الفصل الثالث
التلقي والقراءة

١ـ مفهوم القراءة ومستوياتها.

٢ـ إشكاليات القراءة في تراثنا النقدي.

٣ـ التأويل والقراءة المنتجة.

٤ـ مستويات القراءة في النقد العربي.

obeikandl.com

obeikandl.com

١ـ مفهوم القراءة ومستوياتها

لا يقصد بالقراءة - كإجراء نقدي - نقل الصورة البصرية للألفاظ المكتوبة إلى صورة ذهنية تدرك بالعقل، في صورة سطحية ساذجة لما تحتويه الألفاظ، ولكن يقصد بها فك شفرات النص، والنفاذ إلى أعماقه، للوقوف على دلالته، وما يتضمنه من أفكار وقيم في بنيته العميقة، التي تتوارى خلف بنيته السطحية التي تتمثل في تشكيله الفني **(من ألفاظ وعبارات وتشكيل مجازى وإيقاعي)**.

وإذا كانت القراءة مصطلحا حديثا، فبدهي لا نجد هذا المصطلح في تراثنا بنفس الدلالة المعاصرة له، فكلمة قرأ تعنى في اللغة دلالتين متلازمتين هما الجمع والضم، والنطق باللفظ[١]، واقترن مصطلح القراءة بتلاوة القرآن الكريم، والمعنى اللغوي يعبر عن عملية القراءة المعهودة، أي الجمع والضم **(سواء في جمع الحروف في الكلمة الواحدة، أو بجمع الألفاظ في الجملة أو العبارة)**، وفى الوقت نفسه يرتبط هذا الجمع بالأداء النطقي والتلفظ بالأصوات المعبرة عن الصورة النطقية، للألفاظ والجمل، ويرتبط هذا النطق بأداء المعنى ومن ثم نشأ علم القراءات، ليبين لنا الأداء النطقى من إشباع ومد، وإشمام وغنة.. إلخ وصور الوصل والوقف **(اللازم ـ الممنوع ـ الجائز ـ أو جائز مع كون الوصل أولى - أو جائز مع كون الوقف أولى ... إلخ)**، وهذا يعكس لنا نوعية الأداء الصوتى وتلازم هذا الأداء بالمعنى والدلالة.

بيد أن عملية القراءة في العصر الحديث أصبحت "من أكثر العمليات الثقافية تعقيدا... وقد بلغ من تعقيدها حدا، دفع بأحد الباحثين إلى وصفها بأنها أشبه بقراءة الفلاسفة للوجود"[٢]، وليس هناك تعريف جامع مانع لهذا المصطلح وإن كان من أبرز هذه التعريفات تعريف وليم راى القراءة "دمج وعينا بمجرى النص" **أو** "التفاعل بين موضوع النص والوعى الفردى" أو محاولة **"إيجاد المعنى"**[٣] فدمج وعينا بمجرى النص

أو التفاعل معه، أو إيجاد المعنى، هذه تعريفات تتجاهل طبيعة عملية القراءة، وإجراءاتها الفنية، ذلك أن عملية القراءة عملية سيكلوجية وفيزيولوجية يصعب خلالها وصف العمليات العقلية والنفسية - في صورة مبلورة ومحددة - للنشاط العقلى في عملية الإدراك ناهيك عن التباين والتفاوت بين الناس في الفهم والإدراك، يضاف إلى ذلك الطبيعة المميزة لكل نص، كل هذا يبرز لنا صعوبة عملية القراءة، ولقد أشار إلى هذه الصعوبة أحد الباحثين بقوله "القراءة نشاط فردى، وقد يعجز الناقد - أحيانا - أو يتهيب المحاولة ويستشعر سلفا إحساسا غامضا لدى قراءة القصيدة، على ما يقول إمبرتكو إيكو عازيا ذلك إلى تعدد القراءات، وانفتاح النص على تذوق لا نهائي مما يبيح وصفه بأنه حرباوي وزئبقي، كناية عن تلونه وتموج مستوياته"(٤).

وهذه الصعوبات تعكسها تعبيرات الباحثين عن فعل القراءة ترويض النص (**حاتم الصكر**) وإضاءة النص (**محمد مفتاح**) تفعيل النص (**إيكو**) اللعب مع النص (**تودوروف**) واستنطاق النص (**محمد عبد المطلب**)، وبلغ الحد برولان بارت تصوير هذه العملية بالشهوة والعشق حين قال "**القراءة وحدها تعشق الأثر الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة، فأن تقرأ معناه أن تشتهى الأثر**"(٥)، وقد بالغ بارت في تصوره لعملية القراءة، حين أطلق على العمل الأدبي- قبل القراءة - أثرا، وبفعل القراءة يتحول هذا الأثر إلى نص وألغى دور منتج الخطاب ودعا إلى موت المؤلف، وأطلق على القارئ (**ناسخا**)، **ورأى أن: "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف، في الأثر الأدبي يوجد مؤلف، أما في النص فيوجد ناسخ بين المؤلف والأثر علاقة ملكية، وعلاقة معاناة**"(٦).

ولعل هذا الاضطراب يعكس لنا صعوبة عملية القراءة، التي يبرزها لنا- أيضا اختلاف المنظرين في نوعية القارئ الذي يتعامل مع النص، فيطلق عليه ستانلى فيش (**القارئ المخبر**)، مبلورا عمله من خلال منظوره للنحو التوليدى فالقارئ المخبر

"بمثابة مصدر للإستقراء الأسلوبي، يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص، ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية، فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي، وهو عمل المحلل الأسلوبي الذي لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية"(٧).

ويطلق عليه أيزر القارئ المضمر والقارئ الفعلي الأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة تغرينا على القراءة بطرائق معينة أما القارئ الفعلي **"فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتما بلون مخزون التجربة الموجودة"**(٨).

والقارئ المضمر لا يمكن أن يبلور لنا منظورا للقراءة، لاعتماده على مجموعة من شبكة أبنية للاستجابات، معنى ذلك أن كل نص يخلق قارئا بعينه وهذا يشتت التصور التنظيري الكلي لمشروع قراءة النص، ومما يؤكد قصور هذا التصور أنه لم يطبق منظوره على الشعر، أما القارئ الفعلي الذي يستقبل صورا تتلون بمخزون التجربة، فهذا القارئ - بهذه الصورة- يفتقد الموضوعية "فإذا كان القارئ ملحدا، فإن تأثره بقصيدة ورد زورث لابد أن يختلف عن تأثره إذا كان مسيحيا بالمعنى الذي تختلف معه تجربة القراءة باختلاف التجارب الماضية"(٩).

ويطلق ريفاتير على القارئ الخاص، **(القارئ الجمع)**، وقد استبدل هذا المصطلح بمصطلح آخر يدل على المفهوم نفسه هو **(القارئ الوسط)**، أي القارئ الذي يمثل منزلة وسطي بين القراءة السطحية، والقراءة العالمة(١٠) **ويطلق عليه فينيغانز وايك (القارئ المثالي)**، وهو الذي أوتى ذكاء جما في الربط، وفي استطاعته **"أن يضع موضع الفعل في سياقه الزمني، أكبر عدد ممكن من القراءات المتقطعة"**(١١)، ويطلق عليه إيكو القارئ النموذجي مقابلا للقارئ التجريبي، وهو القارئ الذي يقتصر في قراءته

على الصورة اللفظية للنص، أما القارئ النموذجي فهو القارئ الحقيقي، ويعتبر **(إيكو)** استراتيجية أساسية في خلق المعنى(١٢).

أكثر من ذلك يفرق بارت بين الناقد والقارئ، وكأنه لا علاقة بين العمليتين رغم تلازمهما، فالقراءة إجراء نقدي، وصورة من صور النقد التطبيقي، **وتقوم على دعامتين:** التحليل، ثم إعادة تركيب النص من أجل إيجاد المعنى، وكلمة التحليل Analysis الإنجليزية أصلها اليوناني يتكون من مقطعين Ana ألي إلى أعلى أو وراء و Luien بمعنى يفك، ففي الفك تحليل، وفى إلى أعلى البحث عن الدلالة البعيدة(١٣)، هذا ما يشير إليه المعنى اللغوى فالدلالة اللغوية تتفق مع المعنى الاصطلاحي ذلك لأن "التحليل في جذره اللغوى والاصطلاحى يعنى رد المركب إلى عناصره، فإن تحليل النصوص الأدبية ينطوي على إجراء مماثل، لكنه بتجاوز إلى إعادة تركيب تلك العناصر إعادة لا تتطابق تماما مع قصد المؤلف، أو تكشف المعنى المباشر الذي يتيحه السطح النصي المدرك بالقراءة الأولى"(١٤).

ومما يدلل على ارتباط النقد بالقراءة نقل الدكتور- محمد مندور تعريف لانسون للنقد بأنه فن تمييز الأساليب. رغم ذلك يرى بارت "الناقد لا يمكن أن يكون بديلا عن للقارئ في شيء، فليس من المجدي أن يسمح لنفسه، أو يطلب منه البعض إعطاء صوت مهما يكن محترما. لقراءة الآخرين، ولا يكون هو ذاته سوى قارئ أنابه آخرون للتعبير عن مشاعرهم الخاصة، بدعوى معرفته، أو قدرته على إصدار الأحكام"(١٥)، فهذا كلام يدلل على شيوعية عملية القراءة، وعدم الاعتراف بتميز القارئ الواعي، **(أو القارئ النموذجي)** للنص، وفى الوقت نفسه ينفى الخاصية النوعية للأدب **(حسن تشكيله الفني وبعد دلالته)**، كل ذلك يدلل على الاضطراب والفوضى.

يتصل بعملية القراءة التأويل، وترجع أهمية التأويل إلى طبيعة الفن الذى يند عن الوضوح والانكشاف المبتذل، ومن ثم أصبحت القراءة السطحية التى لا تتجاوز الظاهر بالتفسير والتوضيح قراءة ساذجة ليس لها مكان على خريطة نظرية التلقى، والدلالة اللغوية لكلمة **(آل)** الرجوع من **(آل يؤل أى رجع وعاد.. والتأويل: المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤل إلى كذا، أى صار إليه"**[١٦] هذه الدلالة اللغوية تشير إلى الدلالة الاصطلاحية "إرجاع الشئ أو الظاهرة موضوع الدرس إلى عللها الأولى، وأسبابها الأصلية"[١٧] فالتأويل عملية إدراكية يحاول فيها المؤول تجاوز الدلالة الظاهرية للنص إلى دلالته العميقة، التى تختفى وراء الصورة الظاهرة للنص، وقد ورد في اللسان **"التأويل نقل ظاهر اللفظ عن موضعه الأصلى، إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ"**[١٨]. فالتأويل يرتبط بالمعنى الفنى الظاهر، بحيث لا يتعارض المستنتج مع المعطى الظاهر، هذا ما أشار إليه الجرجانى في حديثه عن التأويل الدينى **(صرف الآية عن معناها الظاهرى إلى معنى يحتمله)، ومثل بقوله تعالى:**

"يُخْرِجُ ٱلْحَىَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ ٱلْمَيِّتَ مِنَ ٱلْحَىِّ "
(سورة الروم من الآية ١٩)

بأنه إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكفر، أو العالم من الجاهل كان تأويلا[١٩]، وإن كان هناك معنى آخر للتأويل- غير الرجوع- هو العاقبة والغاية، **فالدلالتان:** الرجوع والعاقبة أوالغاية لا تتعارضان فالرجوع إلى المعنى، يهدف إلى بلوغ الغاية من عملية التأويل[٢٠] وعنصر الاحتمال والتوقع لب العملية التأويلية، فالمعنى المدرك من التأويل قد يتضمن قصد المؤلف. وقد يتجاوز هذه القصدية، طالما أنه لا يتعارض مع المعطى الظاهر للنص وهذا ما أطلق عليه إيكو

التأويل العميق، وهو "**ما تراه يحدث حين يتمكن القارئ إذ يكشف بنى عميقة في النص في تسليط الضوء على ما لم يقدر المؤلف على قوله، أو لم يشأه**"(٢١)، بيد أن عملية التأويل يحوطها مزالق وإشكاليات لتجاوز التأويل مقصدية المؤلف، أو ما يمكن أن يحتمله النص وقد نادى غير واحد بتجاوز هذه المقصدية بحجة أن "القراءة الوحيدة لنص ما والتى يمكن التعويل عليها، هى قراءة خاطئة... واقترح تودوروف... النص مجرد رحلة خلوية يجلب فيها الكاتب الكلمات، بينما يجلب القراء المعنى"(٢٢) وقول آخر "ليس للتأويل معيار عام"(٢٣) ومع إيماننا بصعوبة تحديد تأويلات النص المفتوح، الثرى الدلالة، هذا الرأى الذى يؤكده أحدهم بقوله "النص عالم مفتوح النهاية، بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات ... أى نص يدعى تأكيد شى غير واضح المعنى، هو... عمل نصف الإله ... المشوش التفكير"(٢٤)، بيد أن عملية التأويل في ظنى- كلما كانت متفقة مع معطيات الدلالة الظاهرة، أى أن هناك تبريرا من قبل المؤول لاستنتاجاته، حتى ولو تجاوز المؤول مقصدية النص، كان التأويل إيجابيا وفاعلا وأصبحت القراءة كشفا ورحلة مثمرة، وإن كانت محيطة بالمخاطر . نظرا لطبيعة الفن الذى يند عن الوضوح، حتى ولو بدا النص واضحا، فإن "هذا الوضوح ذاته يصبح لونا من الخداع، أو حجابا يرد البصر عن رؤية ما يستتر خلفه، لأجل هذا تعد قراءة النص الشعرى نوعا من الكشف عن عوالم عصية على الإدراك"(٢٥).

وتبرير هذا- كما أوضحنا طبيعة الفن "فالنص كما قال بارت ليس خطا من الكلمات، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، في مجموعة متنوعة من الكتابات ... وعند كولر... تشكيل لغوى ينم على غير ما يقول، ويبطن أكثر مما يظهر"(٢٦) ولذا ينبغى على القارئ أن يتسلح بالحذر في تعامله مع النص، لا يكتفى بدلالته الظاهرة، ولابد أن يضع في حسبانه

أن "كل سطر في النص يخفى معنى سريا آخر، كلمات بدلا من التصريح، يخفى ما لم يقل، ومجد القارئ يكون باكتشاف أنه يمكن للنصوص أن تقول كل شئ"(٢٧).

وفى حديث تودوروف عن بنية النص، وعلاقة تلك البنية بالقراءة، يقسم النص إلى علاقات مشتركة الحضور **(علاقات حضورية)** يقصد بها التشكيل الفنى في صورته الظاهرة، وعلاقات غيابية هى- عنده- علامات معنى وترميز والعلاقة بين العلاقات علاقة دال يدل على ذلك المدلول(٢٨)، بيد أن عملية التحليل - كإجراء مبدئى في القراءة - لا يكتفى بالدلالة السطحية، بل يولى جل اهتمامه بالدلالة العميقة للنص، من خلال التأويل وفك صور الترميز في النص، الذى يصفه بأنه تنسيق نوعى للكلمات، مع التفريق بين الخطاب أحادى القيم، والخطاب ثنائى القيم، الذى يحتاج إلى التأويل، والوصول إلى المدلول، من خلال الدال في الترميز(٢٩)، ولكن رغم هذا التقسيم، فالرؤية السائدة عند أغلبية المنظرين أن النص "لا يصنع المعانى التى نفهمها، بل هو مجرد مناسبة لظهورها فهو يكون بدورة شكلا مبهما، لا يملك وعى المعنى، لأن طبيعة التأويل هى التى تغلب معنى على آخر، لتساوى المعانى من الوجهة الأنطولوجية عند المؤول"(٣٠)، ورغم صعوبة وضع أسس معيارية للتأويل، يمكن أن تمثل نظرية محددة الأبعاد، فإنه من الممكن أن نعتمد **على تأويل المعنى على بعض المبادئ**.

أ ـ ارتباط تأويل العمل بذاتية خاصة تكون معناه.

ب ـ تعدد الأحكام وعدم الاقتصار على رؤية واحدة.

جـ ـ عدم استلاب شخصية المؤول.

د ـ توليد أحكام قيمية جديدة(٣١).

فعملية التأويل تنطلق من أسس موضوعية **(مكونات النص)** وأسس ذاتية ترجع إلى المؤول ذاته، وكلما نجح المؤول في كشف قصد النص، سواء أكان هذا القصد متفقا مع

قصد المؤلف أو مختلفا معه، فالمحك مقدرة إقناع المؤول باحتمالية النص لهذا المعنى، فلا يعنى التأويل "رفض المقصد، بل يعنى الإشارة إلى الأثر الذى يخلفه مقصد التعبير، موجها للقارئ نحو بعض التأويلات التى تمنحه مفتاحا لفك الرموز"(٣٢).

لعل ما يؤكد لنا أهمية القراءة والعناية بها في عصرنا أنها بلغت - عند كثيرين - درجة تضاهى عملية الإبداع في الجهد والمعاناة وتشكيل المعنى، فرأى أحدهم "الجهد الذى تتطلبه... القراءة الناجحة لا يقل بحال عن الجهد المبذول في إنتاج الشاعر نفسه"(٣٣) وتعددت تسميات نوعية القراءة الناجحة فأطلق عليها إنجاردين القراءة الفاعلة، وأطلق عليها د. نصر حامد أبو زيد القراءة **(المنتجة)** ووصفها بأنها تبدأ من **الواقع/المغزى** لاكتشاف دلالة **النص / الماضى**، ثم تعود الدلالة لتأسيس المغزى، وتعديل نقطة البداية"(٣٤) وفى هذه القراءة **(المنتجة)** يتسنى الكشف عن المعنى المستور **"المتولد من علاقات النص وتفاعلها داخل شبكة معقدة ومنظمة، ذلك لأن المعنى الشعرى هو ما تعنيه القصيدة"**(٣٥).

وأطلق عليها د. لطفى عبد البديع القراءة الناقدة، وأطلق عليها تودوروف القراءة الشاعرة في تقسيمه لأنواع القراءة **كالآتى**:

١ـ **الأولى:** إسقاطية لا تركز على النص، ولكنها تمر من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.

٢ـ **الثانية:** قراءة الشرح التى تقف عند ظاهر النص، وتكتفى في شرحه بوضع كلمات بديعة لنفس المعانى.

٣ـ **الثالثة:** قراءة الشاعرية، التى تسعى إلى جلاء ما في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما في لفظه(٣٦).

القراءة الثالثة هي القراءة المنوطة بالنفاذ إلى أعماق النص الأدبي، وتجاوز الدلالة الظاهرة، وهى قراءة تتجاوز- أيضا - الدلالة الأحادية، انطلاقا من أنه ليس هناك معنى محدد للنص، حتى أن أحدهم قد شبه القصيدة بوحش أوريلو، كلما قطع السيف عضوا منه، عاد العضو إلى مكانه من الجسم، وظل الوحش مخيفا كما هو[٣٧]، فالنص لا يعطى كل ما عنده للقارئ، ولا يبوح بما يمتلكه في أول مراودة له، ولذا كانت **(القراءة)** عملية صعبة ومضنية، واختلفت الرؤى وأساليب التنظير في ممارستها، فكما مر بنا اقترح ياوس بناء أفق انتظار، وهو "يشير إلى نظام المعايير والمواقف لجمهور معين في لحظة تاريخية محددة، والذى يكمل بطريقة ما القصدية الكامنة للمؤلف نفسه، أما أيزر فهو يشتغل بمفهوم **(بنية النداء)** للنص التي تمنح للقارئ بوظيفتها غير التحديدية إمكانية ملء البياضات بواسطة تأويله الخاص"[٣٨].

واقترح ريفاتير لإجراء عملية القراءة مرحلتين: المرحلة الأولى هى القراءة الاستكشافية التى لا تتجاوز حدود المحاكاة، حيث يتم فهم المعنى، وتعتمد هذه القراءة على الكفاءة اللغوية، والمرحلة الثانية هى القراءة الاسترجاعية أى قراءة تأويلية، والقارئ - هنا- يقارن، ويجمع العبارات المتتالية المختلفة والأثر النهائى لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص[٣٩].

ويصعب علينا جمع آراء النقاد ومنظرى نظرية التلقى في ممارسة عملية القراءة والتأويل، وإن كانت أهم المحاور التى عرضنا لها **(أفق الانتظار- ملء البياضات - مراحل القراءة - القراءة الاستطلاعية، ثم القراءة التأويلية التى تنفذ في أعماق النص متجاوزة الدلالة الظاهرة)** هذه الرؤى والتنظيرات تعين أى باحث أو ناقد في تصور منهج للقراءة وعنصر الإفادة من مظانها ضرورة يمليها الوعى بإنجازات الحياة، التى لا تقف عند منهج معين، وهذا ما أسس عليه الدكتور- محمد مفتاح منهجه الذى وصفه بأنه منهج **"تلفيقى"**

بالمعنى المعرفى المنفتح، على كل ما يمكن الإفادة منه، فنجد عنده خطوات إجرائية ذات مراجع مختلفة متعددة منها السيمائية، والبنيوية، والأسلوبية، والتأويلية مع تغير وضع المحلل بإزائها بين عمل وآخر"(٤٠).

وبالإفادة من الرؤى السابقة يمكن وضع أطر لمنهج القراءة المنتجة كالآتى:

١- عملية القراءة تبدأ من النص، وفى صورة جدلية بين النص والقارئ، وعلى القارئ أن يتغلب على التزمه الأيديولوجى، وبدونه تكون القراءة الصحيحة للنص مستحيلة(٤١) وينبغى التعامل مع النص الأدبى كتشكيل لغوى، ومر بنا وصف تودوروف للنص بأنه تنسيق نوعى للكلمات فـ"إتقان المعنى أمر يعتمد على نوع عميق من لغة ما بعد اللغة"(٤٢) ففي عملية القراءة نقوم بالتحليل النصى في مكوناته الفنية المتعددة والمتفاعلة **(الألفاظ والعبارات والإيقاعات والتشكيل المجازى)** مع بصيرة نافذة من القارئ، وقدرة على التأويل للنفاذ إلى المعنى الخفى خلف الدلالة الظاهرة.

٢. في إضاءة النص لا يمكن أن نتجاهل منتج الخطاب، وإن كان هذا لا يعنى البحث عن التطابق -أو عدمه - بين المؤلف والنص، أو تفسير نفسية المؤلف من خلال النص ولكن نهدف بالنظر إلى شخصية منتج الخطاب، لمعرفة الدواعى المحيطة بالنص والتى يمكن أن تعين القارئ في تحليله وقراءته المنتجة، وذلك من خلال "تمثل التجربة البعيدة الغور بكل أبعادها، وامتداداتها الأفقية والعمودية، على أساس أن هذه التجربة... هى التى فجرت طاقات اللغة، واستخرجت أنواعا من التشكيلات وصولا للتكامل الجمالى الذى أمكنه حمل الأبعاد الفكرية والشعرية المختزنة، إننا في الدراسة النصية نعيد محض تلك التشكيلات وعلاقاتها وتفاعلاتها داخل النص كاملا من أجل استجلاء خفايا المعنى المخبوء خلف الظواهر الخادعة أو المخاتلة في النص"(٤٣)، ويمكن أن نمثل لذلك بقراءة مفتتح قصيدة **(سربروس في بابل)** للشاعر بدر شاكر السياب، والتى يبدأها **بقوله:**

- ليعو سربروس في الدروب
- فى بابل الحزينة المهدمة
- ويملأ الفضاء زمزمة
- يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام... إلخ(٤٤)

فلولا معرفة اسم الشاعر واتجاهه الأيديولوجى، وماذا يعنى سربروس **(الكلب الذى يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية)**، هذه القصيدة لا يفهمها إلا من يعرف هوية الشاعر **(عراقى)** واتجاهه المعارض للسلطة، ولم يشر للعراق مباشرة ولكن من خلال استخدام اسم المكان **(بابل موطن الحضارة البابلية في العراق)**، فجعل **(الشاعر)** نورى السعيد كلبا مسعورا يربض على مدينة قضى عليها، بعيدا عن أنوار الحضارة لتصبح مدينة الموتى، أو ما تبقى من أزهار حضارة ذهبت مع الأيام. وأخذ يعيث في الأرض فسادا بالقتل والنهب والدمار، أعتقد أن القارئ بدون معرفة هذه الأطر، لا يمكن أن يلج إلى أعماق المعنى، وإن كانت هناك نصوص مغلقة- حتى ولو كانت ذا وجهة سياسية كالقصيدة السابقة، ولكن لا حاجة إلى معرفة منتج الخطاب **كقول الأفوه الأودى:**

لا يصلح الناس فوضى لا سراة لهم ولا سراة إذا جهالهم سادوا

تهدى الأمور بأهل الرأى ما صلحت ... فإن تولت فبالأشرار تنقاد

إذا تولى سراة الناس أمرهم ... نما على ذاك أمر القوم فازدادوا

أو قول المعرى:

مل المقام فكم أعاشر أمة ... أمرت بغير صلاحها أمراؤها

ظلموا الرعية واستجازوا كيدها ... وعدوا مصالحها وهم أجراؤها

أمثال هذه النصوص لا حاجة إلى معرفة منتج الخطاب اللهم إلا إيحاء النص باتجاه صاحبه الأيديولوجى المعارض للفساد السياسى، فطبيعة النص هى التى تستوجب الوقوف على شخصية منتج الخطاب أو لا تستوجبه.

٣. التركيز على البعد الجمالى في النص، وأثره في المتلقى، وهذا البعد محور جودة التعبير عن الفكرة المصاغة صياغة جيدة، ويحدث هذا البعد سرورا ولذة كما عبر علماء الجمال في تعريفهم للجمال بأنه (**هو ما يحدث سرورا في النفوس**) ولكن لا نقصد به الانفعال الساذج للقارئ، ولكن نقصد به قيمة حية تعبر عن وعى ورؤية المؤلف للكون والحياة، وقد مر بنا رأى أيزر في تصور لبعدى النص (**البعد الفنى والبعد الجمالى**)، ولكى يكون الانفعال الوجدانى للجمال الفنى محكما اقترح عبد الله الغذامى ما أطلق عليها حالة الانفعال العقلى(٤٥)، حيث يقترح المزاوجة بين العقل والانفعال، لأنه لا يمكن قراءة النص، بأسس عقلية جامدة، ولا بحالة وجدانية هلامية فعملية القراءة محكومة بالعقل، الذى يحد من هيمان عاطفة القارئ.

٤. إجراء القراءة يتم في خطوات متزامنة ومتداخلة **يعتمد على:**

أ. **فك النسق التعبيرى** في النص، ثم إعادة تركيبه.

ب. **تأويل الدلالة الظاهرة**، للغور في أعماق النص، وإدراك المعنى البعيد المختبئ خلف الصورة الظاهرة للنص.

جـ. **استخلاص الدلالات التى يوحى بها النص**، وإبراز الجانب الجمالى وما يثيره في النفوس من لذة وارتياح، وبذلك تتجاوز حرفية النص، بإدراك مقصدية المؤلف **أو ما يمكن أن يصل إليه القارئ** حتى ولو تعارض مع مقصدية المؤلف وبذلك يتسنى لنا الولوج إلى عالم النص، **الذى عبر عنه رينيه ويلك في قوله** "إن علينا أن نصبح نقادا بالمعنى الحرفى لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية، لابد أن نلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق في العمل الفنى، إلى علاقته بالواقع إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثم مغزاه الاجتماعى ثم الإنسانى"(٤٦).

هوامش

(١) **انظر: ابن منظور: لسان العرب**، جـ ١٤، ص ٥٠: ٥٣، وفى ص ٥٠ **يقول ابن منظور قرأت الشئ قرآنا، وجمعته وضممت بعضه إلى بعض.. قرأت القرآن لفظت به مجموعا.**

(٢) **د. محمد المبارك: المرجع السابق، نقلا عن حسين الواد:** فى مناهج الدراسات الأدبية ص ٨٥.

(٣) **وليم راى: المرجع السابق**، ص ١٧، ٧٣، ١٩٩.

(٤) **حاتم الصكر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصى فى النقد المعاصر إجراءت ومنهجيات** ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٢٨، وانظر المراجع التى رجع إليها فى الهامش ص ٦١، **ريبرت شولز: البنيوية فى الأدب، ترجمة:** حنا عبود، ط دمشق ١٩٨٤ ص ١٦٢، **وامبرتو إيكو:** تحليل اللغة الشعرية، ص ٨٢، وفاضل تامر: الصوت الآخر ص ٢٢٤.

(٥) **رولان بارت: النقد والحقيقة**، ص ٨٦.

(٦) **رولان بات: موت المؤلف ضمن دروس السيميولوجيا، ترجمة:** عبد السلام بن عبد العال، ط دار توبقال للنشر، ط الدار البيضاء المغرب، ط ١، ١٩٨٦، ص ٨٥.

(٧) **عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب)** ط الدار العربية للكتاب، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٨٤.

(٨) **رامان سلدن: المرجع السابق** ص ٢٠٧.

(٩) **المرجع نفسه**، ص ٢٠٧ : ٢٠٨.

(١٠) **انظر حمادى صمود: الوجه والقفا، فى تلازم التراث والحداثة**، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٨، ص ١٦٤.

(١١) **امبرتو إيكو: القارئ فى الحكاية**، ص ٧٣.

(١٢) **انظر: المصدر نفسه**، ص ٧٧: ٧٨.

(١٣) **انظر: حاتم الصكر: المرجع السابق**، ص ١١ نقلا عن جان بلانش وج. ب بونتاليس معجم مصطلحات الأدب، ط ٢، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٦.

(١٤) **حاتم الصكر: المرجع السابق**، ص ٢٧.

(١٥) **رولان بارت: النقد والحقيقة**، ص ٨٣.

(١٦) **ابن منظور: المصدر السابق**، ١/١٩٤.

(١٧) **د. نصر حامد أبوزيد: نقد الخطاب الديني**، ط سينا للنشر ط٢، ٩٩٤، ص ١٤٠.

(١٨) **ابن منظور: المصدر السابق**، نفس الصفحة.

(١٩) **انظر الجرجاني: (على بن محمد الجرجاني)، التعريفات، ضبط وفهرسة:** محمد عبد الحكيم القاضي، الناشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١ ١٩٩١ ص ٦٥.٦٦.

(٢٠) **انظر: د. حامد نصر أبوزيد، المرجع السابق**، نفس الصفحة، نقلا عن السيد يعقوب بكر نصوص فى فقه اللغة العربية، ط دار النهضة للطباعة والنشر بيروت ط٢، ١٩٧١، ص ١٢١.

(٢١) **إمبرتو إيكو: القارئ فى الحكاية**، ص ٢٣٥.

(٢٢) **إمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط**، ص ٤١.

(٢٣) **المرجع نفسه**، ص ٤٣.

(٢٤) **المرجع نفسه**، ص ٦٦.

(٢٥) **د. عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)** ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٨٩.

(٢٦) **المرجع نفسه، نفس الصفحة، وراجع المراجع التي اعتمد عليها في الهامش** عبد الله الغذامى، كتاب الخطيئة والتكفير، ط النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥ ص ٦٠.

(٢٧) **إمبرتو إيكو: المرجع السابق**، ص ٦٧.

(٢٨) **انظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة:** شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٠، ص ٣٠: ٣١.

(٢٩) **انظر: المرجع نفسه**، ص ٣٥: ٤٠.

(٣٠) **د. سعيد علوش: هرمنوتيك، النثر الأدبى**، دار الكتاب اللبنانى، بيروت سوشبريس الدار البيضاء، د. ت، ص ٥٤.

(٣١) **المرجع نفسه**، ص ٥٤: ٥٥.

(٣٢) **المرجع نفسه**، ص ٥٦.

(٣٣) **د. عبد القادر الرباعى: المرجع السابق**، ص ١١١.

(٣٤) د. **نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الدينى**، ص ١٤٤.

(٣٥) **د. عبد القادر الرباعى، المرجع السابق**، نفس الصفحة.

(٣٦) **انظر: د. عبد الله محمد الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية** ط النادى الأدبى الثقافى، جدة، السعودية، ط ١، ١٩٨٥، ص ٧٥: ٧٦.

(٣٧) **حاتم الصكر: المرجع السابق**، ص ٢٧، **نقلا عن:** وليم فان أوكونور النقد الأدبى ص ٢٥٨.

(٣٨) **حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم)** ط المركز الثقافى العربى، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص١٣٦، نقلا عن م. كوستيجير مقال الأدب المقارن وجمالية التلقى، **ترجمة:** عبد الرحمن طنكول، فى مجلة آفاق المغربية، عدد ١١٩٨٧، ص ٤١.

(٣٩) **انظر المرجع نفسه** ص ١٣٦، نقلا عن *Riffaterre: Semiotics of poetry P. 5*.

(٤٠) **حاتم الصكر: المرجع السابق**، ص ٥٩.

(٤١) **انظر: روبرت. سى. هولب، المرجع السابق**، ص ٨٦: ١١٧

(٤٢) **وليم راى: المرجع السابق**، ص ٢٣٢.

(٤٣) **د. عبد القادر الرباعى، المرجع السابق**، ص٤٧.

(٤٤) **بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب**، ط دار العودة، بيروت ١٩٧١ ص ٤٨٢ **وفى الهامش سربرس**: الكلب الذى يحرس مملكة الموت فى الأساطير اليونانية، حيث يقوم **عرش (برسفون)** آلهة الربيع بعد أن اختطفها آله الموت، وقد صوره دانتى فى الكوميديا الإلهية حارسا ومعذبا للأرواح الخاطئة.

(٤٥) **انظر: عبد الله الغذامى: تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص٣٧.

(٤٦) **رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة:** د. محمد عصفور **عالم المعرفة** رقم ١١٠ الكويت ١٩٨٧، ص ٤٤٤.

٢ـ إشكاليات القراءة في تراثنا النقدى

لعل من البعد عن الحق والإنصاف أن نتجاهل تطور الحياة، ونقيس إمكانات تراثنا بمدى إنجازات العصر، على قدم وساق، فنقارن بين تصور النقاد القدامى للقراءة في تراثنا، وبين تصور النقاد للقراءة ونظرية التلقى في عصرنا، ونتناسى أن هذه النظرية ـ كما مر بنا- أفادت من الإنجازات الفكرية والفلسفية في العصر الحديث، وكما قال ياوس- أبرز منظريها - المنهج الجديد لا يسقط من السماء ولكن له جذور في التاريخ ومقولة ياوس تعكس لنا أننا في دراستنا للتراث، سوف نجد جذورا لهذه النظرية، وكثيرا من الرؤى تتفق ومعطياتها الفنية، **بيد أننا نجد** في تراثنا أيضا ـ كثيرا من الإشكاليات التى حالت دون ازدهار عملية القراءة الفاعلة التى تتجاوز الشكل الظاهرى إلى الدلالة العميقة في النص

ومن هذه الإشكاليات:

الإشكالية الأولى النظرة الجزئية التى دارت في فلك البيت الواحد وتجاهلت النظرة إلى القصيدة كبنية فنية متكاملة، تتآزر عناصرها في منظومة واحدة لتصور لنا رؤية الشاعر للكون والحياة، فأصبح هم الناقد - في عملية القراءة - أن يتصور ما يدل عليه البيت، دون النظر إلى ما قبله ولا ما بعده وهذا ما حدا بهم دون بلورة فكرة مكتملة للقصيدة، وأصبحت القصيدة مجموعة أفكار مجزأة، قد تتناقض الفكرة في البيت والبيت الذى يليه، **وهذا ما عبر عنه ابن سنان في قوله** "وقد تسمحوا في الشعر أن يكون في البيت شئ، وفى بيت آخر ما ينقضه حتى يذم في بيت شئ من وجه، ويمدح في بيت آخر من ذلك الوجه بعينه وإنما أجازوا هذا، لأنهم اعتقدوا أن كل بيت قائم بنفسه فجرى البيتان مجرى قصيدتين فكما جاز للشاعر أن يناقض في قصيدتين كذلك جاز له أن يناقض في بيتين"[١]، حتى النقاد الذين وقفوا على قصائد كاملة بالشرح لم ينظروا إليها بنية فنية

متكاملة، بل نظروا إليها مجموعة من البنى المجزأة (**أى بيتا بيتا**)، وتراثنا النقدى فقير إلى مثل هذه الرؤية (**قراءة قصيدة متكاملة**)، لا نجدها سوى عند ثلاثة نقاد أولهم القاضى الجرجانى ت ٣٩٥ في موازنته بين قصيدتين "إحداهما للمتنبى والثانية لعبد الصمد بن المعذل في وصف الحمى، حيث عرض لثمانية عشر بيتا من قصيدة الأول، ولأربعة عشر بيتا من قصيدة الثانى ثم علق تعليقا موجزا، فوصف قصيدة أبى الطيب بأنها قصيدة "كلها مختارة لا يعلم لأحد في معناها مثلها، والأبيات التى وصف فيها الحمى أفراد، قد اخترع أكثر معانيها وسهل في ألفاظها، فجاءت مطبوعة مصنوعة، وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس"[٢] وبعد عرضه لقصيدة عبد الصمد بن المعذل، جاء تعليقه - أيضا - مبتسرا، حين قال "أحسن وأجاد، وملح... وأنت إذا قست أبيات أبى الطيب بها على قصرها، وقابلت اللفظ باللفظ، والمعنى بالمعنى، وكنت من أهل البصر، وكان ذلك حظ في النقد تبينت الفاضل من المفضول، فأما أنا فأكره أن أبت حكما، أو أفضل قضاء ... وكلاهما محسن معيب"[٣]، فالقاضى الجرجانى باسم الموضوعية يعرض عن التحليل والشرح، ويترك ذلك للمتلقى (**إذا كان من أهل البصر بالشعر**) وهذا ما فعله أيضا في مقارنته بين قصيدتين للبحترى وللمتنبى في وصف الأسد ص (١٣٠: ١٣٢).

المحاولة الثانية نجدها عند الباقلانى ت ٤٠٣هـ في قراءته لقصيدتى:

امرئ القيس التى يفتتحها بقوله (**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل..**) والقصيدة الثانية للبحترى والتى يفتتحها بقوله (**أهلا بذلكم الخيال المقبل...**) وكان اختياره لهاتين القصيدتين باعتبارهما من عيون الشعر (**فى العصر القديم أو في العصر الحديث لعصره**) وبإجماع النقاد على تقديمهما، وقد جاءت قراءته مجزأة (**بيتا بيتا**) ناهيك عن كونها قراءة (**التلوين**) على حد تعبير د. نصر حامد أبو زيد - في وصفه للقراءة المغرضة، هذه

القراءة (**المغرضة**) ألقت ظلالها على تناول الباقلانى للقصيدتين، فانطلاقا من مقولة بديهية (**نظم القرآن له طابعه المميز، لا يرتقى إليه كلام البشر**)، أخذ يقيس الشعر بمقياس العقل والأخلاق، ليزرى بقيمته وبقائله فمثلا يعلق **على قول امرئ القيس:**

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمأل

علق بقوله "ليس في البيتين شئ قد سب في ميدانه شاعرا، ولا تقدم به صانعا... في لفظه ومعناه خلل، فأول ذلك أنه استوقف من يبكى لذكرى الحبيب، وذكراه لا تقتضى بكاء الخلى، إنما يصح الإسعاد في مثل هذا، على أن يبكى لبكائه... فأما أن يبكى على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه أمر محال، فإن كان المطلوب وقوفه وبكاءه أيضا عاشقا صح الكلام وفسد المعنى من وجه آخر، لأنه من السخف أن لا يغار على حبيبه"(٤).

أما أن يحاسب الشاعر بمنطق العقل، كأن يحاسبه على بكاء صديقه معه لذكرى المحبوب، دون أن يثير في نفسه شعور الغيرة، فهذا تقليد اعتاده الشعراء في عصره ولم يمجه الذوق العام للمجتمع، ولابد أن نعلم أن للشعر منطقه الخاص، لا القياس والعقل بل الذوق والوجدان ثم يأخذ على الشاعر بعد ذلك ذكره الأماكن وعد ذلك عيبا، متناسيا أن هذه الأماكن لها وقعها في وجدان الشاعر بما تحمله من ذكريات الصبا والشباب حيث تأجج العاطفة، ومغامراته لإشباع نزواته، إننا لا يمكن أن نعرض للقصيدة كاملة **ولكن يمكن أن نوجز لقراءة القصيدتين في ملامح ثلاثة هى :**

الملمح الأول أنه تناول الأبيات مجزأة، ولم يقف على مقطوعة بأكملها (**كالوقوف على الديار. ثم وصف الفرس . ثم وصف رحلة الصيد ... إلخ**).

الملمح الثانى : أن قراءته جاءت مغرضة.

الملمح الثالث : التناول العقلى للشعر بما يخسف من قيمة القصيدة.

أما المحاولة الثالثة فنجدها عن ابن الأثير ت ٦٣٨، في الضرب الحادى عشر من السلخ (**أحد أنواع السرقات**) وهو ما يطلق عليه (**اتحاد الطريق واختلاف المقصد**) وفيه يوازن بين قصيدتين لأبى تمام وللمتنبى (**فى رثاء طفل**) حيث ذكر من قصيدة الأول ثلاثة عشر بيتا، ومن قصيدة الثانى أحد عشر بيتا، وقد وقف في تحليله على أبيات مجزأة - بعض أبيات من القصيدتين - ليبين ما اتفق وما اختلف فيه الشاعران، ليخرج برأى "**أبو تمام وإن كان أشعر عندى من أبى الطيب، فإن أبا الطيب أشعر منه في هذا الموضع**"(٥) ووقف- أيضا- على قصيدتين للبحترى وللمتنبى في المديح، فيذكر من قصيدة الأول أحد عشر بيتا، ومن قصيدة الثانى تسعة عشر بيتا، ويوازن بين القصيدتين، فيما تشابه بين بعض أبياتهما من معان، ليخرج بهذا الحكم أن "أبا الطيب انفرد بابتداع أتى به في معانى قصيدته، والبحترى أتى بما أكثره غث بارد، فالمتوسط منه لا فرق فيه"(٦) وأن "أبا الطيب أنفذ في المضيق، وأعرف باستخراج المعنى الدقيق، وأما البحترى فإنه أعرف بصوغ الألفاظ، وحوك ديباجتها"(٧)، وهذه أحكام مجملة، لم تأت نتيجة تحليل أو قراءة تحليلية للأبيات، اللهم إلا بعد التعليقات الموجزة، **كموازنته بين قول المتنبى:**

عزمك سيف الدولة المقتدى به ... فإنك نصل والشدائد للنصل

وقول أبى تمام

فالثقل ليس مضاعفا لمطية ... إلا إذا كان وهما بازلا

فإن قول أبى الطيب (والشدائد للنصل) أكرم لفظا ومعنى من قول أبى تمام **(إن الثقل إنما يضاعف للبازل من المطايا)** (٨)، فهذه تعليقات- وأمثالها - بعيدة عن القراءة، التى تهدف لى فك شفرات النص بتحليله ثم إعادة تركيبه بهدف إيجاد المعنى، وإعادة صياغته.

الإشكالية الثانية: التصور المسبق للدلالة في النص، ويرجع ذلك إلى غلبة الاتجاه النظرى في النقد، والبلاغة، هذا المنهج ينظر إلى النص كشاهد للتمثيل على قاعدة نقدية أو بلاغية ومن يقرأ كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر . كأول كتاب تنظيرى في النقد . أو أى كتاب بلاغى مثل كتاب الصناعتين، لأبى هلال العسكرى، أو كتاب سر الفصاحة لابن سنان أو كتاب العمدة لابن رشيق ... إلخ، لا يجد مجالا للنص الأدبى إلا كشاهد ليس إلا، دون أن يتعب الناقد أو البلاغى نفسه في إدراك جماله الفنى، وراح اللاحق ينقل عن السابق ممثلا بنفس الأمثلة والشواهد، مع شئ من التغيير في الصياغة أثناء العرض، ولا نريد الإطالة لكن يكفى أن نشير إلى أحد الألوان البلاغية وهو **(صحة التقسيم)** مثلا فنجد ما قاله قدامة في تعريفه وأمثلته، وفى وقوفه على فساد القسمة **(فى عيوب المعنى)** نجد هذه الأمثلة عند أبى هلال في الصناعتين وعند ابن سنان في سر الفصاحة وعند ابن رشيق في العمدة(٩).

لم تقتصر الرؤية المسبقة للنص الأدبى على الاتجاه التنظيرى، بل مد ظلاله على النقاد الذين جنحوا إلى الاتجاه التطبيقى للنقد، فقد تعاملوا مع النص من منظور مسبق فالآمدى- مثلا في تعامله مع النص نظر إلى شعر أبى تمام والبحترى من مخطط نقدى يقوم على الوقوف على عيوب شعر الشاعرين **(سرقات أبى تمام . غلط أبى تمام في المعانى والألفاظ- ما يستقبح من استعارته - المستكر، المتعقد في نسجه ونظمه . قبيح التجنيس . ما يستكر، من المطابق . عيوب في الوزن . سرقات البحترى ... إلخ)** هذا المنظور أملى عليه أن يختار من الأبيات ما يجد فيه مبتغاه، وفى إطار الرؤية المحدودة للبيت الواحد، أو بيتين على الأكثر، هذا التصور أملى عليه أن يخطأ الشاعر، ويرفض أى تأويل يبرر الخطأ، فمن ذلك وقوفه **على قول أبى تمام:**

الـــود للقربـــى، ولكـــن عرفـــه ... للأبعـــد الأوطـــان دون الأقـــرب

أنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، إذ جعل وده لذوى قرابته، ومنعهم قرابته وجعله في الأبعدين دونهم[١٠] فانطلاقا من تصور المسبق **(وتخطئة أبى تمام في المعنى)** يرفض أى تأويل يمكن أن ينتج قراءة مخالفة لقراءته كرأى أحدهم "إن العرف **(هو)** ما يتبرع به الإنسان، فذلك جعله في الأباعد، فأما الأقارب فإن برهم وصلتهم من الحقوق الواجبة اللازمة[١١]" فهذه قراءة تتجاوز الدلالة الوضعية، وتعكس لنا ما توصف به لغة الشعر **(لغة الانحراف، أو لغة الانزياح على حد تعبير أحد الأسلوبيين)** وبذلك تتجاوز التقوقع داخل المعنى الظاهرى، إلى ما يمكن أن يستشف من معان أخرى، فبدهى الذى يعطى الأباعد من عرفه، لا يقطعه عن أهله، طالما أنه بار بهم بدليل كلمة **(الود)**، ولست أدرى لماذا يرفض هذه القراءة . إلا كما قلنا إيمانه بالتصور المسبق . ويؤكد إصراره على هذا التصور رفضه قراءة أخرى عرض لها وهى **أن "الود للقربى قد جمع لهم الود والعرف وغيره لأن المودة تشتمل على ذلك كله، والعرف الذى خص به الأبعدين لا يجمع الوداد، إذ ليس كل من أسديت له معروفا، فقد ودته، فقد أعطى ذوى القربى أكثر مما أعطى الأبعدين"**[١٢].

ومن الأمثلة- أيضا- ما أخذه عليه البحترى فى قوله:

هجرتنا يقظى وكادت على عا ... داتها في الصدود تهجر وسنى

وهذا ... عندى غلط، لأن خيالها يتمثل له في كل أحوالها، كانت يقظى أو وسنى"[١٣]، وقد توصل . ابن رشيق . إلى قراءة أخرى تبرر لاستقامة المعنى في قوله "**وأنا أقول**: إن مراده لشدة هجرها له، ... لا تراه في المنام إلا مهجورا، ولا تراه جملة فالمعنى حينئذ صحيح لا فساد فيه، ولا غلط، ولعل الرواية **"وكادت"** وهذا موجود في كلام الناس اليوم، ومثله يقولون فلان لا يرى لى مناما صالحا"[١٤]، ومن هذه الأمثلة- أيضا - ما خطأ فيه **أبا تمام فى قوله:**

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس ... قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

وإنما قيل للرماح ذوابل للينها، وتثنيها، فنفى ذلك عن قدود النساء التى من أكمل أوصافها التثنى واللين والانعطاف(١٥)، هذا التصور المسبق للمعنى جعله يغض بصره عن الدلالة اللغوية الصحيحة للألفاظ، **وهذا ما أدركه ابن رشيق في قوله** "أما أبو تمام فقوله الصواب، لأنهم يقولون رمح ذابل إذا كان شديد الكعوب صلبا، وهو الذى تعرف العرب ومنه قولهم ذبلت شفتاه إذا يبستا من الكرب، أو العطش أو نحوهما(١٦).

والباقلانى في قراءته للقصيدتين السابقتين الذكر انطلق من تصور مسبق "هو أن نظم القرآن على تصرف وجوهه، خارج عن المعهود، في نظام جميع كلامهم **(البشر)**... ومباين للمألوف من ترتيب خطبهم، له أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد(١٧)، وأن هذا النظم **"يخرج عن عادة كلام الإنس والجن"**(١٨) انسحب هذا التصور في قراءته للقصيدتين في تعليقاته على كل بيت يقف عليه، **(ليس له معنى، في حشو هذا لفظ مبتذل، ومعنى فاحش)** فقلما نجد بيتا إلا وهو. من وجهة نظره. مرذول وبه عيب حتى حتى البيت الذى يصعب نقده، وتجريده من الجمال **كقول امرئ القيس:**

إذا قامتا تضوع المسك منهما ... نسيم الصبا يأتى بريا القرنفل

يعلق بقوله "وجه التكلف فيه قوله **(إذا قامتا تضوع المسك منهما)** ولوأراد أن يجود أفاد أن بهما طيبا على كل حال، فأما في حال القيام فقط، فذلك تقصير.. ثم فيه خلل آخر، لأنه بعد أن شبه عرفها بالمسك، وشبه ذلك بنسيم القرنفل، وذكر ذلك بعد المسك نقص"(١٩).

فالباقلانى همه **الغض من قيمة الشعر**، أيا كانت جودته، حتى يثبت تصوره- الذى لا جدال فيه . تفوق النظم القرآنى على أى نظم بشرى، ولكن هنا لماذا لا يقرأ البيت بأن انتشار الرائحة الطيبة يقترن بقيامهما والقيام يتبعه التنقل، أى أن الرائحة الذكية تنتشر وتكون أكثر وقعا، في قيامهما وتنقلهما. وما العيب في تشبيه رائحتهما

الطيبة بنسيم القرنفل والمسك معا، بحجة طغيان رائحة المسك، لماذا لا نقرأ البيت على تعدد العطور والروائح المستخدمة؟! ويظهر قصور منهجه في اعترافه بنفسه بأن الشعر لا يعارض بالقرآن **حين قال:** "إن الذى عارض القرآن بشعر امرئ القيس لأضل من حمار أهله وأحمق من هنبقة، الشعر لا يجوز أن يوازن به القرآن"(٢٠)، ويمثل لهذا **التباين يقول الشاعر:**

راحت مشرقة ورحت مغربا ... فمتى التقاء مشرق ومغرب؟ (٢١)

الإشكالية الثالثة أحادية الدلالة التى ترجع إلى عاملين:

العامل الأول: عدم تجاوز الدلالة المرجعية للغة، وقد بلور هذه الإشكالية خضوع عملية الإبداع لمجموعة من القواعد، التى ارتضاها الشعراء، وباركها النقاد والبلاغيون وبذلك أصبح المعنى معدا بصورة مقولبة، ترضى الذوق العربى، ويعد الانحراف عنها تجاوز لقواعد عمود الشعر، التى بلورها المرزوقى في مقدمة شرح ديوان الحماسة لأبى تمام، هذه القواعد وضعت تصورا للمعنى **(الأحادى الذى لا يقبل أكثر من تصور)** لأن نسج النص الأدبى بهذه الأطر **(صحة المعنى، وجزالة اللفظ، والبعد عن التعقيد والوحشى والمبتذل والمقاربة بين طرفى الصورة)** كل ذلك يحدد الدلالة ويقف حائلا دون تعددها، مما يؤدى بدوره إلى إلغاء القراءات المتعددة للنص، وهذا ما أكده أحد الباحثين في **قوله** "كان الترابط الدلالى قائما بقوة بين الشاعر والقارئ، لأن الكتابة الشعرية لا تتجاوز الإطار المرجعى إلا قليلا، ولم تكن تخرق قوانين اللغة المعيارية إلا في رفق، ومن ثم كانت القراءة حركة مضبوطة في نظام فكرى... ولم تكن القراءة بالنسبة إلى الكتابة سوى الصدى بالنسبة إلى الصوت كلاهما يعبران عن وحدانية المعنى... الذى ينبغى أن يصل على قدر كاف من الوضوح"(٢٢).

وقد أدى التشبث بهذه القواعد وإلزام الشاعر بها، أدى هذا إلى مسخ قراءة بعض الأبيات، التى ترتبط بحالة الشاعر الوجدانية، لأنها تتعارض مع هذه القواعد

لذا أصبح دور منتج الخطاب مهشما، وألزم على أن يقولب نفسه مع هذه القواعد، فنقدوا - مثلا - أبا الطيب المتنبى في استهلاله لمدح **كافور في قوله:**

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا(٢٣)

نقدوه بحجة أن هذا يتعارض مع التأدب للملوك، وحسن السياسة، لقد تناسوا الحالة النفسية للشاعر بعد مفارقته لسيف الدولة، وفقده لكل طموحاته التى كان يمنى نفسه بها **(أن ينصب واليا على إمارة)** وحاجته إلى كافور فجاء مضطرا لمديحه رغم إضماره الاحتقار والازدراء له، ومثل هذا البيت السابق في افتقاد اللياقة والذوق العام عندهم، ما أخذه الآمدى **على قول أبى تمام:**

لما استحر الوداع المحض وانصرفت أواخر الصبر إلا كاظما وجما

رأيت أحسن مرئى وأقبحه مستجمعين لى التوديع والعنما

بدعوى أن أبا تمام "استحسن إصبعها، واستقبح إشارتها **(موجعة)** ولعمرى إن منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب، وأقلهم معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعا، وأبعدهم فهما"(٢٤)، فالذى دفع الآمدى لهذا النقد تهميش مشاعر الشاعر، التى أوحت إليه بقبح منظر الوداع، خاصة إذا كان وداعا لا لقاء بعده، وإن كان في غمرة هذا الشعور أعجب بأصابعها الرقيقة المخضبة بالحناء وكيف يتسنى للآمدى أن يصف من يستقبح منظر الوداع بالجهل والغلظة، ألم نر في حياتنا كثيرا من الناس رقيقى المشاعر يهربون من موقف الوداع؟!.

الإيمان بصحة المعنى واستقامته دون الالتفات إلى دواعى أخرى كالحالة والموقف الوجدانى للشعر كان وراء نقد خلف الأحمر **قول جرير:**

فيالك يوما خيره قبله شره تغيب واشيه وأقصر عاذله

بحجة: ما ينفعه خير يؤول إلى شر، وقد أدرك ذلك أحدهم، فرأى المعنى صحيحا ذلك لأن الشاعر أراد أنه كان ليله في وصال، ثم فارق حبيبه نهارا، وذلك هو الشر الذى ذكر(٢٥).

العامل الثانى الذى ساعد على ترسيخ أحادية الدلالة الوضوح، والوضوح **مرجعه عاملان:** عامل اجتماعى، وعامل نفسى، أما العامل الاجتماعى هو أن الشعر -الجنس الأدبى الأول في الأدب العربى . كان في المحافل والمجامع، وطبيعة التلقى- هنا - تقتضى وضوح الدلالة، وتهميش الدلالات المتعددة، التى تحتاج إلى تأويل، لذا لا نجد في تراثنا صعوبة أنكرها المتلقى في سماع الشعر عند إنشاده، اللهم ما صدر عن أبى تمام، عندما وبخه أبو العميثل بقوله: لم لا تقول ما يفهم؟ فكانت إجابته ولم لا تفهم ما يقال؟!، بيد أن هذه الجدلية المفرغة كان مرجعها تجاوز أبى تمام - في كثير من شعره - للذوق العربى في الغموض والغرابة، ولذا قال عنه حذيفة بن محمد إنه كان يريد البديع فيخرج إلى المحال وقال - أيضا - **ابن الأعرابى عن شعره:** إن كان هذا شعرا، فكلام العرب باطل[٢٦]، أما عن العامل الثانى - **(العامل النفسى)** - لا يتعارض مع العامل الأول - وهذا العامل يرجع إلى طبيعة الشخصية العربية ودور البيئة في تشكيلها، صحراء متسعة لا أدغال فيها ولا غابات، وتضاريس جغرافية واضحة كثبان رملية لا يحدها البصر، وسلاسل جبالية متوازية **(سلاسل جبال الحجاز)** يظللها سماء صافية، وشمس منيرة وقمر ساطع، كل ذلك وسم الشخصية بالوضوح، انعكس هذا على التركيب الوجدانى للإنسان العربى فوجدناه ينفعل لأتفه الأسباب، فيشعل حروبا طويلة الأمد، وفى الوقت نفسه يرق قلبه لأقل الدواعى[٢٧]، وقد راعى القرآن الكريم، والرسول **(صلى الله عليه وسلم)** في أحاديثه هذه الشخصية فقد أشار ابن الأثير إلى سمة الوضوح في **القرآن الكريم في قوله:** "ما أنزل الله في التوراة ولا في الإنجيل مثل أم القرآن، وهى السبع المثانى، يريد بذلك فاتحة الكتاب، وإذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه من الألفاظ، وجدناها سهلة قريبة المأخذ يفهمها كل أحد حتى صبيان المكاتب وعوام السوقة، وإن لم يفهموا ما تحتها

من أسرار الفصاحة والبلاغة، فإن أحسن الكلام ما عرف الخاصة فضله، وفهم العامة معناه"(٢٨).

ومن قبل عرض الجاحظ لسمة الوضوح في الحديث النبوى الشريف، حين وصف **كلام الرسول (صلى الله عليه وسلم) بقوله هو** "الكلام الذى قل عدد حروفه، وكثر عدد معانيه، وجل عن الصنعة، ونزه عن التكلف... ولم يتكلم إلا بكلام قد حف بالعصمة، ... وجمع بين المهابة والحلاوة، وبين حسن الإفهام، وقلة عدد الكلام، مع استغنائه عن إعادته، وقلة حاجة السامع إلى معاودته(٢٩).

فالنص القرآنى- وكذلك كلام الرسول (صلى الله عليه وسلم) - نص مقدس له خصوصيته المميزة ولكن في الوقت نفسه نص أدبى من الطراز الأول، جاء في أعلى صورة بلاغية في الأداء وقد تعامل البلاغيون والنقاد مع النص القرآنى والحديث الشريف من هذا المنطلق، فلا نكاد نرى - في كتب البلاغة والنقد - كتابا يخلو من آيات من القرآن **وأحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)** كأدلة دامغة في الاستشهاد على الصورة التعبيرية للأداء الفنى.

وإن كان هذا لا يعنى أن النص القرآنى وكذلك حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) يمتاز دائما بالوضوح والانكشاف، دون وجود آيات أو أحاديث تحتاج إلى التأويل، ولكن الذى نقصده أن أكثر الآيات والأحاديث واضحة الدلالة، لا تحتاج إلى تأويل، وكذلك الشعر العربى أغلبه جاء واضحا مكشوف الدلالة، لا تحتاج إلى تأويل، وكذلك الشعر العربى، أغلبه جاء واضحا مكشوف الدلالة، والقليل منه احتاج إلى التأويل وإعمال الفكر وهذا يتفق وطبيعة الشخصية العربية التى شكلتها مجموعة من العوامل الحضارية والفكرية والمناخية والوجدانية، وهذا الوضوح في التشكيل والأداء الفنى،رسخ أحادية الدلالة، لعدم احتمالية المعنى للتأويل بعد الدلالة الظاهرة له.

هوامش

(١) **ابن سنان: المصدر السابق** ص ٢٨٢، والذى أجاز تناقض الشاعر **فى قصيدتين مختلفتين هو قدامة بن جعفر، انظر:** نقد الشعر، ص ٦٧.

(٢) **القاضى الجرجانى: المصدر السابق**، ص ١٢١.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ١٣٢.

(٤) **الباقلانى: المصدر السابق**، ص ٢٠٣.

(٥) **ابن الأثير: المصدر السابق**، ٣/٢٦٨.

(٦) **المصدر نفسه** ٣/٢٨٨.

(٧) **المصدر نفسه**، ٣/٢٨٩.

(٨) **انظر: المصدر نفسه** ٣/٢٦٩.

(٩) **انظر قدامة: المصدر السابق**، ص ١٣٦، ١٥٢، **وانظر: أبو هلال العسكرى**، المصدر السابق، ٢/٣٣: ٤٦، **وانظر: ابن سنان، المصدر السابق**، ص ٢٧٧ : ٢٩٧، **وانظر: ابن رشيق المصدر السابق**، ٢/٣٣ : ٤٦.

(١٠) **الآمدى: المصدر السابق**، ١/١٥٥.

(١١) **المصدر نفسه، نفس الصفحة.**

(١٢) **المصدر نفسه**، ١/١٧٦.

(١٣) **المصدر نفسه**، ١/٣٧٤.

(١٤) **ابن رشيق: المصدر السابق**، ٢/٣٦٩: ٣٧٠.

(١٥) **الآمدى: المصدر السابق**، ١/١٥٧: ١٥٨.

(١٦) **ابن رشيق: المصدر السابق**، ٢/٣٧٠.

(١٧) **الباقلانى: المصدر السابق**، ص ٨٦.

(١٨) **المصدر نفسه**، ص ٩٠.

(١٩) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٥.

(٢٠) **المصدر نفسه**، ص ٢٥٤.

(٢١) **المصدر نفسه**، ص ٢٥٥.

(٢٢) **إبراهيم رمانى: المرجع السابق**، ص ١٣٤.

(٢٣) **انظر ابن رشيق: المصدر السابق**، ١/٣٦١.

(٢٤) **الآمدى: المصدر السابق**، ١/٢٣٠.

(٢٥) **انظر ابن رشيق: المصدر السابق**، ٢/٣٧٠: ٣٧١.

(٢٦) **انظر الآمدى: الموازنة بين أبى تمام حبيب بن أوس الطائى وأبى عبادة الوليد بن عبيد البحترى، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد**، ط دار المسيرة، بيروت د.ت ١/٢١.

(٢٧) **انظر: د. عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية**، ج ١ دار المعارف، مصر، ط١، عام ١٩٧٩، ص ٣٠٣.

(٢٨) **ابن الأثير: المصدر السابق**، ١/١٧٨.

(٢٩) **الجاحظ: البيان والتبيين**، ٢/٤٤.

٣ـ التأويل والقراءة المنتجة

يعد التأويل مرتكزا أساسيا في عملية القراءة المنتجة، ذلك لأن القراءة المنتجة تهدف إلى تجاوز الدلالة المرجعية للنسق اللغوى، لتبحر في أعماق النص، لتبرز خفاياه وتبحث عن المعنى المكنون في أغواره، والتأويل - كما مر بنا - عملية فهم وتذوق وعمق إدراك للدلالة البعيدة، أو ما يؤول إليه المعنى أو مصدره ومنتهاه، وفى ذلك يقول عبد القاهر "**حقيقة قولنا تأولت الشئ إنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضع الذى يؤول إليه من العقل، لأن أولت وتأولت، فعلت تفعلت من آل الأمر إلى كذا يؤول إذا انتهى إليه، والمآل المرجع**"(١)، وقد أشار غير ناقد عربى إلى الربط بين مستوى أداء النص، وضرورة التأويل، **فعند القاضى الجرجانى الكلام نوعان**: "أحدهما ظاهر... والآخر غامض، يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعض بالدراية، ويحتاج في كثير منه إلى دقة الفطنة، وصفاء القريحة، ولطف الفكر، وبعد الغوص"(٢)، فهذا النص - إضافة إلى ربطه بين النص الغامض والتأويل - يشير إلى ما يتمتع به المؤول من فطنة وصفاء قريحة، ودراية وخبرة في التعامل مع النص، وعن نوعية النص الذى يحتاج إلى تأويل ويتفق عبد القاهر مع القاضى الجرجانى في تعامله مع الصورة الفنية، حيث رأى أن التشبيه القريب كتشبيه **(الخد بالورد)** لا يحتاج إلى تأويل، أما التشبيه البعيد مثل قولهم **(كانوا كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها)** يحتاج إلى تأويل، ويتفق عبد القاهر- أيضا- مع القاضى الجرجانى في رؤيته تميز المؤول بقدرات تذوقية وإدراكية عالية يقول عن التشبيه البعيد " **لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة**"(٣).

وإذا كان هناك تفاوت في نوعية النصوص **(ظاهر وغامض)** فأيضا هناك تفاوت نسبى في مستوى النصوص الغامضة، وعليه تتفاوت عملية التأويل من نص لآخر، **يقول**

عبد القاهر "طريقة التأويل تتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويعطى المقادة طوعا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول، الذى ليس من التأويل في شئ،... ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأويل، ومنه ما يوغل ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة"(٤).

والذاتية عنصر أساسى في عملية التأويل، هذا ما يعكسه لنا تعدد القراءات من قارئ لآخر، وهذا أدى بدوره إلى ما أشرنا إليه من قبل أنه ليست هناك قراءة نهائية للنص، لأنه ـ ليست هناك قراءة بريئة، وكما مر بنا ـ أيضا ـ الدلالة الأحادية والوضوح ملمحان يتسم بهما النص الأدبى في تراثنا، ونظرا للرؤية الجزئية التى ترى البيت وحدة مستقلة للمعنى ـ كان لجوء الناقد للتأويل في بعض الأبيات التى تنحرف عن الوضوح والانكشاف، وجاء التأويل إجراء نقديا في أبيات شعرية يكتنفها الغموض، وتعدد الرؤى **وقد اتخذت صور التأويل عند الناقد العربى الآتى:**

١. إزالة التناقض الذى تعكسه الدلالة الظاهرة للنص.

٢. تأويل الأبيات التى تتضمن النقل.

٣. إظهار دلالة غير متوقعة يمكن أن يوحى بها النص.

الاعتماد على العقل، والتعامل مع الشعر بمنطق الحقيقة، والتشبث بالدلالة الظاهرة للدلالة الوضعية للغة في التشكيل، عوامل تقف حائلا دون النفاذ إلى أغوار النص وإبراز حقيقة المعنى، وتجاوز التناقض الظاهرى للمعنى الذى توحيه الدلالة الظاهرة، هذا ما أوقع غير ناقد عربى في هذا المزلق فرأى تناقضا لمجرد وجود تناقض ظاهرى، ولكن بالتأويل أمكن إلغاء هذا التناقض فقدامة بن جعفر في حديثه عن عيوب المعنى **(الاستحالة والتناقض)** يرى في بيتى أبى نواس تناقضا **حين قال:**

كأن بقايا ما عفا من حبابها ... تفاريق شيب في سواد عذار

فشبه حباب الكأس بالشيب، وذلك جائز لأن الحباب يشبه به في البياض وحده لا في شئ آخر غيره، **ثم قال:**

تـردت بـه ثـم انفـرى عـن أديمهـا ... تفـرى ليـل عـن بيـاض نهـار

فالحباب الذى جعله في هذا البيت الثانى كالليل، هو الذى كان في البيت الأول أبيض كالشيب، والخمر التى كانت في البيت الأول كسواد العذار هى التى صارت في البيت الثانى كبياض النهار(٥).

ويرفض قدامة أى تأويل لرفع هذا التناقض، كرأى من يحتج لأبى نواس أنه لا يريد بقوله **(تفرى ليل عن بياض نهار)** لم يرد به اللون، بل حالة التفرى والانحسار كما يتفرى الليل عن النهار، فيرد على هذا الرأى بأن أبا نواس لا يقصد سوى اللون، وأن الحباب لا يشبه الليل إلا في البياض، وأن الليل والنهار لا يجمعهما غير الظلمة والضياء(٦) ويضع احتمالين لتجاوز التناقض في الرؤية السابقة **(سقط الاحتمال الثانى من الكتاب وأثبته محقق الكتاب في الهامش)** الاحتمال الأول: أن يظن أنه أراد تبرئ الأسود من الأبيض، لأن في الشعرة والعجين جسما يجوز أن يبرأ من جسم"(٧)، ويصر على رأيه بنقض هذا الاحتمال في قوله: "فأما الليل والنهار فليس هما غير سواد وبياض فقط، فأما جسم تبرأ من جسم فلا"(٨)، وإن لم يعجب ابن سنان هذا التأويل في **قوله: "ونى هذا الشعر نظر وتأمل، ليس هذا موضع تقصيه، وإنما الغرض التمثيل"**(٩) غير أنه لم يوضح رؤيته، وتهرب بقوله **(ليس هذا موضع تقصيه)** وقد تجاوز حازم القرطاجنى - بعد عرضه لكلام قدامة - هذه الرؤية، ورأى "لقول أبى نواس وجوها من التأويل لا يكون معها فيه تناقض، فمن ذلك أن يكون أراد أن يشبه سواد الخمر بالليل والحباب بالنجوم، فلم يتسع له الكلام لهذا التشبيه، فلوح في البيت الثانى تلويحا لطيفا بقوله "تفرى ليل عن بياض نهار" حيث كانت النجوم في ضمن الليل، أى انفرى عنها ما تردت به من لون السواد فالضمير في قوله انفرى راجع إلى ما تردت به الخمر من لون السواد المشبه تفريه بتفرى الليل"(١٠)، فحازم

يتجاوز الدلالة الظاهرة، ويقوم بما أطلق عليه أيزر ملء الفراغات بإضافة ما يمكن أن يحتمله الكلام هنا - دون تعارض لهذا الاحتمال، بأنه أراد تشبيه الخمر بالليل والحباب بالنجوم، ولكن النظم لم يسعفه في **البيت الثانى ليقول:** بعد امتزجهما باللون الأسود أخذ الحباب يتغير لونه إلى الابيضاض، ودلل بقوله **(انفرى ليل عن بياض نهار)** ويرى وجها آخر للتأويل يعتمد على رأى قدامة السابق - الذى رفضه - مع الإضافة والتحوير في جعله الضمير في **قوله (انفرى)** راجع إلى حباب الماء، واستبدال كلمة تحلت به بدلا من تردت به، وهذا له ما يؤيده لأن العرب لم تصف الحباب بالرداء، ليصبح المقصود من تفرى الحباب عن الخمر شبيها بحالة تفرى الليل عن النهار، ويكون مقصد الشاعر أنه "شبه تفرى سواد الخمر عن بياض الماء الذى جلاه إذ مزج به، بتفرى الليل عن بياض النهار"(١١).

فحازم القرطاجنى في تأويله يساهم في إنتاج الدلالة، وإعادة صياغة النفى بما ينفى تناقض المعنى واستحالته، كل ذلك بلباقة يعكسها هذا التعليق الذى يعد مفتاحا للتأويلين السابقين، "قد يمكن أن يكون الضمير في انفرى راجعا إلى الحباب ويكون قوله تفرى ليل فى قوة تفرى نجوم ليل، أو يكون قد اكتفى بذكر الليل، لأن النجوم في ضمنه"(١٢).

وما يذكره قدامة من صور التناقض قول ابن هرمة:

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه ... يكلمه من حبه وهو أعجم

موضحا هذا التناقض في **قوله** "فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله وهو أعجم من غير أن يزيد في القول، ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على سبيل الاستعارة"(١٣)، فقدامة همه التمثيل على قاعدة نقدية وهى الاستحالة والتناقض باعتبارهما من عيوب المعانى، وهذا ما أشرنا إليه سابقا للدور السلبى للتصور المسبق في عملية القراءة، مما أعمى بصيرته عن إدراك الدلالة اللغوية لكلمة أعجم ليزيل هذا

التناقض، **وهذا ما أوضحه ابن سنان:** "الأعجم ليس هو الذى قد عدم الكلام جملة كالأخرس، وإنما هو الذى يتكلم بعجمة ولا يفصح... فإذا قيل... فلان يتكلم وهو أعجم لم يكن ذلك متناقضا، **على أن الرواية الصحيحة في بيت ابن هرمة:**
يكاد إذا ما أبصر الضيف مقبلا[١٤].

ويكشف حازم القرطاجنى هذا التناقض باستخدام التأويل في قوله "البيت محتمل وجها... من التأويل يصح عليه، وهو أنه قد يعنى بالكلام ما يفهم من إشارة من لا يستطيع النطق وحركاته وشمائله، حيث بذلك إفهام ما في نفسه"[١٥] فحازم يتجاوز الدلالة الظاهرة للمعنى إلى ما يمكن أن يوحى به النص، فجعل المقصود من الكلام ما يصدر من حركات أو إشارات تؤدى الغرض من الكلام، ومن قبل ألمح الجاحظ إلى أن الإشارة من صور البيان **(اللفظ ـ الخط ـ الإشارة ـ العقد ـ الحال)** فالإشارة والكلام يتفقان في الهدف **(إيصال رسالة إلى المتلقى)**.

والقاضى الجرجانى يستخدم التأويل في الرد على معارضى المتنبى في دعواهم التناقض فى **قوله:**

وعذلت أهل العشق حتى ذقته ... فعجبت كيف يموت من لا يعشق

عندما قالوا: "صعوبة العشق وشدته على أهله لا توجب ألا يموت من لا يعشق، فيعجب منه، وإنما يقتضى أن كل من يعشق يموت، **وكانه أراد:** كيف لا يعرف من يعشق؟ فذهب عن مراده"[١٦] فيرى القاضى- لرفع هذا التناقض- **تأويلين: الأول:** القلب ليكون المعنى الميت من لا يعشق، فالحياة بدون الحب موات، واستشهد بأبيات كثيرة من الشعر بها القلب في المعنى **منها قول أحدهم:** كان الزناء فريضة الرجم **أراد: كأن الرجم فريضة الزناء**[١٧].

أما التأويل الثاني: "إنما المراد كيف تكون المنية غير العشق، أى أن الأمر المتقرر في النفوس أنه على مراتب الشدة هو الموت، وإنى لما ذقت العشق فعرفت شدته، عجبت كيف يكون هذا الأمر الصعب المتفق على شدته غير العشق، وكيف يجوز ألا تعم علته فتستولى على الناس، حتى تكون مناياهم منه، وهلاك جميعهم منه"(١٨) فالتأويل يعتمد على فطنة القارئ بما لا يتعارض مع العقل، والإقناع وبذلك يظهر دور القارئ في بناء المعنى وإعادة صياغته، ومن الأمثلة التى أخذها المعارضون للمتنبى للتناقض، وخرجها القاضى الجرجانى **قول المتنبى:**

الفاعل الفعل لم يفعل لشدته ... والقائل القول لم يترك ولم يقل

قالوا: "كيف يكون القول غير متروك ولا مقول؟ وهل هذه إلا مناقضة ظاهرة"(١٩) وكان تأويل القاضى الجرجانى "إن من عادة الناس إذا استقصوا فعل الفاعل قالوا: فعلت وما فعلت، أى لم تفعله على وجه التمام، ولم تبلغ به شريطة الكمال، فقد تكلفت الفعل وكأنك لم تفعل، فكذا هذا القول لم يترك ولم يقل، لأنه قد تعرض له، فلم يوفه حقه... فكأنه لم يقل"(٢٠).

وهذا التأويل لم يحتج إلى إعمال الفكر- كالبيت السابق- مستشهدا- ايضا- بما هو معهود في الحياة، عندما لم يفعل الفعل على وجهه من الكمال، نقول فعل ولم يفعل وقد ورد فى الشعر ما يؤكد هذا التأويل **قول الشاعر:**

خلقوا وما خلقوا لمكرمة ... فكأنهم خلقوا وما خلقوا

رزقوا ما رزقوا سماح يد ... فكأنهم رزقوا وما رزقوا

ومن الأمثلة- أيضا - التى أخذها المعارضون على المتنبى التناقض في المعنى في **قوله:**

يفضح الشمس لكما زرت الشمـ ... ـس بشمس منيرة سوداء

قالوا: الشمس لا تكون سوداء، والإنارة تضاد السواد"[٢١]، وكان تأويل القاضى الجرجانى: إنه لا يقصد أن يجعله شمسا في اللون، لتعدد وجه الشبه في تشبيه الإنسان بالشمس، فإذا شبهوا بالشمس في موضع الحسن أرادوا البهاء والرونق وإذا شبهوا بالشمس في الوصف بالنباهة، كان وجه الشبه عموم مطلعها وانتشارها كذلك الممدوح وهنا يبلور رأيه في البيت السابق بقوله "فقد يكون المشبه بالشمس في العلو والنباهة والنفع والجلالة أسود، وقد يكون منير الفعال كمد اللون، واضح الأخلاق كاسف المنظر فهذا غرض الرجل"[٢٢]، ومن الأمثلة - أيضا - للتأويل التى خرجها القاضى الجرجانى للتناقض رده على من نقد المتنبى فى **قوله:**

كأنك أبصرت الذى بى وخفته ... إذا عشت فاخترت الحمام على الثكل

قالوا: هذا الكلام الذى لا طريق للفهم إليه، لتخالف أطرافه وتنافر معانيه وألفاظه **يقول:** كأنك أبصرت ما بى من الحزن عليك، وخفته إذا عشت، فاخترت أن تموت على أن تثكل، ولو عاش ما أبصر شيئا مما لحقه ولا خافه، لأن الذى جر ذلك الحزن والضنى هو موته[٢٣].

فكما مر بنا التشبث بالدلالة الظاهرة والحقيقية، وعدم إعمال العقل، هو السبب في رؤية التناقض، بيد أن المتأمل في أعماق المعنى، لا يقف عند الدلالة الظاهرة، ليرى ما يمكن أن يوحى به هذا الكلام الظاهر وهذا ما توصل إليه القاضى الجرجانى فكانت قراءته للبيت "إنك خفت نزول هذا الضنى بى لأجلك، وأنت حى ولم يرد ما خطر لكم وإنما مذهبه فيه أنك خفت أن يصيبنى هذا العارض من الضنى وأنت حى، فيبلغ منك الغم به مبلغ الثكل، فاخترت الحمام عليه"[٢٤] ومن الأمثلة - أيضا - ما تشبث به خصوم المتنبى للتناقض **قوله:**

ينقص الموت نفسا من نفوسهم ... إلا وفى يده من نتنها عود

قالوا "العود لا يشتم، ولو اشتم لم يحظ من ريحه بطائل، وإنما يظهر عرفه إذا حللت النار أجزاءه ولطفتها، فانبثت في الهواء ودخلت في الخياشيم"(٢٥) وكان تأويل القاضي "أراد أنه لا يباشرها إذا قبضها، ولكن يقبضها وفي يده عود، يتناولها بطرفه كما يريد الإنسان أخذ الشئ يستقذره، فيصون عنه يده، ويتناوله بحاجز، ولم يرد عود الطيب وإنما أراد عودا من العيدان أيها كانت"(٢٦)، فالمقصود إظهار التقزز من نتن هؤلاء، ولذا لا يقبض ملك الموت أرواح هؤلاء، إلا وهو محتاط من نتنهم باتخاذ أداة تحول دون لمسهم مباشرة، فالتأويل كشف وإدراك، وإزالة للغموض، هذا ما أكده القاضي الجرجاني في توضيح الهدف من التأويل أنه **"يتصل بالكشف عن هذه الأمور، ويتناول الغامض الخفي، والمتوسط المحتمل، والظاهر الذي فيه بعض اللبس"**(٢٧).

من صور التأويل- في تراثنا- تأويل الأبيات الشعرية التي وقع فيها القلب الذي عده الآمدي ومن بعده ابن سنان عيبا من عيوب المعاني(٢٨)، فالآمدي يعرض لعيوب شعر أبي تمام في المعاني والألفاظ، فيقف على **قول أبي تمام**

طلل الجميع لقد عفوت حميدا وكفى على رزئي بذاك شهيدا

وعلق بقوله "أراد وكفى بأنه مضى حميدا شاهدا على أني رزئت، وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شاهدا على أنه مضى حميدا، لأن حميدا من الطلل قد مضى وليس بشاهد ولا معلوم"(٢٩)، فالآمدي- انطلاقا من القراءة الشارحة التي تتشبث بالدلالة الظاهرة يرى أن هذا عيبا، ويعرض لشواهد من الشعر القديم فيها القلب، ولكنه يأخذ على أبي تمام القلب، بحجة أن المتأخر لا يرخص له القلب، لأن القلب جاء على سبيل السهو والضرورة، وهذا الذي دفعه إلى تأويل الآيات القرآنية الذي جاء فيها القلب **(لأنه عيب والقرآن منزه عن مثل هذا)** من هذه الآيات **قوله تعالى :-**

(....مَآ إِنَّ مَفَاتِحَهُۥ لَتَنُوٓأُ بِٱلْعُصْبَةِ أُوْلِى ٱلْقُوَّةِ....)
(سورة القصص من الآية ٧٦)

وإنما العصبة تنوء بالمفاتيح أى تنهض بثقلها، **وقوله عزوجل:-**

(ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ) (سورة النجم الآية ٨)

وإنما هو **(ثم)** تدلى فدنا، **وقوله تعالى:**

(وَإِنَّهُۥ لِحُبِّ ٱلْخَيْرِ لَشَدِيدٌ) (سورة العاديات الآية٨)

أى أن حبه للخير لشديد، فعنده أن هذا ليس بقلب، إنما هو صحيح مستقيم إنما أراد الله في الآية الأولى ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أى تميلها من ثقلها، **وفى الآية الثانية:** إنما تدليه عند دنوه واقترابه، **وفى الآية الثالثة المعنى:** إنه لحب المال لشديد والشدة البخل، ويقال رجل شديد ومتشدد أى بخيل، يريد أنه لحبه المال لبخيل متشدد أى لأجل حبه المال يبخل[٣٠]، فهذه تأويلات للوصول إلى المعانى البعيدة، التى لا تتنافى والدلالة الظاهرة، وفى الوقت نفسه تنفى **(القلب)**.

ومن الأمثلة التى حملت على القلب، ولكن رأى ابن سنان- ومن بعده حازم- مخرجا للتأويل، على غير القلب **قول قطرى بن الفجاءة:**

ثم انصرفت وقد أصبت ولم أصب جذع البصيرة، قارح الإقدام

فقد حملوه على المقلوب، **وقالوا:** يريد قارح البصيرة، جذع الإقدام، **كما يقال:** إقدام غرورأى مجرب[٣١]، ويذكر ابن سنان وجها لتأويله على غير القلب، برأى أخذه من أبى العلاء صاعد بن عيسى **الذى قال:** "ما المانع من أن يكون مقصوده لم أصب أى لم ألف على هذه الحال، بل وجدت على خلافها جذع الإقدام، قارح البصيرة، ويكون الكلام على غير المقلوب، وتمكن الدلالة على أن قوله- لم أصب- في البيت بمعنى لم ألف دون ما يقولون من أن مراده به لم أجرح **قوله قبله:**

لا يـــركنن أحـــد إلى الإحجـــام يـــوم الـــوغى متخوفـــا لحمـــام
فلقـــد أرانـــى للرمـــاح دريئـــة مـــن عـــن يمينـــى تـــارة وأمـــامى
حتـى خـضبت بمـا تحـدر مـن دمـى أكتـاف سـرجى أو عنـان لجـامى

فكيف يكون ولم يصب وقد خضبت هذا بدمه"[٣٢]، ويعلق ابن سنان موضحا ومؤكدا هذا التأويل **بقوله** "وفحوى كلام قطرى يدل على أنه أراد أنه خرج ولم يمت، إعلاما أن الإقدام غير علة في الحمام، وحثا على الشجاعة، ونهيا عن الفرار"[٣٣]، وهذا يؤكد لنا أن التأويل يعتمدعلى الفطنة، وعدم التشبث بالدلالة الظاهرة، فليس المقصود بقوله **(أصب)** الإصابة، بدليل أنه جرح، ولكن السياق يدل على أن معناه **(لم ألف على هذه الحال)** فالكلمة تأخذ معناها من السياق، فمثلا **(يد)** في قولهم فلان طويل اليد يراد فضل القدرة، وفى قول الرسول **(ص)** أطولكن يدا يريد السخاء، **وفى قوله تعالى:-**

(يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تُقَدِّمُواْ بَيْنَ يَدَيِ ٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ .....)

(سورة الحجرات من الآية ١)

أى أمروا باتباع الأمر[٣٤]. ويذكر حازم القرطاجنى هذا التأويل- السابق لبيت قطرى- ويقترح تأويلا آخر ينطلق من التأويل السابق، وفى ضوء استقرائه للأبيات الثلاثة معا، وموجز هذا التأويل أن هذا الموقف الذى وقفه كان أعظم موقف حضره، فيئس من الحياة، حين رأى نفسه درئية للرماح، ودمه قد خضب سرجه ولجامه، وخلص من هول هذا الموقف، ووقع الأمر على غير ما كان وقع في نفسه، وانصرف، وقد قتل ولم يقتل، فحدثت له بصيرة أن الإقدام غير علة للحمام، وأن من يركن إلى الإحجام خيفة من أن يصاب فليس على بصيرة، إذ لو شهد ما شهدت ثم انصرف مصيبا لا مصابا لا يصاب، لحدثت له بصيرة بأن السلامة غير مقصورة على مواطن الدعة، وأن الهلاك غير موقوف على مواقف المكافحة، فعبر عن قرب حدوث البصيرة بأن جعل البصيرة جذعه

لأن الجذع هو الذى على أول سنة الأخذ في الاستحكام، وجعل الإقدام قارحا لأنه كان من سجيته ثابتا قبل البصيرة[٣٥]، فقراءة حازم أعمق بعدا، وتهدف إلى إلغاء القلب بالنفاذ إلى ما يمكن أن يحتمله المعنى من خلال التأويل، وهذه القراءة تعمل على إعادة صياغة المعنى من قبل القارئ، مع عدم الاحتفال بالدلالة الظاهرة، وتدل هذه القراءة على فطنة القارئ، وأن النص يمكن أن يقول الكثير إذا وجد القارئ الجيد، ولذا كان الرأى السائد للكلام الذى يقع فيه القلب أن **"كل كلام يمكن حمله على غير القلب بتأويل لا يبعد معناه، فليس يجب حمله على القلب"**[٣٦].

وبذلك قرأت الأبيات التى وقعت فيها القلب قراءة تلغى هذا القلب وتبلور المعنى المقصود **كقول الحطيئة:**

فلما خشيت الهون والعير ممسك ... على رغمه ما أمسك الحبل حافره

قيل فيه: إن الحبل إذا أمسك الحافر، فالحافر- أيضا- قد شغل الحبل، فعلى هذا ليس بمقلوب[٣٧]، ونقد ابن سنان قراءة ابن جنى **بيت المتنبى**:-

نحن ركب ملجن في زى ناس ... فوق طير لها شخوص الجمال

"على المقلوب، **وقال تقديره:** نحن ركب من الإنس في زى الجن فوق جمال لها شخوص الطير... ومراد أبى الطيب المبالغة حلى حسب ما جرت به عادة الشعراء **فيقول:** نحن قوم من الجن لجوبنا الفلاة والمهامة، والقفار التى لا تسلك، وقلة فرقنا فيها إلا أننا في زى الإنس، وهو على الحقيقة كذلك، ونحن فوق طير من سرعة إبلنا، إلا أن شخوصهما شخوص الجمال"[٣٨]

فالذى يجمع بين التأويلات السابقة تجاوز الدلالة الظاهرة، وملء بياضات في النص، ليستقيم المعنى المقصود، الذى يمكن أن يقوله النص بعد الإبحار في أعماقه.

أما عن القراءة المنتجة لدلالة جديدة، غير متوقعة من النص، مع عدم تعارضها مع المعطى الفنى، فقليلة في تراثنا، ومن أبرز هذه النماذج قراءة المفضل الضبى **لقول الفرزدق بين يدى الرشيد وفى حضور الكسائى:**

أخذنا بآفاق السماء عليكم قمراها والنجوم الطوالع لنا

وقد سأل **(المفضل)** الأمين والمأمون ما معناه؟ **فقالا:** معناه في قوله **"قمراها"** تغليب المستعمل عندهم، لأن القمر أكثر استعمالا عند العرب من الشمس، وكذلك قولهم **"العمران"** لما كان عمر أطول أياما وأكثر تأثيرا، فقال الرشيد: هكذا أخبرنا هذا الشيخ **(وأشار إلى الكسائى) فقال المفضل:** بل مراده بالقمرين جداك إبراهيم ومحمد **(صلى الله عليهما)** وبالنجوم الطوالع أنت وأباؤك الطيبون، فأعجب الرشيد بذلك[٣٩] ويعلق ابن رشيق على هذه القراءة بما مفاده أن هذه القراءة تتجاوز مقصدية القائل وفى الوقت نفسه لا تتنافى مع المعطيات الفنية للنص، **يقول ابن رشيق** "والفرزدق ما قصد إلى شئ من ذلك **(ولا)** أراده، ولا علم أن الرشيد بعده يكون أمير المؤمنين، إنما أراد أن كل مشهور فاضل فهو لنا عليكم، ومنالا منكم، فنحن أشرف بيتا، وأظهر فضلا وأبعد صوتا، إلا إن التى جاء بها المفضل ملحة أفادت مالا"[٤٠].

فمثل هذه القراءة أرقى أنواع القراءات، لأنه يضيف معنى جديد للنص يتجاوز قصدية منتج الخطاب، وفى الوقت نفسه لا يتعارض مع المعطى الظاهر للنص.

هوامش

(١) **عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة**، ص ٨٨: ٨٩.

(٢) **القاضي الجرجاني: المصدر السابق**، ص ٤١٣.

(٣) **عبد القاهر: المصدر السابق**، ص ٨٤.

(٤) المص**در السابق**، ص ٨٣.

(٥) **قدامة بن جعفر: المصدر السابق**، ص ١٩٧.

(٦) **انظر المصدر نفسه**، ص ١٩٧: ١٩٨.

(٧) **المصدر نفسه**، ص ١٩٨.

(٨) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

(٩) **ابن سنان: المصدر السابق**، ص ٢٨٧.

(١٠) **حازم القرطاجني: المصدر السابق**، ص ١٤٢

(١١) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

(١٢) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

(١٣) **قدامة بن جعفر، المصدر السابق**، ص ١٩٩.

(١٤) **ابن سنان: المصدر السابق**، ص ٢٨٤.

(١٥) **حازم القرطاجني: المصدر السابق**، ص ١٤٠.

(١٦) **القاضي الجرجاني: المصدر السابق**، ص ٤٦٩.

(١٧) **انظر: المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(١٨) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٠.

(١٩) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٣.

(٢٠) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٢١) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٤.

obeikandl.com

(٢٢) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٢٣) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٥.

(٢٤) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٦.

(٢٥) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٧.

(٢٦) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٢٧) **المصدر نفسه**، ص ٤٧٨.

(٢٨) **انظر الآمدي: المصدر السابق، تحقيق** السيد أحمد صقر، ط دار المعارف ١/٢١٦ ٢٢١، **وابن سنان: المصدر السابق**، ص ١٣٣:١٢٨.

(٢٩) **الآمدي: المصدر السابق**، ص ١/٢١٧.

(٣٠) **انظر المصدر نفسه**، ١/٢١٧: ٢١٨، **والآيات بالترتيب: الآية الأولى رقم ٧٦ من سورة القصص، والآية الثانية رقم ٨ من سورة النجم، والآية الثالثة رقم ٨ من سورة العاديات، ونقل هذا التأويل: ابن سنان**، (انظر: سر الفصاحة، ص ١٣١) **وحازم القرطاجنى** (انظر: منهاج البلغاء، ١٨٣).

(٣١) **ابن سنان: المصدر السابق**، ص ١٣٢.

(٣٢) **المصدر نفسه**، ص ١٣٢: ١٣٣.

(٣٣) **المصدر نفسه**، ص ١٣٣.

(٣٤) **انظر: عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة**، ص ٣٣٠: ٣٣١.

(٣٥) **انظر حازم القرطاجنى: المصدر السابق**، ص ١٨٢.

(٣٦) **المصدر نفسه**، ص ١٨٤.

(٣٧) **ابن سنان: المصدر السابق**، ص ١٣١.

(٣٨) **المصدر نفسه**، ص ١٣٢.

(٣٩) **ابن رشيق: المصدر السابق**، ٢/١٥٥.

(٤٠) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

٤. مستويات القراءة في النقد العربي

يعد تصور تودوروف- الذى مر بنا - لمستويات القراءة **(الشارحة والإسقاطية والشاعرية)** يعد التصور الأمثل، لمستويات القراءة في تراثنا العربى، وإن كان من الدقة أن نستبدل للمستوى الثالث **(القراءة الشاعرية)** بالقراءة الجمالية، لأن القراءة الجمالية المصطلح الأقرب لروح التراث العربى من القراءة الشاعرة عند تودوروف ونقصد بها القراءة التى تهدف إلى إدراك الجمال الفنى في النص، وأثر هذا الجمال في المتلقى.

القراءة الشارحة هى القراءة التى تعتمد على الدلالة المرجعية للألفاظ ، مع التشبث بالحقيقة والواقع، والنظرة المريبة للخيال، وتنحية أى مجال للتأويل، والاعتماد على المعنى الظاهر للنص، ويمثل الآمدى النموذج لهذا المستوى في تراثنا العربى، ولنقف على قراءته لبعض الأمثلة التى تبلور لنا محاور هذا المستوى، فمثلا يقف على خطأ أبى تمام في المعنى في **قوله** :

ورحب صدر لو أن الأرض واسعة ... كوسعه لم يضق عن أهله بلد

فهذا الخطأ عنده مرجعه "أن كل بلد يضيق بأهله، وليس ضيقته من جهة ضيق الأرض، لأن الأرض لو كانت **(واسعة)** عشرة أضعافها في المقدار، أو ألف ضعف مثلها لما كان ذلك بموجب أن يكون الحزن ... أو نجد، أو مكة .. في قدر مساحة كل ناحية منها... إنما ذلك على حسب **(الاتفاق، في كل بقعة وعلى حسب)** ما أدى إليه الاجتهاد والاختيار، ممن أسس على كل بلدة، ومصر كل مصر"(١).

تشبث الآمدى بالحقيقة، وإلغاء التأويل أوقعه في هذا الخطأ، حيث أرى أن الأرض ليست بضيقة لمساحتها الشاسعة، وأن إقامة المدن والأمصار كانت لضرورة اقتضت ذلك والشعر لا يؤخذ بمنطق الحقيقة، فالشاعر لا يقصد بالأرض هنا **(كل الجزء اليابس من الكون)** ولكن الأرض - هنا - الجزء المعمور منها، بدليل قوله **(لم يضق عن أهله بلد)** ونحن

نقول عن رجل رحالة **(جاب الأرض شرقا وغربا)** نقصد جاب أهم البلاد أو المعالم في تلك البلاد في العالم، لأنه لا يمكن للرحالة أن يقطع الأرض شبرا شبرا في كل أنحاء العالم فهذا محال، ومن قبل **قال ابن قتيبة ت** ٢٧٦ لو كان المجاز كذبا لكان أكثر كلامنا باطلا فلم يترك الآمدى مجالا للمجاز - هنا - أو لملء الفراغات حتى يكتمل المعنى وكان أحرى بالآمدى بدلا من **نقده أبا تمام في قوله** : "وكان ينبغى له أن يقول ورحب صدر لو أن الأرض واسعة كوسعه لم يسعها الفلك، أو لضاقت عنها السماء، **أو أن يقول** : لو أن سعة كل بلد **(أو مصر)** كسعة صدره لم يضق عن أهل بلد"(٢)، كان ينبغى له أن يجعل هذا النقد ملأ للفراغات لإكمال المعنى فالآمدى ينادى بالنص المفتوح الواضح الدلالة، من خلال توحد الدال بالمدلول، ليفضى النص بكل ما يحتويه، وهذه القراءة لا تعتمد على مشاركة القارئ بل محاكمة الشاعر على انحرافه عن النسق، ولذا يفضل على البيت السابق المفتوح **للبحترى بحجة الصحة في المعنى** :

مفازة صدر لو تطرق لم يكن ... ليسلكها إلا سليك المقانب

ومن الأمثلة - أيضا - تخطئته لأبى تمام في قوله :

لو كان في عاجل من آجل ... لكان في وعده من رفده بدل

ويحاكم أبا تمام بقوله : ولم لا يكون في عاجل آجل بدل ؟ والناس كلهم على اختيار العاجل، وإيثاره وتقديمه على الآجل، ألا ترى قول القائل الذى **قد صار مثلا** : والنفس مولعة بحب العاجل(٣).

فاستخدام **(لو)** تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، أى أن هذا لم يقع، والكلام على سبيل المجاز، فتمسكه بالدلالة الظاهرة يرفض أى تأويل **كقول القائل "إن الذى أراده أبو تمام وتاله صحيح، ومذهبه فيه مستقيم، لأن العاجل لا يكون أبدا ولا خلفا من الآجل لأن البدل لا يكون قبل المبدل منه"**(٤)، وكان أحرى به أن يلجأ إلى ملء الفراغات

في البيت ليقول المقصود في البيت "لو كان في عاجل قول بدل من آجل فعل، لكان في وعده من رفده بدل"(٥)، كان أحرى به أن يقرأ البيت هذه القراءة بدلا من عدها نقدا له، وهكذا كانت قراءات الآمدى لشعر أبى تمام والبحترى التشبث بالدلالة الظاهرة ورفض التأويل **والتطابق مع الواقع، وقراءته لا تتجاوز هذه الأطر :**

١- مراعاة الدقة اللغوية، انظر ١/١٦٦. ١٩٢. ٢٢٥. ٢٣٧.

٢- مراعاة الحقيقة والعرف، انظر ١/١٤٢. ٢٠٣. ٢٤٩. ٣٧١. ٣٧٦. ٣٧٧

٣- الموقف المتشدد من المجاز والمبالغة، انظر ١/١٤٣. ١٤٧. ١٩٦.

٤- استقامة المعنى واستيفاء أقسامه، انظر ١/١٥٨. ٢٢١.

٥- رفض ملء الفراغات بإظهار المحذوف، انظر ١/١٩٠. ١٩٤. ٢٢٣. ٣٧٤. ٤٠٣.

فهذه أطر تحد من فاعلية القراءة، ويقوم دور القارئ بشرح النص حسب معطياته الفنية الظاهرة، ومحاسبته لأى تقصير أو انحراف يحول دون التطابق بين الدال والمدلول.

القـــراءة الإســـقاطية هى القراءة التى تتجاوز حدود النص ليكون الحكم على صاحبها بلهجة حادة تصل إلى الشتائم اللاذعة أحيانا، والغض من قيمة النص الأدبى حتى ولم كان جميلا، وهذه القراءة قد يكون دافعها مآرب شخصية دافعة للانتقام من صاحب النص أو اتجاه القارئ الأيديولوجى. ويمثل قراء شعر المتنبى- باستثناء القاضى الجرجانى - هذا الاتجاه للقراءة المدفوعة بمآرب شخصية غرضها الغض من قيمة المتنبى لعداوة أو لانتقام لمن يكره المتنبى، ويمثل الباقلانى القارئ الذى يؤثر اتجاهه الأيديولوجى في القراءة الإسقاطية.

هـدف الـصاحب بـن عبـاد ت ٣٨٥ في الكشف عن مساوئ المتنبى، والحاتمى ت ٣٨٨ في الرسالة الحاتمية والرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبى وساقط شعره، وابن

وكيع ت ٣٩٣ في كتابه (**المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبى الطيب المتنبى**)، والعميدى ت ٤٣٣هـ (**فى الإبانة عن سرقات المتنبى**)، هدفوا جميعا إلى إسقاط المتنبى ومحو عبقريته وتحويله إلى مجرد شويعر محدود الإمكانيات، لموقف ذاتى اتجاه المتنبى، فالصحاب بن عباد، قد ضايقه عدم تلبية المتنبى لزيارته ومدحه بأصفهان عند توجهه إلى بلاد فارس، والحاتمى -كما يذكر- ألف الرسالة الموضحة انتقاما للمهلبى وزير معز الدولة البويهى لاستعلاء المتنبى عليه وعلى العراقيين[٦] واعترف ابن وكيع بأنه ألف المنصف ردا على كتاب أحد أصحابه الذين يضيقون ذرعا بالمتنبى[٧]، والعميدى يظهر علانية عداءه للمتنبى، ويعلل تتبعه لسرقات المتنبى ليبين لؤم طبعه[٨] **ويمكن تأطير منهجهم في القراءة كالآتى :**

١- الانتقاء أى اختيار الأبيات التى تبرز غايتهم، وتبرز خطأ المتنبى وعيوبه، وهذه رؤية قاصرة لأنها تنظر للقبح وتعمى أن ترى الجمال، وقد رد القاضى الجرجانى بطريقة غير مباشرة، عليهم بعرض قطع جميلة من شعر المتنبى من ص (**١٠١ : ١٥١**)، ثم ذكر بعد ذلك أمثلة من شعر المتنبى في حسن الخروج وحسن الابتداء وأفراد من شعره من ص (**١٥٢ : ١٧٧**) كل ذلك ليرد- بطريقة غير مباشرة- على من يقللون من شأن المتنبى وشاعريته.

٢- الحكم المسبق بتخطئة المتنبى، فابن وكيع - مثلا- يخطأ المتنبى في موقفين متناقضين (**عزوفه عن شرب الخمر والثانى إقباله على الشرب**)، فهو ينقد المتنبى لشرب الماء وغيره يشرب الخمر في **قوله** :

إذا ما شربت الخمر صرفا مهنأ شربنا الذى من مثله شرب الكرم

علق على هذا البيت بقوله "هل للماء تسخية البخيل، وتشجيع الجبان وزوال للهموم، وصحة للجسم، وهذه فضائل لا توجد في الماء، فكيف يكون الشرب للخمر

كالشرب للماء ؟ وقد خبر الله عنها بمنافع لولا التحريم ما تركت، فقد ماثل بين شيئين مختلفين وبينهما فرق لا يجهل"[٩] وعندما يقبل **(المتنبى)** على الخمر في **قوله :**

فجعلت ردى عرسه كفارة ... من شربها، وشربت غير آثم

يعلق عليه بقوله : "فقه أبو الطيب **(هكذا وجدتها)** في هذا البيت فقها غير إسلامى، لأنه ذكر أن حالفا حلف عليه بالطلاق ليشربن الخمر فشربها، وجعل ردة عرسه والية كفارة ذنبه في معصية، كان اجتناب الحالف عليها واجتناب ما نهى الله **(عزوجل)** عن شربه أولى بمذهب مسلم"[١٠].

٣- الاعتماد على الشرح، دون ترك مجال للتأويل، أى الوقوف على الدلالة الظاهرة وعدم تجاوزها إلى الدلالة البعيدة للنص، ودارت قراءتهم في إطار الرؤية الجزئية في البيت الواحد، وهذا يتلاءم مع غرضهم فجاءت قراءتهم لشرح أخطاء المتنبى في استخدامه للألفاظ الغريبة، أو الخارجة عن القياس النحوى والصرفى، أو بشرح أبيات بها تعقيد، أو فساد في التركيب، أو فساد في المعنى لتناقضه، أو لاستخدامه الاستعارة القبيحة، أو لسرقته من غيره، أو سوء المطلع أو المخرج، أو لافتقاده حسن التخلص، أو لخلل في الوزن أو القافية[١١].

٤- اللهجة الحادة اللاذعة في النقد، التى تتجاوز النص إلى صاحبه، وفى الوقت نفسه تزرى من قيمة صاحبه، فمثلا من تعليقات الصاحب بن عباد على أحد أبيات المتنبى **"بيت رقية العقرب أقرب إلى الإفهام منه"** وتعليقه على رثاء المتنبى لأم سيف الدولة بأنه يدل على **"فساد الحس وسوء أدب النفس"** واستعارة المتنبى- عنده- **في قوله :**

صلاة الله خالقنا حنوط ... على الوجه المكفن بالجمال

"استعارة حداد في عرس"، وقدم لبعض أبيات للمتنبى في استهزاء **بقوله** ومن أوابده التى لا يسمع طوال الدهر مثلها **قوله في سيف الدولة :**

إذا كان بعض الناس سيفا لدولة ففى الناس بوقات لها وطبول

ويعلق بقوله "هذا التحاذق منه كتغزل الشيوخ قبحا، ودلائل العجائز سماجة"(١٢)، ويعلق الحاتمى على أحد أبيات **المتنبى قائلا :** "فلو أن باقلا قائل هذا الشعر لكان منعيا عليه، وهل عى باقل يزيد على عيه هذا ؟! "**وعلق على قول المتنبى :**

العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن

بقوله : "أحسب أن أبا الطيب ناجى نجوم الدجى ليلة كلها، حتى حياه بوجهه صبحها حين انتظم له هذا البيت" ويخاطبه قائلا : "لكنك تجرى شأو الجموع عجبا بنفسك، وتضعها بحيث لا يستحق وضعها"(١٣)، ولا نريد أن نحصى النقد اللاذع عند هؤلاء حتى لا يطول علينا، ولكن ما ذكرناه للتمثيل فقط.

نقف الآن على بعض أمثلة لقراءة الحاتمى وابن وكيع .للتدليل على منهجم لا للحصر - ففى الرسالة الموضحة - التى دارت في صورة حوار في أربعة مجالس بين المتنبى والحاتمى كما يزعم الحاتمى- **يقول الحاتمى : أخبرنى عن قولك :**

خف الله واسترذا الجمال ببرقع فإن لحت حاضت في الخدور العواتق

أهكذا ينسب بالمحبين ؟ **فقال :** أما هكذا في كتابكم ؟ فكفر لعنة الله، **فقلت :** أين؟ **فقال في قوله تعالى :**

(.....فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ.....) **(سورة يوسف من الآية ٣١)**

أى حضن شهوة له واستحسانا لصورته، **فقلت :** لم يقل هذا أحد من محصلى أهل العلم، ولا شهد به ثقة، ... قال : فما معنى أكبرنه ؟ **فقلت :** أعظمنه، ولا يجوز أن يكون : حضنه لأن تقدير الكلام يوجب ذلك، إن كان الإكبار الحيض"(١٤).

فمن البداية هناك شك في طبيعة هذه الرسالة بحضور المتنبى، وظهوره **(المتنبى)** مظهر المستكين الذى يطلب منه العفو والصفح، المتنبى المعروف عنه ثقافته الواسعة فعندما سئل عن الجموع التى على وزن فعلى، فقال: حجلى وظربى، ولم يجد السائل ثالثا لهما(١٥)، المتنبى بهذه السعة من الثقافة يرى أن كلمة أكبرته بمعنى **(حضن شهوة له)** إننا نشك في هذه الرواية **ونصدق الرواية التى رواها الواحدى.**

خف الله واستر ذا الجمال ببرقع ... فإن لحت ذابت في الخدور

نصدق هذه الرواية ونرى أن الحاتمى كان متصنعا لقذف المتنبى بالخطأ في تغيير كلمة ذابت بكلمة **(حاضت)**، ومن الأمثلة - أيضا -قوله "**قلت** : وأخطأت -أيضا - في **قوله**

وضاقت الأرض حتى صار هاربهم ... إذا رأى غير شئ ظنه رجلا

أفتعرف مرئيا يتناوله النظر لا يقع عليه اسم شئ، وأحسبك نظرت فيه إلى **قول جرير:**

ما زلت تحسب كل شئ بعدهم ... خيلا تكر عليكم ورجالا

فأحلت المعنى عن جهته، وعبرت عنه بغير عبارته(١٧).

فالتكلف واضح لأن الحاتمى يطالب المتنبى أن يذكر له . بدلا من قول **(غير شئ)**. الأسماء الحقيقية لما يراه من أشجار أو جبال أو حيوانات إلخ، ونسى أن نظم البيت يستعصى عليه ذلك، أما أن ينكر عليه **(غير شئ)** فيمكن أن يؤول بتقديم وتأخير وزيادة ليكون **(أى شئ غير حقيقى ظنه رجلا)** فالخائف يتوهم في العدم شيئا له كيان وجبروت مخيف، أليس البيت تعبيرا عن شدة الخوف والمبالغة فيه لدرجة أن جيش العدو الهارب يخيل له من هلعه، أن أى شئ شاخص أو متوهم من الخيال يظنه رجلا من رجال سيف

الدولة، أم لم يرد في القرآن توهم الناس السراب ماء ؟! ألم يرد في القرآن الكريم- أيضا - عن **جبن المنافقين أنهم:-**

(....يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ.....) (سورة المنافقون الآية من٤)

وما ظنهم بكل صيحة هم العدو إلا وهما، ألم يسيطر الوهم- من الخوف - حتى على الطيور ؟ فالطائر المسمى بصافر يصفر طول الليل من الخوف، حتى يسلى نفسه ويدفع الخوف الذى حل به ما هذا إلا تصور وهم- ومن الأمثلة - أيضا - **قوله : "قلت** : وأخطأت في قولك مفتتحا قصيدة امتدحت هذا الرجل بها **فإنك قلت** :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

فإن افتتحت مدحه بما تفتتح به المراثى، واحتسبته كان طعمة المنايا عن قليل من مواجهته بها"[١٨] فالحاتمى هنا يهمش ذاتية الشاعر وحالته النفسية، التى دفعته أن يتوجه إلى نفسه لائما **وموبخا لها قائلا** : لا دواء لك إلا الموت، بعد ما حل، بك ما حل تركت الأحبة، وقبلة المجد والمكانة الاجتماعية في بلاط سيف الدولة، وجئت تمدح عبدا مثل كافور، والأمثلة كثيرة خرج منها القاضى الجرجانى بعضها، ولكن ما وقفنا عليه للتدليل، وليس للحصر ولنقف على مثالين من قراءة ابن وكيع لشعر المتنبى، فيهما المبالغة رغم أنه رأى في القاعدة البديعية رقم ١٩- متأثرا بأبى هلال العسكرى- أن أحسن الشعر أكذبه، والشعراء لا ينتظر منهم الصدق، فالصدق يلتمس من الصالحين[١٩]، ولكن عندما طبق هذه القاعة على **شعر المتنبى عابه في قوله:**

روح تردد في مثل الخلال وإذا أطارت الريح عنه الثوب لم يبن

علق بقوله : "إنما ذكرنا لك هذا البيت لنذكر لك استحالة لفظه، فأما معناه فمستحيل، ولفظه مستبذل، لأن تشبيه جسمه بالخلال كثير جدا"(٢٠) ولكن إذا أخذ المعنى

بمنطق المجاز يمكن أن يكون مبالغة عن الضمور والنحافة من الهموم والآلام التى ألمت به أو لتردى صحته.

ومن الأبيات التى بها الغلو ويرفضها- رغم اشتراطه مثل غيره ممن نادوا بالغلو ذكر إحدى هذه الأدوات **(لو. لولا. قد. كاد. كأن)- تعليقه على قول المتبنى :**

يـا أيهـا الملـك المـصطفى جـوهرا ... مـن ذات الملكـوت أسمـى مـن سمـا

فتكـاد تعمـل علـم مـا لـن يعلمـا ... نـــور تظـــاهر فيـــك لا هوتيـــة

"هذا مدح متجاوز، وفيه قلة ورع، وترك للتحفظ، لأنه جعله من ذات البارى، وذكر أنه حل فيه نور لاهوتى..." (٢١)، ولست أدرى كيف فضل المبالغة في قول ابن الرومى على المبالغة في قول المتنبى السابق، **حين استشهد بقول ابن الرومى:**

جمـــال إفـــضال وظـــرف ونجـــدة ... ورأى يريـه الغيـب لا رجـم راجـم(٢٢)

فالمتنبى يقول **(يكاد يعلم)**، وبذلك ينفى العلم، أما ابن الرومى فيقر للممدوح رؤيته للغيب، ويظهر التعصب حتى في الأبيات التى تبعد عن المجاز، وتتضح فيها الدلالة **كتعليقه على قول المتنبى:**

أمـسى الـذى أمـسى بربـك كـافرا ... مـــن غيرنـــا معنـــا بفـــضلك مؤمنـــا

هذا بيت مذموم لأنه جوز وجود الكافر بالله شكا فيه، ولا يقع منه شك في فضل الممدوح"(٢٣)، فلماذا يذم المتنبى هنا أن جعل الكافر - بفضل سماحة أخلاق الممدوح يصبح مؤمنا؟ ما هذا الذم إلا تماحك وتعسف من ابن وكيع، ولنقف أخيرا على تعليقه على بيت، ثم نرى تعليق عبد القاهر عليه لنعرف مدى فعل الهوى والتعصب في مسخ جمال الشعر، **يقول (ابن وكيع) معلقا على قول المتنبى:**

مـــا بـــه قتـــل أعاديـــه ولكـــن ... يتقـى إخـلاف مـا ترجـو الـذئاب

"فخبر أنه سفك دماء الناس خوفا من إخلاف الذئاب ورجاءها... وما يحسن أن يسفك دماء بنى آدم بغير استحقاق، ليشبع بلحومهم الذئاب"(٢٤).

أما عبد القاهر فرأى أن المتنبى انحرف في حيلة لطيفة عما يتوقعه المتلقى فمن المعروف أن القتل يكون للانتقام أو لرد العدوان، ولكن في هذه العلة المدعاة فائدة شريفة تتمثل في أنه بالغ **"فى وصفه بالسخاء والجود، وأن طبيعة الكرم غلبت عليه ومحبته أن يصدق رجاء الراجين، وأن يجنبهم الخيبة في آمالهم قد بلغت هذا الحد... وأنه ليس ممن يسرف في القتل طاعة للغيظ والحنق، ولا يعفو إذا قدر، وما يشبه هذه الأوصاف الحميدة"**(٢٥)، فالفرق بين الناقدين ابن وكيع يقرأ باسم الحقيقة والواقع والتربص بالشاعر، أما عبد القاهر فيقرأ بمحك الذوق الجمالى للشعر، وهذا ما نراه عند عبد القاهر بعد ذلك.

من القراءة الإسقاطية - في تراثنا - قراءة الباقلانى لقصيدتى امرئ القيس والبحترى اللتين أشرنا إليهما من قبل - وقد خضعت هذه القراءة لاتجاه الشاعر الأيديولوجى، فهو متكلم أشعرى، ولقب في عصره بشيخ السنة ولسان الأمة، يبحث عن إعجاز القرآن في حسن نظمه وبديع تأليفه، ويضع في حسبانه فكرة لا جدال فيها أشرنا إليها من قبل- أن نظم القرآن ليس له مثال، وبدهى - بمقياس نظم القرآن - سنجد في القصيدتين بل في الشعر كله من الخلل والزلل، وإن كان الباقلانى قد تجاوز الحد في ذم هاتين القصيدتين انطلاقا من قياس الشعر بمنطق الحقيقة ومقارنته بالإعجاز القرآنى.

البحث عن القبح وغض البصر عن الجمال الفنى كان هم الباقلانى

ولذا لا نجد في تحليل القصيدتين إلا كما لا يحصى من العيوب والأخطاء، ولا يكاد القارئ لتحليل الباقلانى أن يظفر بأبيات يشهد باستحسانه لها، وأكثر ما نقرأه عن كل بيت

يقف عليه (**به تطويل، أو انقطاع العجز عن الصدر، ليس له معنى بديع، به حشو جاءت القافية لإقامة الوزن، به ركاكة وتأنيث ورقة، عدم استقامة المعنى، معناه يشبه كلام المولدين والبذلة، في البيت ثقل روح وتطويل وحشو مخالفة العرف، افتقاد الخروج الحسن، غريب اللفظ نافر، فيه كزازة ونجاجة، معناه مكرر ولفظه مضطرب..إلخ**). والأبيات المعدودة المستحسنة يقلل من قيمتها الجمالية، بإفقاد صاحبها الأصالة باعتبار أنها من المعاني المشتركة، كتعليقه على بيت **امرئ القيس**:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهو بها غير معجل

"**قالوا** : عنى بذلك أنها خدر في صفاتها ورقتها، وهذه كلمة حسنة، ولم يسبق إليها، وهي دائرة في أفواه العرب"(٢٦)، وكتعليقه على استحسان الناس لأبيات **امرئ القيس**.

وليل كموج البحر أرخى سدوله (تكملة ثلاثة أبيات)

"واعلم أن هذا صالح جميل، وليس من الباب **الذي يقال** : إنه معناه عجيب، وفيه إلمام بالتكلف، ودخول في التعمل(٢٧) رغم أن هذه الأبيات مشهود بحسنها في جودة التعبير عن هموم الشاعر التي لا تنقضي، وتكاد أن تقضي على حياته، ومنه -أيضا- إنكاره لاستحسان الناس **لقول البحتري** :

يهوى كما يهوى العقاب وقد رأت صيدا، وينقض انقضاض الأجدل

بأنه "صالح، وقد قاله الناس، ولم يسبق إليه، ولم يقل ما لم يقولوه، بل هو منقول"(٢٨)، وكتعليقه- أيضا- **على قول البحتري** :

تتوهم الجوزاء في أرساغه والبدر فوق جبينه المتهلل

"تشبيه مليح، ولكنه لم يسبق إليه ولا انفرد به"(٢٩)

البحث عن القبح وغض البصر عن الجمال، أفسد ذوقه، مما دفعه أن يخطأ الأبيات القليلة التى استحسنها الآخرون، عندما لم يجد المعنى مسبوقا إليه أو معروفا بين الناس، **كتعليقه على قول امرئ القيس:**

وما ذرفت عيناك إلا لتضربى ... بسهميك في أعشار قلب مقتل

هذا البيت "معدود من محاسن القصيدة وبدائعها، ومعناه وما بكيت إلا لتجرحى قلبا معشرا - أى مكسرا - من قولهم برمة أعشار، إذا كانت قطعا، هذا تأويل ذكره الأصمعى،.... وقال غيره: وهذا مثل للأعشار التى تقسم الجزور عليها، ويعنى بسهميك المعلى وله سبعة أنصباء، والرقيب وله ثلاثة أنصباء، فاراد أنك ذهبت بقلبى أجمع"[٣٠]، وينقد هذا التأويل بحجة "أن معنى الكلمة أن عينيها كالسهمين النافذين في إصابة قلبه المجروح، فلما بكتا وذرفتا بالدموع، كانتا ضاربتين في قلبه"[٣١] أى أن قلبه مجروح قبل نظرة عينيها إليه، وأن إصابة القلب وإدمائه يعد عيبا، لا كما قال الأصمعى في تأويله **(ذهبت بقلبى أجمع)** وعندما يجد أن تأويل الأصمعى قريبا من الصواب يعود فيقول "ثم لو سلم له بيت من عشرين بيتا، وكان بديعا ولا عيب فيه، فليس بعجيب، لأنه لا يدعى على مثله، إن كلامه كله متناقض، ونظمه كله متباين"[٣٢] فهمه تخطئة الشاعرين ليس إلا- والبحث عن القبح - أيضا - أملى عليه النظرة الدونية لشعر الشاعرين في القصيدتين ليدلل على سوء نظمهما، ومع إيماننا بسمو نظم القرآن ولكن هذا لا يجعلنا ننكر أن أشعارا جاءت جيدة في صياغتها ونظمها، لقد بلغ التعصب أن يرى- وبدون استشهاد- أن في شعر الخبزرزى **(شاعر اشتهر بالوصف توفى عام ٤٠٠ هـ) ما هو أحسن من قول امرئ القيس:**

ففاضت دموع العين منى صبابة ... على النحر حتى بل دمعى [illegible]

ويفضل بيت ابن المعتز:

فبت أفرش خدى في الطريق له ... ذلا، وأسحب أذيالى على الأثر

على قول امرئ القيس :

فقمت بها أمشي تجر وراءنا ... على إثرنا أذيال مرط مرحل(٣٤)

والبيتان مختلفان في الدلالة، ولا نعيب هذا ولا ذاك، فبيت امرئ القيس جاء لهذه المرأة، وقد لبست ثياب النوم الفضفاض، فخرج بها بعيدا عن قومها، حتى يكون في مأمن عن أعين الناس، وقد وصلت العلاقة بينهما أنه ساعدها في القيام، وهى تجر بردا موشية وراءها، أما البيت الثانى فيدل على اللين والرفق مع المحبوبة، ومربنا لا يمكن لعبارتين أن تؤديا المعنى بنفس الدلالة إلا إذا اتحدتا في اللفظ، ومن فساد ذوقه تفضيله

قول الصنوبرى:

أهلا بذلكم الزور من زور ... شمس بدت في فلك الدور

على قول البحترى :

أهلا بذلكم الخيال المقبل ... فعل الذى نهواه أو لم يفعل

بحجة أن بيت الصنوبرى أخف من بيت البحترى الذى به ثقل روح، وفى قوله **(فعل الذى نهواه أو لم يفعل)** - عنده - ليس بكلمة رشيقة، ولا لفظة طريفة(٣٥) وإن كنا نجد سماجة في تكرير الصنوبرى الراء في **(الزور .زور .الدور)** ولا نجد الثقل في تكرار البحترى لحرف اللام في **(الخيال .المقبل .يفعل)**، ومن الأمثلة .أيضا .التى تدل على سماجة ذوقه تفضيله **بيت كشاجم :**

بحياة حسنك أحسنى، وبحق من ... جعل الجمال عليك وقفا أجملى

على قول البحترى :

ما الحسن عندك يا سعاد بمحسن ... فيما أتاه ولا الجمال بمجمل

بحجة أن قول البحترى لم يحسن في تهييج وجده، وتهييم قلبه، وقد أشار إلى هذا الخطأ- من قبل- **الدكتور زكى مبارك في قوله** "إن الذى يفهم الشعر ويتذوقه يحكم

أن بيت كشاجم هذا لا يصح أن يقارن ببيت البحترى، إلا عند غلف القلوب"[٣٦] وعلق على **نقده لبيت البحترى بقوله** "كلام سقيم يدل على أنه لم يفهم بيت البحترى على الإطلاق"[٣٧].

فساد ذوق الباقلانى أملى عليه التشبث بالعقل، وغاب عنه أن للأدب منطقه الخاص لأنه تعبير فنى جميل عن المشاعر والوجدان، والنظر إلى الشعر بمنطق العقل والحقيقة جعله يتخذ موقفا متشددا من الخيال، **فينكر على البحترى قوله** :

عال على نظر الحسود كأنما جذبته أفراد النجوم بأحبل

فهذا **"القول منكر جدا في جر النجوم بالأرسان، موضعه إلى العلو والتكلف فيه واقع"**[٣٨] فهذا تعبير مجازى يصور علو مكانة الممدوح، واستخدام **(كأن)** يوضح أن هذا تشبيه، والصورة في التشبيه -هنا - ليست بها التجريد، أى أن مبدأ المقاربة بين طرفى التشبيه موجود، رغم أن الصورة كلما كانت أكثر تجريدا وإيغالا كانت أكثر إيحاء وثراء ولكن كل هذا لم يعجب الباقلانى ولو أخذنا بمنطق الباقلانى لألغينا كثيرا من الشعر فماذا **يقول في قول الشاعر:**

ويصعد حتى يظن الجهول بأن له حاجة في السماء

وهو فقيه ينظر إلى الشعر بمنطق الأخلاق، رغم أنه قد سبقه الصولى والقاضى الجرجانى في الفصل بين الشعر والأخلاق[٣٩]، رغم ذلك نجده يقف موقفا متشددا من مغامرات امرئ القيس، ويتهكم من هذا الفعل- **يعلق على قول امرئ القيس**

ويوم عقرت للعذارى مطيتى فيا عجبا من رحلها المتحمل

"قوله" يا عجبا" يعجبهم من سفهه في شباب ... ولا سلم البيت من العيب لم يكن فيه شئ غريب، ولا معنى بديع، أكثر من سفاهته مع قلة معناه[٤٠]، ويعلق على قوله - أيضا.

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذى تمائم محول

معناه ... فرب مثلك حبلى قد طرقت، وتقديره: أنه زير نساء، فإنه يفسدهن ويليههن عن حبلهن ورضاعهن(٤١) **ويعلق على قول أمرئ القيس:**

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول

بأنه "**غاية في الفحش ونهاية في السخف، وأى فائدة لذكره لعشيقته كيف كان يرتكب هذه القبائح؟**(٤٢) كل هذا مناف لطبيعة الفن، وتلمس الجمال الفنى بعيدا عن النزعة الأخلاقية والاتجاه الأيديولوجى.

المستوى الثالث للقراءة في تراثنا النقدى والبلاغى، هو الاتجاه الجمالى الذى ينظر إلى الأدب كتشكيل جمالى، بهدف إلى إحداث المتعة الجمالية، ولذا تهدف القراءة إلى إدراك سر هذا الجمال وتأثر النفوس به، ويمثل هذا الاتجاه عبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١هـ ، **ويمكن أن نؤطر ملامح هذا الاتجاه في القراءة كالآتى:**

١- تجاهل أى فرضيات مسبقة عند قراءة النص من شأنها أن تحول دون إدراك الجمال الفنى، من هذه الفرضيات - كما مر بنا في القراءة الشارحة- التشبث بالواقع والحقيقة والعرف أو الاتجاه الأيديولوجى أو الرؤية الأخلاقية فعبد القاهر يدرك ببصيرته أن الأدب تعبير جمالى أداته الكلمة، هذا الجمال يتجلى في حسن النسق المعبر عن دلالة ما، في أحسن صورة، أو على حد تعبيره: "**خصوصية في كيفية النظم، وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض**"(٤٣)، ويتجلى جمال النسق التعبيرى، في وضع الألفاظ في مواضعها، بحيث لا تسد كلمة مكان غيرها ولا تتحول كلمة من موضعها إلا أحدثت خللا بالجمال الفنى، ولذا يشبه اللفظة "**كالجوهرة التى هى وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها، واكتست بهاء بمضافة أترابها، فإنها إذا جليت للعين فردة، وتركت في الخيط فذة، لم تعد الفضيلة الذاتية**

والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة .... تلك الدرر التى تجاورها، لألاء اللآلئ التى تناظرها، تزداد جمالا في العين"(٤٤). وإذا كانت الألفاظ أداة تشكيل المعنى في منظومة دينامية بين الدال والمدلول، ولذا "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها"(٤٥) وإدراك الجمال الفنى في النسق التعبيرى بهذه الدقة يحتاج إلى وعى وفطنة، ولذا كثيرا ما يردد عبد القاهر هذا (**باب دقيق المسلك**)، أو (**يغمض المسلك ويدق**) أو كقوله "إن ها هنا دقائق وأسرارا طريق العلم لها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل(٤٦)، وهذا بدوره يتطلب أن يكون متذوق الشعر حساسا متفهما لهذه الأسرار، وأن يكون من أهل الذوق والمعرفة(٤٧).

٢- العناية بكشف المعنى الذى يتضمنه النص في جوهره وأعماقه، دون التشبث بالدلالة الظاهرة، التى تمثل القشور دون اللباب، يقول في مستهل كتاب أسرار البلاغة "غرضى في هذا الكلام الذى ابتدأته والأساس الذى وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعانى كيف تختلف وتتفق، ومن أين تجتمع وتفترق، وأفصل أجناسها وأنواعها، وأتتبع خاصها ومشاعها، وأبين أحوالها(٤٨)، ويطلق على المعنى الدقيق المخبوء خلف الدلالة الظاهرة المعنى الشريف "فى جوهره كالذهب الأبريز الذى تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات"(٤٩) أما المعانى الهشة المفرغة فهى أشبه بالدمى، جميلة المنظر، ولكن بمرور العهد، يزول هذا الجمال، أو على حد تعبيره: "**كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ... أثر الصنعة باقيا معها لم يبطل .. حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها، وضامت الحادثات أربابها ... لم يبق إلا المادة العادية من التصوير والطينة الخالية من التشكيل**"(٥٠)، فجمال هذا المعانى جمال هش، يفتقد الروح والجوهر، ولا يحفل عبد القاهر بمثل هذا الجمال ولكنه يعجب بالمعانى دقيقة المسلك، فعنده "من حق المسائل الدقيقة أن تتأمل فيها العبارات التى تجرى بين

السائل والمجيب، وتحقق فإن ذلك يكشف عن الغرض، ويبين جهة الغلط"[٥١] ويؤكد رؤية بتمثله لبيت المتنبى الذى لا يحفل بجمال الشكل في **قوله** :

إذا لم تشاهد غير حسن شياتها وأعضائها فالحسن عنك

وهذه الرؤية- في إدراك المعانى الدقيقة -أملت عليه أن يتبع منهجا تحليلا ليدرك المسائل الدقيقة في حسن انتظام الألفاظ والجمل المعبرة عن هذه المعانى، يقول "لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة إلى ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل[٥٣]" ويرفض الأحكام العجلى للقراءة الشارحة الوجيزة، **ويمثل بقول الشاعر** :

يقولون : أقوالا ولا يعملونها ولو قيل : هاتوا حققوا لم يحققوا[٥٤]

٣- **التأويل** : وهذا الإطار يفرضه عدم التشبث بالدلالة الظاهرة، لأنه يبحث عما يتضمنه النص من معان بعيدة، فمثلا عندما يعرض لقول الشاعر- **نقلا عن الجاحظ** :

لا تحسين الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

يوضح أن ليس المقصود بالموت هنا الموت العضوى المعروف بانقطاع الحياة "بل أراد أن في السؤال كراهة ومرارة، مثل ما في الموت، وأن نفس الحر تنفر عنه، كما تنفر الحيوان جملة من الموت، وتطلب الحياة ما أمكن في الخلاص منه"[٥٥] ومثله في التأويل **تعليقه على قول المتنبى** :

وقد مت أمس بها موته ولا يشتهى الموت من ذاقه

أنه ما أراد شيئا غير أنه لقى شدة ما بعدها شدة، ولا يقصد أنه مات، ولا يشتهى الموت بعد أن ذاقه لشدة ما لاقى[٥٦].

٤- **ملء الفراغات**، وهذا الأساس مرتبط بالأسس السابقة، فتجاوز الدلالة الظاهرة واللجوء إلى التأويل، للكشف عن المعنى المخبوء، وإدراك الجمال الفنى يستلزم ملء الفراغات، حتى يتسنى إعادة صياغة المعنى، وهذا الملمح - كما مر بنا - نادى به انجاردين وبلوره ياوس بعد ذلك، ولننظر لقراءة عبد القاهر **للأبيات المنسوبة إلى كثير**:

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على دهم المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

ذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال "ولما قضينا من منى كل حاجة" فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنة أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبه بقول **"ومسح بالأركان من هو ماسح"** على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ... ثم قال "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان ثم دل بلفظة **"الأطراف"** على الصفة التى تختص بها الرفاق في السفر من التصرف، في فنون القول، وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطوفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبا بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب، وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة، ورجا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان ... ثم زين ذلك كله باستعارة لطيفة، طبق فيها مفصل التشبيه وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه، ففرح أولا بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفى حالة التوجه إلى المنازل وأخبر بعد بسرعة السير وبطاءة الظهر، إذ جعل سلاسة سيرها، بهم كالماء تسيل به الأباطح... ثم قال **"بأعناق المطى"** ولم يقل بالمطى لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في

أعناقها ... ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والسير"(٥٧).

فعبد القاهر – هنا- يشارك في إعادة صياغة المعنى، بملء الفراغات، وبذلك يكمل لنا لوحة وضع الشاعر إطارها العام، ولم يسعفه الشعر - الذى يعتمد على التكثيف والتلويح أن يضع تفاصيل هذه اللوحة لانقضاء رحلة الحجاج وسعادتهم بذلك، وتأهبهم للرحيل وشعور السعادة والسرور وهم فى طريقهم للعودة، وإن أفاد عبد القاهر **من ابن جنى ت ٣٩٢هـ في** كتابة الخصائص(٥٨) غير أن المطلع على القراءتين يجد أصالة عبد القاهر ونفاذ بصيرته وإدراكه ما لم يدركه غيره، يؤكد لنا ذلك أيضا مقارنتنا لهذه القراءة وقراءة غيره من النقاد العرب **كابن قتيبة ت ٢٧٦هـ** الذى علق عليها بأنها ألفاظ "أحسن شئ مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحته من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان، وعالينا إيلنا الأنضاء، ومضى الناس، لا ينتظر الغادى الرائح ابتدانا في الحديث، وسارت المطى في الأباطح"(٥٩) فهذه القراءة الشارحة بها من السذاجة تفتقد الحس الفنى، أشبه بالطريقة التى اعتاد عليها المدرسون في تدريسهم للنشء مما عمل على نضوب ملكة الحس الفنى عند الكثير منهم، **وعند قدامة ت ٣٣٧هـ** هذه الأبيات ينطبق عليها جمال اللفظ، وهو أن يكون "سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة"(٦٠) وينقل أبو هلال العسكرى ت ٣٩٥هـ شرح ابن قتيبة السابق- مع شئ من التصرف- في **قوله** "ليس تحت هذه الألفاظ كثير معنى، وهى رايقة معجبة .. **(وإنما) هى** : ولما قضينا الحج، ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل، ولم ينتظر بعضنا بعضا، جعلنا نتحدث، وتسير بنا الإبل في بطون الأودية"(٦١)، وعند الباقلانى ت ٤٠٣ هـ تأثرا بابن قتيبة – أيضا- "هذه الأبيات ألفاظ بديعة المطالع والمقاطع، حلوة المجانى والمواقع، قليلة المعانى والفوائد(٦٢) ولعل مقارنتنا

بين عبد القاهر وغيره من النقاد العرب أبرزت لنا تميز عبد القاهر وحسه الجمالي البعيد لأعماق المعنى في النص- وإعادة صياغته بما يقرنه بإنجازات منظري القراءة في عصرنا.

٥- التركيز على التأثير الجمالي للأدب في النفوس، وقد مر بنا تصور أيزر للنص فعنده **للنص إطاران** : إطار فني - وإطار جمالي وهذا الأخير يقوم به القارئ من خلال إعادة صياغته للمعنى ولعلنا نجد في الأبيات السابقة ما يؤكد هذا التصور عند عبد القاهر، وإذا كان الجمال كما يرى علماء الجمال هو ما يسعدنا، أو ما يحدث في النفس السرور والرضا فنطلق كلمة **(جميل)** على كل ما يكون موضوعا لمثل هذا الارتياح[٦٣] فعند عبد القاهر الوقع الجمالي للأدب في نفوس المتلقين ركيزة من ركائز تصوره لعملية القراءة والتلقي وقد عبر عن هذا الأثر الجمالي **(بالطرب الأريحية والسرور واللذة ... إلخ)** فمثلا عندما يقارن بين قولنا فلان إذا هم بالشئ لم يزل ذلك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره ... لا ترى في نفسك له هزة، ولا تصادف لما تسمعه أريحية، وإنما نسمع حديثا ساذجا وخبرا غفلا، **حتى إذا قلت** :إذا هم ألقى بين عينيه عزمه.

امتلأت نفسك سرورا، وأدركتك طربه[٦٤]، **ويفضل قول بشار** :

كأن مثار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يفضله على بيتين للمتنبي ولكلثوم بن عمرو، **معللا ذلك بقوله** : "إنك تجد لبيت بشار من الفضل، ومن كرم الموقع، ولطف التأثير في النفوس"[٦٥]، ومرجع ذلك عند عبد القاهر حسن الصياغة **الذي يؤكده في قوله** : "النظم النظم، والتأليف التأليف، والنسج النسج، والصياغة الصياغة"[٦٦] ويرى في حسن الصياغة جمالا يبعث في النفوس السرور والارتياح في النفوس، كتعليقه على أربعة أبيات للبحتري بأنها أحدثت اهتزازا في النفوس لحسن النظم، وكذلك في تعليقه على ثلاثة أبيات للبحتري بأنها أحدثت اهتزازا في النفوس لحسن النظم، وكذلك في تعليقه على ثلاثة أبيات لإبراهيم بن العباس بأنك ترى

ما ترى من الرونق والحلاوة، ويعلل لهذا الأثر، بجودة الصياغة تقديما وتأخيرا تذكيرا وتأنيثا، وتعريفا وتنكيرا ... إلخ(٦٧).

هذه هي محاور اتجاه عبد القاهر الجرجاني تتآزر فيما بينها، فتقف على جمال النص الأدبي من خلال حسن تشكيله الفني ليتمحور المعنى في صياغة محكمة لها وقع في النفوس، ويقوم القارئ بإدراكه وإعادة صياغته بذوقه وحسه الفني.

نقف على نماذج من قراءة عبد القاهر الجرجاني للنص الأدبي، في إطار المنظومة البلاغية، والرؤية الجزئية للبيت الشعري. هذه النماذج تعكس لنا منهجه السابق، من هذه الأمثلة وقوفه **على جمال الاستقصاء في التشبيه في قول ابن المعتز:**

كأنا وضوء الصبح تستعجل الدجى ... نطير غرابا ذا قوادم جون

"شبه ظلام الليل حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان، ثم شرط أن تكون قوادم ريشها بيضا ... وتمام التدقيق والسحر في هذا التشبيه شئ آخر، وهو أن جعل ضوء الصبح لقوة ظهوره ودفعه لظلام الليل، كأنه يحفز الدجى ويستعجلها ولا يرضى منها بأن تتمهل في حركتها، ثم لما بدأ بذلك أولا اعتبره في التشبيه آخرا، فقال "نطير غرابا" ولم يقل "غراب يطير" مثلا، ولذلك أن الغراب وكل طائر إذا كان واقعا هادئا في مكان فأفزع وأخيف وأطير منه، أو كان قد حبس في يد أو قفص فأرسل، كان ذلك لا محالة أسرع لطيرانه ...(٦٨) لأنه أفزع، بخلاف لو كان قد طار بإرادته، ما كانت هذه السرعة، فعبد القاهر يقوم بملء الفراغات في النص، ليعكس لنا جمال الصورة في حركتها الدينامية لانسلاخ الليل عن النهار، تشبه هذه الحركة تطيير غراب أفزع من عشه، في حركة سريعة يمتزج فيها البياض والسواد، وإن غلب اللون الأول عند بزوغ النهار، ومن أمثلة هذه الصورة النابضة بالحركة التي وقف عليها عبد القاهر **قول الشاعر:**

والشمس كالمرآة في كف الأشل

"أراد أن يريك مع الشكل الذى هو الاستدارة، ومع الإشراق والتلألؤ على الجملة الحركة التى تراها للشمس... ذلك أن الشمس حركة متصلة دائمة، في غاية السرعة ولنورها بسبب تلك الحركة تموج واضطراب عجيب، ولا يتحصل هذا الشبه إلا بأن تكون المرآة في يد الأشل، لأن حركتها تدور وتتصل ويكون فيها سرعة وقلق شديد، حتى ترى المرآة لا تقر في العين"(٦٩) ثم يوضح لنا هذه الحركة العجيبة . مساهما في صياغة المعنى- بقوله **"فإنك ترى شعاعها كأنه يهم بأن ينبسط حتى يفيض جوانبها، ثم يبدو له، فيرجع في الانبساط الذى بدأه إلى انقباض، كأنه تجمعه من جوانب الدائرة إلى الوسط، وحقيقة حالها في ذلك مما لا يكمل البصر لتقريره وتصويره في النفس، فضلا عن تكمل العبارة لتأديته، ويبلغ البيان كنه صورته"**(٧٠).

ومن الأمثلة التى تبرز لنا دور القارئ في إنتاج المعنى من خلال ملء الفراغات **قراءته لقول البحترى:**

شجو حساده وغيظ عداه أن يرى مبصر ويسمع واع

"المعنى : لا محالة أن يرى مبصر محاسنه، ويسمع واع أخباره وأوصافه، ولكنك تعلم على ذلك أنه كأنه يسرق علم ذلك من نفسه، ويدفع صورته عن وهمه، ليحصل له معنى شريف وغرض خاص، وذلك أن يمدح خليفة وهو المعتز، ويعرض بخليفة هو المستعين **فأراد أن يقول** : إن محاسن المعتز وفضائله، والمحاسن والفضائل يكفى فيها أن يقع عليها بصر ويعيها سمع، حتى يعلم أنه المستحق للخلافة، والفرد الوحيد، الذى ليس لأحد أن ينازعه مرتبتها، فأنت ترى حساده، وليس شئ أشجن لهم، وأغيظ من عملهم بأن ها هنا مبصرا يرى، وسامعا يعى، حتى ليتمنون أن لا يكون في الدنيا من له عين يبصر بها، وأذن يعى معها، كى يخفى مكان استحقاقه لشرف الإمامة، فيجدوا بذلك سبيلا إلى منازعته إياها"(٧١). فهذه القراءة يوظف فيها عبد القاهر أحد ألوان المنظومة البلاغية **(الحذف في موضعه)** ليظهر لنا صورتين متناقضتين للمعنى، سعادة وسرور مؤيدى المعتز عندما يسمعون ويرون مآثره، وفى الوقت نفسه الحزن والأسى في نفوس الحساد

(كالخليفة المستعين وأنصاره) عندما يسمعون أو يرون هذه المآثر، ومن الأمثلة-أيضا - التى تعتمد على ملء الفراغات لإكمال المعنى وإعادة صياغته **قراءته لقول البحترى :**

وكم ذدت عنى من تحامل حادث وسورة أيام حززن إلى العظم

"**الأصل لا محالة** : حززن اللحم إلى العظم، إلا أن في مجيئة به محذوفا، وإسقاطه له من النطق، وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة، وذلك أن من حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد ثم ينصرف إلى المراد، ومعلوم أنه لو أظهر المفعول **فقال** : وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم، لجاز أن يقع في وهم السامع إلى أن يجئ إلى قوله : إلى العظم أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله، وأنه قطع ما يلى الجلد، ولم ينته إلى ما يلى العظم"(٧٢).

ومن الأمثلة – أيضا- التى تبرز اعتماده على ملء الفراغات في إعادة صياغة المعنى **قراءته لقول الجوهرى :**

فلم يبق منى الشوق غير تفكرى فلو شئت أن أبكى بكيت تفكرا

أظهر مفعول شئت، ولم يقل : فلو شئت أن أبكى تفكرا لأجل أن له غرضا لم يتم إلا بذكر المفعول، وذلك أنه لم يرد **أن يقول** : ولو شئت أن أبكى تفكرا بكيت كذلك، ولكنه **أراد أن يقول** : قد أفنانى النجول فلم يبق منى وفى غير خواطر تجول، حتى لو شئت بكاء فمريت شؤونى، وعصرت عينى ليسيل منها دمع، لم أجده، ولخرج بدل الدمع التفكر فالبكاء الذى أراد إيقاع المشيئة عليه مطلق مبهم غير معدى إلى التفكير البتة، والبكاء الثانى مقيد معدى إلى التفكر، وإذا كان الأمر كذلك صار الثانى كأنه شئ غير الأول وجرى مجرى **أن تقول** : لو شئت أن تعطى درهما أعطيت درهمين"(٧٣). لقد تركت النص - دون تدخل - يعكس لنا الرؤية الحقيقية لقراءة عبد القاهر في اعتماده على كشف المحذوف حتى يكمل الفراغات في النص، للمساهمة في إكمال المعنى. وبذلك نؤكد منظور عبد القاهر في القراءة هذا المنظور الذى قد يقترب من رؤية المنظرين في العصر الحديث.

الهوامش

(١) **الآمدى : المصدر السابق**، ١/٢٠٣، ٢٠٤.

(٢) **المصدر نفسه**، ١/١٠٤.

(٣) **المصدر نفسه**، ١/١٩٣.

(٤) **المصدر نفسه**، ١/١٩٤.

(٥) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٦) **انظر : الحاتمى (أبو على محمد بن الحسن الحاتمى)، الرسالة الموضحة فى ذكر سرقات أبى الطيب وساقط شعره، تحقيق** : د. محمد يوسف نجم، ط دار صادر للطباعة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، ص٦.

(٧) **انظر : ابن وكيع (أبو الحسن بن على)، المنصف للسارق والمسروق منه فى إظهار سرقات أبى الطيب المتنبى، تحقيق** : عمر خليفة إدريس، ليبيا، بنغازى، ط١، ١٩٩٤ ١/١٩٧.

(٨) **انظر : العميدى (أبو سعد محمد بن أحمد)، الإبانة عن سرقات المتنبى، تحقيق** : إبراهيم الدسوقى البساطى، دار المعارف، ١٩٦١، ص٢٥.

(٩) **انظر : ابن وكيع، المصدر السابق** ١/٣٧٨.

(١٠) **المصدر نفسه**، ١/٣٨١.

(١١) **حتى لا نطيل فى الاستشهاد يمكن أن نقف على الرسالة الموضحة كمثال لهذه الكتب حيث أوضح الحاتمى هذا المنهج فى قوله (حدود الشعر أربعة** : وهى اللفظ والمعنى، والوزن، والتقفية، ويجب أن يكون ألفاظه عذبة مصطحبة ومعانيه لطيفة واستعارته واقعة، وتشبيهاته سليمة، وأن يكون سهل العروض، رشيق الوزن، متميز القافية، ص ٢٥، وقد انتقى فى نقده للمتنبى الأبيات التى تناقض هذه الرؤية، لتمثل الجانب السلبى فى شعر المتنبى، انظر لفساد المعنى، ص ١٠، ٢٩، ٤٤، ٤٧، ٤٨، ٧٥ ٨٥، ٨٦، ٩٨، ١٠٦، ١٢٣، وانظر الألفاظ الغريبة الخارجة عن

العرف اللغوى، ص ٣١ ٣٩، ٥٦، ٥٧، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٣، وانظر الاستعارات القبيحة ٦٦، ٦٩، ٧١، ٧٣، ٩١، ولسوء الافتتاح، انظر: ص ٦٦، ٦٧، وللقافية القلقة فى موضعها واضطراب الوزن، انظر: ص ٢٦، ٢٧، ٣٧، ٤٢، ٧٦، وللسرقات، انظر: ص٥٥، ٦٢، ١٣٢، ومن ص ١٤١، وما بعدها.

(١٢) **الصاحب بن عباد : الكشف عن مساوئ المتنبى، ملحق بكتاب الإبانة عن سرقات المتنبى للعميدى تحقيق** : إبراهيم الدسوقى البساطى، دار المعارف، ١٩٦١، ص ٢٣١ ٢٣٣، ٢٣٨.

(١٣) **الحاتمى : الرسالة الموضحة**، ص٣٤ ، ٣٥، ٨٥.

(١٤) **المصدر نفسه**، ص ١٣ : ١٤.

(١٥) **انظر: الشيخ يوسف البديعى، الصبح المنبى عن حيثية المتنبى، تحقيق** : مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زياده عبده، ط دار المعارف، ١٩٦٣، ص ١٤٣.

(١٦) **انظر: الواحدى (أبو الحسن على بن أحمد النيسابورى)، شرح ديوان المتنبى تحقيق** : فريد ريخ ديتريصى، الناشر: دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، د.ت. ص ٢٧٨.

(١٧) **الحاتمى : المصدر السابق**، ص ٦٤، ٦٥.

(١٨) **المصدر نفسه**، ص ٦٦، ٦٧.

(١٩) **انظر: ابن وكيع، المصدر السابق**، ١/١٨٧، **وأبو هلال العسكرى : المصدر السابق** ص١٣٧.

(٢٠) **ابن وكيع، المصدر السابق**، ١/١٩٨.

(٢١) **المصدر نفسه**، ص١/٢٣٧.

(٢٢) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

(٢٣) **المصدر نفسه**، ٢/٦٦٣.

(٢٤) **المصدر نفسه**، ٢/٦٦٦ : ٦٦٧.

(٢٥) **عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة**، ص ٢٧٤.

(٢٦) **الباقلانى : المصدر السابق**، ص ٢١٣.

(٢٧) **المصدر نفسه**، ص ٢٢٢.

(٢٨) **المصدر نفسه**، ص ٢٦٦.

(٢٩) **المصدر نفسه**، ص ٢٦٩.

(٣٠) **المصدر نفسه**، ص ٢١١.

(٣١) **المصدر نفسه**، ص ٢١٢.

(٣٢) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

(٣٣) **انظر: المصدر نفسه**، ص ٢٠٦.

(٣٤) **انظر: المصدر نفسه**، ص ٢١٧ : ٢١٨.

(٣٥) **انظر: المصدر نفسه**، ص ٢٥٩.

(٣٦) **د. زكى مبارك : النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى**، ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة، د. ت.، ٢/٧٦.

(٣٧) **المرجع نفسه، نفس الصفحة**.

(٣٨) **الباقلانى : المصدر السابق**، ص ٢٧١.

(٣٩) **انظر: أطروحتى للدكتوراه النقد الجمالى عند العرب من القرن الرابع الهجرى حتى نهاية القرن السابع الهجرى ١٩٩٨م**، مخطوطة بكلية آداب المنيا، ص ١٧١.

(٤٠) **الباقلانى : المصدر السابق**، ص ٢٠٧.

(٤١) **انظر: المصدر نفسه**، ص ٢٠٩.

(٤٢) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

(٤٣) **عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، شرح وتعليق : د. محمد التنجى**، الناشر: دار الكتاب العربى، بيوت، ط٢، ١٩٩٧، ص٤٧.

(٤٤) **عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة**، ص ٢٣ : ٢٤.

(٤٥) **عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز**، ص ٢٠٠.

(٤٦) **المصدر نفسه، ص ٢٤، وانظر**: ص ٧٦، ٨٧، ٨٩.

(٤٧) **انظر : المصدر نفسه**، ص ٢٢٤، **وأسرار البلاغة**، ص٨٤.

(٤٨) **عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة**، ص ٢٥.

(٤٩) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

(٥٠) **المصدر نفسه، نفس الصفحة**.

(٥١) **المصدر نفسه**، ص ٣٤٧.

(٥٢) **المصدر نفسه**، ص ٩.

(٥٣) **عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز**، ص ٥١.

(٥٤) **المصدر نفسه**، ص ٥٠.

(٥٥) **عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة**، ص ٧٣.

(٥٦) **انظر : المصدر نفسه**، ص ٧٤.

(٥٧) **المصدر نفسه**، ص ٢٢، ٢٣.

(٥٨) **انظر : ابن جنى (أبو الفتح عثمان بن جنى) الخصائص، تحقيق** : محمد على النجار، ط دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت، ١/٢١٨، ٢٢١.

(٥٩) **ابن قتيبة : المصدر السابق**، ١/١٣.

(٦٠) **قدامة بن جعفر : المصدر السابق**، ص ٧٤.

(٦١) **أبو هلال العسكرى : المصدر السابق**، ص ٥٩.

(٦٢) **انظر : الباقلانى، المصدر السابق**، ص ٢٢١ : ٢٢٢.

(٦٣) **انظر للمؤلف : المرجع السابق**، ص ١٥٦، **وانظر : المراجع المثبتة فى الهامش**.

(٦٤) **عبد القاهر : أسرار البلاغة**، ص ١١٥.

(٦٥) **المصدر نفسه**، ص ١٦٠.

(٦٦) **عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز**، ص ٤٧.

(٦٧) **انظر : المصدر السابق**، ص٨٠، ٨١، **وانظر : مثالا آخر لحسن النظم وجودة الصياغة وتوخه على قوله (وقيل يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى ...)** الآية ٤٤ من سورة هود، ص ٥٣ : ٥٤.

(٦٨) **عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة**، ص ١٦٢ : ١٦٣.

(٦٩) **المصدر نفسه**، ص ١٦٥.

(٧٠) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٧١) **عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز**، ص ١٢٨ : ١٢٩.

(٧٢) **المصدر نفسه**، ص ١٣٩، ١٤٠.

(٧٣) **المصدر نفسه**، ص ١٣٦، **وفى الهامش مرى الناقة** : مسح ضرعها لتدر، ومرى الشئ : استخراجه، والشؤبن : مجارى الدمع.