الرؤية النقدية للمتلقي بين الباقلاني والدراسات الأسلوبية

The critical vision of the recipient between Al-Baklani and stylistic studies

إعداد

د. بركات رياض محمدي

كلية الآداب- جامعة عين شمس- مصر

Doi: 10.21608/mdad.2021.167735

الاستلام: ٨/ ٢/ ٢٠٢١م القبول : ١٨ / ٢ /٢٠٢١م

المستخلص :

لعل من الإنصاف أن نقرر أن ربط الأسلوب بالمتلقى لم يكن بالأمر المستحدث مع الأسلوبية الحديثة، بل إنه يرجع إلى أفلاطون. وإذا ما انتقلنا إلى النقد العربى القديم وجدنا النقاد يولون اهتماما كبيرا بالمتلقى، أو المخاطب، فى العملية الإبداعية لدرجة أنهم طالبوا المبدع باستيفاء شروط التوصيل الصحيح، ومن ثم ظهرت مقولة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" كتعريف للبلاغة، والمقصود بالحال هى حال المخاطب وليست حال المتكلمليس. وليس ما يشغل البحث هنا أن ينتهى إلى تصور للمتلقى عند الباقلانى يماثل التصور الحديث لنظرية التلقى، ولكن ما يطمح إليه هو فهم الباقلانى للمتلقى والدور المنوط به فى فهم النص من خلال بعض الأسئلة التى تطرح نفسها على تفكيرنا الراهن.

الكلمات المفتاحية: المتلقي- التلقي- الباقلاني- إعجاز القرآن- النظرية الأسلوبية.

Abstract:

Perhaps it is fair to decide that linking style to the recipient was not an imperative with modern stylistics, but rather that it was due to Plato. If we move to the ancient Arabic criticism, we find that the critics pay great attention to the recipient, or the addressee, in the creative process to the point that they demanded the creator to fulfill the conditions for correct delivery, and then the saying "conformity of speech to the necessity of the situation" appeared as a definition of rhetoric. What is meant by the case is the state of the addressee and not the state of the speaker . What the research is

concerned about here is not to conclude with a conception of the recipient according to al-Baqlani that is similar to the modern conception of the theory of receptivity, but what it aspires to is the baklani's understanding of the recipient and the role assigned to him in understanding the text through some questions that pose themselves to our current thinking.

Key words: the recipient - the receive - al-Baqlani - the miracle of the Qur'an - the stylistic theory

(١) المتلقى والاهتمام به حديثا:

حظى المتلقى باهتمام النقد الأدبى الغربى الذى يمارس حاليا، ونشأت نظرية للتلقى فى ظل هذا الاهتمام، ومن أصحاب هذه النظرية: ياوس Jauss وإيزر Iser من المدرسة الألمانية، وستانلى فيش Stanley Fish من أمريكا، ورولان بارت Barthes Roland من المدرسة الفرنسية، وجميعهم يهتمون بالتركيز على القارئ ودوره فى فهم وتحديد دلالة النص.

وإذا كان النص الأدبى هو رسالة موجهة ومقصودة من المبدع إلى المتلقى الذى يمثل المحور الثالث من محاور عملية التواصل، فلا غرو أن يفهم إيزر الاتصال الأدبى باعتباره نشاطا مشتركا بين القارئ والنص يؤثر كل منهما فى الآخر فى عملية تنتظم من تلقاء نفسها.(١)

على أن هذا التأثير لن يحدث إلا إذا كان المتلقى على علم بشفرة النص أو شفراته، وقواعد تأليفها وإنتاج دلالاتها، فاللغة تشكل قاسما مشتركا بين مبدع النص ومتلقيه، ولغة النص لا يمكن أن تكون هى نفس لغة الكلام الشائع إذ لا بد لها من تميز يخرجها من دائرة الاستعمال المألوف.

والمبدع دائما يستحضر المتلقى لحظة إبداعه ليستشعر رد فعله تجاه هذا الإبداع، إنه يجعله ينتصب أمامه ليسأله عن إبداعه وعن أسلوبه، ومدى تلاؤم بنياته الدلالية بعضها مع بعض من جهة، وملاءمتها له (أى المتلقى) من جهة أخرى. ويحسب المبدع لهذا المتلقى المتخيل ألف حساب وحساب، ومن ثم نجد بعض الكتاب يقرر:"علىّ أن أكون بطريقة ما داخل ذهن الآخر مقدما، لكى أدخل برسالتى إلى ذهنه، ويجب على الآخر أن يكون داخل ذهنى. ولصياغة أى شىء يجب أن يكون لدىّ شخص آخر أو أشخاص آخرون فى ذهنى من قبل."(٢)

وتختلف عملية التواصل العادى عن التواصل الفنى، فالرسالة فى التواصل التداولى لها بعدها الأحادى الذى يختزل التفاعل بين المتلقى وبينها إلى مجرد تلق سلبى، إنه استهلاك للرسالة؛ فهى لا تهدف إلى أكثر من أن يحول عدم الإخبار إلى إخبار تام

تتماثل عن طريقه الصور الإدراكية عند المتلقى بالصور الإدراكية عند صاحب الرسالة، من خلال سياق واقعى فعلى، وتزول الرسالة بمجرد إدراك مضمونها. ويمكن التمثيل لهذا النوع من التواصل بالشكل التالى:

المرسل ← الرسالة ← المتلقى

أما بالنسبة للتواصل الفنى فهو يختلف عن التصور السابق، إنه تواصل تفاعلى وحيوى يؤكد على الدور الذى يلعبه المتلقى فى إنتاج دلالة النص الأدبى، فالنص يؤثر فى المتلقى كما يؤثر المتلقى فى النص، وتتشكل دلالة الرسالة، أى النص، من ثم من خلال الفعل، أى الرسالة، ورد الفعل الناجم عنها لدى المتلقى. ويمكن أن نمثل لهذا النوع من التواصل بالرسم الآتى:

المرسل ← الرسالة ⇄ المتلقى

فالعلاقة بين أطراف التواصل هنا: "علاقة تتحدد فى نوعين من التفاعل، الأول تفاعل جمالى مباشر يعكس الوقع المبدئى الذى يحدثه فينا الأثر الفنى. والثانى تفاعل يستوعب هذا الوقع ويحاول تبريره فى ضوء ما يعكسه رد الفعل المنتج والمؤوّل. ومعنى هذا أن وصف التفاعل الذى تنبثق شروطه وسماته فى عملية التواصل الفنى وصف لا بد وأن يسير فى توجهين اثنين، الأول توجه يدرس فعل النص أو وقعه، والثانى يهتم بأنظمة رد الفعل التى تنعكس من خلاله عملية القراءة، بحكم الوقع الجمالى الذى يحدثه فينا كل نص فنى".[٣]

وعلى هذا يكون المتلقى مشاركا فى إنتاج دلالات النص، ولا يمكن تصور نص دون وجود متلق له. بل إننا يمكننا القول بأن كل نص قد أبدع، وتم تشكيل بنائه من خلال تصور محدد لمتلق بعينه، فليس على المبدع أن يكون فى موقعه فحسب، بل عليه كذلك أن يكون فى موقع متلقى النص، قبل أن يقوم بإرسال رسالته إليه، والمتلقى المجرد من ذات المبدع، أو المتخيل، له ردود فعله المؤثرة فى عملية تخلق الرسالة أثناء مراحلها الأولى ، ثم إذا ما ظهر النص إلى الوجود واستوى بناؤه كان له متلقوه الذين يخرجونه إلى الوجود الفعلى أى يحققونه.

ويعتقد إيزر اعتقادا جازما أن "العمل الفنى يتشكل عن طريق فعل القراءة وفى أثنائه، وجوهر العمل الأدبى ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التى تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ."[٤] كما يرى أن العمل الأدبى يعتمد على قطبين أساسيين يطلق على أحدهما القطب الفنى ويريد به النص كما أبدعه صاحبه، وعلى الآخر القطب الجمالى ويقصد به التحقق الذى ينجزه القارئ من خلال تلقيه للنص، ويلزم عن هذا "أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون مطابقا تمام المطابقة للنص "أو فى هوية تامة مع النص" أو لتحقق النص، وإنما يقع فى واقع الأمر فى منتصف الطريق بين الاثنين. فالعمل الأدبى شىء أكثر من النص"[٥] ، إنه يفرق بين

العمل الأدبى وبين النص، فالنص يظل فى حكم المعدوم ما لم يتحقق، وتحققه وقف على المتلقى الذى يقرأه ويشيع الحياة فى جنباته. وهو هنا يؤكد على دراسة النص الفعلى والأفعال المتضمنة فى الاستجابة للنص، فلابد من الربط المحكم فى قراءة كل نص أدبى بين بنياته المشكلة له، وأسلوبه ومتلقيه.

إن تلقى النص الإبداعى ليس مجرد تواصل عادى، يلتقى فيه المتلقى مع المبدع من خلال النص، كما أنه ليس نقاشا أو طرحا فكريا فحسب، وإنما بالإضافة إلى ذلك اكتشاف للجديد فى الحياة ومتعة للمتلقى وتهذيبا لذوقه، وكل قراءة للنص الإبداعى هى اكتشاف لبعد من أبعاد النص كان مجهولا، وتعرف على مستوى من مستوياته الدلالية.

والنصوص الجديدة هى التى تعيد بناء الواقع من خلال مكوناتها الدلالية وصياغتها وتفاعلها السياقى، ولا تكتفى بمجرد تسجيل الواقع ونسخه نسخا حرفيا، وهذه النصوص تخضع لعمليات تلق عديدة ومتنوعة مما يضفى عليها دلالات شتى.

والمبدع حينما يبدع نصا ما يعرف سلفا أنه سيؤول لا بحسب قصده هو، أو ما أراد أن يعبر عنه، بل بحسب استراتيجية معقدة من التفاعلات، تضم المتلقى ومعرفته باللغة وثقافته، وبخاصة معرفته بالنصوص التى ينتمى إليها هذا النص. ففى "حين تعطى اللغة النص شكلا مبدعا ثابتا ووحيدا، فإنها إضافة إلى ذلك تفتحه على سبل من التلقى ثرية تكسر شكله الثابت الوحيد. فللغة –كل لغة- دلالات وبنى لا متناهية تقع فى المتلقى مواقع مختلفة وتحمله على تأويل المعانى والبنى."[٦]

وقد ميّز رولان بارت بين نوعين من النصوص، أحدهما نص "القراءة" وهو ذلك النص الذى يكتب لكى يستهلكه القارئ، أى أنه يقوم بمجرد فك شفراته وإدراك مضمونه، وهو ما يسمى بالنص المنغلق. والآخر: نص الكتابة وهو ذلك النص الذى يكتب، أى يبدع، لكى نعيد كتابته من خلال عملية تلقيه، أى أن المتلقى يشارك المبدع فى إنتاج دلالات النص، وبالتالى فهو يجعل لهذا النوع من النصوص مبدعين: أحدهما صاحب النص الذى أبدعه ابتداء، والآخر هو المتلقى الذى يعيد كتابته، والنص "القابل للكتابة" عادة ما يكون نصا حداثيا.[٧]

وفى موضع آخر يحرص بارت على أن يظهر الفرق، أو الفروق، بين القارئ والناقد "فالنظر فى العمل الأدبى بداية ونهاية يقود إلى ناتج أصيل، وما يستلذه القارئ هو هذه الأصالة، ومن هنا يفترق موقف القارئ –الذى يرى فى الأثر الأدبى موضع تلذذ ومتعة- عن موقف الناقد الذى ينشغل بإدراك الخيوط الرابطة، والتسلسل، والأفكار العامة، وذلك لا ينفى إمكانية اجتماع الأمرين معا"[٨]

(٢) المتلقى والنظرية الأسلوبية:

وإذا ما اتجهنا صوب النظرية الأسلوبية لنرى مكانة المتلقى فيها ومدى الاهتمام به والأخذ بردود أفعاله تجاه النص؛ نجد أن رواد التنظير والتحليل الأسلوبى قدموا تعريفات للأسلوب تتكئ على المتلقى والاعتداد بدوره فى تشخيص التأثير الذى يمارسه النص عليه داخل عملية التواصل الأدبى.

وقد اهتم شارل بالى Charles Bally بالمضمون الوجدانى والعاطفى للغة، إذ إنه يعرّف موضوع الأسلوبية فيقول: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوى من ناحية مضامينها الوجدانية، أى أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية".(٩)

ويلاحظ على أسلوبية "بالى" أنها اهتمت بالمضمون الوجدانى وقصرت نفسها عليه، وعلى دراسته، من خلال المستوى العادى للتواصل، دراسة تعتمد على اللغة العامة المتكلمة بعفوية، وتعنى بها بوصفها مفردات وقواعد؛ وبهذا يكون قد استبعد الأنواع الأدبية للتعبير مما جعله يهمل القيمة الأدبية. ومن الجدير بالذكر أن بالى قد أدرك بعد فترة ما أن مفهوم الوجدانية ضيق إلى حد ما، ولذا استبدله بمفهوم آخر هو "التعبيرية" الذى اتسع ليشمل دراسة التعبير الأدبى، لكنه لاحظ وجود خلط بين دراسة أدوات التعبير ودراسة الأسلوب الفردى "باعتبار أن كل أسلوب أدبى يميل إلى أن يصبح أسلوبا فرديا، ولم يكن فى المقدور تلافى هذا الأمر دائما."(١٠)

ويحدد سيدلير الأسلوب معتمدا على محتواه العاطفى وتأثيره على المتلقى فيقول: " الأسلوب هو طابع العمل اللغوى وخاصيته التى يؤديها، وهو أثر عاطفى محدد يحدث فى نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التى يمكن أن تعمل –أو تعمل بالفعل- فى لغة الأثر الأدبى ونوعية تأثيرها والعلاقات التى تمارسها التشكيلات الفعالة فى العمل الأدبى."(١١)

ولا شك فى أن المبدع حينما يعبر عن أفكاره ومشاعره أو رؤيته للعالم كثيرا ما تختلط هذه الأفكار وتلك الرؤية بمشاعره الخاصة ويختار من عناصر اللغة ما هو مؤثر عاطفيا على المتلقى ومعبرا، فى الآن نفسه، عن ذات المبدع؛ وبانتقاء المبدع للعناصر اللغوية التأثيرية وتكرارها فى النص يجعلها تأخذ شكل الظاهرة الأسلوبية أو المؤشر الأسلوبى الذى يستنفر ردود أفعال المتلقين للنص.

ويبدى "ستانلى فيش Stanley Fish" اهتمامه بما أطلق عليه "أسلوبيات العاطفة". وهو فى اتجاهه العام "يشبه إيزر فى تركيزه على العمليات التى يكيف بها القراء توقعهم أثناء متابعتهم النص، ولكنه يدرس ذلك على المستوى المحلى المباشر للجملة، ويفصل فصلا واعيا بين منهجه وكل أنواع الشكلية "بما فيها النقد الأمريكى الجديد" منكرا أن يكون للغة الأدبية أىّ مكانة خاصة،"(١٢) ذلك أنه يرى أننا نستخدم

استراتيجيات القراءة نفسها فى تفسير النص الأدبى وغير الأدبى، أو بتعبير آخر إن ميكانيزم القراءة الذى يحكم تفسير الجمل الأدبية هو نفسه الذى يحكم تفسير الجمل غير الأدبية. ومن ثم لم تحظ اللغة الأدبية لديه بمنزلة خاصة، لكنه يهتم قدر استطاعته بالاستجابات المتصاعدة للقارئ تجاه تتابع الكلمات فى الجمل، والقارئ لديه "هو الشخص الذى يكتسب مقدرة لغوية يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة بالطريقة نفسها التى يكتسب بها القارئ الخبير للنصوص الأدبية (مقدرة أدبية) أو معرفة بالأعراف الأدبية."[١٣] وتتعين الحقائق الأسلوبية للنصوص، لديه، عبر تجربة قراءتها من خلال ممارسة استراتيجيات القراءة لدى جماعة بعينها تتفق ضمنيا فى تبنى مجموعة من الفرضيات لتفسير النصوص.

كما أننا نجد جيرو "يعتبر أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله. ودى لوفر يلحّ على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبد بنا."[١٤]

واعتبار الأسلوب قوة ضاغطة تمارس دورها على المتلقى -يجعله قائدا لخطاه فى إدراك دلالات النص وفهمها والتأثر بها، وينضوى تحت هذا الاعتبار ثلاث أفكار رئيسة وهى: فكرة الإقناع، وهى التى يقصد المبدع من ورائها إلى حمل المتلقى على التسليم بدلالة الرسالة، وعنصر الإمتاع الذى يشحن النص بالعناصر العاطفية الوجدانية، ويتزاوج بهذا العنصر العقلى مع الجانب العاطفى مما يحدث ارتياحا ما عند المتلقى؛ وأخيرا يشتمل على فكرة الإثارة والتى عن طريقها يستطيع المبدع استنفار نوازع المتلقى وردود فعل ما كان لها أن تستيقظ وتتحرك، لو اعتمد المبدع على الجانب الفكرى الإقناعى فحسب.

ويرى الدكتور محمد الهادى الطرابلسى أن "ريفاتير Riffaterre" وهو من رواد الأسلوبية الهيكلية يقرر، أن الظاهرة الأدبية تستوى فعلاقات النص بالقارئ، لا فى علاقات النص بالكاتب، أو فى علاقات النص بالواقع، فليست الظاهرة الأدبية عنده هى النص فحسب، بل هى القارئ أيضا، وجملة ردود فعله المحتملة إزاء النص."[١٥]

فإذا كانت عملية التواصل تستدعى ستة عناصر فإن ريفاتير يضعف من شأن الصلة والسنن، ويقاوم بكل إصرار المرجع والمرسل، ومن ثم كان التركيز على النص والقارى بحسب الظاهرة الأدبية نتيجة تلقى القارئ للنص، وهما العنصران اللذان لهما وجود مادى ملموس.

والسؤال الذى يجب أن يطرح: كيف يؤثر المتلقى فى صياغة المبدع وتشكيل أسلوبه وتكوين نصه؟ إن حضور المتلقى فى عملية الإبداع يوجّه المبدع إلى اختيار الأسلوب الملائم لطبيعة هذا المتلقى ونفسيته الذى توجهّ إليه الرسالة ويكتب من أجله النص، ويعتمد هذا الأسلوب على عاملين رئيسيين، هما اللغة التى يكتب بها ويتشكل

من خلال عناصرها وشخصية المتلقى وطبيعتها؛ ولذا نرى الدكتور محمد عبد المطلب يقرر"أن مراعاة الإحساس اللغوى عند المرسل إليه ليس فقط العامل الوحيد، بل إن التسلسل الاجتماعى يتدخل ويجبرنا على تغيير طرقنا فى التعبير، فنحن لا نتكلم مع شخص ذى شأن بنفس الطريقة التى نتحدث بها مع شخص يكون معنا على قدم المساواة، ولا نتحدث مع الغريب مثل حديثنا مع القريب. فإن الظروف هى التى تجعلنا ننقص أو نزيد فى أدائنا خلال الفارق الاجتماعى الموجود بيننا وبين المرسل إليه."[١٦]

فالمبدع لابد وأن يكيف صيغة نصه وأسلوبه بحسب أنواع المتلقين الذين يكتب لهم النص، فيراعى مستواهم الاجتماعى وأحوالهم النفسية، والمستوى الثقافى لهم، ومدى إحساسهم باللغة ودلالاتها. ومن ثم يتنوع أسلوب المبدع وفقا لتنوع المتلقين لنصوصه. وما من شكّ فى أن المبدع يرغب فى أن ينقل إلى المتلقى تجربته التى عاناها أو موقفه من الأشياء أو رؤيته للعالم ؛ ولذا فهو يحاول قدر المستطاع أن يجعل المتلقى يعايش نفس التجربة التى صورها، فينتقى من الكلمات والألفاظ والصيغ ما يراه معبرا عن فكرته وشعوره، ويختار طريقة فى النظم تحمل المتلقى على أن يتأثر إلى أقصى درجة ممكنة فى اتجاه رغباته، أى رغبات المبدع.

ويقدم ريفاتير تعريفا للأسلوب يعتمد فى تحديده على أثر الكلام على المتلقى، ودور المتلقى فى منح النص دلالاته، إذ يقول إنه "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"؛[١٧] وعلى هذا يجب ألا ينطلق المحلل الأسلوبى من النص مباشرة، إذا كان يبتغى الموضوعية فى عمله، بل عليه أن ينطلق من فهم القارئ للنص والأحكام التى يبديها حوله، مما يعنى الاهتمام بدور المتلقى فى عملية إنتاج دلالات النص، فضلا عن إنتاج النص ذاته.

وإذا ما اعتبر الأسلوب قوة ضاغطة مصوبة على المتلقى تثير إدراكه وشعوره فإن دور التحليل الأسلوبى ينحصر فى قياس هذا الضغط، ومدى قوته، وأدواته، ومدى ما يحققه من نجاح أو إخفاق فى عملية التواصل الأدبى؛ وعليه فإن تأثيرات الأسلوب لا يمكن أن تؤدى دورها إلا إذا وعاها المتلقى، فهى ليست خصائص فى الأسلوب، وإنما تظهر من خلال عملية التلقى عند القارئ، وتأسيسا عليه اعتبر المتلقى عنصرا مهما فى النظرية الأسلوبية. بيد أنه يجب أن ننبه إلى أن: "التحليل الأسلوبى العلمى لا يهتم بردّ فعل القارئ الذاتى فحسب، بل إن معظم الاهتمام ينصب عامة على الظروف التى تتكرر فى استرجاع الأسلوب، أى يكون هناك اهتمام بالعناصر التي تتكرر فى كل مرة عند ردود الأفعال الخاصة بالقارئ والتى تعلو على الفردية البحتة."[١٨]

ويرى ريفاتير فى كتابه "سيميوطيقا الشعر" "١٩٧٨" أن القرّاء الأكفَاء عليهم أن يتجاوزوا المعنى السطحى للقصيدة حتى تستقيم لهم عملية القراءة وتحليل القصيدة

تحليلا مناسبا لشفراتها،[١٩] وإذا ما اقتصر هؤلاء القرّاء على المعنى السطحي فحسب تكون عملية التلقى، أو القراءة، ناقصة ولا يستطيعون إدراك مستويات الدلالة داخل النص، ذلك أن العناصر المشكلة لنسيج القصيدة تنحرف فى معظم الأحيان عن النحو المألوف والاستخدام العادى، والقصيدة تبنى دلالاتها على نحو غير مباشر، وبالتالى فإن النص الشعرى يتضمن داخل نسيجه أبنية لغوية يفهمها كل من يعرف لغته، كما أن النص ذاته يحتوى على أبنية لغوية متعددة، وهذه لا يفهمها إلا من كانت لديه مقدرة أدبية فهو وحده القادر على فك هذه الشفرات الجمالية.

ومن خلال ما سبق من تعريفات للأسلوب من وجهة نظر الدراسات الأسلوبية الحديثة نتبين دخول القارئ المتلقى بوصفه عنصرا أساسيا فى النظرية الأسلوبية وتحوله من متلق سلبى إلى متلق إيجابى، حيث لا يكتفى بمجرد استهلاك النص، بل يعيد تكوينه وتشكيل أسلوبه مرة أخرى. وقد نشأ عن إدراج المتلقى، القارئ، ضمن النظرية الأسلوبية بعض النتائج المهمة منها: التقليل من الربط المحكم بين النص ومبدعه، إن لم يكن قد أسقطه، و أن التأثيرات الناجمة عن خصائص الأسلوب لا يمكن إدراكها إلا من خلال المتلقى، بل إن تحقق النص لا يتم إلا فى ظل عملية التلقى؛ إذ إنها، كما يقول الدكتور عبد السلام المسدى، انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب.

كما أن "أسلوب نص ما يختلف تبعا للمرحلة الزمنية التى يتم تلقيه خلالها، فلا شك أن رسالة نثرية مليئة بالسجع والمحسنات للقاضى الفاضل، مثلا، كانت تشبع الحس الجمالى لدى متلقيها فى عصرها، وتستجيب لتوقعاته عن أنماط الكتابة الرفيعة، بيد أنها تثقل على قارئ اليوم بشكل لا يستطيع معها أن يتذوقها مستطيبا خواصها الأسلوبية، وأقصى ما يستطيع أن يفعله للتعاطف معها هو أن يبذل جهدا لاستحضار قيمتها بالنسبة لعصرها".[٢٠]

وأيضا كان من نتائج الاعتراف بدور المتلقى فى الدراسات الأسلوبية أن أسلوب النص الواحد يختلف بعدد المتلقين له وردود أفعالهم ومدى استجاباتهم لأسلوبه، فكل متلق يقوم بإعادة تكوين النص اعتمادا على تجاربه الشخصية وقدراته وخبرته بأساليب النصوص. ومن نافلة القول : إن دلالة النص الواحد تتغير فى كل مرة يتم تلقى النص فيها ولو كان من متلق واحد.

(٣) المتلقى فى النقد القديم:

ولعل من الإنصاف أن نقرر أن ربط الأسلوب بالمتلقى لم يكن بالأمر المستحدث مع الأسلوبية الحديثة، بل إنه يرجع إلى أفلاطون الذى، تحدث فى بعض محاوراته عن الخطابة ملاحظا مطابقة الكلام لمقتضى الحال –وهى الفكرة التى دارت فى كتب البلاغة عندنا- والتى يغلب على الظن أنهم نقلوها عنه –فكلام الخطيب ينبغى أن يكون

ملائما لسامعيه، ومعنى ذلك أنه لا بد أن يعرف أحوالهم النفسية حتى يجعل خطبته مؤثرة فيهم، وكأنه يوجب على الخطيب المعرفة الدقيقة بعلم النفس، فلابد أن يعرف طبائع من يستمعون إليه، حتى يطابق بينهم وبين كلامه، كما يطابق بين كلامه وبين الموضوع الذى يتحدث فيه."(٢١)

وقد ارتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم الجنس عند القدماء، بل إنه لا يفترق عنه فى شىء، ذلك أن كل جنس يتلاءم مع طرق للصياغة والتعبير والأكثر من هذا هو تحديد المفردات والصيغ والقواعد النحوية والصور الفنية وكذلك المحسنات البديعية الخاصة بكل جنس. وعلى أساس من ذلك جاء تقسيم قدماء الإغريق للأسلوب إلى ثلاثة أقسام هى: الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط والأسلوب السامى، ويمثلون لهذه الألوان من الأساليب من خلال إنتاج الشاعر الرومانى "فيرجيل"، وقد عاش فى القرن الأول قبل الميلاد، فالإنيادة L'Eneide، وهى ملحمة مشهورة، تعتبر مثلا أعلى للأسلوب السامى، وديوانه قصائد ريفية Les Bucaliques الذى كتبه عن حياة الفلاحين يعتبر نموذجا للأسلوب البسيط، أما ديوانه قصائد زراعية Les Georgues فيعد ممثلا الأسلوب المتوسط، وعلى هدى من هذا التقسيم ساد عند البلاغيين ما عرف "بعجلة فرجيل" أو "دائرة فرجيل" "وهى دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة، ومن ثم توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة."(٢٢)

وهذا التقسيم للأسلوب، كما نلاحظ، يرتكز على التقسيم الطبقى الاجتماعى للناس، فكل صنف من الناس له أسلوبه ومفرداته وصوره، ولا يتداخل أسلوب طبقة مع أسلوب طبقةأخرى، ومن ثم ارتبط الأسلوب بفكرة الطبقة، لكنه على كل حال كان على المبدع أن يراعى المتلقى وينتقى الأسلوب المناسب له.

بيد أن التلقى الفنى ليس سلبيا، بل هو تلق يتفاعل فيه صاحبه مع النص كما يتفاعل النص معه، فالنص لا يبوح بدلالاته ما لم يكن هناك تفاعل حيوى ومتعدد المكونات بين المتلقى والنص من جهة وبين النص والمتلقى من جهة أخرى، أى عن طريق الفعل ورد الفعل الذى يصير بدوره فعلا.

هل يمكن لنا أن نزعم أن المتلقى يجرد من ذاته مبدعا للنص عند تلقيه يكافئ ذاته المتلقية؟ حتى يستطيع استحضار السياق الغائب عنه، ويحاول من خلاله أن يمارس تطابقا معينا مع الذات المبدعة للنص كى يدرك مدلول الرسالة، ويخضع لفاعليتها وتأثيرها. "ولعل الذخيرة المشتركة بين الباث والمتلقى هى الأساس فى اشتغال نظام الفعل ورد الفعل ضمن نص فنى معين، وذلك لأنها –بحكم كمونها فى العمل الفنى ووجودها خارجة أيضا- كفيلة بإنشاء وضع تفاعلى يعوّض السياق الغائب عن عملية

التواصل، ويضمن نوعا من التطابق بين الفاعلية التى يرغب فيها المصدر والاستجابة التى يعكسها المقصد خلال عملية تلقيه."[٢٣]

فإذا ما انتقلنا إلى النقد العربى القديم وجدنا النقاد يولون اهتماما كبيرا بالمتلقى، أو المخاطب، فى العملية الإبداعية لدرجة أنهم طالبوا المبدع باستيفاء شروط التوصيل الصحيح، ومن ثم ظهرت مقولة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" كتعريف للبلاغة، والمقصود بالحال هى حال المخاطب وليست حال المتكلم، إذ "ليس من المتصور عقلا ودينا أن يتناول هؤلاء المنظرون "من البلاغيين والنقاد" القرآن، باعتبار مصدره ولذا اتجهت مباحثهم إلى ناحية المتلقى ومحاولة ربط الأسلوب بظروفه الاجتماعية أو الثقافية أو الدينية."[٢٤]

والثقافة العربية قبل مجيء الإسلام يمكن أن ينظر إليها على اعتبار أنها ثقافة تتجه إلى المخاطب، أو المتلقى، فى نصوصها أكثر مما تتجه نحو المتكلم، وانتساب النص القرآنى إلى هذه الثقافة "يجعله –من هذه الوجهة- نصّا ينحو ناحية المخاطب؛ وليس أدلّ على هذا الاتجاه فى بناء النص وآلياته اللغوية من كثرة دوران أدوات النداء فيه، سواء كان المنادى هم "الناس" أو "بنى آدم" أو "الذين آمنوا" أو "الكافرون" أو "أهل الكتاب" هذا بالإضافة إلى نداء المخاطب الأول بالنبى أو الرسول."[٢٥]

وحديثنا عن النص القرآنى لا يعنى قصر عملية التلقى عليه وحده، وإنما باعتباره نصا مهيمنا على هذه الثقافة العربية الإسلامية ومكونا أساسيا من مكوناتها، وأسلوبه قد تكيّف وفقا لنوعية مخاطبيه ووفقا للموضوع المتحدث عنه والسياق الذى ورد فيه.

إن حضور المتلقى فى نصوص الشعر العربى القديم، وبخاصة فى أغراض المديح والهجاء، كان حضورا مباشرا، وكذلك فى نصوص الرسائل والخطابة مع اعترافنا بأن هذا المتلقى قد يكون شخصا واحدا، أو طائفة قليلة، لكنه على كل حال كان موجودا وحاضرا حضورا بينا فى النصوص الأدبية.

فالكاتب، أو المبدع، لابد أن يهتم بقارئه منذ اعتزامه صياغة نصه، والقارئ ماثل دائما فى وعى الكاتب يوجه تفكيره ويحدد معالم معانيه، لكنّا نرى أن القارئ لا يقتصر دوره على إنتاج معنى للنص أو فرضه معنى على الكاتب فحسب، بل إنه ينهض فى وعى الكاتب وذاكرته ليملى عليه انتقاء كلماته، وطرق الصياغة والظواهر الأسلوبية التى يقبلها، ويفهمها، ويتأثر بها. وبتعبير آخر: إن القارئ، المتلقى، هو الذى يسمح للكاتب بظواهر أسلوبية معينة دون أخرى إذا أراد.

ويكفى أن نطالع "عيار الشعر" لابن طباطبا لنجده يعالج صناعة الشعر مطالبا الشاعر "أن يحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها."[٢٦]

وهذا الاعتبار الذى يقيمه ابن طباطبا للمتلقى أو للمخاطب، يأتى من إحساسه العميق بأهمية هذا المخاطب ودوره فى تشكيل النص الشعرى، زد على ذلك توجيه الشاعر إلى صيغ أسلوبية محددة تتناسب وحال المخاطب، وعلى الشاعر "أن يحترز فى أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذلك البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الألاف ونعى الشباب، وذم الزمان لا سيما فى القصائد التى تتضمن المدائح أو التهانى."[٢٧] إنه يوجب على الشاعر أن يختار ألفاظه بدقة بالغة، وان يعلق بعضها ببعض تعليقا مناسبا، مراعيا صورة النظم وروعة السبك وإتقان الصنعة، ولا يظهره للمتلقى إلا بعد تأكده من جودته وحسنه وسلامته من كل عيب ونقص حتى يكون قريبا من المتلقى مجتلبا لمحبته مقبولا لديه.

ويرى أن المتلقى ذا الفهم الثاقب هو الذى يحكم على الشعر بالجودة أو الرداءة، والحسن أو القبح، والقبول والرفض، فما قبله وانتقاه فهو وافٍ كامل، وما لفظه ونفر منه فهو ناقص مشين، والعلة فى ذلك أن "كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتأذّى بالمرأى القبيح والكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث ... والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدا له."[٢٨]

وانطلاقا من حرص ابن طباطبا على توضيح دلالة الفهم، المراد فهم النص الشعرى، وهو معنى عقلى غير محسوس، يشبهها بحواس البدن، فكما أن هذه الحواس تلتذ بما يوافق طبعها من المحسوسات، فإن الفهم يلتذ ويرتاح لما يوافقه من الكلام عامة، والشعر على وجه الخصوص وغاية التلقى عنده أنس وفهم وارتياح. وهكذا يتداخل النص الشعرى عنده مع المحسوسات الآخرى.

وها هو قدامة بن جعفر يرى أن نصوص المديح تختلف باختلاف الممدوحين رفعة وضعة، وتحضرا وتبديا، فيقول: "ينبغى أن يعلم أن مدائح الرجال تنقسم أقساما بحسب الممدوحين من أصناف الناس، فى الارتفاع والاتضاع، وضروب الصناعات، والتبدى والتحضر، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعين بمدح كل قسم من هذه الأقسام...."[٢٩] وما يتبعه الشاعر فى المديح من مراعاة حال المخاطب يتبع فى الهجاء والغزل وغير ذلك من فنون الشعر، ومخاطبة كل إنسان بما يليق له وبما يشاكله؛ فلا يمدح أحدا إلا بما فيه وبما هو من صفاته، كمدح الأمير بحسن السياسة والفطنة والجرأة والشجاعة، وما يتفق مع مقامه من الصفات، وإذا هجا شخصا ذكر رذائله، وما هو مذموم من خليقته، وإذا خاطب النساء مغازلا فيذكر ما يحصل من وصفهن ومداعبتهن والشكوى إليهن. وليس هذا، أى الاهتمام بالمخاطب من خلال الصياغة، وقفا على الشاعر وحده

دون غيره ممن يجيدون نظم الكلام البديع والنصوص الراقية؛ لذا نراه يقول فى موضع آخر يجب "أن يكون الخطيب أو المترسّل عارفا بمواقع القول وأوقاته واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجاز فى موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، وألا يستعمل الإطالة فى موضع الإيجاز فيتجاوز مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة، وألا يستعمل ألفاظ الخاصة فى مخاطبة العامة ولا كلام الملوك مع السوقة، بل يعطى لكل قوم من القول بمقدارهم ويزنهم بوزنهم، فقد قيل: لكل مقام مقال." (٣٠)

وهكذا يتعين على الكاتب، خطيبا أو مترسلا، أن يراعى مقام مخاطبيه، أو متلقى رسالته، فيستخدم الإيجاز فى موضع الإيجاز والأختصار، وهذا يتناسب وذوى الأفهام الثاقبة النيرة ومخاطبة الخاصة مثلا ، ومقام الإطالة يتلاءم مع طبقة العامة الذين لا يفهمون إلا بالشرح والتفصيل والتفسير، فهم ليسوا من ذوى الأفهام. ومما يدعو إلى تقدير قدامة أنه يعقب كلامه النظرى السابق بأمثلة تطبيقية تدل على رسوخ الفكرة لديه.

وإذا جئنا إلى أبى هلال العسكرى نجده يسير على الدرب نفسه من العناية بالمخاطب، وإعداد ما يلائمه من الكلام، واختيار الأسلوب المناسب له الذى لا يتعداه ولا يقصر دونه حتى يتحقق الغرض من الكلام وهو الإفادة والإفهام، فيصرح قائلا: "وإذا كان موضوع الكلام علىالإفهام فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس فيخاطب السوقى بكلام السوقة، والبدو بكلام البدو، ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب."(٣١)

وهو يبدى اهتماما بالغا بالمتلقى إذ يلحظ أن مطلع القصيدة، أو النص هو أول ما يقرع سمع المخاطب ولهذا لا بد أن يكون مختارا بعناية لائقا به، جاذبا لانتباهه، حتى يظل مشدودا إلى النص فلا ينصرف عنه، ولا يتحول دونه. وكذلك العناية بخاتمة النص إذ إنها آخر ما يقر فى النفس، وكلما كانت جامعة للجودة والحسن كانت بالنفس أعلق وألصق، فيذكر أن "الابتداء أول ما يقع فى السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى فى النفس من قولك، فينبغى أن يكونا جميعا مونقين."(٣٢)

ويضع أبو هلال العسكرى اعتبارات للكلام المقبول لديه، أو لدى الفهم الثاقب، أى المتلقى الناقد، فيشترط فيه السهولة والجزالة والعذوبة، والرصانة والسلاسة والنصاعة، واشتماله على الرونق والطلاوة، وبعده عن سماجة التركيب والتأليف، ولا شك أن هذه المصطلحات السابقة كانت واضحة الدلالة عنده، وعند من استخدمها من النقاد فى عصره وإن لم تكن دلالتها بيّنة عندنا الآن.

ولعل فيما سبق –وهو قليل من كثير- ما يبرهن على عناية النقد العربى القديم عامة بالمتلقى وحرصه على أن يحسب له المبدع، أو المتكلم، ألف حساب، وربما فاق حسابه للنص فى بعض الأحيان والنص لا يتوجه إلا إليه، وعليه فالاهتمام بالنص أولا وأخرا هو اهتمام غير مباشر بالمتلقى.

والآن يهمنا أن نقف عند نظرة ناقدنا أبى بكر الباقلانى إلى المتلقى، لنرى مدى انتظامه لمبادئ النقد القديم أو خروجه عليها، ومدى الدور الذى أسنده إلىالمتلقى.

(٤) المتلقى عند الباقلانى:

ليس ما يشغل البحث هنا أن ينتهى إلى تصور للمتلقى عند الباقلانى يماثل التصور الحديث لنظرية التلقى، ولكن ما يطمح إليه البحث هو فهم الباقلانى للمتلقى والدور المنوط به فى فهم النص من خلال بعض الأسئلة التى تطرح نفسها على تفكيرنا الراهن.

وحين نمضى إلى الباقلانى لنرصد اهتمامه بهذا المتلقى نجده يوليه عناية فائقة واهتماما زائدا، فهو يعتد به ويطالب المتكلم والمبدع على حد سواء بأن يتخيرا من الألفاظ ما يتناسب مع المخاطب ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ولا مستنكر المورد على النفس حتى يتحقق الغرض من الكلام، وهو الإفهام والإبانة عن المعانى القائمة بالنفس؛ بل إنه يعرف البلاغة على أنها "التعبير عن المعنى بما هو طبقه ووقمه من غير أن يفضل عنه ولا يقصر دونه، ولا يكون اللفظ مشتركا بينهما ولا خفيا، بل معرى من فضول الكلام ومشتركا بالألفاظ مع تصحيح أقسام الخطاب، واختيار ما يحلو من الألفاظ فى النفوس والأسماع، وأن يكون إذا طال غير مجانب لما عقد عليه أول كلامه ولا مباين له، وأن يكون إفهاما لكل قوم بقدر طاقتهم، وبيانا بقدر منازلهم طال الكلام أو قصر، وقل أو كثر".[٣٣]

فدواعى الاهتمام بالمتلقى تتجه بالمتكلم إلى اختيار مكوناته الدلالية، وبناء جمله وصياغتها فى أسلوب معين من أجل إيصال المعنى المنشود، وإفهامه للمتلقى. والبلاغة لا تتحقق، عند الباقلانى، إلا بمراعاة الدقة فى أداء التعبير وصحته وجمال أسلوبه ومراعاة مقادير المخاطبين وحدود الاعتدال. فالبلاغة ليست صفة للتعبير كيفما جاء واتفق، لكنها صفة للتعبير إذا وقع مطابقا للمقام، بدءا من انتقاء الألفاظ المفردة ومرورا بتأليف الجملة وبناء الأسلوب عامة، ومن الممكن أن يكون التعبير بليغا فى سياق وغير بليغ فى سياق آخر وذلك لاختلاف المقام. فليس سواء خطاب الأذكياء وخطاب الأغبياء، وخطاب الخاصة والعامة، وحديث السوقة نوع وحديث الملوك نوع آخر، وكل خطاب من ذلك يتطلب بناء خاصا وصيغا محددة وأسلوبا لائقا بالمخاطب؛ فلا يصح أن يخاطب الملوك كما يخاطب السوقة فلكل طاقة معينة ومعرفة محددة ومنزلة محفوظة. والأشخاص داخل كل طبقة يتمايزون مما يفرض على المتكلم سلوك أسلوب معين يراه الأفضل فى توصيل أفكاره ومشاعره؛ وعلى هذا فكلام الناس طبقات كما أنهم أنفسهم طبقات كما يقول الباقلانى. والكلام منه الجزل، ومنه الحسن، ومنه القبيح، وبكل هذه الأقسام تكلم العرب.

يقول الباقلانى"وأنا أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعانى، وكذلك الشريف مشاكل للشريف، ولكل مقام مقال. فقد نحتاج إلى السخيف فى بعض المواضع إذا حكى به كلام السوقة، والحشو الذى لا يحسن إعرابه والتعمق فيه. وكذلك الجزل إذا حكى كلام العرب ونوادرهم، فإن السخيف يفسد ذلك."(٣٤)

إن الباقلانى، هنا، يضيف إلى اعتبار المتكلم للمخاطب مراعاته للموقف والسياق الذى ينتمى إليه الخطاب؛ وعلى ضوء هذه الاعتبارات يتشكل الخطاب لديه، والبليغ الحق هو من يراعى ما يجب لكل مقام من المقال.

والسؤال الذى أودّ طرحه: لمن كان يكتب الباقلانى نفسه؟ إن الباقلانى يقسّم – صراحة- متلقيه لكتاب "إعجاز القرآن" إلى قسمين اثنين: المتلقى البسيط الذى لا يهتم بشئون الأدب ولا بدقائق اللغة وجماليتها، وهذا النوع خارج من حسابه ولا يستطيع فهم ما أراده الباقلانى من كتابه؛ حيث إنه قد غلبه الجهل حتى استوى بالأعجمى فى فهم النص القرآنى وتذوق أسلوبه وإدراك إعجازه.

أما المتلقى الآخر فهو الذى تمكن من الإلمام بثقافة موسعة باللغة وعرف تصرفات الخطاب ومذاهبه، والتمييز بين الأساليب حسنها وقبيحها، ولديه خبرة بالأدب ونصوصه الراقية، وأدرك أين تكمن جمالية اللغة، واطلع على طرق المتكلمين وعلى أصول الدين.

وهذا الصنف الثانى من المتلقين، على ما يقع بينهم من تباين وتفاوت، هو الذى اكتملت لديه أدواته المعرفية وهو الذى يتوجه إليه الباقلانى بكتابه، ويخاطبه فى كل حين ويقرّبه من نفسه، لأنه الذى يستطيع –كالباقلانى- أن يدرك وجه إعجاز القرآن. ويصرح بذلك قائلا: "ولسنا نزعم أنه يمكننا أن نبين ما رُمنا بيانه، وأردنا شرحه وتفصيله لمن كان عن معرفة الأدب ذاهبا؛ وعن وجه اللسان غافلا؛ لأن ذلك مما لا سبيل إليه؛ إلا أن يكون الناظر فيما نعرض عليه مما قصدنا إليه من أهل صناعة العربية قد وقف على جمل من محاسن الكلام ومتصرفاته ومذاهبه، وعرف جملة من طرق المتكلمين، ونظر فى شىء من أصول الدين."(٣٥)

ويمكننا أن نطلق على الصنف الأول من المتلقين "عامة المتلقين" الذين يدركون بعض جوانب النص، لكن تعز عليهم معرفة جماليته والتمييز بين نص وآخر، وإصدار حكم نقدى له وجاهته ودعامته، وإيضاح ما يختص به كل مبدع وما يتميز به كل أسلوب؛ وهذا الصنف الذى لم يصل إلى الغاية فى معرفة الفصاحات والتحقيق بمجارى البلاغات، عليه أن يزداد فى تعلم الصنعة ويتقدم فى المعرفة حتى يترقى إلى الصنف الآخر، و حتى يتحقق له ذلك فلابد من الاسترشاد بمن هو أعلم منه وأكثر خبرة بالنصوص وأساليبها وشتى أنواع المعرفة.

والقسم الآخر من المتلقين يمكن أن نسمه "بالمتلقى الناقد"، وهذا هو الذى يعول عليه الباقلانى فى معرفة إعجاز النص القرآنى؛ لأنه يرى أن النص القرآنى عامة، نص أدبى راق، بلغ أقصى مراتب البراعة والفصاحة والجمال؛ وعلى من يكتشف سر إعجازه، الذى يكمن فى نظمه وأسلوبه، أن يكون خبيرا بالأساليب العربية ليس فى الشعر وحده، أو فى معرفة الخطب والرسائل وحدهما، بل لابد من استكمال معرفة جميع تصاريف الخطاب ووجوه الكلام وطرق البراعة؛ لذلك يلح الباقلانى على أن "من كان قد تناهى فى معرفة اللسان العربى، ووقف على طرقها ومذاهبها –فهو يعرف القدر الذى ينتهى إليه وسع المتكلم من الفصاحة، ويعرف ما يخرج عن الوسع، ويتجاوز حدود القدرة- فليس يخفى عليه إعجاز القرآن، كما يميز بين الجيد والردىء والفصيح والبديع، والنادر والبارع والغريب".(٣٦)

ولا ريب فى أن تصور الباقلانى لهذا المتلقى أثناء كتابته لـ"إعجاز القرآن" كان له دور بالغ الأهمية فى خلق نوع من الحوار بين الباقلانى وهذا المتلقى المتخيَّل، حيث يتوافر وجود عناصر مشتركة بين تفكير الباقلانى وتفكير هذا المتلقى حتى تكون عملية التلقى ذات أهمية، لأنه إذا لم يوجد هذا القدر المشترك من العناصر لاستحالت عملية التلقى.

ويكمن هدف المتلقى الناقد عند أبى بكر الباقلانى فى الوصول إلى إدراك الإعجاز وأسراره فى النظم القرآنى، والتيقن من أن النظم القرآنى يندّ عن مستوى النظم البشرى فى أنواعه وأقسامه، وأن النص القرآنى بأسلوبه يدل على الخالق سبحانه وتعالى. ولا يستطيع الناقد أن يحقق هذا الهدف إلا من خلال تحليل الأسلوب القرآنى والكشف عما يتميز به من خصائص أسلوبية فريدة، وما تضمنه من دلالات، جعلته مباينا لغيره من النصوص الإبداعية. وليكن معلوما لدينا أن سر الإعجاز "كامن فى النص ذاته، بل كامن فى كل آية من آيات القرآن طالت أو قصرت، وهذا الإعجاز يمكن اكتشافه والوصول إليه فى كل عصر؛ ولا تتوقف معرفته على العرب الذين كانوا معاصرين له".(٣٧)

أما عن هدف الناقد ودوره فى النصوص الإبداعية البشرية فيتحدد عن طريق الكشف عن مستوى هذه النصوص الأدبية ومعرفة أسلوب كل نص، ودلالة كل نص على صاحبه دلالة أسلوبية؛ فكأنه يقول بأن لكل مبدع بصمة أسلوبية تنم عنه.

وإذا ما سألنا الباقلانى عما يحتاج إليه متلقيه الناقد حتى يحقق أهدافه، أجابنا من فوره بأن "معرفة الفصل بين وزن الشعر أو غيره من أوزان الكلام لا يقع ضرورة، ويحتاج فى معرفة ذوق الشعر ووزنه، والفرق بينه وبين غيره من الأوزان يحتاج إلى نظر وتأمل وفكر وروية واكتساب".(٣٨)

ومعنى ذلك أن ذخيرة الناقد المعرفية ليست من جنس العلم الضرورى الذى لزم أنفس الخلق ولا يستطيعون دفعه أو التشكك فيه؛ ولا من ذلك العلم الذى يحصل عن طريق الحواس الخمس وكذلك العلم الواقع بالبديهة، مثل: علم الإنسان بوجود ذاته، وما تنطوى عليه من اللذة والألم، والصحة والسقم، والحزن والسرور وغير ذلك.

إن العلم الذى يحتاج إليه الناقد علم نظرى يحتاج فى تحصيله إلى الفكر والرويّة والتأمل ويتحقق بالاكتساب، أى بحدوث القدرة على الفهم والتحصيل للعلوم التى يعتمد عليها الناقد الأدبى، مثل العلم باللغة والنحو والصرف والعروض، وأنواع الكلام والنصوص الإبداعية: من شعر وخطب ورسائل وسجع، ومعرفة أساليب كل منها والسمات الأسلوبية التى يتميز بها؛ ثم معرفة الجيد من الردىء من هذه النصوص.

وعلى هذا فالناقد هنا لديه الكثير من النصوص الأدبية على مدى تاريخ الثقافة العربية حتى عصره، ولا بد من أن يعتمد على انتقاء النصوص الجيدة الراقية، وأن يكشف عن خصائص أسلوبها وكيفية نظمها ومزيّتها من الجمال. فالنقد إذن صناعة مثل كل الصناعات. وإذا كان فرسان الإبداع الأدبى الذين يجيدون نظم الكلام قليلين، وهم على قلتهم متفاوتون، فإن النقاد مثلهم؛ ذلك لأن نقد الكلام صعب والتمييز بين أساليبه شديد، بل لعل عمل الناقد يكون أكثر صعوبة وأشد تعقيدا من عمل المبدع ذاته، فإن كان الأخير ينحصر دوره فى تقديم نص أدبى جيد يتسم بالتركيب والوحدة والانسجام والجمال الفنى، فالناقد يقوم دوره على التقرب إلى هذا النص والتعرف عليه تعرفا أوّليا يلمّ فيه بالنص إلمامة سريعة، ثم يحاول الوقوف أمام النص ليحلله لنا ويكشف عن خصائص تراكيبه وأسلوبه، ويقدم شرحا وافيا وتفسيرا كافيا لما يصدره من الحكم بقيمة هذا النص.

والنقد بهذا يعدّ صنعة، وفى كل صنعة تجد تفاوتا بين المختصين بها، من الجاهل إلى المتوسط إلى العالم، وذلك لأن الناس يختلفون فى تحصيل المعرفة، ومن ثم يقول الباقلانى "فمن كمل طبعه للوقوع على فضل أجناس الكلام استدرك ما بيّنا، ومن تعذر عليه الحكم بين شعر جرير والفرزدق والأخطل، والحكم بين فضل زهير والنابغة، أو الفضل بين البحترى وأصحابه...، فكيف يمكنه النظر فيما وصفنا، والحكم على ما بيّنا."(٣٩)

وكمال طبع الناقد هنا يتعلق بما ألمح إليه الباقلانى أثناء حديثه عن الناقد الذى لا يخفى عليه إعجاز القرآن، حيث قال "وهكذا كما يميز أهل كل صناعة صنعتهم، فيعرف الصيرفى من النقد ما يخفى على غيره، ويعرف البزّاز من قيمة الثوب وجودته ورداءته ما يخفى على غيره، وإن كان يبقى مع معرفة هذا الشأن أمر آخر."(٤٠) ولعل المراد "بالأمر الآخر" هو ذوق الناقد الذى يميز ناقدا عن آخر، ويجعله يقبل نصا يرفضه الآخر.

إن ذوق الناقد هو الذى يجعله يتخذ موقفا انتقائيا من النصوص الماثلة أمامه ليختار منها النص الذى يتفق وذوقه، ولذا نرى الباقلانى يرصد تفاوت تلقى النقاد للنص والنظر فيه وكيفية توظيفه؛ فمنهم "من يختار الكلام المتين، والقول الرصين. ومنهم من يختار الكلام الذى يروق ماؤه، وتروع بهجته ورواؤه، ويسلس مأخذه، ويسلم وجهه ومنفذه، ويكون قريب المتناول، غير عويص اللفظ، ولا غامض المعنى. كما قد يختار قوم ما يغمض معناه، ويغرب لفظه، ولا يختار ما سهل على اللسان، وسبق إلى البيان."[٤١] ويظل يعدد اختلاف النقاد فى اختيارهم للنصوص، من محبٍّ للغلو والإفراط إلى محبٍّ لما كان أكثر صنعة وألطف تعمّلا، إلى آخر يبغى الوحشى من الشعر. ووراء كل اختيار دافع معين يحركه، وتباين الاختيارات ينم عن تباين الدوافع؛ فمن يختار الغريب مثلا إنما يفعل ذلك لغرض تفسير ما يشتبه على غيره، ولإظهار التقدم فى معرفته وعجز غيرهم عنه.

ويكشف الباقلانى عن ذوقه وذوق ناقده فى الاختيار، فيقول:" والأعدل فى الاختيار ما سلكه أبو تمام من الجنس الذى جمعه فى كتاب "الحماسة"، وما اختاره من "الوحشيات"؛ وذلك أنه تنكب المستنكر الوحشى، والمبتذل العامىّ، وأتى بالواسطة، وهذه طريقة من ينصف فى الاختيار، ولا يعدل به غرض يخص".[٤٢] فأبو تمام كان يطلب فى اختياراته جيّد الأشعار لفنيّتها وأدبيتها؛ أى أن اختياره كان مرتكزا على شعرية النصوص المنتقاة بوصفها قيمة جمالية سامية تفوق كل غرض آخر. وهذه السمة لصيقة بالنص الشعرى، فجودة الشعر وحسنه يأتيان من داخله لا من خارجه، أى من خلال بنائه اللغوى وصياغته وخصائصه الأسلوبية، بالإضافة إلى ما يكشفه لنا النص من عوالم مجهولة تعيد رؤيتنا للعالم من خلال منظور جديد، وما يحدثه فينا النص أيضا من انفعالات تتصل بعمق التجربة فتهزنا هزا وجدانيا وعقليا وليت هذا الدافع ما يكمن خلف كل اختيار يقع على الشعر.

ويرى الباقلانى أن الكلام الغريب ليس كله بالمستنكر البشع، وكذلك ليس المألوف كله بالمستحسن، وإنما الموقف والمقام هما اللذان يحددان للمتكلم، أو للمبدع، نوع الكلمة وما يختار من الجمل فى صياغة العبارة والأسلوب المستخدم فى الخطاب، أو النص؛ ويصرح الباقلانى بذلك قائلا: "والكلام الغريب واللفظة الشديدة المباينة لنسج الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة فى وصف ما يلائمها، كقوله عز وجل فى وصف يوم القيامة: ﴿يوما عَبوسا قَمطريرا﴾[٤٣] فإذا وقعت فى غير هذا الموقع فهى مكروهة مذمومة بحسب ما تحمد فى موضعها".[٤٤]

فلفظة "قمطريرا" جاءت لتناسب موقف يوم القيامة وانقباض وجوه الخلق من الشدة والضيق، وسياقات الكلام هى التى جعلت هذه الكلمة منسجمة محمودة فى تأليف الجملة وصياغة العبارة القرآنية . وكذلك كلمة "ضيزى" فى قوله تعالى: ﴿تلك إذن قِسمة

ضِيزَى﴾[٤٥] فهى على غرابتها وثقلها إلا أنها فى الآية وقعت موقعا حسنا، ولا يمكن لكلمة أخرى أن تؤدى معناها، فهى وحدها التى تناسب تصوير الأعراب فى قسمتهم وجورهم؛ فهى قسمة جائرة غير منصفة ولا مستوية حيث يجعلون لأنفسهم ما يشتهون ولربهم ما يكرهون. ويبدو أن الباقلانى يترك مسألة اختيار اللفظ من حيث غرابته أو ألفته لذوق ناقده وعلمه، وثقافته وخبرته بالنصوص، ومعرفته بمقتضى حال المخاطب، وهو ما يسمح بتفاوت النقاد المتلقين، واختلافهم فى تحليل النص، لاختلاف أذواقهم وثقافة كل منهم.

وهكذا نتبين أن الألفاظ "لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة، ولا من حيث هى كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع، ثم تراها بعينك تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر".[٤٦]

ويخاطب الباقلانى -على عادته- ناقده؛ قائلا: "فإن كنت ممن هو بالصفة التى وصفناها –من التناهى فى معرفة الفصاحات، والتحقق بمجارى البلاغات- فإنما يكفيك التأمل، ويغنيك التصور"،[٤٧] حتى يصل إلى سر الإعجاز القرآنى، وما يمتاز به أسلوبه عن سائر الأساليب العربية. ومما يسهل على الناقد مهمته أن الباقلانى يضع بين يديه الأمثلة، ويعرض عليه الأساليب، ويحضر له صور كل قبيل من النظم والنثر، وينقل له من كل فن من القول شيئا يتأمله حق تأمله، ويفكر فيه جديا حتى يستدل استدلال العالم، ويقع له الفرق بين النظم القرآنى والكلام البشرى من كل فن.

(٥) كيف يتلقى ناقد الباقلانى النص؟

بعد أن احتشد ناقد الباقلانى بهذا الزاد المعرفى الضخم بالنصوص الأدبية المتنوعة فى الثقافة العربية، ومعايشة هذه النصوص حتى يتمكن من أن يكشف عن النصوص الفعالة فى إنتاج نص ما، واكتشاف العلاقات القائمة بين النصوص، والمميزات الأسلوبية التى يمتاز بها كل نص من النصوص الراقية، وربط كل نص وتوثيقه بصاحبه من خلال أسلوبه؛ نريد أن نعرف: كيف يتلقى هذا الناقد نصا ما من النصوص؟

أول ما يلقى هذا الناقد من النص هو بنيته السطحية ويشير إليها الباقلانى بألفاظ السبك والنسج والتأليف وهى عبارة عن "سلسلة من الكلمات المؤلفة فى تراكيب تعبر عن معان".[٤٨] وما على الناقد إلا أن ينظر ويفكر ويتأمل حتى يتمكن من استخراج دلالات النص. أو بعبارة أخرى: استخراج ما قصد مبدع النص أن يعبر عنه، أى أن عملية التلقى تسير فى خط واحد من النص إلى المتلقى، فالمعنى موجود وجاهز فى النص وليس على المتلقى إلا أن يكتشفه ويظهره لغيره من المتلقين الذين يقلون عنه ثقافة ومعرفة.

وهذه النظرة تعطى للنص أحقيته وخصوصيته فى إنتاج المعنى اعتمادا على نسيجه الداخلى وكيفية تشكله، فى حين تجعل من المتلقى عنصرا سلبيا فى عملية التواصل، لا يتعدى دوره مجرد متلق فى التواصل العادى؛ أى انه مستهلك لمعنى النص. وربما لم يختص الباقلانى وحده بهذه النظرة إلى المتلقى، وهى ترجع إلى أيديولوجية فى المجتمع العربى، كما يقول أدونيس، كانت تمارس نقد الشعر انطلاقا من مسلمات ليست ذات طبيعة شعرية، بل طبيعة فكرية وظيفية. فهى ترى، مثلا أن دور اللغة بالنسبة إلى للشاعر هى الإبلاغ لا التعبير، كما أن على النص الشعرى أن يحقق الإفهام، والفائدة، والإقناع.(٤٩)

وهكذا كان يجب على الشاعر أن يختار الألفاظ الواضحة التى لا تحمل لبسا فى الدلالة وألا يكون نظمه معقدا يصعب فهمه وإدراك معناه، وأن يكون معناه مفيدا ومقنعا. هذا جل ما كان يطالب به الشعراء، وكادت شعرية الشعر، أو أدبية الأدب، أن تهمل أو تهمش.

وفى الحقيقة أن الزعم القائل إن النص لا يحمل إلا معنى واحدا جاهزا فيه هو زعم يجىء عن تصور محدد للنص يجعل قوامه ذا بعد واحد؛ وأن الكلام "يساق على مستوى واحد، وأن للمعنى وجها واحدا لا غير، فلا يكون والحالة هذه احتمال ولا ترجيح، ولا خفاء ولا احتجاب، ولا اشتراك ولا مجاز، ولا اشتباه ولا تأويل. فالمعنى بحسب هذا التصور يعطى مباشرة، والدلالة ظاهرة بينة، والقصد واضح لا خفاء فيه والأصل نقى لا اختلاط فيه ولا شوب".(٥٠)

أليس هذا ما كان يطالب به الباقلانى المتكلم البليغ حين يتحدث إلى مخاطبيه؟ أو حين يكتب نصه؟ وهو ما يجعل المتلقى هنا لا يبذل جهدا سوى أن يكون على علم باللغة ودلالات ألفاظها، وهو ما يؤكد سلبيته تجاه إنتاج معنى النص.

بيد أنه لا يمكن أبدا أن يكون هناك تطابق بين النص الذى ينتج وبين النص حين يخضع لتلق ما، وذلك نظرا لتباين ظروف عملية التواصل هذه، إضافة إلى أن اتساع الفارق الزمنى بين نشأة النص وبين تلقيه يزيد عن الفارق التواصلى."(٥١)

ذلك أن كل تلق، سواء كان معاصرا لإنتاج النص أم كان فى مرحلة ما بعد إنتاجه، ليس فى استطاعته أن يستقطب كل الإمكانات الدلالية التى يتضمنها النص؟ فالمتلقى لا يمكنه أن يكتشف كل ما فى النص، أو ما يشى به، من دلالات؛ لأنه لا يستطيع أن يرى فيه إلا ما تمكنه نفسه من اكتشافه معتمدا على ثقافته وظروف حياته وخصائصه النفسية إلى غير ذلك من العوامل التى تؤثر فى عملية تلقيه للنص، مما يعنى أن عملية التلقى ليست على درجة واحدة، بل لها عدة مستويات، وهو ما يقرره الباقلانى من خلال حديثه عن تفاوت المتلقين ثقافة وذوقا وخبرة.

ومخاطبة الباقلانى الدائمة لمتلقيه، من مثل:انظر فيما نعرضه عليك، وتصور بفهمك ما نصوره وتأمل ما نرتبه، ينكشف لك الحق، وهو ما يدور حوله فى كتابه "إعجاز القرآن" من بيان بديع نظم القرآن الكريم ومفارقة أسلوبه لأساليب الكلام المعتاد عند العرب وحين يحس أنه قد أقنع ناقده واطمئن إلى ذوقه ونظره فى النصوص الأدبية بعد ما استوى معه وتوحد به، يخاطبه قائلا: "فأجل الرأى فى سورة سورة، وآية آية، وفاصلة فاصلة، وتدبر الخواتم، والفواتح، والبوادى، والمقاطع، ومواضع الفصل والوصل، ومواضع التنقل والتحول، ثم اقض ما أنت قاض".(٥٢)

وهكذا يفوض الباقلانى ناقده فى إصدار الحكم على النص الأدبى بعد إنعام النظر فيه، وتدبره تدبرا كليا وتفصيليا، وبهذا فهو يضفى على ناقده قدرا كبيرا من الاحترام والتقدير والثقة، ويبدى رضاه وقناعته بحكمه، وبالإضافة إلى هذا فإن "الباقلانى لم يكن حريصا على أن يقوم ناقده مفسرا لأحكامه ومعللا، لأنه يتناول النص القرآنى الذى تنحصر مهمة ناقد الباقلانى أمامه أولا، وقبل أى نص، بالكشف عن إعجازه، والتدليل عليه، تدليلا يعتمد على أحكام مستمدة موروثة من تاريخ هذا النص، أو مستمدة من معطيات لغته، ولا يعنيه أن يبحث عن حيثيات هذه الأحكام مادامت تؤدى دلالتها".(٥٣)

(٦) الأثر الجمالى للنص على المتلقى:

والذى نريد أن نسأل عنه: ما الأثر الجمالى الذى يحدثه النص على المتلقى؟ وكيف عبر الباقلانى عنه؟ لقد تبين لنا أن دلالات النص لا تدرك إلا فى سياق آلياته اللغوية وعلاقته بمتلقيه. وقد حرص الباقلانى على أن يسجل ردود فعل المتلقى عند تلقيه للنص الأدبى، وصاغ هذا الأثر فى مجموعة من المصطلحات تنم عن الأهمية التى يوليها الباقلانى للمتلقى، ومن هذه المصطلحات "الهزة"، "الروعة"، "الأريحية"، "الطرب"، "الاستفزاز" "السرور"، "الارتياح"، "السحر"، "البهجة"، "العجب"، "الحزن" "بذل المهج والأموال"، "الإيناس"، "الإزعاج"، "هز الأعطاف". "الضحك"، "البكاء"، "الرعب". وهذه المصطلحات كانت لها دلالاتها الواضحة فى ذهن المتلقى، بل وأذهان النقاد المعاصرين له، والقدماء عامة، من خلال ثقافتهم وخبراتهم الطويلة بالنصوص وأساليبها.

والباقلانى إنما رصد هذا التأثر الوجدانى والعاطفى للمتلقى للنص القرآنى أولا –بل إننا نستطيع أن نقول: إن كل كلام عن النص ومشكلاته، وسماته وخصائصه اللغوية والأسلوبية قد جاء نتيجة اهتمام بالنص القرآنى- ثم الشعر والنثر بعد ذلك.

وفى الحقيقة إن النص القرآنى قد اعتمد اعتمادا بعيدا على الناحية التأثيرية على المتلقى، ومن ثم كان حديث الرسول: "إن من البيان لسحرا"، والتعبير عن التأثير بالسحر يدل على القيمة التى كانت للسحر فى المجتمع القديم. وقد برز تأثير النص القرآنى على المتلقى فى بداية نزوله بشكل جلى لا خفاء فيه، واشتهرت ردود الفعل

الصادرة عن بلغاء قريش عندما استمعوا لتلاوته؛ ومما يروى فى هذا الصدد قول "الوليد بن المغيرة" يصف النص القرآنى: "إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة، وإن أسفله لمغدق وإن أعلاه لمثمر ... "

وهذا الأثر الجمالى للنص لن يحدث إلا بعد تأمله وإدامة الفكر فيه حتى يستطيع المتلقى أن ينفذ إلى سماته وعلاقاته اللغوية وخصائصه الأسلوبية فتنشأ العلاقة الجدلية الفعالة بين المتلقى والنص، فيسهم فى إنجاز المعنى وخلق الوظيفة الجمالية بقدر ما يتوفر فى بناء النص من مؤشرات أسلوبية. يقول الباقلانى: "وإذا تأملت على ما هديناك إليه، ووقفناك عليه، فانظر هل تجد وقع هذا النور فى قلبك، واشتماله على لبّك، وسريانه فى حسك، ونفوذه فى عروقك، وامتلاءك به إيقانا وإحاطة، واهتداءك به إيمانا وبصيرة؟ أم هل تجد الرعب يأخذ منك مأخذه من وجه، والهزة تعمل فى جوانبك من لون، والأريحية تستولى عليك من باب؟ وهل تجد الطرب يستفزك للطيف ما فطنت له، والسرور يحركك من عجيب ما وقفت عليه، وتجد فى نفسك من المعرفة التى حدثت لك عزّة، وفى أعطافك ارتياحا وهزة". (٥٤)

وإذا كانت الراحة الوجدانية التى يستشعرها المتلقى بعد فترة من التأمل والتفكير سببا فى تفاضل أساليب الكلام، فإن التفاضل هنا لا يتم إلا عن طريق التأمل، وبهذا "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها". (٥٥)

ويمكننا القول إن كل نص لا يستدعى التأمل والتفكير هو نص غير جمالى، فالدلالات الكامنة فى النص تدعو المتلقى إلى التأمل والتأنى فى القراءة وإعمال الفكر، ومحاولة ضم الدلالات الفرعية فى انسجام للدلالات الأصلية للنص أو الدلالة الكبرى له. وكلما كان نسج الكلام متقنا وتأليفه محكما وعلاقاته قوية كان النص جيدا ومؤثرا، ومن ثم يقرر الباقلانى: وإذا علا الكلام فى نفسه، كان له من الوقع فى القلوب والتمكن فى النفوس، ما يذهل ويبهج، ويقلق ويؤنس، ويطمع ويؤيس، ويضحك ويبكى، ويحزن ويفرح، ويسكن ويزعج، ويشجى ويطرب، ويهز الأعطاف ويستميل نحوه الأسماع، ويورث الأريحية والعزة، وقد يبعث على بذل المهج والأموال شجاعة وجودا، ويرمى السامع من وراء رأيه مرمى بعيدا. وله مسالك فى النفوس لطيفة، ومداخل إلى القلوب دقيقة. (٥٦)

وأثر النص هنا يكون مزدوجا، أى أنه يحدث تأثيرا فى المتلقى فى بعدين مختلفين، ويحمل فى بنائه ما يوجه تأثيره، فنظم النص وأسلوبه يؤثر جماليا على المتلقى، ومشاركة المتلقى فى إنتاج معنى النص تخلق متعة حسية وذهنية خاصة بكل متلق. وقد يكون تأثير النص ذا بعد واحد كما نلمح ذلك فى تصريح الباقلانى، مثل: يورث الأريحية والعزة، ويبعث على بذل المهج والأموال شجاعة وجودا. وهكذا

فبحسب ما يترتب فى نظم الخطاب، ويتنزل فى موقعه، ويجرى على سمت مطلعه ومقطعه، يكون عجيب تأثيراته. وكذلك فإن تأثير النص مرتبط بمدى صدق المبدع فيه صدقا فنيا، فكلما كان الأسلوب معبرا عن مبدعه المطبوع كان أكثر تأثيرا. فمن ذلك أن الشاعر المحب الغزل يكون لنصه من التأثير ما لم يكن للمتعمل المتكلف.

ومن الأمثلة على رصد رد فعل المتلقى فى النص الشعرى، مثلا؛ تعليق الباقلانى على قول البحترى:

بَرقٌ سَرَى فى بطن وجرةَ فاهتَدَت بسناه أعناقُ الرّكابِ الضُلّلِ

حيث يقول: "فهو عظيم الموقع فى البهجة، وبديع المأخذ، حسن الرواء، أنيق المنظر والمسمع، يملأ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وتسرى بشاشته فى العروق وكان البحترى يسمى نحو هذه الأبيات "عروق الذهب" وفى نحوه ما يدل على براعته فى الصناعة، وحذقه فى البلاغة". (٥٧)

ومع أن مرحلة التأثر الجمالى بالنص الأدبى لا بد وأن تكون مرحلة أولية وأساسية فى التحليل، إلا أنه يجب على المحلل أن يتبعها بمرحلة أخرى موضوعية تعتمد على التفسير والتحليل للعلاقات اللغوية القائمة بين بنيات النص والملامح الأسلوبية فيه ومدى توظيفها فى إحداث التأثير وجدانيا وذهنيا.

ويرى البحث أن عملية التلقى هى عملية خطيرة لا تقل أهميتها عن خلق النص ابتداء، فهى التى تحول النص من جماد إلى كائن مفعم بالحيوية والحركة من خلال علاقة جدلية بين النص ومتلقيه؛ فالمتلقى عنصر فاعل وإيجابى فى إنتاج دلالات النص الأدبى، فالنص لا يبوح بدلالاته إلا لمتلق قادر على أن يتفاعل معه، يسائله عن معناه ويسائله النص بدوره عن هويته وحقيقته.

ولعل المتلقى الذى كانت تستحضره مجالس الأدب، والمبدع قديما، لم يكن مجرد متلق عادىّ، بل هو متلق متميز يتقدم إلى النص وقد سلط عليه نظرة فاحصة محددة، تستطيع أن تخترق النص وتكشف عن لحمته وسداه معتمدة على إحساس المتلقى الذاتى وتذوقه للجمال.

على أن وجود فئة قليلة من المتلقين المتميزين كان يؤدى إلى وجود صراع بين المبدع وأدواته ولغته، على اعتبار مراعاة هذه السلطة الآتية من هؤلاء المتلقين وما يتطلبونه من ميزات خاصة وسمات أسلوبية معينة فى الكتابة والإبداع، وبين ما يريد أن يعبر عنه المبدع من أفكار ومشاعر.

وإذا كنا قد وجدنا بعض الاتجاهات الأسلوبية الحديثة يركز على دراسة الأسلوب اعتمادا على مبدعه، ويراه لوحة إسقاط لصاحبه، وبعضها يهتم بالنص وجوهره وكيفية تشكله وخصائصه اللغوية والأسلوبية، واتجاه ثالث يعتمد على المتلقى ودراسة

المؤشرات الأسلوبية وردود فعل المتلقى:- فإن الجمع بين هذه الاتجاهات لا يمثل تناقضا، بل يشكل تكاملا فى التعامل مع أطراف عملية التوصيل.

ولابد أن نأخذ بعين الاعتبار فى تحليل النص ونحن نقرؤه، منشئه والسياق الذى أنتج فيه، والنص باعتباره بناء لغويا وأسلوبيا ، والمتلقى باعتباره ذاتا لها سياقها وإطارها الخاص وردود فعلها تجاه النص دون أن يغيب عن أنظارنا ما يحيط بهذا المنهج، الذى يعتمد على تحليل أطراف التواصل، من أخطار لعل أقلها السعى إلى الشمول.

المراجع :

(١) راجع: روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادى الأدبى الثقافى بجدة ٩٧، ط١، ١٩٩٤، ص٢٥٤.
(٢) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، ص٣٠٤.
(٣) إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقى، ضمن: نظرية التلقى: إشكالات وتطبيقات، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم ٢٤، ١٩٩٣، ص١٠٨.
(٤) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة، عز الدين إسماعيل، ص٣٢٦.
(٥) ولفجانج إيزر: القارئ فى النص –مقابلة أجرتها نبيلة إبراهيم، ملحق بمقالتها بمجلة فصول، مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤، ص١٠٦.
(٦) الحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل، ضمن مجلد ٨، صناعة المعنى وتأويل النص، سبق ذكره، ص٤٥٠.
(٧) انظر: رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص١٣٢.
(٨) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى، ص٢٠٨. نقلا عن رولان بارت: درس السيميولوجيا.
(٩) بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشى، ص٥٤.
(١٠) نفسه، ص٥٨.
(١١) صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص٧٥.
(١٢) رامان سلدن: النظريةالأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص١٩٥.
(١٣) نفسه، ص١٩٦.
(١٤) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، ص٨٣.
(١٥) محمد الهادى الطرابلسى: النص الأدبى وقضاياه عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه (صناعة النص) وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامى"، فصول، القاهرة، مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤، ص١٢٣.
(١٦) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٦٩.
(١٧) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، ص٨٣.
(١٨) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى، ص٢٠٥.
(١٩) راجع: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص١٩٩.

(٢٠) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص١٥٢.
(٢١) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٧٠. نقلا عن د:شوقى ضيف: فى النقد الأدبى، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٦، ص١٥.
(٢٢) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، القاهرة، مج٥، ع١، (الأسلوبية)، ديسمبر ١٩٨٤، ص٦١.
(٢٣) إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقى، مرجع سابق، ص١٠٩.
(٢٤) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٧٥.
(٢٥) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص٦٥.
(٢٦) محمد أحمد بن طباطبا العلوى: عيار الشعر، ص١٢.
(٢٧) نفسه، ص١٢٦.
(٢٨) نفسه، ص٢٠.
(٢٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٧٨، ص١٠٦، ١٠٧. وانظر له: نقد النثر، ص٨٧، ٨٨.
(٣٠) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد النثر، تحقيق: طه حسين، وعبد الحميد العبادى، ص٩٦.
(٣١) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكرى: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق/ محمد على البجاوى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم/ المكتبة العصرية، بيروت، ط، ١٩٨٦. ص٢٩.
(٣٢) نفسه، ص٤٣٥.
(٣٣) الباقلانى، نكت الانتصار لنقل القرآن، ص٢٥١، ١٥٢.
(٣٤) نفسه، ص٢٥٢.
(٣٥) الباقلانى: إعجاز القرآن، ص٨، ٩.
(٣٦) الباقلانى: إعجاز القرآن، ص١٧١، ١٧٢.
(٣٧) نصر أبو زيد: مفهوم النظم عند القاهر الجرجانى، فصول، القاهرة، مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤، ص١٣.
(٣٨) الباقلانى: إعجاز القرآن، ص ٤٤٦.
(٣٩) نفسه، ص٣٧٥.
(٤٠) نفسه، ص ١٧٢.
(٤١) نفسه، ص١٧٢.
(٤٢) نفسه، ص١٧٧، ١٧٨.

(٤٣) سورة الإنسان: الآية: ١٠.
(٤٤) الباقلانى: إعجاز القرآن، ص٢٦٩.
(٤٥) سورة النجم: الآية: ٢٢.
(٤٦) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٤. ص٤٦.
(٤٧) الباقلانى: إعجاز القرآن، ص١٩١.
(٤٨) شكرى محمد عياد: دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد، ص٥٩.
(٤٩) انظر أدونيس: خواطر فى النقد؛ شهادات النقاد، فصول، القاهرة، مج٩، ع٣-٤، ص١٦٨.
(٥٠) على حرب: قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة، مركز الإنماء القومى، بيروت، ع٦٠-٦١، يناير ١٩٨٩. ص٤٤.
(٥١) كونتر جريم: التأثير والتلقى؛ المصطلح والموضوع، ترجمة وتقديم: أحمد المأمون، دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع٧،١٩٩٢. ص١٨.
(٥٢) الباقلانى: إعجاز القرآن، ص٢٩٤.
(٥٣) أحمد يوسف: قراءة النص، دراسة فى الموروث النقدى، الأنجلو المصرية، ص٢٠٥.
(٥٤) الباقلانى: إعجاز القرآن، ص٣٠٨.
(٥٥) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص٢٥٨.
(٥٦) الباقلانى: إعجاز القرآن، ص٤١٩.
(٥٧) نفسه، ص٣٣٦.