

الفصل الثالث

التلقي والقراءة

- ١- مفهوم القراءة ومستوياتها.
- ٢- إشكاليات القراءة في تراثنا النقدي.
- ٣- التأويل والقراءة المنتجة.
- ٤- مستويات القراءة في النقد العربي.

١- 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، والنفوذ إلى أعماقه، للوقوف على دلالاته، وما يتضمنه من أفكار وقيم في بنيته العميقة، التي تتوارى خلف بنيته السطحية التي تتمثل في تشكيله الفني (من ألفاظ وعبارات وتشكيل مجازي وإيقاعي).

وإذا كانت القراءة مصطلحا حديثا، فبدهي لا نجد هذا المصطلح في تراثنا بنفس الدلالة المعاصرة له، فكلمة قرأ تعنى في اللغة دالتين 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)، وفي 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 النطقي من إشباع ومد، وإشمام وغنة.. إلخ وصور الوصل والوقف (اللازم. الممنوع. الجائز. أو جائز مع كون الوصل أولى - أو جائز مع كون الوقف أولى ... إلخ)، وهذا يعكس لنا نوعية الأداء الصوتي 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 الفردي" أو محاولة "إيجاد المعنى"^(٣) فدمج وعينا بمجرى النص

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

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 العقلي 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 فردي، 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) وإضاعة النص (محمد مفتاح) تفعيل النص (إيكو) اللعب مع النص (تودوروف) واستنطاق النص (محمد عبد المطلب)، وبلغ الحد بربولان بارت تصوير هذه العملية بالشهوة والعشق حين قال "القراءة وحدها تعشق الأثر الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة، فأن تقرأ معناه أن تشتتهي الأثر"^(٥)، وقد بالغ بارت في تصويره 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 التوليدي فالقارئ المخبر

"بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي، يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنّة في صلب النص، ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية، فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتبارية 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 قارئاً بعينه وهذا يشتمل 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 تأثيره بقصيدة ورد زورث لابد أن يختلف عن تأثيره 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 الوسيط)، أي القارئ الذي يمثل منزلة وسطي بين القراءة السطحية، والقراءة العميقة^(١٠) ويطلق عليه فينغانزوايك (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

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

على الصورة اللفظية للنص، أما القارئ النموذجي فهو القارئ الحقيقي، ويعتبره (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 Luen بمعنى يفك، ففي الفك تحليل، وفي إلى أعلى البحث عن الدلالة البعيدة^(١٣)، هذا ما يشير إليه المعنى اللغوي فالدلالة اللغوية تتفق مع المعنى الاصطلاحي ذلك لأن "التحليل في جذره اللغوي والاصطلاحي يعنى رد المركب إلى عناصره، فإن تحليل النصوص الأدبية ينطوي على إجراء مماثل، لكنه يتجاوز إلى إعادة تركيب تلك العناصر إعادة لا تتطابق تماما مع قصد المؤلف، أو تكشف المعنى المباشر الذي يتيحه السطح النصي المدرك بالقراءة الأولى"^(١٤).

وما يدل 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 يدل على شيوعية عملية القراءة، وعدم الاعتراف بتمييز القارئ الواعي، (أو القارئ النموذجي) للنص، وفي الوقت نفسه ينفي الخاصية النوعية للأدب (حسن تشكيله الفني وبعد دلالاته)، كل ذلك يدل 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 يؤول أى رجوع وعاد.. والتأويل: المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤول 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 دلالاته العميقة، التى تختفى وراء الصورة الظاهرة للنص، وقد ورد في اللسان "التأويل نقل ظاهر اللفظ عن موضعه الأصلي، 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 الجرجاني في حديثه عن التأويل الدينى (صرف الآية عن معناها الظاهرى إلى معنى يحتمله)، ومثل بقوله تعالى:

"تُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَمِيتِ وَتُخْرِجُ الْمَمِيتَ مِنَ الْحَيِّ"
(سورة الروم من الآية ١٩)

بأنه إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكفر، أو العالم من الجاهل كان تأويلاً"^(١٩)، وإن كان هناك معنى آخر للتأويل - غير الرجوع - هو العاقبة والغاية، فالدالتان: الرجوع والعاقبة أو الغاية 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 القصيدة، 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 والتي يمكن التعويل عليها، هى قراءة خاطئة... واقتراح 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 يؤكد 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 خطأ 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 بدلالاته الظاهرة، ولا بد أن يضع في حسبان

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

أن "كل سطر في النص يخفى معنى سرياً 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 الفني في صورته الظاهرة، وعلاقات غيابية هي - عنده - علامات معنى وترميز والعلاقة بين العلاقات علاقة دال يدل على ذلك المدلول (٢٨)، بيد أن عملية التحليل - كإجراء مبدئي في القراءة - لا يكتفى بالدلالة السطحية، بل يولى جل اهتمامه بالدلالة العميقة

للنص، من خلال التأويل وفك صور الترميز في النص، الذي يصفه بأنه تنسيق نوعي للكلمات، مع التفريق بين الخطاب أحادي القيم، والخطاب ثنائي القيم، الذي 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 المعاني التي نفهمها، بل هو مجرد مناسبة لظهورها فهو يكون بدوره شكلا مبهما، لا يملك وعى المعنى، لأن طبيعة التأويل هي التي تغلب معنى على آخر، لتساوى المعاني 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 - ارتباط تأويل العمل بذاتية خاصة تكون معناه.

ب - تعدد الأحكام وعدم الاقتصار على رؤية واحدة.

ج - عدم استلاب شخصية المؤول.

د - 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 مختلفاً معه، فالمحك مقدرة إقناع المؤول باحتمالية النص لهذا المعنى، فلا يعنى التأويل "رفض المقصد، بل يعنى الإشارة إلى الأثر الذى يخلفه مقصد التعبير، موجهها للقارئ نحو بعض التأويلات التى تمنحه مفتاحاً لفك الرموز" (٣٢).

لعل ما يؤكد لنا أهمية القراءة والعناية بها في عصرنا أنها بلغت - عند كثيرين - درجة تضاهى عملية الإبداع في الجهد والمعاونة 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 أبوزيد 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 الشعري هو ما تعنيه القصيدة" (٣٥).

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

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

٢- الثانية: قراءة الشرح التى تقف عند ظاهر النص، وتكتفى في شرحه بوضع كلمات بدية لنفس المعانى.

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

القراءة الثالثة هي القراءة المنوطة بالنفاد إلى أعماق النص الأدبي، وتجاوز

الدلالة الظاهرة، وهي 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 مرادة له، ولذا كانت (القراءة) عملية صعبة ومضنية، واختلفت الرؤى وأساليب التنظير في ممارستها، فكما مربنا اقترح ياوس بناء أفق انتظار، وهو "يشير إلى نظام المعايير والمواقف لجمهور معين في لحظة تاريخية محددة، والذي يكمل بطريقة ما القصيدة الكامنة للمؤلف نفسه، أما أيزرفهو يشغل 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 هي القراءة الاستكشافية التي لا تتجاوز حدود المحاكاة، حيث يتم فهم المعنى، وتعتمد هذه القراءة على الكفاءة اللغوية، والمرحلة الثانية هي القراءة الاستراتيجية أى قراءة تأويلية، والقارئ - هنا- يقارن، ويجمع العبارات المتتالية المختلفة والأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص^(٣٩).

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

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

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

١- عملية القراءة تبدأ من النص، وفى صورة جدلية بين النص والقارئ، وعلى القارئ أن يتغلب على التزامه الأيديولوجى، وبدونه تكون القراءة الصحيحة للنص مستحيلة^(٤١) وينبغى التعامل مع النص الأدبى كتشكيل لغوى، ومربنا 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 فى 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. فى 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 فى 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 المخترنة، إننا فى الدراسة النصية نعيد محض تلك التشكيلات وعلاقاتها وتفاعلاتها داخل النص كاملا من أجل استجلاء خفايا المعنى المخبوء خلف الظواهر الخادعة أو المخاتلة فى النص"^(٤٣)، ويمكن أن نمثل لذلك بقراءة مفتتح قصيدة (سريروس فى بابل) للشاعر بدر شاكر السياب، والتى يبدأها بقوله:

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

فلولا معرفة اسم الشاعر واتجاهه الأيديولوجى، وماذا يعنى سربروس (الكلب الذى يحرس مملكة الموت فى الأساطير اليونانية)، هذه القصيدة لا يفهمها إلا من يعرف هوية الشاعر (عراقى) واتجاهه المعارض للسلطة، ولم يشتر للعراق مباشرة ولكن من خلال استخدام اسم المكان (بابل موطن الحضارة البابلية فى 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 فى 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 إحياء النص باتجاه صاحبه الأيديولوجى المعارض للفساد السياسى، فطبيعة النص هى التى تستوجب الوقوف على شخصية منتج الخطاب أو لا تستوجبه.

٣. التركيز على البعد الجمالي في النص، وأثره في المتلقى، وهذا البعد محوره 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 الفني والبعد الجمالي)، ولكي يكون الانفعال الوجداني للجمال الفني محكما اقترح عبد الله الغدامي ما أطلق عليها حالة الانفعال العقلي^(٤٥)، حيث يقترح المزاوجة بين العقل والانفعال، لأنه لا يمكن قراءة النص، بأسس عقلية جامدة، ولا بحالة وجدانية هلامية فعملية القراءة محكومة بالعقل، الذي يحد من هيمان عاطفة القارئ.

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

أ. فك النسق التعبيري في النص، ثم إعادة تركيبه.

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

ج. استخلاص الدلالات التي يوحى بها النص، وإبراز الجانب الجمالي 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، الذي عبر عنه رينيه ويلك في قوله "إن علينا أن نصبح نقادا بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية، لا بد أن نلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقته بالواقع إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثم مغزاه الاجتماعي ثم الإنسانى"^(٤٦).

هوامش

- (١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، ج ١٤، ص ٥٠: ٥٣، وفي ص ٥٠ يقول ابن منظور قرأت الشيء قرأنا، وجمعه وضممت بعضه إلى بعض.. قرأت القرآن لفظت به مجموعا.
- (٢) د. محمد المبارك: المرجع السابق، نقلا عن حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية ص ٨٥.
- (٣) وليم راي: المرجع السابق، ص ١٧، ٧٣، ١٩٩.
- (٤) حاتم الصكر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات ومنهجيات ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٢٨، وانظر المراجع التي رجع إليها في الهامش ص ٦١، ويرت شولز: البنيوية في 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 المسدي: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في 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 حمادي صمود: الوجه والقفا، في تلازم التراث والحداثة، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٨، ص ١٦٤.
- (١١) امبرتو إيكو: القارئ في 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، ط ٢، 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، ط ١ ١٩٩١ ص ٦٦.٦٥.
- (٢٠) انظر: د. حامد نصر أبوزيد، المرجع السابق، نفس الصفحة، نقلا عن السيد يعقوب بكر نصوص في فقه اللغة العربية، ط دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت ط ٢، ١٩٧١، ص ١٢١.
- (٢١) إميرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص ٢٣٥.
- (٢٢) إميرتو 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 الغدامي، كتاب الخطيئة والتكفير، ط النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥ ص ٦٠.
- (٢٧) إميرتو 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 الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت سوشيريس الدار البيضاء، د. ت، ص ٥٤.
- (٣١) المرجع نفسه، ص ٥٤: ٥٥.
- (٣٢) المرجع نفسه، ص ٥٦.
- (٣٣) د. عبد القادر الرباعي: المرجع السابق، ص ١١١.
- (٣٤) د. نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الدينى، ص ١٤٤.
- (٣٥) د. عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، نفس الصفحة.
- (٣٦) انظر: د. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية ط النادى الأدبي الثقافى، جدة، السعودية، ط ١، ١٩٨٥، ص ٧٥: ٧٦.
- (٣٧) حاتم الصكر: المرجع السابق، ص ٢٧، نقلا عن: وليم فان أوكونور، النقد الأدبي ص ٢٥٨.
- (٣٨) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم) ط المركز الثقافى العربى، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٣٦، 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 P. 5 *Riffaterre: Semiotics of poetry*.
- (٤٠) حاتم الصكر: المرجع السابق، ص ٥٩.
- (٤١) انظر: روبرت. سى. هول، المرجع السابق، ص ٨٦: ١١٧.
- (٤٢) وليم راي: المرجع السابق، ص ٢٣٢.
- (٤٣) د. عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، ص ٤٧.

- (٤٤) بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، ط دار العودة، بيروت ١٩٧١ ص ٤٨٢ وفى الهامش سربروس: الكلب الذى يحرس مملكة الموت فى الأساطير اليونانية، حيث يقوم عرش (برسفون) آلهة الربيع بعد أن اختطفها آله الموت، وقد صورته دانتى فى الكوميديا الإلهية حارسا ومعذبا للأرواح الخاطئة.
- (٤٥) انظر: عبد الله الغزامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ٣٧.
- (٤٦) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة رقم ١١٠ الكويت ١٩٨٧، ص ٤٤٤.

٢- إشكاليات القراءة في تراثنا النقدي

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 - كما مربنا- أفادت من الإنجازات الفكرية والفلسفية في العصر الحديث، وكما قال ياقوس- أبرز منظريها - المنهج الجديد لا يسقط من السماء ولكن له جذور في التاريخ ومقولة ياقوس تعكس لنا أننا في دراستنا للتراث، سوف نجد جذورا لهذه النظرية، وكثيرا من الرؤى تتفق ومعطياتها الفنية، بيد أننا نجد في تراثنا أيضا - كثيرا من الإشكاليات التي حالت دون ازدهار عملية القراءة الفاعلة التي تتجاوز الشكل الظاهري إلى الدلالة العميقة في النص ومن هذه الإشكاليات:

الإشكالية الأولى النظرة الجزئية التي دارت في فلك البيت الواحد وتجاهلت النظرة إلى القصيدة كبنية فنية متكاملة، تتأزر 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 الذي يليه، وهذا ما عبر عنه ابن سنان في قوله "وقد تسمحوا في الشعر أن يكون في البيت شئ، وفي 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 النقدي فقير إلى مثل هذه الرؤية (قراءة قصيدة متكاملة)، لا نجدها سوى عند ثلاثة نقاد أولهم القاضى الجرجاني ت ٣٩٥ في موازنته بين قصيدتين "إحداهما للمتنبى والثانية لعبد الصمد بن المعدل 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 المعدل، 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 أثبت حكما، أو أفضل قضاء ... وكلاهما محسن معيب"^(٣)، فالقاضى الجرجاني باسم الموضوعية يعرض عن التحليل والشرح، ويترك ذلك للمتلقى (إذا كان من أهل البصر بالشعر) وهذا ما فعله أيضا في مقارنته بين قصيدتين للبحتري وللمتنبى في وصف الأسد ص (١٣٠: ١٣٢).

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

امرى القيس التى يفتتحها بقوله (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل...) والقصيدة الثانية للبحتري والتى يفتتحها بقوله (أهلا بذاكم الخيال المقبل...) وكان اختياره لهاتين القصيدتين باعتبارهما من عيون الشعر (فى العصر القديم أو فى 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

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

القراءة (المغرضة) ألقت ظلالها على تناول الباقلاني للقصيدتين، فانطلاقاً من مقولة بديهية (نظم القرآن له طابعه المميز، لا يرتقى إليه كلام البشر)، أخذ يقيس الشعر بمقياس العقل والأخلاق، ليزرى بقيمته وبقائله فمثلاً 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 وشمال

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، وذكره 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 يمهذبه الذوق العام للمجتمع، ولا بد أن نعلم أن للشعر منطقاً الخاص، لا القياس والعقل بل الذوق والوجدان ثم يأخذ على الشاعر بعد ذلك ذكره الأماكن وعد ذلك عيا، متناسياً أن هذه الأماكن لها وقعها في وجدان الشاعر بما تحمله من ذكريات الصبا والشباب حيث تأجج العاطفة، ومغامراته لإشباع نزواته، إنما لا يمكن أن نعرض للقصيدة كاملة ولكن يمكن أن نوجز لقراءة القصيدتين في ملامح ثلاثة هي :

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

الملمح الثاني : أن قراءته جاءت مغرضة.

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

أما المحاولة الثالثة فنجدها عن ابن الأثير ت ١٣٨، 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 للبحتري 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، والبحتري أتى بما أكثره غث بارد، فالمتوسط منه لا فرق فيه" ^(٦) وأن "أبا الطيب أنفذ في المضيق، وأعرف باستخراج المعنى الدقيق، وأما البحتري 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:

عزاءك سيف الدولة المقتدى به فإنك نصل والشدائد للنصل

وقول أبى تمام

فالثقل ليس مضاعفا لمطية إلا إذا كان وهما بارزا

فإن قول أبى الطيب (والشدائد للنصل) أكرم لفظا ومعنى من قول أبى تمام (إن الثقل إنما يضاعف للبارز 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 تنظيري في النقد . أو أى كتاب بلاغى مثل كتاب الصناعتين، لأبى هلال العسكري، 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 وأمثله، 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 التطبيقي للنقد، فقد تعاملوا مع النص من منظور مسبق فالأمدى - 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 - المستكره المتعقد في نسجه ونظمه - قبيح التجنيس - ما يستكره 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:

الود للقربى، ولكن عرفه
للأبعد الأوطان دون الأقرب

أنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، إذ جعل وده لذوى قرابته، ومنعهم قرابته وجعله في الأبعدين دونهم^(١٠) فانطلاقاً من تصوره المسبق (وتخطئة أبى تمام في المعنى) يرفض أى تأويل يمكن أن ينتج قراءة مخالفة لقراءته كراى أحدهم "إن العرف (هو) ما يتبرع به الإنسان، فذلك جعله في الأبعد، فأما الأقارب فإن برهم وصلتهم من الحقوق الواجبة اللازمة"^(١١) فهذه قراءة تتجاوز الدلالة الوضعية، وتعكس لنا ما توصف به لغة الشعر (لغة الانحراف، أولغة الانزياح على حد تعبير أحد الأسلوبيين) وبذلك تتجاوز التوقع داخل المعنى الظاهري، إلى ما يمكن أن يستشف من معان أخرى، فبدهى الذى يعطى الأبعد من عرفه، لا يقطعه عن أهله، طالما أنه باربهم بدليل كلمة (الود)، ولست أدري 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 معروفاً، فقد وددته، فقد أعطى ذوى القربى أكثر مما أعطى الأبعدين"^(١٢).

ومن الأمثلة - أيضاً - ما أخذه عليه الباحثرى فى قوله:

هجرتنا يقظى وكادت على عا داتها فى الصدود تهجروسنى

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

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس قنا الخط إلا أن تلك نوابل

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 فقلوه 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 - مردول وبه عيب حتى حتى البيت الذى يصعب نقده، وتجريده من الجمال كقول امرئ القيس:

إذا قامتا تَضوع المسك منهما نسيم الصبا يأتى برياً القرنفل
يعلق بقوله "وجه التكلف فيه قوله (إذا قامتا تَضوع المسك منهما) ولو أراد أن وجود 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

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

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 بشعرا مرئ 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 تجاوزا 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 ويوقف 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 يقول نفسه مع هذه القواعد، فنقدوا - مثلا - أبا الطيب المتنبي في استهلاله لمذح كافور في قوله:

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

نقدوه بحجة أن هذا يتعارض مع التأدب للملوك، وحسن السياسة، لقد تناسوا الحالة النفسية للشاعر بعد مفارقتة لسيف الدولة، وفقدته لكل طموحاته التي كان يبنى نفسه بها (أن ينصب واليا على إمارة) وحاجته إلى كافور، فجاء مضطرا لمديحه رغم إضماره الاحتقار والازدراء له، ومثل هذا البيت السابق في افتقار اللياقة والذوق العام عندهم، ما أخذه الأمدى على قول أبي تمام:

لما استحر الوداع المحض وانصرفت أوأخر الصبر إلا كاظما وجما
رأيت أحسن مرئى وأقبحه مستجمعين لى التوديع والعنما

بدعوى أن أبا تمام "استحسن إصبعها، واستقبح إشارتها (مودعة) ولعمري إن منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب، وأقلهم معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعاً، وأبعدهم فهماً"^(٢٤)، فالذى دفع الأمدى لهذا النقد تهميش مشاعر الشاعر، التي أوحى إليه بقبح منظر الوداع، خاصة إذا كان وداعاً لا لقاء بعده، وإن كان في غمرة هذا الشعور أعجب بأصابعها الرقيقة المخضبة بالحناء وكيف يتسنى للأمدى أن يصف من يستقبح منظر الوداع بالجهل والغلظة، ألم نر في حياتنا كثيراً 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 صحيحاً ذلك لأن الشاعر أراد أنه كان ليله في وصال، ثم فارق حبيبته نهارة، 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 فى الأدب العربى . كان فى المحافل والجامع، وطبيعة التلقى - هنا - تقتضى وضوح الدلالة، وتهميش الدلالات المتعددة، التى تحتاج إلى تأويل، لذا لا نجد فى تراثنا صعوبة أنكرها المتلقى فى سماع الشعر عند إنشاده، اللهم ما صدر عن أبى تمام، عندما وبخه أبو العمىثل بقوله: لم لا تقول ما يفهم؟ فكانت إجابته ولم لا تفهم ما يقال؟!، بيد أن هذه الجدلية المفرغة كان مرجعها تجاوز أبى تمام - فى كثير من شعره - للذوق العربى فى 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 فى 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 مزينة 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) فى أحاديثه هذه الشخصية فقد أشار ابن الأثير إلى سمة الوضوح فى القرآن الكريم فى قوله: "ما أنزل الله فى التوراة ولا فى 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 السوق، 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 النبوي 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 دائماً 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 واضحاً مكشوف الدلالة، لا نحتاج إلى تأويل، وكذلك الشعر العربى، أغلبه جاء واضحاً 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 فى التشكيل والأداء الفنى، رسخ أحادية الدلالة، لعدم احتمالية المعنى للتأويل بعد الدلالة الظاهرة له.

هوامش

- (١) ابن سنان: المصدر السابق ص ٢٨٢، والذي أجاز تناقض الشاعر في قصيدتين مختلفتين هو قدامة بن جعفر، انظر: نقد الشعر، ص ٦٧.
- (٢) القاضي الجرجاني: المصدر السابق، ص ١٢١.
- (٣) المصدر نفسه، ص ١٣٢.
- (٤) الباقلاني: المصدر السابق، ص ٢٠٣.
- (٥) ابن الأثير: المصدر السابق، ٢٦٨/٣.
- (٦) المصدر نفسه ٢٨٨/٣.
- (٧) المصدر نفسه، ٢٨٩/٣.
- (٨) انظر: المصدر نفسه ٢٦٩/٣.
- (٩) انظر قدامة: المصدر السابق، ص ١٣٦، ١٥٢، وانظر: أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ٣٣/٢ : ٤٦، وانظر: ابن سنان، المصدر السابق، ص ٢٧٧ : ٢٩٧، وانظر: ابن رشيق المصدر السابق، ٣٣/٢ : ٤٦.
- (١٠) الآمدي: المصدر السابق، ١٥٥/١.
- (١١) المصدر نفسه، نفس الصفحة.
- (١٢) المصدر نفسه، ١٧٦/١.
- (١٣) المصدر نفسه، ٣٧٤/١.
- (١٤) ابن رشيق: المصدر السابق، ٣٦٩/٢ : ٣٧٠.
- (١٥) الآمدي: المصدر السابق، ١٥٧/١ : ١٥٨.
- (١٦) ابن رشيق: المصدر السابق، ٣٧٠/٢.

- (١٧) الباقلائي: 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 رشيقي: المصدر السابق، ١/٣٦١.
- (٢٤) الآمدى: المصدر السابق، ١/٢٣٠.
- (٢٥) انظر ابن رشيقي: المصدر السابق، ٢/٣٧٠: ٣٧١.
- (٢٦) انظر الآمدى: الموازنة بين أبى تمام حبيب بن أوس الطائى وأبى عبادة الوليد بن عبيد
البحترى، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، ط دار المسيرة، بيروت د.ت ١/٢١.
- (٢٧) انظر: د. عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية، ج ١ دار المعارف، مصر، ط ١، عام ١٩٧٩،
ص ٣٠٣.
- (٢٨) ابن الأثير: المصدر السابق، ١/١٧٨.
- (٢٩) الجاحظ: البيان والتبيين، ٢/٤٤.

٣- التأويل والقراءة المنتجة

يعد التأويل مرتكزا أساسيا في عملية القراءة المنتجة، ذلك لأن القراءة المنتجة تهدف إلى تجاوز الدلالة المرجعية للنسق اللغوي، لتبحر في أعماق النص، لتبرز خفاياه وتبحث عن المعنى المكنون في أغواره، والتأويل - كما مربنا - عملية فهم وتذوق وعمق إدراك للدلالة البعيدة، أو ما يؤول إليه المعنى أو مصدره ومنتهاه، وفي ذلك يقول عبد القاهر "حقيقة قولنا تأولت الشيء إنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضع الذي 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 عربي إلى الربط بين مستوى أداء النص، وضرورة التأويل، فعند القاضي الجرجاني الكلام نوعان: "أحدهما ظاهر... والآخر غامض، يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعض بالدراسة، 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، ودراسة وخبرة في التعامل مع النص، وعن نوعية النص الذي يحتاج إلى تأويل ويتفق عبد القاهر مع القاضي الجرجاني 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 القاضي الجرجاني 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) فأياها هناك تفاوت نسبي في مستوى النصوص الغامضة، وعليه تتفاوت عملية التأويل من نص لآخر، يقول

عبد القاهر "طريقة التأويل تتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويعطى المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول، الذى ليس من التأويل فى شئ... ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأويل، ومنه ما يوف ويغمض حتى يحتاج فى استخراجهِ إلى فضل روية ولطف فكرة"^(٤).

والذاتية عنصر أساسى فى 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 . ليست هناك قراءة بريئة، وكما مربنا . أيضاً . الدلالة الأحادية والوضوح ملمحان يتسم بهما النص الأدبى فى تراثنا، ونظرا للرؤية الجزئية التى ترى البيت وحدة مستقلة للمعنى . كان لجوء الناقد للتأويل فى بعض الأبيات التى تنحرف عن الوضوح والانكشاف، وجاء التأويل إجراء نقدياً فى 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 فى التشكيل، عوامل تقف حائلاً دون النفاذ إلى أغوار النص وإبراز حقيقة المعنى، وتجاوز التناقض الظاهرى للمعنى الذى توحىه الدلالة الظاهرة، هذا ما أوقع غير ناقد عربى فى هذا المزلق فرأى تناقضاً مجرد وجود تناقض ظاهرى، ولكن بالتأويل أمكن إلغاء هذا التناقض فقدمه بن جعفر فى حديثه عن عيوب المعنى **(الاستحالة والتناقض)** يرى فى بيتى أبى نواس تناقضاً حين قال:

كأن بقايا ما عفا من حبابها تفاريق شيب فى سواد عذار

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

تردت به ثم انفرى عن أديمها تفرى ليل عن بياض نهار

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، كراى 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 الراى 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 وأثبتته 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: "وفى هذا الشعر نظرو تأمل، 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 تفرى بالليل"^(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 الثاني ليقول: بعد امتزاجهما باللون الأسود أخذ الحباب يتغير لونه إلى الابيضاض، ودلل بقوله (انفرى ليل عن بياض نهار) ويرى وجهها آخر للتأويل يعتمد على رأى قدامة السابق . الذى رفضه . مع الإضافة والتحويل 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 جلده 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 فى 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 السلبي 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 وجهها... 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 تؤدي الغرض من الكلام، ومن قبل ألمح الجاحظ إلى أن الإشارة من صور البيان (اللفظ. الخط. الإشارة. العقد. الحال) فالإشارة والكلام يتفقان في الهدف (إيصال رسالة إلى المتلقى).

والقاضى الجرجانى يستخدم التأويل في الرد على معارضى المتنبي في دعواهم التناقض في قوله:

وعذلت أهل العشق حتى ذقتهم 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، وكأنه 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).

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

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- أيضا- بما هو معهود في الحياة، عندما لم يفعل الفعل على وجهه من الكمال، نقول فعل ولم يفعل وقد ورد في 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 الشم س 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 المتنبي 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 تتكل، 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 التأمل في أعماق المعنى، لا يقف عند الدلالة الظاهرة، ليرى ما يمكن أن يوحي 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 المتنبي للتناقض قوله:

‘ ينقص الموت نفسا من نفوسهم إلا وفى يده من تنتها عود

قالوا "العود لا يشتم، ولو اشم لم يحظ من ريحه بطائل، وإنما يظهر عرفه إذا حلت 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 الشيء يستقذره، فيصون عنه يده، ويتناول به حاجز، ولم يرد عود الطيب وإنما أراد عودا من العيدان أيها كانت" (٢٦)، فالمقصود إظهار التقزز من نثر 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 أكدته 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 الآمدى ومن بعده ابن سنان عيبا من عيوب المعانى (٢٨)، فالآمدى يعرض لعيوب شعر أبى تمام في المعانى والألفاظ فيقف على قول أبى تمام
طلل الجميع لقد عفوت حميدا وكفى على رزئى بذاك شهيدا

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

(.... مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولَى الْقُوَّةِ....)
(سورة القصص من الآية ٧٦)

وإنما العصبه تنوء بالمفاتيح أى تنهض بثقلها، وقوله عز وجل:-

(ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى) (سورة النجم الآية ٨)

وإنما هو (ثم) تدلى فدنا، وقوله تعالى:

(وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ) (سورة العاديات الآية ٨)

أى أن حبه للخير لشديد، فعنده أن هذا ليس بقلب، إنما هو صحيح مستقيم
إنما أراد الله في الآية الأولى ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبه أى تقيّلها من ثقلها، وفي الآية
الثانية: إنما تدليه عند دنوه واقترابه، وفي 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، وفي 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 أُلّف 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 أُلّف دون
ما يقولون من أن مراده به لم أُجرح قوله قبله:

لا يركن أحد إلى الإحجام يوم الوغى متخوفا لحمام
فلقد أرانى للرماح دريئة من عن يمينى تارة وأمامى
حتى خضبت بما تحدر من دمي أكتاف سرجى أو عنان لجامى
فكيف يكون ولم يصب وقد خضبت هذا بدمه" (٣٢)، ويعلق ابن سنان موضحا
ومؤكدًا هذا التأويل بقوله "وفحوى كلام قطرى يدل على أنه أراد أنه خرج ولم يمت، إعلاما
أن الإقدام غير علة في الحمام، وحثًا على الشجاعة، ونهيًا عن الفرار" (٣٣)، وهذا يؤكد لنا أن
التأويل يعتمد على الفطنة، وعدم التشبث بالدلالة الظاهرة، فليس المقصود بقوله (أصب)
الإصابة، بدليل أنه جرح، ولكن السياق يدل على أن معناه (لم أُلَف 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:-

(يَتَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا لَا تُقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيِ اللَّهِ وَرَسُولِهِ)

(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 استقراءه للأبيات الثلاثة
معا، وموجز هذا التأويل أن هذا الموقف الذى وقفه كان أعظم موقف حضره، فيئس
من الحياة، حين رأى نفسه دريئة 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، فعبّر عن قرب حدوث البصيرة بأن جعل البصيرة جذعه

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

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 والغير 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 المتنبي:-

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 بأفاق السماء عليكم قمرها والنجوم الطوالع لنا
وقد سأل (المفضل) الأمين والمأمون ما معناه؟ فقالا: معناه فى قوله "قمرها" 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) أراد، 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 ملحاة 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) المصدر 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.

- (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 الآمدى: المصدر السابق، تحقيق السيد أحمد صقر، ط دار المعارف ١/٢٢١٢١٦، وابن سنان: المصدر السابق، ص ١٣٣: ١٢٨.
- (٢٩) الآمدى: 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 الجرجاني، 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 رشيقي: المصدر السابق، ٢/١٥٥.
- (٤٠) المصدر نفسه، نفس الصفحة.

٤. مستويات القراءة في النقد العربي

يعد تصور تودوروف - الذى مربنا - 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 الأمدى 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 الأمدى 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 (جاء 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 الأمدى مجالا للمجاز - هنا - أو ملء الفراغات حتى يكتمل المعنى وكان أخرى بالآمدى بدلا من نقده أبا تمام في قوله : "وكان ينبغي 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 ينبغي له أن يجعل هذا النقد ملأً للفراغات لإكمال المعنى فالآمدى ينادى بالنص المفتوح الواضح الدلالة، من خلال توحيد 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 للبحر بحجة الصحة في المعنى :

مفازة صدر لو تطرق لم يكن ليسلكها إلا سليك المقانب
ومن الأمثلة - أيضا - خطئته لأبي تمام في قوله :

لو كان في عاجل من أجل كان في وعده من رفته بدل

ويحاكم أبا تمام بقوله : ولم لا يكون في عاجل أجل بدل ؟ والناس كلهم على اختيار العاجل، وإيثاره وتقديمه على الآجل، ألا ترى قول القائل الذي قد صار مثلاً : 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 أراه أبو تمام وقاله صحيح، ومذهبه فيه مستقيم، لأن العاجل لا يكون أبدا ولا خلفا من الآجل لأن البذل لا يكون قبل المبدل منه" ^(٤)، وكان أخرى به أن يلجأ إلى ملء الفراغات

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

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

- ١- مراعاة الدقة اللغوية، انظر ١٦٦/١. ١٩٢. ٢٢٥. ٢٣٧.
 - ٢- مراعاة الحقيقة والعرف، انظر ١٤٢/١. ٢٠٣. ٢٤٩. ٣٧١. ٣٧٦. ٣٧٧.
 - ٣- الموقف المتشدد من المجاز والمبالغة، انظر ١٤٣/١. ١٤٧. ١٩٦.
 - ٤- استقامة المعنى واستيفاء أقسامه، انظر ١٥٨/١. ٢٢١.
 - ٥- رفض ملء الفراغات بإظهار المحذوف، انظر ١٩٠/١. ١٩٤. ٢٢٣. ٣٧٤. ٤٠٣.
- فهذه أطر تحد من فاعلية القراءة، ويقوم دور القارئ بشرح النص حسب معطياته الفنية الظاهرة، ومحاسبته لأي تقصير أو انحراف يحول دون التطابق بين الدال والمدلول.

القراءة الإسقاطية هي القراءة التي تتجاوز حدود النص ليكون الحكم على صاحبها بلهجة حادة تصل إلى الشتائم اللاذعة أحيانا، والغض من قيمة النص الأدبي حتى ولم كان جميلا، وهذه القراءة قد يكون دافعها مآرب شخصية دافعة للانتقام من صاحب النص أو اتجاه القارئ الأيديولوجي. ويمثل قراء شعر المتنبي - باستثناء القاضى الجرجاني - هذا الاتجاه للقراءة المدفوعة بمآرب شخصية غرضها الغض من قيمة المتنبي لعداوة أو لانتقام لمن يكره المتنبي، ويمثل الباقلاني القارئ الذي يؤثر اتجاهه الأيديولوجي في القراءة الإسقاطية.

هدف الصاحب بن عباد ٣٨٥ في الكشف عن مساوئ المتنبي، والحاتمي ٣٨٨ في الرسالة الحاتمية والرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره وابن

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

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

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

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

علق على هذا البيت بقوله "هل للماء تسخية البخيل، وتشجيع الجبان

وزوال الهموم، وصحة للجسم، وهذه فضائل لا توجد فى الماء، فكيف يكون الشرب للخمر

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

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 إسلامي، لأنه ذكر أن حالفًا حلف عليه بالطلاق ليشرّب الخمر فشربها، وجعل ردة عرسه والية كفارة ذنبه في معصية، كان اجتناب الحالف عليها واجتناب ما نهى الله (عز وجل) 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 اللادعة في النقد، التى تتجاوز النص إلى صاحبه، وفى الوقت نفسه تزرى من قيمة صاحبه، فمثلا من تعليقات صاحب 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

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

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

إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ففى الناس بوقات لها وطبول

ويعلق بقوله "هذا التحاذق منه كتغزل الشيوخ قبحاً، ودلائل العجائز
سماجة"^(١٢)، ويعلق الحاتمى على أحد أبيات المتنبى قائلاً : "فلو أن باقلاً قائل هذا

الشعر لكان منعياً عليه، وهل عى باقل يزيد على عيه هذا ؟! "وعلق على قول المتنبى :

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 قائلاً : "لكنك تجرى شأو الجموع عجباً
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 منهجهم
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 واستر ذا 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 :

(.....فَأَمَّا رَأَيْتَهُ أَكْبَرْتَهُ.....) (سورة يوسف من الآية ٣١)

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

فمن البداية هناك شك في طبيعة هذه الرسالة بحضور المتنبي، وظهوره (المتنبي) مظهر المستكين الذى يطلب منه العفو والصفح، المتنبي المعروف عنه ثقافته الواسعة فعندما سئل عن الجموع التى على وزن فعلى، فقال: حجلي وظريى، ولم يجد السائل ثالثا لهما (١٥)، المتنبي بهذه السعة من الثقافة يرى أن كلمة أكبرنه بمعنى (حُضن شهوة له) إنما 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 الحاقى كان متصنعا لقذف المتنبي بالخطأ في تغيير كلمة ذابت بكلمة (حاضت)، ومن الأمثلة - أيضا - قوله "قلبت : وأخطأت - أيضا - في قولك

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 تكرر عليكم ورجالا

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

فالتكلف واضح لأن الحاقى يطالب المتنبي 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 تعبيراً عن شدة الخوف والمبالغة فيه لدرجة أن جيش العدو الهارب يخيل له من هلع، 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:-

(.....تَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ.....) (سورة المنافقون الآية من ٤)

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 يهملش 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، وقبله المجد والمكانة الاجتماعية في بلاط سيف الدولة، وجئت تمجد 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 العسكري- أن أحسن الشعر
أكذبه، والشعراء لا ينتظر منهم الصدق، فالصدق يلتمس من الصالحين (١٩)، ولكن عندما
طبق هذه القاعدة على شعر المتنبى عابه في قوله:

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

علق بقوله : "إنما ذكرنا لك هذا البيت لندكر لك استحالة لفظه، فأما معناه

فمستحيل، ولفظه مستبذل، لأن تشبيه جسمه بالخلال كثير جدا" (٢٠) ولكن إذا أخذ المعنى

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

بمنطق المجاز يمكن أن يكون مبالغة عن الضمور والنحافة من الهموم والآلام التي أملت به أولتردى صحته.

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

يا أيها الملك المصطفى جوهرًا من ذات الملكوت أسمى من سما
فتكاد تعمل علم ما لن يعلمًا نور تظااهر فيك لا هوتية

"هذا مدح متجاوز، وفيه قلة ورع، وترك للحفاظ، لأنه جعله من ذات الباري، وذكر أنه حل فيه نور لاهوتي..."^(٢١)، ولست أدري كيف فضل المبالغة في قول ابن الرومي على المبالغة في قول المتنبي السابق، حين استشهد بقول ابن الرومي:

جمال إفضال وظرف ونجدة ورأى يريه الغيب لا رجم راجم^(٢٢)

فالمتنبي يقول (يكاد يعلم)، وبذلك ينفي العلم، أما ابن الرومي فيقرر للممدوح رؤيته للغيب، ويظهر التعصب حتى في الأبيات التي تبعد عن المجاز، وتتضح فيها الدلالة كتعليقه على قول المتنبي:

أمسى الذي أمسى بربك كافرا من غيرنا معنا بفضلك مؤمنا

هذا بيت مذموم لأنه جوز وجود الكافر بالله شكا فيه، ولا يقع منه شك في فضل الممدوح^(٢٣)، فلماذا يذم المتنبي 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 المتنبي:

ما به قتل أعاديته ولكن يتقى إخالاف ما ترجو الذئاب

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

أما عبد القاهر فرأى أن المتنبي انحرف. في حيلة لطيفة. عما يتوقعه المتلقي 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 ومحبتة أن يصدق رجاء الراجين، وأن يجنبهم الخيبة في آمالهم قد بلغت هذا الحد... وأنه ليس ممن يسرف في القتل طاعة للغيط والحنق، ولا يعفو إذا قدر، وما يشبه هذه الأوصاف الحميدة"^(٢٥)، فالفرق بين الناقد ابن وكيع يقرأ باسم الحقيقة والواقع والتربص بالشاعر، أما عبد القاهر فيقرأ بمحك الذوق الجمالي للشعر، وهذا ما نراه عند عبد القاهر بعد ذلك.

من القراءة الإسقاطية - في تراثنا - قراءة الباقلاني 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 حسبانته 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 الخل والزلل، وإن كان الباقلاني قد تجاوز الحد في ذم هاتين القصيدتين انطلاقاً من قياس الشعر بمنطق الحقيقة ومقارنته بالإعجاز القرآنى.

البحث عن القبح وغض البصر عن الجمال الفنى كان هم الباقلاني
ولذا لا نجد في تحليل القصيدتين إلا كما لا يحصى من العيوب والأخطاء، ولا يكاد القارئ لتحليل الباقلاني أن يظفر بأبيات يشهد باستحسانه لها، وأكثر ما نقرأه عن كل بيت

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

يقف عليه (به تطويل، أو انقطاع العجز عن الصدر، ليس له معنى بديع، به حشو، جاءت المقافية لإقامة الوزن، به ركاقة 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 وفجاجة، 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، وهى 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 الذى يقال : إنه معناه عجيب، وفيه إلمام بالتكلف، ودخول في العمل" (٢٧) رغم أن هذه الأبيات مشهود بحسنها في جودة التعبير عن هموم الشاعر، التى لا تنقضى، وتكاد أن تقضى على حياته، ومنه -أيضا- إنكاره لاستحسان الناس لقول البحرى :

يهوى كما يهوى العقاب وقد رأت صيدا، وينقض انقضاض الأجل

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

تتوهم الجوزاء في أرساغه والبدر فوق جبينه المتهلل

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

البحث عن القبح وغيض البصر عن الجمال، أفسد ذوقه، مما دفعه أن يخطأ
الآبيات القليلة التي استحسناها الآخرون، عندما لم يجد المعنى مسبقاً إليه أو معروفاً 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 برممة أعشار، إذا كانت قطعاً، هذا تأويل ذكره
الأصمعي،.... وقال غيره: وهذا مثل للأعشار التي تقسم الجزور عليها، ويعنى بسهميك المعلى
وله سبعة أنصباء، والرقيب وله ثلاثة أنصباء، فاراد أنك ذهبت بقلبي أجمع"^(٣٠)، وينقد
هذا التأويل بحجة "أن معنى الكلمة أن عينها كالسهمين النافذين في إصابة قلبه المجروح،
فلما بكتا وذرفت بالدموع، كانتا ضاربتين في قلبه"^(٣١) أى أن قلبه مجروح قبل نظرة
عينها إليه، وأن إصابة القلب وإدمائه يعد عيباً، لا كما قال الأصمعي في تأويله (ذهبت
بقلبي أجمع) وعندما يجد أن تأويل الأصمعي قريباً من الصواب يعود فيقول "ثم لو سلم له
بيت من عشرين بيتاً، وكان بديعاً 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 - أيضاً - 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
الخيزرني (شاعر اشتهر بالوصف توفي عام ٤٠٠ هـ) ما هو أحسن من قول امرئ القيس:

ففاضت دموع العين منى صباة على النحر حتى بل دمعى

ويفضل بيت ابن المعتز:

فبت أفرش خدى في الطريق له ذلاً، وأسحب أذيالي على الأثر

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

على قول امرئ القيس :

فقمّت بها أمشى تجروراءنا 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 تجرر برودا 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 بـذلـكم الزور من زور شمس بدت في فلك الدور

على قول البحتري :

أهلا بـذلـكم الخيال المقبل فعل الذى نهواه أولم يفعل

بحجة أن بيت الصنوبرى أخف من بيت البحتري الذى به ثقل روح، وفى قوله (فعل الذى نهواه أولم 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 البحتري 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 أجمل

على قول البحتري :

ما الحسن عندك يا سعاد بحسن فيما أتاه ولا الجمال بمجمل

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

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

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

فساد ذوق الباقلائي أملى عليه التشبث بالعقل، وغاب عنه أن للأدب منطقته الخاص لأنه تعبير فني جميل عن المشاعر والوجدان، والنظر إلى الشعر بمنطق العقل والحقيقة جعله يتخذ موقفا متشددا من الخيال، فينكر على البحتري 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 مجازي يصور علو مكانة الممدوح، واستخدام (كأن) يوضح أن هذا تشبيه، والصورة في التشبيه - هنا - ليست بها التجريد، أي أن مبدأ المقاربة بين طرفي التشبيه موجود، رغم أن الصورة كلما كانت أكثر تجريدا وإيغالا كانت أكثر إحياء وثراء ولكن كل هذا لم يعجب الباقلائي ولو أخذنا بمنطق الباقلائي 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 الصولي والقاضي الجرجاني 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 مطيتي فيا عجا من رحلها المتحمل

"قوله" يا عجا" 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.

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
معناه ... فرب مثلك حبلى قد طرقت، وتقديره أنه زير نساء، فإنه يفسدهن
ويليهن عن حبلهن ورضاعهن^(٤١) **ويعلق على قول امرئ 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 النقدي والبلاغي، 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
الجرجاني ت ٤٧٨ هـ ، 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 أدواته 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 التي تجاورها، لألاء اللآلئ التي 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 لصاحبتهما"^(٤٥) وإدراك الجمال الفني في النسق التعبيري 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 الذي يتضمنه النص في جوهره وأعماقه، دون التشبث بالدلالة الظاهرة، التي تمثل القشور دون اللباب، يقول في مستهل كتاب أسرار البلاغة "غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني 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 "في جوهره كالذهب الأبريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات"^(٤٩) أما المعاني الهشة المفرغة فهي 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 المعاني جمال هش، يفقد الروح والجوهر، ولا يحفل عبد القاهر بمثل هذا الجمال ولكنه يعجب بالمعاني دقيقة المسلك، فعنده "من حق المسائل الدقيقة أن تتأمل فيها العبارات التي تجرى بين

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

السائل والمجيب، وتحقق فإن ذلك يكشف عن الغرض، ويبين جهة الغلط"^(٥١) ويؤكد

رؤية بتمثله لببت المتبنى 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 منهاجا تحليليا ليدرك

المسائل الدقيقة في حسن انتظام الألفاظ والجمال المعبرة عن هذه المعانى، يقول "لابد لكل

كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلّة

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

الملاحظ :

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 الحرتنفر عنه، كما تنفر

الحيوان جملة من الموت، وتطلب الحياة ما أمكن في الخلاص منه"^(٥٥) ومثله في التأويل

تعليقه على قول المتنبي :

وقد مت أمس بها موته ولا يشتهي الموت من ذاقه

أنه ما أراد شيئا غير أنه لقي شدة ما بعدها شدة، ولا يقصد أنه مات، ولا يشتهي

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 الفني يستلزم ملء الفراغات، حتى يتسنى إعادة صياغة المعنى، وهذا الملمح - كما مر بنا - نادى به انجاردين وبلوره ياوز بعد ذلك، ولننظر لقراءة عبد القاهر للأبيات المنسوبة إلى كثير :

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ما مسح
وشدت على دهم المهاري رحالنا	ولم ينظر الغادي الذي هورائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطى الأباطح

ذلك أن أول ما يتلقاتك من محاسن هذا الشعر أنه قال "ولما قضينا من منى كل حاجة" فعبّر 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 ما مسح" على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر... ثم قال "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" فوصل بذكر مسح الأركان ما يليه من زم الركاب وركوب الركبان ثم دل بلفظة "الأطراف" على الصفة التي 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 الاعتباط، كما توجيه ألفة الأصحاب، وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة، ورجا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان... ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة، طبق فيها مفصل التشبيه وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه، ففرح أولا بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حالة التوجه إلى المنازل وأخبر بعد بسرعة السير ووطاء 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 التكتيف والتلويح أن يضع تفاصيل هذه اللوحة لانقضاء رحلة الحجاج وسعادتهم بذلك، وتأهبهم للرحيل وشعور السعادة والسرور وهم في 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 الأبطاح"^(٥٩) فهذه القراءة الشارحة بها من السداجة 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 العسكري 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 الباقلاني ت ٤٠٣هـ تأثرا بابن قتيبة - أيضا - "هذه الأبيات ألفاظ بدیعة 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 منظرى القراءة في عصرنا. ٥- التركيز على التأثير الجمالي للأدب في النفوس، وقد مر بنا تصور أيرز للنص فعنده **للنص إطاران** : إطار فنى - وإطار جمالى 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 والتلقى وقد عبر عن هذا الأثر الجمالى **(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.

امتلاّت نفسك سرورا، وأدركتك طربه^(٦٤)، **ويفضل قول بشار** :

كأن مشار النقع فوق رؤسنا وأسيفنا ليل تهاوى كواكبه

يفضله على بيتين للمتنبى 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 **الذى يؤكد 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 وتنكيلا ... إلخ^(٦٧).

هذه هي محاور اتجاه عبد القاهر الجرجاني تتآزر فيما بينها، فتقف على جمال النص الأدبي من خلال حسن تشكيله الفني ليطمحور 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:

كأننا وضوء الصبح تستعجل الدجى نطير غرابا ذا قوادم جون

"شبه ظلام الليل حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغريان، ثم شرط أن تكون قوادم ريشها بيضا ... وتمازج 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 آخر، 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 الأثل، 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 يبدوله، فيرجع في الانبساط الذى بدأه إلى انقباض، كأنه تجمعها 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 وغـيـظ عـداه أن يـرى مـبـصـر و يـسـمـع و اع

"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، وأغـيـظ 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 مآثرة، وفى الوقت نفسه الحزن والأسى في نفوس الحساد

نظرية التلقي ===== في ===== تراثنا النقدي والبلاغي

(كالخليفة المستعين وأنصاره) عندما يسمعون أو يرون هذه المآثر، ومن الأمثلة-أيضا -

التي تعتمد على ملء الفراغات لإكمال المعنى وإعادة صياغته **قراءته لقول البحترى :**

وكم ددت عنى من تحامل حادث وسورة أيام حزنن إلى العظم

"الأصل لا محالة : حزنت 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 حزنن اللحم

إلى العظم، لجاز أن يقع في وهم السامع إلى أن يجئ إلى قوله : إلى العظم أن هذا الحزكان

في بعض اللحم دون كله، وأنه قطع ما يلي الجلد، ولم ينته إلى ما يلي العظم" (٧٢).

ومن الأمثلة - أيضا- التي تبرز اعتماده على ملء الفراغات في إعادة صياغة

المعنى **قراءته لقول الجوهري :**

فلم يبق منى الشوق غير تفكرى فلو شئت أن أبكى بكيث 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 بكيث كذلك، ولكنه

أراد أن يقول : قد أفناني النجول فلم يبق منى وفى غير خواطر تجول، حتى لو شئت بكاء

فمريت شؤونى، وعصرت عيني ليسيل منها دمع، لم أجده، ولخرج بدل الدمع التفكير

فالبكاء الذى أراد إيقاع المشيئة عليه مطلق مبهم غير معدى إلى التفكير البتة، والبكاء

الثانى مقيد معدى إلى التفكير، 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، ٢٠٣/١، ٢٠٤.
- (٢) المصدر نفسه، ١٠٤/١.
- (٣) المصدر نفسه، ١٩٣/١.
- (٤) المصدر نفسه، ١٩٤/١.
- (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، ١٩٧/١.
- (٨) انظر : العميدى (أبوسعده محمد بن أحمد)، الإبانة عن سرقات المتنبى، تحقيق : إبراهيم الدسوقي البساطى، دار المعارف، ١٩٦١، ص٢٥.
- (٩) انظر : ابن وكيع، المصدر السابق ٣٧٨/١.
- (١٠) المصدر نفسه، ٣٨١/١.
- (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 السلبي 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 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: ص ٥٥، ٦٢، ١٣٢، ومن ص ١٤١، وما بعدها.
- (١٢) الصاحب بن عباد : الكشف عن مساوئ المتنبي، ملحق بكتاب الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدى تحقيق : إبراهيم الدسوقي البساطى، دار المعارف، ١٩٦١، ص ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٨.
- (١٣) الحاتمى : الرسالة الموضحة، ص ٣٤، ٣٥، ٨٥.
- (١٤) المصدر نفسه، ص ١٣ : ١٤.
- (١٥) انظر: الشيخ يوسف البديعى، الصبح المنبى عن حيثية المتنبي، تحقيق : مصطفى السقا ومحمد شتا وعبد زياهه عبده، ط دار المعارف، ١٩٦٣، ص ١٤٣.
- (١٦) انظر: الواحدى (أبو الحسن على بن أحمد النيسابورى)، شرح ديوان المتنبي 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 العسكري : المصدر السابق ص ١٣٧.
- (٢٠) ابن وكيع، المصدر السابق، ١/١٩٨.
- (٢١) المصدر نفسه، ص ٢٣٧/١.
- (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.، ٧٦/٢.
- (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، بيروت، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٤٧.
- (٤٤) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص ٢٣ : ٢٤.

- (٤٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص ٢٠٠.
- (٤٦) المصدر نفسه، ص ٢٤، وانظر: ص ٧٦، ٨٧، ٨٩.
- (٤٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢٤، وأسرار البلاغة، ص ٨٤.
- (٤٨) عبد القاهر الجرجاني : 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 الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص ٥١.
- (٥٤) المصدر نفسه، ص ٥٠.
- (٥٥) عبد القاهر الجرجاني : 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) أبوهلال العسكري : المصدر السابق، ص ٥٩.
- (٦٢) انظر: الباقلاني، 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 الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص ٤٧.

(٦٧) انظر: المصدر السابق، ص ٨٠، ٨١، وانظر: مثالا آخر لحسن النظم وجودة الصياغة وقوفه

على قوله (وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي ...) الآية ٤٤ من سورة هود،

ص ٥٣ : ٥٤.

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

(٦٩) المصدر نفسه، ص ١٦٥.

(٧٠) المصدر نفسه، نفس الصفحة.

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

(٧٢) المصدر نفسه، ص ١٣٩، ١٤٠.

(٧٣) المصدر نفسه، ص ١٣٦، وفي الهامش مرى الناقة : مسح ضرعها لتدر، ومرى الشئ :

استخراجه، والشؤون : مجارى الدمع.