التلقي في البلاغة العربية
مستوياته وآلياته

الباحث

رضا العزب يوسف

مدرس البلاغة – كلية الآداب- جامعة دمياط

٢٠١٧م – ٢٠١٨م

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد، وعلى آله، وصحبه أجمعين. أما بعد،

فإن اختلاف درجات الفهم والإدراك لدي المتلقين للنص الأدبي تستوجب أن تختلف وتتنوع مستوياتهم في التلقي، ولم يغفل عن ذلك علم قضيته المتلقي؛ وهو علم البلاغة، حيث راعي إقناع المتلقي– في كثير من الأحيان- فلم يقوضه عن الإبداع؛ كما راعي نفسيته فلم يسلبها الإمتاع، وذلك مهما اختلفت مستوياته في التلقي.

وللتلقي الإيجابي والسلبي آليات يحددها صانع النص من خلال قدرته على كيفية توظيف الفنون البلاغية وفق حال متلقيه. أو يفرضها المتلقي السلبي على نفسه فلا يكلف نفسه عناء البحث عن المعاني الكامنة وراء حواشي الصيغ والصور، ومن ثم قد تأتي قراءته للنص إما واصفة، أو مستفسرة، أو معزولة عن السياق العام للنص.

وعليه فمتى يكون المتلقي منتجا؛ فيمتلك إمكانية تعدد القراءات أو تحليلها ونقدها، ومتى يكون راوية مقوِّض الإبداع ؟

هذا ما ستعالجه الدراسة من خلال مبحثين:

المبحث الأول: مستويات التلقي المنتج في البلاغة.

المبحث الثاني: التلقي السلبي وآليات تقويض الإبداع.

المبحث الأول
مستويات التلقي المنتج

يعني هذا النوع من التلقي شراكة المتلقي في إنتاج الدلالة، وذلك من خلال ملء الفراغات ويقع الإيهام بـ(الفكر والروية والقياس، والاستنباط)؛ وهذه دعائم وآليات ومرتكزات يتكئ عليه المتلقي لفتح المغاليق والإبحار في الفضاءات الدلالية الغائمة والمتداخلة، والبعيدة ؛ للكشف عن المعاني الكامنة وراء حواشي الصيغ والصور.

إن هذا النوع من التلقي يجعل دور المتلقي إيجابياً وليس ترفيهياً ساذجاً، لأن المبدع يترك له مساحة واسعة ليستخدم ملكاته المعرفية والتخيلية لملء فجوات النص.

ولذا راح البلاغيون يوجهون المبدع إلى عدم التصريح بمعانيه "حتى يتسع اللفظ له فيؤدّيه على غموضه وخفائه، حدا يصير المدرك له، والمشرف عليه ؛ كالفائز بذخيرة اغتنمها، والظافر بدفينة استخرجها "[٣٨].

نظير ذلك مطالبة الآمدى المتلقي ليقول رأيه في النص، فيقول: "وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك، فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولم ينتفع بالنظر إلا من يحسن التأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف"[٣٩]، ولم يخالفهم في ذلك عبد القاهر، فنراه ينص على أن المتلقي قسيم مشترك في إنتاج الدلالة واستخراج المعاني من وراء حواشي الصيغ والصور، فيكون المتلقي معها "كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز"[٤٠].

ولم تغفل البلاغة العربية ذلك في كثير من أبوابها فنراها تعالج ضرورة أن يكون المتلقي منتجاً يشارك في ملء الفراغ والحذف.

ولقد اهتم البلاغيون بظاهرة الحذف اهتماماً كبيراً من منطلق اهتمامهم "بإشارية اللغة على معنى أن الصياغة الأدبية يجب أن تبتعد عن الوضوح الكامل، لما له من أثر في إبعاد الخطاب عن الكثافة"[٤١].

فإذا اشتمل النص الأدبي على الفراغات والفجوات، فهو نص مفتوح على الاحتمالات والتفسيرات، وهذا يستدعي متلقياً ماهراً منتجاً لملء بقع الإبهام والفراغ، ولا يتم ذلك إلى من خلال إعمال مبدأ التوقع وفق السياق وما يقتضيه.

فالحذف توسع في الدلالة الإيحائية وفتح أبواب التخيل والاحتمال على مصراعيه، لذا جعلوه قمة البلاغة والغاية التي لا يرتقي إليها إلا الندرة من

فرسانها، فقالوا: "البلاغة لمحة دالة"[٤٢] أو "إخاطة اللفظ وإشباع المعنى"[٤٣] "وإنه قمة البلاغة لاحتياجه إلى فضل تأمل وطول فكره"[٤٤].

ويتأكد دور المتلقي الإيجابي المنتج، عندما يتخير من بحر التأويلات ما يوافق السياق، ويطابق الحال ويسقط ما يقع في طريقه من الإيهام لغير المراد، وذلك بتركيز الإنتباه على الحدث، وهذا من حذق المبدع وإثارة انفعال المتلقي وتمكنه من المعنى، "ولذا ألمح القدماء إلى أهمية ظاهرة الحذف وتأثيرها في المتلقي وكونها ظاهرة أسلوبية"[٤٥].

كما أن الفضاء الدلالي والبعد المعجمي المنفتح بين المعنى الظاهر والمعنى الثاني الغائب يستدعي من المتلقي ملء هذا الفضاء الذي تلوح فيه الدلالة الغائبة، كما في (**الكناية**). كذلك عندما يعتمد المتلقي على المتغير الثقافي في تحديد طبيعة هذه الفضاءات أو العرف الاجتماعي أو الظرف الزماني الذي بني فيه هذا التعبير الفني.

إن المتلقي عندما يستنبط دلالة اللزوم وفق السياق؛ فإنه بذلك – **حقاً** – يصبح منتجاً ومشاركاً في العملية الإبداعية، لأن هذه الفجوات أو الفراغات تنتظر المتلقي من أجل ملئها، ولا بديل عن ذلك في العمل الأدبي؛ أي إذا كانت قدرة المتلقي غير متوفرة من أجل ملء بقع الإيهام والفراغات، فإن النص ينتظر متلقياً إيجابياً ليتحقق الاتصال بين المبدع والمتلقي، ويندرج تحت هذا النوع من التلقي جميع مستويات التلقي (اللامتوقع، والمتوقع، والفلسفي، والتناصي).

وعندما نتحدث عن التلقي المنتج، فإن ذلك يستدعي أن نتحدث عن مستويات النصوص في الموروث البلاغي لبنائها عليه، وهذا يجعلنا نتساءل: هل جميع النصوص على مستوى واحد من الجودة، والاستقبال؟

لقد تحدث عبد القاهر الجرجاني عن مفهوم النص في مستوياته وعلاقة هذه المستويات بالتلقي أو دور المتلقي، فجعل النصوص على مستويين: (جيد، وهابط)، والنص الهابط نوعان: (مكشوف، ومعمى).

أما عن النص الجيد، فقد جعل المعنى فيه " كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه "[١]، ومن ثم كان "... نيله أحلى، وبالمزية أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف "[٢]. وليس معنى ذلك فوضى الوضوح أو الغموض؛ بل الجودة في(الوضوح، والغموض) مشروطة بشرطين: ألا تقترب من الابتذال، ولا تصل إلى التعقيد.

ومن هنا يتشكل التلقي الإيجابي وتتعدد مستوياته، فإذا كان النص واضحا كان التلقي متوقعا، وإذا كان غامضا؛ فالتلقي (لا متوقع)، ولكل منهما مقام لا يعدل عنه البتة.

أما عن النص المكشوف؛ فيقول معلقا على كلام الجاحظ: "لا يكون الكلام يستحق اسم بلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك "[٣] بقوله: "إنما أرادوا بقوله ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك...لم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلا مثل ما يتراجعه الصبيان ويتكلم به العامة في السوق"[٤].

وهذا يعني أن النص عندما يقضي بكل ما عنده فهو مكشوف مبتذل يتنافى والقراءة المنتجة، وهو في ذلك قد سبق أيزر في قوله: "لو نظم النص عناصره بعلانية شديدة، فإن الفرص أمامنا -كقراء- إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين؛ لأن المنفعة تتجلى في إنتاج القارئ للمعنى"[٥]

وأما عن النص المعمى، فقد شبهه باللئيم الذي يتكشف بلا طائل؛ لأنه "أحوجك إلى فكر زائد وأودع المعنى في قالب غير مستو حتى إذا رمت إخراجه عسر عليك وإذا خرج، خرج مشوه الصورة، ناقص الحسن"[٦]، ومن ثم يتشكل التلقي السلبي من النص الهابط (المكشوف، والمعمى).

وعند تأملنا لهذه النصوص التي تتشكل منها مستويات التلقي المنتج في البلاغة العربية، فإنها ستحدث وقعا في نفس المتلقي وفق ما يلي:

١- خيبة الأمل "**بمخالفة توقعه**"؛ لإثارة ذهن المتلقي ومناوشته لإنتاج المعنى، وهذا هو (**التلقي اللامتوقع**).
٢- الرضى والارتياح: وذلك عندما يقوم المبدع بالمزج بين "**توقع المتلقي، واستجابة المبدع**" في السياق، ولا يكون إلا بالوضوح، وهذا هو (**التلقي المتوقع**).
٣- وجوب المشاركة في العملية الإبداعية: وذلك عندما يترك المبدع للمتلقي مساحة من الفجوات ليقوم بملئها، وهذا هو (**التلقي المنتج**).
٤- التكثيف المعرفي، وذلك عندما تتداخل النصوص وتتعانق وتتعاضد، وهذا هو (**التلقي التناصي**).
٥- استدعاء الحجة سواء كانت تعليلية، أو تمثيلية، أو نقلية، أو تأملية، وهذا هو (**التلقي الفلسفي**).

وقد تتداخل جميع صور التلقي الإيجابي في البلاغة العربية (كالتلقي المتوقع، واللامتوقع، والمنتج، والتناصي، والفلسفي)، وقد لا تتداخل، ومرد ذلك الأمر إلى إبداع المبدع، وقدرته على جعل النص الأدبي متنوع الدلالات متاح لكثير من التفسيرات والتأويلات، وقد يجنح المبدع إلى التصريح بالمعنى؛ فيعمد إلى الابتذال وتلاشي الإيهام؛ كي يصدر المعنى عفو الخاطر للمتلقي دون فكر وروية، ودون تعليل للقيمة الجمالية، وهذا هو التلقي الانطباعي (**البسيط أو السلبي**)، مما يعني غلبة التلقي الإيجابي في البلاغة العربية على التلقي السلبي؛ لتنوعه القائم على تنوع المقامات، واختلاف درجات الإيهام من حيث الزيادة والنقصان.

ويمكننا الوقوف على مدى اهتمام البلاغة بالمتلقي (**الإيجابي**) المنتج الذي يعيد إنتاج الدلالة مرة أخرى من خلال الوقوف علي مستويات التلقي علي النحو التالي:

١ــ التلقي اللامتوقع (الفجائي):

تسهم بعض فنون البلاغة العربية في إيقاظ وعي المتلقي من خلال المفاجأة، حيث يلجأ المبدع إلى هذه الفنون البلاغية التي يتحقق فيها مخالفة توقع المتلقي لما لها من أثر على المتلقي يشبه السحر بفعله ويبهر الفكر بجدته؛ ولذا يحتاج المتلقي لبناء أفق جديد، حتي يقع المعنى عند الفهم؛ "كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناها"[٧]، "ولأن النفس إذا أنست بالمعتاد فربما قل تأثيرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به استئناس قط"[٨]. وهذا ما أكده ابن سينا؛ فقال: "إن تغير الأحوال وتجددها لذيذ لما يستحدث معه من الإحساس، ويكمل به من الوهم المتسلط علينا، فإن الوهم إنما يستكمل بما تورده عليه الحواس من الفوائد الجديدة، وأما الحاصل فيكون كشيء قضي منه الوطر فلا تأثير لبقائه"[٩].

وتحدث عبد القاهر الجرجاني عن أثر هذا النوع من التلقي وأهميته في فتح قناة الاتصال بين المبدع والمتلقي ؛ فقال: "فالشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر. فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب، ووجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته "[١٠].

في هذا النص يكشف عبد القاهر عن العلاقة بين (المفاجأة أو اللامتوقع، وبين المتلقي) ؛ حيث تجعله أكثر تحفزا وقلقا وتوترا إزاء المفاجآت،

والاحتمالات، والدلالات المتباينة للمعاني؛ وبذلك يكون قد سبق المحدثين بضرورة سعي المتلقي لمناوشة النص.

وعندما نتتبع كسر التوقع في البلاغة العربية، فإننا نجدها تحتل مساحة واسعة على خريطة البلاغة وليس لها سوى صورة واحدة؛ وهي الإغراب وأبرز صوره العدول عن البنية المثالية إلى العمق في الصيغ والصور.

إن كسر قاعدة التوقع آلة من آليات الإبداع، لأن المبدع عندما "يختصر لك ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق... وينطق لك الأخرس... ويريك التئام الأضداد"(١١)، فإن ذلك يضاعف من افتتان المتلقي بالنص، وهذا ما نراه في التشبيهات التي يقرب فيها بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك"(١٢).

ولذا يربط عبد القاهر بين ما يحدثه (خلق الائتلاف بين الاختلاف في التشبيهات وعلاقة ذلك بالمتلقي)، فيقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك لأن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح، والمتآلف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين"(١٣)، ومنه قول الشاعر في زهرة البنفسج:

وَالأزورْديـــةِ تَزْهُـــو بزرْقَتِـــــهَا ... بـينَ الريـاضِ علـي حُمْـرِ اليواقيـت
كأنهَـا فـوْقَ قامَـاتٍ ضَـعُفْنَ بهَـا ... أوائلُ النارِ في أطرافِ كِبريـتِ(١٤)

شبه زهر البنفسج بلونها المائل إلي الزرقة وقد أحاطت بهَا باقة من الورود الحمراء أقصر منها قامة بصورة اللهب المشتعل في أوائل عود كبريت.

وهذا جمع بين متباعدين، وهما: نبات غض يرف، ولهب نار في جسم مستول عليه اليبس وباد فيه الكلف، ومن ثم "يفتح الوفاق بين الأضداد أبواب الاتصال بين عالمين جرت العادة علي اعتبارهما منفصلين"(١٥). وهذا يثير ذهن المتلقي ويحرك خاطره لاستجلاء جمال الوفاق بين الأضداد.

وقد يأتي المبدع بالمشبه؛ فيراه المتلقي مستبعداً، لكونه غريباً أو عجيباً أو لطيفاً أو نحو ذلك مما يدخله في دائرة الغموض؛ حيث يعمد المبدع إلى كسر قاعدة التوقع، أي توقع المتلقي لاستغراقه وإمتاعه، ثم يحتج للمعنى في المشبه به لكسر توقع الاستحالة؛ كما في قول أبي نواس:

إن السحابَ لتستحيي إذا نظرت إلى نداك فقاسته بما فيها[١٦]

وقول المتنبي في مدح أبي علي هارون بن عبد العزيز الكاتب:

لمْ تلقَ هذا الوجْه شمسُ نهارنا إلا بوجْهٍ ليس فيه حياءُ[١٧]

ليكون أوقع في نفس المتلقي، ومن ثم فهذا في أصله وحقيقة معناه تشبيه، ولكن كني لك عنه، وخودعت فيه، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر، ومذهب التخييل فصار لذلك غريب الشكل بديع الفن، منيع الجانب لا يدين لكل أحد.. وإذا حققت النظر فالخصوص الذي تراه والحال التي تراها تنفي الاشتراك وتأباه إنما هما من أجل أنهم جعلوا التشبيه مدلولا عليه بأمر آخر ليس هو من قبيل الظاهر المعروف بل هو في حد لحن القول "[١٨] أو يقصد إلى حكم فيعلله بغير علته، فيعمد المبدع إلى كسر توقع الاستحالة، ويأتي بصفة مناسبة للتعليل نحو قول ابن المعتز:

قالتْ كبرْتَ وشِبْت قلتُ لها هذا غُبارُ وقائع الدهر[١٩]

ادعى علة تخالف ما عهد عند المتلقي، فما تراه من تغير لون شعره من السواد إلي البياض ليس مرده الشيب المفضي إلي الكبر والعجز، وإنما هو غبار الحروب والبطولات التي خاضها، ومن ثم فموطن الإغراب أنه "لم يحاول أن يثبت الشيب، ويدفع العيب؛ بل ذكره دفعة وتأوله هذا التأويل الطريف"[٢٠].

وقد يلجأ المبدع إلى إيهام القصد، كما في التوجيه، فيأتي بكلام مبهم يحتمل معنيين متضادين ولا يشتمل على ما يحصل به التمييز لمعنى على آخر، وفي ذلك كسر لقاعدة توقع المتلقي، حيث إنه يتوقع أن يضع المبدع على ما يريد دليلاً نحو قول الشاعر:

بارك اللهُ للحسنِ وَلِبورانَ في الختنْ

يا إمام الهُدي ظفرتَ ولكن ببنت من؟ [٢١]

تولدت دلالة التضاد من السؤال المبتور، فقوله: بنت من؟ فيه مدح بالعظمة والجلال وذم في السفالة والحقارة "، حيث جاءت الصياغة على هيئة سؤال مبتور متروك جوابه لحرية المتلقي، فقد يستحضر موقف منع الجائزة عن المبدع، ويستبطن مشاعر الغضب؛ فيوجه الدلالة للذم، وقد يراعي سطوة المنصب والوزارة، فيظن أن المبدع قد آثر التقية وداعبه الأمل في كرم الوزير فيصرف الدلالة إلي المدح"[٢٢].

أو يلجأ إلى إيهام التضاد بإخراجه للشيء المحمود بلفظ يوهم غير ذلك أو العكس ؛ كما في (**تأكيد المدح بما يشبه الذم أو تأكيد الذم بما يشبه المدح**)، نحو قول النابغة الجعدي:(بحر الطويل)

فتـــيٌ كمُلـــتْ أخْلاقُـــه غيـــرَ أنـــهُ جَـوَادٌ فمَـا يبْقَـي عَلَـي المَـال بَاقِيـا [٢٣]

والظاهر أن تلقي النص في مثل هذه الأحوال هو تلق لا متوقع لأنه يثير دهشة المتلقي ويحرك خاطره وهمته نحو التسليم بعد الإنكار، والإغراب، وإيهام القصد، وإيهام التضاد.

وهنا يضاعف المبدع من افتتان المتلقي بالنص ويحدث المزج بين (**الإمتاع والإطراب**) و(**نفي الريب والشك**)، و يأمن المبدع من تكذيب المخالف. وتهجم المنكر، وتهكم المعترض، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه؛ حتى يرى ويبصر، ويعلم كونه على ما أثبتته الصفة عليه موازنة ظاهرة صحيحة "[٢٤].

٢ــ التلقي المتوقع:

يعني هذا النمط من التلقي (اندماج وتوافق الأفق) بين المبدع والمتلقي، ويمكننا أن نستنبط لهذا التوافق حالتين في البلاغة العربية:

الأولى: التوافق بين النص وتوقع المتلقي، وقد أومأ إليه البلاغيون في سياق حديثهم عن "مراعاة مقتضى الحال"[٢٤] فجعل ابن طباطبا إحدى علل حسن الشعر وقبول الفهم إياه توفر عنصر الموافقة، فإذا كان موافقا لها قبلته، وإذا خالفها نفرت منه، لأن لكل مقام مقال ؛ كما في قول الحطيئة لعمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه-:

تَحَـــنَّنْ علَـــي هَـــدَاكَ المَلِيـــكُ فـــإن لكُـــل مَقَـــامٍ مَقَـــالا[٢٦]

وقد أملى على تنظيرهم في تركيب الجملة مراعاة هذه القاعدة في أحوال المتلقي، كما في أضرب الخبر، فيأتي الكلام خالياً من التوكيد إذا كان المتلقي خالي الذهن (وأطلقوا عليه ابتدائيا) وأجازوا التوكيد (لتقوية المعنى) إذا كان المتلقي متردداً (وأطلقوا عليه طلبيا)، وأوجبوا التوكيد إذا كان المتلقي منكرا (وأطلقوا عليه إنكاريا)[٢٧].

وألمح لذلك عبد القاهر من قبل حين علل لهذه الأشكال من الصيغ، وذكر بأن هناك فروقاً خفية تجهلها العامة وكثير من الخاصة، مثل لها بما صح عن الكندي عندما ذهب إلى أبي العباس المبرد ؛ وقال له: إني لأجد في كلام العرب

حشوا. فقال له أبو العباس: في أي موضع وجدت ذلك؟ قال: أجد العرب يقولون: عبد الله قائم ثم يقولون: إن عبد الله قائم، ثم يقولون: إن عبد الله لقائم ؛ فالألفاظ مكررة والمعنى واحد، فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم: عبد الله قائم إخبار عن قيام، وقولهم عبد الله لقائم جواب عن سؤال، وقولهم: إن عبد الله لقائم جواب عن إنكار منكر قيامه، فقد تكررت الألفاظ لتكرار المعاني"[٢٨].

كما راح البلاغيون يطنبون في الحديث عن أقدار الكلام والصياغة من حيث طبقات المتلقين، ومن ثم اشترطوا مراعاة مستوى المتلقي الثقافي، فلا يستعمل الإطناب في موضع الإيجاز، ولا الإيجاز في موضع الإطناب، ونادوا بمبدأ الرفعة في مخاطبة الملوك والأمراء، ووقفوا على طرائق التعبير الدقيقة في الذكر والحذف بما يرتبط بحالة المخاطب، أو التعريض بغبائه والتهكم منه، في حالة ذكر ما لا تداعي لذكره، ووقفوا – أيضاً – في باب التقديم والتأخير بما يراعي فيه حال المخاطب، كتعجيل المسرة أو الإساءة إليه أو الاهتمام به إذا قدم أو التقليل من شأنه إذا أخر.

وهذا مجال واسع رصدت البلاغة في أبوابها ما له وما عليه انطلاقاً من قولهم: مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

الثانية: موافقة المتلقي للمبدع في السبق إلى القافية، وبذلك يتحقق لدى المتلقي الانتعاش الجمالي الذي يترتب عليه الرضى والارتياح، لاستجابة العمل الأدبي لأفق توقع المتلقي ومعاييره الجمالية.

وهذا ما فطن إليه أبو هلال حين قال: "ليس يحمد من القائل أن يعمي مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه، حتى ينتهي إلى آخره، بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته ومبين لمغزاه ومقصده"[٢٩]، ووافقه ابن طباطبا، فقال "ومن أحسن المعاني، والحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة"[٣٠]. وعلى ذلك دار الأمر عند ابن الأثير حين يوجب على المبدع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود[٣١]، ولم يخالفهم حازم، فيقول: "ويجب أن تكون المبادئ جزلة حسنة المسموع والمفهوم دالة على غرض الكلام[٣٢]. وما ذاك إلا لأن استجابة المبدع لفكرة اندماج الأفق في العملية الإبداعية تهدف بالدرجة الأولى إلى الاتصال بين المبدع والمتلقي في استقبال التجربة والرضى بها، وهذا ما تعالجه البلاغة في كثير من الفنون مثل (براعة الاستهلال، والإرصاد، والتلميح، وتشابه الأطراف...) كما أنها تجعل من اللفظ (الملائم، واللفظ المُهيئ، والعلاقة،

والقرينة، واللوازم) آلة من آليات الاهتداء إلى المعاني الكامنة وراء حواشي الصيغ والصور متى وضعها المبدع دليلاً على قصده توقع المتلقي تحقق الفهم لذلك، ومن ثم يحدث تفاعلاً مباشراً يعكس لنا الوقع المبدئي للأثر الفني.

وقد أطلق السجلماسي على هذا النوع من التلقي اسم (التسهيم والمسهم)، وهو من قولهم: سهم الثوب وثوب مسهم؛ أي مخطط بألوان على ترتيب ونظام، فيعلم إذا أتى أحدهما، ما يأتي بعده[٣٣]. كأن يكون ذا أجزاء يؤذن أولها بمتأخرها، وفاتحتها بخاتمتها، وهو أن يشهد أول البيت بقافيته، وأول الكلام بآخره لما فيه من سهولة الظاهر وقلة الكلفة[٣٤].

وقد تناول البلاغيون للتمثيل على مايلزم الاندماج بين المتلقي والمبدع أبياتا لـ (جنوب أخت عمرو ذي الكلب) في رثاء أخيها عمرو تقول:

وأقسمْتُ يا عَمْرُو لو نَبْهاكَ ... إذا نَبْهاً مِثْلَكَ داءٌ عُضالا
إذا نَبْهاً لَيْثَ عِرِّيسَةٍ ... مَفِيتاً مفيداً نُفُوساً ومَالاً
وخَرْقٍ تجاوَزْتَ مَجْهُولَهُ ... بأدْماءَ حَرْفٍ تَشَكَّى الكَلالا
فكنتَ النَّهارَ بِهِ شَمْسَهُ ... وكنتَ دُجَى اللَّيلِ فيهِ الهِلالا

قال الحاتمي في تلقيه لهذه الابيات: " فانظر إلي ديباجة هذا الكلام ما أصفاها، وإلي تقسيماته ما أوفاها، وانظر إلي قولها (مفيدا) ووصفها إياه بالشمس في النهار والهلال في الليل، تجد المطمع الممتع القريب البعيد"[٣٥].

وفي تعقيب الحاتمي نراه يشير إلي ما يساعد المتلقي علي أن يتحول إلي مبدع، وهي: حسن الديباجة، ثم يذيلها بقوله: تجد ـــ يعني المتلقي ـــ المطمع الممتع: القريب في إقناعه؛ البعيد في إمتاعه.

وركز أبو هلال العسكري علي أثر انتظام الكلمات وعدم تنافرها في انسياب المعاني إلي ذهن المتلقي؛ فقال: ينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره، ومطابقا هادية لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة من أختها، ومقرونة بلفقها، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام ومثل لذلك بقول أخت عمرو "[٣٦].

أما ابن رشيق فكان في تلقيه أكثر تحديدا لموضع الشاهد؛ حيث قال: "(أردت قولها مفتيا نفوسا ومفيدا مالا) فقابلت مفتيا بالنفوس، ومفيدا بالمال، وكذلك قولها في البيت الأخير لما ذكرت النهار جعلته شمسا، ولما ذكرت الليل جعلته هلالا لمكان القافية، ولو كانت رائية لجعلته قمرا"[٣٧].

إن إنتاج المتلقي في هذا المستوي مرهون بفنية المبدع في صياغة نصه الأدبي؛ ليشاركه في السبق إلي القافية وإن لم ينطق به المبدع؛ وحينئذ يكون منتجا.

٣ــ التلقي الفلسفي:

يظهر في هذا المستوى من التلقي أثر القضايا الفلسفية أثناء عملية التلقي في البلاغة كـ (الدعوى والدليل، والعلة، والحجة التأملية، والحجة التمثيلية، والقياس المضمر، والكل والجزء، وتوظيف العقل والذوق، والثقافة المتنوعة في جلاء ذلك)، وجميعها احتجاج للمعني.

وأول ما ينكشف أمامنا من ظواهر هذا المستوي من التلقي ما نجده في ثنايا بعض تعريفات البلاغة من إشارة إلى الحجة والإقناع، أو الغلبة والإفحام، فابن رشيق ينقل عن خالد بن صفوان تعريفه للبلاغة قائلا: "...وقيل لخالد بن صفوان: ما البلاغة؟ قال: إصابة المعنى، والقصد إلى الحجة "فالحجة هنا وسيلة من وسائل الحجاج وآلية من آلياته"[٤٦].

و ابن المقفع يجعل الاحتجاج وجها من أوجه البلاغة، حين سئل ما البلاغة؟ فقال: "البلاغة اسمٌ جامعٌ لمعان تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً وخطباً، ومنها ما يكون رسائل"[٤٧].

وهذا ما نلمسه في حديث الجاحظ عن البلاغة حيث ركز على جانب الحجة والإقناع بقوة ؛ فقال: "وليس، حَفِظك اللّه، مضرة سلاطة اللسان عند المنازعة، وسقطات الخطل يوم إطالة الخطبة، بأعظم مما يحدث عن العي من اختلال الحجة، وعن الحصر من فوت دَرَك الحاجة، والناس لا يعيرون الخرس، ولا يلومون من استولى على بيانه العجز، وهم يذمون الحصِر، ويؤنبون العيي، فإن تكلفا مع ذلك مقامات الخطباء، وتعاطيَا مناظرة البلغاء، تضاعف عليهما الذم وترادف عليهما التأنيب "[٤٨] وكذلك قوله: "وكانوا يمدحون شدةَ العارضة، وقوةَ المُنة، وظهور الحجة، وثبات الجنان، وكثرةَ الريق، والعلو على الخصم ؛ ويهجون بخلاف ذلك"[٤٩].

ومن ظواهر التلقي الفلسفي في البلاغة العربية تلك المصطلحات التي تركز على الحجة والإقناع أكثر من تركيزها على الفن والإمتاع، ومنها:

ـ **الاحتجاج**: سماه الزركشي إلجام الخصم بالحجة، وسماه بعض البلاغيين "المذهب الكلامي"، وحقيقته احتجاج المتكلم على خصمه بحجة تقطع عناده وتوجب له الاعتراف بما ادعاه المتكلم وإبطال ما أورده الخصم، وسمي المذهب الكلامي لأنه يسلك فيه مذهب أهل الكلام في استدلالهم على إبطال حجج خصومهم[٥٠]، والمذهب الكلامي عند المتأخرين هو إيراد حجة للمطلوب على طريقة أهل الكلام، وذلك أن يكون بعد تسليم المقدمات مقدمة مستلزمة للمطلوب، وقد تحدث العسكري عن وضوح الدلالة وقرع الحجة وجعل منه قوله تعالى: "**وَضَرَبَ لَنَا مَثَلاً وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِ الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ. قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ**"، فهذه دلالة واضحة على أن الله تعالى قادر على إعادة الخلق مستغنية بنفسها عن الزيادة فيها، لأن الإعادة ليست بأصعب في العقول من الابتداء"[٥١].

ـ **الاستدلال**: الاستدلال هو تقرير الدليل لإثبات المدلول سواء كان ذلك من الأثر إلى المؤثر أو بالعكس[٥٢]، وقد ذكر ابن سنان الاستدلال بالتعليل وجعل منه قول أبي الحسن التهامي:

لو لم يكنْ أقحواناً ثغرُ مبسمِها ... ما كانَ يزدادُ طيباً ساعة السحر

ـ **الإلجاء**: الإلجاء هو الاضطرار، وألجأه إلى الشيء: اضطره إليه[٥٣]، وقد عرفه المصري بقوله: "هو أن تكون صحة الكلام المدخول ظاهره موقوفة على الإتيان فيه بما يبادر الخصم إلى رده بشيء يلجئه إلى الاعتراف بصحته ؛ كقوله تعالى: "**وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ**" قال تعالي في جواب هذا القول "**لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّبِينٌ**"؛ فإن للخصم أن يقول: نحن إنما أردنا القصص والأخبار... فظاهر الكلام لا يصلح أن يكون ردا على المشركين فيقال لهم: هب أن الأعجمي علمه المعاني فهذه العبارة الهائلة التي قطعت أطماعكم عن الإتيان بمثلها من علمها له؟ فإن كان هو الذي أتى بها من قبل نفسه كما زعمتم فقد أقررتم أن رجلا واحدا منكم أتى بهذا المقدار من الكلام وقد عجزتم بأجمعكم وكل من تدعونه من دون الله عن الإتيان بأقصر سورة "[٥٤].

ـ **الاستدراج**: من مخترعات ابن الأثير كما زعم وعرفه بقوله: "هو التوصل إلى حصول الغرض من المخاطب والملاطفة له في بلوغ المعنى المقصود من حيث لا يشعر به"[٥٥] ووصفه بأنه من "مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال. والكلام فيه وإن تضمن بلاغة فليس الغرض ـ هاهنا ـ ذكر بلاغته فقط، بل الغرض ذكر ما تضمنه من النكت الدقيقة في استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، وإذا حقق النظر فيه علم أن مدار البلاغة كلها عليه، لأنه لا انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة ولا المعاني

اللطيفة الدقيقة دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها... فإذا لم يتصرف الكاتب في استدراج الخصم إلى إلقاء يده فليس بكاتب ولا شبيه له إلا صاحب الجدل، فكما أن ذاك يتصرف في المغالطات القياسية فكذلك هذا يتصرف في المغالطات الخطابية"[٥٦]، ومثل ابن الأثير لذلك من قصة إبراهيم وحواره لأبيه من قوله تعالى: **"وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَبِيًّا * إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لَا يَسْمَعُ وَلَا يُبْصِرُ وَلَا يُغْنِي عَنْكَ شَيْئًا * يَا أَبَتِ إِنِّي قَدْ جَاءَنِي مِنَ الْعِلْمِ مَا لَمْ يَأْتِكَ فَاتَّبِعْنِي أَهْدِكَ صِرَاطًا سَوِيًّا * يَا أَبَتِ لَا تَعْبُدِ الشَّيْطَانَ إِنَّ الشَّيْطَانَ كَانَ لِلرَّحْمَنِ عَصِيًّا * يَا أَبَتِ إِنِّي أَخَافُ أَنْ يَمَسَّكَ عَذَابٌ مِنَ الرَّحْمَنِ فَتَكُونَ لِلشَّيْطَانِ وَلِيًّا"** وذكره العلوي في الطراز وأورد شواهد من كلام النبي - صلى الله عليه وسلم- وشعر المتنبي[٥٧]، وذكر منه:

تَضِيقُ بِشَخْصِكَ أَرجاؤُهَا ... وَيَركُضُ فِي الواحِدِ الجَحفَلُ
وَتَقصُرُ مَا كُنتَ فِي جَوفِهَا ... وَيُركَزُ فِيهَا القَنَا الذُّبَّلُ

ثم قال:

وَأَنَّ لَهَا شَرَفاً بَاذِخاً ... وَأَنَّ الخِيَامَ بِهَا تَخجَلُ
فَلا تُنكِرَنَّ لَهَا صَرعَةً ... فَمِن فَرَحِ النَّفسِ مَا يَقتُلُ
وَلَو بُلِّغَ النَّاسُ مَا بُلِّغَت ... لَخَانَتهُمُ حَولَكَ الأَرجُلُ
وَلَمَّا أَمَرتَ بِتَطنِيبِهَا ... أُشِيعَ بِأَنَّكَ لا تَرحَلُ
فَمَا اعتَمَدَ اللهُ تَقوِيضَهَا ... وَلَكِنْ أَشَارَ بِمَا تَفعَلُ
وَعَرَّفَ أَنَّكَ مِن هَمِّهِ ... وَأَنَّكَ فِي نَصرِهِ تَرفُلُ
فَمَا العَائِدُونَ وَمَا أَتَّلُوا ... وَمَا الحَاسِدُونَ وَمَا قَوَّلُوا
هُمُ يَطلُبُونَ فَمَا أَدرَكُوا ... وَهُمْ يَكذِبُونَ فَمَن يَقبَلُ
وَهُمْ يَتَمَنَّوْنَ مَا يَشْتَهُونَ ... وَمِن دونِهِ جَدُّكَ المُقبِلُ

ويرجع السبب في ارتباط البلاغة التي هي جوهر الأدب بالعقل من جهة أن "البلاغة من الصناعات التي يباشرها الصانع بأعضائه العقلية التي يستعمل فيها فكره"[٥٨]، وهذا ابن الأثير يقول: علم البيان من الفصاحة والبلاغة... استنبط بالنظر وقضية العقل[٥٩]، وما ذاك إلا لأن البليغ مستعمل بلاغته من العقل[٦٠]، ولقد عدد ابن طباطبا أكثر ما مدحه العرب في أشعارها، فذكر منها "العقل... والبيان... والقيام بالحجة"[٦١] ولما كانت البلاغة روحاً للأدب لزمها ما يلزمه من العقل والتفكير والتدبر، فقيل: "لا أدب إلا بعقل، ولا عقل إلا بأدب"[٦٢]، وبالنظر في كثير من موضوعات البلاغة، فإننا نجدها تجمع بين الخدع العقلية والحيل الفنية، وهذا يحقق الاستجابة، والإطراب لدى المتلقي لما له من أثر في الإعجاب يضاهي أثر الخمر على العقول، لأن إتيان المعنى

مصحوباً بالدليل يجعل المتلقي يذعن للتسليم كما في (التشبيه الضمني)[٦٥]؛ حيث يعمد المبدع إليه فيثبت أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعى دعوي لا طريقة إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى، ثم يأتي بعد ذلك (بالمشبه) في صورة دليل، فيعطي للدعوي شبهاً من الحق وغشاء من الصدق بقياس ضمني، ويلجأ المبدع إلى الخدع العقلية التي تجعل المتلقي يسلم بالكذب على أنه صدق؛ كما في (التورية) التي يلجأ إليها المبدع كسلاح في عصور الظلم والاستبداد.

ومع هذه المخادعة فإن المتلقي يتقبلها بعجب وإعجاب. أو يعلل الشيء بغير علته الحقيقية باعتبار لطيف؛ كما في (حسن التعليل) لتعرض على المتلقي فيما يرى من لذة وقعها إلى الإطراب والإمتاع لمزجها بالإيهام والخدع.

ولهذا قيل: "ولا شك...أن استخراج هذه العلة لمناسبة، إنما تنشأ عن لطف في النظر ودقة في التأمل، وليست علة في نفس الأمر، فانطبق عليها حسن التعليل"[٦٦].

كما أن معظم أغراض التشبيه يمزج فيها بين الخدع العقلية والإقناع والإطراب، وأبرزها الأغراض التي يتحقق فيها التلقي الفلسفي (بيان إمكان المشبه)، وذلك حين يكون التشبيه مستنكراً كما بيناً في (التشبيه الضمني)، ولذا يقول التفتازاني: "إن بيان الإمكان، وبيان الحال لا يقتضيان إلا الأشهرية ليصح القياس ؛ ويتم الاحتجاج في الأول، ويعلم الحال في الثاني"[٦٧]، كما أن الغرض العائد إلى (تقرير الحال) من هذا النوع من التلقي، وكذلك التلطف، والتغاير لتحسين القبيح أو تقبيح الحسن، ونحو ذلك.

ويتأكد هذا النوع من التلقي في (الاستعارة التمثيلية)، وقد قال قوم: "إنما معنى المثل: المثال الذي يحذى عليه، كأنه جعله قياساً لغيره"[٦٨]، وسر ذلك أن المثل يصوب المعدوم بصورة الموجود، والغائب بصورة الشاهد الحاضر، فيستعين العقل على إدراك ذلك بالحواس، فيتقوى على الإدراك، ويتضح المدرك"[٦٩].

وحاصل القول أن المعاني البلاغية إنما تستخرج بالقوة الفكرية، ولذلك يرى الجاحظ "أن مدار الأمر يرتكز على فهم المعاني لا الألفاظ، والحقائق لا العبارات، وعلى الأخذ بما يراه العقل لا بما تراه العين... غير أن النظر والاعتبار الذي يدعو إليه الجاحظ لا يكون بفتح العين واستماع الأذن، إنما بالتوقف من القلب، والتثبت من العقل، وبتحفيظه وتمكينه من اليقين، والخجة الظاهرة ؛ وذلك لأن الأمور لها حكمان: حكم ظاهر للحواس، وحكم باطن للعقول، والعقل هو الحجة "[٧٠].

الهوامش

(١) الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط١، دار المدني، جدة، ١٩٩١م، ١٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٣٩.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٦، القاهرة، الخانجي، ١٩٩٨م، ٩٧.

(٤) الجرجاني: أسرار البلاغة، ٣٢٠

(٥) أيزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ١٢٠.

(٦) الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٤٢.

(٧) ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م، ١٢.

(٨) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، د.ت، ٧١ .

(٩) ابن سينا، أبو علي: الشفاء والخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم، مراجعة: إبراهيم مدكور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٣٩٥، ١٩٧٥، ١٠٣.

(١٠) الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٣١.

(١١) المصدر نفسه، ١٨١.

(١٢) ابن رشيق: العمدة،٢٥٩/١.

(١٣) الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٣٠.

(١٤) المصدر السابق: ١١٧، لازوردية: الواو واو ربٍّ، و"لا"من بنية الكلمة "نافية"- وهو بكسر الزاي - واللازَوَرْدِيَّة صفة لمحذوف؛ أي: رُبَّ أزهار من البنفسج لازوردية، (نسبها الشاعر إلى الحجر المعروف باللازورد؛ لكونها على لونه، فهي نسبة تشبيهية)؛ "ينظر: حاشية الدسوقي (ضمن "شروح التلخيص"٤٠٣/٣)

(١٥) برتيلمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، ط1، القاهرة، دار نهضة، ١٩٧٠، ٥٧٦.

(١٦) أبو نواس: الديوان، ٦.

(١٧) البحتري: الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط3، القاهرة، دار المعارف، ٤٤٢

(١٨) الجرجاني: أسرار البلاغة، ٤٣٢.

(١٩) ابن المعتز الديوان، ٢٥٨.

(٢٠) ضيف، شوقي: البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥م، ٢٠٨.

(٢١) ابن الإصبع: بديع القرآن، ٣٠٩.

(٢٢) البحيري: البنية المتحولة في البلاغة، ٤٨٤.

(٢٣) الجعدي، النابغة: الديوان، شرح: عباس عبد الستار، ط٣، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م، ٧٠.

(٢٤) الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٢٤.

(٢٥) البدري، علي: بحوث المطابقة لمقتضى الحال،٨٧/١ .

(٢٦) الحطيئة: الديوان، تحقيق: نعمان طه، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي،١٩٨٧م، ٣٣٥.

(٢٧) السكاكي: مفتاح العلوم، ٩٦

(٢٨) الجرجاني: دلائل الإعجاز،٣١٥.

(٢٩) العسكري: الصناعتين،٤٦٣.

(٣٠) ابن طباطبا: عيار الشعر،١٧.

(٣١) ابن الأثير: المثل السائر،٩٦/٣.

(٣٢) السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، الرباط، مكتبة المعارف، ١٩٨١م، ٥١.

(٣٣) المصدر نفسه: ٥١.

(٣٤) ابن رشيق: العمدة،٢٤٢/١.

(٣٥) الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق، جفر الكتاني، العراق، دار الرشيد، ١٩٧٩م، ١٥٣/١.

(٣٦) العسكري: الصناعتين،٤٢٥.

(٣٧) ابن رشيق: العمدة، ٢٣/٢.

(٣٨) المرزوقي، أبو علي: شرح الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مصر، دار المعارف،١٩٦٧م،١٨، ١٩.

(٣٩) الآمدي: الموازنة، ٤١١.

(٤٠) الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٣٠.

(٤١) عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى، ط١، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٧م، ٢١٧.

(٤٢) ابن رشيق: العمدة، ٢٣٢/١.

(٤٣) المصدر نفسه: ٢٤٢/١.

(٤٤) ابن الأثير: المثل السائر، ٢٦٥/٢.

(٤٥) أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق،، عمان، دار المسيرة، ٢٠١٠م، ٣٢٠.

(٤٦) ابن رشيق: العمدة، ١/ ٢٤٧

(٤٧) الجاحظ: البيان والتبيين، ٧٩/١

(٤٨) الجاحظ: البيان والتبيين، ١٥/١

(٤٩) المصدر السابق: ١١٢/١

(٥٠) مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، بيروت (د ت)، ٣٧

(٥١) العسكري: الصناعتين، ٤١٠

(٥٢) الجرجاني، محمد: التعريفات، ٢١

(٥٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة (لجأ).

(٥٤) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية، ١٦٩.

(٥٥) ابن الأثير ضياء الدين، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦م، ٢٣٥.

(٥٦) ابن الأثير، المثل السائر، ٦٨/٢.

(٥٧) العلوي، الطراز، ٢٨١/٢

(٥٨) البغدادي، محمد بن حيدر: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق: د. محسن عياض عجيل، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨١م، ٢٦.

(٥٩) ابن الأثير: المثل السائر، ٩٥/١.

(٦٠) المبرد، أبو العباس محمد: الفاضل، تحقيق د/ عبد العزيز الميمني، ط١، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٥٦م، ١٣٤٥هـ، ٦٣.

(٦١) التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، لا. ط، بيروت، مكتبة الحياة، لا. ت، ١١٠/١.

(٦٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ١٨/١٧.

(٦٣) القرطبي، ابن عبد البر: بهجة المجالس وأنس المجالس، تحقيق: محمد مرسي الخولي، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م، ١١/١.

(٦٤) الشبراوي، عبد الله: عنوان البيان وبستان الأذهان، مصر، مطبعة العامة الشرقية، خان أبو طاقية، ٩.

(٦٥) المغربي: مواهب الفتاح، ٣٦٧.

(٦٦) المصدر السابق، ٣٧٦/٤.

(٦٧) انظر: التفتازاني، سعد الدين: مختصر المعاني، مصر، مكتبة محمد علي صبيح، د. ت، ١٦٠.

(٦٨) ابن رشيق: العمدة، ٢٨٠/١.

(٦٩) الواد حسن، حسين: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩١م، ٣٤٣، ٣٣٤.

(٧٠) اليسوعي، فيكتور شلحت: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مصر، دار المعارف، ١٩٦٤م، ١٠٠-١٠١.

(٧١) المبخوت، شكري: النص ومتقبله في التراث النقدي، قرطاجة، بيت الحكمة، ١٩٩٣م، ٥٦.

(٧٢) العسكري: الصناعتين، ٥٣.

(٧٣) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ٦٣.

(٧٤) سلون، أمان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، عمان، دار الفارس، ١٩٩٦م، ١٥٩.

(٧٥) صالح، بشري: نظرية التلقي، ٥٢.

المبحث الثاني
التلقي السلبي وآليات تقويض الإبداع.

شهدت الحركة النقدية والبلاغية تعددا في الرؤي وانفتاحا في التأويل، ولا يعني هذا أن التلقي السلبي وتقويض الإبداع لم يكن موجودا علي الإطلاق؛ بل هو - من وجهة نظرنا - موجود؛ لكنه لم يكن غالبا ومهيمنا كالتلقي الإيجابي؛ وليس معني ذلك أنه بمجرد سلبية المتلقي في قراءة نص ما يلحق به وصف السلبية علي الدوام؛ بل قد تراه راوية في نص، وفي نص آخر يمتلك إمكانية تعدد القراءات حول النص الواحد. ومن الممكن أن تتحقق السلبية دون أن يكون للمتلقي دخل فيها؛ وذلك عندما يشتمل النص علي ما يجعل المتلقي المنتج عاجزا عن إدراك ما به؛ كأن يكون معقدا أو سافرا مكشوفا، أو مستهجنا.

وقد تنتج السلبية من التعبير الذي لا يحمل المتلقي على الاجتهاد في الوصول إلى مكنون الصيغ والصور، فيصدر المعنى عفو الخاطر دون فكر وروية، ودون تعليل للقيمة الجمالية التي يحملها النص بحيث يختفي معيار التفاضل بين الأشياء ونظائرها، يقول الدكتور المبخوت "ومثل هذا النوع من التلقي لا يستطيع تعليل القيمة الجمالية، لأنه لم يرق إلى مرتبة العيار الصارم حتى يمكن أن يقف على ما في النصوص من مزية وفضل".

أي إنه في الغالب لا يحتاج إلى إثبات أو تأكيد أو تحقيق؛ وهذا ما فطن إليه أبو هلال العسكري؛ فقال: "ذلك لأن الأمر الظاهر الصحيح الثابت المكشوف ينادي على نفسه بالصحة، ولا يحوجك إلى التكلف لصحته حتى يوجد المعنى فيه خطيباً... إنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس بصحيح".

ويؤكده قول عبد القاهر بأن المعاني السافرة التي لا نقاب عليها "ليس للواصف لها إلا أن يلوح ويشير...من غير أن يتبع ذلك بياناً ويقيم عليه برهاناً ويذكر له علة، ويكون فيه حجة".

والمتتبع لهذا النوع من التلقي في البلاغة، يراه يحدث تعانقا بين أمرين (أحدهما مقدمه، والآخر نتيجة):

الأول: انتفاء آليات التأمل؛ القياس الضمني، والتناظر بين عناصر الصورة، والفكر والروية.

الثاني: انتفاء أفق التوقع، وظهور (أفق النص الأدبي).

ويفضي هذان الأمران إلي تقويض الإبداع وهدمه، فإنه يفوت علي المبدع تحقق الغاية التي من أجلها أنشأ نصه، وهي الإقناع والإمتاع. وهذا يدفعنا إلي عدة تساؤلات: ما أبرز ملامح تقويض الإبداع في الموروث البلاغي، ومن أي شيء تشكل (من النص أم من المتلقي أم من كليهما معا)؟

تفتقر الإجابة عن هذا التساؤل إلي تحديد مفهوم التقويض أولا، ثم تتبعه في الموروث البلاغي والنقدي لبيان ملامحه وتشكله.

قال ابن منظور: قوَّض البناء نقضه من غير هدم وتقوض: انهدم مكانه، وتقوض البيتُ تقوُّضاً وقوَّضته أنا، وفي حديث الاعتكاف: فأمر ببنائه فقوِّض: أي، قلع وأزيل[١]. وقال الزمخشري: قوَّض الخيمة، وقوَّض البناء: نقضه من غير هدم، وبنى فلان ثم قوض، أي: أحسن ثم أساء. قال الشاعر:

فَتَبًّا لِمَنْ لَمْ يَبْنِ خَيْراً لِنَفْسِهِ

وَتَبًّا لأَقْوَامٍ بَنَوْا ثُمَّ قَوَّضُوا[٢]

ومدار الأمر أن مادة (قوَّض) تدور حول الهدم، والإزالة، والنقض وفي الموروث البلاغي جعل البلاغيون كل ما لا يحقق القصدية والمقبولية بين المبدع والمتلقي بالإقناع والإمتاع مقوضا للإبداع؛ مثل: (**التعقيد، والابتذال، والاستهجان**)، ومن ثم فمصطلح التقويض وإن لم يكن متداولا بين البلاغيين إلا أن مضمونه من القضايا التي أطنبوا في معالجتها، وذلك في سياق حديثهم عن أليات التقويض الإبداعي في النص علي النحو الآتي:

أليات التقويض الإبداعي في النص:

(أ) التعقيد:

جاء ذم التعقيد في البلاغة والنقد في سياق التلقي للوضوح والغموض، فجعلوا لكل منهما حداً لا يتجاوزه أبداً، فحد الوضوح ألا ينزل إلى الابتذال والرتابة، وحد الغموض ألا يرتفع إلى التعقيد والتوعر، ومن ثم جعلوا للكلام أربع مراحل: الابتذال، والوضوح، والغموض، والتعقيد، وهذه المراحل الأربع تختلف من حيث التأثير والتأثر، ومستويات التلقي سلباً وإيجاباً، والبعد المعجمي، والتحولات الجارية على العمل الأدبي وقطبيه (المبدع والمتلقي)؛ كما أن كل واحدة من هذه المراحل لا تجتمع مع ما بعدها في نص واحد، وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

النص الأدبي	التأثير والتأثر	مستويات التلقي وأنواعه	البعد المعجمي	التحولات الجارية عليه وعلى المبدع والمتلقي
الابتذال	لا يؤثر في المتلقي	سلبي	منعدم	بناء الأسلوب على خلاف الظاهر
الوضوح	يؤثر في المتلقي بالإقناع	إيجابي (متوقع)	ثابت	بناء الأسلوب على خلاف الظاهر
الغموض إبهام/غائمية	يؤثر بـ الإقناع والإمتاع	إيجابي (لامتوقع)	يزيد وينقص منفتح	تحولات على قطبي العملية (المبدع المتلقي/المتلقي المبدع)
التعقيد	لا يؤثر بالإقناع	سلبي	مغلق	بنية مغلقة تماماً

يفتقر الابتذال إلى فنية المبدع (تقويم الملكة، وإحكام الصنعة)؛ لإجراء تحولات على البنية، ولإنقاذ العملية الإبداعية من الوأد (السأم والرتابة، والإلف، والتلقي السلبي)، ويفتقر الوضوح إلى فنية المبدع وتوقع المتلقي، ويفتقر الغموض إلى (إبداع المبدع والمتلقي معاً)، وأما التعقيد، فإنه ليلقي بالمتلقي في ساحة مجهولة، وجزيرة ملينة بالإبهام، فيضيق أفق المتلقي، ويفني حلم الاندماج بين (المبدع والمتلقي)، ويجهض أمل المشاركة في العملية الإبداعية.

والتعقيد والإبهام بمعنى واحد، يقال: "طريق مبهم إذا كان خفياً لا يستبين...واستبهم عليه الأمر أي: استغلق، وأمر مبهم لا مأتى له، وكلام مبهم لا يعرف له وجه يؤتي عنه، مأخوذ من قولهم : حائط مبهم إذا لم يكن فيه باب...يقال: أمر مبهم إذا كان ملتبساً لا يعرف معناه ولا بابه، وقيل للإصبع إبهام لأنها تبهم الكف أي تطبق عليه"(٣).

وهذا بخلاف الغموض الذي تُفتح أبوابه بالفكر والروية والقياس، والاستنباط؛ ولذا من الخطأ أن يستعمل الإبهام في موضع الغموض أو العكس، لاختلاف الدلالتين من الناحية المعجمية، فالتعقيد أمر مبهم والغموض أمر موهم، والفرق بينهما بَيِّن، يقال: "غمض المكان أو الشيء: خفى، والغامض في الكلام: خلاف الواضح، ومسألة غامضة فيها نظر ودقة، ومعنى غامض لطيف"(٤).

قال بشر ابن المعتمد: "إياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك"(٥)، وهذا ما أقره الجاحظ حين

قال: " فلم أر – قط – أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشياً، ولا ساقطاً سوقياً"[٦] ، ولم يخالف أبو هلال العسكري في ذلك حين جعل خلو الكلام من التعقيد من علامات جودته؛ فقال: " أجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون، مكدوداً مستكرها، ومتوعراً متقعراً ويكون بريئاً من الغثاثة عارياً من الرثاثة "[٧].

ويجنح ابن طباطبا في تلقيه للشعر إلي التدرج في الغموض؛ فلا يبدأ المبدع نصه بالابتذال وينتهي بالتعقيد، وإنما يكون النص في أوله جليا حتى يتلمس المتلقي بداية الخيط؛ وبعد أن يندمج المتلقي في العملية الإبداعية يلجأ المبدع إلي العمق في بنية الصيغ والصور؛ لحث المتلقي علي تعميق الفهم وتحريك الذهن، وهذا ما أشار إليه في قوله: " وينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك... فمن الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة قول المثقب في وصف ناقته:

تَقُولُ إذَا دَرَأتُ لهَا وَضِينِي ... أهَذَا دِينُهُ أبَدَاً وَدِينِي؟
أكُلَّ الدَّهْرِ حِلٌّ وَارْتِحَالٌ ... أمَا يَبْقِي علَيَّ وَمَا يقِينِي

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول، والذي يقارب الحقيقة قول عنترة في وصف فرسه:

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلِبَانِهِ
وشَكَا إلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ[٨]

ولا يعني ابن طباطبا بقوله: (الإشارات البعيدة) الغموض، وإنما يقصد التعقيد؛ لأنه جعل أحسن المعاني في الشعر ما يشتمل علي "التعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه..."[٩].

ولقد نص عبد القاهر الجرجاني في تلقيه للغموض علي أثر التعقيد في تقويض الإبداع؛ فقال: "المعقد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع الحاجة فيه إلى الفكر على الجملة؛ بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه؛ بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب"[١٠] ، وما ذاك إلا لأن النص المعمى (المعقد) حجر عثرة أمام قناة الاتصال بين المتلقي والنص، كما أنه سيكون بعيداً وقلقاً مبهماً علي الفهم من كل وجه، ويضطر المتلقي معه إلى أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير طريق؛ كقول المتنبي:

وَفَاؤُكُمَـــا كَـــالرَّبْعِ أَشْـــجَاهُ طَاسِـــمُهْ
بِـــأَنْ تُسْـــعِدَا والـــدمْعُ أَشْـــفَاهُ سَـــاجِمُهْ[١١]

تشكل تقويض الإبداع في البيت من التعقيد، وفساد النظم، والفصل بين الباء ومتعلقها بخبر الابتداء قبل تمامه، والتقديم والتأخير، والتعمية؛ فقال ابن رشيق في تلقيه لهذا البيت: "إن هذا يحتاج الأصمعي إلي أن يفسر معناه"[١٢].

وقد وسم عبد القاهر مثل هذا النص بـ (النص الهابط) الذي يتحول إلى ألغاز ومتاهات من التعقيد تؤدي إلى تلاشي التفاعل بين المتلقي والنص؛ لأنه "أحوجك إلى فكر زائد، وأودع المعنى في قالب غير مستو...حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن"[١٣]؛ ولذا شبهه بـ (النص اللئيم) الذي يبعد عنك اليأس بكثرة تسويفاته، ويظل يماطلك بالمواعيد الكاذبة، حتى إذا طال العناء في غير حاصل تكشف من غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل"[١٤].

من هذا المنطلق اشتد تحذير النقاد والبلاغيين من التعقيد، فوجهوا المبدع إلى إزالته " بأن يتتبع الشيء بما يكون شرحاً له، وتفسيراً من جهة ما يكون في معناه، أو تكون دلالته في معنى دلالته، أو من جهة ما يناسبه ويشابهه"[١٥] كما وجهوهم إلى عدم اضطراب العلاقات التي تربط طرفي التشبيه (الوجه المشترك)، لأنها ستكون قلقة، وبعيدة جداً، ومن ثم ستؤدي إلى التعقيد والتوعر والإبهام.

ولهذا احتُج في البلاغة على الدعوى بالدليل، وعلى التعليل بالتمثيل، وعلى الخيال بالتصوير، وعلى الحذف بالتقدير، لأن كلاً من (الدعوى، والعلة، والخيال، والحذف) غموض فني، والاحتجاج بـ(**الدليل**، والتعليل، والتصوير، والتقدير) وضوح فكري ينتفي به التعقيد والتوعر. وبهذا صارت البلاغة العربيَّة أصلاً نحتكم إليه فيما يجوز وما لا يجوز في الإبداع؛ مما يقرر أنها علم التلقي الذي اهتم بإبداع المتلقي بانتفاء ما يقوض إبداعه.

إن النص المعقد لاوجود له في نفس المتلقي، لأنّ الكلام غاية لا تتحقق إلا بالاتصال؛ والتعقيد قطع لقناة الاتصال في العملية الإبداغية؛ أي إنه مراوغة، وارتباك، واضطراب معقد يهدف إلى إلغاء مسافات التفاعل بين النَّص والمتلقي مطلقاً.

(ب) الابتذال والرتابة:

الابتذال ضد الصيانة، وكلام ومثلٌ مبتذل: أي ملهوج بذكره مستعمل، ومن المجاز صونه خير من بذله: أي باطنه خير من ظاهره[١٦]. ورتب يرتُبُ رتوباً ورتابة؛ أي: ثبت واستقر ولم يتحرك[١٧]، ففي الابتذال الكشف والتصريح، وفي الرتابة السكون والموات، وكلاهما من أقبح ما توصف به المعاني البلاغية، لأنهما لا يخلقان هزة نفسية ومسافة توتر تنتقل بالمتلقي من لحظة الإفهام إلى لحظة الإطراب.

وعندما ننقب عن مصطلح الابتذال في سياقات علماء البلاغة نجده يأتي حين قسَّموا التشبيه باعتبار الوجه إلى مبتذل وغريب، وعرفوا المبتذل بما ينتقل فيه الذهن من المشبه إلى المشبه به غير احتياج إلى شدة فكر؛ نظرا لظهور وجهه[١٨]. كما ورد في سياق حديثهم عن شروط فصاحة الكلمة بألا تكون مبتذلة؛ كما يظهر من تعليق ابن سنان علي قول أبي نصر عبد العزيز ابن نباتة:

أقـــامَ قـــوامُ الـــدين زيـــغ قَنَاتِـــه

وأنضَـــجَ كَـــي الجُـــرح وهـــو فطيـــر

فيقول: فتأملَ لفظة فطير، تجدها عامية مبتذلة[١٩]، وذكر ابن الأثير أن الابتذال ما ابتذلته العامة ولم يتغير عن بابه، وهوَ مستقبح استعماله، لأنه مبتذل بكثرة استعمال الناس له؛ ككلمة اللقالق في قول المتنبي:

ومَلمُومَـــةٍ ســـيَفيّةٍ رَبَعِيّـــةٍ

يَصيحُ الحَصَى فِيهَا صِياحَ اللقَائِقِ[٢٠]

ومن هنا يظهر أن الدلالتين المعجمية والاصطلاحية يقرران (الموت والثبات)، وهذا منافٍ للإبداع، لأن كل ما بدأ لينتهي وأدٌ للعمل الإبداعي وتقويض له، حيث إن المنفعة تتجلى في إنتاج المعنى، وهذا يحتاج إلى جهد وفكر وروّية يفتقر إليه الابتذال والرتابة.

وعندما يتحقق الابتذال والرتابة في العملية الإبداعية يحدث أمران: يتعلق (**أحدهما**) بالمبدع حيث يصبح دوره آلياً يتجسد في مطابقة التشكيل اللغوي لرسالته تبعاً لمقتضى ظاهر حال المتلقي، ويتعلق (**الآخر**) بالمتلقي حيث يصبح دوره استهلاكياً سلبياً قاصراً على المشاهدة الحسية دون الفكرية؛ ولذا جاء ذم الابتذال والرتابة في كتب البلاغة والنقد، حيث علق الجرجاني على قول

الجاحظ: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه على قلبك"[٢١] ، فقال: "إنما أرادوا بقوله: ما كان معناه على قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك....لم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلاً، مثل ما يتراجعه الصبيان ويتكلم به العامة في السوق[٢٢]" وهذا يعني أن النص المكشوف مردود، لذا عده أبو هلال من الرديء؛ فقال: "ما كان سهلاً ومعناه مكشوفاً بيناً، فهو من جملة الرديء المردود"[٢٣] ، وروى ابن رشيق أن إبراهيم بن المهدي قال لكاتبه: "إياك وتتبع الوحشي من الكلام طمعاً في نبل البلاغة، فإن ذلك هو العي الأكبر عليك بما سهل مع تجنبك ألفاظ السفل "[٢٤] ، وما ذاك إلا لإيمانهم بأن نفس المتلقي لا تنفعل مع المبتذل، فلا تجد فيه شيئاً طريفاً يثير اهتمامها ويشبع حاجتها إليه، ومن ثم يقل إقبالها عليه وتقبلها له.

ويظهر في الجملة أنه ليس للمتلقي مع الابتذال شغل، لأن "الأمر الظاهر الصحيح الثابت المكشوف ينادي على نفسه بالصحة، ولا يحوج إلى التكلف لصحته، حتى يوجد العيي فيه خطيباً، وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس بصحيح "[٢٥] ، وهذا ما أقره الباقلاني حين رأى أن "المعاني المكشوفة لا تحتاج مع وضوحها إلى بينة تعدوها أو حجة تتلوها، وأن الذهاب عنها كالذهاب عن الضروريات والتشكك في المشاهدات"[٢٦].

أضف إلى ذلك أنه بلغ من حرص البلاغيين قديماً علي ألا يكون النص مكشوفاً مبتذلاً أن أكثروا من التعويل على كثير من المصطلحات التي تنافي الابتذال، وهي: (الإثارة، والإبهار، والاستغراب، والاستظراف، والمفاجأة، والاستفزاز)؛ مما يؤكد سبق العرب إلى ما يحصل به الفائدة لدى المتلقي، وجميعها تسميات تومئ إلى العمق في بنية الصيغ والصور التي أنتجها المتلقي بالوقوف على كنهها والغوص في أعماقها، لأنه لا يرضي بالقشور، وهذا ما أومأ إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله: "قد بان للآن واتضح لمن نظر نظر المتثبت الحصيف الراغب في اقتداح زناد العقل، والازدياد من الفضل، ومن شأنه التوق إلى أن يعرف الأشياء على حقائقها ويتغلغل في دقائقها، ويربأ بنفسه عن مرتبة المقلد الذي يجري مجرى الظاهر، ولا يعدو الذي يقع في أول الخاطر..."[٢٧].

بل بلغ من عناية السكاكي بتلك التسميات أن جعلها شرطاً من شروط التواصل بين المتلقي والنص، فاشترط أن يكون التشبيه نادر الحضور في الذهن يستطرفه المتلقي "استطراف النوادر عن مشاهدتها ويستلذ به، لأن لكل جديد لذة "[٢٨] ، ومن هنا مال أصحاب المعاني إلي ما غمض معناه، وخفي غرض قائله

فيه ومغزاه، وصعب استخراجه وتعذر؛ فلم ينفد إلا بعد طول فكر ونظر علماً منهم بأهمية الغموض في الإبداع ورداءة الابتذال في تقويضه.

وهذا يومئ إلى أن الحروف لا تنطق إلا بالبيان، والابتذال لا يحيا إلا بالغموض، أي إن الحروف بمفردها لا تفيد شيئاً ينتفع به المتلقي، فهي أحرف ساكنة عن جمال (الإقناع، والإمتاع)، فلما كان البيان أنطقها بـ (الحذف، والإيهام، والعدول).

وعليه فالابتذال لا يفرز إنتاج دلالات، ومن ثم لا يكد المتلقي ذهنه في تعرفه وفهمه، لأنه تعبير لا يكاد ينتهي من قراءته حتى ينصرف عنه لعدم اشتماله على المثير لعقليته والملقح لذهنه، ويعد الوقوف عليه إفراغاً وإخراجاً؛ إفراغاً للعمل الإبداعي من الجمال وإخراجاً له من دائرة الفن.

والبلاغيون حينما يقررون دور الابتذال في تقويض إبداع المتلقي، فإن الوقوف على الدلالة الظاهرة لا يعني- في تصورهم - ازدراءها لدى المتلقي، لأنها قد تكون مقدمة رئيسة للوصول إلى العمق في بنية الصيغ والصور، وهذا ما أقره البلاغيون حين وقفوا على إرادة المعنى الحقيقي وعدم إرادته.

(حـ) الاستهجان (ذكر ما تنبو الأذن عنه) لفظاً ومعنى:

يقال: هَجَنَ: الهُجْنَة من الكلام: ما يعيبك، والجمع هجنٌ وهُجَناء وهُجْنَانٌ، وتهجين الأمر: تقبيحه[٢٩] ، ومن ثم تدور المادة المعجمية في فلك العيب والقبح، ولأن الناس قد فطروا على الحسن والجمال، ولم يأنسوا بالقبح والاستهجان لزم أن يهتدي المبدع إلى مراعاة حال المتلقي في اللفظ والمعنى؛ فيأنس بما يأنس به، وينبو عما ينبو عنه، لأن مفتاح الإبداع (إبداع المبدع) الموافقة، أي: موافقة البنية النصية لطبائع المتلقين، وبإبداع المتلقي يكشف إيهام الموافقة، فمتى كانت مخالفة المبدع لطبائع المتلقين كان الاستهجان.

والذي يبدو أن تقويض الإبداع يأتي وفق معطيات المادة المعجمية لكلمة (الاستهجان) من توليد المبدع لجو نفسي مستهجن يوفر للمتلقي انفعالاً منفراً ومقززاً للانطباعات المرتكزة في ذهنه عنها، وهذا ما فسره ابن طباطبا حين قال: "والنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عما يضاده ويخالفه"[٣٠] ، ولما كان الأمر كذلك نقل ابن رشيق عن بعض النقاد أن " الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار"[٣١] ، فإذا جاء المبدع بما لا تقبله الطبائع فسد التعبير وانغلق، لأن " في مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق وإخلاف الديباجة"[٣٢].

وجدير بالذكر "أن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كانت كذلك وجب أن يتغير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة على المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع عن الأذن، ومستنكر المورد على النفس...فما كان أقرب في تصويرها وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد، وأشد تحقيقاً في الإيضاح عن الطلب كان أولى وأحق بأن يكون شريفاً"[٣٣].

ولإدراك النقاد والبلاغيين لأثر الاستهجان في تقويض الإبداع جعلوه علامة يستدلون بها على مساوئ الشعراء: قال الصاحب في رسالته الموسومة بالتنبيه على مساوئ شعر المتنبي: قد كانت الشعراء تصف المآزر وتكني بها عَما وراءها، تنزيهاً لألفاظها عما يستشبع ذكره حتى تخطي هذا الشاعر المطبوع إلى التصريح الذي لم يهتد إلى غيره[٣٤]؛ فقال:

إنّي عَلى شَغَفِي بِمَا فِي خُمْرِهَا

لأعَفُّ مِمَّا فِي سَرَاوِيلاتِهَا[٣٥]

وما ذاك إلا لأن "المعنى الفاحش متى عبر المتكلم عنه بلفظه الموضوع له كان الكلام معيباً من جهة فحش المعنى"[٣٦] ، ومن ثم لا تأنس به النفس، ولم يكن ذلك دليلاً على مساوئ الشعراء بقدر ما كان التحول عنه دليلاً على فنية المبدع ونتائج براعته، ولذا صنف الثعالبي في ذلك كتاباً، فقال:

"إن هذا الكتاب خفيف الحجم، ثقيل الوزن، صغير الجرم، كبير الغنم في الكنايات عما يستهجن ذكره، ويستقبح نشره، أو يستحيا من تسميته، أو يتطير منه، أو يترفع ويتصون عنه بألفاظ مقبولة تؤدي إلى المعنى، وتفصح عن المغزى، وتحسن القبيح، وتلطف الكثيف وتكسوه المعرض الأنيق في مخاطبة الملوك، ومكاتبة المحتشمين، ومذاكرة أهل الفضل ومحاورة أهل المروءة والظرف، فيحصل المراد، ويلوح بالنجاح، مع العدول عما ينبو عنه السمع، ولا يأنس به الطبع إلى ما يقوم مقامه، وينوب منابه من كلام تأذن له الأذن، ولا يحجبه القلب، وما ذاك إلا من سحر البيان في النفوس، وخصائص البلاغة، ونتائج البراعة، ولطائف الصناعة"[٣٧].

وهذا في مجمله يومئ إلى أن اللفظ القبيح والمعنى الفاحش من دواعي تقويض إبداع (المبدع والمتلقي)، ولا ينتفي إلا بإجراء تحولات على البنية لتحسين القبيح، وآلة المبدع في ذلك البلاغة، وآلة المتلقي إلى المعنى الاستلزام الذهني، وإلا قُوض الإبداع وفسد التعبير.

علي أن ذلك لا يعني أن تفويض الإبداع في البلاغة والنقد قاصر علي ما يتعلق بالنص حين يكون (معقداً أو مبتذلاً أو مما تنبو الأذن عن سماعه)؛ بل من الممكن أن يتعلق بالمتلقي حينما لا يستخدم ملكاته المعرفية، والتخيلية لملء فجوات النص (فراغات الغموض والإيهام)، أو لا تسعفه طاقاته في فهم النص.

والحق أن البلاغة العربية لم تنتج مبدعاً يكتب لنفسه – قط – لقيامها على أصلين عظيمين لم يتحققا لغيرها، وهما: (الإقناع والإمتاع)، ومن ثم ينتفي تقويض إبداع المتلقي وسلبيته بانتفاء أسبابه؛ لذا رامت البلاغة إسقاطه في أبوابها وموضوعاتها، لتجعل من المتلقي " فاعلاً دينامياً يؤثر في النص ويضع دلالته من خلال الحوار الفعال الذي يقيمه مع النص"[٣٨] ، ولتجعل النص الأدبي متعدد الدلالات متاحاً لكثير من التفسيرات والتأويلات.

الهوامش

(١) لسان العرب : مادة "قوض "، ٢١٩/١٢.

(٢) الزمخشري : أساس البلاغة، مادة "قوض"، ١٠٩/٢.

(٣) لسان العرب: مادة "بهم"، ١٧٠/٢ – ١٧١.

(٤) ابن منظور: لسان العرب، مادة "غمض"، ٨٦/١١.

(٥) الجاحظ: البيان والتبيين، ١٣٦/١.

(٦)المصدر نفسه: ١٣٧/١.

(٧) العسكري: الصناعتين،٦٧.

(٨)ابن طباطبا: عيار الشعر، ١٥٨.

(٩) المصدر نفسه ، ٥٥.

(١٠) الجرجاني : أسرار البلاغة: ١٤٧.

(١١)المتنبي : الديوان، ٣٢٥/٣.

(١٢) ابن رشيق: العمدة، ٢٣٩/١.

(١٣) الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٣٩. بتصرف

(١٤) المصدر نفسه: ١٣٠.

(١٥) القرطاجني: منهاج البلغاء، ١٧٦.

(١٦) ابن منظور: لسان العرب،٤٥/٢.

(١٧) المصدر نفسه: ٩٣/٦.

(١٨) العدل، عبد الهادي: دراسات تفصيلية شاملة لبلاغة عبد القاهر، ١٥٥.

(١٩) ابن سنان: سر الفصاحة، ٧٨

(٢٠) ابن الأثير: المثل السائر، ١٩٨/١ـــ١٩٩.

(٢١) الجاحظ: البيان والتبيين،١١١/١-١١٥.

(٢٢) الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٤٢.

(٢٣) العسكري: الصناعتين، ١٠.

(٢٤) ابن رشيق: العمدة، ٢٦٦/٢.

(٢٥) أبو هلال: الصناعتين، ٥٣.

(٢٦) الباقلاني: إعجاز القرآن، ٢١.

(٢٧) الجرجاني: أسرار البلاغة، ١٣٩.

(٢٨) السكاكي: مفتاح العلوم، ١٦٢.

(٢٩) ابن منظور: لسان العرب، مادة "هجن"، ٣٠/١٥.

(٣٠) ينظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، ١٥.

(٣١) ينظر: العمدة، ١٢٨/١، المثل السائر: ١١٤/١. الصناعتين: ١٣.

(٣٢) القاضي الجرجاني: الوساطة، ١٩.

(٣٤) الباقلاني: إعجاز القرآن، ١٧١.

(٣٥) الثعالبي: الكناية والتعريض، ٢٦٩-٢٧٠.

(٣٦) المتنبي: الديوان، ٣٤٨/١.

(٣٧) الحموي: خزانة الأدب، ونهاية الأرب، ٢٦٤/٢، ٣٠٩، ٣١٠.

(٣٨) الثعالبي: الكناية والتعريض، ٤.

(٣٩) المراعي، فؤاد: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، ٣٤٦.

الخاتمة

بعد البحث والتنقيب عن مستويات التلقي وآلياته في البلاغة العربية استطاع البحث في حدود محاولاته واستيعابه أن يصل إلي جملة من النتائج، وذلك علي النحو التالي:

١ـ التلقي في البلاغة العربية علي مستويات، وليس مستوي واحد؛ وهي (لا متوقع، ومتوقع، وأسلوبي، وتناصي، وفلسفي)، وجميعها تلق منتج، وهذا يعني أنها تراعي درجات المتلقين من حيث الفهم والإدراك؛ وقد يتشكل التلقي اللامتوقع من (الأسلوبي، والفلسفي، والتناصي) مما يعني أن هذه المستويات تتداخل؛ وحينئذ تشتد مهمة المتلقي في الكشف عن المعني وإنتاجه.

٢ـ عندما يذيل اللامتوقع بـ (الإغراب والإيهام) فإنه ينتج تلقيا إيجابياً؛ لأنه يستغرق المتلقي كليا وجزئيا بـ (الإقناع والإمتاع)، وعندما يذيل بـ (التعقيد، والابتذال، والاستهجان) فإنه ينتج تلقيا سلبيا؛ لأنه حينئذ يكون إفراغا من استغراق المتلقي جزئيا.

٣ـ يتشكل موت التفاعل القرائي عندما تتحرك العلاقة بين (النص والمتلقي) من الأول إلى الثاني - فقط - دون سعي المتلقي إلى إنتاج الدلالة، ومن ثم ينتفي الربطُ بين بنية التأثيرات (النص)، وبنية رد الفعل (القارئ).

٤ـ يُشكل المعنى علي المتلقي أولا ثم سرعان ما يزول وينكشف بالفكر والروية والقياس، والاستنباط؛ وذلك إذا ذيل النص باللامتوقع، ويشكل مطلقا إذا اشتمل اللامتوقع علي ما يقوض الإبداع من قبل المتلقي والنص.

٥ـ لم يكن تقويض الإبداع في البلاغة حجرا علي المتلقي ـــ فحسب ـــ بل يتعدي إلي النص عندما يشمل أسبابه؛ مثل: (التعقيد، والابتذال، والاستهجان). وقد عالجت البلاغة جميع أسباب تقويض الإبداع، لتحقق للمتلقي لذة الإقناع والإمتاع.

وختاما: تلكمْ هي بعضُ النتائج التي ارتأيتها في الكشف عن مستويات التلقي وآلياته في البلاغة العربية، فإذا كانت محاولة ناجحة ؛ فللباحث أجران، وإن جانبها الصواب ، فالكمال لله وحده.

والحمد لله أولا وآخرا

المصادر والمراجع

الـواد حسـن، حسـين: المتنبـي والتجربـة الجماليـة عنـد العـرب، ط١، بيـروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩١م،

ابن أبي الإصبع (عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر ت٦٥٤هـ): بديع القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الفجالة، دار نهضة مصر، د.ت.

ابن الأثير(أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد الشيباني ت٦٣٧هـ):الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحقيق: مصطفي جواد. وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦م.

ابن سينا، أبو علي: الشفاء والخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم، مراجعة: إبراهيم مدكور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٣٥٩٥، ١٩٧٥، ١٠٣.

ابن طباطبا (محمد بن أحمد ت١٩٩هـ): عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.

ابن منظور(جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن حنيفة ت ٧١١هـ): لسان العرب، ط٤، بيروت، دار صادر ٢٠٠٥م.

أبـو العـدوس (يوسـف): الأسـلوبية الرؤيـة والتطبيـق، عمـان، دار المسـيرة، ٢٠١٠م.

الآمـدي (أبـو القاسـم الحسـن بـن بشـر ت٣٧٠هـ): الموازنـة بـين أبـي تمـام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٤، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥م.

أيـزر (فولفجـانج): فعـل القـراءة نظريـة فـي الاسـتجابة الجماليـة، ترجمـة: عبـد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

البحتري: الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط٣، القاهرة، دار المعارف.

البحيري(أسامة): البنية المتحولة في البلاغة العربية، تقديم: محمد عبد المطلب، ط١، كفر الشيخ، دار الإيمان، ٢٠٠٩م.

برتيلمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، ط١، القاهرة، دار نهضة،١٩٧٠م، ٥٧٦.

البغدادي (أبو الطاهر محمد بن حيدر ت١١٢٣م): قانون البلاغة في نقد النثر والشـعر، تحقيـق: محسـن عيـاض عجيـل، ط١، بيـروت، مؤسسـة الرسـالة، ١٩٨١م.

التفتازاني (سعد الدين ت٧٩٢هـ): مختصر المعاني، مصر، مكتبة محمد علي صبيح، د.ت.

التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد بن عباس ت ٤١٤هـ): الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، مكتبة الحياة، د.ت.

الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر ت ٢٥٥هـ): البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٦، القاهرة، الخانجي، ١٩٩٨م.

الجرجاني (عبد القاهر ت٤٧١هـ): أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط١، دار المدني، جدة، ١٩٩١م.

الجعدي، النابغة: الديوان، شرح: عباس عبد الستار، ط٣، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٩٦م.

الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق، جفر الكتاني، العراق، دار الرشيد، ١٩٧٩م.

الحطيئة: الديوان، تحقيق: نعمان طه، ط ١، القاهرة، مكتبة الخانجي،١٩٨٧م.

سالدن(رامان): النظرية الأدبية المعاصرة، تحقيق: جابر عصفور، ط١، القاهرة، دار قباء، ١٩٩٨م.

السجلماسي(أبو محمد القاسم١٢١٤م): المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، الرباط، مكتبة المعارف، ١٩٨١م.

السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر ت ٦٢٦هـ): مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط١، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م.

سلون (أمان): النظرية الأدبية المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، عمان، دار الفارس، ١٩٩٦م.

الشبراوي (عبد الله بن عامر ١١٧١هـ): عنوان البيان وبستان الأذهان، مصر،مطبعة العامة الشرقية، خان أبي طاقية، ١٣٠٢هـ.

صالح (بشرى): نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠١م.

ضيف، شوقي: البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة، دار المعارف،١٩٦٥م.

عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى، ط١، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٧م.

العسكري : كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة، عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢م.

القرطاجني(حازم ت٦٨٤هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، د.ت.

القرطبي، ابن عبد البر: بهجة المجالس وأنس المجالس، تحقيق: محمد مرسي الخولي، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

المبخوت (شكري): النص ومتقبله في التراث النقدي، قرطاجة، بيت الحكمة، ١٩٩٣م.

المبرد، أبو العباس محمد: الفاضل، تحقيق د/عبد العزيز الميمني، ط١، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٥٦م، ١٣٤٥هـ.

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، الرياض، منشورات دار الرفاعي، ١٩٨٤م.

المرزوقي، أبو علي: شرح الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مصر، دار المعارف، ١٩٦٧م.

مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، بيروت (د ت)

اليسوعي(فيكتور شلحت): النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مصر، دار المعارف، ١٩٦٤م.