

التلقي والتواصل في النقد العربي القديم

د/ حنان حمودة
قسم اللغة العربية
جامعة الزرقاء الأهلية-الأردن

ملخص

تعمقت نظرية التلقي بعد تطور العلوم اللغوية و أضحت واسعة الانتشار و التداول بين النقاد المعاصرين، و لم يكن ما توصلت إليه هذه النظرية في زماننا غريبا عن الجذور و الأسس التي أرساها العلماء العرب القدماء في مسألة التلقي، و إن اختلفت المعطيات و التغيرات عن النقد الحديث لقد كان للنقد القديم وقفات حسنة في مجال الناقد و النص و المتلقي و جماليات التلقي كما يظهر ذلك في كثير من نصوصهم، الأمر الذي يجعلنا نبوح بأن نظرية التلقي و إن كانت حديثة و مغايرة لنقدنا القديم فإنها لم تأت من فراغ و إنما جذورها قديمة في التراث النقدي العربي

Abstract

Literature is studied as a controversial process between production and reception. There fore. Literature gains its distinctive features from the consuming and producing self i.e. through the interaction between the author and audience. Any connotation of the text involves the readers reception of semantic and linguistic implications so if interaction is achieved the artistic feature is established. Old literary criticism has dealt with the relation between the text and recipient. Since text does not achieve its purpose unless complete interaction is established between the recipient, producer and the text. The present paper investigates the way old literary criticism dealt with this relation in an attempt to draw a framework for a new criticism theory that copes up with the present and future needs.

إن نظرية التلقي تعمقت بعد تطور العلوم اللغوية وأضحت ظاهرة واسعة الانتشار، لكن التساؤل الذي يطرح نفسه، ألم يشر النقد القديم إلى جوانب منها، وقبل الخوض في ذلك لابد من معرفة دلالتها اللغوية: "التلقي: هو الاستقبال؛ ومنه قوله تعالى: "وما يُلْقَاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وما يُلْقَاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ" (فصلت 35)؛ قال الفراء: يريد ما يُلْقَى دفع السيئة بالحسنة إلا من هو صابر أو ذو حظ عظيم، وقيل في قوله: (وما يُلْقَاهَا) أي ما يُعَلِّمُهَا، ويوفق لها إلا

الصابر، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلاناً أي يستقبله، والرجل يُلقى الكلام أي يُلقنه، وأما قوله تعالى: "فتلقى آدم من ربه كلمات" (البقرة 37)، فمعناها أنه أخذها عنه، ومثله: لقنها وتلقنها، وقيل: (فتلقى آدم من ربه كلمات) أي تعلمها ودعا بها⁽¹⁾. وقد ورد الفعل (لقا) في القرآن الكريم على هيئة الفعل الماضي والمضارع و الأمر، سواء أكان الفعل مزيداً أم مجرداً، مثل: (لقيا/ يلق/ تلقى/ ألقى/ ألقوا)، وقد وردت المشتقات من هذا الفعل (لقاء/ ملاق/ المتلقيان/ التلاق/ لاقيه/ تلقاء) وقد ورد الفعل بمشتقاته ستاً وستين مرة⁽²⁾.

وهذا يعني أن العرب قد عرفت التلقي بأنه: فهم الكلام وتقبله، وإعادته. وقد أحالنا المعنى اللغوي إلى علاقة النص بالمتلقي الذي يدرس الكلام ويفهمه ثم يعيده، وهو شبيه بجماليات التلقي عند ياكوس: "ينبغي أن يدرس الأدب بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، في الأدب والفن يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور⁽³⁾. فأي دلالة للنص تتضمن استقبالا من القارئ إلا أن المعنى اللغوي يؤكد على الدلالة المعنوية للنص لا الدلالة الجمالية له. فالخطاب الشعري لا يكمن في النص وحسب، وإنما يكمن في عملية التلقي والتأويل وهو لا يقل أهمية عن أهمية النص، فالنص يتم إنتاجه جمالياً من منظور الذات المرسل، ويتم إنتاجه أيضاً في فعل التلقي من منظور الذات المتلقية.

ولذلك كان التفكير بالمتلقي يواكب عملية الإبداع^(*)، وحتى يكون النص مفهوماً لا بد وأن يكون قد حمل في طياته عقد الصلة مع المتلقي، ولذلك كان مدار القول في البلاغة تناسب المعاني مع المستمعين، ومنه جاء تعريف البلاغة، بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وذكر العسكري: "سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه"⁽⁴⁾، وذكر أن "البلاغة كل ما تبلغ به قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن"⁽⁵⁾.

فالنص لا يحقق غايته إلا إذا تم التواصل بين المتلقي والمُلقى والنص، فالنص عبارة عن مداولة بين الإرسال والتلقي.

فالملقي يحلل النفس البشرية ويفهمها ويلقي ما يصلح لها، ولذلك كان من الجدير بالمبدع (الملقي) فهم عقلية المستمعين ليحقق نصه القبول والاستحسان، "ومتى عرف حظ الجماعة التي يتحدث إليها، ويكتب لها من كل تلك القوى استطاع أن يختار لها المعاني المناسبة"⁽⁶⁾، والدعوة إلى أن يكون لكل مقام ما هي إلا بحث في حل لمشكلة التواصل.

ولقد كانت الجمل الخبرية مقسمة إلى أنواع (ابتدائي/ طلبي/ إنكاري) وفق نفسية المتلقي⁽⁷⁾ وما يكون أحسن موقعاً لهذه الحال أو تلك من تراكيب يستطيع المرسل من خلالها أن يحقق الهدف من رسالته، ولذلك قال بشر بن المعتمر في صحيفته: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً"⁽⁸⁾. فالمعاني تزدان عندما تكون مطابقة للحال والمستمع، وكانت العرب ترى أن الانتقال من أسلوب إلى آخر ينبه المتلقي ويثيره، ولذلك كان الالتفات من أهم الأساليب البلاغية (لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"⁽⁹⁾). وكذلك كان الإطناب بالإيضاح ويعني أن يؤتى بالإيضاح بعد الإبهام ليتمكن القول في النفس، فإن المعنى إذ أُلقي مجملاً تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل فتكتمل اللذة بالعلم به، إذ اللذة بالمعرفة بعد الألم بجهلها أقوى من اللذة التي لم يتقدمها ألم⁽¹⁰⁾.

فالكلام يعلو بأسلوبه وبأثره في المتلقي، ولذلك قال ابن الأثير عن التفسير بعد الإبهام "إنما يفعل ذلك لتضخيم أمر المبهم وإعظامه لأنه هو الذي يطرق السمع أولاً، فيذهب بالسامع كل مذهب"⁽¹¹⁾. فالفائدة تكون إذا وقع الكلام في السمع موقعاً حسناً لما يرد عليها من حسن الصورة وكمال الدلالة، ولأجل تحقيق ذلك سعى الأدب لاستدراج المتلقي "وهو التوصل إلى حصول الغرض من المخاطب، والملاطفة له في بلوغ المعنى المقصود من حيث لا يشعر به، وفي ذلك من الغرائب والدقائق ما يوثق السامع ويطربه، لأن مبنى صناعة التأليف عليه ومنشأها منه"⁽¹²⁾ فالاستدراج محاولة

لاستمالة المتلقي بما يأنس إليه فيذعن ويستسلم "وإذا لم يتصرف الكاتب في استدراج الخصم إلى إلقاء يده، فليس بكاتب ولا شبيه له" (13).

وقد قدم ابن قتيبة تفسيراً للقصيدة العربية مراعيًا الحالة النفسية للمتلقي، وهذا التفسير ينسجم ومبدأ الاستدراج "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى، وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب؛ لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهرة، وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وضمامة التأمل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل" (14).

إن المعاني تؤثر في المتلقي تأثيراً كبيراً فتجعله يشارك المبدع ويتعاطف معه، وكأن المعاني والصور تستفز المتلقي وتحمله على الفعل. ولكي يتحقق هذا التفاعل كان لابد من الملاءمة بين أقسام القصيدة، بين اللفظ والمعنى، بين اللفظ والوزن، بين المعنى والقافية، بين النص والمتلقي، بين النص والموقف، وبين الابتداء والانتهاء. ومن هنا ركز النقد على الاستهلال الجيد أو الابتداء الحسن، فابن طباطبا يقول: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يستمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يُساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط

العبارة⁽¹⁵⁾ فالمتلقي يتأثر بالابتداء الحسن الذي يتلاءم معه ومن هنا عاب النقاد⁽¹⁶⁾ القدماء على ذي الرمة مطلع قصيدته:

ما بال عينك منها الماء ينسكب

كأنه من كلى مفرية سرب

فهذا المطلع لا يتناسب وحال المتلقي، فالصورة تنال من نفسه لذلك وسم بفساد الذوق وقبح الصورة. ومهما كانت المحاولات التي تفسر هذا المطلع وتربطه بحال المبدع وتقرنه بما يليه من أبيات لتبرير هذه الصورة، يبقى موقف النقد القديم واضحاً في ربطه بين الصورة والمتلقي والحكم عليها بالفساد؛ لأنها أدت إلى بتر عملية التلقي، وحدوث انقطاع لاستقبال النص. والنقد الحديث يرى أن المهم ليس النص وإنما علاقة النص بالقارئ، ولذلك عُدت القراءة نشاطاً خلاقاً لما يعتمد منه من تناغم بين النص والقارئ.

وقد علل النقد الوقوف على المطلع أو الاستهلاك "وتحسين الاستهلاكات والمطالع من أحسن الأشياء في هذه الصناعة إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنتزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً".⁽¹⁷⁾ فالهدف تحريك النفس ليبقى النص عالقاً بها، وكلما اجتهد الشاعر في تحسين مطالعه ومقاطعته وخواتيمه كان شاعراً حاذقاً، والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلاك والتخلص، وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء⁽¹⁸⁾، ومن هنا كان مصطلح الانتهاء أو الخاتمة، أو الاختتام نقيض الافتتاح لغة لكنه يتواءم معه من حيث التركيز على حسنهما لأثرهما في النفس، "يجب على الشاعر والناثر أن يختما كلامهما بأحسن خاتمة، فإنها آخر ما يبقى في الأسماع، لأنها ربما حفظت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال"⁽¹⁹⁾.

إن التعليل النقدي والبلاغي لكثير من المصطلحات كان ينبع من وقوفهم عند علاقة المتلقي بالكلام، وجاءت أوامرهم للمتكلم بمراعاة حال المتلقي ليحقق النص هدفه "ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى، الأول الابتداء، والثاني التخلص، والثالث الانتهاء، لأنه

آخر ما يعيه السمع، ويرتسم في النفس⁽²⁰⁾. ورأى ابن قتيبة أن المعاني لا تؤثر في المتلقين وتبعثهم على الفعل إلا إذا تحققت المواءمة بين أقسام القصيدة، "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطِلْ فيمِلّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"⁽²¹⁾.

إن الإطالة ممجوجة لما فيها من إملال، وكذلك التقصير إخلال وكلاهما يقطع الصلة بين المتلقي و المُلقي، ولا تتم عملية التلقي بالشكل الأمثل الذي عبر عنه ابن قتيبة بقوله: "لله در القائل: أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه"⁽²²⁾ فالأشعار التي تستبد بنفس المتلقي استبداداً تاماً لروعتها هي الأجل، والأثر الشعري الذي يحدث ضرباً من الاندهاش والاستغراق التام فيه هو الأكثر فاعلية وجمالاً، فعملية التلقي عملية مشاركة وليست مجرد استهلاك للنص، فالنص والمتلقي يندمجان معاً في عملية دلالية واحدة. تتضح من خلال تعريف بعض النقاد القدماء للشعر: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه؛ لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها"⁽²³⁾.

فالشعر يتعامل مع النفس وأحوالها وما يوافقها، وكلما كان مؤثراً فيها دل ذلك على أن المبدع وقف عند نفسية المتلقي بصورة متميزة، وألقى إليها ما يلزمها، وكان كلامه السحر، وقد كثر جعل الأدب يرتبط بالسحر"، فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولائم الفهم، وكان أنفذ من نفت السحر، وأخفى ديبياً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسلّ السخائم، وحلل العقد، وسخّى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف ديبية، وإلهائه، وهزه، وإثارته"⁽²⁴⁾.

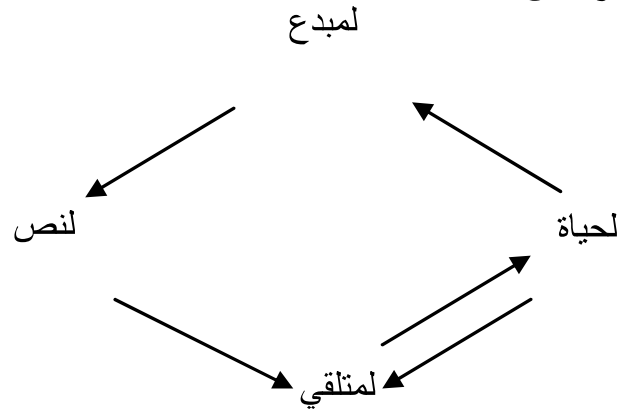
إن النظرة الجمالية للنص قائمة على طبيعة العلاقات التي تتفاعل معاً وتتحد لتلعب دوراً كبيراً في الشعر على مستوى المبدع والمتلقي، "فالمبدع بتخيله يستطيع أن يُعيد تشكيل الأشياء المحسوسة في صورة جديدة، وبذلك تكون مهمة التخيل هي الابتكار والإبداع"⁽²⁵⁾. "والشعر يكفي فيه التخيل، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل"⁽²⁶⁾ فعملية التلقي عملية مزدوجة فاعلة في صياغة النص ونجاحه، وتقوم عليها العملية الإبداعية كلها، فالمحفز والمثير لنفس المبدع ثم المحفز والمثير لنفس المتلقي.

وعلى أثر الشعر في استجابة المتلقي وتفاعله مع النص ودوام هذه الفاعلية يبدو واضحاً فيما روي عن معاوية بن أبي سفيان: "اجعلوا الشعر أكبر همكم، وأكثر دأبكم، فلد رأيتني ليلة الهرير - بصفين - وقد أُوتيت بفرس أغر محجل، بعيد البطن من الأرض وأنا أريد الهرب لشدة البلوى، فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:

أبت لي همتي وأبي بلائي وأخذي الحمد بالثمن الربيع
وإقحامي على المكروه نفسي وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عن مآثر صالحات وأحمي بعدُ عن عرض صحيح⁽²⁷⁾

وهذا الموقف يمثل أبعاد الجماليات التي طرحها كل من (ياوس وإيزر)، فعند ياوس لا ينفصل النص الذي نقرأه عن تاريخ تلقيه، والأفق الذي ظهر فيه أول ما ظهر يختلف عن أفقنا، ويشكل في الوقت نفسه جانباً من أفقنا، فالنص ليس كينونة ثابتة، بل هو دالة في التاريخ يتغير معه⁽²⁸⁾. ويرى إيزر أن جوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ وتمثل فاعلية القارئ في توليد معنى النص، فالبنية التصويرية الأقدم للنص أساس ثابت للتفسير ولا يعيش النص إلا من خلال القارئ⁽²⁹⁾. فإذا كانت الحياة تحفز المبدع على قول الشعر فهذا يعني أنه منطلق من نوع خاص يتلقى ما حوله، ويرسمه لنا على هيئة نص أدبي يؤثر في المتلقي سلباً أو

إيجاباً، ولذلك يمكن أن نطلق على العملية الإبداعية بأنها عملية مزدوجة مترابطة، كلٌّ يؤثر بالآخر في حركة دائرية لا انفصام بين جزئياتها، فإن وقع الانفصام حدثت القطيعة بين المتلقي والنص.



فالمتلقي يقع تحت وطأة تأثيرين هما: النص والحياة، وكلما كانت البنية الإيقاعية للقصيدة تؤدي وظيفتها بإثارة الدهشة، هياً ذلك وعي المتلقي للاستجابة الكلية ولذلك ركز القدماء على موسيقى الشعر؛ لأن المتلقي يقع تحت وطأة الإيقاع الذي يحوي سلسلة من التوترات تجعل النفس تستجيب للنص الذي كان يروى وينشد، فالبنية الإيقاعية مهمة في عملية التواصل وتوصيل الشعر إلى المتلقي؛ لأن الشعر يتكئ على الإلقاء، والمتلقي يتكئ على السماع؛ فجاءت موسيقى الشعر العربي تعتمد على تساوي الأبيات في إيقاعاتها وقوافيها، وإذا اختلف بعضها أحس المستمع (المتلقي) بخلل الإطار النغمي، ومن ذلك الوقوف عند إقواء النابغة مثلاً، وهذا الإطار النغمي قد يختلف من عصر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى.

ولا يهم تغير الإطار النغمي ما دام المبدع والمتلقي يقعان تحت وطأة إطار نغمي واحد، "ليأتي الكلام متحدراً كتحد الماء المنسجم سهولة سبك، وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور، والبيت من الموزون وقع في النفوس، وتأثير في القلوب، ما ليس لغيره"⁽³⁰⁾. ويبدو أن ما سمي الطلاوة والسهولة والتدفق وكثرة الماء والرونق مصطلحات أطلقها القدماء للتعبير عن جمال الشعر في الأسماع، وإثارة مشاعر المتلقي ليشترك المبدع مشاعره فيتحقق الاستقبال الحسن على أساس من المشاركة الوجدانية، فالمتلقي يقع تحت تأثيرين مختلفين هما جرس الألفاظ، وقوة المعاني، ومن

هنا أعلى القدماء من شأن الخصائص الإيقاعية والثراء الموسيقي، من تقفية ووزن وتكرار وتجنيس والبعد عن الغموض في المعنى؛ لأن الشفاهية تُعنى بالتشكيل الصوتي وأثره في المتلقي وتشكيل استجابته للنص.

"والشعر لا يُحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يُحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقره منها الرونق والحلاوة"⁽³¹⁾، وكان الشاعر يرضخ لذلك دون وعي منه، فإن أراد لنصه القبول والترحيب من المتلقين عمد إلى الاستجابة لمتطلباتهم، وجعل النص يتكيف لهذه المتطلبات؛ لأن "النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقست واستوحشت"⁽³²⁾. إن علاقة المتلقي بالنص واضحة في نص ابن طباطبا السابق، ولا يتم التواصل بينهما إلا إذا كان النص قد لامس ذوق المتلقي. وذلك من خلال جماليات النص التي تتظافر لتحرك خيال المتلقي فتمس خفايا النفس، ويحدث التواصل بين المبدع والمتلقي بما تحمل صور النص من إحياءات نفسية تتيح للمتلقي الإحساس بتجربة الشاعر ومشاركته إياه؛ لما تحويه من معان وعواطف وانفعالات مؤثرة تكون أكثر علوقاً في القلب، وأبعث على المتعة والجمال. ويمكن القول: إن العلاقة بينهما معقدة أساسها (الذوق الفني) كما أطلق عليه طه إبراهيم⁽³³⁾ وأسماءها مندور (التأثيرية)⁽³⁴⁾ والذوق قائم على الذوق الفردي، وذوق المتلقي وإحساسه بالجمال يتأثر بعوامل مختلفة، ولذلك وضع الجاحظ قواعد تبعد الذوق عن الميل والهوى والتحيز: "وليس يعرف حقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور، إلا عالم حكيم، ومعتدل الأخلاق عليم، وإلا القوي المنة، الوثيق العقدة، والذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور، والسواد الأكبر"⁽³⁵⁾ فالذوق الذي يتحدث عنه الجاحظ هو ذوق الناقد أي ذوق من نوع خاص، وقد قسم الأُمدي أذواق المتلقين إلى ثلاثة أذواق⁽³⁶⁾:

أ - ذوق الكتاب والأعراب وكانوا يستحسنون شعر البحتري.

ب - ذوق أهل المعاني والصناعة وكانوا يستحسنون شعر أبي تمام.

ج - ذوق كثير من الناس يساؤون بين المشاعرين.

إن الذوق وإن كان فطرياً إلا أن الوتيرة التي يتم بها تعتمد على تجارب المتلقي المكتسبة من احتكاكه بالواقع أثناء تكوينه، وتربيته، وتعليمه فهو (الذوق) الذي عُرف به: "استعداد خاص يهيئ صاحبه لتقدير الجمال، والاستمتاع به، ومحاكاته"⁽³⁷⁾، وهذا الاستعداد الخاص مرتبط بالمكان، والزمان، والثقافة وقد تلمس ذلك القدماء، فهذا ابن سلام يقول: "أخبرني يونس بن حبيب أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس بن حجر، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وأهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيراً والنابغة"⁽³⁸⁾، فلكل بيئة مطالب جمالية إن وجدتها في شعر استحسنته وأعلت من قدره وقدر صاحبه، وقد أوضح الجاحظ أن الذوق يتأثر ويتغير تبعاً لتغير العصر، "إن المربدين كانوا يروون نسيب الأعراب والأرجاز القصيرة، ثم استبردوا ذلك، فأخذوا برواية نسيب العباس بن الأحنف، ثم تركوا ذلك"⁽³⁹⁾، والتلقي يتأثر بالثقافة التي يمتلكها المتلقي من حيث النوع والكم، وقد قيل عن جرير والفرزدق: "الفرزدق أشعر عامة، وجرير أشعر خاصة"⁽⁴⁰⁾، أما اتجاه المتلقي الثقافي وأثره في تغير الذوق الجمالي لديه فيتضح في قول الجاحظ: "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل"⁽⁴¹⁾، فأحكام المتلقي النقدية ترتبط باستشعاره النص، وما يحدثه في نفسه من تأثير عميق، وقد أحس البعض بقوة تأثير الشعر لما له من علوق بالنفس؛ ولهذا سُمي شعر عمر (بالشعر الخطر)، وقال عنه ابن جريج: "ما دخل على العواتق في حجالهن شيء أضر عليهن من شعر عمر"⁽⁴²⁾، وقال عبدالله بن مصعب عنه: "إن لشعره لموقعاً من القلوب، ومدخلاً لطيفاً، لو كان شعر يسحر لكان هو"⁽⁴³⁾، ولا شك أن لشعر الغزل نوبة في القلب، وعلوق بالنفس، ولذلك يدخل مسام القلب، إلا أن الشعر بشكل عام يؤثر في النفس، قال تعالى: "والشعراء يتبعهم الغاؤون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون"، فما هذا الاتباع إلا نوعاً من إحساس الإسلام بفاعلية الشعر في النفوس وانقيادها وراء القول. ولذلك كان الشعر أحد الأسلحة التي استخدمها الرسول - صلى

الله عليه وسلم - للدفاع عن الدين، "والذي نفس محمد بيده كأنما تتضحونهم بالنبيل"⁽⁴⁴⁾، وتتفاوت الأشعار في تأثيرها على المتلقي، وكان يحس الرسول - صلى الله عليه وسلم - بذلك؛ فهو يصف شعر شعرائه قائلاً "أمرت عبدالله بن رواحة فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسان بن ثابت فشفي واشتفى"⁽⁴⁵⁾، فشعر حسان أبلغ تأثيراً وأكثر قبولاً، ووقعاً في نفوس المشركين، ولهذا كان صلى الله عليه وسلم يدفعه دفعاً إلى قول الشعر: (اهجهم وروح القدس معك)، ولذلك عُدَّ الأدب عبر العصور مهماً في إحداث الثورات والتغيير؛ لما له من أثر في إحداث ثورات في الإحساس تؤدي إلى تحويل هذه الثورات الداخلية إلى ثورات على أرض الواقع، ولذلك كانت مقولة الرسول - صلى الله عليه وسلم - إنك لتتضحهم بالنبيل. وتذكر الروايات أنه صلى الله عليه وسلم قال للأنصار: "ما يمنع القوم الذين نصروا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بألسنتهم"⁽⁴⁶⁾، فالشعر سلاح من أسلحة الإسلام ولا يكون كذلك إلا إذا أثر تأثيراً عميقاً في نفوس المتلقين.

ومن هنا يمكن القول: إن ما سبق ذكره يتلاقى في بعض جوانبه مع ثالث يابوس الجمالي⁽⁴⁷⁾ (الإبداع، الحسن الجمالي، التطهير) فالإبداع يعني المتعة التي تتجم عن استخدام المرء لقدراته الإبداعية الخاصة، ويعتمد في بنائه على المتلقي، والمقولة الثانية تعرّف بالإدراك الحسي الجمالي، والمقولة الثالثة يقصد بها التفاعل مع النص. وانظر إلى قول عبد القاهر الجرجاني عن المتلقي وصفاته حتى تتحقق عملية الاتصال والتلقي "عليه أن يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه لما يومئ إليه من الحسن واللفظ أصلاً، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام فيجد الأريحية تارة، ويعرى منها أخرى، وحتى إذا عجبته عجب، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه. فأما من كان الحالان والوجهان عنده أبداً على سواء، وكان لا يتفقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة، وإلا إعراباً ظاهراً، فما أقل ما يجدي الكلام معه، فليكن من هذه صنعته عندك بمنزلة من عدم الإحساس بوزن الشعر والذوق الذي يقيمه به، والطبع الذي يميز صحيحه من مكسوره، ومزاحفه من سالمه، وما خرج من البحر مما لم يخرج منه في أنك لا تتصدى له، ولا تتكلف تعريفه، لعلمك

أنه قد عدم الأداة التي معها يعرف، والحاسة التي بها يجد⁽⁴⁸⁾. إن التراث العربي تراث سمعي بصفة عامة والسمع أداة التعقل الأولي ولغتنا تعتمد على التنعيم، ولقد استفاد القدماء من ذلك فجاءت قيم البلاغة العربية - في كثير منها - تقوم على علاقة النص بالمتلقي، ويبدو ذلك واضحاً من مصطلحات علم البديع القائمة - إلى حد كبير - على أساس موسيقي (تصريع/ ترصيع/ جناس) وتفسيرات القدماء لفاعلية البلاغة بكل أبعادها ينبئ عن فهمهم لأثرها في النفوس من ذلك قولهم: "إن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صباية النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر"⁽⁴⁹⁾، وقولهم عن التشبيه التمثيلي "ضاعفت قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها"⁽⁵⁰⁾. إن نقادنا لم يجهلوا أهمية التلقي لإحداث تواصل تام بين أطراف العملية الإبداعية.

وإن اختلفت المصطلحات والتفسيرات عن النقد الحديث، ولقد ترك النقد القديم وقفات حسنة تبين العلاقات الواضحة بين الناقد والنص و المتلقي، وإذا كان لهم العذر في نظرتهم الجزئية وتعميمهم، فلمهم الفضل في بيان جماليات النص المرتبطة بحال المتلقي ولغته وعلينا أن نفعل فعلهم ليكون أدبنا متوائماً مع حاجاتنا حاضراً ومستقبلاً، فالكاتب اليوم يعاني من الإحباط لشكه في جدوى الكتابة إذ المشهد الثقافي في غربة وينحسر في تجمعات صغيرة، وضمن لقاءات ثقافية محدودة، ومن هنا كان لابد من حل لمعضلة التواصل مع الناس، وما هذا البحث إلا محاولة للاستفادة من عمل القدماء لنسير على خطاهم ونحقق ما استطاعوا تحقيقه من تواصل نفتقده الآن. ولعلنا في الختام نعلم إلى البوح بأن نظرية التلقي وإن كانت حديثة، ومغايرة إلى حد ما لنقدنا القديم إلا أنها لم تأت من فراغ، وإنما إرهاصات بدأت منذ القدم.

المراجع والحواشي

- 1 - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب، (لقا)، ط1، 2000م، دار صادر، بيروت.

- 2 - محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، ص 651-653، ط1، 1987، دار الفكر.
- 3 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 145، ط1، 1997، دار الآفاق العربية.
- * - و ما قبة الأدم التي كانت تضرب للنابعة إلا اعتراف بسلطة المتلقي المميز المحترف الذي ألم بأصول الصنعة.
- 4 - العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ص 6، 1952م، القاهرة.
- 5 - السابق، ص 10.
- 6 - جدوي طبانة، البيان العربي، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، ص 429، ط4، د.ت، مكتبة الأنجلو المصرية.
- 7 - السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ص 81، 1937م، القاهرة. القزويني، الخطيب، الإيضاح، تحقيق جماعة من علماء الأزهر، ص 18، د.ت، القاهرة.
- 8 - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، 38/1، 1948م، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- 9 - الزمخشري، جاد الله، الكشف، 12/1، ط2، 1953م، القاهرة، ومفتاح العلوم للسكاكي، ص 95.
- 10 - الخطابي، أبو سليمان، بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ص 64، دار المعارف، القاهرة.
- 11 - ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 2/2، 1939م، القاهرة.
- 12 - ابن الأثير، ضياء الدين، الجامع الكبير في صناعة المنظور والكلام المنثور، تحقيق مصطفى جواد، وجميل سعيد، ص 235، 1956م، بغداد.
- 13 - ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 28/2، 1939م، القاهرة.
- 14 - ابن قتيبة الدينوري أبو محمد بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ص 80 - 81، ط3، 1977م، القاهرة.
- 15 - ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام ص 24، 1956م، القاهرة.
- 16 - المرزباني، محمد بن عمران بن موسى، الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء)، تحقيق على محمد البجاوي، ص 253-254، 1385هـ/ 1965م، دار الفكر العربي، القاهرة.
- 17 - القرطاجني، حازم بن محمد بن الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، قدم له وحققه محمد الحبيب بن الخوجة، ص 309، 1966م، تونس.

- 18 -الرجلاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ص 48، ط3، د.ت، القاهرة.
- 19 -ابن أبي الأصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، ص 616، 1383هـ، القاهرة.
- 20 -القرويني، الخطيب، الإيضاح، تحقيق جماعة من علماء الأزهر، ص 434، د.ت، القاهرة.
- 21 -ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ص 82-83، ط3، 1977م، القاهرة.
- 22 -السابق، ص 88.
- 23 -القرطاجني، حازم بن محمد بن الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، قدم له وحققه محمد الحبيب بن الخوجة، ص 71، 1966م، تونس.
- 24 -ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام ص 23، 1956م، القاهرة.
- 25 -ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله، الشفا (النفس)، تحقيق جورج قناتوي، ص 36، 1975م، مجمع اللغة العربية، القاهرة.
- 26 -الرجلاني، عبد القاهر الرجلاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، ص 235، 1982م، بيروت.
- 27 -ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، 29/1، ط4، 1934م، دار الجيل، بيروت.
- 28 -روبرت هولمب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص 127، 128، ط1، 2000، النادي الأدبي بجدة، المكتبة الأكاديمية.
- 29 -انظر السابق، ص 143، 144.
- 30 -المصري، ابن أبي الأصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، ص 429، 1383هـ، القاهرة.
- 31 -الرجلاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ص 100، ط3، د.ت، القاهرة.
- 32 -ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام ص 21، 1956م، القاهرة.
- 33 -طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 142، 1937م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.
- 34 -محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 15، د.ت، مكتبة نهضة مصر.

- 35 - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، 90/1، 1948، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- 36 - الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين الطائيتين، تحقيق السيد صقر، ص 10، 1965م، القاهرة.
- 37 - حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، ص 145، 1949م، لجنة البيان العربي.
- 38 - ابن سلام الجمحي، أبو عبدالله محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ص 52، ط2، 1974م، القاهرة
- 39 - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، 23/4، 1948م، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- 40 - ابن سلام الجمحي، أبو عبدالله محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ص 300، ط2، 1974م، القاهرة
- 41 - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، 24/4، 1948، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- 42 - الأصفهاني، علي بن الحسين أبو الفرج، الأغاني، 143/4، د.ت، دار الكتب المصرية، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت.
- 43 - السابق، 78/1.
- 44 - البجاري، أبو الطيب القنوجي، عون الباري لحل أدلة صحيح البخاري، 22/5، 1401هـ/ 1981م، قطر.
- 45 - الأصفهاني، علي بن الحسين أبو الفرج، الأغاني، 143/4، د.ت، دار الكتب المصرية، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت.
- 46 - السابق 137/4.
- 47 - روبرت هولمب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص 125 - 130، ط1، 2000، النادي الأدبي بجدة، المكتبة الأكاديمية.
- 48 - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ص 291، ط3، 1413هـ/1992م، دار المدني، القاهرة وجدة.
- 49 - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، ص 117، 118، 1982م، بيروت.
- 50 - السابق، ص 101، 102.