نحلوه إياه،بسبب مضمونه و مؤداه )[3]. لعل السبب في تفخيم اللفظ كما يراه عبد القاهر،في كون دلالة اللفظ لا تكون إلا على صورها و مضمونها.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 64.

[2] - المصدر نفسه ،ص:63.

[(*)] : كتب عبد الكريم عثمان كتابا وافيا عن حياة القاضي عبد الجبار ونشأته وأهم مكوناته العلمية والثقافية وجهوده في التدريس والتأليف، بعنوان : **(قاضي القضاة عبد الجبار بن أحمد الهمذاني )**. وقد عدّه السيوطي من مفسري القرآن الكريم ،فذكره في كتابه طبقات المفسرين،وقال عنه بأنه( شيخ المعتزلة وصاحب التصانيف منها التفسير)،ولم يكن عبد الجبار منظرا للمذهب المعتزلي أو جامعا لأصوله وقواعده فحسب،بل كان مؤرخا لفرق وطبقات المذهب،نجد واقع ذلك في كتابه(فرق وطبقات المعتزلة) الذي قام بتحقيقه كل من كعلي سامي النشار،عصام الدين محمد علي. (ينظر: عبد الله عبد الرحمن بانقيب، **مناهج التحليل البلاغي عند علماء الإعجاز من الرماني(386هـ) إلى عبد القاهر الجرجاني(471هـ)**جامعة أم القرى بمكة المكرمة،كلية اللغة العربية،1429هـ-2008م،ص:290-298.)

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر،ص: 64.

وهكذا[1] يكون عبد القاهر قد وضع بعض العبارات التي تنسب إلى القدماء و التي يتخذها من أتى بعدهم حجة على تفضيلهم للألفاظ، وصفا جديدا،يعبر عن حسن إدراك وفهم،وجعل المقصود منها غير المقصود الظاهر،الذي يلوح لبعضهم فهي عبارات قيلت على طريقة المجاز أو الكناية،والتمكن في اللفظ هو نوع من الموافقة بين معناه و بين معنى الذي يليه،واللفظ النابي هو الذي ينعدم فيه الارتباط الدلالي مع سابقه ولاحقه،إذا فأساس هذه الأحكام يقوم على المعنى والمزية من حيز المعاني التي تنتظم في الألفاظ أو في صورة المعنى.

فلا مزية للفظ مفرد أو هو خارج عن تركيب بعينه،ذلك أن اللفظة المجردة لا تستحق الفضل و المزية،إلا إذا كانت داخل تركيب ما مشكلة تأليفا خاصا يقول عبد القاهر: (أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة،و لا من حيث هي كلم مفردة،وأن الفضيلة و خلافها،في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها،و ما أشبه ذلك،مما لا تعلق له بصريح اللفظ)[2] ويضيف قائلا مشيرا إلى دور السياق في إكساب اللفظ المزية (فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ،وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها و على انفرادها،دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم،لما اختلف بها الحال،و لكانت إما أن تحسن أبدا،أو لا تحسن أبدا)[3] فهو يؤكد أن استحقاق اللفظة أي فضل أو مزية،لا يكون إلا إذا كانت داخل تركيب لغوي معين،مشكلة علاقات مجاورة من خلال ترابطها مع الألفاظ السابقة واللاحقة لها.فالترتيب والنظم هو الذي يجعل الكلام بيانا،و يقربه من فهم المتلقي،إذ البيان لا يقوم باللفظ وحده ولا تكون له المزية كدلالة مفردة ،إذا لم تتركب هذه الدلالة مع دلالات أخرى،في سياق معين للتعبير عن معنى معين و ذلك أن(..الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، و يعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب الترتيب.فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فضل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق،وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني،و فيه افرغ المعنى و أجرى،وغيرت ترتيبه الذي بخصوصية أفاد ما أفاد،و بنسقه المخصوص أبان المراد،نحو أن

[1] - مختار بولعراوي، **جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي**، مكتبة الآداب علي حسن 46 ميدان الأوبرا- القاهرة،ط1 1430هـ -2009 م، ص:306.

[2] - المصدر نفسه،ص:48.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** تح: محمود محمد شاكر، ص:4-5.

تقول في:"قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل" "منزل قفا من نبك حبيب"، أخرجته منل البيان، إلى مجال الهذيان) [1] فقد دعا غيره خاصة من كان يمنح اللفظ المفرد بذاته،القيمة الكبرى و المكانة العالية في الشعر؛إلى النظر وتمثل النص بعد فك نظامه متسائلا هل أن لألفاظه المفردة أية فائدة؟ مبرهنا ذلك حين عمد إلى صدر بيت امرئ القيس ،مغيرا ترتيب ألفاظه مبطلا نظمها و نظامها الذي بنيت عليه،وهو بذلك يؤكد أن مرجع المزية يعود إلى توخي النظم وليس إلى الألفاظ المجردة و المعاني المفردة.

ويؤكد في موضع آخر أن دخول الألفاظ في تركيب ما،وانتظامها على وجه من الوجوه، يكون باعتبار معانيها،لا باعتبار خصائصها الصوتية مثلا،و هو بهذا لا يشك:

(..أنْ لا حال للفظةٍ معَ صاحبتها تُعتبر إذا أنت عَزَلتَ دَلالَتهما جانباً . وأيُّ مساغٍ للشكِّ في أنَّ الألفاظَ لا تستحقُّ من حيثُ هي ألفاظٌ أن تُنظَمَ على وجهٍ دونَ وجهٍ؟ ولو فرضْنا أنْ تنخلعَ من هذهِ الألفاظ التي هيَ لغاتٌ دلالتُها لَما كان شيءٌ منها أحقَّ بالتَّقديم من شيءٍ . ولا يُتَصَوَّر أنْ يجبَ فيها ترتيبٌ ونظم .ولو حفَّظْتَ صبيا شطرَ كتابِ " العين " أو " الجمهرة " من غيرِ أن تفسَّر له شيئاً منه وأخذتَهُ بأن يَضبِطَ صُوَرَ الألفاظِ وهيئِتها ويؤدِّيها كما يؤدي أصنافَ أصواتِ الطيور لرأيتَهُ ولا يخطرُ ببالٍ أنّ مِن شأنِه أن يؤخَّرَ لَفْظاً ويقدَّمَ آخرَ)[2].

يرى عبد القاهر أن العلاقات التي تقيمها الألفاظ فيما بينها،هي في الحقيقة علاقات معنوية،مؤكدا على ضرورة جعل المعنى الأول دليلا للثاني دون الفصل بينهما،فذلك يحول دون وصول الصورة المكونة من اللفظ والمعنى من المتكلم إلى المتلقي،على اعتبار أن المعنى هو الصورة الذهنية واللفظ هو الصورة المنطوقة والمسموعة.

كما أنه لا يقيم للعناصر الصوتية والإيقاعية أي وزن في التركيب اللغوي،مقللا دوره في إضفاء المزية،فالمعنى الخاص للفظة المفردة عنده لا يحوي أي مزية،بل كل الفضل يعود للمعنى الواحد المتحصل عليه من مجموع الألفاظ أو الكلمات التي ينتظمها الكلام، وما تتركه من أثر في النفس،ومتعة جمالية(فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن أو يستجيد نثرا،ثم يجعل الثناء عليه من حيث هو اللفظ فيقول :حلو رشيق،وحسن أنيق،وعذب سائغ،وخلوب رائع،فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف،والى ظاهر

[1] - عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ، ص:50.

الوضع اللغوي،بل إلى أمر يقع في المرء في فؤاده،وفضل يقتدحه العقل من زناده)[1] فاستبعد أن تكون المزية للفظ من حيث الوزن أو النغم ذلك أن المزية عنده ( مزية فيما طريقه الفكر والنظر من غير شبهة.ومحال أن يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفكر ويستعان عليها بالروية)[2] ، وهو ما ذهب إليه سعيد البحيري في أن الجرجاني لا ينكر قيمة الصورة المنطوقة المسموعة،ولكنه ينكر الاكتفاء بدرسها لرد المزية إلى صفاتها،فليست هذه الصورة إلا ظاهرا،نبدأ منه في التفسير بغير شك ولكن لا ننتهي عنده،بل نخترقه إلى الصورة الذهنية إلى المعنى ومعنى المعنى وقصد المتكلم[3].

ويضيف عبد القاهر قوله:(...وهو أنه لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس،ثم النطق بالألفاظ على حذوها،لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه،لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسا واحدا،ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئا بجهله الآخر)[4].

فالمزية من حيز المعاني المترتبة في الفكر والنطق، ذلك أن عملية نظم الكلمة تتبع من ذات المبدع أو منشئ النص،من مستوى يقع مرتبا في نفسه أولا،من خلال تحقيق التلاؤم والتناغم المقترن بين الجانبين الصوتي والدلالي في التركيب،ثم يطلق الألفاظ المناسبة للمعاني المجردة،والتنسيق بينهما بإعمال الفكر ووفق ما يقتضيه العقل( فليس الغرض بنظم الكلم،إن توالت ألفاظها في النطق،بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها،على الوجه الذي اقتضاه العقل)[5].

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني ،**أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر، ،ص:4-5.

[2] - المصدر نفسه،ص:395.

[3] - سعيد حسن بحيري ،**القصد والتفسير في نظرية النظم (معاني النحو عند عبد القاهر الجرجاني)**، الأنجلومصرية ط 1995، ص: 41.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ،ص:51.

[5] - المصدر نفسه،ص:50.

ومما سبق( يبدو تسلط المعاني واضحا،وتحكمها في رقابها بينا وتكاد مزية اللفظ تختزل في ملائمة معنى اللفظة لمعنى غيرها في السياق وهذا يؤكد نسبية الحكم الذي يمكن أن يعلق بأية لفظة)[1].

وقد يوهم ذلك بأن عبد القاهر منحاز للمعنى ومن أنصاره،لكن المتتبع بدقة لكلامه المبثوث خاصة في دلائل الإعجاز يجد أنه يناقش أنصار المعنى أو الذين ينسبون المزية إلى المعنى بالرغم من إظهاره أهمية المعنى في النص الأدبي خاصة في كتابه(دلائل الإعجاز)ويرى أن الحكم على الكلام من خلال المعنى،غلط وقع فيه بعض القدماء؛لأنهم كانوا يسعون وراء المضمون غير مبالين بالأبعاد الجمالية التي هي نتاج الإبداع الفني،لذلك شدد الإمام على إنكار المذهب ورفضه .

فقد هاجم عبد القاهر أنصار المعنى فقال:(واعلمْ أن الداءَ الدَّويَّ، والذي أعيا أمرُه في هذا الباب، غلط مَنْ قَدَّم الشعرَ بمعناه، وأقلَّ الاحتفالَ باللفظِ، وجعلَ لا يعطيه مِنَ المزيةِ إنْ هو أعطى إلا ما فَضَلَ عن يقولُ :( ما في اللفظِ لولا المعنى؟ وهلِ الكلامُ إلاّ بمعناه؟) فأنتَ تراهُ لا يقدِّم شعراً حتى يكونَ قد أودِع حكمَةً أو أدباً ،واشتملَ على تشبيهٍ غريبٍ ومعنًى نادرٍ، فإنْ مالَ إلى اللفظِ شيئاً، ورأى أن ينحَلَه بعضَ الفضيلة، لم يعرفْ غيرَ الاستعارةِ ، ثم لا ينظر في حال تلك(الاستعارة) أحسنت بمجرد كونها استعارة،أم من أجل فرق ووجه أم للأمرين؟لا يحفل بهذا وشبهه،قد قنع بظواهر الأمور ،وبالجمل،يكون كمن يجلب المتاع للبيع،إنما همه أن يروح عنه.يرى أنه إذا تكلم في الأخذ والسرقة وأحسن أن يقول:(أخذه من فلان وألم فيه بقول كذا) فقد استكمل الفضل،وبلغ أقصى ما يراد)[2].

إذ نفى عبد القاهر أن يكون المعتمد في الشعر على المعاني وحدها،فكما أن الفضل لا يكمن في المعنى وحده،فان المزيه لا تكون في اللفظ وحده؛ذلك أن اهتمام سابقيه باللفظ لم يكن أكثر من الاقتناع بظواهر الأمور والجمل،ويكون حاله كمن يجلب بضاعة لبيعها،ويكون همه محصورا في الترويج لها،فلا مزية ولا فضل للمعنى على اللفظ حتى وإن

[1] - الأخضر جمعي،**ائتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم**، رسالة دكتوراه مخطوطة،معهد اللغة العربية وآدابها ،جامعة الجزائر 1987-1988 ،ص:292. ..ينظر : **اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب– دراسة**–، لنفس المؤلف الأخضر الجمعي ص: 190 .

[2] - عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص:252.

تضمن هذا المعنى حكمة أو أدبا،أو اشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر،إذ لا مزية في معنى من دون صياغة.

وعبد القاهر( يرى أن الشعر لا تتبع قيمته من المعاني التي يؤمها الشعراء،بل قيمة الشعر الحقيقية،إنما تكمن في النظم والصياغة)[1].

وبالرغم من أنه قد بين في كتابه دلائل الإعجاز خاصة مدى أهمية المعنى في النص الأدبي،فقد رد ردا شديدا على من يقدمون الشعر بمعناه،ويقللون من الاهتمام باللفظ،إدراكا منه بأن جوهر الشعر يتجاوز مجرد اللفظ والمعنى،ليتمركز في المنطقة التي تبرز فعالية الذات التي تنشئ الكلام، و هي منطقة الصياغة[2].

( فمهارة المتكلم أو منشئ الكلام،إنما تتمثل في قدرته على التخير بين ممكنات مختلفة،تطرحها اللغة في معاني النحو،كما تطرحها في دلالات الألفاظ)[3].لذلك نجد عبد القاهر يستصوب كلام من يعيب تقديم الكلام بمعناه:( واعلم أنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدبا أو حكمة وكان غريبا نادرا،فهو أشرف مما ليس كذلك بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى في جنس من الأجناس،بفضل أو نقص،أن لا يعتبر في قضيته تلك الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر،وان كان من الأول بسبيل أو متصلا به اتصال ما لا ينفك منه)[4] ، فالسابقون ينكرون رأي من قدم الشعر بمعناه،لكن العيب في هذا الرأي يكمن في أن أنصاره قد جعلوا كل فضل أو نقص لا يعد إلا في الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته،ولا ينظر منها إلى جنس آخر وان كان متصلا بالأول بسبيل، أو مرتبطا به بسبب[5].

فمزية الشعر عند عبد القاهر تظهر في الصور الفنية لأن:( سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ وأنّ سبيلَ المعنى الذي يعبَّر عنه سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصَّوغُ

---

[1] - نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،ط5– 1999 م ، ص:176 .

[2] - لمياء بلعوجة،**بين نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني وبنية النص الفني ليوري لوتمان**، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في تخصص قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2001 –2002 ، ص:16–17

[3] - نصر حامد أبو زيد ، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** ،ص:157.

[4] - عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص:254.

[5] - أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا)** ،ص:96.

فيه كالفضةِ والذهب يصاغُ منهما خاتَمٌ أو سِوارٌ . فكما أنَّ مُحالاً إذا أنتَ أردتَ النظرَ في صَوغِ الخاتمِ وفي جودة العملِ ورداءتِهِ أن ينظرَ إلى الفضةِ الحاملةِ تلك الصورةِ أو الذهبِ الذي وقعَ فيه العملُ ؛ وتلك الصنعةُ كذلك محالٌ إذا أردتَ أن تعرفَ مكانَ الفضلِ والمزيةِ في الكلامِ أن تَنْظُرَ في مجرَّد معناهُ، وكما أنَّا لو فَضَّلْنا خاتماً على خاتَمٍ بأنْ تكونَ فضةُ هذا أجودَ ،أو فصُّه أنفسَ ،لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيثُ هو خاتمٌ . كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتاً على بيتٍ من أجلِ معناه أن لا يكون ذلك تَفضيلاً له مِنْ حيثُ هو شعرٌ وكلامٌ)[1].

يبين عبد القاهر أن تقويم العملية الإبداعية يستند إلى الصياغة الفنية،التي تقوم أساسا على التلاؤم والتمازج بين اللفظ والمعنى معا دون إهمال أحدهما على حساب الآخر،ويضرب مثالا لتوضيح ذلك مشبها التصوير والصياغة في الكلام الفني بالصياغة في الصناعات اليدوية كعمل الصائغ أثناء نقشه للذهب والفضة،مؤكدا من خلال ذلك إن الجودة و الرداءة في الشعر راجعة أساسا إلى التصوير الفني.

وعبد القاهر في قوله هذا يسند إلى الأدب والى الشعر بصفة خاصة وظيفة جمالية خالصة،مؤكدا أن ما يكسب المعنى[2] صفة الشعر شيء لا يعود إلى جوهر المعاني أو مادتها،إنما تشكيلها المتميز الصوتي والدلالي،إلى جانب ما يقوم به الخيال الشعري عند المبدع من دور في تشكيل الصور وصوغها،ومن ثم تأثيرها على المتلقي.

ويرى عزالدين إسماعيل[3] أننا نلمح من كلام عبد القاهر هذا صورة صادقة متمثلة للفهم الجمالي الصرف،وذلك حين يفرق بين نوعين من الحكم النوع الأول عندما نحكم بين خاتمين فنفضل أحدهما على الآخر لأن فضته من نوع أجود،وكذلك عندما نحكم على بيتين فنفضل أحدهما على الآخر من أجل معناه،والنوع الثاني عندما نحكم على الخاتمين والبيتين من حيث الصنعة التي تتمثل في الصورة التي وضعت فيها الفضة أو وضع فيها المعنى.فالحكم الأول عنده ليس حكما جماليا في شيء لأننا لم ندخل في اعتبارنا الصورة التي تجعل من المادة نوعا بذاته له مفهوم خاص.فالصورة التي تجعل هذه الفضة خاتما أو غير خاتم،وهي نفسها التي تجعل المعنى شعرا أو غير شعر.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 254-255.

[2] - رشيد بلعفية، **الصورة الفنية قديما وحديثا** ، مجلة المعنى مجلة أدبية محكمة ، المركز الجامعي خنشلة- الجزائر،العدد الأول جوان 2008 ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص:187.

[3] - عزالدين إسماعيل ، **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة** ،دار الفكر العربي ، ط 1426هـ -2006م ، ص:157.

فإذا فاضلنا بين الخاتمين من حيث هما خاتمان، وبين البيتين من حيث هما بيتان من الشعر، فإننا في هذه الحالة نفاضل بين صورة وصورة،وعندئذ يكون حكمنا جماليا بالمعنى الصحيح . فالحكم الجمالي هو الذي يقف عند الصورة الأولى ويفاضل الأشياء بحسبها.

( وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفُسِهما،ولكن بما يحدث فيهما من الصورة،كذلك لا تكون الكلِمُ المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف، كلاما وشعرا،من غير أن يُحدِث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه)[1].

فعبد القاهر يؤكد أن الفضل لا يكمن في المعنى، كما أن المزية لا تكون في اللفظ وحده،إنما المزية والحسن يظهران في الصور الفنية،ذلك أن المادة قد تكون واحدة إلا أن اختلاف الصور التي تظهر فيها هي التي تعطيها قيما جمالية مختلفة.

ولعبد القاهر الجرجاني نظرات صائبة في مجال "الصورة الفنية" ،لما تحتوي عليه من عناصر الانبهار الفني الذي يستحوذ على مخيلة المتلقي ويثير انفعاله، حتى أننا في هذا العصر عندما نعود إلى مؤلفاته في الصورة ( إنما هي عودة إلى نص لم يفقد جدته،نص يثير التساؤلات والمشاكل أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة،نص يفتح باب الاجتهاد ويتركه كذلك،ولم يحاول إغلاقه إلا بعض المتأخرين،وهكذا فعندما نحاول الاجتهاد مرة أخرى فإننا نعود إلى سنة عريقة من البلاغة)[2].

ومما سبق ذكره، نجد عبد القاهر الجرجاني قد وقف موقفا محايدا فلم يكن لا من أنصار اللفظ ولا منحازا لأنصار المعنى، منكرا قول من يرى أية مزية للفظ في ذاته،أو للمعنى لوحده،وإنما ترجع للنظم الذي هو توخي معاني النحو. مؤكدا في غير موضع أن مكمن المزية ومرجع الحسن كائن أساسا في التركيب المؤلف منهما من خلال النظم ودقة الصياغة.فلا مزية للكلمة المفردة إلا من خلال نظمها الذي وجدت فيه؛والقائم على ترتيب الكلام وذلك من خلال ترتيب الألفاظ وفقا لترتيب المعاني في النفس؛ذلك أن مبدع أو منشئ النص ينظم أفكاره في ذهنه،مرتبا ذلك في نفسه أولا،ثم يأتي دور الألفاظ في النطق

[1] - عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 488.

[2] - رشيد بلعفية، **الصورة الفنية قديما وحديثا** ، ص:188.

فيكون ترتيب الألفاظ على حسب ترتيب الأفكار في الذهن وفقا لما يقتضيه العقل.

فهو إذن كان حريصا على توضيح أمرين اثنين:

**أولهما:** الرد على الذين يزعمون أن الفضيلة للألفاظ وحدها،إذ لا مزية للألفاظ من حيث هي أصوات مسموعة دون مراعاة للسياق المنتظم فيه.

**وثانيهما:** الحديث عن المعاني النحوية وربطها بنظرية النظم؛ والنظم كما ذكرناه سابقا لدى عبد القاهر هو ترتيب الألفاظ في النطق على حسب ترتيب المعاني في النفس.

### 3-1-2 المعنى ومعنى المعنى:

لعبد القاهر مكانة كبيرة في تاريخ البلاغة، إذ استطاع أن يضع نظريتي علم المعاني والبيان وضعا دقيقا، أما النظرية الأولى فخص بعرضها وتفصيلها كتابه(دلائل الإعجاز)،وأما النظرية الثانية فخص بها وبمباحثها كتاب (أسرار البلاغة) [1]،فقد استطاع بذوقه المرهف وحسه الصادق أن يبين أن بلاغة التعبير الأدبي لا ترجع إلى اللفظ وحده ولا إلى المعنى وحده،ولكنها ترجع إلى ارتباط هذا بذلك،وانتظامها في سياق لغوي؛مفندا آراء من يرون مزية للفظ في ذاته خارجا عن تركيب بعينه أو للمعنى وحده،موضحا هذه الحقيقة في قوله:( فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدل للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة،ولا من حيث هي كلم مفردة،وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها،في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ)[2].

فالألفاظ إذن لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة،وإنما من حيث ملائمة معنى الكلمة لمعنى التي تليها،مستدلا على هذا بأن قد ترى الكلمة تروقك وتحلو لك في موضع،ثم تراها بعينها في موضع آخر مستقبحة وتثقل عليك،وذلك أن السياق والتركيب الذي وردت فيه هو الذي يعطيها الحلاوة أو يكسبها القبح،فهي تقل وتزيد من سياق إلى آخر.

(إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها،وكانت المعاني هي المالكة سياستها،المستحقة طاعتها،فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته،وأحاله عن طبيعته وذلك مظنة الاستكراه، وفيه فتح أبواب العيب، والتعرض للشين...)[3].

واضح هنا أن عبد القاهر يؤكد على أن المعاني هي الأصل في كل عملية تركيب أو تأليف ونظم والألفاظ تتبع المعاني، ويذهب في موضع آخر ليؤكد هذه الفكرة في كتابه الدلائل يقول:(...وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها وأن

---

[1] - شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ** ،ص:160.

[2] - عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ،تح: ياسين الأيوبي ،ص: 99.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر،ص:7-8 .

العلم بمواقع المعاني في النفس،علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق...)[1] فالألفاظ لا تكتسب مزية ولا فضلا في نظر عبد القاهر إلا من خلال السياق وحسن تلاؤم معنى اللفظة مع معاني الألفاظ المجاورة لها، المنتظمة في سياق معين، مع ضرورة مراعاة ترتيب المعاني في النفس، ثم اختيار الألفاظ الدالة عليها، يقول في ذلك: (فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف، استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبدا أو لا تحسن أبدا)[2].

فمرجع بلاغة الكلام وبيانه راجعة أصلا الى المعنى،ثم إلى ما يتطلبه المعنى من لفظ،ولا يمكن حدوث ذلك إلا إذا دخل في سياق تعبيري وهو يشير لهذا في قوله:(أن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة للمعاني،والى ما يدل عليه بالألفاظ، دون الألفاظ، دون الألفاظ أنفسها)[3].

الناظر في حديثنا السابق عن مكانة اللفظ عند عبد القاهر نظرة عابرة، يحس أن عبد القاهر ينتصر للمعاني على حساب الألفاظ،والحقيقة أننا بذلك نوقع الإمام في تناقض ذلك أنه لا يرى مزية للفظ وحده ولا للمعنى وحده،وإنما في ائتلافهما معا من خلال جمال النظم وحسن الصياغة؛فالكلمة لا توصف بالحسن أو القبح،من حيث هي لفظ مفرد،مكون من أصوات وحروف،وإنما توصف بذلك،حين تدخل في سياق أو نظم فتكسب صفتها، التي يصح وصفها بها، وذلك بالنظر إلى حالها مع أخواتها المجاورة لها في السياق أو النظم كما سماه الجرجاني.وواضح هنا أنه يرد على البلاغيين الذين أعلوا من شأن اللفظ في الصياغة الفنية،فنجده يرد على القدماء الذين ينسبون مزية الشعر إلى معناه،يقول:( واعلمْ أن الداءَ الدَّويَّ، والذي أعيا أمرُه في هذا الباب، غلط مَنْ قَدَّم الشعرَ بمعناه، وأقلَّ الاحتفالَ باللفظِ، وجعلَ لا يعطيه مِنَ المزيةِ إنْ هو أعطى إلا ما فَضَلَ عن المعنى يقولُ :( ما في اللفظِ لولا المعنى؟ وهلِ الكلامُ إلاّ بمعناه؟) فأنتَ تراهُ لا يقدِّم شعراً حتى يكونَ قد أودِع حكمَةً أو أدباً ،واشتملَ على تشبيهٍ غريبٍ ومعنًى نادرٍ ، فإنْ مالَ إلى اللفظِ شيئاً، ورأى أن ينحَلَه بعضَ الفضيلة، لم يعرفْ غيرَ الاستعارةِ... فإنَّ الأمرَ بالضدِّ إذا جئنا إلى الحقائقِ ، وإلى ما عليه المحصِّلون، لأنا لم نر متقدِّماً في

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، تح: محمود محمد شاكر، ص: 54.

[2] - المصدر نفسه،ص:48 .

[3] - المصدر نفسه،ص:259.

علم البلاغةِ مبرِّزاً في شأوِها، إلاّ وهو يُنكِر هذا الرأيَ ويَعيبُه، ويُزْري على القائل به، ويغضُّ منه)[1] إذن فهو ينكر أن يكون للمعنى فضل على اللفظ حتى وإن كان هذا المعنى متضمنا لحكمة أو أدب أو معنى أو تشبيه غريب فلا مزية للمعنى دون الصياغة. كما توهم كثير من الناس عند سماعهم مقولة الجاحظ المشهورة، والتي يتناقلها عنه النقاد(والمعاني مطروحةٌ في الطريقِ يعرفُها العجميُّ والعربيُ والقرويُّ والبدويُّ، وإنما الشأنُ في إقامةِ الوزنِ، وتخيُّرِ اللفظِ ،وسهولة المَخْرجِ، وصحةِ الطَبْعِ ،وكثرةِ الماء، جَودةِ السَّبكِ، وإنما الشعرُ صياغةٌ وضربٌ من التصوير)[2] ، فعبارة الجاحظ هذه قد توهم أنه يرجع الفضيلة كلها في جانب الألفاظ ، عندما يستقيم وزنها، وتكون الألفاظ والكلمات المختارة سهلة المخارج، جيدة السبك وقد اعتني عند صياغتها بالطبع الصحيح، ويكون الأديب أو المبدع في هذه الحالة مثل من يقوم بالصبغ حين تتخير الألوان التي يتناسب بعضها بعضا، أو مثل المصور الذي يناسب بين أجزاء ما يصوره وألوانها، ذلك أن الشعر من هذه الصناعات، ويتضح ذلك من قوله: (الشعرُ صياغةٌ وضربٌ من التصوير)؛أما المعاني كما يرى الجاحظ فهي مطروحة في الطريق معروفة عند الناس جميعا، ولأفضل لأحد في إيرادها، إلا إذا كانت في صورة رائعة، فالفرق كامن إذن في الصياغة.

والحقيقة أن الجاحظ لم يكن من أنصار اللفظ كما توهم الناس،ولم يكن عبد القاهر من أنصار المعنى دون اللفظ،وإنما هما متفقان في النظرة إلى الكلام.

فالمتأمل لنص الجاحظ جيدا يدرك أنه لم يقصد بذلك اللفظ الكلمة المفردة فحسب،ولكنه يقصد بذلك أيضا الصياغة الفنية؛أو الصورة التعبيرية وبعض العناصر الموسيقية التي تحقق لهذه الصياغة نوعا من الجمال الصوتي الذي يعد أحد مقومات الفن التعبيري الأصيل.ففي رأيه أن جودة التعبير أو السياق مرتبطة أوثق ارتباط بجودة العناصر الجزئية لهذا السياق، كالألفاظ وما تشتمل عليه من حروف وأصوات.ومن ثم نظر أول إلى فصاحة اللفظ المفرد الذي يشكل اللبنة الأولى في السياق التعبيري،ثم إلى بلاغة التعبير اللغوي الذي يتألف من عدة ألفاظ.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، تح: محمود محمد شاكر، ص: 251-252.

[2] - الجاحظ، **الحيوان**، ج3، ص:131 .

وهذا يدلنا دلالة قاطعة على أنه لم ينظر إلى اللفظ مجردا عن المعنى،ولم يفصل بين هذا وذاك؛ولكنه نظر إلى الصياغة لا يتحقق إلا بحسن اختيار الألفاظ وحسن انتظامها في النسق التعبيري معتقدا أن ذلك سيؤدي لا محالة إلى الكشف عن جمال المعنى[1].

إذن فالجاحظ يرفض أن يكون حسن الكلام في اللفظ أو المعنى وإنا في تنسيقه وتركيبه،مؤكدا ذلك بقوله:(الشعرُ صياغةٌ وضربٌ من التصوير)(فالشأن في تصوره يكون في الصياغة،لأن المعنى قد يكون واحدا ولكنه في صور مختلفة، ولعل حديثه عن الصياغة وإحكام النسج في العبارات،وتخير اللفظ والأوزان أنه يقصد الصورة دون أن يذكرها)[2] والمعاني مطروحة في الطريق، ولكن الفرق راجع إلى الصياغة.

وقد وقف عبد القاهر الجرجاني عند مقولة الجاحظ(والمعاني مطروحة في الطريق...) إذ لا يرى بأنه قد أراد بها ما توهمه الناس منها،وأوضح السر بمجيء عبارة الجاحظ عما وردت عليه بأنه:( لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ ،وكان لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها،إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره،إلا بترتيب الألفاظ في نطقه،تجوزوا فكنوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ ،ثم بالألفاظ بحذف الترتيب ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد كقولهم:"لفظ متمكن"،يريدون أنه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشيء الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه و"لفظ قلق ناب"،يريدون أنه من أجل أن معناه غير موافق لما يليه كالحاصل في مكان لا يصلح له،فهو لا يستطيع الطمأنينة فيه، إلى سائر ما يجئ في صفة اللفظ،مما يعلم أنه مستعار له من معناه،وأنهم نحلوه إياه،بسبب مضمونه و مؤداه)[3] ،فهو يرى أن الفضيلة إنما عائدة إلى معاني الكلام،وأن الصفات التي نحلت للألفاظ إنما كانت بسبب معانيها ذواتها،( وأن الفصاحة وصف يجب للكلام من أجل مزية في معناه،وأنها لا تكون وصفا له من حيث اللفظ مجردا عن المعنى)[4]،والمراد من قوله:

(وذهبَ الشيخُ إلى استحسانِ المعاني:[5] هو استحسان أبي عمرو الشيباني لقول من قال:

لا تَحْسَبَنَّ المَوْتَ مَوْتَ البِلَى ... وإنَّما المَوْتُ سؤالُ الرِّجالْ

---

[1] - عثمان موافي، **دراسات في النقد العربي**، دار المعرفة الجامعية، دط،2000م،ص:163.

[2] - عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية،بيروت،ط2-1972م، ص:68 .

[3]- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ،ص: 64.

[4] - المصدر نفسه،ص:442.

[5] - المصدر نفسه، ص: 256.

كِلاَهُما مَوْتُ ولكِنَّ ذَا ... أشَدُّ مِنْ ذاكَ عَلى كُلِّ حَالْ )

ذلك أن ليس تحت هذين البيتين شيء يستحق أن يستحسن،وإنما تحيز لهما الشيخ لما فيهما من معنى الوعظ والتنفير من ذل السؤال؛فالجاحظ لم يعر اهتماما بهذا المعنى الذي استجاده واستحسنه الشيخ ،لأنه من المعاني التي يقصدها بقوله المعاني مطروحة في الطريق فهي المشتركة بين الناس،على اختلاف جنسياتهم عربيهم وعجميهم وبدويهم ومدنيهم،ومن الخطأ ما توهمه بعضهم أن مقصود الجاحظ من هذه العبارة اطراحه للمعنى وإعلائه من شأن اللفظ.وأما قوله:(...وإنما الشأنُ في إقامةِ الوزنِ، وتخيُّرِ اللفظِ ،وسهولة المَخْرجِ، وصحةِ الطَبْعِ ،وكثرةِ الماء،جَودةِ السَّبكِ، وإنما الشعرُ صياغةٌ وضربٌ من التصوير)[1] فهذا من قبيل ما قاله عنه عبد القاهر مدافعا عن العلماء الأوائل والجاحظ واحد منهم، بأنهم وصفوا اللفظ في ذلك بأوصاف علم بأنها لا تكون أوصافا له من حيث هو لفظ كقولهم: "لفظ شريف" وأنه قد زان المعنى، وأنه له ديباجة وأن عليه طلاوة، وأن المعنى منه مثل الوشي وأنه عليه كالحلي إلى أشباه ذلك مما يعلم ضرورة أنه لا يعني بمثله الصوت والحرف...ويوضح ذلك في قوله ببيان( أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ وأنّ سبيلَ المعنى الذي يعبَّر عنه سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصَّوغُ فيه كالفضةِ والذهب يصاغُ منهما خاتَمٌ أو سِوارٌ . فكما أنَّ مُحالاً إذا أنتَ أردتَ النظرَ في صَوغِ الخاتمِ وفي جودة العملِ ورداءتِهِ أن ينظرَ إلى الفضةِ الحاملةِ تلك الصورةِ أو الذهبِ الذي وقعَ فيه العملُ ؛ وتلك الصنعةُ كذلك محالٌ إذا أردتَ أن تعرفَ مكانَ الفضلِ والمزيةِ في الكلامِ أن تَنْظُرَ في مجرَّد معناهُ، وكما أنَّا لو فَضَّلْنا خاتماً على خاتَمٍ بأنْ تكونَ فضةُ هذا أجودَ ،أو فصُّه أنفسَ ،لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيثُ هو خاتمٌ . كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتاً على بيتٍ من أجلِ معناه أن لا يكون ذلك تَفضيلاً له مِنْ حيثُ هو شعرٌ وكلامٌ وهذا قاطعٌ فاعرفُه)[2].نصه هذا يوضح أن مزية الشعر عند عبد القاهر لا تكمن في الحكمة أوالتشبيه الغريب والمعنى النادر ،وإنما تكمن في الصياغة التي هي سبب الجودة أو الرداءة في الشعر ،فهي التي يتفاضل بها الكلام لأنها صورة للمعنى، أورده تصوير لفكرته واختلافها يدل على معان مختلفة.( وبذلك يلتقي عبد القاهر بالجاحظ في أن أساس التفاضل بين صناع الكلام،ليس هو المعنى الذي يورده

[1] - الجاحظ، **الحيوان**،ج3 ،ص: 132.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 254-255.

الأديب، وإنما يتفاضلون بحسن الصياغة، وإقامة الوزن، وتخير اللفظ، وجودة السبك)[1] ،إذن فهما يتفقان في أن بلاغة الفن التعبيري مردها في نهاية الأمر إلى السياق والذي يسميه الجرجاني نظما، بينما يسميه الجاحظ صناعة أو صياغة فنية وهذا يعني ارتباط اللفظ بالمعنى وعدم تصور وجود أحدهما منفصلا عن وجود الآخر في السياق التعبيري.

فالجرجاني في مقولته السابقة يقصد أن الجودة في العمل الفني تقوم على حسن نظم وتجسيدها تجسيدا يشاكل ترتيبها في النفس في شكل صور ،وانطلاقا من هذا المنظور ،فإن جمال الصورة:( لا يقاس بلفظه أو معناه وإنما ارتباطهما بالسياق في الكلام ونظمه بخلق صورة لها تأثيرها في نفس السامع بوسائل بلاغية)[2].

وقد اتخذ الجرجاني موقفا جديدا في معالجته لقضية اللفظ والمعنى قياسا الى من سبقه من النقاد القدماء.فقد رأى أن الألفاظ تعني الكساء الذي يحتوي على المادة الخام التي تشكل المعنى.ولذا فإن المعنى الأول هو الكساء الذي يبرز من خلاله المعنى الثاني[3]. يقول الجرجاني:( وإذْ قد عرفتَ ذلك، فإذا رأيتَهم يجعلونَ الألفاظَ زينةً للمعاني وحِليةً عليها أو يجعلونَ المعاني،كالجواري والألفاظَ كالمعارضِ لها وكالوشْيِ المحبَّر. واللباس الفاخرِ والكُسوةِ الرائقة،إلى أشباهِ ذلك مما يفخِّمون به أمرَ اللفظِ ،ويجعلونَ المعنى يُنبل به ويشرُفُ اعلمْ أنّهم يضعون كلاماً قد يفخِّمونَ به أمرَ اللفظِ ويجعلونَ المعنى أعطاكَ المتكلمُ أغراضَه فيه من طريقِ معنى المعنى،فكنَّى وعرَّضَ، ومثَّل واستعارَ، ثم أحسنَ في ذلك كلِّه وأصاب، ووضعَ كلَّ شيء منه موضعِه، وأصابَ به شاكلتَه، وعمدَ فيما كنَّى به وشبَّه ومثَّل، لما حَسُنَ مأخذُه، ودقَّ مسلكُه،ولَطُفَتْ إشارتُه ،وأن المعرضَ وما في معناه ليس هُوَ اللفظ : المَنْطوقَ به ولكنْ معنى اللفظِ الذي دّللتَ به على المعنى الثاني كمعنى قولِه :

---

[1] - أحمد أحمد بدوي،**عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية**،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر– القاهرة، ط2، دت ،ص:129 .

[2] - تامر سلوم، ، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار، ط1–1983 م،ص: 223.

[3] - عزالدين إسماعيل، **قراءة في (معنى المعنى) عند عبد القاهر الجرجاني**، مجلة فصول/مجلد 7 ،العدد 3–4،ص:40.

"فإنّي جَبانُ الكَلْبِ مَهْزولُ الفصيلِ" الذي هو دليلٌ على أنَّه مضيافٌ فالمعاني الأُوَلُ المفهومةُ من أنفُسِ الألفاظِ هي المعارض والوشْيُ والحَلْيُ وأشباهُ ذلكَ ،والمعاني الثَّواني التي يُومأ إليها بتلكَ المعاني هي التي تُكْسى تلك المعارِضَ وتزيَّن بذلك الوَشي والحَلْيَ)[1].

يذهب الإمام إلى التفرقة بين معنى اللفظ، وما يسميه (معنى المعنى)،فهو يوضح في قوله هذا أن المعاني الأول تشكل المادة اللغوية والكسوة الخارجية للمعاني الثواني،وهذه الأخيرة تتوالد وتتناسل عن المعاني الأول،والتي تأتي من خلال الاستعارة والكناية والتشبيه، كما أوضح ذلك الجرجاني في المثال الذي أورده، إذ أن معنى بيته لم يكن وصفا سلبيا ،بل على العكس من ذلك فهو إشارة على الكرم ودليل الضيافة فهو يضرب كلبه إذا نبح حرصا منه على عدم إخافة الضيوف القادمين له، وما يكرم به الضيوف تقديمه اللبن الذي يسمِّن به الفصيل، فالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ مختلف تماما إذا ما تأملت وتمعنت في البيت جيدا فذلك يضفي به إلى معنى ثاني عميق هو معنى المعنى الأدبي الجمالي.( وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهرها ما وضعت له في اللغة،ولكن يشار بمعانيها إلى معنى آخر)[2] وهذا لأن الكلام–بخلاف النسيج أو صياغة الذهب– يقع على ضربين:

– ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده،وهو الكلام النثري الخالي من أي انزياح في اللغة.

– ضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده،ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة،ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض.ومدار هذا على الكناية والاستعارة والتمثيل ،أي الكلام المجازي أو الاستعاري الذي ينطوي على انزياح في اللغة، كثير أو قليل[3].

يقدم الجرجاني أمثلة يوضح بها قصده مما سبق ويصوغ تعريفه لهذا المفهوم فيقول:( وإذ قد عرفت هذه الجملة، فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول (المعنى)و(معنى المعنى)،تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ومعنى

[1] - عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر ، ص: 264.

[2]- المصدر نفسه، ص: 265.

[3] - علاء الدين رمضان السيد، **نقد البنية عند عبد القاهر الجرجاني**، مجلة علامات ج23، م6 ذو القعدة،1417هـ- مارس1997 م ، ص:410.

المعنى،أن تعقل من اللفظ معنى،ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك)[1].

إن من يتابع لاحق هذا التحديد يرى أن الجرجاني يساجل من فخّم أمر اللفظ وعدّه سببا إلى نبل المعنى وشرفه. ويؤكد قيمة النظم وهو الأصل في تغيّر المعاني عنده[2].

كما أن الإمام قد جعل المجاز مندرجا في علم دلالات اللغة من جهة،وأُدخل مفهوم "الواسطة"....كمميز نوعي للدلالة الأدبية من جهة أخرى،حيث منح المجازات المرتبة الأولى في خلق الأدب وتمثله،فالواسطة هي البؤرة التي تستوعب الصورة وتمكن من صياغة اللغة بكيفية تستجيب لحاجة الإنسان إلى التعبير عن حاجيات متطورة لديه[3].

وقد أشار حمادي صمود مؤلف (التفكير البلاغي عند العرب) إلى مزية نظرية عبد القاهر في معنى المعنى؛وقد علا به وعده نظرية لها طاقاتها الإجرائية الواسعة إذ عقد الصلة بين هذا المفهوم وقضية المجاز وعد وعُدَ عبد القاهر الجرجاني من أبرز من اعتبروا المجاز مندرجا في علم دلالات اللغة،وقرب بينه وبين الباحثين المعاصرين لنا في قضية الصورة [4]. وهذا يعني أيضا أن نظرية معنى المعنى كما يقول عزالدين إسماعيل..بالإضافة إلى كونها قانونا كليا يفسر المجاز تساعد على فهم جانب مهم من المقاييس البلاغية السابقة،ويخرجها على وجه صحيح معقول،ففي ضوء هذا القانون نفهم الإيجاز والإيحاء، فقولهم في البلاغة:إنها كثرة المعنى مع قلة اللفظ لا معنى له إن لم نقر بتولد المعنى عن المعنى[5].

وفي ضوء ذلك، فإن معنى المعنى عند عبد القاهر يتألف من كل ما ينشأ عن النظم والصياغة بل هو الفكر والإحساس والصورة[6].

وقد جاءت هذه اللَّفتة الذكية لعبد القاهر الجرجاني بإدراكه للمعنى الثاني المتولد عن المعنى الأول نتيجة لفهمه لنظرية المعاني المطروحة عند الجاحظ،حيث أدرك الجرجاني موضوع تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة،ولهذا عد الجرجاني المعنى الثاني ،

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر ، ص:263.

[2] - أحمد الجوة، **معاني النحو والبلاغة في كتب عبد القاهر الجرجاني**، عبد القاهر الجرجاني، مجموعة مؤلفين: دار محمد علي الحامي صفاقس– تونس 1998م ص: 46..

[3] - علاء الدين رمضان السيد، **نقد البنية عند عبد القاهر الجرجاني**، ص: 411.

[4] - حمادي صمود، **التفكير البلاغي عند العرب. .أسسه وتطورة إلى القرن السادس**، ، ص: 314.

[5] - عزالدين إسماعيل، **قراءة في (معنى المعنى) عند عبد القاهر الجرجاني**،ص:38.

[6] - محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب- الإسكندرية 1975 م،ص:326.

الصياغة والصورة،لما لهذه الصياغة من قدرة على إبراز تفاوت المعاني والدلالات فقول القائل (خرج زيد) قول يصل منه المقصود بدلالة اللفظ وحده،ولكن قوله (كثير رماد القدر) يطرح أكثر من دلالة،ويصل إلى غرض جديد. فمرحلة المعنى كما يقول إحسان عباس:( هي المستوى الفني المتكون من الاستعارة والتشبيه والكناية،وفي هذه المرحلة يكون التفاوت والتعدد في الدلالات الناجمة عن الصورة أو الصياغة فمن مرحلة المعنى يتكون علم المعاني ومن مرحلة معنى المعنى يجيء علم البيان)[1] ، وبهذا تتكامل الصورة التي جاءت عند الجاحظ موجزة وانتهت عند عبد القاهر مفصلة حتى أخذت بعدها البلاغي أو الفني الذي لا يبعد كثيرا مما طرح ومازال يطرح في الأوساط النقدية الحديثة.ولهذا كما قال أبو ديب:( إنني لا أعد عبد القاهر الجرجاني ناقدا بلاغيا وفق المفهوم العربي القديم للبلاغة،ولكنني أعده ناقدا أدبيا يهتم بالجواهر ولا يعير اهتماما للمظهر في الأدب عامة وفي الصورة بشكل خاص.وإذا كانت دراسة البناء الشعري تركز على الجهود المخلصة والنافعة فإن دراسة عبد القاهر لذلك البناء تصلح أن تكون نموذجا لمثل هذه الجهود،أما مصطلح النظم الذي أطلقه في عصره فإنه يضاهي بعض الأنظمة النقدية في أيامنا الحاضرة)[2].

وصفوة القول،إن قضية اللفظ والمعنى من المشاكل المهمة التي عالجها النقد القديم وشُغل بها قبل أن يعالجها النقد الحديث،إذ شكلت اللبنة الأساسية في كل اتصال شفوي أو علمي أو أدبي،وقد انقسم النقاد إزاءها إلى فرق وأقسام:فمنهم من كان من أصحاب اللفظ،ومنهم من كان يفضل المعنى عليه،ومنهم من أقر بضرورة الجمع بينهما وكان عبد القاهر الجرجاني على رأسهم،مناديا بوجوب اتحادهما.

وهو في تناوله إشكالية اللفظ والمعنى؛أكثر النقاد دقة وفهما،إذ عالجها من منظور جمالي ووقف على آراء السابقين دارسا ومحللا، ورد على أنصار اللفظ، كما رد على أنصار المعنى،ووقف موقف المتذوق الذي يبحث عن سر جمال العبارة الذي ظهر له في النظم وصورة المعنى.وقد انزعج من تقدير من سبقه للألفاظ وتقديمهم لها على المعاني،إذ رأى إحسان عباس أن:( الانحياز إلى اللفظ قتل الفكر الذي الجرجاني أنه وراء عملية أدق من الوقوف عند ميزة لفظة دون أخرى...كما أنه لم يستطع أن يتصور الفصاحة في اللفظة وإنما

---

[1] - إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق عمان– الأردن، ط1: 2006م ،ص: 428–429.

[2] - ربى عبد القادر الرباعي، **المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي**، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 1427هـ–2006م، ص:170.

هي في تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيبا من عدة ألفاظ)[1] ،ونحن لا نوافق إحسان عباس في موضع آخر على ما ذهب إليه حين وصف عبد القاهر بأنه ( من أنصار المعنى الذين يولونه أهمية خاصة)[2]،إذ أنه لو كان كذلك لأدى إلى فساد فكرة النظم التي تقوم على دعامتين هما اللفظ والمعنى أو الغرض والصورة معا.كما وضحه محمد غنيمي هلال في تناوله لقضية اللفظ والمعنى عند عبد القاهر وأكد ذلك في قوله : (.. ونعتقد أن عبد القاهر لم يقر من رجحوا المعنى على اللفظ، على نحو ما شرحنا من آرائهم فيما سبق، بل كان من أنصار الصياغة من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية)[3] ؛ فالجرجاني لم يجعل للمعنى المقام الأول ولم يجد داعيا للتنافس في معرفة أيهما أفضل اللفظ أو المعنى، إذ وجد أن لكل منهما دورا هاما في النص( ويلاحظ هنا تصحيح مقولة شاعت عن عبد القاهر وهي اهتمامه بالمعنى على حساب اللفظ، ذلك أن الرجل حقق أصول نظريته في منطقة الصياغة الخارجية، وإن كان هذا لا ينفي ارتدادها إلى المستوى الباطني، أو بمعنى آخر إلى الحركة النفسية)[4].

ومما أُخذ على عبد القاهر في قضية اللفظ والمعنى إغفاله الجانب الصوتي من اللفظ، وإهماله لوجود دور له في تحديد المزية والإبداع،وأكد هذه القضية **سيد قطب** في كتابه(**النقد الأدبي أصوله و مناهجه**) في قوله:( ومع أننا نختلف مع عبد القاهر في كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب إغفاله التام لقيمة اللفظ الصوتية مفردا ومجتمعا مع غيره، وهو ما عبرنا عنه بالإيقاع الموسيقي، كما يغفل الظلال الخيالية في أحيان كثيرة، ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني... مع هذا فإننا نعجب باستطاعته أن يقرر نظرية هامة كهذه – عليها الطابع العلمي– دون أن يخل بنفاذ حسه الفني في كثير مواضيع الكتاب)[5].

ومِن مَن أخذ عليه إهماله الجانب الصوتي أيضا **محمد زكي العشماوي** في كتابه (**قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**) في قوله:« ولكن الذي نؤاخذ عليه عبد القاهر أنه في بحثه هذا الطويل، والذي يرتبط ارتباطا وثيقا باللغة ومكوناتها الشعورية و المعنوية لم يفسح

---

[1] - إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، ص: 429.

[2] - المرجع نفسه،ص:423.

[3] - محمد غنيمي هلال ، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت.د ط ،د ت، ص :268.

[4] - محمد عبد المطلب،**قضايا الحداثة عند عبد القاهرالجرجاني**، ص: 10.

[5] - سيد قطب، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه** ، دار الشروق، دط،1983م ،ص: 128.

المجال لدراسة الجانب الصوتي في اللغة ودلالاته على المعنى بشكل إيجابي، فليس من شك في أن جانبا هاما من التجربة في الشعر مصدره الصوت والنغم» ويذهب إلى أبعد من ذلك حين أكد أنه( لا ينبغي أن نكتفي في منهج لغوي كهذا بالإشارة إلى هذا الجانب مجرد إشارة، بل إن الموقف كان يحتم على عبد القاهر أن يكثف علاقة الأصوات باللغة ووظيفتها في أداء المعنى و على الأخص أنه متهم لفرط حماسته وغيرته على تأكيد الوحدة بين اللفظ والمعنى، بإغفاله جانب اللفظ وإنكاره لقيمته من حيث هو صوت مسموع، ومع إيماننا بأن اللفظ المفرد لا يكتسب قيمته الصوتية أو الشعورية إلا إذا جاء في شكل سياق، إلا أننا لا نذهب إلى إنكار قيمته الصوتية في الشعر جملة، كما أننا لا ينبغي أن نكتفي بمجرد الإشارة إلى أن الصوت جزء من المعنى بل ينبغي أن نحدد طبيعة العلاقات الإيجابية بين الأصوات ومعانيها)[1].

إن نظرة عبد القاهر الجرجاني لجدلية اللفظ والمعنى تحددت من خلال اهتمامه بالنظم القائم أساسا على توخي معاني النحو فيما بين الكلم، لذا فإنه لا يعطي للكلمة المفردة مزية أو فضلا إلا بعد أن تأخذ مكانها في النظم والتأليف، وملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وهو لا يقصد بذلك معنى اللفظ المفرد،وإنما يقصد معنى التراكيب الكلية المتمخضة عن توخي معاني النحو، وفي حديثه عن العلاقة بين اللفظ والمعنى قاده ذلك إلى الحديث عن الفنون المجازية وهو ما أسماه معنى المعنى أو المعاني الثواني؛وهو أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر... ( وهكذا نرى أن عبد القاهر بمفهومه لمصطلح(معنى المعنى) الذي أطلقه هو لأول مرة في النقد العربي القديم، قد لامس فكرا متقدما جدا على فكر عصره النقدي، فها نحن نراه يتردد في النقد العالمي الحديث. إن تفكير عبد القاهر المتقدم هذا بأفقه الواسع الذي تخلص به من أسرار اللفظ مفردا أو المعنى مفردا،وأخذه بدلا من ذلك (بالنظم)الذي يجمعهما في بوتقة واحدة متحدة)[2].

[1] - محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**،دار النهضة المصرية-بيروت،دط-1984م،ص:305.

[2] - ربى عبد القادر الرباعي، **المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي** ،ص:188-189.

وعلى الرغم من أن للنظم جذورا سابقة على عبد القاهر ،فإنه كما يقول **أحمد مطلوب: (** صاحب نظرية النظم،وإن سبقه المتقدمون إلى الإشادة بها في إعجاز القرآن وقد بنى عليها تصوره البلاغي كله ونظر إلى كتاب الله،واللفظ والمعنى،والتصوير الأدبي من خلالها وجمع بين البناء والنظم والتركيز والصياغة والتصوير والجمال في فكرة واحدة هي النظم )[1].

## 3-2 - نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

### 3-2-1 مفهوم النظم في اللغة والاصطلاح :

**أ- النظم في اللغة :**

يقول الجوهري(ت393هـ)في الصحاح:«نظمت اللؤلؤ:أي جمعتُه في السَّلك،والتنظيم مثله،ومنه: نظمت الشعر ،ونظَمته،والنِّظام:الخيط الذي يُنظَم به اللؤلؤُ ونظم من اللؤلؤ، وهو في الأصل مصدر، والانتظامُ : الاتساق»[2].

كما يقول الزمخشري (ت538هـ) : «نظمت الدُرَ ونظَمته،ودُرٌّمنظوم ومنظَّم (...) ومن المجاز : نَظَمُ الكلام ، وهذا نَظَمٌ حَسَنٌ ، وانتظم كلامَه وأمرُه ، وليس لأمرِه نِظَام إذا لم تستقمْ طريقتهُ ...»[3].

في هذين التعريفين نلاحظ أن النظم أصل يدل على تأليف شيء؛وهو ما ذهب إليه ابن منظور(ت811هـ) في لسان العرب بقوله:«النّظم: التأليف، نَظَمَهُ نَظْمًا ونظَامًا، ونظَّمه فانتظم وتنظَّم، ونظمتُ اللؤلؤَ أي جمعته في السَّلك،والتنظيم مثله،ومنه نظمتُ الشعرَ ونظَّمته،ونظم الأمر على المثَل، وكلُّ شيء قَرَنْته بآخر أو ضَمَمْتَ بعضه إلى بعض، فقد نظمته ...»[4].

---

[1] - أحمد مطلوب، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، الكويت دط-1973 م ، ص: 87.

[2] - سماعيل الجوهري بن حماد، **تاج اللغة وصحاح العربية** ، تح:أحمد عبد الغفار عطار، ج 5 ،دار العلم للملايين ، بيروت،ط 2 : 1979م، ص:2041 .

[3] - محمود بن عمر الزمخشري، **أساس البلاغة** ، دار الكتب المصرية القاهرة ، 1413هـ- 1923م،ص:970.

[4] - جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، **لسان العرب**، ج 7، دار الحديث القاهرة، 1423هـ - 2003م. ص: 609-610.

والنظم عند الفيروز آبادي( ت817هـ) كما جاء في القاموس المحيط:« النظم: التأليف، وضم شيء إلى آخر، ونظم اللؤلؤ ينظمه نظمًا ونظامًا:ألفه وجمعه في سلك،فانتظم، والنِّظام : كل خيط يُنظم به لؤلؤ ونحوه ...»[1].

فالمعنى اللغوي لكلمة النظم كما اتضح كله يدور حول معاني الجمع والضم والنظام والانتظام والاتساق والتأليف،أو ضم الأشياء بعضها إلى بعض وتنسيقها على نحو معين؛ كما تضم حبات اللؤلؤ بعضها إلى بعض مجتمعة في نظام معين منسقة على نسق واحد.

وإذا كان نظم اللآلئ في الخيط بعضها إلى بعض بمنظر جميل؛ فإن ضم الكلمات بعضها إلى بعض على سياق خاص في تأليف الكلام للدلالة به على المعاني فذاك هو عين النظم وصورته.

**ب – النظم في الاصطلاح :**

ولا يختلف المفهوم الاصطلاحي لكلمة النظم كثيرا عن المعنى المعجمي عند أصحاب الإعجاز والمتكلمين،خاصة عند الأشاعرة باعتباره وجها من الوجوه التي يُرد إليها إعجاز القرآن، وظل كذلك حتى صار نظرية لها أصولها وجذورها عند عبد القاهر الجرجاني؛والمتتبع بدقة لكتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" يجد أن الإمام قد جعل النظم دليلا يرد إليه الإعجاز القرآني .

وقد اعتمد الجرجاني ( ت471هـ) في تعريف النظم على المعنى اللغوي فيقول: «واعلمْ أنْ ليسَ النظُم إلا أن تضعَ كلامَك الوضعَ الذي يَقتضيهِ علمُ النّحو وتعملَ على قوانينه وأُصولِه وتعرفَ مناهجَهُ التي نُهِجَتْ فلا تزيغُ عنها وتحفَظُ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك فلا تُخلَّ بشيءٍ منها..»[2] فعبد القاهر الجرجاني يرى أن النظم تأليف– فقد ربط بين معنى النظم وتوخي معاني النحو–الكلام وفقا لأبواب النحو المختلفة؛وبيان ذلك أننا ننطق بالكلمات والجمل فلابد من مراعاة ترتيبها إذ يكون ترتيبا مقبولا ومعقولا .

والمعروف في علم النحو أن الفعل لابد له من فاعل يوقِع منه الفعل، وقد نرى تقدم الخبر على المبتدأ،والمفعول على الفاعل، وحينما نبحث عن سر هذا التقديم؛ فإننا نجد أن الأمر لم يكن جزافيا، وإنما بسبب غرض من أجله كان هذا التقديم للخبر على مبتدئه، وللمفعول على

[1] - مجد الدين الفيروز آبادي ، **القاموس المحيط** ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط2 – 1987 م ، ص: 1500 .

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**،تح: محمود محمد شاكر، ص: 81.

فعله لذلك فقد رأى الجرجاني أنه حينما ننطق بأية جملة، ونركب كلماتها؛ فإن هذا التركيب نابع عن المعنى الذي هيأناه في نفوسنا وأردنا أن نعبر عنه بهذه الألفاظ.

ويقول الجرجاني عن النظم في موضع آخر: ( فليس الغرض بنظم الكلم، إن توالت ألفاظها في النطق،بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها،على الوجه الذي اقتضاه العقل)[1].

فالنظم إذن( لابد له من أمرين:المعنى الذي نريد التحدث عنه،ثم اللفظ الذي نعبر به عن هذا المعنى، فإذا اختلف المعنى الذي نريد التعبير عنه، فلابدَّ من أن يختلف اللفظ، حتى وإن كانت مادته واحدة ،هناك إذن الصورة والمعنى الذي نعبر عنه بهذه الصورة)[2]، فالنظم يقتضي ترتيب الكلام وأنت تنطق به ليوفق المعاني التي تريد أن تعبّر عنها.

ويتبين لنا مما سبق أن نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني توطد علاقة الفكر باللغة؛حيث وضحت المعاني النحوية في الأداء الدلالي مؤكدة أن أساس النظم مجموعة العلاقات التي تحقق استخدام الكلمة في سياقها المناسب؛ يقول تمام حسان:«النظم– كما فهمه عبد القاهر– هو نظم المعاني النحوية في نفس المتكلم لا بناء الكلمات في صورة جملة»[3].

ونخلص أنه هناك ترابطا بين المعنى اللغوي للنظم ذلك المدلول الذي يعني ضم الشيء إلى الشيء كما تضم حبات اللؤلؤ ونحوه، وبين المدلول الاصطلاحي الذي يعني تأليف الكلام ونظمه بتوخي معاني النحو وأحكامه.

### 3-2-2 نضج نظرية النظم وتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى:

(دلائل الإعجاز) و(الرسالة الشافية في الإعجاز) هما تسميتان توحيان–لأول وهلة– بالغاية التي يهدف إليها عبد القاهر الجرجاني في مؤلفيه،وهي إثبات أن الإعجاز في كتاب الله هو إعجاز نظم،فوقف عند شرح هذه النظرية التي هي –كما يرى–الأصل في الإعجاز؛ فكان كتاب الرسالة الشافية إثباتا لحقيقة الإعجاز ودلائل الإعجاز تبيينا لأسراره..وقد شغلت فكرة النظم طائفة كبيرة من العلماء – قبله– على اختلاف مذاهبهم وتعدد مشاربهم، نظرا

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**،تح: محمود محمد شاكر ،ص:50.

[2] - عباس فضل ، **البلاغة فنونها وأفنانها ( علم المعاني)**،دار الفرقان–عمان، ط4 ،1417 هـ ،1999 م،ص:85–86 .

[3] - تمام حسان ، **اللغة العربية (معناها ومبناها)** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ،1979 م، ص: 187 .

لاهتمامهم بقضية إعجاز القرآن الكريم ودراسته وبيان إعجازه،فوضعوا لذلك دراسات ومؤلفات وبذلوا في ذلك أقصى جهودهم،وهي تكشف عِظَمَ كتاب الله الخالد«( فهو المعجزة الكبرى التي أيَّد الله بها نبيه الأميّ والتي غير بها نفوسا،وأحيى قلوبا،وأنار بصائر وربى أمة،فقد زكت بالقرآن وسادت بالقرآن ،فقد توفروا على دراسته واستخراج كنوز هدايته، حتى صفت أرواحهم،وطهرت نفوسهم وعظمت آثارهم...)[1] .

فكان القرآن معجزا بأسلوبه وبيانه، متحديا الفصحاء والبلغاء وأهل الفكر والعلم والذكاء والفطنة على أن يأتوا بمثله أو سورة واحدة من مثله أو حتى عشرا،وهم لا محالة عاجزون، يقول الله تعالى:

« **قُلْ لَئِن اجْتَمَعَتِ الإِنْسُ والجِنُّ عَلى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هذا القُرْآنِ لا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرا**» **[الإسراء:88]** . وانتهى هؤلاء إلى أن مرد التحدي والإعجاز هو النظم؛ذلك النظم القرآني الذي أفحم العرب وهم أهل فصاحة وبيان وبلاغة لسان،وهو الذي أذهلهم عند سماعه حتى وصفوه بالسحر تارة،وبالشعر تارة أخرى،وذلك إن دل إنما يدل على قوة أثره فيهم،وإحساسهم بالعجز عن مجاراته والإتيان بمثله.

ومن هذا المنطلق أخذ الكثير منهم في البحث والتقصي من خلال سلسلة من البحوث؛والتي تعددت فيها الآراء حول تفسير سبب الإعجاز القرآني، ويشهد عبد القاهر وهو في صدد تفسيره أسرار ودقائق النظم،أن جل العلماء عظموا شأن النظم،وأعطوه قدره وأهميته،إذ يقول: ( وقد علمتَ إطباقَ العُلماءِ على تعظيمِ شأنِ النَّظْمِ وتفخيمِ قَدْرِهِ،والتَّنويهِ بذكرِهِ، وإجماعِهم أنْ لا فضلَ معَ عَدمِه، ولا قدرَ لكلامٍ إذا هو لم يستقمْ لَهُ، ولو بلغَ في غَرابةِ معناهُ ما بلغ،ويَتَّهُم الحكمَ ،بأنه الذي لا تَمامَ دونَه،ولا قِوامَ إلا بهِ، وأنه القُطب الذي عليه المدارُ، والعمود الذي به الاستقلال. وما كانَ بهذا المحلَّ من الشَرَفِ، وفي هذِه المنزلةِ من الفضل، وموضوعاً هذا الموضعَ منَ المزيّة،وبالغاً هذا المبلغَ منَ الفضيلةِ ،كان حَرَى بأن توقَظَ له الهِمَمُ وتُوكَلَ به النُّفوسُ وتحرَّكَ له الأفكارُ وتُستخدمَ فيه الخواطرُ. وكان العاقلُ جَديراً أن لا يَرضى من نفسهِ بأن يجدَ فيهِ سبيلاً إلى مزيَّةِ علمٍ وفضلِ اسْتبانةٍ، وتلخيصِ حُجّةٍ وتحرير دليلٍ، ثم

[1] - محمد محمد الصواف، **القرآن (أنواره، آثاره، أوصافه، فضائله، خصائصه، تفسيره)**،مؤسسة الرسالة، ط5 1407هـ-1987م، ص :17-20.

يُعرضُ عن ذلك صَفحاً، ويَطوي دونهُ كَشحاً وأن يَرْبأ بنفسِه وتدخلَ عليه الأَنَفةُ من أن يكونَ في سبيلِ المقلَّدِ الذي لا يَبُتُّ حكماً ولا يَقْتُلُ الشيءَ عِلماً)[1].

والمتتبع للآراء التي سبقت عبد القاهر في ميدان النظر في قضية الإعجاز يجد أنها تجتمع حول محور واحد هو التأكيد على أهمية النظم وقيمته،بوصفة مرد الفضيلة والتفرد في الإعجاز القرآني،إلا أن تلك الآراء لا تكاد تتجاوز مرحلة التنظير ،وهو ما دفع عبد القاهر إلى البحث عن الحجج والبراهين،ووضع التعريفات والحدود ليظهر ميزة النظم،وفي قوله السابق ما يؤكد أنه قد سُبق إلى فكرة النظم و أنه لم ينسبها إلى نفسه،ولكنه رأى أن الوقوف بها عند مرحلة التنظير ليس كافيا ( ولكن بقيَ أن تُعْلمونا مكانُ المزيَّة في الكلام وتَصِفوها لنا وتَذْكُروها ذكراً كما يُنَصُّ الشيء ويُعَيَّن ويكشَفُ عن وجههِ ويُبَيَّن . ولا يكفي أن تقولوا : ( إنه خصوصيَّةٌ في كيفيَّة النَّظم وطريقةٌ مخصوصةً في نَسَقِ الكَلِمِ بعضِها على بَعض) )*(حتى تصفوا تلكَ الخُصوصِيّة وتُبَيِّنوها وتذكروا لها أمثلةً وتقولوا: مثلَ كيت وكيت . كما يذكرُ لك من تَستوصِفُه عملَ الدَّيباج المُنقَّش ما تعلم به وجهَ دقَّة الصَّنعة أو يعلمُه بينَ يديك حتى تَرى عِياناَ كيف تذهبُ تلك الخيوطُ وتجيءُ وماذا يذهبُ منها طُولاً وماذا يذهبُ منها عَرضاَ وبِمَ يَبدأ وبم يُثَنّي وبِمَ يُثلَّث وتبصرُ منَ الحِساب الدَّقيق ومن عجيبِ تصرُّفِ اليَدِ ما تعلمُ منه مكان الحِذْقِ وموضِعَ الأُستاذيّة. ولو كانَ قولُ القائل لك في تفسير الفصاحةِ : ( إنها خصوصيَّةٌ في نظمِ الكلمِ وضَمَّ بعضِها إلى بعضٍ على طريقٍ مخصوصةٍ أو على وجوه تظهر بها الفائدة) )**(أو ما أشبهَ ذلك منَ القولِ المُجمل كافياً في معرفتها ومُغنياً في العلم بها لكفى مِثلُه في معرفةِ الصِّناعات كُلِّها . فكان يكفي في معرفةِ نسجِ الدِّيباجِ الكثير التَّصاوير أن تَعْلَمَ أنه ترتيبٌ للغزلِ على وجهٍ مخصوصٍ وضَمٌّ لطاقاتِ الأبريسَم بعضِها إلى بعضٍ على طُرقٍ شَتّى وذلك ما لا يقولهُ عاقل)[2].

هنا يثير عبد القاهر قضية مهمة،في شكل سؤال موجه من الخصوم ،أو هو سؤال موجه إلى النقاد السابقين،المهم أن هذه القضية تكمن في أهمية تعليل الأحكام ،فالحكم لا ينبغي

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 80-81.

)*( :هذا التعريف لأبي بكر الباقلاني، ينظر: كتابه **إعجاز القرآن**، دار ومكتبة الهلال بيروت،ط1-1993،ص:37.

)**( :هذا التعريف للقاضي عبد الجبار،ينظر كتابه:**المغني في أبواب التوحيد والعدل( إعجاز القرآن)**،ص:199.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، تح: محمود محمد شاكر، ص:36.

أن يكون عاما،ولاسيما البرهان على الإعجاز القرآني أو في الحكم على جمالية النص الأدبي،والحكم النظري العام الذي لا يقوم على الحجة والبرهان، والتعليل والتفسير لا يُجدي في مثل هذا المواقف وعبارة (خصوصية في كيفية النظم،وطريقة مخصوصة في نسق الكلم)تحتاج إلى توضيح وبيان، كما تحتاج إلى شواهد تطبيقية ليتضح الأمر،وتبرز للعيان مزية النظم [1].

وهو ينكر تلك العبارات( لأنه لا يريد أن يقف عند حدود التنبيه إلى الخصوصية في النظم إذ يروم إماطة اللثام عن سر تلك الخصوصية وتفصيل القول فيها بدل إجماله مقارنا كعادته بين تأليف الكلام وسائر الصناعات كالنسيج والنجارة والبناء من أجل تذليل اللَّبس وتقريب الفهم لأن الوصف المجمل للفصاحة يظل منقوصا)[2] حتى (...تُفَصَّلَ القول وتُحَصَّلَ، وتضعَ اليدَ على الخصائصِ التي تعرضُ في نظمِ الكلمِ وتعدَّها واحدةً واحدة، وتسمَّيَها شيئاً شيئاً،وتكون معرفتُك معرفةَ الصَّنَع الحاذقِ الذي يعلمُ علمَ كلَّ خيطٍ من الإبريسَم الذي في الدِّيباج، وكلَّ قطعةٍ منَ القطع المَنْجورة في الباب المُقَطَّع، وكلَّ آجُرَّةٍ من الآجُرِّ الذي في البناء البديع)[3].

فهو إذن ينقض الصورة النهائية التي اتخذتها فكرة النظم في زمانه، ويرمي إلى تجاوز تلك المرحلة إلى مرحلة التطبيق بتفضيل الأمثلة و الأدلة على تلك الوجوه النظرية للنظم.

وقد كان لإلحاحه على فكرة النظم التي تتكشف بها أسرار البلاغة، وتعرف دلائل الإعجاز القرآني،هدمه لثنائية اللفظ والمعنى؛هذه الأخيرة التي شغلت اهتمام الباحثين ردحا من الزمن،وأخذت حيزا واسعا من أبحاثهم وتوارثت الأجيال رواسبها على فترات متلاحقة،وهي ما يعرف حديثا بالدال والمدلول وأبعاد كل منهما في المستويات الدلالية. وكان موقف عبد القاهر أن تجاوز تلك الثنائية ورفض فكرة الفصل بينهما،وقد استقرأ أغلب الآراء التي سبقته،منتقيا منها ما يساعده على إبراز فكرته،مناقشا و محللا مالا يتفق مع رأيه، فأنضجها من خلال طرحه هذا حيث اكتملت النظرية على يديه ووصلت إلى التمام،وكان له ذلك بعد قراءة للموروث الأدبي برؤية نقدية واعية وإلمامه باللغة والنحو

[1] - مختار بولعراوي، **جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي**، ص:369-370.

[2] - أحمد الودرني، **قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى ق7هـ-13م**،ج2،دار الغرب الإسلامي بيروت،ط1 ،1424هـ- 2004م،ص: 956.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:37.

والبلاغة و الأدب...يقول وليد مراد:( نظرية النظم التي أبرز معالمها عبد القاهر إلى حيز الوجود،هي صورة النظم التي يرى فيها الإعجاز القرآني مع حقيقة العلاقة الرابطة بين اللفظ والمعنى واللغة والفكر،بأنها علاقة عضوية قائمة،يمكن إدراكها بالفكروالذوق...ربط عبد القاهر بذلك بين نظريته في النظم وبين الإعجاز واللفظ والمعنى والتصوير،ليخدم القرآن ويبرز الإعجاز فيه )[1].

فالنظم إذن هو محور دراسة عبد القاهر في إبراز وجه الإعجاز القرآني؛وهو ماخالف به من سبقه ممن اهتم بدراسة اللفظة المفردة وحدها دونها مراعاة للسياق المنتظمة فيه،ولمن ذهب أن الإعجاز في تلاؤم الحروف على طريق مخصوص... كما أنه يرفض أن يكون للألفاظ منفردة شأن كبير في تحقيق بلاغة الكلام،أو دور كبير في الصياغة الأدبية،وكان ذوقه الأدبي الخالص خير معين فهو بذلك ينظر إلى النص الأدبي«( كبنية واحدة تصنعها عناصر فنية مختلفة تتداخل فيما بينها في تأثير متبادل يصعب تحديد وتمييز العنصر المؤثر فيها،إلا بدراسة النظام الكلي للترابط العام بين العلاقات القائمة بين الألفاظ والحروف و المعاني والتراكيب اللغوية التي أعطت للنص صورته الأدبية)[2] فهو يؤكد بذلك أن اللفظ معنى بمعزل عن غيره،إلا من العلاقات التي يقيمها مع غيره من الألفاظ والحروف والمعاني...إذن فالنظم هو كل شيء في النص،ولعل الجرجاني بذلك ينطلق من النظم ليحدد النص،وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن:

ماهية نظرية النظم لديه؟ وماهي طبيعة العلاقات أو المعاني التي أسس عليها عبد القاهر مقاربته في نظريته؟

**مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني:**

عرَّف عبد القاهر النظم في أكثر من موطن من دلائل الإعجاز بأنه (توخي معاني النحو بين معاني الكلام )، وهو تعريف يبلور على وجازته وتركيزه فكرة النظم لديه،تلك الفكرة التي استغرق تأصيلها و تفضيل القول فيها منه صفحات كتاب بأكمله،و نحن لا نود أن نتابع

[1] - وليد محمد مراد، **نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني**، دار الفكر- دمشق، ط1: 1403هـ-1983م.،ص: 6.

[2] - : محمد عباس، **الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني**، دار الفكر المعاصر بيروت-لبنان،ط1420:1هـ-1999م، ص:124.

الرجل متابعة تفصيلية،ولكن سنكتفي- فحسب- بتعرف الأسس العامة التي تقوم عليها تلك الفكرة لديه.

1- موقع الكلمة المفردة في نظر عبد القاهر:

لقد كان لقضية إعجاز القرآن أثر كبير في بلورة فكرة النظم لدى عبد القاهر الجرجاني،إذ اطلع على أراء سابقيه في هذا الشأن و فسر فكرة الإعجاز تفسيرا يقوم على النظم والتأليف لا في ألفاظه منفردة،وربط الإعجاز به وهو ما ذهب يؤكده في مواضع متفرقة في دلائله،ويوضح ذلك في قوله: (... فقد وجبَ أن يعلمَ أنَّه لا يجوزُ أن يكونَ في (الكلم المفردة) لأنَّ تقديرَ كونهِ فيها يؤدِّي إلى المحالِ، وهو أن تكونَ الألفاظُ المفردةُ، التي هي أوضاعُ اللُّغة قد حدَثَ في حَذاقة حروفِها وأصدائها أوصافٌ لم تكن لتكونَ تلك الأوصافُ فيها قبل نزولِ القرآن، وتكونَ قد اختصَّتْ في أنفسِها بهيئاتٍ وصفاتٍ يسمعُها السامعون عليها إذا كانتَ متلوَّةً في القرآن لا يجدون لها تلك الهيئاتِ والصفاتِ خارجَ القرآن. ولا يجوزُ أن تكونَ في معاني الكلم المفردةِ التي هيَ لها بوَضْعِ اللغة لأنه يؤدي إلى أن يكونَ قد تجدَّد في معنى (الحمدِ )و(الربِّ )ومعنى (العالمينَ )و(المُلك) و(اليومِ ) و(الدِّين). وهكذا وصفٌ لم يكن قبلَ نزول القرآن...)[1].

فمثلا نأخذ قول الله تعالى في فاتحة كتابه العزيز( بسم اللَّه الرَّحمن الرَّحيم.الحمد للَّه رب العالمين الرَّحمن الرَّحيم. ملك يوم الدِّين..)[الفاتحة:1-7] فحروف هذه الكلمات تنتمي جميعها إلى حروف المعجم الثمانية و العشرين،و قد كانت العرب تستخدمها ذاتها في محاوراتهم وبناء كلماتهم،وذلك إشارة من القرآن إلى أن حروفه هي نفس حروف المستعملة في الكلام العادي،ومع ذلك فهم عاجزون عن الإتيان بمثله،كذلك ليست الألفاظ المفردة سرا بلاغيا للإعجاز فالعرب تعرف قبل ذلك الكلمات (الحمد)و(الله)و(رب) والعالمين(...وجملةُ الأمر أنَّ النظمُ إنما هو أنَّ " الحمدَ " من قولِه تعالى: " ( بسم الله الرَّحمنِ الرحيمِ الحمدُ لله ربِّ العالمين) " مبتدأُ و " لله " خبر و"ربِّ" صفةٌ لاسم الله تعالى، ومضافٌ إلى(العالمين)و(العالمين) مضافٌ إليه؛و(الرحمن الرحيم) صفتان كالربِّ؛ و(ملِك) من قوله(ملِكِ يَوْمِ الدِّين ) صفةٌ أيضاً ومضافٌ إلى " يوم" و" يومِ " مضافٌ إلى الدين .وإياك: ضميرُ اسم الله تعالى مما هو ضميرٌ يقعُ موقعَ الاسمِ إذا كان الاسمُ منصوباً .. هذا وأمرُ النظم في أنه ليس شيئاً غيرَ توخّي معاني النحو فيما بين الكلم وأنك ترتبُ المعاني أولاً في نفسِك، ثم

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:376

تحذو على ترتيبها الألفاظَ في نطقِك، وإنَّا لو فَرَضْنا أن تخلو ألفاظُ من المعاني، لم يتصوَّر أنْ يجبَ فيها نظمٌ وترتيبٌ في غاية القوَّة والظهورِ..)[1]، فالجرجاني لا يعطي للكلم المفردة أية مزية أو فضل،ذلك أن النظم عنده( ...سِوى تَعليقِ الكَلِمِ بعضِها ببعضٍ وجعلِ بعضِها بسببٍ مِن بعضٍ)[2].

والكلمة المفردة لا تكتسب دلالتها وهي خارج النظام ،إلا بتفاعلها مع الكلمات الأخرى المجتمعة في السياق الواحد،فقد اتضح اتضاحا لا يدع للشك( أنَّ الألفاظَ لا تتفاضَلُ من حيث هي ألفاظٌ مجرَّدةٌ ولا من حيثُ هي كلمٌ مفردةٌ . وأن الألفاظَ تَثْبُتُ لها الفضيلةُ وخلافُها في ملائمةِ معنى اللفظةِ لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلُّق له بصريحِ اللفظ )[3] .

ويضيف قائلا في موضع آخر:( فينبغي أن يُنظرَ إلى الكلمةِ قبلَ دخولها في التأليف وقبلَ أنْ تصيرَ إلى الصورة التي بها يكونُ الكلِم إخباراً وأمراً ونهياً واستخباراً وتعجباً ،وتؤديَ في الجملة معنًى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلاَّ بضمَّ كلمةٍ إلى كلمةٍ، وبناءِ لفظةٍ على لفظةٍ =هل يتصورُ أن يكونَ بين اللفظتين تفاضلٌ في الدَّلالة حتى تكونَ هذه أدلَّ على معناها الذي وُضعتْ من صاحبتها على ما هيَ موسومةٌ به، حتى يقالَ إن (رجلاً) أدلُّ على معناه مِنْ( فرس) على ما سُمي به= وحتى يُتصَوَّر في الاسمين الموضوعين لشيءٍ واحد، أن يكونَ هذا أحسنَ نَبأً عنه وأبينَ كشفاً عن صورتِه مِنَ الآخر، فيكون " الليثُ" مثلاً أدلَّ على "السَّبُع" المعلوم مِنَ (الأَسد)= وحتى إنَّا لو أردنا الموازنةَ بينَ لغتينِ كالعربيةِ والفارسيةِ، ساغَ لنا أن نجعلَ لفظةَ " رجلٍ " أدلَّ على الآدميَّ الذَّكر من نظيرهِ في الفارسية؟ وهَلْ يقع في وَهْمٍ وإن جَهِدَ ،أن تتفاضَلَ الكلمتانِ المُفردتان، مِنْ غيرِ أن ينظُر إلى مكانٍ تقعانِ فيه منَ التأليف والنظمِ، بأكثرَ من أن تكونَ هذه مألوفةً مستعملةً، وتلك غريبة وحشيةً، أو أن تكونَ حروفُ هذه أخفَّ ،وامتزاجُها أحسنَ ومما يَكُدُّ اللسانَ أَبْعَدَ؟)[4]

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:415-416.

[2] - المصدر نفسه، المدخل ص:4.

[3] - المصدر نفسه، ص: 46.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص:44.

فهو يذهب أنه لا قيمة للفظة المفردة ودلالة لها إلا في علاقتها مع دلالات الكلمات الأخرى المتجاورة داخل السياق،وهو بذلك يخالف من سبقه ممن اهتم بدراسة اللفظة المفردة وحدها دونها مراعاة للسياق المنتظمة فيه،وفي ملائمة معناها لمعنى التي تليها مؤكدا أن وجه الإعجاز يكون بنظم الكلام لا بالكلم المفردة،فيقول: ( وأنَّا إنْ بقينا الدهرَ نُجهدُ أفكارَنا حتى نعلمَ للكلم المفردةِ سِلْكاً ينظمها،وجامعاً يجمع شملَها ويؤلِّفها، ويجعل بعضَها بسببٍ من بعضٍ، غيرَ توخّي معاني النحو وأحكامه فيها، طلبنا ما كلُّ محالٍ دونه، فقد بانَ وظهر أنّ المتعاطي القولَ في (النظم) والزاعمَ أنه يحاولُ بيانَ المزية فيه، وهو لا يعرضُ فيما يعيدُه ويُبديه للقوانين والأصول التي قدَّمنا ذكرها، ولا يسلك إليه المسالكَ التي نَهجناها، في عمياءَ مِنْ أمره، وفي غُرورٍ من نفسه، وفي خداعٍ من الأماني والأضاليل. ذلك لأنه إذا كان لا يكونُ(النظمُ) شيئاً غيرَ توخّي معاني النحو وأحكامه فيما بينَ الكلم، كان من أعجبِ العجب حينَ يزعمُ زاعمٌ أنه يطلبُ المزيَّةَ في (النظم)، ثم لا يطلبُها في معاني النحو وأحكامِه التي النظم عبارةٌ عن توخّيها فيما بين الكلم)[1].

فالجرحاني هنا يؤكد أهمية النظم بتوخي معاني النحو وأحكامه بين الكلم،وهو يقرر أن اللفظة المفردة لا قيمة لها في ذاتها ولا يكمن لها الحسن أو القبح،وإنما تكون لها المزية والفضيلة حينما تنتظم مع جاراتها جمل أو عبارات، فلا يدرك جمالها إلا حسب موقعها بالنسبة لما يسبقها ولما يليها في نطاق معين،وتركيب مخصوص والمعنى لا يدرك إلا في نطاق ذلك النظام،مع مراعاة لمعاني النحو وأحكامه وتوخيها بين الكلم؛فالنظم إذن يتحقق بإدراك المعاني النحوية،و استغلال هذا إدراك في حسن الاختيار والتأليف.

**2- معاني النحو:**

يقول عبد القاهر:( أنه لا يُتصوَّرُ أن تعرفَ لِلَّفظِ موضعا من غيرِ أن تعرفَ معناه . ولا أنْ تتوخَّى في الألفاظِ من حيثُ هي ألفاظٌ ترتيباً ونظماً وأنّك تتوخَّى التَّرتيبَ في المعاني وتُعملُ الفِكرَ هناك، فإذا تمَّ لك ذلك أتبعتَها الألفاظَ وقَفَوْتَ بها آثارَها، وأنك إذا فرغتَ من ترتيبِ المعاني في نفسِك لم تحتجْ إلى أن تستأنفَ فِكراً في ترتيبِ الألفاظِ بل تجدُها تترتَّبُ لك بحُكْمِ أنّها خَدَمٌ للمعاني وتابعةٌ لها،ولاحقةٌ بها،وأن العلم بمواقعِ المعاني في النَّفُس، علمٌ بمواقعِ الألفاظِ الدالَّة عليها في النُّطق....واعلم أنّك إذا رجعتَ إلى نفسِك علمتَ علماً لا يعترضُه

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**،تح: محمود محمد شاكر ، ص:392-393.

الشكُّ،أنْ لا نظمَ في الكلمِ ولا ترتيبَ، حتى يَعْلقَ بعضُها ببعضٍ ويُبْنى بعضُها على بَعض وتُجعلَ هذه بسبب من تلك...)[1].

يرى عبد القاهر أنه لا يدرك جمال اللفظة المفردة في الكلام إلا حسب موقعها بالنسبة لما يسبقها و لما يليها داخل نظام معين،وتركيب مخصوص،و ينطلق في سبيل إثبات فكرته في النظم من المعنى،مؤكد إن ترتيب الألفاظ في الذكر يكون تبعا لترتيب المعاني في النفس،ممهد البيان مفهوم النظم بمساواته بالتعليق في النفس ،ويواصل قوله ممهدا لبيان مفهوم النظم بمساواته بالتعليق:(...فبنا أن ننظرَ إلى التَّعليق فيها والبناءِ وجعلِ الواحدة منها بسببٍ من صاحِبَتِها ما معناهُ وما محصولُه وإذا نظْرنا في ذلك علمْنا أنْ لا محصولَ لها غيرُ أن تعمدَ إلى اسمٍ فتجعلُه فاعلاً لفعلٍ أو مفعولاً . أو تعمدَ إلى اسمين فتجعلُ أحدَهُما خبراً عنِ الآخر أو تُتبعُ الاسمَ اسماً على أن يكونَ الثاني صفةً للأول أو تأكيداً له أو بدلاً منه أو تجيءُ باسمٍ بعدَ تمامِ كلامِكَ على أن يكونَ الثّاني صفةً أو حالاً أو تمييزاً أو تتوخَّى في كلامٍ هو لإثباتِ معنىً أن يصيرَ نفياً أو استفهاماً أو تمنياً فتدخِلَ عليه الحروفَ الموضوعةَ لذلك أو تريدَ في فعلينِ أن تجعلَ أحدَهُما شرْطاً في الآخر فتجيءَ بهما بعدَ الحرفِ الموضوع لهذا المعنى أو بعدَ اسم منَ الأسماءِ التي ضُمَّنت معنى ذلك الحرف وعلى هذا القياس...)[2] وطرق التعلق و الوجوه هذه بين الكلم بعضها البعض،هي معاني النحو و أحكامه وهي( ما يعرف حديثا –بالدلالة النحوية في النص الأدبي بوصفه كيانا له هيكله ومحاوره وعمده المختلفة،ولا بد من إيجاد الروابط بينها،و توطيد علاقات التأثير فيها بين مكونات النص الأدبي –أبنيته الداخلية– فالوظائف النحوية الفاعلية والمفعولية والحالية والخبرية.. تتفاعل مع بعضها البعض وتؤثر في تركيب الدلالة المتكاملة لعناصر النص،ذلك أن الكلمة تحمل مجموعة من الدلالات تبدأ من الدلالة المعجمية،ثم تتنوع دلالتها بعد ذلك حسب السياق الذي ترد فيه)[3]

فيتضح لنا بذلك أن النظم ليس إلا تعلق الكلمات بعضها ببعض مع مراعاة قواعد النحو وتوخي معانيه بينها، ووفقا لذلك يعرف عبد القاهر النظم بقوله:( واعلمْ أنْ ليسَ النظُم إلا أن تضعَ كلامَك الوضعَ الذي يَقتضيهِ علمُ النّحو وتعملَ على قوانينه وأُصولِه وتعرفَ مناهجَهُ التي

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:54–55.

[2] - المصدر نفسه، ص:55.

[3] - علاء نور الدين،**عبد القاهر الجرجاني في قراءات البلاغيين المحدثين**، منشأة المعارف بالإسكندرية،دط،2007،ص:80.

نُهِجَتْ فلا تزيغُ عنها وتحفَظُ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك فلا تُخلَّ بشيءٍ منها . وذلك أنَّا لا نعلمُ شيئاً يبتغيِه النّاظمُ بنظمِه غيرَ أنْ ينظرَ في وجوهِ كلَّ باب وفُروقه فينظرُ في الخبرِ إلى الوجوهِ التي تَراها في قولك(زيدٌ منطلقٌ) و(زيدٌ ينطلقُ ) و(ينطلق زيدٌ) و( منطلق زيدٌ) و(زيدٌ المنطلقُ) المنطلقُ زيدٌ ) و( زيدُ هوَ المنطلقُ) و( زيدٌ هو منطلقٌ)...)[1] .

ويتابع الإمام قوله هذا بذكر الوجوه النحوية في كل باب في (الشرط و الجزاء )وفي (الحال) (والحروف التي تشترك في المعنى )منفردة كل واحد منها بخصوصية معينة، ساردا لكل واحدة مما سبق بأمثلة توضيحية، ثم ينظر إلى (الجمل)ليعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، و يتصرف في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير،والحذف والتكرار،والإضماروالإظهار، إذ يقول:

(.. وفي(الشرطِ والجزاء) إلى الوجوه التي تراها في قولك:(إنْ تخرجْ أخرجْ) و(إن خرجتَ خرجت) و(إن تخرجْ فأنا خارجٌ )و(أنا خارجٌ إن خرجتَ) و(أنا إنْ خرجتَ خارجٌ).وفي( الحالِ )إلى الوجوهِ التي تَراها في قولك:(جاءني زيدٌ مسرعاً) و(جاءني يُسرعُ) و(جاءني وهو مُسرعُ أو هو يُسرع) و(جاءني قد أسرعَ) و(جاءني وقد أسرع). فيعرفُ لكلَّ من ذلك موضعَه ويجيءُ به حيثُ ينبغي له وينظرُ في( الحروف) التي تشتركُ في معنًى، ثم ينفردُ كلٌّ واحدٍ منها بخصوصيّةٍ في ذلك المعنى فيضع كلاً من ذلك في خاصَّ معناهُ نحوُ أن يجيءَ ب(ما ) في نفيِ الحال وب (لا) إذا أرادَ نفيَ الاستقبال وب ( إنْ ) فيما يترجَّحُ بينَ أن يكونَ وأن لا يكونَ وب (إذا ) فيما عُلمَ أنه كائنٌ. وينظرُ في(الجملِ) التي تُسردُ، فيعرفُ موضعَ الفصلِ فيها مِن موضعِ الوصل، ثم يعرف فيما حقُّه الوصلُ موضعَ (الواو) من موضعِ(الفاء)وموضعَ (الفاءِ) من موضعِ( ثُمَّ) وموضع (أو)من موضعِ (أم) وموضعَ ( لكنْ) من موضعِ ( بل )..ويتصرفُ في التّعريفِ والتَّنكيرِ والتّقديمِ والتّأخير في الكلام كُلِّه،وفي الحذفِ والتَّكرارِ والإضمارِ والإظهار فيصيبُ من ذلك مكانَهُ،ويستعملهُ على الَصّحَّة وعلى ما ينبغي له)[2].

ولعل قوله هذا –على طوله–يعتبر من أدق تحديدات الجرجاني لمعاني النحو وأشملها، وهو دقيق أيضا بما يورده من وجوه التعليق وصور الإسناد والبناء الناشئة بين أقسام الكلام،كما أنه قد أجمل مباحث علم المعاني،وهنا يجدر بنا الإشارة إلى أن الكثير من الدارسين والنقاد ينسب لعبد القاهر الفضل إلى تأسيس هذا العلم – علم المعاني–

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 81.

[2] - المصدر نفسه، ص:82.

( والحق أن الجرجاني هو صاحب هذا العلم من بين علماء الكلام جميعا،فقد تواردوا عليه بعد أن كان النقد كله أو معظم البلاغة محصورة في المباحث علم البيان والبديع...الفضل إذن في نشأة علم المعاني يرجع إلى الجرجاني وهو من الفلاسفة الأشاعرة الذين أفضت بهم فكرة النظم إلى هذا العلم،وهذه الفكرة تقوم على إعجاز القرآن وبلاغته المعجزة)[1].

ومقولة الجرجاني السابقة تعطينا فكرة واضحة على نظريته النظم الذي مراعاة قواعد النحو وتوخي معانيه في تأليف الكلام،وما يترتب على مراعاتها من فروق وتفاوت في حسن الكلام وجودته، أما وظيفة معاني النحو في نظرعبد القاهر فهي أنها- أي توخيها بين معاني الكلم-أساس الفائدة في الكلام،فالكلم المفردة مجردة من تلك المعاني تكون بمثابة كم متراكم من الأصوات لا جدوى منه و لا فائدة، ( هذا هو السَّبيل، فلستُ بواجدٍ شيئاً يرجعُ صوابُه إنْ كان صواباً،وخطؤه إن كانَ خطأً، إلى(النَّظم) ويدخلُ تحتَ هذا الاسم، إلا وهو معنًى من معاني النحوِ قد أُصيبَ به موضعُهُ، ووُضِع في حقه أو عُوملَ بخلافِ هذه المعاملة،فأزيلَ عن موضعهِ، واستُعمِل في غيرِ ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وُصِف بصحّةِ نظمٍ أو فسادِه أو وُصف بمزيَّةٍ وفضلٍ فيه إلا وأنت تجدُ مرجع تلك الصحَّةِ وذلك الفسادِ وتلكَ المزيةِ وذلك الفضلِ ،إلى معاني النَّحو وأحكامِه ووجدتَه يدخُلُ في أصلٍ من أصولهِ، ويتَّصلُ ببابٍ من أبوابه)[2].

وإثبات لما ذهب إليه عمد إلى إيراد شواهد على فساد النظم،مؤكدا على أهمية معاني النحو و قيمتها فيما بين الكلم يقول في ذلك:« فليسَ من أحدٍ يُخالف في نحوِ قولِ الفرزدق:

"وما مثلُهُ في النّاسِ إلا مُمَلَّكاً ... أبُو أمِّهِ حَيٌّ أبوهُ يقاربُهْ"

وقول المتنبي: "ولذا اسمُ أَغْطيةِ العُيونِ جُفونُها ... منْ أنّها عَمَلَ السيُّوفِ عَوامِلُ"

وقوله: "الطّيبُ أنتَ إذا أصابَكَ طيبهُ ... والماءُ أنتَ إذا اغْتَسلتَ الغاسِلُ"

وقوله " وفَاؤُكما كالرَّبعِ أشْجَاهُ طاسِمُهْ ... بأن تُسعِدا والدَّمْعُ أشفاهُ ساجِمُهْ"

وقول أبي تمام: "ثانيهِ في كَبِدِ السَّماءِ ولم يَكُنْ...لاثْنَيْنِ ثانٍ إذْ هُما في الغَار"

وقوله " يَدي لمنْ شَاءَ رَهْنٌ لم يَذُقْ جُرَعاً ... من راحَتَيْكَ دَرَى ما الصَّابُ والعَسَلُ"

---

[1] - حلمي علي مرزوق، **محاضرات في فلسفة البلاغة العربية**، مكتبة كريديه إخوان بيروت،دط 1982م،ص: 121.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 82-83.

وفي نظائِرِ ذلكَ ممَّا وصفوُه بفسادِ النّظم،وعابوُه من جهةِ سوءِ التأليف،أنّ الفسادَ والخلل كانا من أنْ تَعاطَى الشاعرُ ما تَعاطاهُ من هذا الشأنِ على غيرِ الصَّواب،وصنَع في تقديم أو تأخيرٍ أو حذفٍ وإضمارٍ أو غيرِ ذلك ما ليس له أن يصنَعهُ وما لا يَسوغُ ولا يصحُّ على أُصول هذا العلم. وإذا ثبتَ أنَّ سببَ فسادِ النَّظم واختلالَه،أنْ لا يُعملَ بقوانينِ هذا الشأنِ، ثبتَ أنّ سبب صِحَّتِهِ أن يُعملَ عليها،ثم إذا ثبتَ أن مُستنَبطَ صِحَّتِهِ وفسادِه من هذا العلمِ،ثبتَ أن الحكم كذلك في مزيَّتِه والفضيلةِ التي تعرضُ فيه، وإذا ثبتَ جميعُ ذلك ثبتَ أنْ ليس هو شَيئاً غير توخَّي معاني هذا العِلمِ وأحكامِه فيما بينَ الكَلِمِ)[1].

يؤكد عبد القاهر في الأمثلة السابقة أنها من فاسد النظم،وسيء التأليف،وسبب ذلك أن الشاعر لم يتوخ معاني النحو فيما بين الكلم،بل قدم وأخر،وحذف أو أضمر،أو فعل مل ليس له أن يصنعه،وما لا يسوغه له قوانين هذا العلم.ولذا ثبت أن الفساد ناشئ من عدم توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم،ثبت أن المزية والفضيلة في توخي معانيه وأحكامه[2].

وفي مقابل ذلك أورد شواهد على محاسن النظم مؤكدا صحة ما ذهب إليه،و ذلك في قوله: ( اعمد إلى قول البُحتري

" بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَن قد نَرَى ... فَما إنْ رأَيْنا لِفتحٍ ضَريبا"

"هُوَ المرءُ أبدَتْ له الحادِثاتُ ... عَزْماً وَشيكاً ورأياً صَلِيبا"

"نقَّلَ في خُلُقَيْ سُؤْدُدٍ ... سَماحاً مُرجَّى وبَأساً مَهيبا"

"فكالسَّيفِ إن جئتَهُ صارِخاً ... وكالبَحْرِ إن جئتَهُ مستَثِيباً"

فإذا رأيتَها قد راقَتْك وكَثُرت عندك،ووجدتَ لها اهتزازاً في نفسك، فَعُدْ فانظرْ في السَّبب واستقصِ في النَّظر،فإنك تعلمُ ضرورةً أنْ ليس إلاّ أنه قدَّم وأخَّر،وعَرَّف ونكَّر، وحَذفَ وأضمر،وأعادَ وكرَّر وتوخَّى على الجُملةِ وجهاً منَ الوجوه التي يَقتضيها (علمُ النّحو)، فأصاب في ذلك كلِّه، ثم لطُفَ موضعُ صوابه وأتى مأتًى يُوجب الفضيلةَ...)[3].

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 81.

[2] - أحمد أحمد بدوي ، **عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية** ، ص:115.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:85.

وهنا أوضح الجرجاني سبيل الحسن والمزية في الكلام؛و فقد أورد هذه الأبيات الرائعة للبحتري وأخذ يبين سَّر روعتها مؤكد إنما كان لها ذلك في نظمها و ما كان له الفضل والشرف إلا لتوخيه معاني النحو فيما بين كلماتها.

3-الدعوة إلى البحث:عن دلالات جديدة في التراكيب والعبارات وما تحتويه تلك التراكيب من الدلالة العجمية والصرفية والنحوية والسياقية و غيرها ...[1].

وفي جهاده من أجل توضيح فكرة النظم، عرض عبد القاهر للصورة الفنية، مشيرا إلى الاستعارة و الكناية والتمثيل « وذلك لأن هذه المعاني ...وسائرُ ضروبِ المجاز من بعدها من مقتضيات النظمِ، وعنه يَحْدُث وبه يكون، لأنه لا يتصوَّر أن يدخلَ شيءٌ منها في الكلم وهي أفرادٌ لم يُتوخَّ فيما بينها حكمٌ من أحكام النحو»[2].

كما أنه توصل إلى فكرة المعنى اللغوي أي الدلالة الأساسية،و(معنى المعنى) أي البعد الفني الذي يعطيه تركيب لغوي خاص في أشكال المجاورة والاستعارة والكناية والتعويض والتمثيل(...فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول:(المعنى)و(معنى المعنى)، تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ومعنى المعنى،أن تعقل من اللفظ معنى،ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)[3].

كما أنه أكد ارتباط الصورة بالسياق ولم يفصلها عن سياقها لا في الفهم ولا في التقويم،ولكنه جعلها جزءا من نسيج النظم؛ مثل الكلمة التي لا يتحدد معناها ولا تعرف قيمتها أو دلالتها إلا بالرجوع إلى السياق الذي يمكن أن ترد فيه[4].

---

[1] - علاء نور الدين،**عبد القاهر الجرجاني في قراءات البلاغيين المحدثين** ،ص: 81.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:393.

[3] - المصدر نفسه،ص:263.

[4] - علاء نور الدين، **عبد القاهر الجرجاني في قراءات البلاغيين المحدثين** ،ص: 82.

## 3-3 شعرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني :

### 3-3-1 الشعرية ( المصطلح و المفهوم بين النشأة و التطور):

في الحقيقة إن البحث في مسألة الشعرية ليس بالأمر الهين،فهي مازالت تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة العربية والغربية على حد سواء؛وذلك راجع إلى تداخل معانيها وتعدد تعريفاتها والتي اكتنفها الكثير من الالتباس والغموض وهي تعد من المرتكزات النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الجمالية و الاتصالية.

والشعرية (Poetics) مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته ويعود أصل المصطلح أو انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع[1].

وقد وردت في النقد العربي القديم،عدة مصطلحات قريبة من المفهوم العام للشعرية مثل(صناعة الشعر) أو(المعاني الشعرية) أو(الأبيات الشعرية) أو(الأقاويل الشعرية)أو(عمود الشعر)أو( نظم الكلام )...حيث جاء في كتاب ابن سلام الجمحي:( إن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين،ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان...)[2].

(ولعل أكثر المصطلحات قربا،بل دقة،هو مصطلح( النظم)الذي وصل به عبد القاهر الجرجاني إلى قمة النضوج والاكتمال والشمول)[3].

### 3-3-2 شعرية النظم و مفهوم الشعر:

أحدث النص القرآني تحولا في مسار الثقافة العربية،وقد أسست المرجعية التي جاء بها الإسلام،رؤية جديدة لله والكون والإنسان،وعلى حد قول أدونيس:( لم يكن القرآن رؤية جديدة للإنسان والعالم فحسب؛ وإنما كان كتابة جديدة)[4].

---

[1] - حسن ناظم، **المفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم )**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1994م.، ص:11.

[2] - ابن سلام الجمحي ، **طبقات فحول الشعراء** ، اللجنة الجامعية النشر التراب العربي، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، دت، ص:03.

[3] - محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، ص : 88 .

[4] - أدونيس ، **الشعرية العربية** ، دار الآداب بيروت ، ط1 1985 ، ص : 35 .

وهكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا، إذ استطاع أن يحقق النقل من ثقافة الارتجال والبديهة،إلى ثقافة التأمل،ومن الشفوية إلى الكتابة .

وقد تبلورت الثقافة العربية من خلال الشعرية، قراءة للإعجاز تختص بالنص القرآني ثم طالت هذه القراءة غيره من النصوص، على اعتبار أن النص القرآني يمثل قطيعة معرفية مع الجاهلية و قطيعة على مستوى الممارسة اللغوية والنصية.

ويعرض أدونيس في كتابه (الشعرية العربية) للنقلة التي حدثت في رؤية النقد العربي، انطلاقا من قراءة النص القرآني،الذي فتح الأفق على شعرية الكتابة،ومن ثم تأسست قراءتين:

(الأولى:تمت في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية تمسكا بالفطرة والقديم الأصلي،وبذلك أصبح الأسلوب الشعري الجاهلي يرمز إلى الشعرية العربية عن غيرها هو(طريقة العرب).أما القراءة الثانية: فهي التي حاول أصحابها أن يضيفوا إلى قولهم بالفطرة وأهميتها، قولهم أيضا بالثقافة التي تدعم هذه الفطرة و تحتضنها ، إنها القراءة التي أسست لما يمكن أن نسميه بـ ( شعرية الكتابة) انطلاقا من الشعرية الشفوية ذاتها)[1].

وفي ضوء هذه القراءة – شعرية الكتابة– يستنبط عبد القاهر قوانين الإبداع عامة، والإعجاز خاصة،و يتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى.

ويضع نظرية (النظم) من تصور بلاغي جديد في تحديد الشعرية حيث يسعى إلى إثبات أن :

1- الشعرية هي طريقة إثبات المعنى .

2- اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده و إنما يجب النظر إلى النص .

وانطلق في ذلك تبينا لمنزلة الشعر والنحو من الإعجاز القرآني: ( وذاك أنا إذا كُنَّا نعلمُ أنَّ الجهةَ التي منها قامَتِ الحُجّةُ بالقُرآنِ وظهرتْ وبانَتْ وبهرَتْ هيَ أن كانَ على حدٍّ منَ الفَصاحةِ تَقْصُرُ عنه قُوى البشرِ ومُنتهياً إلى غايةٍ لا يُطمَحُ إليها بالفِكر.وكان مُحالاً أن يعرفَ كونَه كذلك إلا مَن عرَف الشعرَ الذي هو ديوانُ العَرب وعنوانُ الأدب والذي لا يُشكُّ أنه كانَ ميدانَ القومِ إذا تَجاروْا في الفَصاحة والبيان وتنازَعوا فيهما قصَب الرَّهان . ثم بحثَ عنِ العِلل التي بها

[1] - أدونيس ، **الشعرية العربية** ، ص: 41 – 42.

كانَ التَّبايُنُ في الفضل وزادَ بعضُ الشعر على بعض كان الصادُّ عن ذلك صادّاً عن أن تُعرفَ حُجَّةُ الله تعالى..)[1].

فالجرجاني هنا يؤكد عنايته بالشعر، واهتمامه به، ودفاعه عنه و ذلك في أول كتابه:دلائل الإعجاز، إذ أن الشعر عنده طريق إلى معرفة مكمن إعجاز القرآن،ووسيلة لبيان أسباب وعلل البلاغة والفصاحة،وقد انبرى الجرجاني يوضح ما التبس على الناس من مواقف القرآن والرسول السلبية من الشعر.

وجذور الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني تتضح جلية واضحة، من خلال تركيزه على النواحي الجمالية للشعر،وقد كان استشهاده بالشعر أكثر من استشهاده بالآيات القرآنية فالتركيبة اللغوية المعقدة للشعر والقدرة على فهمها وتفسير صورها ومجازها والوقوف على تحليل موسيقى الشعر، يذلل الصعاب لدارسي الإعجاز القرآني[2].

لذا وجدنا الجرجاني خصص فصلا للكلام تناول فيه من زهد في رواية الشعر وحفظه، ويطرح فيه عدة احتمالات حول الزهد في الشعر منها ( من أجلِ ما يجدُه فيه من هَزلٍ وسُخفٍ وهجاءٍ وسب وكذبٍ وباطلٍ على الجُملة ..والثاني : أن يذمَّه لأنه موزونٌ مُقفًّى ويرى هذا بمجرَّده عيباً يقتَضي الزُّهدَ فيه والتنزُّهَ عنه ..والثالثُ : أنْ يتعلَّقَ بأحوالِ الشُّعراءِ وأنها غيرُ جميلةٍ في الأكثرِ ...)[3].

ومفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني بأنه( توخي معاني النحو بين الكلم)،وأن ذلك ما يكسبه الشرف والرفعة، يعد مرادفا صادقا ودقيقا لمصطلح الشعرية ، فقد جعل عبد القاهر مزية الكلام وفضله تنحصر في الخط الأفقي أي محور التأليف لان التفاضل بين المتكلمين لا يكون في اختيار المفردات في ذاتها، وإنما في تأليفها ووضعها في نسق نحوي معين( فالألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها،ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض)، فعبد القاهر بذلك( يحجب شعرتيه عن عملية الاختيار إذا ظلت في إطارها الوضعي وفي إطارها اللغوي الخالص، فلابد لتحقق الشعرية من زرع الحال في وسط تعبيري تترابط عناصره بخيط نحوي،أي الشعرية الحقيقية في التركيب لا في الإفراد)[4].

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 8-9 .

[2] - مليكة النوي، **التفكير النقدي في دلائل الإعجاز للجرجاني**، ص:231 .

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 11 .

[4] - محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني** ، ص : 90.

وقد أشار جاكبسون إلى أهمية الخط النحوي في توليد شعرية القول حيث:(يشكل النسيج النحوي للغة الشعرية جزءا كبيرا من قيمتها الداخلية)،ورأى أن الأصناف الفرعية النحوية التي تنتظم في قصيدة ما، تنسب بطريقة ملحوظة إلى وسائل اللغة الشعرية، فجوهر الشعر لا يتمثل في مادته التي تنسج منها وإنما في طريقة صياغة هذه المادة، وتشكيلها على نحو يثير حساسية المتلقي، محركا خياله ووجدانه،ومما بجدر الإشارة له هناك أن هناك توافقا بين تصور القدماء لمفهوم الشعرية وتصور المحدثين، فقد ركز كل منهما على الجانب النحوي في توليد المعاني الشعرية[1].

فالنص هو المنطلق عند عبد القاهر الجرجاني، إذ وجد أن المعنى يتشكل من داخل النص في إطار العلاقات والتراكيب النحوية، وقد أدى به هذا إلى إرساء فهم متطور للمعنى؛ فالشعرية بهذه النظرة الجرجانية( تتعلق بالمعاني من حيث كونها ناتجا للإمكانات النحوية،لا من حيث كونها أغراضا يدور في فلكها الشعراء ... فالمعاني تحلق في فضاء شعري له خصوصياته التي تفارق مواصفات الواقع المادي و المعنوي، الخارجي والداخلي،ووسيلتها في تلك الطاقة التخييلية )[2]، فخص الشعر بالمعاني التخييلية ، ومن أجل توضيح شعريته(نظمه) يلجأ الجرجاني وعلى مستوى المعنى إلى تمييز معنيين:عقلي وتخييلي.[3] ، يحدد الأول بأنه المعنى الذي( يجري مجرى الأدلة والفوائد،ويصفه بأنه (ثابت) و(صريح) ويحكم عليه بأنه (ليس للشعر في وجوه وذاته نصيب)[4].ويعلل حكمه هذا بقوله أن الشاعرهنا(يورد معاني معروفة)وبأنه( يتصرف في أصول كالأعيان الجامدة، لا تزيد ولا تفيد، كالحسناء العقيم والشجرة الجميلة التي لا ثمار لها (...) ويحدد الجرجاني المعنى التخيلي بأنه(الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق،وأن ما أثبته ثابت،وما نفاه منفي)[5].وبأنه)مفتن المذاهب،كثير المسالك لا يكاد ينحصرإلا تقريبا،ولا يحاط به تقسيما وتبويبا)[6].

---

[1] - محمد صلاح زكي أبو حميدة ، **البلاغة و الأسلوبية عند السكاكي 626 هـ**، ص :84-85.

[2] - محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، ص : 109-110 .

[3] - حسن الناظم، **المفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم )**، ص: 29.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 265.

[5] - المصدر نفسه، ص:267.

[6] - المصدر نفسه، ص : 267 .

وإن الشاعر يجد في التخييل سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدئ في اختراع الصور ويعيد وبأنه كالمستخرج من معدن لا ينتهي[1].

وفي معرض دراسته لطبيعة المعنى والتركيب الشعري، يتحدث عن قضية الصدق والكذب في الشعر، يقول الجرجاني( وكذلك قول من قال: (خير الشعر أكذبه) فهذا مراده، لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا، وانحطاطا وارتفاعا، بأن ينحل الوضيع صفة من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخله الشعر وبخيل سخاه....)[2] ،من هذه الكلمات يتبين موقف عبد القاهر الرافض للتخييل باعتباره ضربا من الكذب وإساءة إلى الأشخاص...،ويتضح هذا الموقف جليا عندما يقارنه بالمقولة المقارنة للأولى عندما يقول:( فمن قال:(خيره أصدقه) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح،أو اعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح ،أحب إليه وأقر عنده،إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر..)[3].

وموقف الجرجاني هذا تفضيل مقولة (خير الشعر أصدقه)على الكذب في الشعر، يعود إلى سببين رئيسيين:

السبب الأول:ديني وذلك باعتبار الشعر كذب ولا ينجو من هذا الزلق إلا من رحم ربك.

السبب الثاني : سبب منطقي،لأن الصدق أقرب للعقل ويمكن التأكد من صحته أو بطلانه ودلك لعرض حقيقة معينة[4].

لقد كانت فرضية قدامة بن جعفر(337هـ) في أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، منطلقا لتصور الشعرية بوصفها تحدد أركانا للشعر تتمثل باللفظ والمعنى والوزن والقافية، وكان عمود الشعر ممثلا للأسس الشعرية العربية وهي:(شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته ،والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات– والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على

---

[1] - حسن ناظم ، **المفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم )**، ص : 29.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 271.

[3] - المصدر نفسه، ص:272.

[4] - حسين خمري ، **الظاهرة الشعرية العربية ،الحضور والغياب** ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2001 ،ص:179 دمشق 2001 ،ص:179.

تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار)[1] ، لقد نقض عبد القاهر الجرجاني بنظريته ، الكثير من الأسس التي قام عليها (عمود الشعر) كما أشار إليه قدامة، إذ أن نظريته ( تدل باطنيا على تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشعر[2]، فضلا عن أن الجرجاني يصرح بذلك، فليس( بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كل كلام خيرا من كلام )[3].( والواقع أن الدرس القديم لم ير في النظام الإيقاعي ميزة في الشاعرية؛ إذ أن النظام العروضي يتيح للمبدع بناء شكليا، ويتمثل جهده الحقيقي في ملء هذا البناء بملاته التعبيرية، بحيث يتم وفق معادلة محسوبة بين الشكل الإيقاعي، والبناء الصرفي، وربما لهذا أسقط عبد القاهر الوزن والقافية من شعريته .

ومن الغريب أن البعض قد ربط الإيقاع الشعري باتضاعه في نفسه وتغيره في حاله ؛ مما جعل عبد القاهر يردد مقولة دينية وعلمية في آن واحد، في دفع مثل هذا الربط الرديء، وهي : ( إنما الشعر كلام ، فحسنه حسن ، وقبحه قبح)[4].

وقد يربط البعض هذا الاتضاع بأمور خارجية ترتبط بمجال الإنشاد الشعري في الغناء واللهو،وعلى الرغم من هامشية هذا الاعتقاد، وابتعاده عن جوهر الشعر والشعرية، نجده يعرض له كموقف،أو تفكير استغله أصحابه في مقاومة الشعر بفعل توجهات دينية مزعومة)[5].

يقول عبد القاهر:( فإن زعم أنه إنما كره الوزن،لأنه سبب لأن يتغنى في الشعر ويتلهى به، فإنا إذا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك،وإنما دعونا إلى اللفظ الجزل،والقول الفصل،والمنطق الحسن، والكلام اللين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صيغة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه ، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحليه، وإلى المشكل فتجليه فلا متعلق له علينا

[1] - حسن ناظم ، **المفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم )**، ، ص : 26.

[2] - المرجع نفسه،ص:28.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 447.

[4] - المصدر نفسه،ص:24.

[5] - محمد عبدالمطلب ، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، ص: 92 .

بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره،ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه ) [1].

وربما تكون نظرية النظم الجرجانية، أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة، كما أنها حاولت أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة –بذلك– إشكالية البلاغيين، أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى؛فعبد القاهر إذ يعالج آراء ما تقدمه في قضية المزية ويربطها بما قاله الجاحظ في القرن الثالث ويتولى بدوره في القرن الخامس الحسم النظري الدقيق لنقاش حول اللفظ والمعنى دام قرونا، فإنما يؤكد[2] من خلال كل ذلك أن جهودا متكاثفة بذلت على مر الأحقاب من أجل أن تقوم نظرية شعرية للعرب هيأ علماء أجلاء أرضيتها البيانية وزرع بذورها العلماء بالشعر،وأسس لها الجاحظ وخصها نقاد كبار بالدرس والنظر والاستنباط،حتى جاء عبد القاهر الذي مثلت مساهمته منعطفا بارزا في تثبيت دعائم تلك النظرية وإحكام بنائها،ولعل لبنة اللبنات في إضافته المنهجية والنظرية القيمة هي (النظم)بما هو مقولة جمالية قائمة على الصورة التي تحدث في المعنى لأن (... من شأن المعاني أن تختلف عليها الصور، وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون، وأنك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل،فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذا هو أغرب في صنعة خاتم وعمل شنف وغيرهما من أصناف الحلي...)[3].

( يضع عبد القاهر يده على المصطلح/المفتاح في نظرية الشعر عند العرب هو مصطلح (الصورة) بناء على ما صححه من آراء السابقين إذ ضبط بدقة سياق مصطلح (اللفظ) في خطابهم النقدي وبناء على الصلة القائمة بين ما قاله هؤلاء وقول الجاحظ الشهير على حد الشعر القائم على الصياغة والتصوير)[4] ، فيصبح المعنى بمثابة المادة الخام وتستحيل العلاقات النحوية أدوات يسخرها الشاعر لتشكيل المعني على هيئة ما،ومنه يرى الجرجاني أن علاقة الشاعر باللغة علاقة الصانع الحاذق بالمادة الخام، فهو يعيد تشكيل المادة الخام والمتمثلة في الألفاظ وهذه الأخيرة لا يصنعها ، فهي موجودة قبله

[1] - حسن ناظم ، **المفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم )**، ص : 26.

[2] - أحمد الود ريني، **قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعرعند العرب من الأصول إلى ق7هـ-13م،ج2**، ص: 961 -962.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر،ص: 481.

[4] - أحمد الود ريني، **قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعرعند العرب من الأصول إلى ق7هـ-13م** ، **ج2**، ص : 961.

ومتواضع على معانيها، إلا أنه يعيد نسجها في علاقات جديدة بهدف إنتاج دلالة جديدة،وهنا يظهر التمايز بين شاعر وشاعر ، وكلام و كلام.....

لقد كانت نظرية النظم الجرجانية مركز إلهام وتطوير للكثير من الأفكار اللاحقة، وهذا أدونيس يعمد إلى تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم وذلك للتعرف على شعرية النص الأدبي، وقد اعتمدت محاولته على التمييز بين وظائف الكلام ، ويصنفها إلى ثلاث وظائف:- الإخبارية (الإعلام – الرواية... ).

– البرهانية (التحليل – التدليل... )

– التخييلية (الجمال– الشعر..) وتكمن خاصية الشعر– طبقا لما سلف– في الابتعاد عن اللغة بوصفها أداة للتواصل المنطقي والاقتراب من لغة غامضة وغير منطقية فتتغلب اللغة الأخيرة على محدودية اللغة الأولى من خلال ما يسمى بـ (المجاز)،وهذا المجاز(يشحن اللغة بطاقة جديدة وإنه يضفي أسماء ووقائع ليس لها اسم اللغة العادية، وإنه يسمى، إلى ذلك، أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة[1].

ولا يخرج المجازعن هذا الأمر،لأن(..هذه المعاني التي هي الاستعارةُ والكنايةُ والتمثيلُ وسائرُ ضروبِ المجاز من بعدها من مقتضيات النظمِ.وعنها يَحْدُث وبها يكون...)[2].

وهي(أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام إن لم يقل كلها،متفرعة عنها وراجعة إليها، وتأتيها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها)[3].

هكذا يتضح من موقف الجرجاني أن حقيقة الإبداع في الشعر ينبغي بأن تلتمس في الشعر ذاته لا خارجه...ولئن كانت ضروب المجاز قد كرست وفرضها المبدعون،فإن الجرجاني قد صاغ الأمر صياغة نظرية وجعله عنصرا فاعلا في صياغة الشعر ومحركا لمستويات الإبداع [4].

---

[1] - حسن ناظم ، **المفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم )**، ص : 29.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 393.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ، تح:محمود محمد شاكر، ص: 27.

[4] - البشير بن عمر، **الجرجاني و الفعل الشعري صياغة و تقبلا** ،أعمال ندوة، ص:201 .

وصفوة القول، قد كان اهتمام العلماء بإعجاز القران الكريم عظيما،فبذلوا فيه أقصى جهودهم ،فكان ذلك أكبر عامل في نضوج نظرية النظم في أذهانه ،فإن سبقوا عبد القاهر الجرجاني في الاهتمام بها فقد كان له الفضل في إرساء دعائم تلك النظرية وتعميق أسسها؛ فكانت تلك النظرات التي سبقته بذور وأفكار أولية عبدت له الطريق ، نماها وأضاف إليها حتى أصبحت لديه نظرية متكاملة الجوانب ، وأصبحت حين تنسب لا تنسب إلا إليه.

وخلاصه ما قرره عبد القاهر في نظريته :

- أنه لا فصل بين الكلام ومعناه، ولا بين الصورة والمحتوى.
- أن البلاغة في النظم لا يكون(في الكلمة المفردة ،ولا في المعنى المجرد الواحد).
- إنما يكون النظم في ائتلاف (اللفظ والمعنى معا في سياق معين).
- إن النظم هو توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه فيما بين معاني الكلام،وقد أخذ عبد القاهر يعرض لوجوه تركيب الكلام وفق الأحكام النحو مستنبطا الفروق بينهما، عارضا لأسرار المزية والحسن والبلاغة فيها ،إلا أن أحمد بدوي يتخذ موقفا مخالفا لهذا الرأي إذا أخذ على عبد القاهر في نظريته وأنها توحي معاني النحو بين الكلم،عدم توضيحه السبب التي جاءت عليه تلك المعاني والوقوف على سر جمالها ومعرفة مكمن(المزية والفضل لما كان لها ذلك إذ يقول: كان لنا ما نأخذه على عبد القاهر فذلك هو أنه لم يقف عند معاني النحو يبين أسرارها ، ووجوه جمالها ،في معظم ما عرضته من الأمثلة أن النظم هو توخي معاني النحو،فإذا كان قد ذكر فيما جاء به من الأمثلة أن النظم هو توخي معاني النحو ، فإنه لم يشرح معنى هذا التوخي والتوخي ولا سر جماله، إذا كان عبد القاهر يريد أن يقنعنا بأن النظم هو توخي معاني النحو، وأن مراتب البلاغة تتفاضل من أجله،فإن واجبا عليه أن يرينا سر جمال النظم،وأن يجعلنا نشعر بحسنه وفضيلته...)[1].

ومهما يكن من أمر فإن( فكر عبد القاهر في كل الموضوعات النقدية والبلاغية التي عالجها تلتقي على فكرة واحدة أصلية وصائبة هي (النظم) .الذي يعني بلغة عصرنا (النص) أو (السياق) أو (وحدة القصيدة) وما إلى ذلك من مصطلحات وقد تجلى ذلك في مناقشة إياه

[1] - أحمد أحمد بدوي، **عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية** ، ص:116-117 .

فكان صاحب رؤية واضحة فيها تدل على تفكير ناضج ووعي شامل وذوق رفيع،أفق واسع)[1].

وقد توصل عبد القاهر أن إعجاز(القرآن الكريم) في حسن النظم؛ إذ المعاني لا يحسن لها التأثير في النفس إلا إذا راعى المتكلم حسن نظمها وذلك بترتيب المعاني في النفس، كما أنه رفض أن يكون الأصل في الإعجاز هو الاستعارة أو الفواصل أو المجاز ...فقد رد الإعجاز في كل هذه العناصر السابقة مجتمعة في نظرية واحدة وهي نظرية النظم وقد احتل عبد القاهر( الطليعة في هذا الميدان فنظرية النظم كأساس لدراسة القرآن من جوانبه الفنية،ومظاهره وأسسها النفسية،أخذت حظها عند عبد القاهر الجرجاني، واكتملت على يديه ،حيث أن النظرية أصبحت تنسب إليه.وحق لعبد القاهر مثل هذا الافتخار،فهو الذي أخرج الدراسات القرآنية في ميدان الإعجاز،والبلاغة العربية،إلى الاحتكام إلى الحس الفني والذوق العربي الأصيل)[2].

### 3-3-3: شعرية الصورة الفنية:

أثرى عبد القاهر الجرجاني البلاغة العربية والبيان العربي، بما ألف في النحو والصرف والبلاغة والنقد، وبما عرض له من أحكام نقدية دقيقة، على الأساليب ومختلف ضروب البيان، وهو علم من أعلام الفكر الإسلامي، أرسى نظريته المشهورة وهي نظرية النظم والتي أدار عليها مباحث اللفظ والمعنى والصور البيانية وعلى رأسها إعجاز القرآن.

إذ(يخطئ من يرى أن الأدبية في اللفظ، ويجعله فوق المعنى، ويخطئ من يعتقد أن المعنى وحده يصنع الأدبية، ويذهب إلى أن المسألة مسألة نظم وتأليف، وأن هناك بعدا ثالثا، وهو بعد الصورة التي تجمع بين اللفظ والمعنى بشكل لا انفصال له. وهذا هو معيار

[1] - ربى عبد القادر الرباعي، **المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي**،ص:198.

[2] - عمر السلامي ، **الإعجاز الفني في القرآن**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،دط-1980م،ص:63.

الأدبية الذي يجب أن نبحث عنه في تحليل خطاب الأدبي، والنقد الأدبي الحديث يتفق مع هذه النظرة)[1].

وكان موقف الجرجاني أن صهر المقولتين النقديتين اللتين كانتا تتصارعان من قبله:مقولة أنصار المعنى، ومقولة أنصار اللفظ. فاللفظة في نظره، لا يدرك جمالها إلا حسب موقعا بالنسبة لما يسبقها ولما يليها في نطاق معين وتركيب مخصوص، والمعنى لا يدرك إلا في نطاق ذلك النظام.فالنظم هو مصدر الجمال وفيه تتجلى القدرات التعبيرية والتأثيرية للغة، ولا فضل للكلمة خارج النظام.

وإذا ما تعقبنا معنى النظم في مدونة الجرجاني، نقطع بأن النظم رديف ما يصطلح عليه اليوم بالنص، بما في معنى النص من تفاعلات داخلية تحدث تأثيرها في المتقبل.[2] والأساس الذي تبنى عليه فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني هو توخي معاني النحو في الكلام، فإذا ما حدث خطأ في النظم فإنما يكون راجعا إلى معنى من معاني النحو، إذن فالارتباط وثيق بين النحو والنظم، ومن المؤكد أن بلاغة النظم تختلف من قائل لآخر وذلك تبعا لما يتوخاه وطريقته المتبعة في ترتيب الكلمات، وعلى حسب ترتيب المعاني في النفس.(ففي النظم تنطمس الحدود بين النحو والبلاغة وبين اللغة والشعر، وتتفاعل عناصر التأسيس لتنشئ نسيجا من العلاقات هو النص) [3].

ولما كان النص الأدبي هو نسيج لغوي محكم الصياغة فإن قضية اللفظ والمعنى تختفي ويظهر بدلا منها حسن النظم والقدرة على التعبير بأسلوب فني جميل،لا من خلال مكونات النص اللغوي بشكل منفصل على النص بل من خلال اللفظ والمعنى معا في النص الأدبي[4]. ويقول الجرجاني في هذا الصدد:( فينبغي أن يُنظرَ إلى الكلمةِ قبلَ دخولها في التأليف وقبلَ أنْ تصيرَ إلى الصورة التي بها يكونُ الكلِم إخباراً وأمراً ونهياً واستخباراً وتعجباً ،وتؤديَ في الجملة معنًى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلاَّ بضمَّ كلمةٍ إلى كلمةٍ، وبناءِ لفظةٍ على

[1]– مولود بغورة، **أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير** ، رسالة مخطوطة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر ، 2005–2006،ص:28.

[2] – توفيق حمدي، **موقف عبد القاهر الجرجاني من الاستعارة**، أعمال ندوة ،ص:79

[3]– المرجع نفسه،ص:50.

[4]– محمود درابسة، **التلقي والابداع: قراءات في النقد العربي القديم**، ص :20

لفظةٍ )[1]، وفي ذلك النسيج تفعل فنون البلاغة من تشبيه ومجاز و كناية وتورية و طباق و تجنيس –فعلتها – ويقرر عبد القاهر في مواضيع كثيرة من كتابه دلائل الإعجاز أن الفنون البلاغية لا تعد معجزة إلا إذا روعي نظمها الذي سلكت فيه، ونظر إليها من خلاله...ويثبت ذلك من خلال تحليله لعديد من الشواهد أن الحسن الذي نراه للتشبيه أو الاستعارة أو الكناية و نحوها من فنون البلاغة، حيث لم يتم لها ذلك وينته إلى حيث انتهى الحسن فيها والروعة والبراعة إلا بما روعي في النظم، وتوخي في وضع الكلام...)[2] .

فيؤكد الجرجاني أن الاستعارة والكناية والتمثيل من مقتضيات النظم في قوله:(..هذه المعاني التي هي الاستعارةُ والكنايةُ والتمثيلُ وسائرُ ضروبِ المجاز من بعدها من مقتضيات النظمِ. وعنها يَحْدُث وبها يكون...)[3]، وبالرغم من أنه قد بين في كتابه دلائل الإعجاز خاصة مدى أهمية المعنى في النص الأدبي، فقد رد ردا شديدا على من يقدمون الشعر بمعناه، ويقللون من الاهتمام باللفظ، إدراكا منه بأن جوهر الشعر يتجاوز مجرد اللفظ والمعنى، ليتمركز في المنطقة التي تبرز فعالية الذات التي تنشئ الكلام، وهي منطقة الصياغة[4]. والشعر قبل كل هذا فن تصويري، يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعرية، و حسن التعبير.

وقد تنبه بعض نقاد العرب إلى هذه الحقيقة عندما ذكروا أن الشعر قائم على التشبيه، يعنون الصورة البيانية[5]. فمزية الشعر عند عبد القاهر تظهر في الصور الفنية لأن:(سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ وأنّ سبيلَ المعنى الذي يعبَّر عنه سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصَّوغُ فيه كالفضةِ والذهب يصاغُ منهما خاتَمٌ أو سِوارٌ... كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتاً على بيتٍ من أجلِ معناه أن لا يكون ذلك تَفضيلاً له مِنْ حيثُ هو شعرٌ وكلامٌ)[6] يبين عبد القاهر أن تقويم العملية الإبداعية يستند إلى الصياغة الفنية، التي تقوم أساسا على

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح : محمود محمد شاكر، ص: 44.

[2] بسيوني عبد الفتاح فيود، **علم البيان دراسة تحليلية لعلم البيان**،ط2،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة–مصر،1998م ، ص: 45.

[3] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، المصدر السابق، ص: 393.

[4] لمياء بلعوجة، **بين نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني وبنية النص الفني ليوري لوتمان**، ص:16–17.

[5] محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن4هـ**، منشأة المعارف،الإسكندرية، دط،دت، ص:389.

[6] عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 254–255

التلاؤم والتمازج بين اللفظ والمعنى معا دون إهمال أحدهما على حساب الآخر، ويضرب مثالا لتوضيح ذلك مشبها التصوير والصياغة في الكلام الفني بالصياغة في الصناعات اليدوية كعمل الصائغ أثناء نقشه للذهب والفضة، مؤكدا من خلال ذلك إن الجودة والرداءة في الشعر راجعة أساسا إلى التصوير الفني.

وعبد القاهر في قوله هذا يسند إلى الأدب وإلى الشعر بصفة خاصة وظيفة جمالية خالصة، مؤكدا أن ما يكسب المعنى[1] صفة الشعر شيء لا يعود إلى جوهر المعاني أو مادتها، إنما تشكيلها المتميز الصوتي والدلالي، إلى جانب ما يقوم به الخيال الشعري عند المبدع من دور في تشكيل الصور وصوغها، ومن ثم تأثيرها على المتلقي.(وليست الصورة شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور)[2].

إن الصورة الشعرية عند عبد القاهر هي نتاج تفاعل شديد التعقيد بين ذات الشاعر وعواطفه، فكره وتجاربه، ومتى كان الشاعر قادرا على مزج الواقع بالخيال والانفعال كان أصيلا في صوره الشعرية وفي تحديد عبد القاهر معنى النظم تتضح معالم الصورة، فقد كانت نظريته النظم حبلى بمولود اسمه الصورة الشعرية[3].

ولعبد القاهر الجرجاني نظرات صائبة في مجال "الصورة الفنية" ،لما تحتوي عليه من عناصر الانبهار الفني الذي يستحوذ على مخيلة المتلقي ويثير انفعاله، حتى أننا في هذا العصر عندما نعود إلى مؤلفاته في الصورة (إنما هي عودة إلى نص لم يفقد جدته، نص يثير التساؤلات والمشاكل أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة، نص يفتح باب الاجتهاد ويتركه كذلك، ولم يحاول إغلاقه إلا بعض المتأخرين، وهكذا فعندما نحاول الاجتهاد مرة أخرى فإننا

---

[1] رشيد بلعفية، **الصورة الفنية قديما وحديثا** ، مجلة المعنى مجلة أدبية محكمة ، المركز الجامعي خنشلة– الجزائر، العدد الأول جوان 2008 ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص:187.

[2] إحسان عباس، **فن الشعر**، دار الثقافة،بيروت،ط1959،2م،ص:230.

[3] طانية حطاب، **الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني**، جسور المعرفة، جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم(الجزائر)،ص192.

نعود إلى سنة عريقة من البلاغة)[1]، (لقد جعل الجرجاني الصورة ثالثة لثنائيتي اللفظ والمعنى وأقرّ بهما كتعبير عن عن كيفية النظم)[2].

وهو ما سنحاول التطرق له في هذه الدراسة بتناولها عن طريق مقتضيات النظم وهي كما أقرها الجرجاني التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية إذ أنه لم يدرس الصورة بشكل منفرد، وإنما درسها في إطار النظرية العامة للنظم والصياغة...فقد جعل منها عنصرا حيويا في الشعر أو في الخلق الفني عامة.

**1-جمالية الصورة الاستعارية:**

لقد تفطن الجرجاني إلى ما لم يتفطن إليه سابقوه إذ أدرك الدلالات الثانوية والظلال التي تحدثها الاستعارة في النص حتى لكأنها تتطلبها الصياغة ويستدعيها السياق. فالنص هو ميدان الكشف عن الاستعارة، والاستعارة هي قوة خلق وإبداع في النص، تؤدي وظيفتها داخل التجربة الإبداعية كاملة، أي داخل النص حيث تؤدي أغراضا لا يمكن أن تؤديها العبارة الحقيقية إذا ما جاءت في نفس موضع الاستعارة من النظم أي من النص. وأهم أفعالها أنها تشكل مواقف نفسية ورُؤى إنسانية يطلبها السياق أو الموقف المراد التعبير عنه في النص:( فإذا كان المعنى أولا في النفس، وجب أن يكون الدّال عليه أولا في النطق)[3] .

فالاستعارة ليست زخرفا يستعمله المبدع بعد تحصيل المعنى الذي يريد ،كما كان يذهب إلى ذلك النقاد والبلاغيون الذين سبقوا الجرجاني، وإنما هي تعبير فنيّ، ينشأ في وقت واحد مع النص ساعة شعور المبدع بضرورة التعبير[4](اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ،ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله اليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية)[5] .

---

[1]رشيد بلعفية، **الصورة الفنية قديما وحديثا** ، ص:188.

[2] طانية حطاب، **الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني**،ص:192.

[3]عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ،ص: 56.

[4]- توفيق حمدي، **موقف عبد القاهر الجرجاني من الاستعارة**، أعمال ندوة ،ص:80.

[5]- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر، ،ص: 29.

والناظر إلى هذا التعريف يجده قريبا من تعريفات السابقين، فالاستعارة نقل للكلمة من معناها اللغوي إلى معنى آخر لم تعرف به، وكما هو واضح ليس في هذا التعريف إشارة إلى القرينة ولا إلى العلاقة وهي التشبيه، وليس معني ذلك أن عبد القاهر الجرجاني لم ينبه إليها لأنه قد ذكرها في مواطن أخرى.

وعلى هذا فالاستعارة إلى هنا لا تعني سوى نقل الكلمة من معناها الذي عرفت به إلى معنى آخر غير ذلك المعنى، أو هي استعمال الكلمة في غير ما وضعت له أساسا ،هذا النقل أو هذا الاستعمال لا يكون ثابتا وإنما هو بمثابة العارية. لكنه بعد الإمعان في الشرح و التفصيل في الاستعارة نجده يبين حقيقة الاستعارة وأنها ليست مجرد النقل وإنما هي ادعاء، وكأنه أراد بتعريفه الأول أن يكون مدخلا لتوضيح معنى الاستعارة.

وقد فصل عبد القاهر الكلام على الاستعارة فوضح أهميتها وبين أنواعها مع الأمثلة والشواهد المناسبة فوجد أن كل مزية لحسن الكلام يعود الفضل فيها إلى التشبيه أو التمثيل أو الاستعارة:(فإن هذه أصول كبيرة ، كان جل محاسن الكلام –إن لم نقل كلها– متفرعة عنها، وراجعة إليها وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها في جهاتها)[1].

والاستعارة عند صاحب نظرية النظم ضربان: مفيد وغير مفيد، أما غير المفيد فلا يعدو أن يكون نوعا من التوسع في المواضعة التي تحدث ضمن اللغة وهو غير مقصور على لغة بعينها ولا يعتد به في مجال الإبداع أما الاستعارة المفيدة فقد كان حديثه عنها مسهبا وإطراؤه لها عظيما فهي حسب الجرجاني صورة من صور العقل لا تتأتى إلا للفحول من الشعراء وتتأبى على من هم أقل نبوغا، إنها عند الجرجاني مجال الإبداع الشعري وعنوان جودته، وهي النواة التي يتولد منها النص وبها يستشرف آفاقا ما كان يستطيع ارتيادها لولاها، إذ يقول:( اعلم أنّ الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول، وهي أمَدُّ ميداناً، وأشدُّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسعُ سعَةً وأبعد غَوْراً، وأذهبُ نَجْداً في الصِّناعة وغَوْراً، من أن تُجمعَ شُعَبها وشُعُوبها، وتُحصَر فنونها وضروبها، نعم، وأسحَرُ سِحْراً، وأملأ بكل ما يملأ صَدْراً، ويُمتع عقلاً، ويُؤْنِس نفساً، .....وإنَّكَ لَتِجِدُ اللفظة الواحدة

[1] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر ،ص:27.

قد اكتسبتَ بها فوائد حتى تراها مكرّرة في مواضعَ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفردٌ، وشرفٌ منفردٌ، وفضيلةٌ مرموقة، وخِلاَبةٌ موموقة)[1] .

ويواصل قوله هذا شارحا خصائص الاستعارة المفيدة وذلك بأنها تعبر عن معاني كثيرة بألفاظ يسيرة ، وتضفي على الكلام جمالا وبهاء لا يكون له من دونها، فهي تبعث الحياة في الجماد ، وتجعل المعاني الخفية واضحة جلية ( ومن خصائصها التي تُذكرَ بها، وهي عنوان مناقبها، أنَّها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرجَ من الصدَفة الواحدة عِدّةً من الدُّرَر، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحد أنواعاً من الثَّمر...)[2].

ويقول في موضع آخر(إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية مجردة تدركها العقول النيرة)[3]، وبهذا المفهوم الجرجاني للاستعارة المؤثرة في المتلقي نكون أمام لغة شعرية لها كثافة تحجب النظر عندها، ولا تسمح له باختراقها، وهو شيء قريب من السحر لأنه يتحرك خارج إطار العقل حيث يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين والمعرق، وهو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها بالأشخاص الماثلة...[4]

فجمال الاستعارة عند الجرجاني كما يقول قمة التأثير وغاية في الألق، فيها ترى الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والمعاني الخفية بادية جلية. ذلك أن بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل عند الجرجاني مرتبطة بقدرتها على التجسيم والتصوير، أو التقديم الحسي للمعنى. والجرجاني في مقوله هذه يعلي من شأن الاستعارة ويبين قيمتها وفضلها وما تحدثه من أثر في جمال الكلام وأنها ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعبا بكلمات وإنما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر ،ص:42.

[2] المصدر نفسه ،ص:42.

[3] المصدر نفسه ،ص:33.

[4] محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**،الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان،ط1– 1995م.،ص104–105

ويؤكد أنه ما كان ليتأتى ذلك الجمال والحسن إلا من خلال النظم، ويشرح ذلك كعادته بشواهد من القرآن الكريم والشعر.

فقد حاول الجرجاني مناقشة بعض النصوص القرآنية على ضوء فكرة النظم، لتبيين سر الإحكام في بنائها، من ذلك مناقشته للآية القرآنية التي تصور انتهاء طوفان نوح الذي أغرق أعداءه الذين لم يسمعوا نصيحته، هذا الموقف يصوره القرآن الكريم في قوله تعالى: ((وقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعي ماءَكِ ويا سَمَاءُ أَقْلِعِي وغَيض الماءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ واسْتَوَتَ عَلَى الجُودِيَّ وقِيلَ بُعْداً لِلقَوم الظَّالِمين)).[هود : 44]، يناقش عبد القاهر سر بلاغة هذه الآية، قائلا: (... أنك لم تَجدْ ما وجدتَ منَ المزيَّةِ الظاهرة والفضيلة القاهرة، إلا لأمرٍ يرجعُ إلى ارتباطِ هذه الكلمِ بعضِها ببعضٍ، وأن لم يعرضْ لها الحسن والشرفُ، إلاّ مِنْ حيثُ لاقتِ الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة. وهكذا إلى أن تستقرِبَها إلى آخرِها وأنَّ الفضلَ تَنَاتَجَ ما بينها، وحصلَ من مجموعها.))[1].

فالإمام هنا يؤكد أنه لا يمكن أن يكون إعجاز الآية راجعا إلى بلاغة ألفاظها، ذلك أننا نستطيع أن نأخذ كل لفظ منها على حدة، فنجده لفظا عاديا، وبتأمل هذه الكلمات مثل (ابلعي) أو (قيل)أو (استوت)... فإننا نجدها كلاما عاديا مما تستعمله اللغة العادية في بناء أساليبها وتراكيبها، ولكن موطن الإعجاز الحقيقي، يرجع إلى جمال النظم في التركيب، وشدة المواءمة بين اللفظ والمعنى التي تكمن وراء التعبير.

ومثال آخر من الشعر نأخذ قوله:<< يقول سبيع بن الخطيم التيمي:

"سالَتْ عَلَيْهِ شِعابُ الحَيّ حينَ دَعا ... أَنْصَارَهُ بِوُجوهٍ كالدَّنَانِيْرِ"

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفِها وغرابتها إنَّما تمَّ لها الحسنُ وانتهى إلى حيثُ انتهى بما تُوخِّيَ في وضعِ الكلامِ من التقديمِ والتأخيرِ . وتجدُها قد مَلُحَتْ ولَطُفَتْ وبمُعاونةِ ذلك ومؤازرتهِ لها . وإن شككْتَ فاعمدْ إلى الجارِّين والظرفِ فأزِلْ كلا منها عن مكانِه الذي وَضعه الشاعرُ فيه فقلْ : سالتْ شعابُ الحيَّ بوجوهٍ كالدَّنانير عليه حين دعا أنصارَهُ . ثم انظر كيفَ يكونُ الحالُ وكيف يذهبُ الحسنُ والحلاوةُ وكيف تَعدَمُ أرْيَحيتك التي كانت وكيف تذهبُ النَّشوةُ التي كنتَ تجدُها))[2].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ،تح: ياسين الأيوبي، ،ص: 98.

[2] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 99.

وسبب الحسن هنا لم يكن لأنها وقعت موقعا مناسبا في النظم بل لأنه أيضا قد قدم الجار المجرور (عليه) ليفيدنا تأكيد تدفق أهل الحي وعظيم مكانته عندهم، وكلمة الشعاب تدل على الكثرة .فكل ما وجد في الحي بجميع شعابه قد أقبل على الممدوح مسرعا طليق المحيا تأكيدا للمكانة العالية التي يحظى بها الممدوح فهو( مطاعٌ في الحيَّ وأنهّم يُسرعون إلى نُصرتهِ وأنه لا يدعوهُم لحربٍ أو نازلِ خَطْب إلا أتَوه وكَثُروا عليه وازدحموا حَواليه حتى تجدَهُم كالسيُّولِ تجيءُ من هاهنا وهاهنا وتنْصبُّ من هذا المسيلِ وذلك حتّى يَغَصَّ بها الوادي ويطفَحَ منها)[1].

نخلص إلى أن مفهوم الجرجاني للاستعارة مفهوم يقوم على وظيفتها الدلالية وعليها انبنى تقسيمه لها استعارة مفيدة وغير مفيدة كما اعتبرها في كل الأحوال تركيبا لغويا اسناديا يقوم على تنافر دلالي ظاهري كما اعتبرها جزءا من السياق الذي تتفاعل مع كل عناصره فلم ينسب إليها الشرف والمزية وحدها بل اعتبر ذلك محصلة تعالق وحدات السياق بما يراعي بينها من اختيار موفق بين إمكانات نحوية أو تركيبية(إن المزية الجليلة والروعة التي تدخل النفوس في الكلام ليست لمجرد الاستعارة ولكن للطريقة التي صيغت بها هذه الاستعارة) أو للصياغة والنظم بصفة عامة[2].وهكذا كان اهتمام الجرجاني بالاستعارة. اهتماما كبيرا لم تنله عند غيره من علماء البيان والبلاغة.

**2- جمالية الصورة التشبيهية والتمثيلية:**

يعتبر التشبيه من أهم الأنواع البلاغية لدى دارسي الأدب والبلاغة، لما له من دور في تقريب الصور الحسية والمعنوية إلى الأذهان، فقد حظي بعناية النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين، إذ يعد من الفنون الأولى التي اهتموا بها، ونظروا إليه نظرة إعجاب وإكبار كما أعطوه مكانة عالية وجعلوه دليلا على الشاعرية ، مما أسفر ذلك على دراسات كثيرة عندهم مثل دراسات الجاحظ والمبرد والرماني والباقلاني وأبي هلال وعبد القاهر وغيرهم حفلت كلها بدراسات تفصيلية لفن التشبيه ...

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ، ص: 75.

[2] يوسف أبو العدوس،**النظرية السياقية للاستعارة وتماثلاتها في كتابات عبد القاهر الجرجاني**، أعمال ندوة،ص: 119.

ولعل هذا الأخير كان له الفضل في تمام نضج هذه الدراسات وكمالها إذ تعد من أوسعها وأكثرا عمقا وتحليلا. يعرف عبد القاهر التشبيه فيقول:(اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما : أن يكون من جهة أمربيَّن لا يحتاج إلى تأوّل والآخر: أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأوّل)[1] والناظر في بحوث عبد القاهر يرى أن التشبيه ولاسيما التمثيل لا يمكن أن يكون حقيقة وإنما هو تخيل في أغلب صوره البديعة.

ويتضح ذلك في تقسيمه للتشبيه إلى الضربين السابقين، إلا أنه إذا كان الأول يحتاج إلى تأول وبالتالي يمكن إدراكه بسهولة ويسر، فإن الثاني وهو التمثيل لا يحصل إلا بضرب من من التأول وإطالة النظر وإجالة الفكر، وأحرى بهذا اللون أن يكون من المجاز القائم على الربط بين الأشياء ربطا ذهنيا والانتقال من معنى إلى آخر.[2]

ويمضي عبد القاهر في تبيين وتوضيح هذين القسمين مستمدا في سبيل توضيح ذلك نماذج كثيرة من الشعر، ولعلنا نوجز ذلك التقسيم في النقاط التالية:

**الضرب الأول من التشبيه :**

من جهة أمرين لا يحتاج إلى التأول وهو عدة أنواع نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

1-تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، كتشبيه الشيء إذا استدار بالكرة أو بالحلقة.

2-التشبيه من جهة اللون وهذا يتعلق بالألوان كتشبيه الخد بالورد، والشعر بالليل، والوجه بالنهار.

3-التشبيه من جهة الصورة واللون معا، كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنور وذلك من خلال قول الشاعر: وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى كعنقودِ مُلاّحيةٍ حين نوّرا

4-التشبيه من جهة الحواس بمعنى كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس كتشبيه صوت بعض الأشياء بصوت غيره، مثال ذلك قول ذي الرمة في تشبيهات الأصوات:

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر ، ص: 90.

[2] المصدر نفسه،ص:126.

كأن على أنيابها كل سُجرة صياح البوازي من صريف اللوائك[1]

فالشاعر هنا يشبه صريف أنياب البعير بصياح البوازي . ومن هذا النوع ما يتعلق بحاسة التذوق كتشبيه بعض الفواكه الحوة بالعسل والسكر، ومنه ما يتعلق بحاسة اللمس كتشبيه اللين الناعم بالخز، والخشن بالمِسح[2]. ومنه ما يتعلق بالشم كتشبيه رائحة بعض الرياحين برائحة الكافور.

في هذه الأنواع لا يحتاج التشبيه إلى تأول، ووجه الشبه يعرف بلا إعمال فكر فلا يخفي أن الخد يشبه الورد في الحمرة ، وأن تشبيه الرجل بالأسد .يكون في الشجاعة[3].

أما الضرب الثاني من التشبيه :وهو الشبه الذي يحصل بضرب من التأول: وهو **التمثيل** ،إذ استطاع عبد القاهر بما أوتي من موهبة كبيرة وذوق رفيع وعلم واسع أن يفرق بين التشبيه والتمثيل ويضع حدودا تفصل بين لون وآخر.. يقول عبد القاهر في ذلك (.. ثم إن ما طريقه التأول يتفاوت تفاوت شديدا ،فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ، ويعطي المقادة طوعا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء ... ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويعمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة). إذن فالجرجاني يرى أن الضرب الثاني من التشبيه ينقسم إلى ثلاثة أقسام :

1-ما يسهل الوصول إليه:

ومثال هذا النوع لقولك( هذه حجة كالشمس في الظهور) إذ شبهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها ،وهذا التشبيه ليس على درجة التشبيه الذي جاء به قولنا (الشعر كالليل)،إذ أن هذا الأخير لا يحتاج إلى تأول أي إعمال فكر في توضيح المراد هي التشبيه، أما الأول فإنه في حاجة إلى التأول وذلك بأن تقول:( حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام أن يكون

[1] (السُحرة ) و( السحر) من ثلث الليل الآخر إلى طلوع الفجر. و( اللوائك ) جمع ( لائك) و( لائكة ). وهو أهون المضع، أوضع الشيء الصلب تديره في فمك . يعني النوق وقد كلت وتعبت وصكت أنيابها ، فيسمع لها صريف ( عبد القاهر الجرجاني ،هامش **أسرار البلاغة** ،ص:91) .

[2] المِسح :بكسر الميم وسيكون السين وهو الكساء من الشعر الخشين .

[3] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر ،ص: 91.

دونها حجاب ونحوه ،مما يحول بين العين وبين رؤيتها ، وذلك يظهر الشيئ لك إذ لم يكن بينك وبينه حجاب ، ولا يظهر لك إذا كنت من وراء حجاب)[1].

2-ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل كقولنا في صفة الكلام : ألفاظ كالماء في السلاسة و كالنسيم في الرقة، وكالعسل في الحلاوة ،ويريد عبد القاهر الجرجاني بذلك أن اللفظ لا يستغلق ولا يشتبه معناه، ولا يصعب الوقوف عليه، وليس بغريب وحشي يستكره لكونه غير مألوف، أو لكونه حروفه مكررة، أوبها تنافر يثقل على اللسان، لهذا صار كالماء الذي يسوغ في الحلق ،والنسيم الذي يسري في البدن ، ويتخلل المسالك اللطيفة منه، ويريح القلب ويشرح الصدر، وفي هذا كله تأول ورد شيء، وهنا أدخل قليلا في حقيقة التأول من التشبيه الحجة بالشمس .

3-ماتقوى فيه الحاجة إلى التأول :حتى لا يعرف المقصود من التشبيه فيه ببديهة السماع، فنحو قول كعب الأشقري وقد أوفده المهلب على الحجاج، فوصف له بنيه وذكر مكانهم من الفضل، والبأس ،فسأله في آخر القصة : قال :فكيف كان بنوا المهلب فيهم؟ قال: كانوا حماة السرح نهارا، فإذا أليلوا ففرسان البيات، قال: فأيهم كان أنجد ؟ قال :كانوا كالحلقة المفرغة لا يدري أين طرفاها، فهذا كما ترى ظاهر الأمر في فقره إلى فضل الرفق به والنظر. ألا ترى أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة، وليس كذلك تشبيه الحجة بالشمس)[2] .

ذلك أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجد.. فعبد القاهر يرى أن جهات الاختلاف بين المشبه والمشبه به كلما كانت كثيرة كان التشبيه أجود لأنه يحتاج إلى إطالة نظر وإجالة فكر وتكون النفوس به ألصق لأنها ستدركه بعد عناء.

لقد تعمق الجرجاني في الحديث عن التشبيه ومختلف ضروبه ذاكرا أمثلة كثيرة ومتنوعة محللا خصائصها بطريقة رائعة، كما أنه لا يفصل بين نظرية النظم والتشبيه، فهو يرى أن بعض التشبيهات إذا غيرت أو أصابها التقديم والتأخير فقدت كثيرا من مزاياها فكانت عنايته بهذا الجانب كبيرة، والجرجاني فيما سبق يميل إلى الضرب الثالث من التشبيه الذي يحتاج

[1]، عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر ص :93.

[2]المصدر نفسه ، ص :93.

فيه إلى تأمل طويل ونظر دائم(..ألا ترى أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة..)[1].( ولم يفصل عبد القاهر في تبيان أوج التفاوت بين تلك الأمثلة التي تحتاج إلى تأول، وهذا هو النوع الثاني عنده، أي التمثيل)[2]، والتمثيل هو التشبيه الذي يكون الشبه فيه منتزعا من العقل وغير حقيقي ويحتاج إلى تأول، وأنه تشبيه خاص فكل تمثيل تشبيها وليس كل تشبيه تمثيلا، ومن ثمة تأتي بلاغة من أن المزية فيه أبدا تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه[3].

ففي قول ابن الخطيم:

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى كعنقودِ مُلاّحيةٍ حين نوّرا

فهذا تشبيه حسن، ولا نقول تمثيل لعدم حاجة وجه الشبه إلى تأول.

بينما قول ابن المعتز:

اصبر على مضض الحسو د فإن صبرك قاتله

فالنار تأكل بعضها إن لم تجد ما تأكله

ورأي عبد القاهر الجرجاني في التمثيل يختلف عن رأي الجمهور، إذ أنه يرى أن التمثيل ما كان الوجه فيه محتاجا إلى تأول أي منتزعا من لازم الصفة ،ولا يكون كدلك إلا إذا كان وجه الشبه فيه منتزعا من متعدد سواء أكان حسيا أو غير حسي، إنه( يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بُعد المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئِم والمُعرق.

وهو يريك للمعاني المُمثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس ،ويُعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعتين، والماء والنار مجتمعتين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهةٍ ماءً ومن أخرى نارًا، كما يقال:

أنَا نارٌ في مُرْتَقَى نَظَرِ الحا سِدِ، ماءٌ جارٍ مع الإخوان

وكما يجعل الشيء حُلوًا مُرًا، وصابًا عسلاً، وقبيحا حَسَنًا، كما قال:

---

[1]عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر ،ص :93.

[2]أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا)**،. ص:245.

[3]عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ، تح: محمود محمد شاكر ، ص: 132.

حَسَنٌ في وجوه أعدائه أقْ بحُ من ضَيفه رأتْه السوامُ)[1]،ويكشف الجرجاني بالبحث والدراسة عن تأثير كل من التشبيه والتمثيل في نفوس السامعين، إذ رأى أن الأسباب وراء تأثير التشبيه تكمن في(أن أنس النفوس موقوف على أن يخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء، تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع)[2].

وعن التمثيل باعتباره أحد أنواع التشبيه فهو جميل مؤثر في نفس المتلقي المتذوق، فهو يحوجه إلى طلبه بالفكرة وإعمال الذهن، وهو الأمر الذي يؤدي إلى اللذة العقلية، وفي ذلك يقول:( إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتياجه أشدّ ومن المركوز في الطبع أن الشيء، إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه)[3].فكلما كان التمثيل ألطف كان امتناعه على المتلقي أكثر، وإباؤه أظهر واحتجاجه أشد[4].

وبهذا يكون التشبيه جميلا مؤثرا مصورا، وهو عنصر بارز من عناصر الصورة الفنية، وقد اعتنى به النقاد عناية فائقة وكانت نظرتهم إليه نظرة واعية مدققة وحللوه ووضعوا المعايير الجمالية له على نحو ما صنع عبد القاهر الجرجاني، كما تحدثوا عن وظائفه التي تتمثل في تصوير المعنى وتجسيمه وتقديمه ليقتنع المتلقي ويتأثر به أبلغ التأثر[5].

كما نلمح هنا هذا التمازج الرائع بين الذوق المرهف الأصيل في النقد والمتعمق في غايات الكلام والمدرك في الوقت نفسه لتأثير جمالية التصوير البلاغي البياني من جهة، ومن جهة أخرى وبين ذهن ناقد يرجع الجمال في التشبيه والتمثيل إلى قدرته التصويرية على تقديم المعنى أمام الأعين وفي الأذهان، مما يحدث الاقتران بين المعنوي والحسي وبين

---

[1]عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر ، ص: 132.

[2]المصدر نفسه ،ص:121.

[3]المصدر نفسه،ص:142.

[4]جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط3 ،1990م،ص:325.

[5]أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا)**،،ص:203.

المجرد والملموس وهذا ما ينتج الجمالية والإبداع اللذين يحققان المتعة الحية النابضة بزخم التجدد[1].

**3.جمالية الصورة الكنـائية:**

يقرر الجرجاني في معرض حديثه عن ضروب الكلام أنه على ضربين ( ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده. .وضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده)[2]، أن مدار هذا الضرب يقوم على الكناية والاستعارة والتمثيل فكلها تلتقي عند مفهوم (المعنى ومعنى المعنى) الذي يوضحه الجرجاني بالقول(تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى، أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)[3].

فالكناية تندرج ضمن مفهوم معنى المعنى ..كما يعرفها الجرجاني بقوله:( والمُراد بالكناية هاهُنا أن يريدَ المتكلمُ إثباتَ معنىً من المَعاني فلا يذكُرُه باللّفظِ الموضوع له في اللُّغة ولكن يجيءُ إلى معنىً هو تاليهِ وردِفُه في الوجودِ فيومىءُ به إليهِ ويجعله دليلاً عليه)[4]،فيكون اللفظ المذكور علامة يستدل بها على المتلقي الحاذق على مراد المتكلم، وليس المقصود من اللفظ ذاته، كما يرى عبد الحكيم راضي أن منحنى الانحراف الدلالي في الكناية واضح، فالكناية تقدم المعنى بصورة خاصة، وتسم النص بصبغة جمالية خاصة، ويتبين أن المبدع هو الذي يقوم باختيار الألفاظ وقصد المعنى الذي يريده [5].

فتكون بذلك صورة من صور الدفع للقارئ الذي لا يُعطى المعنى جاهزا بل يعتمد على نفسه من أجل بلوغه، وذلك بتأويل الكلام وحمله على الوجه الذي يرمي إليه. ويواصل الجرجاني قوله السابق: (.. مثال ذلك قولُهم " : هو طَويلُ النَّجاد " يريدون طويلَ القامة " وكثيرُ رمادِ القِدر" يَعْنُونَ كثيرَ القِرى . وفي المرأة "نَؤومُ الضُّحى " والمرادُ أنها مُترفةٌ مخدومَةٌ لها مَن يَكفيها أمرَها . فقد أرادوا في هذا كُله كما تَرى معنىً ثم لم يذكرُوه بلفظِه الخاصَّ به

---

[1] زينب داودي، **النظرية البيانية عند عبد القاهر الجرجاني-رؤية بلاغية ومقاربة جمالية** -،مجلة إشكالات قسم الدراسات البيانية، المركز الجامعي لتامنغست الجزائر، العدد الأول ديسمبر 2012،ص228.

[2] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ، ص: 262.

[3] المصدر نفسه،ص:263.

[4] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر ،ص: 66.

[5] عبد الحكيم راضي، **العدول نظرية اللغة في النقد العربي**، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،ط1 ،2003م،ص:256.

ولكنّهُم توصَّلوا إليه بذكرِ معنىً آخر من شأنهِ أن يردُفَه في الوجود وأن يكونَ إذا كانَ . أفلا ترى أنَّ القامةَ إذا طالتْ طالَ النَّجادُ وإذا كثُر القِرى كَثُرَ رمادُ القِدر وإذا كانتِ المرأةُ مترفة لها مَن يكفيها أمرَها ردِفَ ذلك أن تنامَ إلى الضُّحى)[1] .

فعبد القاهر الجرجاني ينص هنا على ثنائية المعنى الكنائي، وعلى تعلقهما ببعضهما، حتى ليصير المعنى الثاني تابعا للأول...

ولعل ما يميز الكناية هذا الخفاء العجيب الذي يصور المعاني ويبرزها في أفخم تعبير وأبدع صورة[2]؛ ذلك أن المعنى المراد لا يتحقق بمجرد النظر إلى اللفظ الظاهر، وإنما المراد ما يفهم من ذلك اللفظ، فلا يصل المتلقي إليها إلا إذا انتقل من الظاهر إلى الباطن، فتذهب في المثال السابق مثلا(كثير رماد القدر)إلى أنه رجل مضياف، وهذا ما ذهب إليه أيضا أحمد مبارك الخطيب[3] حيث رأى أن في قولهم(كثير رماد القدر) معنى ينبئ عن معنى آخر.

ويتحول دلاليا أو ينزاح عن معناه الظاهر، وتكون الكناية بهذه الصورة انتقالا إلى دلالات متحركة لا تتوقف عند حد معين، والوصول إلى المعاني الثواني يكون عن طريق الاستدلال، وهو الذي يعتمد على فطنة المتلقي وثقافته، وكأنه يشير إلى أفق التوقع عند ياوس، وهو عندما يشير إلى ثقافة المتلقي وفطنته يجعله طرفا وشريكا في عملية إنتاج المعنى الكنائي.

ذلك أن هذا المتلقي يقوم بعملية استدلالية شاقة جدا ففي المثال السابق (كثير الرماد)يبحث عن العلاقة بين هذه العبارة بسياق الكلام، فالرماد الكثير نتيجة للنار الكثيرة، والنار الكثير لأجل طبخ كثير، والطبخ الكثير لا يكون إلا لأجل ناس كثر، ومن يطعم ناسا كثر إلا الكريم، فهذه العملية التراجعية التي يعتمد فيها على الاستدلال المنطقي تتم في الذهن بصورة سريعة، لكن هذه العملية الشاقة لا تتكرر في الكناية الواحدة عند القارئ الواحد، بل تحدث مرة واحدة في كل كناية جديدة، فهذه الكناية لشهرتها، أصبحت واضحة لا تحتاج كل هذه الاستنتاجات.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر ،ص: 66.

[2] بشير كحيل، **الكناية في البلاغة العربية**، مكتبة الآداب،القاهرة،ط2004،1،ص:1.

[3] أحمد مبارك الخطيب، **الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب**، دار الحوار، اللاذقية – سورية، ط1 2009،ص:57.

ويؤكد عبد القاهر أن شرط البلاغة أن المعنى الأول الذي تجعله دليلا على المعنى الثاني ووسيطا بينك وبينه، متمكنا في دلالته، مستقلا بواسطته يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير لك إليه أبين إشارة، حتى يخيل إليك أنك فهمته كقوله:

لا أمتع العوذ بالفصال ولا أَبْتَاع إلا قريبةَ الأجلِ

فهو لا يترك الفصيل لأمه، بل يقدمه للضيفان، وهذا المعنى يوصلنا بيسر إلى أن هذا الرجل الكريم يذبح لطالبي قراه، كما أنه لا يشتري إلا الناقة التي تذبح بعد شرائها، فهي قريبة الأجل، فالمعنى الأول دليل على المعنى الثاني، وهو معنى المعنى المعقول من اللفظ ودلالته، وهذا كناية عن الصفة كما يسميها عبد القاهر الجرجاني، ومن ذلك قول الشاعر:

وما يك فيّ من عيب فإني جبان الكلب مهزول الفصيل

وأبدع من قول هذا الشاعر:

يكاد إذا أبصر الضيف مقبلا يكلمه من حبه وهو أعجم [1]

فانظر إلى هذه المبالغة في الكناية كيف جعل الكلب يكاد يكلم الضيفان، ويرحب بهم مع أنه لا ينطق، أما مهزول الفصيل –في البيت الذي قبله–فهو كناية عن الكرم كذلك، فالفصيل ابن الناقة إلا أن كثرة الضيوف وما يشربونه من لبن النياق تجعل الفصيل مهزولا لأنه لا يشبع حليب أمه.

والأسلوب الكنائي مع إمتاعه يمتاز بالإقناع لأنه لا يأتيك بالدعوى إلا ومعها دليلها، ألا ترى أن قولهم كثير الرماد التي يكنون بها عن الكرم إنما جاءت دليلا محسوسا لإثبات هذا الكرم، وكذلك كل كناية نجد أنها جاءت دليلا عل المعنى المراد منها[2].

يقول علي الجارم: (الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيها برهانها)[3]، وأما الكناية عن موصوف فإن عبد القاهر لم يتعرض لها بالتحليل ولا التمثيل.

---

[1] فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها، دار النفائس**، عمان، الأردن،ط12 ،2009م،ص:286.

[2] زينب داودي، **النظرية البيانية عند عبد القاهر الجرجاني–رؤية بلاغية ومقاربة جمالية** ،ص:232.

[3] فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها، دار النفائس** ،ص:287.

وعموما نلاحظ على بحثه في الكناية ما يلي:

– إن وظيفة الكناية ،تكمن في خلق صورة تؤثر في نفس المتلقي والتذوق ،وهذا التأثير لا يحدث إذا كان الكلام مستعملا على التصريح ،وإن هذا التأثير كذلك لا يدرك إلا بالنظر إلى المعاني واحدا واحدا ، وتعرف محصولها وحقائقها .

– إضافة إلى التأثير في نفس المتلقي ودورها الرمزي والإيحائي ، فإن للكناية أثرا أساسيا في تقديم المعنى ،وهذا لا يخرج عن طبيعتها .فهي طريقة خاصة في التعبير تكسب المعني فضل إيضاح أو بيان لأن الفرق بين التعبير الصريح والمكنى عنه كبير . ومن هنا جاءت الكناية صورة بلاغية تقدم المعنى في إطار فني جميل[1].( ويهمنا في هذا كله المنهج الذي اصطنعه عبد القاهر الجرجاني في بحثه للكناية، وهو منهج فريد لم يسلكه البلاغيون قبله، إذ يغلب التكامل في خطوات التناول، سواء ما تعلق بتعريف الكناية أو تقسيمها على غير المعتاد، أو بيان بلاغتها وقيمتها التعبيرية في ضوء صور البيان الأخرى كالاستعارة والتمثيل، أو في إبرازه للجزئيات المتناهية والمكونة للفن الكنائي، مستعينا في ذلك بالتحليل الذي قوامه التذوق السليم للأدب العربي)[2].

وخلاصة لما سبق ذكره إن بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل عند الجرجاني مرتبطة بقدرتها على التجسيم والتصوير، أو التقديم الحسي للمعنى ويميل الجرجاني في التشبيه إلى ما يؤخذ منه الشبه، ويعده الأصل وغيره فروع.

وأما الاستعارة فإن من مناقبها أنها تريك الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة. وأما جمال التمثيل لدى عبد القاهر يجده جابر عصفور في قدرته التصويرية على تقديم المعنى أمام الأعين.

ولذا حاول أن يقنع قراءه بهذه الفكرة، ويبرز لهم جمال التمثيل الذي يعود من وجهة نظر الجرجاني إلى إخراج النفوس من خفي إلى جلي، أو أن تنقلها من شيء تعلمه إلى شيء هي أكثر به علما.

---

[1] ينظر:أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا)**، ص:239 .

[2] داودي زينب، **النظرية البيانية عند عبد القاهر الجرجاني–رؤية بلاغية ومقاربة جمالية** ، ص:234.

كما أن تركيز عبد القاهر على الجانب البصري جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسّام، ذلك أن ما تفعله تخييلات الشاعر بالمتلقي شبيهة بما تفعله التصاوير بأعين الناظرين[1].

وهكذا فقد كان عبد القاهر في بحثه للاستعارة والكناية والتمثيل واضحا جدا في تأكيد دور النظم وأن التركيب النحوي فيها ليس مرادا لم يدل عليه في الحقيقة من معان أول، وأن التعبير اللغوي فيها لم يقصد منه ما يعطيه من دلالات ظاهرية ؛ وإنما الغرض منها كامن فيما وراء ذلك المعنى الظاهر، وما يتبع من معاني ثانية تذهب بعيدا بخيال المتلقي وإعمال عقله.

[1] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** ،ص:280-283.

# الفصل الرابع: المتلقي عند عبد القــاهر الجرجـاني

**4-1: مكـانة المتلقي ودوره في النقد العربي القديم**

**4-2: صفات المتلقي عند عبد القـاهر الجرجـاني**

4-2-1: المتلقي النــاقد

4-2-2:المتلقي المتذوق

4-2-3:المتلقي الأمثل

**4-3: مثيرات المتلقي عند عبد القاهر الجرجـاني**

4-3-1: لذة النظم وأثرها في نفس المتلقي

4-3-2: أهمية الغموض الفني في بنية النص الإبداعي

**1- مكانة المتلقي ودوره في النقد العربي القديم:**

ليس خافيا على أهل الاختصاص أن الظاهرة الأدبية تقوم على أركان ثلاثة المبدع والنص والمتلقي، ولكن عندما يتعلق الأمر بالحديث عن هذا الأخير يعد ذلك من أشد الأطروحات النقدية أهمية ومن أهم المصطلحات التي تطالعنا اليوم بكثرة في دراساتنا المعاصرة.

فنظرية التلقي اليوم من أكثر نظريات الأدب أهمية،وأشدها صلة بمقياس الجودة الأدبية، فالمتلقي هو من يحدد أبعاد تلك الجودة، من خلال الصورة الأدبية فيه، وإذا ملك النص الأدبي زمام تأثيره في متلقيه، فقد حقق للأدب أدبيتة، ومنح النصوص قيمة عالية، ووفر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور، فخلود الأعمال الأدبية إنما هو خلودها في نفوس متلقيها.

والمتلقي ليس بدعا من الدراسات، فالتلقي يوجد حيثما يوجد الأدب،بل هو ظاهرة لصيقة بالفن إجمالا، وليس وليد الساعة أو اللحظة،و إن كان الاهتمام به والسعي نحو التنظيم له من متطلبات العصر،خاصة مع انصراف الجهود عن القراءة التنقيب، والركون إلى التلقي الجاهز السريع، في عصر يوسم بالسرعة والآلية.

والظاهرة الأدبية لا تتحقق فاعليتها إلا بالقارئ، فهو شريك إيجابي في إعادة الخلق النصي.الذي لا يتم إلا به، والعمل الأدبي على حد ما يرى المحدثون حركية لا نهائية، ولأجل استعراضه ودفع هذه الحركية ،لا بد من عملية حسية تسمي القراءة، وهو يدوم بدوام هذه القراءة، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق، فعملية الكتابة تتضمن القراءة لازما منطقيا لها.

وتبدو القراءة عملية تركيبية للإدراك والخلق، وهذه هي القراءة الناقدة التي تتجاوز الإعجاب، بما يروق إلى التثبت من الأثر الأدبي، وتقييمه في جملته من حيث هو تركيب لغوي، فلا يغني معها الوقوف عند الشعور بروعة النص الأدبي، ولا بمدى تحريكه لعواطف النفس وخوالجها، ولا حتى الإلمام بالمعنى الحرفي لألفاظ النص، على أهميته ولا التعلق ببيت أو بيتين من القصيدة تصادف هوى في نفس القارئ، ولا الاندهاش أمام آية أو سورة من الذكر

الحكيم، فكل هذه في حقيقة الأمر، ماهي إلا درجات من القراءة أو مراتب من مراتبها، والتي لا تبلغ حقيقة النص وجوهره[1].

أما إذا عدنا إلى التراث العربي، فإننا نجد إشارات وإمارات التلقي في هذه الدراسة أو تلك وهي على الرغم من بساطتها وعفويتها، مهمة في تنبيه الوعي إلى الاهتمام بحقل جديد في دراسة الموروث النقدي،فقد بدأ النقد العربي صلاته بالتلقي، منذ الإرهاصات الأولى التي تشكل النقد عندها، وتاريخ النقد مرتبط في نشوئه بتاريخ الشعر ،مما يؤكد أن التلقي كان لصيقا بالاثنين معا.

وكيفية تلقي النصوص، وأثر النصوص في متلقيها ،هو جوهر القضايا النقدية ،بل هو جوهر الأدب،فللنص مواصفاته وله صفاته ،وطرقه في التبيين والاستمالة ،وللمتلقي مواصفاته أيضا ،وله طرقه في فهم النص واتخاذ موقف منه،وله أيضا استعداد نفسي ،إن قلَّ أو ضعف قل التأثير وانعدم،لكن كلا من الشاعر والمتلقي يجمعهما نظام بياني واحد، هو البيان العربي ،وهذه المرجعية ولا شك توجد تفاهما بين الطرفين ،يجعل أحدهما في حوار دائم مع الآخر. فليس المفهوم الجمالي وحده، ما تصنع البنية العربية نفسها من أجله، بل يقف معه المفهوم القيمي للعمل وينسجم معه.

وعليه فالمتلقي هو الكائن المحصور،في مواجهة نظام واسع الآفاق،مطلق الإمكانات(النص)،وأمام حرية المتلقي في تقويم النص حدود اللغة،التي تجمع النص والمتلقي في حيز واحد محدد الأبعاد، وطبيعة اللغة محددة لأفانين القول، ولولا هذا التحديد ما اجتهد الأدباء في سلسلة طويلة من طرق المجال والعدول،فكل ذلك خروج عن التحديد، وهو مع ذلك موصول بإمكانات اللغة[2].

لقد أدرك نقادنا الأوائل المكانة الحقيقة للمتلقي في الظاهرة الأدبية، إذ النص الأدبي يحتاج لكي يحقق وجوده ويؤتى أكله إلى مبدع قادر على توظيف إمكانات اللغة والبلاغة، ومتلق بارع هو الآخر قادر على فك شفراته وتحسس مواطن القوة والضعف

فيه، فقد اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعا وقارئا ووضعه في منزلة مهمة من منازل الأدب، إذ يعتبر وجوده أساسيا في عملية الإبداع الفني عامة والشعري خاصة ، فهو المؤول

---

[1] - حقاين جمعة، **مفهوم النص في الدراسات الإعجازية** ،مخطوطة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة الحاج لخضر باتنة،2006 ص:178.

[2] - محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب** ،ص:47-48.

والغاية التي يقف عندها الأدب، وله دور كبير في هذه العملية إذ يحكم على الأعمال الإبداعية إيجابا أو سلبا ، ذلك أن المبدع لا يبدع من أجل نفسه ،بل من أجل متلق يعني هذا الإبداع ويفهمه ويتواصل معه ، فلولا وجود المتلقي لما وجد أي إبداع أدبي فني، وهذا الوجود وحده يمثل دورا فاعلا في عملية الإبداع.

إن مصطلح المتلقي يتطابق ومصطلح السامع في عصر الرواية عند العرب القدماء، كما يتطابق أو يتداخل بمصطلح الجمهور، وللشاعر جمهور كبير عند العرب ، فنحن نعلم أن القبائل العربية كانت تحتفل بولادة شاعر من شعرائها أكثر من احتفالها بولادة فارس من فرسانها، وهذا يعني أن للشاعر جمهورا أوليا محدودا بأفراد قبيلته الذين يستمعون إليه، ويشجعونه ويروون شعره[1].

وإذا ما توقفنا لمعرفة وإبراز دور المتلقي ومرجع اهتمام النقاد العرب القدامى به، نسترجع بعضا من صور النقد العربي القديم ؛ ونتوقف عند أنواع من المتلقين شعراء وقادة وملوك... ولكننا بحسب المنهج التاريخي سوف نبدأ الحديث بالمتلقي في العصر الجاهلي؛ إذ لا يقل دور المتلقي الجاهلي شأنا عن دور أي متلق في العصور اللاحقة، وحتى عصرنا الحالي الذي ظهرت فيه نظرية التلقي، باعتبارها علما يهتم بالمتلقي ودوره في العملية الإبداعية، إذ ليس وجود هذه النظرية من أوجد التلقي بحد ذاته، إنما تساعد نظرية التلقي على فهم دور متلقي العمل الأدبي في أي عصر من العصور أو مجتمع من المجتمعات، ولابد من الإقرار بأن المتلقي الجاهلي،كان على درجة كبيرة من الوعي ،والقدرة على الفهم والتواصل مع النتاج الشعري ، ويكفي لمعرفة ذلك ،النظر إلى الشعر الجاهلي المتميز بكل ما فيه من أساليب وموضوعات وقوالب شكلية ؛ فبما أن الإبداع الشعري لأية مرحلة مقدم للمتلقي ،ومراعيا لذوقه ومطالبه ،فلا بد أن يتناسب هذا الإبداع ،قوة ومتانة أو ضعفا وركاكة ،مع متلقيه المشارك في إبداعه ضمنيا.

لم يبدع الشاعر الجاهلي نصا شعريا سهلا مباشرا ،يصل إلى ذهن المتلقي دون جد وتعب ومثابرة ،بل كان لسان حله مع المتلقي، أن« المعنى لا يحصل لك ،إلا بعد انبعاث منك في

[1] - ظافر بن عبد الله الشهري، **من صور التلقي في النقد القديم** ، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل( العلوم الإنسانية والإدارية)، المجلد الأول–العدد الأول– مارس 2000م، ص:59.

طلبه، واجتهاد في نيله »[1] فكان نصه مليئا بما أسمته نظرية التلقي ،الفجوات أو الفراغات التي يقوم المتلقي بسدها. ولم يكن المتلقي الجاهلي قاصرا عن أداء دوره إنما تمكن من سد هذه الفجوات وفهم مغالق النص الشعري الجاهلي، لمشاركة الشاعر في إبداعه.

وقد رويت في كتب الأدب الكثير من الأخبار التي تدل على قوة إدراك المتلقي الجاهلي، وقدرته على الفهم العميق، وفي ذلك يذكر لنا المرزباني في موشحه متلقية في العصر الجاهلي وقصة تحاكم إمرئ القيس وعلقمة الفحل عندها، وهي أم جندب زوجة امرئ القيس،(حيث طلبت منهما أن يقولا شعرا في وصف الفرس،على رويّ واحد وقافية واحدة، فقال امرئ القيس:

خليليَّ مُرا بي على أم جُندُبٍ  لنقضي حاجات الفؤاد المعذَّبِ

وقال علقمة:

ذهبت من الهجران)*( في كل مذهب  ولم يك حقا كلَّ هذا التجنُّبِ

ثم أنشداها جميعا ،فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك ،قال وكيف كان ذلك ،قالت: لأنك قلت:

فللسَّوطِ ألهوبٌ وللساق درَّةٌ  وللزَّجر منه وقع أخْرج مُهْذَبِ)**(

فجهدت فرسك بسوطك ومريته فأتعبته بساقك ،وقال علقمة:

فأدركهنَّ ثانيا من عِنانهِ  يمرُّ كمرِّ الرائحِ المُتَحلِّبِ)***(

فأدرك فرسه ثانيا من عنانه ،لم يضربه ولم يتعبه )[2].

فأم جندب هنا تتلق النصين معا ثم تحكم حكما موضوعيا معللا نتيجة لهذا التلقي، وقد استشهد الكثير من النقاد بهذه القصة،في سياق الحديث عن بداية النقد العربي في العصور المتقدمة،والذي يهمنا من هذه القصة ما تبينه من قدرة المتلقي الجاهلي على غوص أعماق

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** تح: محمود محمد شاكر، المصدر السابق، ص:139.

)*( :**هجر الشيء**: يهجره، هجرا، وهجرانا:تركه وأعرض عنه وهو ضد الوصل.

)**( : **ألهوبٌ** : حرارة ملتهبة دافعة للجري، إذا ضربه بصوته ألهب الجري ،أي أتى بجري شديد كالتهاب النار.

**الدرة**: حركة، استدرار لجري الجواد ، أي طلب الجري الشديد.

**الزجر**: الكف والنهي بصوت شديد ، وهو هنا حث الجواد وحمله على السرعو.

**الأخرج**: ذكر النعام ،والخرج :بياض في سواد وبه سمي.

**مهذب**: سريع العدو وهي من الإهذاب أي الإسراع في الطيران والعدو والكلام.

)***( :**الرائح**: السحاب ،**المتحلب** :المتساقط المتتابع السريع نحو جهة معينة.

[2] - المرزباني، **الموشح** ، تح:علي محمد البجاوي، دار النهضة مصر، دط:1965م.، ص:26-28.

النص، وفك مغالقه، واكتشاف معانيه العميقة ،فقد كانت قراءة أم جندب لأبيات كل من الشاعرين حسب ثقافتها وقدرتها على فهم النص الشعري ،فقبلت ما وافق هذه الثقافة ورفضت ما لا يناسبها.

كما نتذكر في هذا المقام نابغة بني ذبيان الشاعر الفحل فقد كانت( ...تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ ،فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها. وذات مرة كان أول من أنشده الأعشى ميمون بن قيس، أبو بصير، ثم أنشده حسانبن ثابت الأنصاري:

لنا الجفناَتُ الغُرُ يَلمعْنَ بالضُحى وأسيافنا يَقْطرنَ من نجدةٍ دمَا)*(

ولدْنَا بنِي العنقاءِ وابني محرق فأكرِمْ بنا خالا وأكرِمْ بنا ابْنَمَا)**(

فقال النابغة: أنت شاعر ،ولكنك أقللت جفانك وأسيافك ،وفخرت بمن ولدت ،ولم تفخر بمن ولدك.. )[1].

فالنابغة حكم حكما معللا من خلال استماعه وتلقيه لقصائد الشعراء ،ومن جهة أخرى كان المتلقي الجاهلي يتدخل في إبداع الشاعر مباشرة ،عندما كان يرفض شيئا من إبداعه أو يلاحظ خطأه، من ذلك ما روي أن النابغة كان كثير الإقواء في شعره ، وذلك جلي في قوله الشهير:

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغداف الأسود

وعندما قدم النابغة إلى المدينة ،حاول أهلها أن يجعلوه يدرك هذا العيب في قوله، عن طريق ترديد القيان غناء البيت من خلال القصيدة ، مع التركيز على الروي الذي كانت فيه القافية مجرورة في بقية الأبيات ،ففهم ما يريدون وغَيَّرَ روي البيت حتى صار( وبذاك ينعاب الغراب

---

)*( :**الجفنات**: جمع جفنة وهي القصعة

**الغر**: البيض.

)**( : **العنقاء** :هو ثعلبة بن عمرو، ومحرق: هو الحارث بن عمرو، وكان أول من عاقب بالنار من ملوك الغساسنة،

**ابنما**: ابنا: الميم زائدة.

[1] - البيتان من قصيدة ميمية طويلة لحسان يقول في مطلعها:

**ألم تسأل الربع الجديد التكلمـا بمدفع أشداخ فبرقة أظلما**

وفي هذه الأبيات يفتخر حسان بقومه ،والفخر يستلزم المبالغة والحماس ويتطلب لغة تعبر عن ذلك ،وحسان لم ينتق اللفظ المناسب للغرض المناسب. فالجفنات والأسياف جموع قلة ،والفخر يتطلب الكثرة ،فالأحرى أن يقول:الجفان والسيوف. و( يقطرن ) فعل يدل على قلة الدماء ،والأولى أن يقول يسلن.و ( يلمعن بالضحى ) غير بليغ لأن كل شيء يلمع بالضحى ، والأنسب أن يقول: يلمعن بالدجى... كما أن حسان خالف العرف الفني في غرض الفخر،فالمتفق عليه أن الإنسان يفخر بأصله لا بفروعه ،وحسان فخر بأولاده ولم يفخر بآبائه .( ينظر: المرزباني، **الموشح** ،ص:82)

الأسود ) وكان من أجل ذلك يقول :( دخلت يثرب وفي شعري ضعة ، وخرجت منها وأنا أشعر الناس )[1].

وفي قوله هذا اعتراف صريح لدور المتلقي في نظمه الشعري ، فهذه القصص التي ساقتها كتب الأدب ؛ للإشارة إلى مراحل النقد في العصر الجاهلي ،تثبت بوضوح جانبا من دور التلقي في الإبداع الشعري.

وإذا وصلنا إلى العصر الإسلامي،نتحدث عن أهم متلق هو رسولنا الكريم- صلى الله عليه وسلم- والأخبار التي روتها كتب الأدب والسير كثيرة وغنية جدا، فقد التفت الرسول- صلى الله عليه وسلم- إلى الشعر ليتخذ منه قوة إعلامية يواجه بها قريشا التي سخرت كل إمكانياتها المادية والأدبية لتشويه حقيقة الدعوة الإسلامية وتحريف تعاليم الإسلام ونظرا لعظم مكانة الشعر عند العرب وأثره الفعال في نفوسهم.

توجه الرسول- صلى الله عليه وسلم- إلى الشعراء المسلمين يحضهم على الدفاع عن المسلمين، ويستحثهم على تصوير حقيقة الدعوة الإسلامية، فقد كان معجبا بهم ويرى لأشعارهم تأثيرا قويا على أعدائه، فقد قاموا بمهمتهم على أتم وجه ،وكان لرسول الله – صلى الله عليه وسلم- موقفا دينيا صارما؛ لمن يحيد عن رسالته الإسلامية ،فقد أهدر دم كعب بن زهير وأسقط شعره؛ حيث سخر من المسلمين وآذى النبي- صلى الله عليه وسلم- وآذى أبا بكر الصديق رضي الله عنه،إذ قال الرسول- صلى الله عليه وسلم- :( من لقي منكم كعب بن زهير فليقتله )[2]، ولكن كعبا استطاع أن يبث رسول الله – صلى الله عليه وسلم- رسالة شعرية مشهورة ومشحونة بالمعاني الصادقة، وهي قصيدته اللامية المعروفة التي مطلعها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول  متيم آثرها لم يفد مكبول

يقول فيها بعد تغزله وشدة خوفه ووجله:

أنبئت أن رسول الله أوعدني  والعفو عند رسول الله مأمول

مهلا هداك الذي أعطاك نافلة  قرآن فيها مواعيظ وتفصيل

لا تأخذني بأقوال الوشاة فلم  أذنب ولو كثرت فيَّ الأقاويل

---

[1] - المرزباني، **الموشح** ، ص:93.

[2] - قصي الحسين، **النقد الأدبي في عند العرب واليونان معالمه وأعلامه** ، ص:75.

فلما انتهى من القصيدة كافأه الرسول – صلى الله عليه وسلم– وعفا عنه[1].

إن الرسول – صلى الله عليه وسلم– كان خير المتلقين ،فقد عفا بنفس سمحة عن زلات كعب بن زهير ،واستمع إليه بقلب كبير، ثم كافأه مكافأة عظيمة ، ولا ننسى أنه– صلى الله عليه وسلم– كان يتدخل أحيانا في إغناء المعنى الشعري ،وتوضيحه ،وتوجيهه ،وتحديده ، بما يتلاءم مع الرسالة التي جاء بها الرسول – صلى الله عليه وسلم– كما حدث مع الشاعر النابغة الجعدي حين أنشده قصيدته،التي يقول فيها:

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

فقال رسول الله– صلى الله عليه وسلم–:وأين المظهر يا أبا ليلى، فقال:الجنة بك يا رسول الله، فقال له النبي– صلى الله عليه وسلم– أجل إن شاء الله.فقضت له دعوة الرسول– صلى الله عليه وسلم– بالجنة وسبب ذلك شعره[2].

وهذا يدل على أن الرسول– صلى الله عليه وسلم– محاور كريم)*( وموجه لا ينطق عن الهوى، يدرك بما آتاه الله من الخصائص العظيمة عظيم اللفظ وشريف المعنى، فهو يستمع إلى الشعر، ويحاور الشاعر في المعاني التي يتناولها ،والتي هي ذات مقاربة دينية.وكذلك أعجب النبي– صلى الله عليه وسلم– بحكمتيه المشهورتين حين يقول:

ولاخير في حلم إذا لم يكن له بوادر تحمي صفوه أن يكدرا

ولا خير في جهل إذا لم يكن له حليم إذا ما أورد الأمر أصدرا

فقال النبي– صلى الله عليه وسلم–:( أجدت لايفضض الله فاك )[3].

فقد كان الرسول – صلى الله عليه وسلم– يريد من الشعراء أن يتجنبوا ما من شأنه أن يشير ولو من بعيد ،إلى شيء من ملامح الجاهلية في أشعارها، وقيمها. فقد أحس الرسول – صلى

---

[1] - ابن رشيق ، **العمدة** ، ج 1 ، ص:22–24.

[2] - المصدر نفسه ،ص:53.

)*( : لقد أحس الرسول– صلى الله عليه وسلم– أن الشاعر انزلق إلى فخر الجاهليين فعاتبه( أين المظهر؟) غير أن الشاعر كان هدفه الجنة ،وحينذاك حدث التطابق بين فكرتين: الفكرة الإسلامية التي تدعو الإنسان إلى أن يسمو حتى يبلغ الجنة بأخلاق الإسلام وفضائله، وبين فكرة الشاعر التي تمثل فيها الفكرة الإسلامية ،وآنذاك رضي الرسول– صلى الله عليه وسلم– على البيت بعد أن وجهه الشاعر توجيها إسلاميا

)*( : لقد أحس الرسول– صلى الله عليه وسلم– أن الشاعر انزلق إلى فخر الجاهليين فعاتبه( أين المظهر؟) غير أن الشاعر كان هدفه الجنة ،وحينذاك حدث التطابق بين فكرتين: الفكرة الإسلامية التي تدعو الإنسان إلى أن يسمو حتى يبلغ الجنة بأخلاق الإسلام وفضائله، وبين فكرة الشاعر التي تمثل فيها الفكرة الإسلامية ،وآنذاك رضي الرسول– صلى الله عليه وسلم– على البيت بعد أن وجهه الشاعر توجيها إسلاميا .

[3] - ظافر بن عبد الله الشهري ، **من صور التلقي في النقد العربي القديم** ، ص:65.

الله عليه وسلم- ببقايا مثل الجاهلية ما ورد في قول النابغة( فوق ذلك مظهرا)، فاستفسر منه أولا قائلا:( أين المظهر؟) فيجيبه النابغة: (الجنة) فيعجب الرسول بجوابه الذي يمثل روح الإسلام ويقول إن شاء الله.

وإذا غادرنا العصر الإسلامي نقف عند عصر بني أمية،وممَّا لاشك فيه أن أكثر النقد الذي روي عن الخلفاء والأمراء الأمويين؛ يدل على سعة إحاطتهم باللغة والأدب وعلى معرفتهم الدقيقة بمحاسن الكلام ،وعلى مشاركتهم الفعليّة فيما كان يجري حول الشعر من حوار ونقاش يشتمل على صور نقدية مختلفة.

ويعتبر الخليفة عبد الملك بن مروان، وهو كما قيل عنه شيخ حلبة النقد في عصره،خير من عرض للشعر محاورًا ومناقشاً وناقدًا، وعُرِف بحبه للشعر والشعراء، وألمعيته في التلقي والنقد معًا ،وبخاصة أنه جمع بين فحول الشعراء في عصره: الأخطل والفرزدق وجرير،واستمع إليهم وحاورهم، ونذكر هنا جريرا حين طلب من الحجاج بن يوسف الثقفي وساطته عند الخليفة للوصول إليه وإنشاده ،وتقول الروايات: إن عبد الملك قال له: إنما أنت للحجاج، وفي هذه العبارة ما يشبه التجافي من عبد الملك لجرير ،ولكن جريرًا أنشده حائيته التي مطلعها:

أتصحو أم فؤادك غير صاحٍ عشية هم صحبك بالرواح[1]

إلا أن هذا المطلع أثار عبد الملك، فغضب ورد على جرير قائلاً: بل فؤادك يا ابن الفاعلة، ويعقب ابن رشيق على هذا الرد قائلاً: كأنه- يعني عبد الملك- استثقل هذه المواجهة وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه وقد استمر جرير في الانشاد وعبد الملك متغافل عنه إلى أن وصل إلى بيته المشهور:

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح

فاسترجعه الخليفة مرات إلى أن زحل عن كرسي الخلافة،وقال:وهو يقصد الشاعرين(الفرزدق والأخطل وكانا في مجلسه) من أراد أن يمدحنا فليمدحنا بمثل هذا أوليسكت ،ثم كافأ جريرًا مكافأة جعلت الشاعر يستزيده منها، ويتطاول عليه.

وموقف آخر اجتمع فيه الشعراء الثلاثة في مجلس عبد الملك بن مروان إذ يروى أنه أحضر كيسا فيه خمسمائة دينار ثم قال:فأيكم غلب فله الكيس،فبدأ الفرزدق:

[1] - ظافر بن عبد الله الشهري ، **من صور التلقي في النقد العربي القديم** ، ص:66

أنا القطران والشعراء جربى وفي القطران للجربى شفاء

فقال الأخطل:

فإن تك زق زاملة)*( فإني أنا الطاعون ليس له دواء

فقال جرير لهما:

أنا الموت الذي آتي عليكم فليس لهارب مني نجاء

فقال عبد الملك : لعمري إن الموت يأتي على كل شيء، وقضى لجرير[1].

وباستعراضنا لهذه الوقفات عند عبد الملك وهو متلق مبدع نجده في هذين الموقفين وسواهما متلقيا وحكمًا في آن معا، فهو لا يكتف بأن يطرب لمأثور القول نأو يغضب لما قد يحتاج لتأويل سيء لديه، ولكنه يحكم ويعلق ويجازي ويكافئ بما يدل على درايته بالشعر وخبرته بفنون القول وتشعباته، ولذلك فإنه متلق مبدع حقا.

وليس الحجاج بن يوسف الثقفي بعيدا عن ذوق المتلقي وقدرته على الحكم والاختيار والتغيير والإبداع ،فقد أنشدته ليلى الأخيلية قولها:

إذا ورد الحجاج أرضاً مريضةً تتبع أقصى دائها فشفاها

شفاها من الداء العضال الذي بها غلام إذا هز القناة ثناها

فلما سمع هذا البيت قال:لا تقولي: غلام ولكن قولي: همام لأن لفظ الغلام يشعر بالصبوة والترق والجهل. وهذا يدل على تدخل الحجاج في بنية البيت الشعري وتصحيح ما كان يراه غير سليم، وهذا التدخل تدخل إنتاجي إبداعي.

وإذا تركنا أصحاب السلطة كعبد الملك بن مروان والحجاج وتوقفنا عند شاعر كالفرزدق بصفته متلقيا ، فضلا عن كونه شاعرا ،والشعراء هم أفضل من يفهم صناعة الشعر كما ذهب إلى ذلك أبو نواس عندما سئل عن شاعرية جرير والفرزدق ففضل جريرا،فلما قيل له: إنا أبا عبيدة لا يوافقك على هذا.قال ليس هذا من علم أباعبيدة ،فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر.فإما ذهبنا إلى هذا المذهب وجدنا أن الفرزدق متلق يهمه أولا وأخيرا الصناعة الشعرية، فقد أورد أنه مر بمسجد لبني أقيصر وسمع رجلاً ينشد قول لبيد فيه:

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

---

)*( : **الزق** هنا: ما طلي بالقطران. و**الزاملة** هنا : الناقة.

[1] - عبد العزيز عتيق ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، ص:212 .

فسجد الفرزدق،فقيل له:ما هذا يا أبا فراس؟ فقال أنتم تعرفون سجدة القرآن وأنا أعرف سجدة الشعر[1]. وهذا الحكم على دراية واعتداد بالخبرة الشعرية وتفاصيلها.

وحسبنا هنا أن نكتفي بهذه الأمثلة القليلة، والأخبار التي سقناها تمثيلا لا حصرا، عن بعض صور التلقي في نقدنا العربي القديم، وما جاء فيه من شعر ونثر وأحكام وموازنات لم يهمل أي طرف من أطراف الإبداع.

تحدث النقد عن الشاعر وحياته وترجماته، ولم يهمل النص الذي وقف عنده طويلاً وفند ما فيه من معانٍ، وقدم وأخر وناقش المعنى الواحد عند أصحاب الآراء المتعارضة كما جعل النص واضحًا جليًا في أذهان القراء ،كما أن هؤلاء النقاد قد تحدثوا عن دور المتلقي أو السامع أو القارئ، وذكروا أخبارًا متنوعة مختلفة باختلاف المتلقين، وكان رسول الله – صلى الله عليه وسلم– محط اهتماماتهم بما أثر عنه من بلاغة الإيجاز وسداد التوجيهات التي اهتدى بها معظم هؤلاء النقاد واستشهدوا بأقواله – صلى الله عليه وسلم– وأفعاله ولم يهمل النقاد قادة المسلمين وخلفائهم ،كما لم يهملوا الشعراء بصفتهم أصحاب اختصاص يعرفون دخائل الشعر وطرقه[2].

يتضح مما سبق أن التراث النقدي والبلاغي والعربي القديم لا يخلو من بعض الإشارات الخاطفة واللمحات السريعة التي تدل على التفات النقاد والبلاغيين إلى دور المتلقي في عملية إنتاج معنى النص،وإذا كان دور المبدع بوصفه منشئ النص، يبدأ في مرحلة ما وينتهي في مرحلة أخرى ،فإن ما يمكن فهمه من النصوص يشير إلى أن دور المتلقي يبدأ في الوقت نفسه الذي يبدأ فيه دور المبدع ، لكنه يستمر حتى بعد أن ينتهي دور المبدع،ويستكمل نظمه لنصه،ويبقى المتلقي بعدها مع النص: يسبر أغواره، ويكشف غوامضه،سعيا للوصول إلى فهم يرتضيه له.(على أن علاقة النص بالمتلقي كانت في– جملتها– تتحرك في اتجاه واحد من الأول إلى الثاني )[3]*( ، كما يتضح وجود علاقة تفاعل

---

[1] - ظافر بن عبد الله الشهري ، **من صور التلقي في النقد العربي القديم** ، ص :67

[2] - المرجع نفسه ،ص:71.

[3] - محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني** ، ص: 234.

)*( : يرى الناقد الألماني أيزر أن العلاقة بين المتلقي والنص هي علاقة تبادلية، فبقدر ما يقدم النص الإبداعي للقارئ من حوافز فنية يضفي عندها القارئ والمتلقي على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها حضور في النص أصلا.يقول :إن<< العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد:من النص إلى القارئ حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل الاتجاه البنيوي أو السيميولوجي أو الاجتماعي ونحوها،وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين:من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص،فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ على

تكاملي بين المبدع والمتلقي- من خلال النصوص النقدية والبلاغية التي تضمها كتب التراث- تتجه نحو خدمة النص الذي يحاول كل منهما أن يخرجه في أفضل صورة.وهنا يشير إشارة هامة إلى عناية المبدع بمتلقيه:لأنه يعمل على تطوير نصه حتى يتوافق مع رغبة هذا التلقي [1].

لقد اهتم المبدع العربي القديم بمتلقيه إلى حد ما، فلم يهمله أو يتجاهله، لكنه في الوقت ذاته لم يجعله محور اهتمامه كما هو حال المتلقي في النقد الغربي الحديث، وبالتحديد كما تصرح به النظريات المتجهة نحو القارئ الذي لم يتبوأ هذه المكانة في النقد الغربي الحديث إلا بعد أن مرت دورة المناهج النقدية بعده مراحل تغيرت فيها بؤرة التركيز من منظومة نقدية إلى أخرى حتى وصلت إلى المرحلة الحالية التي يتربع فيها المتلقي على عرش الساحة النقدية[2]

على الرغم من أن موضوع التلقي في النقد العربي القديم، لم يجد العناية التي يستحقها مثل ما وجده في النقد العربي الحديث ،إذ لم توجد دراسات توحي بهذه العناية ، مقارنة مع ما أتيح من دراسات لمحوري المبدع والنص وتضاؤل المساحة التي أعطيت للمتلقي،وأنه لم يحظ بمزيد عناية في النقد العربي القديم، إلا أن الحديث عن المتلقي وقضاياه مبثوثة في مؤلفات النقد العربي القديم، إذ أن هذا الأخير لم يهمل المتلقي في خطابه النقدي.

ويبقى للنقد العربي القديم مكانته، لكثرة المؤلفات النقدية، وامتدادها الزمني، وتعدد واختلاف المواقف والآراء فيها، تبقى ولا تزال كثير من جوانبه بحاجة للبحث والتقصي، وثراء معرفي لابد من الاستفادة منه.

---

=النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثر بالقارئ وتأثر به على حد سواء >> **(ينظر:** محمود درابسة، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم**، ص:40-41.)

[1] - فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ، ص:102-103.

[2] - المرجع نفسه ، ص:90.

**2- صفات المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني:**

لقد أدرك النقاد العرب القدامى إدراكا بينا وظيفة المتلقي ،وأشاروا إلى موقعه في سياق تحديدهم لماهية الشعر وأركانه ،وكان المتلقي في النقد القديم ،شبكة من الذوات ؛ ذات مشاهدة وذات منصتة سامعة ،وذات قارئة ،وذات مبدعة مؤولة.

ومما لاشك فيه أن المتلقي كان حاضرا في ذهن المبدع ،فهو يفكر في مخاطبه،ويحسب حسابه ،كما يسعى إلى التأثير فيه، ومعنى ذلك أن المتلقي يتدخل – بكيفية أو بأخرى- في توجيه العملية الإبداعية، وهو الذي يبرز قيمة العمل الأدبي ويقر له بالتفرد والإبداع ،فكان بذلك ركنا مهما وأساسيا من أركان العملية الإبداعية ،سواء كان متلقيا عاديا أم ناقدا متمرسا، فعملية الإبداع الأدبي عملية لا يستقل بها المبدع بحال، إذ لابد فيها من مراعاة المتلقي، ووضعه في الحسبان في كل الأحوال، مادام أن العمل الأدبي سيقدم لهذا المتلقي والإبداع مهما كان بسيطا يستلزم جهدا فكريا خاصا سواء كان ذلك من جهة المبدع المنتج أو المتلقي المفسِّر.

وبناء على ما سبق، نستنتج أن نقادنا القدامى قد اهتموا بظاهرة التلقي ولم يهملوا دور المتلقي في العملية الإبداعية، إضافة إلى ذلك الربط بين جماليات الإبداع وجماليات التلقي، وما يهمنا في هذا المقام التركيز على تتبع هذه الظاهرة عند عبد القاهر الجرجاني والذي نجده يولي( ظاهرة التلقي) عناية كبيرة، فمنذ اللحظة التي نظر فيها إلى مصطلحات مثل البلاغة والفصاحة وهو ينبه إلى الطبيعة المخصوصة للتلقي ، فيراه تعاملا مع المستتر،وترويضا للعصي الدفين،وذلك من أسس مفهومه للمتلقي الذي يكشف الستر، ويطلب المخبوء، مستدلا بالإشارة والإيماءة، إنه متلق فوق الوضوح أو الشروح يقول عبد القاهر الجرجاني:( ولم أزلْ منذُ خدمتُ العِلْمَ أنظرُ فيما قاله العلماءُ في معنى الفصاحةِ والبلاغةِ والبيان والبَراعةِ وفي بيانِ المَغْزى من هذه العباراتِ وتفسيرِ المُرادِ بها فأجدُ بعضَ ذلك كالرَّمز والإيماء والإشارةِ في خَفَاء . وبعضَه كالتنَّبيه على مكانِ الخبيء ليُطلبَ ومَوضعِ الدَّفينِ لُيبحثَ عنه فُيخرجُ )[1] .

ووفق هذا المفهوم يصبح النص شفرة بين المبدع والمتلقي كلما أوغل الأول في تعميتها، كان الآخر أمكن في فكها وفهمها حين يوظف خصِّيصة التلقي لديه، والوقوف عند العلاقة

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 34.

التكاملية بين المبدع والمتلقي ،ودور كل منهما في عملية الخلق الأدبي من خلال نظم الأول لشتى أصناف الكلم، ليأتي الثاني – القارئ– ليعطي الكلام أبعادا تصورية، توافق مقتضى النص، وأحوال المقام والسياق، ويبلغ غاية الإفهام والتأثير،والإقناع والإمتاع؛( لأن أُنس النفوس موقُوفٌ على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني،وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يُعلم بالفكر،إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع )[1].

**2-1- المتلقي النـاقد:**

**2- 1 -1:الصورة السلبية:**

مما لاشك فيه أن علم البلاغة من أجل العلوم، ذلك أنه يقف على وجه إعجاز القرآن الكريم ،ولعبد القاهر الجرجاني مكانة كبيرة في تاريخ البلاغة والبيان العربي، وعلى رأس تلك المؤلفات كتابه المشهور ( دلائل الإعجاز)( فهو عمل نعتبره كما اعتبره غيرنا متوجا لكل مراحل التفكير والتدوين في هذه القضية فلقد استطاع أن يؤلف بين شتات عناصرها تأليفا أوصله إلى صياغة المبادئ الإجرائية، التي سيتمكن على أساسها من فض أبرز معضلات الاستدلال على الإعجاز بالنص...فلقد كان الخلاف واضحا من ربط الإعجاز بوجوه المجاز وبين من لم يقنعهم الأمر لأسباب فصلوها وأطالوا الحديث فيها...وجاء الجرجاني فكانت دراسته سعيا إلى إيجاد الحل النظري الذي يرفع التعارض بين المجاز والإعجاز،وكانت نظرية النظم أداته لتحقيق ذلك)[2].

فقد بلور الجرجاني في كتابه ( دلائل الإعجاز) نظرية النظم، التي حازت من الاهتمام ما لم يحزه غيرها من القضايا اللغوية والنقدية،. واللافت للانتباه أن هذا المصنف يتجه إلى متلق فيصرح بملامحه تارة ويلمح بها تارة أخرى،مبرزا خصائصه الفكرية ومنزلته من أهل الصناعة.ولكن في سياق التوجه إلى المخاطب وداخل نفس الخطاب، حاول إقصاء نوع من المتلقين بدا منبوذا يُرفض توجيه الخطاب إليه لعدة أسباب[3].

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** تح: محمود محمد شاكر، ص: 121.

[2] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ط1: 2008 ،ص:66.

[3] - المرجع نفسه ،ص:67-68.

ولعلنا هنا نلمس الصورة السلبية للمتلقي الناقد فهو يظهر بهذه الصورة عنصرا غير مرغوب فيه، جاهلا بخصوصية العملية الإبداعية، قليل الخبرة بصناعتها، وبالتالي نلمس في الجرجاني تهميشا وإقصاءً له.

وقد اجتمعت لهذا المتلقي جملة من الصفات اقتضت إقصائه من دائرة التلقي، لأن طبيعة الخطاب لا تسمح بأن يُؤخذ هذا المتلقي بعين الاعتبار، ذلك أن خصائصه إن روعيت ستحيد بالقول عن غاياته، ومن أبرز هذه الصفات أنه:

– متلق جاهل للسان العربي:

هو متلق جاهل للسان العربي ولخصائصه،ولذا فلا يتهيأ لمن كان لسانه غير العربية من العجم والترك وغيرهم أن يعرفوا إعجاز القرآن... وإذا عجز أهل ذلك اللسان فهم عنه أعجز[1]. يقول الجرجاني في مدخل مصنفه: (حقيقة هي خلاف حقيقته في كلام آخر، فما هذا الذي تجدد بالقرآن من عظيم المزية، وباهرالفضل، والعجيب من الوصف، حتى أعجز الخلق قاطبة،وحتى قهر من البلغاء والفصحاء القوى والقدر وقيد الخواطر والفكر،وحتى خرست الشقاشق)*(،وعدم نطق الناطق،... فينبغي لكل في دين وعقل أن ينظر في الكتاب الذي وضعناه، ويستقصي التأمل لم ا أودعناه. فإن علم أنه الطريق إلى البيان، والكشف عن الحجة والبرهان، تبع الحق وأخذ به، وإن رأى أن له طريقاً غيره أومى لنا إليه، ودلنا عليه، وهيهات ذلك.. )[2].

– متلق يجهل مزية النص الإعجازي:

إنه متلق يجهل مزية النص الإعجازي النص الدائر على الإعجاز قائم على مقدمات ضرورية ينبغي توفرها في المتلقي،وأهمها أن يكون هذا المتلقي مسلما بالإعجاز مقتنعا به،بقي همه أن يقف على وجه إعجازه مع إيمانه المسبق بهذا الإعجاز[3]. لذا أكد الجرجاني في مصنفه أنه لا يجهل المزية في القرآن(إلا عديم الحس ميت النفس وإلا من لا يكلَّم، لأنه من مبادئ إلا المعرفة التي من عَدِمَها لم يكن للكلام معه معنىً)[4].

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** تح: محمود محمد شاكر، ص: 121.

)*( :**الشقاشق: ج( شِقشِقَة)** بكسر الشين، وهي لهاة البعير،أو شيء كالرئة يخرجه البعير من فيه إذا هدر،ويقال للفصيح( هدرت شقاشقه) يريدون الانطلاق في القول وقوة البيان.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 9.

[3] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:70.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 430.

ولقد ترددت هذه العبارات كثيرا داخل الكتاب للتأكيد على خلو مثل هذا المتلقي من(الحس) و( الذوق) و(الأريحية) و( التمييز)؛ فترددت مثل هذه الألفاظ في الكتاب في لهجة لا تخلو من الإنكار والتهكم، والاستفهام الدال على السخرية واللوم[1]. ولذا من كانت هذه صفته( بمنزلةِ مَن عدم الإحساسَ بوزنِ الشعرِ والذوقَ الذي يقيمه به والطَّبعَ الذي يميِّزُ صحيحُه من مكسورِه ومزاحفَه من سالمِه وما خرجَ من البحرِ ممّا لم يخرجْ منهُ في أنك لا تتصدَّى له ولا تتكلَّفُ تعريفَه لعلمك أنه قد عدمَ الأداةَ التي معها يَعرفُ والحاسَّةَ التي بها يَجدُ )[2] ولذلك رفض المصنف هذا النوع من المتلقين، ويواصل قوله السابق محاولا التوجه إلى صنف آخر حتى يكون( قَدْحُك في زَنْدٍ وارٍ والحكُّ في عُودٍ أنت تطمعُ منه في نار)[3].

– متلق مخالف في اعتقاده:

لقد كانت روعة القرآن الكريم وسحر بيانه ونظمه مستوليا على القلوب والأفكار، وكان يحس المؤمنون به بنشوة بالغة وهم يتمعنُّون آيات الذكر الحكيم، وكان الذوق العربي السليم مساعدا لأصحابه على إدراك الأساليب القرآنية في مخاطباتهم، وكانت قدسية القرآن وعظمته مسيطرة على نفوسهم وكان الإقرار بالعجز على الارتفاع إلى مستواه كامنا في النفوس، وإضافة إلى ذلك كان المعاندون يحسون في قرارة أنفسهم أن هذا الكلام ليس من كلام البشر.. فبرز الحديث عن وجه إعجاز القرآن، وعن سبب عجز العرب عن الإتيان بمثل سورة منه.ولما كان القرآن الكريم معجزة الرسالة الخالدة، ابتدع المعتزلة القول بالصرفة)*(، وتصدى لمقولتهم علماء المسلمين وكان ذلك سببا لقيام صرح علم البلاغة.

---

[1] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:70.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 291.

[3] - : المصدر نفسه، ص: 291.

)*( : لم يلتفت جمهور العلماء إلى البحث عن وجه الإعجاز والمعجزة القرآنية–بل لم يبرز مصطلح إعجاز القرآن على الساحة– إلا بعد أن نُقل عن واصل بن عطاء(131هـ) شيخ المعتزلة في البصرة قول غريب وهو :إن إعجاز القرآن ليس بشيء ذاتي فيه، وإنما هو بصرف الله تفكير الناس عن معارضته، وهو القول الذي تبناه فيما بعد ابراهيم النظام(231هـ) وهو أحد شيوخ المعتزلة في البصرة، وعُرف هذا القول فيما بعد بالصرفة(ولم تكن الصرفة واحدة أيضا ،فلكل صرفته، وإن كان القائلون بها جميعا من المعتزلة. ولعل السبب في ذلك وبشكل وجيز ،أنهم يقولون بخلق القرآن– تلك المسألة التي وضعت كتاب الله في المقام الثاني. وقللت من طابعه الإلهي ففتحت الباب واسعا أمام القول بالصرفة)( ينظر :علي مهدي زيتون، **إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي**، دار المشرق،بيروت– لبنان، ط2 2009م ،ص:49).

وكان للاختلاف العقدي القائم بين الأشاعرة والمعتزلة صداه الواضح في مصنف الجرجاني، وهذا ما جعله يسعى في كتابه إلى رفض العديد من المبادئ التي قالوا بها في الاستدلال على الإعجاز كقضية الصرفة،والفصاحة في الألفاظ... وغيرها من القضايا[1].

دافع عبد القاهر الجرجاني على إعجاز القرآن،ورد على رأي من يرى أن الإعجاز سببه الصرفة، إذ رفض هذا المفهوم وذلك في قولهم بأن الله صرف العرب عن معارضته القرآن مع قدرتهم عليها)*(، واعتبر القول بالصرفة من (الشناعات) وذلك في قوله:(... وذلك مما لا يخفى مكان الشنعَةِ والفضيحة فيه)[2]،التي ينبغي أن تصدر عن عاقل، (فإنه مما يعلمه العاقل ببديهة النظر ومن لم ينتبه له في أول ما يسمع، لم يكن أهلا لأن يُكلَّم )[3]. ولذا حاول الجرجاني أن يطلق على الخصم صفات عدة من قبيل (الجهل) و(القبح) و(عدم الاستحياء) و( الضلال) و( الداء) و( الفساد)[4].

كما رأى أن القول بفصاحة اللفظ أو فصاحة الحروف شناعة وجهل وضلال:( .. ينبغي للعاقل أن يستحي منه،وأن يأنف من أن يُهمِل النظر إهمالا يؤديه إلى مثله)[5]، ( فإذا ثبتَ الآن أنْ لا شَكَّ ولا مِرْيَةَ في أنْ ليس النظمُ شيئاً غيرَ توخّي معاني النحو وأحكام فيما يبنَ معاني الكلم ثبتَ من ذلك أنَّ طالبَ دليلِ الإعجازِ مِنْ نَظْمِ القرآنِ، إذا هو لم يطلبه في معاني النحوِ وأحكامِه ووجوهِه وفروقِه ولم يَعْلَمْ أنها معدِنُه ومعانه، وموضعه ومكانُه، وأنه لا مُستنبَط له سِواها، وأنْ لا وجهَ لطلبهِ فيما عداها، غارٌ نفسَه بالكاذب من الطَمَع، ومُسْلمٌ لها إلى الخُدَع، وأنهُ إنْ أبى أن يكونَ فيها، كان قد أبى أنْ يكون القرآنُ معجزاً بنظمه، ولَزِمَه أن يُثبتَ شيئاً آخرَ يكونُ مُعجزاً به وأنْ يلحقَ بأصحابِ (الصَّرفة) فيدفعَ الإعجازَ من أصلِه . وهذا تقريرٌ لا يدفعه إلا مُعانِدٌ يَعُدّ الرجوعَ عن باطلٍ قد اعتقدَه عجزاً والثَّباتَ عليه مِنْ بَعْدِ لزوم الحجَّةِ جلداً ومَنْ

---

[1] – نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:71.

)*( : أوضح عبد العظيم محمد المطعني،**خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية**، مكتبة وهبة القاهرة مصر، ط1 :1413هـ-1992م، مج(1-2) ،ص:107.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 417.

[3] – المصدر نفسه، ص: 453.

[4] – نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:71.

[5] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 463.

وضع نفسَه في هذه المنزلةِ كان قد باعَدَها من الإنسانية . ونسألُ الله تَعالى العصمةَ والتوفيقَ)[1].

ولئن حاول الجرجاني الإجابة والاحتجاج لكل قضية من القضايا التي طرحها الخصم إجابات لاتخلو من الدقة والعمق أحيانا ،فإن هذه الإجابة لا تعني الخصم بصفة مباشرة – لأنه يقصي هذا الخصم من دائرة التوجه إليه وعنيد يرفض إلا الإصرار على رأيه– بقدر ما تسعى إلى بناء المتلقي المستعد لقبول النصائح الموجهة إليه[2].

والمتلقي العنيد هو عند الجرجاني متلق مصر على عناده، يرفض التعلم والنظر إلى حقائق الأمور،فهو( يأبى إلا ظنا سبق إليه وإلا بادي رأي عنى له فأقفل قلبه وسد سمعه فعي الناصح به وعسر على الصديق الخليط تنبيهه )[3].

ولما كان هذا الصنف جاهلا لمختلف خصائص الشعر ومختلف المعارف، رافضا للتعلم مصرا على خطئه كان الموقف منه صريحا في التوجه إليه، نتبينه في قول الجرجاني:( ومن أفضت به الحال إلى أمثال هذه الشناعات ثم لم يرتدع ولم يتبين أنه على خطأ فليس إلا تركه والإعراض عنه )[4] .

**2-1-2:الصورة الإيجابية:**

تصادفنا هذه الصورة بشكل واضح عند عبد القاهر الجرجاني، حينما يكرر مرارا أن اكتشاف المزية في الكلام البليغ، لا تتأتى إلا بعد فكر وروية ودراسة مقرونة بذوق رفيع،يؤكد ذلك في قوله:( إنها ليست لك حيث تسمع بأذنك،بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك، وتعمل رويتك، وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمك...)[5].

وإذا قام الناقد الحاذق بهذا العمل،فسيكون قد قام بدور إيجابي ولكن الوصل إلى هذا المستوى من النباهة، لا بد من التسلح بمجموعة من المعارف، أولها معرفة النظم وأوجهه وحقيقته إذ في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته. كما وضحه الجرجاني في مواضع عدة من كتابه.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 526.

[2] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:71.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 61.

[4] - : المصدر نفسه، ص:420.

[5] - المصدر نفسه، ص:64.

وبعد هذا العلم لابد من إجهاد الفكر والنفس في البحث عن الحقيقة ( وليت شعري من أين لمن لم يتعب في هذا الشأن ولم يمارسه، ولم يوفر عنايته عليه، أن ينظر إلى قول الجاحظ وهو يذكر إعجاز القرآن .. ولو أن رجلاً قرأ على رجلٍ من خطبائِهم وبلغائِهم سورةً واحدةً لتبيَّنَ له في نظامِها ومَخْرجِها من لفظِها وطابعها، أنه عاجزٌ عن مثلِها، ولو تُحدِّيَ بها أبلغُ العرب لأظهرَ عجزَه عنها)[1].

فكان عبد القاهر صارما في هذه القضية لذلك نراه ينزل باللوم على أولئك الذين يتكاسلون في البحث عن علة المزية(.. فإن منَ الآفَةِ أيضاً مَن زعمَ أنه لا سبيلَ إلى معرفةِ العِلَّةِ في قليلِ ما تُعْرَفُ المزيةُ فيه وكثيرِه وأنْ ليس إلا أن تعلمَ أنَّ هذا التقديمَ وهذا التنكيرَ، أو هذا العطْفَ أو هذا الفصْلَ حسَنٌ .. وأن له موقعاً من النفسِ وحظّا من القَبولِ . فأمّا أن تَعْلَمَ لِمَ كان كذلك؟ وما السَّببُ ؟ فممَّا لا سبيلَ إليه، ولا مطمعَ في الاطِّلاعِ عليه، فهو بتوانِيه والكسلِ فيه في حكمِ مَن قالَ ذلك )[2].

والمتلقي الناقد في نظر الجرجاني هو الذي يفطن إلى أن النص الذي يتواصل معه لا يملك شيئا جاهزا يمكنه أن يقدمه إليه بطواعية، يقول:( وإنك لَتُتْعِبُ في الشيء نفسَكَ وتكدُّ فيه فكرَكَ وتجهد فيه كلَّ جَهدك . حتى إذا قلتَ :قد قَتَلْتُه علماً وأحكمتُه فهماً كنتَ الذي لا يزالُ يتراءى لك فيه شُبهةٌ ويعرِضُ فيه شكٌّ . كما قال أبو نواس:

أَلا لا أرى مثلَ امترائيَ في رَسْمِ تَغَصُّ به عَيني ويلفِظُه وَهْمي

أتَتْ صورُ الأشياء بَيني وبينهُ فظنِّي كلا ظن وعِلْمي كلا علمِ )[3].

فالجرجاني هنا يؤكد أنه مهما تصور المتلقي أنه قد أحكم الفهم وأتى على كل ما في البيت من جمال الصياغة، والدلالات والإيحاءات المشتمل عليها؛ إلا أنه لم يأت بما اشتمل عليه البيت، (وإنك لتنظرُ في البيتِ دهراً طويلاً وتفسِّره ولا ترى أن فيه شيئاً لم تعلمْه ثم يبدو لك فيه أمرٌ خفيٌّ لم تكن قد علمتَه)[4] ، حتى وإن ظن أن ذلك انكشف له، فإنه يبقى مستترا منغلقا عليه ما لم يتجشم من أجلها عناء النظر الثاقب والتفكير الدقيق،ذلك أن(المعنى إذا

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 251.

[2] - المصدر نفسه ،ص:324.

[3] - المصدر نفسه، ص:551

[4] - المصدر نفسه، ص:551.

أتاك ممثَّلاً، في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحْوِجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطرِ له والهِمَّة في طلبه...)[1] .

فلم يعد دور المتلقي الناقد مقتصرا على إبداء رأيه في إجادة الشاعر من عدمه أو قصوره في ذلك، بل أصبح دوره في اكتشاف رؤية الشاعر من خلال تحليل عمله تحليلا فنيا نابعا من داخله والنظر إلى كل ما يحمله عمله من دلالات وتراكيب وروابط بلاغية، مع مراعاة العلاقات المتداخلة بين المعاني الموجودة في النص، أو بالأحرى مراعاة أصغر العناصر في البنية التي يتألف منها النص، وطبعا لا يدرك كل ذلك إلا متلق ناقد ومتمرس نراه يخلخل ثوابت النص؛ بحثا عن دلالات جديدة له تؤدي به إلى اكتشاف معنى آخر وتأسيس لفهم جديد، يكشف عن تصوره الخاص اتجاه البنيات الدلالية والتركيبية للنص، وبترتيب أجزاء النص وإعادة بنائها يصبح المتلقي الناقد( كحال الباني الذي يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك.نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين)[2].

فإذا كانت غاية المبدع البليغ التأثير في المتلقي، فإن غاية المتلقي الناقد الغوص في تأمل الكلام البليغ وأن يعطيه من فكره وحسه، ويتفاعل مع كل معطياته؛ بحثا عن الدلالة الجمالية الضمنية، ليصل إلى كمال اللذة الجمالية.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر، ص: 139.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص 93

**2-2- المتلقي المتـذوِّق:**

يقول عبد القاهر الجرجاني:( واعلمْ أنه لا يصادِفُ القولُ في هذا البابِ موقعاً من السامِعِ ولا يَجدُ لديه قَبولاً حتى يكون من أهل الذوقِ والمعرفةِ وحتى يكونَ ممن تحدِّثُه نفسُه بأنَّ لما يُومىءُ إليه من الحسن واللطفِ أصلاً وحتى يختلفَ الحالُ عليه عندَ تأمُّلِ الكلام فيجدَ الأريحيةَ تارةً ويَعرى منها أخرى . وحتى إذا عجَّبتَه عجِبَ وإذ نَبَّهتَه لموضع المزية انتبه)[1].

إن تركيز عبد القاهر على سمة التذوق والانفعال واشتراطها في المتلقي الحاذق لمعاني النحو؛ إنما يعود ذلك إلى وعيه بما تتيحه قوانين النحو للمخَاطَب من احتمالات دلالية كبيرة تتغير بموجبها انفعالاته، إلا أن هذه الانفعالات ليست مضمونة لكل المخاطبين بل لا بد أن يكون المخَاطَب وكما أكد الجرجاني عليه من أهل الذوق والمعرفة، ويضيف في موضع آخر مؤكدا ذلك في قوله: ( فإنك تعلم على كل حالٍ أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصَدَف لا يبرز لكَ إلاّ أن تشُقَّه عنه، وكالعزيز المُحْتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذِن عليه، ثم ما كلُ فكر يهتدي إلى وجهِ الكَشْفِ عمَّا اشتمل عليه، ولا كُلّ خاطر يؤذَن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شقّ الصَدَفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة )[2].

يؤكد الجرجاني على المتلقي المتذوق والمتخصص أن لا يكتف بمجرد الفهم،(فالذوق المرهف الذي يتمتع به القارئ وسيلة مهمة عند عبد القاهر الجرجاني لفهم الجمال وتذوق الأدب، ومعاونة الناقد على تحليل النص ونقده، أما إذا عدم المتلقي الذي يشارك الناقد في الإحساس بالجمال، الذوق والحساسية، فإنه غير قادر على الوصول إللى فهم ما يريد)[3].

ذلك أن المعاني لا تستعصي على المتلقي الفطن والذكي الذي يسبر أغوار النص ويتغلغل في مكامنه وأعماقه، والإمام يُعِدُ البصير بجواهر الكلام هو متلقيه الحاذق الذي ينقح فكرته، ويستخدم بصيرته، ويحسن التأمل ،ولعل الجرجاني كان يقصد بأهل المعرفة هؤلاء القراء الحاذقين المتمرسين الذين يملكون ذوقا رفيعا، فينعكس ذلك على قراءاتهم الواعية للنصوص؛ فالذوق ما هو في حقيقة الأمر إلا:( تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 34.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** تح: محمود محمد شاكر، ص: 141.

[3] - أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني**، ص:397.

رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافات المعاصرة، والتي امتزجت جميعا، فكونت هذا الشيء الحسن بحاسة التمييز والتذوق)[1].

ويتحكم الذوق إذن عند الجرجاني في نظم المعاني التي نعبر بها، ويضرب مثالا في سبيل توضيح ذلك، إذ يقول:( وإن أردتَ أظهرَ أمراً في هذا المعنى فانظُرْ إلى قولِ إبراهيمَ بنِ العَبّاس:

فلو إذ نَبا دهرٌ وأُنكِرَ صاحبٌ ... وسُلِّطَ أعداءٌ وغابَ نصيرُ

تكونُ عنِ الأهوازِ داري بنَجْوةٍ ... ولكنْ مقاديرٌ جرتْ وأُمورُ

وإنّي لأرجو بعدَ هذا محمَّداً ... لأفضلِ ما يُرْجَى أخٌ ووزيرُ ...) ويعلق بعدها- محللا ومعللا سبب ما يجده المتلقي في نفسه من الأريحية والإحساس بالحسن والطلاوة، يقول: ( فإنك تَرى ما ترى من الرَّونق والطَّلاوة ومن الحُسنِ والحَلاوة ثم تتفقَّدُ السّببَ في ذلك فتجدُه إنَّما كان من أجلِ تقديمهِ الظَّرفَ الذي هو " إذْ نبا " على عاملهِ الذي هو تكونُ . " وأنْ لم يقلْ : فلو تكونُ عن الأهوازِ داري بَنحوةٍ إذْ نبا دهرٌ . ثم أنْ قال " : تكونُ" ولم يقلْ " : كان " ثم أنْ نكَّر " الدهرَ " ولم يقل " : فلو إذ نبا الدَّهرُ " ثم أَنْ ساقَ هذا التنكيرَ في جميعِ ما أتى به مِن بعدُ . ثم أنْ قال " : وأُنكِرَ صاحبٌ " ولم يقل : وأنكرت صاحباً . لا تَرى في البيتين الأوّلين شيئاً غيرَ الذي عَددتُه لك تجعلُه حسناً في النَّظم وكلّه من معاني النَّحو كما ترى)[2].

وبالإمعان في ملاحظات ناقدنا نجدها ترجع إلى مفارقات في المعاني، وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة ،جودة التعبير عما في نفسه بدقة ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعاني، فهو قد قدم الظرف على عامله،قدم(إذ نبا) على(تكون)،وذلك لأنه لم يتمن أن تكون داره بنجوة على الأهواز إلا عندما نبا دهر،وفي هذا النبوّ ما يحز في النفس الشاعر،وكأني به قد سارع إلى نقضه، ثم هو قد اختار المضارع( تكون)على الماضي(كان)لأن المضارع هنا نحسه في دلالته معنى الحالة المستمرة المنسحبة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.

[1] - محمد زكي العشماوي، **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة بيروت 1981م، ص: 144-145.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 86.

والشاعر ودَّ عندما نبا الدهر لو تكون داره على الأهواز بنجوة،تكون حتَّى قبل نبوّ الدهر – تكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوه تلك المرة أنه قادر على الغدر في كل حين، ومن الخير أن نقدر ذلك الغدر في كل حين.وإذن المفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفاضلة بين ألفاظ بل بين معان، وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكملها.

ثم إن شاعرنا قد نكر( دهر) وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله دهرا خاصا به دهرا غدارًا لا الدهر دهر الناس كافة.نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم، وإذا كان تنكير الدهر، وهو الشيء الواحد المعرف بوحدته يفيد الإفراد،فإن تنكير صاحب وأعداء ونصير ؛ يفيد الإطلاق ويشعرنا بضيق الشاعر فهو ينكركل صاحب لما كان من غدر أولئك الصحاب، وهو يرى أن كل عدوّ وقد سلَّط ،وأن كل نصير قد غاب،فالتنكير المتعدد يفيد الإطلاق، والأمر في تنكير (مقادير وأمور) يشبه تنكير (دهر) فهو يخصصهما بالشاعر ويجعلها وقفا عليه، وإذن فنحن أمام معان مختلفة وألوان نفسية متباينة، ندرك بعضها بعقولنا ونحسن ألطفها بقلوبنا، وهذا الإحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا العظيم[1].

لعل هذا الشاهد من أبيات البحتري التي قدمها الجرجاني، وأسهب في شرح قيمتها الفنية والجمالية، وهو الأمر الذي لا يتأتَّى إلاَّ لصاحب ذوق سليم عملت على صقله وتكوينه تجارب قراءات وثقافات متعددة ومتنوعة، يقول الجرجاني:( لأنَّ المزايا التي تحتاج أن تُعْلِمَهم مكانها وتصورَ لهم شأنها،أمورٌ خفية ومعانٍ روحانية،أنتَ لا تستطيع أن تنبه السامعَ لها، وتحدثَ له علماً بها، حتّى يكونَ مهيَّأً لإدراكها، وتكونَ فيه طبيعة قابلة لها، ويكونَ له ذوقٌ وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأنَّ من شأنِ هذه الوجوه والفروق أن تعرضَ فيها المزيّةُ على الجُملة...)[2] ،فمن تحققت له هذه المعرفة استطاع أن يصل إلى معرفة طريق الجمال وأن يتذوقه وتعتمد هذه العملية على الذوق والإحساس، والناقد لا يستطيع أن ينبه السامع لها، ويحدث له علنا بها حتى يكون مهيأ لإدراكها.

فالذوق السليم المحصَّن بالخبرة والمعرفة السليمتين شرط أساسي في تلقي النصوص ونقدها، وعبد القاهر الذي ربط بين الذوق والمعرفة،(لا يتخلى عن الذوق العربي الصافي؛ إذ

[1] - محمد مندور ، **في الميزان الجديد**، نشر وتوزيع مؤسسات ع.بن عبد الله –تونس،ط1 :1988م، ص: 215–216.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 546.

لا يمكن لأي مستمع بالأثر الفني أن يشعر بالهزّة الشعورية والأريحية إلا عن طريق الذوق المعلَّل والموضح)[1] .

وإذا كان الذوق يلازم الأديب أو المبدع في كل مراحل إبداعه، فإن الذوق والخبرة الجمالية شرطان أساسيان في عملية التلقي؛ إذ عليه يقوم الحوار بين المبدع والمتلقي، وإن الجدلية القائمة بينهما إنما لتحقيق هدف اسمه شعرية النص الأدبي، لأن الشروط الموضوعة لا تخص قارئا عبر زمن معين، ولكنها للقارئ المنتج الذي جعل الجرجاني طلب العلم له فرضا ( واعلمْ أن العلمَ إنما هو معدِنٌ فكما أنه لا يمنعُك أنْ ترى ألفَ وِقْرٍ قد أخرجتْ من معدنِ تبْر أن تطلبَ فيه وأن تأخذَ ما تجد ولو كَقَدْرِ تُومةٍ كذلكَ ينبغي أن يكون رأيُك في طلبِ العلم )[2]

فبالعلم يحقق المبدع وجوده ويحقق القارئ الفهم الصحيح ويشارك في العملية الإبداعية ويعطي للنص وجودا فعليا، ويؤكد الجرجاني على الذوق للمبدع والمتلقي على السواء[3]، فإذا كان الهدف الذي ينشده المبدع هو التأثير على المتلقي، فإن ذوقه يهديه إلى تخير الألفاظ وملائمتها لمقام المتلقي، وهذا الأخير يظهر ذوقه من خلال استحسانه لما يستحسن، واستهجانه لما هو رديء غير مقبول عنده، فيربط الجرجاني سلامة الذوق بارتياح المتلقي واهتزازه.

وإذا كان الحكم أن النص قد أينع وأثمر فهذا غير كان، فلا بد من وجود من يقطف هذه الثمار، وهذا لا يتأتى إلا بمتلق متذوِّق متخصص يحسن القطف.

---

[1] - أحمد علي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني** ،ص:414.

[2] - **المعدِن:** هو الموضع الذي تستخرج منه جواهر الأرض كالذهب والفضة، وهو الذي نسميه اليوم (المنجم).
**الوِقر:** بكسر فسكون ، حِمل ما يحمله البعير أو البغل . **تبر:** الذهب.
**التومة:** حبة تُعمل من الفضة كالدرة المستديرة.( ينظر:عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص: 292.

[3] - مليكة النوي، **التفكير النقدي في دلائل الإعجازللجرجاني**، ص:264.

**2-3- المتلقي الأمثل:**

هو متلق يشير إليه الخطاب الدائر على الإعجاز باعتباره نموذجا يحتذى وقدوة ينبغي أن يسعى كل متلق إلى السمو إلى مرتبتها.وقد تميز هذا المتلقي بخصائص متعددة جعلته يسمو بها أعلى الدرجات في التسليم بإعجاز القرآن.

**أ-الخصائص الثقافية للمتلقي الأمثل:**

- معرفة اللسان العربي وإتقانه:

إن الوقوف على إعجاز القرآن في كتاب عبد القاهر الجرجاني مرتبط وثيق الارتباط بمعرفة اللسان العربي علما باللغة ومواضع دلالاتها، ووجوه تصرف العرب في استعمالاتها وأنحاء تعلق الكلم بعضها ببعض في مجاري كلامهم.لذا لم يقف عند حدود المعرفة فحسب، بل أكد على ضرورة بلوغ الغاية في إتقانها والتبحر في خضم أسرارها[1]. ( فإنّا لم نَرَ فعلاً زانَ فاعلَهُ وأوجبَ الفضلَ له حتى يكونَ عنِ العلم صَدَرُهُ وحتّى يتبيَّن مَيسَمُه عليه وأثرُه . ولم نَرَ قدرةً قطُّ أَكْسَبَتْ صاحَبَها مَجداً وأفادتْه حَمداً دونَ أن يكونَ العلمُ رائدَها فيما تطلُبُ وقائدَها حيثُ تَؤمُّ وتذهبُ ويكونَ المصرَّفَ لِعنانِها والمقلِّبَ لها في مَيْدانِها)[2].

فأما من كان قد تناهى في معرفة اللسان العربي ووقف على طرقها ومذاهبها فليس يخفى عليه إعجاز القرآن، فالعلم باللغة والوقوف على مكامن أسرارها، يكسب المرء قدرة علمية تخول له التمييز بين مراتب صناعة القول بين الشعر الجيد والردئ والفصيح والنادر والبارع والغريب..وهذا كله يميز أهل كل صناعة صنعتهم.[3].

وأهل الصناعة قادرون على إدراك أسرار الجودة وفي وسعهم أن يبرزوها ويصنفوها، وإن كانوا غير قادرين دائما على أن ينسحبوا على منوالها. والمهم أن الصانع يستطيع أن يقف على وجوه الحذق وأن يعلمها غيره( فيتجاوز العلمَ بالشيء مجملا إلى العلم به مفصلا، ولا يقنع إلا بالنظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه )[4] .

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 34.

[2] - المصدر نفسه، ص: 4.

[3] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:73.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 260.

فالنقص في علم اللغة لا يحول دون إدراك الغايات التي يرمي إليها النص فحسب، وإنما يمثل عائقا أساسيا في فهم سر إعجاز القرآن:( وجملةُ الأمر أنَّه لا يَرى النّقَص يدخلُ على صاحبهِ في ذلك إلا من جهةِ نقصِه في علم اللُّغة لا يعلم أنَّ ها هُنا دقائقَ وأسراراً طريقُ العلمِ بها الرويَّةُ والفِكرُ ولطائفَ مُسْتقاها العَقلُ وخصائصَ معانٍ ينفردُ بها قومٌ قد هُدُوا إليها ودُلُّوا عليها وكُشفَ لهم عنها )[1].

**- التناهي في معرفة البلاغة:**

اهتم العرب بخدمة القرآن الكريم ودراسته وبيان إعجازه، فاتجهوا إلى البلاغة باحثين فنونها موضحين أقسامها لتكون عونا لهم في فهم القرآن والوقوف عند آياته وأسلوبه ليستنبطوا الأحكام منه، وكان ذلك من أهم الأهداف التي دفعتهم إلى البحث والتأليف، ذلك أن علم البلاغة من أجل العلوم ذلك أنه يقف على وجه إعجاز القرآن الكريم. (..أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله – جل ثنائه– علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به يعرف إعجاز كتاب الله الناطق بالحق، الهادي إلى سبيل الرشد، المدلول به على صدق الرسالة وصحة النبوة التي رفعت أعلام الحق وأقامت منار الدين، وأزالت شبه الكفر ببراهينها، وهتكت حجب الشك بيقينها )[2].

ومن ثم قرر الإمام عبد القاهر ضرورة الاهتمام بالبلاغة و الإعلاء من شأن العلم بها، فهي من أكثر العلوم اقتضاء الى التفصيل و التحليل، فالبلاغة لا يكفي: ( أن تنصبَ لها قياساً وأن تصفَها وصفاً مُجملاً وتقولَ فيها قولاً مُرسَلاً . بل لا تكون من معرفتها في شَيْءٍ حتى تُفَصَّلَ القول وتُحَصَّلَ وتضعَ اليدَ على الخصائصِ التي تعرضُ في نظمِ الكلمِ وتعدَّها واحدةً واحدة وتسمَّيَها شيئاً شيئاً . وتكون معرفتُك معرفةَ الصَّنَع الحاذقِ الذي يعلمُ علمَ كلَّ خيطٍ من الأبريسَم الذي في الدِّيباج وكلَّ قطعةٍ منَ القطع المَنْجورة في الباب المُقَطَّع وكلَّ آجُرَّةٍ من الآجُرِّ الذي في البناء البديع )[3] .

ويقول في موضع آخر: ( واعلمْ أنك لا تَشْفي الغُلَّة ولا تنتهي إلى ثلجِ اليقينِ حتى تتجاوزَ حدَّ العلمِ بالشيء مُجملاً إلى العلم به مفصَّلاً وحتَّى لا يُقْنِعَك إلاّ النظرُ في زواياهُ والتَّغلغلُ في مكامنه وحتى تكون كمن تتبَّعَ الماءَ حتّى عرفَ منْبَعَه وانتهى في البحثِ عن جوهرِ العُود الذي

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 7.

[2] - أبو هلال العسكري، **الصناعتين في الكتابة والشعر**، ص:1.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 37.

يصنع فيه إلى أن يعرفَ منبتَه ومَجرى عُروقِ الشجرِ الذي هو منه)[1] وتحقيق ذلك التفصيل مقتض صبراً جميلاً على التَّأمل،وإدماناً حميداً على التدبر، فإن المطمح نبيل والمستشرف جميل.

وعلى هذا الأساس أفاض الجرجاني في تعداد و جوه البلاغة التي ينبغي علي المتلقي أن يكون ساعيا إلى معرفتها، فالمعرفة بأسرار البلاغة هي معرفة بوجوه استعمال وحدات الكلام في المواضع التي ينبغي أن تستعمل فيها، بحيث تترابط وحدات الكلام نحوا من الترابط يجعل القول في مستوى معين من البلاغة. فتعلق الاسم بالاسم، وتعلق الاسم بالفعل، وتعلق الحرف بهما يتفاوت من التركيب التواصلي البسيط إلى التركيب الذي فارق أنماط الاستعمال العادية.

وحول أهم خصائص المتلقي الأمثل حرص الجرجاني إضافة إلى الإلمام بالعربية والبلاغة،على ضرورة تفطن هذا المتلقي إلى أهمية النظم ودوره في التمييز بين أصناف الخطاب،وأكد على أن (العاقل) لا يقتصر على التكلم في الفصاحة والتركيب، ولذا كان لابد للمتلقي الأمثل أن يكون عارفا[2]( بأن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى لا يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه سببا من تلك)[3].

كما عهد للتأكيد على صورة المتلقي الأمثل إلى جملة من الصور المجازية تعكس السعي إلى السمو بهذا المتلقي، والرقي به إلى أعلى درجة في سلم التلقي، وكان هذه الصورة تفلت عن الكاتب في سعيه إلى الإحاطة بها والبحت عن تناهيها .فاصطبغ حديثه عن هذا المتلقي بالإطلاق والشمول ( فلا يقنعه إلا أن يكون على ذروة السنام ويضرب بالمعلى من السهام)[4].

فيشبه المتناهي في معرفة اللسان العربي و الواقف على أسراره ومختلف طرقه، بالصيرفي الذي يعرف من النقد ما يخفى على غيره و يعرف البزاز من قيمة الثوب وجودته و رداءته ما يخفى على غيره[5].

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 260.

[2] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:74.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 55.

[4] - المصدر نفسه، ص:477.

[5] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:74.

إن الحديث على الجانب البلاغي الذي ينبغي أن يتوفر للمتلقي الأمثل لا يخلو من تقديس يضفي على كل وحدات اللغة هالة من العمق والسعة والغموض، بشكل يفوق قدرة البشر العاديين على الإلمام بها. فإذا كان هذا مع الوحدة اللغوية البسيطة (الهينة)، مثل مانجده في حديث الجرجاني عن الاسم الموصول( الذي) إذا نراه يعمد إلى الإطلاق واستعمال صيغ التفضيل، مما يجعل منه علما لا حدود له ( أعلمْ أنَّ لك في(الذي) علماً كثيراً وأسراراً جمَّةً وخفايا )[1]،فما بالك باللغة بما فيها من وحدات وأنحاء في التركيب لا تحد وأسرار في الاستعمال لا تقف عند حد. وإنك تلمس في هذا المنحى من العرض ليس فقط البعد الوصفي أو التعليمي،وإنما توطين النفس وتعويد الآخر على التسليم بجلال اللغة وصحة ورود الإعجاز بها[2].

**ب- الخصائص الذوقية للمتلقي الأمثل:**

إن المعارف التي يحيط بها المتلقي الأمثل ينبغي ألا تغذي عقله فحسب،ولكنها أيضا تغذي روحه ونفسه،فهي( تُؤْنسُ النفسَ وتُثلِجُ الصَّدرَ بما يُفْضِي بكَ إليه منَ اليقين ويؤدِّيه إليكَ من حُسْن التَّبيين)[3]، ففي المعارف التي يلم بها المتلقي الأمثل ما يغذي العقل و(ما تسكن إليه النفس سكون الصادي إلى برد الماء)[4].

وكما يتبين من نصوص الجرجاني،أن المعطى الذوقي إنما هو استعداد نفسي حددته تنشئة ثقافية معينة تجعل الفرد يهتز عند سماعه لنمط معين من تخريج القول وتصريفه، (فالمتتبع لما قاله الجرجاني عن انفعالات المتلقي بعد تذوقه لمعاني النحو في الكلام العادي أو الإستعاري أو المجازي، سيبهره غنى المعجم الذي سخره لإبراز مفعول مزية النظم في نفوس المخاطبين إيجابا وسلبا )[5].

فالجانب الذوقي إذن تتداخل فيه عناصر تتراوح بين الفطري القائم على سلامة الإحساس ورهافة القلب،وتخلصه من كل الشوائب التي تعوق الإدراك السليم لمواطن الجمال في الكلام،

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 199.

[2] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:78.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 199.

[4] - المصدر نفسه، ص:184.

[5] - إبراهيم أسيكار، **النظم والتواصل لدى عبد القاهر الجرجاني**، مجلة علامات العدد 34، ص: 138.

وبين الثقافي الذي يتعلمه الإنسان ويكتسبه بالدربة والمران حتى يكتسب قدرة ذاتية على تذوق الكلام الجميل [1].

**جـ- الخصائص العقدية للمتلقي الأمثل:**

يقول عبد القاهر الجرجاني في الفاتحة مصنفه (دلائل الإعجاز): ( هذا كلامٌ وجيزٌ يطَّلع به النّاظرُ على أصولِ النّحوِ جُملةً وكلَّ ما به يكونُ النظمُ دَفعةً وينظُر منه في مرآةٍ تُريهِ الأشياءَ المُتباعدَةَ الأمكنةِ قدِ التقَتْ لهُ حتَّى رآها في مكانٍ واحد ويَرى بها مُنْئماً قد ضَمَّ إلى مُعْرِقٍ ومُغرّباً قد أخذَ بيدِ مُشَرَّقٍ وقد دخلتُ بأخَرَةٍ في كلامٍ مَن أَصغى إليه وتدبَّره تدبُّرَ ذي دِينٍ وفُتوَّةٍ...)[2].

إن المعارف الفكرية و العلمية الثقافية والبلاغية غير كافية وحدها لتأسيس الملتقي الأمثل،لكن لابد أن تعضد هذه المعارف خصائص عقدية[3]، وهو ماعبَّر عنه الجرجاني في قوله السابق وألح عليه شديد الإلحاح، فالمتلقي الأمثل هو المتلقي يصغي إلى الكلام ويتدبره تدبير ذي دين و فتوة.

ولئن ورد هذا الكلام في الصفحات الأولي من الكتاب من أن المؤلف أكد في ثنايا الكتاب وآخره أيضا على أنه(لا يقوم في عقل عاقل أن يقول خصم له قد أعجزك أن تفعل مثل فعلي و هو لا يشير له إلى وصف يعلمه في فعله و يراه قد وقع عليه)[4]، وأنه لابد من معرفة علة الإعجاز والدواعي التي جعلت خطابا يبلغ مزية قصرت عنها أنواع الخطابات الأخرى.

إن التردد بين هذه المقدمات العلمية العقلية الدقيقة وبين التأكيد على ضرورة تعليم المخاطب ما به، يدرك ذلك الإعجاز إدراكا كثيرا من أبرز التناقض الذي تتحرك داخله هذه المؤلفات، فهي من جهة تنطلق من تقديم الإعجاز باعتباره شيئا خارجا عن القدرة ومستعصيا عن الإمكان، ومن بين الاستدلال عليه ومد المخاطب بما يصل إلى معرفته[5] قوله:( هل عجب أعجب من قوم عقلاء يتلون قول الله تعالى:(( قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن

---

[1] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:79.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 3-4.

[3] - نور الهدى باديس، المرجع السابق، ص:79.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 386.

[5] - نور الهدى باديس، المرجع السابق، ص:80.

يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَـٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا))

[الإسراء:88] ويؤمنون به، و يدينون بأن القرآن معجز، ثم يصدون بأوجههم عن برهان الإعجاز ودليله، ويسلكون غير سبيله؟..)[1]، لقد جنوا لودروا ذلك عظيما، فهذه الآية من أقوى آيات التحدي العام بجملة القرآن أصرحها في الإعجاز.

(وهناك مرتبة من مراتب التحدي وهداية الإعجاز ويعجز جميع الذين تحداهم ويتحداهم من أبناء البشر قاطبة في كل زمان ومكان من كل جنس وأمة، وعلى أيه درجة من العلم و المعرفة)[2] ،وما الإعجاز بالهادية إلا ما اشتمل عليه من معان ومقاصد تهدف إلى هداية البشرية وإصلاح شأنها، كما أن التحدي بالهداية – كما جاء في القرآن الكريم –يجب أن يكون الطريق الأعم لبيان إعجاز القرآن كما تحدى به خالصة منفردة من دون التحدى بروعة النظم وبراعة الأسلوب[3].

ولمثل هذه الغاية أكد الجرجاني أيضا على أهمية النظم وعدم حدوده وسعة مجاله، مما يجعل الإعجاز شديد الارتباط به[4].(ولا يمكن أن تجعل الاستعارة الأصل في الإعجاز وأن يُقصر عليه...لم يبق إلا أن يكون في النظم والتأليف)[5].

وفي ذلك تأكيد على ضرورة تحلي المتلقي الأمثل بالاعتصام بهداية الله..(فالقرآن الكريم كتاب هداية وإعجاز، من أجل هذين المطمحين نزل، وفيهما تحدث وعليهما دل)[6] يقول الله تعالى:(إِنَّ هَـٰذَا ٱلْقُرْءَانَ يَهْدِى لِلَّتِى هِىَ أَقْوَمُ وَيُبَشِّرُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ٱلَّذِينَ يَعْمَلُونَ ٱلصَّـٰلِحَـٰتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا كَبِيرًا [الإسراء:9]،فقد أبهر القرآن الكريم العقول وشغل الأفئدة، فبقيت باهرة واجمة أمامه فاتبعت أوامره وابتعدت عن نواهيه،فأضاء البشرية وهداها إلى سواء السبيل، فأصبح بذلك منهاجا وسراجا منيرا يتبع عبر كل الأجيال إلى يوم الدين.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص: 369

[2] - محمد الصادق إبراهيم عرجون، **القرآن العظيم هدايته وإعجازه في أقوال المفسرين**، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 :1410هـ-1989م، ص:155.

[3] - المرجع نفسه،ص:83-84.

[4] - نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، ص:80.

[5] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، ص:391 .

[6] - محمد عبد العظيم الزرقاني ، **مناهل العرفان في علوم القرآن**،ددار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت- لبنان ،ط1 1427هـ- 2006م ،ص:23.

وفي الاستدلال بإعجاز القرآن تأسيس لمفهوم المتلقي الأمثل، إلا أن إعجاز القرآن ليس بالموضوع اليسير الذي تسهل الإحاطة به والإلمام بزمام نواحيه؛ فقد أعجز حتى من أراد أن يكشف سر الإعجاز فيه، و كما يقول أحد الدارسين أن من إعجاز القرآن أن يظل مشغلة الدارسين العلماء جيلا بعد جيل، ثم يبقى أبدا رحب المدى سخي المورد، كلما حسب جيل أنه بلغ الغاية منه، امتد الأفق بعيدا وراء كل مطمح، عاليا يفوت طاقة الدارسين.

**3- مثيرات المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني:**

**3 -1: لذة النظم وتأثيرها في نفس المتلقي:**

يُعدُّ عبد القاهر الجرجاني،بما أتى به في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، بلاغيا قليل النظير في تاريخ البلاغة العربية،وإذا كانت فِكَرُ عبد القاهر في هذين الكتابين مما تشتدُّ حاجة طالب العلم إليه، فإن فكرتين رئيسيتين من فِكَره لا غنى لدارس النقد العربي القديم عن تمثلهما والبناء عليهما، وتلكما الفكرتان هما:النظم،والتصوير الفني.

و قد بنى على أولاهما كتابه (دلائل الإعجاز)،في حين جعل الثانية مجال القول في (أسرار البلاغة)[1].( فكلا الكتابين لا يفتأ يدور حول نظرية واحدة هي نظم الكلام،وترتيب معانيه،غير أن أحدهما يؤكد جانب بناء الكلام،وصلة معانيه بعضها ببعض،وثانيهما يؤكد الجانب التأثيري من هذه المعاني وبيان مسائلها في النفوس)[2].

وبتركيز الجرجاني على مصطلح النظم، فهو يتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى ليخدم القرآن ويبين الإعجاز فيه،يقول:(. واعلم أنّ هاهُنا أسراراً ودقائقَ لا يُمكن بيانُها إلا بعد أن نُعِدَّ جملةً منَ القول في النَّظم وفي تفسيرِهِ والمُرادِ منه وأيَّ شيء هو وبيانِ المزيَّةِ التي تُدَّعى له من أينَ تأتيه؟ وكيفَ تعرِضُ فيه؟ وما أسبابُ ذلك وعِللهُ؟ وما المُوجِبُ له؟..)[3] .

فهو في هذه الأسئلة المتتابعة يستفز دخيلة القارئ والمتلقي، ويجب الانتباه لمعرفة الأجوبة عنها كلها، مؤكدا عِظم شأن النظم وتفخيم قدره ( وما كانَ بهذا المحلَّ من الشَرَفِ وفي هذِه المنزلةِ من الفضل كان حَرَى بأن توقَظَ له الهِمَمُ وتُوكَلَ به النُّفوسُ وتحرَّكَ له الأفكارُ وتُستخدمَ فيه

[1] - عيسى علي العاكوب، **التفكير النقدي عند العرب**،دار الفكر دمشق،ط 1 1997م، ص:294.

[2] - أحمدعلي دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني**، ص:296.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:80.

الخواطرُ..)[1] ، وهكذا كان إذن افتتح كتابه( دلائل الإعجاز) بمقدمة تتحدث عن وجه الإعجاز لديه المتمثلة في النظم أوالتعليق،فيضع تعريفه للنظم جامعا فيع كل ما يتعلق بالكلام من نحو وبلاغة وغيرهما،إذ قال:( واعلمْ أنْ ليسَ النظُم إلا أن تضعَ كلامَك الوضعَ الذي يَقتضيهِ علمُ النّحو وتعملَ على قوانينه وأُصولِه وتعرفَ مناهجَهُ التي نُهِجَتْ فلا تزيغُ عنها وتحفَظُ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك فلا تُخلَّ بشيءٍ منها) [2]، ويقول في موضع آخر:(معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض.)[3]، والتعلق لديه يتم بين أقسام الكلام الثلاث: اسم وفعل وحرف بطرق معلومة.

والنظم ليس ضم الشيء إلى الشيء على طريقة مخصوصة، بل هو نظم الكلمات وترتيبها حسب ترتيب معانيها في النفس،إذ يقول الجرجاني:( وأما نَظْمُ الكَلِم ،فليس الأمر كذلك، لأنك تقتفي في نَظْمها آثارَ المعاني،وتُرَتِّيبَها على حسب ترَتُّبِ المعاني في النفس)[4]، فيرى الإمام أن الألفاظ تابعة للمعاني، وبالتالي فالألفاظ تتبع المعاني في الترتيب أي ترتيب الكلمات في النطق حسب ترتيب المعاني في النفس، إذ يقول الجرجاني:( أن اللفظ تبع للمعنى في النظم، وأنَّ الكَلِم تترتَّب في النطق بسبب ترتُّب معانيها في النفس)[5].

ورد الجرجاني على الذين يزعمون أن الفضيلة في جودة الكلام وحسنه وفضل معاينه إلى الألفاظ، وأورد أن الصفات التي أطلقوها على الألفاظ إنما أخذت من معانيها ، وكما هو معلوم عند أهل اللغة أن عناصر الكلام المقبولة لدى السامع هي ثلاث :

اللفظ والمعنى والنظم،واللفظ مجموع الحروف والكلمات تنطق بها ،وأما المعنى فهو تلك الصور المجردة في نفوسنا ،فاللفظ قالب المعنى،والمعنى هو المعبر عنه واللفظ هو المعبر به، لكن الكلام لا يتوقف عند هذين العنصرين فقط بل يجب توفر عنصر النظم والذي كما عرفناه من تعريف الجرجاني السابق بأنه توحي معاني النحو وأصوله وأحكامه في الكلم،وجعل الكلم بعضها بسبب من بعض.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر ،ص:80.

[2] - المصدر نفسه ، ص:81.

[3] - المصدر نفسه، ص:54.

[4] - المصدر نفسه، ص: 49.

[5] - المصدر نفسه،ص:56.

لقد حرص عبد القاهر الجرجاني على توضيح أمرين:

الأول:الرد على الذين يزعمون أن الفضيلة للألفاظ وحدها،إذ لا ميزة للألفاظ من حيث هي أصوات مسموعة دون مراعاة للسياق المنتظم فيه .

الثاني:الحديث عن المعاني النحوية وربطها بنظرية النظم،وهي عنده تقوم على :

1- ترتيب معاني الألفاظ في النظم وفق ترتيبها في النفس.

2-هذا الترتيب تراعى فيه المعاني النحوية ويتم وفق أصولها وأحكامها.

3-هذا الترتيب موافق لقضية العقل[1].

وتبدأ السلسلة الكلامية عند عبد القاهر من النفس؛ فالمتكلم إذ يزمع التعبير عن غرضٍ من الأغراض يرتِّب المعاني الخاصَّة بهذا الغرض في نفسه أولاً ،ثمَّ تأخذ هذه المعاني الألفاظ التي تدلُّ عليها ،ويسمىِّ الجرجاني هذه العملية (النظم)،وترتيب المعاني النفس موضوع علم النحو؛إذ يحدد النحو أمكنة المعاني الجزئية الخاصة بالغرض الذي يريد المتكلِّم التعبير عنه.ويستخلص من هذا أنَّ النظم عبارةٌ عن ترتيب الألفاظ المنطوقة الترتيب الذي يقتضيه علم النحو.

إن النظم يكمن إذن في المعاني الناتجة عن العلاقات النحوية وفي المعاني الإضافية التي يستخرجها المتلقي بجهد عقلي ونظر ثاقب وروية ...وإنه يكمن باختصار في تقابل المعنى الذي قصده إليه المتكلم والمعنى الذي فسره المتلقي أوفي تسخير التشكيل اللغوي في كفاءة تفسيرية(لدى المخاطب) للوصول إلى الكفاءة الإبداعية (لدى المتكلم) وهكذا لايمكن الفصل بين عمليات ثلاث:

الأولى: غير لغوية(نفسية) ـ . ـ . ـ ◄ قصد المتكلم

الثانية: لغوية ـ . ـ . ـ ◄ الأداء اللغوي

الثالثة: ما وراء اللغوية ـ . ـ . ـ ◄ تفسير المخاطب[2].

وعملية التفسير تستلزم كما قال الجرجاني معرفة عميقة بقوانين النحو وأحكامه وحسٍّ لغوي ودرسه بدربة و روية و ذوق...و لذا فإنها تجمع بين عناصر موضوعية وعناصر ذاتية.

[1] - سعد سليمان حمودة، **البلاغة العربية** ، ص:163.

[2] - سعيد حسن بحيري،**القصد والتفسير في نظرية النظم( معاني النحو عند عبد القاهر الجرجاني)**، ص:37.

وهكذا يكون الكشف عن سرِّ الإعجاز في تلاقي الكفاءة التأويلية للمفسِّر مع القدرة الإبداعية للمتكلم،ويكون النص اللغوي هو المَعْبر الوحيد للوصول إلى تلك الغاية[1].

وقد اعتنى الجرجاني بالنص اللغوي عناية فائقة، وأنه يمثل نقطة التقاء بين كفاءة المبدع وكفاءة المتلقي،وقد أشار محمد عبد المطلب لطبيعة هذه العلاقة بقوله:( وموقف الجرجاني من المتلقي ينسجم مع مفهومه للنظم، على معنى أن وجوده يأتي تاليا للمبدع، مع مقابلة وحدة الإبداع بتعدد القراءة وهو تعدد القراء، وهو تعدد يسمح باستخلاص نوعية محددة ذات ممارسات فكرية تهيئ لها قدرا من التمييز بين الجيد والرديء،لأن حضور النص يستدعي حضور مواجهة تعتمد على الطلب والإلحاح،حتى يبوح النص بمكنونه)[2].

فالعلاقة بين المبدع والمتلقي لا تكون من خلال الخطاب؛ذلك أن المبدع أو الناظم يعيد النظر في ألفاظه ومعانيه كي يكون قادرا على إنتاج نص يرقى إلى استثارة حسِّ المتلقي، ولا يتأتى له ذلك إلا بدقة النظم وذلك بحسن تنظيم هذه الألفاظ والمعاني، عن طريق تتابعها وتعلق بعضها بعض محدثا اللذة الجمالية التي تستثير نفسية المتلقي وهذا الأخير بدوره ينظر( في الفجوة بين اللفظ و المعنى، وينبغي عليه ردها... وهنا تتجلى فاعلية المتلقي في الإضافة والمشاركة في إخراج النص) [3].

وقد عُني عبد القاهر الجرجاني بالأثر الذي يحدثه النظم والبيان في نفس متلقيه،وهو أثر ناتج عما يتضمنانه من سمات وأحوال وهيئات جعلتهما يمتلكان هذه القوة التأثيرية التي تحدث عند سماعه. وبلوغ هذا الأثر في النفس متوقف على ما يمتلكه المتلقي من ذوق و معرفة بيانية وخبرة بمدارسة البيان،فعلى قدر ما يحصله المتلقي من ذلك على قدر ما يكون تفاعله مع البيان؛ لذلك تختلف درجة التأثير مابين متلقٍ وآخر، كل حسب إمكانيته الذوقية والمعرفية.

كذلك فليس كل بيان بقادر على إحداث التأثير، فهناك من البيان مالا يحرِّك في نفس متلقيه تجاوبا، نظرا لقصوره وضعفه وهناك من البيان ما يعلو فيحدث أثرا على قدر هذا العلو، ومما لاشك فيه أن البيان القرآني أعلى مراتب البيان وأشرفها فيبلغ أثره حدًّا لا يبلغه أي بيان آخر.

---

[1] - سعيد حسن بحيري،**القصد والتفسير في نظرية النظم( معاني النحو عند عبد القاهر الجرجاني)**، ، ص:47.

[2] - محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص:234.

[3] - محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب**، ص:265.

يقول الجرجاني في سياق حديثه عن دليل الإعجاز ورده على المعتزلة:( فقلنا : أعجزَتْهُم مزايا ظهرتْ لهم في نظمهِ وخصائصُ صادفوها في سياق لفظهِ وبدائعُ راعتهم من مبادىءَ آيهِ ومقاطِعها ومجاري ألفاظِها ومواقعها وفي مضربِ كل مثلٍ ومساقِ كلَّ خبرٍ وصورةِ كلَّ عظةٍ وتنبيهٍ وإعلامٍ وتذكيرٍ وترغيبِ وترهيبٍ ومع كلَّ حُجة وبُرهانٍ وصفةٍ وتبيان . وبَهرهُم أنَّهم تأمَّلوهُ سورةً سورةً،وعُشراً عُشراً، وآيةً آيةً، فلم يجدوا في الجميع كلمةً ينُبو بها مكانُها ولفظةً يُنكرُ شأنُها أو يُرى أنَّ غيَرها أصلحُ هناك أو أشبهُ أو أحرى وأخلق . بل وجدُوا اتّساقاً بَهرَ العُقولَ وأعجز الجمهورَ ونظاماً والتئاماً وإتقاناً إحكاماً لم يدعْ في نفسِ بليغٍ منهم ولو حكَّ بيافوخِه السَّماء موضعَ طمعٍ حتى خرسَتِ الألسنُ عن أن تدَّعيَ وتقولَ )[1].

والنص–على طوله– يوضح لنا تلك الحالة النفسية، التي تعتري قارئ النص القرآني أو سامعه، ومردُّ السِّرِ في ذلك إلى قمة بيان هذا النص أو كمال جماليته، فالمعاني فيه لها وقع في النفوس،يثير فيها الإحساس بالجمال، ذلك أن النص القرآني في قمة البيان،وقد وضع هذا البيان من أجل متلق وجه الخطاب العقائدي/ البياني إليه، بل كان من أجله، وهذا التزاوج بين الشكل والمحتوى وهو ما جعل المتلقي يقف حائرا أمام هذا النص[2].

لقد أوجد النص القرآني فضاء جديدا من التعامل بين النص والمتلقي، ورغم أن النص المعجز لم يخرج عن كلام العرب، ولكنه في الآن ذاته ليس امتدادا له[3].(فقد أثبت في الذاكرة السامعة والقارئة نظاما في استعمال اللغة، وطريقة جديدة في الإصغاء، حين يكون القرآن مرتلا، وفي القرآن حين يكون مقروءا )[4].

ويتلمس عبد القاهر الآثار التي يحدثها نظم المبدع في المتلقي فهي عنده مقتسمة بين القلب والعقل( فليس الغرض بنظم الكلم،إن توالت ألفاظها في النطق،بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها،على الوجه الذي اقتضاه العقل)[5]. ويؤكد ذلك وهو بصدد حديثه عما تنال به المزية:(إنها ليست لك حيث تسمع بأذنك ،بل حيث تنظر بقلبك،وتستعين بفكرك،وتعمل رويتك، وتراجع عقلك،وتستنجد في الجملة فهمك،وبلغ القول في ذلك أقصاه وانتهى إلى مداه)[6] .

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:39.

[2] - حقاين جمعة، **مفهوم النص في الدراسات الإعجازية** ، ص:174.

[3] - المرجع نفسه، ص:172.

[4] - محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب**،ص:47–48.

[5] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:50.

[6] - المصدر نفسه، ص:64.

ولعل الذي دعا عبد القاهر إلى التنصيص على فعل التدبر الذي رادفه في كتابه (دلائل الإعجاز) بمرادفات كثيرة منها:العقل والتروي والضمير والفكر والبصيرة والذهن والبديهة[1]، هو اعتقاده الراسخ بأن النظم لا يمنح معاني النحو إلا للمخاطب الحاذق مادام كل نظم جيد ينطوي على(دقائق وخفايا لا إلى حدٍ ونهاية وأنها خفايا تكتم أنفسها جهدها، حتى لا يُتنبه لأكثرها ولا يعلم أنها هي وحتى لاتزال ترى العالم يعرض له السهو، وحتى إنه ليقصد إلى الصواب، فيقع في أثناء كلامه ما يوهم الخطأ، كل ذلك لشدة الخفاء وفرط الغموض )[2].

لقد حرص الجرجاني على توجيه المتلقي إلى تأمل النصوص تأملا جيدا ،وذلك بمعاودة النظر فيها بالقراءة الواعية،وإمعان النظر استنباطا وتعمقا؛لما لهما من دور فعَّال في الكشف عن جماليات التلقي،يقول الجرجاني:( فاعمدْ إلى ما تَوَاصَفُوه بالحُسن وتَشاهَدوا له بالفَضل ثم جَعلوه كذلك من أجلِ النَّظم خصوصاً دونَ غيرهِ ممّا يُستحسنُ له الشَّعرُ أو غيرُ الشّعر من معنًى لطيف أو حكمة أو أدبٍ أو استعارةٍ أو تجنيسٍ أو غير ذَلك مما لا يدخلُ في النَّظم . وتأمَّلْه فإذا رأيتَكَ قدِ ارتحتَ واهتززتَ واستحسنتَ فانظر إلى حَركاتِ الأَرْيحيّةِ مِمَّ كانت وعند ماذا ظهرتْ فإنك تَرى عِياناً أنَّ الذي قلتُ . لك كما قلت اعمد إلى قول البُحتري:

"بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَن قد نَرَى فَما إنْ رأَيْنا لِفتحٍ ضَريبا"
"هُوَ المرءُ أبدَتْ له الحادِثاتُ عَزْماً وَشيكاً ورأياً صَلِيبا"
"تنقَّلَ في خُلُقَيْ سُؤْدُدٍ سَماحاً مُرجَّى وبَأساً مَهيبا"
"فكالسَّيفِ إن جئتَهُ صارِخاً وكالبَحْرِ إن جئتَهُ مستَثِيباً"

فإذا رأيتَها قد راقَتْك وكَثُرت عندك ووجدتَ لها اهتزازاً في نفسك فَعُدْ فانظرْ في السَّبب واستقصِ في النَّظر فإنك تعلمُ ضرورةً أنْ ليس إلاّ أنه قدَّم وأخَّر وعَرَّف ونكَّر وحَذفَ وأضمر وأعادَ وكرَّر وتوخَّى على الجُملةِ وجهاً منَ الوجوه التي يَقتضيها علمُ النّحو فأصاب في ذلك كلَّه ثم لطُفَ موضعُ صوابه وأتى مأتًى يُوجب الفضيلةَ.أفلا تَرى أنّ أولَ شيءٍ يَروقُك منها قولُه هو(المرءُ أبدتْ له الحادثات) ثم قولُه( تنقَّل في خُلقَيْ سُؤددٍ) بتنكير السُّؤدد وإضافةِ الخلقينِ إليه. ثم قولهُ (فكالسَّيف) وعطفه بالفاء مع حَذفهِ المبتدأ لأنَّ المعنى:لا محالةَ فهو كالسَّيف.ثم تكريرهُ الكاف في قولِه(وكالبحر) ثم أنْ قَرنَ إلى كلَّ واحد منَ التَّشبيهين شرطاً جوابُهُ فيه. ثم أَنْ أخرجَ من كلَّ واحدٍ منَ الشَّرطين حالاً على مثال ما أخرجَ من

[1] - إبراهيم أسيكار، **النظم والتواصل لدى عبد القاهر الجرجاني** ، ص:137.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:285.

الآخر وذلك قولهُ(صارخاً) هناك(ومُستثيباً)هاهُنا.لا تَرى حُسناً تنسبُه إلى النَّظمِ ليس سببهُ ما عددتُ أو ما هو في حكم ما عددتُ ،فأعرفْ ذلك )[1].

فالفضل كل الفضل يعود إلى المعنى الواحد المتحصل عليه في مجموع الألفاظ أو الكلمات التي ينتظمها الكلام،وما تتركه من أثر في النفس، ومتعة ولذة جمالية في متلقي النص، وإن النصوص التي تواصفوها بالحسن وشهدوا لها بالفضل،لا تتأتى بمكنوناتها دفعة واحدة،فهي تتمنَّع على قارئها ومتلقيها، ليزداد إغراؤها فقارئ النص، كما يشبهه الجرجاني المدقق في المعاني كالغائص في الدر( قد تحمل فيه المشقة الشديدة وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب منه حتى كابد منه الامتناع والاعتياص)[2].

ويواصل الجرجاني قوله السابق فيقول:(فإذا رأيتَكَ قدِ ارتحتَ واهتززتَ واستحسنتَ فانظر إلى حَركاتِ الأَرْيحيّةِ مِمَّ كانت؟) فبالنظر إلى حالة المتلقي الشعورية، من خلال الأثر النفسي الذي يحدثه له أثناء تلقيه النص الشعري تتجلى قابلية المتلقي، أثناء قراءة النص أو الاستماع إليه من خلال تأمل أحواله المختلفة من ارتياح أو ضيق أو قبول أو نفور...

وحديثنا عن التقبل النفسي للنص، يقودنا للحديث عن ما يتبع هذا الانفعال النفسي لدى المتقبل، حيث إن هذا الانفعال ما هو إلا مرتبة متقدمة من تقبل النص، وهذه المراتب تبقى مرتبطة بشخص المتقبل وثقافته، واستعداده الفكري والنقدي لقراءة النص، وهنا نقصد بالكلام المتقبل الحاذق يقول الجرجاني(وتكون معرفتُك معرفةَ الصَّنَع الحاذقِ الذي يعلمُ علمَ كلَّ خيطٍ من الأبريسَم الذي في الدِّيباج وكلَّ قطعةٍ منَ القطع المَنْجورة في الباب المُقَطَّع وكلَّ آجُرَّةٍ من الآجُرِّ الذي في البناء البديع وإذا نظرتَ إلى الفصاحة هذا النظرَ وطلبْتَها هذا الطلبَ احتجتَ إلى صبرٍ على التأملِ ومُواظبةٍ على التدبُّر وإلى همَّةٍ تأبى لك أن تقنعَ إلا بالتَّمام وأن تَرْبَعَ إلاَّ بعدَ بلوغ الغاية )[3].

فيصبح التقبل عنده صناعة والقراءة مهارة، يشبه فيها القارئ بالحائك والبناء والنجَّار في دقة العمل ومهارته، وما نلاحظه أيضا في حديث الجرجاني أن القراءة عنده ممارسة عقلية وفنية، عقلية في شقها التفصيلي، وما تتطلبه من (إعادة النظر)و( صبر على التأمل)

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:84-86 .

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:39.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:38.

و(مواظبة على التدبر)؛ وفنية في شقها الجمالي الناجم عن التذوق والدراية بأمور الجمال في النص[1].

وتكون القراءة عملا إبداعيا يماثل في تراميه وتغوره ترامي النص وتغوره ولذلك يقول عبد القاهر: ( فإنك تعلم على كل حالٍ أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصَدَف لا يبرز لكَ إلاّ أن تشُقَّه عنه، وكالعزيز المُحْتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذِن عليه، ثم ما كلُ فكر يهتدي إلى وجهِ الكَشْفِ عمَّا اشتمل عليه، ولا كُلّ خاطر يؤذَن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شقّ الصَدَفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة)[2] ويقول في موضع آخر(أن المعنى إذا أتاك ممثَّلاً، في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحْوِجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطرِ له والهِمَّة في طلبه، وما كان منه ألطف، كانت امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابُه أشدُّ..)[3].

فالجرجاني يؤكد على مشاق الوصول إلى أسرار النظم وفهم مراميه، لا يخفَى على من له ذوقٌ حسنٌ هذا الإظهارُ وأن له موقعاً في النفس وباعثاً للأَرْيَحيةِ، ولعل هذا هو سبب ما في النظم من اللذة والمتعة التي يجدهما المتلقي.

وهكذا فقد كان مفهوم نظرية النظم يستوجب من عبد القاهر الإلحاح المستمر على متلق مخصوص،وإلى المسؤولية الواقعة عليه، (فإنما استحققت الأُجرة على الغَوْص وإخراج الدُّر، لا أن الدُرّ كان بك، واكتَسَى شرفَه من جهتك، ولكن لمّا كان الوُصول إليه صعباً وطلبُه عسيراً، ثم رُزقت ذلك، وَجَبَ أن يُجْزَل لك، ويُكبَّر صنيعُك.. )[4] ،وإنه( ما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر، ولطف النظر، ونفاذ الخاطر إلى ما لايحتاج إليه غيرهما..)[5] ؛ فهو ليس متلقيا فقط وإنما هو شريك للمبدع في إنجاز النص، وهو يتمتع بصفات خاصة، ذلك أن شرف الصنعة وفضيلة العمل تكون بما يحتاجان إليه من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر، وتلك مسؤولية المتلقي الحاذق، وعليه نفهم إصرار عبد القاهر على متعة الكشف بعد النصب والتعب والهمَّة في الطلب.

---

[1] - حقاين جمعة، **مفهوم النص في الدراسات الإعجازية**، ص:176.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر ،ص:141.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر ،ص:139.

[4] - المصدر نفسه ،ص:152.

[5] - المصدر نفسه،ص:148.

**2-3: أهمية الغموض في بنية النص الإبداعي:**

لقد بيَّن عبد القاهر الجرجاني أهمية الغموض وعناصره،مدركا أهميته في بنية النص الإبداعي،فهو جوهره وأساسه.والغموض هو الذي يثير الدهشة والاستفزاز للمتلقي ويجعل من النص الأدبي نصا إبداعيا.

(والعمل الأدبي يتميز عن غيره من الرسائل بتأدية وظائف أخرى ترتبط بالتأثير الانفعالي في المتلقي،وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية ينفعل بها المتلقي انفعالا معينا...ولا سبيل إلى ذلك سوى النفاذ إليها من خلال النص ذاته)[1].

من هنا يصبح العمل الإبداعي مجال حوار واتصال بين المبدع والمتلقي وهذا الأخير يحتل مساحة مهمة ومركزية في العملية الإبداعية،ومحورا رئيسيا للنص الإبداعي، فهو مشارك في إعادة إنتاج النص وخلقه،فضلا عن تفكيكه وإنتاجه مرة أخرى[2].وعبد القاهر الجرجاني يشترط في جماليات النص الأدبي أن يميل إلى اللطافة، وإلى تغليف المعنى بشيء من الغموض والخفاء كي يشحذ همَّة المتلقي، ويدفعه إلى الغوص وراء مكنونه، وأن يقدم شيئا ما للنص،ويشارك في إنتاج معناه أو كشف الأستار عنه.

ولا يؤيد أن يصل المعنى واضحا للمتلقي،لأنه حينها لن يشعر بلذة في نفسه كما لو كان مستترا عنه،وقام هو بالكشف عنه بعد قليل من الطلب والمعاناة[3]، يقول الجرجاني:(ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأَشْغَف..)[4] ،وفي هذه المقولة إيحاء بضرورة أن يتضمن النص بعض الغموض،فلا يكون مبتذلا صريحا في معناه،بل يكون فيه شيء من الغموض الذي يجعل المتلقي يُعمل فكره،ويشحذ خياله في محاولة ليكشف أستاره والوصول إلى معناه أو معانيه التي يحتملها[5]. وهنا يتجلى الدور الإيجابي للمتلقي،فلا يكون موقفه من النص موقفا سلبيا استهلاكيا، وإنما يصبح مشاركا في إنتاج النص،بالتعمق في دلالته والكشف عن علاقاته النحوية والبلاغية، التي جعلت منه نصا أدبيا ممتعا.

---

[1] - عياد محمود، **الأسلوبية الحديثة**، محاولة تعريف، ج 1، يناير 1981م ، ص:124.

[2] - محمود درابسة، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم**، ص:144.

[3] - فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ص:91.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر ،ص: 139

[5] - فاطمة البريكي،**قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ، ص:92.

وقد استخدم الجرجاني ألفاظا تعبر عن المستوى الفني للعمل الإبداعي،هي أقل سلبية في ظاهرها الخارجي من لفظة الغموض التي تعكس معنى سلبيا للوهلة الأولى.وهذا يشكل حرص عبد القاهر الجرجاني،وإدراكه لأهمية الغموض بمرادفاته المختلفة في العمل الإبداعي،ولا سيما في النصوص الشعرية[1].

ولذا فقد استعمل الجرجاني مصطلح الغرابة ليشير إلى الغموض الفني في العمل الإبداعي،يقول:( والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر،ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه بل بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه)[2].

وقد جعل الإمام (الغرابة) من جملة المؤثرات ذات الفاعلية في نفسية المتلقي،وهي إنما تلك التي يقود بُعد أطوارها الشاعر من خلال صنعة ماهرة، لا التي تقوده هي إلى ما لا يعي ولا يعلم.فلا تنازل عن مقدرة الشاعر على إيجاد المناسبة بين الأطراف المتباعدة في إطار الصور الكلية للنص.[3](والشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي،ولهذا فإن الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري،بل كذلك عن المتلقي،فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة،ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعوَّد على نوع من التصور فإذا به يصادف الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه.فالغرابة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف.والشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجود خارج مقره،هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة و الغرابة،وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري)[4].

وغاية الشعر التأثير،والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية،ويبهره بها من ناحية أخرى،وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العادي للأفكار، بل يتم بضرب بارع في الصياغة التي تنطوي قدر من التمويه،تتخذ معه الحقائق أشكالا

---

[1] - محمود درابسة، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم** ،ص:133.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:145.

[3] - علاء الدين رمضان السيد، **روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني** ، مجلة ثقافات جامعة البحرين، العدد العاشر ربيع 2004م.، ص: 77.

[4] - عبد الفتاح كليطو، **الأدب والغرابة** ، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط2 2006 م، ص:68-69.

تخلب الألباب وتسحر العقول، فتبدي الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول و يغذي الشوق إلى التعرف[1].

و من أمثلة الغرابة قول الشاعر:

(وسالت بأعناق المطي الأباطح) فبينما جعل الإمام في البيت الأول غرابة،لم يشأ أن يقرها في للبيت الثاني، وإن رأى فيه لطفا وتعلل لذلك بأنه لم يغرب لأن الشاعر فيه(جَعَلَ المطيَّ في سُرعةِ سيرِها وسهولتهِ كالماء يجري في الأَبْطح فإنَّ هذا شَبهٌ معروفٌ ظاهر . ولكنَّ الدقةَ واللُّطفَ في خُصوصِيِّةَ أفادَها بأنْ جَعل " سال " فعلاً للأباطحِ ثم عَدّاه بالباءِ ثم بأنْ أدخلَ الأعناقَ في البيتِ فقال :" بأعناقِ المطيَّ " ولم يقلْ بالمطيَّ ولو قالَ " : سالتِ المطيُّ في الأباطحِ "لم يكنْ شيئا )[2].

فما ثبت للصياغة من المزية والشرف إنما كان لمساسه دائرة الإغراب،والتجوز في حكم يجري على الكلمة فقط،وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها،ويكون معناها مقصودا في نفسه،ومرادًا من غير تورية ولا تعريض[3]. ولأن الشاعر سلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء[4].

ومن هنا نرى أن الإمام عبد القاهر لا يطلق الغرابة إطلاقا لمجرد التركيب غير المألوف،بل لابد وأن يكون هناك مباعدة بين ظاهر الصياغة وباطن المضمون.ومعنى المعنى،وقد تعلل الجرجاني في رفضه الحكم بالغرابة على قول الشاعر(وسالت بأعناق المطي الأباطح)على الرغم من أن الظاهر يحكم بها عليه منذ الوهلة الأولى فلا الأعناق سيل ولا الأباطح اعتادت السيل بمثلها؛ لكن الإمام عبد القاهر رأى أن ما هو معجب في التركيب ليس سوى المجاز وإسناد الفعل إلى الأباطح، أما الشبه فهو قريب المورد واضح المسك معهود الصوغ عندهم؛ والإمام بذلك يثبت بما لا يدع مجالا للشك تأكيده على أهمية الغرابة والغموض للشعر،على أن يتم ذلك بواسطة ذهن ماهر الصوغ عارف الخبأ دقيق الحرس رقيق الحس.لأن الفارق بين الغرابة والمجاز بعامة.والحكمي بخاصة ضئيل جدا لا يكاد يفطن إليه إلا ذوو العلم والنظر من الأدباء[5].

---

[1] - علاء الدين رمضان السيد، **روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني** ، ص:77.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:75-76.

[3] - المصدر نفسه، ص:293.

[4] - المصدر نفسه، ص:100.

[5] - علاء الدين رمضان السيد ، **روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني** ، ص:77.

والدليل على ذلك أن الإمام عبد القاهر ألمح إلى ذلك وأكده عندما عدَّ( قول الشاعر:

"سَالتْ عليهِ شِعابُ الحيَّ حينَ دَعا ... أنْصَارَهُ بوجوهٍ كالدَّنانيرِ"

أرادَ أنه مطاعٌ في الحيَّ وأنهّم يُسرعون إلى نُصرتهِ وأنه لا يدعوهُم لحربٍ أو نازلِ خَطْب إلا أتَوه وكَثُروا عليه وازدحموا حَواليه حتى تجدَهُم كالسيُّولِ تجيءُ من هاهنا وهاهنا وتنْصبُّ من هذا المسيلِ وذلك حتّى يَغَصَّ بها الوادي ويطفَحَ منها... وكذلك الغرابةُ في البيتِ ليسَ في مطلقِ معنى " سال " ولكنْ في تَعديتِه ب " على والباء وبأنْ جَعلَه فعلاً لقولِه " : شعابُ الحيَّ . " ولولا هذه الأمورُ كلُّها لم يكنْ هذا الحسنُ . وهذا موضعٌ يدِقُّ الكلامُ فيه)[1].

كما أشار الجرجاني إلى مرادفات أخرى للغموض مثل التعقيد غير المقصود والتعمية وهو ما يكسب العمل الإبداعي قوة وخصوصية فنية، فالجرجاني يتحدث عن الغموض في سياقه حديثه عن الفرق بين التمثيل الغامض والتعقيد المحوج إلى الفكرة.إذ يقول: ( وأشباه ذلك مما يُنال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدُّم المطالبة من النفس به، فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمُّد ما يَكْسِب المعنى غمُوضاً، مشرِّفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلافُ ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا إن خَيْر الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب إني لم أُرد هذا الحدَّ من الفِكْرِ والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: ( فإن المِسْكَ بعضُ دمِ الغَزَالِ ) ) [2].

فهو لا يطالب بالتعقيد والتعمية في المعاني،إذ لا يقصد إلى هذا الحد من الفكر والتعب.ويعلل ميله إلى غموض المعنى إلى حد ما بأنه هو الذي يفاضل بين السامعين في الفهم والتصور والتبيين،إذ يسعى كل منهم إلى فهمه بطريقته فيصل كل منهم إلى المعنى الذي يسعفه به فهمه وقدرته على التصور.وحالهم في ذلك حال من يسعى إلى الوصول إلى الجوهر في الصدف،الذي لا يبرز إلا بشقة عنه،فما كل أحد يفلح في شق الصدفة،وكل يسلك طرقا مختلفة للوصول إلى الصدف ويلجأ إلى وسائل مختلفة لشقه[3].

ويذم عبد القاهر الجرجاني التعقيد في القول لأن اللفظ فيه:( لم يرتَّب الترتيبَ الذي بمثله تحصُل الدَّلالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلبَ المعنى بالحِيلة، ويسعى إليه من غير الطريق كقوله:

ولذا اسمُ أغطية العيون جفونُها  من أنّها عَمَلَ السيوفِ عواملُ

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:75-76.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:145.

[3] - فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ، ص:92.

وإنما ذُمَّ هذا الجنس، لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكَدَّكَ بسُوء الدَّلالة وأودع لك في قالب غير مستوٍ ولا مُمَلَّس، بل خشِنٍ مُضرّس حتى إذا رُمْتَ إخراجَه منه عَسُر عليك، وإذا خرج خرج مُشوَّه الصورة ناقصَ الحُسن)[1]،ولعل سبب ذم الجرجاني لهذا البيت هو الجهد المبذول فيه لا يتناسب مع المعنى الذي يخرج به السامع،بل يفوقه وهو ما يؤثر سلبا على نفسية السامع والمتلقي الذي يسعى إلى معنى في مقابل ما يستحقه من جهد مبذول في سبيل الوصول إليه.ويشبه الجرجاني السامع بحال الغائص في البحر، يحتمل المشقّة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يُخرج الخرَزَ.

اهتم الجرجاني بمسألة الغموض الفني وأدرك أهميته في بنية النص الإبداعي،ذلك أنه يثير الدهشة والاستفزاز في نفس المتلقي،مؤكدا على الغموض الذي يخدم المعنى ويسمو بالكلام،والذي لا يتنافر مع الوضوح والبيان بل هو الذي يحققهما ويقود القارئ والمتلقي إليهما،( فالمناوشة الفكرية والنفسية ما بين المتلقي والنص المثقل بالغموض،والوقوف على الاهتزاز الحاصل بين المعاني والتعابير الشعرية،وذلك للوصول إلى سر النص الإبداعي وغايته)[2]،وهي الغاية التي يصبو إليها المتلقي ويحتاج في ذلك إلى طول تفكير وتدبر وروية لكي يصل إلى فهم النص الإبداعي،وإدراك أسراره وصوره وإيحاءاته، وبالتفاعل معه يكشف ما استتر فيه من معنى،ويبرز ما خفي من دلالات،(ولعل هذا التوتر والمتابعة بين المتلقي والنص يخلق نوعا من الدهشة واللذة الغامرة للمتلقي فيشعر بعد هذه المعاناة بالمتعة النفسية والفكرية)[3]، والنص الذي تتعدد وجوه التأويل فيه ويستفز القارئ إلى بذل الجهد في المتابعة والتفكير هو النص الإبداعي الأصيل.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر، ص:142.

[2] - محمود درابسة، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم** ،ص:146.

[3] -ا لمرجع نفسه، ص:146.

# الفصل الخامس: مظاهر التأثر والتلاقي بين عبد القاهر الجرجاني والقدامى المحدثين

## 5-1 : مظاهر التأثر والتلاقي بين عبد القاهر والقدامى

5-1-1:مظاهر التلاقي بين عبد القاهر والفلاسفة المسلمين( الفارابي – ابن سينا)

5-1-2:مظاهر التلاقي بين عبد القاهر والنقاد القدامى(حازم القرطاجني أنموذجا)

## 5-2 : قضايا النقد والتلقي بين عبد القاهر والمحدثين

5-2-1: قضية القصد ونظرية التواصل

5-2-2: من السرقات الشعرية إلى التناص

5-2-3: قضية التخييل والاستجابة

## 5-1-1-: مظاهر التلاقي بين عبد القاهر والفلاسفة المسلمين ( الفارابي ابن سينا)

إن البحث عن فكرة المتلقي في الفكر الفلسفي الإسلامي هو بحث في مجال واسع جدا نظرا للقضايا الفلسفية الكثيرة التي تناولها هؤلاء الفلاسفة وكان للمتلقي علاقة بها[1]. فقد شهد القرنان الثالث والرابع الهجريان حركة واسعة النطاق في حقل الترجمة،فنقلت إلى اللغة العربية كتب متنوعة المعارف والعلوم،في الطب والفلسفة وعلم الفلك،وكان من ضمن ما نقل إلى اللغة العربية التراث الفلسفي الإغريقي فوجد الفلاسفة المسلمون أمامهم مؤلفات في المنطق والفلسفة والخطابة والشعر ،بالإضافة إلى الكتب التراثية العربية. والفلاسفة المسلمون لم يكونوا مجرد نقلة للتراث الإغريقي،فهم كذلك أصحاب ثقافة لغوية وأدبية وكلامية،فهم على صلة وطيدة بتراثهم القومي،وبالتراث الإنساني الذي يتماشى مع معتقداتهم الدينية[2].

ونحن في دراستنا هذه سنقتصر على نظرة كل من الفارابي وابن سينا–على سبيل المثال لا الحصر– لمسألة التلقي الشعري ومحاولة الوقوف على أهم مواطن التلاقي مع ناقدنا عبد القاهر الجرجاني شيخ البلاغيين،إذ لم يكن الدرس البلاغي والنقدي بمعزل عن منهج الفلاسفة وقد تشبث نفر من المشتغلين بالبلاغة والنقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج،وأثاروا قضايا هي من ثمرات هذا التأثر من مثل: قضايا اللفظ والمعنى، والصدق والكذب وأدخلوا التخييل قوالب المنطق. تقول ألفت الروبي إننا(إذا أردنا البحث عن نظرية أدبية(تجعل مادتها الشعر) في تراثنا العربي، فإننا نجدها عند الفلاسفة المسلمين لأنهم لم ينشغلوا مثل النقاد بتفسير النصوص الأدبية والحكم عليها وإنما ركزوا جهودهم في تحديد مفاهيمهم وتصوراتهم النظرية للشعر وغاياته وأشكاله)[3]، على الرغم من أن

[1] – علي بخوش، **مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي أنموذجا**، ص : 132.

[2] – مختار بولعراوي، **جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي** ، ص: 173.

[3] – إلفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت،ط1 1983،ص:106–117.

أبا نصر الفارابي* ( ت 339هـ)، لم يكن ناقدا أدبيا، وبرغم اشتغاله في رسائله وبحوثه، بالموضوعات الفلسفية،إلا أنه وضح رأيا هاما في النقد الأدبي، ونظرية الأدب، ذلك أنه أفرد للشعر عدة رسائل بالإضافة إلى بحوثه المهمة في الفنون الأخرى كالموسيقى. فقد أراد أن يوحد بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي،وقد اختلف اهتمام الفارابي بقضايا الأدب،عن النقاد والبلاغيين لأنه يحاول أن يقيم نظرية متكاملة له، تضيء جوانب العمل الأدبي من خلال فهم عمل كل طرف من أطرافها، وهذا ما يقربه من التفكير النقدي الحديث.

فهو يبحث عن الطرائق والأدوات المشتركة بين المبدع والمتلقي، التي تجعل المتلقي يفهم رسالة المبدع، ويؤكد اشتراك النص في إيصال الرسالة من خلال بنيته الأساسية،التي تعتمد المحاكاة بين الأشياء[1]، ولعل الجرجاني يلتقي معه في هذه الفكرة إذ يعد من أكثر البلاغيين العرب الذين تناولوا النص من خلال علاقته بمبدعه ومتلقيه،إذ الغاية المرجوة عندهم من النص هي حمل رسالة معينة إلى المتلقي،إذ ربط الجرجاني بين مهمة التلقي والدور المنوط بصاحب النص،فتحصيل المتعة الفنية والجمالية في عملية التلقي لا تتحقق إلا بالجهد المشترك بين صاحب النص ومتلقيه،وصاحب النص هو من يودعه دقيق فكره وخلاصة سره، والمتلقي بدوره يكشف الستر ويطلب المخبوء، مستعد لا بالإشارة والإيماءة– يقول: (ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة 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)[2] ،فأهمية أي عمل أدبي تكمن في عملية التواصل بين طرفي المعادلة الأدبية، فهو يفقد قيمته إذا لم

* **الفارابي: أبو نصر محمد** ( 870 –950 ) فيلسوف المسلمين ، صحب متى بن يونس وهو من كبار مترجمي الفلسفة اليونانية ، شرح كتاب ارسطو، فلقب بالمعلم الثاني من مؤلفاته ( إحصاء العلوم ) حاول التوفيق بين آراء أفلاطون وارسطو وتعاليم الإسلام فجمعت فلسيفته بين الفكر اليوناني وبين القرآن والسنة ، كما كتب في الموسيقي وله كتاب الموسيقى الكبير " ( مليكة النوي ، المرجع السابق ، ص 290)

[1] – مراد حسن فطوم ،**التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص 75.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، تح : محمود محمد شاكر، ص 34.

يتحقق تواصل بين طرفي المعادلة المبدع والمتلقي، وأول ما ينبغي أن ينتبه إليه الأديب المسلم في تحقيق التواصل هي الموازنة بين القدرات التخييلية لدى المتلقي،لأن المتلقي لا يمكن أن ينفعل أو يتأثر بشيء لا يعرفه[1].

والفارابي يهتم بالطبيعة الإنسانية لعملية الإبداع الأدبي،والكيفية التي تتصل فيها بالجانب الداخلي للإنسان من مشاعر وانفعالات وعمليات عقلية ونفسية،ولذلك كان الفن قادرا على إثارة المتلقي من خلال اشتراكه مع الطبيعة الذاتية للمبدع،فنرى الفارابي يهتم بعمليات التلقي أكثر من عمليات الإبداع، ويفهم العملية الأدبية من خلال التخييل أكثر من التخيل.[2]

إن الأداة الأساسية للتلقي عند الفارابي هي التخيل،وهو وسيلة من وسائل الفكر،وتؤدي بالإنسان إلى تصورات،فالإنسان يلاحق تخيلاته وإن لم تكن كالحقيقة، وهي بين الحس والعقل، لها أدواتها[3]. ويعرف التخييل عند الفلاسفة أنه الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكرة واختيار، وبالجملة تنفعل انفعالا نفسيا غير فكري[4]،لقد تجمعت في الفارابي خصائص كثيرة ساعدته على أن يكون أفضل موصل – في عصره – لأفكار أرسطو عن طبيعة الفن الشعري[5].

[1] – محمد عبد الهادي ، **النص الأدبي بين المبدع والمتلقي** ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر ، مجلة المخبر،ع 1 ، 2009 ص 223

[2] – مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص : 75.

[3] –المرجع نفسه ، ص 79.

[4] – محمد مطلوب ، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم** ، ص 145.

[5] –جابر عصفور ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** ، ص : 149.

وابن سينا* في حديثه عن التخييل حاول توضيح بعض الأمور التي بدت غامضة عند الفارابي،إذ جعل ابن سينا مصطلح التخييل مقترنا بالمحاكاة ومفسرا لها. وإذا كان الفارابي قد أبدع هذا المصطلح،فإن ابن سينا يرجع إليه الفضل في تطويره والتمثيل له والتوسع في شريحه[1]، والتخييل هو المدخل الرئيس للتلقي لأن هذا المصطلح حسب ألفت الروبي يشير عند الفلاسفة المسلمين إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي ويرى ابن سينا أن الشعر كلام مخيل،وأن سبيله إلى التخييل هي المحاكاة... فمجال الشاعر هو النفس وليس العقل، وعمله فيها هو التأثير،وطريقة إلى هذا التأثير هو التخييل، ومعنى التخييل هنا،هو مخاطبة القوة المتخيلة في النفس[2]، كما أن الفارابي يعلي من شأن التخييل، لأن القوة المتخيلة بوابة القوة العقلية،فنحن نتخيل الشيء ثم نعقله بل إن كل ما تعقله النفس مشوب بتخيل.

لقد اهتم الجرجاني بفكرة الكلام النفسي التي قادته بدورها إلى فكرة النظم، وهو نظم المعاني في النفس(...وأما نظم الكلام، فليس الأمر فيه كذلك،لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني،وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس...)[3]، ونظم الكلم كذلك لا يعني توالي الألفاظ في النطق كيف واتفق،ولكنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض(وليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على

* **ابن سينا**: هوأبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا عالم وطبيب مسلم من بخارى اشتهر بالطب والفلسفة واشتغل بهما ،ولد سنة 370 هـ (980م) وتوفي في همدان وهي في إيران الآن سنة 427 هـ (1037م) وعرف باسم الشيخ الرئيس وسماه الغربيون بأمير الأطباء وأبو الطب الحديث في العصور الوسطى ، وقد ألّف 200 كتابا في مواضيع متنوعة العديد منها يتركز في الفلسفة والطب ، ويعتبر ابن سينا من أول من كتب عن الطب في العالم كله، عاش في أواخر ق4هـ وبدايات ق5هـ ، وكان ابن سينا عالما وفيلسوفا وطبيبا وشاعرا ولقب بالشيخ الرئيس والمعلم الثالث بعد أرسطو والفارابي كما عرف بأمير الأطباء وأرسطو الإسلام، وكان سابقا لعصره في مجالات فكرية كثيرة.ينظر:-https://www.mosoah.com/career-and-education/education/ibn-sina/

[1] – محمد بنلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الادباء** ، ص491.

[2] – المرجع نفسه ، ص 490–492.

[3] –عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ،ص 49.

الوجه الذي اقتضاه العقل..)[1]،وهو لذلك(..صنعة يستعان عليها بالفكر لا محالة، وإذا كانت مما يستعان عليها بالفكرة ، ويستخرج بالروية ، فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس؟ أبالمعاني أم بالألفاظ ...)[2]. فالعقل عنده هو كل شيء ، هو الذي يصطنع الفكرة وينسقها على ما تقضيه معاني النحو، وترتيب الألفاظ نطقا وكتابة وإنما يكون بحسب ترتيبها في الذهن أو النفس،وغرض المتكلم.

فالنظم إذن هو تلاؤم المعاني في الكلمات، تلاؤما يؤدي إلى الإفصاح عن المعنى المقصود،ويتم هذا التلاؤم بفضل إتباع قواعد النحو،وتلاؤم المعاني يكون على حسب ترتيبها في النفس. فما يقصده الجرجاني من نظريته النظم عموما بمثابة النسيج والتأليف والصياغة في التحبير، بحيث توضع كل كلمة الوضع الذي تقتضيه،ولو وضعت في مكان آخر لن تصلح حينئذ كما يؤكد على أن ترتيب المعاني يكون أولا في النفس، ثم تأتي الألفاظ تبعا لها عاملة على استيعابها وفي كل ذلك هي خاضعة لقواعد النحو.

وقد أشار الفارابي إلى قضية ترتيب المعاني وترتيب الألفاظ ، فالمعاني تترتب في الذهن وتترتب الألفاظ على اللسان،لأن ما يترتب في الذهن هو ما سبقت معرفتنا له، وما سبقت معرفتنا به هو ما تقدم خياله في النفس، وما تقدم خياله في النفس هو المعقول من اللفظ لا اللفظ نفسه. ولهذا، ما يترتب في الذهن– عند الفارابي– ليس الألفاظ لكن المعاني المعقولة والمعاني المعقولة عند الجميع هي الأشياء المدركة، وهي واحدة عند الجميع ، والألفاظ الدالة ليست واحدة بأعيانها عند الجميع، لأن الدليل اللغوي يختلف من لغة إلى أخرى، والمدلول لا يتغير[3]. وهذا ما نجده يتكرر عند ابن سينا الذي يقول:(واعلم أن الاشتغال بتحسين الألفاظ في صناعة الخطابة والشعر أمر عظيم الجدوى،وأما التعاليم فإن اعتبار الألفاظ فيها أمر يسير،ويكفي فيها أن تكون مفهومة،غير مشتركة ولا مستعارة، وأن تطابق بها المعنى)[4]، إضافة

[1] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ، ص 49–50.

[2] – المصدر نفسه، ص 51–52.

[3]– مختار بولعراوي، **جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي** ،ص:178.

[4]– الحسين أبو علي ابن سينا، **الخطابة**، تح : محمد سليم سالم ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ، 1954. ص 234–235.

إلى النظرة الشمولية لا تجزئ فيها، وهو في سعيه إلى تحقيق غاياته البعيدة لدى المتلقي لا يمكن أن يعتمد عنصرا واحدا فقط كالمعنى مثلا أو اللفظ ، الشاعر يتوخى التأثير في سامعه ومتلقيه بجميع مكونات النص الشعري،ولن يصبح بإمكان هذه المكونات الاضطلاع بمهمة التأثير هذه إلا بواسطة التخييل، كما أن ابن سينا يرى أن الشعر كلام مخيل، وأن سبيله إلى التخيل هي المحاكاة .[1]

يضع الفارابي مفهومين أساسيين نفهم من خلالهما الطريقة التي يفسر بها العمل الأدبي، وهما المحاكاة والتخييل، فالشعر أقوال محاكية يبدعها الشاعر من خلال عملية التخيل ويفهمها المتلقي من خلال عملية التخيل وتعتمد المخيلة على قوة التذكر وهو تداعي المعاني وخطورها على الذهن بسهولة، وبعد أن تتراءى لها الصورة بوسيلة التذكر، تستخلص منها ما يلائم الغرض وتطرح ما زاد على ذلك[2]، فالشاعر يستخدم كل الوسائل لتبلغ المحاكاة مهمتها وقيمتها الفنية والمعرفية التي أكثر ما تظهر باستجابة المتلقي،والمحاكاة عند الفارابي:( ضربان،أحدهما أن يحاكي به إنسانا ما، أو غير ذلك. والمحاكاة بقوله:هو أن يؤلف القول الذي يضعه،أو يخاطب به، من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء)[3]. فالقول هو الذي يصور لنا الموضوع المحاكى.

ومَّيز الفارابي بين الشعر وغيره من الفنون، وهو وإن كان يتفق معها في المحاكاة، فإنه يختلف في الأداة،فالشاعر يستعمل اللغة أداة للمحاكاة، لكن الرسام يستعمل الخطوط والألوان،والغرض من الشعر وفن الرسم يكاد يكون واحدا،وهو إيصال الموضوع المحاكى، أو صفة للآخرين[4].والمحاكاة كما يراها ابن سينا هي إيراد مثل الشيء وليس الشيء ذاته، كمحاكاة الحيوان بصورة شبيهة به ،أو محاكاة شخص لفعل شخص آخر، ومن المحاكاة ما يصدر عن

---

[1] – محمد بنلحسن بن التجاني،**التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الادباء**،إربد– الأردن،ط1 2011 م، ص 490.

[2] – مراد حسن فطوم ،**التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص 77.

[3] – المرجع نفسه،ص79.

[4] – مختار بو لعراوي ، **جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي** ، ص 196.

صناعة يبين ابن سينا أن مهمة المنطقي وتعامله مع الشعر، فهو لا يعامله معاملة الأقاويل الأخرى التي تعتمد البرهان والقياس، بل يعامله على أنه تخييل. أو ينظر إليه من حيث هو كلام مخيل[1].

والجرجاني يؤكد في مواضع عديدة من كتابيه أن الجودة في العمل الفني تقوم أساسا على حسن النظم، وتجسيدها تجسيدا يشاكل ترتيبها في النفس في شكل صورة،وجمال الصورة: (لا يقاس بلفظه أو معناه وإنما ارتباطهما بالسياق في الكلام ونظمه بخلق صورة لها تأثيرها في نفس السامع بوسائل بلاغية)[2]،فعدَ الجهد الذي يبذله المتلقي يبرز في فكرة( معنى المعنى) عند عبد القاهر الجرجاني في قوله:(الكلام على ضربين:ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده.. وضرب آخر أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ،ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)[3]،فظاهرة توظيف المعنى من أجل توليد معنى ثان منه لا يرجع الأمر فيه إلى المبدع بل المعول في تحقيقه وإدراكه على المتلقي نفسه، الذي يناط به دائما فهم معنى الخطاب ومعنى معناه.

فارتبط مصطلح التخييل عند عبد القاهر باللذة الناجمة عن الطريقة التي أبدع بها النص وبتغذية النفوس وإثارة الانفعالات،فقال(إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكر وتحريك الخاطر له والهمة في طلبة، وما كان منه ألطف كان امتناعه أكثر عليك وبناؤه أظهر واحتجاجه به أشد)[4]، ومن أمثلة الجرجاني عن التمثيل المحوج إلى معناه بالفكر كثيرة، فهو لا يحبذ مجيء التمثيل سهلا مباشرا،لا يُعمل فيه المتلقي عقله،مؤكدا ذلك في قوله:(إن من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له،أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس

[1] – مختار بو لعراوي ، **جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي** ، ص 197.

[2] – تامر سلوم ، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، ص 223.

[3] –عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، تح : محمود محمد شاكر ، ص 202.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر ص 114.

أجل ألطف،وكانت به أضن أشغف)[1]، وهنا يشير الجرجاني إلى ظاهرة الغموض الفني الذي يضفي على النص جمالا ورونقا وهو النص الذي يستفز المتلقي بإعمال فكره وتأمل النص بالربط بين العقل والخيال، وبذل الجهد واستكناه المجهول لفتح مغالق النص والوصول إلى جمالياته، بعيدا عن الوضوح الذي يستطيع المتلقي أن يصل إليه بسرعة وأن يستمتع به دون أن يبذل جهدا كبيرا في التنقيب عن معانيه.( ولا يعني عبد القاهر بذلك الغموض والتعقيد والتعمية في الصورة، فهو لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب وإنما أراد القدر الذي يحتاج إليه على نحو قول المتنبي :

فإن المِسْكَ بعضُ دمِ الغَزَالِ

وقوله :

ومَا التأنيثُ لاسْمِ الشمسِ عَيْبٌ ولا التذكيرُ فخرٌ للهلالِ

وقوله النابغة :

فإنَّكَ كاللَّيل الَّذِي هو مُدْرِكي وإِنْ خِلْتُ أنّ المُنْتأَى عَنكَ واسعُ

فإنك تعلم على أي حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا بعد أن تشقه عنه... فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له)[2]، والتعقيد عنده مذموم( لأنه يحوج إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، ويكد بسوء الدلالة، ويودع المعنى في قالب غير مستو ولا مملس، حتى إذا رمت إخراجه منك عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوَّه الصورة ناقص الحسن)[3].

وأسلوب المحاكاة يمكن أن يكون سهلا ومباشرا، كما يمكن أن يكون بعيدا وغامضا، والغموض يؤثر في المتلقي،ويعمل على تفعيل القوة المتخيلة عنده، وبالتأمل وربط التذكرات والمعاني، فالمحاكاة الحقة عند الفارابي تفرض عدم المباشرة، وعلى هذا الأساس فكلما ابتعد

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر ، ص : 126.

[2] – المصدر نفسه ، ص: 161.

[3] –المصدر نفسه ، ص 162.

المحاكي عن موضوعه كان التعبير أكثر قدرة وقابلية على التأثير والإثارة، فالابتعاد يولد الغموض،وفي الغموض إيحاء للأخير جمال الذي يعتبر بمنزلة قيمة فنية[1]، وقد قرن الفارابي المحاكاة بالتشبيه والتمثيل، يقول:(إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد على التشبيه والتمثيل ...ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي...وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر حق المعرفة...ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة... وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما ويحفظون عنهما أفاعيلهما ويجتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن يكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء هم أكثر زللا وخطأ)[2]، فالنصوص الأدبية تتميز بالجودة والرداءة، صعودا وهبوطا. لأن هناك الأديب المبتدئ وهناك من له خبرة طويلة في ميدان صناعة النصوص فيكون قادرا على المحاكاة واستخدام الصور البلاغية بطريقة فنية رائعة. باعتبار الصور مظهرا من مظاهر الخيال الأدبي، وأساسا من الأسس التي تعتمد عليها المحاكاة[3].

ويواصل الفارابي قوله السابق مشيرا إلى أن أحوال الشعراء تتباين من حيث قدرتهم على الإجادة في المحاكاة أو التقصير فيها،ويرى أن الإجادة والتقصير في المحاكاة أمران يعتوران الشعراء إما من جهة الخاطر، أو الحالة النفسية، وإما من جهة موضوع المحاكاة ذاته أما عن السبب الثاني فيوضحه الفارابي على النحو التالي:( وأما الذي يكون من جهة الأمر نفسه فلأنه ربما كانت المشابهة بلين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس، فيكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها، وإن المتخلف في الصناعة وبما أتى بالجيد الفائق الذي يعسر على العالم الصناعة إتيان مثله... وجوده التشبيه تختلف فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما

[1] –مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، ص 77.

[2] –أبو نصر الفارابي ، **رسالة في قوانين صناعة الشعر** ، ضمن كتاب أرسطو فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ، د ط ، د ت ، ص 155 –156.

[3] إبراهيم صدقة ، **النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي**،عالم الكتب الحديث،إربد –الأردن،ط1 2011 ، ص 72.

كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعر)[1].

وما يقوله–الفارابي– ها هنا نجد له أصداء قوية فيما بعد عند عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة،خاصة عند ما يتحدث عن الندرة ويبرز الأسباب التي تجعل بعض التشبيهات ترد على الذهن وبعضها الآخر لا يرد إلا متقطعا.[2]

إن الشاعر البارع عند عبد القاهر الجرجاني هو القادر على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة، والذي يستطيع بدوره أن يؤلف بين المتباعدات بطريقة سلسلة دون تكلف، فهو بذكائه وفطنته وحذقه ولطيف نظره ، يدرك ما يدركه غيره من أوجه الشبه خفية بين الأشياء المتباعدة تمكنه من الوصل بينها دون أن ينتبه لها قبله أحد ولا يستطيع الوصول إليها إلا الخاصة، ممن تقوى عندهم ملكات الفكر، والتصور والاستنباط [3].

يقول عبد القاهر في هذا:(فإذا أعدت الحلبات لجري الجياد، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة في الإبعاد والسداد،فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط، ولن يبعد المدى في ذلك، ولا يدق المرمى، إلا بما تقدم من تقرير الشبه بين الأشياء المختلفة، فإن الأشياء المشتركة في الجنس،المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها.. وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تُجمع أعناقُ المتنافرات والمتباينات في رِبْقة ...)[4].

ويمكن أن نعبر عن أفكار عبد القاهر بعبارات معاصرة فنقول : إن أهم ما يميز الشاعر البارع عن غيره هو القدرة الذهنية التي تميزه عن غيره، حيث يكشف عن علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه– وبما أن الشاعر إنسان متخيل، والتخيل قدرة ذهنية إذا كانت عند إنسان مفرد الذكاء صار الذهن مستديم التفكر والتدبر،واستطاع التوصل إلى إدراك الاتفاق بين

[1] –أبو نصر الفارابي ، **رسالة في قوانين صناعة الشعر** ، ص 157.

[2] – جابر عصفور ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص 155.

[3] – المرجع نفسه، ص 186.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر ص 148.

العناصر والكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء ، ومن ثم تتوافق المتنافرات وتتآلف وتتقارب المتباعدات .

إن قدرة الشاعر على هذا النحو– عندما تطبق على التشبيه والتمثيل– تشبه إلى حد كبير فكرة أرسطو التي تقول عن الاستعارة أنها آية الموهبة حيث إن الاستعارات والتشبيهات تؤخذ من موضوعات مشابهة،وإذا كان ذلك الشبه غير ظاهر وإنما يدرك بالتأمل. والجرجاني يرى أن قدرة الشاعر الذهنية تجعله يدرك بصورة أدق مما يدركه الآخرون، ومن هذا أن كل الناس يرون الشمس في كل يوم، وينظرون إلى استدارتها ونورها، كما أن البعض يرى شبها بينها وبين المرآة المجلوة ، ولكن هذه المشابهة مشابهة سطحية لا تكشف عن التعميق في تأمل الشمس، أو إدراك نورها، وأما الشاعر الحاذق، فإنه يظل يرقبها، ويلاحظ حركتها المتصلة الدائمة،وتموج ضوئها واضطرابه وكيف يبدو شعاعها[1]، حتى يصل إلى مثل:والشمس كالمرآة في كف الأشل فحذق الشاعر ودقة تأمله ودوام مراقبته للشمس هو ما أرشده إلى هذا التشبيه الدقيق، فإنه(...لم يسبق إلى مدى قريب بل أحرز غاية لا ينالها غير الجواد، وقرطس في هدف لا يصاب إلا بعد الاحتفال والاجتهاد)[2].

و يجيء هذا التشبيه عند الجرجاني بإدراك أعمق لصورة الشمس وضوئها الأمر الذي لا يمكن أن يتاح إلا لشاعر حاذق فطن والذي لا يكتفي بالنظرة المجملة التي تقدم فكرة سريعة سطحية عن الأشياء .

والحقيقة أن السبب الذي يجعل بعض التشبيهات يرد دائما على الأذهان، وبعضها لا يرد إلا بعد جهد راجع إلى أمرين هما:(التفصيل)و(الندرة)، وهما متصلان غير منفصلين عن بعضهما فالجرجاني يرى أن التفصيل نقيض النظرة الإجمالية السريعة المدركة للظواهر السطحية العارضة، وهو ناتج من التأمل المتفحص في الجزئيات. والنظرة المفصلة تعين على إدراك النادر الذي لا يتبادر إلى الأذهان بسهولة.( وفي مثل هذا الفرق بين النظرتين يتمايز البليد

[1] –ينظر: جابر عصفور ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص 187–189.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر ، ص : 146–160

والذكي والمهمل نفسه،والمستيقظ المستعد للفكر والتصور)[1]، ولا أن تترتب على هذه الفكرة نتيجتان :

الأولى : تشبيه نازل مبتذل وهو ما كان الشبه فيه وصف صورة أو هيئة مألوفة .

الثانية : بما يحدثه إيقاع الائتلاف بين المختلفات والأشياء المتباعدة في المتلقي من إعجاب وتأثير ودهشة، فبتحقق الدَّهشة والاستغراب يحدث الإعجاب لأن( الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر وكان الشغف به أجدر، فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته)[2].

وفكرة الجرجاني هنا لا تختلف كثيرا عما قاله الفلاسفة قبله، خاصة فيما يتصل بالحديث عن اللذة، فابن سينا مثلا يقرن اللذة بالحركة المفاجئة للنفس( نحو هيئة تكون على أثر يؤديه الحس بغتة)[3] كما يرجع علة هذه المفاجئة للنفس إلى تغير الأحوال وتجددها المباغت، على نحو يحدث إحساسا جديدا بها)[4]،مما يؤدي بداهة إلى التسليم بأن( الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب)[5]، وهذا قول لا يفترق كثيرا عما يقوله عبد القاهر من أنك(إذا استقربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب،وكانت النفوس لها أطرف وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب)[6]، فالتباعد في التشبيه يؤدي إلى مباغتة المتلقي، ويحدث الاستجابة لديه وهي الحركة المفاجئة للنفس التي تحدث عنها ابن سينا،من ثم كانت عملية التأليف بين المتنافرات من جهة نظر الجرجاني فيها

[1] – عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر ، ص : 148.

[2] – المصدر نفسه ، ص : 118.

[3] – ابن سينا ، **الخطابة ،** ص 99

[4] – المرجع نفسه، ص 103.

[5] –المرجع نفسه ، ص : 203.

[6] – عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر، ص 116.

نوع من البهر، أو هي براعة عقلية يتمتع بها الشاعر تخلب لب المتلقي وتبهره، ينتقل معها إلى إدراك جديد لما حوله، وقد يقع معه تصديق المتلقي لما كان يشكك به أو يحذر منه.

إن براعة التمثيل عند عبد القاهر تتمثل في قدرته على إيقاع الاختلاف بين الأشياء المختلفة، أما الأشياء المشتركة في الجنس، والمتفقة في النوع ، فإنها ليست في حاجة إلى ذلك،لأنها مستغنية عنه بثبوت المشابهة بينها وقيام الاتفاق بين عنصريها.

ولكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الاتفاق يجب عليه أن يكون حاذقا وماهرا في صنعته، يستطيع بنفاذ حسه ودقة تفكيره وعمقه أن يوقع الائتلاف بين هذه المتباينات من الأجناس، على أساس أن يقوم هذا الإيقاع بين المختلفات على مشابهة في العقل، وهذه المشابهة خفية لا تدرك إلا بلطف روية وعمق تفكير.

فما يميز الشاعر البارع عن غيره،هو مقدرته الذهنية التي تجعله يتجاوز غيره بعد النظر وكشف العلاقات التي لم يهتد إليها سابقوه أو معاصروه،عندما يأتي لتخييل صورة رائعة وذاك دليل على قدرة تخييلية مبدعه، مستندة إلى ذكاء عقلي خالص،وجهد فني وذوق مهذب[1].

يشير جابر عصفور إلى أن عبد القاهر تأثر بما قاله الفلاسفة عن قدرة الأقاويل الشعرية على بسط النفس وقبضها، في حين أنه في موضع آخر بين أن عبد القاهر لم يكن على إطلاع بما قاله الفلاسفة، إلا أنه يعود ليبين اتفاق عبد القاهر مع الفلاسفة في رد جانب كبير من تأثير الشعر إلى قدرته على تحسين الأشياء وتقبيحها[2]. وباهتمام الجرجاني بالفاعلية التأثيرية للشعر جعله يقرنها بمصطلح التخييل الذي رأى أنه( مفتن المذاهب، كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا،ولا يحاط به تقسيما وتبويبا)[3]. ولذا فقد قرن الجرجاني أكثر العناصر البيانية المكونة للخطاب الشعري بالتخييل ناظر إليها من زاوية تأثيرها في المتلقي كما في حديثه عن التشبيه

[1] – أحمد علي دهمان ، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا)**، ، ص 262.

[2] – جابر عصفور ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص 351–355.

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر ص 245.

والتمثيل[1]، ولكن الأمر الذي يجب تأكيده أن ما قام به عبد القاهر يستند إلى مصدرين كبيرين،الأول هو المصدر العربي الخالص الذي سبق الحديث عنه والذي وقف على نحو متأن على مسألة تأثير الشعر في متلقيه منذ المراحل المبكرة من نشأة النقد العربي، وثمة صور من التقاطع في الأفكار والعبارات التي تجدها عند الجرجاني وتلك التي نجدها عند سابقية كالجاحظ وابن طباطبا على سبيل المثال والثاني هو المصدر العربي اليوناني الذي يتجلى في الآثار الفلسفية والنقدية اليونانية الأرسطية التي وقف عليها الجرجاني عبر أعمال الفارابي وابن سينا.

ففي أسرار البلاغة تظهر الأفكار الفلسفية بردائها العربي وبخاصة ما يتعلق منها بالعناصر البلاغية والنقدية التي عرضها الفارابي وابن سينا في تلخيص كتابي(الشعر) و(الخطابة ) الأرسطيين[2].

**5-1-2 : مظاهر التلاقي بين عبد القاهر والنقد القديم [ حازم أنموذجا ]**

عرف النقد العربي القديم عبر رحلته من أواخر القرن الثاني إلى غاية الثامن للهجرة، تيارات نقدية مختلفة من لغويين وبلاغيين ومتأدبين، كان لكل تيار نقدي أعلامه في كل مرحلة من مراحل تاريخ النقد الأدبي العربي . وفي هذا الإطار يجئ اسم حازم القرطاجي* علامة مميزة في حقلي البلاغة والنقد العربيين ولا شك أن لحازم هذه المكانة المرموقة في تاريخ النقد العربي القديم، وذلك لأسباب مختلفة لعل أهمها أن كتابه(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) يعد عند غير

[1] -ينظر : أحمد علي دهمان ، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا)**، ، ص 283-284.

[2] - جابر عصفور ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص 76-77.

* **حازم القرطاجني:** ولد لأب عربي في حدود 608 هـ بالميناء الروماني المعروف بقرطاجنة قرب مرسية فعرف يعد ذلك بنسبة إلى ذلك الميناء فقيل ( حازم القرطاجي ) . ولقد عاش حازم حياته الأولى في رغد من العيش وفره عليه يسار والده الذي كان قاضى قرطاجنة ، فلما يفع أقبل مثل معاصريه على تعلم المعارف المتاحة في عصره كعلوم العربية وعلوم الشريعة وبخاصة على أشياخ مرسيه كالطرسوني والعروضي حتى فاق نظراءه في سعة الثقافة وتنوعها ، فهو فقيه على المذهب المالكي مثل والده ، نحوي على مذهب البصريين كسائر علوم الأندلس ، حافظ للحديث راوية للأدب والأخبار ، وهو فوق كل ذلك شاعر . توفي بتاريخ 684 هـ.

واحد من المهتمين بشؤون النقد العربي القديم أنضج وأكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث العربي [1] .

من أجل ذلك وقع اختيارنا على هذا المؤلف ، باعتباره رائدا من رواد التلقي في نقدنا القديم وله آراء نقدية في هذا المجال تحسب له .

سنحاول الوقوف عند بعضها على سبيل المثال لا الحصر– في محاولة استجلاء أهم نقاط التلاقي بينه وبين ما قدمه شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني(يلاحظ قارئ مقاصد التصنيف النقدي عند القاهر الجرجاني وحازم القرطاجي، تناظرا قويا بين الناقدين، فمشروع كل واحد منهما ينعطف نحو نفس المحطات اللازمة لتشييد صرح تصور نقدي يضيف للمنجز السابق)[2].

يلتقي عبد القاهر وحازم في تشبيه عمل الشاعر بعمل المصور، وفي أثر إنجاز الشعر في المتلقي، فكلاهما أشار إلى نفوذ تخطيط الشاعر في نفوس متلقيه، ومرجع هذا التشبيه لإنجاز الشاعر بالمصور أو الرسام إلى طبيعة وخاصية اللغة الشعرية[3].

والحقيقة أن تمثيل عبد القاهر الشعر بالرسم والنحت والتصوير ليس جديدا في الموروث النقدي والبلاغي عنده إذ نجد الجاحظ عندما يتحدث عن الشعر ينص على أنه( صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)[4]، ولعل هذا ما دفع إحسان عباس إلى القول بأن عبد القاهر الجرجاني قد عرف ذلك(حين مثل الشعر بالرسم كيف ينقل رأي الجاحظ من ميدان التشابه في الخلق الفني إلى التشابه في التأثير)[5].

---

[1]– جابر عصفور ، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي** ، القاهرة،دط، 1978، ص : 92–93.

[2] محمد بلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص 429.

[3] – المرجع نفسه، ص 432.

[4] –الجاحظ ، **الحيوان** ، ج 2 ، ص 131 –132.

[5] – إحسان عباس،**تاريخ النقد الأدبي**، ص 437.

إن إلحاح عبد القاهر على المقارنة بين الشعر والرسم نابع من فهمه العميق لجوهر الفن وطبيعته فكل من الشعر والرسم يعتمد على التصوير ويتخذ من النشاط التخييلي عمادا في مخاطبة المتلقي وإن اختلفت طبيعة التوجه الخطابي بينهما .

إن الشعر بما يعتمده من نشاط تخييلي يخاطب مخيلة المتلقي ويكون الناقل إما سمعيا إذا كان الشعر إلقاء وإما بصريا إذا كان قراءة، وقد يكون سمعيا وبصريا معا، وأما الرسم فإنه يخاطب مخيلة المتلقي بصريا فقط، ولذلك فإن كلا من الشاعر والرسام يقدمان المعنى المتخيل حسيا ويقصدان ( إلى إيقاع المحكيات في أوهام الناس وحواسهم)[1].

إن المقارنة بين الشعر والرسم من حيث أن كلاهما يعتمد الجانب الحسي في تقديم المعنى مقارنة صائبة ركز عليها عبد القاهر وقد يكون في هذا متأثرا بابن سينا الذي رأى أن الشاعر(يجب عليه أن يكون كالمصور فإنه يصور كل بحسه...مع حفظ الطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن الشعر)[2]، فالشعر الجيد في نظره هو الذي يقوم فيه الشاعر بتركيب صورة شبيهة بتلك المدركات الحسية التي تحتفظ بها الصور.

يقول عبد القاهر:(الاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو النحت والنقر.فكما أن تلك تعجب، وتخلب وتروق وتؤمن، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق)[3].

إن تأمل هذا النص يذكرنا بحازم القرطاجني، فكثير من ألفاظ ومصطلحات عبد القاهر نجدها حاضرة عند حازم الذي يقول مشبها الشاعر المحاكي بالمصور– أسوة بصاحب الدلائل

---

[1] أبو نصر الفارابي ، **رسالة في قوانين صناعة الشعراء** ، ص 158.

[2] –ابن سينا ، **فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر** ، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت ، د ط : 1973 ، ص: 161– 162.

[3] –عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر ، ص : 314.

والأسرار[1]:( وإذا حوكي الشيء جملة أو تفصيلا فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إن قصد التحسين. ويكون بمنزلة المصور الذي يصور أولا ما جل من رسوم الشيء ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق..)[2]، ويقول أيضا:( واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ، وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع )[3].

يتصدى عبد القاهر الجرجاني في الأسرار لقضية الكذب والصدق في الشعر، فنجده من أنصار الصدق الظانين بأن التخييل قرين الكذب[4]، فهو يتناول هذه القضية في مقولتي:(خير الشعر أكذبه) و(خير الشعر أصدقه ): وهو يعني بالصدق:( أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل،وأدب يحبب به الفضل،وموعظة تروض جماح الهوى،وتبعث على التقوى، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو في مدح الرجال)[5]، فهذا صدق أخلاقي يراد به ما يدل على حكمة يقبلها عقل المتلقي، وموعظة تبعثه على التقوى.

وأما من قال:( خير الشعر أكذبه ) فيرى الجرجاني أنه( ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ...ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومدادا من المعاني متتابعا)[6]، يؤكد الجرجاني في قوله هذا أنه ما اتبعه فهو يميل إلى الإغراق في

---

[1] – ينظر حازم القرطاجي، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ،تح: مهد الحبيب بن خوجة،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط3 : 1982 م.، ص : 431.

[2] – المرجع نفسه ، ص : 431.

[3] – حازم القرطاجي، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، 432.

[4] – محمد بلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الادباء** ،ص 432

[5] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،تح: محمود محمد شاكر،ص : 271–272.

[6] – المصدرنفسه ، ص : 272.

الصنعة، وهي إشارة واضحة إلى خصوصية العملية الشعرية ، فيتسع بذلك مجال الإبداع عند الشاعر وتتكون لديه معان تغرق في معين لا ينضب فيشبه المفترق من ماء لا ينقطع،ومن جهة أخرى يحرص على الاهتمام بعناصر العملية الإبداعية، مراعاة للتواصل بين براعة المتلقي وقدرته على التوهم مجاراة لإبداع الشاعر.

ويضيف جابر عصفور إلى ذلك إشراك المتلقي مع الشاعر، وتوجيهه غير المباشر إلى فعل ما يثيره الشعر فيه فعلا حركيا، والشرح والتوضيح، والمبالغة في قدر الشيء وكيفه وإثارة الإعجاب بالشاعر ومواهبه، وبالتالي منحه القيمة الفنية والاجتماعية التي ترضيه[1].

والجرجاني من أنصار الصدق الفني، فهو يحمل التخييل ومثله عدم الصدق، فالشعر ليس من الكلام الذي نحكمه بمعيار الصدق الواقعي أو الكذب، يقول:( وأما القسم التخييلي، فهو الذي لا يمكن أن يقال: إنه صدق، وإن ما أثبته وما نفاه منفي وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ، ثم إنه يجئ طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجئ مصنوعا قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطى شبها من الحق، وغشي رونقا من الصدق،باحتجاج تمحل وقياس تصنع فيه وتعمل)[2]. ويقول بعد إبراز حجج الكذب في الشعر:( هذا ونحوه يمكن أن يتعلق به في نصرة التخييل وتفضيله، والعقل بعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه وتفخيم قدره وتعظيمه ، وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه)[3].

ويعد حازم من أكثر من انجاز إلى الصدق التخييلي، أي الكذب يقول:(القول الصادق، فمنه القول المطابق للمعنى على ما وقع في الوجود،ومنه المقصر عن المطابقة بأن يدل على بعض الوصف ويقع دون الغاية التي انتهى إليها الشيء من ذلك الوصف ، فهذا النوع من الصدق في الشعر ...

[1] – جابر عصفور ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص 328.

[2] –عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ، تح: محمود محمد شاكر ص 267.

[3] –المصدر نفسه، ص: 273.

من جهة الصناعة وما يجب فيها)[1]، والجدير بالذكر هنا أن حازما يرى أن الشعر ينقسم إلى ثلاثة أقسام:( إن الأقاويل الشعرية منها ما هو صدق محض،ومنها ما هو كذب محض، ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب)[2]، وحازم يقف موقفا وسطا بين من قصر اهتمامه في الشعر على الصدق، فضيق بذلك المجال أمام الشعراء، وبين الذي ركز على الغلو فخرج عن مهمة الشعر الخلقية ، ليغدو من خلاله المتلقي هو المقدم على ما سواه.

وقد عبر حازم عن ميوله نحو الصدق، إلا أنه لم يخف بالمقابل إعجابه بالأقوال الكاذبة،[3] لأن للتخييل(مكانة عظمى في منهاج البلغاء إذ هو عنده مقوم أساسي من مقومات الشعرية، وهو الآلية الكبرى التي يعمد الشاعر إلى تشغيلها واستغلالها لإبداع القول الشعري)[4]. وهو ما أكد عليه الجرجاني فالتخييل عنده ليس الكذب والوهم وإنما في قدرته على تجاوز الفهم الأولي حتى يصل إلى المعاني الثواني، إضافة إلى قدرته على تصور الأشياء في أفقها الأوسع ، كما يطالب الجرجاني المتلقي تجنب الوقوف عند المعنى المباشر بتجاوز حواسه واستخدام قدراته التخييلية ، ويرى عبد الرؤوف أبو السعد أن الوهم كذب ، وأما الخيال الفني صدق وإدراك للواقع، والخيال عند عبد القاهر لا يتعارض مع الصدق ولا مع الفضائل في مجال الإبداع الفني، ومن يتأمل نصوص عبد القاهر يجده أنه يحتفي بالخيال ويعتبره روح العمل الفني، ذلك أن مهمة المبدع نقل الواقع بصورة أخرى من الفن والخيال، وبالخيال يمكن أن تصارع الحقيقة الفنية التي تعادل الحقيقة الواقعية،فالخيال جزء من عمليات الإبداع[5].

---

[1] –حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، ص : 79.

[2] – نفسه ، 76.

[3] – ينظر: محمد بلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص 452.

[4] – المرجع نفسه ، ص 452.

[5] عبد الرؤوف أبو السعد ، **جماليات النص الأدبي والخلق الفني عند عبد القاهر الجرجاني** ، مكتبة نانسي ، دمياط : د ط ، 2008 م ، ص : 146.

وبالرغم مما سبق ذكره فعبد القاهر لم يعل التخييل أهمية قصوى مثل حازم فهو حسب شكري عياد– يتحدث عن التخييل في غير موضع من أسرار البلاغة، ولكن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان:معنى منطقي كلامي، ومعنى فني شبيه بمعنى المحاكاة ومعنى بياني ..فأما المعنى المنطقي الكلامي فإنه يصنع التخييل مقابلا للحقيقة[1].

وفي (معنى المعنى) يجدر بنا أن نقف وقفة تأمل، لنكشف أن نقادنا القدامى وصلوا إلى هذه المسألة بحثا ودراسة قبل أن يقع عليها المحدثون إلى معان متعددة سميت بالمعالي الثواني وما يلعبه المتلقي في استنباطها، وانطلاقا من معالجة الجرجاني لنظريته النظم التي تدور حول المعنى المتولد من اختلاف العلاقات النحوية، فقد قسم عبد القاهر المعنى إلى المستويين، المستوى الأول يتألف من الألفاظ اللغوية فحسب بينما يتألف الثاني من الدلالات المعنوية التي تتمتع بالاستعارة والكناية والمجار والإشارة، وهذا هو المستوى الانفعالي الذي يجعل المتلقي يتصور ذهنيا صورا مختلفة عن التصور السمعي للدلالات اللغوية الأولية للكلام. يقول الجرجاني:(فالمعالي الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعالي هي التي تكسو تلك المعارض،ونزين بذلك الوشي والحلي..)[2] .

ولذا فإن الجرجاني يكون قد وضع في نظريته النظم مسألة اللغة من خلال ارتباطها بالسياق وهذا الذي يعطي الدلالات المعنوية والانفعالية بالنسبة للمتلقي ذلك أن المعنى الأول يتألف عند الجرجاني من القصد اللغوي المباشر للألفاظ، بينما يتألف المعنى الثاني،وهو البعد الجمالي والشعري من المجاز والاستعارة ودلالاتها المختلفة التي تستدعي خيال المتلقي، وتحرك مشاعره وأحاسيسه[3].

[1] ينظر: محمد بلحسن بن التجاني ، **التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ،ص،432.

[2] عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح:محمود محمد شاكر،ص:204.

[3] محمود درابسة ، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم** ، ص:104.

أما حازم فقد تناول قضية المعنى ومعنى المعنى بطريقه لا تختلف كثيرا عن طريقه الجرجاني وفهمه لها . فقد نظر القرطاجني إلى المعاني من خلال مستويين هما المعاني الأول والمعاني الثواني[1]،(والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر ومنها إيراده ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكى به، ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك ، ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس عرض الشاعر المعاني الأول ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس العرض ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام ...ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني)[2] ،فالمعاني الأول عند حازم هي الألفاظ التي تصف الظاهرة اللغوية فقط وهي شبيهة بالصورة المباشرة التي تنعكس عن المرآة بكل تفاصيلها وأقسامها وألوانها، فهي محددة المقصد والصورة .

وأما المعاني الثواني،فهي المستوى الثاني للكلام المكتوب وهو الكتابة الأدبية التي تتجاوز معانيها حدود الوصف اللغوي المباشر لظاهرة كلامية أو كتابية معينة، بحيث تتعدد هنا دلالاتها ومعانيها. فالمعنى الثاني هو المعنى المنحرف والمتجاوز للمعنى اللغوي المحدد المقصد إلى معاني جديدة ليست مقصودة في ذاتها، بل تتولد عن المعنى الأصلي[3].

وقد كان للجرجاني فضل السبق في شرح مصطلح( معنى المعنى) وتأكيده على دور المتلقي في هذه العملية، لأنه المقصود بفهم المعنى( ولكن يدلك" أيها السامع " اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)[4]، وحديث الجرجاني عن الكناية والاستعارة والتمثيل

[1] محمود درابسة ، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم** ،ص :107،

[2] – حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، : 23.

[3] – ينظر: محمود درايسة ،**التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم** ، ص 108.

[4] –مليكة النوي ، **التفكير النقدي في دلائل الإعجاز**، ص : 180–181.

جعله يميز بين ما يسميه المعنى ومعنى المعنى أو المعنى الأول والمعنى الثاني، وهو جاء عند القرطاجني بما سماه هو بالمعاني الأول والمعاني الثواني[1].

وعموما فإن( معنى المعنى) عند الجرجاني تعني المرحلة الفنية المتمثلة في التشبيه والاستعارة والكناية وهذا المرحلة هي نفسها التي توصل إليها القرطاجني فيما بعد مستفيدا من الجرجاني ومن سبقه من الفلاسفة المسلمين حيث تعني مرحلة معنى عنده أدوات التصوير والتخييل[2]،(والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض) [3].

بالإضافة إلى ما سبق تتردد اصطلاحات مصدرها أعمال عبد القاهر لدى حازم من مثل: النظم، وصور المعاني وهيئتها، والمعاني الأوائل والمعاني الثواني، كما يعتمد حازم في آخر المطاف على النحو في ضبط بنية العبارة،وتوظيفه لهذه المصطلحات لم يكن فيه مرددا لأقوال الجرجاني أو ناسخا لها ، بل فرع منها الجديد وتوسع في شرح بعض القضايا لتمتد إلى أفق أشمل مما كانت لدى عبد القاهر ولعل أهمها قضية التخييل والمحاكاة...من ثم يمكننا الإقرار بأن إفادة حازم من عبد القاهر أكيدة، غير أنه أخفى مصدره في اعتماد بعض أصول نظرية النظم ، وأبدى موقفا ناقدا للمتكلمين ليعيد إلى التخييل اعتباره .

والحديث عن المعاني الأول والمعاني الثواني يستدرجنا إلى الحديث عن الغموض والوضوح،ذلك أن(تأدية العمل الشعري لوظيفته التخييلية،وتحقيق المتعة واللذة لدى المتلقي،أمر يبقى رهين الإبانة والوضوح في المعنى المعبر عنه، باعتبار الغموض في المعنى عائقا أمام تأدية النص الشعري لوظيفته التخييلية )[4]، فالمقصود بالغموض ما يشد المتلقي إلى الحوار

---

[1] – ينظر: جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص 350.

[2] ينظر :محمود درابسة ، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم** ، ص 109–111.

[3] – حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، ص 89.

[4] – رشيدة كلاع ، **الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق** ، بحث مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية 2005 ، ص 63.

معه، ويستفز مشاعره ، من خلال غموض عباراته وصوره، حيث يشكل الغموض مادة وفيرة للنص الإبداعي، تتعدد مع الدلالات ، مما يخلق نوعا من اللذة الحسية والذهنية اتجاه خبايا النص، وهذا الخفاء يشكل نقطة التواصل والألفة بين المتلقي والنص.[1]

يذهب عبد القاهر إلى ما ذهب إليه حازم في أن موقع المعاني الشعرية من النفوس لها الدور الكبير في المتلقي لاستنباط المعاني الثواني من المعاني الأول، يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الغرابة:( كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه، وقد عهد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يغرب في الصبغة ، ويدق في العمل ويبدع في الصياغة)[2]، كما ربط الإبداع بالغرابة قي فكرة( اعتنقها حازم أيضا مثل عبد القاهر يقول:( وللنفوس تحرك شديد للمحاكاة المستغربة ،لأن النفس إذا خيل لها في شيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده)[3]، لقد انطلق حازم من تصور مؤداه أن( النص الأدبي بمفهومه العام يتسم بالغموض لأنه يهدف إلى تحريك طاقة التخييل عند المتلقي، ولا يغض من الشعر أن يكون الشاعر قد قصد الإغراب بشرط أن يضمن النص ما يحول دون انغلاق المعنى أو الإبهام ) [4].

يقر حازم بأن بعض أنواع الغموض لا بد أن تتوفر في الشعر، وهذا مل يتطلب من المتلقي مخزونا ثقافيا خاصا،غير أنه ينحاز إلى جانب الوضوح أكثر[5]،( لأن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في

---

[1] – ينظر : محمود درابسة ، **التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم** ، ص : 144.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الاعجاز** ، تح:محمود محمد شاكر،ص 63.

[3] – حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، ص : 96.

[4] – محمد المبارك ، **استقبال النص عند العرب** ، ص 214.

[5] – إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبي** ، ص : 544.

كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها...يكون إيضاح الدلالات على المعاني في مواضع كثيرة)[1].

وقد حث الجرجاني المتلقي على ضرورة النظر والروية ووجوب الوعي ومراعاة الكيفيات المختلفة التي تنتظم وفقها الخطابات وأهمية الوعي بهذا الاختلاف في سياق الموازنة بين خطاب وخطاب،أو على حد عبارته:(لا يكون ترك خطأ تركا يحتاج في التحفيظ منه إلى لطف ونظر وروية وقوة ذهن وشدة تيقظ ، وهذا باب ينبغي أن تراعيه وأن تفي به حتى إذا وازنت بين كلام وكلام ودريت كيف تصنع ، فصممت إلى كل شكل وقابلته بما هو نظير له وميزت الصنعة منه في نظمه)[2]. وهو بذلك قد سبق آيزر و ياوس في وضع نظرية التلقي والاهتمام بالمتلقي الإيجابي، بوصفه أحد أركان دائرة الحدث الكلامي(المبدع –النص–المتلقي)، فالمتلقي عنده لا ينفصل عن دائرة النظم، ومهمته تكمن في مواجهة النص والكشف عن القيم الجمالية فيه ، وذلك يحتاج إلى مقدار من التأمل والتدبر والتأويل[3].

وحازم في معالجته لقضية الوضوح والغموض لم يهمل طرفا على حساب آخر، وإنما أخذ بعين الاعتبار المتلقي لدوره الفعال في العملية الشعرية ، ورهانا منه على حصول الأثر لدى المتلقي بفعل اشتغال المبدعين على عنصري الوضوح والغموض، وحمل قصائدهم على ذلك في نفس الآن[4]، ومن خلال الأثر العميق الذي يتركه النص الفائق الجيد في عملية الاستجابة بين حازم جانبا مهما من ميل النقد العربي نحو التلقي والنزوع إليه ، وهو ما يدل على عناية حازم واهتمامه بالمستقبل أو المتلقي إذ يقول:( ومن كان مقصده أيضا أن يظهر أنه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين وأن يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية، فإنه يكد خاطره فيما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره ، ولا يتوصل بعد ذلك على الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس . فأولى بمن هذه صفته أن يجعل موضوع

[1] حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، ص 172.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح: محمود محمد شاكر، ص : 77.

[3] – عيسى حورية ، **الخطاب الأدبي في التراث العربي** ، ص 184.

[4] ينظر: محمد بلحسن بن التجاني،**التلقي لدى حازم حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص:457.

صنعته ما يتضح فيه حسن صنعته ، ويكون له تأثير في النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من أن يجعل موضوع صنعته ما لا يدل ، مع كونه لا يحرك الجمهور ولا يتضح فيه إبداع الصنعة ولأنه قاطعة)[1]، وهو ما نجده أيضا في قول الجرجاني(فإن المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان ضربا من السرور الخاص وحدث بها نوع من الفرح العجيب فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة والصنعة لم ينقصها اعتداد المصطنع لها)[2].

ومن جهة أخرى فالمتلقي الذي ينشده الجرجاني في تقصي الدقة في تأويل المعنى من يتمتع بملكة قوية، وصاحب معرفة واسعة، فهي( كالجواهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه)[3]، ولذا ينبغي أن يتسلح المتلقي بزاد وفير،قوامه الذوق المرهف ومعرفة غزيرة تمكنه من التعرف على خبايا النص،والتحاور معه،ومحاولة فتح مغاليقه،وهي المعاني اللطيفة( أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم )[4].

وفي مقابل ذلك نجد القرطاجني يدعو المتلقي أن يكون مولعا عارفا ومستعدا لتلقي الشعر وتقبله، ذلك أن الصورة المخيلة بحذق تؤثر في المتلقي إذ( يحسن موقع التخيل في النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس بمقتضى الكلام )[5].

وهو بذلك يقرن نجاعة المتلقي بالأثر النفسي الذي يحدثه الشعر عند متلقيه،فذكر التعجب الذي هو غاية التخييل وقرنه بما يحدث للنفس من قبض أو بسط، وربط الأثر النفسي عند المتلقي بالتذاذ للنفس الإنسانية بالمحاكاة والتي هي وسيلة التخييل(ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا

[1] – حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، ص : 31.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، تح: محمود محمد شاكر ص : 195.

[3] – المصدر نفسه ، ص : 141.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، تح: محمود محمد شاكر ص : 98.

[5] حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، ص 90.

بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له ، فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به)[1] .

فنجد بذلك حازما وعبد القاهر متفقان في أن التأثير أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع هو الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيق يضفي عليها إبهاما محببا[2]، وهو ما نجده في كلام الجرجاني من خلال اهتمامه بأثر العبارة الشعرية في النفس المتلقية، فالثوب الذي يخرج فيه المعنى موشحا بإيقاع موسيقي جذاب، يسحر النفس ويسيطر عليها، ويبعث فيها النشوة ، ويضرب لذلك عدة أمثلة يأتي فيها بالمعنى غفلا ساذجا، ثم يورده في عبارة شعرية[3].

## 5-2 : قضايا النقد والتلقي بين عبد القاهر والمحدثين

### 5-2-1: قضية القصد ونظرية التواصل :

تعد المقصدية [ القصد ] أحد المقومات الأساسية للنص على اعتبار أن لكل منتج خطاب غاية يسعى إلى بلوغها أو نية يريد تجسيدها، فالقصد هو الغاية التواصلية التي يهدف المتكلم إلى تحقيقها في الخطاب الذي ينتجه (وعليه تكون مراعاة الغرض من الكلام في عرف أغلب النحاة قرينة تساعد في تحديد الوظيفة النحوية للكلمة، ببيان دورها في التحليل النحوي للجملة، وهي المعاني التي تعارف عليها المعاصرون باسم القصدية )[4].

يرى دي بوجراند أن القصد على المستوى النصي ( يتضمن موقف منشئ النص من كونه صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصا يتمتع بالسبك والالتحام وأن مثل هذا النص

---

[1] – حازم القرطاجني ، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ، ص : 116.

[2] – محمد بنلحسن بن التجاني ، **التلقي لدى حازم حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الادباء** ، ص 458.

[3] –عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، تح: محمود محمد شاكر ص : 99.

[4] – روبرت دي بوجراند ، **النص والخطاب والإجراء** ، تر : تمام حسن ، عالم الكتب ، ط 2 : 2007 م ، ص : 102.

وسيلة(INSTRUNENT) من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها)[1]، ومعنى هذا أن للقصد تأثيرا في بنية النص وأسلوبه، ذلك أن الكاتب بنى نصه بناءا معينا ويختار الوسائل اللغوية الملائكة بما من شأنه أن يضمن تحقيق قصده ولهذا الأخير دور كبير في العملية التواصلية والتبليغية، فالمرسل عندما يتلفظ فإنه يهدف إلى تحقيق قصد معين في ذهن السامع، ولا يتعرف هذا الأخير على دلالة الخطاب ما لم يتبين قصد المتكلم، وإذا حدث ذلك يكون قد توصل إلى فهم لغته ، فالمفردات المجردة عن القصد هي مجرد لغو، وتظهر القيمة النفسية للغة في فعل القصد .

لقد وصفت الحضارة العربية بأنها نصية في أصلها تقوم على مقاصد الخطاب ومغزاه في عملية الفهم والإفهام، فكان النشاط التواصلي محور اهتمام لدى كثير من علمائنا القدامى، وذلك بعد الكلام طاقة خلاقة يتم استثمارها فيما يختاره المتكلم ليناسب أحوال الخطاب ومقتضيات الإنجاز المختلفة التي يضطر إليها، وبهذا فإن اللغة تتميز بالنشاط والحيوية إذ تمكن الإنسان من التفكير والتعبير وتبليغ أغراضه للآخرين والتواصل معهم،ومجمل حديثهم في ذلك يكشف عن ملامح تداولية عدة يضاهي ما جاء به التداوليون المعاصرون[2] .

ولمحمد عابد الجابري قول يلخص التشابه القائم بين مباحث البلاغة العربية وما تبحث فيه التداوليات المعاصرة يقول:( يمكن القول بصورة إجمالية إن الأبحاث البيانية قد انقسمت منذ قيامها إلى قسمين:قسم بقوانين تفسير الخطاب، وقسم يهتم بشرط إنتاج الخطاب)[3]، ولعل كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني يمثل أروع الكتب البلاغية التي تعكس مباحثها المتنوعة هذا التشابه المدرك بين البلاغة العربية والمباحث التداولية، فالذي يقرأ دلائل الإعجاز يجد عبد القاهر واعيا بالمنهج الذي اتبعه، فلم يكن يهدف إلى جعل كتابه كتابا في النحو

---

[1] – مسعود صحراوي ، **التداولية عند العلماء العرب** ، دار التنوير ، الجزائر ، ط 1 2008 ، ص 247.

[2] – دلال وشن ، **القصدية في الموروث اللساني العربي دراسة في الأسس النظرية الإجرائية للبلاغة العربية** ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي ، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، كلية الآداب واللغات قسم الآداب واللغة العربية ، 2016 ، ص 164.

[3] – المرجع نفسه ، ص : 174.

بالمعنى التقليدي يكتفي فيه بتحديد الاستعارة والكناية وأنواع التشبيه تحديدا وإنما استثمر معرفته العميقة بأسرار اللغة وقدرته على تحليل الواقع،والغوض إلى أعماق الظاهرة اللغوية لبيان الأغراض والمقاصد المختلفة على مستويات عديدة نفسية واجتماعية ومعرفية. ولذلك وضع أسس نظرية النظم وعرف بأهمية النحو ومعانيه لبيان الإعجاز في القرآن الكريم، وإنه اعتمد الأسس النحوية وقوانين علم النحو لينطق منها في معرفة سر الجمال الأدبي خاصة، وسر الإعجاز القرآني عامة،وهو بذلك لم يطبق قوانين النحو التي كانت موجودة قبله، وإنما أضفت معاني النحو على الكلم وفق نظريته في النظم، صعبة جمالية بفضل نظم الألفاظ والجمل النحوية تبعا لترتيب المعاني في النفس ونظمها في الفكر.

فقد شهد النحو العربي عبر تاريخه الطويل ميلادين اثنين ، كان أولاهما في القرن الثاني الهجري على يدي سيبويه من خلال( الكتاب)، وكان الثاني خلال القرن الخامس الهجري على يدي عبد القاهر الجرجاني من خلال( الدلائل) فقد أعطى الشيخ للنحو العربي مفهوما جديدا لم يكن ليعرفه معرفة حقة لولاه، فإن كان– النحو العربي– يدين بالفضل للخليل وسيبويه اللذين كان لهما فضل البدء والتقعيد الأول، فإنه مدين لرجل مثل عبد القاهر الجرجاني حينما استطاع بنظره الثاقب وذوقه العربي السليم أن يخلصه من أخلاط الفلسفة والمنطق ويعود به إلى حياض البلاغة العربية الخالصة وهو يناقش مسألة الإعجاز في القرآن العظيم ، فكتاب الله معجز بنظمه ، والنظم عنده ليس إلا توخي معاني النحو وعلاقاته بين معاني التعبير،وهذا المعنى الذي أصبح يتميز به عند الجرجاني هو ما قصدنا إليه بنظرية النحو الثاني أما النحو الأول فهو نحو يبحث في مجال الصحة والخطأ وسلامة القاعدة في التركيب[1].

لقد شغلت قضية الإعجاز عبد القاهر في كتابيه ، فجعل التفرقة بين مستويات الكلام العادي – الأدبي المعجزة، شغله الشاغل:(ولا نكون مبالغين إذا قلنا أن القضية الأساسية في كتابيه المعروفين(أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز ) هي التفرقة بين مستويات الكلام، تلك

[1] –عمار ربيح ، **نظرية النحو الثاني في مفهوم عبد القاهر الجرجاني** ، مجلة الأثر ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة الجزائر ، ع 4 ، ماي ، 2005 ص 384.

المستويات التي تبدأ من(الكلام العادي) وتنتهي إلى(الكلام المعجزة) الذي يفوق طاقة البشر .وبينهما( الكلام الأدبي) الذي وقف أمامه طويلا لتحديد خصائصه)[1].

وخلافا لما سبقه من العلماء، يتوصل الإمام إلى أن إعجاز القرآن الكريم كامن في(النظم)، لا في الألفاظ المفردة أو معانيها، ولا في فواصل آي القرآن، ولا في صوره واستعاراته وكناياته ، وإنما في كلها جميعا في التأليف والتركيب.

كان عبد القاهر الجرجاني بارعا في التحليل اللساني، إذ يعد علامة بارزة في التراث اللساني في الدراسات العربية الحديثة،(استطاع أن يستغل العلاقة القوية بين اللغة وفنية التأليف في بيان وضع اللفظ وقيمته الدلالية)[2] ، فالمطلوب هو معرفة معاني الكلام وصفات الألفاظ التي تأتي من المعاني وليس من الألفاظ ذاتها ، ولا يمكن معرفة اللفظ دون معرفة معناه، فإذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتبع لها – فقد أعطى الجرجاني المعنى واللفظ بعدا جديدا من خلال تلاحمهما معا في النص كبنية واحدة دون النظر إلى أحدهما بشكل منفصل، ولذا فإن النظرة المتكاملة إلى النص الأدبي أو ما سماه الجرجاني بالتأليف تظهر من خلال النظم والصياغة لا من خلال انفصال المعنى واللفظ و( معلوم أن ليس النظم سوى تعليق إن النظم عند عبد القاهر الجرجاني هو تعليق الكلام بعضيه ببعض إذ قال : الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض)[3]، فإنتاج ذلك أو جملة أو نص يكون بضم الكلمات بعضها إلى بعض

[1] نصر حامد أبو زيد ، **مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية** ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، 1984م ، ص : 13.

[2] محمد بركات حمدي ، **معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني** ، دار الفكر ، ط 1 : عمان 1984 ص : 15.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ص : 65.

بشرط أن تكون متعالقة فيما بينها ، بحيث تكون الثانية بسبب من الأولى فالأولى تستدعى الثانية، وهنا يكمن التماسك، فيتشكل بذلك وحده موحدة*.

يقول الجرجاني:(واعلم أن ليس النظم إلا أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانيه وأصوله...) لا ينفي الجرجاني إمكانية أن يتعلق الفكر الناظم بمعاني الكلم المفردة، إلا بعد أن يكون قد تعلق بها مركبة ، أي بعد أن يكون قد توخى فيها معاني النحو، ورتبها الترتيب الذي يقتضيه علم النحو.( فلا يمكن للفظة المنفردة أن تؤدي المعنى المقصود وتعبر عن الغرض، ولذلك لا يتعلق الفكر بمعانيها مجردة من معاني النحو)[1].

ويقول الجرجاني في موضع آخر مشيرا إلى إمكانات المعاني النحوية والتي تمنح الكلام فروقا دلالية وخصوصية ومزية حسب أغراض المتكلم ومقاصده ومعانيه(...إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخى فيها"النظم" الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم...وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة ولم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذي ثنى به ، أو ثنى بالذي ثلث به، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة، وإذا كان كذلك ، فينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة ، أفي الألفاظ يحصل له ذلك ، أن في معاني الألفاظ،وليس فقي الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر أن ليس ذلك في الألفاظ..)[2].

إن قصد المتكلم هو الذي يحقق فروقا واختلافات دلالته بين أسلوب وآخر ويضفي على الكلام خصائص أسلوبية فردية مميزة،استنادا إلى قدرته اللغوية، وكفاءته في بناء تصوراته

---

* –حالة المنظوم بعضه مع بعض : إن حقق المعنى مع بعضه ، هذا المعنى يتفق إلى حد بعيد جدا مع المفهوم الغربي الحديث cohérence. أو الاتساق . ( ينظر : دلائل الإعجاز ، ص 202 ، شرح الجرجاني مقنى الاتساق يقترب مما قدمه المحدثون في لسانيات النص في دلائل الإعجاز ، ص 171.

[1] –دلال وشن، **القصدية في الموروث اللساني العربي** ، ص : 223.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الاعجاز** ،تح:محمود محمد شاكر ص : 362–364.

وأفكاره، وكيفية طرحها على الآخر، باستخدام نسق خاص من العلاقات النحوية التي تعكس مقاصده وترتيب المعاني والدلالات بعلاقاتها المختلفة في نفسه وفكره .

إن المتكلم ينطلق من الكلام النفسي إلى الكلام اللفظي متوخيا معاني النحو وأحكامه ، مما يعني أن مقاصد المتكلم وأغراضه هي المحدد للبنية النحوية التركيبية للكلام، كما أنها تتجلى من خلالها[1].

فالجرجاني يؤكد على شدة التعالق بين قوانين النحو ومقصدية المتكلم في مختلف أنماط القول ويتجلى ذلك في أن الجرجاني يعبر عن استحالة إنتاج المتكلم لكلام مفهوم لم يقصد فيه إلى نظم كلماته نظما مخصوصا، فتتضح بذلك أهمية قصد المتكلم في فعل النظم وفق قوانين النحو.

يقول عبد القاهر:( فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له الفضل ثم جعلوه كذلك من أجل النظم ...فإذا رأيتها قد رقتك وكثرت عندك ووجدت لها اهتزازا في نفسك فعد فانظر في السبب واستقص في النظر فإنك تعلم ضرورة أن ليس لا أنه قدم وأخر وعرف ونكر وحذف وأضمر وأعاد وكرر وتوخي على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو)[2].

فحسن الكلام ونظمه يتعلق بحسن تصرف المتكلم أو المبدع في استعمال أوجه الكلام من حذف أو ذكر أو تقديم أو تأخير...وهذا يتوقف على المعاني المراد التعبير عنها وإيصالها للسامع أو المتلقي مع ضرورة مراعاة أحكام النحو وأصوله متقيدا بها،( إن تصرف المتكلم في المعاني..إنشاء من نوع خلاص يحيل أغراضا ومقاصد خاصة تمثلها الذات لنفسها من الوجود الخارجي، وبما ليس له وجود، فتصوغ تصوراتها باللغة ، وإنشاء المعاني بمقتضى أحكام النحو وأصوله)[3].

---

[1] –دلائل وشن ، **القصدية في الموروث اللساني العربي**، ص 223.

[2] –عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، تح: محمود محمد شاكر، ص 84–86.

[3] – دلال وشن ، **القصدية في الموروث اللساني العربي** ، ص : 209.

وقد تكلم عنه عبد القاهر في قوله : ( إن الخبر سائر معاني الكلام، معان يشنها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض...فاعلم أن القائد في العلم بها واقعه من المنشئ لها، وصادرة عن القاصد إليها...)[1] ،ويضيف قائلا وذلك من خلال بيانه محاسن النظم:(.. لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه، دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه ...بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الوضع، وبحسب المعني الذي تريد و الغرض الذي تؤم)[2]، فترتيب الألفاظ في النطق تابع إلى ترتيب المعاني في النفس مع مراعاة قواعد النحو وأصوله وأحكامه.

وقد تنبه الجرجاني لأمر عقل عنه الكثير من البلاغيين وهو علاقة المرسل بالرسالة أو علاقة المبدع بما أبدع،فالألفاظ التي تتلقاها مسموعة أو مكتوبة تترتب على نحو مخصوص ويراد من المتكلم أن يكشف المعاني في نفسه ومن ثم يصبح كل اختيار لترد لتركيب دون تركيب له مغزاه ومدلوله وخواصه التي يفقدها إذا تغير الترتيب، فالعلم بمواقع هذه الألفاظ علم بمواقع معانيها في نفس المتكلم،ومن هنا لا بد أن تلتمس المزية والفضيلة داخل التركيب على النحو الذي أريد له أن يكون[3].يقول الجرجاني:( ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها في النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل)[4].

لقد أكد عبد القاهر على ضرورة مراعاة عملية التواصل ومكوناتها الثلاث مع مراعاة التناسق أولا في عقل المبدع وفكره وبعدهما في الألفاظ، وقد تجلت هذه المكونات [ المبدع – النص– المتلقي] عند عبد القاهر من خلال تناوله للقضايا البلاغية والأسلوبية في النص الأدبي؛(إذ تصور الجهة التي يختص منها القائل بنصه على أنها النظم، ولما كان النظم توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وكان النص مدار الأمر فيه على النظم، فقد كان من المنطقي أن

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الاعجاز**، تح:محمود محمد شاكر،ص 543–545.

[2] – نفسه ، ص 51–87.

[3] – عبد العزيز عتيق ، **في تاريخ البلاغة العربية** ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د ط 1405 هـ – 1985م ص 26–27.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الاعجاز**، تح:محمود محمد شاكر،ص:49–50.

تنحصر صلة النص بصاحبه فيما يجري فيه من نظم .وإذا ما فرغ المنشئ مما يتوخاه من نظم وصار النص بذلك منجزا، عندئذ فإن النص يتلقاه قارئه )[1].

ولقد عالج القضايا البلاغية بأسلوب علمي حكيم ينم عن ذكاء وأستاذية ولعل مرد ذلك تعدد روافد ثقافته واطلاعه في علوم مختلفة كعلم النحو والكلام والبلاغة وما زالت آراء الجرجاني جديرة بالبحث لاستخلاص ما يفيد الفكر اللغوي في عصرنا الحديث، ويبدو بجلاء أن عبد القاهر كان واعيا بدور اللغة التواصلي، فنجده ينظر إلى الكلام على أنه رسالة بين مرسل ومرسل إليه يتطلب جهدا لاستجلاء مكنونه بل ويجعل ذلك الغاية المثلى والمطلب الأسمى للبلاغة وذلك في قوله:(ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض ذلك كالرمز والإشارة في خفاء وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج )[2].

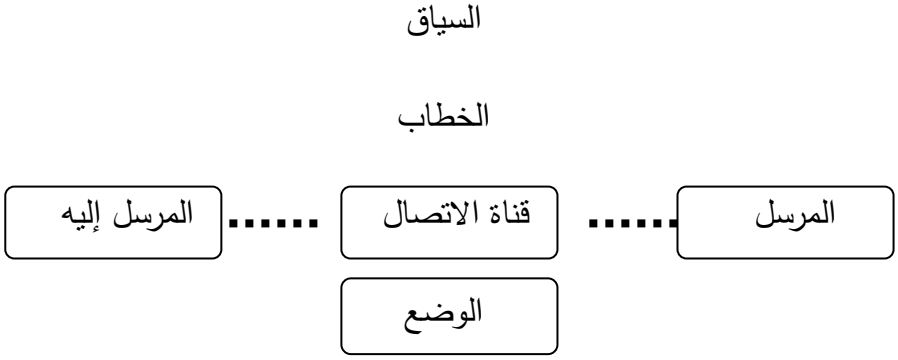
لقد أدرك عبد القاهر العلاقة التفاعلية بين أطراف العملية التواصلية انطلاقا من مناقشته مسألة الإعجاز والفصاحة والبلاغة والبيان، فكل رسالة صادرة عن متكلم يشترط على السامع مراعاتها وبذل الجهد في فهمها وفتح مغاليقها. ومن جهة أخرى يهتم بالرسالة وذلك بالغوص في أسرارها لإدراك مقاصد المتكلم ومراميه.

إن أهمية العمل الأدبي تكمن في عملية التواصل بين طرفي المعادلة الأدبية، والتوصيل لا يتم إلا بتوافر شروط أساسية تتمثل في وجود مرسل ومرسل إليه وقانون أو ( رامزة ...) متفق عليه بين المرسل والمرسل إليه، ويقتضي الخطاب وجود قناة للاتصال،وغالبا ما ترسم

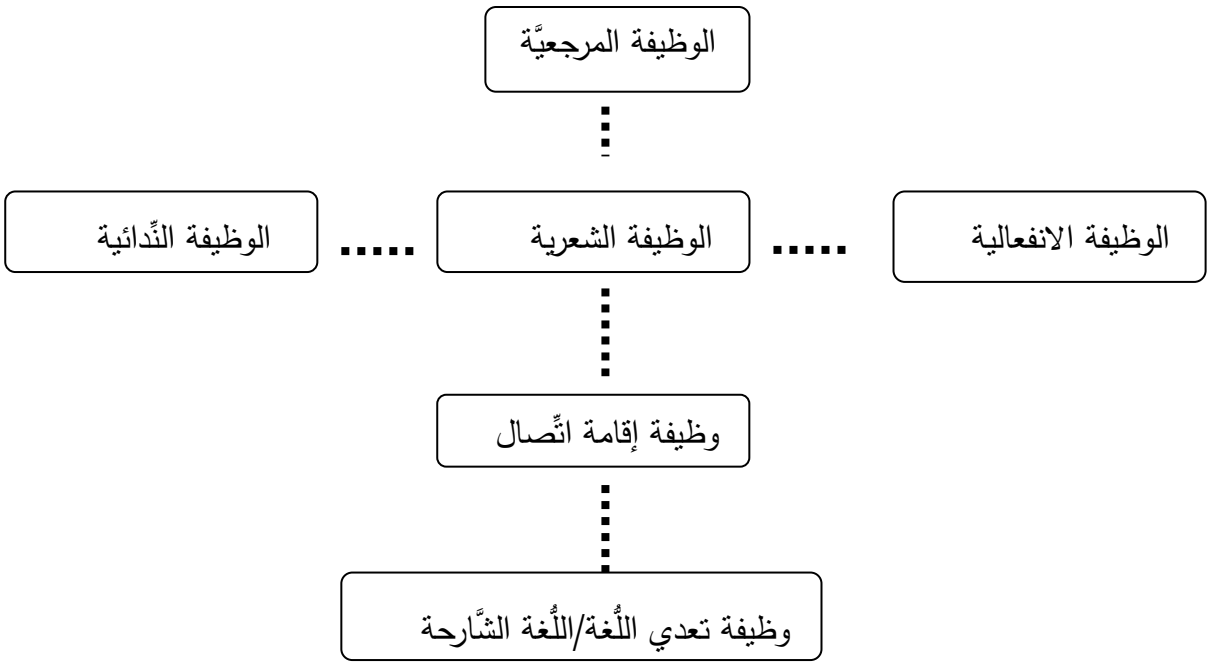
[1] – قاسم محمد مومني ،**علاقة النص بصاحبه في دراسة في نقود الجرجاني الشعرية**، أعمال ندوة ،ص : 192.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**،تح:محمود محمد شاكر، ص 34.

عملية التواصل كما حددها جاكبسون، على النحو التالي : [1]




يمثل هذا المخطط عناصر التواصل حسب ياكبسون وبالمقابل يضع مخطط يحدد فيه الوظائف انطلاقا من العناصر الاتصالية السابقة : [2]




من خلال المخططين السابقين نلحظ ارتباط الوظائف حسب اقترانها مع العنصر الخاص بها في عملية التواصل، وأن( النموذج التواصلي مبني على أساس نظام التواصل القائم على المرسل المنجز للكلام، والمرسل إليه مستقبل الرسالة، والرسالة ذاتها تحتاج إلى مرجع وقناة

[1] – Jakobson human,1973 ,essais de lainguistique générele,traduit de l'anglais par n.ruwet.de de miniuit,p213

نقلا عن : مختار بولعراوي ، **جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي** ، ص 26.

[2] –رومان ياكبسون ، **قضايا الشعرية** ، تر: محمد الولي ومازن حنون ، ط 1 دار توبقال الدر البيضاء المغرب 1988، ص 33.

اتصال،ورامزة مشتركة كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه تسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه )[1]،( فكل عامل من العوامل السابقة في المخطط ( الأول ) يولد وظيفة لسانية مختلفة (المخطط الثاني)) [2].

وإذا ما ذهبنا نبحث عن عناصر التواصل في مؤلفات الجرجاني ، نجده قد سبق جاكبسون إليها( فقد أشار إليها وأفاض القول ذلك أن عبد القاهر لما تدبر الأمر ووجد أن ذلك يرجع إلى طبيعة اللغة وارتباطها بأحوال المخلوقين وظاهر أمرهم وموضوع جبلتهم ...انتهى إلى أن التأويلات النحوية المنبثقة عن التقديرات العقلية فقط تغفل طبيعة اللغة وتسئ إلى فهمها إساءة شديدة) [3].

**1-المتكلم [ المرسل ]:**

يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الفصاحة مؤكدا أهمية المتكلم:( إن الفصاحة في ما نحن فيه عبارة عن مزية هي للمتكلم دون واضع اللغة وإذا كان كذلك فينبغي لنا أن ننظر إلى المتكلم هل يستطيع أن يزيد من نفسه في اللفظ شيئا ليس هو له في اللغة ...وإذا نظرنا وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيء أصلا ولا أن يحدث فيه وصفا كيف وهو إن فعل ذلك أفسد على نفسه وأبطل أن يكون متكلما لأنه لا يكون متكلما حتى يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت عليه )[4]، ويقول في موضع آخر:( نحن إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله ...لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ، ولكن من حيث توخي فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم ..فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسيم، والحلي

[1] – رومان جاكبسون **قضايا الشعرية** ، ص 24.

[2] – المرجع نفسه ، ص : 27.

[3] زهران البدراوي ، **ظواهر قرآنية في ضوء الدراسات اللغوية بين القدماء والمحدثين** : دار المعارف ، مصر ط 2 1993 ، ص 80.

[4] عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح:محمود محمد شاكر، ص : 401-402.

بصائغها من حيث الفضة والذهب...ولكن من جهة العمل والصنعة ، كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلام وأوضاع اللغة)[1].

يشير الجرجاني إلى الجانب الفردي في عملية الإبداع الأدبي وإلى مقدار الجهد الشخصي المبذول فيها، وإلى الجهة التي منها يضاف الكلام البليغ إلى صاحبه، وهي ليست في أنفس الكلام التي يملكها كل واحد، ولكن في أسلوب صياغتها[2] ،ويشبه عبد القاهر ما يصنعه منشئ اللغة بمن يأخذ كسرا من فضة أو ذهب ثم يذيبها ويصبها ويخرجها في صورة ما ترى.

وعليه فإن النظرة إلى اللغة كمؤسسة اجتماعية وظيفتها التواصل تحتم مراعاة هذا البعد الاجتماعي والالتزام بالقوانين المتواضع عليها من قبل المجتمع الواحد ولما كان الاجتهاد في أساليب التواصل والتفنن في التبليغ مصدره المتكلم وجدنا أن عبد القاهر يركز على مصدر إنتاج الرسالة اللغوية وفق الشفرة المشتركة بين طرفي التواصل وهذا ما يفسره اعتداده بالعقل في إنتاج أو تلقي الرسالة أثناء عملية التواصل ذلك أن العقل( هو كل شيء،وهذا العقل هو الذي يصطنع الفكرة وينظمها وينسقها وبعد أن تتخذ الفكرة مكانها من العقل مرتبة منسقة تهبط على القلم كتابة وعلى اللسان شعرا أو خطابة)[3]، هذه القناعة عند عبد القاهر تبرز في قوله:(ليس الغرض إذا بنظم الكلم إلا تناسق دلالاتها وتلاقي معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل)[4].

والواقع أن عبد القاهر يتطرق إلى مشكلة نحوية لا يبحث فيها بحد ذاتها ولكنه يتخذها منطلقا إلى ما هو أعمق للوصول إلى دلالاتها ودورها في تأدية النمط المنوط بالرسالة التي يستقبلها المتلقي، وليس بهدف أن يعلمنا الرفع والنصب والجزم، فهذا مفروع منه. إنما ينبهنا إلى معادن المعاني وتقرير حال الأوضاع، والمبادئ، وكيف تسري الأحكام في كل الأنحاء،

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح:محمود محمد شاكر، ص 339.

[2] – المصدر نفسه،ص:37–38.

[3] – بدوي طبانة،**البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية**، مكتبة الأنجلوالمصرية–مصر،ط2 1958.، ص : 173.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح:محمود محمد شاكر، ص 50.

وبيان ارتباط البلاغة بغرض المتكلم الذي يقصد إليه من كلامه والمعاني التي أراد إثباتها أو نفيها.[1]

**2-السامع [المرسل إليه]:**

مصطلح المتلقي في الحقيقة هو وليد الدراسات الحديثة وله علاقة بالنص المكتوب ، أما في تراثنا البلاغي والنقدي نجد البلاغة العربية قد أدرجت مصطلح [السامع ] ضمن مفهومها لمقتضى الحال، فهو أحد الأركان المشكلة لعملية الإبلاغ والإقناع ، ومقولة مقتضى الحال كانت بمثابة معيار تنطلق منه أحكام ومقاييس النقد ، وكانت تهدف البلاغة العربية من هذه العلاقة ضمان التقارب بين المتكلم والسامع حرصا منها على الفهم الصحيح ، وإبرازا للذوق السليم بين الطرفين.مع ضرورة أن يكون المتلقي من أهل الذوق والمعرفة، يقول عبد القاهر الجرجاني:(واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقفا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة)[2].

فالمتلقي عند الجرجاني ليس متلقيا عاديا، ولكنه يتمتع بالذوق والمعرفة ومن أهل التفسير والقدرة على الفهم؛لأن أي رسالة بغض النظر عن أهميتها الفنية،لا تؤدي دورها في غياب المرسل إليه.( إن العبارة/النص هي نفسها موضع الفهم أو التأويل لدى المتلقي فالمتكلم يقوم بعملية تشفير المعنى الذي يقصده والمتلقي يقوم بعملية فك لهذا التشفير ولكي تكون هاتان العمليتان على مستوى واحد أو لكي يتحقق التراسل بينهما وتتحقق بذلك وظيفة الكلام لا بد أن تحمل العبارة نفسها معايير تشفيرها وأن يكون المتلقي نفسه على دارية بهذه المعايير)[3]. ومن جهة أخرى يؤكد الجرجاني على مشاركة السامع في العملية التواصلية بعيدا عن السلبية التي تجعله مجرد مستقبل فقط فوجب عليه بذل الجهد لإنجاح التواصل، كما يفرق الجرجاني بين السامعين بحسب إمكانياتهم ومستوياتهم الأدبية والاجتماعية والنفسية، إذ أن القدرات

[1] – عبد رحيم الرحموني ، **ملامح التلقي من خلال تعريفات للبلاغة** ، 646.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح:محمود محمد شاكر ، ص 225.

[3] – عزالدين سماعيل ، **قراءة في معنى المعنى عند القاهر الجرجاني** ، ص 44.

والاستعدادات متفاوتة من سامع إلى آخر فنجد سامعا يصل إلى محتوى الرسالة بجهد يسير في حين نجد سامعا آخر يقف عاجزا أمامها، وذلك لعسر المعنى وصعوبته ، ذلك أنه يوجد خطابات تتسم بالغموض والتعقيد، مما يصعب على المتلقي البسيط فهم مغاليقها إلا بعد عناء وجهد كبيرين.

من أجل ذلك دعا الجرجاني المتكلم بتجنبه أسلوب الغموض والتعقيد فهو بذلك لا يراعي مقام وحال السامع ، فيحرص على تأكيده إرسال المعاني على طبيعتها وعلى سجتها ، ذلك أن تعقيد يضطر السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير طريق، كما أنه من جهة أخرى لا يستعصى ذلك الأسلوب على المتلقي الذكي والفطن وذلك في قوله:( فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصَدَف لا يبرز لكَ إلاّ أن تشُقَّه عنه،وكالعزيز المُحْتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذِن عليه. ثم ما كلُّ فكر يهتدي إلى وجْهِ الكَشْفِ عمَّا اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذَن له في الوصول إليه، فما كل أحد يُفلح في شقّ الصَدَفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة )[1]. وهو هنا يشير إلى القراء الحاذقين المتمرسين الذين يملكون ذوقا رفيعا وينعكس ذلك في قراءاتهم الواعية للنصوص، وهو ما يطلق عليه اليوم بالقارئ النموذجي أو القارئ المثالي،( وبهذا التفكير يكشف الجرجاني عن حضور قوي في النقد الحديث إذ نجد صفات المتلقي المؤهل لفهم النص عند الجرجاني هي نفسها في النقد الحديث ) [2].

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر ، ص 141.

[2] – مليكة النوي، **التفكير النقدي في دلائل الإعجازللجرجاني** ، ص 261.

**3-الرسالة [ الخبر المنقول بين المتكلم والسامع سمته العرب ( المقام ) أو ( مقتضى الحال) :**

المقام أو مقتضى الحال هو عمدة البلاغة العربية ، وقد ارتبطت به حتى صارت جزءا من تعريفها، فبلاغة الكلام هي(مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته)[1]،فكان أن اهتم البلاغيون العرب بالمتكلم وأحواله وتصرفاته ومكانته الاجتماعية التي يصوغها وفق سياق معين،مؤكدين ضرورة معرفة المتكلم بأقداروحسن اختيار الألفاظ في مخاطباتهم لمستمعيهم،إضافة إلى مراعاة مقام الحال،معرفة تجعله يساير قدرة السامع واستعداداته حرصا منه على توصيل رسالة واضحة غير مشوهة، فحرص المتكلم وحثه على وسائل مساعدة له في توصيل المعنى العذب، يضمن له وضوح رسالته وتماسك وانسجام النص وبالتالي تأكيد حدوث الاستجابة والانفعال لدى المتلقي فالمعاني الجيدة التي توافق أحوال المستمعين الاجتماعية تلقى قبولا واستحسانا أكثر من النظم الجيد للنص، الذي لا تتوافق معانيه مع مستوى المستمعين الاجتماعي والثقافي، والمتكلم لا يكون بليغا لدى الجرجاني إلا إذا أعطى لكل موقف ما يلائمه من القول.

وللمقام مكانة مهمة في عملية التواصل فمن المعروف أن الظروف المحيطة بالمرسل والمرسل إليه لها تأثيرها على عملية التواصل برمتها بل تؤثر على الرسالة دلاليا وتركيبيا لأن المقام يشمل العلاقة بين طرفي التواصل في موقف محدد، والمضمون الذي يكون مهما في تحديد مدلول المقال وصيغته التركيبية فوجود المتكلم ( المرسل ) والسامع (المرسل إليه) لا يدل دائما على نجاح التواصل وأداء الرسالة للمقصود يقول عبد القاهر: ( ...فليس الداء فيه بالهين، ولا هو بحيث إذا رُمت العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كل أحد مسعفا، والسعي منجحا، لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفية ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علما بها ، حتى يكون مهيئا لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا بأن

[1] – وليد إبراهيم القصاب ،**أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربي**، ص : 650.

من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيه المزية على الجملة ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر، فرق بين موقع منها وشيء ...)[1].

وعموما لقد أدرك عبد القاهر العلاقة التفاعلية بين أطراف العملية التواصلية انطلاقا من مناقشته مسألة الإعجاز القرآني والفصاحة والبراعة والبيان والبراعة، مؤكدا على أهمية المقاصد وهي عنده المعاني التي ينشئها المتكلم في نفسه ويصرفها في فكرة، فكانت نظرته لعناصر التواصل نظرة متكاملة الأركان،ومنه نستطيع القول أن عبد القاهر الجرجاني قد سبق في كثير من آرائه الدراسات اللغوية الحديثة ، ولا تزال مؤلفاته منبعا لا ينضب.

### 5-2-2: من السرقات الشعرية إلى التناص :

تعد فكرة التناص معلما من معالم التلاقي بين فكر الإمام عبد القاهر الجرجاني والنظريات النقدية المعاصرة، حيث تفتق ذهن الإمام عبد القاهر عن رؤية مكتملة الأركان لهذه الظاهرة، وعالجها معالجة أبرزت وعيا معمقا بالظاهرة، استطاع بواسطته أن يفرق بين الأخذ والسرقة والاحتذاء،ويرجع في ذلك إلى فكرة رئيسية ضمنها صدر أسرار البلاغة تكشف لنا عن قيمة من قيم الإمام الفكرية، حيث يرى أن استحسان البصير بجواهر الكلام شعرا يرجع إلى أجراس الحروف وظاهر الوضع اللغوي[2]،( بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل من زناده )[3].

يعد التناص مصطلحا نقديا حديثا وهو افتتاح إشكالية نقدية تناقش التشكيل النصي وفاعلية التلقي: يرادفه التفاعل النصي والمتعاليات النصية، وقد قر مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا عام 969 م إذ استنبطته من باختين في دراسة لدستويفسكي،وكان يسميه ( التفاعل السوسيو لفظي)، تعرف كريستيفا التناص بأنه( تفاعل نصوصي يحدث داخل نص واحد،

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ،تح:محمود محمد شاكر ، ص 547.

[2] علاء الدين رمضان السيد ، **ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا** ، بحوث المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية بأسيوط مصر، الإمام عبد القاهر الجرجاني وجهوده في إثراء علوم العربية ، ج 3 ، 2014 ، ص 1388.

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر ، ص : 6.

ويمكن من التقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها بوصفها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى) ، فهو تلاقي نصوص تقرأ نصا آخر ، وكل نص( ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات ، وكل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر)[1].

وقد تسارع الكتّاب في الثقافة الغربية إلى تبني مصطلح التناص : تودوروف،وريفاتير، وجيرار جينيت، وميشيل آريفي ...الخ ، حتى ابتذل معناه وتحول إلى نقد نص ما)، فتخلت جوليا كريستيفا عن التناص،وفضلت عليه مصطلحا آخر هو( المناقلة ) أو( التحويل TRANSPOSITION..) وكان ذلك أيضا نتيجة لانصرافها عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب بينما تم تبني المصطلح في المنتدى الدولي للبويطيقا والمنظم على يد ريفاتير في نيويورك عام1979[2].

لقد تعددت التعريفات وتشعبت المفاهيم لمصطلح التناص إلا أنه على العموم يعني(إعادة إنتاج السابق بشكل جديد، وبصورة أخرى غير التي كان عليها ليناسب العصر والموضوع الذي من أجله أنشئ النص، مما يؤكد أن النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيد الإنتاج سابق حدود الحرية)[3]، وعلى الرغم من كثرة الكتابات عن التناص نلاحظ أنه لا يزال ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح.

وقد ظهرت مصطلحات عديدة في الحقل البلاغي العربي القديم، تشير إلى التناص وتمثل له( فالتداخل النصي عند العرب كان يدل عليه الاقتباس، والاستمداد، والتضمين والتلميح، والتوليد ...وغيرها)[4]، ويعد الإمام عبد القاهر من أبرز النقاد العرب الذين تناولوا قضية التناص، إذ عني بالبناء الكلي للغة واستغل طاقاتها الكبرى لإثبات نظريته في النظم حيث

[1] – ينظر: علاء الدين رمضان السيد ، **ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا** ، ص 1396-1406.

[2] – محمد مفتاح ،**تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص** ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 : 1992م ، ص : 124.

[3] – المرجع نفسه ، ص 131

[4] – علاء الدين رمضان السيد ، **ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا** ، ص 1414.

اقترب كثيرا من علم النص في نظريته، فدرس النص بوساطة تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جمالياتها بعيدا عن قيد المدلولات[1].

ومع ظهور مصطلح التناص في الدراسات الحديثة والمعاصرة ، رأى بعض النقاد أن المفهوم القديم لمصطلح التناص هو في الأصل مصطلح السرقات، فيصبح التناص في الواقع الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات كما يقول عبد العزيز حمودة ، ( فالسرقات تتصدر واجهة النقد الحديث، وإن كانت تحت تسمية جديدة ( التناصية ) لأن الحداثة لا تعني إعلان القطيعة مع الماضي بل تواصل الحاضر مع الماضي صيرورة يفرضها الإبداع الحقيقي)[2] . ويواصل عبد العزيز حمودة قوله أن عبد القاهر الجرجاني قد ورث أفكار السرقات عن السابقين وعكف عليها ليحولها إلى قواعد وقوانين أكثر تحديدا أو تفصيلا، وذلك لأن الجرجاني بدأ يعطي الشاعر المتأخر أحقية إضفاء الصور الجديدة على المعاني المبتذلة.

فالجرجاني ينفي السرقة لمن أضاف للمعنى الأول، يقول شوقي ضيف ( بل إن الآخذ على من أخذ منه عند إظهار البراعة في الأخذ والافتنان في الصوغ،وهو بذلك نادرة من نوادر الوعي في ساحة الخطاب النقدي العربي)[3]،أي أنه يجوز للشاعر أخذ المعنى، لكن بشرط إخراجه في صورة تختلف عن التي أخذ أو أحسن منها،يقول الجرجاني:( وأمر ثالث وهو أنهم يقولون في واحد: إنه أخذ المعنى فظهر أخذه، وفي آخر: إنه آخذه فأخفى آخذه، ولو كان المعنى يكون معادا على صورته وهيئته وكان الآخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ لكان الإخفاء فيه محالا ، لأن اللفظ لا يخفي المعنى وإنما يخفيه إخراجه في صورة غير التي كان عليها )[4].

تعد السرقات عند عبد القاهر ضربا من ضروب التداخل بين الصور والأساليب أي من (التناص)، وقد توصل إلى هذه النتيجة بعد أن أجال النظر في اللغة والنظم والتصوير، وبما أن

---

[1] – علاء الدين رمضان السيد ، **ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا** ، ص 1413.

[2] –عبد العزيز حمودة ، **المرايا المقعرة** ، عالم المعرفة ، مطابع الوطن الكويت 2001 م ، ص 448،452.

[3] – علاء الدين رمضان ، **روافد الشعرية** ، ص 80.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح:محمود محمد شاكر،ص : 65.

النصوص ممارسة سيميائية تقوم على حوارية النصوص بين سابق ولاحق (DIALOGISME)أوعلى تداخلها(INTERTEXTUALITE)أوعلى عبورها (TRANSSEXUALITES)، فقد تجلت عند عبد القاهر على أنها ممارسة كتابية أو ممارسة قرائية[1].

**أما ممارسة النص ككتابة:**

فقد بين الجرجاني أن جوهر الشعر إنما يكمن في الصورة التي ينحتها الشاعر وقد اكتسب من ذاته وزخمها ما اكتسبت وهي تتلقى الأشياء من الخارج وتحاول أن تعكسها من الباطن وإذن فإن المميزين من الشعراء في عموم الإتباع وخصوص الابتداع هو هذه الصورة الفنية كممارسة فذّة أو فريدة . والصور نوعان :

1) عام مشترك سواء في الغرض أو في وجه الدلالة ، لأنه من المستعمل المتداول الذي جرى على الألسنة، كتشبيه الممدوح بالأسد في الشجاعة ، أو بالبحر في السخاء ، يقول عبد القاهر(أما لاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة لا ترى من به حسن يدعي ذلك، ويأبى الحكم بأنه لا يدخل في بابا الأخذ ، وإنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل...وأما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض فيجب أن ينظر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرا في العقول والعادات فإن حكم ذلك– وإن كان خصوصا في المعنى – حكم العموم)[2]، يجعل الجرجاني المشترك العام مقابلا للرصيد الجمعي الشائع الذي يغترف منه الناس في كلامهم ومخاطباتهم ونفس الشيء بالنسبة للصور، فكثير من صور المجاز بمفهوم التداول والاستعمال أصبحت حقيقة ونسيت أصولها أو مشاربها الأولى التي انطلقت منها ويستدل الجرجاني على ذلك بقول ابن بابك :

وأرض كأخلاق الكريم قطعتها وقد كحَّل الليل السماك فأبصرا

[1] – محمود المصفار ، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ، أعمال ندوة ، ص 234.

[2] – عبد القاهر الجرجاني : **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر، ص 339.

ثم يعلل قائلا:( لما كانت الأخلاق توصف بالسعة والضيق وكثر ذلك واستمر توهمه حقيقة فقابل بين سعة الأرض التي هي سعة حقيقية وأخلاق الكريم)[1]، يمكننا أن نستنتج نتيجتين هامتين هنا[2]:

-أن الزمن عامل أساس في بغت الصورة بالابتذال، وهو عامل محول للقيمة، فنخط معه الصورة ولا تغلو.

-أن التداول وهو مدار الاستعمال للصور،ومن شأنه أن يسمها بالابتذال وينزع طابع الجدة عنها .

1- نوع خاص له دلالة على صاحبه المبتكر له،حيث لا مثيل له من قبل وذلك(مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر وينالـه بطلب واجتهاد لم يكن كالأول في حضوره إياه وكونه في حكم يقابله الذي لا معاناة عليه فيه ولا حاجة إلى المحاولة والمزاولة والقياس فهو يجوز أن يدعي فيه الاختصاص والسبق والتقديم والأولوية)[3]،إن هذا النوع ليتقابل مع الأول تقابلا أساسيا لكنه ضربان[4]:

الأول : أن يطرأ عليه ما طرأ على الأول ، فيزول بمفعول الزمن تأثيره ، وتذهب جدته وخصوصيته بسبب التداول .

الثاني: لا يطرأ عليه ما طرأ على الضرب الأول، لأنه نتيجة الغوص والتعمق في إخراج الصورة،ولا يزول تأثيره بتعاقب العصور(وهو من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل، وهو غريب الشكل بديع الفن منبع الجانب لا يدين لأي أحد ، وأبي العطف لا يدين به إلا للمروي المجتهد)[5]. على أن الخاص، ليس بالضرورة أن يكون ابتداعا من عدم بل هو نتيجة التفتيش والتوليد، وهذا أن ليسا شيئا سوى ضرب من التحويل بالتحسين والزيادة، وتلك

---

[1] عبد القاهر الجرجاني : **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر،: 213.

[2] – محمود المصفار ، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ،أعمال ندوة، ص 193-194.

[3] – عبد القاهر الجرجاني : **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر، ، ص : 314.

[4] –محمود المصفار، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ، أعمال ندوة، ص 238.

[5] – عبد القاهر الجرجاني : **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر، ، ص : 316.

آلية من آليات توالد النصوص، وتشقيق الكلام( إن الكلام إذا ركب فيه معنى ووصل به لطيفة ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتصريح فقد صار بما غبر من طريقته واستأنف من صورته، داخلا من قبيل الخاص الذي يتملك بالفكرة والتعمّل ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل)[1].

ومنه نستنتج أن النصوص تتحول بمقتضى تفاعلها إلى اتجاهين متقابلين[2]:

-تحول الخاص إلى شائع عمومي .

-بقاء الخاص إلى فد خصوصي .

وهذا التحول يتجه في اتجاه الزمن من قديم إلى محدث ومن سابق (HYPERTEXT) إلى لاحق (HYPERTEXTE)،ولعل الاهتمام بالنصوص اللاحقة هو مدال التناص على التحقيق (HYPERTEXTUALITE) وهذا النوع الخاص من النصوص السابقة هو محل التنازع عند الجرجاني والشعراء، فالاتفاق في عموم الغرض أو في بعض أوجه الدلالة على الغرض لا يعتبره الجرجاني سرقة وإنما يدخله في نطاق الاحتذاء لذا فإنه لا يخلو نص من ترسبات وآثار النصوص السابقة مع اختلاف هذه الترسبات ذلك أن آثار النصوص السابقة تظهر بشكل أو بآخر، ويلعب القارئ المبدع دورا في عملية الكشف عنها[3].

يقول عبد القاهر الجرجاني:( واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتميزه أن يبدئ الشاعر في معنى له وغرض وأسلوب فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب ، فيجئ به في شعره ، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها ، فقال وقد احتذى على مثاله وذلك مثل قول الفرزدق :

أترجُو ربيعٌ أنْ تجئَ صغارُها ... بخيرٍ وقدْ أعيا ربيعاً كبارُها

واحتذاه البعيث فقال :

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني : **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر، ، ص : 315

[2] – محمودالمصفار، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ،أعمال ندوة، ص : 238.

[3] – مليكة النوي **التفكير النقدي في دلائل الإعجاز للجرجاني** ، ص : 246.

أترجو كليبٌ أن يجئ حديثُها ... بخيرٍ وقد أعيَا كليباً قديمُها

وقالوأن الفرزدق لما سمع هذا البيت، قال :

إذا مَا قلت قافية شَرودا تنحلها ابن حمراء العجان ؟

فالاحتذاء مرتبط ببناء الأسلوب – مما يجعل تداخلا بين النصوص[1].يمكن تصنيفها في دائرة الأخذ[2].

وإلى جانب الاحتذاء يذكر الجرجاني بعض المصطلحات للسرقات وهي: الانتحال والحذو والاقتداء والسرق والأخذ والاسترق والسلخ .

والجرجاني لا يقف إلا عند ثلاثة منها، فهو يرى أن الشعراء إذا احتذوا عموم الغرض ووجه الدلالة ، أي المعنى والأسلوب معا فهم إما فهم إما :

1- **سارق** : يحتذي قول الآخر وينتحله دون أن يحدث في المأخوذ تغييرا جوهريا ويستشهد الجرجاني على هذا النمط بالبعيث عندما أخذ قول الفرزدق.

2- **سالخ** : وهو ذلك الشاعر الذي يتجاوز مجرد السرق إلى النقل المباشر بلا تغيير إلا ما كان من بعض الألفاظ المترادفة وهذا النمط هو الذي( يعمد إلى بيت شعر فيضع مكان كل لفظة لفظا في معناه– لذلك لم يجعلوا ذلك احتذاء ولم هلوا صاحبه أن يسموه محتذيا ولكن يسمون هذا الصنيع سلخا ويرذلونه ويستخفون المتعاطي له )[3]. وهو يستشهد على ذلك بمثال قديم متواتر هو قول الحطيئة الذي سلخه بعض الشعراء :

دع المكَارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكَاسى

دع المآثر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

الظاهر من البيتين عملية تقليد سطحي لا تفيد شيئا إنما تدل على كل شاعر لا يحدث في المأخوذ شيئا إلا ما يدل على العجز والقصور.

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، ص 362.

[2] – مليكة النوي ، **التفكير النقدي في دلائل الإعجاز للجرجاني** ، ص : 245.

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر،ص 361.

3-المتبع :وهو ذلك الشاعر الذي يتجاوز تلك المنزلتين من التغيير السطحي أو الاستبدال الشكلي لألفاظ بأخرى في نفس الحقل الدلالي بل يعمد إلى الزيادة الحقيقة ، بلطف وخفاء لا يبين، لذلك قال أبو نواس حينما اتهم بالسرقة من النابغة لمعناه الذي صاغه حول الطير والحرب[1]( لئن كان النابغة قد سرق فما أسأت الإتباع)[2]، ويستشهد الجرجاني في ذلك بالفرزدق وأبي تمام والبحتري في إطار موازنة بينهم لمعنى تداولوه فاستحقوه جميعا دون ميز حيث قال الفرزدق :

فادفع يكفك إن أردت بناءها ثهلان ذا الهضبات هل يتحلل

وقال أبو تمام :

ولقد جهدتم أن تزيلوا عِزّه فإذا أبان قد رسا ويلملم

ثم قال البحتري :

ولن ينقل الحساد مجدك بعدما تمكن رضوى واطمأن متابع

لقد أدرك الجرجاني أن تحويل النصوص لا يكون في الجنس الواحد فقط بل يكون من أجناس مختلفة ، إذ قد يرفع الشاعر المعنى المبتذل أو المثل الشعبي إلى درجة سامية من القوة والتأثير ويستدل الجرجاني على ذلك بمثل يضرب للذي يخاف من شيء فيحذره ثم يصيبه أي حر مما لم يخفه ولا حذر منه وهو( حرا أخاف على جاني كمأة لا قرًّا ) ، وقد توارد عليه ثلاثة شعراء ، شاعران من القدماء وثالث من لمحدثين ، فقال الأول :

وحذرت من أمر فمرّ بجانبي لم ينكني ولقيت ما لم أحذر

وقال لبيد :

أخشى على أريد الحتوف ولا أرهب نوء السمك والأسد

وأخيرا قال البحتري :

لو أنني أو في التجارب حقّها فيما أردت لرجوت ما أخشاه

[1] – محمود المصفار ، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ،أعمال ندوة، ص 240.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ،ص :

يعلق الجرجاني على هذا التناول أو التناص مفاضلا( لقد أحسن البحتري وطغى اقتدارا على العبارة واتساعا في المعنى)[1]:

إن هذا الإتباع ،هو الذي جعل الممارسة الدلالية تتناص عند الشعراء الثلاثة بالتطوير والتحسين حتى كانت هذه النصوص الجديدة أن تعفّى على النص القديم لأن المعنى في النص القديم جاء غفلا غير مصنوع، وفي النصوص الأخرى جاء مصنوعا غير عقل بالتفتيش والتدبر[2]. ومن هذه الصور حوالي تسعا وثلاثين عينة، لم يحكم فيها الجرجاني بحكمه، ولا تطرق إليها بفهمه، وإنما ترك أمرها للمتلقي الحاذق بعد أن قدم نموذجا أوضحه وبيّن ما فيه من أسرار ،والطريق في ذلك أنها كانت من إبداعات المحدثين، والأطراف من هذا أنه لم يسقها مساق السرقة كما فعل عبد العزيز الجرجاني، وإنما ساقها في إطار الصورة، أو قل في إطار رؤية إبداعية جديدة هي التناص، الذي لم يعد فيه للسرقة من مبرر[3] .

وإذا كان هذا شأن نظم المنثور ،فإن الأمر يكون كذلك في نثر المنظوم كما فعل الجاحظ في قول الشاعر: ولو سكتوا أثنت عليه الحقائب فنثره الجاحظ صوره وأبدع في قوله:(نحن أعزك الله لنسحر بالبيان ونموه بالقول: والناس ينظرون إلى الحال، ويقضون بالعيان فأثر في أمرنا أثرا ينطق إذا سكتنا، فإن المدّعي بغير بينة متعرض للتكذيب)[4]، إن الجرجاني لا يرى في إبداعهم إلا وجها من وجوه التناص بما فيه من تفاعل بين النصوص، إذ لا يقف النص اللاحق على النص السابق وإنما يتعداه إلى عملية تحويلية توليدية ، على أن للنصوص هي الأجدر بالعشق فتتولد منها نصوص أخرى لا برغبة محوها أو تفنيدها (NEGATION ) أما في المناقضات بل برغبة التأكيد لها (AFFIRTMATION) والتمديد فيها (..CONTINATION) ولذلك لم نره أفرد فصلا للمناقضات بقدر ما أفرد فصولا للموردات والموازنات وهنا نصل إلى نقوده

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ،ص 371.

[2] – ينظر: محمود المصفار ، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ،أعمال ندوة، ص : 242

[3] – ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر ، ص : 511.

باعتبارها ممارسات النص،لأن نصوصا نقدية من غير جنسها وهكذا ترحل النصوص في اتجاهات مختلفة[1].

وأما ممارسة النص كقراءة :يستدل محمود المصفار على ذلك بنص واحد هو موازنة بين بشار وأبي الطيب وكلثوم بن عمرو ، حول معنى توارد عليه ، حيث قال بشار :

كأنّ مثار النَّقعِ فوق رءوسنا ... وأسيافنَا ليلٌ تهاوَى كواكبُهْ

وقال المتنبي :

يزور الأعادي في سماء عجلجة أمنته في جانبيها الكواكب

وقال كلثوم بن عمرو :

تبنى سنابلها فوق رؤوسهم كواكبه البيض المباتير

ويحلل الجرجاني هذه النصوص الثلاثة ليدل على مناط القوة وموضع الهزة فيها من ثم الوصول إلى المفاضلة بينها في قوله:( التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد لأن كل واحد منهم يشبه لمعان السيوف في الغيار بالكواكب في الليل لا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس مالا يقلّ مقداره ...وهو أنه جعل الكواكب تهاوى فأتم الشبه وغبر من هيئة السيوف وقد سلت من الأغماد وهي تعلو وترسب وتجئ وتذهب ولم يقتصر على أن يريك لمعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخران وكان لهذه الزيادة التي زادها حظ من الدقة تجعلها من حكم تفصيل بعد تفصيل، وحقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلا بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة، ثم إن لتلك الحركات جهات مختلفة وأحوالا تتسم بالاعوجاج والاستقامة والارتفاع والانخفاض...ثم إن أشكال السيوف مستطيلة، فقد نظم هذه الدقائق في نفسه ثم أحضرك صورها بلفظة واحدة وهي تهاوى لأنها إذا تهاوت اختلفا جهات

[1] –ينظر :محمود المصفار، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ،أعمال ندوة، ص 244.

حركاتها وكان لها في تهاويها تواقع وتداخل)[1]، يلحظ الجرجاني مناط التناص في نواتين دلاليتين أو في صورتين فنيتين[2]:

أ/ المشابهة بين لمعان السيوف في الحرب، وضياء القمر في الليل.

ب/ المشابهة بين حركة السيوف في تهاويها وحركة النجوم في ساقطها، ويحدد الجرجاني زيادة بشار في :

- حركة السقوط العمودية للكواكب ، والحركات العمودية والأفقية للسيوف .
- حركة السيوف في امتداد بعضها إلى بعض كحركة العشاق نحو العشاق*.

إلى جانب تفضيل قول بشار على الآخرين إن هذا النص عند الجرجاني، نص فحل لعب دور المولد(GENOTEXTE) بالنسبة إلى النصين الآخرين اللذين هما نصان مولدان (PHENOTEXTE) أي إن بشار يظل البنية العميقة (STRUCTURE PROONDE) للنصين اللاحقين اللذين يمثلان البنية السطحية (STRUCTURE PIATE) إن على مستوى الزمن في الظهور وإن على مستوى الأبوة في الإنجاب، وهمام يقدرا على إلغائه بل لقد ظل عنهما متفردا، وتلك هي خصوصية النص الذي لا يتلاش بمفعول التداول أو الاستعمال إلا إن جاء ما يتجاوزه أو يعفي عليه[3].إن شعرية الصورة لتتبدى عند عبد القاهر الجرجاني من خلال هذه الممارسات وغيرها في:

1- دقة التقاطها، ويظهر ذلك من خلال المشاكلة بين الاختزان والاستحضار،أو من خلال التوقيت بين لحظة الإدراك ولحظة الحدوث ، فتبدو مليئة بالحركة مشبعة بالحياة.

2- لطف تناولها من خلال الانزياح من الأصل إلى الفرع أو العكس، حتى يتحول المبتذل العام إلى ممتع خاص وذلك مثلا :

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر ، ص : 160.

[2] – محمود المصفار، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ، أعمال ندوة، ص : 246.

* بالعودة إلى مقولة الجرجاني السابقة وإعادة تأمل ودقة نظر، لا نكاد نعثر على دلالة أو علامة تشير إلى كلمة العشاق لا من قريب أو بعيد، فلا نعلم من أين جاء محمود المصفار بهذه الزيادة .

[3] – ينظر محمود المصفار، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ، أعمال ندوة ص : 246.

أ/ المناقلة بين أركان التشبيه حتى يصير المشبه به مشبها والعكس، مثل تشبيه قدود الحسان بالسرو.

ب/ استحالة بعض الوجوه البلاغية إلى بعضها الآخر، كالتشبيه عند تجرده من أركانه الظاهرة ويصير استعارة.

3- نمو دلالتها بحيث تتحول من هيئة إلى هيئة ،

4- حسن الصياغة ، وذلك بملائمة العبارة مضمونها ، ولكي لا تسقط في تكلف البديع ، الذي يؤدي بها إلى الغموض المذموم .[1]

وخلاصة لما سبق ذكره إن تخطى عبد القاهر الجرجاني النظرة القاصرة للأدب والنقد ، ونظر إلى السرقات من وجهة سيميائية في المفهوم الحديث،ليست شيئا سوى تحويل للنصوص، إما لأن المأخوذ عن القدامى قد فقد تميزه ، لكثرة تداوله على الألسنة ، وإما لأن أي تحويل يقوم به الممارس لنص ما بالنقل أو التحسين أو التجاوز، قد استطاع أن يثبت ملكية بل ويجعله يكون أكثر استحقاقا له من سلفه،متبعا في ذلك رأي عبد العزيز الجرجاني، كما أدرك عبد القاهر أن النصوص تتوالد، وبتوالدها لا تقدم نسخا مطابقة، وإنما تنشئ نسخا متخالفة، وليس المقصود بالاختلاف هو التحويل التام حتى لا شبه أو لا علاقة للآخر بالأول بل هو التحويل الذي يظل فيه النص السابق طاقة تفجير لنصوص لاحقة ومصدر توليد لها.

إن قيمة الجرجاني – في مبحث السرقات – لا يكمن في جهازه النظري وإنما يكمن في تطبيقه الإجرائي، إذ لم يكن اهتمام الجرجاني بالدال وحده ، ولا بالمدلول وحده ، وإنما اهتم بهما معا ، حيث انحسر مفهوم السرقات عنده ليقارب ما يطلق عليه اليوم بالتناص[2].

[1] – محمود المصفار ، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** ، أعمال ندوة ص:249.

[2] –المرجع نفسه ، ص 250–251.

### 5-2-3- قضية التخييل والاستجابة :

لم تكن مقولة التخيل حاضرة في أذهان النقاد والبلاغيين العرب القدامى ، قبل عبد القاهر الجرجاني فهؤلاء أخذوا يهتمون بالتخييل منذ اطلعوا على آراء أرسطو بفضل الترجمة، لذلك سبق فلاسفة العرب الأدباء إلى العناية بالتخييل*، وقد عني الجرجاني في كتابة ( أسرار البلاغة)، ولعله أول من طرق هذا الموضوع من بين المشتغلين قديما بالأدب في الثقافة العربية الإسلامية[1].

والتخييل هو السمة الجوهرية التي تكسب القول صفة النص الأدبي، وقد عده القدامى دعامة كبرى في الخطاب النقدي، إذا أكدوا على أهميته في تحديد هوية الخطاب في كشفه على قدرات الأديب ومؤهلاته، وهذا للرفع من قيمته لدى المتلقي ، فإذا كان الخيال هو الذي يوسع من دائرة الإبداع لدى الأديب، فالتخييل بالمماثلة قوة تدفع المتلقي للتفاعل مع الخطاب ورفع المعاني في نفس المتلقي[2].

والمبدعون هم أكثر من يستخدم الخيال والشعراء هم أكثر الناس إبداعا، والشاعر ذو إمكانات عالية يستطيع بما أوتي من ذكاء أن يصور الأشياء بطريقة مبتكرة ، حيث يقرب البعيد ويبعد القريب، كما يستطيع أن يحول غير الممكن ويجعله ممكنا عن طريق الخيال؛ ولذا فإن عبد القاهر الجرجاني يفضل الصور التي تدرك بالخيال على التي تعكس الواقع [3]. ومثال ذلك قول أبي تمام :

لاَ تُنْكري عَطَلَ الكَرِيمَ من الغِنَى  فالسَّيلُ حَرْبٌ للمكانِ العَالي

---

* **التخيل** : الخيال هو تأليف صور ذهنية تحاكي الظواهر الطبيعية إن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود ، التخيل : عملية التأليف بين الصور ، وإعادة تشكلها وتشير إلى عملية التوهم و**التخييل** : الإيهام.(ينظر: جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**،ص:15)

[1]- ينظر محي الدين حمدي، **التخييل عند عبد القاهر الجرجاني**، أعمال ندوة ص 132.

[2] -ينظر : إبراهيم صدقة، **النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي** ، ص : 186.

[3] - ينظر : جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص : 56.

يعلل الجرجاني موطن الجمال في هذا البيت فيقول:(..قد خَيَّل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلوّ ،والرِّفعة في قدره، وكان الغِنى كالغَيْث في حاجة الخلق إليه وعِظَمِ نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم زليل السَّيل عن الطَّوْد العظيم. ومعلومٌ أنه قياس تخييل وإيهامٍ لا تحصيل وإحكام ، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، أن الماء سيَّال لا يثبت/ إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال)[1].

استطاع الشاعر من خلال هذا البيت أن يخيل إلى المتلقي صورة معنوية بصورة حسية ؛ ذلك أن رفعة الممدوح تعادل علو الجبل، وعدم استقرار المال عند الغني الكريم تشبه عدم استقرار الماء على الجبل، وكما أنه لا توجد حواجز ترد الماء عن السيلان ، بالمقابل لا توجد عقبات تمنع زوال المال عن الغني كالبخل والخوف من الفقر.

إن التخييل عند عبد القاهر الجرجاني فرع من المعاني، والتي تنقسم في نظره إلى قسمين:

**1- المعاني العقلية:**

وهي التي وافقت العقل الصحيح وجرت(مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والفوائد التي تثيرها الحكماء)[2] وهذا الجنس يجري عادة على لسان النبي وصحابته الكرام، الذي شأنهم شأن الصدق، أو ترى له أصلا في أقوال الحكماء المأثورة،ومن ذلك قول المتنبي :

لاَ يَسْلَم الشَّرفُ الرفيع من الأَذى  حتى يراق على جَوانبه الدَّمُ

فهذا المعنى صريح ( معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته)[3]، ومكانه من العقل ما ظهر واستبان، فما كان هذا دأبه من المعاني( فليس للشعر في جوهره وذاته نصيب،وإنما ما يلبسه من اللفظ ويكسره من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه ، والكشف أو ضده)[4]؛ أي أن الشعر لا يكون شعرا بالحكم التي يحتويها، ولو كانت الحكم تكون شعرا لكان القرآن كله

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تح:محمود محمد شاكر، ص : 267.

[2] – المصدر نفسه ، ص : 228.

[3] – المصدر نفسه، ص : 230.

[4] – المصدر نفسه ، 230.

شعرا....إن المعاني العقلية عبد الجرجاني هي معان تتقبلها عقول كل البشر مهما اختلف الزمان والمكان، ثم إن الهدف من هذه المعاني العقلية هو غالبا نفعي تعليمي، يكون الغرض منه أو القصد محددا لا يشكل على الفهم ولا تلتبس به الظنون، غير قابل للتأويل أو تعدد القراءات، ولعل هذا هو السر الذي جعل الجرجاني يرى أن هذا النوع من المعاني لا يكوِّن الشعر ولا يدخل فيه إلا بما ألبس من اللفظ والصورة التي أخرج فيها .

كما يظهر كذلك من الشواهد التي أوردها في هذا الباب أنها معاني تشترك فيها العقول، وقد يوجد المعنى العقلي الواحد في العديد من الأقوال، ذلك أن المعاني الصادرة عن الأخلاق العامة والأعراف السائدة مشتركة، وهي في المقابل غير صادرة عن الخيال الذي يشكل عالما خاصا لكل شخص، فالمساحة التي يسبح فيها العقل فإنها مشتركة بين جميع العقول، وليست حكرا على أحد ...أما الخيال فهو ملكية خاصة .. وهذه المعاني غير صادرة عنه وهو ما يفسر ورودها لدى الكثير من أهل الحكمة .

ويضرب الجرجاني لذلك عدة أمثلة مثال ذلك قول المتنبي :

* **وكل أمرئ يولي الجميل محبب** * يعلق عبد القاهر : ( أصله قول النبي صلى الله عليه وسلم:( جبلت القلوب على حب من أحسن إليها)، بل قول الله تعالى: ﴿**وَلَا تَسْتَوِى ٱلْحَسَنَةُ وَلَا ٱلسَّيِّئَةُ ۚ ٱدْفَعْ بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ فَإِذَا ٱلَّذِى بَيْنَكَ وَبَيْنَهُۥ عَدَٰوَةٌ كَأَنَّهُۥ وَلِىٌّ حَمِيمٌ ﴿٣٤﴾**﴾ [ فصلت : 34 ]

والمعاني العقلية ترتبط لدى الجرجاني بحمود الدلالة وأحادثه القراءة فالشاعر فيه(كالمقصود المدانى قيده والذي لا تتسع كيف شاء يده وأيده( قوته) ثم هو في الأكثر يورد على السامعين معان معروفة وصور مشهورة ، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يُرجى ازديادها، وكالأعيان التي لا تنمى ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم والشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم)[1]، فالأصول التي يتصرف فيها الشاعر أو المبدع ثابتة الدلالة، وشرف الجوهر يهبها جمالا محدودا فلا يستفاد منها ولا تخضع لمبدأ

[1] – عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر ، ص 237.

الغرابة الذي يبهر السامع ، كالحسناء العقيم التي يتمتع الناظر بجمالها ويكون تمتع الناس بمنظرها سواء، لكنها لا تلد متعا أخرى ولا تهب لبعلها زينة الحياة الدنيا: المال والبنون، فكأن الجرجاني هنا يدعو للمتعة الأدبية التي تتولد عن تعدد القراءات، وكثرة التأويلات ...

وربما عبد القاهر الجرجاني يكون أميل للمعاني العقلية، لأنه مدار أحاديث النبي صلي الله عليه وسلم وكلام الصحابة وآثار السلف، لأنهم يقصدون الحق ويدعون إليه. وأما التخييل فإنه يحمل إلى المتلقي معاني كاذبة خادعة توهمه وتضلله، ولعل هذا الموقف الصارم من التخييل إلى مذهبه الشافعي وعقيدته الأشعرية ، وهذا ما جعل عبد القاهر يقع في التناقض والارتباط في معالجته لموضوع التخييل[1].

**2- المعاني التخييلية :**

تمثل الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الشعر أو الفن بوجه عام ، والتخييل هو (ما يُثْبِتُ فيه الشّاعِرُ أمرًا هو غيرُ ثابتٍ أصلا، ويدّعي دعوى لا طريقَ إلى تحصيلها، ويقولُ قولاً يخدعُ فيه نفسَه ويُريها ما لا ترى)[2]. فالمعنى التخييلي هو كل رأي يقوله الشاعر غير مستند فيه إلى غير نفسه، فليس له عليه دليل في الطبيعة وفي العقل والعرف والأخلاق إنه يسعفه به خياله وما تحدثه به نفسه، ورغم غياب الحجة الدالة على صحة قول الشاعر فإنه يقوله معتقدا فيه أو متظاهرا بالاعتقاد مغالطا فيه نفسه فيكون خادعا لنفسه منخدعا لنفسه ليخدع بعد ذلك سامعه.

وفي المقابل لا يمكن لأحد أن يعترض عليه جملة لما فيه من الحيلة والمراوغة في الدفاع عن القضية الذي يدافع عنها، وهو غالبا ما يحاول أن يتناول جزئية من جزئيات شيء عام ليدافع عنها أو يحتج لها، إذن فالمعنى التخييلي( مقول شعري خارج عن نظام الطبيعة ومنطق العقل وأعراف المجتمع ومألوف الشعر،فهو الغريب الطريق،غير المألوف المفاجئ فكأنه ضرب من الجنون يصيب الشاعر فيصيب به شعره وفي أقوال الجرجاني تكثر

[1] -ينظر : جابر عصفور ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص 76.

[2] -عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ،تح:محمود محمد شاكر، ص : 239.

العبارات الدالة على معنى الغرابة الملتصق بالتخييل)[1]، وفي مقابل المعاني العقلية غير القابلة للجدل والرد، وذلك لأنها موافقة للعقل والطبيعة ، فالمعنى التخييلي قابل للجدل والمعارضة ذلك أنه من صنع الوهم والشاعر منطلق فيه من ذاته يخدعها أولا ليخدع بعد ذلك سامعه ( فالتخييل هو عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي وتحاول أن تحرك قوة غير العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر أو تحذر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته)[2]، والشاعر في المعنى التخييلي ينطق من غير المألوف الذي لا تتناقله الطباع ولا تتفق فيه ، ليقنع به أو يوهم الإقناع ولو لم يكن الأمر كذلك – أي لو لم يكن يرمي إلى شيء غريب – فلم يكن بحاجة إلى محاولة الإقناع المزيف، لأنه يمتلك الحجة العقلية التي لا مراء فيها ولا جدال، وبالتالي فلا يمكن أن يقال عن المعنى التخييلي أنه(صِدْقٌ، وإن ما أثبتَه ثابتٌ وما نفاه منفيّ)[3].

والمعاني التخييلية تفتح أمام الشاعر فرص الإبداع ولا تجعلها محصورة في زمان أو في أمة دون أخرى، ذلك أن(..الصنعة إنّما يمدّ باعها وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل،ويذهب بالقول في مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم،والوصف والبث، والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدئ في اختيار الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ومدادا من المعاني متتابعا،ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي)[4]، فالحركية مستمرة في المعنى التخييلي تهب للشعر إمكانية التجديد، وفرص الارتقاء،وتهب للشاعر إمكانات لا حصر لها لتوليد المعاني. وإذا كانت المعاني العقلية موجهة إلى العقل وهو الذي يشهد على صحتها، فإن المعنى التخييلي كذلك يعتمد على العقل للربط بين

[1] – محي الدين يحي ،**التخييل عند عبد القاهر الجرجاني**، أعمال ندوة ، ص 133.

[2] – ينظر : جابر عصفور ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص : 66.

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ، تح:محمود محمد شاكر، ص : 23.

[4] –المصدر نفسه ، ص 237.

أجزائه وعناصره المكونة له لأنه في الغالب يعتمد على إيراد صور جديدة أو صور قديمة في منظومة تآلفية غريبة،لكنها لا تعدم العلاقة الرابطة بين الأجزاء، وهنا يتدخل العقل، لكن التقبل هذا لا يقوم على صدق القضية مجملا أو نفيه مجملا، لكن يقوم على تقبل الجزئية التي هي أصل التأليف والغرض منه، بالاعتماد على مبدأ التسليم، والانفعال النفسي الذي يولده التخييل ليمتزج بالعقلية، أحيانا فيصبح كأنه الحق واليقين.

من جهة أخرى نشير إلى أن( التخييل يتساوى مع الوهم، والوهم أساس التخييل في كونها قوة مخزنة غير مدركة، في كون أن الخطاب بعيد عن الواقع والقوة التخييلية أو الوهمية هما اللتان لهما الأثر الفعلي في التأثير،لأن المتلقي وهو يتلقى الخطاب الأدبي يقوم باستحضار هذه القوة عندما يقارن بين ما هو موجود في الخطاب وما هو موجود في الواقع وعن طريق هذا الاستحضار يتم التأثير) [1].

ولب التخييل عند الجرجاني في الشعر أنه ابتداع للمعاني، فالتخييل هو القول الشعري غير المسند إلى العقل والصدق* والعرف والطبيعة وسنن الشعر، والتخييل عند الجرجاني ليس الشعر مطلقا وإنما القول الشعري المبتكر، ومن ذلك يتضح أن فهمه الخاص للتخييل قد هداه في وقت مبكر إلى كشف مقومات تجديد الشعر، ومحرك التخييل هو وجدان الشاعر ونوع تفاعله مع الأشياء، وكلما أوغل الشعر في التخييل أحدث اللذة ونال الرضى[2].

ثم إن هذا القسم التخييلي لا يأتي على صورة واحدة، بل هو(..مُفْتَنٌّ المذاهب ، كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجئ طبقات ويأتي على

[1] – ينظر :إبراهيم صدقة ، **النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي** ، ص : 236.

* لقد عالج الجرجاني قضية التخييل من زاوية الصدق والكذب عارضا مذهبي الصدق والكذب في الشعر لكنه عرض بنزاهة منحى الكذب في الشعر وإن حاول أن يفهم بعض جوانبه فهما خاصا به ) [ محى الدين حمدي ، أعمال ندوة ، ص 143]

[2] – ينظر: محي الدين حمدي ، **التخييل عند عبد القاهر الجرجاني**، أعمال ندوة، : 148.

درجات..)[1]،والجرجاني يقر بصعوبة حصر أقسام التخييل وتبويبها لكثرتها وتنوعها ، لذلك فإنه حاول من خلال تتبع وجوه التخييل في الشواهد التي أوردها، واستنتج من خلالها مجموعة من الأنواع التخييلية وهذه الأنواع ليست هي كل شيء ، نذكر من بين هذه الأنواع:

1- نوع أُحْكِمَتْ صنعتُه بالحِذق حتى أُعطيَ شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق، باحتجاج يخيّل، وقياس يصنع فيه ويُعمل [2]، ومن ذلك قول أبي تمام:

لا تنكر عَطَلَ الكريم من الغنى فالسَّيْلُ حربٌ للمكان العالي

فالتخييل هنا يعتمد على مقارنة لا أساس لها في الأصل ، وطرف المقارنة الثاني عبارة عن جملة صحيحة ، فالسيل لا يستقر في المكان العالي ، لكن ما هي العلاقة بين هذه القضية وقضية "عطل الكريم من الغني" ؟

والجواب : لا توجد علاقة عقلية ، لكن هذا النوع من التخييل فيه إيهام للقارئ والسيطرة على حواسه بطريقة فنية عجيبة، معتمدا على القياس المخادع بين قضيتين إحداهما صحيحة والأخرى غير ثابتة ، ومنها كذلك قول البحتري :

وبياض البازيّ أصدق حسنا إن تأمّلتَه من سواد الغراب

فليس إذا كان البياض في البازي أفق في العين، وأخلق بالحسن من السواد في الغراب، وجب لذلك كله أن لا يذم الشيب ولا تنفر منه طباع ذوي الألباب[3] .

2- نوع يشترك مع الأول إلا أنه لا يقدم حجاجا وقياسا لكنه تعبير عن حالة شعورية خاصة تلتبس باليقينية لها ، ومن ذلك قول بشار بن برد :

الشَّيْبُ كُرْهٌ وكُرهٌ أنْ يُفَارِقَنِي أعْجِبْ بِشَيْءٍ عَلَى البَغْضَاءِ مَوْدُودِ

فهذا تخييب يوهم أن الشاعر يحب الشيب ، لكنه لا يريد الشيب على الحقيقة ، لكنه تعبير عن كره الموت باعتبار الشيب دال على فترة ما قبل الموت فإذا فارق الشاعر هذه الفترة ليست

[1] عبد القاهر الجرجاني **أسرار البلاغة** ، تح:محمود محمد شاكر، ص : 232.

[2] – المصدر نفسه ، ص 232.

[3] – المصدر نفسه ، ص 233

له إلا التوجه إلى الفترة التي تليها إذ لا يمكنه الرجوع إلى الفترة السابقة لها ، وبالتالي فقد أصبح يحب هذه المرحلة التي يمثل الشيب علامة دالة عليها.فالحقيقة أن الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب، وأما كونه مرادا وموردا فمتخيل فيه وليس بالحق والصدق بل المورود الحياة والبقاء .

3- تخييل نوع يكون فيه التخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وإن ما تغلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى الشاعر قوله .ومن ذلك قول الشاعر :

لَيْسَ الحِجَابُ بِمُقْصٍ عَنْكَ لي أَمَلًا إنَّ السَّمَاءَ تُرَجّى حِينَ تُحْتَجَبُ

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جودا منها ونعمة صادرة عنها .

4- ونوع آخر[1]: وهو دعواهم في الوصف هو خلقه في الشيء وطبيعة أو واجب على الجملة من حيث هو أن ذلك الوصف حصل له من جهة الممدوح ومنه استفادة ، وأصل هذا التشبيه، ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد، ومن ذلك قول الشاعر:

ألا يا رِيَاضَ الحَزْنِ مِنْ أَبْرَقِ الحِمَى نَسِيمُكِ مَسْرُوقٌ وَوَصْفُكِ مُنْتَحَلْ

حَكَيْتِ أبَا سَعْدٍ فَنَشْرُكِ نَشْرُهُ ولَكِنْ لَهُ صِدْقُ الهَوَى وَلَكِ الملْ

5- ونوع آخر هو(أن يدعي في الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعلة يضعها الشاعر ويخلقها إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح أو تعظيم أمر من الأمور)[2]، وأمثلة هذا النوع كثيرة ، ومن ألطفها قول أبي العباس الضبي :

لَا تَرْكُنَنَّ إلى الفـرا قِ وإن سَكَنْتَ إلى العناقْ

فالشَّمْسُ عندَ غُرُوبِها تَصْفَرُّ من فَرَقِ الفراق

6-ونوع آخر ، اكتفى فيه الجرجاني بذكر شواهده، ولم يحدد مفهومه[3] ، لكن من خلال الشواهد الواردة يبدو فيه تشخيص لبعض ظواهر الطبيعة حيث تشكل لدى الشاعر

[1] – عبد القاهر الجرجاني،**أسرار البلاغة**، تح:محمود محمد شاكر ، ص 241.

[2] – المصدر نفسه ، ص : 241.

[3] – المصدر نفسه ، ص : 242.

شخوصا، إمَّا تُشابِهُ الشاعرَ في الحالة العاطفية أو تشكل خصوما له، وذلك يظهر من خلال أفعال ثابتة ظاهرة، ومن أمثلة هذا النوع قول الشاعر:

الرِّيحُ تَحْسدُني عَلَيْــكِ ولَمْ أَخَلْهَا في العِدَا

لمّا هَمَمْتُ بِقُبْلَةٍ رَدَّتْ عَلَى الْوَجْهِ الرِّدَا

فالفعل في المثال الأول هو ( رد الثوب )، والفعل في المثال الثاني هو ( محاربة الزمان )

7- ونوع آخر ينطبق عليه ما ينطبق على السابق ، لكن الاختلاف في أن العلة لا تستنبط من فعل بل من صفة [1]، ومن ذلك قول الشاعر :

قَالُوا اشْتَكَتْ عَيْنُه فَقلتُ لهممن كثرة القتل نـالها الوصبُ

حُمْرتُها من مـاء مَنْ قتَلَتْ والدّم في النّصلِ شاهدٌ عجبُ

8- نوع آخر( يخدع الشاعر فيه نفسه على التشبيه ويغالطها ويوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ منه الشبه قد حضر وحصل بحضرته على الحقيقة، ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى يصيب له علة ويقيم عليه شاهدا )[2] ،وأمثلة ذلك كثيرة ، منها قول ابن الرومي :

خجلتْ خُدودُ الوردِ من تفضيله خجلاً تورُّدها عليه شاهدُ

لم يخجل الورد المورَّد لونه إلا وناحِلُه الفضيلة عاندُ

وقد أورد الجرجاني مقطوعة من إحدى عشر بيتا، والشاهد أن ابن الرومي شبه حمرة الورد بحمرة الخجل، ثم تناسى ذلك وخدع نفسه وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة، ثم لما اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته ، طلب ذلك الخجل علة فجعل علته أن فضل على النرجس ووضع منزلة يرى نفسه أهلا لها .[3]

[1] – عبد القاهر الجرجاني،**أسرار البلاغة**، تح:محمود محمد شاكر ، ص 245.

[2] – المصدر نفسه ، ص : 253.

[3] المصدر نفسه، ص: 257.

9- ونوع آخر[1]: وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طرق العادات والطباع ثم يجئ الشاعر فيمنع أن يكون لتلك العلة المعروفة ويضع له علة أخرى . من ذلك قول المتنبي :

ما بهِ قَتْلُ أعاديهِ ولكِنْ يَتّقي إخلافَ ما ترْجو الذّئابُ

ويواصل الجرجاني إيراده الأنواع بشواهدها، والحقيقة أن محاولة حصر أنواع التخييل محاولة فاشلة،إذا لا سبيل لاستقراء كل الشعر، ثم إن محاولة الجرجاني عنيت بالشعر العربي، لكنه لم يتطرق إلى أنواع التخييل لدى الأهم الأخرى. وإلى هذا المعنى ذهب ابن سينا في قوله:(...التصديقات المظنونة محصورة متناهية، يمكن أن توضع أنواعا ومواضع، وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد)[2].

ويبدو أن الجرجاني قد اطلع على بعض آراء أرسطو في الشعر عن طريق مترجميه العرب وآثر مخالفته لدواع تتعلق برؤية البيان العربي الإسلامي.. فحين يرى أرسطو أن الشعر كله كلام مخيل سواء أكان صادقا أم كاذبا يذهب الجرجاني إلى أن التخييل ضرب من الشعر تكون معانية مبتدعة والاستعارة ركن من أركان التخييل عند أرسطو وليست هي من التخييل في نظر الجرجاني.[3]

وتجدر الإشارة أن الجرجاني يضطرب في نفي الاستعارة من باب التخييل ،وذلك لربطه التخييل بالخداع والإيهام المنافي للصدق، لذلك كانت محاولته نفي الاستعارة من باب التخييل لورودها بقوة في القرآن الكريم، وحاول أن يعلل لذلك بقوله : ( واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد في إثبات معنى اللفظة المستعارة ، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره خلاف خبره)[4] إلا أنه سرعان وما يتناسى هذا الفارق ليدخل

[1] – ابن سينا ، **فن الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر** ، ص 163.

[2] – المرجع نفسه ، ص 163.

[3] – محي الدين حمدي ، **التخييل عند عبد القاهر الجرجاني**، أعمال ندوة ، ص : 149.

[4] عبد القاهر الجرجاني،**أسرار البلاغة**، تح:محمود محمد شاكر ص 238

الاستعارة والتشبيه ضمن التخييل ويعالجها في ضوء فكرته عن الادعاء والمبالغة على أنهما معان وصور تخييلية .

ولعل حديث عبد القاهر عن الاستعارة وطريقة فهمه لها ولوظيفتها يوضح آراء الجرجاني في مفهوم التخييل[1]، في سياق حديثه عن الوهم والتخييل في تعليقه على بيت لبيد:

وغداة ريحٍ قد كشفَت وقرةٍ إذ أصبحت بيدِ الشمالِ زمامُها

فهو يرى في الاستعارة الموجودة في هذا البيت ( ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسكم أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدير المصرف لما زمامه بيده ومقادته في كفه وذلك كله يتعدى على التخييل والوهم والتقدير يرقى النفس من أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل)[2]، فالجرجاني هاهنا يدخل الاستعارة من باب التخييل ويجعل التخييل رديفا للوهم ولا ينطبق هذا المعنى على الاستعارة المكنية فحسب وإنما على التصريحية منها أيضا إذ تقوم على التخييل، ولذا نجده عند ما يأتي إلى بيت البحتري :

وبَدْرٌ أضَاء الأرض شرقا ومغربا وموضعُ رحلي منه أسود مظلم

يثبت أن فيه استعارة صريحة لا تشبيها ساذجا ثم يرى نتيجة لهذا أن البيت قائم على التذليل بقوله:( ومعلوم بعد هذا من طريقة البيت فهذا النحو موضوع على تخييل إنه زاد في جنس البدر واحد له حكم وخاصة لم تعرف)[3].

فارتبط بذلك عنصر التخييل ارتباط مباشرا بالاستعارة، فالذهن عندما تلقى اللفظ يثير فيه معناه الحقيقي الذي تواضع عليه المتواضعون، ثم ينتقل من المعنى الأول الحقيقي في البحث عن معان أخرى، إلى أن يظفر بالمعنى المقصود، وهذا الأخير هو الذي يجعل الخطاب الأدبي يؤدي وظيفي التبليغ والتأثير معا وهذا بفضل التخييل والصورة الفنية.[4]

---

[1] محمد المبارك ، **استقبال النص عند العرب** ص 245

[2] عبد القاهر الجرجاني،**أسرار البلاغة**، تح:محمود محمد شاكر ،ص 35

[3] – المصدر نفسه، ص : 15.

[4] – إبراهيم صدقة ، **النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي** ، ص : 205.

والتخييل نشاط مهم يقوم به المتلقي وهو شرط ضروري لفهم النص الأدبي والتفاعل معه، والاستعارة من جهة أخرى باعتبارها بنية مجازية لا يفهم إلا من خلالها..وهذان المفهومان المتقاربان التخييل والاستعارة هما طريق النص الأدبي[1].

وما ينطبق على الاستعارة في علاقتها بالنشاط التخييلي ينطبق أيضا على التشبيه والتمثيل ذلك لأن الاستعارة(ضرب من التشبيه ونمط التمثل والتشبيه قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستغنى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان)[2].

وهكذا فقد تلقى الفلاسفة والبلاغيون العرب نظرية التخييل تأثرا بنظرية التخييل للفارابي التي بناها على نظرية المحاكاة، وعلى اختلاف توجهاتهم وتنوع مشاربهم كان تنوع تلقيهم وشرحهم لها.. وعبد القاهر يعد من أهم البلاغيين العرب الذين تناولوا نظرية التخييل، وهو يتفق مع الفارابي في شعرية الصورة المتخيلة، على اعتبار أن التخييل وهم وكذب وذلك بتقسيمه المعاني إلى قسمين:عقلي وتخييلي ولكل منهما فروعه–كما سبق لنا تناوله–وأثر ذلك على جمالية الصورة الشعرية.

فالتخيل حسبه غاية الشعر وأداة الشاعر يرسم بها ما يشعر به من صور في ذهن المتلقي، مما جعل عبد القاهر يحرص على خصوصية العملية الشعرية التي تهتم بضرورة التواصل الفعَّال مع خيال المتلقي بغض النظر عن تأثير وجمالية الفنون البلاغية التي يتمتع بها النص.

[1] – محمد المبارك ، **استقبال النص عند العرب** ، ص : 247.

[2] – عبد القاهر الجرجاني،**أسرار البلاغة**، تح:محمود محمد شاكر ، ص 15.

# خاتمة

## خـاتمة:

نصل الآن إلى ختام هذا البحث ومنه يمكننا نجمل أهم النتائج التي توصل إليها وهي كما يأتي:

- يعد كل من ياوس وآيزر من أهم رواد نظرية التلقي الغربية ومن أهم مؤسسيها، كما تعد جهودهما وما قاما به من أبحاث وفرضيات نظرية المرجع الأساس لجمالية التلقي التي أعادت للقارئ اعتباره وأدخلته في العملية الإبداعية لتؤصل الثالوث المعروف(المؤلف–النص–القارئ) فينتقل النقد بذلك إلى مرحلة جديدة،وعصر مختلف،وهي عهد القارئ أو المتلقي.
- تجلت ملامح نظرية التلقي واضحة عند النقاد العرب القدماء،من خلال اهتمامهم القوي بأركان العملية الإبداعية المتمثلة في المبدع والنص والمتلقي،إذ مثل هذا الأخير عندهم السامع والقارئ الذي يتلذذ بالعمل الإبداعي ويتفاعل معه بحسب ثقافته وعمق معرفته وتجربته ، وقد ظهر الاهتمام بالمتلقي جليا عند النقاد العرب من أمثال الجاحظ وابن طباطبا،وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني....
- استطاع نقادنا القدامى في فترة مبكرة من الدرس النقدي أن يشيروا إشارات واضحة إلى أهمية وقيمة المتلقي في العملية الإبداعية؛ومع الجرجاني تتأكد مكانة المتلقي في الظاهرة الأدبية واعتباره مكونا أساسيا من مكوناتها، وفاعلا في تشكيل النص وإنجازه.
- تُعد نظرية النظم الجرجانية ثروة لغوية بلاغية كبيرة، وذلك لما اشتملت عليه لمعارف لغوية متنوعة من نحو وبلاغة وشعر ونقد....وقد طبق الإمام نظريته على كثير من الأبواب البلاغية والتي جائت مبثوثة في فصول كتابيه (دلائل الإعجاز)و(أسرار البلاغة) سواء في علم المعاني أو البيان أوالبديع والتي كانت أبوابها متفرقة في مؤلفات البلاغيين قبله.

- لقد أثرى عبد القاهر الجرجاني البلاغة العربية والبيان العربي إثراء جليلا، إذ أعاد عبد القاهر علم النحو إلى صرح علم البلاغة وما تجاوزه لثنائية اللفظ والمعنى وحديثه عن نظرية النظم؛ خير دليل على ذلك، والأهم تصوُّره للبعد النظمي بشكل غير مسبوق في البلاغة العربية، دور كفاءات المتكلم والمتلقي في تفعيل هذا البعد والانتقال به من معطى تقعيدي صارم إلى معطى تداولي وبلاغي منتج.
- إن علاقة المتلقي بالنص الأدبي ينبغي أن تضاهي علاقة المبدع بالنص من حيث الجهد والمعاناة،إذ لا بد من حضور المتلقي في ذهن المبدع في كل مراحل الخطاب الأدبي شعرا أو نثرا، فالاهتمام بنفسية المتلقي والأثر الذي يحدثه النص فيه أول ما يضعه المبدع أمام ناظريه أثناء إنشائه ونظمه للنصوص.
- لقد كان لعبد القاهر الجرجاني قصب السبق في الحديث عن الأثر النفسي؛ وكان منطلق اهتمامه من القرآن الكريم الذي له من القوة والتأثير في النفوس ما لا يخفى على متدبر،وهو ما التفت إليه المتلقي الأول.واتضح أن عبد القاهر قد أعطى الصورة– التي تتخذ من الكناية والاستعارة والتمثيل ميدانا لها – عنايته لما لها من أثر نفسي في المتلقي.
- لا تقتصر مهمة المتلقي على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر.وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه الكلام أو الخطاب ،بل يتطلب أن يكون المتلقي ذا عقل وفكر متميزين وأن يكون قادرا على إدراك العلاقات فيما بين الكلم وفك رموز النص وشفراته، فيتحول بذلك من مجرد مستهلك إلى متلق منتج مشارك في إعادة تشكيل الخطاب الإبداعي.

- اشترط الجرجاني في المتلقي شروطا تتوقف عندها الممارسة الأدبية؛ فالمقدرة اللغوية والثقافة والذوق والتخصص أدوات فنية يتسلح بها المتلقي الحاذق القادر على كشف مغالق النص وإعطاءه أبعاده الحقيقية إضافة إلى ذلك فهي خصائص متميزة بنوع من

المتلقين النابهين الذين يؤكد عليهم الجرجاني، وهي الشروط التي لم تغب عن منظري جماليات التلقي في العصر الحديث.

- إن اهتمام البلاغيين بالمتلقي وما يناسبه من خطاب لهو حرص على سلامة التواصل،ويظهر مفهومه عند عبد القاهر الجرجاني في سياق حديثه عن قضية الإعجاز القرآني،ومناقشته مسائل الفصاحة والبلاغة والبراعة والبيان، مؤكدا أهمية المقاصد وهي عنده المعاني التي ينشئها المتكلم في نفسه ويصرفها في فكره.
- يشير الجرجاني في مواضع كثيرة من كتابيه على أن التخييل نشاط مهم يقوم به المتلقي مؤكدا على أهميته ودوره في فهم الخطاب وتأويله،من ثم يدعو المتلقي إلى ضرورة التفكر والتدبر وبذل الجهد ليغوص في أعماق الصورة،وكانت الاستعارة والكناية والتمثيل من أبرز الوسائل والأدوات التعبيرية لتقديم الصورة لدى عبد القاهر الجرجاني.

# قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكـريم** رواية ورش

( أ )

1-إبراهيم صدقة،**النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي**،عالم الكتب الحديث،إربد – الأردن، ط1 .2011.

2-3 إحسان عباس:

- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق عمان- الأردن، ط1: 2006م

- **فن الشعر**، دار الثقافة،بيروت،ط2 1959م.

4- أحمد أحمد بدوي،**عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية**،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر- القاهرة، ط2، دت.

5- أحمد علي دهمان ، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجا وتطبيقا)**، منشورات وزارة الثقافة، في الجمهورية السورية العربية دمشق ،ط2 – 2000

6- أحمد مبارك الخطيب، **الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب**، دار الحوار، اللاذقية – سورية، ط1 2009.

7-8 أحمد مطلوب:

- **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، الكويت دط-1973 م.

- **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان ناشرون،ط1: 2001 م

9-أحمد الودرني، **قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى ق7هـ-13م،ج2**، دار الغرب الإسلامي بيروت،ط1 ،1424هـ- 2004م.

10- أدونيس ، **الشعرية العربية** ، دار الآداب بيروت ، ط1 1985.

11- إلفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت،ط1 1983.

(ب)

12- بدوي طبانة،**البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية**، مكتبة الأنجلوالمصرية-مصر ،ط2 1958.

13- بسام قطوس،**دليل النظرية النقدية المعاصرة**، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2004

14- بشرى موسى صالح ، **نظرية التلقي أصول ومرجعيات**،المركز الثقافي العربي بيروت،ط1 2001.

15- بشير كحيل، **الكناية في البلاغة العربية**، مكتبة الآداب،القاهرة،ط1 ،2004

( ت )

**16**- تامر سلوم ، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار، ط1-1983 م.

17- تمام حسان ، **اللغة العربية (معناها ومبناها)** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ،1979 م.

( ح )

18- حازم القرطاجي، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** ،تح: مهد الحبيب بن خوجة،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط3 : 1982م.

19- حامد ناصر أبو زيد ،**إشكاليات القراءة وآليات التأويل**،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،لبنان ،ط،2001.

20-الحسن ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ج1،تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت ، ط4 ، 1972

21- الحسن أبو هلال العسكري ، **الصناعتين في الكتابة والشعر** ، تج: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، منشورات المكتبة العمرية ، بيروت ، ط 4

22- حسن مصطفى سحلول ، **نظريات القراءة والتأويل وقضاياهما** ، اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، 2001 م .

23- حسن ناظم، **المفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم )**، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط 1،1994م.

24-25 الحسين أبو علي ابن سينا:

- **الخطابة ،** تح : محمد سليم سالم ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ، 1954.

- **فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر** ، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت ، د ط : 1973.

26- حسين خمري ، **الظاهرة الشعرية العربية ،الحضور والغياب** ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2001.

27-حلمي علي مرزوق، **محاضرات في فلسفة البلاغة العربية**، مكتبة كريديه إخوان بيروت،دط 1982م.

28- حميد سمير ،**النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عن المعري**،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق- سوريا،2005.

( ج )

29-30 جابر عصفور:

- **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1990،3م
- **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي** ، القاهرة،دط، 1978

31-32 الجاحظ أبو عثمان بن عمر:

- **البيان والتبين**، ،تح:عبد السلام هارون،ج1،مكتبةالخانجي للطباعة والنشروالتوزيع، ج1 ط7: 1418 هـ -1998م.
- **الحيوان** ، تح :عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، ج 1 بيروت، دط ،دت.

33- جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، **لسان العرب**،ج 7، دار الحديث القاهرة،1423هـ- 2003م.

34-الجمحي ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء** ، اللجنة الجامعية النشر التراب العربي، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، دت.

35- جمعي الأخضر ،**اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب- دراسة**-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2001م.

(د)

36- ديفيد كوزنز هوي، **الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية**، تر:خالدة حامد،منشورات الجمل كولونيا ألمانيا،بغداد،ط1 ، 2007.

( ر )

37- ربى عبد القادر الرباعي، **المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي**، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 1427هـ-2006م

38- روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء** ، تر: تمام حسن، عالم الكتب،ط 2 :2007 م.

39- روبرت سي هولب ، **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية** تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية سرورا ، ط1 ، د ت.

40- روبرت هولب ، **نظرية التلقي مقدمة نقدية** ،تح: عز الدين سماعيل، المكتبة الأكادية القاهرة – مصر ، ط1 2000 م.

41- رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية** ،تر: محمد الولي ومازن حنون ، ط 1 دار توبقال الدر البيضاء المغرب 1988.

( ز )

42- زهران البدراوي ، **ظواهر قرآنية في ضوء الدراسات اللغوية بين القدماء والمحدثين** : دار المعارف، مصر ط 2 1993.

( س )

43-سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط 1 2003 م.

44-سعيد حسن بحيري ،**القصد والتفسير في نظرية النظم (معاني النحو عند عبد القاهر الجرجاني)**، الأنجلومصرية ط 1995.

45- سلدن رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة** ، تر: سعيد الغاني، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان 1996

46- سماح رافع محمد،**الفينومينولوجيا عند هوسرل** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1991.

47- سماعيل الجوهري بن حماد، **تاج اللغة وصحاح العربية** ، تح:أحمد عبد الغفار عطار، ج 5 ،دار العلم للملايين ، بيروت،ط 2 : 1979م.

48- سماعيل عزالدين ، **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة** ،دار الفكر العربي ، ط 1426هـ -2006م

49- سيد قطب، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه** ، دار الشروق،دط-1983م.

( ش )

50- شعبان عبد الحكيم محمد ، **نظريه التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي** ، مصر دار العلم والإيمان د ط ، 2009 م.

51- شكري المبخوت، **جماليةالألفة**، النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون،بيت الحكمة تونس .1993

52- شوقي زين : **تأويلات وتفكيكات** – فصول في الفكر العربي المعاصر – المركز الثقافي ، بيروت – لب نان ، ط 1 2002 .

53-شوقي ضيف، **البلاغة تطور و تاريخ** ، دار المعارف – القاهرة ، ط 9،د ت

(ص)

54- صالح هو يدي ، **المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات** ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1 ، 2005 .

55-56 صلاح فضل :

- **في النقد الأدبي** ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2007.
- **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 2 ، 1980 م.

(ط)

**57**- طانية حطاب، **الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني**، جسور المعرفة، جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم(الجزائر)دط،دت.

( ع )

58- عادل مصطفى،**فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا**،نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير ،مرايا الكتاب،القاهرة ط1 ،2007

59- عباس فضل ، **البلاغة فنونها وأفنانها ( علم المعاني)**،دار الفرقان-عمان، ط4، 1417 هـ ،1999 م

60-عبد الحكيم راضي، **العدول نظرية اللغة في النقد العربي**، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،ط1 2003م.

61- عبد الرؤوف أبو السعد، **جماليات النص الأدبي والخلق الفني عند عبد القاهر الجرجاني** ، مكتبة نانسي، دمياط: د ط ، 2008م.

62-عبد السلام المسدي ، **الأسلوبية الأسلوب** ، الدار العربية للكتاب ط 3 ، دت.

63-64-65 عبد العزيز حمودة :

- **المرايا المقعرة** ، عالم المعرفة ، مطابع الوطن الكويت 2001 م.

-**المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية**،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت، 1990.

- **المرايا المحدبة من البينوية إلى التفكيك** ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1998.

66-67 عبد العزيز عتيق:

- **في تاريخ البلاغة العربية** ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د ط 1405 هـ - 1985م.

- **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية،بيروت،ط2-1972م.

68- عبد العظيم محمد المطعني،**خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية**، مكتبة وهبة القاهرة مصر، ط1 :1413هـ-1992م، مج(1-2)

69- عبد الفتاح بسيوني فيود، **علم البيان دراسة تحليلية لعلم البيان**،ط2،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة-مصر،1998م.

70- عبد الفتاح كليطو، **الأدب والغرابة** ، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط2 2006 م

71-72-73 عبد القاهر الجرجاني:

- **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ،تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية صيدا -بيروت، ط1 1424هـ -2003م.

- **أسرار البلاغة**، تح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني للنشر والتوزيع،ط3،1413هـ-1992م.

- **دلائل الإعجاز**،تح: محمود محمد شاكر،مطبعة المدني للنشروالتوزيع، ط3 ،1413هـ 1992م.

74-عبد الكريم شرفي، **فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة** منشورات الاختلاف،ط1، 2007.

75- عبد الله عبد الرحمن بانقيب، **مناهج التحليل البلاغي عند علماء الإعجاز من الرماني(386هـ) إلى عبد القاهر الجرجاني(471هـ)**جامعة أم القرى بمكة المكرمة،كلية اللغة العربية،1429هـ-2008م،

76-77عبد الناصر حسن:

- **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، دار النهضة العربية، القاهرة ، د ط ، 2002 م.

- **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي** ،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة ، د ط ، د ت .

78-عثمان موافي، **دراسات في النقد العربي**، دار المعرفة الجامعية، دط،2000م

79-علاء نور الدين،**عبد القاهر الجرجاني في قراءات البلاغيين المحدثين**، منشأة المعارف بالإسكندرية،دط،2007.

80-علي بخوش ، **مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم ، نظرية القراءة ( المفهوم والإجراء )**، علي بن زيد للفنون المطبعية بسكرة ، ط 1 2009 .

81-علي مهدي زيتون، **إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي**، دار المشرق، بيروت- لبنان ، ط2 2009م

82- عمر السلامي، **الإعجاز الفني في القرآن**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،دط-1980م.

83-عيسى علي العاكوب،**التفكير النقدي عند العرب**، دار الفكر دمشق، ط1 :1997م

**( ف )**

84- الفارابي أبو نصر محمد ، **رسالة في قوانين صناعة الشعر** ، ضمن كتاب أرسطو فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ، د ط ، د ت .

85- فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** ، دار العالم العربي للنشر والتوزيع - دبي، ط1: 2006م

86- فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها، دار النفائس**، عمان، الأردن،ط12 ، 2009 م.

87-فولفغانغ آيزر ، **فعل القراءة و نظرية جمالية التجاوب في الأدب**،تر: حميد لحمداني الجلالي ، منشورات مكتبة المناهل فاس، المغرب ، د ط ، د ت.

( ق )

**88**- قصي الحسين، **النقد الأدبي عند العرب و اليونان معالمه وأعلامه**،المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس-لبنان،ط1: 2003م.

( ل )

**89**- لخضر العرابي، **المدارس النقدية المعاصرة**،دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت.

(م )

90- مجد الدين الفيروز آبادي ، **القاموس المحيط** ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط2 - 1987 م.

91- محمد أبو الحسن ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تح:عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2005م.

92- محمد بركات حمدي، **معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني**، دار الفكر، ط 1 : عمان 1984.

93- محمد بلحسن بن التجاني ، **التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الادباء عالم الكتب الحديث** ، إربد - الأردن ، ط 1 2011 م

94- محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن4هـ**،منشأة المعارف،الإسكندرية،دط،دت.

95-96-97 محمد زكي العشماوي:

- **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة بيروت 1981م،
- **قضايا النقد الأدبي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب- الإسكندرية 1975م
- **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**،دار النهضة المصرية-بيروت،دط-1984م.

98- محمد الصادق إبراهيم عرجون، **القرآن العظيم هدايته وإعجازه في أقوال المفسرين**، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 :1410هـ-1989م.

99- محمد الصغير بناني، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1994

100-محمد صلاح زكي أبو حميدة،**البلاغة والأسلوبية عند السكاكي( 626هـ)**، جامعة بغزة،1428 هـ -2007م.

101- محمد عباس، **الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني**، دار الفكر المعاصر بيروت-لبنان،ط1420:1هـ-1999م.

102- محمد عبد العظيم الزرقاني ، **مناهل العرفان في علوم القرآن**،ددار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت- لبنان ،ط1 1427هـ- 2006م

103- 104 محمد عبد المطلب :

- **البلاغة والأسلوبية** ، دار طوبال للطباعة القاهرة ، ط 1 1994

- **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**،الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،ط1-1995م.

105- محمد غنيمي هلال ، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت.،د ط ،د ت.

106-محمد كريم الكواز ،**أبحاث في بلاغة القرآن الكريم**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان،ط1 2006،

107- محمد المبارك ، **استقبال النص عند العرب**، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت ط1 1999م

108-محمد محمد الصواف، **القرآن (أنواره، آثاره، أوصافه، فضائله، خصائصه، تفسيره)**،مؤسسة الرسالة، ط5 1407هـ-1987م.

109- محمد مفتاح ،**تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، ط 3 : 1992م.

110-محمد مندور، **في الميزان الجديد**، نشر وتوزيع مؤسسات ع.بن عبد الله -تونس، ط1 :1988م.

111- محمود درابسة ، **التلقي والابداع: قراءات في النقد العربي القديم** ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، أربد - الأردن، د ط ، 2003م.

112- محمود سيد أحمد ، **الهرمنيوطيقا عند جادامير** ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1993 م.

113- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و التراث النقدي دراسة مقارنة**، دار الفكر الغربي ،القاهرة ، ط1، 1917هـ - 1996 م.

114- محمود بن عمر الزمخشري، **أساس البلاغة** ، دار الكتب المصرية القاهرة، 1413هـ- 1923م.

115- مختار بولعراوي، **جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي**، مكتبة الآداب علي حسن 46 ميدان الأوبرا- القاهرة،ط1 1430هـ -2009 م.

116- مراد حسن فطوم ، **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري** ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق ، د ط ، 2013

117- المرزباني، **الموشح** ، تح:علي محمد البجاوي، دار النهضة مصر، دط:1965م.

118- مريم محمد المجمعي، **نظرية الشعر عند الجاحظ**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان- الأردن ، ط1 2009 - 2010،

119- مسعود صحراوي ، **التداولية عند العلماء العرب** ، دار التنوير، الجزائر، ط 1 2008.

120- موسى ربابعة ، **جماليات الأسلوب والتلقي** ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن ط 1، 2000 م.

( ن )

121- ناظم عودة خضر ، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان- الأردن.

122- نهى فوائد عبد اللطيف السيد ، **جماليات تلقي لغة الشعر الشواهد الشعرية في شروح المعلقات** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1 1431 هـ 2010 م.

123- نور الهدى باديس، **دراسات في الخطاب** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط1: 2008

( و)

124- وليد قصاب،**التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري**، دار الثقافة قطر- الدوحة، دط،1405هـ-1985م.

125- وليد محمد مراد، **نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني**، دار الفكر- دمشق، ط1: 1403هـ-1983م.

**الدوريـات والرسـائل الجامعية:**

## I. الدوريـات :

1-إبراهيم أسيكار، **النظم والتواصل لدى عبد القاهر الجرجاني**، مجلة علامات العدد 34.

2-أحمد يوسف ، **الأبعاد السوسيو ثقافية لنظرية القراءة**، عالم الفكر، الكويت،ع 3، مج 30 ،مارس 2002 .

**3-4-5-6-7-8-9** أعمال ندوة عبد القاهر الجرجاني، مجموعة مؤلفين: دار محمد علي الحامي صفاقس- تونس 1998م:

- أحمد الجوة، **معاني النحو والبلاغة في كتب عبد القاهر الجرجاني**.
- البشير بن عمر، **الجرجاني و الفعل الشعري صياغة و تقبلا**
- توفيق حمدي، **موقف عبد القاهر الجرجاني من الاستعارة**.
- قاسم محمد مومني،**علاقة النص بصاحبه دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية**.
- محمود المصفار ، **السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص** .
- محي الدين يحي ،**التخييل عند عبد القاهر الجرجاني**.
- يوسف أبو العدوس ،**النظرية السياقية للاستعارة وتماثلاتها في كتابات عبد القاهر الجرجاني**.

10- حسن مزدور، **قراءة في التراث النقدي نظرية تلقي الشعر عند ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر** مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، دار الهدى عين مليلة الجزائر العدد 5 جوان 2009.

11- حمد سعدون ، **جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية** ، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة ع 13 جوان 2013

12- رشيد بلعفية، **الصورة الفنية قديما وحديثا** ، مجلة المعنى مجلة أدبية محكمة، المركز الجامعي خنشلة- الجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، العدد الأول جوان 2008

13- رشيد بنحدو، **العلاقة القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر** ، مجلة عالم الفكر، المجلد 23 عدد 1-2 يوليو سبتمبر أكتوبر ديسمبر 1994 .

14- رضا معرف ، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية** ، مجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، ع 12 ، جانفي 2013.

15- رضا معرف ، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد ومدرسة كونستانس الألمانية** ، مجلة كلية الآداب واللغات ، ع2 ، جانفي 2013 .

16- زينب داودي، **النظرية البيانية عند عبد القاهر الجرجاني-رؤية بلاغية ومقاربة جمالية** -،مجلة إشكالات قسم الدراسات البيانية، المركز الجامعي لتامنغست الجزائر، العدد الأول ديسمبر.

17- سماعيل عزالدين، **قراءة في (معنى المعنى) عند عبد القاهر الجرجاني**، مجلة فصول/مجلد 7 ،العدد 3-4

18- سميرة سلامي، **إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ** ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع106، ط 27 2007

19- شيماء خيري فاهم ، **إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر** ، مجلة القادسية في الاداب والعلوم التربوية ، العدد ( 3-4) ، ج6 ، 2007

20- ظافر بن عبد الله الشهري، **من صور التلقي في النقد القديم** ، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل( العلوم الإنسانية والإدارية)، المجلد الأول-العدد الأول- مارس 2000م،

21- عبد الرحيم الرحموني ، **ملامح التلقي من خلال تعريفات للبلاغة** ، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول،ج 1 ، جامعة الإمام محمد بن سعود الاسلامية، السعودية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة المهراز، فاس – المغرب،1432 هـ

22- عبد القادر رحيم ، **البنيوية : مفهومها وأهم روافدها**، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة ،جانفي جوان 2014 .

23-24-25 علاء الدين رمضان السيد:

- **روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني** ، مجلة ثقافات جامعة البحرين، العدد العاشر ربيع 2004م.، ص:77.

- **ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا** ، بحوث المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية بأسيوط مصر، الإمام عبد القاهر الجرجاني وجهوده في إثراء علوم العربية ، ج 3 .

- **نقد البنية عند عبد القاهر الجرجاني**، مجلة علامات ج23، م6 ذو القعدة،1417هـ- مارس1997 م ،

26- علاوي الخامسة، **سوسيولوجيا الأدب بين النظرية والتطبيق** ، جامعة قسنطينة مجلة الآداب واللغات،ع 2 2015.

27- علي بخوش ، عبد الرحمن تبرماسن : آمال منصور، **نظرية القراءة : المفهوم والإجراء** ، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ط 1 ، 2009.

28-عمار ربيح ، **نظرية النحو الثاني في مفهوم عبد القاهر الجرجاني** ، مجلة الأثر ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة الجزائر ، ع 4 ، ماي ، 2005.

29- فؤاد المرعي، **في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي**،مجلة عالم الفكر،المجلد23،ع1-2،أكتوبر،1994،

30- محمد إقبال عروي ، **مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي** ، مجلة عالم الفكر الكويت ع 3 ، مج 37 ، مارس 2009.

31-محمد خير البقاعي ، **تلقي ولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي** – كتاب الذات النص أنموذجا مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ج 27، العدد الأول سبتمبر 1998 .

32-محمد عبد الهادي ، **النص الأدبي بين المبدع والمتلقي** ، مجلة المخبر،ع 1 ، 2009 كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر .

33- محمد عزام،**النص المفتوح التفكيك أنموذجا**،مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب ،ع 398، حزيران 2004.

34- نبيلة إبراهيم، **القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال** ، مجلة فصول ، مج 5 ، العدد الأول ، ديسمبر 1984.

35- نصر حامد أبو زيد ، **مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية** ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، 1984م.

## II. الرسائل الجامعية:

1- أسامة عميرات ، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**،مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات،قسم اللغة العربية،جامعة الحاج لخضر-باتنة،2011.

2-آسيا دربالي، **ملامح الحداثة في عيار الشعرلابن طباطبا**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي ، جامعة الحاج لخضر- باتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية ،2013.

3-إيناس عياط ، **استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر**،بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد وقضايا الأدب،جامعة الجزائر،كلية الآداب واللغات،قسم اللغة والأدب العربي،2001.

4-بوحنيك مرزاقة ، **جماليات التلقي في شعر عزالدين ميهوبي** ،مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر بسكرة،2011.

5- بوخال لخضر، **المتلقي بين التجلي والغياب** قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم. مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع: الدراسات الأدبية بين القديم والحديث،جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2012.

6-حقاين جمعة، **مفهوم النص في الدراسات الإعجازية** ،مخطوطة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة الحاج لخضر باتنة،2006.

7-دلال وشن ، **القصدية في الموروث اللساني العربي دراسة في الأسس النظرية الإجرائية للبلاغة العربية** ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي ، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، كلية الآداب واللغات قسم الآداب واللغة العربية، 2016.

8-رشيدة كلاع ، **الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق** ، بحث مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية 2005.

9-سامية بن يمينة ، **الاتصال اللساني وآليات التداولية في الصناعتين لأبي هلال العسكري** ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة ، جامعة وهران السانيا ، كلية الآداب واللغات والفنون 2006 -2007.

10- صباحي حميدة، **جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات،قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة،2012.

11- عبد القادر خليف، **مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني**، مذكرة معدة ضمن متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، 2011-2012.

12-علي بخوش ، **مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي أنموذجا**، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغة العربية ،قسم الآداب واللغة العربية،جامعة محمد خيضر بسكرة،2014.

13-عيسى حورية ، **الخطاب الأدبي بين التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات، جامعة أحمد بن بلة- وهران، 2016

14-لخضربوخال،**المتلقي بين التجلي والغياب** قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم. مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع: الدراسات الأدبية بين القديم والحديث،جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2012.

15-لمياء بلعوجة،**بين نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني وبنية النص الفني ليوري لوتمان**، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير في تخصص قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2001 -2002.

16-محمد ناجح محمد حسن،**التلقي والإبداع في الشعر الجاهلي**،أطروحة لنيل شهادة الماجستيرفي اللغة العربية،جامعة النجاح الوطنية في نابلس،فلسطين،2004.

17-مليكة النوي، **التفكير النقدي في دلائل الإعجاز للجرجاني**، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في النقد العربي القديم،كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، 1426 هـ- 2005 م.

18-مولود بغورة، **أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير**، رسالة مخطوطة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر ، 2005-2006.

## III. المراجع الأجنبية:

1- **une esthetique de LA reception** traduit Hans Robert jauss-**pour** par claudemaillard-edition gallimard –paris-france-2005

2- Daoid lodge,**Modern criticimand theory**,london and New york,8ed.,1993

3- Jakobson human,**essais de lainguistique générele**,traduit de l'anglais par n.ruwet.de de miniuit, ,1973

4 - Wolfgang iser,**The implied reader**,pattens of comunication in prose fiction from the johns hospvins unisrvsity perss baltimore and london 1971

## IV. مواقع أنترنت:

- موقع أنترنت الألوكة:.www.alukah.net
- عن الموسوعة العربية العالمية –http//www.manissch.net–
- https://www.mosoah.com/career-and-education/education/ibn-sina:

# فهرس الموضوع

**فهرس الموضـوعات:**


| | |
|---|---|
| **شكر وعرفــان** | |
| **إهــداء** | |
| **مقدمــة .....** | **أ–ذ** |
| **الفصل الأول: نظرية التلقي عند الغرب .....** | **11** |
| **1–1:جمالية التلقي:أصول ومرجعيات.....** | **11** |
| **1–1–1: الشكلانية الروسية.....** | **12** |
| **1–1–1–1 الإدراك الجمالي والأداة .....** | **13** |
| **1–1–1–2 التغريب .....** | **14** |
| **1–1–1–3 التطور الأدبي.....** | **14** |
| **1–1–2: بنيوية براغ.....** | **17** |
| **1–1–3: ظواهرية رومان أنجاردن.....** | **20** |
| **1–1–3–1 مفهوم التعالي.....** | **21** |
| **1–1–3–1مفهوم القصدية.....** | **22** |
| **1–بنية المبهم.....** | **22** |
| **2–التحقق العياني.....** | **23** |
| **3–التجسيد.....** | **23** |
| **1–1–4:هيرمونيطيقا جادامر.....** | **25** |
| **1–1–5:سوسيولوجيا الأدب.....** | **36** |
| **1–1–5–1 لوفنتال وعلم الاجتماع النفسي.....** | **37** |
| **1–1–5–2 جوليان هيرش ومفهوم الشهرة .....** | **38** |
| **1–1–5–3 ليفن شوكينج وفكرة الذوق .....** | **39** |
| **1–2: رواد النظرية وأهم الأسس المنهجية.....** | **41** |
| **1–2–1: جمالية التلقي لهانز روبرت ياوس.....** | **43** |
| **1–2–1–1: تجديد تاريخ الأدب..... .....** | **45** |

| | |
|---|---|
| 1-2-1-2: أفق التوقعات(أفق الانتظار)..... | 47 |
| 1-2-1-3: المسافة الجمالية(أو تغير الأفق)..... | 51 |
| 1-2-2: الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ آيزر..... | 52 |
| 1-2-2-1: التفاعل بين النص والقارئ..... | 54 |
| 1-2-2-2: القارئ الضمني..... | 56 |
| 1-2-2-3: الفجوات أو الفراغات..... | 58 |
| الفصل الثاني: نظرية التلقي في التراث العربي..... | 64 |
| 2-1: قضية التلقي في النقد العربي القديم..... | 64 |
| 2-1-1: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي قديما..... | 65 |
| 2-1-2: دور المتلقي في عملية الإبداع الفني..... | 75 |
| 2-2: ملامح التلقي عند النقاد العرب القدامى..... | 82 |
| 2-2-1: التلقي عند الجاحظ..... | 82 |
| 2-1-2: التلقي عند ابن طباطبا..... | 92 |
| 2-1-3: التلقي عند أبي هلال العسكري..... | 101 |
| الفصل الثالث: في بنية النص عند عبد القاهر الجرجاني..... | 112 |
| 3-1:جدلية اللفظ والمعنى..... | 113 |
| 3-1-1: مكمن الحسن والمزية عند عبد القاهر..... | 113 |
| 3-1-2:المعنى ومعنى المعنى..... | 123 |
| 3-2: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني..... | 134 |
| 3-2-1: مفهوم النظم في اللغة والاصطلاح..... | 134 |
| 3-2-2:نضج نظرية النظم وتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى..... | 136 |
| 1- موقع الكلمة المفردة في نظر عبد القاهر..... | 138 |
| 2- معاني النحو..... | 143 |
| 3- الدعوة إلى البحث: عن دلالات في التراكيب والعبارات وما تحتويه تلك التراكيب من الدلالة العجمية والصرفية والنحوية والسياقية..... | 148 |
| 3-3:شعرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني..... | 149 |

| | |
|---|---|
| 3-3-1: الشعرية(المصطلح المفهوم بين النشأة والتطور)..... | 149 |
| 3-3-2: مفهوم الشعر..... | 149 |
| 3-3-3: شعرية الصورة الفنية..... | 158 |
| 3-3-3-1 جمالية الصورة الاستعارية..... | 162 |
| 3-3-3-2جمالية الصورة التشبيهية والتمثيلية..... | 166 |
| 3-3-3-3جمالية الصورة الكنائية ..... | 172 |
| الفصل الرابع: المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني..... | 177 |
| 4-1: مكانة المتلقي ودوره في النقد العربي القديم..... | 178 |
| 4-2: صفات المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني..... | 189 |
| 4-2-1: المتلقي النـاقد..... | 190 |
| 4-2-1-1:الصورة السلبية..... | 190 |
| 4-2-1-2:الصورة الإيجابية..... | 194 |
| 4-2-2:المتلقي المتذوق..... | 197 |
| 4-2-3:المتلقي الأمثل..... | 201 |
| 4-2-3-1: الخصائص الثقافية للمتلقي الأمثل..... | 201 |
| 4-2-3-2: الخصائص الذوقية للمتلقي الأمثل..... | 204 |
| 4-2-3-3:الخصائص العقدية للمتلقي الأمثل..... | 205 |
| 4-3: مثيرات المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني..... | 207 |
| 4-3-1: لذة النظم وأثرها في نفس المتلقي..... | 207 |
| 4-3-2: أهمية الغموض الفني في بنية النص الإبداعي..... | 215 |
| الفصل الخامس: مظاهر التأثر والتلاقي بين عبد القاهر الجرجاني والقدامى والمحدثين..... | 220 |
| 5-1 : مظاهر التأثر والتلاقي بين عبد القاهر والقدامى..... | 220 |
| 5-1-1:مظاهر التلاقي بين عبد القاهر والفلاسفة المسلمين( الفارابي – ابن سينا)... | 221 |
| 5-1-2:مظاهر التلاقي بين عبد القاهر والنقاد القدامى(حازم القرطاجني أنموذجا)... | 234 |

| | |
|---|---|
| 2-5 : قضايا النقد والتلقي بين عبد القاهر والمحدثين..... | 246 |
| 1-2-5: قضية القصد ونظرية التواصل..... | 246 |
| 1-1-2-5 المتكلم(المرسل)..... | 255 |
| 2-1-2-5 السامع(المرسل إليه)..... | 257 |
| 3-1-2-5 الخبر المنقول بين المتكلم والسامع(الرسالة)..... | 259 |
| 2-2-5: من السرقات الشعرية إلى التناص..... | 260 |
| 3-2-5: قضية التخييل والاستجابة..... | 272 |
| خـاتمة..... | 285 |
| قائمة المصادر والمراجع..... | 289 |
| فهرس الموضـوعات..... | 306 |

# ملخص البحث

## ملخص البحث:

يتناول هذا البحث الموسوم بعنوان: **جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني**، أحد أساطين النقد العربي القديم وهو عبد القاهر الجرجاني الذي تناوله الكثير من الدارسين المعاصرين بالدراسة والتحليل، عارضين أفكاره النقدية من خلال ما تركه من تراث نقدي كبير وخاصة نظرية النظم عنده التي وجدت لها امتدادا في النقد العربي المعاصر.فتراثنا النقدي مازال الكثير منه لؤلؤا في أصدافه لم تطله يد النقاد في كثير من قضاياه.

تحاول هذه الدراسة إلقاء الضوء على أهم القضايا النقدية في مؤلفات عبد القاهر الجرجاني والكشف عن تصوراته بالاستعانة بالدرس النقدي المعاصر،وهي محاولة لتأصيل نظرية التلقي الحديثة وإبراز جذورها في التراث العربي ومحاولة استنطاقه من خلال النظر في آراء المفكرين العرب القدامى حول القارئ والمتلقي؛إذ تعد هذه النظرية من أهم إشكالات النقد الأدبي وموضوعا من أهم موضوعاته في العصر الحديث.

وقد انتظم البحث من خلال خمسة فصول تسبقها مقدمة ويعقب ذلك خاتمة جُمعت فيها الملحوظات التي توصل إليها البحث، نذكر من أهمها:

– استطاع نقادنا القدامى في فترة مبكرة من الدرس النقدي أن يشيروا إشارات واضحة إلى أهمية وقيمة المتلقي في العملية الإبداعية؛ومع الجرجاني تتأكد مكانة المتلقي في الظاهرة الأدبية واعتباره مكونا أساسيا من مكوناتها، وفاعلا في تشكيل النص وإنجازه.

– تجلت ملامح نظرية التلقي واضحة عند النقاد العرب القدماء،من خلال اهتمامهم القوي بأركان العملية الإبداعية المتمثلة في المبدع والنص والمتلقي،إذ مثل هذا الأخير عندهم السامع والقارئ الذي يتلذذ بالعمل الإبداعي ويتفاعل معه بحسب ثقافته وعمق معرفته وتجربته ، وقد ظهر الاهتمام بالمتلقي جليا عند النقاد العرب من أمثال الجاحظ وابن طباطبا،وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني...


**Abstract :**

This research entitled « Reception beauties of Abdelkaher El jorjani » deal with one of the great pillars of ancient Arabic criticism ; who was studied analytically by many modern educators , showing his critical ideas through his great critical heritage especially the theory of composing which found spread in the modern Arabic criticism. Actually, much of our critical heritage is still pearls in shells as many of its issues could not be touched by critics.

This study tries to enlighten the most important critical issues in El jorjani works, and exposing his views through the modern critical lesson. It is an initiation to root the modern reception theory and display its origins in the Arabic heritage through the opinions of ancient Arabic thinkers about the reader and the recipient. This theory is considered as one of the main literary criticism issues and one of the most important topics in the modern age.

This research is organized into five chapters preceeded by an introduction and followed by a conclusion which gathered the remarks and noteworthy points about the research results. One of the most important are :

- In an early age of the critical lesson, our ancient critics were able to mention clearly the importance of the recipient in the creative activity. With El jorjani , the recipient value in the literary phenomenon was assured as a main effective component in forming and performing the text.
- The reception theory features were presented obviously by ancient Arabic critics through their strong interest in the creative process components : The creative, the text, the recipient. The later was the listener and the reader who enjoys the creative work and reacts to it according to his or her culture, deep knowledge, and experience. The recipient was clearly a point of interest for the Arabic critics such as : El jahedh, Ibn Tabatiba, Abdelkaher El jorjani, Hazem El kartajani, …etc