تأسيس التقبل وحدود التأويل: قراءة في نماذج من موقف التراث النقدي من مفهوم نظرية التـــــلقي

مصطفى عبدالهادي عبدالله قطنش

كلية التربية – جامعة بني وليد

توطئـــــة:

تعددت مشارب التفكير النقدي واختلفت بناء على الزاوية التي تنظر من خلالها إلى النصوص الأدبية, فإذا كان المنهج البنيوي واللساني تعامل مع النص كبنية منعزلة عن السياق الذي أنتجه, فإن نظرية التلقي قد منحت المتلقي ثقة كبيرة وقيمة عليا وسلطة تداني سلطة المبدع ذاته, وقامت على مبدأ تحرير النص من سلطة المبدع لتتيح الفرصة للمتلقي لإنتاج المعنى وتفتح النص على آفاق أوسع للتأمل والقراءة والتأويل.

وإذا كانت الآداب الغربية القديمة قد أهملت المتلقي في تناولها للعملية الإبداعية، وأغفلت العلاقة الحميمة التي تقوم بين المتلقي ومبدع النص، والتفاعل الحاصل بين العمل الأدبي ومتلقيه، كما يذهب إلى ذلك أحد رواد نظرية التلقي الحديثة، فولفغانغ إيزر حيث يقول: "بدأ التأويل في يومنا هذا باكتشاف تاريخه الخاص، ولم يكتشف حدود معاييره الخاصة فقط، بل أيضا تلك العوامل التي لم يقيض لها أن ترى النور طوال مدة سيادة المعايير التقليدية العامل الأكثر أهمية من بين تلك العوامل، هو دون شك القارئ نفسه"[1], فإنه لا يمكننا أن نسقط هذا الرأي على التفكير البلاغي والنقدي في التراث العربي.

مفهوم التلقي في الموروث النقدي والبلاغي:

1- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة - نظرية جمالية التجاوب في الأدب, تر: حميد لحمداني - الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د . ت ص 11

مع الاشارة بداية إلى أن هذا البحث لا يحاول التماس هذه النظرية في التراث بدعوى السبق والريادة، ولكن النظرة الموضوعية للموروث النقدي والبلاغي، تثبت أنه قد عرف هذه النظرية، وإن كان بدرجة تتفاوت مع ذات مفاهيم ومصطلحات نظرية التلقي المعاصرة والخلفية الفلسفية والنقدية التي ارتكزت عليها، وبحث قضاياها ولكن بعناوين ومسميات انبثقت من طبيعة المنظومة الثقافية العربية، ومن الظرفية التاريخية التي أُنتجت فيها, وأن هذا الموروث قد انتبه إلى العلاقة الوثيقة التي تربط النص بمتلقيه وبمدى قدرة هذا المتلقي على فهم النص واستيعابه، واكتشاف ما يحمله من معان ودلالات وخصائص فنية, فإذا كان مصطلح التلقي وليد الدراسات المعاصرة وله علاقة بالنصوص المكتوبة فإن الموروث النقدي والبلاغي قد استعمل مصطلح المخاطَب أو السامع عند الحديث عن المتلقي وضمن المفهوم العربي التراثي لمصطلح "مقتضى الحال", والذي يعتبر ركيزة مهمة من ركائز عملية الإبلاغ ومعياراً مهماً من المعايير التي تنطلق منها أحكام ومقاييس النقد, والتي يفهم منها بالضرورة تحديد "للقارئ الضمني" الماثل داخل النص[1] , ذاك القارئ الذي احتفت به نظرية التلقي العاصرة حتى كان مصطلح "القارئ الضمني" من أكثر مصطلحاتها شهرة وانتشاراً بوصفه من أهم المفاهيم الإجرائية لفعل القراءة وبناء المعنى, وهو ذات المفهوم الذي يمكن استشرافه وفهمه من كلام المتقدمين, فما موافقة الكلام لمقتضى الحال إلا عمليةُ اتحاد تربط بين المتلقي والنص الأدبي حتى يصبح ضمنياً حاضراً في النص, فهي "تؤدي إلى حالة خاصة من الفهم الكامل"[2] وليست مجرد تقييم انطباعي أو انفعال عاطفي.

إن عدم استعمال النقاد والبلاغيين لمصطلحات (التلقي والمتلقي) في معرض حديثهم عن القضايا النقدية والبلاغية المتعلقة به، وعن كيفية استقباله للنصوص الأدبية، ومدى تأثره بها، وتفاعله معها، لا ينفي حضور مفهوم واضح لهذه النظرية في الموروث العربي "فمن الصعب تصور انصراف الدراسات النقدية العربية عن مفهوم مهم مثل مفهوم التلقي"[3] , فالمتلقي كان حاضراً بقوة في الذهنية العربية, وإذا نظرنا إلى التراث البلاغي فإننا نجد أنه قد استنّ لنفسه سنناً تعتبر من ابتكاراته الذوقية الخاصة, ولعل أولى تجليات القراءة الشفاهية ظهرت مبكراً في الذائقة العربية, فلا زالت الذاكرة البلاغية والنقدية العربية تحتفظ بالحكم الصادر عن أم جندب بشأن المفاضلة بين شعر امرئ القيس

1- انظر: شكري المبخوت: المتقبل الضمني في التراث النقدي, مجلة الحياة الثقافية, تونس, م 1, ع 52, 1989, ص 48, 58
2- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي, سلسلة عالم المعرفة, الكويت, مارس 2001, ص 346.
3- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب, المؤسسة العربية للدراسات والنشر ,بيروت, ط 1, 1999, ص 10.

وعلقمة الفحل, فضلاً عن تاريخ المجالس الأدبية التي كانت منتشرة منذ العصر الجاهلي والتي كان النابغة الذبياني أحد أشهر روادها وأكثرهم حضوراً[1] , ولعل تلك التجليات القرائية كانت جديرة بإدراك لذة النص فهي وإن كانت ارتجالية أحياناً وقراءة تطبيقية في أحيان أخرى إلا أنها فازت بمتعة التذوق المنسجم بتلذذ حرارة النص في لحظة الإدراك الخفي لمرموز الصورة "التي تعيش فقط من خلال الإنسان الذي ينظر إليها"[2] على الرغم من أنها كانت رؤية في مقام مشافهة تتم فيها عمليات التلقي والاستقبال ثم المفاضلة بين النصوص انطلاقاً من أحكام انطباعية تفتقد أحياناً لرؤية نقدية واضحة, ومع هذا فإنه لا يمكننا الوضع من قدر تلك الأحكام وتلك الآراء, فاعتباطيتها الظاهرة لا تنفي خضوعها لبعض المقاييس وإن كانت غير ظاهرة, فقضية إدراك مزايا النص الأجود لا تكون إلا جزءاً من قدرات الناقد الجيد.

إن المتأمل في الموروث العربي، يقف على مدى العناية التي أولاها النقاد والبلاغيون للمتلقي في خضم عملية تأسيس وتأصيل الفكر النقدي والبلاغي, ولعلنا نلمس صدى ذلك الاهتمام في كتابات الجاحظ والرماني والخطابي وابن طباطا وقدامة بن جعفر وابن قتيبة والآمدي والجرجانيان القاضي علي وعبد القاهر والعسكري والقرطاجني وغيرهم ...فقد تنبه ذلك الفكر لعدة قضايا تتعلق بالعملية الإبداعية عند إنتاج النص كانت تقوم في مجملها على ثلاثة جوانب هي: المنتج والنص والمتلقي, وهي جوانب لا يمكن أن تكون معزولة عن بعض بل إن بينها تفاعلاً وانسجاماً "فلا شك أن النص يكتسب حياته من خلال المتلقي, إذ يفك شفرته ويستخرج ما فيه, ويتوقف ذلك على ثقافته وأفقه ومعرفته بعالم النص وسياقه, ذلك الأفق الذ يمكّنه من إدراك ما في النص من أفكار ومبادئ وجماليات كما يمكّنه من ملء الفراغ الكامن بين عناصر ذلك النص"[3].

لقد ارتبط حضور المتلقي كمكون أساسي في العملية الإبداعية في الموروث النقدي والبلاغي ارتباطاً وثيقاً بفكرة البيان التي كانت تشمل كافة الأساليب والوسائل التي تساهم "ليس فقط في تكوين ظاهرة البلاغة, بل أيضا في كل ما يتحقق به تبليغ المتكلم مراده الى السامع, بل إن البيان في اصطلاح رواد الدراسات البيانية اسم جامع ليس فقط لكل ما به تتحقق عملية الإفهام أو التبليغ, بل أيضا لكل

1- للمزيد حول تلك التجليات القرائية المبكرة انظر: المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء, تح/ محمد حسين شمس الدين, دار الكتب العلمية, بيروت, ط 1, 1995, ص 38, ص 76.
2- روجرز فرانكلين: الشعر والرسم: تر/ مي مظفر, دار المأمون للترجمة وللنشر, بغداد, ط 1, 1990, ص 227.
3- نبيلة إبراهيم: القارئ في النص – نظرية التأثير والاتصال, مجلة فصول, مج 5 , ع 1, 1984, ص 213.

ما به تتم عملية الفهم والتلقي وبكيفية عملية التبيّن"[1] , فلم يعد النص هو الذي يمارس سلطة على القارئ وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع أن يدخل عالمه ويشارك في إكمال ما قد يبدو غائباً في النص.

كما أن مزيداً من التوقف عند الفكر النقدي والبلاغي عند العرب يستدعي ملاحظة أنه لم يقنع "فقط بدراسة أركان العملية الإبداعية المبدع والنص والمتلقي, وإنما تجاوز ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي وعلاقتهما بالعمل الأدبي"[2] وكأنه بذلك ينطلق من فكرة "استباقية" تقوم على مبدأ أن تأويل كل نص وإدراكه "عمل ذاتي, فالأفراد على اختلافهم لا يهتمون بالنواحي ذاتها في النصوص التي تعرض عليهم, كما أن مضمون النص لا يستهويهم أو يتلاءم مع تجربتهم بشكل موحد...إلا أننا نفترض وجهة نظر متبادلة أو وجود قدر معين من الاشتراك في وجهة النظر يكون كافيا لتحقيق التفاهم"[3] .

إن عملية إنتاج النص عملية متعددة الاطراف تستلزم قيام علاقة تواصلية بين منتج النص ومتلقيه, "فما تكلم أحد إلا وأشرك معه المخاطب في إنشاء كلامه كما لو كان يسمع كلامه بأذن غيره, وكأن الغير ينطق بلسانه, فيكون بذلك إنشاء الكلام من لظن المتكلم, وفهمه من لدن المخاطب عمليتين لا انفصال لأحدهما عن الأخرى"[4] .

لقـــد كانـت التجربة الإبداعية عنـد العـرب تجربة لا تقتصـر على سلامة الوزن والإعراب فحسـب، بـل ارتبطـت بالبعـد التأثيري والتقبلـي في الـنص، واهتمـت بفكـرة الجمال التي تعد الأساس الذي بُنيت عليـــه نظريـة التلقي بل نظرية الأدب بشكل عام "فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً, وكان صحيح الطبع, بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف, صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[5], وإذا كان البعض يردد أن" الحضارة الغربية الحديثة نشأت بفضل فكرة شاعت في أوروبا في القرن السادس عشر هي فكرة الجمال أو الحُسن التي كانت حافزاً في بعث العلوم والفنون, فإن الحضارة العربية شهدت في عصر الجاحظ هذه الظاهرة نفسها, لأن

1- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي- دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية - , ضمن سلسلة نقد العقل العربي للمؤلف, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, ط 9, 2009, ص 14.
2- محمود دراسة: التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع, إربد, الأردن, د ط, 2003,ص 11.
3- ج. ب. براون - ج. يول: تحليل الخطاب, تر/ محمد لطفي الزليطني - منير التريكي, جامعة الملك سعود, الرياض, ط 1, 1994 , ص14.
4- طه عبدالرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط 2, 2000, ص 50 .
5- الجاحظ: البيان والتبيين, تح/ عبدالسلام هارون, مكتبة الخانجي, القاهرة, د ط, 1998, ج 1 , ص 83, وانظر: المصدر نفسه, ج 2, ص 7.

مفهوم الحُسن الذي سجل لنا الجاحظ عنه أمثلة عديدة في البيان والتبيين كان آنذاك موضوعاً يلهج به الناس جميعاً"[1], بل إن الحديث عن جماليات الخطاب والتأثير ومفاهيم التلقي والاستقبال وغيرها من المباحث الكبرى التي شغلت الموروث النقدي والبلاغي لم يكن حكراً على ميدان البلاغة والنقد فحسب, بل كان مجال بحث اللغويين والنحاة وعلماء التفسير والفقه وأصول الفقه, والذين يمكن جمعهم على اختلاف مشاربهم المعرفية تحت مسمى واحد هو (علماء البيان) والذين ينتمون "إلى حقل معرفي واحد, يؤسسه نظام معرفي واحد, هو النظام المعرفي البيـاني, وقد عملوا جميعاً, كلٌّ في ميدان اختصاصه, على المساهمة بهذه الدرجة أو تلك في صيـاغة نظـريات البيان"[2] فعلى الرغم من تلك الارهاصات المبكرة لعلاقة المتلقي بالنص عند العرب, وهي تلك المرتبطة بالطابع الشفهي للشعر, إلا أنه يمكننا الجزم بأن مفهوم التلقي في التراث العربي قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالخطاب القرآني, وكان للبلاغيين الأوائل آراء زخرت بها كتب البلاغة حول علاقة المتلقي بالإبداع عامة وبالخطاب القرآني على وجه الخصوص, ودوره في الكشف عن أسرار ذاك الخطاب الفنية وأبعاده الجمالية, وكيفية تأثر المتلقي بتلك الأسرار وتفاعله معها, ومدى استجابته لها, وهذا ما عكس عظيم اهتمام الفكر النقدي والبلاغي بقضايا التلقي والاستقبال والتأثير والتأويل.

من هذا المنطلق يعمد هذا البحث إلى الوقوف عند الإنتاج النقدي لبعض أكثر المتقدمين شهرة وحضوراً فيما يتعلق بمفاهيم التلقي القراءة وآليات الاستقبال والذين ظهرت عنايتهم بهذه المفاهيم بشكل جليٍّ في مؤلفاتهم إلى حدٍّ يمكن القول معه بوجود منهجية خاصة في التعامل مع مفهوم التلقي والقراءة, ومن هؤلاء:

الجـــــاحظ:

لا تكاد تخلو دراسة من الدراسات التي تناولت الجاحظ وإنتاجه المعرفي من إشارة إلى أنه كان رائداً ومُقدّماً في كثير من الموضوعات التي تناولها في مؤلفاته، بل كان ناقداً موسوعياً سبّاقاً إلى كثير من الأفكار والرؤى، التي تبلورت فيما بعد لتشكل علامات فارقة في تاريخ النقد والبلاغة, واستطاع أن

[1]- محمد المبارك: مرجع سابق, ص 32

[2]- محمد عابد الجابري: مرجع سابق, ص 13. بتصرف.

يلفت انتباه الباحثين لبراعته في معالجة كثير من القضايا النقدية التي باتت تعرف قي الدراسات المعاصرة بمصطلحات الأسلوبية واللسانيات والتداولية ونظريات التلقي والتوصيل[1].

وإذا كانت نظرية التلقي قد نقلت الاهتمام من المؤلف إلى المتلقي، فإن الجاحظ قد عمل جاهداً للعثور على هذا المتلقي, خاصة وهو وليد منظومة ثقافية قامت على إيثار السماع والرواية الشفاهية, فكان الجاحظ يعمل على لفت النظر، وتوجيه الأفكار نحو وجهة أخرى تنتقل بالاهتمام ليس إلى المتلقي فحسب، بل بالمتلقي في صورته القرائية, لا السماعية فقط, ليخرج الجاحظ بذلك "من دنيا السمع والسامعين، إلى دنيا القراءة والقراء"[2].ولتكون بذلك فكرة القراءة مدينة على الخصوص للجاحظ لا ينافسه فيها أحد[3] .

ومهما يكن من أمر فإن الجاحظ قد اهتم بالمتلقي – سامعاً وقارئاً - في أي عمل تواصلي وظيفي واعتبر أن المعوَّل عليه في استقبال النص هو استحسان السامع وتقبله, ولم يكن "معنياً فقط بقضية (الفهم), فهم كلام العرب وحسب, بل لقد كان مهتماً أيضاً, ولربما في الدرجة الأولى بقضية (الإفهام)"[4], ويظهر هذا واضحاً وجلياً من قوله: "مدار الأمر على البيان والتبيّن[5], وعلى الإفهام والتفهم, وكلما كان اللسان أبين كان أحمد, كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد, والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل"[6] .

ونرى الجاحظ يستحسن كثيراً قول القائل: "يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق, ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"[7] , ولعل هذا النوع من الخطاب يقترب كثيراً من الفكر الأسلوبي المعاصر الذي يهتم بالمتلقي تحت مسمى (أسلوبية المتلقي) والتي يحتل فيه المتلقي مكانة بارزة في نظرية الأسلوبية الأدبية الاتصالية حيث لا يظهر المتلقي هامشياً, وإنما لا يتحقق الفعل الأسلوبي إلا بحضوره وتجليه[8] , ولعل اهتمام الجاحظ بالمتلقي/القارئ هو ما دفعه إلى سلوك

1- انظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد – متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها, دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, 2010, ص 20

2- مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي, سلسلة عالم المعرفة, الكويت, فبراير 1997, ص56 .

3- المرجع السابق ص 56 . بتصرف

4- محمد عابد الجابري: مرجع سابق ص 25.

5- هكذا وقع في النسخة التي استعان بها الباحث, ووردت في بعض النسخ: "ومدار الأمر على البيان والتبيين", ولعل مثل هذه الجملة من كتاب الجاحظ هي ما كان سبباً في الجدل الكبير حول صحة تسمية كتابه هل هو: البيان والتبيين أم البيان والتبين.

6- البيان والتبيين: ج 1, ص 11.

7- المصدر نفسه: ج 1 , 87 .

8- انظر: وليد إبراهيم قصاب: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية, منشورات ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول, جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية, الرياض, ط 1, 1432 هجري- 2011, ص 656.

طريقة معينة في كثير من كتبه تقوم على التنوع والانتقال بالقارئ من باب إلى باب من أبواب الخطاب, وهو ما يؤكده الجاحظ بين الحين والآخر للمحافظة على نشاط متلقيه ويخرجه من دائرة الملل واستثقال القراءة, فنراه يقول: "فإن مللت الكتاب واستثقلت القراءة, فأنت حينئذ أعذر ولحظ نفسك أبخس، وما عندي لك من الحيلة إلا أن أصور لك في أحسن صورة واقلبك منه في الفنون المختلفة"[1] , ويقول في موضع آخر:" وعلى أني قد عزمت والله الموفق ، أن أوشح هذا الكتاب، وأفصّل أبوابه، بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب، ومن شكل إلى شكل، فإني أرى الأسماع تملّ الأصوات المطربة، والأغاني الحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذلك عليها"[2].

يرسم الجاحظ هنا مساراً منهجياً معيناً يأخذ بالحسبان أحوال المتلقي ورؤية القارئ وفعل القراءة وصولاً بمفهوم التلقي إلى مستوى لا يكاد يختلف كثيراً عن ذاك الذي وصلت إليه نظرية التلقي في الدراسات المعاصرة والقضايا التي اهتمت بها كقضية مشاركة المتلقي في عملية إنتاج الخطاب، وقضية الأثر النفسي الذي يتركه النص في متلقيه.

وكما اهتم الجاحظ بعلاقة المتلقي بالنص أو الخطاب, فقد اهتم كذلك بمنازل المخاطَبين وأقدارهم الاجتماعية وأحوالهم الفكرية, لذلك نراه يوجه دعوة صريحة لأن يكون الخطاب مناسباً لشخصية المتلقي (في مستواها السماعي وكذلك القرائي) فما يصلح لمخاطَب بعينه قد لا يصلح لآخر, فيقول: " أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة, وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمّة بكلام الأمَة ولا الملوك بكلام السوقة.....ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم, والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[3] , فالجاحظ هنا يؤكد للمبدع على وجوب مراعاة اختياره لمعانيه وفق مقام السامعين، إذ عليه انتقاء معانيه على حسب وقدراتهم ومقامهم وحالاتهم، "ذلك أن البليغ يؤسس بلاغة قوله بالنظر إلى مقام المتلقي، فرداً كان أم جمهوراً ومن ثم تأتي صياغة هذا القول، مبنىً ومعنىً وتقسيماً، فيكون إيجازاً أو إطناباً، حذفاً أو ذكراً, تلميحاً أو تصريحاً، حسب مقدار فهم المتلقي وإدراكه"[4] , وبذلك تكون العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي

1- الجاحظ: الحيوان: تح/ محمد باسل عيون السود, دار الكتب العلمية, بيروت, ط 2, 2003, ج 5, ص 86.
2- المصدر نفسه: ج 3, ص 3- 4.
3- البيان والتبيين: ج 1, ص 91.
4- عبد الرحيم الرحموني: ملامح التلقي من خلال تعريفات البلاغة, منشورات ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول, جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية, الرياض, ط 1, 1432 هجري- 2011, ص 584.

حسب فهم الجاحظ لا تبلغ أحسن صورة إلا عبر إدراك مدارجها في سلم الاحتجاج على النحو الذي "يجعل القارئ ماثلاً في سلم قرائي تواصلي، لينتقل فيه بإحكام من درجة إلى درجة"[1] .

وفي معرض تعريفه للبيان نلحظ وجود تلك العلاقة التبادلية بين المبدع والمتلقي في تصور الجاحظ حيث يعرفه بأنه: "اسم جامع لكل شيء كشف لك عن قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير, حتى يفضي السامع إلى حقيقته, ويهجم على محصوله كائناً ما كن ذلك البيان"[2], فما يشير إليه الجاحظ هنا لا يختلف عن تصور نظريات التلقي والتأثير والاتصال المعاصرة والتي اعتبرت أن العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين.

كذلك لم يغفل الجاحظ الجانب النفسي للمتلقي واعتمد كثيراً – كما سبق ذكره- على اتباع منهجية تقوم على التنوع في أسلوبه مراعاة لحال المتلقي الذي وضعه نصب عينيه في محاولة جادة لاستمالته كي يكون شريكاً في العملية التواصلية.

والجاحظ يفترض وجود متلقٍّ متمرس, يصغي سمعه أو ينصرف عن النص بناء على تأثره بالنص وتأثير النص به, ولذلك يوصي الجاحظ – دفعاً لاصطدام النص بالمتلقي – بمراعاة ما باتت تسميه نظرية التلقي المعاصرة (أفق التوقع أو أفق الانتظار) وهو المفهوم الذي تم طرحه في النقد المعاصر ضمن معطيات جديدة تقوم على تجسير الهوة بين ما هو تاريخي وما هو جمالي في دراسة النص الأدبي, والمفهوم الذي يعتبر من أهم مرتكزات نظرية التلقي, بل عدّه بعض الباحثين محور نظرية التلقي والقراءة, ويشير إلى شيء واحد هو: ماذا يتوقع المتلقي أن يقرأ في النص؟ والذي يتحدد من خلال علاقة ثقافة المتلقي وحصيلته القرائية السابقة[3] .

ومما يدلل على حضور المتلقي عند الجاحظ كذلك, أسلوبه الواقعي في الكتابة, فقد تميز الأدب عنده بالواقعية والموضوعية التي تصور جوانب الحياة كلها بدقة, وتنوعت مقاصده الكتابية بشكل جعله يأتي في كثير من القضايا بشكل أدبي يخلو من المثالية البعيدة عن الواقع, حتى أنه كان يقبل اللحن في اللغة على الرغم من استهجانه في الذائقة العربية في سياق تواصلي معين بغية الوصول بالمتلقي

1- مريم الجمعي: نظرية الشعر عند الجاحظ, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, ط 1, 2009, ص 242.
2- البيان والتبيين: ج 1 ص 76
3- انظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة –من البنيوية إلى التفكيك- سلسلة عالم المعرفة, الكويت, ع 232, أبريل, 1998, ص 282.

إلى أرقى درجات التماهي مع النص والتفاعل معه فيقول مدافعاً عن تصوره هذا: "وإن وجدتم في هذا الكتاب لحناً أو كلاماً غير معرب، ولفظاً معدولاً عن جهته فاعملوا أنّا إنما تركنا ذلك لأن الإعراب يبغّض هذا الباب، ويخرجه من حدّه إلا أن أحكي كلاماً من كلام متعاقلي البخلاء، وأشحّاء العلماء"[1] , ويوضح الجاحظ السبب الذي دفعه لتبني هذا الأسلوب بقوله: "وأنا أقول إن الإعراب يفسد نوادر المولّدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب, لأنّ سامع ذلك الكلام إنّما أعجبته تلك الصورة وذلك المخرج وتلك اللغة وتلك العادة, فإذا دخلت على هذا الأمر حروف الإعراب والتحقيق والتثقيل انقلب المعنى مع انقلاب نظمه، وتبدّلت صورته"[2] .

ومثلما تسامح الجاحظ في اللحن في مقام بعينه نجده يميل للتسامح مع المبدع – وخاصة الشعراء - ما دامت الجمالية الفنية قد تحققت لديه وتبلورت على هيئة "صورة جميلة غنية بالجوانب الفنية, أو من أجل معنىً شريف غريب استطاع الشاعر إبرازه في حلة بديعة قريباً من الفهم"[3].

وفي مقابل ذلك نجد الجاحظ يشير إلى قضية تتعلق بتذوق النص عند المتلقي تعرضت لها الدراسات النقدية الحديثة فيما بعد ونقصد بها علاقة الشعر بالترجمة, حيث يقول: "والشعر لا يستطاع أن يُترجم, ولا يجوز عليه النقل, ومتى حُوّل تقطع نظمه, وبطل وزنه, وذهب حُسنه, وسقط موضع التعجب, لا كالكلام المنثور"[4] والعارف بالشعرية الحديثة يجد تصوراً معرفياً قريباً من تصور الجاحظ لدى جان كوهن في كتابه "بنية اللغة الشعرية" حين حديثه عن ترجمة الشعر[5]

لقد كانت رؤية الجاحظ تؤكد أنه أراد أن يؤسس لبلاغة لا يكون فيها المبدع متسلطاً على المتلقي من خلال امتلاكه للنص, بل بلاغة التلقي التي تهتم بقدرات المتلقين وتفاعلهم مع النص, ولعل انصراف الجاحظ واهتمامه بقضايا البيان والتبيين والفهم والإفهام من أهم تمظهرات إدراكه لمفهوم التلقي ووعيه به.

1- الجاحظ: البخلاء, دار ومكتبة الهلال, بيروت, ط 2, 1998, ص 67.
2- الحيوان: ج 1, ص187-188. بتصرف.
3- محمد بن عبد الغني المصري: نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, ط 1, 1987, ص 312.
4- الحيوان: ج 1, ص 53.
5- انظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية, تر/ محمد الولي - ومحمد العمري, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط 1، 1986, ص 33.

ابن طباطبا العلوي:

يعتبر ابن طباطبا من أوائل النقاد المتقدمين الذين التفتوا إلى أهمية مفهوم التلقي وكان كتابه "عيار الشعر" محاولة جادة للإجابة عن تساؤل مهم شغل النقاد آنذاك وهو: متى ينـجح الشعر في تحقيق آثاره المرجوة وتصل صياغته إلى الدرجة التي يصبح فيها للشعر قيمة جمالية تحدد شعريته؟ ولذلك "جاءت مقوماته في نقد الشعر أقل حدة في النظر المنطقي وأقرب إلى الذائقة الأدبية[1], وكان كتابه من أوائل المدونات النقدية التي تمثل "محاولة أصيلة لتحديد الأصول النظرية لمفهوم الشعر والتي لا ينهض إلى جانبها فيما وصلنا من التراث محاولات أخرى مشابهة لها في الهدف، أو مساوية لها في الإنجاز"[2] .

لقد حاول ابن طباطبا أن يكون منظِّراً في فن الشعر وطرائق صناعته أكثر من أن يكون ناقدا تطبيقياً – وإن كان كتابه لم يخلُ من النقد التطبيقي- واهتم بالعلاقة بين النص والمتلقي/القارئ إلى الحد الذي يضعه بين النقاد الجماليين عندما يتحدث عن ملكة الحكم الجمالي[3] , كما حاول ابن طباطبا أن يؤسس "عياراً للشعر يرتبط بتصورات معينة عن المهمة والماهية والأداء, وبقدر محاولته مساعدة الشاعر المحدث على تجاوز محنته, حاول مساعدة المتذوق على إدراك الأصول النظرية لمفهوم الشعر"[4] .

يفتتح ابن طباطبا كتابه "عيار الشعر" بما يدل دلالة واضحة على اهتمامه بالمتلقي وحضوره في العمل الإبداعي, فيقدم تعريفاً موجزا للشعر بقوله: "الشعر –أسعدك الله- كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النظم الذي إن عدل عنه مجّته الأسماع وفسد على الذوق"[5] ,ونتلمس في هذا التعريف المقتضب الذي يتصور المتلقي ويستحضره -أثراً وتأثراً وتأثيراً- اهتمام ابن طباطبا بمفهوم التلقي, ويمكن القول إن "عيار الشعر يعد وثيقة نقدية تتحد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه, فعيار الشعر ليس عياراً لإنتاجه فحسب, بل هو عيار لتلقيه من جهة أخرى"[6] .

1- انظر: رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2004, ص 75.
2- جابر عصفور: مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي -, دار التنوير للطباعة والنشر, بيروت, ط 2, 1982, ص 10 – 11. بتصرف.
3- انظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري, منشورات العامة السورية للكتاب, دمشق, 2013
4- جابر عصفور: مرجع سابق, ص 11..بتصرف.
5- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر, تح/ عباس عبد الساتر, دار الكتب العلمية, بيروت, ط 2, 2005, ص 9.
6- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط 1, 2001, ص 65. بتصرف.

وإذا تأملنا تعريف ابن طباطبا فإننا سنجد فيه إشارة صريحة واضحة الدلالة إلى ما بات يعرف في الدراسات النقدية المعاصرة بمفاهيم "الشعرية" و"الانحراف أو الانزياح" ووغيرهما مما يرتبط بالتفريق بين اللغة الفنية واللغة العادية, أو التفريق بين الكلام الشائع والكلام الذي "تخلب به العقول وتسحر به الألباب لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى, وإذا قالت الحكماء إن للكلام جسداً وروحاً, فجسده النطق وروحه معناه"[1] , فابن طباطبا يجعل الانزياح في استخدام اللغة الشعرية وانحرافها عن الكلام العادي الذي يستعمله الناس, هو روح الشعر وجوهره, "وهذا مهم في وجديد في تاريخ النظرية الشعرية العربية, وأول تأسيس (للشعرية) بوصفها (علم موضوعه الشعر) كما قال جاكوبسون"[2] , الذي يعتبر من أوائل من حددوا مفهوماً معاصراً لمصطلح (الشعرية) معتبراً إياه ضمن الوظائف التعبيرية لجهاز الاتصال الكلامي, وجعلها مرادفاً لعلم الأدب، مشيراً إلى أن وظيفتها تتعلق بالمكونات التي تجعل من الرسالة اللغوية عملاً فنياً, إذ " يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب, حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة, وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[3] .

أما المتلقي الذي يتوجه اليه ابن طباطبا فـ "هو ذلك الذي امتلك القدرة الثقافية والنفسية التي تكفل له التواصل مع النص, فهو لا يعبأ بمتلق سلبي لا تهزه الكلمات ولا وقع صداها.... لذا ينبغي النظر إلى "عيار الشعر" من زاوية جديدة هي التفاعل بين أطراف العملية الابداعية"[4] , وفي ذلك يقول ابن طباطبا: " وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب, فما قبله أو اصطفاه فهو وافٍ, وما مجّه ونفاه فهو ناقص"[5], لقد ارتبط النص الأدبي عند ابن طباطبا ارتباطاً وثيقاً بجماليات الخفاء والتلميح التي يساهم فيها المتلقي بدرجة كبيرة في استدعاء المعنى الغيابي, ونراه في موضع آخر يوجه دعوة صريحة للمتلقي بممارسة دوره في استدعاء هذا المعنى فيقول: "فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يُحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقّر عن معناه, فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها, وعلمت أنهم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى

1- عيار الشعر: 125
2- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية –قراءة جديدة في نظرية قديمة-, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2004, ص 16.
3- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية, تر/ محمد الولي – مبارك حنون, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط 1, 1988, ص 35.
4- محمد المبارك: مرجع سابق ص 153- 154. بتصرف.
5- عيار الشعر: ص 20

تحته"[1],لقد توجه ابن طباطبا "نحو المتلقي عندما وضع معادلة الشعر في جانب والمتلقي في الجانب الآخر, وأحدهما يستمد وجوده من الآخر"[2] , وهذا النص من كلام صاحب المعيار أكبر دليل على مدى اهتمامه بمفهوم التلقي, وإن كان بعض الدراسين يرى أن محاولة العثور على "مفهوم نظرية التلقي" في التراث العربي القديم ضرب من المستحيل وتناقض سطحي إلا أننا نجد "المتلقي واحداً من العناصر القارة في العملية الأدبية على نحو مطلق لا يختص به التصور النقدي الحديث"[3] .

ومع أن ابن طباطبا يحذر من الغموض المفضي إلى التعقيد و-هو ما كان يعتبر منقصة وخللاً فنياً في الذائقة العربية بشكل عام وعند البلاغيين والنقاد بشكل خاص- فإنه بالمقابل دعا الشاعر إلى تضمين شعره ما يثير ذهنية المتلقي ويساهم في عملية تفاعله مع النص, وأن يكون في شعره "غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات في كل فن توجبه الحال"[4] .

لقد التفت ابن طباطبا إلى القيمة الجمالية التي تتأتى من قوة تأثير الشعر التي تجعله كأنه السحر فقال: "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان المعتدل الوزن مازج الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيباً من الرقى..."[5] , وإذا كانت الجمالية "تمثل رؤيا خاصة للفن تكشف حقيقة النصوص وآثارها على المتذوقين, فإن جمالية النص الأدبي التي يبتغيها ابن طباطبا في الشعر لا تتشكل إلا من وحي الوجدان الجمعي في تعلقه بالمغاير وانفلاته من سلطة الخطاب السائد والمألوف, فالبحث عن التفرد والاختلاف والمغايرة ما هو إلا بحث عن البعد الجمالي في الأدب.

إلا أن بن طباطبا ينبه إلى أن غاية الشعر ليست الإمتاع فحسب, بل يجب أن يتوفر الشعر على صواب المعنى " وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ, كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزاءه..."[6], فلا يكفي مجرد اشتمال النص على الإيقاع والوزن كي تكون "شعرية" النص حاضرة, فإن النص الشعري الواقع تحت سلطة اللغة المعيارية المباشرة لا يجذب ابن طباطبا, لأنه أقرب إلى اللغة العادية منه إلى الشعر, أي أنه أقرب

1- عيار الشعر: ص 17.
2- محمد المبارك: مرجع سابق ص 155.
3- بشرى موسى صالح: مرجع سابق ص 58.
4- عيار الشعر: ص 125.
5- المصدر نفسه ص 22
6- عيار الشعر: ص 21.

إلى درجة الصفر – حسب تعبير رولان بارت- في الكتابة الشعرية والمعيارية[1], فالمسألة الجمالية في النص عند ابن طباطبا والتي تصل به تخوم السحر لا تنتمي في جوهرها إلى مجرد التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر, بل هي مسألة انتظام وتشكيل متميز وأسلوب مغاير يشترك فيه النص والمتلقي في تحقيق مفهوم القيمة الجمالية, الأول بالأداء, والثاني بفاعلية الاستقبال والتلقي, وحينها فقط "يلتذ الفهم بحسن معانيه, كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[2].

ومع حرصه على توازن النص الشعري من حيث اعتدال الوزن وصواب المعنى, يتوقف ابن طاطبا عند معطى آخر من معطيات تفاعل المتلقي مع النص وهو موافقة الحال فيقول: "ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى, وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها, كالمدح في حال المفاخرة....وكالهجاء في حال مباراة المهاجي ...وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق"[3] , ففي تصور ابن طاطبا يتضح أن اعتدال الوزن واللفظ والمعنى لا يكفي للحكم على القيمة الجمالية, بل يجب أن يتوفر عامل موافقة الشعر لحال المتلقي.

ومثلما وقف ابن طباطبا عند حال المتلقي فإننا نلحظ في كلامه وتأصيله لعيار الشعر والقضية التواصلية ملمحاً مهماً يتمثل في اهتمامه بالطرف الأول من أطراف نظرية التواصل والتلقي والتوصيل, ونقصد به المبدع, فقد وضع ابن طباطبا المبدع في درجة المتلقي ودعاه لممارسة هذا الدور قبل قيامه بإنتاج إبداعه وفي مرحلة ما بعد عميلة الإبداع, فالمبدع مطالب بمراعاة عدد من الأدوات التي من بينها لن يكون لإنتاجه أي تأثير, فيقول: " وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه, فمن تعصّت عليه أداة من ادواته لم يكمل له ما يتكلفه منه, وبان الخلل فيما ينظمه, ولحقته العيوب من كل جهة"[4] , ثم يشرع ابن طباطبا في تعداد تلك الأدوات كالتوسع في علم اللغة والبراعة في الأعراب ورواية فنون الآداب ومعرفة أيام الناس وأنسابهم ومثالبهم ومناقبهم والوقوف على تقاليد تأسيس الشعر....[5] , وهو بذلك يضع المبدع في زاوية المتلقي قبل إنتاج عمله ويجعل هذا التلقي شرطاً من شروط إبداعه كمرجعية أساسية تدعم العملية الإبداعية بأطرافها الثلاثة, ولقد أصبح هذا التصور الذي يضع المبدع في خانة المتلقي بالدرجة الأولى معروفاً ومطروحاً في

1- انظر: رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر, تر/ محمد نديم خشفة, مركز الإنماء الحضاري, حلب, سوريا, ط 1, 1988, ص 115.
2- عيار الشعر: ص 10.
3- المصدر السابق ص 22.
4- عيار الشعر: ص 10 .
5- انظر: المصدر نفسه: ص 10

الدراسات المعاصرة حيث اتجهت بعض الجهود النقدية المعاصرة إلى البحث عن أهمية الكاتب المبدع باعتباره عنصراً جوهرياً في عملية التلقي, فهو قارئ أو متلقٍ بالدرجة الأولى, وهذا ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح الكاتب المتلقي أو المبدع المتلقي[1] .

وبعد هذه الإحاطة الموجزة لإنتاج ابن طباطبا القرائي ومعرفة كيف اهتم بعناصر عملية التلقي والإنتاج والتأثير يمكن القول إن الروح النقدية التي نتلمسها في "عيار الشعر" تمثل صيغة نقدية تخطت المفهوم الانطباعي لتصل إلى "درجة المصطلح المتميز الذي يشير إلى تزاوج المعارف التقليدية المتصلة بعلوم العرب اللغوية والمعارف غير التقليدية المتصلة بالفلسفة, ومن هذا التزاوج تأسس النقد النظري الذي يهتم بالتأصيل أكثر مما يهتم بالتطبيق الموضعي"[2] .

أبو الحسن الرماني:

يلج الرماني البلاغة العربية من باب أهم وأشهر قضية من قضاياها, وهي قضية "الإعجاز القرآني", والذي يلخصه الرماني في سبعة وجوه تمثلت في: " ترك المعارضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة, والتحدي للكافة, والصرفة, والبلاغة, والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلة, ونقض العادة, وقياسه بكل معجزة"[3] ويتوقف الرماني عند البلاغة ويوجه لها اهتمامه كوجه من وجوه الإعجاز, ويشير إلى طبقاتها فيقول: "فأما البلاغة فهي على ثلاث طبقات: منها ما هو في أعلى طبقة, ومنها ما هو في أدنى طبقة, ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدني طبقة"[4] , ويفرض تساؤل نفسه هنا, وهو عن سبب اختيار الرماني للبلاغة دون غيرها من وجوه الإعجاز الأخرى, ولعل الإجابة هنا هي أنه "أراد أن يقيس إعجاز النص القرآني مقارنة بالنص الأدبي بوصفه نصاً بشرياً عادياً, ولرغبته في المساهمة في قضايا النقد المتداولة في ذلك الوقت, "وهنا تظهر البلاغة أمامنا نقطة مشتركة, ومقياساً واحداً لكل النصوص التي تسعى للوصول إلى القارئ"[5].

1- علي عبد الجليل إبراهيم: التلقي في مرحلة ما قبل الإبداع وما بعده لدى ابن طباطبا العلوي, مجلة الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة, كلسية التربية, جامعة عين شمس, مج 20, ج 1, يونيو 2020, ص 231.
2- جابر عصفور: مرجع سابق ص 21.
3- أبو الحسن الرماني: النكت في إعجاز القرآن, ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن, تح/ محمد خلف الله – محمد زغلول سلام, دار المعارف, القاهرة, 1991, 71.
4- المصدر نفسه: ص 75.
5- مراد حسن فطوم: مرجع سابق, ص 104.

ولا يغفل الرماني بناء على مفهومه للبلاغة ظاهرة التلقي والتقبل, موضحاً مدى حضور السامع أو المخاطب أو المتلقي في التراث النقدي, فليست البلاغة حسب رأيه في إفهام المعنى, ولا في مفاضلة اللفظ على المعنى, وإنما في إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ[1] , وهو بهذا يقطع الجدل حول أفضلية اللفظ على المعنى أو العكس, فلا يرى مزية لأحدهما على الآخر, وهي إشارة دقيقة تكشف من جهة الأثر النفسي للبلاغة وقدرتها على التواصل مع المتلقي وإيصال المعنى إلى القلب وتمكينه في الذهن, ومن جهة أخرى فإنها تكشف عن الوظيفة الفنية والبيانية للبلاغة في تصور الرماني, وقدرتها على إبراز المعنى والتماهي مع المتلقي, فلم يكن همّ الرماني في وضع تصوره لمفهوم البلاغة الوقوف على ما تتضمنه من زينة لفظية منفصلة عن سياقها التواصلي, وإنما كانت عنايته موجهة لبيان تصور أشمل وأدق وللوقوف على أسباب تأثيرها في النفس.

ونلحظ في رؤية الرماني النقدية تطور تدرج المفهوم الوظيفي للبلاغة, ففي حين كان المتلقي يلتقي مع الجاحظ في الإفهام, ويلتقي مع ابن طباطبا في الإمتاع, نجد الرماني يلتقي مع المتلقي في التوصيل[2] , ولا شك أن النظرة النقدية إلى البلاغة على أنها خطاب جمالي وظيفي ونفعي يتوخى العقل الجمعي, وليست مجرد خطاب لغوي فحسب يفتقر إلى الحس التوظيفي, لا شك أن هذه النظرة "تستحضر الملتقي بقوة, وتعتني به عناية حارة, على مثل النحو الذي نجده في التراث العربي الأدبي إبداعاً وتنظيراً"[3].

وفي معرض تشريحه لمفهوم البلاغة قام الرماني بتقسيمها إلى عشرة أقسام هي: "الإيجاز والتشبيه والاستعارة والتلاؤم والفواصل والتجانس والتصريف والتضمين والمبالغة وحسن البيان"[4] , ثم عمد إلى شرح كل واحد من هذه التقسيمات شرحاً وإن كان موجزاً إلا أنه يتميز بكثير من العمق والتأصيل, ففي حديثه عن "التلاؤم" يكشف الرماني عن اهتمامه بالجانب الصوتي فيقول: "التلاؤم نقيض التنافر, والتلاؤم تعديل الحروف في التأليف"[5], ثم يشير إلى علاقة هذا الجانب بالمتلقي فيقول: "وبعض الناس أشد إحساساً بذلك وفطنة من بعض, كما أن بعضهم أشد إحساساً بتمييز الموزون في الشعر من المكسور"[6] , وهو هنا يولي اهتماماً كبيراً بالجانب الصوتي, بل يراه أحد أعمدة البلاغة

1- انظر: النكت في إعجاز القرآن ص 76 .
2- انظر: شكري المبخوت: جمالية الألفة – النص ومتقبله في التراث النقدي – المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون, ط 1, 1993, ص 29.
3- وليد إبراهيم القصاب: مرجع سابق, ص 674.
4- الرماني: نفس المصدر, ص 76.
5- المصد نفسه: ص 94.
6- المصدر نفسه: ص 95.

وأقسامها, ولعله يكون في هذا قد تفوق على بعض المتقدمين ممن أغفلوا الجانب الصوتي, , ولذلك افتقدت رؤاهم النقدية عناصر كثيرة ذات قيمة معنوية وموسيقية.

وفي ثنايا تحديد الرماني لأقسام البلاغة نلمح إشارة دقيقة لما يمكن تسميته بعملية التذوق وتفاوت المتلقين للخطاب في تفاعلهم مع هذه العملية, وهذا التباين والتفاوت هو من بين القضايا التي اهتمت بها نظريات النقد المعاصرة "فرقّة اللفظ وتلاؤم الحروف والسلاسة والعذوبة, إشارات مصيبة, ووعي سابق على عصرنا, وهي ندل على تذوق أسلافنا للجمال السمعي"[1] , ولا نريد أن نحمل الكلام أكثر مما يحتمل, إلا أن قراءة الرماني النقدية تدعونا للقول – وبكل طمأنينة – إن تراثنا البلاغي يزخر بكثير من التنوع التأملي والفلسفي والرؤيوي, ولقد كانت قضية الإعجاز هي الدافع الأساسي للبحث في مفاهيم بلاغة النص ومتى يكون في مقامات البلاغة العليا من الإعجاز, ليتحول الاهتمام بعد ذلك باتجاه النص القرآني الذي يراه الرماني آلية مقياسية تقاس عليها بلاغة أي خطاب, ولتقترب مفاهيم البلاغة والنظم والتلقي والتوصيل عنده من البعد النقدي العلمي, وفي هذا تعامل مبكر مع مفهوم الأسلوبية "إذ النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعجم العمودي وخط النحو الأفقي, ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها"[2] .

ونقف هنا عند أحد أقسام البلاغة العشرة, وهو ما يسميه الرماني "نقض العادة" ويشرحه بقوله: "وأما نقض العادة فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة, منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب ومنها الرسائل, ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث, فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة"[3] , ومصطلح "نقض العادة" الذي يتحدث عنه الرماني هو ما يلتقي تماماً مع مصطلح "خرق السنن" الذي وضعه تودوروف للدلالة على مفهوم الانزياح أو الانحراف في الدراسات الأدبية والأسلوبية, وكذلك مصطلح "الخروج على النمط" الذي وضعه ريفاتير للدلالة على ذات المصطلح الذي تحتفي به الدراسات النقدية المعاصرة, باعتباره عماد الدراسات الأسلوبية[4] .

1- أحمد ياسوف: جماليات المفردة القرآنية, دار المكتبي, دمشق, ط 2, 1999, ص 31.
2- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني, الشركة المصرية العالمية للنشر, القاهرة, ط 1, 1995, ص 90- 91.
3- النكت في الإعجاز: ص 111.
4- انظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب, الدار العربية للنشر والتوزيع, طرابلس- تونس, ط 2, 1982, ص 101.

لقد كانت رؤية الرماني قائمة على استحضار المتلقي وإثبات فاعليته في العملية التواصلية, فلم يكن النص القرآني "محفزاً على قراءة وافية للنص الأدبي فقط, ولم يكن إغناء لفكر الناقد فحسب, بل كان إلى جانب ذلك منهجاً قويماً يغري الناقد بشحذ أدوات دقيقة للدخول إلى عالم النص"[1] , فتقسيم الرماني للبلاغة – وإن لم يوافقه عليه بعض المتقدمين – كان منهجاً اختطه لنفسه وهو يعالج قضية المعجز القرآني بالطريقة التي يكون فيها المتلقي طرفاً أصيلاً من أطراف هذه المعالجة, وهذا ما عبرت عنه المدونات النقدية المعاصرة بالقول إن " الظاهرة الادبية ليست هي النص فقط, ولكنها القارئ أيضاً بالإضافة إلى مجموع ردود فعله الممكنة على النص, وعلى القول وإنتاجية القول"[2].

على سبيل الخاتـــــــمة:

حاول هذا البحث الوصول إلى نتيجة مؤداها أن حرص الموروث النقدي والبلاغي على بيان الوشائج القائمة بين النص والمتلقي توحي بمذهبه الخاص الذي يتفق مضمون رؤيته النقدية والجمالية مع مضامين الرؤى النقدية المعاصرة في مجال نظريات التلقي والتقبل والتواصل والتأثير, وتقدم تصوراً واضحاً للعملية التواصلية من خلال مقاربة تقوم على تحديد الملامح الوظيفية لبلاغة الخطاب, باعتباره قيمة إبداعية ذات أبعاد ثلاثة، هي المبدع والنص والمتلقي، وتكمن في أقصى مظاهر تجلياتها في تحول هذه الأبعاد بموجب جدلية التفاعل إلى بناء متكامل.

المصادر والمراجع:

1. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر, تح/ عباس عبد الساتر, دار الكتب العلمية, بيروت, ط 2, 2005

2. أبو الحسن الرماني: النكت في إعجاز القرآن, ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن, تح/ محمد خلف الله – محمد زغلول سلام, دار المعارف, القاهرة, 1991

3. أحمد ياسوف: جماليات المفردة القرآنية, دار المكتبي, دمشق, ط 2, 1999

4. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط 1, 2001

[1]- محمد المبارك: مرجع سابق, ص 195.
[2]- وليد إبراهيم القصاب: مرجع سابق, ص 656.

5. ج. ب. براون - ج. يول: تحليل الخطاب, تر/ محمد لطفي الزليطني - منير التريكي, جامعة الملك سعود, الرياض, ط 1, 1994

6. جابر عصفور: مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي -, دار التنوير للطباعة والنشر, بيروت, ط 2, 1982

7. الجـــــاحظ: البخلاء, دار ومكتبة الهلال, بيروت, ط 2, 1998

ـــــــــــ:البيان والتبيين, تح/ عبدالسلام هارون, مكتبة الخانجي, القاهرة, د.ط, 1998

ـــــــــــ:الحيوان: تح/ محمد باسل عيون السود, دار الكتب العلمية, بيروت, ط 2, 2003

8. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية, تر/ محمد الولي - ومحمد العمري, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط 1، 1986

9. رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2004

10. روجرز فرانكلين: الشعر والرسم: تر/ مي مظفر, دار المأمون للترجمة وللنشر, بغداد, ط 1, 1990

11. رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر, تر/ محمد نديم خشفة, مركز الإنماء الحضاري, حلب, سوريا, ط 1, 1988

12. رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية, تر/ محمد الولي – مبارك حنون, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط 1, 1988

13. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي, سلسلة عالم المعرفة, الكويت, مارس 2001

14. شكري المبخوت: المتقبل الضمني في التراث النقدي, مجلة الحياة الثقافية, تونس, م 1, ع 52, 1989

15. طراد الكبيسي: في الشعرية العربية –قراءة جديدة في نظرية قديمة-, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2004

16. طه عبدالرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط 2, 2000

17. عبد الرحيم الرحموني: ملامح التلقي من خلال تعريفات البلاغة, منشورات ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول, جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية, الرياض, ط 1, 1432 هجري- 2011

18. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب, الدار العربية للنشر والتوزيع, طرابلس- تونس, ط 2, 1982

19. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك- سلسلة عالم المعرفة, الكويت, ع 232, أبريل, 1998

20. عبد الملك مرتاض, في نظرية النقد – متابعة لأهم المدراس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها, دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, 2010

21. علي عبد الجليل إبراهيم: التلقي في مرحلة ما قبل الإبداع وما بعده لدى ابن طباطبا العلوي, مجلة الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة, كلية التربية, جامعة عين شمس, مج 20, ج 1, يونيو 2020

22. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة - نظرية جمالية التجاوب في الأدب, تر: حميد لحمداني - الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د . ت

23. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط 1, 1999

24. محمد بن عبد الغني المصري: نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, ط 1, 1987

25. محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي- دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية - , ضمن سلسلة نقد العقل العربي للمؤلف, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, ط 9, 2009

26. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني, الشركة المصرية العالمية للنشر, القاهرة, ط 1, 1995

27. محمود دراسة: التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع, إربد, الأردن, د ط, 2003

28. مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري, منشورات العامة السورية للكتاب, دمشق, 2013

29. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء, تح/ محمد حسين شمس الدين, دار الكتب العلمية, بيروت, ط 1, 1995

30. مريم الجمعي: نظرية الشعر عند الجاحظ, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, ط 1, 2009

31. مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي, سلسلة عالم المعرفة, الكويت, فبراير 1997

32. نبيلة إبراهيم: القارئ في النص – نظرية التأثير والاتصال, مجلة فصول, مج 5 , ع 1, 1984

33. وليد إبراهيم قصاب: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية, منشورات ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول, جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية, الرياض, ط 1, 1432 هجري- 2011