الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

جماليات تلقي المديح في همزية البوصيري

مذكرة تخرّج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

إعداد الطلبة:
أمال موساوي
أمال هارون
البشير زغدي

إشراف الأستاذ:
د. عباس بلحاج

نوقشت المذكرة علنا يوم : ..../.../2025

أمام اللجنة المكونة من الأساتذة :

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
		جامعة الشهيد حمة لخضر	رئيس اللجنة
د. عباس بلحاج	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمة لخضر	مشرفا ومقررا
		جامعة الشهيد حمة لخضر	مناقش

الموسم الجامعي: 1447/1446 هـ -2025/2024

شكر وتقدير

قد يقف المرء عاجلا على رد الجميل لذوي الفضل، وقد لا تكفي أساليب التعبير لنعبر عن معاني الشكر والتقدير.

الشكر والحمد لله تعالى ومن باب قول النبي صلى الله عليه وسلم "من لم يشكر الناس لا يشكر الله"

نتقدم بكل عبارات الشكر والامتنان للأستاذ الفاضل "عباس بلحاج" على كرم قبوله الإشراف على مذكرتنا وعلى جهده المبذول في مساعدتنا وتصويب أخطاء البحث حتى خروجه في حلة بهية، جعله الله فخرا للجامعة وجعله سبيل خير لطلاب العلم.

والشكر الأوفر لمن علمنا كيف نكتب حرفا ونقرأ كلمة ونصيغ جملة لنرتقي بهذا العمل إلى أرفع مقام

ولا ننسى في النهاية أن نزف أسمى حروف المودة إلى كل من درّسنا في قسم اللغة والأدب العربي بجامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

مقدمة

لقد شكلت قصيدة المدح النبوي عبر العصور وعاء فنيا و روحيا يعكس تفاعل المتلقي مع السيرة النبوية ، و مظاهر الجمال الديني والوجداني . و من بين هذه القصائد الخالدة ، تبرز الهمزية للبصيري باعتبارها نموذجا شعريا فنيا و تعبديا في آن واحد ، لما تحمله من حمولة دلالية و جمالية مميزة . و من هذا المنطلق ، جاء اهتمامنا بالبحث في جماليات التلقي لهمزية البوصيري ، لما هذا النص من أثر في وجدان المتلقي المسلم ، قديما و حديثا .

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على أبرز العناصر الفنية و الجمالية التي تحفز فعل التلقي ، من خلال دراسة الأساليب البلاغية و الرمزية التي توظفها القصيدة ، مع الإشارة إلى أفق التلقي المتنوع بحسب السياقات التاريخية و الثقافية .

ينطلق البحث من إشكالية رئيسية مفادها : كيف أسهمت البنية الجمالية و الأسلوبية لهمزية البوصيري في توجيه فعل التلقي و تأطيره ؟ و تتفرع عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات الفرعية ، من بينها : ما الوسائط الجمالية التي اعتمدها البوصيري في تأثيره في المتلقي ؟ و ما مدى تجاوب المتلقين عبر العصور مع هذا النص ؟ و ما التحولات التي عرفها هذا التلقي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ؟ لقد عالجت العديد من الدراسات السابقة الهمزية من زاوية التصوف أو البلاغة أو اللغة ، إلا أن القليل منها أولى عناية لتجربة التلقي الجمالية في بجد ذاتها . و من هنا تتجلى خصوصية هذا البحث في كونه يسد فراغا في الحقل النقدي ، من خلال دمج منظور جمالي و تواصلي مع التحليل النصي .

اخترنا المنهج التفاعلي الجمالي (جمالية التلقي) باعتباره الأقدر على كشف آليات التواصل بين النص و المتلقي ، مع الاستعانة بمناهج مساعدة كالنقد الأسلوبي و النقد السياقي ، و قد تم ذلك وفق معايير علمية دقيقة .

و استندنا إلى مراجع أساسية مثل : فن الشعر الصوفي لمحمد مفتاح ، نظرية التلقي لهانس روبيرت ياوس ، البوصيري و الشعر المديح النبوي لعبد العزيز حمودة ، إضافة إلى دراسات أكاديمية و مقالات نقدية .

وقد واجهتنا بعض الصعوبات ، مثل ندرة الدراسات التطبيقية المعاصرة التي تتناول الهمزية من زاوية التلقي ، إلا أننا حاولنا تجاوزها عبر تنويع مصادر المعلومات .

و في الختام نتقدم بجزيل الشكر و الامتنان لكل من المشرف الأكاديمي و الأساتذة الأفاضل الذين وجهونا خلال مسيرة البحث.

الوادي في:2025/05/20

زغدي البشير

موساوي أمال

هارون أمال

مدخل:

مفاهيم ومصطلحات

أولا: البوصيري

1 – نسبه:

هو محمد بن سعيد بن حمادة بن محسن بن أبي سرور بن حيان بن عبد الله بن ملاك الصنهاجي. وقيل: محمد بن سعيد بن حماد بن محسن بن عبد الله بن حياني الحبنوني الصنهاجي أبو عبد الله شرف الدين الدلامي المولد الأصل، البوصيري المنشأ[1].

ولد البوصيري في قرية دلس بالجزائر في أول شوال 608 هـ/7 مارس 1213 م وقيل إنه ولد الأسرة ترجع جذورها إلى قبيلة صنهاجية إحدى أكبر القبائل البربر المنتشرة في بلاد المغرب.

2 – ثقافته:

أما عن ثقافته فقد قيل عن البوصيري بأنه قد "تلقى البوصيري العلم منذ نعومة أظفاره في حفظ القرآن في طفلته ودرس على عديد من أعلام عصره، كما درس عليه عدد كبير من العلماء المعرفين منهم: أثير الدين محمد بن يوسف المعروف بأبي حيان الغرناطي، أبي عباس المرسي وفتح الدين أبي الفتح محمد بن محمد العمري الاندلسي الأشبيلي المعروف بأبن سيد الناس وغيرهم"[2] ،و قد قام البوصيري بقراءة السيرة النبوية، والمعرفة دقق أخبار رسول الإسلام ودرس على اللغة كالنحوي والصرف والعروض، كما درس الادب، وجنبا من التاريخ الإسلامي وخاصتا السيرة النبوية ". ثم قيل على التصوف، فدرس آدابه وأسراره وقد تلقى ذلك عن أبي العباس المرسي، الذي خلف أبا الحسني الشاذلي في طريقته وكانت علاقة حب بين البوصيري وشيخه. وقد تأثر البوصيري بهذه التعاليم، وظهر أثر ذلك في شعره واضحا[3].

أما عن الذين أخذو عن البوصيري فهم:" "فمنهم أبو حيان الاندلسي المتوفي سنة 765هـ بالقاهرة – ابو الفتح بن سيد الناس اليعمري المتوفي سنة 734 هـ – وعز الدين جماعة المتوفي

---

[1] – شرف الدين بن عبد الله محمد بن سعيد البوصيري، ديوان البوصيري، التحقيق محمد سيد الكيلاني. د .ن، شركة مكتبة ومطبعة مصطفي البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1374. 1955 ص5.

[2] – المصدر نفسه، ص 6.

[3] – المصدر نفسه، ص 7.

سنة 735 هـ" ويبدوا أنهم اخذوا عنه شعره ونوادره، وكان يجلس احيانا في جامع الطاهر، وينشد مدائحه النبوية على الحاضرين "[1].

"وعلى كل فمن الراجح أن البوصيري لم يصب حظا كبيرا من الدراسة المنظمة لأنه مع كثرة المدارس في عهده لم تسند إليه وظيفة التدريس في أي مدرسة. وقد فتح كتابا لتحفيض القرآن. وهذا عمل لا يزاوله إلا من أوتي قليلا من ثقافته "[2].وبرغم من الزاد الذي يمتلكه البوصيري فلم تنسب إليه وظيفة التدريس في أي مدرسة.

صفاته وأخلاقه:

يعد البوصيري كغيره ذا صفات وأخلاق تميزه عن البقية "وصف البوصيري بانه مختصر الجرم، ومعنى هذا أنه قصير ونحيفا ومن أجل هذا كان في موضع دعابة الناس، يسخرون منه أحيانا، وتقتهمه عيونهم. وقد أشار إلى ذلك بقوله "[3]:

ورب أديب ذي لسان كمبرد جدا من فم كالسكير أو هو كير

أراد متحانلي فزيف لفظه نتان جدا من نظمه وخرير

وإذا ما رآني عافني واستغلي كأني في قعري الزجاجة سور

ويعجبه أني نحيف وأنه سمين يسر الناظرين طرير

نسبة لهاذه الابيات أن البوصيري قد لاقى السخرية من الأخرين عن شكله.

"ومن هذه الأبيات وغيرها ندرك موقف الأدباء من البوصيري الذي كان ضيق الصدري لا يحتمل أن ينقد أحد شعره، وكان يطلق لسانه في كل من يتعرض لشعره بنقد"[4]. لقد عرف عنه أنه لا يقبل من ينقده ودائما يرد عليهم وهذا دليل على ضيق صدره.

"وكان له صديق اعتاد أن يبعث إليه شربة في كل سنة .فتأخر عنه في إحدى السنين وكان من عادة البوصيري إذا عمل فيه إنسان معروفا في مناسبة من المناسبات، أن يعد هذا

---

[1] – شرف الدين بن عبد الله بن سعيد البوصيري، المصدر السابق، ص 7.

[2] – شرف الدين بن عبد الله بن سعيد البوصيري، المصدر نفسه، ص8.

[3] – المصدر نفسه.

[4] – المصدر نفسه، ص 08.

واجبا مقدسا يلزم القيام به نحوه ،وويل لمن يتأخر، فإنه يطلق فيه لسانه ،فلا هو يذكر ما وصله به من بر، ولا هو يلتمس عذرا لمن يتأخر عنه، وهذا ما حدث لهذا الصديق الذي يحسن إلى الشاعر بشربة ،فإن البوصيري لم يهمله، بل يبعث إليه صالبا منه أداء هذا الواجب، فوصف ما يعانيه من ألم ،وعاتبه على إهماله في إرسال الشربة، ثم ذكر أنه في ضيق شديد، وختم قصيدته بما نعف عن ذكره. والواقع أن طبقة فقراء الصوفية في ذلك العصر فرضوا أنفسهم على الناس فرضا، وعاشوا عالة على المجتمع، فأراد البوصيري يخذو حذرهم، ولكنه لم يتقن الفن الذي مكن الصوفية من العيش على حساب غيرهم، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه، كما وصفه مؤرخوه سليط اللسان، ويظهر ذلك واضحا فيما نظمه من الهجاء "[1].

مذهبه الديني وتصوفه:

كان البوصيري متعمق في دينه دين الإسلام وخاصة سيرة النبي صلى الله عليه وسلم.

" في سنة 668 هـ غير السلطان ظاهر النظام القضاء فجعل أربعة قضاة بدل القاض واحد وكل قاض مذهبه بدل المذهب الشافعي فقط ". وهذا ما جعل بعض الفقهاء ينكرون على السلطان بحجة أنه يكون تفرقة على الدين لكن البوصيري لم يجد إشكالا في هذه التفرقة بل وجد فيها توسعة ورد على الفقهاء على أن لا حاجة لتفرقة مادام دين الإسلام واحد[2]. حيث قال:

بهم بنية الإسلام صحت وكيف لا تصـح وهم أركانـها و الطبائع

فهم رخصا أبد والنا و غـرائما هدينا بها فهي النجوم الطوالع

فلا تبتئس أن وسع الله في الهدى مذاهبا بـالعلم والله واسع

تفرقت الآراء والدين واحد كما اختفت في الراحتين الأصابع

كانت هذه الأبيات توضح رأي البوصيري في نظام القضاء.

" فهو لا من الناصبة الذين يكرهون آل على ولا من الروافض الذين يسبون ويكفرون

---

[1] – المصدر السابق، ص 8.

[2] – المصدر نفسه، ص 16.

وهذا شأن المتصوفين الذين يحترمون الصحابة جميعا وقد تتغنى البوصيري في ساداتنا أبي بكر وعمر وعثمان رضي الله عنهم وبقية المبشرين بالجنة، وله قصيدة أنشدها أمام ضريح السيدة نفيسة مطلعها:

جنابك منه تستفاد الفوائد وللناس بالإحسان منك عوائد

"انضم البوصيري إلى الشاذلي وأصبح من أتباعه وأصبح ينافع عن الصوفية ضد طبقة الفقهاء ثم وصف أبا الحسن بأنه قطب الزمان وغوثه وإمامه، وعين الوجود ولسان سر[1].

الموجود وإنه ورث علومه عن النبي صلى الله عليه وسلم فلما مات الشاذلي بصحراء يعذاب سنة 656هـ، عهد برياسة الطريقة إلى تلميذه المخلص أبي العباس المرسى، ومن الأنصار، وقد مدح البوصيري أبا العباس بشعر جيد منه قصيدة مطلعها:

كتب المشيب بأبيض في أسود بفضاء ما بين وبين الخرد

حيث شبه فيها الشاذلي بموسى وأبا العباس بيوشع. والصوفية يقولونا على أن النبي لا يأتي بشريعة جديد وإنما هو مؤيد الشريعة من قبله ومصدقا لها"[2].

لقد مدح البوصيري الشاذلي وأبا العباس في قصيدته كما هو موضح.

ديوانه:

أما عن ديوانه فقد كان من أشهر أشعاره البردة والهمزية وهي أجمل ما كتب، وهذا ما جعل القراء ينسون كل أعماله، ولم يهتم أحد بديوانه فهو بحد ذاته لم يجمع ديوانه ولهذا نجد ان النسخة الأصلية مفقودة.

فوجدت في دار الكتب المصرية نسختين خطيتين من ديوان أحدهما تحت رقم 2311- أدب، والثانية تحت رقم 826 شعر تيمور[3].

[1] – المصدر نفسه، ص 17.

[2] – المصدر نفسه، ص 23.

[3] – المصدر نفسه بتصرف، ص 44.

حيث جاء في غلافها "ديوان شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد بن حماد بن محسن بن عبد الله بن حيان ابن صنهاج بن هلال الصنهاجي البوصيري أو البوصيري وهذه النسخة واضحة الخط، كثيرة الاخطاء النحوية والقصائد فيها مرتبة القوافي على حروف الهجاء.

أما النسخة التيمورية، فقد نقلت عن نسخة قديمة محفوظة بالمكتبة المرجانية ببغداد، وغنها نسخة مجهولة الاصل لأن الناسخ لم يثبت تاريخ الفراغ من النسخة التي نقل عنها، ولم يعن الناسخ بإرادة البردة والهمزية أو الامية.

ثانيا: مفهوم المديح النبوي

1 – المدح لغة واصطلاحا:

أ/ المدح لغة:

في معجم العين للخليل بن احمد الفراهيدي «هو نقيض الهجاء» وهو «حسن الثناء، ومدحْةُ اسم المديح، وجمعه مدائح ومدح»[1] وذكر ابن فارس في معجمه مقاييس اللغة أن «الميم والدّال والحاء أصل صحيح يدل على وصف معاني بكلام جميل، ومدحه يمدح مدحا أحسن عليه الثناء»، ودقق ابن منظور في مفهوم المدح في معجمه لسان العرب «الصحيح ان المدح المصدر، والمدحة الاسم، والجمع مدح أو هو مديح، والجمع المدائح والأماديح، قال ابو دؤيب: لو كان مدحه حيا منشرا أحداً..... أحيَ أبا كن–يا ليلى– الأماديح.

فالمدح لغة هو حسن الثناء والافتخار والاشادة بالممدوح بكلام بليغ جميل يليق به، ويعدد صفاته ومحاسنه ومناقبه ومكانته بين عارفيه او ذكر كل ما يجعله موضع ثناء واشادة وفخر.

ب/ اصطلاحا:

أما **اصطلاحا** فالمدح «هو في الاصل تعبير عن اعجاب المدح بصفات مثالية، ومزايا انسانيه رفيعة يتجلى بها شخص من الأشخاص أو تتجلّى في مآثر قوم، أو في مآثر أمة من الأمم، أو شعب من الشعوب». وهو من أكثر الفنون الأدبية شيوعا التي مال إليها معظم الشعراء، ونظموا فيها القصائد الكثيرة، التي تعود مآثر الفرد والجماعة». وتثني عليهم وعلى مواقفهم وبطولاتهم.

والمدح أيضا كغرض شعري عامة ظاهرة أصيلة، وغرض تقليدي عرفه الشعراء قديما، مهمة الشاعر فيه ارضاء الممدوح، بل تتعدى ذلك إلى القبيلة أو التيار السياسي أو الويني، حيث كان هم الشاعر أن يوقع بين شأن قبيلته وأحلافها، والتمني بالكرم وحسن الضيافة والبطولة والشرف والعرض وصحه النسب.

---

[1] الوجيز في شعر المديح النبوي وأعلامه في العصر الحديث د: عز الدين بن خليفة الطبعة الأولى وأعلامه 2024 (ص 8– 9)

وبهذا فالمدح اصطلاحا هو بيان لجميع مزايا الممدوح وإيجابياته، ووصف لشمائله وأخلاقه، وإظهار للحب والتقدير الشديد الذي يكنه الشاعر لمن توافرت فيه تلك المزايا والشمائل ومما يتعلق بها من أخلاق حميدة وصفات ومناقب ومواقف تسمو بالممدوح إلى أعلى درجات الكمال والنموذج المنشود.

2 – تعريف المديح النبوي:

المديح النبوي هو الشعر الذي ينظمه الشعراء في مدح النبي صلى الله عليه وسلم معدّدين فيه صفاته الخلقية والخلُقية والخلقيه وواصفين الشوق لرؤيته وزيارة قبره وغيره من الاماكن المقدسة التي تتصل بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم وذاكرين لمختلف معجزات ومراحل سيرته وأحداثها، ومتتبعين لغزواته وما إلى ذلك.

وقد يبرز الشاعر المادح في هذا النوع من الشعر تقصيره في أداء واجباته الدينية، وبذكر ذنوبه مناجيا الله بصدق وخوف، مستعطفا إياه طامعا في شفاعته عند يوم القيامة، ويتداخل المديح النبوي، في الغالب، مع قصائد الزهد وقصائد التصوف وذلك لما بينها من علاقة.

وقد عرف وقد عرف الدكتور زكي مبارك، وهو من أشهر الباحثين في هذا الموضوع، المدائح النبوية بقوله «فن من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون عن من التعبير عن العواطف الدينية وباب من الأدب الرفيع، لأنها لا تصور إلا من قلوب مفعمة بالصدق والاخلاص».

3 – تعريف المديح النبوي عند البوصري:

إذا كان البوصيري قد برز في عصره شاعرا فإن أبرز أغراضه هو المديح النبوي. وهو الغرض الذي كان له الدور الأكبر في إبرازه على بساط الشهرة بعد ان كان مغمورا رغم نظمه القريض ردحا من الزمن، فلما التي الإمام الشاذلي وتلميذه المرسي وسلك طريقهما في مداومة الذكر وصدق التوجه مع المحبة الخاصة لله ورسوله صلى الله عليه وسلم أشرق فؤاده بأنوار محبة المصطفى صلى الله عليه وسلم، واتجه الى مديح المصطفى صلى الله عليه وسلم،

يصحبه الندم على ما سلف من عمري وما نظمه من قريض في غير رسول الله صلى الله عليه وسلم ويعتبر هذا التوجه نقطه التحول في حياه البوصيري وادبه.

وقد بلغ عدد القصائد التي أنشدها في مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم أربع عشرة قصيدة منها المطولة التي تزيد عن خمسمائة بيت ومنها القصيرة التي لا تتعدى أن تكون مقطوعة، قسم من هذا المديح أنشده قبل الحج، وقسم أثناء الحج، وقسم بعد الحج. يقول د/ مخيمر صالح: «وقد ذهب محققا الديوان.

إلى أن أول قصيدة في المديح النبوي قالها البوصيري عام 654 هجري، وبالرجوع إلى الديوان المحقق نجد أن محقق الديوان يؤكد ان البوصيري لم يذهب الى الحجاز قبل 654 هـ واذا كان محقق الديوان قد أكد ذلك واستدل بالقصيدة التي أنشدها في مديح رسول الله صلى الله عليه وسلم هذا العام عندما احترق الحرم المدني وأعرب عن شوقه وحنينه الى قرب رسول الله صلى الله عليه وسلم وزيارته، فإن هذه القصيدة يستشف منها أنها مفتاح مديحه النبوي، فمن خلالها يرفع اعتذاره لحضرة المصطفى صلى الله عليه وسلم نادماً على ما فات من مديحه في غير رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويبدي عزمه على توجهه بمدائحه وجهه المصطفى صلى الله عليه وسلم دون غيره، فمدحه لغير رسول الله صلى الله عليه وسلم ضلال وضياع يسوؤه، وهو باطل من القول لا يعتد به، يقول:

إليك رسول الله عذري فإنني بحبك في قولي ألين وأشتد

فإن ضاع قولي في سواك ضلاله فما انا بالماضي من القول أعتد

وما امتد لي طرف ولا لان جانب لغيرك إلا ساءني اللين والمد.

اشغل عن ريحانتيك فريحتي بشيع ورند لانما الشيح والرند

وأعرب عن شوقي وحنيني إلى قرب رسول الله صل الله عليه وسلم وزيارته

ولا هيجت شوقي لضبا بوجزه ولا بعثت وصفي نقانقها الربد

وان لأرجوا ان يربني الى جنابك ارقال الركائب والوجد

ويلاحظ في قصائده التي سبقت الحج وزيارة المصطفى صل الله عليه وسلم انها صادرة عن فوائد يمتلئ وجدا وشوقا للرسول صل الله عليه وسلم فلا ينشد قصيدة في المدح في هذه الفترة الى صور فيها وجده وتشوق روحه وتلهفه الى زيارته والوقوف في تلك البقاع الطاهرة، كما في القصيدة السابقة، وكما في القصيدة الاتية التي تتجلى من خلالها معاناة الشاعر وعزمه الأكيد على قطع حبال التسويف، وتغلب على العوائق التي تحول بينه وبين مرادهّ:

تلله يثني القلب عن مأتي خوف المنية عامرا وسلول

ايضن عنه بماله وبنفسه صب يرى لهما الفوات حصول

فلا قطع حبال التسويف التي منعت سوايا الى حماه الوصول

ولا منعن من العيون منامها ولا جعلن لها السهاد خليل

ولا رمين له الفجاج يضمر كالنيل بسقا والسقي تحول

وها هو في قصيدة أخرى يقدم اعتذاره الى الرسول صل الله عليه وسلم ويبوح بمواجده واشواقه قائلا

فاقبل رسول الله عذر المقصر هو ان قبلت بمدحك الممدوح

في كل واد من صفاتك هائم وبكل بحر من نداك سبوح

وإذا كانت القصائد التي انشدها اثناء سيري تصور مدى اشواقه وتلهثه الى ساعة اللقاء، فهذه عيشة تميز به مسرعا لا تأتيه لشيء، دمية اخفافها من سرعة السير في السهول والخرون، وقد هجرت الطعام، ونسيت اماء العشب، وهو يخاطب لحادي طالبا منه ان يسرع بها فالسرعة علاجها حيث طغى الشوق وتجاوز الحد وأصبح جنونا قائلا

صارت العين ترجف جنينا وبحاذين من شوق الرينا

داميات من حتى اخفافها تقاطع البين سهولا وحزونا

قلت للحادي العذ اشواقها بالبرى ان من الشوق جنون

فان القصائد التي انشدها عن الوصول توقفنا على حقيقة الشاعر فعن وصوله المسجد النبوي ووقوفه امام الحجرة النبوية الشريفة تجلت عظمت الشاعر من خلال عظمت ايمانه بربه

وخنوعه ن خالقه واستعداده ليوم الميعاد حتى كأنه يراه، وقد طغت تلك المشاعر على فرحة اللقاء واعترف الشاعر بذنوبه واقر بتقصيره مغتنم الفرصة معطيا الموقف حقه فهنا تغفر الذنوب وتتساقط الخطايا وتقال العثرات. فيقول مخاطبا المصطفى صل الله عليه وسلم.

وافاك بالذنب العظيم المذنب خجلا يعنف نفسه ويانب

مالم يشوب دموعه بدمائه ذو شيبة عوراتها تخضب

لعبت به الدنيا ولولا جهله ما كان في الدنيا يخوض ويلعب

وقفت بجاه المصطفى اماله وكأنه يدنو به يتقرب

وبدا له ان الوقوف ببابه باب غفران ذنوب المجرم

اما بعد عودته من الحج فانه وان كان اروى ضمئه وتسقى اوانيه بوصوله الى حضرة المصطفى ووقوفه امام الواجهة الشريفة وزيارة البقاع المقدسة الى ان جذوره المحبة لم تزد الا انتقادا حيث اثمت تلك الزيارة ايمانا على ايمان يقين على يقين ومحبة على محبة فإن دفع بمدح رسول الله صل الله عليه وسلم بعاطفة صادقة جياشة.

ويمكن القول ان هذه المرحلة بلغ الذروة في مدح النبوية وانشد أبرز مدائحه النبوية بل أبرز المديح النبوي بعد (بانت سعاد)

فأيقظ الشعراء من غفوتهم وذكرهم بعظمة نبيهم وشمائل منقذهم وأشعل جذور المديح النبوي حين انشد قصيدته الشهيرة الهمزية في نحو 450 بيت وسماها ام القرى في مديح خير الورى والميمية المشهورة باسم البردة في مئة وستين بيتا، وكان لهما أثر البالغ في الأدب العربي .

ثالثا: نظرية التلقي

اهتمت نظرية" القراءة والتلقي "بالقارئ الذي هُمش قدرا من الزمن؛ حيث شكل محور اهتمامها فجاءت نظرية" القراءة والتلقي " لتعلن ، «أكبر منسي نظريات الأدب الكلاسيكية بعدما كان من اهتمامها به فدعى كل من" إيزر "و"ياوس "إلى ضرورة منح أفق جديد للعمل الأدبي بعيدا عن سلطة المؤلف وحيادية النص.

1. مفهوم التلقي

أ/ تعريف التلقي لغة:

فالتلقي عرف بتسميات عدة مرتبطة بمعناه، فالمادة اللغوية بمشتقاتها في العربية وحتى الانجليزية مرتبط بمعنى الاستقبال، يقال في اللغة العربية تلقاه أي استقبله، كما حكاه الأزهري . وفلانا يتلقاه فلان أي استقبله، كما وردت لفظة التلقي في معجم" لسان العرب "لابن منظور بالشكل التالي :تلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، ولقاء الشيء وألقاه إليه وبه[1]، وقد فسر الزجاج قوله تعالى :﴿ وإنك لتُلقّى القرآن من لدُنّ حكيم عليم﴾ **(النمل6):** أي يلقى إليك وحيا من عند الله، وأما قوله تعالى ﴿ فتلقّى آدم من ربه كلماتٍ فتاب عليه إنهُ هو التوابُ الرحيمُ﴾ **(البقرة 37)** فمعناه: أنه أخذها عنه، وقيل تعلمها ودعا بها.

«فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي تنبه إلى ما تحمل هذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفس ي والانفتاح الذهني مع الخطاب، حيث ترد أحيانا مرادفة لمعنى الفهم والفطرة، وهي مسألة لم تغب عن ذهن بعض المفسرين والأدباء في الإشارة إليها»[2].

ب/ تعريف التلقي اصطلاحا:

ان نظرية التلقي أو القراءة فقد طرحت أثناء الكم الهائل، من التداخل المصطلحي النقدي، (القراءة ما بين السطور) والتي تتشابه مع المصطلح الأول من حيث الشمولية في المنهج النصاني النسقي واختلافها في المصطلح لأن كلاهما يبحثان عن لغز شعرية الابداع وأصالة الظاهرة الأدبية من خلال كشف معانيها، وتهتم بالقارئ»[3] .

[1] – يُنظر: ابن منظور، جمال الدّين محمّد بن مكرم: لسان العرب، مادة) لقي)دار صادر، بيروت– لبنان، ط1، 1992، ص 254

[2] توامة عاشور، بلاغة الخطاب القرآني وأثرها في المتلقي، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع5 ، 2016، ص؛11

[3] –محمد بوزيدي، مقارنة نقدية في مناهج ما بعد البنيوية، مجلة التواصل الأدبي، عنابة، المجلد 11، العدد01، 2021، ص2013.

عرّفها عبد الواحد بأنّها «عمليّة التفاعل النّفسي والذّهني مع النّص القرائي»[1]، تدل كلمة التلقي على استقبال شيء ما، كما تدل أيضا على العناصر التي تتحكم في قراءة جمهور معين للخطاب الفني والأدبي والإعلامي، وبعبارة أخرى ذلك «الفعل الذي يمارسه الفرد كإنسان له مكوناته النفسية والذهنية والانفعالية والاجتماعية لتفسير ما يقدم له هذا المعنى، حيث يتضمن الإحساس والذكاء والإدراك وبناء المعنى»[2].

إذن، التلقي هو مجموعة من الاتجاهات والنشاطات التي يظهرها المتلقي في تلقيه لرسائل الأعمال الأدبية الفنية والإعلامية، كما يمثل أيضا الطريقة أو الأسلوب الذي يستخدم فيه المتلقي المعلومات التي يتلقاها من الخطاب مهما كانت طبيعته.

ج/ الفرق المعرفي بين التلقي والاستقبال:

مصطلحان لا يحيلان على مفهوم واحد، بل لا ينتميان إلى بيئة واحدة، فنظرية الاستقبال ولدت في النقد الأمريكي الحديث ضمن ما يعرف بـ(النقد الانجلو– أمريكي) ويتحدد بمجموعة من النقاد من أهمهم –جونثان كيلر، ونورمان هولندا، وديفيد بليش، ومايكل رفاتير، أما نظرية التلقي فقد ولدت في ألمانيا منبثقة بشكل مباشر عن معطيات الظاهرتية والتأويلية، ومن أهم من روادها ياوس وايزر وفيش[3] .

أما فيما يخص لمسألة الثانية، فيجب تحديد المنطلقات المنهجية لكل ناقد في ميدان النظريتين السابقتين كي تتضح المسيرة المعرفية النقدية المنهجية لمعطيات نظريات الاستقبال والتلقي بشكل دقيق، ويمكن إيضاح ذلك كالتالي:

نظريات الاستقبال الأمريكية:

جونتان كيلر = نظرية القدرة الأدبية

نورمان هولندا = نظرية هوية النص

---

[1] – يُنظر :عبد الواحد، محمود عباس :قراءة النّص وجماليّة التلقّي، دار الفكر العربي، القاهرة،199 ، ص،14

[2] مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والاعلام، مقامات للنشر والتوزيع، ط2. 2011 الجزائر.، ص2

[3] – ينظر، قدور ابراهيم محمد، نظرية التلقي وعلاقتها بالأنظمة المعرفية، مجلة الترجمة واللغات، العدد01، الجلد 09، ت ن 2010، ص87.

دفيد بليش = نظرية الأر النفسي في الاستقبال

مايكل ريفاتير = نظرية دور العلاقات في الاستقبال

نظرية التلقي الألمانية:

فلفغانغ ايزر = نظرية النصية وعملية التلقي

هانزروبرت ياوس = نظرية جمالية التلقي

ستانيلي = نظرية الأسلوبية التأثيرية والتواصل في عملية التلاقي.

2 – نشأة نظرية التلقي وأعلامها:

لقد كان ظهور البوادر الأولى لنظريّة التلقي بألمانيا الشرقيّة أواسط الستينيات في أحضان مدرسة (كونستانس) وبرلين الشرقيّة، وقد استندت هذه النظريّة في أصولها المعرفيّة الأولى على الفلسفة الظاهراتيّة التي تؤمن بالذات وبقدرتها على الحضور في الأشياء وبكون الوعي حادثا ومكتملا بها؛ لأنّ (إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتيّة الخالصة الحاوية له) ، وهذا يعني إعادة القيمة للبعد الذاتي في محاولته لتحديد قيمة البعد الموضوعي وجوهره، إذ إنّ نظرية ظاهراتية الفن ترى أنّ العمل الأدبي هو ليس النص الأدبي بحدّ ذاته، وإنّما هو أيضا تلك الأفعال المتعلّقة به من جراء عملية الاستجابة له، وبذلك حاولت هذه النظريّة أن تنأى بنفسها عن النظريات الأخرى التي أهملت القارئ بوصفه ذاتا فاعلة في مقاربة النص فراحت تتقصى المعنى من النص بوسائل تعسفيّة كالتركيز على إحالات المرجع الواقعي أو اعتماد الوسائل البيبلوغرافيّة للوصول إلى ما يحيط بالمبدع من ظروف حياتيّة وشخصيّة، أو في عزل النص عن سياقات إبداعه وتلقيه ومعاملته على أنّه بنية لغويّة منغلقة على نفسها.

إنّ أهم ما يمكن أن يميّز المدرسة الألمانيّة هو وجود اتجاهين كبيرين متباينين هما: اتجاه جماعة برلين وجماعة كونستانس، حيث قامت الأولى على مهاد نظري فلسفي يستمد تراثه من النظرية الماركسيّة معتقدة أنّ التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر هي: المؤلف والنص والمتلقي والمجتمع؛ ولذلك أخذت هذه الجماعة مآخذ عديدة على جماليات التلقي التي دعت لها مدرسة (كونستانس)، ولعلّ « أهمّها هي الطريقة التي تفصل فيها بين العلاقة الجدليّة

القائمة بين الإنتاج والاستهلاك، حيث سيؤدي الفصل بين الإنتاج والتلقي إلى فقدان كلّ قيمة وكل طموح من أجل بناء نمط استبدالي جديد»[1].

أما جماعة (كونستانس) فيعود لها الفضل في وضع الأسس النظرية لما يعرف بـ(جماليات التلقي) التي أعادت للقارئ قيمته الحقيقيّة وجعلته قطبا تقوم عليه نظريتها الفلسفيّة والأدبيّة، بل زادت أن جعلته داخلا في العملية الإبداعيّة ذاتها، ولم تول هذه الجماعة شأنا للمجتمع كما فعلت جماعة برلين؛ لأنها ترى أنّ المجتمع موجود في النص وفي القارئ ومتضمّن فيهما.

ومن المفيد أن نشير أن لنظريات القراءة عدة تسميات بين الاصطلاحيين منها: جمالية القراءة، جمالية التلقي أو التقبل، نقد استجابة القارئ، نظرية الاستقبال، نظرية التأثير، نظرية التلقي.

3 – نظرية التلقي في التراث العربي القديم:

إن نظرية التلقي بأصولها ومبادئها ليست وليدة ثقافة غربية بحتة، وإنما نجد في تراثنا العربي من أشار إلى أهمية المتلقي في الخطاب، بما في ذلك الخطاب القرآني، كما فعل) الجاحظ) ، و(ابن قتيبة) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، و(القا ي عبد الجبار) ، و(الزركشي)، ولعل أقدم وثيقة عربية نقدية هي صحيفة بشر بن المعتمر التي ترمي الى ضرورة الاعتناء بالسامع، مع المعرفة المسبقة بأقدار السامعين.

1– عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ): فقد جمع من خلال ماورد في كتابه دلائل الاعجاز بين اللفظ والمعنى وسوى

[1] – ينظر،عيسى العابد، نظرية التلقي في الفكر الغربي ...الجذور والمفاهيم، مجلة الأداب واللغات، الأغواط، العدد20، 2007، ص 183.

بين خصائصهما، وجعلهما شيئا واحدا يعتمد على الصياغة ليصل المعنى صحيحا واضحا لا ينتابه الغموض، وتظهر قصدية الجرجاني في عملية التواصل من خلال الطريقة التي عرض بها أعماله[1] .

فقد أشار (عبد القاهر الجرجاني) إلى أهمية المتلقي في عملية فهم النص، وقد ساعدها اختلاف تفاسير النص القرآني على اكتشاف معضلة الفهم والوعي بها، مما يعني أن الاهتمام بالمتلقي ظل حاضرا في تراثنا العربي، غير أن القدامى لم ينظروا له، وكانت مدرسة كونستانس الألمانية سباقة إلى ذلك، فوضعت أسس ومبادئ نظرية التلقي.

وقد تفطن علماء البلاغة العربية قديما إلى هذه العلاقة المتينة التي تجمع بين متلقي النص ومبدعه، وما تتميز به هذه العلاقة من إقناع وتأثير، وتشارك وتفاعل، وما كتبه هؤلاء العلماء من نصوص حول الأدب وأبعاده الجمالية، والقرآن وأسراره البيانية، تكشف عن وعيهم بهذه العلاقة .لقد كان هؤلاء العلماء على وعي بأن العملية الإبداعية يستوجب تحققها ثلاثة عناصر هي :المبدع والمتلقي والعمل الأدبي؛ وبمصطلح البلاغة العربية والخطاب الأدبي، والمخاطب باعتباره رسالة من المبدع) المخاطِب) إلى المتلقي في مقام أو ظرف معين، وبنظام بياني خاص هو البيان العربي. بحيث يقول الجاحظ" :مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام[2]"

ولهداف المتلقي في تراثنا البلاغي العربي (سواء أكان قارئا أم مستمعا) قد حظي بمكانة كبيرة فاقت مكانة المؤلف نفسه، لأن الخطاب يُكتب للمتلقي، وإليه يتوجه ويروم إفهامه وتوصيل الغرض أو القصد إليه.

2- وقد أشار كذلك ابن قتيبة (ت 322هـ) إلى تلك الأهمية التي يوليها مقصد القصيد للمتلقي في أثناء بناء القصيدة بالحرص على استمالته واسترعاء انتباهه حين يقول « قال أبو

[1] – ينظر، سليمة محفوظي، نظرية التلقي في التراث العربي، مجلة جسور المعرفة، العدد 3، مج 5، ت ن 2019، ص 20.

[2] – الجاحظ، أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب ، بيروت،1968، ص:55

محمد :وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثمّ وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق ميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به لإصغاء الأسماء إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قده في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، حلال أو حرام، .....»[1]

من خلال هذا القول نرى أن فعل التلقي مرتبط بالشعر شفاهيا وسماعا، بحيث إنّ السامع بوصفه مصطلحا شاملا فقد تنضوي تحته مختلف أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلا عن، وذلك كون الشعر في الثقافة العربية ظل كالقرآن الكريم يعتمد على التلقي الشفاهي القرائية نشد، كما أن الشعر يغنى وينشد أي يحتاج الى متلق شفاهي وهو نوع من التلقي الذي "يقوم على اللّمحة السّريعة الدالة، والقدرة على إثارة الانتباه والإعجاب، والتعامل السّريع مع مجرى النص

كما اهتم البلاغيون كذلك بمنازل المخاطبين وأقدارهم الاجتماعية وأحوالهم الفكرية؛ لذلك وجدنا في هذا التراث دعوة صريحة لأن يكون الخطاب؛ لذلك وجدنا في هذا التراث دعوة صريحة لأن يكون المخاطب (المتلقي)قارئا كان أو سامعا، وبهذا يقول الجاحظ: «ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والعمل عليهم على أقدار منازلهم ...لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة»[2] .

ويجدر الإشارة هنا إلى أن النقد العربي الحديث وظّف نظرية التلقي بجدارة، ويظهر هذا من خلال الإقبال على هذه النظرية، ومحاولة فك رموزها من قبل بعض الباحثين والنقاد العرب، وهذه الخطوة تجعلنا نستشرف ما تدخره هذه النظرية من عناصر إيجابية مقبلة.

[1] – ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، حققه وضبطه د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1 ، ج1 ، ص 75 .

[2] – الجاحظ، أبو عثمان، المصدر نفسه، ص :67.

ومن هنا جاءت نظرية جمالية التلقي لتستكمل النقائص التي وقعت فيها البنيوية، حيث كانت قاعدة البنيوية هي النّص، وكان لا بدّ للفكر الجديد أن يوجد مدخلاً آخر يتمثّل في القارئ وعلاًقته بهذا النّص، ومن هنا كان التداخل جليًّا بين المنهجين في استقرار العلاقة بين طرفي العملية التواصلية[النّص والقارئ]، وما يحدث من تفاعل بينهما في أثناء القراءة وما ينتج عن ذلك من التعدد في قراءات النّص الواحد؛ نظرا لإمكانات الفهم وأساليب التأويل المتنوّعة التي يحملها النّص كنظام من العلامات والرموز ، كما أنّ نظرية جمالية التلقي حرّرت النّص من سلطة المؤلّف، وأتاحت الفرصة للقارئ لإنتاج المعنى، وفتحت آفاق أوسع أمام النّص، كما حرّرت القراءة من هيمنة المعنى النّهائي القصدي وجعلتها تعانق آفاقا مفتوحة تسمح بالانتقال من الوحدة إلى التعدد ومن الفعل إلى التفاعل، الذي لا يحدث إلا من خلًل النّص ذاته.

الفصل الأول:

المسافة الجمالية والجنس الأدبي

وجماليات التلقي في همزية البوصيري

المبحث الأول: المسافة الجمالية بين الاستجابة وكسر الأفق

إن أهم المحاور الأساسية في نظرية جمالية التلقي أفق الانتظار والمسافة لجمالية التلقي، وهما مهمان في عملية بناء العمل الفني والأدبي، تنطلق من فكرة أن المتلقي يتوقع أو ينتظر شيئا ما من العمل الأدبي. والعمل الأدبي غالبا ما يحمل إلى القارئ مجموعة من المعطيات التي تشكل نسقا من الانتظارات والعلامات التي تترسب في العمل الأدبي نتيجة تأثره بالنصوص الأخرى التي تنتمي إلى نفس الجنس الأدبي، مما يخلق لدى جمهوره نمطا معينا، كما أن قياس جودة العمل الأدبي عن طريق المسافة الجمالية التي وضعها ياوس، وهي مستمدة من الأثر الأدبي، من خلال رفع الخبرات الحديثة إلى مستوى الوعي »[1]، ما يعني أنّ المسافة الجمالية التي وضعها ياوس كمقياس لقياس جودة العمل الأدبي، ذات علاقة مباشرة أو بالأحرى مستمدة من أثر العمل الأدبي الجديد على المتلقي، وبالتالي على أفق توقعه الذي صاغته تجاربه السابقة، التي تجعله مهيأ لاستقبال هذا العمل الجديد وفق ما ترسّخ عنده، وتتجلى المسافة الجمالية هنا بالضبط حيث تقاس عندما يلتقي أفق المتلقي بأفق العمل الأدبي الجديد.

– تخضع المسافة الجمالية إلى ثلاث استجابات:

الرضا ⟵ الخيبة ⟵التغيير

ومن هنا يتبين «أن القارئ لا يواجه النص معزولا ووحيدا، بل يواجهه من خلال الأنظمة النصية المتسربة في اللاوعي من خلال ذكرياته القرائية، حتى أن ياوس وصل في دراساته إلى ربط أفق الانتظار بظاهرة التناص وإظهار العلاقة القائمة بين النص المقروء والنصوص السابقة».[2]

يرتبط قياس المسافة الجمالية بالحالة التي تحصل لمتلقي العمل الأدبي، أو بالأحرى بالنتيجة التي تتمخض إثر لقاء أفق توقع المتلقي بأفق العمل الأدبي، حيث يقتضي الأمر، «تحديد طبيعة التأثير الذي أحدثه ذلك العمل في ذلك الجمهور، بحيث يتم مراعاة مدى تخييب الأفق أو تأكيده، وينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية فاصلة بين أفق الانتظار السائد

[1] – إسماعيل سامي: جمالية التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبرت ياوس وفولفجانج إيزر)، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، مصر، 2002، ص95.

[2] – ينظر، نادر كاظم: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص 35.

وبين الأفق المستحدث في العمل الجديد»[1]، فعلى مستوى ردود أفعال المتلقي تقاس المسافة الجمالية وبالتالي درجة أهمية وجودة العمل الأدبي.

أما بالنسبة لطريقة عمل المسافة الجمالية، كونها معيارا لقياس جودة العمل الأدبي الجديد، فإنّه كلما سار أفق العمل الأدبي نحو تخييب أفق توقع المتلقي، اتسعت المسافة الجمالية وزادت جودة هذا العمل الأدبي الجديد، في حين كلّما تطابق أفق توقع المتلقي مع أفق العمل الأدبي، كلما تقلصت هذه المسافة الجمالية، حيث لا يُحدث العمل الأدبي في هذه الحالة أي رد فعل استثنائي من عند المتلقي، فيكون العمل الأدبي «أقرب من مجال كتب الطبخ والتسلية إلى مجال فن الأدب » [2]على حد تعبير ياوس، وهنا تقلّ جودة العمل الأدبي، وبالتالي يتجه هذا الأخير نحو الاستهلاك السريع، لأنّه وافق التجربة التي تعوّد عليها المتلقي.

إلاّ أنّ ارتباط اتساع المسافة الجمالية أو جودة العمل الأدبي بدرجة انزياح الأعمال الأدبية، على حساب النماذج التي ألفها المتلقي، يكون دائما مرتبطا بمرحلة زمنية أو تاريخية معينة، حيث إنّ آثار الأعمال الأدبية التي قد« يحسّها الجمهور المعاصر مصدر لذّة أو دهشة أو حيرة، يمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد كلما تحوّلت سلبية العمل الأصلية إلى بداهة، واندمج هذا العمل بدوره بعد أن أصبح موضوعا مألوفا للتوقع ضمن أفق التجربة الجمالية المستقبلية»[3]حيث يكون الزمن عاملا مهمًّا في تقليص هذه المسافة الجمالية، إذ كلّما تقادم هذا العمل الأدبي الذي أحدث خيبة في مرحلة زمنية معينة نحو قلب الموازين المألوفة وكوّن بذلك أفقا جديدا للتوقع عند المتلقي، سار هذا العمل الأدبي إلى أن يصبح عملا عاديا لأنّ شكله ومضمونه أصبحا شيئا مألوفا يتماشى مع توقع المتلقي .

إنّ ارتباط المسافة الجمالية بعامل الزمن، يجعل من «الانزياح الجمالي الذي يكون محسوما جدا لدى الجمهور الأوّل، والذي يشعر به أوّل الأمر كمصدر للاندهاش والحيرة،

---

[1] – ينظر: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي (مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لـ نجيب محفوظ)، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب ظهر مهماز، ط 1، فاس، المغرب، 2009، ص 34.

[2] – هانس ياوس روبرت: جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تر: وتق رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، ط 1، بيروت، لبنان، 2016، ص 39.

[3] – هانس ياوس روبرت: جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، ص 60.

يتضاءل شيئا فشيئا لدى الأجيال اللاحقة من القراء »[1]، ويؤكد ياوس مرة أخرى، بفضل هذا المقياس الذي جعله صالحا لقياس درجة جودة العمل الأدبي من عدمها، أن نظرية التلقي التي أسسها تبقى دائما مرتبطة بالتاريخ، وهو العنصر الذي بنا عليه نظريته بصفة عامة، كما تبقى مرتبطة بالمتلقي، الذي يعتبر جوهر نظريته أيضا، والعنصر الذي سعى إلى إعادة الاعتبار له.

1. أفق التوقع/الانتظار:

أ- تعريفه:

لقد احتل مفهوم الانتظار مركز الصدارة عند ياوس من خلال مشروعه التاريخ الأدبي الذي أعلن عنه ياوس في درسه الافتتاحي الذي ألقاه في جامعة كونسطاس الأدبي الذي أسس نظرية جمالية التلقي ، بحيث أن مسعى ياوس إلى ربط نظريته بالتاريخ، وربط تلقي الأعمال الأدبية بالتحديد بالتاريخ، دفعه إلى ابتكار مصطلحه "أفق التوقع " (Horizon d attente) وذلك من أجل أن يحقق انسجاما يبني عليه نظريته، ويؤطرها بآلية تسمح له بالتقدم أكثر في بناء نقد أدبي قائم بالأساس على التأريخ لتلقي الأعمال الأدبية « وقد احتل أفق الانتظار مركز الصدارة في هذا المشروع ، عندما أوضح ياوس في الأطروحة الثانية من ضمن أطروحاته السبعة أن هذا الأفق يمكن بنائه طريق الاحاطة بنسق وصفي.. »[2].

لقد استوحى ياوس مصطلحه المركزي "أفق التوقع"، من عالم الاجتماع المجري (كارل مانهايم)(Karl MANNHEIM)، (ويبدو أنّ (كارل بوبر)) (Karl POPPER) هو الآخر قد سبقه إليه، إلاّ أنّ الفضل يعود إلى ياوس في تنظيمه وجعله آلية فعالة، إذ نقله إلى ساحة الدراسات النقدية المرتبطة بالأدب.

ان مصطلح أفق التوقع كان له ارتباط سابق بالشؤون الثقافية، وقد عرّفه مؤرخ الفن أ .هـ جمبروش (أفق التوقع)، في كتابه (الفن والوهم)، متأثرا في هذا بـ (بوبر)، بأنه، « جهاز

[1] – شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية المعاصرة)، ط 1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2007، ص 167.

[2] – سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي (مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لـ نجيب محفوظ) ، ص: 31 .

عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة)، ومن ثم فان الأفق وأفق التوقعات يقعان في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية الى تاريخ الفن».[1]

وعرفه جان بأنه «شاشة التلقي المحددة من خلال توقعات القارئ وأحكامه المسبقة، وقال أنه منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ في لحظة معينة، يتم انطلاقا منها قراءة عمل وتقويمه جماليا، ويمتلك هذا العمل أفقه للتوقع الذي يتشكل من العوامل الأنية»[2]:

ـ التجربة التي يمتلكها جمهور عن الجنس الذي يعود اليه العمل، ويتعلق الأمر بمقابلة أفق توقع الجمهور مع الأفق الذي يقدمه العمل.

–لانزياح بين اللغة واللغة الشعرية المستخدمة، فان دراسة التلقي تركز على فحص العلاقات بين أفق انتظار العمل، وأفق انتظار الجمهور.

قال ياوس: «...ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات، القابلة للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللّحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية»[3].المعرفة القبلية التي يكتسبها القارئ عن العمل الأدبي الذي سيقرأه.

– ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفرض معرفتها في العمل.

– التعارض بين اللغة الشعرية وهي العالم الخيالي واللغة العملية وهي العالم اليومي[4]. يرتبط مصطلح "أفق التوقع" بدراسة التطور الذي يطرأ على الأجناس الأدبية، من ناحية تلقيها، وهذا لأنّ "أفق التوقع" يمجّد لفكرة كون النص، «...حصيلة تلك العلاقات الجدلية والتفاعل النشط بينه وبين القارئ، كما أنّه حصيلة التفاعل النشط بينه وبين المتلقين أنفسهم فيما بينهم. فأن نعرف ما هو النص هو أن نعرف كيف قرئ، وتاريخ النص هو على وجه التحديد، تاريخ تلقيه وتجسيداته المتلاحقة عبر التاريخ، حيث النص لا يفهم دون أخذ تحقيقاته وتجسيداته بعين

[1] – روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة، 1994، ص 104.

[2] – هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تر وتق رشيد بن حدو، ص 45.

[3] – المرجع نفسه، ص 55.

[4]–المرجع نفسه، ص 55.

الاعتبار»[1]، وهذه التحقيقات التي تتجسد بفضل تدخل المتلقي، تكون بالضرورة في إطار مواجهة المتلقي للنص وفق أفق توقع معين مبني على تجاربه.

-الانتقادات الموجهة له:

*لقد أثار استخدام مفهوم أفق التوقع جدلا كبيرا، وانتقادات كثيرة فهو دعوة جديدة النقد الحكمي الذي محوره الأساسي المعايير المقررة، التي تحدد جمالية أي نص من النصوص.

* فقياس المسافة الجمالية أمرا ليس سهلا، فلا يمكن تحديد تلك المسافة بين العمل والأفق بكل دقة، وفي كل الأحوال، وهذا منزلق خطير مترتب عن سوء استخدام سوء توظيف أفق الانتظار، هو أن يعامل هذا المفهوم قياس مدى جمالية نص من النصوص أي (المسافة الفاصلة بين أفق الانتظارات المعطى وبين العمل الأدبي الجديد).

*ان خرق الأفق وكسره ليس مقياسا صالحا أو كافيا في كل الأحوال، «فاذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشمبانزي على الألة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلا، فالمؤكد أنها ستبتعد عن التوقعات جمهور.... وبعبارة أخرى فان المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معيارا غير كاف لتحديد القيمة الأدبية»[2] ، وهذا يعني أن المعيار لن يختار الا الأعمال التي كان خرق الأفق مطلبا أساسيا فيها.

2. كسر الأفق والاستجابة:

أن نظرية التلقي تنمو لدى مستقبل النص «ويكون المتلقي له القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني، ولكن هذا التوقع لا يستتبع بالضرورة تطابق المعاني التي نتوصل اليها مع تلك التي نتحدث عنها في السابق، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياح عما هو مألوف»[3]

وقد كان للدائرة التي يحاول ياوس «على نحو ملموس الفرار منها نتائجها فيما يتصل كذلك، بملاحظاته المتعلقة بالقيمة الجمالية إذ إن التعارض بين عمل بعينه والأفق يقع في

[1] – نادر كاظم: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، ،ص: 39.

[2] – روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 161.

[3] – صالح بشرى وسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات،

قلب نظريته في التقويم وهو يزعم، معتمدا اعتمادا كبيرا على كتابات الشكلانيين الروس»[1] وأطلق عليه بـ (التغريب) «ويخص الانزياحات الأسلوبية ورهين الملفوظ اللساني وبينة الأدب.

بحيث «أن تاريخ التواصل الأدبي يتم بناء على تتبع مسار الافق توقعه وبناءه، وحتى كسره أو تعديله وتصحيحه.

فاستجابة جمهور معين لنص مجدد لا تتحقق الا بمعرفة الأفق الذي أعجب به ذاك الجمهور، مما يؤكد العلاقة بين النص والقارئ علاقة جمالية وتاريخية معا»[2] .

اهتم " ياوس " بإعادة صياغة تاريخ الأدب من خلال الاهتمام بسيرورة التلقي لدى القارئ/المتلقي انطلاقا من " أفق الانتظار، هذا الاجراء القائم أساسا على فعل التلقي والفهم؛ بمعنى الانتقال مباشرة من إبداع مؤلف النص نحو تأويلات متعددة يكون القارئ المسؤول الأول والأخير عنها. ففي احتكاك القارئ بالنص قد يتقبل ما يقدمه كما قد يخالفه؛ إذ يتميز الأفق الذي يحمله العمل الأدبي بخاصيتين تأثيريتين أساسيتين هما:

1- التخييب والخيبة، ثم الاستجابة أو التأكيد وقد استوحى "ياوس" مفهوم التخييب من كارل بوبر Karl Popper الذي ذهب إلى أن العامل الأساسي في إنجاز أي مشروع علمي بصفة خاصة أو في أي تجربة إنسانية بصفة عامة، يتمثل في تخييب الانتظار؛ بالمقابل فإن الغموض الذي يعتري بعض الأعمال قد يحدث نوعا من الصدام والمشاكسة الداخلية لدى القارئ؛ فقد تنتهك منهجه أو تفكيره وتخالف توقعاته؛ وهذا ما يولد نوعا من التخييب لعدم تتقبله لفحوى العمل الأدبي وبذلك يفتح المجال أمام حوارية القارئ مع فحوى العمل الأدبي لإيجاد أفق آخر يناسب ما يبحث عنه.

«.... وحين يقع التعارض بين الأفاق، فإن الاستجابة تحدث بشكل اخر وهو تغيير الأفق وكلا المفهوين لهما قيتهما الاجرائية في تشييد جمالية التلقي كما بين ياوس من خلال بعض التطبيقات التي أسعفته أحيانا»[3]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 167.

[2] - سمية حطري، أبعاد التجربة الجمالية عند "هانس روبرت ياوس، ص522.

[3] - أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، ضمن كتاب نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط جامعة محمد الخامس، ط 1، الرباط، المغرب، 1993، ص31.

3. اندماج الآفاق:

هذا المفهوم الذي تحدث عنه ياوس ، ووصف به العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع ن التجاوب ، وقد سمى (هانس جورج جادامير) هذا المفهوم في كتابه «الحقيقة والمنهج بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص والقارئ ، عبر مختلف الأزمان ، وسيكون لهذا المفهوم تأثير كبير على الدراسات النصية والتأويلية المعاصرة »[1] أي أن ياوس استوحى مصطلح اندماج/انصهار الآفاق من أستاذه (هانس جورج جادامير)، الذي تناول مصطلح الأفق التاريخي، ولقد كان هذا المصطلح مندرجا ضمن الهدف الأسمى الذي ينشده ياوس، والمتمثّل في بناء تاريخ أدبي مبني على أساس تلقيات الأعمال الأدبية .، وذلك في إشارة إلى أنّ أفق الحاضر مرتبط بأفق الماضي، حيث إنّ أفق الحاضر في حركة وتجلي مستمرين، وهو الأمر الذي يجعله يرتبط بأفق الماضي وذلك في علاقة مراجعة التجربة السابقة، ما يعني إمكانية تحقيق اندماج بين أفق الحاضر وأفق الماضي حين يحصل تجاوب بينهما.

ولعل من أقاض البحث في هذه المسألة، هو (بول ريكور) في كتابه (من النص إلى الفعل)، والأهم من هذا كله «هو أن اندماج الأفق سيكون عاملا اخر يعين ياوس في بناء تاريخ قرائي الأعمال الأدبية».[2]

إنّ هذا التصور دفع ياوس إلى تبني فكرة كون ظاهرة الفهم متولدة من اندماج أفق الماضي بأفق الحاضر، وذلك في ظلّ نظريته المرتبطة بالتاريخ، الذي يضمن استيعاب القراءات المتعددة والتراكمات التأويلية الناتجة عن تفاعل المتلقي بالعمل الأدبي، لأن التاريخ، وذلك في ظل علاقة المساءلة التي تجمعهما، أو بالأحرى ما اصطلح عليه بمنطق السؤال والجواب. وفي ظلّ حديثه عن انصهار الآفاق، الذي يرتبط فيه أفق الحاضر بأفق الماضي، يبدو أنّ ياوس بدأ في التأسيس لعلاقة التفاعل التي تجمع بين الأفق التاريخي للعمل والأفق الجمالي الراهن للمتلقي، فاندماج الأفق يعطي للنص حداثته، أو بالأحرى يعبر عن الاستجابة التي تتم بين النص والقارئ.

[1] – المرجع نفسه، ص 30.

[2] – المرجع نفسه، ص 31.

المبحث الثاني: الجنس الأدبي (المديح) بين أفق التلقي وجماليات التشفير اللغوي

1 – طبيعة المديح وخصوصيته في الأفق التداولي:

يُعد المديح النبوي من الأجناس الشعرية المركبة التي تتقاطع فيها الوظائف الجمالية والرمزية والدينية، إذ لا يُكتب بوصفه تعبيرًا وجدانيًا عابرًا، بل بوصفه خطابًا شعريًا ذا بنية تأويلية، يتجاوز المدح المباشر إلى بناء رؤية كونية وقيمية حول الذات الممدوحة. فالنص المدحي لا يكتفي بوصف النبي ، بل يسعى إلى **تفعيل طاقة التقديس** عبر شبكة لغوية مشحونة بالرمز والانزياح، ما يفرض على القارئ التخلي عن التلقي السطحي لصالح التأويل العميق.

يشير **عبد المجيد قدور** إلى أن التلقي التقليدي للمديح، وخصوصًا في سياقه التعبدي، غالبًا ما كان يتسم بالتلقين والاحتفاء الطقوسي، مما جعل كثيرًا من القراء المعاصرين "يتعاملون مع هذا الشعر بوصفه منتجًا استهلاكيًا لا نصًا جماليًا مشفّرًا"[1].

وهذا ما يؤدي إلى **عجز المتلقي** عن خوض مغامرة القراءة التأويلية، بسبب الحواجز النفسية والمعرفية التي تمنعه من استيعاب اللغة الرمزية والمرجعيات الصوفية الكامنة خلف ظاهر النص.

وفي هذا السياق، تُعد **همزية البوصيري** من أبرز الأمثلة على هذا "المديح المشفّر"، حيث يتجلّى فيها التفاعل المعقّد بين **بلاغة المدح وصوفية التجلي** .فهي قصيدة لا تفتح نفسها بسهولة، بل توزّع دلالاتها عبر انزياحات لغوية وتناصات دينية خفية، مما يجعل القارئ أمام تحدٍّ تأويلي دائم. في أحد أبياتها، يقول البوصيري:

"يا أكرم الخلق ما لي من ألوذ به سواك عند حلول الحادث العمم"

هذا البيت لا يبوح بمعناه مباشرة، بل يشفر داخله **نظرية كاملة في الشفاعة والوساطة الروحية**، يستدعي خلفية عقدية لفهم "الحادث العمم" على أنه الهول الأخروي، و"اللوذ" بالنبي على أنه موقف توحيدي صوفي يتجاوز المديح الظاهري إلى التوسل الوجودي. ولذا، فإن هذا النص يُلزم المتلقي بامتلاك أدوات تفسيرية تتجاوز الحس البلاغي إلى الفهم الرمزي.

---

[1] – قدور عبد المجيد، جمالية التلقي في شعر المديح النبوي: همزية البوصيري نموذجًا .رسالة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2015، ص 15.

هنا تبرز أهمية ما يسميه قدور بـ"**فن كسر الحواجز**"، وهو شرط أساسي لفهم الشعر المدحي في سياقه الصوفي. فالقارئ الحق، بحسب هذا التصور، هو من "يقرأ بروحه لا بعينه فقط"، ويتجاوز السطح إلى الداخل، ويتخلى عن سلطته النقدية لصالح الذوق والمحبة والانفتاح التأويلي[1]. وهذا التحول في التلقي يُعيد تشكيل العلاقة بين النص والقارئ، ويُحيل الشعر إلى **تجربة ذوقية ذهنية** تتجدد مع كل قراءة.

ويخلص قدور إلى أن الأزمة ليست في النصوص المدحية ذاتها، بل في القارئ المعاصر الذي يفتقر إلى أدوات القراءة الجمالية، ويعاني من غياب الحس التأويلي، مما يجعله "يرى في المديح نصًا ماضويًا محدود الوظيفة، لا بناءً رمزيًا مفتوحًا على إمكانات تأويلية متعددة"[2]. لذلك، فإن همزية البوصيري لا يمكن قراءتها بوصفها قصيدة مديح فقط، بل كنصٍّ متشظٍّ يحمل في طياته رؤية كونية تنفتح على الوجود، اللغة، والتجربة الصوفية، وهو ما يجعل التلقي عملية **إعادة بناء للنص من داخله**.

2 – همزية البوصيري بين أفق القارئ والمقصد النصي.

تمثل همزية البوصيري نموذجًا شعريًا رمزيًا بالغ التعقيد، يعيد تشكيل المديح النبوي في بنية لغوية مزدوجة تتقاطع فيها الأبعاد البلاغية والتعبدية والصوفية. لا يقدم البوصيري في قصيدته مدحًا مباشرًا للرسول ﷺ، بل يُعيد ترميز صفاته وسيرته في صور شعرية مشبعة بالتناص القرآني والحديثي والصوفي، مما يحوّل النص إلى شبكة دلالية تتطلب قارئًا مؤوّلًا لا مستهلكًا سطحيًا للمعنى[3].

في ضوء نظرية التلقي، فإن "الهمزية" لا تُقدَّم كخطاب أحادي مغلق، بل كنص مفتوح، "منظومة دلالية قابلة للتأويل"، تعج بـ"الفجوات" التي ينبغي للقارئ ملؤها بحسب تجربته الجمالية والثقافية، وهي ما يُسميه إيزر بـ"نقاط اللاتحديد" التي تفعّل فعل القراءة[4]. وهذه النقاط تُحدث مسافة بين النص والقارئ، تدفعه إلى اجتيازها بالتأويل، مما يجعل التلقي ذاته فعلًا إبداعيًا موازيًا لفعل الكتابة.

ومن الأمثلة الدالة على هذا التشفير، قوله في البيت:

---

[1] – قدور عبد المجيد، جمالية التلقي في شعر المديح النبوي: همزية البوصيري نموذجًا، ص 16.

[2] – قدور عبد المجيد، جمالية التلقي في شعر المديح النبوي: همزية البوصيري نموذجًا، ص 14.

[3] – قدور عبد المجيد، جمالية التلقي في شعر المديح النبوي: همزية البوصيري نموذجًا، ص 36.

[4] – عبد الناصر، حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص 91.

"وكم لحوضك من جيشٍ مسوّمةٍ غُرّ الكتائب تجري دونما رُجُلِ"

هذا البيت لا يمكن قراءته قراءة مباشرة دون استحضار التناص مع مشهد الحوض النبوي يوم القيامة، والمرويات الحديثية حوله، مما يجعل المعنى غير متاح لمن ليست لديه خلفية دينية أو صوفية تؤهله لفك التشفير. كما يُدخل الشاعر المتلقي في بنية متشابكة من الصور والمعاني تفرض عليه قراءة رمزية لا تقريرية.

ويؤكد ياوس أن القارئ يقترب من النص محمولًا بتوقعات مسبقة تشكل "أفق انتظاره"، ولكن النص الجيد هو الذي يُحدث صدمة جمالية لهذا الأفق، مما يدفع القارئ إلى إعادة تشكيل توقعاته عبر التفاعل مع النص الجديد[1]. وفي الهمزية، يتوقع المتلقي مديحًا مباشرًا وشفافًا، لكنه يُفاجَأ بلغة محمّلة بالاستعارات والانزياحات البلاغية والتناصات الغامضة، وهو ما يُجبره على إعادة موضعة نفسه داخل بنية تأويلية جديدة.

ويذهب قدور إلى أن "الهمزية" تتجاوز المديح التقليدي عبر توظيفها المكثف للتناص الصوفي والبلاغي، لتشكّل ما يسميه بـ"النص المديحي المشفّر"، الذي لا يقرأ إلا بمنطق التأويل، لا الاستهلاك، وهذا التشفير يتجلى، على سبيل المثال، في قوله:

"يا نفسُ لا تقنطي من زلةٍ عظُمتْ إنّ الكبائرَ في الغفرانِ كاللَّممِ"

في هذا البيت، يبدو البوصيري وكأنه يخاطب نفسه، لكنه في الحقيقة يستخدم الضمير الصوفي ليتحدث باسم الإنسان الخاطئ الباحث عن شفاعة الرسول، في إحالة ضمنية إلى مفاهيم التوبة والوساطة النبوية في التصوف، مما يجعل المعنى يتعدى ظاهره إلى تأويل سلوكي وروحي.

أما إيزر فيطرح مفهوم "التذاوت" باعتباره جوهر عملية التلقي، حيث يلتقي وعي القارئ بالوعي الضمني للنص، وتُبنى الدلالة في "حيّز افتراضي" يتجاوز المؤلف والمتلقي معًا، لتصبح القراءة فعل خلق مشترك[2]. وهذا ما يجعل القارئ في مواجهة "همزية البوصيري" ليس متلقيًا لمعنى جاهز، بل مشاركًا في بنائه، وفق شروطه التأويلية ووعيه الثقافي والروحي.

إن همزية البوصيري، إذًا، ليست نصًا يُقرأ بعيون مألوفة، بل نص يُؤوَّل عبر استراتيجيات قرائية تستوعب الانزياح البلاغي، والتناص الديني، والتشفير الصوفي. وهي في هذا السياق

[1] – عبد الناصر، حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص 91.

[2] – المرجع نفسه، ص 88.

تُمثّل جنسًا أدبيًا يعيد تعريف وظيفة القارئ، لا بوصفه مُتلقِّيًا للمعنى، بل بوصفه شريكًا في إنتاجه، بما يجعله أحد مكونات النص، لا مجرد شاهد عليه.

3 – جمالية التشفير: الرمز والتناص والغموض المقصود

تُعد **همزية البوصيري** نموذجًا بالغ التمثيل لما يسميه النقد الحديث "الشعر المشفّر"، حيث لا يطرح المعنى نفسه بوصفه دلالة جاهزة، بل يراوغ المتلقي عبر طبقات متعددة من **الرمز، والانزياح، والتناص** .النص هنا لا يُقال، بل يُلمّح إليه، ولا يُشرح، بل يُكتشف. وكما يوضح **ديفيد بشبندر**، فإن الشعر الذي يعتمد على هذا النمط من اللغة "لا يقدّم المعنى، بل يثير القارئ إلى إنتاجه" عبر مسار من التفكيك والتأويل[1].

ويؤكد بشبندر أن "اللغة الشعرية، حين تتكثف رمزيًا، تُحوّل القارئ إلى مفسّر"، لأن الشاعر لا يُبلغ فكرته بل "يُؤسسها رمزًا"، ويجعل من النص ميدانًا للبحث الجمالي والتأملي، لا ساحة للتقريرية والتواصل البسيط [2]مثال ذلك في همزية البوصيري قوله:

"فاقَ النبيّينَ في خَلقٍ وفي خُلُقٍ ولم يُدانوه في علمٍ ولا كرمِ"

هنا لا يكتفي الشاعر بوصف أخلاقي أو خلقي، بل يُنتج صورة نبوية تتجاوز جميع الرسل من حيث الخَلق والخُلق والعلم والكرم، بما يوحي بتفوق كوني، ويعيد القارئ إلى **سياقات قرآنية** عديدة (مثل: "وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ")، دون أن يصرّح بها مباشرة، بل يجعل القارئ يستدعيها من ذاكرته النصية.

في هذا السياق، يُبرز **نصر حامد أبو زيد** أن "جمالية التشفير تقوم على التلميح لا التصريح، وعلى الإخفاء لا الإظهار"، ما يعني أن "الرمز لا يحيل إلى معناه بل يستدعيه عبر تأويل يتطلب مشاركة القارئ" [3]وهذا النوع من التشفير يحوّل النص إلى مرآة متكسّرة، لا يُرى فيها المعنى إلا عبر زوايا متعددة، هي زوايا التلقي نفسه.

أما **التناص** فيعد البنية التحتية التي يقوم عليها هذا التشفير. لا يستعير البوصيري من النصوص الدينية – كالمتون القرآنية أو الحديثية – بل يُعيد توظيفها في بنيته الشعرية الخاصة، لتظهر كأنها نتاج فني جديد، فيتحول النص إلى شبكة من الإشارات المرجعية، كما في قوله:

---

[1] – بشبندر، ديفيد .نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر .ترجمة وتقديم: سعيد توفيق، ط2، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006، ص 70

[2] – المرجع نفسه، ص 88.

[3] – أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ص 45.

"نُبِّئتُ أنّ رسولَ اللهِ أوعَدَني والعفوُ عند رسولِ اللهِ مأمولُ"

هنا يتداخل الحديث النبوي عن الشفاعة والعفو، مع الرؤية الصوفية التي ترى في النبي "باب الرحمة والرجاء"، دون ذكر مباشر للنص الحديثي. هذا ما يسميه أبو زيد بـ"التداخل النصي غير المعلن"، حيث تتفاعل النصوص داخل النص الجديد دون الكشف المباشر عن أصولها.[1]

ويضيف أبو زيد أن التشفير لا يكون جمالياً إلا إذا "فرض على القارئ أن يتحول من مُستهلكٍ للنص إلى مؤوِّل له"، أي أن يشارك في خلق المعنى لا في تلقيه فقط[2]. ولهذا، لا يُمكن قراءة الهمزية بوصفها نص مديح إنشادي سهل، بل بوصفها **نصًا رمزيًا صوفيًا تأويليًا**، يتطلّب من قارئه وعيًا بلاغيًا ونصيًا وروحيًا معًا.

وما يزيد من تعقيد التلقي في هذا السياق، هو أن النص المدحي المشفّر لا يتعامل مع القارئ في لحظة تاريخية واحدة، بل يُبقي نفسه مفتوحًا للزمن والتاريخ والثقافات. وكما يقول بشبندر: "القصيدة الجيدة لا تنتهي، بل تتجدد قراءتها كلما تبدّل وعي القارئ أو سياق الفهم"[3].

[1] – أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ص 31.

[2] – أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 23.

[3] – بشبندر، ديفيد .نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. ص 91.

المبحث الثالث: جماليات تلقي التشكيل اللغوي بين مقصدية المؤلف وأفق القارئ

1 – المستوى الصوتي:

أ/ الإيقاع الخارجي:

تُعدّ الموسيقى الخارجية من أهم عناصر بناء القصيدة، من قوافٍ وعروضٍ وزحافاتٍ وأوزان. "الإيقاع الداخلي يناسب في اللفظة والتركيب، مما يحقق تناغمًا بين أجزاء النص ويمنحه الثراء الموسيقي"[1]. وفي كل هذه الإيقاعات يظهر اختيار الشاعر كتعبير عن مشاعره وأحاسيسه. فكل نغمة وإيقاع قد اختيرت بعناية، من حيث الوزن والقافية والروي.

ولنأخذ مثالًا على ذلك قصيدة الهمزية للبوصيري:

كيف ترقَى رُقِيَّك الأَنبياءُ	يا سماءً ما طاوَلَتْها سماءُ
كيف ترقى رقييك لأنبياءو	ياسماءن ماطاولتها سماءو
/0/ /0/0 //0// 0/0/0	/0/0/0 /0//0 /0/0//0 0/0//0
فاعلاتن متفعلن فعلاتن	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

نحاف الخبن: مستفعلن – متفعلن

بحر: الخفيف

لقد استخدم البوصيري بحر الخفيف لتوافقه مع الموضوعات الوجدانية في وصف خير البرية، وانسيابه العاطفي لدقة أحاسيسه، وتأملاته الذاتية، وحبه الصادق للنبي صلى الله عليه وسلم.

القافية: /0/0

نوع القافية: متوتّرة

حرف الروي: الهمزة (ءو)

الهمزة هي الحرف الأساسي التي بنيت عليه القافية

أما الواو (و) فهي واو الوصل لأنها جاءت بعد الروي.

---

[1] عبد الرحمن الوحي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، الطبعة الأولى، 1989، ص. 79.

ب/ الإيقاع الداخلي:

يتمثل الإيقاع الداخلي للقصيدة في تكرار الأصوات، سواء كانت مهموسة أو مجهورة أو متوسطة، ولا ننسى تكرار الكلمات وحتى الطباق (إيجابي أو سلبي).

ب-1 تكرار الأصوات:

- الأصوات المهموسة:

هي تلك الأصوات التي لا يُسمع لها رنين في النطق، ولا تهتز لها الوتران. ويمكن تلخيصها في عبارة: "حَثهُ شَخصٌ فَسَكَتَ".

الحروف المهموسة هي: ح، س، ه، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت.

وسيُعرض الجدول التالي الأصوات المهموسة التي وردت في القصيدة مع عدد مرات تكرارها.

الحرف	عدد تكراره	الحرف	عدد تكراره
ت	692	ص	512
ث	65	ف	87
ح	275	ك	680
س	686	ه	747
ش	576	خ	105
المجموع	4425		

نلاحظ هنا أن حرف الهاء هو أكثر الحروف المتحرّكة تكرارًا، وهو مرتبط بحضور الضمير الغائب.

- الأصوات المجهورة:

هي تلك الحروف القوية في الصوت "يهتزان اهتزازًا منتظمًا، ويحدثان صوتا موسيقيا"[1]

وهذان وتران في الأصوات المجهورة، والأصوات المجهورة هي:

(ب - ج- د- ذ- ز- ر- ض- ظ- ع- غ- ل- م- ن)

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، كتيبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، عام 1975، صفحة 20.

ولقد صنفت هذه الأصوات في جدول وهي كالتالي:

الحرف	عدد تكراره
ب	676
ج	161
د	375
ذ	88
ر	346
ز	253
ض	420
ظ	47
ع	602
غ	132
ل	712
ن	382
م	104
المجموع	4298

نلاحظ هنا أن أكثر حرف متكرر وهو "اللام" وهو صوت ميولي وانحرافي بدل عن انحراف الشاعر وميله لخير البرية صلى الله عليه وسلم.

- الأصوات المتوسطة:

وهي تلك الأصوات ما بين المجهورة والمهموسة ويمكن تلخيصها في عبارة "لم يرو عنا" "ل- م- ي- ر- و- ا- ع- ن'

ويمكن تصنيفها في جدول وهي كالتالي:

الحرف	عدد تكراره	الحرف	عدد تكراره
ل	712	و	2920
م	104	ا	3222

ي	607	ع	602
ر	346	ن	382
المجموع	8895		

نلاحظ هنا أن أكثر حرف متكرر هو حرف الألف وهو يدل عن الامتداد والاتساع والصفاء ووضوح البوصيري في مصداقية كلامه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ونلاحظ هنا أن هناك اتفاقا واتزانا بين الأصوات في القصيدة وهذا يدل على شخصية المتزنة وغير المقذيذية.

ب-2 تكرار الكلمات:

هناك تكرار في القصيدة بكثرة لمفردتين وهما:

- الله: تكرر لفظة الله في القصيدة 45 مرة.
- النبي: تكرر لفظة النبي في القصيدة 46 مرة.

وهذا دليل على أن محور وقطب القصيدة يدور حول هاتين المفردتين.

ج/ تعريف الطباق:

يعد الطباق من بين المحسنات البديعية وعرف كالتالي "هو الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في الكلام أو الشعر ".[1]

وهو قسمان:

- **طباق الإيجاب:** هو الذي لم يختلف فيه اللفظان المتقابلان إيجابا وسلبا.

مثل: سعيد ≠ كئيب

الطباق السلبي: وهو ما اختلف فيه اللفظان المتقابلان ايجابا وسلبا

مثل: يمت ≠ لم يمت

لكن نجد أن بوصيري قد وظف الطباق في القصيدة الهمزية طباقا إيجابا ولم يستعمل الطباق السلبي ولهذا نذكر من بين الطباقات التي وردت في القصيدة منها:

[1] عبد العزيز عتيق ،علم البديع، دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان،دط،دتص77.

الطباق	نوعه
مضي ≠ غراء	اجابي
وضعته ≠ رافعا	اجابي
بدت ≠ خفاء	اجابي
أصبحت ≠ أمست	اجابي
فاختفي ≠ كشفها	اجابي
بيعة ≠ شراء	اجابي
رأته ≠ عمياء	اجابي
البأساء ≠ السراء	اجابي
الامساك ≠ الاعطاء	اجابي
السفي ≠ العطاش	اجابي
الظلماء ≠ الانوار	اجابي
انتهاء ≠ ابتداء	اجابي
الابصار ≠ عما	اجابي
القطع ≠ الوصل	اجابي
السيئات ≠ حسنات	اجابي
ضعف ≠ الاقوياء	اجابي
احسنتم ≠ اساؤا	اجابي
الاباعد ≠ الاقرباء	اجابي
الملائكة ≠ الشيطان	اجابي
المؤمنين ≠ اليهود	اجابي
الاول ≠ الاخر	اجابي

نرى أن البوصيري استخدم طباق الإيجاب في القصيدة لأن هذا الطباق دل على التوكيد والتوضيح المعنى وتقويته. التعبير على حبه الذاتي لخير البرية صلى الله عليه وسلم. والسبب في عدم ذكر الطباق كله لكثرة عدده في القصيدة.

د/ التوازي:

مصطلح من المصطلحات النقدية التي لفتت انتباه النقاد العرب ولهذا نجد أنهم أبدعوا في تعريفات مختلفة له. ونجد من بينهم محمد مفتاح الذي أبدع في وصفه حيث قال عنه "تشابه في الأبيات واختلاف في المعاني.[1] أي تشابه في اللفظ واختلاف في الدلالة والمعنى.

أما عن التوازي لدى البوصيري في قصيدته في مدح خير البرية "الهمزية" نذكر منه:

كيف ترقَى رُقِيَّك الأَنبياءُ يا سماءً ما طاوَلَتْها سماءُ

لَمْ يُساوُوك في عُلاكَ وَقَدْ حا لَ سناً مِنك دونَهم وسَناءُ

أنتَ مِصباحُ كلِّ فضلٍ فما تَص دُرُ إلا عن ضوئِكَ الأَضواءُ

تتباهَى بِكَ العصورُ وَتَسْمو بِكَ علْياءٌ بعدَها علياءُ

فالتوازي متواجد بكثرة في القصيدة وهذا السبب الذي جعلني ان أذكر منه البعض فقط.

2 – المستوى التركيبي:

أ - التركيب النحوي:

لقد اهتم علماء اللغة بدراسة الجملة وأنماطها، ومنها الجمل الفعلية والإسمية بأنواعها.

– الجمل الفعلية والإسمية:

– **الجمل الفعلية:** وهي الجمل التي تكون في مطلعها فعل سواء أكان أمرا أو ماضيا أو مضارعا، ونلاحظ من خلال قصيدة البوصيري أنه وظف الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية حيث عددها 367 جملة فعلية. وهذا العدد الذي تجاوز الجمل الإسمية يبين لنا تحقيق الحركة والاستمرار في القصيدة ومن الجمل الفعلية نذكر منها:

لَمْ يُساوُوك في عُلاكَ وَقَدْ حا لَ سناً مِنك دونَهم وسَناءُ

إنّما مَثَّلُوا صِفاتِك للنا س كما مثَّلَ النجومَ الماءُ

لم تَزَلْ في ضمائرِ الكونِ تُختَا رُ لك الأُمهاتُ الأَباءُ

[1] مدخل إلى قراءة النص الشعري ،محمد مفتاح، مجلة فصول، المجلد السادس عشر،العدد1، 1988،ص259.

– **الجمل الإسمية:** هي كل الجمل التي يكون في بدايتها اسم، وقد ورد في القصيدة أقل عدد من الجمل الفعلية، وهذا ما يدل على ثبات الشاعر لحالته، وقد ذكرت الجملة الإسمية 133 مرة في القصيدة ونذكر منها:

أنتَ مِصباحُ كلِّ فضلٍ فما تَص دُرُ إلا عن ضوئِكَ الأَضواءُ

لكَ ذاتُ العلومِ من عالِمِ الغَي بِ ومنها لآدمَ الأَسماءُ

ليلةُ المولدِ الذي كَان للدِّي نِ سرورٌ بيومِهِ وازْدِهاءُ

وعيونٌ لِلْفُرسِ غارَتْ فهل كا نَ لنِيرانِهِم بها إطفاءُ

مَوْلِدٌ كان منهُ في طالعِ الكُفْ رِ وبالٌ عليهِمُ ووباءُ

فَهنيئاً به لآمِنَةَ الفَض لُ الذي شُرِّفَتْ به حوَّاءُ

– **التقديم والتأخير:**

تتكون الجمل من عنصرين أساسين فهما المسند والمسند إليه، فإذا حذف أحد الركنين ففي هذه الحالة يلجأ النحويون إلى العدول، فيعد التقديم والتأخير عدولا في ترتيب الجمل، وقد برز في القصيدة مشكلا سمة اسلوبية أعطت للقصيدة قيمة تجذب القارى لها، ومن بين جمل التقديم والتأخير في القصيدة نذكر:

صدقوا كتبكم وكذبتم كتبهم خمسة كلهم أصيبوا بداء

والردى من جنوده الأدواء أمما أشربت قلوبهم الكفر

– **الأساليب الخبرية والانشائية:**

الأسلوب الخبري هو الذي يحتمل الصدق أو الكذب على عكس الأسلوب الانشائي الذي لا يحتمل الصدق او الكذب. ومن خلال القصيدة يتبين لنا ان الاساليب الخبرية سيطرت على الانشائية بشكل كبير بحضورها القوي في القصيدة، ونذكر من بينها:

أنتَ مِصباحُ كلِّ فضلٍ فما تَص دُرُ إلا عن ضوئِكَ الأَضواءُ

فدَهَى الأَسودَ بنَ مُطَّلِبٍ أَي يُ عمىً مَيِّتٌ به الأَحياءُ

وأَصابَ الوليدَ خَدْشَةُ سَهْمٍ قَصَّرَتْ عنها الْحَيَّةُ الرَّقْطاءُ

وأما الاساليب الانشائية كالتالي:

– **الاستفهام:** لقد عرف فضل حسن عباس الاستفهام قال * طلب الفهم وهو استخبارك على شئ لم يتقدم لك علم به.[1] وتبين لي أن البوصيري قد وظف الاستفهام واستهل به قصيدته:

كيف ترقَى رُقِيَّك الأَنبياءُ يا سماءً ما طاوَلَتْها سماءُ

–**النداء:** يفيد طلب المتكلم اقبال المخاطب بحرف نائب منا ب (أدعوا) المنقول من الخبر الى الانشاء وادواته، الهمزة، أي، يا، أي، أيا، هيا وا.[2]

النداء أيضا من الاساليب الانشائية الطلبية ولقد وظفها البوصيري في قصيدته، ونذكر بعض منها:

كيف ترقَى رُقِيَّك الأَنبياءُ يا سماءً ما طاوَلَتْها سماءُ

يَا لأَمر أَتاهُ بعدَ هِشامٍ زَمْعَةٌ إنه الفتَى الأَتَّاءُ

أَطْربَ السامعينَ ذِكْرُ عُلاهُ يا لَرَاحٍ مَالَتْ بهَا النُّدَماءُ

يا أبا القاسمِ الذي ضِمنَ إِقسا مِي عليه مَدْحٌ لهُ وَثَنَاءُ

– **النهي:** هو اسلوب يطلب الامتناع عن فعل شيء من جهة متسلطة الى جهة ادنى منها،[3] ويقصد به التوقف ايضا، ولهذا نجد أن البوصيري وظف اسلوب النهي في قصيدته نذكر منها :

لا تَخَلْ جانِبَ النبيِّ مُضَاماً حينَ مَسَّتْهُ منهمُ الأَسْواءُ

لا تَقُلْ حاسداً لِغَيْرِك هذَا أَثْمَرَتْ نَخْلَهُ ونَخْلِي عَفاءُ

لا تُكَذِّبْ إنَّ اليَهُودَ وقد زا غُوا عن الحقِّ مَعْشَرٌ لُؤَماءُ

– **الامر:** الامر هو من بين الاساليب الانشائية التي ذكرت في القصيدة وقد وظفها البوصيري بنسبة متزنة مع الاساليب الاخرى ونذكر منها:

---

[1] فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها علم المعاني، دار الفرقان لنشر والتوزيع، 1405– 1985 ط 1، ص 168 .

[2] العزوزي حرزولي ، محاضرات في البلاغة العربية، سنة أولى لسانس لفرع 1، كلية الاداب و اللغات جامعة الشهيد حمة لخضر 2021–2022 ، ص22

[3] المصدر السابق، العزوزي حرزولي، محاضرات البلاغة العربية ص23

وَاملأ السّمْعَ مِن محَاسِنَ يُمْلِي هَا عليك الإنشَادُ وَالإِنْشَاءُ

فانظروا كيف كان عاقبة القوْ مِ وَما ساق لِلْبَذِيِّ البَذَاءُ

وتَدَارَكْهُ بالعناية ما دا مَ له بالذِّمامِ منك ذماءُ

ب-التركيب البلاغي

- **الصور البيانية:** الصور البيانية هي الصور الشعرية وتعتبر عنصرا اساسيا في الاسلوبية بتصوير الشاعر وقد عرفها الخطيب القزويني (الصورة الادبية التي يعتمد في اخراجها على صياغات علم البيان، كالتشبيه، المجاز، الاستعارة، الكناية).[1]

- **التشبيه:**

كيف ترقَى رُقِيَّك الأَنبياءُ يا سماءً ما طاوَلَتْها سماءُ

- تشبيه مجمل: لأن تم حذف وجه الشبه وترك الاداة والمشبه والمشبه به

أنتَ مِصباحُ كلِّ فضلٍ فما تَصدُرُ

- تشبيه مؤكد: لان تم ذكر المشبه والمشبه به ووجه الشبه

وُمُحَيّاً كالشَّمس منكَ مُضِيءٌ

- تشبيه تام: لأنها وجدت العناصر الاربعة في الجملة

- **الكناية:**

- كناية عن صفة: عن وصف النور الساطع على وجه النبي صلى الله عليه وسلم

يا سماءً ما طاوَلَتْها سماءُ

- كناية عن صفة: وذلك على رتبة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم على جميع الأنبياء

لَمْ يُساوُوك في عُلاكَ وَقَدْ حالَ.

[1] الخطيب القزويني، الايضاح في العلوم البلاغة و المعاني والبيان والبديع، دار الكتاب العلمية بيروت، 2003، ط1 ، ص164 .

– كناية عن صفة: وذلك عن مكانة النبي صلى الله عليه وسلم

ب 4. الاستعارة:

تَطْرُدُ الجِنَّ عن مقاعدَ للسَّمْ عِ كما تَطْرُدُ الذِّئابَ الرِّعاءُ

– استعارة تصريحية

وَتغنّتْ بِمَدْحِهِ الْجِنُّ حتَّى أطرَبَ الإنسَ منه ذاك الغِناءُ\

– استعارة مكنية

هَمَّ قومٌ بِقَتْلِهِ فأَبى السَّيْ فُ وَفاءً وَفاءتِ الصَّفْواءُ

– استعارة مكنية

الفصل الثاني:

مناطق الصمت وبلاغة التأويل في همزية البوصيري

المبحث الأول: مناطق الصمت في همزية البوصيري وبلاغة التأويل

حظي الصمت بقيمة رفيعة في مختلف الثقافات، وكثرت الأمثال التي تمجّد فضله، حتى صار القول الشائع "الصمت من ذهب" متداولًا في لغات عدة. ويعبّر الألمان عن هذه الفكرة بقولهم: "اصمت، أو قل ما هو أثمن من الصمت". ومن خلال تأمل مثل هذه الأقوال، ندرك أولًا أن الصمت قيمة عليا تُقدَّم على الكلام، فهو من ذهب، بينما يُعدّ الكلام من فضة.

كما نلمس أن هناك مواقف يعجز اللسان عن التعبير عنها، فتكون أبلغ من أن تُقال، وأعمق من أن توصف .في حياة الإنسان تجارب لا تسعها الكلمات، إما لعظمتها أو لهولها، فتُستدعى لحظات الصمت لتؤدي ما تعجز عنه اللغة. ومن المفارقات أن الحديث عن الصمت وفوائده وفير، رغم تعارضه مع جوهر الصمت نفسه. ورغم ذلك، ظل تفضيل الصمت على الكلام من أسمى الخصال التي يتحلى بها الإنسان في مختلف الثقافات.

2- الصمت وعدم البوح عند البوصيري:

ولجأ المتصوفة المسلمون أيضا إلى الصمت فعندما تبلغ التجربة الصوفية ذروتها، وتتبدى في عبارات مبهمة – مما اصطلحوا عليها بالشطح ويعجز هذا الشطح عن استيعاب أبعاد التجربة وأعماقها، لا يبقى للصوفي سوى الركون إلى الصمت، إذ لا يقدر على النطق بما وجد. وهذا هو "الخرس" كما أسماه محي الدين بن عربي .فالاستعصاء عن التعبير علامة فارقة في التجربة الصوفية. «ويقول ابن عربي الصمت قسمان: صمت باللسان عن الحديث لغير الله تعالى مع غير الله تعالى جملة واحدة وصمت بالقلب عن خاطر يخطر له في النفس في كون من الأكوان، فمن صمت لسانه ولم يصمت قلبه خف وزره، ومن صمت لسانه وقلبه ظهر له سره وتجلى له ربه، ومن صمت قلبه ولم يصمت لسانه فهو ناطق بلسان الحكمة، ومن لم يصمت بلسانه ولا بقلبه كان مملكة للشيطان ومسخرة له، فصمت اللسان من منازل العامة وأرباب السلوك وصمت القلب من صفات المقربين أهل

المشاهدات وحال صمت السالكين السلامة من الآفات، وحال صمت المقربين مخاطبات التأنيس، فمن التزم الصمت في الأحوال كلها لم يبق له حديث إلا مع ربه، فإذا انتقل من الحديث مع الأغيار إلى الحديث مع ربه كان نجيا مؤيداً إذا نطق، نطق بالصواب»[1]. اقترن الصمت عند جماعات المتصوفة بالامتناع عن إفشاء الأسرار ووجوب الكتمان وبخاصة عند الجماعات ذات النزعات الباطنية في اليهودية والمسيحية والإسلام، وكذلك في البوذية والهندوسية، وبدا الصمت علامة مشتركة للتجربة الصوفية.

يمثل الصمت في التجربة الصوفية بعدًا دلاليًا بالغ الأهمية، إذ يكشف عن لحظة عجز اللغة أمام فيض الوجد، حيث تتوارى العبارة لتفسح المجال لما لا يُقال. وقد لجأ الصوفية، كما يشير إلى ذلك ابن عربي، إلى هذا الصمت بوصفه تعبيرًا أبلغ من الكلام، حينما تعجز الألفاظ عن احتواء التجربة الروحية. فالخرس، بحسب تعبيره، ليس مجرد امتناع عن النطق، بل هو موقف معرفي وجمالي يدل على بلوغ الذروة في الاتصال بالحقيقة الإلهية .وينبغي في سياق بلاغة التأويل أن يُنظر إلى هذا الصمت لا كغياب للمعنى، بل كمجال مفتوح للتأويل. فحين يفشل اللفظ في احتواء التجربة، تصبح لحظة السكوت ذاتها حاملة لدلالة تستفز القارئ وتدعوه إلى تأمل ما وراء العبارة. ومن هنا تظهر أهمية الشطح في المتن الصوفي، بما هو كلام ملتبس ومبهم، يتجاوز منطق اللغة المألوفة ليحمل القارئ على التأويل والتجاوز .وفي ضوء هذا التصور، يمكن التعامل مع "همزية البوصيري" بوصفها نصًا صوفيًا يستبطن هذا النوع من البلاغة، حيث يتوسل الشاعر بالرمز والإشارة، ويجنح أحيانًا إلى

[1] –عرفان عبد الحميد فتاح، في التصوف المقارن: ملاحظات منهجية، مجلة اسلامية المعرفة، مج9، عدد26 ،2004، ص45.

التعبير الشاطح، ممهّدًا بذلك لتجربة قرائية تقوم على استنطاق الصمت، وتأويل الغموض، واستجلاء ما لم يُصرَّح به مباشرة .إن بلاغة التأويل في هذا السياق لا تقتصر على تفكيك البنية الظاهرة للنص، بل تتعداها إلى الإصغاء لطبقات المعنى الكامنة خلف السكوت، والواجب تأويليًا أن يُقرأ هذا الصمت بوصفه علامة على الامتلاء لا على الفراغ، وعلى الحضور الكثيف للمعنى لا على غيابه.

3 نماذج من الهمزية:

–تتجلى في همزية البوصيري مظاهر متعددة لبلاغة الصمت، ليس بوصفه انقطاعًا عن القول، بل باعتباره استراتيجية تعبيرية تستبطن المعنى في طيات الإيماء والتلميح. ففي قوله

"إِنَّمَا مَثَّلُوا صِفَاتِكَ لِلنَّا سِ كَمَا مَثَّلَ النُّجُومَ الْمَاءُ[1]"

التلميح إلى تنزيه مقام النبي دون الإفصاح المباشر، فالشاعر يتحدث عن صفات النبي صلى الله عليه وسلم، لكنه لا يذكرها بالاسم (كالعلم، الحكمة، النور...)، بل يُلمّح إليها بصيغة الجمع "صفاتك"، فيُوحي بعظمتها من حيث الكثرة والكمال دون حصرها، وهذا تلميح تعظيمي ناتج عن التوقير.

الإيماء إلى قصور البشر في إدراك الحقيقة النبوية: تشبيه صفات النبي كما تُرى في تمثلات الناس بـ"النجوم كما تنعكس في الماء"، هو إيماء بلاغي عميق إلى أن الناس لا يُدركون حقيقة النبي كما هي، بل كما تنعكس لهم في مرآة فهمهم المحدود .النجوم في ذاتها عظيمة، لكن انعكاسها في سطح الماء زائف، مشوَّه، أو ناقص.

ثُمَّ قَامَ النَّبِيُّ يَدْعُو إِلَى اللَّه وفِي الْكُفْرِ نَجْدةٌ وَإِبَاءُ[2]

[1] – همزية البوصيري، البيت 03.

[2] – المصدر نفسه، البيت57.

-**المعنى الظاهر** :البيت يُصوّر النبي صلى الله عليه وسلم وقد نهض برسالة الدعوة، في وقتٍ كان فيه الناس غارقين في لهوهم، رغم أن في الكفر بعض المظاهر الظاهرة كالنجدة (الشجاعة) والإباء (الأنفة)، لكنها كانت خالية من الهداية.

- **المعنى المضمر والمسكوت عنه** أن ما كان يُظَنُّ من كمالاتٍ في الجاهلية (كالنجدة والإباء) كان في حقيقته لهوًا وبُعدًا عن الحق، وأن قيام النبي صلى الله عليه وسلم بالدعوة حوّل تلك القيم من تيه إلى هداية .نوعه :معنى مضمر نقدي تقويمي – تأويلي .فالشاعر يُضمر أن القيم الجاهلية رغم مظهرها الجميل، كانت ضالة بلا نور النبوة .وهو كذلك يرد ضمنًا على من يُعجب بمكارم الجاهلية، بأن تلك الصفات كانت ضائعة في اللهو، حتى جاء النبي ليهديها ويصقلها.

4- مستويات الصمت في همزية البوصيري

فالصمت في همزية البوصيري يعد من القضايا البلاغية والدلالية الدقيقة، إذ يمكن تناولها من زوايا عدّة: صوتية، تداولية، وتأويلية. والصمت هنا لا يُقصد به فقط السكوت الظاهر، بل كل توقف بلاغي أو دلالي يفتح أفقًا تأويليًا وعلى مستويات عدة:

- **الصمت الاستهلالي**: القصيدة تبدأ بسؤال إنكاري :

كيفَ ترقَى رُقِيَّكَ الأَنْبِيَاءُ؟ يا سماءً ما طَاوَلَتْها سَماءُ[1]

الصمت هنا يسبق السؤال، وكأن المتكلم توقف برهة أمام هول المقام، ثم انفجر بالسؤال الإنكاري. هذا الصمت التهيئيي يُبرز عجز اللغة والبلاغة عن الإحاطة بمقام النبي محمد صلى الله عليه وسلم، أي أن هذا السؤال لا يُبنى على سياق سابق، مما يتيح نوعًا من "الصمت التمهيدي"، الذي يستدعي الانتباه ويُحدث فجوة بلاغية تدفع القارئ للتفكر في المدهوش منه، هذا التوقف قبل بداية الإنشاد يُعد أداة لتقديس المقام النبوي، إذ لا يليق أن يُبتدأ الحديث عنه بالكلام الاعتيادي.

[1] – همزية البوصيري ، البيت 01.

- **الصمت على مستوى التركيب:**

يَا لَهَا مِنَّةٌ لَقَدْ ضُوعِفَ الأَجْ رُعَلَيْهَا مِنْ جِنْسَهَا وَالْجَزَاءُ[1]

ويُظهر بلاغة دقيقة في التعبير عن العطاء الإلهي وأثره. يمكن ربطه بفكرة "الصمت البلاغي" أو "الغياب الدلالي" على مستوى التراكيب من عدّة نواحٍ، منها :

-غياب الفاعل الحقيقي / التأجيل البلاغي: البيت يتحدث عن "منّة"، وهي مجهولة في ظاهرها، لكنّها مفهومة ضمنًا من السياق (الرسالة، النبوة، الرحمة...). لم يُصرَّح بها، وترك أمر تحديدها للقارئ، وهو نوع من "الصمت الدلالي" يُفعّل التأويل ويُشرك المتلقي .

– الجملة الاسمية والتوكيد" :لَقَدْ ضُوعِفَ الأَجْرُ" بصيغة الماضي المؤكد بـ"لقد" توحي بثبات لا يحتاج إلى تفسير، هذا الحسم يُحدث ما يُشبه "السكون التأويلي" لأن المعنى محسوم لا يُناقش .

– غياب الفعل الأصلي: لاحظ أن الفعل "ضُوعِفَ" مبني للمجهول، وهذا حذف للفاعل، وهو نوع من "الصمت النحوي" الذي يُقصَد به تعظيم الفعل دون الحاجة إلى نسبته لأحد، أي أن المُضاعِف هو الله، ولكن ترك ذكره توقيرًا وتهويلًا.

*** الصمت الانفعالي التأويلي:**

وَرَأَى وَجْدَهَا بِهِ وَمِنَ الْوَجْدِ لَهِيبٌ تَصْلَى بِهِ الأُحْشَاءُ[2]

"يحمل كثافة وجدانية وروحية عالية، ويبرز فيه الصمت البلاغي بنوع خاص، وهو "الصمت الانفعالي التأويلي فهناك التكثيف الدلالي دون شرح مباشر أي أن الشاعر لا يوضح من هي صاحبة الوجد (هل هي النفس؟ الروح؟ العاشقة؟)، ولا يشرح طبيعة "الوجد" أو سببه، بل يُلقي الصورة دفعة واحدة ثم يصمت، وكأن المعنى يفوق القدرة على التفسير. هذا صمت بالتكثيف .استحضار اللهيب والألم دون وصفه: قوله: "ومن الوجد لهيبٌ تُصلى به الأحشاء"، يُوحي بألم داخلي حارق، لكنه لا يصف ما يحدث بعدها، بل يقف عند "تصلى به الأحشاء"،

[1]– المصدر نفسه، البيت 34.

[2] –المصدر نفسه، البيت39.

ويترك المتلقي في مواجهة الألم وحده، دون تضميد أو تعقيب. صمت وجداني مشحون بالمعاناة .السكوت عن السبب الحقيقي للوجد: لا يذكر الشاعر ما الذي فجّر هذا الوجد أو أشعل لهيبه. هذا صمت تأويلي يفتح المجال للتفسيرات الصوفية: الوجد بالرسول، بالله، بالحقيقة... وكلّها معانٍ لا يُحاط بها بالكلام، وإنما يُشار إليها بالسكوت .الخلاصة :البيت يقدّم صمتًا بلاغيًا من نوع: الصمت التأويلي الوجداني، حيث يُحذف أو يُسكَت عن العناصر الأساسية (الفاعل، السبب، التفاصيل)، ليُفْسَح المجال للتأمل والانفعال، وهو سمة بارزة في الشعر الصوفي.

لم تغب دراسة الصمت عن الدرس البلاغي؛ فقد تعرض لها ابن المقفع حين سئل عن البلاغة فقد ذكر الجاحظ (ت 255هـ) في البيان والتبيين أنه قال: «البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ... فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز، هو البلاغة»[1]. وعقد ابن رشيق (ت 456هـ) بابا في كتابه العمدة سماه باب الإشارة، «وعده من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[2]. «ويدرج ضمن الإشارة التعريض والتلويح والكناية والتمثيل والرمز واللغز والمحاجاة والتعمية و الحذف والتورية»[3]

. وألمح اليه عبد القاهر (ت 471هـ) في إطار حديثه عن الحذف الذي: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيهة بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1997، ص 118–116.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه .، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م، ص36.

[3] –إبراهيم عبد الفتاح رمضان، الغموض الفني في البلاغة العربية، بحث منشور في مجلة كلية الآداب، جامعة المنوفية،2003، ص15.

بيانا إذا لم تين»[1]، وعلى هذا الأساس، تتجلى همزية البوصيري فضاء رحبًا لهذا النوع من البلاغة؛ فهي مشبعة بالكنايات، والرموز، والسكوتات المدروسة، التي تمنح النص عمقه التأويلي، وتضفي عليه جمالية روحية خاصة، نابعة من احترام مقام النبوة، والانزياح عن القول المباشر، والتعويل على الصمت كحضور أبلغ من الإفصاح.

إن المعنى القائم بالنفس لا حدود له ولا يعرف سبيله إلا من قبل صاحبه فقد يستعمل الشاعر الصورة الكنائية بأنواعها ليتحاشى التصريح ومن أمثلة ذلك يقول البوصيري:

لَمْ يُسَاوُوكَ فِي عُـلاَكَ وَقَدْ حَالَ سَنىً مِنْكَ دُونَـهُمْ وَسَنَـاءُ[2]

موضع الصورة: «وسناء» كنابة على صفة العظمة والرفعة والعلو، ويقول:

مَا مَضَتْ فَتْرَةٌ مَنَ الرُّسْل إِلاَّ بَشَّرَتْ قَوْمَـهَا بِكَ الأَنْبِيَـاء[3]

موضع الصورة: «فترة من الرسل» كناية عن المدة الزمنية، يقول:

لَيْلَةُ الْمَوْلِدِ الذِي كَانَ لِلدِّينِ سُـرُورٌ بِيَوْمِـهِ وَازْدِهَـاءُ[4]

موضع الصورة «كان للدين سرورا» كناية عن الفرحة.

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وعلق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني، جدة، ط3 ،1992، ص184.

[2]– شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد البوصيري – ديوان البوصيري – ص 01 – البيت 02.

[3] – المصدر السابق، ص1، البيت 07.

[4] – همزية البوصيري، ص1، البيت 13.

5- بلاغة التأويل في همزية البوصيري

يقف جميع القراء، على قدم المساواة، أمام النص، وتختلف اتجاهاتهم، في التدليل نظرا لطبيعة النص الشعري التخيلية من جهة، ونظرا لاختلاف مستوياتهم المعرفية وترسبات خبراتهم القرائية من جهة أخرى.

منه تصبح عملية إنتاج الدلالة عملية لفهم التأويلي بوصفه نشاطا معرفيا يفترض «وجود ممكناتً معنوية مودعة في النص خارج معانيه الحرفية. وهو ما يعني أن المعنى متعدد وليس واحدا، وأن النص، طبقات لا واجهة كلية توحد بين ما هو مودع في الإنتاج وبين ما يأتي من التلقي»[1] .

إن تأويل النص الشعري الصوفي يختلف عن تأويل النصوص السردية وحتى الأغراض الشعرية الأخرى ، ذلك أن النص الشعري هو نص تحييلي يأبي المعالجة الميكانيكية ويعول على ذوق المتلقي فـ ما قدمته الفلسفة التأويلية بدءا من غادامير إلى بول ريكور وأمبرتو إيكو، فهو يثير أسئلة لا تتعلق بالضرورة بالنصوص الشعرية ويظل حبيس ما يقدم من احتمالات الدلالات، وعلى الرغم من أهمية ذلك، فقد ظل الخطاب الشعري الذي هو بالدرجة الأولى خطاب تخييلي يحتاج إلى ما يستثير فكرة الانفعال الجمالي به ومن هنا، فهذه النظريات التي تثير مثل هذه المعاول ستطرح نفسها على المحط التنازل عن خاصيتها الأساسية التي تكون بها علما ، « فكل حكم يتكئ على أذواق المتلقين ويجعل منها مرجعية في قراءة الخطاب الشعري لا يمكن أن يعد علما بل يلحق بالنقد الأدبي بوصفه موقفا كليا من ظاهرة الشعر .ولمة محاذير قد تنجم من تدخلات المؤول واختياراته الاعتباطية فيسي، فعل تأويل النص»[2]، فعلى المؤول قبل أن يختار خربة "كاملة" بين مجموعة معينة من الإيحاءات والدلالات والعلاقات.

فالرموز في همزية البوصيري ماهي الا تعبير عن مشاعر الحب والعشق لرسول الله . لقد ساهم الرمز في انفتاح النصوص الشعرية، حيث أصبح الرمز إستراتيجية تأويلية

---

[1] – سعيد بنكراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1 ،2012 ص29.

[2] – عيسى خليفي، المعنى في الخطاب الشعري العربي المعاصر: سؤال الدلالة وآلية التأويل (قراءة في شعر سميح القاسم)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021، ص16.

اتخذها الشاعر، ليكون منطلقها المتلقي، وموقعها النص، وذلك لفهم النصوص الأدبية وفقا لدلالتها الأصلية .لقد وظفه الشعراء في أعمالهم الأدبية والشعرية منها ونجده بكثافة في المدائح النبوية، فالرمز اعتمده الشاعر لإيصال معاني روحية وعقائدية عميقة عبر صور موحية غير مباشرة. ويظهر الرمز عند البوصيري بشكل خاص في تعبيره عن الذات النبوية، والحالة الروحية، وأعداء الرسالة، ومراحل السلوك الصوفي، مما يمنح النص أبعادًا تأويلية متعددة .إليك أبرز أنواع الرمز مع أمثلة من الأبيات :

كيْفَ تَرْقَى رُقِيَّكَ الأَنْبِيَاءُ يَا سَمَاءً مَا طَاوَلَتْهَا سمَاءُ[1]

.رقيّك: رمزٌ للرفعة المعنوية والسمو الأخلاقي والروحي للنبي– الأنبياء: رمزٌ لقمة الكمال الإنساني، فإذا كانوا دون النبي في الرقي، فهذا يؤكد تفرده. – سماء / سماء: رمزٌ للمقامات العُليا. واستخدام "سماء" كناية عن النبي، يدل على أنه قمة العلو التي لا تُطال.

لَم يُساوُوكَ في عُلاكَ وقد حالَ سَناهم دونَكَ السَناء[2]

والسَناءُ الرموز :سناهم: رمزٌ للضياء الروحي والعلمي للأنبياء الآخرين .سناكَ / السناء: تضاعف الرمز ليؤكد أن نورك أعظم وأعلى من غيرك، حتى إن نورهم يُحجب عند مقارنتهم بك

إِنَّمَا مَثَّلُوا صِفَاتِكَ لِلنَّا سِ كَمَا مَثَّلَ النُّجُومَ الْمَاءُ[3]

إنّما مَثَّلوكَ في حُسنِكَ التامِّ بدرًا منيرًا وما مِثلُ البَدرِ الرموز :البدر: رمزٌ للكمال، النور، الجمال، والهداية. وهو تشبيه مألوف في المديح النبوي .ما مِثلُ البدر: تكسير للصورة التقليدية، فحتى البدر لا يرقى إلى جمال النبي، أي أن الرمز نفسه يُنفى ليُظهر فرادة الممدوح.

أَنْتَ مِصْبَاحُ كُلِّ فَضْلٍ فَمَا تَصْ دُرُ إِلاَّ عَنْ ضَوْئِكَ الأَضْوَاءُ[4]

---

[1] همزية البوصيري، البيت 01

[2]– المصدر نفسه، البيت 02

[3] –المصدر نفسه، البيت 03

[4] – المصدر نفسه، البيت 04.

الرمز الرئيس هو "المصباح "المصباح هنا رمز للنور والهداية والمعرفة والفضل المطلق، وهو يرمز إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم .الشاعر لا يقول فقط إن النبي فاضل، بل يجعله مصدر كل فضل ونور، وكل ضوء (رمز للعلم، والإيمان، والحق، والهداية) لا يصدر إلا من "نوره"، أي من هديه وسنته .تحليل الرمز :الضوء = الخير، الهداية، القيم، العلم، الرحمة .مصباح كل فضل، أصل كل ما هو محمود.

نَسَبٌ تَحْسِبُ الْعُلاَ بِحُلاَهُ قَلَّدَتْهَا نُجُومَهَا الْجَوْزَاءُ[1]

يُستخدم الرمز في هذا البيت من همزية البوصيري بأسلوب بلاغي راقٍ، وخصوصًا في قول الشاعر "قَلَّدَتْهَا نُجُومَهَا الْجَوْزَاءُ"، حيث يظهر الرمز الكوني بشكل جلي .شرح الرمز : "نَسَبٌ": يرمز به الشاعر إلى النسب الشريف للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، وهو نسب يمتد في الطهر والكرامة والعظمة،" الْعُلاَ": يرمز إلى المعالي والمكارم، كأنها كائنات تُقاس على هذا النسب الشريف" .نُجُومَهَا الْجَوْزَاءُ" : الجوزاء من ألمع الكوكبات النجمية في السماء، ويرمز بها الشاعر إلى الرفعة والشرف السماوي، فهي تمثل أعلى درجات العظمة في الكون المادي .الرمز العام في البيت :يرمز الشاعر إلى عظمة نسب النبي صلى الله عليه وسلم من خلال استعارة النجوم والجوزاء كرمز للعلو السماوي. فكأن السماء نفسها قد قلدت هذا النسب الشريف نجومها، في صورة تخييلية تجعل النسب مضيئًا، متوجًا، كأنه قلادة مرصعة بالكواكب.

ونستخلص أن مناطق الصمت في همزية البوصيري، تتجلى في تلك المساحات النصيّة التي يلوذ فيها الشاعر بالإيحاء بدل التصريح، حيث يحجب المعنى المباشر ليمنح المتلقي فرصة التأويل. فالصمت هنا ليس فراغًا بل بنية دلالية توحي بما لا يُقال، مما يفتح المجال أمام بلاغة التأويل، حيث تتفاعل قراءات المتلقي مع الرمز، والغموض، والتضمين، فيحاور النص من زوايا متعددة. وتبرز هذه البلاغة في استعمال البوصيري للألفاظ ذات الحمولة الصوفية، والإشارات الخفية إلى الذات والنبوة والمعراج، مما

[1] – المصدر نفسه، البيت 10

يجعل النص فضاءً مفتوحًا للتأمل والتأويل، ويُكسبه عمقًا روحيًا وجماليًا يتجاوز ظاهر العبارة إلى باطن الإشارة.

خـاتمـة

بعد هذه الوصلة العملية توصلت هذه الدراسة إلى أهم النتائج:

- أن همزية البوصيري تمثل نموذجا رائدا يتجلى فيه ثراء فن المديح النبوي وألقه عندما يقرأ عبر منظار نظرية التلقي. فقد رأينا كيف أن البوصيري من خلال إحكام صنعته الشعرية وصدق عاطفيته، استطاع أن يبني أفق توقع خاصا لقرائه، جامعا بين توقير التراث الشعري وإبداع لمسات جديدة، مما أفضى إلى مسافة جمالية أتاحت لجمهوره آنذاك تجربة فنية وروحية فريدة.
- كما كشف التحليل أن العناصر الأسلوبية في الصوت (الصوت، والإيقاع، والصورة والتركيب) لم تكن عزلاء، بل حمل كل منها غايات تواصلية قصدها المؤلف وحققت صداها في وجدان المتلقي فازداد بذلك التفاعل حيوية وعمقا.
- وفي الجانب الآخر، تبين أن مناطق الصمت والرموز في القصيدة لم تكن فراغات نقص، بل بالعكس شكلت منافذ للتأويل الخلاق ومثارا لجهد القارئ في إضفاء المعنى. هذا التفاعل التأويلي أثبت بلاغته عبر تاريخ استقبال القصيدة الطويل.
- إن قابلية النص لتعدد القراءات تعد من أهم سمات الأدب الرفيع، وهمزية البوصيري مثال جلي على ذلك، فهي قصيدة كتبت في القرن السابع الهجري لتعظيم الرسول صلى الله عليه وسلم وتواسي الأمة، لكنها ما زالت إلى اليوم تقرأ وتدرس وتلهم لأن بنيتها الرمزية المنفتحة تسمح لكل قارئ أن يجد فيها قبسا جديدا.
- من منظور نظرية التلقي يمكن القول إن همزية البوصيري حققت نوعا من الاندماج بين أفق النص وأفق القراء عبر الزمن، فالنص ببلاغته وصدق لهجته خلق لدى القراء معه "استعدادا" لتقبله بل والتأثر الشديد به، ثم تجاوب القراء معه بإعجاب وتأويلات اغنت معناه الأصلي، وهكذا نشأ حوار ديناميكي بين القصيدة وجمهورها، فكل قارئ يعيد خلق النص في نفسه وفق ثقافته وحاجاته الروحية، وربما جامدا، بل نجربة جمالية تواصلية تتجدد باستمرار، فمن منشدي الموالد الذين يتغنون بأبياتها في حلقات الذكر إلى الباحثين المعاصرين.

وبهذا تؤكد دراستنا أهمية دمج المناهج النقدية الحديثة عند تناول أدبنا التراثي، إذ أتاح لها منظور التلقي رؤية أبعاد جديدة في قصيدة تقليدية ظاهريا، فلم يعد المديح النبوي مجرد سرد لمدائح بل ظهر كعملية تواصلية تفاعلية بين مشاعر وقارئ عبر القرون. وقد تبين أن

البوصيري كان واعيا ربما بفطرته الأدبية الصوفية، بذلك جاءت همزيته في مدح خير البرية عملا كلاسيكيا جامعا بين أحكام البناء وانفتاح الدلالة.

ختاما، فإن هذه المذكرة توصلت إلى أن نظرية تلقي المديح توفر إطار مثمرا لفهم الشعر العربي القديم، يتجاوز الأحكام الجامدة إلى دراسة حيوية العلاقة بين النص وجمهوره فهمزية البوصيري مثال ساطع يظهر كيف يمكن لنص من عصور خلت أن يضل نابضا بالحياة متى ما وجد القارئ الذي يمنحه معنى جديدا، وهكذا يبقى تراثنا الشعري العظيم مجالا رحبا لإعادة الاكتشاف والتأويل، يجد فيه كل جيل مرآة تطلعاته وأفق انتظاره، كما وجد أسلافنا في قصائد البوصيري نور الإيمان وعطر البيان.

نسأل الله أن نكون قد وفقنا في تقديم تحليل يرتقي لمستوى هذا النص الخالد ويعمق فهمنا له، وأن يسهم هذا الجهد في إبراز قيمة المديح وثرائه الجمالي عبر منظار نقدي معاصر، والله ولي التوفيق.

الملاحق

الهمزة

1-كَيْـفَ تـرْقَـى رُقِـيَّـكَ الأَنْبِيَـاءُ يَا سَمَاءً مَا طَاوَلَتْهَا سمَـاءُ
2-لَمْ يُسَاوُوكَ فِي عُلاَكَ وَقَدْ حَـالَ سَنىً مِنْكَ دُونَـهُمْ وَسَنَـاءُ
3-إِنَـمَّا مـثَّـلـوُا صِفَاتـِكَ لِلنَّـا سِ كَمَا مَثَّـلَ النُّجُومَ الْمَـاءُ
4-أَنْتَ مِصْبَاحُ كُلِّ فَضْلٍ فَمَا تَصْ دُرُ إِلاَّ عَنْ ضَوْئِكَ الأَضْوَاءُ
5-لَكَ ذَاتُ الْعُـلُومِ مِنْ عَـالِمِ الْغَـيْ بِ وَمِنْـهـا لآدَمَ الأَسْمَـــاءُ
6-لَمْ تَزَلْ فِي ضَمَـائِرِ الْكَـوْنِ تُخْتَا رُ لَكَ الأُمَّـهَـاتُ وَالآبَـــاءُ
7-مَا مَضَتْ فتْـرَةٌ مَنَ الرُّسْـل إِلاَّ بَشَّـرَتْ قَـوْمَهَا بِكَ الأَنْـبِيَـاءُ
8-تَتَبَـاهَى بِكَ الْعُصُـورُ وَتَـسْمُو بِـكَ عَـلْيَـاءُ بَـعْـدَهَا عَـلْـيَـاءُ
9-وَبَـدَا لِلْـوُجُـودِ مِنـكَ كَـرِيـمٌ مِـنْ كَـرِيـمٍ آبَـاؤُهُ كُـرَمَـاءُ
10- نَسَبٌ تَـحْسِـبُ الْـعُلاَ بِحُلاَهُ قَـلَـدَتْهَا نُـجُومَـهَا الْجَـوْزَاءُ
11- حَـبَّذَا عِـقْدُ سُـؤْدَدٍ وَفَـخَـارٍ أَنْـتَ فِيهِ الْيَتِيـمَةُ الْعَصْمَاءُ
12- وَمُحَيّاً كَالشَّمْسِ مِنْكَ مُضِيءٌ أَسْفَرَتْ عَـنْـهُ لَـيْـلَةٌ غَرَّاءُ
13- لـيْلَةُ الْمَـوْلِدِ الـذِي كَانَ لِلدِّي نِ سُـرُورٌ بِـيَوْمِهِ وَازْدِهَـاءُ
14- وَتَوَالَتْ بُشْرَى الْهَوَاتِفِ أَنْ قَدْ وُلِدَ الْمُصْطَفَى وَحَقَّ الْهَنَاءُ
15- وَتَـدَاعَـى إِيـوَانُ كِسْرَى وَلَولاَ آيَةٌ مِنْكَ مَا تَدَاعَى الْبِنَاءُ
16- وَغَـدَا كُـلُّ بَيْتِ نَـارٍ وَفِيـهِ كُرْبَـةٌ مِنْ خُمُودِهَا وَبَلاَءُ
17- وَعُيُونٌ لِلْفُرْسِ غَارَتْ فَهَلْ كَا نَ لـتِـنِيرَانِهِمْ بِهَا إِطْـفَـاءُ
18- مَوْلِدٌ كَانَ مِنْهُ فِي طَالِعِ الْكُفْ رِ وَبَـالٌ عَـلَـيْـهِمُ وَوَبَـاءُ
19- فَـهَـنِـيـئاً بِـهِ لآمِنَـةَ الْفَضْ لُ الذِي شُرِّفَتْ بِهِ حَوَّاءُ
20- مَـنْ لِـحَـوَّاءَ أَنَّـهَـا حَمَلَتْ أَحْ مَدَ أَوْ أَنَّهَا بِهِ نُفَسَاءُ
21- يَـوْمَ نَالَتْ بِوَضْعِهِ ابْنَةُ وَهْبٍ مِنْ فَخَارٍ مَالَمْ تَنَلْهُ النِّسَاءُ
22- وَأَتَـتْ قَـوْمَهَا بِـأَفْـضَلَ مِـمَّـا حَمَلَتْ قَبْلُ مَرْيَمُ الْعَذْرَاءُ
23- شَـمَّتَتْهُ الأَمْـلاَكُ إِذْ وَضَـعَتْـهُ وَشَفَتْنَا بِقَولِهَا الشَّفَّاءُ
24- رَافِـعـاً رَأْسَـهُ وَفِـي ذَلِكَ الرَّفْ عِ إِلَى كُلِّ سُؤْدَدٍ إِيمَاءُ
25- رَامِـقـاً طَـرْفُـهُ السَّـمَـاءَ وَمَرْمَى عَيْنِ مَنْ شَأْنُهُ الْعُلُوُّ الْعَلاَءُ

26- وَتَـدَلَّتْ زُهْـرُ النُّـجُـومِ إِلَيْـهِ فَأَضَاءَتْ بِضَوْئِهَا الأَرْجَاءُ
27- وَتَـرَاءتْ قُصِورُ قَيْصَرَ بالرُّو مِ يَرَاهَا مَنْ دَارُهُ الْبَطْحَاءُ
28- وَبَدَتْ فِي رَضَـاعِهِ مُعْجِزَاتٌ لَيْسَ فِيهَا عَنِ الْعُيُونِ خَفَاءُ
29- إِذْ أَبَـتْهُ لِـيُتْمِهِ مُـرْضِعَاتٌ قُلْنَ مَا فِي الْيَتِيمِ عَنَّا غَنَاءُ
30- فَـأَتَتْهُ مِـنْ آلِ سَعْـدٍ فَتَـاةٌ قَدْ أَبَتْهَا لِفَقْرِهَا الرُّضَعَاءُ
31- أَرْضٌ عَتْـهُ لِـبَانَهَا فَسَقَتْهَا وَبَنِيهَا أَلْبَانُـهُـنَّ الشَّـاءُ
32- أَصْبَحَتْ شُوَلاً عِجَافاً وَأَمْسَتْ مَا بِهَا شَائِلٌ وَلاَ عَجْفَاءُ
33- أَخْصَبَ الْعَيْشُ عِنْدَهَا بَعْدَ مَحْلٍ إِذْ غَدَا لِلنَّبِيِّ مِنْهَا غِذَاءُ
34- يَا لَهَامِنَّةٌ لَقَدْ ضُـوعِفَ الأَجْ رُعَلَيْهَا مِنْ جِنْسِهَاوَالْجَزَاءُ
35- وَإِذَا سَخَّـرَ الإِلَـهُ أُنَـاسـاً لَسَعِـيدٍ فَإِنَّـهُـمْ سُـعَـدَاءُ
36- حَـبَّةٌ أَنْبتَتْ سَنَابِلَ وَالْعَصْ فُ لَدَيْهِ يَسْتَشْرِفُ الضُّعَفَاءُ
37- وَأَتَتْ جَـدَّهُ وَقَـدْ فَـصَـلَتْـهُ وَبِهَا مِنْ فِصَالِهِ الْبُرَحَـاءُ
38- إِذْ أَحَـاطَتْ بِـهِ مَـلاَئِكَـةُ اللهِ فَظَـنَّـتْ بِـأَنَّـهُمْ قُـرَنَـاءُ
39- وَرَأَى وَجْـدَهَابِهِ وَمِـنَ الـوَجْ دِلَهِيبٌ تَصْلَى بِهِ الأُحْشَاءُ
40- فَـارَقَتْهُ كَـرْهـاً وَكَـانَ لَـدَيْهَا ثَاوِياً لاَ يُمَـلُّ مَنْهُ الثَّـوَاءُ
41- شُـقَّ عَـنْ قَلْبِـهِ وَأُخْـرِجَ مِنْهُ مُضْغَةٌ عِنْدَ غَـسْلِهِ سَوْدَاءُ
42- خَـتَمَتْهُ يُمْنَـى الأَمِينِ وَقَدْ أُو دِعَ مَا لُمْ تَـذَعْ لَهُ أَنـبَاءُ
43- صَـانَ أَسْرَارَهُ الْخِتَـامُ فَلاَ الْفَ ضُّ مُـلِمٌّ بِهِ وَلاَ الإِفْضَـاءُ
44- أَلِـفَ النُّسْكَ وَالْعِبَـادَةَ وَالْخَـلْ وَةَ طِفْلاً وَهَكَـذَا النُّـجَـبَـاءُ
45- وَإِذَا حَلَّـتِ الْـهِـدَايَـةُ قَـلْبـاً نَشِـطَتْ لِلْـعِبَـادَةِ الأَعْضَـاءُ
46- بَـعَـثَ اللهُ عِـنْـدَ مَبْعَثِهِ الشُّهْ بَ حِرَاساًوَضَاقَ عَنْهَاالْفَضَاءُ
47- تَـطْرُدُ الْجِنَّ عَنْ مَقَاعِدَ للسَّمْ عِ كَمَـا تَـطْـرُدُ الذِّئَـابَ الرِّعَاءُ
48- فَـمَحَـتْ آيَـةَ الْـكَهَـانَـةِ آيَا تٌ مِنَ الْوَحْيِ مَالَهُنَّ انْمِحَاءُ
49- وَرَأَتْـهُ خَـدِيجَـةٌ وَالـتُّقَـى وَال زُهْـدُ فِـيـهِ سَجِيَّـةٌ وَالْـحَـيَـاءُ
50- وَأَتَـاهَـا أَنَّ الْـغَـمَـامَـةَ وَالـسَّرْ حَ أَظَـلَّتْـهُ مِـنْـهُمَا أَفْـيَاء

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. الجاحظ، أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت،1968.

2. الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1997.

3. شرف الدين بن عبد الله محمد بن سعيد البوصيري، ديوان البوصيري، التحقيق محمد سيد الكيلاني. د. ن، شركة مكتبة ومطبعة مصطفي البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1374. 1955.

4. ابن منظور، جمال الدّين محمّد بن مكرم: لسان العرب، مادة (لقي) دار صادر، بيروت.

5. ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، حققه وضبطه د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج1.

6. عيسى العابد، نظرية التلقي في الفكر الغربي ...الجذور والمفاهيم، مجلة الآداب واللغات، الأغواط، العدد20، 2007.

ثانيا: المراجع:

1. إسماعيل سامي: جمالية التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبرت ياوس وفولفجانج إيزر)، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، مصر، 2002.

2. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، كتيبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، عام 1975.

3. إبراهيم عبد الفتاح رمضان، حبن يكون الصمت بلاغة، مجلة كلية الدراسات الاسلامية والعربية للبنات، مصر العدد11، المجلد5، 2020.

4. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول ونظريات، ط2 ، المركز الثقافي العربي، المغرب ،2001.

5. بلقاسم الجطاري، نظرية التلقي، شعبة النشر والخدمات المعلوماتية، 2022.

6. حسين محي الدين عارف، الاتصال الجماهير وتكنولوجيا المعلومات، الأردن، ط1، الأكاديميون للنشر والتوزيع، 2015.

7. روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة، 1994.

8. روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة، 1994.

9. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه .، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م.

10.أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل .ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005.

11. سعيد بنكراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012.

12. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي (مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لـ نجيب محفوظ)، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب ظهر مهماز، ط 1، فاس، المغرب، 2009.

13. شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية المعاصرة)، ط 1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2007.

14. عبد الرحمن الوحي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، الطبعة الأولى، 1989.

15. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط، د ت.

16. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وعلق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني، جدة، ط3 ،1992.

17. عبد الناصر، حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر .القاهرة: مكتبة الآداب، 2009.

18. عبد الواحد، محمود عباس :قراءة النّص وجماليّة التلقّي، دار الفكر العربي، القاهرة.

19. عز الدين بن خليفة، الوجيز في شعر المديح النبوي وأعلامه في العصر الحديث الطبعة الأولى وأعلامه 2024.

20. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، دار الفرقان لنشر والتوزيع، 1405– 1985 ط 1.

21. مبارك حنون، دروس في السيمائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ،1982.

22. مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والاعلام، مقامات للنشر والتوزيع، ط2. 2011 الجزائر..

23. نادر كاظم: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003.

24. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1996.

25. يحيى حسان، المدائح النبوية عند البوصيري والبرعي دراسة تأصيلية وموازنة، لبنان، ط1، .1992

المراجع المترجمة:

1.بشبندر، ديفيد .نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر .ترجمة وتقديم: سعيد توفيق، ط2، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006.

2.جان ستاروبينسكي وآخرون: في نظرية التلقي، تر غسان السيد، دار الغد، ط 1، دمشق، سوريا، 2000

3.هانس ياوس روبرت: جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تر: وتق رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، ط 1، بيروت، لبنان، 2016.

المنشورات والمجلات:

1. إبراهيم عبد الفتاح رمضان، الغموض الفني في البلاغة العربية، بحث منشور في مجلة كلية الآداب، جامعة المنوفية،2003.

2. الخطيب القزويني، الايضاح في العلوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتاب العلمية بيروت، 2003، ط1.

3. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي (مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لـ نجيب محفوظ).

4. سمية حطري، أبعاد التجربة الجمالية عند "هانس روبرت ياوس، ص522.

5. توامة عاشور، بلاغة الخطاب القرآني وأثرها في المتلقي، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع5 ، 2016.

6. رسول بلاوي، الوظائف التفاعلية لظاهرة الصمت في شعر طلال سعيد الجنبي، مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها، 2020.

7. سليمة محفوظي، نظرية التلقي في التراث العربي، مجلة جسور المعرفة، العدد 3، مج 5، ت ن 2019.

8. عرفان عبد الحميد فتاح، في التصوف المقارن: ملاحظات منهجية، مجلة اسلامية المعرفة، مج9، عدد26 ،2004.

9. عيسى خليفي، المعنى في الخطاب الشعري العربي المعاصر: سؤال الدلالة وآلية التأويل (قراءة في شعر سميح القاسم) ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021.

10. قدور ابراهيم محمد، نظرية التلقي وعلاقتها بالأنظمة المعرفية، مجلة الترجمة واللغات، العدد01، الجلد 09، ت ن 2010.

11. محمد بوزيدي، مقارنة نقدية في مناهج ما بعد البنيوية، مجلة التواصل الأدبي، عنابة، المجلد 11، العدد01، 2021.

12. محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد1، 1988.

13. يحيى حسان، المدائح النبوية عند البوصيري والبرعي دراسة تأصيلية وموازنة، مجلة بحوث جامعة تغزو، يوليو 2019، العدد 20.

14. العزوزي حرزولي، محاضرات في البلاغة العربية، سنة أولى لسانس لفرع 1، كلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمة لخضر 2021-2022.

15. قدور عبد المجيد، جمالية التلقي في شعر المديح النبوي: همزية البوصيري نموذجًا . رسالة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2015.

16. أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، ضمن كتاب نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط جامعة محمد الخامس، ط 1، الرباط، المغرب، 1993.

17. منشورات. أحمد بوحسن، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1963.

18. نادر كاظم: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث).

فهرس الموضوعات

شكر وتقدير	أ
مقدمة	ب
مدخل:	3
مفاهيم ومصطلحات	3
أولا: البوصيري	4
1 – نسبه:	4
2 – ثقافته:	4
ثانيا: مفهوم المديح النبوي	9
1 – المدح لغة واصطلاحا:	9
2 – تعريف المديح النبوي:	10
3 – تعريف المديح النبوي عند البوصري:	10
ثالثا: نظرية التلقي	13
1. مفهوم التلقي	14
2 – نشأة نظرية التلقي وأعلامها:	16
3 – نظرية التلقي في التراث العربي القديم:	17
الفصل الأول: المسافة الجمالية والجنس الأدبي وجماليات التلقي في همزية البوصيري	
المبحث الأول: المسافة الجمالية بين الاستجابة وكسر الأفق	23
1. أفق التوقع/الانتظار:	25
2. كسر الأفق والاستجابة:	27
3. اندماج الآفاق:	29
المبحث الثاني: الجنس الأدبي (المديح) بين أفق التلقي وجماليات التشفير اللغوي	30
1 – طبيعة المديح وخصوصيته في الأفق التداولي:	30
2 – همزية البوصيري بين أفق القارئ والمقصد النصي.	31
3 – جمالية التشفير: الرمز والتناص والغموض المقصود	33

المبحث الثالث: جماليات تلقي التشكيل اللغوي بين مقصدية المؤلف وأفق القارئ	35
1 – المستوى الصوتي:	35
2 – المستوى التركيبي:	40
الفصل الثاني: مناطق الصمت وبلاغة التأويل في همزية البوصيري	
المبحث الأول: مناطق الصمت في همزية البوصيري وبلاغة التأويل	47
2– الصمت وعدم البوح عند البوصيري:	47
3– نماذج من الهمزية:	49
4– مستويات الصمت في همزية البوصيري	50
5– بلاغة التأويل في همزية البوصيري	54
خاتمة	58
الملاحق	61
قائمة المصادر والمراجع	64
فهرس الموضوعات	70

ملخص:

تُعدّ قصيدة "الهمزية النبوية" للإمام البوصيري من أبرز القصائد المدحية في التراث الصوفي العربي، حيث تتجلى فيها روح المحبة والتمجيد للرسول محمد صلى الله عليه وسلم. ومن منظور جمالية التلقي، تبرز أهمية هذه القصيدة في قدرتها على إثارة تفاعل المتلقي وجدانياً وفكرياً، إذ يوظف البوصيري بلاغة الصورة الشعرية، والإيقاع الموسيقي، والدلالة الرمزية لخلق تجربة جمالية تحفّز التلقي النشط. فالقصيدة لا تكتفي بتوصيل المعنى، بل تُشرك المتلقي في إعادة بنائه وتأويله، خاصة عبر ما تحمله من إشارات صوفية وتلميحات روحية. كما تعزز "الهمزية" بعداً حوارياً بين النص والمتلقي، حيث تنفتح على قراءات متعددة بحسب خلفية المتلقي الثقافية والروحية، ما يجعلها نصاً حياً متجدداً في كل تجربة قراءة.

الكلمات المفتاحية: الهمزية، البصيري، مدح الرسول، التلقي، جمالية.

Summary:

The poem "Al-Hamziyya al-Nabawiyya" by Imam Al-Busiri is considered one of the most prominent praise poems in the Arab Sufi tradition, reflecting a profound spirit of love and veneration for the Prophet Muhammad (peace be upon him). From the perspective of aesthetic reception, the poem stands out for its ability to evoke emotional and intellectual engagement in the reader. Al-Busiri employs the eloquence of poetic imagery, musical rhythm, and symbolic meaning to create an aesthetic experience that stimulates active reception. The poem does not merely convey meaning; rather, it involves the reader in reconstructing and interpreting it—especially through its Sufi allusions and spiritual hints. Al-Hamziyya also fosters a dialogic dimension between the text and the reader, opening itself up to multiple interpretations based on the reader's cultural and spiritual background, which renders it a living and ever-renewable text with each reading experience.

Keywords: Al-Hamziya, Al-Basiri, praise of the Prophet, reception, aesthetic.