

٥٧
٥٧

قضية التلقي في النقد الأدبي العربي القديم

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع... التاريخ... ٥/٥/٢٠٠١

إعداد

فاطمة عبد الرحمن البريكي

المشرف

أ. د. إبراهيم عبد الرحيم السعافين

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها

الجامعة الأردنية

كلية الدراسات العليا

٥٧/١٢
٧/١

آيار ٢٠٠١ م

نوقشت هذه الرسالة في بتاريخ ٢٠٠١/٥/١٧ وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة

- الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين (رئيساً)
الأستاذ الدكتور فهاد الموسى (عضواً)
الدكتور إبراهيم خليل (عضواً)
الأستاذ الدكتور إحسان عباس (عضواً)

التوقيع

رئيس اللجنة
الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين
الأستاذ الدكتور فهاد الموسى
الدكتور إبراهيم خليل
الأستاذ الدكتور إحسان عباس

الاهداء ..

إلى والديّ الحبيبين .. اللذين كانا شمعة أضاءت ليل غربتي،
بتشجيعهما ودعائهما ..

لكما مني كل الحب والتقدير ..

إلى أستاذي الدكتور / إبراهيم السعافين .. الذي لم يأل جهداً
في سبيل تعليمي وإرشادي ..
لك مني موفور الشكر والامتنان ..

إلى معلمي الفاضلة الدكتورة / لطيفة النجار .. التي لم تكلّ
يوماً عن نصحي وتعليمي ..
لك مني خالص الشكر والتقدير ..

إلى كل من علمني حرفاً .. وزرع في قلبي علماً ..
أهدي جهدي المتواضع ..

شكر وتقدير

إلى أستاذي الكريم .. ومرشدي الفاضل : الأستاذ الدكتور / إبراهيم السعافين .. أرجي
شكرا موصولا وتقديرا فائقا .. على ما منحني إياه من شرف إشرافه .. وفضل نظره .. وسعة
صدره .. وغزير علمه .. وكامل عنايته ..

وأثني بشكر موفور .. لأساتذتي الفضلاء، أعضاء لجنة المناقشة، الأستاذ الدكتور إحسان
عباس، والأستاذ الدكتور نهاد الموسى، والدكتور إبراهيم خليل، الذين منحوني من عظيم وقتهم
ما يعينني على تسديد النظر في ثانيا البحث .. وأجزلوا الفضل بموافقتهم على مناقشة هذه
الرسالة ..

والشكر موصول للمستشار الثقافي لدولة الإمارات العربية المتحدة الأستاذ زهدي
الخطيب على حسن رعايته لنا ..

فهرس المحتويات

الموضوع رقم الصفحة

ب	أعضاء لجنة المناقشة
ج	الإهداء
د	شكر وتقدير
هـ	فهرس المحتويات
ط	الملخص باللغة العربية
ي	المقدمة

الفصل الأول

نظرية التلقي: النشأة والتطور

١- المناهج التي سبقت نظرية التلقي

٢- العوامل التي أدت إلى الاتجاه نحو القارئ

أولاً: العوامل الخارجية

ثانياً: العوامل الداخلية

٣- النشأة والتطور

١- المرجعية الفلسفية لنظرية التلقي

- التأويل والهرمنيوطيقا، تعريفهما، علاقتهما بالنظرية

٤- إشكاليات حول النظرية

٥- أهم الأفكار التي تطرحها النظرية

٦- أهم أعلام نظرية التلقي، وأهم الأفكار التي يطرحها كل منهم

- هانز روبرت ياوس

١- أفق التوقعات عند ياوس

٢- المسافة الجمالية

- وولفغانغ إيزر

١- القارئ الضمني عند إيزر

٢- الفجوات والفراغات

الفصل الثاني

٤٠	 التلقي عند النقاد والبلاغيين
٤١	 الفرق بين النقد والبلاغ
٤٤	 أ- سلبية التلقي عند النقاد والبلاغيين
٤٤	 ١- قضية التقيح والتحريك
٤٦	 ٢- قضية الإنشاد
٤٩	 ٣- التناح الشعراء قصائدهم بالنسب
٥١	 ٤- قضية الوضوح والغموض
٥٥	 ٥- إجابة الشاعر على أسئلة يتوقع أن تتبادر إلى ذهن المتلقي عند سماعه للبيت
٥٧	 ٦- مطابقة الكلام لمقتضى الحال
٦٢	 ٧- مناسبة المستعار للمستعار له في عمود الشعر العربي
٦٦	 ب- إيجابية التلقي عند النقاد والبلاغيين
٧٢	 أمثلة تطبيقية على اختلاف تأويلات النقاد والبلاغيين لأبيات متفرقة

الفصل الثالث

٨٠	 التلقي عند المفسرين وشراح الدواوين الشعرية
٨١	 أولاً: تفاسير القرآن الكريم
٨٣	 - أسباب تناول تفاسير القرآن الكريم في هذا المبحث
٨٤	 - العوامل التي أدت إلى ظهور تفاسير مختلفة للقرآن الكريم
٨٧	 - الفرق بين التفسير والتأويل
٩٠	 - الخطوات المنهجية التي اتبعها المفسرون في تفسيرهم النص القرآني
٩٠	 ١- من مقدمة ابن كثير في تفسيره
٩٣	 ٢- من مقدمة الطبرسي "في مجمع البيان في تفسير القرآن"
٩٤	 ٣- من مقدمة الزمخشري في "الكشاف"
٩٥	 ٤- من مقدمة ابن عربي في تفسيره
	التطبيق:
٩٧	 ١- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "البقرة"

١٠٧	٢- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "آل عمران"
١١٠	٣- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "طه"
١١٢	٤- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "المؤمنون"
١١٢	٥- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "الفرقان"
١١٣	٦- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "الشعراء"
١١٤	٧- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "الروم"
١١٥	٨- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "الزمر"
١١٦	٩- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "الشورى"
١١٦	١٠- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "الفتح"
١١٧	١١- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "النجم"
١١٨	١٢- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "الرحمن"
١١٨	١٣- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "القيامة"
١٢٣	١٤- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة "البينة"
١٢٤	نتائج ختامية
١٢٥	ثانيا: شروح الدواوين الشعرية
١٢٨	اختلاف تأويلات الشراح على قصائد من ديوان المتنبي
	- اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي:
١٢٨	*ضروب الناس عشاق ضروبا*
	- اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي:
١٣٣	*أطاعن خيلا من فوارسها الدهر*
	- اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي:
١٣٧	٥٤٣٢٦٥ *كفي أرائي، ولك، لومك ألوما*
	- اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي:
١٤٢	*ما لنا كلنا جويا رسول*
١٤٩	- اختلاف تأويلات الشراح حول يائية ابن الفارض
	الفصل الرابع:
١٦٠	التلقي والعناصر الفنية

١٦٢	 - التلقي والصورة الفنية ..
١٦٦	 - التلقي والإيقاع ..
١٧٢	 - التلقي والألفاظ ..
١٧٦	 - التلقي والأسلوب ..
١٧٦	 أ. أسلوب الالتفات ..
١٧٨	 ب. الفواصل ..
١٨٠	 ج. حسن الابتداء والتخلص والانتهاء ..
١٨٥	 د. المروحة بين فنون الكلام ..
١٩١	 الخاتمة ..
١٩٣	 الملخص باللغة الإنجليزية ..
١٩٤	 قائمة المصادر والمراجع ..

ملخص

قضية التلقي في النقد الأدبي العربي القديم

فاطمة البريكي

إشراف أ.د. : إبراهيم السعافين

تتناول هذه الدراسة قضية التلقي في النقد العربي القديم. إذ تهدف إلى تتبع هذه القضية كما ظهرت في نقدنا العربي في النظرية والتطبيق، على ضوء الدراسات النقدية التي تناولت قضية التلقي في النقد الحديث.

وقد جاءت هذه الدراسة في أربعة فصول: تناول الفصل الأول نظرية التلقي في النقد الحديث: نشأتها وتطور أهم عناصرها الرئيسية.

وتناول الفصل الثاني: قضية التلقي لدى النقاد والبلاغيين، وعرض لهذه القضية من الجانبين السليبي والإيجابي، فقد بين بعض النقاد الاهتمام بالمتلقي ولكن من زاوية سلبية، وتجاوز بعض النقاد هذا الموقف إلى إعطاء المتلقي دوراً إيجابياً في تفسير النص أو قراءته.

وأما الفصل الثالث، فتناول قضية التلقي من الناحية التطبيقية، إذ تتبع جهود المفسرين الذين تناولوا النص القرآني، وشراح الشعر الذين تناولوا نصوصاً بأعيانها. وقد وقفت الدراسة عند نصوص للمنتهي وابن الفارض الشاعر الصوفي، إذ بدت هذه النصوص قابلة لتعدد التأويلات وتعدد القراءات.

وتناول الفصل الرابع أخيراً ارتباط التلقي بالعناصر الفنية للنص الأدبي، واختارت الدراسة بعض العناصر المهمة التي وقف عندها النقاد فيما يتصل بقضية التلقي، وهي الصورة الفنية والإيقاع واللغة والأسلوب.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين
وبعد، فقد مرت دورة المناهج النقدية بعدد من المراحل اختلفت فيها زاوية النظر إلى العمل الأدبي من مرحلة إلى أخرى، وكان من أبرزها الاتجاه نحو القارئ الذي كان محور عدد من الدراسات النقدية الحديثة. ونظرية التلقي واحدة من أهم النظريات التي شهدتها حركة النقد الحديث، ولقيت استجابة كبيرة في الحركات الأدبية والنقدية الغربية والعربية. ولعل هذه النظرية، التي تجعل القارئ في بؤرة اهتمامها، جاءت نتيجة عدة عوامل ساعدت على ظهورها، ربما كان من أهمها الرد على بعض الاتجاهات النقدية التي جعلت النص صاحب السلطة، ملغية بذلك دور كل من المؤلف والمتلقي، فسعت هذه النظرية للحد من سلطة النص دون أن تهمله أو تلغيه، كما أنها في اتجاهها وتمحورها حول القارئ لم تلغ دور المؤلف ولم تتجاهله تماما.

وفي تراثنا النقدي والبلاغي نصوص لا نستطيع أن نزعم بأنها تصل إلى النضج الذي وصلت إليه هذه النظرية الحديثة، أو أن أصحابها يصدر عن وعي مماثل، ولكنها تناول بعض الأفكار التي قال بها النقاد الغربيون في هذه الأيام، وإن كانت تلك النصوص لا تشكل نظرية مكتملة في هذا الصدد، نتيجة عدم ربط الناقد لما يطرحه من أفكار في نسق متكامل مما أدى إلى عدم تطور هذه الأفكار إلى نظرية نقدية، ولكنها إشارات مهمة تضمنتها بعض كتب النقد والبلاغة، حول دور المتلقي لدى كل من المبدع والناقد والبلاغي من شأنه أن يشكل مقدمة جادة لما عرفته حركة النقد الحديث من اهتمام بالمتلقي.

وقد كان البحث في مثل هذا الموضوع محفوقا بالمتاعب من عدة نواح، تتعلق معظمها بالمراجع الخاصة به، ومن أهمها:

- نشأة النظرية في المجتمع الألماني، فجميع المصادر الأصلية الخاصة بها مكتوبة باللغة الألمانية، وعند العودة إليها لا تكون الاستفادة منها مباشرة، إنما بالاستعانة بما ترجم منها إلى العربية مما ترجم عن الألمانية إلى الإنجليزية أو الفرنسية، أو بالرجوع إلى التراجم الإنجليزية.

- قلة ما كتب عنها مقارنة بما كتب عن غيرها من النظريات التي سبقتها.

- وفيما يتعلق بالموضوع نفسه، فنظرا لجذته وحدائه الفكرة التي يطرحها، لا توجد الكثير من الدراسات التي تقوم على أفكار قريبة منه، ولكن هناك عدد من الدراسات التي تدور في الفلك ذاته، تم الرجوع إليها والاستفادة منها قدر الإمكان.
- تعدد مصادر الدراسة وتنوعها ما بين مصادر أجنبية حديثة تتعلق بالنظرية نفسها في النقد الغربي الحديث، ومصادر من التراث العربي سواء كتب النقد أو البلاغة أو التفسير أو شروحات الدواوين الشعرية. وتمثل الصعوبة في تعدد المصادر في عدم توفر جميع المصادر الأجنبية من ناحية، وما توفر منها يكون ترجمة أو ترجمة عن ترجمة.
- كما تعد صعوبة الحصول على كل المصادر العربية، خصوصا ما يتعلق بالأدب الصوفي مثل شروحات ديوان ابن الفارض، من أهم المشاكل التي واجهتني في أثناء كتابة هذه الدراسة.

وعلى الرغم من أهمية هذا الموضوع في الدراسة النقدية الحديثة، إلا أننا نلاحظ قلة ما كتب عنه في النقد الأدبي العربي الحديث. ومن خلال محاولة تتبع الدراسات التي عنت بالكشف عن وجود ملامح لهذه النظرية في النقد العربي القديم لم أقف على مرجع يتناول الموضوع نفسه ومن الزاوية التي أرغب في تناولها، ولكن هناك عدد من الكتب والدراسات التي تلتقي مع هذه الدراسة في تتبع الاهتمام بالمتلقي في النقد القديم، وتختلف في طريقة تناول المادة وأسلوب عرضها والأفكار التي مهدت لكل ذلك اختلافا بينا عما سار عليه منهج هذه الدراسة.

ومن هذه الدراسات: كتاب (استقبال النص الأدبي عند العرب، محمد رضا مبارك)، الذي يلاحظ المتصفح لعناوين الباحث التي يتناولها الكتاب أنه قام بدراسة الموضوع من جانب مختلف تماما عن الجانب الذي تلتفت إليه هذه الدراسة، فمؤلف الكتاب لا يهتم ببيان كيفية استقبال المتلقي العربي النص الأدبي، وكيفية تفاعله معه: سواء سلبيا أم إيجابيا، أو كيف كان دوره في توجيه العمليتين الإبداعية والنقدية، وهو ما تسعى إليه هذه الدراسة، لكنه ركز في الكتاب على العوامل التي تؤثر في تلقي النص الأدبي، وكان هذا هو الفصل الثاني من فصول كتابه. كما تحدث في الفصل الثالث عن الشفوية: الخطابية والشعرية، وعن استقبال الشعر في عصور الأدب وما تنوي هذه الدراسة معالجته يقترب قليلا من هذا الفصل من فصول الكتاب، إلا أن هذا الاقتراب محدود جدا أيضا.

ومن هذه الكتب أيضا، كتاب (الأصول المعرفية لنظرية التلقي)، لناظم عودة خضر، ولكن هذا الكتاب يعرض لنشأة هذه النظرية في النقد الحديث، ويبسط الحديث عن أصولها

الفلسفة، ولا يبحث فيها من جهة وجودها أو عدم وجودها في النقد العربي القديم، وهو المحور الذي تدور حوله دراستي هذه.

أما في الدوريات، فقد وقفت على عدد من البحوث والمقالات تتناول جوانب تقرب بصورة أكثر عمقا من الموضوع الذي تهم به هذه الدراسة. وأذكر من هذه المقالات على سبيل المثال:

- عبد المجيد زراقات، التلقي في النقد العربي القديم: موقع المتلقي في الظاهرة الأدبية، الآداب، سبتمبر - أكتوبر ١٩٩٨.

- فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٣، ع ٢/١، يوليو - سبتمبر: أكتوبر - ديسمبر، ١٩٩٤.

وتقوم دراستي هذه على استقراء التراث النقدي والبلاغي العربي، الذي شكل الجوانب النظري من الدراسة، إلى جانب ما تتضمنه شروح الدواوين الشعرية وكتب التفسير، التي تمثل النماذج التطبيقية على الأفكار النظرية التي طرحها النقاد والبلاغيون قبلهم.

وتركز الدراسة على النصوص التي وجهت عناية خاصة بالقارئ أكثر من غيرها، أو على تلك النصوص التي برز فيها التفات الناقد أو البلاغي لدور المتلقي في توجيه العملية الإبداعية ومن ثم النقدية، وكيف تجلّى هذا الدور.

وقد اتبعت في دراستي المنهج التاريخي في ملاحظة مناقشة هذه القضية عند النقاد، وعمدت إلى المنهج التحليلي في معاناة النصوص وقراءتها.

وجاءت هذه الدراسة في أربعة فصول، هي:

الفصل الأول: نظرية التلقي، النشأة والتطور..

وهو بمثابة المدخل للولوج من خلاله إلى الموضوع الرئيسي للأطروحة وهو البحث عن النظرية في التراث النقدي والبلاغي القديم.

وقد تناول البدايات التي انطلقت منها النظرية مروراً بالمناهج النقدية التي سبقتها، وتبين طريقة التحول في زاوية النظر إلى العمل الأدبي وتحليله بتركيزها على المؤلف أولاً، ثم على النص ثانياً، وعلى القارئ أخيراً، لكن دون أن يهمل العنصرين السابقين غالباً عند النظر إلى العمل الأدبي من زاوية القارئ.

الفصل الثاني: التلقي عند النقاد والبلاغيين..

ويمثل هذا الفصل الهيكل النظري الذي يمكن من خلاله تلمس الجوانب التي التقت فيها أفكار النقاد والبلاغيين العرب القدماء ببعض ما يدور في حركة النقد الحديث من أفكار وآراء. وقد انقسم الحديث فيه إلى قسمين: تناول القسم الأول منه الحديث عن سلبية التلقي، وهي تشمل مظاهر التلقي المتسم بالاهتمام بشخص المتلقي دون الاهتمام بتفعيل دوره في العملية الأدبية. وشمل القسم الثاني، وهو إيجابية التلقي، بعض الأفكار التي بدا فيها الاهتمام بالمتلقي واضحا ومدعوما بالاعتراف بأهميته في تحريك العملية الإبداعية وإنجاحها.

الفصل الثالث: التلقي عند المفسرين وشراح الدواوين الشعرية..

وهو الجزء التطبيقي في الرسالة، حيث الدور الذي يقوم به المتلقي في سبيل إنجاح العملية الإبداعية يبدو واضحا من خلال نصوص المفسرين وشراح الدواوين الشعرية. كما يبدو أيضا اختلاف فهم النص من قارئ لآخر، وتباين مستويات الفهم والتلقي نتيجة لتباين مستويات المتلقين الثقافية والحضارية والدينية وغيرها.

الفصل الرابع: التلقي والعناصر الفنية..

ويشمل الحديث في هذا الفصل الكلام على العناصر الفنية التي ارتبطت بالمتلقي وطريقة استقباله للنص الأدبي، مثل: الصورة الفنية والإيقاع واللغة والأسلوب. وقد تم تبويب كل عنصر من هذه العناصر في كتب التراث النقدي والبلاغي، واستخراج النصوص التي يظهر فيها التفات الناقد أو البلاغي لعنصر ما وتنبهه المبدع إلى ضرورة مراعاته، وذلك من جهة أهميته في جذب المتلقي إلى العمل الأدبي أو نفوره عنه إن لم تتم مراعاته.

وقد كان البحث في التراث النقدي والبلاغي عن بذور لنظرية حديثة أمرا يتسم بشيء من الصعوبة، وذلك نظرا للتباعد الزماني والمكاني بين الطرفين اللذين يشكل كل منهما بيئة نقدية تختلف عن الأخرى اختلافا تاما، ولكن أهمية الموضوع، وضرورة البحث فيه، والنتائج التي قد يؤدي إليها الكشف عن وجود جذور لنظرية التلقي في النقد العربي القديم أو عدمه، كانا سببا قويا وكافيا لاختياره موضوعا لأطروحة الماجستير.

أرجو من الله العلي القدير أن أكون قد وفقت فيما سعت إليه من خلال دراستي هذه،
وما أردت شيئاً إلا ذاك، وما توفيقى إلا بالله.

الفصل الأول

نظرية التلقي: النشأة والتطور

تعدد المناهج النقدية التي تتناول الأعمال الأدبية بالنقد والتحليل، وتختلف بعضها عن بعضها الآخر نتيجة لاختلاف الأصول النظرية التي تتبع منها، والمرجعيات الثقافية والحضارية التي تستند إليها. وهذا من شأنه، دون شك، أن يؤدي إلى تباين في نظرتها للنص الأدبي. ويظهر هذا التباين واضحاً بملاحظة الجوانب التي يركز عليها كل منهج منها أكثر من الآخر. ويبدو العمل الأدبي في هذه الحالة، كأنه شكل هندسي ثلاثي الأوجه، يمثل كل وجه منها أحد جوانبه الثلاثة (المبدع - النص - القارئ). ويقوم كل منهج من المناهج النقدية بتناول وجه واحد من هذه الأوجه، جاعلاً إياه محور دراسته، أو المدخل الذي يلج منه إلى فضاء النص.

وبمتابعة دورة المناهج النقدية عبر الزمن، يتضح أنها تناوبت في تناولها للعمل الأدبي في التركيز على وجه من أوجهه المتعددة. فقد بدأت هذه المنظومة من خلال مناهج تقيم المبدع في المقام الأول، وانتهت إلى نظريات تركز على القارئ، وتجعله بؤرة اهتمامها دون أن يشركه فيها أحد، مروراً بالمناهج والنظريات التي ركزت على العمل الأدبي نفسه في فترة من الفترات، مستوفية بذلك جميع أوجه العمل الأدبي، أو بعبارة أخرى، جميع أطراف العملية الإبداعية.

١- المناهج التي سبقت نظرية التلقي..

بسط المؤلف سلطته على الساحة النقدية فترة من الزمن، ونتيجة لهذه السلطة توجهت الأنظار إلى دراسة النص فقط؛ باعتباره وثيقة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية أو غيرها.. من خلال السياق الذي أُنْذِعَ النص في أجوائه، مما أدى إلى نشأة المناهج السياقية المختلفة.

وتشمل منظومة المناهج السياقية عدداً من المناهج النقدية المعروفة، مثل: المنهج التلويحي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي.

وإذا توقفنا عند المنهج التاريخي فسنجد أنه قد اهتم بالربط بين النص والسيرة الأدبية للمبدع، إذ تناول النص على ضوء سيرة الأديب، وحياته الاجتماعية، وعلاقته بوطنه وجنسه وبينته الأولى، وثقافته، وعصره، وغير ذلك.

ويرى هؤلاء النقاد أن هذا المنهج "يرد إلى كل عمل أدبي الحياة واللون اللذين كان عليهما عند مولده"^١، ومن هنا جاءت أهمية البحث في الجانب التاريخي للنص ومبدعه عند تناوله بالنقد والتحليل.

كما يرى هذا المنهج أن التنبه للقوالب والتقاليد التي يكتب على أساسها الأثر الفني أمر ضروري لاستساغته استساغة صحيحة، حتى قبل أن نعرف كيف نقرأ ذلك الأثر، وأحياناً علينا

^١ إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكّي، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٢، ص ١١٦.

أن نعود إلى الدراسة التاريخية قبل أن نعرف تلك القوالب والتقاليد. كما يرى أن اللغة واحد من تلك القوالب والتقاليد، وهي أبعد من أن تكون أداة موضوعية مطلقة، تكتشف الظلال الدقيقة للمعاني والإيماءات فيها يتعمق الأثر على قدر كاف، كما أنها أداة لا تستكشف بعض جوانبها في بعض الأحوال إلا بالنظر إلى ما وراء الأثر الأدبي من قرينة تاريخية ولّد الأثر في أحضانها.^١

وقد اعتمد نقاد المنهج التاريخي على المعلومات الوثائقية باعتبارها مادة توسع لهم آفاق النص، وتفتح مستغلقاته، حتى يتمكن الناقد من الإحاطة بمعظم جوانب النص المدروس.

أما المنهج النفسي، الذي عرفه الناقد الفرنسي شارل مورون (١٨٩٩-١٩٦٦) بأنه: "زيادة فهمنا للآثار الأدبية ولتكوينها عن طريق معالجة جديدة للأدب تستند إلى اكتشافات فرويد، وإلى مؤلفات بعض مريديه"^٢، فقد ربط نقاده بين النص والجوانب النفسية في شخصية مبدعه، وتحدثوا عن النص كمنتج من منتجات الخيال والأحلام. كما عدّوا النص صورة من صور التعبير عن بعض الرغبات المكبوتة التي يراها فرويد - أحد أهم أعلام هذا المنهج - المحرك الأساسي لعملية الإبداع.

وينطبق الوضع نفسه على المنهج الاجتماعي الذي يرى أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية، وأن مجموع العلاقات الإنتاجية هذه يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع، وهذه البنية هي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. ويتحكم غط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموماً.^٣

ويتوسل هذا المنهج في دراسته للنص بالنظر إلى وثائق غير أدبية متعلقة بسيرة الكاتب ليقارب من خلالها انتماءه الاجتماعي واتجاهه وإيديولوجيته.

ويستقي هذا المنهج كثيراً من آرائه وأفكاره من الأفكار التي طرحها ماركس وإنجلز في الاقتصاد السياسي، والتي تعرف بالماركسية، التي تقوم على أساسين هامين هما:-

- ١ - فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية التي تنبثق من التحتية.
- ٢ - فكرة الانعكاس الآلي، حيث إن الأدب عندهم انعكاس للمجتمع.^٤

^١ ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٤٨٤، بتصرف. وانظر أيضاً: رينيه ويليك وأوسن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٧٧-٨٢.

^٢ لهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، منشورات دار الثقافة والفنون، العراق، ١٩٧٩، ص ٤٠.

^٣ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط ٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ٢١٦، بتصرف.

^٤ انظر: كارل ماركس، فريدريش إنجلز، البيان الشيوعي، ترجمة: محمود شريح، منشورات الجمل، ألمانيا، ط ١، ٢٠٠٠.

لقد أدى إهمال المناهج السياقية، على اختلافها وتعددتها، النص والقارئ إهمالا تاما، وإلقائها بكل تركيزها على المؤلف (المبدع) والسياق الذي أنتج النص من خلاله، إلى الثورة عليها، وبروز اتجاه آخر يدعو إلى الاهتمام بالنص على أنه أساس العملية الأدبية ونتاجها؛ فظهر عدد من المناهج النقدية التي ركزت على دراسة النص نفسه بمعزل عن أي شيء خارجه، ودون الالتفات لقصد المؤلف أو للظروف التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية التي ينشأ النص من خلالها، مثل: المنهج الشكلي Formalism، وحركة الشكلانيين الروس Russian formalists وحركة النقد الجديد New criticism.

أما المنهج الشكلي فقد ظهر نتيجة لرغبة في وضع حد للخلط المنهجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، وبناء علم الأدب بناء منتظما باعتباره مجالا متميزا ومتكاملا للعمل الفكري. وقد انطلق الشكلانيون من مسلمة تقول إنه ينبغي على الناقد الأدبي أن يواجه الآثار الأدبية الخيالية بدل أن يواجه الظروف الخارجية التي تنتج في إطارها هذه الآثار. وعملوا على فرز الأدب والدراسة الأدبية عن باقي الحقول المعرفية المجاورة المعرقة، مثل علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافي.^١

ويقوم هذا المنهج على الإعلاء من شأن الشكل، كما يعلي من شأن عنصر الذوق، في الوقت الذي لا يولي المحتوى أي اهتمام. ويدرس النصوص الأدبية في ضوء المبادئ الفنية دون اللجوء إلى الوسائل الخارجية المساعدة على فهم هذه النصوص. وهو يرفض العلاقة التي تقيمها المناهج السياقية بين الفن والتجربة الإنسانية الطبيعية، والتي ترى أن الفن مرآة تعكس لنا ما في الحياة، ويرى أن الفن أسمى من ذلك، فهو يخضع الحياة لعالمه وليس العكس.^٢

ومن التيارات المماثلة التي انطلقت من منظور المنهج الشكلي تيار الشكلانيين الروس الذين اهتموا بالشكل وانتصروا له وأولوه عناية بالغة.

وقد تأسست دراسات الشكلانيين الروس "قبل ثورة ١٩١٧ بواسطة جماعتين، الجماعة الأولى حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام ١٩١٥م، والجماعة الثانية هي (أبوياز Opoz - اختصار للعبارة الروسية "جمعية دراسة اللغة الشعرية")، التي بدأت نشاطها عام ١٩١٦م".^٣

لقد فهم الشكلانيون الروس الأوائل الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة، ونظروا إلى المضمون الإنساني (من انفعالات وأفكار وواقع بشكل عام) نظرة تسقط منه أية أهمية أدبية،

^١ فيكتور إيرلنخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص١٤، بتصرف.

^٢ نجيب فائق أندراوس، المدخل في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٥٠، بتصرف.

^٣ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٦.

وتجعل منه مجرد سياق يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها. وقد كان الشغل الشاغل للشكلايين هو أن يحددوا بروح علمية نماذج تصويرية وفرضيات تفسر الكيفية التي تنتج بها الوسائل الأدبية تأثيرات جمالية، والكيفية التي يتنيز بها الأدبي عن غير الأدبي على الرغم من اتصاله به.^١

وكان تيار النقد الجديد من جملة هذه المناهج التي ظهرت رداً على تلك الاتجاهات السياقية، ونادى باستقلالية النص، وعده نصاً مغلقاً له ذاتيته المستقلة، لا علاقة له بما هو خارجه، فهو شبكة من العلاقات اللغوية الخالصة، حتى إن بعضاً من النقاد الجدد اتجه إلى دراسة النص بمعزل عن كاتبه، أي باعتباره نصاً مجهول القائل؛ وقراءته قراءة أسلوبية تحليلية، تبين علاقاته الداخلية بما يكشف عن بنيته.

وقد شاع هذا التيار في الولايات المتحدة منذ منتصف العشرينات من القرن العشرين، واستمر على مدى ثلاثة عقود متوالية تقريباً في إنجلترا والولايات المتحدة. واتسم بمعالجته الدقيقة للنصوص، وبلغ أوجهه في الفترة ما بين (١٩٤٠-١٩٦٠)، حين كتب "جون كرو رانسوم" كتابه "النقد الجديد"، الذي يدرس فيه كتابات ريتشاردز وإمبسون وإليوت.^٢

ولشأ بين هذا النوع من النقد والنقد التاريخي جدل يركز حول موضوع الاهتمام وزاوية النظر؛ فالنقد التاريخي يرى أن ماهية الأثر لا تتم إلا إذا اهتم الناقد بالموروث الذي نشأ الأثر في نطاقه. والنقد الجديد يقول إن ماهية الأثر لا يمكن تقويمها على نحو صحيح إلا بالمناهج الملائمة للأثر الأدبي نفسه.^٣

ولم تتوقف دورة المناهج النقدية عند محطة النص، ولكنها تجاوزتها لتضع متلقي هذا النص في اعتبارها، وقد كان الالتفات إليه في ذلك الحين جزءاً من استراتيجية في تناول النص الأدبي تُعنى بقراءته، ومعرفة الإجراءات التي تساعد على ذلك، كما كانت تعنى بالأثر الذي تحدثه هذه القراءة في نفس المتلقي، إلى أن أصبح المتلقي في بؤرة الاهتمام على يد الاتجاهات التي ظهرت تطالب بالالتفات نحوه، وترى أن عمل القارئ اليوم مساوٍ لعمل المبدع، وقد يتفوق عليه حسب قدرته، ففعل القراءة لم يعد قراءة مجردة لبنية النص، إنما أصبح محاولة فعلية للبحث عن جماليات العمل الأدبي، ومشاركة في فك رموزه، وملء بياضاته.

^١ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٢٦، بتصرف.

^٢ المرجع السابق، ص ٢٢. انظر أيضاً: كتاب John Peck and Martin Coyle, Literary Terms and Criticism, Macmillan Education LTD, London, Hong Kong, 1988, P. 157-158.

^٣ ديفيد ديتشس، مناهج النقد بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٥٠٦.

ومن هذه الاتجاهات التي جعلت القارئ همها: التفكيكية، والظاهرية، ونظرية التلقي (أو نقد استجابة القارئ).

وتعدّ التفكيكية مؤشرا لبداية تحول النقد بنظره إلى الأعمال الأدبية من زاوية المتلقي، وذلك من خلال اهتمام التفكيكيين بفكرة القراءة، وتتبعهم الأثر الذي تحدثه هذه القراءة في نفس المتلقي، وحديثهم عن النص القرآني والنص الكتابي.

لقد اعترضت التفكيكية على سلطة النص، بالرغم من تأكيدها على أهميته، لكنها تعلّق هذه الأهمية بمحضور قارئ ما يكتسب النص وجوده من خلال علاقته به. ونفت إمكانية توفير قراءة صحيحة أو واحدة له، ودعت إلى قراءات متعددة للنص الواحد، حيث تظل تلك القراءات في نظرها نسبية وغير يقينية، بل تظل قابلة للتفكك اللاحق أيضا. ويعلن (جاك ديريدا) زعيم الاتجاه التفكيكي أن القراءة التفكيكية - في حد ذاتها - هي عرضة للتفكيك، لأن كل القراءات، انطلاقا من هذا المفهوم، تحاول أن تفرض استراتيجيات الإنسان على النص.

وبمتابعة مقولات أشهر النقاد التفكيكيين الذين كان لهم فضل التنظير لهذا الاتجاه، يمكن معرفة أهم الأفكار التي يطرحها، وتلمّس الطريقة التي اعتنى بها التفكيكيون بالقارئ. وأبرز هؤلاء النقاد: ترفيتان تودوروف، ورولان بارت، وجاك ديريدا.

يطرح تودوروف آراءه في القراءة من خلال حديثه عن ثلاث مقاربات تقليدية، هي: الإسقاط والتعليق والشعرية؛ فالإسقاط طريقة في القراءة عبر النصوص الأدبية باتجاه المؤلف أو المجتمع، أو أي شيء آخر يهم الناقد، ومن أمثلته: النقد النفسي والاجتماعي. والتعليق يكمل الإسقاط، حيث يسعى إلى البقاء داخل النص، في الوقت الذي يسعى فيه الإسقاط إلى التحرك عبر وخلف النص.^١ وأما الشعرية، فهي مقارنة للأدب باطنية ومجردة في الآن نفسه، تبحث في المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة، وتسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها تختلف عن بقية العلوم، مثل علم النفس وعلم الاجتماع، في أنها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته.^٢

ولأن الشعرية في حد ذاتها منفتحة لدرجة تقرّبها من الإسقاط، يشير تودوروف إلى ضرورة اقترانها بفعالية ما ترتبط بها، ولكنها تنظر إلى العمل الفردي كأنما هو غاية في ذاته،

^١ روبرت شولز، البنية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص ١٦٣، بتصرف.

^٢ المرجع السابق، الصفحة نفسها، بتصرف. وانظر أيضا: ترفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٧، ص ٢٣، بتصرف. وانظر: إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الأكاديمي، الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠-٦١، سنة ١٩٨٩، ص ٣٣-٣٤.

ويعتقد تودوروف أنه ليس بإمكان القارئ الناقد أن يكرر ما يقوله العمل حتى وإن ادعى ذلك، ويصرح بإيمانه بأن القارئ لا بد أن يضيف شيئاً ما إلى النص، سواء أكان يكتب إضافته تلك أم يحتفظ بها في ذهنه قائلاً إن الكتابة السلبية تضيف إلى النص المقروء وتحذف منه، "فما بالك إذا بهذه الكتابة الفاعلة، لا السلبية، ونعني بها النقد، سواء أكان مستوحى من العلم أم من الفن؟... إن الناقد يقول شيئاً آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجردة، حتى وإن ادعى قول الشيء نفسه. وبما أنه يضع كتاباً جديداً فإنه يبطل الكتاب الذي يتحدث عنه".^١

يتضح من هذا أن القراءة عند تودوروف تعد فعلاً خلاقاً، وليست مجرد تكرار لما يقوله النص نفسه أو مؤلفه. وهو بهذا يولي قارئه عناية كبيرة عندما يمنحه دوره المنوط به في عملية إنتاج النص، والمساهمة في تشكيل معانيه. كما أنه بذلك ينفي أحادية المعنى في النص، ويقول بقابلية النصوص لتعدد المعاني، لاستحالة تماثل أي قراءتين لنفس النص.

هذا ما طرحه تودوروف فيما يتعلق بنظرته حول القراءة، أما بارت (١٩١٥-١٩٨٠)، الذي كان من السابقين إلى العمل التفكيكي دون أن ينظر له، فقد أعاد الاعتبار للقارئ الذي همشته الثقافات السابقة، وحصرته في أبعاد نفسية واقتصادية واجتماعية تتعلق بالمبدع بمنأى عن المتلقي، ودوره في المشاركة في إنتاج معاني النص؛ فرفض بارت سعي المناهج السابقة لإثبات ما يريد المؤلف أن يقوله، وتجاهلها لإثبات ما يفهمه القارئ^٢، لذلك قدم لنا فكرة القراءة على أنها عملية إنتاج، لأنها تنتج نصاً "هو النص الذي نكتبه فينا ونحن نقرأ".^٣

ويقرن بارت عملية القراءة باللذة، وهي عنده لذة "وليست واجبا، ذلك لأن القارئ لا يكون قارئاً في اللحظات التي يكون فيها مرغماً على القراءة، ولكن في اللحظات التي تكون فيها القراءة رغبة. فالقراءة هي التي تحب النص وتقيم معه علاقة رغبة وتداخل جنسي".^٤

القراءة، عند بارت، هي رغبة العمل. والرغبة هي أن يكون القارئ هو العمل الأدبي نفسه. ولذا، يرفض أن يتجاوزته إلى أي كلام يقع خارج كلام العمل نفسه. أما الانتقال من القراءة إلى النقد فهو تغيير للرغبة. أو هي رغبة، ولكن ليس في العمل، إنما في لغته الخاصة. وهذا يعيد العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها.^٥

^١ ترفيثان تودوروف، الشعرية، المرجع السابق، ص ٢١.

^٢ رولان بارت، همسة اللغة، ط ١، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩، ص ٤١، بتصرف.

^٣ المرجع السابق، ص ٤١.

^٤ عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، ١٩٩٦، ص ٦٢.

^٥ رولان بارت، نقد وحقيقة، ط ١، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤، ص ١١٨، بتصرف.

أما لذة القراءة عند بارت فيتحدث عن ثلاثة نماذج منها. في الأولى، تكون للقارئ مع النص المقروء، علاقة تقديسية: فهو يلتذ بالكلمات، ويتساقط بعض الكلمات، ويكون النموذج هنا نموذجاً لقراءة استعارية أو شعرية. وفي الطريقة الثانية، يكون القارئ مشدوداً بشكل ما إلى الأمام، وذلك على مدار الكتاب؛ حيث توجد قوة تشده، يقوم نظامها على الترقب: فالكتاب يلقي نفسه شيئاً فشيئاً. أما في الأخيرة، فثمة مغامرة للقراء، ويقصد بها مغامرة الكتابة. لأن القراءة تؤدي إلى الرغبة في الكتابة... والقراءة ضمن هذا المنظور تعدّ إنتاجاً فعالاً: فهي ليست صوراً داخلية، ولا إسقاطاً، ولا استيهاماً، ولكنها عمل بكل دقة، لأن سلسلة الرغبات بدأت بالدوران وكل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية.^١

وترتبط بفكرة القراءة فكرة تعدد المعاني وقابلية النص الواحد للتأويل بأكثر من معنى، وهذا هو ما يؤدي إليه مفهوم القراءة الذي طرحه بارت؛ فالنص عنده "ليس سطراً من الكلمات، ينتج معنى أحادياً، أو ينتج عنه معنى لاهوتي. ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاح فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة".^٢

ويؤكد على هذه الفكرة من خلال طرحه لأخرى ترتبط بها أيضاً، وهي فكرة (تداخل النصوص)؛ فالنص فضاء مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتاج لثقافات متعددة، تدخل بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض. وهناك دائماً مكان تجمع فيه هذه التعددية، لكنه ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ. فالكاتب هو الفضاء نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات دون أن يضيع شيء منها. والكتابة مصنوعة منها، وإن وحدة النص ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي يتجه إليه، غير أن هذا الاتجاه لا يستطيع أن يكون شخصياً: فالقارئ إنسي من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية، ولا تكوين نفسي. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها.^٣

كما طرح بارت فكرة موت المؤلف، في مقالة له عام ١٩٦٨ تحمل نفس العنوان، أعلن فيها موت المؤلف وولادة القارئ، ناقش فيها مفهومين هما: (المؤلف) و (القارئ) "مؤكداً على أن الكتابة هي في واقعها نقض لكل صوت كما أنها نقض لكل نقطة بداية (أصل)، وبذا يدفع ببارت المؤلف نحو الموت بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته، ومن هنا تبدأ الكتابة التي أصبح

^١ رولان بارت، همسة اللغة، مرجع سابق، ص ٥٤-٥٥، بتصرف.

^٢ رولان بارت، نقد وحقيقة، مرجع سابق، ص ٢١.

^٣ المرجع السابق، ص ٢٤، بتصرف.

بارت يسميها بالنصوية Textuality بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف. والمؤلف لم يعد هو الصوت الكامن خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج. ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله".^١

لقد أعلن بارت في هذه المقالة بداية عصر القارئ مع الإشارة إلى أن ذلك لن يكون إلا على حساب موت المؤلف. وهو يؤكد على ذلك، ويرى أن موته يلعب وظيفة ثلاثية الأبعاد "فهو من جهة يسمح بإدراك النص في تناصه، ومن جهة ثانية يتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب (عقيدة الأخلاق الأدبية) والتنقيب عن أسرارهِ ليُجعله مدركا في لعبة أدلته، ومن جهة ثالثة، وهي الأهم، يفسح المجال لتموضع القارئ، إذ أن مولد القارئ يجب أن يؤدي ثمنه بموت المؤلف".^٢

ولكي يتحقق عصر القارئ الذي بشر به بارت نجده يطرح نوعين من النصوص، هما: النص القرائي والنص الكتابي. وهذا الأخير هو المهم عند بارت، وهو الذي يدعو إليه لأنه نص "يمثل الحضور الأبدي، والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له. والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو إيجاده ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب".^٣

ومثل هذا النص يعطي القارئ مطلق الثقة في تفسير النص وكتابته، لأن النص هنا "ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرة من الإشارات وهو نص لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه. وهذا على النقيض من النصوص القرائية التي تغطي على الأدب وهي نصوص تتصف بأنها نتاج لا إنتاج، وهي الأدب الكلاسيكي الذي من الممكن أن يقرأ فقط دون أن تعاد كتابته، وهذه تحتاج إلى قارئ جاد حصيف العقل، بينما النص الكتابي يحتاج إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع".^٤

أما ديريدا (١٩٣٠-...)، فقد كان أول من أطلق مصطلح التفكيكية، ووصفه بأنه مصطلح مضلل في دلالاته المباشرة، لأنه يدل على الهدم والتفكيك، لكنه في المستوى الدلالي العميق يشير إلى تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، للوصول إلى المعاني العميقة المغمورة فيها. يقول ديريدا في شرحه لهذه اللفظة: "إن المسألة مسألة انتقالات

^١ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص ٧١.

^٢ عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، مرجع سابق، ص ٦١.

^٣ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص ٧٣.

^٤ المرجع السابق، ص ٧٣.

موضعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل، وهذه العملية هي ما دعوته بالتفكيك".^١

وتجدر الإشارة إلى أن التفكيكية عند ديريدا، وهو المنظر الأول لها، ليس منهجا في النقد، وليس نظرية في الأدب، ولكنها استراتيجية في قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية من خلال تقويضها من الداخل وطرح الأسئلة عليها من داخلها أيضا.^٢

ويطرح ديريدا أفكاره من خلال مجموعة من المصطلحات والمفاهيم تمثل مقولات أساسية تقوم عليها استراتيجيته في القراءة والتأويل، بعيدا عما خلفته المناهج السابقة من أساليب وآليات في تناول النصوص الأدبية. ومن أبرز هذه المقولات:

- الاختلاف: وهو عند ديريدا إحالة إلى الآخر، وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي. وتتضح دلالتها، كما يرى ديريدا من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها، مثل الكتابة، أو الأثر، أو الزيادة، أو الملحق. وهي كلها كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعين.^٣

- التمرکز حول العقل: وقد ثار عليه ديريدا، ورأى أن تمرکز الغرب العرقي، مثلا، لم يكن ممكنا إلا بفضل تمرکزات أخرى دعمته، ومكنت الذات الغربية من الاستقرار في صورتها لذاتها، من بينها التمرکز حول العقل، أو حول (لوغوس) أو خطاب مد، لا يتفعل إلا بذاته، ولا يحتاج إلى ما هو خارجه من سند أو ضمانات؛ فعمد ديريدا إلى الثورة على هذا التمرکز، واقترح استراتيجية شاملة للتفكيك، عليها أن تتفادى الوقوع في فخ المقابلات الثنائية الميتافيزيقية، مثل: الواقع / الحلم، الكلام / الكتابة.. إلخ.^٤

- علم الكتابة/الغراموتولوجيا: وهو مفهوم عند ديريدا "يتجاوز مفهوم اللغة، وينطوي عليه في ثناياه".^٥ ويحاول ديريدا من خلال هذا المفهوم أن يبين كيف يمكن أن نتجاوز ثنائية الكلام/ الكتابة نحو كتابة أصلية؛ حيث يرى أن كل عنصر في اللغة لا يتمتع بقيمة في ذاته، وإنما يستمد قيمته مما يميزه ويوجهه داخل نسق من التعارضات، فكل عنصر يتأسس انطلاقا من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو

^١ جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص ٤٧.

^٢ المرجع السابق، ص ٦١، بتصرف.

^٣ المرجع السابق، ص ٣١ و ٥٣، بتصرف.

^٤ المرجع السابق، ص ٢٧-٢٨، بتصرف.

^٥ المرجع السابق، ص ١٠٧.

النسق. وعبر لعبة الآثار والاخر (ب) - لافات تنشأ مسافات وانزياحات حتى داخل عناصر اللغة المتكلمة أو الكلام، ومهما كانت وجاهتها، فإن هذا يعني وجود اختلاف، أي اختلاف وإرجاء، وهذا ما يدعو ديريدا بالكتابة أو وحدة الكتابة وعنصرها.^١

- القراءة: يسعى ديريدا من خلال قراءته للنص إلى الاستقرار في بنيته غير المتجانسة، للعثور على توترات أو تناقضات داخلية - حيث يحتوي النص على قوى متنافرة، تأتي لتقويضه وتجزئته - يقرأ النص نفسه من خلالها، ويقوم بتفكيك نفسه بنفسه أيضا.^٢

ويتحدث ديريدا عن مفهوم الأثر، ويعني به: "التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك يتم عندما تصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثاً ثانوياً يأتي بعد النطق وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه".^٣ ويشير، في الوقت ذاته، إلى أمحاء الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علاماته؛ فهو قناة للارتباط بسياق النصوص والعلامات، وللتيه في علامات أخرى لاحقة.^٤

كما تحدث عن فكرة أخرى ترتبط بفكرة الأثر، وهي (نظرية التكرارية)، وبها يلغي "ديريدا وجود حدود بين نص وآخر. وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أي نص أو جزء من نص هو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. وكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب".^٥

وفي سياق الاهتمام بالقارئ كانت الظاهرية إحدى المناهج التي نظرت إلى النص بوصفه فضاء واسعاً يتخلله عدد من الفجوات يدخل المتلقي من خلالها إلى بنية النص ليصرح بمعناه الذي فهمه بنفسه. وتحدث الظاهريون عن وجود فراغات في النص تتشكل أثناء صياغته، ولما كان كل متلق يفهم النص ببنياته وفجواته بطريقته الخاصة، فبذلك تعدد معاني النص، لأنه لا يمكن

^١ جاك ديريدا، المرجع السابق، ص ٣٣، بتصرف.

^٢ انظر: المرجع السابق، ص ٤٩.

^٣ عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير، مرجع سابق، ص ٥٧.

^٤ المرجع السابق، ص ٢٧، بتصرف.

^٥ المرجع السابق، ص ٥٥.

القول بوجود معنى واحد له، ولا يمكن القول بوحدة نص من النصوص إلا على المستوى الصوتي، أما على المستوى الدلالي، فالمعنى يختلف من متلق لآخر ومن مفسر لمفسر آخر.

ويرى الظاهراتيون أن فهم النص وتفسيره لا يتم من خلال الخبرة الذاتية لمؤلفه، أو من خلال خبرة الذات الروائية أو التجريبية للمفسر؛ فالنص، شأنه شأن العمل الفني، لا يمكن فهمه ابتداء من ذات مبدعه باعتباره تعبيرا عن أحاسيسه ومشاعره، ولا يمكن فهمه أيضا باعتباره موضوعا بالنسبة لذات تأملية (المتذوق أو الناقد) تفرض رؤيتها أو مقولاتها عليه. بل إن النص يكشف عن ذاته للمفسر في خبرة وجودية يتكشف الوجود من خلال عملية توتر أو صراع بين الأرض والعالم، أو بين الكشف والتحجب. ومهمة الفهم والتفسير هي كشف التحجب والمستتر من خلال المتجلي واللامتجب، أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المفسر مع النص.^١

وبهذا يظل المعنى متعددًا، ويبقى النص متجددًا قابلاً لعدد لا يحصى من القراءات الممكنة والمحتملة، ومثل هذا النص "يولد في كل مرة ميلادا جديدا لأنه لا يحمل معنى منتهيا يمكن الإتيان عليه بقراءة، وإنما هو إمكان وانفتاح ونقطة تقاطع عندها جملة من المتغيرات تتحكم في إنتاج المعنى فيه، وتفتح على قول لا ينتهي، ما دامت الأطراف المتعلقة به هي ذاتها مسكونة بهاجس الترحال، قدرها التغير والتبدل".^٢

وعلى هذا النحو، أصبح الاهتمام بالقارئ قبلة أنظار طائفة من النقاد في أواخر القرن العشرين. وصار اهتمامهم منصبا في المقام الأول على الطريقة التي يتلقى القارئ بها النص فيفهمه. وعلى الرغم من اتفاقهم على أن للقارئ إسهاما فعالا بشيء ما تجاه النص، إلا أنهم يختلفون في المقدار الذي يسهم به هذا القارئ تجاه النص.

ولم تعد القراءة، عملية سلبية يتم من خلالها تلقي القارئ للنصوص بطريقة آلية، وكذلك لم يعد القارئ يقبل بهذا الدور الذي يغتصبه حقه في المشاركة برأيه، والإدلاء بدلوه في عملية إنتاج النص. ولكنها أضحت عملية دخول إلى السياق، بحيث يظهر وجود النص من خلال ما يمنحه القارئ له في أثناء عملية القراءة.^٣

^١ سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص١٢٣، بتصرف.

^٢ محمد الناصر العجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط١، دار محمد علي الحامي، تونس، ١٩٩٨، ص٣٩٨، نقلا عن قراءة نص شعري من ديوان أغاني مهيار الديلمي، في صناعة المعنى وتأويل النص، ص ٣٥٢.

^٣ عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير، مرجع سابق، ص ٧٩-٨٠، بتصرف.

٢-العوامل التي أدت إلى الاتجاه نحو القارئ..

لماذا اتجهت المناهج النقدية في العصر الحديث نحو القارئ؟..

ابتدأ الاهتمام المتزايد للنقاد بالقارئ أو المتلقي في عقد الستينيات تقريبا في ألمانيا على يد جماعة (مدرسة كونستانس) ونال حظوة خاصة في دراساتهم. وعلى الرغم من أن هذا هو الوضع الطبيعي الذي يفترض أن يؤول إليه وضع المناهج النقدية في هذه المرحلة بعد أن تم تناول الأعمال الأدبية من خلال مبدعيها، ومن خلال النصوص المبدعة ذاتها، أي بعد أن استُهلكت الطرق الأخرى التي يمكن تناول النصوص من خلالها، إلا أن السؤال عن سبب التفات النظريات والمناهج النقدية الحديثة نحو القارئ يبقى سؤالاً مشروعاً ينتظر الإجابة عليه.

فلماذا قُتِمَ المناهج النقدية الحديثة بالمتلقي؟ وما سبب ظهور هذا الاهتمام به في هذه الفترة من الزمن تحديداً؟

أسباب الاتجاه نحو القارئ والاهتمام به..

يمكن تقسيم الأسباب التي أدت إلى الاتجاه نحو القارئ إلى قسمين: أسباب أو عوامل خارجية (وهي التي أدت إلى ظهور النظرية أولاً)، وأسباب داخلية (نبعت من قلب النظرية نفسها، وأدت إلى ثباتها بعد ظهورها).

أولاً: العوامل الخارجية التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي..

١- يمكن أن يرجع اهتمام النظريات النقدية الحديثة بالقارئ إلى الأزمة المنهجية التي ظهرت في الستينيات في ألمانيا، مما آذن بقيام تحول فكري جذري فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبي، وذلك بظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفدت أغراضها مع مضي الزمن الواحد بعد الآخر.^١

إن هذا الاهتمام الذي لقيه القارئ في هذه الفترة يمكن أن يؤخذ على أنه رد فعل لما أثارته البنيوية من قضايا مختلفة، فهو يرد الاعتبار إلى القارئ، ويجعله العنصر الوحيد الجدير بالبحث، وليس عنصراً من بين عناصر أخرى مكونة للفعل الأدبي، كما كان سابقاً.^٢

٢- كما يمكن أن يعود اهتمام النظريات النقدية الحديثة بالمتلقي للأزمة الاقتصادية السياسية التي تفجرت في تلك الفترة في ألمانيا متزامنة مع الاضطراب الذي كان سائداً في نظرية

^١ انظر: روبرت سي. هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ط ١، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٤، ص ٨، بتصرف.

^٢ رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، الفكر العربي المعاصر، باريس، ١٩٨٨، ٤٩٤، ص ١٣، بتصرف.

الأدب آنذاك. وكما لاحظ يافوس في مستهل مقالته عن (النموذج): "لا تقيس المناهج من السماء، ولكن لها موقعا من التاريخ، وليست نظرية التلقي استثناء من هذه القاعدة، فقد تطورت في وضع من الحياة الألمانية الأدبية والسياسية يغلب عليها طابع الصراع، ومن ثم احتلت مكانها في المجال النقدي من خلال أشكال معقدة من الحوار والجدل مع المناهج والتقاليد الأخرى".^١

لقد جاء الاهتمام بالمتلقي في سياق حضاري يمهّد لذلك، فالنخ الفكري في الغرب الذي بدأ يُشعر بانفصال بين الأدب والجمهور، ذهب ببعض المبدعين إلى إدراك انبثق منذ بداية هذا القرن بأن نصوصهم تزداد غربة عن القارئ.

٣- ظهور القارئ المثقف الذي قد يقترب مستواه من مستوى المؤلف، كما قد يفوقه أحيانا. وهذا يعني قدرته على تأويل النص الذي يقرؤه، واكتشاف ما لم يكن يدور في خلد مؤلفه وهو يكتبه، وقد لا يدور في خلدّه أبدا حتى في وقت لاحق.

٤- تعقد النصوص تعقيدا مسرفا، من حيث الأفكار والصياغة، مما أدى إلى ظهور ما أطلق عليه (نرجسية القارئ)، أي ذلك القارئ الذي لا يرى، وهو يحول بصره في كل اتجاه، سوى النصوص، ولا يجد داخل هذه النصوص إلا نفسه.

٥- الاتجاه العام في السوق، بما فيها سوق الثقافة والنشر، لمنح المستهلك أو المستفيد مكانا خاصا في عملية الإنتاج، وهذا أدى إلى نقل الاهتمام من المؤلف، الذي أعلن عن موته، إلى القارئ، الذي من أجله تنتج بضاعة معينة (النصوص).^٢

وقد كانت هذه العوامل خارجة عن إطار النظرية نفسها، ولكنها كانت في الوقت نفسه ذات أثر كبير في ظهورها.

كما يمكن العثور على عوامل في داخل النظرية من خلال الأفكار والمبادئ التي تطرحها عملت على ظهور النظرية، وساعدت على ثباتها على الساحة النقدية.

ثانيا: العوامل الداخلية التي أدت إلى ظهور النظرية وتلقيها..

يقول روبرت سي هولب إنه كان من الممكن لهذا النموذج أن يهمل وينسى مع مضي الزمن، كما يحدث لكثير من البيانات الأدبية التي يصدرها المبدعون أو المنظرون، لولا أنه كلن في

^١ روبرت سي. هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ٦٢.

^٢ النقاط (٣، ٤، ٥) من: جين ب. تومبكتز، نقد استحابة القارئ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، العراق، ١٩٩٩، ص ٩٩.

الواقع متوائماً مع ما كان البحث الأدبي الألماني في تلك الحقبة يسعى إليه، ومع المناخ الفكري الجديد الذي صارت له الغلبة.^١ ومن هذه العوامل، ما يلي:

١- لم تسقط هذه النظرية في نفس المزلق الذي سقطت فيه النظريات والمناهج النقدية السابقة لها بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة وقيمة العمل الأدبي؛ بل انطلقت من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية ككل؛ وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.^٢

٢- لا تنقطع هذه النظرية نهائياً عن مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها، والتي يبدو أنها استفادت جل إمكانياتها، بل هي تحتويها وتتجاوزها في آن، عن طريق الحوار والنقد والإغناء.^٣

إن هذه النظرية النقدية الحديثة تتجه إلى القارئ المبدع المشارك في إنتاج المعنى. إنه القارئ الإيجابي الذي بإمكانه أن يوجد العناصر الغائبة عن النص ليحقق بها وجود هذا النص. فالنظرية، إذا، لا تلتفت إلى القارئ السلبي الذي يكتفي بتلقي النص الأدبي دون أن يكلف نفسه عناء البحث عن المعاني الكامنة بين سطوره، ولكنها تتجه إلى قارئ على قدر كبير جداً من الوعي ومن (المشاكسة)، على حد تعبير الغدامي^٤، وهذا القارئ وحده هو الذي يستطيع أن يملأ فراغات النص، وأن يلون بياضاته، وأن يخلق من حروفه التي لا تصعب على الحصر ما لا حصر له من المعاني التي قد لا تكون مروت على خاطر مؤلفه في أثناء صياغته له .. إنه القارئ الذي بإمكانه إضافة شيء ما إلى النص، من خبرته ورؤيته وحده.

^١ روبرت سي. هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ١٠، بتصرف.

^٢ عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات وولفغانغ إيزر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم (٢٤)، بعنوان: نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، ١٩٩٣، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص ١٤٩، بتصرف.

^٣ المرجع السابق، ص ١٥٠، بتصرف.

^٤ عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص ١٠٣.

٣- النشأة والتطور..

المرجعية الفلسفية لنظرية التلقي..

انطلقت نظرية التلقي، بوصفها اتجاهًا نقديًا حديثًا ذا مكان بارز في الأوساط النقدية الحديثة الغربية وأيضًا العربية، من أساس فلسفي ديني يعرف باسم الهرمنيوطيقا Hermenutics أو (التأويل)، وهو "مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)... ويعود قدم هذا المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام ١٦٥٤م. وما زال مستمرًا حتى اليوم ولا سيما في الأوساط البروتستانتية".^١

وتعرف الهرمنيوطيقا بأنها منهج يعتمد فن أو تقنية التحليل. وتذكر المراجع أن جذورها تعود إلى فترة العصر اليوناني، إلا أن من أهم مؤسسيها والداعين إليها، في العصر الحديث، المفكر الألماني فريدريك شيلرماخر (١٧٦٨-١٨٣٤)، وويلهلم ديثي (١٨٣٣-١٩١١)، ومارتن هيدجر (١٨٨٩-١٩٧٦)، وهانز جورج جادامير (١٩٠٠-..).^٢

مع بداية القرن التاسع عشر، اقترح المفكر الألماني (فريدريك شيلرماخر) مبدأ تفسيريا عاما يهدف إلى الوصول إلى تحليل محدد يمكن أن يساهم في إيجاد غط للفهم، فقد ميز بين التحليل النحوي التركيبي للنص، المعتمد على الخطاب الثقافي، وبين التحليل الأسلوبي التقني المعتمد على النظرة الذاتية للمؤلف، فاخلل في نظر شيلرماخر يستطيع أن يفهم المؤلف أفضل من فهم المؤلف لذاته. ويعطي شيلرماخر للحدس الذاتي مساحة، تظهر بوضوح في ميراثه الشهير المعروف بالدائرة التأويلية التي وضعها كتمم للطريقة القواعدية من وجهة نظر سيكولوجية. ومن أهم ما يدعوه إليه شيلرماخر هو أننا، في محاولتنا فهم الموضوع المراد تحليله سواء أكان جملة أم نصا، يجب علينا أن نرى الأجزاء من خلال علاقتها بالكل، وفي المقابل، لا نستطيع فهم الكل دون الإشارة للأجزاء. إن هذه العملية الدائرية تنطبق على نظرتنا إلى مؤلف غير معروف في فترة زمنية مجهولة، إذ إن جزءا من المعرفة السابقة لأي من الاثنين تعدّ ضرورية للفهم والتفسير.^٣

ومع نهاية القرن التاسع عشر، حاول ديثي إيجاد مساحة للنظرة التحليلية في مواجهة التنامي المتعاظم للعلوم الطبيعية وطرائقها الوضعية. وقد أنتج في هذا الخصوص تقسيما آخر بين

^١ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص١٣.

^٢ Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, blackwell publishers Ltd, Oxford-UK, 2000, P.241.

^٣ Roger Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, London and New York, 1997, P.109.

شرح وتوضيح العناصر الخارجية في العلوم الطبيعية، وفهم الخصائص الداخلية في العلوم الإنسانية. وبالتالي فإن التفسير والتأويل يخص الشق الثاني، وهكذا فإن ديثي سار على خطى فريدريك شيلر ماخر في التأكيد على الجانب السيكلوجي. ولم يكن اهتمامه منصبا على فهم النص لإعادة تجربة مؤلفه، فهذه التجربة زائلة، ولكنه يفترض في تحليله شخصية زمنية أو تاريخية، وهكذا، يأخذ التاريخ الدور الحيوي والمهمة في فكر ديثي.

ومع بدايات القرن العشرين خطا هيدجير بالمدرسة التحليلية خطوات جديدة تبعتها عن الجانب السيكلوجي لتدخلها في سؤال الوجود أو حقيقة الكون ومن فيه، لأن غرابة هذا الكون هي التي تحتاج إلى فهم وتحليل. وقد أسهم هيدجير في إصلاح الدائرة التأويلية من خلال إلحاحه على ضرورة التناغم بين المحلل والتقليد أو الإرث الذي يجب أن يواجهه ويفهمه ويعاد إنتاجه بلهجة واضحة.

ثم جاء بعد ذلك جادامير تلميذ هيدجير، الذي قال بأن هناك حدا للمألوف وآخر لغير المؤلف، وما بين الحدين يعمل التحليل والتفسير، حيث نعي الشيء في هذا الموضع المتوسط ما بين الوجود والتاريخ.^١

التأويل والمهرمنيوطيقا، تعريفهما، وعلاقتهما بنظرية التلقي:

المهرمنيوطيقا هي علم التأويل. والتأويل "نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ...".^٢

ويعرف مصطلح المهرمنيوطيقا، الذي يتداخل كثيرا مع مصطلح التأويل ويقترون ذكره به، بأنه "نظرية التأويل وممارسته، ولذلك لا حدود توطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره".^٣

وترتبط المهرمنيوطيقا بالتفسير كما ترتبط بالتأويل، لذلك يقدم أحد المراجع تعريفا لكل منهما ليميز بينهما قائلا إن: "التفسير: مرتبط بشرح معنى النص بواسطة تحليل لغته والتعليق عليها. هذا ما نقوم بعمله بشكل تلقائي عندما نقوم بكتابة بحث أو عندما نقوم بممارسة شيء من النقد العملي. أما المهرمنيوطيقا، فتعود، في المقابل، لنظرية التفسير العامة، التي تتضمن، بشكل عام، الإجراءات والمبادئ المستخدمة للتوصل إلى معنى النصوص. إن ما نقوله عن نص ما يعتمد

^١ Roger Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, PP.110-111.

^٢ ابن منظور، لسان العرب، مادة (أ و ل)

^٣ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٤٧.

إلى حد كبير على رؤيتنا لما نبحت عنه؛ فمن منظور تقليدي، يرى معظم النقاد أن المعنى الصحيح للنص هو المعنى الذي قصده مؤلفه. أما التفكير النقدي الحديث، فقد أكد على كل من المعنى الذي يحتمل أن يخلقه القارئ أثناء قراءته للنص، وكذلك على عدم الملاءمة بين كل التفسيرات، وأيضاً على عدم كفاءة كل التفسيرات".^١

فالمرميوطيقا، في أصلها، تركز على علاقة المفسر بالنص (الديني غالباً) الذي يتعامل معه. إنها توجه جلّ اهتمامها للطريقة التي يتفاعل بها المفسر مع نصه، وما ينتج عن هذا التفاعل من تفسيرات متعددة تتنوع باتجاهات المفسرين ومذاهبهم، وهذا جانب ظل مغيباً عن معظم الدراسات النقدية التي كانت سائدة قبل نظرية التلقي؛ فقد كانت تلك الدراسات تهتم بالمؤلف أولاً، ثم بالنص جاعلة من كل منهما، خلال فترات زمنية معينة، محورا لها، فجاءت نظرية التلقي لتجعل من القارئ، وعلاقته بالنص الذي يقرؤه، ومساهمته في إنتاج معنى النص المقروء بؤرة اهتمامها مركزة في ذلك على مرجعية فلسفية دينية تضرب جذورها بعمق في تربة الدراسات الدينية اللاهوتية متمثلة فيما اصطلح عليه في تلك الأوساط باسم علم التأويل أو المرميوطيقا. و"يعود الفضل للمفكر الألماني شيلرماخر (١٨٤٣) في نقل مصطلح المرميوطيقا من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علماً أو فناً لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص".^٢

أما عن علاقة نظرية التلقي بالتأويل، فكانت من خلال اتكاء هذه النظرية على القارئ كما هو معروف، ولما كانت علاقته مع النصوص تتحدد من خلال التأويل الذي يمارسه على النص، كان طبيعياً من هذه النظرية أن تركز على هذا الجانب. وقد أعطى نقادها أهمية كبرى لهذا الموضوع؛ فجعلوا القراءة شرطاً ضرورياً للتأويل. ومن خلال هذا الالتحام بين نظرية التلقي والتأويل، يتضح أنه لا يمكن النظر إلى هذه النظرية بمعزل عن التأويل باعتباره عنصراً حيوياً فيها؛ فالتأويل يدخل في حوار مع النص.

ومما تجدر الإشارة إليه في نطاق الحديث عن علاقة نظرية التلقي بالتأويل أن التأويل الذي تستند إليه هذه النظرية، وتعدّه جزءاً هاماً في علاقة القارئ بنصه يختلف عن التأويل القديم للنصوص، الذي هو في رأيها تأويل أحادي الجانب يكتفي بالمعنى الوحيد للنص، وهي على النقيض من هذا التفسير الذي يحاول توضيح المعنى الواحد الخفي في النص، معتمدة على التأويل الذي يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثراً تمكّن ممارسته وليس موضوعاً يمكن تحديده. وهذا يبرز لنا التحول الذي حدث بين النظرة التقليدية للتأويل وبين

^١ John Peck & Martin Coyle, Literary Terms and Criticism, p p.134.

^٢ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص ٢٠.

النظرة التي تتحكم في نظرية التلقي. فالمتلقي أصبح هنا طرفاً معتمداً في إنتاج المعنى من خلال التأويل.^١

لقد أفادت نظرية التلقي من الهرمنيوطيقا إرادة كبيرة، فأصبحت تتعامل مع القارئ على أنه عنصر إيجابي له دوره الفاعل في عملية القراءة، التي أصبحت فعلاً إبداعياً، فهو لم يعد كما كان سابقاً متلقياً سلبياً يقوم بعملية استقبال النصوص كما هي دون أن يكون له الحق في تفسيرها تبعاً لنظريته الخاصة، أو استناداً لمذهب معين يؤمن به ويعتقه، أو غير ذلك. فقد كانت المناهج النقدية السابقة تحصر القارئ في فكر المؤلف، وتضعه داخل إطار مغلق من الفهم هو ما ينوي المبدع أن يقوله أو يوصله. لكن هذا يخالف ما دعت إليه الهرمنيوطيقا ومن ثم نظرية التلقي، حيث تدعو إلى فهم للنص يتجاوز فهم المؤلف ويفتح الآفاق لإبداعات جديدة تغني النص بعدد قرائه. إن نظرية التلقي، كما الهرمنيوطيقا، تلتفت التفاتاً كبيراً للمتلقي (المفسر أو القارئ)، وتوليها عناية خاصة، لأنه أصبح أحد أهم عناصر العملية الإبداعية (القراءة)، إن لم يكن أهم عناصرها على الإطلاق؛ فـ "علاقة المفسر بالنص هي نقطة البدء والقضية الملحة عند فلاسفة الهرمنيوطيقا".^٢ وهذا ما يؤكد عليه ديلثي الذي يرى "أن تفسير العمل الأدبي عملية من التفاعل الخلاق بين النص وأفق المفسر، يفتح فيه أفق المفسر لإمكانات من التجربة لم تكن متاحة قبل ذلك، فتتغير من ثم تجربته وتعمق، وتكون -بالتالي- قادرة على إثراء معنى النص والنظر إليه من زاوية جديدة".^٣

وهكذا تشكلت نظرية التلقي، أحدث النظريات النقدية، متشربة أصولها ومنطلقاتها الفلسفية من الهرمنيوطيقا، فكلتاها قُتِمَ كثيراً بالمتلقي أو القارئ، وإن كانت منطلقات الاهتمام وغاياته تختلف فيما بينهما، فالأولى (الهرمنيوطيقا) قُتِمَ بالقارئ من أجل النص، متخذة إياه وسيلتها الرئيسة للوصول إلى تفسير النص. أما الأخيرة (نظرية التلقي) فيرجع سبب اهتمامها به إلى كونه أحد طرفي علاقة ما تتم ضمناً في أثناء عملية القراءة التي يلتحم فيها مع النص، فيصير جزءاً منه، يضيف إليه المعاني التي تنبع تلقائياً من ذاته، متشكلة من مزيج من ثقافته الخاصة، ومذهبه الذي يعتقه، ومن خبرته الذاتية، ومن تجاربه في الحياة، وغير ذلك.. أي أنها تجعله نقطة انطلاق جديدة لإبداع أدبي غير معلن عنه.

^١ إسماعيل علوي إسماعيل، أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والإيجاب، الأعلام، ع ٤، أغسطس-سبتمبر ١٩٩٨، ص ٢٨، بتصرف.

^٢ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص ١٣.

^٣ المرجع السابق، ص ٣٠.

وقد ظهرت نظرية التلقي في نهاية الستينات و بداية السبعينات في ألمانيا من خلال عدد من المدارس والاتجاهات التي ركزت اهتمامها على القارئ، ومن أبرزها مدرسة كونستانس التي تعدّ من أولى المحاولات الكبرى لتجديد دراسات النص على ضوء القراءة. وقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية، فجاءت جهود مدرسة كونستانس، في هذا المجال لكي توصل لهذه النظرية وتضع الخطوط العامة لها. وقد بذل أعلام هذه المدرسة من أمثال (هانز روبيرت ياوس Hans Robert Jauss) و (ولفغانغ إيزر Wolfgang Iser) -سيأتي الحديث عنهما لاحقاً- جهوداً كبيرة في سبيل إرساء قواعد هذه النظرية التي كانت جديدة على الساحة النقدية آنذاك.

وهي تنقسم إلى منهجين متميزين : يهتم الأول منهما بعلم التلقي ويقوده هانز روبيرت ياوس، ويهتم الثاني بنظرية القارئ الضمني ويقوده آيزر. وقد طرحت (النظرية) من خلال كتابات هذين العلمين، محدثة تأثيراً كبيراً في نقد استجابة القارئ والنظرية الأدبية في بريطانيا والولايات المتحدة.^١

^١ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ص١٢١، بتصرف.

٤- إشكاليات حول النظرية..

تواجه الباحث في نظرية التلقي بعض الإشكاليات التي يحسن الإشارة إليها قبل الدخول في مضامين النظرية وتفصيلاتها، ويمكن توضيح أهم هذه الإشكاليات من خلال بعدين اثنين، هما:

١- إشكالية تحديد ما إذا كانت نظرية التلقي نظرية واحدة ذات أسماء متعددة، أو هي عدة نظريات تشترك في فكرتها الأساسية، وهي أنها جميعها تنبج في دراستها للقارئ.

وهذه الإشكالية هي سبب الإشكالية الثانية المتعلقة بالمصطلح، والتي سيأتي الحديث عنها لاحقاً.

إن أول ما يواجه كل من يحاول القراءة أو الكتابة عن نظرية التلقي هو اللبس الناتج عن اختلاف المصطلحات التي يشار بها إلى النظرية من كتاب لآخر، ومن مؤلف لآخر. وهذا ما يستدعي سؤالاً ملحا وهو: هل يعود الاختلاف في المصطلحات التي تشير إلى النظريات المتجهة نحو القارئ إلى اختلاف جذري بينها، بحيث يعبر كل مصطلح منها عن نظرية تختلف في أصولها ومرجعياتها ومضامينها وإجراءاتها التطبيقية عن النظريات الأخرى؟ أو أن الفروق بين جميع هذه النظريات سطحية ويمكن إغفالها والقول إن هذه النظريات تتماثل فيما بينها، وتكاد تعبر في مجملها عن المضمون نفسه، ولا تختلف سوى في موطن النشأة مثلاً؟.

تحدث روبرت سي هولب في كتابه (نظرية التلقي: مقدمة نقدية) عن هذه الإشكالية مميّزا بين مصطلحي (التلقي) و(نقد استجابة القارئ) قائلاً: إن التلقي يختلف عن نقد استجابة القارئ من عدة نواحٍ، أولها: أن التلقي يرتبط بالقارئ، أما الاستجابة فلها علاقة بالأوجه النصية. وثانيها: أن التلقي اتجاها يعبر عن تماسك ووعي جماعي، وهو رد فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال فترة الستينات. وهذه الجماعة تضمها جامعة كونستانس سواء بوصف أعضائها أساتذة أم خريجين أم مشاركين في المؤتمرات التي كانت تعقد فيها. ويضم هذا الاصطلاح نظاماً موجّهة، مثل: نورمان هولاند المعروف باسم النقد التحويلي، والشعرية البنيوية لجوناثان كلر، والنمطية الفعالة لستانلي فيش. أما الاستجابة، فهو اتجاها متأخر في النقد الأمريكي، لم يشارك منظروه في أي حركة نقدية، وليس لهم إلا قليل من الاتصال والتأثير على بعضهم البعض. كما أنهم موزعون في مختلف أنحاء العالم، ولا يكادون يلتقون بشكل منتظم، كمل أنهم لا يكتبون في صحف مشتركة ولا يحضرون المؤتمرات نفسها. أما الاختلاف الثالث، فهو: أن التأثير المتبادل بينهما مفتقد، فليس هناك اتصال فعلي بين الجماعتين.^١

^١ روبرت سي هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ٣٢-٣٦، بتصرف.

لكنه يذكر هذه الفروق في أول الكتاب، ثم لا يلبث بعد مضي عدد من الصفحات أن يقول إن: "النقد المتعلق بالقارئ/ الاستجابة، شأنه شأن نظرية التلقي، هو مصطلح شامل يؤلف بين نظم مختلفة، مثل النقد الإجمالي عند نورمان هولاند، والشعرية البنيوية عند جوناثان كلير، والأسلوبيات التأثرية عند ستانلي فيش. كما يشير كذلك إلى تحول عام عن الاهتمام بمؤلف العمل إلى محور النص/ القارئ، فضلا عن أن وولفغانغ إيزر، من أهم مؤسسي نظرية التلقي، عادة ما ينظر إليه في الحقيقة بوصفه (ناقدا) يتجه إلى القارئ/ الاستجابة كذلك".^١

ويرى مترجم آخر لكتاب هولب نفسه أن التمييز بين الاستقبال والاستجابة أو التأثر لا يزال من المعضلات القائمة بالنسبة لدراسي النقد الحديث والباحثين حول هذه النظرية تحديدا، وإمكانية الفصل بين المصطلحين ليست واضحة تماما.^٢

وإلى نفس وجهة النظر يذهب باحث آخر، يرى أن الاستقبال والاستجابة يعدان مفهومين لصيقين بنظرية التلقي، ويصعب فصل أحدهما عن الآخر، وهذه إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة.^٣

وقد حاول إيزر في مقدمة كتابه (فعل القراءة) أن يفرق بين جماليات التلقي وبين الاستجابة الجمالية فقال: "إن أية نظرية عن الاستجابة الجمالية تواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقف غير متبلور وفهمه فهما حقيقيا. أما أية نظرية عن التلقي فهي تتعامل دائما مع قارئ تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية. وأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تكمن جذورها في النص؛ أما أية نظرية عن التلقي فتنشأ من أحكام القارئ".^٤

هذا ما قاله إيزر في تفرقه بين الاستجابة الجمالية وجماليات التلقي، كما حاول ياوس كذلك التفريق بين التأثير والتلقي عن طريق تحديد التأثير عنصرا مشروطا بالنص، فيما يختص التلقي بالمرسل إليه كعنصر للتجسيم أو لتكوين التقاليد. لكن هذا التفريق لم يثبت، كما يرى أحد الباحثين، فقد وجهت إليه انتقادات شديدة.^٥

^١ المرجع سابق، ص ٣٤.

^٢ روبرت سي هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ط ١، ترجمة: رعد جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٢ ص ٧، بتصرف.

^٣ محمد رضا مبارك، استقبال النص الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص ٢٧، بتصرف.

^٤ وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠، ص ٤.

^٥ كونتر جرم، التأثير والتلقي: المصطلح والموضوع، ترجمة: أحمد المأمون، دراسات سيميائية، دراسات سال، الرباط، ع ٧٤، ص ٢١، ١٩٩٢.

إن مثل هذه الإشكالية تصدم كل من يحاول البحث في هذه النظرية، وتسبب كثيرا من اللبس، لأن كل مرجع يستخدم مصطلحا يختلف عن الآخر، وتتعدد المصطلحات المعبرة عن النظريات المتجهة نحو القارئ في العربية فتصل إلى ستة مصطلحات تقريبا، وهي:

- تلقي - استقبال - نقد الاستجابة - القراءة - التقبل - تأثير

وهذه الكثرة في المصطلحات إما أن ترجع إلى اختلاف جذري بين كل منها، بحيث يشير كل منها إلى نظرية أو منهج مختلف كل الاختلاف عن الآخر. أو أنها ترجع إلى اختلاف في الترجمة، حيث يستخدم كل ناقد عربي مرادفا عربيا للمصطلح الأجنبي، الذي يحتمل أكثر من معنى باللغة العربية، منطلقا من رؤيته الذاتية للنظرية نفسها وللدور الذي تلعبه في سبيل خدمة النص الأدبي. إلا أن هذه الإشكالية إذا تم حسمها بالنسبة للمصطلح الأجنبي، فيكون الأمر كذلك بالنسبة للمصطلح المرادف له في العربية لأنه مجرد ترجمة له. وكما رأينا فإن المصطلحات العربية التي تعبر عن النظريات المتجهة نحو القارئ يفوق عددها ضعف العدد في اللغة الإنجليزية. ففي حين نجد في الإنجليزية مصطلحين فقط، هما: reception theory, reader response criticism، نجد فيما يقابلها في النقد العربي ستة المصطلحات الآتية الذكر.

ويمكن تصنيف عملية ترجمة المصطلحين الأجبيين كما يلي:

- reception theory : تلقي - استقبال - تقبل.

- reader response criticism : نقد استجابة القارئ - قراءة - تأثير.

وإذا كان المصطلحان الأجنبيان يعبران عن نظرية واحدة فقط وكان الاختلاف سطحيا لا يتجاوز تعدد مصطلحات والمسمى واحد، فإن هذا يعني مباشرة أن هذه المصطلحات العربية كلها تعبر أيضا عن نظرية واحدة تُعنى بالقارئ وتركز عليه.

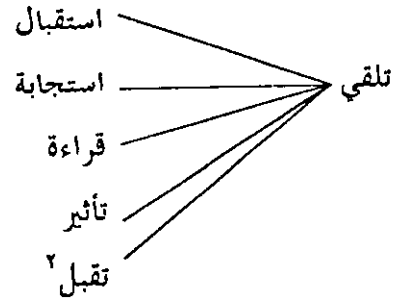
ويبدو من خلال قراءة كتب النقد المختلفة أن المصطلحين في النقد الغربي يعبران عن نظرية واحدة، لكن الاختلاف بينهما هو أن نظرية التلقي نشأت في ألمانيا على يد جماعة كونستانس، أما نقد استجابة القارئ فقد كان امتدادا لحركة النقد الجديد في النقد الأمريكي. لكن هذا الرأي يظل غير دقيق أيضا. وذلك استنادا لما يقوله (هولب) من إن وولفغانغ آيزر يعد أحد مؤسسي نظرية التلقي في ألمانيا، وهو أحد أساتذة جامعة كونستانس، وهو أيضا يعد في الوقت نفسه ناقدًا يتجه إلى القارئ/ الاستجابة.¹ من هنا يتضح لنا أن الفروق بين المصطلحين، وبالتالي بين الاتجاهين النقديين غير واضحة تماما، وذلك ما يذهب إليه معظم الباحثين في هذه

¹ روبرت سي هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ٣٤، بصرف.

النظرية. لكنه يمكننا أن نعدّ هذين المصطلحين من قبيل تعدد الأسماء والمسمى واحد من باب التجوز، بسبب عدم وجود حدود فاصلة واضحة بين الاثنين.

٢- إشكالية تحديد المصطلح..

يرى أحد الباحثين أن هناك ألفاظاً أو اصطلاحات كثيرة لمفهوم التلقي في الدراسات النقدية الحديثة يتعذر إيرادها بتسلسل تاريخي دقيق ومقبول لكثرتها وتداخلها وصعوبة الفصل بينها.^١ وهذه هي ثاني أهم إشكالية تواجه من يتصدى للبحث في نظرية التلقي. ويفاجأ من يبحث في هذه النظرية بذلك العدد من المصطلحات التي تتردد في كتب النقد وفي المقالات والأبحاث التي تتناولها، تصعب المفاضلة بينها فيها، أو محاولة اختيار أكثرها مناسبة للتعبير عن مضمون النظرية، حيث إن هذا الاختيار يحتاج إلى مسوغات منطقية مقبولة لاختياره دون غيره من المصطلحات. وبصورة عامة، يبدو مصطلح التلقي شاملاً المصطلحات الأخرى، فالتلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي، كما يمثله المخطط التالي:



هذا بالإضافة إلى أن مصطلح التلقي أكثر شيوعاً ووضوحاً واستقراراً في الأوساط النقدية، لذلك فإن هذا يرجح كفته أكثر من المصطلحات الأخرى.

إن موضوع المفاضلة بين المصطلحات يمثل جزءاً من الإشكالية التي تتعلق بالمصطلح، أما الجزء الثاني، فإنه يكمن في عدم وجود تعريف مناسب يشمل جميع جوانب المصطلح في المعاجم النقدية المتخصصة.

وتعد حداثة النظرية نفسها في الساحة الأدبية والنقدية سبباً رئيساً لعدم وجود تعريف لمصطلح التلقي في المعاجم النقدية المتخصصة. وهذا أدى إلى إشكالية كبيرة، وهي تعدد التعريفات التي تحاول توضيح المصطلح ووضع حد له. وفي تعدد التعريفات مشكلة تماثل مشكلة تعدد

^١ محمد رضا مبارك، استقبال النص الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص ٢٣، بتصرف.

^٢ المرجع السابق، ص ٢٣، بتصرف.

المصطلحات، وتنتج عنها أيضاً، حيث يقوم كل ناقد بوضع تعريف للمصطلح الذي اختاره ليعبر به عن النظرية التي تتجه للقارئ.

وبالبحث عن الأصل اللغوي للفظ التلقي نجد أنه ينطلق من الجذر (لقي)، وهو لفظ متعدد الدلالات، إلا أن أقربها إلى ما نحن بصددده هو قول صاحب المسان قال الأزهري: التلقي هو الاستقبال، ومنه قوله تعالى: "وما يلقاها إلا الذين صبروا وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم"، فأنها لتأنيث إرادة الكلمة، وقيل في قوله وما يلقاها أي يعلمها ويوفق لها إلا الصابر. وتلقاه أي استقبله. وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله^١.

ولعل تقديم التعريف اللغوي للمصطلح لا يمثل أي عبء على من يحاول الحديث عن هذه النظرية أو الكتابة عنها. لكن من أصعب ما يواجه الباحثين أثناء كتابتهم عن نظرية التلقي الوصول إلى تعريف جامع مانع لها. وهذا لا يعني عدم قيام أحد من المتخصصين بتعريفها، لكن للوهلة الأولى يبدو أن كتب النقد والمعاجم الأدبية والنقدية المتخصصة تضيق على إدراج تعريف يحيط بكافة جوانب هذه النظرية بحيث يجمع بين شمولية الأفكار وقلة الكلمات والألفاظ.

وبشيء من البحث والتعمق في محاولة إيجاد تعريفها ووضع اليد عليه، نجد أن المراجع الغربية المتخصصة تعطي جزءاً من مساحتها للتعريف بهذه النظرية، ولكنه في الغالب تعريف مطول يتبعها من الجذور الفلسفية التي انطلقت منها ووصولاً إلى أهم الأفكار التي دعت إليها، وهذا يخرج بالمصطلح من حيز التعريف المركز إلى دائرة الشرح الموسع لمفهوم النظرية بشكل عام.

وباستقراء عدد من التعريفات الاصطلاحية الخاصة بنظرية التلقي (على اختلاف المصطلحات المعبرة عنها) يمكن صياغة تعريف مبدئي لها مبني على أساس أن هذه المصطلحات المتعددة إنما تعبر في النهاية عن أمر واحد وهو الاهتمام بالقارئ أو النهج الذي يركز على القارئ.

إنها، بعبارة أخرى، النظرية التي تركز على القارئ كرد فعل للاتجاهات التي أهملته إهمالاً تاماً؛ فركزت على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه أو تلقيه وتقبله لعدد لا حصر له من التأويلات. ويتضمن مفهوم التلقي معنى مزدوجاً، إذ يشمل الأثر الذي ينتجه العمل الفني، والطريقة التي يتلقاه بها القارئ. ومن هنا، فقد ارتبطت هذه النظرية بأعمال النقاد الذين

^١ ابن منظور، لسان العرب، مادة (ل ق ي)

يستخدمون كلمات من قبيل: القارئ reader ، وعملية القراءة reading process ، والاستجابة response.

-
- ^١ انظر: ١- روبرت سي هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ٩.
 ٢- هانز روبر ياوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة: سعيد علوش، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ٣٨٤، مارس ١٩٨٦، ص ١٠٦.
 ٣- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٩١.
 ٤- ج . ب. تومبكر، نقد استجابة القارئ، مرجع سابق، ص ١٧.

٥- أهم الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي..

أما أهم الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي، فيمكن إجمالها في النقاط التالية:

- تنجس هذه النظرية بكل تركيزها واهتمامها إلى المتلقي، وترى أنه من أهم ركائز العملية الإبداعية؛ فهو في هذه العملية لا يقل أهمية عن المبدع ولا عن النص المبدع. وكان ذلك رد فعل منها للاتجاهات التي سبقتها، وخاصة البنيوية، التي تعلّي من شأن النص على حساب القارئ.

- تؤيد هذه النظرية القول بتعدد القراءات واختلافها باختلاف القراء. أي أنها تنفسي أحادية معنى النص، وتقول بإمكانية تعدد المعاني، وقابلية النص الواحد للتأويل بأكثر من معنى. فإذا كانت القراءة إجابة عن سؤال الكتابة، فإن هذا الجواب يقدمه كل واحد منا، مع ما يحمله من تاريخ ولغة وحرية. وبما أن التاريخ واللغة والحرية في تحول لا نهائي، فإن جواب العالم للكاتب لا نهائي أيضا. لذلك، فنحن لا نكف أبدا عن الإجابة عما كتب خارج كل جواب، فلا حدود لدلالات النص، مثلما لا حدود لقراءاته وتأويلاته.^١

- ويرتبط بهذه الفكرة أيضا رفضهم لفكرة المعنى الموروث في النص الأدبي، لأن نقاد نظرية التلقي يرون أن النص قابل لعدد لا متناه من التفسيرات والتأويلات، واختلاف القراء زمانيا ومكانيا، يتعارض مع هذه الفكرة نظرا لاختلاف نظرة هؤلاء القراء إلى العمل الأدبي، وبالتالي اختلاف فهمهم له.

وهكذا، فإن معنى النص الأدبي ينشأ أمام أعين القراء جميعا، "ولكن تلقي هذا المعنى على هذا النحو أو ذاك، واختلاف هذا التلقي من قارئ إلى آخر ينتجان عن علاقة القارئ الذاتية بالمعنى؛ فكل قارئ يفعل انفعالا خاصا به مع أنه يسلك سبل القراءة ذاتها السقي يفرضها النص على جميع القراء".^٢

- وتبعاً لهذه الفكرة فإن العمل الأدبي عند أصحاب هذه النظرية لا يعد نصاً كاملاً، كما لا يمكن حصره عندهم في ذاتية القارئ، ولكنه نتاج تفاعل هذين العنصرين معاً (القارئ مع النص)؛ فقراءة كل عمل أدبي، كما يرى إيزر، "تفاعل بين بنيتة ومتلقيه، وهذا هو السبب في أن النظرية الظاهرية للفن تؤكد على أن دراسة العمل الأدبي

^١ رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٣، ع ٢/١٤، يوليو-سبتمبر/ أكتوبر-ديسمبر، ١٩٩٤، ص ٤٨٧، بتصرف.

^٢ نجوى عبد السلام وحسن سحلول، معضلة القارئ النظرية، المعرفة، دمشق، السنة ٣٦، ع ٤٠٢، مارس ١٩٩٧، ص ٢٢٥.

يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه".^١ وبهذا فإن "قراءة النص تتجاوز قصدية منشئه، وتستكشف أبعاداً أخرى بفاعلية التأويل أو التفسير المنبثقة في سياق النص،.... والقارئ في نشاطه المستكشف لأبعاد أخرى يمتلك حرية التأويل من غير نفي لإمكانات النص، والتي تبدى في تحاور القارئ مع المقروء، واستبطان تحولاته الدلالية".^٢

- يتكون العمل الأدبي نتيجة لتصادف عنصرين، هما: أفق الانتظار (أو الشيفرة الأولية)، الذي يستدعيه العمل، وأفق التجربة (أو الشيفرة الثانوية)، التي يلح عليها المستقبل.^٣

ولعل الحديث عن هذه النظرية يتضح أكثر بالتعرف على أهم أعلامها، الذين لعبوا الدور الأكبر في سبيل إرساء مبادئها، ووضع الأساس الفكري لها. وأبرز هؤلاء الأعلام، وأكثر من يقترون ذكر هذه النظرية بذكر اسميهما، هما: هانز روبيرت ياكوبس، وولفغانغ إيزر.

^١ وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مرجع سابق، ص ٢٧.

^٢ رجا عيد، ما وراء النص، علامات في النقد، ج ٣٠، مج ٨، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١٨٠.

^٣ رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٠٦، بتصرف.

٦- أهم أعلام نظرية التلقي، وأهم الأفكار التي طرحها كل منهم.. - هانز روبير يابوس..

هو أحد أهم مؤسسي نظرية التلقي في أواخر الستينات من هذا القرن، ومن الدعاة الرئيسيين لها. وقد دعا إلى إيجاد مرحلة جديدة كل الجدة في الدراسات الأدبية، بل ضرباً من الثورة عليها، مما دفعه إلى إعلان التغيير في نموذج علوم الأدب، وهذا التغيير عبارة عن صيغة تحليل تحول الانتباه جذرياً من تحليل ثنائية : الكاتب - النص (التي يؤكد يابوس على أننا توقفتنا عندها طويلاً) إلى تحليل العلاقة : نص - قارئ.^١

ولقد كان اهتمامه في الأساس منصبا على العلاقة بين الأدب والتاريخ، لذلك أزعجه ما عاينه في فترة الستينات وما قبلها من إهمال شديد لطبيعة الأدب التاريخية، حيث كانت الاتجاهات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنوية تركز على الجانب الوصفي (التزامني)، مهملة تماماً الجانب التاريخي (التعاقبي)، ومن ثم أعطت للنص سلطة مطلقة.

وكانت معظم هذه الاتجاهات، ولا سيما البنوية، تنطلق من إيمان عميق بأن النص يمتلك بنية مركزية، ويكشف عن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة. أما هو فيرى أنه لا بد من المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر، وأنه لا بد من العودة بتاريخ الأدب إلى مجال الاهتمام العلمي حتى يتم إنعاش دراسة الأدب، وبالتالي التأثير في مجال التعليم. وقد عزا يابوس أزمة الأدبية في ذلك الوقت إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب.^٢

ويحاول يابوس تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص في نظريته التي يتجه بها للقارئ، مضيفاً إليها بعداً تاريخياً^٣، وذلك بدمج النظريتين معاً، على الرغم مما يبدو من بعدهما بعضهما عن بعض.

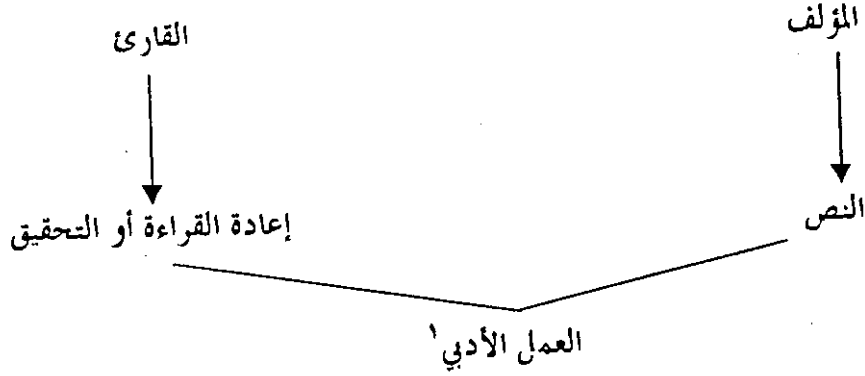
وقد انطلق يابوس من نظرية (كارل-جورج فابر) التاريخية عن النمو الكمي الذي يتبعه تغير كيميائي، ورأى أنها تنطبق على التاريخ الأدبي الذي يمكن أن يكون فيه لكل لحظة إسهام بإضافة عمل جديد. فإذا أدخلنا دراسة التأثير الذي يحدثه هذا العمل الجديد فإننا بذلك نصل إلى علاقة جديدة ومختلفة بين التاريخ العام وتاريخ الأدب. وهذه الطريقة في النظر إلى الأشياء تقضي

^١ محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ط ١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨ ص ٣٣، بتصرف.

^٢ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٣٠٤، يونيو ١٩٩٦، ص ٣٣، بتصرف.

^٣ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٦٨، بتصرف.

ويمكن تمثيل الترابط بين النص والمؤلف والقراءة والقارئ بالمخطط التالي:



ومن أهم الأفكار التي نادى بها ياكوس مصطلح أفق التوقعات، الذي يرتبط ارتباطاً مباشراً بمصطلح المسافة الجمالية، بالإضافة إلى غيرها من الأفكار والفرضيات التي طرحها ياكوس، مثل: اندماج أفق التوقعات، تغيير الأفق، مفهوم المنعطف التاريخي.

١ - أفق التوقعات عند ياكوس..

هو التوقع المسبق للجمهور الذي يواجه به العمل الأدبي. ووظيفة العمل تكون إما بالالتقاء مع هذه التوقعات أو بمعارضتها. وهذا المفهوم من أهم المفاهيم التي تتصل مباشرة بنظرية التلقي.^٢ ويستخدمه ياكوس للدلالة على التوقعات المسبقة التي يستحضرها المتلقي حين يواجه نصاً من النصوص.

ويلجأ ياكوس لمفهوم أفق التوقعات لوصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر، وهذه المقاييس تساعد القراء على تحديد:

- الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من القصائد بأنها ملحمية أو رعوية أو مأساوية.
- ما يعد استخداماً شعرياً أو أدبياً بمناقضته للاستخدام غير الشعري أو غير الأدبي للغة.
- ويرى أن التلقي هو عملية إنجاز تعليمات معينة من خلال عملية إدراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها والإشارات التي تحركها. وهذا التلقي للنصوص الأدبية يتم من خلال أفق توقعات القراء horizon of expectations ، الذي يسمح بتحديد الطبيعة الفنية للنص، وذلك من خلال تأثيره في جمهور مفترض مسبقاً.^٣

^١ المرجع سابق، ص ٤١-٤٤، بتصرف.

^٢ www.arts.orec.bc.ca/fina/glossary/h_list.html

^٣ سوزان بينيت، نظريات القراءة والمشاهدة، فصول، مج ١٣، ع ٤٤، شتاء ١٩٩٥، ص ١٣٦، بتصرف.

ومما تجدر الإشارة إليه ونحن في سياق الحديث عن مصطلح الأفق أن هذا المصطلح قد سبق ظهوره ظهوراً نظرياً التلقياً بزمان طويل نسبياً. كما أن تعريفه يختلف من مؤلف لآخر وفقاً لرؤية كل منهم ومفهومه لهذا المصطلح.

فهو عند الفيلسوف هانز جورج جادامير يشير إلى مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب. في حين عرف مؤرخ الفن أ. هـ. جبرش أفق التوقع في كتابه (الفن والوهم) بأنه (جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة).

وبهذا فإن الأفق وأفق التوقعات يقعان في رقعة عريضة من السياقات تمتد من النظرية الظاهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.^١

وقد ارتكز ياروس في إطلاقه مفهوم أفق التوقع على نظرية التأويل أو الهرمنيوطيقا الفلسفية عند جادامير للإجابة على بعض الأسئلة التي يطرحها من خلال نظريته المتجهة للقرى، وفكرته عن أفق التوقعات المتجدد بمرور الزمن لنفس النص. حيث يرى جادامير أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي بتوجيهها.^٢

إن أولى مهمات جمالية التلقّي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع الذي تمكن صياغته موضوعياً، وحيث ينجلي يظهر نص جديد، ويدقق ياروس بقوله إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية :

- ١- التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي.
- ٢- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناسية.

- ٣- المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية.^٣

الاعتراضات التي وجهت لمفهوم " أفق التوقعات " ..

أما بالنسبة للاعتراضات التي أثرت حول هذا المفهوم، فيذكر بعضهم ما يلي:

- ١- هناك نقص في هذا المفهوم ليس من السهل تداركه، لأنه - حسب رأي جارثيا بربو - ينطوي على قليل من الأصالة، ذلك أن المقاييس التكوينية لأفق

^١ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، مرجع سابق، ص ٨٦.

^٢ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٦٨، بتصرف.

^٣ محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقّي، مرجع سابق، ص ٣٢-٣٥، بتصرف.

التوقعات، فضلا عن مفهومي القيمة والأصالة المأخوذتين عن المسافة الجمالية ما هي إلا مبادئ معتادة اشتغل عليها تاريخ الأدب من قبل.

٢- بالإضافة إلى ذلك، مسألة الغموض التي يشير إليها بيريو، والتي تلف مصطلح أفق التوقعات، حيث يظن أنها ربما كانت السبب في وقف عملية التقدم النوعي في مدرسة كونستانس.

٣- ويرى روبرت هولب هو الآخر أن المشكلة في استخدام يابوس لمصطلح الأفق هي أنه عرفه تعريفا غامضا للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن - أو يستبعد - أي معنى سابق للكلمة.

٤- يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فيابوس يشير إلى أفق التجربة وأفق تجربة الحياة وبنية الأفق والتغير في الألفاظ والأفق المادي للمعطيات. وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام الذي تعانيه مقولة الأفق دائما. وربما ظهر مصطلح أفق التوقعات لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، أو إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص.^١

٥- وكذلك "تجاهلها إمكان وجود (آفاق توقعات) مختلفة بين الجماعات المختلفة في المجتمع الواحد، ويرجع هذا إلى أن مفهوم يابوس للجمهور وتوقعاته لا يسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور في سياق زمني معين".^٢

ويبدو أن هذه الاعتراضات كانت في محلها، حيث "يذكر هولب أن يابوس قد تنكر ضمنا لعمله النظري المبكر، واستبعد أفق التوقعات من جوهر فلسفته الجمالية وقد استدرك يابوس نفسه على مصطلح أفق التوقعات في بحث له منشور عام ١٩٧٥ قائلا: (إن مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة أمرا شائعا فقط، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسؤولا عن جزء منها). ولا شك أن هذه المسألة تدخل ضمن الاعتراضات التي ظهرت ضد نظرية التلقي".^٣

^١ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، مرجع سابق، ص ٩٠-٩١، بتصرف.

^٢ سوزان بينيت، نظريات القراءة والملاحظة، مرجع سابق، ص ١٣٦-١٣٨.

^٣ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، مرجع سابق، ص ٩٠-٩١.

٢- المسافة الجمالية..

وتعرف المسافة الجمالية بأنها "الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد. وتلاحظ هذه المسافة، بشكل واضح، في العلاقة بين الجمهور والنقد".^١ ويمكن تحديد المسافة الجمالية بين أفق توقعات معين والعمل الجديد، بالنظر في مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه النقدية المختلفة، بدرجاتها متفاوتة، من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد.^٢ وهذا هو المعيار الجمالي الهام الذي يعرف أفق التوقعات على أساسه، "فمعرفة جمهور القراء الأوائل بنوع هذا العمل الأدبي (رواية أو قصة قصيرة أو حكاية... إلخ) وتجربته الأدبية من خلال أعمال سابقة عودته على أشكال أدبية ومواضيع أدبية محددة ثم تمييزه آنذاك بين اللغة الفنية واللغة السائدة"^٣ هي أهم معيار يحدد لنا قيمة العمل الأدبي.

وهكذا، نجد أنه بمجرد ظهور عمل في نصا كان أو عرضا، أنه "يقيم في ضوء أفق التوقعات السائد. وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفا أو غير ناضج. وفي بعض الأحيان، قد يحدث أن توجد مسافة ملحوظة بين العمل وأفق التوقعات السائد، إلا أن القراءات التالية قد تغير هذا الوضع. والأعمال الفنية، بهذا الشكل، إما أن تستبعد وتصبح خارج الزمن، أو يعاد تلقيها بشكل مناقض للخبرة القرائية المعتادة (وذلك كما في حالة الكلاسيكيات)، وذلك للإمساك بطابعها الفني مرة أخرى".^٤

- وولفغانغ إيزر (١٩٢٦-...):

أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة كونستانس، في ألمانيا الغربية. عمل في عدد من الجامعات في أوروبا وأمريكا. ويعد إيزر هو وزميله "هانز روبرت ياكوبس" أبرز مؤسسي المدرسة الألمانية المتميزة في النقد الحديث التي تعرف بنظرية التلقي.^٥

^١ المرجع سابق، ص ٨٦.

^٢ سوزان بينيت، نظريات القراءة والمشاهدة، مرجع سابق، ص ١٣٦، بتصرف.

^٣ أحسن سحلول، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، مرجع سابق، ص ١٩٠.

^٤ سوزان بينيت، نظريات القراءة والمشاهدة، مرجع سابق، ص ١٣٦-١٣٨.

^٥ David Lodge, Modern Criticism and Theory, London and New York, 8 ed, 1993, p 211.

انظر أيضا: Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, p p.264.

وأيضا: www.iceflow.com/onezeroone/Thesis.html

يهتم إيزر، بصفة خاصة، بالطريقة التي يضمن بها القراء أنفسهم العمل الأدبي، وكيفية إنتاجهم المعنى، وكيفية قيامهم بصياغة التفسيرات والتأويلات، وكيفية استجابتهم وتكوينهم ردة أفعالهم تجاه ما يقومون بقراءته.^١

اعتنى إيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده بأن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك، عن أن النص يتضمن حتمية، تشكل ركنا أساسيا من وجوده، ماثلة فيما يطلق عليه إيزر اسم القارئ الضمني "Implied reader" الذي يشكل صلب نظريته.

وقد انطلق إيزر من كون المتلقي المدخل لفهم الأدب، وطرح عددا من المفاهيم المتعلقة بكشف الصلة الضرورية بين الأدب والمتلقي، من حيث إن عمليات تحليل النص تستند على نحو أساسي إلى "فعل" المتلقي في إدراكه لعمل أدبي ما. ومن هذه المفاهيم التي طرحها مفهوم القارئ الضمني، الذي يعد من أكثر المفاهيم التي قدمها إيزر خلافة وإثارة للجدل، ومفهوم الفراغات أو الفجوات.

١ - القارئ الضمني عند إيزر the implied reader ..

هو المفهوم الذي أطلقه وولفغانغ إيزر لطريقة استجابة القارئ للنص الأدبي. وهذا القارئ يتكون من شبكة من الاستراتيجيات، والتخطيطات، والأمثلة، والفراغات، والغوامض، ووجهات النظر التي تقدر، وإلى حد ما تحد استجابة القارئ.^٢

ويقصد به إيزر القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره، وهي ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي، بل يفرضها النص نفسه. وبالتالي فالقارئ الضمني مفهوم له جذور راسخة في بنية النص؛ إنه معنى، ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي، وهو أيضا بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة؛ وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين تعتمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه. لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص.^٣

^١ www.cumber.edu/litcritweb/bios/wiser.htm

^٢ Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, p p.257.

^٣ وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص ٤٠، بتصرف.

وهذا القارئ لديه القدرة لإبراز استعدادات النص وقيمه الضرورية لإنتاج معناه.^١ لذلك نجد إيزر يقسم مصطلح (قارئ) إلى: "قارئ ضمني وقارئ فعلي، والأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة، تغرينا على القراءة بطريقة معينة. أما القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة".^٢

ويمكننا العودة مع آيزر إلى نقطة الانطلاق لمعرفة الأسس التي استند إليها كي يبني مفاهيمه عليها. وهنا نجد أن نقطة الانطلاق عنده تبدأ "من مجهودات اثنين من الظاهراتيين هما إدموند هوسرل ورومان إنجاردن. وفي ضوء هذه المجهودات يرسى إيزر منحى جديداً في تحليل عملية القراءة، وهو منحى ثلاثي الأبعاد، هي: النص، والقارئ، وأهم منهما الظروف التي تحكم عملية التفاعل بينهما، وهذا هو البعد الثالث. ويرز من بين أطروحات إيزر مفهومه عن القارئ الضمني Implied Reader وهو المفهوم الذي يوفر صيغة يمكن من خلالها وصف عملية القراءة، وهي العملية التي تتحول خلالها البنيات النصية إلى خبرات شخصية، وذلك من خلال النشاط الإدراكي".^٣

— نشر إيزر نظريته بخصوص القارئ الضمني عام ١٩٧٦، وراح يهتم بأثر النص على قارئ محدد، ويرى أن القارئ هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة، وعليه، فإن واجبنا هو أن نظهر كيف ينظم كتاب ما شكل قراءته ويوجهها، ثم نظهر كيف يستجيب الشخص القارئ في ملكاته الإدراكية إلى مقترحات النص.^٤

ويستعمل إيزر هذا المفهوم، لفهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، ويقول في ذلك إننا إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقاً بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه القارئ الضمني.^٥ وهو "ليس فكرة مجردة مستقاة من قارئ حقيقي، بل هو القوة التحكيمية التي تكمن وراء نوع من التوتر يفرزه القارئ الحقيقي حين يقبل الدور المسند إليه، وينشأ هذا التوتر في المقام الأول من الاختلاف".^٦

^١ www.cumber.edu/litcritweb/glossary.htm#1

^٢ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٧١.

^٣ سوزان بينيت، نظرية القراءة والمشاهدة، فصول، مرجع سابق، ص ١٣٤.

^٤ حسن محلول، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، مرجع سابق، ص ١٧٨، بتصرف.

^٥ انظر: حافظ إسماعيل عليوي، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، ج ٣٤، مج ٩، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٩٥-٩٦، بتصرف.

^٦ وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص ٤١-٤٢.

لقد وجد إيزر أن العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص، في شكله، وتوجهاته، وأسلوبه. وهذا التصور لمفهوم القارئ الضمني يشبه تماما مفهوم اللغة عند "سوسر"، فهو تجريد يوجه العمل الأدبي، بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وجهة تحقق وظيفته التواصلية، ولذلك فإن هذا الافتراض الأساسي كان يدفع إيزر ليقوم بعدد من الإجراءات التي تكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها القارئ الضمني في العمل الأدبي.^١

إن إيزر يحاول من خلال هذا المفهوم الجديد تمييز قارئه عن أصناف القراء التي كانت معروفة من قبل، كالقارئ الأعلى عند ريفاتير، والقارئ المخبر عند فيش. وبذلك يؤسس لقارئ جذوره مغروسة بصورة راسخة في بنية النص. وعلى الرغم من وجود تشابه كبير بين فكرة القارئ الضمني عند إيزر وفكرة المتلقي الوجودي عند جون بول سارتر، الذي يقسم الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى جمهور واقعي وجمهور إمكاني إلا أن إيزر نجح في إيجاد غط جديد للقارئ يتناسب مع نظريته في التعامل مع النص الأدبي. من هذا كله، يظهر أن إيزر كان متحمسا للبحث عن نموذج متعال يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره.^٢

٢- الفجوات والفراغات..

تعرف الفجوات أو الفراغات في النص الأدبي بأنها "تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر. وهذه الثغرة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة".^٣

ويرى إيزر أن القارئ يلتقي مع النص في أماكن هي هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء شتى، مثل: الفراغات، أو الفجوات. وتمثل هذه الفراغات مركز النص الأدبي، الذي تتم فيه معظم تفاعلات القراء مع النص. أي أنها المكان الذي يتطور فيه المعنى حين يقوم القارئ بملئها في سبيل إنتاج المعنى.^٤

ويشير إيزر في بحثه (دور النص) المنشور عام ١٩٨٩، إلى أن المؤلف، والنص وكذلك القارئ متضمنون في علاقة ما في الأدب هي التي تقوم بإنتاج المعنى الأدبي. ومن خلال ملاحظاته

^١ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص ١٤٨، بتصرف.

^٢ حافظ إسماعيل عليوي، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، مرجع سابق، ص ٩٥-٩٦، بتصرف.

^٣ رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠، ص ٢٠٧.

^٤ انظر: Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, p p.264.

الفكرية المتعددة المثيرة لغضب البعض، يلاحظ إيزر أن العمل الأدبي يترك مساحات خالية للقارئ: إنها فراغات لكي يعين القارئ التفكير حول قصد النص أو المؤلف، وعندما يمر القارئ على مثل هذه الفراغات يقوم بملئها مستخدماً خبرته ومعلوماته المعرفية الخاصة. وينتق المعنى من خلال هذا التوافق الساخر بين المؤلف والنص والقارئ.^١

لقد ابتعد إيزر عن الرؤية القديمة للقراءة التي ترى أن القارئ يتلقى المعلومات من الكتاب باستسلام. في هذه الرؤية القديمة، الحقيقة موجودة في النص نفسه، وكل ما على القارئ عمله هو قراءة الكتاب بتأنٍ ليستخرج الحقيقة منه. بالنسبة لإيزر، تعد القراءة إنجازاً؛ حيث إن هناك أمراً يحدث ومعنى ينتج مع كل قراءة للنص.

إنها عملية مواجهة بين القارئ والنص، وهذه العملية متصلة، تبدأ من قدرة القارئ على اكتشاف حدود ذلك المجهول، وهذا الاكتشاف لا يتم دفعة واحدة، لذلك فإن المعنى بالنسبة لإيزر ليس كتلة واحدة تبدأ مع النص وتنتهي معه، ولكنه يبدأ من محاولة القارئ الأولى لملامسة هذا النص، وهذه الملامسة عملية مرحلية متتابعة تنتهي بانتهاء القارئ من تشكيل معنى النص أو المساهمة في تشكيله.^٢

إن إيزر يعول كثيراً على دور القارئ في إنتاج معنى النص، وعلى مشاركته الفعالة في إبداع العمل الأدبي، وذلك بأن يستكمل ذلك الجزء غير المكتوب منه، ولكنه جزء موجود في العمل وجوداً ضمناً فقط بحيث يمنحنا الفرصة لتصوير الأشياء، في حين أن الجزء المكتوب يمنحنا المعرفة. وبالتالي، فإن كل قارئ يضيف أجزاء النص غير المكتوبة، أي فجوات النص حسب طريقته الخاصة.

وكثرة التأويلات التي يطالب بها إيزر، والتي تختلف باختلاف الطريقة التي يملأ بها كل قارئ فجوات النص لا يجب أن توحى بأن النص الناتج في نهاية الأمر هو كله اختلاق ذاتي للقارئ، ولكنها برهان على لا نفادية النص، وهذا ما يريد إيزر الوصول إليه وإثباته.^٣ ويتحدث إيزر في كتابه (فعل القراءة) عن وظائف الفراغ، ويذكر منها ثلاث وظائف هامة، هي:

١- أنه يسمح بتنظيم مجال مرجعي للإسقاطات المتفاعلة.

^١ <http://www.cumber.edu/litcritweb/bios/wiser.htm>

^٢ انظر: Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, p p.265.

^٣ انظر: جين ب. تومبكر، نقد استجابة القارئ، مرجع سابق، ص ٢٥.

- ٢- وهو يساعد القارئ على إيجاد علاقة محددة بينها. وقد نستدل من هذا التغيير في الوضع على أن الفراغ له سيطرة لا يستهان بها على كل العمليات التي تحدث داخل المجال المرجعي لوجهة النظر الشاردة.
- ٣- ما أن يتم ربط المقاطع ويتم إيجاد علاقة محددة ، يتكون مجال مرجعي يمثل لحظة قراءة بعينها وله بدوره بنية يمكن إدراكها. ويتم تجميع المقاطع داخل المجال المرجعي كما رأينا بدفع وجهة النظر للتنقل بين مقاطع الرؤية.^١

^١ وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص ١٩٩-٢٠٠، بتصرف.

الفصل الثاني: التلقي عند النقاد والبلاغيين

قام النقاد والبلاغيون العرب بدور عظيم في سبيل تأصيل الدرس النقدي والبلاغي. وقد حفظت لنا أمات كتب التراث النقدي والبلاغي العربي أهم ما توصل إليه هؤلاء العلماء في هذين الميدانين.

وغالبا ما يقترون ذكر النقد بذكر البلاغة مما يوحي بتلازمهما أو بتناولهما المباحث ذاتها، ولكن هل يعني هذا أنهما وجهان لعلم واحد أو أن هناك فوارق بينهما؟

الفرق بين النقد والبلاغة..

بالعودة إلى الأصل اللغوي لكل من النقد والبلاغة نجد أن هناك فرقا كبيرا بين النقد الذي يتعدد معناه اللغوي، وبين البلاغة. ونتيجة لذلك يوجد فرق بين المعنى الاصطلاحي للعلمين أيضا؛ فالنقد في اللغة هو: تمييز الدراهم ومعرفة جيدها من رديتها. كما يستعمل في معانٍ أخرى، مثل: الضرب أو النقر بالإصبع، الإعطاء، الأكل القليل، اختلاس النظر، العيب والاعتياب.. إلخ.^١ أما البلاغة في معناها اللغوي فهي الوصول إلى الشيء والانتهاه إليه.^٢

ومن المعنى اللغوي الأول للنقد تولد المعنى الاصطلاحي، وهو: تمييز جيد الكلام من رديته.^٣ كما تولد المعنى الاصطلاحي للبلاغة من معناها اللغوي، فالبلاغة عند علماء البيان هي الوصول إلى المعاني البديعة بالألفاظ الحسنة، وهي حسن السبك مع جودة المعاني. وهي أيضا وصول الإنسان بعبارة كنه ما في قلبه، مع الاحتراز عن الإيجاز المخل بالمعاني، وعن الإطالة المملة للخواطر.^٤

هذا على مستوى التعريفات اللغوية والاصطلاحية، أما على المستوى التطبيقي فنجد أن العلمين متداخلان إلى درجة كبيرة، وهذا التداخل يظهر واضحا في أقدم المؤلفات، مثل كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ)، (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) الذي يجده قارئه مناصفة بين قضايا النقد ومسائل البلاغة^٥، و(الموازنة) للآمدي (ت ٣٧١هـ)،

^١ لسان العرب، مادة (ن ق د)

^٢ لسان العرب، مادة (ب ل غ)

^٣ انظر: إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ط ٢، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٨٤، ص ٤٨٤.

^٤ المرجع السابق، ص ٦٨٥، بتصرف. وانظر أيضا: يحيى بن حمزة العلوي اليمني، الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠، ج ١/ص ١٢٢.

^٥ انظر: هاشم مناع، بدايات النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٣٩، بتصرف.

^٦ هاشم صالح مناع، المرجع السابق، ص ١٣٩.

و(الوساطة) للجرجاني (ت ٣٩٢هـ)، وكذلك الأمر عند أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) في كتابه (الصناعين)^١، التي لا يميز قارئها نقدها من بلاغتها بسبب تداخلهما الشديد فيها.

وقد اختلط النقد في هذه الكتب بالبلاغة حتى أصبح من الصعب الفصل بينهما أو تمييزهما عن بعضهما، فالناقد حين يتناول عملاً أدبياً بالنقد والتحليل يحكم عليه من أكثر من جانب، منها ما يتعلق بالنقد ومنها ما يتعلق بالبلاغة؛ فيكثر في كتبهم الحديث عن التشبيه والاستعارة والجناس والطباق والصور البيانية، كما أن البلاغي يتحدث عن مسائل هي من صميم النقد، مثل السرقات الأدبية، وقضية الإعجاز وغيرها..

وكما يرى د. مازن المبارك، فإن هذا "أمر محمود، وكان ينبغي أن يستمر، فلا يقوم نقد بلا بلاغة، لأنها عنصر من عناصره، ولا تقوم بلاغة بلا أدب، لأنها به تحي وتظهر، وبمعارضه تحلو وتشرق، وما أظلمت البلاغة عندنا إلا يوم انزوت عن النقد والأدب جميعاً لتصبح حدوداً جامدة، وتعريفات خالية من الروح".^٢

وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين النقد والبلاغة سواء عند القدماء أو المحدثين، إلا أن الفرق بينهما قائم، وإن كان بمقدار ضئيل؛ فإذا كان النقد هو الجانب التطبيقي للعمل الأدبي، فإن البلاغة هي الأساس النظري لهذا العمل^٣؛ إذ يبدو من قراءة كتب النقد والبلاغة أن النقد أكثر ما يكون وصفاً للعمليات الإبداعية، بعيداً عن التنظير الذي تهم به البلاغة كثيراً.

وقد ظهر هذا الفرق بين هذين العلمين مع بدايات القرن السادس الهجري، حين بدأت الرعة القواعدية في البروز كاتجاه مستقل عن الاتجاه الذوقي الذي كان سائداً وغالباً على الدراسات النقدية آنذاك. ومع تأليف السكاكي (ت ٦٢٦هـ) لكتابه (مفتاح العلوم) تحولت البلاغة إلى قواعد جامدة محدودة في مباحثها الثلاثة: علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع.^٤

كما كان ضعف النقد سبباً من أسباب انفصال البلاغة عنه واستقلالها واستثمارها بالاهتمام الكلي، بحيث أصبحت جهود أصحابها مقصورة على التفتن في التقسيم والتفريع ووضع المصطلحات البلاغية. وقد كان من الأسباب المباشرة لضعف النقد في تلك الفترة انصراف الجمهور نحو الأشعار العامة عن الشعر الفصيح الذي كان يفتقد وجود شاعر ينتهج مذهباً يثير

^١ انظر: مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨١، ص ٧٩-٨٠.

^٢ المرجع السابق، ص ٧٩-٨٠.

^٣ انظر: هاشم صالح مناع، بدايات النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٣٩.

^٤ انظر: المرجع السابق، ص ١٤٠.

من حوله حركة نقدية، وضعف حركة النقد نتيجة طبيعية لأزمة الشعر آنذاك وقد أدى كل هذا إلى زيادة الهوة بين النقد والبلاغة.^١

ويتضح مما جاء في كتب التراث النقدي والبلاغي العربي أن اهتمام النقاد والبلاغيين على حد سواء كان موزعا آنذاك على جميع أطراف العملية الإبداعية، أي: المبدع، والنص والمتلقي. مع اختلاف في نسبة الاهتمام ما بين عنصر وآخر، ومع اختلاف في الأسماء رغم أن المسمى واحد.

وبلاحظ قارئ تراثنا النقدي والبلاغي موقفا واضحا من القارئ، واهتماما بدوره، إذ يمكننا الزعم بوجود علاقة ما بين المبدع والمتلقي، بدأت ملامحها في التشكل منذ القديم، فالمبدع ينظم قصائده لهذا المتلقي، ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها، ويسعى إلى أن تكون على الصورة التي يرضيها. ونتيجة لهذه المكانة التي أولاها المبدع لمتلقيه اهتم به النقاد والبلاغيون أيضا، من مثل: ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني؛ إذ تنبهوا إلى أهمية المتلقي في العملية الإبداعية باعتباره من أهم عناصرها، لذلك نجدهم يولونه عناية بالغة وصلت بهم إلى درجة جعله المعيار الذي يصدر عن أحكامهم بالرجوع إليه.

وبعدنا تراثنا النقدي والبلاغي بنصوص يتوجه فيها الناقد والبلاغي إلى المتلقي، متمثلا العلاقة الثلاثية بين أطراف العملية الإبداعية، ومن خلال هذه النصوص يمكننا تصنيف المادة النقدية والبلاغية من منظور التلقي إلى قسمين رئيسين، هما:

-سلبية التلقي عند النقاد والبلاغيين.

-إيجابية التلقي عند النقاد والبلاغيين.

وينطوي القسم الأول منهما على النصوص التي اتسم فيها دور المتلقي باستقبال النصوص أو تلقيها كما هي، وفق المعنى الذي أراده المبدع نفسه، دون أن يقوم بما يزيد على عملية استهلاك النص. أما القسم الثاني، فيتضمن النصوص التي تحمل إشارات بسيطة للمتلقي الفعال الذي يقوم فيه المتلقي بدور ما تجاه النص وتجاه معانيه التي تحتل أكثر من وجه، ويمكن تأويلها بأكثر من طريقة.

^١ انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٥٠٤.

أ- سلبية التلقي عند النقاد والبلاغيين..

ويقصد بسلبية التلقي: عدم السماح للمتلقي بإنتاج معنى جديد؛ فالمعنى موجود عند المبدع الحريص على إيصاله بأكبر قدر من الوضوح. فقد كان المبدع دائم الالتفات إلى متلقيه، إذ جعله بؤرة اهتمامه، ومحط انتباهه. لكن التفاته إليه كان مقصوراً على كيفية تقديم النص له بصورة واضحة، دون أن يهتم بمشاركته له في بناء نصه في أغلب الأحيان. وتزخر كتب النقد والبلاغة بعدد من القضايا التي تعضد هذه الفكرة، ومنها ما يلي:

١ - قضية التنقيح والتحكيك..

اهتم الشعراء العرب منذ الجاهلية بتنقيح قصائدهم وتزويقها حتى تظهر بصورة يستحسنها الجمهور المتلقي. وتحدثنا كتب النقد عن شعراء لقبوا بـ (عبيد الشعر) لأنهم كانوا ينشئون القصيدة ثم يعكفون على تنقيحها بعد ذلك فترة طويلة تتراوح ما بين شهور معدودة وحول كامل. ومن هؤلاء الشعراء: زهير والحطيئة وطفيل الغنوي والنمر بن تولب؛ فقد "كان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين".^١ ويقول ابن قتيبة عن الحطيئة: "إنه كان يعمل القصيدة في شهرين ويهذبها في شهرين. وقيل عن زهير: إنه كان يعمل القصيدة في شهرين، ويهذبها في حول، ولذلك سمي شعره: الحولي المنقح".^٢

ويتحدث ابن طباطبا، وهو من نقاد القرن الرابع الهجري، عن هذه القضية في (عيار الشعر)، حين يقول في سياق توجيهه للشاعر كيف ينظم قصيدته، بعد أن يوجهه إلى استدعاء المعاني التي يريد أن ينظم فيها، ويختار من الأوزان والقوافي ما يتناسب معها، أن يوفق بينها "بأبيات تكون نظاماً لها وسلوكاً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت

^١ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط ١، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧، ص ٨١.

^٢ المرجع السابق، ص ٣٣-٣٤.

تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله...^١

كما يرى أنه ينبغي للشاعر "أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته، وحسنه، وسلامته من العيوب التي تبه عليها، وأمر بالتحرز منها، ونهي عن استعمال نظائرها".^٢

إن ما يتحدث عنه ابن طباطبا هو عملية التنقيح والتحكيك التي تحدث عنها غيره من النقاد والبلاغيين، وإن لم يستخدم لفظة (التنقيح) ذاتها، لكنه قصدها بقوله: (ويرم ما وهى منه)، وقوله: (إلا بعد ثقته بجودته، وحسنه، وسلامته من العيوب). وهو هنا يتحدث عنها عند الشعراء بصورة عامة، وليس المشهورين منهم بتهذيب قصائدهم، ويرى أن هذه العملية أمر طبيعي يمارسه كل الشعراء بحيث لا يعرضون قصائدهم فور نظمهم لها، بل يجب أن تمر في طور التهذيب والتنقيح قبل أن تُلقى على مسامع المتلقي.

وتثير هذه القضية عددا من الأسئلة حول أهمية المتلقي عند المبدع، ودوره في تشكيل الصورة التي يخرج عليها النص؛ فاهتمام الشعراء أو بعض الشعراء بقصائدهم إلى هذا الحد الذي قد يمتد إلى حول كامل أمر يستدعي التوقف عنده، والسؤال عن السبب الذي يدفعهم إلى أنقيصم بذلك.

فهل كان المتلقي حاضرا في ذهن المبدع أثناء إنشائه لنصه، أو هل كان يفترض متلقيًا معينًا ينشئ قصيدته من أجله وبالتالي كان يجتهد في تنقيحها وتحكيكها لمدة تصل إلى حول كامل عند بعض الشعراء كما تذكر المصادر؟؟ أو أن اهتمام المبدع بنصه كان صورة من صور اهتمامه بإنشاء ما يحمد له ويثنى به عليه، من باب اهتمامه بنفسه وبما سيعود عليه من هذه القصيدة التي ينشئها؟؟.

تبدو هذه القضية أول وهلة ذات بعدين، إذ إنها، من جهة، ذات علاقة بالمتلقي السليبي الذي يغتصب المتلقي حقه في المشاركة في بناء النص وإنتاج معناه، كما نجد لها، من جهة أخرى، مرتبطة بفكرة القارئ الضمني التي طرحها إيزر لأن المبدع يستحضر المتلقي خلال إنشائه لنصه، مما يوحي (أو يوهم) بقوة حضور هذا المتلقي، وبسلطته على المبدع ونصه في مرحلة الإنشاء. وبين هذا وذاك يقف متلقي النص الأدبي، حاضرا وغائبا في آن معا؛ حاضرا من حيث اهتمام المبدع به وبالنص الذي يتوجه به إليه. وغائبا من حيث عدم مشاركته مشاركة فعالة في بناء معنى النص، والتصريح برؤيته الخاصة تجاه النص بعيدا عن رؤية مبدع النص نفسه.

^١ ابن طباطبا، عيار الشعر، ط ١، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢، ص ١١.

^٢ المرجع السابق، ص ١٥.

ورغم هذا الحضور البسيط للمتلقى في عملية التنقيح والتحريك إلا أنها لا تتجاوز حدود التلقي السلبي الذي لا يؤدي فيه المتلقي أي دور يذكر تجاه النص، فالمعنى موجود عند المبدع، أو كما قالت العرب القدماء: (المعنى في بطن الشاعر)، أي المبدع، وهذا المبدع حريص أشد الحرص على إظهار قصيدته في هيئة مقبولة، وواضحة نوعاً ما لدى المتلقي، وبالتالي يحرم المتلقي من نية المحاولة لاستخراج معاني النص، أو المشاركة في بنائها.

٢- قضية الإنشاد..

تعدّ قضية إنشاد الشعر من القضايا الهامة في العملية الإبداعية منذ القدم. فقد "كان الشعر القديم ينشد إنشاداً، وكان الشعراء يعولون على الإنشاد كثيراً، حين كان يلقي الشعراء قصائدهم، والأدباء إنتاجهم في المناسبات والمحافل والأسواق الأدبية".^١ وهي صفة "في الشعر، لاصقة بأصله.. قائمة فيه من جهة أدائه، حتى عدّ هذا الأداء مقوماً من مقومات شعرية النص، وبعداً من أبعاد تشكل بنيته المشددة".^٢ ولكنها، كما يبدو باستقراء مصادر النقد القديم، لم تحظ باهتمام كافٍ من النقاد والبلاغيين، من حيث دور الإنشاد في تعزيز النص والعملية الإبداعية بصورة عامة، وكذلك من حيث أثر الإنشاد على نفوس سامعيه.

والنشيد في اللغة هو: "رفع الصوت. وهو أيضاً: الشعر المتناشد بين القوم، وجمعه أناشيد". فالقصيدة لا يمكن أن تسمى قصيدة إلا إذا أنشدت، وهو جزء منها، وكل قارئ ينشئ معناه من خلال طريقة التأثير فيه؛ أي أن هناك جزءاً من المعنى فقط موجوداً في النص نفسه، والإنشاد يكمل الجزء الناقص منه. والإنشاد كما يرى د. إبراهيم أنيس "عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه. وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد، ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلاً لا تخفى ما فيه من جمال وحسن.

^١ يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢،

١٩٨٣، ص ٢٣٨.

١ خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، الأعلام، ع ٤٤، آب-أيلول ١٩٩٨، ص ٣٧.

وقد عرف الجاهليون للإنشاد قدره، فتنافسوا في إجادته وتخبروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتتشد على المأل في الجامع والأسواق، وظل للإنشاد بعض قدره ومكانته حتى أيام العباسيين، فقد روي أن الرشيد كان يطرب لإنشاد الشعر أكثر من طربه للغناء.^١

ولا تبدو المسافة بعيدة جدا بين التلقي السلي وقضية إنشاد الشعر؛ فالمبدع، وهو الشاعر في هذه الحالة، يسعى دائما إلى إرضاء متلقيه، دون أن يترك له مساحة خالية في النص أو معه، يتحرك فيه من خلالها بحرية دون قيود أو ضوابط. وقد كان حريصا على أن تحوز النصوص التي يقدمها له استحسانه بدليل استحضاره له طول مرحلة الإنشاء، فمن الطبيعي أن يكون حريصا على الاستمرار في محاولة إظهار نصه في أفضل حال. لذلك نجده يحاول في الطور الثاني من أطوار خروج نصه للوجود، وهو الطور الذي يقدمه فيه للمتلقي ويمثل نقطة التقاء المبدع بمتلقيه مباشرة في لحظة الإنشاد، أن يتم ما بدأ به منذ اللحظات الأولى لإنشائه له، فيعمل على تقصي الطرق التي يحسن بها الولوج إلى نفس المتلقي لإلقاء القصيدة عليه.

وإذا كان المبدع في مرحلة التقيح والتحكيك يستحضر متلقيا ضمنيا (أو قارنا ضمنيا بتعبير إيزر)، فإن المبدع في مرحلة الإنشاد يقف بحضور متلقٍ فعلي، ولكن هذا المتلقي الفعلي يشبه المتلقي الضمني في مرحلة التقيح والتحكيك من جهة سلبية كل منهما تجاه النص وتجاه معناه. فالشاعر الذي كان يسعى من خلال تنقيحه لنصه أن يوصل المعنى واضحا للمتلقي دون أن يسمح له بإعمال ذهنه ليستخرج معناه بنفسه نجده في مرحلة الإنشاد يحاول التأثير عليه بطريقة إنشاده بحيث يوحى له بالمعنى الذي يدور في نفسه هو، وبالتالي حينما يقع المتلقي تحت تأثير سحر الإنشاد لا يكون له دور في العملية الإبداعية أكثر من استقبال النص والتأثر به؛ أي عملية استهلاك سليبي لمعنى موجود سلفا فقط.

ويتناول الباحثون قضية الإنشاد، عادة، من زاويتين، قمنا منهما الزاوية الأولى فقط. والزاويتان هما:

- ١- أثر الإنشاد في نفس المتلقي.
- ٢- أثر الإنشاد في نفس المبدع، الذي يساعده إنشاد الشعر على مواصلة إنشائه لقصيدته.

وبين أن الزاوية الأولى هي التي ترتبط بقضية التلقي السلي؛ فآثر الإنشاد في نفس المتلقي عظيم، لأنه يجعل المتلقين السامعين يعجبون بأبيات قد لا يكون لها حظ من الجودة على مستوى الألفاظ والمعاني والصور، لكن طريقة إنشادها تعميهم عن كل ذلك، وتجعلهم يستحسنون

^١ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ط ٥، ١٩٨١، ص ١٦٤.

الآيات ويقعون تحت تأثير سحرها، فلا شك أن طريقة الأداء تستهويهم بادئ ذي بدء، وتستحوذ على مشاعرهم أول وهلة، وتصرفهم "عما وراء الصور اللفظية: من معان وأفكار وأخيلة، ربما كانت من النوع التافه، أو العقيم، أو الفاسد، أو المتناقض، أو المحال، وصدق الشاعر في قوله:

إن الحديث تغر القوم جلوته حتى يغيره بالوزن مضمـار
فعند ذلك تستكفي بلاغته أو يستمر به عي وإكثار^١

إن أثر الإنشاد كبير على نفسية سامعيه، ولكنه يختلف باختلاف المنشد، وإنشاد الشاعر لشعره لا يماثله - في الغالب - إنشاد غيره له. ويقوم بعض الشعراء بتوجيه متلقي شعرهم نحو المعاني التي يريدونها لحظة إنشائهم لقصائدهم بالتأثير عليهم من خلال طريقة الإنشاد؛ فالنص يحمل جزءاً من المعاني والأفكار التي كانت تدور في ذهن المبدع في أثناء لحظات الإنشاء، لكنه بالإنشاد وطريقته في توظيف كل جزء من النص بما يخدم المعنى الذي يريده يخلق على المتلقي الباب الذي بإمكانه أن يدخل منه لاكتشاف معان تختلف عن المعنى الذي قصده المبدع.

يقول قدامة بن جعفر في ذلك: "ومما يزيد في حسن الشعر، ويمكن له حلاوة في الصدر، حسن الإنشاد، وحلاوة النغمة".^٢ وهو يميز بين حاجة الشعر إلى حسن الإنشاد وعدم حاجة الخطابة إلى ذلك قائلاً: "وليس يلتفت في الخطابة إلى حلاوة النغمة، إذا كان الصوت جهيراً، لأن حلاوة النغمة إنما تتراد في التلحين والإنشاد دون غيرهما".^٣

وتأتي أهمية حديث قدامة عن الإنشاد والتلحين في أنه صرح بأهميتهما بصورة واضحة أكثر من غيره من النقاد، وبين أثر حسنهما على النفس بقوله (ويمكن له حلاوة في الصدر)، وفي ذلك التفات منه إلى ضرورة عناية المبدع بطريقة إنشاد قصيدته حتى تحسن في نفس المتلقي. وقد كانت شاعرية الشاعر تتحدد بقدرته على التأثير في نفس السامع، فلم يكن تميزه عن غيره يقاس بما ينظمه، بل كان يقاس بطريقة إلقائه لما نظم ومدى تأثيره على سامعه، وجذبه للمعنى الذي يرمي إلى إيصاله من خلال هذا النص.^٤

^١ علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر، ص ١٠.

^٢ قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١، ص ٩٠.

^٣ المرجع السابق، ص ١٠٩.

^٤ انظر: ثامر سلوم، القارئ في النص: نظرية التأثير في التراث النقدي الأدبي عند العرب، مجلة جامعة البعث، سوريا، مسج ١٨، ١٤، آذار ١٩٩٦، ص ٣٨.

وهذا تنضح لنا العلاقة الوثيقة بين إنشاد الشعر وعملية التلقي، ولعلها من أكثر الصور المعبرة عن الدور السلبي للمتلقي في النقد القديم.

وقد وظّف المبدع عملية الإنشاد لما يساعده في توصيل المعنى الأحادي الذي يعتقده أن نصه لا يحتمل غيره ليؤثر به على متلقيه، دون أن يلتفت إلى حق المتلقي في التوجه بالنص وجهة قد لا يلتقي مع ما أراده هذا المبدع عند إنشائه له، مما يضع الإنشاد في حيز التلقي السلبي الذي كان غالبا على معظم النصوص والمواقف النقدية والبلاغية القديمة.

٣- افتتاح الشعراء قصائدهم بالنسيب..

نوع الشعراء القدماء في الأغلب في أغراض قصائدهم، فكانوا غالبا ما يفتتحونها بما يسمى بالمقدمة الغزلية، التي تكون في معظمها نسيبا، أو الطللية، التي يقف فيها الشعراء على أطلال الأحباب الذين رحلوا، يشتكون إليها من عذاب الفراق، ويكون ويستبكون.. وغير ذلك. وقد يتطرقون بعدها إلى وصف الرحلة، أو وصف الدابة، حتى يصلوا إلى الغرض الرئيسي للقصيدة، والذي قد يكون مدحا أو فخرا أو غير ذلك.

وقد توقف النقاد القدماء والمحدثون عند هذه القضية، واهتموا بها اهتماما بالغا رغبة في إيجاد تفسير منطقي لها، خصوصا بعد أن تمرد عليها الشعراء اللاحقون، ورائدهم في ذلك أبو نواس القائل:

صفة الطلول بلاغة الفدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

ولعل أول من ناقشها من النقاد القدماء ابن قتيبة في مقدمة (الشعر والشعراء)، الذي تعدّ محاولته أقدم محاولة لتعليل بنية القصيدة العربية، وتفسير تعدد أغراضها مع الاتفاق على الافتتاح بالمقدمة الطللية أو الغزلية.

ويبدو تفسير ابن قتيبة لافتتاح الشاعر الجاهلي قصيدته بالنسيب تفسيراً منطقياً ومقبولاً لأنه استند فيه إلى أسس نفسية ربط فيها بين نفسية المبدع والمتلقي، ومن هنا كان لهذه الفكرة مكانتها عند الحديث عن اهتمام النقاد القدماء بالمتلقي؛ فابن قتيبة يرى أن الشاعر إنما ابتداء قصيدته بالمقدمة الطللية "ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارياً فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق،

فرحل في شعره، وشكا النصب والسهرة، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فلبذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأمل، وقرر عنده ما ناله من المكآاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماع، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل".^١

إن ابن قتيبة يؤمن أن بناء القصيدة على مثل هذه المقدمات ينبع من رغبة المبدع في لفت الانتباه، وإشراك السامعين في عاطفته التي تسهل المشاركة فيها لقربها من قلوب الناس جميعاً.^٢ وأشار ابن رشيقي إلى الفكرة ذاتها باقتضاب، فتحدث عن استمالة قلوب المتلقين حتى ينصتوا لما سيأتي بعده، وهو ما سماه بالاستدراج، قائلاً: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج لما بعده".^٣

إن الشاعر يتقرب بشعره من المتلقي عن طريق الولوج إليه من باب النسيب لأنه أقرب ألوان الشعر من المتلقي، حتى إذا حاز اهتمامه وانتباهه دخل به في غرض القصيدة الرئيسي. ويشير حازم القرطاجني إلى المبدأ نفسه حين يتحدث عن الاستدراجات بصورة عامة، وعن أثرها على نفس المخاطب، فيقول إنها "تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالاته المخاطب واستلطافه له بتزكياته وتقريطه".^٤

وله نص آخر يصرح فيه بالفكرة نفسها لكنه أكثر ربطاً لها بنفسية المتلقي. كما أنه يصرح فيه بما يظنه السبب في تنويع الشعراء الجاهليين في أغراض قصائدهم، وبالتالي في افتتاحهم قصائدهم مهما كانت أغراضها -سما عدا قصائد الرثاء- بالنسيب. يقول حازم: إن الشعراء إنما نوعوا في أغراض قصائدهم لأنهم "وجدوا النفوس تسأم التماذي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال".^٥ لذلك عمد الشعراء في القصائد إلى تقسيم "الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاربيل فيها إلى جهات شتى من المقاصد، وأنحاء شتى من

^١ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص ٣١. انظر أيضاً: شكري البحوث، جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون-بيت الحكمة، ١٩٩٣، ص ٢٥.

^٢ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص ١٠٠، بتصرف.

^٣ ابن رشيقي، العمدة، ط ٥، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج ١/ص ٢٢٥.

^٤ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط ٣، تحقيق: محمد حبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٦٤.

^٥ المرجع السابق، ص ٢٩٥.

المتأخذ استراحة واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض، وتراخي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد".^١

في هذا النص، لم يتوقف حازم عند ضرورة تنويع الشاعر في كلامه، وتجديد الشيء بعد الشيء، بل قام بأكثر من ذلك حين ربط بين طبيعة النفس البشرية الملولة، وبين موضوع شغل تفكير النقاد قديما وحديثا، وهو تعدد الأغراض الشعرية التي يتناولها الشاعر الجاهلي قبل أن يتحدث عن الغرض الأساسي الذي ينظم القصيدة من أجله، والذي يكون غالبا مدحا أو فخرا. ومهما يكن، فإنما يقصد بالفتتاح الشعراء قصائدهم بالنسيب التأثير في المتلقي الذي يقوده المبدع إلى ما يريد، حيث يتدرج مع المبدع نحو المعنى الذي يسوقه إليه من خلال أبياتـه الأولى، ويحرم بذلك من محاولة الحيد عن الوجهة التي اختطها له المبدع حتى يصل إلى معنى مختلف للنص عن المعنى الذي يريده المبدع.

٤- قضية الغموض والوضوح..

تعدّ هذه القضية من القضايا التي اهتمّ بها النقاد والبلاغيون، سواء بالحديث المباشر عن الغموض وما يرتبط به من مصطلحات نقدية وبلاغية تدور في الدائرة ذاتها، أو بذكره ضمينا في سياقات أخرى مختلفة. وهي تمثل صورة من صور التلقي السلبي الذي كان شائعا في تراثنا النقدي والبلاغي القديم؛ فسعي المبدع إلى توضيح نصه وإيصاله لمتلقيه صريح المعاني، خاليا من أي درجة درجات الغموض يعني رغبته بأن يكفي متلقي هذا النص باستقباله كما هو، وفهمه كما يسوقه إليه مبدعه، لعدم توفر الفرصة له لإعمال ذهنه بحثا عن معنى غائب، فهو لا يقوم بأكثر من دور المستهلك فقط.

ونلاحظ ميلا عاما لدى النقاد والبلاغيين إلى الوضوح أكثر من الغموض، على الرغم من وجود عدد منهم يجذب توافر درجة معينة من الغموض في المعنى، بشرط ألا يصل المعنى إلى حيز الانبهاام. وهذا قد يوحي بشيء من التناقض في كلام النقاد والبلاغيين، إلا أن هذا التناقض يتلاشى عند ملاحظة تداخل المصطلحات عند نقادنا وبلاغيينا القدماء. فهناك من النقاد من يستخدم مصطلح الغموض - وهو صفة مرغوبة في النص عند بعض القدماء والمحدثين من النقاد لما يضيفه على النص من إغراب وجدة وطرافة - ولكنه في واقع الأمر يتحدث عن التعقيد والمعاظلة التي لا تحظى بقبول بين النقاد والبلاغيين لما تسببه من لبس على السامع، وتشتيت لذهنه في سبيل النقاط المعنى. وهناك أيضا من يتحدث عن التعقيد، وقد ذمه عدد منهم، وهو يريد بحديثه ذلك

^١ المرجع السابق، ٢٩٦.

الغموض، لذلك يبدو حديث النقاد والبلاغيين القدماء على قدر من التناقض إذا لم تؤخذ قضية تداخل المصطلحات وعدم استقرارها آنذاك في الاعتبار.

ويأتي ارتباط قضية الوضوح والغموض بالتلقي السلبي من حيث رغبة المبدع في توضيح نصه، وعدم ترك الفرصة للمتلقي في التفكير في النص والتحليق مع معناه أو معانيه المحتملة؛ فهو يحاول توجيهه إلى الفكرة التي يقصدها، والمعنى الذي يريده هو، يسعى إلى ذلك عن طريق الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يسبب اللبس أو الانبهام.

ويظهر ميلهم إلى الوضوح من تعريف بعضهم البلاغة بأنها : "وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة".^١ هذا ما ذكره العسكري في تعريفه للبلاغة، فبلاغة الكلام مرتبطة بوضوحه، وهذا قد يعني أن ما كان غير واضح في دلالاته من الكلام تنتفي عنه صفة البلاغة تبعاً لهذا التعريف.

كما عرّف أبو سليمان المنطقي بلاغة الشعر بأن يكون نحوه مقبولا، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً.^٢

وترتبط قضية الوضوح والغموض بقضايا كثيرة، مثل المقاربة في التشبيه عند المرزوقي في عمود الشعر، وقضايا التعقيد والانبهام التي تحدث عنها عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني في مصنفاتهما.

ويمثل عنصر المقاربة في التشبيه أحد أوجه اهتمام النقاد والبلاغيين بقضية الوضوح وتأكيدهم عليها من خلال جعلها إحدى الأسس التي يقوم عليها عمود الشعر العربي. ويرى المرزوقي أن عيار المقاربة في التشبيه "الفطنة وحسن التقدير. فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما لبيان وجه التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس".^٣

وقد كان الوضوح في التشبيه أحد الأفكار النقدية التي التفت إليها نقاد سابقون مثل ابن طباطبا الذي اشترط قيام التشبيه على الصدق، وقدامة الذي حدد أحسن التشبيه بأنه "ما وقع

^١ العسكري، الصنائع، ط١، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢، ص١٦.

^٢ أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، ١٩٣٩-١٩٤٤، ج٢/ص١٤٠، بصرف.

^٣ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص٤١٣.

بين الشيتين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يذني بهما إلى حال الاتحاد، مثل تشبيه صوت جرع اللبن بصوت المطر الواقع على خباء الأدم.^١

وقد أشار ابن سنان الخفاجي إلى أن "من الصحة صحة التشبيه، وهو أن يقال أحد الشيتين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات، ولن يجوز أن يكون أحد الشيتين مثل الآخر من جميع الوجوه حتى لا يعقل بينهما تباين البتة، لأن هذا لو جاز لكان أحد الشيتين هو الآخر بعينه، ولذلك محال. وإنما الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشيتين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه، وبالضد حتى يكون رديء التشبيه ما قلَّ شبهه بالمشبه به".^٢ إن ابن سنان في حديثه هذا يطالب باقتراب المشبه من المشبه به في أكثر الصفات حتى يكون هناك علاقة ما تربط بينهما، ورغم أنه يشير إلى عدم إمكانية تطابق طرفي التشبيه في كل شيء، وذلك لسبب منطقي هو أنهما في تلك الحال سيمثلان شيئاً واحداً، لكننا نستطيع أن نستنتج من كلامه أنه يفضل أن يكون الفارق بسيطاً جداً بين طرفي التشبيه حتى ليدوان وكأنهما شيء واحد، وهو برأيه هذا يقترب من فكرة المقاربة في التشبيه التي طرحها المرزوقي عند حديثه عن عناصر عمود الشعر، وكذلك يتفق مع غيره من النقاد السابقين مثل ابن طباطبا وقدامة بن جعفر في إشارتهما إلى ضرورة وضوح التشبيه.

ويذم عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) التعقيد في القول لأن اللفظ فيه "لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالخيال، ويسعى إليه من غير الطريق، كقوله:

ولذا اسم أغطية العيون جفوناً
من أنها عمل السيوف عوامل

وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله".^٣ والذي يتضح من كلام عبد القاهر أن سبب ذمه لمثل هذا النوع من الكلام أن الجهد المبذول فيه لا يتناسب مع المعنى الذي يخرج به السامع، بل يفوقه، وهذا قد يتسبب في إحباط السامع الذي يسعى إلى معنى يستحق ما بذله من جهد في سبيله. ويشبه حاله بحال "الغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز".^٤ لذلك يرى عبد القاهر الجرجاني

^١ المرجع السابق، ص ١٩٤-١٩٥، بتصرف. وانظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص ٥٥.

^٢ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، صححه وعلق عليه: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٥٢. ص ٢٩٠.

^٣ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط ١، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة المدني، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٢٠.

^٤ المرجع السابق، ص ١٢٠.

أن على الشاعر أن يتجنب تعقيد كلامه، وأن يحاول أن يسلك أسهل الطرق للوصول إلى المعنى الذي يريده.

وفي بعض الأحيان نجد المتلقي هو الذي يطلب من المبدع أن يتوجه إليه بالمعنى الواضح، وكأنه لا يريد أن يبذل أدنى جهد في محاولة فهم معنى النص الموجه له لذلك يطلب من المبدع أن يخاطبه بما يفهمه من الكلام. وقد ذكر ابن رشيق (ت ٥٦٤هـ) موقفا حدث بين أبي تمام وآخر قال له "في مجلس حفل وأراد تبكيته لما أنشد: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يفهم؛ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال؛ ففضحه".^١

في هذا الموقف نلاحظ رغبة المتلقي في استقبال نص واضح ومفهوم، وبغض النظر عن نية هذا المتلقي فيما قال من كلام، لكن النتيجة هي أنه يطالب المبدع صراحة بأن (يقول ما يفهم)، وكأنه لا يريد أن يبذل مجهودا في فهم ما يقوله المبدع إن تضمن معنى دقيقا أو شيئا من الغموض المعقول.

ولابن سنان الخفاجي تعليق على هذا الموقف بين أبي تمام والرجل الذي يعرفه بأنه أبو العميل صاحب عبد الله بن طاهر وشاعره، إذ يقول: "إن الذي قاله أبو تمام وأبو العميل صحيح، لأن أبا العميل طلب من أبي تمام -إذ كان حاذقا في صناعة الشعر، وقد قصد مثل عبد الله بن طاهر بالمديح- أن يكون شعره مفهوما واضحا يسبق معناه لفظه، فكان هذا من أبي العميل كلاما صحيحا في موضعه، وطلب أبو تمام من أبي العميل -إذ كان يدعي علم الشعر ويتحقق بالأدب، ويخدم عبد الله بن طاهر في اعتراض قصائد الشعراء وترتيبهم على مقدار ما يستحقه كل منهم بحظه من الصناعة- أن يكون يفهم معاني الشعر، ويطلع على الغامض والظاهر منها، وكان هذا من أبي تمام أيضا كلاما صحيحا".^٢

ونلاحظ تنبيه ابن سنان الخفاجي إلى قضية ضرورة وضوح المبدع في نصه حتى يفهمه المتلقي دون عناء، وكذلك تنبيهه على ضرورة أن يتحلى المتلقي بقدر من الفهم يساعده على معرفة معاني الشعر الظاهرة والغامضة، فلا يحتاج إلى أن يسأل المبدع عما أراده من النص الذي أنشأه، مستغنيا بفهمه عن سؤال غيره، حتى وإن كان المبدع نفسه.

وقد طرح حازم القرطاجني هذه الفكرة، ملحا على ضرورة أن يكون الشاعر حريصا على وضوح معانيه، وبعدها عما يمكن أن يلبسها على السامع أو يبهما عنده. لذلك يوصي المتكلم بأن "يجهد في ما يرفع الإهمام أو اللبس الواقع بذلك من القرائن المخلصة للكلام إلى ما نحي

^١ ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ١٣٣.

^٢ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، مرجع سابق، ص ٢٦٧.

به نحوه، فإن ورود المعنى غامضاً في كلام قد قصد به الإبانة مما يوعر سبيله ويزيله عن الاعتدال والاستواء مع مناقضته للمقصد".^١

ويهتم حازم بذكر الأوجه التي يدخل منها الإيهام والغموض إلى المعاني، كما يذكر أوجه الاحتيال لإزالته. ويرى أن غموض المعاني واشتكاها قد يكون بسبب عباراتها أو الألفاظ المعبر بها عنها، وقد يكون لأسباب ترجع إلى المعنى ذاته؛ كأن يكون في نفسه دقيقاً لطيفاً، أو أن يبنى على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به. كما قد يكون راجعاً إلى المعاني والألفاظ معاً.

ويقدم حازم رأيه حول كيفية إزالة الغموض عن معنى من المعاني، ويرى أن ذلك يتم "بأن يتبع الشيء بما يكون شرحاً له وتفسيراً من جهة ما يكون في معناه أو تكون دلالة في معنى دلالة أو من جهة ما يناسبه ويشابهه، ويكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا أن فيها دلالات على إبانة ما انبههم في الأشياء المقترنة بها".^٢

من هنا تتضح معالم التلقي السلبي الذي يحرم فيه المتلقي حقه في المشاركة في بناء النص أو الكشف عن معناه، لأن المبدع قام بمحصره في معنى معد سلفاً فحرمه من مجرد التفكير بحثاً عن هذا المعنى أو غيره مما يمكن أن يخطر على باله ولم يخطر على بال مبدع النص نفسه.

٥- إجابة الشاعر على أسئلة يتوقع أن تتبادر إلى ذهن المتلقي عند سماعه للبيت:

ومن مظاهر اهتمامهم بوضوح النص الموجه إلى المتلقي، استخدام الشاعر لأسلوب القطع والاستئناف الذي يجيب فيه على أسئلة يتوقع أن تتبادر إلى ذهن المتلقي عند سماعه للبيت. وهذه صورة أخرى من صور استحضار المبدع لمتلقيه استحضاراً سلبياً أثناء إنشائه لنصه. وهي صورة واضحة أشد الوضوح ومعبرة عن الفكرة بدرجة قوية؛ لأن المبدع، وهو الشاعر في هذا الموضع، يكون مشغول البال بنظم قصيدته، لكنه في أثناء النظم يستحضر المتلقي الذي لا يكاد يغيب عن ذهنه في لحظات الإنشاء، فيتعد عن كل ما من شأنه أن يؤدي إلى غموض الفكرة عند هذا المتلقي، ويسعى إلى توضيح ما قد يلتبس عليه، والإجابة عما قد يتبادر إلى ذهنه من الأسئلة أثناء سماعه للقصيدة، أو لبيت فيها.

وقد تحدث البلاغيون عن أمثلة من هذا القبيل تناولوها بالتحليل البلاغي، مرجعين ذلك كله إلى اهتمام الشاعر بالسامع الذي يتفاعل مع النص الذي يسمعه، ويتساءل عن بعض ما يقوله الشاعر، لذلك يعتمد الشاعر على الإجابة عن الأسئلة التي يتوقعها من السامع قبل أن يواجهه بها.

^١ حازم القرطاجني، منهاج البلاء وسراج الأدياء، مرجع سابق، ص ١٧٥.

^٢ المرجع السابق، ص ١٧٦.

ومن الأمثلة التي تذكرها كتب البلاغة العربية في هذا الشأن، ما ذكره السكاكي (ت ٦٢٦هـ) في مفتاحه.

يقول السكاكي : "من أمثلة القطع.. قوله:

وتظن سلمى أنني أبغي بها بدلا، أراها في الضلال قيمُ

لم يعطف أراها كي لا يحسب السامع العطف على أبغي دون تظن، ويعد (أراها في الضلال قيم) من مزنونات سلمى في حق الشاعر، وليس هو بمزاد، إنما المراد أنه حكم الشاعر عليها بذلك، وليس بمستبعد؛ لانصباب قوله: (وتظن سلمى أنني أبغي بها بدلا)، إلى إيراد: فما قولك في ظنها ذلك؟ أن يكون قد قطع (أراها) ليقع جوابا لهذا السؤال على سبيل الاستئناف، وإياك أن ترى الفصل لأجل الوزن، فما هو هناك".^١

هذا أحد الأمثلة التي ذكرها السكاكي، كما يذكر مثالا آخر وهو قول الشاعر:

"زعمتم أن إخوتكم قريش لهم إلف وليس لكم إلاف

لم يعطف: لهم إلف، خيفة أن يظن العطف على: (أن إخوتكم قريش)، فيفسد معنى البيت، ولك أن تقول جاء على طريق الاستئناف قوله: (لهم إلف وليس لكم إلاف).

وذلك أنه حين أبدى إنكار زعمهم عليهم بفحوى الحال، فكان مما يحرك السامعين أن يسألوا: لم تنكر؟ فصل قوله: (لهم إلف) عما قبله؛ ليقع جوابا للسؤال الذي هو مقتضى الحال".^٢

ويتضح من هذا المثال الذي ذكره السكاكي، أن الشاعر كان يستحضر المتلقي حين كان ينشئ نصه، بدليل أنه (لم يعطف أراها كي لا يحسب السامع العطف على أبغي دون تظن). كما أن الشاعر في البيت الثاني لم يعطف (لهم إلف وليس لكم إلاف) على قوله: (أن إخوتكم قريش)، لأنه ينكر هذا القول، ويشعر أن هذا داعٍ للتساؤل عن سبب الإنكار، لذلك استأنف كلاما جديدا، فقال: (لهم إلف وليس لكم إلاف).

إن هذا الاستحضر للمتلقي أثناء إنشاء المبدع لنصه يدل على أهميته عند المبدع الذي يدرك أنه لا يكتب هذا النص ويبدعه إلا ليقدمه لمتلق ما، لذلك يجب أن يكون النص المتوجه به إليه ملبيا لاحتياجاته، ومجيبا عن كل تساؤلاته.

^١ السكاكي، مفتاح العلوم، ط ١، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٣٧٠-٣٧١.

^٢ المرجع السابق، ص ٣٧١.

ولا يكتفي السكاكي بهذين المثالين اللذين تمثل بهما على موضوع الاستئناف والقطع، وتضمنتا التفات المبدع لوجود المتلقي الذي يمنحه أهمية بالغة أثناء إنشائه لنصه، فيذكر موقفا آخر يدعم به هذه الفكرة وهو قول الشاعر:

"زعم العواذل أنني في غمرة صدقوا، ولكن غمري لا تنجلي

لم يعطف صدقوا على زعم العواذل للاستئناف، وقد أصاب الخبز؛ وذلك أنه حين أبدى الشكاية عن جماعات العذل بقوله: (زعم العواذل أنني في غمرة) فكان مما يحرك السامع عادة، ليسأل: هل صدقوا في ذلك أم كذبوا؟ صار هذا السؤال مقتضى الحال، فبنى عليه تاركا للعطف على ما عليه إيراد الجواب عقيب السؤال..^١

وهذا موقف آخر يدل على القضية نفسها التي تناولها السكاكي في المواقف السابقة التي استشهد بها على قضية القطع والاستئناف. وهو هنا يوضح أيضا أن قول الشاعر (زعم العواذل أنني في غمرة) من شأنه أن يحرك السامع ليتساءل أيضا حول هذا الأمر؛ عن مدى مصداقية العواذل في زعمهم لذلك يبادر المبدع بالإجابة على تساؤلاته حتى لا يقع في الحيرة عند سماعه للبيت.

لقد كان المتلقي حاضرا بصورة قوية عند المبدع لحظة إنشائه لنصه، وكان المبدع حريصا على إظهار نصه لمتلقيه في أفضل صورة، لأنه يشعر بوجود المتلقي وأهميته عنده، لكنه كان اهتماما يحمل في طياته ملامح التلقي السلبي، الذي يحرم المتلقي من فرصة إعمال فكره للوصول إلى المعنى أو محاولة إيجاد معان جديدة، نتيجة حرص المبدع على شرح وتوضيح نصه قبل تقديمها له.

٦- مطابقة الكلام لمقتضى الحال..

تزرخر كتب النقد والبلاغة العربية بنصوص كثيرة أشار فيها نقادنا وبلاغيوننا إشارات صريحة إلى قضية مطابقة الكلام لمقتضى الحال. ومن أهم النصوص التي تتحدث عن هذه الفكرة بدقة نص مبكر لبشر بن المعتز (ت ٢١٠هـ)، ينقله الجاحظ عن صحيفته، يقول فيه: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل

^١ المرجع السابق، ص ٣٧٢.

لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات".^١ إن ما يلفت النظر في كلام بشر بن المعتمر، وهو عالم توفي في أوائل القرن الثالث الهجري، إدراكه لأهمية المتلقي في العملية الإبداعية، لذلك يوجه المتكلم إلى مراعاة متلقيه ومعرفة مقامه وأحواله وطبقته، وغير ذلك مما يمكن أن يؤثر في نوعية الخطاب الموجه إليه.. لأن الكلام الموجه إلى فئة من الناس يختلف عن الكلام الموجه إلى فئة أخرى تختلف عنها في أحوالها الاجتماعية والثقافية والنفسية وغير ذلك.

ويربط ابن طباطبا بين قبول النفس للشعر وموافقته للحال التي يعدّ معناها لها.^٢ ويؤى أن إحدى علل حسن الشعر وقبول الفهم إياه توفر عنصر الموافقة؛ فإذا كان موافقا لها قبلته، وإذا خالفها نفرت منه. ويضرب أمثلة على ذلك "المدح في حال المفاخرة، وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسر به من الأولياء. وكالهتاء في حال مباراة المهاجى، والخطّ منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه. وكالاعتذار والتصل من الذنب عند سل سخيمة الجني عليه، المعتذر إليه. وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة. وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه. فإذا وافقت هذه الحالات، تضاعف حسن موقعها عند مستمعها".^٣

ولأن لكل مقام مقالا كما يقال، ينبغي على الشاعر إذا همّ بنظم قصيدة "ألا يخرج في وصف أحد ممن يرغب إليه، أو يرهّب منه، أو يهجوّه، أو يمدحه، أو يغازله، أو يهازله، عن المعنى الذي يليق به ويشاكله، فلا يمدح الكاتب بالشجاعة، ولا الفقيه بالكتابة، ولا الأمير بغير حس السياسة، ولا يخاطب النساء بغير مخاطبتهن".^٤

يتضح من هذا النص توجيه النقد المبدع إلى ضرورة الاهتمام بالمتلقي، والالتفات لحالته التي ينظم فيها قصيدته، وهذا قد يؤدي إلى تفاوت في مستوى إنتاجه، لأن لكل مقام مقالا، وما يقال في موقف ما قد لا يصح أن يقال في موقف آخر غيره.

وقد عيب على بشار بن برد تفاوت مستوى شعره من قصيدة لأخرى، إذ يقول في إحدى قصائده:

^١ الجاحظ، البيان والتبيين، ط٢، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج ١/ص ١٣٩.

^٢ انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ٢٢.

^٣ ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ٢٢.

^٤ قدامة بن جعفر، نقد النثر، مرجع سابق، ص ٩٧-٩٨.

محكما، معاودا فيه النظر، جديا، لا غث فيه، ولا ساقط، ولا قلق".^١ ثم ينبه بعد ذلك على أن إحراز المنفعة لا يكون إلا بموافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال، وهذا ما ذهب إليه العسكري أيضا قبله^٢، وهو خلاصة ما قاله النقاد السابقون لهما جميعا.

وتذكر مصادر النقد عن جرير أنه خاطب الخليفة، ولعله عبد الملك بن مروان أو ابنه يزيد بغير ما تجب به مخاطبة الخلفاء والملوك، فقال:

"هذا ابن عمي في دمشق خليفة
لو شئت ساقكم إلي قطينا

فقال يزيد بن عبد الملك أو بعض أخوته: أما ترون جهل جرير، يقول: ابن عمي، ثم يقول: لو شئت، أما لو قال: لو شاء ساقكم لأصاب، ولعلي كنت أفعل".^٣

من هنا تتضح أهمية مراعاة مقام المخاطب، لذلك يجب على المتكلم أن يكون "عارفا بمواقع القول وأوقاته واحتمال المخاطبين له".^٤ وهذا بين من موقف جرير مع الخليفة الذي لم يأنس بكلامه وردّ عليه ردا عنيفا اتضح من خلاله الخطأ الذي وقع فيه الشاعر بعدم اعتناؤه بمقام متلقيه.

وتكثر المواقف التي نال فيها الشعراء ردودا عنيفة من مخاطبيهم نتيجة عدم اهتمامهم بنوعية الخطاب الذي يتوجهون به إليهم. ومن هنا ينطلق صاحب نقد النثر في توجيهه للمتكلم بأن "يعرف أوقات الكلام، وأوقات السكوت، وأقدار الألفاظ، وأقدار المعاني، ومراتب القبول أيضا، ومراتب المستمعين له، وحقوق المجالس وحقوق مخاطبات فيها؛ فيعطى كل شيء من ذلك حقه، ويضمه إلى شكله، ويأتيه في وقته وبحسب ما يوجهه الرأي له، فإنه متى أتى الإنسان بكلام في وقته، أنجحت طلبته وعظمت في الصواب منزلته؛ ولذلك ترى من له الحاجة إلى الرئيس يرقب لها وقتا يراه فيه نشيطا فيكلمه، لأنه متى كلمه وهو ضيق الصدر أو مشغول ببعض الأمر كان ذلك سبب حرمانه وتعذر قضاء حاجته".^٥

ويستخرج ابن رشيقي من حوار دار بين أحد الشعراء وأحد الملوك ما يؤكد الفكرة ذاتها ويرى أن على الفطن الحاذق من الشعراء أن "يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه

^١ ابن رشيقي، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ١٩٩.

^٢ انظر: العسكري، الصنائع، مرجع سابق، ص ١٣٥.

^٣ المرزباني، الموشح، مرجع سابق، ص ١٦٤.

^٤ قدامة بن جعفر، نقد النثر، مرجع سابق، ص ١٠٨.

^٥ المرجع السابق، ص ١٦٣-١٦٤.

فيتجنب ذكره^١، حيث يذكر موقفاً أتى فيه الشاعر بذكر الموت أمام الملك إذ "أورد بيتا ذكر فيه (لو خلد أحد بكرم لكنت مخلدا بكرمك) وقال كلاماً نحو هذا، فقال الملك: إن الموت حق، وإن لنا منه نصيباً، غير أن الملوك تكره ذكر ما ينكد عيشها، وينغص لذتها، فلا تأتتا بشيء مما نكره ذكره".^٢

كما يذكر موقفاً حدث بين النعمان بن المنذر وكاتبه عدي بن زيد العبادي، حين رأى النعمان "شجرة ظليلة ملتفة الأغصان، في مرج حسن كثير الشقائق، وكان معجبا بهما، وإليه أضيفت (شقائق النعمان) فترل وأمر بالطعام والشراب فأحضر، وجلس للذته، فقال له عدي بن زيد العبادي، وكان كاتبه:

رب ركب قد أناخوا حولنا	يشربون الخمر بالماء الزلال
عطف الدهر عليهم فتَوَّروا	وكذاك الدهر حال بعد حال
من رآنا فليوطن نفسه	إنما الدنيا على قرب زوال

كأنه قصد موعظته، فتنغص عليه ما كان فيه، وأمر بالطعام والشراب فرفعا من بين يديه، وارتحل من فورهِ، ولم ينتفع بنفسه بقية يومه وليلته، وكانا جميعاً نصرانيين، فهذا شأن الملوك قديماً وحديثاً".^٣

ويتناول السكاكي هذه الفكرة في كتابه (المفتاح)، ويذكر فيه تفاوت المقامات؛ حيث إن "مقام التشكر يبين مقام الشكاية، ومقام التهنة يبين مقام التعزية، ومقام المدح يبين مقام الذم، ومقام الترغيب يبين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يبين مقام الهزل، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار؛ جميع ذلك معلوم لكل لبيب، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي".^٤

ثم يوجه المتكلم إذا شرع في الكلام أن يراعي أنه "لكل كلمة مع صاحبها مقام، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام"^٥، ويربط الحكم على جودة الكلام وحسنه أو رداءته وقبحه بمدى

^١ ابن رشيقي، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٢٣.

^٢ المرجع السابق، ج ١/ص ٢٢٣.

^٣ الأصفيهان، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٧، ج ٢/ص ٩٦. وانظر أيضاً الخبر في: ابن رشيقي، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٢٣.

^٤ السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص ٢٥٦.

^٥ المرجع السابق، ص ٢٥٦.

مطابقته لمقتضى الحال، فيقول: إن "ارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال، فإن كان مقتضى الحال إطلاق الحكم، فحسن الكلام تجريده عن مؤكدات الحكم، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك، فحسن الكلام تحليله بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفا وقوة"، وهكذا.

من خلال الأمثلة السابقة يتضح لنا أن المتلقي في كتب النقد والبلاغة العربية كان يحظى باهتمام المبدع لكنه اهتمام قاصر على مراعاته في نوعية الخطاب الموجه إليه؛ فهو لم يكن عنصرا فعالا في العملية الإبداعية بحيث يتساوى دوره مع دور المبدع الفعلي للنص، إنما كان مجرد مستهلك له، مستسلم لعنايه الذي يزجيه إليه المبدع دون أن يكون له حق المشاركة في إيجاد معان تختلف عن المعنى الذي أراده مبدعه.

٧- مناسبة المستعار للمستعار له في عمود الشعر العربي..

جمع المرزوقي في مقدمة شرحه ديوان الحماسة العناصر التي رأى أنها تمثل طريقة العرب في نظم الشعر، ولم يذكر ضرورة اجتماعها في قصيدة واحدة، لكنه أشار إلى أن نصيب كل قصيدة من الجودة والحسن يكون بقدر ما اجتمع فيها من هذه العناصر، وقد أطلق عليها اسم عمود الشعر العربي.^٢

الذي يعنينا - في سياق الحديث عن سلبية التلقي - من هذه العناصر هو عنصر مناسبة المستعار منه للمستعار له، والذي جعل المرزوقي عبارته "الذهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبّه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له".^٣

إن في تحديد مناسبة المستعار منه للمستعار له، باعتباره عنصرا من عناصر عمود الشعر العربي، اتجاه نحو الوضوح والبعد عن الغموض والغرابة، وتضييقا على الشاعر والمتلقي على حد سواء، وحصرهما لآفاقهما، فالمبدع مطالب بعدم الغوص وراء المعاني البعيدة التي تحتاج إلى إعمال

^١ المرجع السابق، ص ٢٥٦.

^٢ عناصر عمود الشعر عند المرزوقي هي: "شرف المعنى وصحته، وحزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سائر الأمثال، وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتماها على تغير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما". انظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ط ٢، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ج ١/ص ٩.

^٣ المرجع السابق، ج ١/ص ١٠-١١.

الفكر وانشغاله معها، وذلك بأن يتوجه للمتلقي بالمعنى القريب المأخذ الذي يسهل عليه فهمه دون عناء يذكر. وكذلك الحال مع المتلقي الذي يهضم حقه في التفكير في النص، لأنه يقوم باستقبال نص تنعدم معه فرصته في التفكير في معانيه لأنها على درجة عالية من الوضوح الذي لا يتطلب أي جهد ذهني لفهمه.

والذي تجدر الإشارة إليه هو أن المرزوقي لم يكن أول من تحدث عن عمود الشعر؛ فقد سبقه إلى ذلك الآمدي ثم القاضي الجرجاني، حيث وضع الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحري عناصر عمود الشعر ثم وضحاها القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه.^١ وقد أكد الآمدي على أهمية المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، لأن العرب تستعير المعنى لما ليس له إذا قاربه أو شابهه في بعض أحواله حتى تكون اللفظة المستعارة لائقة بما استعيرت من أجله، وذلك في سياق حديثه عن البعيد من استعارات أبي تمام.^٢

والملاحظ أن الآمدي يبدي شيئا من التناقض عند حديثه عن الاستعارات عند أبي تمام، إذ ينعت استعارات أبي تمام بالقبح والرداءة والفساد، وعلته في ذلك أن أبا تمام قصد الصنعة في سائر شعره، حتى أخرجه من سهولة التأليف إلى سوء التكلف وشدة العمل، و"لكل شيء حد: إذا تجاوزته المتجاوز سمي مفرطا، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه، وأعاد إلى الفساد صحتته، وإلى القبح حسنه وبهائه، فكيف إذا تتبع الشاعر ما لا طائل فيه: من لفظة شنيعة لم تقدم، أو معنى وحشي فجعله إماما، واستكثر من أشباهه، ووشح شعره بنظائره؟".^٣ وحين تكلم على استعارات بعض المتقدمين من الشعراء، كما مرئ القيس مثلا، لم ينعت استعاراتهم بالقبح والفساد، بل رأى في قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بجوزه وأردف أعجازا وناء بكل كل

أنه "في غاية الحسن والجودة والصحة"^٤، وأن من عاب هذا المعنى لم يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات. وكذلك عندما ذكر قول زهير:

وعرّي أفراس الصبا ورواحله

^١ تختلف عناصر عمود الشعر عند الآمدي والقاضي الجرجاني عنها عند المرزوقي، فهي عندهما العناصر الأربعة الأولى الموجودة ذاتها عند المرزوقي بالإضافة إلى عنصر (الفرازة في البديهة وكثرة الأمثال السائرة).

^٢ الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، مصر، ١٩٤٣، ج ١/ص ٢٣٤، بتصرف.

^٣ المرجع السابق، ج ١/ص ٢٢٧-٢٢٨.

^٤ المرجع السابق، ج ١/ص ٢٣٤.

علق على ذلك قائلا: "وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شيء بما استعيرت له".^١
ولم يكتف الآمدي بحديثه العام الذي يذكر فيه رأيه في استعارات أبي تمام، بل عمداً إلى ذكر أبيات من قصائد متفرقة، وانتقدها وقدم بدائل يراها أكثر ملائمة مما أتى به أبو تمام، مثل قوله معلقاً على بيت أبي تمام:

يا دهر قومٌ من أخدعك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

"أي ضرورة لذكر الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول (من اعوجاجك)، أو (قوم ما تعوج من صنعك)، أي: يا دهر أحسن بنا الصنيع؛ لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل".^٢
إن الآمدي يفعل ذلك محتكماً إلى طريقة العرب في الاستعارات، فما جاء متوافقاً مع طريقة الشعراء العرب القدماء في الاستعارات كان من جيد الاستعارات، وما تجاوزها وأتى بما لم يعرفه الخيال العربي من قبل كان من قبيح الاستعارات. لكن الاحتكام إلى طريقة العرب في تحديد طبيعة الاستعارات التي يجب على الشاعر استخدامها والأخرى التي عليه تجنبها يمثل خطراً كبيراً يهدد القدرة التخيلية عنده، ويضعف مستواها. يقول د. إحسان عباس إن "أخطر ما في هذا الاحتكام إلى طريقة العرب هو ما يصيب الاستعارة، لأن تعقب الاستعارة يعني التدخل في التشخيص والقدرة الخيالية لدى الشاعر".^٣

لقد قدم الآمدي بوضعه لهذا العنصر في عمود الشعر العربي، وتبعه له عند أبي تمام نموذجاً واضحاً للمتلقى السلبي في نقدنا القديم، لأنه يطالب المبدع بعدم الإغراق في التشبيهات والاستعارات حتى لا يخرج عن الذوق العربي، ويأتي بما لم تألفه الأذن العربية قبل ذلك، مما من شأنه أن يتسبب في اللبس عند المتلقي.

إن هذا العنصر من عناصر عمود الشعر العربي لا يعترف بدور المتلقي، بل لا يثق في قدرته على الغوص وراء المعنى أياً كان قراره، والعثور عليه أياً كانت سبيله، أو يقبل إعطاءه الحرية في اختيار معنى ما يقتضيه السياق اللغوي، لذلك يعتمد نقادنا وبلاغيونا إلى توجيه المبدع إلى ضرورة الحرص على تقديم المعنى السهل الواضح للمتلقى حتى لا يفلت زمام النص من بين يديه.

^١ المرجع السابق، ج ١/ص ٢٣٥.

^٢ المرجع السابق، ج ١/ص ٢٤٠.

^٣ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص ١٦٨.

وعلى الرغم من أن هذه الصورة هي الصورة الغالبة على المتلقي العربي القديم، وهي الصورة التي تجلت بوضوح في النصوص المبدعة نفسها وفي نصوص النقد والبلاغيين، إلا أن هذا لا يعني أن المتلقي الفعال في النص لم يكن موجودا على الإطلاق، وهو وإن لم يكن موجودا بصورة واضحة فإننا نستطيع إيجاد بعض ملامح له من خلال بعض النصوص النقدية والبلاغية، وكذلك من خلال بعض الإشارات التي يطلقها المبدعين أنفسهم في بعض الأحيان.

ب- إيجابية التلقي عند النقاد والبلاغيين..

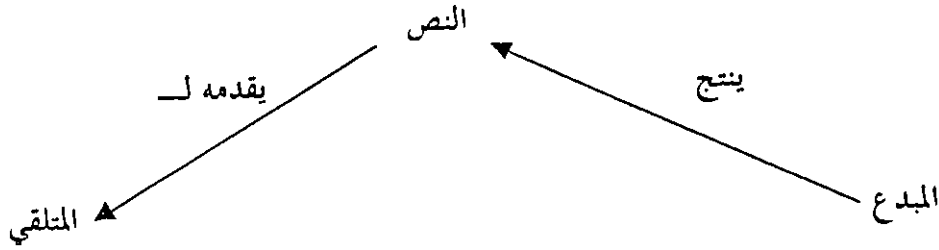
على الرغم من الاهتمام الكبير الذي أولاه النقاد والبلاغيون، ومن قبلهم المبدعون للمتلقى، إلا أن هذا الاهتمام كان يدعم وجود المبدع أكثر من دعمه وجود المتلقي باعتباره شخصا مشاركا مشاركة فعلية في إنتاج معنى النص.

ويلاحظ المتأمل لهذه المواضع التي يظهر فيها اهتمام المبدع بالمتلقي أنه يدور في فلك الاهتمام السلبي، الذي يعزز دور المبدع في عملية إنشاء النص وبناء معانيه، وهذا يعني من جهة أخرى أنه (أي المبدع) يعترف بأهمية المتلقي، وهو لذلك يعتني به اعتناء كبيرا اتضح من خلال الاهتمام الذي يوليئه لنصه حتى يلقي قبولا حسنا في نفس هذا المتلقي، ولكنه اهتمام لا يتجاوز حيز النص الذي يتقدم به المبدع لهذا المتلقي؛ فهو يقدم له نصا يعده كامل المعنى واضح، لأنه قام بتفسير ما غمض من معانيه في ثنايا النص نفسه، وما على المتلقي إلا أن يتقبل هذا النص (الجاهز) إن صح التعبير.

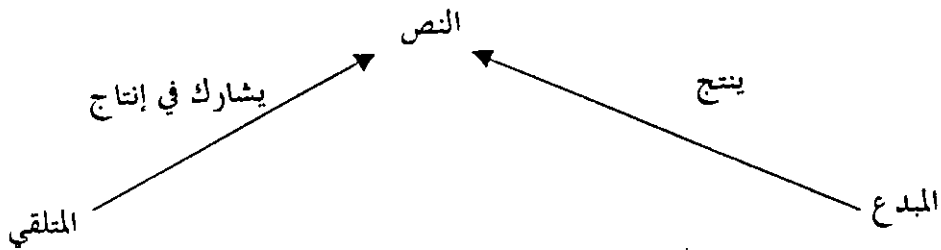
وهذا، فإن نموذج المتلقي الذي كان موجودا في تلك الفترة، تقريبا، في كتب النقد والبلاغة العربية القديمة كان نموذج المتلقي السلبي الذي يكتفي بعملية استقبال النص الأدبي الموجه إليه كما هو، وعلى الوجه الذي يوحى إليه به مبدعه، ويفهم من معانيه ما أراد له مبدع النص أن يفهمه؛ فكان النص آنذاك أحادي المعنى، غير قابل لأكثر من تأويل، بل إن هناك معنى واحدا فقط هو المعنى الذي أراد المبدع له حينما أنشأه، ولا يحق للمتلقي أن يحاول سبر أغوار النص، والغوص وراء معانيه حتى يتأول له ما يراه أكثر مناسبة له من المعاني المتاحة.

وحين نبحت في كتب التراث النقدي والبلاغي العربي عن ملامح صورة المتلقي، تطالعنا صورة لمتلق كان الاهتمام به على درجة عالية من قبل المبدع، ولكنه اهتمام محصور في كيفية تقديم النص الذي يتوجه به إليه بصورة واضحة، خالية من الغموض والتعقيد، لذلك ظهرت في كتب النقد والبلاغة قضية الوضوح والغموض، وقد ناقشها حازم القرطاجني بشيء من التفصيل. أما المتلقي الذي يستطيع المشاركة في إنتاج النص، وبناء معناه أو اكتشاف عدد من المعاني التي يحتملها هذا النص، أي المتلقي الإيجابي الذي يؤدي دورا واضحا في العملية الإبداعية باعتباره منتجا للنص أكثر منه مستهلكا، فإن ملامحه غير مكتملة النمو في تراثنا النقدي والبلاغي على النحو الذي اكتملت به ملامح المتلقي السلبي. ولكن هذا لا يعني أننا نعدم وجوده تماما في النصوص التي بين أيدينا، إذ لا يخلو الأمر من بعض الإشارات التي التفت فيها بعض المبدعين إلى إمكانية تعدد القراءات حول نصهم، وبذلك تختلف زاوية النظر لعلاقة عناصر الدائرة الإبداعية

بعضهم ببعض؛ فالتلقي السلي كان يهمل دور القارئ الفعال، ويركز على دور المبدع الذي يقدم نصا لا يحتمل غير معنى واحد يتوجه به إلى المتلقي.



أما التلقي الإيجابي، فيرى أن المبدع والمتلقي يشتركان في إنتاج معنى النص أو معانيه (وهذا أصبح احتمالا ممكنا هنا، في حين أنه في التلقي السلبي لم يكن احتمالا واردا).



وهذه الإشارات كما نجدتها عند بعض المبدعين في التفاتات نادرة منهم لتفعيل دور المتلقي سواء بوعي منهم أم بغير وعي، فإن الأمر نفسه نجده عند النقاد والبلاغيين في إشارات نادرة وخاطفة أيضا، ضمن نطاق ضيق جدا. إلا أن هذا قد يمثل نموذجاً مبسطاً لما سيكون عليه الحال عند المفسرين وشرح الدواوين الشعرية، إذ سيرز دوره بصورة أكثر وضوحاً عندهم بعيداً أن تبدأ ملامح هذه الصورة في التشكل عند النقاد والبلاغيين حتى يظهر في صورة مناسبة، واضحة الملامح فيما بعد.

لقد اهتم المبدع العربي القديم بمتلقيه إلى حد ما، فلم يهمله أو يتجاهله، لكنه في الوقت ذاته لم يجعله محور اهتمامه كما هو حال المتلقي في النقد الغربي الحديث، وبالتحديد كما تصرح به النظريات المتجهة نحو القارئ الذي لم يتبوأ هذه المكانة في النقد الغربي الحديث إلا بعد أن مرت دورة المناهج النقدية بعدة مراحل تغيرت فيها بؤرة التركيز من منظومة نقدية لأخرى حتى وصلت إلى المرحلة الحالية التي يتربع فيها المتلقي على عرش الساحة النقدية.

وفي تناولنا لقضية التلقي في التراث النقدي والبلاغي العربي لا نزعم وجود المتلقي ذاته الموجود في الفكر النقدي الغربي الحديث، ولا نستطيع إقحامه فيه، ولكننا نستطيع أن نتلمس بعض ملامحه، ونضع أيدينا على التفاتات من المبدع إلى متلقيه تشي باعتراف منه -تلميحا أو

تصريحا - بأحقية كل متلقي من بين الجمهور المستقبل أن يفهم النص كما يريد هو أن يفهمه، لا كما يشاء مبدعه. أي أنه يقرّ بتعدد القراءات حول النص الواحد، ولا يصرّ على الأحادية في فهم النص.

وهذا يكون العمل الأدبي (النص) نتاج تفاعل يتم بين المبدع والمتلقي، وكما كان المتلقي متفاعلا مع النص كان ذلك في صالح النص نفسه.

أما طريقة تفاعل هذا المتلقي مع النص فتمر بمرحلتين:

- الأولى: يشترط فيها الإنتاج وتلقيه، أي العملية الطبيعية التي تتم بين هذين الطرفين، إلا أنها مرحلة يحاول المبدع تجاوزها، مما يمنح المتلقي حق متابعة هذا التجاوز ومعرفة وتقديره.

- الثانية: يتعدى فيها المتلقي دوره السابق إلى ممارسة دور الإنتاج نفسه. وهذا يتم منذ اللحظات الأولى لتشكيل النص حينما يستحضر المبدع متلقيا ضميا يوجه عمله لما يناسبه، ويصنعه وفق شروطه.^١ ويستمر في لحظة تسليم المبدع النص لتلقيه، ويبقى أيضا حتى بعد أن تنقطع صلة المبدع بالنص، إذ يكون الدور حينئذ كاملا للمتلقي.

وبتبع رأي النقاد والبلاغيين حول هذا الموضوع، نجد أنهم على الرغم من ميلهم العام إلى أن يكون النص واضحا عندما يتوجه به المبدع إلى المتلقي، إلا أن هذا لا يمنع وجود بعض الاستحسان من قبل بعض النقاد والبلاغيين للنصوص التي تثق بقدرات المتلقي الذهنية والفنية، وتمنحه فرصة الغوص وراء معانيها، وذلك يتضح من خلال رأي عدد منهم مثل المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام، وإن كان رأيه حول هذا الموضوع مختزلا إلى حد كبير، إذ يرى أن على الشاعر أن يحاول تلطيف معناه، "والأخذ من حواشيه، حتى يتسع اللفظ له، فيؤديه على غموضه وخفائه، حدا يصير المدرك له والمشرّف عليه، كالفائز بذخيرة اغتمتها، والظافر بدفينه استخرجها".^٢

فالمرزوقي في كلامه هذا عن المعنى وما يكسبه إياه غموضه من قيمة تعلو به عن المعنى الواضح المكشوف يوجه الشعراء إلى عدم التصريح بمعانيهم، وترك مساحة مناسبة منها للمتلقي لكي يقوم بدور تجاه النص وبالتالي يشعر بقيمته كما يشعر الفائز بما يحصل عليه بعد كد وتعب. وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة عن الغموض دون أن يصرح بالمصطلح في سياق تفريقه بين التمثيل الدقيق والتعقيد.

٥٤٣٢٦٥

^١ عبد الحميد زراقات، التلقي في النقد العربي القديم، الآداب، ع ١٠/٩، تشرين الأول ١٩٩٨، ص ٦٨، بتصرف.

^٢ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ج ١/ص ١٨-١٩.

ويرى أن المعنى إذا جاء ممثلاً فهو يتجلى غالباً بعد أن يحوج طالبه إلى تحريك الخاطر له والهمة في طلبه. ويربط لطف المعنى بزيادة امتناعه على طالبه وشدة احتجابه عنه.^١

ويذكر في سياق حديثه هذا أنه لا يطالب بالتعقيد والتعمية في المعاني، فهو لا يقصد إلى هذا الحد من الفكر والتعب، ولكنه يريد القدر الذي يحتاج إليه فقط في نحو قوله:

فإن المسك بعض دم الغزال^٢

ويعلل ميله إلى غموض المعنى إلى حد ما بأنه هو الذي يفاضل بين السامعين في الفهم والتصور والتبيين^٣، إذ يسعى كل منهم إلى فهمه بطريقة فيصل كل منهم إلى المعنى الذي يسعفه به فهمه وقدرته على التصور. وحالهم في ذلك حال من يسعى إلى الوصول للجوهر في الصدف، الذي لا يبرز إلا بشقه عنه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، كما أن كلا منهم يسلك طرقاً مختلفة للوصول إلى الصدف، ويلجأ إلى وسائل مختلفة لشقه.^٤

يتضح من كلام عبد القاهر أنه يميله إلى وجود شيء من الغموض في المعنى يحرص على أن يقدم المتلقي شيئاً ما للنص، أن يشارك في إنتاج معناه أو في كشف الأستار عنه، ولا يؤيد أن يصل المعنى واضحاً للمتلقي، لأنه حينها لن يشعر بلذته في نفسه كما لو كان مستترا عنه، وقام هو بالكشف عنه بعد قليل من الطلب والمعاينة، "فمن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعدد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاينة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف".^٥

وفي هذه المقولة إجماع بضرورة أن يتضمن النص بعض الغموض، فلا يكون مبتذلاً صريحاً في معناه، بل يكون فيه شيء من الغموض الذي يجعل المتلقي يعمل فكره، ويشحذ خياله في محاولة كشف أستاره، والوصول إلى معناه أو معانيه التي يحتملها، وهذا هو الفاخر من الشعر، لأنه يكون نتاج أكثر من فكر: فكر المبدع الفعلي له، وفكر المتلقي الذي يتعدد بطبيعة الحال بتعدد الأفراد الذين يقرؤون هذا النص، وبالتالي تتعدد معه معاني النص نفسه.

ومن مظاهر إيجابية التلقي التي يمكن تلمسها في كتب النقد والبلاغة والتي تتروى بين حين وآخر فيها مدعومة بعدد من الأمثلة التي تعضدها وتدلل عليها، اتسعت فيها طرق التناول،

^١ أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١١٨، بتصرف.

^٢ المرجع السابق، ص ١١٨.

^٣ المرجع السابق، ص ١٢٢، بتصرف.

^٤ المرجع السابق، ص ١١٩، بتصرف.

^٥ المرجع السابق، ص ١١٨.

وتعددت فيها التأويل، بحيث يعكس كل منها شكلا من أشكال تناول النصوص وفهمها. إلا أنها كما سنرى تدور في معظمها حول الاختلاف في فهم بيت واحد من الشعر وتأويله في كل مثال، ولا تتناول نصا شعريا أو نثريا كاملا على الإطلاق.

ولو وقفنا عند النص التالي لابن طباطبا في (عيار الشعر): "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما، مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه، ولطفت مواججه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به".^١ فربما وجدنا ابن طباطبا يقصد باتساع طرق الكلام الجيد، "الكلام الذي تذهب النفس فيه كل مذهب، ويعني أيضا تعدد القراءات للنص الواحد على أساس من الشعور بقيمة تعدد مناحي فهم النص.. إن هذه القراءات هي طرق متعددة، رائدها الوصول إلى المعنى الصحيح الأقرب احتمالا، وليس المعنى المعين الثابت والمحدد إذ لا معنى فثانيا للنص، وهذا الاتساع في الطرق لا يأتي تعسفا أو كراهة فالشعر الجيد الذي حدد ابن طباطبا بعض صفاته هو الذي يوسع دائرة الاحتمال".^٢

ويتضح من كلام ابن طباطبا، في هذه الإشارة الحاطفة، أنه يرى إمكانية تناول النص بأكثر من وجه، وحمله على أكثر من معنى، بدليل قوله (اتسعت طرقه، ولطفت مواججه) مستخدما صيغة الجمع، حيث يؤدي تعدد الطرق والمواجه إلى تعدد المعاني التي يؤدي إليها كل طريق منها. ومن نقاد القرن الرابع الهجري الذين يمكن أن يستشف من كلامهم تعدد القراءات حول نفس النص الأمدي، في موازنته بين الطائيين. ففي محاولته الموازنة بين أبي تمام والبحري نجد لديه بعض الإشارات الخفية التي تنم عن وعيه بفكرة قابلية النص الواحد لتعدد القراءات. فهو لم يسمح لنفسه بأن يذكر رأيه الشخصي في تعيين أشعر الاثنين، معللا ذلك بقوله إن "الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس والنابعة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم والعباس بن الأحنف؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبيهم فيه".^٣ وكأنه يقول إن سبل فهم النص تختلف من شخص لآخر، وعلى هذا الأساس يختلف معيار التفضيل، لذلك يكتفي بذكر أنواع المعاني التي يتفق فيها الشعراء، ويوازن بين معنى ومعنى، وسيقول أيهما أشعر في كل معنى، ثم

^١ ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ٢٠.

^٢ محمد رضا مبارك، استقبال النص الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص ١٥٤.

^٣ الأمدي، الموازنة بين الطائيين، مرجع سابق، ج ١/ص ٦.

يقول بعد ذلك: "فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق؛ فلاني غير فاعل ذلك؛ لأنك إن قلدتني بشيء لم تحصل لك الفائدة بالتقليد".^١

وهذا تصريح منه باختلاف فهم النصوص من متلقٍ لآخر، يرفض بسببه أن يتبعه أحد في رأيه، إذ إن لكل شخص فهمه الخاص به وطريقته في تناول النصوص؛ فهو يسلم بعد أن يقدم المعاني عند الشاعرين، ويوازن بينها زمام النص للمتلقي، ليقول رأيه عندئذ، في اعتراف منه بوجود هذا المتلقي وبأهمية رأيه حول النص. يقول الآمدي: "وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتميزك؛ فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف".^٢

وتذكر كتب النقد والبلاغة بعض المواقف والروايات حول نصوص أو أبيات متفرقة يتعدد حولها التأويل، ويضيع معها قصد المبدع نفسه، أي المعنى الذي كان في ذهن المبدع حين أنشأ نصه، وبذلك تنتفي فكرة المعنى الواحد للنص، أي المعنى الذي أراد له مبدعه، وتحل محلها فكرة تعدد المعاني وقابلية كل نص منها لأن يؤول بأكثر من وجه.

ومن أمثلة اختلاف التأويل حول بيت شعري واحد، ما ذكره القاضي الجرجاني في وسطته بين المتنبي وخصومه، إذ يذكر أبياتاً متفرقة من أبيات المتنبي التي اختلفت في فهمها النقاد والشراح، ويذكر هذه الأبيات، ويلحقها بالأوجه التي حملت عليها.

ومما يؤكد إدراكه لفكرة تعدد المعاني وعدم اقتصار النص (أو البيت الواحد) على معنى واحد قوله في أثناء حديثه عن أحد أبيات المتنبي إن "باب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة، وإنما يستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ".^٣ فحديثه هذا يوحى بعدة أمور، منها:

- فهمه لفكرة تعدد المعاني، وذلك في قوله (باب التأويل واسع).
- نفى فكرة القصدية؛ فهو لا يسعى إلى المعنى الواحد الذي كان يدور في ذهن المبدع حين كان ينشئ نصه، لأن المعنى غائب (والمقاصد مغيبة).
- إدراكه بأن التفسير إنما يكون على ظاهر اللفظ، وهذا الظاهر يحتمل أكثر من معنى (إنما يستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ).

^١ المرجع السابق، ج ١/ص ٣٨٨.

^٢ المرجع السابق، ج ١/ص ٣٨٨-٣٨٩.

^٣ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص ٣٧٤.

أمثلة تطبيقية على اختلاف تأويلات النقاد والبلاغيين لأبيات متفرقة..

اختلف الشراح في فهمهم وتأويلهم لأبيات متفرقة لشعراء مختلفين، وكان المتنبي من أكثر الشعراء الذين دارت حول أبياتهم وقصائدهم بصورة عامة ((معارك نقدية))، كما يسميها د. إحسان عباس، الذي قدّم حديث مطولا عما سماه (المعركة النقدية حول المتنبي) تكلم فيه على المصنفات المختلفة التي ألّفت حول شعر المتنبي ما بين مادح وقادح، والشروح الكثيرة التي وضعت لشرح ديوانه، والتي يختلف أصحابها في تأويلاتها اختلافات منها السطحي ومنها الجوهري.

ونجد كثيرا من الأمثلة التطبيقية على فكرة اختلاف تأويلات الشراح حول بيت من أبيات الشاعر، ومنها على سبيل المثال، ما ذكره د. إحسان عباس عن الاختلاف حول فهم بعض أبيات المتنبي:

يقول ابن جني في شرح هذين البيتين:

فحبُّ الجبانِ النفسَ أوردته التقى	وحبُّ الشجاعِ النفسَ أوردته الحربا
ويختلف الرزقان، والفعل واحدٌ	إلى أن ترى إحسان هذا لذا ذنبا

"(إن الرجلين ليفعلان فعلا واحدا فيرزق أحدهما ويحرم الآخر، فكأن الإحسان الذي رزق به هذا هو الذنب الذي حرم به هذا...)"، فيتعبه أبو العباس أحمد بن علي الأزدي المهلي بقوله: (وأقول: إنه لم يفهم معنى البيتين، ولا ترتيب الآخر منهما على الأول، ومعنى البيت الأول أن الجبان يحب نفسه فيحجم طلبا للبقاء، والشجاع يحب نفسه فيقدم طلبا للثناء، والبيت الثاني مفسر للأول يقول: فالجبان يرزق بحبه نفسه الذم لإحجامه، والشجاع يرزق بحبه نفسه المدح لإقدامه، فكلامهما محسن إلى نفسه بحبه لها، فاتفقا في الفعل الذي هو حب النفس واختلفا في الرزقين اللذين هما الذم والمدح، حتى إن الشجاع لو أحسن إلى نفسه بترك الإقدام كفعل الجبان لعدّ ذلك له ذنبا، فهذا هو المعنى، وهذا في غاية الإحكام، بل في غاية الإعجاز، لا ما فسرته، ومن تأمل الشرحين وجد حقا أن ابن جني لم يدرك ما أراده أبو الطيب".^١

ومن أمثلة اختلاف تأويلات البيت الواحد، ما اختلف عليه حول بيت المتنبي القائل فيه:

ما بقومي شرفت بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجودودي

^١ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص ٢٧٧.

حيث أوله أحدهم بأن المتنبي يقول إنه لا شرف له بآبائه. وهذا هجو صريح في رأي القاضي الجرجاني، لكنه وجه من الأوجه التي احتملتها ألفاظ البيت. ويذكر رأيا آخر لمأول حاول أن يلتمس بعض الأعذار للمتنبي فأول البيت على أنه أراد: ما شرفت فقط بآبائي، أي لي مفاخر غير الأبوة، وفي مناقب سوى الحسب. أما الجرجاني نفسه فيرى أنه معنى "صالح؛ لأنه لم ينف أن يكون له فيهم وبهم رتبة في الفخر، لكنه قال: أكتفي في افتخاري عليكم بنفسي فأفضلكم ولا أفقر إلى مفاخر جدودي وأتركها وادعة موفورة؛ وقد صرح بهذا في قوله:

وإنما يذكر الجدود لهم من نفروه وأنفدوا حيله^١

ومن النصوص التي فسرت على أكثر من معنى، بيت للمتنبي أيضا ذكره صاحب الوساطة وذكر له ثلاثة تأويلات مختلفة، وهو قول المتنبي:

وعذلت أهل العشق حتى ذقه فعجبت كيف يموت من لا يعشق

"قالوا: صعوبة العشق وشدته على أهله لا توجب ألا يموت من لا يعشق فيعجب منه، وإنما يقتضي أن كل من يعشق يموت؛ وكأنه أراد: كيف لا يعرف من يعشق! فذهب عن مراده. قال بعض من يحتج عن أبي الطيب: إنه خرج مخرج القلب، وهو كثير في شعر العرب، ومنه قول الأعشى:

وكل كميـت كأن السليـم ط في حيث وارى الأديم الشعارا

.. وقال غيره: إن الكلام جار على طريقته، غير محتاج الحمل على القلب، وإنما المراد كيف تكون المنية غير العشق؛ أي أن الأمر المتقرر في النفوس أنه على "مراتب الشدة هو الموت، وإنني لما ذقت العشق فعرفت شدته عجبت كيف يكون هذا الأمر الصعب المتفق على شدته غير العشق، وكيف يجوز ألا تعم علته فتستولي على الناس، حتى تكون مناياهم منه، وهلاك جميعهم منه".^٢

ومن الأمثلة أيضا مثال ذكره القاضي الجرجاني كذلك حول بيت للمتنبي، وهو قوله:

* لا يأتلي في ترك ألا يأتلي *

^١ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص ٣٧٤-٣٧٥.

^٢ هكذا وردت، وربما المقصود (أعلى).

^٣ المرجع السابق، ص ٤٦٩-٤٧٠.

"قالوا: أفسد المعنى، لأن لا يأتلي لا يقصر؛ فكأنه قال: لا يقصر في ترك أن لا يقصر فوصفه بالتقصير. وبيان ذلك أنه لم يأتلي؛ فقد جد في ترك الجد، وهو نهاية التقصير. قال المحتج: لا أرى (لا) إلا زائدة؛ فتقدير الكلام: لا يأتلي في ترك أن يأتلي؛ فكأنه لا يقصر في ترك التقصير، وهذا هو الجد؛ وزيادة (لا) غير مستكر، وقد جاء في القرآن والشعر، قال الله تعالى: (لئلا يعلم) فمعناه ليعلم".^١

ومن الأبيات التي تعددت حولها محاولات التفسير والتأويل، قول امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

ويشير الباقلاني، صاحب كتاب إعجاز القرآن إلى الفكرة ذاتها، إشارة عابرة يفهم منها أنه يرى أن الناس يختلفون في طريقة تناولهم للنصوص، وفي الزوايا التي يركز عليها كل شخص منهم. وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى اختلاف معنى النص الذي يتوصل إليه كل متلقٍ عن المعنى الذي يتوصل إليه متلقٍ آخر؛ فحينما تحدث عن فصحاء العرب، وكيف أن بعضهم (وهم الكفار) كانوا يعلمون عجزهم عن الإتيان بمثل القرآن رغم فصاحتهم، لكن اختلاف الناس في درجة الفصاحة أدى إلى اختلاف تفهمهم لهذه القضية، فكان منهم المسلم، وكان منهم الكافر، واجه اعتراضاً على رأيه هذا يقول أصحابه فيه إنه "لو كان على ما قلتم لوجب أن يكون حال الفصحاء الذين كانوا في عصر النبي -صلى الله عليه وسلم- على طريقة واحدة في إسلامهم عند سماعه".^٢ ورد الباقلاني هذا الاعتراض بقوله: إن الناس يختلفون في وجوه شكوكهم، وطرق شبههم، "ولو كانوا في الفصاحة على مرتبة واحدة، وكانت صوارفهم وأسبابهم متفقة، لتوافوا إلى القبول جملة واحدة".^٣

إن هذا النص يدل على إدراك الباقلاني لقضية تعدد القراءات حول نفس النص وإمكانية التأويل، وأن هذا أمر طبيعي لاختلاف الأشخاص، وبالتالي اختلاف طريقة فهم كل شخص منهم للنص وكيفية تقبله له.

^١ المرجع سابق، ص ٤٧٤-٤٧٥.

^٢ الباقلاني، إعجاز القرآن، ط ٣، تحقيق: الشيخ محمد شريف مكر، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٤، ص ٥٤.

^٣ المرجع سابق، ص ٥٥.

ويذكر ابن رشيق في سياق حديثه عن باب الاتساع^١ عددا من الأوجه التي احتملها معنى هذا البيت وتأولها متلقوه على اختلافهم واختلاف فهمهم له ومنها: أنه "أراد أنه يصلح للكر والفر، ويحسن مقبلا مدبرا، ثم قال (معا) أي: جميع ذلك فيه، وشبهه في سرعته وشدة جريته بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل؛ فإذا انحط من عل كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه؟
وذهب قوم إلى أن معنى قوله:

كجلمود صخر حطه السيل من عل

إنما هو الصلابة؛ لأن الصخر عندهم كلما كان أظهر للشمس والرياح كان أصلب. وقال بعض من فسره من المحدثين: إنما أراد الإفراط، فزعم أنه يرى مقبلا ومدبرا في حل واحد عند الكر والفر لشدة سرعته، واعترض على نفسه، واحتج بما يوجد عيانا؛ فمثله بالجلمود المنحدر من قبة الجبل، فإنك ترى ظهره في النصب على الحال التي ترى فيها بطنه وهو مقبل إليك".^٢ ثم يعلق ابن رشيق عليها قائلا: "ولعل هذا ما مر قط ببال امرئ القيس، ولا خطو في وهمه، ولا وقع في خلده، ولا روعه".^٣ وهذا فيه نفي لفكرة القصيدة، أي أن يكون هناك معنى وحيد هو المعنى الذي أراده المبدع، وانحراف بالنص نحو فكرة تعددية المعنى التي تغذي النص، وتغنيه بعدد لا نهائي من التأويلات التي قد لا تكون مرت على بال المبدع نفسه أثناء إنشائه لنصه، كما يشير ابن رشيق.

وهذا الكلام ذاته ينطبق على بيت أبي نواس:

ألا فاسقني همرا وقل لي هي الخمر

الذي ذكره ابن رشيق؛ قائلا إن من فسره زعم أنه "إنما قال (وقل لي هي الخمر) ليتذ السمع بذكرها كما التذت العين برؤيتها، والأنف بشمها، واليد بلمسها، والفم بذوقها، وأبو نواس ما أظنه ذهب هذا المذهب، ولا سلك هذا الشعب، ولا أراه أراد إلا الخلاعة والعبث الذي بنى عليه القصيدة، ودليل ذلك أنه قال في تمام البيت:

ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر

^١ "هو أن يقول الشاعر بيتا يتسع في التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى". ابن رشيق/ج ٢-ص ٩٣. وهو عند النحويين باب من أبواب النحو، يعمل فيه المعنى على أكثر من وجه مما يتعلمه الكلام. وقد عالج عدد من النحويين القدامى في مصنفاتهم مثل أبي علي الفارسي (ت ٣٧٧هـ) في (كتاب الشعر). تحقيق: محمود الطناحي، مكتبة الحسباني، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨، ج ١/ص ٣١، من مقدمة المحقق.

^٢ ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ٢/ص ٩٣.

^٣ المرجع السابق، ج ٢/ص ٩٣.

ويروى (فقد أمكن الجهر) فذهب إلى المجاهرة، وقلة المبالاة بالناس، والمداراة لهم في شرب الخمر بعينها التي لا اختلاف بين المسلمين فيها".^١

ويعلق عبد الله الغدامي على هذا البيت وهو يشير إلى القصة ملخصها أن أبا نواس مر بأستاذ يشرح لطلبته هذه القصيدة، وسمعه يقول لتلاميذه إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة البصر، وشمها فانتشت حاسة الشم، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق، ولمسها فانتشت حاسة اللمس، وبهذا بقيت حاسة السمع محرومة من النشوة، فقال الشاعر: وقل لي هي الخمر. وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية. وتقول الرواية إن أبا نواس - منتشيا بهذا التفسير - دخل على الناقد فقبل يده ورأسه وقال له: بأبي أنت وأمي! فهمت من شعري ما لم أفهم.^٢

إن هذا التصريح من المبدع للمتلقي بأنه فتح له في نصه آفاقا جديدة عليه لم تحظر بباله سواء في لحظة إنشائه لنصه أم بعدها دليل على فعالية المتلقي في النقد القديم، وحضوره في العملية الإبداعية، وإن كان حضورا متواضعا، إلا أنه يكفي ليكون بذرة لما سيأتي لاحقا.. ومن الأمثلة التي يذكرها حازم القرطاجني على إمكانية تفسير النصوص بأكثر من وجه، قول زياد الأعجم في (كلب):

تراه إذا ما أبصر الضيف مقبلا يكلمه من حبه وهو أعجم

ويذكر حازم هنا رأي قدامة بن جعفر، الذي يرى أن هذا البيت ينطوي على تناقض في معناه، حيث "أوجب الكلام للكلب، ثم أعدمه إياه بقوله وهو أعجم".^٣ ثم يذكر رأي ابن سنان الخفاجي، الذي قال: "ليس الأعجم هو الذي عدم الكلام جملة كالأخرس، وإنما هو الذي يتكلم بعجمة. وإذا قيل فلا يتكلم وهو أعجم لم يكن متناقضا".^٤ وبعد أن ذكر هذه التأويلات التي نقلها عن نقاد آخرين توصلوا إليها بفهمهم الخاص للبيت، قال حازم إن "البيت محتمل وجه آخر من التأويل يصح عليه. وهو أنه قد يعي بالكلام ما يفهم من إشارة من لا يستطيع النطق وحركاته وشمائله حيث يقصد بذلك إفهام ما في نفسه".^٥

^١ المرجع السابق، ج ٢/ص ٩٣-٩٤.

^٢ عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٣٢، نقلا عن: ابن رشيق، العمدة، ٩٣/٢، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ١٩٧٢، بتصرف.

^٣ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ١٤٠.

^٤ المرجع السابق، ص ١٤٠.

^٥ المرجع السابق، ص ١٤٠.

وبهذا يذكر حازم التأويلات التي تحتملها ألفاظ البيت، ويذكر بعد ذلك رأيه دون أن ينفي رأي غيره، وعلى العكس من ذلك يذكر أن البيت يحتمل وجهاً آخر غير الذي ذكره الناقدان السابقان، وذلك يوحى بتقبله لفكرة تعدد القراءات حول نفس النص، أو البيت.

كما يذكر بيتاً لأبي نواس قال قدامة إن فيه تناقضاً، لكن حازماً يذكر له عدداً من التأويلات التي يمكن أن يحمل البيت عليها دون أن يكون فيها أي تناقض. وهذا البيت هو:

كأن بقايا ما عفا من حباها	تفارق شيب في سواد عذار
تردت به ثم انفري عن أديمها	تفري ليل عن بياض فمار

حيث يرى قدامة أن أبا نواس "وصف الحباب في البيت الأول بالبياض حين شبهها بالشيب ووصف الخمر بالسواد حين شبهها بسواد العذار، ثم وصف الحباب في البيت الثاني بالسواد حين شبهه بتفري الليل ثم وصف الخمر بالبياض حين قال عن بياض فمار، وكون كل واحد من الحباب والخمر أسود أبيض مستحيل".^١

ويقول حازم في هذا البيت إنه يحتمل وجوهاً من التأويل لا يكون معها فيه تناقض، ومن هذه الوجوه، "أن يكون أراد أن يشبه سواد الخمر بالليل والحباب بالنجوم، فلم يتسع له الكلام لهذا التشبيه، فلوح له في البيت الثاني تلويحاً لطيفاً بقوله: (تفري ليل عن بياض فمار).. فالضمير في قوله انفري راجع إلى ما تردت به الخمر من لون السواد المشبه بتفري الليل؛ ولو كان الضمير في قوله انفري راجعاً على الحباب لكان أليق بكلام أبي نواس في هذه القصيدة أن يقول تحلت به فيجعل الحباب حلياً لها على ما جرت عليه عادة الشعراء... وقد يمكن أن يكون في هذا التشبيه إشارة إلى تشبيه الحباب بالنجوم ولم يذكرها لأنها في ضمن الليل وتابعة له في المحسار. وقد يمكن أن يكون الضمير في انفري راجعاً إلى الحباب ويكون قوله تفري ليل في قوة تفري نجوم ليل أو يكون قد اكتفى بذكر الليل لأن النجوم في ضمنه".^٢

وهذا مثال صريح أيضاً على تفهم حازم لاحتتمال تأويل النص بأكثر من وجه، رغم أنه كان يعارض به ما ذهب إليه قدامة من حمل معنى البيت على التناقض، إلا أنه توصل إلى رده على قدامة من خلال استطاعته تقديم أكثر من وجه يحتملها معنى البيت دون حاجة اللجوء إلى حمل معناه على التناقض.

^١ المرجع سابق، ص ١٤١.

^٢ المرجع سابق، ص ١٤٢.

كما يذكر حازم أيضا بيتا لهذيل الأشجعي، احتمل أكثر من وجه، ذكرها حازم معا، وهو بيته القائل فيه:

فما برحت ترمي إليه بطرفها وتومض أحيانا إذا خصمها غفل

يقول حازم في تأويل معنى هذا البيت: "فيحتمل أن يكون من القسمة المتداخلة، لأن الإيماء بالطرف والإيماء به سواء. ويحتمل ألا يكون في الكلام تداخل بأن يريد بقوله تومض تبسم، وهذا الوجه أولى بأن يحمل البيت عليه ليسلم الكلام بذلك من الخلل".^١

يتضح مما سبق أن التراث النقدي والبلاغي لا يخلو من بعض الإشارات الخاطفة واللمحات السريعة التي تدل على التفات النقاد والبلاغيين إلى دور المتلقي الإيجابي في عملية إنتاج معنى النص، وفي العملية الإبداعية بصورة عامة، وإن كان يجب التنبيه إلى أن ذلك كما يبدو من النصوص لم يكن عن وعي منهم بالدور الكامل المنوط بالمتلقي، وإنما كانت إشارات في حدود ضيقة، قد تجدد مساحة أكبر للظهور في نطاق التفسير وشروحات الدواوين الشعرية.

وإذا كان دور المبدع، باعتباره منشئ النص، يبدأ في مرحلة معينة وينتهي أو يتوقف عند مرحلة أخرى، فإن ما يمكن فهمه من النصوص يشير إلى أن دور المتلقي يبدأ في نفس الوقت الذي يبدأ فيه دور المبدع، لكنه يستمر حتى بعد أن ينتهي دور المبدع، ويستكمل نظمه لنصه.. ويبقى المتلقي بعدها مع النص: يسر أغواره، ويكشف غوامضه، سعيًا للوصول إلى فهم يرتضيه له..

لقد كان المبدع يتعامل مع المتلقي من خلال استحضاره في ذهنه وهو ينشئ النص، فالمتلقي موجود في ذهن المبدع على امتداد تلك المرحلة من مراحل إنشاء النص الأدبي. لكن في مرحلة لاحقة، وهي مرحلة تسليم المبدع نصه لمتلقيه، نجد أن المتلقي موجود فعليًا وليس في ذهن المبدع فقط، ويعمل المبدع خلال هذه المرحلة على تقصي الطرق التي يحسن بها الولوج إلى نفس المتلقي لإلقاء القصيدة إليه حتى يبدأ مشواره معها.

ومن جهته، عمل المتلقي، بصورة تلقائية، على إغناء معاني النص، وبالتالي رفع قيمته الأدبية من خلال مشاركته المبدع في إنتاج المعنى بصورة أو بأخرى. فعملية الإبداع الأدبي التي يحقق بها الفنان ذاته لا تتم "إلا إذا استقبل هذا العمل من جانب المتلقين استقبالا حسنا على أساس المشاركة الوجدانية بين الطرفين، استقبالا يرضي اعتداد المبدع بنفسه، فيحقق له جانبًا من

^١ المرجع سابق، ص ١٥٧.

المتعة يضاف إلى متعة المعاناة، كما يحقق المتعة عند المتلقين نتيجة استثارته لمشاعر لديهم مماثلة لما اضطربت بها نفس المبدع عندما عانى التجربة التي أبدع صياغتها والتعبير عنها".^١

ومن خلال النصوص النقدية والبلاغية التي تضمها كتب التراث يتضح أن هناك علاقة تفاعل تكاملي بين المبدع والمتلقي، تتجه نحو خدمة النص الذي يحاول كل منهما أن يخرج به في أفضل صورة. وهذا يشير إشارة هامة إلى عناية المبدع بمتلقيه: لأنه يعمل على تطوير نصه حتى يتوافق مع رغبة هذا المتلقي.

وعلى الرغم من أننا نلاحظ قلة النصوص التي تشير إشارة واضحة إلى الدور الفعلي للمتلقي في العملية الإبداعية، فإن وجود مثل هذه الإشارات بصورة مبدئية يساعد على تكوين صورة متوازنة الملامح عن المتلقي في صورته الإيجابية الفعالة في بناء معنى النص. وهذه الصورة قد تتطور تطوراً ملحوظاً عند المفسرين وشراح الدواوين الشعرية بحيث تمثل عندهم الجانب التطبيقي المكمل لهذا الجانب النظري عند النقاد والبلاغيين.

^١ سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: أصوله وقضاياه، مكتبة المعارف، الرياض، ص ٥١-٥٢.

الفصل الثالث: التلقي عند المفسرين وشراح الدواوين الشعرية

تبين من خلال آراء النقاد والبلاغيين أن دور المتلقي كان يتسم بالسلبية في الأغلب، على أن الدور الإيجابي يبقى في نطاق محدود، وأن الملاحظات الإيجابية كانت إيجابية تنظر أكثر منها إيجابية تطبيق، وهذه لا يمكن تحديد دور المتلقي فيها بدقة ووضوح.

أما في الجزء التطبيقي من تراثنا على المستوى الأدبي والديني أيضا، فيمكننا وضع اليد على المتلقي الفعال، أو "القارئ الخبير الذي حاز شروط القراءة الصحيحة، من مثل المفسرين، وكذلك شراح الشعر أهل الرواية والدراية واللغة والنقد والشعر، إذ يتضح لنا في هذا السياق دور القارئ المفسر في فهم النص القرآني، أو القارئ الشارح للنص الشعري اعتمادا على الفهم والذوق من خلال الأدوات اللغوية والثقافية التي تستمد من الواقع وحركة التاريخ. وقد اتضح من الناحية التاريخية جواز الاختلاف في الفهم والتأويل في تفسير آية أو شرح بيت من الشعر، على هدي من اللغة والثقافة والمعارف والبيئات والأزمنة، على نحو ما نرى من اختلافهم في تفسير بعض مجازات القرآن".^١

وقد شكلت تفاسير القرآن الكريم وشروح الدواوين الشعرية مادة خصبة يمكن من خلالها تلمس الدور الفعال الذي كان يمارسه المتلقي في فترة متقدمة من تاريخ الحضارة العربية والإسلامية، بغض النظر عن مدى وعي هذا المتلقي بما كان يمارسه، أو بما يترتب على ممارسته تلك. ولعل التطبيق العملي على نصوص من القرآن الكريم ومن دواوين الشعر العربي يكون كفيلا بتوضيح الفكرة وتقريبها للذهن.

أولا: تفاسير القرآن الكريم..

ارتبط الحديث عن تعدد المعاني "بتفسير النصوص الدينية على الخصوص، ووجد في آداب لها مسحة دينية كالآداب الصوفي. فالفكر الكنسي المسيحي في العصور الوسطى جعل لنصوص الكتاب المقدس معاني أربعة: معنى حرفيا، ومعنى تمثيلا، ومعنى أخلاقيا، ومعنى غيبيا. وقال بعض علماء التفسير عند المسلمين: (لا يفقه المرء حتى يرى القرآن وجوها). وذهبت بعض الفرق إلى أن الآيات لها ظاهر وباطن".^٢

وهذا ما تدعو إليه فلسفة التأويل أو الهرمنيوطيقا التي ترى أن النص يحمل عددا لا نهائيا من المعاني لا يمكن حصرها في معنى واحد نفرضه على النص باعتباره المعنى الوحيد أو الصحيح الذي يحتمله دون غيره.

^١ إبراهيم السعافين، جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، فصول، القاهرة، ص ٩٣.

^٢ شكري عياد، دائرة الإبداع، دار الياز المصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٤٩.

وقد سبق الحديث عن الهرمنيوطيقا في الفصل الأول، وعن نشأتها وتحوّلها من حقل الدراسات الدينية إلى حقل النقد الأدبي. أما مجال الحديث عنها في هذا الفصل فهو من جهة علاقتها بالنص الديني تحديداً، ودورها في تحديد المعاني التي يحتملها هذا النص المقدس، والكشف عن المعاني المستترة فيه، إذ ارتبطت الهرمنيوطيقا منذ بداية ظهورها بقضية تفسير النص بشكل عام، سواء كان دينياً أم غيره، ثم ضاقت دائرة اهتمامه حتى صار مقترنا بتفسير النص الديني بعد أن بدأ استخدامه في "دوائر الدراسات اللاهوتية ليشر إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)".^١

ومحور اهتمام الهرمنيوطيقا هو علاقة المفسر بالنص، ودوره في عملية البحث عن المعنى العميق لهذا النص. ويضرب تاريخها جذورها في "التأويلات الرمزية التي خضعت لها أشعار هومر في القرن السادس قبل الميلاد، وفي تأويلات الكتب المقدسة عند اليهود والنصارى. ولهذا كانت العملية الهرمنيوطيقية تعني بتكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص المقدس. وكذلك حواشي وتفسيرات المعاني: أي شروحات وتفسيرات المعاني الموجودة في النص، وتحديد وجوه تطبيقها عملياً في الحياة".^٢

وتتكرر كلمة الهرمنيوطيقا بكثرة في الدراسات الأوروبية اللاهوتية القديمة والمعاصرة، وكذلك في الدراسات الفلسفية والأدبية. كما يمكننا أن نجدها بصورة تطبيقية في كتب تفاسير القرآن الكريم وفي الفلسفة الإسلامية^٣؛ فالهرمنيوطيقا "ليست قضية خاصة بالفكر الغربي، بل قضية لها وجودها الملح في تراثنا العربي القديم والجديد على السواء"^٤، وذلك من حيث المبادئ والأفكار التي يطرحها هذا الاتجاه بعيداً عن اللفظ ذاته (الهرمنيوطيقا) التابع من قلب الحضارة الغربية، إذ يعتقد أنه مشتق من اسم الإله هيرمز (HERMES).^٥

وقد أثر عن السلف قولهم: إن "لكل آية ستون ألف فهم"^٦، وقولهم أيضاً: "لكل كلمة ظاهر وباطن وحد ومطلع"^٧. كما أثر عن أحد أئمة الصوفية، وهو سهل بن عبد الله التستري،

^١ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص ١٣.

^٢ ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٤٧.

^٣ ولكن بأسماء مختلفة مثل التأويل أو التفسير بالرأي.

^٤ انظر: مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ط ١، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ٢٠٠٠، ص ١٧.

^٥ نصر أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص ١٤.

^٦ Michael Payne, a dictionary of cultural and critical theory, P.241.

^٧ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٤٨، ج ٢/ص ٢٣٧.

^٨ وفي الإتقان، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "لكل آية ظهر وبطن، ولكل حرف حد، ولكل حد مطلع". السيوطي، الإتقان، ج ٢، ص ٢٣٦.

قوله: "لو أعطي العبد بكل حرف من القرآن ألف فهم لم يبلغ نهاية ما أودعه الله في آية من كتابه لأنه كلام الله، وكلامه صفته، وكما أنه ليس لله نهاية، فكذا لا نهاية لفهم كلامه، وإنما يفهم كل بمقدار ما يفتح عليه".^١

من هذه الأقوال يتضح وعي العلماء القدماء بقابلية النص القرآني للتأويل والحمل على أكثر من معنى، وعدم حصر معناه فيما أثر عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - والصحابة والتابعين، ودعوتهم إلى فتح باب الاجتهاد أمام كل قارئ لكتاب الله - عز وجل -. وقد اتضح من خلال ما خلفه العلماء المفسرون قابلية النص القرآني لاستيعاب عدد كبير من التفاسير التي اختلفت نتيجة لاختلاف مفسريها واختلاف فئاتهم ومذاهبهم وأجناسهم وثقافتهم، إلا أنه كان في الغالب اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد كما يذكر السيوطي في قوله: "وغالب ما يصح عنهم من الخلاف يرجع إلى اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد".^٢ ثم يفصل رأيه بعد ذلك موضحاً أن هذا الاختلاف صنفان، أحدهما: أن يعبر واحد من المفسرين عن المراد بعبارة غير عبارة صاحبه، تدل على معنى في المسمى غير المعنى الآخر مع اتحاد المسمى، كتفسيرهم الصراط المستقيم: بعض بالقرآن، أي اتباعه، وبعض بالإسلام، فالقولان متفقان لأن دين الإسلام هو اتباع القرآن، ولكن كل منهما نبه على وصف غير الوصف الآخر. والثاني: أن يذكر كل منهم من الاسم العام بعض أنواعه على سبيل التمثيل، وتنبه المستمع على النوع لا على سبيل الحد المطابق للمحدود في عمومته وخصوصه.^٣

أسباب تناول تفاسير القرآن الكريم في هذا البحث..

أما عن أسباب تناول تفاسير القرآن الكريم في سياق الحديث عن قضية التلقي في النقد القديم، فهناك عدة أسباب، من أهمها:

- ١ - أن نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث انطلقت من الهرمنيوطيقا التي كانت تعنى بتفسير النصوص الدينية، وكان تعدد التفاسير حولها هو البذرة التي نشأت منها نظرية التلقي. وفي تراثنا العربي الإسلامي نجد أن تفسير القرآن الكريم وما نشأ حوله من اختلافات تعود في أصولها إلى جذور مذهبية فكرية، في الغالب،

^١ الزركشي، البرهاني علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧، ج ١/ص ٩.

^٢ السيوطي، الإتقان، مرجع سابق، ج ٢/ص ٢٢٦.

^٣ انظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

لذلك لا تبدو المسافة بعيدة بين الدراسة النظرية لهذا الاتجاه النقدي وبين التطبيق على النص الديني.

٢- ومن أسباب تناول التفسير في هذا السياق أيضا هو أن ممارسة علماء التفسير لعملية شرح وتأويل النص القرآني المقدس كان يمثل الجانب التطبيقي الذي نقل لنا بعض ما عرفته الثقافة العربية الإسلامية من ملامح نظرية التلقي الحديثة، بحيث يدعم الأفكار النظرية التي تناثرت في كتب النقد والبلاغة. وقد ظهر عدد من المصنفات تناولت هذا النص شارحة له، مفسرة لمعانيه، عرفت جميعها باسم تفاسير القرآن الكريم، أدى إلى ظهورها بعض العوامل، منها:

العوامل التي أدت إلى ظهور تفاسير مختلفة للقرآن الكريم..

١- محورية النص القرآني في الحضارة الإسلامية..

وذلك لأنه النص المقدس فيها، وهو المحور الذي تدور حوله معظم العلوم والدراسات العربية الإسلامية، لذلك لا يتردد البعض بأن يطلق عليها اسم (حضارة النص)^١، أو (حضارة الكلام)^٢، حيث من الطبيعي أن تتعدد الدراسات والتفسيرات حول نص ما إذا كان هذا النص محوريا في حضارة معينة.

٢- طبيعة النص القرآني نفسه..

إذ يوجد فيه من الآيات محكم ومتشابه، وذلك لما جاء في قوله تعالى: "هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب، وأخر متشابهات، فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله، وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولوا الألباب". (آل عمران/٧) يقول الرمحشري في تفسيره لهذه الآية: "لو كان (القرآن) كله محكما لتعلق الناس به بسهولة مأخذه، ولأعرضوا عما يحتاجون فيه إلى الفحص والتأمل من النظر والاستدلال، ولو فعلوا ذلك لعطلوا الطريق الذي لا يتوصل إلى معرفة الله وتوحيده إلا به، ولما في التشابه من الابتلاء والتمييز بين الثابت على الحق والمنزل فيه، ولما في تقادح العلماء وإتباعهم القرائح في استخراج معانيه ورده إلى المحكم من الفوائد الجليلة والعلوم

^١ نصر أبو زيد، مفهوم النص، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص٩.

^٢ عبد الرحمن عبد الهادي، سلطة النص، ط١، سينا للنشر ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ١٩٩٨، ص٧٢.

الجملة وليل الدرجات عند الله".^١ وهذا ما ذهب إليه السيوطي أيضا في حديثه عن المحكم والمتشابه في القرآن الكريم.^٢

وهكذا، فقد ساهمت طبيعة النص القرآني نفسه في اختلاف فهم الناس له وتاويلهم لمعانيه، وخصوصا المتشابه منها.^٣

٣- طبيعة العقل البشري..

وهي تختلف من شخص لآخر لاختلاف المرجعيات الثقافية والحضارية التي تؤثر على طريقة فهم النص وتناوله. كما تختلف باختلاف الأدوات التي يستخدمها كل مفسر في مواجهته للنص، ويختلف فهمه له على ضوءها. واختلاف طبيعة العقل البشري من شخص لآخر وتباين مستويات الفهم بين الناس أمر طبيعي، وبه يكون تفاضل الناس فيما بينهم على قدر أفهامهم، وعلى قدر ما تمدهم به عقولهم من معان تختلف من شخص لآخر.

ولقد كان اختلاف المرجعيات التي ينطلق منها كل مفسر سببا رئيسا في اختلاف المعاني والتأويلات التي يتوصل إليها كل منهم، حيث "يتأثر التفسير بالعلوم والمعارف التي يلقي بها المفسر النص، ويستعين بها في استجلاء معانيه"^٤؛ فكل من يتناول نصا -أي نص كان- بالتفسير لا بد من أن يلون هذا النص بتفسيره له وفهمه إياه. والذي يحدد هذا الفهم هو المستوى الفكري له، وهو الذي يعين الأفق العقلي له.. وعلى هذا وجدت آثار شخصية المفسرين للقرآن الكريم تطبع تفسيرهم له في كل عهد وعصر، وعلى أي طريقة ومنهج: سواء كان تفسيرا نقليا مرويا أم عقليا اجتهدا.^٥

٤- تعدد الفرق السنيانية والمذاهب الدينية..

حيث سعت كل فرقة إلى استخراج، وأحيانا إيجاد، ما يدعم أفكارها ومذهبها من النص القرآني، عن طريق التماس تلك المعاني في آيات القرآن الكريم حتى تعضد به موقفها السياسي والديني على حد سواء، لا سيما وأن افتراقهم كان بادئ ذي بدء على

^١ الرعشري، الكشف، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، د.ت، ج ١/ص ٣٣٨.

^٢ انظر: السيوطي، الإتيان في علوم القرآن، مرجع سابق، ج ٢/ص ١٣.

^٣ سيان تفصيل الحديث عن المحكم والمتشابه في ص ١٠٦ من هذا الفصل عند تتبع آراء المفسرين حول آية المحكم والمتشابه (آل عمران/٧).

^٤ فينيسك وآخرون، دائرة المعارف، ترجمة: محمد بن ثابت الفندي وآخرون، طهران، انتشارات جهان، نسخة عن نطبعة القاهرة ١٩٣٣، ج ٥/ص ٢٦٢.

^٥ المرجع السابق، ج ٥/ص ٣٦٢، بتصرف.

أمور تمس العقيدة والتوحيد، مثل الخلاف بين الخوارج والمرجئة حول حكم مرتكب الكبيرة، أو الخلاف على قضية خلق القرآن.. أو غيرها من القضايا العقائدية التي نتجت عنها الفرق الإسلامية فيما بعد.

وقد أخبرنا رسول الله -صلى الله عليه وسلم- عن افتراق الأمة الإسلامية على ثلاث وسبعين فرقة في قوله عليه الصلاة والسلام: "ليأتين على أمتي ما أتى على بني إسرائيل، تفرق بنو إسرائيل على اثنتين وسبعين ملة، وستفترق أمتي على ثلاث وسبعين ملة تزيد عليهم ملة، كلهم في النار إلا ملة واحدة. قالوا: يا رسول الله، وما الملة التي تغلب؟ قال: ما أنا عليه وأصحابي".

ويقول البغدادي في تعليقه على هذا الحديث: "وقد علم كل ذي عقل من أصحاب المقالات المنسوبة إلى الإسلام أن النبي عليه الصلاة والسلام لم يرد بالفرق المذمومة التي هي من أهل النار فرق الفقهاء الذين اختلفوا في فروع الفقه مع اتفاقهم على أصول الدين، لأن المسلمين فيما اختلفوا فيه من فروق الحلال والحرام على قولين: أحدهما: قول من يرى تصويب المجتهدين كلهم في فروع الفقه، وفرق الفقه كلها عندهم مصيبون. والثاني: قول من يرى في كل فرع تصويب واحد من المختلفين فيه، وتخطئة الباقيين، من غير تضليل منه للمخطئ فيه".^١ ثم يوضح بعد ذلك أن فصل النبي عليه الصلاة والسلام بذكر الفرق المذمومة التي خالفت الفرقة الناجية في أبواب العدل والتوحيد، أو الوعد والوعيد، أو في بابي القدر والاستطاعة، أو في تقدير الخير والشر، أو في غيرها من الأمور التي تمس صلب الدين والعقيدة، لأن المختلفين في مثل هذه الأمور يكفر بعضهم بعضاً، وليس من بينهم إلا فرقة واحدة ناجية هي التي اتبعت ما كان عليه الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه.^٢

وقد كان التسليح بالفكر الديني الذي يلتزم النص القرآني لمواجهة الصراع الفكري جنبا إلى جنب مع الصراع السياسي العسكري أمراً لا بد منه للفرق الإسلامية على اختلافها، وذلك لإضفاء الصبغة الدينية العقائدية على أفكار هذه الفرق. لذا لم ترد أي فرقة منها في البحث والتنقيب بين دفتي القرآن الكريم لالتقاط كل ما يمكن أن يبرر فكرها أو يسوغ رأياً من آرائها.^٣

^١ البغدادي، الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم، تحقيق: محمد عثمان الحشت، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، مصر، ص ٢٦.

^٢ انظر: المرجع السابق، ص ٢٦-٢٧.

^٣ نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، ط ٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ١٩٩٨، ص ١٦، بتصرف.

وسلم-: " من قال في كتاب الله برأيه فليتبوأ مقعده من النار"، وقوله تعالى: "قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن والإثم والبغي بغير الحق وأن تشركوا بالله ما لم ينزل به سلطانا وأن تقولوا على الله ما لا تعلمون"^١، فهم يرون التفسير بالرأي قول على الله بغير علم.

وأما المجيزون فيرون أن التفسير بالرأي توظيف للعقل الذي أنعم الله به على بني آدم، وميزهم به عن بقية البهائم، وقد استدلوا على ذلك بقوله تعالى: "أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها"^٢، وكذلك دعاء النبي -صلى الله عليه وسلم- لابن عباس رضي الله عنه: "اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل"، فهذا دليل على أن التأويل يقع في منزلة أكثر تخصيصا من التفسير بإطلاقه، وهو علم يختص الله به بعضا من الناس دون سائرهم، لذلك جَوَّز بعض العلماء التفسير بالرأي إن ابتعد صاحبه عن الهوى والضلالة، ووضعوا في سبيل ذلك شروطا لتجويز التفسير بالرأي، وهي:

- ١- أن لا يصدر المفسر في تفسيره عن هوى في نفسه، فيترل التفسير على مذهبه وعقيدته.
- ٢- أن لا يتعارض هذا التفسير مع اللغة، فإنها الأساس، "إنا أنزلنا قرآنا عربيا لعلكم تعقلون".
- ٣- أن لا يتعارض مع سياق الآيات الكريمة.
- ٤- أن لا يخالف ما صح عن الرسول -صلى الله عليه وسلم-.^٣

وقد نظر إلى التفسير بالرأي (أو بالتأويل) على "أنه تفسير غير موضوعي" لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية، بل يبدأ بموقفه الراهن محاولا أن يجد في النص سنداً لهذا الموقف.^٤

وتشير بعض كتب تفاسير القرآن الكريم، بتعددتها واختلافها في طريقة تناولها للنص القرآني، ومن ثم اختلافها في المعاني التي يتوصل إليها كل تفسير منها، إلى وجود شكل من أشكال

^١ الأعراف/٣٣.

^٢ محمد/٢٤.

^٣ انظر: السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مرجع سابق، ج ٢/ص ٢٢٨. وانظر أيضا: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق، ج ٢/ص ١٥٦. فضل عباس، إتقان البرهان في علوم القرآن، ط ١، دار الفرقان، عمان، ١٩٩٧، ج ٢/ص ٢٤٥.

^٤ في مقابل التفسير بالمأثور الذي يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص فهما موضوعيا.

^٥ نصر أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص ١٥.

الإقرار المضمّر بتعدد وجود معنى واحد للنص - أي نص كان - . ولكن التفاسير لا تتناول أي نص، بل تتناول نصاً له قداسته ومكانته في الثقافة العربية الإسلامية، ومن هنا جاءت صعوبة تناوله كما تُتناول بقية النصوص، وتبدى الحرج على كل من يحاول الخوض فيه شرحاً وتفسيراً. ورغم ما أحاط به من قداسة وهيب خشية الاستثناء بتفسيره تفسيراً يخالف ما يضمه بين دفتيه من معانٍ، يفاجأ الباحث في مكتبة تفسير القرآن الكريم بضخامتها وكثرة ما فيها من تفاسير تتنوع بتنوع مذاهب واتجاهات وميول من تناول هذا النص المقدس بالتفسير.

ونظراً لكثرة التفاسير التي قامت حول النص القرآني كمّاً، وتنوعها بتنوع مذاهب المفسرين كيفاً، فإنه يجدر اختيار بعض هذه التفاسير نماذج على وجود ملامح إيجابية بصورة تطبيقية، أي بالممارسة فقط، في التراث العربي الإسلامي القديم، بحيث يعكس كل تفسير منها مذهباً دينياً أو اتجاهها فكرياً محدداً. والتفاسير التي سيشملها الجانب التطبيقي في هذا البحث هي:

- تفسير القرآن العظيم، لابن كثير الذي يمثل الاتجاه السني.
 - الكشف عن حقائق غوامض التزويل، للزمخشري الذي يمثل الاتجاه المعتزلي.
 - مجمع البيان في تفسير القرآن، للطبرسي الذي يمثل الاتجاه الشيعي.
 - تفسير القرآن الكريم، لابن عربي الذي يمثل الاتجاه الصوفي.
- وقد تم اختيار هذه التفاسير لأنها من أشهر التفاسير بصورة عامة، كما أن كل تفسير منها يعد من أشهر التفاسير في المذهب أو الاتجاه الذي ينتمي إليه. بالإضافة إلى أنها واضحة الدلالة على اتجاهاتها في حدود المعقول، دون تطرف زائد أو انحياز شديد يخرج بالتفسير إلى حيز الهوى والضلالة.

وقبل البدء في تتبع أقوال المفسرين حول الآيات القرآنية، لا بد من محاولة معرفة المنهج الذي اتبعه كل واحد من هؤلاء المفسرين الأربعة في تفسيره للنص القرآني، والتعرف على الأدوات التي استخدمها كل منهم للوصول إلى معنى النص، أو معانيه المختلفة عند من أقر منهم بوجود أكثر من معنى للنص القرآني.

الخطوات المنهجية التي اتبعها المفسرون في تفسيرهم النص القرآني..

اختلف المفسرون، بصورة عامة، في الطرق التي سلكوها لتفسير النص القرآني، وذلك لاختلافهم فكرا ومذهبا. ويظهر الاختلاف واضحا بين المفسرين الأربعة الذين شملهم الجانب التطبيقي في هذا الفصل لاختلاف ما يصدر عنه كل واحد منهم عما يصدر عنه الآخر من جهة الانتماء المذهبي.

وقد أدى هذا الاختلاف المذهبي إلى اختلاف في الطريقة التي اختارها كل منهم لتفسير القرآن على ضوءها، فمنهم من اختار التفسير بالمأثور، مثل ابن كثير الذي يسر على مذهب الجماعة، ومنهم من اختار التفسير بالرأي أو التأويل، مثل المفسر الصوفي ابن عربي، ومنهم من كان بين هذا وذاك، لعدم تصريحه بمنهج معين، أو لعدم تحديده موقفا معينا وواضحا يمكن تصنيفه في ضوءه.

أولا: من مقدمة تفسير ابن كثير..

يرى ابن كثير أن " الواجب على العلماء الكشف عن معاني كلام الله وتفسير ذلك وطلبه من مظانه وتعلم ذلك وتعليمه، كما قال تعالى: [وإذ أخذ الله ميثاق الذين أوتوا الكتاب لتبيننه للناس ولا تكتمونه فنبذوه وراء ظهورهم واشتروا به ثمنا قليلا فبئس ما يشترون]"^١. وهو في هذه المقدمة يرسم حدود منهجه الذي سيتبعه في تفسيره النص القرآني، والذي ألح إليه في السطور السابقة، في قوله: " وطلبه من مظانه"، فهو يعتمد اعتمادا كلياً على النصوص التي تخدم تفسيره، سواء كانت هذه النصوص من القرآن نفسه، أم السنة أم من أقوال الصحابة والتابعين.

يقول ابن كثير مجيباً على سؤال افترضه عن أحسن طرق التفسير، إن "أصح الطرق في ذلك أن يفسر القرآن بالقرآن، فما أجهل في مكان فإنه قد بُسط في موضع آخر. فإن أعيان ذلك فعليك بالسنة فإنها شارحة للقرآن وموضحة له.. ولهذا قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (ألا إني أوتيت القرآن ومثله معه) يعني السنة. .. والغرض أنك تطلب تفسير القرآن منه، فإن لم تجده فمن السنة كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لمعاذ حين بعثه إلى اليمن (فيم تحكم؟ قال: بكتاب الله. قال: فإن لم تجد؟ قال: بسنة رسول الله، قال: فإن لم تجد؟ قال: أجتهد رأيي. فضرب رسول الله صلى الله عليه وسلم في صدره وقال: الحمد لله الذي وفق رسول الله لما يرضي

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: عبد العزيز غنيم ومحمد أحمد عاشور ومحمد إبراهيم البنا، كتاب الشعب، القاهرة، ج ١،

رسول الله... وحينئذ إذا لم نجد التفسير في القرآن ولا في السنة رجعنا في ذلك إلى أقوال الصحابة، فإنهم أدرى بذلك لما شاهدوا من القرائن والأحوال التي اختصوا بها.. لا سيما علماءهم وكبراءهم كالأئمة الأربعة الخلفاء الراشدين، والأئمة المهتدين المهديين، وعبد الله بن مسعود رضي الله عنهم^١.

فخلاصة منهج ابن كثير في تناوله للنص القرآني بالتفسير كما يلي:

- ١- تفسير القرآن بالقرآن.
 - ٢- تفسيره بالسنة.
 - ٣- تفسيره بأقوال الصحابة. الخلفاء الراشدين، والأئمة المهتدين المهديين، وعبد الله بن مسعود. بالإضافة إلى عبد الله بن عباس ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم وترجمان القرآن، وذلك لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم دعا له بقوله: (اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل).
 - ٤- أقوال التابعين. حيث يقول ابن كثير: "إذا لم نجد التفسير في القرآن ولا في السنة ولا وجدته عند الصحابة، فقد رجع كثير من الأئمة في ذلك إلى أقوال التابعين، كمجاهد بن جبر، فإنه كان آية في التفسير"^٢.
- ونلاحظ تجاوز ابن كثير عن قول معاذ (أجتهد رأيي)، والذي يحتمل أن يكون المقصود به التأويل، أو التفسير بالرجوع إلى العقل في حال تعذر الوصول إلى المعنى عن طريق النقل. مما سبق يتضح أن ابن كثير يتبع في تفسيره طريقة التفسير بالمأثور التي يعتمد فيها على النقل لا على العقل، وهو ينقل لنا عبر سطور مقدمته هذه رأيه أو فتواه في الطريقة الثانية للتفسير، وهي التفسير بالرأي.
- يقول ابن كثير: "فأما تفسير القرآن بمجرد الرأي فحرام"^٣. ويسوق على ذلك عددا من الأدلة من الحديث النبوي، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم: (من قال في القرآن برأيه أو بما لا يعلم فليتبوأ مقعده من النار). وقوله: (من قال في القرآن برأيه فقد أخطأ).
- إن ابن كثير يحرم أن يفسر القرآن بالرأي أو ما يسمى بالتأويل وهو يورد في سياق ذلك كل ما يمكنه الاستشهاد به من أحاديث نبوية، وما روي عن الصحابة مما يوحى بتهييم من محاولة تفسير القرآن فيما لا علم لهم به، فينقل مثلا عن عبد الله بن عمر قوله: "ولقد أدركت فقهاء

^١ المرجع السابق، ج ١، ص ٣.

^٢ المرجع السابق، ج ١، ص ٤.

^٣ المرجع السابق، ج ١، ص ٥.

المدينة، وإفهم ليعظمون القول في التفسير. .. وقال أبو عبيد حدثنا عبد الله بن صالح عن ليث عن هشام بن عروة، قال: ما سمعت أبي يؤول آية من كتاب الله قط".^١

وابن كثير لا يحرم التفسير بالرأي فقط، بل يرى أن النص القرآني لا يحتمل سوى معنى واحد فقط، وإن تعددت طرائق التعبير عنه ما بين المفسرين وقبلهم الصحابة والتابعين. أما رسول الله صلى الله عليه وسلم فقد كان يفسر القرآن بآيات معدودات علمه إياهن جبريل عليه السلام، وذلك لقول عائشة رضي الله عنها، "ما كان النبي صلى الله عليه وسلم يفسر شيئاً من القرآن إلا آيا بعدد علمهن إياه جبريل عليه السلام".^٢

وأما أقوال التابعين وتابعيهم ومن بعدهم " فتذكر أقوالهم في الآية، فيقع في عبارتهم تبليغ في الألفاظ يحسبها من لا علم عنده اختلافاً فيحكيها أقوالاً، وليس كذلك، فإن منهم من يعبر عن الشيء بلازمه أو بنظيره، ومنهم من ينص على الشيء بعينه، والكل بمعنى واحد في أكثر الأماكن، فليفتن اللبيب لذلك، والله الهادي".^٣

والذي يتضح من كلامه هذا أنه ينص على أمر محدد، هو أن النص القرآني له معنى واحد ثابت، ولا يحتمل تعدد التفاسير حوله، على أنها وإن تعددت، فهي كلها في الغالب بمعنى واحد، لكن الذي يختلف هو طرائق التعبير عن هذا المعنى، بدليل أنه حين يتحدث عن التفسير بالرأي وحرمة (عنده) يستشهد بحديث للرسول صلى الله عليه وسلم، هو قوله: (من قال في كتاب الله برأيه فأصاب فقد أخطأ)؛ "أي لأنه قد تكلف ما لا علم له به، وسلك غير ما أمر به، فلو أنه أصاب المعنى في نفس الأمر لكان قد أخطأ لأنه لم يأت الأمر من بابه كمن حكم بين الناس على جهل فهو في النار، وإن وافق حكمه الصواب في نفس الأمر، لكن يكون أخف جرماً ممن أخطأ والله أعلم".^٤

فهو هنا يشير إلى وجود معنى واحد ثابت يحمله النص قد يصيحه المفسر برأيه، لكنه يرى أن الوصول إلى هذا المعنى لا يتم إلا باللجوء إلى واحد أو أكثر من المصادر السابقة التي يجب أن يرجع إليها المفسر ليفسر آية من كتاب الله عز وجل.

أما هذا المعنى فهو عند ابن كثير على أربعة أوجه، يأخذها من نص الحديث الشريف في قوله عليه الصلاة والسلام: "أنزل القرآن على أربعة أحرف، حلال وحرام لا يعذر أحد بالجهالة

^١ المرجع السابق، ج ١، ص ٦.

^٢ المرجع السابق، ج ١، ص ٦.

^٣ المرجع السابق، ج ١، ص ٥.

^٤ المرجع السابق، ج ١، ص ٥.

به، وتفسير تفسره العرب، وتفسير تفسره العلماء، ومتشابه لا يعلمه إلا الله عز وجل، ومن ادعى علمه سوى الله فهو كاذب".^١

- ١ - فهناك من المعاني ما هو واضح، لا يختلف عليه أحد (أي أحد) في حله وحرمة.
- ٢ - وهناك ما تشترك العرب كلها في فهمه.
- ٣ - وهناك معاني خص العلماء بمعرفتها دون غيرهم من الناس.
- ٤ - وهناك ما لا يعلمه إلا الله، وهو ما أطلق عليه المتشابه.

ثانياً: من مقدمة الطبرسي في مجمع البيان في تفسير القرآن..

أما الطبرسي فقد تحدث في مقدمته حديثاً مستفيضاً عن الفرق بين التفسير والتأويل، حيث كان هذا الموضوع من القضايا المطروحة للنقاش في تلك الفترة بين المفسرين وعلماء الدين واللغة. ويبدأ بالتفريق بينهما من الناحية الاصطلاحية أولاً فيقول: إن "التفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل، والتأويل رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر والتفسير البيان".^٢

ويذكر بعد ذلك أن أبا العباس المبرد لم يفرق بينهما وعدهما بمعنى واحد. ثم ذكر المعنى اللغوي للتفسير، وهو من الفسر، كما ذكر المعنى اللغوي للتأويل، فقال: "الفسر كشف المغطى، والتأويل انتهاء الشيء ومصره وما يؤول إليه أمره".^٣

ثم ذكر قول العلماء في التفسير، وقيس السلف من الخوض في تفسير القرآن بالرأي، وميلهم إلى التفسير بالمأثور، وذكر بعد ذلك رأيه ودلّل عليه من القرآن والسنة ما يعضد به رأيه، فقال: "القول في ذلك أن الله سبحانه ندب إلى الاستنباط وأوضح السبيل إليه ومدح أقواماً عليه فقال (لعلّهم الذين يستنبطونه منهم)، وذم آخرين على ترك تدبره والإضراب عن التفكير فيه، فقال (أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها).. وقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال (القرآن ذلول ذو وجوه فأحملوه على أحسن الوجوه). وروي عن عبد الله بن عباس أنه قسم وجوه التفسير على أربعة أقسام: تفسير لا يعذر أحد بجهالته، وتفسير تعرفه العرب بكلامها، وتفسير يعلمه العلماء، وتفسير لا يعرفه إلا الله عز وجل. فأما الذي لا يعذر أحد بجهالته فهو ما يلزم الكافة من الشرائع التي في القرآن وجل دلّئل التوحيد، وأما الذي تعرفه العرب بلسانها فهو

^١ المرجع السابق، ج ١، ص ٦.

^٢ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، ط ١، تحقيق: الحاج السيد هاشم الرسولي المحلّلي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٢،

ج ١، ص ١١.

^٣ المرجع سابق، ج ١، ص ١١.

حقائق اللغة وموضوع كلامهم، وأما الذي يعلمه العلماء فهو تأويل المتشابه وفروع الأحكام، وأما الذي لا يعلمه إلا الله فهو ما يجري مجرى الغيوب وقيام الساعة".^١

والملاحظ في كلام الطبرسي افتراقه في الرأي حول المتشابه عما ذهب إليه ابن كثير؛ ففي حين ذهب ابن كثير إلى تصنيف المتشابه على أنه مما استأثر الله بعلمه، أو كما قال ابن عباس أنه من التفسير الذي لا يعلمه إلا الله، قال الطبرسي إن المتشابه من التفسير هو الذي يعلمه العلماء، هو وفروع الأحكام.

ومما يثير الانتباه في كلام الطبرسي في تفريقه هذا بين التفسير والتأويل أنه يبدأ كلامه بما يوحى بميله إلى التفسير بالرأي أو التأويل، ولكن يتضح في نهاية كلامه أنه رغم ميله إلى التأويل لا يرى إمكانية التأويل بأكثر من معنى، أو قابلية النص القرآني لتعدد المعاني، بل على العكس، هنالك معنى واحد فقط، ولا يجوز في ما ينسب إلى المتشابه من الآيات أن يكون المراد أكثر من معبى، وإنما سمي متشابهاً لتشابه المراد منه بما ليس بمراد، ويقول في ذلك "وأما ما كان محتملاً لأمر كثير، أو لأمرين فلا يجوز أن يكون الجميع مراداً، بل قد دل الدليل على أنه لا يجوز أن يكون المراد به إلا وجهاً واحداً، فهو من باب التشابه لاشتباه المراد منه بما ليس بمراد، فيحمل على الوجه الذي يوافق الدليل، وجاز أن يقال إنه هو المراد، وإن كان اللفظ مشتركاً بين معنيين أو أكثر، ويمكن أن يكون كل واحد من ذلك مراداً، فلا ينبغي أن يقدم عليه بجسارة، فيقال إن المراد به كذا قطعاً، إلا بقول نبي أو إمام مقطوع على صدقه، بل يجوز أن يكون كل واحد مراداً على التفصيل ولا يقطع عليه ولا يقلد أحد من المفسرين فيه، إلا أن يكون التأويل مجعاً عليه، فيجب اتباعه لانعقاد الإجماع عليه".^٢ وهو هنا في ختام حديثه عن التفريق بين التفسير والتأويل يبدو مناقضاً نفسه فيما بدأ فيه، حيث إن ما ختم به كلامه يوحى بأنه مع التفسير بالمأثور، وهو الرجوع إلى قول النبي أو الإمام المقطوع على صدقه، فكأنه يقول بتفسير القرآن بالسنة أو بأقوال الصحابة والتابعين، وهذه هي مصادر التفسير بالمأثور، على الرغم مما بدأ به من ميل إلى التفسير بالرأي.

ثالثاً: من مقدمة الزمخشري في الكشف..

لم يتحدث الزمخشري عن منهجه الذي سيتبعه في تفسيره على نفس القدر من التوسع والاستفاضة اللذين تحدث بهما كل من ابن كثير والطبرسي، ولكن هناك إشارات قليلة يمكن

^١ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، المرجع سابق، ج ١، ص ١١.

^٢ المرجع سابق، ج ١، ص ١٢.

اعتمادها في محاولة تتبع خطى المنهج الذي اختاره ليسير عليه في تفسيره الموسوم بـ(الكشاف). يقول الزمخشري: "اعلم أن متن كل علم وعمود كل صناعة طبقات العلماء فيه متدانية، وأقدام الصناع فيه متقاربة أو متساوية. .. وإنما الذي تباينت فيه الرتب، وتحاكت فيه الركب، ووقع فيه الاستباق والتناضل، وعظم فيه التفاوت والتفاضل، حتى انتهى الأمر إلى أمد من الوهم متباعد، وترقى إلى أن عد ألف بواحد، ما في العلوم والصناعات من محاسن النكت والفقر، ومن لطائف معان يدق فيها مباحث للفكر، ومن غوامض أسرار، محتجبة وراء أستار، لا يكشف عنها من الخاصة إلا أوحدهم وأخصهم، وإلا واسطتهم وفصهم، وعامتهم عماءة عن إدراك حقائقها بأحداقهم عناية في يد التقليد، لا يمن عليهم بجز نواصيهم وإطلاقهم".^١

يبدو من كلام الزمخشري هذا أنه يرى أن هناك من المعاني ما يصعب الوصول إليه إلا لفئة قليلة من الناس، تملك صفات خاصة، تؤهلها إلى الوصول إلى تلك المعاني اللطيفة، المحتجبة بالأستار. ويفهم من كلامه هذا أنه يرى أن هناك معاني سطحية يتوصل إليها كل من قرأ كتاب الله عز وجل، وهناك أيضاً معان دقيقة، متخفية لا يتمكن من الوصول إليها إلا من وصفهم بأنهم الوسطة والفص من الخاصة، في حين أن العامة عماءة عن إدراك هذه المعاني. أي أن للنص القرآني عنده ظاهراً وباطناً، وهو بهذا متوافق مع التفسير بالرأي الذي يرى أن القرآن جمال أوجه، وكل مفسر يحمله على ما تبين له من الوجوه أنه متناسب مع مذهبه أو فكره.

رابعاً: من مقدمة تفسير ابن عربي..

أما ابن عربي فيتحدث بإسهاب وتفصيل عن منهجه في تفسير الكتاب، ويصرح بأن لآيات القرآن معنى أولياً يتوصل إليه بالتفسير، ومعنى آخر خفياً يتوصل إليه بالتأويل، ويذكر في تدليله على رأيه هذا حديث الرسول صلوات الله وسلامه عليه حين يقول: " (ما نزل من القرآن آية إلا ولها ظهر وبطن، ولكل حرف حد، ولكل حد مطلع). وفهمت منه أن الظاهر هو التفسير، والباطن هو التأويل، والحد ما ينتهي إليه الفهوم من معنى الكلام، والمطلع ما يصعد إليه منه فيطلع على شهود الملك العلام".^٢

ثم يذكر أقوال العلماء والتابعين ممن ذهبوا إلى تكفير مفسر القرآن برأيه، وقال: "وقيل: (من فسر برأيه فقد كفر، وأما التأويل فلا يبقى ولا يذر، فإنه يختلف بحسب أحوال المستمع وأوقاته في مراتب سلوكه، وتفاوت درجاته، وكلما ترقى عن مقامه انفتح له باب فهم جديد،

^١ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١، ص ٨.

^٢ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، تحقيق: مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت، ص ٤.

واطلع به على لطيف معنى عتيد^١. وفي قوله إن التأويل يختلف بحسب أحوال المستمع، وأوقاته.. ما يقربه من الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي، والتي تقول إن التلقي يختلف باختلاف المتلقي، أو باختلاف حاله التي يتلقى بها النص، أو الزمان الذي يتلقى النص فيه؛ فقد يتلقى نصا ما في ظروف معينة في فترة زمنية معينة، ويفهمه أو يؤوله على معنى ما، ثم يتلقى النص ذاته وقد اختلفت تلك الظروف، وتباعدت المدة الزمنية بين تلقيه الأول لهذا النص والتلقي الثاني له، فتختلف طريقة تلقيه نتيجة للاختلافات التي طرأت على الظروف المحيطة بعملية التلقي من ناحية، ومن ناحية أخرى للاختلافات التي تحدثها الظروف المحيطة بالمتلقي خلال فترات زمنية معينة، حيث تتطور الشخصية وتتحول من طور إلى طور.

ولكل ما سبق، شرع ابن عربي في "تسويد هذه الأوراق، بما عسى يسمح به الخاطر، على سبيل الاتفاق، غير حاثم بقعة التفسير، ولا خائض في لجة من المطلعات ما لا يسعه التقرير، مراعيًا لنظم الكتاب وترتيبه، غير معيد لما تكرر منه أو تشابه في أساليه، وكل ما لا يقبل التأويل عندي أو لا يحتاج إليه، فما أوردته أصلا، ولا أزعم أني بلغت الحد فيما أوردته، كلا، فإن وجوه الفهم لا تنحصر فيما فهمت، وعلم الله لا يتقيد بما علمت.."^٢.

وهو هنا يشير إشارة هامة إلى أن وجوه الفهم لا تنحصر فيما فهمه هو من النص القرآني الذي بين يديه، فهناك عدد كبير من المعاني التي لم يتوصل إليها قد يتوصل إليها غيره. وهذه نقطة مهمة عند ابن عربي، وهو إدراكه لفكرة قابلية النص القرآني للتفسير والتأويل بأكثر من معنى، مختلفا في رأيه هذا عن بقية المفسرين الثلاثة (ابن كثير - الطبرسي - الزمخشري)، الذين صرح بعضهم بأحادية معنى النص القرآني، وبعضهم لم يذكر رأيا محددا حول هذه الفكرة. أما ابن عربي فهو يصرح بوضوح عن إمكانية توصل غيره إلى معنى لم يتوصل إليه هو، وعلم الله واسع لا يتقيد بما علم هو فقط.

ونظرا لتضمن القرآن الكريم على الآيات المحكمة بالإضافة إلى التشابه منها، فلن يتناول التطبيق النص القرآني كاملا، ولا سورا كاملة، ولكنه سيتناول من بعض السور الآيات التي كانت موضع خلاف بين المفسرين على اختلاف مذاهبهم، وكثر حولها الجدل بينهم.

^١ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، المرجع السابق، ص ٥.

^٢ المرجع السابق، ص ٥.

التطبيق..

(١) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة البقرة..

١- قال تعالى: {ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين (٢)}

اختلف المفسرون في تفسير هذه الآية حول لفظة واحدة منها هي لفظة (المتقين)، وذلك تبعاً لما تملّيه عقيدة كل منهم عليه، وحسبما يوجهه إليه فهمه لها، لأن تعريف المتقي محل خلاف بين المذاهب الإسلامية المختلفة التي لم تتفق حول تعريفها لأمر تقع في صلب العقيدة الإسلامية. فابن كثير، الذي يسير على مذهب الجماعة، فسر المتقي بأنه المؤمن، وذلك باستقراء آراء الصحابة والتابعين الذين لم يفرقوا بين التقوى والإيمان، فقال: المتقين "المؤمنين... وعن ابن عباس (للمتقين) قال: المؤمنون الذين يتقون الشرك بي، ويعملون بطاعتي...".^١

أما الزمخشري، صاحب الاتجاه المعتزلي فقد رأى أن المتقي "في الشريعة الذي يقي نفسه تعاطي ما يستحق به العقوبة من فعل أو ترك. واختلف في الصغائر وقيل الصحيح أنه لا يتناولها، لأنها تقع مكفرة عن مجتنب الكبائر. وقيل: يطلق على الرجل اسم المؤمن لظاهر الحال، والمتقي لا يطلق إلا عن خبرة، كما لا يجوز إطلاق العدل إلا على المختبر".^٢

أما ابن عربي، فقد عرف المتقين بأنهم "الذين يتقون الرذائل والحجب المانعة لقبول الحق فيه... والمتقون في هذا الموضع هم: المستعدون الذين بقوا على فطرتهم الأصلية، واجتنبوا رين الشرك والشك لصفاء قلوبهم، وزكاء نفوسهم، وبقاء نورهم الفطري، فلم ينقضوا عهد الله، وهذه التقوى مقدمة على الإيمان".^٣

نلاحظ أن الزمخشري يتفق مع ابن عربي في تقديم مرتبة التقوى على الإيمان، في حين أن ابن كثير لا يفرق بينهما، فكل مؤمن متق عنده.

٢- قال تعالى: {الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة وما رزقناهم ينفقون (٣)}

وكما اختلفوا في تعريف المتقي، اختلفوا أيضاً في تعريف المؤمن، وفي تحديد معنى الإيمان، وبالتالي اختلف تفسيرهم لمعنى الفعل (يؤمنون) الذي جاء في الآية. قال ابن كثير: "عن عبد الله، قال: الإيمان التصديق... وعن ابن عباس: يؤمنون يصدقون... وقال معمر عن الزهري: الإيمان العمل... وعن الربيع بن أنس: (يؤمنون) يخشون... وقال ابن جرير وغيره: والأولى أن يكونوا

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: عبد العزيز غنيم، محمد أحمد عاشور، محمد إبراهيم البناء، مرجع سابق، ج ١/ص ٦١-٦٢.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٣٦.

^٣ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ١، ص ١٥-١٦.

موصوفين بالإيمان بالغيب قولاً واعتقاداً وعملاً.. فالإيمان الشرعي المطلوب لا يكون إلا اعتقاداً وقولاً وعملاً. هكذا ذهب إليه أكثر الأئمة^١.

وقد علق محقق التفسير على قوله (هكذا ذهب إليه أكثر الأئمة) بأن هذا على خلاف ما ذهب إليه أكثرهم، لأن أكثر الأئمة قالوا بالتصديق دون العمل. إلا أن هذا الرأي قد يكون هو رأي ابن كثير نفسه على الأقل.

ويذهب الزمخشري إلى أن الإيمان الصحيح هو "أن يعتقد الحق ويعرب عنه بلسانه، ويصدق به عمله. فمن أخل بالاعتقاد وإن شهد وعمل - فهو منافق. ومن أخل بالشهادة فهو كافر. ومن أخل بالعمل فهو فاسق"^٢. ويظهر في كلام الزمخشري أثر مذهبه الاعتزالي الذي كان الخلاف حول مرتكب الكبيرة الذي يسمى بلغة المعتزلة فاسقاً، سبب نشأته، فاعتبروا منزلة الإيمان مستقلة عن منزلة الكفر، وبينهما منزلة يشغلها الفاسق، فلا هو مؤمن ولا هو كافر وإنما هو في منزلة بين المنزلتين، وهذا أحد أصول المعتزلة الخمسة. ولكن الزمخشري في حديثه هذا عن الإيمان يخالف تعريف الإيمان لغة وشرعاً؛ فالإيمان هو التصديق وإن لم يصاحبه عمل.

وهذا ما يذهب إليه الطبرسي، الذي يرى أن أصل الإيمان هو "المعرفة بالله وبرسوله وبجميع ما جاءت به رسله وكل عارف بشيء فهو مصدق به يدل عليه هذه الآية فإنه تعالى لما ذكر الإيمان علقه بالغيب ليعلم أنه تصديق للمخبر فيما أخبر به من الغيب على معرفة وثقة.. والإيمان هو المعرفة بالقلب والتصديق به على نحو ما تقتضيه اللغة ولا يطلق لفظه إلا على ذلك إلا أنه يستعمل في الإقرار باللسان والعمل الأركان مجازاً واتساعاً"^٣.

أما ابن عربي، فيرى أن الإيمان بالغيب "يستلزم الأعمال القلبية التي هي التزكية، وهي تطهير القلب عن الميل إلى السعادات البدنية الخارجية الشاغلة عن إحراز السعادة الباقية"^٤.

وفي نفس الآية توقف المفسرون عند قوله تعالى (ومما رزقناهم ينفقون)، وتساءلوا عن سبب إضافة الرزق إلى ذاته عز وجل، فقد ذكر ابن كثير آراء عدة حوله، ومنها: أن هذا الرزق هو "زكاة أموالهم.. وعن أناس من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم (ومما رزقناهم ينفقون) قال: هي نفقة الرجل على أهله، وهذا قبل أن تنزل الزكاة"^٥.

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ١/ص ٦٢.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٣٦-٣٩.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٤٧-٤٨.

^٤ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ١/ص ١٦-١٧.

^٥ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، المرجع السابق، ج ١/ص ٦٥-٦٦.

ورأى الزمخشري أن في إسناد الفعل (رزق) إلى الله تعالى "إعلام بأنهم ينفقون الحلال الطلق الذي يستأهل أن يضاف إلى الله، ويسمى رزقا منه".^١ وعلق أحمد على قول الزمخشري هذا أيضا بأنه من بدع القدرية، الذين يزعمون أن الله لا يرزق إلا الحلال، وأما الحرام فالعبد يرزقه لنفسه حتى يقسمون الأرزاق قسمين: هذا لله بزعمهم، وهذا لشركائه. وإذا أثبتوا خالقاً غير الله، فلا يأنفون عن إثبات رازق غيره. أما أهل السنة فلا خالق ولا رازق في عقدهم إلا الله سبحانه، تصديقا بقوله تعالى (هل من خالق غير الله يرزقكم من السماء والأرض، لا إله إلا هو فإني توفكون).^٢

أما الطبرسي فيفسر قوله تعالى: (ومما رزقناهم ينفقون) بأنه "وما أعطيناهم وملكناهم يخرجون على وجه الطاعة. وحكي عن ابن عباس أنه الزكاة المفروضة، وعن ابن مسعود أنه نفقة الرجل على أهله لأن الآية نزلت قبل وجوب الزكاة. وعن الضحاك هو التطوع بالنفقة. وروي.. أن معناه وما علمناهم يشون. والأولى حمل الآية على عمومها وحقيقة الرزق هو ما صح أن ينتفع به المنتفع، وليس لأحد منعه منه. وهذه الآية تدل على أن الحرام لا يكون رزقا لأنه تعالى مدحهم بالإتفاق مما رزقهم والمنفق من الحرام لا يستحق المدح على الإتفاق".^٣

٣- قال تعالى: {ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم(٧)}

اختلف المفسرون في تفسير هذه الآية، وكان خلافهم حول الفعل (ختم) تحديدا، الذي يعني الطبع والتغطية. أما ابن كثير فقد نقل قول ابن جرير، فقال: "قال ابن جرير: أخبر رسول الله صلى الله عليه وسلم أن الذنوب إذا تابعت على القلوب أغلقتها، وإذا أغلقتها أتاها حينئذ الختم من قبل الله تعالى والطبع، فلا يكون للإيمان إليها مسلك، ولا للكفر عنها مخلص، فذلك هو الختم والطبع الذي ذكر في قوله تعالى: (ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم) نظير الطبع والختم على ما تدركه الأبصار من الأوعية والظروف، التي لا يوصل إلى ما فيها إلا بفض ذلك عنها ثم حلها، فكذلك لا يصل الإيمان إلى قلوب من وصف الله أنه ختم على قلوبهم وعلى سمعهم إلا بعد فض خاتمه وحله رباطه".^٤

^١ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٤٠.

^٢ انظر: حاشية أحمد على الكشاف، ج ١/ص ٤٠.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٤٨.

^٤ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ١/ص ٧١.

فالختم على هذا القول هو الطبع، والفاعل هو الله - عز وجل -، بدليل قوله (من وصف الله أنه ختم على قلوبهم)، وهذا معتقد أهل السنة الذين يرون أن الأفعال جميعها مخلوقة لله. أما الزمخشري فقد حاول البعد بالفعل عن إسناده إلى ذات الله عز وجل لأنه في رأيه يتعالى عن الأفعال القبيحة، والختم منها، لذلك فهو ينحرف بالآية إلى معنى آخر يختلف عما يراه ابن كثير مثلاً الذي يذهب إلى التفسير بالمأثور، ويحملها على المجاز، فيقول في تفسيره لهذه الآية: "لا ختم ولا تغشية ثم على الحقيقة، وإنما هو من باب المجاز، ويحتمل أن يكون من كلا نوعيه وهما الاستعارة والتمثيل. ... فإن قلت: لم أسند الختم إلى الله تعالى وإسناده إليه يدل على المنع من قبول الحق والتوصل إليه بطرقه وهو قبيح، والله يتعالى عن فعل القبيح علواً كبيراً لعلمه بقبحه وعلمه بغناه عنه؟.. قلت: القصد إلى صفة القلوب بأنها كالمختوم عليها. وأما إسناد الختم إلى الله عز وجل، فلينبه على أن هذه الصفة في فرط تمكنها وثبات قدمها كالشيء الخلقى غير العرضي".^١

ويتضح مذهب المعتزلة في قوله (والله يتعالى عن فعل القبيح)، أما عند أهل السنة فإنه تعالى يخلق الشر كما يخلق الخير، إذ لا خالق غيره تعالى.

أما الطبرسي فيذكر عدداً من المعاني والتأويلات التي يحتملها لفظ (ختم) في هذه الآية، ولكنه توقف عند الوجه الأخير منها، وذكر ما يدل به عليه، وكأنه إليه أميل، وهو قوله: "أن الله وصف من ذمه بهذا الكلام بأن قلبه ضاق عن النظر والاستدلال فلم ينشرح له فهو خلاف من ذكره في قوله (أفمن شرح الله صدره للإسلام فهو على نور من ربه)، ومثل قوله: (أم على قلوب أقفالها).. ويقوي ذلك أن المطبوع على قلبه وصف بقلة الفهم بما يسمع من أجل الطبع، فقال (بل طبع الله عليها بكفرهم فلا يؤمنون إلا قليلاً). وقال: (وطبع على قلوبهم فهم لا يفقهون)".^٢

ويرى ابن عربي أن هذا من قبيل الاستعارة أيضاً، والمراد بها بيان أن هؤلاء هم "أصحاب النار، سدت عليهم الطرق، وأغلقت عليهم الأبواب، إذ القلب هو المشعر الإلهي الذي هو محل الإلهام، فحجبوا عنه بختمه، والسمع، والبصر، هما المشعران الإنسانيان، أي الظاهران اللذان هما بابا الفهم والاعتبار، فحرموا عن جدواهما، لامتناع نفوذ المعنى فيهما إلى القلب، فلا سبيل لهم في الباطن إلى العلم الذوقي الكشفى، ولا في الظاهر إلى العلم العلمى والكسبي، فحجبوا في سجون الظلمات، فما أعظم عذابهم".^٣

^١ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٤٨-٥٠.

^٢ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٥٥-٥٦.

^٣ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ١/ص ١٩.

٤ - قال تعالى: {يخادعون الله والذين آمنوا وما يخدعون إلا أنفسهم وما يشعرون (٩)}
اختلف المفسرون حول الفعل (يخادعون) من حيث إسناده إلى المنافقين ووقوعه على الله عز وجل.

قال ابن كثير: "وقوله تعالى: (يخادعون الله والذين آمنوا)، أي بإظهارهم ما أظهروه من الإيمان مع إسرارهم الكفر، يعتقدون بجهلهم أنهم يخدعون الله بذلك، وأن ذلك نافعهم عنده، وأنه يروج عليه كما يروج على بعض المؤمنين".^١ يعني وما يشعرون من أنفسهم أن الله يخادعهم، وإلا فلأنهم علم بأنهم يخادعون الله بنفاقهم ويظنون أن الله يخفى عليه صنيعهم.

أما الزمخشري فيسوق تفسيره لهذه الآية على صيغة سؤال كعادته، فيقول: "فإن قلت: كيف ذلك ومخادعة الله والمؤمنين لا تصح لأن العالم الذي لا تخفى عليه خافية لا يخدع، والحكيم الذي لا يفعل القبيح لا يخدع، والمؤمنون وإن جاز أن يخدعوا لم يجوز أن يخدعوا. قلت: فيه وجوه. أحدها: أن يقال كانت صورة صنعهم مع الله صورة صنع الخادعين. وصورة صنع الله معهم.. صورة صنع الخادع. والثاني: أن يكون ذلك ترجمة عن معتقدهم وزعمهم أن الله ممن يصح خداعه؛ لأن من كان ادعاؤه الإيمان بالله نفاقاً لم يكن عارفاً بالله ولا بصفاته، ولا أن لذاته تعلقاً بكل معلوم، ولا أنه غني عن فعل القبائح؛ فلم يبعد من مثله تجويز أن يكون الله في زعمه مخدوعاً.. وتجويز أن يدلّس على عباده ويخدعهم. والثالث: أن يذكر الله تعالى ويراد الرسول صلى الله عليه وسلم؛ لأنه خليفته في أرضه".^٢

ويحاول الزمخشري أن يبتعد بمعنى الآية عن نسبة فعل الخدع إلى الله تعالى، أو أن يوقع عليه الفعل من قبل المنافقين، ولذلك لجأ إلى التمثيل. ومن مظاهر مذهبه الاعتزالي في تفسيره هذا قوله عن الله عز وجل (إنه غني عن فعل القبائح)، وهذا ما خالف فيه أهل السنة إذ يرى أن في الكائنات ما ليس مخلوقاً لله تعالى؛ لأنه قبيح على زعمه كالمفهوم من الخداع في هذه الآية، كما قال أحمد.

ومثله في تفسيره هذا الطبرسي الذي يقول في تفسير هذه الآية: إن "معنى قوله (يخادعون الله) أي يعملون عمل المخادع، لأن الله تعالى لا يصح أن يخادعه من يعرفه ويعلم أنه لا يخفى عليه خافية.. وقيل المعنى: يخادعون رسول الله لأن طاعته طاعة الله ومعصيته معصية الله فحذف المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه، وهذا كقوله تعالى: (وإن يريدوا أن يخدعوك)^٣. ويفصل

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ١/ص ٧٣.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٥٦-٥٨.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٥٨.

الطبرسي في حديثه عن هذه الآية بحديثه عن المفاعلة وجواز وقوعها من طرف واحد أو اشتراط طرفين لها، فيقول إن "المفاعلة قد تقع من واحد كقولهم عافاه الله.. فكذلك يخادعون إنما هو من واحد، فمعنى يخادعون يظهرون غير ما في نفوسهم.. ومعنى قوله (وما يخدعون إلا أنفسهم) أنهم وإن كانوا يخادعون المؤمنين في الظاهر فهم يخادعون أنفسهم لأنهم يظهرون لها بذلك أنهم يعطونها ما تمنّت وهم يوردونها به العذاب الشديد فوبال خداعهم راجع إلى أنفسهم وما يشعرون، أي ما يعلمون أنه يرجع عليهم بالعذاب فهم في الحقيقة إنما خدعوا أنفسهم".^١

فالطبرسي يشترك مع الرمنشيري في أنه لا ينسب فعل الخدع إلى الله تعالى، فالمقصود إما يعملون عمل المخادع، أو على حذف مضاف. أما من جهته سبحانه وتعالى، فإنه بريء عند الطبرسي من عمل الخدع، لأن المخادعة عنده قد تقع من طرف واحد فقط، ودل عليه بأمثلة حية من اللغة العربية.

وفي الوقت الذي يرى فيه الطبرسي أن المفاعلة قد تقع من واحد، يذهب ابن عربي إلى أن "المخادعة استعمال الخدع من الجانبين، وهو إظهار الخير واستبطان الشر، ومخادعة الله مخادعة رسوله، لقوله: (من يطع الرسول فقد أطاع الله).. فخداعهم الله وللمؤمنين إظهار الإيمان والمحبة، واستبطان الكفر والعداوة، وخداع الله والمؤمنين إياهم مسالمتهم، وإجراء أحكام الإسلام عليهم بحقن الدماء وحصن الأموال، وغير ذلك، وادخار العذاب الأليم.. لكن الفرق بين الخداعين أن خداعهم لا ينجح إلا في أنفسهم بإهلاكها وتحسيرها، وإيراثها الوبال والنكال،.. وهم من غاية تعمقهم في جهلهم لا يحسون بذلك الأمر الظاهر".^٢

٥- قال تعالى: {أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق، يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت، والله محيط بالكافرين (١٩) يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا، ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم إن الله على كل شيء قدير (٢٠)}

فسر ابن كثير (البرق) في قوله تعالى: (فيه ظلمات ورعد وبرق) بأنه "ما يلعب في قلوب المنافقين في بعض الأحيان من نور الإيمان، ولهذا قال: (يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت، والله محيط بالكافرين): أي ولا يجدي عنهم حذرهم شيئاً، لأن الله محيط بقدرته، وهم تحت مشيئته وإرادته.. ثم قال: (يكاد البرق يخطف أبصارهم): أي لشدة وقوته في نفسه، وضعف

^١ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٥٨.

^٢ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٠.

بصائرهم، وعدم ثباتها للإيمان، .. (وإذا أظلم عليهم قاموا): أي كلما ظهر لهم من الإيمان شيء استأنسوا به واتبعوه، وتارة تعرض لهم الشكوك أظلمت قلوبهم فوقفوا حائرين".^١

أما الزمخشري فيمائل تفسيره للآية تفسير ابن كثير السائر على منهج السلف في تفسيرهم النص القرآني، إلا في قوله تعالى: (إن الله على كل شيء قدير)، حيث يظهر فيه معتقده الاعتزالي، فيقول: "فإن قلت: كيف قيل (على كل شيء قدير) وفي الأشياء ما لا تعلق به للقادر كالمستحيل، ولعل قادر آخر؟ قلت: مشروط في حد القادر أن لا يكون الفعل مستحيلاً؛ فالمستحيل مستثنى في نفسه عند ذكر القادر على الأشياء كلها، فكأنه قيل: على كل شيء مستقيم قدير. ونظيره: فلان أمير على الناس، أي على من وراءه منهم، ولم يدخل فيهم نفسه وإن كان من جملة الناس. وأما الفعل بين قادرين فمختلف فيه".^٢

يتضح من قوله هذا أثر مذهبه الاعتزالي على فهمه للآية، لأنه يقر فيها بوجود قادر آخر غير الله عز وجل، ويقول بتعذر بعض الأفعال عليه وهي ما سماها المستحيل. وقال الطبرسي: "(يكاد البرق يخطف أبصارهم) المراد يكاد ما في القرآن من الحجج النيرة يخطف قلوبهم من شدة إزعاجها إلى النظر في أمور دينهم كما أن البرق يكاد يخطف أبصار أولئك (كلمة أضاء لهم مشوا فيه) لاهتدائهم إلى الطريق بضوء البرق، كذلك المنافقون، كلما دعوا إلى خير وغنيمة أسرعوا، وإذا وردت شدة على المسلمين تحيروا لكفرهم ووقفوا كما وقف أولئك في الظلمات متحيرين... وقيل إن قوله سبحانه (إن الله على كل شيء قدير) عام، فهو قادر على الأشياء كلها على ثلاثة أوجه: على المدومات بأن يوجدها، وعلى الموجودات بأن يفنيها، وعلى مقدور غيره بأن يقدر عليه ويمنع منه. وقيل هو خاص في مقدوراته دون مقدور غيره، فإن مقدورا واحدا بين قادرين لا يمكن أن يكون لأنه يؤدي إلى أن يكون الشيء الواحد موجودا مهدوما".^٣

أما ابن عربي فقد فسره تفسيرا رمزيا على مذهب الصوفية، وذكر أن "الظلمات هي الصفات النفسانية.. والرعد هو التهديد الإلهي.. والبرق هو اللوامع النورية، والتنبيهات الروحية عند سماع الوعد وتذكير الآلاء والنعماء، مما يطمعهم ويرجيهم فيفيدهم أدنى شوق وميل إلى الإجابة، ومعنى (يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت) يشاغلون عن الفهم بالملاهي والملاعب عند سماع آيات الوعيد، ولكن لا ينجع فيهم فيقطعهم عن اللذات الطبيعية بهم الآخرة.. والله قادر عليهم، قاطع إياهم، عن تلك اللذات المألوفة، بالموت الطبيعي، فلا فائدة

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ١/ص ٨٣.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٨٨.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٧٢-٧٣.

لحذرهم. (يكاد البرق) أي اللامع النوري يخطف أبصارهم، أي عقولهم المحجوبة بالنعاس عن نور الهداية والكشف.. (كلما أضاء لهم مشوا فيه)، أي ترقوا وقربوا من قبول الحق والهدى، (وإذا أظلم عليهم قاموا)، أي ثبتوا على حيرتهم في ظلمتهم، (ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم) لطمس أفهامهم وعقولهم، ومحا نور استعدادهم كما للفريق الأول فلم يتأثروا بسماع الوحي أصلاً. (إن الله على كل شيء قدير) الشيء الموجود الخارجي الواجب والممكن، والموجود الذهني الممكن والمنتع، إذ اللاشيء هو المعدوم والصرف، الذي ليس في الذهن ولا في الخارج، لكن تعلق القدرة به خصصه بالممكن، وأخرج عنه الواجب والمنتع، بدليل العقل".^١

٦- {يا أيها الناس اعبدوا ربكم الذي خلقكم والذين من قبلكم لعلكم تتقون (٢١) الذي جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقا لكم، فلا تجعلوا لله أندادا وأنتم تعلمون (٢٢)}

هل ابن كثير الآيات على ظاهرها، وفسرها بأنه سبحانه يخبر عن النعم التي أنعم بها على الناس "بأن جعل لهم الأرض فراشا، أي مهدا كالفراش مقرر موطأة مثبتة بالرواسي الشامخات، والسماء بناء، وهو السقف، .. وأنزل لهم من السماء ماء والمراد به السحاب هاهنا- في وقته عند احتياجهم إليه، فأخرج لهم به من أنواع الزروع والثمار.. رزقا لهم ولأنعامهم.. (فلا تجعلوا لله أندادا وأنتم تعلمون): أي لا تشركوا بالله غيره من الأنداد التي لا تنفع ولا تضر، وأنتم تعلمون أنه لا رب لكم يرزقكم غيره، وقد علمتم أن الذي يدعوكم إليه الرسول صلى الله عليه وسلم من توحيده هو الحق الذي لا شك فيه".^٢

ولم يختلف الزمخشري في تفسير هذه الآية إلا بتوقفه عند لفظة (لعل) التي قال إنها "واقعة في الآية موقع المجاز لا الحقيقة، لأن الله عز وجل خلق عباده ليتعبد لهم بالتكليف، وركب فيهم العقول والشهوات، وأزاح العلة في أقدارهم وتمكينهم وهداهم النجدين، ووضع في أيديهم زمام الاختيار، وأراد منهم الخير والتقوى".^٣

فقوله (وأراد منهم الخير والتقوى) يشير إلى مذهبه الاعتزالي، الذي ينص على أنه تعالى لا يريد إلا الخير وإن وقع خلافه. أما عند أهل السنة فאלله تعالى أراد من كل إنسان ما وقع منه من خير أو شر.^٤

^١ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٦.

^٢ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ١/ص ٨٦-٨٧.

^٣ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٩٢.

^٤ انظر: حاشية أحمد على الكشاف، ج ١/ص ٩٢.

أما الطبرسي فقد شابه تفسيره تفسير ابن كثير إلا في قوله تعالى (وأنتم تعلمون)، إذ ذكر عدة وجوه ليس من بينها الوجه الذي ذكره ابن كثير. قال الطبرسي: "يحتمل قوله تعالى (وأنتم تعلمون) وجوها: أحدها، أن يريد أنكم تعلمون أن الأصنام التي تعبدونها لم تنعم عليكم بهذه النعم التي عددناها ولا بأمثالها وأنها لا تضر ولا تنفع. وثانيها، أن يريد أنكم تعقلون وتميزون ومن كل هذه الصفة فقد استوفى شرائط التكليف ولزمته الحجة وضاق عذره في التخلف عن النظر وإصابة الحق. وثالثها، ما قاله مجاهد وغيره أن المراد بذلك أهل التوراة والإنجيل دون غيرهم أي تعلمون ذلك في الكتابين".^١

ويستمر ابن عربي في فهمه للنص فهما رمزياً، فيقول مفسراً هذه الآية: إن "الله مهد لهم أراضي نفوسهم، وبنى عليها سماوات أرواحهم، وأنزل من تلك السماوات ماء علم توحيد الأفعال، فأخرج به من تلك الأرض نبات الاستسلام، والأعمال والطاعات، والأخلاق الحسنة ليرزق قلوبهم منها ثمرات الإيقان، والأحوال والمقامات، كالصبر والشكر والتوكل".^٢

٧- وقال تعالى: {وقالوا قلوبنا غلف بل لعنهم الله بكفرهم فقليل ما يؤمنون (٨٨)}
قال ابن كثير عن لفظة (غلف) نقلاً عن غيره من المفسرين عدة معان، منها: في أكنة، أو القلوب المطبوع عليها، أو عليها غشاوة، عليها طابع، أو في غلاف فلا يصل إليه ما تقول، أو لم تحتن. وأيضاً: "عن ابن عباس في قوله: (وقالوا قلوبنا غلف)، قال: قالوا قلوبنا مملوءة علماً لا تحتاج إلى علم محمد ولا غيره. .. كانوا يمينون بعلم التوراة، ولهذا قال تعالى: (بل لعنهم الله بكفرهم فقليل ما يؤمنون)، أي: ليس الأمر كما ادعوا بل قلوبهم ملعونة مطبوع عليها، كما قال في سورة النساء: (وقلوبهم قلوبنا غلف بل طبع عليها الله بكفرهم فلا يؤمنون إلا قليلاً)".^٣
أما الزمخشري فيرى أن معنى قوله تعالى، على لسانهم (قلوبنا غلف) "أي هي خلقة وجيلة مغطاة بأغطية لا يتوصل إليها ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم ولا تفقهه، مستعار من الأغلف الذي لم يحتن، كقولهم: قلوبنا في أكنة مما تدعونا إليه. ثم رد الله أن تكون قلوبهم مخلوقة كذلك لأنها خلقت على الفطرة والتمكن من قبول الحق، بأن الله لعنهم وخذلهم بسبب كفرهم، فهم الذين غلفوا قلوبهم بما أحدثوا من الكفر الزائف عن الفطرة وتسببوا بذلك لمنع الألفاظ التي تكون للمتوقع إيمانهم وللمؤمنين (فقليل ما يؤمنون) فإيماننا قليلاً يؤمنون".^٤

^١ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٧٦.

^٢ ابن عربي، تفسير القرآن الكبير، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٨.

^٣ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ١/ص ١٧٧.

^٤ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ١٦٣-١٦٤.

ولا شك أن آثار مذهبه الاعتزالي تبدو واضحة في رأيه هذا حول أن تكون قلوبهم مخلوقة على الكفر، أو هم الذين خلقوا الكفر فيها. فإله عنده لا يخلق إلا الأفعال الحسنة، ومن العدل، وهذا من الأصول الخمسة عند المعتزلة، أن يخلق قلوب الناس جميعاً على الفطرة فلا تكون قلوب بعضهم مجبولة على الكفر، لأنه إن عذبهم على كفرهم لن يكون ذلك عدلاً، والله يتعالى عن القبايح، والظلم منها.

ويذكر الطبرسي أكثر من معنى على قوله تعالى: (قلوبنا غلف)، تختلف باختلاف طريقة نطق عين كلمة (غلف)، لكنه يذكر في نهاية تفسيره لهذه الآية ما يناسب مذهبه قائلاً: "والذي يليق بمذهبنا أن يكون المراد به لا إيمان لهم أصلاً وإنما وصفهم بالقليل كما يقال: قل ما رأيت هذا قط، أي: ما رأيت هذا قط، وإن جعلت قليلاً نصاً على الحال، أي: يؤمنون قليلاً فمعناه لا يؤمن به إلا نفر قليل كعبد الله بن سلام وأصحابه. وفي هذه الآية رد على المجبرة لأن هؤلاء اليهود قالوا مثل ما يقولونه من أن على قلوبهم ما يمنع من الإيمان ويحول بينها وبينه فكذبهم الله تعالى في ذلك بأن لعنهم وذمهم ولو كانوا صادقين لما استحقوا اللعن والطرود وكان الله سبحانه قد كلفهم ما لا يطيقونه".^١ فكان الطبرسي يشترك مع الزمخشري في نفي خلق القلوب أصلاً على الكفر، أو وجود ما يمنع وصول الإيمان إليها جبلة، بدليل لعن الله عز وجل لليهود على قلوبهم هذا.

٨- {الله لا إله إلا هو الحي القيوم، لا تأخذه سنة ولا نوم، له ما في السماوات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه، يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء، وسع كرسيه السماوات والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم (٢٥٥)}

يرى ابن كثير، نقلاً عن ابن عباس، أن كرسي الله عز وجل هو "علمه، وقال آخرون: الكرسي موضع القدمين. والعرش لا يقدر قدره إلا الله عز وجل".^٢ فأهل السنة لا يترددون بأن يقولوا إن للرحمن كرسيًا وعرشاً، على عكس المعتزلة الذين ينكرون ذلك على الله حتى لا ينسبوا إليه صفة الجسمية.

يقول الزمخشري: "في قوله (وسع كرسيه) أربعة أوجه: أحدها أن كرسيه لم يضق عن السماوات والأرض لبسطته. وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط. ولا كرسي ثمة ولا قعود ولا قاعد... والثاني: وسع علمه، وسمي العلم كرسيًا تسمية بمكانه الذي هو كرسي العالم. والثالث،

^١ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٠٠-٢٠١.

^٢ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ١/ص ٤٥٧.

وسع ملكه تسمية بمكانه الذي هو كرسي الملك. والرابع، ما روى أنه خلق كرسيه هو بين يدي العرش دوله السماوات والأرض، وهو إلى العرش كأصغر شيء^١.
 ويتفق معه الطبرسي أيضا الذي ذكر أربعة أوجه الثلاث الأول منها هي ذاتها التي ذكرها الزمخشري، أما الوجه الرابع، فهو "أن الكرسي سرير دون العرش"^٢.
 ويقول ابن عربي إن كرسي الله عز وجل هو علمه أيضا، "إذ الكرسي مكان العلم الذي هو القلب، كما قال أبو يزيد البسطامي رحمه الله: (لو وقع العالم وما فيه ألف ألف مرة في زاوية من زوايا قلب العارف ما أحس به لغاية سعته). ولهذا قال الحسن كرسية عرشه مأخوذا من قوله عليه السلام: (قلب المؤمن من عرش الله) والكرسي، في اللغة، عرش صغير لا يفضل عن مقعد القاعد، شبه القلب به تصويرا وتخيلة لعظمته وسعته. وأما العرش المجيد الأكبر، فهو الروح الأول، وصورتهما ومثلهما في الشاهد الفلك الأعظم، والثامن المحيط بالسماوات السبع وما فيهن"^٣.

(٢) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة آل عمران..

٩- قال تعالى: {هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولوا الألباب (٧)}.

يفسر ابن كثير هذه الآية بأنها إخبار من الله تعالى "أن في القرآن آيات بينات واضحات الدلالة، لا التباس فيها على أحد من الناس، ومنه آيات آخر فيها اشتباه في الدلالة على كثير من الناس أو بعضهم، فمن رد ما اشتبه عليه إلى الواضح منه، وحكم محكمه على متشابهه عنده، فقد اهتدى. ومن عكس انعكس.. (فأما الذين في قلوبهم زيغ) أي: ضلال وخروج عن الحق إلى الباطل (فيتبعون ما تشابه منه) أي: إنما يأخذون منه بالمتشابه الذي يمكنهم أن يحرفوه إلى مقاصدهم الفاسدة ويزلوه عليها، لاحتمال لفظه لما يصرفونه، فأما المحكم فلا نصيب لهم فيه، لأنه دامغ لهم وحجة عليهم، ولهذا قال (ابتغاء الفتنة) أي: الإضلال لأتباعهم، إيهاماً لهم أنهم يحتجون على بدعتهم بالقرآن، وهذا حجة عليهم لا لهم"^٤.

^١ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٣٠١.

^٢ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٤٦٨.

^٣ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ١/ص ١٤٣.

^٤ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٤-٩.

واختلف العلماء في قوله تعالى: (وما يعلم تأويله إلا الله)، حيث إن لفظة تأويل بحد ذاتها ملبسة، ويذكر ابن كثير أن "من العلماء من فصل في هذا المقام، فقال: التأويل يطلق ويراد به في القرآن معنيان، أحدهما: التأويل بمعنى حقيقة الشيء، وما يؤول أمره إليه، فإن أريد بالتأويل هذا، فالوقف على الجلالة، لأن حقيقة الأمور وكنهها لا يعلمه على الجلية إلا الله عز وجل، ويكون قوله: (والراسخون في العلم) مبتدأ و(يقولون آمنا به) خبره. وأما إن أريد بالتأويل المعنى الآخر وهو التفسير والتعبير والبيان عن الشيء، فالوقف على (الراسخون في العلم) لأنهم يعلمون ويفهمون ما خوطبوا به بهذا الاعتبار، وإن لم يحيطوا علما بحقائق الأشياء على كنه ما هي عليه، وعلى هذا فيكون قوله (يقولون آمنا به) حالا منهم".^١

نلاحظ أن ابن كثير يورد الاحتمالين على أنهما جائزان، دون أن يرجح أحدهما على الآخر. أما الزمخشري، الذي يرى أن القرآن فيه ظاهر وباطن، فقد مال إلى الرأي القائل بالوقف على (في العلم)، حيث قال في ذلك بعد أن فسر ما سبقها على نحو ما فسره به ابن كثير: "(وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم) أي لا يهتدي إلى تأويله الحق الذي يجب أن يحمل عليه إلا الله وعباده الذين رسخوا في العلم، أي ثبتوا فيه وتمكنوا فيه بضرس قاطع. ومنهم من يقف على قوله إلا الله، ويتدنى والراسخون في العلم يقولون. ويفسرون التشابه بما استأثر الله بعلمه، وبمعرفة الحكمة فيه من آياته، كعدد الزبانية ونحوه: والأول هو الوجه (ويقولون): كلام مستأنف موضح لحال الراسخين بمعنى هؤلاء العالمون بالتأويل (يقولون آمنا به) أي بالمشابه".^٢

ويتفق الطبرسي مع ابن كثير في الرأيين اللذين ذكرهما حول موضع الوقف في الآية، وعدم ترجيحه لأي منهما إذ يقول: "(وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم) أي: الثابتون في العلم الضابطون له المتقنون فيه. واختلف في نظمه وحكمه على قولين: أحدهما، أن (الراسخون) معطوف على (الله) بالواو على معنى أن تأويل التشابه لا يعلمه إلا الله وإلا الراسخون في العلم فإنهم يعلمونه. (ويقولون) على هذا في وضع النصب على الحال، وتقديره قائلين (آمنا به كل من عند ربنا). .. والقول الآخر، أن السواو في قوله: (والراسخون) واو الاستئناف؛ فعلى هذا القول يكون تأويل التشابه لا يعلمه إلا الله تعالى والوقف عند قوله: (وما يعلم تأويله إلا الله) ويتدنى: (والراسخون في العلم يقولون آمنا به)، فيكون مبتدأ وخبراً...".^٣

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٤-٩.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٣٣٨.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٧-٥٢٨.

أما ابن عربي فيتفق مع الزمخشري في الوقف على (في العلم)، فيقول: "(وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم) العالمون. يعلمون تأويله، أي إنما يعلمه الله جمعا وتفصيلا".^١ وذلك دون أن يشير إلى إمكانية الوقف على لفظ الجلالة.

ونلاحظ في تتبع تفسير هذه الآية عند هؤلاء المفسرين الأربعة أن ابن كثير والطبرسي لم يدلّيا برأي قاطع حول مكان الوقف في قوله تعالى: (وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم)؛ فقد اكتفيا بذكر الوجهين اللذين تصح عليهما قراءة الآية دون أن يشيرا إلى رأيهما حول أفضلية رأي على الآخر أو رجحانه عليه. أما الزمخشري، فقد ذكر الوجهين ثم بين رأيه بأن الوجه الأول، وهو الوقف على قوله تعالى (والراسخون في العلم) هو الأولي للأخذ به لأنه يمنح العقل الإنساني فرصة التدبر والتفكير في آيات الله عز وجل. في حين أن ابن عربي لم يذكر ما ذكره المفسرون الآخرون حول موضعي الوقف في هذه الآية، وما يترتب على ذلك من اختلاف في المعنى، واكتفى بذكر رأيه في أن الوقف يكون على (والراسخون في العلم)، وبذلك يكون معطوفا على لفظ الجلالة، ويسند إليه فعل العلم بالتأويل أيضا.

١٠ - قال تعالى: (ربنا لا ترغ قلوبنا بعد إذ هديتنا إليك أنت الوهاب (٨))

قال ابن كثير: "(ربنا لا ترغ قلوبنا بعد إذ هديتنا) أي: لا تمهلها عن الهدى بعد إذ أقمناها عليه، ولا تجعلنا كالذين في قلوبهم زيغ، الذين يتبعون ما تشابه من القرآن، ولكن ثبتنا على صراطك المستقيم، ودينك القويم (وهب لنا من لدنك) أي: من عندك (رحمة) ثبت بها قلوبنا، وتجمع بها شملنا، وتزيدنا بها إيمانا وإيقانا (إليك أنت الوهاب)".^٢

وقد افترق الزمخشري عن بقية المفسرين في تفسير هذه الآية؛ ففي حين فسرها كل منهم على أنها دعاء مباشر إلى الله عز وجل بأن لا يميل القلوب عن الهدى، قال الزمخشري منطلقا من مذهبه الاعتزالي الذي ينفي عن الذات الإلهية الأفعال القبيحة، مثل الزيغ في هذه الآية، لذلك نجده منحرفا بالآية عن ظاهرها: "(لا ترغ قلوبنا) لا تبلنا ببلايا تزيغ فيها قلوبنا (بعد إذ هديتنا) وأرشدتنا لدينك. أو لا تمنعنا أطفافك بعد إذ لطفت بنا، (من لدنك رحمة) من عندك نعمة بالتوفيق والمعونة".^٣

^١ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ١/ص ١٦٧-١٦٨.

^٢ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٩.

^٣ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ١/ص ٣٣٩.

أما أهل السنة فيدعون الله بهذه الدعوة غير محرفة، لأن في معتقدهم أن كل حادث من هدى وزيف مخلوق لله تعالى، بعكس القدرية الذين لا يقولون بخلق الله للزيف وغيره من الأفعال القبيحة، بل يخلقه العبد لنفسه، لذلك لا يدعون بهذه الدعوة إلا محرفة.

ولم يختلف الطبرسي كثيرا عن ابن كثير في تفسيره لهذه الآية، إذ قال إن فيها وجوها تدور في معظمها حول دعاء الراسخين بالعلم الله بأن يشتهم على دينهم بعد أن هداهم للإيمان.^١ وكذلك ابن عربي الذي شابه تفسيره تفسير بقية المفسرين ما عدا الزمخشري، فقال: "ربنا لا نزغ قلوبنا عن التوجه إلى جنابك، والسعي في طلب لقائك، والوقوف ببابك، بالافتتان بحسب الدنيا، وغلبة الهوى، والميل إلى النفس وصفاتها، والوقوف مع حظوظها ولذاتها. (بعد إذ هديتنا) بنورك إلى صراطك المستقيم، والدين القويم".^٢

٣) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة طه..

١١- قال تعالى: {الرحمن على العرش استوى (٥)}

اختلف فهم المفسرين لهذه الآية، وذلك لتضمنها لفظ (الاستواء) الذي يتعلق بصفة من صفات الذات الإلهية. وقد تورع بعض المفسرين من الخوض في صفات الله عز وجل، مثل ابن كثير الذي ذكر أن للناس في هذا المقام مقالات كثيرة جدا، واختار من بينها الطريق الأسلم، وهو بالنسبة له طريق السلف فقال: "والأسلم في ذلك طريقة السلف، إمرار ما جاء في ذلك من الكتاب والسنة من غير تكيف ولا تحريف ولا تشبيه ولا تعطيل ولا تمثيل".^٣

أما الزمخشري الذي ينفي بسبب معتقده الاعتزالي عن الذات الإلهية ما يمكن أن يشترك به مع غيره من المخلوقات من الصفات، فذهب إلى أن استعمال العرش في الآية من قبيل المجاز "لما كان الاستواء على العرش، وهو سرير الملك مما يردف الملك، جعلوه كتابة عن الملك، فقالوا: استوى فلان على العرش، يريدون مَلَك، وإن لم يقعد على السرير ألبته".^٤ وذلك حتى لا يكون لله عز وجل استواء يماثل استواء ملوك البشر على عروشهم.

^١ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مجمع سابق، ج ١/ص ٥٣٠.

^٢ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ١/ص ١٦٨.

^٣ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، خليل الميس، دار القلم، بيروت، ط ٢، د.ت، ج ٣/ص ١٢٤.

^٤ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٣/ص ٥٢.

أما الطبرسي الذي يرجعنا إلى ما ذكره من معنى الاستواء في سورة الأعراف تجنباً للتكرار، فقال مشاركا الزمخشري المعنى ذاته: "استوى أمره على الملك .. يعني استقر ملكه واستقام بعد خلق السماوات والأرض، فظهر ذلك للملائكة".^١

ويرى ابن عربي أن الحديث موجه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث يقول الله عز وجل له: "كما استوى على عرش وجود الكل بظهور الصفة الرحمانية فيه، وظهور أثرها، أي، الفيض العام منه إلى جميع الموجودات، فكذا استوى على عرش قلبك، بظهور جميع صفاته فيه، ووصول أثرها منه إلى جميع الخلائق، فصرت رحمة للعالمين، وصارت نبوتك عامة خاتمة، فمعنى الاستواء، ظهوره فيه سويًا تامًا، إذ لا يطابق كلها مظهر غيره، فلا يستوي، ولا يستقيم إلا عليه، ولذلك لم يكن له عليه السلام ظل، إذ لم يبق من ذاته مع صفاته بقية، لم تتحقق بالحق بالبقاء بعد الفناء التام".^٢

١٢- قال تعالى: {ولتصنع على عيني} (٣٩)

وقد اختلف المفسرون في لفظ (عيني) في الآية الكريمة، لأن الله عز وجل من صفاته البصير، وهذا أمر لا يختلف عليه اثنان، ولكن يقع الاختلاف في أن تكون له عين أو لا تكون. قال ابن كثير: "قال أبو عمران الجوني تربي بعين الله، وقال قتادة: تغذى على عيني، وقال معمر بن المثنى: بحيث أرى، وقال عبد الرحمن بن زيد ابن أسلم يعني أجعله في بيت الملك ينعم ويترف وغذاؤه عندهم غذاء الملك، فتلك الصنعة".^٣ أي أنه لم يفصل القول في لفظة العين ذاتها، ولكنه يتحدث عن معنى الآية بصورة عامة.

وكذلك الزمخشري، لم يفصل الحديث عن لفظة (عيني) ذاتها، ولكن تناول الآية في عمومها فقال: "لتربي ويحسن إليك وأنا مراعيك وراقبك، كما يراعي الرجل الشيء بعينه إذا اعتنى به، وتقول للصانع: اصنع هذا على عيني، أنظر إليك لئلا تخالف به عن مرادي وبغيتي".^٤ أما الطبرسي، فقد تجنب في الآراء التي ذكرها أن ينسب إلى الله عينا، ونحا بالآية نحو المجاز فقال: "أي لتربي وتغذى بمراي مني أي يجري أمرك على ما أريد بك من الرفاهة في غذائك عن قتادة، وذلك أن من صنع لإنسان شيئا وهو ينظر إليه صنعه كما يحب ولا يتهيا له خلافه. وقيل

^١ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٤/ص ٥٣٠.

^٢ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٣٣.

^٣ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٣/ص ١٢٩.

^٤ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٣/ص ٦٣.

هم فنحن ما دعوناهم إلى ذلك بل هم فعلوا ذلك من تلقاء أنفسهم من غير أمرنا ولا رضانا، ونحن برآء منهم ومن عبادهم".^١

أما الزمخشري، فيتوقف عند هذه الآية ليستخرج منها ما يدعم به أحد الآراء التي يطرحها مذهبه الاعتزالي، وهو بأن الله لا يخلق الضلال في قلوب الناس، بل هم الذين يخلقونه لأنفسهم، فيقول: في هذه الآية "كسر بين لقول من يزعم أن الله يضل عباده على الحقيقة، حيث يقول للمعبودين من دونه: أنتم أضللتموهم، أم هم ضلوا بأنفسهم؟ فيتبرؤون من إضلالهم ويستعيذون به أن يكون مضلين، ويقولون: بل أنت تفضلت من غير سابقة على هؤلاء وآبائهم تفضل جواد كريم، فجعلوا النعمة التي حقها أن تكون سبب الشكر، سبب الكفر ونسيان الذكر، وكان ذلك سبب هلاكهم، فإذا برأت الملائكة والرسل أنفسهم من نسبة الإضلال الذي هو عمل الشياطين إليهم واستعاذوا منه، فهم لرهم الغني العدل أشد تبرئة وتزيها منه. ولقد نزهوه حين أضافوا إليه التفضل بالنعمة والتمتع بها، وأسندوا نسيان الذكر والتسبب به للوار إلى الكفرة، فشرحوا الإضلال المجازي الذي أسنده الله تعالى إلى ذاته في قوله (يضل من يشاء)، ولو كان هو المضل على الحقيقة لكان الجواب العتيد أن يقولوا: بل أنت أضللتهم".^٢

ولا يكاد يفترق الطبرسي في تفسير هذه الآية عن ابن كثير إذ يقول: "يقول الله تعالى لهؤلاء المعبودين (أنتم أضللتهم عبادي هؤلاء أم هم ضلوا السبيل) أي طريق الجنة والنجاة (قالوا) يعني المعبودين من الملائكة والإنس أو الأصنام إذا أحياهم الله وأنطقهم (سبحانك) تزيها لك عن الشريك وعن أن يكون معبود سواك (ما كان ينبغي لنا أن نتخذ من دونك من أولياء) أي ليس لنا أن نوالي أعداءك بل أنت ولينا من دونهم".^٣

٦) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الشعراء..

١٥ - قال تعالى: {قال كلا فاذهبا بآياتنا إنا معكم مستمعون (١٥)}

لم يتوقف ابن كثير عند قوله تعالى مستمعون، مثلما توقف عنده كل من الزمخشري والطبرسي، بل فهمه على أنه من حفظ الله ورعايته لموسى وهارون وذلك "كقوله: (إنني معكما أسمع وأرى) أي إنني معكما بحفظي وكلاءي ونصري وتأيدي".^٤

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٣/ص ٢٦٩.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٣/ص ٢٧٠.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٧/ص ٢١٥.

^٤ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٣/ص ٢٨٥.

وأول الزمخشري قوله عز وجل (معكم مستمعون) بأنه من مجاز الكلام، "يريد: أنا لكما ولعدوكما كالناصر الظهير لكما عليه إذا حضر واستمع ما يجري بينكما وبينه. فأظهر كما وأغلبكما وأسر شوكته عنكما وأنكسه. ويجوز أن يكونا خيرين لأن، أو يكون (مستمعون) مستقرا، و(معكم) لغوا. فإن قيل: لم جعلت (مستمعون) قرينة (معكم) في كونه من باب المجاز، والله تعالى يوصف على الحقيقة بأنه سميع وسامع؟ قلت: ولكن لا يوصف بالمستمع على الحقيقة؛ لأن الاستماع جار مجرى الإصغاء، والاستماع من السمع بمنزلة النظر من الرؤية".^١

أما الطبرسي فقد ضمن اسم الفاعل (مستمع) معنى اسم الفاعل (سامع): "أي نحن نحفظكم ونحن سامعون ما يجري بينكم. ومستمع هنا في موضع سامع لأن الاستماع طلب السمع بالإصغاء إليه وذلك لا يجوز عليه سبحانه، وإنما أتى بهذه اللفظة لأنه أبلغ في الصفة".^٢

وفهمها ابن عربي كما فهمها ابن كثير بأنها نوع من الحفظ من الله عز وجل و"وعد بالكلاءة والحفظ، وتقوية اليقين، فإن من كان الحق معه لا يغلبه أحد".^٣

(٧) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الروم..

١٦ - قال تعالى: {كذلك يطبع الله على قلوب الذين لا يعلمون (٥٩)}

قاربت آراء المفسرين حول لفظ (الطبع) ما قالوه مفسرين به لفظة (الختم) في سورة البقرة، فنجد أن ابن كثير لا يتوقف كثيرا عندها، لأن الله عنده مصدر كل الأفعال وخالقها، فما من إله غيره يصدر عنه أي فعل من خير أو شر، فيقول: "أي اصبر على مخالفتهم وعنادهم، فإن الله تعالى منجز لك ما وعدك من نصره إياك عليهم وجعله العاقبة لك ولمن اتبعك في الدنيا والآخرة".^٤

ولكن الزمخشري ينحرف بالآية كما انحرف بها عند تفسيره لقوله تعالى (ختم الله على قلوبهم) ويقول: إن "معنى طبع الله: منع الألفاظ التي ينشرح لها الصدور حتى تقبل الحق، وإنما يمنعها من علم أنها لا تجدي عليه ولا تغني عنه".^٥ فلم يحمل الآية على ظاهرها، الذي ينص على أن الله هو القائم بالطبع، ولكن انحرف بها لما يناسب عقيدته التي تقول إن الأفعال القبيحة لا تصدر عن الله عز وجل، ولكن يخلقها العبد لنفسه.

^١ الزمخشري، الكشف، مرجع سابق، ج ٣/ص ٣٠٤.

^٢ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٧/ص ٢٤٣.

^٣ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ١٧٤.

^٤ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٣/ص ٣٧٧.

^٥ الزمخشري، الكشف، مرجع سابق، ج ٣/ص ٤٨٨.

٨) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الزمر..

١٧- قال تعالى: {وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه، سبحانه وتعالى عما يشركون(٦٧)}

لم يتخل ابن كثير عن رأيه في الآيات التي تضمنت بعض ما يوحي بالصفات الجسمية لله عز وجل باتباع طريق السلف، الذي يرى أنه خير من الخوض في تفسيرات وتأويلات يقصر عنها فهم الإنسان المحدود، فقال عن لفظتي (قبضته) و(بيمينه) الواردتين في الآية الكريمة: "وقد وردت أحاديث كثيرة متعلقة بهذه الآية الكريمة، والطريق فيها وفي أمثالها مذهب السلف، وهو إمرارها كما جاءت من غير تكيف ولا تحريف".^١

وقال الزمخشري عنها إن: "الغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه تصوير عظمته والتوقيف على كنه جلاله لا غير. من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز".^٢

وأول الطبرسي القبضة بأنها القدرة، فقال: "القبضة في اللغة ما قبضت عليه بجميع كفك. أخبر سبحانه عن كمال قدرته، فذكر أن الأرض كلها مع عظمها في مقدوره كالشيء الذي يقبض عليه القابض بكفه، فيكون في قبضته. وهذا تفهيم لنا على عادة التخاطب فيما بيننا، لأننا نقول هذا في قبضة فلان وفي يد فلان إذا هان عليه التصرف فيه، وإن لم يقبض عليه".^٣ وقال عن قوله (بيمينه) إنه تمثيل بصورة الإنسان يطوي الشيء، فقال: "وكذا قوله (والسموات مطويات بيمينه) أي يطويها بقدرته كما يطوي الواحد منا الشيء المقدور له طيه بيمينه. وذكر اليمين للمبالغة في الاقتدار والتحقيق للملك".^٤

وذهب ابن عربي إلى نفس ما ذهب إليه الطبرسي من تأويل القبضة بالقدرة، : "(والأرض جميعا قبضته) أي تحت تصرفه وقبضة قدرته، وقهر ملكوته. (والسموات) في طي قهره، وعين قوته، يصرفها كيف شاء، ويفعل بها ما يشاء، يطويها ويفنيها عن شهود الشاهد يوم القيامة الكبرى، والفناء في التوحيد".^٥

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٥٧.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ١٤٢.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٨/ص ٦٥٤.

^٤ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٨/ص ٦٥٤.

^٥ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٣٨٦.

٩) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الشورى..

١٨- قال تعالى: {أم يقولون افترى على الله كذبا، فإن يشأ الله يختم على قلبك ويمح الله الباطل ويحق الحق بكلماته إنه عليم بذات الصدور (٢٤)}
نسب ابن كثير فعل الختم كعادته إلى الله عز وجل، فقال: "(يختم على قلبك) أي يطبع على قلبك وسلبك ما كان آتاك من القرآن".^١
وتورع الزمخشري عن نسبته إلى الله الذي يتعالى عن فعل القبائح في اعتقاده، فقال: "(فإن يشأ الله) يجعلك من المختوم على قلوبهم، حتى تفتري عليه الكذب، فإنه لا يجترئ على افتراء الكذب على الله إلا من كان في مثل حالهم".^٢
ويشارك الطبرسي مع ابن كثير في جواز نسبة فعل الختم إلى الله، إذ يقول: "أي لو حدثت نفسك بأن تفتري على الله كذبا لطبع الله على قلبك، ولأنساك القرآن فكيف تقدر أن تفتري على الله".^٣
ولا يتضح فهم ابن عربي لهذه الآية نظرا لاختصاره الشديد في الحديث عنها، ولكنه يبدو مقربا من رأي الزمخشري، إذ أنه لم ينسب الختم بصريح العبارة إلى الله عز وجل، فقال: "أي لا يفتري على الله إلا من هو مختوم القلب مثلهم".^٤

١٠) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الفتح..

١٩- قال تعالى: {إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله، يد الله فوق أيديهم (١٠)}
اتفق المفسرون في عدم جواز نسبة اليد إلى الله تعالى، متهين الله عز وجل عن صفات الأجسام وعن الجوارح، وإنما هي من باب الكناية. ولكنهم اختلفوا على المكنى به، فمنهم من قال إنها كناية عن حضوره معهم وشهادته على أقوالهم وما يسرونه في ضمائرهم، وهذا هو رأي ابن كثير، إذ قال: "(يد الله فوق أيديهم) أي هو حاضر معهم يسمع أقوالهم ويرى مكائهم ويعلم ضمائرهم وظواهرهم، فهو تعالى المبايع بواسطة رسول الله صلى الله عليه وسلم".^٥

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ١٠٢.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٢٢١.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٩/ص ٣٩.

^٤ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٤٣٦.

^٥ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ١٦٤.

ومنهم من قال إن المقصود بها يد رسول الله مثل ما رأى الزمخشري، فقال: "يريد يد رسول الله التي تعلق أيدي المبايعين: هي يد الله، والله تعالى مزره عن الجوارح وعن صفات الأجسام، وإنما المعنى: تقرير أن عقد الميثاق مع الرسول معقده مع الله من غير تفاوت بينهما".^١

ومنهم من فهمها بأن المقصود بها العقد الذي تم في هذه البيعة، مثلما قال الطبرسي "أي عقد الله في هذه البيعة فوق عقدهم، لأنهم بايعوا الله ببيعة نبيه صلى الله عليه وسلم، فكأنهم بليعوه من غير واسطة .. وقيل، معناه قوة الله في نصرته نبيه صلى الله عليه وسلم فوق نصرتهم إياه، أي ثق بنصرة الله لك لا بنصرتهم، وإن بايعوك .. وقيل نعمة الله عليهم بنبيه صلى الله عليه وسلم فوق أيديهم بالطاعة والمبايعة .. وقيل يد الله بالثواب وما وعدهم على بيعتهم من الجزاء فوق أيديهم بالصدق والوفاء".^٢ ونلاحظ هنا مذهب الشيعة في نفهم الصفات عن الله تعالى، حيث إنهم يقولون إن "أول الديانة معرفته، وكمال المعرفة توحيده، وكمال التوحيد نفي الصفات عنه، لشهادة كل صفة أنها غير الموصوف، وشهادة الموصوف أنه غير الصفة، وشهادتهما جميعا على أنفسهما بالبيئة الممتنع منها الأزل، فمن وصف الله فقد حده، ومن حده فقد عده، ومن عده فقد أبطل أزاله".^٣، فسار شيوخهم على هذا النهج الضال مع تعطيل الصفات الواردة في الكتاب والسنة.

ومنهم من فهمها على أنها القدرة المتمثلة في يد رسول الله صلى الله عليه وسلم، مثلما قال ابن عربي: "يد الله الظاهرة في مظهر رسوله، الذي هو اسمه الأعظم، (فوق أيديهم) أي قدرته البارزة في يد الرسول فوق قدرتهم البارزة في صور أيديهم".^٤

(١١) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة النجم..

٢٠- قال تعالى: {وأن عليه النشأة الآخرة (٤٧)}

يبدو تفسير ابن كثير لهذه الآية تفسيرا بسيطا، لا تأويل فيه ولا تعقيد، وأيضا لا تجاوز فيه حرمة الذات الإلهية، إذ يقول: "كما خلق البداءة هو قادر على الإعادة، وهي النشأة الآخرة يوم القيامة".^٥

^١ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٣٣٥.

^٢ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٩/ص ١٤٥.

^٣ ابن بابويه، التوحيد، صححه وعلق عليه: هاشم الحسيني، مكتبة الصدوق، طهران، ١٩٦٧، ص ٥٧.

^٤ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٥١٠.

^٥ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٢٢٨.

أما تفسير الزمخشري الذي يوجهه معنفده الاعتزالي، فيبدو متجاوزا لحدود تعامل العبد مع الذات الإلهية، إذ يوجب على الله عز وجل أمر النشأة، فقال: "وقال (عليه) لأنها واجبة عليه في الحكمة، ليجازي على الإحسان والإساءة".^١ وهذا تفسير ناشئ عن مذهبه الاعتزالي الذي يطلق على هذا اسم مراعاة للصالح والحكمة، لكنه متجاوز حرمة الذات الإلهية باعتقاده بإجلب أمر على الله تعالى.

ويناقش الطبرسي هذا الأمر قائلا: "فإن قيل: إن لفظة (على) كلمة إيجاب، فكيف يجب على الله سبحانه ذلك؟ فالجواب أنه سبحانه إذا كلف الخلق فقد ضمن الثواب، فإذا فعل فيهم الآلام فقد ضمن العوض، فإذا لم يعوض في الدنيا وخلق بين المظلوم والظالم فلا بد من دار أخرى يقع فيها الجزاء والإنصاف والانتصاف، وقد وعد سبحانه بذلك فيجب الوفاء به".^٢ وكأنه لا يختلف عن رأي الزمخشري صاحب الاتجاه المعتزلي في وجوب النشأة الأخرى على الله عز وجل.

(١٢) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة الرحمن..

٢١- قال تعالى: {ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام (٢٧)}

لم يتناول ابن كثير لفظة (وجه) بالتفسير وكأنه يريد أن يتعد عما من شأنه أن يمس الذات الإلهية بإثبات صفات جسمانية لها، أو تشبيه لها بشيء من مخلوقاته.^٣

أما الزمخشري، ومثله ابن عربي فقد فهما الوجه على أنه الذات، فقال الزمخشري: "(وجه ربك) ذاته، والوجه يعبر به عن الجملة والذات".^٤ وقال ابن عربي: "(ويبقى وجه ربك) الباقي، بعد فناء الخلق، أي ذاته، مع جميع صفاته".^٥

وجمله الطبرسي على التمثيل، فقال: "يبقى ربك الظاهر بأدله ظهور الإنسان بوجهه".^٦

(١٣) اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة القيامة..

٢٢- قال تعالى: {ولا أقسم بالنفس اللوامة (٢)}

^١ الزمخشري، الكشف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٤٢٨.

^٢ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٩/ص ٢٣٣.

^٣ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٢٤٠.

^٤ الزمخشري، الكشف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٤٤٦.

^٥ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٥٧٤.

^٦ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ٩/ص ٢٥٧.

اختلف بعض المفسرين في تعريف المراد بالنفس اللوامة، فذكر ابن كثير آراء غيره ممن فسر القرآن من السلف الصالح، ثم ذكر بعد ذلك رأيه إذ قال: "والأشبه بظاهر التزليل أنها التي تلوم صاحبها على الخير والشر وتندم على ما فات".^١ دون تحديد إن كانت المؤمنة أم الكافرة أم المتقية.

أما الزمخشري فقد كان من بين الآراء التي ذكرها أن (النفس اللوامة) هي "النفس المتقية التي تلوم النفوس فيه أي في يوم القيامة على تقصيرهن في التقوى. أو التي لا تزال تلوم نفسها وإن اجتهدت في الإحسان. .. وقيل: هي نفس آدم، لم تنزل تلوم على فعلها الذي خرجت به من الجنة".^٢

وعمم الطبرسي المقصود بها فقال إنها: "الكثيرة اللوم، وليس من نفس برة ولا فلجرة إلا وهي تلوم نفسها يوم القيامة، إن كانت عملت خيراً قالت هلا ازددت، وإن كانت عملت سوءاً قالت يا ليتني لم أفعل. عن ابن عباس في رواية عطاء، وقال مجاهد: تلوم على ما مضى تقول لم فعلت ولم لم أفعل. وقيل النفس اللوامة الكافرة الفاجرة عن قتادة ومجاهد، ومعناه ذات اللوم الكثير لما سلف منها. وقيل هي النفس المؤمنة، تلوم نفسها في الدنيا وتحاسبها فتقول ماذا فعلت، ولم قصرت، فتكون مفكرة في العواقب أبداً، والفاجر لا يفكر في أمر الآخرة ولا يحاسب نفسه".^٣ ويذهب ابن عربي في تفسيره لهذه الآية إلى أن النفس اللوامة هي النفس المصدقة بيوم القيامة الذي أقسم الله به في مفتتح السورة، "المقرة بوقوعها، المهينة لأسبابها، لأنها تلوم نفسها أبداً في التقصير والتقاعد عن الخيرات".^٤

٢٣- قال تعالى: {بل يريد الإنسان ليفجر أمامه (٥)}

تبينت تفسيرات المفسرين لقوله عز وجل: {بل يريد الإنسان ليفجر أمامه (٥)}، حيث يذكر ابن كثير عدداً من تأويلات المفسرين ثم يقول إن الأرجح من بينها هو ما ذكره: "علي بن أبي طلحة عن ابن عباس (أنه) هو الكافر يكذب بيوم الحساب، وكذا قال ابن زيد وهذا هو الأظهر من المراد، ولهذا قال بعده (يسأل أيان يوم القيامة)".^٥

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٤٤٨.

^٢ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٦٦٠.

^٣ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١٠/ص ٥٠١.

^٤ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٧٣٣.

^٥ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٤٤٨.

ويرى الزمخشري أن المقصود بقوله تعالى (ليفجر أمامه) أي: "ليدوم على فجوره فيما بين يديه من الأوقات وفيما يستقله من الزمان لا يترع عنه".^١

ويقول الطبرسي: "(بل يريد الإنسان) أي يريد الكافر (ليفجر أمامه) هذا إخبار من الله تعالى أن الإنسان يمضي قدما في معاصي الله تعالى راكبا رأسه لا يترع عنها ولا يتوب.. وقيل ليفجر أمامه: أي ليفكر بما قدامه من البعث ويكذب به، فالفجور وهو التكذيب، وعن الزجاج قال: ويجوز أن يريد أنه يسوف التوبة ويقدم الأعمال السيئة. وقال ابن الأنباري: يريد أن يفجر ما امتد عمره، وليس في نيته أن يرجع عن ذنب يرتكبه. وقيل معناه أنه يقول أعمل ثم أتوب عن عطية والمراد أنه يتعجل المعصية ثم يسوف التوبة يقول غدا وبعد غدا".^٢

ويؤولها ابن عربي حسب ما تمليه عليه نزعتة الصوفية، فيقول: "ليدوم على الفجور بليل إلى اللذات البدنية، والشهوات البهيمية، غارزا رأسه فيها فيما بين يديه من الزمان الحاضر والمستقبل، فيغفل عن القيامة لقصور نظره عنها، وكونه مقصورا على اللذات العاجلة وفرط تمالكه عليها، واحتجابه بها عن الآجلة سائلا عنها، متعتا مستعبدا إياها بقوله: (أيان يوم القيامة)".^٣

٢٤- قال تعالى: {فإذا برق البصر (٧) وخسف القمر (٨) وجمع الشمس والقمر (٩)} وقع الخلاف بين المفسرين على قوله تعالى (وخسف القمر، وجمع الشمس والقمر)؛ فقال ابن كثير: "أي ذهب ضوءه (وجمع الشمس والقمر) قال مجاهد كورا".^٤

وقال الزمخشري: "(وخسف القمر) ذهب ضوءه، أو ذهب بنفسه.. (وجمع الشمس والقمر) حيث يطلعهما الله من المغرب. وقيل: وجعا في ذهاب الضوء. وقيل: يجمعان أسودين مكورين كأنهما ثوران عقيران في النار. وقيل يجمعان ثم يقفان في البحر، فيكون نار الله الكبرى".^٥ وقال الطبرسي: "(وخسف القمر) أي ذهب نوره وضوؤه. (وجمع الشمس والقمر) جمع بينهما في ذهاب ضوءهما بالخسوف ليتكامل ظلام الأرض على أهلها حتى يراها كل أحد بغير نور وضياء".^٦

^١ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٦٦١.

^٢ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١٠/ص ٥٠٢.

^٣ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٧٣٤.

^٤ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٤٤٨.

^٥ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٦٦١.

^٦ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١٠/ص ٥٠٢.

أما ابن عربي فقال: " (وخسف) قمر القلب، لذهاب نور العقل عنه، و (جمع) شمس الروح وقمر القلب، بأن جعلنا شيئا واحدا طالعا عن مغرب البدن لا يعتبر له ربتان كما كان حال الحياة، بل اتحدا روحا واحدا".^١

٢٥- قال تعالى: {إنا علينا جمعه وقرآنه (١٧) فإذا جمعناه فاتبع قرآنه (١٨)} وقع الخلاف بين المفسرين في هاتين الآيتين، فابن كثير يفسرها على أن المقصود به: " (إن علينا جمعه) أي في صدرك، (وقرآنه) أي أن تقرأه (فإذا قرأناه) أي إذا تلاه عليك الملك عن الله تعالى (فاتبع قرآنه) أي فاستمع له ثم اقرأه كما أقرأك.. وقال ابن جرير: .. (إن علينا جمعه) أن نجمعه لك (وقرآنه) أن نقرئك فلا تنسى".^٢

وقال الزمخشري: " (فإذا قرأناه) جعل قراءة جبريل قراءته: والقرآن القراءة، (فاتبع قرآنه) فكن مقفيا له فيه ولا تراسله، وطمن نفسك أنه لا يبقى غير محفوظ، فحنن في ضمان تحفيظه".^٣

أما الطبرسي فقد قال: " (إن علينا جمع) في صدرك حتى تحفظه (وقرآنه) أي وتأليفه على ما نزل عليك عن قتادة. وقيل معناه إن علينا جمعه وقرآنه عليك حتى تحفظه ويمكنك تلاوته فلا تخف فوت شيء منه عن ابن عباس والضحاك. (فإذا قرأناه) أي قرأه جبريل عليك بأمرنا (فاتبع قرآنه) أي قراءته عن ابن عباس، والمعنى اقرأه إذا فرغ جبريل عن قراءته. .. وقيل فاتبع قرآنه، أي اعمل بما فيه من الأحكام والحلال والحرام عن قتادة والضحاك. وقال البلخي: الذي اختاره أنه لم يرد القرآن وإنما أراد قراءة العباد لكتبهم يوم القيامة يدل على ذلك ما قبله وما بعده، وليس فيه شيء يدل على أنه القرآن ولا شيء من أحكام الدنيا".^٤

ويخلق ابن عربي في أجوائه الصوفية ويحمل الآية على معتقده قائلا: " (إن علينا جمعه وقرآنه) إن علينا جمعه فيك وقرآنه. أي، ليكون جمعه في مقام الوحدة، وقراءتك إياه بنا فانيا عن ذاتك، وفي عين الجمع. حيث لم يكن لك وجود ولا بقية ولا عين ولا أثر. (فإذا قرأناه) أوجدناه، حال فنائك فينا (فاتبع قرآنه) بالرجوع إلى مقام البقاء بعد الفناء، وظهور القلب والنفس في".^٥

^١ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٧٣٤.

^٢ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٤٤٩.

^٣ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٦٦٢.

^٤ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١٠/ص ٥٠٤.

^٥ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٧٣٥.

ويتضح أثر المذهب الصوفي من خلال المصطلحات الصوفية التي يستخدمها ابن عربي في تفسيره للنص القرآني.

٢٦- قال تعالى: {وجوه يومئذ ناضرة (٢٢)}

في حين ذهب كل من ابن كثير، والزمخشري، والطبرسي^١ إلى أن كلمة (ناضرة) في الآية من النضارة والحسن من فرط النعيم، يذهب ابن عربي إلى تفسيره بأنها ناضرة "للتنوير القدس، والاتصال بعالم النور والسرور، والنعيم الدائم، مبتهجة بزينة معارفها وهياتها، مبتهجة ببهجة ذواتها، منخرطة في سلك الملكوت والجبروت".^٢

٢٧- قال تعالى: {إلى ربها ناظرة (٢٣)}

نجد أن ابن كثير حمّله على معتقد أهل السنة فقال بأنها "تراه عيانا.. وقال الثوري عن منصور عن مجاهد (إلى ربها ناظرة) قال تنتظر الثواب من ربها، رواه ابن جرير من غير وجه عن مجاهد وكذا قال أبو صالح أيضا فقد أبعد هذا الناظر النجمة وأبطل فيما ذهب إليه".^٣ ويتضح أيضا من قول ابن كثير بأنها (تراه عيانا) مذهب أهل السنة الذين لا ينكرون القول برؤية الله عز وجل يوم القيامة، لفئة مخصصة من الناس بالطبع، وذلك لحملهم القرآن على ظاهر لفظه. أما الزمخشري فقال: "تنتظر إلى ربها خاصة ولا تنظر إلى غيره، وهذا معنى تقديم المفعول.. والمعنى: أنهم لا يتوقعون النعمة والكرامة إلا من ربهم، كما كانوا في الدنيا لا يخشون ولا يرجون إلا إياه".^٤ ونلاحظ أنه لم يذكر رؤية العين، وذلك لأنه لا يقر بحكم مذهبه الاعتزالي برؤية الله عز وجل، لما في تضمن كلمة الرؤية من التجسيم، لذلك انحرف بالآية إلى المجاز فقال إنهم ينتظرون النعمة والكرامة من الله.

وقد أفاض الطبرسي في شرحه وتفسيره لهذه الآية إذ قال: "(إلى ربها ناظرة) اختلف فيه على وجهين: أحدهما، أن معناه نظر العين. والثاني، أنه الانتظار. واختلف من حمّله على نظر العين على قولين: أحدهما، أن المراد إلى ثواب ربها ناظرة، أي هي ناظرة إلى نعيم الجنة حالا بعد حال، فيزداد بذلك سرورها وذكر الوجوه والمراد أصحاب الوجوه.. والآخر، أن النظر بمعنى الرؤية،

^١ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٤٥٠. الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٦٦٣. الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١٠/ص ٥٠٥.

^٢ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٧٣٥.

^٣ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٤٥٠.

^٤ الزمخشري، الكشاف، مرجع سابق، ج ٤/ص ٦٦٣.

والمعنى تنظر إلى الله معانية.. وهذا لا يجوز، لأن كل منظور إليه بالعين مشار إليه بالحدقة واللاحظ، والله تعالى عن أن يشار إليه بالعين كما يجلب سبحانه عن أن يشار إليه بالأصابع. وأيضاً فإن الرؤية بالحاسة لا تتم إلا بالمقابلة والتوجه، والله تعالى عن ذلك بالاتفاق. وأيضاً فإن رؤية الحاسة لا تتم إلا باتصال الشعاع بالمرئي، والله مخره عن اتصال الشعاع به على أن النظر لا يفيد الرؤية في اللغة فإنه إذا علق بالعين أفاد طلب الرؤية كما أنه إذا علق بالقلب أفاد طلب المعرفة بدلالة قولهم نظرت إلى الهلال فلم أراه، فلو أفاد النظر الرؤية لكان هذا القول ساقطاً متناقضاً.. وأما من حمل النظر في الآية على الانتظار فإنهم اختلفوا في معناه على أقوال: أحدها، أن المعنى منتظرة لثواب ربها.. وثانيها، أن معناه مؤملة لتجديد الكرامة كما يقال عيني ممدودة إلى الله تعالى.. وثالثها، أن المعنى أنهم قطعوا آمالهم وأطماعهم عن كل شيء سوى الله تعالى".^١ وآثار مذهبه الشيعي واضحة في تفسيره هذه الآية لتضمنها قضية رؤية الله عز وجل التي ينكرها الشيعة لإنكارهم الصفات عن ذات الله عز وجل، إذ أن إثبات الصفات عليه سبحانه وتعالى يؤدي إلى التجسيم، والتجسيم يسمح بالرؤية، فهم ينكرون الصفات عليه سبحانه وتعالى، ومن ثم ينكرون كل ما يقتضيه وجودها.

وكذلك قدم ابن عربي تفسيره بما يوجهه إليه مذهبه الصوفي فقال: "(إلى ربها نظرة) أي، إلى حضرة الذات خاصة متوجهة، متوقعة للرحمة التامة في مقام أنوار الصفات، أو ناضرة بنوره إلى وجهه خاصة، ناظرة مشاهدة إياه لا تلتفت إلى ما سواه، شاهدة الجمال ذاته وسبحات وجهه، أو مطالعة لحسن صفاته، لا تشتغل بغيره".^٢

١٤- اختلاف تأويلات المفسرين حول سورة البقرة..

٢٨- قال تعالى: {رسول من الله يتلو صحفاً مطهرة (٢)}

قال ابن كثير إنه "يذكر القرآن بأحسن الذكر ويثني عليه بأحسن الثناء، وقال ابن زيد (فيها كتب قيمة) مستقيمة معتدلة".^٣

الطبرسي: "يعني مطهرة في السماء لا يمسه إلا الملائكة المطهرون من الأنجاس".^٤ وفسره ابن عربي بقوله: "(من الله يتلو صحفاً) من ألواح العقول، والنفوس السماوية لاتصاله بها بتجرده، (مطهرة) من دنس الطباع، وكدر العناصر، ودنس المواد".^٥

^١ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١٠/ص ٥٠٦.

^٢ ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ج ٢/ص ٧٣٥.

^٣ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، ج ٤/ص ٥٣٧.

^٤ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، مرجع سابق، ج ١٠/ص ٦٦٨.

^٥ ابن عربي، تفسير القرآن الكبير، مرجع سابق، ج ٢/ص ٨٣٤.

نتائج ختامية..

- ١- يلاحظ على تفاسير النص القرآني أن مفسريها، وإن اختلفوا في مذاهبهم الدينية، وثقافتهم وميولهم، يشتركون في المعاني العامة الكلية، ويأتي اختلافهم في المعاني التي تتعلق بأمور العقيدة والتوحيد مما اختلفت عليه الأمة الإسلامية، وكان سببا في تشعبها إلى طوائف وفرق.
- ٢- قابلية النص القرآني لاحتواء عدد من المعاني تتجاوز حدود ألفاظه ومفرداته دليل حيويته وتجديده، وسبب خلوده عبر الأجيال المتعاقبة، لمناسبة معانيه لكل ما يمكن أن يستجد عبر العصور المختلفة، وهذه هي نقطة الالتقاء بين نظرية التلقي الحديثة، والممارسة العملية والتطبيقية لأفكارها من خلال ما تضمنته كتب تفاسير القرآن الكريم.
- ٣- عرف التراث العربي الإسلامي نظرية التلقي ممارسة، أي بصورة تطبيقية، لكنه لم يكن على وعي بها أو بالأفكار التي تطرحها.
- ٤- إن قلنا بوجود ممارسة فعلية في الثقافة العربية الإسلامية لبعض الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي، مثل اختلاف التفاسير وتعدد تأويلات النص الواحد، يجب أن نبه على أن وجود هذه الممارسة لم يصاحبه اعتراف من المفسر بوجود الآخر، وبحقه في التعبير عن رأيه والتصريح بفهمه الخاص للنص على ضوء مذهبه أو على مستوى فهمه العقلي، بل على العكس من ذلك نلاحظ وجود نسبة سلطوية في كل تفسير توحى بما كان يراه صاحبه في نفسه من أنه هو صاحب الفهم (الصحيح) لهذا النص، وأنه هو الذي أمسك بالمعنى الوحيد له. أما ما توصل إليه غيره من المفسرين فإنه مجرد اجتهادات خاطئة غالبا.

ثانياً: شروح الدواوين الشعرية..

اهتم العلماء العرب القدماء بالشعر اهتماماً كبيراً، فقد كان ديوانهم الأول، لذلك أقبلوا عليه حفظاً ورواية وشرحاً؛ وكانت النتيجة أن حفلت المكتبة العربية بعدد كبير جداً من الشروح التي تتناول في الغالب دواوين كاملة للشعراء المختلفين، مثل ديوان المتنبي، وديوان أبي تمام، وديوان البحري. وبعضها تناول شرح ديوان قبيلة بأكملها، مثل شرح ديوان الهذليين. كما تناول بعضها شرح قصائد مختارة، اختارها صاحب مصنف ما، وقام بشرحها عدد من الشراح، مثل شرح ديوان الحماسة (حماسة أبي تمام).

ويتفاوت نصيب كل ديوان من الدواوين الشعرية في الشروح التي تقوم عليه، وذلك يتوقف بدرجة كبيرة على القيمة الأدبية للنص الشعري ذاته، وعلى قابليته للفهم على أكثر من وجه، وكذلك قدرته على استثارة الشراح ليقدم كل منهم شرحه له كما فهمه؛ فشاعر مثل المتنبي قد يصل عدد شارحي ديوانه إلى ما يزيد على الخمسين شارحاً، وذلك لقابلية نصوصه لأن تفهم وتؤول بأكثر من معنى، ويدلل على ذلك عدد شروح ديوانه التي لا يكاد شراحها يتفقون إلا على المعاني العامة فقط.

ومما يلفت النظر في هذه الشروح، على اختلاف الشعراء، تعددها وتنوع المعاني التي يضمها كل شارح للقصيدة ذاتها؛ ففي الوقت الذي يرى فيه أحد الشارحين معنى ما في بيت من الأبيات، أو في قصيدة من القصائد، يتجه ذهن شارح آخر لنفس النص وجهة أخرى تباين الاتجاه الذي ذهب إليه ذهن الشارح السابق، على الرغم من أن النص هو ذاته، وهذا يدل على أن النص الشعري العربي كان على درجة عالية من الخصب التي تسمح بتولد عدد لا يحصى من المعاني والتأويلات.

ولعل اختلاف القرائح والأفهام، ونزوع بعض الشراح نزعة لغوية، وشارح آخرين نزعة نحوية، أو نزعة فلسفية منطقية يكون سبباً في اختلاف شروح الدواوين الشعرية التي تتحد فيها النصوص، وتختلف الشروح عليها. لذلك نجد الشراح حين يتناولون بيتاً من الأبيات، لا سيما تلك التي تحمل المعاني الدقائق، تتشعب آراؤهم، ويذهب كل منهم مذهباً يباين مذاهب الآخرين، تبعاً لتباين الفهم والرؤية^١، وقد قال المتنبي سابقاً:

ولكن تأخذ الأفهام منه على قدر القرائح والعلوم

^١ شرح ديوان المتنبي، شرح وتحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، مقدمة الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٠، بتصرف.

وتمثل هذه الشروح على الدواوين الشعرية المختلفة صورة بسيطة من صور نظرية التلقي التي عرفتھا الثقافية العربية في جانبھا التطبيقي. مع التأكيد على أن العلماء العرب القدماء ربما لم يكونوا على وعي دقيق بالنظرية، فإن لم يعرفوها أو يصرحوا بها أو ينظروا لها بوضوح، فإنهم ربما مارسوها دون وعي أو معرفة منهجية، ولم تكن ممارستهم لها على نفس الصورة التي نجدھا اليوم في النقد الغربي الحديث، بل في شكل أميل إلى البساطة، تمثل في تعدد المعاني التي تدور حول نص ما، لكنه في الغالب لم يكن مصحوبا باعتراف كل شارح بالرأي الذي توصل إليه الشارح الذي سبقه، وهذه نقطة اختلاف جوهري بين نقدنا القديم والنقد الذي انطلقت منه نظرية التلقي.

وقد تضمنت كتب النقد والبلاغة العربية صورة مبسطة لاختلاف الشراح في فهم وتفسير نص من النصوص، لكن تلك النصوص لم تتجاوز البيت أو البيتين، أما في شروحات الدواوين الشعرية، فهي تتناول نصا كاملا ممثلا في ديوان شاعر ما يحتوي على كل أو معظم قصائده، وغالبا ما يشمل الشرح كل قصائد الديوان، وهذا أفضل من الناحية التطبيقية، لأن النص يعبر عن فكرته باكتمال أبياته، وليس باجتزاء بيت أو بيتين منه.

وهذا الجزء التطبيقي سيشمل نصوصا لا تنتمي إلى أي اتجاه، ونصوصا تنتمي لاتجاه أو مذهب محدد، حتى يتبين من خلال اختلاف طبيعة النص كيف يؤثر (النص) على طريقة تلقيه؛ "فالقراءة نشاط يوجهه النص، وهذا بدوره لا بد من أن يعالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج".^١

أما النصوص، أو بمعنى أدق الدواوين التي سيتم عليها الجانب التطبيقي، فهي: ديوان المتنبي، الذي يمثل الاتجاه الذي كان سائدا في عصره، لأن المتنبي لم يكن يعبر في شعره عن مذهب معين. وديوان ابن الفارض، الذي يمثل اتجاهها محمدا، نقل لنا ابن الفارض من خلال قصائده أهم مبادئه وأفكاره، وهو الاتجاه الصوفي.

وإن كان المتنبي يمثل الاتجاه العام الذي كان سائدا آنذاك دون الانتماء إلى مذهب بعينه، فإن انتماء ابن الفارض إلى المذهب الصوفي قد يكون ذا أثر في طريقة تلقي نصه، حيث لا شك في أن شعره قد تشرب أفكار مذهبه، وهذا من شأنه أن ينعكس على النص ومتلقيه بشكل أو بآخر. وبالتالي سيتيح التطبيق على نص صوفي بالإضافة إلى نص غير منتم إلى أي مذهب فرصة معرفة مدى تأثير النص ذاته في نفس متلقيه لا سيما إذا كان شارحوه ينتمون إلى مذاهب مختلفة. كما سيتضح إن كانت نوعية النص توجه طريقة تلقيه، أم أنها أمر مستقل لا تأثير له في طريقة التلقي.

^١ وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص ١٦٩.

أما عن سبب اختيار هذين الشاعرين تحديداً، فلأنهما من أشهر الشعراء العرب، ثم إن المتنبي حظي باهتمام كبير ولا يزال يحظى بنفس الاهتمام حتى اليوم فقد (ملأ الدنيا وشغل الناس) كما قيل قديماً وحديثاً. وابن الفارض يعد من أبرز شعراء الصوفية، وقد حظي ديوانه أيضاً باهتمام كبير يعكسه لنا عدد الشراح الذين انبروا لشرح ديوانه من القدماء والمحدثين. ولعل تعدد شارحي ديوان المتنبي وابن الفارض وغيرهما من الشعراء يوحى باتساع نصوص هذه الدواوين لعدد من المعاني يوازي عدد من قام بشرحه من الشراح وقد تزايد، كما يدل على مرونة هذه النصوص وقابليتها للتأويل على أكثر من وجه.

اختلاف تأويلات الشراح على قصائد من ديوان المتنبي:

تناول عدد من الشراح ديوان المتنبي شرحا وتفسيرا، وما ذلك إلا لأهميته، وأهمية ديوانه الذي ضم شوارد الحكم والأمثال. ومن بين من تناوله بالشرح: ابن جني، وأبو العلاء المعري، والواحدي، وابن فورجة، وابن الإفليلي، وابن القطاع، والعكبري، والبرقوقي، واليازجي، وغيرهم حيث يذكر أحد شراح الديوان أن عدد شراح ديوان المتنبي يصل إلى ما يزيد على خمسين شارحا.

اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي:

١- ضروب الناس عشاق ضروبا فأسأذرهم أشفهم حبيبا

وتذكر الشروح أنه قالها يمدح علي بن محمد بن سيار بن مكرم التميمي. وعدد أبياتها (٤٢) بيتا.

يقول المتنبي في هذه القصيدة:

٤- وقد لبست دماءهم عليهم حدادا لم تشق له جيوبا

يروى الشراح لهذا البيت تأويلين، ذكر ابن جني أحدهما في (الفرس)، وهو قوله: "لبست هذه الطير دماء القتلى التي اختصت بها، وجف الدم عليها، فصار عليها كالحداد، وهي الثياب السود".^١

أما المعري فقد ذكر التأويلين معا في شرحه للديوان، فقال: "يروى: دماؤهم بالرفع؛ فتكون لبست فعلها. ومعناه: أن دماؤهم لما يبيت اسودت، فكأنها لبست الحداد؛ حزنا على القتلى، ولكنها لم تشق جيوبها، كما يفعله المصاب. وروي: دماءهم (فلبست) على هذا فعل الطير؛ أي قد لبست الطيور دماء هؤلاء القتلى حدادا؛ لأنها اختصت بها، فجفت عليها واسودت، غير أنها لم تشق بها جيوبا، أي للقتلى، وقيل للحداد".^٢ وهذه صورة من صور اختلاف المعنى باختلاف العلامة الإعرابية، أو ما يسمى بالاتساع النحوي.

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (الفرس)، ابن جني، تحقيق: صفاء خارصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ٣٠٥.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد)، المعري، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ج ٢، ص ٣٢٦.

أما الواحددي فثبت رواية النصب على أنها الرواية الصحيحة، فيقول: "الرواية الصحيحة دمائمهم بالنصب والمعنى لبست هذه الطير دماء القتلى التي عليهم أي تلطخت بها وجفت عليها فاسودت وصارت كالحداد وهي الثياب السود تلبس عند المصيبة إلا أن هذه الطير لم تشق على هؤلاء القتلى جيوبا للحداد لأنها ليست حزينة أي هن عليها كالحداد غير أنه حداد غير مشقوق الجيب. ويجوز أن يكون المعنى في شق الجيب أنه ليس بمخيط يشق جيبه للبس، فالطير كأنها لبست حدادا غير مخيط أي لم يجعل له جيب. ومن روى دماؤهم رفعا أراد أن الدماء اسودت على القتل فكأنها لبست ثوبا غير ما كانت تلبس من الحمرة".^١

ونلاحظ أنه يتحدث عن يروي دماؤهم بالرفع دون أن يشير إلى أن المعنى يحتمل أن يروي على هذا الوجه أيضا، من غير أن يؤدي ذلك إلى خلل فيه أو في تركيب البيت. كما أنه لا يثبت إلا رواية النصب، ويتجاهل رواية الرفع التي تؤدي معنى تحمله ألفاظ البيت، بغض النظر عن قصد المبدع نفسه، رغم أن الواحددي لم يشير إلى قصد المبدع، لكنه لا يرى إلا رواية النصب مؤدية للمعنى في حين أنه يتجاهل رواية الرفع التي لا تؤدي المعنى في رأيه.

ويقول المتنبي في البيت التالي:

٥- أدمنا طعنهم والقتل حتى خلطنا في عظامهم الكعوبا

تحتل لفظة (أدمنا) معنيين، الأول من الإدامة، والثاني من الاختلاط. كما اختلف معنى لفظة (كعوب) عنده فاختلف معنى البيت نتيجة لذلك. يقول ابن جني: "(أدمنا) أي: خلطنا وجمعنا، ويدعى للمتزوجين فيقال: أدام الله بينهما. .. أي: جعلنا القتل مقرونا بالطعن، إلى أن جعلنا كعوب القنى في عظامهم".^٢

وكذلك المعري يحمل لفظة (أدمنا) على هذا المعنى ويقول: "أدمنا: من الإدامة. وقيل: من الجمع والخلط من قولهم للمتزوجين في الدعاء: أدام الله بينهما. والكعوب: جمع كعب، وهو عقب الرمح. يقول: ما زلنا نطعنهم حتى كسرنا الرماح فيهم، وخلطنا كعوبها في عظامهم؛ لكثرة طعنهم بها. وخص الكعوب؛ لأنها إذا انكسرت أشبهت العظام المتكسرة. وقيل: أراد بالكعوب:

^١ ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحددي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ج ١، ص ٤٢٥.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ابن جني، مرجع سابق، ص ٣٠٦-٣٠٧.

كعب الإنسان. أي قطعنا الأرجل والأذرع والأسواق حتى صارت الكعوب مختلطة بكسير العظام المكسرة".^١

وذكر ابن فورجة رأي أبي الفتح كعادته في (الفتح) وهو أن تكون (أدمنا) من الخلط والجمع، ثم بين أنه يجوز أن يكون المعنى على هذا النحو، كما يجوز أن يكون بمعنى الإدامة، بل رجح هذا المعنى على ما ذكره ابن جني، فقال: "قال الشيخ أبو الفتح: أدمنا أي خلطنا، وجمعنا ويدعى للمتزوجين فيقال: آدم الله بينكما .. وهذا جيد ولا يمنع أن يكون أدمنا من الإدامة. بل الإدامة أحسن إذ كان يعني أنا لم نزل نطعنهم حتى اختلطت العظام بكعوب الرماح. وخلط الطعن بالقتل لا فائدة فيه كبيرة لكره فإنهما مختلطان وإن لم يقله أبو الطيب".^٢

وقد ذكر الواحدي تأويلي لفظة (أدمنا)، فقال: "أدمنا خلطنا وجمعنا من قولهم أدمت الخبز بالإدام، يقال للمتزوجين أدام الله بينهما، والمعنى جعلنا القتل مقرونا بالطعن إلى أن جعلنا كعوب القنا في عظامهم، ويجوز أن يكون من إدامة الشيء يعني أننا لم نزل نطعنهم حتى كسرنا كعوب الرماح فيهم فاختلفت في أبدانهم بعظامهم".^٣

والملاحظ على هذا البيت عدم اختلاف تأويلات هؤلاء الشراح على فهم معناه، ولكن المهم فيه هو بيان قابليته للتأويل على أكثر من وجه، واحتمال أكثر من لفظ من ألفاظه للشرح والتفسير بأكثر من معنى يختلف على ضوئها معنى البيت، مثل لفظ (أدمنا)، ولفظ (كعوب) الذي يحتمل أن يكون المقصود به كعب القنا، أو كعب الإنسان كما ذكر الشراح.

ويقول المتنبي:

٢٢- إلى ذي شيمة شغفت فؤادي فلولا لقلت بها النسيب

أول الشراح هذا البيت تأويلين مختلفين، ذكر ابن جني أحدهما فقال: "فلولا هو لنسبت بشيمته لعشقي لها".^٤ وعبارة المعري: "يقول: امتطيت الخطوب، حتى وصلت إلى ذي شيمة كريمة، فلولا مراقبته وجلالة قدره، لنسبت بهذه الشيمة، كما ينسب الشاعر بالمرأة ذات المحاسن".^٥

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٢٦.

^٢ ابن فورجة، الفتح على أبي الفتح، تحقيق: عبد الكريم الدجيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص ٥٨.

^٣ ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٢٥.

^٤ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ابن جني، مرجع سابق، ص ٣١٨.

^٥ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٤٢.

وذكر الواحدي هذا التأويل، كما ذكر الوجه الآخر الذي تحتمله ألفاظ هذا البيت فقال: "يقول: لولا أن خلق الممدوح أحسن من خلقه لقلت النسيب بخلقه. ويجوز أن يريد لولا أني أحششه لقلت الغزل بشيمته".^١

٣٠- إذا نكبت كنانته استبنا بأنصلها لأنصلها ندوبا

اختلف الشراح في فهم البيت في قوله (استبنا بأنصلها لأنصلها ندوبا). قال ابن جني: "(نكتت) قلبت على رؤوسها، وأصله أنه يقال للفارس إذا رمي عن فرسه فوقع على رأسه نكت فهو منكوت".^٢ وقد اختار رواية البيت على أن اللفظ في الأصل (نكتت)، في حين أن بقية الشراح يروونه على أنها (نكبت)، أي: قلبت.

فالمعري يبنى معنى البيت على أن اللفظة في الأصل (نكبت) فيقول: "إذا قلبت كنانته يوم الرمي رأينا في أنصلها الآثار الحاصلة من أنصلها؛ لأن أنصلها تقاتلت في الكنانة، لما أبطأت الرمي إلى الأعداء، لتعودها القتال والرمي، فجرح بعضها بعضا. وقيل: معناه أن سهامه تنفذ في سمة واحدة فيصيب النصل النصل ويؤثر فيه".^٣

وينقل الواحدي، كمعادته، ما يرويه ابن فورجة رادا به على ابن جني، فيقول: "روى ابن جني نكتت أي قلبت على رأسها يقال للفارس إذا رمي عن فرسه فوقع على رأسه نكت فهو منكوت. وقال ابن فورجة هذا صحيح في الفارس والمعهود في الكنانة نكبتها. قال ابن دريد نكبت الإناء أنكبه نكبا إذا صببت ما فيه ولا يكون للشيء السائل إنما يكون للشيء اليابس... يقول إذا صبت كنانته رأينا لنصوله آثارا في نصوله لأنه يرميها على طريقة واحدة فيصيب النصول بعضها بعضا".^٤

ويقول المتنبي:

٣٧- أيا من عاد روح المجد فيه وصار زمانه البالي قشيبا

^١ ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٢٧.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ابن جني، مرجع سابق، ص ٣٢٠.

^٣ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٤٥.

^٤ ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٢٨.

يذكر ابن جني معنى واحدا يشرح به هذا البيت فيقول: "معناه أن روح المجد انتقل إليه فصار هو المجد، على المبالغة".^١

ويورد المعري رأي ابن جني، كما يورد آراء أخرى غيره، فيقول: "يعني: أن المجد مات منذ قديم وذهب زمانه، ثم انتقلت رفعتة إليك، فعاد حيا وصار زمانه جديدا بعد البلى. وقيل: أراد أن روح المجد بعد آبائه وأجداده انتقلت أيضا إليه فصار هو المجد. على طريقة المبالغة، وعاد زمانه - الذي هو فيه - كثير الخير والخصب بعد ما كان قد بلى وأجذب بموت آبائه".^٢

أما الواحدي فيذكر رأي ابن جني كما يذكر رأي غيره مما ذكره المعري قبله، فيقول: "قال ابن جني معناه أن روح المجد انتقل إليه فصار هو المجد على المبالغة، وقال غيره معناه يا مسن عاد به روح المجد يعني أن المجد كان ميتا فعاد به حيا وعاد الزمان الذي كان باليا جديدا به".^٣

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ابن جني، مرجع سابق، ص ٣٢٦.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٤٧.

^٣ ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٢٩.

اختلاف تاويلات الشراح حول قصيدة المتنبي:

١- أطاعن خيلا من فوارسها الدهر وحيدا وما قولي كذا ومعني الصبر

وقد قيل في مناسبتها، إن المتنبي قالها بمدح بها علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي، وفيها يفتخر ويصف ما لاقاه في طريقه.
وعدد أبياتها (٤١) بيتا.

قال المتنبي:

٩- إذا الفضل لم يرفعك عن شكر ناقص على هبة فالفضل فيمن له الشكر

كان هذا البيت موضع خلاف الشراح عليه، إذ تبانت فيه أقوالهم، حيث اختار كل منهم لقيض ما اختاره الثاني من المعاني التي يحتملها، فأول ابن جني هذا البيت بأن المتنبي يقول: "إذا اضطررت إلى شكر ناقص على صلة قليلة فالفضل لك لا له، أي: فيمن الشكر منه لأنه يتبلغ بذلك إلى وقت إمكانه الفرصة أو لأنه يتفضل بذلك".^١

وقال المعري إن المتنبي "يقول: إذا كان فضلك لا يرفعك عن قبول صلة ناقص، حتى تحتاج إلى أن تشكره على هبته! فالفضل له لا لك؛ لأن اليد العليا خير من اليد السفلى".^٢
وذكر رأي ابن جني ثم عقب قائلا: "وأراد الأول وهو الظاهر".^٣

ونلاحظ هنا طريقة المعري في تحديد معنى البيت بنية المدح في قوله (وأراد الأول) دون أن يشير إلى أن البيت يحتمل التأويلين معا بغض النظر عن نية مؤلفه، ثم زاد على ذلك بقوله (وهو الظاهر) ليؤكد على حصر البيت في معنى واحد أراد المؤلف دون الإشارة إلى قابلية البيت للتفسير بأكثر من معنى.

وأفاض الواحدي في حديثه عن هذا البيت، وكان من جملة ما قاله المعيني الأول الذي اختاره المعري. كما ذكر رأي ابن جني والعروزي وابن فورجة الذي رد رأيه، كما رد رأي ابن جني، فقال: "وقال ابن فورجة الذي أراد أبو الطيب أنه إذا كان فضلك لا يرفعك عن شكر

^١ ابن جني، الفتح الوهمي على مشكلات المتنبي، تحقيق: محسن غياض، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٧٦.

^٢ ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٢٣.

^٣ المرجع السابق، ج ٢، ص ٣٢٣.

ناقص على إحسان منه إليك فإن الفضل لمن شكرته لا لك لأنك محتاج إليه. يعني أن الغنى خير من الأدب إذا كان الأدب محتاجا إلى الغنى".^١

وقال المتنبي:

١٤- وَخَرَقَ مَكَانَ الْعَيْسِ مِنْهُ مَكَائِدُ
مِنَ الْعَيْسِ فِيهِ وَاسِطُ الْكُورِ وَالظُّهْرُ

شرح المعري هذا البيت شرحا مختزلا، فقال: "يقول: كم من أرض واسعة جنتها، وكانت الإبل تسير فيها أبداً، فكأنها واقفة في وسطها لا تبرح عن ظهورها".^٢

وذكر الواحدي رأيه بعد أن ذكر رأي ابن جني وعلق عليه، فقال: "قال ابن جني: معنى البيت إن الإبل كأنها واقفة في هذا الخرق وليست تذهب فيه ولا تجيء وذلك لسعته فكأنها ليست تبرح منه. أي فكما أننا نحن في ظهور هذه الإبل لا نبرحها في أواسط أكوارها فكذلك هن، كأن لها من أرض هذا الخرق كورا وظهرها فقد أقامت به لا تبرحه. هذا كلامه، وقد خلط فيما ذكر إنما يصف مفازة قد توسطها وهو على ظهر البعير في جوزه فكأنه من ظهر الناقة مكانها من الخرق، والمعنى أنا في وسط ظهور الإبل والإبل في وسط ظهر الخرق ولم يتعرض في هذا البيت لوقوفها ولا لبراحها ثم ذكر سير في البيت الثاني".^٣

فالواحدي لم يقتنع بشرح ابن جني للبيت، لذلك ذكره وعلق عليه، موضحا ما فيه من خلط في نظره، وزاد عليه رأيه. أما ابن فورجة، فقد تقبل رأي ابن جني، وكان منه في شرح هذا البيت اعتراف صريح بالرأي الآخر، وإقرار بإمكانية تقبل البيت لأكثر من تأويل فقال: "قال أبو الفتح: معنى البيت أن هذه الإبل كأنها واقفة في هذا الخرق، ليست تذهب ولا تجيء وذلك لسعته. فكأنها ليست تبرح منه. .. أي فكما نحن في ظهور هذه الإبل لا نبرح منها في أواسط أكوارها فكذلك هي كأن لها من أرض هذا الخرق كورا وظهرها فقد قامت به لا تبرحه. .. قد جود أبو الفتح في هذا التفسير. على أنه لا يمتنع أن يقال: عني أن العيس منه في وسطه سائرة كما أنا من الكور على واسطته. ولم يتعرض لوقوفها ولا لبراحها: وما يؤكد هذا قوله: يحدن بنا في جوزه. فلو أراد أنها كالواقفة لما قال يحدن، وإنما يريد أن سيرها من قطعه كبير شيء".^٤

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٤١٧.

^٢ ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٢٥.

^٣ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٤١٨.

^٤ ابن فورجة، الفتح على أبي الفتح، مرجع سابق، ص ١٤٨-١٤٩.

وقال أبو الطيب:

٢٨-إِلَيْكَ طَعْنًا فِي مَدَى كُلِّ صَفْصَفٍ بِكُلِّ وَآةٍ كُلُّ مَا لَقِيتُ نَحْرُ

قال ابن جني شارحا معنى هذا البيت: "سرنا على هذه الإبل فبلغنا من قطع الأرضين الواسعة ما تبلغ الطعنة إذا صادقت نحرا، أي فأغرينا كل الغناء".^١

أما المعري فقال في شرح هذا البيت إن أبا الطيب يقول: "قطعنا إليك بُغْد كل أرض ملساء، بكل ناقة صُلْبَة، فكل موضع لقيته هذه الناقة، هو نَحْرٌ يلاقيه الطعن، وقيل: أراد به مصدر نَحَرْتُ: أي الناقة، لمشقة السير، كأنها لقيت نحرها".^٢

ويمائل رأي ابن فورجة رأي المعري، ولا يكاد يختلف عنه في شيء، فيقول: "عنى بالطعن أنه عمد قتله وهلاكه، كما يعمد بالطعن قتل الرجل وهلاكه. فكذا طعن هذا في مدى هذا الصفصف ليبيده. ثم قال: كل ما لقيته هذه الوآة مرت فيه نافذة كما ينفذ الطعن في النحر، فكأنها لطعني رمح، وكال الصفصف ومدها نحر: يقصد بالطعن. وكأنه لو تمكن لقال: كلما لقيت من المفاز نحر ليصح له المعنى".^٣

أما الواحدي، فيذكر أولا رأي ابن فورجة السابق، ثم يذكر أن هذا البيت يحتمل تأويلا آخر، وهو قوله: "ويجوز أن يكون المعنى كل ما لقيته هذه الناقة من مشاق الطريق نحر لها أي يعمل بها عمل النحر فكأنها تنحر في كل ساعة".^٤

وقال المتنبي:

٣١-كَأَنَّكَ بَرْدُ الْمَاءِ لَا عَيْشَ دُونَهُ وَلَوْ كُنْتَ بَرْدَ الْمَاءِ لَمْ يَكُنِ الْعِشْرُ

ذكر المعري ثلاثة آراء محتملة في شرح هذا البيت وبيان معناه، فقال: "يقول: إن كل أحد يحتاج إليك، ولا عيش له مع فقدك، كما لا عيش له مع فقد الماء، بل الحاجة إليك أشد؛ لأن الماء قد يُصْبِرُ عنه عشرة أيام، إلا أنت فلا يمكن الصبر عنك ساعة".^٥

^١ ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، مرجع سابق، ص ٧٧.

^٢ ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٣٠.

^٣ ابن فورجة، الفتح على أبي الفتح، مرجع سابق، ص ١٥٢.

^٤ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٢٠.

^٥ ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٣٠.

والثاني: "قيل: أراد لو كان برد الماء مثلك، لكنت الإبل تتجاوز العشر؛ لاستقائها بعدوبتك وبرد قطرك". والأرجح أنه رأي ابن جني إذ نقل عنه الواحدي هذا الرأي.

أما الثالث فيذكر المعري أنه "قيل: أراد أن جودك كثير، فلو كنت برد الماء لكنت موجوداً في كل موضع. فكان لا يحتاج الإبل إلى طول الظمأ وإلى الصبر على العطش عشرة أيام".^١

وذكر الواحدي ثلاثة تأويلات مختلفة، منها تأويل ابن جني، أما البقية فقوله: "يقول: لو كنت الماء لوسعت بطبع الجود كل حيوان في كل مكان وفي ذلك ارتفاع الأظماء. ويجوز أن يقال لو كنت برد الماء لما عاودت غلة أطفائها".^٢

ونلاحظ خصب هذا البيت الذي اتسع لعدد من التأويلات التي لا يتناقض بعضها مع بعضها الآخر.

^١ ديوان أبي الطيب المتني، المعري، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٣١.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتني، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٢١.

اختلاف تأويلات الشراح حول قصيدة المتنبي التي مطلعها:

١- كُفِّي أَرَانِي، وَيْلَكَ، لَوْ مَكَ أَلْوَمَا هَمَّ أَقَامَ عَلَى فُوَادِي أَلْجَمَا

قال المتنبي هذه القصيدة في صباه، وعن مناسبتها "يقال: إن هذا الممدوح كان نصرانياً فإظهر الإسلام، وهو متهم بالتنصر، فأراد أن يستكشفه عن مذهبه، فأورد عبارات النصارى على وجه الانتحال، وغرضه استكشاف حاله ووصف منهجه"^١، حتى إذا رضى بهذا فقد علم أنه رديء المذهب، وإن أنكر علم أنه حسن الاعتقاد.^٢

وعلى الرغم من أن هذا المدح يوجب الوهم، لأن ألفاظه مستكرهة في مدح البشر، إلا أن الشراح كانوا يجدون له العذر في أنه أراد أن يستكشف الممدوح عن مذهبه، وعلى هذا لا يلزم كفره عند بعضهم مثل المعري.^٣ وعدد أبياتها (٢٠) بيتاً.

في البيت الأول من القصيدة يقول المتنبي:

١- كُفِّي أَرَانِي، وَيْلَكَ، لَوْ مَكَ أَلْوَمَا هَمَّ أَقَامَ عَلَى فُوَادِي أَلْجَمَا

يحتمل هذا البيت تأويلين بحسب تعلق المصراعين ببعضهما أو استقلالهما ببعضهما عن بعض. فإذا تعلق المصراع الأول بالثاني، يكون تقدير البيت كما قال ابن جني مما نقله عنه المعري وابن فورجة، "كفي ويك، أراي هم أقام على فؤاد أنجما، لومك ألوم.. ويكون المعنى: إن أهم الموصوف أعلمني أن لومك إياي أولى بأن يلام".^٤

وقد اختاره الواحدي أيضاً، وقال: إنه يقول للعاذلة "كفي واتركي عذلي فقد أراي لومك أبلغ تأثيراً وأشد علي هم مقيم على فؤاد راحل ذاهب مع الحبيب. وذلك أن المحزن لا يطيق استماع الملام، فهو يقول لومك أوجع في هذه الحالة، فكفي ودعي اللوم".^٥ ويكون (أراي) على هذا منقولاً من رأيت بمعنى: علمت، فيتعدى إلى المفعولين، وإذا عديته بالهمزة تعدى إلى ثلاثة

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ١، ص ٥٠.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٧١.

^٣ انظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ١، ص ٥٠.

^٤ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٦.

^٥ ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٦٩.

مفاعيل، والفاعل ها هنا (هم)، والمفعول الأول الياء في (أراني)، والثاني (لومك)، والثالث (ألوما)، كما قال المعري.

ولكن ابن فورجة في رده على ابن جني في الفتح قال إن المعنى عنده هو "أنه يقول لعاذلته: كفي لومك، أراني ألوم منك. أي أرى نفسي أقدر على اللوم منك. فلومك نصب بوقوع كفي عليه. ثم تم الكلام فابتدأ يشكو حاله، يقول: حالي هم أقام على فؤاد أنجم. .. فأما قوله (أراني) فليس من الرؤية بالعين، وإنما هو من باب العلم".^١ وهذا هو التأويل الثاني للبيت. وقد ذكره المعري أيضا نقلا عن غيره من الشراح ممن لم يسمهم، فقال: "وقال غيره: إن (أراني) مضارع رأيت بمعنى علمت، فيكون المراد: أرى نفسي، لأن أفعال الشك واليقين يجوز فيها مثل ذلك، ويكون (لومك) مفعول (كفي) و(ألوم) المفعول الثاني من (أراني)، والمفعول الأول هو الياء. والمعنى: كفي وبك لومك فأني أراني ألوم منك، أي أكثر لوما منك، وأحق بأن يلومك على لومك إياي، وعلى هذا.. ثم ابتداء في المصراع الثاني يشكو داءه".^٢

٣- وَحُقُوقُ قَلْبٍ لَوْ رَأَيْتَ لَهَيْبَهُ يَا جَنَّتِي لَظَنَنْتَ فِيهِ جَهَنَّمَ

وقع الخلاف بين الروايات في قوله (وحقوق قلب) وهذه رواية المعري وحده، في حين جاءت عند الواحدي وابن فورجة والعكبري بقوله (وخقوق قلب). وقد شرح المعري البيت دون أن يشير إلى نوع اللهيب في قلب الشاعر، فقال: "لي اضطراب قلب لو رأيت لهيبه يا جنيتي لظننت فيه ألهاب جهنم، شبهها بالجنة لحسنها وما فيها من الراحة عند وصلها".^٣ في حين أن الواحدي حملها على أنها كناية عن الشوق والوجد اللذين يعانيهما بفراق المحبوبة، فقال إنه يقول لها: "لو رأيت ما في قلبي من حر الشوق والوجد لظننت أن جهنم في قلبي".^٤

ويقول المتنبي:

٥- يَا وَجَّةَ دَاهِيَةِ الَّذِي لَوْلَاكَ مَا أَكَلَ الصَّنَا جَسَدِي وَرَضَ الْأَعْظَمَا

^١ ابن فورجة، الفتح على أبي الفتح، مرجع سابق، ص ٢٩٩.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٦.

^٣ المرجع سابق، ج ١، ص ٤٧.

^٤ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٦٩.

اختلف الشراح في فهمهم لقوله (داهية) في البيت؛ فهل قصد به اسم الحبيبة صراحة، أم أنه كنى به عنها لشدة تضجره منها ومما حلّ به بسببها من المرض والنحول. وقد كان ترك تنوين اللفظة سببا في زيادة اختلافهم في آرائهم حوله.

وقد ذكر المعري التأويلين المحتملين فيها، فقال: "قيل: (داهية)، ولهذا لم ينونها كما لا ينون الأسماء الأعلام عند التأنيث كفاطمة، وقيل: إنها كناية عنها ليس باسم لها، وإنما لو ينونها لأنه أقامها مقام اسمها من ترك التنوين، كما تقول: رأيت (فلانة) فلا تنون".^١ ولعل في قول المعري كلاما ساقطا أو محذوفا، وذلك في قوله (قيل داهية، ولهذا لم ينونها)، وكأنه أراد أن يقول: (قيل داهية اسمها، ولهذا لم ينونها..)، وسواء كان هناك حذف أم لم يكن فإن المعنى مفهوم أنه قصد في الرأي الأول أن داهية قد يكون اسمها، ولكن نلاحظ أنه حين أراد شرح المعنى شرحه بما يتفق مع التأويل الثاني، وهو أن (داهية) كناية عنها فقال: "يقول: يا وجه الحبيبة التي هي كالداهية: وهي الأمر العظيم، لولاك ما أكل المرض جسدي وما كسر عظمي، يدل به على أن هواها قد أمرضه مرضا أثر في جسمه وعظامه".^٢

أما الواحدي فقد اختار أن يكون (داهية) اسمها، وذلك نقلا عما قاله ابن جني، فقال: "قال ابن جني: داهية اسم التي شب بها".^٣

وعلى الرغم من أنه ينقل رأي ابن فورجة الذي قاله ردا على ابن جني في أن (داهية) ليس باسم لها، وإنما هو كناية عنها نجده اختار قول ابن جني، معللا ذلك بـ "ترك صرفها في البيت، ولو لم تكن علما لكان الوجه صرفها".^٤

وتجدر الإشارة إلى أن ما ذكره الواحدي من رد ابن فورجة على ابن جني غير موجود في (الفتح على أبي الفتح)، لكن ربما يكون موجودا في كتابه ابن فورجة الثاني (التجني على ابن جني).

ويقول:

١٣ - يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُصَفَّى جَوْهَرًا مِنْ ذَاتِ ذِي الْمَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٨.

^٢ المرجع السابق، ج ١، ص ٤٨.

^٣ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٧٠.

^٤ المرجع السابق، ج ١، ص ٧٠.

يمثل هذا البيت جوهر القصيدة وقلبها، فالمتنبي كما يقال أراد أن يستكشف مذهب المدح هذه القصيدة، لذلك عمد فيها إلى ذكر ما ينكره صاحب العقيدة السليمة، حتى يعرف من رضى المدح عنه بما قال فيها أو سخطه عليه حقيقة مذهبه. وقد أنكر معظم الشراح عليه مثل هذا المدح الذي يخرج عن حدود ما يمدح به البشر، وتجاوزه إلى ما يتعلق بـذات الله عز وجل.

وفي هذا البيت ذكر الشراح تأويلين مختلفين حول قوله (الملك المصفى جوهر من ذات ذي الملكوت)، فقال المعري إنه أراد بهذا ذات الله عز وجل "الذي هو ذو الملكوت، وهذا ظاهره يوهم بالكفر...".^١ كما قال المعري إنه "... يجوز أن يراد بالذات: الصنع، فكأنه قال: يا أيها الملك المصفى جوهر من صنع ذي الملكوت، وأراد بذلك تعظيمه وتفضيله"^٢، وهذا ما اختاره الواحدى الذي قال إن المتنبي أراد "بالجوهر الأصل والنفس، وذات ذي الملكوت هو الله تعالى. يقول أيها الملك الذي خلص جوهر أي أصلا ونفسا من عند الله أي الله تعالى تولى تصفية جوهره لا غيره، فهو جوهر مصفى من عند الله تعالى. وهذا مدح يوجب الوهم وألفاظ مستكرهة في مدح البشر".^٣

وقال أبو الطيب:

١٦ - أَنَا مُبْصِرٌ وَأَظُنُّ أَلْسِي نَائِمٌ مَنْ كَانَ يَخْلُمُ بِالْإِلَهِ فَأَخْلُمَا

وهذا البيت أيضا من الأبيات التي أنكرها الشراح على أبي الطيب لما فيها من تجاوز على ذات الله عز وجل، فذكر المعري تأويلين أحدهما قريب من الكفر، وهو كما شرحه المعري: "يقول: أنا مبصر بعيني وأظنني نائما، من استعظام ما رأيت من هذا الرجل من العظام والأمور العجائب. ثم قال: من كان يحلم بالإله فأحلم أنا أيضا! أي أنه لا يمكن أن يرى في المنام لأنه لا يشبهه شيء، فشبه هذا المدح بما لا يجوز التشبيه به فقال: لا أدرك كنه وصفك، كما لا يدرك حقيقة ذات الباري تعالى. وهذا إفراط منكر قريب من الكفر".^٤

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ١، ص ٥٠.

^٢ المرجع السابق، ج ١، ص ٥٠.

^٣ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدى، مرجع سابق، ج ١، ص ٧١.

^٤ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ١، ص ٥٢.

ويقول إن هناك من قال إن في الكلام حذفاً، "كأنه قال: من كان يحلم بصنع الله تعالى فأحلم أنا. فكأنه يقول: من كان يحلم بصنع الله تعالى وينسب نفسه إلى النوم دون اليقظة عند عظمته حتى أقول: أنا إنما أرى ذلك في المنام".^١

وقد اختار الواحدي التأويل الأول وأنكره على المتنبي، إذ قال: "يقول أنا أبصرك وأظن أني أراك في النوم. وإنما قال هذا استعظاما لرؤيته. .. والمعنى، لا يحلم أحد برؤية الله تعالى، ولا يراه في النوم أحد، حتى أرى، أنا، أي كما لا يرى الله تعالى في النوم كذلك لا ترى أنت، وهذه مبالغة مذبذومة وإفراط وتجاوز حد".^٢

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، مرجع سابق، ج ١، ص ٥٢.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ١، ص ٧٢.

اختلاف تأويلات الشراح على بعض أبيات قصيدة المتنبي:

١- مَا لَنَا كُلُّنَا جَوِيَا رَسُولُ أَنَا أَهْوَى ، وَقَلْبُكَ الْمَثُولُ

قال المعري عن مناسبة هذه القصيدة إنه قالها "يمدح سيف الدولة، وقد أنفذ إلى أبي الطيب بعد مجيئه من مصر -وهو بالعراق- هدية مرة بعد مرة، ومالا، وذلك في شوال سنة اثنتين وخمسين وثلاث مئة".^١

وهي من أجود شعر المتنبي، وعدد أبياتها ٤٢ بيتا.

يقول المتنبي في البيت الرابع من هذه القصيدة:

٤- تَشْتَكِي مَا اشْتَكَيْتُ مِنْ أَلَمِ الشَّوْ قِ إِلَيْهَا ، وَالشَّوْقُ حَيْثُ التُّحُولُ

يقول ابن جني في شرحه لهذا البيت: "ما أحسن ما كنى من تكذيبها، أي: لو كنت مشتاقا مثلي لنحلت مثل نحولي".^٢

وقد تشابه شرح المعري والواحدي مع شرح ابن جني له، إذ يقول المعري: "تشتكي المحبوبة من الشوق مثلما اشتكيت، ثم عرّض بتكذيبها في شكواها، فقال: (والشوق حيث النحول): أي لو كانت تشتاق كما زعمت لنحلت كما نحلت، لأن النحول لا يفارق الاشتياق، فلما لم تنحل دل ذلك على خلاف ما تدعيه".^٣

وهذا ما ذهب إليه الواحدي أيضا في فهمه للبيت، حيث قال: "يقول الحبيبة تشكو من الشوق ما أشكو إليها، ثم كذبها في تلك الشكوى، فقال: (والشوق حيث النحول)، يعني أن للشوق دليلا من النحول، فمن لم يكن ناحلا، لم يكن مشتاقا".^٤

لكن ألفاظ البيت تحتل معنى آخر، يذكر البرقوقى أن ابن الإفليلي اختاره، فقال إن "الضمير في (تشتكي) للرسول، يقول لرسوله وهو يعاتبه أنت تظهر من شكوى الحب ما أظهره، وليس كذلك، وإنما الشوق على حقيقته النحول".^٥

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، مرجع سابق، ج ٣، ص ٥٧٩.

^٢ ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، مرجع سابق، ص ١١٩.

^٣ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، مرجع سابق، ج ٣، ص ٥٨٠.

^٤ ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٧٣.

^٥ نقلا عن: شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقى، مرجع سابق، ج ٣، ص ٢٦٧.

كما يذكر البرقوقي قول بعض الشراح، ولم يسمهم، إن "الأظهر على هذا التفسير أن الاشتكاء هنا بمعنى التألم والوجع دون الإظهار، لأنه لا يتصور من الرسول أن يوح له بهاها: أي أرى بك من الشوق إليها مثل ما بي، لأنك ناحل والنحول يدل على الشوق، وهذا كالأثبات لما يتهمه به من حبها".^١

ويبدو أن تأويل ابن الإفيلي للبيت مناسب أكثر مما أوله به المعري والواحدي، لأنه يبدو وكأنه يستنكر من الرسول افتتان قلبه بالحبوبة، وتعلقه بها واشتياقه إليها، وهو يراها للمرة الأولى، والدليل عدم نحول جسمه، والمحب يكون نحول جسمه دليلاً على ما يعانيه من ألم الحب والشوق.

ثم يقول في البيت الثامن:

٨- مَنْ رَأَاهَا بَعَيْنَهَا شَاقَهُ الْقُطَا نُ فِيهَا كَمَا تَشُوقُ الْحُمُولُ

الضمير في (رأها) يعود على الدنيا، ويرى المعري أن لهذا البيت تأويلين:
الأول قوله: "من رأى الدنيا بعين الدنيا، كما هي عليه، تمني المقام فيها، كما يتمنى العاشق المقام مع أحمال المعشوق".^٢ وهذا هو التأويل الأول الذي انفرد به عن الباقيين.
أما التأويل الثاني، فقوله: "معناه أن الناس في الدنيا على سفر، فمن نظر إلى الدنيا ووقف على حقيقتها علم أن المقيم فيها كالراحل عنها، فكما يجزع لفراق أصحاب الحمول ويشتاق للمحتملين، كذلك يجزع للمقيمين، ويشتاق إليهم، فإنهم عن قريب راحلون".^٣
وقال الواحدي إن المتنبي يقول: "من نظر إلى الدنيا بالعين التي ينبغي أن ينظر بها إليها رق للباقيين رفته للماضين الفانين".^٤ ويكاد يقترب تأويل الواحدي من التأويل الثاني الذي ذكره المعري.

ثم يقول المتنبي بعد ذلك بأبيات:

١٣- لَحْنُ أَدْرَى ، وَقَدْ سَأَلْنَا بَنَجْدِ أَ طَوِيلَ طَرِيقُنَا أَمْ يَطُولُ ؟

^١ شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، مرجع سابق، ج ٣، ص ٢٦٨.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، مرجع سابق، ج ٣، ص ٥٨١.

^٣ المرجع السابق، ج ٣، ص ٥٨١.

^٤ ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٧٣.

ويتفق أبو العلاء المعري في شرح الشطر الأول من البيت مع شرح ابن فورجة له؛ حيث أول كل منهما قول المتنبي (لا أقمنا) بأنه جواب قسم محذوف، أي: "والله لا أقمت ببلد وإن طاب لي".^١ كما ذكر أنه قد يكون بمعنى الدعاء، فقال: "وقيل: (لا أقمنا) بمعنى الدعاء، كقولك: لا يفضض الله فاك".^٢

أما في شرح الشطر الثاني من البيت فيقول المعري: "إلا أن يرحل معي إليك، فكما أنه لا يمكنه الرحيل كذلك لا أقيم عليه"^٣، وقد كان هذا هو الرأي الذي ذهب إليه ابن جني من قبل، ورده ابن فورجة قائلا: إن "قوله (ولا يمكن المكان الرحيل) له معنى لطيف قد سها عنه الشيخ أبو الفتح، وأتى مكانه بمعنى كسيف، وهو أنه يريد لا نقيم على مكان أبدا حتى نلقاه. يقول لا أقمنا على مكان إلا ويمكن المكان الرحيل معنا، وهذا ما لا يكون، فكذلك نحن لا نقيم.. فالواو في قوله (ولا يمكن) واو الحال، أي لا نقيم في مكان وهذا حاله. فانظر الفضل بين ما ذكرنا، وبين ما فسره أبو الفتح: قال أي لو أمكنه الرحيل لرحل إلى سيف الدولة شوقا إليه، فأى معنى (للو) ترى في هذا المصراع، وأي خاطر سقط به عليه وأداه إليه.. وما سبب شوق المكان إلى سيف الدولة، ولا سيما وليس من ممالكه، ولا عبر به قط من عمره، وأين نجد من حلب".^٤

أما الواحدى، فيقول في شرح (لا أقمنا): "معناه لم نقم، كقوله تعالى (فلا صدق ولا صلى).. يقول: لم نقم في الطريق إليه بمكان وإن طاب ذلك المكان، ثم قال: ولا يمكن المكان أن يرتحل: أي لو أمكنه لارتحل معنا شوقا إليك".^٥ وهو المعنى نفسه الذي اختاره ابن جني ورده ابن فورجة من قبل، في تلميح منه بأنه الوحيد الذي فهم النص فهما صحيحا، غير معترف بأن فهمه قد يكون سليما أيضا بوجود شروحات الآخرين وفهمهم للنص.

ومن آيات هذه القصيدة التي اختلف الشراح في تأويلها وفهمها قول المتنبي:

٢٠- وَمَعِيَ أَيْتَمًا سَلَكْتُ كَأَنِّي كُلُّ وَجْهِ لَهُ بِوَجْهِهِ كَفِيلٌ

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، ج ٣، ص ٥٨٤.

^٢ المرجع السابق، ج ٣، ص ٥٨٤.

^٣ المرجع السابق، ج ٣، ص ٥٨٤.

^٤ الفتح على أبي الفتح، ابن فورجة، مرجع سابق، ص ٢٤٤.

^٥ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدى، مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٧٥.

يقول المعري: "نداه معي أينما توجهت، حتى كأن كل مكان كفيل له بوجهي حتى يوصلني إليه".^١

أما الواحد فيحمل البيت تارة على القلب، ويقول إنه شائع في كلام العرب، ويكثر في شعرهم، فيقول: "يريد لزوم عطائه إياه، وأنه لا يتوجه وجهها إلا لقي جوده. وقوله (كل وجه) أي كل طريق أتوجه إليه له أي لنداه كفيل بوجهي. وهذا محمول على القلب، أراد لي كفيل بوجهه لنداه، يرينيه ويأتيه به.. يقول: كل وجه توجهته لي كفيل بوجه نdah".^٢ كما يذكر أنه يصح شرحه من غير قلب، فيقول: "ويصح المعنى من غير حمل اللفظ على القلب، وذلك أن من واجهك فقد واجهته، ومن استقبلك فقد استقبلته، .. وإذا كان للندى كفيل بوجهه، كان لوجهه كفيل بالندى".^٣

ويقول:

٢١- وَإِذَا الْعَذْلُ فِي النَّدَى زَادَ سَمْعًا فَفِدَاهُ الْعَذْلُ وَالْمَعْدُولُ
٢٢- وَمَوَالٍ تُخَيِّهُمُ مِنْ يَدَيْهِ نَعَمْ غَيْرُهُمْ بِهَا مَقْتُولُ

وموضع الخلاف في البيت الثاني والعشرين في قوله إن سيف الدولة يحيي مواليه بنعم غيرهم مقتول بها. ويربط المعري قول المتنبي (نعم) بدعائه لسيف الدولة في البيت السابق حين قال (فقداه العذول والمعدول)، فيقول: "وموال عطف على قوله (فقداه العذول والمعدول): يعني جعل الله أصحابه وعبيده فداء له، فإنهم إنما يعيشون بنعمه. وقوله (غيرهم بها مقتول): معناه أنه يهبهم المال والخيال، ويعطيهم الأسلحة فيقتلون بها أعداءهم"، حيث ينعم على أصحابه وعبيده ويعطيهم ما يستطيعون به قتل الأعداء، وهذا تأويل أول. وله تأويل ثان على هذا البيت إذ يقول: "وقيل: معناه يقتل أعداءه فيغنم أموالهم، ويهبها أوليائه فيحييهم بها"، فهو يمنحهم ما يحييهم به مما يغنمه من قتل غيرهم.

وفي حين يفهم المعري بيتي المتنبي على أنهما دعاء منه لسيف الدولة بالفداء، وذلك في تأويله الأول، يفهمهما الواحد على أنهما إخبار عن الموالى بأنهم فدوه بحياتهم بسبب إنعامه

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، مرجع سابق ج ٣، ص ٥٨٥.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحددي، مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٧٥.

^٣ المرجع السابق، ج ٢، ص ٨٧٥.

^٤ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، مرجع سابق، ج ٣، ص ٥٨٥.

^٥ المرجع السابق، ج ٣، ص ٥٨٦.

عليهم، فيقول: "وفدته موال حياتهم من أنعامه عليهم، وغيرهم مقتول بذلك الأنعام حسدا لهم".^١ كما يذكر التأويل الثاني الذي ذكره المعري، وهو "أنه يسلبها من الأعداء فيقتلهم ويعطي أولياءه".^٢

ويقول المتنبي:

٢٤- كُلَّمَا صَبَحْتَ دِيَارَ عَدُوٍّ قَالَ: تِلْكَ الْغُيُوثُ، هَذِي السُّيُولُ

شرح المعري البيت شرحين مختلفين على اختلاف ما يفهم من لفظتي (الغيوث) و(السيول)؛ فقال: "أراد بالغيوث: سيف الدولة، وبالسيول: مواله وسلاحه. يعني: أنهم إنما قدورا على أعدائهم بسيف الدولة، كما أن السيل يكون من المطر".^٣ ويقول عن التأويل الثاني "وقيل: الغيوث: هي عطايا سيف الدولة، والسيول: ما وهبه لأبي الطيب. والمعنى: أنه وهبني هذه الأشياء فمضى قصدت بهذه الأجناس ديار العدو قال العدو: تلك العطايا التي هي كالأمطار تتولد منها هذه السيول".^٤

ويذهب الواحدي إلى الاحتمال الأول الذي ذكره المعري، فقال: "كلما أتت مواله صباحا للغارة دارَ عدو، قال العدو تلك التي رأيناها قبل كانت بالإضافة إلى هؤلاء غيوثا عند الإضافة إلى السيول، يريد كثرة مواله".^٥ ويذكر بعد ذلك تأويل ابن جني لهذا البيت، الذي ذهب فيه إلى نفس ما قاله المعري في تأويله الثاني للبيت، فيقول: "هذا مثل، وعنى بالغيوث سيف الدولة، وبالسيول مواله، وذلك أن السيل يكون من الغيث وكذلك مواله به قدروا وعزوا".^٦

ثم قال:

٢٨- فَإِذَا صَحَّ فَالزَّمانُ صَحِيحٌ وَإِذَا اغْتَلَّ فَالزَّمانُ غَلِيلٌ

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٧٥.

^٢ المرجع السابق، ج ٢، ص ٨٧٥.

^٣ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، مرجع سابق ج ٣، ص ٥٨٦.

^٤ المرجع السابق، ج ٣، ص ٥٨٦.

^٥ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٧٦.

^٦ المرجع السابق، ج ٢، ص ٨٧٦.

اختلف شرح المعري لهذا البيت عن شرح الواحدي أيضا، فالمعري يرى أن المتنبي قصد ربط أحوال الزمان بأحوال سيف الدولة من صحة واعتلال، فقال: "أحوال الزمان منوطة به، فاستقامة الزمان وصحته باستقامة أمره، وصحته وعلته باعتلاله".^١

أما الواحدي فقد ذهب إلى قول بعضهم إن الزمان هو السلطان، لذلك فهم قول المتنبي في هذا البيت أنه يقول إن سيف الدولة "هو الزمان، فصحته صحة الزمان، وكذلك علته، وهذا كما يروى عن معاوية أنه قال: نحن الزمان، فمن رفعناه ارتفع، ومن وضعناه اتضع. وروى أنه سمع رجلا يذم الزمان، فقال: لو يعلم ما يقول لضربت عنقه. إن الزمان هو السلطان".^٢

ونلاحظ هنا تأثير الخلفية الثقافية على فهم النص، وتوجيه المتلقي إلى معنى معين دون معنى آخر بتأثير من هذه الخلفية.

^١ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، مرجع سابق، ج ٣، ص ٥٨٧.

^٢ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، الإمام الواحدي، مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٧٦.

اختلاف تأويلات الشراح حول يائية ابن الفارض..

اختلف الشراح حول تأويل ديوان ابن الفارض، الذي نال حظا وافرا من الشروح التي قامت عليه في سبيل تقريب نصوصه ومعانيها من أذهان الناس، وقام بعضهم بشرح قصائد مختارة من الديوان ولم يشرح الديوان كاملا، في حين انبرى البعض الآخر إلى شرح الديوان كاملا، مثل الشارحين اللذين اعتمد على شرحيهما في فهم يائية ابن الفارض، وملاحظة اختلاف الشراح حول تأويل معاني أبياتها.

وهذه اليائية هي أول قصائد الديوان، ومن أطولها أيضا، إذ يبلغ عدد أبياتها (١٥١) بيتا، وهي من الرمل. أما الشروحات المختارة للتطبيق عليها في هذا الجزء من البحث، فأولها شرح ديوان ابن الفارض لحسن البوريني، والثاني شرح ديوان ابن الفارض لعبد الغني النابلسي، وقد جمعهما رشيد بن غالب في كتاب واحد، وهو المصدر الذي سيكون الاعتماد عليه في نقل الأبيات وشروحاتها منه في هذا الجزء من البحث. وقد جعل شرح البوريني تاليا للبيت مباشرة، ثم يضيف شرح النابلسي بعده، أما في بعض الأبيات التي اتفق فيها الاثنان، فلا يذكر إلا شرحا واحدا منهما تجنبنا للتكرار.

وتختلف طريقة فهم البوريني للأبيات عن طريقة فهم النابلسي؛ فالبوريني يفهم النص فهما ظاهريا، أي بما يوحي به ظاهر لفظ البيت. أما النابلسي، فقد كان فهمه له فهما باطنيا، يقوم بدرجة كبيرة على الفهم الرمزي الإشاري الذي اشتهر به الصوفية. وسيتضح هذا بعد تتبع أبيات القصيدة، أي الأبيات التي اختلف الشارحان في تأويلها وظهر هذا الاختلاف واضحا بينهما.

أما مطلع القصيدة، فهو:

١- سَائِقِ الْأَطْعَانِ يَطْوِي الْبَيْدَ طَيَّ
مُنْعِمًا، عَرَّجَ عَلَى كُتُبَانِ طَيَّ

في البيت الثاني من القصيدة يقول ابن الفارض:

٢- وَبَذَاتِ الشَّيْخِ عَنِّي إِنْ مَرَّرَ
تَ، بِحَيٍّ مِنْ غُرَيْبِ الْجَزْعِ حَيٍّ

يتضح فهم البوريني الظاهري للقصيدة، ولديوان ابن الفارض بشكل عام من خلال فهمه لهذا البيت، الذي يشرحه قائلا إن الصب يقول لسائق الأطعان الذي لم يحدد هويته في البيت الأول فيقول له: وإن مررت أيها السائق بحي موصوف بأنه من غريب الجزع مستقر في الموضع المعروف بذات الشيخ فحيهم عني.

أما النابلسي فيرى أن الشاعر قد كنى بذات الشيخ عن مقام الحيرة في الله بشم رائحة طيبة من غير أن يرى شيئا، وأشار بالشيخ إلى أنه ليس ثم شي يدرك بالبصر إلا صور كثيفة، وليس المقصود تلك الصور وإنما هناك لها رائحة عطرية هي حظ القلوب من إدراك هذا المحبوب. قال تعالى: (لا تدركه الأبصار)، ومن هنا سميت الروح لأنها رائحة الأمر الإلهي والحي القبيلة كناية عن المناظر العلا والجزع الذي هو منعطف الوادي إشارة إلى أن هذا الحي انعطفت عليه جميع الآمال وألقيت في ساحته عصا الترحال، وكأنه يقول للسائق: إن مررت بالأطعان في المقام المكث عنه بذات الشيخ حيه عني وذلك من قبيل قوله صلى الله عليه وسلم، بعد سلامه من الصلاة: اللهم أنت السلام ومنك السلام، وإليك يرجع السلام.^١

وقال ابن الفارض:

٦- صَارَ وَصْفُ الضَّرِّ ذَاتِيًّا لَهُ عَنْ غَنَاءٍ، وَالْكَلَامُ الْحَيُّ لِي

يلاحظ الاختلاف بين الشارحين في فهم قوله (الكلام الحي ليا)، حيث يرى البورياني المعنى بحمل الألفاظ على ظاهرها أن كلامه الذي كان واضحا مستبينا صار مخالفا به عن طريقه غير واضح المعنى إما لحفاء صوته عند نطقه فهو لا يُسمع ليُفهم. وإما لاختلاط عقله بضره فهو لا يقول ما يفهم ليفهم ما يقول، ويصح كونه من قولهم لا يعرف الحي من اللي أي الحق من الباطل، لكنه بعيد في الجملة فليتدبر. فهو يذكر ثلاثة تأويل مختلفة، لكنه لا يرجح الثالث منها لبعده في الجملة كما يقول، أما التأويلان الآخران فالمعنى يحتملهما.

ويعفوص النابلسي إلى ما وراء الألفاظ ليستخرج المعنى الذي يراه خبيئا فيها، ويقول في شرح البيت إن قوله الكلام الحي لي، أي أن حديثه بالصدق في نفسه عن نفسه صار عنده كذبا لاحتجابه برؤيته عن شهود ربه.^٢

ثم يقول في البيت السابع:

٧- كَهَلَالِ الشُّكِّ لَوْلَا أَلُّهُ أَنْ غَنِّيَ عَيْنُهُ لَمْ تَتَأَيَّ

فهم البورياني هذا البيت بأنه تشبيه من الشاعر للصب بأنه كهلال الشك، ووجه التشبه بينهما هو الحفاء، فيقول إن هذا الصب كهلال الشك في الحفاء لولا أنينه ما تعمدت عيني رؤيته ذاته، لكونه قد صار عدما محضا.

^١ رشيد بن غالب، شرح ديوان ابن الفارض للشيخين حسن البورياني وعبد الغني النابلسي، دار التراث، بيروت، ج ١/ص ٢٠-٢١.

^٢ المرجع السابق، ص ٢٢-٢٣.

واتفق معه النابلسي في المشبه والمشبه به، لكنه اختلف عنه في وجه الشبه، فقال إن نور الهلال مستفاد من نور الشمس إذ لا نور له في نفسه أصلاً، وإنما هو كالمرآة يظهر منه نور الشمس بتجليها عليه وبعضه يحتجب عنها بكرة الأرض، فإذا ارتفع الهلال عنها استفاد من مقابلة الشمس زيادة نور وصار بدراً. وتشبه بهلال الشك لأنه في ظهور ربه عليه لا مقطوع بوجوده لأن الوجود ليس له، وإن ظهر به. ولا مقطوع بعدم وجوده لظهور الوجود عليه. وذكر الأنين لإظهار الشكاية من الضر الذي مسه بسبب الابتلاء بالتكاليف الشرعية المتوجهة عليه فهو يئن لتقلها لأنها القول الثقيل، قال تعالى: (إنا سنلقي عليك قولاً ثقيلاً).^١

ويقول في البيت الثامن:

٨- مِثْلَ مَنْسُوبٍ حَيَاةٍ مَثَلًا صَارَ فِي حُبِّكُمْ مَلْسُوبٌ حَيَّ

يؤول البوريني قول الشاعر (ملسوب حي) تأويلين، أحدهما ظاهري، والآخر باطني، فيقول إنه قد صار ملدوغاً من حية الغبة، وهذا هو التأويل الباطني، أو مثل ملدوغ الحية الحقيقية، فهو يتمثل تملل السليم، ويكي بكاء السقيم، وهذا هو التأويل الظاهري، حسب ما يدل عليه ظاهر اللفظ.

أما النابلسي فيتجه إلى التأويل الباطني مباشرة، فيفهم الحية فهما مابنا للتأويلين اللذين ذكرهما البوريني، فيقول إنه ملدوغ من الحية التي هي روحه المنفوخة فيه من أمر ربه، ولدغتها له غلبة حكمها على جسمانيته.^٢

ويقول ابن الفارض:

٩- مُسْبِلًا لِلنَّائِي طَرْفَنَا جَادَ أَنْ صَنَّ نَوْءَ الطَّرْفِ إِذْ يَسْتَقُطُ خَيَّ

ويستمر البوريني في حمل الأبيات على ظاهر ألفاظها، فالصب تفيض عينه بالدمع الذي بخل به النجم، هكذا فسر البيت مثلما توحى ألفاظه تماماً.

كما يستمر النابلسي في التحليق في عالم الروحانيات، فيقول فيض عيون الصب بالدمع بأن عيون قلبه قد فاضت بمياه الحياة على أراضي نفوس الغافلين حيث بخلت كواكب أرواحهم على أراضي نفوسهم بالفيض الإلهي.^٣

^١ المرجع السابق، ص ٢٣-٢٤. الآية: المزمل/٥٠.

^٢ المرجع السابق، ص ٢٤.

^٣ المرجع السابق، ص ٢٥.

ويقول في البيت العاشر:

١٠- بَيْنَ أَهْلِيهِ غَرِيبًا نَازِحًا وَعَلَى الْأَوْطَانِ لَمْ يَعْطِفْهُ لَيْ

يرى البوريني أن الشاعر قد عبر عن إحساسه بالغربة وهو بين أهله بهذا البيت، وتفسيره له بأن الغربة تقتضي الوحشة والوطن يقتضي الأُنس فلما كان مستوحشا مع أهله لبعده مراد خاطره كان قرب الأهل غير مفيد له الأُنس الذي يكون في الأوطان فتحكم على نفسه بالغربة باعتبار وجود لازمها الذي هو الاستيحاش بعدم وجود المحبوب، وفقد المطلوب.

ورأى النابلسي أن هذا البيت يشير إلى معنى باطني هو خروجه من عالم أهله وأمثاله من البشر ولم يدخل في عالم الغيب على التمام لبقاء أثر البشرية عليه.^١

ثم يقول ابن الفارض:

١٢- كَثُرَ الْكَاشِحُ مَا كَانَ لَهُ طَاوَى الْكَشْحِ قَبِيلَ النَّسَائِي طَي

اختلف الشارحان في تحديد اسم كان، مما أدى إلى اختلاف في معنى البيت عندهما. وهو عند البوريني إما الصب وإما الكاشح الذي يذكر أن معناه مضمّر العداوة، بالعموم، دون أن يحدد هويته أكثر. فيقول: إن اسم كان يحتمل أن يعود إلى الصب وعلى ذلك فالمعنى قل أيها السائق تركت الصب وقد نشر الكاشح ما كان قد طوى الصب كشحه عليه وستره من أسرار الغرام طيا. ويحتمل أن يعود إلى الكاشح فالمعنى حينئذ وقد نشر الكاشح قبيل بعدكم ما كان قد طوى كشحه عليه من العداوة والإفساد.

أما النابلسي فيرى أن الضمير يعود على الكاشح الذي هو عنده كناية عن شيطان الأغيار القائم في طبيعة النفس الإنسانية فهو مضمّر العداوة يحمل الإنسان على الامتناع عن المنافع الأخروية، ويأمره بالشهوات الدنيوية، وقد انكشف أمره فإن إضماره للعداوة كان في حال قربكم مني ثم لما حصل البعد يادراك الأغيار نشر ما كان مضمّره من العداوة.^٢

ويقول في البيت الذي يليه:

١٣- فِي هَوَاكُم رَمَضَانٌ عُمْرُهُ يَنْقَضِي مَا بَيْنَ إِحْيَاءٍ وَطَي

^١ المرجع السابق، ص ٢٥-٢٦.

^٢ المرجع السابق، ص ٢٦-٢٧.

وقد أول البوريني البيت تأويلا ظاهريا فقال: قل أيها السائق تركت الصب في حال كون عمره كله قد صار رمضان بسبب هواكم، فهو منقضى ما بين إحياء ليل وطي صوم ولا يلزم من الطي الوصال المحرم لاحتمال أن المراد قلة الأكل، وذلك لا ينافي الإفطار ولو على الماء، على أن المراد طي الصوم عن السوي.

وأوله النابلسي تأويلا باطنيا فقال إنه يعني أنه صائم في عمره كله عن رؤية الأغيار اشتغالا بتلقي فيض التجليات على قلبه بيدائع الأسرار ففي ليل غفلته إذا دخل عليه سهر في الطاعة وفي نهار يقظته إذا أظله طوى فلم يأكل ولم يشرب وإنما يطعمه ربه ويسقيه كمن أكل ناسيا وهو صائم فقد قال عنه صلى الله عليه وسلم أنه أطعمه ربه وسقاه، وهذا أولى من الناسي في ذلك.^١

ثم يقول الشاعر:

٢١- نَصَبًا أَكْسَبَنِي الشَّوْقُ كَمَا تُكْسِبُ الْأَفْعَالُ نَصَبًا لَامُ كَيَّ

لم يختلف شرح كل من الشارحين في تأويل معنى هذا البيت، إذ أنه لا يحتمل عددا كبيرا من المعاني، وقد ذكر البوريني معناه قائلا على لسان الصب: أفادني الشوق تعباً كما أفادت لأم كي الفعل المضارع النصب.

واتفق معه النابلسي في ذلك، ولكنه زاد عليه معنى لطيفا، وهو قوله: ما أكسبني ذلك التعب لا الأحبة لا الشوق إليهم كما أن لأم كي ما أكسبت الأفعال النصب وإنما الناصب أن مضمرة بعد لأم كي ولا م كي لم تنصب بنفسها ولكن نسب إليها النصب للأفعال كما نسب النصب والتعب للشوق.^٢

ويقول الشاعر:

٢٢- وَمَتَى أَشْكُو جِرَاحًا بِالْحَشَى زَيْدَ بِالشُّكْوَى إِلَيْهَا الْجِرَاحُ كَيَّ

لم يحدد البوريني المشكو إليه في هذا البيت، وجعل المعنى عاما، فقال: كلما حصلت مني شكاية للجراح المستقرة في باطني رجاء زوالها حصل كي وإحراق لباطني زيادة على الجرح الذي شكوته، فالحزن بالشكاية تزيد ولا تزول.

^١ المرجع السابق، ص ٢٧.

^٢ المرجع السابق، ص ٣١.

أما النابلسي، فقد حدد المشكو إليه بشخص المحبوبة، وقال إن المعنى أن هذه المحبوبة كلما شكوت إليها ما ألقىه في طريق محبتها ولو بلسان حالي دون لسان مقالي زادتني كيا وحرقة على ما أنا فيه لأن الشكوى منبئة عن دعوى الوجود معها وهي تغار أن يكون معها في الوجود غيرها.^١

ثم يقول ابن الفارض:

٢٧- وَضَعَ الْآسِي بِصَدْرِي كَفَّهُ
قَالَ مَالِي حِيلَةً فِي ذَا الْهُوَيِ

والطبيب كما يراه البوريني بشري، من عالم الأجسام، وقد وضع يده صدر المحب مختبرا داءه ليصف دواءه فلما تحقق أنه ليس من قسم الأسقام المعروفة ولا من أنواع الأمراض المألوفة إذ هو مرض الغرام لا يعرفه الأنام من الأسقام قال مالي حيلة أي ليست لي طريق إلى مداواة المرض الذي هو هوى عظيم وداء جسيم.

أما الطبيب عند النابلسي، فهو طبيب روحاني، اختبر حالته بوضع كفه كله على صدره لا بوضع الأصابع على شريان اليد فلما علم أنه لم يبق فيه دعوى غيرية قال لا حيلة في صرفه عن الجهة المتوجه إليها وهي جهة الغيب المطلق التي هي معشوقة الأرواح لأنه تحقق بالظهور وانكشفت له الأمور.^٢

ويقول الشاعر:

٣١- رَجَعَ الْلاحي عَلَيكُمْ آيسًا
مِنْ رَشَادِي، وَكَذَاكَ الْعِشْقُ غَيِّ

يقول البوريني أن اللاحي هو اللاتم، أي المعنى المعجمي للكلمة، وقال في شرح معنى البيت، على لسان الصب: رجع اللاتم لي على حبكم قانطا من رشادي قاطعا أطماعه منه لمدرأى مني من العلامات التي تدل على عدم الالتفات إلى لومه وقرر ذلك بقوله العشق من شأنه أن يكون غي فكيف مع الغي يكون الرشاد.

أما اللاحي عند النابلسي فرمز للشيطان المقارن له، فيقول إن هذا اللاحي الذي كان يومسوس لي ويشككني لي أمركم أيام جاهليتي رجع آيسا لا طمع له في نصيحتي على زعمه

^١ المرجع السابق، ص ٣٢.

^٢ المرجع السابق، ص ٣٥.

والعاشق إذا حصل على الكشف العرفاني عن المقام الصمداني لا يعود يتحول عن الاشتغال في أنوار التجليات الربانية بل يغني حواسه الظاهرة والباطنة بالموت الاختياري.^١
ويقول الشاعر أيضا:

٤٢- رَوِّحِ الْقَلْبَ بِذِكْرِ الْمُنْحَنِى وَأَعِذْهُ عِنْدَ سَمْعِي يَا أَخِي

المنحني كما يفهمه البوريني هو المكان الذي فيه أحبة هذا الصب، فيقول: روح أيها الخليل قلبي بذكر المنحني وهو المكان الذي فيه أحبتي ومن أجل أهلها تحب المنزل، وكرر ذكره مرة بعد مرة أخرى يا من هو لي في المحبة شقيق وعلى حالي من أمري شقيق.
ويراه النابلسي إشارة إلى الحضرة الربانية، فيقول على لسان الصب: اجعل في القلب الراحة من تعب الغفلة وألق فيه النشاط بذكرك اسم المنحني وهو موضع انحناء الوادي وانعطافه واسم مكان مشهود في بلاد الحجاز والإشارة به إلى الحضرة الربانية من الانحناء وهو التذلي والدنو من قوله تعالى ثم دنا فتدنى فكان قاب قوسين أو أدنى.^٢
ثم يقول ابن الفارض:

٤٨- لِمَنِي عِنْدِي الْمَنَى بُلَغْتُهَا وَأَهْلُوهُ وَإِنْ ضُئُوا بِقَيِّ

لا ينحرف البوريني عن الفهم الظاهري للأبيات، فيقول شارحا معنى هذا البيت: أقسم بالأمور السالفة العظيمة لكونها من تعلقات الحج إلى بيت الله الحرام أن مني وأهل مني عين مقصودي ومواطن سعودي. ولو كان أهله قد بخلوا علي برجوعي إليهم أي لم يبذلوا إلى همة تقتضي المجذابي إلى حيههم المنع وجناهم الرفيع فعلى كل حال هم المطلوب وكل فعلهم محبوب.
كما يستمر النابلسي في تأويله الرمزي للأبيات، فيقول إن مني كناية عن عالم الملكوت السماوي والمنى بضم الميم جمع منية يعني مطالي كلها هاتيك الحضرة العالية التي تذهب فيها النفوس البشرية، وبلغتها جملة دعائية معترضة وضمير أهيلوه راجع إلى قوله لمنى. والتقدير وأهيلوه عندي المنى أيضا وذلك كناية عن الأرواح القدسية والملا الأعلى النازلين في هاتيك المنازل العلية وإن ضنوا بقي أي وإن بخلوا علي ومنعوا عني شهود العالم الجسماني والظل النفساني استغراقا في شهود العالم الروحاني وانتقالا من استجلاء لطائف المحسوسات إلى لطائف المعاني.^٣

^١ المرجع السابق، ص ٣٧.

^٢ المرجع السابق، ص ٤٤.

^٣ المرجع السابق، ص ٤٩.

ويقول الشاعر:

٤٩- مُنْذُ أَوْضَحْتُ قُرَى الشَّامِ وَبَا
يَنْتُ بَانَاتِ ضَوَاحِي حِلَّتْنِي
٥٠- لَمْ يَرُقْ لِي مَنَزَلٌ بَعْدَ الثَّقَا
لَا وَلَا مُسْتَحْسِنٌ مِّنْ بَعْدِ مَنِي

ولا يكاد شرح البوريني لهذين البيتين يفارق ما تعنيه الألفاظ من المعاني الأولية التي تخطر على الذهن عند سماعهما، فيقول: حين سافرت من بلاد الحجاز وظهرت لي قرى الشام وفلرقت منزل أحبابي ما صفا لي منزل بعد جيران النقا، ولا صفا لي محبوب استحسنته بعد مفارقتي لحبوبي التي فزت منها باللقا. وحاصل الأمر أنه يقول فارتقت مسكني وسكني فلم ألق بعدهما ما يغني عنهما فإن الوطن المألوف محبوب والحبيب الأول لا تسلوه القلوب. كما يفهم من البيت الذي بعده.

أما النابلسي فقد حمل الأبيات على الكناية والرمزية التي أغرق فيها في شرحه وتأويله للقصيدة، فقال إن قرى الشام كناية عن عالم الغفلة والغرور لأنهم شمال الكعبة بيت الله قد نبذوا الله وراء ظهورهم. وقوله ضواحي حلتي إنهما ثناها وأضافها إلى نفسه باعتبار حالة الجلال التي يكون فيها وحالة الجمال فإنهما منزلان يترلها السالك في طريق الله تعالى^١. والنقا كناية عن المقلم المحمدي الذي هو النقي، ومي كناية عن الحضرة الوجودية المحتجة بصور الأكوان العدمية والحاصل أنه يقول من حين كشفت لي قرى الشام أي عالم الغفلة والغرور الذي كنت فيه سابقا فأعرضت عن ذلك ودخلت طريق الحق ومن حين فارتقت مقامات المجاهدات في طريق السلوك لم يعجبني منزل ولا مقام بعد المقام المحمدي الجامع لجميع المقامات ولا راق لي شيء استحسنته من بعد هذه المحبوبة المحتجة عني بي وبكل شيء^٢.

ويقول أيضا:

٥٦- إِنْ تَنَسَّتُ فَقَضِيبٌ فِي نَقَا
مُثْمِرٌ بِذَرِّ دُجَى فَرْعِ ظَمْنِي

يرى البوريني أن القضيب قدها، والبدر المنير خدها، والدجى شعرها الداج، والنقا ردفا الرجراج، في فهم بسيط لا يتعدى سطح الألفاظ.

أما فهم النابلسي الذي يتجاوز ظاهر اللفظ للوصول إلى معناه الخبيء فيرى النقا كناية عن المقام المحمدي الدائم الترقى فكان الكامل مقيم فيه. ومثمر بدر البدر هو القمر التام الممتلئ

^١ المرجع السابق، ص ٤٩-٥٠.

^٢ المرجع السابق، ص ٥٠.

كناية عن قلب الإنسان الكامل الممتلئ من معرفة ربه وجعله بدرا لأن نور البدر مستفاد من نور الشمس أي شمس الحضرة الإلهية من غير أن ينتقل إليه شيء منها ولا حل فيه شيء منها ثم أضاف البدر إلى الدجى لأن سلطان ظهوره في الدجى فإذا طلعت الشمس عليه لا يظهر له نور كما أن الحق تعالى إذا انكشف لقلب العارف لا يبقى للعارف وجود لأن وجوده كان بطر يقظ ظهور وجود الحق تعالى عليه والدجى كناية عن ظلمة الأكوان.^١

ويقول ابن الفارض:

٥٩- خَرَّتِ الْأَقْمَارُ طَوْعًا يَفْظَةُ أَنْ تَرَأَيْتَ لَا كَرُؤَيْسًا فِي كُرِّيْ

يقول البوريني في شرح هذا البيت إن معناه أن الأقمار سقطت عند رؤيتها سقوطاً حقيقياً لا سقوطاً خيالياً لومياً مثل خيال رؤيا كائنة في النوم وهذه التقديرات وإن كانت كثيرة لكن صحة المعنى اقتضتها.

ولكن النابلسي لا يرى الأقمار بأنها تلك الأجسام المادية التي تدور في أفلاكها في الفضاء، بل هي كناية عن العارفين بالله تعالى والمعنى أنه تجلّى لهم وانكشف الوجود الحقيقي فبطل وجودهم الموهوم واضمحلت رسومهم عندهم اختياراً منهم لانكشافهم على حقيقة الشأن الإلهي باليقظة لا بالحلم.^٢

ويقول أيضاً:

٦٩- حَيْثُ لَا يُرْتَجَعُ الْفَائِتُ وَآ حَسْرَتًا أَسْقَطَ حُزْنًا فِي يَدَيْ

الفائت عند البوريني هو ما فات من عيش مع الأحباب، فيقول على لسان الصب: أتأسف لعدم ارتجاع الفائت من عيش الأحباب وأتأسر لدوام البعد عن معاهد الأحباب ففي ذلك المكان تأسفي وعلى ذلك العهد تلهفي.

أما عند النابلسي، فالفائت: هو ما وقع منه من الزلة الموجبة للغفلة والذهول عن ملاحظة الحق في حال سلوكه.^٣

ويقول الشاعر:

٩٣- مَا رَأَتْ مِثْلَكَ غَيْنِي حَسَنًا وَكَمِثْلِي بِكَ صَبًّا لَمْ تَرِيْ

^١ المرجع السابق، ص ٥٤-٥٥.

^٢ المرجع السابق، ص ٥٧.

^٣ المرجع السابق، ص ٦٣.

الاختلاف بينهما في فهم قوله (وكمثلي بك صبا لم تري)، فالبوريني يقول إن معناه: فكما أنك فريدة في الحسن فأنا فريد في الحبة.

ويرى النابلسي أن الخطاب فيه موجه للمحوبة وهي الحضرة الإلهية من حيث ظهور الأكوام عنها وهي حضرة الأسماء والصفات لا من حيث الذات التي هي الغيب المطلق فإنه لا شيء بالنسبة إليها .. وقوله (كمثلي بك صبا لم تري)، أي لا شيء يشبه شيئا، وإن تشابهت الأشياء في نظر المخلوقين فهي غير متشابهة في نظر الخالق.^١

ويقول ابن الفارض:

١١٢- بُعْدِي الدَّارِيَّ وَالهَجَرَ عَلَيَّ جَمَعْتُمْ بُعْدَ دَارِي هِجْرَتِي

يرى البوريني أن المقصود بالدارين هما البعد الداري أي المكاني والبعد القلبي، فيقول الصب: جمعت علي بعدين، البعد الداري والبعد القلبي بعد أن كنت معكم في داري هجري والمراد بداري الهجرة المدينة ومكة على سبيل التغليب لكن يجوز أن يكون أراد أنهما دارا هجريته هو بأن كان هاجر من المدينة إلى مكة ومن مكة إلى المدينة، والحكم على الهجر بأنه بعد قد وقع في كلامهم بل هو عند بعضهم أشد وأصعب من هجر الدار.

ولكن النابلسي يختلف تماما عن فهمه للفظ (الداري) السواردة في البيست، فيقول إن وصف البعد بالداري أي المنسوب إلى تميم الداري رضي الله عنه الذي اختطفته الجان في قصته المشهورة وهو بعد اختطافه من بين أهله ومعارفه من الناس بحيث لا يشعر بهم ولا بأحوالهم لغيبته عنهم الغيبة الكلية. والمعنى أن بعده عنهم بعد الاختطاف وبعدهم عنه بعد الاشتغال والأحبة هم السبب عنده في حصول هذين البعدين وكفى بداري الهجرتين عن مثل الهجرتين اللتين كانتا للصحابة الهجرة الأولى من مكة إلى بلاد الحبشة وهي الهجرة النفسانية خرج فيها من النفس التي هي القلب الذي هو بيت الرب ولكنه في جاهليته مملوء بأصنام الأغيار إلى بلاد حبشة الأكسوان المكدرة بغيرية الأطوار ثم الهجرة الثانية وفيها النورانية المحمدية من النفس المطمئنة التي هي القلب أيضا إلى المدينة المحمدية والحضرة الأحمدية.^٢

ويقول الشاعر:

١٢٣- عُتِبَ لَمْ تُعْتَبَ وَسَلَّمَى أَسْلَمَتَ وَحَمَى أَهْلُ الْحَمَى رُؤْيَا رَيَّ

^١ المرجع السابق، ص ٧٤.

^٢ المرجع السابق، ص ٨٦-٨٧.

يقول البوريني إن الصب يقول: عتب قد عتبتها على عدم الوفاء فما أزال سبب العتب وأما سلمى فقد سمعت بي وأسلمتني للوقوع في مهاوي مهالك الصباة ومنعني أهل الحمى أن أرى ربا.

وأول النابلسي قوله عتب بأنها كناية عن الروح الإنسانية المتوجهة من عالم الملكوت الأعلى لتدبير هذا الهيكل الإنساني، وقوله لم تعتب يعني أنها دائما تكثر علي في جميع أقوالي وأفعالي وأحوالي لأنها من العالم الأعلى وأنا من العالم الأدنى، وهذا عكس ما ذهب إليه البوريني الذي رأى أن الصب هو الذي يعاتب عتب على عدم الوفاء، وليست هي التي تعاتب. أما سلمى فقد كنى بها عن النفس الإنسانية وأنها أسلمت من الاستسلام، فقد أسلمت الأمر ولم تنازع شيا. وأهل الحمى كناية عن الأسماء الإلهية وري في آخر البيت كنى بها عن الذات الإلهية المحمية بأسمائها الحسنى.^١

ملاحظات ختامية..

يلاحظ فهم البوريني الظاهري للنص بوضوح، كما يلاحظ الفهم الباطني عند عبد الغني النابلسي واضحا أيضا. فمن هنا اتسم شرح البوريني بالبساطة، والقرب من الذهن، وعدم الغوص وراء المعنى. أما النابلسي، فقد اتسم بالعمق، والتأويل الذي يتجاوز حدود المستوى الظاهري للفظ، ليفهم به ما يمكن أن يشير إليه أو يدل عليه من خلال ربطه لألفاظ القصيدة ببعض الألفاظ التي وردت في النص القرآني، أو في الحديث النبوي الشريف.

لقد فهم النابلسي ابن الفارض فهما صوفيا محضا، يقوم على الرمز والفهم الإشاري للنص. وكان يؤول الأبيات بما يتناسب والطريقة الصوفية، ويكثر من إيراد بعض الاصطلاحات الصوفية في شرحه، في حين نجد لها قليلة الورد عند البوريني، على الرغم من انتمائه للمذهب الصوفي أيضا.

^١ المرجع السابق، ص ٩٢-٩٣.

الفصل الرابع: التلقي والعناصر الفنية

اتضح من خلال الفصول السابقة أن عملية التلقي عقد يتم بين طرفين من أطراف العملية الإبداعية، هما: المبدع والمتلقي. ويمثل النص، وهو الطرف الثالث من أطراف هذه العملية القناة التي تربط بين الطرفين السابقين. ولكي يتم التلقي بصورة سليمة، يفترض وجود عدد من العناصر التي تجعل التلقي ممكناً ضمن شروط معينة. وهذه العناصر يفترض فيها أن تكون بمثابة قاعدة مشتركة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع والمتلقي)، وعندما ينشئ المبدع نصاً ما (رسالة)، تشتمل على مجموعة من العناصر الفنية التي يعرفها المتلقي مسبقاً بصورة أو بأخرى، يقوم هذا المتلقي بتحليل النص مستخدماً الأدوات الموجودة لديه، والتي تمكنه من فهمه وفك شفرته.

ومن هذا الباب جاء ارتباط العناصر الفنية في النص الأدبي بالمتلقي وطريقة تلقيه إيـاه، ويظهر ذلك مما تضمه كتب النقد والبلاغة من نصوص تكشف عن طبيعة العلاقة القائمة بينهما، وتشبي بالتأثير الذي يمارسه المتلقي، ويوجه به النص الأدبي عن طريق اهتمام المبدع بإنشاء نصه وفقاً للحال التي تتوافق مع نفسية المتلقي وما يميل إليه، والابتعاد عما يستقبـحه أو ينفر منه.

وستقف على بعض العناصر الفنية التي ترتبط ارتباطاً قوياً بعملية التلقي، وتركز على المتلقي وتتعرف بأهميته في إنجاح العملية الإبداعية، وهي: الصورة الفنية، اللغة، الإيقاع، والأسلوب.

وسيتضمن هذا الفصل أربعة مباحث، تتناول التلقي من خلال ارتباطه بكل عنصر من هذه العناصر الفنية على حدة، وذلك بتبعتها في كتب النقد والبلاغة العربية لوضع اليد على النصوص التي تدعم كل فكرة منها. وهذه المباحث هي:

- التلقي والصورة الفنية.

- التلقي والألفاظ.

- التلقي والإيقاع.

- التلقي والأسلوب.

وتمثل فكرة حضور المتلقي في العملية الإبداعية بوصفه ركناً هاماً من أركانها المحاور الرئيسي والمشارك بين المباحث الأربعة، فاهتمام المبدع بالمتلقي، وبنوعية الخطاب الموجه له، وبموافقته لما يهواه، وبعده عما ينفر منه.. كل ذلك وغيره فيه اهتمام معلن، واعتراف مضمحل فقط بوجود المتلقي، بل وبأهميته أيضاً عند المبدع الذي يسعى دائماً لنيل رضا المتلقي عن نصه.. وكذلك عند الناقد والبلاغي اللذين لم يفتأ يذكران المبدع بضرورة الالتفات إلى المتلقي والاهتمام به، كما يتضح هذا مما تضمنته كتب النقد والبلاغة من نصوص تؤكد هذه الفكرة وتدعمها.

– التلقي والصورة الفنية..

الصورة الفنية "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير".^١

وقد نالت اهتماما كبيرا من قِبَل النقاد والبلاغيين القدماء، لعله يرجع إلى كثرتها وشيوعها في الشعر العربي القديم متمثلة في بعض الفنون البلاغية، مثل: التشبيه والاستعارة وغيرهما. وقد ناقشوا قضايا التشبيه والاستعارات، وما يحسن منهما وما يقبح في عدد من مصنفاتهم التي قامت بشكل أساسي على التطبيق على نصوص من الشعر العربي القديم سواء الجاهلي منه أم الإسلامي.

وتتضح علاقة عنصر الصورة الفنية بقضية التلقي في النقد القديم عند استقراء مصادر التراث النقدي والبلاغي العربي لمعرفة مدى تأثير المتلقي، وعملية التلقي بصورة عامة، على المبدع، وقدرته على توجيه العملية الإبداعية وجهة معينة بحيث نتج نصا يتفق وميول هذا المتلقي ويحقق له متطلباته في النص الذي يقدمه له.

وفي حديث النقاد والبلاغيين القدماء من مثل ابن طباطبا وقدامة والعسكري عن التشبيهات، نجدهم يقسمونها إلى حسية ومعنوية، وإلى تقسيمات أخرى غيرها، ولكنهم "ارتضوا من هذه الأقسام جميعا ما كان يقترب من ذوقهم في حب الجمال السهل القريب الذي لا يكلف النفس عناء ومشقة".^٢ وهذا فيه التفات للمتلقي، واهتمام منهم بوصول الصورة إلى ذهنه واضحة، سهلة المأخذ، لا يشق عليه ليلها، لما يذكر بنموذج التلقي السليبي الذي كان غالبا على النقد في تلك الحقبة من عمر النقد العربي القديم.

وقد ذهب المبرد (ت ٢٨٥هـ) إلى تعريف أحسن الشعر بأنه "ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب فيه الحقيقة، ونبه بفطرته على ما يخفى على غيره، وساقه برصف قوي، واختصار قريب".^٣ وفي هذا يبرز من جديد الاهتمام بالمتلقي الذي يحرص الناقد على ألا يجهد ذهنه كثيرا في سبيل تحصيل العلاقة بين طرفي التشبيه، ويسلك الناقد إلى ذلك سبيل تفضيل التشبيهات السهلة القريبة على الصعبة البعيدة التي لا يتأتى له قفاها بسهولة.

وتحدث ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) عن التشبيه وضروبه، قائلا: "إن منها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، وبطنا وسرعة، ومنها

^١ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٣، ١٩٩٢، ص ٣٢٣.

^٢ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤، ص ٤٦.

^٣ المبرد، الكامل في اللغة والأدب، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٢٥٣.

تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتاً".^١ ويذكر بعد ذلك أنه إذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتؤكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له.^٢ وكأنه في حديثه هذا يحرص على أن يكون التشبيه على درجة من التوافق بين المشبه والمشبّه به حتى لا تكون المسافة بينهما كبيرة تؤدي إلى تشتت ذهن المتلقي له، ويتضح ذلك من تمييزه لاتفاق معنيين أو ثلاثة من تلك الأوصاف حتى يتأكد الصدق فيه، فالشعر يحسن في نظره إذا كان أقرب إلى الصدق منه إلى غيره.

ويعرف قدامة (ت ٣٣٧هـ) التشبيه بأنه ما "يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمها، ويوصفان بها، والفراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفاتها وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنيهما إلى حال الاتحاد".^٣

كما تحدث ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) عن التشبيه، وقسمه إلى حسن وقبيح، وعرف الحسن بأنه "الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح، فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح كان على خلاف ذلك".^٤ وكأنه يرى حسن التشبيه يتأتى من جهة سهولة تناول المتلقي له، فلا يحتاج لبذل كثير من الجهد لفهم العلاقة القائمة بين طرفيه وتحديد وجه الشبه بينهما.

ومما سبق من حديث طائفة من النقاد عن التشبيه يلحظ ميلاً عاماً منهم إلى استحسان ما اتضحت العلاقة فيه بين المشبه والمشبّه به، بل كأنهم يهدفون إلى الوضوح التام في التشبيه، ولعل ذلك من باب حرصهم على تقديم الصورة الشعرية في أوضح أحوالها للمتلقي الذي يريدون له أن يعيش لذة استقبال الصورة دون أن يعترض ذلك أي جهد ذهني يبذله المتلقي للوصول إلى أطراف صورته ووضع اليد على وجه الشبه بين عناصرها. وعلى ما كان من نظرة النقاد والبلاغيين هؤلاء للتشبيه؛ إلا أن من أتى بعدهم من النقاد لم يتفق معهم في زاوية النظر للعلاقة بين المشبه والمشبّه به، وعلى العكس من ذلك، نراهم يظهران ميلاً إلى ما يشبه النقيض، فيحبذون من الصور ما أترك فيها المجال للمتلقي لإعمال ذهنه، وذلك في ثقة بقدرة هذا المتلقي على الوصول إلى جوهر الصورة وفهمها. وغتل هؤلاء النقاد والبلاغيين بألمع من برز في هذا الباب، نلمح بهذا إلى عبد القاهر الجرجاني والفخر الرازي وحازم القرطاجني.

^١ ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ٢٣.

^٢ انظر: ابن طباطبا، المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

^٣ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص ١٢٤.

^٤ ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ ٢٨٧.

لقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أن "المعنى عندما يرد على المتلقي عارياً مجرداً، لا يحدث فيه لذة، لأنه يقرر للمتلقي ما هو معروف بأسلوب معروف، فلا يثير فضولاً أو شوقاً إلى التعرف على غير المعروف. أما إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل، فإنه يرد بشكل غير مباشر، لا يتجلى إلا بعد طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له. وكلما كان التمثيل ألطف كان امتناعه على المتلقي أكثر، وإبائه أظهر، واحتجابه أشد".^١ ويدلل بعد ذلك على كلامه بكلامه نفسه، فهو من يرى أنه "من المركوز في الطباع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمرزية أولى، فكان موقعه من النفس أحلى وألطف، وكانت به أضن وأشفغ".^٢

ويقول في حديثه عن التشبيهات إنه إذا "استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكافئاً إلى أن تحدث الأريحية أقرب".^٣ ويلاحظ هنا أن عبد القاهر يذهب في رأيه حول طبيعة التشبيه والتمثيل مذهبا مغايراً عما ذهب إليه النقاد والبلاغيون السابقون؛ ففي الوقت الذي حرص فيه هؤلاء السابقون على وضوح العلاقة بين المشبه والمشبّه به، نجد عبد القاهر يستحسن التشبيه إذا كان على درجة من التباعد والاحتجاب في المعنى.

وفي سياق حديثه عن المجاز وميزته على العبارات الحرفية يدلي الفخر الرازي برأيه مميّزا بين ما يكون منه للتعظيم أو التحقير، وما يكون لزيادة البيان، أو لتلطيف الكلام. وفي شرحه لدور المجاز في تلطيف الكلام يقول الفخر الرازي عن النفس إذا وقفت على تمام كلام، إنما "لو وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً، لأن تحصيل الحاصل محال، وإن لم تقف على شيء منه أصلاً، لم يحصل لها شوق إليه، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فيحصل لها بسبب علمها بالقدر الذي علمته لذة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم، فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة، واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بما أتم".^٤ وبهذا فإن الصورة المجازية تحل محل مجموعة من العبارات الحرفية، تتساوى معها في الدلالة، لكنها تتميز عنها في أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به عن الغرض؛ فتبرز له جانباً من المعنى، وتخفي عنه جانباً آخر، حتى تثير شوقه وفضوله، وبهذا يقبل المتلقي على تأمل الصورة المجازية

^١ جابر عصفور، مرجع سابق، ص ٣٢٥. وانظر في ذلك عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص ١٣٩.

^٢ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص ١٣٩.

^٣ المرجع السابق، ص ١٣٠.

^٤ الفخر الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسين، المحصول في علم الأصول، ط ١، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ج ١/ص ١٢٥-١٢٦.

واستنباطها، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى، ويظهر الغرض كاملاً. وهذا مما يتيح للمتلقى نوعاً من الدهشة السارة، أو المفاجئة الممتعة، يتحقق بعدها تلك الحالة التي أسماها الفخر الرازي (الدغدغة النفسانية)^١، ووصفها بأنها التعبير عن الأمر بلوازمه الخارجية، بحيث يعرف ولكن على سبيل التلميح لا على سبيل التصريح.^٢

وإن كان النقاد والبلاغيون قد لجؤوا في بداية ظهور النقد الأدبي إلى الحديث عن الصورة الفنية من خلال حديثهم عن التشبيه والتمثيل والاستعارة والجاز، كما نجد عند المبرد وابن طباطبا وقدامة وابن رشيق والجرجاني والفخر الرازي، فإن حازم القرطاجني، وهو من نقاد القرن السابع الهجري، لجأ إلى الحديث عن الصورة الفنية عن طريق الإفادة من الثقافة اليونانية، وبمحاولته تطبيق نظرية أرسطو النقدية عن المحاكاة على النقد العربي القديم.

وقد أسهب حازم القرطاجني في حديثه عن الصورة الفنية من خلال طرحه لفكرة المحاكاة، التي ربط بينها وبين نفسية المتلقي ربطاً لا يخفى؛ فالشعر عنده يجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه.^٣ ويشترط في المحاكاة التي يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه أن يكون ما يحاكي به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل النفس إليه، وأن يكون ما يحاكي به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفس عنه أيضاً.^٤ ومما يدل به حازم على أثر التخيل في النفوس أنها (أي النفوس) تلتذ بالصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة أو المخطوطة أو المنحوتة لذيدة، وإذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له يكون موقفها من النفوس مستلذاً، لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكتي بها عند مقياسها به.^٥

ويستدل معضداً فكرته برأي نقله عن ابن سينا يقول فيه: "إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل موقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المنقرز منها. ولو شاهدوها أنفسهم لتنطوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت".^٦

^١ جابر عصفور، مرجع سابق، ص ٣٢٦، بتصرف.

^٢ انظر: الفخر الرازي، المحصول في علم الأصول، مرجع سابق، ج ١، ص ١٢٦.

^٣ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ١١٣، بتصرف.

^٤ المرجع السابق، ص ١١٣.

^٥ المرجع السابق، ص ١١٦، بتصرف.

^٦ المرجع السابق، ص ١١٧.

إن وظيفة المحاكاة نقل الصورة الذهنية من مخيلة المبدع إلى مخيلة المتلقي في هيئة يتقبلها المتلقي ويتأثر بها ويتفاعل معها، وعلى هذا، فإن التأثير هو أساس العملية الإبداعية، لأنه الذي يملك قدرة التأثير التي تستجيب لها النفس المجبولة على الميل إلى التخيل لا إلى التصديق.

و مما سبق يتضح أن أهمية الصورة تكمن في الطريقة التي تفرض بها على المتلقي نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعله يتفاعل مع ذلك المعنى، ويتأثر به. إنها لا تشغل الانتباه لذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤ المتلقي بطريقتها في تقديمه. كما أنها تفرض عليه نوعاً من الانتباه واليقظة، بالانحراف به من ظاهر الجاز إلى حقيقته، وكذلك من ظاهر الاستعارة والتشبيه إلى حقائقهما، مما ينشط ذهن المتلقي، ويدفعه إلى التأمل والبحث في هذه الصور، حتى يصل إلى المعنى الذي يزجيه إليه المبدع عن طريقها. وعلى قدر المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد لتحديد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي، وتحدد -بالتالي- قيمة الصورة الفنية وأهميتها.^١

- التلقي والإيقاع ..

تشمل مفردة (الإيقاع) في سياق الحديث عن الشعر مفهومي الوزن والقافية، حيث إن الشعر هو (قول موزون مقفى له معنى)^٢ كما قال عدد من النقاد والبلاغيين، وبذلك، فإن الإيقاع هو أهم ما يميز الشعر عن النثر، ولذلك اعتنى الشاعر به، من خلال اعتناؤه بأوزانه وقوافيه، أشد الاعتناء.

وكانت هذه القضية إحدى الأفكار النقدية المهمة التي نبه عليها النقاد والبلاغيون، مستحضرين المتلقي الذي رأوا أنه ينبغي على الشاعر أن يحسن اختيار أوزانه وقوافيه حتى تلقى قبولاً حسناً عنده، وذلك لإدراكهم أثر الوزن والقافية في تحلية القصيدة وإكسابها قيمة أكبر كلما كان اهتمام الشاعر بهما شديداً ودقيقاً. وقد يبرر هذا اهتمام المرزوقي بالوزن، وحديثه عنه في سيق حديثه عن عناصر عمود الشعر عنده في قوله (التحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من

^١ جابر عصفور، مرجع سابق، ص ٣٢٧، بتصرف.

^٢ انظر: أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٠، ص ٩٦. حازم أنطراحي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ٧١، وقدامة بن جعفر، نقد النثر، مرجع سابق، ص ٦٤.

لذيذ الوزن). ويقول المرزوقي في ذلك: "وإنما قلنا على تخير من لذيد الوزن، لأن لذيد هذا يطرب الطبع لإيقاعه، ويمارجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه".^١

لقد كان المتلقي معياراً يرجع إليه النقاد والبلاغيون في حكمهم على قصيدة ما، كما أنه من الأسس التي تنبها لها حين وجهوا الشعراء لمبادئ معينة ينبغي عدم إغفالها، فالقصيدة دائماً تتوجه إلى متلقي ما: قد يكون معيناً، وقد يكون مجهولاً.. لذا ينبغي على الشاعر أن يراعيه في أثناء نظمه للقصيدة، وأن يبحث عما يتوقع أن يقبل عليه، ويتجنب ما يتوقع نفوره منه.

وقد دأب النقاد والبلاغيون القدماء على الإشادة بضرورة أن يكون اهتمام الشاعر موزعاً على جميع عناصر المادة الشعرية التي تساهم في إنتاج القصيدة بوصفها وحدة متكاملة، لكن العناية بالوزن والقافية على وجه التخصيص جاء من جهة أنهما العنصران المميزان للقصيدة عن أي نص أدبي آخر. ومن هنا يصبح الحكم على جودة قصيدة ما مستنداً بالإضافة إلى جودة الألفاظ والمعاني، إلى سلامة الوزن الشعري والقافية وخلوها من العيوب التي قد تعترضها فتسبب في إغراض المتلقي عن القصيدة ونفوره منها. وهذا ما أشار إليه أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤) في بديعه قائلا: إن تهذيب اللفظ في أن يكون "سمحاً سهل المخارج حلواً عذبا. وتهذيب الوزن أن يكون حسناً، تقبله النفس والغريزة، غير منكسر ولا مزحرف.. وتهذيب القافية أن تكون سلسلة المخرج مألوفة، فإن القوافي حوافر الشعر".^٢

ويربط أسامة بن منقذ حلالة القوافي والأوزان بأثرهما في نفس المتلقي، وذلك في إشارة صريحة منه إلى أن اهتمام الناقد والبلاغي بحسن اختيار الشاعر لهما إنما يعود إلى أثرهما البالغ على نفسية المتلقي وأهميتهما بالنسبة له. لذلك يقوم بتوجيه الشاعر توجيهها مباشراً لاختيار ما حسن منهما وترك ما قبح وشنع، معللاً ذلك بحلاوتها في قلوب المستمع، فيقول مخاطباً الشاعر (المبدع): "واقصد القوافي الحسنة، ولا تقصد المستهجنة، فإنها حوافر الشعر. واقصد الأوزان الحلوة دون المهجورة؛ فإنها أحلى في القلوب، وأجول في المجالس، وأعلق بالأسماع والأفواه".^٣

وقد سبق ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦) بالكلام على ضرورة التفات الشاعر إلى أوزانه وقوافيه للأسباب ذاتها التي مرت، فيتحدث في (سر الفصاحة) عن الأوزان من باب المناسبة قائلا: "ومن المناسبة أيضاً التناصب في المقدار، وهذا في الشعر محفوظ بالوزن، فلا يمكن اختلاف الأبيات

^١ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج ١/ص ١٠.

^٢ أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، المرجع السابق، ص ٢٨٩.

^٣ أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، المرجع السابق، ص ٢٩٦.

في الطول والقصر، فإن زاحف بعض الأبيات أو جعل الشعر كله مزاحفا حتى مال إلى الانكسار وخرج من باب الشعر في الذوق كان قبيحا ناقص الطلاوة، كقصيدة عبيد بن الأبرص:
أقفر من أهله ملحوب^١.

إن ابن سنان الخفاجي يربط المناسبة بين طول الأبيات وقصرها في القصيدة الواحدة بالمتلقي وأثر ذلك على تقبله للقصيدة، واستجادته لها، وهذا ما أشار إليه بلفظ (الذوق)؛ فالقصيدة التي يغلب الزحاف على أبياتها يرفضها الذوق وينفر عنها، لذلك كان اهتمام النقاد والبلاغيين بضرورة اختيار الشاعر للوزن والقافية بدقة راجع إلى اهتمامهم بالمتلقي في المقام الأول.

وقد ضرب ابن سنان مثالا على كراهة المبالغة في الزحاف في النص الشعري قصيدة عبيد بن الأبرص، وقد اختارها أيضا صاحب الموشح مثالا للتدليل على تأثير الوزن على مستوى القصيدة، حيث يقول عن معناها إنه "جيد، إلا أن وزنه قد شأنه، وقبح حسنه، وأفسد جیده. فما جرى من التزحيف هذا المجرى في القصيدة أو الأبيات كلها أو أكثرها كان قبيحا من أجل إفراطه في التخليع واحدة، ثم من أجل دوامه وكثرته ثانية. وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط، أو كان في بيت أو بيتين من القصيدة، من غير توال ولا اتساق يخرج عن الوزن".^٢

وقصيدة عبيد بن الأبرص هذه من مخلع البسيط، وهو وزن فيه "نوع من الاضطراب وحجلان بين الخفة والثقيل، وقد كرهته أذواق المتأخرين إلا قليلا، لأنه، فيما يبدو نغم بدواة يصلح للشعر وما إليه، ولا يستقيم عليه ما يطلبه الذوق الحضري المعقد من أنواع الغناء".^٣

وتحفل كتب النقد والبلاغة بعدد من المواقف التطبيقية على هذه الفكرة التي تعكس اهتمام النقاد والبلاغيين بعنصر الإيقاع في القصيدة، كما تزخر أيضا بذكر مواقف نلمح فيها أهمية القافية، وإدراك الناقد لدورها في التأثير على عملية التلقي؛ فيذكر ابن سنان مثلاً مواقف حدثت لبعض الشعراء لم يعتنوا فيها بقوافيهم، ومنها أنه "حكى أن الصاحب إسماعيل بن عباد أنشد عضد الدولة قصيدة مدحه بها، فقال فيها:

ضممت على أبناء تغلب تائها^٤ فتغلب ما كثر الجديدان تغلب

^١ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، صححه وعلق عليه: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٥٢، ص ٢٢٥.

^٢ المرزبان، الموشح، مرجع سابق، ص ١٠٩.

^٣ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط ١، ١٩٥٥، ج ١، ص ١٠٩.

^٤ هكذا وردت في المصدر، ولعل الصحيح (تاءها).

فتطير عضد الدولة من مواجهته إياه بتغلب، وقال: يكفي الله ذلك. ولو قال في وسط البيت - تغلب - لم يكن في ذلك من القبح ما يكون في القافية، لأنها موضع قطع وسكوت ووقوف على ما مضى واستئناف لما يأتي^١. فالكلمة الواقعة قافية يجب ألا تكون من الكلمات التي "إذا سككت عليها كانت محتملة لمعنى يقتضي خلاف ما وضع الشعر له، مثل أن يكون مديحاً فيقتضي بالسكوت عليها وقطع الكلام بها وجها من الذم أو معنى يتطير منه المدح أو ما يجري هذا الجرى"^٢، كما يعلق ابن سنان في تقديمه لهذا الموقف.

ومن المواقف التي يوردها ابن سنان الخفاجي أيضا أنه "روي أن أبا الطيب لما أنشد قصيدته التي ودع بها عضد الدولة فقال فيها:

وأيا شئت يا طريقي فكوني أداة أو نجاة أو هلاكاً

قال عضد الدولة: يوشك أن يصاب في طريقه. وكانت منيته فيه. وقال أبو الفتح عثمان جني: جعل القافية هلاكا فهلك"^٣.

إن هذين الموقفين يدلان على اهتمام النقاد والبلاغيين منذ القدم بضرورة اعتناء الشاعر بقافيته، وفيهما ربط واضح بين الإيقاع وأثره في التلقي.

ولا يكتفي ابن سنان بتذكير الشاعر بهذا الأمر إنما يبين له سبب إلحاح الناقد والبلاغي على ضرورة الالتفات إلى القافية، وهو بهذا يشير إلى حس نقدي عالٍ عند الناقد العربي القديم الذي لا يكتفي بالتوجيه فقط، بل يقوم أيضا بتعليل دافعه إلى توجيهه هذه الوجهة، وسبب حثه على فعل أمر ما وترك غيره. وفي هذه المواقف يوضح ابن سنان أن القافية، يقول في النص السابق، موضع قطع وسكوت ووقوف على ما مضى واستئناف لما يأتي، لذلك يجب أن تكون مما يحسن الوقوف عليه، ولا يذكر فيها ما يتطير به، أو ما قد يفهم عند السكوت عليه بعكس ما يريده الشاعر. كما يذكر في تعليقه على موقف صاحب إسماعيل بن عباد مع عضد الدولة حين ذكر تغلب في قافيته، أنه لو كان ذكرها في وسط البيت لكان وقعها أخف على المتلقي من ورودها في قافيته.

وهذا ما ذهب إليه أيضا حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) الذي ذكر موقف صاحب بن عباد مع عضد الدولة في منهاجه، بيد أنه كان أكثر دقة من ابن سنان في تعليقه عليه، إذ استغل

^١ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، مرجع سابق، ص ٢١٤.

^٢ المرجع السابق، ص ٢١٥.

^٣ المرجع السابق، ١٩٥٢، ص ٢١٤-٢١٥.

الموقف ذاته ليربط بين ضرورة أن يحسن الشاعر اختيار أوزانه وقوافيه وبين أثر ذلك في نفس المتلقي، فقال معلقاً: "ومما أكد القبح في هذه اللفظة التي هي قوله (تغلب) وقوعها قافية، فإنها مقطع الكلام وموضع تخلي السامع وتفرغه لتفقد ما مر على سمعه مما وقع فيها. فالسمع أقرب عهداً به، وهو أشد ارتساماً فيه. ولو وردت اللفظة التي أنكرها عضد الدولة في أثناء البيت لكان الأمر فيها أسهل".^١

إن حازم القرطاجني يربط بين القافية ونفسية المتلقي ويعلل قبح وقوع الكلمة قافية بأن هذا الموقع شديد الارتسام في ذهن المتلقي لأنه آخر ما يقرع السمع من البيت، لذلك لا يستحب أن يقطع الكلام على ما يستكره من الألفاظ. لقد كان القرطاجني حريصاً، بصورة عامة، بربط كل ما يتناوله من قضايا بنفسية المتلقي، الذي يبدو أنه كان يمثل حاجساً ملحاً له خلال تأليفه لنهاجه، وإن كان لا يذكر المتلقي بهذه اللفظة، لكنه يشير إليه بلفظة قريبة منه معنىً، تتكرر على طول صفحات الكتاب بصورة ملحّة، هي لفظة (النفس)، ولا يكون هذا الذكر مجرداً من ربطه بكل ما من شأنه أن يؤثر فيها، ويؤدي إلى جذبها أو استئناسها بأمر ما، أو يؤدي إلى عكس ذلك من النفور والزهد في أمر ما.

ولا بأس، وسياق الحديث عن الأوزان والقوافي وأثرهما على تقبل المتلقي للقصيدة أو نفوره منها لا يزال متصلاً، من تتبع بعض ما يراه القرطاجني في هذا الشأن، لملاحظة كيفية ربطه له بنفسية متلقيه، ولتقصي المدى الذي يمنحه للنفس في اعتناؤه بها، واشتغاله بما من شأنه أن يجذبها.

يقول القرطاجني في حديثه عما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها إن النظر في ذلك يكون من أربع جهات: "الجهة الأولى جهة التمكن؛ الثانية جهة صحة الوضع؛ الثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة؛ الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهاار الإحسان أو الإساءة".^٢ إنه يؤصل للقوافي من أربع جهات، جعل آخرها جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية، وهذا هو ما قاله عند حديثه عن أبيات الصاحب بن عباد مع عضد الدولة. إنه يهتم بالقوافي لتأثيرها في نفس المتلقي، ويجعلها محط عنايته لما لها من بالغ الأثر في تقبل المتلقي للقصيدة أو عدم تقبلها. وهذا ما سيتضح من كلامه التالي الذي يوضح فيه الكلام السابق، ويشرح من خلاله ما عناه بالجهة الرابعة (جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية).

^١ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ١٥١.

^٢ المرجع السابق، ص ٢٧١.

يقول حازم: "فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به. فإن مما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه؛ وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشدّه تلبساً بعناية النفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل".^١

ويبدو هذا النص صريحا في عنايته بالمتلقي، وفي ربطه بين الإيقاع باعتباره عنصرا من العناصر الفنية في النص الشعري وبين المتلقي ونجاح عملية التلقي التي يعد نجاحا للعملية الإبداعية ككل. وبإمكان قارئ هذه النصوص أن يدرك مباشرة أن اهتمام حازم بالقافية إنما ينبع من اهتمامه بالمتلقي، الذي حرص على طول تأليفه لمهاجته أن يتوخى مواطن رضاه وقبوله، فيوجه المبدعين لذلك، ويتبع مواضع زهده ونفوره، ويحذر المبدعين منها.

مما سبق من النصوص النقدية والبلاغية، التي تزخر كتب النقد والبلاغة العربية التراثية بالكثير مثلها، يتضح أن اهتمام الشعراء بحسن اختيار أوزان قصائدهم وقوافيها، وتوجيه النقد والبلاغيين للشعراء بأن يفعلوا ذلك، وتعريضهم قولهم هذا بمواقف حدثت مع بعض الشعراء الذين لم يحسنوا اختيارهم، كل ذلك إنما كان نابعا من اهتمامهم بالمتلقي في المقام الأول. وما عنايتهم بالأوزان والقوافي إلا عناية بالمتلقي في صورة معينة، يوجد غيرها الكثير من الصور التي اعتنوا فيها به أيضا.

وقد اتضح، في الفصل الثاني عند الحديث عن قضية الإنشاد، أن اهتمام الشعراء بإنشاد قصائدهم والتفاقم للأثر الذي يحدّثه الإنشاد في نفوس المتلقين إنما يعود إلى إدراكهم أهمية المتلقي وحرصهم على نيل رضاه عن القصائد التي ينشدونها عليه. وقضية الإنشاد لا تنفصل عن الإيقاع، لأنها تقوم عليه، وكان له دور كبير في تحديد العلاقة بين عملية التلقي وعنصر الإيقاع الشعري.

وكما ذكر د. إبراهيم أنيس، فإن شعراء الجاهلية قد عرفوا "للإنشاد قدره، فتنافسوا في إجادته، وتخبروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتشد على المأل في الجامع والأسواق".^٢ وكل ذلك يشير إلى إدراك المبدع والناقد على حد سواء لأهمية الإيقاع في النص الشعري ودوره في التأثير على المتلقي.

^١ المرجع السابق، ١٩٨٦، ص ٢٧٥-٢٧٦.

^٢ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ط ٥، ١٩٨١، ص ١٦٤.

- التلقي والألفاظ..

وتمثل العلاقة بين عملية التلقي وعنصر اللغة من خلال عدة أوجه، لعل من أهمها وأوضحها فكرة تلاؤم الحروف وتنافرها، حيث إن جلّ حديث النقاد والبلاغيين عن هذه الفكرة كان اعتماداً على ردود فعل المتلقين تجاه بعض النصوص التي كان تلاؤم حروفها وألفاظها أو تنافرها سبباً رئيساً في إقبال المتلقي عليها أو نفورها منها.

تلاؤم حروف وألفاظ الكلام..

لقد لبّ البلاغيون، بشكل خاص، والنقاد أيضاً على ضرورة مراعاة المتكلم لتلاؤم حروف وألفاظ كلامه، لما لذلك من أثر على تقبل السامع له. وتحفل كتب البلاغة بعدد من النصوص التي تحمل توجيهاً من البلاغي، أو من الناقد في كتب النقد، للمبدع بالابتعاد عن الحروف والألفاظ المتنافرة، مع توضيح أثر ذلك في نفس المتلقي.

كان الجاحظ من أوائل من تحدث عن تلاؤم الحروف والألفاظ وتنافرها، وذلك من حيث صعوبة لطق ما تنافر منها على المتكلم نفسه، وصعوبة استقبال أذن المتلقي لها واستكراهها إياها، وذلك في إشارة سريعة نجدها عنده في كتاب (البيان والتبيين).^١

ثم تناول أبو هلال العسكري الفكرة ذاتها فتحدث عن فائدة التلاؤم، الذي يسميه حسن التأليف، ويرى أنه يزيد المعنى وضوحاً، في حين إن التنافر، أو سوء التأليف، شعبة من التعمية، كما يقول. ويستمر في الحديث عن تلاؤم الحروف والألفاظ رابطاً إياه بنفسية المتلقي، فيقول إن "رصف الكلام ردياً لم يوجد له قبول، ولم تظهر عليه طلاوة".^٢ فإذا وضعت الألفاظ في مواضعها، وتمكّنت في أماكنها ولم "يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام، ولا يعمي المعنى، وتضم كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لغتها"^٣ فإن ذلك مما يزيد الكلام حسناً وبهاءً. أما سوء الرصف وهو "تقديم ما ينبغي تأخيره منها، وصرفها عن وجوهها، وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها"^٤، فيفسد المعنى، وإن كان شريفاً، ويذهب المتلقي فيه ويعبده عنه.

ويقرب العسكري الفكرة حتى تكون أكثر وضوحاً عن طريق تمثيلها في صورة حسية؛ فيشبه رصف الكلام بحبات العقد التي إذا ضُمّت كل حبة منها إلى ما يليق بها كان العقد رائعاً في

^١ انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج ١، ص ٦٥-٦٩.

^٢ أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص ١٦١.

^٣ المرجع السابق، ص ١٦١.

^٤ المرجع السابق، ص ١٦١.

ويطيل عبد القاهر الوقوف عند الكلام على الفائدة التي يجنيها المتكلم والسماع من تلازم الكلام، وكأنه يسعى إلى أن يضع بين أيدينا مسوغات إلحاح البلاغيين في تشبيههم المبدعين على ضرورة الاهتمام بهذا الجانب أثناء إنشائهم لنصوصهم، وإلحاحهم عليه، ويرى أن هذه الفائدة تتحقق بالنسبة للمتكلم والمتلقي من حيث "حسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة في طريق الدلالة".^١ فالنفس تتقبل ما يأتيها في هيئة بالغة الجودة والحسن، وتنفر مما يفتقد إلى ذلك. ومما يساعد على ظهور الكلام في صورة جيدة أو بالغة الجودة حرص المتكلم على أن يكون كلامه متلائما مخارجا وتركيبا ومعنى أيضا، فهذا مما يؤثر تأثيرا كبيرا على مدى تقبل النفس له أو عدم تقبلها. لذلك يضرب مثلا على هذه الفكرة بتشبيهها بعملية قراءة الكتاب "في أحسن ما يكون من الحرف والخط، وقراءته في أقبح ما يكون من الحرف والخط، فذلك متفاوت في الصورة وإن كانت المعاني واحدة".^٢

وإذا كان الكلام متناظرا في حروفه وألفاظه سقط عن درجة البلاغة لأنه تسبب في نفور القلوب عنه "وإذا نفرت القلوب من التأليف المستبشع بعدت عن تلقي المعاني، ومثل ذلك رجل أنقف ألفاظه معانيه بكلام فيه ضروب من الخطأ واللحن، فهو إذا ورد على الأسماع نفرت منه القلوب، استبشعوا لما فيه من اللحن والخطأ، وكان ذلك النفار ما يبعدها عن تلقي المعاني. فتناظر الحروف إذن مما يسقط الكلام عن درجة البلاغة كما يسقطه عنها اللحن".^٣ ولعل هذا من أهم الأسباب التي تدفع البلاغيين لتوجيه المبدعين إلى ضرورة اعتنائهم بتلازم حروف وألفاظ كلامهم حتى لا يخرج عن حيز القول البليغ؛ فبلاغة الكلام تتحدد بتقبل النفس له، واستحسان السمع إياه، وأيضا بسهولته على لسان قائله ومتلقيه.

وإن كان تلازم الحروف والألفاظ يرتبط عند الجرجاني بالبلاغة، فإننا نجد عن ابن الأثير مرتبطين بالفصاحة، فالفصيح من الألفاظ "هو الظاهر البين، وإنما كان ظاهرا بينا لأنه مألوف الاستعمال، وإنما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه، وحسنه مدرك بالسمع، والذي يدرك بالسمع إنما هو اللفظ؛ لأنه صوت يأتلف عن مخارج الحروف، فما استلذه السمع منه فهو الحسن، وما كرهه فهو القبيح، والحسن هو الموصوف بالفصاحة، والقبيح غير موصوف بفصاحة؛ لأنه ضدها لمكان قبحه".^٤

^١ المرجع السابق، ص ٦٢.

^٢ المرجع السابق، ص ٦٢.

^٣ المرجع السابق، ص ٦٦.

^٤ ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: محمد عبي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥، ج ١/ص ٨٢.

وتحدثنا كتب البلاغة والنقد عن التنافر في تركيب حروف وألفاظ بعض الأبيات الشعرية التي تستقلها الأذن نتيجة تنافر حروفها وكلماتها، مثل قول الفرزدق:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

وقد نسب هذا البيت نسب إلى الجن لشدة تنافر حروفه وألفاظه.^١ كما يذكرون غيره من الأبيات التي تتداخل ألفاظها ومعانيها مما يربك المتلقي ويحول دون فهمه لها إلا بعد طلب ومعاناة، مثل قول الفرزدق أيضاً:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربـه

وهذا تنافر من نوع آخر، أي تنافر في المعنى، حيث إنه استدار حول المعنى إلى أن وصل إليه في حين أنه كان بإمكانه أن يصل إليه بطريق مختصر ومباشر. يقول ابن الأثير معلقاً عليه: "ألا ترى إلى تراكيب معانيه بتقديم ما كان يجب تأخيرها وتأخير ما كان يجب تقديمه، لأن الأصل في معناه: وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه".^٢

من كل ما سبق يتضح حرص البلاغيين على ضرورة اعتناء المبدع بترتيب كلامه بحيث يجمع فيه أسباب الجودة والحسن حتى تنجذب إليه النفوس، وتلتذ به الأسماع، وتتقبله بتسليم وإذعان لأنه ورد عليها في هيئة لها قبول في النفس. فالكلام على مراتب أعلاها "ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع، ويسهل على اللسان، وتتقبله النفس تقبل البرهان، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة".^٣

ومن هذه النصوص، وغيرها مما تضمنته كتب النقد والبلاغة العربية، تتضح أهمية مراعاة المتكلم لتلاؤم حروف كلماته وألفاظ كلامه حتى لا يكون تنافرها سبباً في نفور المتلقي من سماع الكلام الموجه إليه.

^١ انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج ١، ص ٦٥.

^٢ ابن الأثير، المثل السائر، مرجع السابق، ج ١، ص ٢٨٦.

^٣ عبد القاهر الجرجاني، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن، المرجع السابق، ص ١٥٣-١٥٤.

- التلقي والأسلوب..

اهتم البلاغيون، وبعض النقاد بتوجيه المبدعين للاهتمام بعنصر الأسلوب عند إنشائهم نصوصهم، لأن من شأن الأسلوب أن يعمل على جذب المتلقي للنص والتفاعل معه، إذا توفرت فيه بعض المقومات التي تؤهله لذلك، كما من شأنه أن يؤدي إلى نفور المتلقي إذا خلا من هذه المقومات أو إن قل اهتمامه بها.

ومن الأساليب التي ألح البلاغيون والنقاد القدماء عليها، وأكثرها من توجيه المبدعين إلى الاهتمام بها: أسلوب الالتفات، واستخدام الفواصل في الكلام، وحسن الابتداء والتخلص والانتهاء، الذي عده ابن الأثير أحد عناصر الكتابة الخمسة التي ذكرها في مقدمة (المثل السائر). كما لم يكتفِ البلاغيون والنقاد بتوجيه المبدعين إلى استخدام أساليب بعينها وتطعيم نصوصهم بها لزيادة التأثير على المتلقي، بل قاموا أيضا بإرشادهم إلى وسائل تدعم الأسلوب ذاته بتقنيات تزيد من القيمة الفنية له، مثل طرحهم لفكرة المراوحة بين الأساليب التي تستند بشكل أساسي وكلي إلى مراعاة نفسية المتلقي.

أ- أسلوب الالتفات..

يعدّ الالتفات من أبرز الأساليب التي ذكرها البلاغيون العرب القدماء وربطوها ربطاً مباشراً بالنفس، أي بالمتلقي، حيث يرى البلاغي أن على المتكلم أن يحرص على استخدام أسلوب الالتفات في حديثه من جهة حرصه على متلقيه، مما يعكس اهتمام البلاغي بقيام علاقة واضحة وقوية بين أطراف العملية الأدبية، ويكون مراعاة المتلقي والحرص على جذب انتباهه الأساس الذي تقوم عليه هذه العملية.

ونجد تعريفاً مبكراً للالتفات عند ابن المعتز (ت ٢٣٢هـ) يقول فيه إنه: "انصراف المتكلم عن مخاطبة إلى الإخبار، أو عن الإخبار إلى مخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر".^١

أما عن الكيفية التي يكون للالتفات فيها أثر على تقبل المتلقي للنص وميله إليه، فتبدو من خلال ما قاله الفخر الرازي، وأخذه عنه بعض البلاغيين، ومنهم الزمخشري، وهو أن الالتفات يأتي في الكلام لغرض بلاغي وهو أن يكون "إيقاظاً للسامع عن الغفلة، وتطريباً له بنقله من

^١ عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، علق عليه: إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢، ص ٥٨.

خطاب إلى غيبة، فإن السامع ربما ملّ من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر، تنشيطاً له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء.^١

ورغم أن ابن الأثير توقف عند هذا الرأي وردّه على أكثر من وجه، إلا أن ذلك لا ينفي عمّن قالوا به التفاهم للمتلقى في تعليل أهمية استخدام المتكلم لهذا الأسلوب البلاغي بأنها نتيجة للأثر الذي يتركه في نفس المتلقى من تنشيط واستمالة له.

ونقل الزمخشري، هذا الرأي عن الفخر الرازي، وكذلك فعل السكاكي الذي يقول عنه إن "العرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن نظرية لنشاطه، وأملأ باستدراار إصفائه".^٢ إلى أن جاء ابن الأثير، وردّ هذا الرأي قائلاً: إننا إن سلمنا برأي الزمخشري، فهذا اعتراف بأن الكلام كان مملاً، لذلك فتر نشاط السامع مما يؤدي إلى لجوء المتكلم إلى أسلوب الالتفات ليجدد نشاط سامعه. وهذا الرأي فيه ما فيه من قدح في الكلام، لأنه لو كان ذا حظ من الجودة لما ملّه السامع.^٣

وهذا هو الرد الأول لابن الأثير على رأي الزمخشري. وقد رد عليه من وجه آخر أيضاً افترض فيه التسليم لرأي الزمخشري، حيث يثبت أولاً لينقضه آخراً؛ فيقول إننا إن سلمنا برأي الزمخشري لصحّ ذلك في الكلام المطول، ولكن الأمر بخلاف ذلك، لأنه قد ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، في مواضع كثيرة قصيرة في القرآن الكريم. ويفهم من قول الزمخشري في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب أنه إنما يستعمل قصداً للمخالفة بين المتنقل والمتنقل إليه، لا قصداً لاستعمال الأحسن، وعلى هذا فإذا وجدنا كلاماً قد استعمل فيه الإيجاز ولم ينتقل عنه، أو استعمل فيه الإطناب ولم ينتقل عنه، وكان كلا الطرفين واقعا في موقعه؛ قلنا: هذا ليس بحسن لأنه لم ينتقل فيه من أسلوب إلى أسلوب.^٤

إن ابن الأثير يرد على الزمخشري من هذه الجهة ليثبت فساد رأيه حول هذا الموضوع، وليبين أن السبب الحقيقي لاهتمام البلاغيين بأسلوب الالتفات قد غاب عن ذهن الزمخشري الذي يعجب ابن الأثير كيف يغيب ذلك عن مثل الزمخشري. أما رأي ابن الأثير نفسه حول أسباب استعمال أسلوب الالتفات في الكلام فهو "أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب؛ لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط، لكن يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها؛ فإننا قد

^١ الفخر الرازي، تسهيل لمائة الإيجاز في دراية الإعجاز، ص ١٣٧.

^٢ السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص ٢٩٦.

^٣ ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، ج ٢/ص ٣، بتصرف.

^٤ المرجع السابق، ج ٢/ص ٣-٤، بتصرف.

رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود".^١

وبعد مرور قرن من الزمان على ما قاله ابن الأثير عن أسلوب الالتفات، والردود التي ردّها على الرأي الذي صرح به الزمخشري يأتي الخطيب القزويني ويتحدث عن الأسلوب نفسه قائلا "إن الالتفات من محاسن الكلام"^٢، ويذكر أن وجه حسنه هو ما ذكره الزمخشري من طريقة لنشاط السامع، وإيقاظ للإصغاء إليه أكثر من إجرائه على أسلوب واحد.^٣ وعلى الرغم من أنه قد فات الخطيب القزويني أن ابن الأثير قد ردّ على مثل هذا التعليل للجوء المتكلم إلى استخدام أسلوب الالتفات، إلا أن ما يهمننا هنا هو التفات الخطيب القزويني أيضا إلى العلاقة بين ما يستخدمه المتكلم من أساليب وما تحدثه هذه الأساليب من آثار في نفس المتلقي مما يعمل على جذب انتباهه واستمالته لسماع الحديث الموجه إليه.

ب- الفواصل..

وتتمثل الفواصل وجها من الوجوه التي يظهر فيها اهتمام البلاغيين بالمتلقي، حيث عمدوا إلى توجيه المبدعين إلى مراعاة هذا الوجه البلاغي طمعا في الأثر الذي يحدثه في نفس المتلقي. وهو يرتبط إلى حد ما بأسلوب السجع والموازنة اللذين عرفتهما البلاغة العربية قديما، على الرغم من أن هناك من البلاغيين القدماء من فضّل الفواصل على السجع، لأن السجع عندهم تتبعه المعاني، في حين إن الفواصل تتبع المعاني.^٤

وقد حثّ البلاغيون المتكلم على ضرورة تزيين كلامه بإثبات الفواصل فيه بغرض جذب المتلقي؛ لأن النفس -بطبيعتها- تنفر من الكلام غير المتناسق، وإن كان شريف المعنى. ولعلّ ذلك ما قصده شارح رسالة الرماني حينما تحدث عن التفصيل وأثره في تحسين الكلام قائلا إن: "كل شيء زاد النظم حسنا مما لا يقصد به الزيادة في البيان، فإنه راجع إلى جنس البيان من جهة إسراع المخاطب به إلى قوله لاستحسانه إياه، كما أن النظم المتنافر الذي تستبشعه النفوس -وإن لم يكن فيه نقص من جهة البيان- يؤدي إلى بعض اللبس، لأن النفوس إذا نفرت منه لم تتلقه

^١ المرجع السابق، ج ٢/ص ٤.

^٢ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ص ٧٣.

^٣ انظر: المرجع السابق، ص ٧٣.

^٤ انظر: ابن سنان الحفاجي، سر الفصاحة، مرجع سابق، ص ٢٠٢-٢٠٣، فيما ذكره من رأي الرماني حول هذا الموضوع.

بالقبول، وإذا كانت كذلك بعدت عن الفهم من جهة نفار القلب من تلقيه وإن كان لا إشكال في معاليه".^١

إن هذه السطور تتضمن توجيهها مشروطا من البلاغي للمتكلم بأن يحلّي كلامه بما يستطيعه من الفواصل، ولكن في حدود الاعتدال، حتى يتمكن من جذب المتلقي إلى سماع المزيد مما يلقي عليه، ويبقيه محافظا على تركيزه مع الحديث الموجه إليه، لأنه استحسنته ووجد في نفسه ميلا له.

ويعمل لذلك بقوله إن في الفواصل تحسينا للنظم وتقريبا له من قبول المتلقين، ليس من حيث تقريب المعاني، ولكن من "جهة إسراع النفوس إليها بالقبول، لحسن الصورة".^٢ فالكلام إنما تمكن الاستفادة منه إذا ورد على الأسماع والقلوب في صورة تجدها فتصغي إليها، أما إذا ورد على عكس هذه الصورة فإنما تنفر منه وتتباعده عن تلقيه فلا فائدة تجنى من هذا الكلام لأن النفس استقلت له ولن تتمكن من تقبله، وإن كان في معناه ذا فائدة كبيرة.^٣

ويلجّ عبد القاهر على ضرورة أن يكون تطعيم النص المبدع بالفواصل معتدلا، وفي حدود المعقول، لأنه إن زاد عن المعقول جار على المعنى وأفسده وأبعد المتلقي عن فهم ما يلقي عليه. ويذكر عبد القاهر المبدع أنه إنما يتكلم ليفهم، ويقول ليّين، وأن هناك نصا يريد إيصاله لهذا المتلقي، لذلك عليه ألا يغرق في فنون البديع بحيث يغطي التصنع والتكلف على النص فتضيع المعاني في زخم الصنعة، ويضيع معها المخاطب، فلا يخرج بمعنى مفهوم من قراءته لهذا النص.^٤

ويلتفت ابن الأثير أيضا إلى أثر الفواصل في الكلام على للمتلقى، ويقرن ذلك أيضا بالنفس وطبيعتها وما تميل إليه، كما فعل عبد القاهر. ويعرض ابن الأثير فكرته هذه في سياق حديثه عن الموازنة في الشعر والنثر، فيقول: إنما تتحقق بجعل "ألفاظ الفواصل من الكلام المنشور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنا، وللکلام بذلك طلاوة ورونق".^٥ ويعمل لهذه الطلاوة والرونق بأن سبها الاعتدال، الذي يصفه بأنه

^١ عبد القاهر الجرجاني، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص ١٠١.

^٢ المرجع السابق، ص ١٠٨.

^٣ عبد القاهر الجرجاني، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن، المرجع السابق، ص ١٠١-١٠٢، بتصرف.

^٤ انظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مرجع سابق، ص ٩.

^٥ ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٧٢.

وهو أمر التفت إليه عبد القاهر الجرجاني قبله، كما مرّ.

"مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه لوضوحه".^١

ويرى ابن الأثير أن سبب اعتناء العرب بألفاظها ومعانيها هو أن تكون لها حظوة عند متلقيها، والمعاني عندهم أقوى، وأكرم، وأرفع قدراً، والألفاظ عناوين المعاني وطريقها إلى إظهارها، لذلك اهتموا بها وبالغوا في تحسينها. وهذا كله في نهاية الأمر يصب في مصب النفس؛ وهذا الاهتمام بالألفاظ التي تحسن المعاني وتظهرها في صورة بالغة الحسن والجودة إنما هو اهتمام بالمتلقي الذي يحرصون على توصيل الكلام إليه في أحسن صورة حتى يقبل عليه ويفهمه ويحفظه، فإن "الكلام إذا كان مسجوعاً لذّ لسامعه فحفظه، وإذا لم يكن مسجوعاً لم يأنس به أنسه في حالة السجع".^٢ ومن هنا يتضح أن اعتناء العرب بألفاظها ومعانيها إنما يقصد به اهتمامها بالمتلقي الذي يمثل المحور الذي يتجه نحوه طرفا العملية الإبداعية الآخرين.

ج- حسن الابتداء والتخلص والانتهاء..

تحدث النقاد والبلاغيون عن ضرورة اعتناء المتكلم بتحسين ثلاثة مواضع في كلامه: الابتداء والتخلص والانتهاء. ووضحوا أن هذه المواضع ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتقبل المتلقي لما يسمعه، فإن كان وروده عليها من مسلك خفيف لطيف حسنَ تقبلها له، وإن ورد عليها من مسلك ثقیل قبيح ردته وأعرضت عنه. لذلك يستحب من المتكلم أن يتوخى الإجابة فيها قدر استطاعته.

ويحدد القاضي الجرجاني الشاعر الحاذق بأنه الذي يستحسن الاستهلال والتخلص والخاتمة، معللاً رأيه بتأثير ذلك على المتلقي، فهذه المواقف هي "التي تستعطف أسماع الحضور، وتسميهم إلى الإصغاء".^٣

وتكثر إشارات النقاد والبلاغيين لهذا الموضوع منذ بداية ظهور التوجه النقدي عند العرب، فنبهوا على ما يجب على الشعراء القيام به في تعاملهم مع مطالع قصائدهم وتخلصاتهم وخواتمهم، كما نبهوا الكتاب والخطباء على الأمر نفسه.

وكان المتلقي الأساس الذي ارتكز عليه النقاد والبلاغيون في توجيههم الأدباء وفي بنائهم لأحكامهم على جودة القصيدة أو رداءتها، لأن الحكم على النص يتحدد في ضوء قدرة الأديب

^١ ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٧٢.

^٢ ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق، ج ١/ص ٣٤٠.

^٣ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتبي وخصومه، مرجع سابق، ص ٤٨.

على استمالة المتلقي لما يلقيه عليه. وبهذا، فالموضوع يكتسب أهميته من الدور الذي يؤديه بالتأثير على المتلقي.

وقد كان مطلع القصيدة من المواضيع الهامة التي يرى النقاد والبلاغيون أنه يستحسن للمبدع أن يراعى فيه المتلقي: سواء كان الخطاب الموجه إليه شعرا أم نثرا. وقد قالوا في صفته: إنه "داعية الانسراح، ومطية النجاح"^١، وهو أيضا "أول ما يقرع السمع، فإن كان عذبا حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام بعده فوعى جميعه وإلا أعرض عنه وإن كان الباقي في غاية الحسن".^٢

ويشترط في الابتداء حتى يوصف بالحسن، أو حتى يطلق عليه براعة الاستهلال، أن يكون خاليا مما يمكن أن ينتزع صفة الحسن عن الكلام، وذلك بأن يأتي مخالفا لهوى المتلقي. ومن أمثلة مخالفة الشعراء لهوى المتلقي في مفتتح قصائدهم:

١- أن يذكر الشاعر ما يستجفى من الكلام، أو أن يذكر ما يتطير منه. إذ "ينبغي للشاعر أن يحتز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات"^٣، خصوصا في المدائح والتهاني، وذلك مراعاة لحال السامع الذي ينفر من مبادرته بما يتطير منه. ومن أمثلة ذلك موقف البحري حين أنشد "أبا سعد محمد بن يوسف الثغري قصيدته التي أولها:

لك الويل من ليل تطاول آخره
ووشك نوى حي نزم أباغره

فقال له أبو سعيد: الويل لك والحرب".^٤

٢- أن يشب الشاعر بمن يوافق اسمها اسم بعض نساء الممدوح، من أمة أو قرابة أو غير ذلك. وهو من المواضيع التي نبه النقاد والبلاغيون الشعراء على عدم افتتاح قصائدهم بها (أو حتى تضمينها إياها).

^١ انظر: ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٣٧.

^٢ انظر: التفنازي، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للزويني، ط ١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٨، ص ٣٨٦.

^٣ ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ١٢٦. وانظر أيضا: المرزباني، الموشح، مرجع سابق، ص ٦٨. العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص ٤٣١.

^٤ ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ١٢٧.

٣- أن يبادر الشاعر المتلقي بذكر ما يتصل بسببه أو يتعلق به وهمه.^١ ومن أمثلة ذلك ما ذكره ابن رشيق عن ذي الرمة حين دخل "على عبد الملك بن مروان، فاستنشدته شيئاً من شعره، فأنشده قصيدته:

ما بال عينك منها الماء ينسكب^٢

وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟؟ فمقته وأمر بإخراجه".^٣

لكل ذلك ألح النقاد والبلاغيون على هذه القضية، وقاموا بتنبية الشاعر إلى ما ينبغي عليه فعله تجنباً لمثل هذه المواقف، وإرشاده إلى أن يحسن التصرف إذا مرّ له معنى يستبشع اللفظ به بأن يتلطف في الكناية عنه، وأن يجمل المخاطب عن استقباله بما يكرهه منه، أو أن يعدل عن كاف المخاطبة إلى باء الإضافة إلى نفسه.^٤

وقد ذكر النقاد هذه المواقف وغيرها الكثير لينبهوا المتكلم إلى أمر هام، وهو ضرورة اعتناء كل متكلم بمفتاح كلامه حتى يلقي قبولاً حسناً عند المتلقي. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على التفاهم للمتلقي وعنايتهم به، وشعورهم أنه طرف مهم في العملية الإبداعية. وعلى هذا فإن قيمة النص لا تتحدد إلا بمعرفة الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي، وعلى ضوء تقبله للنص أو عدم تقبله له.

وعلى مستوى النصوص الثرية، يرى العسكري أن الابتداء إذا كان "حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام".^٥ ويذكر في سياق حديثه عن حسن الابتداء فواتح السور القرآنية^٦، ويبين أن الله -عز وجل- بقوله: ألم، وحسم، وطس، وطسم، وكهيعص، يقرع أسماع الناس بأمر بديع لا عهد لهم به، وبالتالي يجذبهم للاستماع لما بعده. كما ابتداء عدد من سور القرآن الكريم بالحمد لله "لأن النفوس تتشوف للثناء على الله فهو داعية إلى الاستماع".^٧

^١ المرجع السابق، ص ١٢٧.

^٢ تمة البيت: كَأَنَّهُ مِنْ كَيْلٍ مَقَرَّةٍ سَرَبُ

^٣ ابن رشيق، العدة، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٢٢.

^٤ ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ١٢٨، بتصرف.

^٥ العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص ٤٣٧.

^٦ كما فعل ذلك ابن الأثير فيما بعد. انظر: ابن الأثير، النمل السائر، ج ٢/ص ٢٢٤.

^٧ العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص ٤٣٧.

ويميل قدامة إلى ضرورة أن "تفتتح الخطبة مثلاً بالتحميد والتمجيد، وتوشح بالقرآن وبالسائر من الأمثال. لأن ذلك مما يزين الخطب عند مستمعيها وتعظم به الفائدة".^١ فهو يفضل مثل هذه الابتداءات لما لها من أثر جهالي على نفوس المستمعين، يساعد على تحصيل الفائدة بصورة الفضل، لاستئناس النفس بما يرد عليها في صورة حسنة.

ويبدو حازم أكثر تصريحاً في ربطه حسن الاستهلال بنفس المتلقي وتقبلها له، إذ يرى أنه يجب "أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة، وأن يكون المعنى شريفاً تاماً، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه، لا سيما الأولى، والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها. فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به؛ فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولاً وتنقبض لاستقبالها القبيح أولاً أيضاً".^٢

ويركز حازم على فكرة إقبال النفس على ما يحسن وروده عليها فتصغي لما بعده، كما أنها تنفر مما يقبح وروده عليها وتعرض عما بعده وإن كان بالغ الحسن، لأن مطالع الأبيات وفواتح الخطب والمكاتبات "أول ما يقرع السمع؛ فهي رائد ما بعدها إلى القلب. فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها".^٣ وهي أيضاً، كما يرى حازم "الطليعة الدالة على ما بعدها، المتزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطت بحسنها على كثير من النخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما يليها".^٤

وكما التفت النقاد والبلاغيون إلى أهمية مراعاة افتتاح المتكلم لكلامه، التفتوا كذلك إلى ضرورة أن يحسن التخلص من غرض لغرض أو من موضوع لآخر، وعلّلوا ذلك بأن "لطافة الخروج إلى المديح تؤدي إلى ارتياح الممدوح".^٥ كما أن "السامع يكون مترقباً للانتقال من الافتتاح إلى المقصود كيف يكون، فإن جاء حسناً متلائم الطرفين حرك من نشاطه وأعان على إصغاء ما بعده وإلا فبالعكس".^٦

ويستحب بعض البلاغيين "أن يكون الخروج والتشبيب في بيت واحد، وهو شيء ابتدعه المحدثون دون المتقدمين، وأحسن قول العرب قول زهير:

^١ قدامة بن جعفر، نقد النثر، مرجع سابق، ص ١٠٧.

^٢ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ٢٨٢.

^٣ المرجع السابق، ص ٢٨٦.

^٤ المرجع السابق، ص ٣٠٩.

^٥ انظر: ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ ص ٢١٧.

^٦ انظر: الفتازاني، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للقزويني، مرجع سابق، ص ٣٨٨.

إن البخیل ملوم حیث کان ولكن الجواد علی علاقته هرم^١

أي أن علی المتکلم عندما یأخذ فی الانتقال من معنی إلى معنی غیره، أن یجعل "بعضه" أخذاً برقاب بعض؛ من غیر أن یقطع کلامه، ویستأنف کلاماً آخر، بل یكون جمیع کلامه کائناً أفرغ إفراغاً، وذلك مما یدل علی حذق الشاعر، وقوة تصرفه^٢.

ویتحدث حازم عن خروج الشاعر من غرض إلى غرض، ویؤكد علی ما قاله ابن الأثیر عن ضرورة اتصال الکلام ببعضه، ویقول إنه یجب علی المتکلم (الشاعر) "أن یحتال فیما یصل بین حاشیتی الکلام، ویجمع بین طرفی القول حتی یلتقي طرفاً المدح والنسیب أو غیرهما من الأغراض المتباینة التقاء محکماً، فلا یختل نسق الکلام ولا یظهر التباين فی أجزاء النظام"^٣.

وکما هی عادة حازم، فإنه یربط بین حسن تخلص الشاعر وخروجه من غرض لآخر بالأثر الذی یحدثه هذا الأمر فی نفس المتلقي، لذلك یعلل رأیه السابق بقوله إن النفوس والمسامع تنفر إذا كانت متدرجة من فن من الکلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنی إلى معنی مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مبین له من غیر جامع بینهما وملائم بین طرفیهما. وإذا انتقل بها إلى المديح بعد النسیب دفعة من غیر توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد نبوة فی انتقالها إليه من غیر احتیال وتلطف فی ما یجمع بین حاشیتی الکلام ویصل بین طرفیه الوصل الذی یوجد للکلام به استواء والتتام^٤.

وکذلك تحدث النقاد والبلاغیون عن حسن الانتهاء الذی یعدّ "قاعدة القصيدة، وآخر ما یبقى منها فی الأسماع"^٥. وهو "خاتمة الکلام وأبقى فی السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح"^٦. كما أنه "آخر ما یعیه السمع یرتسم فی النفس، فإن کان حسناً مختاراً تلقاه السمع واستلذه حتی جبر ما وقع فیهِ من التقصیر، وإلا لکان علی العکس حتی ربما أنساه الحاسن الموردة فیما سبق"^٧.

^١ أسامة بن منقذ، البديع فی نقد الشعر، مرجع سابق، ص ٢٨٨.

^٢ ابن الأثیر، المثل السائر، مرجع سابق، ج ٢/ص ٢٤٤.

^٣ حازم القرطاجنی، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ٣١٨.

^٤ المرجع السابق، ص ٣١٨-٣١٩، بتصرف.

^٥ ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٣٨.

^٦ انظر: المرجع السابق، ج ١/ص ٢١٧.

^٧ انظر: التفتازانی، مختصر المعانی فی حاشية تلخیص المفتاح للقروي، مرجع سابق، ص ٣٩١.

وذكروا أن على المتكلم أن يراعي هذا الموضوع من كلامه أيضا، وأن يحسن اختيار خاتمته "فإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه".^١

وحسن الانتهاء يحدث أثرا طيبا في النفس، لأنه آخر ما يبقى في الذهن مما ألقى عليها، لذلك نبّه عليه النقاد والبلاغيون وذكروا أن القصيدة تفقد شيئا من قيمتها إن لم يحسن الشاعر ختامها أو إن قطعها والنفس متعلقة بها، وراغبة فيها. ومن أمثلة ذلك معلقة امرئ القيس التي لم يجعل لها قاعدة بل ختمها بوصفه السيل عن شدة المطر قائلا^٢:

كان السباع فيه غرقى غديّة بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

لذلك يقول أسامة بن منقذ إنه "ينبغي أن تكون أواخر القصائد حلوة المقاطع، توقن النفس بأنه آخر القصيدة، لتلا يكون كالنثر".^٣

كذلك يجب، كما يرى حازم القرطاجني، "أن يتحرز فيها (الخواتيم) من قطع الكلام على لفظ كرهه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إِمالتها إليه أو ميل لها إلى ما قصدت تنفيرها عنه. وكذلك يتحفظ في أول البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره وما توهمه دلالة العبارة أولا، وإن رفعت الإيهام آخرها ودلت على معنى حسن، ومن هذا قول المتنبي:

فلا بلغت بها إلا إلى ظفر ولا وصلت بها إلا إلى أمل

وإنما يجب الاعتناء بهذا الموضوع لأنه مقطع الكلام وخاتمته".^٤

وقد "قيل لبعض الخذاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأني أقللت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء".^٥

د- المراوحة بين فنون الكلام..

ومن الوجوه التي تبرز فيها العلاقة بين المبدع ومتلقيه مراوحة المبدع بين فنون الكلام، حتى لا يمل المتلقي من استرسال الكلام على حال واحد. ومن الأمثلة التي تكثر في أدبنا العربي

^١ ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٣٨.

^٢ ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ٢٤١، بتصرف.

^٣ أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مرجع سابق، ص ٢٨٧.

^٤ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ٢٨٥.

^٥ ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج ١/ص ٢١٧.

القديم مراوحة المبدع بين الجذ والهزل في كلامه حتى يتجنب ملل السامع من طول الكلام الجاد على مسامعه، لأن طبيعة النفس البشرية أن تمَلَّ كل ما طال أمده عليها، وتسأم ما يلازمها لفترة ممتدة، حتى وإن كان مما يروِّح به عنها، فإنها تمَلُّه وتعرض عنه إن طال عليها.

وفي الحديث عن هذا الوجه من الوجوه التي تنضج فيها علاقة التلقي بالأسلوب تطالعنا نصوص لأديب وبلاغي، وهو الجاحظ، يصرح فيها وهو يخاطب قارئ كتبه (أي المتلقي) بإحساسه بأنه قد أملَّه بكلامه الجاد، لذلك يعتمد إلى كسر جمود هذا الجذ بالإتيان ببعض النوادر والملح، حتى يتبدد بذلك ملل القارئ، إن كان قد ناله شيء منه.

يقول الجاحظ: "وإن كنا قد أمللناك بالجذ وبالاحتجاجات الصحيحة المروجة، لتكثر الخواطر، وتشخذ العقول فإننا سننشطك ببعض البطالات، وبذكر العلل الطريفة، والاحتجاجات الغريبة، فرب شعر يبلغ بفرط غباوة صاحبه من السرور والضحك والاستطراف، ما لا يبلغه حشد أحر النوادر، وأجمع المعاني".^١

ويعود لنفس الفكرة مرة أخرى، يذكرها ويعملها هذه المرة، فيقول: "وعلى أي قد عزمت -والله الموفق- أي أوشح هذا الكتاب وأفصل أبوابه، بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب، ومن شكل إلى شكل، فإني رأيت الأسماع تمَلُّ الأصوات المطربة والأغاني الحسنة والأوتار الفصيحة، إذا طال ذلك عليها. وما ذلك إلا في طريق الراحة، التي إذا طالت أورثت الغفلة".^٢

وحديث الجاحظ هذا يشي بتفهم عميق لطبيعة النفس البشرية الملول، التي لا تستطيع تحمَل أن تطول عليها المدة وهي على حال واحدة من جد أو هزل أو غيرها من الحالات التي تمر عليها.

وقد أشار أحد الباحثين إلى ذلك، وقال معلقاً عليه إن الجاحظ "حاول ابتكار طرق للمحافظة على نباهة المتلقي وكسب انتباهه، وأدخل ضروباً من الحيل كي لا يمل القارئ".^٣

وتناول عدد من النقاد والبلاغيين هذه الفكرة، وتوسعوا في الحديث عنها باعتبارها وجهاً من الوجوه التي تلتفت فيها الأنظار إلى المتلقي، الذي كان له نصيب وافر في اهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدماء، ليس بوصفه عنصراً مشاركاً في بناء معنى النص الأدبي، ولكن على أنه طرف مهم من أطراف العملية الإبداعية يسهم بشكل أو بآخر في إنجاحها.

^١ الجاحظ، الحيوان، ط٣، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩، ج٣/ص٥.

^٢ المرجع السابق، ج٣/ص٧.

^٣ محمد رضا مبارك، استقبال النص الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص١٥٣.

ومن هؤلاء النقاد نجد أن ابن قتيبة قد تحدث في مقدمة كتابه عن هذا الموضوع، وذلك في إشارة سريعة جداً يذكر فيها أن الشاعر الجيد هو الذي يسلك أساليب معينة في نظمه، من بينها ألا يطيل فُيْلَ السامعين، وألا يقطع وبالنفس ظمًا إلى المزيد.^١ ولعل في إشارته الخاطفة هذه للفكرة التي تعرض لها ما يوحى بتفهمه لطبيعة النفس البشرية التي تمل كل ما يطول عليها، فكأنه بذلك يوصي الشاعر بضرورة التنويع في كلامه بدلا من أن يطيل في نفس الفن أو يختصر فيخلص بالمعنى.

ويلتفت ابن طباطبا إلى أهمية هذه القضية أيضا، لذلك يعمل على توجيه المبدع إليها، وتذكيره بأهميتها. وعلى الرغم من أنه يأخذها من زاوية تختلف قليلا عن الزاوية التي تنبئ إليها الجاحظ، ولبه عليها، لكنهما يتفقان في الهدف، وهو تجنب التسبب في ملل المتلقي.

ويتحدث ابن طباطبا عن ضرورة قيام الشاعر بتقريب ما بعد من الصور والمعاني، وإبعاد المألوس حتى يحيله غريبا، ويعلل ذلك بأن "السمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه تجّه وتقل عليه رعيه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرّب منه بعيدا أو بعدّ منه قريبا، أو جلل لطيفا، أو لطف جليلا أصغى إليه ودعاه واستحسنه السامع واجتبه".^٢

ثم يعلق على ذلك قائلا إن هذه الطريقة هي الطريقة الأمثل لتناول المعاني، وذلك بأن تستعمل بخلاف المؤلف، أي بشكل آخر غير ما اعتاد عليه المتلقي من قبل، وبهذا يأسر الكلام سامعه، ويجتذب انتباهه فيسمعه ويستحسنه لما وجد فيه من الجدة والابتكار ومن غرائب غير مطروقة من قبل.

ويلتفت قدامة بن جعفر^٣ أيضا لأهمية المراوحة بين الجد والهزل كي يحافظ المبدع على انتباه المتلقي متقدما، ويضمن تواصله معه حتى يفرغ من كلامه. ويقسم الكلام إلى جد وهزل، ويبدأ بتعريف الجد بقوله: إنه "كل كلام أوجه الرأي وصدر عنه، وقصد به قائله ووضعه موضعه، وكان مما تدعو الحاجة إليه".^٤ ثم يعرف الهزل بأنه "ما صدر عن الهوى".^٥

^١ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص ٣١، بتصرف.

^٢ ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص ١٢٥.

^٣ إن سلمنا بأنه صاحب كتاب نقد الشعر، أو ابن وهب على حسب ما تقول بعض المصادر.

^٤ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص ١٥٤.

^٥ المرجع السابق، ص ١٥٥.

وما يهمننا هنا هو ما قاله عن أوجه استعمال الهزل، حيث يرى أن "الناس في استعماله على ضربين"^١، الضرب الأول هو الذي يعيننا، ويقول عنه: إن الحكماء والعلماء قد "استعملوه في أوقات كلال أذهانهم وتعب أفكارهم ليستجمعوا به أنفسهم، ويستدعوا به نشاطهم: ويروحووا به عن قلوبهم خوفاً من ملالتها وكلالتها؛ وأمروا بذلك فقالوا: (روحوا القلوب تع الذكر). وقالوا: (روحوا عن القلوب، فإن لها سامة كسامة الأبدان) ومن قصد هذا بالهزل فالجد أراد، لأنه قصد المنفعة وما يوجه الرأي في سياسة عقله ونفسه، وإجماع فكره وقلبه"^٢.

وقدامة في كلامه هذا يلتقي مع الجاحظ الذي أشار قبله بحوالي قرن أو أقل من الزمان إلى الفكرة ذاتها؛ فهو يرى أن الهزل واحد من بين وجوه كثيرة تجري بين الناس في مخاطبتهم ومناقشتهم، وهو ضد للجد الذي يقول هو بنفسه إن الحكماء أوصت به وبالإمساك عما سواه. لكنه على الرغم من هذا يرى أن له أهمية لا تقل عن أهمية الكلام الجاد؛ فكما أن العلماء أوصت باستعمال الكلام الجاد، فقد استعملت الهزل في أوقات معينة، وأوصت به أيضاً، وتعليل ذلك هو خوفهم على قلوبهم من الملالة والكلال، فيلجؤون إلى الهزل إذا تعبوا من الجد، وهذا ما فعله الجاحظ كما بينت ذلك النصوص الموجودة في كتبه.

ويرى قدامة أن مثل هذا النوع من الهزل كأنه الجد، لأن المقصود به الترويح عن النفس كي لا تمل الجد، وتحتفظ بقدرتها على مواصلة العمل الجاد، وهذا يتضح من قوله إن الحكماء والبلغاء استعملوا الهزل في أوقات كلال أذهانهم لعدة أسباب، من بينها (ليستدعوا به نشاطهم). كما يذكر قدامة في ختام حديثه عن هذا الضرب من الهزل مقولة لأحد العلماء (وهو الشعبي)، يقول فيها: (وصلت بالعلم ونلت بالملح)، ويعلق عليها قائلاً: "وذلك لما عليه النفوس من استئثار الحق والجد، واستخفاف اللهو والمرح"^٣.

يتضح من حديث قدامة التفاته إلى هذا الوجه من أوجه العلاقة بين التلقي والعناصر الفنية للنص الأدبي الذي يكون مبدعه حريصاً على أن لا يصاب بمتلقيه بالملل، فيتسبب في إغراضه عن النص الموجه إليه والنفور منه، وهذا ما يحاول المبدع أن يتجنبه قدر استطاعته.

ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى ضرورة التنويع في الكلام لنفس السبب وهو أن النفس تأنس أكثر بالكلام إذا ورد عليها في أحوال مختلفة متباينة، وتملّ الكلام إذا جاءها على نفس الحال واستمر على ذلك. وفي ذلك يقول الجرجاني: "إن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها

^١ قدامة بن جعفر، نقد النثر، المرجع السابق، ص ١٥٥.

^٢ المرجع السابق، ص ١٥٥.

^٣ المرجع السابق، ص ١٥٥.

من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكتى، وأن تردّها في الشيء تعلّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع...^١

ويهتم حازم القرطاجني بهذه القضية ويلج عليها في أكثر من موضع في كتابه (المسهاج)، فيقوم بتوجيه المبدعين إلى ضرورة مراعاتها والتنبه لأهميتها، ويقول: إنه يحسن "أن يقصد تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته وفي ما دلت عليه بالوضع في جميع ذلك والبعد به عن التواطؤ والتشابه، وأن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون مستجدا بعيدا من التكرار، فيكون أخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول"^٢. فهو هنا يوصي المبدع بتنويع كلامه وتجديده لأن النفس تكون أكثر تقبلا له كلما كان أكثر تجديدا وابتكارا وبعدا عن التكرار.

ولستحضر في هذا السياق حديث حازم عن تنويع الأغراض في القصائد العربية، الذي سبق ذكره في الفصل الثاني في سياق الحديث عن فكرة افتتاح الشعراء قصائدهم بالنسيب. والذي يجدر استحضاره منه في هذا الموضع هو تعليل حازم لظاهرة تنوع أغراض القصيدة الواحدة، وربطه إياه بحقيقة أن النفس تمل من الموضوع الواحد إن طال عليها، لذلك فإن في تقسيم القصيدة إلى فصول تجديدا للنفس ولنشاطها بانتقالها من غرض إلى آخر.

وتظل فكرة المروحة والانتقال بين عدة ضروب من الكلام ملحّة على ذهن حازم، فنجدّه يعود إليها مرة أخرى، ويتحدث عنها بشكل صريح وموجز فيقول: "وإنما يحسن الكلام بالمروحة بين بعض فنونه وبعض والافتنان في مذهب وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرد عليها من ذلك إذا كانت زيارته غبا"^٣. أي أن المروحة تحسّن الكلام، وبهذا تزداد النفس رغبة به وإقبالا عليه.

من خلال النصوص السابقة، يتضح الدور الذي قام به النقاد والبلاغيون بتوجيههم المبدعين نحو أهمية المروحة في حديثهم بين الجذ والهزل، أو التنقل بين فنون مختلفة من الكلام حتى يبقى المتلقي على تواصل معهم، ويعلنون ذلك بأن المتلقي سيملّ مما يتوجهون به إليه إن لم يراوحوا بين أساليب الكلام، وليس هذا في صالح الإبداع الذي يتأكد نجاحه، غالبا، بالمتلقي.

كما اتضح أيضا من خلال النصوص أن من المبدعين من التفت إلى هذه القضية وقام بتطبيقها على لصوصه، حرصا منه على امتلاك ذهن السامع على طول النص. وكل هذا يدل

^١ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مرجع سابق، ص ١٢١.

^٢ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ١٦.

^٣ المرجع السابق، ص ٣٠٢.

على أن هناك علاقة قوية بين التلقي وهذا الفن من فنون الأسلوب، الذي يسعى المبدع من خلاله إلى المحافظة على انتباه وتركيز متلقيه معه على طول فترة توجهه بنصه إليه، لأن في هذا دليلاً على القيمة الفنية العالية للنص الذي تمكّن من السيطرة على المتلقي والاستحواذ على انتباهه مشدوداً إليه من أوله حتى آخره، وقد قالوا قديماً: (أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه).

وفي اهتمام المبدعين والنقاد والبلاغيين ببقاء المتلقي منتبها للنص الموجه إليه تأكيد منهم على أهمية هذا المتلقي، واعتراف بدوره الكبير الذي يقدمه لهذا النص، والذي لا يمكن تجاهله أو إغفاله، وإن لم يكن له وجود أو أهمية لما كان كل هذا الإلحاح على وجوده وبقائه حاضراً، ولما كان هناك من داعٍ للمحافظة على بقاءه وهو في كامل نشاطه والحرص على تجنب إصابته بالملل. وبهذا تتضح الروابط التي تربط بين عنصر الأسلوب في النص الأدبي وعملية التلقي، التي يعول البلاغيون والنقاد فيها كثيراً على حظ النص من استحسان المتلقي له، أو من زهده فيه.

ولا يتوقف الأمر عند الحديث عن الأسلوب وعلاقته بالتلقي عند هذا الحد، بل يتجاوزها إلى مدى أبعد، يظهر أكثر ما يظهر في العلاقة بين هذا العنصر من العناصر الفنية للنص الأدبي وعملية التلقي، في حين لا يكاد يبدو له أثر عند الحديث عن العلاقة بين التلقي والعناصر الفنية الأخرى. وهذا الأمر هو أن المبدع عندما يلجأ إلى الأسلوب ويحرص على تحسينه لا يهدف بذلك إلى نيل إعجاب المتلقي فقط، بل إنه يتكئ عليه (أي على الأسلوب) في محاولته دفع الملل عن هذا المتلقي وتجديد نشاطه .. أي أن الاعتماد على عنصر الأسلوب لا يقصد به التفاعل المجرد بين النص ومتلقيه، ولكنه يتجاوزها إلى مستوى آخر هو الاستحواذ على المتلقي، ومحاولة إبقائه ضمن فضاء النص حتى ينتهي منه.

حاولت هذه الدراسة البحث في التراث النقدي والبلاغي العربي القديم عن بذور لنظرية حديثة هي نظرية التلقي، دون محاولة تحميل التراث أكثر مما يحتمل، ودون الجرأة على إقحام ما ليس موجودا في التراث النقدي والبلاغي عليه، مع الحرص على تحري الموضوعية العلمية قدر الاستطاعة على طول فصول الدراسة.

ونتيجة لمحاولة تحري الموضوعية في البحث عن هذه النظرية في النقد والبلاغة العربية القديمة، فقد كان من أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة هي وجود أفكار جادة تمثل بذورا أولى لنظرية التلقي، بالمفهوم المتعارف عليه حاليا في النقد الغربي الحديث، في النقد العربي القديم، وثمة بعض مظاهر اهتمام بالتلقي على نحو ما، يمكن أن يشكل ملامح أولية لوعي نقدي بأهمية التلقي، وبأهمية الدور الذي يؤديه في سبيل إنجاح العملية الإبداعية. مع التأكيد على عدم وجود وعي كافٍ لتشكيل نظرية متكاملة العناصر سواء في صورة نظرية هيكلية أم في صورة عملية تطبيقية.

وقد لاحظ البحث كيف أن النقاد والبلاغيين اهتموا بالتلقي ضمن حدود معينة، شكلت الجانب النظري من الفهم الكلي لطبيعة التلقي في العملية الإبداعية وطبيعة الدور الذي يقوم به. كما أشار البحث إلى صور تطبيقية تلمح بوجود بعض مظاهر نظرية التلقي في النقد القديم من خلال فئة المفسرين والشرح التي شكلت نموذجاً خصبا للتحليل الأدبي، وعن طريقها تم الوصول إلى نتائج تتعلق بإدراكهم لإمكانية اختلاف معنى النص الأدبي، واحتمال وجود أكثر من معنى يمكن أن يطلق على كل منها صفة (المعنى الصحيح)، فهناك عدد لا نهائي من المعاني تحتمله مفردات النص وتراكيبه، ولا يتوفر لمعنى بعينه أن يستأثر بوهم المعنى الوحيد.

وتجدر الإشارة إلى أن توصل القدماء من المفسرين والشرح أو حتى النقد بصورة نظرية إلى فكرة قابلية النص للتأويل والفهم بأكثر من وجه لم يكن مصحوبا باعتراف من هؤلاء المفسرين أو الشراح بالرأي الآخر، أو إدراك منهم بعدم جدوى السعي للوصول إلى قصد المؤلف، حيث إن بعضهم ينفي رأي الآخرين لاعتقاده أن الاحتمال الذي توصل إليه هو مدأراده المؤلف، وبذلك شكلت قصدية المؤلف هاجسا عند بعضهم، مما ينفي عن هؤلاء وعيهم بأي بعد من أبعاد النظرية النقدية الحديثة.

ومن جهة النص، برز من خلال تتبع النصوص النقدية والبلاغية وشروحات الدواوين الشعرية، غناء هذه النصوص وخصوبتها لقابليتها للتأويل بأكثر من معنى، وإمكانية حملها على

أكثر من وجه، وهذا دليل على حيوية النص الأدبي وتجده. وينسحب هذا على التفسير القرآني التي لم تجد بأساً في إتاحة المجال للمفسرين لبسط أنظارهم الخاصة وفق ما تمليه ثقافتهم وأفكارهم واتجاهاتهم الفقهية والكلامية، وذلك لإمكانية فهمه عند كل فئة بما يتناسب واتجاهاتها، وصلاحيته للتفسير على أكثر من وجه بما يتفق مع معظم المذاهب الدينية.

ويعمد البحث في تتبعه لطبيعة العلاقة بين عملية التلقي والعناصر الفنية، إلى لقاء الضوء على معظم عناصر النص الأدبي الفنية التي توجه النقاد والبلاغيين من خلالها إلى المبدع، في حثهم له على ضرورة الاهتمام بهذه العناصر متكئين على ردود أفعال المتلقي تجاهها إن اعتنى بها المبدع وإن لم يعتن. وقد دعم ذلك التبع بأمثلة تؤكد ما يدعون إليه من ضرورة مراعاة المبدع لهذه العناصر الفنية أثناء إنشائه للنص الأدبي.

هذا وبالله التوفيق..

Abstract

Reception Issue in the Classical Arabic Literary Criticism

Fatma Abdul Rahman

Superised by: Ibrahim Issa'fin

The thesis deals with the Reception Issue in the old Arabic Criticism. It aims to pursue this issue in the old Arabic criticism, in theory and praetice, in the light of Reception theory in the modern literary criticism.

This study is divided into four chapters:

The first chapter tackles the Reception theory in the modern literary theory: its rise and development through the different achievements of the prominent world critics.

The second chapter deals with the reception issue theoretically as revealed in the critical and rhetorical works of the Arabs. The present researcher tackles this issue through two aspects: passive and active. Where some old critics show concern towards the recipient from passive point of view, some other critics went beyond this stand point and gave the recipient an active role in reading and interpretation of the text.

As for the third chapter it deals with rcception issue in the old Arabic Criticism in practice it pursues the Quranic interpretators and poetry commentators.

The study has chosen an exemplary sample could help the study to achieve its min goal represented in Al-Mutanabbi's Diwan and Supli poet Ibn Al-Farid's Diwan. These two Diwan's appeared as a goal choice gave chance for different readings and interpretations.

At last, the fourth chapter deals with the relation between the reception process and the main clements of the literary text. The stud has analyzed how the old Arab Critics viewed the relation between these elements such as: Image, Rhythm, Language and Style, and the reception process.

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر:

- الآمدي، الحسن بن بشر بن يحيى (ت ٣٧٠هـ)، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، مصر، ١٩٤٣.
- ابن الأثير، أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن عبد الكريم، المثل السائر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥.
- ابن بابويه القمي، أبو جعفر محمد بن علي (ت ٣٨١هـ)، التوحيد، صححه وعلق عليه: هاشم الحسني، طهران، مكتبة الصدوق، ١٩٦٧.
- أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ)، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٠.
- الأصفهاني، أبو فرج، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٧.
- الباقلاني، محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر (ت ٤٠٣هـ)، إعجاز القرآن، ط ٣، تحقيق: الشيخ محمد شريف سكر، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٤.
- البرقوقى، عبد الرحمن البرقوقى، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦.
- البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ط ٢، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.
- البغدادي، الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، مصر.
- التفتازاني، مسعود بن عمر بن عبد الله التفتازاني (٧٩١هـ)، مختصر المعاني في حاشية تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، ط ١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٨.
- التوحيدى، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، ١٩٣٩-١٩٤٤.
- الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكنانى (ت ٢٥٥هـ)، البيان والتبيين، ط ٢، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجليل، بيروت، د.ت.
- الجاحظ عمرو بن بحر بن محبوب الكنانى، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩.

- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، أسرار البلاغة، ط ١، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة المدني، القاهرة، ١٩٩١.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط ٣، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة المدني، القاهرة، ١٩٩٢.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن، ط ١، تحقيق: زكريا سعيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧.
- ابن جني، عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ)، شرح ديوان المتنبي (الفسر)، تحقيق: صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
- ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تحقيق: محسن غياض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.
- حازم بن محمد بن حسن القرطاجني (٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط ٣، تحقيق: محمد حبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر القزويني الشافعي (ت ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، د.ت.
- الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد (ت ٥٠٢هـ)، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.
- رشيد بن غالب، شرح ديوان ابن الفارض للشنخين حسن البوريني وعبد الغني النابلسي، دار التراث، بيروت، د.ت.
- ابن رشيقي، الحسن بن رشيقي القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، العمدة، ط ٥، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١.
- الزركشي، محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧.
- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨هـ)، الكشاف، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، د.ت.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم، ط ١، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠.

- ابن منان الحفاجي، أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (ت ٤٦٦هـ)، سر الفصاحة، صححه وعلق عليه: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٥٢.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت ٩١٠هـ)، الإتيقان في علوم القرآن، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٤٨.
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسني العلوي (ت ٣٢٢هـ)، عيار الشعر، ط ١، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.
- الطبرسي، الفضل بن الحسن بن الفضل (ت ٥٤٨هـ)، مجمع البيان في تفسير القرآن، ط ١، تحقيق: الحاج السيد هاشم الرسولي المحللاتي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٨٦.
- الطبري، تفسير الطبري المسمى بجامع البيان في تأويل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، كتاب البديع، علق عليه: إغناطيوس كراتشفوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢.
- ابن عربي، أبو بكر محمد بن علي بن محمد (محيي الدين ابن عربي) (ت ٦٣٨هـ)، تفسير القرآن الكريم، تحقيق: مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت.
- العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران (ت ٣٩٥هـ)، الصناعتين، ط ١، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢.
- الفخر الرازي، محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين البكري (ت ٦٠٦هـ)، تسهيل نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تفسير وتيسير: عبد القادر حسين، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٩.
- الفخر الرازي، محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين البكري، المحصول في علم الأصول، ط ١، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.
- ابن فورجة، محمد بن حمد بن محمد بن فورجة البروجردي (ت ٤٥٥هـ)، الفتح على أبي الفتح، تحقيق: عبد الكريم الدجيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ت.
- القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز بن حسن الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)، الوساطة بين المتنبئ وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

- ابن قتيبة (ت ٣٧٦هـ)، الشعر والشعراء، ط ١، تحقيق: عمر - ابن قتيبة، بيروت، ١٩٩٧.
- الطباع جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي (ت ٣٣٧هـ)، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد - قدام، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- الامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي (منسوب إليه، وهو من تأليف الحسن ب منبسه، عنوانه البرهان في وجوه البيان)، نقد النثر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١.
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي (ت ٧٧٤هـ)، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: عبد العزيز غنيم، محمد أحمد عاشور، محمد إبراهيم البنا، كتاب الشعب، القاهرة، د.ت.
- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط ٢، تحقيق: خليل الميس، دار القلم، بيروت، د.ت.
- المرزباني، أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى (ت ٣٨٤هـ)، الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١هـ)، شرح ديوان الحماسة، ط ٢، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
- المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان (ت ٤٤٩هـ)، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي.. المسمى بمعجز أحمد، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة.
- أبو نواس، ديوان أبي نواس، شرح: إيليا حاوي، منشورات الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٨٧.
- الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد (ت ٤٦٨هـ)، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الإمام الواحدي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت.
- يحيى بن حمزة العلوي اليمني، الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠.

ثانيا: المراجع..

أ- العربية:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ط ٥، ١٩٨١.
- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣.
- أحمد أمين، النقد الأدبي، ط ٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.

- إدريس ال.ي، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ط٢، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، بلس، ١٩٨٤.
- إنريكو لدرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ط٢، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القا، ١٩٩٢.
- زفيتان تودوروف، الشعرية، ط١، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢.
- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ط١، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- جين ب. تومبكر، نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، العراق، ١٩٩٩.
- حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ع ٣٠، يونيو ١٩٩٦.
- ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، ومراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.
- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
- روبرت سي هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ط١، ترجمة: رعد جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٢.
- روبرت سي. هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ط١، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٤.
- رولان بارت، نقد وحقيقة، ط١، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤.
- رولان بارت، هسهسة اللغة، ط١، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩.
- سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: أصوله وقضاياها، مكتبة المعارف، الرياض.

- شكري عياد، دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
- شكري المبخوت، جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون-بيت الحكمة، ١٩٩٣.
- صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ١٩٥٨.
- صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، ط ١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧.
- عبد الرحمن عبد الهادي، سلطة النص، ط ١، سينا للنشر ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ١٩٩٨.
- عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات.. قراءة في بعض أطروحات وولفغانغ إيزر، نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، الرباط، ١٩٩٣.
- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط ١، ١٩٥٥.
- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط ١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥.
- عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩.
- عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط ١، دار البلاد، جدة، ١٩٨٧.
- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر.
- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، ١٩٩٦.
- فضل حسن عباس، إتقان البرهان في علوم القرآن، ط ١، دار الفرقان، عمان، ١٩٩٧.
- مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨١.
- محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ط ١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨.
- محمد رضا مبارك، استقبال النص عند العرب، ط ١، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦.
- محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط ١، دار محمد علي الحامي، تونس، ١٩٩٨.
- مساعد مسلم عبد الله آل جعفر، أثر التطور الفكري في التفسير في العصر العباسي، ط ١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤.

- مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٠.
- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧.
- نجيب فاتق أندراوس، المدخل في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٤.
- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٨.
- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩.
- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ١٩٩٨.
- نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، منشورات دار الثقافة والفنون، العراق، ١٩٧٩.
- وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠.
- هاشم صالح مناع، بدايات النقد الأدبي، دار ان فكر العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.

ب- الأجنبية:

- John Peck and Martin Coyle, Literary Terms and Criticism, Macmillan Education LTD, London, Hong Kong, 1988.
- David Lodge, Modern Criticism and Theory, London and New York, 8 ed, 1993.
- Michael Payne, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, blackwell publishers Ltd, Oxford-UK, 2000.
- Roger Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, London and New York, 1997.

ثالثاً: الدوريات:

- إبراهيم السعافين، جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، فصول، القاهرة.
- إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الألسني، الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠-٦١، سنة ١٩٨٩، ص ٣٣-٣٤.
- إسماعيل علوي إسماعيل، أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والإيجاب، الأقلام، ع ٤٤، أغسطس-سبتمبر، ١٩٩٨.
- بو جمعة بو بعيو، إشكالية القراءة وتعدد الرؤى المنهجية، المعرفة، دمشق، السنة ٣٧، ع ٤١٦، مايو ١٩٩٨.
- ثامر سلوم، القارئ في النص: نظرية التأثير في التراث النقدي الأدبي عند العرب، مجلة جامعة البعث، سوريا، مج ١٨، ع ١، آذار ١٩٩٦.
- حافظ إسماعيل عليوي، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، ج ٣٤، مج ٩، ديسمبر ١٩٩٩.
- حسن سحلول، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، المعرفة، دمشق، السنة ٣٤، ع ٣٨٤، سبتمبر ١٩٩٥.
- خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، الأقلام، ع ٤٤، آب-أيلول، سنة ١٩٩٨.
- رجا عيد، ما وراء النص، علامات في النقد، ج ٣٠، مج ٨، ديسمبر ١٩٩٨.
- رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٣، ع ٢/١، يوليو-سبتمبر/أكتوبر-ديسمبر، ١٩٩٤.
- رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، الفكر العربي المعاصر، باريس، ع ٤٩، ١٩٨٨.
- سوزان بينيت، نظريات القراءة والمشاهدة، فصول، مج ١٣، ع ٤٤، شتاء ١٩٩٥.
- عبد المجيد زراقط، التلقي في النقد العربي القديم، الآداب، ع ١٠/٩، تشرين الأول ١٩٩٨.
- فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص المتلقي، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٣، ع ٢/١، يوليو-سبتمبر/أكتوبر-ديسمبر، ١٩٩٤.
- كونتر جريم، التأثير والتلقي: المصطلح والموضوع، ترجمة: أحمد المأمون، دراسات سيميائية، الرباط، ع ٧، ١٩٩٢.
- محمد حسني كنون، جمالية التلقي ومفهوم التواصل الأدبي، الموقف، الرباط، ع ١٤/١٣، ١٩٩٢.

- نجوى عبد السلام وحسن سحلول، معضلة القارئ النظرية، المعرفة، دمشق، السنة ٣٦، ع ٤٠٢، مارس ١٩٩٧.

- هانز روبير جوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة: سعيد علوش، الفكر العربي المخلص، بيروت، ع ٣٨، مارس ١٩٨٦.

رابعاً: المراجع العامة:

- خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٢، ١٩٩٧.

- رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠.

- فينيسك وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة: محمد بن ثابت الفندي وآخرون، طهران، انتشارات جهان، نسخة عن طبعة القاهرة، ١٩٣٣.

- ابن منظور، لسان العرب، مؤسسة التاريخ العربي، مكتب تحقيق التراث، بيروت، ط ٣، ١٩٩٣.

- الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ط ١، ١٩٩٦.

خامساً: مواقع الانترنت:

www.arts.ore.bc.ca/fina/glossary/h_list.html
www.cumber.edu/litcritweb/bios/wiser.htm
www.cumber.edu/litcritweb/bios/wiser.htm
www.cumber.edu/litcritweb/glossary.htm#1
www.iccfow.com/onezeroone/Thesis.html