د. الحبيب مغراوي

المعنى الأدبي

بين خصوصية التشكيل
ورهان الفهم والتأويل

د. الحبيب مغراوي

المعنى الأدبي بين خصوصية التشكيل ورهان الفهم والتأويل

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
هاتف: 00962 6 4655877 خلوي: 00962 79 5525 494
www.darkonoz.com, E-mail: dar_konoz@yahoo.com
darkonoz.almarefa darkonoz darkonoz

المعنى الأدبي

بين خصوصية التشكيل ورهان الفهم والتأويل

يهدف **هذا الكتاب** إلى الإسهام في النقاش المتواصل حول مفاهيم: المعنى واللغة والتأويل، التي مثلت مفاتيح تحليلية رئيسة، وكانت حاضرة تنظيرا وإجراءً في الدراسات التي أثثت المشهد النقدي العالمي، في محاولاتها المستمرة لتحديد ماهية المعنى الأدبي وخصوصيته وتميزه عن المعنى الكامن في الإنتاجات الإنسانية غير الأدبية؛ لذلك فهو محاولة لتبين خيوط العلاقة القائمة بين تلك المفاهيم، من خلال رصد مسالك تلقي المعنى الأدبي، وحدود إمكانات اللغة في تشكيل المعنى وفي فعل التأويل.

كما يهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى إسهام الفكر العربي القديم ممثلا في مجموعة من الأعلام الذين برَّزوا في ميادين البلاغة والنقد والفلسفة وعلم الأصول، وبيان مدى عمق وعيهم بقضايا المعنى وطرق تشكيله وطبيعة اللغة الأدبية والفنية، وأدواتهم الإجرائية في القراءة والتحليل والتأويل.

وإذ نجدد الاتصال بالتراث، فإنه ليس على سبيل التقديس، وإنما بعقلية مستوعبة ناقدة، تستهدف مراجعته لتنمية عناصر القوة فيه، وطرح عناصر الضعف الكامنة في داخله، إضافة إلى استيعاب قيم الاختلاف والتعدد التي طبعت ذلك التراث وأنتجت حيوية فكرية ونشاطا معرفيا قل نظيره؛ لذلك نرى أن العودة إلى التراث هي تشييد لمسار معرفي إنساني يتطلب إعدادا نظريا ومنهجيا مناسبا لربط اللاحق بالسابق.

ISBN 978-9923-491-52-2

د. الحبيب مغراوي

المعنى الأدبي

بين خصوصية التشكيل ورهان الفهم والتأويل

تقديم:

أ. د. محمد أزهري

المؤلف:

الحبيب مغراوي

باحث وأستاذ مؤهل. متخصص بالبلاغة والنقد والدراسة المصطلحية، جامعة السلطان مولاي سليمان، المملكة المغربية.

- عضو مجلس كلية الآداب والعلوم الإنسانية ببني ملال، المغرب.
- عضو المكتب المسير لمختبر الدراسات الأدبية واللسانية والديداكتيكية بجامعة السلطان مولاي سليمان.
- خبير دولي في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها.
- عضو محكم لأعمال مجموعة من المجلات والندوات.

أعمال منشورة:

- **مفهوم الهدى في القرآن الكريم- دراسة مصطلحية وتفسير موضوعي"**، تحت إشراف جائزة دبي الدولية 2012.
- نشر العديد من الدراسات والأبحاث العلمية المحكّمة، وشارك في العديد من الندوات العلمية الوطنية والدولية.

المعنى الأدبي

بين خصوصية التشكيل
ورهان الفهم والتأويل

د. الحبيب مغراوي

المعنى الأدبي

بين خصوصية التشكيل
ورهان الفهم والتأويل

تقديم:

أ. د. محمد أزهري

كنوز المعرفة

دار كنوز المعرفة
للنشر والتوزيع

الأردن ـ عمان ـ وسط البلد ـ شارع
الملك حسين ـ مقابل بنك الإسكان
+962 6 4655877
+962 79 5525494
712577 عمان
dar_konoz@yahoo.com
info@darkonoz.com
www.darkonoz.com

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
2023/1/84

مغراوي، الحبيب
المعنى الادبي بين خصوصية التشكيل ورهان الفهم والتأويل؛ الحبيب مغراوي-:
عمّان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2023.
295 ص،
ر.إ.: 2023/1/84
الواصفات: /الشعر العربي// الدراسات الأدبية//الأدب العربي/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو اى جهة حكومية أخرى

9 789923 491522

الطبعة الأولى
1444هـ ≈ 2023م

جميع الحقوق الملكية والفكرية محفوظة، ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنفيذ الكتاب كاملا أو مجزءا أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على كمبيوتر أو برمجته على إسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطي

فهرس الموضوعات

الموضوع الصفحة

إهداء ٩

تقديم بقلم الأستاذ الدكتور محمد أزهري ١١

مقدمة ١٩

الباب الأول: خصوصية تشكيل المعنى الأدبي ٢٧

الفصل الأول: خصائص الإبداع وخصوصية الإبداع الأدبي ٢٩

أولا: الخصائص العامة للإبداع ٢٩

ثانيا: الخصوصية النوعية للإبداع الأدبي ٣٧

الفصل الثاني: المعنى الأدبي: الماهية والخصوصية ٤٣

أولا: في ماهية المعنى وسيرورة تشكله ٤٣

ثانيا: في مفهوم المعنى الأدبي وخصوصيته ٥٤

الفصل الثالث: إنتاج الكلام من تحقيق المعنى إلى إدراك الغرض ٦٠

أولا: الغرض وحدة خطابية لإنتاج الدلالة ٦٠

ثانيا: مركزية الغرض في تصور ابن البناء للصناعة البديعية ٦٧

الفصل الرابع: اللغة الأدبية وتشكيل المعنى ٨٠

أولا: اللغة الأدبية في الثقافة النقدية والبلاغية القديمة ٨٣

ثانيا: مستويات اللغة الأدبية ووظائفها الفنية ٩٧

الموضوع	الصفحة

الفصل الخامس: دلالة اللفظ ومستويات المعنى لدى الجاحظ ١١١

أولا: سياق عناية الجاحظ باللفظ والمعنى..... ١١٢

ثانيا: المعاني المطروحة وتشكيل المعنى الخاص عند الجاحظ ١١٥

ثالثا: موقع الدلالة باللفظ ومستويات المعنى عند الجاحظ ١١٩

رابعا: الدعائم المحددة لتصور الجاحظ حول اللفظ والمعنى..... ١٢٥

خامسا: خصوصية المعنى الشعري لدى الجاحظ..... ١٣٠

الفصل السادس: المعنى الشعري في تصور عبد القاهر الجرجاني ـ أدوات التشكيل وخصوصية التلقي ـ..... ١٣٣

أولا: وظائف الكلام وأقسامه..... ١٣٤

ثانيا: تشكيل الدلالة في الشعر ـ استدراك الجرجاني على ابن قتيبة..... ١٣٨

ثالثا: خطاطة التلقي وأدوات التخييل ١٤٦

رابعا: أدوات تشكيل المعنى التخييلي ١٥٢

الباب الثاني: رهان الفهم والتأويل..... ١٦١

الفصل الأول: حيوية المعنى من الإنتاج إلى التلقي..... ١٦٣

أولا: إبداع الأديب وحيوية المعنى ١٦٤

ثانيا: التعبير الفني وحيوية المعنى..... ١٦٨

ثالثا: التلقي وحيوية المعنى..... ١٧١

الفصل الثاني: المعنى الأدبي من وعي الكتابة إلى ممارسة القراءة والتأويل .. ١٧٥

أولا: جدلية الإنتاج والتلقي ١٧٥

ثانيا: تشكل المعنى ورهان التأويل..... ١٨٦

الموضوع	الصفحة

الفصل الثالث: التأويل وإمكانات اللغة ١٩٩

أولا: المعنى الأدبي بين فعل التأويل وفعل التحكم..... ١٩٩

ثانيا: إمكانات اللغة بين إنتاج المعنى وسيرورة التأويل ٢٠٢

الفصل الرابع: تكامل المقال والمقام في تشكيل المعنى ٢١٠

أولا: في تعريف المقام وأهميته ٢١٠

ثانيا: تساند المقام والمقال في فهم المعنى ٢١٦

الفصل الخامس: منهج الأعلم الشنتمري (٤٧٦هـ) في شرح ديوان أبي تمام

ـ في أفق قراءة وسيط لاكتشاف المعنى ـ ٢٢٢

أولا: محور المقام..... ٢٢٧

ثانيا: محور المقال..... ٢٤٠

خاتمة..... ٢٧٧

المصادر والمراجع ٢٨٧

إهداء

إلى الذين ماتوا، وفي قلوبنا ما ماتوا

وإلى الذين معهم نواصل مسيرة الحياة بصدق ووفاء

قلوبنا تحيي بذكركم

تقديم
بقلم الأستاذ الدكتور محمد أزهري

بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين، نحمده فالحمد كله له وحده، ونشكره موفور الشكر، إذ هو أهل له، نحمده حمدا كثيرا لا يعد ولا يحصى، على نعمه الغزيرة التي لا تنفد ولا تُنسى؛ ومنها:

ـ نعمة **الفهم** ـ بحسب الوسع والقدرة ـ لما تركه لنا ذوو العلم.

ـ ونعمة إدراك **المعنى** الكامن في المبنى.

ـ ونعمة القدرة على **التأويل**، بحسب ما قرره العلماء المستحقون للتعظيم والتبجيل.

ـ ونعمة العون الرباني لنا لخدمة العلم والعلماء، والأساتذة الفضلاء، والطلبة الأعزاء، وعموم القراء، في السراء والضراء، ووقت الرخاء والوباء.

أما بعد؛ فها نحن نقدم اليوم للقارئ/ الباحث الكريم كتاب:

«المعنى الأدبي بين خصوصية التشكيل ورهان الفهم والتأويل»

لمؤلفه الدكتور الحبيب مغراوي. وهو كتاب مفيد في بابه، ممتع لمن يمخر عبابه، تطرق فيه لموضوع في غاية اللطافة، تناوله بطريقة تجمع بين الأصالة والطرافة.

والمتأمل في الكتاب، يجده جاء للإجابة عن مجموعة من الأسئلة الكبرى المحرقة، تحتاج إلى أجوبة مدقِّقة ومدقَّقة؛ إذ الكلام ـ أي كلام ـ متوقف على

الدوام، على كيفية إسـهامه في عمليتَي الفهم والإفهام. وهذا أمر معروف بشـكل عام. فكيف سيكون الأمر إذا كان الكلام أدبيا؟ يحتاج معه الأديب إلى المزج بين اللفظ والمعنى مزجا حتميا، وفق تصور مسبق باعتبار ذلك أمرا ضروريا؟

ومن هنا، فالمعنى الذي تم التركيز عليه في الكتاب ـ بشكل كبير ـ، هو المعنى الأدبي؛ وبذلك اكتسـب نوعا من الخصوصية والتخصيص، وهو ما تم التركيز عليه والتنصيص، انطلاقا من صيغة العنوان أولا، ثم في ثنايا مباحث الكتاب المختلفة ثانيا.

تناول المؤلف «المعنى الأدبي» من زاويتين اثنتين:

ـ **فأما الزاوية الأولى**، فهي زاوية تشكيل ذلك المعنى. وهي زاوية خاصة بمنتج الأدب. فهو يبدع ما يبدع، انطلاقا من تصور معين للعملية الإبداعية برمتها، بعد أن يكون راكم ما راكم من تجارب وخبرات في مجاله، تسـتند على محفوظه، وتنهل من تعدد قراءاته، إن هو أراد أن يتمكن من ناصية الإبداع خير التمكن. ومن هنا يتم تصنيفه في مدرسة أدبية معينة، أو تيار أدبي ما.

ـ **وأمـا الزاوية الثانية**، فهي زاوية فهْم ذلك المعنـى الأدبي فهما جيدا. وهي زاويـة خاصة بمتلقي الإبداع الأدبي، سـماعا أو قـراءة. فالمتلقي ـ كائنا من كان ـ مطالَب بفهم ذلك الإبداع، حتى يصل إلى أقصى درجات الاستمتاع. ولا ينبغي أن يبقى مكتوف الأيدي، منتظرا من الأديب صياغة مبسطة للمعنى الأدبي.

ومـن هنا يسـتفاد أن العنصرين معـا ـ الأديب من جهـة، والمتلقي من جهة أخـرى ـ مطالبان بأداء مهمتيهما بكل مسـؤولية وتمكـن واقتدار. ولنا في قصص بعض الشـعراء الكبار، ـ أمثال أبي تمام والبحتري ـ، خير عبرة في هذا المضمار.

فقد جاء في كتاب «أخبار أبي تمام»: «قال له رجل: يا أبا تمام، لِمَ لا تقولُ من الشِّعر ما يُعْرَفُ؟ فقال: وأنتَ لِمَ لا تعرِفُ من الشعر ما يقال؟ فأَفْحَمَهُ»[1].

كما تذكر لنا بعض المصادر أن بعض النقاد والعلماء، كانوا يطعنون في بعض الشعراء، ويتعصبون ضدهم، لا لشيء سوى أنهم لم يفهموا قولهم. ومن ذلك، مثلا، ما لاحظه أنصار الشاعر أبي تمام من تحامل ابن الأعرابي عليه، فقالوا: «إن ابن الأعرابي كان شديد التعصب عليه، لغرابة مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه؛ فكان إذا سُئل عن شيء منها، يأنَفُ أن يقول: لا أدري. فيعدل إلى الطعن عليه»[2].

إن تحميل المسؤولية للمتلقي في فهم ما يقرأ أو يسمع من إنتاج أدبي، هو ما جعل الشاعر البحتري يصيح بأعلى صوته يوما:

عَلَيَّ نَحْتُ القَوَافِي مِنْ مَقَاطِعِهَا ومَا عَلَيَّ لَهُمْ أنْ تَفْهَمَ البَقَرُ[3]

(١) أخبار أبي تمام، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت: ٣٣٥هـ)، حققه وعلق عليه : محمد عبده عزام، وخليل محمود عساكر، ونظير الإسلام الهندي، سلسلة ذخائر التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة: ٣، ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م، ص: ٧٢. وجاء في تتمة النص أن الرجل المعني بالأمر لم يكن إنسانا عاديا، بل كان من علماء عصره، وهو أبو سعيد الضرير، أحمد بن أبي خالد البغدادي. «وكان هذا من علماء الناس» (أخبار أبي تمام: ٧٢). ترجم له ياقوت الحموي في (معجم الأدباء: ٣/ ١٥)، وقال: إنه أديب وعالم في اللغة... أخذ العلم عن ابن الأعرابي.

(٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بِشر الآمدي (ت.٣٧٠هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، سلسلة: ذخائر العرب: ٢٥، طبعة: دار المعارف بمصر، الطبعة: ٢، ١٩٧٣م : ١/ ٢٢.

(٣) جاء هذا البيت، بهذه الرواية، في: (ديوان البحتري: ٩٥٥)، عني بتحقيقه وشرحه =

وذهب يحيى بن حمزة العلوي اليمني في (كتاب الطراز) مذهبا خاصا، حين قال، بخصوص هذه النقطة: «وسواء فَهِمَ العَوَامُّ أمْ لَمْ يفهموا، فإنه لا عِبرةَ بهم ولا اعتداد بأحوالهم، ولا يَضُرُّ الكلامَ الفصيحَ عدمُ فهمهم لمعناه؛ ولهذا فإن نور الشمس إذا لم يَرَهُ الأعمى، لا يكون نقصاً في وضوحه وجلائه، وإنما النقصُ في بصر الأعمى حيث لم يُدركه. ولهذا، فإن الله تعالى ما خاطب بفهم معاني كتابه الكريم إلا الأذكياء، وأَعرضَ عن البُلْهِ من العوَامّ، وشبههم في العمى والبلادة بالأنعام، حيث قال: ﴿أُولَٰئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ ۚ أُولَٰئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ﴾[1]»[2].

إن موضوع هذا الكتاب شيق، تناوله المؤلف بتبصر وحذق. وهكذا، وانسجاما مع العنوان، جعل المؤلف كتابه في بابين، خصص الأول للحديث عن تشكيل المعنى الأدبي، فعرّف المراد بالمعنى الأدبي لغة واصطلاحا، ثم تطرق لمكوناته، وأسسه، وأنواعه، ومستوياته، وخصوصياته، وخصائصه، وأبعاده الدلالية والجمالية والتعبيرية، وخلفياته المعرفية والثقافية، باعتباره عنصرا أساسيا

= والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، سلسلة: ذخائر التراث: ٣٤، دار المعارف بمصر. بينما جاء بروايات أخرى في مصادر أخرى، هكذا:

عَلَيَّ نحتُ القَوَافِي منْ **أماكنها** ومَا عَلَيَّ لَهُمْ أنْ تَفْهَمَ البَقَرُ

وذلك في: (أخبار أبي تمام، للصولي: ٥٠)، وكذا في: (أخبار البحتري، للصولي: ١٦٠)، تحقيق: د. صالح الأشتر، دار الفكر، بيروت، لبنان، الطبعة: ٢، ١٣٨٤هـ ـ ١٩٦٤م. وجاء في (كتاب الطراز: ٢/ ٩٠) هكذا:

عَلَيَّ نحْتُ القوافي من مقاطعها وما عَلَيَّ إذا لم تفهم البقرُ

(١) سورة الأعراف: الآية ١٧٩.

(٢) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، أشرفت على مراجعته وضبطه وتدقيقه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (بدون تاريخ): ٢/ ٩٠ ـ ٩١.

في صميم نظرية الإبداع. كما فصل الحديث عن كيفيات تشـكليه وسيرورته، منذ التفكير في المعنى أول مرة، إلى إنجازه وتحقيقه فعلا في آخر المطاف.

وتنـاول في الباب الثاني الشـق الثاني من القضية وهـو كيفيات فهم المعنى الأدبـي وتأويلـه، مبينا الوسـائل والطرق الكفيلـة بفهمه فهما جيـدا، انطلاقا من الحـرص على ضرورة التسـاند بين المقـال والمقام، ومراعاة السـياقين الخاص والعـام، والتمكن من اللغة الخاصة التي يصاغ بهـا المعنى الأدبي، أي تلك اللغة التـي تجعـل النص الأدبـي أدبيا فعـلا، باسـتثمار كل العناصر الفنيـة والتخييلية والتصويرية. وهو ما يجعل المعنى الأدبي يتسم بالحيوية والحركية باستمرار.

ثـم عرج على التأويل باعتبـاره مفهوما إجرائيا لقـراءة النصوص المختلفة، ومن ضمنها النص الأدبي، وكيف يصل بنا التأويل، في النهاية، إلى إعطاء تفسـير معيـن لذلك النص، انطلاقا من القراءة الواعية التي يتعين على المتلقي القيام بها، اعتمادا على أسس ومبادئ مضبوطة لا بد من التمكن منها غاية التمكن، وفق ما تم حصره في مكونات التأويل الأربع، وهي: المؤلف، والنص، والقارئ، والسياق.

وكان ذلك كله من خلال مسارين: مسار تنظيري، وآخر تطبيقي. استفاد المؤلف في المسارين معا من نماذج ونصوص تبين مدى إسهام العلماء والنقاد العرب، قدامى ومحدثين، وكذا بعض النقاد الغربيين في تناول هذين الشقين من الموضوع.

إن تناول الموضوع من الزاويتين معا فرض على المؤلف ضرورة الاسـتفادة من معطيات مجموعة من العلوم والفنون، قديما وحديثا:

ـ **فبالنسبة للقديم**: كانت الاستفادة واضحة جدا من الدرس النقدي، والدرس البلاغـي، والدرس اللغـوي والنحوي. وتجلـى ذلك من خـلال التوظيف الجيد، والاستثمار المفيد، لمجموعة من النصوص التي يزخر بها تراثنا العربي الإسلامي،

كانت مبثوثة في أُمّات المصادر، فنفض المؤلف عنها الغبار، واستثمرها خير استثمار، لتعزيز وجهة نظره، وتعضيد ما ذهب إليه. ويكفي أن نستعرض أسماء أصحاب تلك النصوص من العلماء الأعلام، ليتضح أنهم ممن تربعوا في عرش العلم خير مقام. وقد ناهز عددهم العشرين، نذكرهم مرتبين ترتيبا تاريخيا، وليس ترتيبا بحسب ذكرهم في الكتاب. وهم: الجاحظ (ت.٢٥٥هـ)، وابن قتيبة (ت.٢٧٦هـ)، وابن طباطبا العلوي (ت.٣٢٢هـ)، وقدامة بن جعفر (ت.٣٣٧هـ)، والآمدي (ت.٣٧٠هـ)، وأبو إسحاق الصابي (ت.٣٨٤هـ)، والصاحب بن عباد (ت.٣٨٥هـ)، والقاضي الجرجاني (ت.٣٩٢هـ)، وأبو هلال العسكري (ت.٣٩٦هـ)، والمرزوقي (ت.٤٢١هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت.٤٧١هـ)، والأعلم الشنتمري (ت.٤٧٦هـ)، وضياء الدين بن الأثير (ت.٦٣٧هـ)، وجلال الدين القزويني (ت.٦٦٦هـ)، وحازم القرطاجني (ت.٦٨٤هـ)، وإبراهيم الدسوقي (ت.٦٩٦هـ)، وابن البناء المراكشي(ت.٧٢١هـ)، وأحمد بهاء الدين السبكي(ت.٧٧٣هـ)، والتفتازاني (ت.٧٩٢هـ).

فأنعم بها من صحبة ! وأكرم بها من عشرة ! وصدق أستاذنا فضيلة العلامة الشاهد البوشيخي، عندما يردد دوما: «مَنْ عاشَرَ الفُحولَ تَفَحَّلَ»!

ـ **وبالنسبة للحديث**: استفاد المؤلف كثيرا مما توصلت إليه الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة التي نهلت من مناهل العلوم الإنسانية: الفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ خاصة، وتزودت بما قدمته المناهج النقدية، ومناهج تحليل الخطاب الأدبي، ونظريات القراءة والتلقي والتأويل، لدى الغرب، كما لدى العرب؛ وإن ركز أكثر على تلك التي وظفت معطيات اللسانيات، والشعرية، والأسلوبية.

ونجده هنا استلهم مجموعة من الأفكار انطلاقا من كتابات مجموعة من النقاد والدارسين الأعلام لدى الغرب، ثم لدى العرب:

فمـن الأعـلام الغربييـن هنـاك: ت. س. إليـوت، وأمبيرتو إيكـو، وناعوم تشومسكي، وفيليب ويلرايت، وويلهلم ديلتاي، وجون كوهين، وغيرهم...

ومن الأعلام العرب هناك: صادق الرافعي، وإحسـان عباس، وكمال بشـر، وتوفيق الزيدي، وعبد الله الغذامي، وحسـين جمعة، وعبد المجيد جحفة، ونصر حامد أبـو زيد، وأحمد الودرني، وحمادي صمود، ومصطفى الجوزو، ومصطفى ناصف، وغيرهم...

إن هـذه العدة المصدرية الكثيرة والمتنوعة التي اعتمدها المؤلف مردها إلى تعدد الرؤى والنظريات والمناهج التي انطلق منها أولئك الأعلام، بحسب الخلفية الفكرية والفلسـفية التي اعتمد عليها كل واحد منهم. وكان الغرض منها هو إبراز وجهات النظر المختلفة التي تناولت الموضوع، نظرا لصعوبته وتشـعب الخوض فيـه انطلاقا مـن خصوصيته؛ ذلـك أن المعنى الأدبي معنى خـاص، ومن ثم فإنه يختلف عن المعنى العادي المسـتعمل في المعيش اليومي بين أفراد المجتمع من جهـة، كما يختلف عن المعنى العلمي الموظف في مختلف الحقول المعرفية بين فئة العلماء المتخصصين من جهة أخرى.

وهذا ما جعل المؤلف يقف وقفات متأنية مع المصطلحات الأساسـية التي قـام عليهـا البحث، من أجل تحديد مفاهيمها، مسـتفيدا في ذلـك من تجربته في تطبيق منهج الدراسـة المصطلحية[1]. ومن تلك المصطلحات: المعنى، والمعنى الأدبي، والأدب، والخطاب الأدبي، والنص الأدبي، والتخييل، والمعنى التخييلي،

(١) كما فعل، مثلا، في كتابه: «مفهوم الهدى في القرآن الكريم ـ دراسـة مصطلحية وتفسـير موضوعي»، منشـورات جائـزة دبي الدولية للقرآن الكريم، وحدة علوم القرآن، سلسـلة الدراسات القرآنية، الطبعة الأولى، ١٤٣٢هـ ـ ٢٠١١م.

والتشكيل، والفهم، والتأويل، والمقال، والمقام، والسياق، والتلقي، وغيرها...

وبما أن منهج الدراسة المصطلحية لا يقف عند حدود تحديد مفهوم المصطلح المدروس، بل يتجاوز ذلك لبيان أنواع العلاقات التي دخل فيها المصطلح المدروس مع غيره، ضمن أسرته المفهومية، فقد تناول المؤلف طبيعة العلاقات التي تربط بين المصطلحات المفاتيح في الكتاب؛ فبين علاقة «المعنى» بـ«الدلالة»، وبـ«الغرض». ثم أوضح العلاقة بين «التأويل»، وبين «الشرح»، و«التفسير»، ثم أبرز علاقة «المعنى» بـ«اللفظ»، وعلاقة «المعنى» بـ«اللغة»، وما إلى ذلك، متتبعا أوجه الائتلاف والاختلاف بين تلك المصطلحات كلها؛ وذلك ليمهد الطريق لتناول الموضوع من جوانبه المختلفة، فحصره في قضية نقدية كبرى، هي قضية المعنى الأدبي وكيفيات تشكيله أولا، ثم طرق فهمه وتأويله ثانيا.

ولا يسعنا في نهاية هذا التقديم إلا أن ننوه بهذا العمل، وبقيمته العلمية التي ستشكل ـ بلا شك ـ إضافة علمية في هذا الباب، ملتمسين من المؤلف السير في هذا الدرب، من أجل إنارة بعض جوانبه التي ما تزال مظلمة. ولا شك أن موضوع هذا الكتاب، والنتائج التي انتهى إليها ستشكل آفاقا رحبة بالنسبة للمؤلف، نرجوه أن يواصل البحث فيها، فما أكثر الخبايا المستورة في الزوايا !

والله الموفق للصواب

كتبه العبد الفقير إلى الله:

محمد عبد العزيز أزهري

ببني ملال، يوم الثلاثاء، ٢٨ ربيع الثاني ١٤٤٤هـ،

الموافق ل: ٢٢ نونبر ٢٠٢٢م.

مقدمة

تمثل دراسة المعنى مبحثا عميقا في عالم المعرفة قديما وحديثا، يكتسب قيمته من خلال الأسئلة الفكرية والمنهجية والإجرائية التي يطرحها، في مجال العلوم الإنسانية وحقل النقد الأدبي خاصة. وقد شكلت محاولات الإجابة عن تلك الأسئلة ميدانا تلتقي فيه رؤى وتصورات، ونظريات ومقاربات، أسهمت في إغناء نقاش قديم يتجدد بتجدد الدراسات النقدية واللغوية التي بحثت في العلاقة الجدلية بين المعنى وبين مفاهيم مركزية أخرى كاللغة والتأويل والفهم؛ المعنى من حيث هو كائن متلون يتراوح بين الظهور والتخفي، واللغة من حيث هي عامل أساس في إنتاج المعنى وتلقيه، وسبب من أسباب خفائه وتجليه، والتأويل من حيث هو إجراء يترصد المعنى عبر مسالك اللغة ويتتبع ظلاله عبر أشكال دالة أخرى.

وقد نتج عن البحث في العلاقة بين هذه المفاهيم إعادة النظر في أركان العملية الإبداعية برمتها وهي: الأديب والنص والقارئ والسياق. من منطلق أن إساءة فهم حقيقة هذه الأركان ووظائفها يسيء إلى عملية الإبداع نفسه، وماهيته ووظيفته، كما يسيئ إلى فهم أسرار الإبداع وطبيعة النشاطات التي تستهدف النص الأدبي بالقراءة والتأويل.

ولئن كان تنوع النظريات النقدية واختلافها يكشف عن حيوية في الفكر الإنساني ومصاحبته للعمل الأدبي، فإنه يخفي وراءه إشكالات نظرية وتصورية تؤول إلى إشكالات منهجية وإجرائية حول طبيعة التعامل مع الأركان الأربعة

للعملية الإبداعية، في سياق تلقي المعنى والبحث في هويته، فأحيانا يتم البحث عن المعنى خارج النص الأدبي، وأحيانا تتم المطالبة بعدم التجني على النص وتقويله ما ليس فيه، وإلغاء أي تفسير للنص خارج حدوده، وأحيانا يتم التصريح بموت صاحب النص وعدم الاعتراف له بأي فضل في تشييد صروحه الدلالية والفنية، وأحيانا أخرى تعطى سلطة تحديد المعنى للقارئ نفسه؛ وحين كان البعض[1] يدعو إلى البحث في شكليات النص وخصائصه التي تحدد أدبيته من خلال النظر في إمكانات اللغة التي تحقق شعريته، ظهر آخرون[2] ليعلنوا تجاوز اللغة وما تحمله من معان أدبية من خلال أساليبها إلى البحث في الأنساق المضمرة وراء اللغة والمعاني والعتبات والأفكار.

كل وجهة نظر، مما ذكر، تمثل حلقة في سياق تطور مسار الفكر النقدي، تم تصنيفها عند مؤرخي النقد إلى تيارات تقليدية وأخرى حديثة، تفاوتت علاقاتها بين القطيعة والامتداد؛ لكن المشترك في خضم هذا النقاش النقدي المتواصل حول المدخل الأساس لقراءة النص الأدبي وفهمه، هو أن مفاهيم المعنى واللغة والتأويل، مثلت مفاتيح تحليلية رئيسة، وكانت حاضرة تنظيرا وإجراءً في الدراسات التي أثثت المشهد النقدي العالمي، في محاولاتها المستمرة لتحديد ماهية المعنى الأدبي وخصوصيته وتميزه عن المعنى الكامن في الإنتاجات الإنسانية غير الأدبية خاصة.

يهدف هذا الكتاب (المعنى الأدبي بين خصوصية التشكيل ورهان الفهم والتأويل)، إلى تبين خيوط تلك العلاقة القائمة بينها، في محاولة لرصد مسالك تلقي المعنى، وحدود إمكانات اللغة في تشكيل المعنى الأدبي وفي فعل التأويل، وهل

(١) تفصيل ذلك في متن هذه الدراسة.

(٢) تفصيل ذلك في متن هذه الدراسة.

ترضـي طاقات اللغة آفاق التأويل «غير المحدودة»، وهل يمكن أن نركن إلى تأويل غير مشروط، لا ينضبط لأي تحديد، ولا يخضع لأي قاعدة في الفهم والإدراك؟.

لا شك أن مقاربة هذه العناصر تمس المكونات المسْهِمة في تشكيل المعنى الأدبي وإنتاج النص؛ وهي الأديب والنص والقارئ والسـياق. لهذا، حاولنا، قدر الإمـكان، تناول هذه القضايا من خلال بابين، مدارهمـا معا على المعنى الأدبي؛ والفصـل بينهما فصل تنظيمي ومنهجي فقط، وإلا فمباحثهما متداخلة متسـاندة؛ حيـث يختص الباب الأول بالشـق المتعلـق بخصوصية تشـكيل المعنى الأدبي، وتنتظمه فصول ومحاور عدة، نرى أنها تشـكل في مجموعها محاولة لفهم طبيعة المعنى الأدبي، وطبيعة اللغة الأدبية ووظيفتها في البناء والتشكيل.

تطرق الفصل الأول للحديث عـن خصوصية الإبداع عموما والإبداع الأدبي خصوصـا، حاولنا من خلاله إبراز قيمة الإبداع في وجود الإنسـان باعتباره محركا للفكر والثقافة والوجدان، وغايات الإبداع الأدبي وأبعاده الجمالية والثقافية والفنية وغيرها، وقد وضعنا له هذا العنوان: (خصائص الإبداع وخصوصية الإبداع الأدبي).

أما الفصل الثاني فبعنوان: (المعنى الأدبي: الماهية والخصوصية). خصصناه للحديث عن ماهية المعنى مركزين على منظور عربي متميز طرحه حازم القرطاجني في منهاجه، مقدما سيرورة المعنى وصيرورته من الوجود في العالم الخارجي إلى التلقي.

وأما الفصـل الثالث فقد جاء بعنوان: (إنتاج الكـلام من تحقيق المعنى إلى إدراك الغـرض)، رصدنا فيه الفـرق بين المعنى والغرض، وتوقفنـا عند المقاربة النوعية التي وضعها ابن البناء المراكشي في دراسته لثنائية اللفظ والمعنى وعلاقتها بالغرض. مع الإشـارة إلى عدم كفاية القراءة التـي تتوقف في حدود المعنى دون الغوص وراء الأغراض.

وعنونَّا الفصل الرابع بـ: (اللغة الأدبية وتشـكيل المعنى)، توقفنا من خلاله عنـد حقيقـة اللغة الأدبية ووظيفتها في تشـكيل المعنى، من خـلال النظر النقدي والبلاغـي العربـي القديم، ومـن خلال النظـر المعاصر، حيث تـم الحديث عن خصوصيتها ومستوياتها وأدواتها وعلاقتها باللغة العادية.

بينمـا عرضنا في الفصل الخامس لتصور الجاحظ للدلالة باللفظ وتميزها عن الدلالات الأخرى في سـياق نظرته البيانية، فكان بعنوان: (دلالة اللفظ ومستويات المعنى لدى الجاحظ)، حيث تطرقنا إلى مسائل وثيقة الصلة بذلك وهي علاقة اللفظ بالمعنى في تصوره، ومستويات المعنى، إضافة إلى خصوصية المعنى الشعري.

ونظـرا للقيمة العلمية والبلاغية التي يحظى بهـا عبد القاهر الجرجاني، فقد توقفنا عند منظوره للمعنى الشعري في الفصل السادس بعنوان: (المعنى الشعري فـي تصور عبـد القاهر الجرجاني، أدوات تشـكيل المعنـى وخصوصية التلقي)، من خلال المحاور الآتية: وظائف الكلام وأقسـامه، وتشـكيل الدلالة في الشعر، وخطاطة التلقي وأدوات التخييل.

أما الباب الثاني فاختص بالشـق المتعلق بالفهـم والتأويل، وانتظمته فصول ومحـاور قدمنا من خلالها بعض المنظـورات والمقاربات في قراءة النص الأدبي وإدراك معنـاه، إمـا من تراثنا النقـدي والبلاغي القديم، وإما مـن المنجز النقدي والقرائـي المعاصـر. وقد صدرنا هـذا الباب بفصـل يعتبر امتـدادا للباب الأول وتمهيـدا للثانـي، تطرقنا فيه إلى (حيوية المعنى من الإنتـاج إلى التلقي) ومصادر تلك الحيوية، وكيف يسـهم الأديب والتعبير الفني إضافة إلى التلقي في تنشـيطها وتنمية حركة المعنى.

أما الفصل الثاني فانفتح الحديث فيه على ثنائية التلقي والتأويل، وما يتعلق

بهما ضمن سيرورة إنتاج المعنى وقراءته، لذا فقد عنوناه بـ: (المعنى الأدبي من وعي الكتابة إلى ممارسة القراءة والتأويل)، حددنا فيه موقفنا من حضور المؤلف أو غيابه، ووعيه بفعل الكتابة، وموقفنا من طبيعة القارئ الباحث عن المعنى الأدبي، إضافة إلى مسألة التأويل من حيث حضورها في الثقافة العربية القديمة تنظيرا وإجراء في الفهم والتحليل، مع ما لحق المفهوم حديثا من توسيع في الماهية والتنزيل. وقدمنا نموذجا نظريا لفيلهلم دلتاي (Wilhelm Dilthey/ ١٨٣٣ ـ ١٩١١) حدد فيه منظوره الخاص للتأويلية وأبعادها النصية وخارج نصية.

ووقفنا في الفصل الثالث عند قضية جوهرية يقوم عليها رهان الفهم والتأويل، وهي مدى قدرة اللغة من خلال إمكاناتها وطاقاتها الفنية على إسعاف محاولات فهم النص الأدبي وتمكين الفعل التأويلي من اكتشاف المعنى وتحقيق مقاصد المؤلف؛ لذلك اخترنا له عنوان: (التأويل وإمكانات اللغة).

ورابع الفصول جاء بعنوان (تكامل المقال والمقام في تشكيل المعنى)، استكملنا فيه الحديث عن المكون الرابع من مكونات إنتاج الخطاب وتلقيه، وهو مكون المقام، بينا فيه ضرورة تساند المقال والمقام لتحقيق المعنى وإدراك مقاصد النص الأدبي.

وختمنا بفصل خامس عنوناه بـ(منهج الأعلم الشنتمري في شرح ديوان أبي تمام ـ في أفق قراءة وسيط لاكتشاف المعنى)، توقفنا فيه عند علم من أعلام شرح الشعر وهو الأعلم الشنتمري الذي قدم منجزا متميزا في مجال الشرح وإدراك المعنى الأدبي، من خلال شرحه لديوان أبي تمام، وبينا مقاربته في شرح الشعر، بناء على نموذج في شرح الشعر القديم وضع أركانه الناقد التونسي الدكتور أحمد الودرني في كتابه «شرح الشعر عند العرب»، نعتبره نواة تمثل مشروعا نسعى

إلى العمل عليه مستقبلا، وهو مشروع: «القراءة الوسيط»، نراه خير سبيل لتذليل صعاب الطلاب أمام فهم الشعر العربي القديم واستيعابه وإدراك معناه، وفهم لغته الفنية، موازاة مع فهم أدوات هذه القراءة الوسيط ومنهجها وأدواتها.

ثم ختمنا بحثنا هذا ببعض الخلاصات التي استجمعنا من خلالها نتائج ما تطرقنا إليه في صفحات الكتاب.

لا يخفى على أي باحث في مجال النقد الأدبي وتحليل الخطاب، ما يكتسيه البحث في المعنى ودراسته عموما من صعوبة لأسباب متعددة، أهمهما، تقاطع مجالات معرفية متعددة كالفلسفة واللسانيات والنقد وتحليل الخطاب والأنتروبولوجيا والبلاغة والنحو وغيرها، وبتعددها تتعدد التصورات والمقاربات التي أسفرت عن نظريات في المعنى يصعب حصرها، لذلك سيرى القارئ في الكتاب استعانة ببعض الآراء ووجهات النظر التي تنتمي إلى فترات متباعدة وإلى مدارس مختلفة، غرضنا منها هو دعم آرائنا في ما نعتقده صوابا، وليس الغرض هو عرض نماذجها ومقارباتها في دراسة موضوع المعنى، حتى لا نحاسب على ما لم يجعله البحث غاية ومقصدا له. لكن من مقاصدنا الأساسية في هذا الكتاب هو لفت انتباه القارئ إلى إسهام العقلية العربية القديمة ممثلة في مجموعة من الأعلام الذين برزوا في ميادين البلاغة والنقد والفلسفة وعلم الأصول، وبيان مدى عمق وعيهم بقضايا المعنى وطرق تشكيله وطبيعة اللغة الأدبية والفنية، وأدواتهم الإجرائية في القراءة والتحليل. ولعلنا لسنا في حاجة إلى تسويغ العودة إلى التراث قصد استجلاء بعض القضايا الهامة مثل قضية المعنى، باعتبارها قضية إنسانية عامة، وقضية فنية إذا قرناها بالإبداع والأدب، وإذا علمنا أن للعرب مشروعا كبيرا في دراسة المعنى وما يتعلق به إنتاجا وتلقيا فسنكون في غنى عن إيجاد

المسوغات. فالذي يسـوغ للغربيين العودة إلى موروثاتهم الثقافية القديمة خاصة اليونان والرومان، فلسـفية أو فنية، هو نفسه ما يسـوغ عودتنا إلى موروثنا التراثي لاكتشـاف ذخائره العلمية والمعرفية والأدبية من جهة، ولربط جسر اتصالي قوي معه باعتباره محضنا لهويتنا الأدبية والثقافية والمعرفية، نجدد الاتصال به، لا على سبيل التقديس، وإنما بعقلية مستوعبة ناقدة، تستهدف مراجعته لتنمية عناصر القوة فيه، وطرح عناصر الضعف الكامنة في داخله، إضافة إلى استيعاب قيم الاختلاف والتعدد التي طبعت ذلك التراث وأنتجت حيوية فكرية ونشـاطا معرفيا قل نظيره؛ لذلك نرى أن العودة إلى التراث هي تشـييد لمسـار معرفي إنساني يتطلب إعدادا نظريا ومنهجيا مناسبا لربط اللاحق بالسابق.

لقد فرضت طبيعة الموضوع تنويعا منهجيا في تناول قضاياه ومباحثه، حيث اسـتندنا إلى منهج وصفي قائم على التحليـل والمقارنة، وكان وصف المعطيات ودراسـة المسـائل المتعلقة بموضوع الدراسـة وتحليلها مع اسـتخلاص النتائج هو الأغلـب الأعم في هذا البحث، بينما نلجأ إلى بعض المقارنات في سـياقات محدودة تقتضيها الضرورة المنهجية لبيان المراد.

كما اسـتثمرنا المنهج التاريخي بما يخدم غايـة البحث ومقصده، فعُدْنا إلى التاريخ لا للتأريخ، بل لرصد ما تيسر من ملامح التفكير العربي القديم في المعنى الأدبي، وفي وسـائل تشـكيله وإنتاجه، وفهمه وتأويله، موازاة مع إطلالات على الحاضر، من خلال تدعيم منظورنا للموضوع ببعض الدراسـات المعاصرة غربية كانت أو عربية، وبذلك نحسـب أننا جمعنا في هذه الدراسـة بين منظورات عربية قديمـة وأخرى معاصرة وبين منظورات غربية حديثة؛ مما مكننا من رسـم صورة عامة حول طبيعة تشكيل المعنى الأدبي ورهان فهمه وتأويله.

إن عملنا في الكتاب مجرد اجتهاد شخصي، قصدنا من خلاله بيان خصوصية المعنى الأدبي من حيث التشكيل والتأويل، معتمدين على متون عربية لأعلام في النقد والبلاغة العربية، ومستعينين ببعض النصوص العربية والغربية المعاصرة، لدعم ما توصلنا إليه. فلعل البحث قد لا يوفي الموضوع ما يستحقه من الدراسة والتحليل، ولكن حسبنا التحسيس بالقيمة المعرفية والنقدية للموضوع، ولفت انتباه الدارسين إلى الكنوز التراثية التي تقف شامخة مرصعة جبين التاريخ الثقافي الإنساني، لعل ضمير الأمة يستنهض همته لتجديد القراءة في هذا التراث العربي، في أفق تكوين منظور عربي خالص في النقد والبلاغة.

ونتقدم في الأخير بالشكر الجزيل للسيد العميد السابق لكلية اللغة بمراكش، وأستاذ النقد والبلاغة، الأستاذ الدكتور محمد أزهري، على العناية التي خص بها هذا العمل، مراجعة وتقويما، ودعما وتشجيعا، باذلا من جهده ووقته، فالله أسأل أن يجزيه خير الجزاء، وأن يديم عطاءه العلمي والمعرفي في الجامعات العربية.

كما أشكر جزيل الشكر زميلي الأستاذ الدكتور مولاي محمد علوي إسماعيلي أستاذ اللسانيات التطبيقية والخبير الدولي في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، وزميلي الأستاذ الدكتور عبد الكبير الحسني أستاذ اللسانيات المعرفية، على دعمهما المتواصل بمراجعة هذا العمل، وإخراجه إلى الوجود، وعلى ما قدماه من ملاحظات قيمة أسهمت في تقويمه.

والله ولي التوفيق

الباب الأول

خصوصية تشكيل المعنى الأدبي

الفصل الأول

خصائص الإبداع وخصوصية الإبداع الأدبي

أولا: الخصائص العامة للإبداع:

إن الإنسان مفكر بطبعه، سما وارتقى بين أصناف الخلق بميزة التفكير، يفكر في ماضيه[1]، وفي حاضره ومستقبله، يفكر في نفسه وفي مجتمعه ومحيطه، وبالتفكير يقرأ الوجود، ويفهم الحقائق، وبالتفكير يختزل مسافات من التجارب والخبرات، يستخلص منها العبر، ويستمد منها الفوائد. يمارس الإنسان حياته بالتفكير، يسعد فيها أو يشقى بطبيعة تفكيره، يطور نفسه وحاله ومحيطه بالتفكير، وبه تمتد حياته بعد موته، حين تتلقى الأجيال اللاحقة إبداعاته ومنجزاته.

يصنع الإنسان بالتفكير فكرا، هو خلاصة حواره اليومي مع الوجود، يختزل به تصوراته للحياة، والكون، ونظرته إلى نفسه وغيره، وبه يصنع حضارة وينتج ثقافة، تقوى بقوته، وتضعف بضعفه؛ ولا يتوقف نشاط الإنسان عند مجرد إنتاج الفكر، بل يمارس نشاطه في الفكر نفسه، ينتقي منه ويختار، ينظمه ويضبط حدوده، بالفكر تتم هندسة الفكر وتخطيطه، وبه يتم تعليم التفكير وتوجيهه، وإبداع وسائله وأدواته، وبالفكر يتم تعديل الفكر ونقده وتقويمه. وبه يتم إنتاج اللغة وفهمها وتأويلها، ودراستها.

(١) يشمل مفهوم التفكير هنا بعديه المنطقي والتخييلي.

وإذا كان الإنسان يعيش في واقع يلفه بتفاصيله اليومية، ويسرح بناظريه في أرجاء حياة متقلبة، ويتصل بغيره رغبة في التواصل والتعاون، أو الفهم والإفهام، أو نقل التجارب والخبرات، ويتقلب بين حال السرور وحال الحزن، بين حال السعادة وحال الشقاء، فإن رغبة أكيدة تدفعه دوما إلى الارتقاء بواقعه، وتغيير أسلوب حياته، وتمتين جسور التواصل مع غيره، يتوق كل لحظة للشعور بالجمال في كل ما يراه، أو يسمعه، أو يقوم به، أو يفكر فيه، أو ينتجه. لكن هذه الرغبة لا تتحقق دوما، إذ ليس كل ما يحيط بالإنسان جميلا، ولا كل ما يسمعه أو يراه، ولا كل ما يفكر فيه، أو ينتجه جميلا، لذلك يبحث عن عالم آخر يشبع به رغبته في الإحساس بالجمال، والشعور بالمتعة، والنشوة بالفكر، والإبحار في عالم الخيال والعاطفة الجياشة. ولا يجد غير عالم الإبداع فضاء لتحقيق ذلك، خاصة الإبداع الفني، بشتى ألوانه، ومختلف أنواعه، رسما كان أم تمثيلا، شعرا أم نثرا، نحتا أم مسرحا، إذ يعتبر الإبداع في حياة الإنسان شكلا من أشكال التعبير عن الفكر والإحساس، وإنجازا تتفتق فيه طاقات الإنسان وقدراته الفنية والتواصلية والتعبيرية، كما يجسد وسيلة لفهم أسرار الحياة وتفاصيل الوجود.

فالإبداع عملية عقلية: إذ مركز التفكير هو العقل الإنساني، به يتم تنظيم الأفكار، وتوليدها من بعضها، وانتقاء الصالح والمفيد منها، واستفزاز الفكر نحو التجديد والارتقاء في فضاءات المعنى والجمال، لذلك فالإبداع ميدان عمل العقل، ومحل نشاطه، وفيه يخترق العقل مسار التفكير الطبيعي في الأشياء، من خلال استثمار عملياته وطاقاته التخييلية والتصورية والتأملية للربط بين الأشياء المتباعدة بصورة فنية رائعة تخترق المألوف وتتجاوز العادة. لذلك لا يلج باب الإبداع إلا من استوفى شروط التفكير العميق، وامتلك قدرات العقل المنتجة

الــولادة. وهذا ما يجعل الإبداع ممارســة واعية، يكون المبدع فيها مدركا لحقائق الأشياء، متفاعلا شعوريا معها من حيث هي في ذاتها، ومن حيث قابليتها للتوظيف الإبداعي لتحقيق غايات جماليــة في العمل الفني، وغايات فكرية ووجدانية لدى المتلقي.

والإبــداع مجال تعبيــري: يعبر المبــدع فيه عن فكره، وعن مشــاعره، وعن آماله وطموحه، وأشــواقه وحنينــه، وفرحه وغضبه، وفيه يبني معنــاه الذي أدركه من الوجود بناء فنيا خاصا بروحه الشــفافة وخياله الفسيح، باستعمال أدوات تعبير وطرق صياغة لإنتاج محتوى العمل الفني تختلف عن الطرق المعتادة. وفيه يختبر وسائله التعبيرية ومدى نجاعتها في التعبير عن مراده والمعاني التي يقدمها، معتمدا على مبدإ الاختيار للأجود والأنجــع والمؤثر، وعلى مبدإ التركيب الفني الخارق والمعجب، بما يمتلكه من ثقافة ومهارة وذكاء، وبما امتلكه من حس نقدي يؤهله لقراءة نفســه في إنتاجــه الفني، ومراجعة عمله ليعدل ما يــراه قابلا للتعديل، دون أن يفقــد التوازن في النظــر إلى الأدوات التعبيرية من حيث كونها وســيلة أم غاية في نفســها، ســعيا للحفاظ علــى روح العمل الأدبي وعدم إغراقه في الشــكليات والتقنيات الجافة[1].

والإبداع وســيط ثقافي: لأنه صورة لثقافة المبدع، نكتشــف من خلاله هويته، وشــخصيته الفكرية والمذهبية، ونكتشف التنوعات الثقافية الأخرى التي تحيط به، يحاورهــا المبدع، فيتبنى بعضها، ويرفض بعضها، ومــن خلال الإبداع أيضا نرصد

(١) نســتحضر هنا ما وقع للإبداع العربي في مرحلة من مراحله خاصة ما بين القرنين السابع والثالث عشر الهجريين، حين عني الشعراء والكتاب بزخرفة الأساليب وجعجعة الألفاظ دون محتوى.

معالــم الثقافــة الفنية للمبدع التي تتجلــى في لوحاته الفنيــة أو نصوصه اللغوية، أو مشــاهده المســرحية، كل ذلك تنطوي تحتــه ثقافة أو ثقافات فنية، تمثل اســتمرارا لما قبلها، أو كســرا لســيرورتها وهدما لأصولها، وبناء أصول فنية جديدة. فالثقافة الفنيــة لشــعراء المعلقات، تختلــف نوعا من الاختــلاف عن الثقافة الفنية لشــعراء الدعوة الإســلامية، وعن ثقافة شعراء النقائض التي تختلف عن الثقافة الفنية لكتاب المقامات، أو شعراء العصر العباسي كأبي تمام والمتنبي. وكل تلك الأنماط الثقافية تختلف عن ثقافة أهــل الأندلس، أو الثقافة الفنية المعاصرة الموجهة للإبداع الفني خاصة مع ظهور أنواع فنية جديدة مثل الرسم التشكيلي، والسينما، والرواية بتنوعاتها والقصة بأشــكالها، وشــعر التفعيلة بفلســفته الفنية وغير ذلك... أصبحنا اليوم أمام مــدارس ومذاهب، ونظريــات ومناهج، تختلف باختلاف فلســفاتها ورؤاها الفنية، ومفاهيمهــا للثقافة والفن والأدب وأدواته. وهذا ما أثر في الإبداع وتنويع أشــكاله، والاختلاف في طرق صياغته والغايات منه، وكيفيات قراءته وتذوقه وتقييمه.

وليس ببعيد عنا ما يقع اليوم في الساحة العربية في مجالات الفن والأدب من اختــلاف حول أي الثقافات أنجع لاســتكمال بناء الصرح الفني العربي خاصة في مجال الأدب، أهي الثقافة العربية القديمة أم الثقافة الغربية الوافدة، هل نعمل بمبدإ القطيعــة، أم بمبدإ الذوبان في الآخر، أم بمبدإ التوفيق؟ كيف يمكننا الحفاظ على خصوصيتنا الثقافية والأدبية؟ أم أن الأمر تخطى الخصوصيات الثقافية، ويستدعي الاندماج في الثقافة العالمية دون حدود أو شــروط في الاســتلهام والاســتثمار؟. هذه الأســئلة وغيرها من القضايا المرتبطة بالإبداع وعلاقتــه بالثقافة هي ما يثري القيمة الثقافية للإبداع، ويجعله وســيطا مركزيا في نقل الثقافات، وحماية ثوابتها، وتقديم رؤى ثقافية وقيما تبث عناصر الحيوية والانتماء في شرايين الحياة، وتسهم

في نهضــة الحضارة وتقدمها. «إن الثقافة تجعل من الأدبية عين الواقع وســويداء الحقيقــة، إنها توحد بين الكيفية والماهية، بين طــرق الكلام والفكرة، بين مناحي القول والجوهر، بين الوسيلة والغاية، بين الشكل والمعنى»[1].

والإبــداع ناقــد اجتماعــي: فمما لا شــك فيــه أن المبدع يعيش في وســط اجتماعي، يرتبط به وجدانيا وشــعوريا وثقافيا، والإبداع الحقيقي هو الذي يحمل رســالة اجتماعيــة تهدف إلــى توجيه المجتمع نحــو غايات نبيلــة، وإلى زرع قيم الحياة التي تســهم في تقوية أواصر العلاقات الإنســانية، وفي الوقت نفسه، يقوي حاســة النقد لدى المجتمع، بزرع قيم الحصانة الذاتية التي تجعل الجميع يستنفر قواه لنقد قيم التفكك الاجتماعي، والانهيار الأخلاقي، ونقد الســلوك العدواني، والفكر الاجتماعي الخرافي. يتولى الإبداع هذه المهمة السامية، عبر أشكاله الفنية المتنوعــة فــي صياغة جمالية أخــاذة، تؤثر في المجتمع بطريقة غير مباشــرة، مما يرقي الإبداع ليكون فاعلا اجتماعيا وناقدا بناء، وناقلا للقيم عبر الأجيال.

والإبــداع قيمة جمالية: يخضع الإبداع، منــذ القديم إلى تصورات في النظر إلــى الجمــال، وفي عصرنا، يخضــع إلى نظريات تهدف إلى تأســيس علم «يضع تحــت أجناس كلية المعارفَ الخاصة المتضمنة في النشــاط الفني»[2]، خاصة مع

(١) مكونات النص الأدبي، المركز والهوامش، محبوب حكيم، ضمن أعمال ندوة مكونات النــص الأدبــي، كلية الآداب والعلوم الإنســانية، جامعة الحســن الثاني، الــدار البيضاء، ١٩٨٨، ص: ٥٠.

(٢) ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه، رأي لإتين سوريو، بدر الدين، مجلة علم النفس، فبراير ١٩٥٣، ص: ٣٨٢. نقلا عن: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م، ص: ٩.

تطور النقد وتعدد اتجاهاته، ما يعني أن أي جنس من الإبداع وراءه رؤية وتصور، وفلسفة ومفاهيم حاكمة لممارسته، وتجعله قاصدا لتحقيق غاياته الجمالية في أشكاله ومضامينه، خاصة إذا أضفنا إليها عبقرية المبدع ومهاراته التي تعطي لأشياء الوجود وأحداثه معنى، لكنه غير المعنى الكامن فيها، بل المعنى الفني الناتج عن كشف جمالية ما هو جميل، وإضفاء الجمالية على ما هو قبيح لغاية الإمتاع أو الإقناع[1].

تختلف القيمة الجمالية للإبداع باختلاف خلفيات القراءة، واختلاف الأذواق، ومرجعيات التلقي، فعند البعض تكمن قيمته الجمالية في شكله وبنيته اللغوية، وعند البعض تكمن في أثره في النفس أو صدق التعبير عن مكنوناتها، وعند آخرين تكمن في كونه انعكاسا للواقع وتعبيرا عن قضايا الناس وأحوالهم، والحقيقة أن قيمة الإبداع الجمالية تكمن في كل ذلك، مما يوسع أفق القراءة ويعطي حيوية للتحليل في الإبداع الأدبي خاصة، «إن الأدبية خصائص جمالية وفنية ذات طابع «أثنو ثقافي» وتتجلى هذه الخصائص في نظام الإيحاءات الاجتماعية أو المعاني الثواني. قواعد الفن ومعايير الجمال وقوانين النوع الأدبي ليست كلها إلا رموزا لمعاني ثواني تجد فيه الأمة الثقافية ذاتها، ولذلك فالأدب

(١) يقول عز الدين إسماعيل في تحويل القبيح إلى الجميل: «والمتعة التي تحدث لنا بسبب مهارة الفنان في نقل القبح تحمل في طيها ضمنا أن ما هو قبيح كل القبح، ولكنه معجب في الفن، فيه شيء يستطيع الإدراك أن يفهمه على أنه جميل، وهذا الإدراك بطبيعة الحال هو إدراك الفنان أولا، وإدراك المستمتع بفنه ثانيا»، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص: ٥٨ ـ ٥٩. ويمكن الإشارة هنا إلى نسبية الحكم على الأشياء من حيث القبح والجمال، فما يبدو عند البعض قبيحا قد لا يبدو عند الآخرين كذلك، وقد تختلف نسب الحكم بين الجميع.

ترتبـط هويته بهوية كل أمة وتقاليدها الخاصة بمعايير الجمال وأصالتها في الخلق والإبداع»[1].

والإبداع شـاهد تاريخي: كل عمل إبداعي يحمل جينات زمنه، ويمثل سـياقه الـذي أنتج فيه، وتتداخل فـي تكوينه خلاصات التكوين الذاتـي للمبدع من خلال تسـربات ماضيه، وخبـرات الحاضر الذي يعيـش فيه. لذلك فهو انعـكاس لثقافة، وطريقة تفكيـر، تتلقاها الأجيال اللاحقة فتكون صورة عـن تلك اللحظة التاريخية التي أنتج فيها العمل الإبداعي، ومن ثم يصبح هذا العمل مدخلا من مداخل التأريخ الفني للفكر الإنسـاني والتطورات التي تلحقه، والمؤثرات الاجتماعية والسياسـية التي تصاحبه. وأي قراءة لهذا الإبداع ينبغي أن تتسـلل إلى شرايين بنياته الفنية لكي تتلمـس هذه الأبعاد التي تشـهد علـى عبقرية المبدعين، وعلـى عوامل الخلود في الإبداع الراقي؛ فما زالت، إلى يومنا هذا، ملاحم اليونان ومسـرحياتهم وإبداعاتهم شـاهدة على منجزاتهم الفنية في ظل متغيرات الحياة التي أحاطت بالمبدعين، كما تشـهد المعلقات والخطب والحكم العربية علـى طبيعة الحياة العربية وعلى طريقة تفكيرهم قبل نزول القرآن الكريم، وتشهد الرواية والسينما وأشكال الشعر الحديث على طفرة نوعية في التفكير الإنسـاني العالمي. وما المعارك التي تنشأ حول قضايا القديم والحديث في كل عصر وفي كل مجتمع خاصة في مجال النقد، إلا خير دليل على أن للقديم هويتـه وللحديث هويته، رغم أن بعض الماضي ممتد في الحاضر، وأن الحاضر ينبغي أن يستلهم من الماضي، إلا أن ذلك لا ينفي أن لكل خصوصياته في الإبداع والفن. يمثل إليوت (Thomas Stearns Eliot/ ١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) لما نحن فيه بنصيـن ينتزعهما من متنين مختلفين زمنيا، النص الأول مأخوذ من قصيدة

(١) مكونات النص الأدبي، ص: ٥٠.

لدرايدن (John Dryden/ ١٦٣١ ـ ١٧٠٠م) «Annus MirabilisK»[١] والثاني مقتطف من «سيرة أدبية» لكولردج (Samuel Taylor Coleridge/ ١٧٧٢ ـ ١٨٣٤م)، ثم يعلق قائلا: «إن الطريقة التي كان يكتب بها كل من الشاعرين والناقدين متميزة جدا ويتضح لنا كذلك وبصورة جلية أن كولردج كان يتمتع بفعل أكثر نضجا تمثل في إحساسه العظيم «بالفيليلوجيا» وتصميمه الواعي لجعل بعض الكلمات تعني أشياء محددة، ولكن ما يجب أن ننظر فيه هو هل نحن بإزاء نظريتين مختلفتين للخيال الشعري أم بإزاء موقفين يمكن مصالحتهما **بعد أن نأخذ علما بأسباب الاختلاف التي تتجلى في المساحة الزمنة بين عصر «درايدن» وعصر «كولردج»**»[٢].

نقول هذا لا لنجعل من قراءة النص الأدبي قراءة تاريخية، أو حوارا ثقافيا فكريا بعيدا عن طبيعته الفنية، بل المقصود هو أننا ينبغي أن نستوعب طبقات النص الدالة بالولوج إلى عالمه من خلال لغته وأساليبه الفنية ومدى كثافة المعاني فيها وإيحاءاتها الثقافية والفكرية، هذا إضافة إلى أننا نقصد بكلامنا أن طاقات التعبير وكيفيات استعمال اللغة، هي صدى لمرحلة تاريخية، نهدف من قراءتها إلى استمداد الطاقات التجديدية فيها، والإمكانات الإبداعية، لربط الماضي بالحاضر. فـ«لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة، المعبرة عن نظرتها الشاملة، وفي حالة الأشكال البلاغية الأساسية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازي، فشعر الكلاسيكية الجديدة، يتميز على سبيل المثال

(١) Annus MirabilisK هذه قصيدة كتبت بواسطة جون درايدن سنة ١٩٦٦، ونشرت عام ١٦٦٧ تخلد لمآسي كبيرة منها حريق لندن، وطاعون لندن.

(٢) فائدة الشعر وفائدة النقد، ت.س، اليوت، ترجمة نور يوسف عوض، دار القلم بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م، ص: ٣٧.

بالتشبيه والحشـو بالنعوت التزيينية، في الشـعر الحكمي، والتوازن بين الأجزاء، وبالطبـاق... وفي فترة الباروك، كانت الأشـكال المتميزة هـي ذكر المتناقضات والطباق واستعمال الكلمات استعمالا خاطئا... فهناك العديد من أشكال المعرفة لكل منها شرعيتها...»[1].

ثانيا: الخصوصية النوعية للإبداع الأدبي:

حظـي الحديث عن خصوصية الإبداع الأدبـي بالأولوية ضمن قضايا متعددة شـغلت أصحاب نظريات الأدب، والنظريات النقدية، والفلسـفية منذ القديم، أثناء تحديدهـا للإطار الفني والفكـري الذي يتم من خلاله الإبـداع الأدبي، لما لها من أثر في سـيرورة هذا الإبـداع إنتاجا وتلقيا، وفي طبيعـة العلاقات التي تربط الأدب بباقي الفنون الإبداعية الأخرى. وكلها تلتقي في أن أدبية العمل الأدبي يسـتقيها من خصائص نوعية تميز بناءه الفني، وتسـمه بطابع جمالـي فريد، أرجعها البعض إلى لغته وطريقة تشـكيله، وأرجعها آخرون إلى مضامينه المعرفية أو غاياته النفسـية أو الاجتماعية المرتبطة بصاحب النص الأدبي والسياق الذي أنتج فيه النص، بينما ردها آخرون إلى القراءة نفسـها التي تتعدد بتعدد القراء، وهي التي تتكفل بإنتاج المعنى، وتفسير العمل الفني، وتحديد أبعاده الجمالية. وكلٌّ قدم مقاربته لفهم العمل الأدبي واستخلاص المعنى الثاوي في تعبيره، في إطار مناهج ومفاهيم تحليلية تفسر الطاقة الإيحائية والرمزية لهذا العمل، كما تفسر الاختيارات الأسلوبية التعبيرية للمؤلف.

إن العمـل الأدبـي فعـل واع من أديـب توفرت لديـه مقومات الشـخصية

(١) نظريـة الأدب، رينيه وليك، وأسـتين وارين، ترجمة محيي الديـن صبحي، مطبعة خالد الاطرابيشي، ١٣٩٢هـ، ١٩٧٢م، ص: ٢٥٥.

المبدعة، يظهر في أشكال متنوعة أفرزتها سيرورة تطور الفكر الإنساني، وتختلف من حيث بنياتها الفنية، وشكلها العام، ومن حيث طرق عرضها، منها الشفهي، ومنها المكتوب، ومنها الذي يعرض في مشاهد تمثيلية، ومنها ما تقتضي صيرورته الإنتاجية الجمع بين طرق متعددة في العرض كالفن المسرحي والسينمائي والروائي. لكن مهما اختلفت أشكالها وكيفيات عرضها فإنها تشترك في عدة أبعاد تهدف إلى تحقيقها ومنها: البعد التواصلي، والبعد التأثيري، والبعد الجمالي، وهو ما نعرض له على هذا النحو:

أولا: البعد التواصلي:

ذلك أن الأديب متكلم في نصه الأدبي، وعندما يتكلم فهو يقصد أن يتواصل، يتمثل مخاطبا أو مخاطبين يدرجهم بشكل مباشر أو ضمني في كلامه، وأحيانا يتواصل مع ذاته ويخاطب نفسه، لذلك فكل عمل أدبي يمثل خطابا، يستقبله متلق، فيتفاعل معه تفاعلا يختلف من شخص إلى آخر، حسب طبيعة الاستيعاب وقدرة الفهم، وأدوات القراءة وشروطها، وحسب معطيات السياق، ولاشك أن هذا البعد التواصلي للعمل الأدبي يفرض خصائص نوعية يرتبط بعضها بالأديب نفسه، وبعضها بالبنية الفنية للنص، وبعضها الآخر بالسياق الذي يتم فيه إنتاج النص، وبعضها يتعلق باللغة الأدبية التي يتم التعبير من خلالها نطقا أو كتابة، خاصة وأن التواصل عبر الأدب ليس مثل كل تواصل، ينفرد بخصوصياته ومميزاته التي تدرجه في مجال الإبداع الفني.

وقد أصبح هذا البعد التواصلي اليوم أكثر حضورا في العمل الأدبي الرقمي، مع التطور الحاصل في مجال المعلوميات واتساع عالم الإنترنت، وميل الكثيرين إلى التعبير الفني والأدبي عبر الشبكة العنكبوتية لتحقيق تواصل أكبر مع شرائح

اجتماعية واسعة، مما يحتم إعادة النظر في أدوات الكتابة الأدبية والعناصر المتدخلة في العملية التواصلية برمتها، لغة وتخييلا وآلة وسياقا وفضاء وغيرها؛ مما سيؤول إلى إعادة النظر في الخطاطات والنماذج الممثلة للعملية التواصلية برمتها في مجال الإبداع الأدبي خاصة. وفي هذا الإطار سيصبح العمل الأدبي ليس مجرد فعالية لغوية جمالية وإنما هو نسيج من الأنساق المتداخلة ذات طبيعة فكرية وثقافية واجتماعية وتقنية. أي إن تلقي المعنى لا يعول فيه على الجانب الخطي المباشر أو الإيحائي في النص، بل سيتخطاه إلى البحث في البنيات التواصلية التي تكون نسيج النص، والبحث أيضا في ما وراء تلك البنيات مما يعني حصول تعديل في الرؤية والمنهج المتعلقين بشروط الكتابة الأدبية وشروط القراءة والتلقي.

ثانيا: البعد التأثيري:

يهدف الخطاب الأدبي، باعتباره حدثا لغويا في سياق تواصلي، إلى التأثير في المتلقي، لتحريك طاقاته التفاعلية، من خلال استدعاء وعيه وضميره، وقدراته القرائية، ودفعه دفعا نحو الاختيار والتمييز، والمقارنة والاقتراح، والتفسير والتأويل، يستفز فيه انتماءه الثقافي وهويته الفكرية، يحاول إمتاعه بجمالية التعبير حينا، وإقناعه بطاقاته الفكرية حينا، وحينا آخر يحقق الخطاب الأدبي بهذا التأثير حيويته، وقوته بوصفه حدثا، ويبرز حجم الطاقات الكامنة في اللغة، كما يجعل للعملية التواصلية معنى، لأنها تبدأ من لحظة الكتابة، ولا تنتهي بانتهائها بل تمتد إلى زمن التلقي اللامحدود، وبامتدادها يكتسي المعنى لونا خاصا بالسياق الذي يتم فيه التلقي وبطبيعة المتلقي نفسه، وقوة الأثر الذي يتركه الخطاب الأدبي فيه. إذ «لا تتحقق الكتابة إلا لأنها تحمل في داخلها إمكانية القراءة، والعكس صحيح

أيضا فالقارئ لا يستطيع أن يملأ بالمعنى المحدد إلا العمل الذي لا يكون محددا تحديدا مطلقا»[1].

يلفت «وليم راي» (William Ray/ ١٨٧٦ ـ ١٩٣٧م) النظر إلى جدلية التأثير والتأثر بين الأديب والمتلقي من خلال استدعاء مفهوم التحرر القرائي، وهي الفكرة المتعلقة بحرية الكاتب المستمدة من حرية القارئ، يقول ناقلا كلام سارتر ومعلقا عليه: «يستطيع القارئ دائما أن يذهب أبعد في قراءته، ويبدع على نطاق واسع، وبهذه الطريقة يبدو العمل له كأنه معين لا ينضب وغير شفاف كالأشياء (الواقعية)، ولا يأتي الدافع إلى هذا الإبداع أو الخلق اللامحدود من العمل... بل من المؤلف الذي يستعين بحرية القارئ لتساعده. «وهكذا يستعين الكاتب بحرية القارئ كي تشترك معه في تنفيذ إنتاجه» فيغدو العمل الأدبي نتاج مسعى البشر عوضا عن قصد لذاته، فهو شعار للتعاون الحر بين القارئ والمؤلف، ومن ثم لحرية البشر عامة»[2].

تعطي هذه الفكرة اعتبارا للقارئ بالدرجة نفسها التي أعطيت للكاتب، فكلاهما يسهم في الإبداع الذي هو نتيجة تعاون حر بينهما، القارئ يتمتع «بحرية» في الفهم والتفسير والتأويل، والكاتب يضع ذلك في الحسبان، فيدخل غمار تحد ضمني مع هذا القارئ، يعكسه في استراتيجياته الخطابية، وحيله اللغوية، وخططه في تنظيم بنيات النص من أجل إخفاء المعنى، وتضليل القصد. ومهما كان لهذه الفكرة من قيمة إبداعية تسمو بالإبداع الأدبي، وتخرجه من

(١) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص: ٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٧.

النمطية، وتربطه بسـياقات التشكل، وتحمل الأديب مسؤولية كبيرة على إبداعه، فـإن هناك ملاحظات تجعلنا نحتاط في الأخـذ بها على الإطلاق، منها ما يتعلق بسـؤال الحرية التي يتمتع بها القارئ من حيث حدودها وضوابطها، ومن حيث إطلاقها وتقييدها، ومنها ما يتعلق بالقارئ نفسـه من حيث طبيعته وقدراته، ومن حيث وحدتـه وتعدده. ومنها ما يتعلق بالثقة في العمل الأدبي نفسـه، ألا يمكن أن يعبـر عن معناه من خـلال طاقات اللغة وكيفيات التعبيـر المختلفة باختلاف سياقات الاستعمال؟

ثالثا: البعد الجمالي:

رغـم أهمية البعدين الأولين، فإن البعد الجمالي يعتبر أبرز ما يميز الخطاب الأدبـي من غيره، وهو ما يجعله إبداعـا فنيا له خصوصيته الجمالية في التعبير عن أغراضه ومضامينـه، وهو أيضا ما يزكي بعده التأثيري في المتلقي. غير أن جمالية العمـل الأدبي لا تتأتى من اختيـار لفظة هنا، ولفظة هناك، أو من إدراج أسـلوب بلاغي في موضع ما، ولا بمجرد تحقيق التواصل، بل الأمر أوسـع من ذلك، إنها تتحقق في البناء الكلي للعمل الأدبي من خلال اللغة، الذي يتأسـس على التنظيم والتوازن والتنسـيق والاتسـاق والانسـجام، والانزياح والربط الفنـي بين جميع البنيـات، فبذلـك يتجلى كيانا كاملا. محدثـا أثرا جماليا قويا فـي نفس المتلقي، يحس معه بالمتعة الفنية، وروعة الإبداع؛ لأن «الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة، تنهـض على المنطق الصارم والبرهنة العلمية، ولكنه معرفة أدبية جمالية أساسـها الخيال والإنشـاء قبل أي شـيء آخر»[1]، لذلك يقدم نفسـه عبر أشكاله المختلفة وراء أقنعة لغوية وبلاغية ورمزية وحيل أسـلوبية، «والأديب حين يبدع عملا أدبيا

(١) في نظرية النقد، عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٢، ص: ٧٩.

ما، إنما هو يتفنن في كتابته، فهو، من هذه الوجهة، فنان. وكل كتابة أدبية كالشعر الجميل، والنثر الأدبي البديع، هي فن من فنون الإبداع، يمكن أن تضاف إلى الفنون الجميلة الأخر كالموسيقى، والتصوير والرقص وغيرها»[1].

(١) نظرية النص الأدبي، عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م، ص: ٦٧.

الفصل الثاني

المعنى الأدبي: الماهية والخصوصية

أولا: في ماهية المعنى وسيرورة تشكله:

قبل الحديث عن لفظ «المعنى» مركبا مع اللفظ الواصف «أدبي»، يجدر بنا أن نقف أولا للحديث عن ماهية المعنى في اللغة والاصطلاح، فقد ذكر ابن فارس في تعريفه لفظ «معنى» في اللغة، أن «العَيْنَ والنُّونَ والحَرْف المعتلَّ أصولٌ ثلاثةٌ: الأول القَصْدُ للشيء بانكماش فيه وحرص عليه، والثاني دالٌّ على خضوع وذل، والثالث ظهورُ شيء وبروزه، فالأول منه عَنَيْتُ بالأمر وبالحاجة... ومن الباب: عَنَاني هذا الأمرُ يعْني عِنايةً.

والأصل الثاني قولهم: عنَا يعنُو، إذا خَضَع... والأسير عانٍ... والعاني: الخاضعُ المتذلِّل...

والأصل الثالث: عُنيان الكتاب، وعُنوانه... وتفسيره عندنا أنه البارز منه إذا خُتم. ومن هذا الباب معنى الشيء... والذي يدل عليه قياس اللغة **أن المعنى هو القصد الذي يبرز ويظهر في الشيء إذا بحث عنه**، يقال هذا معنى الكلام ومعنى الشعر، أي الذي يبرز من مكنون ما تضمنه اللفظ، والدليل على القياس قول العرب: لم تَعنِ هذه الأرض شيئا ولم تَعْنُ، وذلك إذا لم تنبت، فكأنها إذا كانت كذا فإنها لم تفد شيئا ولم تبرز خيرا. قال الخليل: عُنوان الكتاب يقال منه:

عَنيْت الكتاب، وعنَنْته، وعَنْونته. قال: وهو فيما ذكروا مشتق من المعنى»[1].

نستنتج من خلال قراءة هذه التعريفات اللغوية أن ابن فارس ينتقل في تعريفه للفظ «المعنى» من الدلالة النفسية وهي القصد إلى الشيء مع الحرص عليه والانكماش، والخضوع والتذلل باعتبار الأصلين الأول والثاني، إلى دلالة ذهنية باعتبار الأصل الثالث الذي أكده من خلال النظر في قياس اللغة، وهو القصد الذي يبرز ويظهر في الشيء إذا بحث عنه.

فالدلالة، إذن، التي آلت إليها كلمة «المعنى» في اللغة أخيرا هي القصد الذهني، لكن يبدو أنه ليس كل قصد، إنه القصد المتخفي أو البعيد الكامن وراء اللفظ الذي يتطلب تفتيشا وبحثا يجليه ويقربه. وفي عبارة ابن فارس (يقال هذا معنى الكلام ومعنى الشعر): إشارة واضحة إلى أننا أمام نوعين من المعنى: المعنى المتضمن في الكلام المكنون فيه، والمعنى المتضمن في الشعر، كأنها إشارة إلى أن المعنى الشعري ليس مثل سابقه، وإن كانا معا يندرجان في جنس اللفظ، ولا يكون المكنون المتضمن في اللفظ ذا فائدة إلا إذا تضمن معنى، وأبان قصدا واضحا، يحقق رغبة الباحث في الإمساك بالمعنى، وهذا ما ألمح إليه ابن فارس من خلال استحضاره للمأخذ الذي منه أخذ معنى الأصل الثالث للفظ «المعنى» الذي يدور حول الظهور والبروز بعد بحث وتفتيش، وهذا المأخذ هو قول العرب :«لم تَعنِ هذه الأرض شيئا ولم تَعْنُ» وذلك إذا لم تنبت، **فكأنها إذا كانت هكذا فإنها لم تفد شيئا ولم تبرز خيرا، فمن هذا المأخذ الدلالي أخذ معنى «المعنى» الذهني.**

(١) مقاييس اللغة لابن فارس، باب العين والنون وما يثلثها، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ج٤، ص: ١٤٦.

يتبيــن من خلال هــذا الرصد أن المعنى الثالث هو الذي سـيمتد اسـتعماله فــي مجالات المعرفة المختلفة التي تدور مسـائلها وأبوابها وقضاياها عن المعنى وعلاقاته باللفظ إفرادا وتركيبا. خاصة عند حديث ابن فارس عن القصد في سياق تعريفه للمعنى، وحديثه عن المكنون المتضمن في اللفظ، **حيث يسـتدعي مسائل ذات قيمـة في البحث الدلالي واللغـوي والفني، من قبيل علاقـة اللفظ بالمعنى، ومستويات المعنى، وكيف يمكن تكشيف المعنى وبيانه ليصبح ظاهرا، وهل يعتبر إيجاد أي معنى، بعد البحث والتقصي، قصدا للمتكلم؟ أم أنه مجرد معنى محتمل يحتاج لمعان أخر لاستجماع خيوط القصد المراد من اللفظ؟**.

يمكن في سـياق تحديد المعنى الثالث استثمار المعنيين الأولين، أي القصد إلى الشـيء مـع الحرص عليه، والخضـوع والذل، ذلك أن البحـث في ما تخفيه الألفاظ لتحديد القصد المتضمن فيها «هو قصد إلى شـيء» وذلك الشيء هنا هو المعنى ذاته، ولأن المعنى نفيس، سـواء المسـتمد من الكلام العادي أو المفهوم من القول الشـعري، فلاشـك أن له أهمية في الإنجازين معا، لذلك فالباحث عن المعنى الخفي عندما يمسك به فهو يمسك بشيء ثمين، يكون داعيا للحرص عليه بعد الإمسـاك به، وعند محاصرة المعنى والحرص عليه يصبح بين يدي ممسـكه أسيرا خاضعا ذليلا يوجهه تجاه القصد الذي يريده.

ومما ورد في اللسان أيضا: «ومعنى كل شيء: مِحْنته وحاله التي يصير إليها أمره، وروى الأزهري عن أحمد بن يحيى قال: المعنى والتفسير والتأويل واحد، وعَنيْت بالقول كذا: أردت، ومعنى كل كلام ومَعْناته ومعنِيَته: مقصده، والاسـم العنـاء، يقـال عرفت ذلك فـي معنى كلامه ومعنـاة كلامه وفي معنـيِّ كلامه...

وعُنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات»[1].

أما في الاصطلاح فعرف الشريف الجرجاني(٨١٦هـ) المعنى بأنه «ما يقصد بشيء»، و«المعاني: هي الصور الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث إنها تقصد باللفظ سميت معنى، ومن حيث إنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما، ومن حيث إنه مقول في جواب ما هو سميت ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج سميت حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأغيار سميت هوية»[2]. فهنا تمييز دقيق بين ضروب المعنى، حيث منه ما يسمى معنى وهو الذي تدركه الأذهان من العالم الخارجي فيصبح صورا في الأذهان، ومنه ما سمي مفهوما وهو ما تدركه الأذهان من الألفاظ وليس من العالم الخارجي، ومنه ما سمي ماهية وهو الذي يقال جوابا عن سؤال ما هو، والرابع سمي هوية عندما يتصور في حالة يتميز فيها عن غيره.

أما في الكليات فذكر الكفوي أن «الْمعْنَى مُطلقًا: هُوَ مَا يقْصد بِشَيْء، وَأما مَا يتَعَلَّق بِهِ الْقَصْد باللَّفْظِ فَهُوَ معنى اللَّفْظ وَلَا يطلقون الْمَعْنى على شَيْء إِلَّا إِذا كَانَ مَقْصُودا، وَأما إِذا فهم الشَّيْء على سَبِيل التّبعِيَّة فَهُوَ يُسمى معنى بِالْعرضِ لَا بِالذَّاتِ.

وَالْمعْنَى: هُوَ الْمَفْهُوم من ظَاهر اللَّفْظ [وانفهامه مِنْهُ صفة للمعنى دون اللَّفْظ فَلَا اتِّحَاد فِي الْمَوْضُوع] وَالَّذِي تصل إِلَيْهِ بِغَيْر وَاسِطَة.

(١) لسان العرب لابن منظور، باب الألف فصل العين، دار صادر، بيروت، المجلد ١٥، ص: ١٠٦.

(٢) التعريفات، السيد الشريف الجرجاني، ضبطه جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م، ص: ٢٢٠.

وَمعنى الْمَعْنى: هُوَ أَن يُعقل من اللَّفْظ معنى ثمَّ يُفْضِي لَك ذَلِك الْمَعْنى إِلَى معنى آخر.

وَالْمعْنَى: مَا يفهم من اللَّفْظ.

والفحوى مُطلق الْمَفْهُوم، وَقيل: فحوى الْكَلَام مَا فهم مِنْهُ خَارِجا عَن أصل مَعْنَاهُ»[1].

إن البحث في المعنى تنظيرا، وعن المعنى تطبيقا، قديم قدم البحث في ماهية الإبداع الفني عموما، والأدبي على الخصوص، وللعرب نصيب وافر في هذا البحث ضمن علوم مختلفة، شرعية ولغوية وأدبية وفلسفية. ويكفي شاهدا على ذلك علم الدلالة الذي صال فيه الأصوليون وجالوا مقدمين منظورا متقدما في البحث الدلالي، وتعتبر قضية اللفظ والمعنى أبرز القضايا التي شغلت علماء العرب بمختلف مشاربهم وتخصصاتهم، في سياق بحثهم عن فعالية اللغة ووظيفتها في تشكيل الفكر من جهة والإبداع الأدبي من جهة ثانية[2].

تتقاسم التعريفات اللغوية والاصطلاحية معنى القصد في تحديد دلالة كلمة «المعنى»، حيث إن المعنى عموما هو «ما يقصد بشيء»، ويرتبط بدلالة اللفظ خصوصا، وإلا خرج من المعنى إلى المفهوم أو سواه، واللفظ قد يكون مفردا

(١) الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الكفوي، تحقيق عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ص: ٨٤٢.

(٢) ينظر كتاب «جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي» لمختار بولعراوي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، وينظر كتاب «اللفظ والمعنى في الفكر النقدي والبلاغي عند العرب» للأخضر جمعي، ضمن منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

وقـد يكـون تركيبا، قد يكون كلامـا عاديا وقد يكون كلاما إبداعيـا، أي قد يكون عاما وقد يكون خاصا، والمعنى المعبر عنه باللفظ يكون بحسـب ذلك، فقد تدل الألفاظ على المعنى دلالة مباشـرة، وقد تدل عليه دلالة تخييلية. والجدير بالذكر أن المعنـى قبـل أن يتضمنه اللفظ ويصبـح مكنونا فيه، يكـون متناثرا في تفاصيل الوجـود، وأرجاء الكون الفسـيح، أي يكون مطروحا في الطريـق غير محدد إلى أن تحـدده الألفاظ، ويكون غيـر قاصد إلى أن توجهه الألفـاظ، ويكون عاما إلى أن تخصصـه، ومطلقـا إلى أن تقيده، لكن بعـد أن يتم إدراكه وعقلـه ثم يمر عبر آلـة الذهن، حيث تتم صياغتـه صياغة ذهنية، فتتكون صورة له طبقا لما أدرك منه، لكنهـا تبقى خفية مسـتورة، لا يعرفها إلا صاحبها، ولا يجليهـا كما ذكر الجاحظ إلا ذكرهـم إياها وإخبارهم عنها واسـتعمالهم إياها عبـر الصياغة اللفظية نطقا أو كتابـة؛ «قال بعض جهابـذة الألفاظ ونقـاد المعاني: المعانـي القائمة في صدور النـاس، المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسـهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة في فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه، وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره، وإنما يحيـي تلك المعاني ذكرهم لهـا وإخبارهم عنها واسـتعمالهم إياها. وهذه الخصـال هي التي تقربها من الفهـم، وتجليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا وتلخص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيدا، والمقيد مطلقا، والمجهول معروفا، والوحشـي مألوفا، والغفل موسـوما، والموسوم معلوما»[1].

(١) البيان والتبيين، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة، الطبعة١، ٢٠١٠م، ج١، ص: ٧١.

وقد عبر حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) عن هذه الفكرة برؤية أعمق وتعبير أدق قائـلا: «إن المعاني هي الصـور الحاصلة في الأذهان عن الأشـياء الموجودة في الأعيان، فكل شـيء له وجود خـارج الذهن فإنـه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظُ المعبَّرُ به هيئةَ تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسـوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سـمعها من التلفظ بها صارت رسـوم الخط تقيم فـي الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في الأذهـان صورة المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»[1].

يضـع حازم «المعنى» ضمن سـيرورة تواصلية وصيـرورة دلالية تنطلق من الوجود محل الموجودات، إلى الإنسـان متكلما ثم مستمعا، عبر وسيلة التخاطب التي تتأرجح بين النطق والخط، لكنه قبل أن يكشـف عن مسـارات المعنى، يقدم تعريفـا اصطلاحيا لماهيـة «المعنى» لكـي يبني عليـه منظوره لسـيرورة العملية التواصليـة «إن المعاني هـي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشـياء الموجودة في الأعيان»، فالمتكلم هنا يدرك الأشـياء إدراكا يناسب طاقاته وملكاته في قراءة

(١) منهاج البلغاء وسـراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيـق محمد الحبيب بالخوجة، دار الغرب الإسـلامي، بيروت، لبنـان. ص: ١٨ ـ ١٩. لم يكن حـازم وحده من تطريق إلى أنـواع المعاني باعتبـار مواطنها، بل نجد أيضا علماء آخرين من مثـل الغزالي وابن البناء المراكشـي الذي يقول: «وتعتبر المعاني من حيث هي في الأذهان فقط أو من حيث هي في الأعيان خارج النفس، أو من جهة نفس الأمر من حيث هي حقائق فقط، لا بالنسـبة إلى ذهن، ولا إلى خارج عنه» (الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق رضوان بنشـقرون، ١٩٨٥م، ص: ٧٧).

الوجـود وفهم الأشـياء والأحداث والأعيان والمحسوسـات التـي تحيط به، ثم تتحول المدركات إلى صور حسـية عبر نظام ذهنـي، تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، والمفرد بالمركب، وتتشـابك فيه أحـداث الحاضر بذكريـات الماضي، ذلك أن قولك «مدرسة» لا تحيل على فكرة آلية مماثلة لهذه الكلمة لا تتغير ولا تتبدل، ولا تزيد ولا تنقص، بل إن كلمة «مدرسة» قد تستدعي حسب سياقات متعددة وأحوال مختلفة ذكريات جميلة أو سـيئة، أو قد تذكِّر بمدير لين أو عصبي، وقد تسـتدعي لحظات جميلة من الاجتهاد والنشاط رفقة ثلة من الأساتذة. ونظرا لحاجة الإنسان إلـى التواصل مع غيره يلجأ إلـى التعبير عن تلك الصور الذهنية بالألفاظ لينقل ما أدركـه إلى ذهن المخاطـب، إما عبر النطق بالألفاظ أو كتابتهـا خطًّا «فمتى عنّت الحاجـة إلى العبارة اسـتدعى المتكلم اللغة، لما لها من قـدرة فائقة على التمثيل والتصوير، ورسـم الهيئـات، والخروج بالمعنى من حالة الكمون والسـكون إلى الحركـة والحيـاة، بإيقاعه في ذهن السـامع»[1]؛ وبذلك نكـون أمام خمس صيغ لوجود المعنى:

١. وجود خارج الأذهان، حيث يكون المعنى «مطروحا في الطريق»، متناثرا فـي الأعيان والأشـياء، كحجمها وصورها ومكانها وثباتهـا أو حركتها وعلاقاتها التي يبني بها الوجود نسقه الخاص.

٢. ووجود في الأذهان وهو المعنى المدرك، يكون المعنى فيه عبارة عن صور ذهنية تتكون لدى الإنسـان تطابق النسـبة التي أدركها عن الأعيان؛ فقد يدرك منها شخص ما لا يدركه آخر حسب قواه الإدراكية، وهو مبدأ الاختلاف بين الأفراد.

(١) في نظرية الأدب عند العرب، حمادي صمود، مكتبة المتنبي، الدمام، السـعودية، الطبعة الأولى ١٤٣٣هـ ـ ٢٠٢١م، ص: ٢٤.

وينبه حـازم إلى نوع آخر للمعاني الموجودة في الذهن لكن ليس لها وجود خارج الذهن أصلا، وإنما تأتي إلى الذهن عن طريق تأليف الكلام: «وإذ قد عرفنا كيفيـة التصرف فـي المعاني التي لها وجود خارج الذهـن والتي جعلت بالفرض بمنزلة ما له وجود خارج الذهن فيجب أيضاً أن (يشار) إلى المعاني التي ليس لها وجـود خارج الذهن أصلا، وإنما هـي أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنـوع طرق التأليف فـي المعاني والألفاظ الدالة عليهـا والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسـناد، وذلك مثل أن تنسـب الشـيء إلى الشيء على جهة وصفه بـه أو الإخبار به عنه أو تقديمه عليه في الصورة المصطلح على تسـميتها فعلا أو نحـو ذلك. فالإتباع والجر وما جرى مجراهما معان ليس لها خارج الذهن وجود لأن الذي خارج الذهن هو ثبوت نسـبة شـيء إلى شيء أو كون الشيء لا نسبة له على الشـيء. فأما أن يقدم عليه أو يؤخر عنـه أو يتصرف في العبارة عنه نحوا من هذه التصاريف فأمور ليس وجودها إلا في الذهن خاصة»[1]، وكأني به هنا يشـير إلى المعاني الإبداعية التي يتم تشـكيلها عبر فعاليـات لغوية (بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها...) من خلال اشتغال الذهن بالترتيب والتأليف والاختيار والمناسـبة، الأمر الـذي يجلي خصوصية المعنى الفني ويكشـف عن عبقرية الأديب ونشاطه الذهني.

٣. ووجود في الألفاظ التي يقصد بها التعبير عن الصور الذهنية، ويكون فيه المعنـى مدلولا لها، سـواء أكانت مفردة أم مركبة، حقيقـة أم مجازا. والمعنى هنا يعتبر تجليا من تجليات الاختلاف السابق بين المتكلمين بحسب مستوى إدراكهم الذهني للعالم الخارجي المعبر عنه بالألفاظ، وبحسب كفاياتهم اللغوية وذكائهم

(١) منهاج البلغاء، القرطاجني، ص: ١٥ ـ ١٦.

وأحوالهم وأوضاعهم ومقاماتهم؛ حيث يختلف مستوى التعبير من شخص لآخر على مستوى الكلام اليومي العادي وعلى مستوى الكلام الإبداعي الفني.

٤. ووجود في هيئات الألفاظ كتابة، يقصد به من كان غائبا وقت التلفظ «وإذ ذاك يتحول التواصل من عملية خطاب مباشر تقوم على مراسم معلومة في البث والتقبل، إلى اتصال غير مباشر يكون المقصود بالكلام غائبا ولا سبيل إلى جعله كالشاهد إلا بالكتابة والخط. فيصير المتكلم كاتبا، ويصير السامع قارئا، وتتحول القناة من المشافهة إلى الكتابة، وتتحول تبعا لذلك مراسم القراءة وأساليب الفهم»[1].

٥. ووجود أخير للمعنى عندما يصل إلى ذهن المتلقي الذي تختلف وضعياته أثناء التلقي؛ فإما أن يكون منخرطا حضوريا في عملية تواصلية مباشرة، يتلقى من خلالها المعنى في سياق حوار أو سماع مباشر، وإما أن ينخرط في عملية تواصلية غير مباشرة، يتلقى من خلالها المعنى عبر الكتابة. وبالإضافة إلى الاختلاف في وضعية التلقي، هناك اختلاف آخر يؤثر بقوة في حصول المعنى في الذهن وهو اختلاف مستوى التلقي ووسائله، فكما يختلف تلقي المعنى من عناصر الوجود حسب منسوب الإدراك من شخص لآخر، فكذلك يختلف تلقي المعنى من المسموعات أو المقروءات حسب كفايات المتلقين القرائية، وطاقاتهم الاستيعابية، ومرجعياتهم الفكرية والثقافية، والقرائن المساعدة في فهم المعنى.

تتأكد مما سبق حقيقة عدم تماثل المعاني في محالِّ وجودها عبر هذه السيرورة والصيرورة. ويعنينا بشكل مباشر في بحثنا هذا، تلك المعاني التي تتشكل بالألفاظ

(١) في نظرية الأدب عند العرب، حمادي صمود، ص: ٢٦.

إنتاجـا أو فهمـا وتأويلا، نطقـا أو خطا؛ فـ«من المعلـوم... أن المعنى لا يمكن أن يوجد خارج المكونات التي تسـهم في البناء اللغوي باعتباره خاصية بشرية تصف العالم الذي نعيش فيه ونتحدث عنه»[1]، في هذا المسـتوى تتفاعل مكونات كثيرة لتشكيل المعنى والرقي به إلى المسـتوى الاستعمالي التأثيري في سياق تواصلي، وهي العالم الخارجي، والمتكلم، والمتلقي، وسياق القول؛ وقواعد الاستعمال، أي أن اللغة ستضطلع بدور فعال وخطير في إنتاج المعنى أو تلقيه، وهذا المنطلق شبيه بمـا دعا إليه حديثا «فتكنشـتاين» (Ludwig Wittgenstein/ ١٨٨٩ ـ ١٩٥١م) للبحث عن المعنى في الاسـتعمال، وليس في مرجعيته الواقعية أو الأفكار، حيث «لا يركز... على دور العبارة في اللغة فحسب، بل على دور اللغة في الحياة البشرية بصفـة عامة، فاللغة تتدخل بصـورة فاعلة في حياتنا، فتكيف سـلوكنا وتفاعلنا مع الآخرين، إننا نسـتعملها كي نأمر، وكي نستفهم ونسأل، وكي نشكر بعضنا البعض، وكـي نتجـادل ونتناقـش... إلخ. ويجـب ألا ننظر إلـى اللغة باعتبارهـا عمليات مجردة، وإنما باعتبارها أداة، وما يحدد العبارة اللغوية هو الكيفية التي تستعمل بها والأغراض التي توظف لها»[2].

ينقل هـذا الطرح اللغة مـن الطبيعة الآليـة والميكانيكية فـي وصف العالم الخارجـي فقط إلى لغة حية تنتج الدلالة، وتبني المعنى، وتؤثر في الواقع، وتوجه السـلوك الإنسـاني، خاصة في بعدها الفني الإبداعي، وهو الميدان الفسيح الذي صـال فيه وجال علمـاء البيان ورجـال البلاغة العربية، وحاولـت نظريات وضع

(١) مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص: ٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص:٢٧.

تصورات موسعة تجيب عن مكمن المعنى عامة كما يعبر عنه نظام اللغة، والمعنى الفنـي خاصة كما يعبر عنه أثناء الاسـتعمال الإبداعي، يقول «حـازم»: «فقد تبين بهـذا أن المعاني صنفان: وصف أحوال الأشـياء التي فيها القول، ووصف أحوال القائلين أو المقول على ألسنتهم، وأن هذه المعاني تلتزم معاني أخر تكون متعلقة بها ومتلبسـة بها، وهي كيفيات مآخذ المعانـي وموقعها من الوجود أو الفرض أو غير ذلك ونسـب بعضها إلى بعض، ومعطيـات تحديداتها وتقديراتها، ومعطيات الأحكام والاعتقادات فيها، ومعطيات كيفيات المخاطبة»[1].

ثانيا: في مفهوم المعنى الأدبي وخصوصيته:

أي معنى نريد من النص الأدبي؟

سؤال جوهري يطرق باب الذهن في سياق أي بحث في الأدب وفي وظيفته وخصوصيته الفنية والإبداعية، وعلاقته بمنتج الأدب ومتلقيه. وقد يجد هذا السؤال مشروعيته من خلال حجم الاهتمام بالمعنى قديما وحديثا، ومن خلال تنوع زوايا النظر التي شـكلت منظورات متنوعة حول إنتاجه وتلقيه، فللفلاسـفة نظريات في المعنـى وكذلك لعلماء الكلام ونقـاد الأدب وعلماء اللغة، وكل ذلك أنتج ميدانا معرفيا فسيحا في سياق ما أصبح يعرف بنظريات المعنى، خاصة في الفكر الغربي الذي انتقل، في بعض اجتهاداته، من وضع تصورات للبحث في المعنى إلى وضع تصـورات للبحث عن اللامعنى في النص، وفق مقاربات واسـتراتيجيات مختلفة ومتناقضة أحيانا. بعد أن هدمت أنساقا من المفاهيم ومنظومات من القيم المعرفية والفكرية القديمة وأسست على أنقاضها أنساقا جديدة.

(١) منهاج البلغاء، ص: ١٤.

يتضح من خلال المركب الوصفي (المعنى الأدبي) أن المعنى قد وصف بالأدبي، فصلا له وتمييزا عن غيره من أنواع المعنى الأخرى، كالمعنى العلمي والمعنى الفلسفي والمعنى العامي. ما يعني أن المعنى الذي نقصده هو الذي يكتسب خصائصه وسماته وطبيعته من الأدب باعتباره فنا وإبداعا؛ ولمعرفة طبيعة المعنى الذي نريد، يجدر بنا أولا، أن نعرف طبيعة المحضن الذي يتشكل فيه المعنى، ذلك الكائن المحاور، والفضاء الفسيح الذي يبسط في المعنى خيوطه عبر اللغة لينسج أرقى الدلالات، ذلكم هو النص الأدبي الذي يحمل خطاب منتجه، الظاهر منه والخفي، والذي نتبنى تعريفه كالآتي: إنه «وحدة لغوية تواصلية تربط بين بنياتها التعبيرية علاقات اتساق وتماسك وذات مغزى مؤثر»؛ فهو ليس عبارة عن عناصر متناثرة لا رابطة بينها، بل هو وحدة، يتم تحقيقها بلغة مخصوصة بهدف التواصل الفني والإنساني، لذلك ينبغي أن تتضمن مغزى مؤثرا في المتلقي يستثير فضوله في الفهم والتأويل، أيا كان هذا المغزى، ثقافيا أو أخلاقيا، أو سياسيا، أو غير ذلك، ولن يتأتى هذا إلا إذا تحققت هذه الوحدة في بنيات تعبيرية تدخل في علاقة ترابطية وتحقق اتساقا دلاليا وتماسكا يقوي نظام النص، ويجعل منه إبداعا؛ لذلك فالمعنى يكتسي أدبيته من أدبية النص الأدبي نفسه، أيا كان جنس ذلك النص أو نوعه، وأيا كانت أدوات تشكيله وإنتاجه، فهو أدبي ما توافرت في النص خصائص تضفي عليه طابع الأدبية، وتسمه بسمات فنية وجمالية، تتعلق بلغته ومكوناته التركيبية ونظامه العام وانسجام أركانه، وإيحاءاته ورمزيته؛ وقد يحمل مفهوم الأدبية هنا بعض الغموض يحجب عنا معرفة حقيقتها وما يشترطه في النص لكي يتصف به، لذلك فنحن لا نحمله هنا حمولة دلالية أكثر من نسبته إلى الأدب، ما يعني حاجتنا إلى تعريف الأدب تعريفا يجعلنا نسقط دلالته وسماته على النص وعلى المعنى الأدبيين. ويمكن على سبيل التقريب لا الحد أن نعرف الأدب بأنه

فعل إبداعي وإنتاج فني يتم عبر نقل الواقع إلى عالم تخيلي باستعمال اللغة قصد التأثير في المتلقي. إن الأدب فعل وإنجاز؛ لا على سبيل العادة والتكرار؛ وإنما على سبيل الإبداع الخارق والفن الجميل الدال على عبقرية صاحبه، وتميزه، إنه فعل دال وقاصد، لكن برؤية فنية، يأتي إلى الوجود طارئا لكن خارقا، فيصبح أحد مكونات الوجود، له حيزه وصداه وصوته وعلاقاته وخطابه، ليس شيئا مباشرا من الواقع، ولكن نقلا له وعنه بواسطة اللغة الفاتنة، الساحرة، التي تنقل العالم إلى ظلالها، فنراه بعيونها الإيحائية الغامزة، نفهم منها إشاراتها فتنفتح لنا أسرار العالم أكثر فأكثر، كلما أطلنا النظر في تلك العيون، وأحسسنا بكمال الجمال فيها، فإذا بالعالم الذي يحيط بنا عالم تتبدى تفاصيله ومعانيه على مرايا الخيال الفسيح.

هنا يكمن سر الأثر الذي يتركه الأدب في المتلقين، وإن بنسب متفاوتة، لأنهم أمام قراءة أخرى للعالم، غير التي اعتادوا عليها، من خلال اللغة اليومية التي يتداولونها بينهم، لغة المنفعة العابرة، والتواصل الطبيعي لتحقيق أغراضهم. يقفون أمام لغة تشكيلية تصويرية، وطرق وكيفيات جديدة في استعمال اللغة ونظامها ومفرداتها وجملها، تأسرهم بحيلها وعوالمها وكيفيات تصرفها في المعاني وترتيبها وتكثيفها، توهمك حينا بالمعنى، لكنها تجعلك تتبرأ مما توهمت، فتعيد أسرك من جديد بحثا عن المعنى لكنها تضللك من جديد. إن «الأدب بمعانيه وأخيلته وتراكيبه وصوره ولغته، فن من الفنون الرفيعة، تصاغ فيه المعاني في قوالب من اللغة، وفيه جمال ومتعة، وفيما يتضمن من بيان وبلاغة وروعة، وله سحر قوي الأثر في النفوس»[1] لأنه يقوم على «اتخاذ الخيال أداة للافتنان في

(١) الأصول الفنية للأدب، عبد الحميد حسن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٤٩، ص: ٥٦.

التعبيـر عن هـذا الواقع الحي في العالـم الخارجي، وما يخرج عن هذا المشـهد الطبيعـي المصور باللغة الفنية التي يغذوها الخيـال المجنح، يمثل قريحة صاحبه التي أحسـت بوجود هذا المشـهد فتأثرت بما فيه من جمال بديـع، ويمثل العالم الخارجي الذي هو هذا المشهد في حد ذاته»[1].

بذلـك التعريف وهذا التوصيف، نقف أمام نوعين من الاسـتعمال اللغوي، استعمال تفرضه الضرورة التواصلية اليومية بين أفراد المجتمع، وفيه تستعمل اللغة العادية تلقائيا، تركب فيها العبارات تركيبا يغلب عليه التكرار والبساطة والوصول إلى المطلوب بأسرع ما يمكن، نظرا لتسارع تفاصيل الحياة اليومية وحاجة الإنسان إلـى قضاء حوائجه بـدون تعقيد، وهذا النوع من الاسـتعمال عام للجميع، لذلك فهذه اللغة لغة تحيل على الواقع مباشـرة، مرجعها الأشـياء والأحداث والأفكار المتداولة بين الناس، لا أفضلية لأحد فيها على الآخر.

أما الاسـتعمال الثاني فهو اسـتعمال اللغة بأفق فني وإبداعي، تسـتعمل فيه اللغة بقصد التأثير الجمالي في المتلقي، يسـتعملها الأديب لا ليبلغ رسالة سريعة بدهية مبتذلة، لكنه يرسم من خلال اللغة عالما متخيلا من الجمال، لا تفهم أسراره بمجرد القراءة العابرة، أو السـماع الطارئ، بل يتطلب قارئا ذواقا وسـامعا مرهفا، ومتلقيا ذا أفق خيالي واسـع ليستوعب العوالم التي ترسمها اللغة الإبداعية، وهذا شـأن الفن العظيم الذي يتميز «بميزة خاصة؛ فهو ينقل إلى كثيرين معنى سـطحيا، ولو نسبيا، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة أكمل من الأعماق، وهذه الثنائية كانت وستظل سمة كل فن عظيم»[2]؛ حيث تصبح اللغة أميرة نفسها، تتنصل من تبعات

(١) نظرية النص الأدبي، عبد المالك مرتاض، ص: ٧٨.

(٢) مشكلة المعنى، مصطفى ناصف، مطبعة الرسالة، ص: ٢٩.

الإحالة على الواقع المباشـر، لتصنع واقعا متخيلا منه تكتسب الألفاظ والعبارات معانيهـا الجديدة، على سـبيل الانزياح الدلالـي واختراق المألـوف، فتنتقل من الوحدة إلى التعدد، ومن المباشرة إلى الإيحاء، لتوسع من أفق المعنى. وهذا يعني أن المعنـى في الأثر الأدبي، يفهم ضمن تعريف الأثر الأدبي، وهو تجربة إنسـانية رصدها الأديب لغويا بأبعاد وجدانية ذات تشكيل فني خاص[1].

بعد تحديدنا لمسـتويي الاسـتعمال اللغوي، وهما العفوي والفني، نخلص إلى أننا أمام مستويين من المعنى المعبر عنه باللغة، المعنى الواقعي المباشر الذي يجـد مرجعه في الواقـع والعالم الخارجي. والمعنى المتخيـل، المتأتي غالبا من الانزيـاح باعتباره: «جانبا دلاليا مهما يميـز كثيرا من الأنواع الأدبية ويضفي عليها حللا من الشـاعرية وإن لم تكن مما يسـمى في الاصطلاح شـعرا، وهو الانزياح الدلالـي. وينزاح المعنى بعدة طـرق أهمها المجاز والاسـتعارة والرمز والتقديم والتأخيـر على غير ما ألفته اللغة، وعلى غير ما اطرد عليه الكلام. الانزياح شـكل ينتج عنه المعنى. الانزياح في الشـعر هو المعنى. كلما أردت أن تمسـك بالدلالة وفـق قوانين اللغـة المطردة أفلت المعنى في الشـعر من تلـك القوانين بالانزياح والابتعـاد عن الشـكل المعتـاد للمعنى المعتاد إلى شـكل غير معتـاد لمعنى غير معتـاد»[2] المعنى الـذي يجد مرجعه في العالم المصاغ باللغـة، الملون بالخيال، لذلـك لا يفهـم بالرجوع إلى الواقع المباشـر، بـل يفهم بعد تأمـل وكد وغوص وتقليب لكل أشـكال الاسـتعمال اللغوية، مع الاستعانة بوسـائط أخرى لها دور

(١) ينظر: دراسـات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكـي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٢١٠.

(٢) مكونات النص الأدبي، ص: ٤٨.

في تشـكيل المعنى الأدبي خاصة في بعض الأجناس الأدبية كالإيقاع في الشـعر، والقوى الفاعلة في الرواية، والزمان والمكان والمقام وغير ذلك. إن المعنى بهذه المواصفات والسـمات هو الذي يناسـبه الوصف بالأدبي، ما دام يتشكل بوسائل فنية يسـتثمرها الأديب بعبقريته وخياله لينتج معنى لا يدرك ـ إن أدرك ـ إلا بذوق وثقافة، وجهد وذكاء.

الفصل الثالث

إنتاج الكلام من تحقيق المعنى إلى إدراك الغرض

أولا: الغرض وحدة خطابية لإنتاج الدلالة:

ذكرنا سابقا، أن البحث في ثنائية اللفظ والمعنى مثل نقطة تقاطع بين مجالات معرفية متعددة، فلسفية وشرعية ونقدية وبلاغية، نتجت عنه رؤى وتصورات أغنت الدراسات النقدية والأدبية، وقدمت مقاربات عدة شملت إنتاج الخطاب الأدبي وفهمه وتأويله، وعيا من الدارسين بالوظيفة الكبيرة التي تقوم بها هاتان الوحدتان المركزيتان في أي عملية تواصلية، وبالترابط المتين بينهما لإنتاج الدلالة وفهمها، حيث «يعتبر اللفظ بالنسبة إلى المعنى من جهة دلالته عليه، ويعتبر المعنى بالنسبة إلى اللفظ من جهة ما هو مدلول اللفظ»[1]؛ ومما زاد هذا البحث عمقا وخصوبة طبيعة المعرفة العربية القديمة التي كانت تقوم على التداخل والتكامل بين مختلف المجالات المعرفية. غير أن بعض الدراسات كانت نوعية بأفق اهتمامها ونباهة أصحابها، الذين وسعوا من مداخل فهم الخطاب الأدبي، وإدراك معانيه ومقاصده، حيث أدرجت مفهوما ثالثا لا يكتمل الفهم إلا به، ولا يتم استيعاب مقاصد الخطاب إلا بإدراكه، ولا أساس للتأويل بدونه وبدون استحضاره؛ هذا المفهوم هو «الغرض» الذي يعتبر سرا من أسرار الكلام الذي لا يتوصل إليه

(١) الروض المريع في صناعة البديع، ابن البناء المراكشي، ص: ٧٥.

بمجـرد معرفـة المفردات على ما وضعت له، أو معرفـة ما ركبت عليه، بل تعرف مقاصد الخطاب وأغراضه «بالسياق والنسق، وما ينتج عن ذلك من معان جديدة، فيهـا زيادة وتفاوت عن وضعها، التي كانت فيـه، وبذا تتنوع الأغراض والمعاني، ولا تقـف عند حد، وهذا مرتبط بغاية المتفنِّن، وقبـول المتلقي وما تثيره فيه تلك المعاني في تراكيبها المختلفة»[1].

هذا ما أشار إليه أحمد بهاء الدين السبكي (٧٧٣هـ) مجيبا عن سؤال افتراضي حين قال: «ولعلك تقول: أي فائدة لعلم المعاني فإن المفردات والمركبات علمت بالعلـوم الثلاثة، وعلم المعانى غالبه من علم النحو؟ كلا إن غاية النحوي أن ينزل المفردات على ما وضعت له، ويركبها عليها، ووراء ذلك مقاصد لا تتعلق بالوضع ممـا يتفاوت به أغراض المتكلم على أوجه لا تتناهى، وتلك الأسـرار لا تعلم إلا بعلـم المعاني، والنحـوي وإن ذكرها فهو على وجه إجمالـي يتصرف فيه البياني تصرفا خاصا لا يصل إليه النحوى»[2]. إننا أمام مسـتويين للمعنى، مستوى يعرف من خلال ما وضعت له اللغة في الأصل وركبت عليه، وهذا المستوى يضطلع علم النحو بحفظه والتحقق من سـلامته، ومستوى آخر يتوصل إليه بالبحث والتفتيش في ما وراء المسـتوى الأول؛ «ولعل هذا ما يجعلنا نفرق بين المعنى والمغزى أو القصـد، فمعنى النص هو المعنى الثالث الذي لا يختلـف الناس عليه، والمغزى قـد يختلف بين قارئ وآخر من عصر وعصر بل بين القارئ نفسـه من مرحلة إلى

(١) مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، محمد بركات حمدي أبو علي، دار البشير، الأردن، طبعة ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م، ص: ١١٣.

(٢) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أحمد بهاء الدين السبكي، تحقيق عبد الحميد هنـداوي، المكتبـة العصرية للطباعة والنشـر، بيروت، لبنان، الطبعـة الأولى، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٣م، ص: ٤٧.

أخرى، وبهذا أيضا يظهر لدينا الفرق بين تفسير النص ونقد النص، فالتفسير يهدف للوصـول إلـى المعنى، وهو الثابت الـذي يمكن الوصول إليه مـن خلال تحليل النص، أما النقد الأدبي فغايته الكشـف عن المغزى المتغير الذي يقوم على أنواع مـن العلاقة بين النص والقـارئ؛ فالمعنى وفقا لهذا قائم في العمل نفسـه وحين نزعم أن معنى النص قد تغير بالنسـبة لمؤلفه فإننا نقصد المغزى»[1]. وتحقيقه لا يقتصر على ظاهر ما أنتج، إنما يتوقف على أسس توجه عملية الإبداع، وتسهم في تيسـير الفهم والتأويل، أي في تقصي مقاصد المتكلم والأغراض المستخلصة من الكلام. لقد كان قصد المتكلم مكوِّنا أساسـا ضمن استراتيجيات الدرس البلاغي العربـي في إنتـاج الخطاب وتلقيـه، باعتباره معنى خاصا، يتوصـل إليه بفعاليات لغويـة وطاقـات تعبيرية خاصـة. وعليه مـدار مباحث البلاغة مـن تقديم وتأخير وفصل ووصل واستفهام وحذف وذكر وتشبيه واستعارة وكناية وغيرها.

ويمكننا الإشـارة في هذا المقام إلى الجهد الذي قام به ابن البناء المراكشـي (٧٢١هـ) العددي في بيان العلاقة بين الوحدات الخطابية الثلاث: اللفظ والمعنى والغـرض، التي يتم من خلالها إنتـاج الدلالة وتحقيق أبعادهـا في الخطاب، بما يكشف عن عمق في الفهم والإدراك لوظيفة اللغة ومستوياتها التعبيرية. وقبل بيان العلاقة بيـن هذه الوحدات الثلاث، نقف عند بعـض المقدمات التي وضعها ابن البناء ليبني عليها تصوره العام لتلك العلاقة:

١ ـ نبه ابن البناء إلى أن الكلام يشـتمل على لفـظ ومعنى، أي إن إنتاجه يتم مـن خلال ارتباط وظيفـي بين اللفظ والمعنـى في التعبير، غيـر أن هذا الارتباط

(١) ينظر السـياق وأثره في المعنـى، المهدي إبراهيم الغويل، دار الكتـب الوطنية، بنغازي، ليبيا، طبعة ٢٠١١، ص: ١٢٦.

لاحق وجوديا لاعتبار كل واحد منهما في ذاته، يقول: «وهذان الاعتباران من جهة الارتباط يتقدم عليهما بالضرورة اعتبار كل واحد منهما في نفسه، إذ الارتباط بينهما نسبة متأخرة عن ذاتيهما في الوجود»[1]، أي إن اللفظ والمعنى وحدتان منفصلتان قبل ارتباطهما في صيغ كلامية، لهما وجود مستقل باعتبارهما وحدتين يجب النظر إليهما في ذاتيهما، ووجودهما الذاتي يتطلب معرفة بطبيعتهما منفصلتين أولا، ومعرفة طبيعتهما توجب النظر في معارف ضرورية، لها السبق والتقدم قبل صياغة الكلام، يقول بعد دعوته إلى ضرورة مراعاة اللفظ والمعنى في ذاتيهما قبل ارتباطهما الوظيفي «ولهذا وجب تقديم معرفة مفردات اللغة وصناعة اشتقاق ألفاظها وتصريفها، ومعرفة تركيب أجزاء القول منها وقوانين إعرابها ونحو اشتقاقها، فإن ذلك هو المتقدم والمبتدأ لهذه الصناعة البلاغية»[2].

وكأني بابن البناء ـ وهو يحدثنا عن أن الكلام يتم من خلال ارتباط وظيفي بين اللفظ والمعنى بقوله: «الكلام مشتمل على لفظ ومعنى»، ثم وهو يذكرنا باستحضار معارف ضرورية لمستعمل اللغة من معجم وصرف وتركيب وإعراب، قبل الربط بين وحدتي الدلالة في الكلام ـ كأني به مهد إلى ما تم التوصل إليه حديثا في الدرس اللساني من التمييز بين اللغة واللسان والكلام، بحيث إن اللغة نظام عام له قواعد خاصة، تمثل المخزون الذهني المشترك بين جميع أعضاء الجماعة اللغوية، أما اللسان فهو جزء أساس من اللغة، وهو إنتاج مجتمعي حادث عن ملكة اللغة يتم عبر التواطؤ والاصطلاح بين أفراد المجتمع، بينما الكلام إنجاز فردي ملموس لقواعد اللغة، يتأثر بقدرات صاحبه الذهنية واختياراته الاستعمالية؛

(١) الروض المريع، ص: ٧٥.

(٢) المصدر نفسه.

بمعنى آخر، إنه بمثابة تنزيل فعلي للسان على المستوى الفردي في سياقات استعمالية. فابن البناء المراكشي يدعو قبل استعمال اللفظ والمعنى في الكلام الفردي، إلى مراعاة القواعد اللغوية الاصطلاحية المتواضع عليها في المجتمع صرفيا واشتقاقيا وتركيبيا وإعرابيا لأنها الأساس والمرتكز لتفعيل ملكة اللغة اجتماعيا، ولتحقيق الفهم والإفهام بين المتكلم والمستمع.

٢ ـ يضعنا ابن البناء في المقدمة الثانية أمام مستويين للكلام، المستوى الأول يكفي فيه معرفة الإعراب والاشتقاق ومفردات اللغة، حيث تنتج عنه دلالة أولية مباشرة بسيطة، وهذا المستوى عام لجميع مستعملي اللغة يتحقق به التواصل الطبيعي؛ بحيث يحصل إنتاج الكلام من خلال استعمال أولي لوحدتي الدلالة، اللفظ والمعنى، على أساس أن اللفظ دليل والمعنى مدلول. يقول: «الكلام مشتمل على لفظ ومعنى... والارتباط بين اللفظ والمعنى إنما هو ارتباط الدلالة، فيعتبر اللفظ بالنسبة إلى المعنى من جهة دلالته عليه، ويعتبر المعنى بالنسبة إلى اللفظ من جهة ما هو مدلول اللفظ» فالكلام هنا في مستواه التواصلي الأولي العادي الذي يتم من خلال توظيف الألفاظ بدلالاتها كما هي في أصل الوضع. أما المستوى الثاني فهو الذي يتأتى من خلال إدراج وحدتي اللفظ والمعنى في صيغ كلامية تحقق مقاصد وأغراضا لا تتأتى إلا بالصناعة البلاغية، الصناعة التي من أجلها ألف كتابه الروض المريع في صناعة البديع، حيث تتم بعد استيفاء شروط قبلية على رأسها مراعاة قواعد سلامة الاستعمال، لأن «ذلك هو المتقدم والمبتدأ لهذه الصناعة البلاغية».

٣ ـ أما المقدمة الثالثة فهي تخدم الاستنتاج أعلاه من تفريقه الضمني بين الكلام العادي العام، وبين الكلام المتأتي بصناعة بلاغية. وفيها يحدد أقسام دلالة

اللفظ على المعنى ويجعل هذا التقسيم باعتبارين: الاعتبار الأول: تقسيم الدلالة باعتبار أصل الوضع اللغوي. والثاني تقسيم الدلالة باعتبار التخاطب.

قسم دلالة اللفظ على المعنى باعتبار أصل الوضع إلى ثلاثة أقسام وهي: دلالة المطابقة ودلالة التضمن ودلالة التلازم، بينما قسم دلالته على المعنى باعتبار التخاطب إلى ثلاثة أقسام أخرى: وهي دلالة المنطوق ودلالة المفهوم ودلالة المعقول. ولا يخفى ما في هذا التقسيم من إدراك واضح لأنماط الاستعمال اللغوي، حيث الأقسام الأولى يتم من خلالها استعمال المعنى على حقيقته، ولا يستدعي أي طاقة كامنة في الألفاظ للدلالة على غير معناها الأصلي في وضع اللغة. بينما الأقسام الأخرى فرق فيها بين المنطوق وما يتضمنه من معنى أولي تدل عليه الكلمات في ذاتها، وصيغتها التركيبية في ارتباط بعضها ببعض؛ وبين المفهوم الذي يستفاد بقرائن قد تكون لغوية وقد تكون غير لغوية تستفاد من السياق العام مع مراعاة القدرات الإدراكية للمتلقي، لذلك نسب هذه الأقسام الثلاثة إلى مستوى آخر غير الاستعمال الأصلي للغة، وهذا المستوى هو التخاطب بكل ما يحمله من معان تواصلية وسياقية ونفسية واجتماعية. فكأن دلالة المنطوق هي المعنى، ودلالة المفهوم شيء آخر وراء المعنى.

ومما يزكي هذا الطرح هو الفصل الثاني الموالي الذي وضع له عنوانا يكشف بوضوح عن وعيه بمستويات الكلام وأنواعها، يقول ابن البناء تحت عنوان «أقسام الكلام»: «وينقسم القول إلى موزون مقفى وهو المنظوم، وإلى غير ذلك هو المنثور، ويستعمل كل واحد منهما في المخاطبات»[1]، ثم يذكر أنواع هذه

(١) الروض المريع، ص: ٨١.

المخاطبات مقابلا كل واحدة منها بما يناسبها من الأقوال والآثار، يقول: «وهي على خمسة أنحاء على ما أحصيت قديما:

الأول البرهان، وهو الخطاب بأقوال اضطرارية يحصل عنها اليقين. والثاني الجدل، وهو الخطاب بأقوال مشهورة يحصل عنها الظن الغالب. والثالث الخطابة، وهو الخطاب بأقوال مقبولة يحصل عنها الإقناع. وهذه الثلاثة الأقسام هي التي تستعمل في طريق الحق...

والرابع الشعر، وهو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات.

والخامس المغالطة، وهو الخطاب بأقوال كاذبة يحصل عنها ظهور ما ليس بحق أنه حق»[1].

يقدم ابن البناء من خلال هذا التقسيم أنماط الكلام وتنوعات الخطاب التي تقتضي اختلافا في الأقوال يناسب الآثار المراد إحداثها في المتلقي. فنحن أمام أقوال تابعة لمقاصد الخطاب متأثرة بها، متلونة بتلونها، وهذا ما يؤثر في طبيعة الارتباط الوظيفي بين الألفاظ والمعاني، وينقلها من مجرد تحقيق المعنى المباشر، إلى تحقيق مقاصد يتحكم فيها: نمط الخطاب (برهان، جدل، خطابة، شعر، مغالطة) من جهة، ومن جهة أخرى: طبيعة الأقوال (الاضطرارية ـ المشهورة ـ المقبولة ـ الكاذبة المخيلة ـ الكاذبة).

والجدول الآتي يعيد بيان الترابط بين هذه الأركان الخطابية:

(١) الروض المريع، ص: ٨١.

نمط الخطاب	الأقوال المستعملة	الأثر
برهان	اضطرارية	اليقين
جدل	مشهورة	الظن الغالب
خطابة	مقبولة	الإقناع
شعر	كاذبة مخيلة	الاستفزاز بالتوهمات
مغالطة	كاذبة	ظهور ما ليس بحق أنه حق

ثانيا: مركزية الغرض في تصور ابن البناء للصناعة البديعية:

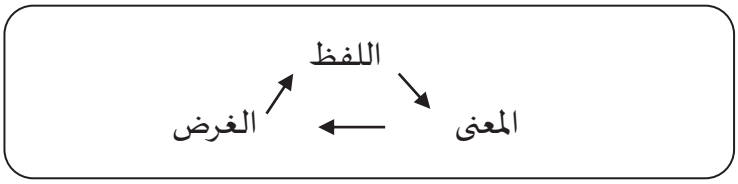
يرجع ابن البناء ـ بعد أن يحرر القول في ما يختلف به المنظوم عن المنثور ـ لبيان العلاقة الدلالية بين اللفظ وبين المعنى، لكنه يدرج مفهوما ثالثا يرتقي بالحديث به إلى مستويات أخرى في أداء الكلام، وتحقيق مقاصد الخطاب ومستويات الدلالة باعتبار الصناعة البلاغية التي لا تقف في حدود بيان المعنى من المنطوق، بل تتعداه للبحث في آفاق أغراض الخطاب ومقاصده وآثاره في المتلقي، يقول المراكشي: «وينقسم اللفظ إلى الحقيقة والمجاز، ويعرض له في المخاطبات، أما من جهة دلالته على المعنى فالإيجاز والاختصار، كما يدخله التكرير والإكثار، وأما من جهة مواجهة المعنى نحو الغرض المقصود، فأربعة أحوال: الخروج من شيء إلى شيء، وتشبيه شيء بشيء، وتبديل شيء بشيء، وتفصيل شيء بشيء»[1].

إن استدعاء مكون الغرض سينقل البحث إلى عوالم أخرى، تتجاوز مبحث الدلالة المباشرة الذي يحكم العلاقة بين اللفظ والمعنى، ويجعلنا نستحضر مرة

(١) الروض المريع، ص: ٨٢.

أخــرى أركان العمليــة التواصلية التي دعونا قبل إلى إعــادة النظر في وظائفها في إطــار العملية الإبداعية الأدبية. ويجعلنا نتلقى المعنى الأدبي بأفق آخر نســتحضر فيــه المخاطِب وأغراضه، والقــول واتجاهاته، والمخاطَب ومفهوماته، والســياق وتحديداته إضافة إلى مستويات التلقي.

نقرب العلاقة بين هذه المكونات الثلاثة من خلال الترسيمة الآتية:



بحيث يدل اللفظ بلاغيا على معنى أولي يفهم مباشرة من بنية اللفظ، وليس هو المقصــود بالخطاب، بل المقصود هو تحقيق غرض في نفس المتكلم، يختار له اللفظ والمعنى الذي يحققه، والغرض المقصود هو الذي يتحكم في بنية اللفظ وطريقة تركيبه وصياغته «الخروج من شيء إلى شيء، وتشبيه شيء بشيء، وتبديل شــيء بشيء، وتفصيل شــيء بشــيء»؛ وهذا ما يعطي للخطاب حيوية خاصة هي انعكاس لحيوية اللغة التي تتلون بتنوعات المقاصد والأغراض.

ينبري ابن البناء المراكشــي بعد هذه المقدمــات المهمة، للعمل المركزي فــي كتابه وهو تعريف المفاهيم الواصفة لصناعــة القول، ودلالتها على المعنى المقصود، وهذه المفاهيم هي البلاغة والفصاحة والبديع والبيان. حيث لا يقف عنــد تعريفها، بل يبين طبيعة العلاقة بينها، واضعا إياها في نســق جديد مخالف للنســق الذي درجنا علــى معرفته وهو الذي يجعل البلاغــة علما تنضوي تحته علــوم البديع والبيان والمعانــي، فخلافا لذلك يجعل النســقُ الجديد البيانَ هو

العلم الكلي الذي تنضوي تحته عـدة صناعات، أبرزها صناعة البديع المتكفلة بصناعـة القول الـدال على المعنى المـؤدي إلى المقصود. ومـا يهمنا أكثر في سياق الحديث عن علاقة المعنى بالغرض والفرق بينهما، هو أنه أدرج المفاهيم الثلاثة (اللفـظ والمعنى والغرض) متراتبة في إطـار تعريفه للبلاغة حيث قال: «والبلاغة هي أن يُعبَّر عن المعنى المطلوب عبارة يسهل بها حصوله في النفس متمكنا مـن الغرض المقصود»[1] فالتعبير يتم من خـلال اللفظ، واللفظ حامل لمعنـى مطلوب بشـرط تحقيـق الغرض المقصود مـن الخطـاب. يأتي اللفظ المنطـوق أو المقـروء فـي الواجهة، ويختفـي وراءه معنى يكون تلقيه متيسـرا سـهلا بالنسـبة للمخاطب، ووراء المعنى يختفي غرض مقصـود من المتكلم، لا تتـم عملية الفهم علـى الحقيقة إلا بإدراكه. ثم يمضـي في تعريف الفصاحة ويعتبرهـا تتمثل في مشـاكلة اللفـظ للمعنى دون أن يسـتدعي مفهوم الغرض، لكنه يعتبر تلك المشـاكلة مقاما من مقامات الكـلام العالي الدرجة، خاصة إذا تحققـت معها شـروط البلاغة المذكورة، «فـإذا اجتمع على الكـلام أن يكون لفظه فصيحا لسـهولة مخارجه وعذوبته في السمع وسهولة تصور معناه وحسن مبانيه بالمشـاكلة العقلية والنظام الطبيعي واتسـاع الفهم في لوازمه، فهو العالي الدرجة، الرفيع المنزلة، النهاية في الطبقات الشـريفة، ولذلك احتيج إلى معرفة الكلام وطبقاته»[2].

إن الكلام طبقات، أعلاها ما توفرت فيه شروط يتعلق بعضها بلغته (أن يكون لفظه فصيحا لسهولة مخارجه) وبعضها ببنيته الصوتية والتركيبية والدلالية (حسن

(١) الروض المريع، ص: ٨٧.

(٢) المصدر نفسه.

مبانيه بالمشـاكلة العقلية والنظـام الطبيعي) وبعضها بأثره في المتلقي (عذوبته في السمع، وسهولة تصور معناه... واتساع الفهم في لوازمه).

يحدد ابن البناء المراكشـي وظيفتين مركزيتين لـ«اللفظ»، مهما كانت طبيعته حقيقـة أم مجازا، الأولى: دلالته على المعنى ويشـترط لأدائهـا أن يكون الكلام مطابقا لمقتضى الحال من حيث الإيجاز والاختصار أو التكرير والإكثار. والثانية: صياغة المعنى بالأسـلوب المحقق للغرض المقصـود؛ ليتضح بما لا يدع مجالا للشك، أن المعنى ليس هو الغرض، فالمعنى ثاو وراء اللفظ الذي قد يأتي موجزا مختصرا، وقـد يأتي مكررا مكثرا، أما الغرض فمتأت مـن جهة المعنى وما يرمي إليه بمقتضى القول وملابسـات السياق، لذلك يتحكم الغرض في بنيات الخطاب من خلال إجراءات أسلوبية وأشكال تعبيرية تنتمي إلى كليات متكاملة في تحقيق الدلالة وهي الخروج والتشـبيه والتبديـل والتفصيل. وهذه الكليات مع إجراءاتها التعبيريـة هي التـي أقام عليها ابـن البناء صرح تصـوره لصناعـة البديع. وتجدر الإشـارة إلى أن تعدد الأشـكال التعبيرية تابع لتعدد الأغراض المقصودة بالشيء الواحد، حيث يقتضي كل غرض شـكلا تعبيريا، وأسلوبا في الكلام يولد معنى لا يتأتـى هذا الغرض إلا به، لذلـك ينبه ابن البناء إلى مراعاة هذا المعطى في الحكم على الأداء الكلامي بعدم الاعتراض على اختلاف الناس في أسـاليبهم وتعابيرهم لأنها محكومة بأغراض تؤثر في اختيارات المتكلم الأسلوبية. يقول: «والأغراض والمقاصد تختلف في الخطاب على الشـيء الواحد، فيكون لذلك الشيء الواحد أنحاء كثيرة بحسـب كل غرض. فقد ينحو بعض الناس في الشيء نحوا غير الذي ينحوه فيه بعض، فلا يعترض بأحدهما على الآخر لاختلاف النحوين»[1].

(١) الروض المريع ص: ٨٧.

في حين يلزم هذا المتكلم بأمرين أساسين تشترطهما الصناعة البديعية، حيث قال: «ولذلك اشـترطوا في البديع أن يكون اللفظ بإزاء المعنى، والمعنى مواجها نحو الغرض المقصود، لأنه قد يكون المعنى بليغا بالنسـبة إلى غرض، وغير بليغ بالنسبة إلى غرض آخر، ولذلك لا يصح الاعتراض على أحد إلا بعد الاتفاق على الغرض والنحـو الذي نحاه فيه»[1]، وهنا تُفتح حلبـة التنافس في الأداء البلاغي، فليـس كل معنى قـادرا على تحقيق الغـرض المطلوب، لأن الغـرض يحدد نوع الأسلوب الذي يصاغ به المعنى، فإذا لم يراع هذا الأمر افتقد الأداء الكلامي لقوته البديعيـة وطاقتـه البلاغية؛ ولم يفت ابن البناء أثناء وضعه للشـرط الثاني المتعلق بكون المعنى يجب أن يكون مواجها نحو الغرض المقصود، أن يتنبه إلى إشـكال يطرحه هذا الشـرط الاستعمالي، ويتعلق بكون الغرض له صلة مباشرة بالمتكلم، والمتكلـم الواحـد له أغـراض لا حصر لهـا ولا نهاية بحكم حركته فـي الحياة، وحاجاته المتنوعة، فكيف بمجموع المتكلمين داخل الجماعة الواحدة، مما يعني أنه لا يمكن حصر أغراض المتكلمين، لذلك يصل المراكشـي الى استنتاج مفاده أن الصناعة البديعية لا يمكن تقسـيمها ووضع نسق مصطلحي ومفهومي لها، بناء علـى الأغراض، لتكون مرجعا ونموذجا تحليليـا لقراءة الخطاب، لأن الأغراض مما لا ينحصر، ولا يمكن استقراؤه.

تبعا لذلك يقترح نموذجا لنسـق الصناعة البديعيـة بناء على الصيغ الكلامية والعبـارات اللفظية، لأنها قابلة للحصر بالاسـتقراء بناء على ما يعترض اللفظ من تغيرات يمكن وضعها في اصطلاحات ووضع تلك الاصطلاحات في قواعد كلية تضبط حركة المعنى وتحقق التنوعات الدلالية المطلوبة، يقول المراكشـي: «وإذا

(١) الروض المريع، ص: ٨٧.

تبيــن أن المعاني قد تكون مواجهة نحو الغرض، والأغراض لا تنحصر، فتقســيم الصناعة بحســب الأغــراض غير منحصر من جهــة المعنى، وقــد يمكن الحصر مــن جهة العبارة باللفظ فلذلك أهل صناعة البديع حصروها بالاســتقراء من جهة عوارض اللفظ إلى أقســام ســموها بأســماء وبينهم في ذلك اختلاف، وهي كلها ترجع إلى ما تقدم ذكره من إيجاز وإكثار وخروج من شــيء إلى شــيء وســائر ما ذكرناه قبل»[1].

عبر ابــن البناء المراكشــي من خلال هــذه المباحث عن وعــي كبير بطبيعة العلاقة بين وحدات الدلالة اللغوية، وقدم طرحا متميزا يشتمل على ملامح نظرية في إنتاج الخطاب من أهم معالمها:

ـ تحديد مســتويات القول ووضع الأسس الملائمة للقول الراقي والكلام العالي.

ـ تحديد أنواع الخطاب وما يناســبها من الأقــوال، وطبيعة الأثر الذي تتركه في المتلقي.

ـ العنايــة بالمتلقــي ودوره في تحديد جودة الكــلام. وتلميحه إلى منهج في التلقي يقوم على ضرورة فهم طبيعة الخطاب، وعدم الاعتراض في مواطن تتطلب فهما لطبيعة الارتباط بين اللفظ والمعنى والغرض.

ـ وضــع نســق متكامل من خلال إعــادة ترتيب المفاهيم التي كانت تشــكل وحدات التحليل البلاغي وهي البلاغة والبديع والبيان والفصاحة.

ـ تجــاوز ثنائية اللفظ والمعنى إلى ثلاثية تســتوعب مكــون الغرض، وعدم

(١) الروض المريع، ص: ٩٠.

إغـراق البحث فـي نقاش أفضلية أحدها على الآخر[1]، فـكل من اللفظ والمعنى يقوم بـأدوار دلالية أثناء إنتاج الخطاب أو تلقيـه، لأنهما ينخرطان معا في صياغة فنية بديعة، كل طرف منهما يؤدي وظيفته في هذه الصياغة الأدبية لتحقيق الغرض من الخطاب.

ـ الإشـارة إلـى ما يشـبه إقامة تعاقـد بين المتكلـم والمتلقـي لفهم مقاصد الخطاب، وذلك عندما أشار إلى أن الاتفاق على الغرض وعلى النحو الذي نحاه فيه يمثل نقطة التقاء بينهما للتواصل والتفاهم.

ـ بيـان أثر الأغراض في الأقوال، بحيث تتم مراعاة الغرض في مرحلة إنتاج الخطاب مـن خلال اختيار الصيغة الكلامية والأسـلوب الملائـم لتحقيقه، وفي مرحلة القراءة التي تقصد فهم الخطاب الإبداعي.

وننبـه هنا إلى أننـا نقصد بالأغراض في ما سـبق مقاصـد المتكلم الخاصة بكل شـكل تعبيري، في سـياق تواصله العادي، أو في سياق إبداعه الفني الأدبي، بحيث يتوصل إليها بعد النظر في طبيعة الشـكل التعبيري وما يحمله من معنى أو معان، إضافة إلى اسـتحضار سياقات تلفظه، ومراعاة أحوال المتكلم والمخاطب والظروف المحيطة بالكلام. وهـي الأغراض التي يتم البحث فيها ضمن مباحث

(١) «استقطبت قضية «اللفظ والمعنى» في تراثنا النقدي جهود كثير من الدراسات والبحوث المعاصـرة، فكان التركيز في معالجة المعنـى ينصب على زاوية الترجيح بينه وبين اللفظ فـي هـذا التراث، ومن ثم كان ذلك التقسـيم الثلاثي الذائع لنقادنـا القدماء: فطائفة ترى قيمة العمل الفني في معناه فقط، وأخرى تردها إلى اللفظ فحسب، وثالثها ترجعها إليهما معا»، (المعنى الشعري في التراث النقدي)، حسن طبل، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ص: ٤.

علـم المعاني، عنـد من يذهب مع التقسـيم الثلاثي لعلم البلاغـة، الذي أعاد فيه النظر ابن البناء المراكشـي من خـلال منظوره المخالف، القائـم على إدراج هذا المبحث ضمن صناعة البديع التي تعتبر البلاغة مسـتوى خاصا في الكلام وصفة لـه تقتضـي «أن يُعبَّر عـن المعنى المطلوب عبارة يسـهل بها حصولـه في النفس متمكنـا من الغرض المقصـود»، أي إن تحري البلاغة في القـول يمكن المتكلم من بلوغ مقاصده وتحقيق مراده، وسبيل ذلك: تحديد المعنى المطلوب، واختيار العبارة الملائمة لذلك المعنى والمحيطة به من جهة، والتي تسهل فهم المخاطب للمعنى، وتوصله إلى مقصد المتكلم.

غيـر أن هناك ضربا آخـر من الأغراض، عني به تراثنا النقدي، بحيث بسـط نقادنـا القول فيه وفي أنواعه، وسـبل تحقيقها لفظا ومعنـى، وهي تلك الأغراض العامـة المقصودة بالنص الشـعري في كليته الباعثة على نظمه، فقسـموا الشـعر بحسـبها، واشـترطوا شـروطا للقول فيها، وسـماها أبو هلال العسـكري «أعلام المعاني»، فصـل القول عنها في كتاب بعنوان: (ديوان المعاني)، وعددها الرماني في قوله: «أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب، والمدح، والهجاء، والفخـر، والوصـف، ويدخل التشـبيه والاسـتعارة في باب الوصـف»[1] ونبهوا جميعا إلى ما تطرقنا إليه أعلاه من الارتباط بين الغرض وبين طرق القول وأقسـام المعاني المناسبة لكل غرض، بما يشبه جدولا تفصيليا افتراضيا، يضع لكل غرض ما يقابله من الألفاظ والعبارات والمعاني.

ومما ورد في ذلك ما نقل عـن أبي تمام في وصيته الفنيـة للبحتري وفيها:

(١) العمدة في محاسـن الشـعر وآدابه ونقده، لابن رشـيق القيروانـي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة٥، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م، ج١، ص:١٢٠.

«واجتهـد في إيضاح معانيك، فإن أردت النسـيب فاجعل اللفـظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق... وإذا أخذت في مدح سـيد ذي أياد فأشـهر مناقبه، وأظهر مناسـبه، وأَبِن معالمه، وشَـرِّف مقاومـه[1] وأرهف من عزائمـه، ورغب في مكارمه، وتقـاصَّ المعاني، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشـين شعرك بالعبارة الزرية، والألفاظ الوحشية، وناسـب بين الألفاظ والمعاني في تأليف الكلام، وكـن كأنك خياط يقدر الثياب على مقادير الأجسام...»[2].

يمكـن اعتبار هذا التوجيه الفني من أبي تمـام للبحتري من خلال تأكيده على مناسـبة الألفاظ والمعاني للأغراض وصياغة الأسلوب الملائم بحسبها، أحد معالم الشعرية العربية، في الشعر أو النثر، بحيث يفرض كل غرض شعري، أو موضوع نثري أشـكالا تعبيرية معينة، ومعاني ومواقف خاصة تناسـب المقـام وحال من قيلت فيه القصيدة أو الموضوع. وهذا شـكل من أشكال تفعيل طاقات اللغة البيانية والبلاغية، وأحـد أهم مقاييس التمايز بين الكتاب والشـعراء، وميدان التنافس والتبارز، وهو ما يؤكده القاضي الجرجاني في الوسـاطة في توجيه فني آخر: «ولا آمرُك بإجراء أنواع الشعر كلّه مُجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهبَ بعضِه؛ بل أرى لك أن تقسّم الألفـاظ على رتَب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحُك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك؛ ولا هزْلك بمنزلة جِدِّك، ولا تعريضُك مثل تصريحك؛ بل ترتّب كـلاً مرتبتَه وتوفّيه حقّه، فتلطِّـف إذا تغزّلت، وتُفخِّم إذا افتخرت، وتتصرّف للمديح

(١) هكذا وردت في النسخة المعتمدة، وربما الصحيح هو : مَقَامَه.

(٢) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن الكريم، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الشاملة، ١٤٣١هـ، ص: ٤١٠.

تصـرُّف مواقعه؛ فإن المدح بالشـجاعة والبأس يتميّز عن المـدح باللباقة والظّرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمُدام؛ فلكل واحد من الأمرين نهْج هو أمْلك به، وطريق لا يشـاركه الآخر فيه. وليس ما رسـمته لك في هذا الباب بمقصور على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابـك في الفتح أو الوعيد خلاف كتابك في التشـوق والتهنئـة واقتضاء المواصلة، وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنيت»[1].

هكذا تمضي الشعرية العربية في ربط الجسور أثناء الأداء الفني بين الألفاظ والمعاني من جهة وبين المعاني والأغراض من جهة ثانية، ليستقيم الأداء ويصل إلـى أعلى مدارجـه الفنية والإبداعية، ولـم تقف عند هذا الحـد بل أكدت على ضرورة مناسـبة الأوزان الشـعرية للأغـراض التي يقصد الشـعراء نظم القصائد فيهـا، ونذكر على سـبيل المثال ما دعا إليه حـازم القرطاجني في المنهاج، حيث قال: «ولما كانت أغراض الشـعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقيـر، وجـب أن تحاكى تلـك المقاصد بما يناسـبها مـن الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو اسـتخفافيا وقصد تحقير شـيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره»[2]، ومن

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، المكتبة الشاملة، ١٤٣١هـ، ص: ٢٤.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: ٢٦٦.

ثــم تتضافر عناصر متعددة في تجويــد الأداء الفني ومنها الغرض الموجِّه واللفظ والمعنى والوزن باعتبارها أدوات التشكيل الفني لبلوغ الغرض. وفي إشارة حازم إلى شــعراء اليونانيين ما يمكن اعتباره إقرارا بكونية هذا الشــرط في الأداء الفني الشعري القاضي بتناسب الوزن مع الغرض. وتجدر الإشارة إلى أن هذا المبحث الشعري قد أفرز لدى البلاغيين والنقاد العرب منظومة من المفاهيم التي أطلقوها على مختلف طرق أداء المعنى والتصرف فيه للوصول إلى الغرض المطلوب، مما يعني أننا أمام نظرية خاصة في إنتاج المعنى الشعري وتحقيق الأغراض المطلوبة، ومن هــذه المفاهيم على ســبيل المثــال لا الحصــر: التعليق[1] والاســتتباع[2]،

(١) «هو أن يأتي المتكلم بمعنى في غرض من أغراض الشعر، ثم يعلق به معنى آخر من ذلك الغرض يقتضى زيادة معنى من معاني ذلك الفن، كمن يروم مدحاً لإنســان بالكرم فيعلق بالكرم شــيئاً يدل على الشــجاعة، بحيث لو أراد أن يخلص ذكر الشــجاعة من الكرم لما قدر... ومن أمثلة التعليق قول المتنبي طويل:

إلى كَمْ تَرُدُّ الرســل عمــا أتوا به كــأنهــم فيما وهــبْــتَ مُــلامُ

فعلق الكرم بالشــجاعة لكونه شبه رســل العدو بالملام في الهبة، فهو كثير ما يردهم عما يطلبون منه تهاوناً بمرســلهم، وشجاعة عليهم، وتسرعاً إلى حربهم»، (تحرير التحبير في صناعة الشــعر والنثر وإعجاز القــرآن الكريم، ابن أبي الإصبع المصــري، تحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الشاملة، ١٤٣١هـ. ص: ٤٤٤).

(٢) هو استفعال من تتبع الرجل، إذا اقتفى أثره. وفي الاصطلاح: هو أن يذكر الناظم أو الناثر معنى مدح أو ذم أو غرض من أغراض الشعر، فيستتبع معنى آخر من جنسه يقتضي زيادة في وصف ذلك الفن، كقول أبي الطيب المتنبي:

نَهَبْــتَ من الأعمار ما لــو حَوَيْتَه لهَنَّــتِ الدنيــا بــأنــك خالــدُ»

(خزانــة الأدب وغايــة الأرب، ابن حجة ا لحمــوي، تحقيق عصام شــقيو، دار ومكتبة ا لهلال، بيروت، طبعة ٢٠٠٤م، ج٢، ص: ٣٩٤.)

والاستطراد[1]، والتفويف[2]، والإصابة والمبالغة وغيرها.

ولحازم القرطاجني وقفات عميقة مع هذا النوع من أغراض الشعر، حيث يقرن الحديث عنها ببعدها التأثيري في المتلقي، وتنوع الأثر بتنوعها، وهي متراتبة بعضها أول وبعضها نوع من الأول، ويعتبر العلم بذلك تيسيرا لطرق التصرف في المعاني وكيفية تنسيقها وربط بعضها ببعض، يقول: «يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف

(١) قَالَ ابْنُ حِجَّةَ (٨٣٧هـ): «الِاسْتِطْرَادُ فِي الِاصْطِلَاحِ: هُوَ أَنْ تَكُوْنَ فِي غَرَضٍ مِنْ أَغْرَاضِ الشِّعْرِ، تُوْهِمُ أَنَّكَ مُسْتَمِرٌّ فِيْهِ، فَتَخْرُجُ مِنْهُ إِلَى غَيْرِهِ؛ لِمُنَاسَبَةٍ بَيْنَهُمَا ـ وَلَا بُدَّ مِنَ التَّصْرِيْحِ بِاسْمِ الْمُسْتَطْرَدِ بِهِ، بِشَرْطِ أَلَّا يَكُوْنَ قَدْ تَقَدَّمَ لَهُ ذِكْرٌ ـ ثُمَّ تَرْجِعُ إِلَى الْأَوَّلِ، وَتَقْطَعُ الْكَلَامَ، فَيَكُوْنُ الْمُسْتَطْرَدُ بِهِ آخِرَ كَلَامِكَ... وَقِيْلَ: إِنَّ أَوَّلَ شَاهِدٍ وَرَدَ فِي هَذَا النَّوْعِ قَوْلُ السَّمَوْءَلِ: [الطّويل]

وَإِنَّا لَقَوْمٌ لَا نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً إِذَا مَا رَأَتْهُ عَامِرٌ وَسَلُوْلُ

فَانْظُرْ إِلَى خُرُوْجِهِ الدَّاخِلِ مِنَ الِافْتِخَارِ إِلَى الْهَجْوِ، وَحُسْنِ عَوْدِهِ إِلَى مَا كَانَ عَلَيْهِ مِنَ الِافْتِخَارِ؛ بِقَوْلِهِ:

يُقَرِّبُ حُبُّ الْمَوْتِ آجَالَنَا لَنَا وَتَكْرَهُهُ آجَالُهُمْ فَتَطُوْلُ»

درر الفوائد المستحسنة في شرح منظومة ابن الشحنة (في علوم المعاني والبيان والبديع)، ابن عبد الحق العمري الطرابلسي، تحقيق سليمان الحسين العميرات، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطبعة١، ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٨م، ص: ٤٥٤-٤٥٥.

(٢) «وحقيقته: إتيان المتكلم بمعان شتى من أغراض الشعر من غزل أو مدح أو غير ذلك في جمل من الكلام، كل جملة منفصلة من أختها مع تساوي الجمل في الوزنية، ويكون بالجمل الطويلة والمتوسطة والقصيرة وهي أحسنها، لدلالتها على قدرة الشاعر وتذليله صعب الألفاظ»، (أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم صدر الدين المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، الطبعة١، ١٣٨٨هـ، ١٩٦٨م، ج٢، ص: ٣٠٨).

أن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالأمر قد (يبسط) النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف. وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدإ سار إلى مآل غير سار. وإذا ارتيح للأمر من جهة واكترث له من جهة على نحو ما (.....) جرى مجرى ذلك كانت أقوالا شاجية»[1].

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: ١١.

الفصل الرابع
اللغة الأدبية وتشكيل المعنى

تحظى دراسة الخطاب، بمختلف أشكاله، بقيمة عالية في حقول معرفية عديدة، استجابة للتطور الهائل الذي حصل في مجال اللسانيات وبحوث العلوم الإنسانية؛ ولعل هذا ما جعلها تستدعي أبعادا متعددة تسهم في إنتاج الخطاب وفهمه، منها ما يرتبط بالحقل المعرفي الذي ينتمي إليه الخطاب، ومنها ما له علاقة بمرسل الخطاب، ومنها ما يرتبط بالمتلقي، ومنها ما يرتبط بوسائل إنتاج الخطاب وأدواته والغرض منه، إضافة إلى وظيفته في تحقيق العملية التواصلية في سياقات عامة أو خاصة؛ لذلك ننظر إلى الخطاب بكونه حدثا في سياق تواصلي، مما يجعل له فاعلية تواصلية في وسط اجتماعي.

وبما أن اللغة شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية، لها صيرورة خاصة حسب طبيعة المجتمع وطبيعة الفئات التي تنتمي إليه، فلا شك أن لها الدور الأبرز في صياغة الخطابات وإنتاجها، داخل المجتمع، بل وإضفاء خصوصيات عليها، لما تتوفر عليه اللغة من إمكانات وطاقات كامنة فيها، قابلة للتشكل والتركيب للتعبير عن مقاصد الخطاب وأغراض المخاطب. ومن ثم، فاستعمال اللغة في الخطاب يكشف عن مباحث عميقة تطلبت نظرا عميقا من قبل الدارسين والمهتمين:

أولها: مستوى مستعمل اللغة، ووسطه الاجتماعي، وقدرته على إنتاج الخطاب وتأويله، وعلى الاختيار والتوظيف لإيصال رسالته، وتحقيق الإفهام والبيان.

ثانيهـا: الأثر الذي يتركه الخطاب في نفس المتلقـي، ويحمله على التفاعل إيجابا أو سلبا مع مقاصد الخطاب.

ثالثهـا: مسـتوى الخطاب نفسـه، مـن حيث تمثيلـه لمنتجـه، أي النظر في قدرة مسـتعمل اللغة على تفجيـر طاقاتها أثناء إنتاج الخطـاب، وتوظيف أدواتها ومكوناتها وأنسـاقها لصياغة الرسـالة أو الرسـائل المراد توصيلهـا إلى المتلقي الفرد أو الجماعة. وهذا ما يؤكد الطبيعة الفردية لاسـتعمال اللغة وأثرها في تنويع الخطابات وتمايزها بين شخص وآخر.

رابعها: مستوى اللغة نفسه، المستعمل في الخطاب، ومدى ملاءمته لمقاصد هذا الخطاب وغاياته.

خامسـها: مدى مصاحبة القراءة العالمة لعمليـات إنتاج الخطاب، وأثر هذه القراءة في الرفع من مستواه، من خلال الجهود المبذولة في تأطير عمليات الإنتاج على مستوى وضع نظريات ومناهج للتحليل والمقاربة النقدية.

ففـي ضوء هـذه المباحث حظي الخطـاب الأدبي، باعتبـاره خطابا متفردا، بعنايـة فائقـة، من قبل اتجاهات ومـدارس ومذاهب تنضوي تحـت مظلة العلوم الإنسـانية، ولعل التفصيل في هذه المباحث كلها، سـيفتح أبوابا معرفية ومنهجية متعددة، تتطلب تخصصات متنوعة من فلسـفة وعلم نفـس وعلم اجتماع، وعلم اتصال، ونظريـات ومناهج نقدية، ليس محلها هذا البحث، لكن الذي سـنحاول النظر فيه ونسـتله من بين تلك القضايا، من باب التحسـيس، وعرضه بوصفه أفقا للبحـث، من زاوية محددة، هو قضية تفعيل مسـتويات اللغة في الخطاب الأدبي، وأثرها في تحقيق شعريته، والرفع من مستواه الفني والجمالي.

فإذا كنا نعتبر الخطاب الأدبي حدثا لغويا في سياق تواصلي، فإن وصفه بالأدبي من جهة، وباللغوي من جهة أخرى، يسعفنا في نحت مصطلح من هذين الوصفين، عبـارة عن ضميمة وصفيـة، نعبر بها عن أهم مكون في إنتاج أي خطاب أدبي، وهو الأسـاس في تشـكيله وإنتاجه، بل وفي فهمه وقراءته، إنه: مصطلح (اللغة الأدبية) الذي اكتسـب اصطلاحيتـه من قوته في الاسـتعمال، وموقعه في التـداول العلمي والأدبـي، ومركزيته في أبحاث ومؤلفـات، بل كان مدارا لنظريات ظهرت في حقل الأدب والنقد، منها الشعرية والأسلوبية باختلاف فروعها وغيرها من النظريات.

إن تخصيـص هذه اللغة بالأدبيـة، يجعلنا نفترض أنها فـي مواجهة أصناف أخـرى من اللغات غير الأدبية، وهي اللغة العلمية واللغة العامية واللغة الفلسـفية وغيرها، لأن كل هذه الصفـات تخصيص للمفهوم العام للغة، لذلك فتخصيصها بالأدبيـة يجعل للغة مفهوما خاصا، كما يجعل منها مسـتوى يمكن اسـتعماله في إنتـاج خطاب ينتمي إلى حقـل الأدب، علما بأن الأدب هو ذلك التعبير الفني عن فكر الإنسـان ومشـاعره وعن رؤيته للحياة والوجود. وإذا تم ذلـك التعبير الفني باللغـة، فهذا يعني أن هناك لغة خاصة ترتقـي بذلك الأدب ليكون خطابا فنيا، في حين يرتقي بها الأدب هي لتكتسي كساء الأدبية.

لكن كـون هذا الخطـاب الأدبي يتم في سـياق تواصلي يسـائل تلك اللغة الخاصة التي تقوم بوظيفة صياغة الخطاب الأدبي وتشـكيله، يسـائلها حول مدى قدرتها على تجاوز غايتها التواصلية، وتحقيق أدبية الخطاب، وصبغه بطابع جمالي فني، يحقق شعريته؟ كما يسائلها عن طبيعة اللغة القادرة على هذا التجاوز؟ وعن خصوصيـة المعنى الذي سـتولده؟ وهل يمكن للغة اليوميـة أن تصبح مكونا فنيا يسهم في تشكيل الخطاب دون أن تتأثر أدبيته؟

أولا: اللغة الأدبية في الثقافة النقدية والبلاغية القديمة:

إن الحديث عن لغة الخطاب الأدبي ليس وليد اللحظة أو العصر الذي نعيشه، فقد شغلت هذه اللغة المعنيين بالأدب إنتاجا وفهما، وممارسة وتنظيرا، منذ عصور قديمة؛ وفي تصور العرب تعتبر اللغة مكونا أساسا في إنتاج الخطاب الأدبي وتشكيله، حيث يكتسي قيمته من خلال مستوى تلك اللغة المستعملة فيه، ومن خلال كيفيات توظيفها واستثمار أنساقها، في الشعر والنثر. ومما يجلي عنايتهم بلغة الخطاب الأدبي أنهم بحثوا في هذا الخطاب قصد استخلاص مقاييس جودته وتحديد قيمته انطلاقا من المدخل اللغوي، وعيا منهم بخصوصية هذا المدخل وفاعليته، فكان من نتائج هذا البحث ما وصل إلينا من مؤلفات قيمة ومباحث عدة شكل مجموعها معالم لنظرية عربية عميقة في فهم خصوصية المعنى الأدبي، ويمكن اعتبار مباحث النظم واللفظ والمعنى والبديع والدلالة والسياق غيرها من أبرز هذه المباحث. وإن كانت قد ارتكزت في عمومها على المثال والشاهد لاستخراج الطاقات التعبيرية للغة الأدبية، إلا أن هذا لا ينفي عمق الفهم العربي لطبيعة اللغة الأدبية واختلافها عن لغة الخطاب اليومي العادي؛ وما ينتج عن هذا الاختلاف من اختلاف في طبيعة المعنى المتحصل منهما. وهو ما تكشف عنه دراسات نقدية متعددة كإشارات الجاحظ في كتبه، وتقريرات ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في «الشعر والشعراء»، وتقسيمات قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) في «نقد الشعر» و«موزانة» الآمدي (٣٧٠هـ) بين أبي تمام والبحتري، ونظرات الجرجاني في «الدلائل والأسرار»، وتحديدات السكاكي (٦٢٦هـ) في كتاب «مفتاح العلوم» الذي ذكر في مقدمته أنه يهدف بالكتاب إلى تحديد علوم الأدب؛ وما تلك العلوم إلا الصرف وتمامه، والنحو وتمامه وهو البلاغة. ويضاف إلى كل ذلك

كتــب أخرى في المشــرق والمغرب وملاحظات بلاغية وبيانيــة في مجموعة من الشروح الشعرية وغير ذلك من المؤلفات التي تشهد على عناية العرب بهذه اللغة. إضافة إلى إنتاجاتهم الفنية والإبداعية الراقية المتنوعة، وســنمثل لذلك، فيما بعد، ببعــض الجهود التراثية التي اعتمدناها في هــذا البحث نماذج لهذا الوعي العميق بخصوصية الإبداع واللغة الأدبية وأثرها في الأدب والقارئ.

عنــي العرب، إذن، باللغة الأدبية عناية فائقة، وكشــفوا عن جاهزيتها للخلق والإبــداع وإنتاج المعنــى الأدبي. ورأوا فيها الســبيل إلى صناعــة عوالم الجمال لكــي يشــبعوا حاجاتهــم النفســية والفكرية إلى التعبيــر عن حياتهــم وأغراضهم بلغــة راقية مؤثرة أنتجوا مــن خلالها نصوصا راقية في إبداعهــا الفني والجمالي. فقــد كانوا على وعي تــام بفعالية اللغة داخل هذه النصــوص، وقدرتها على إنتاج المعنــى الأدبــي، إنتاجا لا يقتصر على امتلاك متن معجمــي وافر، أو ملكة نحوية فــي الإعراب والتركيب، بل يتجاوز ذلك إلى فعاليات لغوية وإجراءات أســلوبية، وصور بيانية، تتجلى فيها اللغة شــكلا خاصا في التعبير والإبداع، يعكس التجربة الخاصة للمبدع، وعبقريته في توظيف إمكانات اللغة لإنتاج المعنى وبلوغ مراده، والتأثيــر في المتلقي؛ والأمر نفســه ينطبق على قراءة النــص الأدبي وتلقي معانيه وفهم أســراره ومقاصده، حيث يتطلب الأمر وعيا خاصــا بطبيعة الأدب، وطبيعة لغته وخصوصيتها، وأنها تتجــاوز مجرد المعرفة بنظام اللغة، الذي يجعل القارئ يقف تحت عتبة الفهم لدلالات النص ومراميه ومقاصده، ولا يتخطاها إلى تذوق النص واستكشاف الروح المحركة لعناصره، ولا يبلغ كنه ما في نفس الأديب ولا ما يصبو إليه.

من أمثلة هذا الوعي بخصوصية اللغة الأدبية، ما ذكره الجاحظ ٢٥٥هـ، وهو

يبحث عما به يتم علم الشعر وإدراك خصوصيته وطبيعته الفنية، يقول: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يتقن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار، وما تعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلاَّ عند الأدباء الكتاب كالحسن بن وهب، ومحمد عبد الملك الزيات»[1].

إن الشعر خاصة والأدب عامة، ليس هو كل ما كتب باللغة، أو تضمن غريبا، أو إعرابا أو أخبارا، أو أياما وأنسابا، إنه شيء غير ذلك، لا يتوفر إلا عند أهل الأدب أنفسهم، الذين يخلخلون قوانين اللغة، ويبتكرون من نظامها أنظمة رمزية خاصة، وتعبيرات وطرائق متميزة قادرة على إنتاج معان خاصة لا يدركها إلا هم؛ حيث ينطلق الأديب، قبل إنجاز النص من فكرة جوهرية (معنى كلي)، مستخلصة من تجربة شخصية، تملأ عليه جوانب اهتماماته، وتقوم بعامل الضغط المتواصل لإبرازها وكشف تفاصيلها، فيجليها في نص أدبي، من خلال اللغة التي تشد جزئيات النص إلى تلك الفكرة الجوهرية، التي قد تكون مغلقة محددة أو مفتوحة، عبر مفردات وجمل وأساليب وحقول دلالية وبنيات رمزية، فتحقق الانسجام التام بين عناصر النص رغم اختلاف الأشكال اللغوية وتنوعها، وذلك وفق استراتيجية نصية فنية واعية، تستحضر طبيعة النص، وطبيعة المتلقي، وطبيعة نشاط اللغة، ومقتضيات المقام. وهذا ما يفسر الحضور المنظم والواعي لأدوات الكتابة قصد ضمان أقصى حد من فعالية اللغة في التعبير عن مكنونات النفس الإنسانية، والتأثير في القارئ من جهة، وفعاليتها في تحقيق التماسك والانسجام

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة٥، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م، ج٢، ص: ١٠٥.

النصي مـن جهة أخرى، إضافة إلى ضمان الخصوصيـة الأدبية والفنية للنص من جهـة ثالثة؛ ولعـل هذا التصور يعفينـا من فهم الأدب على أنه شـكل خالص، أو مضمـون خالص، ولا علاقة بيـن الاثنين، كما يعفينا من ثنائيـة الخارج والداخل في فهم النـص الأدبي، التي عددت المناهج والمقاربات في تحليل النص الأدبي ونقده، وهو ما يخرج الأدب عن وظائفه الكبرى التي لا تتحقق إلا بالنظر إليه على أنه مضاميـن هادفة في صياغة لغوية إبداعية، وعلى أنه في الوقت نفسـه انعكاس لواقـع ومرحلة زمنية، يحقـق أغراضا متنوعة في النفس الإنسـانية وفي المجتمع والتاريخ.

ونعرض فيما يلي مجموعة من المباحث التي تفتقت فيها عبقرية العرب في الحديث عن خصوصية اللغة الأدبية وإحساسـهم بمستوياتها، على سبيل التمثيل لا الحصر:

١ ـ تفريقهم بين الخطابة والشـعر. كالذي نجـده لدى حازم القرطاجني من التفريق بين الأقاويل الشعرية والأقاويل الخطابية، حيث تُبنى الأولى على التخييل، بينمـا تبنى الأقاويل الخطابية على الإقناع، ولـكل منهما لغته الخاصة التي تحقق هويتـه، وتحدد معالم جنسـه، ولم يفته التنبيه إلى أن هذيـن النمطين من الأقاويل قد يتداخلان في خطابات أدبية: «فما كان من الأقاويل القياسـية مبنيا على تخييل، وموجـودة في المحاكاة، فهو يعد قولا شـعريا، سـواء كانت مقدماتـه برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلـو من أن يكون مبنيا على الإقناع، وغلبة الظن خاصة، أو يكون مبنيا على غير ذلـك، فإن كان مبنيا على الإقناع خاصة كان أصيلا في الخطابة دخيلا في الشـعر سائغا فيه. وما كان مبنيا على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإن وروده في الشعر

والخطابة عبث وجهالة سـواء كان ذلك صادقا أو مشتهرا، أو واضح الكذب»[1]. نحن أمام خطابين متمايزين، خطاب تخييلي وخطاب إقناعي، ولكل منهما أقاويله التي تحدد هويته وجنسه، وما تلك الأقاويل إلا شكل من أشكال الصياغة اللغوية التـي تميل بالخطـاب إلى أصل من هذين الأصلين: الشـعر أم الخطابة، بناء على الغايـة المراد تحقيقها فـي الخطاب وبالخطاب، دون أن يـؤدي ذلك إلى التمايز المطلق بينهما.

٢ ـ اتخاذهم مفهومي الطبع والصنعة معيارين للحكم على شاعرية النصوص الأدبيـة، وتفاوتها في درجـة الإبداع. بل هما الأسـاس والباقي مـن ثقافة ووزن ولغة يعـود إليهما. فللطبع خصوصيـة في توظيف أدوات نظم الشـعر، وللصنعة خصوصيتهـا أيضا، باعتبارهما سـمتين نفسـيتين وفنيتين، تتركان أثـرا في النص الأدبي. وبدهي أنه سـيكون للغة حضور بارز في التمييز بين أهل الطبع وبين أهل الصنعة وإن اشـترط فيهما معا ثقافة شـعرية واسـعة، وفي موازنة الآمدي بين أبي تمـام والبحتري نموذج واضح لهذا التمييز، فالبحتري: «أعرابي الشـعر، مطبوعٌ، وعلـى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشـعر المعـروف، وكان يتجنب التعقيد ومسـتكره الألفاظ ووحشي الكلام؛ فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور وأبي يعقـوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شـديد التكلف، صاحب صنعةٍ، ومسـتكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشـبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاسـتعارات البعيدة، والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسـلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشـبه، وعلى أني لا أجد سـبكة وصحة معانيه، ويرتفع عن سـائر من ذهب هذا المذهب وسـلك هذا الأسلوب؛

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: ٦٧.

لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته»[1]، تقف مجموعة من السمات التي لها ارتباط باللغة أساسا للتمييز بين الشعراء حسب الآمدي وتندرج إما في خانة الطبع أو في خانة الصنعة، وهي (تجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، وعكسها شديد التكلف صاحب صنعة، مستكره الألفاظ والمعاني، الاستعارات البعيدة، المعاني المولدة) ما يعني وعيهم باللغة الأدبية وأهميتها في تفاوت النصوص الإبداعية وتمايز صناعها، يقول القاضي الجرجاني: «وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تَفضُل القبيلةُ أختها بشيء من الفصاحة. ثم تجد الرجل منها شاعراً مُفْلقاً، وابنَ عمه وجار جَنابه ولصيقَ طُنُبه بكيئاً مفحَماً؛ وتجد فيها الشاعرَ أشعرَ من الشاعر، والخطيبَ أبلغَ من الخطيب؛ فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفِطنة!»[2]، فهنا تمييز واضح بين مستويين في اللغة، المستوى المشترك وهو عام بين سائر العرب، والمستوى الفني الذي يمثل ميدان تنافس بين الشعراء والخطباء، لذلك فهو أيضا مستويات حسب قدرات الشاعر والخطيب الفطرية والفكرية والعقلية التي تنعكس على القدرات الفنية، فتتفاوت بتفاوتها. ومهما تكن درجة الاختلاف مع هذا التصور في الحكم على الشعراء بناء على الطبع، فإن هذا لا يلغي حيوية التلقي التي أبداها نقاد العرب القدماء، وقوة استيعابهم لخصوصية النصوص الأدبية وبعدها الفردي الممثل لشخصية الأديب. لهذا قالوا: «والمقدّم في صنعة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته، المتمكّن من جميع أنواعه،

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ابن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الرابعة، د.ت، ج١، ص: ٤.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، د.ت، ص: ١٦.

وبهـذا فضّلوا جريرا على الفـرزدق. وقالوا: كان له في الشـعر ضروب لا يعرفها الفـرزدق... وكان البحتري يفضّـل الفرزدق على جرير، ويزعـم أنه يتصرّف من المعاني فيما لا يتصرّف فيه جرير... وأبلغ من هذه المنزلة أن يكون في قوة صائغ الكلام أن يأتي مرّة بالجزل، وأخرى بالسـهل؛ فيلين إذا شاء، ويشتدّ إذا أراد. ومن هذا الوجه فضّلوا جريرا على الفرزدق، وأبا نواس على مسلم»[1].

٣ ـ وضـع العرب أسسـا لعمـود الشـعر ومقوماته. وهي أسـس تنبني على ظواهر لغوية وبلاغية وفنية، تعتبر من مرتكزات الخطاب الشـعري العربي، وتمثل نظرية شعرية عربية خالصة، مهد لها الآمدي وطورها القاضي الجرجاني، وأنضج معالمهـا المرزوقـي، يقول المرزوقـي (٤٢١هـ) في ذلك: «إنهـم كانوا يحاولون شـرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واسـتقامته، والإصابـة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسـباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشـوارد الأبيات، والمقاربة في التشـبيه، والتحام أجزاء النظـم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسـبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سـبعة أبواب هي عمود الشـعر، ولكل باب منها معيار»[2]. فنلاحـظ تتالي مفاهيم مركزية في هذا النص وهـي: المعنى، واللفظ، والوصف، والـوزن، والاسـتعارة، والنظم، والقافيـة؛ وما يجمـع بينها من التحام ومناسـبة ومشـاكلة واقتضاء، وكل هذه المفاهيم يستدعيها عمود الشـعر باعتباره ««معيارا نقديا» يفاضل به بين الشـعراء... أو هو قواعد الشـعر التي يحكم للشاعر أو عليه

(١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ، ص: ٢٣ ـ ٢٤.

(٢) شـرح ديوان الحماسـة، أبو علـي المرزوقي، تعليق فريد الشـيخ، دار الكتـب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م. ص: ١٠.

بمقتضاهـا، فمـن لزمها وقام بحقها فهـو المفلق المعظم، ومن لـم يجمعها كلها فيحكم عليه بقدر ما أخذ منها...، أي إنها بقول آخر القواعد الكلاسـيكية للشـعر العربـي التي يجب على الشـاعر أن يأخذ بهـا، فإذا فعل كان المقـدم، وإذا امتنع تخلف بمقدار امتناعه»[1].

٤ ـ نظرهـم إلى التعبير البلاغي باعتباره مسـتوى فنيا وجماليا يتجاوز مجرد الفهم والإفهام.، أو التعبير عن المعاني الأولية أو المبتذلة، ولتحقيق ذلك التجاوز وجبـت العناية بـأدوات بناء الخطاب، واسـتكمال مقومات التعبيـر الفني الراقي لتشـكيل لغة أدبية والتأثير في المتلقي فـ«اللسـان لا يبلغ مـن القلوب حيث يريد إلا بالبلاغـة»[2]، وقد نبه ابن الأثيـر(٦٣٧هـ) كل من رام إنتاج خطاب أدبي مؤثر، فقـال: «وإيـاك والتوعر، فإنه يسـلمك إلى التعقيـد، والتعقيد يسـتهلك معانيك، ويشـين ألفاظـك... فإذا حاولـت أمرا بديعا فالتمـس له لفظا يناسـبه، فإنه جدير بالمعنـى الشـريف أن يكون لفظه شـريفا، وإذا وجدت ذلك فهـو الدرجة التي لا أمد وراءها، والمنزلة التي لا مطلع فوقها، وعليك بتنقيح الألفاظ وتحسـينها، فإن الخطب الرائقة والأشـعار البارعة لم تعمل لإفهام المعاني فقط، لأنه لو قصد بها الإفهـام فقط لكان الرديء من الألفـاظ يقوم مقام الجيد في الأفهام، وإنما عملت الخطب والأشـعار لأجل الإتيان ببداعة اللفظ، وإحكام صنعته»[3]، إذن، فالعناية

(١) نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) ٢، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحـات، مصطفى الجـوزو، دار الطليعة، بيروت، الطبعـة١، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م، ص: ٤٧.

(٢) البيان والتبين، الجاحظ، ج١، ص: ٢٨٢.

(٣) الجامـع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، ص: ٢١.

باللغة الفنية ترفعها إلى مستوى تصبح فيه غاية يصبو إليها الأديب، قصد صياغة للمعنى تخرجه من دلالته المباشرة الوضعية إلى دلالته الإيحائية، ومن ثم فوظيفة اللغة الأدبية ليست مجرد القيام بالإبلاغ أو تحقيق الفهم والإفهام؛ وإن كانت هذه الوظيفة تعتبر أساسا ورئيسة، لا تغيب في أي استعمال للغة وفي أي سياق خطابي، حيث «تصدرت الإبانة والإفهام سلم الوظائف التي تؤديها اللغة في مختلف المخاطبات والنصوص، لا نستثني من ذلك النصوص الأدبية... فكل ضروب الفن القولي، ومختلف الأساليب المعدولة عن الطرق المألوفة في التعبير، تلحق بالوسائل والأدوات والآلات الخادمة للمعنى التابعة له، فيكون الإبلاغ والإفهام سعي مستويات اللغة كلها، وأما مختلف الوظائف الأخرى، كالوظيفة الأدبية مثلا فوظائف مساعدة، دورها تدعيم الوظيفة الرئيسة»[1].

إن هذا التصور، وهو يعلي من قيمة المعنى ويجعل اللغة خادمة له، بكل مستوياتها، يجعل الوظيفة الأدبية للغة مجرد مساعدة للوظيفة الإفهامية، مما يعطي إشارة إلى أن اللغة الأدبية حسب هذا التصور لا يمكن أن تكون غاية في ذاتها، وهدفا فنيا، بالتوازي مع غاية إيصال المعنى وإفهامه، وهو ما يدعو إلى إثارة بعض النصوص العربية القديمة التي طالب فيها أصحابها بمشاكلة اللفظ للمعنى وتخير اللفظ الشريف للمعنى الشريف، ليتساويا بذلك في الغاية الفنية، والعناية الأدبية، كما عبر عن ذلك النص السابق لابن الأثير. وقد سبق للجاحظ أن قرر هذه الحقيقة في البيان والتبين، من خلال ما أورده نقلا عن صحيفة بشر بن المعتمر: «من أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف»[2].

(١) في نظرية الأدب عند العرب، حمادي صمود، ص: ٣٨.

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ص: ١٠٧.

٥ ـ تمييزهم بين لغة الشعر وبين الكلام الذي لا يعدو أن يكون مجرد وزن وقافية. وبينها وبين لغة الترسل، وتركيزهم على الظواهر اللغوية التي يختص الشعر بها، مع التركيز على مبدأي الاختيار والتجويد وتحري أعلى مستويات النظم والتأليف: «والتهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى جهة منها والتباعد عن الجهات التي تضادها. وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها، واجتناب ما يقبح في ذلك... واختيارها أيضا من جهة ما يحسن منها بالنظر إلى الاستعمال، وتجنب ما يقبح بالنظر إلى ذلك واختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبار طريق من الطرق العرفية وتجنب ما يقبح باعتبار ذلك»[1]، إن مبدأ اختيار الأحسن يتم حسب حازم باعتبار الاستعمال وباعتبار العرف، لكنه حسب ابن رشد(٥٢٠هـ) يتم أيضا باعتبار الرغبة في تحقيق الاختلاف عن كل ما هو عادي، والخروج إلى خارج إطار المألوف، بإدخال تغييرات عليه تضفي عليه كساء الشعرية، وهذا ما يستفاد من توصيف ابن رشد للشعر في قوله معقبا على البيت الشعري الآتي:

يا دارُ! أين ظِباؤك اللُّعس قد كان لي في إِنسها أنسُ

يقول: «إنما صار شعرا لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتى بموافقة الإنس والأنس في اللفظ.

وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال، وما عدا هذه التغييرات فليس من معنى الشعرية إلا الوزن فقط. **والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل:**

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ٢٢٢.

القلــب والحذف والزيادة والنقصان والتقديــم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى الســلب ومن الســلب إلى الإيجــاب، وبالجملة: مــن المقابل إلــى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[1].

ومن الشواهد على وعي العرب بتفاوت مستويات اللغة، والفرق بين مجالات الإبــداع، ما ذهب إليه أبو إســحاق الصابي (٣٨٤هـ) من «أن طريق الإحســان في منثور الكلام يخالف طريق الإحســان في منظومه، لأن أفخر الترســل هو ما وضع معنــاه فأعطاك غرضه في أول وهلة ســماعه، وأفخر الشــعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه وغوص منك عليه»[2]. إن مدار الإبداع في النثر والشعر معا على بلوغ درجة الإحســان، ولبلوغها ينبغي ســلوك الطريق الموصل إليها في كل فن منهما، وعلامة ذلك أن المعنى في النثر يبين عن الغرض بمجرد ســماعه، مــن غير كثيــر تأمل وتأويل، بينما في الشــعر يتطلب بلوغ الإحســان فيه أن يكون المعنى غامضا، حتى يعمي على المتلقي الغرض من الشعر فلا يتوصل إليه إلا بعد وقت غير يسير من البحث والتقصي، وعبارتا «إلا بعد مماطلة منه» و«غوص منك عليه» تحمل من الإشــارات الدقيقة ما تحمله، حيث أضحت للشــعر بعد تشــكله طاقــة ذاتية، وقوة كامنة يكتســبها من بناه التركيبية وتشــكيلاته الإيقاعية وتلويناته الأســلوبية وذخيرته الرمزية والإيحائية، ما يجعل لــه القدرة على مراوغة المتلقي والتحايــل الفني عليه حتى لا يدرك الغرض المطلوب من النص الشــعري إلا بعد

(١) تلخيص كتاب أرســطو طاليس في الشــعر، أبو الوليد بن رشــد، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطو طاليس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣، ص: ٢٤٣.

(٢) المثل الســائر في آداب الكاتب والشــاعر، ابن الأثير، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج٢، ص: ٣٩٣. قــول أبــي إســحاق الصابي ورد في جــواب له عن الفرق بيــن الكتابة والشاعر.

الغوص عليه. فالمماطلة هنا فعل من ذات الشـعر، وليس من الشـاعر رغم أنه هو الصانع، وهذا ما يفصح عنه الضمير «منه»، العائد على الشعر أو معناه، فالمماطلة إبعـاد، وإخفاء، وتأجيل للمعنى ومـن خلاله للغرض. والتعبيـر بالغوص يحمل المتلقي مسـؤولية كبيرة، في عدم التسـرع والزعم بـإدراك المعنى والوصول إلى الغـرض، فالأمر يتطلب إعدادا للغوص، ومهارة أثناء الغوص. وتأنيا في التصريح بالمعنـى والغرض. فالمتلقي يسـتطيع «إذا، أن يفرق بين النص الشـعري والنص النثـري بناء علـى التمايز الذي يلاحظه في الأدوات التعبيرية المسـتخدمة في كل منهمـا، وهذه بدورها تؤدي إلى اختلاف في المعاني. لأن لغة النثر غالبا ما تكون تقريريـة، ومن ثم يسـتطيع العقل أن يظفر بمعناه. في حين تكون لغة الشـعر ذات أبعـاد وتلميحات، لا يتذوقها المتلقي إلا في لغتهـا الفنية، أي إن هذه أكثر تعقيدا من الأولى»[1].

٦ ـ الخلاف الذي حدث بين اللغويين والنحاة من جهة وبين النقاد والشعراء مـن جهة[2]، وهو ما يكشـف عن وعي عميق باختلاف مسـتويات اللغة، ذلك أن غايـة اللغويين هي ضبط قواعد اللغـة والنظر في صحتها ومدى انضباطها لمعايير النطق والتركيب، في سـبيل تحقيق سـلامة المعنى. بينما غاية النقاد والشعراء هي تحقيق أعلى درجة من الفنية والجمالية في استعمال اللغة في سبيل تحقيق سلامة المعنـى وجماليته أيضـا، وهو ما ذهب بهم إلى الخروج عـن المألوف والمعهود فـي اسـتعمال اللغة، من خلال العدول عن الاسـتعمال العادي إلى اسـتعمالات

(١) النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم الصدقة، ص: ١٥٢.

(٢) ينظـر كتاب (نظرية اللغة في النقد الأدبي العربي، دراسـة في خصائص اللغة الأدبية من منظـور النقاد العرب)، عبـد الحكيم راضي، المجلـس الأعلى للثقافـة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص: ١٥.

خارقة للمقاييس والمعايير. ولعل هذا النقاش أفرز تمييزا درجوا عليه بين وظائف العلـوم: علـم اللغة، وعلم النحو من جهة، وبين علم البيـان والبديع والبلاغة من جهة أخرى.

٧ ـ مقابلتهـم بيـن لغـة من نمط بـدوي وأخرى مـن نمط حضـري مولد، وتفريقهم بين المعاني المشتركة[١] والمتداولة غير المؤثرة، وبين المعاني المبتدعة أو المخترعة أو المبتكرة أو المختصة؛ وأنى لهم الاختراع أو الابتكار في المعاني دون الارتقاء من مسـتوى لغـة التعبير العادي، إلى لغة التعبيـر الفني عن المعاني الراقية، أو المعاني الشـريفة التي تضفي على الخطاب الأدبي غرابة فنية تستثير بها خيال المتلقي ومشاعره.

هنـاك من المعاني مـا هو عبارة عن فكرة مجردة، تسـتقى من النظرة العابرة للنص الأدبي، أو قد تكون فكرة قبلية يطلب من النص أن يتضمنها، يتم التعبير عنها مـن قبل القارئ بمنهج «العثور» دون العودة إلى إمكانات النص التعبيرية، وأدواته في تشـكيل المعنى، ودون مراعاة الطبيعة الكلية للنـص أو هويته الأدبية والفنية، أو الوقـوف عند التجربة الأدبيـة للأديب ومقاصده من النـص، لذلك فهذا النوع من المعاني الذي سـمي عند القدماء ب«صريح المعاني» أو «المعنى المشـترك» لا يمكـن أن يوصف بكونه معنـى أدبيا، لأنه ينظر إليه خارج الصياغة الفنية، ولأن لـلأدب خصوصيته في إنتاج المعنـى، ومناهجه في بناء الدلالـة الفنية. فالأديب لا يعتبـر مـن مهامه التعريف بماهيات الأشـياء وصفاتها، أو سـرد الأحداث كما وقعت وتتبع تفاصيلها، وإن كان شـعره يتضمن ذلك، بل شـأن الشاعر هو إضفاء

(١) ليـس المقصـود بالمعاني المشـتركة هنـا معاني الألفـاظ المفردة، إنما نقصـد المعنى المستخلص من التراكيب على نحو ما.

شـعوره على الأشـياء والأحداث، ونقلهـا إلى عالم الخيال من خـلال اللغة، من خلال التعجيب والتغريب، والإيحاء والترميز، وتصويرها للمتلقي تصويرا جماليا مؤثـرا، يهز النفـس هزا، لذلك لم يعتبـر الآمدي في موازنته «المعنى المشـترك» معيارا لاتهام شاعر ما بالسرقة، واعترض على من اعتمده في بيان السرقة الشعرية، قـال : «ووجدت ابن طاهر قد خرج من سـرقات أبي تمـام، فأصاب في بعضها، وأخطأ البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس: مما لا يكون مثله مسـروقا»[1]؛ وقال في موضع آخر: «ومما نسبه ابن أبي طاهر فيه إلى السرق وليس بمسروق، لأنه مما يشترك الناس فيه من المعاني، ويجري على ألسنتهم...

فمما نسبه إلى السرق وليس بمسروق قول أبي تمام:

أَلَـمْ تَمُـتْ يا شـقيقَ الجُود مـنْ زمَنٍ فقـال لي: لَم يَمُت مَنْ لـم يمُتْ كَرَمُه

وقال أخذه من قول العتابي:

رَدَّت صـنـائعُـه إليـه حيـاتَـه فكأنـه مِـن نَـشْـرها مَـنـشـورُ

ومثل هذا لا يقال فيه مسروق، لأنه قد جرى على عادات الناس ـ إذا مات الرجل مـن أهل الفضل والخير، وأثنى عليه بالجميل ـ أن يقولوا: ما مات من خلف مثل هذا الثناء، ولا من ذكر بمثل هذا الذكر، وذلك شائع في كل أمة، وفي كل لسان»[2].

٨ ـ إسـالتهم مدادا كثيرا في الحديث والتأليف في قضية من كبريات القضايا النقديـة والبلاغية وهي قضية اللفـظ[3] والمعنى، والتفاضل بينهمـا، وبأيهما يتم

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لابن بشر الآمدي، ج١، ص: ١١٢.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٢٣.

(٣) يعني اللفظ هنا (مجموع الإمكانات اللغوية الصوتية والمعجمية والتركيبية)، ينظر كتاب الشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخ، ص: ١٥.

تشكيل الخطاب الراقي، وعلى إثر هذه القضية ظهرت مباحث أخرى شكلت أبوابا كبرى في النقد والبلاغة العربيين، كتفريقهم بين الفصاحة والبلاغة على أساس الألفاظ والمعاني والاختلاف في موضوع كل منهما، وكتفريقهم بين المحسنات اللفظية والمحسنات المعنوية، وفي النقد ظهرت قضية السرقات الأدبية وعلى ما تنبني: هل على اللفظ أم المعنى أم عليهما معا.

٩ ـ ربط بعض المعاني بشاعر بعينه، يتفرد بها، بما له من قدرة خاصة في تفجير طاقات اللغة ليست لغيره، جعلته ينفرد بمعانيه، وهو ما يشير إلى أن الأسلوب شخصي وفردي وذاتي يتعلق بالكفاية اللغوية لصاحبه.

١٠ ـ وضعهم حزمة من المصطلحات الواصفة قصد التعبير عن فردية اللغة الإبداعية واختلافها عن اللغة العادية: ومنها: الإلهام ـ الطبع ـ المولد ـ الذكاء ـ حدة القريحة ـ الفطنة ـ التوقيف ـ الموهبة ـ الاختراع ـ تعليم الله تعالى ـ الفيض الإلهي ـ التصرف ـ التغيير ـ الاقتدار ـ الابتداع...

إن ما تقدم، إضافة إلى غيره كثير، يمثل دلائل بينة، ويجلي التصور العربي القديم للغة الأدبية وخصائصها، ووظيفتها في الترقي بالإبداع الأدبي، وتحقيق أبعاده الفنية والجمالية.

ثانيا: مستويات اللغة الأدبية ووظائفها الفنية:

لم يعد اليوم، من اليسير الحديث عن المعنى الأدبي في مجال النقد أو الدراسات المعنية بقراءة الأعمال الأدبية وتحليلها وتأويلها، نظرا لتشعب المسائل والقضايا التي أثارها المعنى من حيث طبيعته وسيرورة تشكله، وطرق اكتشافه واستخراجه، أو تلك التي أثارها النص الأدبي نفسه من حيث ماهيته وعلاقته بمؤلفه

وقارئه، وأذكت النقاشَ حولها نظريات ومناهج متعددة ظهرت منذ بداية القرن العشرين خاصة، وما زالت تقدم أطروحاتها بحثا عن السبل الكفيلة بالكشف عن المعنى أو تلمس آثاره في العمل الأدبي، وقد أفرزت مناقشة هذه القضايا توجهات نظرية ومقاربات إجرائية تطرقت إلى مسألة المعنى من جوانب متعددة، على رأسها هوية المعنى الذي نبحث عنه؟ هل ترجع إلى صاحب النص وظروفه المحيطة به؟ أم ترجع إلى النص نفسه وبنياته المصوغة باللغة؟ أم أن هذه الهوية يحددها القارئ؟ ومن ثم نصبح أمام هويات تتعدد بتعدد القراء إلى ما لا نهاية، جريا على الرأي القائل بلا نهائية المعنى ولا شيء له القدرة على الإحاطة به ورسم حدوده بما فيها اللغة نفسها؟

وفي سياق الإجابة عن هذه الأسئلة اتخذ البحث في علاقة الخطاب الأدبي باللغة آفاقا أخرى، في عصرنا الحالي، من خلال الإجابة عن أسئلة مركزية، على رأسها سؤال ماهية الأدب[1]، وما الذي يجعل من النص الأدبي أدبا؟ وقد أفرزت هذه الإجابات وجهات نظر متنوعة، أخصبت حقل الدراسات الأدبية والنقدية بنظريات ومناهج كثيرة، انتقلت من إقصاء شخص الأديب وقطع صلاته بمنتوجه الأدبي، إلى العودة لربط الفعالية الإبداعية للغة بهذا المتكلم ثم القارئ.

(١) رغب الشكلانيون الروس منذ البداية في تأسيس علم مستقل يضع الأدب موضوعا له، لذلك كانوا مطالبين بتجاوز التعريفات السائدة للأدب آنذاك، مثل كون الأدب تعبيرا عن شخصية الكاتب ورؤيته للعالم، ومثل كونه محاكاة للواقع، ومثل كون الفن تفكيرا بالصورة وغيرها، وأدى هذا التجاوز إلى قطع الصلة مع التفسيرات التي تنطلق من مرجعيات تاريخية أو نفسية أو اجتماعية أو سياسية. (ينظر كتاب نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة)، لشفيع السيد، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة٤، ٢٠١٨م، ص: ١٧٦.

ولعل أبرز ما تفتقت عنه الدراسات النقدية والأدبية التي استهدفت البحث في أدبية النص الإبداعي هو تجاوز ثنائية شعر نثر[1]، وما يتعلق بها من بحث في الفروق والخصائص الشكلية والدلالية، لتبحث في شعرية الخطاب الأدبي، أيا كان هذا الخطاب، ومن أي جنس كان؛ من خلال ربط مفهوم الشعرية بجوهر الخطاب الأدبي ومقومات صياغته. الأمر الذي يستدعي النظر في مستوى اللغة التي بها يصاغ الخطاب الأدبي وبها يتم تشكيله، وفي خصائصها الفنية والجمالية، ووظائفها المتنوعة؛ وهذا ما فتحت آفاقَ البحث فيه جميعُ الدراسات التي عنيت بظاهرة الانزياح اللغوي التي تنقل اللغة من العادي إلى الفني، ومن المألوف إلى الخارق الغريب. ويجعلها خصيصة في كل لون إبداعي فني، ويوسع دوائر النقد التطبيقي وعدم اقتصاره على دائرة الشعر فقط. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تجاوز ثنائية شعر نثر لا يعني بأي حال من الأحوال أنه لا توجد فروق بينهما، بل قصدنا بالتجاوز أن البحث يجب أن يرتقي إلى تحديد مقومات اللغة الأدبية التي بها يكون النص الإبداعي نصا أدبيا، سواء أكان شعرا أم نثرا. حيث النثر نفسه بجميع أشكاله يتطلع لأن يكون نثرا فنيا جماليا مع الحفاظ على خصوصياته الذاتية التي تميزه عن الشعر «إن النثر نفسه، على الأقل في الكتابات التي تتميز بالجدل المطرد، يختلف ويجب أن يختلف عن لغة التخاطب كما تختلف القراءة عن الحديث. وإذا كان كذلك فمن الطبيعي إذن أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعري وبين النثر لابد وأن يكون أكبر من الفرق الذي نتوقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب»[2]، إننا أمام ثلاثة مستويات للغة، هي لغة التخاطب اليومي،

(١) ينظر كتاب: بناء لغة الشعر لجون كوهين، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠. ص: ١٩.

(٢) كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة.١٩٨٨م، ص: ١٧٢.

ولغة النثر، ثم لغة الشـعر. حيث ننتقل مـن التعبير الجمعي الاصطلاحي الصرف في المسـتوى الأول، إلى التعبير اللغوي في المستوى الثاني الذي يرفد من الأول ويستشـرف الثالث. إلى التعبير الشخصي المتفرد بأسـلوبه في المستوى الثالث. «فاللغة الطبيعية واللغة الفنية هما قطبان يسـتقر بينهما على درجة تتفاوت بعدا أو قربـا من أحد القطبين أو من الآخر، الإنتاج المكتوب المحمل بالمشـاعر، والنثر الأدبي له دون شك وسائله الخاصة»[1].

يقيـم جـون كوهيـن (Jean Cohen/ ١٩١٩ ـ ١٩٩٤م) فـي هذا السـياق أيضـا مقارنة بين الشـعر والنثر على أسـاس مفهوم المجاوزة، «وبمـا أن النثر هو المستوى اللغوي السائد فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي، ونجعل الشعر مجاوزة... وأن نعرف الأسـلوب بأنه مجاوزة فنحن لا نحدد ما يوجد فيه، ولكن نحدد ما لا يوجد فيه فنقول الأسـلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مسـتهلكة... سوف نعتبر إذن اللغة الشـعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، والقاعدة الأساسـية التي سـيبنى عليها هذا التحليل هي أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس، وأن لغته غير عادية، وأن الشـيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسـلوبا يسـمى الشاعرية، وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسـلوب الشـعري»[2]. فالرهان في تحقيق الشـاعرية على اللغة الجمالية، وقد «كانـت اللغة هي العنصـر الذي انصب عليه اهتمام الشـكليين، باعتبارها العنصر الذي تتمثل فيه الخاصية المميزة للنص الأدبي عن غيره، من أوجه النشاط اللغوي الأخـرى، وبذلك وجهوا أبحاثهم نحو اللسـانيات، في الوقت الـذي اتجهوا فيه

(١) بناء لغة الشعر، جون كوهين، ص: ٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٣ ـ ٢٤.

كذلك إلى دراسة اللغة الشعرية، وراحوا في هذا الصدد يقابلون بين اللغة الشعرية، ولغـة الحياة اليومية، أو اللغـة العملية»[1] والمقابلة بيـن اللغتين في حقيقة الأمر مقابلة بين نظامين، أو نسقين، نسق استعمالي يومي خاضع للمواضعة الاجتماعية هدفه تحقيق التواصل، ونسق فني جمالي من إنتاج العبقرية الفردية للأديب، هدفه الاحتفال بعبقرية اللغة نفسـها والكشف عن أسرارها الجمالية في الإبداع، إضافة إلى وظيفتها الإبلاغية.

يقول تشومسـكي «ما أصبح يمثـل اليوم النقطة المركزيـة التي تدور حولها كل الدراسـات اللغوية الحالية إنما هو المظهر الإبداعي للغة، إن الظواهر لتوحي بـأن الذات المتكلمة تخترع لغتها، بوجه من الوجوه، كلما عمدت إلى التعبير عن نفسـها»[2]. فإذا كان تشومسـكي هنا يتحدث من زاوية تربط اللغة عامة بالمتكلم، في سـياق لساني صرف، فإن الإشارة الأخيرة توحي بفردية اللغة وخصوصيتها ما دامت ترتبط بإبداع الشـخص نفسـه للغته، وهذا ينطبق بصورة أكثر وضوحا على اللغة الأدبية التي تعتبر أبرز تجل من تجليات الإبداع الفردي، وتمثل مسـتوى فنيا راقيا في اسـتعمال اللغة، فوق اللغة العادية، وتُلاحَظ من خلال التشـكيل اللغوي عبر اكتشـافات جديدة لطاقات اللغة الكامنـة وتحرير مخزوناتها المكبوتة، وبهذا التوصيف فاللغة ترتقي في مجال الأدب، وتكتسـب حياة جديدة تؤدي بها أدوارا دلالية ورمزية تدخل في استراتيجيات الكتابة الفنية لدى الأديب.

يقول الشـاعر الكبير إليوت: «مهما يسـتعمل الكاتب من كلمات، فإنه يفيد

(١) نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، لشفيع السيد، ص: ١٧٨.

(٢) نقلا عن كتاب (الفلسـفة واللغة) نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، للزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م. ص: ١٤١.

أكثر ما يمكنه من تاريخ تلك الكلمات، ومن الاستعمالات التي جرت فيها، فهذه المعرفة تسهل عليه إعطاء الكلمة الجيدة حياة جديدة، وإعطاء اللغة مصطلحا جديدا، والموروث الجوهري في هذا هو استخراج كل ما يمكن استخراجه من كل ما يقف خلف الكلمة من وزن كلي للتاريخ اللغوي»[1]. مما يفيد بأن جدلية العلاقة بين اللغة والفكر ستلقي بظلالها بدون شك على علاقة اللغة بالخطاب الأدبي، وبوظيفتها الأساس في الإبداع، هل هي إبلاغية وكفى، أم أنها ترتقي لتصبح جمالية شعرية؟

إن الخطاب الأدبي بهذا التصور يعيد خلق اللغة ويحررها من العادي، ويشحنها بدلالات وإيحاءات مبتكرة، ما دام الأدب يقوم بوظيفة حاسمة في نقل حركة الواقع إلى عالم تخيلي بواسطة اللغة. إنه بحث عن وجود الذات المبدعة داخل نطاق اللغة، أي في رحاب العالم المتخيل بواسطة اللغة. وهذا ما يعني أن البحث عن مقاصد الأديب إنما يكمن، في أحد وجوهه، في عالم لغته، وبين أحضان كلماته ورموزه، مما يسائل كل محاولات قراءة الخطاب الأدبي، والمداخل المعتمدة في هذه القراءة، ولعل أهم هذه المداخل الكلمات وأبعادها الدلالية، الشيء الذي يعطي لقراءة العمل الأدبي، أي عمل، ذوقا خاصا وفعالية خاصة في سبر أغوار الخطاب وفهم أغراضه، ذلك أن الكاتب حسب منظور عبد الله الغذامي يصوغ النص: «حسب معجمه الألسني، وكل كلمة في هذا المعجم، تحمل معها تاريخا مديدا ومتنوعا، وعى الكاتب بعضه، وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يغب عن الكلمة التي تظل

(١) ت. س. اليوت، ف. أ. ماثيسن، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥، ص: ١٧٧.

حبلى بكل تاريخيتها، والقارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة من تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نصه، من هنا تتنوع الدلالة، وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة، على يد القارئ، وتختلف هذه القيم، وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة»[1].

تلكم هي اللغة الأدبية، وتلك وظائفها في تشكيل الخطاب الأدبي وصياغته صياغة خاصة، تخالف ما درج الناس عليه وتعارفوا عليه في سياق تواصلهم اليومي، وترتقي بذلك الخطاب إلى درجات عليا من الأداء الفني والجمالي، مما يعني أننا أمام مستويين للغة، لغة التخاطب اليومي، ولغة التخاطب الأدبي والفني، الأولى تتخلل النشاط العملي للمجتمع في عمومه، ولأعضائه فرادى، بها يتواصلون بغير دوافع فنية للتعبير عن أغراضهم الحياتية، هدفها مجرد الفهم والإفهام، في سياقات متسارعة لا مجال فيها للتأني ولا للصناعة الكلامية، ولا يهدف من ورائها المتكلم بالضرورة إلى إحداث أثر جمالي في نفس المخاطب.

أما لغة التخاطب الأدبي فهي لغة خاصة، تصدر بدافع فني وجمالي، تتطلب إبداعا وفعالية لغوية تعكس عبقرية المبدع، ومقدرته على صناعة خطاب جمالي مؤثر، بأسلوب متفرد أخاذ، أي إنها إضافة إلى كونها أداة للتعبير والتفكير، تصبح في حد ذاتها هدفا عند المبدع، وعيا منه بالترابط بين تشكيل اللغة والغايات الجمالية التي تحققها. بمعنى آخر «تخرج اللغة من كونها أداة للإيصال، كما يخرج الإيصال ـ بمعناه النفعي المباشر ـ من كونه وظيفة للغة، عندما لا يكون ثمة

(١) الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، ١٩٩٨م، ص: ٨١.

اتفاق بين الباث والمتلقي على الشكل اللغوي للرسالة ومعناه بصورة قبلية. إذ في هـذه الحالة، قد تتمرد اللغة لتحدث قطيعة من نوع ما على مسـتويين: أولا، على وضعهـا كأداة. وثانيا، علـى النُّظم التي يقع في إطارها اتفاق المرسـل والمتلقي: صوتا ونحوا ودلالة»[1].

لكن باسـتقراء مجموعة من الدراسات، والعودة إلى كثير من الآراء، نجد آراء ترفض أي تمييز ميكانيكي آلي بين مستويات اللغة، وتعتبر أن أدبية الخطاب لا تتأتى بمجرد استعمال اللغة العالية، أو ما درج الناس على تسميته باللغة الأدبية. حيث لا تتحقق الأدبية باعتماد مستوى واحد من اللغة، وإنما تتحقق بمدى تمكن الأديب من إبداع خطابه من خلال توظيف أي مسـتوى لغوي في السـياق الفني الذي يستدعي ذلك المسـتوى، والذي يحقق أعلى درجة من التواصل بين الأديب والقارئ، دون أن يفقد الأدب فنيته وإبداعيته، وبالشكل الذي يبقي على خصوصية الخطاب الأدبي ويرفعه عن الخطاب اليومي العادي، ولعل هذا ما ينسجم مع تعريف الخطاب الأدبي بكونه حدثا لغويا في سـياق تواصلي، فكونه لغويا ليـس بالضرورة فصيحا، وكونه في سـياق تواصلي ليس بالضـرورة عاميا مبتذلا. وهذا ما يفتـح للحديث أفقا آخر يتعلـق بمدى تأثر لغة الأدب باللغـة العامية، وهل يعني توظيف اللغة العامية ابتذالا للأدب ونزولا به إلى الإسفاف؟ بل وامتهانا للغة الأدبية؟ ألا يمكن أن يرتقي الأدب باللغـة العامية؟ ويهذب مـن مفرداتها وتراكيبها، ويسـمو بوظائفها؟ ويزيل الفجوة بين المسـتويين معا في أفق انتشار (لغة عربية وسـيط) ترفع من مستوى التفكير في المجتمع، وتوسع من اهتماماته الثقافية، وتسير به نحو الإحساس بالجمال.

(١) الأسـلوبية وتحليـل الخطاب، منذر عياشـي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سـوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م. ص: ٥٨.

إن هذه التساؤلات المشروعة تساير توجها يرى أنه كلما اقتربت لغة الخاصة من لغة العامة كان هذا علامة على سلامة اللغة، وأن إصلاحها يكمن علاجه بتقليص الفجوة بين اللغتين إما بارتفاع لغة العامة إلى لغة الخاصة، أو بنزول لغة الخاصة إلى لغة العامة، أو بالأمرين معا. يقول كمال بشر: إن «الفرق بين المجتمع المتكامل السليم والمجتمع المتنافر المريض هو في تقارب المستويات اللغوية في الأول، وتباعدها في الأخير، فتقارب مستويات التعبير باللغة دليل على تجانس المجتمع، وتوازن طبقاته، وحيوية ثقافته، ومن ثم يشير إلى تكامله وسلامته الفكرية»[1].

كما تساير تلك التساؤلات تصورا يرى في تنويع مستويات اللغة في الخطاب الأدبي حيوية وفعالية، بما يشهده من فعاليات لغوية تنتمي إلى مستويات مختلفة، وتتجاوز اللغة الواحدة التي تتسبب في قتل الخطاب الأدبي ومن ثم قتل المعنى، وتجعله عقيما من حيث الدلالات، ضيِّق الأفق من حيث رسمُ عالم متخيل، بل لا يستطيع أن يستجيب لتطلعات مختلف أنواع القراء، في حين إن تنويع اللغة ينسجم مع التنوع والاختلاف الذي يعرفه العالم الإنساني، ويتناسب مع طبيعة المتلقي، واختلاف مستوياته. فلا شك أن اللغة تزخر بمستويات عديدة، وتكاد تتحدد بالمستويات الاجتماعية، وبأنواع الخطاب وأشكاله، ومن ذلك لغة الخطاب الأدبي التي تنزع نحو تفجير المفردات اللغوية، وإشباعها بالأبعاد الخيالية، وبالمعاني والدلالات المبتكرة. وهذا ما حدث منذ القديم للغة العربية الفصحى التي شهدت نوعا من التفاعل بين اللغة العربية واللهجات السائدة آنذاك.

(١) اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩. ص: ١٢٨.

وقديمـا حدثنا عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) عـن ظاهرة ارتقاء العامي من اللغة لمصاف اللغة الأدبية الفنية بقوله: «واعلم أن ذلك الأول الذي هو المشـترك العامـي، والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضـل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيـه، إنما يكون كذلـك ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة، وسـاذجا لا يعمل فيـه نقـش، فأما إذا ركب عليه معنى ووصل به لطيفـة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريـض والرمـز والتلويـح»، فيصير «داخلا فـي قبيل الخـاص، الذي يملك بالفكـرة والتعمل، ويتوصل إليـه بالتدبر والتأمل» فيصبح لذلك «غريب الشـكل بديـع الفن... لا يدين لكل أحد»[1]. من خلال هـذا النص الوثيقة، يتبين أن اللغة الفنية يمكن أن تكون مزيجا من الطاقتين التعبيريتين المباشـرة والإيحائية، وبذلك تتحقق الأبعاد التواصلية والتأثيرية.

وفـي وثيقة أخرى من التراث العربي يسـتوقفنا نص فريد للجاحظ يؤكد من خلاله أن الخطاب العامي يمكن أن يكون له بعد فني، ويندرج ضمن اللغة الأدبية، ويرتقـي إلى المسـتوى الإبداعي الجمالي، يقول: «ومتى سـمعت ـ حفظك الله ـ بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها، ومخارج ألفاظها، فإنك إن غيرتهـا بأن تلحن في إعرابهـا، وأخرجتها مخارج كـلام المولدين والبلديين، خرجـت من تلك الحكايـة، وعليك فضل كبيـر. وكذلك إذا سـمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشـوة والطغام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب أو تتخيـر لهـا لفظا حسـنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سـريا، فإن ذلك يفسـد الإمتـاع بهـا ويخرجها من صورتهـا ومن الذي أريـدت له، ويذهب اسـتطابتهم

(١) أسـرار البلاغة، عبـد القاهر الجرجاني، تحقيـق محمود محمد شـاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د. ط/ د.ت، ص: ٣٤٠ ـ ٣٤١ ـ ٣٤٢.

إياها واستملاحهم بها»[1]. فلنتأمل تفريق الجاحظ (٢٥٥هـ) بين الأعراب وبين المولدين وبين الحشوة والطغام، وما يترتب عن ذلك التفريق من اختلاف بين مستويات اللغة، وهو ما يكشف عن وعي واضح بالربط بين البيئة الاجتماعية ونمط اللغة، إضافة إلى إشارته إلى أن استعمال أي نمط من اللغة لا يعني عدم تحقيق القيمة الجمالية في الخطاب، بل ينبه أكثر من ذلك إلى أن اللغة الفنية ليس من الضروري أن تحافظ على معايير اللغة السليمة ومقاييسها، فأحيانا يعتبر خرق تلك المعايير أقوى تأثيرا في المتلقي، وأدعى إلى الاستمتاع والاستملاح. ذلك أن «اللغة المألوفة في الاستعمال تتحول إلى لغة غريبة، وبشكل خاص تبلغ الأصوات درجة غير عادية من البروز، هذا الإدراك المُغرب للكلمات الذي نغفل ملاحظته في الظروف العادية هو نتاج الأساس الشكلي للشعر... فلا يختلف الكلام الشعري عن الكلام العادي، في مجرد أنه يمكن أن يتضمن بنى أو مفردات لا نجدها في اللغة اليومية، بل أيضا لأن أدواته الشكلية (كالقافية والإيقاع) تؤثر في الكلمات العادية، حيث يتجدد إدراكنا الحسي بها، ولبنيتها الصوتية بشكل خاص»[2].

رأينا قبل أن تقسيم اللغة إلى مستويين المستوى اليومي والمستوى الأدبي الفني ليس على إطلاقه، ذلك أن استعمال المستويين معا في نص أدبي يكسر تلك الثنائية، ويجعل من المستويين معا مستوى واحدا، ما دام الأديب تعامل مع الاثنين باعتبارهما واسطتين لأداء المعنى وبلوغ الغرض، لكن بطريقة فنية إبداعية

(١) البيان والتبين، الجاحظ، ج ١، ص: ١١٣.

(٢) النظريات الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، آن جفرسون وديفيد روبي، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٢م، ص: ٣٣.

قد يؤدي فيها المستوى العامي درجة عالية في التأشير على المعنى وتحقيق غرض الأديب. فإذا كان الأمر كذلك فهل يصدق ذلك على المعنى الأدبي، هل يحق لنا أن نصنفه إلى مستويات، فنقول هذا معنى عام وهذا معنى خاص؟ أم أننا أمام معنى أصل للمعنى وآخر فرع له؟

هناك من يذهب إلى هذا التمييز بين المعاني في النص الأدبي الواحد، فيصنف المعاني الأدبية بهذه الاعتبارات، وباعتبارات أخرى كما فعل ابن قتيبة قديما في تصنيفه لأضرب الشعر على أساس التمييز بين الألفاظ والمعاني من حيث الجودة والرداءة، لكن الذي نراه هو الرأي القائل بتساوي المعاني في النص الأدبي في الرتبة والمنزلة، ولا مسوغ لتفضيل أحد المعاني على الآخر، ما دام كل معنى يأتي مصاغا في قالب لغوي فني، ويؤدي وظيفته الدلالية والجمالية في النص، ويعتبر لبنة أساسا من لبنات المعنى العام، و«المعنى الذي يكون أصلا في استخدام، هو هو الذي يكون له دلالة، أخرى في سياق آخر، ولذلك إن المعاني في استخدام أصل، وهذا يجعلنا ننظر إلى دلالة المعنى على أنها كاملة في كل سياق ترد فيه، وفي كل استخدام تبرز من خلاله، وهذا ينقلنا من تفسير قاصر، في أن هذا المعنى مهم عند المتلقي «أ»، وأقل أهمية عند المتلقي «ب»، وغير مهم عند المتلقي «ج». حتى نخلص من هذا الحكم المتفاوت على المعنى لدى المتلقين، فإننا نجعل المعنى في كل مرة أصلا، ويتلون هذا الأصل حسب السياق والوظيفة التي يؤديها منفردا ومركبا، وحسب الموقعية التي يكتسب من خلالها الدلالة الإشارية الحقيقية، أو الدلالة المجازية الاصطلاحية الفنية، وإن كانت الدلالات تتوارد على أصل لغوي، وتتفرع إلى جذر اشتقاقي أو استخدام سياقي جديد، فالمعنى في الأصل اللغوي قائم بذاته، كما أن المعنى الجديد قائم بذاته.

وهذا الفهـم... يلغي قضية الثنائية في المعاني الأوائـل والمعاني الثواني، بل كل معنى في موقعه أصل»[1].

إن هذا الاستنتاج يخدم فكرتنا السابقة المتعلقة بالتفريق بين المعنى والغرض، حيث تجعل المتلقي منشـغلا بالبحث ليس عن المعاني فقط، لأنها متسـاوية في القيمة الفنية، وإنما عن مقصديـة النص والأغراض الكامنة وراء التركيب اللغوي ووراء المعانـي، وعن الكيفيات التي يتم التعبير بها عن تلك المعاني، وذلك عين مـا تبحث فيه البلاغة ببعدها الموسـع، فما سـمي قبل بالمعانـي الثواني أو معنى المعنـى ما هو في الحقيقة إلا المقاصـد الكامنة وراء الألفاظ والمعاني في العمل الأدبـي، مـن هنا فإننا «إذا نظرنـا إلى اللغة في ضوء فكرة الأغـراض أو المقاصد المتغيرة باستمرار وجدنا أن تصور اللغة أو فلسفتها يحتاج إلى تعديل أساسي»[2] فـ«السبيل إلى فقه اللغة هو التجاوز عن فلسفة البيان السائدة، وإقامة فلسفة أخرى أكثر نضجا، وقدرة على تصور نشـاط اللغة، وكثيرا مـا كان قول البيانيين بالدلالة الأولى والدلالة الثانية ينم عن أننا نعرف مِن خَرْج النص الدلالة معرفة شبه يقينية، وأننا نحتج لها بقياس خاص، فما نزال إذن في قبضة العرف الخطابي، الذي يقوم على التحسين لا الكشف»[3]. لعل ذلك القياس الخاص هو الذي دفع بابن قتيبة، كما ذكرنا، لأن يدرج الأبيات الآتية[4] في خانة الضرب الثاني من أضرب الشـعر مما حسن لفظه فإذا فتشته لم تجد تحته شيئا من المعنى:

(١) مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، محمد بركات حمدي أبو علي، دار البشير، الأردن، طبعة ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م، ص: ٥٠.

(٢) نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص: ١٢.

(٣) الوجه الغائب، مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣، ص: ٥٩.

(٤) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج١، ص: ٦١.

ولَمَّـا قَضَيْنَا مِنْ مِنًـى كُلَّ حَاجةٍ ومَسَّـح بالأركان مَنْ هُو مـاسـحُ
وشُدَّت على دُهْم المهَارَى رِحَالُنا ولم يَنْظُر الغـادي الَّذِي هو رائحُ
أخذْنا بأطـراف الأحاديـث بَيْنَنا وسَـالَتْ بأعنـاق المطيِّ الأباطحُ

مع أن الأبيات، في تصور الجرجاني، حبلى بالمعاني.

إن كل معنى في العمل الفني «مسـتقل ورأس في نفسـه في إطار الاسـتخدام الـذي يوجد فيه، وليس هناك المعاني الرئيسـية والأخرى الفرعية، إلا على سـبيل الدراسة العلمية، أما بالنسـبة للتذوق الجمالي، والتأثير النفسي، فإن كل معنى قائم بذاتـه في موقعه واسـتخدامه. وذلـك لأن المعنى الذي يقع علـى المتلقي بمفهوم الرئيس، ربما يكون عند متلق آخر بمفهوم غير ذلك، ولذلك لا هذا مخطئ ولا ذاك مصيـب، وكل صادق في درجة تلقيه للمعنى الذي يؤثر فيه ويفيده، ومن هنا فإن ما يسمى «بالمشترك» إذا أطلق من غير قرينة فإن معناه لا يكون إلا واحدا، أما إذا التبس به قرينة عزلته عن المعنى الذي يتعاوره اللفظ في موقعين مختلفين، فقرينة المشترك إنما لتعيين المراد منه، ولا يحتاج إليه في نفس الدلالة على المعنى المجازي»[1].

(١) مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، ص: ٨٧.

الفصل الخامس

دلالة اللفظ ومستويات المعنى لدى الجاحظ

شـكلت ثنائية اللفظ والمعنى قضية محورية في مجال النقد الأدبي العربي، وحظيت باهتمام واسـع لدى النقاد العرب زمنـا طويلا، كما كان لها الدور الأكبر فـي تقاطع مفاهيم عدة أطرت النظرية النقدية العربية. خاصة مع تردد سـؤال بارز منذ القديم يختزل أسـئلة أخرى كانت إفرازا طبيعيا للبحث في هذه القضية، وهو: أيـن تكمن جودة النص : هل في لفظـه أم في معناه؟ أم في اتصالهما معا؟ فانبرى للجـواب عن هذا السـؤال متكلمون وفلاسـفة وأدباء ونقاد، لكـون ثنائية اللفظ والمعنى مثلت نقطة تلاق بين مجالات معرفية عدة، بدءا بالبحث في إعجاز القرآن إلـى أن أصبحت قضية مركزية في النقد العربـي القديم. حيث قوي الاهتمام، في سياق الإجابة عن هذا السؤال، بدلالات طرفي هذه الثنائية ومقاييسهما ومستويات التعالق بينهما وأوصافهما والمسائل التي تولد تحت أعطاف دراستهما.

ولبيان قيمة هذا المبحث التواصلية والفنية عند القدماء، وعلاقتها بخصوصية المعنى الأدبي، نقدم تصور أبي عثمان الجاحظ باعتباره أسـهم إسـهاما وافرا في إغنـاء البحث في هـذ القضية، وأدرجهـا ضمن تصور بياني وبلاغي أوسـع، من خلال موسوعية ثقافية تتنوع مواردها من أدب إلى فلسفة إلى علم كلام إلى بلاغة ونقد وغيرها.

أولا: سياق عناية الجاحظ باللفظ والمعنى

ترجع أهمية دراسة قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ إلى أمرين اثنين يكمل أحدهما الآخر. أولهما أن دراسته لهذه القضية وإن جاءت متفرقة في كتابيه «البيان والتبيين» و«الحيوان»، ولم يخصص لها بابا مستقلا، تعتبر أوسع ما وصلنا من تلك الحقبة التي يمثلها. كما أن آراءه في القضية كانت أصلا اعتمده اللاحقون من الذين أطنبوا في الحديث عن اللفظ وصفاته وتنافر حروفه أو انسجامها... مثل أبي هلال العسكري وابن سنان الخفاجي.

أما الأمر الثاني فيرتبط ببعض الدارسين المحدثين الذين اتهموا الجاحظ بالغموض في مباحثه وبالفصل الصارم بين اللفظ والمعنى، وبالانتصار للفظ على حساب المعنى[1]، والقصور في فهم عملية الخلق الأدبي على وجهها الصحيح. وسنقتصر هنا على رأي لإحسان عباس ينقل من خلاله وجهة نظره في مشروع الجاحظ، حيث يقول: «وبدأ الجاحظ نظرية أخرى كان من الممكن أن تفتح أمامه آفاقاً واسعة حين قال «فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير» فلو تخطى الجاحظ حدود التعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنين: الشعر والرسم ـ بل إن تعريفه لا يخرج عن قول هوراس: «الشعر والرسم». وإذن فربما هداه ذكاؤه إلى استبانة الفروق وضروب التشابه، ولكان لنا في هذا الباب حديث عن المحاكاة وتمايزها بين الفنون؟ إلخ؛ ولكن كل ما أراده الجاحظ من هذا القول

(١) من الذين أدرجوا الجاحظ في فئة المنتصرين للفظ على حساب المعنى نجد: يوسف حسين بكار في: «بناء القصيدة في النقد العربي القديم» دار الأندلس للطباعة والتوزيع، ١٩٨٢م، ص: ١١٣. وقاسم مومني في «نقد الشعر في القرن الرابع الهجري» دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٢، ص: ٥٩. وآخرين.

تأكيد نظريته في الشكل، وأن المعول في الشعر إنما يقع على «إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك»، وبهذا التحيز للشكل قلل الجاحظ من قيمة المحتوى وقال قولته التي طال ترددها: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي».

... لماذا اتجه الجاحظ هذا الاتجاه مع أنه لم يكن من الشكليين في التطبيق؟ لهذا أسباب كثيرة منها أن الجاحظ لم يتابع أستاذه النظام في قوله بالصرفة تفسيراً للإعجاز، وإنما وجد أن الإعجاز لا يفسر إلا عن طريق النظم، ومن آمن بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادراً على أن يتبنى تقديم المعنى على اللفظ، ومنها أن عصر الجاحظ كان يشهد بوادر حملة عنيفة يقوم بها النقاد لتبيان السرقة في المعاني بين الشعراء»[1].

هكذا حاول إحسان عباس، جهد الإمكان، تعليل وجهة نظره حول الجاحظ، كما أسند إليه النظرية الشكلية بناء على قوله في تعريف الشعر «فإنما الشعر صناعة...»، ومسوغا ميل الجاحظ إلى الشكل بأسباب عدة ترجع إلى البيئة الثقافية المحيطة به، ولكن التأني في دراسة نص الجاحظ واستقراء جميع النصوص التي تسهم في إضاءة تصوره، سيسعف بلا شك في استبانة الحقيقة والوصول إلى الغاية.

وقبل ذلك نشير إلى أن الجاحظ قد اهتم بهذه القضية نتيجة عوامل ذاتية وأخرى خارجية:

(١) تاريخ النقد عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ٤، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٣م، ص: ٩٨.

ـ العوامل الذاتية:

ـ استقلالية الجاحظ وفكره المتحرر، الذي تمثل في رفضه الأخذ برأي «النظام» أحد أقطاب المعتزلة في قضية الإعجاز القرآني، حيث زعم (النظام) أنه لا دخل للفظ ولا للمعنى ولا غيرهما في إعجاز القرآن، لأنه معجز بما سماه «الصرفة» أي صرف الله الناس عن الإتيان بمثله، مما حفز الجاحظ لتأليف كتاب سماه «نظم القرآن»، ثم انتقل البحث في القرآن إلى البحث في الكلام البشري وخاصة الشعر، أجودته ترجع للفظه أم لمعناه؟ فكان للجاحظ رأيه المستقل أيضا، استدعى لتشكيله مفاهيم أخرى كالبيان والصياغة والتصريف والتأليف وغيرها.

ـ ومن العوامل أيضا رغبة الجاحظ في الدفاع عن اللغة العربية والوقوف ضد الشعوبية التي استهدفت اللغة بالتنقيص والاستهجان، فألف كتابه «البيان والتبيين» ليقرر بأن العرب هم أشعر الشعوب جميعا وأكثرهم بيانا.

ـ تبحر الجاحظ وتضلعه في الكثير من المعارف الإنسانية واستثماره لها لمعالجة هذه القضية.

ـ العوامل الخارجية:

وتتعلق بـ:

ـ اختلاف مواقف النقاد من هذه القضية ذات الشقين: اللفظ والمعنى، هذه الثنائية التي جعلت البلاغيين والنقاد ينقسمون إلى منتصر للفظ ومنتصر للمعنى، وإلى من كافأ بينهما في الجودة والرداءة. وقد ذهب بعضهم إلى أن العرب انتصروا للفظ نظرا لفصاحتهم، بينما انتصر غيرهم للمعنى.

ـ ارتباط هذه القضية بقضايا أخرى شهدت قيلا وقالا واختلافا بين النقاد وهي قضية السرقات وقضية الإعجاز في القرآن الكريم.

ثانيا: المعاني المطروحة وتشكيل المعنى الخاص عند الجاحظ

يستعمل الجاحظ اللفظ بمعان متعددة، منها: الكلام باعتباره أحد الدلائل على المعنى ووسيلة من وسائل البيان، والكشف عن خبايا النفس، وما يكمن في الصدور، بل هو أساس البيان فـ(اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح، ولا يكون اللفظ اسما إلا وهو مضمن بمعنى وقد يكون المعنى ولا اسم له، ولا يكون الاسم إلا وله معنى)[1].

كما استعمل الجاحظ الألفاظ بمعنى الكلمات والصيغ التعبيرية التي تشكل مع معانيها مدارا أساسيا من مدارات البلاغة. ومن خلال تتبع حديث الجاحظ عن الألفاظ يمكننا أن نستنتج أنه يتحدث عن اللفظ المجرد في حالة الإفراد والاستقلال وفي حالة التأليف والتركيب أيضا، ومن المعلوم أن اللفظ يكتسب مجموعة من الدلالات باستمرار بما يحمله من إيحاء وظلال، وعن طريق التقديم والتأخير، إضافة إلى معناه المعجمي، ومن هنا نجد الجاحظ يتحدث عن علاقة الألفاظ بما يجاورها بقوله: «ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه... ومن ذلك قول ابن يسير...:

لَمْ يضِرْها والحمدُ لله شيءٌ وانْثَنَتْ نحو عزْفِ نفْسٍ ذَهُولِ

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض»[2].

لقد صنف الجاحظ أبا عمرو الشيباني العالم النحوي الكوفي في زمرة أنصار المعنى، لأنه (الشيباني) استحسن بيتين أوردهما الجاحظ في نص يعتبر أساسا لرسم

(١) الرسائل الأدبية، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تبويب علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال بيروت، طبعة ٢٠٠٢، ص: ٣٤٨.

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ص: ٦٣ ـ ٦٤.

معالم تصوره لقضية اللفظ والمعنى، ومتكأ استند إليه بعض الدارسين في تصنيف الجاحظ وجعله من أنصار اللفظ، دون وضع النص في سياقه الثقافي والسياسي والفني الذي كان يحيط بالجاحظ لأنه «في هذا الجو السائد ينبغي أن تفهم مقولة الجاحظ لا أن تبتر من السياق الزمني، والتيار الفكري، فتكون مجرد مقولة فارغة من فحواها، والجاحظ لا يعني أنه يحط من قيمة المعنى، والتقليل من شأنها في التركيب وإنما قصده التقليل من شأن دعاة المعاني، أو من يصفون أنفسهم بأنهم يدركون القيم الفنية في الشعر، وقد أساء بعض القدماء والمحدثين فهم ما ذهب إليه الجاحظ، وظنوا أنه يفصل بين اللفظ والمعنى، وأنه انتصر للفظ»[1]. والأمر خلاف ذلك.

يقول الجاحظ: «وأنا قد رأيت أبا عمرو، وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا. ولولا أن أدخل في بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه، وهما قوله:

لا تحْسَبَنّ الموتَ موتَ البِلى وإنما الموتُ سؤالُ الرِّجال
كلاهما موتٌ ولكن ذا أفظع من ذاك لِذُلِّ السؤالِ

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2].

(١) جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي، مختار بولعراوي، ص: ٢٣٥.
(٢) كتاب الحيوان، الجاحظ، ج٣، ص: ٦٧.

فالبيتان المذكوران من (البحر السـريع)، يدور موضوعهما على التعبير عن المـوت الحقيقـي في نظر صاحبهما وهـو موت النفس وفقـدان الكرامة والرضا بالذل، والبيتان أقرب إلى النظم العام منه إلى الشعر، ويعتبرهما الجاحظ أبعد عن حقيقة الشـعر لأنه لا يجد فيهما طلاوة أو تصويـرا فنيا، لذا يظهر الجاحظ منفعلا وساخرا في رده على الشيباني.

إن الجاحظ لا يكتفي بمخالفة مذهب الشيباني القائم على استحسان المعنى، وإنما يعقـب على ذلك بقولته هذه، التي تداولها الدارسـون قديما وحديثا، وبنوا عليها موقفهم فـي تحديد موقف الجاحظ من قضية اللفظ والمعنى، وهي اعتباره المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الناس جميعا، عجميهم وعربيهم، ويتسـاوى في ذلك العامة والخاصة، الأمر الذي يسـتدعي البحث عن دلالات قول الجاحظ والكشف عن حقيقة نظريته في ثنائية اللفظ والمعنى؟.

إن اعتبار الجاحظ للمعاني بأنها مطروحة في الطريق لا يعني الاسـتهانة بها كما سـبق. لأنه صرح في مواضع من كتابه «البيان والتبيين» وكتابه «الحيوان» بأن المعانـي يجب أن تتبوأ المكانة اللائقة بها إلى جانب اللفظ، لأن «مدار الأمر على فهم المعاني لا الألفاظ، والحقائق لا العبارات...»[1]. وإذا كان يفهم من هذا النـص أن الجاحظ يسـوي بين العامة والخاصة في حظوظهـم من معرفة المعاني فإن تخصيص المعنى بالشعر في هذا النص يحتاج إلى مزيد توضيح، لأننا سنقف أمام معان شعرية تختلف عن المعاني العادية، ولذلك نتساءل كيف يصبح المعنى شعريا؟ وما السبيل إلى التفاوت أو التفاضل بين المعنى واللفظ؟.

(١) كتاب الحيوان، الجاحظ، ج٥، ص: ٥٤٢.

إن تصـور الجاحظ فـي المعاني المطروحة في الطريـق وتصريحه بأن مدار الأمر وقوامه في الشـعر على جملة أمور يعتبرها أسـاس التجويد في قوله: (وإنما الشـأن فـي إقامة الوزن... إلى قولـه... وجنس من التصوير)، لا يعني الاسـتهانة بالمعنى أو التقليل من شأنه، ولكنه يريد أن ينظر إلى الشعر نظرة فنية، تحدد رؤيته التي يبسـطها في حديثه عما يمكن أن نسـميه بالأدوات أو العناصر الفنية اللازمة للشـعر الجيد، وعليها تقوم شـعريته في نظره، وتتحدد في العناصر السـتة: وهي إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسـهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك. ثم اعتباره الشعر صناعة وموازنته بباقي الفنون، كأنه يقرر أن هذه العناصر هي التي يجب ضبطها ومراعاتها في الشعر والاعتداد بها في العملية النقدية، وبيان ذلك أن «المعنى خارج مجال الصورة مادة ملقاة في الطريق، كأصول عامة منثورة فـي الموجودات كلها، ذلك أن كل موجود ناطـق بالدلالة... وما دام المقام مقام شعر، فالإخراج الصوري للمعنى فيه إنما هو سبك لهذه المادة الملقاة أو المعروفة فـي بناء جديد، وفي هذا السـبك الجديد ميلاد جديد للمعنى يتـم عبر التوليد أو التفطن للغريب وسـط الملقى المألوف»[1]، وهذا الاستنتاج سبق إليه عبد القاهر الجرجاني عندما قابل بين الفضة والذهب وما يصاغ منهما وبين المعاني وما يصاغ منها لإنتاج الشـعر يقول: «ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يُعَبَّرُ عنه سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصَّوْغُ فيه، كالفضةِ والذهبِ يُصاغ منهما خاتَمٌ أو سوارٌ. فكما أنَّ مُحالاً إذا أنتَ أردْتَ النظرَ في صَوْغ الخاتَـم، وفي جودةِ العمل ورداءتـهِ، أن تنظر إلى الفضةِ الحاملةِ تلك الصورةِ، أو الذهبِ الذي وقع فيه ذلك العملُ وتلكَ الصنعةُ، كذلك مُحالٌ إذا أردتَ أن تَعرف

(١) اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، ص: ٤٩.

مكانَ الفضلِ والمزيةِ في الكلامِ، أن تَنظُرَ في مجرَّد معناهُ وكما أنَّا لو فضَّلْنا خاتَماً على خاتمٍ، بأنْ تكونَ فضة هذه أجودَ، أو فَصُّه أنفسَ، لم يكنْ ذلك تفضيلاً له من حيـثُ هو خاتمَ كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتاً علـى بيتٍ من أجلِ معناه، أن لا يكون ذلك تَفضيلاً له مِنْ حيثُ هو شِعرٌ وكلامٍ»[1]، فكما لا يمكن أن نحدد قيمة الخاتم مـن خلال الفضة أو الذهب الذي هو المادة الخام، فكذلك لا يمكن الحكم على الكلام الفني من خلال المعنى العام، بل من خلال الصياغة الفنية التي يتشاكل فيها اللفظ مع المعنى. وهذا الانتقال من المعنى المألوف إلى المعنى المولد والمبتكر لا يتأتـى إلا بلغة خاصة، تخترق الاسـتعمال العام للغـة، وتعكس «الوعي بمدار عمـل الأديب ومحور إبداعه، ذلك الذي يمدح بالتبريز فيه كما يلام على التقصير فيه، وهو الصياغة، مكمن الإبداع والخصوصية»[2].

ثالثا: موقع الدلالة باللفظ ومستويات المعنى عند الجاحظ

إنَّ لمَّ شـتات التصور الجاحظي حول ثنائية اللفظ والمعنى يستدعي استقراء شـاملا لمجمـل المفاهيم المؤطـرة لهذا التصـور، واجتهادا ذهنيا لاسـتخلاص العلاقـات الرابطة بينها، ومن بين المفاهيم التي تسـتوقف القارئ الباحث مفهوم «الدلالـة»، الذي ذكره في سـياق تمهيده لتعريـف مفهوم البيـان المفهوم الكلي وأساس النظرية الأسلوبية والبلاغية لدى الجاحظ، حيث قال: «والبيان اسم جامع لكل شـيء كشـف لك قناع المعنى، وهتك الحجـاب دون الضمير، حتى يفضي

(١) دلائـل الإعجاز، عبد القاهـر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شـاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م، ص: ٢٥٥.

(٢) ظاهرة الخلط بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي، عبد الحكيم راضي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦. ص: ٥.

السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[1]. إذا فكل شيء كشف قناع المعنى وأوصل إلى حد الفهم والإفهام فذلك هو البيان، كائنا ما كان، ومن أي جنس كان الدليل، فالأمر متوقف على دلالة تنضوي تحتها أجناس متنوعة ومختلفة في الماهية والكيفية لكن غايتها واحدة. «وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأنصع، وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه. بذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم»[2]. إن درجة إظهار المعنى وثيقة الصلة بطبيعة الدلالة، لأن إظهار المعنى وبيانه متوقف على نصيب الدلالة من الوضوح والصواب وحسن الاختصار ودقة المدخل، وهذه الصفات أدخل في وصف اللفظ من غيره، مما يعني تركيزه على الدلالة باللفظ. ويؤكد ذلك حديثه عن البيان الذي نطق به القرآن الكريم وتفاخرت به العرب، وهو البيان الذي كان باللفظ المعبر عن معاني الوحي.

وإذا كانت الدلالة في معناها اللغوي تعني التعيين والتعريف والإشارة... فإن الجاحظ قد جعلها مرادفة للإشارة ومعناها أيضا: الدلالة والعلامة وبذلك تكون الدلالة إشارة للمعنى أو علامة عليه. إذ لا وجود ملموسا لحاجات الفكر

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ص: ٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ص:٧٠.

ومعانيه المستترة إلا بالدلالة. وبذلك تكون الدلالة بالنسبة للمعنى هي الإشارة الظاهرة التي بها يتعين ويتحدد ويتجسد. وحين تكون الدلالة لفظية فهذا أرقى أنواع البيان، وذلك ما يعنيه الجاحظ، بدليل وصفه الدلالة بالوضوح والفصاحة، وذلك ما يعتد به الجاحظ ويراه دليلا على القدرة والبلاغة وسبيلا إلى التفاوت بل يجعله أساس البيان.

إن حديث الجاحظ ـ في هذا النص ـ عن اللفظ والمعنى والدلالة مرتبط بنظريته في البيان الذي جعله دلالة ظاهرة على معنى خفي؛ ولكن عندما يربطه بالإطار الديني وباللغة العربية يجعله مقتصرا على البيان العربي، على أن للجاحظ تعريفات متعددة للبيان، فهو كما يتضح في هذا النص إخراج المعاني من حيز الخفاء إلى حيز الوجود أو الإدراك، وبذلك يحدد وظيفته انطلاقا من معناه اللغوي، إذ يرجع في مادته إلى معنى الظهور والوضوح، ومن خلال قول الجاحظ يتضح أنه جعل مفهوم البيان مستوعبا لأنواع أخرى تحصل بها الدلالة وهي الإشارة والعقد والخط أو التدوين والحال أو النصبة، ثم اللفظ، كما يميز بين هذه الأنواع ودرجاتها ويجعل اللفظ أرقاها وأسماها.

إن الجاحظ يحمل في ذهنه نوعا من القياس بين المطلق والمحدود، فأي معنى من المعاني يمكن أن يكون له وجود مطلق غير محدود، يعرفه العجمي كما يعرفه العربي، لأن المعنى شيء مشترك بين الخلق، ولكن متى خرج المعنى من حد الإطلاق ليصبح شيئا مخصوصا بصاحبه؟ إنه يخرج حينما ينقله صاحبه من المطلق إلى المحدود بواسطة الإبانة، وحمله على الألفاظ أو الوسائل الأخرى المعروفة للبيان. وهنا يظهر وعي القدماء بخصوصية القول وانتباههم لحركته الدائرة بين مسارين، مسار الاستعمال المألوف للكشف عن المعنى فقط من أي

طريق كان، ومسار الاستعمال غير المألوف، الذي يتخطى فيه القول مجرد إيصال المعنى إلى تحقيق وظيفة إبداعية من خلال تشكيل المعنى بهيئة مخصوصة تتوقف على صياغة محكمة وأسلوب بارع، «فالمستوى العادي يلح على الإفهام لمجرد الإبلاغ والإخبار في حين يتحقق في المستوى الثاني من توظيف الظاهرة اللغوية تحسينُ الإبانة»[1].

وثمة قياس آخر يعمد إليه الجاحظ في سياق ربطه بين الألفاظ والمعاني، وهو القياس الذي أقامه بين مراتب الكلام عند الناس، فكل مرتبة تفرض نوعا من الترابط بين اللفظ والمعنى الملائم له في تلك المرتبة، قال: «وكلام الناس في طبقاتٍ كما أن الناس أنفسَهم في طبقات، فمن الكلام الجزلُ والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسَّمجُ، والخفيف والثقيل وكلّه عربي، وبكلٍّ قد تكلموا، وبكلٍّ قد تمادحوا وتعايبوا... إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني»[2]؛ أي إن العنصرين يكونان معا عنصرا ثالثا يوصف بـ«السخيف» وهو الوحدة اللغوية الناتجة عن اتصالهما. وهذا ما يدل على الترابط الوثيق بين اللفظ والمعنى لدى الجاحظ، وهو ما يؤكده أيضا، في قوله بعد وصفه للفظ والمعنى هنا بالسخف، يقول: «وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني»[3] فانظر إليه كيف عبر عن الوحدة اللغوية التي يلتقي فيها كل من اللفظ والمعنى بـ«السخيف» فقال: «وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع»، ليتضح فيما

(١) اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، ص: ٤١.
(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ص: ١١٢.
(٣) المصدر نفسه ج١، ص: ١١٣.

بعد أن السخيف وصفٌ عبَّر به عن تلك الوحدة الناتجة عن ترابط اللفظ السخيف بالمعنى السخيف، وما يؤكد ذلك أنه قابل بين «السخيف» وبين الألفاظ الجزلة والمعاني الشريفة والكريمة في آن واحد، دون الاقتصار على اللفظ وحده. «ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل»[1]، أي أن «العبرة بالمعنى والمقام وأحوال المستمعين النفسية، لا بالألفاظ من حيث هي لذاتها، وكأنما حسنها إضافي، وهو حسن يتوقف على المعاني من جهة وعلى أحوال السامعين من جهة ثانية ومدى مشاكلتها لذلك جميعه»[2].

والناتج إذا، أنه ما حسُن الكلام وملح إلا لأنه يحمل معنى حسنا مليحا، لذا يتعين إيلاؤه ما يستحق من عناية في الصياغة واختيار الألفاظ وانتقاء الأسلوب.

إن التأكيد على الترابط بين اللفظ والمعنى والتطابق بينهما لا ينفيه ما ورد عن الجاحظ في قوله: «ولا يكون اللفظ اسما إلا وهو مضمن بمعنى، وقد يكون المعنى بلا اسم، ولا يكون اسما إلا وله معنى»[3]، فقوله «وقد يكون المعنى بلا اسم» يشير من جهة إلى أن المعاني أسبق في الوجود من الألفاظ، وهي «المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواصهم، والحادثة عن فِكَرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة»[4] فالمعاني في حكم العدم، لا

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ص: ١١٣.
(٢) البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ص: ٤٦ ـ ٤٧.
(٣) الرسائل الأدبية، الجاحظ، ص: ٣٤٨.
(٤) مصدر سابق.

يعطيها مشروعية الوجود إلا اللفظ منفردا، أو مسبوكا مع غيره في تأليف يعبر عما فـي الضمير؛ إما جريا على العادة، أو انزياحا وتجاوزا للمألوف. ويشـير من جهة أخـرى إلى الترابط المتزامـن بين اللفظ والمعنى لحظة وجـود اللفظ «ولا يكون اسـما إلا وله معنى»، غيـر أن الأمر ليس على إطلاقه، **فليس كل لفظ اسـما، فقد يكـون لفظا ولكن لا طائل تحته ولا معنـى، إذا عنينا باللفظ مجرد إخراج الصوت علـى أي وجه كان، وهذا ما تشـير إليه عبـارة الجاحظ: «ولا يكون اللفظ اسـما» فهنـاك مرتبتان مرتبة اللفظية، ومرتبة الاسـمية، مرتبة اللفظيـة تقابل مرتبة المعاني العدم، ومرتبة الاسـمية تقابل المعاني زمن تحقيق اللفظ للفهم والإفهام. ومن هنا لا ينتفي الترابط والتطابق بين اللفظ والمعنى.**

ويفهـم من قول الجاحظ «ثم اعلم ـ حفظـك الله ـ أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعانـي مقصورة معدودة، ومحصلة محـدودة»[1]، أن المعاني تعني عنده جميع الكائنـات الموجودة التـي تملأ الفضاء وتغمـره، وكل ما يروج فـي الأذهان من تصـورات، ما يؤكد خصيصة التنوع والغنى فيها، ولكن وجودها لا دليل عليه قبل تقييدها بأسـماء، وضبطها بألفاظ، فالاسم ظل يلازم المعنى حين يطلق عليه، وإن زالت ظروف التسمية مثل أسماء الأيام والشهور... وهو يظل ممثلا للمعنى تمثيلا أمينا لكن الجاحظ يرى أن الألفاظ بهذا المفهوم محدودة لا تقوى على اسـتيعاب كل المعاني، ويمكن تقسيم هذه المحدودية إلى نوعين:

ـ محدودية كمية: وتظهر في قوله: «المعاني مبسوطة إلى غير غاية... وأسماء المعاني مقصورة معدودة»، وفي قوله في موضع آخر: «وهم تخيروا تلك الألفاظ

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ص: ٧٠.

لتلـك المعاني، وهم اشـتقوا لها من كلام العرب تلك الأسـماء، وهم اصطلحوا على تسـمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم»[1] فالقصور إذن كمي في اللغة لأن المدلولات أكثر عددا من الدوال.

ـ محدودية نوعية: وذلك حين يقرر أن الأسماء عاجزة عن أن تحيط بحقائق المعاني ومقاديرها التي خلقها الله لأن الإنسان نفسه عاجز عن إدراك هذه الحقائق كما هي، ومن تم يعتبر الألفاظ مجالا للتفاوت.

وهكذا نسـتطيع أن نتصور كيـف يميز الجاحظ بين المعانـي الموجودة في الأذهـان وبين المعاني وقد أخرجتهـا الألفاظ إلى الوجود، وقد أصبحت محتوى على الحقيقة أو المجاز.

رابعا: الدعائم المحددة لتصور الجاحظ حول اللفظ والمعنى:

إن تأكيدنـا على خصيصـة الترابط المميزة لعلاقة اللفـظ بالمعنى في تصور الجاحظ تدعمه قرائن موجهة تزكي رأينا في هذه المسـألة، والقاضي بأن الجاحظ لا يفضل أحد الطرفين على حساب الآخر، بل يسوي بينهما في التقدير والإشادة، وتتعلـق هذه الموجهات بأربعة مسـتويات تفسـر منظور الجاحـظ لعلاقة اللفظ بالمعنى:

ـ المسـتوى الأول: قابـل فيـه الجاحـظ بين اللفـظ والمعنى وبين الجسـد والروح، حيث إن «الأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنـى بدن، والمعنى للفظ روح»[2] وهذه أقوى إشـارة من الجاحظ تؤكد على

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ص: ١٠٩.

(٢) الرسائل الأدبية، الجاحظ، ص: ٣٤٨.

مدى الترابط بين هذين العنصرين، وأن وجود أحدهما متوقف على الآخر، وغيابه معناه العدم.

ـ المستوى الثاني: يمتاح فيه الجاحظ أوصافه للفظ والمعنى من الحقل الاجتماعي والأخلاقي ليؤكد على الترابط الوثيق بينهما، فيقول: «والمعاني إذا كُسِيت الألفاظَ الكريمة، وألبست الأوصافَ الرفيعة، تحوَّلت في العيون عن مقادير صُوَرها، وأرْبَتْ على حقائق أقدارها، بقَدْرِ ما زُيِّنت، وحَسَبِ ما زُخرِفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري والقلب ضعيفٌ، وسلطانُ الهوى قويٌّ، ومَدخل خُدَع الشيطان خفيّ، فاذكر هذا الباب ولا تنسَه، ولا تفرِّط فيه»[1]. ومثله أيضا ما أورده نقلا عن صحيفة بشر بن المعتمر: «من أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف»[2]. هكذا تتنزل الألفاظ منزلة الثوب الرفيع والمعاني جوارٍ ملاح، يسرقن الأنظار ويبهرن القلوب، ويحُزْن القدر المعلى. ويدعو بشر بن المعتمر إلى تحري التناسب[3] بين اللفظ والمعنى في الكرم والشرف، وهما قيمتان اجتماعيتان مرغوب فيهما لتحقيق تواصل بين الناس وتكافؤ. ويؤكده الجاحظ في «الحيوان» حيث يقول: «ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، ص: ١٨٢.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٠٧.

(٣) يتحدث الجاحظ في ثنايا كتابه البيان والتبيين عن أمرين يمثلان ضربا من الخلل في تناسب اللفظ مع المعنى وهما: «السلاطة والهدر» و«العي والحصر»، ويستنتج من حديثه عن هذين العيبين أنهما طرفا نقيض يتوسطهما البيان الذي يعتبر أرقى درجة يتجلى فيها التناسب بين اللفظ والمعنى. (ينظر ج١، ص: ١٤٢).

نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل»[1].

ـ المستوى الثالث: ينظر من خلاله الجاحظ إلى المستوى الفني الذي يقتضي أن تكون الألفاظ قادرة كما وكيفا على إيضاح المعاني، خاصة كلما تطلب الأمر إزالة لبسها وغموضها، «وإنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرُها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفُها لشريفها، وسخيفها لسخيفها، والمعاني المفردةُ، البائنة بصُورها وجهاتها، تحتاج من الألفاظ إلى أقلَّ مما تحتاج إليه المعاني المشتركة، والجهاتُ الملْتبسة»[2]. ففرق بين المعاني المفردة التي يختص بها كل شاعر على حدة، وهذه تحتاج إلى قليل من اللفظ الذي تثوي تحته ظلال من المعاني، وبين المعاني المشتركة العامة بين الناس وهذه يكفي أن تطابق ألفاظها كما وكيفا. ويتأكد هذا التطابق بين اللفظ والمعنى على المستوى الفني في حديث الجاحظ عن الإيجاز والإطالة إذ يقول: «والإيجاز ليس يعنى به قلة عدد الحروف واللفظ، فقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسع بطن طومار (صحيفة كبيرة) فقد أوجز، وكذلك الإطالة، وإنما ينبغي للمتكلم أن يحذف بقدر ما لا يكون سببا لإغلاقه، ولا يردد (يكرر) وهو يكتفي في الإفهام بشطره، فما فضل على المقدار فهو الخطل»[3]، فالجاحظ «لم يعن بالإيجاز مجرد قصر الألفاظ وقلة كميتها، وإنما أراد مساواتها الدقيقة للمعاني دون زيادة، وقد يمدد الكلام صفحات ويسمى موجزا»[4]. وتجدر بنا الإشارة هنا، ونحن بصدد الحديث عن

(١) الحيوان، الجاحظ، ج٣، ص: ١١٤.
(٢) المصدر نفسه، ج٦، ص: ٨.
(٣) نفسه، ج١، ص: ٩١.
(٤) البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ص: ٤٨.

اللغة وتشكيل المعنى الأدبي أن الجاحظ قد بسط القول في مبحث الإيجاز مادًّا القول فيه إلى آفاقه الفنية الإبداعية؛ فالإيجاز عنده يقصد به أمران[1]:

* الأول: الاكتفاء في التعبير بأقل عدد ممكن من الألفاظ، مع الحفاظ على المعنى حفاظا يجعله ميسر الفهم، غير مغلق غامض، وهو النوع المعروف بإيجاز الحذف، الذي يتم فيه الاختصار عن طريق الإعراب على مستوى المفردات والجمل. كقول النابغة:

أَزِفَ التَّرَحُّل غيرَ أنَّ رِكَابَنَا لَمَّا تَزَلْ بِرِحالِنا وكأنْ قَدِنْ

حيث حذف من البيت ما بعد قد، لدلالة سائر البيت عليه، والتقدير: (كأنها قد زالت لقرب وقت الرحيل).

* أما الثاني من الإيجاز فالمقصود به التركيب الذي يوحي بالمعنى ويشير إليه، بتكثيف لفظي كبير، وحذف عناصر غير إعرابية، مما يضفي على الأسلوب طابعا فنيا وإبداعيا فريدا، ويفتح المجال واسعا للمتلقي قصد التأول وتصور المعنى، وهذا ما يتطلب غوصا عميقا وقدرة على تقليب الكلام على وجوهه لاستخلاص المعنى والمراد. وفيه يقول الجاحظ: «بل رب كلمة تغني عن خطبة، وتنوب عن رسالة، بل رب كناية تربي على إفصاح، ولحظ يدل على ضمير، وإن كان ذلك الضمير بعيد الغاية قائما على النهاية»[2]. فهذا الإيجاز يعتبر وسيلة تعبيرية قصدها الإيحاء وفتح مجال التخير وتأول المعاني المسكوت عنها، لا الكلمات المحذوفة.

(١) ينظر: الرؤية البيانية عند الجاحظ، إدريس بلمليح، دار الثقافة الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م، من ص ٢٣٦ إلى ص٢٤٠.

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، ج٢ ـ ص: ٤.

ـ المستوى الرابع: يقرن فيه الجاحظ اللفظ بالمعنى في سياق دعوته إلى مراعاة مقامات السامعين وأحوالهم، فيقول: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار السامعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار السامعين على أقدار تلك الحالات»[1]؛ بمعنى أن طبقات المستمعين ومستويات أحوالهم تلزم المتكلم بتحقيق الترابط بين الألفاظ والمعاني المناسبة لتلك الطبقات. أي إن المعاني طبقات تكافئها طبقات من الألفاظ، وهما معا يناسبان طبقات من أحوال السامعين، فالسخيف للسخيف والشريف للشريف. والقول هنا منسجم مع الغاية التي حددها الجاحظ للبيان وهي الفهم والإفهام[2]، مع ما يعني ذلك من مراعاة لعنصر المتلقي أثناء عملية القول عموما، والإبداع خصوصا؛ «ومعناه أن الغاية الأساسية التي يهدف إليها كل خطاب فني هي التأثير في المستمع، وهو شيء لا يمكن أن يتم إلا بمراعاة المقامات المختلفة التي يخضع لها، والتي تفرض على المتكلم أن يوجز أو يطنب، فالإطناب إذن أسلوب تفرضه علاقة اللفظ بالمعنى، وعلاقة الخطاب بالمتلقي، واعتبارا لهاتين العلاقتين، يلجأ المتكلم إلى الإطناب كي يحقق جملة أغراض تحدث عنها البلاغيون المتأخرون... فذكروا منها

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١ ـ ص: ١٣١.

(٢) «وهذا الكلام لا يخرج عن إطار نظرية التوصيل التي حددها المعاصرون، فهناك مرسل (متكلم) ومرسل إليه (مستمع)، وهناك (الكلام)، وهناك الألفاظ والمعاني أو ما يسمى بـ(code) أو اللغة، وهناك حالات ومقامات تتحكم في توجيه الرسالة وإنتاجها، فهذه العوامل كلها تتداخل في الخطاب، وتحافظ على سلامة وصوله إلى المتلقي» «جدلية اللفظ والمعنى في التراث اللفظي العربي» مختار بولعراوي، ص: ٢٣٨ ـ ٢٣٩.

الإيضاح بعد الإبهام، وذكر الخاص بعد العام، وذكر العام بعد الخاص، والتكرير لداع، والإيغال والاحتراس، والاعتراض، والتذييل»[1].

خامسا: خصوصية المعنى الشعري لدى الجاحظ:

لقد ذكر الجاحظ عدة عناصر تدخل في مقومات الجودة وسبل البراعة في التصوير، وهي العناصر التي تكون أساس الإبداع الشعري، وإن كانت مرتبطة بالشكل والصياغة، فإنها لا تتعلق باللفظ في ذاته من حيث هو لفظ مفرد منطوق مجرد، ولا بألفاظ في بناء معلوم منقطع عما قبله وما بعده، بل يتعلق الأمر بتلك العلاقات التي تنشأ بين أجزاء النص وعناصره المكونة له في إطار من التناسب الذي يحدده السياق، ولا نتصور إقامة للوزن أو جودة في السبك إلا من خلال اكتمال وحدة كلامية دالة دلالة صحيحة، ولا تظهر قيمة ذلك إلا في سياق معلوم من الجمل والفقرات، وهكذا يكون الشعر الجيد هو ما انتظمت فيه المواصفات التي يحددها الجاحظ واطردت من أصغر جزئياته إلى النص بأجمعه: اللفظ ثم الجملة فالعبارة فالشطر فالبيت فالقصيدة؛ أضف إلى ذلك أن القول الشعري يتعرض لعدة فعاليات لغوية تجعله يتخطى مجرد الإفهام وإيصال الفائدة ليصل بالمتلقي إلى درجة الإحساس بالمتعة والإعجاب بالقول نفسه، ذلك أن الشاعر يلجأ من أجل التعبير عن المعنى إلى الإيجاز أحيانا، وأحيانا أخرى إلى المجاز أو الكناية وغيرها. إن «اقتضاب اللفظ وقصد الإيجاز إنما هو خاصية شعرية، إذ من خواص اللغة الشعرية قيامها على الوحي والإشارة والتكثيف، من هنا كانت الأمثلة الشعرية للإيجاز لدى الجاحظ تقتضي إعمال الذهن لمحاصرة المعنى؛

(١) الرؤية البيانية عند الجاحظ، إدريس بلمليح، ص: ٢٤٤ ـ ٢٤٥.

إذ إن مبدأ التزامن في تلقي الدال بالسـمع والمعنى بالقلب ينحصر ليتيح انفساحا زمنيا يستوجبه تتابع دوائر الصياغة للوصول إلى المعنى»[1].

وعلـى هذا الأسـاس، لا نتصور تحقق صفـات الإقامة والتخير والسـهولة والصحة والجودة والطلاوة إلا من أجل المعنى وارتباطه به لأنه يعتبر الألفاظ خدما للمعاني وبواسـطة هذه الوظيفة يتحقق التناسب بينهما. ولأن الأمر مجال تفاضل وتفاوت فإنه يربط الشـعر بالصناعات والفنون الأخرى حين يعتبر الشـعر صناعة ويقدم نماذج منها كالنسج والتصوير، والقاسم بينهما (أي الشعر والصناعات) هو تحولهمـا من المطلق إلى المحدود، ومن كونهما مادة غفلا إلى كونهما منتجا فنيا وجماليـا، تتجلى فيه كل مقومات الإبـداع وتوظيف الإمكانات المهارية للصانع، «وتعريف الشـعر على هذا النحو يدل على أنه كان (أي الجاحظ) يدخل التصوير ومـا يطوى فيه من أخيلة فـي الصياغة واللفظ، وقد يكون في ذلك ما يخفف حدة الظن بأنه قدم الألفاظ من حيث هي على المعاني، إنما كان يريد الأسلوب بمعنى أوسع من رصف الألفاظ، إذ أدخل فيه الأخيلة والتصاوير، وكأنما أحس في عمق أن المعاني وحدها لا تكون الكلام البليغ»[2].

إن الصـورة الأدبية، وإن لم ترد في التـراث بالمفهومات المتداولة في النقد الحديث، إلا أن دراسـة قضية اللفظ والمعنى هي دراسـة لأبرز مكونات تشـكيل هـذه الصورة الأدبية فنيا ولغويا وتخييليـا، «وليس من المعقول أن نفصل الصورة قديمًـا عن قضية اللفظ والمعنى، وهي جوهرها ولبها وما اللفظ إلا الشـكل؟ وما المعنـى إلا المضمـون؟ وهما اللذان أثارهما النقـاد المحدثون. وكيف لا يتناول

(١) اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، ص: ٤٤.
(٢) البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ص: ٥٢.

النقد الأساس الأول الذي قامت عليه المذاهب الأدبية في العصر العباسي فوجدنا منه شـعرًا مطبوعًا، وآخر مصنوعًا، شـعرًا يهتم بالمعنى، وآخر يهتم باللفظ. يقول نقادنا عن الشـعر: إنما هو عواطف الشاعر وشـعوره يركبها خيال وملكات قادرة ومقدرة فنية موهوبة في صور من الألفاظ والأساليب»[1].

وخلاصة القول إن ما يبدو من دفاع الجاحظ عن اللفظ باعتباره رمزا للمعنى لا يعني اسـتهانته بالمعنى، فهو لا يقتصر على اللفظ المفرد بل تنصرف عنايته إلى التركيـب والصناعة بما في ذلك المعنى الذي تـدل عيه الصياغة. ويعتبر الجاحظ الألفاظ في خدمة المعاني عن طريق المشـاكلة والتناسب بينها، وبذلك فهو يُعنى بهمـا معا. ويربط بينهمـا في وحدة عضوية لأنـه يراهما متعاونيـن على التصوير الصحيح للأفكار، والجمال البلاغي عنده لا يقوم إلا على تناسـقهما وتناسبهما. ومـن تـم ينتفي التفاضـل لأن الأمر ينتهي إلـى وحدة العمل الفنـي الذي تنصهر أجزاؤه ومكوناته كالسبيكة.

(١) الصورة الأدبية دراسـة ونقد، علي علي صبـح، دار إحياء الكتب العربية، د.ط ـ د.ت، ص :١٥.

الفصل السادس

المعنى الشعري في تصور عبد القاهر الجرجاني

ـ أدوات التشكيل وخصوصية التلقي ـ

عندما قلنا إن التعبير البلاغي ينقل القول من مجرد الوظيفة الاتصالية المباشرة، إلى القول الإيحائي الجمالي المؤثر، قصدنا أن هذا النقل الوظيفي يتم بواسطة فعاليات لغوية تخترق العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول، وتُحدث توترا دلاليا بينهما، فإذا بالدال يتبرأ من مدلوله الذي يحيل على العالم الخارجي، ليستوعب مدلولا آخر يُفهم من خلال سياق القول، وسياق الثقافة التي ينتمي إليها بقرينة لازمة، وقد عبروا عنه بلاغيا بعدة أسماء ومفاهيم وعلى رأسها المجاز الذي يعني استعمال اللفظ في سياق النص لغير ما وضع له في أصل اللغة، حيث كلما كثر المجاز في النص كثرت المدلولات غير الأصلية للألفاظ، وهذا ما يسهم في إقامة حواجز فنية بين المعنى والقارئ، ويحفز على البحث والغوص في عوالم النص لإدراك مقاصده، الشيء الذي يعلي من قيمة النص الفنية ويزيد من عمقه الأدبي، خاصة إذا استحضرنا في الوقت نفسه فعاليات لغوية أخرى يقوم بها منتج النص على سبيل التكثيف والانزياح والتقديم والتأخير والذكر والحذف وغيرها، مما يرفع من القدرة الإيحائية للنص، ويعدد معناه فلا يدرك مباشرة، ولا يتوصل إليه بسهولة لشرفه وخصوصيته وبعد مرماه.

وقد ترك علماء النقد والبلاغة في ما وصل إلينا من تراثهم معالم لنظرية

في تشـكيل الدلالة الأدبية، بدءا بدراسـة قضية اللفظ والمعنى كما سبق، ومناقشة العلاقة بين هاتين الوحدتين في أداء الدلالة سـواء المباشرة أو الإيحائية وعلاقتها بمقاصـد النص، مـرورا بقضية الصدق والكذب والسـرقات وصـولا إلى أهمية التخييل ووظيفته الفنية في تشكيل الصورة الأدبية وتبليغ المعنى والتعبير عن مراد الأديب.

وسـنحط الرحال في سـياق حديثنا عن المعنى الأدبي عند أحد أعلام اللغة والبلاغـة العرب الذين برزوا بإسـهامهم القوي بنظرية تعتبـر ترجمة لوعي متميز بطبيعـة اللغة عامة، وبخصوصيـة اللغة الأدبية خاصة، وهي نظريـة النظم التي ما زالـت إلى يومنا هـذا تنافس أقوى النظريـات اللغوية المعاصرة فـي دقة طرحها وشمولية مكوناتها.

سـنقف عند الجهود التـي قدمها عبد القاهـر الجرجانـي، لا للحديث عن تفاصيـل نظرية النظم، لكن لرصد أحد أهم متعلقاتها وما ينبني عليها إنتاجا وتلقيا للنص الأدبي، ونتتبع بعض آرائه في المعنى الأدبي ومتعلقاته لفظا ومعنى وتخييلا، خاصة المعنى الشـعري باعتبار فن الشعر كان هو المهيمن على الدراسات الأدبية والبلاغية والنقدية القديمة.

أولا: وظائف الكلام وأقسامه:

يقـدم الجرجاني قبل بسـط نظـره في المعنـى، أرضية تصوريـة تعتبر مدخلا للحديـث عن طبيعة الارتبـاط بين اللفظ والمعنى، حيث افتتح كتابه أسـرار البلاغة بتحديـد وظيفتين للكلام، إحداهمـا عامة والثانية خاصة، فالعامـة يظهر أنها وظيفة لصيقة بجوهر الوجود الإنساني وكينونته وحياته مع ذاته ومع غيره يكون فيها «الكلام

هو الذي يُعطي العلومَ منازلها، ويبيّن مراتبها، ويكشفُ عن صُوَرها، ويجني صنوفَ ثَمَرها، ويدلُّ على سرائرها، ويُبْرِزُ مكنون ضمائرها، وبه أبان الله تعالى الإنسان من سائر الحيوان، ونبّه فيه على عِظَم الامتنان، فقال عزّ من قائل: ﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ۝٤﴾ [سورة الرحمن: الآيات ١ ـ ٤]»[1]، يتضح من استشهاده بالآية الكريمة أنه يقرن الكلام بالبيان باعتباره أهم وسائله وبه يتم الكشف والتواصل. وبدونه ينعدم التفاوت والتمايز بين الأشياء والأضداد «فلولاه لم تكن لتتعدَّى فوائدُ العلمِ عالِمَه... ولكان الإدراك كالذي ينافيه من الأضداد، ولبقيتِ القلوب مُقْفَلةً تَتَصَوَّنُ على ودائعها، والمعاني مَسْجُونَةً في مواضعها»[2].

أما وظيفة الكلام الخاصة فهي المتكفلة بإظهار تفاصيل المعلومات التي تستخلص بالعلوم والمعارف وكيفياتها التي بها تعرف أقدار الأشياء ومراتبها حيث «إنّ الوصف الخاصَّ به، والمعنى المثبتَ لنسبه، أنه يريك المعلومات بأوصافها التي وجدها العلم عليها، ويقرِّر كيفياتها التي تتناولها المعرفةُ إذا سَمَتْ إليها، وإذا كان هذا الوصفُ مقوِّمَ ذاته وأخصَّ صِفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر، وبه أولى وأجدر»[3]؛ لا نحتاج إلى كبير عناء لنقرر أن الجرجاني كان واعيا بالفرق بين اللغة وبين الكلام، وحدثنا هنا عن الكلام لا اللغة، معتبرا أنه تجل من تجليات استعمال اللغة، وميدانا للتفاوت والتفاضل كما أنه فرصة لاستعمال اللغة في بعدها الفردي، غير أن الكلام لا يؤدي وظيفتيه

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د. ط/ د.ت، ص: ٣.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) نفسه، ص: ٤.

بمجـرد اللفظ معزولا عن التركيـب والترتيب، لأنه في عزلته لا يفيد معنى تداوليا ولا تقوم به أغراض المسـتعملين، بحيث يقتضي كل معنى وكل غرض ضربا من التأليـف ليس كغيره وكيفية خاصة فـي الترتيب وصورة مخصوصة من التأليف لا تتـم الفائدة إلا بها: «ومن البيّن الجليّ أن التبايُـنَ في هذه الفضيلة، والتباعد عنها إلـى ما ينافيها من الرذيلـة، ليس بمجرَّد اللفظ، كيف والألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلَّف ضرباً خاصّاً من التأليف، ويُعْمَد بها إلى وجه دون وجهٍ من التركيب والترتيب»[1] لكـي تـؤدي المعنى اللائق بها؛ كمـا أن عمليات التركيـب والترتيب والتأليف لا تتأتـى بمجـرد جمع الألفاظ ووضـع كل لفظة بجانب أخـرى، أو أنها تدخل إلى الجملـة وهي توجب على المتكلم وضعها في موقع تشـترطه مسـبقا، بل تركيبها وتأليفهـا تابـع لترتيب قبلي يقع في نفـس المتكلم، وهو ترتيـب المعاني وفق ما يناسـب غرض المتكلم، ثم عكسُ ذلك الترتيب فـي متوالية لفظية «وهذا الحُكْمُ ـ أعنـي الاختصاص في الترتيب ـ يقع في الألفاظ مرتَّبـاً على المعاني المرتَّبَة في النفـس، المنتظمةِ فيها علـى قضيّة العقل، ولا يُتّصوَّر فـي الألفاظ وُجُوبُ تقديم وتأخير، وتخصُّصٍ في ترتيب وتنزيل»[2].

وبهذا التأكيد يصحح الجرجاني توهما باعتقاد أن الحسـن والقبح في أقسام مـن الكـلام يرجعان إلى الألفاظ. بينما الصحيح أن حسـنهما يرجـع إلى المعنى الكامـن في عقل المتكلـم، يقول معللا: «لما كانتِ المعاني إنمـا تَتبيَّنُ بالألفاظِ، وكانَ لا سـبيلَ للمرتِّب لها والجامعِ شَـمْلَها، إلى أن يُعْلمكَ مـا صنَعَ في ترتيبها بفِكْـره، إلا بترتيبِ الألفاظِ فـي نُطْقه، تجوَّزوا فكنُّوا عن ترتيـبِ المعاني بترتيبِ

(١) أسرار البلاغة، ص: ٤.

(٢) المصدر نفسه ص: ٥.

الألفـاظِ، ثم بالأَلفاظ بحـذْفِ «الترتيبِ»»[1]، ولتأكيد مـا ذهب إليه يضرب مثالا بظواهـر يُعتقـد أن إجراءهـا في الكـلام ينظر فيه إلـى جرس حروفهـا وإيقاعها الصوتـي، والأمر خلاف ذلك «أما التجنيس فإنك لا تستحسـن تجانُس اللفظتين إلا إذا كان وقـعُ معنييهمـا مـن العقـل موقعاً حميـداً، فقد تبين لـك أن ما يُعطي التجنيـس من الفضيلة، أمرٌ لم يتمَّ إلا بنُصْرةِ المعنـى، إذ لو كان باللفظ وَحْدَهُ لما كان فيه مستحسنٌ، ولما وُجد فيه معيبٌ مُسْتهجَن»... وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسـاً مقبولاً، ولا سَـجْعاً حَسَـنَاً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وسَـاق نحوَه[2]. ومن ثم فالمعاني متحكمة في الألفاظ ومهيمنة عليها، والألفاظ خدم للمعاني: «الألفاظ خَدَمُ المعاني والمُصرَّفةُ في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياسـتهَا، المستحقَّةَ طاعتها، فمن نَصَرَ اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جِهَته، وأحاله عن طبيعته»[3]. فلما كانت الألفاظ تبع للمعاني، فلا فائدة ترجى ـ حسـب الجرجاني ـ من التكلف والتعمل في التعبير، والاستسلام لجرس الألفـاظ دون العنايـة بالمعنى، بقصد خـداع المتلقي من خلال الأداء الشـكلي، والسـلامة من ذلك هو النظر في عادة القدماء في متابعة الطبع وصدور الكلام بلا تكلف ولا تعسـف: «ولهذه الحالة كان كلامُ المتقدِّمين الذين تركوا فَضْل العناية بالسجع، ولَزِموا سـجِيَّةَ الطبع، أمكنَ في العقول...، وأَوضحَ للمراد،...، وأسلمَ من التفاوتِ، وأَكْشَـفَ عن الأغراض، وأَنْصَرَ للجهة التي تَنحو نَحْوَ العقل، **وأَبعدَ مـن التَّعمُّلِ الذي هو ضربٌ من الخِـداعِ بالتزويق، والرضَى بـأن تَقَع النقيصةُ في**

(١) دلائل الإعجاز، ص: ٦٤.

(٢) أسرار البلاغة ص: ٧.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٨.

نفس الصُّورة»[1]. إن رهان التعبير خاصة في الشعر على تشكيل الصورة بأدوات اللغة، وهذا لا يكون بالاقتصار على الجانب الصوتي والإكثار من البديع شكليا دون فائدة ترجى في المعنى، فقد يكون سبب فساد المعنى التكلف في تشكيله بحشد أقسام البديع في بيت واحد، أو جملة، مما يؤدي إلى تعميتها وصعوبة تجليها للسامع يقول عبد القاهر: «ويُخيَّل إليه أنه إذا جَمَعَ بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عَنَاهُ في عمياء، وأنْ يُوقع السامعَ من طَلَبه في خَبْطِ عَشْوَاءِ، وربَّمَا طَمَسَ بكثرة ما يتكلَّفه على المعنى وأفسده»[2].

بهذا الشرط التركيبي الذي به يتم اقتران اللفظ بالمعنى لحصول الإفادة، يوقفنا الجرجاني أمام حقيقة مهمة تتصل بما نحن فيه، وهي تفاوتُ مراتب الكلام ومستوياته بناء على الالتزام بذلك الشرط أو عدمه مع شروط أخرى سيذكرها في سياق حديثه عن أدوات بناء المعنى.

ثانيا: تشكيل الدلالة في الشعر ـ استدراك الجرجاني على ابن قتيبة

قبل عرضنا لهذه الأدوات وكيف يرى الجرجاني قدرتها الإيحائية والفنية في تشكيل الصورة الأدبية، نقدم له تحليلا تطبيقيا يترجم فيه تصوره للبناء الشعري وكيف يتساند اللفظ والمعنى في تشكيل الدلالة، واخترنا لذلك أبياتا حظيت بثناء بعض النقاد وفضلوها من ناحية لفظها، لكنهم لم يعترفوا لها بالسبق ولا بالمزية من جهة المعنى، ومنهم ابن قتيبة الذي قسم الشعر إلى أربعة أضرب يقول: «تدبّرت الشعر فوجدته أربعة أضرب... وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول القائل :

(١) أسرار البلاغة، ص: ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٩.

ولمّـا قضينـا مـن مِنـى كلَّ حاجة ومسَّـح بـالأركان مـن هو ماسـحُ
وشُدّت على حُدب المهارى رحالنا ولا ينظـر الغـادى الـذى هـو رائح
أخذنـا بأطـراف الأحاديـث بيْننـا وسـالت بأعنـاق المطـىِّ الأباطح

هذه الألفاظ كما ترى، أحسـن شـيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت (إلى) ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيّام منىً، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح، ابتدأنا فى الحديث، وسـارت المطىّ فى الأبطح»[1].

لكن للجرجاني رأيا آخر، ورؤية أخرى في النظر إلى هذه الأبيات، سـنقدمه مبرزيـن جهده التحليلي، لنكشـف عن القـدرة التحليلية التـي يمتلكها من جهة، ولنؤكد أن أغلب النقاد لو تفرغوا لتحليل النص الأدبي خاصة الشـعري، وكشف أسراره الدلالية وخباياه الفنية لكنا أمام متن ثري يستوعب رؤاهم وتصوراتهم للغة الأدبيـة وللنص الأدبي عامة، يقول الجرجاني بعـد تأكيده على أن ترتيب الألفاظ تابـع لترتيـب المعاني: «وإذا وجـدت ذلك أمـراً بيِّنَاً لا يُعارضك فيه شـكٌّ، ولا يملكك معه امتراءٌ، فانظر إلى الأشعار التي أَثنوا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلامة، ونسبوها إلى الدَّماثة، وقالوا: كأنَّها الماءُ جَرَياناً، والهواءُ لُطفاً، والرياضُ حُسْـناً، وكأنها النَّسِيم، وكأنها الرَّحيقُ مِزاجها التَّسْنِيم، وكأنها الديباج الخُسْرُوانيّ في مَرامي الأبصار، ووَشْيُ اليمَن منشوراً على أذْرُع التِّجَار، كقوله:

ولَمَّـا قَضَيْنَـا مِـنْ مِنًـى كُلَّ حَاجةٍ ومَسَّـح بـالأركان مَنْ هو ماسـحُ

(١) الشـعر والشـعراء، ابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ، ج١، ص: ٦٥ ـ ٦٧ ـ ٦٨

وشُدَّت على دُهْم المهَارَى رِحَالُنا ولم يَنْظُـر الغادي الَّـذِي هو رائحُ
أخذْنـا بأطـراف الأحاديـث بَيْنَنـا وسَالَتْ بأعناق المطيِّ الأباطحُ»[1]

هذه الأبيات وأمثالها، هي التـي وصفت بالأوصاف التي جمعها الجرجاني مـن مستحسـنيها، معتبـرا إياها تمثـل احتفالا باهـرا بالألفـاظ التي يعـود إليها التفضيـل، لكنـه يدعو القـارئ المتحمس إلـى التأني في الحكـم، وإمعان الفكر في جهة الاستحسـان التي يقع بها التفضيل علـى الحقيقة، حيث ينصرف ثناؤهم ومدحهم لهذه الأبيات إلى أمور وثيقة الصلة بالمعنى كالاسـتعارة وحسن ترتيب الكـلام، وخلوه من الحشـو وسـلامته من التقصيـر، يقول: «ثم راجـعْ فكرتَك، واشْـحَذْ بصيرتَك، وأحسِنِ التأمُّل، ودع عنك التجوُّز في الرأي، ثم انظر هل تجدُ لاستحسانهم وحَمْدهم وثَنائهم ومَدحهم مُنْصَرَفاً، إلاّ إلى استعارةٍ وقعت موقعَها، وأصابت غَرَضها، أو حُسن ترتيب تكاملَ معه البيانُ حتى **وصلَ المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السـمع**، واسـتقرَّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد، وشـيءٍ داخَلَ المعاني المقصودَة مداخلةَ الطفيليّ الذي يُستثقل مكانهُ، والأجنبيّ الذي يُكره حُضوره، وسلامتهِ من التقصير الذي يَفْتَقِر معه السامِعُ إلى تَطَلُّب زيادةٍ بقيت في نفس المتكلم، فلم يدلَّ عليها بلفظها الخاصّ بها، واعتمد دليلَ حالٍ غير مُفْصِح، أو نيابةَ مذكورٍ ليس لتلك النِّيابة بمُسْـتَصْلَح»[2]، تمثل هذه الفقرات التي ابتدأ بها الجرجاني تقديما بسط فيه وجهة نظر المستحسنين لهذه الأبيات من جهة اللفـظ، ثم انبرى يعرض زوايا أخرى توسـع من أفق تلقـي النص، وتعدد مداخل

(١) أسرار البلاغة، ص: ٢١.
(٢) المصدر نفسه، ص: ٢١ ـ ٢٢.

الفهم والتأويل، من خلال مقاربة تحليلية استثمر فيها مختلف وجوه التصرف في الألفاظ والعبارات والظواهر البلاغية للكشف عن معاني النص، حيث قال: «وذلك أن أوّل ما يتلقَّاك من محاسن هذا الشعر أنه قال: «ولمَّا قضينا من مِنًى كلَّ حاجة» فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فُروضِها وسُنَنِها، **من طريقٍ أمكنه أن يُقصِّر معه اللفظ، وهو طريقة العموم**، ثم نبّه بقوله: «ومسّح بالأركان من هو ماسحُ» على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسيرِ الذي هو **مقصوده من الشعر**، ثم قال: «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا» فوصل بذكر مسح الأركان، ما وليه من زَمِّ الركاب وركوب الرُّكبان، ثم **دلّ بلفظة الأطراف على الصّفة** التي يختصّ بها الرِّفاق في السَّفر من التصرف في فنون القولِ وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتظرِّفين، **من الإشارة والتلويح والرَّمْز والإيماء، وأنبأ بذلك** عن طِيب النفوس، وقُوَّة النشاط، وفَضْلِ الاغتباط، كما تُوجبُه ألفة الأصحاب وأُنسةُ الأحباب، وكما يليق بحال من وُفِّق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حُسن الإياب، وتنسَّمَ روائح الأحبّة والأوطان، واستماع التهاني والتَّحايا من الخُلَّان والإخوان، ثم **زانَ ذلك كلَّه باستعارة لطيفةٍ طَبَّق فيها مَفْصِل التشبيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلُطْف الوَحْي والتنبيه، فصرّح** أوّلاً بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث، من أنهم تَنَازعوا أحاديثهم على ظهور الرَّواحل، وفي حال التوجُّه إلى المنازل، **وأخبر** بعدُ بسرعة السير، ووَطَاءة الظَّهر، إذ جَعَل سلاسة سَيْرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، **وكان في ذلك ما يؤكّد ما قبْله، لأن** الظُّهور إذا كانت وَطِيئةً وكان سيرها السَّيْرَ السهلَ السريع، زاد ذلك في نشاط الرُّكبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طِيباً، **ثم قال: بأعناق المطيّ، ولم يقل بالمطيّ، لأن** السرعة والبُطءَ يظهران غالباً في أعناقها، ويَبين أمرهما من هَواديها وصدورِها، وسائِرُ أجزائها

تستند إليها في الحركة، وتَتبعها في الثِّقَل والخفَّة، ويُعبِّر عن المَرَح والنشاط، إذا كانا في أنفسها، بأفاعيلَ لها خاصّة في العنق والرأس، وتَدُلّ عليهما بشمائل مخصوصةٍ في المقاديم»[1].

يتضح إذن أن زوايا النظر تختلف، و«النموذج» القرائي الذي يقدمه كل ناقد يؤثر في حكمه على النص الأدبي، وعلى رتبته في الجودة والرداءة، كما يؤثر في فهمه واستيعابه، حيث أدرج ابن قتيبة الأبيات في ما لا طائل من ورائه من ناحية المعنى، وربط ذلك بانعدام الفائدة في الأبيات حيث قال: «لم تجد هناك فائدة في المعنى»، بينما نطلع في تحليل الجرجاني على جهد واضح في رصد وجوه التعبير عن الدلالات في النص، مقلبا وجوه المعاني، متخيرا ما يناسب منها باعتبار السياق ومقامات القول، فتحدث عن الإيجاز في اللفظ مع كثافة المعاني، وعن مطابقة التعبير للمقصود في الشعر، وعن اختيار الشاعر لألفاظ دقيقة دالة على المقصود. واستعمل أفعالا للدلالة على ما توحي به الألفاظ والعبارات لتبليغ مقصود الشاعر مثل (نبه وأنبأ)، ووقف عند الأثر الدلالي والإيحائي الذي خلفه استعمال الاستعارة في موضعها، كما كشف عن وعي عميق بترابط أجزاء النص وما يشبه مفهوم الترابط الذي تحدث عنه أصحاب لسانيات النص وذلك في قوله: (وكان في ذلك ما يؤكّد ما قبْله)، و(نظم الشاعر ونسجه، وتأليفه وترصيفه)، وقدم تعليلات عن سبب الاستعمال (قال... ولم يقل... لأن)، وغير ذلك من إجراءات في التحليل كالتعليل والتوسيع بملء فراغات النص وذكر ما خفي خلف التعبير.

يختم الجرجاني نصه، بعد ذلك التحليل، بالتوجه إلى القارئ ليسائله عن النتائج التي وصل إليها، واستخلصها من قراءته ولعل أهمها النظر إلى الشعر في

(١) أسرار البلاغة، ص: ٢٢ ـ ٢٣.

كليته باعتباره مجموعا متكاملا لا ألفاظا معزولا بعضها عن بعض: «فقل الآن: هل بقيتْ عليك حسنة تُحِيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إنّ فَضْلَ تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة لو ذُكرتْ على الانفراد، **وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه**، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي، وإن ازدادت حُسناً بمصاحبة أخواتها، واكتست بهاءً بمُضَامَّة أترابها، فإنها إذا جُلِيتْ للعين فَرْدةً، وتُركت في الخيط فَذَّة، لم تعدم الفضيلة الذاتية، والبهجة التي في نفسها مَطويَّة والشَّذْرةِ من الذهب تراها بصُحْبة الجواهر لها في القلادة، واكتنافها لها في عنق الغَادة، ووَصْلها بريقَ جَمرتها والتهاب جَوْهَرها، بأنوار تلك الدُّرَر التي تجاورها، ولألاء اللآلئ التي تُناظرها تزداد جمالاً في العين، ولُطْف موقِع من حقيقة الزين، ثم هي إن حُرِمت صُحبة تلك العقائل، وفَرَّقَ الدهرُ الخؤُون بينها وبين هاتيك النفائس، لم تَعْرَ من بَهْجتها الأصيلة، ولم تذهب عنها فضيلة الذَّهبية، كلَّا، ليس هذا بِقياس الشعر الموصوفِ بحسن اللفظ، وإن كان لا يبعد أن يتخيّله مَنْ لا يُنعم النظر، ولا يُتمّ التدبُّر، بل حقُّ هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية والتشبيهية بعضاً، وازدياد الحسن منها بأن يجامِعَ شكلٌ منها شكلاً، وأن يصل الذِّكرُ بين متدانيات في ولادة العقول إياها، ومتجاوراتٍ في تنزيل الأفهام لها»[1].

إن استعمال ابن قتيبة للعبارة السابقة «لم تجد هناك فائدة في المعنى»، يجعلنا نتساءل عن الفائدة التي يقصدها ابن قتيبة في مقابل ما استلهمه الجرجاني بعدُ من هذه الأبيات من أسرار وأغراض؟ خاصة إذا علمنا أن الجرجاني نفسه في كتابه الأسرار يربط جودة الشعر وغاية الأدب بتحقيق الفائدة، وليس فقط بإمتاع

(١) أسرار البلاغة، ص: ٢٢ ـ ٢٣ ـ ٢٤.

المستمع من خلال الأداء الشكلي، وهو ما ذكره في سياق حديثه عن أن التجنيس في التعبير تابع للمعنى النفسي، حيث قال: واعلم أنّ النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتُها العّلةَ في استيجابه الفضيلة **وهي حُسْن الإفادة**، مع أنّ الصورة صورةُ التكرير والإعادة وإن كانت لا تظهر الظهورَ التامَّ الذي لا يمكن دَفْعُه، إلا في المستوفَى المتفق الصورة منه كقوله:

ما مات من كَرَم الزمانِ فإنه يَحْيَى لدَى يَحْيَى بن عبد الله

«وفي ذلك ما ذكرتُ لك من **طلوع الفائدة** بعد أنْ يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تُغالَطَ فيه حتى ترى أنه رأس المال»[1].

لعل الجرجاني يقصد بالفائدة حصول المعنى الإيحائي وبلوغ المراد المعبر عنه باللفظ، خاصة في المستوى التعبيري المجازي، وهو ما يؤكده في سياق آخر يتحدث فيه عن المفيد من الاستعارة وغير المفيد: «ثم إنها تنقسم أوّلاً قسمين، أحدهُما: أن يكون لنقله فائدة، والثاني: أن لا يكون له فائدة، وأنا أبدأ بذكر غير المفيد، فإنه قصيرُ الباع، قليل الاتساع، ثم أَتكلم على المُفيد الذي هو المقصود... **وأمَّا المفيد فقد بانَ لك باستعارته فائدةٌ ومعنًى من المعاني وغَرَضٌ من الأغراض**، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك، وجملة تلك الفائدة وذلك الغرض التشبيه»[2]، وهذه هي الفوائد التي استخلصها الجرجاني أيضا من الأبيات الثلاثة السابقة المختلف فيها بين النقاد، أثناء قوله في النص التحليلي للأبيات: «ثم زانَ ذلك كلَّه باستعارة لطيفةٍ طَبَّق فيها مَفْصِل التشبيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلُطْف الوَحْي والتنبيه» لكن ابن قتيبة لم يعرها اهتماما لأنه يبحث عن فائدة أخرى ربما

(١) أسرار البلاغة، ص: ١٧.

(٢) المصدر نفسه ص: ٣٠ ـ ٣٢.

لهـا صلة بالأخلاق والقيم والمديح، فلما لـم يجدها صنفها ضمن الضرب الذي لا يحمل فائدة في معناه، حيث المعنى موجود لكنه غفل لا يحمل فائدة تذكر.

أما الجرجاني فلا يقف عند الفائدة البسـيطة التي تحصل بالدلالة المباشـرة على المعنى، بل يجعل للفائدة الأدبية مسـتوى أرقى تتحقق فيه من خلال الوحي والتنبيه الذي يحصل بواسـطة التشـبيه بالاسـتعارة. وهو ما يعنـي أننا، في النص الأدبـي، وفي تصـور الجرجاني، أمام مسـتويين في التعبير الكلامـي ينتج عنهما مسـتويان للمعنى: كـلام غفل وكلام بليغ. الأول معناه واضح ومكشـوف، يظهر الغرض منه بمجرد سماعه، يفهمه العامة والسوقة، أما الثاني فلا يظهر معناه إلا بعد تعرية طبقات من البناء اللغوي من خلال إعمال الفكر والتأني «ثم راجعْ فكرتَك، واشْحَذْ بصيرتَك، وأحسِنِ التأمُّل، ودع عنك التجوُّز في الرأي»، والسبب المحوج لذلـك هو أن للمعنى فـي الكلام البليغ طبيعة خاصة، وخصوصية في التشـكيل، يرتقي فيها المعنى ليصبـح بتعبير الجرجاني «لطيفا»، «فإنما أرادوا بقولهم ما كان معناه إلى قلبك أسـبقَ من لفظه إلى سـمعك، أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبـه وصيانته من كل ما أخـلّ بالدَّلالة، وعاق دون الإبانة، ولم يريدوا أن خير الكـلام مـا كان غُفْلاً مِثْلَ ما يتراجعـه الصبيانُ ويتكلَّم به العامّة في السـوق. هذا وليـس إذا كان الكلامُ في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوُضوح، أغناك ذاك عـن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، **فإن المعانيَ الشـريفة اللطيفةَ لا بُدَّ فيها من بناءِ ثانٍ على أوّل، وردٍّ تالٍ على سابق**»[1].

نختتم الحديث في هذا المحور بإشـارة مفادها أن العرب من خلال حديثهم عـن الفائـدة المتوخاة من الشـعر كانـوا واعين ببعـض القضايا الأدبيـة والنقدية

(١) أسرار البلاغة، ص: ١٤٤.

المرتبطة بالشـعر، ومنها قضايـا عرفت امتدادا في الزمن والمـكان، كقضية فائدة الشـعر، حيـث وجدنا لها حضورا فـي الفكر النقدي الغربـي أيضا مع خصوصية فـي التناول، وبالخصـوص مع «إليوت» الذي خصص مؤلفـا بأكمله يتحدث فيه عن فائدة الشـعر في مقابل فائدة النقد؛ وقد قرن فائدة الشعر بأمرين اثنين، أولهما تحقيق المتعة والثاني إحداث التحويل، فبعد أن يقرر بأن فائدة القصيدة لا تقتصر علـى ما يريـده المؤلف أو ما تتركه فـي نفس القارئ من أثر، يقول: «إن السـؤال المتضمن في عبارة «فائدة الشعر» لا معنى له غير أن للسؤال معنى آخر، فبعيدا عن الطرق المختلفة التي يقول بها الشـعراء أشـعارهم بصرف النظر عن درجاتهم في النجاح أو الإخفاق سواء قصدوا التعليم أو الإيحاء فمما لاشك فيه هو أن الشاعر يستهدف تحقيق المتعة والتسلية وتحويل الاتجاهات ولعله يشعر بمزيد من الرضا حين يستوثق من أن المتعة والتحويل، قد يتحققان لأكبر عدد من الناس»[1]، فتقوم فائدة الشعر بالنسبة لإليوت في ما يحققه من متعة وتأثير في اتجاهات المتلقين.

ثالثا: خطاطة التلقي وأدوات التخييل:

إن التعبير عن المعنى في الكلام البليغ يتطلب أمرين:

ـ الأول: اجتهـاد مـن المتكلـم في ترتيب اللفـظ وصيانته مـن كل ما أخل بالدلالة، وفي الوقت نفسه العدول به عن الدلالة المباشرة إلى الإيحائية.

ـ والثاني: إعمال الفكر من قبل المتلقي في استخراج المعنى وإدراك الغرض من خلال بناء ثان على أول ورد تال على سـابق، ما يعني النظر إلى النص الأدبي فـي تكامله، بربط أجزائه بعضها ببعض واسـتخلاص المعنـى من الكل، ومن ثم

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد، ت.س، اليوت، ص: ٣٩.

فالجرجاني يرسم «خطاطة التلقي البلاغي والأدبي على نحو **يظهر عمل الفكر في الانتقال إلى المعنى من المعنى**، ويظهر الخصوصية البلاغية في الأدب، وفق رؤية البلاغة، حيث المعقولية للمعنى من المعنى وليس اللفظ، ومن ثم الاستدلال المتدرج الذي يحيل التلقي إلى تقبل لا تشكك معه، لأن المتلقي هو من يصل إليه»[1].

يقول الجرجاني ممثلا ببيتي البحتري:

دانٍ على أيدي العُفاة وشاسع عن كل نِدٍّ في العلا وضريب
كالبدر أفرط في العلو وضوؤه للعصبة السارين جد قريب

«أفَلستَ تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: «كالبَدْرِ أُفْرطَ فِي العُلُوِّ» إلى أن تعرف البيت الأول، **فتتصوَّر حقيقة المرادِ منه ووجه المجاز** في كونه دانياً شاسعاً، وترقم ذلك في قلبك، ثم تعود إلى ما يعرِضُ البيت الثاني عليك من حَالِ البدر، **ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى**، وتردّ البَصَرَ من هذه إلى تلك، وتنظر إليه كيف شَرَطَ في العلوِّ والإفراطَ، **ليشاكل** قوله شاسع، لأن الشُّسُوع هو الشديد البُعد، ثم قَابَله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال «جِدُّ قريب» فهذا هو الذي أردتُ بالحاجة إلى الفكر، **وبأنَّ المعنى لا يحصُل لك إلا بعد انبعاثٍ منك في طلبه، واجتهادٍ في نيله**»[2]. يدعو الجرجاني بوضوح إلى التأني في الحكم قبل استكمال الصورة، وذلك بفهم الأبيات في كليتها وتجميع جزئياتها المتناثرة والمتعالقة في الاستعمال، خاصة وأنها تتضمن من المجاز ما

(١) القارئ القياسي، (القراءة وسلطة القصد والمصطلح والنموذج ـ مقاربات في التراث النقدي)، صالح زياد، دار الفارابي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص: ٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٥٣.

يجعــل المعنى بعيد التحصيل، بل ويجعله من طبقتيــن، أولهما المعنى المتوصل إليــه أثناء القــراءة الأولية، وثانيتهما معنى المعنى وهو الــذي يتطلب فكرا وطلبا، نحــن إذن أمام معنى ومعنى المعنى فـ«تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واســطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنــى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1]. وهذا التفاوت في المعنــى يُحمِّل القارئ مســؤولية في التأني والبحــث والتقصي وجمع المتفرقات لأن «مــا يحدث في الغالب إذا شُــعِر بــأن قطعة أدبية تخفي كنوزا هــو أن العبارة تلــو الأخرى تضيء وتظهر كقلب هذه القطعة، وتضيء الجزء تلو الآخر»[2]، كما ينبغي على المتلقي أن يدرك خصوصية المجاز الفنية، ذلك أن «المجاز صفة الآلة القرائية، من حيث هي منتوج تلق يســعى إلى بناء خطة ذهنية لاستيعاب النصوص البليغة وتفســيرها والتفاعل معها بما يصنع للرؤية مستندا نظريا يتماسك فيه تلقي النص ويتماســك إنتاجه بوصف تلقــي النصوص وإنتاجها جزءا مــن كلية الرؤية البلاغية إلى العالم»[3].

قد يعترض معترض على هذا النموذج في التحليل، بكون الحاجة إلى الفكر دليــلا على التعقيد في تشــكيل المعنى الأدبي، وإلا لما احتــاج إلى إعمال الفكر فيه لاســتخراجه، فيجيــب الجرجاني هذا المعترض بكــون إعمال الفكر ضروريا لاســتخراج المعنى، أمــا التعقيد فيحصل إذا تعمد الأديب في تشــكيله للمعنى ما

(١) دلائل الإعجاز، ص: ٢٦٣.

(٢) ســبعة أنواع من الغموض، وليم أمبســون، ص: ٦، نقلا عن كتاب الاســتعارة ـ لتيرنس هوكس، ترجمــة عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمــة، الطبعة الأولى ٢٠١٦. ص: ٧٨.

(٣) القارئ القياسي، ص: ٤٥.

يعيـق الفكر عن تحصيلـه وإدراك الغرض منه: فـ«المعقَّد من الشـعر والكلام لم يُذَمَّ لأنه مما تقعُ حاجةٌ فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأنّ صاحبه يُعْثِرُ فِكرَك في متصرَّفه، ويُشيكُ طريقك إلى المعنى، ويُوعِّر مذهبَك نحوه، بل رُبّما قَسَّم فكرَك، وشـعَّب ظَنَّك، حتى لا تدري مـن أي تتوصّل وكيف تطلب هـذا»[1]. إن التعقيد صادر من طبيعة النص وتشـكيل المعنى وليس بسـبب حاجـة المعنى إلى الفكر لاسـتخراجه، لأنه إذا لم يتطلب إعماله فهو غفل لا يرقى إلى الحسـن والجودة. يحـدد الجرجاني أهم الخصائص التي ينبغي أن يتحلى بها المتلقي، على رأسـها إعمـال الفكر والطلب والاجتهاد، «وما وعاه يعد سـبقا في نظرية القراءة والتلقي عند العرب وتقدما في تصور ما يمكن أن يكون عليه التفاعل بين النص والقارئ، بل إن إيراد لفظ «اجتهاد» يضع القارئ أمام عالم من الحرية الفكرية في فهم النص، فالتلقي اجتهاد، وهذا يعني أن لا قراءة واحدة للنص ما دام القارئ مجتهدا»[2].

قسـم الجرجاني وهو يناقش موضوع الأخذ والسـرقة المعنى إلى قسـمين: عقلي وتخييلي، وكل قسـم أنواع، فالعقلي مما لا يكون فيه أخذ ولا سـرقة لكونه مما تشترك فيه الأمم والأجيال، فهو «معنًى صريحٌ محضٌ يشهد له العقل بالصحة، ويُعطيه من نفسـه أكرم النِّسبة، وتتفق العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجَبه، في كل جيل وأمّة، ويوجد له أصل في كل لسَان ولُغة»[3].

أمـا المعنى التخييلي فهو الميدان الذي تسـابقت فيـه الركبان، وتفاوت في

(١) القارئ القياسي، ص: ١٤٧.

(٢) استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية الأولى، ١٩٩٩م، ص: ٣٧.

(٣) القارئ القياسي، ص: ٢٦٤.

تشـكيله أهل الفن والإبـداع، الذي لا يمكن أن نعالجه بثنائيـة الصدق والكذب، لأنـه يخترق عادات اللغة، ويتطلب قدرة تخييلية غير طبيعية، وكفاءة تعبيرية عالية في اسـتثمار إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة، القادرة على إخفاء المعنى، وحجب المقصد من النص، سـواء بالإمكان الصوتي، أو الإمكان الصرفي او التركيبي، أو الإمكان الدلالي والمجازي، لذلك فهذا المعنى يتجلى متعددا في طبقات، صعب التحديد يستعان عليه بالرفق والحذق، «فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صِدقٌ، وإنَّ ما أثبتَه ثابت وما نفاه منفيّ، **وهو مفتنٌّ المذاهب، كثير المسـالك**، لا يكاد يُحصَر إلاّ تقريباً، ولا يُحاط به تقسيماً وتبويباً، **ثم إنه يجيء طبقاتٍ، ويأتي على درجاتٍ**، فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تُلُطِّف فيه، واسـتعين عليه بالرِفق والحِذق، حتى أُعطَي شَـبَهاً من الحقّ، وغُشِّـي رَوْنَقاً من الصّدق، باحتجاج تُمُحِّل، وقيـاسٍ تُصُنِّع فيه وتُعُمِّلَ، ومثالُه قول أبي تمام:

لا تُنكري عَطَلَ الكَريم من الغِنَى فالسَّـيلُ حَـرْبٌ للمـكانِ العالى

فهـذا قد خَيَّل إلى السـامع أن الكريـم إذا كان موصوفاً بالعلـوّ، والرِّفعة في قـدره، وكان الغِنَى كالغَيْث في حاجة الخلق إليه وعِظَـمِ نَفْعه، وجب بالقياس أن يزِلَّ عن الكريم، زَلِيلَ السَّـيل عن الطَّوْد العظيم، **ومعلومٌ أنه قياسُ تخييلٍ وإيهامٍ، لا تحصيلٍ وإحكام**، فالعلّة في أن السـيل لا يسـتقرّ على الأمكنة العالية، أن الماء سيَّال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانبُ تَدْفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال، شيء من هذه الخلال، وأقوى من هذا في أن يُظنَّ حقّاً وصدقاً، وهو على التخيّل قوله:

الـشـيبُ كُـرْهٌ وكُـرْهٌ أن يـفـارِقَـنـي أَعْجِبْ بشيءٍ على البَغْضَاء مَوْدودِ»[1]

(١) أسرار البلاغة، ص: ٢٦٧.

يقـدم الجرجاني منظوره لهذه الأبيات وغيرها متماشـيا مـع فهمه للتخييل الذي هو: «ما يُثبت فيه الشـاعر أمراً هو غير ثابـتٍ أصلاً، ويدَّعي دعوَى لا طريقَ إلى تحصيلها، ويقولُ قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا ترى»[1].

وفي وعي عميق، وبثقافة فنية وأدبية خاصة، تشـهد لـه بباعه الكبير في فهم أسرار الشعر وكيفيات تشكيل المعنى، يكمل الجرجاني رسم نظره في طبيعة اللغة الأدبية من خلال الكتابة الشعرية، حيث وجه دلالة عبارتين يوصف بهما الشعر من حيث جودته وخيرته، ويعتبرهما متذوقو الشـعر مدخلا للحكم عليه، وهما: (خير الشـعر أصدقه) و(خير الشعر أكذبه)، حيث يجد تخريجا فنيا للعبارتين معا يجعل كلا منهما مفتاحا لفهم طبيعة الاختلاف في الأداء الشعري، وتعبيرا عن منظورات مختلفة للتلقي: «فمن قـال خيره أصدقه كان تركُ الإغراق والمبالغة والتجوُّز إلى التحقيـق والتصحيح، واعتمادُ ما يجرى مـن العقل على أصل صحيح، أحبَّ إليه وآثـرَ عنده، إذ كان ثمره أحلـى، وأثره أبقى، وفائدته أظهـر، وحاصله أكثر. ومن قال أكذبُه، ذهب إلى أن الصنعة إنما تَمُدُّ باعها، وتنشـر شُـعَاعها، ويتّسع مَيْدانها، وتتفرّع أفنانها، **حيث يعتمد الاتّساع والتخييل، ويُدَّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتخيل وحيث يُقصَد التلطف والتأويل** ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذمّ والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، **وهناك يجد الشـاعرُ سـبيلاً إلى أن يُبدع ويزيد، ويُبدي في اختـراع الصّور ويُعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومَدَداً من المعاني متتابعاً**، ويكون كالمغترف مـن عِـدٍّ لا ينقطع، والمُسْـتَخرج من مَعْـدِنٍ لا ينتهي. وأما القبيـل الأول فهو فيه كالمقصور المُدانَى قَيْدُه، والذي لا تتّسـع كيف شـاء يَدُه وأيْدُه، ثم هو في الأكثر يسـرد على السـامعين معانىَ معروفةً وصوراً مشـهورة، ويتصرّف في أصول هي

(١) أسرار البلاغة، ص: ٢٧٤.

وإن كانت شريفةً، فإنها كالجواهر تُحفَظ أعدادها، ولا يُرْجَى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تَنْمي ولا تزيد، ولا تربح ولا تُفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرَّائقة لا تُمتِّع بجَنًى كريم»[1].

فأكذب الشعر ما كانت فيه:

ـ **الصنعة**: تَمُدُّ باعها، وتنشر شُعَاعها، ويتّسع مَيْدانها، وتتفرّع أفنانها.

ـ **ووسيلتها**: الاتّساع والتخييل، ويُدَّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتخيل وحيث يُقصَد التلطف والتأويل ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق.

ـ **والأغراض**: هي المدح والذمّ والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض...

ـ **ووظيفة الشاعر**: أن يُبدع ويزيد، ويُبدي في اختراع الصّور ويُعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومَدَداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من عِدٍّ لا ينقطع، والمُسْتَخرج من مَعْدِنٍ لا ينتهي.

أما أصدق الشعر فما كانت فيه وسائل الصنعة: تركُ الإغراق والمبالغة والتجوُّز إلى التحقيق والتصحيح، واعتمادُ ما يجرى من العقل على أصل صحيح. وعدم الاتساع في القول، واقتصرت وظيفة الشاعر على سرد المعاني المعروفة والصور المشهورة. إنه (كالحسناء العقيم).

رابعا: أدوات تشكيل المعنى التخييلي

يحدد الجرجاني في انسجام تام مع رؤيته أهم الأدوات التي بها يتم تشكيل المعنى التخييلي، مركزا على التشبيه والاستعارة والتمثيل، مبينا الفروق بينها.

(١) أسرار البلاغة، ص: ٢٧٢.

ودون الوقـوف على تفاصيل تلك الفروق نكشـف عن علاقتهـا بالتخييل وكيف تؤثـر في المعنى، وتضفـي على النص أدبية وفنية راقية، تعلي من شـأنه، وتحوج القـارئ إلى بذل جهد في طلب المعنى وبلـوغ الغرض. باعتبارها أصولا يتوصل بها إلى تشكيل الكلام الحسن وبلوغ أعلى مراقيه حيث بها وبمتصرفاها (وجوهها) وكيفيات استعمالها وتوظيفها يتم تشكيل المعنى.

إن البلاغييـن عموما «وهـم يتناولون الشـعر بالدرس، على وعي شـبه تام بالصفات التي تجعل من الشـعر شـعرا، هذا الوعي يقف أحيانا عند حدود الحس أو الحدس، كما نجد عند ابن المعتز... [و] قد يرتفع هذا الحس إلى مراقي الوعي النظـري الذي يسـعى إلى الكشـف، في هـذه الأدوات التعبيرية، عـن قانون عام ينظمهـا، لقد تحققت هذه الصحوة النظرية عند عبـد القاهر الجرجاني في كتابيه: «أسـرار البلاغة» و«دلائل الإعجـاز». وأدرك هذا البلاغي الفذ أن «الشـعرية» أو البلاغة تتحقـق بفضل «التصوير» الذي يعترض المعنـى. هذا التصوير أو «وجوه الدلالـة على الغرض» هـو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشـبيه وتمثيل واسـتعارة وكناية. وهذا مـا يختصره الجرجاني في عبارتـه التي يتحدث فيها عن القدمـاء وفهمهـم «للصورة»: إنهم لا يعنون بحسـن العبارة مجـرد اللفظ، ولكن صورة وصفة مخصوصة تحدث في المعنى»[1].

قسم الجرجاني المعنى إلى عقلي وتخييلي، ومضى في تقسيم الاستعارة إلى قسمين لأن غايته وصف الكلام البلاغي المؤثر في المعنى:

القسـم الأول: ما يؤتى به **من باب التوسـع في أوضـاع اللغة**. وهذا لا فائدة ترجى وراءه...

(١) الصورة الشـعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمـد الولي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ص: ٢٩٣.

القسم الثاني وهو المفيد معنى من المعاني وغرضا من الأغراض. **وهذا مما يخفى معه المعنى** وهو الاستعارة في الحقيقة، «وهي أمَدُّ ميداناً، وأشدُّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسعُ سعَةً وأبعد غَوْراً، وأذهبُ نَجْداً في الصِّناعة وغَوْراً، من أن تُجمعَ شُعَبها وشُعُوبها، وتُحصَر فنونها وضروبها،... وهي أجلُّ من أن تأتيَ الصفةُ على حقيقة حالها، وتستوفيَ جملةَ جمالها، ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تُبرز هذا البيان أبداً في صورة مُستجَدَّةٍ تزيد قَدرَه نُبْلاً، وتوجب له بعد الفضلِ فضلاً، **وإنَّكَ لَتجِدُ اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد حتى تراها مكرّرة في مواضعَ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفردٌ، وشرفٌ منفردٌ،** وفضيلةٌ مرموقة، وخِلَابةٌ موموقة»[1].

وبذلك يرتفع الكلام إلى حد البلاغة باستعمال النوع الثاني من الاستعارة وتوظيف طاقتها الدلالية لما لها من أثر في شحن اللغة الأدبية بالإيحاء «فإنك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً، والمعاني الخفيّةَ باديةً جليّةً، وإذا نظرتَ في أمر المقاييس وجدتَها ولا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رَوْنَق لها ما لم تَزِنْها، **وتجدُ التشبيهات على الجملة غير مُعْجِبَةٍ ما لم تكُنْها، إن شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون**»[2]، إنه عالم اللغة الفنية الذي تبنيه بنفسها عبر طاقاتها الإبداعية والتكوينية، اللغة التي «لا تقوم فقط بالإبلاغ عن الأشياء ببساطة بل إنها تجعلها تحدث»[3]، وهذا ما يضع الشاعر على حد تعبير «تيرنس هوكس» (Terence Hawkes) «على تخوم الواقع

(١) أسرار البلاغة، ص: ٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٤٣.

(٣) الاستعارة، تيرنس هوكس، ص: ٧٧.

يراه ويدركه في حدود ثقافته. فإنه باستخدامه الواعي للاستعارة منخرط على نحو فعال في عملية توسيعية يتم عبرها انطواء مساحات جديدة من الواقع داخل اللغة، وتسجل أبعادا جديدة من الخبرة، وتكون متاحة داخل حدودها»[1].

وبالمنظور نفسه يتحدث الجرجاني عن المعنى الآتي من التمثيل، مبينا قوته في التعبير الأدبي، وحاجته إلى الفكرة لاستخلاصه من النص: «وهو أن المعنى إذا أتاك ممثَّلاً، في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحْوِجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطرِ لـه والهِمَّة في طلبه، **وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابُه أشدُّ**، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأَشْغَف، ولذلك ضُرب المثل لكل ما لَطُف موقعه ببرد الماء على الظمأ، كما قال:

وهُنَّ يَنْبِذْنَ من قَوْلٍ يُصِبْنَ بِهِ مَوَاقِعَ الماءِ مِنْ ذِي الغُلَّةِ الصَّادِي

وأشباه ذلك مما يُنال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدُّم المطالبة من النفس به. **فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمُّد ما يَكْسِب المعنى غمُوضاً**، مشرِّفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلافُ ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا إن خَيْر الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، **فالجواب إني لم أُرد هذا الحدَّ من الفِكْرِ والتعب**، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: فإن المِسْكَ بعضُ دمِ الغَزَالِ... فإنك تعلم على كل حالٍ أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصَدَف لا يبرز لكَ إلاّ أن تشُقَّه عنه، وكالعزيز المُحْتجب لا يُريك

(١) الاستعارة، تيرنس هوكس، ص: ٧٧.

وجهه حتى تستأذِن عليه، **ثم ما كلُ فكر يهتدي إلى وجهِ الكَشْفِ عمَّا اشتمل عليه، ولا كُلّ خاطر يؤذَن له في الوصول إليه**، فما كل أحد يفلح في شقّ الصَدَفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كلٌّ من دنا من أبواب الملوك، فُتحت له»[1].

إن نص الجرجاني حافل بعبارات دالة تختزل طبيعة المعنى الأدبي، وعلاقته بمنتجه وبمتلقيه، أولها قوله (إن المعنى إذا أتاك ممثلا)، يشير إلى القصد الفني للمعنى من قبل الأديب، وهو أن يرسله ممثَّلا في تشبيه أو مجاز، وليس في عبارة شفافة تكشف عما في داخلها، فتصل إلى المعنى سريعا، فالمعنى الممثَّل يدعوك للتفاعل، وأن تكون مستعدا لمقاومته لأنه سيحوجك ويرغمك على البحث والتقصي، وظاهر من قوله: (وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابُه أشدَّ) أن المعنى الممثَّل نفسه درجات أو مستويات تتراوح بين القرب إلى الحقيقة أو البعد عنها، وأبعدها مرمى (ما كان منه ألطف) فهو الممتنع والأبي والمحتجب، في إشارة إلى فاعلية المعنى وحيوته داخل النص، وإذا علمنا أن «اللطف» في العبارة قد يُؤخذ من قولهم (اللطيف من الكلام) وهو ما غمض معناه وخفي، ظهر المقصد وبان، فكلما خفي المعنى في النص رفع من قيمته الأدبية والفنية، وزاد من عمق هذا النص وتعدد معناه. لذلك يكون الحصول على هذا المعنى ونيله كنيل شيء بعد اشتياق إليه وحنين نحوه، تشعر النفس بحلاوة بلوغ المراد وإدراك المُنى. وفي هذا إشارة واضحة إلى البعد التأثيري للنص الأدبي، القائم على تفعيل ذخيرته الإيحائية والبيانية لتشكيل المعنى الخفي، الذي إذا أُدرك كان موقعه من النفس أجل وألطف من غيره، لأنه يبعثها على حركة مستمرة شغفا بالوصول إليه وتمسكا به.

(١) أسرار البلاغة، ص: ١٣٩ ـ ١٤٠ ـ ١٤١.

يزيل الجرجاني في حوار افتراضي في النص السابق أي اعتقاد يحرف مقصده من خفاء المعنى وتمنعه واحتجابه، معلنا أنه لا يقصد بذلك التعقيد والتعمية إلى درجة غموض المعنى، فذلك وراءه تعب وأي تعب وكد للفكر وخروج عن الأسلوب الأمثل. وقد وضح ذلك في موضع آخر، بعد هذا النص، بقوله: «وأما التعقيد، فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتَّب الترتيبَ الذي بمثله تحصُل الدَّلالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلبَ المعنى بالحِيلة، ويسعى إليه من غير الطريق كقوله:

ولِذا اسمُ أغطية العيون جفونُها من أنّها عَمَلَ السيوفِ عواملُ

وإنما ذُمَّ هذا الجنس، لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، **وكَدَّكَ بسُوء الدَّلالة وأودع لك في قالب غير مستوٍ ولا مُمَلَّس**، بل خشِنٍ مُضرّس **حتى إذا رُمْتَ إخراجَه منه عَسُر عليك، وإذا خرج خرج مُشوَّه الصورة ناقصَ الحُسن**»[1].

لقد ذُم التعقيد بسبب من اللفظ الذي لم يرتب ترتيبا تحصل من ورائه الدلالة على الغرض، في إشارة إلى وحدات الدلالة الثلاث التي أشار إليها ابن البناء وهي اللفظ والمعنى والغرض. حيث ينبغي أن يرتب اللفظ ترتيبا يحمل معنى يفهم منه الغرض المقصود (معنى المعنى)، فإذا تعقد اللفظ واعوج القالب التوى المعنى فساءت الدلالة، فاحتاج لاستخراجه إلى الحيلة وسلك كل طريق من أجل ذلك. مع أنه لا يستحق عناء الفكر أو زيادته على المقدار. إشارة إلى تفاوت إعمال الفكر بتفاوت أقدار النصوص.

(١) أسرار البلاغة، ص: ١٤٢.

وبعـد أن قدم أمثلة غاية في جمال الأداء في نظـره، بيَّن أن المعنى فيها كأنه فـي صدف عزيزٌ ومحتجبٌ يحتاج إلى أن يشـقه المتلقي عنه فينجلي. وكما ليس بمقدور كل أحد أن يشـق الصدف فكذلك ليس كل فكر بمقدوره أن يكشـف عن المعنـى المخبـوء، بين ظلال الإيحاء والتمثيل. لأن الكشـف عنـه يتطلب معرفة «وجه الكشف عما اشـتمل عليه» النص (الصدفة)؛ إن المعاني مختلفة ومتعددة، وبتعددها تتعدد وجوه الكشف عنها، وتعدد الوجوه يتطلب معرفة بالوجه الأنسب لكل معنى فـ (ما كلُ فكر يهتدي إلى وجهِ الكَشْفِ عمَّا اشتمل عليه، ولا كُلّ خاطر يؤذَن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شقّ الصَدَفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة).

نخلص من هذه القراءة السريعة لنص الجرجاني إلى الآتي:

ـ المعنى الممثَّل غير المعنى الآتي على الحقيقة.

ـ المعنى الأدبي نفسه مستويات.

ـ أعلى هذه المعاني ما كان ممتنعا عن الظهور وأبيا محتجبا عن القارئ.

ـ إدراك هذا المعنى يحصل بعد مكابدة ومطالبة له.

ـ خفاء المعنى واحتجابه لا يعني التعقيد والتعمية والغموض.

ـ المعنى الخفي والمحتجب يتطلب فكرا قادرا على البحث والكشف.

ـ وجوه الكشف عن المعنى عديدة، وكل معنى له وجه يناسبه.

ـ القدرة على كشف المعاني المحتجبة تتطلب معرفة خاصة بوجوه كشفها.

إننا أمـام تصور واضح حول خصوصية المعنى الأدبي ومسـتوياته ووسـائل

تشـكيله، ووجوه الكشـف عنه، إضافة إلى الخصوصية المطلوبـة في قارئ النص الأدبي الباحث عن معناه. فليتأمل مشـروعه الكبير في تشـكيل المعنى وتلقيه، هل يقِـل عما ذكره نقاد ولغويون معاصرون في صدد حديثهم عن اللغة الأدبية والمعنى الأدبي؟ يقول «صاحب «الاستعارة والواقع»[1] إن اللغة الشعرية تنزع بسبب انفتاحها إلـى الامتـلاء الدلالي أكثر مما تنزع إلى الاقتصاد الحـذر، ويتمثل هذا الامتلاء في العبارة غير المباشرة وفي الإيحاء بمدلول أوسع وأشمل مما يقال إذا أخذت العبارة بمعناها الحرفي [...] إن السهم الدلالي مصوب إلى أكثر من اتجاه واحد. إن الأمر لا يتعلق بمجرد اسـتبعاد بل التقليل من شـأن السـمات اللفظية للشعر، بل إن الأمر يتعلق بإعـادة الاعتبار للمعنى من جهـة، وتثبيت أقدام المعنـى الإيحائي التعددي في الشـعر. هكذا انتقلت مراكز التشديد من اللفظ إلى المعنى المتعدد. الذي يعتبر عند «ويلواريت» المقوم الشـعري الرئيسـي، ولنتأمل قولته هذه... ويمكن ولو في أبسـط أشكال اللغة الشعرية الإحساس بتوتر دلالي ما، إذ أنه بدون شعلة من الحياة المتوتـرة تغدو اللغة ميتة دلاليـا وتصبح نتيجة ذلك غير شـعرية مهما بلغت درجة شهرة الأثر الأدبي ومهما عظم النبوغ الذي يكشف عنه الوزن»[2].

(١) هـو فيليب ويلرايـت Philip wheehwright، ألفه سـنة ١٩٦٢. وويلرايت فيلسـوف أمريكي، وباحث كلاسيكي، ومنظر أدبي.

(٢) ينظر «مكونات الخطاب الشـعري»، محمد الولي، ضمن أعمـال ندوة: مكونات النص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسـانية، جامعة الحسـن الثاني، الـدار البيضاء، ١٩٨٨، طبعة ١٩٩٤م، ص: ٣٥.

الباب الثاني

رهان الفهم والتأويل

الفصل الأول

حيوية المعنى من الإنتاج إلى التلقي

نتخذ من حديث حازم عن التشكل الطبيعي للمعنى في الذهن عبر الإدراك المتفاوت للعالم الخارجي، أو سماع الملفوظ أو قراءة المكتوب، مرجعا نوجه به ما نقصده هنا بحيوية المعنى، لذلك نعيد التذكير هنا بالنص الذي أوردناه سابقا والذي قال فيه حازم: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا **أدرك** حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا **عبر** عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك **أقام** اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، **فصار** للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من التلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ **فتقوم** بها في الأذهان صورة المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»[1].

تكشف لنا هذه المسارات لتشكل المعنى، عن السيرورة الطبيعية للعملية التواصلية، حيث ينتقل المعنى من وجود إلى وجود، والفاعل الرئيس في هذا الانتقال هو الإنسان، مما يجعل المعنى كائنا حيويا، متحركا، بالنظر إلى ما يحصل

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص ١٨-١٧.

للفرد الواحد الذي يمكنه أن يغير من الصور الذهنية (المعاني) المعبرة عن الأشياء الموجـودة فـي الوجود كلما ارتفع منسـوب إدراكه لها، أو اكتسـب قوى جديدة ووسـائل تساعده على تنمية تلك الصور وتوسـيع مداها، فالإنسان متفاعل بطبعه مـع الوجود، متحاور مع عناصره، ينمي حياته، ويوسـع مدركاته ومعارفه، ويطور إمكاناتـه بقدر تمكنه من فهـم طبيعة تلك العناصر واسـتثمار قواها في بناء حياته وتيسـير معاشـه. وتزداد حيوية المعنى أيضا بالنظر إلى تعدد الأفـراد المدركين، حيـث تختلف الصور الذهنية التـي يكونها كل فرد عن عناصـر الوجود نوعا من الاختـلاف، باختلاف تعاملهم مع هذه العناصـر، وباختلاف مدركاتهم وقدراتهم العقلية والذهنية في تشـكيل صور الأشياء في الأذهان. فإذا كان ذلك في التشكل الطبيعي للمعنى، فما بالك بتشكل المعنى الأدبي؟

أولا: إبداع الأديب وحيوية المعنى:

مما لاشـك فيـه أن الأديب قـارئ متميز، للوجـود من جهـة، وللنصوص الإبداعيـة المتنوعة من جهة ثانية، يتملكه إحسـاس خاص يتفـرد به، ويملك من الطاقـات والمهارات مـا يمكنه من الفهم والاسـتيعاب، قد اكتسـبها وتمهر فيها من خلال الممارسـة، والقراءات المتعددة لأشـكال الإبداع المحيطة به، وتبحره في الثقافة الفنية، ومشـاركاته في الحياة الأدبية النشـطة؛ لذلك فـ«النص الأدبي لا يكـون له وجود إلا إذا كانت للأديب خلفية ثقافية واسـعة عن الكيفية التي تنشـأ بهـا النصوص، وأن كل نص له صلة ما بالنصـوص الماضية، هذه الصلة هي التي أرادها النقاد للأدباء بأن يظلوا محافظين عليها. لأن في هذه المحافظة يكمن سـر ظهور النص الأدبي للوجود، وكأن العلاقة الجدلية التي تنشأ للأديب مع تراثه هي سبب إبداعه للنصوص، ومن هنا نفهم كيف تكون العوامل الخارجية للنص عاملا

قويــا في تحديد الإطار الذي ينبغي أن يكون عليه، فكلما كان الأديب أكثر اطلاعا وإحاطة بأنواع الثقافات، كلما كان أكثر تحكما في أدواته التعبيرية»[1].

هذا ما يجعل الأديب فاعلا أساسا في إنتاج المعنى الأدبي وتشكيله تشكيلا خاصــا، مراعيا طبيعة المعنى وقابليته للتشــكل والتغير والخفاء والظهور. إنه «هو الإنسان الكوني وغيره هو الإنســان فقط»[2]، يستطيع أن يقرأ الكون، ويستخلص منه ما لا يدركه غيره، وتلك ميزته وفرادته، في نقل المعاني المطروحة في الطريق إلى مســتوى أدبي فني يحمل بصمته وعاطفته وتصوره وخياله عبر وسائط متنوعة أهمها اللغة البيانية.

لذلــك فــكل عمل فنــي «بغض الطــرف عن نوعــه وطبيعته، إنما يكتســب الشرعية الجمالية، أو الفنية من خلال طرفين اثنين: من خلال مبدعه لأنه تمخض في نفســه، وانصهر في مخيلته الخلاقة حتى ولد عملا فنيا كاملا منشــؤه اللغة، ثم مــن خلال المنظر الطبيعــي الذي وجد بالفعل مجمدا، أي وجــد في عالم الواقع الخارجي، من أجل ذلك نجد الواقعية الفنية، أو ما يمكن أن نطلق عليه ذلك، هنا، ترادف الشــرعية الفنية، فلا شــرعية جمالية دون ارتكازها على الواقع الخارجي، غير أن الواقعية الفنية لا ينبغي لها أن تتصور، هنا، على أنها جغرافية أو بيولوجية، ولكنها تظــل قائمة في إطار الواقع الفني الخالص، أي إنهــا وليدة التأثر الجمالي الذي أنشــأ في النفس «إلهاما» أدبيا ولده خيال دافق ناشــئ عن الواقعين الاثنين:

(١) النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، ١٤٣٢هـ ـ ٢٠١١م، ص: ٤٣.

(٢) وحي القلــم، مصطفى صادق الرافعــي، مراجعة درويش الجويــدي، المكتبة العصرية، بيروت. ج١، ص: ١٩٦.

الداخلـي الذي هو قريحة الفنان بالمفهوم العام للفن، والذي يمثل شـعرية الفن، والخارجي الذي هـو العالم المادي، والذي يمثل جمالية الواقع الذي يفضي إلى شعرية هذا الواقع»[1]، وتلك هي مهمة الأديب وخاصية الأدب، «فالغرض الأول لـلأدب المبين أن يخلق للنفس دنيـا المعاني الملائمة لتلك النزعة الثابتة فيها إلى المجهول وإلى مجاز الحقيقة، وأن يلقي الأسرار في الأمور المكشوفة بما يتخيل فيهـا، ويرد القليل مـن الحياة كثيرًا وافيًا بما يضاعف مـن معانيه، ويترك الماضي منها ثابتًا قارًا بما يخلد من وصفه، ويجعل المؤلم منها لذًّا خفيفًا بما يثبت فيه من العاطفة والمملول ممتعًا حلوًا بما يكشف فيه من الجمال والحكمة»[2].

وتزداد حيوية المعنى الأدبي بروزا وفعالية عندما نتتبع تشـكله في المسارين الثانـي والثالـث، اللذيـن ينتقل فيهمـا من الوجود فـي الأذهان إلـى الوجود في الألفـاظ، ومن الوجود في الألفاظ إلى الوجود في ذهـن المتلقي، وهنا تصبح له هويـات دلالية أخـرى، وطرائق في التشـكل والصياغة، بالنظر إلـى طبيعة القول الـذي يتضمنه، وطريقـة تلقيه، بحيث «يكون كل فعـل واع يقصد إحداث ترتيب داخلـي في معنى نفسـي لا يتيسـر قيامه إلا باللفـظ»[3] إما أن يكـون كلاما عاديا يوظف فيه نظام اللغة بطريقة بسـيطة، لا تظهر فيهـا فعالية قوى التخييل، ويتحقق بها شـرط الفهم والإفهام فـي العملية التواصلية، دون حاجـة إلى أن يعاني الفكر في سـعيه لتلمس المعنى المكنون في الألفاظ، وهنا يكون المعنى مباشرا مفهوما يتيسـر للجميع؛ وإما أن يكون كلاما إبداعيا، يتم فيه اختراق نظام اللغة من خلال اشـتغال قوى التخييل إلى أبعد حدودها، مما ينتج عنه توتر العلاقات بين الألفاظ

(١) نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، ص: ٧٨ ـ ٧٩.

(٢) وحي القلم، الرافعي، ج١/ ص: ١٩٤.

(٣) اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، ص: ٢١.

والتراكيب من جهة وبينها وبين المعنى من جهة أخرى، ينتج عنه توتر في عملية الفهم والإفهام، بين المتكلم والمتلقي، حيث تصبح كثافة المعنى المحتجبة وراء التراكيب ستارا أمام فهم مراد المتكلم، مما يعني أنه يتمنع على المتلقي إلا أن يبذل قصارى جهده لإدراكه، وفهم مقاصده. ولعل حيوية المعنى تكمن أيضا في الجهد الذي يبذله المتكلم في حجب المعنى وراء ستائر اللفظ، كما تكمن في تعدد الفهوم لمقاصد ذلك المعنى، لأن التلقي متعدد، وبتعدده تتعدد القراءات، وبتعدد القراءات تتعدد الفهوم.

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أن المعاني تتجدد من محل إلى آخر، فهي في الذهن ليست نفسها كما هي في الأشياء، لأنها تطابق فقط ما أدرك منها وتم عقله، ومن ثم تصبح مشخصنة تابعة لمدركها، مدينة له بطريقة ترتيبها في ذهنه، وبمدى استيعابه لماهياتها وصفاتها وعلاقاتها؛ وقد يكون للثقافة أثر في الاختلاف بين مجتمع وآخر في فهم حقيقة الأشياء وتمثلاتها في أذهانهم، «والدليل في ذلك الاستعمالات الاستعارية لموجودات الكون، فالألوان واحدة في الطبيعة، لكن دلالاتها تتنوع حسب الثقافات، والقمر هو القمر في سماء الناس أجمعين، لكن دلالاته مستمدة من الثقافة لا من وجوده في السماوات العلا- وتلك حال النار والماء والجبال واليمين والشمال، وطقوس الختان والاحتفالات بالمولود وتوديع الراحل إلى أبد الآبدين. فما تلتقطه الثقافة وتحتفي به لا يعود إلى التسميات المباشرة للأشياء والكائنات، بل إلى المضافات الدلالية التي تستوطن الاستعارات والرموز ومنتجات الأسطورة والحكايات الشعبية»[1].

(١) مسالك المعنى، دراسات في الأنساق الثقافية، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، العدد٤٨، فبراير ٢٠١، ص: ٧٢ ـ ٧٣.

كمـا أن المعاني تتجدد عندما تنتقـل إلى الألفاظ، لأنها تصبح عرضة لفعل الأديـب فيها، مـن حيث تنظيمهـا وتأليفها، ومن حيـث تحديدهـا أو تقييدها أو إطلاقها، أو تعميمها أو تخصيصها، تبعا لمبدأ أن «الأقوال ما هي إلا تمثيل تأويلي للأفكار». وفي هذا المستوى من الانتقال الواعي تعبر الألفاظ عن المعاني بصور مختلفة، حسب مستويات القول الذي تنسبك فيه الألفاظ.

ثانيا: التعبير الفني وحيوية المعنى:

إن القول العادي يختلف عن القول الفني لأنه تعبير عن معنى أولي لا يتطلب جهدا في التعامل مع الألفاظ اختيارا وتوظيفا، أما القول الفني نفسه فهو مستويات وأنواع حسـب طبيعة النوع الأدبي، وحسـب اسـتعماله لطاقات اللغـة الإيحائية وإمكاناتها التعبيرية والتخييلية. حيث يصبح فيه المعنى طبقات بعضها فوق بعض، نصـل لأعلاها بعـد اختراق ما تحتها من طبقات، لأن اللغـة تم توظيفها في أعلى مستوياتها الإيحائية والتكثيفية للقيام بوظائف أسلوبية فنية، تقدم المعنى في صور متنوعة مؤثرة؛ «ففي عمل الأديب تخرج الحقيقة مضافًا إليها الفن، ويجيء التعبير مزيـدًا فيه الجمال، وتتمثل الطبيعة الجامـدة خارجة من نفس حية، ويظهر الكلام وفيه رقة حيـاة القلب وحرارتها وشـعورها وانتظامها ودقها الموسـيقي؛ وتلبس الشـهوات الإنسانية شـكلها المهذب لتكون بسبب من تقرير المثل الأعلى، الذي هو السـر في ثورة الخالد من الإنسـان على الفاني، والذي هـو الغاية الأخيرة من الأدب والفن معًا؛ وبهذا يهب لك الأدب تلك القوة الغامضة التي تتسـع بك حتى تشـعر بالدنيا وأحداثها مارة من خلال نفسك، وتحس الأشـياء كأنها انتقلت إلى ذاتك؛ وذلك سـر الأديب العبقري؛ فإنه لا يرى الـرأي بالاعتقاب والاجتهاد كما يراه النـاس، وإنما يحس به؛ فلا يقع له رأيه بالفكر، بل يلهمه إلهامًا؛ وليس يؤاتيه

الإلهام إلا من كون الأشياء تمر فيها بمعانيها وتعبره كما تعبر السفن النهر، فيحس أثرها فيه فيُلهَم ما يلهم، ويحسبه الناس نافذًا بفكره من خلال الكون، على حين أن حقائق الكون هي النافذة من خلاله»[1].

يتماشى قول الرافعي مع ما استخلصناه سابقا من كلام حازم القرطاجني في الفصل الثاني من الباب الأول الذي عدد فيه صيغ وجود المعنى، حيث يتتبع الرافعي ها هنا ذلك الخيط الرابط بين الحقيقة والفن، وبين الكون والأدب، وبين التعبير والجمال، كاشفا سر خلود الإبداع الإنساني القائم على الحس المرهف بالأشياء والأحداث الذي إذا عبر عنه بالفن والأدب أكسب المعنى حيوية تتدفق في الكلمات والعبارات.

ولعل أمرا آخر يقوي من حيوية المعنى الأدبي، يتعلق بالنص الحامل للمعنى، الذي يعرف حركة دائبة لا تتوقف عبر مسارين اثنين. يتجلى الأول في أن المعنى يبدأ في الحركة منذ المرحلة الجنينية لتشكل النص، الذي يستمر نموه وحركته إلى أن تجعل منه عبقرية الأديب كائنا لغويا متكاملا وخطابا منسجما مؤثرا، حسب ما تقتضيه طبيعة الإبداع وحاجته إلى التدرج في التكوين والتأمل أثناء الصياغة، وحاجته إلى التعهد والمراجعة، ونعرض هنا نصا لابن طباطبا، رغم طوله، إلا أنه يخدم فكرتنا حول حيوية المعنى وأنه لا يوضع كاملا في أي جزء من أجزاء النص، بل يتطلب بناء وتشكيلا تستثمر فيه مجموعة من الأدوات إضافة إلى اللغة، لتنصهر جميعها في عمل فني رائع، يدل على عبقرية صاحبه، وعلى الجهد والاجتهاد الذي يقوم به.

يقدم ابن طباطبا في فصل من فصول كتابه عنونه ب«صناعة الشعر» ما يشبه

(١) وحي القلم، الرافعي، ج١/ ص: ١٩٥.

خطة سـير فنية لكل من عزم على نظم الشعر، تتكون من مرحلتين كبيرتين، فيقول في المرحلة الأولى: «فإذا أراد الشـاعِر بنـاء قصيدةٍ مخضَ المعنى الذي يريد بناءَ الشـعر عليه في فكرهِ نَثرا، وأعَدّ له ما يلبسه إياه من الْألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزنِ الذي سـلس له القولُ عليه، فإذا اتفق له بيتٌ يشـاكلُ المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شـغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت مـا بينه وبين ما قبله، فـإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيـات، وفَّق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتت منها»[1].

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة المراجعة بعد انتهاء بناء القصيدة حيث يقول: «ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته فيستقصي انتقاده، ويرُمُّ ما وهى منه، ويُبْدِل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية.

وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلـك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار، الذي هو أحسـن، وأبطـل ذلك البيت، أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشـاكله ويكون كالنسـاج الحاذق الذي يفوف وشـيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينهُ...»[2].

ينهـي ابن طباطبا المقطع الأول الخاص بالمرحلة الأولى بعبارات تدل على أن المعنـى لا يولد مكتملا، وحتى إن توهم الكاتب اكتماله فإنه يظل مفتوحا على

(١) عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة. د. ت، ص: ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٨.

المراجعة والتعديل، على رأس هذه العبارت (فإذا كملت له المعاني) التي قالها بعد مسار من **الإلباس وتحري المطابقة والموافقة والمشاكلة** بين عدة عناصر تتضافر ليتحقق هذا الاكتمال، وهي **الألفاظ والمعاني والوزن والقافية والأبيات،** وتمام ذلك الاكتمال عندما يبلغ النص غايته من **التنظيم والتنسيق والترتيب بعد المراجعة والتعديل القائم على التأمل والاستقصاء، والترميم والتبديل، والمقارنة والاختيار، والإبطال والنقض**؛ ويعني ذلك أن المعنى ليس كتلة ثابتة، أو كائنا جامدا، يوضع في مكان ما من النص وينتهي أمر الإبداع، فهو لا يتأتى كاملا في بداية التشكل ولا في وسطه، ولا يعرف استقرارا، وغير نهائي ومعرض للتغيير والتعديل، وأحيانا يمارس طاقاته في التمنع والتعصي وعدم القابلية للمحاصرة مهما استنفد الأديب من طاقات اللغة والتخييل ليرسم حدود المعنى، لذلك نبقى في انتظار اكتمال جسم النص، لتتحدد ملامح هويته، وقسمات كيانه، فيصبح جاهزا للولادة والخروج إلى عوالم الحياة الأدبية، وهنا تبدأ محاولات المعنى في التخفي وراء أسوار اللغة، ودهاليز الأساليب، من خلال حركة نصية داخلية.

يوهمنا المعنى ـ رغم اكتمال النص ـ أنه غير مكتمل، خاصة وقد وزع الأديب أجزاءه على مناطق النص الرحبة، فلا تظهر إلا أبعاضه متفرقة هنا وهناك. لا يدركها متآلفة لحظة الولادة إلا مؤلف النص، لأنه هو الذي حدد مكامنها، وأبدع في توزيعها، وأتقن بناءها. تاركا الأمر للقارئ لكي يلم شتاتها من جديد بما أوتي من خبرات وثقافة وذوق.

ثالثا: التلقي وحيوية المعنى:

أما المسار الثاني لحركية المعنى فيظهر أثناء تلقي النص الأدبي، بما يعنيه التلقي من استقبال للنص وإقامة حوار تفاعلي معه، ومحاولة الإمساك بمعناه،

ومحاصرة دلالته، حيث يحضر مكون آخر يسهم في تشكيل المعنى الأدبي، وهو المتلقي/ المستقبل، فهنا يمارس المعنى كفاياته في التخفي والحربائية، ولا يسلم نفسه للقارئ بسهولة ويسر، خاصة إذا كان القارئ مبتدئا سطحيا في فهمه، متعجلا في تحصيله، لا يتوسل إلى المعنى من خلال إمكانات اللغة، وملابسات السياق، ولا يسلك سبل النص الوعرة، ولا شعاب الخيالات الكامنة فيه، ويكتفي بالصورة الوهمية التي يتمثل بها المعنى. ومن خلالها يضل السبيل إلى مقاصد المؤلف ومراده من الخطاب. أما إذا كان القارئ متمكنا من اللغة، متضلعا في الثقافة، متحررا في الفكر، له القدرة على الغوص في أعماق النص، عبر قنوات مختلفة، فإنه يجيد الحوار مع النص، الذي يخفض له جناح الفهم ليصل إلى المعنى، ويدرك مراد المؤلف، ومقاصد الخطاب، مستثمرا حيوية المعنى في تنويع قراءاته، وتزداد هذه الحيوية نشاطا كلما تعدد قراء النص، حيث تتعدد الفهوم بتعدد القراء، وأزمانهم وقدراتهم وثقافتهم وإمكاناتهم ومنهجهم في التلقي والفهم والتأويل.

إن للخيال وظيفة مركزية في تشكيل الصورة الفنية، التي تعتبر الفضاء الأوسع الذي تتنادى فيه أصوات النص، وتتنامى فيه جينات المعنى، منذ بداية تشكلها إلى أن تصبح وحدة متكاملة، ولتأكيد رأينا في مسار هذا التشكل نقف مع المراحل التي حددها حسين جمعة في بحث بعنوان: (حياة الصورة الفنية) لنتبين كيف ينمو المعنى معها ويتشكل، تأكيدا لحيويته وأنه لا يولد مكتملا: «تقطع الصورة في مشوارها الجيني ومستوى مجال حياتها ثلاث مراحل، وهي:

١ ـ مرحلة الحضانة: وهي مرحلة تكوين القصد الفني وإنجازه، وهي أول مراحل السيرورة الإبداعية، التي يسير فيها تشكل الصورة بصورة مختلفة من كاتب لآخر ومن عمل لآخر، يقول تشيخوف: «الفنان يراقب... يختار... ويخمن... يركب

وينسج ـ وهذه الأعمال جميعها تفترض وجود قضية»... فالصورة في هذه المرحلة ـ باعث للبحث ومكون من مكونات الحالة الإشكالية للصورة التي لا تكتمل إلا بإنجاز القصد في اللغة أو حسب قوانين معطيات الفن إلى الانتهاء من العمل الفني كله...

٢ ـ الصورة ـ الإنتاج الفني: أهم مراحل العملية الإبداعية، وهي مرحلة وجود العمل الفني كبنية متكاملة ومستقلة نسبيا، تتبدى في مجالها وحدة المادي والروحي... الانفعالي والذهني... الذاتي والموضوعي... الوحدة التي لا تؤدي إلى تطابق الصورة والعمل الفني... إذ وجود هذا التباين ضرورة لإيجاد الملامح الفارقة ما بين الصورة والإنتاج الفني، التي تتجلى أنصع ما يكون في الشكل، وفي مسلك الفنان الإبداعي، ومهاراته الفنية ومادته الإبداعية التي هي من خصائص العمل الفني... في هذه المرحلة يتأطر العمل الفني بحدود ثابتة، ويتوقف التناقل ما بين الشكل والمضمون، وتحرك العناصر التصويرية الأخرى، لكن هذا لا يعني توحيد تلقي المبدعات الفنية...

٣ ـ الصورة ـ التلقي: يسترشد الفنان عند محاولة بنائه لعمله الفني بهدف موضوع ومحدد، وهو التأثير في الجمهور... ويضع في ذهنه التعالقات القائمة بين الواقع والفنان والمتلقي في جميع مراحل السيروة الإبداعية، مما يمنح صوره واقعا مخصوصا... ومن يسعى الاقتراب منها لا بد وأن يمتلك بداهة الاستعداد الكافي لذلك، ومن هنا تتراوح تقييمات القراء للعمل الفني الواحد انطلاقا من مدى تبلور الذائقة الفنية والاستعداد الذهني والتجارب السابقة والتحصيل العلمي وغير ذلك، لكن هذا التفاوت في التلقي يخضع لما هو متغير داخلي في الصورة...»[١].

(١) حياة الصورة الفنية، حسين جمعة، ضمن كتاب جماعي في موضوع: التجنيس وبلاغة الصورة، دار ورد الأردنية، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٨، ص: من ٤٣ إلى ٤٧.

إن المعنى، بعد أن يتشـكل، يبقى أسير النص الذي يحمله، وكامنا فيه يحيل على صاحبه فقط ما لم يصل إلى المتلقي، فإذا وصل إليه فك أسره، وأطلق عنانه، وأضفى عليه من ذوقه وفهمه، فتسـري الحياة في أوصاله، مع ما يبذله القارئ في بيان المعنى، وكشفه وتتبع مساراته من جهد وطاقة تحليلية وتأويلية، مسخرا كفاياته التخييلية ورؤاه الخاصة للوجود والحيـاة، وقناعاته المعرفية والفكرية، وإمكاناته اللغويـة في محاورة النص واسـتنطاقه. هذا المعطى يفـرض على الأديب مراعاة فعل القراءة وشـخصية القارئ وذكائه، وأنه يملك من الاسـتراتيجيات القرائية ما يجعلـه أهلا لمحاورة الأديب والاتفاق أو الاختلاف معه، وإنتاج المعنى في إطار من التفاعل والمشـاركة الحية التي من خلالها يحيـى المعنى ويتجلى بارزا بوجه أو بوجوه متعددة حسـب طبيعة الاسـترتيجية القرائية المتبعة. وقد سبق أن تعرفنا في الفصل الأخير من الباب الأول على الاختلاف الذي حصل في التراث النقدي العربي حول الأبيات الشـعرية التي توقف عندها ابن قتيبة فقرأها وفق استراتيجية تنبني على ثنائية اللفظ والمعنى، بينما قرأها عبد القاهر الجرجاني وفق استراتيجية شـمولية تسـتحضر مشـيرات مختلفة وأسسـا عدة أهمها وحدة النـص وأولوية الترتيب بحسب المعنى، وربط اللاحق بالسابق والسياق وأساليب التعبير وغيرها، مما جعل الأبيات تسري فيها حياة المعنى بعد أن أفرغها ابن قتيبة من كل معنى.

الفصل الثاني
المعنى الأدبي من وعي الكتابة إلى ممارسة القراءة والتأويل

أولا: جدلية الإنتاج والتلقي:

يـدرج عنوان هذا المبحث بحثنـا ضمن تصور يرى بأن النص الأدبي يحمل رسـالة دالة في سـياق تواصلي وتداولي، تنخرط، كما سبق، فيه مكونات متعددة على رأسها صاحب النص والمتلقي والسياق واللغة.

إن المعنى في الأدب لا يأتي عفوا بدون مقدمات، وإنما يتم إنتاجه في مسار تفاعلـي، ومنتجه هو صاحب النص الأدبـي، الذي يقوم، بوعي متفرد، بمهمة بناء المعنى الخاص به في سياق بناء النص، ولا يكتمل إلا باكتماله، وقد يكتمل النص ولا يكتمل المعنى، بل يبقى مفتوحا يتطلب بحثا عن أجزائه الغائبة.

وهنا يطرح السؤال: أي معنى نريد من النص الأدبي، هل المعنى الذي أنتجه صاحـب النص، أم المعنى الذي يفهمه المتلقي من النص؟ وهل من حق المتلقي أن يزعـم معنى غير الذي أراده المتكلم وقصـده؟ أم أن المعنى لا يعود لأحدهما حيـث تتكفل اللغة وحدها برسـم معالم المعنى الأدبـي؟ لكن، من ناحية أخرى: أليس صاحب النص هو الفاعل في هذه اللغة من يمسـك بزمامها؟ ويفتق طاقاتها وإمكاناتها فـي التعبير؟ ويوجه المعنى من خلالها لتحقيق مقاصده؟ ثم ألا يمكن أن توضع توجيهات للمتلقي حتى لا تنفلت به شهوة التأويل ولذة الفهم إلى عوالم لا علاقة لها بمقصد الأديب، ولا بالغاية من إنتاج النص؟

أسـئلة جوهرية تطرق باب الذهن في سـياق أي بحث عـن المعنى في الأدب وفي وظيفته وخصوصيته الفنية والإبداعية، وعلاقته بمنتج الأدب ومتلقيه. وقد يجد هذا السؤال مشروعيته من خلال حجم الاهتمام بالمعنى قديما وحديثها، ومن خلال تنوع زوايا النظر التي شكلت منظورات متنوعة حول إنتاجه وتلقيه وتأويله، فللفلاسفة نظريات في المعنى وكذلك لعلماء الكلام ونقاد الأدب وعلماء اللغة، وكل ذلك أنتج ميدانا معرفيا فسـيحا في سـياق ما أصبح يعرف بنظريـات المعنى، خاصة في بعض الاتجاهـات في الفكر الغربـي التي انتقلت من وضع تصـورات للبحث في المعنى إلـى وضع تصورات للبحث عن اللامعنى في النص، وفق مقاربات واسـتراتيجيات مختلفـة ومتناقضة أحيانا، بعد أن هدمت أنسـاقا من المفاهيـم ومنظومات من القيم المعرفية والفكرية القديمة وأسست على أنقاضها أنساقا جديدة.

لقـد أسـهمت تلك النظريات والرؤى بشـكل كبير في الإجابة عن الأسـئلة السابقة بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر، من خلال تصورات نظرية أو محاولات تطبيقية تسـتجلي من خلالها المعنى الكامن فـي النص الأدبي، منها ما تم تصنيفه ضمن المدارس الكلاسـيكية، ومنها ما صنف ضمن المدارس الحداثية، وأخرى تحسب على ما بعد الحداثة، منها ما ينتمي إلى مجال النقد الأدبي، ومنها ما ينتمي إلى مجال تحليل الخطاب ومنها ما ينتمي إلى مجال اللسـانيات، ومنها ما تتقاطع فيه هذه المجالات، وما زالت سيرورة أبحاثها مستمرة ينسخ اللاحق منها ما سبق، وأحيانا يسـفهه، ويضعف من قيمته، ويجعله جزءا من التاريخ، رغم كونها جميعا انعكاسا لنشـاط فكري مستمر، وتطور في الرؤى متواصل؛ ولعل حالة التعدد في الرؤى والنظريات والمناهج ترجع إلى خلفياتها الفكرية والفلسـفية والمرجعيات الإيديويلوجية التي تنطلق منها. لذلك لسـنا ملزمين بتبني أي طرح من طروحاتها

في اســتقلال عن الآخر، ولســنا نقر بنجاعة أحدها وفشل غيرها، بل نأخذ من كل منهــا ما يخدم هدفنا وينســجم مع رؤانا، ولا يبخس من قيمة مكتســباتنا المعرفية والمنهجيــة، ســواء التراثية أو المعاصــرة. وبناء على ذلك، لــن نذهب مع الذين يكتفــون بفض مغاليق المعنى الأدبــي بمفتاح المؤلف فقط، ولا مــع الذين قتلوا المؤلــف ظلما وعدوانا وصادروا حقه في إنتاجه، وســلبوا حقــه في التفكير وبناء المعنى وادعوا أن النص وحده ولا شــيء غيره الكفيــل بإنتاج المعنى، من خلاله بنياته الشــكلية، وتركيباته اللغوية، فانشغلوا بالشكليات وضلوا طريق المعنى، ولا مــع الذين ادعوا أنهم جاءوا بالفتح المبين في مجال قــراءة النص الأدبي فأهملوا صاحب النص بل والنص نفسه، وأعطوا للقارئ وحده زمام تحديد هوية المعنى، وهو الكفيل ببناء معنى النص، وليس ما قصده المؤلف أو دلت عليه لغته.

نــرى في تصورنــا أن أي محاولة لفهم المعنى الأدبي ينبغــي ألا تلغي مرحلة الإنتاج من حســابها، فلولاها لما وصــل إلينا النص، ذلك أن الأديب أثناء رغبته في بلوغ غرض ما، يعبر عنه بلغة فنية خاصة، تحمل داخلها شــروط الفهم والقرب من إدراك ذلك الغرض، وتكمن فنية الأداء في إخفاء تلك الشروط، وتوزيعها على بنيات النــص بأكمله، لكنها موجــودة، ونحن ملزمون بمراعاتهــا، لأنها من وضع الأديب وفيها تتجلــى عبقريته، وخصوصيته، وبها يفرض حضــوره في نصه الذي نعلم من خلالــه كيف أدرك العالــم، وكيف نظمه في ذهنه، وكيف عبر عن تجربته مع محيطه بلغة أدبية فنية؟ وما المســاحات التي تركها في النص للقارئ ليملأها أثناء تفاوضه معه على المعنى؟ أم أنه ترك المعنى مغلقا لا يقبل التفاوض أو الركون لتعدد الفهوم والتأويــلات؛ «فالنصوص الأدبية كائنات حية تخلقت في أعماق الأديب، ودرجت في مسارب نفسه، وهي حين تنفصل عنه في صورة تعبيرية تحمل في تضاعيفها مزاج

صاحبها، وتكشـف عن طبيعـة تكوينه، وعلى هذا فإنه يمكـن لأفكارنا أن تجد من خلالها النوافذ التي تطل منها على ما خفي عن أبصارنا من صلات الأديب بالحياة، ومدى فهمه لمشـاهد الطبيعة، وطاقاته في التلقي عن عالم النفس الفسـيح»[1]؛ إن مـا يريد الأديـب قوله هو خلاصة تجارب وخبرات في العالـم الخارجي بعد قراءة إدراكيـة وتأويلية، تنتج لديه معنى ذهنيا خاصا، يسـتثمره في تحويل تفاصيل العالم المدرك إلى نص مكتوب ومرمز ومشـفر، حيث يتخفى المعنى بين تلوينات التعبير المسـتعملة، وبتخفي المعنـى يتخفى غرض المؤلف وقصده مـن الخطاب؛ الأمر نفسـه الذي عبر عنه حسـين جمعة بعد رفضه للقراءة الاختزالية التي ترى كل شيء فـي النص باعتباره نسـقا لغويا «في عزلة عن المضمـون، ويعني توصيف الملامح العامـة للنظام النحوي، أو ما يسـمى بأحوال الكلام... ومـا يجري على الكلام من تبدل وتغير جراء رصفه في بناء تركيبي/ لغوي»[2] لذلك يرى «أن هذا الدرس ينتزع مـن العمل الفني تاريخيته، إضافة إلى غض النظر عن تجسـيده لصورة مؤلفه، التي تتمظهـر فيها فاعليتـه الاجتماعية ورؤيتـه المجتمعية والسياسـية ومعتقده الفكري كمبـدع خلاق... أي إقصاؤه عن محيطـه الخارجي وحصره في الحديث عن باطن النص، وليس عن النص نفسـه، مع أن باطن النص ينبع من النص نفسـه وليس من خارجه، فباطن النص هو عمق النص، ولا يتولد باطن النص من الفكر المشوش أو من الأحاسـيس الضبابية الهائمة، ولا مـن تهافت الكلم، وإنما من الغور في أعماق الحياة ومتاهاتها، وسبر مطاوي النفس الإنسانية وملاوذها»[3].

(١) مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، ص: ٥٢.

(٢) حياة الصورة الفنية، ضمن كتاب جماعي: التجنيس وبلاغة الصورة، ص: ٤٠.

(٣) المصدر نفسه.

إن فهمنا هذا نجد له تقاطعا مع أصحاب أحد اتجاهات علم الدلالة المعرفية في اللسانيات، مع فارق الاهتمامات، في مقاربتهم الذهنية والنفسية لعلاقة المتكلم منشئ القول بالاستعمال اللغوي وذهابهم إلى أن المتكلم هو المسؤول عن البنية اللغوية المعبرة عن ذاته، لأنه هو من وضعها، علما أننا لا نقصد باللغة محتواها القضوي، بل مختلف كيفيات استعمالها للتعبير عن أغراض المتكلم في سياقات متنوعة.

إن هذا الاعتبار يجعلنا نؤمن بأن المعنى الأدبي سيرتقي إلى أفقه الإنساني من خلال إقامة حوار بين الأديب والمتلقي، عبر إقامة جسور بين ذهن الأول وذهن الثاني، مما يعطي للمعنى الأدبي حياته، بحياة المؤلف لا موته، وبوجوده الفعلي لا غيابه، «إن الذهن عنصر مشترك بين جميع البشر، وهو عماد معرفتهم، ويمكن أن نفترض أن الجانب المعرفي عند الإنسان هو ذلك العنصر الذهني باعتباره القاسم المشترك بين بني آدم، بهذا تكون اللغة وهي عبارة عن رموز وعمليات خوارزمية تعالج هذه الرموز، لغة تعكس الفكر البشري، أي تعكس ما يقوم به من عمليات ذهنية، وتكون الرموز اللغوية تمثيلات داخلية لحقائق خارجية»[1]. ولأننا نتحدث عن النص الأدبي الفني فنحن نستثمر هذا البعد الذهني للمعنى في شق اللغة الإبداعي والاستعمالي، ولا نقف في حدود بعده الرياضي الصرف.

عطفا على ذلك، وانطلاقا من فنية النص وأدبيته، ننفي الهيمنة والسلطوية في بسط المعنى داخل النص أو إكراه المتلقي على تبنيه، ولا نقف من معناه موقف التقديس، لكننا في الوقت نفسه، لا نؤمن بالانفلات من شروط الفهم، وضوابط

(١) مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص: ٤٣.

استخراج المعنى وإدراك مقاصد المتكلم، خاصة وأننا في الإنتاج أو الفهم تتوسطنا اللغة، التي تشتغل عبر طبقاتها الدالة من خلال نظام وشروط تجعل للإبداع معنى، وتجعل له وظيفة، لا تقف عند أبعاد النص الشكلية فحسب، بل تتجاوزها إلى أنساق دلالية أخرى في سياقات تواصلية واجتماعية وإنسانية مختلفة ومتنوعة تزرع جيناتها الدلالية في الصورة الفنية، فـ«فالفاعل القولي في بنائه [ل]الدلالة... والمخاطب في فهمه لها يتفاعلان مع المعطيات السياقية الحافة بالقول، في بناء شبكة من الفضاءات الذهنية[1] ينشط بعضها دون بعض حسب مبدأ النفاذ[2] بما يتلاءم مع تلك المعطيات السياقية الداخلية والخارجية، ذلك أن بناء هذه الشبكة وتبئير فضاء دون آخر يكون تدريجيا مع تقدم الخطاب ويستند إلى أبنية عرفانية مختزنة في ذاكرة كل من المخاطب والمتكلم، وهي أبنية خطاطية تنظم معارفنا حول العالم اعتمادا على تفاعل أجسادنا المتواصل مع محيطها المادي والثقافي»[3].

إن إدراج مكون المؤلف أو منتج المعنى في أي محاولة للفهم والتأويل، من شأنه أن يساعد في إعادة النظر في نماذج التحليل والمقاربات المطروحة في

(١) الفضاء الذهني أحد المفاهيم في المقاربة البنائية المعرفية، وضعه «فوكونيي»، ويتم بناؤه في مستوى معرفي سابق للغة ويربط بينها وبين العالم الواقعي. وتفسر تفاعلنا معه. (فوكونيي ١٩٩٧).

(٢) النفاذ: مبدأ من المبادئ الأساسية في بناء المعنى لدى فكونيي، ذلك البناء الذي يتم من خلال عمليتين: أولاهما بناء الأفضية الذهنية، وثانيتهما إنشاء إسقاطات بين هذه الأفضية. والمقصود بالنفاذ أن الأفضية الذهنية قابلة للنفاذ من بعضها إلى بعض، بحيث تتفاعل عناصرها وتترابط ويتم تنشيطها حسب السياقات الملائمة التي تقتضيها.

(٣) الذاتية القولية بين الفضاء الذهني والمحل النحوي، د. سندس كرونة، مجلة «الفكر اللساني»، العدد الأول، أكتوبر ٢٠٢١، منوبة، تونس، ص: ١٤.

الســاحة، النصي منها والتأويلي، فلا يعول فقط في تلك النماذج على بنيات اللغة ونظامهــا بل أيضا تعطى مســاحة من الحضور لفكر المؤلــف ومواقفه، ونصوصه الأخرى وسيرته الفنية، لإضاءة المعنى وفهم المراد خاصة «أننا لا نكاد نجد نظرية لا تســلم بوجود المعنى، أو على الأقل بإسناد المتكلم معنى إلى متواليات لغوية، وإمــكان إنتاج البنيات اللغوية وتأويلها من قبل المتكلمين عبارة عن تأكيد ضمني بوجود المعنــى، فالمعنى قابل للإنتاج والتأويــل. وإذا كان المعنى قضية مبرهنة، فإن ما يحتاج إلى البرهنة هو المكان الذي يفترض أن المعنى ثاو فيه»[1].

وهنا نســتدعي مفهوم الأدبية عند توفيق الزيدي الذي يرى أنها ظاهرة توجد بالنص الأدبي بالقوة ويتكفل النقد الأدبي بإخراجها إلى الفعل مع أنها تســتعصي علــى التفكير، «ويُرَد ذلك إلى علتين على الأقــل، أولاهما موقع الأدبية ـ فهو في النــص ذاته وفي خارجه، أي فيما يضفيــه المتقبل فردا أو جماعة على ذلك النص مــن معايير معينة. ومــن هنا كان لابد من وصل ما يحمله النــص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي نشأ فيه ذلك النص. إن المبدع ينشئ النص الأدبي وهو واع بهــذا التفاعل، لذا يحاول دائما أن يكون الالتحام قويا. وكذلك المتقبل يقبل على النص ونصب عينيه هذا التقاطع، فإن وجد اســتزاد وإن لم يجده ترك النص، بهذا تكــون الأدبية وليدة النص وخارجه... أما العلة الثانية لاســتعصاء الأدبية فتخص الجانب الإجرائي»[2] المتعلق بكون قراءة النص تتحول إلى نص مكتوب مخالف للغة النص الأول، فيستعصي صهرهما معا.

(١) مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، ص: ١٠.

(٢) مفهوم الأدبية في التراث النقدي، إلى نهاية القرن الرابع، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص: ٤.

سبق أن ذكرنا أنه بعد أن يكتمل النص، ويصبح كائنا موجودا، له خطاب ورسالة، ينتقل إلى مرحلة أخرى، يخاطب فيها القارئ، وينقل إليه رؤية خاصة للوجود والكون والحياة، بأسلوب فني ولغة حية تنبض فكرا وشعورا، ليبدأ دور القارئ في محاورة النص، واستكناه معناه. وهنا يطرح السؤال المتعلق بالقواعد والقوانين، أي قوانين القراءة والفهم، هل ينبغي أصلا أن تكون قوانين؟ وإذا كانت هل يفرضها النص وجنسه؟ أم صاحب النص واتجاهه الفني؟ أم القارئ نفسه؟ وإذا لم تكن هناك قوانين للقراءة فهل يمكن أن نصل إلى المعنى؟ أم أن الانفلات من القوانين سيؤدي إلى انفلات المعنى، ومن ثم فسح المجال للتعدد أو المعنى اللانهائي؟ خاصة وأن غياب القوانين يعني الانتقال من العلم إلى اللاعلم، والانتقال من الانضباط إلى الانفلات، ومن ثم الوصول إلى معاني غير محدودة، ولعل هذا ما نادى به التفكيكيون الذين استبدلوا «بالنموذج ذاتية القراءة والتمرد على نهائية النص أو إغلاقه... وهكذا أضافوا إلى فوضى الدلالة... لغة نقدية تتعمد لفت النظر إلى نفسها بعيدا عن النص»[1]. فيما ذهب اتجاه من البنيويين قبلهم إلى إقصاء تام لصاحب النص والقارئ معا وادعوا أن المعنى كامن في النص فقط، ولغته لا علاقة لها بالعالم الخارجي، وأن دلالة مفرداتها وجملها يحددها نظام النص، ولا شيء غير النص المغلق والنهائي الذي يتجاوز مقاصد المؤلف من خلال لغته التي تنظم نفسها خارج سلطة الفرد؛ من هنا «لا جدال في أن أخطر مشاكل البنيوية، والبنيوية الأدبية على وجه التحديد، هي مشكلة المعنى أو قدرة النص الأدبي على الدلالة. والواقع أن مشكلة المعنى أو الدلالة

(١) المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص: ٨.

هي مشكلة المشروعين النقديين اللذين ولدتهما الحداثة حتى الآن، وهما البنيوية الأدبية والتفكيك. وتقوم الصعوبة على معطيين أساسيين يؤكدهما المشروعان النقديان: الأول، وهو مهم عند البنيويين، هو القول بأن المعنى يستخرج أو يستمد من النسق وليس العكس... والثاني، وهو عند التفكيكيين أكثر أهمية، هو القول بموت المؤلف».[1] لكنهما معا يشتركان في البحث عن ما لم يقله النص عبر ملء ثغراته وفراغاته.

من هذا المنظور فإن حرية القارئ تختلف بين المنظورين، فهي في الأول أقل من الثاني، لأن الأول يجب أن ينضبط لنسق النص الخاص، وللنسق الكلي العام الذي يضبطه بقوانينه، بينما الثاني حر لا شيء يقف أمامه في قراءة النص والتقول عليه، وفهم المعنى الذي يناسبه، «وبهذا المفهوم يختلف مفهوم النص القرائي الذي يعتمد على قارئ متعقل، فالنص بالمفهوم السابق، يحتاج إلى عاشق مولـه لا يتورع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها في المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع»[2].

وبينهما أصحاب «التلقي» الذين يرون أن النص لا تسري الحياة في شرايينه إلا مع المتلقي، الذي يعيد إنتاجه وإبداعه من جديد، ويعتبرون «أن كلا من المعنى والبناء في العمل الأدبي ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف وأهداف وعمليات الأدب، بالإضافة إلى عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين في المجتمع. المعنى والبناء إذن ليسا خصائص مقتصرة على النص، خصائص

(١) المرايا المحدبة، ص: ٢٠٧.

(٢) السياق وأثره في المعنى، ص: ٣٩.

يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو، إلى حد ما، المبدع المشارك، لا للنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمته»[1].

ليس كل قارئ، إذن، قارئا مؤهلا للقراءة الفاعلة وللتفاعل مع النص وتوليد الدلالات، إنه القارئ المثقف القادر على رسم الأفق العالي المنتظر من النص، والمؤهل لتفادي فوضوية تفسير الأدب وتأويله، مما يتطلب إعدادا خاصا ومواصفات تتعلق بذات القارئ، ما يعني، في نظري، رد الاعتبار للقيمة الاعتبارية لإنتاج النص وللمؤلف ولعمله الفني وجهده في بناء المعنى داخل النص، ولو بطريقة غير مباشرة، فأن يستعد القارئ، وأن يحاول الارتقاء بتوقعاته من النص إلى مستوى عال، ويراعي فيها طبيعة النص ولغته الخاصة والمساحات التي تعمد الأديب تركها، فهذا يعني أن العمل الأدبي له قيمة وأن القراءة نوعية، وصاحبها متخصص، ونتائجها ستحظى بالقبول، ويعني أيضا أن الأفق الذي سيرسمه القارئ ـ مهما كان متعددا ـ لن يكون بعيدا كل البعد عن المعنى المحتمل الكامن في النص، وعن الغرض الذي أراده صاحبه، كما أن المعنى لن يكون جاهزا يتم إسقاطه وفرضه على النص خاصة مع نوع من القراء الذين تقمصوا في «بعض الرؤى المتطرفة في نظرية التلقي دورا مستبدا وحاسما في تغيير ما يمكن أن يعد مقصد المؤلف»[2] ومن جهة أخرى فإن هذه المعطيات ستحمل الأديب مسؤولية أكبر، لأن القارئ أو القراء يستقبلون عمله بآفاق مختلفة تقتضي منه الرفع من أدائه الفني للتعبير عن المعنى في النص، وعن مقاصده، والإسهام في عدم تشتت المعنى وتضليل المقاصد. ولعل هذا ما يزكي التفاعل بين مكونات الإبداع إنتاجا وتفسيرا وتأويلا.

(١) المرايا المحدبة، ص: ٢٨٢.

(٢) القارئ القياسي، صالح زياد، ص: ٢٠.

إن قناعتنا هذه تأتي من تصورنا لطبيعة العلاقة بين المكونات الأربع لاكتشاف المعنى المحتمل، وهي المؤلف والنص والقارئ والسياق (سياق الإنتاج وسياق التلقي وبينهما السياق اللغوي التعبيري)، وهي علاقة تفاعلية، تتم من خلال مراعاة الأديب للمتلقين وآفاقهم وتعددهم وتعاقبهم، ومراعاة المتلقي للأديب وثقافته الواقعية والفنية واستراتيجياته في بناء النص وتشكيل معناه، ومراعة النص المكتوب بلغة خاصة تضمر المعنى وتحفز على الغوص والبحث في بنيات النص، مع مراعاة سنن النص وتوجيهاته الإشارية ومعطياته الشكلية والدلالية، إضافة إلى السياق المتنوع الذي يشمل سياق الإنتاج وسياق التلقي وبينهما السياق اللغوي التعبيري في النص ذاته، وهذا الذي يعطي للتلقي حيويته، حيث يقوم على استخراج ما في النص من أدبية بالقوة إلى الفعل، ويجعله فاعلا في الأدب، لأنه منطلق من موقف يستوعب أركان الإبداع وتفاعلها، و«المقصود بـ«موقف التلقي» هنا، تلك الحالة الذهنية التصورية التي تتوقع النص من حيث هو رسالة اتصالية وموضوع جمالي وفق وعي محدد بوظيفته وشكله ومحتواه، ومن تجسد بكيفية قراءتها له واستهلاكها إياه عدد من الخصائص التي لا يتحدد بها، فقط، دور المتلقي وأوضاعه ونواياه، مثلما لا يتحدد بها، فقط وظيفة النص وطريقة تشكيله وتعيُّن محتواه، بل الرؤية للغة والمعنى والوجود الإنساني والاجتماعي، انطلاقا من رؤية نقدية مزدوجة لحقيقة النص والقراءة تجمع القول بأن كل نظرية للنص هي نظرية للقراءة، وكل نظرية للقراءة هي نظرية للنص»[1].

ولقد شهد التاريخ النقدي للعرب أيضا بباعهم الكبير في الربط بين الإبداع والتلقي، وكان واضحا منذ بداية ظهور البحث البلاغي، «لكن تكوين إطار

(١) القارئ القياسي، صالح زياد، ص: ١٥.

معرفي يستند إليه التلقي بصفته ظاهرة لصيقة بالنص حدث بعد أن تطور المفهوم الأدبي والنقدي وظهرت كتب النقد ومصنفات البلاغة وأصبح التبليغ والإبلاغ والتبيين والبيان من قضايا النقد الجوهرية»[1]. ومما يدل على ذلك كثرة المفاهيم والمصطلحات التي تعبر عن عملية التلقي، ومنها: المستمع والمخاطب، والنفس، والخاطر، القارئ وغيرها، إضافة إلى طريقة البلاغيين والنقاد في الكتابة من حيث توجيهها مباشرة إلى متكلم مفترض باستعمال كاف الخطاب؛ وقد عني النقاد والدارسون بالتلقي من ناحيتين أساسيتين: الأولى تأثرهم الذاتي بالنصوص الأدبية، فالنقاد أصلا هم متلقو أدب وفن وهم طليعة من يصطدم بهم النص فيتأثرون به وينقلون تأثرهم إلى الجمهور المستقبل أو المتقبل، أما الناحية الثانية فهي دراسة ظاهرة التلقي... ومحاولة اكتشاف القوانين والمواضعات التي تتحكم في عملية القراءة والعلاقة بين النص والقارئ»[2].

ثانيا: تشكل المعنى ورهان التأويل:

من المفاهيم المهيمنة على حقل قراءة الأدب، في عصرنا الحالي، مفهوم التأويل الذي أسال مدادا كثيرا في التنظير لماهيته ووظيفته وأدواته والمؤهلين للقيام به، نظرا لارتباطه المتين بالمعنى، خاصة المعنى الأدبي، وتمخض عن هذا الاهتمام نظريات تأويلية قدمت طروحات متنوعة يستهدف بعضها محاصرة المعنى ومحاولة استثمار المدخل التأويلي للإمساك به، بينما ذهب بعضها إلى آفاق أوسع، معلنا عن انفتاح التأويل على كل معنى، بل لا وجود

(١) استقبال النص عند العرب، ص: ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٣٥.

لمعنى محدد أصلا، وهو ما يدعى بـ«لا نهائية» المعنى، وهذه النظريات تشترك في مجملها في قناعة راسخة وهي أن المتلقي هو صاحب الكلمة الفصل في رسم معالم المعنى أو اللامعنى. فـ«بعد أفول نجم الحركة البنيوية في الغرب مع نهاية حقبة الستينات. وبعد انحسار بريق التفكيك في الغرب مع نهاية عقد الثمانينات. اتجهت النظرية النقدية في الغرب إلى التأويل وإلى نظريات القراءة والتلقي وإلى تيارات مثل التاريخانية الجديدة، والنقد ما بعد الكولونيالي والنقد الثقافي. وهذه الاتجاهات ليست كلها جديدة تماما ولكنها جميعها ترد الاعتبار إلى كافة عناصر النشاط الأدبي والنقدي وعلى رأسها المؤلف بوصفه مصدر النص ومبدعه وإلى المعنى والموضوع والقارئ، وإلى كل السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية للنص، ولم يعد هناك من يتحدث عن موت المؤلف سواء بالمفهوم الذي طرحه رولان بارت أو بالمفهوم الذي فهمناه عنه نحن في العالم العربي»[1].

وإذا كان أمبيرتو إيكو(Umberto Eco/ ١٩٣٢ ـ ٢٠١٦م) يدعو على وجه الإلزام إلى احترام النص لا المؤلف باعتباره شخصا كذا وكذا، فإنه مع ذلك يعترف أنه «يبدو الأمر فظا، إلى حد ما، عندما نستبعد المؤلف المسكين كشيء لا علاقة له بالموضوع بالنسبة لقصة التأويل. توجد، في عملية الاتصال، حالات يكون فيها الاستدلال حول قصد المتحدث ذا أهمية بالغة»[2] غير أنه يربط هذا

(١) من التفكيك إلى التأويل، عبد المنعم عجب الفيا، دار نينوى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ١٤٣٨هـ ـ ٢٠١٧م، ص: ١٣٩.

(٢) التأويل والتأويل المفرط، أمبرتو إيكو، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص: ٨٣ ـ ٨٤.

الاعتراف بحضور المؤلف في علاقـات الاتصال في الحياة اليومية، لكننا نذهب إلى ضرورة استحضار قصده أيضا في النصوص الأدبية.

١ ـ الممارسة التأويلية عند العرب:

قبل الاسترسال في الحديث عن مفهوم التأويل، وكيف نرى تجلياته في فهم المعنى ورصده في الأدب، يجدر بنا أن نذكر بأن مفهوم التأويل ليس وليد العصر، أو وليد النظريات التأويلية المعاصرة، بل هو راسخ في القدم عند العرب، اتخذوه مفهومـا إجرائيا لقراءة النصوص الشـرعية واسـتجلاء معانيهـا، وتفتق عن ذلك الاسـتعمال نظرات وتصورات للمفهوم من حيـث ماهيته وآلياته وميدان توظيفه. وصدرت لهم مؤلفات تحمل عناوينها لفظ التأويل خاصة في مجال تفسير القرآن الكريم والحديث النبوي الشـريف، وعلى سبيل المثال نذكر منها: (تأويل مشكل الحديث)، و(تأويل مشكل القرآن)، لابن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ) ـ و(درة التنزيل وغـرة التأويل) لأبي عبد الله الخطيب الإسـكافي (٤٢٠هـ) ـ و(إبطال التأويلات) للقاضـي بن الفـراء ٤٥٨هـ ـ و(قانـون التأويل) لأبي بكر بن العربـي (٥٤٣هـ) ـ وغيرهـا. هذا دون أن نغفل عن أن التأويل مفهـوم قرآني له دلالة خاصة، ورد في مجموعـة من الآيات والسـياقات النصية للقرآن الكريـم، كقوله تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُۥ عَلَيْكَ وَعَلَىٰٓ ءَالِ يَعْقُوبَ كَمَآ أَتَمَّهَا عَلَىٰٓ أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَٰهِيمَ وَإِسْحَٰقَ ۚ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾ [سورة يوسف: الآية ٦].

يدور لفظ التأويل عند العرب حول معنيين:

«الأول: بمعنى الرجوع والعود والعاقبة.

والثاني: بمعنى تفسير الكلام وتبيين معناه.

وقد أشـارت كتب اللغة إلى المعنيين، ففي اللسـان أن التأويل من «الأَوْل:

الرجوع، آلَ الشيء يئُول أوْلا ومَآلا: رجع... وفي الحديث «مَن صام الدهر فلا صام ولا آلَ»، أي: لا رجع إلى خير، وأَوَّلَ الكلام وتَأَوَّلَه: دبَّره وقدَّره، وأوَّلهَ وتأوَّلَه: فسَّرَه»...»[1].

وفي الاصطلاح استعمل لفظ التأويل أيضا بمفهومين:

«الأول: تفسير الكلام وبيان معناه، وبذلك يكون التأويل والتفسير مترادفين.

والثاني: هو نفس المراد بالكلام، فإن كان الكلام طلبًا كان تأويله نفس الفعل المطلوب، وإن كان خبرًا كان تأويله نفس الشيء المخبر به»[2].

ويعرف الراغب الأصفهاني التأويل بأنه «رد الشيء إلى الغاية المرادة منه قولا أو فعلا»[3].

ويعرفه ابن الجوزي بأنه «نقل الظاهر عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج في إثباته إلى دليل، لولاه ما ترك ظاهر اللفظ»[4].

وجاء في مفتاح السعادة ومصباح السيادة أن التأويل هو «توجيه لفظ متوجه إلى معان مختلفة لواحد منها بما ظهر من الأدلة»[5].

---

(١) تفسير الماتريدي، تأويلات أهل السنة، تحقيق مجدو باسلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م، ج١ ـ ص: ١٨٢.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٨٣.

(٣) المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق صوان عدنان الداودي، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ، ص، ٩٩.

(٤) غريب الحديث، ابن الجوزي، تحقيق عبد المعطي أمين القلعجي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م، ج١، ص: ٣٧.

(٥) مفتاح السعادة ومصباح السيادة، في موضوعات العلوم، أحمد بن مصطفى الشهير =

تتفـق هـذه التعريفات علـى أن التأويل فعل، وأشـير إليه مـرة بالرد، وأخرى بالنقـل، وثالثة بالتوجيه، وكلها تنم عن تفاعل وتلق إيجابي في سـياق تواصلي بين المتكلـم والمخاطب. ففي تعريـف الراغب التأويل عام للأقـوال والأفعال، حيث قد يُسـمع قول، وقد يرى فعل ويفهم منهما خلاف المقصود بهما، فتتم عملية ربط استدلالي بين القول أو الفعل وبين ما أريد منه حقيقة لا ظاهرا، ويسمى ذلك تأويلا.

بينما يسمى عند ابن الجوزي نقلا، ويتم من خلال النظر في اللفظ، بحيث قد يؤدي اللفظ معنى ظاهرا ولكن المتكلم يريد بحكم السـياق معنى آخر غير ظاهر، وهذا المعنى الثاني يتطلب تعيين أدلة تثبت أنه هو المراد وقرائن تصرف اللفظ عن ظاهره، فيكون بذلك نقلا من المعنى الظاهر إلى المعنى غير الظاهر المسـتند إلى أدلـة قد تكون مقالية وقد تكون حالية، بمعنى آخر يتم هذا النقل عبر صرف اللفظ عن المعنى الراجح إلى المعنى المرجوح لدليل يقتضيه، ويسمى هذا تأويلا.

فيما اسـتعمل صاحب مفتاح السـعادة لفظ توجيه لأنه هو الأنسـب لسياق قوله، حيث ينطلق المؤول من لفظ يحتمل معان مختلفة، لكن إدراك غاية المتكلم تقتضي مـن المؤول توجيه اللفظ إلى أحد هذه المعانـي التي يحتملها اللفظ، مع إقامة الدليل على رجحانه.

وقـد اسـتوقفني نص غني بالإشـارات للشـافعي في كتـاب «الأم»، يمكن اسـتخلاص مفهوم التأويل منه كما فهموه في زمانهـم، وكأنني به يعيد ما ورد في التعريفات أعلاه لكن تنزيلا للمفهوم على نص، لأنه يقوم على قراءة لقول (نص) يحمـل خبرا عن قضية تتعلق بالارتهـان، ونصه: «وقد أخبرنا مطرِّفٌ بن مازن عن

= بطاش كبري زاده، دار الكتب العلمية بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م. ج٢، ص:٥٣٠.

معمـر عـن ابن طاوس عـن أبيه أن معاذ بن جبـل قضى فيمن ارْتَهَـنَ نخلا مثمرا فليحسب المرتَهِنُ ثمرها من رأس المال وذكر سفيان بن عيينة شبيها به...

(قال الشـافعي) : **وهـذا كلام يحتمل معانـي، فأظهَرُ معانيـه** أن يكون الراهن والمرتَهِـن تراضيـا أن تكون الثمـرة رهْنا أو يكون الدَّيْن حالاً ويكون الراهن سـلط المرتهِن على بيع الثمرة واقتضائها من رأس ماله أو أذن له بذلك، وإن كان الديْن إلى أجـل، **ويحتمل غير هذا المعنى** فيحتمـل أن يكونا تراضيا أن الثمرة للمرتهِن فتأدّاها على ذلك فقال هي من رأس المال لا للمرتهِن **ويحتمل أن** يكونوا صنعوا هذا متقدِّما فأعلمهم أنها لا تكون للمرتهن **ويشـبه هذا لقوله** من عام حج رسـول الله ﷺ **كأنهم كانـوا يقضون بأن الثمرة للمرتهن قبل حج النبي ﷺ وظهور حكمه فردهم إلى أن لا تكـون للمرتهن، فلما لـم يكن له ظاهر مقتصرا عليه وصار إلى التأويل** لم يجز لأحد فيه شيء إلا جاز عليه **وكل يحتمل معنىً لا يخالف معنى** قول من قال لا تكون الثمرة رهْنا مع الحائط إذا لم يُشْتَرط»[1].

أول ما يسـتخلص من هذا الفعل التأويلي للشافعي أن اللفظ مستويان، لفظ يقتصر على معنى ظاهر واحد فقط دون احتمال معنى آخر، فهذا لا يتطلب تأويلا، ولفـظ يحمل معنى ظاهرا ولكنه غير المراد من الخطاب بقرائن صارفة، وهذا هو الـذي يتطلب التأويل، ويظهر هذا من كلامه «فلما لـم يكن له ظاهر مقتصرا عليه وصار إلى التأويل...».

أما ثاني ما يستخلص فهو تحديده للمعنى الأظهر، أي الأقرب إلى الفهم من اللفظ، ثم إتيانه بالمعاني الأخرى المحتملة.

(١) كتـاب الأم، محمـد بن إدريس الشـافعي، دار الفكر، بيروت، الطبعـة الثانية، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م. ص: ١٩٨ ـ ١٩٩.

أما ثالثا: فهو التسوية بين المعاني من حيث إرادتها من قبل المتكلم، ما دام يتسع لها اللفظ، وعبر عن هذه التسوية بالاحتمال، ما يعني أن التأويل يتم العمل به في الخطابات الاحتمالية التي تتسع لتعدد المعاني.

ورابعا: ما يتصل بصحة هذه المعاني وصحة إمكان دلالة اللفظ عليها، وهذا ما يتطلب استحضار القرائن والأدلة لترجيح أحدها على الأخرى.

خامسا: يظهر من نص الشافعي(٢٠٤هـ) المؤوِّل، وهو ذكره لأمور لم ترد في نص الخبر، **على سبيل توسيع النص الأصل وتكميله، وعلى سبيل الإحالة على الواقع خارج النص**، وقد أتت هذه الأمور في سياق فعل التوجيه الذي يقوم به الشافعي للدلالة كي يتم الترجيح بين المعاني، ومن هذه الأمور: التراضي بين الراهن والمرتهن ـ حلول الدين ـ الإذن للمرتهن ـ التصريح (فقال هي من رأس المال) ـ.

أما السادس: فيتعلق باستحضار أحداث موازية للمقارنة؛ «**كأنهم كانوا يقضون بأن الثمرة للمرتهن قبل حج النبي ﷺ وظهور حكمه فردهم إلى أن لا تكون للمرتهن**».

وكأني بالشافعي، في هذا الفعل التأويلي، يقوم بما ينادي به التأويليون المعاصرون بأن التأويل يقوم من القارئ على ملء الفراغات الموجودة في النص بالمعاني الغائبة، **إلا أن الفراغات هنا يتم ملؤها بما يستساغ دلاليا وسياقيا، لا بما يريده القارئ من ذاته دون ضابط أو دليل عليه.**

السابع: إن هذه المعاني رغم تعددها، فالتعدد محدود بحدود القرائن الدالة عليها بالسياق اللفظي أو بالسياق التاريخي.

اتضح مما سبق أن التأويل كان قضية من قضايا الفكر الإسلامي، لذلك عنوا

بتعريفه ورسم حدوده، وبيان الفرق بينه وبين التفسير والشرح وغيرها، وكان لديهم مرتبطا بالبحث في دلالة اللفظ عندما تخرج عن الظاهر وتتطلب بحثا وتقصيا في القرائـن والدلائل، وتوجيها للمعاني قصد بلوغ المراد من اللفظ. نقل السـيوطي عـن أبي حيان أنه قال: «التأويل إنما يسـوَّغ إذا كانت الجادّة على شـيء، ثم جاء شيء يخالف الجادة، فيتأول، أما إذا كان لغة طائفة من العرب لم تتكلم إلا بها فلا تتـأول»[1] والجادَّة ما تجري به عادة العرب وطريقتهم في الكلام. فالتأويل بحث في المعنى عن المعنى، بل هو ابتكار دائم للمعنى ووجه جديد للنص المؤول وهو «حيلة العقل العربي في فهم معقولية النص»، علما بأن «الثقافة الإسلامية هي ثقافة النص والمعنى، ويمثل التفسـير والتأويل الوقود المحرك لهذه الثقافة، فلا عجب أن يرث العرب أضخم تراث في فنون التأويل وعلومه»[2].

وما زال التأويل يسـيل مداد الدارسـين في اللغة والنقد والخطاب، ويتصدر النقاش في بحوث المعنى، تعريفـا وأدوات وإجراء وحدودا، واعتمدت التأويلية باعتبارهـا علما أو فنا للفهم وملاحقة المعنى. وفي المحور الموالي سـنقف عند منظور غربي معاصر للتأويل وعلاقته بالنص لكن بعيون عربية.

٢ ـ النموذج التأويلي عند فيلهلم دلتاي

تناول نصر حامد أبو زيد إشكالات هامة لها ارتباط بالفعل التأويلي في مقال له بعنوان: «الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسـير النص»، تطرق فيه بإيجاز لسـياق ظهور الهرمنيوطيقا/ التأويلية ثم إلى اتسـاع مفهومه فـي تطبيقاته الحديثة، مذكرا أن لها

(١) الاقتراح في أصول النحو، جلال الدين السيوطي، ضبط عبد الحكيم عطية، دار البيروتي، دمشق، الطبعة الثانية، ١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م، ص: ٦٢.

(٢) من التفكيك إلى التأويل، عبد المنعم عجب الفيا، ص: ٩.

«وجودها الملح في تراثنا العربي القديم والحديث على السـواء. وينبغي أن نكون علـى وعـي دائم ـ في تعاملنا مع الفكر الغربي فـي أي جانب من جوانبه ـ بأننا في حالـة حوار جدلي وأننا يجب أن لا نكتفي بالاسـتيراد والتبنى، بل علينا أن ننطلق من همومنـا الراهنة فى التعامل مـع واقعنا الثقافي بجانبيـه التاريخى والمعاصر، من هنا يكتسـب حوارنا مـع الفكر الغربى أصالته وديناميتـه، ومن هنا أيضا نكف عـن اللهـاث وراء كل جديد ما دام قادمـا إلينا من الغرب (المتقـدم) هذا الوعي بعلاقتنا الجدلية بالفكر الغربى ـ من جانب آخر ـ يخلصنا من الانكفاء على الذات والتقوقع داخل أسـوار (تراثنا المجيد) و(تقاليدنا الموروثة)[1]، من هذه الزاوية، سـنعرض نموذجا من النماذج التي قدمها نصـر حامد باعتبارها طروحات قدمت منظورهـا لحل إشـكال العلاقة بين ثلاثيـة (المؤلف والنص والناقـد)، باعتبارها إشكالا حقيقيا تطلب تنظيرا وبحثا عميقين من لدن التأويليين، الذين كانوا متأثرين بسياقاتهم التاريخية والمعرفية، فكانت طروحاتهم متباينة ومختلفة.

انتقل نصـر حامد[2]، بعد عرض تاريخي مختصـر، إلى تقديم بعض الطروحات وعلى رأسها الطرح الكلاسيكي للألماني «شليرماخر»[3] (Friedrich Schleiermacher / ١٧٦٨ ـ ١٨٣٤م)، وختـم بطـرح «مارتـن هايدجـر»[4] (Martin Heidegger)، وبينهمـا طـرح «ويلهلـم ديلتاي»[5]، وسـنعرض لهذا

(١) مقال: الهرمنيوطيقة ومعضلة تفسير النص، نصر حامد أبو زيد، موقع منتدى «المؤرخون والفلاسفة»، https://histoirphilo.yoo7.com/t410-topic

(٢) ما سيأتي بين هذه الأقواس «...» هو كلام نصر حامد أبو زيد.

(٣) فريدريك شلايرماخر كان لاهوتيًّا وفيلسوفًا مثاليًّا ألمانيًّا، وُلد عام ١٧٦٨م.

(٤) مارتن هايدغر (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦) كان فيلسوفا ألمانيا ومدرسا في جامعة ماربورغ.

(٥) فيلهلم ديلتاي فيلسوف وطبيب نفسي وعالم اجتماع ألماني.

الطرح الأخير الذي أرى أن ما توصلنا إليه في هذا البحث في تصورنا للعلاقة بين المؤلـف والنص والقارئ قريب منه، مع بعـض الاختلاف يخص تجربة صاحب النص، وقد عبر نصر حامد عن طرح ديلتاي بنسقية لا تعقيد فيها وبمفاهيم تحليلية خاصـة، وكان طرح ديلتاي ردة فعل عن النموذج المنهجي الذي قدمه الوضعيون لمقاربة العلوم التاريخية والإنسـانية تأسيسـا على رديفتها التجريبية. فكانت نقطة البـدء فـي الطـرح المنهجي الذي قدمـه ديلتاي تتجلى في تأسـيس الإنسـانيات على أسـاس معرفي وأسـاس سـيكولوجي، حيث يتحدد «الأسـاس المعرفى... فـي أن كل معرفة قائمـة على التجربة، ولكن الوحدة الأصليـة للتجربة ولنتائجها الصحيحة مشـروطان بالعوامل التي تشـكل الوعى وما ينشـأ عنه، أى محكومان بطبيعتنـا الكلية. ويجب أن نفهم التجربة Experience عند ديلتاي على أسـاس أنها التجربة المعيشـة. هي عملية الإدراك الحي» ومن هنا فإن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة، «وطالما أن هناك مشتركا بين الأحاد من البشر، فإن التجربة تصبح هي الأسـاس الصالح لإدراك الموضوعي القائم خارج الذات»، فالتجارب الذاتية تحمل المشـترك والمختلـف الاجتماعي بيـن الناس. ومعرفة الـذات للآخر أو العكس تقتضي الكشـف عن التجربة ونقلها للآخرين بواسطة التعبير عنها، «سواء تمثـل هذا التعبير في سـلوك اجتماعـي أو نص مكتوب. إن التعبيـر هو ما يعطي للتجربة موضوعيتها، إنه يحولها من حالة الذاتية، (التجربة الداخلية المعاشـة[1]) إلـى حالة خارجية موضوعية يمكن المشـاركة فيهـا. إن التعبير ـ عند ديلتاي ـ في تعبيره عن التجربة الداخلية لمبدعه، ليس تدفقا عشـوائيا للمشـاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسـى، ولكنه تحديـد موضوعـي Objectification لعناصر هذه

(١) هكذا في المصدر.

التجربة ـ التى قد تكون مختلفة ومتباعدة ـ في كُلٍّ موحد. هذا التحديد الموضوعي للتجربة هو ما يؤسس ـ عنده ـ موضوعية العلوم الاجتماعية والإنسانية»، إن التعبير عن التجربة يخرجها من الذاتية، ويجعلها انعكاسا لتجربة حياة أوسع من تجربة المبدع، «وذلك لأنها تتجسد من خلال أداة موضوعية هي اللغة فى حالة التعبير الأدبي. وهي من ثم تعبر عن تجربة الحياة». إن ديلتاي يعتبر أن التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله في الفن عموما والأدب خصوصا. «إن التعبير في الفن والأدب ـ على خلاف هذا التعبير نفسه في الفكر أو الفعل الإنسانيين ـ ينصب على التجربة المعاشة وينبع من التعبيرات الحرة للحياة الداخلية»؛ ومن ثم فالتعبير بالأدب والفن عن التجربة المعيشة يعتبر أكثر حيوية وخصوبة وقابلية للمشاركة الفعالة، وأكثر إفصاحا عن نفسية الإنسان، وعليه، فالتأويلية «في ظل هذا الفهم ـ لا تعنى مجرد عملية الفهم لشيء معطى محدد سلفا، له وجود خارجي محايد عن المتلقي الذى يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص. إن هناك بين المتلقي والنص الأدبي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة. هذه التجربة ذاتية عند المتلقي، ولكنها تحدد له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها وهذه التجربة ـ من جانب آخر ـ موضوعية في العمل الأدبي. وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب، من خلال الوسيط المشترك» (اللغة)، وهكذا سيمتد الفهم إلى فهم الحياة من خلال معايشة التجربة التي يعبر عنها النص. «وفى هذه المعايشة يثير فينا النص الأدبي ـ عن طريق العرض التخيلي الحي للتجربة ـ أحاسيس وأفكارا، ومواقف واتجاهات، متضمنة فى تجربتنا الذاتية. وفى هذه الإثارة يكمن الجانب الأعظم من الكنز الذى نحصل عليه من الشاعر».

إن معايشــة النص ستؤول إلى معايشــة التجربة، وهذه ستثير فضول السؤال والبحــث عن إمكانــات للفهم انطلاقا من تجربة الناقد، مما سينشــط التفاعل بين مكونــات العمل الإبداعي، ومن خلاله تفاعــل التجارب وإغناء الحياة؛ «إن فهمنا للنصوص الأدبية ـ ســواء تلك التي تنتمــى للماضي أم تلك التي تنتمى للحاضر ـ عن طريق معايشــة تجربة الحياة فيها يؤدى بنــا إلى فهم أفضل للماضي والحاضر معا. وهذا بدوره يعدل من فهمنا الآني لأنفســنا وهكذا يفهم الإنســان نفســه من خــلال التاريخ باعتباره عملية مســتمرة من الفهم والتأويل، وهكــذا يتغير ويتقدم ويتعدل».

إن هذه النتيجة التي تظهر على الإنسان بل وعلى حياته كليا، منشؤها من عدم القول بالمعنــى الثابت، والإقرار بالمعنى المتعــدد المتأتي من اختلاف التجارب الحياتية واختلاف أفق تجربة المفسر، «إن المعنى ـ عنده ـ يقوم على مجموعة من العلاقات. ونحن في العمل الأدبي نبدأ بتجربتنا الذاتية في لحظة معينة من التاريخ، تحــدد لنا المعنى الذى نفهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن. ولكن تجربتنا نفســها تتغير وتكتســب أبعادا جديدة ـ من خلال الآفاق الجديدة من الاحتمالات التي يفتحها لنا العمل ـ قد تغير ـ مرة أخرى ـ من فهمنا للعمل نفسه. وهكذا ندور فــي دائرة هي (الدائــرة التأويلية)». وفي نهاية تحليل نصــر حامد للطرح التأويلي لدى ديلتاي خلص إلى مجموعة من الاستنتاجات على رأسها:

ـ إنــه أفــاد من جهود شــليرماخر وطورها وأضاف إليها، وهــذا يعكس نماء النظرية وتطورها ووصولها إلى مستوى تقدم فيه نموذجا تأويليا معتبرا.

ـ لفــت ديلتاي الاهتمام بشــدة إلى الأفــق الراهن (تجربة الحياة) للمفســر، ولكن علينا ألا ننسى أنه ضحى في سبيل ذلك بذاتية المبدع، وهنا يكمن اختلاف

مـا نقدمه في هذا البحث مع ديلتاي، إذ لا نسـتبعد تجربـة المبدع باعتبارها وليدة التجربـة الحياتية العامة، بل إن المبدع يعيش تجربته الذاتية في ظل التجربة الكلية المعيشـة، وما يقدمه في النص هو نقل تجربته إلى عالم اللغة وهي تختزن التجربة المشتركة، وتلخص رؤاه وتصوراته وقناعته.

ـ إن التوحيـد بين العمل الأدبي وتجربة الحياة بالمعنى الواسـع الفضفاض يعتبر الأدب وثيقة إنسـانية مثلها مثل أي نتاج فكري إنسـاني، ويغفل الخصوصية النوعية للأدب؛ وهنا نعود إلى أن سـبب ذلك هو اعتماده التجربة المعيشـة نقطة موضوعية وسـطا بين المبدع والمتلقي، لكنها عامة وفضفاضة، في حين إن اعتبار التجربة الشخصية للمبدع تكون أكثر تحديدا.

ـ وفى مجال دراسة الأدب ـ لفت إلى دور المفسر الإيجابي لعملية فهم النص والتفسير.

الفصل الثالث

التأويل وإمكانات اللغة

أولا: المعنى الأدبي بين فعل التأويل وفعل التحكم:

إن النص الأدبي ميدان إبداع، وساحة اشتغال فني للغة، والتأويل أيضا ميدان إبداع لكن على مستوى إدراك النص المؤول، إبداع في تحديد مداخله، وفي وضع استراتيجياته، وتنويع أدواته، وإبداع في تنظيم مخرجاته، إنه حوار تفاعلي وأحيانا «تصادمي» مع النص خاصة عندما تتعدد أشكال تخفي المعنى، وتتوارى مقاصد النص، لذلك فإن «تصوير النص على أنه فعل لساني وعمل لغوي، ليجعل النص يعيش صراعا داميا في لغته ذاتها، بين دلالة القصد وصيرورة المعنى، وبين كونه قولا وكونه تأثيرا، وبين مدلوله الذي يرتبط وجودا بإرادة خارج اللغة، وداله الغيور الذي يأبى أن ينصاع لغير إرادته الذاتية في إنشاء معناه»[1]، إن هذا الإباء الذي يبديه الدال، الغيور على دلالته الذاتية، حسب هذا الرأي، يفرض على المتلقي بذل قصارى جهده للتحكم في عالم النص قصد الإمساك بمعناه، لكن رؤى ووجهات نظر تبحث عن المعنى من مدخل التأويل تطرح تعارضا بين فعل التأويل وفعل التحكم، وتتساءل عن مدى هذا التحكم وحجمه، وكيفيته وبأي الأدوات يتم؟. ذلك أن التحكم معناه السيطرة، والسيطرة تجميد لقدرات النص وكسر لآفاقه

(١) الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص: ١٨.

الواعـدة، ومن ثم القبض على المعنى فـي زاوية من زوايا النص وتحديد معالمه، وإغلاق النص بقراءة نهائية.

يمكن أن نتوسـط بين الرأيين من خـلال النظر في مجال التحكم الذي يقوم به المتلقي، فالتحكم تحكمان؛ تحكم في المعنى، وتحكم في الإمكانات المتاحة لاكتشاف المعنى في النص، وبينهما بون شاسع؛ ذلك أن التحكم في المعنى يتم قبل مزاولة فعل التأويل، حيث يكون جاهزا لدى المتلقي ومعدا سـلفا، فيقوم بإسكانه فـي النص وفرضه على أشـكاله التعبيرية، فيكون النص خادمـا لفكرة جاهزة، أو قناعة إيديولوجية لدى المؤوِّل الـذي يقوم بتوجيه أدوات النص التعبيرية ومعانيه الجزئية لتخدم المعنى الجاهز، فتكون قراءة النص هنا تابعة لمراد المتلقي وغاياته فـي مقابل إقصاء غايات المؤلـف ومقاصده بعد أن أعلن عن موتـه وغيابه. وإذا نظرنا إلى عدد المتلقين وتنوعاتهم وإيديولوجياتهم فسـنقف فعلا أمام اللامعنى، وأمام التعارض والتضارب والتقول على النص، ومصادرة حق المؤلف في نصه.

أمـا النوع الثاني من التحكم فهو التحكم المتأتي من تحقق الكفاية التأويلية، وامتـلاك القارئ لقدرات تحليلية وتأويليـة تؤهله للقيام بقراءة واعية للنص، وفي هذه الحالة يسـتثمر جميع الإمكانـات المتاحة لديه، اللغوية والسـياقية والثقافية والفنية لاسـتدراج المعنى ومغازلته في كل موضع بالإمكان المناسـب والملائم، وعنـد عجز هـذا الإمكان يتم الاسـتعانة بإمكان آخر، وهكذا حتـى تتم محاصرة المعنـى من جميع الجوانب، ولأن المتلقين كثيرون، فتتفاوت قدراتهم وملكاتهم في الفهم والتلقي والاستيعاب والتوظيف، سيختلفون في حدسهم، وفي معرفتهم بسـياقات الخطاب، والقرائن المساعدة، لذلك ستكون مساحة المعنى المحاصرة متفاوتـة بين المتلقين، ولكن هذا لن يسـلمنا إلى اللامعنى أو لانهائية المعنى، بل

سيسلمنا إلى تعدد في المعنى، بحسب تعدد قدرات القراء، وستكون بين جميع القراءات والمعاني المستخلصة تقاطعات وتكامل يغني معاني النص ويثريها، ويجعلها أقرب إلى مقاصده وغاياته، بل وسيدع للمؤلف مجالا للحضور ولو عن بعد. ويشير أمبرتو إيكو[1] في كتابه «التأويل والتأويل المفرط» إلى نوع ثالث من التحكم مصدره النص نفسه، من خلال «التماسك النصي الباطني» [الذي] يتحكم... في اندفاعات القارئ غير القابلة للتحكم»[2].

يحضر السؤال هنا مرة أخرى حول إمكانية تخلي اللغة عن مواقعها في عملية الفهم واكتشاف المعنى وبلوغ قصد المؤلف؟ أم أنها ستحظى بأدوار طلائعية في تزويد القارئ بإمكانات القراءة والتأويل وتقوم بدور الوسيط الفاعل بين المعنى المستخفي وبين عمليات اكتشافه؟. يتجدد هذا السؤال في كل لحظة نستحضر فيها كاتب النص، لأنه هو الذي يقوم بتحويل العالم إلى نص عبر اللغة بعد تأويله ذهنيا، ولأن النص من إنتاجه، وجب النظر في لغته، وطرقه في إعمال «ممتلكاتها»، لذلك فإن فهم العالم (المؤوَّل) يقتضي عبور النص عبر جسور اللغة الوسيط، وهذا ما يتوافق مع النظرية البيانية العربية التي تعنى بتنسيق الأداء الكلامي إنتاجا، ووضع شروط التلقي استقبالا، فـ«أمام حرية المتلقي في تقويم النص تقف حدود اللغة التي تجمع النص والمتلقي في حيز واحد محدد الأبعاد، وطبيعة اللغة محدِّدة لأفانين القول، ولولا هذا التحديد ما اجتهد الأدباء في سلسلة طويلة من طرق المجاز والعدول... كل ذلك خروج على التحديد، ومع ذلك موصول بإمكانات اللغة... إنه خروج على اللغة وعودة إليها في الوقت نفسه...

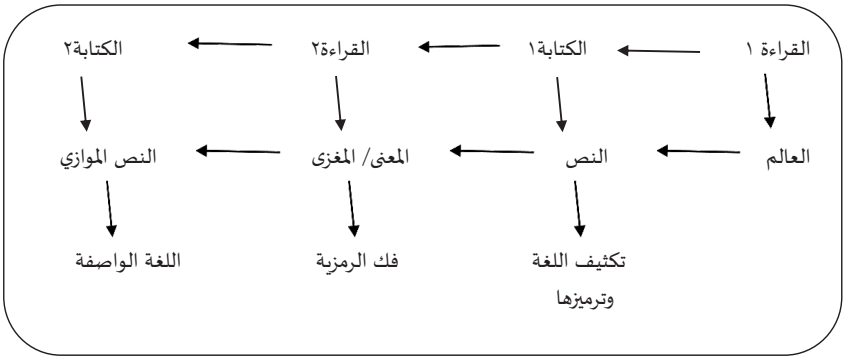
(١) فيلسوف إيطالي، وروائي.

(٢) التأويل والتأويل المفرط، أمبرتو إيكو، ص: ٨٣.

فالمتلقـي إذن هو المطلق من حيث الفكر المحدد من حيث اللغة، وبين الإطلاق والتحديد يتشكل فعل التلقي ويتجلى الحوار المطلوب مع نصوص الأدب»[1].

ثانيا: إمكانات اللغة بين إنتاج المعنى وسيرورة التأويل:

إذا وضعنـا بعين الاعتبار أن «النص تثبيت بواسـطة الكتابة، فإن هذا التثبيت يفتـرض قدرا من البنيـات للحصول على المعنى، أي إن هنـاك انتظاما للغة حتى تتمكـن من تقديم معنى ما... فالكتابة في تثبيتهـا تفترض خطاطة للمعنى، أي إن النـص لكي ينتج دلالة ما فإنه يمر عبر خطوات يبنـي خلالها علاقات داخلية بين مكونات النص، وفي اختلافها ينتج المعنى»[2]، ومن ثم يصير النص مثبتا بواسطة الكتابة، عبر انتظام للغة تنخرط فيه بنياتها الدالة على المعنى. لهذا نشـترط في أي عمليـة تأويلية مراعاة لغة النص وكيفيات تعبيرها عـن المعنى، لأننا بصدد عملية تأويل على تأويل، ونلخص صيرورة هذه العملية كالآتي:



خطاطة تفسر سيرورة تأويل المعنى قبل تشكل النص وأثناءه وبعده

(١) استقبال النص عند العرب، ص: ١٤.

(٢) اللغـة والتأويل، مقاربات فـي الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسـلامي، عمارة ناصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م، ص: ٢٦ ـ ٢٧.

تشـير هذه الخطاطة إلى نوعين من القراءة، ونوعين من الكتابة، فأما القراءة الأولـى فنقصد بها قراءة الأديـب للعالم قبل بداية النص، وقراءته له ليسـت كأية قراءة، إنها قراءة ذلك الإنسـان الكوني ذي الروح الشـفافة والفكر الوقاد والخيال الرحب الفسـيح، ينظر إلى العالم فيفهم غير مـا يفهمه الآخرون، ويؤول تفاصيله وأحداثـه عبر عمليـات ذهنية يسـتحضر فيها ذاكرتـه وذكاءه، وعاطفتـه وفكره، وخبراتـه فـي الحياة، وعلاقاته الإنسـانية، هذا كلـه قبل النص، لذلـك قد يكون غيـر منتظـم وغير مترابط، وكل حـدث يتصرف فيه بمعزل عـن الآخر؛ بعد ذلك يسـتنهض الهمة لتحويل ما اسـتوعبه ذهنه من العالم، وما انتهـى إليه تأويله، إلى نص مكتوب (الكتابة١)، وهنا يقيم تفاوضا مع اللغة لتسـعفه في التعبير عن رؤيته وعالمـه الذهني، من خلال إمداده بإمكاناتهـا التعبيرية والإيحائية، فيبدأ في تنزيل استراتيجياته في بناء النص، وهذا أمر غير اللغة وإنما يتم باللغة، حيث يتعلق الأمر هنـا بنظام البنيـات الفكرية والدلالية والتأثيرية والصور الفنيـة التي يقوم بتوزيعها علـى النص، عبر مسـار ينمو فيه تدريجيـا، إلى أن يصبح نظامـا خاصا، حتى إذا وصل إلى نهاية النص، وراجعه وانتهى، أصبحنا أمام كتابة أولى غاية في التكثيف والترميز، معبرة عن المؤلف ومن خلاله عن العالم، ويدل على مغزى.

بعد أن يخرج النص إلى الوجود، يسـلم نفسـه للقـراءة، وهي ما نقصده في الخطاطـة بالقراءة الثانية، ليحظى بعقد الاعتراف وحق الوجود، وهذه ليسـت من الكاتـب (غالبا) وإنما من المتلقين الذين يحاولون جاهدين اكتشـاف المعنى عبر تأويل بنيات النص المشـحون بالدلالات، واسـتجلاء المخبـوء وراء اللغة الفنية وفـك ترميزهـا، وما تحيل عليه داخـل النص أو خارجه. وعلى قـدر التفتيش في النـص وتقصي دلالاته يتم اسـتخراج هذه الدلالات مع تسـجيل نتائـج التأويل

ومستخلصات الفهم، ثم تنظيم ذلك كله في نص مواز للنص الإبداعي، يعيد فيه القارئ ترتيب الدلالات وتصنيفها وبيان مدى ارتباطها بالقصد والغرض، حيث منها الصريح ومنها الغامض ومنها الحربائي المتفلت، إضافة إلى إعادة التعبير عن بنيات النص بعد إدراك طبيعتها وخصوصيتها، حيث **منها البنية الناطقة بالمعنى، ومنها البنية الخرساء**[1] **التي تخاطب القارئ بالإشارة، ومنها البنية المشكِّكة في المعنى، ومنها المضلِّلة، ومنها البنية الموجِّهة نحو المعنى والغرض**، وهكذا؛ بمعنى أن أي محاولة للفهم لن تكون آلية وضيقة الأفق، أو معزولة عن سياقها الثقافي والوجودي للإنسان، لأن: «الفهم قبل كل شيء ليس مسألة إدراك معزول أو فعل أنجز وحسب، بل هو جزء لا يتجزأ من بنية الوجود الإنساني، فأنا لا أعيش كإنسان إلا لأنني في حالة قذف متواصل لنفسي إلى الأمام لكي أتعرف وأحقق لوجودي كل مرة إمكانيات جديدة. لذلك فأنا لا أتطابق مع نفسي أبدا ووجودي ليس شيئا يمكن الإمساك به كأمر منته لكنه دائما في حالة انفتاح على إمكانيات جديدة وهذا معناه أن الإنسان كائن يؤسسه التاريخ. إذن الفهم قبل أن يكون مسألة فهم شيء بعينه هو بعد من أبعاد الوجود في العالم. إنه حركة داخلية للتعالي المستمر لذاتي. الفهم تاريخي على نحو جذري. إنه واقع دائما في اشتباك مع «الوضعية التي أنا فيها والتي أحاول تخطيها باستمرار»»[2].

(١) تشبه هذه الحقيقة ما ذكره الجاحظ عن كون الجمادات تحمل هي أيضا دلالات، فكيف بألفاظ اللغة،: «فالأجسام الخرس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة، ومعربة من جهة صحة الشهادة، على أن الذي فيها من التدبير والحكمة، مخبر لمن استخبره، وناطق لمن استنطقه». كتاب الحيوان، أبو عثمان الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ، ج١، ص: ٢٩.

(٢) نظرا لركاكة ترجمة كتاب الكينونة والزمان لمارتن هيدجر، اعتمدت هذا النص من كتاب =

لذلك نرى أن فعالية الفهم تتم عبر مسار ثلاثي المراحل يبدأ:

ـ بالتأسيس للفهم عبر قراءات أولية، ومحاورة النص، وخلخلة بنياته، واستدعاء السياقات الممكنة. ومقابلة كل ذلك بشروط الإنتاج وحيثياته الفنية والثقافية واستحضار نصوص أخرى. ورسم آفاق النص، ثم تحديد ما لم يقله النص ظاهرا وتفيده بنياته باطنا، بالإشارة أو التلميح.

ـ ثم تنسيق الفهم من خلال الربط والتنسيق بين نتائج التأسيس المحتملة، وتحديد مقصد الكاتب من النص بناء على احتمالية النتائج، وتعليل علاقاتها بذلك المقصد، مع ترك النص مفتوحا لاحتمالات أخرى تقضي بها قرائن السياق والمعرفة والثقافة وملكات القراء وحقائق التاريخ.

ـ ثم تمرير الفهم من خلال الكتابة الثانية التي تتجلى في نص قد نسميه نصا قرائيا أو نصا نقديا أو نصا تأويليا، يمثل امتدادا للنص الإبداعي، وصياغة تقديمية ثانية له، بما يجعل القارئ مسهما في إنتاج المعنى وبيانه وإضفاء الحيوية عليه، ومهما كانت التسمية فإن النص الموازي لاشك سيقدم منظورا خاصا بالقارئ، ومعبرا عن استراتيجيات قراءته، وعن أدواته في التأويل ومداخله في الفهم، وسيتضح هل جاء إلى النص بمعنى جاهز أم أنه رصده بما أوتي من قوة تأويلية وكفاية قرائية. وهل النص فيه إضافات دلالية ومعان ستنعش الحياة وترفع من مستوى الوعي الإنساني بذاته وبالوجود من حوله؟ ما يجعلنا أمام لغة واصفة تتفاوت مستوياتها أيضا بتفاوت مستويات القراء. **وجلي من خلال ما سبق أن مجموع النصوص الموازية هو الذي يثري عالم القراءة ومجال النقد وميدان**

= «من التفكيك إلى التأويل» لعبد المنعم عجب الفيا، وقد سمى الكتاب ب: (الوجود والزمن)، ينظر ص: ١٦٥ ـ ١٦٦.

التأويل، بحيث تكون شـهادات حية على إبداع الأدباء كما تكون حافزا للتصحيح والنقـاش والحوار، وتثير الفضـول القرائي ومتابعة الإبداع الفني بشـغف من قبل الجمهـور، لذلك نرى أن تكون هـذه النصوص الموازية بعيدة عـن «لغة الرطانة التـي لا تفهمها سـوى نخب متخصصـة عالمة باللغـة الاصطلاحيـة والمفاهيم والمنهجيـات التي توجه هذا النوع من الكتابات النقدية التي لا تلقي بالا لما تهتم به الجمهرة الواسعة من القراء من تعريف بالأعمال الأدبية والفنية وتقديم إضاءات حولها وربطها بشـروط إنتاجها وسـياقاتها، والتعرف على موضعها من النصوص التي سـبقتها، وكذلك على مواضع تميزها ومقدار إضافتها إلى النوع الأدبي الذي تصنف ضمنه، وإلى الحقل الأدبي والفني عموما»[1].

لكـن في الوقت نفسـه ونحن نرفض لغـة التعمية وتغميـض المضامين في النصـوص الموازيـة لا نريد منها كتابة مائعـة، بمفردات مبتذلـة، وتعبيرات تفقد اللغـة قيمتها وروحها وجماليتهـا، كما لا نريد نصوصا تعج بريـاح الإيديولوجيا الهوجاء التي تقتل الإبداع عندما تصبح بوابة للتسريب القسري للقناعات ومساحة لصراعات سياسـية وإيديلوجية مقيتة، ولـو أدى الأمر إلى لَيِّ النصوص الإبداعية وإكراهها على قول ما لم تقله. ولا ندعو إلى موت الناقد؛ فما اتسع الأدب وتطور وارتقى إلا بالنقد، النقد الهادف البناء المصاحب للإبداع، المساعد على الاختيار الفني، والمسـهم في تنمية الأذواق، وتنمية الاهتمام بالفن والأدب؛ لاالنقد الذي يحجر واسعا، أو يضيق من مساحات الحرية الفنية الملائمة لطبيعة الفن والأدب. إن السـاحة بحاجة اليوم إلى الناقد الذي يجمع بين قوة المعرفة، ورصانة التنظير،

(١) مـن مقدمة مترجم كتاب موت الناقد لرونان ماكدونالد، ترجمة فخري صالح، دار العلم للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م، ص: ١٠.

ومهارة التحليل، واستيعاب نظام اللغة، وسمو الذوق الجمالي، والانخراط في تفاصيل الحياة الاجتماعية والثقافية للجمهور، حتى يكون فاعلا ومؤثرا، خاصة مع هيمنة عالم الرقميات وانكباب الناس على وسائله الاتصالية والتواصلية، وأصبح بوابة للمعرفة والثقافة والفن.

وفي الأخير: وانطلاقا من منظورنا السابق، نعتقد أننا حققنا توازنا في الوظيفة التي سيقوم بها الناقد، فلا هو مقتصر على البعد الجمالي في النص منهمك في تحديد مقوماته الجمالية فقط، ولا هو منشغل بصاحب النص فقط تدفعه إيديولوجيته لاتهامه وتزوير الحقائق المنافية لسياق إنتاج نصه، ولا هو منبهر بذاته يدعي أنه القارئ الوحيد القابض على أيادي المعنى، ولا هو بالناقد الذي يسبح في اللامعنى، لأنه يبحث عن اللامعنى، قصدنا من هذا أن نخرج من الخانات التصنيفية بل والإقصائية أحيانا التي وضعتها المدارس والاتجاهات النقدية للنقاد، كان آخرها صيحة الدراسات الثقافية بموت الناقد، الأمر الذي عمى على قراء الأدب والمهتمين بالنقد الطريق الأسلم لمزاولتهما. وهذا صاحب كتاب «موت الناقد» يعترف برد فعل القراء عندما علموا أنه يعد كتابا بهذا العنوان، يقول: «هذا الكتاب، صغير الحجم، هو معالجة لمستقبل النقد ومصائره، ومحاولة لإقامة الحجة على أهميته الثقافية، فعندما أخبرت الناس أنني أكتب كتابا عنوانه «موت الناقد» افترضوا في الحال أنني أكتب عملا احتفاليا لا تأبينا، «أمر لا بأس به» كانوا يردون علي بين حين وآخر، مضيفين: «لكن لا تجعل الأمر أسوأ»»[1]، وهو ما يكشف عن حالة التمزق والتلاشي التي تعرفها رقعة الساحة النقدية وعالم القراءة

(١) موت الناقد، رونان ماكدونالد، ترجمة، فخري صالح، دار العين، القاهرة، الطبعة١، ١٤٣٥هـ ـ ٢٠١٤م، ص: ١٥.

الأدبية، فالأمر سيء فلا ينبغي تحويله إلى الأسوء، بسبب تناقض الأصوات التابعة لفسيفساء الاتجاهات إما المتناسل بعضها من بعض أو المتناقضة في طروحاتها ومقارباتها، كلما جاءت فئة لعنت أختها، وهكذا؛ وغالبا ما تكون الأسباب سياسية أو فلسفية أو إيديولوجية تتسلل إلى جسم الأدب والنقد فتسري بين عروقهما فإما تجمدهما (البنيوية مثلا) وإما تطلقان سراحهما إلى درجة الانفلات من كل شيء له علاقة بالعقل أو القانون أو المعرفة والتاريخ. فلا معنى للقارئ ولا معنى للكاتب ولامعنى للمعنى ولا معنى للنص. يعبر رونان ماكدونالد[1] عن هذه الأجواء المشحونة بالصراع والتعارض بين الاتجاهات النقدية بقوله: «في العقود القليلة الماضية، تخلص منظرو الأدب من طرائق النقد الجديد التحليلية بدعوى النفور المراوغ المزعوم من التاريخ، وقد سعت «شكلانيتهم» المفترضة إلى اجتثاث الأعمال من سياقاتها التي أنتجت فيها، وتعاملت مع اللحظة التاريخية بمعزل عن الكلمات المطبوعة على الصفحة البيضاء، وهكذا شهدنا في العقود الأخيرة خلافات منهجية وانقسامات حادة، في أقسام العلوم الإنسانية في الجامعات التي مزقتها «حروب النظرية» في ثمانينيات القرن الماضي وتسعيناته... لكن إذا كانت الثمانينيات شهدت عداء بين المنادين بالنظرية الأدبية والنقاد التقليديين، بين الجيل الجديد وأساتذة الجامعة من الجيل العتيق، ففي الخمسينيات دارت المعركة بين النقاد والباحثين»[2].

يتضمن النص الأخير زخما من العبارات والمفردات الدالة على الصراع والخلاف إلى درجة العداء، (تخلص ـ بدعوى ـ اجتثاث ـ خلافات (وليس

(١) أكاديمي بريطاني صاحب كتاب موت الناقد.

(٢) موت الناقد، ص: ٣١.

اختلافات) ـ انقسامات حادة ـ مزقتها حروب النظرية ـ شهدت عداء ـ المعركة). تشهد بوضوح على حجم التفتت والتمزق الذي عرفه النقد الغربي والخلاف الشديد الذي دار بين أعلامه؛ وقد يلقى استنتاجنا هذا اعتراضا من قبيل أن هذه حالة صحية وتسهم في التطور وإيجاد البدائل وتفتح باب الاختلاف، فنقول عكس ذلك، في ضوء هذا النص، فالحالة حالة مرضية ما دامت توصف بالخلاف وليس بالاختلاف، وهذا الخلاف ليس مؤقتا وإنما خلافا دائما ومستمرا ما دام ناتجا عن أرضيات فلسفية وفكرية متناقضة من جهة، ويناقض بعضها سنن التاريخ والعقل والفطرة الإنسانية من جهة أخرى.

الفصل الرابع
تكامل المقال والمقام في تشكيل المعنى

أولا: في تعريف المقام وأهميته:

أوضحنا فيما سبق طبيعة اللغة الأدبية وما تتميز به من خصوصيات، وأهميتها في تشكيل المعنى الأدبي الجمالي المؤثر، ويجدر بنا هنا أن نستدعي مكونا أساسا في تشكيل المعنى الأدبي، طالما أشرنا إليه أثناء الفصول السابقة إشارات عابرة، نذكره لنستكمل الصورة في ما يتعلق بإنتاج النص أو الخطاب، والحديث هنا مرتبط بالمقام وأهميته في تحديد كيفيات التعبير عن المعنى.

إن استدعاء المقام ليس من باب الفضول المعرفي أو المرور العابر، بل على العكس من ذلك، يؤدي استحضاره وظيفة أساسا في بناء الخطاب، إنتاجا وتلقيا، ودوره حاسم في تحديد بنيات القول وأساليب التعبير المناسبة لسياق القول، وفي اختيار الألفاظ والجمل.

اعتمدت مقاربات كثيرة مكون المقام في قراءة النصوص لاستجلاء المعنى والكشف عن مقاصد المتكلم، سواء نصوصا شرعية أو نصوصا أدبية. بحكم أن المقام يستدعي عالم الأديب، وأحوال المتلقي التي تشكل معه فضاءات هامة في تحديد المعنى، وقبل الحديث عن صلته بتشكيل المعنى نقف بإيجاز عند تعريفه.

ورد في اللسان أن «المَقَام: مَوْضِعُ الْقَدَمَيْنِ... والمُقَامُ والمُقَامَةُ: الْمَوْضِعُ

الَّـذِي تُقيم فِيهِ... وَأَمَّا المَقامُ والمُقامُ فَقَدْ يَكُونُ كُلٌّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا بِمَعْنَى الإِقامة، وَقَدْ يَكُونُ بِمَعْنَى مَوْضِعِ القِيام، لأَنك إِذَا جَعَلْتَهُ مِنْ قَامَ يَقُوم فَمَفْتُوحٌ، وَإِنْ جَعَلْتَهُ مِنْ أَقَامَ يُقِيمُ فَمضْموم... قِيلَ: المَقَامُ الْكَرِيمُ هُوَ المِنْبَر، وَقِيلَ: الْمَنْزِلَةُ الحسَنة»[1].

يتأرجح معنى المقام في تعريفات اللسان بين الدلالة المادية وهي الموضع والإقامة، وبين الدلالة المعنوية وهي المنزلة الحسـنة، وبيِّن أن المواضع تختلف عُلوا وانخفاضا لذلك فالواقف عليها أيضا يختلف مقامه باعتبار ذلك، وتختلف رؤية الآخرين إليه وسـلوكهم معه بالاعتبار نفسـه، وهذا ما تشـير إليه الدلالة المعنوية التي تفيد «المنزلة الحسـنة»، بمعنى أن هناك منازل أخرى تحتها ومنازل فوقها إلى الأحسن، مما يعني أيضا، أن المقامات درجات وبينها اختلافات، وهذا ما يفهم من تعريف الشـريف الجرجاني للمَقام بقوله: «المقام: في اصطلاح أهل الحقيقة: عبارة عما يتوصل إليه بنوع تصرف، ويتحقق به بضرب تطلُّب، ومقاساة تكلُّـف، فمقام كل واحـد موضع إقامته عند ذلك»[2]. إذ مـا يتوصل إليه بضرب من التصرف والتطلب والمقاساة يقتضي معاناة وجهدا، وهذا ما يناسب الموضع العالي ماديا والمنزلة الحسـنة معنويا، فمقامك حسـب ما بذلته من جهد لبلوغه. وتؤكد ذلك صيغة المصدر التي ورد بها في القرآن الكريم وهي ذات دلالة معنوية في قوله تعالى: ﴿ وَمِنَ ٱلَّيۡلِ فَتَهَجَّدۡ بِهِۦ نَافِلَةً لَّكَ عَسَىٰٓ أَن يَبۡعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامٗا مَّحۡمُودٗا ﴾ [سـورة الإسـراء: الآية ٧٩]. وتؤكد الآية أيضا على أمر الجهد وبذل الوسـع لبلوغ

(١) لسان العرب، محمد بن منظور، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ، حرف الميم، فصل القاف.

(٢) التعريفات، الشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية، تصحيح جماعة من العلماء، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م، ص: ٢٢٧.

المقام المحمود، وهــو هنا التهجد ليلا وفيه ما فيه من الصبر والتحمل. وقد جاء في الكليات: «الْمقَام مَكَان فِيهِ الْقيام لشَــيْء مَا، أَو ذَات مَا فِيهِ الْقيام،... وَالْمقَام يُقَال للمصدر وَالْمَكَان وَالزَّمَان وَالْمَفْعُول لَكِن الْوَارِد فِي الْقُرْآن هُوَ الْمصدر»[1].

استثمر مفهوم المقام القائم على اختلاف درجاته في مباحث اللغة عامة وفي البلاغة خاصة، باعتباره مســتوى في الأداء الكلامي يراعى في أي عملية تواصلية، أو خطــاب أدبــي قصد التأثير فــي المتلقي، فتحــدث النحاة عن الكــلام وعرفوه باللفظ المفيد فائدة يحسن السكوت عليها، فإذا لم يفد فلا يدخل في اعتبار النحو المتكفل بتحقيق ســلامة القول وســلامة المعنى، إعرابا وتركيبا، بما يحقق شرط الفهم والإفهام، مع شــرط الإيفاء بملابسات المقام. والبلاغيون تجاوز اهتمامهم تحقيــق الفائدة والدلالة على المعنى، إلى ضرورة موافقة الكلام لمقتضى الحال، أي أن تراعــى أثنــاء الأداء الكلامي ظــروف القول وأحــوال المخاطب، ذلك أن أحوال الناس تختلف، وظــروف القول أيضا متنوعة، وليس من الصواب مخاطبة الجميع بالكيفية نفســها دون مراعاة لتفاوتهم فــي الاعتبار الاجتماعي، أو الثقافي أو المعرفي، ودون مراعاة مناســبات القول من فرح وقرح، وسرور وحزن، ومدح وذم، ودون مراعاة مقاصد الخطاب وأغراض الكلام من تحفيز أو تثبيط أو سخرية أو تشجيع أو غير ذلك. فالمتكلم يتخير ما يناسب كل حالة من التعبير والمفردات، وهذا أمر تعرفه كل الأمم والمجتمعات، حيث تقابل كل حالة تواصلية بما يلائمها مــن تعبير، ومــن ثم يتأثر الكــلام بالمقاصد والغايات والأحــوال التي يتم الكلام لأجلها وفيها. يقول الدسوقي (١٢٣٠هـ) شارحا كلام التفتازاني (٧٩٢هـ): «قوله:

(١) الكليات، أبو البقاء الكفوي، تحقيق عدنان درويش، محمد المصري، مؤسســة الرسالة، بيروت، ص: ٨٢٧.

(فـإن مقامات الكـلام) أي: الأمور المقتضيـة لاعتبار خصوصية مـا في الكلام. (قولـه: متفاوتـة) أي: مختلفـة وإذا اختلفـت المقامات لزم اختـلاف مقتضيات الأحوال؛ لأن اختلاف الأسباب في الاقتضاء يوجب اختلاف المسببات...»[1].

فالكـلام مقامات بعضها فوق بعض، والمقام هو ما يقتضي أن يخرج الكلام وفـي تركيبه وترتيبه خصوصية ما تناسـب ذلك المقام، فكلمـا تفاوتت المقامات اختلفـت الخصوصيات التي ينبغي أن يكـون عليها الكلام، فلكل مقام مقال، كما ورد في ما نقله ابن قتيبة «وقال أَبْرَويزُ لكاتبه في تنزيل الكلام: «إنما الكلام أربعة: سـؤالك الشيء، وسؤالك عن الشيء، وأمرك بالشـيء، وخبرُك عن الشيء؛ فهذه دعائم المقالات إن التُمس إليها خامس لم يوجد، وإن نقص منها رابع لم تتم؛ فإذا طلبتَ فأسـجِحْ، وإذا سـألت فأوضِحْ، وإذا أمرتَ فأحْكِـمْ، وإذا أخبرتَ فحقق». وقال له أيضاً: «واجمع الكثير مما تريد في القليل مما تقول». يريد الإيجاز، وهذا ليـس بمحمود في كل موضع، ولا بمختار في كل كتاب، **بل لكل مقام مقال**، ولو كان الإيجـاز محموداً في كل الأحوال لجـرَّده الله تعالى في القرآن، ولم يفعل الله ذلـك، ولكنه أطال تارة للتوكيد، وحـذف تارة للإيجاز، وكرَّر تارة للإفهام، وعِلَلُ هذا مسـتقصاةٌ»[2]. إن مقام الطلب يقتضي السجع، ومقام السؤال يقتضي الحكم، ومقـام الإخبار يقتضي التحقيق. حيث يتنوع الكلام بتنوع المقامات؛ لذلك ينبغي «أن يكون الخطيب أو المترسـل عارفاً بمواقع القول وأوقاته واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، ولا الإطالة في

(١) حاشـية الدسـوقي على مختصر المعاني، محمد بن عرفة الدسوقي، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ج١، ص: ٢٢٧.

(٢) أدب الكاتب، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ص،١٩.

موضع الإيجاز، فيتجاوز في مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة، ولا يستعمل ألفاظ الخاصة في مخاطبة العامة، ولا كلام الملوك مع السوقة، بل يعطي كل قوم من القول بمقدارهم، ويزنهم بوزنهم، فقد قيل: «لكل مقام مقال».

وإذا رأى من القوم إقبالاً عليه، وإنصاتاً لقوله فأحبَّ أن يزيدهم زادهم على مقدار احتمالهم ونشاطهم، وإذا تبين منه إعراضاً عنه وتثاقلاً عن استماع قوله خفف عنهم، فقد قيل: من لم ينشط لكلامك فارفع عنه مثوبة الاستماع منك»[1].

يتضح من خلال تأكيدهم على مناسبة القول للمقام وأحوال المستمعين أن اللغة حمالة أوجه، وأنها قادرة على توفير ذخيرتها من الأساليب والمفردات بما يناسب جميع أحوال المخاطب، غير عاجزة عن مد المتكلمين بما يسعفهم ويمكنهم من قضاء أغراضهم وتحقيق مقاصدهم، ومراعاة أقدار الناس وسياقات الاستعمال اللغوي في أي عملية تواصلية، عادية أو فنية. بل يمضي الأمر إلى أبعد من ذلك بأن يكون المتكلم حاضر البديهة في جميع المقامات، متحسسا لأحوال المخاطبين من حيث تحملهم للكلام أو إعراضهم وتثاقلهم عنه، مما يدل على وعي عميق بالأبعاد النفسية والاجتماعية للغة، التي ينبغي معرفتها واستحضارها أثناء الاستعمال.

ولا شك أن إدراك متلقي الخطاب لهذه الأبعاد يسهم بقوة في تيسير الفهم وتأويل بنياته، لأنه سيدرك أن التوزيع الأسلوبي مضافا إليه التكثيف الدلالي في النص يقتضي تنويعا في المقاصد والأغراض، ومن هنا نبهوا إلى عدم التفضيل

(١) البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، تحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الرسالة، ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م، ص: ١٥٣.

بين الأساليب والألفاظ في ذاتها بعيدا عن الاستعمال، إنما تفضل ويعلو مقامها من خلال النظر في مدى مناسبتها للمقام أو عدمها حيث يفرض كل مقام ما يناسبه من القول «ثم إن ما يؤيده معهود اللغة من المتنوعات المذكورة وما أشبهها هو المسلك العام الذي ينفذ منه المتكلمون إلى أغراضهم ومقاصدهم؛ ولكن ليس شيء من هذه المتنوعات بالذي يحسن استعماله إطلاقا، ولا شيء منها بالذي يسوء استعماله إطلاقا؛ أي في كافة الأحوال وجميع المقامات بل لكل مقام مقال، فما يجعل في موطن قد يقبح في موطن آخر، وما يجب في مقام قد يمتنع في مقام آخر، ولولا هذا لكان الوصول إلى الطرف الأعلى من البلاغة هينا ولأصبح كلام الناس لونا واحدا وطعما واحدا، ولكن الأمر يرجع إلى حسن الاختيار من هذه المتنوعات بحسب ما يناسب الأحوال والمقامات»[1].

يلفت الزرقاني (١١٢٢هـ) النظر هنا إلى أمر هام يتعلق بكون تفاوت مراتب الكلام في البلاغة يقتضي أن تراعى مقامات الناس وأحوالهم، بمعنى أن الرهان على التناسب أو عدمه، والتناسب درجات بها يعرف الأعلى بلاغيا والأدنى، أما إذا لم يتناسب الكلام مع المقام فقد خرجنا من دائرة البلاغة. لهذا نجد غالبية القدماء قد تشاركوا تعريف القزويني للكلام البليغ، إما بلفظ التعريف نفسه أو بمضمونه، حيث عرف القزويني بلاغة الكلام بأنها: «مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف. ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه،

(١) مناهل العرفان في علوم القرآن، محمد عبد العظيم الزرقاني، مطبعة عيسى البابي الحلبي، الطبعة الثالثة، ج٢، ص: ٣٠٦.

ومقام الفصل يباين مقام الوصل ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي. وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام. إلى غير ذلك... وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدم مطابقته له. فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب»[1].

ثانيا: تساند المقام والمقال في فهم المعنى:

يتضح، مما سبق، احتفاء العرب بالمقام في إنتاج الخطاب أو فهم مقاصد النص وتحقيق أكبر منسوب من الأداء البلاغي، ويتضح استعمال مصطلحات أخرى تفيد معنى المقام أو تحقق دلالته وهي الحال والسياق والمطابقة وغيرها، بما يؤكد اهتمامهم بالملابسات التي تحيط بالكلام زمنا ومكانا وأحوالا. ويؤكد أن الاكتفاء بالبنية اللغوية وحدها لاستكشاف المعنى يكون قاصرا عن إضاءة جميع جوانبه وسيبقي على تقريريته، إذاً، لابد بعد تحقيق السلامة اللغوية، وتحقيق النبر والتنغيم المناسبين للسياق من فتح نوافذ المقام لإضاءة المعنى واستخلاص الدلالات الكامنة. لذلك ليس غريبا أن تتخصص البلاغة في المعنى، فتدرسه من كل جانب، سواء من حيث تشكله أو من حيث فهمه وتأويله، ووضعت لهذه الغايات أبوابا وفصولا تدرس إمكانات اللغة في تحقيق المعنى وإدراك أغراض المتكلمين والتأثير في المخاطبين. ذكر القزويني بعضا منها بعد تعريفه لبلاغة الكلام، ومنها الحذف والتقديم والتأخير والقصر والإيجاز والإطناب وغيرها، وهي الأمور التي كان عليها مدار كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني،

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثالثة، ج١، ص: ٤٢ ـ ٤٣.

في وعي عميق بوظائف العناصر غير اللغوية في تحديد المعنى وتوجيه الدلالات ممارسة ضغطا إنجازيا على العناصر اللغوية وعلى المعنى الأولي لتأدية المراد لدى المتكلم أو التأثير في المخاطب؛ يقول «حازم القرطاجني»: «فقد تبين بهذا أن المعاني صنفان: وصف أحوال الأشياء التي فيها القول، ووصف أحوال القائلين أو المقول على ألسنتهم، وأن هذه المعاني تلتزم معاني أخر تكون متعلقة بها ومتلبسة بها، وهي كيفيات مآخذ المعاني وموقعها من الوجود أو الفرض أو غير ذلك ونسب بعضها إلى بعض، ومعطيات تحديداتها وتقديراتها، ومعطيات الأحكام والاعتقادات فيها، ومعطيات كيفيات المخاطبة»[1].

يعتبر تساند المقام مع المقال، إذن، أكبر ضامن لاستجلاء المعنى، وإدراك الغرض، فالمقال يكشف عن المعنى الذي تعبر عنه الألفاظ متآلفة، أما السياق فيكشف عن الدلالات الخفية التي تكمن وراء المعنى الأولي المستخرج من المقال، وهذا مدار ما يشتغل به علم المعاني في البلاغة حسب التقسيم السكاكي. ويعتبر أسلوب الأمر مثلا، واحدا من الأساليب التي تخرج عن معناها الأصلي لتحقيق أغراض في نفس المتكلم، فإذا كان معنى الأمر الحقيقي يفيد طلب الشيء على وجه الاستعلاء، فإنه بحكم السياق ينزاح عن دلالته الحقيقية لتأدية أغراض أخرى.

فقول الأستاذ للطالب: اكتب أو لتكتب، فعل يدل على الأمر الحقيقي بتوفر شرطي الطلب والاستعلاء، وما على الطالب إلا الكتابة تنفيذا للأمر، وكذلك الأمر في قول رئيس فرقة الضباط للعسكري: قف.

(١) منهاج البلغاء، ص: ١٤.

لكن الأمر يختلف في قول القائل: رب اغفر لي، فواضح أن شرط الاستعلاء غير مناسب للمقام، ومن ثم يتنصل الفعل من صيغة الأمر وهي المعنى الحقيقي ليدل على معنى آخر تقتضيه مراعة المخاطب وهو الله تعالى، وهذا المعنى هو الدعاء. وقد يدل على التمني كما في قول الشاعر عنترة:

يا دارَ عبلةَ بالجِواء تكلَّمي وعِمي صباحا دارَ عبلة واسلَمي

كما قد يدل على التخيير أو التعجيز أو الإرشاد والتحقير أو غيرها من الأغراض التي لا تفهم إلا من سياق القول أو سياق الحال. ونظرا لغنى اللغة وثرائها وسعة طاقتها على التعبير، فإن معهودها يسمح بتوظيف أسلوب معين للدلالة على معنى أسلوب آخر بشرط توفر قرائن موجهة، كما رأينا أعلاه بين الأمر والتمني في البيت الشعري لعنترة. وكما في الأمثلة الآتية:

دلالة الاستفهام على النفي: كما في قوله تعالى: ﴿ هَلۡ جَزَآءُ ٱلۡإِحۡسَٰنِ إِلَّا ٱلۡإِحۡسَٰنُ ﴾ [سورة الرحمن: الآية ٦٠] يعني : ما جزاء الإحسان إلا الإحسان.

دلالة الاستفهام على التعجب، كما في قوله تعالى: ﴿مَالِ هَٰذَا ٱلرَّسُولِ يَأۡكُلُ ٱلطَّعَامَ وَيَمۡشِي فِي ٱلۡأَسۡوَاقِ﴾ [سورة الفرقان: الآية ٧]. وغير ذلك.

في هذا الاتجاه سارت بعض المدارس المهتمة بتحليل الخطاب ذات المقاربات التواصلية، مفرقة بين المقام والسياق باعتبار السياق أعم، سياق خارجي وسياق داخلي، والمقام يمثل الجزء الخارجي من السياق الذي يشكل «أكبر القرائن لأنه يحكم عملية الفهم الموضوعي أي الفهم الذي يوازي قصد المؤلف، إلى جانب أنه يحكم عملية الفهم الذاتي والتذوق الجمالي للنصوص، فقضية السياق هي القضية الأولى في تفسير النص الأدبي، وإن أي تحليل لمعاني

الكلمات خارج سـياق النص لا يقدم شـيئا يعتد به في مجال التفسير الأدبي، لأن السياق وحده هو الذي يشكل معنى اللفظ تشكيلا جديدا وكأنه يولد من جديد في ظل بنيته الجديدة. فتحديد المعنى ونقله إلى معنى آخر وهو خارج السـياق أمر لا يتماشى وطبيعة اللغة التي هي في حقيقتها استعمال، والاستعمال سياق وتراكيب وعندمـا نتعامل مع اللغة فإننـا نتكلم بالكلمات مفـردة أو منفصلة عن الموضوع المصاغة لأجله»[1].

وبحكم القرائن في سياق القول يمكن أن نحدد معاني المفردات المتآلفة في بنيات جملية، فنعرف التي وردت بمعانيها الأصلية والتي تنصلت مؤقتا من معناها لتؤدي معنى آخر يفرضه السياق، دليلا على غنى اللغة، وقدرة مفرداتها على تأدية معانـي المتكلـم النابعة من فهـم لطبيعة العلاقة بين عناصر الوجـود المحيطة به، ولعل الاسـتعارة أبرز ظاهرة تتمرد على المعاني القاموسـية للكلمات، لتعبر عن فهم خاص للعالم بحكم أدائها لأدوار دلالية تتجاوز المشـابهة إلى إقامة علاقات رمزيـة خاصـة تعبيرا عـن النفس والوجـود والحياة، مما يعنـي أن لكل نص فني معجمـه الدلالي الخاص يوزعـه الكاتب في بنيات مكثفة دلاليا، ما يعني أن دلالة الكلمات تتشـكل في ظـلال المعاني الكثيفة المتعالقة اسـتعاريا ومجازيا. لذلك فـ«الكلمة لا يمكن أن تعتبر نقطة البدء، بل السياق هو نقطة البدء، إذ لا يوجد كيان للتعبيـر إلا مـن خلاله، وحينئذ من الواجب رصد السـياق ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيا» [2].

أما دراسة المقام فإنها تستدعي جميع الشروط الحافة بإنتاج النص، إما تلك

(١) السياق وأثره في المعنى، ص: ٦.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٧.

المتعلقــة بالمؤلف أو تلك المتعلقة بالقارئ، أو تلك المتعلقة بملابســات الزمان والمــكان، والأعراف الاجتماعية والمفاهيم الثقافية الســائدة، وكذا تلك المتعلقة بالمشــترك الفني والبيئة الأدبية، إذ باســتدعاء هذه المعينات على اكتشاف المعنى إثراء لدلالة النص وتنشــيط لفعل القراءة والتأويل، وتيسير للتفاعل المطلوب في أيــة مقاربة قرائية بيــن مكونات إنتاج النــص وقراءته. ولعل تنوع هــذه المعينات المقامية ســينتج تنوعا في المعاني المستخلصة بناء على قدرات القراء واختلافهم في الوعي والاســتيعاب، وبناء على طبيعة القدرة الاكتنازية للغة، حيث المفردات والعبارات تكون حبلى بالدلالات الإيحائية؛ ما ينتج عنه تعدد في المعنى سيكون عاملا أساســا في تنشــيط الفعل القرائي وتبادل الآراء والتصــورات والمنظورات بقصد تنمية الحس القرائي وربط الجسور بين الأدب والمجتمع.

وتتميز خصوصية تشــكيل المعنى في النص الأدبي بميزة فنية خاصة، تتعلق بإبداع السياق الفني النصي لضمان اتساقه، والذي تنخرط فيه مجموعة من الأدوات وعلى رأسها الإحالة، سواء المقامية أو النصية التي تقوم بوظيفة مركزية في اتساق النص، والاستبدال سواء الاسمي أو الفعلي أو القولي، والحذف والوصل، إضافة إلى الاتساق المعجمي[1]، بما يخدم بناء النص وتناميه ويشكل ذاكرة نصية تتضافر مع الإحالة مما يؤثر تأثيرا حاســما في التأويل حســب تعبير عبــد الرحيم جيران؛ بحيــث إن «المظهــر الإحالي الذي تعمــل بموجبه الذاكرة النصيــة الداخلية ليس ســوى مظهر مادي يخفي وراءه إرادة مقاومــة كل حرية في تصريف القول وفهمه وتأويله خارج مراعاة صفاء الإحالة ووحدة المحال إليه بما يعنيه هذا من ثبات في

(١) ينظر : لســانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، منشورات المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص: ١٦ وما بعدها.

هوية الكائنات والأشـياء والموضوعات؛ وبما يعنيه أيضا من احترام للأنا المنتجة (الكاتـب المتلفـظ) الذي يعد وحـدة لا تقبل التعدد أو الالتبـاس في قولها. وإذا كانت الإحالة لا تنفصل عن التأويل فإن تصورها وفق هذا النحو يجعل منها مقيدة في التعبير عن الفهم الذي تقدمه حول العالم الذي تعبر عنه»[1].

(١) التذاكر النصي والإحالة في التخييل، عبد الرحيم جيران، ضمن كتاب جماعي (أنسـاق اللغـة والخطاب الأدبي ـ أدوات البناء واسـتراتيجية القراءة)، دار أكديم، إسـطنبول، الطبعة١، ٢٠٢٢م، ص: ٩٢.

الفصل الخامس

منهج الأعلم الشنتمري (٤٧٦ هـ) في شرح ديوان أبي تمام

ـ في أفق قراءة وسيط لاكتشاف المعنى ـ

تعتبر النصوص الشعرية مستوى خاصا من الكتابة الفنية ومجالا أدبيا لقياس الكفاءة الإبداعية للشاعر والقدرة القرائية للمتلقي، فالشاعر يعمل على شحذ إمكاناته الفكرية والنفسية وأدواته اللغوية والتعبيرية لرسم عالم متخيل، من خلال مفردات اللغة يسبكها في قالب شاعري يهز المشاعر ويأخذ بالألباب، ويشبع نهم النفس الإنسانية التواقة إلى رؤية الجمال بل الإحساس به وتذوق لذته على حد تعبير الرافعي: «الأصل في الأدب البيان والأسلوب في جميع لغات الفكر الإنساني، لأنه كذلك في طبيعة النفس الإنسانية. فالغرض الأول للأدب المبين أن يخلق للنفس دنيا المعاني الملائمة لتلك النزعة الثابتة فيها إلى المجهول وإلى مجاز الحقيقة، وأن يلقي الأسرار في الأمور المكشوفة بما يتخيل فيها، ويرد القليل من الحياة كثيرًا وافيًا بما يضاعف من معانيه، ويترك الماضي منها ثابتًا قارًا بما يخلد من وصفه، ويجعل المؤلم منها لذًّا خفيفًا بما يثبت فيه من العاطفة والمملول ممتعًا حلوًا بما يكشف فيه من الجمال والحكمة»[1].

إن النصوص الشعرية إطار فني تتفجر فيه مواهب الشاعر الفنية، وتظهر معالم

(١) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، مقال الأدب والأديب، المجلد الثالث، ص: ٢٠٢.

شــخصيته الإبداعية على كافة المســتويات: اللغوية والتصويرية والأســلوبية، بل تنقل إلى القارئ رؤية الشاعر للحياة وللكون وتصوره للوجود والكائنات وطريقة تفكيــره، أي إنهــا تعبر عن تجربة كاملة بناها الشــاعر واقعا في حياته، وتخييلا في شعره، وتتضمن سمات البيئة التي أنشئت في ظلها.

ومن المســلمات في عالــم القراءة الإبداعية، أن القراءة مســتويات، والقراء أنــواع وأنماط، يختلفون باختلاف قدراتهم ومداركهم، ومدى امتلاكهم للأدوات الإجرائيــة، التي تتطلبها القراءة الواعية للنصوص، لذلك تتفاوت كفاءتهم القرائية وأفــق انتظاراتهم والغايــة التي تدفعهم للقراءة، فبعضهم مدفــوع بالرغبة في متعة تصويرية وآخــر مدفوع باهتمامه اللغوي أو النحوي وآخر يبحث وراء ما قيل عما لم يقل، بينما يفتش آخرون عن ملامح التجربة الحياتية أو الشعرية للشاعر. إلا أن هناك طائفة عريضة من القراء ظهرت عبر توالي العصور تمتلك إمكانات إجرائية، وموسوعية معرفية في التاريخ واللغة والأدب، وذوق رفيع ومقدرة على المشاركة الوجدانية، تناولت النصوص الإبداعية شارحة ومفسرة، مستثمرة مؤهلاتها. وكان منها من يجمع بين الإبداع والشرح. انتهت جهودها إلى إنتاج قراءة واعية محكومة بتصور واضح وقاصدة غاية محددة.

وبالرجــوع إلى العصور الأولــى من التاريخ الإســلامي تواجهنا محاولات أولية هدفت إلى خدمة لغة القرآن الكريم، فعملت على جمع النصوص الشــعرية وروايتها، والانكباب على لغتها شرحا وتفسيرا، مع بعض الملاحظات الشخصية المختصرة تقويما للأداء الشــعري، ومن هؤلاء نجد أبا عمرو بن العلاء والمفضل الضبــي والأصمعي وأبــا عبيدة وابن الأعرابــي. ثم تطور الأمر مع ابن الســكيت وابــن حبيب وغيرهما فأصبح الشــرح عملا منظما كاملا يخضع لميول الشــارح

وتخصصه، تمهيدا لظهور أعمال متخصصة في صناعة الشروح الشعرية مستندة إلى خطة ومنهج، ومتضمنة لآراء تختصر موقف الشارح من الإبداع الذي يشتغل عليه وظهر هذا مع أبي محمد الأنباري، والأخفش الأصغر، وابن كيسان، وابن دريد، وأبي جعفر النحاس، وأبي بكر الصولي وأبي هلال العسكري، والآمدي، وأبي علي الفارسي، وأبي محمد بن سعيد السيرافي وغيرهم ممن وضعوا لبنات نقد أدبي، كل حسب وجهة نظره وتخصصه وبيئته الثقافية.

فكلما كانت القراءة واعية، تطلبت قارئا متمكنا من أسس هذه القراءة، يستند إلى خطة منظمة ومنهج محكم، ولا يقف عند حدود الإحساس بالمتعة، أو إصدار أحكام مطلقة لا تسندها شواهد واضحة ولا رؤية متكاملة تستوعب ـ ما أمكن ـ الإنتاج الشعري لشاعر معين. إنها قراءة مستوعبة، تسير بخطى حثيثة وراء هدفها، في أفق تحديد ملامح النموذج القرائي الذي يمثل جسرا تواصليا بين المبدع والقارئ العادي، وقراءة وسيطا يستعين به لتذليل الصعاب أمام فهم ما التبس، وتوضيح ما أبهم وبيان ما غمض في النص الشعري.

أقول القراءة الوسيط، لأن بعد المسافة الزمنية بين المبدع وبين القارئ، وضعف الكفاءة اللغوية وطبيعة الإبداع نفسه، جعلت فهم النص مستعصيا إذا ما تلقاه القارئ مباشرة، أو تلقاه من خلال قراءة نخبوية تستعصي على المبتدئين، وتحول دون استيعابها عوائقُ شتى تعود إلى تعقيد في المنهج أحيانا، وغموض في المصطلحات وتعددها أحيانا أخرى، أو قصورها وعدم شموليتها.

القراءة الوسيط، قراءة تنحو نحو الشمول والاستيعاب وتعبر عن نفسها بأيسر الطرق، لكنها تنبو عن اللفظ السوقي أو التعقيد في التعبير، تستنطق النص وتعيد صناعة معناه، وتكشف عن جماليته، فهي بذلك صناعة على إثر صناعة،

وتنزيل عملي لنظرية شـمولية ورؤية مسـتوعبة. تعكس رغبة لـدى القائم بها في تبسيط آليات الفهم وتقريب المعنى للآخرين.

القراءة الوسـيط تهدف إلى شـرح النص وتوضيح معناه البعيد بمعان قريبة معروفـة، مع ما يسـتدعيه ذلك مـن آليـات وأدوات إجرائية يقتضيهـا التوضيح والتقريـب في إطـار خطة مضبوطة ومنهج واضح، يسـهل على القارئ التواصل مـع النص والغوص في أعماق نفسـية الشـاعر. ويزوده بمداخـل متنوعة للفهم والإدراك.

نحاول في هذا الفصل تقديم نموذج لقراءة وسـيط تسـتهدف الشعر العربي القديم من خلال رصد معالم شرح الأعلم الشنتمري لديوان أبي تمام بتتبع خطته، والوقوف على المداخل التي يستعملها لتيسير فهم النصوص، والأدوات الإجرائية الموظفـة لديـه، لنقف على الخصوصيـة التي تميزه، والتي جعلـت منه علما من أعلام شرح الشـعر العربي، بما عرف عنه من أهلية لغوية وكفاءة أدبية وموسوعية في الأخبار والتاريخ. ونقدم نموذجا في شـرح الشـعر ينتمي لبيئة ذات خصوصية تجد جذورها في البيئة الأندلسـية غير أنها تحافظ على امتدادها المعرفي والثقافي بالقراءات المشـرقية للشـعر العربي خلال القرن الخامس الهجري حيث ازدهار النقد وتنوع مشـاريعه ومشاربه. فما هي خطة الأعلم في شرحه لديوان أبي تمام؟ وما هي الملامح التي تدلنا على موهبته الذوقية وقدرته المعرفية وروافده الثقافية؟ ثم ما هي الخصوصية التي انفرد بها في الشـرح؟ وهل اسـتطاع أن يقدم لنا صورة واضحة عن شخصية أبي تمام الشعرية؟

نشـير في البداية إلى أننا، في سـياق تتبع معالم شـرح الشـعر لدى الأعلم الشـنتمري، نعتمـد جهـازا واصفا نظَّر لـه الدكتـور أحمد الودرنـي من خلال

كتابه (شـرح الشـعر عند العرب ـ مـن الأصول إلى القرن ١٤هـ/ ٢٠م ـ دراسـة سـانكرونية)، وقام بتنزيله على نماذج مقتطفة من الشـرح القديم للشعر العربي، كـ (شـرح نقائض جرير والفرزدق) لأبي عبيدة معمر بن المثنى و(شـرح ديوان أبي تمام) للصولي، وقد وجدته صالحا للكشـف عن خصائص القراءة الوسيط للأعلم الشنتمري.

ففي إطار هذا النموذج، تتم عملية الشـرح لدى الأعلم الشنتمري من خلال محورين عامين يمثلان إطارين لا يفهم النص إلا من خلالهما:

ـ المحور الأول هو المقام.

ـ والمحور الثاني هو المقال.

فالأول يحيل على الظروف والملابسـات التاريخيـة والاجتماعية باعتبارها حيثيـات خارجية لفهم النص من جهة، ويحيل على طبيعـة رواية النص أو البيت الشعري وفضاء إنشاده باعتبارها حيثيات مقامية داخلية من جهة أخرى.

أما المحور الثاني وهو المقال فيشـتغل الشرح في إطاره وقد أصبح النص كائنـا فنيـا وإنتاجا إبداعيا أسـهمت في إنشـائه عناصـر داخلية لغويـة وتركيبية ودلالية، وعناصر خارجية مرتبطة بنصوص أخرى يعود إليها الشارح على سبيل الاستشهاد.

بمعنى أننا نقف أمام ضربين من الشرح: «ضرب يتعلق بالمقام وآخر بالمقال، ويلتبسـان على نحو مثير حتى يغدو الفصل بينهما من قبيل التعسف والشطط»[1].

(١) شـرح الشـعر عند العرب، من الأصول إلى القرن ١٤هـ/ ٢٠م، دراسة سانكرونية، أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٩، ص: ٤٤.

لذا سـنتتبع جهود الشـنتمري في شـرحه على ديوان أبي تمام مع النظر في كيفية اشـتغاله على هذين المحورين معا: محور المقام داخليا وخارجيا ويستند الشرح فيه إلى مؤشـرات غير لسـانية، ومحور المقال الذي سـيحيلنا إلى جوانب تتصل باللغة ومتعلقاتها مما اسـتثمره الأعلم في شرحه توضيحا وإضاءة، ونقصد بذلك الجانـب المعجمي ـ الصرفي، والجانب الصوتـي ـ الإيقاعي، والجانب النحوي والجانب البلاغي[1].

أولا: محور المقام:

نتتبع من خلاله إشـارات الأعلم إلى كل ما يمس فضاء قول الشعر، خارجيا وداخليا، خارجيا: بتتبع الأحداث والملابسـات التاريخية التي أشار إليها أبو تمام ووقف عندها الأعلم لبيان المقال. وتتبع ما يمت إلى الأشـخاص المذكورين في شعر أبي تمام بصلة، وعرض لها الأعلم بتعريف أو ذكر نسب. أما داخليا فسينصب الاهتمـام على ما قدمه الأعلم من روايات للقول الشـعري وأثر هذه الروايات في المعنى، مع الإشـارة إلى فضاء الإنشـاد وملابسـاته المتعلقة بزمان أدائه ومكانه. والغايـة من هذا هي بيان ما تميز به الأعلم من موسـوعية تاريخية وثقافة واسـعة أهلته ليكون شـارحا لشعر مثَّل شاهدا من شواهد العبقرية الشعرية العربية وخزانا لثـروة لغوية ومعرفية وتاريخية غزيرة، ومن جهة أخرى نهدف إلى بيان مدى كون هذه الإشـارات التاريخية والاجتماعية ستشـكل مهادا مقاميا لفهم معاني الشـعر الذي أنشد في كنفها.

(١) لا يتعلق الأمر هنا بدراسـة وفق مسـتويات التحليل اللغوي بالمعنـى العلمي للتحليل، وإنما يتعلق بتوظيف هذه الجوانب في الكشف عن المعنى الغامض وتقريبه.

- **المقام الخارجي**: وتتم فيه الدراسة من خلال إطارين:

أولا: إطار التاريخ:

لم يتوقف الأعلم عند ذكر الأحداث المباشـرة التي حركت أبا تمام لنظم قصائده، فاكتفى بعبارات قصيرة يُصدِّر بها شرحه تشير إلى الغرض من كل قصيدة قالها أبو تمام، وقد تتضمن ذكر بعض المناسبات، غير أنها تذكر عرضا دون تفصيل للسـياق الذي قيلت فيـه القصيدة، ومن ذلك قوله: «قال أبـو تمام حبيب بن أوس الطائـي يمدح محمد بن يوسـف الطائي»[١]، أو قوله «وقـال يمدح المعتصم بالله، ويذكـر فتح عمورية وإحراقهـا»[٢] ومنها أيضا: «وقال يمدح أبا العباس عبد الله بن طاهـر»[٣] ومنها: «وقال في الفخر»[٤]، ومنها: «وقـال يمدح المعتصم ويذكر قتل بابك وفتح الخرمية»[٥] ومنها: «وقال في الاسـتبطاء»[٦] ومنها: «وقال يمدح أحمد بن أبي دؤاد، ويعتذر له»[٧] وغيرها.

إن شـرح الأعلم للشـعر من خلال بيان ملابسـات مقامه، يعتبر معلما من معالم منهج قراءته الوسيط، ومؤشرا أساسيا يستحضره كلما رأى عدم إمكان بيان

(١) شـرح ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم الشنتمري، ج١، ص:١٤٤.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٧١.
(٣) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٨٨.
(٤) المصدر نفسه، ج١، ص: ٢٢٠.
(٥) المصدر نفسه، ج١، ص: ٢٩٤.
(٦) المصدر نفسه، ج١، ص: ٢٤٢.
(٧) المصدر نفسه، ج١، ص: ٤٥٤.

المعنى ووجوهه إلا باجتماع كل المؤشرات الدالة عليه، ومنها ملابسات المقام، مما يتطلب من القارئ الدخول إلى ثنايا الشرح؛ ليقف أمام شخصية خاصة تملك معرفة واسعة عن العرب وأيامهم وحياتهم وقبائلهم وأنسابهم، يستثمرها في شرح شعر أبي تمام لإضاءة المعنى وفهم مضامين الأبيات، وتقريب القارئ من معانيها.

ومن أمثلة شرح الأعلم للشعر من خلال تحيين الأحداث التاريخية ما يلي:

المثال الأول:٢٦/١[1]

الشعر:

ولما التقى البِشران أنقع بِشرنا لِبِشرهم حوضا من الصبر مفعما

الشرح: «البِشران أحدهما من المسلمين والآخر من المشركين... ويقول لما التقى المسلمون والمشركون، أعد قائد المسلمين لقائد المشركين حوضا مفعما من الصبر»[2].

المثال الثاني:٣٣/١

الشعر:

ونِعمَ الصريخُ المُستجاشُ محمد إذا حنَّ نَوءٌ للمنايا وأرزما

الشرح: «والمستجاش المستنصر، وهو من الجيش، وكان بشر قد أرسل

(١) اعتمدنا هذه الطريقة في الإشارة إلى الأبيات والقصائد على سبيل الاختصار، حيث يشير الرقم الأول إلى رقم القصيدة، بينما الرقم أو الأرقام التي بعده تشير إلى أرقام الأبيات، فتعني: ١/ ٢٦ ـ ٢٧ مثلا: البيتان السادس والعشرون والسابع والعشرون من القصيدة الأولى.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، ج١، ص: ١٥١.

إلى محمد بن يوسف في مرد، فوجه إليه جيشا قائده محمد بن معاذ الأزدي، وهو الذي ذكره في البيت»[1].

المثال الثالث:٣٨/١

الشعر:

لقـد أَذْكرَانا بأسَ عمرٍو ومُسـهرٍ وما قيل في إِسْـفِنديارَ ورُسـتما

الشرح: «عمرو ومسهر من أشجع فرسان العرب وأشهرهم، واسبنذباذ ورستم من مشاهير فرسان العجم ولهما أيام مذكورة بخراسان في الزمان الأول»[2].

المثال الرابع: ٤٤/١

الشعر:

فـإن يـكُ نصرانيـا النهـرُ آلـسٌ فقد وجدوا وادي عقَرقَسَ مُسلما

الشـرح: «يقول: إذا كان هـذا اليوم نهر آلس للـروم، وكان ظهور النصارى فيه، فقد كان يوم وادي عقرقس للمسـلمين استأصلوا فيه المشركين، وجعل النهر نصرانيا، والوادي مسلما لظهور النصارى والمسلمين فيهما»[3].

المثال الخامس:١/٣

الشعر:

السـيفُ أصدقُ أنبـاءً من الكتب في حـدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ

(١) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، ج١، ص:١٥٢.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٥٤.
(٣) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٥٥.

الشرح: «وكان أهل التنجيم يزعمون أن عمورية لا تفتح في ذلك الوقت، وأنه إن أتى زمان التين والعنب دون فتحها لم تفتح أبدا، فقال حبيب مكذبا لهم ورادا لما في كتبهم من علم التنجيم «السيف أصدق أنباء» وأصح خبرا من كتبهم»[1].

المثال السادس:٤٦/٣

الشعر:

لَبَّيْتَ صَوتا زِبَطْريا هَرَقْت له كأسَ الكرى ورُضابَ الخُرَّد العُرُبِ

الشرح: «زبطرة مدينة من ثغور المسلمين، وكان المشركون قد أغاروا عليها، وسبوا نساءها، فصاحت امرأة منهم «وامعتصماه» فبلغه ذلك فقال لبيك لبيك وخرج من وقته فكان ذلك سبب فتح عمورية»[2].

المثال السابع:٤/٢٤

الشعر:

فلأذربيجانَ اختيالٌ بعدما كانت مُعَرَّسَ عِبْرةٍ ونَكال

الشرح: «أذربيجان مدينة كان قد غلب عليها بابك وتملكها، ثم ظهر عليه فيها المعتصم»[3].

المثال الثامن:٢٨/٢٦

الشعر:

تَخَذَ الفِرارَ أخًا وأَيْقن أنه صِرِيُّ عَزْمٍ من أبي سَمَّالِ

(١) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، ج١، ص: ١٧١.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٨١.
(٣) المصدر نفسه، ج١، ص: ٢٩٤.

الشــرح: «يقول انهزم بابك، واتخذ الفرار أخا له، وأيقن أن طالبه عازم عليه مُصِر على طلبه إصرار أبي سمال على يمينه وعزمه على اعتقادها، وكان من قصته وهو أبو سمال الأسدي، أنه ضلت له ناقته فحلف أن لا يصلي أبدا إلى أن يجدها فذهب في بغائها فوجدها وقد تعلق زمامها بشــجرة، فقال علم الله أنها مني صري فردها علي، أي علم أن اليمين كانت مني عزيمة، ويقال صرى إصري وصرى»[1].

المثال التاسع:١٨/٣٤

الشعر:

وهُــمْ بعَينِ أَبَــاغٍ رَاشُــوا للوغى سَــهْمَيك عِنْد الحــارث الحَرَّاب

الشــرح: «وأباغ موضع حارب فيه النعمان بن المنذر الحارث بن أبي شــمر الشيباني، وكانت بنو تغلب مع النعمان، فهزموا الحارث»[2].

نستنتج من الأمثلة السابقة الملاحظات الآتية:

- يوضــح المثال الأول القــدرة المعرفية للأعلم على التفريق بين الأســماء المتشابهة، وبيان سياق ذكرها مقترنة (البشران).

- يميــل الأعلم إلى الإيجاز في عرض الأحــداث وذكر الوقائع، والتعريف بالأشــخاص، ويكتفــي بما يوضــح المعنى ويجلــي دلالة البيت الشــعري، دون تفاصيــل قد تحول بين القارئ والنص، وهذا منهج ســلكه الأعلم في كل شــرحه لديوان أبي تمام.

- القــدرة على التوثيق اعتمادا على ثلاثة عناصر في معرض الشــرح ضمن

(١) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، ج١، ص: ٢٩٨-٢٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ٤٠٣.

فضاء المقام: وهي المكان والزمان والأشـخاص فأما الزمان والمكان فمثل قوله: أيام مذكورة بخراسـان، هذا اليوم نهر آلس، يـوم وادي عقرقس، عمورية، زبرطة مدينة، وخرج من وقته، أذربيجان مدينة، أباغ موضع. وأما الأشـخاص فبالتعريف بهـم وذكر انتماءاتهم أو أنسـابهم إلـى آبائهم أو قبائلهم، مـع الإخلاص لمنهجه القائـم علـى الاختصار والإيجـاز والاقتصار على ما يهم شـرح البيت جريا على قانون المثل القائل: «يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق».

وغيـر ذلك مما يكشـف عن تضلع عميق للأعلم فـي التاريخ ومعرفة الأيام والأخبار والقبائل والأيام، كشـفا يجعل من شـرح الأعلم شـرحا متميزا وإسهاما له حظه من الأصالة والتمكن، ونموذجا للقراءة الوسـيط الهادفة إلى تبسيط النص الشعري وتيسير فهمه على القارئ.

ثانيا: إطار الاجتماعيات:

أما الاجتماعيات فالمقصود بها ما يتعلق بضبط أنساب الشخصيات والقبائل المذكورة في الشعر، ولا يخفى ما يحمله هذا الإجراء من دعم لمحاولات التدقيق في ذكر الأحداث التاريخية، وضبط أنسـاب الرجال وانتماءاتهم القبلية والمدنية، وبيـان طبيعـة العلاقة بينهم من حيـث الوفاق والخلاف. إضافة إلى تسـهيل فهم مضامين الشـعر ومعرفة المشـاركين في الأحداث المذكورة. وفيما يأتي أمثلة تم اختيارها من مواضع متفرقة لبيان المراد:

المثال العاشر: ١١/٥٤ ـ ١٢ ـ ١٣

الشعر:

مـن رأى بارقًـا سـرى صامِتِيـا جـادَ نجْـدا سـهُولَه والحُزومـا

يـوسُــفِـيـا مـحـمـديـا حَـفـيــا بذلـيـل الثَّـرى رؤُوفـا رحيـمـا
فـسـقـى طـيـئـا وكـلْـبـا ودودا نَ وقـيـسـا ووائـلا وتـمـيـمـا

الشـرح: «البارق السـحاب ذو البرق، ونسـبه إلى صامت رهـط الممدوح والحـزوم جمـع حزم وهـو ما غلظ مـن الأرض، وإنمـا أراد بالبـارق عطاء هذا الممدوح، ولذلك نسـبه إلـى بني صامت رهطه، وإلى يوسـف أبيه، وإلى محمد اسـمه... ثم وصف أنه عم القبائل بنداه فقال فسـقى ذلك البارق طيئا قومه وكلبا حيا من اليمن، ودودان حيا من بني أسـد، وقيسـا قبيلة من مضر، ووائلا قبيلة من ربيعـة، جامعة لبكر وتغلب ابني وائل، وتميما قبيلة من مضر أيضا، وجميع هؤلاء متضمن لجماعة العرب»[1].

-المقام الداخلي:

أولا: رواية النص:

ويقصـد بهذا المحور ذكر الوجـوه المتعددة التي روي بها شـعر أبي تمام، ونقلتهـا الـرواة إلـى المتلقين، وبيـان مدى تأثر البيت الشـعري بهـذا التعدد في الروايات الذي يعتبر اسـتقصاؤه دليلا على رغبة الشـارح في المزيد من الدقة في نقـل النص إلى القارئ وضبطه، وأنه لو نقل بوجه من الوجوه لكان المعنى المراد هو الذي يقتضيـه ذلك الوجه لا غيره. وقد يمس هذا التنوع في الروايات جوانب متعددة منها: الجانب المعجمي والجانب التركيبي والجانب البلاغي حيث «يتميز منهج الأعلم في هذا الشـرح... بإيراد روايات أخـرى لبعض الألفاظ والتراكيب لشـعر أبي تمام، مع الإشـارة إلى أثر ذلـك على المعنى أحيانـا... وإيراد الأعلم

(١) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري ج١، ص: ١٤ ـ ١٥.

للروايات في شرحه برهان تمكنه وتعمقه في دراسة شعر أبي تمام»[1].

ويسلك الأعلم في إيراده للروايات مسلكين:

المسلك الأول: ويتجلى في مجرد إيراد الروايات دون تعليق ولا ذكر لما يترتب عنها من أثر على المعنى. ومن ذلك قوله في شرح البيت ٣/ ٣٦:

«لم يعلَم الكفرُ كم أعصُرٍ خبأت له العواقب بين السُّمْر والقُضُبِ

معنى خبأت له العواقب أي خبأت العواقب للكفر وأهله سوء المنقلب بين الرماح السمر، والسيوف القضب حتى أبدت لهم ما خبأت فاستؤصلوا وقلبوا شر منقلب، وقوله لم يعلم الكفر أي أهل الكفر، والقضب جمع قضيب وهو السيف القاطع، ويروى : كمنت له العواقب»[2].

ومنه أيضا قوله في شرح البيت ٩/ ٧:

«كَسَاك من الأنوارِ أبيضُ ناصعٌ وأصفر فاقعٌ وأحمر ساطع

الناصع الخالص من البياض، والفاقع الشديد الصفرة، والساطع الشديد الحمرة النير، يقول داعيا كسا هذه الديار والرياض ضروب هذه النوار، ويروى كساك على الجر»[3].

المسلك الثاني: ويتجلى في إيراد الروايات مع ذكر ما يترتب عنها من أثر على المعنى، مع التعليق أحيانا على تلك الرواية بكونها صحيحة أو لا تصح؛ لأن سياق البيت لا يقتضيها، أو لأنها لا تنسجم مع المعنى العام للقصيدة. أو لأنها

(١) مقدمة المحقق لشرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٢٣.
(٢) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٧٨ ـ ١٧٩.
(٣) المصدر نفسه، ج١، ص: ٢٣٢.

ستأتي بضد المعنى، وربما عمد إلى الترجيح بين وجهي المعنى مع التأويل للوجه المرجح ليكون أحق بذلك الموضع من الآخر.

ومن أمثلة ذلك قوله في شرح البيت ٣/ ٢٣:

«كم بين حِيطانها من فارس بطل قاني الذَّوائِب من قاني دَم سـرِب

القانـي الشـديد الحمرة، خفف همزه ضرورة، والسـرب السـائل الجاري. يقول كم بين حيطان عمورية من فارس شـجاع قد قتل، فتخضبت ذوائب شـعره فاحمرت من دمه الجاري، ويروى من آني دم، أي قد بلغ أناه وحينه»[١].

ومنه قوله في شرح البيت ١/ ٦٠:

«ومَن خـدَم الأقوامَ يرجو نوالهم فإنـي لـم أخدِمـك إلا لأخدِمـا

يقول إنْ خدم غيري الأقوام طمعا في معروفهم وتعرضا لإقامة عيشـه فأنا لا أقنع بتلك الحال إنما خدمتي لك طلبا لبلوغ أقصى الأمل بك حتى أغني غيري من عطائـك، وأخدمك بما أنيله من معروفك أي أكسـبه خدما، ويروى لأخدما بفتح الدال، والأولى أمدح وأبلغ»[٢].

ومنه قوله في شرح البيت ٣٥/ ٢:

«أما الرسـومُ فقـد أذكرن ما سـلفا فـلا تكُفَّـن عـن شـأنيك أو يكفـا

لا عذر للصَّب أن يقنى السلوى ولا للدمـع بعـد مُضِـيّ الحـي أن يقفا

الشأن مجرى الدمع في الرأس، يقول الرسوم أذكرتنا ما سلف لنا من الأحبة والاجتماع والألفة، فلا تمنعن شـأن الدمع ولا تكفنـه حتى يكف ويقطر، ثم قال

(١) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، ج١، ص: ١٧٦.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٥٩.

لا عذر للصب المشتاق في أن يسلو إذا نظر إلى هذه الرسوم، والدمع أيضا غير معذور في الوقوف والإمساك عن السيلان والجري بعد أن مضى الحي وبان الأحبة، ومعنى يقنى يلزم، ويروى يفنى، ولا وجه له إلا على إرادة لا»[1].

ومنه قوله في شرح البيت ٧٨/ ١٩ :

«ساعةَ لو تشاء بالنصف فيها لمنعت البَطاءَ خصلَ الجِياد

... والخصل السبق أي لو شئت لمنعتني لتؤخرني عنك حظ القريب منك وأنت منصف في ذلك... ويروى لمنحت البطاء، وهو ضد المعنى»[2].

هكذا اتضح أن الأعلم الشنتمري لم يهمل الإشارة إلى ما وصله من الروايات الأخرى لبعض الألفاظ أو التراكيب بغية حصر المعنى والإحاطة به من جميع جوانبه مع التنبيه إلى بعض الروايات التي لا تخدم سياق الأبيات الشعرية ولا تؤدي المعنى الحقيقي الذي يقصده الشاعر، ما يعني أن الأعلم كان متمكنا من شعر أبي تمام وقريبا من معانيه، متعمقا في دراستها. غير أنه لم يسهب ولم يطنب في عرض الروايات بشكل يخرج الشرح عن الغرض المطلوب أو يدخل القارئ في متاهات لا نهاية لها. ولعل ذلك معلم من معالم المنهج الذي سار عليه الأعلم في شرحه، وكشف عنه في مقدمة شرحه لشعر زهير بن أبي سلمى: «... ولم أطل في ذلك إطالة تخل بالفائدة، وتمل الطالب الملتمس للحقيقة، فإني رأيت أكثر من ألف في شروح هذه الأشعار قد تشاغلوا عن كشف المعاني، وتبيين الأغراض، بجلب الروايات، والتوقيف على الاختلافات، والتقصي لجميع ما حوته اللفظة الغريبة من المعاني المختلفة، حتى إن كتبهم خالية من أكثر المعاني المحتاج

(١) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، ج١، ص: ٤٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص: ١٤٦.

إليها، ومشـتملة على الألفاظ والروايات المستغنى عنها، وفائدة الشعر معرفة لغته ومعناه»[1].

لقد انشـغل الأعلم إذا بالمتلقي، وجعل تحقيق مطلبِه وكدَه وهدفه، وسـلك في سبيل ذلك منهجا وسيطا يبلغ بالطالب إلى الحقيقة ويعينه على كشف المعاني وتبيين الأغراض بعيدا عن كل ما يعمي عليه الحقائق أو يبعده عن طلبه؛ مفرقا بين المعاني وبين الأغراض، لأن الأغراض غاية المنى في الشرح لكن بعد الكشف عن المعاني الدالة عليها؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى «يتضح من خلال ما تقدم أن مسـألة الرواية في هذه المرحلة من تاريخ الشرح عند العرب موظفة لخدمة النص وضبطه ولعل التقاطع بين رواية الحديث ورواية الشـعر في ثقافة الشارح/ الراوي إضافة إلى هاجس الجمع الذي يسـكنه قد يسـاهم كله في تسـخير الرواية لخدمة الشعر وتدقيقه حرصا على التحري ما أمكن التحري»[2]. ولذلك نبه إلى أمر مهم يتعلق بتحديد فائدة الشـعر التـي حصرها في لغته ومعناه، ما يعني أن أي دراسـة للشـعر ينبغي ألا تخرج عن هذه الغاية بالانشـغال في تفاصيل لا طائل من ورائها إلا تعقيد المعنى وتعسـير الفهم، وهو ما أكده حينما **اعتبر أن كتب شـرح الشـعر لا ينبغـي أن تتحـول إلى معاجم لضبط معاني المفـردات، كما لا ينبغي أن تتحول إلى كتب للتاريخ وجمع الروايات، لأن ذلك يسـيئ إلى طبيعة الشـعر والغاية منه، فالشـعر مضامين مصوغة بلغة فنية خاصة، وشـرح ينبغي أن ينطلق من تلك اللغة لا على أسـاس أنها مفردات بل علـى أنها تأليف ونظم وإيحـاء، وتبقى الروايات والأخبار إضاءات لمضامين النص تستحضر ما أفادت في تجلية المعنى.**

(١) شـرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشـنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٠م، ص: ٦.

(٢) شرح الشعر عند العرب، أحمد الودرني، ص: ٥٦.

ثانيا : فضاء الإنشاد:

المقصـود بهذا العنصـر أن يتطرق الشـارح لمختلف العناصـر التي تؤثث الفضاء الذي تمت فيه قراءة النص وتلقيه، سـواء تعلق الأمر بالزمان أو المكان أو الشخوص أو الأشياء. مما من شأنه أن يسهم في إضاءة النص وتيسير فهمه وتلقيه. من خلال نقل القارئ إلى عالم الإنشـاد لبيان الظـروف المحايثة له، بل والدافعة إليه والأوضاع التي ترتبت عنه.

غير أن تتبع شـرح الأعلـم لقصائد أبي تمام يوضح بجـلاء عدم اهتمام أبي تمام بفضاء الإنشاد وحيثيات قول الشعر وإنتاج النص، واقتصاره فقط على عرض موجز في مقدمة شـرح كل قصيدة يذكر فيه الغرض من تأليفها واسـم من وجهت إليـه كقولـه في جملة صدَّر بها شـرح القصيـدة رقم ٤ : «وقال يمـدح أبا العباس عبد الله بن طاهر»[١]، حيث يجري هذا النمط على الشـرح كله لقصائد ديوان أبي تمـام إلا ما ذكره في شـرحه لقصيدتين في آخر الديـوان، الأولى تحت رقم ١٤٧ وقال في بداية شـرحها: «وقال يمدح خالدا بن يزيد بن مزيد الشيباني، وكان وجد عليه المعتصم، وأراد نفسـه فرغب خالد أن يكـون خروجه إلى مكة، فأجيب، ثم شـفع فيه ابن أبي دؤاد، فشـفعه المعتصم وأعفى خالدا من الخروج، واستقر على ماله فقال في ذلك أبو تمام...»[٢]. والثانية تحت رقم: ١٤٨ صدر شـرحها بقوله: «وقال يمدح عليا بن الجهم، وجاءه يودعه لسفر أراده»[٣]. حيث نلاحظ ذكر بعض العبارات التي تكشـف عن ملابسات إنشاد النص إلا أنها ملابسات لا تعني النص

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج٢، ص: ١٨٨.
(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص: ٤٠٤.
(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص: ٤٠٨.

من حيث زمنه ومكانه والشـخوص التي تلقته مباشرة، بل تعنى فقط بذكر الغرض من قول النص والظروف العامة السابقة عليه التي أدت إلى إنشاده.

هكـذا نجد أن شـرح الأعلـم على مسـتوى المقـام داخليـا وخارجيا كان يمثل مهـادا لفهم المعنى، ومعرضـا لموجهات زمنية ومكانيـة ترتبط بالأحداث والأشخاص، وتكشف عن الفضاء العام الذي بث فيه المقال.

ثانيا: محور المقال:

ويعنى فيه الشـارح بطريقة القول، وأساليبه، وكيفية استعمال إمكانات اللغة وتوظيفهـا للتعبير عن المعانـي الكامنة، حيث يقوم بتوضيح ما غمض، وتفسـير الغريب، والكشف عن المعاني الراجحة وبيان سبب رجحانها، إدراكا منه بأن زمن إنتاج النص ليس هو زمن تلقيه، وكلما اتسعت المسافة الزمنية ازدادت غربة النص وغرابتـه، واسـتعصى فهمه على القارئ ـ خاصة مع التطـور الذي يلحق اللغة في دلالات مفرداتها وتراكيبها من عصر إلى آخر ـ مما يحوج القارئ إلى قراءة ـ نص ـ وسيط لامتلاك مفاتيح الفهم؛ وهي القراءة التي يجعلها الشارح أولى مهامه أثناء الشـرح ـ مع اختلاف بين الشراح من حيث التبسيط والتعقيد ـ حيث يعمل جاهدا على فتح مغاليق النص من خلال رصد طريقة الشاعر في توظيف اللغة والتعبير بها عـن مقاصده، مع الوقوف على أهم خصائص البنية اللغوية محققا بذلك غرضين هامين:

- أولهما: التوثيق لكل ما يعين على فهم العربية والقرآن الكريم.

- وثانيهما: إشباع نهم المتلقي ببيان معاني النص الشعري وتبسيطها، والكشف عن أوجه الاستعمالات اللغوية المحققة للمعنى.

وقد حدد الأعلم معالم قراءته الوسيط وغاياته في مقدمته لشرح شعر زهير بن أبي سلمى قائلا: «أما بعد فلما كان لسان العرب خير الألسنة ولغتها أحسن اللغات لنزول القرآن بلسانها وشهادته لها ببيانها... فأبان أن أهل الشعر أقدر على تأليف الكلام وسرد النظام ـ رأيت أن أجمع من أشعار العرب ديوانا، يعين على التصرف في جملة المنظوم والمنثور، وأن أقتصر فيه على القليل، إذ كان شعر العرب كله متشابه الأغراض، متجانس المعاني والألفاظ... واعتمدت فيما جلبته من هذه الأشعار على أصح رواياتها... وشرحت جميع ذلك شرحا يقتضي تفسير جميع غريبه، وتبيين معانيه، وما غمض من إعرابه... وفائدة الشعر معرفة لغته ومعناه»[1].

فالموضوع الذي يشتغل عليه الأعلم، من خلال كلامه، هو جمع أشعار العرب وتوثيقها، ولكن ليس لمجرد الجمع، بل لتحقيق وظيفة سامية تتجلى في مساعدة الطالب على فهم المنظوم والمنثور والنسج على منوالهما، لذا أسس منهجه في ذلك على الاختصار لتشابه الشعر وكون بعضه يغني عن جميعه، فشرح الغريب وبين المعاني ووضح الغامض من الإعراب بما يكشف عن أسرار المقال وخصائص القول.

وقد اعتمد الأعلم على صنفين من الشرح، على مستوى المقال، لإضاءة المعنى وبيان مقاصده:

- شرح من داخل النص: عبر مستويين، مستوى فني أشار فيه إلى نواح لغوية متعددة صرفية ومعجمية وصوتية ونحوية وبلاغية. ومستوى دلالي أقامه على بيان معاني القول ومقاصده.

(١) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص: ٥ ـ ٦.

– وشرح من الخارج استند فيه إلى عدة شواهد من الشعر والأمثال والقرآن والحديث.

أولا: الشرح من الداخل:

١- المستوى الفني:

- الجانب الصرفي والمعجمي:

لقد أولى الشنتمري الكلمات عناية خاصة، حيث بحث عن دلالاتها المعجمية العامة إما ترجمة أو تفسيرا بالنظير أو بالضد، كما بحث عن دلالاتها الخاصة في سياقها الاستعمالي ـ المعنى السياقي[١]، وعيا منه بأن الكلمات لها معان جزئية في اللغة قد تكون متضادة أحيانا، غير أنها تتأثر بسياق استعمالها فتحظى بمعنى يمليه سياق تركيبها وقد تستعار لسياق معين فتستعمل استعمالا مجازيا. إلا أنه وهو بصدد تحديد معاني الوحدات المعجمية يلجأ إلى مجال الصرف للاستعانة بمقولات صرفية لتقليب معاني الكلمة على مبانيها، أو الرجوع إلى مبنى أصلها في الاشتقاق، سعيا وراء تبسيط المعنى وإيصاله بأيسر الطرق، وهذا ما يسوغ الجمع في هذا الجانب ببين عنصري الصرف والمعجم[٢] لتداخلهما في التحليل.

(١) للسياق تأثير ذو أهمية كبرى وله دور حيوي في تحديد معاني الكلمات، وهو متعدد الجوانب، (ينظر كتاب دور الكلمة في اللغة، ل: ستيف أولمان، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، ١٩٧٥)

(٢) يقرر تمام حسان أن «لعبة المعجميين في الكلمات نفسها مع أنهم في منهج تناولهم للكلمات لا يغفلون الهوية الصرفية للكلمة... وعندما يعبر المعجميون عن صلة الرحم بين الكلمات لا يقنعون بالمباني الصرفية التي ظهر وجه قصورها عن الوفاء بمطالب المعجم وإنما يلجؤون إلى وسيلة أخرى تتصل بروابط الكلمات لا بتنوع الصيغ... وهذه =

يقول بصدد شرحه للبيت ١/ ٧:

«وبالخَذْلة الساق المُخْدَمة الشِّوى قَلانِصُ يستَلُّون العَبْنى المُخْدَما

الخذلة الملتئمة الساق، والمخدمة ذات الخدام وهي الخلاخل، والشوى الأطراف، وأراد بها هنا الساقين خالصة لأن الخلخال إنما هو للساق، وقد يمكن أنه أراد الساقين والذراعين على أن يتسع في تسمية السوار خدمة لشبهه بها، والقلانص النوق الفتية، والعبنى الضخم من الإبل، والمخدم النعل، والخدم سيور تجعل فوق خف البعير تشد إليها نعله، يقول تبدل غاشي هذا المنزل أيضا بالنظر إلى امرأة هذه صفتها ملازمة هذه القلانص المستعملة في السفر، وجعلها تالية للعبنى لأنه أسن منها، وأكثر تجربة وأهدى إلى السبيل فهو يتقدمها فتتلوه»[1].

يمكن أن نستخلص من خلال هذا الشرح الخلاصات التالية:

- قام الشارح بتحديد المعنى المعجمي العام الذي تعرف به الكلمات في اللغة (الخذلة، المخدمة، الشوى، القلانص، العبنى، المخدم).

- رأى الشارح أن كلمة «الشوى» استعملت في البيت بغير معناها العام، على سبيل التضييق في دلالتها، فهي تعني الأطراف عامة، لكنها في سياق البيت أريد بها الساقان خالصة مع تعليل الاستعمال. وهو ما يفهم من قوله: و(أراد بها)، بيانا للقصد منها.

- لم يلغ الشارح احتمال اتساع كلمة «الشوى» لتشمل معنيي الساقين

= الوسيلة هي أصول الكلمات يجعلونها رحما تربط بالقرابة أفراد أسرة واحدة. ويجعلون حروف المادة مدخلا إلى شرح معاني هذه الكلمات المفردات» اللغة العربية، معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، طبعة ١٩٩٤، ص: ١٦٨.

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٤٦.

والذراعين معا، فقال (وقد يمكن أنه أراد...) واشترط لذلك الاتساع في تسمية السوار خدمة لشبهه بها.

- التدقيق في تحديد المعنى المعجمي وتخصيصه بإضافة عبارات تحصر المعنى المراد حتى لا ينصرف الذهن إلى غيره، ومن ذلك قوله في تعريف «القلانص» بأنها النوق الفتية، بإضافة كلمة الفتية إمعانا في التخصيص والحصر الدلالي وتعريفه «للعبنى» بالضخم من الإبل. ومثله ما ذكره في شرحه للبيت ١/ ١٩:

لئن كان أمسى في عَقَرْقس أجْدعا لمِن قبلُ ما أمسى بميمَذٍ أخْرما

قال: (الأخرم مثل الأجدع إلا أنه أقل منه شيئا) [١]. حرصا على التمييز بينهما.

هذه الملاحظات تجعلنا نسلم بأن الأعلم يمتلك قدرة ومعرفة غنية بطرق الشرح على مستوى التحليل المعجمي، وأن الأمر لا يقف عند معرفة المعنى المعجمي العام للكلمات بل يقتضي تحديد المعاني الخاصة والسياقية لها وحتى المحتملة مع ما يستتبع ذلك من استحضار بعض الظواهر اللغوية كاتساع الدلالات وضيقها عند الاستعمال باعتبارها شروطا للتسليم بالمعنى المحتمل.

ويقول الأعلم في مثال آخر في شرح البيت ١/ ١٣:

«إذا فرشُوه النَّصف نامت شذَاته وإن رَتَعوا في ظُلْمه كان أظلما

النَّصف والنِّصف والإنصاف واحد، والشذاة الحدة، ومعنى رتعوا دخلوا في ظلمه، وهو من رتعت الدابة إذا أهملت في المرعى...» [٢].

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٤٩.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٤٧.

يلمح الأعلم في هذا المثال إلى أن اختلاف بعض حركات حروف الكلمات أو بنياتها الصرفية لا يعني بالضرورة اختلافا في المعنى، ومن ذلك قوله: (النَّصف والنِّصف والإنصاف واحد)، وقوله: (والقوام جمع قائم بمعنى مستقيم، يقال قام الأمر واستقام بمعنى واحد)، إلا أنه من جانب آخر هناك كلمات تشترك في الجذر نفسه، لكن تختلف معانيها لاختلاف بنياتها الصرفية المشتقة مثل قوله في شرح البيت ٥٧/ ٥: «وأراد بالمحلتين موضع حلول الحي وموضوع متحدث القوم، وهو النادي والنديّ» فالكلمتان من المادة اللغوية نفسها، غير أن ما جاء منهما على وزن فاعل يدل على موضع حلول الحي، وما جاء على وزن فعيل فيدل على موضع متحدث القوم. ومن اختلاف البنيتين الصرفيتين لكلمتين ما يؤدي إلى معنيين ضدين رغم كونهما من مادة لغوية واحدة كقوله: «أخفيت الشيء سترته وخفيته أظهرته»[1]، وهكذا يقيم الأعلم شرحه المعجمي على أساس تطبيقات صرفية.

ومن منهجه في التحليل المعجمي الرجوع إلى الأصل في الاستعمال اللغوي، كأن يأتي بالمعنى كما أريد به في البيت ثم يكشف عن أصله في اللغة، كقوله «ومعنى رتعوا دخلوا في ظلمه، وهو من رتعت الدابة إذا أهملت في المرعى»، وكقوله في شرحه للبيت ١/ ١٦:

«ومن كان بالبيض الكواعب مُغْرما فما زِلت بالبيض القواضِبِ مُغرما

الكواعب من النساء اللاتي كعبت نهودهن أي نهدت ونتأت مثل الكعوب، والمغرم الكلف بمن يحب المشغوف به، وأصله من الغرام وهو أشد العذاب»[2].

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج٢، ص: ٥.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٤٨.

ومنه تعريفه فـي المثال أعلاه (١/ ٧) للمخدم بالنعل، حيث رجع إلى كلمة من أسـرته الاشتقاقية فعرفها حسب وضعها في الاستعمال اللغوي فقال «والخدم سيور تجعل فوق خف البعير تشد إليها نعله».

ولا يتردد الأعلم أحيانا في الإشـارة إلـى تعدد المعنى للكلمة الواحدة ومن ذلك قوله في شرح البيت ١/ ٤٩

«ولا رفعـوا في ذلك اليـوم إِثْلبا ولا حَجَـرا إلا رأوا تحتـه دمـا

الإثلـب والأثلب التـراب مع الحجارة، ويقـال التراب مـع الرصاص»[١]. ملمحا إلى أن اختلاف حركتي الهمزة ليس هو سبب الاختلاف في المعنى.

وتشـتد عنايته بالمعاني المتعددة أكثر كلما تكررت الكلمة نفسـها في البيت الواحد واختلفت معانيها ومثاله ما ذكره أثناء شرحه للبيت ٤٦/ ١٨:

«لـيـالـيـنـا بـالـرَّقـمـتـيـن وأهـلِـهـا سقى العهدَ منك العهد والعهد والعهد

حيـث قال بعدمـا أثنى على أبي تمـام ورد على منتقديه الذيـن عابوا بعض اسـتعمالاته اللغويـة: «... وقوله «العهد والعهد والعهد» يقول «سـقى هذا العهد سـائر ما يقع عليه هذا الاسـم»» ثم نقل عن غيره ما يلي: «قال: وأنا مفسـر ذلك. فالعهـد الحفاظ ومنه قولهم: ما لفلان عهـد. والعهد الوصية، من قولهم عهد إلي وعهدت إليـه. أي أوصاني وأوصيته، والعهد المطر وجمعـه عهاد وهو الذي قفّا به لأنه وصفه في البيت الذي يليه فقال: «سـحاب متى يسـحب على النبت ذيله» والعهد ما عهد عليه غيره من وصال وشـباب وود، والعهد الأمان. قال الله تعالى: ﴿لَا يَنَالُ عَهۡدِي ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ [سـورة البقـرة الآيـة: ١٢٤]، أي أمانـي، والعهد اليمين،

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٥٦.

ومنـه قولهـم «على عهـد الله» وهذا كله عن أهـل اللغة، وقد ذكره أبـو عبيدة في كتـاب «غريب الحديـث»، والعهد من غيـر أبي عبيدة الملح ولم أسـمعه إلا من جهة واحدة... فيقول: «سـقى أيامنا التي اجتمعنا فيها الوصل الذي عهدتك عليه، والعهد اليمين التي حلفنا بها، والعهد المطر»»[1]. وهو هنا يشـفع الشرح بالأمثلة والشـواهد التي تقرب المعنى، مشيرا إلى أهمية حروف الجر التي تأتي بعد الفعل ووظيفتها في تغيير المعاني(عهد إلى، عهد على)، ثم يعيد بعد ذلك محاكاة البيت في ضوء المعاني التي أوردها من أجل تبسيط المعنى.

ومن الإشارات الفريدة للأعلم اعتباره علم المتلقي بالمعنى مسوغا استعمال صيغة صرفية مكان أخرى للضرورة مع الدلالة على نفس المعنى، كقوله في شرح ٢/ ٢:

«يا حفرة المعصـوم تُرْبُك مُودَع مـاءَ الـحيـاة وقـاتـلُ الإعـدام

أراد المعتصم بالله فصيره ضرورة إلى هذا اللفظ لِعلم السامع بما يعني ولأن مـن اعتصم بالله فهو معصوم بعصمة الله لـه...»[2]. لكنه مع تبريره للضرورة بعلم السامع قدم علة أخرى ترجع إلى التحليل الشرعي.

وقـد يلجـأ أحيانا إلى معنـى بنية صرفيـة لبعض الكلمـات لتوضيح معناها وتذليله أمام القارئ كقوله في شرح البيت ٢/ ٢٧:

«لمـا دعوتَهـم لأخـذِ عهودهم طـار السـرور بـمـعْـرِق وشـآم

(... طار السرور بهم حين دعوتهم لمبايعتك وأخذ العهود عليهم لك، ويقال

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٥٠٩.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٦٠.

أعرق الرجل إذا أتى العراق، فوضع معرقا موضع عراقي ضرورة)» [1]. حيث لجأ إلى وزن أفعل المزيد اللازم لتفسير المعنى.

وكقوله في موضع آخر: «أفانيها أي تفنيني وأفنيها» [2] أي إن الوزن الصرفي أفاعل يتضمن معنى المشاركة والتفاعل فيشير إلى عمل من طرفين: تفاعلني وأفاعلها، ولمعرفة دلالة الفعل أفانيها اقتضى الأمر بيان كونه من أفعال المشاركة والتفاعل بين طرفين.

وقد يشرح كلمة ملتبسة المعنى بالرجوع إلى بنيتها الصرفية المتداولة كقوله (ومعنى وسطنا توسطنا)، أو ببيان مصدرها وشرح معناه كقوله : «ومعنى اتَّئِبْ اِسْتَحْيِ، وهو من الإبة والتؤبة وهو كل ما يُسْتَحْيَى منه» [3].

وكان الشارح أحيانا أخرى يعود بالكلمة إلى مفردها زيادة في الإيضاح وعودة إلى الأصل، وصولا إلى المعنى البسيط الأولي لتسهيل الفهم، ومنه قوله في شرح البيت ٣/ ٣٢:

«ما ربْعُ ميَّة معمورٌ يطيف به غيلان أبهى رُبىً من ربْعِها الخَرِبِ

غيلان هو ذو الرمة، والربا جمع ربوة، وهي الشرف من الأرض، والربع المنزل...» ومثله ما ذكره في شرح البيت ٣/ ٣٦ حيث قال: «والقضب جمع قضيب وهو السيف القاطع»[4]. ومثله قوله: «الفلا جمع فلاة يذكر ويؤنث»[5]

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٦٥.
(٢) المصدر نفسه ج١، ص: ١٨٩.
(٣) المصدر نفسه ج١، ص: ٢١١.
(٤) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٧٨ ـ ١٧٩ ـ ١٨٠.
(٥) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٩١.

مضيفـا إجراء آخـر للتوضيح وهو الإشـارة إلـى أن بنية الكلمة تحتمـل التذكير والتأنيث معا.

ومـن إجراءاته الخاصـة بالتحليل المعجمي للكلمات شـرحها بضدها مثل قوله: (الخرقاء التي لا تحسـن عمل الأشياء، وهي ضد الصناع)[1]، وقوله (الغفل ضد المعلم)[2].

بهذه السـمات التي تميز شـرحه لديوان أبي تمام على المسـتوى المعجمي يكون الأعلم قد أرسـى دعائم منهج دقيق وواضح وميسـر لفهم معاني الشعر في أفق وضع لبنات لقراءة وسـيط تقرب المتلقي من النص، وتربي فيه ذائقة شـعرية بعيدا عن التعقيد والتعسف والإطالة المملة. فالأعلم غالبا ما يشرح الكلمات من خلال معناها الذي يقتضيه السياق دون إغراق في الدخول إلى مسارب المعاجم، مع أنه قد يشـير أحيانا إلى معناها في الأصل اللغوي بإيجاز، وقد يشرحها بضدها أحيانـا، وقد يشـرح الكلمـات بالرجوع إلى معنـى مصدرها أو إلـى معنى بنيتها الصرفيـة الأصليـة، أو بالعودة إلى مفـرد الكلمة لمعرفة المعنى الأولي البسـيط، إضافة إلى تسـويغ الشارح كثيرا من الاستعمالات اللغوية، إما لسبق علم المتلقي بها وإما لجريانها في عادة العرب.

وهكذا لم يدخر الشـنتمري وسعا في تبسيط معاني شعر أبي تمام من خلال المدخل المعجمي الذي يعتبر أساسـا في بيان المعنـى، معتمدا أحيانا كثيرة على مقولات صرفية باعتبارها أدوات إجرائية في الشرح والتفسير.

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٢٠٠.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٥٣.

- **الجانب الصوتي والإيقاعي**:

يظهر من خلال تتبع شرح الأعلم لديوان أبي تمام أنه لا يولي هذين الجانبين أهميـة كبيرة، من الناحية النظرية العلمية، وليسـت له تعليقات خاصة فيما يخص الوزن والقافية والمسـائل الصوتية التي تنتظم فتشكل إيقاع القصائد الشعرية، وقد يرجع سبب ذلك إلى أن الأعلم عني بشكل كبير بالجانب الدلالي للنص الشعري، بالكشـف عن المعنى وتوضيحه بأيسـر الطرق دون الدخول في قضايا أخرى قد تبعـد القارئ عـن المعنى[1]، والذي نجده لـدى الأعلم في هذا الصدد إشـاراته النادرة إلى سـبب اسـتعمال بعض الكلمات بصيغ معينـة، حيث يرجع ذلك غالبا إلى الضرورة الشعرية، ففي معرض شرحه للبيت ٢/ ٢٧:

لمـا دعوتهـم لأخـذ عهودهـم طـار السـرور بمعـرق وشـآم

قـال: (... ويقال أعرق الرجل إذا أتى العـراق، فوضع معرقا موضع عراقي ضـرورة) [2]، حيث لو وضع «عراقي» محل «معرقا» لاختل الوزن. ومثله ورد في شرحه للبيت ٥٠/ ٦:

«أَذْكَرْتَنـا الملكَ المضلَّلَ في الهوى والأعـشَـيَيْـنِ وطـرْفـةَ ولـبيـدا

وسكن الراء من طرفة ضرورة، وهو طرفة بن العبد»[3]، فالتغيير الصوتي من الفتحة إلى السكون أملته الضرورة الإيقاعية.

(١) هناك من ربط بين جرس الكلمات وطبيعة الأصوات التي تتألف منها وبين دلالة الكلمة، كمـا فعل ابن جنـي وغيره، وهناك من رفض هذا الربط إطلاقـا، وهناك من أقره مع عدم التعسف والمبالغة.(ضرورة التمثيل لكل صنف).

(٢) شرح ديوان أبي تمام ج١، ص: ١٦٥.

(٣) المصدر نفسه ج٢، ص: ٢١.

- **الجانب النحوي**:

لم يحد الأعلم عن نهجه وخطه في شـرح ديـوان أبي تمام، بل ظل وفيا لمـا قرره من قبل، وخاصـة ما تعلق بتقريب معاني الأبيـات، مع عدم الإطالة أو الإسـهاب في مسـائل قد تبعده عن مقصده الواضح وهو إعانة الطلاب على فهم الشـعر وتذوقه، فلا نـراه يأخذ القارئ إلى سـراديب القضايا النحوية ومسـائلها المختلفـة والمتشـعبة، بل يكتفي بمـا كان منها ضروريا ويفـي بالغرض ويحقق الفهم القريب للبنية الدلالية، فكان يشتغل أحيانا قليلة على مستوى التركيب لبيان المعنى الدقيق للكلمة في سـياق ورودها مبينا علاقتهـا بما يجاورها. ومن ذلك قوله في شرح شاهد من الشواهد الشعرية أورده لتأكيد معنى من المعاني في شعر أبي تمام حيث قال:

«وقـد روي أنـه كان لمالك بن زهير سـيف يقال له «ذو النـون» كانت عليه صورة سمكة، وكذلك فسروا قول الشاعر:

فـأُعـلمـه مـكان الـنـون منـي وما أعـطـيـتـه عـرق الـخـلال

أراد «ذا النـون» و«عرق الخلال» مفعول من أجلـه، ومعناه أنه ما أخذ به إلا غصبا»[1]، فانظر إليه كيف لم يشـرح قول الشـاعر «عرق الخلال» إلا بعد أن بين وظيفته النحوية وموقعه الإعرابي أي كونه مفعولا لأجله.

ونستفيد من شرح البيت ٢/ ٣١

«شَرَحْت بدولَتِك الصدورَ وأصبحتْ جمـعُ العيـون إليـك وهـي سَـوام

(١) شرح ديوان أبي تمام ج١، ص: ١٦٥.

... وقوله «جمع العيون» أراد بها «العيون جمع» فقدم التوكيد ضرورة وأنزله منزلة «كل» و«جميع» فأضافه إلى التوكيد[1]».

إشـارة نحوية تتمثل في جـواز إضافة التوكيد إلى المؤكد في قول الشـاعر: «جمع العيون»[2]، إضافة إلى إشـارة إيقاعية مفادها أنه لو لم يقدم التوكيد «جمع» لاختل الوزن الشعري، ما يفيد أن الوزن الشعري له وظيفة تركيبية حاسمة، تجعله يتحكم في مواقع المفردات داخل التركيب مع عدم إغفال تأديتها للمعنى الشعري المقصود بأحسن وجه.

ويقدم الشـارح في موضع آخر إشارة تركيبية لبيان دلالة الكلمات التي بينها علاقة وصفية ومسوغ تجاورها فيقول شارحا للبيت ٢/ ٣٥:

«يتبـع هـواه ولا لقـاح لرَهْطـه بسـل وليسـت أرضـه بحـرام

... وتحقيق قوله «ولا لقاح لرهطه بسل» أي قوله: لقاح مصدر بمعنى امتناع، وقوله «بسل» صفة له وتوكيد على الموضع والامتناع لرهطه ممتنع، كما يقال شعر شاعر وموت مائت على المبالغة والتوكيد، وإنما بلد لقاح فوصف به لأن معناه ذو لقاح أي ذو امتناع...» [3].

ويقول في شرح البيت ٣/ ٣:

«والعلمُ في شـهُب الأرماح لامعةً بين الخميسين لا في السبعة الشهب

... وقولـه لامعة نصب على الحال من الرماح»[4] هكذا في إيجاز تام ودون

(١) هكذا في الأصل وأظنه: المؤكَّد.
(٢) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٦٥.
(٣) المصدر نفسه، ج١، ص١٦٦.
(٤) المصدر نفسه ج١، ص: ١٧١.

تفصيل في الوجوه الأخرى التي يمكن أن تأتي عليها كلمة لامعة، لأن الوجه الذي أتت عليه كلمة لامعة وهي منصوبة هو الوجه الأنسب للسياق فلا داعي للتفصيل.

ويقول أيضا بصدد شرحه للبيت ٢٥/ ١٣:

«هانت على كل شيء فهو يسفِكها حتى المنـازل والأحداج والإبل

ورفع المنـازل بالابتداء، وأضمـر الخبر، ويجوز عطفها علـى المضمر في «يسـفكها»»[١]، محـددا موقع «المنازل» مـن الإعراب منبها علـى حذف الخبر، وموضحـا الوجه الآخر الذي يمكن أن تكون عليه. وبالوجه الأول يكون المعنى: «هانت دماء العشـاق على كل شـيء حتى على منازل الأحبة الخالية منهن وعلى أحداجهن وهي مراكبهن وعلى الإبل لأنهن يحملن فيها فتقاتل العشاق»[٢].

«إن فـي ضبـط الجانب النحـوي تأمينا للشـارح من زلل الفهـم وانحراف التأويل لذلك فهو مدعو إلى التمكن من العلوم النحوية ليزيح ركام الغموض عن المعنى الثاوي وراء علاقات تركيبية متشابكة بل متعاظلة حد الإبهام»[٣]. ومع هذه الأهمية للجانب النحوي لم يكن النحو وبيان مسائله ووجوهه غاية الشارح لذلك لم يفصل فيها ولم يذكرها إلا عرضا وبشـكل نادر، بما يكفي لتحقيق الغرض من الشـرح، ويعتبر هذا معلما من معالم القراءة الوسـيط التي أسـس لها الأعلم منذ القرن الخامس الهجري ليكون مسـارا يحتذيه كل من عزم على تقريب الشعر من الناشئة ومسـاعدتهم على تذوقه وفهمه والنسـج على منواله، وإيصالهم إلى فهم المعاني الشعرية بمسالك فنية متنوعة دون استعراض ولا إسهاب.

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٣١٢.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) شرح الشعر عند العرب، أحمد الودرني، ص: ٧٤.

- **الجانب البلاغي:**

يعتبـر الجانب البلاغي نقطة ارتكاز في شـرح الشـعر، لكونه يعنى بطرق الأداء والتعبيـر عن المعنى، وتصوير الوقائع والمشـاعر ويهتم بالوسـائل التي يسمو بها الأداء الشـعري إلى آفاق فنية رحبة يطلق فيها الشاعر العنان لمخيلته لتصويـر تجربته وعواطفـه والتعبير عما يختلج في صـدره وفكره، فكان حريا بالشـارح أن يقـف عند مختلف أشـكال التعبير عن المعنى لبيـان مدى تمكن الشـاعر من تجاوز مستوى التعبير العادي إلى مسـتوى التعبير الشعري الراقي واسـتخلاص السـمات البلاغية والتصويرية التي كان الشـعر بها شعرا، وهي تلك التي تتضافر إلى جانب الفعاليات اللغوية واللسانية الأخرى لتأثيث النص الإبداعي المقدم للقراءة.

إلا أن الأعلم لا يشـفي غليل المتطلع إلى معرفة أسـرار الجمال الشـعري لدى أبي تمام، أو بيان «سـقطاته» كما فعل غيره من الشـراح، خاصة وقد عرف عن هذا الشـاعر تماديه في التصنع وإغراقه في البديع وسلوكه طريقا لم يسلكها الشعراء قبله إلا رفقا. فالشارح لا يحلل ولا يتوقف عند هذه الصنعة البديعية ولا يلتفت إلى طرق أبي تمام في الأداء الشـعري، إنما **يكتفي أثناء الشـرح بمحاكاة البيـت الشـعري لتبسـيطه، يتخلل ذلك عبـارات مختصرة موجـزة يعبر بها عن وجود ظاهرة بلاغية ما في بيت من الأبيات سـواء تعلق الأمر بالصورة الشـعرية أم بالأسـلوب، ويتـرك القارئ يتذوق جمالية الصورة مـن خلال النص الموازي المحاكي للصور، والسـبب فـي نظري ربما يرجع إلى وفاء هذا الشـارح الكبير لنهجه في الشـرح ورسمه لخط ظل محافظا على سماته وملامحه، حيث لو تتبع شـعر أبي تمام كله بالتفصيل والتحليل البلاغي لطال به الأمر ولضاع الهدف من**

شرحه مع ما تميز به أبو تمام من تعقيد في رسم صوره الشعرية، وما نتج عن ذلك من قضايا نقدية كبيرة. ولتوضيح سمات الدراسة البلاغية لدى الأعلم نقف عند بعض الأمثلة من شرحه.

المثال الأول ٤٧/١:

«وما ذَكر الدهرُ العَبوس بأنه له ابْنٌ كيَوْم السبت إلا تبسما

يقول إذا عبس الدهر، ثم تذكر أن هذا اليوم الذي كان فيه ظهور المسلمين ابْنٌ من أبنائه الواقعة فيه سُر بذلك فتبسم وظهر عبوسه»[(١)].

المثال الثاني١٤/٢:

«إنا غدونا واثقين بواثق بالله شمسُ ضحى وبدرُ تمام

يقول هو واثق بالله فيما يأمله من النصر على العدو وغير ذلك من أموره، ونحن نثق به فيما يلي من أمورنا، **وجعله شمسا وبدرا**»[(٢)].

المثال الثالث٦/٢:

«هدَمت صروف الموت أرفعَ حائط ضُربت دعائمه على الإسلام

هذا مثل يقول كان أمر المعتصم مبنيا على الإسلام معتمدا على أصل الدين فلما أتته المنية فذهبت به هدمت بموته أرفع حائط بنيت دعائمه على دين الإسلام، وأقرت عمده على الحق»[(٣)].

---

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٥٦.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٦٣.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٦١.

المثال الرابع٢/٤٣ ـ ٤٤:

«لسنا مريدي حُجةٍ نشفي بها من ريبة سقما من الأسقام

الصبح مشهور بغير دلائل من غيره ابتغيت ولا أعلام

يقول أمرك واضح وأبين من أن يحتج له لا ريبة فيه ولا شبهة **ووضوحه وشهرته كوضوح الصبح لمن نظر إليه** وشهرته عنده دون أن يستدل عليه بغيره أو يحتاج إلى علم يعلمه به»[١].

المثال الخامس١/٢٦:

«ولما التقى البِشران أنقعَ بشرُنا لبشرِهم حوضا من الصبر مفعما

البشران أحدهما من المسلمين والآخر من المشركين، ومعنى أنقع أثبت وهو من إنقاع الماء في الحوض، والمفعم المملوء، يقول لما التقى المسلمون والمشركون أعد قائد المسلمين لقائد المشركين حوضا مفعما من الصبر، **وهذا مثل أي يلقاه بأشد الصبر**»[٢].

المثال السادس١/١١:

«وحط الندى في الصامتين رحلَه وكان زمانا في عدي بن أخرما

بنو صامت رهط محمد بن يوسف من طيئ، وعدي بن أخرم رهط حاتم بن عبد الله الطائي الجواد، يقول انتقل الندى المنسوب إلى عدي بن أخرم بكون حاتم الجواد منهم، إلى بني صامت رهط هذا الممدوح، بما بسط من المعروف

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٥١.

فـي الناس، وأظهر من سـوابغ النعم فيهم، **وضرب حـط الرحل مثلا للزوم الندى هؤلاء القوم**»[1].

المثال السابع٣/٣٠:

«تصرَّحَ الدَّهرُ تصريحَ الغمام لها عن يوم هيجاءَ منهـا طاهِرٍ جُنُبِ

... وقولـه تصريح الغمام أي تكشـف الدهـر عن هذا اليوم الـذي كان في طيه مشـتملا عليه كما ينكشف الغمام عن الشـمس فيبديها بعد أن كان ساترا لها، **وجعل اليوم طاهرا جنبا على السعة كما يقال نهارك صائم وليلك قائم، ونحو هذا كثير**»[2].

المثال الثامن٥/١٨:

«إذا كانـت الأنفاس حُمْرا لدى الوغى وضاقت ثيـابُ القوم وهـي فضافض

... **وإنما جعل الأنفاس حمرا وإن كانت غير ملونة مرتبة إعارة وتشبيها بالنار لشدة حرها...**»[3].

المثال التاسع ٧/٣٣ ـ ٣٤:

«إيـه فَدَتْـك مَغارسـي ومَنابتـي اِطـرح عنـاءَك في بحـور غنائي

يسِّـر لِقولِـك مُهـر فِعلـك إنـه يَنـوي افتضـاض صنيعـة عذراء

قوله «إيه» أي زدنا من صنائعك الكريمة، ونعمك الجزيلة، فدتك مغارسـي

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٤٧.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٧٧.
(٣) المصدر نفسه، ج١، ص: ٢٠٣.

أي أصولي من آبائي وأجـدادي ومنابتي أي فروعي وأبنائي ومالي، اطرح عناءك أي نعمـك ومـا أرجوه مـن نيلك في بحـور غنائي أي في كثـرة غنائي، وضرب البحـور مثـلا للكثرة، ثم قـال مقتضبا لعدته «يسـر لقولك مهر فعلـك» أي تمم العدة بالإنجاز، والقـول بالفعل كما يتم النكاح بالمهر، فإن قولك ينوي منك لي صنيعة بكرا لم تسـبق إلى مثلها بفضها كما تفتـض الجارية البكر، **وهذا كله مثل واستعارة**»[1].

المثال العاشر٩/١٠:

«بَلونـاك أمَّا كعْـبُ عرضِك في العلى فِعـالٍ لـكـن خـدَّ مـالـكٍ أسـفـلُ

يقول اختبرنـاك فوجدنا عرضك قد علا كعبه في المعالي، والكرم، ووجدنا مالك قد أسـفل خده ببذلك له وإهانتك إياه، **وما أشـعره في قوله «كعب عرضك وخد مالك» عند من شعر له وتأمله**»[2].

تكشف الأمثلة السابقة بوضوح بعض مسالك الأعلم في الكشف عن المعنى من خلال المدخل البلاغي، ويمكن إجمالها في الملاحظات الآتية:

- يقوم الأعلم بمحاكاة صورة الأبيات الشـعرية نثرا، ويجعل هذه المحاكاة عمودَه في منهج شرحه لديوان أبي تمام، بإعادة النظر في تجاور الكلمات ووضع كل كلمة في موضعها الأصلي، وذلك من أجل تبسيط المعنى الذي قد يلتبس أثناء عملية الإبداع بما يقع في الشـعر من إجراءات تركيبية كالتقديم والتأخير والحذف والتكرار وغيرها، وكان هذا شـأنه في كل الديوان، حتى إننا نقف في شـرحه على

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٢١٨ ـ ٢١٩.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ٢٤١.

نصوص موازية للنصوص الشعرية الأصلية، يستنفر فيها كل طاقته العلمية والأدبية واللغوية لتقريب المعنى من المتلقي.

- يغلب على الأعلم في شرحه استعمال عبارة (وهذا مَثَل) للتعبير عن المجاز أو الاستعارة، وقليلا ما يورد مقولات بلاغية باعتبارها أدوات تحليلية مثل الاستعارة أو المجاز أو فعل «أعاره».

- قد يحاكي الشارح الصور الشعرية دون تنصيص وبيان لمواطن المجاز أو الكلمات التي استعيرت، حيث يترك ذلك للقارئ الذي يجب أن يربط معنى البيت بالذي قبله وبعده (المثال الأول).

- وقد يحاكي الأبيات مع تنبيه القارئ في الأخير إلى أن الشاعر وصف شيئا أو شخصا وصفا يسترعي الانتباه «وجعله شمسا وبدرا» (المثال الثاني) دون حديث أو تفصيل في هذه الظاهرة من حيث هي تشبيه أو استعارة، تاركا مساحة لمخيلة القارئ ليستنتج بذوقه البعد الفني والإشارة البلاغية الكامنة وراء جعل الممدوح شمسا وبدرا. وهذا من ذكاء الشارح ومَعلم لطيف مميز لهذه القراءة الوسيط، حيث يعمل على إشراك القارئ في بناء المعنى بفسح المجال لحرية التخييل.

-وقد يصدِّر الأعلم محاكاته لبعض الأبيات الشعرية بعبارة (وهذا مثل) كما في المثال الثالث لبيان أن البيت فيه استعارة أو مجاز دون بيان موضعه بدقة وما الكلمة الواقعة مجازا. وقد يختم محاكاته بنفس العبارة لكنه مرة يتركها هكذا وينصرف، وأحيانا أخرى يعمل على تحويل المجاز إلى معناه الحقيقي دفعا للالتباس كما فعل في المثال الخامس١/ ٢٦ حيث قال: «أعَدَّ قائد المسلمين لقائد المشركين حوضا مفعما من الصبر، وهذا مَثَل أي يلقاه بأشد الصبر». ومثله

مـا فعله في المثال السـادس١/ ١١ حيث قال: «وضرب حـطّ الرحل مثلا للزوم الندى هؤلاء القوم»، وهكذا شـأنه كلما رأى ضرورة لبيان حقيقة أو كشف معنى، وكلما اعتقد التباس الأمر على القارئ.

-يلجـأ الأعلم فـي ثنايا نثره للأبيـات إلى بيان أركان التشـبيه بعد أن كانت خفية، كفعله في المثال الرابع٢/ ٤٣ ـ ٤٤ حينما حول التشـبيه الضمني إلى تشبيه واضح المعالم بيّن الأركان قائلا: «ووضوحه وشـهرته كوضوح الصبح لمن نظر إليه وشهرته عنده دون أن يستدل عليه بغيره أو يحتاج إلى علم يعلمه به».

-إضافة إلى محاكاة الصورة، يلجأ الشـاعر إلـى تفكيكها أحيانا مبينا أصلها في الاسـتعمال لافتا إلى أن اسـتعمالها كثير، أو مما تعرفه العرب، أو كونها ضربا من الاتسـاع في التعبير، كقوله في المثال السابع٣/ ٣٠: «وجعل اليوم طاهرا جنُبا على السعة كما يقال نهارك صائم وليلك قائم، ونحو هذا كثير»، وكأني به يستعمل مفهوم الاتسـاع للدلالة على معنى المجاز العقلـي الذي عرفت به البلاغة العربية في مقابل المجاز اللغوي. وعلى درب التفكيك سـار أيضا أثناء شرحه في المثال الخامس١/ ٢٦ والسادس١/ ١١ والعاشـر٩/ ١٠ ولكنه في التاسع أكثر وضوحا وبيانا حيث كشـف عن شـارح مدرك لأسـرار المعاني متمكن من ناصيتها عارف بمقاصد أبي تمام في شعره. يقول: «ثم قال مقتضبا لعدته «يسر لقولك مهر فعلك» أي تمـم العدة بالإنجاز، والقول بالفعل كما يتم النـكاح بالمهر، فإن قولك ينوي منك لي صنيعة بكرا لم تسبق إلى مثلها بفضها كما تفتض الجارية البكر، وهذا كله مثل واستعارة».

ويبلـغ إعجاب الأعلم بأبي تمام مبلغه حينما يقف عند إشـارة بلاغية فيترك التفصيل في مسـائلها وطبيعتها، ليعبر عن الأثر النفسـي لهـا والانفعال الوجداني

بها، مظهرا موقفه النقدي من شـعر الشاعر، كما فعل في البيت العاشر قائلا: «وما أشـعره في قوله «كعب عرضك وخدّ مالك» عند من شَعَر له وتأمله»، إنها استثارة للقارئ وتحفيز للمتلقي كي يعمل ذهنه فيتأمل ويشـعر بما شعر به، إذ كيف يكون للعِرض كعب يعلو، ويكون للمال خد يذل.

وتجدر الإشـارة إلى أن ما تم قبل يتعلق بجانب الصورة الشـعرية، ولم يتم التطرق لجانب الأساليب الفنية الإنشائية التي قد ينبه إليها الأعلم في صدد شرحه للديوان، والسبب ندرة إشارات الأعلم إلى جانب الأساليب، وعدم اهتمامه ببيان وظائفهـا الفنية أو النفسـية، بل يقتصر الأمر في الشـرح أحيانا علـى محاكاة هذه الأساليب متى وجدت كقوله في شرح البيت ٢/ ٢١:

هـل غير بؤسـي سـاعةَ ألبسـتَها بِنـداك مـا لبِسَـت مـن الإنعـام

«يقـول هل أصابنا من فَقْـد الخليفة أبيك إلا حزن سـاعة فقدناه فيها، حتى كشفت ذلك بقيامك مقامه وسدك مسده»[1].

أو أنه أحيانا كثيرة لا يعير اهتماما لكثير من الأسـاليب التي وردت في شـعر أبي تمام، لا محاكاة ولا تنصيصا عليها بأسمائها كما فعل في البيت ٢/ ٢:

يا حفـرة المعصـوم تُربك مودع مـاء الـحيـاة وقـاتـل الإعـدام

«... وأراد بالحفـرة قبر المعتصم وجعلها متضمنة لمـاء الحياة لما أودعت مـن دفن المعتصم بـالله، وقد كان كالماء في إحيائه الغنـى والوجد وقتله الإعدام والفقر»[2]. فكأن ياء النداء لم تؤد أي وظيفة في البيت.

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٦٠.

وكقوله بعد الشرح اللغوي في شرح البيت ١/ ٢٢

«وكـم جبل بالبـذّ منهـم هددته وغـاو غـوى حلَّمْتـه لـو تحلَّما

والمعنى أن هذا المحلم تحليمه القتل فلا سـبيل له إلى أن يكون حليما لأنه مقتول»[١]، حيث لا توجد إشـارة إلى أسـلوب الاسـتفهام ومدى كونه أصليا أو يؤدي غرضا بلاغيا ما.

بينما ينص أحيانا قليلة على ذكر نوع الأسـلوب ثم يحاكيه في شـرحه للبيت ٢/ ١:

«مـا للـدمـوع تـروُمُ كل مَـرام والجفـنُ ثـاكلُ هجعـةٍ ومَنـام

... يقول متعجبا من حاله ومعجبا غيره ما للدموع تروم كل مرام من الانهمال وطول الانسكاب، وما لجفني ثاكلا للنوم فاقدا له»[٢] دون تعليق أو تفصيل آخر.

وربما أعاد نفس الأسلوب الموجود في البيت لكن بأداة أخرى تؤديه لتبسيطه وبيان وجهه الآخر الذي يؤدى به كما فعل في شرح البيت ٣/ ٦٠

يـا رُب حوبـاءَ لمـا اجتَـثَّ دابرهـم طابَت ولو ضُمِّخت بالمسكِ لم تَطب

«... يقـول: كـم من نفس مسـلمة طابـت بقطع دابـر المشـركين من أهل عمورية...»[٣] بتعويض (يا رب) بـ (كم).

وكقوله في شرح البيت ٤٣/ ١:

«يـا بُعد غايـةِ دمعِ العيـن إن بَعدوا هـي الصبابة طـولَ الدهر والسـهد

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٥٠.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٦٠.
(٣) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٨٥.

يقول ما أبعد غاية جري الدمع إن بعد الأحبة...» [1]، بتعويض (يا) بـ(ما).

وعلى هذا النهج سار في التعامل مع الأساليب الفنية ومختلف طرق الأداء الشعري من شرط ونفي ونداء وتمن ورجاء وتكرار، دون أن يحيد عن طريقه في التبسيط والاختصار والإيجاز. سالكا خط المحاكاة وتكرار الأساليب نفسها في غير تعليق أو إشارات إلى وظائفها الفنية، بل **يترك ذلك للمتلقي من خلال قراءته للنصوص الموازية التي عنيت بالكشف عن المعنى ولا شيء غير المعنى بأيسر الطرق وبلغة وسيط تحطم أسوار اللبس وتذيب جليد الغموض. لذلك، فإن هاجس الكشف عن المعنى دفع بالأعلم إلى إجراءات على المستوى الفني تعين على هذا الكشف وتحيط بالمعنى من جميع نواحيه.**

٢- المستوى الدلالي:

لقد كان القصد في المستوى الفني هو بيان مجمل الطرق التي نهجها الأعلم الشنتمري لمحاصرة المعنى وإبرازه حتى يتكشف للمتلقي خاليا من اللبس والغموض، لكن الأعلم لم يأت بذلك متقطع الأوصال، ينبو بعضه عن بعض، بل سبك ذلك في نصوص موازية حاكى فيها معاني الأبيات وقدمها في صورة خاصة عبر إجراءات جعلت المعنى طيعا لا يحيد عن قصد الشاعر من قوله. ومن هذه الإجراءات التي انصبت حول تطويع المعنى وترويضه ما يلي:

١- إجراء التحيين: ويقوم من خلاله الشارح برد القول إلى أسبابه، والحديث عن مرجعه وظروفه، فيحيِّن ما وقع، بذكر الأحداث التي أحاطت بالقول أو دفعت إليه أو ذكرت فيه، فيعمد إلى ذكر أشخاص ووصفهم، وذكر أماكن وضبطها وغير

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٤٨٠.

ذلك من ملابسات الأحداث. غير أن هذا الإجراء ليس مقصودا في ذاته بل يقوم به الشارح متى اقتضت الضرورة، وتعيَّن التفصيل في ظروف النص أو حادثة ذكرت في بيت شعري، يقول في شرحه للبيتين ٣٠/ ٤١ ـ ٤٢

«ولـو عضلـت عـن الأكفـاء أيِّمها ولـم يكـن لك فـي أطهارهـا أرِب

كانـت بنـاتُ نَصيب حيـن ضَنَّ بها علـى الموالي ولم تحفَل بها العرب

الأيـم التي لا زوج لهـا، ومعنى عضلـت منعت، والأطهـار جمع طهر من الحيض، وفي الطهر تحتاج المرأة، ونصيب هو نصيب الشـاعر الأسود مولى بني أميـة، وكان له بنـات يرغب عن أن يزوجهن لمكانه من بنـي أمية، وكانت العرب ترغـب عن نكاحهن حيـث كان مولى (فأبقيت) بناته عليـه، فضرب أبو تمام بهم المثـل لقصائده...»[1]. فلا مناص هنا من تعريـف نصيب وعرض بعض حيثيات حياته الاجتماعية مع بناته وموقعه في الناس لبيان المعنى الذي يقصده الشاعر.

ومثله ما قاله في شرح البيت ٣٤/ ١٤

«ورأيـت قومك والإسـاءة منهم جرحـى بظَفْـر للزمـان ونـابِ

... قال ورأيت قومك قد جرحهم الزمان بظفره ونابه، والإسـاءة منهم لأنهم تعرضوا لمخالفتك فعاقبتهم، وكانوا قد خالفوا عليه، وخرجوا عن طاعته فغزاهم محمد بن يوسـف الصامتـي فظفر بهم وأذلهم حتى أذعنوا، وأطاعوا، واسـتعتبوا مالك بن طوق، واستعانوا بأبي تمام فشفع فيهم»[2]، حيث تعين ذكر الأسباب التي كانت وراء إذلال القوم، بل وامتد الأمر إلى الكشف عن مآلات الأحداث بإدخال أسماء شخصيات أخرى كان لها دور فيها.

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٣٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ١٦٠.

وبذلـك يقوم التحيين مقام السـياج المحيط بالمعنى حتى لا يزيغ الذهن عن الفهم السليم.

٢- إجراء التبسيط: **وهو العمود في منهج الأعلم والذي لأجله يستنفر كل جهـوده اللغوية والنحوية والتاريخية والصرفية دون إغراق ولا تعقيد ولا إطالة، بنثر الأبيات على أساس محاكاة معاني الأبيات الشعرية وتفسيرها، في أفق بناء صرح متميز لقراءة وسيط تيسر تواصل المتلقي مع النص فهما وإدراكا لمعانيه وطرق أدائه.** لذا سـلك الشـارح في سـياق التبسيط مسـلكين واضحين، يسير على إثر كل واحد منهما كلما اقتضاه الأمر: وهما مسـلك التلخيص ومسـلك التوسيع.

- **مسـلك التلخيص**: ويقوم على أساس التقليص في المعنى، بمحاكاته مع حذف بعض أجزائه وإغفالها والتركيز على جوهره وما غمض منه، ومثاله شـرحه للأبيات ٦٧/ ٢٨ ـ ٢٩ ـ ٣٠:

أيـامُـنـــا فـي ظـلالـه أبـــدا فـصـلُ ربـيـع ودهـرُنـا عُـرس
لا كأنـاس قد أصبحـــوا صدَأَ الـ عيـش كأن الدنيـا بهـم حبـس
البعد منهم قربٌ من الروض والـ ـوحشـةُ مـن مثلهم هـي الأنس

الصدأ وسخ الحديد أي أصبحوا كدَر العيش، وضاقت بهم الدنيا على أهلها فكأنها سـجن، ثم قال من بعُد منهم فقد قرب من الراحة، ومن توحش من مثلهم ببُعده عنهم فهو في أنس[1].

فانظر إليه كيف لخص معنى الأبيات الثلاثة في عبارات موجزة أغفلت دلالة

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج٢، ص: ٩٥.

البيـت الأول كليا لقرب معناه ووضوحه. وهـذا ديدنه في الغالب كلما جمع أكثر من بيت في شرح واحد.

ويلخص البيت ٢/ ٣٠:

قسـمت أميـرَ المؤمنيـن قلوبَهم بيـن المحبـة فيـك والإعظـامِ

بقوله: «يقول فيهم من محب لك ومعظم لقدرك» هكذا دون التفات لاسـم أمير المؤمنين ولا لطبيعة قسمته للقلوب، لكنه لخص كل ذلك في العبارة الموجزة السابقة.

-مسـلك التوسيع: يتجاوز فيه الشـارح أثناء المحاكاة الفكرة المحورية إلى إظهار المسـتور من الأفـكار والمعاني والغائب من الأسـماء والألفاظ وتدعيمها بسـرد أحداث تـارة، وتارة بشـواهد أخرى أو بيـان وجوه أخرى للاسـتعمالات اللغوية، وفي هذا المسـلك تظهر ثقافة الشارح وتمكنه من موضوعه، وقدرته على استنطاق النص واستثمار مؤشراته اللغوية والدلالية.

ومن أمثلة مسلك التوسيع ما قاله الأعلم بصدد شرح البيت ١/ ٣:

«وردَّ عـيـون الناظريـن مـهانـة وقد كان مما يُرجِعُ الطرفَ مُكرما

يقـول من نظر إلـى هذا المنزل الآن، وقد عفا وتغير نـأت عينه عنه، ورجعت خاشـعة ذليلـة بعد أن كانت تـرى ما تلذ به، وتقـر بالنظر إليه زمـن إقامة الحي فيه فترجع مكرمة، وهذا كله مثل، وقوله: (مما يرجع) أي ربما يرجع، وقد يكون التقرير مـن الذي يرجع الطرف مكرما، ويقال رجع الشـيء ورجعتـه، وفي التنزيل: ﴿ فَإِن رَّجَعَكَ ٱللَّهُ إِلَىٰ طَآئِفَةٍ مِّنْهُمْ ﴾»[1]. فهنا عبارات زائدة من باب التوسيع في بيان المعنى

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٤٤.

وتوضيحه وهي: (وقد عفا وتغير نأت عينه عنه) و(وتقر بالنظر إليه زمن إقامة الحي فيه) (وقد يكون التقرير من الذي يرجع الطرف مكرما، ويقال رجع الشيء ورجعته، وفي التنزيل: ﴿ فَإِن رَّجَعَكَ ٱللَّهُ إِلَىٰ طَآئِفَةٍ مِّنْهُمْ ﴾) [سورة التوبة: الآية ٨٣].

وكقوله في شرح البيت ٣/ ٨:

«وصيروا الأبرج العليا مرتبة ما كان منقلبا أو غير منقلبا

يقول صيروا الأبرج مدبرة لما يقضون على وقوعه وكونه منقلبا وغير منقلبها وهي الاثنا عشر برجا: الحمل والثور والجوزاء والسرطان والأسد والسنبلة والميزان والعقرب والقوس والجدي والدلو والحوت، فكانوا يحكمون في أخبارهم بهذه البروج فإذا ورد عليهم خبر في وقت طالعه برج ثابت غير منقلب حققوه، وإذا كان الطالع برجا منقلبا لم يحققوه، والبروج المنقلبة عندهم أربعة وهي التي تحل الشمس عند انقلاب فصول السنة في رأس كل برج منها، وهي الحمل لفصل الصيف والسرطان لفصل القيظ، والميزان لفصل الخريف، وهو الربيع عند العرب، والجدي لفصل الشتاء»[1]. فمن قوله (وهي الاثنا) إلى آخر الشرح توسعة وزيادة في البيان وتدعيم لمحاكاة معنى البيت وتفريع عن المعنى المحوري، ودونها يظل المعنى خفيا على الفهم ومستعصيا.

٣. إجراء الكشف عن القصد: ويعني تنصيص الشارح على المعنى المراد الذي يقصد إليه الشاعر بحيث يستنبطه الشارح استنادا إلى موجهات لغوية، واعتمادا على مؤشرات لها علاقة بنفسية الشاعر و/ أو ظروفه و/ أو الأحداث التي

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٧٣.

حفت بالنص. **وهي عملية من الأهمية بمكان، تظهر القدرة التأويلية للشارح ومدى تمكنه من ترجيح معنى من بين معان عدة مرجوحة. فالأعلم يشرح المفردات شرحا لغويا لكنه يعي أن القول الشعري إنجاز وإبداع داخل اللغة، ينزاح بالكلمات عن معانيها الأصلية، ويدخلها في سياق تركيبي يعطيها هوية دلالية جديدة يتأثر بها المعنى الكلي للقول الشعري، لذا لا مندوحة من بيان المعنى الشعري المقصود، الذي يتطلب الحفر في المقول، والتنقيب في الحفريات اللغوية لتحديد المعنى المطلوب دون تحريف أو تقصير أو مبالغة.**

ومن أمثلة الكشف عن القصد، على سبيل التمثيل، ما ورد في شرح الأعلم للبيت ١/ ٥٤:

«أشدُّ ازدلافا بين دِرعين مقدما وأحسنُ وجها بين بُردين محرما

الازدلاف أن ينهض إلى قرنه شيئا بعد شيء حتى يدنو منه ويلابسه، فيقول إذا لبس درعيه وظاهر بينهما حزما وتوثقا، وازدلف إلى قرنه فهو أشد إقداما من الأسد، وإذا لبس برديه يعني برده وإزاره، وأحرم لحج فهو أحسن وجها منه، **والمعنى أن هذا الرجل جمع الشجاعة والتدين**»[1]، وبالعبارة الأخيرة كشف الأعلم عن قصد الشاعر من ذكر والازدلاف والدرعين والبردين والإحرام، الثاوي وراء بنية المقول.

ومثله ما ورده عنه في شرح البيت ١/ ٢٤:

«فلما أبت أحكامَه الشيبةُ اغتدى قَناك لمَّا قد ضيَّع الشَّيبُ مُحكما

يقول لما شيبه خوفك فلم تحكمه الشيبة أي لم تسدده ولم تجعله حكيما

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٥٧.

وضيعت ذلك منه أحكمته قناك وسددته وحفظت منه ما ضيع الشيب، **والمعنى أنه قتله فصار محكما له**»[1].

فقد نص الشارح على المعنى المقصود وأكد بأنه قتله فصار بقتله محكما له، دفعا لكل معنى غير راجح في البيت.

لقد كان الغرض من بيان طريقة الأعلم في الشرح من الداخل هو الكشف عن الأسرار الكامنة وراء القول، من خلال الوقوف على خصائص البنية اللغوية للمقال عبر مستوين: المستوى الفني والمستوى الدلالي. ولكن الأعلم وهو يكشف عن أسرار تلك البنية يجد نفسه مضطرا للاستعانة ببعض الشواهد لتأكيد بعض الاستعمالات أو لإضاءة شرح بعض الألفاظ، وهذا نبينه في العنصر الموالي في الشرح من الخارج.

ثانيا: الشرح من الخارج:

ويستند فيه الشارح إلى عدة شواهد من الشعر والأمثال والقرآن والحديث، إما لشرح لفظ أو تأكيد رواج تركيب ما في الاستعمال العربي لغة أو مجازا، وإما لإضاءة جانب من النص الشعري.

- الاستشهاد بالشعر:

حيث تتناثر بين ثنايا شروح الأعلم لشعر أبي تمام أبيات شعرية عدة تشكل مرجعا يستند إليه الشارح للاستدلال على قوله وتدعيم رؤيته التفسيرية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه من خلال تصفحي لشرح الأعلم لم أقف على استشهاد الأعلم من شعر الشاعر أبي تمام نفسه على ظاهرة لغوية أو قضية من

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ١٥٠.

القضايا تتوقف إضاءتها واستكمال تفاصيلها على شعر الشاعر، بينما يرجع إلى أبيات شعرية لشعراء آخرين كفعله في شرحه للبيت ٢٨/ ٥٢:

«هو كوكب الإسلام أية ظلمة يخرق فمخ الكفر فيها رارُ

الرار والرير الخفيف، وهي كلمة عربية وافقت العجمية، قال السليك يصف فرسا: «تصندل قافلا والمخ رار»»[١]. ومسوغ الاستشهاد ببيت السليك هو التأكيد على عربية كلمة الرار وأنها واحدة من كلمات المعجم العربي.

كما استشهد ببيت لشاعر لم يذكر اسمه[٢] في شرحه للبيت ٣٠/ ٣٢:

«وتحت ذاك قضاءٌ حَزَّ شفرتَه كما يعَض بأعلى الغارِب القَتَب

الغارب قدام سنام البعير، والقتب أداة الرحل، وإذا كان القتب غير واف كان أكثر تأثيره في الغارب، وهذا مثل للغارب وهو من أسير أمثالها، ومنه قول الشاعر: «ألح على أكتافهم قتب عقر»»[٣]. وسبب الاستشهاد هنا بيان أن أبا تمام قد وظف مثلا سائرا في الثقافة العربية وسبق استعماله كما فعل البعيث من قبل.

وفي شرحه للبيتين ٣٥/ ٢٩ ـ ٣٠:

«به بسطتَ الخطا فاستحَنْفرت رتكا إلى الجلاد وكانت قبله قطفا

خَطوا ترى الصارم الهنديَّ منتصرا به من المارِن الخطِّي منتصفا

... يقول بذلك جرأت المسلمين حتى انبسطت خطاهم واتسعت عند منازل المشركين بعد أن كانت تلك الخطا قصارا ضيقة بما ظهر من قوة بابك وأصحابه،

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٣٤٥.

(٢) هو البعيث خداش بن بشر.

(٣) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٣٦٣.

ثم بين أن تلك الخطا لسعتها وصلت أصحاب السيوف إلى أصحاب الرماح حتى انتصروا منهم وانتصفوا وهذا نحو قول الأنصاري:

إذا قصُـرت أسـيافُنا كان وصلُها خطانا إلى أعدائنـا فنُضارب»[1]

استشـهد به لتشابه المعنيين، رغم اختلاف التركيب، ومعلوم في عالم الشعر أن المعاني قد تشـترك بين الشـعراء ولكن اختلافهم يكمن في الصياغة والإنجاز وطرق الأداء والبراعة في التعبير.

وفي شرحه للأبيات الثلاثة ٤١/ ٧ ـ ٨ ـ ٩:

«إن كان مسـعودٌ سـقى أطلالكم سُبل الشـؤون فلست من مسعود

طعنوا فكان بُـكايَ حولاً بعدهم ثـم ارعوَيْـتُ وذاك حُـكْـم لَبـيد

أَجْـدِرْ بجمـرةِ لَوعـة إطفاؤهـا بالدمـع أن تـزداد طـولَ وَقود

يستشـهد ببيت لبيد بن ربيعة ويقول: «مسـعود هو أخـو ذي الرمة وكان قد شرط في شعره أن يبكي على الأحبة أبدا» وأما لبيد بن ربيعة فقال:

إلى الحول ثم، اسـم السلام عليكم ومـن يبك حـولا كاملا فقـد اعتذر

فيقول أبو تمام ولا أفعل فعل مسعود ولكني أقتدي بحكم لبيد إذا كان البكاء لا يزيد الشوق إلا شدة، والدمع لا يزيد بلوعة الحزن إلا توقدا وحرقة»[2].

رأى الأعلـم أن البنيـة الدلاليـة للأبيـات لا يمكـن أن تتكشـف بجلاء إلا بالاستشـهاد ببيت لبيد، الذي من خلاله يعرف القارئ لم رجح أبو تمام رأي لبيد وحكمه في البكاء حولا فقط بدلا من دوامه.

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٤١٢ ـ ٤١٣.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص: ٤٦٤.

ويتضح، مما سلف، أن الأعلم يستشهد بأبيات شعراء آخرين لا ليدرس ظاهرة على مستوى التركيب أو البلاغة دراسة علمية فيفصل فيها وفي أوجهها، لكنه يستشهد بها لإضاءة المعنى والتأكيد على أن أبا تمام ظل وفيا في توظيف اللغة لأداء معاني الأبيات الأصلية المستشهد لها كما استعملت لدى العرب القدماء. لذلك فالأعلم لم يكن همه حشد الشواهد وتحليلها لدرجة الانشغال بها على حساب الأبيات الأصلية، بل يأتي بها على قدر الحاجة.

-الاستشهاد بالقرآن والحديث:

إن القرآن والحديث يشكلان أصلا ومرجعا للشهادة على طرق إعمال اللغة وبسط معانيها ووجوه استعمالها وأساليبها، لذلك يعتبرهما شراح الشعر النموذج والمثال ـ إضافة إلى ديوان الشعر القديم ـ الذي يحكم به على صحة الشعر ومواضعات اللغة فيه وعلى توظيف ألفاظها وأساليبها، خاصة وأن الشعر يمثل إنجازا فرديا باللغة داخل اللغة يحتاج لثبات صحته والرجوع إلى أصول الاستعمال اللغوي.

ولقد رجع الأعلم إلى القرآن والحديث بين الفينة والأخرى لغايات مختلفة، ومن أمثلة ذلك:

-الاستشهاد بالقرآن الكريم:

قال الأعلم في شرحه للبيتين ٢٨/ ٥ ـ ٦:

«بيضٌ فهن إذا رُمِقن سوافرا صورٌ وهنَّ إذا رُمقن صوار
وفي حيث يمتهن الحديث لذي الصبا وتحصن الأسرار والأسرار

... قال كان اجتماعنا في حيث يبذل الحديث للعاشق ذي الصبا، ويصان

السـر ولا ينشر ويحصن السر الذي هو النكاح عِفة فلا يوصل إليه، فقوله الأسرار إنمـا يريد جمع السـر في القول، وجمع سـر النكاح من قولـه تعالى: ﴿وَلَٰكِن لَّا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا﴾ [سورة البقرة: الآية ٢٣٥]»[١].

يستشـف من خلال شـرح الأعلم أن كلمة السـر تم العدول بها عن معناها الأصلي لتـؤدي معنى مجازيا خارج ما تعارف عليه الناس وهو اسـتعماله بمعنى النكاح، فأورد الآية القرآنية شاهدا على صحة عدول أبي تمام عن الدلالة المعجمية لكلمة سر وتوظيفها في سياق ذي بعد اجتماعي.

ومثله قوله في شرح البيت ٥٢/ ١٤:

«لمعت أسِـنَّته فهـن مع الضحى سُـرُج وهـن مـع النجـوم نجوم

يقول... والسرج جمع سـراج وهو هنا الشمس من قوله عز وجل: ﴿وَجَعَلَ ٱلشَّمۡسَ سِرَاجًا﴾ [سورة نوح: الآية ١٦]»[٢].

والشـاهد هنا يقـوم بوظيفة بيان القصـد من الكلمة موضوع الشـرح، وهي سـراج التي تدل على معاني كثيرة «وهي هنا» أي في سـياق البيت الشـعري تدل على الشمس كما أعملت في الآية الكريمة.

- **الاستشهاد بالحديث الشريف:**

ورد في شرح البيت ٢٦/ ١٤:

«بيـن الحطيـم وزمزم فـي ربوة أزكـى تراهـا مصطفـى وخليـل

قال بين الحطيم وزمزم أي هناك مستقر العباس وابنه كان أمر زمزم وإنما ذكر

(١) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٣٣٦ ـ ٣٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص: ٧.

هذا تفخيما لشأنه، والحطيم فناء البيت، والربوة ما ارتفع من الأرض، وجاء في الحديث: (إن البيت في أرفع موضع بالأرض وأن الأرض دحيت من تحته) [1]»[2].

واضح من كلام الأعلم أن قول أبي تمام هنا جاء في سياق الفخر، فاعتمد في فخره على نسب الممدوح وموقعه الذي حظي بقيمة دينية عالية، وأنه بربوة مرتفعة وزكية، ونظرا لأن الأمر يتعلق بمعلومة شرعية كان لزاما أن يثبت صدقها لتصديقها، وأن يؤكد أن أبا تمام لم يجره الفخر لمبالغة غير موزونة، فأورد الحديث تأكيدا وتثبيتا.

وأورد الشارح لغرض توضيح المعنى وتأكيده والحفز على تصديقه أيضا حديثا شاهدا على قول أبي تمام في البيت ٩٦/ ١٩:

«رهط الرسول الذي تُقَطَّع أسـ ـبابُ البرايا غدًا سِوى سببه

وقوله: تقطع أسباب المنايا غدا، أي يوم القيامة أي لا يقبل منه إلا دين الإسلام وإنما أخذ هذا من قوله صلى الله عليه وسلم: (كل سبب ينقطع يوم القيامة إلا نسبي) »[3].

فالمعنى الذي أورده أبو تمام مقتبس من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا ما يفهم من قول الأعلم: «وإنما أخذ هذا». لتقتصر وظيفة الشاهد

(١) جاء في هامش الصفحة ٣٢٢ من شرح ديوان أبي تمام ما ذكره محقق الكتاب أن الحديث «أورده ابن فارس في معجمه فقال: وفي الحديث (كانت الكعبة خشعة على الماء مثل الماء فدحيت الأرض تحتها)».

(٢) شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص: ٣٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص: ٢٢٨ ـ ٢٢٩.

هنا على تدعيم المعنى وتوكيده، وهي الوظيفة المهيمنة والغالبة في إيراد شـواهد من الحديث النبوي.

لقد كانت غايتي بيان منهج الأعلم في شرحه لشعر أبي تمام، لا لذات المنهج وإنما لاستخلاص معالم قراءة وسيط تنهض بمهمة كسر حاجز التوجس من قراءة الشعر عامة، وشعر أبي تمام على وجه الخصوص، بحجة صعوبة ألفاظه وغرابتها وتوعر مسـالكه، حتى حرم الطالب العربي من تذوق الشعر والاستمتاع بجماليته، ومن ثم حرم من التفاعل مع اللغة العربية قراءة وكتابة وإنشادا.

لقـد وضع الأعلم من خلال نصه الموازي الشـارح لشـعر أبـي تمام لبنات منهج رصين يسـاعد الطالب على تنمية حاسـته الذوقية، نظرا لأن هذا النص مثل مجالا لتقاطع معارف عدة مسـتلهمة من التاريخ واللغة والفقه والأنساب وغيرها، تم اسـتنفارها جميعها لبيان المعنى وإزالة أسـوار الغمـوض الحافة به، التي كان سببها أن القول الشعري خروج بإمكانات اللغة من القوة إلى الفعل الإبداعي، يتأثر برؤية الشاعر وأسلوبه وطريقته في التصوير ومدى عمقه التخييلي وارتفاعه باللغة من الابتذال إلى التعبير الراقي والصناعة الفنية.

لقد عمل الأعلم على حصر المعنى من خلال دراسة شعر أبي تمام والبحث فيما لـه علاقة بالمقام خارجيا بالوقـوف على دوافع القول التاريخية وملابسـاته الاجتماعية، وداخليا من خلال إيراد مختلف الروايات التي تقف حجة على تعدد صيغ القول الشعري معجميا وتركيبيا وبلاغيا وما يستتبع ذلك من تعدد في المعنى.

أما المحور الثاني الذي بحث فيه الشـارح أثناء دراسـته لشعر أبي تمام فهو محـور المقال، عبر ضربين من الشـرح، شـرح من الداخل من خلال مسـتويين:

المســتوى الفني والمستوى الدلالي، وشــرح من الخارج، يتمثل في إيراد شواهد لتدعيم المعنى وتوضيحه وربما تأكيد سبق استعمال لفظ أو تركيب في الاستعمال العربي القديم.

وأخيرا، إن جهد الأعلم لا يمثل دراسة علمية تحليلية لقضايا اللغة ومسائلها التفصيلية، وإنما يتنزل بمثابة قراءة وســيط لتيسير فهم معاني الشعر والرقي بذوق المتلقي.

خاتمة

يندرج البحث في المعنى الأدبي ضمن نظرية عامة للإبداع، تستحضر أبعاده التواصلية والجمالية والثقافية والتعبيرية؛ كما أن البحث في المعنى تنظيرا، وعن المعنى تطبيقا، قديم قدم البحث في ماهية الإبداع الفني عموما، والأدبي على الخصوص، وقد كان للعرب نصيب وافر في هذا البحث ضمن علوم مختلفة، شرعية ولغوية وأدبية وفلسفية. على رأسها علم الدلالة.

وتوقف البحث، في سياق بيان الإسهام العربي في موضوع المعنى الأدبي تشكيلا وتأويلا، عند نماذج عربية فذة، كان لها حضورها البارز والمتميز في الحديث عن المعنى المتأتي من الفعل الإبداعي، حيث كشفنا عن رؤية حازم القرطاجني لتشكل المعنى، منذ أن يكون جنينا موجودا بالقوة في العالم الخارجي، إلى أن يصبح كائنا حيا في قول مفيد أو نص مكتوب له دلالة. وقد وضع حازم «المعنى» ضمن سيرورة تواصلية وصيرورة دلالية تنطلق من الوجود محل الموجودات، إلى الإنسان متكلما ثم مستمعا، عبر وسيلة التخاطب التي تتأرجح بين النطق والخط. ولهذا استثمر البحث منظور حازم في تفعيل سيروة المعنى وصيروته في تشكيل المعنى الأدبي وإنتاجه وتلقيه عبر استحضار مكونات العملية التواصلية الطبيعية وهي المتكلم والمستمع والكلام.

وقد تبين أن هذا الاستثمار نقل اللغة من الطبيعة الآلية والميكانيكية في وصف العالم الخارجي فقط إلى لغة حية تنتج الدلالة، وتبني المعنى، وتؤثر في

الواقع، وتوجه السلوك الإنساني، خاصة في بعدها الفني الإبداعي، وهو الميدان الفسيح الذي صال فيه وجال علماء البيان ورجال البلاغة العربية، وحاولت نظريات وضع تصورات موسعة تجيب عن مكمن المعنى عامة كما يعبِّر عنه نظام اللغة، والمعنى الفني خاصة كما يعبَّر عنه أثناء الاستعمال الإبداعي.

واستحضرنا ـ في محاولة منا لتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى ـ، منظورا متقدما في طرحه، واضحا في معالمه، لابن البناء المراكشي يدرج فيه مكونا ثالثا، لا يمكن إدراك خصوصية المعنى الأدبي إلا به، وهو مكون الغرض الذي عرض له في سياق حديثه عن الدلالة وأقسام الكلام والمخاطبات، ومفاهيم البيان والبلاغة والبديع، حيث استخلصنا من منظوره أن ثمة فرقا بين المعنى وبين الغرض، والباحث في المعنى الأدبي ينبغي أن يرتقي أفقه إلى الكشف عن الأغراض عبر جسر المعنى، أما اللفظ فهو يكتسي خصوصيته بناء على طبيعة الغرض المراد من المتكلم.

واستكملنا المنظور العربي في تشكيل المعنى وتلقيه، بعرض نموذجين اثنين لهما وزنهما في الثقافة العربية، أدبا ونقدا وبلاغة، الأول أبو عثمان الجاحظ، والثاني عبد القاهر الجرجاني، فأما الأول فقد بينا بدلائل أنه لم يكن متحيزا للفظ على حساب المعنى، وما اشتهر عنه بخصوص المعاني المطروحة في الطريق إنما المراد به المعاني الغفل العامة التي يتشاركها الجميع ولا فضل لأحد على الآخر فيها، لكنه ينظر إلى المعنى الشعري بأفق فني آخر، يستجمع فيه عناصر الصياغة الشعرية التي يتأتى منها المعنى الفني، بما يعني التفريق بين مستويين للمعنى المعنى العام المشترك، والمعنى الخاص الذي يتوصل إليه بفعاليات لغوية وإيقاعية ودلالية.

إن ما توصل إليه الجاحظ، كان مهادا لمشـروع متميز لعبد القاهر الجرجاني الذي تطرق إلى خصوصية المعنى الشـعري بأفق أوسـع، تنظيـرا وتطبيقا، حيث ركزنا فـي حديثنا على وعيه العميق بخصوصية المعنى الأدبي وأدوات تشـكيله، وإدراكه للبعد التخييلي في الإبداع الشـعري، إضافة إلى إمكانات اللغة في رسـم معالم المعاني ومقاصد الأديب.

يحـدد الجرجاني في انسـجام تام مـع رؤيته للإبداع أهـم الأدوات التي بها يتم تشـكيل المعنـى التخييلي، مركـزا على التشـبيه والاسـتعارة والتمثيل، مبينا الفروق بينها. وقد كشـفنا عن علاقتها بالتخييل وكيـف تؤثر في المعنى، وتضفي على النص أدبية وفنية راقية، تعلي من شـأنه، وتحوج القارئ إلى بذل جهد فكري في طلب المعنى وبلوغ الغرض، باعتبارها أصولا يتوصل بها إلى تشـكيل الكلام الحسن وبلوغ أعلى مراقيه، حيث بها وبمتصرفاها (وجوهها) وكيفيات استعمالها وتوظيفها يتم تشكيل المعنى.

إن تشكيل المعنى الأدبي لا يتم دون لغة خاصة، لغة تستجيب لطبيعة الأدب ومقاصد الأديب، تلك اللغة الأدبية التي تجعل من النص الأدبي فعلا وإنجازا؛ لا على سبيل العادة والتكرار؛ وإنما على سبيل الإبداع الخارق والفن الجميل الدال على عبقرية صاحبـه، وتميزه، إنه فعل دال وقاصد، لكن برؤية فنية، يحتل الخيالُ فيهـا موقع المركز؛ لذلـك كان المعنـى التخييلي هو الميدان الذي تسـابقت فيه الركبان، وتفاوت في تشـكيله أهل الفن والإبداع الذي لا يمكن أن نعالجه بثنائية الصدق والكـذب، لأنه يخترق عادات اللغة، ويتطلب قـدرة تخييلية غير طبيعية، وكفـاءة تعبيرية عالية في اسـتثمار إمكانات اللغة وطاقاتهـا الكامنة، القادرة على إخفاء المعنى، وحجب المقصد من النص، سـواء بالإمكان الصوتي، أو الإمكان

الصرفـي أو التركيبي، أو الإمكان الدلالـي والمجازي، لذلك فهذا المعنى يتجلى متعددا في طبقات، صعب التحديد يستعان عليه بالرفق والحذق.

وقد أشـرنا أثناء حديثنا عن اللغة الأدبية إلى نوعين من الاسـتعمال اللغوي، استعمال تفرضه الضرورة التواصلية اليومية بين أفراد المجتمع، وفيه تستعمل اللغة العادية تلقائيا، تركب فيها العبارات تركيبا يغلب عليه التكرار والبساطة والوصول إلى المطلوب بأسـرع ما يمكن، لذلك يكون فيه المعنى مباشـرا، وهذا النوع من الاسـتعمال عام للجميع. واستعمال ثان للغة بأفق فني وإبداعي، يكون فيه المعنى متخيلا، وتسـتعمل فيه اللغة بقصد التأثير الجمالي في المتلقي، يستعملها الأديب لا ليبلغ رسـالة سـريعة بدهية مبتذلة، لكنه يرسم من خلال اللغة عالما متخيلا من الجمال، لا تفهم أسـراره بمجـرد القراءة العابرة، أو السـماع الطارئ، بل يتطلب قارئا ذواقا وسـامعا مرهفا، ومتلقيا ذا أفق خيالي واسـع ليسـتوعب العوالم التي ترسمها اللغة الإبداعية.

إن الحديـث عن لغـة الخطاب الأدبي ليـس وليد اللحظـة أو العصر الذي نعيشـه، فقد شـغلت هذه اللغة المعنيين بالأدب إنتاجا وفهما، وممارسة وتنظيرا، منذ عصور قديمة؛ وفي تصور العرب تعتبر اللغة مكونا أساسـا في إنتاج الخطاب الأدبي وتشـكيله، وهنا اسـتعرضنا مجموعة من المؤشـرات عبـارة عن مباحث تفتقت فيهـا عبقرية العرب في الحديث عن خصوصية اللغة الأدبية وإحساسـهم بمستوياتها وهي:

-تفريق العرب بين الخطابة والشعر.

-اتخاذهم مفهومي الطبع والصنعة معيارين للحكم على شـاعرية النصوص الأدبية، وتفاوتها في درجة الإبداع.

-وضع العرب أسسـا لعمود الشعر ومقوماته. وهي أسس تنبني على ظواهر لغوية وبلاغية وفنية، تعتبر من مرتكزات الخطاب الشـعري العربي، وتمثل نظرية شعرية عربية خالصة.

-نظرهـم إلى التعبير البلاغي باعتباره مسـتوى فنيا وجماليـا يتجاوز مجرد الفهم والإفهام، أو التعبير عن المعاني الأولية أو المبتذلة.

-تمييزهم بين لغة الشعر وبين الكلام الذي لا يعدو أن يكون مجرد وزن وقافية. وبينها وبين لغة الترسـل، وتركيزهم على الظواهر اللغوية التي يختص الشعر بها، مع التركيز على مبدأي الاختيار والتجويد وتحري أعلى مستويات النظم والتأليف.

-الخلاف الذي حدث بين اللغويين والنحاة من جهة وبين النقاد والشـعراء من جهة، وهو ما يكشف عن وعي عميق باختلاف مستويات اللغة.

-مقابلتهم بين لغة من نمط بدوي وأخرى من نمط حضري مولد، وتفريقهم بين المعاني المشتركة والمتداولة غير المؤثرة، وبين المعاني المبتدعة أو المخترعة أو المبتكرة أو المختصة.

-إسـالتهم مدادا كثيرا في الحديث والتأليف فـي قضية من كبريات القضايا النقدية والبلاغية وهي قضية اللفظ والمعنى، والتفاضل بينهما، وبأيهما يتم تشكيل الخطاب الراقي.

-ربط بعض المعاني بشاعر بعينه، يتفرد بها، بما له من قدرة خاصة في تفجير طاقات اللغة ليست لغيره.

-وضعهم حزمة من المصطلحات الواصفة قصد التعبير عن خصوصية اللغة الإبداعية واختلافها عن اللغة العادية.

ولعل أبرز ما تفتقت عنه الدراسات النقدية والأدبية الحديثة التي استهدفت البحث في أدبية النص الإبداعي هو تجاوز ثنائية شعر نثر، وما يتعلق بها من بحث في الفروق والخصائص الشكلية والدلالية، لتبحث في شعرية الخطاب الأدبي، أيا كان هذا الخطاب، ومن أي جنس كان؛ من خلال ربط مفهوم الشعرية بجوهر الخطاب الأدبي ومقومات صياغته. الأمر الذي يستدعي النظر في مستوى اللغة التي يصاغ بها الخطاب الأدبي وبها يتم تشكيله، وفي خصائصها الفنية والجمالية، ووظائفها المتنوعة.

ومن الاستنتاجات التي توصلنا إليها أن المعنى الأدبي يتميز بالحيوية والحركة على مدى سيرورة تشكله وصيروته الدلالية، منذ أن يكون فكرة لدى الأديب إلى أن يصبح كائنا محاورا للمتلقي، يمارس طاقاته في التخفي والتماهي والتمويه والظهور والتغير؛ ذلك أن المعاني تتجدد من محل إلى آخر، فهي في الذهن ليست نفسها كما هي في الأشياء، لأنها تطابق فقط ما أدرك منها وتم عقله، ومن ثم تصبح مشخصنة تابعة لمدركها، مدينة له بطريقة ترتيبها في ذهنه، وبمدى استيعابه لماهياتها وصفاتها وعلاقاتها؛ وقد يكون للثقافة أثر في الاختلاف بين مجتمع وآخر في فهم حقيقة الأشياء وتمثلاتها في أذهانهم، وتتجدد المعاني عندما تنتقل إلى الألفاظ، لأنها تصبح عرضة لفعل الأديب فيها، من حيث تنظيمها وتأليفها، ومن حيث تحديدها أو تقييدها أو إطلاقها، أو تعميمها أو تخصيصها، وفي هذا المستوى من الانتقال الواعي تعبر الألفاظ عن المعاني بصور مختلفة، حسب مستويات القول الذي تنسبك فيه الألفاظ. كما يقوم النص الحامل للمعنى بوظيفة هامة في إضفاء الحيوية عليه، حيث يعرف المعنى حركة دائبة لا تتوقف عبر مسارين اثنين. يتجلى الأول في أن المعنى يبدأ في الحركة منذ المرحلة الجنينية

لتشـكل النص الذي يسـتمر نموه وحركته إلى أن تجعل منـه عبقرية الأديب كائنا لغويا متكاملا وخطابا منسجما مؤثرا، حسب ما تقتضيه طبيعة الإبداع وحاجته إلى التدرج في التكوين والتأمل أثناء الصياغة، وحاجته إلى التعهد والمراجعة.

أما المسـار الثاني فيظهر في كون المعنى بعد أن يتشـكل، يبقى أسـير النص الـذي يحملـه، وكامنا فيه يحيل علـى صاحبه فقط ما لم يصل إلـى المتلقي، فإذا وصل إليه فك أسـره، وأطلق عنانه، وأضفى عليه من ذوقه وفهمه، فتسـري الحياة في أوصاله، مع ما يبذله القارئ في بيان المعنى، وكشـفه وتتبع مسـاراته من جهد وطاقة تحليلية وتأويلية، مسخرا كفاياته التخييلية ورؤاه الخاصة للوجود والحياة، وقناعاته المعرفية والفكرية، وإمكاناته اللغوية في محاورة النص واستنطاقه.

لقد كونا خلال هذا البحث قناعة راسـخة تقوم على تساند مكونات أربع في أي فعل تأويلي يستهدف اكتشاف المعنى المحتمل، وإن إغفال أي مكون منها يؤثر سلبا في أي تأويل، وهذه المكونات هي: المؤلف والنص والقارئ والسياق (سياق الإنتاج وسـياق التلقي وبينهما السياق اللغوي التعبيري)، ويجب أن تكون العلاقة بينهـا علاقـة تفاعلية، تتم من خلال مراعـاة الأديب للمتلقيـن وآفاقهم وتعددهم وتعاقبهم، ومراعاة المتلقي للأديب وثقافته الواقعية والفنية واسـتراتيجياته في بناء النص وتشـكيل معناه، ومراعة النص المكتوب بلغة خاصة تضمر المعنى، وتحفز على الغوص والبحث في بنيات النص، مع مراعاة سنن النص وتوجيهاته الإشارية ومعطياته الشكلية والدلالية، إضافة إلى السياق المتنوع الذي يشمل سياق الإنتاج وسـياق التلقي وبينهما السياق اللغوي التعبيري في النص ذاته، وهذا الذي يعطي للتلقي حيويته، حيث يقوم على استخراج ما في النص من أدبية بالقوة إلى الفعل، ويجعله فاعلا في الأدب، لأنه منطلق من موقف يستوعب أركان الإبداع وتفاعلها.

ولم تفتنا الفرصة خلال ذلك، لتأكيد حقيقة مفادها أن التأويل كان قضية من قضايا الفكر الإسلامي، بحيث عني علماء المسلمين بتعريفه ورسم حدوده، وبيان الفرق بينه وبين التفسير والشرح وغيرها، وكان لديهم مرتبطا بالبحث في دلالة اللفظ عندما تخرج عن الظاهر وتتطلب بحثا وتقصيا في القرائن والدلائل، وتوجيها للمعاني قصد بلوغ المراد من اللفظ. يضاف إلى ذلك تأكيدهم على مناسبة القول للمقام وأحوال المستمعين لأن اللغة حمالة أوجه، وأنها قادرة على توفير ذخيرتها من الأساليب والمفردات بما يناسب جميع أحوال المخاطب، غير عاجزة عن مد المتكلمين بما يسعفهم ويمكنهم من قضاء أغراضهم وتحقيق مقاصدهم، ومراعاة أقدار الناس وسياقات الاستعمال في أي عملية تواصلية، عادية أو فنية. مما ينم عن نشاط فكري لدى المتكلم الذي ينبغي أن يكون حاضر البديهة في جميع المقامات، متحسسا لأحوال المخاطبين من حيث تحملهم للكلام أو إعراضهم وتثاقلهم عنه، مما يدل على وعي عميق بالأبعاد النفسية والاجتماعية للغة التي ينبغي معرفتها واستحضارها أثناء الاستعمال. ولا شك أن إدراك متلقي الخطاب لهذه الأبعاد يسهم بقوة في تيسير الفهم وتأويل بنياته.

إن تساند المقام مع المقال، إذن، أكبر ضامن لاستجلاء المعنى، وإدراك الغرض، فالمقال يكشف عن المعنى الذي تعبر عنه الألفاظ متآلفة، أما السياق فيكشف عن الدلالات الخفية التي تكمن وراء المعنى الأولي المستخرج من المقال.

وحططنا الرحال، في نهاية البحث، عند علم من أعلام شرح الشعر العربي القديم، وهو الأعلم الشنتمري، حيث عرضنا لجهده في شرح الشعر مثالا لاستقصاء معاني الشعر بتساند المقال والمقام، فقد عمل الأعلم على حصر المعنى من خلال دراسة شعر أبي تمام والبحث فيما له علاقة بالمقام خارجيا

بالوقـوف على دوافع القول التاريخية وملابسـاته الاجتماعية، وداخليا من خلال إيـراد مختلف الروايات التي تقف حجة على تعدد صيغ القول الشـعري معجميا وتركيبيا وبلاغيا وما يستتبع ذلك من تعدد في المعنى.

أما محور المقال، فقد مارس فيه الأعلم كفاياته التحليلية اللغوية، عبر ضربين من الشـرح، شـرح من الداخل من خلال مسـتويين: المسـتوى الفني والمستوى الدلالي، وشـرح من الخارج، يتمثل في إيراد شـواهد لتدعيـم المعنى وتوضيحه وربما تأكيد سبق استعمال لفظ أو تركيب في الاستعمال العربي القديم.

أخيرا، لقد حاولنا، حسـب الإمكان، أن نبرز بعض إسـهامات العرب في قضية مـن القضايا المركزية في الفكرين النقـدي والبلاغي، ما زال النقاش حولها قائما بين مدارس النقد الحديث، وهي قضية المعنى الأدبي وكيفيات تشـكيله وفهمه وتأويله. كمـا تطرقنا إلى بعض المنظورات في الثقافـة الغربية أيضا، وتبين أن الخلاف حولها هو سـيد الموقف، نظرا لطبيعـة القضية التي تدور حول المعنـى، ونظرا لخصوصية التصورات والمقاربات التي اشتغلت على المعنى على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأويـل. تلك التصورات التي تأسسـت على خلفيات فلسـفية وثقافية وإيديلوجية، تتقاطـع أحيانـا، وتتناقض أحيانا أخـرى، ونادرا ما تتكامل، لأن بعضها يهدم أسـس البعض الآخر، بما يشـبه حربا فكرية وتصورية. تنتقل بالتبع إلى الثقافات المستهلكة التي تنشأ داخلها حرب بالوكالة عبر تبني أطروحات نقدية وقرائية، تصل عند البعض إلـى حـد التقديس. وهذا ما يدفعنا فـي ختام هذا الكتاب إلـى أن نؤكد على ضرورة العودة إلى الذات الثقافية والمعرفية، والانطلاق من الممتلكات الخاصة، واسـتنطاق التـراث لمعرفة مصـادر قوته ومكامن ضعفه، قصد تصحيح مسـاره، وعدم الارتماء فـي أحضان خلاف (وليس اختلاف) مسـتمر عبر التاريخ، حتى إذا سـلمنا بأنه دليل

على حالــة صحية، فإن الخلاف يبقى خلافهم، والعــداء عداؤهم وهو قائم في دائرة فكرهم وفلســفاتهم وثقافاتهم، لذلك ندعو إلــى إنصاف يعترف لتراثنا بفضله ويظهر قواه الكامنة فيه، وفي الوقت نفسه ننفتح بوعي على المنجز الغربي فنُطعِّم بالإيجابي خصاصَنا ونقوي ضعفنا، في إطار من التبادل الثقافي والحضاري الإنساني.

وها هو صاحب كتاب «موت الناقد» يصدمنا باعترافه أن الدراســات الثقافية تنزع إلى «غض الطرف عن نوعية البناء أو الإنجاز الفني للعمل الذي تدرسه، إنها تهدف إلى غايات سياســية لا غايات جمالية للكشف عن طرائق عمل الإمبريالية، أو العرقيــة أو الأبويــة، بل إن الباحث في الدراســات الثقافية عادة مــا ينظر بعين الشــك إلى فصل الدراســات الجمالية عن السياســة بوصفها هي نفسها شكلا من أشــكال المناورة السياسية»[1]، فانظر إلى الغاية بوضوح، ألا يدفع ذلك إلى إفراغ الأدب مــن فنيته وعناصر جماليتــه التي يعبر بها عن الإنســان والحياة، ألا يجعل الأدباء سياسيين وإيديولوجيين بامتياز، ألا يفقده ذلك أحد أهم غاياته وهي تحقيق المتعة واللذة الفنية؟ ألا يرمى بالأدب إلى دهاليز السياســة ويفتح المجال واســعا ليصبح الأدب خادما لها، مســهما في تثبيت الســلطة نفســها؟ فيصبح ســلعة تباع وتشــترى، ومن خلاله تشــترى الذمم ويكثر النفاق الأدبي والنقدي. إن ممارســة السياســة حق، لكن ليس على حســاب العلوم الإنســانية التي يتم تطويعها لخدمة الإيديولجيات وليس الإنسان. فالمفروض في الأدب أن يكون موجها مفسرا قائدا مســتغِلا للسياسة لا مســتغَلا بها، مســتفيدا من الحقوق والحريات، معتمدا على خصائصه النوعية في شكله ومضمونه.

(١) موت الناقد، ص: ٣٨ ـ ٣٩.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

مصادر ومراجع قديمة:

١. أدب الكاتب، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، د.ت.

٢. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م.

٣. أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم صدر الدين المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، الطبعة١، ١٣٨٨هـ، ١٩٦٨م.

٤. الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثالثة، د.ت.

٥. البرهان في وجوه البيان، لابن وهب الكاتب، تحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الرسالة، ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م.

٦. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠١٠م.

٧. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن الكريم، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الشاملة، ١٤٣١هـ.

٨. تفسير الماتريدي، تأويلات أهل السنة، تحقيق مجدو باسلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م.

٩. تلخيص كتاب أرسطاطليس في الشعر، أبو الوليد بن رشد، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

١٠. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ ـ ١٩٥٦م.
١١. حاشية الدسوقي على مختصر المعاني، محمد بن عرفة الدسوقي، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.
١٢. خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، طبعة ٢٠٠٤م.
١٣. درر الفوائد المستحسنة في شرح منظومة ابن الشحنة (في علوم المعاني والبيان والبديع)، ابن عبد الحق العمري الطرابلسي، تحقيق سليمان الحسين العميرات، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطبعة١، ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٨م.
١٤. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م.
١٥. الرسائل الأدبية، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تبويب علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال بيروت، طبعة ٢٠٠٢.
١٦. الروض المريع في صناعة البديع، ابن البناء المراكشي، تحقيق رضوان بنشقرون، د.ط، ١٩٨٥م.
١٧. شرح ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى ألأعلم الشنتمري، دراسة وتحقيق إبراهيم نادن، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م.
١٨. شرح ديوان الحماسة، أبو علي المرزوقي، تعليق فريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م.
١٩. شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٠م.
٢٠. الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق؟، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ.

٢١. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أحمد بهاء الدين السبكي، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٣م.

٢٢. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة٥، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م.

٢٣. عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة. د. ت.

٢٤. فن الشعر، أرسطو طاليس في الشعر، شرح أبي الوليد ابن رشد، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣.

٢٥. كتاب الأم، محمد بن إدريس الشافعي، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م.

٢٦. كتاب الحيوان، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق؟، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ.

٢٧. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.

٢٨. الكشف عن مساوئ المتنبي، الصاحب بن عباد، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٥٦م.

٢٩. المثل السائر في آداب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٠هـ.

٣٠. مناهل العرفان في علوم القرآن، محمد عبد العظيم الزرقاني، مطبعة عيسى البابي الحلبي، الطبعة الثالثة، د.ت.

٣١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بالخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١م.

٣٢. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ابن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الرابعة، د.ت.
٣٣. الوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره، أبو الحسن القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، د.ت.

مصادر ومراجع حديثة:

١. استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية الأولى، ١٩٩٩م.
٢. الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م.
٣. الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
٤. الأصول الفنية للأدب، عبد الحميد حسن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٤٩.
٥. أنساق اللغة والخطاب الأدبي ـ أدوات البناء واستراتيجية القراءة، دار أكديم، إسطنبول، الطبعة١، ٢٠٢٢م.
٦. البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة.
٧. تاريخ النقد عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط ٤، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٣م.
٨. جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي، مختار بولعراوي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ ـ ٢٠٠٩م.
٩. حياة الصورة الفنية، حسين جمعة، ضمن كتاب جماعي في موضوع: التجنيس وبلاغة الصورة، دار ورد الأردنية، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٨.
١٠. الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، ١٩٩٨م.
١١. دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.

١٢. دور الكلمة في اللغة، ستيف أولمان، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، ١٩٧٥.
١٣. الرؤيــة البيانية عند الجاحظ، إدريــس بلمليح، دار الثقافة الدار البيضــاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م.
١٤. الســياق في الدراسات البلاغية والأصولية، دراسة تحليلية في ضوء نظرية السياق، أسامة عبد العزيز جاب الله.
https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:eFWnYOQO_a0J:https://kfs.edu.eg/
١٥. السياق وأثره في المعنى، المهدي إبراهيم الغويل، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، طبعة ٢٠١١.
١٦. شــرح الشــعر عند العرب من الأصول إلى القرن ١٤هـ/ ٢٠م، دراســة سانكرونية، أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٩م.
١٧. الصورة الأدبية دراسة ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، د.ط ـ د.ت.
١٨. ظاهرة الخلط بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي، عبد الحكيم راضي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.
١٩. الفلسفة واللغة، نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
٢٠. في النص الشعري العربي، سامي سويدان، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩م.
٢١. في نظرية الأدب عند العرب، حمادي صمود. مكتبة المتنبي، الدمام، الســعودية، الطبعة الأولى ١٤٣٣هـ ـ ٢٠٢١م.
٢٢. في نظرية النقد، عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٢م.
٢٣. القارئ القياســي ـ (القراءة وســلطة القصد والمصطلح والنمــوذج ـ مقاربات في التراث النقدي)، صالح زياد، دار الفارابي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
٢٤. الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٢٥.كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة.١٩٨٨م.
٢٦. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، منشورات المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
٢٧. اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩.
٢٨. اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، طبعة ١٩٩٤.
٢٩. اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، عمارة ناصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م.
٣٠. اللفظ والمعنى في الفكر النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.
٣١. مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
٣٢. المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
٣٣. مسالك المعنى، دراسات في الأنساق الثقافية، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، العدد٤٨، فبراير ٢٠١٥.
٣٤. مشكلة المعنى، مصطفى ناصف، مطبعة الرسالة، د.ت.
٣٥. المعنى الشعري في التراث النقدي، حسن طبل، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.
٣٦. مفهوم الأدبية في التراث النقدي، إلى نهاية القرن الرابع، (اسم المؤلف)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
٣٧. مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، محمد بركات حمدي أبو علي، دار البشير، الأردن، طبعة ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م.

٣٨. مكونـات النص الأدبـي، المركز والهوامش، محبوب حكيم، ضمـن أعمال ندوة مكونات النص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
٣٩. مكونـات النـص الأدبي، كليـة الآداب والعلوم الإنسـانية، جامعة الحسـن الثاني، الدار البيضاء، ١٩٨٨، طبعة ١٩٩٤م.
٤٠. من التفكيك إلى التأويل، عبد المنعم عجب الفيا، دار نينوى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ١٤٣٨هـ ـ ٢٠١٧م.
٤١. النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، ١٤٣٢هـ ـ ٢٠١١م.
٤٢. نظريات الشـعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) ٢، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت، الطبعة١، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م.
٤٣. نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، شفيع السيد، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة٤، ٢٠١٨م.
٤٤. نظريـة اللغة في النقد الأدبي العربي، دراسـة في خصائص اللغـة الأدبية من منظور النقاد العرب)، عبد الحكيم راضي. المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.
٤٥. نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان.
٤٦. نظرية النص الأدبي، عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.
٤٧. الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، نصر حامد أبو زيد، موقع منتدى المؤرخون والفلاسفة، https://histoirphilo.yoo7.com/t410-topic
٤٨. الوجه الغائب، مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣م.
٤٩. وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، مراجعة درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت.

مراجع أجنبية مترجمة:

١. الاسـتعارة، تيرنس هوكس، ترجمة عمرو زكريا عبـد الله، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى ٢٠١٦.

٢. بناء لغة الشعر، جون كوهين، ترجمة أحمد درويش. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠.
٣. ت. س. اليوت، ف. أ. ماثيسن، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥.
٤. الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة مبارك حنون، وآخرين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨.
٥. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
٦. موت الناقد، رونان ماكدونالد، ترجمة فخري صالح، دار العلم للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م.
٧. النظريات الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، آن جفرسون وديفيد روبي، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٢م.
٨. نظرية الأدب، رينيه وليك، وأستين وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الاطرابيشي، ١٣٩٢هـ، ١٩٧٢م.

معاجم لغوية واصطلاحية:

١. تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تحقيق عبد المجيد قطامش، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م.
٢. التعريفات، الشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية، تصحيح جماعة من العلماء، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م.
٣. غريب الحديث، ابن الجوزي، تحقيق عبد المعطي أمين القلعجي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.
٤. الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الكفوي، تحقيق عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت.

٥. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، الطبعة٣، ١٤١٤هـ.
٦. معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر. ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م.
٧. مفتاح السعادة ومصباح السيادة، في موضوعات العلوم، أحمد بن مصطفى الشهير ببطاش كبري زاده، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.
٨. المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق صوان عدنان الداودي، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.

مجلات:

١. الذاتية القولية بين الفضاء الذهني والمحل النحوي، د. سندس كرونة، مجلة «الفكر اللساني»، العدد الأول، أكتوبر ٢٠٢١، منوبة، تونس.
٢. ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه، بدر الدين، رأي لإتين سوريو، مجلة «علم النفس»، فبراير ١٩٥٣.