

حضور المتلقي ودوره في إنتاج النص عند البلاغيين

الدكتور عبد العليم بوفاتح

قسم الأدب العربي

جامعة الأغواط

الملخص :

تتناول هذه الورقة قضية من أهم القضايا التي تتصل بتلقي النص الأدبي عموماً، والشعري على الخصوص، ألا وهي قضية اهتمام النقاد والبلاغيين العرب بجانب المتلقي الذي يمثل أحد قطبي العملية التواصلية إلى جانب المتكلم.

لقد شغل حضور المتلقي حيزاً كبيراً لدى النقاد والبلاغيين العرب، وحازت هذه القضية اهتمام المنظرين حتى يمكن القول إن جهود القدامى في مجال الدراسات النقدية والبلاغية لا تخلو من العناية بشأن المتلقي، كما أن هذه الظاهرة تأخذ في التراث النقدي والبلاغي أشكالاً وأبعاداً متعددة ومتنوعة.

ونستطيع أن نلاحظ بوضوح هذا الاهتمام بدور المتلقي وحضوره في النصوص الأدبية، وذلك من خلال ما جاء على يد الجاحظ والقاضي الجرجاني والباقلاني وابن طباطبا وابن رشيق وقدامة والعسكري، وصولاً إلى الجرجاني الذي حظي هذا الجانب عنده بعناية كبيرة في غير ما موضع، وكذلك السكاكي الذي بنى تحديداته البلاغية بناءً على حضور المتلقي، حتى ذهب بعض النقاد المحدثين إلى القول بأن البلاغة العربية أغرقت في العناية بالمتلقي إلى حد أنها أغفلت دور المتكلم في كثير من الأحيان..

ولعل المقولات الذهبية المشهورة من مثل: "لكل مقام مقال" و "مراعاة مقتضى الحال" - وهي التي تأسست عليها البلاغة العربية منذ صحيفة بشر بن

المعتمر في القرون الأولى - خير دليل على أن المتلقي فيها يُعَدّ حجر الأساس، إذ بُنيت هذه الصحيفة على مراعاة حال المتلقي (أقدار السامعين)، ليأتي النص وفق ما يتلاءم وهذه الحال. خصوصاً عندما جعلت الناس طبقات وخصت كل طبقة منها بنوع من الخطاب، بحيث يتنوع الخطاب بتنوع المخاطب، أي أن الصياغة الأسلوبية تختلف من مخاطب إلى آخر.

هكذا نلاحظ أن فكرة حال المتلقي، بكل طبقاته، قد أخذت لها مكاناً مركزياً في البلاغة العربية منذ بداياته التقعيدية، واهتمّ بها النقاد أيما اهتمام، واستعملوا لها عدة مصطلحات تدلّ كلّها على الحضور الكبير لهذا القطب الأساس في التراث البلاغي والنقدي.. وثمة الكثير من النصوص الشعرية التي تتجلى من خلالها هذه الظاهرة بوضوح، كما سنبين بالتفصيل..

حضور المتلقي ودوره في إنتاج النص عند البلاغيين:

إن المتصفح للنصوص الشعرية القديمة ليلحظ ثراء هذه النصوص بالمادة الأدبية التي تستجيب لمختلف الأشكال النقدية الممكنة تسليطها عليها. ولا يخفى أن الدراسات النقدية القديمة قد تناولت هذه النصوص من جوانب متعددة تتعلق بالنص أحياناً وبالمبدع أو المتلقي أحياناً أخرى، إلا أنها، مع كل ما قدّمه النقاد من جهود، لم تستطع أن توفّي هذه النصوص حقّها من الدراسة، نظراً لتشعب المادة الأدبية وامتداد جوانبها واتساع مجالاتها..

وبما أن النقاد القدامى كانوا من بلاغيين، وأن البلاغيين كانوا من النقاد، فإنّ هذا التواضع بين النشاط النقدي والبلاغة يجعلنا نبحت في أحدهما من خلال الآخر. ومن هذا المنطلق جاء بحثنا نقدياً من خلال جهود البلاغيين، وذلك في جانب من أبرز الجوانب التي عيّنت بها البلاغة العربية، ألا وهو جانب المتلقي على اعتباره أحد أهمّ أقطاب العملية التواصلية المتمثلة في ثلاثية: (المبدع - النص - المتلقي) التي لا بدّ منها في أيّ منتج أدبي..

إن التراث البلاغي النقدي القديم ليدلنا على أنّ المتلقي حظي بالمنزلة الأولى، مما يجعله محوراً للدراسة الأدبية للنصوص، وذلك بما يفوق عناية البلاغيين بالمبدع أو النص. ونستطيع أن نلاحظ هذا الاهتمام بالمتلقي في التراث البلاغي من خلال التشكيلات اللغوية المختلفة ذات الصبغة الخطابية، كذلك التي نجدها في الأساليب البلاغية كالأمر والنهي والتمني والنداء، وغيرها.. فهذه الأساليب تحمل ألواناً من التنوع الخطابي الذي يمنح المتلقي في النص الأدبي أسبقية جلّية في عملية التواصل، بحيث يكون إنتاج النص وبناءه انطلاقاً من هذا الاعتبار..

ومع أنّ النقد الحديث اهتمّ أول الأمر بمبدع النص، وهو ما يمثل الاتجاه الرومانسي، فقد انتقل الخطاب النقدي بعد ذلك إلى الاهتمام أكثر بالنص، وهو ما يمثل الاتجاه البنوي.. غير أنّ الاتجاه الجديد ما لبث تحوّل إلى العناية بالمتلقي الذي أضحي له دور أساس في تحليل النص وفك رموزه ودلالاته وإيجاءاته.. وقد أخذ هذا الاتجاه الجديد مناحي متعددة.

والذي نسعى إليه من خلال هذه المداخلة هو التدليل على هذا الانتقال من قطب إلى آخر، ليتم الاستقرار - فيما توصلت إليه الدراسات النقدية المعاصرة - على دور المتلقي في تحقيق حيوية النص وإنتاج دلالاته المتنوعة.. ومن خلال ذلك نثبت قيمة الدراسات البلاغية والنقدية العربية التي لم يفتأ الاهتمام بهذا القطب الحيوي في العملية التواصلية، بل إنّ هذا الجانب قد ظلّ يمثل حجر الأساس في التراث البلاغي العربي..

ولكي نتمكن من تجلية دور المتلقي في إنتاج النص الأدبي لدى البلاغيين، رأينا أن نتحدث عن: " المبدع والنص "، لأنّ العملية لا تكتمل إلّا بوجود هذه الأقطاب كلّها..

الاهتمام بالمبدع :

لقد ظلت العملية النقدية خلال القرن التاسع عشر الميلادي تتمحور ضمن ما يسمى بـ: " سلطة المبدع " على الرغم من الالتفات أحياناً إلى بنىة النص وتشكيله الأسلوبي. وهذا الاتجاه إلى صاحب النص كان معروفاً منذ القدم، فقد ذهب بعضهم إلى الحديث عن مهارة الأديب ومقدرته الإبداعية على أنها ضربٌ من الإلهام، وهذه نزعة فلسفية قديمة ..

كما أن ثمة نزعة أخرى نجدها عند النقّاد العرب القدماء، وهي اعتبار الأديب أو المبدع صاحب شيطان يأتيه فيملي عليه ما يقوله من الشعر، فغن لم يأتته شيطانه لم يقل شيئاً من هذا الشعر . وجعلوا الشيطان منه الذكر والأنثى، وفضلوه عليها . وقد عبّر أحد شعراء الجاهلية مثبّثاً هذه النزعة وذلك التفضيل بوضوح قائلاً :¹

إني وكل شاعر من البشر ** شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وقد تجلّى الاهتمام بالمبدع بوضوح الكلام مع ظهور الاتجاهات النقدية الحديثة بداية من المدرسة الرومانسية التي جاءت لتبرز قيمة النزعة الفردية دفاعاً عن مكانة الإنسان في ظل سيطرة النزعة المادية والاتجاه العقلي الذي يلغي دور الشعور الإنساني المتفاعل مع الحياة . وامتدّ هذا الاتجاه الرومانسي إلى الكتاب والشعراء الذين يكتبون بدافع عواطفهم تعبيراً عن مشاعرهم التي يريدون نقلها إلى الآخرين. وسمي إنتاجهم هذا بالأدب الرومانسي، هذا الأدب الذي لا يتم فهمه واستيعابه إلاّ من خلال فهم شخصية منتجّه ومبدعه، سعياً إلى إدراك دوافعه، ومراده الذي يتبدّى من وراء كتابته.

ونستنتج أنّ هذا الاهتمام بالمبدع لدى الرومانسيين جاء كثورة على ما كان من تغييب المبدع في المرحلة الكلاسيكية السابقة لها، إذ كان كل عمل إبداعي

داخلاً في إطار محاكاة الواقع، بحيث لا يخرج عن قوالب ونماذج سابقة مفروضة عليه فرضاً..

وهذا الانتقال من تغييب المبدع في الاتجاه الكلاسيكي إلى إعادة الاعتبار له في الاتجاه الرومانسي، غابت مفاهيم (المحاكاة والموضوعية) وظهرت مصطلحات ومفاهيم جديدة (الإبداع والخيال والذوق والموهبة والصدق والعاطفة...) وهذه كلها مفاهيم تتصل بالمبدع وتجعل منه محور العملية الأدبية..

وبرز نقاد كثيرون ساروا على سمت العناية بالأديب، غدا جعلوا دراسة كلّ أدب قائمة على دراسة منتجه من جهات متعددة، منها ما هو نفسي ومنها ما هو اجتماعي ومنها ما هو ثقافي ومنها ما هو طبيعي. " فهذا المنهج ذو شقين يتحركان في مرونة بين تحليل نفس الأديب وتحليل أدبه، برؤية كل منهما في ضوء الآخر، واعتبارهما كما يقال وجهين لعملة واحدة.."² ومن هؤلاء النقاد الذين عنوا بدور الأديب في تفسير الظاهرة الأدبية الفرنسيان: (سانت ييف : 1804 - 1869م) وتلميذه (هيبوليت تين : 1818 - 1893م) فقد ذهبوا إلى أنّ معرفة الأديب شرط في معرفة أدبه. واهتماً بسيرة الأديب ومسيرته على اعتبار أنّ الأدب هم إنتاج فكري فردي. وصارت حياة الأديب مفتاحاً لدراسة أدبه، وغدا النص تابعاً لصاحبه لا انفصام بينهما. وهذا ما أدّى إلى إهمال النص لذاته. وزادت الدراسات النفسية، ولا سيما الفرويدية، من ترسيخ صلة المبدع بالنص . وقد تأثر بهذا المذهب كثير من النقاد العرب الذين جعلوا نقطة الانطلاق في دراساتهم النقدية العناية بدراسة نفسية الأديب والظروف المحيطة به بعناية، كما فعل العقاد وغيره ممن قدموا دراسات عن عدة شخصيات..

الاهتمام بالنص :

مثلاً كان الاهتمام بالمؤلف نتيجة حتمية جاءت مع الرومانسية الثائرة على الكلاسيكية، كذلك ظهر مع بداية القرن العشرين، وفي أعقاب الاهتمام بالمؤلف،

اتجاه آخر يعطي السلطة للنص ويخلصه من ربة المؤلف التي ظلّ مقيداً بها. فقد دعا النقاد إلى العناية ببناء النص من خلال تركيبته اللغوية التي أصبحت تستأثر باهتمام الدارسين، فتحوّلت العناية إلى الاهتمام بالنص لذاته مستقلاً عن مبدعه بعدما كان تابعاً له لا يُدرّس إلاّ من خلاله. وهذا ما أفرزه الاتجاه البنيوي وما كان على شاكلته من الاتجاهات التي تنظر في شكل النص وبنّيته في كل عملية تفسير لهذا النص. وبهذا أصبح للنص كيانه المستقل الخاص به، بعيداً عن كل شكل من أشكال المؤثرات الخارجية، أي أنّ النص هو الذي يفصح عن نفسه بنفسه لكي يفصح عن أديّته من خلال خصائصه الداخلية ومكوناته اللغوية التي يتميز بها.

وفي سياق الاهتمام بالنص دون مؤلفه يطالعنا (رولان بارت) بفكرة " موت المؤلف " من خلال الاهتمام باللغة في التحليل الأدبي للنص، أي أن تكون السيادة للغة في الكشف عن النص، وهذا ما انتهجته الدراسات اللسانية الحديثة التي أكّدت على بنية النص في ذاته. وهو ما يفسّر دعوة المدرسة الشكلية إلى إيجاد مسلك لدراسة الشكل اللغوي للأدب (صوتا وصرفا وتركيبا) بعيداً عن علاقته بما لا ينبغي أن يتصل به لأنه ليس جزءاً منه كعلم الاجتماع وعلم النفس مثلاً. وقد لخص (رومان جاكسون) هذا المنهج الشكلي - كما يرى بعضهم - في أن " هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما في أديّته، أي في تلك العناصر التي تجعل منه عملاً أدبياً." ³

وقد اعتمد الشكليون في كثير من آرائهم على ما جاء به (دي سوسور) من خلال تحليله اللغوي البنيوي القائم على وصف العلاقات اللغوية، وهو ما يُعرّف عنده بـ " دراسة اللغة في ذاتها ولذاقها." وقاموا بتطبيق هذا المنهج السوسوري على النص الأدبي.. وهذا النهج نفسه سلكه تيار النقد الجديد الذي ظهر على يد الشاعر والناقد الإنجليزي (توماس ستيرينز إليوت : 1888 - 1965م) وكذلك من بعده (ريتشاردز : 1893 - 1979م) الذي دَعَم هذا الاتجاه بأفكاره النظرية

وتطبيقاته الميدانية، وإن كان النقّاد الجُدُّ لم يهملوا مضمون النص الأدبي كما فعل الشكليون الروس.

إنّ الاهتمام بالنص قد برز بوضوح في الإطار البنيوي الذي جعل من النظام اللغوي ذي الطابع العلمي الصارم أدواته التي وظفها في التحليل النقدي، وهو ما نلاحظه جلياً من خلال تلك المصطلحات اللسانية التي استعملتها البنيوية من مثل (البنية، العلامات، الأنساق، النظام...) ولعلّ هذا ممّا يبرّر كون البنيوية في حقيقتها ليست اتجاهًا نقدياً خالصاً، كما أريد لها أن تكون، وإنما مهمتها الأساسية أمّا تسعى " إلى اكتشاف الشفرات والقواعد والأنساق الكامنة وراء كل الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية.." وهذا ما جعلها تنحصر في بنية الظاهرة وهيكلها الظاهر، لا في روحها وأسبابها ودوافعها..

إنّ هذا النهج اللغوي الذي سيطر على التفكير البنيوي، خصوصاً مع مجيء (دي سوسور) الذي اختطّ منهج الدراسة العلمية للغة، هو ما اطمأنّ إليه جاكبسون أيضاً، وهو كذلك مذهب (ليفي شتراوس) فيما بعد، إذ طبّق المنهج السوسوري في بحوثه ودراساته الأنثروبولوجية التي جعلها تدور حول عدة محاور أبرزها الأساطير، ونحّا في بحوثه منحى بنيوياً يقوم على دراسة بني هذه الساطير على اعتبار أمّا نوع من البنى اللغوية.. وكان هذا المذهب هو الذي سلكه (فلاديمير بروب: الشكلي الروسي) في تحليله لشخصيات الحكاية الشعبية.. وبقى (رولان بارت) رائداً للبنيوية في النقد الأدبي من خلال دراساته السيميولوجية، وهو المنهج الذي عُرف عند بعض اللسانيين من أمثال (جاكبسون وهيلمسليف)، أي أنه أضفى على النص أهمية غطتْ غيبت المبدع وأهمّلت دور المتلقي، وقد سلك هذا النهج نقّاد آخرون، مثل (جوليان جريماس و ترفيتان تودوروف وجيرار جينيت) ممّن نادوا بموت المؤلف، وأحلّوا محلّه شخصيات منها " الراوي " مثلاً، من أجل أن

تكون دراسة النص داخلية منه وإليه، ولا سبيل إلى البحث عن مؤثرات أخرى من خارج النص..

ويمكن أن نستنتج أن البنيوية انتقلت من اللسانيات إلى الأدب في اتسامها بسمه العلمية والموضوعية، ونقلت الخصائص اللغوية إلى النص الأدبي، وتسلبت عملها على الأشكال السردية كالرواية أكثر، لأنّ مذهب البنيوية " من الناحية الشكلية على الأقل أقرب في تطبيقه إلى الشكل السردى منه إلى الأنواع الأدبية الأخرى خاصة الشعر.. " ⁴

ولعل فكرة التناص التي تدعو إلى الاهتمام بالتفاعل القائم بين النصوص قد حدثت إلى حدّ ما من تلك القيود التي فرضتها البنيوية على النص الأدبي.. ولكنّ الدراسات النقدية ما لبثت أن استقرت على فكرة الاهتمام بالمتلقي، كما هو الشأن في نظرية التلقي ونظرية القراءة، إذ اتجهت هذه النظريات إلى جانب التأثير وما تُحدثه من تفاعل للقارئ مع النص. وبقدر ما يكون هذا التفاعل تتحدد أدبية النص، أي أنّ المتلقي هو الذي يمنح النصوص أدبيتها ويكشف عن دلالاتها المتنوعة، ويعطيها قيمتها التأثيرية التي لا قيمة لها إلّا بها .. وتلك هي الإشكالية التي نعالجها في هذا البحث..

الاهتمام بالمتلقي :

لقد حظي المتلقي - كما أسلفنا - باهتمام جليّ في التراث العربي البلاغي والنقدي، وذلك من خلال الأشكال النصية وصيغها الخطابية. بل لقد بنيت عدة تحديدات بلاغية على أساس من مراعاة حال المتلقي (السامع) كما نجد في باب الخبر، إذ يتحدد ضربُه انطلاقاً من معرفة حال المخاطب: فإن كان المخاطبُ جاهلاً بمضمون الخبر كان الخبر ابتداءً بهدف إطلاعه عليه، وإن كان شاكاً متردداً فيه جاء طليياً بهدف إزالة ما يكون لديه من الشك والتردد . وفي هذه الحال يأتي مؤكداً بأداة واحدة لا أكثر، لأن نسبة الشك والتردد لديه محدودة لا تتطلب أكثر

من ذلك، وأما إن كان المخاطب منكرًا لمضمون الخبر رادًا له جاء إنكارياً مؤكّداً بالضرورة بأكثر من أداة، وذلك دلالة على زيادة الشك والتردد لديه إلى حدّ الإنكار، فيكون لازماً تأكيد الخبر وتقوية مضمونه بعدة أدوات لإزالة الإنكار لديه. وكلّما ازدادت درجة هذا الإنكار ازدادت معها درجة التوكيد، مع مراعاة عدد هذه الأدوات ونوعها..

وفي هذا الباب تنقل لنا الروايات ما يدلّ على عناية البلاغيين بشأن المتلقي من خلال عنايتهم بأشكال الخطاب. فقد "رُوِيَ عن ابن الأنباري أنه قال: ركب الكنديّ المتفلسف إلى أبي العباس، وقال له: إنّي لأجد في كلام العرب حشواً، فقال له أبو العباس: في أيّ موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد العرب يقولون: (عبد الله قائم) ثم يقولون: (إنّ عبد الله قائم) ثم يقولون: (إنّ عبد الله قائم). فالألفاظ متكررة، والمعنى واحد. فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ؛ فقولهم: (عبد الله قائم) إخبار عن قيامه؛ وقولهم: (إنّ عبد الله قائم) جواب عن سؤال سائل؛ وقولهم: (إنّ عبد الله قائم) جواب عن إنكار مُنكِر قيامه. فقد تكررت الألفاظ لتكرّر المعاني".⁵

إنّ هذا الحوار للدليل على قيمة الدور الذي يحظى به المتلقي (المخاطب) في الدرس البلاغي العربي، وأنّ النصّ مؤسّس على ما تكون عليه حال المتلقي، وهذا في المستوى الأول من الخطاب، ليتم الانتقال في المستوى الثاني منه، وهو المتمثل في أدبيّة النصّ انطلاقاً من المتلقي دائماً، إذ بقدر ما يكون عليه هذا المتلقي تتحقّق درجة الأدبية في النصّ..

ولقد أشار الجاحظ في أكثر من موضع إلى دور المتلقي في توجيه الخطاب، من ذلك مثلاً ما نقله في عصره من أنّ "المعنى إذا اكتسب لفظاً حسناً وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً، ومنحه المتكلم دلاًّ متعشّقاً، صار في قلبك أحلى ولصدرك أملاً. والمعاني إذا كُسيّت الألفاظ الكريمة وألبست الأوصاف الرفيعة تحولت في العيون عن

مقادير صورها وأزبت على حقائق أقدارها بقدر ما رُئيت وحسب ما رُخِفت..."

6

فقد أشار الجاحظ إلى النص وإلى المتكلم، ثم جعل منتهى كل منهما وغايته مدى التأثير في المتلقي من خلال قوله : (صار في قلبك أحلى ولصدرك أملاً) وقوله : (تحولت في العيون ...) .

ويواصل الجاحظ كلامه عن الشروط الواجب توفرها في اللفظ والمعنى ليكون كل منهما حسن الوقع بالغ التأثير في نفس المتلقي (المخاطب) وذلك ضمن كلامه عن حُسن تحيّر اللفظ وسلامته وخلوّه من التعقيد.⁷

وقريب من هذا المنحى ما نجده عند البلاغيين من بعد الجاحظ. فالقاضي الجرجاني، مثلاً، يجعل من شروط الشعر - لكي يكون محبباً إلى النفوس - أن يكون عليه طلاوة ورونق وحلاوة، وأن لا يأتي في شكل محاجة أو جدال.⁸ أي أن الصياغة الفنيّة، بحيث لا تكلف ولا تصنع، هي التي تعطي النص سمة الأدبية وتجعل المتلقي يقبل على هذا النص ولا ينفّر منه.

ويذهب الباقلاني المذهب نفسه، مع التأكيد على حُسن المطلع لما له من تأثير في سمع المتلقي. وهو هنا يشير إلى النص الشعري على الخصوص، ويولي أهمية بالغة لنظمه وأسلوبه حتى يكون مستحسناً غير مستكره لدى السامع. وضرب أمثلة على المطلع الحسن للقصيدة مبيّناً مدى تأثيره في نفس المتلقي، وذلك من خلال قصيدة جرير التي قالها في حضرة الخليفة الأموي:

بان الخليط برامتين فودعوا ** أو كلّما جدّوا لبين تجزع

كيف العزاء ولم أجد مذ بنتم ** قلباً يقرّ ولا شراباً ينقع

وقد كان تأثير هذا المطلع في المتلقي عجباً إلى حدّ أنه (أي الخليفة) أخذ

يتحرك من مكانه ويزحف باتجاه الشاعر من غير شعور منه، حتى بلغ قوله :

وتقول بوزع قد دبّت على العصا ** هلاً هزئت بغيرنا يا بوزع

فقال له الخليفة عندئذ : أفسدتَ شعرك بهذا الاسم..⁹

إنّ مطلع القصيدة قد جعل من المتلقي (الخليفة) طرفاً مشاركاً يتفاعل مع القصيدة في انسجام وتجاوب مع ما كان يقع في سمعه، إلى أن صادف تلك الكلمة (بوزع) التي بدت له كأنها غريبة عن موقعها، فنفر سمعه منها. وما ذلك إلاّ بسبب سوء الاختيار لها من الشاعر، كما اعتقد الخليفة.. وهذه قراءة منه للنص تختلف عن رؤية الشاعر نفسه. ولا شك أنّ تغيير هذه الكلمة يلبي حاجة الخليفة (المتلقي). وهذه الظاهرة تتكرر كثيراً في التراث البلاغي والنقدي العربي. وهي دليل على دور المتلقي في توجيه دلالة النص.

ونجد لدى ابن طباطبا اهتماماً بحال المتلقي ومدى تجاوبه مع النص، هذا النص الشعري الذي جعل من شروطه أن لطف المعنى وحلاوة اللفظ واعتدال الوزن، ليحقق التأثير السحري وغاية الإطراب في المتلقي.¹⁰

ويرى صاحب العمدة كذلك أنّ الشعر الحسن هو ذلك الذي يحقق الإطراب للسامع ويهزّ نفسه ويحرك طبعه. وهذا دليل على تفاعل المتلقي وتأثره بالشعر الذي تتوفر فيه تلك الشروط التي ذكرها ..¹¹ ولا يخرج في عموم هذه الشروط عن إطار العناية بأمر اللفظ والمعنى وحُسن الصياغة، وما يتصل بها..

الاهتمام بشأن المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني :

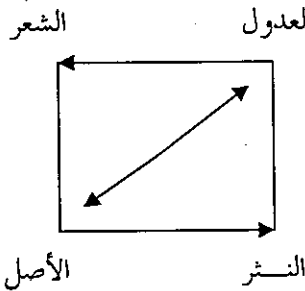
إذا ما عُدنا إلى شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني وجدناه يتحدثنا عن ميل المتلقي إلى النص وإقباله عليه وجد المتعة التي يَنشُدُها، وأمّا هذا النص الذي يتحدث عنه الجرجاني فهو النص الذي يخرج عن النمط المألوف والشكل المعروف إلى ما هو أهيّ وأجمل، أو نقول بعبارة أخرى: إن الجرجاني يقصد هنا الانتقال من الصياغة اللغوية النمطية إلى الصياغة الأدبية الفنية ذات الأثر الجمالي. يقول الجرجاني: "... من المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق

إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف..¹²

ففقّد جعل النفس تتعلق بمتعة النص وتضنّ بها، وقد نالته بعد الطلب لها والتطلّع إليها، فكأنما هي غنيمة لا تُتاح لها في كل حين ومن كل نص.

إنّ هذه المتعة التي يتحدث عنها الجرجاني منبعها الإيحاء والرمز وإشارة الخاطر إلى الخاطر من غير تعميّة أو غموض أو تعقيد يُفسد هذه المتعة ويشوّه ذاك الجمال. وأمّا مدار الحكم عنده فعلى الطبع وتحكيم الذوق عند أهله.. وهنا يشير الجرجاني على ما يسمى بفكرة الانزياح :¹³ L ecart في النقد الغربي، إذ ينحو بالنص منحى فنياً من خلال اللغة المجازية التي تجنح إليها النفوس وتميل إليها الطباع.. ونحن نفضل هنا مصطلح " العدول " الذي نستمدّه من التراث العربي، وذلك في مقابل مصطلح " الأصل " على الطرف الآخر. علماً أنّ هذه ظاهرة الأصل والعدول متداولة في تراث البلاغيين العرب، كما أشرنا إلى ذلك عند الجرجاني..

ويمكن أن نمثل لهذه المقابلة باقتراح مربع سميناء (مربع الأصل والعدول) في النثر والشعر. وذلك من خلال تقابل ثنائيتين، على النحو الآتي:



فهذا المربع يضم ثنائيتين متقابلتين هما: الأصل والعدول من جهة، والنثر والشعر من جهة أخرى. ويمثل المبدع والمتلقي الطرفين الأساس في عملية التبليغ والتواصل. ويمكن أن نوضح العلاقة بين هاتين الثنائيتين بحسب السهم الذي يدل اتجاهه من إحدى الثنائيتين إلى الثانية الأخرى من الجهة المقابلة على قوة وجود

الطرف الأول (حيث جهة الانطلاق) وكثرة استعماله في الطرف الثاني (حيث جهة الوصول). فحيث يوجد السهم توجد علاقة قوية بين الطرفين؛ وحيث لا وجود للسهم يقلّ وجود هذه العلاقة بينهما. وهذا تفسيرٌ لكثرة استعمال العدول في الشعر، على قلة وجوده في النثر؛ مقابل كثرة استعمال الأصل في النثر، على قلة وجوده في الشعر.

وبهذا يكون تلقّي النص الشعري أحبّ إلى النفس وأوقع في السمع وأرسخ في الخاطر لما يتميز به من أدبية اللغة وجمالية الصورة وتناسق الإيقاع، وهذه المزايا لا تتوفر في النص النثري إلا في حدود معينة.

فإنّ وُجِدت علاقات عكسية، بأنّ يكثر العدول في النثر ويقلّ في الشعر؛ وفي مقابل ذلك يكثر الأصل في الشعر ويقلّ في النثر، فإنّ ذلك لا يتعدّى حدوداً معلومة. فإن غلبت هذه الظاهرة العكسية، فإنّ ذلك يؤدّي إلى الاختلال في طبيعة كل منهما، إذ يتجاوز النثر بكثرة العدول حدود الوضوح إلى الإبهام والغموض، وهو ما يعطلّ عملية التفاهم في التخاطب بين المبدع والمتلقي؛ بينما ينزل الشعر بكثرة الأصل فيه إلى المراتب الدنيا من الجودة والأداء الفني، فيفقد أدبيته ويخلو من الطابع الجمالي الذوقي الذي هو أبرز سماته. ممّا يجعل المتلقي فاعلاً فيه متأثراً به، ثم مؤثراً فيه..

وتتجلى اللغة الفنية المشحونة بالدلالات الإيحائية عند البلاغيين من خلال ما يسمّى بالأغراض البلاغية، أو المعاني المجازية للتراكيب والأساليب على تنوعها، إذ تتغيّر دلالاتها ومقاصدها بالانتقال من المستويات الأولى للمعنى إلى مستويات دلالية أرحب وأوسع يمثل المعنى البلاغي الجانب الفني الجمالي منها، وهو ما يشدّ المتلقي ويدعوه إلى الإقبال على النصوص الأدبية بفضل ما تتميز به من جماليات يجد فيها متعة القراءة والتذوق.

ولقد تحدث الجرجاني في شأن تأثير التمثيل الشعري في المتلقي من خلال ما يحمله من المعاني الأخاذة التي إن وُجد بها " كساها آبهة ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ودعا القلوب إليها... فإن كان مدحا كان أهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم وأهز للعطف وأسرع للإلف.. وإن كان ذمّا كان مسّه أوجع وميسمه أذع ووقعه أشدّ وحده أحد، وإن كان حجاجاً كان برهائه أنور وسلطانه أقهر وبيائه أهر، وإن كان افتخاراً كان شأؤه أبعد وشرفه أجدّ ولسائه ألدّ، وإن كان اعتذاراً كان إلى القبول أقرب وللقلوب أخلب... وإن كان وعظاً كان أشفى للصدر وأدعى إلى الفكر وأبلغ في التنبيه والزجر .." ¹⁴

إنّ تنوّع التأثير الشعري في نفس المتلقي لنابع من تنوّع النص وحيويته وثرائه بالمعاني بحيث يستدرجه شيئاً فشيئاً إلى أن يستقرّ في فكره ويأخذ بلبّه، وذلك من خلال الانتقال عبر الفضاءات الفنية للتمثيل من طرف إلى آخر، من البعيد إلى القريب، ومن الغموض إلى الوضوح، من المشبه به إلى المشبه، في التشبيه والاستعارة، فيجعل المتباعدين متماثلين متقاربين أو متحدّين في بعض الأحيان كأنهما شيء واحد.. وما أكثر أمثلة الجرجاني من هذا القبيل.

إنّ المتلقي في التشبيه والاستعارة لدى البلاغيين هو المحور الذي تدور حوله ألوان التصوير، وتصاغ لأجله أشكال التعبير، فإذا النص الشعري يصيب من متلقيه سويداء القلب ويقع منه موقعا بالغ التأثير، وهذه مزية لا تتحقق في كل النصوص إلّا ما حاز منها صفة الأدبية والفنية..

وإذا جئنا إلى حازم القرطاجني، وهو من النقاد الذين اهتموا إلى أفكار جدية بالدراسة والبحث، وجدناه يجعل من " الإيهام " في الشعر سبيلاً إلى التأثير في المتلقي، ويرى من الأشكال الشعرية غير المألوفة مسلكاً إلى اجتلاب ذهن المتلقي من خلال إثارته بما هو جديد غريب عليه، لأنّ طبيعة النفس أن تميل إلى معرفته. وهذا

ما لا يتحقق من التشبيهات والمجازات القرية المتداولة، وإنما تتجلى من خلال ما هو مفاجئ غير معتاد..¹⁵ ويُرجع القرطاجني تأثير الشعر في المتلقي إلى استعداده وإقباله على النص وقبوله له. وهو هنا يشير إلى قضية الذوق الأدبي، أي أن الذي لا يتذوق النص لا يمكن أن يتجاوب معه.

المتلقي وإنتاج النص عند البلاغيين :

إنّ البلاغة العربية، منذ ظهور صحيفة بشر بن المعتمر، تقوم في أساسها على أن لكل مقام مقالاً، وبقدر ما تتحقق هذه القاعدة الذهبية يكون الكلام بليغاً بالغاً لمداه محققاً لمغزاه. وإنّ هذه المقولة لتؤسس لما أصبح يسمى بـ "سلطة المتلقي" في النقد المعاصر.. فالخطاب لا يكون إلاّ بقدر ما تكون عليه حال المخاطب. وهذه الحال تتصل بالبيئة الاجتماعية والثقافية من جهة، وتتصل بالجانب النفسي والشعوري من جهة أخرى. وانطلاقاً من مراعاة هذه الأحوال جميعها تتم صياغة الخطاب.

وبناء على ما قلنا فإنّ خطاب الملوك غير خطاب عامة الناس، وخطاب الذكيّ غير خطاب الغنيّ... ذلك أن المخاطبين يتمايزون فيما بينهم، ممّا يحتم على المبدع أن يختار لنصه الصياغة الملائمة والصور الفنية المناسبة التي توصله إلى التأثير في نفس المتلقي واستدراجه إلى الإقبال على نصه. وهذه مسألة أجمع عليها البلاغيون .

16

وإذا ما عُدنا إلى التراث الشعري القديم وجدنا هذه الظاهرة ماثلة في مطالع القصائد من خلال ذكر القدماء للديار والدّمن والأطلال بعد الرحيل، كما في المعلقات وأكثر قصائد شعراء ما قبل الإسلام ؛ أو ربما نجد التشبيب والغزل، كما في شعر كعب بن زهير مثلاً. إذ لو تمعّنّا في هذه المطالع لوجدناها تهدف إلى شدّ انتباه المتلقين واستمالة النفوس إليها، ثم لا يلبث الشاعر أن يخوض في شؤون أخرى.

إنَّ النظرية النقدية المعاصرة تقوم اليوم على الاهتمام بشأن المتلقي، على زعم أنَّ النظريات القديمة كانت تركّز اهتمامها على النص والمبدع، في حين أهملت دور المتلقي ومشاركته في النص. لكنَّ نظرة منصفة إلى أصل النظرية البلاغية العربية تؤكّد العكس، ذلك أنَّ البلاغة العربية ما فتئت تراعي حال المتلقي وتوليّه عناية كبيرة في عملية التخاطب التي يتوقف نجاحها على استجابة المخاطب وتجابه مع شتى أشكال الخطاب، ولتعدد هذه الأشكال جعل البلاغيون المخاطبين أصنافاً، بحيث يقع التناسب بين الخطاب والمخاطب. وبهذا يمكن القول إنَّ البلاغة العربية مؤسسة في المقام الأول على المتلقي، لكن من غير إهمال للمبدع ولا للنص. ولعلّ عبارة (لكل مقام مقال) توجّز كثيراً من الأفكار التي توصلت إليها الدراسات الحديثة والنظريات النقدية المعاصرة.

وإذا أردنا أن نكون منصفين فإنَّ علينا أن ننظر إلى قيمة الفكرة في زمانها بمراعاة قالب العصر الذي صيغت فيه، وأن لا نقيسها بغيرها من الأفكار إلّا في حدود هذه القيمة التي تحملها، بحيث لا يحول دونها التباين في الصياغة أو التغيّر في المصطلح أو الاختلاف في المنهج.

ولئن كانت النظرية النقدية المعاصرة تثير في بعض الأحيان جدلاً حول الأولوية في الأخذ بالأقطاب الثلاثة للإنتاج الأدبي، ألا وهي: (المبدع والنص والمتلقي) فإنَّ النظرية البلاغية العربية تنظر إلى هذه الأقطاب نظرة متكاملة، بحيث لا اعتبار فيها إلّا على أساس هذا التكامل، ومن ذلك عنايتها في علم المعاني بمقاصد المتكلم، وحال المخاطب، وشكل الكلام ودلالته، كما نجد في باب الخبر بتنوعاته وتداخله مع الإنشاء من جهة المعاني والأغراض. وبهذا تداخلت مفاهيم البلاغة ومصطلحاتها بالمفاهيم الحديثة للنقد ومصطلحاته. فقد "ضمّ النقاد المحدثون علوم البلاغة ومصطلحاتها تحت اسم (الصورة) أو (الأسلوب) أو (النقد) أو (الأدب) غير مغفلين سمات كل تشكيل بلاغي، ولكنهم أبرزوا هذه السمات من

خلال العمل المتكامل والنظرة الشمولية والجمالية والنفسية والاجتماعية والحضارية. وهم بهذا الاتجاه الجديد يعودون إلى نظرة المدرسة الذوقية في تاريخ البلاغة العربية، من أمثال الجاحظ (ت 255هـ) الذي تحدث عن البلاغة العربية وفصاحتها باسم (البيان والتبيين) ؛ وقدامة بن جعفر (ت 237هـ) الذي تحدث عن البلاغة باسم (نقد الشعر) ؛ وأبي هلال العسكري (ت 395هـ) الذي تحدث عن البلاغة العربية باسم (الصناعتين) ؛ وغيرهم ممن عرفوا في تاريخ البلاغة العربية.

17

المبدع والمتلقي وفهم النص :

كثيراً ما دارت حوارات بين القدماء حول الفهم والإفهام، وقد جعل الجاحظ ذلك من أبرز سمات البلاغة العربية، وذلك دليل على دور المتلقي في الخطاب البلاغي الذي هو خطاب أدبي في المقام الأول. وكثيراً ما نجد عدم التجاوب بين المبدع والمتلقي بسبب غموض النص وتعقيد معناه . ولا بأس أن نورد مثلاً على ذلك فيما روي من أن أبا تمام أنشد عبد الله بن طاهر قصيدة قال في مطلعها :

هنّ عوادي يوسف وصواحبّه ** فعزماً فقيماً أدرك السُّؤْلَ طالِبُه

فقال له ابنُ العميثل صاحبُ ابن طاهر: " لَمْ لا تقول من الشعر ما يُفْهَم " ؟ فردّ عليه أبو تمام قائلاً : " وأنتَ لَمْ لا تفْهَم من الشعر ما يُقال " ؟

فابن تمام هنا يأخذ سلطة المبدع الذي له أن يختار نصّه، وابن العميثل بصفته متلقياً يرى أنّ على هذا المبدع أن يورد نصّه على وجه لا يتجاوز حدود فهم المتلقي.

وما دمنّا قد تكلمنا عن أبي تمام، فلا بأس أن نشير إلى حوار آخر يعطي صورة عن موقف المتلقي ممّا غمض عليه من النص، وتمسك المبدع بنصّه،

لننتبين إلى أيّ حدّ يمكن أن نذهب مع المبدع أو مع المتلقي. فقد روي أنّ أبا تمام أنشد بيتاً جاء فيه قوله: "ماء الملام" فقال له الحاضرون ساخرين: "إيتنا بكأس من ماء الملام." فرد عليهم قائلاً: "إيتوني بريشة من جناح الدّلّ." شارة منه إلى قوله تعالى في الحث على طاعة الوالدين: "واخفض لهما جناح الدّلّ من الرحمة.."

فهذه القصة وتلك، وغيرها من قصص أبي تمام مع التّقاد والمتلقّين خير دليل على أنّ النص أحياناً يبقى يتراوح بين مقاصد المبدعين وانطلاقهم في فضاءات الإبداع وبين فهوم المتلقّين وحدود الإدراك والإمتاع. وهذه إشكالية حفل بها التراث البلاغي والنقدي العربي في تلقّي النص وفهمه.

إنّنا بلا شكّ - إذا احتكنا إلى روح الإبداع - ذهبنا مذهب أبي تمام في منح النص تلك الروح الإيحائية التي تجعله يرقى إلى مستوى الأدبية ليصل إلى مراميه الفنّية والجماليّة، متجاوزاً به الحدود الموضوعية والقيود المصنوعة.. ولكن من دون أن يخرج إلى التعميّة التي تجعل من النصّ طلاسماً وألغازاً لا حلّ لها ولا فكّ لرموزها، لأنّ ذلك يؤدي إلى تعطيل عملية الفهم والإفهام بين المبدع والمتلقي.

ولكن النزول بمستوى الشعر إلى الابتذال واستعمال والتزام الحدود المرسومة له في كل الأحوال يجعل منه شعراً قاصراً عن بلوغ مراتب الفنّ حتى وإن كان في متناول المتلقي. ذلك أنّ الشعر إبداع والإبداع لا يكون إلّا في الأشياء الجميلة. وولادة الأشياء الجميلة والأفكار الخلّاقة دائماً تكون عسيرة..

وتفاوتت درجات التلقّي في هذا الشأن، فالمتلقّي الذي يريد معنى قريباً كالوجهة الجاهزة غير المتلقّي الذي يسبح بخياله ويُنحر بفكره في عوالم الإبداع الخلّاق.. وبهذا يمكنه أن يكون طرفاً في إنتاج النص من جديد على غير ما تلقّاه، لأنّه يبنّي تلقّيه للنص على استعدادات لا تتوفر لدى الآخر، وعلى هذا

يعطينا قراءة أخرى، أو لنقل إنه يعيد إنتاج النص من جديد على طريقته الخاصة به.

ويمكن أن نخلص - فيما يخص التراث البلاغي العربي - إلى أنه مسألة التلقي قد بُنيت على الطرف المستقبل (المتلقي) لآبَي إنتاج النصوص وفق أحواله ملَبِّياً لحاجاته مناسباً لحالاته، كما يمكن أن نستنتج أنَّ النص الأدبي العربي القديم بصورة عامة كان في أغلب الأحيان ينحج إلى المعاني المألوفة والمقاصد المعروفة والألفاظ المكشوفة، وهذا ما يفسر ما لَقِيَهِ شعر أبي تمام من النقد عندما خرج عن هذه الحدود. وهذا يجعلنا نستنتج أيضاً أنَّ المبدع في التراث القديم كان ينطلق في فضاء فسيح ولكنه محدود.

وهذا ما يجعل تراثنا الشعري القديم جديراً بقراءات أخرى معاصرة تنطلق منه وتمتد إلى آفاق واسعة من البحث في أسرارهِ واستجلاء كوامنه، وذلك بالاستعانة بكل الوسائل العملية والإجرائية التي تجعلنا نخطو بترائنا إلى الأمام علماً أنَّ مادته الأدبية تستجيب لكل الآليات الحديثة التي تجعلنا نوصِّل لفكر نقدي عربي، ولم لا نفكر في وضع نواة لنظرية عربية نقدية حديثة تنهل من التراث مادتها الأولية، وتستمد من النظريات الحديثة حيويتها..

الهوامش :

¹ - الشاعر هو أبو النجم العجلي : ينظر: الأغاني : 160/10

² - محمود الربيعي : مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي : مجلة عالم الفكر : مجلد 23 (1994م) ص305.

³ - د/ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ط1/ دار الشروق (1998م) ص 42.

⁴ - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة: ص286-287.

⁵ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز: ص312 .

⁶ - الجاحظ: البيان والتبيين : 1/ 254 .

- 7- المصدر نفسه : 8/2 .
 - 8- ينظر الوساطة : ص 90 .
 - 9- الباقلائي : إعجاز القرآن : ص 54 .
 - 10- ابن طباطبا: عيار الشعر : ص 20 .
 - 11- ابن رشيق : العمدة : 128/1 .
 - 12- أسرار البلاغة : ص 118 .
 - 13- يرجع مثلاً إلى كتاب اللغة الشعرية لجون كوهن الذي جعل لغة النثر معيارية ولغة الشعر هي التي تتعدى حدود المعيار... .
 - 14- أسرار البلاغة : ص 95 .
 - 15- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ص 96 .
 - 16- ينظر مثلاً: إعجاز القرآن للباقلاني : ص 40 والعمدة لابن رشيق: ص 199 والصناعتين لأبي هلال العسكري: ص 39 وغيرها..
 - 17- د/ محمد بركات حمدي أبو علي: فصول في البلاغة: دار الفكر للنشر والتوزيع - الأردن-
- عمان/ ط3 (1403هـ/ 1983م) ص 193 - 194.