الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللُّغة والأدب العربي

التَّخصُّص: نقد حديث ومعاصر

التّأصيل التّراثي لنظريّة التّلقّي – كتاب التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري لمراد حسن فطّوم أنموذجا–

مذكِّرة مقدَّمة لاستكمال متطلَّبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطّالبة:
- خولة تواتي

إشراف الأستاذة:
- كريمة بوعامر

لجنة المناقشة:

أ نفيسة طيب	جامعة آكلي محند أولحاج- البويرة	**رئيسا**
أ كريمة بوعامر	جامعة آكلي محند أولحاج- البويرة	**مشرفا ومقرّرا**
أ جمال قالم	جامعة آكلي محند أولحاج- البويرة	**عضوا مناقشا**

السَّنة الجامعية:
2024– 2025م

شكر وتقدير

الحمد لله والصّلاة والسّلام على رسول الله

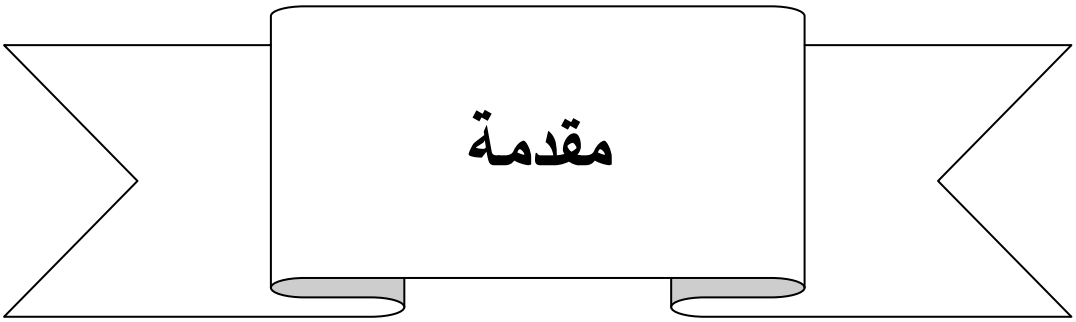
أتقدم بأخص عبارات الشّكر لنفسي وأهنئها فقد كانت خير سند وعون لي

وخالص شكري لأمي وأبي

وكلّ من يحبني

و خالص شكري للأستاذة المشرفة فالفضل يعود لها في توجيهي

جزاها الله خيرا


مقدمة

مقدمة:

لطالما شغلت القضايا النّقديّة أراء النّقاد والباحثين على مر العصور، فقد راحت المناهج النّقديّة تظهر الواحدة تلوى الأخرى، منها من اتخذ المبدع محور الدّراسة لديه، ومنها من وجد غايته في النّص، ومنها من صب جلّ تركيزه على المتلقّي، ودراستي هذه متمحورة حوله، فقد بدأت العناية بثالث أطراف العمليّة الإبداعية في ما يعرف بفترة ما بعد الحداثة والّتي صادفت ظهور ما يعرف بنظريّة التّلقّي، حيث جاءت لتعيد المتلقّي بمختلف أنواعه إلى السّاحة النّقديّة، نظرا لما كان يعانيه لفترة طويلة من إهمال، فالمناهج النّقدية السّياقيّة الّتي يمثلها كلّ من النّقد التّاريخي، والنّقد النّفسي، والنّقد الاجتماعي، قد ركزت على المؤلف وما يحيط به من ظروف خارجيّة، والمناهج النّقديّة النّسقيّة والّتي يمثلها كلّ من النّقد البنيوي، والنّقد الأسلوبي، والنّقد السّميائي، ركزت على النّص في حد ذاته، فراحت تدرس مكوناته وعناصره الدّاخليّة، بعد عزله عن سياقه الخارجي، لتأتي نظريّة التّلقّي وتحل محلهم، فقد أعادت الحياة للمتلقّي، وجعلت منه غاية العمليّة الإبداعيّة الّتي يسعى المبدع إليها، لكن ما يثير التساؤلات هل حقا أهمل المتلقّي سابقا؟ وهل كانت هناك محاولات مبكرة سبقت ظهور هذه النّظريّة في شكلها النّهائي؟ وإذا كان الغرب بنفسهم قد أرجعوا بداياتها إلى الفيلسوفين اليونانيين أفلطون وأرسطو نحن كعرب ألم نعرف عناية بالمتلقّي على مر عصورنا خاصة في العصر الّذي ندعوه بالعصر الذّهبي؟ أين ازدهرت العلوم بمختلف أنواعها، ونشطت حركة التّرجمة، وتلاقحت الشّعوب فيما بينها، وبرز النّقاد والشّعراء من كل درب، وهو ما حاولت تناوله ضمن دراستي هذه والّتي عنونتها بالتّأصيل التّراثي لنظريّة التّلقّي " كتاب التّلقّي في النقد العربي في القرن الرّابع الهجري أنموذجا.

أما سبب اختياري لهذا الموضوع يعود إلى: قلة الدّراسات فيه، فهو ليس بالموضوع المستهلك، إضافة إلى كونه موضوعا شيقا غنيا وعميقا يتغلل ضمن التّراث النّقدي القديم، فهو يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

وقد كانت هناك دراسات اتخذت من التّأصيل لنظريّة التّلقّي موضوعا للدّراسة رغم قلتها والّتي نجد من بينها:

- محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب
- فاطمة البريكي، قضية التّلقّي في النّقد العربي القديم.

وبالعودة إلى موضوعي حاولت الإلمام بمختلف إشكالاته من مفهوم نظريّة التّلقّي وما يتعلق بها كنظريّة نقديّة غربيّة المنشأ، وبوادرها ضمن عصر معين، وخصصت مؤلف " مراد حسن فطّوم" ، لأحاول الوصول إلى نتيجة مفادها هل حقا يوجد للتّلقّي أصول تضرب في جذور الثّقافة العربيّة أغفلت من قبلنا أولا ومن قبل الآخر الغربي ثانيا؟

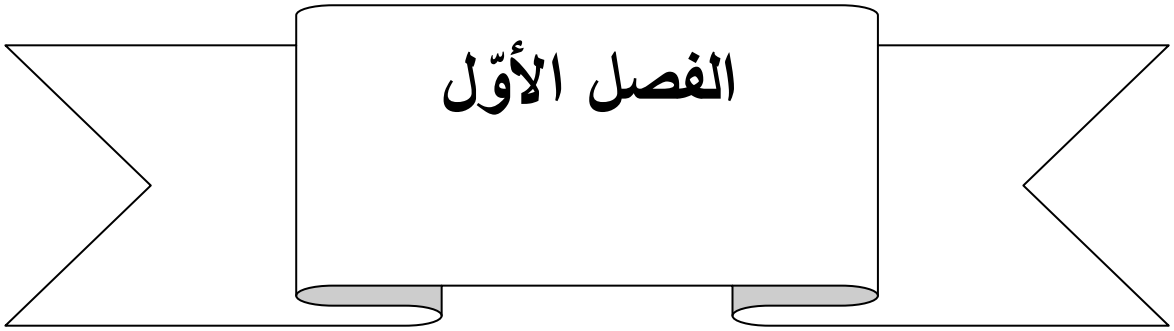
وللإجابة عن هذا قسمت بحثي إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأوّل: والّذي خصصته للحديث عن مفهوم النّظريّة ونشأتها وخلفياتها الّتي تستند عليها في تأسيسها الغربي، أما الفصل الثّاني فيخص الآخر العربي، والّذي خصصته للحديث عن العصر العباسي، وما يتصل به من نقد، والأهم محاولة البحث في التّراث النّقدي عن بوادر التّلقي، أما الفصل الثّالث والأخير فقد تناولت فيه مؤلف " مراد حسن فطوم بالدّراسة سواء من ناحية شكليّة، أو دراسة لمحتوى كتابه، مع الاستناد على المصادر النّقديّة القديمة لتبيين صحة ما يقول ويعبر عنه.

أما عن منهج الدّراسة المتبع، فقد اعتمدت على المنهج التاريخي، في تتبعي لظاهرة التّلقّي في النّقد العربي القديم، بالضبط في القرن الرّابع الهجري، كما استعنت ببعض أدوات المنهج المقارن في مناقشتي للأفكار والآراء المختلفة المنابع، وفي إنجازي لكلّ هذا اعتمدت على مصادر ومراجع متعددة القديم منها والجديد، العربي والمترجم نذكر من بينها:

- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر.
- أبو القاسم الحسن بن بشير الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري.
- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه.
- أبو الهلال الحسن بن عبد سهل العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر.
- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب).
- هانس روبيرت ياوس، جماليّة التّلقّي.

وفي أخر كلمات هذه المقدمة، بقي أن أشير إلى ما صادفني من صعوبات، والّتي كانت قلة المادة النّقدية الّتي تبحث في نظريّة التّلقّي في النّقد العربي القديم أبرزها.


الفصل الأوّل

الفصل الأوّل: نظرية التّلقّي الماهية والنّشأة

1. مفهوم نظرية التّلقّي

1.1. مفهوم النّظريّة

2.1. مفهوم التّلقّي

2. نشأة نظرية التّلقّي

3. الخلفيات الفلسفيّة والمعرفيّة لنظرية التّلقّي

1.3. الخلفيات الفلسفيّة

2.3. الخلفيات المعرفيّة

1. مفهوم نظريّة التّلقّي Théorie du réception:

1.1. مفهوم النّظريّة:

لغة: مشتقة من الفعل الثلاثي نظر، وقد جاء **في لسان العرب لابن المنظور**: «النّظر: حسّ العين، نظره ينظره نظرا منظرة، ونظر إليه. والمنظر: مصدر نظر.

اللّيث: العرب تقول نظر ينظر نظرا، قال: ويجوز تخفيف المصدر تحمله على لفظ العامة من المصادر، وتقول نظرت إلى كذا وكذا من نظر العين، ونظر القلب، ويقول القائل للمؤمّل يرجوه: إنّما ننظر إلى الله ثمّ إليك، أي إنّما أتوقع فضل الله ثمّ فضلك. الجوهري: النّظر تأمّل الشّيء بالعين»[1].

أمّا في **معجم مقاييس اللغة** : « النون والظاء والراء أصل صحيح يرجع فروعه إلى معنّى واحد وهو تأمّل الشّيء ومعاينته، ثم يستعار ويتّسع فيه. فيقال: نظرت إلى الشّيء انظر إليه، إذا عاينته. وحيّ حلال نظر: متجاورون ينظر بعضهم إلى بعض. ويقولون: نظرته، أي انتظرته. وهو ذلك القياس، كأنّه ينظر إلى الوقت الذي يأتي فيه. قال

فإنكما أن تنظراني ليلة من الدّهر ينفعني لدى أمّ جندب

ومن باب المجاز والاتّساع قولهم: نظرت الأرض: أرت نباتها...»[2] فمن خلال هذين التّعريفين نجد: أنّ مصطلح " النّظرية " لم يرد في المعاجم والقواميس اللّغوية الغربية بهذا الشّكل وإنّ ما ورد هو جذره الثّلاثي " نظر"، كما أنّ فعل النّظر وفي كلا التّعريفين لا يقتصر على حاسة النّظر

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر ، ص، ص4066-4068.

[2] أبي الحسين احمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، المجلد 1، دار الجبل، لبان، ص444.

المتعلقة بالعينين بل يتجاوزها إلى معنى واسع وشامل، فالنّظر يكون بالعين والقلب والعقل أيضا فالنّظر بمعنى التّأمل أيضا؛ أي تأمل الشّيء وتمحّيصه، والكشف عن مكوناته وما يحويه.

ولعل عدم تواجد مصطلح نظريّة في المعاجم العربيّة يعود لارتباط هذا المصطلح أساسا بالغرب، نظرا لاهتمامهم بالبحث الفلسفي منذ قديم العصور، أضف إلى ذلك الثّورة الصّناعيّة في العصر الحديث الّتي أولت اهتمامها بالنّظريّة العلميّة لحد كبير، والّتي مثلت دورا فعّالا في إخراجهم من الظّلمات إلى النّور.

اصطلاحا: تتعد النّظريات وتختلف من حقل معرفي لآخر ومن بين المفاهيم الاصطلاحية للنّظرية نجد ما يلي:

يعرفها " **سعيد علوش** " في معجمه: « نقصد عادة (بالنظرية)، مجموعا منسجما من الافتراضات، القابلة للتقصي، فالافتراض والانسجام والتقصي، مفاهيم أساسية، تحدد بعد (النظرية) »[1].

أمّا " **محمد التونجي** " فهي عنده « افتراض علميّ يجمع عدة تصورات مدروسة ومعروضة بشكل عقلي وعلمي، ومن شأنها أن تبنى عليها أفكار وآراء، واتجاهات ونزعات »[2].

نلاحظ من خلال هذين التّعريفين اتفاقا واضحا في كون النّظرية عبارة عن مجموعة من الافتراضات، ومن المعلوم أن الافتراضات دائما ما تسبق أي معلومة قبل أن تصبح يقينيّة أو يتم

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1405هـ/ 1985م، ص219.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1429هـ/2008م،ص 861.

إلغائها بعدما يتم إخضاعها للتّجريب، والملاحظة الدقيقة لتبنى عليها فيما بعد أفكار ونظريات، وعلوم كما هو الحال عندنا في مجال النّقد الأدبي مع المناهج والنّظريات النّقديّة.

كما أنّه غالبا ما نجد مصطلح نظريّة يقترن بمصطلحات أخرى كالأدب مثلا، مشكلا بذلك مصطلحا مركبا يتمثل في نظرية الأدب، وهو « مصطلح يقصد به دراسة أصول الأدب وفنونه واستنباط أصوله الجمالية التي يتأسس عليها، أو بالأحرى دراسة تاريخ أصول الأدب وأجناسه بصورة تميل إلى التجريد بغرض استخلاص القواعد والمفاهيم العامة. وتتميز نظرية الأدب عن نظرية النقد الأدبي بان هذه الأخيرة تتناول بالدراسة الآثار الأدبية من اجل فهمها وتفسيرها »[1]. فنظريّة الأدب تبحث في كلّ شيء له علاقة بالأدب. فهي مجموعة العلوم والأسس والمعارف والأفكار حيث تطرح وتحاول الإجابة عن مجموعة من الأسئلة مثل: ما الأدب؟ ما طبيعته؟ ما علاقته بأنظمة الحياة الاجتماعية؟ وغيرها من الأسئلة الأخرى مثل ما هي أصوله؟ أجناسه؟ أي كلّ ما يتعلق به، فنظرية الأدب وباهتمامها بالأدب نجدها تتداخل مع مجال علمي أخر وهو النّقد الأدبي، والّذي بدوره يولي اهتماما بالأدب هو أيضا، لكن الاختلاف واضح فيما بينهما فما يميز النّقد الأدبي عن النّظريّة الأدبيّة هو اهتمامه بالأدب من جانب محدد وهو فهمه وتفسّيره.

أمّا " **رنيه ويليك** " **و** " **أوستن وارين** " فيعرفانها بقولهما: « نطلق عبارة النظرية الأدبية على دراسة أسس الأدب، وأقسامه، وموازينه وما أشبه، ونصف دراسة الأعمال الأدبية المحددة بإحدى عبارتين: " النّقد الأدبي" (وهو ذو صفة استاتيكية) أو " التّاريخ الأدبي" وحقيقي أن عبارة " النقد الأدبي" كثيرا ما تستخدم معنى يشمل أيضا كل النظرية الأدبية، ولكن مثل هذا الإستخدام يغفل تمييزا مفيدا. فقد كان أرسطو صاحب نظرية، بينما كان سانت بيف sainte-beuve أساسا

[1] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفق العربية، مصر، ط1، 1421هـ/ 2001م، ص139.

ناقدا »[1]، فهذين الباحثين يطلقان هذا المصطلح على مجموعة من المفاهيم العديدة المتعلقة بالأدب مثل أسسه، أقسامه... كما يشيران إلى أنّ الخلط الّذي يحدث بين مصطلحي " النّظرية الأدبيّة " و" النّقد الأدبي " خاصة عند أولائك الّذين يعتبرون أنّ النّقد الأدبي هو نفسه النّظريّة الأدبيّة، أو أنّه يشملها يشكل مغالطة كبيرة في رأي النّاقدين، فالنّاقد والمنظّر شخصان مختلفان، وكذا نفس الأمر ينطبق على النّظرية الأدبيّة، والنّقد الأدبي. كما أنّه قد يقترن مصطلح النّظرية مع النّقد فيشكل لنا مصطلح" نظريّة النّقد الأدبي"، والّتي يعرفها " **سمير سعيد حجازي** " بأنّها « مجموعة من المفاهيم والأسس والقضايا الشائعة في مجال النقاد، والمستقر عليها نسبيا فيما بينهم تهتم بطريقة فهم وتفسير المؤلفات الأدبية خلال فترة تاريخية محددة »[2]، فمثلما يوجد نظرية أدبيّة يوجد نظرية نقديّة، محور اهتمامها الأساسي هو الأدب، فالنّقد الأدبي يتخذ من الأدب موضوعا لدراسته، حيث تهتم النّظرية النّقدية بالطريقة أو الطرق الّتي يتم من خلالها فهم وتفسير الأعمال الأدبيّة، وتختلف النّظريات النّقديّة من فترة لأخرى وكذا طرق تناولها للأدب تختلف بطبيعة الحال. وقد يقترن مصطلح النّظريّة بمصطلح أخر هو مصطلح التّلقّي والّذي سنتطرق إليه فيما بعد

2.1. مفهوم التّلقّي:

لغة: قبل أن ننتقل لتحديد مفهوم اصطلاحي للتّلقي لابد من الإشارة أوّلا للمعنى اللّغوي التي تحمله الكلمة في حد ذاتها، ومن بين المفاهيم اللّغوية للتّلقّي الّتي نجدها:

جاء في **لسان العرب لابن المنظور**:« قال الأزهريّ: والتّلقّي هو الاستقبال؛ ومنه قوله تعالى: " وما يلقّاها إلاّ الّذين صبروا وما يلقّاها إلا ذو حظّ عظيم"؛ قال الفرّاء: يريد ما يلقّى دفع

1 رنيه وليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، ط3، 1412هـ/ 1992م، ص59.

2 سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص138.

السّيّئة بالحسنة إلاّ من هو صابر أو ذو حظّ عظيم، فأنّثها لتأنيث إرادة الكلمة؛ وقيل في قوله تعالى: " وما يلقّاها " أي ما يعلّمها ويوفّق لها إلا الصّابر. وتلقّاه أي استقبله. وفلان يتلقّى فلانا، أي يستقبله. والرّجل يلقّى الكلام، أي يلقّنه. وقوله تعالى:"إذ تلقّونه بألسنتكم" أي يأخذ بعض عن بعض. وأمّا قوله تعالى: " فتلقّى آدم من ربّه كلمات"؛ فمعناه أنّه أخذها عنه، ومثله لقنها وتلقّنها؛ وقيل: " فتلّقّى آدم من ربّه كلمات " أي تعلّمها ودعا بها»[1]، فقد ورد مصطلح التّلقّي في لسان العرب بمعنى الاستقبال، وهو معنى مقارب جدا للمعنى الأصلي الوارد عند الغرب، كما وردت له معاني أخرى غير الاستقبال كالتّلقين، الأخذ، التّعلم وغيرها من المصطلحات نظرا لكون المعاجم العربيّة تورد اغلب الكلمات الّتي يمكن أن تحملها دلالة كلمة التّلقّي في السّياقات المختلفة، لكن ما يهمنا هو التّلقّي بمعنى الاستقبال أي استقبال الشّيء أو الأمر من شخص ما.

أمّا في **القاموس المحيط** فقد جاءت لفظة التّلقّي ضمن مادة " لقي" حيث جاء كالآتي:

« لقيه كرضيه، لقاء ولقاءة ولقاية ولقيا ولقيانا ولقيانة، بكسرهن، ولقيانا، ولقيا ولقية ولقى بصمهن، ولقاءة، مفتوحة: رآه كتلقاه والتقاه، والاسم التلقاء، بالكسر ولا نظير له غير التبيان. وتوجه تلقاء النار، وتلقاء فلان، وتلاقينا واتقينا. ويوم التلاقي: القيامة، واللقي، كفني ولقاء في الخير والشّر، وهو أكثر، ولاقاه ملاقاة ولقاء. والألاقي الشدائد. والملاقي: شعب رأس الرحم، جمع ملقى وملقاة. وتلقت المرأة، فهي متلق: علقت، ولقاه الشيء: ألقاه إليه." وانك لتلقى القران" { النمل 6}: يلقى إليك وحيا من الله تعالى...»[2]، ففي قاموس المحيط لم ترد لفظة التّلقّي في صيغتها الأصليّة، وإنما وردت بعض مشتقاتها تحت مادة " لقي"، ومن بينها: تلقاه، تلقّت، متلق... فكلها من التّلقّي بمعنى الاستقبال وبالتّالي فما نلاحظه في القواميس العربيّة أنّها تورد لفظة التّلقّي بمعنى الاستقبال

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص، ص4066-4067.

[2] مجد الدين محمد بن الفيروز أبادي، القاموس المحيط دار الحديث، مصر، 1429هـ/ 2008م، ص1483.

غالبا، وبالتّالي فهو نفس المعنى الّتي وردت به هذه اللّفظة عند الغرب بالضّبط في ألمانيا مع رواد مدرسة كونستانس .

أمّا **عند الغرب** « ويقال في الانجليزية "reception" أي استقبال أو تلقي، ويقال: "receptionist" أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق، "receptive" أي متلق أو مستقبل»[1]. فعند الغرب جاءت كلمة "reception" بمعنى التّلقّي أو الاستقبال وهو المعنى ذاته الّذي نجده في المعاجم العربيّة، لكن الكلمة الّتي شاع استخدامها في مجال الأدب هي :"التّلقّي" بدل الاستقبال نظرا لمواءمتها المجال الأدبي، خلافا للاستقبال الّذي يراه " ياوس " خاص وأكثر ملاءمة لمجال الفندقة.

اصطلاحا: تتعد التّعريفات وتختلف لمصطلح التّلقّي من تعريف لآخر، وذلك راجع لاختلاف أراء النّقاد والباحثين، لكنّها غالبا ما تحمل الجوهر المفهومي نفسه، ومن بين المفاهيم الّتي نجدها لمصطلح " التّلقّي" نذكر:

يعرفه " **هانس روبيرت ياوس**" بقوله: « ويعني مفهوم " التّلقي " هنا معنى مزدوجا يشمل الاستقبال (أو التّملك) والتبادل معا »[2]، لكن " ياوس " يعود للتعليق على كلمة " استقبال " فيقول : « ولئن كانت كلمة rezeptionasthetik الألمانية توحي للآسف بسوء فهم محتوم فان كلمة reception الفرنسية أو reception الانجليزية لا تستعمل إلا في لغة الصناعة الفندقيّة »[3]. فمصطلح الاستقبال هو مصطلح شائع في مجال الفندقة، وبالتّالي فإنّه غير مناسب في نظر

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1417هـ/ 1996م، ص13.

[2] هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004، ص101.

[3] المرجع نفسه، ص101.

"ياوس" ليطلق على نظرية تخصّ المجال الأدبي، فمصطلح " الاستقبال " يبدو أكثر ملاءمة لمجال الفندقة كما سبق الإشارة إليه.

أمّا " **روبيرت هولوب** " فيعرف التّلقّي بقوله: « والمقصود بالتّلقي هنا هو تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشاءه أو كتابته »[1] بمعنى أنّ التّلقّي يأتي بعد عملية إبداع الأدب؛ أي بعد أن ينشئه الكاتب ويضعه لنا في صورته النّهائية وهنا يأتي الدّور على المتلقّي الّذي يكون إمّا في صورة قارئ أو سامع ... فيستجيب لهذا الإبداع من خلال عمليّة القراءة، أو طريقة أخرى.

أمّا "مراد حسن فطوم" فالتّلقّي عنده هو: « البحث عن قنوات التواصل، بمقدار ما هو بحث عن ملء الفراغات، وكسر أفق التوقع، انه تعريف أخر للجمالية، يعنى بنشاطات الإنتاج، ومكونات النص، فالتلقي هو فاعلية بناء وإنتاج، بمقدار ما هو مفعولية قراءة »[2]، ف "مراد حسن فطوم" يرى بأنّ التّلقّي هو بحث عن قنوات التّواصل مثلما هو بحث عن ملء الفراغات، ويقصد بقنوات التّواصل هنا تلك العلاقة الّتي تنشأ نتيجة التّفاعل بين الإنتاج الّذي أنتجه المؤلف، ومتلقي هذا الإنتاج، فالعمل الأدبي يكسب قيمته من خلال قراءته، فالأعمال الأدبيّة بقراءتها تحيا، فالمتلقي هو من يضفي الحياة عليها فيكشف الغامض ويملأ الفراغات النّصية من منظوره الخاص وبالتّالي يعيد إنتّاجها بطريقة الخاصّة.

كما تجدر بنا الإشارة إلى أنّ مصطلح " التّلقّي " غالبا ما يكون مسبوقا بمصطلح " نظريّة"

[1] روبيرت هولوب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكادمية، مصر، ط1، 2000م، ص9.

[2] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة لسورية للكتاب، سوريا، ط1، 2013م، ص17.

مشكلا بذلك المصطلح المركب الآتي : " نظرية التّلقّي "،والّتي يعرفها " **سمير سعيد حجازي**" في قاموسه بأنّها « مجموعة من المبادئ والأسس النّظرية والامبريقية شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة تدعى كونستانز تهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ أو المتلقي باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ »[1]. فالمناهج النّقديّة السّياقيّة قد جعلت من المؤلف محور الاهتمام عندها، والمناهج النّقديّة النّسقيّة أولت اهتمامها بالنّص في حد ذاته فأهمل المتلقّي، فكان لابد من ظهور منهج نّقدي جديد يتّخذ من هذا العنصر محورا لاهتماماته، وها هي نظرية التّلقّي تظهر لتحتل السّاحة النّقديّة مع روادها من مدرسة كونستانس الألمانيّة.

كما ينبغي إلينا أن نشير لوجود مصطلحات أخرى يشار بها لهذه الّنظريّة الّنقديّة عند الغرب والعرب على حد سواء، وقد أشار "**محمد مبارك**" لذلك في قوله: « وضعت لاصطلاح التّلقّي ألفاظ مشتركة في مناهج الدراسات الأدبية الحديثة. وقد تعذر إيراد هذه الألفاظ (أسماء وصفات) بتسلسل تاريخي دقيق ومقبول بسبب كثرتها وتداخلها وصعوبة الفصل بينها... وقد يكون (التلقي) و(القراءة) لفظين جديرين بالعناية لكونهما يؤديان الغرض المقصود »[2]، فهناك مصطلحات أخرى تطلق على هذه الّنظريّة، لكن يبقى المصطلحين المتمثلين في التّلقّي، والقراءة الأشهر، والأجدر نظرا لكونهما يؤديان الوظيفة المراد منهما على أكمل وجه، كما نجده يورد بعض المصطلحات اللّصيقة بمصطلح "التّلقّي"، مثل الاستجابة، والاستقبال من خلال قوله: « والاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي. وكمن الصعب فصل احدهما عن الأخر، وهذه إحدى المشكلات

[1] سمير سعيد حجازي، المعجم المفصل في الأدب، ص140.

[2] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999م، ص27.

التي وقع فيها النقد لجديد المعني بالّتلقي والاستجابة فبالنسبة للمعنيين بحركة النقد الألماني فان كلمة(استقبال) أو علائقها تعد مفتاح الاهتمامات الّنظرية خلال العقد والنصف الماضيين»[1]. فبحسب هذا النّاقد فإنّ المصطلحات المستعملة هي أربع مصطلحات والّتي تتمثّل في: التّلقّي، القراءة، الاستقبال، والاستجابة. ولكن المصطلحات الثلاثة الأخيرة يمكن إدراجها تحت مصطلح التّلقّي، فيقول: « يمكن القول إن التلقي هو النظرية الأدبية التي تظم العناصر الثلاثة في رباط قوي»[2]. فالتّلقّي هو محور النّظريّة الّذي تتفرع منه كلّ من القراءة، والاستقبال والاستجابة، وكلّ هذه العناصر أساسها هو المتلقّي الّذي يقوم بهذه العمليّة.

2. نشأة نظريّة التّلقّي:

إنّ ظهور نظريّة نقديّة تتخذ من المتلقّي محور لاهتمامها في الدّراسة كان في الفترة الّتي تعرف بفترة ما بعد الحداثة، مع رواد مدرسة كونستانس الألمانيّة، حيث يقول "صلاح فضل" في هذا الصدد: « وربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال النّاقد الألمانّي الشهير "ياوس" في نهاية السّتينات المعنون ب"التغيير في نموذج الثّقافة الأدبيّة" المنطلق الحّقيقي لهذا التّوجه برمته»[3]، فالبدايات الفعليّة لهذه النّظريّة كانت في بداية السّتينات مع أحد رواد المدرسة الألمانيّة وهو "هانز روبيرت ياوس"، حيث جاءت هذه النّظريّة كرد فعل على الدّراسات النّقديّة السّابقة كالمناهج السّياقيّة وأوّلها المنهج التّاريخي « وهو الصرح النّقدي الراسخ الذي واجه أعتى المناهج النّقدية الحديثة المتلاحقة

[1] محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط1، 2001م، ص146.

التي انبثقت خصما على المنهج التاريخي »[1]، فالمنهج التّاريخي كان بمثابة المفتاح الأوّل للمناهج النّقدية السّياقيّة الّتي انبثقت عنه حتى ولو أنّها قد خالفته في العديد من المبادئ كالمنهج الاجتماعي والمنهج النّفسي، والحاصل المشترك بين هذه المناهج هو تركيزها على المؤلف باعتباره المحور الرّئيسي في دراستها النّقديّة للآداب لكن مبالغتها في اهتمامها المفرط بهذا العنصر من عناصر العمليّة الإبداعيّة أدّى إلى الثّورة عليها وظهور توجه نقدي آخر معادي للتّوجه السّابق وقد مثّلته المناهج النّقديّة المنبثقة عن التّيار الألسني وسمّيت بالمناهج النّسقيّة « وتهتم بدراسة النص من خلال النص، بعيدا عن السياقات الخارجية وتأثيرات البيئة التي أنتجت النص »[2]، فهي تدرس النّص في ذاته ومن أجل ذاته، ويمكن أن ندرج المنهج الشّكلاني، والبّنيوي، والأسلوبي، وحتى السّميائي ضمن هذا التّوجه النّقدي الّذي اتّخذ من النّص عموده الأساسّي في الدّراسة.

وبالتّالي فإنّنا ومن خلال هذه المناهج المختلفة نرى بأنّ المناهج النّقديّة السّياقيّة قد ركّزت على العنصر الأوّل من عناصر العمليّة الإبداعيّة وهو "المؤلف" أمّا المناهج النّقديّة النّسقيّة فقد ركزت على العنصر الثّاني من عناصر العمليّة الإبداعيّة وهو "النّص"، وأهمل ثالث العناصر وهو "القارئ" أو "المتلقّي" وهكذا كان لابدّ من ظهور نظريّة نقديّة تهتم بهذا العنصر.

فقد « ظهرت جمالية التلقي بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية الذي تغذيه نظريات معرفية مختلفة، وقد كان النزاع مع التصور البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسية التي أسهمت في تعاظم دور جماليّة التلقي »[3]. فالبنيويّة كانت أكثر شيء حفز نظريّة التّلقّي للتّقدم والاندفاع نحو

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ/ 2007م،ص15.

[2] عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار العلم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ص14.

[3] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م، ص121.

الأمام من خلال المعارضة الّتي تكنّها جماليّة التّلقّي ضدها فكما هو معلوم فإنّ البنيويّة قد ألغت كلّ ما هو خارج عن النّص باعتباره لا يمدّ النّص بأي فائدة ضمن تحليلهم ودراستهم النّقديّة « لقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية، بوصفها اعتراضا على طبيعة الفهم البنيوي للأدب، وهي كما هو معروف نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ، تطورت تنظيما(...) في نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس على نحو خاص »[1]، وهكذا نشأت نظريّة أخرى جعلت من المتلقّي أو القارئ محور اهتمامها من خلال اهتمامها بأنواع القراء، طرق الاستجابة، وتلقّي النّصوص، والدّور الّذي يلعبه القارئ في عمليّة القراءة خاصّة ماله علاقة بعمليتي التّفسير والتّأويل.

لكن تجدر بنا الإشارة إلى أنّ الاهتمام بالمتلقّي كانت له جذور سابقة تمتّد في أعماق التّراث اليوناني مع الفلاسفة اليونانيّين خاصة أرسطو الّذي أولى عناية بالمتلقّي، « ولذلك يضع أرسطو بعض الشروط الأخلاقية للعمل الأدبي مراعاة للمشاهدين ويرى أن الفعل الأساس في المأساة يجب أن يكون نبيلا فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم؛ لأن غاية المأساة خلقية في جوهرها»[2]، فالسّبب من وراء تقييد التّراجيديا بقيود أو خصائص تحكمها كان من أجل ضبطها وفق معايير أخلاقيّة تحكمها وهذا كلّه من أجل المتلقّي حتى يتلقّى عملا فنّيا راقيا يستجيب للمعايير الذّوقية الشّائعة في ذلك الوقت، كما نجد في حديثه عن وظيفة التّطهير ارتباطا وعنايّة واضحة بالمتلقّي فـ« نظرية التطهير تقوم على المتلقي في المقام الأول؛ لأنه هو الذي يعايش حالة التطهير عند تلقيه للعمل الأدبي؛ لأن التطهير تحرير للنفس من الانفعالات، والتسامي بها من خلال

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظرية التّلقّي، ص121.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، النّظريّة النّقديّة، الجزء 4، دار الأدهم للنشر والتوزيع، مصر، 2015م، ص19.

الأعمال الفنية التي لا تسبب ضررا »[1]، لكن وعلى الرّغم من كلّ هذه البوادر للاهتمام بالمتلقّي إلا أنّ الاهتمام به فعليّا وبطريقة مؤسّسة يعود كما سبق الإشارة إليه إلى فترة ما بعد الحداثة مع رواد مدرسة كونستانس الألمانيّة كـ "هانس روبيرت ياوس" "وفولفانغ ايزر" إضافة إلى « الإسهامات الغربية الأخرى في نظريات التلقي خاصة عند النقاد الأمريكيين مثل" ستانلي فيش " في تجربة القراءة، و"جونثان كوللر" في أعراف القراءة وغيرهم من النّقاد الأوروبيين »[2]، فنظريّة التّلقّي لم تقتصر فقط على نقاد المدرسة الألمانيّة بل كانت لها امتدادات نحو أمريكا وأوروبا في ما بعد.

3. الخلفيّات الفلسفيّة والمعرفيّة لنظريّة التّلقي:

تستند أغلب النّظريّات، والمناهج النّقدية إن لم تكن كلها على خلفيّات تكون إما فلسفيّة، أو معرفيّة، ونظريّة التّلقّي هي الأخرى لها خلفياتها الّتي استندت عليها، والّتي يمكن إيجازها في خمسة خلفيات، اثنتان منها فلسفيتان والثلاثة المتبقية خلفيّات معرفيّة.

1.3. الخلفيات الفلسفيّة:

1.1.3. الفلسفة الظّاهراتيّة Phénomènologie :

تعد الفلسفة الظّاهراتيّة من أبرز الفلسفات الّتي استندت عليها نظريّة التّلقّي، فقد كانت بمثابة المنبع الّذي استسقت منه هذه النّظريّة الحديثة منطلقاتها، وقد« نشأت الظاهراتية في كتابات إدموند هوسيرل edmund husserl الفيلسوف الألماني، والذي تتخذ فلسفته نقطة انطلاقها من صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم فهي تنفي إمكانية النظر إلى العالم باعتباره كيانا مستقلّا

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، النّظرية النّقدية، ص، ص20-21.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ص158.

عن الوعي البشري، وتسعى للوصول إلى الواقع المجسّد من خلال خبرتنا به. ويعتبر هوسيرل أن الوعي هو وعي بشيء ما في كل حالة؛ أي إنه يتجه إلى الخارج لا إلى الداخل، حتى ولو كان موجّها إلى شيء متخيّل »[1]، فالظّاهراتيّة تركز على الذّات الإنسانيّة ووعيها بالأشياء، فهي تهتم بمعرفة كيف تبدو هذه الأشياء الماديّة في وعي الإنسان، ساعية للوصول إلى الواقع المجسد من خلال خبرة هذه الذّات الواعية، وهنا تتضح عناية هذه الفلسفة بالفرد، واهتمامها بمدى وعيه، وإدراكه، وخبرته الخاصّة للأشياء الموجودة أمام ناظره، فقد كان "هوسيرل" أوّل من تطرق لهذه الفلسفة، وجاء ببعض المصطلحات الّتي عرفت تطورا مع تلميذه "انجاردن"، والّذي عدت ظاهريّته من أبرز ما أثر في نظريّة التّلقّي حيث أنّها « مثل مدرسة الشكلانيين، تؤثر ظاهريّة "رومان إنجاردن"، بشكل مباشر، في مدرسة كونستانس»[2]، فمدرسة كونستانس كانت منطلق نظريّة التّلقّي، والّتي اهتمت بدورها بالقارئ، وجعلت منه محور الاهتمام في دراستها للأعمال الأدبيّة.

كما أنّ القارئ باعتباره ذات فإنّه وحده من له القدرة على فهم، وتأويل، وتفسير النّصوص الأدبيّة، وذلك من خلال سدّ الفراغات النّصية، وكشف الغموض، وإضاءة الجوانب المظلمة فيها، فالنّصوص بقراءتها تحيا.

فانغاردن قد تطرق للأعمال الفنيّة الأدبيّة بدوره، حيث يقول "روبيرت هولوب" في كتابه نظريّة التّلقّي: « ولما كان إنجاردن تلميذا لإدموند هوسرل، مشتغلا في المحل الأول بمسائل الفلسفة، فقد عرض لمشكلات الأعمال الفنية الأدبية من واقع هذه الاهتمامات الأدخل في باب التنظير لقد أمده العمل الفني الأدبي– وفقا لما كتبه هو نفسه في عام 1930– بالنموذج المثالي

[1] محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي عربي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2023م، ص295.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص27.

»[1]، فقد اهتم بالأعمال الأدبيّة، والدّور الفعّال للقارئ في عمليتي القراءة، والنّقد لهذه الأعمال الأدبيّة، فـ "انجاردن" قد أثر على العديد من رواد مدرسة كونستانس كـ "هانس روبيرت ياوس"، و"فوفاجانج ايزر" فـ « جونثان كلر، في كتابه " النظرية الأدبية "يعد نظريّة التلقي، جزءا من الظاهراتية، عندما يتحدث عن استجابة القارئ، عند فولفاجانج إيزر، وستانلي فيش»[2]، خاصة بالنّسبة لإيزر مع مصطلح ملء الفجوات، أو الفراغات النّصيّة، حيث يرى أنّ النّص الأدبيّ بطبيعته يحوي فراغات نصيّة، والقارئ هو من يقوم بكشفها وملئها أثناء عمليّة القراءة، فالنّص يحوي فراغات والقارئ هو من يتّمها من خلال عمليات التّأويل، والتّفسير الّتي يقوم بها أثناء القراءة، فدلالاّت النّص غير محدودة، ومفتوحة على مختلف التّأويلات العديدة للقراء المختلفين « ويشبه مفهوم الثغرات لدى إيزر إلى حد كبير مفهوم" البقع غير المحدّدة" لدى رومان إنجاردن »[3]، فإيزر بطبيعة الحال قد تأثر بانجاردن، كما لا ننسى ياوس في نظريّته جماليّة التّلقّي، وتأثره بالظّاهراتيّة، حيث يقول "جونثان كلر":« وثمة طبعة أخرى من الظاهراتية التي تتجه نحو القارئ تدعى بـ"جماليات التلقي" (هانس روبرت ياوس) فالعمل [الأدبي] إجابة للأسئلة التي يطرحها " أفق التوقعات ". ومن هنا، لا ينبغي لتفسير الأعمال الأدبية أن يتركز على تجربة قارئ مفرد، بل على تاريخ تلقي العمل الأدبي وعلاقته بتغيير المعايير الجمالية وأنساق التلقي، التي تفسح المجال لقراءة العمل الأدبي في عصور متباينة»[4]، فأبرز مصطلح ميز جماليّة التّلقّي عند " ياوس" هو أفق التّوقعات، فالقارئ دائما ما يملك هذا الأفق قبل مواجهته للنّص الأدبيّ، حيث يكتسبه من خلال

[1] روبيرت هولوب، نظرية التّلقّي، مقدمة نقديّة، ص، ص59- 60.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص27.

[3] محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي عربي، ص298.

[4] جونثان كلر، النّظريّة الأدبيّة، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، سوريا، 2004، ص، ص147- 148.

تلقّيه المتواصل للنّصوص بأنواعها، وأشكالها المختلفة، والمتغيرة من فترة زمنيّة لأخرى، فالقراء بدورهم يختلفون من عصر لآخر، وأفق توقع القارئ يختلف بدوره.

« كما لعبت (الظاهراتية)، دورا خاصّا، في التأويل الأدبي عند (ب. ريكور) »[1]، فقد كانت الظّاهراتيّة ذات أثر مهم وبالغ الأهمية لدى مختلف نقاد نظريّة التّلقّي، باعتبار أنّ هذه النّظريّة الّتي برزت خلال فترة ما بعد الحداثّة، قد ركزت على القارئ بوصفه ذات واعية ومدركة، والّتي يتم من خلالها فهم، واستنطاق النّصوص وتأويلها.

2.1.3. الفلسفة الهرمينوطيقيّة Herméneutiques :

تعد الفلسفة الهرمينوطقيّة من بين أبرز الفلسفات الّتي اعتمدت عليها نظريّة التّلقّي، ويعد غادمار أبرز روادها، ونعني بها « طريقة تأويل وتخريج، تدرس المبادئ المنهجية، في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها، وكشف أغوارها، في التقليد القديم. »[2] فالهرمينوطيقا هي فلسفة اهتمت بفهم، وتفسّير، وتأويل النّصوص، وذلك من خلال تفكيك الرّموز، والأجزاء المشكلة لها، ومحاولة الكشف عنها، وسبر أغوارها من خلال التّعمق فيها، والبحث عمّا ترمي إليه للوصول في الأخير إلى المعنى، فالهرمينوطيقا هي« علم الفهم والتفسير »[3] كونها تعنى بدراسة النّصوص والأعمال الأدبيّة بحيث أنها تقف عند كل غامض لتبعد اللّبس عنه من خلال تأويله، وتفسّيره وفق معطيات ومرجعيّات خارجيّة.

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص144.

[2] المرجع نفسه، ص224.

[3] روبيرت هولوب، نظرية التّلقّي، مقدمة نقديّة، ص78.

ومن هنا يمكن أن « نلاحظ بأن ميدان (الهرمنوتيكية) ميدان خاص، يقيم علاقة، بين النص والمرجعية، متشبثا بالمعطيات الخارج – لسانيّة للخطابات، وبشروط إنتاجها قراءتها »[1] حيث يتم الاستناد على المعطيات الخارجيّة المحيطة بالنّص المستهدف بالدّراسة، حتى نتمكّن من فهمه، وتفسّيره، وتأويله بالطّريقة الصّحيحة.

فقد «كانت الهرمينوطيقا مشتغلة من قبل بتفسير النصوص الدينية »[2] قبل أن تعنّى بتفسّير النّصوص الأدبيّة، فقد كانت من قبل ذلك تعنى بعمليّة تفسّير النّص المقدس، لتتسع دائرة اهتمامها في القرن الثّامن عشر، وتنتقل إلى العلوم الإنسانيّة، والأدب على وجه الخصوص.

فقد ساهمت هرمينوطيقا "جادامير" بشكل كبير في النّظريّة الجماليّة لـ "هانس روبيرت ياوس"، خاصة في حديثه عن التّاريخ، وأفق التّوقع، فبالنّسبة لجدامير« لا يكون التفسير تفسيرا سليما إلا عندما يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه»[3]، فالمعرفة بالتّاريخ أمر ضروري حتى يتمكّن الإنسان من إدراك الشّيء الّذي أمامه بالطّريقة الصّحيحة، فـ « على الرغم مما أبداه جادامر من تنكر للمنهج فإن الهرمينوطيقا الفلسفية عنده كانت تربة خصبة لأصحاب نظرية التلقي. وقد كانت فكرتاه عن التاريخ العلمي وعن الأفق هما الموضوعان اللذان ظفرا –في الأغلب الأعم– بالتبني، خصوصا عند هانز روبرت ياوس وتلاميذه »[4]، فكلّ من الهرمينوطيقا، ونظريّة التّلقّي تعطيان الحرية للقارئ بغرض فهم، وتفسير، وتأويل النّصوص بوعي وإدراك منه، كما أنّ ما

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص،225.

[2] روبيرت هولوب، نظرية التّلقّي، مقدمة نقديّة، ص78.

[3] المرجع نفسه، ص84.

[4] المرجع نفسه، ص87.

قال به جداميير نجده مشابه لما قال به ياوس، فجدامير أساسا كان أستاذا لياوس، وبالتّالي كان من الطّبيعي لتلميذ أن يتأثر بأستاذة.

2.3. الخلفيات المعرفيّة:

1.2.3. الشّكلانيّة الرّوسية Formalisme Russe:

تتعد مقابلاتها عند العرب حيث تختلف تسمياتها فنجد : الشّكلانيّة الروسيّة، الشّكلية الروسيّة، الشّكليون...

جاء في **قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر**:« الشّكليون: فريق من النقاد الروس يدعو إلى التخلي عن المناظير السوسيولوجية، أو النفسية، أو التاريخية. عند دراسة الأدب ويرى ضرورة التركيز على الشكل واللغة في الأثر الأدبي باعتبار أن هذين العنصريين هما اللذان يشكلان الصورة التي تعد من وجهة نظرهم محور الدراسة. ظهرت بداية هذه الحركة في الثلاثينات من هذا القرن وكان أبرز ممثليها هو اللغوي والناقد الشهير جاكبسون الذي اهتم بدراسة لغة الشعر وأسلوبه. وقد ارتبطت جهود هذا الفريق بجهود الطليعة الأدبية والنقدية التي تمثل مستقبل الأدب الروسي »[1]، فالشّكلانيّة الروسيّة تيار أدبي اهتم بدراسة النّصوص الأدبيّة دراسة وصفيّة شكليّة؛ أي بالتّركيز على اللّغة، والشّكل، والاهتمام بالنّص الأدبي باعتباره بنية مغلقة، فهي ترى أنّ النّصوص يجب أن تدرس لذاتها ومن اجل ذاتها بعيدا عن مختلف الظّروف الخارجيّة المحيطة بها.

نشأت الشّكلانيّة الرّوسيّة نتيجة تجمعين اثنين هما: حلقة موسكو، وجماعة الأوبوياز حيث:

[1] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص57.

أ. حلقة موسكو(1915-1920) Cercle de Moscou:

« تأسست في آذار 1915، بجامعة موسكو، بزعامة رومان جاكبسون الذي يعزى إليه تأسيس هذا " النادي اللساني " رفقة ستة طلبة. ومن أعضائها: عالم الفلكلور السلافي بيوتر بوغاتريف (p.bogatyrev) والعالم اللغوي غروغوري فينوكور (g.vinokur)، ومنظرا الأدب ومؤرخاه: أوسيب بيرك (o.birk)، وبورسي توماشيفسكي (b.tomashevsky)، وقد نذكر ميخائيل باختين... مثلما نذكر فلاديمير بروب v.propp (1895-1970) صاحب الأثر الخالد (مورفولوجيلا الحكاية الشعبية) 1928، بغض النظر عن حقيقة انخراطه ضمن هذا التّنظيم... تهتم هذه الحلقة بالشّعرية واللّسانيات، وتبحث في شؤون (الأدبية) وماهية (الشكل)...»[1]، فأبرز ما ميز هذه الحلقة عنايتها باللّسانيات واهتمامها بالخصائص الأدبيّة وما يتعلق بالأدب في حد ذاته بعيدا عن كلّ مؤثر خارجي.

ب. جماعة الأوبوياز "Opojaz" (1916):

« تعني هده التّسمية المختصرة (جمعية دراسة اللغة الشعرية) التي تأسست سنة 1916 بمدينة سان بترسبورغ. من أعضائها: فيكتور شكلوفسكي v.chklovsky (1893-1984)، وبوريس ايخنباوم b.eichenbaum (1866-1959)، وليف جاكوبنسكي l.jakubinsky. وهي في الأصل مشكلة من جماعتين منفصلتين: دارسي اللغة المحترفين وباحثين في نظرية الأدب. على أن أبرز أعضائها هم مؤرخي أدب تحولو الى حقل اللّسانيات، متخذين من الشعر موضوعا أثيرا للدراسة؛ حيث كانت الشعرية " الحب الأول لمنظري أبوياز »[2]، فالشّكلانيّة قد ركزت على

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص، ص66- 67.

لغة، وشكل الأعمال الأدبيّة بعيدا عن أي مؤثر خارجي للعمل الأدبي كما سبق وأن أشرنا، فقد دعت لتأسيس ما يسمى بعلم الأدب، كما جاءت بمصطلح آخر كان له صدى كبير في السّاحة النّقديّة ألا وهو " أدبيّة الأدب" « هذه المقولة شاعت في الستينات حيث نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السياق التاريخي والسياق الاجتماعي والسياق النفسي لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أي في طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التي لا تقتصر على جنس بذاته وإنما تشمل كل الأجناس الفنية »[1]، فأدبيّة الأدب باختصار هي مجموعة الخصائص الّتي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا.

كما قد نجد هذا المصطلح تحت تسميات أخرى كالشّعريّة ولكن يفهم منها نفس المعنى، فالشّكلانيون قد وسعوا مفهوم الشّعريّة لتشمل مختلف الأجناس الأدبيّة، فهي لا تقتصر على جنس أدبي معين. وبهذا يكون هذا التّيار الأدبي قد أعطى طريقة جديدة في الدّراسة الأدبيّة من خلال تركيزه على الجانب الدّاخلي للنّصوص، ملغيا الجانب الخارجي، فقد كانت للشّكلانيّة تأثير واسع على مختلف المجالات النّقديّة على وجه الخصوص كالمنهج البّنيوي ونظريّة التّلقّي ، وهي ما يهمنا، ف « أهمية الشكلانية الروسية بالنسبة إلى النقد الألماني في الستينات المتأخرة يصعب كذلك إغفالها »[2]، وهذا ما جعلها تعدّ من أبرز بوادر نظريّة التّلقّي.

« لقد أسهم الشكلانيون الروس، بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع عناصره، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها – أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير، ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي. وفيما يتصل بتاريخ الأدب كان لتسليم الشكلانيين بالتطور الأدبي متضمنا الصراع بين المدارس المختلفة من اجل

[1] صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر ومصطلحاته، ص92.

[2] روبيرت هولوب، نظرية التّلقّي، مقدمة نقديّة، ص50.

السيادة– كان له كذلك أصداء قوية في النظرية الألمانية الجديدة »[1]، فهم باهتمامهم بالجانب الشّكلي، واللّغوي للنّصوص، واعتبارهم أنّ جماليّة الأدب تكمن في خصائصه، وأنّه على النّاقد (القارئ) أن يركز على هذه العناصر دون غيرها، فالجماليّة تكمن فيها، وهذه الجماليّة المتمثلة في هذه الخصائص الأدبيّة هي ما يجذب القراء نحو العمل الأدبي أساسا، فالقارئ بدوره إذا أعجب بالنّص ونجح النّص في استمالته بواسطة هذه الخصائص راح يبحث في أعماقه محاولا كشفه وسبر أغواره.

2.2.3. بنيويّة براغ Le structuralisme de Prague:

تعد بنيويّة براغ من بين الخلفيات المعرفيّة، الّتي أثرت في نظريّة التّلقّي، حيث « تأسست بمبادرة من زعيمها فيليم ماتيسيوس (v.mathesius)، من أعضائها التشيكوسلوفاكيين (هافرانيك، تروكا، فاشيك، موكاروفسكي)، فضلا عن رنيه ويليك من مواليد1903 بفيينا لأبوين تشيكيين وكذلك جاكبسون ونيكولاي تروبيتسكوي الفارين من روسيا »[2]، فحلقة براغ شبيهة لحد ما بالشّكلانيّة الرّوسيّة، باعتبارها قد ركزت بدورها على الدّراسة المحايثّة للنّصوص الأدبيّة، إضافة إلى أعضائها فنجد من روادها "رومان جاكبسون" الّذي « كان في بدايته من الشكليين ثم انتقل بعد ذلك عضوا في حلقة براغ اللغوية في الثلاثينات ثم انتقل في الأربعينات والخمسينات إلى الولايات المتحدة الأمريكية »[3]، فقد عرف "جاكبسون" انتقالا ملحوظا من مدرسة لأخرى، كما أنّ أفكاره كانت ذات أهميّة بالغة بالنّسبة للدّراسات الأدبيّة واللّغويّة.

[1] روبيرت هولوب، نظرية التّلقّي، مقدمة نقدية ص50.
[2] يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص68.
[3] صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر ومصطلحاته، ص88.

وبالإضافة إلى "رومان جاكبسون" نجد نقاد آخرين قد ذاع صيتهم مثل "جان موكاروفاسكي" « أهم منظّر للأدب في مدرسة براغ البنيوية »[1]، ففي طروحاته حول بنيّة العمل الفني نلاحظ قربا واضحا من الأهداف الّتي دعت إليها نظريّة التّلقّي، فهو وبحديثه عن بنيّة العمل الفني لم يهمل التّاريخ مثلما فعل بعض البّنيويين، والشّكلانيين عندما أغلقوا على النّص وكبلوه بقيود لا يقوى على تحمّلها، و« يتضح إيحاء موكاروفسكي بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا. ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة في كيانها الجوهري ذاته، ومن ثم فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان. وهي كذلك لا حدّ لها من حيث الحجم أو المدى »[2]، فكما سبق لنا الإشارة فإنّ "موكاروفسكي" لم يهمل المرجع الخارجي للعمل الفني، ولم يفصل النّص الفني عن مرجعه مثلما فعل البّنيويون، فهذه البنيات في الأعمال هي عبارة عن نظام، لكنه وبطبيعة الحال يحيل إلى دلالة قد تقع خارجه، لكن الانطلاقة تكون من بنية العمل الأدبي وليس من خارجه مثلما فعلت بعض النّظريات السّابقة، عندما راحت تسقط أمورا خارج النّص على النّص في حد ذاته.

كما أولى اهتمامه بالشّخص المدرك فهو يرى أنّه « وحده هو القادر على أن يضفي على العمل الفني الوحدة الدلالية، التي تقترن عندئذ بالقصدية »[3]، فهذا الشّخص المدرك هو ما نسميه في نظريّة التّلقّي بالمتلقّي، وهو من يمنح للعمل الفني دلالة، من خلال عمليتي الفهم والتّفسير الّتي يقوم بها بغية كشف الغامض، وفكّ رموزه، وشفراته الّتي يحملها في بنيته الداخليّة.

[1] روبيرت هولوب، نظرية التّلقّي، مقدمة نقديّة، ص68.
[2] المرجع نفسه، ص71.
[3] المرجع نفسه، ص75.

وبالإضافة إلى "جان موكاروفاسكي" نجد تلميذه "فليكس فوديشكا" وهو أيضا أسهم في نظريّة التّلقي، ولنقل أنه كان أكثر قربا لها من أستاذه. « ويتضمن إسهام فوديشكا الخاص في نظريته التلقي سعيه إلى المواءمة بين اتجاه إنجاردن الظواهري والنموذج البنيوي لدى أستاذه »[1]. فقد حاول أن يفيد من الجانبين ويحاول التّوفيق بينهما، فأخذ من أستاذه "جان موكاروفسكي"، والفلسفة الظّاهراتيّة الخاصة بـ "انجاردن".

3.2.3. سوسيولوجيا الأدب Sociologie de la littérature:

تعد سوسيولوجيا الأدب هي الأخرى من بين من أثر في نظريّة التّلقّي، حيث تعتبر« مجال دراسي معترف به، يحاول الوقوف على طبيعة العلاقة بين مضمون الأثر الأدبي، وعدد محدد من الوقائع الاجتماعية أو الثقافية في مرحلة تاريخية محددة، اعتمادا على منهج تحليل المضمون وأسلوب دراسة الحالة، المتبع استعماله من جانب رجال الاجتماع »[2]، فهو مجال دراسي كغيره من المجالات، يتخذ من الأدب موضوعا للدّراسة، حيث يهتم بدراسة العلاقة الّتي تربط بين الأدب وما يحيط به من وقائع اجتماعيّة، فهذه الأخيرة تؤثر فيه، وهو بدوره يتأثّر بها، ويمكن للباحث الوصول إلى مكمن هذا التأثّير من خلال تحليل هذه الأعمال الأدبيّة وفق منهج إجرائي معين يشرف عليه مختصين في هذا المجال.

و« تطرح سوسيولوجيا الأدب على بساط البحث العلاقات التي تقيمها الحياة الأدبية مع الحياة الاجتماعية وتعود هذه المشكلة إلى أقدم عصور الوعي بالسياسي وبالأدبي والتّنظير لهما

[1] روبيرت هولوب، نظرية التّلقّي، مقدمة نقدية، ص76.

[2] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، ص122.

»[1]. فكما سبق الإشارة يهتم هذا العلم بالعلاقة الّتي تربط الأدب بالمجتمع، ويعود الاهتمام السوسيولوجي للأدب إلى أقدم العصور، حيث بدأ مع الفيلسوفين اليونانيين "أفلطون" و"أرسطو". حيث أنّ "أفلطون" كان أوّل من نبّه لهذه العلاقة عندما تحدث عن الشّعراء في جمهوريته الفاضلة، عندما قسّم العالم إلى قسمين: عالم مثالي، وعالم واقعي محاكي للعالم المثالي، وبالتّالي فإنّ الشّاعر في نظره عندما يحاكي العالم الواقعي، فهو يحاكي ما هو محاكى أصلا، ومنه فهو يبعد النّاس عن الحقيقة، لكن تلميذه "أرسطو" خالفه في ذلك، واستمر تطور هذه النظرة مع الماركسيين، وعلماء الاجتماع إلى أن ظهر هذا العلم في صورته الحديثة، لكن ما يهمنا نحن هو علاقة هذا العلم بنظريّة التّلقّي، الّتي تمثل محور دراستنا هذه، حيث يقول "مراد حسن فطوم" : « يقترب المنهج السوسيولوجي في النقد من نظرية التلقي، من حيث اهتمامه بالمتلقي، وثقافته، واستعداده لمواجهة النص الأدبي، وتركيزه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، إلى الحد الذي يجعل من هذه المدرسة أساسا من الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي »[2]، ومن هنا يتضح أنّ الأهداف مشتركة بين كلّ من نظريّة التّلقّي، والمنهج السوسيولوجي، وذلك من خلال اهتمامها بالمتلقّي، باعتباره عنصرا فعّالا في العمليّة الإبداعيّة.

فسوسيولوجيا الأدب وباهتمامها بالمتلقّي وما يحيط به من ظروف اجتماعيّة، وثقافيّة... وما لهذه العوامل من تأثير عليه كانت ذات أثر فعّال في نظريّة التّلقّي، حيث « إن تأثير النّقد السوسيولوجي بنظرية التلقي، يبدأ من الاهتمام بغائية الأدب وانطوائه على رسالة اجتماعية، ويمتد

[1] بول ارون والان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، دار الكتب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2013م، ص9.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص، ص29- 30.

لوصف المتلقي والكيفية التي سيواجه فيها الأدب والمجتمع في الوقت ذاته »[1]، فالأدب وكما هو معلوم يحمل في طياته جانبا اجتماعيا نظرا ولأنّه من المعلوم أنّ الأديب يتأثّر بما يحيط به من ظروف، والّتي من بينها الظّروف الاجتماعيّة، فهو يستسقي مادته الأدبيّة من مجتمعه، ونفس الأمر ينطبق على المتلقّي أو النّاقد، فعلى سبيل المثال النّاقد عند مواجهته للنّصوص الأدبيّة لا تأتي أفكاره النّقديّة حول هذا الأدب من فراغ، وإنما هنالك منطلقاته الاجتماعيّة الّتي تشرب منها هو الآخر، فقراءته النّقديّة لا تخرج من فلك مجتمعه الّذي ينتمي إليه، واختلاف المجتمع سبيل لاختلاف الآراء وحتى الأدب ذاته، وهكذا يتضح جليا تأثير سوسيولوجيا الأدب في نظريّة التّلقّي.

[1] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص31.

الفصل الثّاني

الفصل الثّاني: التّأصيل التّراثي للتّلقّي في العصر العباسي

1. العصر العباسي
2. الحركة النّقديّة في العصر العباسي
   1.2. اتجاهات النّقد في العصر العباسي
   2.2. عوامل تطور النّقد في العصر العباسي
3. بوادر نظريّة التّلقّي مع أعلام النّقد في العصر العباسي
   1.3. محمد أحمد ابن طباطبا العلوي
   2.3. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي
   3.3. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجالني
   4.3. أبو الهلال الحسن بن عبد سهل العسكري

1. العصر العباسي:

يمتد من « (750-1258م/ 132- 656هـ) الذي يشمل عهد بني عباس في الشرق وعهد بني أميّة في الغرب (الأندلس)؛ ويشمل في عهد بني العباس دولتهم في بغداد، وحكم الدول المستقلة في العراق وفارس وخرسان ومصر والشام... وينتهي بسقوط بغداد في أيدي التاتار وهذا العهد هو عهد النهضة الثانية » [1] ، ففي هذا العهد شهدت الدّولة العباسيّة اتساعا كبيرا من الشّرق نحو الغرب، كما أنّ الحضارة وصلت أوجها نتيجة التّثاقف الّذي حصل مع مختلف الشّعوب.

أمّا " شوقي ضيف " فيقسّم العصر العباسي إلى قسمين، مثلما فعله في سلسلة كتبه تحت عنوان " تاريخ الأدب العربي "، حيث جعل هذا العصر في جزأين جزء يمثله العصر العباسي الأوّل، وجزء آخر يمثله العصر العباسي الثّاني حيث :

العصر العباسي الأوّل: تحدث فيه عن العديد من جوانب الحياة لهذا العصر كالسّياسيّة مثل: نقل العاصمة إلى بغداد الّتي« أصبحت أهم مدينة في العالم العربي، إذ بنيت بها مئات المساجد وعشرات القصور الفخمة، وتكاثر بها التجار والصناع، وكان لكل طائفة منهم شارع خاص أو سوق خاصة »[2]، فقد شهدت الدّولة العباسيّة فتحا كبيرا لمجموعة من الدّول أبرزها العراق، والّذي اتخذت من إحدى مدنه عاصمة لها، كما لا ننسى بقية الدّول الّتي مستها الفتحات كمصر وإيران، كما تحدث عن التّثاقف والتّمازج الّذي حدث بين كلّ من الشّعوب العربيّة، والشّعوب المستعربة إضافة لازدهار الشّعر بكلّ أنواعه المختلفة فبرزت مجموعة من أعلام الشّعر في هذا

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبان، ط2، 1953م، ص50.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأوّل، دار المعارف، مصر، ط8،1966، ص17.

العصر كبشار، وأبو نواس، وأبو العتاهية، ومسلم بن الوليد، وأبو تمام[1] ، فقد سنحت الفرصة للعرب أن يطّلعوا على الثّقافات المجاورة بعد الفتوحات الّتي قاموا بها خاصة الفارسيّة، والّتي كان لها صدى واسع في الثّقافة العربيّة، كما أنّ اتساع البلاد قد جعل الشّعراء يبدعون في شتّى الموضوعات. وبالإضافة للشّعر نجد النّثر حيث « تطور النّثر في هذا العصر وتنوّع وكثرت فنونه بما ملأ أوانيه اللفظية من الثقافات اليونانية والفارسية والهندية وما استوعبته من صنوف العلوم وذخائر الفلسفة »[2] ، فقد كان لهذه الثّقافات المختلفة أثر كبير في الحياة العربيّة بمختلف مجالاتها فأخذوا الفلسفة عن اليونانيين، ونقلوا النّثر والحكايات العجائبيّة عن الفرس والهنود، ولعل أبرز ما نجد من مبدعين في مجال النّثر ابن المقفع وسهل بن هارون...

العصر العباسي الثّاني: ومثلما فعله في الجزء الأوّل نجده يذكر أهم ما ميز هذا العصر من ناحية سياسيّة، واجتماعيّة، وأدبيّة حيث يقول: « وقد تناولت فيه الحياة السياسية وما حدث فيها من تحوّل مقاليد الحكم من أيدي الفرس إلى أيدي الترك ولم يكونوا أصحاب ثقافة ولا حضارة ، ولا كان لهم معرفة بإدارة ولا بنظم سياسية، ففسدت الأداة الحكومية فسادا شديدا. وكانت هناك طبقة تغرق في الترف النعيم، وكان جمهور الشعب يعيش في الضّنك والبؤس »[3]، ويتضح من خلال قوله هذا أنّ العصر العباسي في هذا الجزء قد باشر في الانهيار بعد استيلاء الأتراك مقاليد الحكم، فعلى الرّغم ممّا وصلت إليه الدّولة من تطور وازدهار في التّجارة، والصّناعة، وحتى الغنى إلا أنّ الجوانب السّلبيّة تأبى الزّوال والاختفاء، فحتى في ظل هذا التّرف الّذي وصلت له الدّولة العباسيّة إلا أنّنا نلحظ وجود فئات مجتمعيّة تعاني الفقر والحياة القاسية، لكن وعلى الرّغم ممّا عرفته الحياة السّياسيّة، والاجتماعيّة من سوء إلا أنّنا لا ننكر ما شهده العرب في هذا العصر من ازدهار في

[1] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأوّل، ص، ص 566- 567.

[2] المرجع نفسه، ص، ص 570- 571.

[3] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثّاني، دار المعارف، مصر، ط2، 1973 م، ص 5.

مختلف المجالات العلميّة من فلسفة، وأدب، ونقد، وبلاغة وغيرها من العلوم الأخرى، حيث « نجد حركة النقل والترجمة تزداد حدة وقوة وتنمو الترجمة عن اليونانية نموا عظيما »[1]، فقد كان للتّرجمة دورا وأثرا بارزا في ازدهار العلوم من خلال إثراء المجال المعرفي بعلوم الآخر الأجنبي للإفادة منها، والعمل بها في ما يفيدهم وينفعهم، أمّا في مجال الأدب والنّقد فإنّ « أكبر مؤلّف أدبي ظهر في العصر بعد الجاحظ ابن قتيبة، وهو بحكم ثقافته الدينية يبدو محافظا في بعض آراءه النقدية »[2]، فقد كان هذا العصر غزيرا من ناحية العلوم، فقد عرف ازدهارا واضحا أكثر من سابقه، وبالتّالي فإنّ الحياة العلميّة، والأدبيّة كانت على خلاف الحياة الاجتماعيّة، والسّياسيّة وما شهدته من انهيار وتدني في المستوى.

ومن خلال هذا يمكننا القول « تنقسم الفترة الأولى من تاريخ الدولة العباسية (132-334هـ) إلى عصريين: العصر العباسي الأول، والعصر العباسي الثاني. وإذا كان العصر العباسي الأول (132-232هـ) يمتاز بقوة الخلافة وعظمة الخلفاء ومجد الدولة، وبنفوذ الفرس فيه فان العصر الثاني (232-334هـ) يتسم بضعف الخلافة، وضياع هبة الخلفاء وفساد شؤون الدولة، وذلك بسبب نفوذ الأتراك الذي بلغ حدا كبيرا في هذا العصر»[3]، فالفترة الأولى كانت من النّاحية السّياسيّة قوية، كما شهدت نفوذا للعنصر الفارسي خلافا للفترة الثّانية والّتي عرفت نفوذا للأتراك ما أدى إلى بداية تلاشي الخلافة العباسيّة، وضياع هبتها، وهذا كان من النّاحية السّياسيّة.

أمّا من النّاحية الاجتماعيّة فقد عرفت الدّولة العباسيّة تنوعا بشريا حيث كانت الدّولة الإسلاميّة في ذلك الحين مكونة من عدة عناصر كالأتراك، والفرس والعرب، والزّنج، والرّوم، حيث

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثّاني، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص، ص 652، 653.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبيّة في العصر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2004م، ص 13.

أنّ كلّ عنصر منهم كان يختص في أمر معين، فالأتراك والفرس قد شغلوا المناصب السّياسيّة، أمّا العنصر العربي فقد أقصي عن النّفوذ في الدّولة والخلافة وقد تمركز في الشّام والجزيرة، أمّا الرّوم فقد كانوا في القصور مع الخلفاء، أمّا الزّنوج فقد كانت الزّراعة والصّناعة من اختصاصهم [1]، فنلاحظ تنوعا أجناسيا كبيرا في هذا العصر، وهذا نتيجة للاتساع الّذي شهدته الدّولة العباسيّة، كما تتضح سيطرت الأتراك والفرس على المناصب العليا للبلاد في المقابل تراجع العنصر العربي في ذلك المجال،

أمّا عن المستوى المعاشي فقد عرفت الدّولة ترفا كبيرا ما دفعها في ما بعد لمواجهة عواقب وخيمة لكن « كان الترف والنعيم حظ عدد قليل، هم الخاصة من الناس وبعض رجال التجار والصناعة. حين كان الفقر والبؤس والشقاء للعامة وهم أكثر الناس »[2]، فقد كانت الثّروات محتقرة من قبل أصحاب النّفوذ من حكام وتجار وغيرهم من أصحاب الطّبقات الغنية خلافا لعامة النّاس الّذين عانوا من الفقر بمختلف أشكاله، فقد عاشوا حياة بائسة بعيدة كلّ البعد عن حياة الرّفاهية الّتي عرفها أصحاب الطّبقة المرموقة في المجتمع .

أمّا عن الحياة الأدبيّة فهي الأخرى قد شهدت ازدهارا في مختلف المجالات سواء من ناحية العلوم، العلميّة منها أو الأدبيّة من تأليف شعريّ ونثريّ ونقديّ وغيرها، وهكذا فإنّ العصر العباسيّ كان من أزهى العصور الإسلاميّة رغم ما عانى منه في الأخير من عدم استقرار سياسي أو حتى اجتماعي أو أدبي فقد شهد انحطاطا في مختلف المجالات.

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبيّة في العصر العباسي، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

2. الحركة النّقديّة في العصر العباسي:

اهتم العرب بالنّقد الأدبيّ منذ قديم العصور أي منذ العصر الجاهلي وإنّ لم يكن نقدا بمعنى الكلمة فقد « ولد النقد الأدبي مع مولد الشعر، ونشأ معه، وهذا أمر طبيعي، فإن الشاعر ناقد بطبعه، يفكر ويقدر ويختار، ولهذا كان اقدر من غيره على فهم الصنعة الشعرية، وعلى إدراك أسرار القبح والجمال »[1]، ففي هذا العصر كان الشّعراء نقادا نظرا لتعاملهم ومعرفتهم بالشّعر أكثر من غيرهم فهم الأقرب لمعرفة مواطن الجودة والقبح في الأشعار المعروضة أمامهم، وهذا يعيد إلينا ما كان يجري في سوق عكاظ أين كان الشّعراء يحتكمون إلى النّابغة الذّبياني وهو « شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات اسمه زياد بن معاوية »[2]، فقد كان الشّعراء يحتكمون إليه ليبيّن لهم أجود الشّعر من رديئه لكن هذا النّقد لا يرقى لمستوى النّقد الفعليّ حيث يقول "مصطفى عبد الرحمان إبراهيم" : « نستطيع القول أن صور النقد في العصر الجاهلي كثيرة ومتشعبة ولكنها ترجع في مجموعها إلى صورتين هما:

1. النقد الذاتي التأثيري
2. النقد الذي مبعثه الروية والأناة »[3].

ففي غالب الأمر كان النّقد غير مؤسس قائما على الذّوق وإطلاق الأحكام بطريقة ارتجاليّة فقد كان النّقد الجاهلي نقدا لغويا، عروضيا... سمته الأساسيّة هي الذّوق، فقد كان انطباعيا غير معلل لا

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة ، مصر، 1419 هـ/ 1998 م، ص 27.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص 846.

[3] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، ص 29.

يمدّ بأيّ صلة بالنّقد الموضوعي، واستمرت الحالة مثلما هي عليه مع بعض التّغييرات الطّفيفة إلى أن بدأ النّقد يعرف تأسيسا في العصر العباسي مقارنة بالعصور السّابقة له.

فقد « كان العصر العباسي من أزهى عصور العرب أدبا وعلما وفنّا. فهو العصر الذهبي الذي أشرقت فيه شمس الحضارة، ونضجت ثمار الثقافة، فدوّنت الكتب في شتى أنواع العلوم، وراجت سوق الفنون رواجا عظيما، وكانت بغداد أهم مراكز هذا الإشعاع العقلي والفني وهي أهم الحواضر، ومقر الخلفاء، يتوافد إليها الأدباء والعلماء من كل حدب. وساهمت معها في ذلك الكوفة والبصرة خاصة اللغة والنحو، وسائر الحواضر الأخرى كدمشق والقاهرة وحلب وغيرها »[1]، فالعصر العباسي كان أزهى العصور العربيّة، نظرا للتّطور الملحوظ الّذي شهدته الدّولة العربيّة في مختلف المجالات، فقد عرفت الحضارة العربيّة ازدهارا واضحا مسّ مختلف العلوم من فلسفة وأدب... وكذا نفس الشّيء ينطبق على مجالات الحياة الأخرى من عمران، وسياسة، وثقافة، فقد كانت بغداد عاصمة الدّولة العباسيّة الّتي شهدت هذا الانفتاح، والثّورة الثّقافيّة، حيث توافد إليها العلماء، والمثقفين وأصحاب العلم من كلّ جانب، ما أثرى الحضارة العربيّة أكثر فأكثر، لكن ما يهمنا من كلّ هذا هو حركة النّقد الأدبي في هذا العصر، فقد عرف تأسيسا علميا واضحا خلاله.

فقد « شرع النقد الأدبي يخطو خطوات جديدة في سبيل تكوين بنانه وإقامة منهجيته، بحكم اتجاهه نحو الثقافة يأخذ منها ما يدعم الطبع ويصقل الذوق وينمي ملكة التقويم، وقد أخذ أعلامه الذين تخصصوا في ممارسته يصدرون في أحكامهم عن ذوق تدعمه المعارف وتغذيه الثقافات على الرغم من تباين منازعهم وتفاوت ثقافاتهم واختلاف اتجاهاتهم »[2]، فقد شق النّقد طريقه نحو التّأسيس، فراح النّقاد العباسيون ينهلون من الثّقافات الأخرى، وخبرتها فقد كانت الدّولة

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، 767.

[2] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، ص 128.

العربيّة في العصر العباسي تعرف انفتاحا على مختلف الثّقافات المجاورة الأخرى فعرفت السّاحة الأدبيّة، والنّقديّة ازدهارا ووفرة في مختلف العلوم الّتي تمدّ صلة بالأدب، والنّقد، حيث تم صقل الذّوق في النّقد الأدبي، فتخلص من طابعه التّأثيري القديم وأصبح ذوقا معللا، يخضع لقواعد، وقوانين تحكمه، وهذا كلّه كان نتيجة للتّثاقف الّذي عرفته العرب يقول " أحمد أمين" : « فكان طبيعيّا أن يتحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة، وأن يتأثر النقد الأدبي بهذه الثورة العلمية والأدبية الواسعة »[1]. فقد تحوّل الذّوق بفعل هذا إلى ذوق مثقف مصقول.

1.2. اتجاهات النّقد في العصر العباسي:

كان للنّقد الأدبي في العصر العباسي اتجاهات سلكها النّقاد في نقدهم للأعمال الشّعريّة حيث نجد منهم من سار على درب سابقيه، ومنهم من راح ينهل من الثّقافة الغربيّة، نتيجة التّثاقف، والاطلاع الّذي شهدته الدّولة آن ذاك، وفي هذا الصّدد نشير لاتجاهات النّقد العربي عند كلّ من النّاقدين "مصطفى عبد الرحمان إبراهيم" و "أحمد أمين".

1.1.2. اتجاهاته عند مصطفى عبد الرحمن إبراهيم:

بالنّسبة لاتجاهات النّقد الأدبي في العصر العباسي، يورد "مصطفى عبد الرحمن إبراهيم" في كتابه في النّقد الأدبيّ ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأوّل: « اتجاه عربي صرف لم تمازجه ثقافات عربية وافدة أو تؤثر فيه عوامل داخلية، وقد تمثل هذا الاتجاه عند جماعة اللغويين والنحاة كالخليل والأصمعي وأبي عمرو بن العلاء والنضر بن شميل والكسائي والأخفش وابن الأعرابي والمبرد ومن على شاكلتهم ممن كانت

[1] أحمد أمين، النّقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م، ص379.

لهم دراية باللغة وأصولها والشعر وروايته »[1]، حيث يتضح من خلال هذا أنّ الاتجاه الأوّل كان اتجاها لغويا بحتا، فكل أعلامه كانوا من النّحاة، واللّغويين وبالتّالي فإنّ تركيزهم كان على صحة، وسلامة اللّغة في الأشعار العربيّة، وطرق الرّواية فيها، إضافة لكونه عربي أصيل، فلم تدخله الثّقافة الغربيّة، ولم يتمازج معها.

الاتجاه الثّاني: « اتجاه عربي اعتمد على الطبع والذوق ثم دعمته الثقافات المنوعة التي نهضت به وغذته وكانت له رافدا قويا، ولكنها لم تقض على اتصالاته وسمات عروبته وهو ما نلحظه عند الآمدي في موازنته، وعند القاضي الجرجاني في وساطته، وذلك في باب نقد الشعر، وعند رجل كالجاحظ في مجال نقد النثر. وقد اتسم نقد هؤلاء باستقصاء البحث وشمول الفكرة وتوضح العلة والموازنة بين الشعراء »[2]، وفي هذا الاتجاه يتضح لنا التّأثير الغربي، لكن دون إخلال بالموروث الثّقافي العربي، فقد أفاد رواد هذا الاتجاه من الثّقافات الغربيّة المجاورة، ويظهر ذلك في طريقة نقدهم سواء في الشّعر، أو النّثر حيث بدأ النّقد يتخذ سبيله نحو التّأسيس المنهجي واضح المعالم.

الاتجاه الثّالث: « اتجاه تأثر فيه أصحابه بالتيارات الثقافية الأجنبية شكلا وموضوعا حيث خضع النقد فيه لسلطان المنطق والفلسفة وغلب فيه العقل على الذوق والفكر على الحس،وقد تمثل هذا الاتجاه عند قدامة ابن جعفر في كتابه – نقد الشعر– الذي كان تأثره فيه بمنطق اليونان واضحا »[3]، فهذا الاتجاه هو اتجاه غربيّ محض، حيث يظهر لدى رواده تأثرهم بالثّقافة الغربيّة

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النّقد الأدبي عند العرب، ص 141.
[2] المرجع نفسه، ص 141.
[3] المرجع نفسه، 142.

خاصة اليونانيّة منها، وبالضّبط ما يتصل بالفلسفة والمنطق، فقد تحول النّقد من نقد حسي يعتمد على الذّوق إلى نقد فكري يعتمد على العقل.

2.1.2. اتجاهاته عند أحمد أمين:

كان لهذا النّاقد رأي آخر خلال حديثه عن اتجاهات النّقد خلال هذا العصر، حيث يقول "أحمد أمين": « لو تتبعنا ما روي لنا من النقد في هذا العصر لرأيناه متجها اتجاهين أو سائرا على نمطين »[1]. وبالتّالي فإنّ النّقد في العصر العباسي عنده قائم في اتجاهين على خلاف ما أورده "مصطفى عبد الرحمن إبراهيم" في كتابه عندما جعل النّقد العباسي في ثلاثة اتجاهات حيث:

الاتجاه الأوّل: هو« امتداد النقد الجاهلي والإسلامي مع ما اقتضته البيئة من تحول؛ من ذلك أن العلماء باللغة والأدب من العباسيين أمثال الخليل والكسائي والأصمعي وأبي عمر بن العلاء، والنضر بن شميل، وابن الأعرابي، كانوا يستعرضون الشعراء السابقين من جاهليين وإسلاميين ويتذوقون شعرهم ويبدون فيه رأيهم، فيقولون: إن شعر النابغة قوي الصياغة شديد الأسر، وشعر امرئ القيس غزير بالمعاني التي لم يسبق إليها، وشعر جرير أسهل وأرق، وشعر الفرزدق أقصى وأصلب إلى غير ذلك »[2]، يظهر في هذا النّقد استمرارية للحدس، والذّوق الفني الّذي كان النّقد الأدبي القديم يتميّز به، ما جعل "أحمد أمين" يقر بأنّ هذا الاتجاه ما هو إلا امتداد للنّقد الجاهلي والإسلامي فقد اقتصر فيه النّقاد على تذوق الشّعر، وإبداء أراءهم النّقديّة حوله، مثلما وضّح في المثال المعطى.

[1] أحمد أمين، النّقد الأدبي، ص 379.

[2] المرجع نفسه، ص، ص379 – 380.

الاتجاه الثّاني: يقول فيه: « أما النمط الآخر الذي كان جديدا لم يسبق إليه فهو النمط العلمي في النقد، نمط التأليف ووضع الكتب لا تتعرض إلا للنقد وما يتصل به »[1] ويقصد به النّقد الّذي دوّن في الكتب المتخصصّة في النّقد، والّتي لا تتعرض لأيّ شيء آخر غير النّقد، والمنهج المتبع في هذا النّمط من التّأليف النّقدي هو منهج علمي موضوعي« فمنذ أواخر القرن الثاني للهجرة، بدأ النقد الأدبي يخطو خطوات جديدة، نحو العمق والدقة، والتحليل الواضح، والتحليل المفصل، وأخذ يحاول في تدرج الوصول إلى النقد المنهجي القائم على أسس ثابتة وقواعد موضوعية »[2]، فظهرت محاولات بارزة في المجال ممنهجة لحد ما مقارنة بما سبق، فقد راح نقاد هذا العصر يحاولون شق طريقهم نحو نقد ممنهج واضح المعالم والآثار، فكانت هناك مؤلفات نقديّة ترقى لمستوى النّقد المنهجي من بينها « أول كتاب وصل إلينا في النقد وتاريخ الأدب وهو كتاب " طبقات الشعراء" الذي كتبه ابن سلام الجمحي في القرن الثالث الهجري »[3] ، إضافة إلى كتب أخرى كالموازنة بين الطّائيين لـ"الآمدي"، الوساطة بين المتنبي وخصومه لـ "القاضي الجرجاني" الصّناعتين لـ"أبي الهلال العسكري"، عيار الشّعر لـ "ابن طباطبا العلوي"، البيان والتّبيين لـ "الجاحظ" وغيرهم من النّقاد والبلاغيين الّذين ذاع صيتهم، فقد مثّل هذا العصر عصرا ذهبيا للثّقافة العربيّة بالنّسبة لأغلب النّقاد والبّاحثين، لكن يقول "صلاح فضل" في هذا الصدد: « وقد كان لدى الباحثين انطباع عام ومبهم بأن مفصل القرنين الثالث والرابع الهجريين يمثل العصر الذهبي الأول للثقافة العربية، خاصة في الإنتاج الأدبي والنقدي، دون أن يقوم دليل ملموس على ذلك »[4]، فرغم إجماع مختلف البّاحثين على كون العصر العباسي عصرا ذهبيا من خلال كثرة

[1] أحمد أمين، النّقد الأدبي، ص 381.

[2] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النّقد الأدبي عند العرب، ص 143.

[3] محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1996 م، ص 5.

[4] صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص 175.

الأدباء والنّقاد والبّاحثين والمؤلفات نجد أنّ "صلاح فضل" يرى أنّ مثل هكذا أقوال لا تستند لأدلة علميّة واضحة المعالم وكافية، ولكن وعلى الرّغم ممّا توصل إليه هذا النّاقد، إلا أنّه لا يمكن إنكار الفطنة المبكرة، والخبرة العلميّة، والأدبيّة الّتي توصل إليها نقاد ذلك العصر، والّتي كانت نتيجة لعدة عوامل ساهمت في ازدهار، وتطور الحركة النّقديّة.

2.2. عوامل تطور النّقد في العصر العباسي:

لم يشق النّقد الأدبي في العصر العباسي الطّريق نحو التّأسيس من تلقاء نفسه، بل كانت هناك عوامل دفعت به نحو الأمام، ومهدت له الطّريق، ويمكن إيجازها فيما يلي:

« أولا: حركة التجديد التي ظهرت في الشعر العربي أواخر القرن الثاني للهجرة، واستمرت طوال القرن الثالث، وظهر في إثرها البديع، وهو الإصلاح الذي أطلق على تلك الخصائص الفنية في شعر المحدثين، أو في شعر أصحاب البديع أمثال بشار بن بر ومسلم بن الوليد وأبي تمام والعتابي »[1]، فقد عرف الشّعر تطورا، وتجديدا سواء من حيث المضامين الّتي عرفت تنوعا، فراح الشّعراء ينظمون في أغراض مختلفة، كما عرف الشّعر تجديدا من ناحية الشّكل من خلال عنصر البديع.

« ثانيا: حركة النقد التي قامت في القرن الثاني حول جماعة الشعراء الفحول في العصر الأموي: جرير والفرزدق، والأخطل، والراعي وذو الرمة، وغيرهم. وما أثارته من خصومات أدبية حول الشعراء، مما دعى كل جماعة تنتصر لشاعر وتحاول أن تقدمه على غيره »[2]، فقد راح النّقاد ينتصرون لشاعر على حساب الآخر، فيحاول النّاقد في هذه الحالة أن يلفت النّظر إلى مناطق

[1] محمد زغلول سلام، تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرّابع الهجري، الناشر منشأة المعارف، مصر، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

الجودة، والجمال للشّاعر الّذي يتخذ اتجاهه موقف المدافع عنه، في مقابل ذلك، نجده يبيّن مواطن الرداءة في أشعار خصومه، وهذا شبيه لما فعله "القاضي الجرجاني" في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه".

« ثالثا: أثر القرآن، فقد أثر القرآن أثرا مباشرا وغير مباشر في تطور النقد، أما الأثر المباشر فبفضل جهود العلماء الذين تعرضوا لأسلوب القرآن وبيان جوانبه البيانية، محاولين إثبات إعجازه البياني مقارنة بالشعر العربي، وخصائص البيان العربي بصفة عامة... والأثر غير المباشر جاء عن طريق أن القرآن رقق أذواق النقاد »[1]، فلا لغة، ولا أسلوب قادر على مجابهة لغة وأسلوب القرآن الكريم معجز العرب والعجم، فقد كان له الأثر البالغ في ازدهار وتطور الحركة الأدبيّة والنّقديّة على حد سواء، فقد ارتقى ذوق النّقاد بفضله، وراحوا يثبتون إعجازه مقارنة بالشّعر، فبلاغة القرآن ليس لها مثيل .

« رابعا: والأثر الرابع الذي دفع النقد في تطوه، هو الأثر اليوناني، أو الفلسفة والمنطق اليونانيان »[2]، فلا يمكن أن ننسى الأثر اليوناني، فالثّقافة العربيّة في العصر العباسي عرفت انفتاحا، وتثاقفا مع مختلف الثّقافات الأجنبيّة الأخرى من يونانيّة، وفارسيّة، وغيرها، ولكن الثّقافة اليونانيّة قد نالت الحظّ الأوفر من الأثر، نظرا لأنّها ثقافة علم ومنطق، فراح العرب ينهلون منها من خلال عمليتي النّقل والتّرجمة على وجه الخصوص،« وظهرت أثار هذا في القرن الرابع الهجري بوضوح عند قدامة بن جعفر في كتاب (نقد الشعر)، وكتاب (نقد النثر) المنسوب إليه كما ظهرت عند الرماني في كتابه (النكت في إعجاز القرآن)، وظهر كذلك عند نقاد القرن الخامس كالبقلاني في (إعجاز القرآن)، وعبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز)، وابن

[1] محمد زغلول سلام، تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص، ص18- 19.

[2] المرجع نفسه، ص19.

سنان الخفاجي في (سر الفصاحة) »[1]، كلّ هذه العوامل المذكورة كانت ذات أثر بالغ الأهميّة، ما سمح للنّقد الأدبيّ العربيّ للمضي قدما، والتّخلص من النّقد البدائي كالنّقد الجاهليّ، الّذي انصب جلّ تركيزه في اعتماده على الذّوق، والحدس دون أي تعليل، أو تبرير، أو حتى منهج واضح، ومضبوط وفق معايير خاضعة للمنطق العلمي.

3. بوادر نظرية التّلقي مع أعلام النّقد العربي في العصر العباسي:

لم يعرف العرب نظريّة التّلقّي بمفهومها الحديث، لكن لو عدنا للعصر الذّهبي لوجدنا البعض من الأعلام النّقديّة العربيّة ممن كانت لهم كتب نقديّة قد لفتوا الانتباه ولو قليلا للمتلقّي سواء كان ذلك من خلال توجيهاتهم للشّعراء حتى تكون نصوصهم الشّعريّة في المستوى، أو حتى يستحسنها المتلقّي، أو غير ذلك، فمثلما كان للإغريق عناية بعمليّة التّلقّي، والمتلقّي قديما كان للعرب عناية أيضا في أزهى عصورهم وسنتعرف على بعض المحاولات للنّقاد العرب فيما يلي:

1.3. محمد أحمد بن طباطبا العلوي:

يعد " ابن طباطبا العلوي " من بين أبرز نقاد القرن الرّابع الهجري، ومن أبرز مؤلفاته كتاب "عيار الشّعر" والّذي سنحاول أن نستخرج منه مواطن عناية هذا النّاقد بالمتلقّي.

وتتضح عناية "ابن طباطبا " بالمتلقّي من خلال حديثه عن الشّعر وكيف يجب أن يكون حتى تستحسنه النّفوس وتميل إليه، فيوضح قواعد الكلام قائلا :« فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما، مصفى من كدر العيّ، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس

[1] محمد زغلول سلام، تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرّابع الهجري، ص19.

به. وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا، استندت طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به، كتأذي سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه »[1]. فها هو " ابن طباطبا العلوي " يبين لنا عنايته الفائقة بالمتلقّي من خلال بيانه لنا كيف يجب أن ينظم الشّعر حتى يرقى لذوق المتلقّي، فعلى الشّعر أن يكون منظما، وموزونا، جزيل اللّفظ قوي الدّلالة وما إلى ذلك، فإذا توفرت في الشّعر هذه الشّروط كافة استمالت نفس المتلقّي وراقت لها، وإذا لم تستوفى هذه الشّروط في الكلام حدث العكس تماما، فالمتلقّي سينفر ويبتعد، ففي نظر " ابن طباطبا" فإنّ « النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت »[2]، فـ "ابن طباطبا" يولي عناية بنفس المتلقّي فيبيّن كيف أنّها تنجذب لما يروق لها وتنفر ممّا تستوحشه، فالنّص الجميل يجذب النّاس من حوله.

كما يرى" مراد حسن فطوم " أنّ " ابن طباطبا " يحمّل النّص كلّ المسؤوليّة حيث يقول: « ورغم ذلك فان ابن طباطبا يحمّل النص مسؤولية إدارة ذلك الحوار مع الذات المتلقية، مؤكدا الدور المحوري في تلك العملية، وضرورة أن يمتلك النص أدوات السطوة الجمالية »[3]. فـ "مراد حسن فطّوم" يرى أنّ "ابن طباطبا" قد حمّل النّص كلّ المسؤوليّة في عمليّة التّلقّي من خلال ضبطه للنّص بقواعد محددة يجب أن تتوفر فيه حتى يستلطفه القارئ كما سبق وأن أشرنا، فالنّص هو من يجب عليه أوّلا أن يحوي العناصر الجماليّة حتى تستميل القارئ فيسعى وراءه بغية في كشفه وسبر أغواره ، فقد وضع " ابن طباطبا " معيارا للنّص الجميل.

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1426هـ/ 2005م،ص20.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص53.

كما يضع مجموعة من الشّروط الّتي ينبغي على الشّعر أن يستوفى عليها حتى يتمكن هذا المتلقّي من فهمه حيث يقول: « فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه. التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه »[1]، فأساس الفهم عنده مقتصر على جودة النّص الشّعري، بحيث أنّه إذا استوفى كلّ الشّروط المحددة من قبله سهل فهمه من قبل قارئه، أمّا إذا لم يستوف شرطا واحدا فإنّ عمليّة الفهم لن تكون كما ينبغي عليه الحال، وهكذا تتضح فطنة هذا النّاقد وعنايته المسبقة بالمتلقّي وما يروق له، وما ينبغي أن يتوفر في النّص حتى يتمكن المتلقي من إدراك وفهم معانيه فالرّؤية لدى "ابن طباطبا" نحو المتلقّي تتضح سواء من خلال وضعه لشروط شعريّة تساهم في جعل الشّعر يروق لنفس المتلقّي ويسهل عليه عمليّة الفهم أومن خلال عنايته بأحوال النّفس وما لها من دور هي أيضا في تذوق النّصوص، وكيف تستميل هذه النّصوص هذه النّفس بما تحويه من مكونات تبعث الجماليّة فيها.

فـ« لقد عني الخطاب العربي " شعرا وخطابة ونثرا فنيا " بالمتلقي، هادفا إلى تحقيق المعنى الأدبي، مستندا إلى عدد من إجراءات التعبير داخل النص أو من خلال وضع رؤية نظرية لعملية التلقي، ومستعينا بالعامل النفسي الذي هو عامل حاسم في أحداث التفاعل بين أطراف التخاطب وفي النصوص العربية الرفيعة، ما يوضح حجم العناية بالمستقبل ومستواها »[2]، فحتى ولو لم تكن هنالك نظريّة نقديّة واضحة المعالم إلا أنّ البوادر موجودة وبأشكال مختلفة في أعمال

[1] محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص21.

[2] محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ص65.

النّقاد العرب الّذين أولو عناية بالنّصوص من خلال توجيههم لكيفية النّظم حتى تستطيع أن تثلج صدره وتستهويه فيستطيع فهمها.

كما تتضح أكثر عناية هذا النّاقد بالمتلقّي في إحدى المحاور في كتابه تحت عنوان" ملاءمة معاني الشّعر" حيث يقول بصريح العبارة: « وليست تخلو الأشعار من أن يقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحس العبارة عنها وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه...»[1] فمحاولات "ابن طباطبا" لتهذيب الشّعر وتوجيه الشّعراء من أجل كتابة شعر في المستوى كلّه كان من أجل المتلقّي والّذي يدعوه في قوله هذا ب " السّامع " نظرا لكون الشّعر قديما كان يلقى على مسامع النّاس .

2.3. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي:

يعد " الآمدي " من بين أبرز نقاد العصر العباسي، حيث كان له أثر بالغ الأهميّة في التّأسيس النّقدي المنهجي، ومن أبرز أعماله " كتاب الموازنة بين الطّائيين " حيث اعتمد في موازنته النّقدية هذه على مّا يعرف بـ "عمود الشّعر" و« هو من خصائص الشعر ونظمه عند العرب، به يعرف تليد الصنعة من طريفه، وقديم نظام القريض من حديثه، وما هو مصنوع. وقد كان القدماء يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف. ولذلك وضع القدماء قواعد ثابتة لعمود الشعر لا يخرج عنها ولا يحيد. وخير من عرضه وشرحه المرزوقيّ (421 هـ) في مقدمته شرح ديوان الحماسة. وقد لاحظ المرزوقي أن عمود الشعر لا يخرج عن

[1] محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص125.

سبعة أبواب لكل منها عيار...»[1] . فعمود الشّعر هذا قد اعتبر بمثابة قاعدة، أو نهج يسير عليه الشّعراء عند إبداعهم لأشعارهم ولا ينبغي عليهم الخروج عن أيّ قاعدة من قواعده السّبع الموضوعة، ونفس الشّيء ينطبق على النّقاد عند تلقيهم للأعمال الشّعرية وحكمهم على جودة، ورداءة الشّعر المعروض أمامهم، حيث تكون أحكامهم النّقديّة انطلاقا من نسبة وجود هذه المعايير في أشعارهم.

و"الآمدي" بدوره في الموازنة الّتي قام بها بين " أبي تمام " و" البحتري" اعتمد على منهج واضح المعالم حيث يقول:« وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم [بذكر] محاسنهما. وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري فيما أخذ من معاني أبي تمام، وغيره ذلك من غلطه في بعض معانيه. ثم أوزان من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى...»[2] فهنا "الآمدي" يبيّن لنا المنهج الّذي سيتبعه في موازنته بين كلّ من " أبي تمام " و" البحتري "، حيث اتبع منهجا تطبيقيا من الدّرجة الأولى حيث قام بإجراء موازنته هذه من خلال مجموعة من الأمور كـ : السّرقات الشّعريّة، والأوزان الشّعريّة، والألفاظ والمعاني، والتّشبيهات، وغيرها من الأمور الأخرى حتى تكون قراءته موضوعيّة، « فالآمدي لا يريد أن يتحيز لأيهما على غير بينة أو عن هوى، وإنما يلاحظ أن من ينتصر لهذا الشاعر أو ذلك إنما يفعل ذلك لميله إلى اتجاه خاص في الشعر، وأما هو فلا يريد أن يفصح بتفضيل أحدهما على الآخر تفضيلا مطلقا، ولكنه يقارن بينها مقارنات موضعية ويترك الحكم الكلي للقارئ »[3]، وهو ما يراه " مراد حسن فطّوم " عبارة عن فكرة لتعدد القراءات من خلال قوله: « وعلى الرغم من أنه يعمد إلى بث فكرة تعدد القراءات والاهتمام

[1] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص662.

[2] أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، دار المعارف، مصر،ط4، ص57.

[3] محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ص101.

بها، من خلال عدم قوله صراحة، أي الشاعريين أجود، مؤكدا على تفاوت القراء في الفهم، فقد اكتفى بالموازنة، دون إصدار حكم التفضيل، تاركا هذه المهمة للقارئ »[1]، فمن خلال تركه المجال مفتوحا أمام القارئ ليكون مسؤولا عن عمليّة الحكم بين الشّاعريين فهو يفتح المجال أمام أراء عديدة ومختلفة، فكلّ قارئ سيرى هذا الشّعر من وجهة نظره الخّاصة فيحكم عليه، ويختلف القراء مثلما تختلف قراءاتهم باختلافهم، فكلّ قارئ وطريقته في القراءة.

كما أنّ الاختلاف في الزّمان والمكان بدوره يؤثر على رؤية القراء، إضافة إلى تفاوتهم في عمليّة الفهم، كما نجد « أن الآمدي في قراءه نصوص البحتري وأبي تمام، يبدي اهتمامه بالمتلقي، مما جعله يرسم ملامح المتلقي القادر على القراءة الصحيحة للنص. فهو لا يرى أن كل إنسان قادر على القراءة الصحيحة للشعر، ذلك أن النقد صناعة كالشعر، ويجب أن تترك لمحترفيها وأصحابها »[2]، فبالإضافة إلى منهجه الّذي اتبعه في موازنته وتركه للمجال مفتوحا أمام القارئ ليكون الشّخص المسؤول عن عمليّة الحكم، يعود من جديد ليبيّن ملامح المتلقّي الّذي ترك له عمليّة الحكم على الأشعار، فهو يرى بأنّه ليس كلّ متلقّي قادر على أن يقوم بعمليّة القراءة بالطّريقة الصّحيحة أو كما يجب عليها الحال أن تكون، فمثلما الشّعر صناعة لها أصحابها، والّذي ينبغي أن تتوفر فيهم شروط معينة حتى يتمكن من إنتاج شعر في المستوى المطلوب نفس الأمر ينطبق على القارئ النّاقد الّذي ينبغي هو أيضا أن تتوفر فيه سمات ومعايير معينة حتى يتمكّن من القراءة الصّحيحة ومنه الحكم الصّحيح.

[1] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص100.

[2] المرجع نفسه، ص100.

3.3. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني:

يعد "القاضي الجرجاني" من بين أبرز نقاد القرن الرّابع الهجري، ومن أشهر مؤلفاته "الوساطة بين المتنبي وخصومه" حيث « كان منهجه في كتابه هذا منهج القاضي الفقيه والمؤرخ الأديب، وقد بنى معظم " وساطته " بين المتنبي وخصومه على " قياس الأشياء والنظائر»[1]، فقد اتخذ القاضي الجرجاني في كتابه هذا دور القاضي الحقيقي فراح يتوسط لـ "المتنبي" مقارنة بخصومه.

كما اعتمد هو الآخر على منهج نقديّ واضح المعالم وذوق محكم معلّل فقد « وصل النقد في القرن الرابع إلى أوجه، فصار خصبا، متّسع الآفاق، معتمدا على الذوق الأدبي السليم »[2]، فقد عرف الذّوق في هذا القرن كما سبق الإشارة نوعا من الصّقل فلم يعد ذلك الذّوق البدائي الّذي كان عليه سابقا غير معلّل، فالذّوق يعد من أبرز السّمات الّتي ينبغي أن تتوفر في المتلقّي حتى يتمكّن من تذوق الأعمال الأدبيّة المعروضة أمامه، ويتمكّن من معرفة أبرز السّمات الجماليّة الكامنة فيها، وسنحاول البحث في كتابه هذا عن بعض الحالات الّتي أولى فيها "القاضي الجرجاني" عناية بالمتلقّي.

يقول في إحدى المواضع متحدثا عن أثر التّحضر في الشّعر : « وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبيّن فيها اللين، فيظنّ ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا رشاقة ولطفا؛ فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشدّ تكلّف، وأتم تصنع؛ ومع

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 764.

[2] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1467هـ/ 2006م،ص 5.

التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة »[1]، وهنا يتحدث عن التّغيير الّذي مسّ الشّعر في العصر الإسلامي، وما بعده مقارنة بالسّابق، أي الحالة الّتي كان عليها الشّعر في العصر الجاهلي فقد أصبحت الألفاظ في الشّعر تكتسي بطابع من السّهولة، واللّيونة فما كان يعتبر ضعفا في السّابق، أصبح سمة للجودة حاليا، وهنا لو ركزنا قليلا لتوصّلنا لنتيجة مفادها أنّ "القاضي الجرجاني" يشير إلى أنّ المتلقّين وطباعهم تختلف باختلاف الزّمن، فما كان يروق لهذا العصر سابقا صار غير مرغوب به حاليا.

كما يشير إلى أنّ النّفس أصبحت تنفر من كلّ تصنّع وتكلّف، وبالتّالي فما على الشّعراء إلا أن يجعلوا شعرهم يتماشى مع ما تقتضيه طباع المتلقّين حسب العصر والزّمن وما يقتضيه من تغير ومن هنا يتضح « أن العرب لمحوا العلاقة الوثيقة بين تغيّر مسار الأدب وتغاير أذواق المتلقّين »[2]، كما نجده يبيّن في هذا الكتاب محاسن، ومساوئ الأشعار، فكتابه هذا عبارة عن وساطة للشّاعر " المتنبي " مع خصومه من الشّعراء الآخرين كـ " أبي نواس " و" أبي تمام ".

كما نجده يقترح على المتلقّين بعض الاقتراحات الجيدة في الشّعر كقوله « وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفّح شعر جرير وذي الرّمة في القدماء، والبحتريّ في المتأخرين »[3]، فهنا يخاطب بالمعنى الصّريح المتلقّين من خلال توجيههم نحو الشّعر ذو اللّفظ العذب، كما نجده في موقف آخر في حديثه عن الاستهلال، والتّخلص، والخاتمة في الأشعار، وينبه الشّعراء لأهميّة هذه العناصر لدى السّامع، أو المتلقّي فيقول: « والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف

[1] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص25.

[2] خالد عبد الرؤوف الجبر، التّلقّي في التراث الفكري العربي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، لبنان، ط1، 2022، ص362.

[3] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص31.

التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء »[1]، فنلاحظ أنّه يولي اهتماما بالمتلقّي، فيقوم بتوجيه النّصائح للكتّاب حتى يحسّنوا من جودة نصوصهم الشّعريّة، بالأخص في كلّ من الاستهلال، والتّخلص، والخاتمة فهو يطالبهم بالعناية بها نظرا لكونها تستميل المتلقّين، وتستعطف أحاسيسهم، وقلوبهم، وبالتّالي تروق لهم فيستلطفونها ومنه عدم نفورهم منها، « أما الحكم على النص، من قبل المتلقي، فهو عند الجرجاني، كما رأينا، حكم جودة يحتكم فيه القارئ الناقد إلى الذوق الصحيح والفطرة الأدبية الصافية ولعل أهم خصائص ذلك الحكم، هو الإنصاف »[2]، فأساس التّلقّي للنّصوص عند" القاضي الجرجاني" هو الذّوق السّليم، الصّحيح، فإذا كان ذوقا مصقولا، منصفا كان حكمه عادلا.

أمّا "مراد حسن فطّوم" فيرى أنّ "القاضي الجرجاني" في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" قد أخذ دور القاضي الحقيقي حيث يقول: « مما سبق نرى أن منهج القراءة عند الجرجاني في "وساطته"، هو منهج القاضي العادل المنصف، الذي يجب أن ينظر إلى النص، بحياد بعيد عن العصبية، ويقلبه على وجهه كافة، بنظرة شاملة، مبينا مكامن الإحسان والإساءة فيه »[3]، فقد بيّن لنا منهج القراءة النّقديّة السّليم، والمنصف، وكيف على الذّوق أن يكون موضوعيا، يستند إلى الأدلة، والبراهين الملموسة، وكيف ينطلق من النّص ليكشف عن مواطن الجودة، والرّداءة فيه.

[1] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بن المتنبي وخصومه، ص51.
[2] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص120.
[3] المرجع نفسه، ص122.

4.3. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري:

اشتهر في كلّ من مجالي النّقد، والبلاغة، حيث يعد من أبرز نقاد، وبلغاء العصر العباسي « وأشهر آثاره " كتاب الصّناعتين النّظم والنّثر"، ومنهجه فيه منهج تقريري تعليمي يعتمد على التعريف والتقسيم ويتحوّل معه النقد إلى بلاغة. فالنقد يدرس مل قيل فعلا، والبلاغة تضع قواعد تحاول أن تخضع لها الشعراء وأن تحكمها فيهم »[1]، فكتاب الصّناعتين كتاب يفصح عن عبقرية هذا النّاقد، ويبيّن لنا أسلوبه الجديد، والمختلف عن نقاد عصره من خلال محاولته لتحويل النّقد إلى بلاغة، وعلى الرّغم أننا لا ننكر الصّلات العديدة الّتي تجمع بين العلمين، إلا أنّ ما يهمّنا نحن في هذا الكتاب هو اهتمامه بالمتلقّي، وسنحاول استخراج بعض الأقاويل الخّاصة به، والّتي يمكن أن نلتمس فيها عناية بالمتلقّي.

يقول "أبو الهلال العسكري" في تعريفه للبلاغة: « البلاغة كلّ ما تبلّغ بع المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن »[2]، فالمتلقّي أو السّامع كما يدعوه "أبو الهلال العسكري" يعتبر السّبيل لمعرفة ما إذا كان الكلام بليغا، كما أنّه يترك أثرا في السّامع،

كما نجده يتحدّث عن عمليّة الفهم، ومن المعلوم أنّ المتلقّي هو من يحمل هذه العمليّة على عاتقه. يقول: « وسمع أعرابيّ قصيدة أبي تمام:

ظل الجميع لقد عفوت حميدا

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص764.

[2] أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابلي الحلبي وشركاءه، ط1، 1371هـ/ 1952م، ص10.

فقال: إنّ في هذه القصيدة أشياء أفهمها، وأشياء لا أفهمها؛ فإما أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس، وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه »[1]، فهذا السّامع هو المسؤول عن عمليّة الفهم بعد تلقّيه لها من خلال سماعها فيعبر عمّا يشعر به اتجاه هذه القصيدة، حيث أنّه فهم أشياء وأخرى لم يفهمها.

كما نلاحظ أنّ "أبا الهلال العسكري" يربط البلاغة بالسّامع، والّذي يمثل في نظريّتنا المتلقّي فيقول: « ربما كانت البلاغة في الاستماع، فإنّ المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدّى إليه الخطاب. والاستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعنى. وقال إبراهيم الإيمام: حسبك من حظّ البلاغة ألاّ يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع. »[2] حيث أنّه يبيّن للمستمع الطّريقة الّتي يدرك بها بلاغة الكلام الملقى عليه من قبل المخاطب، فيدعوه للاستماع الحسن فإذا كان استماعه مبنيا على هذا المبدأ؛ فإنّ بإمكانه أن يفهم المعنى المراد من هذا الكلام، كما أنّ بلاغة الكلام سبيل لتخليص السّامع من مأزق الوقوع في الإبهام، وعدم القدرة على فهم المعنى وإدراكه، وهكذا يتجنب النّاطق بالكلام الوقوع في سوء الفهم. فقد أولى" أبو الهلال العسكري " عنايته بالمتلقّي من خلال حديثه عن علم البلاغة.

أمّا "مراد حسن فطّوم" فيرى أنّ « العسكري، يجعل البلاغة الأداة الثقافية الأولى التي يجب على المتلقي أن يمتلكها، بهدف تلقي النص، لذلك فقد أفاض في شرح وجوهها...، والذي يتصل بقضية التلقي، أنه جعلها الثقافة التي يشترك فيها المبدع والمتلقي، مما يجعلها الحامل لوظيفة المنشئ والنص، ومن ثم مفتاحا يتمكن المتلقي من خلاله أن يلج عالم الأدب »[3]، فالبلاغة

[1] أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، ص11.
[2] المصدر نفسه، ص16.
[3] مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص137.

هي علم مهم بالنّسبة لكلا عنصري العمليّة الإبداعيّة، أي أنّها ذات أهميّة بالنّسبة لكلّ من المبدع، والمتلقّي، فهي سبيل المتلقّي الّتي من خلالها يتمكّن من فهم الأدب، وما يتصل به.

الفصل الثّالث:

الفصل الثّالث: قراءة في كتاب التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري

1. السّيرة الذّاتية للمؤلف
2. الوصف الشّكلي للكتاب
3. دراسة محتوى الكتاب
   1.3. لمحة عن مقدمة الكتاب
   2.3. دراسة محتوى فصول الكتاب
   3.3. لمحة عن خاتمة الكتاب

1. السّيرة الذّاتية للمؤلف:

ولد عام 1977 بسوريا، أبدع منذ صغره في مجالات متنوعة مثل الشّعر والمسرح والقصة القصيرة...قدم مراد حسن فطوم أيضا مساهمات مهمة في المجال النّقدي، حيث نشر مقالات نقديّة وقصص وأشعار في مجموعة متنوعة من الصّحف، تعكس هذه المساهمات تنوع اهتماماته الأدبيّة واستعداده لاكتشاف مختلف الأشكال والأنماط الأدبيّة... قام مراد حسن فطّوم بنشر كتاب بعنوان "التّلقّي في النّقد العربي" عن الهيئة السّورية للكتاب في عام 2013، وهو الكتاب الّذي أنا بصدد دراسته[1]

2. الوصف الشّكلي للكتاب:

الاسم الكامل للمؤلف	مراد حسن فطّوم
عنوان الكتاب	التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري
حجم الكتاب	متوسط الحجم
عدد الصّفحات	338 صفحة
دار النشر	منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب
مكان النشر	دمشق، سوريا
الطّبعة	الأولى
تاريخ النشر	2013
الوصف الخارجي	الوجهة الأمامية :لون الغلاف أزرق، كتب العنوان الرئيسي في وسط الغلاف في الأعلى بلون أحمر وبخط كبير، وتحته العنوان الفرعي بلون أزرق غامق، وقليل من الأصفر يحيط به وبخط أصغر، أما أعلى اليمين فيوجد اسم دار النشر باللون الأبيض، وفي الأسفل نجد رسم لثلاث كتب وريشة حبر، حيث في الجانب الأيسر فوق الكتابين يوجد اسم المؤلف باللون الأسود، أما الجانب الأيمن فمكتوب في النقد الأدبي، والرقم 4. الوجهة الخلفية: يوجد فيها ثلاثة ألوان، اللون الغالب الأزرق

[1] اطلع: kinzy publishing agency /lun .04.nov .2024.21.21.

	بعدها اللونين الأبيض والأزرق الغامق، في شكل خطان مموجان، أما في الأسفل فيوجد شعار دار النشر، ودار الثقافة، ومجموعة معلومات خاصة بالكتاب.
الوصف الدّاخلي	مقدمة، من الصّفحة 5 إلى الصّفحة11. مدخل إلى نظريّة التّلقّي، من الصّفحة 15 إلى الصّفحة 37. الفصل الأوّل: مناهج القراءة عند نقاد القرن الرّابع الهجري، من الصّفحة41 إلى الصّفحة138. الفصل الثّاني: حكم الجودة وخبرة المتلقّي، من الصّفحة141 إلى الصّفحة213. الفصل الثّالث: أثر مكونات النّص وثقافة النّاقد في التّلقّي، من الصّفحة 217 إلى الصّفحة308. خاتمة، من الصّفحة309 إلى الصّفحة318. قائمة المصادر والمراجع، من الصّفحة319 إلى331 فهرس المحتويات، من الصّفحة333 إلى335.

3. دراسة محتوى الكتاب:

1.3. لمحة عن مقدمة الكتاب:

يبدأها بالحديث عن نظريّة التّلقّي وما تركز عليه، حيث يعتبر المتلقّي الرّكيزة الأساسية في هذه النظريّة، كونه المسؤول عن عمليتي التّأويل والتّفسير، بالاعتماد على وعيه وما له من مرجعيات وخبرات سابقة، ليتحدث بعدها عن مراحل التّلقّي، ويشير إلى أهمية ثقافة المتلقّي في عملية التّلقّي، والّتي تختلف باختلاف العوامل المحيطة به، كما يشير إلى أنّ النّصوص ليست كبعضها البعض، فمن الواضح إلى الأقل وضوحا، فليس كلّ متلقّي قادر على فهمها، ليصل بعدها للحديث عما جعله يخوض في تجربة هذا الكتاب، حيث يصرح في مقدمته أنّ ما ألهمه كان تلك العلاقة الّتي تجمع بين النّص وقارئه، فبدأ اهتمامه من خلالها بنظرية التّلقّي، فراح يبحث عن كلّ ما يتعلق بها، لكنه ينبه أيضا لأمر مهم والّذي يتمثل في غياب مشاركة النّقد العربي القديم في

الخلفيات فبعدما ألهمته هذه النّظريّة وراح يبحث في مصادرها لم يجد ولو إشارة عن مساهمة النّقد العربي القديم في وضع أسس لها، بعدها يشير إلى أهميّة بحثه هذا منها: أنّه يحاول أن يرفد سلسلة الدّراسات الّتي وضعت لفهم أسس نظريّة الأدب في النّقد العربي القديم، ثم يذكر العقبات الّتي واجهته، ثم الدّراسات القريبة من موضوع بحثه، ليأتي الدّور على المنهج المتبع، والّذي تمثل في المنهج الوصفي وأدوات المنهج المقارن، لكنه لم يستعمل المنهج التّاريخي ويرد ذلك إلى « عدم وجود مفهوم واضح للتلقي يساعد على تتبع أسسه ومعطياته وتطوره التاريخي في النقد القديم »[1] فصحيح أنّ الإشارة للتّلقّي موجود وكذا الاهتمام بالمتلقّي لكن الحديث عن وجود نظرية فعلية للتّلقّي في ذلك العصر فيه نوع من المغالطة لكن الغاية من البحث تبقى محاولة لرسم ملامح التّلقّي في النّقد العربي القديم، بعدها يبين أقسام بحثه، وفي الأخير يذكر هدفه المرجو والّذي تمثل في الكشف عن النظريّة النّقديّة والأدبيّة عند العرب في القرن الرّابع الهجري، راجيا أن يكون قد أخلص في دراسته.

أمّا بالنّسبة لرأيي الشّخصي حول هذه المقدمة فإنّي أراها مقدمة خاضعة لشروط المقدمة الأكاديميّة، ويتضح ذلك من خلال ما وظفه فيها من عناصر مثل: الإحاطة بالموضوع، وذكر الصّعوبات، والدّراسات السّابقة، وذكره لأقسام الدّراسة وما إلى ذلك.

2.3. دراسة الفصول المكونة للكتاب:

قبل الفصول، وبعد المقدمة مباشرة يأتي **المدخل** والمعنون بـ "**مدخل لنظريّة التّلقّي**" وهو مكون من ثلاث عناوين رئيسية:

[1] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص9.

أوّلها: "مقدمة في تاريخ النّظريّة الفكري"، حيث يبدأ حديثه عن النّقلة النّوعية الّتي عرفها التّوجه النّقدي، نحو أقطاب العمليّة الإبداعيّة ، فقد راح النّقد الحديث يولي أهميّة بشروط الإنتاج وأدوات التّلقّي، وهو ما مهد لظهور الفرضيات الخاصة بالقارئ، لتتطور فيما بعد وتظهر في صورتها المتكاملة رفقة رواد مدرسة كونستانس الألمانيّة، معتمدة على مجموعة من الرّوافد المعرفيّة والفلسفيّة، لتشكل ما يعرف حاليا بنظريّة التّلقّي، حيث ساهم في إثرائها خاصة "هانس روبيرت ياويس"، و"فولفاجانغ إيزر".

فهذه المدرسة « قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن – التاريخ– وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص »[1]، فقد حاولت وضع النّصوص في سياقها التّاريخي، فهي غير مرتبطة لا بمتلقّي، ولا بزمن معين، فالعمل الإبداعي الواحد يستقطب ألاف المتلقّين، بعدها يتحدث عن العامل الإيديولوجي والّذي تمثل في كون المناهج النّقديّة قد ركزت على جانبين، إمّا الجانب المنتج ،أو الإنتاج في حد ذاته، فجاءت نظريّة التّلقّي لتكون الطّرف الثّالث، يقول "مراد حسن فطّوم": « لقد أرادت جمالية التلقي أن تكون طريق ثالثا، وسطا بين الجمالية الماركسية والشكلانية"»[2]، حيث بالنّسبة للماركسيّة « تقوم هذه النظرية التي اشتهرت بالشيوعية (كما بأسماء أخرى منها التفسير المادي للتاريخ) على القناعة الأساسية التالية، وهي أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية »[3]، فالماركسيّة أساسا هي نظريّة في الاقتصاد السّياسي انتقلت إلى الأدب والنّقد لاحقا، حيث يغلب عليها الطّابع الإيديولوجي، أمّا الشّكلانيّة فإنّها تعتمد « في تحليلها على الوصفية/ الشبه– إحصائية/ تراكيب الأعمال الشاعرية/ بنيات العمل، كما تضع (الشكلانية)، الروسية مبدأ الالتصاق

[1] مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص، ص 15–16.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] ميغان الرويلي، سعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص 323.

بالنص الأدبي، من منظور بنيوي، يعالج الشكل، كمجموعة وظائف»[1]، وجاءت كرد على الماركسيّة، فهي على النّقيض، نقلت الاهتمام نحو النّص، بعدها يواصل المؤلف حديثه عن نظريّة التّلقّي والمتلقّي، فالتّلقّي يختلف من زمن لآخر وكذا بالنّسبة للأدوات الإجرائيّة الخاصة بالمتلقّي.

بعدها يصل إلى تحديد مفهوم للتّلقّي حيث يعرفه بقوله « فالتلقي هو البحث عن قنوات التواصل، بمقدار ما هو بحث عن ملء الفراغات، وكسر أفق التوقع، إنه تعريف آخر للجمالية يعنى بنشاطات الإنتاج، ومكونات النص، فالتلقي هو فاعلية بناء وإنتاج، بمقدار ما هو مفعولية قراءة، والقارئ يسعى لإعادة تركيب النص، وإغنائه بفهم جديد»[2]، فالقارئ في عمليّة تواصل مع النّص من خلال ما يقوم به من استنطاق لكلماته، وتأويل ، وتفسير، وملء للفراغات النّصيّة، فهو يتلقّى العمل الإبداعي ليعيد إنتاجه وفق وجهة نظره وطريقته الخاصة، في زمنه الخاص، فالنّص الأدبي صيرورة نوعية تكون وفق اتجاهين « في علاقته بالشروط المنتجة له الشروط المتحكمة في إنجازه، وفي علاقته بنتيجته، أي النموذج الذي يحققه. والمظهر الثاني بالطبع هو الذي يكتسي أهمية وذلك لارتباطه بفعل التلقي»[3]، أي في علاقته مع ما يحيط بيه، وما يحققه هذا النّص من تأثير في المتلقّي وهو ما يهمنا.

كما يتحدث في هذا الجزء عن أصول هذه النّظريّة، فهي عبارة عن تطور لنظريات فلسفيّة، ومعرفيّة سابقة، مثلها مثل باقي النّظريات النّقديّة الأخرى فنجد بوادر الاستجابة الجماليّة مع الفيلسوفين اليونانيين " افلطون" و "أرسطو" في حديثهما عن المحاكاة حيث لكلّ منهما وجهة نظره الخاصة على الرّغم من تشاركهما في المنظور المثالي حيث « يؤمن بوجود عالم خارجي، أما وجوده فهو إنعكاس ذهني في تصورنا. فهو الذي سمّاه المثل. والعالم العقليّ عنده هو الحقّ، أمام

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص129.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص17

[3] المرجع نفسه، ص17.

العالم المحسوس الذي هو أشبه بالظلال »[1]، فـ "أفلطون" يرى العالم مقسم إلى قسمين: عالم مثالي، وعالم واقعي محاكي للعلم المثالي، وبالتّالي فإنّ الفنان عندما يحاكي فهو يحاكي ما هو محاكى أصلا، كما يشير "مراد حسن فطّوم" إلى أنّ نظريّة الكهف والظّل عنده تعطي رأيه بشكل واضح في التّلقّي، أمّا " أرسطو" فيرى أنّ الشّاعر لا يحاكي ما هو كائن بل ما يمكن أن يكون، فالطّبيعة في نظره ناقصة والفن هو من يتمها، كما يؤثر الفن في المتلقّين من خلال وظيفة التّطهير الّتي يقوم بها، والّتي تظهر في شكل تأثر نفسي، حيث يرى "مراد حسن فطّوم" أنّ مفهوم التّأثير هذا قريب بما يعرف حاليا بـ"أفق التّوقع"، و"المسافة الجماليّة" عند "ياوس"، فالفن عند "أرسطو" يحمل وظيفة تتمثل في التّأثير على المتلقّي، ومبدع هذا الفن يسعى جاهدا ليبلغ هذه الغاية، وبالتّالي فإنّ "أرسطو" قد أولى عناية بكلّ عناصر العمل الفني، بعد هذا يتحدث عن جدل السّفسطائيين بين الظّن والحقيقة، حيث قاموا بوضع المتلقّي في جانب الظّن، وسعوا لإقناعه، وكان هذا أوّل طريق للاستجابة، فالمتلقّي يستجيب من خلال النّجاح في إقناعه، ليواصل التّلقّي تطوره مع "لونجوس" وأستاذه "هوراس" من خلال ما جاءوا به من مصطلحات كمصطلح اللياقة ، والّذي يراه "مراد حسن فطّوم" أنّه يوافق المعنى الآتي عند العرب موافقة الكلام لمقتضى الحال، إضافة لمفهوم السّمو المتعلق بالمتلقّي، وقد تطور هذا المفهوم في الأفلطونيّة الحديثة من خلال تصور صوفي فلسفي من خلال ما يعرف بنظريّة الفيض، وقد « تأثر به أكثر المتصوفة المسلمون. إنه يعطي أهمية للحواس في الاستجابة فالجمال يتبين أولا لحاستي البصر والسمع »[2] فهنا جلّ التّركيز على الاستجابة من خلال الحواس، خاصة البصر والسّمع، ليواصل التّلقّي رحلته في العصر الوسيط مع "أغستسن" من خلال التّأمل.

[1] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص757.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص 22.

ليستعرض في الأخير تاريخ النّظريّة الفكري، وأهم المدارس الّتي تأثرت بها نظريّة التّلقّي بشكل مباشر مع بعض الباحثين والفلاسفة القدماء أمثال "ديكرو"، و " كانت"، و"هيغل"، ويرى "مراد حسن فطّوم" أنّ أهمها: علم الجمال، والنّقد الأدبي، ليصل إلى مدرسة كونستانس، والّتي اعتمدت على خلفيات معرفيّة، وفلسفيّة لتخرج لنا بنظريّة متكاملة في النّقد الأدبي، والّتي ذكرها هذا الباحث تحت عنوان أهم المدارس الّتي أثرت في نظريّة التّلقّي ضمن هذا المدخل، ويبدأ بـ: الشّكلانيّة الرّوسية، حيث يرى أنّ مساهمتهم في هذه النّظريّة كانت من خلال اهتمامهم وتأكيدهم على الخاصيّة الجماليّة للأدب ومنهجهم المتبع في تحليل الأعمال الأدبيّة بعد تلقيها، ليتحدث بعدها عن الظّروف الّتي نشأت فيها وأهم أعمالها، ومبادئها ولعل أبرز ما جاءت به مصطلح الأدبيّة « وليس موضوع علم الأدب عند (ياكبسون)، هو الأدب، بل هو(الأدبية)، أي ما يجعل من عمل، عملا أدبيا، ويضعف من مبدأ السببية مباشرة، بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي، مما يسمح، بتفسير دوافع الإنتاج، لا الإنتاج ذاته»[1]، فقد سعوا لدراسة الأعمال الأدبيّة دراسة داخليّة محايثة، فما يهمهم هو تلك الخصائص الّتي تجعل من العمل عملا أدبيا، وتعد « الأدوات اللغوية، هي العنصر المركزي في العمل الأدبي، وهو ما ينبغي على الناقد تحليله، ومعرفة العمليات التي تجعله أدبا، وتؤدي بالقارئ إلى الدهشة والغرابة»[2]، فهنا يرى " مراد حسن فطّوم " ارتباطا للشّكل بعمليّة التّلقّي، فشكل العمل الأدبي، ولغته الفريدة من نوعها هي ما يجعله محل اهتمام بين المتلقّين، حتى" ياوس" تأثر بما جاءت به الشّكلانيّة، «إلا أنه يرى أن الشكلانيين الروس لم يستطيعوا بناء نظرية للتلقي، بمفاهيم تهتم بالقارئ قبل النّص »[3]، فهم وقبل كلّ شيء قد جعلوا النّص محور الاهتمام لديهم، وبعزله عن أي مرجع خارجي، لكن ما قامت به من إبراز للجماليّة

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص32.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص27.

الّتي تكمن في لغة النّص، والعناصر الدّاخلية قد لفت الانتباه هو الآخر إلى الشّخص الّذي يعود له الفضل في اكتشاف مكامن هذا الإبداع، والّذي يتمثل في التّلقّي.

أمّا الظّاهراتيّة: فقد كان لها نصيب هي الأخرى من التّأثير في نظريّة التّلقّي مع مؤسسها "رومان إنجاردن"، فقد كان لها صدى واسع لدى رواد النّظريّة أمثال: جونثان كلر، فولفاجانغ إيزر، ستانلي فيش، وهانس روبيرت ياوس، ف "مراد حسن فطّوم" يرى وجود تشابه بين كلّ من الفلسفة الظّاهراتيّة ونظريّة التّلقّي فيقول:« فنظرية التلقي، مثل الظاهراتية، تؤكد العلاقة بين النص والقارئ، وبمعنى فلسفي بين الذات والموضوع »[1]، فنظريّة التّلقّي تؤكد على العلاقة بين النّص والقارئ من منظور نقدي، أمّا الظّاهراتيّة فتنظر إلى العلاقة بين الذّات والموضوع من منظور فلسفي، كما يتحدث عن نظريّة المستويات الخاصة بـ "إنجاردن"، والّتي يراها تقترب من نظرة قدامة بن جعفر الشّكلية، عندما قسّم العمل الأدبي إلى مستويات، على أنّه يوجد اختلاف يكمن في « أن شكلية قدامة تهدف إلى الحكم، في حين تؤدي نظرية المستويات إلى عملية الوعي»[2]، فتأثّير الفلسفة الظّاهراتية تتمثل في ما قام به "إنجاردن" من لفت الانتباه نحو الأفعال الّتي تتم أثناء عمليّة القراءة، من ربط بين مستويات النّص والبحث عن المسكوت عنه، وملء لمواقع اللاتحديد، والّتي تطورت مع "إيز" لملء الفراغات.

أمّا سوسيولوجيا الأدب، فتقترب أيضا من نظريّة التّلقّي، فالنّقد الاجتماعي هو الآخر قد ركز على المتلقّي من خلال توجيهه للأدب نحو التّعبير عما يجري في المجتمع، فقد ركز على المتلقّي من خلال توجيهه للأديب نحو التّعبير عمّا يجري في المجتمع وأحواله، وإرضاء المتلقّين من خلال وضع شروط ينبغي على المبدع الالتزام بها في نصّه حتى يبدوا بالطريقة الملائمة،

[1] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص29.

فالأدب ينبغي عليه أن ينطوي على رسالة اجتماعيّة ينقلها لهؤلاء النّاس، حتى يؤثر فيه بالطّريقة المرجوة.

نصل لآخر عنوان" أعلام مدرسة كونستانس" ونبدأ مع "هانس روبيرت ياوس" حيث أنّ أبرز ما يميز نظريته حول التّلقّي انطلاقه من قضية التّاريخ الأدبي، وكأن التّلقّي يصبح بمثابة صيرورة تاريخيّة، فبمجرد نزول العمل الأدبي، وتحليلها وفق طريقة معينة فهذا لا يعني أنّه سيتوقف عند ذلك، حيث أنّ الأزمنة تتعاقب، ويختلف المتلقّين، وتختلف أدواتهم وطرقهم، كما يشير إلى عمليّة التّفسير والّتي تعتمد أساسا على المتلقّي، كما يشير إلى اجتهاد ياوس « في كشف دور القراءة والتلقي في تجسيد الأدبية وتحقيقها ومن ثم كان تاريخ الأدب هو تاريخ القراءة . أنجز هذه المهمة من خلال خطوتين: أ- مناقشة جوانب النقص في الاقتراحات النظرية التي عالجت تاريخ الأدب...ب_ تحديد مفهومين إجرائيين كبيرين في بناء جمالية التلقي هما المتلقي وأفق التوقع وبيان دورهما في تاريخ الأدب»[1]، حيث أنّ الخطوة الأولى تمثلت في شكل انتقاد لما سبق من معلومات حول بعض النّظريات القديمة كالشّكلانيّة، فعلى الرّغم من اهتمامها ببعض الجوانب الّتي تخص المتلقّي، إلا أنّها أهملته في حد ذاته، أمّا التّلقّي، وأفق التّوقع، فكما هو معلوم المتلقّي غني عن التّعريف، وأفق التّوقع يعتبر بمثابة معرفة مسبقة يحملها المتلقّي ويتسلح بها، قبل تلقّيه لأي عمل إبداعي كان، ويتشكل أفق التّوقع من ثلاث عوامل« أولا: من خلال المعايير المألوفة في كتابة جنسي أدبي ما

ثانيا: من خلال العلاقات الخفية بالأعمال الأدبية المعروفة أدبيا وتاريخيا

[1] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص33.

ثالثا: من خلال التعارض بين العالم القصصي والواقع، أي بين وظيفة اللغة الشعرية ووظيفة اللغة العلمية»[1]، فهذه المعرفة المسبقة الّتي تحدثنا عنها تتشكل من خلال العوامل المذكورة، فالمتلقّي ومن خلال تلقّيه الدّائم والمستمر للأعمال الأدبيّة تتشكل لديه خبرة بالأجناس الأدبيّة والموضوعات، والقدرة على التّفريق بين اللّغة التّخييلية المستعملة في النّصوص الإبداعيّة، وبالنّسبة لأفق التّوقع لدى المتلقّي، قد يطابق ما هو موجود في النّص وقد يخالفه، فإذا خالف النّص أفق التّوقع لديه، فنحن هنا أمام خيبة أمل المتلقّي، وكسر لهذا الأفق، ومنه يتشكل ما يعرف بالمسافة الجماليّة الّتي لا تنفصل عن أفق التّوقع، فهي « المسافة الفاصلة بين أفق الانتظرات المعطى وبين ظهور العمل الجديد، وبعبارة أخرى هي المسافة الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل (...) وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات . وعلى هذا الأساس ستكون جمالية العمل مرهونة بمدى كسر العمل لأفق انتظارات وتوقعات القارئ، أي بمدى خرقه وخيانته لهذا الأفق»[2]، فالقارئ يحمل عدته القرائية الّتي سبق وأن تشكلت لديه، وهو ما أسميناه أفق التّوقع، وبمجرد تلقّيه لأعمال أدبية أخرى يكون في حالة اختبار لمدى مطابقة أفق توقعه لما هو موجود في النّص المعروض أمامه، أو أنّه أمام خيبة أمل جراء كسر هذا الأفق.

أمّا فولفاجانج إيزر، فقد اختلف عن "ياوس"، ولعل أبرز ما جاء به مصطلحي القارئ الضّمني، وملء الفراغات، حيث يقول "إيزر" ضمن تحديده لمفهوم القارئ الضّمني:« إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات، التي تسبّبها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدّد، مسبقا بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه، نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن، القارئ الضمني... إنه تركيب لا يمكن مطابقته مع

[1] سامي إسماعيل، جماليات التّلقّي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002م، ص94.

[2] نادر كاظم، المقامات والتّلقّي، بحث في أنماط التّلقّي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2003م، ص35.

أي قارئ حقيقي »[1]، فهو ليس بقارئ حقيقي، إذ ليس له وجود فعلي، فهو عبارة عن كائن مفترض، وجوده الوحيد يكمن ضمن بنيّة النّص، فالمبدع وقبل شروعه في الإبداع الأدبي يتخيّل مسبقا وجود متلقّي يتلقّى ما يكتبه، أمّا بالنّسبة لملء الفجوات فيعود ذلك لكون أنّ النّص « يتكون من البياضات التي يجب على القارئ ملؤها. وبالطبع فإن هذه البياضات لا يمكن أن تملأ من طرف النسق نفسه؛ وبالتالي فإنه يستتبع ذلك إنها لا يمكن أن تملأ إلا من قبل نسق آخر، ومتى سدّ القارئ الفراغات بدأ التواصل. وتعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقات بين النص والقارئ »[2]، فلا أحد غيره قادر على سدها، حتى النّص نفسه لا يمكنه ذلك ما يجعله في حاجة إلى نسق آخر يتمه، ويسمي إيزر العمليّة الّتي تحدث بين النّسقين بعملية التّواصل، وتمثل الفراغات المحرك الرئيسي لها، كما يشير" مراد حسن فطّوم" إلى وجهة النّظر الجوالة « وهي تكشف الطريقة التي يكون فيها القارئ حاضرا في النص، فعندما نقرأ نصّا فإن مشكلنا الأول هو أن النص بكامله لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة، بل درك من خلال وجهة النظر المتحركة التي تتجول في النص الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة في المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة »[3]، فالنّص لا يدرك ككلّ متكامل، بل يدرك عبر مراحل ومستويات متفرقة، وحسب وجهة نظر المتلقّي، والّتي تختلف من متلقّي لآخر.

أمّا **الفصل الأوّل** فقد جاء بعنوان "**مناهج القراءة عند نقاد القرن الرّابع الهجري**"، ويحتوي على ثمانية عناوين رئيسية، أوّلها مقدمة إلى مناهج القراءة عند نقاد القرن الرّابع الهجري وهو مكون من جزئيين:

---

[1] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، نشر وتوزيع مكتبة المناهل، المغرب، ص، ص 29-30.

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص 36.

أوّلها مدخل إلى نقد القرن الرّابع الهجري، حيث يشير إلى النّقلة النّوعية الّتي شهدها النّقد مع بداية القرن، كتأثره بالثّقافات، فقد « ازدهرت الحياة الثقافية في هذا العصر ازدهارا كبيرا، وتلاقت في الحواضر الإسلامية شتى الثقافات التي تمثل حضارات الأمم العريقة في العلم والثقافة»[1]، فقد توسعت الدّولة الإسلامية، والتقت مع حضارات أخرى كالفارسيّة، والهنديّة، واليونانيّة، وتأثر النّقد بما سبقه من الدّراسات العربيّة، كما راحوا يحاولون إبعاده عن الأحكام الذّوقية الغير معللة، في محاولة للدّفع به نحو الطّابع العلمي، كما اختلفت النّظرة إلى الشّعر حسب المجال، وتعدد اتجاهات النّقاد في هذا القرن، متأثرين بالقضايا النّقديّة، فساروا في اتجاهين فريق يحمل ثقافة عربية بحتة، وآخر ينهل من الثّقافات المجاور، و"أحمد أمين" هو الآخر يرى نفس الشّيء فيقول:« ولو تتبعنا ما روي لنا من النقد في هذا العصر لرأيناه متجها اتجاهين أو سائرا على نمطين»[2]، فقد أجمع النّقاد على هذا الرأي، كما أنّ النّقد في هذا العصر قد نال القسط الأوفر من التّأليف، حيث يقول "مراد حسن فطّوم":« إن كثرة النقاد في القرن الرابع، وتنوع مؤلفاتهم ومراجعهم الثقافية، بالإضافة إلى الإفادة من آراء من سبقهم من النقاد، أدت إلى تميز النقد»[3]، فهنا نلتمس فكرة أنّ مؤلفات، ونقاد هذا القرن كثر، إلا أنّ "صلاح فضل" له رأي آخر فيقول:« وقد كان لدى الباحثين انطباع عام ومبهم بأن مفصل القرنيين الثالث والرابع الهجريين يمثل العصر الذهبي الأول للثقافة العربية، خاصة في الإنتاج الأدبي والنقدي، دون أن يقوم دليل ملموس على ذلك» [4] فهو ينفي وجود دليل واضح حول حقيقة وفرة التّأليف الأدبي والنّقدي في هذا القرن، وقد توصل إلى ذلك من خلال العمليّة الإحصائيّة الّتي قام بها فيقول:« وقد أتيح لي بصفة شخصية خلال

[1] مصطفى عبد الرحمان ابراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، ص129.

[2] أحمد أمين، النّقد الأدبي، ص379.

[3] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص43.

[4] صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص175.

الإسهام في التحضير لموسوعة أعلام العلماء العرب والمسلمين التي تعدها المنضمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أن أتبين المشهد بتفاصيله الإحصائية الدقيقة »[1]، لكن يبقى مجرد رأي خاص به إذ لا يمكن إنكار حركة التّأليف الّتي نشطت في العصر العباسي مقارنة بالعصور الأخرى، ليواصل حديثه عن النّقد هذا القرن وما ميزه من اهتمام بعناصر العمليّة الإبداعيّة، إضافة إلى إشارته للمؤلفات النّقديّة الّتي عنيت بدراسة إعجاز القرآن، والأهميّة الّتي حظيت البلاغة بها، ليختم حديثه بالمتلقّي، وكيف أولو عنايتهم به.

أمّا عن الجزء الثّاني فعنوانه "التّلقّي ومناهج القراءة عند نقاد القرن الرّابع"، حيث يشير إلى أنّ البحث في المؤلفات النّقديّة عن طرق القراءة فيها يفتح المجال لفهم آليات الاستقبال الأدبي وأدواته، إضافة إلى المتلقّي، فعلى حد قوله فقد « وظّفوا ثقافتهم النقدية، للنظر إلى العمل الأدبي كاملا، دون إغفال طرف من أطرافها، بل إنهم أكدوا غائيته، وأهمية المتلقي فيه. وقد مثّل كلّ ناقد من نقاد القرن الرابع، اتجاها من اتجاهات الذوق العام في التلقي»[2]، فقد كانت لهم عناية مبكرة بالمتلقّي دون إغفال للعناصر الأخرى، لكنها لا ترقى لمستوى النّظريّة الفعلي، كما يبين الطرق الّتي سلكها النّقاد في مؤلفاتهم حتى كان للمتلقّي صدى فيها، كمحاولة توجيه الشّعراء وفق ما يرووق لأذواق المتلقّين، لكن وعلى الرّغم من هذا إلا أنّ "مراد حسن فطّوم" يرى أنّ« الحديث عن وجود منهج واضح ينظم عملية التلقي، في نقد القرن الرابع الهجري، هو حديث فيه الكثير من المبالغة، ويسعى لإقحام تلك النظرية في قلب الآراء النقدية القديمة، سعيا لإيجاد أصول لها في نقدنا...»[3]، فالقول بوجود منهج واضح المعالم لدى نقاد القرن الرّابع الهجري، يرى فيه "مراد حسن فطّوم" نوع من المغالطة، إضافة لمحاولة إيجاد أصول للنّظريّة آن ذاك، فصحيح أنّ القول بوجود

[1] صلاح فضل، مناهج التنّقد المعاصر، ص175.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص47.

[3] المرجع نفسه، ص49.

نظريّة فعليّة مغالطة، وأنا أوافقه في ذلك، لكن النّقطة الثّانية حول إيجاد أصول لها غريب أمرها، فهو بقوله ذلك يناقض نفسه، كونه يحاول التّأصيل لهذه النّظريّة، وهناك أكثر من دليل على ذلك، أوّلها عنوان كتابه "التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري"، ما ذكره أيضا في المقدمة، وما سنجده في فصول الكتاب فيما بعد.

ينتقل بعدها للحديث عن النّقاد العرب ومناهج القراءة عندهم ونبدأ مع "ابن طباطبا ولذة النّص"، يشير بداية لبعض المعلومات الّتي تخصه و كتابه عيار الشّعر، وما يحويه من قضايا، لكن ما يهم هو الإشارة إلى المتلقّي، أمّا عن منهج "ابن طباطبا" فيرى "مراد حسن فطّوم" أنّه يدعى لذة النّص، ولعل هذا المنهج يعيد لنا ما قاله "رولان بارث" « إن نص اللذة: هو النص الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة »[1]، فالنّص الّذي يحوي لذة، هو الّذي تكون قراءته مريحة، فاللّذة بمعنى المتعة، والقارئ إذا شعر بالمتعة تجاه النّص استطاع أن يغوص في أعماقه، والوصول إلى معناه، كما أنّ "ابن طباطبا" يولي اهتماما بالمتلقّي في حديثه عن ما يروق للنّفس وما تنفر منه، كما يرى أنّ "ابن طباطبا" يحمّل النّص مسؤولية إدارة الحوار الجاري بين النّص والذآت المتلقية، فنجده يركز على الشّعر من خلال إبداء مفهومه، وكيفية صناعته، فيقول في صناعة الشّعر:« فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محّص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته»[2]، فهنا يبين للشّاعر الطّريقة الّتي ينبغي أن يسلكها في شعره حتى يروق للمتلقّي، ويواصل حديثه عن الطريقة الّتي يؤثر بها النّص في متلقّيه وما على الشّاعر

[1] رولان بارث، لذة النّص، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، سورية، ط1، 2000،ص39.
[2] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص11.

إلا أن يتبعه يقول "ابن طباطبا" في هذا الصدد:« فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا »[1]، وهنا يتضح أنّ صناعة الشّعر وفق مراحل يبينها للشّاعر، فتروق للسّامع إن طابقتها، والعكس، فهو يقر بوجود حوار قائم بين النّص ومتلقّيه، والنّص هو من يتحمّل مسؤولية إدارة هذا الحوار، من خلال القناة المتمثلة في الفهم، والّذي لا يكون إلا بالحسن والجمال، فإذا لم تتوفر هاتين الصّفتين في النّص، لن يتمكن النّص بتاتا من التّأثير في المتلقّي، فالنّص الّذي لا يحقق اللّذة، ولا يستهوي متلقّيه بجماله لن يسعى المتلقّي بطبيعته نحو فهمه.

كما يرى "مراد حسن فطّوم" أنّ المتلقّي قبل شروعه في عمليّة التعمق والولوج داخل النّص يجب المرور عبر أمرين أوّلهما الأثر الّذي يحدثه النّص، حيث يرى أنّه قد تجاوز التّلذذ إلى الأثر النّفسي مثلما كان الحال عند "أرسطو"، أمّا عن القضية الثّانية فتتمثل في التّوافق بين أفق التّوقع وأفق النّص، بعدها ينتقل للحديث عن النّص الجميل، فيبين لنا فيه كيف أنّ "ابن طباطبا" قد وضع مقومات للنّص الجميل، حتى يتمكن من التّأثير في المتلقّي، ويجعله يتلذذ به، وقد اختصرها "مراد حسن فطّوم" في ثلاث عناوين أوّلها: الاعتدال:« يؤدي إلى وضع حدّ للتشبيه الجميل، وهو التشبيه الصادق»[2]، ويشرح ذلك بالتّفصيل، ويبين الأوجه الّتي يأتي عليها، ثم الانسجام: يقصد به أنّ النّص« يتألف من عدد ما من العناصر، تقسم فيمال بينها شبكة من العلاقات الداخلية التي تعمل على إيجاد نوع من الانسجام والتماسك بين تلك العناصر»[3] فهو التّرابط الدّاخلي للعناصر المشكلة

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص13.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص58.

[3] سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الأداب، مصر،ط1، 2005م، ص94.

للنّصوص، كما أنّ "ابن طباطبا" يتحدث عن الانسجام الّذي ينبغي أن يكون بين اللّفظ والمعنى فيقول:« وإذا قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسدا وروحا. فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمّل في محاسنه، والمفترس في بدائعه، فيحسه جسما ويحققه روحا، أي يتيقنه لفظا، ويبدعه معنى»[1]، فهو يشبه ثنائية اللّفظ والمعنى، بثنائية الجسد والرّوح، والانسجام عنده لا يكمن فقط في اللّفظ والمعنى، بل نجده بين الوزن والقافية ، وكلّ عناصر النّص، أمّا الوحدة فتجمع بين المقومين السّابقين.

ينتقل بعد ذلك للحديث عن" قدامة بن جعفر" تحت عنوان " قدامة بن جعفر وتشريح النّص الأدبي"، حيث بالنّسبة لمنهجه فهو عقلي نتيجة تأثره بالفلسفة، والمنطق اليونانيين، كما أنّه قريب من منهج الجماليين الشّكليين في اهتمامهم بالنّص في حد ذاته، فقد اهتم هو الآخر بمكونات الشّعر الدّاخلية فيقول:« العلم بالشعر ينقسم أقساما فقسم ينسب إلى علم عروضه... ووزنه، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به وقسم ينسب إلى علم جيده من رديئه»[2] ، فهنا يبين لنا مكونات الشّعر الّتي ينبغي أخذها بعين الاعتبار، والّتي نرى أنّها لا تخرج عن النّص الشّعري، فهو يبين الطّريقة الّتي يجب أن يقرأ بها النّص الشّعري لكنه لا يهمل المعنى، فقد جعل له قسم كباقي الأقسام، لكن "مراد حسن فطّوم" يرى في ذلك استكمالا حيث يقول:« وعلى الرغم من أنه يعد المعنى مكونا أساسيا للنص، ويغوص في البحث عن قانون يحكمه، إلا أننا نراه يستتبع ذلك بغية استكمال بحثه عن الحسن، ووضع المعنى بين حدي الجودة والرداءة »[3]، فهذا كان رأيه حول إدراج المعنى ضمن العناصر الشّعريّة الّتي ينبغي على النّاقد مراعاتها في نقدهم، لينتقل بعدها إلى

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص126.

[2] أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، طبع في مطبعة الجوانب، قسطنطنية،ط1، 1302، ص2.

[3] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص63.

خطوات الحكم الجمالي، وأوّلها تشريح النّص والّذي يتضح أنّه يعتمد على عمليّة تفكيك النّص إلى مكوناته، والّذي يرى "مراد حسن فطّوم" أنّه يتضح «انطلاقا تعريفه الشعر بأنه قول موزون ومقفى يدل على معنى»[1]، يأتي بعدها تركيب الائتلاف فلو قلنا ائتلاف اللّفظ والمعنى فنحن نقصد توافقهما وترابطهما فـ « اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم؛ يضعف بضعفه ويقوى بقوّته»[2]، فالعلاقة بينهما علاقة طردية، والائتلاف أنواع، بعده تأتي المفاظة، والّتي تحمل عدة معاني من بينها أنّ :« المفاضلة تكمن بالتناسب بين الشعراء في الغرض والموضوع والزمان والمكان والأحوال والعيات المسببة للقول»[3] فـ "مراد حسن فطّوم" يرى أنّ الائتلاف لا يكفي بل ثمة أمور أخرى، فـ « التلقي وفق منهج قدامة الجمالي، أن يقوم المتلقي بالمفاضلة بين الألفاظ، والأوزان، والمعاني، والقوافي، بهدف الوصول إلى الحكم الجمالي»[4]، كما يرى أنّ المفاضلة بين النّعوت هي ما يسهل العمليّة، ليصل للحكم وهو « مفهوم نقدي يصل إليه النقاد حول أثر أدبي أو فني»[5] ، لننتقل إلى "الفرابي والتّخييل" رغم كونه فيلسوفا، إلا أنّه اهتم بالشّعر في إحدى بحوثه، وقد غلب الطّابع الفلسفي على نظريته، حيث يفسّر العمل الأدبي وفق مفهومين أساسيين هما المحاكاة والتّخييل، حيث أنّ المحاكاة « مفهوم يوناني الأصل–mimesis،أرسى أرسطو مبدأ المحاكاة،حين ذهب إلى أن المأساة هي محاكاة الفعل، وكذلك سائر الفنون. لكن المحاكاة عنده ليست مجرد مطابقة وتقليد، بل تستتبع اختيارا وترتيبا وعرضا»[6]، فالمحاكاة عند "أرسطو" تختلف عن المحاكاة عند "أفلطون"، أمّا التّخييل فقد جاء في المعجم المفصل في الأدب أنّ التّخييل بمعنى التّورية «هي

[1] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص65.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص12.

[3] ابراهيم محمد الحميداني، فاتن طه الحاج يونس، المصطلح في الخطاب النّقدي الأندلسي بين الإتباع والإبداع، دار الكتب العلمية، لبنان، ص 426.

[4] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص72.

[5] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص375.

[6] المرجع نفسه، ص767.

أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان، أحدهما غريب غير مقصود، ودلالة الفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد مقصود، ودلالة اللفظ عليه خفيّة. فيوهم السامع أنه يريد المعنى القريب، وهو إنما يريد المعنى البعيد بقرينة تشير إليه، لا يكشفها إلا الفطن. ولأجل هذا سميت التورية إيهاما وتخييلا»[1]، أمّا عن القوة المشتركة بين كلّ من المبدع والمتلقّي فتسمى القوى المتخيلة، حيث تتجسد لدى المبدع في إنتاجه للصور، أمّا المتلقّي فتتمثل في إعادة إنتاج الصّور وفق تصور جديد خاص به، فالنّزعة الفلسفيّة واضحة لدى " الفرابي" في تمييزه بين الشّعر، والخطابة من خلال هذه التّصورات.

بعدها نجد عنوانين فرعيين ضمن هذا العنوان الرّئيسي، أوّلهما التّلقّي والتّخييل، حيث يشير إلى أنّ الأداة الأساسية المعتمدة عند كلّ من المتلقّي والمبدع هي التّخييل، أمّا عن القول الشّعري فهو محاكاة، إضافة لكون الأدب يثير حواسا أخرى غير السّمع، فالفنان لا يحاكي ما هو موجود في الواقع، بل يتجاوزه بإدخال ما يحسه، ويتصوره ،فتصور "الفرابي" شبيه بمحاكاة "أرسطو"، ثم ينتقل إلى أدوات التّخييل، والّتي تعد الصّورة أهم أدواته، من تشبيه، واستعارة، فقد كان جلّ تركيزه على ما يرتبط بالمحاكاة، والتّخييل، ما جعل "مراد حسن فطّوم" يرى أنّه أهمل باقي المكونات الّتي لا تتصل بالمحاكاة، لينتقل للاستجابة والّتي يركز من خلالها على المتلقّي، كما أنّه لا يكتفي بالوظيفة التّطهيرية للشّعر الخاصة بـ" أرسطو " ، فهو يرى أنّ الأقوال المحاكية« وسيلة دفاعية عند المتلقي تؤثر مباشرة في سلوكه»[2]، إضافة لهذا نجده يحمّل الفن أو الشّعر وظيفة السّعادة والتّأثير النّفسي، كما حاول إخضاع المحاكاة لضوابط أخلاقيّة، ما يذكرنا بـ" أفلطون".

أمّا الآمدي وقياس المسافة الجماليّة، فيبين منهجه، فقد اتبع منهجا معينا في موازنته الّتي قام بها بين الطّائيين، حيث حاول أن يكون موضوعيا، وهو ما يراه "حنا الفاخوري" بمثابة نزعة

[1] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص، ص 292-293.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص84.

جديدة فيقول « ينزع الآمدي في كتابه نزعة جديدة فهو يقول عندما يصل إلى الموازنة التفضيلية بين الشاعريين... فلا تطلبني أن اتعدّى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق»[1]، فالآمدي لم يبدي حكمه النّهائي حولهما، وبعودتي لكتابه وجدته يصرح قائلا « فأما أنا أفصح بتفصيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتّفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟»[2]، وهو ما أشار إليه "مراد حسن فطّوم" فقد اكتفى بالموازنة، متجنبا إبداء رأيه حولهما، تاركا المهمة للقارئ، حيث يقول:« ثم أحكم أنت حينئذ [إن شئت] على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والردئ»[3] ، فعنايته بالمتلقّي تظهر هنا في تحميله مهمة الحكم النّهائي.

كما يشير "مراد حسن فطّوم" إلى كون هناك من صنف مؤلف "الآمدي" ضمن التّيار البنيّوي، كما اعتمد على عمود الشّعر في موازنته، بعدها يتحدث عن القراءة عنده، فيذكرنا بمنهجه، واهتمامه بالمتلقّي، ورسم ملامحه، كما يشير لعدم ثقة "الآمدي" في حكم القارئ، حيث « لا يجعله منازعا للنّقاد منهم، والأئمة في هذه الصناعة، ولكي يحظى هذا القارئ العادي، المثقف بثقافة عادية بحكم صحيح، فما عليه أن يفعل إلا كما يوجهه الآمدي »[4]، فالآمدي قد وضع الخطوات، وما عليه إلا إتباعها ليكون حكمه صحيحا.

ينتقل بعدها إلى "الرماني وبلاغة النّص" فيفتتح الحديث عن كتابه " النّكت في إعجاز القرآن"، حيث يختار البلاغة للقياس بين إعجاز القرآن، والنّص الأدبي، فهي القاسم المشترك بينهما، أمّا التّلقّي فيرى"مراد حسن فطّوم" أنّه ينظر له من خلال البلاغة نفسها، ويتضح ذلك في

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي،ص762.

[2] أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص6.

[3] المصدر نفسه، ص6.

[4] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص 101.

مفهومه لها، حيث يقول:« وليست البلاغة إفهام المعنى لأنه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عيى ولا البلاغة أيضا تحقيق اللفظ على المعنى لأنه قد يحقق الفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر متكلف وإنّما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في حسن صورة من اللفظ»[1]، فللبلاغة دور في جعل المتلقّي يتأثر من خلال الجمال الّذي تضيفه للنّصوص الإبداعية، أمّا عن أدواتها فيذكر: الإيجاز، التّشبيه، الاستعارة، التّلاؤم، الفواصل التّصريف، التّضمين، المبالغة، البيان، فـ"الرماني" كغيره، اعتمد منهجا قرائي في كتابه، اتخذ من البلاغة سبيلا له، كما أنّ البلاغة تلعب دورا هاما في لفت انتباه المتلقّي، وجذبه نحو النّص، وهو ما جعل "مراد حسن فطّوم" يصفها بالقدرة البيانيّة الجماليّة الّتي تكمن في النّص، وتصل قلب السّامع.

أمّا "القاضي الجرجاني" فحاول اتخاذ موقف القاضي الحقيقي في وساطته، فاعتمد على الذّوق السّليم، ويراه المؤلف مشابها لما قام به الأمدي في موازنته، فيقول :« وعمله هنا يشبه عمل الآمدي في قياسه المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق التوقع، ولكنّ الجرجاني يركّز على حدّ النص، ويؤكد ضرورة الابتعاد عن الهوى، وهذا ما يميز منهجه»[2]، فكلاهما قد قارن بين الأشعار لكن" الجرجاني" ركز على النّص في حد ذاته ولم يتجنب إبداء حكمه القائم على الذّوق السّليم، أمّا عن منهج القراءة عنده فيقوم على أمرين هما النّظر إلى النّص، ثم رسم ملامح المتلقّي النّاقد المنصف المعتمد على الذّوق السّليم فهو يبين للقارئ أنّ عليه الانطلاق من النّص حتى يكون حكمه صحيحا.

[1] أبي الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، مكتبة الجامعة الملية الإسلامية، دهلى، 1934، ص1.

[2] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص116.

أمّا "أبو هلال العسكري" فهو من البلاغيين، وكالعادة يتحدث عنه وعن كتابه الأشهر، بعدها منهجه، حيث اهتم "العسكري" بالبلاغة، وأوجهها، ومالها من دور فعّال في الصّناعة الأدبيّة، فـ "مراد حسن فطّوم" يرى أنّ نظرة "أبي هلال العسكري" للمتلقّي مختلفة عن سابقيه، فهو لا يقحمه في عمليّة الحكم مثلما فعل "الآمدي" بل في صميم العمليّة الأدبيّة ويواصل "مراد حسن فطّوم" حديثه عن البلاغة عند "العسكري"، وما تعلق بها، أمّا المتلقّي فيقصد "العسكري" المتلقّي المثقف، بعد هذا ينتقل للحديث عن المتلقّي بين اللّفظ والمعنى، فيبدوا بداية أنّه ينتصر للفظ لكنّه يعود من جديد لحديث عن المعاني وما تحمله من جماليات، يقول:« إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدلّ عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ؛ لأنّ المدار بعد عن إصابة المعنى، ولأنّ المعاني تحلّ من الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة »[1] فكلاهما ذو أهميّة.

بعدها ينتقل إلى "التّلقّي ووظيفة النّص"، حيث أنّ "العسكري" وبتعمقه داخل النّص، يبدأ بشرح وجوه الاستحسان، والعيوب الموجودة فيه، وهو ما يراه "مراد حسن فطّوم" يدعم نظريته الجماليّة في التّلقّي، كما شرح أيضا وجوه البيان خاصة الاستعارة وما لها من دور على المتلقّي، حيث يقول:« وفضل هذه الإستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس لسامع ما لا تفعله الحقيقة»[2]، فكلّ ما هو موجود في النّص يلعب دورا مهما بالنّسبة له وللمتلقّي، فللنّص أدوات لكلّ منها وظيفة تؤديها، وتعود بالفائدة على المتلقّي.

ننتقل بعدها إلى "الإبداع والتّلقّي"، حيث يرى "مراد حسن فطّوم" أنّ "أبو الهلال العسكري" « يؤكد حضور المتلقي في ذهن المنشئ، ليمارس رقابته الأولية على الرسالة المتبادلة بينهما. هذا

[1] أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، ص 69.
[2] المصدر نفسه، ص269.

الحضور إنما يسمى في النقد الحديث، القارئ الضمني . وأبو هلال يرسم ملامح ذلك المتلقي، في ثناء مناقشة عيوب الكتابة، ومن خلال النصائح التي تجعل المبدع أكثر تجويدا»[1]، وكأنّه يقول أنّه كان السّباق لفكرة القارئ الضّمني من خلال النّصائح المقدمة من قبله للمبدعين، ورسمه لملامح هذا القارئ الضّمني والّذي يحدد "إيزر" مفهومه ضمن قوله: « إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسبّبها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدّد، مسبقا بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه، نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن، القارئ الضمني. إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره... فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»[2]، فالقارئ الضّمني قارئ غير حقيقي، فهو عبارة عن كائن مفترض، وجوده الوحيد يكمن ضمن بنيّة النّص، بعدها يتحدث عن مكونات النّص من حسن النّظم، وجودة الوصف، كما يتحدث عن الإطناب، والإيجاز، فالبلاغة عنده أساسيّة سواء من خلال توجيهه للمبدع، أو دعوته للتّسلح بها من أجل الزّاد الثّقافي الّذي ينبغي على المتلقّي إدراكها حتى يتسنى له فهم النّصوص.

وهكذا نصل لختام الفصل الأوّل من كتاب "التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري"، والّذي يرى في المؤلف أنّ« قضيّة التّلقّي في نقد القرن الرابع الهجري لم تتبلور بشكل واضح، يؤدي بالباحث إلى استنباط أسسها،...إلا أننا نلاحظ، أن النقاد قد تحدثوا عن ملامح تقترب من شكل النظرية الحديث، ولاسيما التلقي الجمالي والتقويمي للأعمال الأدبية»[3] ، فصحيح أنّ نظريّة التّلقّي حديثة النّشأة،« فكما هو معروف نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ، تطورت

[1] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص 134.
[2] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، ص، ص29-30.
[3] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري،ص137.

تنظيما(...) في نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس »[1]، إلا أننا لا يمكن أن ننكر أنّ القدماء قد أولوا عناية بالمتلقّي الذّي عدّته النّظريّة الحديثة عنصرا فعّالا، وهذا لا يخص العرب وحدهم، فحتى الغرب يرجعون بوادرها إلى ما قبل الميلاد مع الفيلسوفين اليونانيين" أرسطو" و "أفلطون"، و« قد كان أرسطو ينسب للأدب وظيفة تطهيرية، ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه، تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي (المشاهد) مع العمل الدرامي»[2]، ففي حديثه عن وظيفة التّطهير، الّتي يمارسها العمل الفني على النّاس إشارة للتّلقّي وما له من أثر على المتلقّين.

أمّا عن **الفصل الثّاني "حكم الجودة وخبرة المتلقّي"**، فيضم مقدمة وثلاث عناوين رئيسية، حيث تحدث في المقدمة عن كيف أنّ النّقاد العرب قد تباينوا في الطّرق الّتي ينبغي على المتلقّي إتباعها عند القراءة، رغم وجود نقاط مشتركة بينهم، كاهتمامهم بالمتلقّي، ليختتم بسؤال عن أهم مصادر الحكم الأدبي الّذي احتكمت لها القرارات التّقويميّة في النّقد العربي.

بعدها أوّل عنوان يصادفنا "حكم الجودة بين الذّوق والتّعليل"، حيث استند حكمهم إلى الذّوق بالدّرجة الأولى، والابتعاد عن الموضوعيّة، لكن كانت هناك محاولات لتخليص النّقد من طابعه التّأثيري، ومحاولة صقله، فقد« خطا النقد خطوة واسعة، وحاول التجرد من تأثير العصبيّات والأهواء والثورة العاطفية، والاعتماد على الشعور الهادئ والتحليل والبرهان»[3]، لكن على الرّغم من كلّ هذا، يبقى الحكم الذّوقي مهما يكشف لنا عن شخصية النّاقد وخبرته، يقول "مراد حسن فطّوم":« وتتميز أحكام الذوق بأنها غير معللة، إلا أنها تكشف عن خبرة الناقد وثقافته وشخصيته، لأنها

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظرية التّلقّي، ص 121 .

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص758.

أحكام تأثيرية، نابع عن ذاته، ولا تعتمد القوانين أو القواعد، والذوق الأدبي»[1]، فالنّقد يبدي انطباعه حول ما يشعر به اتجاه النّص الأدبي، وبالتّالي تظهر شخصيته، لكنه يعتمد في نفس الوقت على كلّ من العقل والعاطفة فهناك نقاد اعتمدوا الذّوق، لكن كان مصقولا كابن طباطبا، والآمدي، فعلى الرّغم من أهميّة الذّوق، لكن لا يمكن اعتباره مصدر الحكم الوحيد، فبعد اعتمادهم عليه لفترة، بدأت محاولات إخضاعه للمعايير الموضوعيّة، كما أنّ نقاد هذه الفترة لم يهملو هذا الأمر.

كما يشير إلى تباين المحاولات في وضع قوانين التّقويم، والحكم، فيشير لنظرة بعض النّقاد مثل" قدامة بن جعفر"، الّذي يرى أنّ محاولته كانت الأنضج، والأكثر علميّة، كونه انطلق من الجانب الشّكلي للنّص، كما دعا المتلقّي لإتباع خطوات معينة قبل إطلاقه للحكم النّهائي، كما أنّ حكمه كان ينطلق من مفهومه للشّعر، الّذي يعرفه بأنّه« قول موزون ومقفى، يدل على معنى»[2]، فقد جعل من الشّعر صناعة، لكن على الرّغم من ذلك إلا أنّه لم يستغني على الذّوق كليا، بل حاول إخضاعه للعلميّة، فقد وضع القوانين بغية تقريب المتلقّين من اليقين العلمي، كما يشير لبعض ما قام به النّقاد في هذا الصدد كأبي الهلال العسكري، المزرباني، أبي بكر الصولي، الصاحب بن عباد.

أمّا ثاني عنوان من هذا الفصل "حكم الجودة وخبرة المتلقّي" يتحدث فيه عن الاختلاف بين النّقاد في نظرهم إلى النّصوص الأدبيّة، والّذي كان نتيجة تأثرهم بالمفاهيم النّقديّة المختلفة، ويبدأ مع الطّبع والصّنعة، والّتي تعد من القضايا النّقديّة الشّائعة، وعرف المفهومين اختلافا بالنّسبة للنّقاد، نتيجة انقسامهم إلى قسمين، قسم من أنصار الطّبع وقسم من أنصار الصّنعة، فهذا الاختلاف، والتّضارب في الآراء يستحيل أن يوافقه اتفاق في النّظرة إلى الشّعر، وهذا ما يراه "مراد

[1] مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص، ص 145-146.

[2] أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص3.

حسن فطّوم" الّذي يقول: «هذه الخصومة التي أخذت شكلا عاما في البداية، تطورت لتتجلى تطبيقيا، في انتصار النقاد لشاعر دون الآخر، وقد ظهرت بشكلها الأكبر في الصراع بين أنصار أبي تمام صاحب مذهب الصنعة، والبحتري المطبوع»[1]، فأنصار الطّبع ينتصرون للبحتري، أمّا أنصار الصّنعة لأبي تمام، ومن بين من تناولهم "ابن طباطبا العلوي"، و"الآمدي" عندما حاول تعليل خطأ أبي تمام، لكن يبقى هذا التّعليل المتمثل في الطّبع مقياسا للمفاضلة بين الشّعراء، وهنا بدا لي وكأننا نتحدث عن أفق التّوقع في النّظريّة الحديثة «حيث يمكن باستخدام هذا المفهوم قياس مدى جمالية نص من النصوص»[2] ، فبالنّسبة للنّقد العربي فإنّ القصيدة العربيّة القديمة تمثل هذا الأفق كونها متعارف عليها، وبالتّالي فإنّ مخالفتها ستكسر هذا الأفق، لهذا نجدهم يستحسنون القديم وينكرون الجديد، والعكس بالنّسبة للطرف الآخر.

كما أنّ أنصار الطّبع طوروا أراءهم مكونين ما يعرف بعمود الشّعر، وهو ما شبهه "شكري المبخوت" بأفق التّوقع، ومن بين من اعتمد عليه: ابن وكيع، الصّاحب بن عبادة، والآمدي، أمّا عن أصحاب الصّنعة فيذكر "ابن طباطبا"، لكن لوعدنا لكتاب عيار الشّعر لوجدنا أمرا مغايرا، يقول "ابن طباطبا":«الشعر–أسعدك الله – كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ 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]، ففي قوله هذا إشارة للطّبع.

[1] مراد حسن فطوم، التّلقي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص156.
[2] نادر كاظم، المقامات وبحث في أنماط التّلقي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث، ص35.
[3] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص9.

كما يشير أيضا إلى "الفرابي"، الّذي يرى أنّ الشّعر الجيد قد يكون مطبوعا أو مصنوعا. أمّا "قدامة" فيضع قوانين لكتابة الشّعر مع عدم خروجه عمّا قال به القدماء، ليختم حديثه بالعسكري الّذي يربط الإبداع بالبلاغة، وهذا كان تأثير هذه القضية.

أمّا قضية اللّفظ والمعنى، فهي الأخرى كان لها دور في مسألة الحكم فعلى الرّغم من الفصل الّذي يتم بين المصطلحين، إلا أنّهما مترابطان فـ« للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون البعض...»[1]، بعدها يباشر في عرض أراء النّقاد حول هذه القضية، مثلا "ابن طباطبا" الّذي يحاول الدّمج بينهما من مفهوم الانسجام والوحدة، لكن لم يخرج عن أقرانه من النّقاد فقد فصل بينها، مع الدّعوة لتوفيق في الاستخدام، أمّا قدامة فيراه مبالغا في الفصل، نتيجة دراسته الشّكلية، أمّا الآمدي فيرى أنّ الألفاظ وضعت لخدمة المعاني، والجرجاني، ركز على المعنى، الّذي يسعى المتلقّي له من خلال اللّفظ، أمّا أبي الهلال العسكري، فيقيّم الشّعر وفق معيار يجمع بينهما، على الرّغم من كونه من أنصار اللّفظ، لكن تركيزه على اللّفظ منطقي كونه من البلاغيين، ومؤلف الكتاب يرى الشيء ذاته فيقول:« وهذا القانون ليس غريبا أن يصدر من معلم البلاغة،...لكن الغريب هو أنه يناقض ذلك الرأي، حين يقدم المعنى على اللفظ، فهو يقرر مرة أن الشأن في تحسين اللفظ، ويقرر مرة أخرى أن المدار على إصابة المعنى»[2]، فهو يرى أنّ تفضيله للّفظ على حساب المعنى، يعود لكونه بلاغيا، لكن يعود ليبين وجود تناقض لديه، فهذا الفصل بين هذين المصطلحين ساهم في عمليّة الحكم لدى نقاد هذا القرن.

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص14.

[2] مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص175.

بعدها يتحدث عن قضية السّرقات الأدبيّة، و« هي أن يأخذ الشخص كلام غيره وينسبه إلى نفسه. وهي ثلاث أنواع: النسخ، ويسمى انتحالا، وهو أن يأخذ السارق اللفظ والمعنى معا بلا تغيير ولا تبديل، أو بتبديل طفيف. المسخ أو الإغارة: وهو أن يأخذ بعض اللفظ، أو يغيّر بعض النظم. السلخ، ويسمى إلماما: وهو أن يأخذ السارق المعنى وحده، فإن امتاز الثاني فهو أبلغ»[1]، فالسّرقات هي أن يأخذ الأديب من كلام أديب آخر عبر طرق ثلاث: النّسخ، المسخ، السّلخ، وهذه القضيّة هي الأخرى، قد اتخذت معيار لمعرفة أجود الشّعر من رديئه، وهي بمثابة حكم على الشّاعر، كما يراها تهتم بتنادي المعاني في ذاكرة القارئ، بعدها يبدأ الحديث عن نظرة النّقاد حول قضيّة السّرقات، حيث بالنّسبة لـ " ابن طباطبا" يتضح رأيه الصّريح من خلال قوله:« وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه»[2]، فهو لا يعيب على الشّاعر أخذ المعاني، فما يهمه هو أن يحسن صياغتها، وأن يخرجها في أبهى حللها، وكذا بالنّسبة لأبي بكر الصّولي، والصّحاب بن عباد، اللّذان شاطراه الرّأي، أمّا "الحاتمي" فقد تتبع سرقات المتنبي، أمّا "الآمدي" فقد أخذت السّرقات حيزا مهما في موازنته فيقول:« وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه»[3] فليست كل السّرقات مذمومة، وهذه القضية هي الأخرى كان لها صدى في الحكم النّقدي.

بعدها ينتقل إلى الحديث عن العصبيّة، وما لها من تأثير هي الأخرى ومن النّقاد يذكر: "أبي بكر الصّولي" الّذي تعصب لأبي تمام، "الآمدي" الّذي انحاز للبحتري، رغم كون "الآمدي" قد صرح في كتابه عن عدم إبداء رأيه، أمّا "الحاتمي"، و"الصّاحب بن عباد"، فكلاهما من المتعصبين

[1] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص524.

[2] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص79.

[3] أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، 57.

على المتنبي، في المقابل هناك من النّقاد من نبهوا، ودعوا للتّخلص من العصبية، أمثال: " مهلهل بن يموت بن المزرع " و" ابن وكيع التنيس"، لكن النّظرة الموضوعيّة بلغت أوجها في الإنصاف مع "القاضي الجرجاني".

أمّا عن الموقف من الأخلاق والدّين، فقد اتخذ معيار للجودة هو الآخر، ومن بين آراء النّقاد في هذا الموضوع، يذكر "قدامة بن جعفر" الّذي لا يرى أي تأثير للعقيدة في النّقد، والقاضي الجرجاني هو الآخر لا يرى أنّ التّوجه الدّيني له علاقة بالحكم في مقابل ذلك فإنّ مهلهل بن يموت، وابن وكيع، يعتبران الكفريات من العيوب، لكني لاحظت إغفال السّرقات من قبل المؤلف في هذا الجانب، رغم وجود من ينظر لها من جانب أخلاقي، فأبو اليزيد الشّرقاوي يقول:« وقف أسلافنا العرب على السرقات الشعرية وكأنهم يؤكدون قاعدة دينية يتم على أساسها العمل مع النص الشعري، وبنفس حزم علماء أصول الفقه ودقتهم في تحديد مدلولات الألفاظ عند أصحاب اللغة تعامل النقاد والبلاغيين مع مدلول محتوى السرقة»[1]، فهم يرون في قضية أخذ الشّاعر ما ليس له، قضية دينية، ولعل هذا ما جعل البعض ينكرها بكلّ أنواعها، وهكذا نكون قد أشرنا إلى القضايا الّتي ناقشها النّاقد في هذا الجزء وعلاقتها بالحكم النّقدي.

أمّا عن أخر عنوان ضمن هذا الفصل "المفاضلة ومعيار الجودة" يتحدث فيه عن المفاضلة، كيف أنّها عرفت منذ القدم، قبل أن تتطور، فمحمد مندور يرى أنّ «الموازنة عند نشأتها كانت مفاضلة بين شاعر وشاعر أو بين شعر وأخر»[2] ، فالموازنة الّتي نعرفها ما هي إلا مفاضلة،

[1] أبي اليزيد الشرقاوي، المعنى سلطة المؤلف وسلطة القارئ، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، مصر، 2023م، ص126.

[2] محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، ص342.

فهي تنطلق من فكرة الاستحسان، كما أنّ أكثر أشكال المفاضلة تمثلت في الموازنات، كما يشير إلى الاختلاف الّذي يمكن إيجاده في الموازنات.

ينتقل بعدها إلى كتّاب السّرقات، يقول محمد مندور:« ولكن الزمن سار سيرته وظهر الآمدي فوضع للموازنة مناهج وحدد لها أهدافا تدنو بها مما نفهمه اليوم من المقارنات الأدبية. وكذلك الأمر في السرقات فسوف نرى أنها وإن نشأت لتجريح الشعراء إلا أن النقاد لم يلبثوا أن فطنوا إلى وجوب التفرقة بين السرقة والاستيحاء والتأثر»[1]، فالسّرقات مثلها مثل الموازنات، سارت في طريق التّطور حتى أصبحت بمثابة المنهج المعتمد عليه في النّقد، يشير إلى موازنة الآمدي، ثم "القاضي الجرجاني" الّذي اعتمد على المقايسة في وساطته، ويورد "مراد حسن فطّوم" قولا للدكتور إحسان عباس، لإبراز الفرق بين الموازنة والمقايسة فيقول:« المقايسة تمهيد للحكم، أما الموازنة فإنها تدخل في طبيعة الحكم»[2]، وبالتّالي فإن الموازنة أعم وأشمل من المقايسة، فبالنّسبة للقاضي الجرجاني« كان منهجه في كتابه هذا منهج القاضي الفقيه والمؤرّخ الأديب، وقد بنى معظم وساطته بين المتنبي وخصومه على قياس الأشباه والنظائر»[3] فقد حاول الجرجاني تبرير أخطاء المتنبي بالقياس على أخطاء سابقيه، فهو« لا يناقش ما أخذ على الشاعر من عيوب فنيّة وأخطاء، ولكنه يحاول الدفاع والذّود بالموازنة والمقايسة»[4]، فقد أخذ دور القاضي في وساطته، وموازناته كانت جزئية، وهي ميزة القرن الرّابع الهجري، ويختلف الجرجاني عن الآمدي في كونه لم يهدف للمفاضلة، وإنما القياس، ويختم الفصل بحديثه عن الإعجاز والبلاغة، وما لهذه القراءات والموازنات من أثر في التّلقّي، خاصة أنّها توجه المتلقّي نحو قراءة صحيحة.

---

[1] محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، ص342.

[2] مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري،ص202.

[3] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص764.

[4] المرجع نفسه، ص764.

في **آخر فصل" أثر مكونات النّص وثقافة التّلقّي"**، يقسّمه إلى جزأين، نبدأ مع التّلقّي ومكونات النّص، وكالعادة يبدأ بمقدمة يشير فيها إلى اهتمام النّقاد بجوانب أخرى للعمليّة الإبداعيّة غير معيار الجودة، ودور العلاقة بين النّص وقارئه، وأثارها وما يتعلق بها، فالنّص بعناصره المكونة له يفرض نفسه على متلقّيه، ما جعلهم يهتمون به ويؤكدون على دوره، لكن هذا كان نظريا، أمّا تطبيقيا فهو في نظر "مراد حسن فطّوم" فلم يكتمل، مع وجود محاولات مكتملة، كمقارنة "القاضي الجرجاني" بين قصيدة الحمى عند المتنبي، ليختم كلامه بالحديث عن المتلقّي والنّص وتأثيرهما المتبادل، وأنّه على المتلقّي التّحلي بالثّقافة، حتى يتمكن من إدراك جماليّة النّصوص وفهمها بعدها ينطلق في تحديد هذه العناصر، وما لها من دلالة ودور في هذه العمليّة.

ونبدأ مع أوّل عنوان التّشكيل الجمالي: يتحدث فيه عن جماليّة الشّعر، فيشير إلى "ابن طباطبا" وما قاله حول موضوع الجماليّة، ولكنه يرى أنّ ما قام به "ابن طباطبا" يبقى نظري، فهو لا يورد أمثلة، ولا شواهد على الأثر النّفسي، لكن في حقيقة الأمر فإنّ " ابن طباطبا " يورد أمثلة في كتابه عيار الشّعر في حديثه عن عناصر النّصوص، فمثلا بالنّسبة للتّشبيهات بعد الحديث عن ضروبها يقول في إحداها:« فأما تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة فكقول امرئ القيس:

كأنّ قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي»[1]

فصحيح أنّه لا يورد أشعارا، أو يقول أنّها مثاليّة جميلة ذات أثر نفسي، لكنه يبين للقارئ كيف تكون هذه العناصر.

أمّا بالنّسبة لـ "قدامة بن جعفر" فيرى أنّ عمله كان محصورا في تخليص الجيد من الرديء في الشّعر، كما اهتم بشكل النّص، وبالمختصر يقول "حنا الفاخوري" في ذلك:« يقوم فضل

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص23.

قدامة بوضع سلسلة من الاصطلاحات وتحديد بعض الظواهر الشعرية، إلا أن كتابه كان ضئيل الأثر في سير النقد، ومحاولته كانت شكليّة عميقة في أكثرها»[1]، فقد اهتم بعناصر النّص الشّكلية، فوضع مقاييس لها، لتكون في مستولى الجماليّة المنشود.

أمّا "الآمدي" فكما سبق وأن أشرنا، فهو يتخذ من أشعار القدماء معيارا لقياس الجودة، وبالتّالي التّأثير في المتلقّي، والأمر نفسه ينطبق على "القاضي الجرجاني"، فقد اهتم النّقاد بالتّشكيل الجمالي للنّصوص وماله من أثر على النّفوس، وجذب للمتلقّين، وحتى البلاغين كان لهم دور في الحديث عن التّشكيل الجمالي، فـ" أبو هلال العسكري" أحد البلاغيين ممن أسهموا في شرح هذا المجال، وكذلك "الرماني" في حديثه عن الإعجاز، و"الخطابي" واعتنائه بالأثر النّفسي للقرآن الكريم، ثم النّص.

بعدها نبدأ مع مكونات الأعمال الأدبيّة وأوّلها الصّورة، حيث يتحدث عن مفهومها، وما لها من أثر على النّصوص، بالإضافة إلى ذكر لبعض من أنواعها، فالصّورة في نظره ليست مجرد زينة، بل تلعب دورا في التّأثير على المتلقّي، فـ"أبو هلال العسكري" يرى في الاستعارة فضلا كبيرا، فأحيانا تأثيرها يكون أكثر من تأثير الحقيقة نفسها، وذلك لما تحمله من إيحاءات رمزيّة، وتجارب شعوريّة ينقلها هذا المبدع إلى المتلقّي، فالصّورة إمّا تشبيه أو استعارة، ولكلّ منها أضرب، ونبدأ بالتّشبيه أشهر الصّور البيانيّة عند العرب نظرا لميلهم نحو الوضوح، وابتعادهم عن كلّ ما هو غامض، فهو مرتبط بالمحسوسات الخارجيّة، ما يسهل عليهم عمليتي الفهم والإدراك، فنقاد هذا القرن، قد أولو عنايتهم بالمتلقّي، من خلال توجيهاتهم للمبدعين ليبدعوا بالطّريقة الّتي تروق لذوقه، وتسهل عليه، ويستحسنها، بعدها يشير إلى أراء بعض النّقاد كالرماني، وأبي أحمد العسكري، ابن

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص763.

طباطبا، قدامة بن جعفر، أبو هلال العسكري، الفرابي كلّ حسب رأيه الخاص، فابن طباطبا يناشد الوضوح بغية في استحسان الشّعر من قبل المتلقّي الّذي ينفر من كلّ تكليف، فهو يجعل من تلقّي الشّعر كتلقّي باقي الحواس لمواردها فيقول:"« إن 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 مضاد معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشمّ الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذّ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل»[1]، فالشّعر هو الآخر يجب أن تكون عناصره موافقة لما يتطلبه ذوق المتلقّي، فهو يتجه نحو وضوح الصّور، فغاية التّشبيه أبعد من أن تحصر في تزيين المعنى.

أمّا عن الاستعارة، فهي تقع في الرّتبة الثّانيّة من الأهمية بعده، فقد ركزت العرب على المحسوس مبتعدة عن التّجريب، فهي« استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينه صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. فهي تشبيه مختصر»[2]، فهي تشبيه حذف أحد أطرافه، وقد كان لها صدى في الدّراسات النّقديّة، والبلاغيّة، لكن ما يهم هو أثرها في التّلقّي، والمتلقّي، فـ"أبو الهلال العسكري" في حديثه عن الاستعارة المصيبة يقول:« ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضّمن مالا تتضمنه الحقيقة؛ من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»[3]، فهو يرى أنّها تفعل في المتلقّي مالا تفعله الحقيقة، ولا ننسى الدّور الجمالي الّذي تقوم به، فهي كغيرها من الصّور الأخرى تضفي للنّص طابعا جماليا، يجذب المتلقّي نحوه، وقد ناشدوا الوضوح فيها أيضا وهو ما يراه "مراد حسن فطّوم" مخالفا لما جاء في النّظريّة الحديثة، حيث يقول:« وهذا يؤكد ما تحدثنا عنه، في التشبيه من أن الصورة لا تذهب

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر،ص20.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب ، ص87.

[3] أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، ص268.

بالمتلقي للبحث عن معنى جديد أغمضه المبدع وسكت عنه، أي لا تجعه مشاركا بإنتاج المعنى، بالشكل الذي نجده في نظرية التلقي في شكلها الحديث، بل إن النقاد العرب كانوا يذمّون الاستعارات البعيدة ويرفضونها»[1] فهناك اختلاف في النّظرة إلى المتلقّي، وأرجح أن يكون ذلك بسبب اختلاف الزّمن، فمتلقّي العصر الحديث القادر على كشف المسكوت عنه مختلف عن متلقّي القرن الرّابع الهجري المائل للوضوح.

بعد هذا يشرع في استعراض أراء النّقاد حول التّركيب الاستعاري، كـ"ابن طباطبا"، الّذي يدعوا للاعتدال والوضوح في الشّعر والاقتراب من الحقيقة، و" قدامة، والجرجاني والحاتمي أيضا، وهذا كلّه في سبيل المتلقّي، حتى يصله المعنى في أوضح أشكاله، والفرابي، الّذي جعل للصّورة مكانة مركزيّة في مخيلة الشّاعر، أمّا "الآمدي" فقد اقتدى بالقدماء، والبلاغيين الّذين ناشدوا الوضوح أيضا، فوضوح الاستعارة، وقربها من الحقيقة، هو ما جعل العرب يهتمون بها خلافا للكناية، الّتي ترسم صورا غريبة، وهكذا فقد كانت هذه الصّور أهم الأدوات، ومحور الحديث لدى أغلبهم.

ثم ننتقل إلى "الدّلالة"، حيث يشير إلى أنّ عمليّة التّلقّي عند العرب تبنى على أساسين، هما الأثر الجمالي، وتتبع الدّالات الموجودة في النّصوص، الّتي تحمل جانب شكلي، وجانب دلالي الّذي يمثل غاية النّص، كما أنّ كلّ من المتلقّي والمبدع يمتلكان معرفة بالإمكانات، فالمبدع يعبر عن أفكاره بأداة اللّغة، وهي الأخرى الّتي يتمكن المتلقّي بواسطتها إمساك المعنى، حيث يقول "الآمدي" في حديثه عن مسلم بن الوليد وأبا تمام:« أن أول من أفسد الشعر: مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام اتبعه وسلك في البديع مذهبه فتحيز فيه... وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره

[1] مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص، ص236،237.

بها، حتى صار كثيرا مما أتى [به] من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا بعد الكدّ والفكر وطول التأمل، ومنه مالا يعرف معناه إلا بالضن والحدس، ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها...»[1]، فهو يميل نحو الوضوح، لأنّ الغلو ينقص من الجودة، فلا يدرك المتلقّي المعنى كما يجب، ويدرج ثلاثة عناوين فرعية ضمن عنوان الدّلالة، أوّلها "النّص والمعنى" يتحدث فيها عن قضيّة الوضوح في المعاني والألفاظ والصّور، والسّبب وراء تفضيل النّقاد العرب للوضوح ، فالهدف لديهم كان إيصال المعنى بأوضح الطّرق، لا جعل المتلقّي يملأ فراغات النّص، ثانيا" المجاز والمعنى، فالمجاز «اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما، كتسمية الشجاع أسدا، وهو مفعل بمعنى فاعل»[2]، فهو يحمل دلالتين، الأولى تتعلق بالعبارة في حد ذاتها، والثّانيّة ما يريد الشّخص إيصاله من خلال الجملة، ومن فوائده أنّه يزيد اللّغة ثراء، يحقق المعنى، يؤثر في المتلقّي، ثالثا "الإيجاز والإطناب" لهما دور في إيصال الدّلالة، كما شغل المصطلحان اهتم النّقاد والبلاغيين، ونعني بالإيجاز الاختصار، ومفهوم الإيجاز عند "مراد حسن فطّوم" يقترب من مفهوم ملء الفراغات لـ"إيزر" أمّا الإطناب فهو الإسراف في التّوضيح.

وفي آخر عنوان من هذا الجزء، يتحدث عن الوزن والقافيّة اللّذان يندرجان ضمن علم العروض، أبرز العلوم أهميّة للشّعراء، والمتلقّين، فـ«إذا كان العروض إلى هذا القدر لازما للشاعر الملهم الموهوب، فإنه يكون أشد لزوما لغيره. فهو أشد لزوما لطلاب اللغة والتخصص فيها لأنه يعينهم على فهم الشعر العربي وقراءته قراءة صحيحة والتمييز بين سليمه ومختله وزنا»[3]، فهو بغض النّظر عن الفائدة الّتي يقدمها للشّعراء يفيد المتلقّين في عمليّة الفهم، والقراءة الصّحيحة

[1] أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص139.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص760.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، 1407هـ/ 1987م، ص11.

للشّعر، كما يعد معيارا لقياس جودة الأشعار عند النّقاد العرب، فالوزن والقافيّة أحد أهم مقومات الشّعر العربي، يقول "كمال أبو ديب"« أن لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية، وبالتالي في إعطاء التشكل الشعري صيغته الإيقاعية»[1]، فكلّ صوت في القصيدة يحمل إيقاعا، أمّا القافيّة فتمثل« المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر الأبيات، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كلّ بيت. فهي تشمل على عدد معين من الحروف الحركات. فإذا تخلّفت بعض خصائص القافية نتج عن ذلك عيب من عيوب القافية»[2]، فالقافية موحدة، وتكون أخر البيت ومن عيوبها: الإقواء، الإكفاء، والإيطاء، والسناد، كما تتصل بحرف الرّوي، الّذي يضفي طابعا موسيقيا هو الآخر، ومن بين من اهتم بالوزن والقافية "ابن طباطبا" و"قدامة" حيث جاء في تعريفه للشّعر« أنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[3]، فابتداءه بهما دلالة على أهميتهما بالنّسبة له، إضافة لهذا اهتم بالتّصريع، فهو معيار من معايير الجودة في الأشعار، لينتقل بعدها للبلاغيين كالرماني، والعسكري، وحديثهم عن الفواصل والأسجاع، حيث يرتاح المتلقّي للفواصل، خلافا للأسجاع الّتي تعد مذمومة، فقد حمّلوا الوزن، والقافية طاقة دلاليّة تأثر في نفس المتلقّي.

نصل للجزء الثّاني من أخر فصل لهذا الكتاب بعنوان: "ثقافة النّاقد وأثرها في التّلقّي" ويفتتحه بمقدمة، يتحدث فيها عن الاختلاف الّذي تشهده عمليّة التّلقّي، باختلاف الأشخاص وأدواتهم وبيئتهم الثّقافية، وهو ما يتضح من خلال مناهجهم وقراءاتهم المختلفة، وفي هذا الجزء يحاول النّاقد رصد ما أضافته البيئة إلى عمليّة القراءة، فتناول أربع بيئات مختلفة، نبدأ مع:

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1974، ص315.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص698.

[3] أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص3.

" بيئة الأدباء والنّقاد"، يقول:« لعل أولى البيئات الثقافية التي تعرضت لنقد الأدب، في التراث العربي، هم الأدباء أنفسهم، الذين اعتمدوا الذوق والسجية العربية في نقدهم للأدب، فتثقفوا بثقافة وانطلقوا من أولية أن يكون الأديب عالما وعارفا بأدواته، من لغة وتاريخ ورواية وأنساب وأساليب شعرية عامّة، وهذه الطبقة أفرزت فيما بعد نقادا متخصصين في النقد، اعتمدوا الأدوات نفسها»[1]، فعلى الأديب أن يكون عارفا بما يلزم الأدب، يكتسب ذلك من خلال ثقافته وخبراته، وذات الأمر بالنّسبة للنّاقد، فاطلاع النّقاد الواسع على الأشعار، تجعل من ذوقهم يصقل، لذلك نجدهم يقيسون الأشعار على عناصر ثابتة وردت في أشعار الأوّلين، بعدها يذكر إحصاء للدّكتور" قاسم مومني" للشّعراء الّذين ساروا في طريق النّقد الأدبي، لكن نسبة كثيرة منهم لا تعطي صورة نقديّة واضحة، لكن توضح ثقافتهم، فالاطلاع الواسع للنّقاد على أمور مثل اللّغة يعجز قدرتهم النّقديّة، يقول "ابن طباطبا" في حديثه عن أدوات الشّعر:« فمنهما: التّوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم...والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر»[2]، فعلى الشّاعر أن يكون على دراية بعلم اللّغة والثّقافة العربيّة وما يتصل بها، فقد احتذى النّقاد بأسلافهم فاستند حكمهم إمّا على الذّوق، أو من خلال اتخاذ عمود الشّعر معيارا لقياس الجودة، أو الفهم الثّاقب، كما هو الحال عند "ابن طباطبا" الّذي يقول:« وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص»[3]، كما يشير "مراد حسن فطّوم" لوجود فئة ممن تأثروا بثقافات أخرى، لكن الطّابع الغالب في النّقد عامة، كان الاعتماد على الذّوق، ومعايير معينة بعيدة كلّ البعد عن العلميّة.

[1] مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص275.

[2] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص20.

أمّا عن بيئة اللّغويين والنّحاة، فقد راحوا يهتمون باللّغة خوفا من أن يمس اللّحن والخطأ القرآن الكريم، كما تناولوا النّصوص بصفتهم نقادا، وتميز التّلقّي عندهم بـ: إتباع منهج واضح لتفسير المعنى، فقد كان اهتمامهم نتيجة لما شهدته البلاد من تغير ثقافي، نتيجة دخول العنصر الأجنبي في الإسلام فقد اتخذ اللّغويون اللّغة معيارا لقياس جودة النّصوص من عدمها.

أمّا عن المتكلمين، فالمقصود بهم مجموعة الفرق، وعلى رأسهم المعتزلة وهي «فرقة إسلامية من المتكلمين، سموا كذاك لأن واصل بن عطاء(ت131هـ) خالف أستاذه الحسن البصري في الرأي... وتميزوا بتقحّمهم الأخطار، وشدّتهم على خصومهم، وبلاغتهم في الخطابة. واشتد مقامها في العصر العباسي بين مؤيد ومعارض. وفي النهاية انقسمت إلى فرق صغيرة اختلفت آراؤها»[1] ، فقد أسسوا ثقافة عقلية واسعة شملت مختلف العلوم من أجل الدّفاع عن العقيدة، فالمعتزلة جزء من فرق المتكلمين، كما أنّه« إذا استثنينا المعرفة الضرورية التي أودعها الله فطريا في الإنسان فإنّ للمعرفة لدى المعتزلة بعدين جوهريين: أحدهما عقلي، والآخر نقلي»[2]، لكن العقل هو الأسبق عندهم، كما اشتهروا بالأسلوب الجدلي، واهتمامهم بالأدب جاء على إثر اهتمامهم بالجانب التّعليمي، فعالجوا النّصوص بنفس طريقة نقاد القرن الرّابع الهجري، كما أنّ ثقافتهم تمركزت أكثر في البلاغة، واهتمامهم بالتّلقّي كان باعتبار أنّ هدف الأدب هو إيصال المعنى، كما يشير إلى قضية الإعجاز وما لها من دور، ويستعرض أراء لكلّ من الرماني، أبي الهلال العسكري، والخطابي.

أمّا بالنّسبة لبيئة الفلاسفة، فقد تأثر العرب بالفلسفات خاصة اليونانيّة، وانتهى الأمر بنشوء الفلسفة الإسلامية، وعلى حد قوله فإنّ البعض من نقاد المعتزلة كانوا أوّل الفلاسفة

[1] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص804.

[2] كريم الوائلي، الخطاب الأدبي عند المعتزلة، دار الكتب والوثائق، العراق، 2021م، ص53.

المسلمين، كما نجد فلاسفة عرب غيرهم كـ"الفرابي" الّذي تأثر بالعقل اليوناني، فقد تأثروا بالثّقافة اليونانيّة خاصة، كما يشير " مراد حسن فطّوم" لكون الفلاسفة قد اهتموا بالمتلقّي، فالشّعر ليس مجرد متعة جماليّة، بل له غاية تأثيريّة، بالإضافة إلى إشارته إلى "أبي سلمان المنطقي" وكيف يلتقي الفكر البلاغي بالمنطق، و" قدامة بن جعفر"، رغم كونه ليس بفيلسوف، إلا أنّه قد تأثر ببعض القضايا الفلسفيّة.

3.3. لمحة عن خاتمة الكتاب:

جاءت خاتمة كتابه كاستعراض لأهم ما جاء به، حيث يشير لما جاء في كلّ فصل من الفصول المكونة للكتاب بشكل موجز، ليصل بعدها لذكر أهم النّتائج الّتي توصل إليها من خلال بحثه هذا ومن بينها: استطاعة النّقاد في القرن الرّابع الهجري أن يقاربوا مفهوم التّلقّي، على الرّغم من عدم وجود مفهوم واضح له، واهتمامهم بالنّص في عمليات القراءة، فهو غاية التّلقّي، اهتمامهم بالمتلقّي ورسمهم لملامحه، وجعلهم له في مستويات، ويختلف الاهتمام من ناقد لآخر، اهتمامهم بالاستجابة وما تحققه من متعة، وأخيرا تأثير الثّقافة في عمليّة التّلقّي، والمتلقّي، هذا كان أهم ما جاء في الخاتمة والّتي كانت كأي خاتمة نعرفها.

خاتمة:

خاتمة:

وفي ختام دراستي بقي أن أشير إلى أبرز وأهم النّتائج الّتي أفضى البحث إليها نذكرها:

- نظريّة التّلقّي بمفهومها الحديث غربيّة النّشأة لا يمكن إنكار ذلك، لكن العناية بالتّلقّي والمتلقّي تضرب بجذورها في الأصول.
- إشكاليّة التّأصيل التّراثي للنّظريات الحديثة الّتي طالما عني بها العرب بحثا وتنقيبا، نجدها حتى لدى الغرب، فكلما تحدثوا عن نظريّة أرجعوها إلى فلاسفتهم القدماء، بالأخص "أفلطون"، "وأرسطو".
- إذا كانت نظرية التّلقّي تضرب بجذورها في أعماق الفلسفة اليونانيّة، فمن الطّبيعي أن يكون نقاد القرن الرّابع الهجري قد سلطوا الضّوء على جزئياتها، فقد ترجموا كتاب فن الشّعر لأرسطو آن ذاك، وراحوا ينهلون منه نتيجة التّثاقف والتّلاقح الحضاري الحاصل.
- وعلى حد القول المشهور لا شيء يولد من فراغ، ينطبق ذلك على هذه النّظريّة هي الأخرى، والّتي لم تظهر من العدم، بل تمخضت مجموعة الخلفيات، والدّراسات، والمواضيع الجزئيّة، لتخرج لنا في شكلها النّهائي مع رواد مدرسة كونستانس الألمانيّة.
- لا يمكن كذلك إنكار اهتمام العرب بعناصر عمليّة التّلقّي ، فقد وجدنا ما دل عليها في دراساتهم النّقديّة من بينها:

عنايتهم بذوق المتلقّي وما يروق له وما ينفر منه.

توجيهاتهم للشّعراء، من خلال وضع قواعد شعريّة ينبغي عليهم اتباعها، حتى يخرجوا بشعر تروق له الأنفاس، وتستلطفه الأسماع.

فطنة مبكرة عرفها "الآمدي"، الّذي تجنب إبداء حكمه تاركا المجال للقارئ.

عمود الشّعر الّذي اتخذته العرب معيارا لقياس أجود الشّعر من رديئه، فقد شبه بأفق التّوقع، نظرا لكونه يمثل خبرة مسبقة للمتلقّي، فمتلقّي القرن الرّابع الهجري إذا ما خالف شعر ما أفقه المتمثل في عمود الشّعر نفر منه.

وفي الأخير يمكننا القول أن نظريّة التّلقّي حديثة النّشأة، إلا أنّ ما جاءت به من اهتمام بعمليّة التّلقّي والمتلقّي لم يكن بالشّيء الجديد فالعناية بمثل هذه الأمور قديمة المنشأ.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

العربيّة:

1) إبراهيم محمد الحميداني، فاتن طه الحاج يونس، المصطلح في الخطاب النّقدي الأندلسي بين الإتباع والإبداع، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان.

2) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، طبعة جديدة مدققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة.

3) أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، مكتبة الجامعة العلمية الإسلامية، دهلى، 1934.

4) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، المجلد 1، دار الجبل، بيروت، لبنان.

5) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، طبع في مطبعة الجوانب، قسطنطنية، ط1، 1302.

6) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار المعارف، مصر، ط4.

7) أبو الهلال الحسن بن عبد سهل العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، دار إحياء الكتب العربيّة، عيسى البابلي الحربي وشركاءه، ط1، 1371هـ/ 1952م,

8) أبو اليزيد الشرقاوي، المعنى سلطة المؤلف وسلطة القارئ، وكالة الصّحافة العربيّة (ناشرون)، مصر، 2023م.

9) أحمد أمين، النّقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثّقافة، القاهرة، مصر، 2012.

10) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، شركة أبناء شريف الأنصاري للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1467هـ/ 2006م.

11) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، الجامعة الأمريكيّة في بيروت، لبنان، ط2، 1953.

12) خالد عبد الرؤوف الجبر، التّلقّي في التّراث العربي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، لبنان، ط1، 2022.

13) سامي إسماعيل، جماليات التّلقّي، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

14) سعيد حسن بحيري، دراسات لغويّة تطبيقيّة في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

15) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ/ 1985م.

16) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الأفق العربيّة، القاهرة، مصر، ط1، 1421هـ/ 2001م.

17) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأوّل، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، 1966.

18) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثّاني، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1973.

19) صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر ومصطلحاته، مريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

20) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1407هـ/ 1987م.

21) عبد الله خضر حمد، مناهج النّقد الأدبي السّياقيّة والنّسقيّة، دار العلم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان.

22) كريم الوائلي، الخطاب الأدبي عند المعتزلة، دار الكتب والوثائق، بغداد، العراق، 2021.

23) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974.

24) مجد الدين محمد بن الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، 1429هـ/ 2008م.

25) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ/ 2005م.

26) محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1429هـ/ 2008م.

27) محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

28) محمد زغلول سلام، تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرّابع الهجري، النّاشر منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر

29) محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبيّة في العصر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

30) محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2023.

31) محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، 1996.

32) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليّة التّلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1417هـ/ 1996م.

33) مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 1999.

34) مراد عبد الرحمن مبروك، النّظريّة النّقديّة الجزء الرّابع، دار الأدهم للنّشر والتّوزيع، مصر، 2015.

35) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مكه للطّباعة، القاهرة، مصر، 1419هـ/ 1998م.

36) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

37) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، دار الشروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

38) نادر كاظم، المقامات والتّلقّي بحث في أنماط التّلقّي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

39) يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، جسور للنّشر والتوّزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ/ 2007م.

المترجمة:

1) بول أرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، دار الكتب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2013.

2) جونثان كلر، النّظريّة الأدبيّة، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهورية العربية السّورية، دمشق، سوريا، 2004.

3) رنيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1412هـ/ 1992م.

4) روبيرت هولوب، نظرية التّلقّي مقدمة نقديّة، تر: عز الدين إسماعيل،المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

5) رولان بارث، لذة النّص، تر: منذر عياشي، مركز النّماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1992.

6) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جماليّة التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، نشر وتوزيع مكتبة المناهل، المغرب.

7) هانس روبيرت ياوس، جمالية التّلقّي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

المواقع:

(1 KINZY PUBLISHING AGENCY, LUN,04, NOV, 2024, 21 :21

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة: 2

الفصل الأوّل: نظرية التّلقّي الماهية والنّشأة 6

1. مفهوم نظريّة التّلقّي Théorie du réception: 7

1.1. مفهوم النّظريّة: 7

2.1. مفهوم التّلقّي: 10

2. نشأة نظريّة التّلقّي: 15

3. الخلفيّات الفلسفيّة والمعرفيّة لنظريّة التّلقي: 18

1.3. الخلفيات الفلسفيّة: 18

2.3. الخلفيات المعرفيّة: 23

الفصل الثّاني: التّأصيل التّراثي للتّلقّي في العصر العباسي 32

1. العصر العباسي: 33

2. الحركة النّقديّة في العصر العباسي: 37

1.2. اتجاهات النّقد في العصر العباسي: 39

2.2. عوامل تطور النّقد في العصر العباسي: 43

3. بوادر نظرية التّلقي مع أعلام النّقد العربي في العصر العباسي: 45

1.3. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: 45

2.3. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: 48

3.3. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: 51

4.3. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: 54

الفصل الثّالث: قراءة في كتاب التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري 58

1. السّيرة الذّاتية للمؤلف: 59

2. الوصف الشّكلي للكتاب: 59

3. دراسة محتوى الكتاب: 60

1.3. لمحة عن مقدمة الكتاب: 60

2.3. دراسة الفصول المكونة للكتاب: 61

3.3. لمحة عن خاتمة الكتاب: 96

خاتمة: 99

قائمة المصادر والمراجع: 102