

الفصل الثالث

الأداء النصي المرتد

obeykandali.com

الفصل الثالث الأداء النصي المرتد

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

فمنح العطايا الشعراء عند الإجابة، والعفو عنهم في مواطن الاعتذار، بل وقتلهم 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 متعبد

قد كان شمراً للصلاة ثيابَه

حتى وقفت له بباب المسجد

ردّي عليه صلاته و صيامه

لا تفتنيه بحقّ دين محمد

فشاع هذا الغناء في المدينة، وقالوا قد رجع الدارمي، وتعثّق صاحبة الخمار

الأسود، فلم تبق مليحة إلا اشترت خماراً أسود، وباع التاجر جميع ما كان معه (١).

(١) بن عبد ربه، "العقد الفريد"، ص ٤٥٤.

لقد ارتد النص بأداء المتلقي (المليحات) ارتداداً ايجابياً؛ فتوازن (فعل الشراء) مع (فعل الإنشاء) . وذلك من خلال محاولة المليحات التوازن مع معني النص وذلك بقيامهن بشراء الحُمُر السود ، حتى تنطبق عليهن هذه المعاني .

وكذلك الموقف الذي ذكره ابن رشيقي عن أبي دلامة ، والذي جاء فيه : " وكانت لرجل شهادة عند أبي دلامة ، فدعاه إلى تبليغها عند القاضي بن ليلي ، فقال له إن شهادتي لا تنفعك . فقال الرجل : لابد من شهادتك ، فشهد عند القاضي وانصرف ، وهو يقول :

إذا الناس غطوني تغطيت دونهم

و إن بحثوا عنى ففهم مباحث

فقاضى القاضي على الخصم بشهادة أبي دلامة ، وقبض المشهود له المال^(١) . فهذا الموقف القصصي يوضح كيف أن القاضي قد أدّى النص الشعري ، وذلك بتوازنه مع المعاني التي طرحها صاحب النص ، ومن ثمّ فقد ارتدّ النص به فقاضى للرجل . وكذلك الشعر الذي أنشده بشار . وقد حبسه يعقوب بن داود على بابه . فقال :

طال الثواء على رسوم المنزل

فرفع إليه قوله . فقال : فإذا تشاء أبا معاذ فارحل^(٢) .

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

فهذه المواقف وما شابها من مواقف تؤكّد أن التلقّي 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 رشيقي ، " العمدة " ، ص ٧٦ ، ٧٧ .
٢ (أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ٥٠ .

الذي يستطيع به الوصول إلى المتلقي ، فيعكف على النص بجوِّده ويعدّل من وضع أبياته وألفاظه ومقاطعة. فإذا لاقى ما فعل المبدع ارتياحاً أو أثراً ما، في نفس المتلقي ، ارتد النص بإحساسه إلى دائرة قريبة من دائرة إحساس المبدع في لحظة الإنشاء .

وهو مرتد على اعتبار تبعية عملية التلقي لعملية الإبداع ، ومن هنا فإن "التجربة (الإبداعية) الشعرية وإن كانت تتحكم . أولاً . في الفنان وتدفعه إلى التخليق غير أن الفن المتخلّق منها يرنو. دائماً. إلى المتلقي بقصد إخضاعه لها ، وإحداث تغيير فيه إن لم يكن في المجتمع كله " (١) .

وليس القصد من إخضاع المتلقي . هنا . إلا شدة التأثير فيه ، وحتى وإن كان تأثيراً لا يراه المبدع بصورة ظاهرة ، خاصّة وإن فصل بين المبدع والمتلقي فاصل مكاني أو زمني حال دون التلقّي المباشر للنص . ولكن لا بد من وجود ذلك المتلقي . " فلا معنى للنص حتى يقرّوه شخص ما ، ولكي يكون له معنى يجب أن يُفسّر ، بمعنى أن يوصل بعالم القارئ" (٢) ونظراً لأهمية المتلقي ودوره ، فإنه يمثّل أمام المبدع في مرحلة التخليق ، " فمعظم الفنانين المبدعين ، يرون في المستمع جزءاً جوهرياً من حياتهم ، حتى أثناء التأليف ... فيقوم في أذهانهم مستمع خيالي ، ومع أن معاييرهم الفنية قد تكون صاحبة الكلمة الأخيرة فيما يقبلونه من عناصر في أعمالهم ، فإنهم يحتاجون إلى مستمعين ليؤمّنوا على هذه المعايير" (٣) ومعنى ذلك أن المبدع يتوجه بنصه إلى المتلقي المعاصر ، الذي يتعامل مع النص بمعايير العصر الفنية ، ولذا فإن المبدع يحاول في نصه ألا يتجاوز بمعاييرهِ الفنية الخاصة بالمعايير العامة ، المتفق عليها ضمناً بينه وبين المتلقي .

١ (دكتور عبد اللاه محروس ، " التجربة الشعرية عند المتلقي " ، (القاهرة ، مطبعة الأمانة ، ١٤٠٨ هـ ، ١٩٨٨ م) ، ص ٣ .
٢ (سامي إسماعيل ، " علم الجمال الأدبي " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨ م) ، ص ٩٠ .
٣ (دكتور مصطفى سويف ، " العبقريّة في الفن " ، ص ٩٢ ، ٩٨ .

وفي الاتجاه نفسه يرى الدكتور فوزي خضر " أن كل عمل إبداعي يتم توجيهه إلى متلقٍ ، وإن أيّ أديب عندما يكتب يستحضر في وجدانه جمهوراً ما ، ولولم 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 بنظريته الفنية ، وصوره ورؤيته للأشياء من حوله ، ثم يأتي دور المتلقي ليشارك المبدع في هذه الرؤية ، بحسب قدراته في التعامل مع النص فهماً وتذوقاً وتأثراً وهو ما يُسمّى محمد مهدي " بالاستحضار " فالمتلقّي يطلب إلى الذاكرة أن تحضر له كافة المدلولات والتصورات ، الخاصّة بالدوالّ التي يتلقّاها سمعه " (٢) .

و إذا كانت عملية التلقّي . 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 الخلاق أن يؤمن إيماناً مطلقاً بعبقرية الإنسانية ...، إذ إنه لولم يؤمن بأن جمهور القراء قادر على مشاركته ، حتى أشد تجاربه تعقيداً ، وأكثرها ذاتية لأصبح المجهود الذي يبذله لتوصيل تجربته لا طائل من تحته " (١) .

(١) دكتور فوزي خضر ، " عناصر الإبداع الفني " ، ص ٨٤ .
(٢) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ١١٥ .
(٣) دكتور محمود إبراهيم الضبع ، " قصيدة النثر و تحولات الشعر العربية " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣ م) ، ص ١٣ .
(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 يتخلَّق لدى المتلقي في أثناء الاستجابة الجمالية ، ما كان موجوداً بالضبط لدى الفنان ، أثناء عملية الإبداع " (١) .

و إلى هذا أشار الدكتور نصر حامد أبو زيد بقوله : " إن هناك بين المتلقي والنص الأدبي شيئاً مشتركاً ؛ هو تجربة الحياة " (٢) .

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 " (٣) ؛ وهو ما يعبّر عنه الدكتور وهب أحمد رومية بقوله : " الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان " (٤) . وهو ما يعني دخول المبدع والمتلقي في دائرة التواصل ؛ ذلك التواصل الذي يعتبر أسمى 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 شاکر عبد الحمید ، " التفضیل الجمالی " ، ص ١٣٧ .
٢ (دكتور نصر حامد أبو زيد ، " إشکالیات القراءة ، و آلیات التأویل " ، (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^(١) .

و ذلك التواصل يشير إلى وجود المتلقي في دائرة الفعل الإبداعي ، إذ " ليس استقبال رسالة ما ، أيّاً كان نوعها محض فعل سلبي ... فإنتاج المعنى مكافئ تماماً لإنتاج الرسالة"^(٢) .

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 يعني أن العملية الإبداعية تكتسب خصائصها الجمالية المرجوة من خلال إعادة إبداع المتلقي لها^(٣) ، 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 يُردّ به على نص المبدع .

-
- ١ (دكتور سمير شريف إستيتية ، " ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، (عالم الفكر ، العدد ٣ ، مجلد ٣٤ ، يناير / مارس ٢٠٠٦ م) 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 أنتجه المبدع انظر :
- نزار بريك ، " في مهب الشعر " ص ١٧ .
- دكتور سمير شريف ، " نفسه " ، ص ٣٤ .
- دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ١٢٩ .
- إسماعيل اللحام ، " التجربة الإبداعية " ، ص ٢٢ .
- روبيين 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 - مثلاً - ما أورده الأصفهاني ، في القصة التي تقول : " وُلِدَ للفضل بن يحيى مولود ، فوفد عليه أبو النضير ، ولم يكن يعرف الخبر ، فُيُعَدُّ له تهنئة ، فلَمَّا مثل بين يديه ورأى الناس يهنئونه نثراً و نظماً ، قال ارتجالاً :

و يفرح بالمولود من آل برمك

بغاة الندى و السيف و الرمح و النصل

و تنبسط الآمال فيه لفضله

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

و لاسيما إن كان من ولد الفضل" (١)

وفي موقف آخر يذكره أبو هلال العسكري ، يردّ فيه المتلقي على نص الشاعر بنص آخر : و الموقف 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 يُعذرَ تعلل بالحجاب (٢)

و اختلاف أسلوب " الأداء النصي المرتد " ، مرجعه إلى اختلاف المتلقي ؛ إذ يتفاوت المتلقون ثقافياً ، واجتماعياً ، و كذلك 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 ، " الصناعتين " ، ص ٣٣ .

وعلى قدر التوازنات النفسية والاجتماعية والثقافية يأتي الارتداد ، فيبقى 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 .

وسوف 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 النفسي ، 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 قولاً توجز معنى النقد التأثري مثلها " (٢) .

فالمتلقي العادي يهمله 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) دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ، ص ١١٥ ، ١١٦ .

بها ، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له ، وحدثت أريحيةً وطرب ، و إذا ورد ما يخالفها قلقت واستوحشت" (١) .

ثمة شروط نفسية تسبق المتلقي في عملية تدوّقه، وهي التي -ربما- يكون عليها الدور الأكبر في قبوله للنص . كأن يكون المتلقي في حالة تسمح له بالتلقي ، فلا يكون منشغلاً عن النص بأمر ما ، كذلك ويكون على وعي نابع من ذاته بالرسالة التي يرغب المبدع في توصيلها إليه .

فمن الناس من يسكن إلى نص غزل ، ومنهم من يرتاح إلى سماع نص في الحماسة ومنهم من يرنو إلى نص يطرح معاني إنسانية أو دينية إلخ ، وهي عملية ليست حادة بالدرجة التي تؤدي إلى الموافقة أو المخالفة الصارمة ، فقد يقبل المتلقي نصاً في الغزل ، في الوقت الذي يقبل نصاً آخر في المدح وهكذا . كذلك قد يقبل المتلقي النص في وقت ، ولا يقبله في وقت آخر .

وقد ذكر الجاحظ موقفاً يشير إلى دور العملية النفسية في التواصل بين المرسل والمستقبل ؛ إذ يقول : " قال الحسن رحمه الله . وسمع رجلاً يعظ ، فلم تقع موعظته بموضع من قلبه ، ولم يرق عندها . فقال له : يا هذا إن بقلبك لشراً أو بقلبي " (٢) .

ويورد عبد الرحيم العباسي . في كتابه " معاهد التنصيص " . خبراً يدور حول أبيات لبشار بن برد ، يوضح فيه الدور النفسي للمتلقي ، في قبول النص الشعري ، والخبر يقول " وعن خالد قال : قلت لبشار : إنك لتجيء بالشيء المهجر المتفاوت . قال : وما ذاك ؟ قلت له : تقول شعراً تثير به النقع ، وتخلع به القلوب ، مثل قولك :

١ (ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ١٥ . و انظر أيضا : أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ١١٤ .
٢ (الجاحظ ، " البيان و البيتين " ، ج١ ، ص ٨٤ .

إذا ما غضبنا غضبةً مضريةً

هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

إذا ما أعرنا سيِّداً من قبيلة

ذُرَى منبر صلَّى علينا و سلَّما

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 ، وهذا قلته في جارتى ربابة ،

فهذا عندها أحسن من قول : " قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل " عندك " (١) .

فبشار قبل إنشاده لهذين البيتين ، كان على دراية بما يُعجب هذه " الربابة " ، التي

وجّه إليها البيتين . ولذلك بادر بإنشادهما ، على الرغم من معرفته و درايته . كشاعر

بمستواهما الفني .

و في هذا المعنى يقول ابن قتيبة : " وليس كل الشعر يُختار و يُحفظ على جودة

اللفظ و المعنى ، ولكنه قد يُختار و يحفظ على أسباب " (٢) . وهو 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 تبعاً 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 كالمح . مثلاً . ربما ينصرف عنه المتلقون ، لتعلقه بشخص ما ، أو قبيلة بعينها ، إلا أن الممدوح " وهو المقصود والمخاطب بالقصيدة ، يكون من أدق الناس ملاحظة عند إنشادها"^(١)؛ ولذلك يكون أكثرهم اهتماماً بها ، وأشدهم حفظاً لها ذلك لما في القصيدة من معان تمس شخصه، وتدهج نفسه .

وقد عوّل 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 مشتركاً بين الأحاد من البشر ، فإن التجربة تصبح هي الأساس الصالح لإدراك الموضوع القائم خارج الذات ... ، بإعادة اكتشاف " الأنا " في " الأنت " ، أو إسقاط الذات في شخص أو عمل "^(٢) .

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 روعي في العملية الاتصالية ما عند المتلقي من دوافع "^(٣) .

و قرأورك (المتنبى ذلك المعنى ، فقال :

" إنما تنفع المقالة في المرّ

ء إذا وافقت هوى في الفؤاد "^(٤)

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 .

فالتنبي في هذا البيت يشير إلى الجانب النفسي الذاتي لكل متلقٍ، إذ لا يؤثر النص إلا إذا كان معناه موافقا لميول هذا المتلقي أو ذاك .

ويحتاج هذا التوافق النفسي بين المتلقي والنص إلى بعض العوامل التي تدعمه وتُتم صورته ، ومن هذه العوامل :

أ : التهيؤ والاستعداد :

حيث يكون المتلقي في حالة تسمح له بالتجاوب مع النص الشعري ، ولا يعني ذلك بالضرورة العلم المسبق بأن نصا شعريا سوف يُلقى على مسامعه الآن أو بعد قليل ، فربما يأتي تلقّي النص مصادفة . والاستعداد هنا يعني أن يكون المتلقي في حالة نفسية مناسبة تسمح له بهذه العملية، إذ " تتطلب الرسالة وإرسالها عمليه بيولوجية لدى كل من المرسل والمتلقي ، وهي تتصل بالأنظمة المتداخلة والمتفاعلة ، وتتعلق إلى حد كبير وأساسي بالجهاز العصبي وبالحواس"^(١) ، وهذه 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 وآخر إيجابي ، فمن ناحية نجدتها تنطوي على تبدد بطيء لآثار الخبرات السابقة مباشرة ، ويقال لهذه العملية "عملية الكف التراكمي" ، أما عن الجانب الإيجابي فهو يتألف من حالة وجدانية هادئة ، لا يمكن وصفها بأنها حالة حزن أو حالة فرح ، أو ما إلى ذلك من الانفعالات المرتبطة بموضوع يكسبها معنى محدداً "^(٢) .

إن البطء في عملية " الكف التراكمي " بطء نسبي ، فهذه العمليات وإن 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 .

ويفسر الدكتور مصطفى سوييف تأثير عملية التكرار في المتلقي بقوله : " ذلك لأننا نعرف الآن ما نحن مقبلون عليه ، ونستعد له ، مُعدِّين له رصيماً من إمكانية الشعور بالرضا"^(١) .

فهذه المعرفة المسبقة الناتجة عن تكرار عملية التلقي ، تؤدِّي إلى تربيص المتلقي بالمواطن التي لاقت هوى في نفسه ، ولذا فهو يُعدّ نفسه إعداداً خاصاً قبيل الوصول إلى هذه المواطن ، و من هنا ينبع الشعور بالرضا .

ومن هنا فإنّ " استعداد المتلقي لن يتحقق إلا بوجود شرط أولي ؛ هو التعاطف مع الشعر، إذا تجاوب موضوع الشعر مع ما يعانیه المتلقي في لحظة تلقّيه للقصيدة ، ويعني هذا ضرورة أن تكون للنفس حال وهوى ، قد تهيأت بهما لأن يحركهما قول ما بحسب موافقته لتلك الحال والهوى "^(٢) .

و من هنا فإن العامل النفسي في التلقّي هو عامل رئيسي لا يمكن إغفاله بحالٍ من الأحوال ، وهذا العامل يتفوق مع كون الشعر لغة خاصة ، تتعامل أول ما تتعامل مع العاطفة والشعور .

ب - مفتتح النص ؛

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

١) دكتور مصطفى سوييف ، " دراسات نفسية في الفن " ٢٤ ، ص ٢٤ .

٢) دكتور جابر عصفور : " مفهوم الشعر " ، ص ٢٣٣ .

الديار ، وتشئت الألاف ، وتعي الشباب ، و ذم الزمان ، لا سيما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني (١) .

ويأخذ معنى الاحتراز هنا مراعاة الجانب النفسي للمتلقي ، خاصة وأن إقبال المتلقي على النص يبدأ من البيت الأول ، وبهذا فإن مفتتح النص يُعدّ من مهيّات المتلقي النفسية .

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

أربع البلى إن الخشوع لبادي

عليك و إن لم أحنك ودادي

قال : فلما انتهى إلى قوله :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم

بني برمك من رائحين و غادي

وسمعه ، استحکم تطيره ، وقيل إنّه لم يمض أسبوع حتى نُكبوا (٢) .

ربما كانت المصادفة وحدها هي التي ربطت بين الأبيات التي أنشدها أبو نواس وبين نكبة البرامكة ، وقربت بينهما في العامل الزمني ، ولكن ربما قصد أبو هلال العسكري من خلال هذا الموقف تجسيد حالة التطيّر التي تصيب المتلقي إن صادف في استهلال مثل هذه المعاني . وهو ما يقيم حاجزاً نفسياً يحول 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 العسكري : " الصناعية " ص ٨٤٧ .

٢ (أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٨٤٨ ، ٨٤٩ .

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

يا دار غيرك البلى فمحاك

يا نيت شعري ما الذي أبلاك

فطيطيرَ المعتصم منها ، و تغامَرَ الناس ، و عجبوا كيف ذهب على إسحاق مع فهمه و علمه ، و طول خدمته للملوك . قال : فأقمنا يومنا هذا ، و انصرفنا ، فما عاد مّا اثنان إلى ذلك المجلس ، و خرج المعتصم إلى سرّ من رأى و خرب القصر" (١) .

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 الأصبغ أفرد باباً أسماه " حسن الابتدءات " (٢) . و وضع النقاد جُملةً من الشروط التي يجب مراعاتها في الاستهلال ، كأن يكون حَسَنَ اللفظ ، جيد المعنى ، و الابتعاد عن المعاني المستكرهة ؛ كأن يبدأ بذكر المنايا و الموت فذلك مما يُتطَيّر منه (٣) .

(١) نفسه ، ص ٨٤٩ .

(٢) راجع : ابن أبي الأصبغ ، " تحرير التعبير " ، 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 تكوّنهُ عن القصيدة يبرز في نفوسنا منذ البيت الأول ، أو منذ الشطرة الأولى ، بل وقد يبرز أحيانا منذ انتهائنا من ترديد لفظين أو ثلاثة ألفظ من الشطرة الأولى" (١) .

وإذا كان الاستهلال لا يتعدّى البيت الواحد أو البيتين من القصيدة ، فإن ذلك لا يقلل من دوره في القصيدة ، " فقد يكون البيت الواحد من الشعر قصيدة تامة مكتملة في ذاتها ، ولكن على شرط أن يهزّ أوتار النفس البشرية ، وأن يُحدث لديها تلك الصدمة الجمالية اللازمة لكل عمل فني مكتمل" (٢) .

و من هنا فإن الاستهلال وإن كان يحمل قيماً فنية ولفظية خاصة ، ويأخذ موقعاً متميزاً في النص ، إلا أن الدور النفسي الذي يؤديه الاستهلال لا يقل أهمية عن هذه القيم اللفظية والفنية 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 والمتلقي .

ج - الأداء :

يمثل الأداء الجانب الحسي الملموس للنص الشعري ، وهو الجانب الذي يتعامل فيه المبدع مع النص بحواسه ، وبالتحديد حاستي السمع والبصر، وذلك من خلال الأداء الصوتي والحركي لمبدع أو ملقي النص . وبما أنّ المبدع هو أدرى الناس بمعاني النص ، فهو أقدر الناس على توصيل النص حركياً و صوتياً .

١ (دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية في الفن " ، ص ٢١ .

٢ (دكتور زكريا إبراهيم ، " الفنان و الإنسان " ، ص ١٣٣ .

وفي هذا يقول الجاحظ : " التاج بهيِّ ، وهو في رأس الملوك أبهى ، والياقوت الكريم حسن ، وهو في جيد المرأة الحسناء أحسن ، والشعر الفاخر حسن وهو من فم قائله أحسن " (١) .

و في هذا المعنى يقول (البحرّي) :

اسمعه من قوائله تزدد به عجباً

و طيب الورد في أغصانه (٢)

ذلك لأن الشاعر أعرف الناس ببصّته ، وأدراهم بجذور معانيه ، ودوافع قوله ، فإذا ما أنشده بنفسه استطاع أن يجسد المعنى ، ويؤثر في غيره من خلال إحساسه الذي يؤثر بدوره على الأداء الصوتي للنص، وكذلك الأداء الحركي .

" والإنشاد موهبة لها شأنها الخطير في امتلاك أزمّة الأذان ، وجذب أعنة الحدق والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة ، والمقامات المشهودة " (٣) .

ولذلك وجب أن يكون الشاعر خالياً من عيوب النطق ، أو على حدّ تسمية النويري في كتابه نهاية الأرب " عيوب اللسان " ، وذكر منها ، الرتة ، اللكنة ، الهتهته ، التعتعة اللثغة ، الفأفأة ، التمتمة ، اللفف ، اللجلجة ، الحنحنة ، المقمقة " (٤) .

ثم ذكر مراتب العيِّ فقال : " يقال رجل عيِّ ن ثم حَصِر ، ثم مفحم ، ثم لجلاج " (٥)

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

وهذه العيوب تحوّل دون التواصل بين النص والمتلقي ، وتشوّه الرابط النفسي بينهما ، ذلك لأن المتلقي يكون في شغل عن النص بعيوب صاحبه ، أو منشغلاً عن المعنى في سبيل فهم الكلمات التي يتكون منها النص ، ومعرفة كنهها ، " فالوظيفة الأولى للتلاوة المسموعة هنا إبراز العناصر الإيقاعية والصوتية في شعور المتذوق بأقوى درجة من البروز وبأقل درجة من المشقّة " (١) ، لأن أي مشقّة يبذلها المتلقي في البحث الخارج عن دائرة التذوق تفسد عليه الجو النفسي للنص .

وقد وصف الأصفهاني البحري بأنه " كان أبغض الناس إنشاداً ، يتشادق ويتزاور في مشيه مرّة جانباً ، ومرّة القهقري ، ويهرّ رأسه مرة ، ومنكبيه مرّة أخرى ويشير بكمه ، ويقف عند كل بيت ويقول : أحسنتُ والله . ثم يقبل على المستمعين ، فيقول : مالكم لا تقولون أحسنت؟! هذا والله لا يحسن أحد أن يقول مثله " (٢) . [ثم يضيف صاحب الأغاني فيقول] :

" وقد ضجر المتوكل من ذلك " (٣) .

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

وكذلك كان أبو تمام ، والذي استعان بـ غلام يُدعى " الفتح " ، وكان أبو سعيد الثغري اشتراه له لينشد شعره ، وكان غلاماً أديباً فصيحاً ، وكان إنشاد أبي تمام قديحاً ، فكان ينشد شعره عنه " (٤) .

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 " (١) .

إن الأداء يضيف 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 نبروتنغيم و توقف، ثم تواصل. كل ذلك يقدم " تفسيراً مزدوجاً؛ تفسيراً بالصوت للمقطع، وتفسيراً بالتنغيم " (٢).

فالتفسير بالصوت هو الجانب المتعلق بكلمات المقطع وحروفه، أما التفسير بالتنغيم هو المتعلق بأداء المبدع لنصه، فيتحالف الجانبان فيدعم التنغيم أصوات الكلمات فيقوى 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 مُخَيَّلَة 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 للمُرسل 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 ، ومدى ما تُعبّر عنه هذه الصفات من معانٍ إيحائية دلالية " (١) . ومعنى ذلك أنه يتوقف على براعة المرسل، وإمكاناته الصوتية وموهبته في إلقاء النص .

وهو ما أسماه الدكتور جميل عبد المجيد بـ " التلوين الصوتي " ؛ إذ يقول : " بَيْدُ أَنْ هُنَاكَ بُعْدًا صَوْتِيًّا آخِرُ جَدِّ مَهْمٌ ؛ وَهُوَ الْأَدَاءُ أَوْ التَّلْوِينُ الصَّوْتِيُّ مِنْ نَبْرٍ وَتَنْغِيمٍ ، وَتَطْوِيلٍ وَتَقْصِيرٍ وَغَيْرِ ذَلِكَ ، وَهُوَ تَلْوِينٌ مَوْجُودٌ حَتْمًا فِي نَطْقِ الْكَلِمَاتِ " (٢) .

والتلوين الصوتي بهذه الصورة يكسب النص بعداً حسيّاً ، يدعم الصورة التخيلية التي يراها المتلقي ذهنياً أثناء عملية التلقّي .

وهذا التلوين الصوتي يجعل المتلقي يعيش الجو النفسي للنص ، بصورة قريبة من الجو النفسي الذي عاشه الشاعر أثناء الكتابة والتأليف ، ويجعله في حالة يقظة لكل ما يقال ، ذلك لأن عملية الإنشاد لن تسمح له باستعادة ما سبق قوله ، وهو ما يسميه الدكتور جميل عبد المجيد بـ " التتابع الزمني " ، حيث إن " التتابع الصوتي غير قابل للإرجاع والاستدبار ، ذلك أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود " (٣) .

ويضيف أحد الباحثين ميزة أخرى للأداء الصوتي للنص ، وهي أن هذا الأداء يُعدّ وسيلة للنقد الأدبي ؛ حيث إن " هناك جمالات مخبوءة لا تنكشف إلا لمن يترجمها إلى أصوات ، فالأصوات تمنح الكلمات حياة جديدة ، ويغلفها الصوت بشيء من النور يجعلها أوضح للنظر " (٤) . ويمكن 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 ، ومن ثم يزداد تعلق المتلقي بالنص ، وتزداد مساحة التوازن معه .

١ (مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ١١٩ .

٢ (دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة والاتصال " ، ص ص ٦٧ ، ٨٣ .

٣ (دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة والاتصال " ، 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 " (١) . فكلما زادت الحواس التي يتعامل بها المتلقي مع النص كلما زادت مساحة فهم المعنى ، و من 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 " (٢) .

وقد وصف والترج أونج المجتمعات الشفاهية بأنها " متوازنة " ، ذلك لأن " المجتمعات الشفاهية تعيش إلى حد كبير في الحاضر على نحو يحفظها في توازن أو اتزان " (٣) .

ولا يكون حضور النص الشعري في مثل هذه المجتمعات إلا لحظة إنشاده ، و من 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 ، ١٤١٤ هـ ، ١٩٩٤ م) ، ص ١١١ ، ١١٢ .
٣ (والترج أونج ، " الشفاهية و الكتابية " ، ص ١١١ .

٢ [التوازن الاجتماعي الثقافي :

ينشأ المبدع ويعيش في جماعة لها لغتها وثقافتها ، وعاداتها وقيمتها، التي تميّزها عن غيرها من الجماعات ، " وهذه 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 وإلا ضعفت استجابة الجماعة"^(١) .

وهذا يعني أن الشعر لا بد وأن يكون على صلة بجماعة الشاعر، وهذه الصلة قد تكزن مباشرة أو غير مباشرة ، وهو المقصود بقوله : " وليس 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 وحياة 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 ويدافع عنها .

ويفسّر 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 وآماله 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 يغدّي العمل الفني ، ولكن العمل الفني ليس هو الواقع أو الحياة " (١) ، فالعمل الأدبي وإن كان مستمداً من الواقع ، إلا أنه يحمل رؤية الشاعر الخاصة ، التي يقدمها من خلال التصوير المتلونّ بانفعالاته الخاصة .

ويرى باختين أن " الفن اجتماعي بشكل كامن وعندما يؤثّر فيه الوسط الاجتماعي الذي هو خارج الفن فإنه يجد فيه صدىً داخلياً مباشراً " (٢) . إن هذه الصبغة الاجتماعية للفن ، هي التي تسمح " بالتقاء الذات الفردية المتمثلة في المرسل أولاً ، وفي المستقبل ثانياً بالذات الاجتماعية ، و نقطة التقاء هذه الذات بتلك هي المفصل الذي تقوم عليه حركة الخطاب في الرسالة " (٣) . فالمبدع ينفرد بقدرته على التصوير والتعبير ، التي يصبغها برؤية خاصّة للكون ، وهي رؤية ربما ينفرد بها وحده ، وربما تكون هي ذاتها رؤية الآخرين للمظاهر نفسها ، ولكنهم لا يمتلكون . كما يمتلك الشاعر . تلك القدرة على التعبير والتصوير ، ولكنهم من خلال هذه الرؤية الخاصّة بهم . كمتلقين . لديهم القدرة على تحديد النصوص الصالحة للتداول بينهم ، وعندئذٍ تكون نقطة التقاطع بين المبدع والمتلقي هي نقطة التوازن بينهما في رؤية الأمور والإحساس بها .

ولكي يحقق المبدع هذا الهدف التواصلي ، بين النص والمجتمع 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 يوصل لنظائره تجربته الشخصية " (١) .

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 (٢) . ويقول بن وهب : " إن مثل من كَلَّمَ إنساناً بما لا يفهمه ، كمثل من كَلَّمَ عربياً بالفارسية ، لأنّ الكلام ليعرف به السامع مراد القائل ، فإذا كَلَّمه فما لا يعرفه فسواء عليه أكان ذلك بالعربية ، أم بغيرها (٣) .

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 والتبيين " ، ج ١ ، ص ١٤٤ .
- عبد القاهر الجرجاني ، " أسرار البلاغة " ، ص ٦ .
- ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ص ١٩٦ ، ١٩٧ .
- ابن الأثير ، " المتل السائر " ، ص ١٣٥ .
- ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ .
- الراغب الأصفهاني ، " محاضرات الأدباء " ، ص ٢٧٩ .
- ٣ (ابن وهب ، " البرهان في وجوه البيان " ، ص ١٠٥ .

وقال ابن رشيقي : " قال بعض المتقدمين : شرّ الشعر ما سُئِلَ عن معناه " (١) . 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 يستغريه من حولهم من المتلقين .

من ذلك ما أورده ابن رشيقي ؛ قال : " وأنشد رجل قوماً شعراً ، فاستغريوه ، فقال : والله ما هو بغريب ، ولكنكم في الأدب غرباء " (٢) .

وعن غيره : " أن رجلاً قال للطائي في مجلس حفل ، وأراد تبكيته لما أنشد : يا أبا تمام ، لم لا تقول من الشعر ما يفهم . فقال له : وأنت لم لا تفهم ما يُقال؟! " (٣) .

وقد ردّ الفرزدق على من احتجّ عليه في مخالفته النحو؛ بقوله : " عليّ أن أقول وعليكم أن تحتجّوا " (٤) .

وهذه المواقف التي اتخذها الشعراء تجاه المتلقي الذي لا يصل إلى ما يريدونه في شعرهم ، يمكن تفسيرها بأحد أمرين ؛ **الأول** : إما اعتداد الشاعر بنفسه وبشعره ، 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 رشيقي ، "نفسه " ص ٤١٤ .

٢ (نفسه ، ص ٢٦٧ .

٣ (ابن رشيقي ، " العمدة " ، ص ٢٦٧ .

٤ (ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٣٦ .

وقد أشار عدد من الباحثين إلى ضرورة أن تكون لغة النص واضحة ، تسير وفق العُرف والنظام اللذين تعارف عليهما المجتمع ، وأن يراعي الأديب شروط الفصاحة والبيان ، وأن يبتعد عن التنافر والثقل ، حتى تكون اللغة سهلة على المتلقي، وأن يبتعدوا عن الإغراب والتكلف^(١).

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 جانبا ، وأعز مطلباً ، وهو أحسن موقعاً ، وأعذب مُسْتَمَعاً ، ولهذا قيل : أجدود الكلام السهل الممتنع " ^(٢) .

ووصفُ أبي هلال لهذا الصنف من المتلقين بالجهل ، يوجي بأن الأساس في عملية تلقّي 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 يفترض أن يكون تأثير النص على المتلقي تأثيراً آنياً 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 أسعد ، " سيكولوجية الفن " ، ص ١٠٩ .
- (٢) أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ١٢٠ .

ب - الذوق السائد و ثقافة العصر :

من قنوات التوازن بين النص والمجتمع ، أن يحمل النص ملامح العصر، فيراعي المبدع في نصه ذوق المتلقين ، الذي شكّلته ثقافة العصر .

وقد اتّسم العصر العباسي بتعدد قنواته الثقافية والحضارية ، وتوجّهاته الجديدة في كافة مناحي الحياة .^(١) وهو ما فرض قيماً جديدة ، أدّت بالمتلقي إلى توازنات تداولية جديدة للنص .

تقول الدكتورة يسريه يحيى المصري : " ولاشك أن الوسط الاجتماعي والثقافي للشاعر العباسي يُعنى جيداً بتغيير وظيفة الشعر ، وبما هو مطلوب من الشاعر ، مما يؤدي بالتالي إلى التحكم في إنتاج الشعر "^(٢) . وذلك يعني أن العصر العباسي حمل قيماً جديدة أجبرت الشعراء على تداول معاني جديدة ، وتخليهم عن الصورة القديمة للشاعر الذي يقف على الأطلال ، إلى شاعر يمارس ألواناً شتى 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 بليغ ، " 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 بسرية 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 و ذوقه .

ويشير الدكتور شوقي ضيف إلى فئة من الشعراء ، خرجوا من أوساط اجتماعية تنتمي إلى الطبقة الكادحة ، مما حقق لهم نوعاً من الانتشار، إذ يقول : " وكان أكثر الشعراء من أبناء الشعب ، أو بعبارة أدقّ من أبناء الطبقة العاملة الكادحة ، على نحو ما هو معروف عن بشار ، وأبي نواس ، وأبي العتاهية ، و مسلم بن الوليد ، وأبي تمام ، ولعل هذا ما جعل الشعر حينئذ شديد الصلة بحياة الشعب" (١) .

وارتباط الشعر بحياة المتلقي في عصر ما ، لا ينفى مراعاة الأديب للأصول والقواعد الفنية المطلوبة للنص ، ولا ينفى أن يسلك الأديب طرقاً جديدة في التعبير، تختلف عن طرق التعبير في لغة الحياة اليومية ، " فقدرة الشعر على تغيير سلوك المتلقي لا يمكن أن تتم دون حالة إدراكية متميزة ، يفرضها الشعر على المتلقي" (٢) .

وليكون 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" (٣) .

ويقول : " وعلى كل حال فإن صاحب هذه الصناعة ينبغي له أن يعلم ما تقوله الناذبة في المأتم ، وما تقول الماشطة عند جلوة العروس ، وما يقوله المناادي في السوق على السلعة" (١) .

١ (دكتور شوقي ضيف ، " الشعر و طوابعه 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 مشتتاً 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 "(١).

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

ج - 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 متلقياً غير مستعد نفسياً ، أو أن يكون النص مخالفاً لمقام المتلقي من حيث المكانة ، أو الثقافة فإنه بالتالي لن يجد صدقاً لديه .

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

ولكي يتحقق هذا التوازن على مستوى ما يُسمّى بـ " المقام " ، لابد من مراعاة جانبي . أوزاويتي . 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 ، وما بعدها .

متفاوتة ؛ فمقام التشكُّر يُبَيِّن مقام الشُّكَاية ، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل . " (١)

فتكون معاني النص وعناصره موافقة لمقام المتلقي ، وحالته التي هو عليها أثناء تلقِّي النص ، موافقةً من شأنها أن تُلَقَى قبولاً ، ومن ثمَّ يحدث التأثير المؤدي إلى عملية الأداء النصِّي المرتد ، والتي تُمثِّل قمة نجاح النص في توصيل المعنى . كذلك يجب على المبدع أن " يقف على مراتب القول ، والوصف في فن بعد فن ، ويتعمد الصدق والوفوق في تشبيهاته وحكاياته ، ويُعدِّ لكل معنى ما يليق به ، ولكل طبقه ما يشاكلها ، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه " (٢).

وهو ما يعني أن يكون المبدع على دراية بعناصر الفن من ناحية ، ودراية بطبقات التلقي من ناحية أخرى . فيقوم ببناء نصٍّ يتحقق فيه التوازن على مستوى الصياغة ويوجِّه هذه الصياغة توجيهاً مُعَيَّناً ، طالما قصد بمعاني النص فئة معينة من المتلقين فيخاطبهم بما يفهمونه ، وبما يقبلونه ، في حالتهم التي هم عليها .

" وهذه الحال التي يوافقها الكلام هي المقام الذي يتم فيه قول الشعر، وينتج عن موافقة هذا المقام اكتمال الصورة الجمالية للشعر باتصافه الحسن ، وكذا قبول الفهم الناقد له واختياره له " (٣) .

فليس استعداد المتلقي وحده هو الذي يجعل عملية التواصل مع النص ناجحة ولكن يجب أن يكون النص نفسه متوازناً مع حالة استعداد المتلقي ، وذلك باستعداد النص فنياً أن يقدم ما يجذب إليه المتلقي ، وفي 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 .

ورضيته الخاصة" ، وهو ما ذهب إليه ابن طباطبا حيث " يحدّد عَلتين اثنتين لقبول الشعر إحداهما جمالية ، تتصل بكيفية تشكيل الشعر من حيث اعتدال عناصرها ، والثانية مقامية تتصل بمطابقته للحال وهما علتان متكاملتان "(١).

ومن ثمَّ يكون للتوازن حدان ؛ **الأول** من داخل النص ، و **الثاني** من خارجه وبالتقاءهما يتحقق التوازن الكلي الذي يشمل العملية الإبداعية في جميع عناصرها .
وقد جمع ابن رشيّق تكامل العناصر الفنية ، ومراعاة حال المتلقي بقوله : " وإنما مدار الشرف مع الصواب وإحراز المنفعة ، ومع موافقة الحال ، ومع ما يجب لكل مقام من المقال "(٢) .

وهو المعنى نفسه الذي قصده ابن طباطبا ، وهذا 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 ، وهذا هو الجانب الذي يقوم بدراسته علم المعاني الذي هو : " أصول وقواعد يُعرّف بها كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، بحيث يكون وفق الغرض الذي سبق له "(٣) .

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

١ (نفسه ، ص ٢٤ .

٢ (ابن رشيّق ، " العمدة " ، ص ٤٤٤ .

٣ (السيد أحمد الهاشمي ، " جواهر البلاغة " ، ص ٣٧ .

بأن الشاعر يجب أن لا ينزل بمستواه الفني إلى مستوى العامة ، وإنما يجب أن يظل في قمته الشامخة ، وعلى الجمهور أن يرتفع إليه " (١) .

وإذا كانت للشاعر رؤيته الفنية الخاصة إلا أنه " مُطالَب باحترام مبدأ التأدب ؛ وذلك باختيار الألفاظ والعبارات المناسبة لمقامات المخاطبين ، كما أن على الشاعر أن يتجَبَّب كل ما يخالف المقتضيات التداولية للمقام ، فيعنى عناية خاصة بافتتاح شعره ، فلا يُضَمِّنه معنى أو عبارة لا تُلقَى القبول عند السامع " (٢) .

فالشاعر مهما كان مؤمناً بنصه وبموهبته ، وبما يطرحه في نصه من المعاني ، إلا أن النص لا بد وأن ينتهي إلى متلقٍ ما يتعامل معه ، ولذا وجب على المبدع احترام ذلك المتلقي ؛ بطرح عناصر فنية ومعنوية في العمل ، تحافظ على صلة النص بمتلقيه ، وإلا فسدت العملية الإبداعية ، وحينئذٍ لا يشفع لها فصاحة اللفظ ، ولا حُسْن التركيب ، طالما كان المتلقي في معزل عن النص .

ثانياً : المقام الشخصي :

وهو المقام المتعلق بشخص المتلقي ، فبعد أن يُعْمَل المبدع يده في النص ؛ يُجَوِّده ويحسِّنه ، يبقى المتلقي على الطرف الآخر ، ومن ثمَّ فإنَّ المبدع لا بد وأن ينظر بإحدى عينيه إلى النص ، وبالأخرى إلى المتلقي ، لخلق التوازن بينهما . وهو ما يعني الدور الفاعل للمبدع في إحداث ذلك التوازن .

يقول بشر بن المعتمر : " أن يكون لفظك عذباً وفخماً ، ويكون معناه ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً ، إمّا عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت ، وإمّا عند العامة إن كنت للعامة أردت " (١) .

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

وإن بدا في كلام بشر تقسيماً طبقياً حاداً للمتلقين في فهمهم للنص ، إلا أنه يحمل حرصاً شديداً على وجوب مراعاة المتلقي وحالته حتى تكتمل الفائدة المرجوة من العملية الإبداعية . " ويُفهم من كلام بشر أن المقام الواجب مراعاته هو مقام (المخاطب) ، من حيث طبقتة (الخاصة/ العامة) ، وأن هذه المراعاة تكون في المعاني التي تتناولها الخطبة فلكل من الخاصة والعامة معانٍ يُخاطَبون بها " (١) .

وقد تُبع بشر بنَ المعتمر في رأيه العديداً من النقاد ، منهم ابن طباطبا ، وقدامة وأبو هلال .

فابن طباطبا يقول : " فيُخاطَب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها ، وأن لا يخالطها بالعامّة ، كما يتوقى أن يرفع العامّة إلى درجات الملوك ، ويُعدّ لكل معنى ما يليق به ، ولكل طبقة ما يشاكلها " (٢) .

ويبدو هنا أن الأمر لا يتعلق بصياغة النص ، بقدر ما يتعلق بموضوعه ومعناه إذ إن المعاني التي يطرحها الشاعر في نص يخاطب به ملكاً أو من في طبقتة ، يختلف عن معاني النص التي يتوجّه بها إلى رجل من العامّة ، وإن بقي التقسيم الطبقي حاداً في كلام ابن طباطبا ، كما هو كذلك عند بشر بن المعتمر .

ويعلّق الدكتور هنوش على ابن طباطبا بقوله : " إن الشاعر لا يطلب منه العناية بالقول تحسیناً وإبداعاً وحسب ، وإنما لابد من مراعاة مقتضيات العقل ، أي التوفيق بين القول وبين مقتضيات المقام " (١) .

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 وهو مقام الفهم، وهو ما يختلف عن المعنى الذي قصد إليه ابن طباطبا؛ إذ لم يذكر مقام الفهم والعقل، وإنما كان قصده مقام الطبقة، إذ الفهم في مقاماته لا يتوقف على طبقة دون غيرها، والتفاوت في الفهم يشترك فيه الناس جميعاً.

وكذلك صاحب "الصناعتين" يقول في المعنى ذاته: "وينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاماً، ولكل حال مقاماً، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات" (١).

ويُعدّ وصف أبي هلال هو الأفضل؛ إذ خرج بمفهوم المقام من حدّته الطبقية، إلى موافقة الحال التي عليها المتلقي، وهو ما يجعل كلام أبي هلال أكثر قبولاً، وأوسع معنى من كلام بشر وابن طباطبا.

أما قدامة فقد تكلم عن مقامات المتلقين، في شيء من التفصيل. عند حديثه عن المدح، فقال: وقد ينبغي أن يعلم أن مدائح الرجال... تنقسم أقساماً بحسب المدوحين من أصناف الناس في الارتفاع والاتضاع، وضروب الصناعات والتبدي والتحصّر، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعنى بمدح كل قسم من هذه الأقسام" (٢).

ثم يفصل صفات مدح ذوي الصناعات؛ من الوزراء والكتاب وأصحاب السياسة وكذلك مدح السوقة من البادية والحاضرة (١). وهو 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 وصناعته ، أكثر من مراعاتها لحالته أثناء تلقي النص الشعري .

ويشير 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 هم يعالجون مقتضى الحال " (١) . و هو تقسيم صارم ، مخالفته 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 العمّة . مثلاً . بنصّ وجّههُ المبدع إلى ملك أو أمير . و لكن اختيار المبدع يأتي في إطار مراعاة المخاطب ، و التي تعني "مطابقة الكلام لظرفه المعين ، و مراعاة المعنى تتضمن وجوب التناسب بينه و بين الجو المحيط بالعمل الأدبي كله " (٢) .

فالمسألة تتعلق بالجو المحيط ، أكثر من تعلقها بشخص المتلقي أو طبقته ، فليست كل النصوص الموجهة للموك و الخاصة . مثلاً . هي نصوص مدح بالضرورة ، وإنما قد ينشد الشعراء ما يرونه طريفاً و جميلاً في عين المتلقي ، شريطة أن يكون الجو المحيط ملائماً و هو المعنى الأعمّ لمقتضى الحال .

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

فلو كان هذا التقسيم الطبقي حاداً إلى هذه الدرجة ، لما 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

شكَّ بالسهم فؤاده

و علي بن سليما

ن رمى كلبا فصاده^(١)

فَسَمَّى المهدي باسمه ، وكذلك علي بن سليمان ، على رفعة منزلتهما ، وسُمِّوْ قدرهما ، " فمن فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك باسمه وينسبه إلى أمه ، ويخاطبه بالكاف ، كما يخاطب أقل السُوقة ، فلا يُنكّر ذلك عليه ، بل يراه أوكد في المدح " (٢) . ومن ثمّ قد تنتفي المسألة التطبيقية من الخطاب الشعري ، ويصح الشعر متوازنا مع شخصية المتلقي تبعاً للموقف الذي قيل فيه هذا الشعر .

لو كانت المسألة تتعلق بطبقة المدوح ، لكان من الواجب أن يكون للملوك خطاب خاص بهم ، يميّزهم عن غيرهم من السوقة والعامّة وأرباب الحرف ، وكانت هناك حواجز بين طبقة معينة والشعر الموجّه إلى طبقة أخرى غيرها ، إذ لا تُنشَد قصائد الملوك إلا في القصور فقط . ومن ثمّ يقتصر إنشاد ما سواه من الشعر في الأسواق . ولكن ارتفاع شأن الكلام في باب الحُسْن والقبول ، وانحطاطه ، بحسب مصادفة الكلام لما يليق به ... " (٣) فالصادفة . هنا . مصادفة الجوامحيط ، فربما يوافق الكلام . على انحطاطه . حال المتلقي الذي ربما لن يقبله في موقف آخر وحالة أخرى .

وهكذا فإن عملية المقام ، تُعطي الأهمية الأولى لحالة المتلقي ، أيّاً كانت طبقته وأيّاً 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 :

وهي تأخذ قطاعاً عرضياً من الزمن ، وهو الزمن المتعلق بوقت إنشاد القصيدة و طرحها على المتلقي ؛ حيث يلتبس المبدع الوقت المناسب الذي يرى فيه المتلقي في حالة استعداد و يقظة لسماع النص ، فيكون ارتداده بالنص متوازناً مع تحفُّز الشاعر لإلقاء نصّه إذناً 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 المميّزة للاتصال الشفاهي ، وهي تمنح هذا الاتصال خاصية ؛ 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 " (١) . مما يعني وحدة الإطار المرجعي اللغوي بين المرسل و المستقبل .

إن هذه الوحدة تعني توازناً يتخطى مجرد الزمان و المكان ، إلى الظروف النفسية التي تحتويها هذه اللحظة الزمنية . و قد قال الجاحظ : " فجماع البلاغة التماس حُسن الموقع ، و المعرفة بساعات القول ، و قلة الخرق بما التبس من المعاني أو غمض " (١) .

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

١ (الجاحظ ، " البيان و التبیین " ، ج ١ ، ص ٨٨ .

وإن كان الجاحظ يقصد ساعات التأليف ، إلا أنها يمكن أن تمتد إلى ساعات الإلقاء ، فلكل مواقع يحسُن فيها النص أو يسوء .

واللحظة الزمنية للإنشاد تتميز بخصوصية . وهي خصوصية الجمع بين المبدع والمتلقي وجهاً لوجه ، وهو ما يجعل عملية التوازن في أبلغ صورها . إن صادفت التوفيق ؛ "ذلك أنه في الاتصال الشفاهي وجهاً لوجه يكون كلاً من المرسل والمستقبل حاضراً" (١) وهو ما يتيح للمبدع الاستعانة بقدراته الصوتية وحركاته الجسدية في توصيل النص ؛ "وكأين من قصيدة اهترّ الناس لسماعها عجباً ، وترتحو بها طرباً ، حتى إذا نُشِرت في صحيفة أو دونت في كتاب وقرأوها في ثُودَة وروية ، زروا عليها مينيً ومعنى ، وعدوها من سقط المتاع ، وأنكروا على أنفسهم استحسانهم لها أولاً" (٢) . وهو ما يعني أن الشاعر بأدائه الحركي للقصيدة قد أضاف عدداً من التوازنات التي تجذب المتلقي ليدخل في جو النص ، حتى وإن كان هذا التوازن وقتياً ، إلا أنه يُشير إلى تأثير الأداء الصوتي والحركي للمبدع ودوره في التوازن .

وقد أشار بعض القدماء إلى ضرورة اختيار اللحظة المناسبة ، التي يُرى فيها المتلقي مستعداً لقبول النص . من ذلك قول ابن وهب : " وإذا رأى [الخطيب] من القوم إقبالاً عليه وإنصتاً لقوله ، فأحبُّوا أن يزيدهم ، زادهم على مقدار احتمالهم ونشاطهم ، وإذا تبينَ منهم إعراضاً ، وتثاقلاً عن استماع قوله ، خفّف عنهم ، فقد قيل : من لم ينشط لكلامك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك" (١) .

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

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

و في هذا يورد الجاحظ مقولة لأحدهم : " لا تُطعم طعامك من لا يشتهيهِ ، ولا تُقبل بحديثك على من لا يُقبل عليه بوجهه " (١) . والإقبال بالوجه إنما هو تمثيل لحالة المتلقي الذي لديه الرغبة في التواصل مع النص ، وربما شبّه الجاحظ الكلام بالطعام ليجسد عملية اختلاف المتلقين في عملية التذوق . حيث يتوازن المتلقي مع نص معين في وقت معين . فلا يفرض عليه المبدع الوقت الذي يطرح فيه النص .

ويقرب قول الجاحظ كثيراً من قول ابن مسعود : " حدّث الناس ما حدجوك بأبصارهم ، و أذِنوا لك بأسماعهم وإذا رأيت منهم فترةً فأمسك " (٢) .

فالإقبال بالوجه . عند الجاحظ ، والالتفات بالسمع والبصر . عند ابن مسعود كل ذلك يشير إلى أن المبدع قد أصاب الوقت الملائم الذي يُلقى فيه نصّه ، ذلك الوقت الذي يجد فيه أثر النص على المتلقي ، وهذا الأثر يشير إلى تحقق التوازن .

ب - الصورة العامة للتوازن الزمني :

وهي تأخذ قطاعاً طويلاً من الزمن ، يتمثل في تعاقب السنوات أو القرون ، وفي اختلاف الأجيال ، ومن ثمّ اختلاف القيم التي يحملها كل جيل ، عما سبقه من الأجيال ، ومنها القيم الفنية الأدبية المتعلقة بتداول النصوص الأدبية .

فأبو نواس عندما يقول :

دع الرسم الذي درسا

١ (الجاحظ ، " البيان و التبیین " ، ج ١ ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

٢ (نفسه ، ص ١٠٤ .

إنّه يحتجّ على فنيات في القصيدة يرفضها البعد الزمني ، إذ تغيرت الأحوال والظروف ، فلم تعد هناك أطلال ولا رسوم ، ومن ثمّ لم يعد الزمان زمان هذه الفنيات المتعلقة بمرحلة تاريخية بادت وزالت ، وحلّ غيرها محلّها .

فلن يتهيأ للمتلقى الجوّ النفسي الذي كان يعيشه المتلقي القديم . وإذا قبل المتلقي نصوصاً قديمة ، فإنه يقبلها كثرات له إطاره الزمني الخاص به ، " فربط النص بسياقه التاريخي ، لمعرفة هذا السياق بأبعاده السياسية والثقافة والاجتماعية ضرورة لفهم النص " (١) ، ومن ثمّ لقبوله .

ولذلك فإنّ " كثيرين ممن لا يستسيغون مثل هذا الشعر لانقراض بواعثه ... لعلمهم يغيرون رأيهم إذا استعادوا الماضي ، وهم يقرأونه ، فلا بُدّ للقارئ أن يتمثّل العصور القديمة ويعيش جوّها ، ليتذوّق آثارها الأدبية " (٢) .

فإذا تقبّل 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 ، وعلى قيمة التداولية للنصوص ، وكلّما تبدّل الزمن تبدّلت معه هذه القيم .

٤ [التوازن الفني الموضوعي :

يقوم النص الشعري على موضوع ، هو مادته الأساسية ، ورسالته التي يرغب المبدع في تبليغها ، أيّاً كانت هذه الرسالة . ولا يتناول المبدع موضوعه تناولاً عادياً ، وإنما يأتي طرحه في الشعر . كفن . من خلال التزامه بعناصر هذا الفن ، بدءاً من الوزن والقافية

١ (دكتور وهب أحمد رومية ، " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، ص ٢٣ .

٢ (محمد مفيد الشوياشي ، " الأدب و مذاهبه " ، ص ٢٨ .

وانتهاءً بالموضوع ، مروراً بالتصوير والمجاز والاستعارة ، وغيرها من آليات 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 يعطي الشعر مساحةً من التلقي لا يحظى بها فنون الأدب .

فقد يختلف المتلقي مع النص من الناحية الموضوعية . مثلاً . ولكنه ربما يتفق معه فنياً ، والعكس . وهي عملية نسبية تختلف من متلقٍ إلى آخر . وقد أشار الجرجاني إلى هذه النسبية ، مطالباً المتلقي بتقديم سبب مقبول لاستحسانه^(١) .

ولعل مطالبة الجرجاني فيها شيء من الإسراف على المتلقي ، فليس كل متلقٍ 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 إيَّاهَا ، كمواقع الصور الحسنة عندهم ، واختيارهم لما يستحسنونه منها ولكلِّ اختيار يُؤثره هوى يتبعه ، وبُغية لا يستبدل بها ، ولا يُؤثر سواها "^(١) .

إن ابن طباطبا حين يُشبه الشعر في اختلافه باختلاف الناس يفتح مجالات التوازن على مصراعها ، ومن ثمَّ يكون لكل نصٍّ متلقٍ يُعجَّب ويتأثر به ، ويقع في نفسه موقعاً مقبولاً ، أيًّا كانت طبيعة هذا النص وجودته .

١ (راجع : الجرجاني ، " دلالات الإعجاز " ، ص ٤١ .

١ (ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٧ .

ويشير الدكتور سمير سرحان إلى تعددية توازنات المتلقي بقوله : " الشاعر أو القصيدة ، قد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا من الناحية التاريخية ، وقد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا على أسس شخصية ، وقد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا من الناحية الحقيقية " (١) .

و معنى ذلك أن كل متلقٍ يميل إلى نصٍّ ما ، يكون مئله هذا مبنياً على سبب من الأسباب ، وإن كانت الأسباب التي ذكرها تقتصر على الأسباب الموضوعية فقط ، وهو ما يضيق المجال على قيم أخرى قد تتصل باللغة ، أو بالتعبير ، أو بالتصوير..... إلخ .

ويشير 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 سيركز أكثر على خصائص الشكل ، أما إذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل هي القيم السياسية . مثلاً . فإنه سيركز على طبيعة المضمون " (٢) .

وهذا لا يعني الانفصال التام بين القيم الفنية والقيم 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 تخلي ذلك النص عن القيم الأخرى الفنية والجمالية .

و يشير الدكتور إحسان عباس إلى زاوية أخرى من زوايا الذوق ، إذ يقول : " ولهذا انقسم الناس ذوقياً في إثارة ما يؤثرون من الشعر ، فبعضهم يريد من الشعر ما حفل بالمعاني التي يشهد بصحتها العقل ، وبعضهم يريد منه ما عملت فيه الصنعة ، وهذا

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

الفريق لا يبدي نفوراً من المبالغة والإغراق ، واختراع الصور ، لأنه يرى أن الشعر لا يُطلَب فيه صدق الخبر أو يقين العقل" (١) .

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 . ويُعدّ الغزل من أكثر الموضوعات التي تتعلق 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 ، لا تُط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام" (٢) .

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 ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحّل في شعره وشكا التصب والسهر" (١) .

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

على الجانب الأخرى يأتي غرض كالمدرج في ذيل الموضوعات التي يقبل عليها الناس إذ " هو من قبيل الأغراض الذاتية الضيقة ، التي لا تصدر عن تجربة إنسانية عامة " (٢) .

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 .

ويحدّر الدكتور شوقي ضيف من تعميم هذه الرؤية في شعر المدح ، " فإن من كانوا يمدحون الخلفاء والوزراء ، كانوا يرسمون لهم في مدائحهم مثالية الحاكم كما يريدونها الشعب ، وبذلك يصدرون عن روحه في مدائحهم . فمثلاً هارون الرشيد حين يمدحه أبو نواس ، أو أبو العتاهية ، لا يمدح شخصه من حيث هو ، وإنما هو يمدح فيه المثل الأعلى للخليفة الكامل ، كما يتراءى في مخيلة الجماعة الإسلامية " (١) .

و من ثم فإن هذا الأسلوب في المدح يتخطى شخص المدوح الفرد ، ليصبح مدحاً لقيم يؤمن بها الناس جميعاً ، إلا أن الشاعر جسّدّها في شخص ذلك المدوح .

وبعيداً عن التصنيف الموضوعي للقصيدة ، فقد يتوازن المتلقي مع بيت واحد من أبيات الموضوع ، فيحفظه ويردّه ، خاصة إذا كان هذا البيت يجري مجرى الحكمة والمثل أو " يُختار أحياناً من القصيدة بيت ، فيقال أرثى بيت ، وأهجى بيت ، وأمدح بيت ... الخ وقد يختارون نصف بيت " (٢) .

وليس اختيار بيت دون آخر ، معياراً حقيقياً للجودة ، بقدر ما هو رصد لقبول المتلقي ، " فكم من بيت شعر قد سار ، وأجود منه مقيم في بطون الدفاتر ، لا تزيده الأيام إلا خمولاً ، كما لا تزيد الذين دونه إلا شهرة ورفعة " (١) . وهو أمر يقوم على مصادفة هذا البيت أو ذاك لعوامل السيورة والانتشار ، ولكنها مصادفة قد تكون على مستوى المتلقي العادي ، لا المتلقي المختص الناقد .

وهذا الاختيار القائم على الموضوع لا ينفي " أن يكون الموضوع النافع ، هو في الوقت ذاته الموضوع الجميل ، وإذا كان من شأن الموضوع النافع أن يؤلّد لدينا بعض

١ (دكتور شوقي ضيف ، " الشعر و طوابع الشعبية " ، ص ٦٢ .

٢ (ابن عبد ربه ، " العقد الفريد " ، ص ٣٩٦١ .

١ (الجاحظ ، " الحيوان " ، ج ٢ ، ص ١٠٣ .

المشاعر الجمالية ، فما ذلك لأنه موضوع نافع ، بل لأنه في الوقت ذاته موضوع جميل" (١) . وهو ما يؤكد عدم الانفصال بين اختيار المتلقي لموضوع معين ، و تذوّقه لفنيات النص الذي يطرحه هذا الموضوع ، وهو ما يحقق التوازن بين الجانب الموضوعي والجانب الفني في النص الشعري . ومن ثمّ تتسع دائرة الارتداد النصي بالمتلقي .

ب - التجاوب الفني :

إذا كان النص يرتد بأداء المتلقي ، لوقوع توازن بينه وبين موضوع النص ، فإن هذا لا ينفى 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 حرفياً لقيمة ما ، وإنما هو صياغة مجازية لها " (١) .

فمفردات اللغة التي يستعملها الشاعر ، هي المفردات ذاتها التي يستعملها المتلقي لكن لن يقبلها المتلقي من الشاعر إلا إذا كانت معالجة 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 الجمل 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 والحياة ، فلا ولن تستطيع أن تنهض . من دون الخيال . بهذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية ، وأفكارها ، وأحلام القلوب البشرية وآلامها ، وكل ما في الحياة من فكر وعاطفة وشعور ."^(١)

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 وإنما يُدخله في نفوسنا ويجسده داخلنا من خلال لغة الشعر ، التي تحمل المفارقة والتصوير والمجاز وغيرها من عناصر التأثير . وهكذا يمتلئ الخيال بمجازة وصوره ومفارقاته ، ضرورة فنية في النص للتأثير في المتلقي^(٢) .

ونظراً لهذه الضرورة الفنية ، فقد رأى ابن طباطبا أن العبء الأكبر على شعراء زمانه أن يأتوا بالجديد والغريب من المعاني ، إذ يقول : " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سُبِقُوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح وحيلة لطيفة ، وخرابة ساحرة . فإن أتوا بما يقصُر عن معاني أولئك ، ولا يربى عليها ، لم يتلقَ بالقبول ، وكان كالمطروح المملول ."^(١)

(١) أبو القاسم الشابي ، " الخيال الشعري عند العرب " ، (تونس ، الشركة القومية للنشر و التوزيع ، ١٩٦١ م) ، 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 ويلعب المجاز والخيال دوراً مهماً في فهم النص وتأويله والتجاوب معه فكلما كان المجاز جديداً ، كلما ازدادت مساحة التأويل و من ثمّ ي تزداد مساحة التلقي .
وتتداخل قضية المجاز مع قضية " الصدق والكذب " ، " فقد تباينت الآراء حول أحسن الشعر أصدقه أو أكذبه ... و من الواضح أن هذا الشق من الصدق ذو بعد أخلاقي بالدرجة الأولى " (١) .

إذ يستحسن 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 " (٢) .

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 اتفاهه مع ما دعا إليه الإسلام في إثبات الحق " (١) .

١ (محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٥٧ .
٢ (انظر :
- ابن رشيقي ، " العمدة " ن ص ١٨٨ .
- قدامة ، " نقد الشعر " ، ص ٦٤ ، ٦٥ .
- ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٦٩ .
١ (دكتور حسن البنداري ، " قيم الإبداع الشعري " ، ص ٣١ .

إذاً فهو استحسان يقوم على مرجعية دينية لا فنية . ومن 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 والخيال والمبالغة . يقول بن رشيق عن الشعر :
" و من فضائله أن الكذب الذي اجتمع على قبحه حسن فيه " (١) .

إذاً تم اتفاق ضمني بين الشاعر والمتلقي ، على أن ما يقوله الشاعر هو لغة تعتمد على الخيال في المقام الأول ، وهو اتفاق يؤدي إلى التوازن بينهما .
ويبرر 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 " (٢) .

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

وفي تأييده للجانب الفني يقول أبو هلال العسكري : " وليس يُراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى ، هذا هو الذي سوّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه " (١) .

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 . ومن هنا يرى الدكتور عبد العزيز حمودة " أن القيم الأخلاقية لا يجب أن تعوق تقديرنا وتذوقنا للعمل الفني " (١) .

ولكن هذا لا يعني هذا أن يكون الشاعر مُسِفًّا في ألفاظه ، أو مكشوفاً في معانيه . فتعليق الجمال أو القبح الفني بالجمال أو القبح في الواقع (خارج العمل الفني) يعني أننا نربط بين العمل الفني والقيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة " (٢) . 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 في التي يقدمها الفن في النهاية لذة إيجابية لها دورها في سلوك الجماعة وحركتها بين نقيضين هما السعادة والشقاوة " (٣) . والإيجابية هنا تعني استغلال الخيال في الارتقاء بمشاعر المتلقي ، واحترام عقله و ذوقه الذي ينبع من ذوق اجتماعي عام .

ومن هنا تتفاوت درجات الصدق كما يتفاوت المتلقون في النظرة إلى كنه هذا الصدق المطلوب في النص الشعري (١) . ومن ثم تتفاوت درجات ارتداد النص لديهم .

وإلى جانب الخيال . كمؤثر فني . يدخل عنصر فني آخر وهو " الاستهلال " . إذ هو

أول ما يقابل المتلقي في النص ، وهو الذي يستدرجه . إن جاز القول . 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 بالتصريح في أول أبيات القصيدة ، لتشكيل رابطاً موسيقياً للمعاني التي تنتظم داخل النص وفق وزن وقافية معينين (١) .

ومن 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 التصريح ، 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 .