تذوق النص الأَدبي، دراسة نقدية جمالية

Tasting the literary text, a critical aesthetic study

م.م. حسام عادل علي عنبر

Hussam Adel Ali Anbar

hussam86@uomustansiriyah.edu.iq

الملخص

يُعَدُ الذوق من أَهم ما اتجهت إِليه شعوب العالم المتحضر قديماً وحديثاً، فهو ليس مجرد رؤية تدخل دائرة الترف الفكري أَو اشباع حاجات الفرد التي تدخل في إِطار الامتاع؛ بل هو شيءٌ من مقومات الوجود الإِنساني، فالفن بصورة عامة، والأَدب على وجه الخصوص يُمثلان جانباً مهماً من الحياة؛ لتضمنها قيماً جمالية، ومبادئ خلقية تُسهم بارتقاء الحياة، كما أَنَّ للأَدب رسالة تُهذب الشعور، وتُنقي النفس من الدرن، وكذلك المتلقي حينما يقرأُ عملاً ما فإِنَّهُ يطمحُ لإِشباع حاجة وجدانية لديه، أَو لغرس قيمةٍ خلقية وجدت صداها في نفسه، ودفعت به إِلى التجاوب مع العمل الأَدبي الذي يتمثل هذه القيمة، وعلى هذا الأَساس استندت مباحث التذوق الأَدبي إِلى أُصول علم الجمال، وقد كان للنقاد العرب القدامى دورٌ كبير في التنظير لهذا البعد المعرفي عبر استقراء النُّصوص الأَدبية، وابداء رؤيتهم الجمالية تُجاهها، في حين لم تظهر بوادر هذا المصطلح في الآداب الغربية إِلا في العقد الأَخير من القرن السابع عشر، وسنقف في هذا البحث الوجيز على أَهم القضايا التي دفعت بالباحث إِلى الخوض فيها.

الكلمات المفتاحية: تذوق، نص، أدبي، نقدي، جمالي.

Abstract

Taste is one of the most important things that the peoples of the civilized world have turned to, both ancient and modern. It is not just a vision that falls within the circle of

intellectual luxury or the satisfaction of the individual's needs that fall within the framework of enjoyment; rather, it is something of the components of human existence. Art in general, and literature in particular, represent an important aspect of life. To include aesthetic values and moral principles that contribute to the advancement of life, as literature has a message that refines feelings and purifies the soul from tuberculosis, and the recipient when he reads a work aspires to satisfy an emotional need within him, or to instill a moral value that resonates in his soul, and pushes him to respond to the literary work that represents this value, and on this basis, the discussions of literary taste were based on the principles of aesthetics, and the ancient Arab critics had a major role in theorizing this cognitive dimension through the induction of literary texts, and expressing their aesthetic vision towards them, while the beginnings of this term did not appear in Western literature until the last decade of the seventeenth century, and we will stand in this brief research on the most important issues that prompted the researcher to delve into it.

Keywords: taste, text, literary, critical, aesthetic.

التمهيد

يرتبط التذوق الجمالي بالبعد التحليلي لِأَي عمل ابداعي، فقد ارتبطت الممارسات الفنية الجمالية بمستوى الذوق لدى المتلقي، فكل عمل ابداعي يخضع لهذه العملية التواصلية التي تُحدد مُستوى تفاعل المُتلقي والمنتج الفني، فكل إنسانٍ لديه ملكة التذوق الجمالي، وإنَّ هذه الملكة تتفاوت في درجاتها من شخصٍ لِآخر حسب الخبرة الجمالية التي تُحدد الإطار الذوقي لكل شخص، ومن هذا المنطلق كان لا بُد من تحرير هذه الملكات لدى المُتلقي العادي وتنظيمها على وفق معايير جمالية خاضعة لأُسس علمية تمَّ استقرائها والتفاعل معها من قِبل العلماء والنُقاد على مرِّ السنين، والارتقاء به إلى مستويات الذوق الصافي، ومن هنا لا بُدَّ من أَن نقف على تعريف الذوق من حيث اللغة والاصطلاح؛ ليتسنى لنا معرفة هذا البعد التواصلي الذي يخلق التفاعل بين المُتلقي والعملية الابداعية.

الذوق لغةً: مصدر ذاق الشيء يذُوقهُ ذوقاً ومذاقاً، فالذوق والمذاق يكونان طعماً، والمذاق طعم الشيء، وتقول: ذقتُ فلاناً وذقت ما عنده: أَي خبرتهُ، واستذقت فلاناً إذا خبرته فلم تحمد مخبرته (ابن منظور، ٢٠٠٥م، صفحة مادة ذاقَ)، والذوق يكون فيما يُحمد ويكره، قال تعالى: **{فَأَذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ}** [النحل:١١٢]، وقوله تعالى: **{وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً مِّن بَعْدِ ضَرَّاء مَسَّتْهُمْ إِذَا لَهُم مَّكْرٌ فِي آيَاتِنَا قُلِ اللهُ أَسْرَعُ مَكْرًا إِنَّ رُسُلَنَا يَكْتُبُونَ مَا تَمْكُرُونَ}** [يونس:٢١]، والأَصل في الذوق هو تلك الحاسة من الحواس التي يُميَّز بها الفرد الطعوم المختلفة، إلا أَننا نجد أَنَّ الشُّعوب جميعاً على اختلاف لغاتهم قد اختارت حاسة الذوق دون سائر الحواس الأُخرى لترمز إلى نوعٍ من المعرفة (محمود، د.ت، صفحة ٢٥)

الذوق والتذوق اصطلاحاً: تشعبت التعريفات الاصطلاحية لمفهوم التذوق الأَدبي، وقد حاول كُلُّ ناقد أَن يُعرِّفهُ ويحدد مجالاته ومقاييسه طِبقاً لثقافتهِ ومتبنياتهِ، وقد أَحصى الدكتور ماهر شعبان عبدالباري هذه التعريفات، وصنفها في خمسة محاور رئيسة هي كالاتي:

١- تعريفات أَكدت أَنَّ التذوق ملكة وحاسة فنية.
٢- تعريفات أَكدت أَنَّ التذوق هو الفهم الدقيق لعناصر النص الأَدبي.
٣- تعريفات أَكدت أَنَّ التذوق هو خبرة تأَملية جمالية.
٤- تعريفات أَكدت أَنَّ التذوق هو استجابة وجدانية.
٥- تعريفات أَكدت أَنَّ التذوق هو تقدير العمل الأَدبي (عبد الباري، ٢٠١١، صفحة ٨٤)

ويستدل الدكتور ماهر عبر احصائهِ هذه التعريفات وتصنيفها، أَنَّ هناك مصطلحين متشابهين في مجال الدراسات الأَدبية والنقدية، وهما مصطلح الذوق، ومصطلح التذوق، وقد أَكد أَنَّ الدراسات التراثية والكتابات الأَدبية كانت أَكثر ميلاً إِلى مصطلح الذوق الأَدبي، أَما عن الدراسات التربوية، فهي أَميل إِلى مصطلح التذوق الأَدبي، ولقد استنتج الدكتور ماهر من هذه التعريفات بعض الأُمور، وهي:

- إِنَّ كُلاً من الذوق والتذوق لا يأَتيان عرضاً، وإِنما يحتاجان إِلى ثقافة، ودربة، ومعايشة النص الأَدبي؛ لأَنَّ التذوق إِن كان ملكة، فإِنَّهُ ينمو بالتعهد والرعاية، والتربية.
- هناك علاقة وثيقة بين الذوق الأَدبي، والتذوق الأَدبي، فالتذوق عملية، والذوق الأَدبي ناتج، وليس هناك فرقٌ كبير بينهما من المنظور النقدي، سوى أَنَّ التذوق الأَدبي يرتبط بأَحكامٍ موضوعية، وله ضوابطه، ومعاييره، ومستوياته التي تفوق الذوق في بعض جوانبه، وهذا لا يعني الانفصال بينهما، فأَكثر الذين تعرضوا لتعريف التذوق بنوه على تعريف الذوق الأَدبي.
- إِنَّ الذوق والتذوق يرتبطان ارتباطاً عضوياً بالنقد، فلا تذوق دون نقد، ولا نقد دون تذوق، فكلاهما مُكملٌ للآخر، إِنَّما تبدأُ عملية النقد بعد أَن تنتهي مرحلة التذوق، فالتذوق يأَتي أَولاً، ثم يعقبهُ تحليل للعناصر الموضوعية التي أَثارت هذا التذوق، وهذا التحليل وهو النقد بأَدق معناه (عبد الباري، ٢٠١١، الصفحات ٨٤-٩٠).

وعلى هذا الأَساس ارتبط الذوق والتذوق بالنقد، وبعيداً عن تباين الآراء التي تجاذبت المصطلح إِلى ارتكازها الفكري، وقد تكون هذه الآراء بعيدة عن الاجرائية، ولعلَّ الفهم الأَقرب إِلى الصواب، ويتضمن خطوات اجرائية هو ما طرحه رشدي طعيمة عندما عرف التذوق الأَدبي بأَنَّهُ: "النشاط الايجابي الذي يقوم به المتلقي استجابة لنصٍ

أَدبي معين، بعد تركيز انتباهه عليه، وتفاعله معه عقلياً، ووجدانياً، ومن ثُمَّ يستطيع تقديره والحكم عليه، ويتخذا هذا النشاط أَشكالاً صريحة، ومتنوعة من السلوك اتفق النقاد وعلماء النفس على اعتبارها مميزة للتذوق، ودالةٌ عليه، وهذه الأَشكال المختلفة من السلوك التي يُمكن قياسها بثبات عظيم، وتقدير نسبة التذوق على أساسها تقديراً وموضوعياً" (رشدي طعيمة، ١٩٧١م، صفحة ١٠٣)، وعند تأَمل هذا التعريف نستخلص عدة مميزات للتذوق الأَدبي، وهي كالآتي:

أَ- التذوق نشاط ايجابي: فهو يتطلب تفاعلاً إِيجابيًا من المتلقي، واندماجاً مع العمل الأَدبي اندماجًا تامًا؛ لأَنَّ التذوق ليس مجرد عملية تقبل سلبي للنص الأدبي من قِبل المتلقي فحسب، بل يتطلب منه القيام بعمليات ايجابية، تتضمن خبرة المتلقي في انتقاء النص الأَدبي المتكامل، والانتباه لمُقومات علم الجمال الأَساسية، والتركيز على خصائص العمل الفني؛ لأَنَّ المتلقي لا يمكنه أَن يُدرك النص الأَدبي بقراءة واحدة؛ بل يأَخذ في تنظيم رؤيته على وفق خبرته الجمالية، وينتقل تدريجياً من زاوية إِلى أُخرى على وفق الأليات النقدية التي حازها.

ب- التذوق استجابة لمقومات العمل الأَدبي: إِن النصوص الأَدبية تُشكل "محور دراسة الأدب وأساسه المتين، فيُؤدي تدريسها إِلى... تذوقها تذوقًا فنيًا قائمًا على الفهم، مستندًا إِلى الشمولية والعمق والتحليل، والتأمل والنقد لمعرفة مواطن الجمال في عناصر العمل الأدبي من الأفكار والعواطف والألفاظ والصور والخيال والأُسلوب" (البهادلي و الأبيض، ٢٠٢٤، صفحة ٦١٩)، ويحصل النص الأَدبي على قيمته بوساطة الاستجابة لِمَا يتضمنه العمل الأَدبي من خصائص جمالية، تُكمل إِحداهما الأخرى، وتشمل: الأَفكار العميقة، والخيال المبتكر، والعاطفة الصادقة، كذلك الخصائص الفنية التي تضم: الأَلفاظ الموحية، والأُسلوب الأَدبي الرصين، وموسيقى مؤثرة، كل هذه المُقومات تتضافر لخلق نصٍ أَدبي متماسك.

ج- الفهم يسبق التذوق: فالتذوق يتطلب فهم المتلقي العميق لأَجزاء العمل الأَدبي، وإِنَّ هذا الفهم يقوم على الإِحاطة بأَجزاء النص كافة، فالمتذوق يمر بممارسة ذوقية لا يُمكن حصرها عندما يسعى لفهم النص الأَدبي، بل يتجاوزها إِلى محاولة اعادة بناء تجربة الفنان الخيالية في ذهنه فـ" كُل ما يطمح إِليه القارئ... هو أَن يحصل على تجربة ليست هي عين تجربة الشاعر، ولكنها تشابهها إِلى حدٍ بعيد" (روستريفو، ١٩٦٣، صفحة ١٥).

د- التذوق خبرة تكاملية: فهو عملية شاملة، تمتزج فيه العاطفة مع العقل والحس، وربما يمكن أَن تعد العاطفة أَهم عناصره، وأَوسعها سلطاناً في تكوينه، وبذلك يتكون لدى القارئ خبرة جمالية، وحساً مرهفاً يُمكنه من تذليل الصعوبات التي تكمن في البنية العميقة في النص الأَدبي، وبذلك تمنحهُ المشاركة الوجدانية، فالتذوق الجمالي المتكامل الصافي "تجربة من تجارب الخيال التأَملي، تتميز بنوعٍ فريد من الهدوء وتتضافر فيه بشكلٍ ايجابي جميعُ

عناصر الإحساس، والفكر، والانفعال" (روستريفو، ١٩٦٣، صفحة ١٧) ، ومن هذا المُنطلق سيقف هذا البحث على عدد من المحاور التي توضح أَهمية التذوق الجمالي الذي يوجد ذلك التفاعل (الايجابي/ السلبي) بين المُتلقي والعمل الفني.

المحور الأَول: النص الأَدبي بين المبدع والمتلقي

يحظى النص الأَدبي بأَهمية كبيرة في عملية الاتصال الأَدبي، و "يُشير النص الأَدبي إلى مفهومين هما: النص والأَدب، أَما النص فهو صنعة الكلام الأَصلية التي وردت عن المُؤلف، وجمعها نُصوص، والثاني الأَدب بمعناه الخاص المتعارف عليه من شعر ونثر" (البهادلي و الأبيض، ٢٠٢٤، صفحة ٦٢٢)، ويُعدُّ "الشعر أَقدم ضروب النقل والتوصيل، وما يزال أكثرها تحديًا وتركيزًا بالنسبة لفنون الأدب الأولى، كما أنَّ استعماله للألفاظ أكثر دقة وغنى وقوة من النثر، وهو يحتل بلا شكٍ جانبًا كبيرًا من تراثنا الأدبي" (درو، د.ت، صفحة ١٧)فهو الرسالة التي يُوجهها المُبدع إلى المتلقي، وهذا النص هو الرابط الذي يربط طرفي عملية الاتصال، فالنص الأَدبي هو نوع من الصياغة التي تتضافر فيه عناصر الانفعال، والفكر، والشعور، وتركيب الرموز بشكلٍ مُعين حتى تصل إلى المتلقي، فالشاعر "يعمل جاهدًا ليعثر على أجود الأَلفاظ في أجود نسق؛ لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الأخرين" (درو، د.ت، صفحة ٢٩) ، وبدوره يقوم المتلقي بتفكيك هذا المزيج، وتذليل الصعوبات المستبطنة في النص، عبر مشاركته الوجدانية، أَو تماهيهِ مع تجربةٍ من تجارب الخيال التأَملي للنص الأَدبي، غير أَنَّ هذا المزيج، يتضمن شفرة لها صلة بزئبقية النص، فالنص الأَدبي في حركة دائمة، ويخضع لتأَثيرات حركة التاريخ، وفي تفاعل دائم مع الأَذواق والامزجة المتباينة، فكلُّ نصٍ أَدبيٍّ لهُ صلةٌ بالنصوص السابقة (السياق التاريخي)، ولم تكن هذه الصلة "وليدة العدم، بل جاءت بوصفها معنى تأثر بأَفكار متراكمة كانت حصيلة ابداعية جديدة، تشكلت عبر العصور بوعي أَو من دون وعي حتى صار من الصعب إعادتها إلى أُصولها، فالتراث الزمني المتراكم لا يمكن التخلص من التأثر به على الرغم من محاولة بعض الكتاب اعتزال القراءة لحقب طويلة وبعدها المباشرة بعمل إبداعي جديد" (منسي، ٢٠٢٤، صفحة ١٧)، فلا يُوجد في عالم الأَدب حدودٌ بين نص ونص، وأَنَّ كُلَّ عمل أَدبي تُلحظ بوادر تأَثره بالأَعمال التي سبقته، فالمبدع يلجأُ لإعادة انتاج النصوص السابقة التي استحسنها وتذوقها؛ لتكون فاعلة في حاضره، ولا بدَّ أَن يعطي للنص قيمة سامية من المعاني بقدر ما يأَخذُه من السياق، وأَن يرتقي بنصوصه إلى تُخوم الصياغة المبدعة، يقول ابن طباطبا العلوي: "**وإذا تناول الشاعر المعاني التي سُبق إليها، فأَبرزها في أَحسن من الكسوة التي عليها لم يعب ذلك؛ بل وجب لهُ فضل لُطفه، واحسانه فيه**" (العلوي، ٢٠١١، صفحة ١١٣) ويقول أَبو هلال العسكري: "**ليس لأَحدٍ من أَصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبِّ على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم إذا أَخذوها أَن يكسُّوها أَلفاظاً من عندهم،**

ويُبرزوها في غير حِليتها الأُولى... فإذا فعلوا ذلك فهُم أَحقُّ بها ممن سبق إليها" (العسكري، ٢٠١٣م ، صفحة ١٧٧)، ويقول ابن الأَثير: "**أَن تأَخذ المعنى فيُصاغ بأَلفاظٍ غير أَلفاظه، وثُمَّ يتبين حذق الصائغ في صياغته، ويعلم مقدار تصرفه في صناعته، فإِن استطاع الزيادة على المعنى فتلك الدرجة العالية... ليكون أَولى بذلك المعنى من صاحبه الأَول**" (ابن الأثير الموصلي، د.ت، صفحة ٨١/١)، هذا من ناحية دور المبدع في عملية انتاج النص، أما عن دور المتلقي في اعادة انتاج النص الذي يتلقاه، فهو متعدد بتعدد جمهور المتلقين، فالنص بعد عملية التلقي ليس بالضرورة أَن يكون مطابقاً لما أَراده المبدع من معنى، وإنما يتعداه، "حيث أَنَّ العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريكٍ من القارئ لطاقاتها المخبوءة، وإذا ما تحركت فإنها تُؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاقة؛ لتحتوي القارئ فيها، فتُشَّكلَ تصوراته النصوصية مثلما فعل هو حينما شَكَّلَ علاقاتها، ومن هنا تبدأ التحولات بإحداث فعلها، وانتاج واقعها.. فينبثق الأَثر على أَنه حالة تحول نصوصي" (الغذامي، ٢٠٠٦، صفحة ١١٤)، فالمتلقي شريك المبدع في صناعة النص الأَدبي، إذ يُضفي عليه شيئاً من ثقافته واسقاطاته المنبثقة عن ذوقه التراكمي ما يجعل النص يظهر في حُلةٍ جديدة قد تتقارب مع فكرة المبدع، أَو قد تتباعد، فابداع النص الأَدبي يأخذ دوراً ذوقياً محورياً في عملية الاتصال التي تتم بين المبدع والمتلقي على حدٍ سواء.

المحور الثاني: التذوق الجمالي بين المبدع والمتلقي

لقد بذل الفلاسفة والنقاد جهوداً كبيرةً في البحث والتفكير بالقضايا المتعلقة بالتذوق الجمالي، أَو الخبرة الجمالية المنبثقة من موقف المتلقي عند تفاعله مع النص الأَدبي، وعلى هذا الأَساس توالت الدراسات التي تُعنى بتسليط الضوء على الصلة بين الخبرة الجمالية في التذوق، وعلاقتها بالخبرة الجمالية لدى المبدع، وقد انقسم العلماء المختصون بهذا المجال إزاء هذه المسألة إلى اتجاهين:

الاتجاه الأَول: يرى أَنَّ هذه الخبرة سواءٌ عند التذوق، أَو عند الإبداع واحدٌ في النوع، وهم يرون أَنَّ استجابة المتذوق هي تجربةٌ مماثلةٌ وشبيهةٌ بتجربة المُبدع، أَي هي إعادة انتاج العمل الفني وفق ما يقتضيه ذوق المتلقي، ومن أَبرز من يميلون إلى هذا الرأي الشاعر الفرنسي (بول فاليري)، فهو يرى أَنَّ عملية الخلق لدى المبدع غايتها إثارة عملية تفاعلية لدى المتلقي (حلمي، ٢٠١٣، صفحة ٧٣) ، ويرى (جون ديوي) أَنَّ على المتذوق اعادة بناء النص على وفق ما أَبدعه المؤلف، ويُقرّب الفيلسوف الانجليزي (كولنجود) بين المتذوق والمُبدع، فيرى في كلِّ مُتذوقٍ للفن فناناً (حلمي، ٢٠١٣، صفحة ٧٤).

الاتجاه الثاني: يميلون إلى التفرقة بين المتذوق والمُبدع، فهم يفصلون بين الإبداع الفني، وخبرة التذوق الجمالي، استناداً إلى أَنَّ التأمل يغلب على المُتذوق، في حين يغلب التنفيذ على عملية الإبداع، فيُؤثر المبدع في محيطه، ويتحول إلى فاعل، بينما يتفاعل المتلقي مع الأَثر الإبداعي، وكثيراً ما يُسمى شعور المتذوق شعوراً جمالياً أَو استيطيقياً؛ لأَنَّهُ يتعلق بموضوعٍ يستشعر إزاءهُ القيم الجمالية (حلمي، ٢٠١٣، صفحة ٧٤)، ولعلَّ أَبرز من مثَّلَ هذا الاتجاه هو (كانت) فقد اهتم بدراسة الصلة بين العبقرية والذوق، فنادى بالحاجة إلى الذوق في الحُكم على الموضوعات الجميلة، يقول: "**إنَّ الذوق ليس ملكة خلق أَو ابداع، بل هو ملكةُ حُكمٍ فقط، وآيةُ ذلك إنَّ ما يُلائم الذوق ليس بالضرورة عملاً فنياً؛ وإنَّما هو قد يكون مجرد أَثر صناعي، أَو عمل نفعي، أَو عمل ميكانيكي صرف، وهناك فنون نفعية عديدة تُنتجُ لنا الكثير من الموضوعات التي نُسرُّ بمرآها دون أَن تكون هذه الموضوعات أَعمالاً فنية**" (زكريا ابراهيم، د،ت، صفحة ٢٠٠)، ويبدو أَنَّ (كانت) في رأَيهِ هذا يستند إلى الميول التي استنتجها علم النفس في الإنسان، فالناس في ميولهم الخاصة على ثلاثة أَصناف: ادراكيون، وجدانيون، نزعيون، فصاحب الميل الإدراكي يميل إلى العلوم، وقلما يأَبه بالفنون، أَما صاحب الميل الوجداني فهو على الضد من سابقهِ، ينغمس في عالم الفن والجمال، وقلما يحفل بالحقائق الكونية الجافة، أَما النزعيون فهم يأَلفون العمل والنشاط، ويرون أَنَّ العلم لا يُفيد إلا إذا كان له أَثر في الحياة العملية (حامد عبد القادر، د،ت، الصفحات ١٢٢-١٢٣)، وقد حذَّرَ (روستريفور هاملتون) من الافتراض الذي نعته بالخطير في أَبحاث نظرية الشعر، إذ يقول: "**فلنتخلص بقدر استطاعتنا من ذلك الافتراض الخطير... وهو افتراض أَنَّ القرَّاء الذين يُعجون بالشعر إنَّما يعيشون نفس التجربة حينما يقرأَون قصيدة من القصائد، وانهم لا يفترقون إلا في أَحكامهم على قيمة هذه التجربة**" (روستريفو، ١٩٦٣، صفحة ١٥)، وهناك آراء كثيرة وقفت عند موضوع التذوق الجمالي، وعلاقته بين المبدع والمتلقي، فهي من العلاقات التي أَخذت مساحة واسعة على خارطة التداول النقدي، فالنظرية الحديثة ترى أَنَّ فاعلية النص (المبدع) ترتقي بارتقاء فاعلية المتلقي (المتذوق)، وهذا الارتقاء يُؤثر بارتقاء سوييه الآخر بصيرورة ابداعية محايثة، وهذا يعني أَنَّ النص يرتقي بفاعليتين خلاقتين متضافرتين لا غنى لأَحدهما على الآخر (طاقة النص الابداعية) و(طاقة المتلقي وفاعليته)، وبقدر تنامي التذوق الجمالي لدى المبدع؛ تتنامى أَذواق الشريحة المتلقية، وبذلك يحظى النص بطاقة وحيوية تجعله قادراً على مقاومة التعرية الزمنية (عصام شرتح، د.ت، صفحة ١٨٩)، فلا بُدَّ أَن تتسع الخبرة الجمالية لدى المبدع والمتلقي في تذوق العمل الفني؛ لأَنَّ قيمة النص لا تنفصل عن قيمة المبدع خالق النص والمتذوق الأَول له، والمتلقي الذي يُفكك النص وينفثُ فيه روح الحياة من جديد، وهذا يعني أَنَّ للنص طاقة ما، وسلطة جزئية محدودة في ذاته لا يتعداها إلا بالقارئ الذي يمنحهُ هذه القوة، والثبات، والتطور، والنمو، والازدهار؛ وعلى هذا الأساس "يُعدُّ المُتلقي أحد الأركان الرئيسة في العملية الإبداعية؛ إذ يُشكل الغاية والهدف من هذه العملية، وإنَّ الحكم على العمل الإبداعي سواء أَكان ناجحًا أم غير ناجح يأتي من قِبل المتلقي، حيث يحكم على العمل وفقًا لتأثيره وتفاعله وثقافته، وهذه الجوانب تُساعد في تقييم العمل الإبداعي

تقيمًا منصفًا" (راضي، ٢٠٢٢، صفحة ١٤٦)، وبهذا تتنامى فاعلية النص بتنامي العلاقات الرابطة بين (المبدع والنص) من جهة، و(النص والقارئ) من جهة ثانية، ولا يُمكن أَن يثبت النص كمدونة ابداعية خالدة ومؤثرة إلا بتعاور هذه الأَطراف الثلاثة في نظرية التلقي التي تأسست عليها المناهج النقدية الحديثة في نقل مدونتها المعرفية إلى عالمنا النقدي المعاصر.

المحور الثالث: الإطار الذوقي الاستطيقي

قد يرى البعض تعارضاً بين التذوق الفني والتذوق النقدي، فالمتذوق يُقبل على تجربةٍ مباشرة، ولا يميل إلى تحليل الموضوع الذي يتذوقهُ، أَو يأخذ في تشريحه ومقارنته بغيره، والمتذوق يتقبل العمل الأَدبي بمنأَى عن وصف هذا العمل بواسطة التصورات العامة والأَفكار المجردة التي تُلغي خصائصه الذاتية التي تطمح لإيجاد المتعة لديه، أَما الناقد فيأخذُ في تقييم هذا العمل على ضوءِ معايير معينة ليرى مدى نجاحه أَو اخفاقه في تحقيق هذه المعايير، ويُمكن القول: إن التذوق والنقد عمليتان متصلتان كُلَّ الاتصال، فالتذوق ليس مجرد عملية تقبلٍ سلبي؛ وإِنَّما يفترض القيام بعمليات ايجابية لأَنَّهُ يفترض القدرة على الاختيار والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني؛ لأَننا عندما نتلقى عملاً فنياً، أَو نصاً أَدبياً لا نُدرك أَبعاده ومضامينه دفعةً واحدة؛ بل نأَخذ في تعديل رؤيتنا وتكييفها وفق ما يقتضيه الإِطار الذوقي، وننتقل من زاوية إِلى أُخرى (حلمي، ٢٠١٣، الصفحات ٩٧-٩٨)، سعياً لتأمل النص واستنطاقه، فكلُّ قارئٍ لهُ وضعهُ وصفاته الخاصة حينما يُقبل على قراءة نصٍ معين؛ ولذلك فهو يمر بعملية تكييفٍ وتعديل قد تكون سريعة بحيث لا يكاد يشعر بها، أَو قد تكون عملية بطيئة صعبة، فقد يُوّلدُ فيه الإِيقاع تحيزاً نقدياً يستند إِلى قراءاتهِ السابقة التي كونت الإِطار الذوقي لديه، أَو قد يجد أَنَّ رُؤية الشاعر تختلف عن الرؤية التراكمية المُتواشجة مع ذوقه، وقد يُحتم عليه الذوق أَن يصطرع مع معنىً يكتنفهُ الغموض قبل أَن يتمكن من الاستمتاع بالقصيدة (روستريفو، ١٩٦٣، صفحة ١٦) ، إِلى آخرهِ ، فتذوق النص الأَدبي يستند إِلى الخبرة المُكتسبة مُسبقاً، فإِلفة المتذوق للنص التقليدي على سبيل المثال تجعل المقاييس حاضرة في ذهنهِ، أَو قيدت ذهنه بإِطار ذوقي يُحاول أَن يُنظم بداخلهِ كُلَّ عملٍ جديد، فإِذا لم يكن بين هذا العمل الجديد والأَعمال القديمة موضع صلة، أَو شبه بمعنىً ما، فإِنَّ الادراك يضطرب لديهِ، وقد ينتهي إِلى رفض العمل الجديد (مصطفى سويف، ١٩٥٩، صفحة ١٥٩)، وشواهدهُ كثيرة في التراث النقدي كرفض القدماء لأَشعار المحدثين كأَبي نواس، وأَبي تمام، والزوبعة النقدية التي أُثيرت حول شعر أَبي الطيب المتنبي، يقول القاضي الجرجاني: "**وما أَكثر من ترى وتسمع من حُفَّاظ اللغة من جلَّةِ الرواة من يلهجُ بعيب المتأخرين، فإِنَّ أَحدهم ينشدُ البيت فيستحسنهُ، ويستجيده، ويعجب منهُ، ويختاره، فإِذا نُسبَ إِلى بعض أَهل عصره، وشعراء زمانهِ، كَّب نفسه، ونقض قوله، وأَرى تلك الغضاضة أَهون محملاً، وأَقلُّ مرزأَةً من تسليم فضيلة لمُحدثٍ، والإِقرار بالإِحسان لمُولَّدٍ**" (الجرجاني، ٢٠١٠م، صفحة ٥٣)، وقد

استحال الإطار الذوقي لدى النقاد القدامى إلى تعصبٍ بلغ حدَّ التطرف والتحامل في النقد على كُلِّ شاعرٍ محدث، يقول القاضي الجرجاني في معرض حديثه على تحامل النقاد القدامى: "... **حتى إذا ذكرت أَبا الطيب ببعض فضائله، وأَسميته في عداد من يقصرُ عن رُتبتهِ، امتعض امتعاض الموتور، ونفر نفار المَضِيم، فغضَّ طرفهُ، وثنى عِطفهُ، وصَعَّرَ خدهُ، وأَخذتهُ العزةُ بالإثمِ، وكأَنَّما زوَّى بين عينيهِ المحاجم**" (الجرجاني، ٢٠١٠م، صفحة ٥٥).

إنَّ الإطار الاستطيقي المُنظَّم للإدراك هو الذي يحث المتذوق على القول: إنَّ نصوص طائفة من الشعراء غير موافقٍ للذوق السليم، "ولعلَّ أَبرز صورةٍ تتبدى فيها هذه المشكلة مسأَلة النزاع الدائم بين النقاد، وبين الفنانين المُبدعين، فالنقاد في الغالب يُقاومون الابتكارات الفنية التي لم يسبق لها مثيل، ويُعلنون أَنَّها ضربٌ من العبث... أَو أَنَّها جُرأَةٌ على تقاليد الفن، وأُصولهِ المرعية، لن يعترف بها التاريخ؛ ذلك أَنَّ النبيذ ينبغي أَن يكون مُعتقاً، ثم تمضي فترة ما، إذا بنا نسمع نُقاداً آخرين يُنقبون عن تلك الابتكارات نفسها، ويُعلنون أَنها تستحق الخلود، ويُقدمونها لنا، فإذا بنا نُعجب بها" (مصطفى سويف، ١٩٥٩، صفحة ١٥٩)، وهذا يُحيلنا إلى ما قاله ابن الأَعرابي: " **إنَّما أَشعار هؤلاء المحدثين مثل أَبي نواس وغيره مثل الريحان يُشَمُّ يوماً، ويذوى فيُرمى بهِ، وأَشعار القدماء مثل المسك والعنبر كُلما حركته ازداد طيباً**" (المرزباني (ت٣٨٤هـ)، د.ت، صفحة ٣١٣)، ومما لا شكَّ فيه أَنَّ الإطار الذوقي قد يبلغُ أحياناً حداً من التصلب يشبه إلى حدٍ ما التعصب الذي نشهده في العادات والتقاليد، ويبدو ذلك مثلاً عند الخاضعين للتقاليد الاجتماعية خضوعاً تاماً، إلا أَنَّ العادات والتقاليد لا تُمثل الإطار في جميع جوانبه؛ لأَنَّها – العادات والتقاليد – يغلب عليها طابع التكرار والجمود، بينما الإطار يمتاز بالمرونة، وله كذلك درجة من التماسك، بحيث تجعل أَشد أَنصار التجديد يرفضون أَحياناً بعض مظاهر هذا التجديد إذا لم يكن بينها وبين الحاضر أَي صلةٍ، وهكذا يكون الإطار الذوقي قابلاً للنمو بقدر ما هو أَساسُ للثبات، وبقدر قابليته للنمو أَو ميله للثبات، يُقال: إننا بصددِ إطارٍ ذوقيٍّ مرن، أَو إطار ذوقيٍّ جامد، وعلى هذا الأَساس نستطيع أَن نفهم كيف أَننا نفيد من خبراتنا، وأَنَّ هذه الخبرات لا تتكدسُ لدينا واحدةٌ فوق الأُخرى في آثارٍ عصبية متفرقة، أَو في مخزن الذاكرة بوجه عام، وإنَّما هي تنتظمُ في أَذهاننا في شكلِ أبنية متكاملة، أَو أُطرٍ فاعلة، تجعل عملية الإدراك الذوقي يتجه هذا الاتجاه أَو ذاك (مصطفى سويف، ١٩٥٩، الصفحات ١٦٠-١٦١)، ومما لا شكَّ فيه أَنَّ اختلاف المعايير الذوقية لدى النقاد، وتشعب توجهاتهم في النقد، مرده إلى اختلاف الأُسس الفلسفية، والخبرة الجمالية التراكمية التي يستند إليها نقدهم، وأَنَّ الاختلاف في تصور القيمة الجمالية من حيث وجودها الموضوعي، أَو وجودها الذاتي أَدى إلى انقسام النقد إلى اتجاهين رئيسيين، هما الاتجاه الذاتي والاتجاه الموضوعي.

الاتجاه الذاتي: يعتمد في تقييمه العمل الفني إلى الأَثر الذي يُحدثهُ الفن في متذوقِهِ، ولقد زاد الاهتمام بهذا الاتجاه في العصور الحديثة على نحو ما نجده في النزعة الرومانسية التي أَطلقت العنان للفنان للتعبير عن عالمه الخيالي أَو اللاشعوري، وهو ما نجده في النزعة التعبيرية والسوريالية، وفي هذا الإطار دعا نقاد هذا الاتجاه إلى الالتفات إلى تجربة الناقد، والتأَثر بالعمل الفني؛ ولذلك فقد عُرف مذهب الانطباعية في تقييم الأَعمال الفنية، ومن أَشهر من توجهوا هذا التوجه في الأدب الأُوربي: (أَوسكار وايلد، وأَنتول فرانس، وباتر، وديبوسي)، وقد انتهى هذا الاتجاه بالنقد إلى أَن يكون أَقرب إلى الخلق الفني؛ لأَنَّهُ ليس علماً محدداً بقواعد ومعايير، وإِنَّما أَساسه خبرة الناقد، وتأَثره بالعمل الفني (حلمي، ٢٠١٣، صفحة ٩٩)، وقد عُرف الاتجاه الذاتي عند العرب القدامى، ومؤداه أَن ينصب تحليل الناقد على العمل الفني نفسه، ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان، ولا إلى العالم الخارجي بماضيه وحاضره؛ بل يقف عند النص الأَدبي فيرى كيف تأَتلف عناصره التي أَدت إلى حُسنِ وقعه على ذوق المتذوق، فلا يُسمح لأَي عاملٍ خارجي أَن يتدخل في الحُكم، كنفس الفنان، ومشاعره، أَو حوادث التاريخ، أَو الأَساطير الدينية وغير الدينية، أَو المبادئ الخلقية، أَو الأَفكار الفلسفية، أَو المذاهب السياسية، إلى آخره (حلمي، ٢٠١٣، صفحة ١٠٦).

أَما **الاتجاه الموضوعي** في النقد، فيعتمد على أُطرٍ موضوعية في تقييمه الأَعمال الأَدبية، وتختلف مذاهبه بحسب اختلاف هذا الأُطر، ومن أَمثلتهِ: **النقد بواسطة القواعد** المستمدة من النقاد القدامى، كالوحدات الدرامية الثلاثة في الشعر المسرحي اليوناني، وكنظرية عمود الشعر عند النقاد العرب، ونظرية النُّظم عند عبدالقاهر الجرجاني، و**النقد السياقي** الذي يعتمد على تحليل المضمون وما ينطوي عليه من مضامين ذات دلالة فكرية، أَو اجتماعية، أَو أَخلاقية، فهو يرى دراسة النص عبر السياق الذي أُنتج فيه النص، ويرى الأَهمية في دراسة العوامل المؤثرة والمحيطة بالنص، و**النقد النسقي الحديث**، فهو يقتصر على الخصائص الجمالية والشكلية للعمل الفني من دون البحث عن علاقات مستمدة من البيئة والحياة، فهو يُهمل أَي علاقات سياقية محيطة بالنص، ويجعل الأَولوية المطلقة للنص لا غير (حلمي، ٢٠١٣، صفحة ٩٩).

تتصف مناهج النقد الحديث بأنها تنحو منحا النقد النسقي الذي لم يتعرَّف عليه نقاد العرب القدامى، إذ كانوا يعتمدون في الغالب على الذوق القائم على النقد الانطباعي في تقييم النصوص الأَدبية والحكم عليها على وفق الأَثر الذي يتركه ذلك النص لدى المتلقي، غير أَن نقاد العرب القدامى لم يتركوا الذوق النقدي من دون محاولات تقنينية، فقد أهتموا بتحديد مفهوم الذوق في النقد وقيدوا توظيفه بشروط كثيرة؛ لكي لا يُساء للعملية النقدية عبر التوسع الذوقي، ولا يُمكن اغفال تفاوت المنجز النقدي القديم، وتنقله بين مستويات متعددة، قد تبدأ بالنقد الانطباعي المرتجل؛ ولكنها لا تتوقف عنده؛ بل تتجاوزه إلى النقد المنهجي الذي يرقى إلى المناهج الأَدبية الحديثة أَحياناً، كما نجده في المُدونات النقدية التي تمَّ تأَليفها مع بداية القرن الثاني الهجري، كالكتب اللغوية التي أملاها

البحث اللغوي، وكُتب الطبقات التي استقصت البحث في الشعر الجاهلي وما تلاه، والموازنات النقدية التي أَفرزتها ظاهرة الصراع بين القدماء والمحدثين، ومن هذا المنطلق يرى النقاد العرب القدامى أَنَّ الذوق ضرورة يجب أَن تتوفر للناقد والشاعر على حدٍ سواء، فالذوق الأَدبي من أَدوات المبدع لإِنتاج النص، والذوق النقدي من أَدوات الناقد لِمُحاكمة النص، ولعلَّ أَهم هذه الآراء هي كالآتي:

ابن سلَّام الجمحي (ت٢٣١هـ): يقرن ابن سلَّام الذوق بالثقافة، ويرى أَنَّ مُتذوق الشعر ينبغي أَن يكون على مُستوى عالي من الثقافة بصناعة الشعر، وفي ذلك يقول: "**وللشعر صناعة، وثقافةٌ يعرفها أَهل العلم كسائر أَصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفهُ العين، ومنها ما تثقفهُ الأُذن، ومنها ما تثقفهُ اليد، ومنها ما يثقفهُ اللِّسان**" (الجمحي، د.ت، صفحة ٥)، واستناداً لذوقه انتقى من أَشعار العرب ما ثبتت أَصالته، وتجنب كُلَّ ما هو مصنوع ومفتعل، وقد صرح بذلك بقوله: "**وفي الشعر مصنوعٌ ومفتعلٌ، وموضوعٌ كثير لا خير فيه، ولا حُجة في عربيةٍ، ولا أَدب يُستفاد، ولا معنىً يُستخرج، ولا مثلٌ يُضرب، ولا مديحٌ رائعٌ، ولا هِجاءٌ مُقذعٌ، ولا فخرٌ مُعجبٌ، ولا نسيبٌ مُستظرف، وقد تداولهُ قومٌ من كتابٍ إِلى كتابٍ، ولم يأَخذوهُ عن أَهل البادية، ولم يعرضوهُ على العلماء**" (الجمحي، د.ت، صفحة ٤)، فقد أَقصى الشعر المصنوع المفتعل الذي تلفظهُ الذائقة السائدة في عصره، وبيَّنَ أَنَّ الأَشعار الأَصيلة التي يتقبلها الذوق السليم هي ما سُمعت عن الأَعراب، وعُرضت على العلماء ذوي الذوق السليم، وبعدها شرع ابن سلَّام في تصنيف الشعراء إِلى طبقات، وكانت الفحولة هي المعيار الذوقي الذي على أَساسه صنَّف الشعراء في كتابه.

ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧١هـ): وكان المعيار الذوقي الذي على أَساسه قسَّم كتابه إِلى طبقات هو جودة اللفظ والمعنى، وأَساس الطبع والصنعة، ومساواته بين القديم والحديث، على أَن يكون المعيار الإِجادة في كُلِّ غرض؛ ولهذا السبب لم يُصنف الشاعر الكبير ذا الرمة بين الشعراء الفحول؛ لأَسباب تتعلق بهيمنة الذات على شعره، ولقصوره في الأَغراض الأُخرى كالمديح، والهجاء... إِلخ، يقول ابن قتيبة في معرض ردِّهِ على العجاج حينما أَجاب من سأَله عن عدم اجادته في غرض الهجاء، فأَجابه: "**إِنَّ لنا أَخلاقاً تمنعنا من أَن نظلم، وأَحساباً تمنعنا من أَن نُظلمَ، وهل رأَيت أَبانياً لا يُحسن أَن يهدم؟**"، فرد عليه ابن قتيبة بقوله: "**وليس هذا ما ذكره العجَّاج، ولا المثل الذي ضربه للهجاء المديح، لأَنَّ المديحَ بناءٌ، والهجاء بناءٌ، وليس كُلُّ بانٍ يضربُ بانياً بغيره، ونحن نجد هذا بعينه في أَشعارهم كثيراً، فهذا ذو الرمة، أَحسنهم تشبيهاً، وأَجودهم تشبيباً، وأَوصفهم لرملٍ وهاجرةٍ وفلاةٍ وماءٍ وقرادٍ وحيةٍ، فإِذا صار إِلى المديح والهجاء خانه الطبع، وذاك أَخَّرهُ عن الفحول**" (ابن قتيبة الدينوري، ٢٠٠٦م، صفحة ٩٥)، فابن قتيبة لم يلتزم بالمعيار الذوقي الذي كان سائداً في عصره المتمثل بالتعصب للقديم

ورفض أَشعار الاتجاه المحدث، فمسواته بين الاتجاه القديم والمحدث كانت خاضعة لمعايير ذوقية دقيقة مقيدة بالإجادة في كُلِّ غرض.

ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ): يُقرن ابن طباطبا العلوي الذوق النقدي بالفهم الثاقب، وعلى أَساسه يُمكن للناقد أَن يحكم على جودة الشعر ورداءته، يقول في هذا الصدد: **(وعيار الشعر أَن يُورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجَّهُ ونفاه فهو ناقص، والعلَّة في قبول الفهم الثاقب للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهنزازه لِمَا يقبلهُ، وتكرُّههُ لِمَا ينفيه؛ أَنَّ كُلَّ حاسةٍ من حواس البدن؛ إِنَّما تتقبل ما يتصل بها مما طُبعت لهُ، إِذا كان ورودهُ عليها وِرداً لطيفاً باعتدالٍ لا جور فيهِ، وبموافقةٍ لا مُضادة معها"** (العلوي، ٢٠١١، صفحة ٤٧)، وهذا يُحيلنا إِلى الإِطار الذوقي لدى المتلقي، إِلى أَن يقول: "**والنفسُ تسكن إِلى كُلِّ ما وافق هواها، وتقلقُ مما يُخالفُه**" (العلوي، ٢٠١١، صفحة ٤٨)، ونلحظ توظيفه كلمة تسكن، وتقلق، ولعلَّ هذا التعبير أَصدق ما يكون عن أَثر الجمال أَو الحسن في النفس، فيؤدي بها إِلى السكون، وكأَن الجمال أَو الحسن يُزيلُ عن النفس السخائم التي تُقلقها، ولِكُلِّ نفسٍ ما يوافقها ذوقها من الكلام والصور، وذهب أَنَّ الذوق – الذوق الأَدبي – يُغني عن الصنعة والقوانين التي تُنظم الشعر لدى مُنشئهِ بقوله: " **فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إِلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطربَ عليه الذوق لم يستغنِ من تصحيحهِ وتقويمه بمعرفة العروض والحِذق به؛ حتى تعتبر معرفته المُستفاد كالطبع الذي لا تكلف معهُ**" (العلوي، ٢٠١١، صفحة ٣٧).

الآمدي (ت٣٧٠هـ): الذوق الفني لدى الآمدي يحتاج إِلى معرفة عالية بالشعر ونقده، وأَكَّد أَنَّ من يمتلك هذه الخبرة الجمالية بهذه الصناعة التي تتطلب الحذق بها من أَهلها أَن يتصدى لممارسة العملية النقدية، ويرفض الآمدي الذوق النقدي غير المُعلل، فنجده يقول: "**فهذا بابٌ أَقربُ الأَشياء لك أَن تعلم حالك في العلم بالشعر ونقده، فإِن علمت ما علموه، ولاحت لك الطريق التي بها قدَّموا من قدموه، وأَخَّروا من أَخَّروه، فثق حينئذٍ بنفسك، واحكم يُسمعُ حُكمك، وإِن لم ينتهِ بك التأَمل إِلى علم ذلك فاعلم أَنَّكَ بمعزل عن الصناعة... فإِن قلت: أَنَّهُ قد انتهى بك التأَمل إِلى علم ما علموه، لم يُقبل ذلك منك حتى تذكر العلل والأَسباب، فإِن لم تقدر على تلخيص العبارة عن ذلك فحتى تعلم شواهده من فمك، ودلائلهِ من اختيارك، وتمييزك بين الجيد والرديء**" (الآمدي (ت٣٧٠هـ)، الصفحات ٤١٨-٤١٩).

القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ): يقترب فهم القاضي الجرجاني من الفهم العلمي، فهو كذلك يرفض اطلاق الأَحكام النقدية التعميمية الخاضعة للأَهواء والأَمزجة، يقول القاضي الجرجاني: "**وإِنَّما خصمك الأَلد، ومُخالفك المُعاند الذي صمدت لمُحاكمتهِ، وابتدأَت بمنازعته، ومُحاجَّتهِ، من استحسن رأَيك في انصاف شاعرٍ، ثُمَّ أَلزمك الحيف**

على غيره، وساعدك على تقديم رجُلٍ، ثُمَّ أَلزمك الحيف على غيرهِ، وساعدك على تقديم رَجُلٍ، ثُمَّ كلَّفكَ تأَخير مثله... فأَبو الطيب واحدٌ من الجملة، فكيف خُصَّ بالظُّلمِ من بينها، ورجلٌ من الجماعة فلِمَ أُفرد بالحيف دونها... هذا ديوانه حاضراً، وشعره موجود ممكناً، هَلُمَ نستقرئه، ونتصفحهُ، ونُقلّبهُ، ونمتحنهُ" (الجرجاني، ٢٠١٠م، صفحة ٢٥)، وقد تنبَّهَ القاضي الجرجاني لاختلاف الذوق الأَدبي تبعاً لاختلاق البيئة والعصر، فرأى أَنَّ الأَدب يتأَثر بسلامة الطبع التي تتبع البيئة التي قيل فيها الشعر، فمن شأَن البداوة أَن تُحدثُ تغييراً جوهرياً في الأَلفاظ ودماثة الكلام وطبيعة التركيب، فيما يختلف شعراء الحضر برقتهم وأَلفاظهم، كما أَنَّ هناك اختلافاً بيّنٍ بين أُدباء العصور المختلفة، وخاصةً بين الشعر الجاهلي والإِسلامي، وقد سبق رأَي القاضي الجرجاني وجهة نظر النقد المعاصر الذي يدعو إِلى الاهتمام بالبعد الثقافي، والتكوين العقلي للمبدع منتج النص، يقول: "**فإِنَّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخُلق... وترى الجافي الجلف منهم كز الأَلفاظ، مُعقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إِنَّك ربما وجدت أَلفاظهُ في صوته ونغمته، وفي جرسهِ ولهجته، ومن شأَن البداوة أَن تُحدث بعض ذلك.. فلما ضرب الإِسلام بجرانهِ، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إِلى القرى، وفشا التأَدب، واختار الناسُ من الكلام أَلينه أَسهله، وعمدوا إِلى كُلِّ شيءٍ ذي أَسماء كثيرة اختاروا أَحسنها سمعاً وأَلطفها**" (الجرجاني، ٢٠١٠م، صفحة ١٨)، وينحاز القاضي الجرجاني للطبع على الصنعة فهو يحث على الابتعاد عن العفوية، ويقترب من الدراية والخبرة الجمالية، وقد وضع شروطاً مهمة لصحة الطبع في قوله: "**وملاك الأَمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف، ورفض التعمُّل، والاسترسال للطبع، ولست أَعني بهذا كُلَّ طبعٍ؛ بل المُهذب الذي صقله الأَدب، وشحذته الروية، وجلتهُ الفطنة، وأَلِهمَ الفصل بين الرديء والجيد، وتصوَّرَ الحسن والقبح**" (الجرجاني، ٢٠١٠م، صفحة ٢٥).

عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ): يربط عبدالقاهر الجرجاني نظرية النظم التي عدها الجرجاني سر الاعجاز البلاغي بالذوق الأَدبي، يقول: "**وأَعلم أَنَّهُ لا يُصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع، ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أَهل الذوق والمعرفة، فأَما من كانت الحالات والوجهان سواء... فما أَقل ما يُجدي الكلام معهُ، فليكُن من هذه صفتهُ عندك بمنزلة من عدم الاحساس بوزن الشعر، والذوق الذي يُقيّمَهُ بهِ، والطبع الذي يُميز صحيحهِ من مكسوره**" (النحوي، ١٩٩٢، صفحة ٥٤٦)، فهو يرى أَن البلاغة لا تُدرك من دون أَن يمتلك المتلقي ذلك الذوق الجمالي الذي يسعى إِلى التوغل إِلى البنية العميقة للنص الأَدبي، وهذه ملكةٌ خاصةٌ بالناقد الفذ الذي يمتلك الخبرة اللغوية والبلاغية عند تفاعله مع النص الأَدبي.

ابن خلدون (ت٨٠٨هـ): بلغت الرؤية النقدية لمصطلح الذوق غاية الوضوح عند ابن خلدون، فهو يرى أَنَّ الذوق الأَدبي يجب أَن يرتبط بالمنطق العقلي، وبالوجدان والشعور معاً، فسبق بذلك ما اشترطه النقاد في العصر الحديث

لممارسة الذوق النقدي، فالذوق النقدي عنده هو: "**حصول ملكة البلاغة للسان، والبلاغة مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك، والذوق لا يحصل للمستعربين من العجم، وهو للعرب في لغتهم، كأَنَّهُ طبيعة وجِبِّلة، لأَنَّهُ ترسَّخَ في أَقوالهم، وأَذهانهم، وهذه الملكة تهدي البليغ إِلى جودة النظم، وحسن التركيب الموافق لتراكيب العرب في لغتهم ونظم كلامهم؛ لذا فالذوق لا يتأَتى بالمعرفة العلمية لقوانين لغة العرب فحسب؛ بل لا بد من ممارسة كلام العرب وتكرار سماعه، ومعرفة خواص تراكيبه، ولا يُوجد للذوق قوانين يحتج بها كما في النحو والبيان، وانَّما يتم الاستدلال بما حُصِّلَ من قوانين المفادة بالاستقراء، وهذا أَمرٌ وجداني حصل بممارسة كلام العرب، حتى يصير كالواحد منهم**" (ابن خلدون، ٢٠٠٤م، صفحة ٥٦١)، نلحظ أَن ابن خلدون قد تفرد بهذا الرأي، فهو يرى أَن تذوق النص الأَدبي العربي، لا يأَتي جُزافاً، إِذ لا بُدَّ من ممارسة كلام العرب ليترسخ في الذهن واللسان، ليُصبح ملكة راسخة تُرشد المتذوق إِلى العمل الأَدبي المتكامل، وقد استثنى المستعربين من العجم من بلوغ هذه الملكة، وحصر هذه الملكة في العرب ولغتهم، لأَنَّها تجذرت في نفوسهم وأَذهانهم، وتمثلوها في أَقوالهم.

المحور الرابع: آليات التذوق النقدي للنص الأَدبي

هناك آليات كثيرة لتذوق النص الأَدبي نقدياً، ولا يُمكننا أَن نستقصي هذه الآليات، أَو نُفصل فيها في هذا البحث الوجيز، لأَنَّ أَغلب هذه الآليات تكون مندرجة ضمن مناهج نقدية استقلت بها بعض هذه المناهج مُكونة اتجاهاً خاصاً كما نجدهُ في الدراسات البنيوية، أَو تداخلت هذه الآليات ضمن مناهج وتيارات نقدية متعددة كالدراسات الثقافية، والتحليلية الوصفية، وغيرها، وسنذكر بعض أَهم الآليات التي تمنح الناقد قدرة التذوق النقدي، فيما يلي:

أَولا– المضمون: هو ما اشتمل عليه النص من موضوعات، ورؤى، وأَن المضامين التي ترد – بصفتها موضوعات – يُناسبها اصطلاح (الغرض)، أَما المضامين التي تستجلي رؤية الشاعر، وفكره، فيُناسبها اصطلاح (الاتجاه)، وتجدر الاشارة إِلى أَنَّ مُعظم الشعر القديم يُناسبه تصنيف الأَغراض أَكثر من تصنيف الاتجاهات؛ بخلاف الشعر الحديث الذي يُناسبهُ تصنيف الاتجاهات لا الأَغراض، على أَنَّهُ يُمكنُ الجمع بين التصنيفين في القصيدة الواحدة، سواءٌ كانت قديمة أَم حديثة، وعلى ذلك فالغرض هو موضوع القصيدة الرئيس الذي ينبثق منهُ المضمون الذي يعكس رؤية النص العامة، ومن أَبرز هذه الاتجاهات في الشعر القديم والحديث: الاتجاه الوجداني، والاتجاه التأَملي، والاتجاه الاجتماعي، والاتجاه السياسي.

ثانيًا– الوحدات الفنية: وهي مقومات بناء النص، وتشمل الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية:

أ- الوحدة الموضوعية: إنَّ تعدد الموضوعات في القصيدة التقليدية القديمة ظاهرةٌ جلية، فالوحدة الموضوعية لم تتوفر في الشعر القديم؛ بخلافه في الشعر الحديث، فهو يسعى لإيجاد الاستقلالية الموضوعية في القصيدة، لتحقيق مقومات النتاج الأَدبي المتكامل.

ب- الوحدة العضوية: ويُقصد بها تلاحم أَجزاء النص الأَدبي تلاحماً أُسلوبياً ومعنوياً، وتُعنى بترتيب الأَفكار والصور بحيث يتقدم النص شيئاً فشياً ليبلغ غايته المنشودة، وعلى هذا الأَساس لا يتسنى له – النص- تغيير مواقع مقاطعه، أَو الاستغناء عن بعض أَجزائه في السياق، ونجد ذلك في بعض قصائد الشعر القديم، وتتجلى الوحد العضوية في قصائد ابن الرومي، وبعض قصائد أَبي تمام، وكذلك في شعر أَبي الطيب المتنبي، وتكثر الوحدة العضوية في الشعر الحديث، وخاصةً القصائد التي تأَثرت بالآداب الأَجنبية، كالقصائد الناضجة في شعر بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي، وبُلند الحيدري، وصلاح عبدالصبور، وخليل حاوي، فقد عمدَ هؤلاء الشعراء إلى إدخال البنية الدرامية، وخصوصاً تقنيات فن المسرح في القصيدة الحديثة، فجاءت نصوصهم متلاحمة الأَفكار والرؤى والأُسلوب.

ثالثًا- الصور الشعرية: حظيت الصورة الشعرية باهتمام كثير من الباحثين في مجال الأَدب والنقد، لأَنَّها جذوة الأَبداع في الأَدب، وإليها يستند الشاعر في توطيد تشكيله الشعري، ومنها ينفذ الناقد الفذ في توثيق أَصالة التجربة الشعرية لدى الشاعر، فهي التي تُضفي هذا السحر والتأَثير على التعبير، وفي طياتها تكمن شعرية النص، ولها دورٌ كبير في استيضاح التباين بين الشعراء في التجربة، وعلى هذا الأَساس أَوغل الباحثون في تقصي البحث لهذا المصطلح النقدي وتأصيله، وتوسعوا في تقصي دقائقه واستيعاب أَبعاده، وقد انحصرت هذه الجهود في بعدين:

<u>البعد النظري</u>: وفيه بحثوا مفهوم الصورة وأَنماطها ومباني تأثيرها, وأهمية الخيال وأَثره الفعال في تشكيل الصورة الشعرية، و**<u>البعد التطبيقي</u>:** وهو الجانب التطبيقي لتلك المفاهيم النظرية التي أخذت بُعداً منهجياً، وتطبيقها على نتاج أَدبي معين، وكان لهذه الجهود المكرَّسة لاستيعاب أَبعاد هذا المصطلح النقدي بكل تفاصيله وأَنماطه, ومستوياته سبباً رئيساً في دراسة مصطلح الصورة من زويا مختلفة, وحقول معرفية متباينة (علي عنبر، ٢٠١٨)، ويُممكن تقسيم الصورة الشعرية إلى مايلي:

أ- الصورة المفردة (البسيطة): وهي التي تكتسب مُقوماتها البيانية بشكلٍ منفرد، ويقوم هذا المنحى من صورة على الدلالة الوضعية التي تختص بالمُطابقة، وهذا يُفضي إلى أَن تكون المسافة بين الدال والمدلول متقلصة إلى أَدنا درجاتها، كما يُفضي في الوقت نفسه إلى أَن تكون العلاقات المعنوية بين الأَلفاظ مقصورةً على محورها النسقي التأَليفي الذي جاءت فيه، فتكون الصورة قد وقفت في درجة الصفر من التخييل (مصطفى، د.ت، صفحة

١٧٠)، واكتفت بالمعنى الأَول لها، الأَمر الذي يجعلها خارج المنحى الشعري؛ لأَنَّها تنصرف إِلى "تقرير القضايا، أَي تسجيل الإِشارات اللغوية وتوصيلها إِلى الغير" (أ.أ. ريتشارد، ١٩٦٣م، صفحة ٧).

ب- الصورة المركبة: هي الصورة التي تعقد بين الأَشياء المتباعدة، استناداً لمشابهةٍ خفية تنأَى عن الرؤية المجردة، فهي تصدر عن الذات المُبدعة على هيئة حدسٍ لا سابق لهُ، حتى وإِن كانت العناصر التي تتكون منها الصورة مُستقاة مما تقع عليه الحواس، فإِذا تآلفت في التعبير بدت غريبةً بسبب العلاقات الخفية بين عناصرها (مصطفى، د.ت، صفحة ١٥٢)، وقد أُخذ على الشعراء المحدثين في العصر العباسي إِغراقهم في تشكيل الصور البعيدة، وكلفهم في توليد المعاني التي يكون عمادها المنطق والقياس؛ فإِنَّ إِدراكهم للعلاقات التي تربط الأشياء بشبه ما؛ قد قطع شوطاً طويلاً عما كان عليه في العصور السابقة، فقد كان إِدراك الشاعر الجاهلي مُؤطراً بالعلاقات المتشابهة أَو المتجاورة القريبة من الحقيقة؛ لتصبح قوالب جاهزة لغير الموهوبين من الشعراء فيما بعد؛ ولكي يتحرر المحدثون من جُهوزية هذه القوالب وجدوا أَنَّ مطلب التجديد ظاهرة طبيعية، فرضتها عليهم ضرورة مواكبة العصر وتحضر البيئة الجديدة، فطرأ على أَشعارهم صوراً جديدة لم تكن مألوفة من قبل (علي عنبر، ٢٠١٨، صفحة ١٦٢).

رابعًا-أَبنية التشكيل الموسيقي: تُعدُّ الموسيقى من أهم مقومات التجربة الشعرية، إذ تمنح الوصل الشعوري للمتلقي؛ وذلك عبر التحام المشاعر الذاتية والخواص الجمالية التحاماً تاماً، إذ تنمو التجربة الشعرية عبر تأثيرها نمواً عضوياً، فتمنح النَّص طاقةً تستكمل ما لا تستطيع اللغة بيانه، فتُحدث ذلك التأثير في النفس، وهو تأثير لا يُردُّ إِلى إدراكنا لنغمات خارجية تُؤثر في أجسادنا تأثيراً ماديا؛ إِنَّما يُردُّ إِلى نفوسنا المتماهية مع التنغيم، فكل نغمة ترتفع معها نغمات عاطفية في النفس؛ فتزيد قابلية الإِحساس تأثيراً بما يقوله الشاعر، فالشعر مكون تركيبي يستلزم اظهار الأثر الممتع للإِيقاع، وهذا الأثر -تبعاً لوردسورث- ثلاثي: عقلي، وجمالي، ونفسي، أما كونه عقلياً؛ فلتأكيده على نظام العمل ودقة الهدف، وجمالياً؛ لكونه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي على الموضوع كله، وأما نفسياً لأَنَّ الجانب الحيوي إِيقاعيٌ في حياتنا: الشهيق والزفير، وانقباض القلب وانبساطه، إلخ.. ، وعلى هذا الأساس نجد أَنَّ الشعر ينزل مُرتدياً ثوبه الكامل، وهذا الثوب جزءٌ من الشعور لا يتجزأ، وقدر ما تكون ثقافة الشاعر من الرقي والذوق الموسيقي في روحه، يكون البيان راقياً في الشعر (علي عنبر، ٢٠١٨، صفحة ٢٦٣)، وهذه من أهم الخصائص التي ينماز بها النظم من النثر، فإِنَّ الصوت في النظم دليلٌ كما هو في النثر، غير أَنَّ دلالته عسيرة الإِدراك، إِنَّها سلبٌ تام، فالنظم مكونٌ من أدلة تعمل في الاتجاه المضاد، إِنَّ النظم دوريٌ والنثر خطيُّ المسار.. والواقع أَنَّ التناقض هو الذي يُكَوِّن النظم المتمثل بعدد الوحدات التي تُكوِّن البيت، وتكرار هذي الوحدات بحسب ما يقتضيه نظام البحر من مقاطع، وبذلك يتحقق الترجيع في العروض، فأَنَّ الشعر مثله مثل

النثر يؤلف خطاباً، أي أنَّهُ يرصف سلاسل من الكلمات المختلفة صوتياً، غير أنَّ العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية؛ وإنَّما هو عروض بهذه الصفة، والإيقاع غير الوزن، وكثيراً ما يتعارضان، فيضطر الوزن إلى إحداث كثير من المتغيرات، فإنَّ أكثر الأبيات الشعرية امتلاءً بالمعنى، وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها الحركات الإيقاعية الموحية، والحركات العملية، وهذا يضيف إلى دقة الكمال والتعقيد اللذين لا يستطيع أن يقوم بهما النثر المُلزم بالخصائص اللغوية والفاقد للزخرف الشكلي؛ وبذلك نجد أنَّ هذه المعايير تُؤدي بالشاعر إلى الخروج على الصورة الكاملة للوزن، فالأوزان العروضية المعروفة في الشعر العربي لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة، ومنسقة تنسيقاً تجريدياً صرفاً.. أما الإيقاع الداخلي للكلمات، أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين، ومن طول أو قصر، ومن همس أو جهر، فشيء قلَّما يدخل في التقدير، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه ، قد تبنى عروض الشعر قديماً الأوزان القارة الثابتة المقاطع في جميع البحور، وقد التزم الشعراء بقوانين البحور المتبعة بتكرار العدد المبتنى في البيت أو عدة أبيات، وليس البيت عروضياً إلا لكونه متماثل الوزن، ويستند الوزن في البيت على انشطاره شطرين، يتيح له تحقيق التماثل الوزني في البناء الثابت، أي تساوي العدد بين طرفي البيت أو الشطرين، ومن مظاهر الايقاع الموسيقي المتداول عبر العصور هو توزيع هذا الايقاع على أبنية متعددة، أحدها يأخذ بُعداً ثابتاً مؤطراً بضوابط البناء العام لموسيقى النص المتمثلة بالوزن والقافية، وهي ضوابط معيارية لا يمكن تخطيها في القصيدة التقليدية، وبعضها الآخر ينحو منحًى مُتغيراً مرناً يمنح الفنان حرية التنويع الموسيقي في إطار البناء الثابت (علي عنبر، ٢٠١٨، صفحة ٢٦٥)، وهذا التنوع يعتمد على قوانين النفس الفردية التي تُضفي على التجربة ذلك الأثر، وهذا البناء لا يمكن ضبطه لاشتماله على وحدات صوتية متنوعة، وتتناوب من نصٍ إلى نص بحسب تباين الإحساس بين شاعر وآخر، وبين نصٍ ونص، وهو ما يعُرف بالموسيقى الداخلية التي تمنح النَّص هذا التنوع، وهو ما يُسمى بالبناء المتغيَّر.

الخاتمة

إنَّ التذوق ليس مجرد عملية تقبل سلبي للنص، وانَّما يُفترض القيام بعمليات ايجابية، تتضمن القدرة على الاختيار، والانتباه لعالم الجمال، ولخصائص العمل الفني، لأَننا عندما نُدرك عملاً فنياً لا نراه دفعةً واحدة؛ بل يأَخذ في تعديل رُؤيتنا، وننتقل تدريجياً من زاوية إلى أُخرى، ولا يحصل النص الأَدبي على قيمته إلا من خلال الاستجابة لِمَا يتضمنه العمل الأَدبي من خصائص جمالية، وتشمل: الأَفكار العميقة، والخيال المبتكر، والعاطفة الصادقة، كذلك الخصائص الفنية التي تضم: الأَلفاظ الموحية، والأُسلوب الأَدبي الرصين، وموسيقى مؤثرة، تتضافر هذه المقومات لخلق نصٍ أَدبي متماسك، فهو عملية شاملة، مزيجٌ من العاطفة والعقل والحس، وبذلك

يتكون لدى القارئ حساً مرهفاً يُمكنه من تذليل الصعوبات المستبطنة في القصيدة، وتمنحهُ المشاركة الوجدانية، ومن ثُمَّ تُمهد لهُ المرحلة النقدية.

إنَّ التذوق الأَدبي والتذوق النقدي عمليتان متصلتان كُلَّ الاتصال، فالتذوق ليس مجرد عملية تقبلٍ سلبي؛ وإنَّما يفترض القيام بعمليات ايجابية لأَنَّهُ يفترض القدرة على الاختيار والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني؛ لأَننا عندما نتلقى عملاً فنياً، أَو نصاً أَدبياً لا نُدرك أَبعاده ومضامينه دفعةً واحدة؛ بل نأَخذ في تعديل رؤيتنا وتكييفها وفق ما يقتضيه الإِطار الذوقي، وننتقل من زاوية إِلى أُخرى، سعياً لتأمل النص واستنطاقه، فتذوق النص الأَدبي يستند إِلى الخبرة المُكتسبة مُسبقاً، فإِلفة المتذوق للنص الأَدبي تجعل المقاييس حاضرة في ذهنهِ، أَو قيدت ذهنه بإِطار ذوقي يُحاول أَن يُنظم بداخلهِ كُلَّ عملٍ جديد، فإِذا لم يكن بين هذا العمل الجديد والأَعمال القديمة موضع صلة، أَو شبه بمعنىً ما، فإِنَّ الادراك يضطرب لديهِ، وقد ينتهي إِلى رفض العمل الجديد، وعلى هذا الأَساس نستطيع أَن نفهم كيف أَننا نفيد من خبراتنا، وأَنَّ هذه الخبرات لا تتكدسُ لدينا واحدةٌ فوق الأُخرى في آثارٍ عصبية متفرقة، أَو في مخزن الذاكرة بوجه عام، وإِنَّما هي تنتظمُ في أَذهاننا في شكلِ أبنية متكاملة، أَو أُطرٍ فاعلة، تجعل عملية الإِدراك الذوقي يتجه هذا الاتجاه أَو ذاك، ومما لا شكَّ فيه أَنَّ اختلاف المعايير الذوقية لدى النقاد، وتشعب توجهاتهم في النقد، مرده إِلى اختلاف الأُسس الفلسفية، والخبرة الجمالية التراكمية التي يستند إِليها نقدهم، وأَنَّ الاختلاف في تصور القيمة الجمالية من حيث وجودها الموضوعي، أَو وجودها الذاتي أَدى إِلى انقسام النقد إِلى اتجاهين رئيسيين، هما الاتجاه الذاتي والاتجاه الموضوعي، وقد عُرف الاتجاه الذاتي عند العرب القدامى، ومؤداه أَن ينصب تحليل الناقد على العمل الفني نفسه، ولا ينفذ من خلاله إِلى نفس الفنان، ولا إِلى العالم الخارجي بماضيه وحاضره؛ بل يقف عند النص الأَدبي فيرى كيف تأَتلف عناصره التي أَدت إِلى حُسنِ وقعه على ذوق المتذوق، فلا يُسمح لأَي عاملٍ خارجي أَن يتدخل في الحُكم، كنفس الفنان، ومشاعره، أَو حوادث التاريخ، أَو الأَساطير الدينية وغير الدينية، أَو المبادئ الخلقية، أَو الأَفكار الفلسفية، أَو المذاهب السياسية، إِلى آخره، أَما الاتجاه الموضوعي في النقد، فيعتمد على أُطرٍ موضوعية في تقييمه الأَعمال الأَدبية، وتختلف مذاهبه بحسب اختلاف هذا الأُطر، ومن أَمثلتهِ: النقد بواسطة القواعد المستمدة من النقاد القدامى، كالوحدات الدرامية الثلاثة في الشعر المسرحي اليوناني، وكنظرية عمود الشعر عند النقاد العرب، ونظرية النُّظم عند عبدالقاهر الجرجاني، والنقد السياقي الذي يعتمد على تحليل المضمون وما ينطوي عليه من مضامين ذات دلالة فكرية، أَو اجتماعية، أَو أَخلاقية، فهو يرى دراسة النص من خلال السياق الذي أُنتج فيه النص، ويرى الأَهمية في دراسة العوامل المؤثرة والمحيطة بالنص، والنقد النسقي الحديث، فهو يقتصر على الخصائص الجمالية والشكلية للعمل الفني من دون البحث عن علاقات مستمدة من البيئة والحياة، فهو يُهمل أَي علاقات سياقية محيطة بالنص، ويجعل الأَولوية المطلقة للنص لا غير، إِنَّ النقد الحديث بطرائقه ومناهجه نقد نسقي لم يتعرَّف عليه القدماء الذين اعتمدوا الذوق

والانطباع للحكم على النصوص الأَدبية، غير أَن نقاد العرب القدماء لم يتركوا الذوق النقدي من دون محاولات تقنينية، فقد أهتموا بتحديد مفهوم الذوق في النقد وقيدوا توظيفه بشروط كثيرة؛ لكي لا يُساء للنقد عبر التوسع الذوقي، وذهب النقاد العرب القدامى إِلى أَنَّ الذوق ضرورة يجب أَن تتوفر للناقد والشاعر على حدٍ سواء، فالذوق الأَدبي من أَدوات المبدع لإِنتاج النص، والذوق النقدي من أَدوات الناقد لِمُحاكمة النص، وعلى هذا الأَساس تم تمييز الفروقات الاجرائية بين الذوق الأَدبي والذوق النقدي.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أ.أ. ريتشارد. (١٩٦٣م). *مبادئ النقد الأَدبي*. (مصطفى بدوي، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية العامة.

ابن قتيبة الدينوري. (٢٠٠٦م). *الشعر والشعراء*. (محمد شاكر، المحرر) القاهرة: دار الحديث.

أبي الفتح ضياء الدين نصرالله بن محمد بن عبدالكريم ابن الأثير الموصلي. (د.ت). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. (محمد محيي الدين عبدالحميد، المحرر) مصر: شركة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي.

أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠هـ). (بلا تاريخ). *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري* (المجلد الرابعه). (أحمد صقر، المحرر) دار المعارف.

أَبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بم محمد الجرجاني النحوي. (١٩٩٢). *دلائل الإعجاز* (المجلد الثالثة). (أَبو فهر محمود محمد شاكر، المحرر) مصر: مطبعة المدني، المؤسسة السعودية.

أَبي عبيدالله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت٣٨٤هـ). (د.ت). *الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أَنواع من صناعة الشعر*. (علي محمد البجاوي، المحرر) نهضة مصر للطباعة والنشر.

الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون. (٢٠٠٤م). *مقدمة ابن خلدون* (المجلد الاولى). (عبدالله محمد الدَّرويش، المحرر) دمشق: دار البلخي.

اليزابيث درو. (د.ت). *الشعر كيف نفهمه ونتذوقه*. (محمد ابراهيم الشوش، المترجمون) بيروت، نيويورك: مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر.

أَميرة حلمي. (٢٠١٣). *مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن* (المجلد الاولى). القاهرة، مصر: دار التنوير للطباعة والنشر.

تصنيف أبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري. (٢٠١٣م). *كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر.* (على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) بيروت – صيدا، لبنان: المكتبة العصرية.

جمال الدين أَبي الفضل محمد بن مكرم (ت٧١١هـ) ابن منظور. (٢٠٠٥م). *لسان العرب* (المجلد ١). (حققه وعلق عليه ووضع حواشيه عامر أَحمد حيدر، راجعه عبدالمنعم خليل إبراهيم، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

حامد عبد القادر. (د،ت). *دراسات في علم النفس الأَدبي.* المطبعة النموذجية.

حسام عادل علي عنبر. (٢٠١٨). *صورة الحاكم في شعري ابن حيوس وابن الخياط، دراسة موازنة.* كلية الآداب – الجامعة المستنصرية.

خالد علي مصطفى. (د.ت). *من اطلال الحبيبة إلى اطلال القبيلة، دراسة نقدية في شعر لبيد بن ربيعة العامري.* دار الشؤون الثقافية.

رسمية خريبط راضي البهادلي، و قصي عبد العباس حسن الأبيض. (٢٠٢٤). فاعلية برنامج تعليمي قائم على المدخل الجمالي في تنمية مهارات تحليل النصوص الأَدبية لدى طلبة اللغة العربية في كليات التربية. *مجلة كلية التربية الاساسية*(١٢٧).

رشدي طعيمة. (١٩٧١م). *فن الشعر، مقياس للتذوق الأَدبي.* جامعة عين شمس كلية التربية.

زكريا ابراهيم. (د،ت). *عبقريات فلسفية، كانت أو الفلسفة النقدية.* مكتبة مصر.

زكي نجيب محمود. (د.ت). *في فلسفة النقد* (المجلد ٢). القاهرة: دار الشرق.

عبدالله محمد الغذامي. (٢٠٠٦). *تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة* (المجلد الثانية). المغرب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

عصام شرتح. (د.ت). *النقد الجمالي، سلطة النص وسلطة المتلقي* (المجلد الثانية). عمان، المملكة الأردنية الهاشمية: دار الخليج.

علي بن عبدالعزيز الجرجاني. (٢٠١٠م). *الوساطة بين المتنبي وخصومه*. (محمد أبو الفضل ابراهيم، علي محمد – البجاوي، المحرر) بيروت – صيدا ، لبنان: المكتبة العصرية.

فوزي ثعبان منسي. (٢٠٢٤). هاجس الايحاء في جماليات النص الشعري (شعر لودي الحداد أنموذجًا). *مجلة آداب المستنصرية/ اللسانيات*(٤٨).

ماهر شعبان عبد الباري. (٢٠١١). *التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوماته، مقاييسه* (المجلد ٢). عمان: دار الفكر ناشرون وموزعون.

محمد بن أَحمد بن طباطبا العلوي. (٢٠١١). عيار الشعر. (الدكتور محمد زغلول سلام، المحرر) *الثالثة*.

محمد بن سلام الجمحي. (د.ت). *طبقات فحول الشعراء*. (أبو فهر محمود محمد شاكر، المحرر) جدة: مطبعة المدني.

مصطفى سويف. (١٩٥٩). *الأُسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصةً* (المجلد الثانية). مصر: دار المعارف.

مؤيد محيسن راضي. (٢٠٢٢). نظرية التلقي ودور المتلقي في فهم النص الأدبي، حكاية (الحجاج وصبيان الليل) ومقطع شعري من شعر محمود درويش أنموذجًا. *مجلة كلية التربية*(٢٣).

هاملتون روستريفو. (١٩٦٣). *الشعر والتأمل*. (الدكتور محمد مصطفى بدوي، مراجعه الدكتورة سهير القلماوي، المترجمون) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.