الذائقة الشعرية وتحوّلات المعنى: قراءة جديدة في نقائض جرير والفرزدق في ضوء نظرية التلقي

أ.م.د. بهجت مهجر حبش الطعمة
الكلية التقنية الهندسية/ الجامعة التقنية الجنوبية
Email: bahjat.altumah@stu.edu.iq

الملخص

يتناول البحث استكشاف تحولات الذائقة الشعرية في شعر النقائض، من خلال قراءة تحليلية لنقائض جرير والفرزدق، وذلك استنادًا إلى نظرية التلقي التي تضع المتلقي في مركز العملية الأدبية، بوصفه شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى، ويتتبع البحث كيف شكّلت البنية الهجائية للنقائض أفق انتظار الجمهور في العصر الأموي، وكيف استجابت هذه القصائد لتوقعات المتلقين الذين لم يكونوا مجرد مستهلكين للنص، بل شركاء في إعادة إنتاجه عبر التفاعل القبلي والاجتماعي والبلاغي.

كما يُبرز البحث الطابع الجدلي للنقائض بوصفها سجالًا شعريًا مفتوحًا يخضع لتحولات السياق، ويعكس صراعًا حول الهُوية بين قبيلتي شاعرين من شعراء النقائض، إذ لم تكن القصائد تُنتج في فراغ، بل في فضاء مشحون بالتوترات السياسية والاجتماعية، وهو ما جعل التلقي لحظة حيوية تكشف عن حساسية الذائقة الشعبية وتغيراتها.

تضمن البحث مباحث نظرية وتطبيقية، وهي: مفاهيم الذائقة والتطور الدلالي للمصطلح النقدي، أُفق التلقي، والذائقة الشعرية وأفق التلقي وتحولاته في شعر النقائض، وتحليل نموذج مختار من نقائض جرير والفرزدق، موضّحة كيف تشكّل الذوق العام والتحوّل ما بين التفاعل مع المهارة اللغوية والحنكة البلاغية، وبين الانتصار للقبيلة والانخراط في الانتماء.

الكلمات المفتاحية: الذائقة الشعرية، نقائض جرير الفرزدق، نظرية التلقي، الصراع القبلي.

Poetic Taste and the Transformations of Meaning: A New Reading of the Poetic Duels between Jarir and Al-Farazdaq in Light of Reception Theory

Assist. Prof. Dr. Bahjat Muhjir Habash Al-Tu'mah

College Engineering Technical College/ Southern Technical University

Email: bahjat.altumah@stu.edu.iq

Abstract

The Research explores the transformations of poetic taste in the poetry of naqa'id (poetic duels), through an analytical reading of the naqa'id between Jarir and Al-Farazdaq, based on Reception Theory, which places the audience at the center of the literary process as an active partner in the production of meaning. The study traces how the satirical structure of naqa'id shaped the audience's horizon of expectation during the Umayyad era, and how these poems responded to the expectations of recipients who were not merely consumers of the text, but partners in its reproduction through tribal, social, and rhetorical interaction.

The Research also highlights the dialectical nature of naqa'id as an open poetic debate subject to contextual transformations, reflecting a conflict over identity between the two poets' tribes. The poems were not produced in a vacuum, but within a space charged with political and social tensions, making reception a vital moment that reveals the sensitivity and transformations of popular taste.

The study includes both theoretical and applied sections, namely: concepts of taste and the semantic evolution of the critical term, the horizon of reception, poetic taste and the horizon of expectation and its transformations in the poetry of naqa'id, and an analysis of a selected example from the naqa'id of Jarir and Al-Farazdaq. It demonstrates how public taste was shaped and transformed between appreciation of linguistic skill and rhetorical ingenuity, and allegiance to tribal identity and belonging.

Keywords: Poetic taste, The Naqa'id of Jarir and Al-Farazdaq, Reception theory, Tribal conflict.

مدخل

يُعدّ العصر الأموي من أكثر العصور الأدبية احتدامًا بالصراع والتجاذب، ولا سيما على الصعيدين السياسي والاجتماعي، إذ أعادت التحولات الاجتماعية والانقسامات القبلية صياغة الذوق العام، ووجهت الممارسة الشعرية نحو مساحات جديدة من الأداء والجدل والتوظيف الرمزي، وقد كان شعر النقائض، وتحديدًا نقائض جرير والفرزدق، من أبرز الظواهر التي جسّدت هذا التحول، فخرجت القصيدة من بعدها الجمالي الخالص لتصبح ساحة صراع بين قبائل وهويات وجماهير.

ووفقا لما تطرحه نظرية القراءة والتلقي، لم يكن الشاعر في هذا السياق منتجًا لنصٍ مغلق، بل كان يصيغ خطابه في ضوء أفق التلقي الجماهيري، مدفوعًا بما ينتظره المتلقي من انحياز، أو انتصار رمزي، أو تكريس للهُوية، فقصيدة النقائض لم تكن خطابًا شخصيًا، بل فعلًا تواصليًا مشحونًا بالتوترات القبلية والرمزية، يتفاعل فيه النص مع القارئ الجماعي الذي يمارس دوره في توجيه المعنى وإعادة تشكيل الذائقة.

وتكمن أهمية هذا البحث في تداخل التحليل الأدبي مع التصور القرائي الحديث، بما يوفّر منظورًا جديدًا لفهم النقائض، لا بوصفها مواجهة هجائية فحسب، بل بوصفها ظاهرةً ثقافيةً تدل على تحوّلات الذائقة، والصراع على الهُوية، وسلطة التلقي في إنتاج النص وإعادة تأويله.

التمهيد: مفهوم الذائقة الشعرية

الذائقة في اللغة: جاء في لسان العرب الذوق طعم الشيء عند تذوقه[١]، وفي المعجم الوسيط: ذاقه ذوقا وذوقانا ومذاقا ومذاقه: اختبر طعمه، وتذوقه: ذاقه مرة بعد مرة[٢]، والذائقة: قوة في النفس تدرك بها الطعوم، تَذَوُّق الشيء حسّيًا: أي اختباره عبر حاسة الذوق، كما (في الطعام)، ورد في القرآن الكريم:" فَذُوقُوا فَلَنْ نَزِيدَكُمْ إِلا عَذَابًا"[٣] أي جربوا، وليس مجرد إحساس باللسان، وقوله تعالى:" فَذُوقُوا العذاب "[٤]، أي اختبروه واختبروا أثره.

الاصطلاح النقدي والأدبي والتطور الدلالي: مع تطور اللغة، اتخذت الذائقة بعدًا مجازيًا، يدل على الإحساس الداخلي أو الملكة النفسية التي تمكّن الإنسان من إدراك الفوارق الجمالية والمعنوية بين الأشياء، فيقال: ذائقة فنية، وذائقة جمالية، وذائقة أدبية أو شعرية، ويقال: فلان ذو ذائقة شعرية، أي يمتلك حسًا عاليًا في تذوق جمال الشعر والتمييز بين مستوياته، فهي تعني: قدرة الإنسان على التقدير والتقييم الجمالي، ولا سيما في مجال الأدب (ذائقة شعرية – ذائقة لغوية). وتُستخدم الذائقة في الدراسات الأدبية والنقدية للدلالة على تفاعل القارئ مع النص الأدبي، ومدى تأثره بجماليات الأسلوب،

والمعاني، والإيقاع، والصور الشعرية، وتظهر في مفاهيم مثل: الذائقة الشعرية، والذائقة الجمالية، والذائقة الجمعية (ذائقة الجمهور) ... وغيرها.

يعرف جاريت الذوق بأنه القدرة على تقدير شيء أو نوع من الفكرة من حيث إرضاؤها أو عدم ارضائها دون تحقيق غاية[٥]، ويردّ إيمانويل كانت الذوق والذائقة الأدبية إلى الذاتية؛ إذ الحكم الذوقي عنده ليس حكم معرفة، وهو بذلك ليس حكما علميا، بل هو حكم جمالي، ولا يمكن أن تكون هناك قاعدة موضوعية للذوق[٦]، فالذائقة هي حصول ملكة البلاغة للسان، فكما أنه حسيا علاج الأشياء باللسان للتعرف على طعمها، تعالج الأشياء (فنّيا) بالنفس للتعرف على ما فيها من جمال[٧]، وهي الاستعداد الفطري المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال أو الاستمتاع به، ومحاكاته بقدر ما نستطيع في أعمالنا وأقوالنا وأفكارنا [٨]. ويرى شوقي ضيف أن الأسس التي ساعدت على تشكيل الذائقة الفنية عند العرب قبل الإسلام لم تكن يوما فنية " إلا إنها عملت على صياغة الذوق العام، ومن ثم إصدار أحكام نقدية كان لها الأثر الفعال في الحياة الأدبية"[٩].

ومما يلاحظ في هذا المقام أن مفهوم الذائقة في الدراسات الحديثة مستمد من الثقافة الغربية شأنه في ذلك شأن أغلب المفاهيم النقدية والأدبية، والذي يجد في مفهوم التذوق حالة من حالات التوحد الوجداني يعيشها المتذوق مع العمل الأدبي، ولذلك فهي " عملية إدراك جمالي يتمكن فيها الناقد من النفاذ إلى عمق الموضوع، إلا إنه لا يستطيع أن يتخلص تماما في هذه المرحلة من شتى مؤثرات شخصيته الذاتية التي يحملها في نفسه وهو ملتحم مع العمل الأدبي"[١٠].

المطلب الأول: الذائقة الشعرية وتحولات المعنى في شعر النقائض

الذائقة الشعرية هي حصيلة تفاعل معقد بين النص والسياق الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يُنتَج فيه النص، ويُستقبَل من خلاله، وقد شهد العصر الأموي تحوّلًا ملحوظًا في الذائقة الشعرية، نتيجة انتقال مركز التلقي من المجتمع القبلي البسيط إلى مجتمع سياسي معقّد تتداخل فيه الهويات القبلية والمصالح السلطوية، فقد أضحت القوة البلاغية، والقدرة على الهجاء والإقناع، أدوات لفرض الهيمنة الرمزية داخل الفضاء الشعري، وهو ما جعل المتلقي في العصر الأموي يميل إلى تقدير الفحولة الشعرية القائمة على الإهانة والسخرية والجدل الحاد.

تُشير نظرية التلقي إلى أن الذائقة ليست ثابتة، بل تتغير بتغير أفق التوقعات لدى الجمهور[١١]، وهذا ما نشهده بوضوح في تطوّر فن النقائض، الذي استجاب لحاجات الجمهور في العصر الأموي

في التعبير عن الولاءات والانتماءات، مما صيّره فنًا جماهيريًا بامتياز، إذ كان الجمهور ينتظر الردود ويتداولها، ويتفاعل معها كأنها صراعات حقيقية لا شعرية فحسب.

كما كان لتعدد جهات التلقي في العصر الأموي أثرٌ واضحٌ في تنوع أشكال الذائقة؛ فهناك تلقي قبلي يستند إلى الانتماء، وتلقي سلطوي يعتمد على توظيف الشعر في تثبيت العظمة والجلال والنفوذ، ففي حالة التلقي القبلي، كان الجمهور يُثمّن النص بناءً على مدى تمثيله لقيم القبيلة، وقابليته على تحقير الخصم ورفع شأن الجماعة، أما في التلقي السلطوي، فإن السلطة الأموية كانت تنظر إلى النقائض بوصفها وسيلة لترسيخ الهيمنة والسطوة دون الدخول في صراعات فعلية، وقد أظهرت دراسات التلقي أن المتلقي ليس سلبيًا، بل يتفاعل مع النص ويعيد تشكيله وفق توقعاته وأولوياته[١٢]؛ وهذا ما جعل النقائض تفلح في استمالة الجمهور؛ لأنها جاءت متوافقة مع أفق توقعاته، بل ساهمت في توسيع هذا الأفق وجعله أكثر تقبلاً للحدة والحزم والانفعال والشتيمة بوصفها جزءا من التعبير الشعري المقبول.

-أثر النقائض في إعادة تشكيل الذائقة الشعرية العربية

لم تكن النقائض مجرد محطة عابرة في تاريخ الشعر في العصر الأموي، بل كانت كيانا سعى لتغير جذري في الذائقة، إذ أعاد تعريف ما يُعد مُحفّزاً أو مؤثرًا في الشعر، وقد أسهم هذا النوع من الشعر في تهيئة الجمهور لتفضيل المهارة اللفظية، وسرعة البديهة، والقدرة على التلاعب باللغة، أكثر من اهتمامه بالصور الشعرية أو البناء الفني المعمق.

ولأن تشكيل ذائقة جماعية مشروطة بالانتماء؛ لذا لم تكن تُستقبل النقائض وفق معايير جمالية محايدة، بل كانت الذائقة خاضعة للانتماء القبلي، فقد أشار الأصفهاني في كتاب الأغاني الى التفاف الناس حول جرير " ولا يطيف بالفرزدق إلا نفرٌ من خِنْدف جلوس معه، قال شعيب: فقلت لهارون: ولِمَ ذلك؟ قال: لمدحه قيسا"[١٣]، وهذا يدل على أن الذائقة لم تكن فنية خالصة، بل كانت ذائقة انتمائية، أي أنها تقوم على ميل المتلقي إلى تفضيل نصوص أو أنماط خطابية معيّنة نتيجة لانتمائه القبلي، تشكّلت ضمن منطق العصبية، وليس بناءً على معايير جمالية خالصة، وهذا الأمر لا يتعارض مع ما أثمرته النقائض في جعل المتلقي العربي أكثر وعيًا بالتفاصيل الفنية، مثل الوزن، والبناء، والتضمين، والرد الحواري، مما أدى إلى تطور مهارات التلقي والذوق النقدي، فقد درّبت النقائض الجمهور على الموازنة بين الأبيات، والتركيز على الأساليب البلاغية والرمزية، كالتضمين والتحوير والتورية، الأمر الذي وسّع مهارات التلقي النقدي عند المتلقي .

ومع تنامي الردود الشعرية والتحديات الإيقاعية بين الشعراء، ارتفعت شدّة الصنعة والاحتراف في الأداء الشعري، مما طوّر الذائقة الفنية إزاء التراكيب المعقدة والصور المكثفة، إذ اضطر الشعراء في النقائض إلى الإبداع تحت شرط الوزن والقافية والمعنى، فظهر التفنن في الصياغة والتورية والالتفات، مما رقّى الذوق العربي نحو الشعر المركّب.

كذلك فقد أسست قصائد النقائض تقليدًا حواريًا في الشعر، لم يكن موجودًا بهذا الشكل في الشعر الجاهلي، فالمتلقي لم يعد يكتفي بالقصيدة، بل يترقب الرد ويقارن بين القصيدتين، لقد أدخلت النقائض مبدأ التفاعل في الشعر العربي، فصارت القصيدة تُنتظر بوصفها جوابًا، لا نصًا مغلقًا، إذ لم يعد المتلقي في هذا العصر كائنا سلبيا تلقى على ذهنه النصوص فيتقبلها ويستجيب لها دون إدراك واعٍ لمقاصدها(١٤).

وهكذا كان من نتائج شيوع النقائض أن الذائقة العربية بدأت تدرك الشعر الحجاجي الجدلي، الذي يجمع بين الفخر، والهجاء، والرد، والتعليل، وهو نمط لم يكن شائعًا بهذا التمركز سابقًا، إذ صاغت النقائض ذائقة جديدة تتقبل الشعر بوصفه سلاحًا في الجدال، لا مجرد أنشودة للانتصار أو تعبير عن العاطفة، ومن ذلك قول الفرزدق في شعر جرير:(١٥)

وفخرُكَ يا جريرُ وأنتَ عبدٌ ... لغيرِ أبيك إحدى المُنكراتِ

تعنى يا جريرُ لغيرِ شيءٍ ... وقدْ ذهبَ القصائدُ للرواة

يحتج الفرزدق على جرير ليقلل من شأن فخره، ويرد على مزاعمه في الفخر ردا مباشرا، ويطعن في نسبه ومكانته القبلية، مؤكداً أن هذا الفخر غير مقبول اجتماعياً، لأنه لا يقوم على شيء حقيقي، والقصائد التي يفتخر بها لم تُبقَ ملكاً له، فالقصائد التي يعتمد عليها في تمجيد نفسه ليست ملكه، مما يعكس محاولة الفرزدق إضعاف مكانة جرير أمام الجمهور.

من هنا، يتضح أن شعر النقائض لم يكن مجرد ظاهرة لغوية أو تنافس شعري، بل شكّل تحولًا حقيقيًا في الذائقة الشعرية العربية، ونقلتها من الإعجاب بالمفردة إلى فاعلية الحجة، ومن التلقي الصامت إلى التفاعل الحواري، ومن الانسداد الجمالي إلى الوعي بسياق القول ووظيفته.

الصراع القبلي بوصفه منتجًا للنص الشعري في العصر الأموي

شهد العصر الأموي تناميا في النزعة القبلية، إذ استعادت العصبيات الجاهلية ظهورها في ظل نظام الدولة المركزية، لتصبح القبيلة مرجعية الهُوية والانتماء والمفاخرة، وقد أسهم هذا الصراع في

تشكيل بنية النص الشعري، ولا سيما في النقائض، التي مثّلت ميدانًا لتصفية الحسابات القبلية وتأكيد التفوق الرمزي والاجتماعي لكل قبيلة.

لقد تحوّلت المعركة الشعرية بين الفرزدق وجرير إلى انعكاس لصراع قبيلتي تميم وقيس، إذ كانت كل قصيدة تصدر بوصفها ردّا على أخرى، لا لهدف فني محدد، بل لتعزيز الكيان القبلي في وعي الجماعة، مما يدل على أن الشعر لم يعد فقط أداة للتعبير الفردي، بل أصبح حلبة لصراع الجماعات.

وفي هذا السياق، فإن البناء النصي في شعر النقائض لم يكن يتأسس على الانفعال اللحظي، بل على خطة خطابية مدروسة تتوخى الهيمنة الرمزية، عبر توظيف معجم انتمائي قبلي يُعظّم الذات ويُحقِّر الآخر، مستندًا إلى الإرث الذهني المشترك والمرجعيات التاريخية للقبيلة؛ وبذلك فإن الصراع القبلي لم يُعدّ مجرد سياق اجتماعي، بل هو عنصر منتج للنص، ينظم البنية الشعرية، ويوجّه منهج القول، ويضبط اتجاهات التلقي داخل نسيج المجتمع الأموي القبلي.

ومن هنا لا يمكن تلقي الصراع بوصفه مجرد خلفية اجتماعية أو سياسية، بل هو نص موازٍ يستدعي تفاعل القارئ في إعادة البناء والتأويل، فقد أنتج هذا الصراع إطارا تداوليّا تحكمه التوترات بين القبائل ولاسيما قيس واليمن، الذي تمظهر في الخطاب الشعري لا بوصفه انعكاسًا مباشرًا، بل بوصفه بنيةً تُقرأ من خلال انحياز الشاعر واصطفاف الجمهور وتفاعلهم مع هذا الانحياز، وهو ما أكده ياوس، إذ أشار إلى أن تاريخ الأدب لا يتحدد فقط من خلال الأعمال، بل من خلال علاقات التلقي التي تثيرها هذه الأعمال[١٦].

-النقائض بين القبيلة والذات الشعرية

لقد ساهمت نقائض العصر الأموي ولاسيما نقائض جرير والفرزدق بوصفها أسلوبا شعريًا قائمًا على التحدي والتعارض في تكثيف أبعاد هذا الصراع القبلي، وإعادة توجيهه ليكون مشهدا أدبيا نابضا بالحياة تَعدَّد فيه أفق التوقع تبعًا لانتماء المتلقي القبلي، مما أدى إلى إنتاج تأويلات متعددة ومتباينة للقصيدة الواحدة، وهذا ما يجعل النص الشعري الأموي (ولاسيما النقائض بين جرير والفرزدق)، نصوصًا مفتوحة بتعبير أمبرتو إيكو، تتطلب قارئًا فاعلًا يملأ فراغاتها التأويلية[١٧].

ومن هنا لم يكن شاعر هذا العصر يُخاطب جمهورًا عامًا فحسب، بل كان يستحضر الذاكرة القبلية التي تستبطن الجماعة المتلقية، لذا فإن تفاعل المتلقي لم يكن تفاعلا جماليا خالصا، بل كان تأويلاً مشروطًا بانتمائه القبلي ووعيه السياسي.

وهكذا لا يمكن فصل الترابط والتداخل بين الجانب السياسي والقبلي والجانب الجمالي في شعر النقائض عن تفاعل المتلقي، الذي أعان من خلال وعيه القبلي في إعادة إنتاج بنية التلقي ذاتها، حيث يرى ياوس أن الخطاب الأدبي لا يُنتج دلالته من ذاته، بل من منظومة علاقاته السياقية والقرائية، إذ يتحدد المعنى من خلال تفاعل النص مع سياق إنتاجه وسياق تلقيه، ومع توقعات القارئ وموقعه التاريخي والاجتماعي والثقافي[١٨]؛ لذلك فإن الفهم الدقيق لنقائض جرير والفرزدق لا يتم إلا بإدراج المتلقي في ضمن المعادلة التأويلية، لأن التوتر بين القول والتلقي هو ما يُفعّل البنية الجدلية للنص، فالصراع بين الفرزدق وجرير لم يكن مجرد تراشق وتبادل لفظي بين شاعرين، بل كان تمثيلاً لصراع رمزي بين قبيلتين تتنازعان الهيمنة على الوجدان العربي في تلك المرحلة[١٩]. كما يُعد هذا الصراع تجسيدًا شعريًا لصراع قبلي أوسع، إذ لم يكن المتلقي يقرأ قصائدهم بوصفها إبداعًا فرديًا، بل بوصفها تمثيلًا جماعيًا لصوت القبيلة؛ فقد ارتبط جرير بتمثيل قبيلة كُليب (تميم الشمالية)، بينما مثل الفرزدق قبيلة دارِم، وكلتاهما من تميم، مما يعقد المسألة، ويجعل التلقي أحيانًا خاضعًا لفرز داخلي داخل القبيلة ذاتها.

- سلطة الجمهور في تشكيل النص الشعري

تُعدّ سلطة الجمهور من أبرز ملامح التفاعل الأدبي في العصر الأموي، وهي قضية مرتبطة ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي، إذ إن جمهور الشعر في ذلك العصر لم يكن مجرد متلقٍ سلبي، بل كان فاعلًا حاسمًا في قيادة الخطاب الشعري وتوجيهه وصياغة معاييره الجمالية، ولم يكن شاعر النقائض يكتب بمعزل عن جمهوره، بل كان يراعي توقعاته وتصوراته ومعاييره القبلية والجمالية، فالمجالس الشعرية في البلاط الأموي أو الأسواق الكبرى مثل سوق المربد كانت أشبه بمؤسسات قضائية جماهيرية، يُقاس فيها نجاح الشاعر بما يحصده من تأييد وسخرية وتهليل، ففي الأدب التقليدي غالبًا ما يُنظر إلى الجمهور على أنه طرف نهائي في العملية الأدبية، يستهلك النص بعد اكتماله، لكنّ شعر النقائض – بوصفه أدبًا حيًّا مشافهًا – قلب هذا الانطباع، إذ لم يكن الجمهور مجرد متلقٍ سلبي، بل كان فاعلًا منخرطًا في إنتاج القصيدة، من خلال إرشاد الشاعر، والضغط عليه، وإملاء ما ينبغي قوله وما لا يُقبل قوله، لقد انتقل الجمهور من كونه مستهلكا إلى عنصر إنتاجي يفرض حضوره في النص، وقد كان الشاعر يستوعب تمامًا أن القصيدة التي يلقيها ليست نصًا نخبويًا يُقرأ في صمت، بل خطابًا يُلقى في حضور جمهور مشحون، يترقب ويدقق ويُحاسب؛ لذلك كان كل جزء في النص الشعري من المطلع حتى الخاتمة – مصمّم وفق استراتيجية خطابية تسعى إلى إرضاء الجمهور وتلبية

مطالبه واستثارته، وهذا ما يؤكده ياوس في نظرية التلقي، حين يقرر أن النص لا ينشأ من ذات الشاعر فقط، بل من تفاعله مع أفق انتظار القارئ (أو الجمهور).

ويعد جمهور النقائض في كثير من حالاتها محرضًا على القول، ومؤججا لمشاعر الغضب، فلم يكن الشاعر هو من يبدأ الهجاء، بل جمهوره أو قبيلته هي من تطالبه بذلك، وقد ورد في أخبار جرير والفرزدق أن بعض الردود لم تأتِ إلا بعد ضغط جماهيري، وإن الشاعر كان يسعى لنيل رضى قومه، فقد ورد في كتاب الأغاني قول جرير مخاطبا أنصاره: " أعجبتكم هذه الأبيات؟ قال كأنكم بابن القين(الفرزدق) وقد قال..."[٢٠]، وهذا يُظهر أن الشاعر لا يكتب فقط بوحي داخلي، بل استجابة لحاجة اجتماعية ضاغطة، ما يعني أن دوافع الإنتاج ليست فردية خالصة، بل جماعية موجهة.

ومن خلال تكرار التلقي وتجاوب الجمهور مع النصوص الشعرية، بدأت تتشكل معايير فنية جديدة، لا يمليها النقاد، بل يُفرزها الجمهور، وهذا يعني التآزر والتشارك في صناعة المعيار الجمالي، فقد بدأ الجمهور يفضّل الشعر الساخر، اللاذع، السريع والقصير نسبيًا، القابل للترديد والحفظ، والمتضمن هجاءً مباشرا، وهذا الأمر دفع الشعراء إلى الالتزام بما أصبح لاحقا قالبا جماهيريا، وهو في حقيقته نتاج تفاوض مستمر بين ذائقة الجمهور الشعرية وصوت الشاعر، وإذا راجعنا شعر النقائض وقرأناه بدقة، وجدنا أن وجود الجمهور ومشاركته يتجاوز كونه خلفية زمنية أو اجتماعية؛ ليكون ماثلًا داخل النص، فنجدها مثلا، في النداءات المتكررة التي يخاطب بها الشاعر خصمه، وفي المبالغة الهجائية التي تحتّم السخرية الجماعية، ونجدها كذلك في أداء الإلقاء الذي يصاغ ليُسمع لا ليُقرأ، وهذا يعني حضور الجمهور في بنية النص الشعري نفسه، يقول الفرزدق:[٢١]

إِنَّ اِستِراقَكَ يا جَريرُ قَصائِدي ... مِثلُ اِدِّعاءِ سِوى أَبيكَ تَنَقَّلُ

وَابنُ المَراغَةَ يَدَّعي مِن دارِمٍ ... وَالعَبدُ غَيرَ أَبيهِ قَد يَتَنَحَّلُ

لَيسَ الكِرامُ بِناحِليكَ أَباهُمُ ... حَتّى تُرَدَّ إِلى عَطِيَّةَ تُعتَلُ

وَزَعَمتَ أَنَّكَ قَد رَضيتَ بِما بَنى ... فَاِصبِر فَما لَكَ عَن أَبيكَ مُحَوَّلُ

وهكذا نلاحظ تطور شعر النقائض إلى فن جماهيري؛ لأن طبيعة إنتاجه، وبنيته، ومقاصده، كلها قائمة على مبدأ التفاعل، فالشاعر لا ينتج خطابًا مغلقًا، بل نصًا مفتوحًا ومرنا على التأويل الجماعي، يستقبل ردود فعل مباشرة، ويعيد بناء موقفه بناءً عليها، فهو خطاب يشتغل في فضاء تداولي مشبع بالمواجهة والصراع والتلقي، وهكذا كانت النقائض فنًا لا يكتمل إلا بحضرة الجماهير، لأن معناه الحقيقي يُنتج في لحظة التلقي، والشاعر في النقائض لم يكن وحده من يصنع النص، بل

إن الجمهور شريك فعلي في إنتاجه، يحدد موضوعاته، ويفرض أساليبه، ويؤطر لغته، ويحسم جدله، وقد أثمر هذا الدور المؤثر للجمهور في صياغة نوع أدبي له مقوماته وخصوصيته الجماهيرية الخاصة، لا يُشبه الأجناس الشعرية النخبوية الأخرى، بل يتخطّاها الى الشعر التفاعلي قبل أن يعرف هذا المصطلح

-الانحياز إلى القبلية والتلقي المنحاز

لم يكن الجمهور القبلي محايدًا، بل حمل معه هُويته القبلية وتوجهاته السياسية التي أثرت في طريقة تلقيه للنقائض، فنقائض جرير والفرزدق لم تكن مجرد صراع فردي، وإنما كانت تمثّل صراعًا بين تميم ودارم ومجاشع، وبطون قبلية أخرى، وكان الجمهور يشيد بالشاعر ويمجّده ليس فقط لجودة بيانه، وإنما لانتصاره لهويته الجماعية، وفي سياق شعر النقائض، لا يمكن عزل عملية التلقي عن الانتماء القبلي؛ فالمتلقي لم يكن ينظر إلى النص الشعري نظرة جمالية مجردة، وإنما كان يستقبله بوصفه طرفًا منخرطًا في الصراع القبلي الذي تمثله القصيدة؛ ولهذا كان التلقي منحازًا ومتحزبا، إذ يتحدد الحكم على جودة القصيدة أو ضعفها بناءً على ولاء المتلقي وانتمائه، لا على عناصرها الفنية وحدها؛ فالمستمع التميمي، على سبيل المثال، كان يحيّي جريرا مهما كان فحوى قصيدته، لأنه يمثل قبيلة تميم، وخصمه (الفرزدق) يمثل قبيلة مجاشع أو دارم، أي الفئة الخصم، وهذا يعكس ما يمكن تسميته بـ "التحزب الجمالي"، إذ تتحول الذائقة إلى ميدان صراع قبلي.

وغالبًا ما كانت النقائض تُستقبل ضمن أجواء مشبّعة بالماضي القبلي، إذ يستحضر الجمهور من خلالها ذاكرة الصراع التاريخي، سواء أكان في المعارك أم الفخر بالنسب، ومن ثم لم يكن التفاعل مع النص مجرد استجابة لحظة، بل كان امتدادًا لحالة تراكمية من الحب والفخر أو الكره والحقد، مثال على ذلك ما ورد في قول جرير:[٢٢]

ألم تر أنّ الله أخزى مجاشعاً ... إذا ما أفاضتْ في الحديثِ المجالس

فجمهور مجاشع هنا لا يسمع بيتًا هجائيًا فقط، بل ينصت لدفاع عن الذات الجماعية، ورد على إهانة النسب، ما يجعل التفاعل مع القصيدة تفاعلًا انتمائيا، لا أدبيًا فحسب، وأمام هذا التلقي المؤيد والمنحاز، كان الشاعر ملزما بمخاطبة جمهوره من داخل منظومته القبلية، أي أن الشاعر لم يكن يكتب بحرية تامة، وإنما كان يفرض على نفسه أن يلتزم بما يرضي انحياز جمهوره، فكان عليه أن يُعلي من شأن القبيلة، ويهجو خصومها بأقسى العبارات، ويرد على كل ريبة أو شبهة تمس النسب والشرف، فالفرزدق مثلاً، وهو من قبيلة دارم، كان يسعى دائمًا إلى تأكيد سمو نسبه:[٢٣]

أبى حَسبي إلّا انْتِصابا وغَرّني ... إذا شالَ أحسابَ الرّجالِ بَهِيمُها

أنا ابنُ تَميمٍ والمُحامي الّذي بهِ ... تُحامي إذا غرْبٌ تَفَرّى أدِيمُها

الشاعر هنا لا يطرح بيت فخر فحسب، بل يحفز الذاكرة القبلية لجمهوره، الذي يرى في هذه الأبيات تمجيدًا لماضيه ومصدر فخره.

وهكذا نجد أن النقائض هي منصة التلقي المنحاز، وجمهور النقائض يُشبه إلى حد كبير جمهور الملاعب، إذ لا يقف على الحياد، بل يشجع ويُصفق لهجاء خصمه حتى لو لم يكن شعرًا قويًا، ويصمت أو يتظاهر باللامبالاة إن تفوّق خصمه، وهذه الحالة تُنتج نوعًا جديداً من الذائقة التي تُشيد بالانتماء على حساب الجودة الفنية؛ لذلك يلاحظ أن كثيرًا من الأبيات التي يُروى على أنها حركت الجمهور وأثارت مشاعره أو حسمت المبارزات الشعرية، لم تكن الأفضل فنيًا، لكنها كانت الأكثر إثارة للذات والهُوية، فالنقائض كانت تُستقبل بوصفها وسيلة تأكيد الهُوية والانتماء، لا بوصفها نصوصًا أدبية خالصة.

فالانحياز القبلي إذن لم يُشوّه عملية التلقي فحسب، بل أسهم في تشكيل موضوعات القصيدة نفسها، وشاعر النقائض يعلم أن جمهوره ليس ناقدًا محايدًا، بل مناضلاً خلفه، يتوقع منه أن يرفعه، ويهين خصمه، من هنا يتضح أن التلقي في شعر النقائض لم يكن عملية جمالية خالصة، بل كان صراعًا اجتماعيًا محكومًا بروح العصبيات القبلية.

من هنا، يسعى هذا البحث إلى تفكيك شعر النقائض في ضوء نظرية القراءة والتلقي، من خلال تحليل نموذج مختار من نقائض جرير والفرزدق، بهدف الكشف عن أثر الصراع القبلي في تشكيل البنية الخطابية للقصيدة، وتحولات الذوق الشعري من الجمال إلى الجدلية، ومن الذات إلى الجماعة، كما يسلّط الضوء على دور الجمهور في توجيه النص، وآليات الاستجابة لأفق التوقع القبلي، متخذًا من ثنائية (الأنا والآخر)، و(الفخر والهجاء)، مدخلًا لفهم التوترات التي أعادت صياغة الشعر الأموي.

استجابة الشاعر لضغط الجمهور

في الإطار النظري لنظرية التلقي، لا يُعدّ القارئ قارئا سلبيا أو مجرد مستهلك للنص، بل هو شريك في إنتاجه، وفاعل في تأويله وتقويمه، ويُعيد تشكيل الذائقة من خلال هذا التفاعل النشط، وفي إطار النقائض، كان الشاعر يكتب تحت سلطة توقعات الجمهور، وتُبيّن النقائض أن الشاعر كثيرًا ما كان يعيد إنتاج موضوعات بعينها – كالهجاء الفاحش، والنسب، والفخر؛ لأن الجمهور القبلي يتوقعها، ويطلبها ضمنيا؛ لذا فهو لم يكن يكتب بحرية كاملة، وهذا الجمهور لم يكن مفهوما ذهنيا

تصوريًا، بل كان جمهورًا واقعيًا حاضرًا، له صوت وسلطة وقدرة على منح الانتشار والصيت والشهرة أو سلبها، وله أيضا القدرة على فرض بنية القصيدة وشكلها وموضوعها.

واستجابةً لهذا الضغط، دُفع الشعراء إلى الالتزام بمعجم شعبي معين، يمثّل رغبة الجمهور وتصوراته، فالهجاء في النقائض كان يردد موضوعات معينة يحبها الجمهور ويطالب بها ويدعو إليها باستمرار، مثل: الطعن في النسب؛ لأن الجمهور القبلي يرى النسب معيارا للشرف الأعلى، أو السخرية الجسدية والخُلُقية؛ لإثارة الضحك والاحتقار الجمعي، أواستحضار المعارك والمفاخر القبلية؛ لتغذية الكبرياء الجماعي(٢٤)، وهذا ما يمكن أن نطلق علية الالتزام بقاموس التوقعات الجماعية؛ لهذا نجد الفرزدق، مثلًا، كثيرًا ما يهاجم جرير من زاوية ضعة النسب، مدركًا أن الطعن في نسب الخصم هو الوتر الأكثر حساسية وتأثيرا لدى الجمهور:(٢٥)

تَمَنّى جَريرٌ دارِماً بِكُلَيبِهِ ... وَهَيهاتَ مِن شَمسِ النَهارِ الكَواكِبِ

وَلَيسَت كُلَيبٌ كائِنَينَ كَدارِمٍ ... وَوَدَّ جَريـرٌ لَـو عَطِيَّـةَ غالِـبِ

الفرزدق يضع المتلقي أمام هجاءً يطلبه ويتوقعه شخصيًا، من خلال الهجاء القبلي والمقارنة العميقة بين الأنساب، ليجرد خصمه من الشرف والنسب القبلي ما يوسع من التأثير، فالمقارنات في الأنساب تُعد هجاءً شديدًا، ويكون تلقّيها عاطفي قوي عند الجمهور القبلي.

تحت ضغط الجمهور، اضطر شاعر النقائض إلى أن يكون مباشرًا، وسريع الاستجابة والامتثال، لذلك فضّل كثير من شعراء النقائض البلاغة التقريرية الخطابية التي تُلقى وتُفهم فوراً على البلاغة التصويرية التي تتطلب وقتا وتأملًا لتفهم؛ فجاءت أبياتهم مشحونة بالازدواج اللفظي (كالمقابلة والجناس)، والتكرار القيمي (كالفخر بالنسب)، والأسلوب الإنشائي الموجه للجمهور (كالاستفهام والأمر والتهكم)، كل ذلك يصنف ضمن خطة استجابة الشاعر لأفق توقع الجمهور اللحظي، ومن أبرز دلائل الاستجابة والامتثال لضغط الجمهور أن الشاعر كان مطالبًا بالردّ السريع على خصمه، وأحيانا يطالب أن يكون بالوزن والقافية نفسها، بل وبالأسلوب ذاته، هذه السرعة لم تكن غالبًا اختيارًا شعريًا، بل استجابة لرهان الجماعة ومفتاح النجاح، إذ إن التأخر في الرد أو الردّ الضعيف يُعد هزيمة صريحة؛ لهذا، كثيرًا ما كان النقاد يُشيدون بجرير لقدرته الفائقة على الالتقاط والرد السريع، مقارنة بالفرزدق، الذي كان يميل إلى الإطالة والتعقيد أحيانًا(٢٦).

قد يبدو أن استجابة الشاعر لتوقعات الجمهور القبلي علامة نجاح، إلا إنها تُشكّل في الوقت ذاته قيدًا إبداعيًا؛ فالشاعر كان ملزما أن يوازن بين رغبته في التفرد الشعري وبين متطلبات الجمهور،

الأمر الذي جعله في أحيان كثيرة يكرر نفسه، أو يعيد إنتاج موضوعات متداولة، لا لأن ذلك من اختياره، بل لأنه يخشى أن يفقد ولاء الجمهور أو يواجه الصمت المهين، ومن يتتبع أشعار شعراء النقائض وأخبارهم يجد أن جريرًا كان أقدر على ملامسة نبض جمهوره، بينما كان الفرزدق أكثر حرصًا على البناء الفني، لكن هذا جعله أحيانًا أقل شعبية، ومن ذلك ماورد في كتاب الأغاني" قال جرير لرجل من بني طهيّة: أيّهما أشعر أنا أم الفرزدق؟ فقال له أنت عند العامة والفرزدق عند العلماء، فصاح جرير: أنا أبو حرزة غلبته ورب الكعبة والله ما في كل مائة رجلٌ عالمٌ واحد"(٢٧).

وهكذا نجد أن ضغط الجمهور على شاعر النقائض لم يكن ضغطًا طارئا، بل كان قوة مهيمنة توجه الشاعر وتُشكّل شعره وتحدد مساره، بل وتُعيد توجيه ذائقته وتقريره لموضوعاته وتراكيبه، فالشاعر لم يكن حرًا، بل صوتًا مأجورًا لجمهور متعصب، ينتظر منه ما يريد، ويعاقبه إن قصّر.

الجمهور معيار الحسم والتفاضل

كثيرًا ما نُقل عن معاصري جرير والفرزدق وأيضًا النقاد بعدهم أن الحكم للجمهور، وأن المتلقين كانوا يقررون من انتصر، استنادًا إلى التأثر والانفعال الذي تحدثه النقيضة، والسخرية التي تحققها، وقدرة الشاعر على الإمتاع والإضحاك أو إثارة النخوة والحمية، ففي معظم الأنواع الشعرية القديمة، كان النقاد أو الرواة هم المرجع في الحكم على جودة الشعر، إلا إن النقائض مثّلت تحولًا ملحوظًا في هذه العلاقة، إذ أصبح جمهور النقائض هو الحكم الأول والأعلى، ليس من خلال تحليل منهجي أو تذوق نخبوي، بل من خلال ردود الأفعال الصريحة والمباشرة: الضحك، والتصفيق، والتأييد، أو الصمت والازدراء والاحتقار، وهذا الجمهور – في الأسواق أو بلاط الحكام أو المجالس – كان يقرر فورًا من الفائز في المبارزة الشعرية، حتى لو خالف حكمه المعايير النقدية المعروفة والصارمة، فقد كانت نقائض الشعراء مسرحا حيّا للحكم الشعبي في الأسواق الكبرى مثل المربد، وكانت المناظرات بين الشعراء تُلقى أمام جمهور حاشد، يقف على جانبي الصراع، كلٌّ بحسب قبيلته وانتمائه، وكان الشعر يُستقبل بوصفه حدثًا حيًا لا مجرد نص، هذا الوضع جعل المتلقي مشاركًا في كتابة النهاية، فالفائز –غالباً– ليس من يكتب البيت الأقوى بل من يهزّ الجمهور أكثر، ما يعني أن الرأي الشعبي كان معيار الجودة الأساس، وغالبًا ما ذُكر في روايات كتب التُراث إن "الجمهور ضحك عندما ذُكِر بيت كذا..."، أو "اهتز المجلس عندما أنشد الشاعر قوله..."، أو "صمت الناس عند قول كذا..."، وهذه الإشارات والشواهد لم تكن وصفية فقط، بل كانت أساسية ولا غنى عنها في ترسيخ الحكم على من انتصر، أي أن البيت الشعري القوي هو الذي يحدث تأثيرًا فوريًا واستجابة شعورية عند الجمهور، بغض النظر عن قيمة البيت الفنية المجردة، مثلاً، قول جرير:(٢٨)

وهل كانَ الفرزدقُ غير قردٍ ... أصابتهُ الصواعقُ فاستدارا

وكنتَ إذا حللتَ بدار قومٍ ... رحلتَ بخزيهِ وتركت عارا

جرير هنا أثار موجة من الضحك، لأنه استخدم صورة فكهة مهينة يسخر فيها من خصمه، إذ جعله من فئة القرود وأصابته الصواعق فتحول إنساناً، صورة فكاهية تقلل من مقامه ومكانته، وقد أعجب بها الجمهور واستحسنها لأنها مسّت خيالهم الشعبي، وعززت احتقار الخصم.

والشاعر الذي يُرضي جمهوره باستمرار يُصبح معتمدًا شعريًا لدى قبيلته أو قومه، ويُستدعى في كل مواجهة بوصفه لسانًا رسميًا لهم، بل إن الجماهير كانت تُملي أحيانًا على الشاعر أن يردّ إنْ هُوجمت قبيلته، وتُعاقبه إن سكت، هذه السلطة الجماهيرية تُذكّرنا بما قاله ياوس في سياق نظرية التلقي من أن العمل الأدبي لا تُحدده بنيته، بل علاقته المتبدلة بجمهور القرّاء في مختلف الأزمان[٢٩]، وبما أن جمهور النقائض كان حاضرًا، ومشاركًا، ومتقلب المزاج، فإن رضا هذا الجمهور كان شرطًا لبقاء الشاعر واستمراره.

اللافت للنظر هنا أن بعض الرواة والنقاد القدماء تأثروا بحكم الجمهور، فمالوا إلى ترجيح كفة من نال القبول الشعبي، ولو على حساب التفوق الفني، ومن هنا جاء الانقسام الشهير: أن جرير أغزل وأهزل، وأن الفرزدق أفخر وأبلغ، وهو انقسام نتاج لذائقة جماهيرية تحوّلت لاحقًا إلى حكم نقدي متداول، إذ يقول ابن قتيبة: "سُئل الأخطل: أيّكم أشعر؟ قال: أنا أمدحهم للملوك وأنعتهم للخمر والحُمر، يعني النساء، وأما جرير فأنسبُنا وأشبَهُنا، وأما الفرزدق فأفخَرُنا "[٣٠]، مما يُفصح عن أن النتيجة تُحتسب بالاستجابة، لا بالتحليل والقراءة النقدية، وإن الجمهور في شعر النقائض لم يكن متلقيًا فحسب، بل كان مقياسًا للحسم والتفاضل الشعري، وصانعًا لمكانة الشعراء وترتيبهم، لقد أرسى شعر النقائض أنموذجًا فريدًا من النقد الجماهيري الحي، الذي قد يسبق النقاد في إصدار الحكم، ويؤثر حتى في ذائقة الشعر نفسه.

-تشكل الذائقة الشعرية الجماهيرية

لم تكن إذن الذائقة الشعرية في العصر الأموي نتاجًا فرديًا يتشكل في فضاء جمالي حر، بل كانت في حقيقتها ذائقة جماعية تُشكلها منظومة ثقافية واجتماعية متداخلة، يتحكم فيها الولاء والانتماء القبلي، والموقف السياسي والثقافية التي أحاطت بالنقائض، وهذا يتوافق مع ما تطرحه نظرية التلقي من أن القارئ (أو الجمهور) لا يستقبل النص بتجريد جمالي، بل وفق منظومة معقدة من التوقعات والمفاهيم التي تسبق النص وتصاحبه، وفي إطار النقائض كانت البيئة التنافسية المتأججة بين الشعراء

–وعلى رأسهم الفرزدق وجرير–، أحد أهم العوامل المحركة والمحفزة لتكوين ذائقة جماهيرية خاصة، ذائقة تطورت من خلال التكرار وتراكم التجربة، والاندماج المباشر في ساحة الشعر الحي، حتى أصبح الجمهور قادرا على أن يُميز، ويُقارن، ويُفضّل، بل وأن يُعيد إنتاج المقاييس الفنية حسب ما يُشبع حاجاته ويؤكد هويته، فالجمهور من فرط التكرار، تدرّب وتعلّم على أن يُقيم ويُقدّر الشتائم المباشرة الذكية، والافتخار بالنسب، والاستعارات المهينة والسخرية الرمزية، وسرعة الردّ، وحدة الحضور الذهني، وهكذا تحوّل النص الشعري من فن تعبيري إلى أداة جماهيرية للتفريغ والتمثيل والهوية.

لقد اكتسبت الجماهير معيارًا جماليًا خاصًا يختلف عن المعايير الفنية التي يعتمدها معظم نقاد الأدب، إذ يقوم هذا المعيار على عناصر الأداء والتأثير اللحظي. فالشاعر الناجح هو الذي يُثير الجمهور ويُحرّك مشاعرهم، والبيت الشعري المؤثر هو الذي يُضحك الجماهير أو يُلهب حماستهم، ويُقاس جمال القصيدة بقدرة الشاعر على تحقير خصمه وتحطيمه معنويًا وإشباع روح العصبية، إلى جانب حسن البناء الفني.

من هنا، يمكن القول إن الجمهور في النقائض لم يكن متأثرًا بالذائقة فحسب، بل كان هو من أنشأ ذائقةً جديدةً ذات خصائص جماهيرية وشعبية بحتة، وتأثير الذائقة الجماهيرية بلغ حدَّ توجيه الهيكل العام للقصيدة، إذ استقر في وعي الشاعر وإدراكه أن القصيدة الناجحة يجب أن تتضمن مطلعًا تمهيديًا يشدّ الجمهور ويجذبه (غزلا أو فخرا) ومتنا هجائيًا محكمًا ومثيرًا، وخاتمة تترك أثرا وتُحدث ضربة قاضية رمزية أو لفظية؛ ولذلك أصبحت القصيدة تُبنى ليس على أساس التأمل أو الإبداع الفني المحض، بل على أساس الفاعلية الجماهيرية، إذ تقرأ القصيدة وتُلقى لتُحدث أثرًا مباشرًا في الجمهور، فتُصفق لها القبيلة، أو تُروى في المجالس، أو تنتشر مثل الشعارات، والأهم أن هذه الذائقة لم تظل سلبية أو استهلاكية، بل تحولت وتطورت إلى عنصر إنتاجي، فقد بدأ الجمهور يردد الأشعار ويُعيد صياغتها شفويًا، ويتوقع أشكالًا محددة من الهجاء والفخر، لينقل معاييره للأجيال القادمة، ما أسهم في تكريس نوع معين من الشعر وإقصاء أنواع أخرى أكثر تعقيدًا أو رهافة، وبهذا لم تكن الذائقة الجماهيرية مرآة للواقع فحسب، بل كانت قوة تُعيد صياغة الشعر والهوية والتاريخ الشفوي للقبائل.

المطلب الثاني: تمثّلات الذائقة الشعرية، وتحولات التلقي في نقائض جرير والفرزدق

يعد شعر النقائض من أبرز أساليب الخطاب الشعري في العصر الأموي، إذ تجاوز حدود الفن ليصبح فضاءً للتعبير عن الهُوية القبلية، والانتماء في المجتمع العربي، وفي هذا المقام، تمثل

النقائض (ولاسيما نقائض جرير والفرزدق) أنموذجًا فريدا ومغايرا لتجاذب شعري لم ينحصر في التفاخر والهجاء، بل اتخذ أبعادًا أعمق من ذلك، اتصلت بذائقة الجمهور وميوله وتفاعله الحي مع النص الشعري.

ومن منظور نظرية القراءة والتلقي، لا يمكن النظر إلى النقائض الشعرية بوصفها نصوصًا مغلقة أو منتهية الدلالة، بل هي نصوص مفتوحة قابلة للتأويل، تستدعي قارئًا فاعلًا يسهم في إنتاج المعنى، سواء أكان هذا القارئ هو الجمهور القبلي الذي شهد لحظة التلقي الشفاهي، أم القارئ المعاصر الذي يحاول فهم أبعاد هذا التفاعل التاريخي والجمالي، فالنص الشعري في نقائض جرير والفرزدق ليس مجرد وعاء لغوي، بل هو موضع صراع دلالي، يتبلور من خلال جدلية بين المبدع والمتلقي، وبين القول وتجاوب الجمهور، وبين المعلن والمضمر.

والبحث ليس في إطار دراسة النقائض بوصفها فنّا شعريا، بل تسعى الدراسة التطبيقية إلى تحليل النقائض ولا سيما نقائض جرير والفرزدق، من خلال آليات نظرية القراءة والتلقي، مركّزة على تمثلات الذائقة الشعرية وتحولاتها، وعلى دور الجمهور بوصفه شريكًا في إنتاج المعنى، وعلى الأساليب البلاغية والرمزية التي استُخدمت لتحفيز الاستجابة ورفع مستوى التفاعل، وتوجيه التوقعات وإدارتها؛ لذا اقتصرت الدراسة على قراءة أبيات مختارة من إحدى نقائض جرير والفرزدق، وسنختار هنا أبيات من أشهر نقيضة بين الفرزدق وجرير، وهي النقيضة التي يفتتحها الفرزدق بقولة:[٣١]

إنَّ الَّذي سَمَكَ السَماءَ بَنى لَنا ... بَيتاً دَعائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطوَلُ

بَيتاً بَناهُ لَنا المَليكُ وَما بَنى ... حَكَمُ السَماءُ فَإِنَّهُ لا يُنقَلُ

مطلع القصيدة يُدرج ضمن ما يسميه فولفغانغ إيزر بـ"استراتيجية التوقع" التي يوظّفها الشاعر لتهيئة المتلقي لتبنّي رؤيته ووجهة نظره، إذ يبدأ الفرزدق باستدعاء المطلق (الله تعالى) ليضفي بعدا قدسيًا على انتمائه القبلي "تميم"، حيث يتداخل الجانب الديني (الله الذي سمك السماء) مع الجانب الاجتماعي (الفخر بالانتماء القبلي)، فالشاعر يمنح مجد القبيلة صبغة مقدسة، وكأن الله تعالى هو من أسس هذا "البيت" المجازي الذي يُرمز به إلى المجد والرفعة، فيعطي القبيلة مشروعية بقوة العلو الإلهي، لا بقوة التفوق البشري، وهذا يجسد ذائقة جماهيرية تُمجّد القبيلة بوصفها كيانا مقدّسا، وتجد في إلصاقها بالمقدّس تأكيدًا على شرعية سطوتها. وهو ما يكسب البيت الشعري وقعًا نفسيًا عميقًا في ضمير المتلقي ووجدانه، ثم يواصل الفرزدق بناء التفوق العائلي:[٣٢]

حُلَلُ المُلوكِ لِباسُنا في أَهلِنا ... وَالسابِغاتِ إِلى الوَغى نَتَسَربَلُ

فَادفَع بِكَفِّكَ إِن أَرَدتَ بِناءَنا ... ثَهلانَ ذا الهَضَباتِ هَل يَتَحَلحَلُ

لا يكتفي الفرزدق بذكر أمجاد قبيلته بل يستمر في سعيه ليعيد إنتاجها أمام الجمهور، ليُثبت أن تفوق تميم ممتد من الماضي إلى الحاضر، كما نجد ظهور الذائقة الحربية القتالية وإبرازها في قول الشاعر، إذ يُفتخر بما يلبس قومه في وقت السلم ووصفه بلباس الملوك، وما يلبسونه في الحرب وهي الدروع السابغة، إشارة منه إلى استعداد قبيلته الدائم للقتال، وليؤكد الشاعر بعد ذلك المجد القبلي واستحالة زعزعته من خلال تشبيه بناء القبيلة بجبل "ثهلان" الراسخ، وهذه الأبيات تعكس تحول الذائقة إلى تقدير القوة العسكرية بوصفها رمزا للهيبة والاستحقاق السياسي والاجتماعي، وتظهر هنا أيضا وظيفة التلقي في تمثيل المتلقي القبلي، الذي يتحرى في الشعر مرآة لكرامته الجمعية، لا مجرد صورة فنية، ويواصل الفرزدق طرح صور تهكمية ضد خصمه وقومه، موظّفًا ألفاظًا تستفز الذائقة الشعبية:[٣٣]

إِنّا لَنَضرِبُ رَأسَ كُلَّ قَبيلَةٍ ... وَأَبوكَ خَلفَ أَتانِهِ يَتَقَمّلُ

وَشُغِلتَ عَن حَسَبِ الكِرامِ وَما بَنَوا... إِنَّ اللَئيمَ عَنِ المَكارِمِ يُشغَلُ

هنا تتحول القصيدة إلى منبر جماهيري، يتغذى على المقارنة، ويحث المتلقي على الاصطفاف مع الشاعر، فالنقائض ليست شعرًا للتأمل الفردي، بل خطاب تعبوي، يتطلب متلقيًا مشاركًا في بناء المعنى، كما تتجلى الذائقة الهجائية الساخرة، وهي من أبرز سمات شعر النقائض، فالفخر بالهيمنة القبلية (ضرب رأس كل قبيلة) يُقابله تحقير لخصم لا يملك مجدًا، بل يُعرض بصورة هزلية قبيحة (يتقمل خلف أتان)، والانتقال من صورة الفروسية والبطولة إلى هذه الصورة الساخرة يعكس ذائقة متعطشة للسخرية اللاذعة، إذ الجمهور يجد متعة في تمريغ الخصم في صور الهوان، وهذا التحول في الذائقة من التمجيد النبيل إلى التقريع المهين هو أحد أبرز سمات الذوق العام في العصر الأموي، وينقل الفرزدق بعد ذلك الذائقة من الميدان السياسي والقبلي إلى ميدان القيم، فهو نقد أخلاقي موجّه للخصم، إذ يُتهم بأنه مشغول عن المعالي بسبب وضاعة أصله، وهذا يُبرز الذائقة الطبقية التي كانت تُقدّر الحسب والنسب، وترى أن اللئيم لا يمكن أن يرقى إلى مدارك الكرام، وتحمل هذه الذائقة إرثًا جاهليًا في التعالي الطبقي، لكنه يتجلى في عصر النقائض ضمن منظور تفاعلي، إذ يتخذ موقعًا هجائيًا مباشرًا.

في المقابل، يرد جرير ساخرًا ومفككًا بنية الافتخار التي بناها الفرزدق ومحاولا إعادة توجيه المعنى، فيفتتح هجاءه بقلبٍ ساخر لعبارة دينية مقدسة كانت تُستخدم للفخر، كما في (إن الذي سمك السماء بنى لنا)، لكنه هنا يستعملها في إطار هجائي؛ يجعل –على سبيل التهكم– أن الله تعالى هو من أخزى مجاشعا:(٣٤)

أَخزى الَّذي سَمَكَ السَماءَ مُجاشِعاً ... وَبَنى بِناءَكَ في الحَضيضِ الأَسفَلِ

فقد أصبح توظيف المقدس ممكنًا في إطار هجائي يعكس جرأة شعرية وذوقًا جماهيريًا لا يرى غضاضة في التهكم بالدال الديني خدمة للسجال الشعري، وهذا تحول في الذائقة، كما يحمل البيت تلميحًا إلى خيبة أمل أو سقوط مروع لشخص أو جماعة كانت تعد بالعظمة والسمو، فتعكس صراعًا داخليًا بين المظهر المثالي والواقع المتدهور، وهي قراءة تضع القارئ في موقع مؤثر وفعّال يدفعه إلى استبطان النص والغوص في دلالاته المتعددة، مما يجعل النص مساحة مفتوحة للحوار بين النص والقارئ، وهي خاصية مركزية في نظرية التلقي، ويُقدّم الشاعر بعد ذلك صورة حسية للانحطاط من خلال تصوير "بيت" خصمه كبيت تغسله القيان (الجواري المغنيات)، في بيئة قذرة وخبيثة، فيقول:(٣٥)

بَيتاً يُحَمِّمُ قَينُكُم بِفَنائِـهِ ... دَنِساً مَقاعِدُهُ خَبيثَ المَدخَلِ

يعكس الشاعر في هذا البيت الشعري، تجربة تلقي صادمة تُحفّز القارئ على تأويل المعاني الرمزية الكامنة فيه، إذ يُصور بيت الخصم رمزًا للانحطاط الأخلاقي والفساد، مستخدمًا ألفاظًا مثقلة بالشحن القيمي، مثل (دنسًا، خبيث المدخل)، ما يخرق أفق انتظار المتلقي الذي يرتبط لديه مفهوم البيت (المسكن) عادة بالستر والطهارة، كما يُثير ذكر الشاعر للفظ (قينكم) في سياق التحقير دلالة اجتماعية سلبية، تجعل القارئ يشارك في إعادة بناء المعنى ضمن سياق ثقافي ينتقد الانحدار القيمي، ليصبح فعل التلقي تجربة تفاعلية يُسهم فيها المتلقي بتأويل النص واستكمال دلالاته، وهذا التحول يدل على أن الجمهور بات يفضّل الصور القذرة الوضيعة في سياق المبارزة الشعرية، وهذه الصور الحسية البصرية تعكس تحول الذائقة نحو التلذذ بالمهانة من خلال تقديم ذلك في صورة بصرية تخييلية، كأنها تُعرض على المسرح أو تُرسم أمام عين المتلقي، وكأن المتلقي يتوقّع أن يرى الهجاء لا يسمعه فقط، ويقابل الشاعر بعد ذلك بين انحطاط "بيت" الخصم وبين علو بيته الرمزي:(٣٦)

وَلَقَد بَنَيتَ أَخَسَّ بَيتٍ يُبتَنى ... فَهَدَمتُ بَيتَكُمُ بِمِثلَي يَذبُلِ

إِنّي بَنى لِيَ في المَكارِمِ أَوَّلي ...وَنَفَختَ كيرَكَ في الزَمانِ الأَوَّلِ

وهو هنا لا يتحدث عن البيوت بمعناها الفيزيائي فقط، بل بوصفه رموزا للمجد، والعز، والمكانة، فيجعل من "اليفاع الأطول" (الأماكن العالية) رمزًا للعز، مقابل الحضيض الأسفل للخصم، ويتحول الذوق من المفاخرة النسبية إلى الرمزية المكانية؛ فمن يسكن الأماكن العليا هو الأرفع نسبًا ومكانة، ومن يسكن في الأماكن السفلى هو الأدنى، وهذا يُظهر تطورًا في الذائقة نحو الرمزية المكانية بوصفها معيارًا قيميًا ضمن الخطاب الشعري.

ويُهاجم جرير بعد ذلك نسب خصمه، مشكّكًا في انتمائه حتى لقبيلته، ويصوّر وجه القبيلة بملامح اللؤم الذي يتصاعد كضباب لا ينجلي:(٣٧)

أَعيَتكَ مَأثُرَةُ القُيونِ مُجاشِعٍ ... فَانظُر لَعَلَّكَ تَدَّعي مِن نَهشَلِ

وَلَقَد تَبَيَّنَ في وُجوهِ مُجاشِعٍ ... لُؤمٌ يَثـورُ ضَبـابُـهُ لا يَنجـلي

يكشف جرير هنا صورة مأثورة عن القتال والمواجهة بين القبائل، مستخدمًا أسماءً مثل "مجاشع" و"نهشل" التي تثير لدى القارئ أفق توقع مرتبط بالفخر القبلي والصراع، غير أن الأبيات لا تكتفي بإعادة سرد هذه المعطيات بل تدعو القارئ إلى موقف نقدي وتأملي من خلال التحدي في البيت الأول (فانظر لعلك تدعي من نهشل)، إذ يتحول القارئ من متلقٍ سلبي إلى مشارك فاعل يُدعى لإعادة النظر في الموروث الشعبي، وفي البيت الثاني، يقدم الشاعر صورة مجازية عميقة تصوّر (اللؤم) كضباب متصاعد لا ينكشف ولا يزول، ما يكسر التجربة التقليدية السطحية ويطرح أبعادًا نفسية ومعنوية، الأمر الذي يعكس تطورًا في الذائقة نحو تقدير التعقيد النفسي والرمزية في النص، فالذائقة هنا تتحول من التفاخر بالنسب إلى التهشيم العنيف لهوية الخصم، في سياق هجاء لا يكتفي بالسخرية من الفرد، بل يطعن في الأصل والجماعة، وهذا الأمر يواكب ذوقٌ الجماهير المتلهف لرؤية الخصم وهو يُجرد من شرف الانتماء ويُرمى في مهاوي الانحطاط العائلي، كما أنه يعزز من موقع القارئ بوصفه مسؤولا عن خلق معنى النص عبر إعادة البناء والتأويل، وهو ما يعزز جوهر نظرية التلقي التي تجعل من النص كيانًا حيًا يُفهم في سياق تفاعل القارئ وخبرته.

وفي ختام نقيضته، يعود جرير إلى خطاب الفخر الجمعي، لكن عبر القيم: العقل، والحلم، والرزانة:(٣٨)

إِنّي إِلى جَبَلَي تَميمٍ مَعقِلي ... وَمَحَلُّ بَيتي في اليَفاعِ الأَطوَلِ

أَحلامُنا تَزِنُ الجِبالَ رَزانَـةً ... وَيَفوقُ جاهِلُنا فَعالَ الجُهَّلِ

يبرز في البيتين الحضور الواضح للانتماء القبلي والفخر بالهوية، إذ يعلن الشاعر بأن حصنه ومصدر قوته يعود إلى (جبلي تميم)، فيستجيب بذلك لأفق توقّع القارئ الذي ينتظر من أبيات الفخر إعلاء شأن القبيلة، غير أن الشاعر يفاجئ المتلقي عندما ينتقل من الفخر بقوة قبيلته ونسبه الشريف إلى تمجيد العقل، والحِلم والرزانة، الأمر الذي يحدث انزياحًا دلاليًا يحثُّ القارئ لإعادة تأويل المعنى، فالتعبير عن أن (أحلامنا تزن الجبال رزانة) يلقي على عاتق القارئ مسؤولية ملء فراغات النص، فهل الرزانة هنا عقلية أم معنوية أم سياسية؟ كما أن المفارقة في قوله (ويفوق جاهلنا فعال الجهل) تثير فهماً ضمنيًا أن حتى أقل القوم شأنًا يتفوّق على أقرانه من قبيلة الخصم، فيدعو المتلقي لإدراك عمق هذا الفخر الذي تجاوز المألوف، كما أن الذائقة هنا تتسامى من السباب والتهكم إلى المفاضلة العقلية، وبهذا، فإن البيتين لا يُفهمان من خلال معانيهما المباشرة فحسب، بل من خلال الاستجابة والتفاعل الحيوي بين النص وأفق توقع القارئ، الذي يعيد إنتاج المعنى في ضوء تجربته وثقافته.

يتّضح مما تقدم أن القصيدتين لا تقفان عند حدود الهجاء الشخصي أو التفاخر القبلي، بل تمثلان أنموذجًا حيًّا للصراع الثقافي والجمالي في شعر العصر الأموي، إذ يتداخل الذاتي بالجمعي، والفني بالاجتماعي والسياسي، وقد أتاح المنهج القائم على نظرية التلقي الكشف عن الدور الفاصل الذي أدّاه المتلقي (ممثَّلًا بالجمهور القبلي والحكام والنقّاد) في توجيه البنية الخطابية لكلا الشاعرين، مما أضفى طابعًا فعالا وحيويا على العملية الإبداعية، كما ظهر واضحًا أن الشاعر لا يخاطب الخصم بقدر ما كان يخاطب جمهورًا يحكم ويوازن ويفاضل، وهو ما جعل كل بيت من أبيات القصيدة محكومًا بأفق توقع المتلقي، وأن كل قصيدة من القصيدتين عملت على تثبيت صورة ذاتية وتضليل صورة الخصم وطمسها، من خلال ثنائية "نحن وهم"، ما يعكس وعيًا دقيقا بهوية الجماعة ومهمتها في تثبيت المعنى، وهكذا عبرت القصيدتان عن تحولات ذائقة شعرية تميل نحو المهارة اللفظية وسرعة الرد أكثر من التعمق في الصورة أو البناء الفني، ما يعكس تحوّلاً في مقاييس الجمال بسبب تأثيرات الواقع السياسي والقبلي، وإن الشاعرين وظفا صورًا شعرية لمشاهد تحمل سخرية وتهكّمًا تصل حدّ التشويه الرمزي، وهو ما يعزز البعد التفاعلي في النص، ويمنحه طابع الأداء الحي أمام جمهور متحفّز، فالنقائض لا يمكن فهمها إلا بوصفها مرايا عاكسة لصراع اجتماعي وهوياتي أعمق من مجرد التفاخر، مما يجعل التلقي عنصرًا منتجًا للمعنى وليس مجرد مستهلك له .

الخاتمة

يجمع البحث بين تحليل الذائقة الجمالية من جهة، ودراسة أفق التلقي وتحولاته من جهة أخرى، ضمن سياق النقائض الشعرية في العصر الأموي، وكشفت الدراسة أن النقائض بين جرير والفرزدق لم تكن مجرد تبادل هجائي أو فن بلاغي متفرد، بل كانت تمثيلًا ثقافيًا واجتماعيًا عميقًا لصراع هوياتي قبلي، تكوَّن في ظل مناخ سياسي متقلّب، وساهم في إعادة تشكيل الذائقة الشعرية لدى متلقي الشعر في العصر الأموي، كما أظهر التحليل أن أفق التلقي في شعر العصر الأموي كان محكومًا بمنظومة توقعات قَبَلِيّة صلبة، تستند إلى مفهوم الجماعة والانتماء، حيث كانت القصيدة تُقيّم بقدر ما تُرضي الهوية والانتماء القبلي وتُشبع الحاجة الرمزية للانتصار، أكثر مما تُقيّم بناءً على معايير فنية خالصة.

أكدت القراءة التطبيقية أن العلاقة بين الشاعر والمتلقي لم تكن عمودية فحسب، بل تفاعلية؛ إذ مارس الجمهور سلطته على النص، فارضًا شروطًا معينة على بنائه وموضوعه، وهو ما تجلّى في ظهور نمط شعري جدلي يتجاوز الجماليات اللفظية إلى وظيفة اجتماعية وثقافية تتقاطع مع البنى الرمزية للقبيلة.

وفي ضوء نظرية التلقي، يمكننا القول إن النقائض كانت نصوصًا تفاوضية، تراوحت بين الخضوع لأفق التوقع الجماهيري، وتجاوزه أحيانًا عبر مفاجآت بلاغية تهدف إلى إثارة الانتباه دون كسر التقبل، وبذلك، فهي ليست فقط وثيقة هجائية، بل أيضًا مرآة لوعي اجتماعي يعيد تشكيل الذوق من خلال الصراع.

إن هذا التوتر بين الأنا والآخر، وبين الشاعر والجمهور، وبين الهوية والنص، هو ما يمنح شعر النقائض أهميته الكبرى، ليس فقط أدبيًا، بل ثقافيًا وتأويليًا، ويجعله مادة غنية للتفكيك وإعادة القراءة ضمن مناهج حديثة كنظرية القراءة والتلقي.

الهوامش

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم(ت٧١١هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت. باب ذاق، ص: ١٠/ ١١١.

(٢) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م، مادة ذاق، ص: ٣١٨.

(٣) القرآن الكريم، سورة النبأ: ٣٠.

(٤) القرآن الكريم، سورة آل عمران: ١٠٦.

(٥) ينظر، إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م، ص: ٨٢.

(٦) ينظر، السابق، ص: ٨٢.

(٧) ينظر، زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ص: ٤١.

(٨) ينظر، الابراشي، محمد عطية، وحامد عبد القادر، في علم النفس، المطبعة المصرية، ١٩٣٤م، ص: ٢٤٨/٢.

(٩) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، د.ت، ط٦، ص٣١.

(١٠)غريب، روز، تمهيد في النقد الأدبي الحديث، ص١٤١، نقلا عن الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، نجوى صابر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦، ص:١١.

(١١) ينظر، ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، مراجعة: سعيد بنكراد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ت، ص: ٢٣.

(١٢) ينظر، السابق، ص: ٢٣.

(١٣) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ)، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م، ص: ٤٨/٨.

(١٤) ينظر، المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ١٩٩٩م، ص:٣٧.

(١٥) الفرزدق، ديوان الفرزدق، شرح وضبط: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م، ص: ١٠٢.

(١٦) ينظر، ياوس، نحو جمالية التلقي، ص: ١٠.

(١٧) ينظر، إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٦م، ص: ٧٣.

(١٨) ينظر، ياوس، نحو جمالية التلقي، ص: ١٠-١٢.

(١٩) ينظر، ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي – العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط٧، د ت، ص: ٢٤٢.

(٢٠) الاصفهاني، الأغاني، ج٨، ص٤٥-٤٦.

(٢١) ديوان الفرزدق، ص: ٤٩٤.

(٢٢) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: الدكتور نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط ٣، ص: ١٨٤.

(٢٣) ديوان الفرزدق، ص:٥٨٢.

(٢٤) ينظر، ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، ط ٨، د.ت، ص: ١٦٥.

(٢٥) ديوان الفرزدق، ص:٨٤.

(٢٦) ينظر، الاصفهاني، الأغاني، ص: ٨/٢٧-٣٢.

(٢٧) السابق، ص: ٨/٥٨.

(٢٨) ديوان جرير، ص: ٨٨٧.

(٢٩) ينظر، ياوس، نحو جمالية التلقي، ص: ٤٥.

(٣٠) ينظر، ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د.ت، ص:١/٤٦٧.

(٣١) أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي البصري (ت ٢٠٩هـ)، كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ص: ١/ ١٣٥-١٣٦.

(٣٢) السابق، ١/ ١٣٨.

(٣٣) نفسه، ١/ ١٤٦.

(٣٤) نفسه، ١/ ١٥٦.

(٣٥) نفسه، ١/ ١٥٦.

(٣٦) نفسه، ١/ ١٥٦.

(٣٧) نفسه، ١/ ١٥٦-١٦٤.

(٣٨) نفسه، ١/ ١٦٤.

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: المصادر العربية القديمة

١. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د.ت.

٢. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ)، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م.

٣. أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي البصري (ت ٢٠٩هـ)، كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

٤. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم(ت٧١١هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

٥. جرير، ديوان جرير، بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط٣، د.ت.

٦. الفرزدق، ديوان الفرزدق، شرح وضبط: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

ثالثاً: المراجع الحديثة

١. الإبراشي، محمد عطية، وحامد عبد القادر، في علم النفس، المطبعة المصرية، ١٩٣٤م.

٢. إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٧٤م.

٣. إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٦م.

٤. زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.

٥. صابر، نجوى، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط٢ ٢٠٠٦م.

٦. ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط٨، د.ت.

٧. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي – العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط٧، د.ت.

٨. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، د.ت.

٩. ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، مراجعة: سعيد بنكراد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ت.

١٠. المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

١١. مجمع اللغة العربية (القاهرة)، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م.

Sources and References

First: The Holy Qur'an

Second: Classical Arabic Sources

1-Abu ʿUbaydah, Maʿmar ibn al-Muthannā al-Tamimi al-Baṣri (d. 209 AH), Kitāb al-Naqāʾiḍ: Naqāʾiḍ Jarīr wa al-Farazdaq (The Book of Invective Poems: The Disputes between Jarir and al-Farazdaq), annotated by Khalīl ʿImrān al-Manṣūr, Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah, Beirut, 1998.

2-Al-Farazdaq, Dīwān al-Farazdaq (Collected Poems of al-Farazdaq), edited and annotated by ʿAlī Fāʿūr, Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah, Beirut, 1987.

3-Al-Isfahani, Abu al-Faraj ʿAli ibn al-Ḥusayn (d. 356 AH), Al-Aghani (The Book of Songs), edited by Iḥsān ʿAbbās, Dār Ṣādir, Beirut, 3rd ed., 2008.

4-Ibn Manẓūr, Abu al-Faḍl Jamāl al-Dīn Muḥammad ibn Mukarram (d. 711 AH), Lisān al-ʿArab (The Tongue of the Arabs), Dār Ṣādir, Beirut, n.d.

5-Ibn Qutaybah, ʿAbd Allah ibn Muslim (d. 276 AH), Al-Shiʿr wa al-Shuʿarāʾ (Poetry and Poets), edited and annotated by Aḥmad Muḥammad Shākir, Dār al-Maʿārif, Egypt, n.d.

6-Jarīr, Dīwān Jarīr (Collected Poems of Jarīr), commentary by Muḥammad ibn Ḥabīb, edited by Nuʿmān Muḥammad Amīn Ṭahā, Dār al-Maʿārif, 3rd ed., n.d.

Third: Modern References

1-Academy of the Arabic Language (Cairo), Al-Muʿjam al-Wasīṭ (The Intermediate Dictionary), General Directorate of Lexicography and Heritage Revival, Al-Shurūq International Library, 4th ed., 2004.

2-Al-Ibrāshī, Muḥammad ʿAṭiyyah and Ḥāmid ʿAbd al-Qādir, Fi ʿIlm al-Nafs (On Psychology), Al-Maṭbaʿah al-Miṣriyyah, 1934.

3-Al-Mubārak, Muḥammad, Istiqlāl al-Naṣṣ ʿinda al-ʿArab (Reception of the Text among the Arabs), The Arab Institute for Research and Publishing, Beirut, 1999.

4-Ḍayf, Shawqī, Fi al-Naqd al-Adabi (On Literary Criticism), Dār al-Maʿārif, Egypt, n.d.

5-Ḍayf, Shawqī, Tārīkh al-Adab al-ʿArabi – al-ʿAṣr al-Islāmī (History of Arabic Literature – The Islamic Era), Dār al-Maʿārif, Egypt, 7th ed., n.d.

6-Ḍayf, Shawqī, Al-Taṭawwur wa al-Tajdīd fi al-Shiʿr al-Umawi (Development and Renewal in Umayyad Poetry), Dār al-Maʿārif, Egypt, 8th ed., n.d.

7-Eco, Umberto, The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts, translated by Antoine Abu Zeid, Al Markaz Al Thaqafi Al Arabi, Casablanca, 1st ed., 1996.

8-Ismaʿil, ʿIzz al-Dīn, Al-Usus al-Jamaliyyah fi al-Naqd al-ʿArabi (The Aesthetic Foundations of Arabic Criticism), Dār al-Fikr al-ʿArabi, 3rd ed., 1974.

9-Jauss, Hans Robert, Toward an Aesthetic of Reception: For a New Interpretation of the Literary Text, translated by Rachid Benhadou, revised by Saʿid Benkrad, Dār Tūbqāl li-l-Nashr, Casablanca, n.d.

10-Ṣābir, Najwa, Al-Dhawq al-Adabi wa Tatawwuruhu ʿinda al-Naqqād al-ʿArab ḥatta Nihāyat al-Qarn al-Khāmis al-Hijri (The Evolution of Literary Taste among Arab Critics until the End of the 5th Century AH), Dār al-Wafāʾ li-Dunyā al-Ṭibāʿah wa al-Nashr, Cairo, 2nd ed., 2006.

11-Zaki, Ahmad Kamal, Al-Naqd al-Adabi al-Ḥadīth (Modern Literary Criticism), The Egyptian General Book Organization, 1972.