Al-Dirasat Al-Islamiyyah (Islamabad) 38:4 (2003)

إشكالية التلقّي عند حازم القرطاجنّي في كتابه منهاج البلغاء

محمود درابسة

تمهيد: العملية الإبداعية والتلقّي:

تتجسد العملية الإبداعية من ثلاثة أركان أساسية هي: المبدع والنص والمتلقي. ويأتي المتلقي بالمرتبة الثالثة في هذه العملية، بيد أن الركنين الآخرين يعملان ويحترقان من أجله وبسببه. فالمبدع سواء أكان شاعراً أو فناناً أو رساماً فإنه ينقل تجربة، ولا يمكن لهذه التجربة أن تعيش وتحيا وتستمر دون أن يكون لها مستقبل أو متلق، فالنص الإبداعي لا يمكن أن تكتمل فاعليته إلا بحضور المتلقي. وذلك لأن "العمل الأدبي ليس نصاً بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكنه تركيب أو التحام من الاثنين"(١).

ولهذا فإن العملية الإبداعية لاتتم فاعليتها وحضورها "إلا بوجود المتلقي بحيث يمكن اعتباره شريكاً حقيقياً في عملية إعادة الخلق الإبداعي، بل إن من المحقَّق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر عملياً على لحظة الإبداع ذاتها، حتى إذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئاً من الاستقلال وأصبح له وجود في ذاته، بينما من المحقَّق أيضاً أن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحدا بعد الآخر وجيلا بعد جيل"(٢).

كما لم تغفل الدراسات النقدية دور المتلقي في إطار تناولها للنص أو المبدع، إذ إن المتلقي هو نقطة الضوء الأساسية في العملية الإبداعية التي يستهدي بها النقاد في تحديد الأسلوب والصياغة للنص الأدبي، فضلاً عن أن المتلقي هو الذي يكشف عن قدرة المبدع وأصالة تجربته الإبداعية وعمقها(٣). فالمهمة الملقاة على عاتق المتلقي ليست سهلة فهو معنيّ أولاً وأخيراً "بربط أجزاء النص ومستلزمات ذلك ربما يسهل فهمه فيما يتعلق بمستوى الحبكة وفي معظم السرديات فإن خط القصة

© Dr Muhammad Hamidullah Library, IIU, Islamabad. http://iri.iiu.edu.pk/

يتوقف فجأة ويستمر من منظور آخر أو اتجاه غير متوقع. والنتيجة فراغ يتوجب على القارئ ملؤه من أجل ربط الأجزاء غير المترابطة"(٤).

ولقد بالغ النقاد المعاصرون من أمثال "رولان بارت" في المساواة بين المبدع والمتلقي، بل إن رولان بارت قد وحّد بين المبدع والمتلقي حتى أنه قال بوجود "الكتابة القارئة". فالنص يتكلم كما يريد القارئ، بل إن قيمة النص وأهميته تتمثل فيما يتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى(٥). وذلك لأن القارئ وهو المتلقي للعمل الأدبي لم يعد مجرد مستقل أو متلق فقط، وإنما تتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحُّد وجودي(٦).

فالتلقي عملية صعبة فيها مخاض يشبه مخاض المبدع لحظة ولادة العمل الإبداعي، إذ إن المتلقي يمثل عملية "خلاّقة للمعنى تتولى تنفيذ التعليمات الماثلة في المظهر اللغوي للنص"(٧). إذ يقوم المتلقي واعتماداً على ثقافته وخصائصه النفسية والفيزيولوجية وظروف حياته(٨) بممارسة "حريته الخلاقة في التداعي عبر المفاهيم والأخيلة المتنوعة للنص"(٩). ومن هنا يبرز الدور الأساسي والفاعل للمتلقي الذي يضاهي دور المبدع في إبداعاته الأدبية.

ولعل هذا التصور لأهمية المتلقي قد جاء أيضاً عند ناقد معاصر آخر هو الناقد الأوروبي جول لتر الذي عبّر عن مدى التوحد وحالة الانصهار ما بين المبدع والمتلقي من خلال النص الإبداعي حيث يقول: "عندما أقلب آخر صفحة من كتاب أقرأه أشعر كأني ثمل بما قرأت، وأجدني أحياناً متأثراً بانفعالات كثيرة شديدة محزنة، فأجد قلبي مفعماً بنوع من الشفقة المبهمة، وتارة أجدني مضطرباً من شدة السرور وكأنما يجري ذلك في لحمي ودمي"(١٠).

إن مقولة جول لتر تركز كذلك على دور النص وفاعليته، فهو المكان الذي تلتقي فيه معاناة المبدع والمتلقي معاً، لأن الأدب الحقيقي ـ كما يقول الناقد الأوروبي داماسوا ألونسو ـ هو الذي يشكل تمازجاً بين المبدع والمتلقي(١١). وهذا ما عبّر عنه الناقد الألماني إيزر Wolfgang Iser الذي رأى أن العلاقة بين المتلقي والنص هي علاقة تبادلية، فبقدر ما يقدم النص الإبداعي للقارئ من حوافز فنية يضفي عندها القارئ والمتلقي على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها حضور في النص أصلاً. يقول: إن "العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد: من النص إلى القارئ حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل الاتجاه البنيوي أو السيميولوجي أو الاجتماعي ونحوها، وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي

على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء"(١٢).

ولذا، فإن العملية الإبداعية هي مشاركة حقيقية بين المنشئ للنص وهو المبدع وكذلك القارئ لهذا العمل وهو المتلقي، لأن عملية التلقي "ليست متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامنا آفاقاً رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع، بل إننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا إلى عملية الإبداع"(١٣).

ولعل درجة المشاركة والتفاعل بين المبدع والنص والمتلقي تتحدد وفقاً لاستعداد المتلقي من الناحية النفسية والثقافية، ولهذا "فالقارئ أو الناقد يتلقى هذا النص، ويفهم دلالاته على قدر استعداده"(١٤). ولذلك فإن اللذة والمتعة الجمالية التي تبهر القارئ وتشده إلى العمل الفنّي تتفاوت درجتها من قارئ إلى آخر، وهذا يتوقف بالطبع على مدى حجم الثقافة التي يتمتع بها القارئ"(١٥). تلك الثقافة التي تساعد القارئ على سرعة الاستجابة للنص والتفاعل معه، وإدراك نواحي الجمال فيه، فالنص الأدبي يتميّز بالغموض، وتعدد المعاني، واحتمالات التفسير والتأويل، لأن النص "هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد. وتلبست بروح متمرّدة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميّزها"(١٦).

ومن هنا، فإن التعامل مع النص الأدبي ليس سهلاً، فهو يحتاج إلى ثقافة متنوعة، فكل قارئ ينظر إلى النص الأدبي بمنظور خاص وفقاً لثقافته واستعداده النفسي، وقدراته الفنّية. يقول شكري عياد بهذا الخصوص: "وأما تعدد المناظر فمعناه أنك إذا نظرت إلى العمل من وجهة المعاناة النفسية الفردية مثلاً وجدت له معنى، وإذا نظرت إليه من وجهة الأحوال الاجتماعية وجدت له معنى ثانياً، وإذا نظرت إليه من وجهة التأملات في الحياة الإنسانية أو في الكون وجدت له معنى ثالثاً. وقد تتعدد المعاني أو تتخصص أكثر من هذا بتعدد المناظر وتخصصها"(١٧).

إن هذه الطبيعة المميّزة للنص الأدبي تخلق نوعاً من التفاهم الضمني بين القارئ والمبدع، على أن يكتب المبدع ما يريد من إبداعاته الفنية سواء أكانت قصيدة شعرية أو لوحة فنية أو عملاً روائياً، وأن يتخيل القارئ ما يريد كذلك من المعاني والصور(١٨). وهذا هو سرّ العمل الإبداعي الذي يجمع طاقات المبدع وحرارة تجربته، وخيال القارئ وانصهاره مع العمل الفني بمعانيه وصوره. فالنص الأدبي في الأصل نصان "نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ منتظر"(١٩).

فالقارئ المتلقي للعمل الفنّي يمتلك بثقافته المتنوعة، واستعداده النفسي، وموهبته الراسخة، حاسة التوقع، والانتظار، والترقب لكل المفاجآت والاحتمالات التي تتجسد من خلال رسالة المبدع وهي النص الإبداعي. يقول حاتم الصكر: "فالعمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع إنما يتحدد باستقباله وما يتحقق جمالياً بالقراءة، وتلك مهمة المتقبِّل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يداهمه النص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسية ما نفتقده في الدراسات التي تقف عند حدود التقبل ولا تتفحصه"(٢٠).

فهذه التوقعات والظلال والايحاءات التي يخفيها ويشير إليها النص الإبداعي تجعل المتلقي الذي يستقبل النص يشعر باللذة والمتعة والدهشة ازاء الاثارات الجمالية للنص الأدبي، كما تجعل المتلقي أيضاً أكثر ارهاقاً وحيرة ودهشة من المبدع نفسه، لأن مهمة المبدع تنتهي بانطلاق شرارة الابداع وولادة النص، بينما تبدأ المرحلة الصعبة عند المتلقي بترقب ومتابعة مفاجآت النص وغموضه الفنّي، ولغته ومعانيه التي تجعل إمكانيات التأويل والتفسير كبيرة ومتشعبة.

لقد كان اهتمام النقد المعاصر بالعملية الأدبية من خلال التركيز على موضوع التلقي كهدف أساسي للعملية الإبداعية يتفق إلى حد كبير مع ما جاء في النقد العربي القديم حول إشكالية التلقي وغيرها من إشكاليات النقد الأدبي وبخاصة عند الناقد الفذّ حازم القرطاجني في كتابه **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**.

وجدير بالذكر أن حازم القرطاجني (٦٤٨هـ) له مكانة متميّزة في النقد الأدبي لعدة أسباب منها: أن حازماً ترك بكتابه **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** أَكْمَلَ محاولةٍ لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث، ومنها أن كتاب حازم الذي لم يصل إلينا كاملاً ـ لسوء الحظ ـ هو ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقلية والنقلية لنقد الشعر عند العرب، أو الجهود الخاصة بعلوم العرب التي صاغها البلاغيون واللغويون، وعلوم الأوائل التي طرحها شرّاح الفلسفة اليونانية ومفسروها. أضف إلى ذلك أن كتاب حازم هو الحلقة الأخيرة من حلقات الدفاع عن الشعر... ولكن أهم هذه الحلقات ـ بالقطع ـ هو كتاب حازم القرطاجني، الذي ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى"(٢١). ولعل الدليل على ذلك ما جاء عند حازم حول الاستعداد لتلقي الشعر وتقبّله. يقول حازم: "كثير من أنذال العالم ـ وما أكثرهم ـ يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبّه عليها أبو علي ابن سينا (ت ٤٢٨هـ)، فقال: "كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبيّ فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته. فانظر إلى تفاوت ما

بين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها أخس العالم وأنقصهم"(٢٢).

لقد ركّز النقد العربي القديم بشكل واضح على مسألة مراعاة المقام وموافقة الكلام لمقتضى الحال(٢٣)، وهذا يدل على أن الجانب الإقناعي قد كان الشغل الشاغل للنقد العربي، وأن الناقد قد اعتنى بالبعد الإقناعي للشعر أكثر من أي بعد آخر(٢٤). فقد كان المتلقي للشعر يمثّل الخليفة والوزير الذي كان يركز في نقده على الجانب الإقناعي من خلال مراعاة النص لمقتضى الحال، بينما اتجه النقد المعاصر فيما اتجه إلى الاهتمام بالنص نفسه من خلال وظيفته الفنية والإقناعية، وهذا ما كان موضع اهتمام الناقد العربي الفذّ حازم القرطاجني(٢٥).

وقد أدرك حازم القرطاجني بأن قضية التلقي في العمل الإبداعي هي الغاية الأساسية للعملية الإبداعية. وهذا ما ذهب إليه النقد المعاصر بعد القرطاجني بأكثر من سبعمائة عام، حيث أشار ياكوبسون إلى عناصر العملية الإبداعية المتمثلة بالمبدع والنص والمتلقي، وهو ما ركز عليه فعلاً القرطاجني مبرزاً دور المتلقي الذي يشكل غاية المبدع، وأساس النص الإبداعي. يقول الغذامي: "وقبل أن نفرغ من مهمة التعرّف على الوظيفة الأدبية في "نظرية الاتصال" أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام، حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له" (٢٦).

ومن هنا، فقد وضع حازم القرطاجني القواعد والأصول التي تضبط قضية التلقي، لأنها تشكل محوراً أساسياً من محاور الإبداع. ولذلك فقد ركز القرطاجني على المحاكاة والتخييل وعلاقتهما المباشرة بالمتلقي، وكذلك على البعد الأسلوبي المتمثل في اللغة ومظاهر انحرافها، والغموض الفنّي، والغرابة، والصورة، لما لهذه القضايا الأسلوبية من استفزاز للمتلقي، وشَحْذٍ له ليشارك في عملية الإبداع، وليواصل العلاقة مع النص وذلك بعد أن تنتهي علاقة المبدع بعمله الإبداعي. يقول القرطاجني بهذا الشأن: "فتحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتعضد، مما يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب"(٢٧). ثم يتابع قوله: "وليست

المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها"(٢٨).

وقد جاء هذا الاهتمام عند القرطاجني من خلال محاولته النهوض بأمر الشعر في عصره. إذ قرر حازم القرطاجني أن يعيد للشعر دوره ورسالته الأخلاقية والجمالية، وذلك من خلال توجيه الاهتمام إلى المتلقي، الذي يدرك أهمية الشعر ودوره في الحياة الإنسانية، فضلاً عن قدرة الشعر على تحريك النفوس واستفزازها وهزّها وجعلها تشعر بالنشوة والمتعة الجمالية(٢٩)، يقول القرطاجني: "وأردأ الشعر ما كان قبيحَ المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب، خليًّا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفًى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المُحَاكَى أو قبحه ويشغل عن تخيُّل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعها عن التأثر بالجملة"(٣٠).

وفي ضوء ما سبق، يمكن القول أن حازم القرطاجني قد تناول إشكالية التلقي في النقد العربي من خلال بعدين هما: المحاكاة والتلقي ثم الأسلوب والتلقي، إذ يعكس البعد الأول موضوع الاستعداد النفسي عند المتلقي، كما يعكس البعد الثاني موضوعات الأسلوب المختلفة من لغة ومعنى وغرابة وغموض وصورة وانحراف وتأثير ذلك على المتلقي. وفي هذا الصدد يقول القرطاجني: "إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله"(٣١).

وهذا يعني أن القرطاجني قد ركّز على الجانب النفسي المتمثل في استعداد المتلقي للعمل الإبداعي وكيفية تلقيه. كما أكد حازم القرطاجني على البعد الأسلوبي المتمثل بالجانب الجمالي للعمل الإبداعي، حيث يقول: "الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من تخييل"(٣٢). ويقول كذلك: "إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع"(٣٣).

إن هذا الفهم لإشكالية التلقي الموجود عند القرطاجني يجسّد إدراك هذا الناقد العربي الفذ للعملية الإبداعية بشكل عميق، ذلك الإدراك لا يتوقف عند جانب الإقناع في العمل الإبداعي بل

الإقناع والتوجيه من خلال المحاكاة ودورها في الاستعداد النفسي والتهيئة عند المتلقي، فضلا عن البعد الأسلوبي بمظاهره الجمالية المختلفة التي تربط المتلقي بالنص، وذلك حسب ثقافته وإمكاناته الفنية.

وفي ضوء ذلك، فقد رأى الدارس هنا ضرورة الكشف عن هذا الإدراك الواعي للقرطاجني لإشكالية التلقي التي تتميّز عن معالجات غيره من النقاد العرب القدماء لهذه الإشكالية، وذلك من خلال بعدين هما:

أولاً: المحاكاة والتلقي

ثانياً: الأسلوب والمتلقي.

أولاً: المحاكاة والتلقي:

تعدّ المحاكاة جوهر العملية الإبداعية التي يشكل المبدع من خلالها معطيات الواقع الإنساني الذي يعيش فيه. كما يقدم المبدع سواء أكان شاعراً أو فناناً من خلال هذه المحاكاة معاناته وتجاربه عبر مسار الحياة التي يعيشها. وبالتالي، فإن الشاعر أو المبدع بشكل عام ينقل تجاربه ومعاناته إلى المتلقي لكي يحدث في شخصيته تأثيراً خاصاً. فالتجارب والمعاناة هي في الواقع محض خبرة ذات قيمة إنسانية وأخلاقية يستجيب لها المتلقي استجابة سلوكية، بحيث تتفاوت هذه الاستجابة من متلق لآخر وفقاً لثقافة المتلقي واستعداده النفسي(٣٤).

فالمحاكاة تشكل تجسيداً للواقع الإنساني للمبدع من حيث تجاربه ومعاناته المختلفة. يقول حازم القرطاجني: المحاكاة هي كل شيء "من الموجودات التي يمكن أن يحيط بها علم إنساني"(٣٥). بيد أن تشكيل الواقع المادي الإنساني شيء، وأن تشكيل الصورة لهذا الواقع في ذهن المبدع ومخيلته شيء آخر. ولهذا فإن تشكيل الصورة في ذهن الشاعر يأتي وفقاً لثقافته وطاقاته الفنية وإمكانياته اللغوية، وبالتالي فإن هذه الصورة تنعكس في مخيلة المتلقي بطريقة مختلفة، إذ أن قراءة المتلقي للعمل الإبداعي تشكل تكملة للنص الإبداعي، تلك التكملة التي تبدو واضحة على سلوك المتلقي من حيث المتعة الجمالية. واللذة العارمة التي تصيبه. يقول القرطاجني بهذا الخصوص: "وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها"(٣٦).

فالمحاكاة، إذن، هي نشاط تخيلي، حيث تتم فاعلية التخيل في ذهن المبدع والمتلقي في آنٍ معاً، فالشاعر المبدع له الحق في تجاوز موضوعه الإبداعي وفقاً لقدراته الإبداعية وثقافته اللغوية والفنية، كما أنه يحق للمتلقي أن يتخيل ما يريده بعد قراءته للعمل الإبداعي. ولعل السبب في ذلك

يعود إلى أن المحاكاة لم تكن تعني التقليد أو مماثلة الشيء فقط عند النقاد العرب القدماء، بل كانت تعني التشبيه والاستعارة والكناية، وبالتالي فهي تعني الصورة البلاغية التي تشكل جوهر العملية الإبداعية. يقول ابن سينا: "فهذه هي فصول المحاكاة، ومن جهة ما يقصد بالمحاكاة: وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب"(٣٧). وهذا الفهم قد ورد عند حازم القرطاجني الذي فهم المحاكاة من خلال الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة، فيقول: "وبقي أن نبسط الكلام شيئاً في تبيين ما للمحاكاة من حسن موقع من النفوس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية، وهو الذي أشار إليه أبو علي ابن سينا بالتأليف المتفق"(٣٨).

فقد تشكلت الصورة الفنية المتمثلة بالمحاكاة عند النقاد العرب من خلال التشكيل البلاغي بأنماطه المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، ويعني هذا أن الشاعر لا ينقل تجاربه ومعاناته ورؤيته للواقع الإنساني نقلاً حرفياً، بل ينقل هذا الواقع من خلال التصوير البلاغي الذي يصل إلى المتلقي وصولاً فنّياً يجعله يتخيل بدوره هذا الواقع بصورة مختلفة وربما تكون أكثر عمقاً واتساعاً مما توصل إليه الشاعر المبدع. ولهذا فلا بد أن تكون المحاكاة مؤلفة بشكل جيّد، وغير منفّر للمتلقي. يقول القرطاجني: "فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وأحكام التأليف أكيدة جداً(٣٩).

وفي ضوء ذلك، فإن حازم القرطاجني قد تناول مسألة الصورة البلاغية بشكل واضح من خلال المحاكاة المباشرة والمحاكاة غير المباشرة، وهذا يعني أن المعنى المباشر المترتب على المحاكاة هو تجسيد مباشر للواقع، ووصف لغوي لمظاهر هذا الواقع الإنساني، وأما المعنى الثاني فهو المعنى غير المباشر للمحاكاة المتمثل بالمجاز وضروب البلاغة المختلفة التي تعني الخروج عن المألوف في الكتابة وهذا الخروج يتمثل بالعمل الإبداعي. يقول حازم القرطاجني: "ولا تخلو أن تخيل نفوس الأمور، بأقواله دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة، التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك الأمور، وتتسق صورها الخيالية، أو تخيل بأن تحاكى بأقوال دالة على خواص أشياء آخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكى بها، أمثلة لصور الأشياء المحاكاة. ويستدل بوجود الحكم في المثال على وجوده في المثل"(٤٠).

ولهذا، فقد حرص القرطاجني على الصورة البلاغية، حيث طلب من المبدع أن يراعي مقومات الأسلوب من لغة وتأليف وتناسب لكي تكون أكثر قدرة على التأثير على المتلقي. يقول: "واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وأحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها مستلذة لمراعاتها، وإن

كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذّي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وأحكام التأليف أكيدةً جداً"(٤١).

ولم يكتف القرطاجني بضرورة التركيز على تأليف الصورة البلاغية، بل تجاوز ذلك إلى ضرورة أن يراعي المبدع الجِدّة والطرافة والغرابة في محاكاته البلاغية لكي يؤثر في المتلقي من مختلف الجوانب السلوكية واللذة الجمالية. يقول القرطاجني: "إن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه وهي أكثر جدة وطراءة منها. فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه"(٤٢).

إن الطراءة والجدة قادرة على إثارة المتلقي، لما فيها من عنصر المفاجأة والدهشة وغير المتوقع، وهذا هو سرُّ العمل الفني المتمثل بالمحاكاة عند القرطاجني التي تشكل عنده جوهر العملية الإبداعية. فالمقصود من العمل الإبداعي تحريك المتلقي واستفزازه نحو فعل سلوكي معيّن. يقول القرطاجني: فالمقصود بالشعر: "إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلّي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة"(٤٣).

ولعل هذا الفهم المتميّز لموضوع المحاكاة وعلاقتها بالمتلقي عند القرطاجني قد قاده إلى موضوع المعنى الأول والمعنى الثاني، حيث يتسم المعنى الأول بالوصف اللغوي الشكلي للواقع الإنساني، وأما المعنى الثاني فهو التشكيل الفني المتمثل بالصورة البلاغية التي تعتمد على الرموز والإيحاء والخروج على المألوف. يقول: "ولنسمّ المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأُوَل، ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوانٍ"(٤٤).

ثانياً: الأسلوب والتلقي:

تتكون العملية الإبداعية من ثلاثة أركان أساسية هي: المبدع والنص والمتلقي وترتبط هذه الأركان بعضها مع بعض بعلاقات أسلوبية وجمالية متميّزة بحيث لا تجعل هذه العلاقات الأسلوبية والجمالية أي ركن أن يقف في عزلة وبعد عن الأركان الأخرى. وتتجسد هذه العلاقات الأسلوبية

والجمالية من خلال أنماط بلاغية مختلفة منها: اللغة بألفاظها ومعانيها، والصور الفنية والغرابة والطرافة والموسيقى والاحتيال، فضلاً عن ألوان بلاغية أخرى منها التقديم والتأخير في النص الإبداعي والالتفات ثم الغموض الفني، وهذا ما يجعل من النص الأدبي لوحة عميقة من العواطف والبلاغة والجمال، وذلك ما يحفز المتلقي لكي يكون وفقاً لثقافته واستعداده النفسي مغامراً جسوراً على سبر غور النص الأدبي، ومرتبطاً مع النص ارتباطاً قوياً يظهر من سلوكه وانفعالاته. يقول حازم القرطاجني: "يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالتها خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلته دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس"(٤٥).

فاللغة في النص الأدبي مادة أساسية تشكل محور المادة الأسلوبية، ولا تكتمل عملية التلقي إلا من خلالها. إذ إنها الوسيلة أو الواسطة التي يتم بها الاتصال والتخاطب بين المبدع والمتلقي. وكلما كانت اللغة مشكلة بطريقة غير مباشرة، ومبنية على الإيحاء والرموز وعناصر الأسلوب البلاغي المختلفة كانت أكثر تأثيراً في نفسية القارئ، وجمالية اللغة تتركز في كيفية اختيار الأسلوب الذي يفضله المبدع على سواه من الأساليب الأخرى، ذلك الأسلوب الذي يستفز المتلقي، ويدهشه، ويشده إلى متابعة العمل الإبداعي. يقول حازم: "وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها به استئناس قط، فيزعجها إلى الانفعال بديها، بالميل إلى الشيء، والانقياد له، أو النفرة عنه والاستعصاء"(٤٦). ويقول الناقد المعاصر عبد السلام المسدي في هذا الصدد: "وتتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها على نفس القارئ أعمق"(٤٧).

وقد ركز حازم القرطاجني على ضرورة المواءمة بين مادة اللغة من حيث المعاني والألفاظ وطرق تشكيلها وصياغتها وبين المتلقي الذي ينفعل ويتأثر بالقيم الجمالية التي تضفيها اللغة على العمل الأدبي. يقول حازم: "إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله"(٤٨).

فالمبدع سواء أكان شاعراً أم ناثراً عليه أن يبذل جهدا متميّزاً في سبيل تحسين لغة عمله الإبداعي لكي تؤثر في المتلقي استجابة وانفعالاً واندهاشاً جمالياً، ويعني هذا أن يكون مبدعاً مجدداً في لغته وطرق تشكيلها وصياغتها، وهذا جزء أساسي من العمل الإبداعي. يقول القرطاجني: "وأعني بالاستجداد الجهد في ألا يواطئ "الشاعر" من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى، وبالتأنّق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارة والمعاني من بعض، وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك. فإن العبارة إذا استجدت مادتها وتأنّق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع. وكذلك الحال في المعاني"(٤٩).

إن التأثير في المتلقي يتم عبر وسائل أسلوبية مختلفة منها الغموض الفنّي، لما في هذا الجانب من أهمية كبرى في التأثير في سلوك المتلقي وحفزه على متابعة العمل الفنّي، لإدراك أبعاده الجمالية، إذ أن العمل الفني الجيد هو الذي لا يعطي نفسه لمتلقيه إلا بعد طول مماطلة. ولعل غموض المعنى وخفاءه يقع غالباً في تعدد دلالات اللفظ، أو تعقد التركيب النحوي أو الغلو والإفراط أو الإحالة في التشبيه والاستعارة(٥٠). ولهذا فالغموض مطلوب في القصيدة ما دام يؤدي وظيفة فنية داخل سياق القصيدة، حيث يضفي عليها طابع الإثارة، ويحفز المتلقي إلى متعة المغامرة في استجلاء أسرار اللوحة الشعرية، ولهذا فإن المعاني، كما يقول القرطاجني: "وإن كانت ... تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضع، إغماضها واغلاق أبواب الكلام دونها"(٥١).

وقد تعددت وجوه الإغماض في المعاني، فبعضها يرجع إلى سياق الجملة، أو غرابة المعنى، أو تضمينه معنى علمياً، أو تاريخياً أو محالاً، وعند ذلك يصعب فهم المعنى دون معرفة التضمين الذي جاء فيه. يقول حازم: "ووجوه الإغماض في المعاني: منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً. فأما ما يرجع إلى المعاني أنفسها فمن ذلك أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً، أو يكون المعنى مبنياً على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بعد حيّزها من حيّز ما بُنِي عليها أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطه أو غير ذلك مما شأنه أن يثني غروب الأفهام كليلة قاصرة عن تحقق مفهومات الكلام، أو يكون مضمّناً معنى علميا أو خبراً تاريخياً أو محالاً به على ذلك ومشاراً به إليه فيكون فهم المعنى متوقفاً على العلم بذلك المضمن العلمي أو الخبري أو يكون المعنى مضمّناً اشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف في الجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى أو غير ذلك من انحاء التضمين ..." (٥٢).

إضافة إلى ما سبق، فقد تناول حازم موضوع التأخير والتقديم وما يتبعه من غموض يعطي العمل الأدبي جمالاً وقوة مؤثرة على مخيلة المتلقي وعلى سلوكه، فيكون أسيراً للنص الأدبي، ومذهولاً أمام غموضه الفنّي الممتع والمثير. وهذا الغموض لا يقف عند حدود المعاني بل يتجاوز ذلك إلى أسلوب التقديم والتأخير. يقول القرطاجني: "ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوباً، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية أو سجع فتخفى جهة التطالب بين الكلامين ..." (٥٣).

وكذلك فإن دلالة اللفظ والعبارة يدخل في إطار الغموض الفني، إذ إن أنماط الغموض تشكل نسيجاً محكماً يطيل عمر النص الأدبي، ويجعله نصاً حياً في كل زمان، وكلما نظر إليه المتلقي وجد فيه شيئاً جديداً وتجربة غنية تقوي من العلاقة بينه وبين العمل الإبداعي، ولهذا يقول حازم: "فأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات من تلك الوجوه فمثل أن يكون اللفظ حوشياً أو غريباً أو مشتركاً فيعرض من ذلك ألا يعلم ما يدل عليه فيتعذر فهم المعنى لذلك. وقد يتفق مثل هذا بأن يعرض في تركيب اللفظ اشتباه يصير به بمنزلة اللفظ المشترك"(٥٤).

لما كانت المحاكاة والتخييل هما جوهر العملية الإبداعية، وبخاصة أن التخييل يرتبط بالمتلقي، فقد اعتبر حازم القرطاجني أن التخييل في الشعر "يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"(٥٥). ولهذا فقد ركّز حازم على اللغة من خلال ألفاظها ومعانيها، إذ يرتبط الغموض والاحتيال بهذه اللغة الأدبية من حيث معانيها وألفاظها، وذلك لأن "المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع"(٥٦).

فتوصيل رسالة المبدع إلى المتلقي يتم عبر ايقاع الحيل في نفس المتلقي، ويتم ذلك بمجموعة من الوسائل الأسلوبية التي تعتمد على أساليب الانشاء وصيغ الأمر، والانتقال في الكلام من جهة إلى أخرى مما يجعل من أسلوب الحيلة أسلوباً ممتعاً ولذيذاً، وفيه قدر كبير من الجمالية الفنية التي تشد المتلقي إلى العمل الإبداعي، وتشعره باللذة والنشوة الذهنية والروحية. يقول القرطاجني: "فأما المأخذ الذي من جهة الحيلة الراجعة إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلم المستندة إلى ضميري المتكلم كثيراً. فأما ما يرجع إلى السامع من ذلك فكثيراً ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بإزائها. وبالجملة تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة. فأما ما يرجع إلى المقول به فكثيراً ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات، وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة. وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضاً يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الاخبار عن نفسه

وتارة يجعله كافاً أو تاء فيجعل نفسه مخاطباً وتارة يجعله هاءً فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض"(٥٧).

ولعل المراوحة في الأسلوب من حيث استخدام المعاني والألفاظ ما تساعد على إضفاء جوّ نفسي مريح لدى المتلقي، وتبعد عنه الرتابة والملل تجاه تقبل العمل الإبداعي. يقول حازم: "وآنس بعض المعاني ببعض، وأروح بينها على النحو المشار إليه كان جديراً أن ترتاح النفوس لأسلوبه وأن يحسن موقعه منها"(٥٨).

وفي إطار هذا الجو النفسي المريح للمتلقي النابغ من الانتقال من أسلوب لآخر في النص الأدبي، قد أكد عليه القرطاجني من خلال مظاهر أسلوبية مختلفة، منها إثارة الاستغراب والدهشة والتعجب لدى المتلقي، مما يساعد على إثارة المتلقي ذهنياً وروحياً، وربطه بالعمل الإبداعي، كغاية أساسية لهذا العمل الإبداعي. يقول: "فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"(٥٩).

وأضاف القرطاجني كذلك معبراً عن أهمية الغرابة كوسيلة أسلوبية في العمل الإبداعي وذات قدرة على التأثير بالمتلقي سلوكاً وفكراً. يقول: "فأفضل الشعر ما حسُنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"(٦٠). ويرى القرطاجني أن خلو النص الإبداعي من الغرابة يفقده خصوصيته، ويؤثر على قدرة العلم الإبداعي على شد المتلقي، ومشاركته المبدع في عمله الإبداعي. يقول: "وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه"(٦١).

وينتقل القرطاجني إلى خاصية أسلوبية هامة، تتركز حول مسألة التضاد في معاني العمل الإبداعي، حيث أن المعاني المتشابهة أو المتضادة تخفز المتلقي على متابعة قراءة العمل الإبداعي ونقده، والتأثر به من حيث السلوك، والشعور بالنشوة تارة والتوتر تارة أخرى. وهذا ما يجعل المتلقي فعلاً شديد التفاعل الذهني والعاطفي لإدراك عناصر الاتفاق والاختلاف في بنية النص، تلك البنية النصية التي تقدم خلال سياقاتها ما يثير المتلقي تجاه النص الإبداعي المليء بالتوتر بين المعاني المتماثلة والمتضادة والتي تمنحه الحياة والديمومة، وبالتالي فهي جوهر النص الإبداعي الذي ينقل تجارب المبدع ومعاناته المختلفة. يقول: "لأن النفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في

المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها. وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبيّن حال الضد بالمثول إزاء ضده"(٦٢).

كما تناول القرطاجني أسلوب الالتفات والانتقال من غرض أسلوبي لآخر، طلباً لإبهار المتلقي وإبعاداً للملل والضجر عنه من جراء انتهاج أسلوب واحد في النص الأدبي. ولذا أكد القرطاجني على أهمية التمويه والالتفات في الصياغة اللغوية للنص الأدبي، وهذا ما يساعد على تجديد نشاط المتلقي روحياً وذهنياً، محدثاً لذّة ونشوة نفسية وجمالية لديه، وهذا يساعد على تقوية أواصر المحبة والانصهار ما بين المتلقي والنص الإبداعي، ويجعل من المتلقي الجزء الرئيسي في العملية الإبداعية، بل ويحل المتلقي محل المبدع الذي ينتهي دوره بولادة النص الإبداعي. يقول حازم القرطاجني بخصوص أسلوب الالتفات وأثره في المتلقي: "ولما كانت النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصورة به بما يجدي في ذلك جداوه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة، كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود"(٦٣).

وقد تابع القرطاجني تناول الموضوعات الأسلوبية وعلاقتها بالمتلقي، حيث تطرق إلى موضوع التوسع أو الاتساع في الشعر، وهو عبارة عن الخروج على المألوف والمعتاد في الشعر، وذلك باستخدام أنماط المجاز البلاغي المختلفة. وهذا التوسع يشكل الصورة الشعرية بل اللغة الشعرية بشكل عام، إذ لا يقتصر التوسع على الخروج على قواعد النحو واستخدامات ألفاظ اللغة. يقول القرطاجني: "وصناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعاني. وكما أن الألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسماع والنفوس، وحسن موقعها منهما، ثم إن الشاعر مع ذلك يستعمل الحوشي والساقط تسامحاً واتساعاً، حيث تضطره الأوزان والقوافي، فكذلك المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكاً شديداً"(٦٤).

وهذا التوسع الذي أشار إليه القرطاجني هو ما يطلق عليه الانحراف الأسلوبي، وهو سمة اللغة الأدبية، تلك اللغة التي تعتمد المجاز وأنماطه المختلفة وسيلة للتعبير، والتأثير في المتلقي؛ إذ يشكل الانحراف عن القاعدة والاستعمال المألوف نوعاً من الدهشة السارة، والمفاجأة المباغتة للمتلقي، مما يجعله مشدوداً ذهنياً ونفسياً إلى العمل الإبداعي. ولعل هذا الانحراف أو التوسع هو نفسه موضوع

المعنى الثاني الذي عالجه القرطاجني في كتابه **منهاج البلغاء**، حيث ارتبط المعنى الأول للصورة الشعرية بالوصف اللغوي المباشر، وأما المعنى الثاني فهو المعنى المجازي(٦٥). وهذا ما أكده النقاد المعاصرون أيضاً أمثال " فاليري" الذي يرى الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة ما(٦٦). وكذلك الناقد الإسباني إيفانكوس الذي قال: "فاللغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية، وعن قدرة إبداعية ومتفردة، هي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها"(٦٧).

إضافة إلى ما سبق من المزايا الأسلوبية وعلاقتها بالمتلقي عند حازم القرطاجني، فقد أضاف القرطاجني البعد الموسيقي وأثره بالمتلقي كميزة أسلوبية للشعر، وذلك لأن التناسب بين الكلمات ودلالاتها، وتآلف هذه الكلمات بمعانيها مع بعضها بعضاً من خلال سياقات القصيدة يعطي بعداً موسيقياً يشعر المتلقي باللذة والنشوة، ويلزمه متابعة النص، والارتباط به روحياً وذهنياً. يقول حازم: "وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء. ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"(٦٨). وقد وضّح هذا البعد الجمالي في الشعر جابر عصفور بقوله: "والتناسب مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقي، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما. ولا جدال في التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضاً. ولكن تناسب الشعر متميّز عن تناسب النثر. هناك التناسب اللفظي الذي يصل الشعر بالموسيقي، وهناك التناسب بين المعاني وهو ما يصل الشعر بالرسم، وأخيراً التناسب بين هذين الجانبين، أو ما يسميه حازم باتفاق جهتي المسموعات والمفهومات" فالقصيدة الجيّدة تجري من الأسماع ـ في تناسب معطياتها ـ "مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار"(٦٩).

وبهذا العرض يمكن القول بأن حازم القرطاجني قد استطاع أن يجعل من المتلقي محور العملية الإبداعية بعد أن كان التركيز في بدايات النقد الأدبي عند قدماء العرب على المبدع أكثر من غيره. وقد تمثّلت عملية الاهتمام بالمتلقي من خلال ربط كل عناصر الإبداع به، وذلك بدءاً من النص الأدبي، وما يتعلق به من الأنماط الأسلوبية كاللغة من حيث معانيها وألفاظها، والغرابة والتعجب والالتفات والتضاد والانحراف والموسيقى وأشياء أخرى ترتبط بالمحاكاة التي هي جوهر العملية الإبداعية. وقد أكد القرطاجني على ضرورة مواءمة هذه الأساليب مع المتلقي، للتأثير فيه سلوكاً، وكذلك للتأثير فيه من الناحية الذهنية والنفسية، ولذلك فقط راعى القرطاجني في معالجاته الأسلوبية والجمالية للنص الأدبي إبراز أهمية مناسبة ذلك مع سيكولوجية المتلقي في كل خطوة من خطوات الإبداع والخلق الأدبي.

هـــوامـش

١- روبرت سي هول: **نظرية الاستقبال**، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط. ١، اللاذقية، ١٩٩٢م، ص ١٥١.

٢- محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٨٦ -١٨٧.

٣- انظر: المرجع نفسه، ص ١٧٨.

٤- روبرت سي هول: **نظرية الاستقبال**، ص ١١٢.

٥- محمد عبد المطلب: نفس المصدر، ص ١٧٢.

٦- المرجع نفسه، ص ١٧٣.

٧- صلاح فضل: **شفرات النص**، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ١٥١.

٨- فؤاد مرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، **مجلة عالم الفكر**، المجلد ٢٣، العددان الأول والثاني، ١٩٩٤م، ص ٣٥٢.

٩- صلاح فضل: **شفرات النص**، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص ١٥٥.

١٠- أحمد ضيف: **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**، القاهرة، ١٩٢١م، ص ١٥١.

١١- سليمان العطار: **الأسلوبية علم وتاريخ**، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٨٣م، ص ١٣٨.

١٢- محمد العبد: **اللغة والإبداع الأدبي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩م، ص ٣٧-٣٨.

١٣- محمد عبد المطلب: نفس المصدر، ص ١٧١.

١٤- شكري عياد: **دائرة الإبداع**، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٥٨.

١٥- رولان بارط: **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص ٥٣.

١٦- عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، ط ١، جدة، ١٩٨٥م، ص ٦.

١٧- شكري عياد: نفس المصدر، ص ١٥٠.

١٨- المرجع نفسه، ص ١٤٩.

١٩- منذر عياشي: **مقالات في الأسلوبية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م، ص ١٤٤.

٢٠- حاتم الصكر: ما لا تؤدية الصفة. **المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية**، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٨٣.

٢١- نوال إبراهيم: **طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني**، فصول، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٥م، ص ٨٣، انظر: **الدراسات القيمة حول هذا الموضع** لجابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٩٥.

٢٢- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط ٢، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٢٤.

٢٣- انظر شكري عياد: **اللغة والإبداع الأدبي**، مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشيونال، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٥.

٢٤- محمد عبد المطلب: نفس المصدر، ص ١٧٢، انظر كذلك: عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية، ليبيا، تونس، ١٩٨٢م، ص ٧٩.

٢٥- انظر: تامر سلوم: **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار، ط ١، اللاذقية، ١٩٨٣م، ص ١٨٩.

٢٦- عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير**، ص ١٥، انظر: حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء**، ص ٣٤٦.

٢٧- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ١٢١، انظر: جابر عصفور: **مفهوم الشعر**، ص ١٩١- ١٩٢.

٢٨- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ١٢١.

٢٩- جابر عصفور: **مفهوم الشعر**، ص ١٩١- ١٩٢.

٣٠- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ٧٢.

٣١- المصدر نفسه، ص ١١٩.

٣٢- المصدر نفسه، ص ٨٣، انظر: جابر عصفور: نفس المصدر، ص ٢٩٦.

٣٣- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ٢٩٤.

٣٤- انظر: جابر عصفور: نفس المصدر، ص ٣٠٢.

٣٥- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ٢٠.

٣٦- المصدر نفسه، ص ١٢١.

٣٧- أبو علي الحسين بن عبد الله ابن سينا: **كتاب الشفاء**، "ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو"، تحقيق وترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط ٢، بيروت، ١٩٧٣م، ص ١٧١.

٣٨- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ١١٨.

٣٩- المصدر نفسه، ص ١٢٩.

٤٠- المصدر نفسه، ص ٩٧.

٤١- المصدر نفسه، ص ١٢٩.

٤٢- المصدر نفسه، ص ١٢٩.

٤٣- المصدر نفسه، ص ١٠٦.

٤٤- المصدر نفسه، ص ٢٣.

٤٥- المصدر نفسه، ص ١٧.

٤٦- المصدر نفسه، ص ٩٦، انظر: جابر عصفور: **مفهوم الشعر**، ص ٣٦٢، محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية**، ص ١٨٧- ١٨٨، عدنان بن ذريل: **اللغة والأسلوب**، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م، ص ١٥٥.

٤٧- عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية، ليبيا - تونس، ١٩٨٢م، ص ٨٦، انظر: عبد السلام المسدي: **محاولات في الأسلوبية الهيكلية**، حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، ١٩٧٣م، ص ٢٨٢، موريس أبو ناضر: **إشارة اللغة ودلالة الكلام**، أبحاث نقدية، منشورات مختارات، بيروت، ١٩٩٠م، ص ٩٤-٩٥، محمد عزام: **الأسلوبية منهجاً نقدياً**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م، ص ٢٦.

٤٨- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ١١٩.

٤٩- المصدر نفسه، ص ٢١٥- ٢١٦.

٥٠- حلمي خليل: **العربية والغموض**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨م، ص ٢٢.

٥١- حازم القرطاجني: المصدر نفسه، ص ١٨٢.

٥٢- المصدر نفسه، ص ١٧٢-١٧٣.

٥٣- المصدر نفسه، ص ١٧٣.

٥٤- المصدر نفسه، ص ١٧٣.

٥٥- المصدر نفسه، ص ٨٩.

٥٦- المصدر نفسه، ص ٢٩٤.

٥٧- المصدر نفسه، ص ٣٤٧- ٣٤٨، انظر: جابر عصفور: نفس المصدر، ص ٢٧٧.

٥٨- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ٣٥٩.

٥٩- المصدر نفسه، ص ٧١.

٦٠- المصدر نفسه، ص ٧١- ٧٢.

٦١- المصدر نفسه، ص ٧٢.

٦٢- المصدر نفسه، ص ٤٤-٤٥.

٦٣- المصدر نفسه، ص ٣٦١.

٦٤- المصدر نفسه، ص ٨١- ٨٢.

٦٥- المصدر نفسه، ص ٢٣- ٢٤.

٦٦- صلاح فضل: **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٥٤، انظر: شكري عياد: نفس المصدر، ص ٧٨-٩٦، عبد السلام المسدي: نفس المصدر، ص ٩٣- ١٠٢.

٦٧- خوسيه ماريا بو ثويلو ايفانكوس: **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٢٩.

٦٨- حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ٢٤٥.

٦٩- جابر عصفور: نفس المصدر، ص ٤٢٢، انظر: حازم القرطاجني: نفس المصدر، ص ٩٣، ٢٨٦.

* * * *