مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: تجليات التلقي في نظرية الشعر عند المظفر العلوي (ت 656 هـ)
اسم الكاتب: مصطفى صالح علي العاني
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9095
تاريخ الاسترداد: 2026/11/01 20:08 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية



عدد B

المجلد 17، العدد 2
ربيع الثاني 1442 هـ / ديسمبر 2020م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

ديسمبر 2020م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 17 العدد 2 (B)
https//:doi.org/10.36394/jhss/17/2B/2

تجليات التلقي في نظرية الشعر عند المظفر العلوي (ت 656هـ)

مصطفى صالح علي العاني[1]

تاريخ الاستلام: 14-11-2017 **تاريخ القبول: 18-01-2018**

ملخص البحث:

تسعى الدراسة إلى التماس أفكار جادة تدلي بملامح لمظاهر تراثية تولي التلقي اهتماماً في أنه أحد الأركان الرئيسة للعملية الإبداعية، وذلك في مشروع المظفر العلوي الذي حاول وضع جهد نقدي للإلمام بمفهوم الشعر، فأولى جانب التلقي بعداً فاعلاً فيه، مما جعلنا نفيد من الدراسات الحديثة وإجراءاتها وما يختص به تراثنا النقدي لنقدم دراسة في أربعة مباحث: الأول: تضمّن أبرز المفاهيم التأسيسية لنظرية التلقي عند ياوس وإيزر تتخللها بعضُ مماثلاتٍ تراثية للمقاربة والفهم، والثاني: فصَّل القول في أنواع المتلقين الذين بينتهم مدونة العلوي على وفق تفاوتهم في السماع والقراءة، والثالث: شمل الحديث عن مكونات النص الشعري وعلاقتها بعملية التلقي كاللغة والصورة والموسيقى، والرابع: رصد أبرز العوامل المؤثرة في الوظيفة التواصلية ومدى الاستجابة عند التلقي مثل تباين بيئة القراء وزمن التلقي، فضلاً عن المقام الذي جرى في أثنائه تلقي النص الشعري.

الكلمات الدالة: التلقي، المظفر العلوي، نضرة الإغريض،النقد القديم.

(1) كلية الآداب - جامعة الأنبار (الرمادي - العراق)
dr.201673@gmail.com

المقدمة:

يعد المظفر بن الفضل العلوي الحسيني أحد أدباء العراق في القرن السابع للهجرة، إلا أن المصادر التراثية لم تتوسع في الحديث عنه، أو بينت مكانته الأدبية آنذاك، سوى إشارات إلى أنه قد نظم أشعاراً متفرقة، وصنّف مؤلَّفين، أحدهما: مدونته ((نضرة الإغريض في نصرة القريض)) التي ستكون محور دراستنا هذه، والآخر: ((الرسالة العلوية)) وهي رسالة مفقودة لم تصلنا بعد، ذكرها العلوي في عدة مواضع من مدونته، ويبدو أنه قد اقتصر حديثه فيها على الفصاحة، حاذياً بذلك حذوَ ابن سنان الخفاجي في كتابه ((سر الفصاحة)). (ينظر: عباس، (1983م) ص608).

وقد جاءت المدونةُ النقدية للعلوي ثمرةَ حوار دار حول الشعر وصفاته بين الحاضرين في مجلس الوزير ابن العلقمي، فكان ختامه أَنْ أمر الوزيرُ الأديبَ العلويَّ بوضع مؤلَّفٍ يمكنه الإحاطة بمفهوم الشعر وتقديم نظرية ملمّة به، فاستجاب له ولأمره، مشيراً إلى ذلك في مقدمته قائلاً: «فأَمَرَ مولانا وأَمرُه مُطاعٌ، وخلافُه لا يُستطاع، أَن أُثْبِتَ له في ذلكَ أوراقاً، واستمطِرَ من سُحُبِ خواطرِ المتقدمين أرواقاً، ولا أحْوِجَ فيه إلى الاسترشادِ بغيرِه، ولا إلى الاستضاءةِ بسواه، فبادرتُ إلى اتِّباع مُرادِهِ ... وقد وَسمنا هذا الكتاب بنَضرةِ الإغريضِ في نُصْرةِ القَريض؛ إذ أَصَّلناه على الانتصار للشعرِ والشُّعراء، ونصَّلناه لمناضلةِ المُناظرِ والنُّظَراء» (العلوي،(د.ت): ص3-5) وبعد أَن أفصح عن العنوان بدأَ العلوي برسم منهج لمشروعه النقدي فجعله في خمسة فصول: أَولها (في وصفِ الشعرِ وأحكامه، وبيانِ أحواله وأقسامه) وثانيها (فيما يجوز للشاعرِ استعمالُه وما لا يجوزُ، وما يدرَكُ به صوابُ القوْلِ ويجوزُ) وثالثها (في فضلِ الشعرِ ومنافعِهِ، وتأثيرِهِ في القلوبِ ومواقعِهِ) ورابعها (في كشْفِ ما مُدِحَ به، وذُمَّ بسببِهِ، وهل تعاطيهِ أصلح، أم رفضُه أوفرُ وأرجح) وخامسها (فيما يجبُ أن يتوخّاه الشاعِرُ ويتجنّبه ويطّرحه ويتطلبَه). (نفسه، ص6).

وقد استقى العلوي مادته من كتب التراث وفصّلها على هذه الشاكلة؛ ظناً منه أَنْ سيحيط بمفهوم الشعر، إلا أَن الملحوظ عليه عدم تقديم لمسات نقدية فعّالة توازي ما قدمه الأَسلاف على الرغم من تأخره زمنياً؛ مما يمكنه الاطلاع على نتاجاتهم ووضع مصنف يأخذ مكاناً سامياً في ذاكرة التراث النقدي، بل وصل الحال بأَنْ يصفه أَحد الباحثين بالقول: «نحاسب المؤلف هنا على انعدام أَيِّ موقف نقدي في كتابه وعلى تبني مواقف الآخرين، وكل ما يمكن أَن يقال هنا: إنَّ نضرة الإغريض من الأَسماء الخادعة في تاريخ النقد». (عباس، (1983م) ص611).

ومع اعترافنا بتواضع الجهد النقدي للعلوي إذا ما قُورن بأعمال ابن طباطبا والقرطاجني؛ إذ حوى كتابه تعليلات طفيفة هنا وهناك؛ لاتكائه كثيراً في بسط مادته على جهود أسلافه من

المصنفين أمثال ابن سلّام الجمحي وابن طباطبا وقدامة بن جعفر والحاتمي وابن رشيق، حتى يكاد يكون كتابه تلخيصاً لآرائهم، إلا أنّ ما يُحسب له في عمله هذا أنه أفاض في إيراد الأمثلة والمواقف النقدية ورتبها على نحو موضوعي منهجي يقرب الفكرة ويوضح الغاية، وهذا ما يشجع القارئ على اقتفائها ورصدها في ظل دراسة ناجعة، قد تكون لها سهمة في تبيان قيمةٍ لهذه المدونة التي نالت حظاً من الانتقاد، وعلى أساس «أَنَّ تغيّر المعطيات التي نمتلكها والإمكانيات التي نسخرها وتغير الأسئلة المطروحة على الأدب يجعل من اللازم إعادة الكتابة كلما تغيرت شروط القراءة وظروفها، فالحاضر يغني الماضي بقدر ما يغتني بمحاورته ـ الماضي نص مفتوح للقراءة على الدوام». (العمري، (1999م) ص7).

ولا نحسب أَن هناك ميداناً أَرحب في معالجة مادة مشروع العلوي من الوقوف على مضالع العملية الإبداعية (المبدع، والنص، والمتلقي) وتسليط الضوء عليها تحليلياً، وإذا كانت هذه الثلاثة قد أَخذت حيزاً ملحوظاً في أثناء المدونة، فإن جانب التلقي قد هيمن بشكل أو بآخر على خريطتها، سواء أكان ذلك في عناوين الفصول أم في الأسئلة التي سعت إلى معالجتها مادة تلك الفصول، وهذا ما حفزنا إلى تتبع ذلك الركن بخاصة، ومحاولة رصد سماته من خلال استقراء تحليلي لا يتحرج في الإفادة من الدرس النقدي الحديث بمقترحات نظرية التلقي في بعدها التاريخي، التي جعلت (المتلقي) محورها الأساس، وحلقة الوصل فيها لقراءة النص الشعري.

برز مفهوم المتلقي في الدراسات الغربية عند مطلع سبعينيات القرن الماضي حينما شرع (ياوس) بعرض نظريته (جمالية التلقي) التي صاغها من النظريات التي تتعلق بالمعنى والعمل الأدبي ووظيفته، وموقف المتلقي من العمل وصلته به والمبادئ التي تنظم هذه الصلة (خضير، (1997م) ص133)، وقد خصص اهتمامه بالتلقي المنبثق من العلاقة بين الأدب والتاريخ، بمعنى وجوب دراسة العمل الأدبي من خلال تاريخ التلقي وعدم الاكتفاء بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، بل معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال، (هولب، (1992م) ص75) وبذلك «يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور» (نفسه، ص75) لذا ينبغي دراسة الأعمال الأدبية عن طريق تاريخ تلقيها من طرف الجمهور، ومن ثَمَّ يتشكل تاريخ أدب لاستقبال الأعمال الفنية يسمح بتوضيح التغيرات التي طرأت على الخبرة الجمالية للقراء، وردود أفعالهم للأعمال التي تمت قراءتها حينذاك، وبنحو عام يرى ياوس أن جمهور القراء باستطاعته «أَن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة؛ حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده أو الإعجاب به، أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو تكرار تفسير مسلم به، أو محاولة تفسير جديد له، كما يمكن أن يستجيب للعمل بأَن ينتج بنفسه عملاً جديداً» (ياوس،

(2004م) ص101) ثم تبعه (إيزر) مؤكداً على فعل القراءة وأَنَّ نجاح ذلك «يعتمد في النهاية على النشاط الإبداعي للقارئ». (إيزر، (1994م) ص61).

هذا هو جوهر نظرية التلقي عند الغرب، لكن هل يمكن أن تلتقي جميع تفاصيل الأسس التي بنى عليها ياوس وإيزر نظريتهما مع مادة التراث العربي؟ إذ لكل ثقافة خصائصها وإن تشابهت الأطر العامة في الأدب؛ لذا في دراسات كهذه تجمع بين تنظير غربي وتراث عربي لا مناص من اختيار سبيل يُهتدى إليه للإلمام بمنهج منصف لا يتشبث بالمادة الغربية فتُلوى بعض النصوص العربية طواعية لها، ولا الاستقلال بالتراث العربي ومحاولة منحه قصب السبق فيبخس حظ الغرب في اجتهادات التنظير والتقعيد، وعليه ارتأينا في هذا المشروع أن ننطلق من محورين متلازمين: الاتكاء على الخطوط العريضة التي قامت عليها نظرية التلقي ولا سيما (المتلقي) نحو: أفق التوقع أو الانتظار، والمسافة الجمالية عند ياوس، والقارئ الضمني، ومناطق اللاتحديد، ووجهة النظر الجوالة عند إيزر، ومن ثم استجلاء ذلك في مشروع العلوي والاستفاضة بخصوصيته التراثية التي تخترق تلك الخطوط ولا تقف عندها؛ إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال إسقاط مفاهيم النظرية بتفاصيلها على التراث النقدي عند العرب؛ لذا سنوسع مدار المعالجة من خلال أربعة مباحث، أما الأول منها فيرتكز على المنطلقات التي تدلي بها نظرية القراءة والتلقي، وأما الثلاثة التالية له فهي تكاد تكون خالصة للمادة التراثية وتطبيقاتها المتمثلة لدينا بمدونة العلوي موضوع الدراسة:

المبحث الأول: مفاهيم نظرية التلقي

قدم ياوس وإيزر في مظان نظرية التلقي عدة مفاهيم حاولوا فيها إبراز دور التلقي عند قراءة الأعمال الأدبية، وهي مفاهيم تأسيسية قابلة للاختبار والتطبيق، فتكون عندئذ مهيأة بأن تمنح النظرية أبعادها المنهجية والتحليلية، وتسمح بأن تُستجلى في جهود العرب القدامى لا على نحو معقول، بل بما يلائم بعض السياقات عند القراءة، وسنورد أهمها:

أَولاً- ياوس ومفهوم أُفق التوقع (الانتظار):

مفهوم إجرائي يعد حجر الزاوية في نظرية التلقي بحسب افتراضات ياوس، ويقصد به «نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي يُنتج في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها -أَي التلقي الأول للنص- عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، ثم أَشكال وموضوعات أَعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية» (ياوس، (2004م) ص44) وإذا ما تأملنا هذه العوامل فسيظهر لنا أن بعضاً منها ينتمي إلى القارئ، وأن الآخر سيؤول إلى النص، وهذا بدوره على وفق العملية التواصلية للقراءة يدلي بأن تلقي الخطاب الشعري يمثل تواصلاً فاعلاً بين سمات العمل من

جهة، وأفق انتظار المتلقي من جهة أخرى، وفي مقاربة تطبيقية نعرج على مثلٍ يجسد حالة أفق تلق لنص من التراث، وهو ما ذكره العلوي من سماع الرسول(r) قصيدة البردة لكعب بن زهير بمحاورها التقليدية من طلل وغزل ووصف للناقة، وكيف أنه قد عفا عنه في إثرها، (العلوي، (د.ت) ص304-305) نرى من الوجهة الشعرية أَن الرسول (r) كان لديه أفق توقع لتلقي هذا الأثر الإبداعي على وفق الاستعدادات المسبقة بمعرفة الجنس الذي ينتمي إليه النص وطرق تشكيله، واللغة الخاصة به، غير العامة المتداولة أي العملية؛ لذا لم يبدِ اعتراضاً على تشكل القصيدة باحتوائها لوحات غزلية في بنية النص تنافي الوجهة الشرعية، فالوعي بنسق الأعمال المماثلة جعله في تواصل حيوي مع الأثر، ومن ثمّ حقق النص غايته، وهذا التفاعل لا يأتي كيفا اتفق؛ إذ لا بد أن يكون السامع محملاً بمعطيات معرفية تسمح له بالتعامل مع الأثر الشعري، منه ما يتصل ببيئته وجنسه وثقافته، ومنه ما يتصل بالآثار الشعرية المشابهة له أو المخالفة، بمعنى أن العمل الفني عندما يظهر لا يقدم نفسه للجمهور بوصفه شيئاً مخترعاً غير مألوف مطلقاً، بل يكون المخاطبون فيه مستعدين لأنماط معينة من التلقي على وفق مجموعة خصائص مستوعَبة من قبل، فضلاً عن بعض الدلائل الصريحة والضمنية داخل النص الشعري المشكل.

لكن ياوس لا يقف عند حدود معرفة أفق الانتظار فحسب، وإنما يجعل من آفاق التوقع منطلقاتٍ تأسيسية لرصد حالات التطور التي تمس النوع الأدبي في شكله وموضوعاته وأسلوب لغته، بمعنى أَن «الأعمال المؤسسة إنما تطور في نوعها من خلال تراكم الفهم والقراءات المتعددة، حيث يكون النوع عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه، والبعض الآخر من العلوم المجاورة» (خضير، (1997م) ص139) فتعمل هذه التفسيرات للأعمال الأدبية على جعل النوع الأدبي مستعداً للتطور، ومن مقاربات هذا قولُ العلوي بعد ذكره عيوباً للشعر: «وكل هذه العيوب لا يجوز للمولدين ارتكابُها لأنهم قد عرَفوا قُبْحَها، وشاهَدوا في غيرهم لذْعها ولَفْحَها، والبدوي لم يأبَه لها» (العلوي، (د.ت) ص254) إذ يفصح النص عن أثر القراءات المتوالية في تهذيب الشعر خلال رحلة متوارثة من الشفاهية البدوية إلى المدونات النقدية، فضلاً عن تطور البنية النصية بشكلها ومضمونها بين جيل وآخر، ثم إن المتلقي على وفق هذه الرؤية الواعية للنص السابق عليه يكون مستوعباً لعدة أَنماط من التجارب الجمالية المكتسبة بفعل قراءته المتنوعة التي تؤسس في مجموعها مرجعيةً له على هداها يفهم النصوص التراثية، ثم يفيد منها مع الجديدة ويسعى إلى تأويلها، فمثلاً يقول في شعر للأحوص كانوا قد منحوه جائزة كبيرة عليه: «...وهي أبيات مشهورةٌ، وما أظنّ أحداً من مُقصِّري شُعراء الوقت يعجز عن قول مثلِها» (نفسه، ص340) فنصّه يكشف لنا تاريخياً عن تطور النظم الشعري من زمن إلى آخر بنيةً وصنعةً فحسب، أما إذا كان قصده قراءة هذا النص التراثي بعين حاضره فهو من الخطأ؛ إذ لكل زمان قراءته الخاصة به، وإن تنوعت

المعالجات الرؤية فيه.

وقد انتهى تاريخ الأدب إلى تأكيد أَن أُفق انتظار المتلقي لعمل أدبي جديد يتخذ الأَوضاع الآتية: تغيير الأفق، وتعديل الأفق، وإعادة إنتاج الأُفق، وذلك بناء على تاريخية أفق الانتظار، إذ هو محكوم بالتغيير والتحول، شأنه في ذلك شأن مختلف المعطيات التي تتأثر بالطابع التاريخي، فالأثر الفني في احتكاكه مع أفق المتلقي يكون مجرد استنساخ لأُفق انتظار القارئ عندما يعمل على رعاية المعهود في مستوى الجنس الأدبي والصورة والأسلوب والتركيب ويسعى إلى الحفاظ على ذلك السنن المعهود، أما حينما يخرق الأثر الفني النموذجَ المألوف، ويبتكر لنفسه نمطاً جديداً في الصياغة والأسلوب، فإنه يصطدم بأفق انتظار القارئ، ويفرض عليه أن يغير من أفق انتظاره، أو يعدل منه في اتجاه الاستجابة لمقتضيات الواقع التي يفرضها الأثر، ويسعى إلى إنجازها لدى المتلقي وإلا كانت (الخيبة) مآل أفق انتظار المتلقي، إذا عارض النص الجديد معهوده في القراءة والاستهلاك، (عروي، (2009م) ص47) لكن هذا لا يعني أَن كل ما خالف التوقع دخل في مفهوم الخيبة، فمثلاً نقرأ هذا التلقي، قال (العلوي، (د.ت) ص444-445): «كان لمحمد بن الحسن الحِصْنيّ ولد فقال له يوماً: إني قد قلتُ شعراً، فقال الحصنيّ: أنشدنيه يا بنيَ، لئلا يلعب بك شيطان الشعر، قال: فإن أَجدتُ أتهبُ لي جارية أو غلاماً؟ فقال: بل أجمعهما لك» وبعد أن أتم إنشاد شعره قال له الحِصنيّ: «والله يا بني ما تستحقُّ بهذا جارية ولا غلاماً، ولكنْ أمُّك مني طالقٌ ثلاثاً إذا ولدَتْ مثلَك» (نفسه، ص445) فهنا خالفَ الأثرُ الأَدبي مقاييسَ أفق الانتظار ولكن بالاتجاه المرذول، وعلى ذلك فإن ما عناه ياوس هو الآثار الأَدبية التي تخلق جمهورها خلقاً من خلال فنية النص، فتعمل على إحداث سير مغاير في مجرى الأفق السائد، لا الآثار الساذجة.

وعلى وفق التحديد المرجو لمفهوم الخيبة يحيا أفق الانتظار «في ذهن الأديب أَثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أَيما تأثير، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيساير هم فيما ينتظرون، مثلما يختار أن يجعل الانتظار يخيب» (الواد، (1985م) ص118) وإذا ما تتبعنا هذه المسايرة فيما أورده العلوي من نماذج تطبيقية نجد أن أفق التوقع المشار إليه في النظرية الغربية يمكن أن يتمثل في تراثنا بأفق الاستحسان الذي يعد جوهر العملية النقدية عند العرب، ومن هذا المنطلق نرى أن ما خرق هذا الأفق إيجاباً هو ما صار على وفق القراءة في حكم الخيبة.

ويتم بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية مع فعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات خلال التاريخ يتحدد لنا سلسلة تاريخية خاصة بالتلقي، تقوم بقياس التغيرات والتطورات التي تطرأ على بنية النوع الأدبي، وتؤدي لحظات الخيبة دوراً مهماً في هذا التأسيس التاريخي؛ إذ تعد لحظات انتهاك أُفق انتظار المتلقي

لحظاتِ تأسيس لأُفق جديد، وهكذا يتم التطور في الفن الأدبي باستبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة، بمعنى أن يكون وراء كل استبعاد لأفق انتظار إنشاءُ أُفق انتظار جديد. (إسماعيل، (1999م) ص47).

وتزخر تواريخ الآداب بكثير من الآثار التي خيّب فيها أَصحابها انتظار القراء بعد أَن منوها بالمجاراة، وهذه الآثار هي التي خلقت منعرجات في مسيرة الإنشاء الأدبي التاريخية، ومن ثم كان الأثر الذي يخيب انتظار الجمهور، فما يخرج على المعايير الأدبية السائدة هو الذي يُطور من قيم التعبير والتقويم، ويُنشئ حاجات جديدة وانتظاراً جديداً، فيؤسس بذلك مؤلفات محدثة، (الواد، (1985م) ص118) من ذلك خروج أبي تمام على ما سمي عند النقاد القدامى بعمود الشعر الذي كان يمثل في زمنه أفق انتظار أو استحساناً لدى الجمهور، وقد عرج العلوي على ذلك من خلال ذكره بيت أبي تمام الشهير (أبو تمام، ج1 / 22):

لا تسْقِني ماءَ الملامِ فإنّني صَبٌّ قد استعذَبْتُ ماءَ بُكائي

ثم قال: «ماءُ المَلام من الاستعاراتِ القبيحة» (العلوي، (د.ت) ص442) فهنا إشارة إلى أن أبا تمام قد تجاوز بنصوصه المعايير التي يحملها أفق التوقع، فقدَّم لحظات تأسيس لأفق جديد أسهم في إخراج قراءات فاعلة طورت كثيراً من ملامح التراث النقدي، وفتحت آفاقاً رحبة لملأ مدونات تفيض بالتفسير والتأويل لمقاربة المعنى وفهمه، فمنهم من خيب أفق انتظاره كالآمدي[1]، ومنهم من استجاب للأفق الجديد كالصولي[2]، ومنهم من عمل على توجيه الأفق وتعديله؛ بحجة أن ما جاء به أبو تمام كان مبثوثاً في أعمال السابقين عليه لكنه أكثر منه فطغى على شعره كابن المعتز[3].

ثم فطن ياوس إلى قيمة الأعمال الأدبية واختلافها فحاول تهذيب نظريته، فعززها بمفهوم آخر هو «المسافة الجمالية) وعنى به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من خلال الأحكام النقدية التي يطلقونها، (الواد، (1985م) ص118) وبحسب تنوع الاستجابات، إذ «باستطاعة الجمهور أَن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة؛ حيث يمكنه

(1) قال الآمدي: «إن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أَشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولَّدة...» (الآمدي، (د.ت) ص4-5).

(2) قال الصولي بعد ذكره استعارة أبي تمام (لا تسقني ماء الملام): «ومنزلة عائب أبي تمام ـ وهو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه حتى قيل مذهب الطائي وكل حاذق بعده يُنسبُ إليه ويُقفى أثره ـ منزلةٌ حقيرة يصان عن ذكرها الذم، ويرتفع عنه الوهد» (الصولي، (1980م) ص37).

(3) قال ابن المعتز: «ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغف به حتى غلب عليه وتفرّع فيه وأَكثر منه» (ابن المعتز، (1982م) ص1).

الاكتفاء باستهلاكه، أَو نقده أو الاعجاب به، أَو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو تكرار تفسير مسلم به، أو محاولة تفسير جديد له، كما يمكن أن يستجيب للعمل بأَن ينتج بنفسه عملاً جديداً» (ياوس، (2004م) ص101) ويمكن استجلاء هذه المسافة وتحديدها في أثناء العمل التاريخي والنقدي لجنس أدبي ما؛ عن طريق معاينة ردود أَفعال الجمهور الأول على العمل، ويسمح قياس المسافة بين ما كان يتوقعه ذلك الجمهور الأول من العمل الفني (أي أفق التوقع) وما حصل عليه في أثناء القراءة والتلقي (أي أفق العمل الأدبي الجديد) من تحديد مقدار الفارق بين الأفقين، مثلما ذكرنا في أعمال أبي تمام وخروجه عن عمود الشعر.

وقد عول ياوس على طبيعة المسافة التي تتم بين العمل الفني وأفق انتظار المتلقي؛ فكلما كانت المسافة قصيرة دل ذلك على أن العمل يستجيب لمقتضيات أفق التلقي المشيّد سلفاً، ولا يفرض عليه أي إرغام نحو تعديل آلياته أو تغيير شروطه، وقد يقترب العمل من فن الطبخ حسب ما يقول ساخراً، (نفسه، ص101) أما عندما تمتد المسافة الجمالية بين قطبي عملية التفاعل، فإن النص يكون محققاً لوظيفته الجمالية محدثاً للوقع المناسب في أفق انتظار متلقيه، أي إنَّ الطبيعة الجمالية للعمل الفني تعير بمعيار دقيق وهو انزياحه عن أفق انتظار القارئ. (بلمليح، (1995م) ص287).

ويستخلص من طروحات ياوس في نظريته أن الأعمال الشعرية الفاعلة لديه هي التي تخيّب آفاق الانتظار عند قرائه الأول وتثيره فتتولد نحوها دهشة جمالية، وهذا ما يجعلها تدخل ضمن تطور الفن الشعري، أما الأعمال التي تساير آفاق انتظار القراء وتتفق مع رغباتهم فهي آثار شعرية عادية تعوّد عليها الجمهور، وسرعان ما تستهلك وتخضع للجمود، ولا تؤهَّل لأنْ تدخل في مجال التصنيف للأعمال الإبداعية.

إلا أن لنظريته مآخذ عدة وقصوراً واضحاً إذا ما أردنا تطبيقها كلياً على نصوص التراث لاستجلاء الأعمال الإبداعية من التقليدية، إذ ما مصير الآثار التي حظيت بدهشة جمالية مع أنها لم تخيب أفق انتظار الجمهور، وجاءت على السنن المعهود للأعمال الشعرية؟ ومن ثم هل نصوص المبدع السابقة على الآثار التي خيبت أفق الانتظار تُهمل؛ لأَنها فاقدة لقيمتها عند جمهورها الأول؟ فضلاً عن ذلك تغييب الجانب النفسي تجاه تلقي الأعمال، وعدم الاهتمام بمعايير الجودة والاستحسان التي تُعد عصب النقد العربي القديم.

ثانياً- إيزر وفعل القراءة:

إذا كان جلّ اهتمام ياوس بإعادة الاعتبار للتاريخ الأدبي من خلال مفهومه التأسيسي أفق الانتظار، فإن إيزر حاول شرح أبعاد القراءة وآليات الفهم عند المتلقي للعمل الفني، واضعاً نصب عينه الإجابة عن التساؤل الآتي: كيف يكون للنص الأدبي معنى لدى القارئ، وعلى

أي نحو؟ فكان أول ما رآه أن المعنى «نتيجة تفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثراً يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده» (هولب، (1994م) ص202) وهنا يبرز فعل القراءة لديه في نشاط عملي متأصل، بمعنى أن الأثر الشعري لا ينتج في النص المكتوب وحده، ولا في المتلقي فحسب، بل هو عنده تفاعل مُنتَج بينهما، يقول في هذا الصدد: «فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق» (إيزر، (1994م) ص12) فيكون للعمل الأدبي عندئذ قطبان: فني يمثل نص المؤلف، وجمالي تنجزه قراءة المتلقي، «وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه، بل لا بد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما» (نفسه، ص12) فالخطاطات النصية للعمل الأدبي ومنه الشعري تنطوي على مجموعة من الفجوات والفراغات التي ينبغي ملؤها وتحديدها من أجل تجسيد القصدية؛ إذ إن هذه الفراغات تكون على أنواع مختلفة وبعدد لا نهائي من التحديدات، ويمكن في أثناء قراءة العمل أن تنشأ مواقع جديدة من اللا تحديد ثم تملأ باستمرار، ولهذا فكل عمل أدبي غيرُ تام من حيث المبدأ، ويحتاج إلى من يملأ مواقع التحديد فيه باستمرار في كل قراءة. (نفسه، ص102-103).

والدرس النقدي العربي لم يبعد عن الاهتمام بهذه النظرة في التأكيد على ضرورة ألا يقول النص كلَّ شيء ولا سيما المُضمَّن معاني تخييلية، إذ لا بد أن يستعين أحياناً بالإيحاء ويعتمد على الحذف والإيجاز، أو الاقتصار على الكناية دون التصريح، ومن مقاربات ذلك قول العلوي في معرض حديثه عن الإشارة: «...معناها اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة وإن كان بأَدنى لمحٍ يُستدَلُّ على ما أُضمِر من طويل الشرح... قالت الخنساء (ص252):

يذكّرُني طُلوعُ الشّمسِ صخْراً وأذكرُهُ لكلِّ غُروبِ شمس

إشارة حسنة إلى وقت الغارة، ووقت الميْسِر وإطعام الضيف» (العلوي، (د.ت) ص33-35) فمتى ما ملئت تلك الفجوات التي تمثلت في هذا النص بالإشارات الدلالية استُوعِب المعنى وبدا التواصل، إذ الوقوف على ظاهر النص سيحصر المعنى في جزئية دلالية ضيقة تقتصر على طلوع الشمس وغروبها.

ويظهر لنا مفهوم آخر لدى إيزر يسمى (الذخيرة) ويتمثل في مجموع العناصر التي يمتصها النص الشعري في سياقه الجديد من النصوص الأدبية السابقة والقيم الثقافية والأعراف الاجتماعية والتاريخية، وهي بتشكلها الجديد تتخذ «لحظة وسيطة بين الماضي والحاضر، بين المصادر الأصلية لتلك العناصر وبين اندماجها في النص اندماجاً يجعلها حدثاً غير مألوف، يبعث على الدهشة والتساؤل، وعبر حركية هذه اللحظة الوسطية، تظهر الخاصية الجمالية للنص» (عروي، (2009م) ص54) ولعل هذه أكثر السمات المحققة لجمالية تلقي النص التراثي

بوصفه ممثلاً لبيئته الثقافية والاجتماعية والتاريخية، وهو ما حث العلوي على تتبع الارتباط النسقي بين نظم الشعر وتلقيه من خلال جملة من الوصايا التي ذكرها في فصول مدونته ولها صلة بتلك العناصر، فضلاً عن محاكاة النصوص الإبداعية السابقة ولاسيما التفاضل في إيراد المعاني الشعرية.

والنص بحسب تصور إيزر لا يمكن أن يُدرك جملة واحدة، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال تخيل موضوع الأثر الشعري إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة في سياق معين، ولما بدا الأمر كذلك؛ فإن هناك وجهة نظر تتحرك داخل العمل الأدبي في أثناء مرحلة القراءة يسميها (وجهة النظر الجوالة) (إيزر، (1994م) ص57) ففعل القراءة لديه يتّسم بخصّيصة التدرّج والتتابع حتى الوصول إلى مرحلة الوعي والفهم، فينتقل القارئ في أثناء تفاعله مع النص الشعري من مرحلة إلى أُخرى، إذ إن الاكتفاء بمرحلة واحدة قد لا تمنحه استنطاق كل شيء، بل تقدّم له مظاهر معينة، إلا أن تمازجه مع البنيات النصية باختلافها وتنوعها تجعله في كل لحظة قرائية يقوم بتوجيه دلالي لما استقر في وعيه من لحظات سبقتها على وفق المعطيات الجديدة التي يلتمسها في النص لإدراكه، بمعنى أن كل مرحلة لا تستطيع أن تدّعي أنها قد ألمت بالمعنى كله واحتوته، وهذا قريب من تصورات القراءة عند العلوي، إذ يقول: «ألا ترى أنه لا يجوز أن تقولَ في شعرٍ لم تسمعْه ولم يتصلْ بك: جيدٌ ورديء، حتى تقفَ عليه وتكرر النظرَ إليه» (العلوي، (د.ت) ص27) فمن شأن التكرار أنه قد يفتح آفاقاً لرصد لحظات جديدة في قراءة النص على وفق استدعاء الذاكرة خبراتٍ سابقة للأعمال المماثلة، فضلاً عن الخبرة الجمالية والمعايير التي يمتلكها القارئ، وبناء توقعات احتمالية لفهم النص تمكن من قياس الجودة التي تعد سمة مطردة في التراث النقدي.

فوجهة النظر الجوالة لها صلة بذات المتلقي عند القراءة وهكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقّب وتذكر تعبر عن أفق مستقبلي، هو في حالة انتظار لأَن يُحتل مجاله، وكذلك تعبر عن أُفق ماضٍ يضمحل باستمرار وقد ملئ سابقاً... ولا مفر من هذه العملية؛ لأَن النص لا يمكن فهمه بكاملهِ في لحظة واحدة من اللحظات ثم إنَّ نجاح ذلك يعتمد في النهاية على النشاط الإبداعي للقارئ، (إيزر، (1994م) ص61) حتى يكون عندئذ بمنزلة المنتج للمعنى.

ويرى إيزر أَنَّ بنية النص الأَدبي تتميز بأنها تكون مبنية في تشكّلها بالاستعدادات القبليّة التي تتوقع حضوراً دائماً لمتلقٍ ما، وهذا ما اشتهر في نظريته باسم (القارئ الضمني) الذي هو «مجسد كلّ الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي... له جذور متأصلة في بنية النص؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتاً مطابقته مع أي قارئ حقيقي» (نفسه، ص30) فهو «بنية نصية تتوقّع حضور متلق دون أَن تحدده

بالضرورة» (نفسه، ص30) ودرجة تأثير هذا القارئ في إعادة بناء النص يمكن قياسها عندما يخرج النص مرة أخرى إلى الوجود تأويلاً وحواراً ونقداً، فهو مفهوم افتراضي ومع ذلك ليس شخصاً خيالياً، بل هو دور يتحقق في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله، إذ يصبح نقطة الارتكاز لبناء استجابة للعمل الأدبي وبناء المعنى من خلال فعل الفهم، وهذا لا وجود له في التراث العربي على الرغم من تأكيد النقاد القدامى على الاستعدادات القبلية لكتابة النص وهو ما يتطلب حضوراً لمتلقٍ ما داخل بنية النص، يقول (العلوي، (د.ت) ص389): إنّ الشاعر «إذا أراد أن يبني قصيدةً أو ينظم قطعةً صوَّر المعنى في قلبه، ومثَّلهُ في نفسه كلاماً منثوراً، ثم أعدّ له ألفاظاً تُطابقه... فإذا نظم بيتاً تأمَّلهُ تأمُّلَ غيرِ راضٍ عن نفسه، ولا مغالطٍ لفهمه وحسِّهِ، وانتقدَه انتقاد متعنِّتٍ فيه...» بمعنى أنه يصطنع من نفسه ومن غيره رقيباً ناقداً في شكل قارئ مرافق للعمل الفني، يتمثل في الأنا والآخر لإتمام بناء النص.

ويصور لنا إيزر في قارئه أنه إنسان موضوعي في قراءته، وأَن المعنى متحرر من معتقداته، وهذ ضد ما ذهبت إليه القراءة العربية التي قدمها النقاد في فلسفتهم للمعنى ومنهم المظفر العلوي؛ إذ التلقي في الشعرية لا يمكن أن يكون مسألة تقنية داخل النص أي القارئ الضمني، وإنما هي مسألة تتجاوز ذلك إلى اعتبار المتلقي شبكة من الذوات، ذات قارئة، وذات منصتة سامعة، وذات مشاهدة، وذات مبدعة مؤولة، (الغريبي، (1999م) ص114-116) في ظل أعراف اجتماعية سائدة.

هذه أَبرز معالم نظرية جمالية التلقي عند الغرب، وقد رفدناها ببعض التطبيقات التراثية على وجه التقريب، من غير الالتفاف على مفاهيمها التأسيسية في محاولة إثبات أَن للعرب أسبقية فيما قدمه هذا المنجَز الغربي، وأنه موجود في تراثنا إلا أننا لم نتنبه إليه؛ لأن ما جاءت به نظرية التلقي يمثل رؤية خاصة تكاد تكون متكاملة عن المتلقي فحسب، في حين شملت دراسات النقد العربي القديم معالجات عامة لجميع أركان العملية الإبداعية، وهذا ما جعلنا نسير بالدراسة في المباحث الآتية إلى استجلاء طبيعة التلقي في مدونة العلوي مما عرضه هو، لا الاتكاء على فرضيات الغرب، آخذين بالإفادة من بعض إجراءاتها؛ بوصفها إضاءات قد تعين في إسناد مادة البحث.

المبحث الثاني: مفهوم القارئ عند المظفر العلوي

لا شك أن القراءة النموذجية للمتلقي تتبع سلسلة من التقنيات انطلاقاً من الخبرات المتراكمة التي اكتسبها بعد احتكاكه المتواصل بالنصوص الإبداعية، فتجعله يحدد معايير جمالية تمثل له مرجعية يستند إليها في أَثناء القراءة، فيقدم تصورات لا يخرج فيها عن أُفق الجمهور السائد إلا إذا استدعى النص الجديد خرق تلك المعايير وإعادة بناء تصورات جديدة، بحكم أَن قيمة

الأعمال الأدبية لا تقنن وإنما تتبع تطوراً جدلياً خلال حقب زمنية متفاوتة، إلا أن هذا لا يعني استواء جميع القراء في ذلك، بل يتباينون بحسب المرجعيات الفنية والنفسية والاجتماعية، ومن ثم في تلقي النص وفهمه وتأويله، ونحاول هنا فرز أهم صنوف القراء الذين أبان عنهم العلوي في معالجاته النقدية لتلقي الشعر:

أولاً- القارئ الافتراضي: يمارسه صاحب النص بوصفه أول المتلقين، ويبدأ عمله منذ لحظة ولادة النص وبعد الفراغ منه، فذكر (العلوي، (د.ت) ص390) أن الشاعر «لا يُظهِر له شعراً إلا بعد ثِقتِه بجودتِه وسلامتِه من العيوب التي نبّه عليها العُلماءُ وأمروا بالتحرُّزِ منها» فإذا هب لنظم شعرٍ «تأمَّلهُ تأمُّلَ غيرِ راضٍ عن نفسه، ولا مغالطٍ لفهمه وحسِّهِ، وانتقدَه انتقاد متعنِّت فيه، فإنْ وافق الصحَّة، وجرى على منهاج الاستحسانِ، وإلا فالواجب عليه إسقاطُه» (نفسه، ص389-390) وهكذا حتى يتم تشكيل بنية النص، بمعنى أن المبدع يتقمص دور المتلقي ثم يعمد إلى آليات القراءة على وفق معايير الجودة المتفق عليها بين الجمهور، ليمارس سلطته على النص في سبيل تحقيق الاستجابة المرجوة لعمله.

فالقارئ الافتراضي بوصفه ذاتاً ثانية هو مجموعة إجراءات في متلق متعالٍ غير محدد، مفروض في نية الشاعر حين الشروع بكتابة نصه، يمثل دور الرقيب المقوّم له في شكله وأسلوبه وتوجهاته على المنهاج المستحسن قبل إخراجه إلى القراءة الواقعية وبمتلقٍ محدد أو غيره.

ولم يكتف العلوي بفرضيات العمل الذهني المتخيل لهذا القارئ من خلال استحضار لحظات التأمل وتصوير المعنى في القلب واختيار الألفاظ الملائمة والأوزان المناسبة، بل تجاوزه إلى التطبيق الفعلي في سبيل الوعي بدور الإلقاء والسماع في عملية التلقي، فقرر أنه يجب على الشاعر «إذا نظمَ شِعراً يردِّده برفيع من صوته، فإنّ الغِناءَ فيه يكشفُ عيوبَه، ويبيِّن متكلَّف ألفاظِه» (نفسه، ص391) وهنا التفاتة إلى توسيع مدار عمل القارئ والسعي إلى رؤية كل شيء كتابة وسماعاً؛ للإحاطة بجميع قيم الجمال الافتراضية وتجنب المآخذ التي قد تعترض النص عند بثّه على المتلقين.

ثم لا يخفى أن الإنشاد له أثر كبير في عملية التلقي عند القدماء، فمما «يزيد في حسن الشعر، ويمكّن له حلاوة في الصدر حسنُ الإنشاد وحلاوة النغمة» (قدامة، (1980م) ص90) فالمبدع حينما يتخذ من نفسه دور المستمع الافتراضي ويردد شعره ثم يكرره فإنه سيختار بذلك الطريقة المثلى لتكون الجزء المكمل لجمالية النص المنتج، من خلال اختيار النبرات والامتدادات الملائمة للمعنى الذي حوته قصيدته وانسجامها مع الموضوع من فخر أو مدح أو رثاء أو غزل أو هجاء، فلكل طريقته الأدائية في الإنشاد، وإلا بدت الفجوة فغطّت الإساءة على حسن النظم.

ثانياً- القارئ الفعلي: هو قارئ غير متخصص تتحقق معه عملية التفاعل في زمن وظرف معين، وغالباً ما تكون له معرفةٌ بالقيم الجمالية التي تهيأ له أسباب الإعجاب والقدرة على تمييز النصوص، وتمنحه سهمة في إطلاق الأحكام التقييمية على خلفية ذاتية ومعايير متباينة نفسياً وفنياً واجتماعياً، وقد يكون لردود فعله صدى عند أهل الاختصاص، بل قد تفتح آفاقاً لتهذيب مظهر في المعايير الجمالية المعتد بها لدى الجمهور.

والقارئ بحسب هذا التحديد يؤدي دورين في عملية تلقي النص: أولهما غير فعال؛ إذ يكتفي بالاستماع وإبداء الاستجابة؛ ذلك على وفق الآفاق الفنية السائدة ووضوح الدلالة من دون كدّ فكري عند تلقي المعنى، وملاءمة النص للموضوع فضلاً عن الظروف المحيطة بتلقيه، وقارئ كهذا يظهر بكثرة في المختارات التطبيقية التي أثبتها العلوي في مدونته.

وقد تتضح ملامح الاستجابة لدى هذا القارئ من خلال إجراءات عملية تنتهي مثلاً بمنح جائزة، أو فك قيد أسير، أو قتل نفس، من ذلك تعليقه على ردّ فعل أحد المتلقين، قال: «ولولا الشعرُ لما تأثّر به تأثُّرا حمَلَه على قتلِ النفس» (العلوي، (د.ت) ص344) وهذا لا يرتبط ببنية النص وتشكيله بقدر ما يرتبط بالأثر الذي يخلّفه سماع الشعر في موضوعه وظروف تلقيه.

وثانيهما دور فعال؛ ذلك أن القارئ يكون له رأي عند تلقي النص كأن يدلي بملمح نقدي أو إشارة فنية، نحو ما رواه العلوي أن هارون الرشيد قال للأَصمعي بعد سماعه أحد تشبيهات عنترة: «يا أصمعيّ، هذا من التشبيهات العُقم» فقال الأصمعي: «هو كذاك... ما سمعتُ أحداً وَصف في شعرٍ شيئاً أحسن من هذه الصفة، ولا استطاع بلوغ هذه الغاية» (نفسه، ص164-165) فصارت صفة (العقم) متداولة عند النقاد ترمز إلى انفراد صاحبه بتشبيه ما، لم يشاركه أحد فيه من قبل أو بعد، فلو رامه شاعر غيره عجز وقصّر، فانتقلت اللفظة من دلالتها المعجمية التي تحمل سمة الذم إلى اصطلاح فني يعبر عن الإبداع التصويري؛ ذلك من خلال المشاركة الفعالة لهذا القارئ.

ومنه ما يكون في مدار اعتراضٍ على سوء تشكيل، مثلما جرى مع جرير والأخطل وأبي نواس وغيرهم في امتعاض الممدوح من مطالع قصائدهم ونفورهم من سماعها، فأفاد منه النقاد في وضع خصائص فنية يجب الاعتداد بها عند افتتاح القصيدة؛ لأثر ذلك في جمالية التلقي.

ومما يدخل في الدور الفعال للقارئ هو توجيه المعنى بحسب الفهم والتأويل، إذ قد يقع الاختلاف بين المتلقين على معنى معين تضمنه نص شعري، وهذا ما يسمح بغناء الحركة النقدية، وهي سمة واضحة في التراث؛ إذ نجد كثيراً من هذه الإشارات أو تلك متناثرة في المدونات النقدية المتخصصة ومنها مدونة العلوي، ومن أمثلة ذلك الشاعرُ الذي مدح زبيدة بنت جعفر فأتى إليها بمعنى لم يفهمه الحاضرون حتى ظنوه فحشاً إلا هي، فعرفت مقصد قوله

وصفاء سريرته ثم أثابته، (نفسه، ص421) ولعل الدور الأبرز للقارئ الفعلي يتضح بنحو صريح من خلال المشاركة في انتاج المعنى الشعري لا الاكتفاء باستقباله.

ثالثاً- القارئ العالم: هو قارئ متخصص يعتدّ العلوي به ويسند إليه فعل القراءة بوصفه متخصصاً بالنقد، يتفاعل مع النص على وفق معرفة بأسرار الصنعة وخبرة جمالية واسعة جرّاء احتكاكه المتواصل بالنصوص الإبداعية؛ إذ إن «نقدَ الشعر صناعةٌ لا يعرفها حقَّ معرفتِها إلا مَنْ قد دُفع إلى مضائِقِ القريض وتجرّع غُصَصَ اعتياصِه عليه، وعرَفَ كيف يتقحُّم مهاويَهُ ويترامى إليه» (نفسه، ص231-232) ذلك بمعرفة خصائص النص الشعري وما يميزه عن النثر، فيتيح له استجلاء الأبعاد الجمالية وعدم الاقتناع بالقراءة الاستهلاكية، بل يتعمق بالرؤية والتأويل، ويتحلى بالصبر ويتسلح بالعزيمة لفهم النص وفك شفرته ورموزه المستغلقة عند تلقيه.

وهذا لا يأتي لأحد كيفما اتفق؛ لأَنَّ «مَنْ لم يجْرِ في مَيْدانِ النّظْم، ولم يبرِّز في رِهانِ الحِذْقِ والفَهْم، ولم تَرُضْ قَريحتَهُ رياضةُ القَريض، ولم يدْعَكْ خاطرَهُ تنافُرُ القوافي دعْكَ الأديم، وتأبى عليه المَعاني إباءَ الصّعْبِ الجَموحِ، وتعْتاصُ عليه الألفاظ العذبةُ الحلوةُ اعتياصَ البطيءِ الطليح، ويصعُبُ عليه ردُّ الشوارِدِ من مَقاصدِه، ويمتنعُ عليه الخروجُ من النَّمطِ الموضوعِ والحدِّ المحدود إلى غيرِه من التّفنُّنِ في الصِّفات والتشبيهاتِ، لم يعلمْ بحقائقِ الشِّعْرِ ودقائقِ المعاني، ولم يعرفْ هلْ يستحقُّ قائلُهُ المدحَ أو الذمَّ، اللهمّ إلا إن كان مُقلِّداً لا مُنتقِداً» (نفسه، ص373-374) فالدربة والممارسة الفعلية والعملية والموهبة أنجع صفات القارئ العالم عند العلوي، التي تجعله حَذقاً فاهماً لقواعد صنعته، متمكناً منها فكراً وعقلاً وذوقاً.

ويتطلب من هذا القارئ الإلمام بالمعنى وحيثياته؛ إذ لا يأبى عليه المعنى ويعصيه، بل يفسره ويفهمه، ويأنس بالسهل الممتنع منه، فضلاً عن ذلك لا يقتصر على المعنى الظاهري للألفاظ فحسب، وإنما يدرك المعنى ومعنى المعنى الذي يخلفه تركيب ما، من خلال فعل الإدراك على إعادة انتاج معنى النص، والوعي بأدوات البلاغة وحدودها وكيفية تطويعها في الشعر، فهي وسائل مثيرة تزيد من جمالية القول على وفق حسن التوظيف، فالقارئ في ميدان تلقي النص الشعري يتعامل مع المخفي المستتر ومع العصي المضمر بما يحويه من إشارات وإيحاءات تزيد من صعوبة عمله، ومن لم يعرف صنعته السليمة عند القراءة دخل في مضائق القول، فتجرع مرارة الانكسار وهوى بين أهل الصناعة وانكشف لهم خذلانه وسوء تدبيره.

ففي نصه دعوة صريحة إلى استجماع القارئ كل أدواته من أجل سبر الأغوار والتفتيش عن مقصد المؤلف، لا الاشتغال بجزئية وإيثارها على الأخرى، كأن يكون مهتماً بالألفاظ وزخرفها أو العروض والقوافي أو اللغة والنحو، أو المعاني وغريبها، فالقراءة المستفيضة العاملة على التكامل تمنحه قدرة الوقوف على قيمة النص الحقيقية.

ويجب على هذا القارئ حسب ما ذكر العلوي أن يكون معتداً بذاته معتزاً بآرائه هو لا التقليد والاتكاء على غيره في قراءة النصوص، أي أن تكون له طريقته الخاصة بما يمتلك من مهارات وأدوات تعينه في وضع لمسات نقدية وتقديم أفكار أصيلة ذات أثر في تطور الفن الشعري، تجعل منه متلقياً متجدداً بين الجمهور، وإلا ما كان عمله حينئذ إلا صوتاً مردداً لصوت غيره، فتتصف قراءته بالتقليد الأعمى لا المنتجة الفعالة.

ونخلص إلى أن جمالية فعل القراءة عند قارئ كهذا تتحقق من خلال العلاقة التبادلية بين المبدع والمتلقي؛ إذ كلما أوغل الأول في تشفير نصه اجتهد الثاني في قراءته لفك الشفرة والإحاطة بالمعنى وتأويله، وهذا من شأنه أن يرتقي بالعمل القرائي والتطور الأدبي.

ثم إن على هذا القارئ ألا تقف حدود همته عند البنية الفنية للنص، وإنما تمتد ثقافته النقدية إلى الوعي بالسياقات الخارجية التي تتضمن المعرفة التاريخية والاجتماعية والنفسية، فهذه تعد من مكملات القارئ العالم عند تلقي الأعمال الشعرية ومحاولة تفسيرها على الوجه الأمثل.

المبحث الثالث: التلقي ومكونات النص الشعري

جوهر الأسئلة التي حاول العلوي الاشتغال عليها في منجزه؛ لما لها من صلة بعملية القراءة؛ سعياً إلى تحقيق قدر عال من التفاعل بين النص والمتلقي؛ فعمد إلى وضع جملة من التوقعات على خلفية استقراء ردود فعل الجمهور، بوصفها تمثل استعدادت قبلية يعتدّ بها المؤلف في أثناء كتابة النص، تيسِّر عملية إدراك المعنى، ولا سيما أن للمتلقي شراكة في ذلك، وهذا ما يمكّن الاحتراز من إرباك عملية فهم المعنى، لأنه محور التفاعل مع بنيات النص، ومن أجل الارتقاء بذلك سطّر العلوي أموراً تنبيهية منها تركيبية ودلالية وإيقاعية تعدّ مفاصل محورية للنص، شكلت هرم مدونته، سنقف عليها في المناحي الآتية:

أولاً- التشكيل اللغوي:

اللغة مجموع رموز وقواعد في نظام محكم يمثل سبيلاً إلى التواصل والتخاطب مع الآخرين، وتعد أصول النحو ومراعاة قواعده لدى الاستعمال أولى مراتب حسن التشكيل، ولا سيما في المستويات اللغوية العليا ومنها الشعرية، التي ترتقي عند السامع عن اللغة العادية اليومية، وهذا ما جعل العلوي يبدأ مشروعه بالحديث عن النحو ووجوب ضبطه وإحكامه، ثم يؤكد أن الشعرُ «لا يسلمُ أديمُهُ من النَّغَلِ، ولا يصِحُّ مريضُهُ من العللِ إلا بمعرفة النحو وامتدادِ الباعِ فيه، والوقوفِ على غامضِهِ وخافيهِ» (نفسه، ص17) لأن الخرق النحوي يضعف النص الشعري ويهوي به، حتى نجده يصوّره في هيئة مريض داؤه واضح يبصره المتلقي، فيعرف في نسجه مواضع العلل.

والعلوي وإن عرّج على بعض قضايا التشكيل النحوي والصرفي، إلا أنه قد اهتم كثيراً بقضية الضرورات الشعرية، فعقد لها فصلاً مستقلاً، مشيراً إلى اختلاف المتلقين بين جواز الضرورة وعدمه على وفق الاستحسان والقبح، فالذي لا يجوز للشاعر استعماله من الضرورة «ولا يُسامَح في ارتكابِه فهو جميعُ ما يأتي عن العرب لَحْناً لا تسيغُه العربيةُ ولا يجوّزه أهلُها، سواء كان في أثناء البيت أو في قافيتِه، فإنّ اللحنَ لا يجوزُ الاقتداءُ به، ولا النزولُ في شُعَبِه» (نفسه، ص239) ثم نراه يشدد على اجتنابها ما أمكن، قال: «وأمّا ارتكابُ الضروراتِ غير المحظوراتِ فيجوزُ استعمالُها وإن كانت عند المحققينَ عيباً، وقائلُها عندهم مسيئاً، إلا أنّ اجتنابَها مع جَوازها أحسنُ» (نفسه، ص390) وما ذاك الاهتمام منه بالضرورة إلا بما كان فيها من جدل وما يقع عند الشاعر من سوء التشكيل الذي يؤثر في تلقي النص، ويحوله عن منطقة الإبداع إلى مواضع التهم والعيوب.

بيد أن العلوي لا يعتدّ كثيراً بشعرية الضرورة على الرغم من ذكره أن «الشعرَ مُحِلُّ ارتكاب الضرورات، واستعمال المحظورات» (نفسه، ص275) وهذا إنما «يُرَخَّصُ للشاعر في استعمالها عند مضايقِ الكلام واعتياصِ المَرام» (نفسه، ص275) مما يدل على مرونة الشعر لغة وتشكيلاً، لكن العلوي لم يأبه إذا ما قيل: هل ضاقت لغة الشاعر به حتى ركن إلى ارتكاب الضرورات؟ ومن ثم نجد كثيراً من الفحول قد استعملوا ضرورات في نظمهم الشعري، منهم أصحاب الحوليات والصنعة، ومن هنا لا تعد القضية مناطة بالاضطرار فحسب، بل إنَّ بعض الشعراء من عمد إلى الخروج عن القياس ليثير مفاجئة القارئ، لا لعدم قدرته على تجاوز الاضطرار وإيجاد البديل، بل لمقصدية دلالية يكشفها المتلقي بالتأمل، إذ إن لغة الشعر انفعالية قد تسطو على مقاييس النحو وتطوعها في صياغات خاصة، وهذا يتحتم «تأويل الضرورات الشعرية وربطها بالمقاصد، وإظهار مزاياها الخطابية، خروجاً من الجدل العقيم حول شعريتها وعدمها، أو الموقف المعادي غير الممحص الذي تداوله نقادُ الشعر» (العمري، (1999م) ص32) والعلوي من خلال حديثه عن الضرورات ومخالفة القياس وأثر تلقيها مكّن من تحديد نوعين لمستوى القراءة: الأول: قبيح يدل على سوء الصنعة لا ترتضيه الأسماع ويمثل خروجاً عن الذوق، والثاني: انحراف مقصود لمعانٍ خفية يصبح فيها النص أكثر إيحاء، يثير دهشة القارئ وتتحقق به جماليةٌ عند إدراك المعنى.

والشاعر في تشكيله اللغوي عليه «أن يُقرِّبَ مأخذَهُ ولا يُبعّد مُلتَمَسَه ولا يقصِدَ الإغرابَ فإنه إذا دقّ أغلقَ، وإذا استعملَ وحشيَّ اللغةِ نفرَتْ عنهُ مسامعُ الرِّواة، وأن يوردَ المعنى باللفظِ المعتادِ في مِثلِه» (العلوي، (د.ت) ص453) كما نبه الشاعر على «أن يتجنّب الحشوَ الذي يفسُدُ به البيت» (نفسه، ص393) وكذلك «الألفاظَ التي تَشْتَبهُ على سامعيها وقارئيها ولا ينزِلَ في الخطابِ من عُلوّ إلى مهْبِطٍ؛ لأنّ الأجدرَ أن يرتقيَ من انحطاطٍ إلى عُلوّ» (نفسه، ص398)

فضلاً عن تجنب «التناقضَ في شعره، فإنّه من أوْفَى عيوبِ الشرِ الدالّة على جهلِه بالمعاني ووضْعِ الكلام مواضِعَهُ» (نفسه، ص422) فمنهج العلوي يقتضي في الحكم على فساد المعنى عند التلقي من سبيل سوء التشكيل في السياق القولي، ولا سيما الربط بين الكلمات وما ينطوي ذلك على مآخذ لفظية معيبة، نحو الغريب والوحشي والتناقض في المعنى وما يثير اللبس ويستعصي على الفهم عند تلقي النص، وإن كان قد أشار إلى دور أهل الصنعة في توضيح بعض الدلالات؛ إذ لعلهم «يأتونَ إلى المعاني المُستحيلةِ والألفاظِ المُخْتلّةِ فيقوّمون أودَها بعلَلِهم، ويُصلحونَ فاسدَها بمعرفَتِهم» (نفسه، ص454) فهذا له سهمة استبيانية تفسر للسامع وتؤول له، فيمكن لها عندئذ تحقيق مقاربة تمنح النص قبولاً في عملية التلقي بدل النفور منه.

ومما يتصل بالتشكيل اللغوي حسنُ التركيب للنص الشعري وجعله على نسق منتظم يحقق الاتساق باعتدال مكوناته الداخلية من دون إخلال عند تلقيه، يقول: «وأول ما يحتاجُ إليه الشُّعر أن يُنظَمَ على نسَقٍ وأن يوضَعَ على رسمِ المشاكلة» (نفسه، ص398) ومن هنا جاء تأكيده على أن الشاعر «إذا أنعم النظرَ في تأليفِ شِعرِه، وتنسيقِ أبياتِه، ووقفَ على حُسْنِ تجاوُرِها أو قُبْحِه فلاءم بينها، ونظمَ معانيها، ووصل الكلامَ فيها، كان مُجيداً» (نفسه، ص448) فهذا الاتساق يشمل اللفظة بما يشاكلها، والجمل بسابقها ولاحقها، وعلاقة الفقرة بالفقرة الأخرى في بنية نصية متماسكة تقوي نسيج النص وتمنحه قوة تأثيرية قادرة على استقطاب المتلقي، لتحوز على رضاه من الوجهة التركيبية، فالتماسك والاتساق في الفصل والوصل والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإظهار مردُّها إلى حسن النظم في توافق التركيب بعضه مع بعض في انتظام مخصوص، فيصل الخطاب إلى مستوى الشعرية، أي إلى مستوى التأثير.

وحسن التركيب يستدعي اعتماد الأسلوب الموافق لموضوع الخطاب، وهذا من شأنه أن يعمل على جذب المتلقين والتفاعل معه، ولا سيما إذا ناسب أحوالهم وطبائعهم؛ فلكل «قوم مذهبٌ يليقُ بهم ويُسْتَحْسَن منهم» (نفسه، ص375) والأسلوب في أحد مقاصده هو إدخالُ عناصر الفاعلية والحركة والتناسق على المعاني المكوّنة للنص، وإكساب العمل الفنّي خصائص وسمات جديدة تجعله قادراً على التفاعل والتأثير، (العمري، (1999م) ص501)، وعليه يمكن النظر إليه أنه «مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه، وشدِّ انتباهه وإثارة خياله» (المسدي، (1982م) ص83) وقد ذكر العلوي عدة ألوان في صياغات قولية تسهم في تنوع بنية النص كالالتفات والاستطراد والتسهيم والمخلص المليح وغيرها، معرجاً على شواهد لها، واصفاً إياها بالعجيبة واللطيفة والبديعة.

ثانياً- الدلالة والتصوير الشعري:

إن إدراك جمالية النص لا تتحقق عند التلقي من خلال البنية التركيبية المؤلّفة للنظم فحسب، بل يحتاج الأمر حسب ما ذكر العلوي إلى أكثر من هذا، إلى مزيد من التحسين والبيان لتحقيق أعلى مراتبَ للتأثير في متلقيه، ويظهر ذلك بنحو جلي من خلال أساليب فنية تستهوي السامع وتمنحه لذة الإمتاع الشعري، وقد قدّم في الفصل الأول من كتابه ما سماه الآلات، ثم أعقبها بالألقاب والصفات، قال: «وأما الشِّعرُ فيحتاجُ إلى آلات، وفيه ألقابٌ وله صفات، ونحن نذكرُ ذلك مجملاً، ونشرحُه مفَصَّلاً، ولا نقصدُ فيه الترتيب، إذ تقديمُ فصلٍ على فصلٍ غير مفتقر إلى التهذيب» (العلوي، (د.ت) ص12) وهذه الألقاب وصفاتها أتى بها بعدما أوجز الحديث عن أسس بوصفها آلات تمثل مداخل في قراءة النظم وهي: النحو، والبلاغة، والفصاحة، والحقيقة والمجاز، والصنعة والمصنوع، وإقامة الوزن، والقوافي، ثم قال: «وأما الألقاب، فإنها تنقسِم إلى أقسام، ولكل قسم منها باب، فمنها: باب الإشارة...» (نفسه، ص33) وهذا ما يمنح المبدع سَعة في التصوير الشعري، وهو بدوره يعتمد على أمرين يُحرص عليهما: أولهما: إحداث تغيير في دلالة التراكيب ومعناها المألوف بمسحة من الانزياح اللفظي، وثانيهما: تحقيق الأثر الإيجابي لذلك المعنى المحدَث في المتلقي فيسمو النص بغايته الجمالية، وهذا يحيلنا إلى ما يصطلح عليه معنى المعنى (الجرجاني، (2004م) ص263)، وهو أن الألفاظ لا تكتفي بالدلالة المعرفية أو ما يسمى بالمعاني الأوائل التي من السهل إلمام المتلقي بمقصدها الدلالي المحدد، وإنما هناك معان ثوانٍ أي معنى وراء المعنى الظاهر التي تتطلب جهداً مضاعفاً من المتلقي لفهم مقاصدها على تعددها داخل السياق، وبذلك ينتقل الخطاب الشعري من مستويات التواصل المألوف إلى مستويات التواصل المعقد، إلا أن العلوي آثر في ذلك اتباع السنن المعهود في التشبيهات والاستعارات والإشارات والرموز، قال: «وينبغي للشاعرِ ألا يخالفَ الشعراءَ المتقدمينَ في عوائدهم إذا شبّهوا، ومقاصِدِهم إذا أيْقَظوا ونبّهوا، فإنّ ذلك ممّا يُعابُ به، ويُعدُّ من ذنوبه» (العلوي، (د.ت) ص437) كما عليه «أن يُحسنَ الاستعارةَ ويتجنَّب فيها المآخذَ التي أُنكِرَتْ على سواه، فالسعيدُ مَنْ وُعِظَ بغيرِه» (نفسه، ص441) فهو ميال للالتزام بعمود الشعر وما تضمّنه من التزامات تشكيلية في تحقق الشعرية من وجهته عند العرب.

والعلوي لمّا آثر قضية الالتزام في تصوير المعنى واتباع المتقدمين لم يغب عنه حصر المعاني الشعرية وتداولها بالتكرار، فعرج على قضية شائعة عند القدماء تمثلت بالسرقات، فجاء بها على صنفين مفصَّلين، أحدهما محمود، والآخر مذموم عند التلقي، مفصلاً القول في عشرة وجوه لكل صنف منها، قال: «فهذه وجوهُ السِّرقاتِ قد حدَرْتُ لك لِثامَها، وألقيتُ إليك زمامَها، فقلّ أن تجِد من يعرفُ أقسامها، أو يستمطر غمامَها، ولا تجدُ إلا مَنْ إذا ظفِرَ ببيتٍ مسروقٍ لم يدْرِ أمِنَ المحمودِ هو أمْ من المذموم، وهلْ شاعرُهُ بالمعذورِ فيه أم بالمَلوم؟»

(نفسه، ص218) حتى أنه ذمّ التوارد وجعل معظمه داخلاً في السرقة المحضة، إلا ما وقع في معنى واحد وعلى قافية واحدة، فربما جاء بعضه تواردا، ثم نراه في موضع آخر يبين قيمة عمل المبدع من خلال التداخل والتقاطع مع النصوص الأخرى وتفاعل بنيتها مع بنية النص الجديد دون إشعار القارئ بالأخذ الفاضح المذموم، فضلاً عن تبيان براعة التشكيل، قال: «على الشاعر أن يتنكَّب سرِقةَ الأشعارِ ويتجنَّب الإغارةَ على المعاني، فإذا حاولَ النظرَ إلى شيءٍ من ذلك جعل خاطرَهُ كوادٍ مُطمئِنٍ قد مدّتْهُ سيولٌ جاريةٌ من شِعابٍ مختلفة، أو كمَنْ ركَّب طيباً من أخلاطٍ متغايرةٍ من الطيبِ، فلا يُعرَفُ أرَجُ ما ركَّبهُ من أي طيبٍ هو» (نفسه ص390-391) فالقارئ هنا يجب أن يرى في النص المؤلّف معنى بلون مختلف يطغى على البناء المشكل ويستوعب تحته ما كان من ألوان بوجه لغوي جديد، تتضح فيه قيمة الإبداع الشعري.

والصورة صياغة لسانية مؤثرة تستهوي المتلقي بحسب كيفيات التعبير وأنماط التشكيل، التي تجعل الشاعر يستدعي كل قيمه الفنية ومقدرته التخييلية في سبيل إمكان الإقناع بعمله، وتميزه عن أقرانه في وصف هذا المعنى أو ذاك، والعلوي عرج كثيراً على بعض الصور مستحسناً لها ومبيناً اللذة الجمالية التي تقدمها للنصوص التي حوتها، نحو قوله بعدما أورد طائفة من التشبيهات الحسنة (نفسه، ص180): «وهذا باب وسيعُ الأرجاء، بعيدُ الانتهاءِ، كالبحر لا تُحصى أمواجُه، ولا يُستَقصى منهاجُه، وفيما أوردناه فضل على الكفاية» فما ذكره من أمثلة توضح فضل التشبيه في رسم الصور المؤثرة لا تغني عن غزارة نتاج الشعراء لهذا الفن، إلا أن منهجه حتّم عليه الاكتفاء بالاقتصار على لفيف من نصوصٍ، علّها تدلي بقيمة هذا الأسلوب.

ويرى أن تصوير المعنى يكون أكثر جمالاً في التلقي عند الصدق والوضوح، لا الإغراق والغموض؛ لذا أوجب على الشاعر ألا «يستعمل التشبيهاتِ الكاذبةَ، ولا الإشاراتِ المجهولةَ، ولا الأوصافَ البعيدةَ، ولا العباراتِ الغثَّة، ولا يختصر في موضع البَسْط، ولا يبسُط في موضع الاختصار» (نفسه، ص389) فاللذة الجمالية تأتي من الصور الواضحة السهلة، التي تَزين التركيب وتشرح المعنى دون كدّ أو إعمال فكر متكلف، من خلال مقاربات التشبيه وحسن المحاكاة ومجانبة التعقيد والإبهام وسماع ما يفهم، فضلاً عن ضرورة تحقيق التوازن في منح المواضع ما يوافقها عند دلالة المقصد في البسط أو الاعتدال.

وكان العلوي قد قدّم في صدر كتابه تعريفاً للشعر ربطه بقضية الفهم والقصد، إذ قال (نفسه، ص10): «إنّ الشعرَ عبارةٌ عن ألفاظٍ منظومة تدلُّ على معانٍ مفهومة، وإن شئتَ قلت: الشعرُ عبارةٌ عن ألفاظ منضودة، تدلُ على معانٍ مقصودة» فالنظم الشعري يستلزم عند المبدع دوران المعنى في النفس وترتيبه بما يوافق الشروط المتوافر عليها عند أهل الشأن؛ بحسب القوانين التي لا يمكن أن يحيد عنها كقواعد النحو والصرف والعروض وغيرها مما تعدّ في

مصاف المآخذ والهفوات، وبحسب القوانين التي يمكن أن يحيد عنها فتفتح له آفاق التأويل وتمنح نصه بعداً جمالياً في قراءة المتلقي، بمعنى أن للمبدع سبيلين في النظم الشعري أحدهما: صارم لا يمكن تجاوز القوانين فيه، والثاني محط الإبداع على وفق المقدرة الفنية وكيفية توظيف المؤهلات بتقديم معان وصور وإيقاعات منسجمة تجعل هذا النص أو ذاك مقدماً أو أكثر إبداعاً من غيره.

والعلوي في أكثر من مناسبة نراه يربط بين التصوير الشعري والأثر النفسي عند التلقي، ويتحقق عنده ذلك في «الشِّعر الجيّد، والنظم المختار، والطريقة الحسنة، والسُنّة الهادية، واللّفظ الرشيق، الحُلو اللطيف السّهل، الآخذِ بمجامع القلوب، المستولي على قُوَى النفوس، الواصلِ إلى الأفهام من غير حجاب، الهاجمِ على العقول بلا مِطْرَقٍ ولا بوّاب، المُشاكِلِ للأرواح لفظاً ورقّة، وللسِّحر حلاوةً ودقّة» (نفسه، ص390) فالنص لم يقف عند حدود الإدلاء السطحي اليسير، بل لامس جانباً مهماً من نفسية المتلقي من خلال تفاعل الألقاب بحسب ما سماها بمستوى تركيبها داخل السياق، فتعطي دلالات وصوراً، تجعل الشعر يمارس فعل السحر عند استماعه.

وكان العلوي قد أدلى في أثناء خطابه بجملةٍ من الألفاظ التي تدل على الأثر النفسي الذي يخلفه تلقي الأشعار نحو: التأنس والاستراحة والاهتزاز والإعجاب والطرافة واللطافة والغرابة، فمن العبارات التي ذكرها في استحسان التلقي قولُه (نفسه، ص328): «...فهزّه بهذا الشعر وحرَّكه، وهيَّجه به وهجْهَجه» وقوله بعد أن انتهى من سرد كثير من إبداعات الشعراء في إيراد تلك الفنون البيانية: «لو علِمَ الناظرُ فيه ما قد خلّفناه بعدَنا ونبَذْناهُ وراءَنا من المعاني الغريبة، والأشعارِ العجيبةِ، لعرَفَ موضِعَ الاختصار، ووفاءَ ما وعَدْنا به من الاقتصار، هذا مع الإعراضِ عن كثير من أشعار المُحدَثين والمُتَقدمين من المجيدين» (نفسه، ص238) فمفهوم الغرابة وارتباطه بالمعنى الشعري يجمع بين المشاركة الذهنية والاستجابة النفسية للمتلقي، فيعانق شتى التخيلات التي يمكن لها الإمساك بالمقصدية التي يحاولها النص، ومن ثم معانقة الأبعاد الفنية للأساليب البلاغية، فتنتقل جمالية التفاعل مع المعنى من الإفادة إلى الإمتاع عن طريق سد مناطق اللاتحديد ورتق فجواتها بالإدراك والمعالجة في أثناء القراءة.

ثالثاً- الوزن والموسيقى:

جُبل الإنسان على الأنس بالنغم الصوتي على اختلاف دلالاته الإيقاعية وما يبعثه من حزن أو فرح يرافق التركيب والدلالة فتسمو به شعرية القول؛ لذا اقتضى هذا أن يعتني الشاعر باختيار أوزانه وقوافيه حتى تحظى بقبول حسن عند التلقي، وأول ما أكده العلوي هو ضرورة التوافق بين المعنى والوزن دون تقديم أحدهما على الآخر عند النظم، قال: «ينبغي للشاعر ألا

يستعمل لفظةً لإقامة وزنِ البيت وهي مُفسِدة بمعناها له، وإذا حكَم عليه البيتُ بذلك فالأوْلى إسقاطُه» (نفسه، ص394) يرمي هذا القول إلى أن الانسجام في مكونات النص بعضها مع بعض دلالياً وموسيقياً يمنحه قدراً عالياً من اللذة التي يترقبها المتلقي ويسعى إلى الاحتفاء بها عند الاستماع، بارتكازه على تكرار وصلات موسيقية مترتبة في حركات وسكنات معينة، ومن هنا وجب على الشاعر اختيار الوزن المناسب للقصيدة بما يمنح تشكيلها قوة تأثيرية نافذة عند التلقي.

ولبعض فنون البلاغة غايات تعبيرية وإيقاعية معاً تضفي مسحة موسيقية في أثناء النص الشعري كالتجنيس والتصريع والترصيع والتصدير والموازنة، وهي أساليب تعمل على تحسين النظم وتزيينه، وهذا له فاعلية عند التلقي بما يقدمه من أثر نغمي يستهويه السامع في بنية النص، إلا أن العلوي أشار إلى ضرورة عدم الإفراط في توظيفها؛ لئلا يحدث التكلف فيعود عليه السوء عند التلقي، فمثلاً في حد التجنيس يقول: «وهو أن يأتي الشاعرُ بكلمتين مُقترنتين متقاربتين في الوزْنِ، غير متباعدَتَيْن في النظم، غير نافرتين عن الفهْم، يتقبَّلهما السّمْعُ، ولا ينبو عنهما الطبعُ، فإن زادَ في التجنيس فثلَّث كان ذلكَ فساداً في الصِّنعة؛ لأن الكلمتين تتقابلان وتنفردُ الأخرى بغير قرينة، وربما استحسنَ قومٌ من ذلك شيئاً لكثرة استعمالِه وأُنس السّمْع به» (نفسه، ص49) فالنص يراعي قضية الذوق الموسيقي لأحد أهم مقومات النغم الموسيقي للبنية الداخلية للنص ومن أكثرها توظيفاً عند أهل الصنعة، فهو وإن أشار إلى استساغة بعضهم زيادةَ الألفاظ المتجانسة وتعددها في البيت الواحد، إلا أنه يعتد بالنغم النغمي المتوازن فيه، حتى أنه استعان بمقولةٍ تعضد رأيه بجلاء الإحسان من النص في حال الزيادة المفرطة، قال على لسان بعضهم: «مثَلُ التجنيسِ في البيتِ الخالُ الواحدُ في الخدّ، فإذا كثُرَ انتقل من الاستحسان إلى الاستقباح، وربّما طمس محاسنَ الوجْهِ» (نفسه، ص51) وهذه الفنون الباعثة على صنع النغم الإيقاعي كلما اقترنت بالمقاصد الدلالية صار وقعها أكثر جمالاً عند التلقي، إذ ليس التوظيف حسناً إن كان لحساب الجرس الموسيقي وحده فحسب على حساب المعنى ودلالته.

ومما يتمّ به الجمال النغمي في النص الشعري مراعاةُ القافية وكيفية مناسبتها للنظم، وقد أشار العلوي إلى هذا الركن المهم في أكثر من مناسبة حتى جعلها أحد عناوين الشعر، فهي «خواتيم على عنوان الشعر، جامعةٌ لأطراف معانيه، قابضةٌ على أزمّة مَهاريه» (نفسه، ص33) ومن هذا المنطلق اقتضى بأن يتجنب الشاعر «تكلُّفَ القوافي واستِدعاءَها مع إبائِها وامتناعِها، فإنه يشغَلُ معنى البيت بقافيةٍ قد أتى بها متكلَّفةً صعبةً، فهو عيبٌ قد نصّ العلماءُ عليه» (نفسه، ص430) فالتكلف والعيوب التي تلحق القافية تؤدي إلى الخلخلة والقلق النغمي، فيُسمع ختام البيت الشعري مضطرباً غير مستقر فيضيق به القارئ ويجعله ينفر من النص، فقد «يجيءُ من القوافي ما يكون رُقَى العقاربِ أحلى منه» (نفسه، ص432) على حد وصفه، وهذا

بخلاف القافية المناسبة السلسة التي تستهويها الأسماع وترقبها توقعاً وإيقاعاً، فالشعر على هذا النحو تعلو مراتبه عند العلوي إذا ما «تيسَّر استخراجُ قوافيه قبلَ أن تطرُقَ أسماعَ مُسْتَمعيه» (نفسه، ص104) فهي آخر ما تستقر عنده الأسماع بانتهاء إيقاع البيت بها، وله أثر كبير في عملية التلقي من خلال النغم الموسيقي الذي يخلفه جرسها ولفظها في أذن السامع، وكثيراً ما تعبر عن معنى القصيدة وتتلاءم معه.

ثم نراه يفضل الشعر كثيراً على النثر إذا ما قيسَ بيانُ أثره في المتلقي عند النظم، قال: «ومن فضيلة الشعرِ أنّ الكلامَ المنثورَ، وإنْ راقَتْ ديباجتُهُ ورَقّتْ بهجَتُهُ، وحسُنَتْ ألفاظُهُ، وعَذُبَتْ مناهلُهُ، إذا أنشدَه الحادي، وأوردَه الشادي، ومدّ به صوتَهُ المطربُ، ورفَعَ به عقيرتَهُ المنشدُ، لا يُحرِّك رزيناً، ولا يُسلي حزيناً، ولا يُظهِرُ من القلوبِ كميناً، ولا يخَوِّنُ من الدّمْعِ أميناً، فإذا حُوِّلَ بعينِهِ نظماً، ووُسِمَ بالوزنِ وَسْماً، ولَجَ الأسماعَ بغيرِ امتناع، ومَلَكَ القلوبَ كما تُملَكُ الإماء في الحروب، وقبضَ على الجوارحِ قبْضَ الجبائِرِ على الجرائِحِ» (نفسه، ص359) فالتشكيل الشعري بخصوصيته النظمية والموسيقية الموحية قادرٌ على إحداث الأريحية وامتلاك زمام التأثير في النفوس، وتحقيق اللذة المرجوة فوق ما تحققه فنون النثر كلها، وقد استعان العلوي بمخيلته التشبيهية بصور الإماء المأسورة والجبائر المقبوضة؛ لبيان ذلك الفارق وتقريب الفكرة المثبتة.

المبحث الثالث: العوامل المؤثرة في التلقي

قراءة الشعر العربي وتلقيه له سمات خاصة للارتقاء بالعملية التواصلية وتحقيق مقدار واسع للتفاعل بين النص والمتلقي، وهذا ما جعل عملية التلقي تتأثر بجملة أمور، نقف على أبرز ما جاء منها في مدونة العلوي:

أولاً- بينة النقاد وتباين القراءة:

علاقة الفن الشعري بالمتلقي عند القدماء لا تتحدد بقوانين آلية للتفاعل بل هي القانون نفسه؛ فهو جزء مهم من حياتهم، إلا أن هذا لا يسمح بأن نجعل المتلقين على سواء في قراءة النصوص، فهم مختلفون في قدراتهم الفنية واشتغالهم بوظائف الشعر، ويستمد المتلقي أصولَ أحكامه من الأعراف السائدة في البيئة التي ينشأ بها والذوق العام الذي يعيش في ظله، وعليه فقد نطالع في مدونة العلوي تبايناً في القراء عند التلقي، ولعل أفصح إشارة تصادفنا ما رواه في قوله: «حكى أبو عثمان الجاحظ قال: طلبتُ علمَ الشعر عند الأصمعيّ فوجدتُه لا يعرفُ إلا غريبَه، فرجعتُ إلى الأخفش فوجدته لا يتقنُ إلا إعرابَه، فعطفتُ على أبي عبيدة فرأيته لا ينفُذُ إلا فيما اتّصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب، فلمْ أظفَر بما أردتُ، إلا عند أدباء الكتاب» (نفسه، ص233) وهذا يعني تعدد القراءات على سبيل التوجه الخاص؛ ومن ثَمَّ إيثار مظهر

دون سواه؛ مما قد يدفع إلى تغييب وجهة النظر الجوالة وتأرجحها في القراءة نحو نمط معين مما يؤثر في عملية التلقي بين قارئ وآخر، وتكشف رواية العلوي عن عدة بيئات تراثية في تلقي النص: منها بيئة قرائية تهتم بالغريب ورصد المعاني الصعبة التي تحتاج إلى استخراجها وبيان دلالتها، وبيئة قرائية تحرص في اهتمامها على قواعد النحو والإعراب، وبيئة قرائية لا تسعى إلا إلى الأشعار التي تحوي على الأخبار والمشاهد، وبيئة قرائية أكثر اتساعاً وأشد ارتباطاً بخصائص الشعر شكلاً ومضموناً، حتى أنشِئت من تلك القراءات فيما بعد مصنفات نقدية خالصة.

ومع أن للقراء دوراً في تطور الفن الشعري إلا أن البيئة الأخيرة هي أكثرها تأثيراً عند قراءة النصوص في التراث النقدي، بوصفها أفق انتظار الجمهور الذي يمثل الحالة الفنية للشعر في حقبة زمنية معينة، تستمد قواها القرائية من خلال المعارف اللغوية والبلاغية ورصد الآراء والملاحظات المتداولة في المصنفات الأدبية، فضلاً عن العلوم الساندة مثل علم الكلام والمنطق والفلسفة، فتتأثر بها خدمة للتطور الأدبي ومنه قراءة الشعر ووضع التصانيف فيه، وقد أشار العلوي إلى هذه البيئة في عدة تسميات نحو: أهل الصناعة، وأهل النقد، وأهل العلم، وأهل الصنعة، والعلماء بالشعر.

ويمكن القول إن القيمة العليا للشعر في تراثنا وتباين المتلقين نحوه على وفق وجهة الاهتمام جعله يدور في فلك عدة بيئات: بيئة الأدباء والنقاد وهي الأصل في بيان جمالية تلقيه، بوصفها مختصة بالشعر، ثم بيئة اللغويين والنحاة، وبيئة المتكلمين، وبيئة الفلاسفة، إلا أن هذا لا يعني انفراد إحداهما عن الأخرى في كيفية قراءة الشعر وتلقيه، بل ترتبط بعضها ببعض، ولا نعدم أن نرى في مصنفات النقد الخالصة آراء لمتكلمين وفلاسفة لها أثر في توجهات القراءة، وربما قد تغير من قيمة بعض النصوص عند التلقي.

ونلحظ أن تباين المتلقين قد نصادفه في قراءة النص الواحد على وفق الرؤى المتنوعة في البيئة الواحدة، وقد أورد العلوي قولاً للأصمعي يؤكد فيه تنوع القراءات واختلافها عند التلقي مفاده: «إن التعيينَ على بيت واحد في نوع واحد قد توسَّعتْ فيه الشعراء ونصبَتْهُ مَعْلماً لأفكارها ومَسرَحاً لخواطرِها، لَبَعيدٌ أن يقعَ النصُّ عليه» (نفسه، ص153) ولعل أكثر ما يتضح أثر ذلك في الاختيارات الشعرية حين تعرض على المتلقي، وهي سمة مطردة في تراثنا النقدي، فتجده في أحكامه تابعاً لذوقه وارتباطه الثقافي، مما تجعلنا نقرأ طائفة لنصوص شتى في الموضوع الواحد.

وعليه فقد تختلف قيمة النصوص والاستجابة لها في فنون الشعر من متلق إلى آخر بحسب كيفية القراءة والتفاعل معها؛ ففي حديث العلوي عن جمالية فن الترديد واستحسانه قال: «أجمع

أهل النقدِ أنّ أبا حيّة النُّمَيْري سبقَ إلى هذا الإحسان جميعَ مَنْ تقدَّمَه وتأخّر... وقال أبو تمام الطائي: لا أعرف أحداً أحسنَ صنعةً في الترديد من قوْلِ زُهير...» (نفسه، ص123-124) ثم يعطف عليه قولاً للأصمعي، وبعدها يورد رأياً لمتلق آخر هو الحاتمي الذي فضل نصاً لأبي نواس في حسن الترديد، وهذا التباين وإيراد آراء متفردة يؤثر في عملية التلقي، إذ يسهم في إغناء الفن وتوسيع مقدار المسافة الجمالية فيه، لتتحرر من التقنين المثالي لموضوع ما عند التطبيق.

ولا يخفى أن تتبع آراء القراء وتهذيبها تجعل عملية التلقي أكثر من مجرد بسط إشارة عابرة إلى إمكان بناء أحكام نقدية، يعتد بها عند قراءة النصوص المستقبلية وتحديد جماليتها، ومهما كانت وجهة المتلقي فإن ما يعرض من قراءات يشكل حلقات متوالية أسهمت في تأسيس عماد النقد العربي القديم، بدءاً من الإشارات الذوقية الشفاهية إلى النقد المدون كتابياً، وصولاً إلى نقد النقد، فضلاً عن ذلك تحديد أفق انتظار للجمهور وعدوله على وفق النتاجات الإبداعية من جيل إلى آخر.

ثانياً- زمن التلقي:

أحد العوامل المؤثر في عملية القراءة، وتكاد تكون عماد نظرية التلقي؛ إذ لكل زمن خصائصه الفنية التي تختلف عن غيره على وفق مستجدات القراءة، وإن التغيرات التي تطرأ على قراءة النص وفهمه تعد إشارات إلى تغيرات أفق التوقع وهي ثمرة تطور الفن الشعري ليس نصياً فحسب، بل ثقافياً وفكرياً واجتماعياً، فالتلقي مثلاً في زمن الشفاهية التي تتكئ على الحضور والمباشرة ليس كالتلقي في زمن التدوين الذي يعطي مساحة واسعة للنظر والتأمل عند القراءة، والملاحظ في مدونة العلوي بروز حقب تاريخية عدة لها أثر في توجه القراءات، فنجد متقدمين ومحدثين ومولدين، نحو قوله: «...وقد ترى ما في هذه الأبيات من الفصول والتقديم والتأخير، ومثل هذا لا يجوز للأعراب المتقدمين فضلاً عن المولَّدين المتأخرين، ولا يجوز لأحدٍ أن يتخذهُ رسْماً يعملُ عليه» (نفسه، ص243) فنصوص المتقدمين والمولدين كلاهما يتبع قراءات مختلفة، وإن كان للأخير ارتباط بالأول بمبدأ التتابع الزمني للجنس الأدبي الواحد.

فمما له صلة بزمن القراءة قضية المتقدم والمحدث في تلقي النص، وهي مسألة متأصلة عند القدماء لها أثر في نشوء عدة قضايا حوارية أسهمت في غناء المصنفات النقدية، نحو اللفظ والمعنى والطبع والصنعة وغيرها، ومن ضمنها مدونة العلوي الذي أفاد من السيرة الزمنية لقراءة النصوص، إذ «المتلقي لا يذهب إلى عالم النص وهو عبارة عن صحيفة بيضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتماداً على مبدأ النظير» (مفتاح، (1987م) ص42) لذا حرص على توجيه المولدين في خطاباته بشكل وصايا نحو

اعتماد الطريقة المثلى في صناعة النصوص، من ذلك نقرأ قول (العلوي، (د.ت) ص254): «وكل هذه العيوب لا يجوز للمولدين ارتكابُها لأنهم قد عرَفوا قُبْحَها، وشاهَدوا في غيرهم لذْعها ولَفْحَها» فالنص يدل على أن الأعمال المعاصرة لا بد من أن ترتقي إلى مراتب الجمالية، لا الوقوع في سلبية النصوص في الزمن السالف وإلا بدا الجفاء عند القراءة.

ثم إن قراءة النصوص في ظل تاريخية نشأتها وزمن تلقيها تمنح الناقد قدرة فنية على استكناه تطور الفن الشعري في مرحلة دون غيرها بين تطور وركود، فمثلاً في باب المخلَص المليح إلى الهجاء والمديح بيّن العلوي تطور بنية مقدمة القصيدة وانسجام لوحاتها بين حقبة زمنية وأخرى، فهو «مذهبٌ تفرّد به المُحدَثون، فقلّما يتّفق الإحسان فيه لمتقدم» (نفسه، ص188-189) فلهم «في هذا الباب أشعارٌ حسنةٌ كثيرة» (نفسه، ص190) فهنا رصْدٌ فني موضوعي للتحولات الطارئة على التجارب الجمالية، ومعرفة تطورات الأفق خلال حقب زمنية متفاوتة، وإن كان ذلك واقعاً في جزئية محددة من النظم الشعري.

بيد أن اللجوء إلى زمن التلقي يعد شرطاً لازماً لمعرفة قيمة النص والأثر المتضمن فيه؛ لأن تجاوز ذلك يؤثر في عملية قراءة النصوص المستعادة عند قياسها بالنصوص المعاصرة، فمثلاً يقول العلوي في أحد نصوص شاعر من القرن الثاني الهجري وهو الأحوص: «... وهي أبيات مشهورةٌ وما أظنّ أحداً من مُقصِّري شُعراء الوقت يعجز عن قول مثلِها» (نفسه، ص340) وعليه وجب النظر إلى آليات القراءة لكل زمن والقياس عليها؛ إذ يمنح ذلك فرصة معرفة طرق تلقيه ويتيح الوقوف على قيمته آنذاك إذا ما كان سائراً مع أفق انتظار الجمهور أو مخالفاً له، لذا فإن من يقرأ نصاً قديماً بآليات القراءة في الزمن المعاصر فقد يضل في الحكم ويبخس النص حقه عما كان عليه في زمن تلقيه الأول.

وربما من هنا جاء دفاع العلوي عن بعض الشعراء في تتبعهم سنن السلف في صفة الديار والبكاء على الآثار حينما قُرئت نصوصهم في غير زمنها، فوقع اللوم بأنها بالية في القدم لا يمكن تلمسها واقعاً، إذ يرى «إنهم في ذلك مَعْذورونَ غيرُ ملومينَ، لأنهمْ جَرَوْا فيه على سُنن السَّلفِ ورسمِ من تقدّم منهم، ولم يصِفوا وينْعَتوا ويشبّهوا ويمْدَحوا ويذمّوا إلا ما هو تِجاهَ أعينهِم لا يُعاينَون غيرَهُ، ولا يُعانون سِواه، ولكلِّ قوْمٍ سُنَّةٌ بها يَستنُّون، ووتيرةٌ عليها يَحومون وإليها يَرْمون» (نفسه، ص374) فهذه المضامين في ترتيبها الزمني بدت فاقدة لواقعها التجريبي عما كانت عليه في زمن نتاجها الأول، إلا أن محاكاتها من بعضهم وتشبثهم بالقديم التليد جعلها مألوفة يتم مراعاتها عند التلقي، بل منهم من جعلها سنة ووتيرة يُتجاذب إليها عند نظم النص، وبذا يُرفع عنه جانب الاضطراب عند قراءته في الزمن المعاصر.

ثالثاً- المقامية والتلقي:

فلسفة التلقي في التراث النقدي ركنت إلى مقولة جوهرية نافذة لتتميم التفاعل بين النص والمتلقي، وهي (لكل مقام مقال) وتكاد ترتبط بكل مفاصل الخطاب الشعري بغية تحقيق فاعليته، سواء في بنية النص أو السياقات الخارجية المحيطة به، وتلازمهما معاً، وكان بشر بن المعتمر قد التفت إلى إدراك ذلك عند التلقي، فذكر في صحيفته التي دونها (الجاحظ، (1998م) ج1 / 138-139) أنه «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعلَ لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدارَ المستمعين على أقدار تلك الحالات» وهذا لم يغب عن العلوي الذي راعى توافق الشعر لمقام التلقي، وأول ما نذكره هو اهتمامه باختيار الألفاظ ومناسبتها للغرض المقصود، من ذلك قول (العلوي، (د.ت) ص404): «الكلمة الدنيّة لا يليقُ أن تقترنَ بكلمةٍ شريفةٍ، وكذاك الكلمةُ الشريفةُ لا يليقُ أن يُذْكَرَ معها إلا ما هو من قبيلِها، وغير ذلك يقدحُ في الصناعةِ عندَ أهلِ المعرفة» فحفظ الألفاظ للمقامات يعطي النص تماسكه وقوته الدلالية ويحافظ على الوظيفة التواصلية دون حصول تنافر يضعف بنيته، ويوقعه فيما يصفه العلوي بنزول «الخطاب من مرتبة شريفة إلى مرتبة سخيفة» (نفسه، ص404) وهذا يمكن أن يقع تحت مبدأ حسن الاختيار والتوزيع بحسب مقتضيات المقام، أي توافق الألفاظ بطريقة معينة تفي بالمعنى المراد مع الوعي بموقف المقال، وتجنب الملابسات التي تحفّ به؛ دفعاً لأي إخلال يمكن أن يمسّه عند السماع، فتلقي النص في مقام الجد غير تلقيه في مقام الهزل، ومقام الابتداء غير الإخبار، ومقام خطاب العالم يباين خطاب الجاهل، وخطاب الملوك ليس كخطاب السوقة، وخطاب البدوي ليس كخطاب الحضري، فلكل خصوصيته التي يقتضيها مقامٌ ما على اختلاف الزمان والمكان.

وحث العلوي على إيفاء المعنى الشعري للمقام وعدم الرضا من ذلك إلا ببلوغ الغاية فيه، ولا سيما في صفة الممدوح، قال: «وينبغي للشاعر ألا يصِفَ ممدوحَه في فنٍّ من فنونِ كرَمِه وعلمِه وبراعتِه وشجاعتِه وشرفِ محْتِدِه وأصالةِ بيتِه وجميع ما يُضَمُّنه شعرَهُ من مدحه، إلا ويطلُب فيه الغايةَ ولا يقتنعُ فيه بدونِ النهاية، فإنّ الشّاعرَ إذا أتى بمعنىً قد قصّر فيه لا يعذِرُهُ ناقدُهُ ولا يقول: عملُهُ على قدرِ ممدوحِه» (نفسه، ص449) فالمتلقي ينظر إلى قيمة ما ينتجه الشاعر بمقدار المقام الذي يقال فيه، وكأنَّ العلوي هنا يجعل من المقام ميزاناً يقارب فيه الأعمال ما وافق منها مقام المتلقي، أو فاقه بزيادة وهو غاية ما يبتغيه من الشعراء، إذ كلما كان مقام الممدوح كبيراً وأبدع الشاعر في إعطاء حقه وزاد عليه في ذلك كان مقدماً في الفضل عند أهل النقد.

وقضية المفاضلة والمعيارية عند العرب القدامى نجدها لصيقة بمفهوم المقام، وبنظرة

عامة لهذا النسق المعرفي الذي ظل مسايراً للقراءة النقدية التراثية يمكن تحديد نمطين من الاستحسان: فردي خاص يمثل ذوقاً ذاتياً حراً، وجماعي عام يمثل التزاماً نقدياً لأفق الجمهور في حقب زمنية معينة، مع النظر إلى حالة التأثر بين الاستحسانين؛ إذ «إن الفكر النقدي يترقى من البسيط إلى المعقد ومن الخاص إلى العام، ومفاد ذلك أن الظاهرة لا تنشأ بالطفرة إنما تكون على الترقي والتطور» (الزيدي، (1987م) ص14) وما يجمعهما في تلقي النص أنهما يشتغلان بعد الفهم على تملّك المعنى والتفاعل معه، ومن ثمّ التمتع بالجمالية الشعرية.

ومن ضرورة تجاوز هفوات المقام الاعتدادُ بالأقدار الاجتماعية عند إنتاج النص، وأكثر ما نبّه عليه العلوي في ذلك مراعاةُ حال الممدوح بوصفه متلقياً يحمل مجلسه قيمة إعلامية، كثيراً ما تتضح في كنفه مكانة المُلقي بقيمته وإبداعه؛ لذا «ينبغي للشاعرِ ألا يُسيءَ أدَبَهُ في خطابِ الممدوحِ ويتجنَّب ما تسبقُ إليهِ الظّنُّة» (العلوي، (د.ت) ص417) ولا سيما الحيطة من المساس بشرف الممدوح جهلاً أو سوء تدبير، معرجاً على ذكر عدة أمثلة وقع فيها الشعراء من غير قصد، إلا أنه قد أثر في عدم المقبولية عند التلقي، سواء أكان ذلك عند التلقي المباشر للنص مثلما حدث مع جرير وأبي نواس في مجالس الولاة، إذ في طبيعة هذا المقام أن التأثر بالشعر لا يقع إلا في توافق النص المسموع مع رغبات المقابل لا من طريق إخضاعه لتلقيه فينفر منه، أم غير المباشر من خلال قراءة النقاد للنص فيما بعد وبيان هفوة الشاعر فيه، مثلما حدث مع المتنبي في رثائه أمّ سيف الدولة، الذي علق عليه العلوي قائلاً: «ولولا غَفْلَةٌ ذهبتْ بعقلِ أبي الطيّب ورانَتْ على حِسّه وفهمِه لما خاطبَ ملِكاً في أمّه بذلك» (نفسه، ص422) فهذه وما شاكلها من عوامل اجتماعية إن لم تُراعَ في أثناء القول الشعري عادت عليه بالخذلان، فتقيض النص وجماليته عند سماعه.

ومما يدخل في ذلك مراعاةُ الأحوال النفسية للمتلقي عند الخطاب، لأن النص لم يكتب إلا له رغبةً في حصول الانسجام والتذاذ السماع، لذا يجب على الشاعر «أن يتحرَّز كلَّ التحرِّز من لفظٍ يتطيُّر به سامعُهُ خصوصاً إذا ابتدأ به، وافتتَحَ الكلامَ بسببه، فكم من شاعرٍ قد حُرِمَ بطريقه الإفادة، ونُزِعَتْ عنهُ جلابيبُ السِّعادة» (نفسه، ص407) بناء على رد فعل القارئ، وهذا يتطلب حضور الذاتية والاعتداد بها في أثناء تشكيل النص، وقد استدعى أمثلة تبين سوء وعي بعض الشعراء بالحالة النفسية للمتلقي كالأخطل والبحتري، فأثر سلباً في نصوصهم على الرغم من القيمة الفنية لها، وكان من ذلك ما رواه أن إسحاق الموصلي دخل على الخليفة المعتصم وهو جالس في قصر جديد قد بناه، فاستأذنه في إيراد قصيدة «فأذِنَ له، فابتدأ وأنشد:

يا دارَ هندٍ ما الذي لاقاكِ بعدَ الجميعِ وما الذي أبلاكِ

... فتطيَّر المعتصمُ من قوله ونفرَ حتى ارْبَدّ وجهُهُ ووقعَ على النِّاس كآبةٌ» (نفسه،

ص408) وقد تعجب العلوي من صنيعه وتجاهله الكيفية التي سيُفهم بها النص، فلامه قائلاً: «كان له من المعرفةِ والفهمِ والتجربةِ بخدمةِ الخُلفاءِ، والانتقادِ على الشُعراء، ما يزَعُهُ عن النُطْقِ بمثلِ هذا» (نفسه، ص408) وعليه ذكر أنّ الشاعر «إذا أوقعَ الكلامَ مواقعَهُ، ووضعَ المعانيَ مَواضعَها اكتسى شِعرُهُ البهاءَ، وكسَبَهُ حُسْنُ تأتِّيه الثناءَ، وإذا أجادَ في نظمِهِ، وأساءَ في تأتِّيه وقلّة حَزْمِه، غطّت الإساءةُ على الإحسان، واستحقَ بعد الإكرام محلّ الهوانِ» (نفسه، ص412) فيجب أن يدرك الحالة النفسية للمتلقي حين الفرح والحزن والغضب والطرب والحماسة والمواساة وغيرها؛ لأنها من متممات جمالية التلقي، إذ ليس غاية النص الشعري الاقتصار على الإفهام فحسب، بل يرتبط بالظروف المحيطة بالخطاب والمواقف الحافة به، بمعنى أن قيمة التلقي تصل إلى أسمى مراتبها في امتزاج المنفعة بالمتعة.

فالمقام عند العلوي على ما بيّناه يرتبط بعملية التلقي ويؤثر فيها كثيراً من خلال موضوع الخطاب وعلى وفق الشكل الأسلوبي المناسب له، مع الوعي بنفسية السامع وظروفه التي تهيئ له تقبل النص على الوجه الأمثل، فمعظم النصوص يكون فيها المتلقي بؤرةَ اهتمام المبدع وغايةَ العملية التواصلية عنده؛ لذا لا يمكن أن يبني لغته من دون أن يقصد شخصاً معيناً يتداخل معه بحسب مقتضيات الخطاب، فضلاً عن إنصاف العلاقات الاجتماعية في توجهات النص وأبعاده، وبقدر التزام الشاعر بذلك تأتي النصوص محققة لوظيفتها التواصلية المرجوة.

ونختم هذا المبحث بقضية لا يخفى أثرها في عملية التلقي أشار إليها العلوي من خلال استقرائه التجاربَ السالفة تتمثل في علاقة المبدع بأهل الصنعة أي خاصة الشعر قال: «ينبغي للشاعرِ ألا يُعاديَ أهلَ العلم ولا يتخذَهم خصوماً فإنهم قادرونَ على أن يجعلوا إحسانَهُ إساءةً، وبلاغتَه عِيًّا، وفصاحتَهُ حصْراً، ويُحيلوا معناهُ، وينتقضوا ما بَناه» (نفسه، ص453) فالتقاطع وإظهار العداء يعود على الوظيفة التفاعلية بالجفاء، فتحمل العوامل النفسية على ضياع قيمة العمل بسبب الرؤية الشحناء، التي يستغلِق عندها كلّ جميل، ولا يبقى في ظلها إلا الاشتغالُ بإظهار القبيح، وإن كان على غير مضمون النص وشكله.

الخاتمة:

من خلال هذه القراءة التي حاولت الإلمام بقضية التلقي في مدونة العلوي يمكن لنا أَن نسطر ما يأتي:

1. إن نظرية التلقي نشأت حديثاً في ثقافة خاصة وتمثل فحسب رؤية محددة نحو دور المتلقي في فهم النص والتفاعل معه والمسهم في إنتاجه، لذا لا نريد في دراستنا هذه أن نثبت أسبقية تراثنا في هذا الصدد، وإنما أفدنا من بعض المفاهيم والإجراءات في توجيه مادة البحث مع بيان خصوصية النقد العربي القديم، فلو اقتصرت المعالجة على ما عرضته نظرية الغرب لبان القصور في الإلمام بطبيعة التلقي في تراثنا النقدي.

2. إن معظم كتب التراث النقدي أولت المتلقي جانباً من الاهتمام بوصفه بؤرة تتمركز نحوها وإليها الأعمال الشعرية، سواء كان ذلك ما قبل الشروع بتشكيل النص أم بعد إتمامه وتلقيه، ومنها مدونة العلوي؛ إذ عمل في الفصول الأولى على بيان قيمة التشكيل في تجاوز المآخذ التي يمكن للمتلقي رصدها، ثم بين أثر النص الشعري في المتلقي، حتى ختم مشروعه بدور المضامين في إحداث الأثر الجمالي عند المتلقي.

3. المتلقي في التراث النقدي لم يكن تحررياً أو تجاوزياً لثقافته وموروثه، بل استطاع أَن يجمع بين الرغبات الجمالية للتلقي الأدبي والرغبات الثقافية للمجتمع العربي؛ ليقدم مسافة جمالية لقراءة النص لا تنفي الأعراف السائدة وتشمل الجديد من الأعمال وقديمها مع تفسير تفاوت ردود الأفعال الجمالية نحو النص الواحد، فضلاً عن عدم نفي الصيرورة التاريخية للأعمال الأدبية.

4. تغيّب نظرية التلقي المعايير التقييمية عند قراءة النصوص وتركن كثيراً إلى الوصفية، وهذا على غير ما عهده الدرس النقدي القديم عند العرب، إذ نجد لدى المتلقي حضورَ عبارات الاستحسان والمفاضلة وبيان الجودة والرداءة في جل الأحكام النقدية شفاهاً أو كتابةً.

5. قدمت مدونة العلوي عدة قراء لهم دور في العملية الإبداعية، بدءاً من صاحب النص نفسه على وفق استحضار العمليات الذهنية، وانتهاء بالقارئ الناقد الذي يمثل ركيزة رئيسة في بيان أفق انتظار الجمهور في زمانه عند قراءة النص الشعري.

6. يمثل النص حلقة الوصل بين صاحبه والمتلقي، لذا حرص العلوي على ضرورة الوعي بمكونات النص التي لها قدرة على استفزاز القارئ عند تلقيه لغة ودلالة وموسيقى، إذ

المبدع بمنح المتلقي قدراً عالياً من التعاطف والإثارة يستطيع معه الوصول إلى مراحل مهمة من استكناه المعنى الذي يحمله النص الشعري ظاهراً وباطناً.

7. هناك مؤثرات ذات قرائن خارج إطار الخطاب لكن لا يخفى أثرها في توجهات عملية تلقي النص والاستجابة له، نحو تباين القراء وبيئاتهم وزمن التلقي والمقام المحيط به، فهذه المظاهر قد تجعل عملية التلقي متراكبة ومعقدة، فلا تجد مظهراً مهماً يجب مراعاته حتى ترى معه مظاهر أخر لا تقل أهمية عنه في سبيل الارتقاء بعملية التلقي.

قائمة المصادر والمراجع:

إسماعيل، بشرى موسى (1999). نظرية التلقي أصول وتطبيقات. دار الشؤون الثقافية العامة.

الآمدي، الحسن بن بشر *(1994)*. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (ط4) (تحقيق السيد أحمد صقر). دار المعارف.

إيـزر، فولفغانـغ (1994). فعـل القـراءة، نظريـة جماليـة التجـاوب في الأدب (حميـد الحمـداني والجـلالي الكديـة، مترجـم) (ط4). مكتبـة المناهـل.

بلمليح، إدريـس (1995). مختـارات شـعري وأجهـزة تلقيهـا عنـد العـرب مـن خـلال المفضليـات وحماسـة أبي تمام . منشـورات كليـة الآداب والعلـوم الإنسـانية مطبعـة النجـاح الجديدة.

أبو تمام (1951). ديوان أبي تمام (ط 5) (شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام). دار المعارف.

الجاحظ. عمرو بن بحر بن محبوب الكناني (1998). البيان والتبيين (تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط7). مكتبة الخانجي.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (2004). دلائل الإعجاز (ط 5). مكتبة الخانجي.

خضير، ناظم عودة (1997). الأصول المعرفية لنظرية التلقي. دار الشروق.

الخنساء. (1985). ديوان الخنساء (تحقيق إبراهيم عوضين). مطبعة السعادة.

الزيدي، توفيق (1987). مفهوم الأدبية في التراث النقدي (ط ـ2). منشورات عيون الدار البيضاء.

الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى بن عبد الله (1980). أخبار أبي تمام (تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين ، ط3). دار الآفاق الجديدة.

عباس، إحسان (1983). تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري (ط ـ 4). دار الثقافة.

العلـوي، المظفـر بـن الفضـل بـن يحـيى الحسـيني العلـوي (1976). نـضرة الإغريـض في نـصرة القريـض (تحقيـق نهـى عـارف الحسـن). مطبوعـات مجمـع اللغـة العربيـة.

العمري، محمد (1999). البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. أفريقيا الشرق.

قدامة، قدامة بن جعفر (1980). نقد النثر . دار الكتب العلمية.

المسدي، عبد السلام (1982). الأسلوبية والأسلوب (ط3). الدار العربية للكتاب .

ابن المعتز، عبد الله بن محمد المعتز بالله (1982). البديع (ط3). دار المسيرة.

مفتاح، محمد (1987). دينامية النص تنظير وإنجاز . المركز الثقافي العربي.

هولب، روبرت سي (1992). نظرية الاستقبال مقدمة نقدية (ترجمة رعد عبد الجليل).دار الحوار.

هولب، روبرت سي (1994). نظرية التلقي (ترجمة عز الدين إسماعيل). النادي الأدبي والثقافي.

ياوس، هانس روبرت (2004). جمالية التلقي (ترجمة رشيد بنحدو). المجلس الأعلى للثقافة.

عروي، محمد إقبال (2009). مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر ، *37*(3)، 72-45.

الغريبي، خالد (1999). الشعر ومنسوبات التلقي، مجلة علامات، نادي جدة الأدبي، *9*(34)، 139-112.

الواد، حسين (1985). من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول في النقد الأدبي، *5*(1)، 120-109.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanization Arabic References:

ʾismāʿyl bushrā mūsā 1999). naẓariyyata al-tlqy ʾuṣwlun wataṭbīqātun dāru al-shuʿūni al-thaqāfiyyati alʿāmmati

alʾāmidiyyu ilḥasinna bn bashari 1994). almūāzanata bayna shiʿrin ʾabī tamāmun wa-al-buḥturiyyu ṭ taḥqīqa al-sayyidi ʾaḥamida ṣaqru dāra almaʿārifi

ʾīzr fwlfghāngh 1994). fa'allan alqirā'ta naẓariyyata jamāliyyata al-tajawubi fī al'dabi ḥamīda alḥamdāniyyi wa-al-jalāaliyyi alkaddiyyati mutarjima ṭ maktabata almanāhili

blmlyḥ ʾidrys 1995). mukhtārātin shu'uriyyin waʾajhizati talaqqīhā 'inda al'arabi min khilāla almufaḍḍalīāti waḥamāsatan ʾabī tamāmun manshūrātu kulliyyati al'ādābi wa-al-'ulūmi al'insāniyyati miṭba'ata al-njāḥi aljadīdati

ʾabū tamāmi 1951). dīūānun ʾabī tamāmu ṭ 5)(sharḥa alkhaṭībi al-tabrīziyyi taḥqīqa muḥammada 'abdihi 'azzāma dāra alma'ārifi

aljāḥiẓu 'amrwu bn baḥri bn maḥbūbu alkināniyyi 1998). albayāna wa-al-tabyīna taḥqīqa 'abdi al-sullāmi muḥammada hārūnin ṭ maktabata al-khānjy

aljurjāniyyu 'abda alqāhiri bn 'abdi al-Raḥmāni bn muḥammadu 2004). dalā'ila al'i'jāzi ṭ 5). maktabata al-khānjy

khaḍīrun nāẓima 'awdati 1997). al'uṣwli alma'rifiyyati linaẓariyyatin al-tlqy dāru al-shurūqi

alkhansā'u (1985). dīūāna alkhansā'i taḥqīqa ʾibrāhym 'iwaḍayni miṭba'ata al-sa'ādati

al-zaydiyyu tawfīqa 1987). mafhūma al'dabiyyati fī al-turāthi al-naqdiyyi ṭ 2). manshūrāti 'uyūni al-dāri albayḍā'i

al-ṣawliyyu ʾabū bikri muḥammadi bn yaḥyā bn 'abdi al-lhi 1980). ʾakhbārun ʾabī tamāmu taḥqīqa khalīla maḥmūda 'asākiri w'ākhryn ṭ dāra al'āfāqi aljadīdati

'abbāsun ʾiḥsāna 1983). tārīkha al-naqdi al'dabiyyi 'inda al'arabi naqudi al-shi'ra mina alqarni al-thāny ḥattā alqarni al-thāmini alhijriyyi ṭ 4). dāra al-thaqāfati

al'alawiyyu almuẓaffara bn alfaḍli bn yaḥyā ilḥasīnī al'alawiyya 1976). naḍirata al'ighrīḍi fī naṣrati alqarīḍi taḥqīqa nuhā 'ārifi alḥusni maṭbū'āti majma'i al-lughata al'arabiyyata

al'umariyyu muḥammada 1999). albalāghata al'arabiyyata ʾuṣwlahā wimtidādātihā ʾafarīqyā al-sharqa

quddāmatun quddāmata bn ja'fari 1980). naqudi al-nathra dāru alkutubi al'ilmiyyati

almasadiyyu 'abda al-sullāmi 1982). al'uslwbiyyata wa-al-'uslwba ṭ al-dāra al'arabiyyata lil-kitābi

ibna almu'tazzi 'abda al-lhi bn muḥammadu almu'tazzi bi-al-lh 1982). albadī'a ṭ dāra almasīrati

miftāḥun muḥammada 1987). dīnāmiyyata al-naṣṣi tanẓīrun wa'injāzun almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu

hwlb rūbirta sī 1992). naẓariyyata alistiqbāli muqaddamata naqdiyyata tarjamata ra'di 'abdi aljalīli dāra alḥiwāri

hwlb rūbirta sī 1994). naẓariyyata al-tlqy tarjamata 'izzi al-dīni ʾismā'yl al-nādy al'dabiyya wa-al-thaqāfiyya

yūs hānsa rūbirti 2004). jamāliyyata al-tlqy tarjamata rashyda bnḥdū almajlisa al''lā lil-thaqāfati

'urwiyyun muḥammada ʾiqbāli 2009). mafāhīma haykaliyyatan fī naẓariyyatu al-tlqy majallata 'ālami alfikri 37(3)72 45- ،.

algharībiyyu khālida 1999). al-shi'ra wamansūbātin al-tlqy majallata 'alāamātin nādī jiddata al'dabiyyi 9(34)، 139 112-.

alwādin ḥissayni 1985). min qirā'ti al-nash'ati ʾilā qirā'ti al-taqabbuli majallata fuṣūlin fī al-naqdi al'dabiyyi 5(1)120 109- ،.

Manifestations of Reception in the Theory of Poetry by Al-Mudhafar Al-Alawi (Died in 656 A.H.)

Mustafa Salih Ali Al-Ani[1]

Abstract:

This study examines the traditional interest in the reader/audience through the project of Al-Mudhafar Al- Alawi who attempted to define the concept of poetry, and gave special attention to the notion of reception in his definition. This enabled us to benefit from recent studies and procedures in this area and inspired an important share of the present work which falls into four sections. The first section includes the basic concepts of reception theory by Jauss and Iser, interpolated by some classical comparisons in relation to method and understanding. The second section details the types of recipients as identified by Al-Alawi's Code based on the differences in listening and reading; while the third one includes components of the poetic text and their relationship to reception, such as, language, image and music. Finally, the fourth section diagnoses the factors affecting the communicative function and response of the reader/audience, such as variation in the readers' environments, the time of reception, as well as the place where the poetic text was received.

Keywords: Reception, Upper Nail, Freshness, Old Criticism.

(1) College of Arts - University of Anbar (Ranadi - Iraq)
dr.201673@gmail.com