

الرؤية النقدية للمتلقى 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

القبول : ٢٠٢١/٢/١٨ م

الاستلام : ٢٠٢١/٢/٨ م

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 العربي القديم وجدنا النقاد يولون اهتماما كبيرا بالمتلقى، أو المخاطب، في العملية الإبداعية لدرجة أنهم طالبوا المبدع باستيفاء شروط التوصيل الصحيح، ومن ثم ظهرت مقولة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" كتعريف للبلاغة، والمقصود بالحال هي حال المخاطب وليست حال المتكلمين. وليس ما يشغل البحث هنا أن ينتهي إلى تصور للمتلقى عند الباقلاني بماتل التصور الحديث لنظرية التلقى، ولكن ما يطمح إليه هو فهم الباقلاني للمتلقى والدور المنوط به في فهم النص من خلال بعض الأسئلة التي تطرح نفسها على تفكيرنا الراهن. الكلمات المفتاحية: المتلقى- التلقى- 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 حديثاً:

حظى المتلقى باهتمام النقد الأدبي الغربي الذى يمارس حالياً، ونشأت نظرية للمتلقى 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 الأدبي هو رسالة موجهة ومقصودة من المبدع إلى المتلقى الذى يمثل المحور الثالث من محاور عملية التواصل، فلا غرو أن يفهم إيزر الاتصال الأدبي باعتباره نشاطاً مشتركاً 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 قاسماً مشتركاً بين مبدع النص ومتلقيه، ولغة النص لا يمكن أن تكون هى نفس لغة الكلام الشائع إذ لا بد لها من تمييز يخرجها من دائرة الاستعمال المألوف.

والمبدع دائماً 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: "على أن أكون بطريقة ما داخل ذهن الآخر مقدماً، لكى أدخل برسالتى إلى ذهنه، ويجب على الآخر أن يكون داخل ذهنى. ولصياغة أى شىء يجب أن يكون لدى 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 واقعي فعلى، وتزول الرسالة بمجرد إدراك مضمونها. ويمكن التمثيل لهذا النوع من التواصل بالشكل التالي:

المرسل ← الرسالة ← المتلقى

أما بالنسبة للتواصل الفني فهو يختلف عن التصور السابق، إنه تواصل تفاعلي وحيوي يؤكد على الدور الذي يلعبه المتلقى في إنتاج دلالة النص الأدبي، فالنص يؤثر في المتلقى كما يؤثر المتلقى في 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 الآتي:

المرسل ← الرسالة ↔ المتلقى

فالعلاقة بين أطراف التواصل هنا: "علاقة تتحدد في نوعين من التفاعل، الأول تفاعل جمالي مباشر يعكس الوقع المبدئي الذي يحدثه فينا الأثر الفني. والثاني تفاعل يستوعب هذا الوقع ويحاول تبريره في ضوء ما يعكسه رد الفعل المنتج والمؤول. ومعنى هذا أن وصف التفاعل الذي تثبتق شروطه وسماته في عملية التواصل الفني وصف لا بد وأن يسير في توجيهين اثنين، الأول توجه يدرس فعل النص أو وقعه، والثاني يهتم بأنظمة رد الفعل التي تنعكس من خلاله عملية القراءة، بحكم الوقع الجمالي الذي يحدثه فينا كل نص فني"^(٣).

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

ويعتقد إيزر اعتقادا جازما أن "العمل الفني يتشكل عن طريق فعل القراءة وفي أثناءه، وجوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ"^(٤) كما يرى أن العمل الأدبي يعتمد على قطبين أساسيين يطلق على أحدهما القطب الفني ويريد به النص كما أبدعه صاحبه، وعلى الآخر القطب الجمالي ويقصد به التحقق الذي ينجزه القارئ من خلال تلقية للنص، ويلزم عن هذا "أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقا تمام المطابقة للنص" أو في هوية تامة مع النص" أو لتحقيق النص، وإنما يقع في واقع الأمر في منتصف الطريق بين الاثنين. فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص"^(٥)، إنه يفرق بين

العمل الأدبي وبين النص، فالنص يظل في حكم المعدوم ما لم يتحقق، وتحققه وقف على المتلقى الذي يقرأه ويشيع الحياة في جنباته. وهو هنا يؤكد على دراسة النص الفعلي والأفعال المتضمنة في الاستجابة للنص، فلا بد من الربط المحكم في قراءة كل نص أدبي بين بنياته المشكلة له، وأسلوبه ومتلقيه.

إن تلقى النص الإبداعي ليس مجرد تواصل عادي، يلتقى فيه المتلقى مع المبدع من خلال النص، كما أنه ليس نقاشاً أو طرحاً فكرياً فحسب، وإنما بالإضافة إلى ذلك اكتشاف للجديد في الحياة ومتعة للمتلقى وتهذيباً لذوقه، وكل قراءة للنص الإبداعي هي اكتشاف لبعدها من أبعاد النص كان مجهولاً، وتعرف على مستوى من مستوياته الدلالية.

والنصوص الجديدة هي التي تعيد بناء الواقع من خلال مكوناتها الدلالية وصياغتها وتفاعلها السياقي، ولا تكتفي بمجرد تسجيل الواقع ونسخه نسخاً حرفياً، وهذه النصوص تخضع لعمليات تلقى عديدة ومتنوعة مما يضيف عليها دلالات شتى.

والمبدع حينما يبدع نصاً ما يعرف سلفاً أنه سيؤول لا بحسب قصده هو، أو ما أراد أن يعبر عنه، بل بحسب استراتيجيات معقدة من التفاعلات، تضم المتلقى ومعرفة بالغة وثقافته، وبخاصة معرفته بالنصوص التي ينتمى إليها هذا النص. ففي "حين تعطى اللغة النص شكلاً مبدعاً ثابتاً ووحيداً، فإنها إضافة إلى ذلك تفتحه على سبيل من التلقى ثرية تكسر شكله الثابت الوحيد. فلغة - كل لغة - دلالات وبنى لا متناهية تقع في المتلقى مواقع مختلفة وتحمله على تأويل المعاني والبنى."^(٦)

وقد ميّز رولان بارت بين نوعين من النصوص، أحدهما نص "القراءة" وهو ذلك النص الذي يكتب لكي يستهلكه القارئ، أي أنه يقوم بمجرد فك شفراته وإدراك مضمونه، وهو ما يسمى بالنص المنغلق. والآخر: نص الكتابة وهو ذلك النص الذي يكتب، أي يبدع، لكي يعيد كتابته من خلال عملية تلقيه، أي أن المتلقى يشارك المبدع في إنتاج دلالات النص، وبالتالي فهو يجعل لهذا النوع من النصوص مبدعين: أحدهما صاحب النص الذي أبدعه ابتداءً، والآخر هو المتلقى الذي يعيد كتابته، والنص "القابل للكتابة" عادة ما يكون نصاً حدثياً.^(٧)

وفي موضع آخر يحرص بارت على أن يظهر الفرق، أو الفروق، بين القارئ والناقد "فالناظر في العمل الأدبي بداية ونهاية يقود إلى ناتج أصيل، وما يستلذه القارئ هو هذه الأصالة، ومن هنا يفترق موقف القارئ - الذي يرى في الأثر الأدبي موضع تلذذ ومتعة - عن موقف الناقد الذي ينشغل بإدراك الخيوط الرابطة، والتسلسل، والأفكار العامة، وذلك لا ينفي إمكانية اجتماع الأمرين معاً"^(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 تتكى 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 المعبر 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 المقدر تلافى هذا الأمر دائما"^(١٠).

ويحدد سيدليير 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؛ وابتقاء المبدع للعناصر اللغوية التأثيرية وتكرارها فى النص يجعلها تأخذ شكل الظاهرة الأسلوبية أو المؤشر الأسلوبى الذى يستتفر 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" منكرًا أن يكون للغة الأدبية أى مكانة خاصة،"^(١٢) ذلك أنه يرى أننا نستخدم

استراتيجيات القراءة نفسها في تفسير النص الأدبي وغير الأدبي، أو بتعبير آخر إن ميكانيزم القراءة الذي يحكم تفسير الجمل الأدبية هو نفسه الذي يحكم تفسير الجمل غير الأدبية. ومن ثم لم تحظ اللغة الأدبية لديه بمنزلة خاصة، لكنه يهتم قدر استطاعته بالاستجابات المتصاعدة للقارئ تجاه تتابع الكلمات في الجمل، والقارئ لديه "هو الشخص الذي يكتسب مقدرة لغوية يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة بالطريقة نفسها التي 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 ضمناً في 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 يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستيد بنا".^(١٤)

واعتبار الأسلوب قوة ضاغطة تمارس دورها على المتلقى -يجعله قائدا لخطاه في إدراك دلالات النص وفهمها والتأثر بها، وينضوى تحت هذا الاعتبار ثلاث أفكار رئيسية وهي: فكرة الإقناع، وهي التي يقصد المبدع من ورائها إلى حمل المتلقى على التسليم بدلالة الرسالة، وعنصر الإمتاع الذي يشحن النص بالعناصر العاطفية الوجدانية، ويتزاج بهذا العنصر العقلي مع الجانب العاطفي مما يحدث ارتياحا ما عند المتلقى؛ وأخيرا يشتمل على فكرة الإثارة والتي عن طريقها يستطيع المبدع استنفار نوازع المتلقى وردود فعل ما كان لها أن تستيقظ وتتحرك، لو اعتمد المبدع على الجانب الفكري الإقناعي فحسب.

ويرى الدكتور محمد الهادي الطرابلسي أن "ريفاتير Riffaterre" وهو من رواد الأسلوبية الهيكلية يقرر، أن الظاهرة الأدبية تستوى فبعلاقات النص بالقارئ، لا في علاقات النص بالكاتب، أو في علاقات النص بالواقع، فليست الظاهرة الأدبية عنده هي النص فحسب، بل هي القارئ أيضا، وجملة ردود فعله المحتملة إزاء النص".^(١٥)

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

والسؤال الذي يجب أن يطرح: كيف يؤثر المتلقى في صياغة المبدع وتشكيل أسلوبه وتكوين نصه؟ إن حضور المتلقى في عملية الإبداع يوجّه المبدع إلى اختيار الأسلوب الملائم لطبيعة هذا المتلقى ونفسيته الذي توجه إليه الرسالة ويكتب من أجله النص، ويعتمد هذا الأسلوب على عاملين رئيسيين، هما اللغة التي 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 طرفنا 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 أداؤنا 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 شك 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 يعيش 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 يبدىها 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 تودى دورها إلا إذا وعاهها 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 التى تتكرر فى كل مرة عند ردود الأفعال الخاصة بالقارئ، والتى تعلق على الفردية البحتة"^(١٨)

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

تحليلاً مناسباً لشفراتها،^(١٩) وإذا ما اقتصر هؤلاء القراء على المعنى السطحي فحسب تكون عملية التلقى، أو القراءة، ناقصة ولا يستطيعون إدراك مستويات الدلالة داخل النص، ذلك أن العناصر المشكلة لنسيج القصيدة تنحرف في معظم الأحيان عن النحو المألوف والاستخدام العادي، والقصيدة تبنى دلالاتها على نحو غير مباشر، وبالتالي فإن النص الشعري يتضمن داخل نسيجه أبنية لغوية يفهمها كل من يعرف لغته، كما أن النص ذاته يحتوي 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 عنصراً أساسياً في النظرية الأسلوبية وتحوله من متلق سلبي إلى متلق إيجابي، 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 في ظل عملية التلقى؛ إذ إنها، كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي، انقذاح شرارة الوجود للنص ولما هيبة الأسلوب.

كما أن "أسلوب نص ما يختلف تبعاً للمرحلة الزمنية التي يتم تلقيه خلالها، فلا شك أن رسالة نثرية مليئة بالسجع والمحسنات للقاضي الفاضل، مثلاً، كانت تشبع الحس الجمالي لدى متلقيها في عصرها، وتستجيب لتوقعاته عن أنماط الكتابة الرفيعة، بيد أنها تنقل على قارئ اليوم بشكل لا يستطيع معها أن يتذوقها مستطيباً خواصها الأسلوبية، وأقصى ما يستطيع أن يفعله للتعاطف معها هو أن يبذل جهداً لاستحضار قيمتها بالنسبة لعصرها"^(٢٠).

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

(٣) المتلقى في النقد القديم:

ولعل من الإنصاف أن نقرر أن ربط الأسلوب بالمتلقى لم يكن بالأمر المستحدث مع الأسلوبية الحديثة، بل إنه يرجع إلى أفلاطون الذي، تحدث في بعض محاوراته عن الخطابة ملاحظاً مطابقة الكلام لمقتضى الحال -وهي الفكرة التي دارت في كتب البلاغة عندنا- والتي يغلب على الظن أنهم نقلوها عنه -فكلام الخطيب ينبغي أن يكون

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

وقد ارتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم الجنس عند القدماء، بل إنه لا يفترق عنه في شيء، ذلك أن كل جنس يتلاءم مع طرق للصياغة والتعبير والأكثر من هذا هو تحديد المفردات والصيغ والقواعد النحوية والصور الفنية وكذلك المحسنات البيديعية الخاصة بكل جنس. وعلى أساس من ذلك جاء تقسيم قدماء الإغريق للأسلوب إلى ثلاثة أقسام هي: الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي، ويمثلون لهذه الألوان من الأساليب من خلال إنتاج الشاعر الروماني "فيرجيل"، وقد عاش في القرن الأول قبل الميلاد، فالإنيادة L'Enéide، وهي ملحمة مشهورة، تعتبر مثلاً أعلى للأسلوب السامي، وديوانه قصائد ريفية Les Bucaliques الذي كتبه عن حياة الفلاحين يعتبر نموذجاً للأسلوب البسيط، أما ديوانه قصائد زراعية Les Georgues فيعد ممثلاً للأسلوب المتوسط، وعلى هدى من هذا التقسيم ساد عند البلاغيين ما عرف "بعجلة فرجيل" أو "دائرة فرجيل"، وهي 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، يركز على التقسيم الطبقي الاجتماعي للناس، فكل صنف من الناس له أسلوبه ومفرداته وصوره، ولا يتداخل أسلوب طبقة مع أسلوب طبقة أخرى، ومن ثم ارتبط الأسلوب بفكرة الطبقة، لكنه على كل حال كان على المبدع أن يراعى المتلقى وينتقى الأسلوب المناسب له.

بيد أن التلقى الفني ليس سلبياً، بل هو تلقى يتفاعل فيه صاحبه مع النص كما يتفاعل النص معه، فالنص لا يبوّح بدلالاته ما لم يكن هناك تفاعل حيوي ومتعدد المكونات بين المتلقى والنص من جهة وبين النص والمتلقى من جهة أخرى، أي عن طريق الفعل ورد الفعل الذي يصير بدوره فعلاً.

هل يمكن لنا أن نزع من أن المتلقى مجرد من ذاته مبدعاً للنص عند تلقيه بكافئ ذاته المتلقية؟ حتى يستطيع استحضار السياق الغائب عنه، ويحاول من خلاله أن يمارس تطابقاً معيناً مع الذات المبدعة للنص كي يدرك مدلول الرسالة، ويخضع لفاعليتها وتأثيرها. “ولعل الذخيرة المشتركة بين الباث والمتلقى هي الأساس في اشتغال نظام الفعل ورد الفعل ضمن نص فني معين، وذلك لأنها -بحكم كمونها في العمل الفني وجودها خارجة أيضاً- كقيلة بإنشاء وضع تفاعلي يعوّض السياق الغائب عن عملية

التواصل، ويضمن نوعاً من التطابق بين الفاعلية التي يرغب فيها المصدر والاستجابة التي يعكسها المقصد خلال عملية تلقيه.^(٢٣)

فإذا ما انتقلنا إلى النقد العربي القديم وجدنا النقاد يولون اهتماماً كبيراً بالمتلقى، أو المخاطب، في العملية الإبداعية لدرجة أنهم طالبوا المبدع باستيفاء شروط التوصيل الصحيح، ومن ثم ظهرت مقولة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" كتعريف للبلاغة، والمقصود بالحال هي حال المخاطب وليست حال المتكلم، إذ "ليس من المتصور عقلاً وديناً 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، في نصوصها أكثر مما تتجه نحو المتكلم، وانتساب النص القرآني إلى هذه الثقافة "يجعله من هذه الوجهة- نصاً ينحو ناحية المخاطب؛ وليس أدلّ على هذا الاتجاه في 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 بالنبي أو الرسول."^(٢٥)

وحديثنا عن النص القرآني لا يعنى قصر عملية التلقى عليه وحده، وإنما باعتباره نصاً مهيمناً على هذه الثقافة العربية الإسلامية ومكوناً أساسياً من مكوناتها، وأسلوبه قد تكيف وفقاً لنوعية مخاطبيه ووفقاً للموضوع المتحدث عنه والسياق الذي ورد فيه.

إن حضور المتلقى في نصوص الشعر العربي القديم، وبخاصة في أغراض المديح والهجاء، كان حضوراً مباشراً، وكذلك في نصوص الرسائل والخطابة مع اعترافنا بأن هذا المتلقى قد يكون شخصاً واحداً، أو طائفة قليلة، لكنه على كل حال كان موجوداً وحاضراً حضوراً بيناً في النصوص الأدبية.

فالكاتب، أو المبدع، لا بد أن يهتم بقارئه منذ اعتزاه صياغة نصه، والقارئ ماثل دائماً في وعي الكاتب يوجه تفكيره ويحدد معالم معانيه، لكننا نرى أن القارئ لا يقتصر دوره على إنتاج معنى للنص أو فرضه معنى على الكاتب فحسب، بل إنه ينهض في وعي الكاتب وذكريته ليملئ عليه انتقاء كلماته، وطرق الصياغة والظواهر الأسلوبية التي يقبلها، ويفهمها، ويتأثر بها. وبتعبير آخر: إن القارئ، المتلقى، هو الذي يسمح للكاتب بظواهر أسلوبية معينة دون أخرى إذا أراد.

ويكفي أن نطالع "عيار الشعر" لابن طباطبا لنجدد يعالج صناعة الشعر مطالباً الشاعر "أن يحضر ليه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامية، كما يتوقى أن يرفع العامية 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 الشعري، 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 التهاني." (٢٧) إنه يوجب على الشاعر أن يختار ألفاظه بدقة بالغة، وان يعلق بعضها ببعض تعليقا مناسبا، مراعيًا 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 لمحبتة 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، والعلّة فى ذلك أن "كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعته له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتأذى بالمرأى القبيح والكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث... والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، وينشوف 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 الشعري، وهو معنى عقلى غير محسوس، يشدها 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 الشعري عنده مع المحسوسات الأخرى.

وها هو قدامة بن جعفر يرى أن نصوص المديح تختلف باختلاف الممدوحين رفعة وضعة، وتحضرا وتبديا، فيقول: "ينبغي أن يعلم أن مدائح الرجال تنقسم أقساما بحسب الممدوحين من أصناف الناس، فى الارتفاع والاتضاع، وضروب الصناعات، والتبدي 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، وفقا على الشاعر وحده

دون غيره ممن يجيدون نظم الكلام البديع والنصوص الراقية؛ لذا نراه يقول في موضع آخر يجب "أن يكون الخطيب أو المترسل عارفا بمواقع القول وأوقاته واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، وألا يستعمل الإطالة في موضع الإيجاز فيتجاوز مقدار الحاجة إلى الإضجار والملافة، وألا يستعمل ألفاظ الخاصة في 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، خطيباً أو مترسلاً، أن يراعى مقام مخاطبيه، أو متلقى رسالته، فيستخدم الإيجاز في موضع الإيجاز والأختصار، وهذا يتناسب وذوى الأفهام الثاقبة النيرة ومخاطبة الخاصة مثلاً، 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 جننا إلى أبى هلال العسكري 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 قائلاً: "وإذا كان موضوع الكلام علماً للإفهام فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدو بكلام البدو، ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب." (٣١)

وهو يبدي اهتماماً بالغاً بالمتلقى إذ يلحظ أن مطلع القصيدة، أو النص هو أول ما يقرع سمع المخاطب ولهذا لا بد أن يكون مختاراً بعناية لا نقاباً، جاذباً لانتباهه، حتى يظل مشدوداً إلى النص فلا ينصرف عنه، ولا يتحول دونه. وكذلك العناية بخاتمة النص إذ إنها آخر ما يقر في النفس، وكلما كانت جامعة للجودة والحسن كانت بالنفس أعلق وأصق، فيذكر أن "الابتداء أول ما يقع فى السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى فى النفس من قولك، فينبغى أن يكونا جميعاً موقنين." (٣٢)

ويضع أبو هلال العسكري 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 أولاً وأخراً هو اهتمام غير مباشر بالمتلقى.

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

(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 يتخير من الألفاظ ما يتناسب مع المخاطب ولم يكن مستكره المطمع على الأذن، ولا مستكر 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 يلح من الألفاظ فى النفوس والأسماع، وأن يكون إذا طال غير مجانيب لما عقد عليه أول كلامه ولا مبين 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 جملة 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 الأذكىاء 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 يتميزون 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 الباقلائي "وأنا أزع أن سخيّف الألفاظ مشاكل لسخيّف المعاني، وكذلك الشريف مشاكل للشريف، ولكل مقام مقال. فقد نحتاج إلى السخيّف في بعض المواضع إذا حكى به كلام السوقة، والحشو الذي لا يحسن إعرابه والتعمق فيه. وكذلك الجزل إذا حكى كلام العرب ونوادرهم، فإن السخيّف يفسد ذلك." (٣٤)

إن الباقلائي، هنا، يضيف إلى اعتبار المتكلم للمخاطب مراعاته للموقف والسياق الذي ينتمي إليه الخطاب؛ وعلى ضوء هذه الاعتبارات يتشكل الخطاب لديه، والبلغ الحق هو من يراعى ما يجب لكل مقام من المقال.

والسؤال الذي أودّ طرحه: لمن كان يكتب الباقلائي نفسه؟ إن الباقلائي يقسم - صراحة - متلقيه لكتاب "إعجاز القرآن" إلى قسمين اثنين: المتلقى البسيط الذي لا يهتم بشئون الأدب ولا بدقائق اللغة وجماليتها، وهذا النوع خارج من حسابه ولا يستطيع فهم ما أراه الباقلائي من كتابه؛ حيث إنه قد غلبه الجهل حتى استوى بالأعجمي في فهم النص القرآني وتذوق أسلوبه وإدراك إعجازه.

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

وهذا الصنف الثاني من المتلقين، على ما يقع بينهم من تباين وتفاوت، هو الذي اكتملت لديه أدواته المعرفية وهو الذي يتوجه إليه الباقلائي بكتابه، ويخاطبه في كل حين ويقربه من نفسه، لأنه الذي يستطيع - كالباقلائي - أن يدرك وجه إعجاز القرآن. ويصرح بذلك قائلا: "ولسنا نزع أنه يمكننا أن نبين ما رُنا 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 في شيء من أصول الدين." (٣٥)

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

والقسم الآخر من المتلقين يمكن أن نسمة "بالمتلقي 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 خبيراً 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 المتخيل، 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 مابيننا لغيره من النصوص الإبداعية. وليكن معلوماً لدينا أن سر الإعجاز "كامن فى النص ذاته، بل كامن فى كل آية من آيات القرآن طالبت 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 تتم 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 وتأمّل وفكر وروية واكتساب"^(٣٨).

ومعنى ذلك أن ذخيرة الناقد المعرفية ليست من جنس العلم الضروري الذى لزم أنفس الخلق ولا يستطيعون دفعه أو التشكك فيه؛ ولا من ذلك العلم الذى يحصل عن طريق الحواس الخمس وكذلك العلم الواقع بالبدية، 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 والروية 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 ومزيتها 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 والتميز 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 أوليا يلم فيه بالنص إمامة 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 صناعة، وفى كل صناعة تجد تفاوتاً 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 بيننا، ومن تعذر عليه الحكم بين شعر جرير والفرزدق والأخطل، والحكم بين فضل زهير والنابغة، أو الفضل بين البحرى وأصحابه...، فكيف يمكنه النظر فيما وصفنا، والحكم على ما بيننا" (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 البراز من قيمة الثوب وجودته وردائه 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 مأؤه، 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 محبٍ للغلو والإفراط إلى محبٍ لما كان أكثر صنعة وأطف تعملاً، إلى آخر بيغى 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 يشتهه على غيره، ولإظهار التقدم فى معرفته وعجز غيرهم عنه.

ويكشف الباقلانى عن ذوقه وذاوقه 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 العامى، وأتى بالواسطة، وهذه طريقة من ينصف فى الاختيار، ولا يعدل به غرض يخص".^(٤٢) فأبو تمام كان يطلب فى اختياراته جيّد الأشعار لفنيتها 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 يأتیان 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 فتهدنا 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 المباشرة لنسج الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة فى وصف ما يلائمها، كقوله عز وجل فى وصف يوم القيامة: ﴿يَوْمَا عَبَّوسَا قَمَطِرِيرَا﴾"^(٤٣) فإذا وقعت فى غير هذا الموقع فهى مكروهة مذمومة بحسب ما تحمد فى موضعها".^(٤٤)

فلفظة "قَمَطِرِيرَا" جاءت لتتناسب 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 قسمة

ضيرى^(٤٥) فهي على غرابتها وثقلها إلا أنها في الآية وقعت موقعا حسنا، ولا يمكن لكلمة أخرى أن تؤدي معناها، فهي وحدها التي تناسب تصوير الأعراب في قسمتهم وجورهم؛ فهي قسمة جائزة غير منصفة ولا مستوية حيث يجعلون لأنفسهم ما يشتهون ولربهم ما يكرهون. ويبدو أن الباقلاني يترك مسألة اختيار اللفظ من حيث غرابته أو ألفته لذوق ناقدته وعلمه، وثقافته وخبرته بالنصوص، ومعرفته بمقتضى حال المخاطب، وهو ما يسمح بتفاوت النقاد المتلقين، واختلافهم في تحليل النص، لاختلاف أدواقهم وثقافة كل منهم.

وهكذا نتبين أن الألفاظ "لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروك وتونسك في موضع، ثم تراها بعينك تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"^(٤٦). ويخاطب الباقلاني -على عادته- ناقدته؛ قائلا: "فإن كنت ممن هو بالصفة التي وصفناها -من التناهي في معرفة الفصاحات، والتحقق بمجاري البلاغات- فإنما يكفيك التأمل، ويغنيك التصور"^(٤٧)، حتى يصل إلى سر الإعجاز القرآني، وما يمتاز به أسلوبه عن سائر الأساليب العربية. ومما يسهل على الناقد مهمته أن الباقلاني 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 القرآني والكلام البشري من كل فن.

(٥) كيف يتلقى ناقد الباقلاني النص؟

بعد أن احتشد ناقد الباقلاني بهذا الزاد المعرفي الضخم بالنصوص الأدبية المتنوعة في الثقافة العربية، ومعايشة هذه النصوص حتى يتمكن من أن يكشف عن النصوص الفعالة في إنتاج نص ما، واكتشاف العلاقات القائمة بين النصوص، والمميزات الأسلوبية التي 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 يلقي هذا الناقد من النص هو بنيته السطحية ويشير إليها الباقلاني بألفاظ السبك والنسج والتأليف وهي عبارة عن "سلسلة من الكلمات المؤلفة في 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، أي أن عملية التلقى تسير في خط واحد من النص إلى المتلقى، فالمعنى موجود وجاهز في 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 ومقتعا. هذا جل ما كان يطالب به الشعراء، وكادت شعرية الشعر، أو أدبية الأدب، أن تهمل أو تهتمش.

وفى الحقيقة أن الزعم القائل إن النص لا يحمل إلا معنى واحدا جاهزا فيه هو زعم يجرى 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 بيّنة، 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 الإمكانيات 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 الباقلاني الدائمة لمتلقيه، من مثل: انظر فيما نعرضه عليك، وتصور بفهمك ما نصوره وتأمل ما نرتبه، ينكشف لك الحق، وهو ما يدور حوله في كتابه "إعجاز القرآن" من بيان بديع نظم القرآن الكريم ومفارقة أسلوبه لأساليب الكلام المعتاد عند العرب وحين يحس أنه قد أقع ناقده واطمنن إلى ذوقه ونظره في النصوص الأدبية بعد ما استوى معه وتوحد به، يخاطبه قائلا: "أجل الرأي في سورة سورة، وآية آية، وفاصلة فاصلة، وتدبر الخواتم، والفواتح، والبوادي، والمقاطع، ومواضع الفصل والوصل، ومواضع التنقل والتحول، ثم اقض ما أنت قاض".^(٥٢)

وهكذا يفوض الباقلاني ناقده في إصدار الحكم على النص الأدبي بعد إنعام النظر فيه، وتدبره تدبرا كلياً وتفصيلياً، وبهذا فهو يضيء على ناقده قدراً كبيراً من الاحترام والتقدير والثقة، ويبدى رضاه وقناعته بحكمه، وبالإضافة إلى هذا فإن "الباقلاني لم يكن حريصاً على أن يقوم ناقده مفسراً لأحكامه ومعللاً، لأنه يتناول النص القرآني الذي تنحصر مهمة ناقد الباقلاني أمامه أولاً، وقبل أي نص، بالكشف عن إعجازه، والتدليل عليه، تدليلاً يعتمد على أحكام مستمدة موروثاً من تاريخ هذا النص، أو مستمدة من معطيات لغته، ولا يعنيه أن يبحث عن حيثيات هذه الأحكام مادامت تؤدي دلالتها".^(٥٣)

(٦) الأثر الجمالي للنص على المتلقي:

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

والباقلاني إنما رصد هذا التأثير الوجداني والعاطفي للمتلقى للنص القرآني أولاً -بل إننا نستطيع أن نقول: إن كل كلام عن النص ومشكلاته، وسماته وخصائصه اللغوية والأسلوبية قد جاء نتيجة اهتمام بالنص القرآني- ثم الشعر والنثر بعد ذلك.

وفي الحقيقة إن النص القرآني قد اعتمد اعتماداً بعيداً على الناحية التأثيرية على المتلقى، ومن ثم كان حديث الرسول: "إن من البيان لسحراً"، والتعبير عن التأثير بالسحر يدل على القيمة التي كانت للسحر في المجتمع القديم. وقد برز تأثير النص القرآني على المتلقى في بداية نزوله بشكل جلي لا خفاء فيه، واشتهرت ردود الفعل

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

وهذا الأثر الجمالي 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 في إنجاز المعنى وخلق الوظيفة الجمالية بقدر ما يتوفر في بناء النص من مؤشرات أسلوبية. يقول الباقلاني: "وإذا تأملت على ما هديناك إليه، ووقفناك عليه، فانظر هل تجد وقع هذا النور في قلبك، واشتماله على لُبِّك، وسريانه في حسك، ونفوذه في عروقك، وامتلاءك به إيقانا وإحاطة، واهتدائك به إيماناً وبصيرة؟ أم هل تجد الرعب يأخذ منك مأخذه من وجهه، والهزة تعمل في جوانبك من لون، والأريحية تستولى عليك من باب؟ وهل تجد الطرب يستفزك للطف ما فطنت له، والسرور يحركك من عجب ما وقفت عليه، وتجد في نفسك من المعرفة التي حدثت لك عزّة، وفي أعطافك ارتياحا وهزة"^(٥٤).

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

ويمكننا القول إن كل نص لا يستدعي التأمل والتفكير هو نص غير جمالي، فالدلالات الكامنة في النص تدعو المتلقى إلى التأمل والتأني في القراءة وإعمال الفكر، ومحاولة ضم الدلالات الفرعية في انسجام للدلالات الأصلية للنص أو الدلالة الكبرى له. وكلما كان نسج الكلام متقنا وتأليفه محكما وعلاقاته قوية كان النص جيدا ومؤثرا، ومن ثم يقرر الباقلاني: وإذا علا الكلام في نفسه، كان له من الوقع في القلوب والتمكن في 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 في النفوس لطيفة، ومداخل إلى القلوب دقيقة"^(٥٦).

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

فبحسب ما يترتب في نظم الخطاب، ويتنزل في موقعه، ويجرى على سمته مطلعته 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 في النص الشعري، مثلا؛ تعليق الباقلاني على قول البحرى:

بَرَقَ سَرَى فِي بطن وَجْرَةَ فَاهْتَدَتْ بِسَنَاهِ أَعْنَاقِ الرِّكَابِ الضُّلَلِ

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

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

ويرى البحث أن عملية التلقى هي عملية خطيرة لا تقل أهميتها عن خلق النص ابتداء، فهي التي تحول النص من جماد إلى كائن مفعم بالحوية والحركة من خلال علاقة جدلية بين النص ومتلقيه؛ فالمتلقى عنصر فاعل وإيجابي في إنتاج دلالات النص الأدبي، فالنص لا يبوح بدلالاته إلا لمتلق قادر على أن يتفاعل معه، يسأله عن معناه ويسأله النص بدوره عن هويته وحقيقته.

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

على أن وجود فئة قليلة من المتلقين المتميزين كان يؤدي إلى وجود صراع بين المبدع وأدواته ولغته، على اعتبار مراعاة هذه السلطة الآتية من هؤلاء المتلقين وما يتطلبونه من ميزات خاصة وسمات أسلوبية معينة في 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 لأصاحبه، 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 في التعامل مع أطراف عملية التوصيل. ولا بد أن نأخذ بعين الاعتبار في تحليل النص ونحن نقرؤه، منشئه والسياق الذي 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، الذي يعتمد على تحليل أطراف التواصل، من أخطار لعل أقلها السعي إلى الشمول.

المراجع :

- (١) راجع: روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة ٩٧، ط١، ١٩٩٤، ص٢٥٤.
- (٢) والتر. ج. أوتج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، ص٣٠٤.
- (٣) إدريس بللميح: 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 في النص -مقابلة أجرتها نبيلة إبراهيم، ملحق بمقالها 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 الجرجاني، ص٢٠٨. نقلا عن رولان بارت: درس السيميولوجيا.
- (٩) بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص٥٤.
- (١٠) نفسه، ص٥٨.
- (١١) صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص٧٥.
- (١٢) رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص١٩٥.
- (١٣) نفسه، ص١٩٦.
- (١٤) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص٨٣.
- (١٥) محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياها عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه (صناعة النص) وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، فصول، القاهرة، مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤، ص١٢٣.
- (١٦) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٦٩.
- (١٧) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص٨٣.
- (١٨) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص٢٠٥.
- (١٩) راجع: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص١٩٩.

- (٢٠) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ١٥٢.
- (٢١) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ١٧٠. نقلا عن د: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط ٢، ١٩٦٦، ص ١٥.
- (٢٢) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، القاهرة، مج ٥، ع ١٤، (الأسلوبية)، ديسمبر ١٩٨٤، ص ٦١.
- (٢٣) إدريس بللميح: استعارة الباث واستعارة المتلقى، مرجع سابق، ص ١٠٩.
- (٢٤) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ١٧٥.
- (٢٥) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص ٦٥.
- (٢٦) محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص ١٢.
- (٢٧) نفسه، ص ١٢٦.
- (٢٨) نفسه، ص ٢٠.
- (٢٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط ١، ١٩٧٨، ص ١٠٦، ١٠٧. وانظر له: نقد النثر، ص ٨٧، ٨٨.
- (٣٠) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد النثر، تحقيق: طه حسين، وعبد الحميد العبادي، ص ٩٦.
- (٣١) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق/ محمد علي الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم/ المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦. ص ٢٩.
- (٣٢) نفسه، ص ٤٣٥.
- (٣٣) الباقلائي، نكت الانتصار لنقل القرآن، ص ٢٥١، ١٥٢.
- (٣٤) نفسه، ص ٢٥٢.
- (٣٥) الباقلائي: إجاز القرآن، ص ٨، ٩.
- (٣٦) الباقلائي: إجاز القرآن، ص ١٧١، ١٧٢.
- (٣٧) نصر أبو زيد: مفهوم النظم عند القاهر الجرجاني، فصول، القاهرة، مج ٥، ع ١، ديسمبر ١٩٨٤، ص ١٣.
- (٣٨) الباقلائي: إجاز القرآن، ص ٤٤٦.
- (٣٩) نفسه، ص ٣٧٥.
- (٤٠) نفسه، ص ١٧٢.
- (٤١) نفسه، ص ١٧٢.
- (٤٢) نفسه، ص ١٧٧، ١٧٨.

- (٤٣) سورة الإنسان: الآية: ١٠.
- (٤٤) الباقلائي: إعجاز القرآن، ص ٢٦٩.
- (٤٥) سورة النجم: الآية: ٢٢.
- (٤٦) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤. ص ٤٦.
- (٤٧) الباقلائي: إعجاز القرآن، ص ١٩١.
- (٤٨) شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، ص ٥٩.
- (٤٩) انظر أدونيس: خواطر في النقد؛ شهادات النقاد، فصول، القاهرة، مج ٩، ع ٣-٤، ص ١٦٨.
- (٥٠) على حرب: قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع ٦٠-٦١، يناير ١٩٨٩. ص ٤٤.
- (٥١) كونتر جريم: التأثير والتلقي؛ المصطلح والموضوع، ترجمة وتقديم: أحمد المأمون، دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع ٧، ١٩٩٢، ص ١٨.
- (٥٢) الباقلائي: إعجاز القرآن، ص ٢٩٤.
- (٥٣) أحمد يوسف: قراءة النص، دراسة في الموروث النقدي، الأنجلو المصرية، ص ٢٠٥.
- (٥٤) الباقلائي: إعجاز القرآن، ص ٣٠٨.
- (٥٥) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٥٨.
- (٥٦) الباقلائي: إعجاز القرآن، ص ٤١٩.
- (٥٧) نفسه، ص ٣٣٦.