

# الخطاب الشعري والتلقي في النقد العربي القديم

د. أحمد المنادي \*

## الملخص

تقدم هذه الورقة بعض المعالم العامة لمفهوم التلقي في التراث العربي الأدبي والنقدي. إنها تنطلق من فرضية أساسية تتمثل في وجود وعي لدى النقاد والأدباء العرب القدماء بأهمية التلقي في الخطاب الأدبي. وعليه انصب اهتمامنا على حدود هذا الوعي من خلال بيان الحس المنهجي بالموضوع عند هؤلاء النقاد. فبالرغم من أن حديثهم لم يكن موضوعه نظرية التلقي كما نعرفها في الدراسات الأدبية الحديثة خاصة عند النقاد الألمان، فإنهم مع ذلك تحدثوا عن التلقي وبينوا مركزيته في خطاباتهم الأدبية. ولا غرابة في أن يكون محور الحديث عندهم مرتكزا على مفاهيم الشعر والبلاغة من حيث وظائفهما وعلاقتهما بالمتلقي. إن هذا الوعي دفعهم إلى الإيمان بضرورة مراعاة المبدع لأفق توقع المتلقين، وما يقتضيه ذلك من التزام بقوانين الشعر وسنن التلقي. فمهما اختلفت سياقات موضوع التلقي حديثا وقديما فإن القدماء العرب لم يكونوا بعيدين عن الوعي النظري والتطبيقي في هذا الباب.

---

\* أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة ابن زهر. المغرب

# أyyam Al-أArab In Eastern Part of the Pennisula in pre-Islamic Period

*Dr. Ahmed Elmounadi*

## **Abstract**

This paper presents some general guidelines about the concept of reception in the literary and critical Arabic tradition. Its basic premise stems from the writers and critics awareness of the importance of the receptive public in the Arabic discourse. Thus, our concern is on the limitation of this awareness through highlighting the critic's methodological sensitivity.

Despite the fact that these critics interest were not mainly concerned with the theory of reception as is the case in modern literary studies, especially among the Germans, the Arabs dealt with the receptive reader and showed his centrality in their literary essays. No wonder then that the focus of their concern was upon the concepts of poetry, rhetoric and their functional relationship with the receptive reader. Subsequently, they were pushed to believe in the necessity of the artist's care about the expectations of the reading public (receivers) and about his engagement vis-à-vis the laws of poetry and the traditions of reception. So, no matter how different were the contexts of the dealt with reception in the present or past, it is certain the ancient Arabs were not far from the theoretical and the practical Implications in this regard.

حاولت نظرية التلقي في النقد الحديث إعادة الاعتبار للقارئ بوصفه فاعلا يسهم في بناء النص الأدبي. فإذا كان المؤلف قد نال حصته من الاهتمام مع الرومانسية ومع تاريخ الأدب، ونال النص ما يستحقه من عناية مع البنيوية والشكلانية «النقد الجديد»، فإن الطرف الثالث في التواصل الأدبي أي المتلقي، سيحظى بفضل نظرية التلقي بالدراسة والاهتمام من خلال إبراز دوره في صناعة الأدب. إن النصوص الأدبية بدون المتلقي لن يكون لها أي وجود فعلي، ولا تتجسد إلا بفعل ممارسة القراءة.

إن أي حديث عن نشأة نظرية التلقي لا يمكن أن يفيد إلا بربطها بعوامل تاريخية وفكرية معقدة، وأوضاع إبستيمولوجية أسهمت في إفرازها، زيادة على كونها تتقاطع وتتفاعل مع مجموعة من المناهج والنظريات المعاصرة. فقد استمد أقطابها الألمان أصولها من منابع فكرية مختلفة، سواء في الإرث الألماني الفلسفي والتاريخي والفني، أو من إنجازات مدرسة «براغ» والشكلانيين الروس، كما أفادوا من أعمال الفلسفة الظاهرية وطوروا كثيرا من المفاهيم؛ ليصوغوا بذلك قواعد لنظرية التلقي وجماليتها، بل عدها «تيري إيجلتون» أحدث تطور عرفته الهيرمينوطيقا التي كانت تركز على تأويل الأعمال المنتمية إلى الماضي، خاصة مع «كادامر»؛ لتوجه جمالية التلقي اهتمام النقد نحو القارئ وتفحص دوره في الأدب.

«إن وجود القارئ حيوي، كما هو حيوي وجود المؤلف كي يوجد الأدب»<sup>(1)</sup>.

قد يبدو من المحجف حصر الحديث عن العلاقة بين النص و القارئ في نظرية التلقي الحديثة؛ إذ إن هذه العلاقة ليست وليدة هذا العصر، إنما هي موجودة قدم الكتابة و القراءة، بحكم التلازم بين عناصر التواصل الأدبي («المبدع، والنص، والمتلقي»). إلا أن ورودها في الدراسات النقدية القديمة، سواء في النقد الغربي أو في النقد العربي، لم يكن ورودا على أساس وعي تنظيري للمتلقي، بقدر ما كان إشارات تأتي في سياقات مختلفة؛ إذ «يمكن أن نجد في كل الآداب الإنسانية إشارات دالة على تلك العلاقة القائمة بين المؤلف/ الشاعر مثلا، و الإلقاء و الإنشاد، و هو قد يفيد نوعا من العلاقة بين النص و المستمع،... وقد نجد فيما أثاره الاهتمام بالذوق العام و لمن

نكتب، ما يدل على استحضار القارئ في أثناء العملية الإبداعية»<sup>(2)</sup>.  
إلا أن التنظير للتلقي أو الوعي به وليد الظرف الحديث، خاصة فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ويرتبط أساسا بالمدرسة الألمانية في النقد الحديث مع أبرز علميها: «هانس روبرت يابوس» و«فولفغانغ ايزر».

يرى محمد مفتاح أن نظرية التلقي ينبغي ربطها بالسياق الفكري للأشخاص الذين أسهموا في وضعها وبنائها «فقد نشأت في بلد خرج منهزما من الحرب العالمية الثانية، ونشأت في سياق يمقت التاريخ وويلاته بعد الحرب، ونشأت في سياق «إبدال» معرفي جديد لا عهد للبشرية به، مثل الحكم الذاتي والإعلاميات...»<sup>(3)</sup>، وبمراعاة هذا الظرف التاريخي، فإن نظرية التلقي لن تكون مجرد منهج أو مقارنة لجمالية النصوص الأدبية، تبقى أسيرة الإبداع كما هو شأن بعض المناهج القديمة تاريخيا، وإنما هي «جزء من نسق فكري عام، بدأ يؤسس نفسه منذ الستينات معتمدا على علوم التحكم الذاتي والإعلاميات والبيولوجيا الحديثة والفلسفات الاجتماعية، الداعية إلى حرية الأفراد في ظل أنظمة ديمقراطية... ويؤطر هذا كله إبستمولوجية تدعى الإبستمولوجية التشييدية، التي تحاول أن تنحي الإبستمولوجية الوضعية بصفة نهائية. وهذه الإبستمولوجية ذات مسلمات معينة، يجدها المهتم في كتب فلسفة العلوم وفي بعض الدراسات التي تتناول بناء نماذج الأنساق المعقدة»<sup>(4)</sup>.

لقد كان المؤلف سابقا مركز اهتمام الدراسة النقدية، حيث عدَّ الموجه الفعلي إلى قراءة النصوص وتفسيرها وتأويلها. فانتصبت المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية حول دراسة المؤلف، إلا أن صيرورة التاريخ ستولد ردود فعل ضد هذا الاتجاه في دراسة الأعمال الأدبية؛ لتعلن موت المؤلف، وتمنح للنص سلطته المطلقة، خاصة مع النقد البنوي والمنهج الشكلاني الذي اهتم بالنص ومكوناته. ومع ذلك يبقى جانب القراءة وتاريخها أمرا يفرض نفسه على منهج البحث والدراسة، وهو ما سنتصّب نظرية التلقي على تشييده وتأسيسه؛ حيث بحثت في فعل القراءة وطريقة اشتغالها و صياغة مفاهيم و مصطلحات تقود صيرورة التلقي في مستواه

الذاتي والجمالي والتاريخي، مثلما حصل لصيرورة المؤلف والنص. لم تنحصر نظرية التلقي في المدرسة الألمانية فقط، بل انتقلت إلى مواقع مختلفة، حيث ظهرت نظرية التلقي الأمريكية ونظرية التلقي الفرنسية... إلا أن ثمة فروقا بين منظور هذه المدارس المختلفة للتلقي، مردها إلى اختلاف الأهداف الموجهة إلى البحث في كل مدرسة. فأهداف البحث في أمريكا «هي معرفة النفس، و توسيع معارف الذات، في الوقت الذي يهتم البحث في ألمانيا بالارتباط بالصلاحية التجريبية للتأويل، بل ويوصف الأدب بأنه نظام اجتماعي، كما ذهبت إلى ذلك جماعة «برلين»<sup>(5)</sup>. ينضاف إلى تباين الأهداف أمر آخر ذو بال إنه اختلاف المرجعيات التي تحاورها كل مدرسة أو بالأحرى كل علم من أعلام هذه المدارس. مثلا مرجعية «ياوس» التي يستند إليها ويحاورها «توجد في مقدمتها الظاهرية» كما هي عند كل من «ريكور» و «إينجاردين» و «هوسرل». والهيكلية في امتداداتها الهرمونية عن طريق «كادامر»، و الماركسية من خلال «بنجمين» و «لوكاتش» و «كولدمان»، و خاصة مدرسة «فرانكفورت» والأبحاث الشكلانية لجماعة «براغ» «موكا روفسكي وفوديك»، ومختلف البنيويات «ليفي ستراسوس»، و «بارت» والنقد الجديد». لقد بنيت جهود «ياوس» على ثقافة واسعة، تلك الثقافة الفيلولوجية التي عرف بها الألمان في تتبعهم لتاريخ اللغة و آدابها من أصولها إلى الوقت الحالي، وذلك من خلال علاقة حميمة بالأدب. ففي هذا السياق طرح «ياوس» الأسئلة الأساسية المتعلقة بتاريخ الأدب»<sup>(6)</sup>.

ولعل هذا الاختلاف في الأهداف و المرجعيات سيكون له الأثر البين في تحديد المفاهيم والأدوات الموظفة من قبل جمالية التلقي في دراسة العمل الأدبي وتاريخ قراءته.

وتعدُّ المدرسة الألمانية أبرز المدارس في نظريات التلقي في النقد الحديث، وتمثلها جماعتان اثنتان:

- جماعة «كونستانس»، و أبرز روادها «روبرت ياوس» و «فولفغانغ إيزر». حاولت إعادة بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية، من حيث تكونها عبر التاريخ و دور

القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص. و تُعدُّ أول من حاول دراسة مفهوم التلقي بشكل علمي في سياق تأسيس تصور نظري يحيط بإشكالية التلقي. ومن أهم المفاهيم النظرية التي تركز عليها هذه الجماعة ما يلي:

1 - أفق التوقع: حيث يفترض «ياوس» وجود توقع لدى المتلقي يتقبل انطلاقاً منه العمل الأدبي والفني عامة، ويتشكل من مجموع القيم الجمالية والأيدولوجية المتراكمة لدى المتلقي، حيث يستند إليها في قراءته للنص، و بحكم احتكاك القارئ بالنصوص المختلفة فإن لديه معرفة وثقافة تمكنه من التمييز بين الأعمال والأجناس الأدبية مثلاً. وقد تحدث «ياوس» عن هذا المفهوم قائلاً: «إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تقلت من النزعة النفسانية التي هي عرضة لها لوصف العمل والأثر الناتج منه؛ إذ كانت تشكل أفق توقع جمهورها الأول؛ بمعنى الأنظمة المرجعية القابلة للتشكيل بصورة موضوعية، والتي تكون بالنسبة إلى كل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها نتيجة عوامل ثلاثة أساسية:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض معرفتها.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي»<sup>(7)</sup>.

2 - تغيير الأفق: ويقوم هذا المفهوم على التعارض الذي يحصل للقارئ في أثناء مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من الحمولات الثقافية والفنية، وبين عدم استجابة النص لتلك التوقعات، فيقف القارئ هنا؛ ليبنى أفقا جديداً عن طريق اكتساب وعي جديد، قد يكون مقياساً يعتمد عليه في التاريخ للأدب. «يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها لأول مرة، تنفذ إلى الوعي»<sup>(8)</sup>.

3 - المنعطف التاريخي: يعتمد عليه «ياوس»؛ لبناء تاريخ القراءة، فالمنعطفات التاريخية الكبرى التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد

على تكوين قراءة جديدة. أو أن الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التحولات الكبرى التي تقدم رواية مغايرة للأفاق والتوقعات السابقة، بحكم ما تحمله تلك التحولات من تصورات جديدة للعالم، وظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة.

4 - النص: يفترض «إيزر» وجود بنيات داخلية في النص تسمح بتحديدده، تتمثل في المكونات اللغوية والسميائية والتركييبية، كما يتوفر النص على إمكانات عدم تحديده، وهي التي تمتلك القدرة على إنتاج المعنى، وتكمن هذه الإمكانية المفتوحة في القراءة و صيرورتها.

5 - صيرورة القراءة: القراءة عند «إيزر» نشاط مكثف يختلف باختلاف القراء. فالقارئ يمشي باستمرار ودون توقف، وفي أثناء هذه العملية يبني فعل القراءة. وهذه الصيرورة ستجعل القراءة أكثر ليبرالية، ولا يمكن ضبطها بحكم حركيتها وجريانها.

إن العلاقة بين أفق الشعر مثلا و أفق توقع المتلقي تخضع إلى جدلية السؤال والجواب، فالشعر في أشكاله المتعددة يطرح تساؤلات، على القارئ فهمها والإجابة عنها. فحركية النص الشعري تؤسس دينامية في العلاقة بين النص والقارئ، ولا يمكن إخراج النص من كمونه إلى ظهوره إلا بوجود المتلقي وإسهامه في تشييد جمالية المقروء. وفي هذا الصدد أشار «ياوس» إلى أن «إيزر» يتصور العمل الأدبي ذا قطبين، أولهما فني، وهو النص كما أبدعه المؤلف، وثانيهما جمالي، وهو تلقي القارئ، ومن ثم فهو يكون دائما في حاجة ماسة إلى متلق يحققه<sup>(9)</sup>.

وبالرغم من حداثة نظرية التلقي في نسختها الألمانية، فإننا لا نعدم إشارات وتصورات في الدراسات النقدية القديمة سواء في النقد الغربي أو النقد العربي، تجاه الموضوع. فمن جاس خلال كتابات القدماء، يجد اهتمامهم الشديد بالعلاقة القائمة بين الشاعر مثلا والمتلقي، وقد نجد في تدبيج النص الشعري وتنقيحه ما يفيد الاهتمام بالقارئ واستحضاره في أثناء الكتابة والإبداع. ومن هذا المنطلق فإننا

سنركز في هذه الدراسة على موقع المتلقي في التداول الأدبي العربي القديم مركزين على سياقين : البلاغة والشعر.

### 1 - البلاغة والمتلقي

إن البحث المتأني في التراث النقدي ، خاصة منه المبحث البلاغي بوصفه مبحثاً في القوانين التي تفسر جمالية الكلام ، يوقفنا على قضية أساسية تعدمناط العمل الإبداعي والنقدي، إنها الإحساس المنهجي بالعلاقة القائمة بين النص والمتلقي. فهي علاقة غير قائمة على المصادفة والعفوية، وإنما تكاد تكون تعاقداً بين أطراف العمل التواصلية من مُلقٍ ونصٍ ومُتلِقٍ. فالمتلقي في التراث النقدي مُتلِقٌ يسهم في صياغة الأسئلة الجمالية، وتحديد السمات الفنية للعمل الأدبي، بجانب كونه هدفاً يسعى المبدع إلى التأثير فيه. ومن هذا المنطلق نجد البلاغيين والنقاد القدامى في معرض حديثهم عن البلاغة والبيان يستحضرون المتلقي من زاويتين اثنتين: المتلقي المفترض الذي يحضر في النص لحظة الإبداع، والمتلقي الصريح الذي يتلقى العمل بمجرد انتهاء مهمة المبدع.

ولعل ارتباط المتلقي بلحظة الإبداع جعل القدامى يرفضون حصر بلاغة الكلام في خصائصه الشعرية وسماته المميزة التي تخرجه من حيز الكلام العادي إلى حيز الكلام الشعري، بل ربطوا بلاغة الكلام بمستويين اثنين: يربط المستوى الأول بين تمكن المعنى في نفس المتكلم وتمكنه في نفس المتلقي، ومن ثم يقول أبو هلال العسكري في تعريفه للبلاغة: «كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن»<sup>(10)</sup> ويؤكد المستوى الثاني أهمية محور المتلقي في تحديد نجاعة الكلام البليغ وعملية التواصل الأدبي «سميت البلاغة بلاغة؛ لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه»<sup>(11)</sup>. وبصدد البيان يقول الجاحظ: «البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى...» حتى يفضي السامع إلى حقيقته...» لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هي الفهم والإفهام»<sup>(12)</sup>. وقد علق الباحث «شكري المبخوت» على كلام الجاحظ قائلاً: «لا شك أن الغفلة عن

القارئ لحظة الكتابة قد تدفع بالمبدع إلى الاعتناء بما يمكن أن يكون عليه القول، فيسرف في التزييق والزخرف، وينجذب إلى ما في اللغة «الفعل» من إغراءات تجعله يضرب في فيافيها، يستجلي مجاهلها، ويسبر أغوارها. فمما يلفت الانتباه أن الجاحظ يعبر عن قلق خفي من المعاني «البعيدة» «الوحشية» «المنعقدة» «المتخلجة في النفوس»، فيطالب بتقييدها ومحاصرتها بتبيينها. ولعل الخوف كل الخوف مرده إلى ما يمكن أن يؤدي إليه الإبداع من غموض والتباس يقطع حبل الوصل بين القارئ والنص. لهذا ينتصب «المتلقي الضمني»؛ ليحد من غلواء المبدع، مطالباً بحق «القارئ الصريح» في الفهم، وليمثل الكابح لجماح المنشئ، مذكراً بالضوابط والحدود.

وللخروج من هذا الإشكال أكثر النقاد من الحديث عن ضرورة وضع المتلقي نصب الأعين لحظة الخلق والإنشاء، والسعي إلى أن يخاطب المبدع ود السامع، سواء أنشد الشعراء في البلاط، أو خطب الخطباء في الناس، أو تراسل المتراسلون. فكل قول - مهما كان الجنس الذي ينزل فيه - يرمي إلى الإقناع أو إلى التأثير أو إلى الأمرين معاً. وليس من سبيل لبلوغ هذه الغاية إلا سبيل الإفهام والتبيين واحترام حق المتلقي في الفهم، مهما خفت موازينه في العلم، أو انخفضت منزلته في المجتمع. يقول الجاحظ: «مدار القول على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليه على أقدار منازلهم»<sup>(13)</sup> وقد خلص الباحث إلى أن ثمة مفهومين أساسيين لضبط أثر المتلقي في تحديد الكيفية التي ينبغي أن يكون عليها القول الأدبي، وكان التعاقد بين الطرفين يستلزم إشراك كل منهما في الإنتاج والصياغة، بغض النظر عن مثل المتلقي لحظة الإبداع أو عدمه، إنهما مفهوما السياسة والاحتياال/سياسة المتلقي واستراتيجية الاحتياال.

وسياسة المتلقي لا تقوم على حضور المخاطب لحظة الإبداع فحسب، بل تقوم أساساً على غيابه؛ لأن المتلقي في هذه الحالة يصبح بحق كائناً مجرداً يفرض على النص فرضاً، ويفرض كذلك على الكتابة معايير تتبناها، ونهجاً تسلكه. فمن الآراء المتعلقة بسياسة المتلقي قول الجاحظ: «وإن البيان يحتاج إلى تمييز

وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة... وإن ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب، وتثنى به الأعناق»<sup>(14)</sup> فللكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيونه»<sup>(15)</sup>.

أما الحيلة فتخلو عندهم من الدلالة السلبية لتصبح مظهرا من مظاهر الحذق والمهارة، وأمارة من أمارات جودة النظر. وما الاحتيال إلا وسيلة لحصول المتكلم على ما يرغب فيه.

ومن ثم فنقادنا القدامى كانوا على وعي بهذه القضية، وحاولوا شرح مواقفهم منها بأمرين اثنين: أولهما تحقيق القول الأدبي لوظيفته المركزية، ألا وهي النفاذ إلى قلب السامع «وهو ما عبر عنه بالتأثير والإقناع»، وثانيهما تحقيق القول الأدبي لغايات أخرى مقصودة، مدحا أو هجاء أو تغزلا... يقول بشر بن المعتمر في صحيفته: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار المستمعين وأقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة في ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات»<sup>(16)</sup>

وهذا الكلام يؤكد حرص الناقد على إشباع رغبة المتلقي من جهة، كما يؤكد وعيه بموقع هذا الأخير-المتلقي- من جهة ثانية.

ونجد الناقد «ابن طباطبا» ينصح الشاعر بإحضار «لبه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامية، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها»<sup>(17)</sup>

يندرج هذا التصور في التراث العربي ضمن ما يسمى «مراعاة مقتضى الحال»، والإلحاح على مبدأ «لكل مقام مقال». وأخطر ما في هذا المبدأ «أن سياسة المتلقي تفرض تناسبا بين الكلام والمخاطب وظروف المتلفظ والحال التي يكون عليها السامع،

وهو أمر مهم بما أنه ينصب المتلقي الضمني حدا يضبط العلاقة بين خصائص القول الأدبي، وكيفية أدائه وإيصاله إلى المتلقي. وهو حد على الكاتب مراعاته»<sup>(18)</sup> ويتسع المقام - كما يرى محمد العمري - ليشمل مجموع الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب، شفوياً كان أو مكتوباً. وكثيراً ما ارتبط المقام في البلاغة العربية بمزيد شرح وتحديد، وذلك بالحديث عن أقدار السامعين ومقتضى أحوالهم. ويميز العمري بين المقام والسياق، وذلك بحصر السياق في العلاقات بين الوحدات اللسانية داخل التركيب: سياق كلمة أو وحدة صوتية مثلاً. وقريب من السياق ما سيسميه بعض البلاغيين المقام الداخلي في الأدب، تمييزاً له من المقام الخارجي المرتبط بمن يستهلك ذلك الإنتاج».<sup>(19)</sup>

ويرى العمري أنه يمكن الحديث في التراث العربي القديم بناء على موقع المخاطب في بلاغتين: بلاغة الخطابة، وبلاغة الشعر. يقول: «غير أن التأمل لنشأة البلاغة العربية وتطورها سيلاحظ كيف أن حضور المخاطب قد أدى إلى كثير من الظواهر التي تستحق التسجيل، وتدعو إلى إعادة قراءة التراث البلاغي العربي ومساءلته وتصنيفه من جديد؛ إذ يلاحظ وجود بلاغتين متميزتين ومتكاملتين: بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر».<sup>(20)</sup>

فبلاغة الخطابة ارتبطت بالإقناع بحكم الظروف السياسية والفكرية التي أطّرت نشأة البلاغة، في حين ارتبطت بلاغة الشعر بالفهم والتأويل. وقد تشعبت البلاغة العربية إلى شعبتين: البيان أو نظرية الإقناع القائمة على المقام، والبدیع، أو نظرية الشعر القائمة على البناء اللغوي دون اهتمام بأحوال المخاطبين. «وارتبط التأليف في البيان وبلاغة الإقناع بالصراع المذهبي والسياسي الذي أسهم فيه المعتزلة إسهاماً متميزاً بمحاولتهم تنمية نظرية حوارية تراعي الآخر استمالة وإقناعاً، فيما ارتبط البدیع أو البلاغة الشعرية بالصراع بين القدماء والمحدثين في مجال الإبداع اللغوي في الشعر، وإنما طرح المتلقي في الشعر من زاوية مكان الفهم والتأويل لا من زاوية مراعاة أحواله في مجال ضيق ومحدود»<sup>(21)</sup> ويمكن اعتماد مصدرين أساسيين في هذا

الباب: «البيان والتبيين» للجاحظ، بوصفه مرتبطا بالبلاغة والإقناع، وكتاب «البدیع» لابن المعتز وهو متعلق بالتنظير الشعري. وقد حاول البلاغيون القدامى دمج هاتين البلاغتين خصوصا «قدامة بن جعفر»، الذي كانت محاولته أكثر تألفا؛ لاعتمادهما التفاعل بين المستويات التركيبية والتداولية، فهناك الأغراض الشعرية وما يناسب كل غرض من المعاني، وهناك الصور البديعية والبناء العروضي، كل في بوتقة واحدة.

## 2 - الشعر والمتلقي

عدَّ «حازم القرطاجني» المحاكاة خاصة أساسية؛ لخلق جمالية النص الشعري، إلا أن هذه الجمالية ليست غاية في حد ذاتها، وإنما الشاعر يحاكي في قصيدته الأشياء ويخيلها للمتلقي بهدف إثارته وتوجيهه سلوكيا. وكل عمل شعري عنده يعني إقامة جسر التواصل بين المبدع والمتلقي. وهذا التواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيم، يوجهها المبدع إلى المتلقي من خلال وسيط نوعي يتمثل في القصيدة. ومن هذا المنطلق اتجه حازم في تنظيره النقدي، وهو يدرس العملية الإبداعية/التواصلية، اتجه إلى دراسة طريفة العملية: المبدع ثم المتلقي. فالمبدع يلزمه أن يعي أهمية الشعر، ويعرف أسرار صنعته، ويدافع عنه، مؤكدا أهميته في حياة الفرد والجماعة. وهو بذلك يخلق جوا متميزا يرقى فيه المتلقون إلى مستوى تذوق الإبداع وإدراك مكامن الجمال فيه.

ويرى «حازم القرطاجني» «أن تحريك النفوس إزاء الشعر وتأثرها بمعطياته يخضع لأمرين: أولهما الشعر ذاته من حيث قربه أو بعده من التكامل بوصفه فنا متميزا له جماليته الخاصة التي تسهم في توصيل رسالته، على مستوى اللفظ والمعنى، أو النظم والأسلوب. وثانيهما استعداد المتلقي، واستعداده لن يتحقق إلا بوجود شرط أولي هو التعاطف مع الشعر خصوصا إذا تجاوز موضوع الشعر مع ما يعانیه المتلقي في لحظة تلقيه القصيدة»<sup>(22)</sup>.

إن استقراء الشعر العربي القديم يضعنا أمام الدور الفعال الذي أنيط بالمتلقي،

حيث نجد من الشعراء من بلغ درجة الفحول؛ لكونه أحدث تأثيراً إيجابياً في المتلقي، كما نجد في مقابل ذلك من نزل قدرهم عند أهل النظم بسبب جفاوة إبداعه. وفي هذا الصدد تحدث حازم عن شروط الفعل الإبداعي المؤثر، ومنها «أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة. هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر. فكم من خطيب عظيم هونه عندهم بيت، وكم من خطيب هين عظمه بيت آخر. لهذا ما كانت ملوكهم ترفع أقدار الشعراء المحسنين وتحسن مكافأتهم على إحسانهم»<sup>(23)</sup>. ويمكن حسابان هذا المعنى إحساساً من الناقد بدور التلقي في تخليد الإبداع الأدبي، تماماً كما يقول «ستاروبانسكي»: إن «بقاء الأعمال دليل على الاستقبال الجيد الذي حظيت به»<sup>(24)</sup>.

إن الاستعداد لتلقي الشعر، وخلق فضاء تحصل فيه القابلية للتأثير، يقتضي من حازم القرطاجني التفكير في تغيير أفق توقع المتلقي في عصره؛ حيث اختلط جيد الشعر برديئه، وكثر القول في شأن النظم وأسراره، واتخذت مواقف مجحفة في حق الشعر والشعراء، وألصقت تهم كثيرة بالشعر، من قبيل الكذب والضلال والتزلف. ولكي يتم تغيير هذا الأفق، ويستعيد الشعر دوره في حياة الفرد والجماعة، وحتى يتزايد الاستعداد لتلقيه وتدوقه، بادر القرطاجني إلى تأكيد ضرورة الاعتدال في التخيل، ومراعاة المتلقي: «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة. واضح الكذب، خالياً من الغرابة. وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه، ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعزعها عن التأثر بالجملة»<sup>(25)</sup>. وفي موضع آخر يضيف قائلاً: «إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنقي أفضلها، وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها، حتى تكون

حسنة إعراب الجملة...»<sup>(26)</sup>. ويبدو من هذا القول أن هاجس القرطاجني هو التأثير في المتلقي، ولذلك كان لابد له من تأكيد القيم الجمالية للشعر، موازاة مع القيم الأخلاقية، وذلك سعياً وراء خلق أفق انتظار جديد ووعي جديد بالعملية الإبداعية لدى المتلقي والمبدع على السواء.

وحيثما نعمن النظر في معجم القرطاجني الذي يوظفه في هذا المقام، من قبيل «التمويه» و«الاستدراج» و«الإلهام» و«الاستمالة» و«الاستلطاف»، نجد أنه معجم ينم عن تصوره لعملية الإلقاء والتلقي بوصفهما لعبة، يحتاج المتلقي والمبدع معا إلى مراعاة قواعدها، ويكون التصرف فيها على قدر مهارة كل منهما. يقول: «وإنما يصير القول الكاذب مقنعا وموهما أنه أحق بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول له. وتلك التمويهات والاستدراجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه على غير ما هو عليه، بكثرة سماع المخاطبات في ذلك، والتدرب في احتذائها. والتمويهات تكون فيما يرجع إلى الأقوال، والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالاته المخاطب واستلطافه بتزكيته وتقريظه»<sup>(27)</sup>.

إن أفق التوقع الذي تشكل لدى المتلقين في تراثنا النقدي هو الذي أنزل المتلقي مكانة رفيعة داخل النص، جعلت المبدعين يسعون إلى الاستجابة لما يتوقعه منهم، ويفكرون باستمرار في الاحتيال له حتى يؤدي كلامهم وظيفته، بل بلغ به الأمر إلى أن فرض على المبدع الالتزام بلغة معينة، وبناء محدد، ومعانٍ تدخل في الفعل الاستعاري المشترك، ثم أسلوب مؤثر، أو ما أسموه باختصار قوانين عمود الشعر.

فعلى مستوى اللغة لا مناص للشاعر من اختيار الألفاظ الملائمة للمعنى وخلوها من تناثر الحروف، وسيلانها في الفم كالماء، مع الحرص على المناسبة بين الألفاظ في استعمالها المجازي، وما تدل عليه في مجال تداولها الحقيقي التواصل المحض. ولعل أفضل عبارة جامعة لهذه المعاني ما اصطاح عليه النقاد بـ «وضع الألفاظ مواضعها». إنها دعوة إلى مراعاة الحقوق اللغوية للمتلقى من جهة، وردع لميول المبدع وأهوائه من

جهة أخرى.

أما مستوى البناء فأمهات النقد العربي القديم حافلة بضوابط النظم الشعري وقوانينه المتعلقة بالبناء وآليات صناعته. فالشاعر الحاذق عند القاضي الجرجاني هو الذي «يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسمع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء»<sup>(28)</sup>. أما ابن قتيبة فالشاعر المجيد عنده هو من سلك أساليب البناء النصي عند العرب، ولم يخرج عن مواصفاته المألوفة، بدءاً بالنسيب، ومروراً بوصف الرحلة والراحلة، ثم انتهاء بالمديح. فأما النسيب فيرمي من ورائه الشاعر إلى أن «يميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي له إصغاء السامع إليه»<sup>(29)</sup>. وأما وصف الراحلة فالغاية التي يجري القول إليها إنما هي أن يتمكن الشاعر من أن يوجب «على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأمل»<sup>(30)</sup>. وأما المديح فيأتي به الشاعر في آخر مرحلة «ليبعث الممدوح على المكافأة، ويهزه للسماح»<sup>(31)</sup>.

ومن جهة المعنى حاول النقد القديم تصنيف المعاني إلى معانٍ جيدة وأخرى رديئة، ونصح الشاعر باجتناّب المعاني الملتبسة، وعدم مخالفة العرف، والإتيان بما ليس في العادة والطبع، حتى إن أبا هلال العسكري عدّد المعاني وصرّفها حسب المقامات، وحدد الهدف منها، فمن المعاني عنده «الإحماد والإذمام، والثناء والتقريض والذم والاستصغار، والعدل والتوبيخ، وسبيل ذلك أن تشبع الكلام فيه ويمد القول حسب ما يقتضيه المكتوب له في الإحسان والإساءة، والاجتهاد والتقصير؛ ليرتاح بذلك قلب السامع، وينبسط أمله، ويرتاح قلب المسيء، ويأخذ نفسه بالارتداع»<sup>(32)</sup>.

إن أهم ما يميز المتلقي في هذا التصور النقدي القديم حضوره بشكل فعلي يجد من حرية المبدع، ويرغمه على قول ما يريد، هو، متدخلاً في كيفية إجراء اللغة وتصريفها مع احترام النهج السلوك في الكتابة.

إن هذا الأفق الذي تشكل في ضوء هذه التصورات والضوابط لا شك أنه سيتعارض مع أطروحة الشعر المحدث، المبشرة ببناء وفلسفة جديدين؛ ليضطر المتلقي مع الوضع

الجديد إلى أن يحيا لحظة «المنعطف التاريخي» للعمل الإبداعي بتعبير «روبرت ياوس»، أو يندمج في الأفق الجديد، متنصلا من توقعاته التقليدية، ومحمولاته الثقافية والفنية القديمة.

## 1-2. المتلقي وأفق التوقع:

من اللافت للنظر ذلك الصراع القائم قديما ولا يزال بين النقاد والمفسرين وغيرهم حول مسألة تأويل النصوص سواء النصوص المقدسة أو النصوص البشرية المرتبطة بالإبداع والفن. وهذا الصراع يبدو نتيجة للتفاعل القائم في العلاقة بين المتلقي من جهة بوصفه وجودا أولا يمثل أفق توقع معين ، والنص من جهة أخرى بوصفه وجودا ثانيا يوجه إلى المتلقي، وتشكله أفاق محددة.

إن عملية التلقي كما يراها «كادامر» ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل، لكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل<sup>(33)</sup>.

وفي الدراسة النقدية الحديثة ، نجد «ياوس» «Jauss» بوصفه منظرا لجماليات التلقي وهو بصدد الحديث عن إشكاليات التأويل وعلاقتها بأفق التوقع. يربط بين النص والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النص على أساس أن أفق التوقع نظام من الإحالات تشكل قانون الكتابة والقراءة معا. وسيرا مع روح هذه النظرية يمكن حسابان ما اصطلح عليه نقادنا القدامى بعمود الشعر محاولة لوضع قواعد وقوانين لما قيل من الشعر وما يقال وما يمكن أن يقال، ومن ثمة يشكل هذا العمود أفق توقع للمتلقي يوجهه نحو تلقي النصوص وفهمها ثم تأويلها.

فعمود الشعر بوصفه حكما جماليا يعبر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعري، سيتحول إلى معيار محدد لما يجب أن يكون عليه النص حتى يوسم بالشعرية، ولما ينتظره القارئ من فعل الكتابة، وهو عقد ضمني يوجه إدراك المتلقي، ويخط له سبل الفهم، ويدله على أقوم مسالك القراءة. فكما أن السامع لا يمكنه أن يفهم كلام نظيره إلا إذا عرف قواعد اللعبة اللغوية التخاطبية ومواصفاتها العرفية، فإن تقبل

النص الأدبي وتدوقه لا يكون إلا بمعرفة الاصطلاحات الأدبية والجمالية المعبر عنها مفهوماً في «عمود الشعر» أي «أفق التوقع الشعري»<sup>(34)</sup>. ولا بأس هنا أن نقف وقفة قصيرة على مكونات هذا الأفق الشعري من خلال طرح الناقد «أبو علي المرزوقي» في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام، بما هو تصور أقرب إلى الاكتمال والنضج في هذا الباب. يقول: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتأمامها، على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار»<sup>(35)</sup>.

إن تصور «المرزوقي» من خلال هذا النص، يمكن اختزاله إلى أربعة أنظمة:

- نظام اللفظ / نظام النظم / نظام المعنى / نظام الصورة الشعرية.

وهذه الأنظمة هي التي تحدد مستوى القراءة ونسقتها من جهة، ونسق النص الإبداعي من جهة أخرى. لكن كيف تتحقق هذه الأنظمة في العمل الإبداعي حسب المرزوقي؟

يذهب هذا الأخير إلى أن اللفظ تحكمه خاصيتان اثنتان :

- 1 - الجزالة: وتكون بجريان اللفظ مجرى الاستعمال في العرف الأدبي التداولي اقتداءً بالسابقين، وأن يكون التآلف بين هيئة اللفظ وبنيته الصوتية نطقاً وسماعاً، وأخيراً أن يطابق اللفظ الدلالة العامة للنص.
- ب - الاستقامة: وذلك بالأبداً يخرج اللفظ عن القواعد المورفولوجية المألوفة، وأن يبين اللفظ عن المعنى دون زيادة أو نقصان.

وأما النظم فهو الجامع بين مكونات العمل الشعري من لفظ ووزن وقافية ومعنى، والتشاكل بين هذه العناصر هو مظهر من المظاهر التي ينتظرها المتلقي حتى يؤثر فيه الإبداع، ويدخله في نطاق الأدب الرفيع. وأما المعنى فيشترط فيه الابتكار والمطابقة للعرض العام من النص، ثم القدرة على النفاذ إلى المتلقي والتأثير فيه. وأما الصورة

الشعرية فجوهرتها مرتبطة بمدى تناسب عناصرها ووفائها في نقل الواقع وتصويره سواء سلك المبدع طريقة الوصف أو التشبيه أو الاستعارة.

وهكذا سيصبح عمود الشعر عند نقادنا القدامى نظاما يقاس عليه مدى تطابق النصوص مع توقعات الجمهور وما قد يطرأ على هذه التوقعات من خيبة وتغيير، تبرز أساسا في الموقف من الحداثة الشعرية ومتغيرات القول الشعري. فهل كان ذلك هدمًا للقوانين السائدة في عمود الشعر ونظمه، أو كان تبشيرا بولادة أفق توقع جديد؟ إذا ما تصفحنا كتابات النقاد الذين تصدوا لتيار التحديث في الشعر العربي القديم، نجدهم يطرحون مسألة خروج المبدع المحدث عن المؤلف، وخرقه لقواعد العمود بجميع أنظمتها الدلالية والبنوية التي رأيناها مع المرزوقي؛ ليظهر الشعر المحدث بمنزلة تأسيس لنمط جديد في القول الشعري مختلف عما ألفه الذوق العربي، وعن الأفق الذي يحدد التوقع الجمالي للمتلقي.

والشعر المحدث بما يستدعيه من آفاق جديدة وجماليات جديدة قام على أساسين اثنين: أساس البديع، وأساس الغموض، حيث لم تعد قراءته عملية سهلة مريحة يطمئن معها المتلقي بأفق توقعه القديم، وإنما صارت القراءة ممارسة عسيرة تتطلب من المتلقي بذل جهد كبير في تفكيك بديع الشعر؛ إذ «لم تكن العرب تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»<sup>(36)</sup>، وفي اقتحام معانيه وتقريب مآتاه بعد الغموض الذي انتابه. هذان الأساسان خلقا القطيعة بين الشعر المحدث والمتلقين؛ وهذا ما يفسر لنا قول بعضهم لأبي تمام: «لم تقول ما لا يفهم؟ فقال: لم لا تفهم ما يقال؟» إنه صراع بين أفق توقع قديم وسائد وأفق توقع جديد يبحث عن يتبناه، الأول تشكل من تطابق نظام المعايير مع النصوص المقررة؛ والثاني يكمن في نص جديد يحمل سمات تنتظر جمهورا من المتلقين يؤسس عليها نظاما جديدا من القراءة والتلقي يتماشى وحداثة

الإبداع الشعري.

## 2-2. المتلقي ووظيفة الإبداع:

بناء على ما تقدم في تصور النقد للمتلقي وعلاقته بالشعر والبلاغة، اتضح أن هدف الإبداع تحقيق وظيفة معينة، تكون بمنزلة الموجه الأساس للمبدع؛ تكبح جماحه، وتصدّه عن الخروج عن المألوف والمتواضع عليه، حتى يبقى دائماً عنصراً إيجابياً داخل جماعته، يفعل في متلقيه، ويمارس عليهم سلطته الإبداعية توجيهها وتأثيراً. فالى أي مدى تؤثر التجربة الإبداعية في إدراك المتلقي ورؤيته للعالم ومن ثم في سلوكه داخل محيطه؟ للوقوف على بعض ملامح هذه الوظيفة نورد النصوص الآتية مدخلاً لتأطير هذه الوظيفة وتحليلها:

- يقول حازم القرطاجني في منهاجه: «... الأقاويل الشعرية القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أوشر...» «ص337». ويقول: «... لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضاً على تحصيل المنافع وإزالة المضار، وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها، وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه...» «ص344»

- يقول الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن: «... إذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب، والتمكن في النفوس، ما يذهل ويبهج، ويقلق ويؤنس، ويطمح ويبيئس، ويضحك ويبيكي، ويحزن ويفرح، ويسكن ويزعج، ويشجي ويطرب، ويهز الأعطاف ويستميل نحوه الأسماع، ويورث الأريحية والهزة» «ص419»

- يقول الجاحظ في كتابه الحيوان: «... حاجة الإنسان حاجتان، أحدهما قوام وقوت، والأخرى لذة وازدياد في الآلة وفي كل ما أجدل النفوس» «ص22».

## 2-2-1 الوظيفة التربوية / المعرفية:

أكد النقاد القدماء أن للإبداع اللغوي غاية، مدارها إصلاح لنفوس، وشدها إلى

قيم الجماعة حتى يستمر الاجتماع البشري متينا متماسكا؛ فهو بالضرورة يحمل معرفة يسعى إلى تبليغها، ويؤدي وظيفة قوامها ترسيخ تلك المعرفة في ذهن المتلقي؛ إذ «لا خير في كلام لا يدل على معنك، ولا يشير إلى مغزك، وإلى العمود الذي قصدت، والغرض الذي إليه نزعت» على حد قول الجاحظ. ونظرا لطبيعة هذه الوظيفة فإنهم اشتروا عنصر الصدق. فالشاعر يلزمه الصدق في تصوير حياة العرب، ونقل قيمها وخصالها، ممدوحة كانت تمدحت بها العرب ومدحت بها، أو خصال مذمومة نفرت منها العرب وذمت من كان عليها. وهذا الصدق الذي نجد سنده في سلم القيم الإسلامية يمكنه أن يكون دعامة لصياغة فنية ناجحة، يمكن تحديدها كما حددها «جابر عصفور»<sup>(37)</sup>، من حيث صلتها بمستويات ثلاثة: المبدع، والمتلقي، والعالم.

أما المستوى الأول فالصدق فيه داخلي يتصل بتوافق التجربة المعبر عنها مع ما في داخل المبدع أو إخلاصه في التعبير عنها. فالشاعر يحسن موقعه إذا أيدت أقواله «بما يجلب القلوب من الصدق عن النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتتم منها»<sup>(38)</sup>.

أما المستوى الثاني فيتصل بتوافق التجربة الفردية للمبدع مع ما جاءت به من تجارب البشر من قبله، كأن تودع الأشعار حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو يتضمن الشعر أشياء توحىها أحوال الزمان على اختلافه، كما توجهها حوادثه على تصرفها.<sup>(39)</sup>

أما المستوى الثالث فيتصل بتوافق الصياغة مع الواقع الحقيقي أو مع البعد التاريخي للوقائع. فإذا اضطر الشاعر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيراً يسلس له معه القول ويتردد فيه لمعنى فلا تكون الألفاظ خارجة عن جنس ما يقتضيه الخبر، بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه.<sup>(40)</sup>

إن مهمة تأديب النفوس والعقول وحمايتها من ضروب الزيغ الممكنة حتى تتطهر القلوب، وتتشعب بالفضائل التي تيسر لها التألف مع نظام القيم المتحكم في المجتمع رؤية وسلوكا، وتعد هذه المهمة من أجل مقاصد العمل الإبداعي. وقد عبر الجاحظ عن

ذلك وهو بصدد الحديث عن غاية العامة من الشعر؛ إذ غايتهم البحث عن «المعاني التي إذا صارت في الصدور غمرتها وأصلحتها من الفساد القديم»<sup>(41)</sup>. وقريب من هذا المعنى قول حازم القرطاجني، حيث ذهب إلى أن القصد من وراء العمل الإبداعي إنما هو «استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر»<sup>(42)</sup>. وهذا قول لا يجعل الشعر من قبيل الأمور العارضة أو التسلية الهينة أو الوصف المنمق، أو مجرد الدعاية التي تهدف إلى الإقناع على حساب الحقيقة، بل هو قول يشد الشعر إلى مهمة أخلاقية لها آثارها في حياة الفرد والجماعة.

وإذا تأملنا أصل الفعل الشعري بوصفه فعلا لغويا عند حازم، وجدناه يعد الكلام/ اللغة علامات تقع على المعاني فتخرجها من غموض الخفاء إلى وضوح التجلية. وهذا يعني أن العلاقة اللغوية دالة بالضرورة، وأنها تمثل غرضا كامنا في النفس، و«لما كان الكلام معاونة بعضهم على تحصيل المنافع وإزاحة المضار... يجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه»<sup>(43)</sup>. فالكلام حسب حازم حاجة اجتماعية مرتبطة بالتفاهم، مدارها جلب المنفعة ودفع المضرة. وهذا ضرب من ضروب وظيفة اللغة في المجتمع. وبهذا تكون غاية الإبداع اللغوي الإفادة، إذا كان الأمر يتعلق بالمتلقي، أو الاستفادة، إذا كان الأمر يتعلق بالمتلقي.

ولعل الفلاسفة المسلمين أكدوا كذلك مسألة تأثير الفن بعامة في سلوك المتلقي، «فأنواع الفن المختلفة تحدث حالة من الإدراك تؤدي إلى نزوع يعقبه سلوك. ولذلك افترض الفارابي أن القصيدة تقدم إلى مخيلة المتلقي مجموعة من الصور، تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المخزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة، مما يفرض على التلقي حالة إدراكية خاصة، تجعله يقف ضد موضوع التخيل الشعري أو معه، ومن ثم يسلك إزاءه سلوكا معينا»<sup>(44)</sup>.

إن هيمنة هذا التصور «الإبلاغي» على وظيفة الإبداع في النقد القديم يجعلنا نتساءل عن الفروق الكامنة بين الإبداع وبقية الخطابات اليومية، مادام العنصر

الأخلاقي حاضرا في كليهما. فهل كان ثمة إحساس بوجود فارق جوهري بين الخطابين أو أن القدماء فاتهم هذا الحس فخلطوا بين الأمرين؟ هذا ما سنقف عليه من خلال الوظيفة الثانية للشعر، الوظيفة الجمالية.

### 2-2-2 الوظيفة الجمالية التأثيرية :

إن حاجة الإنسان - حسب تصور الجاحظ- لا تعدو أحد أمرين : أحدهما قوام وقوت، والأخرى لذة وازدياد في الآلة، وفي كل ما أجدل النفوس. وهذه القاعدة العامة حينما ننظر على أساسها إلى الإبداع الأدبي نجد دور بين بعدين: بعد عملي وظيفي، وبعد شكلي متمثل في الحاجة إلى الإمتاع والجدل. والتماس جمال الكون والحياة إنما يحصل مع البعد الثاني. ويبدو أن النقاد نظروا إلى الكلام من جهة تأثيره في المتلقي من زوايا مختلفة، فميزوا بين الكلام العادي والكلام الجيد المؤثر الذي يؤدي وظيفة جمالية يتمتع من خلالها المتلقي ويثير حالاته النفسية، ولن يتأتى ذلك للمتلقي إلا إذا علا كلامه وارتفع. يقول «الباقلاني»: «إذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب والتمكن في النفوس ما يذهل ويبهج ويقلق، ويؤنس ويؤيس، ويضحك ويبكي، ويحزن ويفرح، ويسكن ويزعج، ويشجي ويطرب، ويهز الأعطاف ويستميل نحوه الأسماع، ويورث الأريحية والهزة»<sup>(45)</sup>.

إن الكلام إذا ارتقى إلى درجة عالية في الجودة، يصبح قادرا على التلاعب بالمتلقي، مثيرا فيه من الحالات ما يعسر ضبطه وتوقعه. ومدار ذلك كله المتعة النفسية. إنها فتنة القول ولذته التي تقوم بوظيفة الإمتاع. والإمتاع بهذا المنظور مرتبط بالصياغة الفنية للإبداع؛ ومادامت غاية الشعر هي التأثير فإن البداية الأولى لهذا التأثير هي تقديم الحقيقة تقديمًا يبهر المتلقي، «وهو أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تتطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالًا تخلب الأبواب وتسحر العقول»<sup>(46)</sup>. وهناك ثلاثة قوانين - حسب شكري المبخوت- في الموروث الشعري تفسر المتعة الجمالية: قانون الإخفاء والتجلية / قانون

التعرف في المحاكاة / قانون جودة المحاكاة.

فالمتعة في القانون الأول مردها إلى ما يقدمه القول المخيل من معرفة جديدة بالواقع، وما يفضي إليه الإدراك الفردي للموجودات من تناسق سري لا يبدو للعين المجردة، ولا تيسره المعرفة الاجتماعية.

أما القانون الثاني فالمتعة فيه يحكمها التعرف على النموذج في الموضوع المحاكى، إذ يوجد تمثل ما تعرضه المحاكاة على القاري لونا من الاستلذاذ بالتطابق بين المعرفة الأولى المختفية في طيات الذاكرة، والمعرفة الجديدة التي يقدمها النص، وتتوسط المحاكاة المعرفتين محدثة ضربا من ضروب التعجيب.

والقانون الثالث من قوانين المتعة الجمالية، كما فهمها النقاد القدامى، هو قانون

حسن المحاكاة وجودتها «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئاته»<sup>(47)</sup>

وفي هذا الإطار يمكن القول: إن المحاكاة الشعرية نشاط تخيلي في المحل الأول، وإنها لا يمكن أن تتم دون فاعلية القوة المتخيلة عند المتلقي والمبدع على السواء. وبذلك يصبح للمحاكاة جانبان: جانبها التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع، وجانبها التخيلي المرتبط بآثارها في المتلقي. فإذا كان التخيل يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع، فإن التخيل يحدد طبيعة المحاكاة من زاوية المتلقي. يقول حازم القرطاجني: «والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية»<sup>(48)</sup>.

هذه القوانين الثلاثة محمولة كلها في مقولة «التعجيب» التي توضح كيف أن النص في التصور القديم، إنما ينتج ليتذوقه الجمهور، ويلبي رغبته في الجمال والإغراب والرمز. «وتتم وظيفة التعجيب في نطاق علاقات تخيلية دقيقة معقدة؛ إذ يظل ما يتخيله المبدع من صور، وما يقع في وهمه من مشاهد، كامنا في النص، إلى أن تقع عليه نفس المتقبل فتتخيل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن الزينة وضروبها، فتبتهج لذلك، إنها لعبة الأخيلة بين الإنتاج والتمثل، تستدعي تحريك النفوس،

فتستجيب النفوس، فيسمى الانفعال الذي قد يكون من المتقبل أمانة من الإمارات الدالة على القيمة التي يمنحها جمهور المتقبلين للنص. فجودة التخييل يكون حسن الوقع إشهادا على ما في النص من جمال»<sup>(49)</sup>.

قصارى القول، إن النص عندهم ينحو منحيين: منحى الإفادة والإفهام؛ ومنحى الإثارة واللذة. والمبدع «يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية أعني تحريك النفوس» كما يقول ابن رشد.

فالمنحى الأول يكون بالتصديق، والثاني بالتخييل، أما العلاقة بين المنحيين فلا شك أنها علاقة تمازج؛ إذ لا مانع من أن يكون التخييل مطابقا للواقع، فيصبح النص حقلا دلاليا يحمل معرفة تخاطب العقل المصدق «أو المكذب» كما تلامس الوجدان القابل للإثارة أو الصاد لها. ومن هذا المنطلق أكد النقاد ضرورة عدم تجاوز الحدود المألوفة في التخييل حتى لا ينزاح عن وظيفته الجمالية الإقناعية، وحتى لا تدفع اللغة بالمبدع إلى التيه في مفازات الخيال، ومن ثم يخيب أفق توقع المتلقي وتتسع الهوة بينهما. يقول «شكري المبخوت»: «لقد فهموا - أي النقاد - أن الشعر هدم للغة المأنوسة، ولكنهم منعوا تخطي الحدود المرسومة، وأدركوا أن الفعل الشعري زحزحة للعلاقات القائمة بين الدوال من جهة، والمدلولات من جهة أخرى، وبين الأسماء والأشياء، ولكنهم قطنوا هذه الزحزحة وطوقوها بمبدأ الإمكان حتى لا تصل إلى المحال والهديان، وعلموا أن التغيير في اللغة فعل فردي لا حصر له، مآله ترك التصورات الموروثة وخلق الكون مرة أخرى عبر اللغة، وإدراك الموجودات على نحو متفرد، ولكنهم سيجوا هذه اللغة الفردية بأساليب العرب ومناهجهم ومذاهبهم في التعبير، وتفظنوا إلى أن ملاك الأدبية الغرابة والتعجيب، بما أن الأدب استكشاف للمجهول وضرب في آفاق المعنى، وترحال في لانهاية اللغة، ولكنهم أبقوا شرط الصواب والإفهام قوة إخصاء لفحولة الشعراء الرمزية»<sup>(50)</sup>.

وخلاصة القول في هذا الباب أن النقاد العرب القدماء بعامة والبلاغيين منهم بخاصة، كانوا على وعي كبير بأهمية المتلقي في عملية الإبداع، وهذا يجد سنده في

مركزية المخاطب ومحوريته في الفكر العربي الإسلامي بعامته وفي التداول الأدبي بخاصة، بدليل حضوره في ذهن النقاد في أثناء مختلف العمليات التنظيرية المرتبطة بالخطاب الأدبي، سواء على مستوى التحديدات أو الوظائف أو معايير الجمالية ومقاييسها. ولذلك نرى أن بإمكان التراكمات المعرفية الموروثة عن القدامى أن تكون مرجعا لصياغة تصور يكون منطلقا لوضع خطوط عامة لنظرية عربية في التلقي.

## الهوامش والإحالات:

- 1 - « تيري إيجلتون»: الظاهراتية والهيرمينوطيقا. ترجمة محمد خطابي، مجلة علامات شتاء 1995 ص 25.
- 2 - أحمد بوحسن: نظرية التلقي. منشورات كلية الآداب جامعة محمد الخامس الرباط. ص 18.
- 3 - محمد مفتاح: نظرية التلقي. منشورات كلية الآداب جامعة محمد الخامس الرباط. ص 43.
- 4 - م. ن ص 44.
- 5 - أحمد بوحسن. م. س ص 20.
- 6 - «ستاروبانسكي» في تقديمه لكتاب «pour une esthétique de la réception» لمؤلفه «H.R.JAUSS»
- 7 - Gallimard. 1978 paris, p:49 «pour une esthétique de la réception H.R.JAUSS»
- 8 - م. ن ص 35.
- 9 - م. ن ص 212.
- 10 - أبو هلال العسكري: «الصناعتين» تحقيق محمد علي البجاوي ص 10 .
- 11 - م. ن ص 6.
- 12 - الجاحظ «البيان والتبيين» تحقيق عبد السلام محمد هارون ج 1 ص 76 .
- 13 - شكري المبخوت «جمالية الألفة» ص 18-19 .
- 14 - الجاحظ «البيان والتبيين» ج 1 ص 14 .
- 15 - م. ن ص 99.
- 16 - أبو هلال العسكري: «الصناعتين» ص 135.
- 17 - ابن طباطبا العلوي « عيار الشعر» تحقيق محمد زغلول سلام ط 1965 ص 6 .
- 18 - شكري المبخوت «جمالية الألفة» ص 20
- 19 - محمد العمري، مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية» عدد 5 ص 1992 ص 8.
- 20 - م. ن ص 10.
- 21 - م. ن ص 15.
- 22 - جابر عصفور «مفهوم الشعر» ط 2 ص 188 .
- 23 - حازم القرطاجني «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» تحقيق محمد لحبيب بلخوجة، تونس 1966 ص 121-122 .
- 24 - نقلا عن شكري المبخوت في «جمالية الألفة» ص 44.

- 25 - حازم القرطاجني «منهاج البلغاء» ص 72 .
- 26 - م.ن ص 119 .
- 27 - م.ن ص 63-64 .
- 28 - عبد العزيز الجرجاني «الوساطة بين المتنبّي وخصومه» تحقيق محمد علي البجاوي، بيروت ص 48 .
- 29 - ابن قتيبة «الشعر والشعراء» تحقيق أحمد محمد شاکر ط 3 ص 20 .
- 30 - م.ن ص 21 .
- 31 - م.ن ص 21 .
- 32 - أبو هلال العسكري : «الصناعتين» ص 165 .
- 33 - نصر حامد أبو زيد «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» المركز الثقافي العربي ط 9 ص 1992 ص 39 .
- 34 - شكري المبخوت «جمالية الألفة» ص 83 .
- 35 - أبو علي المرزوقي «شرح ديوان الحماسة» تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1951 .
- 36 - عبد العزيز الجرجاني «الوساطة بين المتنبّي وخصومه» ص 44 .
- 37 - جابر عصفور «مفهوم الشعر» ص 41 .
- 38 - ابن طباطبا العلوي «عيار الشعر» ص 16-17 .
- 39 - م.ن ص 120-121 .
- 40 - م.ن ص 43 .
- 41 - الجاحظ «البيان والتبيين» ج 4 ص 24 .
- 42 - حازم القرطاجني «منهاج البلغاء» ص 337 .
- 43 - م.ن ص 344 .
- 44 - جابر عصفور «مفهوم الشعر» ص 43 .
- 45 - أبو بكر الباقلائي «إعجاز القرآن» تحقيق السيد أحمد صقر ص 419 .
- 46 - جابر عصفور «مفهوم الشعر» ص 46 .
- 47 - حازم القرطاجني «منهاج البلغاء» ص 71 .
- 48 - م.ن ص 89 .
- 49 - شكري المبخوت «جمالية الألفة» ص 44 .
- 50 - م.ن ص 47 .

## المصادر:

- 1 - الباقلاني «أبوبكر» إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر .
- 2 - الجاحظ «عمرو بن بحر بن محبوب» البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون ط 4 .
- 3 - الجرجاني «عبد القاهر بن عبد الرحمن» دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط2 س 1989.
- 4 - الجرجاني «علي بن عبد العزيز» الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد علي الجاوي، بيروت.
- 5 - ابن طباطبا «محمد بن أحمد بن محمد العلوي» عيار الشعر تحقيق محمد زغلول سلام . 1965.
- 6 - العسكري «أبو هلال الحسن بن عبد الله» كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد علي الجاوي.
- 7 - ابن قتيبة «أبو محمد عبد الله بن مسلم» الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمد شاكر ط 3 .
- 8 - القرطاجني «حازم» منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد لحبيب بلخوجة، تونس 1966.
- 9 - المرزوقي «أبو علي» شرح ديوان الحماسة، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1951 .

## المراجع:

- 1 - أحمد بوحسن وآخرون: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب الرباط .
- 2 - بللميح «إدريس» المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب. منشورات جامعة محمد الخامس سلسلة أطروحات ورسائل ، الرباط ، المغرب.
- 3 - عصفور «جابر» مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي . ط 2.
- 4 - المبخوت «شكري» جمالية الألفة. منشورات بيت الحكمة . تونس 1993.
- 5 - مفتاح «محمد» التلقي والتأويل: مقاربة نسقية. المركز الثقافي العربي ط 1 س 1994 .
- 6 - نصر «حامد أبو زيد» إشكاليات القراءة وآليات التأويل. المركز الثقافي العربي ط 2 س 1992.

## المراجع الأجنبية:

- Blanchot «Maurice» L Espace litteraire, Gallimard, Paris 1955
- Eco «Umberto» Lector in fabula . grasset, 1985
- Jauss «Hans Robert» Pour une esthetique de la reception, Gallimard, Paris 1978
- Jauss «Hans Robert» Pour une hermeneutique litteraire, Gallimard, Paris 1988
- Ricoeur «Paul» Du texte a l action, Seuil, Paris, 1986
- Wolfgang «Iser» The act of reading, Johns hopkins, u.p.1978
- WOLF DIETER STEMPEL : Theorie des genres . Seuil, 1968