د/ تسعديت**ڤوراري**

أستاذة محاضرة صنف (ب)

جامعة مولود معمري تيزي وزو

البريد الالكتروني:**gouraritassadit@gmail.com**

افق التلقي وكفاءة القارئ في التراث النقدي المغاربي

تمهيد:

تطرح هذه الدراسةاشكالية التلقي في النّقد المغاربي القديم و محاولة مساءلته في كليّاته النّقديّة التّي تشكّل أوّليات مشروعة بشأن علاقة المتلقي بالخطاب الشّعري، تلك التّي تنادي على نقد النّقد وفهم الفهم، لأنّ نظرياته لها تاريخها الذّي لا يركن في الماضي دون حيويّة، ف « التّراث كما يصنع البعض، ضنّا منهم بأنّ الماضي نرحل إليه، ونعيش في زمانه، والحقيقة خلاف ذلك، فهو، أي الماضي يتمنّع ويرفض ذلك الصّنيع، إنّما هي ذواتنا عارفة/ مفكرّة/ واعيّة/ مؤوّلة من يجعله يحيا بيننا، في وطن الكائن وزمن الكينونة من خلال دمج/ صهر آفاقنا بآفاقه وآفاق منتجيه ومتلقيه هناك»[1]، لذا فالحديث عن التّلقي في التّراث النّقدي المغاربي هو سعي لفهم طبيعة التّلقي وآلياتها عند النقاد المغاربة، حسب ثقافة عصرهم وتجاربهم ومنطلقاتهم النّقدية، وهي تختلف اختلافا كليّا عن منطلقات نظرية التلقي الفلسفيّة ومن ثمّ لن نسوّغ لأنفسنا إقحام مفاهيم هذه النّظرية وإسقاطها على مدوّنتنا وتقويلها ما لا يتوافق وطبيعة الخطاب النّقدي العربي القديم، بقدر ما هو إنصاف لجهود هؤلاء النقاد التّي انصبّ معظمها حول العلاقة التّي تربط المتلقي بالخطاب الشّعري وما تتميّز به هذه العلاقة من تأثير وإقناع وتقويم من جهة، وتفاعل ولذّة ومتعة من جهة أخرى.

1-اشكالية التلقي و ضوابط الابداع في التراث النقدي المغاربي

صحيح أنّ تراثنا النّقدي المغاربي لم تنتظم طروحاته في إطار فلسفة نظرية تكتمل فيها جماليات التّلقي بمفهومها الحديث، ولكن ما وقفنا عنده في مدوّنة النقاد المغاربة ونحاول أن نخرجه من الماضي إلى حاضر النّقد المعاصر يوصلنا إلى الوهم المستقبلي الذّي كانت تشعّ به تلك الجهود وخاصة جهود حازم القرطاجني في كتابه"منهاج البلغاء و سراج الادباء" ، يؤكّد لنا وعيهم بعملية التّلقي، فكانت ضوابط الشّعر وعلاقتها بالمتلقي من أكبر القضايا النّقدية التّي استأثرت بتفكير حازم، إيمانا منه بأسبقيّة التّلقي عند لحظة إنشاء النّصّ الشّعري، حيث يذكر حازم القرطاجني الشّاعر بالشّروط والسنن التّي يجب مراعاتها كي لا يفقد تواصله مع من يستقبل النّصّ ويتلقاه، فيغدو هذا المتلقي في صورة الرّقيب الذّي يعمل على ضبط إستراتيجيّة الكتابة، ويُرغم الشّاعر أثناء عملية تشكيل النّصّ الشّعري على النّظر في ثقافته وميوله وأفق توقّعه.ولعلّ سبب اهتمام حازم بالتّلقي أو لنقل بالمتلقي على وجه الخصوص يعود إلى أمرين:

1- أمّا الأمر الأوّل: فهو معالجة حازم للخطاب الشّعري في إطار بنية تواصليّة يوجّه فيها الشّاعر رسالته إلى المتلقي عبر وسيط نوعي هو النّصّ، وضمن مِحْوريْ الإنتاج والتلقي والتأثير والاستجابة، وقد أرجع الأقاويل الشّعرية من حيث تأثيرها في النّفوس إلى أربع جهات هي:

« ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له »[2]، وهو بهذا التّصنيف يقارب ما أتى به جاكبسون (Jackobson) من تصنيف لرسالة لفظية، وتكون المقاربة على هذا النّحو:

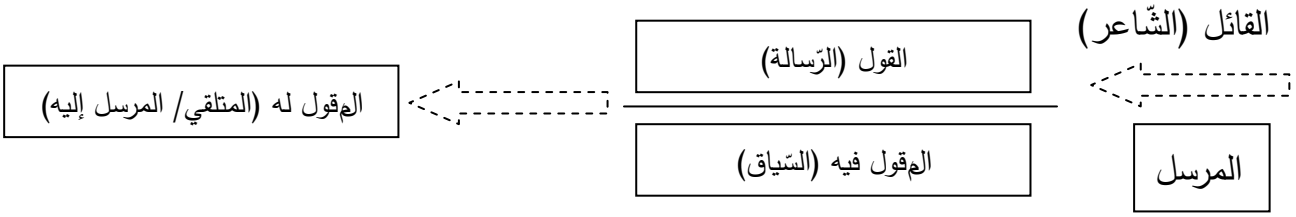
1- ما يرجع إلى القول نفسه ⟸ الرّسالة

2- ما يرجع إلى القائل ⟸ المرسل

3- ما يرجع إلى المقول فيه ⟸ السّياق (القناة)

4- ما يرجع إلى المقول له ⟸ المرسل إليه

ويمكن أن نمثّل لهذا التّصنيف بهذا الشّكل:



نلاحظ اكتمال عناصر حلقة التّواصل في تصوّر حازم والتّي تعتمد على الرّسالة وإجادة الصّنعة فيها، بالإضافة إلى السياق الذّي وردت فيه، ثمّ يأتي الشّاعر والمتلقي ليحدّدا الاتجاه الذّي يحقّق لهما نوعا من الحركة على أساس الفعل ورد الفعل.

إنّ عدم إهمال حازم لأيّ طرف من أطراف هذه العملية التّواصليّة الشّعريّة دليلٌ آخر على شمولية النّظرية النّقدية عنده، هذه الشمولية التّي تبرز من خلال ما سنّه من قواعد وقوانين تضبط عملية الإبداع والتّلقي معا وهي بمثابة المبادئ التّي لا يكون الشّعر إلاّ بها ولا يتمّ التّلقي إلاّ بوعيها.

2- أمّا الأمر الثّاني فيتمثّل في انتكاسة الحركة الأدبيّة في عصر حازم إبداعا وتلقيا واختلال مفهوم الشّعر لدى الشعراء، وظهور طائفة من دعاة الشّعر الذّين لا حظّ لهم في صناعته إلاّ الوزن والقافية، ويرى حازم أنّ الظّرف التاريخي الذّي عاشته الحضارة العربيّة في القرن السّابع للهجرة كان من أسباب هذه الانتكاسة الأدبيّة التّي انعكست آثارها على مستويات عدّة منها:

-اختلال الطّباع وفساد الذّائقة الأدبيّة.

- بروز دعاة الشّعر وقلّة العارفين به.

- انعدام مميزات الفحولة فيهم.

- اختلال مفهوم الشّعر وعدم الإيمان بأهميته ووظيفته.

بعدما حدّد حازم إشكالية التّلقي في عصره، النّاتجة عن تأخّر الشّعر ونقده، وفساد أعمّ تعدّدت أسبابه، حاول من منطلق المصلح أن يُعيد للشّعر مكانته التّي كان عليها في القديم، بإعادة عملية الإبداع والتّلقي إلى وضعهما الصّحيح. فوضع منهاجًا للبلغاء وسراجًا للأدباء، ضمّنه حلولا

نقديّة وآليات إجرائيّة تضبط العمليتين معا وتخرجهما من حالة الفوضى التّي آلتا إليها، فتتبّع عملية الإبداع من مرحلة الإعداد لنظم القصيدة، وما ينبغي أن يتوفّر في الشّاعر من بواعث وقوى تؤهّله للإبداع، مرورا بمرحلة تشكيل النّصّ والأدوات الإبداعيّة التّي تؤسّس لشعرية القصيدة، وقد كان التّخييل القانون الذّي يدور عليه الإبداع والتلقي معا، ثمّ وصولاً إلى مرحلة التلقي وما ينهض به المتلقي من استعداد لقبول الشّعر وإيمانه بأهميته ووظيفته.فلا غرو إذن أن نجد فيما يلي من الدراسة –وفي ظلّ التأكيد على جانب القيمة– التّركيز على ما يحقّقه الشّعر من أثر متميّز في نفس متلقيه، ما دام الأثر والتأثير أساسا هو مقصدٌ من مقاصد الشّعر.

2–طبيعة استجابة المتلقي للنّصّ الشّعريّ:

ا – استجابة الذات المتلقية المنفعلة:

تحتلّ فعالية التّأثير في المتلقي مكانة محوريّة في تصوّر النّقاد المغاربة لوظيفة الشّعر، حيث تتحدّد هذه الوظيفة بطبيعة التّأثير والاستجابة التّي تبقى في نفس المتلقي، فكان تركيزهم على فعل النّصّ الشّعري بمتلقيه، وعلى الكيفيّة التّي يتمّ بها هذا الفعل، و نشير إلى دور التّخييل في هذه العملية التّأثيرية من جهة المقولة النّفسية القائمة على "الارتياح والارتماض" والتّي تتحكّم في عملية الإبداع من جهة الشّاعر، وتتمظهر في ردود الفعل من جهة المتلقي، فتتنزّل عمليّة التّأثير في إطار التّفاعل والتواصل بين الشّاعر والمتلقي، وهذا يدفعنا إلى التّساؤل عن حدود فعليّ التّأثير والاستجابة من حيث كفاءة هذا المتلقي الذّي يوجّه إليه النّصّ الشّعري بكلّ حمولات هذا النّصّ المعرفيّة وطاقاته اللّغوية التّي تستوجب متلقيّا خبيرا قادرا على تفكيك شفرات النّصّ والولوج إلى عالمه التخيلي؟ هل المتلقي الذّي نتلمّس ملامحه في خطاب النّقاد المغاربة هو الذّي يتوقّف في تعامله مع النّصّ عند سلسلة من الانفعالات والانطباعات الشّخصيّة كالإعجاب أو الاشمئزاز وغيرها من أنواع الانفعالات أو باصطلاح أصحاب نظرية التلقي عند "خبرة الأفق الجمالي الأوّل" فينتج حينها استسلام الذّات للموضوع ؟ أم هو المتلقي الذّي يبحث عن مسوّغات الدّهشة الجماليّة حينما تظهر أمامه "فراغات" أو "غموض" أو "بقع إبهام" – باصطلاح انغاردن– وعليه أن يستكملها ويتفاعل مع النّصّ ليصنع المتعة الجماليّة ؟.

إنّ الحديث عن استجابة المتلقي للنّصّ الشّعري استجابة انفعاليّة تردّنا مجدّدا إلى منهاج حازم وتركيزه على الجانب التّأثيريّ للأقاويل الشّعرية في المتلقي، وما تثيره من انفعالات للنّفوس ممّا يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها.

يفصّل حازم القول في طبيعة الأقاويل المخيّلة وكيفيّة تأثّر المتلقي بها، ويقسّمها من وجهة نظر نفسيّة قائمة على الفعل وردّ الفعل إلى أربعة أقسام فيقول: « إنّ الأقاويل المخيّلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيّلة فيها ممّا يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر له، أو ممّا يعرفه ولا يتأثّر له، أو ممّا يتأثّر له إذا عرفه، أو ممّا لا يعرفه ولا يتأثّر له لو عرفه »[3]، فهذا التّفصيل يُظهر نوعين من الاستجابة، الأولى سلبيّة والثّانية إيجابيّة وكلتاهما مرتبطة بعنصريّ المعرفة والتّأثر و« أحقّ هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرف الشّعر ما عُرف وتؤثر له، أو كان الجمهور مستعدا لأن يتأثر له »[4]، ولهذا كانت المعاني المخيّلة "معاني جمهورية" مألوفة وفطرت النّفوس على استلذاذ ها أو التألّم منها، وكلّما كانت هذه المعاني مألوفة وتمثل جزءا من أفق توقّع المتلقي كلّما تقلّصت المسافة الجمالية بينه وبين النّصّ لأنّ التّوافق حاصل بين استعداد المتلقي وما يقدّمه النّصّ، وكلّما كانت هذه المعاني دخيلة ازدادت المسافة بعدا بينها وبين متلقيها لأنّ استعداد المتلقي لم يتواءم مع النّصّ.

وهذه المعاني المألوفة هي التّي يشترك في معرفتها الخاصّة والجمهور، لأنّ من الأمور ما ينفرد بإدراكها ومعرفتها الخاصة دون الجمهور، وهنا نتوقّف عند هذا التّصنيف للمتلقين إلى فئتين: الفئة الأولى أطلق عليها مصطلح "الخاصة" وهي فئة القرّاء المتخصّصين القادرين على تقنين العملوتوجيهه، والفئة الثانية من القرّاء أطلق عليها مصطلح "الجمهور" ويقصد بهم عامة القرّاء ينطلقون في قراءاتهم من خلفيات فُطروا عليها كقيمتي الخير والجمال فيحكمون على النّص بالاستهجان أو الاستحسان.

وعلى أساس هذه الجبلة يُسقط حازم من الصناعة الشّعرية ما انفرد بإدراكه المكتسب الخاصة دون الجمهور لأنّ « أحسن الأشياء التّي تُعرف ويُتأثّر لها إذا عُرفت هي الأشياء التّي فطرت النّفوس على استلذاذ ها أو التّألم منها أو ما وجد فيه الحالات من اللذة والألم »[5].

لقد جاء هذا الإلحاح من حازم على ضرورة تناول الشّاعر للمعاني التي يشترك فيها العام والخاصّ في ظلّ الكون الشّعريّ الذّي وسَمَتْهُ الرداءة والانحطاط في عصره، فأراد أن يجعل المعاني المألوفة محفّزا لتقبّل الشّعر والاستعداد للتّأثّر به. وإذا تحقّق له ذلك الاستعداد، أصبح بإمكانه تذوّق المعاني المخيّلة في أرقى مستوياتها الجماليّة، وتلك هي الغاية التّي ينشدها حازم، وهي غاية توجيهيّة تعضدها فيما بعد غاية فنيّة جماليّة، إذ « المعتبر في حقيقة الشّعر إنّما هو التّخييل والمحاكاة في أيّ معنى اتّفق ذلك »[6].

ترتبط استجابة الذّات المتلقيّة المنفعلة بالأدوات الفنيّة للتّخييل والتّي تؤثّر في المتلقي تأثيرا نفسيا، نذكر هذه الاستجابات:

❖ **التّعجيب والغرابة:**

إنّ حصول التّأثير المتوخّى من الأقاويل المخيّلة لن يتأتّى إلاّ إذا اقترنت هذه الأقاويل بالتّعجيب والإغراب من قبل المتلقي « لأنّ الاستغراب والتّعجيب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قُوي انفعالها وتأثّرها »[7]،فيحدث التجاوب داخل أسئلة تتبادر إلى ذهن المتلقي أثناء تلقيه النّصّ، وهي أسئلة طريفة تبحث في نقاط التّجاوب بينه وبين النص قوامها التعجيب والغرابة، فكلّما حدث اللاّتجانس بينما كان يملكه النّصّ وما في ذهن المتلقي توسّع التّعجيب. كما أنّ «أفضل الشّعر ما حسُنت محاكاته وهيأته وقُويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته »[8] حسب حازم.

إنّ البحث عن الجديد المستطرف الذّي يثير تعجيبا، هو ما جعل حازم يربط التعجيب والغرابة بالمحاكاة لما ينجم عنها من لذّة ومتعة، لأنّها تُخيّل للمتلقي الأشياء بطريقة غير مألوفة وغير معتادة و « النّفس إذا خُيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من قبل أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خُيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤيته ما لم يكن أبصره قبل، ووقوع ما لم يعهده من نفسه، موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود، وفنون الإغراب والتّعجيب في المحاكاة كثيرة، وبعضها أقوى من بعض وأشدّ استيلاءً على النّفوس وتمكّنًا من القلوب »[9].يؤكّد حازم مرّة أخرى على طابع الجدّة الذّي ينبغي أن تتصف به المحاكاة ليكون لها

تأثيرا أكثر في المتلقي، وكذلك يشير في نصّه هذا إلى قضية جوهريّة في النّقد العربي القديم وهي قضيّة تداول المعاني، وهو يرى أنّ الفصل في المعنى لا يعود إليه في ذاته سواء كان جديدا مخترعا أو قديما متداولاً بقدر ما يرجع إلى براعة وذكاء صاحبه، وما يُضفيه عليه من فرادة وجدّة وتجاوز جماليّ.

وهنا يمكننا أن نتحدّث عن القدرة الإبداعيّة للمبدع الذّي يحاول أن يتجاوز المعاني المتداولة ويخرج إلى ما أسماه النّقد المعاصر بالخلق الشّعريّ داخل الغموض كميزة للشّعر الجيّد، كما في أفكار نيتشه (Nietzsche) حول العمليّة الإبداعيّة كأن يقول : « إنّ كلّ ما هو عميق يحبّ القناع»[10]، فالمبدع يشتغل بإمكانات الرّمز والغموض.

إنّ استحسان حازم للتّشبيه المخترع يعود إلى ندرة عناصره وطرافة علاقاته التّي يأتي بها الشّاعر دون غيره من الشّعراء ممّا يُضفي على التّشبيه طابع النّدرة ويجعله في المرتبة العليا في الشّعر إذ «كلّما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدّها تقدّما في الغرض الذّي ذُكرت من أجله، كانت النّفوس بذلك أشدّ إعجابا وأكثر له تحرّكا، فإنّ الأمثال أو الأشباه عتيدة الوجود لم يحسن الاستيعاب، ووجب التّخطّي فيها من الأشرف إلى الأشرف، وكان جديرا ألاّ يناسب منها إلاّ ذوات الشهرة والمناسبة لغرض الكلام، ولا تجدُ النّفسُ للمناسبة بين ما كثُر وجودُه ما تجد لما قلّ، من الهَزّة وحسن الموقع، لكونها لا تستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ما عزّ »[11]، فالتّشابه عند حازم لا يعني تقريب المسافة بين المتشابهات، لأنّ ذلك يفقد عنصر المفاجأة عند المتلقي، وهو رأي يحسب لحازم وخاصة أنّ النّقاد قبله قد دعوا إلى ضرورة تقريب المسافة بين المتشابهات حسب قواعد عمود الشّعر العربي، وقد كان التّطابق بين طرفي التّشبيه من المسلمات[12].

يتحقّق التّعجيب عندما يقترن بالغرابة والاستغراب غالبا لأنّه « كلّما اقترنت الغرابة والتّعجيب بالتّخييل كان أبدع »[13]،لهذا نجد حازم ينفي صفة الشّعريّة على الكلام الذّي يخلو من الغرابة و«يضع مبدأ الاستغراب النّفسي كسبب للإحساس بجماليّة النّصّ، وإثارة التّعجيب، وهو في ذلك يعقد الرّابطة النّظرية مع الجرجاني الذّي أسّس لمفهوم الإثارة وعقد بينها وبين الاستغراب »[14]وهذا

البعد النّفسي للاستغراب والتّعجيب تعلّله طبيعة النّفس البشرية التّي تميل إلى الأشياء المستغربة والتّي لم تعتد عليها، فيقوى تأثيرها بها ثمّ الانفعال بها، وهذا يعني أنّ التّعجيب والاستغراب « يشكّلان قوّة الفعل التّأثيري Acte perlocutoireالتّي تأتي في مرتبة قبل الفعل المقصود بالقول Acte illocutoireالمتمثّل في القيام بالفعل أو تركه »[15]، وهنا تؤكّد آمنة بالعلى على الإضافة النّوعيّة التّي يضيفها حازم لتصنيف أوستين لأفعال الكلام من حيث أسبقيّة الفعل التّأثيري في القول الشّعري عن الفعل المقصود بالفعل على غير ما هو معتاد في الكلام العاديّ[16].

يتحدّد مفهوم الغرابة والتّعجيب بكونهما حركة للنّفس تقوى حركتهما كلّما اقترنت بالتّخييل، وهما حالتان تعكسان استجابة المتلقي وتفاعله مع النّصّ الشّعري، على الأقل في مستواها – الاستجابة– الأوّليّ، ويمكننا أن نقرأ هذه الفكرة داخل المنظومة النّقديّة المعاصرة التّي ترى أنّ المبدع الجيّد هو ذاك الذّي يُحدِث الطّرافة والجدّة، فالشّاعر « كلّما استطاع أن يحقّق لنفسه مكانة التّمايز عن بقيّة الشّعراء إثر التّجاوزات التّي يتجرّأ على إحداثها في تمثيلاته اللّغويّة، كلّما استطاع أن يحقّق لنفسه التّموضع في خطّ العودة الأبديّ عبر خلقه تمثيلات جديدة تنزاح عن العرف المتواضع عليه في التّمثيل لدى بقيّة الشّعراء، وبهذا الخرْق الخلاّق تتأتى للشّاعر مكانة التّفرّد...»[17].

❖ **الاستفزاز:**

يُضاف الاستفزاز إلى التّعجيب والغرابة كمقوّم آخر يُصاحب عملية التّلقي من حيث ارتباطه بالجانب الإيثاري الذّي تحققه علاقة المتلقي بالنّصّ الشّعري، حيث نظر النّقاد المغاربة إلى القول الشّعري بوصفه قولاً مستفزا يُصاحب عمليّة التّخييل، فيعملان على خلق حالات الإذعان والالتذاذ والانبساط النّفسيّ، وهي انفعالات نفسيّة محفّزة لعملية التّلقي والتفاعل مع النّصّ الشّعري.

يمكن الإشارة إلى أنّ حديث حازم عن التّعجيب والاستغراب له صلة مباشرة بفعل الاستفزاز في بعده الوظيفيّ المتمثّل في تحريك النّفس وإيقاع الكلام فيها محل القبول، كما يؤكّد السجلماسي في كتابه "المنزع البديع" على هذا البعد الوظيفي للاستفزاز وأهميته في العمليّة الإبداعيّة، وقد جاء

حديثه عن الاستفزاز في باب المجاز (النّوع الرّابع من جنس التّخييل) فيقول: « اسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمال عُرفيّ بحسب الصّياغة، وقول جوهره هو القول المستفّز للنّفس المتيقن كذبه، المركّب من مقدّمات مخترعة كاذبة تُخيّل أمورا وتُحاكي أقوالاً، ولمّا كانت المقدّمة الشّعريّة إنّما نأخذها من حيث التّخييل والاستفزاز فقط كما تقدّم لنا من قبل، وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا للسبب المذكور في الجنس وخاصة في هذا النّوع لمزيد الغرابة لطراءته ولولوع النّفس بذلك »[18]، وهذا يعني أنّ المهمّ عند السجلماسي هو أن يكون القول الشّعري مستفّزا، ولا يهمه صدقه أو كذبه، بل يرى أنّ الكذب من مقوّمات جودة الشّعر، إذ كلّما عظُم كذبه، زاد التّخييل والاستفزاز فيه.

لا تكمن قيمة هذه الصّيغ التّصويريّة في ذاتها، كما يقول السجلماسي، وإنّما تكمن فيما تبدعه من علاقات شعرية جديدة تُخرج الأشياء من نمطها المألوف إلى صور مبدعة مستفزّة تساهم في تحديد خصائص الوظيفة الجمالية للشّعر، وتحفيز المتلقي وإثارته وإمتاعه، فكلّما اجتهد المبدع في بناء علاقات جديدة داخل اللّغة، كلّما حقّق الامتاع والامتناع الدّلاليّ.

كذلك جعل ابن البناء الاستفزاز أساسا في الخطاب الشّعري حيث جاء تعريفه للشّعر على أنّه « الخطاب بأقوال كاذبة مخيّلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتّوهمّات »[19]، وهنا يصبح الاستفزاز قرين التّوهم عندما يُدرك المتلقي ذلك التآلف بين العناصر المتباعدة للصّورة المخيّلة التّي لا وجود لرابط بينها في الواقع، فتستفزه غرابتها، إلاّ أنّه سيسعى إلىالرّبط الذّي لا ينكره عقل أو حسّ.

فالغرابة كما يتصوّرها النّقاد المغاربة « هي في الحقيقة منزلة بين "العادة" التّي نصحوا باختراقها أو تحريفها كما يقول ابن سينا، واللّغو الذّي لا طائل من ورائه، والقول الذّي يتّصف بها إنّما يكون قولا مبدعا لأنّه يقف على الشفا الخطير الذّي يمتدّ كخيط دقيق واهٍ ما بين "الإغماض والإبهام" وما يتولّد عنهما من تعتيم وتعمية، و"السذاجة والعادة" وما يتولّد عنهما من رتابة مملّة، فإذا عطلت الغرابة صار القول إلى السّذاجة وأصبح كالأقاويل المتداولة بين النّاس، أو تردّى في

الإبهام فيتولّد عن تعطيل الغرابة تعطيل مماثل للحدث الشّعريّ ويصبح الكلام استعادة لا ابتداءً وابتذالاً لا ابتداعا »[20].هكذا يرتبط التّعجيب والغرابة والاستفزاز بالذّات المتلقيّة المنفعلة فتعمل على تنشيط استجابتها التخيلية ومفاجأتها بهذا القول المثير المستفّز الذّي يخرج غير مخرج العادة والمألوف، وهي مفاهيم تعكس جانبا من جوانب البعد الجمالي للخطاب الشّعريّ.

ب. استجابة الذّات المتلقيّة العارفة:

لا تتحدّد العلاقة بين النّصّ والمتلقي بمجرّد تلك الرّدود السّريعة التّي تصدر عن المتلقي لحظة التقائه بالنّصّ، وما يُصاحب تلك اللّحظة من انفعالات التّعجّب أو الاستغراب، دون أن يبرّر سرّ هذا التّعجيب والغرابة، وهو سرّ لا يدركه إلاّ متلقٍ واعٍ بأنّ القراءة ممارسة عقليّة وفنيّة، تستوجب منه أن يجهد نفسه في تأمّل النّصّ واستخلاص دُرره، وتحيينه بفعل قراءته الفاعلة، وهذه القراءة ليست تلقيا سلبيّا بل « هي تفاعل خلاّق ومشاركة حقيقيّة بين النّصّ والقارئ، والعمل الأدبيّ يحتاج بسبب طبيعته وبنيته إلى مساهمة الموجّه إليه الإيجابيّة »[21].

لقد أشار "أيزر" إلى تفاعل القارئ مع النّصّ، وأكّد على ضرورة إشراكه بفعل القراءة على نسج علاقات تفاعليّة مع النّصّ يميّزها الإيمان بأنّ النّصّ "أثر يمكن ممارسته" وليس "موضوعا يمكن تحديده"، لأنّ المعنى ليس ما يخبّئه النّصّ وإنّما الذّي ينشأ نتيجة التّفاعل بين القارئ والنّصّ[22]، وهذا يعني أنّ دور المتلقي في علاقته بالنّصّ لم يعد دورًا استهلاكيّا فقط أو مجرّد موضوع للتّأثير عليه من قبل المبدع، بل إنّه يسهم « بقسط غير قليل في صياغة الأسئلة الجماليّة والفنيّة التّي سيُجيب عليها، حتى لكأنّه السّائل والمجيب في آن معا، وهو أمر مؤثّر ولا ريب في تحديد ما دُبّر للقول من غايات وما سُطّر له من وظائف »[23] وهذا يدلّ على أثر وظيفة المتلقي في تشكيل القول وتحديد سماته، وهي وظيفة تجعل المتلقي يتموقع داخل النّصّ وهو ماثل في ذهن الشّاعر لحظة الإبداع يرسم للكتابة قوانينها ويذكّره بالمواضعات الأدبيّة التّي تحقّق تواصله معه، وهو ماثل خارج النّصّ يتدبّر القول ويُظهر قيمه الجمالية، ويفعّل قدراته في استحضار الغائب والمسكوت عنه لاستكمال النّقص، وعند هذه المرحلة يصبح فعل القراءة ذاته شكلا من أشكال الأخذ والعطاء بين المتلقي والنّصّ.

وإذا كان الأمر كذلك فإنّ السّؤال المطروح ونحن نتتبّع طبيعة هذه المشاركة في المنظومة النّقديّة للنّقاد المغاربة، إنْ كانت هذه المشاركة تتجسّد من خلال الكشف عن غموض النّصّ، أم في إعادة بنائه وتأويله؟ أو بعبارة أخرى، ما الذّي تركه الشّاعر من خلال نصّه للمتلقي حتّى يتخيّله؟.

لا يمكن الحديث عن الاستجابة العارفة التّي تقتضي حتما الكشف عن مواطن الغموض وإزالته أو في تأويل النّص وإعادة بنائه إلاّ إذا تظافرت مجموعة من الإمكانات، بعضها مرتبط بالنّصّ وبعضها الآخر بالمتلقي، ومن أهمّ هذه الإمكانات نذكر:

❖ **أهميّة الثّقافة والخبرة:**

قد نسوّغ لأنفسنا ولو مبدئيا القول بأنّ النّصّ الشّعري الذّي رشّحه النّقاد المغاربة للقراءة العارفة، له قيمة نادرة لغويا وحضاريا وثقافيا وهو «بنيّة فنيّة متماسكة الأجزاء وذات عمق دلاليّ وجماليّ فحسب بل أيضا بؤرة لاستخلاص الرّؤى والقيم المختلفة التّي عاشها العربيّ في معانقته للصحراء أو خروجه للقتال، وكانت أيضا خطابا للتّعبير عن الوجود الذّاتيّ أو الجماعيّ والتّباهي به، علاوة على كونها سجلا للتّدافع والصّراع» [24]. إنّه "نصّ جامع" يحتاج إلى متلقٍ عارف قادر على استيعاب هذا الثّراء المعرفيّ وفهمه، وهذا ما يقتضي منه تجنيد مجموعة من القدرات العقليّة من أجل التّأمّل والفحص والقدرة على التّعليل، ولن يتمكّن من بلوغ هذا المستوى من القراءة إلاّ « عن طريق اتّخاذ مسافة نقديّة بينه وبين ما يقرأ حتى تظهر القراءة على أنّها تجربة مخصّبة وثريّة تدفع به قُدما إلى الأمام بدلاً من أن تشدّه شدّا إلى الخلف »[25]، بالإضافة إلى ما ينبغي أن يمتلكه من ثقافة وخبرة معرفيّة تؤهّله لمثل هذه القراءة العارفة المثمرة.

إنّ الحمولة المعرفيّة والثّقافيّة هي التّي تحدّد مستوى التّلقي وإمكانية المتلقي في سبر أغوار النّصّ وملء فجواته، واستجلاء المعنى الخفيّ وإدراك البعد الجماليّ لهذا الاشتغالالمجازي، وتفاوت هذه الحمولة المعرفيّة عُدّ معيارا حاسما في تصنيف المتلقين إلى المتلقي العامي الذّي يمتلك معرفة محدودة، والمتلقي الخاصي وهو القادر على تفكيك الوحدات الكليّة لبنية النّصّ فهو "القارئ المتجوّل" في النّصّ – كما يسميه أيزر– الذّي يستطيع أن يفكّك الشّفرات التّي تعمّد الشّاعر أن

يُودعها النّصّ[26]، وفي هذا الإطار يأتي تصنيف حازم للمتلقين إلى "الخاصة" و"الجمهور". كما تنبّه ابن البناء إلى تعدّد مستويات التّلقي وتباينها تبعا لتفاوت قدراتهم وإمكاناتهم المعرفيّة، التّي تؤثّر على عملية التّلقي، ويظهر ذلك في قوله: « وليس كلّ أحد من النّاس يسهل عليه الوجيز، ولا كلّهم لا يفهم إلاّ من البسيط، بل هم على ثلاث رتب: منهم من يكتفي بالوجيز ويثقل عليه البسيط، ومنهم من لا يفهم الوجيز بل البسيط، ومنهم المتوسّط، فلذلك انقسم الخطاب في البلاغة إلى الإيجاز والمساواة والتّطويل وبحسب الأغراض من الخطاب (...) وبحسب أغراض الخطاب المختلفة بحسب الأحوال »[27]، نلاحظ كيف يربط ابن البناء بين أقسام الخطاب في البلاغة من إيجاز ومساواة وتطويل وبين قدرات المتلقي المعرفيّة ومستوى فهمه، وهنا نتساءل عن طبيعة هذه الثّقافة والمعرفة التّي تؤهّل المتلقي لهذه الاستجابة العارفة ؟.

إنّ المخزون الثّقافيّوالمعرفيّالذّي يمتلكه المتلقي هو ما يؤهّله لتلمّس حركة الشّعر الخفيّة وأشكال إيحاءاته التّي يُشحن بها النّصّ الشّعريّ، وقد أشار النّقد العربيّ القديم إلى أهمية الثقافة والخبرة بأحوال الفنّ في إنجاح عمليّة التّلقي للنّصّ الشّعريّ وخصوصا تلك النّصوص المشحونة بإيحاءات وإشارات وإيماءات تحتاج إلى التّأويل.ثمّة ما يُشير في النّقد القديم إلى ما ينبغي أن تكون عليه ثقافة المتلقي وإن لم تكن بهذا الاصطلاح، ولكن مصطلحات مثل الدّربة، والممارسة، والتّعليم وغيرها تؤكّد أهميّة الجانب المعرفي بالنّسبة للمتلقي، وهو الجانب الذّي يتضمّنه مفهوم الثقافة، مفهوم يشمل عند ابن رشيق أمور مهمّة تتطلبّها ثقافة العالم بالشّعر من نحو وخبر، ومعرفة بأيام العرب، والسّير والأخبار، والأنساب، والأماكن والبلدان، وغيرها من المعارف، والمتأمّل في كتاب العمدة يدرك حقيقة هذا الزّاد المعرفيّ الذّي وسم به صاحبه باعتباره متلقيّا لأشعار العرب وللآراء النّقديّة التّي سبقته.

أمّا حازم فإنّه يؤكّد على ضرورة "التّعليم" لأنه السبيل الأقوى لاكتساب الثقافة الضروريّة في صناعة الشّعر إبداعا وتلقيا، ويكون ذلك بملازمة العلماء بالشّعر ملازمة طويلة لتعلّم القوانين والقواعد التّي قد تساهم على تعميق فهم قوانين الشّعر،فكلّما اجتمع الاستعداد والتّعلّم تمكّن المتلقي من تذوّق الشّعر وسبر أغواره فهما وتأويلا.

إنّ الحديث عن الذّوق والمعرفة هو حديث عن ثقافة وخبرة المتلقي، والخبرة هي « مقدار الثقافة التّي يجب أن يكتسبها ويحصّلها المتلقي كي يكون قادرا على تذوّق العمل، فهذا العمل هو استعمال خاصّ للغة واستخدام لخبرات ثقافيّة ولغويّة متضمنة في النّصّ، فإذا افتقر المتلقي إلى ذلك، فَقَدَ القدرة على التّذوّق »[28]، وهذا يعني أنّ المتلقي لا يُقْبِل على النّصّ إلاّ ومعه رصيدًا معرفيّا يتمازج مع القيم الفنية الجمالية للنّصّ فيخلقا استجابة وتفاعلاً، ويكون « الذّوق بمعنى التفاعل الكيماوي يعطي للقراءة بعدا سحريّا يجعلها قادرة على إذابة العناصر وخلق الجديد منها شريطة أن يتمّ ذلك بواسطة الاتّصال والتّعاطف، الذّي يمكّن الذّات من التولّج داخل النّصّ، كقارئ ضمنيّ أتاح له المبدع مكانة وحضورا داخل البنية المنتهية الأثر، لأنّ المؤلّف يقدّم للقارئ أثرا ليكمّله، ويتحدّد دوره من خلال الاحتمالات المقترحة التّي يحملها الغموض، والفراغ، والصّمت»[29].

وهذا يعني أنّ الذّوق كفاءة قبليّة تساعد المتلقي على استكمال النّقص وملء الفراغ وتلمّس الدّرجات العليا من فكّ النّصّ، فكلّما كان النّصّ اشتغالا حذقا كلّما طالب المتلقي بإمكانات جادة حتّى نستطيع الولوج إلى العالم الدّاخلي للنّصّ والتّفاعل مع كلّ جزئياته.

❖ الاتّساع وتوسيع الأفق:

لا يمكن للنّصّ الشّعري أن يفتح أفقا للقراءة ما لم يترك الشّاعر للمتلقي مساحة يتحرّك فيها داخل النّصّ وخارجه، قصد تفكيكه والكشف عن جمالياته الفنيّة، وتفجير الطّاقات الشّعريّة الكامنة فيه، لقد تنبّه النّقاد المغاربة إلى ضرورة منح المتلقي فرصة لممارسة تخييله من خلال نصّ تخييلي يحشُد فيه الشّاعر مختلف إمكاناته اللّغويّة والتّركيبيّة، وبعث عناصر الجمال فيه، وإدخال معطيات جديدة تساعد على عملية التأويل واتّساع دائرة الفهم.

يمثّل مفهوم "الاتّساع" إحدى هذه المعطيات التّي تفتح النّصّ الشّعري على أفق واسع التّأويل والقراءات المتعدّدة، وهو مصطلح متعدّد الدّلالة « يستقطب جملة من الطّرق في القول، يوحّد بينها خروجها عن الأصول النّظرية التّي تؤسّس عملية تأليف الكلام مطلقا، ويدلّ به على ممارسات تراعي إرادة المتكلّم وقصده أكثر من البنية العقليّة المجرّدة التّي استحدثها النّحاة »[30]كما يمثّل «الإطار الكبير الذّي تدور في فلكه كلّ عمليات التّوليد في اللّغة ومنها المجاز »[31] وبعبارة أخرى

فإنّ الاتّساع هو تصرّف باللّغة وإخراجها من نمطها المألوف العادي إلى لغة الإبداع، التّي تمارس الجدّة.

يُعدّ ابن رشيق أوّل من أفرد بابا خاصا للاتّساع، و الامثلة التي قدمها في باب الاتساع – حتّى وإن كانت أبيات مجتزأة وليست نصوصا كاملة– تدلّ على إدراكه لانفتاح النّصّ على تعدّد القراءات، بتعدّد القرّاء، واختلاف طريقة فهمهم للنّصّ وزوايا النّظر إليه. وهنا يقتضي بدوره اتّساع في ثقافة المتلقي ليتمكّن من فتح القول الشّعري على وجوه من التّأويل والاحتمالات، ذلك أنّ كشف هذه المعاني مهمّة تأويليّة تتطلّب جهدا مماثلاً لجهد الشّاعر، ويمكننا هنا أن نقارب بين مصطلح الاتّساع عند النّقاد المغاربة ومصطلح الانفتاح الدّلاليّ في النّظريّات التّأويليّة الغربيّة.

أقام حازم هو الآخر مفهوم الاتّساع على قدرة الشّاعر على التّصرّف في اللّغة وزحزحة العلاقة بين الدّوال وإقامة علاقات أخرى بينها تثير الدّهشة والغرابة والتّعجيب، وربط حازم بين اتّساع القول عند الشّعراء بضرورة تأوّله على وجوه من الصّحة، وكلّما اتّسع المعنى حمل المتلقي على التّأويل، و قد قدم حازم امثلة تبين كيف يتّسع القول الشّعري لأكثر من وجه للتأويل ويتحوّل إلى فاعليّة ديناميكيّة، وتلك هي سمة القراءة التأويليّة التّي « تكشف احتمالات النّصّ الممكنة دون ترجيح احتمال على آخر، فقد تكون كلّ الاحتمالات صائبة، فالصّفة المميّزة للنّصّ الجيّد أنّه مكان مفتوح على اتجاهات متعدّدة »[32].

ويقترب السجلماسي من هذا المنطلق، منطلق الاتّساع والتّعدّد الدّلاليّ من الفهم الحديث للتّأويل، ويجعله أمرا مشروعا على مستوى النّصّ، يقول معرّفا الاتّساع: « هو اسم مثال أوّل منقول إلى هذه الصّناعة، ومقول بجهة تخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللّفظ الواحد بحيث يذهب وهْمُ كلّ سامع إلى احتمالاحتمال من تلك الاحتمالات، ومعنًى معنًى من تلك المعاني، وقول جوهره في صنعة البديع والبيان هو صلاحية اللّفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعدّدة من غير ترجيح، وقيل: هو أن يقول المتكلّم قولا يتّسع فيه التّأويل، وقيل: هو توجّه اللّفظ الواحد إلى معنيين اثنين »[33].كما يربط ابن البنّاء الاتّساع بإمكانات اللّغة وهي تسعى إلى توسيع دلالتها في نظام من العلائق.

هكذا يصبح الاتّساع أفقا مفتوحا لإعمال الفكر والتّأمّل، ويخفّف من أعباء المعايير الضابطة في عمليّة التّلقي، وتمنح القراءة في ضوئه التّغيير من دلالات الألفاظ في السّياق، وتفتح للمتلقي أفقا لتأمّل الأبعاد الدّلاليّة المختلفة للغة والمتوارية وراء الألفاظ، ويعكس الاتّساع في ذات الوقت سعة وامتداد رؤية الشّاعر من خلال الإبداع باللّغة، هكذا يكون الاتّساع وما يُضاف إليه من تقنيات وحيل الشّاعر، كالتّمويه والغموض والإيهام، عواملا تستدرج المتلقي إلى التّفاعل مع النّصّ، ومثل هذا النّصّ الذّي تتوفّر فيه هذه المواصفات هو النّصّ الذّي رشّحه النّقاد المغاربة للقراءة العارفة والذّي يحقّق ذاتية المتلقي كونه يتطلّب منه استدعاء خبراته ومهاراته لينهض بمهمّة استجلاء الغامض وكشف المستور، وهي مهمّة لا يضطلع بها إلاّ متلق نموذجيّ منشود، يأبى أن تكون القراءة استهلاكيّة تستنزف معنى النّصّ في أوّل محطّة له من محطّات القراءة.

يسمّي حازم هذا المتلقي النّموذجي المنشود "بالعارف" و"البليغ" وهو الذّي يستطيع إدراك عناصر الجمال في النّصّ ويُعيد بعثها بفعليّ القراءة والتأويل بعدما اكتملت لديه عدّة القراءة من ثقافة وخبرة ومعارف متنوّعة، فالعارف هو « الذّي لا ينفكّ عن رسم الآثار ودكّ التّوقّعات، فهو القارئ الذّي يؤوّل ويؤجّل المعنى والحضور ويشتت الدّلالات والتّعبيرات وعيا بأنّ العبور والاجتياز، أي العبارة والمجاز هما علامة وأثر وكتابة وبأنّ الفكر هو أساس عبور وانتقال »[34].

إنّ هذا المتلقي العارف هو « الذّكي الألمعيّ »[35]، الذّي اكتملت لديه عدّة القراءة وصاحب ركام معرفيّ وثقافيّ، لا يختلف كثيرا عن هؤلاء القرّاء الذّين صنّفهم "أيزر" في كتابه فعل القراءة[36]، وإن كان التّقارب بين المتلقي العارف عند حازم والمتلقي النّموذجي "لأمرتوإيكو" يبدو من حيث كون النّصّ لا يمكن أن يكون له إلاّ قارئ معيّن تتوفّر فيه جملة من الشّروط تجعله قادرا على التّأويل و « مفهوم التأويل يلازمه على الدّوام جدل بين إستراتجيّة المؤلّف واستجابة القارئ النّموذجيّ »[37].

إنّ مثل هذا الدّور الذّي أسنده النّقاد المغاربة للمتلقي، يقودنا إلى سؤال جوهريّ وهو : إنْ كان النّقاد المغاربة نظّروا لهذا المتلقي العارف والعالم والبليغ وحاولوا أن يحرّروه والقراءة –ولو نسبيّا– من ضوابط ضاغطة تفرض نمطا معيّنا من القراءة، فهل كانوا بدورهم قرّاء نموذجيين

للخطاب الأدبيّ، شعره ونقده، واستطاعوا أن يتحرّروا من سلطة النّموذج الذّي احتكم إليه النّقد العربي القديم لفترات طويلة من الزّمن في تلقيه للنّصّ الإبداعيّ ؟

ممّا لاشكّ فيه أنّ قراءة النّقاد المغاربة للخطاب الأدبي شعره ونقده –وقد بلغوا هذا الوعي والنّضج النّقديّ– لم تكن قراءة معياريّة تحتكم إلى أحكام نقديّة جاهزة وسابقة لعمليّة القراءة ذاتها، ولم تكن من قُبيل القراءة الاستهلاكية التّي تلتزم سُبلا معيّنة لا تعدوها، أو تنطلق من خارج النّصّ إلى داخله من خلال قوالب جاهزة وأفق ثقافيّ متعارف عليه، بل كانت قراءة عارفة نابعة من ذات متلقيّة خبرت الشّعر وخبايا نقده، وتجاوزت البحث في الظّواهر اللّغويّة والبلاغيّة الجزئيّة في الأبيات الشّعريّة أو أنصافها، إلى البحث في منطق وفلسفة الشّعر، وقراءة تجاوزت منطقة الانطباعات إلى قراءة تصوغ المفاهيم والتّصوّرات الكليّة المرتبطة بماهية الشّعر ووظيفته وأداته، وبأطراف العملية الشّعريّة جلّها، نقصد، الشّاعر والنّصّ الشّعري والمتلقي.

لم تكن قراءة ابن رشيق للمتن الشّعري والخطاب النّقدي الذّي سبقه قراءة معياريّة تُعيد وتستنسخ قراءات النّقاد الأوائل، بل كانت قراءة عارفة جمعت بين الاستفادة من قراءات الأوائل كركام ورصيد معرفيّ وحضاري، وبين ذوقه الفنّي وحسّه الجماليّ. وهذا ما صرّح به في قوله: «وعوّلت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري، خوف التكرار ورجاء الاختصار إلاّ ما تعلّق بالخبر وضبطته الرّواية، فإنّه لا سبيل إلى تعبير شيء من لفظه ولا معناه ليؤتى الأمر على وجهه»[38]، وهذا يعني أنّ قراءته كانت اعتداليّة وسطيّة بين التّفرّد والإتّباع، فلا هي احتذاء بقراءة النّقاد السّابقين، ولا هي انسلاخ كلّيّ عن القاعدة البلاغيّة البيانيّة، وهذه البيْنيّة تشكّل خصوصيّة الاجتهاد لديهم وطريقة الرّؤية التّي تحدّد معالم الخصوصية.

أمّا بالنّسبة لحازم والسجلماسي وابن البناء، فلا يمكن النّظر إلى "القراءة" كممارسة عندهم إلاّ في إطار مشروع قراءة تفاعليّة تستحضر أفقين متغايرين، أفق التّراث البلاغيّ والنّقديّ الذّي سبقهم، وأفق الفكر الفلسفيّ الأرسطيّ عبر شروح الفلاسفة المسلمين، وباستحضار هذين الأفقين تأخذ القراءة عندهم بعدا آخر غير الذّي عرف عند سابقيهم، فلا يغفل حازم بتذكيرنا أنّه سلك مسلكا لم يسلكه أحد من أرباب صناعة البلاغة قبله، وأنّهم لم يتناولوا من هذه الصّناعة إلاّ الظّواهر دون الخفايا والدّقائق، وبهذا كانت طروحاته تحمل إنجازات « تجعلها في مواقع متقدّم لا

يقطع صلته بالموروث، ويمهّد الطّريق لتصوّرات طريفة مستحدثة لم تجد من بعده من يتابعها، في حين تبدو مماثلة للعديد من الاتجاهات الحديثة والمعاصرة في الشّعرية معانقة لها أو قريبة منها »[39]، ويذكّرنا السجلماسي من جهته أنّه سيكون رائدا في منهاجه، و «يَنصب نفسه واضع نظرية قائمة الذّات في تلك الوحدة الأسريّة التّناسليّة المتكاملة بين الجنس وآخر تفريع له في بابه، انطلاقا من قانون محدّد بعد بنائه بالتّنظير والصّور التّطبيقيّة »[40].

لقد حاول النّقاد المغاربة أن يتجاوزوا الفوضى النّقديّة التّي تخبّط فيها العلماء والبلاغيون العرب في تلقيهم للشّعر وقراءته، فتركوا بعض السنن النّقدية المألوفة، وطرحوا بديلا لها، أكثر شمولية وانفتاحا على النّصّ المقروء، فكان تحييهم للقراءات السّابقة من أجل ردم الثّغرات والفجوات واستكمال النّقص بما أوتوا من رصيد معرفيّ وثقافيّ أهّلهم لمثل هذه القراءة العالمة التّي أقلّ ما يمكن أن نصفها بها أنّها قراءة مركّبة تستكين إلى معارف من مشارب متباينة.

الهوامش:

[1]– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2008، ص 12.

[2]–حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الادباء، دراسة و تحقيق الطيب بن خوجة دار الكتب الشرقية د–ط تونس د–ت ص 346.

[3]–حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 21.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]–نفسه، ص نفسها.

[6]– حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص21 .

[7]–نفسه، ص 71.

[8]–نفسه، الصّفحة نفسها.

[9]–حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 96.

[10]– فريديريك نيتشه، العلم المرح، ترجمة وتقديم: بورقبة حسان، النّاجي محمّد، أفريقيا الشّرق، ط 1، الرّباط، 1993، ص

[11]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 46.

[12]– ينظر: نوال الإبراهيم، طبيعة الشّعر عند حازم القرطاجني، مجلّة فصول (تراثنا النّقديّ)، العدد 1، م 6، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 84.

[13]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 91.

[14]– عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النّظرية النّقدية العربية وبحث في الشّبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1994، ص 6، 7.

[15]– آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكلات المعنى في الخطابات التراثية دار النهضة العربية ط 1 بيروت 2013 ص 156.

[16]– ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[17]– وفاء مناصري، الشّعر والتّمثيل، أحمد مطر –أنموذجا–، دار القدس العربي، د ط، وهران، الجزائر، 2013، ص 82.

[18]– السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع تقديم و تحقيق علال الغازي مكتبة المعارف ط 1 الرباط 1980، ص 252.

[19]– ابن البناء المراكشي، الرّوض المريغي صناعة البديع تحقيق رضوان بن شقرون دار النشر المغربية دط الدار البيضاء 1985، ص 81.

[20]– محمّد لطفي اليوسفي، الشّعرية العربيّة – الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، د ط، ليبيا، د ت، ص 360، 361.

[21]– حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتّأويل، النّصّ الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2001، ص 57.

[22]– ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدّمة نظرية، ترجمة: عزّ الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، ط 1، القاهرة، 2000، ص 16.

[23]–شكري المبخوت، جماليّة الألفة النص و متلقيه في التراث النقدي بيت الحكمة دط تونس 1993، ص 13.

[24]–مصطفى شميعة، القراءة التأويليّة للنّصّ الشّعري القديم بين أفق التّعارض وأفق الاندماج، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2013، ص 96.

[25]– حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص 124.

[26]– ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النّصّ، نظرية التأثير والاتصال، مجلّة فصول، ع 1، م 7، القاهرة، 1984، ص 103.

[27]–ابن البناء المراكشي، الرّوض المريع، ص 87.

[28]–محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العربالمؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 بيروت1989، ص 54، 55.

[29]–حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعياريّة النّقديّة إلى الانفتاح القرائي المتعدّد، دار الغرب للنّشر والتوزيع، د ط، وهران، 2002، ص 293.

[30]– حمادي صمود، التّفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، مشروع فرادة، منشورات الجامعة التّونسية، المطبعة الرّسمية الجمهورية التونسية، ط 1، 1981، ص 103.

[31]– المرجع نفسه، ص 108.

[32]– محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، ص 223، 224.

[33]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 429.

[34]–محمّد شوقي الزّين، تأويلاتوتفكيكات(فصول في الفكر العربي المعاصر)،ط1، المركز الثقافي العربي،المغرب، ص 109.

[35]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 258.

[36]– ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظري جدلية التجاوب) ،ترجمة و تقديم : حميد لحمداني و الجيلالي الكدية،دط،مكتبةالمناهل،فاس،دت، ص 24، 27.

[37]–أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النّصوص الحكائيّة، ترجمة: أنطوان بوزيد، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدّار البيضاء، 1996، ص 73.

[38]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعروادابه ، ج 1، تحقيق : محمد عبد القادر احمد عطا ،دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت،2001، ص 12–13.

39–سامي سويدان،أسئلة النقد و الشعرية ، دار الاداب للنشر و التوزيع ، ط1 ،بيروت ،2013، ص 142.

40–السجلماسي ، المنزع البديع ،ص 104 .

قائمة المصادر والمراجع:

– ابن البناء المراكشي، الرّوض المريع في صناعة البديع، تحقيق: رضوان بن شقرون، دار النّشر المغربيّة، د ط، الدّار البيضاء، 1985.

– ابن سينا، الشفا، المنطق، العبارة، تحقيق: محمود الخضيري، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، د.ت.

– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق: محمّد عبد القادر أحمد عطا، ج 1، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2001

– أبو محمّد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط 1، الرّباط، 1980.

– آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التّراثيّة، دار النّهضة العربيّة، ط1، بيروت، 2013.

–امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية،ترجمة: انطوان ابو زيد،ط1،المركز الثقافي العربي،1996.

– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دراسة وتحقيق: الطّيب بن خوجة، دار الكتب الشرقيّة، د ط، تونس، د ت.

– حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعياريّة النّقديّة إلى الانفتاح القرائي المتعدّد، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، د ط، وهران، 2002.

– حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2001.

– حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، مشروع قراءة، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرّسميّة الجمهورية التونسية، ط 1، تونس، 1981.

–سامي سويدات، اسئلة النقد و الشعرية العربية،دارالاداب للنشر و التوزيع،ط1،بيروت،2013.

– شكري المبخوت، جمالية الألفة (النّصّ ومتلقيه في التّراث النّقدي)، بيت الحكمة، د ط، تونس، 1993.

– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

– عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النّظرية الغربية وبحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1994.

– محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1989.

– محمّد لطفي اليوسفي، الشّعرية العربيّة، الفلاسفة والمفكرون، العرب، ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربيّة للكتاب، د ط، ليبيا، د ت.

– مصطفى شميعة، القراءة التأويليّة للنّصّ الشّعري القديم بين أفق التّعارض وأفق الاندماج، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2013.

–محمد شوقي الزين،تاويلات و تفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)،ط1،المركز الثقافي العربي ،المغرب،2002.

– وفاء مناصري، الشّعر والتّمثيل، أحمد مطر –أنموذجا–، دار القدس العربي، د ط، وهران، الجزائر، 2013.

– نبيلة إبراهيم، القارئ في النّصّ، نظرية التأثير والاتصال، مجلّة فصول، ع 1، م 7، القاهرة، 1984.

– نوال الإبراهيم، طبيعة الشّعر عند حازم القرطاجني، مجلّة فصول (تراثنا النّقديّ)، العدد 1، م 6، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

– روبرت هولب، نظرية التّلقي، مقدّمة نظرية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط 1، القاهرة، 2000.

– فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية التّجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د ط، فاس، د ت.

– نيتشه فريديريك، العلم المرح، ترجمة وتحقيق: بورقبة حسان، الناجي محمّد، أفريقيا الشّرق، ط1، الرّباط، 1993.

– هانس روبرت ياوس، جمالية التّلقي، من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2004.