الفصل الثالث

الأداء النصي المرتد

الفصل الثالث
الأداء النصي المرتد

تُبيِّن بعض المواقف التي يقوم فيها الشعراء بإنشاد الشعر، أن المتلقي كان يشارك في صنع الجو المحيط بالنص، بل وإعطاء النص ملامحه المميزة، و ذلك يتجاوب هذا المتلقي مع ما يقول الشاعر إيجاباً و سلباً.

فمنْح العطايا الشعراءَ عند الإجادة، و العفو عنهم في مواطن الاعتذار، بل و قتلهم أحياناً بسبب أبيات قالوها، كلها مواقف تدل على أن للنص ارتداداً يؤديه المتلقي بتجاوبه.

من هذه المواقف التي تبين ارتداد النص بالمتلقي؛ الموقف الذي ذكره صاحب العقد الفريد عن العراقي الذي كسدت عنده الخُمُر السود دون غيرها من الخُمُر، فشكا ذلك إلى الدارمي، الذي أعانه في ذلك بإنشاد نص، يقول فيه:

" قل للمليحة بالخمار الأسود

ماذا فعلت بزاهد متعبُد

قد كان شمَّر للصلاة ثيابَه

حتى وقفتِ له بباب المسجد

ردِّى عليه صلاتَه و صيامه

لا تفتنيه بحقّ دين محمد

فشاع هذا الغناء في المدينة، و قالوا قد رجع الدارميّ، و تعَشَّق صاحبة الخمار الأسود، فلم تبق مليحة إلا اشترت خماراً أسود، و باع التاجر جميع ما كان معه "[1].

---

١) بن عبد ربه، " العقد الفريد "، ص ٤٥١٤.

لقد ارتد النص بأداء المتلقي (المليحات) ارتداداً ايجابيا ؛ فتوازن (فعل الشراء) مع (فعل الإنشاد) . و ذلك من خلال محاولة المليحات التوازن مع معني النص و ذلك بقيامهن بشراء الخُمُر السود ، حتى تنطبق عليهن هذه المعاني .

و كذلك الموقف الذي ذكره ابن رشيق عن أبي دلامة ، والذي جاء فيه : " وكانت لرجل شهادة عند أبي دلامة ، فدعاه إلى تبليغها عند القاضي بن ليلى ، فقال له إن شهادتي لا تنفعك . فقال الرجل : لابد من شهادتك ، فشهد عند القاضي و انصرف ، و هو يقول :

إذا الناس غطّوني تغطّيت دونهم

و إن بحثوا عنى ففيهم مباحث

فقضى القاضي على الخصم بشهادة أبي دلامة ، و قبض المشهود له المال "[1] .

فهذا الموقف القصصي يوضح كيف أن القاضي قد أدّى النص الشعري ، و ذلك بتوازنه مع المعاني التي طرحها صاحب النص ، و من ثمّ فقد ارتدّ النص به فقضى للرجل .

و كذلك الشعر الذي أنشده بشّار. و قد حبسه يعقوب بن داود على بابه . فقال :

طال الثواء على رسوم المنزل

فرفع إليه قوله . فقال : فإذا تشاء أبا معاذ فارحل "[2] .

إن حبس بشار على باب يعقوب بن داود ، جاء متوازنا مع حبس النص الشعري في نفس بشار ، و من ثمّ فقد أدّى إطلاق النص إلى إطلاق من حبسه على الباب .

فهذه المواقف و ما شابهها من مواقف تؤكد أن التلَقّي في العملية الإبداعية ليس عَرَضاً ، وإنما هو جوهر فيها . فالمبدع . في لحظات الإنشاء ، و مراحل تكوين النص . يضع في اعتباره متلقياً معيناً ، يريد أن يؤثر فيه بما يقول ، فيبحث عن الأسلوب الملائم والمؤثر

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٧٦ ، ٧٧ .
٢) أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ٥٠ .

الذي يستطيع به الوصول إلى المتلقي ، فيعكف على النص يجوّده و يعدّل من وضع أبياته وألفاظه و مقاطعة. فإذا لاقَى ما فعل المبدع ارتياحاً أو أثراً ما، في نفس المتلقي ، ارتد النص بإحساسه إلى دائرة قريبة من دائرة إحساس المبدع في لحظة الإنشاء .

و هو مرتد على اعتبار تبعية عملية التلقي لعملية الإبداع ، و من هنا فإن "التجربة (الإبداعية) الشعرية و إن كانت تتحكم - أولاً - في الفنان و تدفعه إلى التخليق غير أن الفن المتخلّق منها يرنو - دائماً - إلى المتلقي بقصد إخضاعه لها ، و إحداث تغيير فيه إن لم يكن في المجتمع كله "[1] .

و ليس القصد من إخضاع المتلقي - هنا - إلا شدة التأثير فيه ، و حتى و إن كان تأثيراً لا يراه المبدع بصورة ظاهرة ، خاصّة و إن فصل بين المبدع و المتلقي فاصل مكاني أو زماني حال دون التلقّي المباشر للنص . و لكن لابد من وجود ذلك المتلقي . " فلا معنى للنص حتى يقرؤه شخص ما ، و لكي يكون له معنى يجب أن يُفَسّر ، بمعنى أن يوصل بعالم القارئ"[2]

و نظراً لأهمية المتلقي و دوره ، فإنه يمْثُل أمام المبدع في مرحلة التخليق ، " فمعظم الفنانين المبدعين ، يرون في المستمع جزءاً جوهرياً من حياتهم ، حتى أثناء التأليف ... فيقوم في أذهانهم مستمع خيالي ، و مع أن معاييرهم الفنية قد تكون صاحبة الكلمة الأخيرة فيما يقبلونه من عناصر في أعمالهم ، فإنهم يحتاجون إلى مستمعين ليؤمِّنوا على هذه المعايير "[3]

و معنى ذلك أن المبدع يتوجه بنصه إلى المتلقي المعاصر ، الذي يتعامل مع النص بمعايير العصر الفنية ، و لذا فإن المبدع يحاول في نصه ألا يتجاوز بمعاييره الفنية الخاصة المعايير العامة ، المتفق عليها ضمنياً بينه و بين المتلقى .

---

١) دكتور عبد اللاه محروس ، " التجربة الشعرية عند المتلقي " ، (القاهرة ، مطبعة الأمانة ، ١٤٠٨هـ ، ١٩٨٨م)، ص ٣ .

٢) سامي إسماعيل ، " علم الجمال الأدبي " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨م) ، ص٩٠ .

٣) دكتور مصطفى سويف ، " العبقرية في الفن " ، ص ٩٢ ، ٩٨ .

وفي الاتجاه نفسه يرى الدكتور فوزي خضر " أن كل عمل إبداعي يتم توجيهه إلى متلقٍّ ، وإنّ أيّ أديب عندما يكتب يستحضر في وجدانه جمهوراً ما ، ولو لم يكن إلا هو نفسه " (١) .

فالمبدع يتكلم لغة هي ذاتها لغة المتلقي ، والشعر فن لغوي ، ينبع من ذات الأصول اللغوية التي استقى منها المبدع والمتلقي معانيها .

فاللغة عامل أوّلي من عوامل التوازن بينهما ، فإذا تحقق هذا التوازن الأوّلي تتوالى بقية العوامل التي تتم بها عملية التوازن ، إذ ينفرد المبدع بنظرته الفنية ، وصوره ورؤيته للأشياء من حوله ، ثم يأتي دور المتلقي ليشارك المبدع في هذه الرؤية ، بحسب قدراته في التعامل مع النص فهماً وتذوقا وتأثُّراً وهو ما يُسمّيه محمد مهدي " بالاستحضار" "فالمتلقّي يطلب إلى الذاكرة أن تحضر له كافّة المدلولات والتصورات ، الخاصّة بالدوالّ التي يتلقّاها سمعه "(٢) .

و إذا كانت عملية التَلَقّي - في رأي الدكتور محمود إبراهيم الضبع - عاملاً حاسماً في حالة الوجود الشعري ، إذ إن القيم الجمالية والمعرفية الكامنة في العمل الشعري " لا تتحقق فعلياً - إلا في لحظة تلقّيها "(٣) ، " فعلى الفنان الخلاّق أن يؤمن إيماناً مطلقاً بعبقرية الإنسانية ... ، إذ إنه لو لم يؤمن بأن جمهور القرّاء قادر على مشاركته ، حتى أشد تجاربه تعقيداً ، وأكثرها ذاتيّة لأصبح المجهود الذى يبذله لتوصيل تجربته لا طائل من تحته" (١) .

---

١) دكتور فوزي خضر ، " عناصر الإبداع الفني " ، ص ٨٤ .
٢) محمد مهدى الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ١١٥ .
٣) دكتور محمود إبراهيم الضبع ، " قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣م) ، ص١٣.
١) ستيفن سبندر ، " الحياة و الشاعر " ، ص ٩١ .

فبالإضافة إلى وجود لغة مشتركة بين المبدع والمتلقي ، يجب أن تكون هناك تجربة مشتركة ، وليس معنى تجربة مشتركة هو التطابق بينهما في التجربة ذاتها ، وإنما تعني أن المبدع يُكسِب تجربته معاني ذات سمات إنسانية ، تكون هي مفتاح تجاوب المتلقي مع بقية التجربة الخاصة بالمبدع . " فليس من الضروري أن يتخلّق لَدَى المتلقي في أثناء الاستجابة الجمالية ، ما كان موجوداً بالضبط لَدَى الفنان ، أثناء عملية الإبداع "[1] .

وإلى هذا أشار الدكتور نصر حامد أبو زيد بقوله : " إن هناك بين المتلقي والنص الأدبي شيئاً مشتركاً ؛ هو تجربة الحياة "[2] .

وهذه التجربة الحياتية المشتركة بين المتلقي والنص ، ومن ثمّ بين المتلقي وصاحب هذا النص ، تنقل العملية الإبداعية إلى ما يُسمّيه الدكتور حسن أحمد عيسى بـ " حالة النحن "، " إذ إن حركة المبدع تبدأ من تصدّع النحن ، الذي يجعله يمارس شعورياً نوعاً من عدم الاستقرار أو القلق ، أو التوتر الناشئ من الحاجة إلى النحن"[3]؛ وهو ما يعبّر عنه الدكتور وهب أحمد رومية بقوله :" الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان "[4] . وهو ما يعني دخول المبدع والمتلقي في دائرة التواصل ؛ ذلك التواصل الذى يعتبر أسْمَى أهداف الرسالة اللغوية ، إذ " اللغة تواصل لا اتصال فقط ، والفرق بينهما كبير ، لأن الاتصال يكفي لحدوثه إرسال من طرف واحد ، وليس كذلك التواصل ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن

---

١) دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ١٣٧ .
٢) دكتور نصر حامد أبو زيد ، " إشكاليات القراءة ، و آليات التأويل " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩١م) ص ٢٦ .
٣) دكتور حسن أحمد عيسى ، " الإبداع في الفن و العلم " ، ص ١٢٠ .
٤) دكتور وهب أحمد رومية ، " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، ص ١٩ .

التواصل ينطوي على قدر كبير من القيم الاجتماعية والإنسانية ، عرفنا أنهما مختلفان جملة وتفصيلاً "[1] .

وذلك التواصل يشير إلى وجود الملتقي في دائرة الفعل الإبداعي ، إذ " ليس استقبال رسالة ما ، أيّاً كان نوعها محض فعل سلبي ... فإنتاج المعنى مكافئ تماماً لإنتاج الرسالة"[2] .

وكون المتلقي يشارك المبدع في إنتاج المعنى فهذا يعني الدور الفاعل للمتلقي ، الذي يكافئ دور المبدع ، بل قد يُنتج المتلقي معنى جديداً غير المعنى الذي قصده المبدع . " وهذا يعنى أن العملية الإبداعية تكتسب خصائصها الجمالية المرجوّة من خلال إعادة إبداع المتلقي لها "[3]، وهذا هو الأداء النصّي المرتد .

ولا تتوقف صورة الأداء النصّي المرتد عند المتلقي على مجرد مجموعة الانفعالات ، أو التعبيرات أو التصرفات ، التي تصدر عن وجهه أو جسده ، إذ يشارك المتلقي أحياناً في صنع النص ، أو يصنع نصاً جديداً يرُدّ به على نص المبدع .

---

١) دكتور سمير شريف إستيتية ،" ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، (عالم الفكر ، العدد ٣ ، مجلد ٣٤ ، يناير / مارس ٢٠٠٦م) ص ٨ .

٢) دكتور محمد فكري الجزار ، " فقه الاختلاف " ص ٨٠ .
وعن إيجابية المتلقي في الفعل الإبداعي ، ودوره في إنتاج معاني تتوازن مع معاني النص الذي انتجه المبدع انظر:
- نزار بريك ، " في مهب الشعر " ص ١٧ .
- دكتور سمير شريف ، " نفسه " ، ص ٣٤ .
- دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ١٢٩ .
- إسماعيل الملحم ، " التجربة الإبداعية " ، ص ٢٢ .
- روبين كولنجوود ، " مبادئ الفن " ، ص ٢١٠ ، ٢١١ .
- جان بول سارتر ، " ما الأدب " (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ م) ، ص ٤٦ .

٣) دكتور شاكر عبد الحميد ، " نفسه " ، ص ١٣٧ .

من ذلك ـ مثلا ـ ما أورده الأصفهاني ، في القصة التي تقول : " وُلِد للفضل بن يحيى مولود ، فوفد عليه أبو النضير ، ولم يكن يعرف الخبر ، فيُعدّ له تهنئة ، فلمّا مثل بين يديه ورأى الناس يهنئونه نثراً ونظماً ، قال ارتجالا :

و يفرح بالمولود مِن آل برمك

بغاة الندى و السيف و الرمح و النصل

و تنبسط الآمال فيه لفضله .....

ثم أُرتِج عليه ، فلم يدْرِ ما يقول ، فقال الفضل يلقنه :

و لاسيّما إن كان من ولد الفضل "[1]

وفي موقف آخر يذكر؛ أبو هلال العسكري ، يردّ فيه المتلقي على نص الشاعر بنص آخر : والموقف يقول : " أقام شاعر بباب معن بن زائدة حولاً لا يصل إليه ، فكتب إليه رقعة و دفعها إليه :

إذا كان الجواد له حجاب

فما فضل الجواد على البخيل

فكتب معن إليه :

إذا كان الجواد قليل مال

و لم يُعذَر تعلل بالحجاب [2]

واختلاف أسلوب " الأداء النصي المرتد" ، مرجعه إلى اختلاف المتلقي ؛ إذ يتفاوت المتلقون ثقافياً، واجتماعياً ، وكذلك تتفاوت ميولهم و أهواؤهم ، كذلك يتفاوتون في ميلهم إلى موضوعات دون أخرى ، و أساليب دون غيرها .

---

١) الاصفهاني ، " الأغاني " ، ص ٧٤٥١ .
٢) أبو هلال العسكري ، " الصناعيتين " ، ص ٣٣ .

وعلى قدر التوازنات النفسية والاجتماعية والثقافية يأتي الارتداد ، فيقوى في مواقف ، ويضعف في أخرى .

و يمكن حصر هذه التوازنات في الآتي :

١ - التوازن النفسي . **٢ - التوازن الثقافي الاجتماعي .**

٣ - التوازن الزمني . **٤ - التوازن الفني الموضوعي .**

و سوف يتم تناول هذه التوافقات تبعا لترتيبها .

١] التوازن النفسي :

يقول ابن قتيبة : " ولله درّ القائل : أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه "[١] .

تحمل هذه المقولة - على بساطتها - دلالة عميقة على مدى الاحتواء النفسى ، الذي يقوم به النص تجاه المتلقي ، فيستغرقه حتى يصبح جزءاً منه ، وهو ما دلّت عليه عبارة "من أنت في شعره " .

ويعلق الدكتور إحسان عباس على المقولة السابقة ، بقوله : " قاعدة قد ينفر منها النقد الموضوعي الخالص ، ولكن نقاد العرب لم يوردوا قولةً توجز معنى النقد التأثري مثلها" [٢] .

فالمتلقي العادي يهمه في النص أن يكون قريباً من بؤرة شعوره ، أكثر من أن تتحقق في النص الشروط النقدية التي وضعها المتخصصون .

فالمتلقي يتعامل أول ما يتعامل مع نفسه ، فيبحث في الشعر عما يوافق ميول هذه النفس ، " فالنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها ، وتقلق مما يخالفه ، ولها أحوال تتصرف

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر الشعراء " ، ص ٣٢ .

٢) د كتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ، ص ١١٥ ، ١١٦ .

بها ، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له ، و حدثت أريَحيّة و طرب، و إذا ورد ما يخالفها قلقت و استوحشت"[1] .

ثمة شروط نفسيه تسبق المتلقي في عملية تذوّقه، و هي التي - ربما - يكون عليها الدور الأكبر في قبوله للنص . كأن يكون المتلقي في حالة تسمح له بالتلقي ، فلا يكون منشغلا عن النص بأمر ما ، كذلك و يكون على وعي نابع من ذاته بالرسالة التي يرغب المبدع في توصيلها إليه .

فمن الناس من يسكن إلى نص غزل ، و منهم من يرتاح إلى سماع نص في الحماسة و منهم من يرنو إلى نص يطرح معاني إنسانية أو دينية .... إلخ ، و هي عملية ليست حادّة بالدرجة التي تؤدّى إلى الموافقة أو المخالفة الصارمة ، فقد يقبل المتلقي نصاً في الغزل ، في الوقت الذي يقبل نصاً آخر في المدح .... و هكذا . كذلك قد يقبل المتلقي النص في وقت ، و لا يقبله في وقت آخر.

و قد ذكر الجاحظ موقفاً يشير إلى دور العملية النفسية في التواصل بين المُرسِل والمُستقبِل ؛ إذ يقول : " قال الحسن رحمه الله . وسمع رجلاً يعظ ، فلم تقع موعظته بموضع من قلبه ، و لم يرق عندها . فقال له : يا هذا إن بقلبك لشراً أو بقلبي "[2] .

و يورد عبد الرحيم العباسي - في كتابه " معاهد التنصيص " - خبراً يدور حول أبيات لبشار بن برد ، يوضح فيه الدور النفسي للمتلقي ، في قبول النص الشعري ، و الخبر يقول " و عن خلاد قال : قلت لبشار : إنك لتجيء بالشيء المهجر المتفاوت . قال : و ما ذاك ؟ قلت له : تقول شعراً تثير به النقع ، و تخلع به القلوب ، مثل قولك :

---

١) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ١٥ . و انظر أيضا : أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ١١٤ .
٢) الجاحظ ، " البيان و البيتين " ، جـ١ ، ص ٨٤ .

إذا ما غضبنا غضبةً مضريّة

هتكنا حجاب الشمس أو قطَرت دما

إذا ما أعرنا سيّدا من قبيلة

ذُرَى منبر صلَّى علينا و سلّما

إلى أن تقول :

ربابة ربة البيت

تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات

و ديك حسن الصوت

فقال : لكل شيء وجه و موضع ، فالقول الأول جد ، و هذا قلته في جارتي ربابة .... ، فهذا عندها أحسن من قول : " قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل" عندك "[1] .

فبشار قبل إنشاده لهذين البيتين ، كان على دراية بما يُعجِب هذه " الربابة " ، التي وجّه إليها البيتين . و لذلك بادر بإنشادهما ، على الرغم من معرفته و درايته . كشاعر بمستواهما الفني .

و في هذا المعنى يقول ابن قتيبة : " و ليس كل الشعر يُختار و يُحفَظ على جودة اللفظ و المعنى ، و لكنه قد يُختار و يحفظ على أسباب "[2] . و هو ما يؤكد أن عملية الاختيار هنا تقع على عاتق المتلقي ، و كل متلقٍ له أسباب في تعلّقه و اختياره لنص ما إذ يحمل كل نص عوامل مؤثرة ، و لكن تأثيرها قد يظهر على شخص دون آخر تبعا للمعاني و مدى موافقة هذه المعاني لظروف المتلقي و توازنها مع نفسه .

---

١) عبد الرحيم العباسي ، " معاهد التنصيص " ، ص ٥٢٧ .
٢) ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص ٣٣ .

ولذلك فإن غرضاً شعرياً كالمدح ـ مثلاً ـ ربما ينصرف عنه المتلقون ، لتعلقه بشخص ما ، أو قبيلة بعينها ، إلا أن الممدوح " وهو المقصود والمخاطب بالقصيدة ، يكون من أدق الناس ملاحظة عند إنشادها"[1]؛ ولذلك يكون أكثرهم اهتماماً بها ، وأشدهم حفظاً لها ذلك لما في القصيدة من معان تمس شخصه، وتبهج نفسه .

وقد عوَّل الدكتور نصر حامد أبوزيد على التجربة الذاتية في التلقي وكسب المعرفة بقوله : " إن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة ، وهي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة ، وطالما أن هناك مشتَرَكاً بين الآحاد من البشر ، فإن التجربة تصبح هي الأساس الصالح لإدراك الموضوع القائم خارج الذات ... ، بإعادة اكتشاف " الأنا " في "الأنت" ، أوإسقاط الذات في شخص أو عمل"[2] .

فالمتلقي يبحث عن نفسه أثناء عملية التلقي ؛ بحثاً تلقائياً تظهر نتائجه فوراً أثناء عملية التلقي ، وربما تمتد آثارها لما بعد عملية التلقي ، فتنجح بنجاح النص في إظهار أكبر عدد من النتائج ، وأن يكون النص قادراً على " أن يجعل المثيرات قادرة على إحداث الاستجابات المرغوب فيها ، وهذا لا يتم إلا إذا رُوعي في العملية الاتصالية ما عند المتلقي من دوافع "[3] .

وقد أدرك المتنبي ذلك المعنى ، فقال :

" إنما تنفع المقالة في المَرْ

ء إذا وافقت هوى في الفؤاد "[4]

---

١) دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي ، " الشعر العربي بين الجمود والتطور " ، ص ٨٥

٢) دكتور نصر حامد أبو زيد ، " إشكاليات القراءة ، و آليات التأويل " ، ص ٢٥ .

٣) إسماعيل الملحم ، " التجربة الإبداعية " ، ص ١٢ .

٤) المتنبي ، " شعر المتنبي " ، (الموسوعة الشعرية ، العصر العباسي) ، قافية الدال .

فالمتنبي في هذا البيت يشير إلى الجانب النفسي الذاتي لكل متلقٍّ ، إذ لا يؤثر النص إلاّ إذا كان معناه موافقا لميول هذا المتلقي أو ذاك .

و يحتاج هذا التوافق النفسي بين المتلقي و النص إلى بعض العوامل التي تدعمه و تُتِمّ صورته ، و من هذه العوامل :

أ : التهيؤ و الاستعداد :

حيث يكون المتلقي في حالة تسمح له بالتجاوب مع النص الشعري ، و لا يعني ذلك بالضرورة العلم المسبق بأن نصا شعريا سوف يُلقَى على مسامعه الآن أو بعد قليل ، فربما يأتي تَلقِّي النص مصادفة . و الاستعداد هنا يعني أن يكون المتلقي في حالة نفسية مناسبة تسمح له بهذه العملية، إذ " تتطلّب الرسالة و إرسالها عمليه بيولوجية لدى كل من المرسل و المتلقي ، و هي تتصل بالأنظمة المتداخلة و المتفاعلة ، و تتعلق إلى حد كبير و أساسي بالجهاز العصبي و بالحواس"[1] ، و هذه العملية البيولوجية المتعلقة بالحواس لن تبدأ في العمل إلا إذا لقيت الدافع النفسي المناسب .

وعن طبيعة التهيؤ يقول الدكتور مصطفى سويف : " أما عن طبيعة التهيؤ هذه فهي تنطوي على جانب سلبي و آخر إيجابي ، فمن ناحيةٍ نجدها تنطوي على تبدّد بطيء لآثار الخبرات السابقة مباشرة ، و يقال لهذه العملية "عملية الكفّ التركمي" ، أما عن الجانب الإيجابي فهو يتألّف من حالة وجدانية هادئة ، لا يمكن وصفها بأنها حالة حزن أو حالة فرح ، أو ما إلى ذلك من الانفعالات المرتبطة بموضوع يكسبها معنى محدّداً "[2] .

إن البطء في عملية " الكف التركمي " بطء نسبي ، فهذه العمليات و إنْ بدا وصفها هادئاً بطيئاً، إلا أنها تحدث في النفس بمقاييس زمنية تختلف عن المقاييس الواقعية للزمن

---

١) إسماعيل الملحم ، " التجربة الإبداعية " ، ص ١١ ، ١٢ .
٢) دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية في الفن " ، ص ص ١٥ ، ١٧ .

وتزداد سرعة هذه العمليات حسب قدرة المتلقي على التوقُّع ، أو حسب معرفته السابقة بالشاعر ، أو بالنص . خاصة في حالة تكرار التلقي .

و يفسر الدكتور مصطفى سويف تأثير عملية التكرار في المتلقي بقوله :" ذلك لأننا نعرف الآن ما نحن مقبلون عليه ، و نستعد له ، مُعدّين له رصيداً من إمكانية الشعور بالرضا"[1].

فهذه المعرفة المسبَقَة الناتجة عن تكرار عملية التلقي ، تؤدّي إلى تربّص المتلقي بالمواطن التي لاقت هوى في نفسه ، ولذا فهو يُعِدّ نفسه إعداداً خاصّاً قبيل الوصول إلى هذه المواطن ، و من هنا ينبع الشعور بالرضا .

ومن هنا فإنّ " استعداد المتلقي لن يتحقق إلا بوجود شرط أوّلي ؛ هو التعاطف مع الشعر، إذا تجاوب موضوع الشعر مع ما يعانيه المتلقي في لحظة تلقّيه للقصيدة ، و يعني هذا ضرورة أن تكون للنفس حال و هوى ، قد تهيأت بهما لأن يحرّكهما قول ما بحسب موافقته لتلك الحال و الهوى "[2] .

و من هنا فإن العامل النفسي في التلقّي هو عامل رئيسي لا يمكن إغفاله بحالٍ من الأحوال ، و هذا العامل يتفق مع كون الشعر لغة خاصة ، تتعامل أوّلْ ما تتعامل مع العاطفة و الشعور .

ب - مفتتح النص :

حيث يكون " المفتتح" أو " الاستهلال" أول ما يقابل المتلقي من النص ، ولذلك يُعَدّ هو المدخل النفسي للمتلقي إلى النص ، ولذلك " ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره و مفتتح أقواله مما يُتَطَيّر به ، أو يستجفى من الكلام و المخاطبات ؛ كذكر البكاء ، و وصف إفقار

١) دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية في الفن " ٢٤، ص ٢٤ .
٢) دكتور جابر عصفور : " مفهوم الشعر " ، ص ٢٣٣ .

الديار، وتشتت الأُلاّف، ونَعْي الشباب، وذمّ الزمان، لا سيّما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني "[1] .

ويأخذ معنى الاحترَاز هنا مراعاة الجانب النفسي للمتلقي، خاصة وأنّ إقبال المتلقي على النص يبدأ من البيت الأول، وبهذا فإن مفتتح النص يُعَدّ من مهيئات المتلقي النفسية.

وفي هذا الصدد يورِد صاحب الصناعتين خبراً جاء فيه : " وقد أنكر الفضل بن يحي البرمكي على أبي نواس ابتداءه :

أربع البلى إن الخشوع لبادي

عليك و إن لم أخنك ودادي

قال : فلما انتهى إلى قوله :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم

بني برمك من رائحين و غادي

وسمعه، استحكم تطيره، وقيل إنّه لم يمضِ أسبوع حتى نُكِبوا "[2] .

ربما كانت المصادفة وحدها هي التي ربطت بين الأبيات التي أنشدها أبو نواس وبين نكبة البرامكة، وقرّبت بينهما في العامل الزمني، ولكن ربما قصد أبو هلال العسكري من خلال هذا الموقف تجسيد حالة التطيُّر التي تصيب المتلقي إن صادف في استهلال مثل هذه المعاني. وهو ما يقيم حاجزاً نفسياً يحُول بينه وبين قبول النص . ومن ثمّ يحدث توازن عكسي بين المتلقي والنص، يؤكده رد فعل المتلقي، الذي يرفض النص صراحةً أو ضمناً، من خلال ردود أفعال متباينة.

---

١) ابن طباطبا : " عيار الشعر " ص ١٢٢ ، أبو هلال العسكرى : " الصناعية " ص ٨٤٧ .
٢) أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٨٤٨ ، ٨٤٩ .

قصةٌ أخرى يوردها أبو هلال العسكري ، جاء فيها : " استأذن (إسحاق بن إبراهيم) المعتصم في النشيد فانشده شعراً ، ما سمع الناس أحسن منه في صفته وصفة المجلس ،إلا أنّ أوّله تشبيب بالديار القديمة ، وبقية آثارها ، فكان أول بيت منها :

يا دار غيّرِكِ البِلَى فمحاك

يا ليت شعري ما الذي أبلاك

فتطيّرَ المعتصم منها ، وتغامَزَ الناس ، وعجبوا كيف ذهب على إسحاق مع فهمه وعلمه، وطول خدمته للملوك . قال: فأقمنا يومنا هذا ، وانصرفنا ، فما عاد منّا اثنان إلى ذلك المجلس ، وخرج المعتصم إلى سُرّ من رأى وخرِب القصر"[1] .

فبالرغم من وصف القصيدة بأنها جيدة ، إلا الحاجز النفسي الذي جاء في ابتدائها حال دون تجاوب المتلقي معها .

وقد احتلّ" الاستهلال" أهمية كبيرة عند النقاد القدامى ، فنجد ابن أبي الأصبع أفرد باباً أسماه " حسن الابتداءات " [2]. ووضع النقاد جُملةً من الشروط التي يجب مراعاتها في الاستهلال ، كأن يكون حَسَن اللفظ ، جيد المعنى ، والابتعاد عن المعاني المستكرهة ؛ كأن يبدأ بذكر المنايا والموت فذلك مما يُتطَيّر منه [3] .

---

١) نفسه ، ص ٨٤٩ .
٢) راجع : ابن أبي الأصبع ، " تحرير التحبير " ، ص ١٠٧ .
٣) انظر :
- الصناعتين ، ص ٨٤٧ .
- ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٢٢ .
- الثعالبي ، " يتيمة الدهر " ، ص ٢٨٠ .
- الحصري القيرواني " زهر الآداب "، ص ١٩٧ .

" فالانطباع الذي تكوِّنه عن القصيدة يبزغ في نفوسنا منذ البيت الأول ، أومنذ الشطرة الأولى ، بل و قد يبزغ أحيانا منذ انتهائنا من ترديد لفظين أو ثلاثة ألفظ من الشطرة الأولى "[1] .

و إذا كان الاستهلال لا يتعدَّى البيت الواحد أو البيتين من القصيدة ، فإن ذلك لا يقلّل من دوره في القصيدة ، " فقد يكون البيت الواحد من الشعر قصيدة تامة مكتملة في ذاتها ، ولكن على شرط أن يهزّ أوتار النفس البشرية ، و أن يُحدث لديها تلك الصدمة الجمالية اللازمة لكل عمل فني مكتمل"[2] .

و من هنا فإن الاستهلال و إنْ كان يحمل قيماً فنية ولفظية خاصة ، و يأخذ موقعاً متميزً في النص ،إلا أن الدور النفسي الذي يؤدية الاستهلال لا يقل أهمية عن هذه القيم اللفظية و الفنية التي يؤديها في النص ، و من ثمّ يكون له دوره المؤثر في عملية الأداء النصي المرتد ، التي تقوم في المقام الأول على التوازن النفسي بين المبدع و المتلقي .

جـ - الأداء :

يمثل الأداء الجانب الحسّي الملموس للنص الشعري ، و هو الجانب الذي يتعامل فيه المبدع مع النص بحواسه ، و بالتحديد حاسئي السمع و البصر، و ذلك من خلال الأداء الصوتي و الحركي لمبدع أو ملقي النص . و بما أنّ المبدع هو أدرى الناس بمعاني النص ، فهو أقدر الناس على توصيل النص حركياً و صوتياً .

---

١) دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية فى الفن " ، ص ٢١ .
٢) دكتور زكريا إبراهيم ،" الفنان و الإنسان " ، ص ١٣٣ .

وفي هذا يقول الجاحظ : " التاج بهيّ ، وهو في رأس الملوك أبهى ، والياقوت الكريم حسن ، وهو في جِيد المرأة الحسناء أحسن ، والشعر الفاخر حسن وهو من فم قائله أحسن "[1] .

و في هذا المعنى يقول البحتري :

اسمعه من قوّاله تزدد به عجباً

و طيب الورد في أغصانه[2]

ذلك لأن الشاعر أعرف الناس بنصِّه ، و أدراهم بجذور معانيه ، و دوافع قوله ، فإذا ما أنشده بنفسه استطاع أن يجسد المعنى ، و يؤثر في غيره من خلال إحساسه الذي يؤثر بدوره على الأداء الصوتي للنص، و كذلك الأداء الحركي .

" والإنشاد موهبة لها شأنها الخطير فى امتلاك أزِمّة الآذان ، و جذب أعنّة الحدق والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة ، و المقامات المشهودة "[3].

ولذلك وجب أن يكون الشاعر خالياً من عيوب النطق ، أو على حدّ تسمية النويرى في كتابه نهاية الأَرَب " عيوب اللسان" ، وذكر منها ، الرتة ، اللكنة ، الهتهتة ،التعتعة اللثغة ، الفأفأة ، التمتمة ، اللفف ، اللجلجة ، الحنحنة ، المقمقة "[4] .

ثم ذكر مراتب العِيّ فقال : " يقال رجل عييّ ن ثم حَصِر ، ثم مفحم ، ثم لجلاج "[5]

---

١) الجاحظ ، " الرسائل " ، ص ١٠٤١ .
- د كتور على الجندي ، " الشعراء و إنشاء الشعر " ، ص ٣٥ .
٢) البحتري ، " الديوان " ، (الموسوعة الشعرية) ، قافية النون .
٣) دكتور علي الجندي ،" الشعراء و إنشاد الشعر " ، ص ٩ .
٤) النويري ، " نهاية الأرب " ، ص ٩٠٣ .
٥) نفسه ، ص ٩٠٤ .و انظر : - أبو حيان التوحيدي ، " البصائر والذخائر " ، ص ١٦٧٤ . - ابن عبد ربه ، "العقد الفريد " ، ص ١٣٧٢ .
- المبرد ، " الكامل في الأدب " ، ١٠٠٨ .

وهذه العيوب تحُول دون التواصل بين النص والمتلقي ، وتشوِّه الرابط النفسي بينهما ، ذلك لأن المتلقي يكون في شُغل عن النص بعيوب صاحبه ، أو منشغلاً عن المعنى في سبيل فهم الكلمات التي يتكون منها النص ،و معرفة كنهها ، " فالوظيفة الأولى للتلاوة المسموعة هنا إبراز العناصر الإيقاعية والصوتية في شعور المتذوق بأقوى درجة من البروز وبأقل درجة من المشقّة "[1]، لأن أي مشقة يبذلها المتلقي في البحث الخارج عن دائرة التذوّق تفسد عليه الجو النفسي للنص .

وقد وصف الأصفهاني البحتري بأنه " كان أبغض الناس إنشاداً ، يتشادق ويتزوّر في مشيه مرّةً جانباً ، ومرّة القهقرى ، ويهزّ رأسه مرة ، ومنكبيه مرّة أخرى ويشير بكمه ، ويقف عند كل بيت ويقول : أحسنتُ والله . ثم يقبل على المستمعين، فيقول : مالكم لا تقولون أحسنتَ ؟! هذا والله لا يحسن أحد أن يقول مثله"[2] . [ثم يضيف صاحب الأغاني فيقول] :

" وقد ضجر المتوكل من ذلك ....."[3] .

إن ما كان يقوم به البحتري، من شأنه أن يفسد الجو النفسي للنص ، وهو ما تسبّب في " ضَجَر المتوكل " ، كنموذج للمتلقي الذي يهمه أن يستمع إلى النص فيتواصل معه .

وكذلك كان أبو تمام ، والذي استعان بغلام يُدعَى" الفتح "، " وكان أبو سعيد الثغري اشتراه له ..... لينشد شعره ، وكان غلاماً أديباً فصيحاً، وكان إنشاد أبي تمام قبيحاً ، فكان ينشد شعره عنه "[4].

---

١) دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية في الفن " ، ص ٥١ .
٢) الأصفهاني " الأغاني " ، ص ١٣٩٤١ .
٣) نفسه ، ص ١٣٩٤٢ .
٤) نفسه ، ص ١٣٣٥٣ .

فالمجتمع العربي مجتمع يعتمد على الأسلوب الشفاهي بشكل كبير في تداول النصوص، خاصة الشعرية منها. ولذلك كان الشعر يرتبط بمجالس الإنشاد بصورة كبيرة حيث " كانت المشافهة قناة الاتصال الأساسية "[1] .

إن الأداء يضفي على الجو النفسي للنص عمقاً أكبر، إذ يعني وجود صاحب النص في دائرة وعي المتلقي، فيكون الأداء مؤثراً بعاملين :

الأول : العامل الصوتي . **الثاني : العامل الحركي .**

الأول : العامل الصوتي:

بما يحمله هذا العامل من مؤثرات يستعملها صاحب النص، من نبر وتنغيم و توقف، ثم تواصل. كل ذلك يقدم " تفسيراً مزدوجاً؛ تفسيراً بالصوت للمقطع، وتفسيراً بالتنغيم "[2].

فالتفسير بالصوت هو الجانب المتعلق بكلمات المقطع وحروفه، أما التفسير بالتنغيم هو المتعلق بأداء المبدع لنصه، فيتحالف الجانبان فيدعم التنغيم أصوات الكلمات فيَقوَى تأثر المتلقي بالمعنى، وبذلك يكون الصوت عاملاً أساسياً موجود حتماً في النص أما التنغيم فيُعدّ العامل الثانوي الذي يتواجد عند إلقاء النص، ويختفي في حالة قراءة النص مكتوباً، وإن كان بعض المتلقين يقومون بعملية تنغيم مُتَخيّلة أو صامتة أثناء قراءة النص مكتوباً، وهو أمر يتوقف على خبرته .

ومن هنا " فإن إلقاء القصيدة يتوقف على الوسط الناقل للصوت، وعلى جهاز النطق الإنساني للمُرسِل ..... وعلى الصفات الصوتية التي ينتقل بها الصوت من المرسل إلى

---

١) دكتور جميل عبد المجيد، " البلاغة و الاتصال " ، ص ٧٠ .

٢) إيمانويل فريس، " قضايا أدبية عامة " ، (الكويت – المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، عالم المعرفة ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م) ، ص ١٧٠ .

المستقبل ، و مدى ما تُعبّر عنه هذه الصفات من معان إيحائية دلالية " [1] . و معنى ذلك أنه يتوقف على براعة المرسل، و إمكاناته الصوتية و موهبته في إلقاء النص .

و هو ما أسماه الدكتور جميل عبد المجيد بـ " التلوين الصوتي " ؛ إذ يقول : " بَيْد أن هناك بُعداً صوتياً آخر جد مهم ؛ و هو الأداء أو التلوين الصوتي من نبر و تنغيم ، و تطويل وتقصير و غير ذلك، و هو تلوين موجود حتماً في نطق الكلمات " [2] .

و التلوين الصوتي بهذه الصورة يكسب النص بعداً حسياً ، يدعم الصورة المتخيلة التي يراها المتلقي ذهنياً أثناء عملية التلقّي .

و هذا التلوين الصوتي يجعل المتلقي يعيش الجو النفسي للنص ، بصورة قريبة من الجو النفسي الذي عاشه الشاعر أثناء الكتابة و التأليف ، و يجعله في حالة يقظة لكل ما يقال ، ذلك لأن عملية الإنشاد لن تسمح له باستعادة ما سبق قوله ، و هو ما يسميه الدكتور جميل عبد المجيد بـ " التتابع الزمني" ، حيث إن " التتابع الصوتي غير قابل للإرجاع و الاستدبار، ذلك أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود"[3].

و يضيف أحد الباحثين ميزة أخرى للأداء الصوتي للنص ، و هي أن هذا **الأداء يُعَدّ** وسيلة للنقد الأدبي ؛ حيث إن " هناك جمالات مخبوءة لا تنكشف إلا لمن يترجمها إلى أصوات ، فالأصوات تمنح الكلمات حياة جديدة ، و يغلّفها الصوت بشيء من النور يجعلها أوضح للنظر"[4]. و يمكن تفسير هذه الميزة في أن إلقاء النص يعطي الكلمة طاقتها المعنوية كاملة ، ويخرجها من جمود الصياغة المألوفة إلى حركية الأداء التي تجعل ما هو مألوف عادة غير مألوف ، و من ثم يزداد تعلق المتلقي بالنص ، و تزداد مساحة التوازن معه .

---

١) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص١١٩ .
٢) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ص ٦٧ ، ٨٣ .
٣) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ٦٣ ، ٦٤ .
٤) إيما نويل فريس ، " قضايا أدبية عامة " ، ص ١٦٨ .

الثاني : العامل الحركي :

يقوم المبدع في أثناء إلقاء نصه بمجموعة من الإشارات أو الحركات الجسدية والإيماءات ، التي غالباً ما يكون قد اعتاد عليها ، فيقوم بتوظيفها تبعاً لظروف نصه ومقتضيات معانيه ." فاستخدام هذه العلامة الجسدية . إضافةً إلى العلامة الصوتية يجعل الرسالة مخاطبة حاستي السمع والبصر ، ومن ثمّ يكون التلقّي مركباً (سمع / بصري)، وهذا يتيح للاتصال الشفاهي إمكانية أكبر وأفضل لإحداث تفاعل أشد، وتأثير أعمق "[1] . فكلما زُدت الحواس التي يتعامل بها المتلقي مع النص كلما زُدت مساحة فهم المعنى ، ومن ثمّ يزداد تأثير المعنى في هذا المتلقي . " حيث لا تكتسب الكلمات معانيها إلا من موطنها الملح الدائم ، ويكمن هذا الموطن في كلمات أخرى كما في القاموس ، ولكنه يتضمن كذلك إشارات جسمانية وتنغيمات صوتية ، وتعبيرات بالملامح " [2] .

وقد وصف والترج أونج المجتمعات الشفاهية بأنها " متوازنة " ، ذلك لأن " المجتمعات الشفاهية تعيش إلى حد كبير في الحاضر على نحو يحفظها في توازن أو اتزن"[3] .

ولا يكون حضور النص الشعري في مثل هذه المجتمعات إلا لحظة إنشاده ، ومن ثمّ يصبح الأداء الحركي ضرورة لا غنى عنها ، طالما أن هناك التقاء مباشر بين المتلقي ومبدع النص .

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ، " نفسه " ، ص ٦٨ ، ٦٩ .
٢) والترج أونج ، " الشفاهية و الكتابية " ، ترجمة دكتور حسن البنا عز الدين ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، ١٤١٤هـ ، ١٩٩٤م) ، ص ١١١ ، ١١٢.
٣) والترج أونج ، " الشفاهية و الكتابية "، ص ١١١ .

٢] التوازن الاجتماعي الثقافي :

ينشأ المبدع و يعيش في جماعة لها لغتها و ثقافتها ، و عاداتها وقيمتها، التي تميّزها عن غيرها من الجماعات ، " و هذه الجماعة لن تتأثر بالشعر إلا إذا كان شيئاً يمسّ حياتها وليس من الضروري أن يمسّ الشعر حياة الجماعة ، المهم أن يتصل بحياتها بشكل أو بآخر و إلا ضعفت استجابة الجماعة"[١] .

و هذا يعني أن الشعر لابد و أن يكون على صلة بجماعة الشاعر ، و هذه الصلة قد تكون مباشرة أو غير مباشرة ، و هو المقصود بقوله : " و ليس من الضروري أن يمسّ الشعر حياة الجماعة " ، أي ليس من الضروري أن تكون مباشرة حتماً ، بمعنى أن يكون النص متناولاً لظروف اجتماعية دقيقة واضحة ، إذ ربما يطرح الشاعر معاني في الغزل . مثلاً ولكنه يحرك بها المجتمع الذي يعيش فيه ، ذلك إذا أصاب النص هوىً عند هذه الجماعة حسب خبرة الشاعر بها .

إن هذه الصلة بين النص و حياة الجماعة، هي الشيء الذي يحقق التوازن بينهما ومن ثمّ يتحقق " الأداء النص المرتد "، ولهذا ارتفعت مكانة الشاعر في المجتمعات العربية حيث كان الشاعر يمثل صوت جماعته ؛ يرفع من شأنها و يدافع عنها .

و يفسّر مراد عبد الرحمن مبروك هذه المكانة التي احتلها الشعر بقوله : " لأن الشاعر فرد في مجتمع ، بل هو بنية صغيرة من البنية الكلية للمجتمع ، يعيش آلامه و آماله وتترسّب في وعيه مكونات هذا الواقع المعيش ، ثم يستدعيها في مواقف حياتية معيّنة فتشمل الصورة التجارب المكتسبة من الواقع ، والحالات الشعورية التي توافقت مع هذه التجارب "[٢] .

---

١) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٢١٨ .
٢) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ٧٨ .

ولكن هذا " لا يعني أن نقيس العمل بمقاييس الواقع ، صحيح أن الواقع أو الحياة يغذّي العمل الفني ، ولكن العمل الفني ليس هو الواقع أو الحياة "[1] ، فالعمل الأدبي و إن كان مستمداً من الواقع ، إلا أنه يحمل رؤية الشاعر الخاصة ، التي يقدمها من خلال التصوير المتلوِّن بانفعالاته الخاصة .

و يرى باختين أن " الفن اجتماعي بشكل كامن و عندما يؤثّر فيه الوسط الاجتماعي الذي هو خارج الفن فإنه يجد فيه صدىً داخلياً مباشراً "[2] . إن هذه الصبغة الاجتماعية للفن ، هي التي تسمح " بالتقاء الذات الفردية المتمثلة في المُرْسِل أولاً ، و في المُستقبِل ثانياً بالذات الاجتماعية ، و نقطة التقاء هذه الذات بتلك هي المفصل الذي تقوم عليه حركة الخطاب في الرسالة "[3] . فالمبدع ينفرد بقدرته على التصوير والتعبير ، التي يصبغها برؤية خاصّة للكون ، و هي رؤية ربما ينفرد بها وحده ، و ربما تكون هي ذاتها رؤية الآخرين للمظاهر نفسها ، ولكنهم لا يمتلكون . كما يمتلك الشاعر . تلك القدرة على التعبير و التصوير ، ولكنهم من خلال هذه الرؤية الخاصّة بهم . كمتلقين . لديهم القدرة على تحديد النصوص الصالحة للتداول بينهم ، و عندئذٍ تكون نقطة التقاطع بين المبدع و المتلقي هي نقطة التوازن بينهما في رؤية الأمور و الإحساس بها .

ولكي يحقق المبدع هذا الهدف التواصلي ، بين النص و المجتمع لابد أن يراعي عدة أمور :

أ) اللغة . ب) الذوق و ثقافة العصر . ج) مقام الإنشاد .

---

١) دكتور عبد العزيز حمودة ،" علم الجمال و النقد الحديث "، ص ٥٤ .
٢) باختين ، " مداخل الشعر " ، ص ٢٣ .
٣) انظر : دكتور سمير إستيتية ، " ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، ص ٧ و ما بعدها .

أ - اللغة :

فاللغة هي القناة الشرعية الأولى للاتصال بين أفراد مجتمع ما ، والشاعر قبل كل شيء فرد في جماعة لغوية ؛ هي التي أمدته بمفرداتها وقواعدها وأساليبها .

والشعر نص لغوي في المقام الأول . يعتمد على هذه المفردات وتلك القواعد والأساليب ، " واللغة هي مادة الأديب ، يمكنه بواسطتها التعبير عن تجربته الفنية وتوصيلها إلى الآخرين ، وإنّ الوظيفة الأساسية للغة البشرية هي السماح لكل إنسان أن يوصّل لنظائره تجربته الشخصية "[1] .

ولذا حرص النقاد على وضع معايير لغوية ينبغي على المبدع أن يراعيها منها : أن لا يكون اللفظ عامياً ، ولا ساقطاً سوقياً ، ولا يكون غريباً وحشياً ، ولا قبيحاً سمجاً [2] .

ويقول بن وهب : " إن مثل من كلّم إنساناً بما لا يفهمه ، كمثل من كلّم عربياً بالفارسية ، لأن الكلام ليعرف به السامع مراد القائل ، فإذا كلّمه فما لا يعرفه فسواء عليه أكان ذلك بالعربية ، أم بغيرها[3] .

فغموض المعنى في النص الشعري يجعل من لغة النص والتي يفترض أن تكون مشتركة بين المبدع والمتلقي . لغة غريبة لا يفهم المتلقي إلا مفرداتها مستقلة عن معناها العام .

---

١) دكتور فوزي خضر ، " عناصر الإبداع الفني " ، ص ٨٣ .

٢) انظر :
- الجاحظ ، " البيان و التبيين " ، جـ ١ ، ص ١٤٤ .
- عبد القاهر الجرجاني ، " أسرار البلاغة " ، ص ٦ .
- ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ص ١٩٦ ، ١٩٧ .
- ابن الأثير ، " المثل السائر " ، ص ١٣٥ .
- ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ .
- الراغب الأصفهاني ، " محاضرات الأدباء " ، ص ٢٧٩ .

٣) ابن وهب ، " البرهان في وجوه البيان " ، ص ١٠٥ .

و قال ابن رشيق : " قال بعض المتقدمين : شرّ الشعر ما سُئل عن معناه "[1] . ذلك لأن الشعر يعتمد في تلقيه على الاتصال المباشر من خلال إلقاء النص ، ولذلك فإن قيام المتلقي بمجرد السؤال عن بعض معاني النص يؤدي إلى إفساد الجو النفسي الذي يعتمد على تواصل أجزائه أثناء عملية الإلقاء .

ولكن كان بعض الشعراء يُنكرون على المتلقين رغبتهم في التواصل المباشر مع النص ، وكانوا ينتصرون لقصائدهم ، رغم انكار المتلقي لها . فقد سجّلت بعض كتب التراث مواقف دافع فيها الشعراء عن شعرهم ، عندما يستغربه من حولهم من المتلقين .

من ذلك ما أورده ابن رشيق ؛ قال : " و أنشد رجل قوماً شعراً ، فاستغربوه ، فقال : والله ما هو بغريب ،ولكنكم في الأدب غرباء "[2] .

و عن غيره : " أن رجلاً قال للطائي في مجلس حفل ، و أراد تبكيته لّما أنشد : يا أبا تمام ، لِمَ لا تقول من الشعر ما يُفهَم . فقال له : و أنت لِمَ لا تفهم ما يُقال؟!" [3].

و قد ردّ الفرزدق على من احتجّ عليه في مخالفته النحو ؛ بقوله :" عَلَيّ أن أقول و عليكم أن تحتجُّوا "[4] .

و هذه المواقف التي اتخذها الشعراء تجاه المتلقي الذي لا يصل إلى ما يريدونه في شعرهم ،يمكن تفسيرها بأحد أمرين ؛ **الأول** : إما اعتداد الشاعر بنفسه و بشعره ، فلا يعترف بجوانب القصور في نصه ، المتمثلة في غموض معانيه . **الثاني:** سوء اختيار الشاعر للمتلقي المناسب الذي لاتصل به ثقافته إلى فهم معاني النص .

---

١) ابن رشيق ،"نفسه " ص ٤١٤ .
٢) نفسه ، ص ٢٦٧ .
٣) ابن رشيق ، " العمدة "،ص ٢٦٧ .
٤) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص٣٦ .

وقد أشار عدد من الباحثين إلى ضرورة أنْ تكون لغة النص واضحة ، تسير وفق العُرْف والنظام اللذين تعارف عليهما المجتمع ، وأن يراعي الأديب شروط الفصاحة والبيان ، وأنْ يبتعد عن التنافر والثقل ، حتى تكون اللغة سهلة على المتلقي، وأن يبتعدوا عن الإغراب والتكلف[1].

ولكن بالرغم من التأكيد على ضرورة أن تكون لغة الشعر واضحة ، يعرفها المتلقي جاء أبو هلال ليشير إلى صنف آخر من المتلقين ، يميل إلى الغموض والإغراق . وان كان يصفهم بالجهل . إذ يقول :" وقد غلب الجهل على قوم ، فصاروا يستجيدون الكلام ، إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ ..... ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا حلوا ، ولم يعلموا أن السهل أمتع جانباً ، وأعز مطلباً، وهو أحسن موقعاً ، وأعذب مُستَمَعاً، ولهذا قيل : أجود الكلام السهل الممتنع "[2] .

ووصْفُ أبي هلال لهذا الصنف من المتلقين بالجهل ، يوحي بأن الأساس في عملية تَلَقّي النص الشعري يقوم على الفهم المباشر لمعاني النص الشعري ، وإن تعددت التأويلات وأن الميل إلى الغموض والإغراق سواء أكان من المبدع أو المتلقي إنما هو أمر خارج عن القبول في مثل هذه البيئات ، التي تعتمد في ثقافتها اعتماداً أساسياً على التلقي الشفاهي والذي يفْتَرِض أن يكون تأثير النص على المتلقي تأثيراً آنيّاً غير مؤجل .

---

١) انظر :
- دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " اللغة و بناء الشعر " ، ص ٢١٩ .
- دكتور جميل عبد المجيد " البلاغة و الاتصال " ، ص ص ٢٢ ،٨٢ .
- دكتور سمير إستيتية ، " ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، ص ٣١ .
- يوسف ميخائيل أ سعد ،"سيكولوجية الفن "، ص ١٠٩ .

٢) أبو هلال ، " الصناعيتين " ، ص ١٢٠ .

ب - الذوق السائد و ثقافة العصر :

من قنوات التوازن بين النص و المجتمع ، أن يحمل النص ملامح العصر، فيراعي المبدع في نصه ذوق المتلقين ، الذي شكّلتْه ثقافة العصر.

و قد اتّسم العصر العباسي بتعدد قنواته الثقافية و الحضارية ، و توجّهاته الجديدة في كافة مناحي الحياة .[1] و هو ما فرض قيماً جديدة ، أدّت بالمتلقي إلى توازنات تداولية جديدة للنص.

تقول الدكتورة يسريه يحيى المصري : " و لاشك أن الوسط الاجتماعي و الثقافي للشاعر العباسي يُعْنى جيداً بتغيير وظيفة الشعر ، و بما هو مطلوب من الشاعر ، مما يؤدي بالتالي إلى التحكّم في إنتاج الشعر "[2] . و ذلك يعني أن العصر العباسي حمل قيماً جديدة أجبرت الشعراء على تداول معاني جديدة ، و تخلّيهم عن الصورة القديمة للشاعر الذي يقف على الأطلال ، إلى شاعرٍ يمارس ألوانا شتّى من صور الحضارة ، من خلال انخراط ثقافات أخرى في المجتمع العربي ، بما تحمل هذه الثقافات من قيم جديدة .

---

١) عن العصر العباسي و ملامح التجديد فيه ، انظر :
- دكتور شوقي ضيف ، " العصر العباسي الأول " ، ص ص ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ .
- دكتور يوسف خليف ، " في الشعر العباسي " ، ص ١٤ .
- دكتور محمد أبو الأنوار ، " في الشعر العباسي " ، ص ص ، ١٦ ، ٧٣ .
- دكتور عبد المنعم خفاجي ، " الأصالة و التجديد " ، ص ١٦ ، ١٧ .
- دكتور حامد حفني داود ، " تاريخ الأدب العربي " ، ص ١١ .
- دكتور بدوي طبانة ، " قدامة بن جعفر " ، ص ٧٣ .
- دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي ، " الشعر العربي بين الجمود و التطور " ، ص ج .
- دكتور عبد الحكيم بلبع ، " بين الأدب و النقد " ، ص ٩ .
- دكتور مفيد قميحة ، مقدمة كتاب " الشعر و الشعراء " ، ص ٥ .
- دكتور حسين عطوان ، مقدمة " شعر علي بن جبلة " ، ص ٦ .

٢) دكتورة يسرية يحيى المصري ، " في الشعر العباسي " ، ص ٤٩ .

فالشاعر - على كل حال - يريد لنفسه الانتشار والقبول، وإن اختلفت أساليب كل شاعر في تحقيق هذا الانتشار، ولذا يخضع في جانب من جوانب نصه لسيطرة المجتمع وثقافته وذوقه.

ويشير الدكتور شوقي ضيف إلى فئة من الشعراء، خرجوا من أوساط اجتماعية تنتمي إلى الطبقة الكادحة، مما حقّق لهم نوعاً من الانتشار، إذ يقول: " وكان أكثر الشعراء من أبناء الشعب، أو بعبارة أدَقّ من أبناء الطبقة العاملة الكادحة، على نحو ما هو معروف عن بشار، وأبي نواس، وأبي العتاهية، ومسلم بن الوليد، وأبي تمّام، ولعل هذا ما جعل الشعر حينئذ شديد الصلة بحياة الشعب"[1].

وارتباط الشعر بحياة المتلقي في عصر ما، لا ينفي مراعاة الأديب للأصول والقواعد الفنية المطلوبة للنص، ولا ينفي أن يسلك الأديب طرقاً جديدة في التعبير، تختلف عن طرق التعبير في لغة الحياة اليومية، " فقدرة الشعر على تغيير سلوك المتلقي لا يمكن أنْ تتم دون حالة إدراكية متميزة، يفرضها الشعر على المتلقي "[2].

وليكونَ الشعر على اتصال بحياة المجتمع، يوجّه ابن الأثير" الكاتب " بقوله:"اعلم أنّ الكاتب يحتاج إلى التشبُّث بكلّ فن، والنظر في كل علم، وإرصاد السمع لمحاورات الناس، فإنّه لا يعدم من ذلك فائدة "[3].

ويقول: " وعلى كل حال فإن صاحب هذه الصناعة ينبغي له أن يعلم ما تقوله النادبة في المأتم، وما تقول الماشطة عند جلوة العروس، وما يقوله المنادي في السوق على السلعة "[1].

---

١) دكتور شوقي ضيف، " الشعر وطوابعه الشعبية "، ص ٢٤٨.
٢) دكتور جابر عصفور، " مفهوم الشعر "، ص ٥٣.
٣) ابن الأثير، " الوشي المرقوم "، ص ١٦٩.
١) نفسه ص ١٦٩.

إن من شأن هذه التوجيهات أن تفتح قناة للتواصل بين المتلقي والنص، حيث يكون النص مشتملاً على ما يتعلّق بثقافة المجتمع، فتصبح هذه العناصر الحياتية عوامل جذب يستعملها المبدع جنباً إلى جنب مع العناصر الفنية، فيصبح النص " متوازناً بين قيمتي الخير والجمال "[1].

وليس "الخير" - هنا - الخير بمقياس الأخلاق، وإنما بمقياس الفائدة التي يجدها المتلقي في النص.

جـ - مقام الإنشاد :

تتوقف عملية التواصل بين المتلقي والنص، على حالة المتلقي أثناء عملية التلقّي فقد يكون النص - من الناحية الفنية والمعنوية - جيداً، لكنه إذا صادف متلقّياً غير مستعد نفسياً، أو أن يكون النص مخالفاً لمقام المتلقي من حيث المكانة، أو الثقافة ..... ،فإنه بالتالي لن يجد صدى لديه.

فإذا كان المبدع قد توازن مع نصه، أو كان في حالةٍ توازنية مثالية سمحت له الكتابة، فإن المتلقي يجب أن يكون على نفس الدرجة المثالية أثناء عملية التلقي.

ولكي يتحقق هذا التوازن على مستوى ما يُسمَّى بـ " المقام "، لابد من مراعاة جانبي - أو زاويتي - هذا المقام :

الأولى : المقام النصي . **الثانية : المقام الشخصي .**

أولاً : المقام النصي :

ويتمثل في العناصر الفنية والموضوعية، التي يراعيها المبدع في نصه، عند توجيه النص إلى متلق ما. يقول صاحب " مفتاح العلوم " : " لا يخفى عليك أن مقامات الكلام

---

١) انظر : دكتور شاكر عبد الحميد، " التفضيل الجمالي " ، ص ١٤ ، و ما بعدها .

متفاوتة ؛ فمقام التشكُّر يُبَاين مقام الشّكاية ، و مقام التهنئة يباين مقام التعزية ، و مقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل . "[1]

فتكون معاني النص و عناصره موافقة لمقام المتلقي ، و حالته التي هو عليها أثناء تلقّي النص ، موافَقَةً من شأنها أن تُلقَى قبولاً ، و من ثمّ يحدث التأثير المؤدي إلى عملية الأداء النصّي المرتد ، و التي تُمثل قمة نجاح النص في توصيل المعنى . كذلك يجب على المبدع أن " يقف على مراتب القول ، و الوصف في فن بعد فن ، و يتعمّد الصدق و الوفق في تشبيهاته و حكاياته .... و يُعِدّ لكل معنى ما يليق به ، و لكل طبقه ما يشاكلها ، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه "[2].

و هو ما يعني أن يكون المبدع على دِراية بعناصر الفن من ناحية ، و دراية بطبقات التلقي من ناحية أخرى . فيقوم ببناء نَصّ يتحقق فيه التوازن على مستوى الصياغة و يوجّه هذه الصياغة توجيها مُعيّناً ، طالما قصد بمعاني النص فئة معينة من المتلقين فيخاطبهم بما يفهمونه ، و بما يقبلونه ، في حالتهم التي هم عليها .

" و هذه الحال التي يوافقها الكلام هي المقام الذي يتم فيه قول الشعر، و ينتج عن موافقة هذا المقام اكتمال الصورة الجمالية للشعر باتصافه الحسن ، و كذا قبول الفهم الناقد له و اختياره له "[3] .

فليس استعداد المتلقي وحده هو الذي يجعل عملية التواصل مع النص ناجحة ولكن يجب أن يكون النص نفسه متوازنا مع حالة استعداد المتلقي ، وذلك باستعداد النص فنياً أن يقدم ما يجذب إليه المتلقي ، و في هذا يقال : " الشعر ما فهمته العامة

---

١) السكاكي ، " مفتاح العلوم " ، ص ٩٥ .
٢) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٦ .
٣) دكتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوي " ، ص ٢٨ .

و رضيته الخاصّة "، و هو ما ذهب إليه ابن طباطبا حيث " يحدّد علّتين اثنتين لقبول الشعر إحداهما جمالية ، تتصل بكيفية تشكيل الشعر من حيث اعتدال عناصرها ، و الثانية مقامية تتصل بمطابقته للحال و هما علتان متكاملتان "[1].

و من ثمَّ يكون للتوازن حدان ؛ **الأول** من داخل النص ، و **الثاني** من خارجه وبالتقائهما يتحقق التوازن الكلي الذي يشمل العملية الإبداعية في جميع عناصرها .

و قد جمع ابن رشيق تكامل العناصر الفنية ، و مراعاة حال المتلقي بقوله : " و إنما مدار الشرف مع الصواب و إحراز المنفعة ، و مع موافقة الحال ، و مع ما يجب لكل مقام من المقال "[2] .

و هو المعنى نفسه الذي قصده ابن طباطبا ، و هذا يعني اتفاقاً بينهما في أن موافقة المقام تنبني بصورة أساسية على نص جيد في المقام الأول .

فقوله : " مع الصواب " يشير بصورة غير مباشرة إلى عناصر العمل ذاته ، التي يجب أن تكون صواباً في جوانبها المختلفة ، و هذا هو الجانب الذي يقوم بدراسته علم المعاني الذي هو : " أصول و قواعد يُعرَف بها كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، بحيث يكون وفق الغرض الذي سبق له "[3] .

و يشير الدكتور يوسف خليف إلى صنف من الشعراء ، حققوا في نصوصهم مبادئهم الفنية الخاصة ، ضاربين عرض الحائط بالمتلقي العادي . حيث يقول عن أبي تمام :" كان أبو تمام يؤمن بأن الشعر للخاصة لا العامة ، و الخاصة عنده ليست طبقة اجتماعية متميزة ولكنها الخاصّة المثقفة المستنيرة الواسعة الاطلاع ، و على أساس هذه الفكرة آمن أبو تمام

---

١) نفسه ، ص ٢٤ .
٢) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٤٤٤ .
٣) السيد أحمد الهاشمي ، " جواهر البلاغة " ، ص ٣٧ .

بأن الشاعر يجب أن لا ينزل بمستواه الفني إلى مستوى العامة ، و إنما يجب أن يظل في قمته الشامخة ، و على الجمهور أن يرتفع إليه "[1] .

و إذا كانت للشاعر رؤيته الفنية الخاصة إلا أنه " مُطالَب ..... باحترام مبدأ التأدّب ؛ وذلك باختيار الألفاظ و العبارات المناسبة لمقامات المخاطَبين ، كما أن على الشاعر أن يتجنّب كل ما يخالف المقتضيات التداولية للمقام ، فيعنى عناية خاصة بافتتاح شعره ، فلا يُضمّنه معنى أو عبارة لا تُلقَى القبول عند السامع"[2] .

فالشاعر مهما كان مؤمناً بنصه و بموهبته ، و بما يطرحه في نصه من المعاني ، إلا أن النص لابد و أن ينتهي إلى متلقٍّ ما يتعامل معه ، و لذا وجب على المبدع احترام ذلك المتلقي ؛ بطرح عناصر فنية و معنوية في العمل ، تحافظ على صلة النص بمتلقّيه ، و إلا فسدت العملية الإبداعية ، و حينئذ - لا يشفع لها فصاحة اللفظ ، و لا حُسْن التركيب ، طالما كان المتلقي في معزِل عن النص .

ثانيا : المقام الشخصي :

و هو المقام المتعلق بشخص المتلقي ، فبعد أن يُعمِل المبدع يده في النص ؛ يُجَوِّده و يحسّنه ، يبقى المتلقي على الطرف الآخر ، و من ثمّ فإن المبدع لابد و أن ينظر بإحدى عينيه إلى النص ، وبالأخرى إلى المتلقي ، لخلق التوازن بينهما . و هو ما يعني الدور الفاعل للمبدع في إحداث ذلك التوازن .

يقول بشر بن المعتمر : " أن يكون لفظك عذباً و فخماً ، ويكون معناه ظاهراً مكشوفاً ، و قريباً معروفاً ، إمّا عند الخاصّة إن كنت للخاصّة قصدت ، و إمّا عند العامة إن كنت للعامّة أردت " [1] .

---

١) دكتور ، يوسف خليف ، " في الشعر العباسي " ، ص ٩٦ .
٢) دكتور / عبد الجليل هنوش : " ابن طباطبا العلوى " ص ٦٥ .
١) الجاحظ : " البيان والتبيين " ، حـ ١ ، ص ١٣٦ .

و إن بدا في كلام بشر تقسيما طبقياً حادّاً للمتلقين في فهمهم للنص ، إلا أنه يحمل حرصاً شديداً على وجوب مراعاة المتلقي و حالته حتى تكتمل الفائدة المرجُوّة من العملية الإبداعية . " و يُفهَم من كلام بشر أن المقام الواجب مراعاته هو مقام (المخاطب) ، من حيث طبقته (الخاصة/العامة) ، و أن هذه المراعاة تكون في المعاني التي تتناولها الخطبة فلكل من الخاصة و العامة معانٍ يُخاطَبون بها "[1] .

و قد تَبِع بشرَ بنَ المعتمر في رأيه العديدُ من النقاد ، منهم ابن طباطبا ، و قدامة وأبو هلال .

فابن طباطبا يقول : " فيُخاطِب الملوك بما يستحقّونه من جليل المخاطبات و يتَوَقَّى حطَّها عن مراتبها ، و أن لا يخلطها بالعامة ، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك ، و يُعِدّ لكل معنى ما يليق به ، و لكل طبقة ما يشاكلها "[2] .

و يبدو هنا أن الأمر لا يتعلق بصياغة النص ، بقدر ما يتعلق بموضوعه و معناه إذ إن المعاني التي يطرحها الشاعر في نص يخاطب به ملكاً أو من فى طبقته ، يختلف عن معاني النص التي يتوجّه بها إلى رجل من العامة ، و إنْ بقيَ التقسيم الطبقي حادّاً في كلام ابن طباطبا ، كما هو كذلك عند بشر بن المعتمر.

و يعلّق الدكتور هنوش على ابن طباطبا بقوله : " إن الشاعر لا يطلب منه العناية بالقول تحسيناً و إبداعاً و حسْب ، و إنما لابد من مراعاة مقتضيات العقل ، أي التوفيق بين القول و بين مقتضيات المقام "[1] .

---

١) دكتور / جميل عبد المجيد : " بلاغة الاتصال " ص ٢١ .
٢) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٦ .
١) دكتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوي " ، ص ٦١ .

لقد صرف الدكتور هنوش المعنى في كلام ابن طباطبا إلى جانب المقام العقلي و هو مقام الفهم ، و هو ما يختلف عن المعنى الذي قصد إليه ابن طباطبا ؛ إذ لم يذكر مقام الفهم و العقل ، و إنما كان قصده مقام الطبقة ، إذ الفهم في مقاماته لا يتوقف على طبقة دون غيرها ، و التفاوت في الفهم يشترك فيه الناس جميعا .

و كذلك صاحب " الصناعتين " يقول في المعنى ذاته : " و ينبغي أن تعرف أقدار المعاني ، فتوازن بينها و بين أوزان المستمعين ، و بين أقدار الحالات ، فتجعل لكل طبقة كلاماً ، و لكل حال مقاماً ، حتى تقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، و أقدار المستمعين على أقدار الحالات "[1] .

و يُعَدّ وصف أبي هلال هو الأفضل ؛ إذ خرج بمفهوم المقام من حدّته الطبقية ،إلى موافقة الحال التي عليها المتلقي ، و هو ما يجعل كلام أبي هلال أكثر قبولاً ، و أوسع معنى من كلام بشر و ابن طباطبا .

أما قدامة فقد تكلّم عن مقامات المتلقين ، في شيء من التفصيل . عند حديثه عن المدح ، فقال : و قد ينبغي أن يعلم أن مدائح الرجال ... تنقسم أقساماً بحسب الممدوحين من أصناف الناس في الارتفاع و الاتضاع ، و ضروب الصناعات و التَبَدّي و التحضُّر ، و أنه يحتاج إلى الوقوف على المعنى بمدح كل قسم من هذه الأقسام " [2] .

ثم يفصل صفات مدح ذوي الصناعات ؛ من الوزراء و الكتاب و أصحاب السياسة وكذلك مدح السوقة من البادية و الحاضرة [1] . و هو تفصيل يجعل الأمر أكثر تعقيداً ، إذ لا

---

١) أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ٢٥٩ .
٢) قدامة ، " نقد الشعر " ، ص ٧١ .
١)انظر : نفسه ، ص ٧٣ وما بعدها .

يمكن إخضاع العملية الإبداعية لهذه التقسيمات الحادّة التي تراعي وظيفة المتلقي و صناعته ، أكثر من مراعاتها لحالته أثناء تلقّي النص الشعري .

و يشير الدكتور جميل عبد المجيد إلى التقسيم الطبقي للمخاطبين بقوله : " و يلحظ الباحث سيطرة قاعدة التقسيم الطبقي للمخاطبين (خاصة /عامة) ، على التفكير البلاغي عند العرب ، و هُم يعالجون مقتضى الحال "[1] . و هو تقسيم صارم ، لمخالفته طبيعة الشعر من ناحية ، و الطبيعة الإنسانية من ناحية أخرى .

فالمبدع يكتب ما يُحس به ، و يوجّهه تبعاً لرؤيته الخاصة ، و لكل مبدع مجموعة من النصوص التي تختلف فنياً و موضوعياً ، فيكون دوره أن يختار النص المناسب للمتلقي المناسب ، أو للموقف المناسب . و رغم ذلك قد ينفعل المتلقي من العامّة . مثلاً . بنصّ وجّهَهُ المبدع إلى ملك أو أمير . و لكن اختيار المبدع يأتي في إطار مراعاة المخاطب ، والتي تعني "مطابقة الكلام لظرفه المعين ، و مراعاة المعنى تتضمن وجوب التناسب بينه و بين الجو المحيط بالعمل الأدبي كله" [2] .

فالمسالة تتعلق بالجو المحيط ، أكثر من تعلقها بشخص المتلقي أو طبقته ، فليست كل النصوص الموجهة للملوك و الخاصة . مثلا . هي نصوص مدح بالضرورة ، و إنما قد ينشد الشعراء ما يرونه طريفاً و جميلاً في عين المتلقي ، شريطةَ أن يكون الجو المحيط ملائماً و هو المعنى الأَعَمّ لمقتضى الحال .

و معنى ذلك أن بعض النصوص تقتضي فنياتُها الخروج عن التقسيم الطبقي الذي ينتمي إليه المتلقي المقصود بالخطاب الشعري .

فلو كان هذا التقسيم الطبقي حادّا إلى هذه الدرجة ، لَما قال أبو دلامة في أبياته :

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ،" البلاغة و الاتصال " ، ص ٢٢ .
٢) دكتور كمال بشر ، " فن الكلام " ،ص ١٠٥ .

قد رمى المهديُّ ظبياً

شكّ بالسـهم فؤاده

و علي بـن سليما

ن رمى كلبا فصاده[1]

فسَمَّى المهدي باسْمِه ، و كذلك علي بن سليمان ، على رفعة منزلتهما ، و سُمُوّ قدرهما ، " فمن فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك باسمه و ينسبه إلى أمه ، و يخاطبه بالكاف ، كما يخاطِب أقل السُّوقَة ، فلا يُنْكَر ذلك عليه ، بل يراه أوكد في المدح "[2] . و من ثمّ قد تنتفي المسألة الطبقية من الخطاب الشعري ، و يصبح الشعر متوازنا مع شخصية المتلقي تبعاً للموقف الذي قيل فيه هذا الشعر .

لو كانت المسألة تتعلق بطبقة الممدوح ، لكان من الواجب أن يكون للملوك خطاب خاص بهم ، يميّزهم عن غيرهم من السوقة و العامة و أرباب الحرف ، و لكانت هناك حواجز بين طبقة معينة و الشعر الموجّه إلى طبقة أخرى غيرها ،إذ لا تُنْشَد قصائد الملوك إلا في القصور فقط . و من ثمَّ يقتصر إنشاد ما سواه من الشعر في الأسواق . و لكن " ارتفاع شأن الكلام فى باب الحُسْن و القبول ،و انحطاطه ، بحسب مصادفة الكلام لما يليق به ... "[3] فالمصادفة - هنا - مصادفة الجو المحيط ، فربما يوافق الكلام - على انحطاطه - حال المتلقي الذي ربما لن يقبله في موقف آخر و حالة أخرى .

و هكذا فإن عملية المقام ، تُعطِي الأهمية الأولى لحالة المتلقي، أيّاً كانت طبقته و أيّاً كانت القيمة الفنية للنص .

---

١) أبو دلامة ، " الديوان " ، قافية الدال .
٢) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٧ .
٣) السكاكي ، " مفتاح العلوم " ، ص ٩٥ .

٣] التوازن الزمني :

و التوازن الزمني له صورتان :

أ - الخاصة (الجزئية) . **ب - العامة (الكلية) .**

أ - الصورة الخاصة (الجزئية) للتوازن الزمني :

و هي تأخذ قطاعاً عرضياً من الزمن ، و هو الزمن المتعلق بوقْت إنشاد القصيدة و طرحها على المتلقي ؛ حيث يلتمس المبدع الوقت المناسب الذي يرى فيه المتلقي في حالة استعداد و يقظة لسماع النص ، فيكون ارتداده بالنص متوازناً مع تحفُّز الشاعر لإلقاء نَصّه

إذاً فهذه اللحظة ذات طرفين ؛ **الأول** : يقظة و استعداد المبدع ، فيكون في أحسن حالات الإلقاء، و الآخر: يقظة و استعداد المتلقي .

و تلعب المصادفة دوراً بالغاً في ذلك ، و إن كانت مصادفة لا تخلو من بعض التعمد من كلا الطرفين ، لخلق هذه المصادفة التي تظهر ملامحها منذ الأبيات الأولى . و هذه المصادفة هي المميِّزة للاتصال الشفاهي ، وهي تمنح هذا الاتصال خاصيّة ؛ وهي الخاصية التي أشار إليها الدكتور جميل عبد المجيد بقوله : " و هذه الخاصية تعني وحدة الزمان و المكان لعملية الإرسال و الاستقبال في الاتصال الشفاهي"[1] . مما يعني وحدة الإطار المرجعي اللغوي بين المُرسِل و المُستقبِل .

إن هذه الوحدة تعني توازناً يتخطّى مجرد الزمان و المكان ، إلى الظروف النفسية التي تحتويها هذه اللحظة الزمنية . و قد قال الجاحظ : " فجماع البلاغة التماس حُسن الموقع ، والمعرفة بساعات القول ، و قِلّة الخَرَق بما التبس من المعاني أو غمُض "[1] .

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ٦٥ .

١) الجاحظ ، " البيان والتبيين " ، جـ ١ ، ص ٨٨ .

و إن كان الجاحظ يقصد ساعات التأليف ، إلا أنها يمكن أن تمتد إلى ساعات الإلقاء ، فلكلٍّ مواقع يحْسُن فيها النص أو يسوء .

و اللحظة الزمنية للإنشاد تتميز بخصوصية . و هي خصوصية الجمع بين المبدع و المتلقي وجهاً لوجه ، و هو ما يجعل عملية التوازن في أبلغ صورها . إن صادفت التوفيق ؛ "ذلك أنه في الاتصال الشفاهي وجهاً لوجه يكون كلاً من المرسل و المستقبل حاضراً "[1] و هو ما يتيح للمبدع الاستعانة بقدراته الصوتية و حركاته الجسدية في توصيل النص ؛ " و كأيِّن من قصيدة اهتزّ الناس لسماعها عجباً ، و ترنّحوا بها طرباً ، حتى إذا نُشِرت في صحيفة أو دونت في كتاب و قرأوها في ثُؤدة و رَوِيّة ، زووا عليها مبنىً و معنى ، و عدُّوها من سقط المتاع ، و أنكروا على أنفسهم استحسانهم لها أولاً "[2]. و هو ما يعني أن الشاعر بأدائه الحركي للقصيدة قد أضاف عدداً من التوازنات التي تجذب المتلقي ليدخل في جو النص ، حتى و إن كان هذا التوازن وقتياً ،إلا أنه يُشير إلى تأثير الأداء الصوتي و الحركي للمبدع ودوره في التوازن .

و قد أشار بعض القدماء إلى ضرورة اختيار اللحظة المناسبة ، التي يُرَى فيها المتلقي مستعداً لقبول النص . من ذلك قول ابن وهب : " و إذا رَأَى [الخطيب] من القوم إقبالاً عليه وإنصاتاً لقوله ، فأحبُّوا أن يزيدهم ، زِدهم على مقدار احتمالهم و نشاطهم ، و إذا تبيَّنَ منهم إعراضاً، و تثاقُلاً عن استماع قوله ، خفّف عنهم ، فقد قيل : من لمْ ينشط لكلامك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك "[1] .

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ، نفسه ، ص ٦٤ .
٢) دكتور على الجندي ،" الشعراء و إنشاد الشعر " ، ص ١٠ .
١) ابن وهب ، " البرهان في وجوه البيان " ، ص ٩٥ .

و هذا الوصف الذي جاء على لسان بن وهب يشير إلى ضرورة وجود خبرة عند المبدع و هي خبرة التعامل مع المتلقي ، فيعرف من خلاله متى يكون المتلقي مقبلاً عليه أو معرضا عنه ، و هي خبرة . ربما . لا تتوفر لكثير من الشعراء .

و في هذا يورد الجاحظ مقولة لأحدهم :" لا تُطْعِم طعامك من لا يشتهيه، و لا تُقبِل بحديثك على من لا يُقبِل عليه بوجهه "[1]. و الإقبال بالوجه إنما هو تمثيل لحالة المتلقي الذي لديه الرغبة في التواصل مع النص ، و ربما شبّه الجاحظ الكلام بالطعام ليجسّد عملية اختلاف المتلقّين في عملية التذوق . حيث يتوازن المتلقي مع نص معين في وقت معين . فلا يفرض عليه المبدع الوقت الذي يطرح فيه النص .

و يقترب قول الجاحظ كثيراً من قول ابن مسعود : " حدِّث الناس ما حدجوك بأبصارهم ، و أذِنوا لك بأسماعهم ..... و إذا رأيت منهم فترةً فأمسك"[2] .

فالإقبال بالوجه . عند الجاحظ ، و الالتفات بالسمع و البصر . عند ابن مسعود كل ذلك يشير إلى أن المبدع قد أصاب الوقت الملائم الذي يُلقِي فيه نصَّه ، ذلك الوقت الذي يجد فيه أثر النص على المتلقي ، و هذا الأثر يشير إلى تحقق التوازن .

ب - الصورة العامة للتوازن الزمني :

و هي تأخذ قطاعاً طولياً من الزمن ، يتمثل في تعاقب السنوات أو القرون ، و في اختلاف الأجيال ، و من ثمّ اختلاف القيم التي يحملها كل جيل ، عما سبقه من الأجيال ، و منها القيم الفنية الأدبية المتعلّقة بتداول النصوص الأدبية .

فأبو نواس عندما يقول :

دع الرسم الذي درسا

---

١) الجاحظ ،" البيان و التبيين " ، جـ ١ ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ .
٢) نفسه ، ص ١٠٤ .

إنّه يحْتجّ على فنيات في القصيدة يرفضها البعد الزمني ، إذْ تغيرت الأحوال والظروف ، فلم تعد هناك أطلال و لا رسوم ، و من ثمّ لم يعد الزمان زمان هذه الفنيات المتعلقة بمرحلة تاريخية بادت و زُلت ، و حلّ غيرُها محلّها .

فلن يتهيّأ للمتلقي الجوّ النفسي الذي كان يعيشه المتلقي القديم . و إذا قبِل المتلقي نصوصاً قديمة ، فإنه يقبلها كتُراث له إطاره الزمني الخاص به ، " فرَبْطُ النص بسياقه التاريخي ، لمعرفة هذا السياق بأبعاده السياسية و الثقافة و الاجتماعية .... ضرورة لفهم النص "[1] ، و مِن ثمّ لقبوله .

و لذلك فإنّ " كثيرين مِمّن لا يستسيغون مثل هذا الشعر لانْقراض بواعثه ... لعلهم يغيرون رأيهم إذا استعادوا الماضي ، و هم يقرأونه ، فلابُدّ للقارئ أن يتمثل العصور القديمة و يعيش جوَّها ، ليتذوَّق آثارها الأدبية "[2] .

فإذا تقبَّل المتلقي هذه النصوص القديمة في إطارها الزمني من الشاعر القديم ، فإنه لن يتقبّل نصوصاً جديدة معاصرة من شاعر معاصر ، إذا التزمت هذه النصوص الجديدة القيم نفسها التي كانت تطرحها النصوص القديمة .

فالبعد الزمني بصورته العامة يفرض تطوراً طبيعياً على المتلقي، و على قيمة التداولية للنصوص ، و كلّما تبدّل الزمن تبدّلت معه هذه القيم .

٤] التوازن الفني الموضوعي :

يقوم النص الشعري على موضوع ، هو مادته الأساسية ، و رسالته التي يرغب المبدع في تبليغها، أيّاً كانت هذه الرسالة . و لا يتناول المبدع موضوعه تناولاً عادياً ، و إنما يأتي طرحه في الشعر - كفن - من خلال التزامه بعناصر هذا الفن ، بدءاً من الوزن و القافية

١) دكتور وهب أحمد رومية ، " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، ص ٢٣ .
٢) محمد مفيد الشوباشي ، " الأدب و مذاهبه " ، ص ٢٨ .

وانتهاءً بالموضوع ، مروراً بالتصوير والمجاز والاستعارة ، وغيرها من آليّات تكوين النص الشعري . آليات تميز الشعر . كفن يخاطب العاطفة . عن غيره من فنون القول . ولذا يكون مقبولاً في الشعر ، ما لا يُقبل في سواه ، وهو ما يعطِي الشعر مساحةً من التلقي لا يحظى بها فن آخر من فنون الأدب .

فقد يختلف المتلقي مع النص من الناحية الموضوعية . مثلاً . ولكنه ربما يتفق معه فنياً ، والعكس . وهي عملية نسبية تختلف من متلقٍّ إلى آخر . وقد أشار الجرجاني إلى هذه النسبية ، مطالباً المتلقي بتقديم سبب مقبول لاستحسانه[1] .

ولعل مطالبة الجرجاني فيها شيء من الإسراف على المتلقي ، فليس كل متلقٍّ على درجة من الوعي تسمح له بتقديم مبررات الاستحسان والقبول .

ولقد كان ابن طباطبا أكثر نفاذاً إلى فهم طبيعة المتلقي ؛ إذ يقول : " والشعر على تحصيل جنسه ، ومعرفة اسمه ، متشابه الجملة ، متفاوت التفصيل ، مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم ، فهم متفاضلون في هذه المعاني ، وكذلك الأشعار وهي متفاضلة في الحُسْن على تساويها في الجنس ، ومواقعها من اختيار الناس إيَّاها ، كمواقع الصور الحسنة عندهم ، واختيارهم لما يستحسنونه منها ولكلّ اختيار يُؤثِره هوىً يتبعه ، وبُغية لا يستبدل بها ، ولا يؤثر سواها "[1] .

إن ابن طباطبا حين يُشبِّه الشعر في اختلافه باختلاف الناس يفتح مجالات التوازن على مصراعيها ، ومن ثمَّ يكون لكل نصٍّ متلقٍّ يُعْجَب ويتأثر به ، ويقع في نفسه موقعاً مقبولاً ، أيّاً كانت طبيعة هذا النص وجودته .

---

١) راجع : الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، ص ٤١ .
١) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٧ .

و يشير الدكتور سمير سرحان إلى تعدُّدية توازنات المتلقي بقوله : " الشاعر أو القصيدة ، قد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا من الناحية التاريخية ، و قد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا على أُسِسٍ شخصية ، و قد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا من الناحية الحقيقية "[1] .

و معنى ذلك أن كل متلقٍّ يميل إلى نصٍّ ما ، يكون ميْلُه هذا مبنياً على سبب من الأسباب ، و إن كانت الأسباب التي ذكرها تقتصر على الأسباب الموضوعية فقط ، و هو ما يضيّق المجال على قيم أخرى قد تتصل باللغة ، أو بالتعبير ، أو بالتصوير .....إلخ .

و يشير الدكتور شاكر عبد الحميد إلى أنه قد " تتدخل القيم التي يضعها المتذوق في مرتبة أعلى مما عداها في عملية التذوق ، فإذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل الفني هي القيم الفنية ، فإنه سيُركِّز أكثر على خصائص الشكل ، أما إذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل هي القيم السياسية ـ مثلاً ـ فإنه سيركز على طبيعة المضمون "[2] .

و هذا لا يعني الانفصال التام بين القيم الفنية و القيم الموضوعية في عملية التذوق فربما يبحث المتلقي عن هذه القيم مجتمعة في نص واحد ، فلا يشفع عنده أن يكون موضوع النص موافقاً لما يتطلّع إليه مع تخلّي ذلك النص عن القيم الأخرى الفنية و الجمالية .

و يشير الدكتور إحسان عباس إلى زاوية أخرى من زوايا الذوق ، إذ يقول : " و لهذا انقسم الناس ذوقيا في إيثار ما يؤثرون من الشعر ، فبعضهم يريد من الشعر ما حفل بالمعاني التي يشهد بصحتها العقل ، و بعضهم يريد منه ما عملت فيه الصنعة ، و هذا

---

١) دكتور سمير سرحان ، " النقد الموضوعي " ، ص ٢٥ .
٢) دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ٣١ .

الفريق لا يبدي نفوراً من المبالغة والإغراق ، واخترع الصور ، لأنه يرى أن الشعر لا يُطلَب فيه صدق الخبر أو يقين العقل "[1] .

إذاً يتجاوب المتلقي مع النص إما موضوعياً أو فنياً ، أو كليهما معاً .

أ - التجاوب الموضوعي :

أول ما يتعامل المتلقي مع النص الجانب الموضوعي [أو موضوع القصيدة] ، إذ الموضوع هو الأساس الذي بنى المبدع نصه عليه . ويُعَدّ الغزل من أكثر الموضوعات التي يتعلق بها المتلقي على اختلاف ثقافته وطبقته الاجتماعية ، إذ هو متعلق بالجانب الفطري في الإنسان أو على حد تعبير ابن قتيبة : " لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، و إلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام"[2] .

ثم يبرز ابن قتيبة التأثير الذي يستتبع الغزل على المتلقي ، إذ يقول : " إن الشاعر إذا بدأ بالغزل ، فإنما يبدأ به ليستميل إليه أسماع الناس ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقَّب بإيجاب الحقوق ، فرحّل في شعره، وشكا النصَب والسهر "[1] .

وهذا يعني فهم الشاعر لطبيعة المتلقي وطبيعة العصر، ولذا فهو يستميلهم بما يحبون ، ويبدأ نصه بما يجذب إليه أسماعهم ، وينفذ إلى قلوبهم .

على الجانب الأخر يأتي غرض كالمدح في ذيل الموضوعات التي يقبل عليها الناس إذ " هو من قبيل الأغراض الذاتية الضيقة ، التي لا تصدر عن تجربة إنسانية عامة " [2] .

---

١) دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ، ص ٤٣٦ .
٢) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٢٧ ، ٢٨ .
١) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٢٨ .
٢) دكتور عبد الحكيم بلبع ، " بين الأدب و النقد " ، ص ٨٠ .

و يحذّر الدكتور شوقي ضيف من تعميم هذه الرؤية في شعر المدح ، " فإن من كانوا يمدحون الخلفاء و الوزراء ، كانوا يرسمون لهم في مدائحهم مثالية الحاكم كما يريدها الشعب ، و بذلك يصدرون عن روحه في مدائحهم . فمثلاً هارون الرشيد حين يمدحه أبو نواس ، أو أبو العتاهية ، لا يمدح شخصه من حيث هو، و إنما هو يمدح فيه المثل الأعلى للخليفة الكامل ، كما يترءى في مخيلة الجماعة الإسلامية "[1] .

و من ثم فإن هذا الأسلوب في المدح يتخطّى شخص الممدوح الفرد ، ليصبح مدْحاً لقيم يؤمن بها الناس جميعاً ، إلا أن الشاعر جسَّدَها في شخص ذلك الممدوح .

و بعيداً عن التصنيف الموضوعي للقصيدة ، فقد يتوازن المتلقي مع بيت واحد من أبيات الموضوع ، فيحفظه و يردّده ، خاصةً إذا كان هذا البيت يجري مجرى الحكمة و المثل أو " يُختار أحياناً من القصيدة بيت ، فيُقال أرْثى بيت ، و أهجَى بيت ، و أمدح بيت ... الخ وقد يختارون نصف بيت"[2] .

و ليس اختيار بيت دون آخر ، معياراً حقيقياً للجودة ، بقدر ما هو رصد لقبول المتلقي ، " فكم من بيت شعر قد سار ، و أجوَدُ منه مقيم في بطون الدفاتر ، لا تزيده الأيام إلا خمولاً ، كما لا تزيد الذين دونه إلا شهرة و رِفعة "[1] . و هو أمر يقوم على مصادفة هذا البيت أو ذاك لعوامل السيرورة و الانتشار ، ولكنها مصادفة قد تكون على مستوى المتلقي العادي ، لا المتلقي المختص الناقد .

و هذا الاختيار القائم على الموضوع لا ينفي " أن يكون الموضوع النافع ، هو في الوقت ذاته الموضوع الجميل ، و إذا كان من شأن الموضوع النافع أن يوَلِّد لدينا بعض

---

١) دكتور شوقي ضيف ،" الشعر و طوابعة الشعبية " ، ص ٦٢ .
٢) ابن عبد ربه ، " العقد الفريد " ، ص ٣٩٦١ .
١) الجاحظ ، " الحيوان " ، جـ ٢ ، ص ١٠٣ .

المشاعر الجمالية ، فما ذلك لأنه موضوع نافع ، بل لأنه في الوقت ذاته موضوع جميل"[1] . وهو ما يؤكد عدم الانفصال بين اختيار المتلقي لموضوع معين ، وتذوّقه لفنيات النص الذي يطرحه هذا الموضوع ، وهو ما يحقق التوازن بين الجانب الموضوعي والجانب الفني في النص الشعري . ومن ثمَّ تتسع دائرة الارتداد النصي بالمتلقي .

ب - التجاوب الفني :

إذا كان النص يرتد بأداء المتلقي ، لوقوع توازن بينه وبين موضوع النص ، فإن هذا لا ينفي وجود مؤثرات فنية تدعم هذا الموضوع .

تتمثل هذه المؤثرات في الخصائص التي تميز لغة الشعر ، من تصوير ، ومجاز واستعارة ، وتشبيه ، ووزن وقافية ، وبراعة استهلال ... إلخ .

فهذه المؤثرات النصية أكثر ارتباطاً بشعور المتلقي ؛ حيث تقوم بتجسيد الأحاسيس والمشاعر ، وتقديمها في صياغات جديدة متميزة ، " فالتوصيل الشعري ليس توصيلاً حرْفياً لقيمة ما ، وإنما هو صياغة مجازية لها "[1] .

فمفردات اللغة التي يستعملها الشاعر، هي المفردات ذاتها التي يستعملها المتلقي لكن لن يقبلها المتلقي من الشاعر إلا إذا كانت معالَجة فنياً ، بصورة جديدة غير متوقعة هذه المعالجة ربما تكون على المستوى الجزئي ؛ وذلك بوضع الألفاظ مضمومة إلى غيرها بصورة غير تلك الصورة المتعارف عليها في الخطاب العادي ، أو بوضع الجُمل الشعرية في إطار عام جديد على المستوى الكلي للنص .

---

١) دكتور زكريا إبراهيم ، " الفنان والإنسان " ، ص ١١٤ .
١) دكتورة يسرية يحيى المصري ، " في الشعر العباسي " ، ص ٥٢ .

" فاللغة مهما بلغت من القوة و الحياة ، فلا و لن تستطيع أن تنهض - من دون الخيال - بهذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية ، و أفكارها ، و أحلام القلوب البشرية و آلامها ، و كل ما في الحياة من فكر و عاطفة و شعور ."[1]

فالتوازن من الزاوية الفنية ، لا يكون توازناً مع الحقائق ، بقدر ما هو توازن مع أسلوب عرض هذه الحقائق . إننا قد نعجب بعمل مليء بالألم ، بالرغم من كون الألم - في الواقع - شيئاً مرفوضاً ، لكننا نقبله فنياً في الشعر ، ذلك لأن الشاعر لا يحدثنا عن مجرد الألم و إنما يُدخله في نفوسنا و يجسّده داخلنا من خلال لغة الشعر ، التي تحمل المفارقة والتصوير و المجاز و غيرها من عناصر التأثير . و هكذا يمثّل الخيال بمجازه و صوره ومفارقاته ، ضرورة فنية في النص للتأثير في المتلقي [2] .

و نظراً لهذه الضرورة الفنية ، فقد رأى ابن طباطبا أن العبء الأكبر على شعراء زمانه أن يأتوا بالجديد والغريب من المعاني ، إذ يقول : " و المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سُبِقُوا إلى كل معنى بديع ، و لفظ فصيح و حيلة لطيفة ، و خلابة ساحرة . فإن أتوا بما يقْصُر عن معاني أولئك ، و لا يربى عليها ، لم يتلقّ بالقبول ، و كان كالمطروح المملول ."[1] .

---

١) أبو القاسم الشابي،" الخيال الشعري عند العرب "،(تونس، الشركة القومية للنشر و التوزيع ، ١٩٦١م) ، ص ٢٥

٢) نظر :
- الجرجاني ، " دلائل الإعجاز "، ص ٢٩٥ .
- دكتور فوزي خضر ، " عناصر الإبداع الفني " ، ص ٢٥٦ .
- دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٥٧ .
- دكتور جابر عصفور ، " قراءة النقد الأدبي " ، ص ٢٥٧ .
- مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ٨٣ .

١) ابن طباطبا " ، " عيار الشعر " ، ص ٩ .

هذا و يلعب المجاز و الخيال دوراً مهماً في فهم النص و تأويله والتجاوب معه فكلما كان المجاز جديداً ، كلما ازدادت مساحة التأويل و من ثمّ ى تزداد مساحة التلقي .

و تتداخل قضية المجاز مع قضية " الصدق و الكذب " ، " فقد تباينت الآراء حول أحسن الشعر أصدقه أو أكذبه ... و من الواضح أن هذا الشق من الصدق ذو بعد أخلاقي بالدرجة الأولى "[1] .

إذ يَستحسن بعض المتلقين أن يكون الصدق في العمل هو الصدق الذي يوافق الحقيقة و يطابق الواقع ، و من ثم يرفضون ما كان فيه مبالغة أو إسراف في المجاز ، أو كذب فني يقتضي أن يتخيّل الشاعر بعض الزيادة على الحدث الواقعي ؛ زيادة من شأنها أن تدعم الجانب الفني ، و تسهم في توصيل المعنى و تجسيده . و " قد استحسن عمر رضي الله عنه ... في زهير أنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه "[2] .

و يعلّق الدكتور حسن البنداري على إعجاب عمر- رضي الله عنه - ببيت زهير الذي يقول فيه :

فإن الحق مقطعه ثلاث

يمين أو نفار أو جلاء

يقول الدكتور حسن البنداري : " و سبب إعجابه بهذا القول ، هو اتفاقه مع ما دعا إليه الإسلام في إثبات الحق "[1] .

---

١) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٥٧ .

٢) انظر :
- ابن رشيق ، " العمدة " ن ص ١٨٨ .
- قدامة ،" نقد الشعر " ، ص ٦٤ ، ٦٥ .
- ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٦٩ .

١) دكتور حسن البندارى ، " قيم الإبداع الشعري " ، ص ٣١ .

إذاً فهو استحسان يقوم على مرجعية دينية لا فنية . و من الطبيعي أن يتوازن عمر مع هذه القيم المطروحة في بيت زهير. في تلك الفترة من صدر الإسلام . وإن كان الشاعر قد قال أبياته قبل الإسلام بزمن .

لكن من ناحية أخرى نجد أن بعض النقاد القدامى يؤيد الجانب الفني ؛ الذي يسوغ للشاعر الكذب ، عن طريق المجاز و الخيال و المبالغة . يقول بن رشيق عن الشعر : " و من فضائله أن الكذب الذي اجْتُمِع على قبحه حَسُن فيه "[1].

إذاً ثمَّ اتفاق ضمنيّ بين الشاعر و المتلقي ، على أن ما يقوله الشاعر هو لغة تعتمد على الخيال في المقام الأول ، و هو اتفاق يؤدي إلى التوازن بينهما .

و يبرر قدامه لذلك بقوله : " لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً ، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني ، كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر " [2] .

و معنى ذلك أن الهدف الأسْمَى للشعر هو التأثير ، لا عرض الحقائق ؛ إذ إن لغة الخطابة و النثر قد تكفّلت بهذا الجانب ، ونظراً لهذه القيم الفنية المؤثرة في الشعر كان الشعر هو الفن اللغوي الأول عند العرب . و من هنا جاء احتفالهم و احتفاؤهم بظهور الشاعر في القبيلة ، ذلك لأنهم يعلمون أنه يمتلك القدرة على التأثير ، الذي يتيح لهم نشر مآثرهم ومواطن فخرهم .

و في تأييده للجانب الفني يقول أبو هلال العسكري : " وليس يُراد منه إلا حسن اللفظ و جودة المعنى، هذا هو الذي سوّغ استعمال الكذب و غيره مما جرى ذكره فيه"[1] .

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٨ .
٢) قدامة ، " نقد الشعر " ص ١٢ .
١) أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ٢٦٣ .

ولكن يؤخذ على النقاد وصفهم لما يسوقه الشاعر من مجاز أو خيال في نصه بأنه "كذب" ، إذ من الطبيعي أن ينصرف الذهن في تأويل هذا الوصف إلى القيم الأخلاقية الدينية . و من هنا يرى الدكتور عبد العزيز حمودة " أن القيم الأخلاقية لا يجب أن تعوق تقديرنا وتذوقنا للعمل الفني "[1] .

ولكن هذا لا يعني هذا أن يكون الشاعر مُسِفّاً في ألفاظه ، أو مكشوفاً في معانيه . فتعليق الجمال أو القبح الفني بالجمال أو القبح في الواقع (خارج العمل الفني) يعنى أننا نربط بين العمل الفني و القيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة "[2] . بل مباشرة طالما أن الحكم في هذه الحالة حكم الأخلاق .

" ولكن هذا لا يعني تجريد الفن من أي قيمة أخلاقية ، فاللذة بل طريقة مباشرة طالما أن الكم فى التي يقدمها الفن في النهاية لذة إيجابية لها دورها في سلوك الجماعة وحركتها بين نقيضين هما السعادة و الشقاوة "[3] . و الإيجابية هنا تعني استغلال الخيال في الارتقاء بمشاعر المتلقي ، و احترام عقله و ذوقه الذي ينبع من ذوق اجتماعي عام .

و من هنا تتفاوت درجات الصدق كما يتفاوت المتلقون في النظرة إلى كنه هذا الصدق المطلوب فى النص الشعري[1] . و من ثم تتفاوت درجات ارتداد النص لديهم .

وإلى جانب الخيال ـ كمؤثر فني ـ يدخل عنصر فني آخر و هو " الاستهلال " . إذ هو أول ما يقابل المتلقي في النص ، و هو الذي يستدرجه ـ إن جاز القول ـ إلى الدخول في جوه .

---

١) دكتور ، عبد العزيز حمودة ، " علم الجمال و النقد الحديث " ، ص ٨١١ .
٢) نفسه ، ص ٧٠ .
٣) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ١٠٤ .
١) عن الصدق و درجاته وأنواعه في الشعر.انظر:دكتور إحسان عباس،" تاريخ النقد الأدبي " ، ص ١٤٢ وما

ولهذا لقي الاستهلال من الشعراء عنايةً واهتماماً كبيرين . فكان اهتمامهم بالتصريع في أول أبيات القصيدة ، لتشكيل رابطاً موسيقياً للمعاني التي تنتظم داخل النص وفق وزن وقافية معينين [١] .

و من ثم يكون الوزن والقافية من عناصر التجاوب مع النص . " فكل ضربه من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقُّع ، تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب [٢].

وهكذا إذا توافرت في العمل الفني مجموعة التوازنات . على المستويات اللغوية والثقافية والاجتماعية ، وكذلك الفنية . بينه وبين المتلقي جاء " الأداء النصي المرتد " من المتلقي . قوياً أو ضعيفاً . على قدر هذه التوازنات ، التي تمثل مجموعة روابط ، تصل المتلقي بعالم النص الشعري .

---

١) عن دور الاستهلال ، و الوزن و القافية و التصريع ، انظر :
- ياسين النصير ،" الاستهلال " ، ص ٣١ ، ٣٢ .
- دكتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوي " ، ص ٥٥ .
- دكتور عبده بدوي ، " دراسات في النص الشعري " ، ص ٧٥ .
- دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " الجملة في الشعر العربي " ، ص ٣٧ .
- دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ٩٠ .
- دكتور عبد الله عووضة ، " ماهية الجمال و الفن " ، ص ٥٦ .

٢) دكتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر العربي " ، ص ٢٤ .