

تلقي الصولي والأمدي للاستعارة عند أبي تمام من خلال أفق التوقع
Al-Souli's and Al-Amidi reception of Abu Tammam's metaphor through the horizon of expectation

أ.د. عباس بن يحيى-
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة- الجزائر
abbas.benyahia@univ-msila.dz

رضا بن صافية*
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة- الجزائر
ridha.bensefia@univ-msila.dz

المخلص:	معلومات المقال
يهدف البحث في استعارة أبي تمام إلى الكشف عن أثرها في بناء وبيان الصورة الفنية في نصوصه الشعرية؛ لما تكتنزه من غموض وخفاء فنيين يحتاجان من المتلقي التأمل في شعره لكشف العلاقة التي تربط بين أجزاء الصورة. فشعره لا يبدي سرّه من الوهلة الأولى للمتلقي العادي بل يحتاج - لثرائه التصويري- قراءات متعددة. وما الاستعارة إلا وسيلة فنية تعمق من ذهول المتلقي وتعني النص بالكثير من الدلالات، فليست من الثرف الفني يلجأ إليه الشاعر لترصيع نصه بها، بقدر ما هي حاجة أتاحت لأبي تمام تجاوز قصور اللغة العادية في توصيل المعنى بشيء من الانزياحات مع الإبقاء على مسوغ وتناسب بين العناصر حسب نقاد مثل الصولي. كانت استعارات الشاعر محلّ سجل نقدي أوصل الشعر إلى حدّ الإبهام وإعجام المعنى، فتاه المتلقي في بحور البحث عن المعنى لكثافة الدلالات دون إدراك المعنى المراد نتيجة التمويهات، فخرج باللغة من المؤلف إلى غير المؤلف، فأضاع العقد الذي يربط نصه الشعري بالمتلقي وهذا في نظر الأمدي.	تاريخ الارسال: 2021/05/19 تاريخ القبول: 2022/03/09
	الكلمات المفتاحية: ✓ أفق التوقع ✓ أبو تمام ✓ الصولي ✓ الأمدي ✓ الاستعارة
Abstract :	Article info
<i>The research on Abu Tammam's metaphor aims to reveal its effect on the construction of the artistic image in his poetry. because it is full of artistic ambiguity, it compels the recipient to contemplate its poetry to reveal the relationship between the parts of the image. His poetry needs - for its pictorial richness - multiple readings. The metaphor is nothing other than an artistic means which deepens the astonishment of the receiver. It is not an artistic luxury that the poet uses to embed his text, hence the critics have launched a wide debate around this poetic</i>	Received 19/05/2021 Accepted 09/03/2022
	Keywords: ✓ horizon of expectation ✓ Abou Tammam ✓ Al Souli ✓ Al Amidi

مقدمة:

خلال مسار الشعرية العربية برزت محطات كان لها دور أساسي في تحولاتها وتأثيراتها، فتلقى شعر أبي تمام مثلاً والجدل الذي أنارته تقنياته المستحدثة لم تسهم في تطوير الشعر وحده، بل إن حركة النقد الأدبي القديم وتمحيص أطروحاته خلال هذا الجدل عرفت نشاطاً لا يضاهيه سوى المعركة التي ستدور حول شعرية المتنبي فيما بعد. والموضوع الذي نحن بصدد دراسته يتنزل ضمن هذا المسار ولكن بمسعى مختلف؛ إذ تأتي أهميته من إعادة العملية النقدية إلى طبيعتها كتلقّي لمنجز شعري، ومن هنا كان من المشروع في تلقي ناقلين بارزين من ذوي المساهمات الرائدة في تلك القضية؛ ونعني الصولي والأمدي. وقبل الولوج إلى صلب الموضوع لا بد من الإشارة إلى نظرية التلقي كمقاربة تبناها البحث وكذلك باعتبارها من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالمتلقي والقراءة؛ إذ بلورت "مجموعة من الآليات، كالمسافة الجمالية وأفق انتظار القارئ، وملء الفراغات والخطة الاستراتيجية، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة الدلالة..."¹، وقد عدّ البعض نظرية التلقي "نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحيّاً، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثير نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استناداً إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي"². ومن بين أهم الإجراءات التي نتناولها في هذا البحث؛ أفق التوقع (أفق الانتظار) لدى كل من الصولي والأمدي من خلال استعارة أبي تمام، وقد اعتبر ياوس (Hans Robert Jaus) الأفق: "منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ في لحظة معينة، يتم انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً، ويمتلك أيضاً هذا العمل أفقه للتوقع"³؛ أي أن أبا تمام له أفق خاص به في تصور وتخيل الأشياء، فبين ما يجب أن يكون وما هو كائن توجد فجوات وفراغات يسعى المتلقي إلى ملئها، أو كما سمّاها انجاردن (Roman Ingarden) (عناصر اللاتحديد) "التي تؤدي إلى عدم التوافق بين النص [التمامي] والقارئ [أمثال الأمدي]، ثم تتحول إلى تفاعل واتصال متبادل بينهما. أي أن هذه الفراغات هي التي تعيق تماسك النص مما يستدعي استجابة القارئ، تتجسد في شكل معان وموضوعات جمالية تضمن للنص التماسك والانسجام"⁴

... إن ما نخلص إليه من خلال هذا التقديم أنّ أفق التوقع "بمثابة الركيزة المنهجية لنظرية التلقي"⁵ ومحورها. ومنه فإن "الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينيات حتى الثمانينيات هو "أفق توقع القارئ في تعامله مع النص. قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاماً، ولكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع، وهو المقصود، تحدده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءاته السابقة أو تربيته الأدبية والفنية"⁶، التي تصبح فيما بعد مجموعة من التوقعات التي "يتسلح بها القارئ (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته"⁷، وبهذا فإن النص "وسيط بين أفق توقع المتلقي والأفق الذي مثله أو يمثله، وعن طريق مزج الأفاق بعضها مع بعض تنمو لدى متلقي النص الجديد قدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني، ولكن هذا التوقع ليس بالضرورة نفس التوقع المخزون لدى المتلقي فقد يحدث له شيء من الدهشة والمخالفة لما قد

توقعه أو قد يكون النص مطابقاً لما توقعه فيحدث لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه"⁸، وعلى هذا فإن أفق التوقع يتشكل من ثلاثة عوامل رئيسة هي:

1. تمرس (تجربة) الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتهي إليه هذا العمل.
2. أشكال وموضوعات (تيمات) أعمال ماضية يفترض معرفتها في العمل.
3. التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛ أي التعارض بين العالم التخيلي والعالم اليومي⁹.

1. أفق الاستعارة في ضوء عمود الشعر

إذا سلمنا فرضاً أن أفق التوقع في نظرية التلقي يقابله في النقد العربي القديم (عمود الشعر) بمقاييسه السبعة التي حددها المرزوقي (421هـ)¹⁰، أو ما أطلق عليها قبل أن يتبلور كنظرية نقدية (طريقة العرب) أو (سنن الأوائل) كانت بمثابة معيار تقاس به جودة النصوص الشعرية بمدى اقترابها أو افتراقها من النموذج المثالي (الشعر الجاهلي)، ربما تكون مقولة الشعر الجاهلي (ديوان العرب) بمثابة "بداية تشكّل موروث فيصل، يستجيب لوظيفة الحكم عندما يطرأ طارئ، فيوفر خلاصة تجربة معرفية كانت وتحققت، حتى تبني بها البنية المعرفية على أساس النماذج التأسيسية، لذلك نقول إن تسمية الشعر الجاهلي "ديواناً" إعلاناً عن لحظة تفاعلت فيها عناصر الرسالة الشعرية مع السياق فكانت لحظة جوهريّة إدراكية أولى، استقام فيها الشعر أنموذجاً ضرورياً يلتف حوله "العرب" وهو بذلك أول تشكّل للشعر الموروث الثقافي في حضان الاستهلاك الأول للثقافة العربية الشفاهية وامتصاص أول أيضاً للمؤسسة الدينية-السياسية لهذه الثقافة"¹¹.

أي أن (الديوان) بمثابة "النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ لحظة ظهوره إلى الوجود أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهوره والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية لدى قرائه في زمن التلقي"¹²، كما أن أبا تمام كباث/مبدع، لابد من مراعاة أفق التوقع الجمعي، إذ لا يملك "الحرية المطلقة في كتابة النص فهو يرجع إلى عدد معين ومعروف من سنن الكتابة، يشكّل الخروج عليها أو التغاضي عنها مساساً بنظام الكتابة وأعرافها، هذه السنن خبرات قراء تجمعت على مدى العصور، وأصبحت دلائل وأمارات تسكن مخيلة الشاعر دون أن تستطيع إهمالها، فالوزن والقافية والشروط الصحيحة للاستخدام قواعد على الشاعر أن يلتزم بها، وهي واحدة من جملة مواضع تضمن سلامة النص الأدبي"¹³؛ إذ أن الإبداع ينحصر في المقاييس السبعة، وكل مقياس يمثل أفق توقع فرعي، ومن بينها الاستعارة التي هي؛ "نقل العبارة عن موضع استعمالها إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بقليل أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه"¹⁴، وهي عند الجرجاني "أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"¹⁵. هذا القول يبيّن مكانة وأهمية الاستعارة في الخطاب الإبداعي ومجال من مجالات توسيع المعنى وإعطاء الدال مدلولات أخرى لها أبعاد نفسية لدى الشاعر، يحاول أن يجسدها في الكلمات ويشرك المتلقي له في إحساساته وتصورات، ونلمس في الخطاب النقدي لدى الجرجاني على أنها لون من ألوان البديع يلجأ إليها كحلية تزيينية، كما أنها في نظره لا تحظى بمكانة كبيرة في المنظور النقدي القديم، إذ "كانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشابه فقارب...، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر،

ونظام القريض" ¹⁶، فضيق الخناق على الشعراء "في استعمالها حتى لا يخرجوها مخارج لا تحقق التناسب والملائمة بين الأطراف"

17

إلا أنه يمكن التسليم بحظوة الاستعارة وتريعها على عرش فنون البيان دراسة وتمحيصا آخذة حيزا كبيرا؛ قديما وحديثا، ومرد هذا الاهتمام ما لها من أهمية في عملية الإبداع والخلق؛ فهي صورة "من صور التوسع والمجاز في الكلام، ومظهر من مظاهر الفصاحة والبلاغة من خصائصها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، وأنها وسيلة التشخيص والتجسيد في المعنويات، وبعث الحياة في من لا حياة فيه، ومن خصائص الاستعارة المبالغة في إبراز المعنى، وجمال المبالغة الناشئة عن الاستعارة تكمن في إخراج ما لا يدرك إلى ما يدرك وما لا يحس إلى ما يحس" ¹⁸، فبواسطتها يتمكن الشاعر من أن يجمع "أشياء لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع" ¹⁹، ويستبدل المعنى "بالتحول في الحقيقة إلى المجاز، وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية" ²⁰، فالاستعارة "ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشَّبَه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يُتَبَيَّن في أحدهما إعراض عن الآخر" ²¹، إذ تقوم على المقاربة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تمتاز عنه بأنها تعتمد الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثانية للكلمات المختلفة، ونقصد بذلك أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل يقارب أو يتبدل بغيره على "أساس مبدأ المشابهة" ²²، لأنها تبني على التشبيه ونوع منه، "وإن كانت في الظاهر تبدو مختلفة عنه في الترادف اللغوي وفي تنوع النطق بها، والحقيقة أنهما يتفقان في الطبيعة ولا يختلفان في الكنه؛ فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه أو هما مع بقاء لازم المشبه مبالغة في المعنى؛ وزيادة في إيضاح الغرض منه، وهما يلتقيان معا في إيجاز العبارة وكيفية التركيب في الصورة والاختراع في المعنى، والتوليد في الفكرة" ²³، "إلا أنها أبلغ من التشبيه وأفضل منه، وأوجز تركيبا، لأنها مبنية على تناسبه مبالغة في المعنى لحذف أحد الطرفين؛ لتأليف صورة جديدة تحمل السامع على الانبهار بها، وانشغاله بروعتها" ²⁴، تكسب بذلك قوة إيحائية أكثر من التشبيه "لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير" ²⁵، ومدى قابليتها على احتواء المتناقضات، بوصفها "لونا من ألوان التجوز الدلالي (المجاز)" ²⁶؛ ولكي يصل المتلقي إلى المعنى الأصلي الذي لا يتأتى إلا "عن طريق نوع من القياس أو الاستدلال الذي يقيس شيئا بآخر، أو يتوصل إلى شيء عن طريق آخر، وإذا كان الأمر كذلك فإنه ينبغي- لكي يعقل المعنى الأصلي للاستعارة ويستدل عليه- أن يكون ثمة علاقة واضحة تربط بين المعنيين، وتكون بمثابة دليل ييسر الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها" ²⁷، لذا ينبغي أن لا تكون الاستعارة معقدة مستعصية على الفهم، مكدسة بعضها فوق بعض؛ "فتصير أُلغازا أو تعمية، تجمد دونها الأفهام، ويعجز عن كنهها العقول، كما ينبغي أن تكون واضحة كل الوضوح، وإلا فقدت أخصَّ خصائصها؛ من لذة الإبهام وروعة الإيحاء" ²⁸، فلا بد من الإقتداء بإمرئ القيس مثلا في وصف الليل:

فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّكَ ²⁹

فجعل له صلبا وعجزا وكل كلا لما كان ذا أول وآخر وأوسط، مما يوصف بثقل الحركة إذا أستطيل وبخفة السير إذا استقص؛ وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة، وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة" ³⁰، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويتربص به، فلما جعل له وسطا يمتد وإعجازا مرادفة للوسط وصدرا

متناقلا في نهوضه حُسن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب، وجعله متمطيًا من أجل امتداده؛ لأن تمطّي وتمدّد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه³¹؛ فإنما استحسن هذا البيت الشعري لمدى مناسبة ومشابهة الاستعارة للمعنى المراد الذي أراده امرؤ القيس، فقد التزم بسنن القول الشعري من خلال تقيّده بالتقاليد اللغوية والبلاغية متمثلة في العرف المجازي، باعتبار أن الشعر الجاهلي يمثل "نقطة مرحلية متطورة أو بتعبير معاصر يمثل الواقعية الجديدة في ذلك العصر، وهي التي أعقبت المرحلة القديمة التي تعرف بالكلاسيكية، حيث الأساس الديني الوثني بأشكاله الغيبية والأسطورة واضحة في الغطاء الشعري، أما الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا فهو اتجاه جاد نحو واقع الإنسان العربي في قبيلته أو مجاله العربي"³²، وتقاليدته الثقافية المتبلورة في "عمود الشعر" الذي "يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه وألفاظه وصوره، ويكاد يدلّه على وزن وقافية بعينها، فإنّ نهج القصيدة يحدد أفكار الشاعر وتسلسلها ونظام تأليفها وربطها، ويتحدّد مع عمود الشعر في خلق قوالب متكررة ونماذج متداولة"³³، أي أن خرق الأفق مُقصى من دائرة الإبداع، كما أن "جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساسي في كل أدب وفي كل عصر، بل إن بعض العصور والمجتمعات كانت جمالية الأدب تتحدد عندها بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء"³⁴.. من خلال علاقة الحضور والغياب والإحالات الضمنية القابعة في ثنايا النص الشعري الجديد يستدعي من المتلقي (القارئ) استحضار "نصوص قرأها... والمتوقع يخلق توقعًا معينًا منذ البداية، يمكنه أن يحتفظ به مع تقدم القراءة أو أن يتعرض للتكيّف والتوجه أو يقطع بالسّخريّة"³⁵.

ربما يمكن القول إنّ (نظرية العمود) "قواعد تبدو مجتمعة تمت صياغتها في شكل قوانين عامة أدارها القدماء حول الشعر كصناعة فنية تتوارثها الأجيال، وتتعاورها عبقرياتهم بالأخذ والتحوير والإضافة، وفيها يظل التراث المحور الأول للفن"³⁶، هذه القواعد تلزم الشعراء بتناول "المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم"³⁷. وهذا ما أشار إليه ياقوت عند حديثه عن التاريخ الأدبي "باعتباره يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي، فعلى النقيض من الأحداث السياسية ليست للنصوص الأدبية أصداً وردود أفعال حتمية، فتأثير النصوص مشروط باستمرار قراءتها والاستجابة لها، وهذا يعني في كلمات أخرى أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتماً من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثم فتأسيس تاريخ أدبي ما يتطلب رصد وتحديد أفق التوقعات هذا"³⁸، واستعارة امرئ القيس في نظر الأمدي "أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له"³⁹، إذ لا بد "أن يكون بينهما شبه ظاهر وتعلّق وكيد"⁴⁰.

2. الاستعارة البعيدة عن أفق المتلقي "الأمدي"

وقد قصد الأمدي أن يبيّن من خلال هذا الشرح لبيت امرئ القيس أنّ للاستعارة حدوداً وضوابط لا يمكن الخروج عليها وعلى الشاعر معرفة حدودها وحدوده معلومة فإن "للاستعارة حدّاً تصلح فيه"⁴¹، باعتبار أن لها "صورةً معروفةً وألفاظاً مألوفةً معتادة لا يتجاوز في النطق بها إلى ما سواها"⁴²، وهذا هو مجرى "الاستعارات في كلام العرب"⁴³، ولكن "إذا جاوزته فسدت وقبحت"⁴⁴، من خلال أن يستعير لما لا يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل، وهذا الذي جعل "الأمدي" يأخذ على "أبي تمام" خمسة وعشرين مأخذاً في هذا المجال، أخرجها من مجال الشاعرية وألحقه برتبة الخطباء، مخلاً بالنزق العام والعرف اللغوي من تجسيمه للمعنوي وتشخيصه للمجرد؛ "وأشبهه هذا مما إذا تتبعت في شعره وجدته كثيراً؛ فجعل كما ترى- مع غثائته هذه الألفاظ - للدهر أهدأ ويذا تُقَطع من الزند، وكأنه يُصرع، وجعله يشرق بالكرام، ويفكر ويبتسم، وأن الأيّام بنون له، والزمان أبلق وجعل

المدح يدا، ولقصائده مزامير إلا أنّها لا تنفخ ولا تزمز، وجعل المعروف مُسلما تارة ومرتدا أخرى، والحاتّ وغداً، وجَدَّب ندى الممدوح بزعمه جذبةً حتى خرَّ صريعاً بين أيدي قصائده، وجعل المجدّ ما يجوز عليه الخرف، وأنّ له جسداً وكبداً... وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب"⁴⁵، يتضح جلياً أن الأمدى كمتلق وقارئ على حدّ سواء أنّه "ذو معرفة مكتسبة، من خلال معرفته للنصوص وقواعدها الفنيّة التي تميز جنساً أدبياً عن آخر، وأن الممارسة هي ما تزوده بهذه المعرفة، والإدراك لتوالي النصوص في الزمان بحيث يكشف مباشرة الانحراف التي تخرج عن السنن والتقاليد الفنيّة المعروفة"⁴⁶، والأمدى متلق خبير تعددت مشارب ثقافته مما خلقت فضاء ثقافياً يمثل شبكة عنكبوتية يتخبط فيها النص التمامي ولا مناص من التخلص من خيوطها فهي محكمة النسج، وهذا الذي وقع فيه "أبو تمام" في نظر "الأمدى" في كون مذهبه معروف فيما يقرضه وينظمه؛ "نازِعٌ في الإبداع إلى كل غاية، حاملٌ في الاستعارات كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسّف، وبماذا عتّر متغلغل إلى توغير اللفظ، وتغميض المعنى أنّى تأتي له وقدر..."⁴⁷، والخلل واضح لدى الأمدى في كون العرب تستعير "المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه، أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له و ملائمة لمعناه"⁴⁸، وبعبارة "سبباً من أسبابه" أدخل المجاز المرسل في الاستعارة، أي امتزاج اللفظ بالمعنى "حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يُتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر"⁴⁹، على ضوء مفهوم الاستعارة يعيد الأمدى بناء الأفق "ومن ثمة يمكن قياس أثر الأعمال ووقوعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه من هذه الأعمال، ولما كان التلقي لا يتوقف عند زمن بل يخلق في كل زمن، وإن لكل زمن قراؤه، فإن هذا التلقي يختلف من زمن لآخر، ويختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري من حيث الميول والرغبات والقدرات وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها وكل هذا يشكل مخزوناً لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه، وتشكل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه"⁵⁰.

إن الأمدى يبيّن للمتلقى من أن العرب تستعير المعنى بما يحقق المناسبة بين المستعار والمستعار له ما دلّت قرينة على المشابهة والمقاربة، وما خالف هذا فهو مردول قبيح مستهجن بعيداً عمّا ألفتة العرب في بناء الاستعارة، هذا لا ينفي البتة أن شعر أبي تمام خال من الاستعارة الحسنة التي تتوافق ورؤية الأمدى، فقد وزن وقارب من شعر أبي تمام فاستخرج - حسبه - الغث من السمين، حتى لا يهتم بالتحامل على الشاعر من جهة ومن جهة أخرى أفنع المتلقي والقارئ لكتاب الموازنة أنه ذو بصيرة في تتبع الشواهد قديمها وحديثها وقدرته على المقارنة وتقصي الحقائق مفتشاً عن العلل ومورداً الحجة تلوى الأخرى، وجاء مستفتحاً بالشواهد الشعرية فيما يتعلق بالدهر، واستهلها بسؤال مدمج في الجواب، وكأنه لا ينتظر الجواب فقد كفى المتلقي عناء البحث عن الجواب الذي صيغ في قوالب وإجابات متعدّدة، محاولاً محاصرة المتعنت والمتعصب لأبي تمام في زاوية حتى يقنع باعتبار أن انتقاء الألفاظ لا بد أن يكون مُشاكلاً للمعنى ودليلاً عليه دون التباس، ومرد هذا الفهم "لتكوينه المعرفي عن النص، بحيث يمارس سلطته في توجيهه، وفرض أنساقه المعرفية عليه"⁵¹، فانظر أعزّك الله لهذا الطرح السلس وقدرة الإقناع، في محاورته لشعر أبي تمام "ولين أخادع الدهر الأبّي"، فاستفهم: "فأيّ حاجة دعته إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر؟"، ويأتيك الأمدى بالجواب ويضع أمام المتلقي بدائل في اختيار الأجوبة على نحو:

البدائل:	فمن كلام العرب:
----------	-----------------

ولين معاطف الدهر	فلان سهل الخلائق		
ولين جوانب الدهر	لَيْن الجانِب	بدائل اللفظة:	ولين أخادع الدهر الأبي
خلائق الدهر	مُوطاً الأكناف		
لأن الدهر: قد يكون سهلاً وحزناً ولبينا وصعباً على قدر تصرف الأحوال فيه ⁵²			النتيجة من التقصي:

وعلى ضوء ما جاء من كلام العرب من شعر الشعراء الفحول، وعلى ما يجب أن يكون في كون العرب "تستعير الشيء لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله"، وأن يأتي الشاعر بما هو مستساغ مقبول شائع في كلامهم، وفق ما بينه من وصف الدهر لا بتوظيف لفظة "الأخادع"؛ "فإن هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال في هذا الموضع، وكانت تنوب له عن المعنى الذي قصده ويتخلص من قبح الأخادع؛ فإن في الكلام متسعا"، ربما أن أبا تمام لم يتمكن من تقدير مواضع لفظة "الأخادع"، ووضع الألفاظ في مواضعها عدّه الأمدي قطب الرحي الذي يدور حوله أصل الاستعارة ومنشؤها، من خلال قوله: "إنما تُستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به، لأنّ الكلام إنّما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها"⁵³، وهذا ما جعله عرضة لسهام النقاد المحافظين، وهو ما بيّن سلفاً لمفهوم الاستعارة فأغفله أو تغافله الشاعر عنه وبيّن حجته في توضيح قبح لفظة الأخادع، ولكن "لو جاء في غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ووضعه في موضعه لما قبح"⁵⁴، واستدل من قول البحرّي:

وإني وإن أبلغتني شرف العلى وَعَتَقْتَ مَوْنَ دَلِ المَطَامِعِ أَخَدَعِي

ومن قوله: فما رفع التصفح منك طرفاً ولا مالت بأخذك الطباع

فلم يكتف الأمدي بالاستدلال بشعر غريمه (البحرّي)، بل راح يسوق لنا من أشعار من سبقه من الشعراء في حسن توظيف لفظة "الأخدع" توظيفاً حسناً، لذا جاءت استعاراتهم حسنة لم تخرج عما ألفه العرب في توظيفها، لقد أحدث بيت أبي تمام بونا شاسعاً بين أفق الانتظار (الأنموذج المثالي) وأفقه مما يؤدي بالملتقي إلى تغيير الأفق بسبب "التعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي"⁵⁵، فمما "يزيد عن كلّ جيد"⁵⁶، قول الفرزدق:

وَكُنَّا إِذَا الجَبَّارُ صَعَرَ خَدَّهُ ضَرَبْنَاهُ حَتَّى نَسْتَقِيمَ الأَخَادِعُ⁵⁷

ويبدو تمسك الأمدي بأسلوب الاستعارة القديم الواضح من خلال جنوحه لعمود الشعر الذي ظهر حوله الجدل في القرن الرابع الهجري ومن وحي الخصومات التي دارت حول شاعرين كبيرين هما أبو تمام والبحرّي، والأمدي يسرد الشاهد تلو الشاهد، تدعيماً لرؤيته ودحضا للحجج المناوئين، فمن قبيح استعارات "أبي تمام" أيضاً، قوله:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ أَضْجَجَتْ هَذِهِ الأَتَامُ مِنْ خُرْقِكَ⁵⁸

"فهذه من مردول اللفظ وقبيح استعاراته"⁵⁹، فأى ضرورة دعته إلى الأخدعين؟، وقد كان يمكنه أن يقول: "قوم من اعوجاجك" أو "قوم معوج صنعك" أو: يا دهر أحسن بنا الصنيع، لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل، وضده الصنّع"⁶⁰. فالملتقي ينتظر ويتوقع من المبدع سواء أكان شاعراً أم كاتباً "نتاجاً أدبياً معيناً، له صورة أو إطار ذو خصائص وتقاليد فنية محددة، رسمت في ذهنه سابقاً، وعلى المبدع أن يخاطب متلقيه بهذه المميزات المرسومة في أفق انتظاره"⁶¹، إذ يحتل مفهوم أفق التوقع، أو أفق الانتظار موقعاً جوهرياً في نظرية التلقي في تعامله مع النص، فعلى ضوءه يقاس الأثر الأدبي ومدى جمالية النص التي "لا يمكن تقبلها والتفاعل معها إلا ضمن أفق انتظار معين، لا يخفى ما لأفق الانتظار من دور وظيفي في جمالية التلقي، فإما أن يكون نابعا من ذاكرة جماعية تقليدية تساهم في بنائه أجيال سابقة وعنده تتحقق متعة الذات داخل متعة الآخر، وإما أن يتم تحطيم إعادة

تشبيده وتكوينه من جديد، فلو صغنا ما ورد في كتاب أخبار أبي تمام وإرادة هذا الأخير التفرد فوقع على حسب النقاد في المحذور وكان عرضة لسهامهم، يقول الصولي: "حدثني به علي بن إسماعيل قال حدثني علي بن العباس الرومي قال حدثني مثقال قال: دخلت على أبي تمام وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرهما وعلم أنني قد وقفت على البيت فقلت له: لو أسقطت هذا البيت! فضحك وقال لي: أترأى أعلم بهذا مني إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة كلهم أديب جميل متقدم فيهم واحد قبيح متخلف فهو يعرف أمره ويرى مكانه ولا يشتهي أن يموت ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس" ⁶²، ربما تلقي هذا الكلام يفهم منه معنيين: المعنى الأول أن أبا تمام متمكن كل الإمكان في توظيف اللغة واللعب بها، أما المعنى الثاني يتجلى في وصف الأمدي له بأنه "حاطب ليل" ملم في شعره الجيد والريء، كما أنه فتش عن الاستعارات البعيدة التي جاءت في كلام العرب: "وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء، كما عرفت لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها، وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب واستكثر منها" ⁶³، نقف على سرد مثال من بين الأمثلة التي ذكرها الأمدي، من قول أحد شعراء عبد القيس وهو يسب الدهر:

وَمَا رَأَيْتُ الدَّهْرَ وَعَرًّا سَبِيلُهُ وَأَبْدَى لَنَا ظَهْرًا أَجَبَّ مُسَلِّعًا
وَمَعْرِفَةً حَصَاءَ غَيْرِ مُفَاضَةٍ عَلَيْهِ وَلَوْنَا ذَا عَثَانِينَ أَجْدَعَا
وَجِبَّةَ قِرْدٍ كَالشِّرَاكِ ضَبِيلَةً وَصَعَرَ حَدِيدِهِ وَأَنْفًا مُجَدَّعَا

فجعل للدَّهْرَ ظهراً أجب ومَعْرِفَةً حَصَاءً، وَلَوْنَا ذَا عَثَانِينَ وشبهه جبته "جِبَّةَ قِرْدٍ"، وجعل له "أَنْفًا مُجَدَّعًا"، وهذا الأعرابي إنما تلمح بهذه الاستعارات في هجائه للدَّهْرَ، وجاء بها هازلاً" ⁶⁴.

و من باب الاستعارة المكنية قوله: لَمْ تُسَقِّ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً أَقَلَّ قَدِّي مِنْ مَاءٍ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَهُ فِهِمْ

إذ شبه المعنى الجميل بالقافية بالماء الشَّروب، لكنه في نظر الأمدي تجاوز الحد المطلوب، وكسر أفق متوقعه بأن أخرج البيت الشعري من الصيغ المتعارف عليها بمشاكسة دلالية، "فلو جعل للقافية ماء على الاستعارة، فلو أراد الرونق لصلح، ولكنه قال: يَسْقِيكَهُ " ففسد معنى الرونق؛ لأنك إذا قلت "وهذا ثوب له ماء أو لفظ له ماء" لم تجعل الماء مشروباً على الاستعارة، فتقول: شربت ماء أعذب من ماء ثوب شربته عند فلان، ورأيت على فلان، وكذلك لا تقول: ما شربت ماء أعذب من ماء "قفا نيك"، أو أعذب من ماء قصيدة كذا، لأن للاستعارة حدًا تصلح فيه، فإذا تجاوزه فسدت وقبحت"، قد تدخل المتلقي في عالم الرؤى والتخيلات مما أحدث تعارضاً بين "اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والعالم اليومي" ⁶⁵.

وقد بسط الأمدي الأمر، وهو كعادته يتقصى ويستفيض في الشرح: "فأما قولهم "حلو الكلام" و"عذب المنطق" أو "كان ألفاظه فتات السكر" فهذا كلام الناس على هذه السياقة، وليس يريدون حلاوة اللسان، ولا عذوبة في الفم، وإنما يريدون عذبا في النفوس، وحلوا في القلوب،...، فاعرف هذا فإن حدود الاستعارة معلومة" ⁶⁶، أي بمدى ما تحققه في نفوس المتلقين انطلاقاً من الأثر الذي تتركه، ويستشهد بقول أبي تمام:

يَسْتَنْبِطُ الرُّوحَ اللَّطِيفَ نَسِيمَهَا أَرْجَا، وَتُوَكَّلُ بِالضَّمِيرِ وَتُشْرَبُ

يقول الصولي: "هذه الضرائب، أي الشمائل يشم نسيمها الرُّوحَ اللَّطِيفَ وَتُوَكَّلُ بِالضَّمِيرِ، وَتُشْرَبُ كقولهم إذا استحلوا الانسان: كدت أكله شغفا به، وفلان يشرب مع الماء وهذه أمثال" ⁶⁷.

إن الوعي الكتابي هو "الذي أوصل أبا تمام إلى ما رآه الطاعنون خروجاً عن الشعر إلى حدّ الخروج من الشعر، وكانت كتابته تتموقع في الممارسات اللغوية المجازية وفي النشاط الاستعاري بدرجة أولى، وقد علا صوت الاستعارة فعلاً في رسالة "أبي تمام" الشعرية، فتحوّلت إلى نشاط شعري جوهري في الصنعة الشعرية التمامية يتواصل داخله الإدراك الحسي والرؤية العقلية، والبعد الجمالي توأماً تفاعلياً فنياً، وقد اعتمد الشاعر الفنان فعلاً على الاشتباه في اللغة ومبادئها وكافة أنواع البيان والبدیع من مجاز وتشبيه واستعارة أو كتابة للإيحاء بالمعاني والإقناع بالصّور التي تعجز اللغة المستعملة المألوفة أن تبلغها، فكانت هذه الآليات في شعره جزءاً لا يتجزأ من التفكير التمامي، وجزءاً لا يتجزأ من نسيج اللغة التمامية، التي هي جزء لا يتجزأ من عملية الإدراك التمييزي والجمالي، ذلك أن الشاعر إذا عجز عن إدراك بعض الظواهر الإنسانية المركبة، والإفصاح عنها باللغة كما هي في نظامها الدلالي المحدد، لا يسعه إلا أن يلجأ إلى استخدام المجاز المركب للتعبير عن المواقف الإنسانية المركبة، لذلك وسع "أبو تمام" المسافة الواصلة بين الدال والمدلول، مما اعتبرته أجهزة تقبّل الشّعْر إفساداً للشّعْر بالخروج عن "الديوان" لذلك كان البديع أهم ما أخرج "أبا تمام" عن الممارسات اللغوية التي جاءت في أشعار الفحول الأوائل، الذين سمّتهم الحكومة السلطة فحولاً"⁶⁸. هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد أقام "الآمدي" نظريته إلى الاستعارة على أساس لغوي مكين - وأفاد في ذلك من مفاهيم المدرسة البصرية التي ينتهي إليها بحكم تلمذته على يد "أبي الحسن الأخفش... - فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية، تأبى الشذوذ والانحراف، وترفض كل ما لا يبرره التفسير العقلي؛ ولا يقبل إلا الأصول المتعارف عليها عند الجميع"⁶⁹، لأنّ خير الاستعارة ما بعدُ وعلم في أول وهلة أنّه مستعار فلم يدخله لبس، وبذلك يفقد المعنى قيمته إذا غاب المقصد فلا خير "في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد"، كما "لا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً، والألفاظ إذا اجتزت قسراً، ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخّف معناه"، ويذهب إلى أبعد من هذا حينما وصف أبا تمام بالجهل "وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذبا، وسهلاً حلوا؛ ولم يعلموا أن السهل أمنع جانباً، وأعزّ مطلباً؛ وأحسن موقعا، وأعذب مستمعا"⁷⁰، إن ما يستشف من هذا القول تعزيز حجة الآمدي ودحض آراء المناصرين لاستعارات أبي تمام.

فلا بد من توخي الدقة في اختيار الألفاظ للمعاني باعتبارها "مقياساً نقدياً مهما نابع من إدراك التقاد بتفاوت الألفاظ في التعبير عن المعاني وإن تضاربت في الحيّز الدلالي"⁷¹، فكل لفظة قد تأخذ بعداً جمالياً في سياق معين ويأفل نجمها في سياق آخر ومما "يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر كلفظ "الأخدع"...، ما لا يخفي من الحسن ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام "يا دهر قوم من أخدعك" فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة (ذكر بيت البحري)"⁷²

3. اندماج أفق المتلقي مع خيال المبدع (ترميم الفجوة بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية)

الاستعارة آلية ضرورية في النص الفني بل تعد جوهر الشعر لملازمتها له ولتجسيد القوة التخيلية، وهي هامة أيضاً على مستوى التفكير والإبداع، وعلى مستوى إدراك العلاقات بين الأشياء التي نحيا بها وبينها، ومن ثمة فلا مفر للإنسان من الاستعارة، وهي مع ذلك سرّ دهشته، وسروره، وسرُّ قلقه ونُفوره، وعندما يتلقى عملاً شعرياً، وأقصد قصيدة ما من القصائد، تُدهشه الاستعارة وتسره إذا أتاحت له فرصة الكشف عن أسرار العلاقات بين عناصرها، أو أضاءت له جانباً من العلاقات بين

الموجودات لم يكن يعلمه، أو خاطبت فيه صدى السنين الخاليات، وما كان فيها من شجنٍ، أو اقتربت في بنائها من منطق تفكيره وإدراكه"⁷³. وهذا ما نلمسه في استعارات أبي تمام فقد فتقت آفاقاً جديدة تتماشى وأفق توقعات متلقين جدّد يسايرون روح العصرنة بفضل ما يمتلكه من رؤية شعريّة في خلق صور جديدة مغايرة على النمط القديم، فبفضل هذا النصّ الشعري التمامي بصفة خاصة؛ إذ بسبب مقارنة نظرية التلقي فإن "العمل الأدبي - حتى في لحظة صدوره - لا يكون ذا جدّة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب، فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهياً سلفاً لتلقيه على نحو معين، فكل عمل يذكر القارئ (المتلقي) بأعمال أخرى سبق له أن قرأها وكيف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعاً ما...، وهو توقع يمكن، كلما تقدمت القراءة، أن يمتد أو يعدل أو يوجه وجهة أخرى، أو يوقف بالسخرية بحسب قواعد عمل كرسّمها شعريّة الأجناس والأساليب الصريحة أو الضمنية"⁷⁴، فالأمدي أراد أن يعدّل أفق المتلقي من خلال تركيز نظريته على بعض الجوانب المشرقة في استعارات أبي تمام، مما يجعلنا نتساءل إن كان القبول من جانب فني خالص أم أنّ هذا القبول مرواغة لأنصار أبي تمام وحبّ الظهور بثوب ناقد منصف، فعباة القاضي لاتزال على كتفيه، وربما يمكن أن نقول عنه بأنه تعاضد أفق المتلقي وتجاوب مع أفق الباث. فممّا عدّه من الاستعارات الحسنة من شعر أبي تمام في توظيف لفظة "الأخدع"، والتي أسالت حبر النقاد بعده، من قوله:

فَضْرِبَتِ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعِيهِ ضَرْبَةً غَادَرْتُهُ عَوْدًا رَكُوبًا⁷⁵

فمجيء الأخدعين وضربته تشبه ضربة البعير على صفحتي عنقه، أجازته الأمدي على مضض فعلى قبجها فهي أقرب للصواب قليلاً، باعتبار "ذكر الأخدعين ههنا - على قبجها- أسوغ؛ لأنه قال: "ضربة غادرته عوداً ركوباً"، فمن خلال هذا الشطر تبين مبرر القبول فالتشبيه كامن وراء الاستعارة، "وذلك أنّ العودَ المُسنُّ من الإبل والبعير أبدا يُضْرَبُ على صفحتي عنقه فيذل؛ فقربت الاستعارة ههنا من الصّواب قليلاً"⁷⁶. فهذا البيت التمامي جذب أفق الأمدي باعتباره "مجموع اللقاء بين الأفقين: أفق التوقع الذي يستدعيه العمل، وأفق التجربة الذي يحمله القارئ معه"⁷⁷، فإن كانت هذه الاستعارة بيّن بيّن، فإن للطائي استعارات تتماشى وأفق الأمدي من خلال قوله في صيغة التعجب والانهار من شعر أبي تمام "ألا ترى إلى قوله (أبي تمام) ما أحسنه وأصحه":

وَأَيَّامًا لَنَا وَلَهُ لِدَانًا غَنِينَا فِي حَوَاشِيهَا الرِّقَاقِ
لِيَالِي نَحْنُ فِي وَسَنَاتِ عَيْشِ كَأَنَّ الدَّهْرَ عَنَّا فِي وَثَاقِ⁷⁸
فاستعار للأيام رقة الحواشي، وقوله: أَيَّامُنَا مَصْقُولَةٌ أَطْرَافُهَا بِكَ، وَاللِّيَالِي كُفُّهَا أَسْحَارُ⁷⁹

فهذا البيت يحمل في طياته استعارة مكنية، فقد شبه الأيام بالمرأة، وحذف المشبه به وأبقى على أحد لوازمه "مصقولة أطرافها"، "وأبلغ من هذا وأبعد من التكلف وأشبه بكلام الأوائل، قوله:

سَكَنَ الزَّمَانُ فَلَا يَدُ مَذْمُومَةٌ لِلْحَادِثَاتِ وَلَا سَوَامٌ تُدَعَّرُ⁸⁰

والاستعارة في البيت واضحة، فلا يد مذمومة للحادثات. إذ شبه الزمان بإنسان فجعل له يد وهي أداة للفعل الخير وفعل الشر، وحذف المشبه به وهو الانسان وأبقى على أحد لوازمه "اليد".

فما استحسنه الأمدي من استعارات أبي تمام نزر قليل، وهو ما يتماشى مع مذهبه وقراءته، ولكيلا يقال أنه يتتبع سقطات وهنات الشاعر، بذر الرماد في عيون مناوئيه، من خلال استثنائه لما عدّ من الاستعارة القبيحة والرديئة، قول أبي تمام:

لَا تَسْقِينِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبَّ قَدْ اسْتَعْدَبْتُ مَاءَ بُكَائِي⁸¹

"فقد عيب، وليس بعيب عندي؛ لأنه لما أراد أن يقول: "قد استعذبت ماء بكائي"، جعل للملام ماء، ليقابل ماء بماء وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة"⁸². فقد "تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه"⁸³، كما قال الله عز وجل ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا﴾⁸⁴، ومعلوم أن الثانية ليست بسيئة، وإنما هي جزاء عن السيئة، قال الصولي: "لأنها مجازاة، ولكنه لما قال: وجزاء سيئة، قال: سيئة، فحمل اللفظ على اللفظ...، ومثل قوله تعالى: "فبشرهم بعذاب أليم"، لما قال: بشر هؤلاء بالجنة، قال: بشر هؤلاء بالعذاب، والبشارة إنما تكون في الخير لا في الشر، فحمل اللفظ على اللفظ، ويقال إنما قيل لها بشارة لأنها تبسط الوجه، فأما الشر والكرهة فإنهما يقبضانه"⁸⁵، وبهذا استحضر كل من الأمدي والصولي نماذج من الشعر العربي في تسويغ شعر أبي تمام الذي هو بدوره لم ينأ عنه، "فالعامل الجديد يستحضر في ثناياه أشياء قد تمّ تلقاها من قبل"⁸⁶، كما قال الأعشى:

يَزِيدُ يَغْضُ الطَّرْفَ دُونِي كَأَنَّمَا زَوَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَلَيَّ الْمَحَاجِمُ

فَلَا يَنْبَسِطُ مِنْ بَيْنِ عَيْنَيْكَ مَا أَنْزَوَى وَلَا تَلْقَنِي إِلَّا وَانْفُكَ رَاغِمٌ⁸⁷

أي أن يزيد ينفر من الأعشى حين يلقاه ويصرف عنه نظره مقطباً وجهه، وكأنما وضعت بين عينيه المحاجم، والأعشى لا يبالي إن أدام الله غصته به، ولا يبالي أن يكون شجى في حلقة.

واستشهد الأمدي تدعيماً لطرحه النقدي بقوله تعالى: ﴿إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ﴾⁸⁸، والفعل الثاني ليس بسخرية. ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل، فلما كان في مجرى العادة أن يقول القائل: أغلظت لفلان القول، وجرعته منه كأساً مرة، أو سقيته منه أمر من العلقم، وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة، جعل له ماء على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود.

وقد احتج محتج لأبي تمام في هذا بقول ذي الرمة، -والمقصود هنا الصولي- وجاء في حوار نقدي:

أَدَارًا بِحُزْوِي هِجْتِ لِلْعَيْنِ عِبْرَةً فَمَاءُ الْهَوَى يَرْفُضُ أَوْ يَتَرَقَّرُ⁸⁹

وقول الآخر: وَكَأْسٍ سَبَّاهَا النَّجْرُ مَوْءُنَ أَرْضِ بَابِلٍ كَرَقَّةِ مَاءِ الْبَيْنِ فِي الْأَعْيُنِ النَّجْلِ

وهذا لا يشبه ماء الملام؛ لأن ماء الملام استعارة، وماء الهوى ليس باستعارة؛ لأن الهوى يبكي: فتلك الدموع هي ماء الهوى على الحقيقة.

فإن قيل: فإن أبا تمام أبكاه الملام، والملام قد يبكي على الحقيقة؛ فتلك الدموع هي ماء الملام على الحقيقة. قيل: لو أراد أبو تمام ذلك لما قال: "قد استعذبت ماء بكائي" لأنه لو بكى من الملام هو ماء بكائه أيضاً، ولم يكن يستعفي"⁹⁰.

وأبو تمام فقد استعار للملام ماء، فالصولي يتساءل مكان من عابه: "ما معنى ماء الملام؟ وهو ما نلمس فيه نوعاً من السخرية والتهمك لأن الجواب مكفول من كلام العرب، فهذا البيت الشعري أحدث صدمته ذوقية واخلخله فكرية في إيجاد المعنى من قبل المتلقي كما أضفى قراءات وفهماً متعددًا في إطار نقد النقد، فالمتلقي "الذي يختزن توقعه أو أفق توقعه شيئاً ما لا بد أن يكون منجذباً إلى النص الذي يتعامل معه، فهو يحاول أن يحاور النص وأن يسأله، والنص يشاركه هو الآخر الحوار بما يثيره من توتر واخلخله للتوقعات، وبما يسببه من مسافة الفجوة أو الصدمة أو المفاجأة، وكلها عناصر تسهم فيرفع درجة المشاركة

والفاعل بين النص والقارئ"⁹¹، فرد عليهم الصولي: "وهم يقولون: كلام كثير الماء، وما أكثر ماء شعر الأخطل!، قال يونس بن حبيب: ويقولون ماء الصبابة، وماء الهوى، يريدون الدمع، قال ذو الرمة:

أَعْنُ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرَقَاءِ مَنزَلَةٍ مَاءُ الصَّبَابَةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجُومٌ⁹²
أَذَارًا بِحُزْوَى هِجَتِ لِلْعَيْنِ عِبْرَةً فَمَاءُ الْهَوَى يَرْفُضُ أَوْ يَتَرَقَّرُ⁹³

وقال عبد الصمد بن المعذل، وهو محسن عند من يطعن على أبي تمام وغيرهم:

أَيُّ مَاءٍ لِمَاءٍ وَجْهَكَ يُبْقِي بَعْدَ ذُلِّ الْهَوَى وَذُلِّ السُّؤَالِ؟

فصير لماء الوجه ماءً، وقالوا: ماء الشباب، وقال: أبو العتاهية:

طَبِيٌّ عَلَيْهِ مِنَ الْمَلَاخَةِ حُلَّةٌ مَاءُ الشَّبَابِ يَجُولُ فِي وَجَنَاتِهِ

وقال ابن السكيت:

قَدْ قُلْتِ إِذْ مَاءُ صَبَاكَ يُرْعِشُ وَإِذَا أَهَاضِيبُ الشَّبَابِ تَبْغُشُ

فما يكون استعار أبو تمام من هذا كله حرفا فجاء به في صدر بيته، لما قال في آخره: "فإنني صبُّ قد استعذبت ماء بكائي"، قال في أوله "لا تسقني ماء الملام"، وقد تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه"⁹⁴، إن التقاء الأفقين (الباث/المتلقي) أو انصهارهما أنتج "المتعة الدآتية التي يحصل عليها المرء من خلال التواصل مع متعة جمالية أخرى"⁹⁵. فالنص الشعري التمامي "ليس شيئا يقف في ذاته، شيئا يقدم الرؤية نفسها لكل قارئ في كل عصر، إنه ليس أثرا تاريخيا يكشف بشكل منفرد عن ماهيته التي لا تعرف الزمن، إنه يميل إلى أن يكون فرقة موسيقية يعزف دائما أنغاما جديدة لقراءه، وهو ما يحزر النص من مادة الكلمات ويمنحه وجودا معاصرا"⁹⁶، هذا الذي دأب عليه الصولي عندما ذكر كل هذه الأبيات الشعرية والآيات القرآنية من أجل أن يبين أن شعر أبي تمام لم يخرج عن عمود الشعر وما تعارف عليه العرب، فلم تكن قراءته "وتحليله متجها إلى بيان الجماليات في هذا العدول الذي أبداه أبو تمام، ولكنه أراد البحث عم مشروعيته من خلال النص الآخر أو الرديف، وهو المتمثل في أشعار العرب"⁹⁷، إذ قال: "لو عرف هؤلاء ما أنكروه الناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثير حتى يقلّ عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينه، ومنزلة عائب أبي تمام- وهو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه، حتى قيل: مذهب الطائي، وكل حاذق بعده ينسب إليه، ويقفي أثره - منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الدّم، ويرتفع عنها الوهد"⁹⁸، لقد نفى الصولي عباءته كناقذ حدائي ضد المتلقين السلبيين الذين اعتمدوا في فهم شعر أبي تمام على أفق تجربتهم المغلف بمعرفتهم السابقة دون أعمال الفكر فيما يحمله شعره من إشارات ضمنية، وهذا ما يقوض الفهم السليم للمعنى واقتصره على فهم أحادي ضمن أفق توقع المتلقي ويحصر "فعل القراءة في إنجازات القارئ المعرفية، ويجعل المعنى تابعا للقارئ، يفضي بنتائجه إليه، وهذا ما يساعد على إنهاك النص واستهلاكه، لأن القارئ مكيف الذوق، فهو يقرأ في النص ما يمليه عليه ذوقه قبولا أو رفضا، وينغلق المعنى على حدود معرفته، وتصبح القراءة - ههنا- استنزافية، تمتص كل مكونات النص وتؤولها حسب توجهات القارئ"⁹⁹، فلماذا فعل بنص أبي تمام؟ هل كان تلقيا نصيا بحتا أم أنه تلقى لشخصية المبدع؟ هذا الذي حير الصولي إذ وجد شعراء كتبوا على طريقته، فقد "كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيعتد بذلك لهم من أجل الإحسان؛ وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره فلعمري لقد فعل وأحسن، ولو قصر في قليل -

وما قصر - لغرق ذلك في بحور إحسانه، ومن الكامل في شيء حتى لا يجوز عليه خطأ فيه، إلا ما يتوهمه من لا عقل له؟ ومن العلوم خاص وعام ومصون ومبدول" ¹⁰⁰، وقد عقب "أحمد يوسف علي حول نظرة وقراءة الصولي لهذا البيت قائلا: "وهي جملة في غاية الأهمية، لأنها ترسي قاعدة في تناول النَّص وهي أن تتعاطف معه تعاطفا يجعلك تتذكر معاناة مبدعه الذي أوجده على هذا النحو دون غيره، فتتعامل معه على ما هو عليه ولا تبحث عما تتمناه في نفسك أو ما ينبغي أن يكون، حينئذ يكون عملك وصفا وتحليليا لا أخلاقيا معياريا ولذلك اعتقد أن تقدير الصولي لأبي تمام لم يكن إلا بسبب هذه النظرة وحرص أبي تمام على المخالفة الجمالية، وهذا مبدأ أهدره تحيّر الأمدي وهواه (في الكثير من المواقف)" ¹⁰¹، فتبيان المعاني الغامضة من شعر أبي تمام أو ما عدّ غامضا وقف عليه كل من الأمدي والصولي من تاريخ الشعر العربي (تاريخ الأدب) وهذا ما يوافق رؤية نظرية التلقي باعتبار أن "جمالية التلقي لا تسمح فقط بإدراك معنى العمل الأدبي وشكله بالكيفية التي تم فهمها على نحو تطوري عبر التاريخ، بل تقتضي أيضا أن يُصنّف كل عمل "ضمن السلسلة الأدبية" التي ينتهي إليها، حتى يُتمكن من تحديد وضعه التاريخي ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية" ¹⁰²، أو لنقل أن هذا المتلقي في استحضاره لشعر الشعراء السابقين "يفعل فهمه المسبق الذي يشمل التوقعات المجسّدة... كما يحدّدها طبعا المجتمع أو الطبقة التي هو جزء فيها" ¹⁰³.

وما نخلص إليه من خلال تتبع هذا البيت في كون الناقلين لهما نفس النهج في تفسير هذا البيت وأنه يتوافق وأفقهما، فقد اعتمدا على مبدأين أساسيين، هما؛ تحكيم مبدأ المعتاد من القول في ضرب الشواهد من كلام العرب، ومبدأ القياس المبني على القرآن الكريم، ففي ضوء المصدر الأول يبحث "عن الاستعارة عن أصل في الاستخدام اللغوي، وفي المصدر الثاني اعتمدا على التأويل ليقيس الاستعارة إلى بناء الآية لغويا، وهو في الحالين لا ينظر إلى الاستعارة في ذاتها بوصفها بنية لغوية تعكس علاقة أو علاقات بين عناصر مختلفة دلاليا ومتوحدة تركيبيا، بل ينظر إلى أصولها عرفيا ولغويا" ¹⁰⁴.

4. خاتمة:

رغم أن الموضوع يبقى بحاجة إلى مزيد من البحث، فإننا نستطيع أن نجمل أهم النتائج التي انتهت إليها هذه الدراسة فيما يلي:

- الاستعارة آلية انزياحية ولغة مفتوحة على التأويل تجعل من المعنى كتابا مفتوحا وأشدّ تأثيرا في المتلقي بفضل التحول من الدلالة الأولى للمعنى إلى الدلالات الثانية التي تحمل في طياتها معان قد تترك المتلقي في الوصول إلى كنه المعنى المستهدف، الذي يشتمل على "علاقات وارتباطات وأشياء أخرى...، إن الاستعارة تُعرف من خلال الفهم الكامل، وليس من خلال المعنى الحرفي الحقيقي، هذا الفهم الكامل هو المعنى الغني، المتصف بالشمولية" ¹⁰⁵، إذ لو قدّم في شكل عار لما كان له أثر في نفسية المتلقي، فأبو تمام تمكن من بناء وتشكيل رؤياه للأشياء وللواقع في ضوء التعالق الجمالي، ولا بد من المتلقي أن يكون فهمه لاستعارات أبي تمام تنم عن وعي بفضل تسخيرها لكل إمكاناته من أجل فهم وتدقيق هذه الاستعارات من أجل إعادة تشكيل أفق الدلالة التي يرنو إليها كل من الباحث (أبو تمام) والمتلقي (الصولي والآمدّي).

إنّ التلقي الاستعاري الأمدي لبيت أبي تمام:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ أَخْدَعِيكَ، فَقَدْ أَضْجَجَتْ هَذِهِ الْأَنَامُ مِنْ حُرْقِكَ

قد بني على الاستعارة القريبة الواضحة بين طرفيها وفق سنن العرب في القول الشعري، ولكن أبا تمام" لم يخرج على تقاليد العقل العربي.. وأعاد تمثل الدهر.. في كل أولئك يبدو أبو تمام فاهما أروع الفهم للشعر العربي وأصوله غير ثائر عليه على النحو الذي رسب في عقولنا جيلا بعد جيل، ولو سألنا أنفسنا كيف أفاد أبو تمام تصوراته من شعر القدماء، وكيف غذته وغذاها لكان هذا سؤالاً حافلاً بالأضواء والسلام والمنفعة"¹⁰⁶.

- إن هذا النوع من الاستعارات هو مجاوزة جمالية مقصودة يحدث رعشة ويشحن مخيلة المتلقي فتصقل ذوقه وتنمي إحساسه وتدعوه إلى " استثمار قدراته العقلية والنفسية جميعا فهي تحيا بما تولده في الذهن من انطباعات توغل في تخوم مساحة الفاعلية الذهنية عند المتلقي وتصدم ذوقه إن كان تقليديا وتدعوه الى مغادرتها كليا وتوصد بابها دونه فهي ببساطة شديدة لا تمنح روعتها بالمفهوم الشئني المادي، وعليه - طبقا لذلك- ألا يستقل معارج الذوق المتزمت وصولا إليها وتطبيع ذوقه وتمرينه على تخطي القدرات النمطية المألوفة المتسمة بالجمود والزكود في بداوة المفهومات، وألا يجد باسا في أن يتفق اللاحي عن حيي، والمجرد عن مجسد، والذهني عن ملموس والغامض عن واضح"¹⁰⁷، وبهذا يتجلى عنصر الخيال في الاستعارة من خلال الدمج والقدرة على الانصهار بين طرفيها (المستعار له) و (المستعار منه) كما لا يخفى صلة الاستعارة القوية بالحواس من خلال التشخيص والتجسيم لأنهما يعملان على إعادة تشكيل اللغة ومنح اللفظة المفردة معاني جديدة بما يقومان به من بث الحياة الانسانية على الأفكار والأفعال والصفات المعنوية والجمادة"¹⁰⁸، إن الشاعر - بهذا الصنيع حسب رأي "شلوفسكي" - يعمد إلى كسر القوالب "الأكليسيات" اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا جدة التصور بعد أن تلتهمها العادة وتكشف كثافة العالم بعد أن يفرغه الروتين"¹⁰⁹.

- كما أن اللغة العربية من اللغات الحية تضعف حيناً وتقوى حيناً آخر في كنف التطور الدلالي مواكبة تجدد العصر والأفهام فمما "فائدة الرقي العقلي الحديث الذي تلقاه الشاعر العباسي في القرن الثالث إن لم يستوعب في شعره مثل هذه الصور الجديدة"¹¹⁰ فالشعر بنماذجه المختلفة إعادة قراءة لجوانب الحياة وإعادة تشكيل صورها حسب نفسية كل شاعر يعبر عنها بلغته الخاصة، يحكمها الخيال وإن اشترك مع غيره من الشعراء في الألفاظ التي هي ملك للجميع، إذ يعتمد الشعر على لغة الإثارة، لغة الغموض لأن "غاية الشعر هي التأثير، والتأثير يعني تغيرا في الاتجاه وتحولا في السلوك، والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديمًا يهز المتلقي من ناحية، ويبددها من ناحية أخرى، وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من الترميم، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخلق الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول ويغذي الشوق على التعرف"¹¹¹.

فبين القبول والنفور نجد بونا شاسعا من حيث زمن قول الشعر وزمن التلقي ولا سيما الأمدي، أو من خلال التكوين الثقافي كجسر تواصل بين المبدع والمتلقي، إذ عندما " لا يشترك الناس الذين يتحاورون الثقافة نفسها والمعرفة نفسها والقيم نفسها والمسلّمات نفسها، فإن الفهم المتبادل يكون صعبا، إن هذا الفهم يكون ممكنا من خلال التفاوض بشأن المعنى ولكي تتفاوض مع أحدهم بشأن المعنى عليك أن تعي الاختلافات في الخلفيات وتحترمها، وتعلم متى تكون تلك الاختلافات مهمة تحتاج إلى ما يكفي من التنوع الثقافي والتجربة الشخصية كي تعي بوجود رؤى مختلفة للعالم، وتعرف ما هي طبيعتها المحتملة، تحتاج كذلك

إلى الصبر، إلى نوع من المرونة في رؤيتك للعالم، وتفهم للأخطاء، وموهبة في إيجاد الاستعارة المناسبة لكي توصل الأجزاء الواردة في التجارب غير المشتركة، أو لتسلط الضوء على التجارب المشتركة فيما يقلل الضوء من أهمية التجارب الأخرى¹¹²، وأيًا ما كانت آليات التفسير التي مرت وقدمها نقادنا القداماء للاستعارات المرفوضة في عدد من نماذجها عند أبي تمام، فإنهم كانوا محكومين بأفق الفكر النقدي السائد وطرائق التعامل مع النص وهم على أي حال، كانوا مخلصين إخلاصا عظيما لما فهموه واستوعبوه من مبادئ ومفاهيم حددت لهم مسالك إلى النص الشعري، ولا ينبغي أن نطلب منهم أكثر من ذلك، فكل إنسان رهين عصره وأفاقه العلمية والثقافية والتاريخية بشكل عام، ولا تقول لك اعتذارا عن نقص بدر منهم، بل نقول تقديرا لجهدهم، بعد أن تبينت لنا مواقفهم وأفكارهم ورؤاهم¹¹³.

5. الإحالات:

- 1 حمداوي، جميل، (2015)، نظريات القراءة في النقد الأدبي، العراق، مكتبة المثقف العربي، ص 08.
- 2 حميد، سمير، (2005)، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، دمشق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 114.
- 3 الواد، حسين، (1985)، في مناهج الدراسات الأدبية، الدار البيضاء، المغرب، منشورات الجامعة، ص 79، 80.
- 4 رفاعي، نبيل أحمد عبد العزيز، (2016)، معلقة لبدي بن ربيعة العامري في مرآة نظرية التلقي، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، المجلد 04، العدد: 20، ص 3023.
- 5 كاظم، نادر، (2003)، المقامات والتلقي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 33.
- 6 حمودة، عبد العزيز، (1998)، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، عالم المعرفة، ص 323.
- 7 الرويلي، ميجان، والبازي، سعد، (2002)، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ص 285.
- 8 إبراهيم، خليل، (2003)، النقد الأدبي الحديث، عمان، الأردن، دار المسيرة، ص 113.
- 9 يابوس، هانس روبرت، (2006)، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: بنحدو، رشيد، الجزائر، منشورات ضفاف، ص 55.
- 10 المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، (1991)، شرح ديوان الحماسة، نشرة: أمين، أحمد، وهارون، عبد السلام، بيروت، دار الجيل، ص 07.
- 11 جموسي، أسماء، (2011)، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، الأردن، عالم الكتاب الحديث، ص 66.
- 12 يابوس، هانس روبرت، مرجع سابق، ص 134.
- 13 المبارك، محمد، (1999)، استقبال النص عند العرب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 200.
- 14 العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (2006)، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق: البجاوي، علي محمد، وإبراهيم، محمد أبو الفضل، صيدا، بيروت، ص 295.
- 15 الجرجاني، علي بن عبد العزيز، (2010)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: البجاوي، علي محمد، وإبراهيم، محمد أبو الفضل، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية، ص 355.
- 16 المرجع نفسه، ص 38.
- 17 صمود، حمادي، (1981)، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، تونس، منشورات الجامعة التونسية، ص 584.
- 18 مزدور، أحسن، (2009)، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 118.
- 19 رتشاردز، إ، أرمسترونغ، (2005)، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: بدوي، محمد مصطفى، القاهرة، ص 310.
- 20 مفتاح، محمد، (1992)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ص 82.
- 21 الجرجاني، مرجع سابق، ص 45.
- 22 عصفور، جابر، (2003)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، القاهرة، بيروت، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ص 241.

- 23 صبح، علي علي، (1996)، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، ص 166.
- 24 المرجع نفسه، ص 167.
- 25 هلال، محمد غنيمي، (2012)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للنشر، ص 466.
- 26 أبو شوارب، محمد مصطفى، (2003)، إشكالية الحدائث قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، الإسكندرية، دار الوفاء، ص 92.
- 27 عصفور، جابر، (2003)، مرجع سابق، ص 243.
- 28 صبح، علي علي، (1996)، مرجع سابق، ص 167.
- 29 امرؤ القيس، حندج بن حجر، (2004)، الديوان، نشر: عبد الشافي مصطفى، بيروت، دار الكتب العلمية، ص 117.
- 30 الجرجاني، مرجع سابق، ص 358.
- 31 الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (2006)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: صقر، السيد أحمد، القاهرة، دار المعارف، ج 01، ص 266.
- 32 الحديثي، بهجت عبد الغفور، (2004)، الإسكندرية، دراسات نقدية في الشعر العربي، المكتب الجامعي الحديث، ص 14.
- 33 هدارة، محمد مصطفى، (1985)، مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 193.
- 34 بلمليح، إدريس، (1995)، المختارات الشعرية وأجهزة تلقها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، ص 446.
- 35 عروي، محمد إقبال، (2009)، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد 07، العدد 03، ص 47.
- 36 التطاوي، عبد الله (2001)، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص 41.
- 37 العسكري، مرجع سابق، ص 217.
- 38 سامي، اسماعيل (2002)، جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفجانج إيزر)، القاهرة، ص 87.
- 39 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 266.
- 40 الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن سنان، (1982)، سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ص 134.
- 41⁴¹ - الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 276.
- 42 المرجع نفسه، ج 01، ص 269.
- 43 المرجع نفسه، ج 01، ص 269.
- 44 المرجع نفسه، ج 01، ص 276.
- 45 المرجع نفسه، ج 01، ص 265.
- 46 عزام، محمد، (2007)، التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دمشق، دار البناييع، ص 97.
- 47 المرزوقي، مرجع سابق، ج 01، ص 04.
- 48 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 266.
- 49 الجرجاني، مرجع سابق، ص 45.
- 50 خضر، ناظم عودة، (1997)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ص 152.
- 51 السلطاني، حكيم سلمان، (2018)، القراءة الحدائثية للنص القرآني في ضوء تحليل الخطاب، سوريا، دار كنوز المعرفة، ص 18.
- 52 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 269، 270.
- 53 المرجع نفسه، ج 01، ص 269.
- 54 المرجع نفسه، ج 01، ص 270.
- 55 بوحسن، أحمد (1993)، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، المغرب، جامعة محمد الخامس، ص 30.
- 56 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 271.
- 57 الفرزدق، همام بن غالب صعصعة، (1983)، شرح الديوان، الحاوي، إيليا، لبنان، دار الكتاب اللبناني ج 02، ص 73.
- 58 الصوّلي، أبو بكر محمد بن يحيى، (1978)، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: نعمان، خلف رشيد، العراق، ج 01، ص 95.

- 59 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 261.
- 60 المرجع نفسه، ج 01، ص 271.
- 61 محمد، محمد ناجح، (2004)، الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، أطروحة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ص 35، 36.
- 62 الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، (1916)، أخبار أبي تمام، تحقيق: عساكر، خليل محمود، وعزام، محمد عبده، لبنان، منشورات الجمل، ص 205، 206.
- 63 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 272. ينظر كذلك ص 261، إلى غاية 265.
- 64 المرجع نفسه، ج 01، ص 274، 275.
- 65 يابوس، هانس روبرت، مرجع سابق، ص 55.
- 66 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 276.
- 67 الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 232، 233.
- 68 جموسي، أسماء، مرجع سابق، 2011، ص 641.
- 69 عصفور، جابر، مرجع سابق، ص 210، 211.
- 70 العسكري، مرجع سابق، ص 57، 58.
- 71 نيشان، عبد الهادي خضير، (2013)، النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع الهجري، بغداد، دار الفراهيدي، ص 87.
- 72 الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني، (2007)، دلائل الإعجاز، تحقيق: الداية، محمد رضوان، والداية، فايز، دمشق، دار الفكر، ص 95.
- 73 علي، أحمد يوسف، (2015)، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، عمان، دار كنوز المعرفة، ص 29.
- 74 يابوس، مرجع سابق، ص 56.
- 75 فَضْرِبَتِ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعِيهِ، أي تركته. ومنه الغدير، غادره السيل: أي تركه، وعودا: جملا مسنا قد حمل طويلا. ركوبا: مذلا، يقول: فصيرت الشتاء سهلا". الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 255.
- 76 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 271.
- 77 دعيش، خير الدين، (2009)، أفق التوقع عند يابوس ما بين الجمالية والتاريخية، مجلة قراءات، المجلد 01، العدد، 01، مخبر وحدة التكوين والبحث العلمي في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ص 84.
- 78 "سبكي بعده غفلات عيش"، "عرينا من حواشيها الرقاق". الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 123.
- 79 الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 528.
- 80 المرجع نفسه، ج 01، ص 239.
- 81 المرجع نفسه، ج 01، ص 178.
- 82 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 277.
- 83 الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 50.
- 84 سورة الشورى: الآية 40.
- 85 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 277. وينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 50. وينظر أيضا: صمود، حمادي، (2010)، بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم، تونس، دار المعرفة للنشر، ص 139، 140، 141، 142.
- 86 خير الدين دعيش، مرجع سابق، ص 79.
- 87 الأعشى، ميمون بن قيس بن جندل، (2010)، الديوان، تحقيق: الرضواني، حمود إبراهيم محمد، قطر، ج 01، ص 237.
- 88 سورة هود، الآية: 38.
- 89 ذو الرمة، غيلان بن عقبة، (2006)، الديوان، نشر: المصطاوي، عبد الرحمان، لبنان، دار المعرفة، ص 178.
- 90 الأمدي، مرجع سابق، ج 01، ص 278.
- 91 ربابعة، موسى (2008)، جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، الأردن، دار جرير، ص 134.
- 92 ذو الرمة، مرجع سابق، ص 247.

- 93 المرجع نفسه، ص 178.
- 94 الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 50.
- 95 صالح الدين، فخري، (1999)، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، مجلة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والتوزيع، الموقع: www.nizwa.com/articles.php?id=1044. التصفح في: 04 ماي 2021.
- 96 حمودة، عبد العزيز، (2003)، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، الكويت، عالم المعرفة، ص 127.
- 97 الوشي، عبد الله بن صالح، (2009)، وجه الشعر (قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام)، الرياض، مكتبة الرشد، ص 254.
- 98 الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 51، 52.
- 99 بن الدين، بخولة، (2014)، التفاعل بين بنية النص ومتلقيه. مجلة: أبحاث، العدد 02، مختبر اللسانيات وتحليل الخطاب. جامعة وهران 1 ص: 243.
- 100 الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 51، 52.
- 101 علي، أحمد يوسف، مرجع سابق، ص 120.
- 102 ياوس، مرجع سابق، ص 72.
- 103 خير الدين دعيش، مرجع سابق، ص 86.
- 104 علي، أحمد يوسف، مرجع سابق، ص 120.
- 105 أبو العدوس، يوسف مسلم، (2007)، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، الأردن، دار المسيرة، ص 198، 199.
- 106 ناصف، مصطفى، (1991)، نظرية المعنى في النقد الأدبي، لبنان، دار الأندلس ص 109، 110.
- 107 علاوي، عبد الرحمان مرضى، (2015)، تعدد القراءات النقدية في شعر أبي تمام؛ في الخطاب النقدي الأدبي، الأردن، دار زهران، ص 260.
- 108 الصائغ، وجدان، (1996)، الصورة الاستعارية في شعر الأخطل، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، ص 14.
- 109 فضل، صلاح، (1998)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، دار الشروق، ص 57.
- 110 ضيف، شوقي (1980)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مصر، دار المعارف، ص 239.
- 111 المرجع نفسه، ص 58.
- 112 لايكوف، جورج وجونسون مارك، (2009)، الاستعارات التي نحياها، ترجمة: حجة، عبد المجيد، المغرب، دار توبقال، ص 216.
- 113 أحمد يوسف، مرجع سابق، ص 151.