

آلية القراءة وجماليات التلقي في كتاب الموازنة للآمدي: دراسة نقدية

Reading Mechanism and Aesthetics of Talaqqi in Al Muwazanah Book by Al Amidi: A Critical Study

الدكتور عبد الرحمن معوض علي طحاوي

كلية اللغة العربية

جامعة السلطان عبد الحليم معظم شاه الإسلامية العالمية ماليزيا

الملخص

يظن البعض أن النقد العربي القديم مقطوع الصلة بالنظريات النقدية الغربية الحديثة التي اهتمت بالمتلقي والنص وأن التراث النقدي العربي القديم لم يقدم شيئاً يُذكر إلى المنجز الإنساني في النقد الأدبي، ومن هنا جاء هذا البحث ليعالج هذه الإشكالية متخذاً نموذجاً تطبيقياً من المدونة النقدية القديمة وهو كتاب الموازنة للآمدي، ويهدف البحث إلى محاولة قراءة هذا النموذج من تراثنا النقدي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، لعله يساهم في الجهود الساعية إلى تشكيل نظرية عربية في النقد الأدبي، كما يهدف إلى رصد التلاقي بين قضايا نقدية أثرت في النقد القديم، وبعض عناصر النظريات النقدية الغربية، مما يستدعي إمطة اللثام عن تلك القضايا النقدية الحديثة التي لها جذور في تراثنا النقدي القديم. وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون المنهج المتبع في تناوله معتمداً على الاستقراء والوصف والتحليل والمقارنة على أساس من الأخذ المتكافئ والربط التام. وقد خلُص البحث إلى عدة نتائج منها، التلاقي والتقاطع بين نظرية عمود الشعر عند الآمدي ونظرية التلقي عند هانس روبرت يابوس، وأن قضية السرقات الشعرية التي ناقشها الآمدي تتداخل مع ما عُرف في النقد الحديث بمصطلح "التناص" ويتمثل التقاطع في إمكانية توظيف النظريتين في معالجة جميع النصوص، سواء القديمة أو الحديثة وكذلك في تتبعهما للنصوص والحكم عليها.

كلمات مفتاحية: نظرية التلقي، القارئ، النقد، التراث، التناص.

Abstract

Some think that ancient Arab criticism is disconnected from modern Western critical theories that have been concerned with the recipient and the text. And that the ancient Arab critical heritage did not provide anything to the human achievement in the science of criticism hence,

this research came to address this problem, taking a model from the old monetary code, which is the budget book for Al-Amidi. The research aims to try to read this model of our critical heritage in the light of modern critical studies, perhaps it contributes to the efforts seeking to form an Arab theory in literary criticism. It also aims to monitor the convergence of critical issues raised in ancient criticism by some elements of Western critical theories, which calls for revealing those modern critical issues that have roots in our ancient critical heritage. The nature of the research required that the approach used in dealing with it be based on induction, description, analysis and comparison on the basis of equal taking and full linkage. The research concluded several results, including the convergence and intersection between the theory of the hair column of Al-Amidi and the theory of reception of Hans Robert Jauss . The issue of poetic thefts discussed by al-Amidi overlaps with what is known in modern criticism as the term "intertextuality", and the intersection is that the two theories can be employed in the treatment of all texts, whether ancient, traditional or modern, as well as in their tracking and judging of texts.

Keywords: reception theory, reader, criticism, heritage, intertextuality.

المقدمة:

تعد قراءة النص الأدبي هي الخطوة الأولى في تقييم ونقد النص واستكشاف ما فيه من جوانب الحسن أو القبح وإذا كانت ثلاثية المبدع-النص-المتلقي علامة دالة في عملية النقد فإن طبيعة المتلقي تمثل حضوراً بيئياً في عملية الإبداع؛ حيث كان سحر التوصيل له جاذبيته بل له تأثيره البالغ في طريقة الصياغة وطبيعة الأداء وهو ما عبر عنه القدماء بمراعاة الحال والمقام.

"إن هذه النتيجة التي ولدت عمليات القراءة، واتجهت بالممارسة النقدية إلى المتلقي، لم تكن وليدة انبثاق معرفي فلسفي مفاجئ، وإنما هي تطور طبيعي لما جاء من عمليات الفهم والتفسير والتحليل في تاريخ النقد والأدب والفلسفة، وهنا نستطيع أن نؤكد أن نظرية التلقي تعطي الحرية في شكل الاستجابة ومظاهر الوعي والنقد والتحليل، فنجد فيها كل أشكال القراءة وكل مناهج النقد، لأنها تسعى إلى ترسيخ فردية الاستجابة"⁽¹⁾

إن المتأمل في تاريخ النقد الأدبي، يجد أنه لا يمكن لأية نظرية معرفية ونقدية أن تنشأ مستقلة عن ذلك التاريخ، وهذا ينطبق على كل نظريات النقد ومنها نظرية التلقي، بل إن هذه النظرية استقت من تاريخ النقد، ومن بعض مدارسه أهم مصطلحاتها وآلياتها وأدواتها. هذا التأمل يدفعنا إلى التوقف بعض الشيء عند الفكر النقدي في نظريات

الفلاسفة اليونان، التي انطوت على مؤثرات متعددة في النظريات النقدية الحديثة، "فنى أن الاستجابة في فكر أرسطو تنطلق من فكرة الإبداع القائمة على المحاكاة، حيث يرى "أرسطو" أن المحاكاة تنطوي على الإبداع في حالات الخلق الفني، فالفن يقوم بتصوير الحياة البشرية الأرضية، ويؤدي إلى التأثير المباشر في المتلقي، لأنه ينطلق من حياتهم ومفاهيمهم، ولعل أهم وظيفة للفن، تتأتى من الاستجابة التي تحدث عند المتلقين، وهي الوظيفة التطهيرية للفن، وهذه الوظيفة تتجلى أثراً منعكساً عند المتلقين، ونمط الاستجابة هذا، نفسي، يحرر البشر من الانفعالات السلبية ويسمو بوظيفة الفن"⁽²⁾، "فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاةً تمثل الفاعلين ولا تعتمد القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات"⁽³⁾، ونلاحظ أن أرسطو يؤكد التجويد المبدع للمحاكاة، لأن قدرة الفعل على التأثير تأتي من مشاهدته للحقيقة، وعلى نحو غريب وبعيد عما يتوقعه المشاهد؛ وهذا يقترب من فرضية أفق التوقع والمسافة الجمالية عند "ياوس"، "فالمحاكاة ليست لعملٍ كاملٍ فحسب، بل لأموٍ تحدث الخوف والشفقة، وأحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير ما توقع، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض، فإنها تحدث - على هذا الوجه - روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق"⁽⁴⁾ فالفن يصور الواقع، ويتجه إلى النفس البشرية فيعالجها من الشرور والخوف والألم، وهو يكون أشد تأثيراً عندما يقوم بتلك الوظيفة، ويبلغ تأثيره العظيم في النفوس حين يخالف النتائج التي يتوقعها المتلقي.

إن أرسطو يهتم بالاستجابة في العمل الفني، فالمحاكاة عنده شكل "يؤدي وظيفته التطهيرية وعلى ذلك فإنها ضرب من الإبداع، أما أفلاطون فقد كان يقيم المحاكاة - كما ذكرنا آنفاً - من منظورٍ مثالي مجرد، وأن الفرق بين التقييمين، هو أن أفلاطون عد المحاكاة تقليداً، وليس لها القدرة على الخلق الذي هو من طبيعة الصانع الأول"⁽⁵⁾.
قد حظي المتلقي باهتمام كبير عند السفسطائيين أيضاً، حيث نشطت فلسفتهم الإقناعية معتمدة على فن الخطابة، "فالسفسطائيون الذين اعتمدوا الجدل ومنطق الحوار والخطابة، أعطوا أهميةً كبرى للسامع، فالحوار الجدلي، يجب أن يؤثر في المتلقي، ليشد انتباهه أولاً، وليقنعه ثانياً، "ويبدو أن "السفسطائيين" كانوا يرجحون (طريق الظن) الذي قال به "بارمنيدس"، وهو الوجه الآخر للحقيقة، فجعلوا (الظن) وهو مفهوم يقترب كثيراً من التأويل مدخلاً أساسياً لتحقيق غرضهم في جعل (المحتمل) حقيقةً واقعةً، وقد نشطت فلسفتهم الإقناعية على هذا الأساس وعلى هذا كان ذلك النشاط في جعل المحتمل حقيقةً عن طريق الإقناع، أصلاً من أصول التأويل"⁽⁶⁾ إن جدل السفسطائيين يدور بين قطبي الظن والحقيقة، وقد عكسوا آراءهم الفكرية في فن الخطابة، "فوضعوا المستمع "المتلقي" في الطرف الغائي منها، فقد كانت غاية الخطابة في المقام الأول هي إقناع المستمع، فكشفوا بذلك عن أول أصلٍ من أصول الاستجابة"⁽⁷⁾

ولا شك أن النقد الروماني كان امتداداً للنقد اليوناني، وقد تطورت الآراء في التلقي، لدى "لونجنوس" وأستاذه "هوراس"، وإن كانا يستقيان من معين الفلسفة؛ "فالأمر الأساسي الذي يفترضه هوراس هو القيمة المعيارية للمبدأ المرافق الذي يحدده مصطلح "اللياقة" كما ورد في النقد الأرسطي"⁽⁸⁾ وهو ما يدعى عند العرب، موافقة الكلام لمقتضى الحال وهذا يدعو إلى الاهتمام بمستويات التلقي، إلا أن "لونجنوس" يعقد الأهمية للمبدع الكاتب، ويطلق مفهوم السمو الذي ينصب على المتلقي، وذلك "لأن اتساع قراءات الكاتب وقدرته على الحماسة من أكثر ملامح المقالة تأثيراً، ويتضح الاهتمام الشديد في الاستجابة الانفعالية التي يبديها جمهور الشعر بالتمييز بين البلاغة والشعر"⁽⁹⁾ والسمو يوضح أثر الأدب في المتلقي، "فهو مقدرة على خلق الاستجابة، وقد كرر مفهوم النشوة أو الجذب بوصفه مفهوماً مركزياً في أية طريقة يتحقق فيها السمو"⁽¹⁰⁾.

وعلى نحو ما كان عند اليونان القدماء نجد طائفة من المتكلمين⁽¹¹⁾ تتصل بالبحث البياني محاولة الإفادة منه على نحو ما تصوره صحيفة بشر بن المعتمر وهذه الصحيفة أهمية خاصة في تاريخ الحركة النقدية، فهي النواة التي بُني على مباحثها الكثير من مباحث النقد بعد بشر بن المعتمر، وهو أول من تحدث عن لحظة الإبداع ونبه الأدباء إلى أهمية استغلالها وقد جعل اللفظ والمعنى في ثلاث درجات، وجعل لكل درجة من المعاني ما يناسبها من الألفاظ، وجعل لكل طبقة من الناس طبقة من الكلام، وأعلى تلك الدرجات يقول: "فكن في ثلاث منازل؛ فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيماً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت،"⁽¹²⁾

كذلك يلتفت "بشر" - وهو يتحدث عن درجات اللفظ والمعنى - إلى قضية مهمة، وهي ضرورة المناسبة بين درجات الكلام وطبقات السامعين، فلكل طبقة من الناس طبقة من الكلام، ولا قيمه عنده لشرف المعنى ولا لشرف اللفظ إذا لم يقعا موقعهما "والمعنى ليس يشرف أن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال، وكذلك اللفظ العامّي والخاصّي، فإن أمكنك أن تبّلع من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تُفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلتطف عن الدهماء، ولا تجفؤ عن الأكفاء فأنت البليغ التام"⁽¹³⁾.

لحديث بشر هذا أهمية خاصة، حيث يضع أساس المعاني وعلاقتها بالألفاظ تلك العلاقة التي يقسمه مدارك المتلقي ومستواه الفكري، وحالة العامة عند سماع القول أو قراءته حتى يكون لديه الاستعداد لتلقي ما يلقي إليه واستيعابه، وكما اهتم بشر بن المعتمر بالعلاقة بين اللفظ والمعنى اهتم بالموضوع والمتلقي وقد عرض بشر له من خلال المقولة البلاغية: الحال والمقام ذلك أن عنصر التلقي ذو تأثير بالغ في العملية الإبداعية؛ بل إن الأمر - عنده - يقتضي

نوعاً من الدراسة النفسية لطبيعة المخاطين، ودراسة اجتماعية لخواصهم الجمعية، حتى يتوازن الكلام بمستوياته المختلفة مع هذه الخواص.

قال بشر: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يُقسِمَ أقدارَ الكلام على أقدار المعاني، ويُقسِمَ أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"⁽¹⁴⁾

يظهر من خلال هذا العرض أن النقد الأدبي علم ضارب في القدم، متواصل الحلقات؛ حيث شق طريقه داخل اليونان القديمة من خلال الحركة الثقافية التي كانت تروج فيها ومع ظهور أدبائها الكبار - وخاصة من الشعراء - أتيح لهذا النقد أن يأخذ صورة منهجية، ثم كان النقد الروماني امتداداً للنقد اليوناني، وقد تطورت الآراء في التلقي عند "لونجنوس" وأستاذه "هوراس"، وإن كانا يستقيان من معين الفلسفة؛ "فالأمر الأساسي الذي يفترضه هوراس هو القيمة المعيارية للمبدأ المرافق الذي يحدده مصطلح "اللباقة" كما ورد في النقد الأرسطي وهو ما يدعى عند العرب، موافقة الكلام لمقتضى الحال وهذا يدعو إلى الاهتمام بمستويات التلقي، إلا أن "لونجنوس" يعقد الأهمية للمبدع الكاتب، ويطلق مفهوم السمو الذي ينصب على المتلقي، والسمو يوضح أثر الأدب في المتلقي، "فهو مقدرة على خلق الاستجابة، وقد كرر مفهوم النشوة أو الجذب بوصفه مفهوماً مركزياً في أية طريقة يتحقق فيها السمو.

هذا الاهتمام بالمتلقي يظهر جلياً في النقد العربي القديم، فنجد أن أقدم وثيقة نقدية عربية، وهي صحيفة بشر بن المعتمر تهتم بالمتلقي وهنا نستطيع أن نؤكد أن نظرية التلقي، وغيرها من النظريات النقدية والمعرفية الأخرى لا يمكن أن تتخلق مستقلة عن تاريخ النقد، فلا يمكن لنظرية أن تنشأ من فراغ أو عدم وإنما هي نتاج تراكم معرفي وإنساني.

المبحث الأول: أفق التوقع والاهتمام بالقارئ

أثار نقادنا القدامى عدة قضايا نقدية مهمة، وكانت قضية عمود الشعر على رأس هذه القضايا التي نالت رواجاً كبيراً في الساحة النقدية في القرن الرابع الهجري، بسبب الصراع الذي دار بين أنصار الطبع وأنصار الصنعة، والحق أن الآمدي من أظهر النقاد الذين توسعوا في دراسة نظرية عمود الشعر العربي، وحاول تطبيقها تطبيقاً كاملاً على الشعراء أبي تمام والبحتري، وقد نسب إليه البعض أنه أول من استخدم هذا المصطلح، إلا أننا إذا ألقينا نظرة متأنية على تراثنا الأدبي نجد أن بعض الأدباء والنقاد في القرن الثالث الهجري قد استخدموا هذا المصطلح، ومن بينهم البحتري الذي أثار عنه قوله حين سئل عن نفسه وعن أبي تمام: "وكان أغوص على المعاني مني، وأقوم بعمود الشعر"⁽¹⁵⁾، لكن المؤكد أن مصطلح عمود الشعر لم يتواتر بين النقاد إلا بعد استخدام الآمدي له في كتابه "الموازنة". يرى الآمدي أن خصائص عمود الشعر من الأسلوب والمعاني والأخيلة يجب أن تتماثل مع تلك الأساليب والأخيلة والمعاني التي استخدمها الشعراء القدماء، ويطبق الآمدي في موازنته نظرية عمود الشعر تطبيقاً واسعاً وجريئاً؛ فيرى

البحرّي قد وُفق في الالتزام بعمود الشعر؛ لأنه يسير مع القدماء في أدائهم وأساليبهم وأخيلتهم ومعانيهم وصورهم، بينما يرى أن أبا تمام قد خالف القدماء في ذلك مما جعله يخرج عن عمود الشعر، والآمدّي في ذلك خاضع لمنهج هو منهج الطبع والذوق ومتأثر بنظرية آمن بها هي نظرية عمود الشعر⁽¹⁶⁾.

إن المتأمل في نظرية عمود الشعر عند الأمدي يجد تلاقيا واضحا بينها وبين نظرية التلقي عند هانس روبرت يابوس (1921-1997) فمصطلح عمود الشعر بالنظر إليه على أنه مجموع السنن الشعرية الراسخة، هو المصطلح القديم لمصطلح "أفق التوقع" الذي وضعه "يابوس"، وقصد به "مجموع المعايير الجمالية التي تجعل العمل الأدبي مألوفاً لدى المتلقّي شكلا ومضمونا ويتماشي مع المعطيات التي عهداها في قراءاته السابقة، تلك المعطيات التي تشكل نسقا يُمكن القارئ من مواجهة النص وفق المعايير الفنية التي اكتسبها من قراءة نصوص سابقة، ومن هنا نجد أن النص قد يأتي متفقا مع أفق توقع القارئ أو مناقضا ومخالفا لتوقعات المتلقّي حيث ينبغي ظنّه أو ما يمكن تسميته ب(خيبة الانتظار) أو (خيبة الأفق).

يجدر بنا أن نتوقف قليلا عند منهج القراءة عند "يابوس" لكي نفهم نظرية جمالية التلقي. لقد أسس يابوس نظريته عن التلقي، معتمداً على جمالية الاستجابة والأثر الناتج عن قراءة النص، ومؤكداً على أن الجانب التاريخي لا يكفي لبيان القيمة الفنية للنص الأدبي "وقد كانت "جمالية التلقي"، على نحو ما سمى يابوس نظريته في أواخر الستينات وبداية السبعينات، تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعملٍ فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والأحرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي"⁽¹⁷⁾ نفهم من خلال هذا أن يابوس يرى أن الحكم على أدبية النص لا يبنى على أساس السبق الزمني، والفهم السابق لا يلغي الفهم اللاحق، ولذا فإنه يدعو إلى إعادة النظر في التأريخ الأدبي الذي يجب أن يؤسس على جمالية الأثر المنتج والتلقي، فالتاريخ العام للأدب، يجب أن يرتبط بتاريخ التلقي من خلال بيان تلك العلاقة بين النص والمتلقي، في ظروفٍ تاريخيةٍ معينةٍ، لذلك "ينبغي، تجديداً للتأريخ الأدبي إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج والتلقي، فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعدياً بين "ظواهر أدبية"، وإنما على تفرس القراء أولاً بالأعمال الأدبية"⁽¹⁸⁾. أبدى يابوس اهتماما كبيرا بالقارئ بعد أن أهملته الدراسات النقدية الأدبية لمدة طويلة، فالتفسير الأدبي للنص عنده يعتمد أولاً على القارئ، وطريقته في الكشف عن الأدبية في النص، "وقد اجتهد يابوس في كشف دور القراءة والتلقي في تجسيد الأدبية وتحقيقها ومن ثم كان تاريخ الأدب هو تاريخ القراءات أنجز هذه المهمة من خلال خطوتين: - مناقشة جوانب النقص في الاقتراحات النظرية التي عالجت تاريخ الأدب: المثالية الميتافيزيقية - الوصفية - الشكلانية - الماركسية. وقد انتقدتها جميعاً بسبب إهمال المتلقي أو إعطائه دوراً ثانوياً.

ب- تحديد مفهومي إجرائيين كبيرين في بناء جمالية التلقي، هما: 1- المتلقي وأفق التوقع وبيان دورهما في بناء تاريخ الأدب" (19).

وهكذا نجد أن أفق التوقع له دور مركزي في نظرية التلقي عند "ياوس" فالمتلقي - حسب مفهوم أفق التوقع - هو المؤهل لتفسير الإبداع الجمالي من خلال قياس المسافة بين أفق توقعه والأثر الحقيقي للنص، "ولقد ذهب ياوس إلى أن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك تعود التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار، عنده، يتجسم في تلك العلاقة والدعوات والإشارات التي تفترض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور لتلقي الأثر. وإن أفق الانتظار، على هذه الصفة، يجا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يجيب" (20) وهنا يتضح أن ياوس قد عدّ المسافة الجمالية المعيار الذي تُقاس به جودة العمل الأدبي وقيّمته الفنية، فالمسافة الجمالية، هي التي تبين مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ وما يقوله النص، وهي بذلك تمثل أحد الإجراءات المهمة لإبراز البعد الجمالي للنص الأدبي حسب قراءة ياوس.

إن تلك القراءة عند "ياوس" هي نفس آلية القراءة عند الأمدي، التي تعتمد قياس مسافة الانزياح والانحراف عن النهج العربي السابق، أو عمود الشعر والطبع العربي، فكُلما جاء العمل الأدبي متطابقاً مع معايير عمود الشعر، فإنه يتفق مع أفق توقعات القارئ، وكلما جاء العمل الأدبي مغايراً لمعايير عمود الشعر، فإنه يخالف توقعات القارئ؛ ولذا نجد الأمدي ينحاز في قراءته إلى البحثي "لأن البحثي أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري وأبي يعقوب الخريمي المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى" (21)، بينما نجده يتحامل على أي تمام "لأن أبا تمام شديد التكلف صاحب صنعة ويستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم ابن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه، وعلى أي لا أجد من أقرنه به لأنه ينحط عن درجة مسلم، لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه وصحة معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته" (22).

ويصرح الأمدي دون موارد بأنه من أنصار أهل الطبع: "المطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وغنما يكون الفضل عندهم في الإمام بالمعاني واخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأثي، والقول في هذا قولهم وإليه أذهب" (23).

وإذا أردنا جلب بعض الأمثلة التي تؤكد على ما ذكرناه عن آلية القراءة عند الأمدي، التي تعتمد قياس مسافة الانزياح والانحراف عن النهج العربي السابق، أو عمود الشعر والطبع العربي، فإننا نجد الأمدي في البداية يطالب أبا تمام باتباع أهل الجاهلية والإسلام في تشبيهاته، "ما علمت أحداً من أهل الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة" (24).

إنّ الأمدى يرى أن الخروج عن طريقة السابقين في الشعر، هو ضرب من البدع والتصنيع غير المقبول، وهو خروج عن المؤلف الصحيح. والاستعارة الصحيحة عنده هي ما جاءت على سنن العرب، ومن ذلك قول طفيل الغنوي:"

وجعلت كوري فوق ناجيةً يقات شحم سنامها الرحل

كأن جعله إياه قوتاً للرحل في أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى"⁽²⁵⁾ فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب⁽²⁶⁾ ومن رديء استعارات أبي تمام قوله:

مقصر خطوات البثِّ في بدني علماً بأني ما قصرت في الطلب

فجعل للحزن خطي في بدنه قصيرةً لما جعله سهلاً خفيفاً، وهذا ضد المعنى الذي أرادته؛ لأن الخطي إذا طالت أخذت من الشيء الذي تمر عليه أقل مما تأخذ الخطي القصيرة، فعلى هذا يجوز أن يقع قلبه أو كبده بين تلك الخطي الطويلة فلا يمسه من البث - وهو الحزن - قليل ولا كثير"⁽²⁷⁾

ولعل أهم ما يختصر به الأمدى قراءته شعر أبي تمام، هو خروجه عن عادات العرب، وهذا يوضح أن الأمدى يجعل أي خروج عن سنة العرب الشعرية، خروجاً عن السياق السليم والصحيح، بل نراه يتابع أخطاءه في الحقائق، فيجعل خروجه عن عاداتهم، خروجاً عن حقائق لا يمكن تكذيبها، لأنها تكونت في رحم ذاكرته الأدبية والاجتماعية، ومن ذلك قوله:

ظعنوا فكان بكاي حولاً بعدهم ثم ارعويت وذاك حكم ليبد

أجدر بجمرة لوعةٍ إطفائها بالدمع أن تزداد طول وقود

وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويتبدد حرارة الحزن، ويزيل من شدة الوجد ويعقب الراحة وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى"⁽²⁸⁾ وإذا انتقلنا إلى أخطاء البحري التي عرضها الأمدى لاحظناه قد التزم منهج القراءة نفسه، الذي اتبعه في قراءة شعر أبي تمام وفي هذا رد على من اتهم الأمدى بالانحياز إلى البحري، فالمقياس عند الأمدى مدى مسافة الانزياح عن الطبع العربي، أو انحراف أفق النص عن أفق التوقع، أو عمود الشعر المعروف، نجد الخطأ في الوصف،

ذنب كما سحب الرداء يذب عن عرفٍ وعرفٍ كالقناع المسبل⁽²⁹⁾

هذا خطأ في الوصف: لأن ذنب الفرس - إذا مس الأرض - كان عيباً، فكيف إذا سحبه، وإن الممدوح من الأذنان ما قرب من الأرض ولم يمسه كما قال امرؤ القيس: بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزل⁽³⁰⁾"

إذاً فالمقياس أصبح واضحاً للغاية، فوصف البحري لذيل الفرس خاطئاً لأنه يقيسه على قول امرئ القيس، وهو خطأ في المعنى لأن العرب لا تصف الذيل بأنه ينسحب على الأرض. ومن أخطاء المعاني، الحقائق المغلوطة والخارجة عن العرف العربي، كقول البحري:"

هجرتنا يقظى وكادت على عا داتها في الصدود تهجر وسنى

وهذا أيضاً عندي غلط؛ لأن خيالها يتمثل لها في كل أحوالها، كانت يقظى أو وسنى أو ميتة، والجيد قوله :
أردُّ دونك يقظاناً، ويأذن لي عليك سكر الكرى إن جئت وسنانا.
فصح المعنى وأتى به على حقيقته "(31).

والمعنى الجيد كما نرى، في قول الآمدي، هو المعنى الصحيح، والذي ينطبق على معرفة سابقة، وحقيقة معلومة، لدى المتلقي. ومن خطأ المعاني، مخالفة عادات العرب، كقول البحري في مدح المعتز بالله:
"لا العذل يردعه ولا التعنيف عن كرم يصدده وهذا عندي أهجن ما مدح به خليفة وأقبحه، ومن ذا يعنف الخليفة أو يصدده؟ إن هذا بالهجو أولى منه بالمدح"(32).

ومن أخطاء المعاني، خطأ البحري في تصريف الكلمة ومعناها، وأيضاً الابتعاد عن القصد كقوله":

قف العيس قد أدنى خطأها كلالها وسل دار سعدي إن شفاك سؤالها

هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد؛ لأنه قال: قد أدنى خطأها كلالها (أي قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأن لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأن يشفيه سؤالها، وإنما وقف لإعياء المطي"(33).

اهتمام الآمدي بالقارئ:

التلاقي الثاني بين نظرية عمود الشعر عند الآمدي ونظرية التلقي عند "ياوس" نجده في الاهتمام بالقارئ، فالمتلقي له أهمية كبرى في النص الأدبي بوصفه فاعلاً ومنفعلاً بالعمل الإبداعي، والتفسير الأدبي للنص يعتمد أولاً على المتلقي وطريقته في الكشف عن الأدبية في النص، وهذا ما دفع أصحاب نظرية التلقي إلى إبراز أنواع المتلقين وطبيعتهم، إذ تم تصنيفهم حسب مستوياتهم المعرفية واللغوية إلى نوعين، هما: المتلقي الاعتيادي، والمتلقي النموذجي، وهذا قريب مما ذهب إليه الآمدي في قراءته نصوص البحري وأبي تمام، حيث اكتفى بالموازنة دون إصدار حكم التفضيل، تاركاً هذه المهمة للقارئ، حتى يشارك في تذوق النص الأدبي والحكم عليه وفق خبرته ومعرفته، يقول: "وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان وأوزان بين معنى ومعنى: وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق فإني غير فاعل ذلك؟.."(34).

وحدد الآمدي مستويين للقراء، هما مستوى القارئ العادي الذي تعينه ثقافته وأدواته على قراءة شكلية بهدف المتعة من خلال "ما تفضي إليه الفطنة والتمييز، بعد إنعام النظر والتأمل"(35) ومستوى القارئ الناقد، أو القارئ الخبير، الذي يكون حكمه فوق كل الأحكام، وهو الذي يجب العودة إليه والتعويل على حكمه، إذ لا يجب "أن يدعي كل إنسان العلم بالشعر والأدب، ويجب العودة إلى أهل المعرفة في هذه الصناعة كما يرجعون إلى أهل العلم بالجواهر والجواري والثياب"(36). وقد اشترط الآمدي شروطاً في "القارئ الخبير" منها "إتقان اللغة العربية، ومعرفة أسرارها،

وحفظ الشعر العربي قديمه ومحدثه، والإمام بعلوم اللغة نحوها وصرفها وبديعها وحقيقتها ومجازها وأساليب بلاغتها ومعرفة تاريخ العرب، أيامها" والعجيب أن صفات هذا المتلقي الخبير لا تختلف عن صفات القارئ المبدع الذي دعا إليه أعلام نظرية التلقي، وهي " أن يكون ذا حظ كبير من الوعي الجمالي والأدبي واللغوي، وأن يكون واسع الاطلاع على الثقافة والعلوم الإنسانية".

إن هذا التلاقي بين النظريتين يكشف لنا أن النقد العربي القديم يحتاج إلى إعادة نظر لاستخلاص القيم الإيجابية فيه والقابلة للحياة، التي يمكن أن توظف بشكل مفيد في حياتنا الثقافية وفي الممارسات النقدية المعاصرة.

المبحث الثاني: التلاقي والتقاطع بين السرقات الأدبية والتناسخ

تكشف دراستنا لقضية السرقات الشعرية أن نقادنا القدامى قد أدركوا تداخل النصوص، وأخذ بعضها من بعض، واقتربوا من مفهوم التناسخ، وحضور النصوص القديمة في النصوص الجديدة، ويُعدّ الآمدي من أهم النقاد القدامى الذين اقتربوا من الدرس السيميائي الحديث عندما رأى أنه "لا سرقة في الألفاظ إذا كانت مباحة غير محظورة وإنما السرقة تتحقق في المعاني البديعة المخترعة التي يختص بها شاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاورتهم وغير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلد متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، لا سيما ما تقدم الناس فيه وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتقاد من الشاعر وغير الشاعر استعماله"⁽³⁷⁾.

بهذا يتضح أن الآمدي كان له موقف خاص من السرقات، فهو لم ينظر إليها على أنها من العيوب الكبيرة التي تستدعي أن يذكرها ضمن مساوئ الشعاعين، يقول: "وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشعاعين لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر"⁽³⁸⁾ وفي عرضه لقضية السرقات نجد الآمدي يحتاط ويرد عن أبي تمام وعن البحتري -سواء بسواء- ادعاءات خصومهما وفي هذا رد على كثير من النقاد الذين اتهموا الآمدي بأنه لم يكن منصفاً في موازنته، وأنه انحاز إلى أبي تمام. والحقيقة أن هذا الكلام فيه نظر، فالآمدي أورد الكثير من فضائل أبي تمام ولم يتحامل على أبي تمام بدافع شخصي، وإنما كان بدافع فني؛ لأن ذوق الآمدي الشعري لم يتفق وشعر أبي تمام، كما لا يمكن إغفال المرحلة التي ألف فيها كتاب الموازنة وهي مرحلة علت فيها راية الموالي من الفرس الذين مكنهم العباسيون من مفاصل الدولة وكانت هناك محاولات لتغيير بناء القصيدة العربية بدواعي التجديد.

لقد رفض الآمدي ميل معاصريه من النقاد إلى الاتهام بالسرقة الشعرية لمجرد اشتراك شاعرين في معنى بدهي، وبسط أدلته الموضوعية؛ لإخراج المعاني المشتركة والبدهية من دائرة السرقة، فالتقارب في بيئة الشعاعين يجعلهما متفقين في المعاني، كما أن كثرة محفوظ الشاعر يُؤدي إلى توارد نفس المعاني، فالسرقة عند الآمدي تكون في البديع الذي

ليس للناس فيه اشتراك. وقد تأثر القاضي الجرجاني وغيره من النقاد القدامى بآراء الأمدي في تلك القضية، وفيما يلي تفصيل لما عرضه الأمدي عند تناوله قضية السرقات الشعرية عند أبي تمام والبحثري:
سرقات أبي تمام:

استعرض الأمدي سرقات أبي تمام، حيث جعلها في مائة وعشرين موضعاً، ذكراً مصدر السرقة وطريقتها وتحليل ذلك وإعطاء الآراء النقدية فيها، ومما أورده في ذلك:
"وقال الطائي:

وركب كأطراف الاستنة عرسوا
على مثلها والليل تسطو غياهبه
لأمر عليهم أن تتم صدوره
وليس عليهم أن تتم عواقبه

أخذ صدر البيت الأول من قول كثير:

وركب كأطراف الأسنّة عرجوا
قلائص في أصلاهم نحول
وأخذ معنى البيت الثاني من قول الآخر:

غلامٌ وغى تقمها فأبلى
فخان بلاءه الرمن الخؤون
فكان على الفتى الإقدام فيها
وليس عليه ما جنت المنون

وهي من السرقات المعللة التي ذكر مصدرها، كما ناقش الأمدي بعضاً منها واعتبره غير مسروق⁽³⁹⁾.
وكمثال على ما ذكره ابن أبي طاهر في قول أبي تمام: (40)

لئن ذمت الأعداء سوء صباحها
فليس يؤدي شكرها الذئب والنسر
بأنه مسروق من قول مسلم بن الوليد:

لو حاكمتك فطالبتك بذحلها
شهدت عليك ثعالب ونسور

حيث ذكر الأمدي بأن وقوع الذئاب والنسور وما سواها من الحيوانات والطيور على القتلى إنما هو من قبيل المعنى المتداول المعروف، كما ذكر بأن بيت أبي تمام يحمل معنى غير معنى بيت مسلم⁽⁴¹⁾.

ذكر الأمدي بعد ذكره سرقات أبي تمام بأنه وجد (ابن أبي طاهر) قد خرّج سرقات أيضاً، فذكرها في ستة وأربعين موضعاً معلقاً عليها قائلاً: "فأصاب في بعضها، وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقاً ويرفض الأمدي الرأي القائل بأن كل اشتراك في معنى أو لفظ بين شاعرين يعد سرقة وهو رأي جماعة من النقاد منهم أبو الضياء بشر بن تميم ويقول إن السرقة ليس ما ادعاه أبو الضياء في كتابه: "لأننا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجري طباع الشعراء عليه، فجعله مسروقاً وإنما السرقة يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك فما كان من هذا الباب فهو الذي أخذه البحتري من أبي تمام، لا ما أخذه أبو الضياء

وحشا به كتابه: "كما ينتقد كذلك كتاب سرقات أبي تمام الذي ألفه ابن أبي طاهر واتهمه بأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس ولا يكون مثله مسروقاً، يقول: "وما نسبه فيه ابن أبي طاهر إلى السرقة ما ليس بمسروق لأنه مما يشترك فيه الناس من المعاني، والجاري على ألسنتهم ومنه ما نسبه إلى السرقة والمعنيان مختلفان فمن الأول قول أبي تمام:

ألم تمت يا شقيق الجود من زمن فقال لي لم يمت من لم يمت كرمه
وقال أخذه من قول العتابي:

ردت صنائعه إليه حياته فكأنه من نشرها منشور
ومثل هذا لا يقال له مسروق، لأنه قد جرى في عادات الناس، إذا مات الرجل من أهل الخير والفضل واثني عليه بالجميل أن يقولوا ما مات من خلف مثل هذا الثناء وذلك شائع وقال في قوله:

لو يعلم العافون كم لك في الندى من لذة وقريحة لم يحمد
أخذه من قول بشار:

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو ف ولكن يلذ طعم العطاء
فهذا ليس من بديع المعاني التي يختص بها شاعر؛ لأنه العادة الجارية بأن يقال فلان لا يعطي متكارهاً، ولا متكلفاً، بل يعطي عن نية صادقة، ومحبة لبذل المعروف تامة.
يرى الآمدي أن من المعاني ما هو بدهي معروف لكل خاطر ولا يختلف فيه اثنان من ذلك قول أبي تمام:

فلو كانت الأرزاق تجرى على الحجى هلكن إذا من جهلهن البهائم
من قول أبي العتاهية:

إنما الناس كالبهائم في الرزق سواء جهولهم والحليم
وبين المعنيين خلاف، فإن أبا العتاهية أراد أي رزق كل نفس يأتيها جاهلة كانت أو عالمة، كما يأتي البهائم وهذا قائم في الفطرة والعقول، فتتفق الخواطر في مثله وأبو تمام قال إن الرزق لو جرى على قدر العقل لهلكت البهائم وهذه زيادة في المعنى حسنة، وإن كان إلى مذهب أبي العتاهية يؤول (42)

ثم يعرض لسرقات البحري وقد أورد مقولة محمد بن داوود الجراح عن ابن أبي طاهر الذي أخرج للبحري ستمائة بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت (43).

وقد بدأ الآمدي بذكر تلك السرقات ذاكراً مصادرها ومن كان الأفضل في صياغتها والأجود في نسجها، حيث ذكر في بدايتها ثمانية وعشرين بيتاً من سرقات البحري من أشعار ثم أورد السرقات التي خرجها أبو الضياء

بشر بن تميم، فذكر في الوجبة الأولى أربعة وستين بيتا مما أخذه البحري من أبي تمام خاصة، ولكن الأمدي بين بالأدلة أنها ليست من السرقات وأنها معروفة في معاني كلام الناس وجارية مجرى الأمثال على ألسنتهم. واستدل بواحدة وأربعين حالة أخرى غير سابقتها مما ذكره أبو الضياء من السرقات، وهي ليست كذلك وجعلها الأمدي على النحو الآتي:

أ- مما أورده أبو الضياء من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال، والتي أخذها البحري من أبي تمام، وهي عشرون حالة.

ب- مما جاء به أبو الضياء على أنه مسروق، وقد أوضح الأمدي أن المعنيين مختلفان في كل حالة أخذ وليس بينهما اتفاق ولا تناسب. وهي سبع حالات

ج- ومما ادعى فيه أبو الضياء على البحري السرقة، وقد رد عليه الأمدي بأنه الاتفاق في الألفاظ التي ليست بمحظورة على أحد وهي أربع عشرة حالة
وكمثال على السرقات التي ذكرها أبو الضياء:
ومن ذلك قول أبي تمام:

وإذا امرؤ أهدى البك صنيعه من جاهه فكانها من ماله

وقال البحري:

حاز حمدي، وللرياح اللواتي تجلب الغيث مثل حمد الغيوم

وعلق الأمدي بأن: "معنى أبي تمام إنما هو مشترك بين الناس، فالمحتاج إنما يطلب حاجته من الله أو من السماء وإن تعبير وأسلوب أبي تمام في بيته كان معنى مكشوفاً وليس مخترعاً، وأن البحري قد أحسن التمثيل وأغرب وأبدع". (44)
لاريب في أن قضية السرقات الشعرية التي ناقشها الأمدي تتداخل مع ما عُرف في النقد الحديث بمصطلح "التنص"، ونلاحظ تقاطعاً بين نظرية التنص والسرقات الأدبية يتمثل في إمكانية توظيف النظريتين في معالجة جميع النصوص، سواء القديمة أو التراثية أو الحديثة المعاصرة وكذلك في تتبعهما للنصوص، فالنص محكوم دائماً بالتوالد، وأن المبدع ليس إلا معيداً لإنتاج سابق. فلولا أن الكلام يُعاد لنفد.

يُعد مفهوم التنص من أبرز المفاهيم الجديدة التي راجت في الدراسات النقدية الغربية الحديثة منذ ستينات القرن الماضي، ولا يزال هذا المصطلح يستأثر باهتمام العديد من النقاد والباحثين، وهو مصطلح فرنسي ظهر في المرحلة التي سميت بـ "ما بعد البنيوية"، وكان ظهوره على يد البلغارية الأصل الفرنسية الجنسية، جوليا كريستيفا، وعزفته بقولها: "إنه أحد مميزات النصّ الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها". (45).

رأت كريستيفا أنه لا وجود لنص خال من تداخلات نصية ذلك أن كل نص -حسبها- يتشكّل من تركيبه فسيفسائية من الاستشهاد، وأن كل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى، وقد استوجت كريستيفا نظريتها

في التناس من الروسي ميخائيل باختين الذي "قارب مفهوم التناس ولكن بمصطلحات أخرى مثل الحوارية والتعدد الصوتي"⁽⁴⁶⁾، إذ يرى باختين أنه لا وجود للإبداع المحض، ومن هنا فالنصّ المتناسّ هو النصّ، الذي يقبل التماهي مع نصوص أخرى.

ليس المراد من هذا الكلام إثبات أن نظرية السرقات الأدبية هي أصل للنظرية الحديثة التي عُرفت بالتناس، فالسياق الحضاري والثقافي الذي نشأت فيه السرقات، يختلف اختلافا كبيرا عن ذلك المسار الثقافي والحضاري الذي نشأ فيه التناس. فنحن لا نريد أن نقع في إفراط أو تفريط؛ إفراط وقع فيه البعض، يربط كل النظريات النقدية عند الغرب بالقضايا الأدبية في تراثنا النقدي، وتفريط وقع فيه البعض الآخر برفض كل منجزات الغرب. لكننا قد لا نتجاوز الصواب بالقول إن نظرية السرقات الشعرية خرجت متشعبة بروح العصر الذي نشأت فيه، واستطاع نقادنا القدامى أن يطوعوها في خدمة النقد العربي، إلا أن الحمود النقدي والفكري الذي أصاب أمتنا بعد ذلك جعل النظرية لا تتابع طريقها نحو فضاء أرحب من الشعر، وإن إعادة قراءة قضية السرقات مرة أخرى قد تمكننا من الرسو على مشارف نظرية نقدية جديدة توازي نظرية التناس عند الغرب وتقدم قراءة جديدة لتراثنا الأدبي الثري.

الخاتمة

1. جانب الصواب بعض النقاد الذين ادعوا أن النقد الأدبي بمفهومه الحديث لم تعرفه العرب إلا في العصر الحديث، فالتأمل في تاريخ النقد يجد أن النقد علم قديم شق طريقه داخل اليونان القديمة من خلال الحركة الثقافية التي كانت تموج فيها ومع ظهور أدبائها الكبار - وخاصة من الشعراء - أتيح لهذا النقد أن يأخذ صورة منهجية عرفها اليونان والرومان ثم تأثر أتباع المذاهب الكلامية في العصر العباسي، كالجاحظ وبشر بن المعتمر فالعرب شأنهم شأن الإغريق واليونان يمثلوا حلقة من حلقات النقد التي تطورت مفاهيمه مع تطور الحضارة الإنسانية إلى أن وصل إلى النظريات النقدية الحديثة، فالفاهيم النقدية تتطور وتنمو ويضاف إليها في كل مرحلة مفاهيم جديدة تلائم التطور الذي وصلت إليه البشرية في تلك المرحلة.
2. إن التأمل في نظرية عمود الشعر التي تحدث عنها الأمدى، يجد تلاقيا واضحا بينها وبين نظرية التلقي عند هانس روبرت يابوس؛ فمصطلح عمود الشعر بالنظر إليه على أنه مجموع السنن الشعرية الراسخة، هو المصطلح القديم لمصطلح "أفق التوقع" الذي وضعه "يابوس"، وقصد به "مجموع المعايير الجمالية التي تجعل العمل الأدبي مألوفاً لدى المتلقي شكلا ومضمونا ويتماشى مع المعطيات التي عهدتها في قراءاته السابقة، تلك المعطيات التي تشكل نسقا يُمكن القارئ من مواجهة النص وفق المعايير الفنية التي اكتسبها من قراءة نصوص سابقة.

3. التلاقي الثاني بين نظرية عمود الشعر عند الآمدي ونظرية التلقي عند "ياوس" نجده في الاهتمام بالقارئ، فالمتلقي له أهمية كبرى في النص الأدبي بوصفه فاعلا ومنفعلا بالعمل الإبداعي، والتفسير الأدبي للنص يعتمد أولا على المتلقي وطريقته في الكشف عن الأدبية في النص، وهذا ما دفع أصحاب نظرية التلقي إلى إبراز أنواع المتلقين وطبيعتهم، إذ تم تصنيفهم حسب مستوياتهم المعرفية واللغوية، وهذا قريب مما ذهب إليه الآمدي.

4. لاريب في أن قضية السرقات الشعرية التي ناقشها الآمدي تتداخل مع ما عُرف في النقد الحديث بمصطلح "التناص"، حيث يُعد الآمدي من أهم النقاد القدامى الذين اقتربوا من الدرس السيميائي الحديث عندما رأى أنه لا سرقة في الألفاظ إذا كانت مباحة غير محظورة وإنما السرقة تتحقق في المعاني البديعة المخترعة التي يختص بها شاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس، ونلاحظ تقاطعا بين نظرية التناص والسرقات الأدبية يتمثل في إمكانية توظيف النظريتين في معالجة جميع النصوص، التراثية أو المعاصرة وكذلك في تتبعهما للنصوص، والحكم عليها.

قائمة بالمصادر والمراجع

- 1- أرسطو، كتاب أرسطو في الشعر، نقله أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، د. ط، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٣٨٦هـ ١٩٦٧م.
 - 2- الآمدي، موازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محي الدين عبد الحميد. بيروت، المكتبة العلمية، 1363هـ/1944م.
 - 3- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة، دار المعارف بمصر، 1380هـ/1961م.
 - 4- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، الطبعة التونسية، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥.
 - 5- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والنشر، الطبعة الأولى 1948
 - 6- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، هانز روبرت يابوس، ترجمة رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، العدد ٤٨، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
 7. شرح الصولي لديوان أبي تمام، تحقيق د. خلف رشيد نعمان. بغداد. وزارة الإعلام، 1977م.
 - 8- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب.. بيروت، دار الحكمة، (1937م)
 - 9- مراد حمسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013.
 - 10- محمد عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الثانية، 2004
 - 11- محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري.. د.ت
 - 12- محمد العمري، وآخرون، الرواية والاختيار، ضمن كتاب نظرية التلقي،
 - 13- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان الطبعة الأولى، ١٩٩٧م
 - 14- ويليام ك. ويمزات وكليمنت بروكس، النقد الأدبي تاريخ موجز، ترجمة حسام الخطيب، محي الدين صبحي، دون ط، مطبعة جامعة دمشق ١٣٩٣هـ ١٩٧٣م.
-
- 1- مراد حمسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص 18.
 - 2- المصدر السابق: 19.
 - 3- أرسطو، كتاب أرسطو في الشعر، نقله أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، د. ط، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٣٨٦هـ ١٩٦٧م: ٤٨.
 - 1- المصدر نفسه: 68.

- 2- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، عمان الطبعة الأولى، 1997م: 37.
- 3- المصدر السابق: 23، 24.
- 4- المصدر نفسه: 25.
- 1- ويليام.ك. ويمزات وكلينيث بروكس، **النقد الأدبي تاريخ موجز**، ترجمة حسام الخطيب، محي الدين صبحي، دون ط، مطبعة جامعة دمشق 1393هـ 1973م: 121
- 2- المصدر السابق: 143
- 3- ناظم حسن، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**: 54.
- 3- انظر: د. محمد عبد المطلب، **جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الثانية، 2004 ص 20.
- 4- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والنشر، الطبعة الأولى. 1948. ج1، ص 135-139.
- 1- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، ص 135-139.
- 2- المصدر نفسه: 139.
- 1- **الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة، دار المعارف بمصر، 1380هـ/1961م 12/1.
- 2- انظر: د. محمد عبد المنعم خفاجي، **الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري**. 74.. د.ت
- 1- روبرت هولب، **نظرية التلقي**: 102.
- 2- هانز روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص**، ترجمة رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، العدد 48، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م، ص 42.
- 3- محمد العمري، **الرواية والاختيار**، ضمن كتاب **نظرية التلقي**، تأليف مجموعة: 73.
- 1- حسين الواد، **في مناهج الدراسات الأدبية**، الطبعة التونسية، سراس للنشر، تونس 1985، ص 77.
- 2- الأمدي، الموازنة: 6/1
- 3- المصدر السابق
- 1- الأمدي، الموازنة: 496 / 1
- 2- الأمدي، الموازنة 131/1
- 3- الأمدي، الموازنة: 251 / 1
- 4- الأمدي، الموازنة: 253 / 1
- 5- الأمدي، الموازنة: 261 / 1
- 1- الأمدي، الموازنة: 199 / 1
- 2- الأمدي، الموازنة: 496 / 1
- 3- الأمدي، الموازنة: 350، 351 / 1

- 1- الآمدي، الموازنة: 1/ 353.
- 2- الآمدي، الموازنة: 1/ 355.
- 3- الآمدي، الموازنة: 1/ 358.
- 4- الآمدي، الموازنة 1/388، 389
- 1- الآمدي، الموازنة: 1/ 389.
- 2- الآمدي، الموازنة: 1/ 389،390.
- 3- الآمدي، الموازنة: 1/ 56.
- 1- الآمدي، الموازنة : 1/ 291
- 1- انظر الموازنة : 1/ 110 : 129
- 2- الآمدي، الموازنة : 1/ 129
- 3- المرجع السابق.
- 1- الآمدي، الموازنة 1/138، وانظر: شرح الصولي لديوان أبي تمام، ج1/471.
- 1- الآمدي، الموازنة 1/ 291
- 1- الآمدي، الموازنة 1/388، 389
- 1- علوش سعيد، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1985. ص215،
- 2- وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2008م، ص 391.