قضايا النقد القديم في ضوء نظرية التلقي

ـ عمود الشعر ـ أنموذجا

أ ـ أيت عيسى عمار ـ جامعة بجاية

ملخص

تتمحور هذه الدراسة حول قضية التلقي في النقد العربي القديم، حيث تستثمر مقولات جمالية التلقي، في قراءة التراث العربي النقدي، آخذة بعين الاعتبار ثورة هذه النظرية التي خلّصت النقد الأدبي من أسر التوجه البنيوي، بعد أن ثار هو الآخر على المناهج السياقية ليتربع على عرش النقد الأدبي، وأعادت الاعتبار للقارئ الذي ظلّ منسيا طيلة عقود. وتركّز هذه الدراسة بصفة خاصة على مقولات رائد جمالية التلقي هانس روبرت ياوس، ومنها مصطلحه "أفق" الانتظار"، حيث تسعى انطلاقا من هذه الرؤية، إلى تقديم نظرة أو قراءة معاصرة للمدونة النقدية القديمة، وبصفة خاصة لمصطلح "عمود الشعر"، كما تقيم مقارنة بين ما يظهر أنه يجمع جمالية التلقي والنقد القديم.

الكلمات المفتاحية:

نظرية التلقي، التراث العربي النقدي، القارئ، أفق الانتظار، قراءة معاصرة، عمود الشعر.

Résumé :

Cette étude est centrée sur la question de la réception dans l'ancienne critique arabe, elle investie les idées de la théorie de réception, qui a révolté la seine critique, en basant sur le lecteur, qui a été oublié pendant des décennies, pour présenter une lecture au patrimoine critique arabe. En parallèle cette dernière se base en particulier sur ce que le premier leader de la théorie de réception H R JAUS a évoqué, et compris son mécanisme dit «l'horizon d'attente », essayant par cette vision de donner un nouveau aspect au patrimoine critique arabe, en particulier ; « aamoud achiir », comparant ainsi entre ce qui apparu combiné l'esthétique de réception et l'ancien critique arabe.

Mots clés :

théorie de la réception, héritage arabe critique, lecteur, horizon d'attente, lecture contemporaine, aamoud achiir.

1ـ تمهيد:

إنّ الساحة النقدية الغربية في حركة مستمرة نحو التوصّل إلى الجديد، من خلال ما تفرزه النظريات والمناهج النقدية ، وهو الأمر الذي يعني أن الناقد ملزم بتتبع المنتوج النقدي بصفة دائما، كي يتعرّف على ما توصّلت إليه من نتائج، بحيث يمكّنه ذلك من مضاعفة حظوظه في استكناه خبايا ومكنونات الأعمال الأدبية، والسير في طريق استثمار هذه النتائج لسبر أغوار الأعمال الأدبية.

إنّ هذه المسألة تجعل من الناقد يعرض دائما مسلماته وأفكاره التي سبق وأن توصّل إليها، إلى مراجعة دائمة، وذلك من خلال الجديد الذي يدفعه إلى ذلك، ولا شك أنّ هذه الخطوة ستعود بالأثر الإيجابي على العملية النقدية عامة، وذلك حين تفتح المجال على التوصّل إلى نتائج جديدة.

ويبدوا أنّ مراجعة المسلمات أمر ضروري في كلّ مرة، لأنّ ذلك يتيح للناقد السير في سبل مخالفة لتلك التي سار عليها في الخطوة الأولى، وهذا ما سنسعى إليه في هذه الدراسة، حيث سنحاول مراجعة بعض القضايا من التراث النقدي القديم، وذلك انطلاقا مما تتيحه لنا مستجدات ما توصّلت إليه إحدى النظريات النقدية المعاصرة، التي تصنّف في خانة نقد ما بعد الحداثة، والمتمثّلة في نظرية التلقي.

إنّ الدافع الأساس من وراء هذه الدراسة هو درايتنا بأنّ التراث العربي النقدي يبلغ من الغنى مبلغا كبيرا، بحيث يدعونا إلى إعادة التفكّر فيه بصفة دائمة، ولكن الدعوة إلى مواصلة قراءته، تنحصر في مدى وجود أدوات وآليات تمكّننا من التوصّل إلى الدرر التي يحتويها، وإلاّ كانت محاولاتنا مجرّد إعادات لنفس السيناريوهات القديمة التي سبقنا إليها الدارسون القدامى.

إنّ هذه الوسائل التي تسمح لنا بتقديم قراءات جديدة، هي ما تتوصّل إليه المناهج والنظريات النقدية الغربية المعاصرة، والتي تترجمه عبر مقولاتها وآلياته الإجرائية، ولا شك أن نظرية التلقي تندرج بين هذه الأخيرة، وهي التي ستسمح لنا في هذه الدراسة بتقديم نظرة معاصرة لبعض قضايا النقد القديم، وذلك حين نستثمر مقولاتها لمقاربة بعض الأفكار والثوابت، وبصفة خاصة ما بلوره رائد هذه النظرية هانس روبرت ياوس من آليات، وخاصة منه مصطلحه "أفق الانتظار" الذي يشكّل جوهر نظريته، وسنمثّل للقضايا النقدية من التراث بقضية "عمود الشعر"، التي تحتل مكانة في التراث النقدي، وفي الوقت نفسه سنشير في سياق ذلك بطريقة غير مباشرة إلى قضايا نقدية أخرى ترتبط بالقضية الجوهرية.

2ـ أفق الانتظار عند هانس روبرت ياوس:

إنّ التوجه نحو الاهتمام بالعنصر الثالث للعملية النقدية، والمتمثل في القارئ، والذي ظل منسيا طيلة عقود، يعتبر نقلة نوعية في الدراسات النقدية، كما يعتبر ثورة على ما سبقه من مناهج، حيث لا تقلّ الهزّة التي أحدثتها جمالية التلقي في مجال النقد عن تلك الهزة التي أحدثتها المناهج في ثورتها على المناهج السياقية التي عرفت رواجا في مرحلة زمنية معينة.

ولقد كان لمدرسة كونستانس النصيب الأوفر، في إحداث هذا الانقلاب، حيث عملت على تحديد منطق الدراسات النقدية، بنقلها من مرحلة الاهتمام بالعلاقة القائمة بين المبدع والنص، ثم الاهتمام بالعلاقة بين عناصر بنية النص نفسه، إلى عهد جديد من الدراسات يهتم بالبحث في العلاقة القائمة ما بين القارئ والنص، في خطوة تجعل من القارئ عنصرا فعالا في العملية النقدية.

بهذه الخطوة، يكون لجمالية التلقي الفضل الأكبر في تجاوز المناهج والنظريات النقدية التي أرادت أن تقارب الأدب، "فوصلته بمنابعه، وبما يؤثر في نشأته من عوامل أو مؤثرات، وأن منها من اقتصر على حدود النص الأدبي فيما يتميز به من أنساق وخصائص بنائية تقطع ما بين النص وبين سياقاته التاريخية والاجتماعية"[1].

ويعتبر هانس روبرت ياوس من بين النقاد الأوائل الذين سعوا في هذا التوجه، حيث أعاد الاعتبار للقارئ ولعملية القراءة في حدّ ذاتها، ولقد كانت نقطة البداية عنده هي الإشكال الذي لاحظ أنه يظل قائما على الدوام مع المناهج والنظريات النقدية السالفة الذكر، والمتمثل في "غياب السر الذي يجعل الأثر الأدبي مستمرا وحيا حتى بعد أن تفنى الظروف التاريخية والاجتماعية التي أدّت إليه، بل لم تستطع تلك النظريات أن تجد أسبابا مقنعة للتمييز بين النص الأدبي وغيره من حيث القيمة"[2]، فدفع هذا الأخير بياوس إلى تحدي النظرية الأدبية، وعلى هذا جاء مجهوده في النظرية الأدبية، حيث أعاد الاعتبار لمكانة القارئ في الدراسات النقدية، ساعيا في ذلك إلى الإجابة وفك الإشكال الذي ظلّ مطروحا مع المناهج والنظريات النقدية السابقة، والتي لم تستطع الإجابة عنه، ولا تقديم حل له.

ويعتبر مصطلح "أفق الانتظار" من بين أبرز الآليات الإجرائية التي اقترحها ياوس، لتجاوز، بغية إرساء دعائم نظريته، والتي تقوم أساسا على، "دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبي يروم استجلاء سمات التفرّد والإبداع فيه أو نقيضها الإتباع والابتذال، لا باستنطاق عمقه الفكري في حدّ ذاته أو وصف صيرورة تشكّله الخارجي كما هي في حدّ ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدّة أثره في القراء والنقاد من خلال ردود فعلهم وخطاباتهم، فهي إذن نقد للنص من خلال نقد تلقياته"[3]، فمن تتبع تلقي العمل الأدبي وتحديد شدّة أثره في القراء، جاءته فكرة مصطلحه "أفق الانتظار"، حيث نجد أنّ ياوس في حقيقة الأمر قد استوحى مصطلحه، "من العلوم الاجتماعية ولدى رائدها كارل منهايم، وكذلك

من فيلسوف القوانين الطبيعية والأنساق النظرية كارل بوبر"[4]، إلا أن انتقال هذا المصطلح إلى ميدان الدراسات الأدبية أخذ شكلا جديدا يتماشى مع طبيعة الأدب نفسه.

ونجد ياوس يعرّف مصطلحه بالقول، "ونقصد بأفق الانتظار نسق الإقالات، القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللّحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاث عوامل أساسية:

ـ تمرّس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل.

ـ وأشكال وموضوعات أعمال ماضية تفرض معرفتها في العمل.

ـ وأخيرا التعارض بين اللّغة الشعرية واللّغة العلمية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي."[5]، يكون ذلك العمل، بهذا المنطق إذن، في علاقة حوار مع متلقيه الأوّل، وهذا المتلقي نفسه يكون على استعداد لتلقي العمل انطلاقا مما ترسخ فيه من تجربة نتيجة احتكاكه بأعمال أدبية من الجنس الأدبي نفسه الذي ينتمي إليه النص المدروس، أضف إلى ذلك مدى قدرة العمل على الإجابة على أسئلة يطرحها القراء انطلاقا من موضوعات الأعمال الأدبية السابقة، وفي الأخير التعارض بين اللّغة الشعرية واللّغة اليومية. فانطلاقا من هذه العناصر الثلاث، يمكن للقارئ تبيّن العمل الجديد في ضوء أكثر اتساعا بفضل ما توفّره تجربته الحياتيه.

ويكون أفق الانتظار، انطلاقا من هذا التعريف، مقياسا لتتبع تأثير الأعمال الأدبية في القراء، وعلى أساسه يمكن تمييز ثلاث حالات ممكنة من التأثير الذي يحدثه العمل في القارئ، " تطابق بين الأفقين (بين أفق النص وأفق القارئ)، أو خيبة أفق توقع القارئ، أو تعديل الأفق"[6]. أما التطابق بين أفق توقع القارئ وأفق النص، فهذه الحالة تحدث عندما لا يحدث العمل الأدبي أي تغيير مقارنة بأمثاله من النصوص من الجنس نفسه، في حين تحدث خيبة الأفق عندما يتجاوز العمل الأدبي أفق انتظار القارئ الذي صنعته احتكاكاته بأعمال أدبية سابقة، ويمكن على هذا أن تظهر الحالة الثالثة، فتمضي إلى تعديل أفق انتظار القراء، وفي هذا الصدد يقول ياوس، "إنّ النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ أو السامع مجموعة كاملة من التوقعات والتدابير التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها، في سياق القراءة أن تعدّل أو تصحح أو تغير أو تكرر، يندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس، بينما يرسم التغيير والتكرار حدود ذلك"[7].

نستنتج من خلال استقراء ما جاء به ياوس، خاصة ما صرح به حول مصطلحه أفق الانتظار، أنّ قارئه قارئ حقيقي وليس افتراضي ومرتبط بزمن القراءة، أي أنّه قارئ تاريخي.

انطلاقا مما أورده ياوس عن نظريته عامة، وعن مصطلحه أفق الانتظار بصفة خاصة، سنحاول تفحّص المدونة النقدية القديمة على أساسه، وذلك باستحضار قضايا نقدية محددة عرفها النقد القديم، والنظر إليها نظرة جديدة ومعاصرة.

3. "عمود الشعر" أفقا للانتظار عند القدماء:

إنّ الرغبة في التأريخ لمصطلح "عمود الشعر"، يعيدنا إلى مرحلة تاريخية مبكرة في النقد الأدبي العربي، وبالتحديد إلى الحركة النقدية في القرن الرابع الهجري، أين ازدهرت الدراسات النقدية خلافا للمراحل التي سبقت هذه المرحلة، فظهرت مجموعة من المؤلفات التي تتناول الأدب بالدراسة، منها المؤلفات النقدية المحضة والبلاغية، ومنها ما كان هجينا يجمع بين التخصصات المختلفة، وهذا النوع الأخير هو الغالب آنذاك، نظرا لعدم الفصل في التخصصات العلمية م ن جهة، وتنوع تخصص العالم الواحد من جهة أخرى.

إنّ مصطلح عمود الشعر أوّل ما ظهر، ظهر عند أبي القاسم الحسن بن بشر الآمادي (توفي سنة 370هـ،980م) في كتابه الموسوم "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، أين أراد الآمادي أن يوازن بين شعر الطائيين، نظرا لاحتدام المعركة حول الإنتاج الشعري عند كل واحد منهما، حيث ذهب فريق إلى تفضيل أبي تمام (حبيب بن أوس الطائي)، في حين ذهب فريق آخر إلى تفضيل البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطائي).

ولقد سار على خطى الآمادي بعد ذلك، أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسن بن علي القاضي الجرجاني (ولد سنة 322هـ، 933م وتوفي سنة 392هـ، 1001م) ، حيث طوّر مصطلح عمود الشعر، وأرسى أكثر قواعده، وذلك عندما ألف كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، فرغم أنّ الجرجاني اعتمد على المقايسة مخالفا أستاذه الآمادي الذي اعتمد الموازنة، حيث إنّ "الموازنة تدخل في طبيعة الحكم نفسه، أما المقايسة فهي تمهيد للحكم"[8]، إلا أن كلاهما جعل من عمود الشعر مقياسا لجودة الشعر، بغض النظر عن كون الآمادي اعتمد على عمود الشعر كمقياس للمفاضلة بين شعر أبي تمام والبحري، في حين جعله الجرجاني مقياسا للمفاضلة بين جميع الشعراء.

ثم اكتمل تحديد مصطلح عمود الشعر، واتضحت عناصره عند أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (توفي سنه 421هـ) في "شرح ديوان الحماسة" لأبي تمام، حيث حدد عناصر العمود في سبعة عناصر، وهي على التوالي: "شرف المعنى وصحته، جزالة اللّفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التئام أجزاء اللّفظ والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، مقاربة المستعار منه للمستعار له، اللّفظ والمعنى واقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[9].

لكن الآمادي بوصفه أوّل من تحدث عن عمود الشعر، وجعله مقياسا لجودة الشعر، لم يأتي بمصطلحه من العدم، فلقد تأثّر بالضرورة بمن سبقه، ومهّد له الطريق لإرساء مصطلحه، حيث نجد أن الجاحظ هو أوّل من أشار إلى فكرة العمود "حينما تحدث عن عمود الخطابة حين قال (رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة)، أضف إلى ذلك أن الآمادي حين ابتكر مصطلحه، لا شك أنه ربط بين الجانب الشكلي للقصيدة وبيت الشَعر"[10]، المرتبط بالبيئة البدوية للعرب.

كما ذهب عبد الكريم محمد حسين إلى القول بأن، مصطلح عمود الشعر "تفوح منه رائحة التأثر بالفقه الإسلامي التي تعني فهم النص المقدس...، إنّ مركب عمود الشعر كان احتذاء بمفهوم (الصلاة عماد الدين)، فلا يقوم دين امرئ بغيرها كما لا يقوم الخباء بغير عمود في وسطه، يمنع سقفه من الوقوع على الأرض."[11]

مهما يكن من اختلاف في الرؤى، إلا أن النتيجة واحدة، وهي أن الآمدي عندما ابتكر مصطلحه عمود الشعر، والذي طوره من بعده الجرجاني ثم المرزوقين لم ينطلق من العدم، فلقد تأثر بالضرورة بما سبقه من إرهاصات وبدايات، رغم أنّها ليست مرتبطة بالشعر.

أضف إلى هذا كله، فإنه يمكننا القول، إنّ مصطلح العمود وظف توظيفا مجازيا، إذ إن "إسناد العمود إلى الشعر من باب المجاز، وليس من باب الحقيقة، وهو تعبير لإخراج المعاني العقلية النقدية بطريقة أدبية"[12]، إلا أن اتخاذ الآمادي للمجاز وسيلة للتعبير عن أفكاره، وإرساء مصطلحه النقدي، أسهم في نسج صورة مليحة للمصطلح، وهو ربما ما دفع من جاء بعده إلى مواصلة تبنيه، والحذو حذوه، كما سنرى أنّ في كلمة العمود المتصلة بالبداوة موطن الشعر العربي ما يشير إلى توجه الآمادي الذي سنعرضه فيما تبقى من الدراسة.

وفي صورة لطيفة ما بين عمود الشعر وعمود الشَعر أو الخباء، يقول عبد الكريم محمد حسين، "وفي كلمة العمود ما يشير إلى أن جهة الدراسة تتصل بأعماق النص، حيث يثبت الوتد أو العمود بتربة النص الشعري، وبفضائه الممتد بامتداد العمود في الفضاء بحدود الشعر"[13]، وهنا بالضبط تتجلى بلاغة الصورة التي رسمها الآمادي لمصطلحه النقدي.

أما إذا أردنا تعريف مصطلح عمود الشعر، نتجاوز فيه الاختلاف بين النقاد الثلاث من حيث نظرتهم إلى عناصره، ومدى توظيفهم له وعلى أي أساس، يمكننا القول، إنّ مصطلح عمود الشعر وضع أساسا كمقياس لتقويم الشعر العربي، حيث إنّ الالتزام بعناصره يمكّن صاحبه من إنتاج شعر يلقى إعجاب واستحسان القارئ في تلك المرحلة، فيكون على هذا "عنوانا لطريقة الشعرية، ومعيارا للخصومة بين القدماء والمحدثين"[14]، فعمود الشعر عبّر عن اكتمال للذوق الشعري في هذه المرحلة عند القارئ القديم، وهنا بالضبط نتساءل، لنحدد النقطة الأساسية من موضوعنا، أين تلتقي الآلية الإجرائية لياوس المتمثلة في أفق الانتظار مع مقولات النقد العربي القديم، وبصفة خاصة مع عمود الشعر؟ وعن أي قارئ نتحدث هنا؟ وما طبيعة الخصومة التي وقعت بين القدماء والمحدثين؟ طبعا إذا أردنا أن ننظر إلى الخصومة نظرة معاصرة.

إن البحث في هذا الإشكال، يدفعنا إلى التعمّق أكثر في الموضوع، وتجاوز تلك النظرة التقليدية والسلفية إلى عمود الشعر، والابتعاد عن التزمت، بتجاوز القول، إنّ الخصومة التي دارت رحاها بين الشعراء، مجرد معركة بين من حمل لواء التجديد من الشعراء وأنصارهم من النقاد، ومن حمل لواء التقليد من الشعراء وأنصارهم من النقاد، بالاعتماد على ما تتيحه لنا نظرية التلقي.

إنّ القارئ الذي يقصد في هذه الحالة هو قارئ القرن الرابع الهجري لا غير، والذي عاصر الطائيين أو جاء بعدهما بقليل، أما الخصومة فهي الخصومة التي ظهرت في تلك المرحلة، في حين القدماء والمجددين هم قدماء ومجددو تلك المرحلة أيضا.

إنّ عمود الشعر الذي ابتكره الآمادي، وطوره الجرجاني، واكتملت عناصره عند المرزوقي، إذا ما نظرنا إليه وفق ما جاء به ياوس، نقول إنه شكّل أفق انتظار قارئ تلك المرحلة التاريخية، في الوقت الذي تنظر إليه الدراسات السابقة نظرة سلفية فتحسره، في كونه مقياسا تقاس به جودة الشعر وضعفه، بيث إنّ مستوى الشاعر مرهون بمدى التزامه بعناصره.

إن عمود الشعر لم يكن إلاّ مجموعة من الأسس التي شكّلت أفق انتظار القراء في مرحلة معينة في النقد الأدبي العربي القديم، حيث كان التزام الشاعر به يحقق توقعات القراء، أما مخالفته والنزوع عنه يشكّل بالضرورة خيبة انتظار للقارئ، الذي تعوّد على نمط معين من النظم تحكمه عناصر العمود.

لقد بنا القارئ في هذه المرحلة أفق انتظاره على أساس عمود الشعر، التى استنبطها من الشعر الجاهلي الذي يعتبر عنده المثال الذي يجب الاقتداء به والسير على منواله، وعلى هذا يصبح "البحث في عمود الشعر، بحثا في الشعر الجاهلي، إذ إننا لن نفهم قضايا العمود، إلا إذا فهمنا الشعر الجاهلي وتعرفنا على طريقة الجاهليين في النظم"[15].

إنّ استقرار ذوق القارئ على عناصر عمود الشعر، أتت انطلاقا من تعوّده على سماع الشعر الجاهلي، والذي يتميز بمجموعة من الخصائص والمميزات، التي حواها عمود الشعر، وما كان لعمود الشعر نفسه أن يتشكّل من هذه المجموعة من العناصر السبع، لو لا ما يختص به الشعر الجاهلي وما تلاه، إلى غاية الوصول إلى مرحلة القارئ الذي نتحدث عنه.

أما إذا حاولنا أن نركّز أكثر على عناصر عمود الشعر، لنمثّل بها ونقاربها من جانب تماشيها مع ذوق القارئ في هذه المرحلة، وعلاقتها بهذا القارئ، وعلاقتها بالبيئة البسيطة التي نبت فيها الشعر الجاهلي، والتي أثّرت بالضرورة في طبيعة هذا الشعر، فإننا سنحصر مجهودنا في قضية واحدة من قضايا النقد القديم، ألا وهي قضية الصورة الشعرية، والتي تستأثر بعنصرين من عناصر عمود الشعر وهما، المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

إنّ عمود الشعر وضع مقياسا لجودة الصورة الشعرية، انطلاقا من ذوق القارئ في تلك المرحلة، بضبطه لنوعية التشبيه والاستعارة المستحسنين، وذلك بالإشارة إلى عنصرين من عناصر عمود الشعر وهما، المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، وهذا ما يحقق توقع القارئ في هذه المرحلة ويرضيه ويتماشى مع أفق انتظاره، التي أسسها انطلاقا من اكتمال ذوقه مما سمعه من الشعر الجاهلي وما تلاه إلى غاية الوصول إلى زمانه.

لقد فضّل القدماء التشبيه على الاستعارة، "لما كان التشبيه أقرب إلى الوضوح النثري، لأنه أكثر عقلانية وواقعية، فإنهم طلبوه دون الاستعارة وآثروه عليها"[16]، أضف إلى ذلك كون التشبيه أكثر حسية، في حين إنّ الاستعارة حدسية، وهذا ما يفسر كثرة التشبيه في أشعار الجاهليين على حساب الاستعارة، وترى أن هذا هو السبب الذي دفعهم إلى أن "قبلوا الاستعارة التصريحية ورفضوا المكنية"[17]، لما في التصريحية من قرب إلى العقل، ولما في المكنية من توسيع لحقل الخيال لدى الشاعر وسامعه الذي يتلقى شعره.

يتضح، إذن أنّ الذوق عند القارئ الذي يقرّ أن جودة الشعر، تكمن في مدى التزامه بعناصر عمود الشعر، وشكّل بالتالي عمود الشعر أفق انتظار له، يميل إلى الوضوح أكثر مما يميل إلى الغموض، لذلك قيد عمود الشعر الشعراء من ناحية الصورة، حتى لا يغوصوا في الخيال، بغية تجنب الغموض، وذلك عند الحديث عن طبيعة التشبيه والاستعارة المستحسنين.

إنّ هذه النزعة الاتباعية عند متلقى هذه المرحلة، والتي تقوم على استحسان الصورة التي ترد بهذا الشكل، أتت انطلاقا من مراسهم في الاستماع للشعر الجاهلي، الذي ولّد لديهم هذا الذوق، الذي يقوم على الوضوح أساسا، والذي ناشده القدماء، حيث تولّد هو الآخر في حدّ ذاته، نتيجة للبيئة البسيطة التي كان يحياها العرب في الجاهلية، والتي أملت بدورها هذا النمط من الشعر، وهذا النمط من الصورة.

إن المتفحص مثلا للتشبيه الذي تولّد عن هذه النزعة الاتباعية عند أنصار عمود الشعر، يجد أنّ "كل التشبيهات تدور في إطار المحسوسات البدوية الرعوية، وفي هذا تشبث بالصور الجاهلية وأثر من آثار الشعر الجاهلي في الذوق والنقد العربيين"[18]، وهنا يمكننا القول، إن التعوّد على صورة شعرية، تقوم أساسا على التشبيه أكثر مما تقوم على الاستعارة، وثانيا على تفضيل الاستعارة التصريحية على المكنية، هو ما جعل القارئ يبني أفق انتظاره على هذا الأساس، فيميل إلى الوضوح وينفر من الغموض.

أضف إلى كلّ هذا، فإنّ ما يدعم قولنا في هذه الحالة، حديثنا عن الصورة الشعرية، التي رغب فيها هذا القارئ انطلاقا من ذوقه، الذي أسسه من الاستماع ورواية أشعار الجاهليين، استبعاد الشعراء والقراء من الجاهلية إلى غاية زمن

القارئ الذي نتحدث عنه، شبه التام للكناية، التي تقوم على التلميح إلى الشيء، وتتخذ من الخيال وسيلة لذلك، وهي أكثر الصور جموحا إلى الخيال.

4. الآمادي أنموذجا لقارئ القرن الرابع الهجري:

في هذا المقام، لن نجهد أنفسنا كثيرا للبحث عن قارئ، يمثّل قارئ هذه المرحلة التي أشرنا إليها، حيث نتتبع خطاه وموقفه ومنهجه وآراءه، ونحاول أن نظهر أثر عمود الشعر كأفق انتظار لقارئ هذه المرحلة، وكيف أثّر بصفته الممثّل عن ذوقه، وأثّره في النقد العربي القديم عامة، حيث تفرّعت عن هذا الأفق مجموعة من القضايا النقدية الملازمة له.

لن يكون هذا القارئ، الذي سنتخذه أنموذجا لقارئ القرن الرابع الهجري، إلاّ الآمادي نفسه، صاحب الموازنة، وسنحاول أن نستنبط مواقفه وآراءه، انطلاقا مما ورد في كتابه، وسنعمل على تبيين أثر تشكّل عمود الشعر،كأفق انتظار للقارئ القديم، في تبنيه لمواقف معينة.

إنّ الدافع الأساس الذي دفع الآمادي إلى تأليف كتابه الموازنة، حسبه هو، هو الخصومة حول الشاعرين الطائيين أبي تمام والبحتري بين المتذوقين للشعر آنذاك، حيث تزايد الجدل بين أنصار كل واحد منهما، فذهب فريق إلى تفضيل الأول، في حين ذهب فريق آخر إلى تفضيل الثاني، "أما الذين فضلوا أبا تمام، فهم أهل المعاني والشعراء وأصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام، في حين فضّل الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين وأهل البلاغة البحتري"[19].

على هذا الجدل القائم حول تفضيل أحد الشاعرين، راح الآمادي يضع كتابه، مقيما موازنته، بغية الوصول إلى حل لهذا الجدل، وذلك على أساس إقامة موازنة بين شعر الشاعرين، لكن الآمادي صرّح منذ البداية أنه لن يفصح عن أيها أشعر من الآخر، في إطار تبيين منهجه، حيث قال، "ولست أحبّ أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في علمهم، واختلاف مذاهبهم...، لاختلاف الناس في الشعر وتباين مذاهبهم فيه"[20]، ثم يواصل الآمادي مؤكدا منهجه، وموضحا سياسته هذه، "...فأمّا أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول، أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى؟ ثم أحكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء."[21]، يبدوا أن الآمادي يريد من ابتعاده عن الفصل في قضية أي الشاعرين الطائيين أشعر، تجنب تأجيج الخصومة، فاكتفى برسم منهج سليم للقارئ، وترك له الحكم وأمر الحسم في هذه القضية، لكن إلى أي مدى التزم الآمادي بهذا المنهج الذي حدده لنفسه؟

قبل الخوض في هذا السؤال، لا بأس بأن نذكّر، بالأسباب التي ولّدت الخصومة حول مذهب أبي تمام، ودفعت بالآمادي إلى وضع كتابه، فلم يكن للبحتري في بداية الأمر الشأن الكبير، لأنه لم يكن السبب الحقيقي للخصومة، بما أنّ شعره كان يتماشى مع أفق انتظار القارئ، لكن في الوقت نفسه كان البحترى بشعره المحافظ قد ساهم في تأجيج الخصومة، نظرا لمعاصرته لأبي تمام ولاختلافهما في المذهب، رغم أستاذية أبي تمام للبحتري.

رغم تعدد الأسباب التي يرى البعض أنها اكتملت فيما بينها، لتولّد الخصومة، إلا أن السبب الرئيس والأقوى، "هو خروج أبي تمام عن عمود الشعر" [22]، لكن إذا كان سبب الخصومة التي حدثت في القرن الرابع للهجري، حول مذهب أبي تمام هو تجديده في الشعر بالخروج على عمود الشعر، باتخاذه من البديع مذهبا، فلما لا نتساءل، ألم يسبقه بشار بن برد أبا تمام في استخدامها للبديع؟ وهذا ابن رشيق القيرواني يقرّ بذلك، في قول، "إنّ "أوّل من فتق البديع من المحدثين، بشار بن برد وابن هرمة"[23]، لماذا لم تقم الخصومة حول مذهب هؤلاء رغم أسبقيتهم إذن؟ أضف إلى ذلك، ألم يسبق أبو نواس أبا تمام في التجديد، عبر دعواته إلى كسر النموذج القديم للقصيدة العربية؟

أما بخصوص سبق أبي نواس في دعوته إلى التجديد، فهذه حقيقة لا مفرّ منها، "إلا أنّ الخصومة لم تعنّف، إلا حول أبي تمام، لأنّ ثورة أبي نواس بقيت في حيّز التنظير، بينما انتقلت ثورة أبي تمام من التنظير إلى التطبيق"[24]، في حين إنّ سبق بشار بن برد ومسلم بن الوليد وابن هرمة إلى مذهب البديع، هي الأخرى حقيقة لا مفرّ منها، لكن اقتصار الخصومة حول مذهب أبي تمام، جاءت لأن أبا تمام لم يقف في حدود استخدام البديع كما هو عند الثلاثي السابق الذكر، بل تكلّف فيه، وتجاوز الحدود في استخدامه، حتّى صار البديع مذهبه الذي عرف به، وهذا ابن رشيق يؤكد ذلك، حين يقارن بين مسلم بن الوليد وأبي تمام، "...على أنّ مسلما أسهل شعرا من حبيب وأقلّ تكلّفا"[25]، نظرا لمكانة البديع في شعر هذا الأخير.

بالإضافة إلى هذين السؤالين، ألا يمكن أن نتساءل أيضا، عن السبب الذي جعل الخلاف بين الطائيين يرقى ليكون خصومة، في الوقت الذي بقيت فيه بعض الخلافات بين الشعراء مجرّد خلاف، يزول بسرعة، كالذي ظهر في القرن الثاني الهجري بين أبي نواس ومسلم بن الوليد، أو ذلك الذي قام ما بين أبي العتاهية والعباس بن الأحنف؟

إن الإجابة على هذا السؤال، تدفعنا إلى الحديث عن نوعية الخلاف نفسه، فلا الخلاف الذي قام بين أبي نواس ومسلم، ولا الخلاف الذي قام بين أبي العتاهية والعباس بن الأحنف، "تحوّل إلى خصومة نقدية، تقوم على التحليل النقدي الدقيق لشعر كل منهما، وبيان محاسنه، والموازنة بينه وبين ما يماثله من شعر الخصم الآخر، وتكتب عنها الرسائل وتؤلف حولها الكتب، كتلك التي حدثت بين أبي تمام والبحتري، وحظيت بأكثر من تأليف نقدي"[26]، بسبب كون الخلافات النقدية التي سبقت الخصومة بين أبي تمام والبحتري، مجرد خلافات ما بين شاعرين، لذلك لم ترقى لتكون

خصومة، ولم تحدث الضجة التي أحدثتها الخصومة، في حين إنّ الخصومة هي خلاف بين مذهبين لا خلاف بين شاعرين، مذهب أوّل يمثله البحتري وهو مذهب أنصار الطبع، وثان يمثله أبو تمام وهو مذهب أنصار الصنعة، حيث قامت الخصومة بين خصوم وأنصار كلا المذهبين، "وذلك تبعا لاختلاف أذواقهم الشعرية ومناحيهم الفكرية، فبعضهم كان يستحب في الشعر، حلاوة اللّفظ وصحة التعبير ووضوح المعنى، بينما كان يستحب آخرون دقة المعاني وغموضها"[27]، وعلى هذا الأساس تعمق الخلاف.

والآن، وبعد البحث في أسباب الخصومة، وأسباب رقيّها على حساب الخلافات النقدية التي سبقتها، والتي كانت سببا من الأسباب التي دعت الآمادي إلى تأليف كتابه، ماذا لو تساءلنا عن موقف الآمادي من الخصومة نفسها؟ كقارئ لكلا الشاعرين، وهل سنجده قد التزم بالمنهج الذي حدّده لنفسه في بداية مؤلفه؟ أين قال أنه سيترك الحكم للقارئ، وأنّه لن يتدخل في الحكم، ظنا مننا، أنه سيكون على هذا الأساس محايدا وموضوعيا في عمله النقدي.

في مسعاه إلى عقد موازنة شعرية بين أبي تمام والبحتري، أوجد لنا الآمادي نقدا تطبيقا مبكرا، إلا أن الدارسون لكتابه، قالوا أن الآمادي "حاول أن يكون منصفا في حكومته، فعجز عن ذلك رغما عنه"[28]، حيث إنّ الآمادي لم يستطع الالتزام بالموضوعية التي ادعاها في البداية، فلقد وجد نفسه ينحاز للبحتري على حساب أبي تمام، بعد أن قال أنه سيترك الحكم الأخير للقارئ، إلا أنه "يحسم الأمر ويرجع الحكم بعد الموازنة إلى معياره الخاص، من خلال رسمه معالم القارئ الناقد"[29]، ومعياره الخاص هنا، ليس إلا أفق انتظاره الممثّل في عمود الشعر كما فهمه هو، فلا مناص للخروج عنه، فهو بطريقة أو بأخرى يملي على القارئ بصيغة غير مباشرة قاعدة، داعيا إياه إلى استخدامها، حيث يقوم قانونه بالأساس على اعتبار عمود الشعر، "سنة بين المبدعين والمتلقين يدخل بها المبدع وعي القارئ من بوابة التوقع، أو النهج السابق الذي دخل إلى الذاكرة الإبداعية النقدية، وأصبح قالبا ومعيارا ثابتا، ويلج بها القارئ عالم النص من البوابة ذاتها"[30]، فيكون على هذا عمود الشعر أفق انتظار للقارئ وللناقد المطبوع مثل الآمادي.

من هذه النقطة يمكننا أن نحدد أساس الخلاف بين مذهبي أبي تمام والبحتري، والسبب الذي حمل الآمادي على التعصب على أبي تمام لصالح البحتري، وهو يكمن في اعتقاد الآمادي أن أبا تمام بالتزامه لمذهب الصنعة خرج على عمود الشعر، فخيب أفق انتظاره بخروجه عن القاعدة المألوفة، في حين أن البحتري بالتزامه مذهب الطبع التزم بعمود الشعر، متماشيا في ذلك مع أفق انتظاره.

لكن إذا ما بحثنا عن السبب، وجدنا أنه لم يكن للآمادي، هذا الناقد المطبوع، الذي تمرّس أساليب العرب الأقحاح وصورهم وطريقتهم الشعرية، أن يفضّل أبا تمام أو أن يسوّي بينه وبين تلميذه البحتري على الأقل، فلذلك "لم يرضى الآمادي بموقف الوسط والحياد في موضع المساواة، بل سارع إلى نفي هذا الموقف، وأماط اللّثام عن حججه التي تكشف

عن خيوط الفصل التي تمنع المساواة وتلغيها"[31]، حيث إنّ الآمادي على هذا الانحياز للبحتري، يكشف لنا مرة أخرى أنّه، "لم يكن وسيطا بين جهتي خصام بمقدار ما كان طرفا من أطراف المعركة بين المحافظين والمحدثين"[32]، ممثلا في ذلك المحافظين أحسن تمثيل.

إنّ الخلفية المعرفية للآمادي هي السبب الرئيس الذي دفعه إلى اختيار البحتري، كممثل لذوق القراء والنقاد المطبوعين، والبحتري نفسه، لم يكن ليكون شاعرا مطبوعا، إلا لأنّه عاش في البادية في صغره قبل أن يقصد بلاط الخلفاء من أجل مدحهم والاستفادة من أعطياتهم، وتمرّس وروى شعر الأعراب، الذي لم يختلط بشعر الأمصار، التي تليّن كلام الشاعر وتدعوه إلى الصنعة، وابتكار المعاني والتوسّع في الخيال، والابتعاد عن الغلظة، وهو الواقع الذي ينطبق على أبي تمام، الذي رحل إلى بغداد عاصمة العباسيين في سن مبكرة، فكان لهذه البيئة الحضارية الأثر الظاهر في طبيعة شعره.

وهنا بالضبط نتساءل، هل يمكن لعمود الشعر، حسب ما نظر إليه الآمادي، وجعله "يستوعب ما ارتضاه الذوق العربي، ورسخ في وجدان المتلقي الذي ينتمي لتلك البيئة وغذى ثقافتها"[33]، أن يصدق على شاعر مثل أبي تمام، الذي نشأ في بلاط خلفاء بني العباس، وهذه البيئة المتحضرة التي تضمنها بغداد، في إشارة إلى أثر البيئة على الشاعر؟

الإجابة ستكون بالنفي، ذلك بالاستناد إلى ما ذهب إليه إحسان عباس، حيث اعتبر عمود الشعر عند الآمادي قانونا يخدم البحتري، وذلك في قوله، "لم يكن (عمود الشعر) إلا مقياسا أراد به الآمادي أن يخدم البحتري على حساب أبي تمام"[34]، دون أن يعني هذا أن الآمادي لم يقدم نقدا تطبيقيا رائدا، لكن توجهه هو الذي فرض عليه أن ينحوا هذا المنحى.

أضف إلى ذلك، فإنّ المتمعن في كتاب الوساطة، يتنبأ منذ البداية أن الكفة ستميل لصالح البحتري، وذلك بالنظر إلى ما أورده الآمادي في بداية الكتاب، حول شعر الطائيين، إذ يقول، "أكثر ما شاهدته ورأيته من رواة أشعار المتأخرين، يزعمون أن شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، ورديئه مطروح مرذول، فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وأنّ شعر الوليد بن عبيد البحتري صحيح السبك حسن الديباجة، ليس فيه سفساف ولا رديء ولا مطروح، ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا"[35]، فلا يعقل أن تميل الكفة لأبي تمام في ظل هذه المميزات الحقيقية التي يتميّز بها شعر كل واحد منهما، والتي أوردها الآمادي.

في الوقت الذي يتعصب فيه الآمادي لصالح البحتري على حساب أبي تمام، وذلك لأن الأول في نظره التزم عمود الشعر والآخر فارقه في بعض الحالات، يرى عثمان موافى، أن "أبا تمام لم يخرج ولم ينتهك عمود الشعر، بقدر ما قام بتعديل لمساره وتوجيهه وجهة جديدة"[36]، إلا أنّ مسألة خروج أبي تمام عن عمود الشعر من عدمه، تبقى تتحكم فيها مسألة النظرة التي نواجه بها عمود الشعر أولا، ثم اختلاف الفترة الزمنية للقارئ الحاكم في المسألة ثانيا.

إنّ الأمر الذي لا شك فيه، هو أن أبا تمام خيب أفق انتظار الآمادي، في حين واكب البحتري أفق انتظاره، وهذه هي المسألة في رأيي، وهذا ما جعله يميل إلى البحتري، وهذا انطلاقا من الذوق الذي اكتسبه الآمادي من النصوص التي سبق وأن تعوّد عليها، والذي جعله من أنصار الطبع. ورغبة في استبانة موقف الآمادي، يكفينا أن نشير إلى قصة قصيرة، جمعت بين أحد القراء أو السامعين، الذي لا أظنه إلا من المتمرسين على الشعر المطبوع، لنفهم قضية حكم الآمادي للبحتري، حيث قال هذا السامع مخاطبا أبا تمام لما أنشد قصيدة شعرية، "يا أبا تمام، لما لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فقال له، وأنت لما لا تفهم من الشعر ما يقال؟"[37]، فهذا يدلّ على أن أبا تمام لما أنشد شعره خيّب أفق انتظار هذا السامع، الذي بنا أفق انتظاره على الشعر المفهوم على حد قوله، وهذا الشعر المفهوم الذي قصده السامع، ليس إلاّ الشعر المطبوع، الذي تعوّد عليه.

بقيت قضية أخيرة، تفطننا إليها من خلال هذه الدراسة، وهي تمثّل استنتاجا. فإذا ما حاولنا المقارنة الآن بين ياوس والآمادي، يمكننا القول إنهما يتعارضان في وجهة نظرهما إلى الأدب، ففي الوقت الذي يرى فيه ياوس أن جودة الأدب تظهر بمدى انزياح أفق النص الأدبي عن أفق انتظار القارئ، نجد أن الآمادي يرى أن جودة الشعر تتعلق بمدى التزام الشاعر بعمود الشعر، ومدى اندماج أفق النص الشعري مع أفق انتظار القارئ، الذي تشكله عناصر عمود الشعر، أو بتعبير آخر، إن المسافة الجمالية عن ياوس تتسع في حالة العدول عن أفق الانتظار القارئ، في حين تتسع هذه المسافة في حالة الالتزام والنسج على منوال القدماء عند الآمادي.

إنّ موقف الآمادي، الذي يعتمد على قياس الجودة بمدى الالتزام بالنزعة الاتباعية، جعل من عمود الشعر، "متعسفا، لأنه فيه تقييد لحرية الفنان وفرديته، لكن هذا لا يعني أنّ ثمة تناقضا بين حرية الفنان والذوق العام، فأن يعبّر الفنان عن ذاته، لا يلغي التزامه بالذوق العام"[38]، فأفق الانتظار المقام أساسا على عمود الشعر، هو الذي جعل الآمادي يحتفي بالنزعة الاتباية ويتعصب للبحتري على حساب أبي تمام. حيث إنّ مصطلح عمود الشعر الذي ابتكره الآمادي، إذا ما حققنا معه، وجدناه "حرم الشاعر العربي من حقه في الابتكار والإبداع، وبات جلّ همّه التجويد اللّفظي لتحقيق التحسين والتعجّب"[39]، وبهذا يكون عمود الشعر عائقا آخر يقف بين الشاعر والتحرر، من أجل الإبداع، والخروج بالجديد.

5ـ خاتمة:

أخيرا لا يسعنا إلا أن نقول أننا حولنا أن نقدم بحثا نتناول فيه بالدراسة النقد القديم، وفق رؤية معاصرة، وهذا ما جعلنا نقارب قضية عمود الشعر المرتبطة بقضايا أخرى من النقد القديم، من مثل الطبع والصنعة، القدماء والمحدثين، البديع، الموازنة الشعرية... ومواقف وآراء الآمادي التي أوردها في كتابه الموسوم "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، بما

توصلت جمالية التلقي من مقولات وآليات، فوجدنا أنّ عمود الشعر عند الآمادي ومن شابهه من القراء المطبوعين في القرن الرابع الهجري، كان أفقا لانتظارهم، وهذا ما يفسر تفضيلهم للبحتري الذي سار على قواعد عمود الشعر ومنهج القدماء في النظم على حد قولهم، على حساب شعر أبي تمام الذي خالف العمود وطريقة القدماء، التي تعتبر المنهج السوي الذي لا يجوز الخروج عنه، ليخيب على هذا الأساس أبو تمام من توقعاتهم، كما اتضح لنا أن المسافة الجمالية يختلف مقياسها عند كل من ياوس والآمادي، بل ويتعارض، ففي الوقت الذي يرى فيه ياوس أن جودة الأدب مرتبطة بمدى انزياحه عن المألوف وتخييب أفق القارئ، يرى الآمادي عكس ذلك، فجودة الأدب عنده مرهونة بمدى مسايرة أفق انتظار القارئ، وذلك بالنسج على منوال من سبق من الشعراء.

الهوامش:

(1) عبد الناصر حسن محمد: نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ط1، القاهرة ـ مصر، 1999، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص63.

(3) رشيد بن حدو: مقدمة كتاب، هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، منشورات ضفاف، ط1، بيروت ـ لبنان، 2016، ص17.

(4) ينظر: هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر وتق رشيد بن حدو ص84 ص85.

(5) المرجع نفسه، ص55.

(6) رشيد بن حدو: مقدمة كتاب، هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص15.

(7) هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص57.

(8) حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، ط1، بيروت ـ لبنان، 1996، ص272.

(9) ينظر: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، القسم الأوّل، دار الجيل، ط1، بيروت ـ لبنان، ص09.

(10) www.alukah.net/literature_language/0/2432

(11) عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق ـ سورية، 2003، ص36.

(12) المرجع نفسه، ص36.

(13) المرجع نفسه، ص37.

(14) وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق ـ سورية، 1997، ص59.

(15) المرجع نفسه، ص60.

(16) المرجع نفسه، ص68.

(17) المرجع نفسه، ص66.

(18) المرجع نفسه، ص83.

(19) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمادي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الجزء الأوّل، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف، ط4، القاهرة ـ مصر، 1992، ص04.

(20) المرجع نفسه، ص05.

(21) المرجع نفسه، ص06.

(22) وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، ص13.

(23) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأوّل، تقديم وشرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، بيروت ـ لبنان، 1996، ص229.

(24) وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، ص10.

(25) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص229.

(26) عثمان موافى: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخ وقضايا، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية ـ مصر،2000، ص66.

(27) المرجع نفسه، ص71.

(28) حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص268.

(29) مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، ط1، دمشق ـ سورية، 2013، ص101.

(30) المرجع نفسه، ص90.

(31) عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، ص76.

(32) المرجع نفسه، ص67.

(33) صلاح زرق: أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة ـ مصر، 2001، ص120.

(34) www.alukah.net/literature_language/0/2432

(35) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمادي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص03.

(36) عثمان موافى: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخ وقضايا، ص83.

(37) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص232.

(38) وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، ص96 ص97.

(39) المرجع نفسه، ص104.

ـ قائمة المصادر والمراجع:

01ــ حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، بيروت لبنان،1996.

02ــ صلاح زرق: أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، مصر، 2001.

03ــ عبد الكريم محمد حسن: عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق سوريا، 2003.

04ــ عبد الناصر حسن محمد: نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ط1، القاهرة، مصر، 1999.

05ــ عثمان موافى: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخ وقضايا، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية، مصر، 2000.

06ــ أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، القسم الأول، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، ب ت.

07ــ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأول، تقديم وشرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1996.

08ــ أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الجزء الأول، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر، 1992.

09ــ مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، ط1، دمشق، سورية، 2013.

10ــ هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة وتقديم رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبان، 2016.

11ــ وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سورية، 1997.

12ــ www.alukah.net/litératrure_language