

جامعة البحرين

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية



كلية الآداب

تلقى عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الحديث

نماذج ومقاربات

رسالة مقدمة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في
في اللغة العربية وآدابها

إعداد

أحمد بن عبد الله الملا

بكالوريوس لغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧م

إشراف

د. عبد القادر حبيب فيدوح

أستاذ النقد الأدبي الحديث

جامعة البحرين

مملكة البحرين

مايو / ٢٠١٣م

جامعة البحرين

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية



كلية الآداب

تلقى عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الحديث

نماذج ومقاربات

رسالة مقدمة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في
في اللغة العربية وآدابها

إعداد

أحمد بن عبد الله الملا

بكالوريوس لغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧م

إشراف

د. عبد القادر حبيب فيدوح

أستاذ النقد الأدبي الحديث

جامعة البحرين

مملكة البحرين

مايو / ٢٠١٣م



مقدمة

يعد عبد القاهر الجرجاني من أبرز الذين أرسوا أسس البلاغة والنقد، ولا عجب أن يكون مادة ثرة للنقاد والدارسين، حيث تتعب كتبه بآراء قيمة، وتتجس آثاره بتحليلات عظيمة، جعلت من يأتي بعده ينهل منه، ويصدر عنه؛ لأنه افتض بفكره المتوقد أباك القواعد البلاغية، وافترع بعقله النير مسالك لم يسبق إليها، أو عمل على تطوير ما بلغه من أفكار حتى كانت له اليد الطولى في تفعيد القواعد البلاغية والنقدية.

ولقد كان عبد القاهر الجرجاني من الأوائل الذين التفتوا إلى المتلقي؛ إذ حدد صفاته، وبين المقومات التي ينبغي أن يكون عليها (المتلقي) حتى يدرك مقاصد الكلام البليغ، ولا يكون ذلك إلا إذا كان المتلقي من أهل الذوق، وكان لديه الرصيد الكافي من الثقافة والمعرفة، متوجاً ذلك بالدربة والممارسة.

كما ظهرت لعبد القاهر الجرجاني جهود واضحة ما زال الباحثون يتدارسونها، ويقفون عند مقاصده منها، ويستنبطون مراميه، ولعله أدرك أسرار البلاغة، ووقف على دلائل إعجاز اللغة، من خلال رؤيته العميقة التي اكتشف بها دقائق النص الأدبي، مما جعل الناقد المعاصر يستنطق تراثه، ويفلي مقالاته؛ ليرصد من خلالها وجوه التقارب بين أفكاره الفذة، وما اكتشفته النظريات النقدية الحديثة؛ ولذا جاءت هذه الدراسة؛ لتبرز بعض الصلات بين رؤية عبد القاهر واستبائاته القديمة، وبعض ما أفرزته المدارس النقدية الحديثة.

ونظراً إلى أن إبراز قيمة التراث وما فيه من إبداع وسبق يقع على عاتق الباحثين، فقد انبثقت فكرة هذا البحث؛ ليظهر جهود عبد القاهر الجرجاني الذي كان له أكبر الأثر في إثراء الساحة النقدية والبلاغية، ومن ذلك إظهار قيمة المتلقي والمكانة التي احتلها في فكر عبد القاهر، وكذلك بعض المصطلحات الحديثة التي يجد لها الباحث صدى في آراء عبد القاهر وكتابات، فحديثه عن التخيل والجمع بين المتعارفات، والأثر النفسي الحاصل من

ذلك، وحديثه عن السرقات الشعرية والعدول جعلتني أنجذب إلى استجلاء تلك القراءات التي تناولت عبد القاهر، وأبرزت ملامح الشبه بين أفكاره وبين المدارس النقدية الحديثة.

ولأن الدراسة تُعنى بتلقي عبد القاهر الجرجاني، وعرض القراءات التي تناولته بالدرس بالدرجة الأولى كان المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الاستقرائي الذي يستند إلى البحث عن استنباط النصوص التي تدعم الأفكار، ثم تحليل ومناقشة بعض القضايا ومقارنة بعض الآراء ببعضها، متى ما احتاج الأمر إلى ذلك.

ومع أن عبد القاهر الجرجاني وأفكاره محط أنظار الباحثين وأقلامهم - وقد كثر الحديث عنه وعن أفكاره وآرائه - إلا أنني لم أجد دراسة خصصت لعرض آرائه ومقارنتها مع المدارس النقدية الحديثة - وإن كان هذا البحث لم يستوف كل آرائه ولا كل النظريات الحديثة - إلا أن ما وجد من دراسات قريبة من هذا الموضوع فإنه يتناول في الأغلب جزئية واحدة، أو نظرة عامة لتراثه، ناهيك عن بعض الأشتات التي لا ترقى إلى أن تكون دراسة متعمقة، وإن لم يفتنا الإفادة منها. ولعل من أبرز الدراسات التي جاءت في هذا الصدد دراسة علاء نور الدين في كتابه: "عبد القاهر الجرجاني في قراءات البلاغيين المحدثين"، وهو على الرغم من ضخامته؛ إذ يقع في أربعمئة وثمان وثلاثين صفحة نلاحظ أنه لم يتعمق في قراءة آراء عبد القاهر؛ لأنه أنفق بعض جهده في الحديث عن عبد القاهر بين التراث والمعاصرة، ثم راح يعرض قراءات المحدثين لعبد القاهر اللغوي، وعبد القاهر الناقد، وعبد القاهر البلاغي، وقسم تلك القراءات إلى بيانات وتيارات، ودرسته كانت على حسب التوجهات والمدارس، لا على أساس الظواهر النقدية أو البلاغية.

وأقرب الدراسات إلى هذا البحث - من حيث الشكل لا المضمون - دراسة محمد عبد الرزاق عبد الغفار: "عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الحديث دراسة في إشكالية التأويل"، حيث يخوض مؤلف هذه الدراسة في معالجة الإشكالية الحاصلة من تأويل نص عبد القاهر، مستنداً في دراسته إلى المفاهيم الغربية، كما يتجاوز فيها الدارس الوقوف عند التأويلات إلى تحديد الشروط النظرية التي تتحكم في السياقات الداخلية لنص الجرجاني

وسياقه الخارجي أو التاريخي، وعلى الرغم من عمق هذه الدراسة نلاحظ أنها بعيدة عن موضوعنا، الذي نعالج فيه ظواهر نقدية تراثية عند عبد القاهر الجرجاني وفق النظريات النقدية الحديثة، ونحاول في هذه الدراسة الابتعاد عن السطحية في الوصف إلى المناقشة والمقارنة.

ولقد اعتمد البحث على مصادر ومراجع نقدية وأدبية وبلاغية، وعلى بعض المعاجم الحديثة؛ لتحديد كنه بعض المصطلحات، مستفيدين من دراسات أكاديمية، ومقالات نقدية في دوريات محكمة.

وجاء البحث مقسماً إلى تمهيد وثلاثة فصول وينبثق من كل فصل مبحثان، ثم خاتمة تحوي أهم نتائج الدراسة. فأما التمهيد فقد جاء مقدمة نظرية لنظرية التلقي، والوقوف على أسباب نشأتها، وأثر الأزمة المنهجية في مجال الدراسات الأدبية خلال الستينات، وأبرز رواد هذه النظرية والجهود التي قام بها كل من ياوس jauss وإيزر iser، وليس المقصود تطبيق نظرية التلقي على دراستنا، وإنما من أجل إضاءة جانب العنوان الذي حمل مصطلح التلقي، حيث تم اختيار العنوان على النحو الآتي: تلقي عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الحديث "نماذج ومقاربات".

ثم تلا التمهيد الفصل الأول وهو بعنوان: ملامح العناية بالمتلقي في النقد القديم، وقد خصص للحديث عن المتلقي في التراث النقدي والبلاغي، وكان المبحث الأول يتحدث عن مكانة المتلقي بوصفه أحد أركان العمل الأدبي، وبرزت مكانته عند اليونان من خلال محاولة إقناعه والتأثير فيه عن طريق الخطابة؛ لتحصل بعد ذاك الاستجابة، ولعل أبرز ملامح العناية به عند أرسطو في حديثه عن قضية التطهير، التي تحرر المتلقي من مشاعره الضارة، وكذلك نظرية السمو عند لونغينوس حيث تتطوي على قيم جمالية تظهر من خلال التعبير المؤثر في المتلقي، وهذا التأثير هو نقطة الارتكاز التي ينطلق منها المبدع العربي حين يعد نصه إعداداً جيداً، قاصداً بذلك استمالة الألباب. وجاء المبحث الثاني مخصصاً للعناية التي وجدها المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، حيث أنكر على المتلقي أن يقف أمام

النصوص مكتوف اليدين، وبين صفات المتلقي الذي يقصده، ويتضمن المبحث إشارات عبد القاهر إلى المتلقي، مع شواهد منتقاة توجه بها إليه؛ ليبين له كيف يتعامل مع النصوص.

وأما الفصل الثاني فجاء تحت مسمى: آراء الجرجاني في مرآة النقد الحديث فينقسم إلى مبحثين، وتحدثنا في المبحث الأول عن الخيال ودوره في تركيب الصور التي تستثير المتلقي، والانتقال من المحاكاة المجردة التي تصف الأشياء إلى التخيل الذي يبتكر الصور، ويجمع بين المتناقضات، وعرضنا فيه الإشكال الحاصل عند المتلقين الذين رأوا في أقوال عبد القاهر تناقضاً، وكذلك تحدثنا عن المبدع البارِع عند عبد القاهر وهو الذي يستطيع أن يجمع بين الأشئآت المتفرقة، ويقدر على الربط بينها بروابط دقيقة لا تدرك إلا بالتأمل، ويفصل في تكوين الصور، حتى تكون نادرة، وهو مع ذلك يلتمس العلاقة بين المختلفات حتى لا تكون صورته مبتذلة. وعرضنا في المبحث الثاني الأبعاد النفسية الدافعة إلى الإبداع، ثم قيمة النص الأدبي، المرتبط بمدى التأثير الناتج منه، ويكون ذلك عندما يلامس النص مشاعر المتلقي، وألقينا الضوء على تراث عبد القاهر الدال على التأثير النفسي للنص الأدبي، من خلال قراءات بعض المحدثين؛ إذ درسوا التأثير النفسي للاستعارة والتشبيه والتمثيل، وما يحدثه الكشف عن الغامض من شعور بالظفر والنصر، ويشير هذا المبحث إلى سبق عبد القاهر في مجال الدراسات النفسية.

وأما الفصل الثالث المسمى: تلقي المصطلحات النقدية القديمة في النقد العربي الحديث فتحدثنا في المبحث الأول منه عن ظاهرة السرقات الشعرية في التراث العربي، وأسباب الحديث عن هذه الظاهرة، والأزمة التي بزغت في أفق النقد آنذاك، وبيننا أثر الذاكرة الشعرية في كل شاعر، حيث لا يمكن للشاعر أن ينفك عن مخزونه الثقافي والمعرفي، ولكن المتلقي الحاذق هو الذي يستطيع بفطنته أن يتحايل على ما حفظ، وعليه أن يخفي ويغير، وينقل المعاني من فن إلى فن ومن غرض إلى آخر، وعرضنا في المبحث الثاني التناص تعريفاً ونشأة، وبيننا بداية التناص عند عبد القاهر حيث إنها انطلقت مع حديثه عن نظرية النظم والمعارضة، والصورة والأساليب التي تكونها، وتبين أن السرقات تعد عند عبد القاهر ضرباً من ضروب التناص. ثم جاء الحديث في المبحث الثاني عن العدول في التراث

وأَسباب اللجوء إليه، وبيننا فيه أثر العدول ودوره الجمالي والرمزي، ووقفنا فيه على معنى الانزياح بمفهوميهِ اللغوي والأسلوبي وارتباطهما ببعض، ثم عرضنا الانزياح البياني عند عبد القاهر الجرجاني من خلال الانزياح الاستعاري؛ إذ هو أشد الأنواع تأثيراً في نظر بعض النقاد، ثم الانزياح الكِنائي حيث يظهر الانزياح واضحاً في تعريفات الكناية، وكذلك الانزياح المجازي وكونه أَمارة من أَمارات البلاغة، وسبباً من أسباب جذب المتلقي، وختمنا الحديث عن الانزياح التشبيهي وأثر المَباعدة بين المشبه والمشبه به في المتلقي حيث يجد معه الأريحية والأنس.

وقد واجهت في هذه الدراسة بعض العقبات تمثلت في صعوبة الجمع بين العمل والبحث، حيث اضطررت إلى أخذ إجازة من عملي؛ لكي أستطيع إنجازَه في الوقت المحدد، وكان سَكَنِي في الرياض يشكل أمامي عبئاً كبيراً نظراً إلى بعد المسافة، ومشقة السفر التي تستلزمها طبيعة البحث حيث يقتضي ذلك متابعة ما ينجز من أعمال بصفة مستمرة، وكان للدكتور عبد القادر فيدوح المشرف على الرسالة أكبر الأثر في التخفيف من هذا العبء، حيث شملني بحسن تعامله، وسهولة التواصل معه، سواء أكان ذلك عن طريق الهاتف أم عن طريق البريد الإلكتروني، وإن كان هذا كله لم يغنِ عن حضوري المتكرر إلى البحرين، وهنا أزجي أجل شكر وتقدير. بعد شكر الله - إلى الدكتور عبد القادر على ما قدمه لي من توجيه وإرشاد، وما أبداه من ملحوظات حتى استوى هذا العمل على سوقه، وأرجو أن يؤتي ثماره كما أريد لها أن تكون.

تمهيد

نظرية التلقي في منظور النقد الأدبي الحديث

أ. النموذج النقدي الجديد.

ب. مفاهيم التلقي.

أ. النموذج النقدي الجديد:

لقد عاشت المناهج النقدية في وسط الستينات أزمة حقيقية شكلت تضجراً بين أوساط المجتمع الأدبي في الغرب على وجه العموم، وفي ألمانيا بخاصة، نظراً إلى إخفاق تلك المناهج في تلبية الذوق، وإشباع الرغبة لدى المتلقين، وعجزها عن تحقيق المعنى والدلالة^١؛ ولذا جاءت "نظرية التلقي" صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية... وصدى للأزمة المنهجية في مجال الدراسات الأدبية التي نشأت خلال الستينات^٢، وأبرز تلك المؤثرات الحديثة في نظرية التلقي بحسب ما يذكر روبرت هولب Robert Holub هي: الشكلانية الروسية، والبنوية، والطواهرية، والهرمنيوطيقا، وسوسيولوجيا الأدب، وهكذا فإنه لا يمكن أن تتشكل نظرية إلا ولها في التاريخ موقع، وكان سبب اختيار هولب لتلك العوامل؛ أنها أثرت بشكل مباشر في ازدهار هذه النظرية وتطورها واكتمالها؛ أو لأنها ساهمت في حلول البحث الأدبي^٣. هذا على المدى القريب وأما على المدى البعيد فإن فيما خلفه أرسطو كان له أثر بارز.

وقد أسهمت الشكلانية الروسية في تطوير جمالية التلقي حيث أدرجت الإدراك الجمالي، وكذلك بتعريفهم الأدب بأنه مجموعة عناصره، ثم بتحويلهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها، ثم نقلوا الاهتمام من المؤلف إلى العلاقة بين النص وقارئه، وصار الإدراك والتلقي هما عنصري الفن، وثمة أمر مهم أشار إليه الشكلانيون كان رافداً لنظرية التلقي هو التاريخ الأدبي؛ أي تعاقب الأجيال والمدارس، وكل واحدة تحاول أن تتجاوز الأساليب البالية، وتستخدم ما هو مناسب^٤.

^١ (ينظر، نهى فؤاد عبد اللطيف السيد، جماليات تلقي لغة الشعر، الشواهد الشعرية في شروح المعاني، الطبعة الأولى ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٢٥.

^٢ (روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ت، عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م، ص ٢٨ و ٣٩.

^٣ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٤٨.

^٤ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٥٢ وما بعدها.

و أما فيكتور شك洛夫سكي Viktor Shklovskii صاحب التوجه البنيوي فقد أشار إلى أن التعريب هو خاصية بين القارئ والنص، وهذا صلب موضوع نظرية التلقي، ويرى أنه ينبغي أن يفهم الأدب على أنه رسالة شكل، أو موضوع جمالي.

ولما أصدر "رومان إنجاردن Roman Ingardn" كتابه "الخبرة بالعمل الفني الأدبي" عام ١٩٦٨م كان بمثابة ضوء أخضر أمام رواد نظرية التلقي، حيث أشار فيه إلى العلاقة بين النص والقارئ، وكان معنياً بمسائل الفلسفة الظاهرية، وهي الفلسفة التي تتخذ من صورة العالم في وعي الإنسان نقطة انطلاقها، وتجعل الخبرة أساساً في استكشاف الواقع.

ومن خلال التشكيك في المنهج أسهم جادامر في نظرية التلقي، وسعى إلى تأسيس وعي ذي طابع تاريخ عملي، يعي الموقف التفسيري، كما طور مصطلحين مهمين لدى رواد نظرية التلقي هما: "التاريخ العملي" و"أفق الفهم".

وأما عن "سوسيولوجيا الأدب" فتعد المصدر الفكري لأصحاب النظرية، حيث التوجه الاجتماعي النفسي، وتتناول العلاقة بين العمل والمتلقي، والأثر الذي يحدثه مؤلفو الأعمال الأدبية في نفوس المتلقين، سواء أكان ذلك في زمنهم، أم بعد زمنهم؟ ثم تطور الأمر إلى أن صار الاهتمام منصبا على الذوق.^١

واستقت نظرية التلقي مبادئها - إن بشكل مباشر أو غير مباشر - من مدراس نقدية سائدة في تلك الحقبة، وكان الصراع بين تلك المناهج النقدية قد قدح أمام رواد نظرية التلقي أفقا جديداً؛ لأن تلك المناهج أهملت بشكل كبير أحد أركان العمل الأدبي، فإذا كان العمل الأدبي يقوم على ثلاث ركائز: المبدع، النص، القارئ/ المتلقي، فإن تلك المناهج أهملت المتلقي، حيث اهتمت الشكلانية ببناء الأعمال الأدبية، والنظر إلى شكلها الخارجي^٢، وأما علاقة القارئ بالنص في الواقعية النقدية، فإنها علاقة جبرية لخدمة نظام أو طبقة؛ إذ يهتم بالنص

^١ (ينظر، المرجع السابق، ص٤٧ وما بعدها.

^٢ (تطلق على تيار تنظيري أدبي، وتعتمد في تحليلها على الوصفية، ومعالجة الشكل كمجموعة وظائف.

وصاحبه، في حين حولت نظرية التلقي الاهتمام من المبدع أو النص إلى المتلقي^١، بوصفه مبدعاً جديداً يقوم على بث الحياة في النص.

وإذا كانت المؤثرات في نظرية التلقي الحديثة على هذا القدر من المستوى، فما أبرز العوامل التي أدت إلى رواجها وانتشارها وإقبال الناس عليها؟ إن من أهم العوامل التي أدت إلى رواج هذه النظرية كما يقول هولب Holub هو انهيار المعجزة الاقتصادية السياسية التي تفجرت في تلك الفترة متزامنة مع النموذج، مما أدى إلى عدم الثقة بالبنيات العامة والمؤسساتية، وكذلك نهاية الائتلاف بين الأحزاب وتسهم الحزب الاشتراكي السلطة على أساس غير اشتراكي، ومحاكمة أيخمان عام ١٩٦٠-١٩٦١م، ومن ثم ظهور القارئ المثقف، ويمثل هذا القارئ ما يسمى بالحركة الطلابية، والتعقيد المسرف الذي طغى على النصوص من حيث الأفكار والصياغة، إضافة إلى أن نظرية التلقي قد دعت إلى نفسها بأنها قادرة على معالجة الأزمة الأدبية التي ساهمت الماركسية في انحرافها^٢، ومناهضة هذه النظرية للفكر الماركسي جعلها مهياة للتعايش السلمي مع الأدب الغربي^٣. ويمكن أن يقال: إن الظروف الاجتماعية في ألمانيا بشتى أشكالها قد هيأت لهذه النظرية الظهور والانتشار، ووافقت هوى في نفوس الألمان أدى إلى تمكنها منهم. وكانوا قبل ذلك قد ضاقوا ذرعاً وتنازعوا مع التصوير البنيوي للأدب، ووجدت البنيوية معارضة واسعة، أخذت تنمو حتى تشوف الجمهور إلى منطلق جديد، وفي ظل هذا الضيق والنزاع انبثق نور جمالية التلقي^٤.

^١ (ينظر، المرجع السابق، ص ٢٦.

^٢ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٤٠ وما بعدها. وينظر كذلك قضية التلقي في النقد العربي القديم، فاطمة البريكي، ص ٣٤.

^٣ (ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، مصر، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ ١٩٩٦م، ص ١٧.

^٤ (ينظر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، الأردن، عمان، دار الشروق، د. ط. ١٩٩٧م، ص ١٢١.

وجاءت نظرية التلقي بمثابة تطوير لدراسات اللغوي الانجليزي "أوستن Austin" عندما قسم الكلام إلى نوعين: إخباري، وتقريري. فالرد بالإخلاص للزواج عند العقد لا يكفي ولكن المقصود أداء الفعل، والالتزام إثر الإقرار من قبل الشخص. ونظرية "أوستن" تعد محوراً اهتم به رواد نظرية التلقي مثل "فولفغانغ إيزر" و"ستانلي فيش Stanley Fish".

1. تاريخ الأدب:

اهتم العلماء والنقاد في الستينات بمجموعة من المناهج القائمة على التحليل النفسي الاجتماعي، أو على علم الدلالة، أو على علم النفس، أو على التوجه الجمالي، بينما أغفلوا تاريخ الأدب، وقد أدرك ياوس Hans Robert Jauss أهمية اتصال الماضي بالحاضر؛ إذ كان اهتمامه منصباً على العلاقة بين التاريخ والأدب، وحاول أن يخلص الأدب الألماني من سيطرة المذهب الماركسي والمذهب الشكلي في النقد، لما بينهما من التعارض، فالقارئ الماركسي يتعامل مع النص على حسب التفسير التاريخي المادي، فهو بمعزل عن جمالية النص، وأما المذهب الشكلي فيقف مع النص على أساس البناء الشكلي بمعزل عن التاريخ،^٢ وحينذاك ألقى ياوس Jauss محاضرة في كونستانس عام ١٩٦٧م اقتبس فيها عنوان (فريدريك شلر) غير أنه غير كلمة واحدة، حيث أصبح العنوان: ما التاريخ الأدبي؟ وما الغرض من دراسته؟ وكان العنوان الأصل: ما التاريخ العام؟ وما الغرض من دراسته؟ كأن هذا العنوان بعثاً لذكرى سلفه، وكأنه يشير بذلك إلى وجوب الالتفات إلى الماضي، واقتباس ذكرى العظماء، والإفادة من تراثهم، وخاصة أنه يعتقد أن الأساس المنطقي للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد، بفقد أنماط التفسير القديمة، وهو بهذه المحاضرة يريد إنعاش الصلة بين نتاج الماضي، واهتمام الحاضر؛^٣ ولذا فإن النص عند ياوس يقاس بمعيارين، أحدهما-

^١ (جون أوستن: اكتشاف أن هناك كلمات محدودة في اللغة، هذه الكلمات لحظة التلفظ بها متزامنة للحظة تحقيق الفعل، كما يرى أن الأقوال اللغوية تعكس نمطاً ونشاطاً اجتماعياً أكثر منها أقوالاً يتعاورها مفهوم الصدق والكذب.

^٢ (ينظر، قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، ص ٢٧.

^٣ (ينظر، نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت هولب، ص ٩٧.

الإدراك الجمالي، وثانيهما- الخبرة الماضية التي يتم استدعاؤها وقت التلقي، ذلك أن الخبرة الجمالية بما قاله القراء السابقون عن النص تساند الأجيال في الكشف عن مواطن الجمال^١.

وفي عام ١٩٦٩م صدر مقال لياوس Jauss تحت عنوان: "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية" وضع فيه الخطوط العريضة لتاريخ المناهج الأدبية، وبعدها أشار إلى أن ثمة "ثورة" في الدراسات الأدبية قد تهيأت^٢، رغم أن الجسور في تلك الحقبة قد قطعت بين الحاضر والماضي، حيث كانت القناعة السائدة أن الحضارة تكون بعزل الماضي عن الحاضر، وظهرت المدارس النقدية التي تفصل الحاضر عن الماضي. واكتشف ياوس Jauss وهو يقدم قربانا بين يدي نظريته من خلال مقارنة قام بها حيث وجد أن الأعمال التي نجحت في محاكاة الأعمال الكلاسيكية قد حكم لها بالجودة أو القبول، في حين أن الأعمال التي خرجت على التقاليد حكم عليها بأنها رديئة أو غير مرضية^٣، و زامن ذلك احتقان في المجتمع الأدبي، أدى إلى تقبل هذه الثورة.

وقد ركز ياوس في هذه الثورة على تاريخ الأدب، منطلقاً من السؤال القائل: لماذا؟ ولأي هدف تتم دراسة تاريخ الأدب؟ وحاول ياوس ضمن إطار السؤال السابق أن يجيب عن جملة من الأسئلة منها: ما وظيفة الأدب اليوم؟ وما المعنى الذي يمكن أن يأخذه البحث الحالي الذي يتناول العصور الماضية؟ لماذا يصبح عمل بعينه، أو مؤلف بعينه، مشهوراً؟ وكيف استمرت هذه الشهرة حقباً من الزمن؟ وما العوامل التي تزيد أو تقلل من هذه الشهرة؟

ومن تلك الأسئلة شق ياوس Jauss طريقه نحو "جماليات التلقي" حيث ينبغي أن يكون جوهر العمل الفني في الجدل القائم بين النص وقارئه، ولا يصبح للنص الأدبي موقع في التاريخ إلا إذا تعاقبت عليه الأعمال، وحصل التفاعل بين المؤلف والجمهور، وبهذا يصل ياوس Jauss بين الماضي والحاضر، ويصبح للأدب معنى، ويتحتم على المتلقي أن يعيد

^١ (ينظر، قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، ص ٢٧.

^٢ (ينظر، المرجع السابق، ص ٣١.

^٣ (ينظر، نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت هولب، ص ٣٢.

التفكير في الأعمال المعترف بها مبدئياً، وينظر إليها من ناحية التأثير والتأثير^١. وعندما يتصل الماضي بالحاضر، فإن الخبرات المعرفية والتراكمات الثقافية تزداد لدى المتلقي، مما يؤهله أن يكون قادراً على استكناه المستقبل أو التنبؤ بما سيحدث في النص الأدبي، عن طريق ما أسماه ياكوس Jauss "أفق التوقعات".

٢. أفق التوقعات:

إن نظرية التلقي قائمة على إعادة التأريخ الأدبي والذي وصل في نظر ياكوس إلى طريق مسدودة، فكتب يقول: "إن (تاريخانية الأدب) ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعداً بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولاً"^٢، ولا شك أن الأعمال التي يقصدها ياكوس Jauss هي الأعمال السابقة في الحقب الماضية، فكيف سيعيد ياكوس Jauss إلى الأدب تاريخه؟ يعيد ياكوس Jauss التاريخ إلى الأدب عن طريق "أفق التوقعات".

وبما أن نظرية التلقي لم تسقط من السماء فإن مصطلح "أفق التوقعات" الذي اقترحه ياكوس Jauss لم يكن بدعاً من عنده، وإنما استُخدم عند غيره، وإن لم يكن بالمعنى نفسه الذي أراده ياكوس Jauss، وقد استخدم جادامر مصطلح "أفق"؛ ليشير به إلى "مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه"^٣ كما وجد عند هوسرل Edmund Husserl وهايدجر Martin Heidegger، وقد استخدم هذا المصطلح مركباً مع التوقعات من قبل "كارل بوبر Karl Popper"، ويرى "روبرت هولب" أن ياكوس Jauss استخدم هذا المصطلح ولكنه لم يفصح بشكل يقطع التكهّنات أمام القراء بالمراد، وظل المصطلح

^١ (ينظر، المرجع نفسه، ص ١٠٣.

^٢ فرانك شويفيجن، نظريات التلقي، ضمن بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، الناشر مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص ٣٤.

^٣ نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص ٣٣.

عائماً غامضاً^١، وربما يكون بهذه الطريقة قد استخدم فكرة ملء الفراغات. وربط مفهوم "أفق التوقعات" بارتباط العمل الأدبي بالأعمال السابقة، حيث يمكن للمتلقي أن يستبق الأحداث من خلال خبرته الثقافية الممتدة عبر التاريخ. ومفهوم أفق التوقعات عند ياكوس Jauss هو "نظام من المرجعيات المشكلة بصفة موضوعية، وهو مع كل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها ينشأ من ثلاثة عوامل أساسية: التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النص، شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها، والتعارض بين أسلوب اللغة الشعرية وأسلوب اللغة العلمية العالم الخيالي والواقع اليومي"^٢، وهذا يعطي إشارة إلى أن المتلقي حين يقف على النص يجد له مرجعية في مخيلته يستدل بها على العمل الجديد، ويتنبأ بما يمكن حصوله في النص. ويضع ياكوس Jauss من خلال هذا المفهوم المعايير التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية وهي: معرفة نوع الجنس الذي ينتمي إليه النص، وشكل الأعمال السابقة، وموضوعاتها، والتعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة العادية. ويمكن اختصار مفهوم هذا المصطلح بسؤال مفاده: ماذا يتوقع المتلقي أن يقرأ في النص؟

ويقف بير زيم Beer Zima مع أفق الانتظار عند ياكوس ويناقشه، فيجد أنه يضم أربعة مكونات أساسية هي، أولاً- أن يكون المتلقي على معرفة بأسلوب كاتب معين. وثانياً- تجربة القارئ ضمن مجال جنس أدبي. وثالثاً- الثقافة والمعرفة الأدبية بوجه عام. وأخيراً- اطلاع القارئ على الفلسفة النفسية والاجتماعية^٣.

إن التلقي عند ياكوس Jauss لا يكون بطريقة اعتباطية، ولا ينبغي أن يكون الجمهور إلا واعياً مدركاً، يستشرف ما يمكن أن يحصل بثقافته وفطنته، وهي ثقافة تلم بإيحاءات النص، وفطنة تربط بين الإيحاء والموحى إليه، كما أن ياكوس لا يكتفي بتحديد المتلقين "بل إنه يعد

^١ ينظر، نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت هولب، ص ١٠٤ و ١٠٥.

^٢ خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياكوس ما بين الجمالية والتاريخ، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد الأول، ٢٠٠٩، ص ٧٨. وينظر، فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، ضمن بحوث في القراءة والتلقي، ص ٣٥.

^٣ ينظر، الهاشم أسمهر، جمالية التلقي، مجلة علامات، العدد ١٧، ٢٠٠٢م، ص ١٢٣.

تجعل نظرية التلقي المجال مفتوحاً للقراءة والتفسير، كما تعطي القارئ مساحة أوسع حين يسترشد بتاريخه الأدبي، ولكن هل يمكن أن تكون القراءة مفتوحة على مصراعيها دون ضوابط، تكبح جماح المتلقي في التفسير والقراءة؟ إن القراءة وفق نظرية التلقي رغم تمتعها بالحرية فهي محكومة بضوابط يجب أن تقيدها حتى لا تكون هناك فوضى في القراءة، كما حصل عند جماعة التفكير. ولعل الضابط في القراءة هو ما عرف عند "فيس Stanley Fish" بمفهوم "الجماعة المفسرة" ويعني ذلك أن القارئ عليه أن يقرأ وفق استراتيجية معينة تملئها الجماعة أو المدرسة التي ينتمي إليها القارئ (المتلقي)، وتتعدد القراءات وفق تعدد المدارس النقدية؛ أي: "أن القول بحرية القارئ في تفسير وإعادة كتابة النص في ظل الضوابط التي يشير إليها فيس، لا تعني بالضرورة فوضى التفسير؛ إذ إن من الممكن، بل إنه احتمال أكيد أن يصل عدد من القراء الذين ينتمون إلى نفس جماعة التفسير ويشترون في نفس الحقائق ونفس العادات التي تولدها - أي يجيئون إلى النص بنفس الأفق - من الممكن أن يصلوا إلى تفسيرات متقاربة، وليس تفسيرات متضاربة"؛^١ ولذا فإن الثقافة الواحدة التي تبني بها الجماعة الواحدة أفقها، تحتم على أتباع هذه المدرسة أن يصلوا إلى نتائج تفسيرية متقاربة، كما أن هؤلاء يقيدهم وعيهم المتأطر بمرجعيتهم فيما يقولون وفيما يدركون. ويظهر جلياً أن بناء أفق التوقع لا يخضع إلى وجهة النظر الشخصية، ولا إلى الافتراضات المتخيلة، وإنما يرتبط بعدد من المعايير الثقافية العالية، والخبرات العميقة، والكفاءة اللغوية والبلاغية، وغير ذلك مما يسهم في بناء حوار بناء بين المتلقي والنص، كما يؤخذ في الحسبان أن النصوص الأدبية تفرض شروط مقروئيتها.^٢

ومن منظور جمالية التلقي لا ينفصل النص عن تاريخ تلقيه، والأفق الذي يدركه قارئه الأول يختلف عن أفق القارئ المعاصر، وإن كان الأفق الأول سوف يسهم في تشكيل وبناء الأفق الحالي، حتى وإن كان بعيداً زمنياً عنه، وتتغير الآفاق بتغير العصور والمؤثرات.

^١ (المرجع السابق، ص ٢٨٨).

^٢ (ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص ١٦٤).

٣. المسافة الجمالية:

يعيش القارئ مع أفق الانتظار في أثناء قراءته وسط ترقب وحذر، ترقب لما سيحصل في نهاية القراءة، وحذر من أن يخطئ في بناء التوقع، فهي إذن (القراءة) ذات علاقة جدلية بين توقع ما يأتي وتذكر ما قد مضى، إن النص وفق نظرية التلقي جامد لا يجد الحياة إلا وسط تفاعل القارئ وتساؤلاته، وهو ما يجعل القارئ يعيد توقعاته عندما يخيب أفق انتظاره، وكلما مضى قدما في قراءته فإنه إما أن يطمئن إلى تنبؤة أو يعيد بناء توقعه من جديد،^١ والصراع القائم بين الأفق المنسجم مع توقعات القارئ والمخيب لتوقعه يهيئ فرصة لتعديل أو تغيير أو إعادة توجيه أو إحباط^٢، وإعادة بناء التوقع ناتج من ملء الفراغات في النص، وينبثق من تحطيم الأفق وعي جديد يسميه ياكوس (المسافة الجمالية) "أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة"^٣، ومن خلال ذلك الصراع يكون قياس ردة فعل الجمهور، والعمل الناجح عند ياكوس Jauss هو الذي يحطم ويخيب أفق انتظار القارئ^٤، ولا غرابة أن يعمل المبدع على أساس هذا الشرط؛ إذ سيكون حريصاً كل الحرص على بقاء عمله، ونجاح عمله من هذا المنطلق قائم على أساس تحطيم أفق الانتظار، وهنا لا تفيد الخبرة الثقافية القارئ عندما تتحطم آفاقه، وسيكون النص والقارئ في حالة صراع دائم.

^١ (ينظر، حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل وقضاياهما، اتحاد الكتاب العرب، د.ب، ٢٠٠١م، ص ٧٦.

^٢ (ينظر، ميساء زهدي الخواج، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص ١٩.

^٣ (أحمد بو حسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، ضمن ندوة "نظرية التلقي إشكالات تطبيقات" منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الشركة المغربية للطباعة والنشر، ١٩٩٣م، ص ٣٠.

^٤ (ينظر، ميساء زهدي الخواج، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة، ص ٢٠.

ب: مفاهيم التلقي:

١. الرصيد:

عند تأمل أفق التوقعات الذي أطلقه ياكوس Jauss، ويعود فيه المتلقي بذاكرته إلى عمق التاريخ نجد أن إيزر Wolfgang Iser يخرج بمصطلح مقارب له يطلق عليه "الرصيد"، ويقصد به المخزون الثقافي والتاريخي والأدبي المختزن في عقل المتلقي، والذي يأتي على شكل إشارات، أو إحياءات، أو رموز إلى أعمال سابقة، وتسلط الضوء المتبادل بين المنظورات التي توفر لبعضها خلفيات مترابطة، والتفاعل بين هذه الخلفيات عبارة عن نشاط تركيبى. إذن الرصيد عند إيزر أو - السجل - عبارة عن "مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما"^١، ولكي يتحقق المعنى لأي نص فإنه ينبغي على القارئ أن يحيل النص إلى مرجعيات سابقة، من خلال ما يجده في النص من إحياءات تمكنه من ربط الحاضر بالماضي من النصوص "وكل ما هو من خارج النص ويرجع إلى النص"^٢، ويشمل العادات، والقيم الاجتماعية، والأحداث التاريخية، أو التجارب الشخصية، وتكون نقطة التقاء الذاكرة والمتوقع. وهذا السجل يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يمكن من خلاله تمييز وانتخاب عناصر دلالية على عناصر أخرى يستلزم إقصاءها، وذلك راجع إلى فطنة المتلقي.^٣ والنص عبارة عن نسيج من نصوص سابقة، فالمنتج ما هو إلا قارئ سابق يعيد صياغة تلك التراكمات المعرفية لديه بأسلوب جديد، وطريقة تناسب متطلبات عصره، واهتمامات جيله.

ويحتوي الرصيد عند إيزر Iser على مادة منتقاة ومختارة من محيطه الاجتماعي وتقاليد الأدبية، وهذه تحتاج إلى شيء ينظمها، ويسهل طريقة عرضها، وهو دور الاستراتيجيات التي تقوم بوضع صلة بين عناصر رصيد القارئ، وتضع نقطة التقاء بينها، وبما أن النص مفتوح للتأويل والقراءة فإنه يحتاج إلى شيء ينظم ويوجه القارئ نحو القراءة السليمة. ويكمن دور

^١ (ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ١٥٣).

^٢ (فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، ضمن بحوث في القراءة والتلقي، ص ٣٩).

^٣ (ينظر، المرجع نفسه، ص ١٥٣).

الاستراتيجيات في نقل الرمز غير المتغير إلى القارئ الذي يقوم بفك شفرته بطريقة الخاصة؛ ليستتبط الرمز المتغير، ويفهم من ذلك أنه يمكن انتزاع معايير الواقع الاجتماعي من سياقها ووضعها في سياق جديد داخل العمل الأدبي،^١ وعند ذلك تظهر معاني جديدة ولكنها سوف تشير إلى معانيها الأولى معها، وبعبارة أخرى يمكن إنشاء أساليب جديدة تعود بقارئها إلى مفاهيمها القديمة، فهي غير منبئة من أصولها، ومن ثمة فإن وظيفتها تقوم على رسم معالم موضوع النص ومعناه.

٣. القارئ الضمني:

يقوم العمل الأدبي عند إيزر Iser على قطبين أحدهما- فني. والآخر- جمالي. فأما الفني: فهو النص الذي يحشد فيه المؤلف طاقاته المعرفية، ويسيج به قدراته اللغوية ودلالاته المعرفية، فيخرج إلى المتلقي مكتملاً؛ ليعيش معه في جو من التفاعل. وأما الجمالي: فهو ما ينجزه المتلقي من تفاعل مع النص، فيخرج (النص) من حالته المجردة إلى الحالة الملموسة، بفضل ما يقوم به القارئ من ملء الفراغات، وسد الفجوات، حيث يبت فيه الروح، ويبعث فيه الحياة. و"العمل نهاية نشاط الكاتب وبداية نشاط القارئ"^٢، وكما يقول إيزر Iser يقع العمل بين النص والقارئ، فينشأ التفاعل بينهما، ومن ثم يتلقى القارئ النص الأدبي ويركبه. والنص في نظرية التلقي عبارة عن علامة، هذه العلامة لا يمكن أن تقول شيئاً بمعزل عن القارئ الذي يستنتجها، ومن دون متلقي يستقبل هذه العلامة ويتفاعل معها يبقى النص بلا معنى.^٣ كما أن "القراءة نشاط موجه من طرف النص، وهذا النص يجب أن يعالجه القارئ؛ ليتأثر بدوره، بما سبق أن عالجه"^٤، ولئن كانت هناك اختلافات بين أقطاب نظرية التلقي في بعض

^١ ينظر، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة، ميساء زهدي الخواجا، ص ٢٩-٣٢.

^٢ (مناهج النقد الأدبي، إنريك أنرسون إمبرث، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٢٠١).

^٣ (ينظر، عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص ١١١).

^٤ (إيزر، فعل القراءة، ص ٩٤).

الجزئيات إلا أن ما اتفقوا عليه هو أهمية دور المتلقي والعلاقة الوثيقة بينه وبين النص. ولقد أعادت نظرية القراءة إلى المتلقي مكانته، حين فسحت أمامه الدخول إلى فضاء التحليل، وبدلاً من كونه مستقبلاً سلبياً جعلت منه خالقاً للمعنى.^١

إن الأولوية التي وجهتها نظرية التلقي صارت تجاه القارئ، ولكن أي قارئ توجه إليه النقد؟ هل كل قارئ ينطبق عليه هذا المفهوم؟ كلا. إن القارئ الذي تتوجه إليه نظرية التلقي هو قارئ من نوع معين، ولا يخرج عن أحد نوعين من القراء، "القارئ الحقيقي" و"القارئ المفترض". أما القارئ الحقيقي فهو ذلك الشخص الذي يقلب بين يديه دفتي الكتاب، ويتمثل في دراسات ردود الأفعال؛ أي الطريقة التي يتلقى بها الجمهور العمل الأدبي، وما يصدره الجمهور من أحكام تعكس توجهات ذلك الجمهور ومعاييرته التي بنى بها حكمه، بمعنى أن الأدب هو مجموعة القوانين التي توجه تلك الأعمال، وينسب هذا إلى القراء الذين تختلف عصورهم وتكشف قراءاتهم عن معاييرهم الخاصة، ويمكن الحكم على معايير تلك المجتمعات من خلال أحكام هؤلاء القراء.

والنوع الثاني من أنواع القراء عند إيزر: "القارئ المفترض" وينقسم إلى قسمين: "القارئ المعاصر" و"القارئ المثالي" فأما القارئ المعاصر فيدخل فيه القارئ الحقيقي "الذي يتم إحيائه من المعارف الاجتماعية والتاريخية للعصر"^٢، ويضم كذلك القارئ التاريخي، ويتعلق بتاريخ التلقي والكيفية التي تتم بها قراءة النص من قبل جمهور معين، كما يكشف تاريخ التلقي، والقارئ المتمثل الذي يمثل ما أراده المؤلف للقارئ. وأما القسم الثاني: فهو "القارئ المثالي" و الذي يمتلك القدرة على استجلاب دليل المؤلف، ويتمكن من فك شفرات النص بكفاءة عالية، ويطلب منه في الوقت نفسه أن يفصح أو يكشف عن نوايا النص، ويستطيع استحضار معنى التخيل في النص، وعليه أن يدرك معنى النص بعيداً عن موقفه التاريخي، مع العلم أنه بتكرار القراءة يخرج بنتائج مختلفة.

^١ (ينظر، بشرى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص ٣٣-٤٤.

^٢ (تلقى النقد العربي الحديث للأسطورة، ميساء زهدي الخوجا، ص ٢٦.

ويضيف إيزر Iser إلى القراء السابقين "القارئ المخبر"، وقد طرحه قبله الناقد الأمريكي "ستانلي فيش Stanly Fish" ويشترط في هذا القارئ عدة شروط:

- (١) أن يكون ذا قدرة لغوية وكفاءة عالية، ملماً ومتحدثاً باللغة التي كتب فيها النص.
- (٢) أن يمتلك المعرفة الدلالية التي يستطيع من خلالها المستمع الناضج الفهم، ولديه المخزون الكافي من المعجم، وعنده الخبرة والدراية باللهجات المختلفة.
- (٣) الخبرة الأدبية الكافية التي تجعله مؤهلاً لاستكشاف ما تختزنه النصوص الأدبية من إحياءات.

إن المفاهيم السالفة تعبر عن وظائف جزئية، ليست كما يريد إيزر Iser؛ ولذا فإنه يطرح قارئه الذي يناسب توجهاته، إنه "القارئ الضمني". وعلى نحو ما أفاد يابوس Jauss أفق توقعاته من جادامر Gadamer، فقد أفاد إيزر Iser من واين بوب (Wayne Booth) مصطلح المؤلف الضمني، و أحاله إلى القارئ الضمني الذي يدمج عملية بناء النص للمعنى وعملية تحقق المعنى على يد القارئ الذي يفترضه العمل الأدبي، وهذا القارئ غير موجود في الحقيقة وإنما يتكون من خلال النص، و "يعرّف القارئ الضمني بأنه حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء" ^١ ويتمتع القارئ الضمني بثقافة تجعله نموذجاً متعالياً يكون قادراً على وصف تأثيرات النصوص، و يستطيع بما أوتي من قدرات وإمكانات أن يحول النص إلى واقع ملموس عن طريق تجاربه الشخصية المبنية، ويتفاعل مع النصوص حيث يقدم "القارئ الضمني وسيلة لوصف العملية التي بواسطتها تتحول البنيات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصويرية" ^٢.

إن اهتمام إيزر بمفهوم القارئ الضمني يجسد مدى الاهتمام بالقارئ وهو الأساس الذي قامت عليه نظرية التلقي، فلم يعد القارئ مستقبلاً جامداً، ولا متلقياً مهملاً، وإنما أصبح هدفاً

^١ (روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدي، ص ١٣٦.

^٢ (فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، في الأدب، ترجمة حميد لحداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، مطبعة الأفق، ص ٣٥.

للمبدع حين يبني نصه، والمبدع وقت إنشاء النص يتوقع من القارئ مشاركة فاعلة، ووفق ما دعت إليه مدرسة كونستانس يصبح "القارئ هو الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة"^١، وما يتوقعه المؤلف من قرائه في إدراك عمله أن يفهموه من خلال المعايير المألوفة أو الشعر الموروث داخل النوع الأدبي. أو من خلال علاقات العمل الأدبي الضمنية بالأعمال المألوفة في السياق الأدبي (التاريخ نفسه). أو من خلال التقابل بين التاريخ والواقع.^٢

والقارئ الضمني يستطيع كل قارئ أن "يتحملة بصورة انتقائية وجزئية شرطية"^٣، والدور الذي يقوم به يشكل نقطة الارتكاز التي يبني عليها استدعاء الاستجابة، و يشارك المؤلف في إنتاج المعنى، ويتلقى التوجيه من النص، ويعد أن كان المتلقي سلبياً أو مفسراً ظاهرياً، فقد تحول القارئ إلى منتج آخر يضاهي عمله عمل المبدع، "فالقارئ الضمني مفهوم إجرائي ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقات الحوارية بين النص والمتلقي، ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص"^٤؛ أي أن المتلقي يقوم ببناء نص جديد، مستفيداً مما خلفه المنتج في النص من رموز وإيحاءات وإشارات، ويكون قادراً على تشفير أفق التوقعات الماضي وإعادة بناء السياقات الاجتماعية والتاريخية، ثم يقوم بتفكيك ذلك الأفق مما يجعله يتمكن من فهم حقائق لم يكن يعرفها، ويرى إيزر أن القارئ المنتج يتم بناؤه من خلال ثلاثة عناصر أساسية أولاً- ما يحمله النص من رؤى مختلفة. ثانياً- الرموز التي تركها المنتج ويعمل القارئ على الربط بينها وبين مدلولاتها. ثالثاً- النقطة التي تلقتي عندها الرموز مع ما أشير بها إليه.

^١ (حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل وقضاياهما، ص ١٣

^٢ (ينظر، حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر، قراءة الأنا/ نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص ٢٨.

^٣ (ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ١٦٤.

^٤ (بشرى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص ٥١.

٣. تكوين المعنى/ الفجوات:

ولعل الدور المنوط بالقارئ في نظرية التلقي يجعل منه مشاركاً بناءً، في ملء فراغات النص، وردم الفجوات الموجودة فيه، مستمداً ذلك من خلفيته التاريخية والمعرفية والثقافية، وكلما اتسعت ثقافة القارئ سهل عليه إنتاج المعنى من خلال ملء الفراغات. ولهذا يعتقد إيزر أن المساحات غير المحددة في النص ليست عيباً فيه ولكنها المكون الأساس لاستجابة القارئ الجمالية. ويكون دور القارئ في هذه المساحات الفارغة قائماً على الربط، والتركيب، واستجلاب المعنى، وتمثل المناطق غير المحددة نقاط الدخول إلى عالم النص^١. ولكن ما المقصود بالفراغات؟ وما الطريقة التي يمكن بها ملء تلك الفراغات؟

الفراغ النصي الذي يمكن أن يكون في النصوص على خمسة أنواع كما عند "فيش Fish":

- (١) شيء لم يحدد ولم يشر إليه النص.
- (٢) كل فضاء يلمح من خلاله المتلقي خلاً، أو نقصاً، أو عدم اتساق.
- (٣) كل فضاء أو نقطة نصية ترك فيها المنتج عمداً شيئاً ما؛ لكي يسهم القارئ في إكماله.
- (٤) كل فضاء أو نقطة نصية يجد القارئ فيها دلالات متناقضة.
- (٥) كل فضاء أو نقطة نصية تتدرج في أفق مرجع مكثف إلى حد أن القارئ ليس بوسعه أن يبني دلالة تحافظ على المعنى بكل أشكاله^٢.

إن الفراغات تعد نقطة التقارب أو التباعد بين المبدع والمتلقي، وبمقدار ما يكون النص محكماً تكون الفجوات فيه عصية على القارئ، وفي الوقت ذاته يتميز من خلالها المتلقي الكفاء من غيره، ويمكن أن تعرف الفراغات والفجوات بأنها: "تفاوت في مقدار المعلومات

^١ (ينظر، إيزر، فعل القراءة، ص ١٠٢ وما بعدها.

^٢ (ينظر، فرانك شويرويجن، نظريات التلقي، بحوث في القراءة، ص ٤٥.

بين المتكلم والمخاطب، بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر. وهذه الثغرة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل؛ أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة".^١ إذن فالفجوات في العمل الأدبي ركيزة التواصل بين القارئ والنص، وبملئها يتمكن القارئ من التواصل الفعال، ويستطيع إنتاج عمل أدبي آخر.

ولا تقف المشاركة عند أصحاب نظرية التلقي عند التفسير التقليدي، ولكن المشاركة المقصودة هي مشاركة في صنع المعنى، الملتحمة بين الموضوع والنص. وتقوم مهمة القارئ عندهم على مرحلتين أولاًهما الإدراك المباشر. والمرحلة الأخرى - الاستذهان. ويقصد بالمرحلة الأولى (الإدراك) ما يقوم به القارئ من كشف عام على النص، بالنظر إلى وظائفه اللغوية، والأسلوبية، وعليه أن يحيل النص إلى الواقع الخارجي؛ ليملاً تلك الفراغات بعناصر حقيقية يمكن التأكد من وجودها، وبذلك يحول النص في نهاية الأمر إلى مرآة تعكس الواقع الخارجي. وهذه لا تعد مشاركة في إنتاج المعنى، إنما تعين على إنجاز المرحلة الثانية، وهي المعنية في نظرية التلقي؛ أعني (الاستذهان) والمقصود منها عمل الذهن والخيال، بعد مقاومة النص لمبدأ الانعكاس واستحالة تمثيله للواقع وتوحده معه؛ أي ينافس العالم الخارجي المؤلف، بحيث يكتشف من خلالها القارئ ما لم يكتشفه في المرحلة الأولى، وفي أثناء انتقاله إلى هذه المرحلة سوف يجد أمامه بقعة ضبابية في المعنى، وغموضاً يحتاج إلى إكماله؛ كي يصل إلى المعنى، ويسقط على النص من تجاربه الذاتية والتي ترتبط بمعايير وقيمه الخاصة، ويتحقق المعنى للقارئ على ضوء تلك التجارب والمعايير.^٢

ويرى إيزر أن "التحديد المفرط ليس مجرد صفة نصية، بل بنية تمكن القارئ من التحرر من إطار تقاليده المؤلف، وبالتالي تسمح بصياغة ذلك الشيء الذي سبق أن حرره النص".^٣ إن البنية التي يقوم عليها النص تحرر القارئ من تقاليده المؤلف، وكما سبق أن

^١ رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ص ٢٠٧.

^٢ ينظر، محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ٢٢. وينظر أيضاً، عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص ١٣٨.

^٣ فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ص ٤٩.

قلنا إن الحرية محكومة بتوجهات الفئة التي ينتمي إليها القارئ. والمعنى لا يتحقق من مجرد اللفظ، ولا ينبغي للقارئ أن يقف عند الكلام الظاهر وإلا لأصبح مفسراً عادياً؛ وذلك "لأن كل جملة لا يمكن أن تبلغ نهايتها إلا إذا كانت تهدف إلى شيء يتجاوزها"^١، وكل جملة محملة بمعانٍ بنى عليها المنتج نصه، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني وأسماه "بمعنى المعنى" كما سيأتي الحديث عنه مفصلاً. وما لا يوضحه النص هو "بنية إبداعية للممكنات"^٢، وقد يلجأ المبدع إلى علامة دالة عندما لا يحب التصريح، وهذه العلامة تقود إلى المعنى المراد.^٣

ويفترض بالقارئ ألا يحمل ما يجده في النص من بياضات على أنه خلل في بناء النص، وإنما ينبغي أن تقوده تلك الفراغات إلى مفاتيح المعاني، وهو ما أشار إليه إيزر بقوله: "البياض ينشئ إسقاطات القارئ دون أن يتغير النص نفسه، فإنه يستتبع ذلك أن العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تحدث إلا من خلال تغييرات في إسقاطات القارئ"^٤؛ أي أن القارئ يستعين ويستحضر الرصيد المعرفي، ويستخدم خبرته في فهم النصوص، فيبعد، ويسترجع، ويحذف، ويقدر، حتى يصل إلى المعنى. وأكد إيزر أن "الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه"^٥، والمعنى يتشكل من خلال عملية القراءة، والنص لا يملك معنى ثابتاً، ولكنه يتغير باختلاف القراء ومدارسهم، بل إن القارئ الواحد قد تتغير رؤاه من مدة إلى أخرى، وينتج المعنى من خلال القراءة وفق قواعد تتشكل في أثناء القراءة؛ ولذا فإن صياغة الإسقاطات النهائية تصعب أثناء ملء الفراغات، ويمكن أن تعاد الإسقاطات بصورة مستمرة مع إعادة تعديل وجهات النظر، و تشكل الفراغات نقطة محورية تدور حولها العلاقة بين النص والقارئ.

^١ (المرجع السابق، ص ٥٩.

^٢ (فرانك شويرويجن، نظريات التلقي، بحوث في القراءة، ص ٤٤.

^٣ (ينظر، فرانك شويرويجن، نظريات التلقي، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ص ١٤٤.

^٤ (فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ص ٩٩.

^٥ (فولفغانغ إيزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد السابع ١٩٩٢م، ص ٦.

إن النص إذا جاء ظاهراً للمتلقي فإنه لا يحمل تلك القيمة التي تبقى له أثراً ، وقد لا يجد له مستقبلاً يحاوره، بل إن النص من هذا النوع سرعان ما يموت، ويمكن القول إن حجب بعض المعلومات والأوصاف يثير المتلقي. "فالعالم الذي ينشئه النص لا بد أن يكون ناقصاً"^١، وربما يعتمد المبدعون إلى إخفاء معالم نصوصهم؛ ليثيروا الفضول في نفوس المتلقين، ومن أكثر الأمور التي تجعل النص محور اهتمام المتلقين، هو ما يتركه المنتج من فراغات مقصودة و"حبس بعض المعلومات عن القارئ ... وسيلة ناجعة في برمجة مساهمة القارئ الإيجابية في تأويل النص"^٢. وتعد الرواية أكثر النصوص الأدبية التي تحمل تلك الفجوات، وهي ميدان سباق الكتاب في مجال التعمية والإغماض، ويرى سحلول "أن النص الروائي ناقص بنيوياً، ولا بد له من مشاركة القارئ. ويمكننا القول بأن على القارئ أن يكمل النص في أربعة ميادين أساسية ألا وهي: ميدان الاحتمال أو مشابهة الواقع، وميدان تلاحق الأحداث وتتابعها، وميدان المنطق الرمزي، وأخيراً ميدان مغزى النص العام"^٣.

إن تغير أفق الانتظار عند ياوس Jauss مبني على فجوات النص، فيحدث من ملء هذه الفجوات إعادة بناء الأفق، أو تغييره، أو تعديله، وعن طريق ملء الفراغات تظهر الكفاءات والقدرات، ويبين مستوى الثقافات، ويظهر التمايز بين المتلقين، وعن طريق هذه الاختلافات تكون فائدة الفراغات حيث تظهر أهميتها في عملية ربط أجزاء النص ببعضها، ومن هنا تتقدم بعض الأجزاء وتتأخر أخرى، وهكذا لا يكون لأي جزء من أجزاء النص معنى، وإنما ينتج المعنى من علاقات الأجزاء مع بعضها.^٤

إن العلاقة بين القارئ والنص لا تسير باتجاه واحد هو اتجاه الاستقبال وفك الشفرات، و"إنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ من شفرات دالة يضيفي القارئ

^١ (حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل وقضاياهما، ص ٦٣.

^٢ (المرجع نفسه، ص ٧٤.

^٣ (المرجع نفسه، ص ٦٤.

^٤ (ينظر، نهى فؤاد عبد اللطيف السيد، جماليات تلقي لغة الشعر، ص ٣٤.

على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول إن النص أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء^١. ولكن كيف يمكن أن يتحقق هذا التبادل المعرفي بين النص والقارئ؟ إن القارئ متى ما تفاعل مع النص فإن هذا التفاعل يشكل مشاركة خلقة في بناء المعنى، والمتلقي الحق هو الذي يستطيع فعلاً أن يبني النص من جديد وذلك هو القارئ المتمرس، الذي يسهم في سد الفراغات والفجوات التي يتركها المبدع لفطنة القارئ، والفراغات التي تكون في النصوص الحديثة ويسهم القارئ بسدها تبرز دوره، حيث يظهر الوجه الجمالي للنص، بعد أن يقوم المبدع ببناء النص فنياً. ويملاء الفراغات يحصل التواصل بين القارئ والنص^٢. وتؤخذ بالحسبان استجابات القراء، إلا أنها لا تعطي القارئ الحرية المطلقة في التعامل مع النص حسب رغبته.

والنص بمثابة لوحة مرسومة من غير ألوان، معروضة أمام الفنانين، ويقدر ما تختلف أدواقهم تختلف ألوانهم، وتتشكل تلك اللوحات بصورتها النهائية بعد الانتهاء من إضفاء الألوان عليها، و على حسب تعبير إيكو Eco النص كآلة الكسولة التي تتطلب من القراء مساعدة ومشاركة حثيثة لملء الفضاءات، التي لم تذكر، أو صرح للقراء بتركها.

٤. قصد النص:

لا يمكن للقارئ أن يستبين قصد المؤلف، وقد لا يستطيع الرجوع إليه، إما لأن المؤلف قد مات وترك نصه حياً بين الناس يتداولونه بالأخذ والرد، والدراسة والتمحيص، وإما لأن المؤلف لن يفصح عما قصد إليه، ولكن على القارئ أن يستنتق النص ويفهم القصد من النص، وأن هناك معنى ما يريد أن يقوله النص. إن النص لا بد أن يقول شيئاً، ومهمة القارئ أن يبحث عما سيقوله النص مستخدماً مهاراته اللغوية، وإمكاناته الثقافية، وتجربته في

^١ (محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٣٧-٣٨.

^٢ (ينظر، موسى رابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ ٢٠١١م، ص ١٠٥.

الحياة، وبغض النظر عما إذا كان ما يستنتجه القارئ هو ما يريده المؤلف أو لا، ولكن المهم أن يربط القارئ بين أجزاء النص ليجتهد عن معنى مقصود.¹

لا شك في أن لكل مؤلف معنى يريد أن يوصله إلى المتلقي، و إيزر Iser يؤمن بقصدية المؤلف، ولكنها قصدية يجب تحديدها في البعدين التاريخي والمعاصر؛ أي من منظور تلقي القارئ التاريخي، القارئ الذي كتب له المؤلف النص، وهو قارئ تعامل مع النص على أساس أفق توقعات معاصر لكتابة النص. وأما القارئ المعاصر، فهو الذي يعود إلى النص القديم ويقرؤه في ضوء توقعات القرن الحالي. ومن المهم أن يشار إلى أن القصد المحدد والذي يجب على المتلقي إدراكه هو قصد النص في تجليه لا قصد المؤلف.

ومع نظرية التلقي انتقل النقد من مرحلة الثنائية بين المؤلف والنص - والذي احتل مكاناً واسعاً وأشغل النقاد زمناً طويلاً - إلى مرحلة جديدة وعصر مختلف، مرحلة المتلقي، أو علاقة المتلقي بالنص ودوره في إضفاء المعنى واستكشافه.

وبما أن نظرية التلقي أفادت من مجموعة تلك المؤثرات التي جسدت المدارس المختلفة فإنها أثرت في محيطها أيضاً، ولقيت رواجاً وانتشاراً أهلكها إلى أن تتربع على عرش النقد في الآونة الأخيرة، ولم يكن النقد العربي بمعزل عن المدارس الغربية، فقد عاش معها مستمداً بعض مناهجها منها، أو مطبقاً تلك المناهج على نصوص عربية خالصة، فكانت نظرية التلقي إحدى المدارس التي التف حولها بعض النقاد العرب، فرضي بعضهم بما قيل عن نسيان المتلقي في التراث، وانبرى آخرون يستنطقون التراث ويبعثونه بحثاً عن مواطن الاهتمام به آنذاك، وإظهاراً لقيمة المتلقي وأوجه العناية به، فمتى كانت بداية الاهتمام به من قبل النقاد القدماء؟

¹ (ينظر، عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص ١٣٢.

الفصل الأول

ملامح العناية بالمتلقي في النقد القديم

المبحث الأول - المتلقي في الموروث النقدي.

المبحث الثاني - المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني.

المبحث الأول

المتلقي في الموروث النقدي

أ. المتلقي بين يدي اليونان.

ب. أهمية المتلقي في التراث العربي.

أ. المتلقي بين يدي اليونان:

يعد المتلقي ركناً أصيلاً في العملية النقدية والأدبية، ولا يتحقق هدف النص إلا من خلال متلقي يُقصد بالخطاب، ويوجه إليه الكلام، ويظهر لدارس تاريخ التلقي قدم ظهور الاهتمام بالمتلقي، وإن اختلفت المسميات، بل إن وجود المتلقي مرهون بوجود البشرية، وقد جاء في القرآن الكريم ما يشير إلى ذلك. قال الله تعالى: ﴿فَلَقَّحْ أَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾^١، والتلقي هنا هو: "قبول عن فطنة وفهم"^٢. حيث حدد سبحانه المتلقي وهو آدم، وحدد المتلقى وهن الكلمات، فدل على أنه لا يوجد خطاب من دون مقصود بهذا الخطاب.

وتعد الخطابة من الفنون التي نالت أولوية كبيرة عند السفسطائيين، فكانت الغاية منها إقناع المستمع والتأثير فيه لتحصل الاستجابة، ولا يهم في ذلك أكانت حقاً أم لا؛ ولذا اتخذوها وسيلة يحاولون من خلالها التأثير في القاضي أثناء المحاكمات والمرافعات؛ لكسب القضية التي يدافعون عنها، ويهتمهم في المقام الأول الإقناع، فهي كما يرى (جورجياس Gorgias) "فن القول الذي غايته الإقناع، ويعني ذلك أن الخطابة مؤسسة على بنيات ذات أشكال مؤثرة في المستمع؛ لأن غايتها إقناعه ببنيات مصوغة قصداً لتحقيق الاستجابة"^٣؛ ولذا فهم يهتمون كثيراً بالمؤثرات من داخل النص فتكون صياغته قادرة على التأثير والاستمالة والإقناع، ومحركة للعواطف، بما يودعها المبدع من تراكيب لغوية ساحرة، أو ديباجة بلاغية مؤثرة، مع مراعاة أحوال المتلقين ومستوياتهم وثقافتهم، فيستعمل قدراته اللغوية، وتعبيراته الحماسية؛ كي يستطيع التأثير في المتلقي، وبهذا يكون الكلام مقنعاً حتى

^١ (سورة البقرة، من آية ٣٧).

^٢ (محمد بن الحسين بن مسعود البغوي، معالم التنزيل، مصر، مطبعة البابي، الطبعة الثانية، ١٣٧٥هـ. ١٩٥٥م، ج ١، ص ٥١).

^٣ (ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، الأردن، عمان، دار الشروق، ١٩٩٧م، ص ٢٥).

وإن لم يكن يحمل الحق، و إنما يكتسب الحق من خلال المتلقي الذي يجذب إليه، ويقتنع به.^١

ويعد "بروتاغوراس Protagoras" الإنسان (المتلقي) مقياس كل شيء، فلا يدرك الأشياء إلا بمنظوره الخاص، وتختلف رؤية الأشياء من شخص إلى آخر، وكل واحد يبدي رأيه من قناعاته الشخصية، فيكون المعنى نابعاً من الحالة التي يعيشها هذا الشخص، وإذا كان من المستحيل أن يتفق شخصان على معنى واحد، فإن الشخص الواحد يختلف حكمه من حال إلى حال، وذلك نظراً إلى الظروف النفسية والمتغيرات التي يمر بها.

إن الخطابة عند أرسطو لا تقتصر على إيصال الكلام فقط ولكنها لابد أن تفنّع المتلقي؛ ولذا فالخطابة عنده هي: "القدرة على النظر في كل ما يوصل إلى الإقناع في أي مسألة من المسائل"^٢، فلا يمكن أن يكون هناك إقناع إلا بحضور متلق، وينبغي للمتلق أن يكون ملماً بكل قوانين الخطابة وطرقها التي تؤدي إلى الإقناع، وقد سنوا لها قوانين "تعرف الدارس طرق التأثير بالكلام، وحسن الإقناع بالخطاب"^٣، فهدف الخطابة التأثير في الناس عن طريق الكلام، حيث كانت الخطابة تلقى بقصد إظهار الحجة، وبيان الدليل، والتأثير في القاضي (المتلقي).

ويعد أرسطو من أبرز رواد اليونان عناية بالمتلقي^٤، وتتعلق فكرة الاهتمام بالمتلقي لدى أرسطو في قضية "التطهير"، ويعنى بها "الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة"^٥، فهو يرى أن الهدف من العمل الأدبي هو التطهير، حيث يدفع المتلقين إلى إعمال الأذهان من

^١ (بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الثالث، ٢٠٠٦م، ص ٩-١٠).

^٢ (توفيق الواعي، الخطابة وإعداد الخطيب، مصر، المنصورة، دار اليقين، الطبعة الثالثة، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ص ١٢).

^٣ (محمد أبو زهرة، الخطابة أصولها تاريخها في أزهر عصورها، مصر، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، د، س، ص ٧).

^٤ (محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، مصر، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ص ٤٥).

^٥ (بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر، ص ٤).

خلال ممارستهم لمقاربة ضمنية تمنحهم نوعاً من التوازن الأخلاقي، وهذه الفكرة مبنية على إثارة الانفعال والشفقة والخوف لدى المتلقي، ولا يقف عند هذا الحد؛ إذ المقصود من ذلك تغيير التفكير، وتعديل السلوك؛ لينطبع في عقل المتلقي وينعكس على أفكاره وتصرفاته، "ولم يكتف بوصف أثر هذه الأعمال على المتلقين أثناء تلقيهم للعمل، بل حاول أن يصف أثرها عليهم بعد عملية التلقي"^١، والتطهير ليس علاجاً فحسب بقدر ما يحقق أثراً آخر في المتلقي حيث "لا يرى أرسطو في التطهير مجرد علاج، بل يعده أيضاً من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي"^٢، وأراد من العمل الأدبي أن يكون شاملاً للماهية والتغييرات "فالماهية ليست فكراً منفصلاً عن الأشياء، و الحقيقة عنده كامنة في المدرك الحسي، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لا ينفصل عن تحققه المادي"^٣.

وفي خضم ذلك، فإن أرسطو سعى من خلال الفن إلى التطهير التام لدى المتلقي؛ ولذا فهو يهتم بالأفعال والخرافة في المأساة، بل "إن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة"^٤، ويعتقد أن مصدر اللذة في نفس المشاهد يكون في التحولات والتعرفات، والمحصلة النهائية وراء تلك التحولات هي التغيير في ذهن المتلقي، وهو ما لا يمكن أن يحصل إلا بالتطهير من خلال التأثير والاستجابة التي تحدث في المتلقي،^٥ ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا بمعايير الجمال وهي: الترتيب، والتناسق، والوضوح. وقد "اهتم أرسطو في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة، وهي: النص والأديب (الكاتب) والمتلقي"^٦، وربط بين هذه العناصر، فلا يمكن أن يتم المراد للكاتب إلا إذا استطاع المبدع أن يربط بين إبداعه وأحوال المتلقي، فلا يصور له المستحيل بصورة الممكن وهو لا يستطيع أن يقنع المتلقي، و إذا كان في مقدور المبدع أن

^١ حفصة زيان، مجلة أقلام الثقافية، المتلقي في الموروث النقدي القديم، الرابط: <http://www.aklaam.net/newaqlam/aqlam/show.php?id=15089>

^٢ (بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص ٤).

^٣ (محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٠م، ص ١٥٤).

^٤ (أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م، ص ١٩٢).

^٥ (ينظر، بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص ٤).

^٦ (محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ٤٥).

يدخل الأمر " اللا معقول، وعرف كيف يضفي عليه مظهرًا من الحقيقة، فله ذلك على الرغم من استحالة^١، ومن هذا المنطلق انبثقت رؤيته حول تضمين الأساطير في الشعر، فهي من قبيل اللا معقول، وهذا ناتج من أهمية العلاقة بين النص والمتلقي بالنسبة إلى أرسطو، فزواج بين القدرة الفنية للمبدع والقبول لدى الجمهور، وصار هو المقياس لنجاح العمل الأدبي.^٢

وكما جعل أرسطو العلاقة بين المبدع والمتلقي تتمحور في عملية التلقي، فإنه جعلها كذلك هي المحور في تمييز أنواع الشعر (أي أنواع الفن الأدبي)، فالشعر عنده رسالة اجتماعية ذات أهمية بالغة، والشاعر مرتبط بالواقع والجمهور، ولكن الشاعر لا يصور الواقع كما كان وإنما كيف ينبغي أن يكون، ويقدر ما يضفي على الواقع من صفات تجعله ذا أثر على الجمهور تكون قيمة العمل الأدبي. ومن ثم فإن أهمية المحاكاة فيما تبعته في نفس المتلقي من حب العمل، وقد ربط أرسطو بين المحاكاة والاستجابة بحكم أن المأساة لا تحاكي فقط أفعالاً كائنة، وإنما هي تحاكي حالات وجدانية ومشاعر من شأنها إثارة مشاعر موازية لدى المتلقي تتمثل في عاطفتي الخوف والشفقة^٣، وأما ما تثيره من عواطف في محاكاة الأفعال الخسيسة فليست من مهمة الشعر.^٤

ويرى المتأمل لفكرة التطهير عند أرسطو أنها وثيقة الصلة بالمتلقي، فهو الذي يستقبل العمل، ويتفاعل معه، ويستجيب له، وإذا كانت فكرة التطهير مبنية على إثارة الشفقة والخوف لدى المتلقي، فليس المقصود منها مجرد انفعال لحظي وقتي، وإنما هو معنى أجل وأسمى يتجسد من خلال فعل المتلقي.^٥

^١ (محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ب.ط، ب.س، ص ٥٩.

^٢ (محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ٤٦.

^٣ (حفصة زيان، المتلقي في الموروث النقدي القديم، مرجع سابق.

^٤ (ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ٤٧.

^٥ (حفصة زيان، المتلقي في الموروث النقدي القديم، مرجع سابق.

ولعل المتلقي هو نقطة الخلاف بين أرسطو وأستاذه أفلاطون، فإذا كان الأستاذ يرى أن المأساة في مرتبة بعد الشعر الغنائي لما تثيره في الجمهور من خوف وقلق، فإن التلميذ جعلها في المرتبة الأولى؛ لأنها تحرك مشاعر الجمهور وتدفعهم إلى العمل من خلال محاكاة الأفعال الخيرة، أو ما يسميه عملية "التطهير"، والملهاة كانت عنده في مرتبة أدنى من المأساة؛ لأنها لا تبعث في المتلقي مشاعر الألم؛ و"لأن اهتمام أرسطو بالمتلقي في المسرح اهتمام غائي؛ فهو يحرص أن يخرج الجمهور بالفائدة من المشاهدة".^١ وحيث إن أرسطو يركز على الجمهور/المتلقي فإن غايته في ذلك هي أن يخرج بالفائدة، وتلك الفائدة تكون بالتطهير، يضاف إلى ذلك أن الفكر اليوناني قد اهتم: "بوظيفة الإبداع وأثرها في القارئ أو المتلقي من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، وأثرها من الناحية الأخلاقية في التهذيب والتعليم أو التطهير، بيد أن هذا الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركة القارئ في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره"^٢ ولا يكفي الإبداع، بل يجب أن يظهر أثره في المتلقي عن طريق المحاكاة، التي تحرك في المتلقي روح التغيير، ولا يكون التأثير أثناء المشاهدة فقط، وإنما ينبغي أن يبقى الأثر في الجمهور؛ ليحدث لديهم الاستجابة، ويتغير بذلك سلوكهم، وتتهذب أخلاقهم.

ويتضح أثر اهتمام أرسطو بالمتلقي في نظرية التلقي الحديثة؛ بل إنها من "الأسس التي عول عليها رواد نظرية الاستقبال في حديثهم عن مهمة القارئ، ومشاركته في صنع المعنى"^٣، وليس الشاعر في نظرية اليونان القديمة "سوى وسيلة لنقل الشعر إلى المتلقي"، الذي ينتظر إخراج المعنى، بصورة بارعة، تُرغِّبه في الحسَن، وتثنيه عن القبيح.

^١ (بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص ٦).

^٢ (إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العددان ٦٠، ٦١، ١٩٨٩م، ص ٣٧).

^٣ (محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ٤٨).

^٤ (محمد ناجح محمد حسن، الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، ص ٢٢).

وعند تأمل نظرية السمو عند "لونجينوس" نراه قد جعلها تتطوي على قيمة جمالية خاصة، تتضمن أنماطاً متعددة للاستجابة، فإما أن يظهر بصورة ملموسة تتجلى في العمل الأدبي من خلال براعة التعبير، وإما أن يكون صدى لروح عظيمة، وبهذا فإن الفكرة أحيانا قد تثير الإعجاب دون النطق بالكلام بسبب ما تضمنته من عظمة في الروح،^١ "ويتجسد السمو الذي يظهر في العمل الأدبي في التعبير، وذلك من خلال الامتياز الخاص، والبراعة في اختيار الأشكال المختلفة التي لها قدرة على تكوين صورة إيحائية مؤثرة"^٢، وكأن السمو شيء داخلي، يكمن في النفس، ولا يظهر إلا من خلال التعبير الذي يختاره المبدع بألفاظ موحية، وتعبيرات إبداعية، وصور لاقطة؛ ليكون مؤثراً في المتلقي.

ولعل ما يتميز به المبدعون هو ما تتطوي عليه نفوسهم من السمو، ويستطيعون أن ينقلوه إلى الناس بتعبيراتهم، ومن سمت نفسه سما حديثه، ويرى (لوجينوس) أن السمو: "نوع من سمو الحديث أو تفوقه، وأنه السمة المميزة لأعظم الشعراء وكتاب النثر"^٣، من منظور أن أولئك المبدعين يستطيعون أن يغمرونا بالمتعة، وينقلوا المتلقي بعبارات مقتضبة بسبب انفعالاتهم المفاجئة إلى عوالم الخيال، فالسمو أو الجلال أثر من آثار العقل الجليل السامي، ولهذا فهو يحث المبدع على استخدام اللغة الحماسية، لكي يثير المتلقي، وحينها يحقق التواصل في أسمى مظاهره،^٤ والعمل الذي يثير المتلقي هو الذي يبقى طويلاً في مخيلته، والنفس "تتأثر. غريزياً بالسمو الحقيقي، فتسمو معه، ثم تحلق بكبرياء، وهي تفيض بالسرور والزهو، وكأنها هي التي أنتجت ما سمعته"^٥. ويهتم "لونجينوس" بالمتلقي عن طريق التلطف في مخاطبته، حتى يعيش معه أجواء الحدث، ويشاركه مشاعره، وهذه المشاركة لا تصل

^١ (ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ٥١).

^٢ (بخوش علي، المتلقي في النقد اليوناني القديم، ص ٦).

^٣ (حسن البنا عز الدين، الشعر والجنون، الرابط:

<http://www.suhuf.net.sa/1999jaz/apr/15/cu8.htm>

^٤ (بخوش علي، المتلقي في النقد اليوناني القديم، ص ٧).

^٥ (ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ٥٢).

إلى المعنى الذي تقصده نظرية التلقي الحديثة، والتي يقصد بها المشاركة في إنتاج المعنى، ولكنه يعتني كثيراً بالتعبير، ويدعو إلى حسن اختيار الألفاظ، واستخدام اللغة الرفيعة؛ لأن من شأنها السيطرة على القناعات، "وأما ما هو سام في بلاغته فأثره لا يقاوم، وقوته عنيفة تسيطر على أفئدة المستمعين"^١. فهو لا يعطي اللغة مهما بلغت كل تأثير، ولكن يركز على السامي؛ إذ بمقدور المبدع أن يؤثر في المتلقي، لا بلغته الرفيعة، وبلاغته النافذة، ولكن بقوة حجته وعلو مكانته؛ لكي ينطبع في نفس المتلقي شيء من الإجلال والاحترام، يجعله أكثر تأثراً به، ويستمر مؤثراً فيه مدة من الزمن، وتعد اللغة الرفيعة عنده من مصادر القوة إذا استطاعت أن تؤثر في المتلقي ذلك التأثير الذي يؤدي إلى استجابته.^٢

ب. أهمية المتلقي في التراث العربي:

يدور مسار المبدع العربي قديماً في فلك السامع (المتلقي) حيث يعد نفسه إعداداً جيداً، ويضع نصب عينيه ما يمكن أن يقال عن مقوله شعراً كان أو نثراً، وتبدأ مرحلة التهذيب والإعداد للمتلقي من أم جندب التي حرص الشاعران (امرؤ القيس وعلمة الفحل) على إرضائها، فكل واحد من الشاعرين اجتهد في سكب ألفاظه بقالب يستميل به رأي أم جندب وحكمها، وليس أمامه في ذلك الوقت القصير إلا أن يشد قريحته، ويجود شعره، ويبحث عما يمكن أن يستدر به عطف الحكم (المتلقي) والمتمثل في شخص أم جندب، وبعد سماعها للأبيات أطلقت حكمها الآني، الذي حكمت فيه عقلها، ولم تلتفت إلى عاطفتها، فهي منطلقة في حكمها على النص من داخله، ولم تحكم عليه من قائله.

وفي سوق عكاظ عندما كانوا ينصبون قبة النابغة، لا شك أن المبدعين كانوا يأتون إليه بحثاً عن رأيه، الذي سوف يغير مجرى حياة المبدع، وينقله من طبقة المغمورين، إلى رتبة المبرزين المشهورين، ولا ريب أن الواحد منهم يشد همته، ويستجمع طاقاته النفسية، وقدراته

^١ (المرجع السابق، ص ٥٣).

^٢ (ينظر بخوش علي، مفهوم التلقي في النقد اليوناني القديم، ص ٩).

الشعرية و الخطابية؛ ليستحوز على رأي النابغة، ولا شك أيضاً أن الجمهور يتطلع إلى الحكم بشغف، فمنهم من أعجب بأبيات يرى أنها تستثير النابغة، وهذا المتلقي من الجمهور يحاول أن يرى قدرته على التمييز، وهل يتمكن من موافقة النابغة في الحكم أو لا؟ ويستشرف أحدهم بهمساته مع من بجواره الرأي النهائي. وعندما يحث قس بن ساعدة الجمهور (المتلقين) على وعي ما يقول، فهو يقيم مكانة للمتلقي، ويطلب منه تحريك عقله، بدل السماع المجرد^١.

وحين ندلف إلى العصر الإسلامي نجد أن القرآن الكريم أولى أهمية بالمتلقي، فأعمال العباد يتلقاها ملكان عن اليمين وعن الشمال ﴿إِذْ يُلْقَى الْمَتْلَفَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾^٢ فيميزان الأعمال حسنهما وقبيحها وطيبها وخبيثها^٣، والرسول صلى الله عليه وسلم كان يتلقى القرآن من ربه: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلْقَى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾^٤، والتأكيد بيان لكمال العناية بمضمونه، وقد تلقاه عن طريق التلقية والتلقين^٥، وأخبر سبحانه أنه تاب على آدم بعد تلقي آدم كلمات من ربه. وأما في قوله تعالى: ﴿لِنَجْعَلَهَا لَكُمْ تَذْكِرَةً وَنَعِيًا أُذُنًا وَعِيتَةً﴾^٦، فهذه الأذن من شأنها أن تحفظ ما يجب حفظه بتذكره، وإشاعته، والتفكر فيه، ولا تضيعه بترك العمل به. والتذكير فيها للدلالة على قلتها^٧.

^١ (ينظر، أحمد بن محمد النيسابوري (الميداني، مجمع الأمثال، دار الفكر، د. ط، ١٤١٢ هـ ١٩٩٢ م، م ١، ص ١٤٢.

^٢ (سورة ق آية ١٧.

^٣ (ينظر مقال: غازي مختار طليمات، أدبنا القديم ونظرية التلقي، مجلة الأدب الإسلامي، العدد ٢٣، ١٤٢٠ هـ، ص ٨.

^٤ (سورة النمل، آية ٦.

^٥ (ينظر، القاضي أبو السعود محمد بن محمد بن مصطفى العمادي الحنفي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤١٩ هـ ١٩٩٩ م ج ٥/ص ٦٩.

^٦ (سورة الحاقة آية ١٢.

^٧ (ينظر أبو السعود، إرشاد العقل السليم ج ٦/ص ٢٩٥.

وقد حرص الرسول - صلى الله عليه وسلم - في آخر أيام حياته على أمته، فأمرهم بتبليغ ما سمعوا "قرب مبلغ أوعى من سامع"^١، وهنا تتجلى أهمية المتلقي، فالمُبلِّغ سامع، والمُبلِّغ سامع، ولكن التفاضل يكون بالوعي، وربما يدرك المُبلِّغ ما لا يدركه المُبلِّغ، وهذا "يحمل في ثناياه تنبهاً لحيوية وعي المتلقي بالنص"^٢. وقد ورد عنه صلى الله عليه وسلم في وصف الخوارج بأنهم: "يقرؤون القرآن لا يجاوز تراقيهم"^٣، إن قراءتهم للقرآن قراءة باللسان دون تدبر بالجنان، وليست هذه الغاية من قراءة القرآن؛ إذ إن "القارئ الكامل هو من يتدبر القرآن بقلبه، ويتلقاه بالعمل الصالح فلما لم يقم بذلك لم يتجاوز من صدره إلا ترقوته"^٤، ومن الأحاديث الدالة على تفتن النبي - صلى الله عليه وسلم - لمحاسن الكلام حتى إن الكلام الحسن ليصرف الحق عن صاحبه قوله صلى الله عليه وسلم: "إن من البيان لسحراً"^٥، وذلك أن الرجل يكون عليه الحق، وهو ألحن بالحجة من صاحب الحق فيسحر الناس ببيانه فيذهب بالحق.^٦ ولما وفد بنو تميم على الرسول - صلى الله عليه وسلم - قام خطيبهم يلقي خطبته، وبعد أن فرغ منها أمر الرسول - صلى الله عليه وسلم - ثابت بن قيس أن يخطب خطبة بالمعنى نفسه، ولما انتهى أنشد الزبرقان قصيدته، وبعد انتهائه أمر الرسول حسان فأنشد، عندها اعترف التميميون بأن خطيب الرسول - صلى الله عليه وسلم - أخطب من خطيبهم، وشاعره أشعر من شاعرهم^٧، وهذا حكم من المتلقين يبين دورهم ومكانتهم، وعندما يقف شاعر أمام ملاً فهو يدرك أن آذانهم لما يقول سامعة، وعقولهم واعية ناقدة.

^١ (محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، الرياض، دار السلام للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ص ٢٨٠-٢٨١.

^٢ (خالد الجبر، جدل الإبداع والتلقي، دار ورد الأردنية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص ١٣.

^٣ (عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير شرح الجامع الصغير، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، الطبعة الأولى، ١٣٥٦هـ ج ٣، ص ٣٢٣.

^٤ (المصدر نفسه، ص ٣٢٣.

^٥ (البخاري، الجامع الصحيح، برقم ٥٧٦٧.

^٦ (ينظر، أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري، بيروت، لبنان، دار المعرفة، ١٣٧٩هـ ج ٩، ص ٢٠٢.

^٧ (ينظر، شهاب الدين محمد بن أحمد الأبهني، المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق: درويش الجويدي، لبنان، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ص ٢٣٢.

١. جذب المتلقي:

إن المتلقي يمل المطالعة في الكتب؛ ولذا عمد الجاحظ إلى أنواع من الحيل، حتى يحافظ على نشاط متلقيه، ويبقيه معه إلى نهاية الكتاب، وصار يداوي "نشاط القارئ له، ويسوقه إلى حظه بالاحتتيال، فمن ذلك أن يخرج من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب، بعد أن لا يخرج من جملة ذلك الفن، ومن جمهور ذلك العلم"^١، ويتبع الجاحظ الاحتتيال في استراق قلب القارئ، بحيث يرواح له بين خبر وقصة، وينوع له بين الجد والهزل؛ لكي يبقى معه.

ولقد أدرك الجاحظ الذي يكتب للقراء في كل زمان ومكان أن القارئ قد يدب إليه السأم؛ ولذا فقد زاحج في كتاباته بين الجد والهزل؛ ليتنقل بالقارئ من حال إلى حال؛ وليكون ذلك أدعى إلى كسب النشاط الذهني للقارئ، وعمد إلى إرضائه وإقامة علاقة صداقة معه، ونقل المتلقي السامع الذي كان يؤثر السماع من عالم الصوت إلى عالم القراءة والمطالعة^٢، فيقول: "قد عزمت، والله الموفق، أن أوشح هذا الكتاب، وأفصل أبوابه، بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث؛ ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى آخر، ومن شكل إلى شكل، فإني أرى الأسماع تمل الأصوات المطربة، والأغاني المحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذلك عليها"^٣، إن تنويع الجاحظ في أسلوبه دليل عناية بالمتلقين، وبهذا النهج الذي سار عليه يهدف بالدرجة الأولى إلى المتلقي، ويضعه نصب عينيه، حتى إذا مل الجد، دخل إلى قلبه من باب الفكاهة.

ولقد استحب الجاحظ النص المكتوب على المنطوق، وبين أهمية الكتاب وفضله، ف"الكتابُ قد يفضلُ صاحبه، ويتقدمُ مؤلفه، ويرجحُ قلمه على لسانه بأمور: منها أن الكتابَ

^١ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطبعة السابعة، ١٤١٧هـ-١٩٩٨م ج ٣، ص ٣٦٥.

^٢ (ينظر، سميرة سلامي، إرهابات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد ١٠٦، السنة السابعة والعشرون، نيسان، ٢٠٠٧، ربيع الآخر، ١٤٢٨هـ، ص ٢١٩.

^٣ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، لبنان، بيروت، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة، ١٣٨٨هـ-١٩٦٩م، ج ٣، ص ٧.

يُقرأ بكل مكان، ويظهر ما فيه على كل لسان، ويوجد مع كل زمان على تفاوت ما بين الأعصار وتباغيد ما بين الأمصار، وذلك أمر يستحيل في واضع الكتاب، والمنازع في المسألة والجواب. ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه، ومبلغ صوته. وقد يذهب الحكيم وتبقى كتبه، ويذهب العقل ويبقى أثره، ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها، وخلدت من عجيب حكمتها، ودونت من أنواع سيرها، حتى شاهدنا بها ما غاب عنا، وفتحنا بها كل مستغلق كان علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم، وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم، لما حسن حظنا من الحكمة، ولضعف سببنا إلى المعرفة، ولو لجأنا إلى قدر قوتنا، ومبلغ خواطرنا، ومنتهى تجاربنا، لما تدركه حواسنا، وشاهده نفوسنا، لقالت المعرفة، وسقطت الهمة وارتفعت العزيمة، وعاد الرأي عقيماً، والخطر فاسداً، ولكل الحد، وتبدل العقل^١، من يتأمل هذا النص "الجاحظي" يجد أنه موغل في عمق نظرية التلقي، حيث يجعل الفائدة في الكتاب أكبر وأعم من فائدة الكلام المسموع، فإذا كان الكلام لا يتعدى مجلس صاحبه مهما عظم الجمع؛ فإن الكتاب يعبر الآفاق إلى الأماكن والأزمان، منفثاً على الثقافات والعقول، علمه تفيد منه الأجيال، وتأثيره يبقى على مر العصور، وليس الجاحظ إلا ذلك المتلقي الواعي، الذي أفاد مما في كتب الأقدمين، وكانت معينة له في فتح المستغلق عليه من العلوم. إن ذهن الجاحظ المنفتح على استشراف المستقبل، والسابق لتفكير معاصريه، يوحى إلى المتتبع باكورة الاهتمام بالمتلقي، حين يضع اهتمامه بالقارئ في شتى البقاع والأزمنة.

ومن خلال تتبع نصوص الجاحظ تجده يركز على أهمية المتلقي ويجعله شريكاً للمبدع، والمبدع ينبغي أن يكون مبيناً في كلامه، يسعى جاهداً في إيصال مراده إلى السامع، كما أن المتلقي ينبغي أن يكون فطناً يستطيع أن يلمح مراد المبدع، و"مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفاهم والتفهيم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل"^٢. إذن قصد المبدع

^١ (الجاحظ ، الحيوان ، ج١ ص ٨٥

^٢ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطبعة السابعة، ١٤١٧هـ ١٩٩٨م ج١ ص ١١.

الإفهام، بل إن الأمر يتجاوز مرحلة الإفهام إلى التفهيم، الذي هو عمل الجهد في إيصال المقصود إلى ذهن المتلقي، و يستنتج من ذلك أن المبدع يستخدم جميع طاقاته، من أجل أن يصل إلى فهم السامع، ثم إنه يزيد المتلقي عناية ويخصه بمزيد أهمية، فيجعله شريكاً في الفضل. وفي قوله: "والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل" ما يرمي إلى علاقة جدلية متفاعلة بين النص والمتلقي على نحو يُحتفى به.^١ ولابد أن يكون البيان كاشفاً للمعاني التي يريدها المبدع، حتى يتمكن المتلقي من الفهم؛ ولذا فإن البيان عنده: "اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان"^٢، وهنا يؤكد أهمية المتلقي وأحقيقته بفهم المعنى والكشف عن خبيئته، وفيه إشارتان: أن المتلقي يفضي إليه، وهذا يشعر بأن ثمة مسالك دقيقة لطيفة يلزم أن يتخذها المتلقي كي يستطيع الوصول إلى المعنى الحقيقي، والإفضاء هو مخالطة الكلام لنفس السامع. والإشارة الثانية: فرح المتلقي بالمعنى كفرح السبع بفريسته، وهذا لا يأتي إلا عن تعب ومشقة، وألذ شيء إلى الإنسان ما بذل فيه الجهد، والجهد في هذا السياق إعمال الفكر، وإجهاد الذهن.

وفي حديثه عن صحيفة بشر بن المعتمر واهتمامه بالمتلقين وأنواعهم التفاتة عجيبة نحو المتلقي؛ إذ "ينبغي للمتكم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"^٣، وتعد هذه الصحيفة من البواكير التي تدل على الاهتمام بالمتلقي، وتفصل المعاني على طبقات المتلقين، ويُفصل الكلام على

^١ (ينظر، عيد شبابيك، ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب، شبكة الألوكة، الرابط http://www.alukah.net/Literature_Language/0/28174).

^٢ (الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٧٦).

^٣ (المرجع نفسه، ج ١، ص ١٣٨-١٣٩).

أقدار المعاني، وهذا يعني قدرة العرب "على الإدراك الحسي ودقة الملاحظة"^١، حيث جاءت صحيفة بشر تراعي طبقات الملتقيين، ويلحظ في كلام بشر بن المعتمر أمران الأول: تنبيه للمبدع، كي يراعي الجمهور. والثاني: اهتمامه بالملتقي.

ولا ينسى الجاحظ في معرض اهتمامه بالملتقي أنواع القراء، فهو يعرف مستويات الملتقيين، ولذلك راوح بين الجد والهزل، حيث بين في مقدمة كتابه البخلاء أن القارئ سوف يجد في كتابه "ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو إذا مللت الجد"^٢، فالقارئ حكم، وسوف يصنف كتابه وفق نظرته، ويحكم عليه بحسب ما يقوده إليه عقله، ولا يقف الجاحظ عند هذا الحد، ولكنه يرى القراء متفاوتين في أعمارهم، وثقافتهم، مختلفين في الذكاء والفتنة، فمنهم من يقرأ لا تتجاوز قراءته الأنس بالأسلوب، أو الاستمتاع بالطرفة، فيصف كتابه الحيوان بأنه "يحتاج إليه المتوسط العامي، كما يحتاج إليه العالم الخاصي، ويحتاج إليه الرّيّض، كما يحتاج إليه الحاذق... ويشتهي الفتيان كما تشتهي الشيوخ، ويشتهي الفاتك كما يشتهي الناسك، ويشتهي اللاعب ذو اللّهُو كما يشتهي المجدّ ذو الحرّم، ويشتهي الغفّل كما يشتهي الأريب، ويشتهي الغبيّ كما يشتهي الفطن"^٣، وقد نظر الجاحظ من خلال هذا النص إلى طبقات القراء، وأدرك أن الكتاب سوف تتعاوره أذهان مختلفة، وعقليات متباينة، وأعمار تكبر أحياناً وتصغر في أحيان أخرى، وعلم أنه سيكون مرتعاً لمن أراد اللهو واللعب، ومرجعاً للجاد الحازم.

ومع النظرة الثاقبة للجاحظ ومعرفته بقرائه، إلا أنه يخشى على كتابه من تطاول الحساد والشائنين، ويخشى من تأويلاتهم الباطلة، فيطلب من القارئ أن يتجرد للحق، حتى لا تعمى عينه عن مواطن الدلالة، فيبقى في خندق الحق، ومواطن السفالة، ويدعو للقارئ أن يُرَيَّن

^١ (عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ١٤١٩هـ، ص ٢٦.

^٢ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، القاهرة، مصر، دار المعارف، الطبعة الخامسة ب. س، ص ٥.

^٣ (الجاحظ، الحيوان، ج ١، ص ١٠-١١.

الله في عينه الإنصاف؛ لكي يطلب الحق عند قراءته، فلا يصرفه إلى شيء لم يقصده الكاتب، ولا يدعوه التعصب إلى فكرة أو مذهب أن ينبذ الحق، بسبب ما ترسب في عقله من علم. وحين يعدد الجاحظ صفات الخطيب يشير عليه أن يقيم أهمية للمتلقين، فيعرف طبقاتهم، ويكلم كل طبقة بما تستحق ف"لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة"^١، ويوجه الشاعر المبتدئ ألا يتعجل إظهار نفسه ثقة منه بما أنتج عقله قبل أن يعرض ما أنتجه على العلماء بطريقة غير صريحة، منتظراً منهم ردة الفعل تجاه ما أنتج،^٢ فهو يعرف قدر المتلقي، ويضع له مكانة تليق به.

٢. المتلقي الواعي:

وأما ابن قتيبة فيرى أن الشاعر الذي يستطيع جذب المتلقي، ويكون قادراً على امتلاك عقله حتى يعيش مع القصيدة دون ملل أو سأم هو الشاعر الحق، و"أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه"^٣، وابن قتيبة يؤول إلى التفاعل بين النص وقارئه، وذلك أن المتلقي لا يفتر عن القراءة، ولا يلهيه شيء، و"يعبر عن لحظات التحول والتردد في أذواق الناس، ونشوء الميل الآني إلى الشيء"^٤، ولا يبقى المتلقي في الشعر إلا إذا كان في أعلى مستوياته، بحيث لا يملك معه إلا أن يطرب له عند سماعه، ويتأثر به، حتى "لا تمتلك الذات المتلقية إزاءه أن تظل محتفظة بكيونيتها مستقلة عنه"^٥، ويذكر ابن قتيبة في عيون

^١ (الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٩٢).

^٢ (ينظر، عبد الله الرميحي، التلقي في مؤلفات النقد العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة مقدمة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٢٧هـ، ص ٧٤).

^٣ (عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، لبنان، بيروت، دار إحياء العلوم، الطبعة الرابعة ١٤١٢هـ-١٩٩١م، ص ٣٥).

^٤ (إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣م، ج ١، ص ١١٥).

^٥ (عيد شبايبك، ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب. مرجع سابق).

الأخبار أن "القاتل على السامع جمع البال"^١، وهذا يعني أن المتلقي كامن في ذهن القائل، وينتظر منه أن يجمع قواه ويهيئ نفسه؛ ليفهم ما يقال له، ويدرك المقصود من الكلام.

ويؤسس ابن قتيبة منهجه في اختيار الشعر، ويبين أنه ذو قدرة استيعابية، يستطيع معها تمييز جيد الشعر دون أن ينساق خلف آراء سابقة، أو يستجيب إلى مؤثرات خارجية، أو يعتمد في أحكامه على طرق يرى أنها عقيمة، فيقول: "ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره"^٢، فهو إذن ذلك المتلقي الذي يشق طريقه نحو الأحكام بنفسه، وكأنه يقترح على المتلقين أن يتقوا بقدراتهم كما وثق بقدرته، فلا يصدرون الأحكام استقاء من غيرهم، ولكن على الواحد منهم أن يفترع لنفسه منهجاً وطريقة، وألا يتأثر بآراء من سبقوه، وإنما عليه أن يتفحص النصوص، ويستتبط منها مواطن الجمال والقوة، ويضع يده على مستنقعات الرداء والخسة، وينبذ ابن قتيبة ما كان دارجاً في وقته، من استصغار لشعراء جودوا في أشعارهم، ولا عيب لهم إلا أنهم عاصروا بعض النقاد، فكان هؤلاء النقاد يعيبون شعرهم، لا عن قوانين مقنعة، ولكن لتأخر عصرهم.

ويعلل ابن قتيبة سبب بدء الشعراء بذكر الديار والبكاء عليها، ومخاطبتهم إياها، أن ذلك البكاء سبب لذكر أهلها الطاعنين عنها، الذين تميل إليهم نفسه، ويصل البكاء بالنسيب، ويشكو شدة الوجد وألم الفراق حتى "يُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به أصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس"^٣، حيث إن النفس تميل إلى حب الغزل، والحديث عن النساء، وحين تشخص إليه العيون، وتصغي إليه الأسماع، ويتأكد أنه قد استمال القلوب، وانعطفت إليه العواطف، انتقل إلى ذكر الرحلة والمعاناة، وشكا طول الطريق، وإذا ظهرت أمارات الشفقة عند المتلقي، تحول إلى المديح؛ ليحرك سخاء الممدوح، ويستجدي كرمه، ويستتدي سماحه، وعندها يفوز بما أُمِّل، وينال ما أراد من الممدوح. وابن

^١ (عبد الله بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ط، د. س، ج ١، ص ١٠٠.

^٢ (ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٢٣.

^٣ (المصدر نفسه، ص ٣١.

قتيبة "ركز فيها على الجانب الخارجي لمدرجات الشاعر الكامنة في قلوب المتلقين"^١، وهذا التنوع بالأسلوب، والتنقل بين الأغراض برهان عناية بالمتلقين، حيث يثير عواطفهم مرة بالغزل، ويستدر شفقتهم مرة بمعاناته مع السفر، ويختم بالمديح الذي جاء من أجله حتى يرغبه في العطاء، بعد ذكر طول الكبد والمشقة.

٣. استقزاز المتلقي:

ويولي ابن طباطبا المتلقي عنايته، ويحض الشاعر على أن يتخير اللفظ الحسن، وينتخب المعنى الذي يؤثر في المتلقي، ويستفزه بذكر ما يعلم حتى يخمن السامع مراد الشاعر، ويسابق القائل في الوصول إلى مرمى القول، ويعرض له ويخفي، ويعمي عليه فيما يكون أبلغ عندما يخفيه، فيقول في ذلك: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استقزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشري عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما"^٢، ويستبق ابن طباطبا نظرية التلقي الحديثة في مسألة الغموض الذي يكتنف النص، وكيف يكون اكتشاف المعنى والوقوع عليه من أجمل ما يطرب له السامع، ويشير في قوله: "يعلم السامع إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه" إلى مفهوم أفق التوقع، الذي هو من أصول نظرية التلقي الحديثة.

ويصدر ابن طباطبا مرسوماً للشعراء يطلب منهم تجنب الألفاظ القبيحة، والمعاني الساقطة، حفاظاً على المخاطب وسمعه، وإن اضطر إلى شيء من ذلك فعليه بالكناية، فيقول: "وإذا مر له معنى يُسْتَبْشَعُ اللفظ به لطف في الكناية عنه، وأجلّ المخاطب عن

^١ (عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ٢٤٤.

^٢ (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص ٢٥.

استقباله بما يتكرّره منه، وعدل اللفظ عن كاف المخاطبة إلى ياء الإضافة إلى نفسه إن لم ينكسر الشعر، أو احتال في ذلك بما يحترز به مما ذمناه، ويُوقف به على أدب نفسه، ولطف فهمه^١، فهو يجلّ المتلقي، وينزه سمعه عما يستبشعه وتكرهه نفسه، فيقرر في النصين السابقين استحباب أن يبحث الشاعر عما يحرك به نفس المتلقي، وأن يشدّ همته لمسابقة القائل في الوصول إلى المعنى قبل أن يصل إليه قائله، ويبين أثر الغموض وحالة المتلقي عند اكتشاف المعنى، وهو أيضا يريد من القائل أن يحترم ذوق المتلقي، فلا يصرح بألفاظ يستقذرها، وعليه أن يصون سمعه ويهرب من ذلك كله بالكناية^٢.

٤. المتلقي والأثر النفسي :

وأما القاضي الجرجاني فيذكر الأشياء التي تحبب الشعر إلى النفوس، ويضع يده على مواطن لطيفة تقرب المعنى وتثير المتلقي، و"لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلي الصدور بالجدال والمقايضة؛ وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلوّاً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رقيقاً"^٣، والشاعر - إذن - يحتاج إلى أن يعطف النفوس إليه، وعليه أن يبحث للمتلقي عما يغريه بشعره من لفظ مكسوّ بالحسن مغلف بالحلاوة، وقبول الشيء مقرون بحلاوته وانبساط النفس له، لا بإحكام صنعته وإتقانه فقط.

ويرى القاضي الجرجاني أن السمع كالبصر، والبصر يقف على ما تشاهده العين، والسمع يعي الكلام، ويتصور المقول، فتذهب النفس مع ما يجذبها كل مذهب، ويكون موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، وتسمع بمعنى آخر هو أولى من الأول بالقبول، ولكن

^١ (المصدر السابق، ص ٢٠٧).

^٢ (المصدر نفسه، ص ٢٠٧).

^٣ (القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م، ص ١٠٠).

السمع يمجّه لعدم الميل إليه، حتى ولو اجتمعت فيه مكونات الجمال الظاهرة، ولكن السمع ينبو عنه، والقلب ينصرف إلى غيره أقل إحكاماً، وما ذاك إلا لأن له في الضمائر وقعاً وقبولاً. والشعر المضطرب عنده نوعان: نوع يميزه العامي بذوقه، ويفرق بطبعه بين الأجناس والأوزان. ونوع غامض لا يميز إلا بطول الروية والدربة، مع حاجته إلى دقة الفطنة، وصفاء القريحة، والغوص في بواطنه، بإجهاد الفكر.^١

٥. المتلقي على محك النقد:

لا يختلف ابن رشيق عن ابن طباطبا في وضع المتلقي على المحك، ويرى أن على الشاعر معرفة أغراض المخاطب حتى يستطيع الولوج إليه من الباب الذي يستحسنه، ولتكن "غايته معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويدخله في ثيابه"^٢، والشاعر يستطيع أن يخطب ود مخاطبيه من خلال معرفته بميولهم، ومراعاة مقاماتهم؛ لكي يبلغ منزلة من يعيش معهم، وتختلف موضوعات الشعر باختلاف المتلقين، فشعر الشاعر لنفسه غير شعره في المحافل، ويقبل في شعره الخاص عفو الكلام واللغو فيه، ما لا يقبل منه إذا قام بين السماطين، وهذا دقيق في حث الشاعر على تخير اللفظ، ومراعاته مقامات الناس وأحوالهم.

وفي حديث له عن التشبيه وأن الفائدة منه "تقريب المشبه من فهم السامع"^٣، فإن القائل يكّد ذهنه، ويجهد نفسه، في تقريب المعنى، واختيار المناسب من التشبيهات؛ ليخرج المعنى بحلة جميلة عن طريق التشبيه، وليس همه في ذلك إلا إفهام المتلقي، وعليه أيضاً ألا يكتفي بتخير الألفاظ والتشبيهات، ولكن من المهم أيضاً أن يغير في أسلوبه، وينوع في نمطه

^١ (ينظر، المصدر السابق، ص ٣٤٢-٣٤٣.

^٢ (الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط غفيف نايف حاطوم، بيروت، دار صادر، الطبعة الثانية، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م، ص ٦٤.

^٣ (المصدر نفسه، ص ٩٦.

والسبب في ذلك أنه "إذا لم يكن شعر الشاعر نمطاً واحداً لم يمله السامع"^١، وهنا يدرك الحالة النفسية للمتلقى، فيوصي الشاعر أن ينوع في أسلوبه وطريقته، لكي يستطيع أن يُبقي المتلقي في شعره، غير مألٍ له ولا كاره.

٦. مدار الشعر على تأثيره:

يلح حازم القرطاجني في البحث عن كفايات التأثير في المتلقي، ويصب اهتمامه على النفس وما يمكن أن يستثيرها، سواء كان ذلك بالمعاني، أم الأسلوب، أم النظام، حتى تدخل الصورة خيال المتلقي، ويتفاعل معها، وينفعل لتخليها وتصورها، أو يقوده تصورها إلى شيء آخر ينفعل معه، فينبسط لما يقر في ذهنه، أو ينقبض منه.

والشاعر يستطيع بطريقته التخيلية تغيير النفوس، والتحكم في الأهواء، وينقل القناعات من انطباع سيء إلى انطباع حسن، كل ذلك عن طريق النقش والزخرفة، فتطرب به الأسماع، وتنشئ له النفوس، وتنفذ إليه العقول دون روية، "ومن التذاذ النفوس بالتخييل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيدة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها مستلذا؛ لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به"^٢، والقرطاجني شديد التركيز على المتلقي والأحوال النفسية المترتبة على اختيار الألفاظ، بل إنه يجعل من أغراض الشعراء أن يؤثروا في النفوس، ويثيروا انفعالات المتلقين، ويذهب إلى أبعد من ذلك فيجعل من الأسباب الباعثة على قول الشعر عند الشعراء هو التأثير الحاصل من أشعارهم، والشاعر إما أن يقول الشعر ليبسط النفوس به، وإما أن ينفرها من سلوك سيء، وإما أن

^١ (المصدر السابق ص ١٤٤).

^٢ (حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه، بيروت، دار الغرب، الطبعة الثالثة ٢٠٠٧م، ص ١١٦).

يدعوها إلى عمل شريف، وهذا دليل على تركيز الشاعر على المتلقي، وحضوره في ذهنه، وهذا موافق لما قالته الدراسات النفسية بأن المتلقي هو سبب الإبداع.^١

كما يربط القرطاجني الشعر بقوة تأثيره في المتلقي، واشتماله على التخيل الذي ينتج الصور في مخيلة السامع، وذلك من خلال: اللفظ، أو المعنى، أو الأسلوب، أو النظام، وهذا كله يتحقق من خلال استجابة المتلقي، بانفعاله انبساطاً أو انقباضاً. وهو يُبدئ ويعيد حول التأثير في نفس المتلقي، وعندما تحدث عن التخيل كان جل حديثه عن التأثير فيه، وتخيل الصور التي تحرك له خياله، ولما جاء إلى المحاكاة جعل أفضل المحاكاة هي التي تثير النفوس التذاذاً بها، وإيلاً لها، فمدار الشعر عنده على أمرين: الشكل النهائي بما يحمل من لفظ ومعنى. والتصوير المناسب. والعبرة في هذا كله، قوة التأثير في النفوس.

ويقسم حازم المتلقين إلى خاصة وجمهور، وهناك أمور يشترك في معرفتها الخاصة والجمهور، ومنها ما ينفرد بمعرفته الخاصة، ويرى أن موضوعات الشعر ينبغي أن تكون مما ألفه الناس، ويشير فيهم السرور أو يوقعهم في الأحزان، والمعاني التي تحملها تلك الأقاويل "مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه"، وفي قوله: "مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر له" يشير إلى أن هناك من الجمهور من لا يفهم اللغة، ومنهم من يفهم ويتأثر، وفي قوله: "مما يعرفه ولا يتأثر"؛ أي أن هناك من لا يستجيب للمعنى المطلوب حتى ولو فهمه، وأما في قوله: "أو مما يتأثر له إذا عرفه"، فهذا في بادئ الأمر لا يفهمه، ولكنه إذا ما أعمل عقله وفهمه فإنه يستجيب له، وفي قوله: "مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه" أي أن هذا الصنف من الجمهور لا يفهمون المراد لبلادتهم، أو لقلة محصولهم اللغوي، ولكن قد يخرج من هؤلاء من يصل إلى المعنى بعد الجهد والعناء، ولكنه لا يستجيب له، فيؤكد على مبدأ الاستجابة بعد المعرفة والفهم، "وأحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها أو يتأثر لها إذا عرفت

^١ (ينظر، عبد الله محمد الرميحي، التلقي في مؤلفات النقد العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص ٢٩.

^٢ (حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢١.

هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاها أو التألم منها، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم^١، وعلى القائل أن يجد الحيلة المناسبة في قذف الكلام إلى النفوس؛ لتتأثر بمقتضاه.

٧. اتساع المدى:

كل متلقٍ يرى النص بمنظوره، وربما تتعدد القراءة للنص الواحد، كما أن الرائي للشكل الظاهر يتفق ومن على طريقته، ولاختلاف القراءات أسباب منها:

(١) الغموض الذي يكتنف النص، وينطوي عليه، بعد أن يغلفه مبدعه بأسلوب حسن، وألفاظ بديعة، ربما يسلك بذلك طريق التعمية على ما فيه، فيبهر القارئ بألفاظه وروقه، ولكنه يدس فيه ما يريد أن يفهم لمن أمعن التأمل، ووقف النقاد القدماء من الغموض موقفين:

الأول - يرون أن الغموض عيب من العيوب، فازدروا صاحبه، سواء أتبع الألفاظ الغريبة، أم الغموض الفني الذي يحول دون إدراك صورته ومعانيه، كما وقف الآمدي من شعر أبي تمام، إلى غير موقف العامة الذين أصبحوا يساءلون فيقولون له: لم لا تقول ما يفهم؟! ذلك أنهم نظروا نظرة خاطفة سريعة إلى المعنى الظاهر دون المعنى الكامن.

الثاني - هم الذين يعدون الشعر الغامض مما يتميز فيه الشاعر؛ إذ يرون أن الشعر الجيد هو الذي لا يعطي نفسه من القراءة الأولى. وتجد النفوس نشوة في بذل الجهد لفهمه وتأمل صورته ومعانيه.

إذن، فالغموض يؤدي إلى تعدد القراءات، والشاعر يستعمل اللغة بأسلوبه، والقارئ يتأول ما يقرأ؛ ليصل إلى مراده من ذلك الغموض. إن الغموض الذي يكتنف النص، مع سلامة التعبير، دون تقعر يفقد المتلقي متعته، هو من سبل الشعراء، ومن مستحبات النقاد

^١ (المصدر السابق، ص ٢١).

والبلاغيين، وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني عن تعمية المعنى، واللذة التي تحصل من وراء لطف إخفائه، فيحوج طالبه إلى تحريك خاطره، وهذا الخفاء اللطيف لا يعني التعقيد في المعاني؛ إذ إن الخفاء في المعنى هو الذي يفاضل بين السامعين، فكل منهم يجهد نفسه ليصل إلى المعنى بطريقته، ولا يحصل على ذلك إلا بما يسعفه به فهمه وتعيينه به خبرته.

(٢) اختلاف المناهج: يؤدي اختلاف المناهج بالتأكيد إلى اختلاف القراءات، وتعدد المعنى للنص الواحد، وهي قضية عرفت قراءتها النص منذ القدم، ومن النصوص الشعرية التي تباينت آراء النقاد في قراءتها الأبيات الآتية:

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا	ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطي الأباطح

تختلف هذه الأبيات في قراءتها عند النقاد، ومن ذلك أن ابن قتيبة عدها من ذوات اللفظ الحسن، ولكنها عند التتقيب لا تحمل معنى ذا فائدة.

وأما ابن جني وعبد القاهر، فقد قرآها قراءة إعجاب في لغتها وصورها الشعرية، وإصابة غرضها وحسن نظمها حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، فقال ابن جني معلقاً: "فقد ترى إلى علو هذا اللفظ ومائه، وصقاله وتلامح أنحائه"، وقال الجرجاني: "أول ما يتلقاتك من محاسن هذا الشعر أنه قال: "ولما قضينا من منى كل حاجة" فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريق العموم".^٢

(١) ابن جني، الخصائص، ص ١٨٨.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، جدة، السعودية، دار المدني، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ-١٩٩١م، ص ٢٢.

واختلاف المذاهب والأذواق بين الناس أدى إلى عدم الاتفاق على شاعر معين، وكل زمن يختلف عن غيره، وجعل المتلقين يتفاوتون في أحكامهم، ولا شك أن للمواقف الشخصية أثرًا في تلك الأحكام، ولذلك "الناس لم يتفقوا أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس، والنابعة، وزهير، والأعشى، ولا في جرير، والفرزدق، والأخطل، ولا في بشار، ومروان، والسيد، ولا في أبي نواس، وأبي العتاهية، ومسلم، والعباس بن الأحنف؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه".^١

والكلام إذا انتخبه عارف به، وميز الغث من السمين، وجاء به مصفى من الحشو انفتحت أمام المتلقي أبواب معرفته؛ ولهذا يشير ابن طباطبا إلى اتساع طرق المعنى بقوله: "إذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طريقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به"^٢، وهذا هو الكلام الذي تختلف فيه الفهوم، وتتعدد فيه القراءات، كل قراءة تحاول الوصول فيه إلى المعنى الأقرب إلى الصواب. ومن خلال النص السابق يتضح أن ابن طباطبا يرى إمكانية تناول النص بأكثر من طريقة، وتوجيهه على أكثر من معنى، فتعدد المداخل إلى النص تفسح أمام المتلقي فضاء أوسع للمعاني المستخرجة منه.^٣

وقد تعددت القراءات للنص الشعري وكانت القراءة اللغوية تعنى بالشكل وأدائه الصوتي، والقراءة النقدية والبلاغية تعنى بمعانيه وصوره وتحليله، وأشار القدماء كالجاحظ وابن قتيبة إلى أشياء من ذلك،^٤ وكان من آثار هذه العناية ظهور مجموعة كبيرة من المصنفات تعكس تعدد القراءات الشارحة حيث ظهرت في كتب إعراب القرآن ومعانيه وتفسيره. كما ظهرت

^١ (الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، مصر، دار المعارف، الطبعة الرابعة، دس، ص ٥.

^٢ (ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٢٠.

^٣ (ينظر، فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دبي، دولة الإمارات العربية المتحدة، دار العالم العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص ٩٣.

^٤ (ينظر، زهير غازي زاهد، قراءة النص، مجلة ينبع، العدد ١٩، رجب، شعبان ١٤٢٨ هـ، ص ٨٤.

شروح الشعر باختلاف شعرائها، وما نتج من اختيارات شعرية كاختيارات الأصمعي في الأصمعيات، والمفضل في المفضليات، وأصحاب الحماسات كحماسة أبي تمام، والحماسة البصرية وغيرها، إلا نوع من أنواع القراءة المتعددة، ومن الإشارات القديمة إلى تعدد قراءة الشعر قول الجاحظ: "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل ورأيت عامتهم، فقد طالت مشاهدتي لهم، لا يفقون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام فيه ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدر عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعم، وعلى السنة حذاق الشعراء أظهر"^١، إن الجاحظ من خلال هذا النص يبين اختلاف المتلقين حيث إن منهم من يعتني بالشعر إذا كانت فيه ألفاظ غريبة، والنحويون يحرصون على الشعر الذي يستمدون منه قواعدهم، وأما رواة الأخبار فهمهم ما عذبت ألفاظه؛ ليكون أكثر تأثيراً.

٨. حضور المتلقي في ذهن المبدع العربي:

أول ما يضع المبدع أمام ناظره وهو ينشئ نصه المتلقي، فلا يمكن أن يهمل المبدع سامعه؛ ولذا وجد قديماً ما يسمى بالحوليات، التي اشتهر أصحابها بتحكيك قصائدهم، ولا يخرجونها إلا بعد فترة من الزمن، وقيل إن زهيراً كان ينظم القصيدة في ستة أشهر، ويراجعها في ستة أشهر، وقالوا: "خير الشعر الحولي المحكك"^٢، فلولا أن المبدع يعتني بالمتلقي لما أخرج نتاجه وإبداعه. والجاحظ يوجه المبتدئ في الشعر أو الأدب، وينصحه ألا يستعجل

^١ (الجاحظ، البيان والتبيين، ج ٤، ص ٢٤).

^٢ (المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٣).

الظهور، حيث يقول له: "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبرت خطبة، أو ألقت رسالة، فأياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه. ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحديق إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله... فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً، فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه".^١ والمبتدئ في صناعة الأدب عليه أن يحتال وينظر ردة فعل المتلقين، فإذا وجدهم يقبلون على إنتاجه، وكان لصناعته تأثير في الأسماع والقلوب فحينها ينطلق أمام المأ ويظهر نفسه، وإن وجد العكس فعليه أن يذهب إلى غيره.

ولوحظ على بشار تفاوت شعره، فتارة ينهض بشعره إلى مصاف الملوك، وأخرى ينحط إلى مراتب السوق، فسئل عن ذلك وقيل له: إنك لتأتي بالهجين من القول، حيث تأتي بالشعر الذي تثير به النقع، وتخلع به القلوب كقولك:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما

إذا ما أعرنا سيداً من قبيلة ذرى منبر صلى علينا وسلما

وتقول:

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فقال: "لكل وجه وموضع، فالقول الأول جد، وهذا قلته في ربابة جاريتي، وأنا لا أكل البيض من السوق، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها،

^(١) المصدر السابق، ج ١ ص ٢٠٣.

فهذا القول عندها أحسن من (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل...) عندك^١، ويشار هنا يراعي الحال ويعرف قدر المتلقي، والجد يختلف عن الهزل، والفخر غير الفكاهة، ويعرف من يخاطب، وكيف يخاطب.

ويحدد المتنبى المتلقي الذي يقصده، وذلك فيما يرويه ابن جني حيث قال له ذات يوم: "أتظن أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه؟! ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم منه البيت. قلت: فلمن هي؟ قال: هي لك ولأشباهاك"^٢. فالمتنبى يعرف لمن يحوّل شعره، وإلى من يتوجه به، وإذا كان يعرف المتلقي المقصود في النص، فهو لا شك يحاول أن يودعه من المعاني ما لا يدركها إلا ذو الفهم الثاقب، وعليه أن يقول وعلى المتلقي أن يؤول، فالشعر حين ينفثه من صدره، وينام ملء جفونه، تطير إلى الناس شوارده، ثم يبدأ الخلق بافتضاض معانيه، والكشف عما يحمله النص، فيدعون نومهم وييممون نحوه، بل إن المعاني التي ينتجها نصه، يتنازع فيها الناس وقد تصل بهم إلى الخصومة، ولكن لا يدرك المعنى إلا ذو الفهم الحاذق، وعيار ذلك: "أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص"^٣، ويعلم المتنبى أن شعره إذا انطلق منه صار إلى غيره، فتصرف به كيفما شاء، وغدا ملكاً للمتلقي، يقلب أوجهه، ويبحث عن مخارجه.

وتحمل لنا الكتب كثيراً من المواقف والقصص التي تدل على العناية بالمتلقي، وكيف يكون استعداد الملقى لما يريد قوله، ومن ذلك أن امرأة دخلت على هارون الرشيد، وعنده جماعة من وجوه أصحابه فقالت: يا أمير المؤمنين أقر الله عينك، وفرحك بما آتاك، وأتم سعدك، لقد حكمت فقسطت. فقال لها: من تكونين أيتها المرأة؟! فقالت: من آل برمك ممن قتلت رجالهم، وأخذت أموالهم، وسلبت نوالهم. فقال: أما الرجال فقد مضى فيهم أمر الله، ونفذ فيهم قدره، وأما المال فمرود إليك، ثم التفت إلى الحاضرين من أصحابه، فقال: أتدرون

^١ (أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، لبنان، بيروت، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثانية، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ج٣/ص١١٣-١١٤.

^٢ (أبو العلاء المعري، معجز أحمد، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٤١٣هـ/١٩٩٢م ج١/ص٤٥٠.

^٣ (ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٩.

ما قالت المرأة؟! فقالوا: ما نراها قالت إلا خيراً. قال: ما أظنكم فهمتم ذلك، أما قولها: "أقر الله عينك"؛ أي أسكنها عن الحركة، وإذا سكنت العين عن الحركة عميت، وأما قولها: "وفرحك بما آتاك" فأخذته من قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا فَرِحُوا بِمَا أُوتُوا أَخَذْنَهُمْ بَغْتَةً فَإِذَا هُمْ مُبْلِسُونَ﴾^١، وأما قولها: وأتم الله سعدك، فأخذته من قول الشاعر:

إذا تمَّ أمرٌ بدا نقصه ترقَّب زوالاً إذا قيل تم

وأما قولها: لقد حكمت فقسطت، فأخذته من قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا الْقَاسِطُونَ فَكَانُوا لِجَهَنَّمَ حَطَبًا﴾^٢ فتعجبوا من ذلك.^٣

هذه الحادثة تجعل الباحث يقف أمام مبدع واعي، ومتلق بارع، وقد أحكمت هذه البرمكية نسج كلامها، ولم تُفصح به للحاضرين، واتبعت أسلوب التعمية في الكلام، إذ إن المتلقي عندها مقصود، وهي تعي أن هذا المتلقي على قدر من الفطنة، التي تجعله يصل إلى مرمى كلامها، وفي حين أن الجلساء فهموا أنه مدح محض، إذ بهارون الرشيد المتلقي البارع يستشف من كلامها مغزاه، ويقف على إسقاطاته، ويستنتق إحياءاته، ويكشف الستار عن المعنى المراد، وحيث إن الخبر يشعر أن المرأة ما زالت في المجلس، فلم تعترض على تفسيره.

^١ (سورة الأنعام من آية رقم ٤٤).

^٢ (سورة الجن آية ١٥).

^٣ (شهاب الدين محمد بن أحمد الأبيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق: درويش الجويدي، لبنان، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، ص ٨١-٨٢).

٩. التلقي بين اهتمام القدماء وزعم المحدثين:

قام النزاع بين النقاد المعاصرين حول النظريات الغربية؛ ولأن نظرية التلقي تعد من آخر تلك النظريات الوافدة، فإن النقاد العرب وقفوا منها على طرفي نقيض، فمنهم من رأى أن المتلقي كان أحد أركان العملية الأدبية التي أولاها النقد القديم عنايته، ومنهم من انساق إلى النظرية الغربية، ووافق قول ميشال أوتن Michel Otten حيث يقول: "القارئ أكبر منسي في نظريات الأدب الكلاسيكية، وهذا أمر واضح منذ الوهلة الأولى"؛ ولذا فإن بعض الباحثين العرب في العصر الحديث قد مالوا إلى هذا الرأي، الذي يزعم صاحبه أن المتلقي منسي في النقد القديم، مثل عبد العظيم فوزي الذي يقول: "إلى عهد قريب ظل دور المتلقي مهماً، بل إنه كان منسياً في النقد، رغم أنه طرف رئيس في العملية الإبداعية وفي التواصل الفني، لهذا أثارت نظرية التلقي زوبعة من الأسئلة والإشكالات والنقاشات العميقة والمهمة بخصوص علاقة القارئ بالنص..."^١، وإن كان صاحب القول السابق يقصد الاهتمام الذي توليه نظرية التلقي اليوم، فإنه يوافق على قوله؛ إذ وجد المتلقي بعد هذه النظرية مجالاً أوسع، وأصبح نقطة الاهتمام، وصار مشاركاً في صناعة النص، إذا ما قورن بالمحورين الآخرين (المبدع، النص). ولكن الإشارة في نصه تتضمن التهميش والنسيان، وهذا لا يمكن أن يوافق عليه، وخصوصاً أن من يتتبع كتب التراث يجدها مليئة بما يشير صراحة أو إحياء إلى حضور المتلقي في ذهن المبدع، وقد جاء ذكره في التراث تحت مسمى (السامع) و (المخاطب)، وتارة توسع العبارة فيقال: (ملاءمة الكلام لمقتضى الحال).

وانبرى بعض النقاد إلى مناهضة الآراء السابقة ومنهم إبراهيم خليل حيث يقول: "الحق أن الاهتمام بالقراء واستجابة الجمهور يبدو . لمن يدقق النظر . أنه وثيق الصلة بالنظرية

^١ (ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة، ضمن نظريات القراءة، ترجمة عبد الرحمن بو علي، اللاذقية، سورية، دار الحوار، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص ١٠٩.

^٢ (عبد الله محمد الرميحي، التلقي في مؤلفات النقد العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص ٣١.

الكلاسيكية في الأدب"^١، ولا شك أن إبراهيم خليل قد دقق النظر في التراث، ووجد من النصوص ما يثبت قوله، فمن خلال ما تم عرضه من نصوص تراثية مختلفة الأزمنة يجد المتأمل صدق رأيه، فالمتلقي حاضر في ذهن المبدع، وحاضر في كتب التراث، فمن قرأ التراث واستنطقه - وهو ما تدعو إليه نظرية التلقي - يرى أن القدماء قد أولوه عناية متميزة إما تلميحاً أو تصريحاً، ويرى محمود عباس أن البحث في جماليات التلقي قضية قديمة عند العرب واليونان^٢، وربما كان أرسطو من أبرز رواد الفكر اليوناني: "ومازال رواد الفكر والأدب الغربي حتى يومنا ينزعون إلى أحكامه وآرائه، في مذاهبهم ونظرياتهم الأدبية الجديدة"^٣.

وفي ثنايا الاهتمام بالمتلقي رأينا أن الفكر اليوناني قد جعله هدفاً للخطابة، فهو المعني بالخطاب، والمقصود بالتأثير، وفي التراث العربي رأينا العناية به، فلا بد أن يُعرف المتلقي وتُعرف اهتماماته، وثقافته، ومكانته الاجتماعية، فلا يخاطب العامة بخطاب الخاصة، ولا يخاطب الملوك بخطاب السوق، والمبدع يعمل جاهداً "على توافر الكمال الفني في نصه، بما يشبع حاجة المتلقي فنياً وجمالياً؛ ليؤثر فيه"^٤. كما أن الشاعر يهيئ المتلقي نفسياً باختياره للمقدمات الغزلية، التي تجذب المتلقي، وتثير حواسه؛ إذ يودع شعره ما تميل النفوس إليه، وهو الحديث عن الغزل.

لم يذكر المتلقي بهذا اللفظ في التراث العربي، ولكنه جاء بعدة ألفاظ، مثل السامع والمخاطب وأحياناً يطلق الجمهور ويراد بهم المتلقون، وتارة النفس وأخرى العقل... إلخ، والاهتمام بالمتلقي موجود، وإن لم تفرد له مباحث أو كتب، إلا أن الحديث عن فاعلية الشعر لا ينفك عن أثره في المتلقي، الذي يوجه إليه النص النثري والشعري.

^١ (إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكير، ص ١١٧.

^٢ (محمود عبد الواحد عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ٧.

^٣ (المرجع نفسه، ص ٤٥.

^٤ (شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، مصر، دار العلم والإيمان، د. ط، ٢٠٠٩م، ص ٣٤.

إن نظرية التلقي والتي أحدثت نقلة، وأثرا في مجال الدراسات الأدبية، لم تهبط من السماء وإنما لها جذور في التاريخ، وليس البحث عن جذورها من اختصاص النقاد العرب فقط، وإنما كان لروبرت هولب Robert Holub في كتابه "نظرية التلقي" جهد في تتبع الجذور، حيث وجد أنه ليس من الصعب العثور على إرهاصات لهذه النظرية في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، لاشتماله على نظرية التطهير، التي تقوم على استجابة المتلقي.^١

ولا يحق لأي شخص أن يسقط نصوصاً قديمة على نظريات جديدة لا تحتلها، ولا يحق أن يقحمها في مضايق لا تتسع لها، ويزاحم بها قوانين لم تخلق لها، بيد أن نكران أصول قديمة، ودفعها بالجملة عما وجد من جديد النظريات، وكأنما غم على قائلها فلم ير نور هلالها، والذي بزغ منذ أن تلقى آدم كلمات ربه لهو أيضاً أمر مرفوض.

والحق يقال إن نظرية التلقي الحديثة أولت المتلقي الاهتمام، وخصته بالعناية، وتميزت عن الاهتمام بالمتلقي في التراث العربي/ اليوناني بما نتج من هذه النظرية من قوانين، وسنت له من نظم، ووسعت الاهتمام به، حيث جعلته مشاركاً في إنتاج النص، وهذا أمر طبيعي إذ الأهله تكون صغيرة، وما تزال تكبر حتى تصل ذروتها، وقد كان للمتلقي حجم بارز عند عبد القاهر الجرجاني، فكيف خاطب عبد القاهر المتلقي؟ وكيف وجهه؟ وما السمات التي ينبغي أن توجد في المتلقي؟

^١ (ينظر، سميرة سلامي، إرهابات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، ص ٢١٩.

المبحث الثاني

المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني

أ. المتلقي السلبي.

ب. إشارات إلى المتلقي عند الجرجاني.

ج. علاقة المبدع بنصه.

د. قراءات النقاد لدور المتلقي عند عبد القاهر.

أ. المتلقي السلبي:

يعيب عبد القاهر الجرجاني على المتلقي وقوفه مكتوف اليدين معطل الفكر إزاء النص، وذلك هو المتلقي السلبي الذي أسلم عقله لقول أعجب به، أو شخص استولى على رأيه، فلا يملك تجاهه صرفاً ولا عدلاً، ويشير الجرجاني إلى نفسه وما كابده من طلب العلم وهو يتعامل مع "الفصاحة" و"البلاغة" حيث يرى أنه يتعامل مع معاني مخبوءة، ونصوص تتطوي تحتها مفاتن البيان، ويحاول أن يشفق عن صدفها إذ يقول: "ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة" و"البلاغة" و"البيان" و"البراعة"، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء، وبعضه كالتبني على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج"^١، وهو بهذا النص يجعل العبارات نصوصاً مشفرة، لا تفصح عن معانيها لكل أحد، وإنما استدل على معانيها بالرمز والإيماء. وبذلك بلغ ما بلغ من العلم، فلا يمكن للعالم أن يبلغ شأن العلماء حتى يغوص على المعاني، ويستوضح النصوص، فيأخذ ويرد، ويناقش ويحاور؛ لكي تستبين له الطريق، ويقف على ما يراه صحيحاً.

ولا يكتفي عبد القاهر أن يصرح بكلامه بل يسلك سبيل التطبيق في حديثه عن قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَكَسَمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾^٢، حيث لا يشك أحد في إعجاز هذه الآية، ولكن من أين جاء هذا الإعجاز؟ إن مبدأ الإعجاز عنده: "أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم في أن كان النداء "بيا" دون "أي"، نحو "يا أيتها الأرض"، ثم إضافة "الماء" إلى "الكاف" دون أن يقال: "ابلعي الماء... إلخ"^٣. وهذا ما يرى لزماً على المتلقي أن يعمل، وألا يكتفي بأن يقول

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م، ص ٣٤.

^٢ (سورة هود، آية ٤٤.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٥-٤٦.

تعبيرات عامة، كما في قولهم، معنى لطيف، أو أسلوب حسن، ولكن لا بد من الوقوف على مواطن الحسن من أين جاءت؟ وكيف جاءت؟ كما لا ينبغي أن يقف المتلقي على سماع الأذن، بل على استنتاج العقل. وعلى المتلقي أن يعمل عقله، ويدير فكره؛ ليخوض في مقاصد المعاني، ودلالات الألفاظ. وقد حرص الجرجاني على إظهار ما فهمه عقله، وما استنبطه فهمه لقرائه حيث أشار إلى أنه يعيد بعض الكلام ليبصر من كان في قلبه مثقال ذرة من شك أو سوء فهم؛ ليقفهم على المعنى الصحيح، فيقول: "حتى يسلكوا المسلك الذي سلكناه، ويفرغوا خواطرهم؛ لتأمل ما استخرجناه"؛ لأنه قد رأى أقواماً قد قلدوا، وأنسوا بما قلدوا، ولم يتدبروا ولم يجتهدوا، وإنما قادهم الإعجاب، أو قعدت بهم قلة العلم عن التدبر، ويريد منهم أن يتعلموا منه كيف يضع يده على الخصائص التي ميزت نظاماً من نظم.

إن عبد القاهر الجرجاني منذ أن خاض غمار العلم، وهو يتلمس طريقه في ضباب الغموض، حيث اكتشف مبكراً أنه أمام نصوص مبهمة أو موحية، ولكن تلك النصوص لا تخلو من الرموز التي تقود إلى مقاصد المبدع، أو الإيماءة التي تفتح أمام المتلقي منافذ العبور إلى غياهب النص، وليست النصوص بمنزلة واحدة من الغموض والخفاء، ولكنها مختلفة باختلاف المنتجين، وباختلاف طريقة التأليف بين الكلم، وكل ذلك بحاجة إلى متلقي لا يعرف التقليد، كما لا يعرف الدعة والركون إلى أقوال مغلفة، أو آراء مبسطة عائمة غائمة. وربما يعنُّ لك نص تسمع فيه رأي العلماء، ويستقر بك ذلك الرأي على أنه ما قالوا وتأولوا، ولا تبحث فيه عن معنى جديد ركوناً إلى المعنى السابق الذي تلبس به ذهنك، واستقر عليه رأي من قبلك، "ثم يلوح لك ما تعلم به أن الأمر على خلاف ما قدر"، وهذه دعوة إلى عدم التسليم لكل رأي يأتي إلى المتلقي، وأن عليه أن يبحث ويفكر، ويتدبر ويستنتج، كما فعل الجرجاني مع آراء المتقدمين، حتى ولو أن الرأي والحكم قد جاء من عالم، فلا ينبغي التسليم إلا بعد الاجتهاد، حيث إن الألفاظ مغلفة على معانيها، والأغراض كامنة فيها.

¹ (المصدر السابق، ص ٥٥٣).

ب. مكانة المتلقي عند عبد القاهر:

1. السامع:

يحتل المتلقي مكانة سامية عند عبد القاهر الجرجاني؛ ولذا فهو يخصه بصفات وميزات، ويفترض وجود متلق واع يدرك مقاصد النصوص، وينقب عن مرامي الألفاظ، والمتتبع لكتابات عبد القاهر في كتابيه "دلائل الإعجاز"، و "أسرار البلاغة" يجد أنه يخص القارئ بجملة من الألفاظ التي تدل على المتلقي، وإن لم يكن يطلق كلمة "المتلقي" صراحة، إلا أن هناك ما يقوم مقامها، ويدل عليها، فمن ذلك كلمة "السامع" التي وردت في كتابه دلائل الإعجاز خمساً وأربعين مرة، ووردت الكلمة نفسها في كتابه أسرار البلاغة إحدى وعشرين مرة، وذكر محمد المبارك أن هذا اللفظ أكثر الألفاظ استعمالاً في الدلالة على "المتلقي" عند العرب حيث يقول: "اللفظ الذي له الذبوع والانتشار عند الجميع هو السامع، بدءاً من الكتابات النقدية في القرن الثاني، إلى القرون المتأخرة"^١، ويعلم الجرجاني يقينا وهو يؤلف كتابه دلائل الإعجاز أنه يحتاج إلى متقبل يمتلك الاستعداد النفسي الذي يؤهله لفهم كتابه، والطبيعة القوية التي تسهل عليه إدراك خفايا الأمور ودقائقها^٢؛ "لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تتبها السامع لها وتحدث له علما بها، حتى يكون مهياً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة"^٣، والسامع الذي يقصده الجرجاني له شروط يجب أن توجد فيه، حتى يستطيع أن يوصل إليه مراده، فأولها: أن يكون مهياً نفسياً، ومستعداً لإدراك ما يلقي إليه. وثانيها: أن تكون له طبيعة فطرية قابلة للتفاعل مع توجيهات الجرجاني. وثالثها: الذوق الذي بموجبه يقف على مواطن الجمال، وأسرار النصوص.

^١ (محمد المبارك، استقبال النص عند العرب/ دارسة أدبية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص ٣٣ .

^٢ (ينظر، حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م، ص ٤٩٩ .

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص ٥٤٧ .

ومن الأهداف ومقاصد النصوص عند عبد القاهر أن يستطيع المتلقي الكشف عن المخفي من أمور، ويكون قادراً على انتزاع المعاني من دلالات الألفاظ، حتى "تقر الأمور قرارها وتوضع الأشياء مواضعها، والنزاع إلى بيان ما يشكل، وحل ما ينعقد والكشف عما يخفى، وتلخيص الصفة حتى يزداد السامع ثقة بالحجة، واستظهاراً على الشبهة"^١، وما النص إلا وسيلة يستخدمها المبدع؛ لينفث بلطف في قلب سامعه الثقة بما يمليه النص، وتتمكن الحجة في نفسه؛ ليدفع بها كير الشبهة، وخبث الشك.

ويفسر عبد القاهر الاستفهام في حديثه عن بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي
ومسنونة زرق كأنياب أغوال

أن ذلك للإنكار، والإنكار لا يخلو من مخاطب يتوجه إليه الخطاب، "الذي هو محض المعنى أنه لتنبية السامع حتى يرجع إلى نفسه فيخجل ويرتدع"^٢؛ إذ المقصود من كلام امرئ القيس أن يدخل الخوف في نفس المتلقي المقصود، ويوقفه عند حده، حتى لا تسول له نفسه الاعتداء، أو مجرد التفكير فيه.

ويذم عبد القاهر المعقد من المعنى، الذي لا يدرك المتلقي المراد منه؛ لأن اللفظ لم يرتب ترتيباً تحصل معه الدلالة على الغرض "حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير الطريق"^٣. والمتلقي هدف من أهداف المبدع عند الجرجاني، حيث لا ينبغي أن يعقد المبدع المعنى، ويتلاعب بالألفاظ ذلك التلاعب الذي يحتاج معه المتلقي إلى حيلة؛ لكي يصل إلى المراد من النص، وإن كان الغموض مستحسنًا في بعض الأحيان إلا أن له قدراً يجب ألا يتجاوزه المبدع حتى لا يفسد المعنى على المتلقي.

^١ (المصدر السابق، ص ٣٤).

^٢ (المصدر نفسه، ص ١١٩).

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة دار المدني، السعودية، جدة، ومصر، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ ١٩٩١م، ص ١٤٢).

ويقدر عبد القاهر الجهد الذي يبذله المبدع في إنشاء نصه، وكيف يكد ذهنه، ويشقي نفسه، ويكلفها العناء في البحث عن المعاني، وما ذاك إلا ليعرضه على المتلقي بأسلوب ينتزع فيه لبه، ويصرف إليه قلبه، فيقول: "وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشكّ في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درّه حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابد منه الاعتياص"^١، وإذا كان النص بهذه الحالة من التعب والنصب الذي كابدته المبدع؛ فإن ذلك يزيده شرفاً، ويكسبه مكانة، حتى يعظم شأنه لدى المتلقي، بقدر ما بُذل فيه من الجهد، وبشبه الجرجاني النص الذي تحمّل فيه قائله التعب بالكنز الذي تحمّل جامعه المشقة، وأفنى عمره في جمعه وادخاره.

٣. المخاطب:

من الألفاظ التي وردت عند عبد القاهر الجرجاني دالةً على المتلقي كلمة "المخاطب"، وقد وردت هذه الكلمة في دلائل الإعجاز ست عشرة مرة، وجاءت في أسرار البلاغة خمس مرات. ومن المواطن التي ركز فيها على هذا اللفظ موضوع (الاستفهام) حيث إن الاستفهام عنده أن تطلب من المخاطب/ المتلقي أن يخبرك عن استخبارك واستفهامك، ويكون المخاطب هنا هو ما يعرف في نظرية التلقي الحديثة بالمتلقي المقصود، وأيا كان نوع المتلقي فإن عبد القاهر يعتني به، حيث يجعل الناطق بالكلام يزن كلامه قبل أن يطلقه، ويدقق اللفظ في التقديم والتأخير، فإذا كان التقديم للاسم كقولك: "أزيد قائم؟" فإن المقصود من الاستفهام السؤال عن الشخص لا عن الفعل، وإن قدمت الفعل فقلت: "أقام زيد؟" كان المهم لديك هو القيام، وهل حصل من زيد أو لا؟ وفي حديثه عن تقديم النكرة على الفعل أو تقديم الفعل على النكرة أفاض في هذه المسألة وهي بالدرجة الأولى تعنى بالمتلقي؛ لكي لا يلتبس عليه قصد المتكلم.

^١ (المصدر السابق، ص ١٤٥).

٣. النفس:

يضع عبد القاهر الجرجاني النفس مكان المتلقي، حيث ذكر النفس التي يقصد بها المتلقي في دلائل الإعجاز تسعا وثلاثين مرة، وذكرها في أسرار البلاغة سبعاً وثلاثين مرة، وهذه العناية دالة على مكانة المتلقي وأن الحديث عن النفس إنما هو حديث واضح للمتلقي، وكيف يمكن لهذه النفس التي تستطيع بعد البحث أن تطرب عندما تجد ما ضل من معنى بعد لأي وجهد، حيث يقول: "ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"^١، والنفس هنا هي نفس المتلقي الذي حاول أن يجد المعنى المراد، وأتعب فكره وكد خاطره في البحث والكشف، مستخدماً ما يمتلكه من أدوات تعينه على الوصول إلى مدافن الألفاظ، وإحياءات النص. ولا يقصد بكلمة "النفس" المتلقي فقط، ولكن الحالة النفسية التي يكون عليها المتلقي بعد سماع النص وتأثره به، وطرب نفسه له نفسه، واهتزازها به عند سماعه.

وحين يتحدث عبد القاهر عن القرآن وإعجازه يجعل الجمهور عاجزاً عن مجاراته، مبهرًا له في اتساقه، وما الجمهور إلا مجموع المتلقين، الذين سلب عقولهم القرآن ببيانه، وكان مما أعجزهم أن "وجودوا اتساقاً بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظاماً والتئاماً وإحكاماً..."^٢، فتلك العقول التي مارست أنواع البيان شعره ونثره، أمثاله وحكمه، لما عُرض عليها القرآن توقفت عن المجارة، وتعطلت عن البيان، الذي يداني أو يضاهي بيان القرآن، وكأنما ذلك النظام الذي جاء به القرآن غير النظام الذي عرفوه، والإتيان الذي وجدوه فيه غير ما توارثوه. بل إن عبد القاهر يوصي المتلقي بالتدبر والتفكير في النص، ويوجهه إلى استقصاء النظر "حتى يعرف كلا منه بشاهده ودليله، ويعلمه بتفسيره وتأويله، ويوثق بتصويره وتمثيله"^٣. والجرجاني حريص كل الحرص على إقناع المتلقي، فيعيد الكلام مرة بعد مرة، ويزيد في الاستقصاء

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٣٩..

^٢ (المصدر نفسه، ص ٣٩

^٣ (المصدر نفسه، ص ٤٠.

حتى يتمكن كلامه في نفس متلقيه، ويوازن بين الكلام في مواضع مختلفة، ويرى أن الكلمة إن أعجبت المتلقي في موضع، فلا يشترط أن تعجبه في كل موضع؛ لأنها قد تأتي في موضع آخر تكرر الكلام وتنقله، كلفظ "الأخدع" في قول الشاعر:

تلفت نحو الحي حتى وجدتي وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا

وقول البحتري:

واني و إن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي

ويرى أن فيها حسناً لا يوجد في قول أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعك، فقد أضجبت هذا الأنام من خرقك

فإن الحروف وإن كانت واحدة إلا أن التثامها فيما جاورها لا يبلغ مبلغ البيتين السابقين، ثم يأتي بكلمة أخرى جاءت في موضعين كأحسن ما يكون، وهي كلمة "شيء" في قول الشاعر:

ومن مالى عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وقال أبو حية:

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا

ثم جاءت في بيت المتنبي حيث بلغت من الثقل ما يكدر على المتلقي تلك اللفظة، فقال:

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران^١

^١ (ينظر، المصدر السابق، ص ٤٦-٤٨.

2. أسلوب الجرجاني في تعامله مع المتلقي:

يتطور مفهوم التلقي لدى عبد القاهر من حديثه عن المخاطب والسامع الذي استقر في كثير من أقواله، إلى القراءة التي تعطي القارئ قدرة على الفهم والإدراك لنص من النصوص حيث يقول: "ليس من بصير عارف بجوهر الكلام، حساس متفهم لسر هذا الشأن، ينشد أو يقرأ هذه الأبيات، إلا لم يلبث أن يضع يده في كل بيت منها على الموضع الذي أشرت إليه..."^١ وهو بهذا النص ينتقل من السماع حين الإنشاد إلى القراءة للنص حين يكتب، والقارئ حساس متفهم، لديه قدرة ودراية بسر البيان، قادر على استخراج ما يخبئه له المبدع.

ويلجأ عبد القاهر الجرجاني إلى أسلوب عملي أثناء حديثه مع قارئه، حيث يوجه إليه الحديث باستعمال ضمير المخاطب، أو فعل الأمر المسند إلى المخاطب، وهو بهذا العمل يشرك المتلقي في التحليل، ويجعله يعيش معه النص كما يرسمه له، أو كما يريد عبد القاهر أن يقرّه في ذهن متلقيه، وحينما يخاطبه بهذه الطريقة، فإنه يجعله بمنزلة الموجود معه، ويعطي أهمية لمتلقيه على هذا النحو، حتى ليستشعر القارئ أن عبد القاهر يخصه بهذا الحديث دون سواه.

وقد استخدم الجرجاني أسلوب الحوار من بداية حديثه في دلائل الإعجاز حيث يطرح أسئلة مفترضة من متلقي مقصود، ويتخيل نفسه مكان ذلك المتلقي، وتدور الشبه في ذهنه، وسواء أكانت تلك الأسئلة قد وردت عليه فعلاً أم أنه اختلقها من عند نفسه لاحتتمال صدورها من ذلك المتلقي؛ فإن الهدف منها إقناع المتلقي، ثم يعود ليجيب عن تلك الأسئلة بطريقته وأسلوبه، كيلا تبقى للمتلقي المقصود شبهة إلا دحضها، ولا سؤال إلا أجاب عنه، ويكرر كثيراً في كتابه دلائل الإعجاز، فإن "قالوا" "قلنا"، وهي طريقة تشعر قارئ الدلائل أنه يعيش داخل حلبة النقاش من خلال ما يطرح من تساؤلات، وما تحمله ردود الجرجاني من إجابات. ويرى الجرجاني أن ما أصاب الناس / المتلقين من شبه في النظم إنما كان عن سوء نظر؛ ولأنهم أعجبوا بالألفاظ من حيث جعلوا الألفاظ هي الأصل، دون توخي معاني الكلم، وما

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٩٢).

هذه الشبهة التي عشت في صدورهم وتشربتها نفوسهم إلا لأنهم تركوا النظر والتفكر والاستقصاء في النظم.

ج . علاقة المبدع بنصه:

لا يخلو نص من ارتباط وثيق بمنتجه، ذلك أن المنتج أودع فيه ثمرة فؤاده، وبذل فيه جهده، وأمضى وقتاً طويلاً يتخير الألفاظ ويؤلف بينها، ويقدم ويؤخر، كي يصل إلى المعنى الذي يريده، بما عذب من اللفظ، وحسن من السبك، وأكبر مثال على ذلك الحوليات التي كان زهير يراجع فيها نفسه ومن تبعه على مدرسته، ويرى الجرجاني أن منتج النص قد بذل جهداً في إنتاج نصه حيث يقول: "وجدت المعول على أن ههنا نظماً وترتيباً، وتأليفاً وتركيباً، وصياغة وتصويراً، ونسجاً وتحبيراً"^١، وهذا كله لا يتأتى إلا عن كد ووكد؛ ليخبر المبدعون المتلقين عن أغراضهم التي تدور في نفوسهم، ويكشفوا عما تضرره صدورهم، كما أن توخي المعاني يحتاج إلى إعمال فكر فيها لإظهار المهم منها أولاً، وقد يلجأ منتج النص إلى إثبات معنى بلفظ غير ما وضع له في اللغة؛ ليشاركة المتلقي في الوصول إلى المعنى المراد، معتمداً في ذلك على ثقته بثقافة المتلقي كما في قولهم: "كثير رماد القدر". أراد هنا أن يصل إلى كرم المبدوح، إلا أنه ترك الإفصاح باللفظ، وجاء بإيماءة تدل عليه، وهو ما اصطاح عليه باسم "الكناية".

وفي حديث عبد القاهر عن الاستعارة يرى أن أحد أسرار الباب أن يستعير المبدع كلمة تكون لطيفة في موضع، كما في قول أبي تمام:

لا يطمع المرء أن يجتاب لجته بالقول ما لم يكن جسراً له العمل

وقوله:

^١ (المصدر السابق، ص ٣٤).

تتال إلا على جسر من التعب

بصرت بالراحة العظمى فلم ترها

حيث جاءت كلمة "جسر" في البيت الثاني أكثر ملاءمة، وأحسن وقعاً مما هي عليه في البيت الأول، ثم تجيء في قول ربعة الرقي أجمل مما هي عليه في البيتين السابقين:

قالت: عسى، وعسى جسر إلى نعم

قولي نعم، ونعم إن قلت واجبة

وقد جاءت كلمة "جسر" في البيت الأخير ملائمة في التركيب ومناسبة للمعنى "فترى لها لطفاً وخلاصة وحسناً ليس الفضل فيه بقليل"^١، وهذا لا شك مما يسعى إليه الشاعر، بتخير الموضع المناسب للفظ، فإنما حسن الألفاظ يكون بحسن مواقعها مع ما جاورها؛ إذ لا تفاضل للفظه منفردة. فكلمة جسر لا يمكن أن تكون مليحة على كل حال، حيث جاءت في البيت الثاني أجمل منها في البيت الأول، وجاءت في البيت الثالث أجمل منها في البيت الثاني، "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبها إياها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب"^٢، والمعول عليه هو حسن اختيار الموقع، وهذا دور المبدع الذي يتخير مع اللفظة اللفظة التي تلائمها، ويتوخى لألفاظه المعاني التي تتاسبها، وليس الأمر أن يضم المبدع الكلام بعضه إلى بعض دون فكر وروية، ودون أن يعلم ما ينتجه ذلك الضم من معنى، والمعاني الجليلة لا يتوصل إليها إلا بالفهم الثاقب.

والمبدع يهيئ المتلقي لما سيقوله، حتى يكون ذلك أكثر وقعاً وأشد تأثيراً، فعندما يقدم المبدع الاسم، فلأجل العناية به، ولينبه السامع إليه، وأنه أراد أن يخصه بكلامه؛ لينتقي الشك عن المتلقي كما في قول عروة بن أذينة:

^١ (المصدر السابق، ص ٧٨).

^٢ (المصدر نفسه، ص ٨٨).

سليمى أزمعت بينا فأين تقولها أيننا

فالشاعر هنا لا يقصر الإزماع على سليمى، ولكنه أراد أن ينبه السامع أنه أرادها بالحديث.^١ والتنبه إلى الشيء يجعل المتلقي يأنس به، ويألف وروده عليه. وإذا كان في تقديم الاسم تقدير للمذكور؛ فإن في التنبه إليه تقديراً للمتلقي، إذ يحصل أحياناً إجابات عن أسئلة متوقعة من المتلقي كما في قول يحيى الغزال:

قال لي: كيف أنت؟ قلت: عليل سهر دائم وحزن طويل

وقد بنى الشاعر بيته على أسئلة متوقعة في ذهن المتلقي كما هي العادة في السؤال عن الحال، فإذا قيل للرجل "كيف أنت؟"، فقال: "عليل" يتبادر إلى ذهن المتلقي سؤال آخر عن العلة التي وقعت بالمسؤول عن حاله؛ لذا بادر الشاعر ببيان الإجابة لما يتوقع من أسئلة^٢. "قالمتكلم لا ينظم ألفاظاً ليعبر بها عن معانيه بل يتصور المعاني لتجد لنفسها طريقاً تتمظهر فيها"^٣، وإذا كان المعنى في النفس مقدماً، كان خروجه من المتكلم أولاً، فالمبدع هو الذي يحدد معاني كلماته.

إن منتج النص عند عبد القاهر لا يعني الناطق بالكلام، فإذا قيل: "امرؤ القيس قائل هذا الشعر"، فليس المقصود به أنه الناطق به، وإنما هو الذي ألفه وركب ألفاظه، ولأهم بين الألفاظ والمعاني، ثم أخرجه على ما ترى، وتوخي في معانيه ما توخي، و"الوخي هو القصد"^٤؛ ولذا فإن المتكلم يحدد المعاني التي يريد إبلاغها إلى القارئ، "وجملة الأمر أن الخبر وجميع الكلام معانٍ ينشئها الإنسان في نفسه ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه

^١ (ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٣٠.

^٢ (ينظر، المصدر نفسه، ص، ٢٣٨.

^٣ (حميد لحمداني، المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جذور، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، العدد ٢، ١٤٢٠هـ، ص ٢١٠.

^٤ (الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م مادة وخی، ص ١٧٢٩.

ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض^١، فالمتكلم لا يخرج كلامه إلا بعد تدوير وإعادة إنتاج، ومداولة وتدبر، وكأن منتج الكلام مصنع لا يفصح عما في داخله إلا بعد مراحل ينتقل بها المعنى من النفس إلى الفكر، ثم يعرضها على القلب ليحييها، ثم تأتي المرحلة النهائية والأخيرة قبل الإفصاح عنها وإخراجها وهي المراجعة من قبل العقل.

د. قراءات النقد لدور المتلقي عند الجرجاني:

١. سلطة المتكلم:

يفرض المتكلم سلطته على القارئ، حيث تبقى قدرة المتلقي في النقد القديم محدودة بفهم النص دون إنتاج المعنى، وإن وجدت بعض الإشارات التي تشير إلى أهمية المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، كما يقول حميد لحمداني، إلا أن ذلك الاهتمام من الجرجاني لا يعكس النظرية الحديثة للتلقي، وإنما يمثل فهم المتلقي آنذاك للنص العربي الديني أو الأدبي، وعدم تجاوب بعض أفكار عبد القاهر الجرجاني لنظرية التلقي الحديثة ليس مدعاة للانتقاص من ذلك العالم الجليل، بل إن اجتهاداته خاضعة للمرحلة التاريخية، حيث بقي التأويل بحدود معينة، لا يمكن تجاوزها.

إن الفكرة الأساسية التي قام عليها كتاب دلائل الإعجاز حسب كلام حميد لحمداني هي فكرة النظم وأسبقية المعاني، وكرر الحديث عنها عشرات المرات، فالمتكلم لا يؤلف الألفاظ ليفصح بها عن معانيه، ولكن يتصور المعاني ثم يبحث عن الألفاظ المعبرة عنها، وهذا لا يعني الفصل بين المعاني والألفاظ بفسحة زمنية، ولكن "المعاني تتولد، وتستدعي في الآن نفسه الألفاظ المناسبة لها، بحيث لم تعد هناك حاجة إلى التفريق المعهود بين اللفظ

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٥٢٨.

والمعنى^١، وهذا يعني أن الحضور الأقوى للمتكلم؛ لأنه يحدد معاني الألفاظ، وما على المتلقي إلا أن يبحث عن تلك المعاني فيما تحمله الألفاظ في ظاهرها أو يبحث فيما توارى وراءها؛ ولذا فإن المتلقي لا يقوم بإنتاج معنى جديد وإنما يبحث عن المعنى الذي يرمي إليه المتكلم، من خلال الألفاظ التي بنى بها نصه، وفي حديث الجرجاني عن التخييل فإنه ينظر إلى طبيعته، أما دلالاته فإنها هي نفسها مقاصد المتكلم، والقارئ مدعو ليكد ويجتهد ليصل إليها. ويرى حميد لحمداني أن الخلاصة التي انتهى إليها الجرجاني في دلائل الإعجاز تقدم رأياً شمولياً متميزاً؛ إذ إن كل ما ينتجه المبدعون من نصوص شعرية أو نثرية تكون داخلة تحت ما يسمى بالخبر، كما أن النص يحمل قصد المتكلم، الذي فكر فيه وقدر، ثم قدم وأخر، وعرف ونكر؛ ليظهر نصه إلى المتلقي.

ولأن حميد لحمداني يبحث في دائرة السلطة على المتلقي، فقد عرض الألفاظ التي وردت دالة على القصد، حيث أحصى ألفاظاً دالة على القصد مثل: أراد . عمد . المراد . المقصود . الفائدة . الغرض . التدقيق... إلخ

وألفاظاً أخرى تدل على الفهم: يتصور . النظر . اليقظة . الفهم . التبين . الانقياد . التثبت . التروي . التوقف . التأويل... إلخ

وعدّ حميد لحمداني أن هذه الألفاظ تؤكد سلطة المتكلم على القارئ؛ إذ لا يملك القارئ الحرية في توليد المعاني التي توحى بها الألفاظ بعيداً عن قصد المتكلم، وهذا الأمر يجعل القارئ محصوراً في نطاق ضيق؛ ليصل إلى معاني الألفاظ التي أرادها المتكلم، ويكون دوره إعمال الفكر والاجتهاد في بلوغ المعاني التي تحملها الألفاظ، ورغم تضيق المساحة أمام القارئ فإن الجرجاني يرى أن القارئ لا بد أن يتمتع بقدرات عالية من الثقافة، وكفاءة في ملكة الفهم ليصل إلى المقاصد العميقة خصوصاً في التخييل؛ ليتجاوز الألفاظ السطحية التي يفهمها العامة، إلى الجواهر الكامنة في النص.

^١ (حميد لحمداني، المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، مج. جذور، م ١، ج ٢، جدة،

سبتمبر ١٩٩٩، ص ٢١١.

إن عملية الهزة، والطرب، والأريحية التي يحدثها النص الأدبي في نفس قارئه عندما يكتشف المعنى المراد، لا يعدو كونه إبهاراً للقارئ، من حيث استخدامه لفكره وذوقه، ولا يعني كونه طرفاً في العملية الإبداعية، والقارئ حينها يمكن أن يقيس درجة جمالية النص لا أن يكون منتجاً لهذه الجمالية، ويرى لحمداني أن المصطلحات التي استخدمها الجرجاني في التعبير عن التأثير مثل: (الأريحية، الخفة، الشغف... إلخ) تبين أن القارئ منفعل أكثر من كونه فاعلاً، كما أن التأويل الذي يبذل فيه المتلقي جهده لا يضيف شيئاً إلى النص، ولكنه يبحث عن مغزى النص. ولو انتقلنا إلى معنى المعنى فإن القارئ لا يمكن أن يصل إلى المعنى الثاني إلا وقد جعل المعنى الأول جسراً إليه مستدلاً به، "أولا ترى أنك إذا قلت في المرأة نؤوم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك.."^١، فالقارئ ينتقل من معنى الفهم إلى التأويل، والتأويل هو درجة عالية من الفهم، وتعدد التأويل لا ينتج من قابلية الكلام لمعانٍ متعددة، بل ناتج من قصور الفهم والقدرات لدى المتلقين، وعدم كفاية علمهم وأذواقهم، أضف إلى ذلك تحجيم دور المتلقي ذلك أن ما ينتجه بناء على فهمه لا يمكن أن يصل إلى كفاءة النص المفسر على حد وصف حميد لحمداني.

ويرفض حميد لحمداني أن يجعل المتلقي طرفاً في العملية الإبداعية عند عبد القاهر الجرجاني، فلا يمكن للمتلقي أن يبلغ بإنتاجه ما بلغه المبدع، وسيقف عاجزاً عن بلوغ (الاستعارة، والكناية، والمجاز)، ويستشهد على ذلك بقول الجرجاني: "اعلم أن قولهم: إن التفسير يجب أن يكون كالمفسر، دعوى لا تصح لهم إلا من بعد أن ينكروا الذي بيناه من أن شأن المعاني أن تختلف بها الصور، ويدفعوه أصلاً حتى يدعوا أنه لا فرق بين الكناية والتصريح، وأن حال المعنى مع الاستعارة كحاله مع ترك الاستعارة، وحتى يبطلوا ما أطبق عليه العقلاء من أن المجاز يكون أبداً أبلغ من الحقيقة"^٢ من خلال هذا النص يعطي

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٦٢.

^٢ (المصدر نفسه، ص ٤٢٥.

الرجاني المتكلم سلطة أكبر، وهذا ينسجم مع النظرية الإعجازية، إذ لو كان إنتاج المتلقي يضاهي أصل الكلام، لما كان للنص مزية وفضيلة، وهو ما ينافي إعجاز القرآن، ومرد الاختلاف بين المتلقي في النظرية العربية القديمة وجمالية التلقي المعاصرة راجع إلى أن الأخيرة متعلقة بالإنتاج البشري، وكلام البشر لا يحمل حقائق مطلقة، فليس من الضروري . إذن - أن تنتقل الأفكار المعبر عنها في النص إلى المتلقي؛ لأن ثمة مؤثرات تتدخل في عملية الإبلاغ كالشروط الزمانية والمكانية وطبيعة المقام، كما أن لاختلاف المؤهلات العلمية لدى المتلقي دورها في إنتاج المعنى، أضف إلى ذلك قصد المنتج.^١ وتتحصر وظيفة القارئ عند حميد لحمداني في مستويين: الفهم، ويعني به إدراك القارئ لمقاصد النص من خلال المنجز اللفظي. والتأويل الفاهم: أي الولوج إلى الحقيقة بعد العبور من بوابة المعاني الظاهرة، ويظهر ذلك في النصوص التي تستخدم المجاز والكناية والاستعارة.^٢

٢. المتلقي وإنتاج المعنى:

نظر حميد لحمداني إلى المتلقي عند عبد القاهر على أنه مجرد متلق يفهم ويؤول، ولكنه لا ينتج نصاً جديداً، فإن خالجت المتلقي خفة وطرب واهتز لمعنى وقع عليه، فإن ذلك ليس من إنتاجه المعنى، وإنما من انفعاله بالنص. بينما يرى عيد شبابيك أن الرجاني قد أولى المتلقي عناية كبيرة؛ إذ وجه المتلقي إلى الكيفية التي يمكن بها أن يتلقى النص، ويضع له توجيهها عملياً حتى يتمكن من الوقوف بنفسه على مفاتيح النص، ويقتبس عيد شبابيك من الرجاني قوله: "اعمد إلى ما توأصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصاً دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر من معنى لطيف، أو حكمة، أو أدب، أو استعارة، أو تجنيس، أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمل، فإذا رأيته قد ارتحت واهتزرت واستحسنتم، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت؟

^١ (ينظر، حميد لحمداني، المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الرجاني، ص ٢١٨.

^٢ (ينظر، حميد لحمداني، نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة، مجلة علامات، عدد ٢٦، ص ٨.

وعند من ظهرت؟^١. ففي هذا النص يوجه الجرجاني المتلقي إلى الوقوف عند النصوص، وتأملها تأملاً جيداً، ويعيد النظر فيها، بقراءة فاحصة واعية، يدخل في قراءته إلى أعماق النصوص؛ لأن ألفة النص لا تتحقق لدى المتلقي إلا إذا تشرب النص وخامر عقله، وتفاعل معه، وأعاد النظر فيه مرة بعد أخرى، ليدرك ما ينطوي عليه النص، فإن أي قراءة ناقصة لا يعتمد عليها؛ ولذا يستجد للقارئ في القراءة الثانية ما لم يظهر له في القراءة الأولى، ويرى الجرجاني أن النصوص لا تبدي زينتها الداخلية من النظرة الأولى، وإنما تتمتع لتزيد القارئ تشويقاً، وتجذبه إليها جذباً، كما أن النص يجمع عادة بين المتضادات كالوضوح والغموض، والألفة والغربة، ويجمع بين القريب والبعيد.

وإذا كانت الأريحية التي تصيب القارئ من النص، ما هي إلا فعل النص بالقارئ أو تأكيد سلطة المتكلم على المتلقي عند حميد لحمداني؛ فإن عيد شبابيك يعد ذلك إجراء نفسياً يفحص حالة المتلقي الشعورية لدى استقباله للنص، وهو ما يسمى رد الفعل إزاء النص، أو الاستجابة له، وهذا يجعل من المتلقي يعود إلى نفسه؛ ليتأمل أحوالها المختلفة، وكيف تكون حالته أثناء وقع النص على نفسه، فإما أن تكون قد اهتزت له وطربت، أو غضبت وانقبضت، بعد التأمل والتدبر، فيكون النص قد انتقل مع الجرجاني إلى طور جديد لا يعتمد النص فيه على الزخرفة اللفظية، أو وضوح المعنى للأفهام، وإنما يعود التأثير فيه إلى أمور عقلية يدركها العقل بعد الفحص والمعاينة؛ ولذا كان أفضل التشبيهات عند عبد القاهر ما خفي على الأسماع، واحتل "التمثيل" عنده مكانة خاصة؛ لأنه لا يدرك إلا بعد أن يلجأ صاحبه إلى التفكير، وشحذ الهممة، وتحريك الخاطر، وفي هذا تقع المسؤولية على المتلقي؛ إذ لا يكفي منه النظر العابر، حتى يكون شريكاً للمبدع في إنجاز النص؛ "لأن شرف الصنعة وفضيلة العمل تكون بما يحتاجان إليه من دقة الفكر ولطف النظر، ونفاذ الخاطر، وتلك مسؤولية المتلقي الحاذق"^٢. والمتلقي يكمل النص بما لديه من قاعدة ثقافية، ولا تكفي القاعدة المعرفية لديه ما لم يكن عنده من دقة الفكر الذي يستنبط به العلاقات بين النصوص

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٨٥.

^٢ (عيد شبابيك، ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب، ص ٣٠.

والألفاظ؛ ولذا فليس كل متلقٍ قادراً على أن ينتج نصاً جديداً أو يشارك المبدع في نصه، بل يقتصر ذلك على المتلقي الحاذق، وهو من له ذهن يرتفع به عن طبقة العامة. وبالوقوف عند البعد النفسي للنص يرى عيد شبابيك أن هذا الإجراء يشير إلى عملية تكامل النظرة النقدية القديمة، حيث جمعت بين طرفي العمل الأدبي (الأديب، القارئ)، وصار النص مكتظاً بالثقوب مليئاً بالفجوات، ينبغي على القارئ أن يكلف نفسه سدها، من خلال خبرته الثقافية والجمالية، كما أن الخبرة الجمالية تربي الذوق وتصلقه؛ لأنه عبارة عن رواسب أنتجتها الأجيال السابقة، فالذوق والخبرة شرطان أساسيان في عملية التلقي.^١

ويجد المتتبع لموضوع المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني اختلافاً ملموساً بين حميد لحمداني، وعيد شبابيك، يظهر ذلك فيما يلي:

١. أن المتلقي عند حميد لحمداني ليس إلا مؤولاً للنص، ومتتبعاً لمقاصد المتكلم، والدور المناط به أن يصل إلى تلك المقاصد مستدلاً بالألفاظ، والنص المُنتَج عنده ما هو إلا تفسير ناقص لا يبلغ أن يكون نصاً إبداعياً يضاهي النص الأصل؛ لأن القول بأفضلية النص المنتج ينفي إعجاز القرآن. وأما عيد شبابيك فإنه يرى أن المتلقي شريك المبدع في إنتاج النص، وعند ممارسة نقد النص تضيء جوانب وتخبو جوانب أخرى، حتى يصل الناقد إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني. وإذا سلّم بصحة ما يقول لحمداني من ناحية أن النص المنتج ناقص في حق تفسير القرآن؛ لأن ذلك سيكون مجارة للقرآن، وهو ما ينافي إعجازه وتحدي البشر به، فإنه لا يُسلّم به في حق النص البشري؛ إذ إن النصوص البشرية غير قابلة لهذه القاعدة، فيمكن مجاراتها، بل ربما يتفوق المنتج الثاني على المنتج الأول، وذاك مثل إبداع سلم الخاسر في أخذه بيت بشار، وتفوقه عليه باعتراف بشار نفسه، ومع إمكانية جعل المنتج الثاني مبدعاً في إنشاء نص جديد عند شبابيك إلا أنه لا يمكن الجزم بأن ما ينتجه هو المعنى النهائي الذي أراده المنتج الأول.

(١) ينظر، المرجع نفسه، ص ٣١. مرجع سابق.

٢. أن الأريحية التي تظهر على القارئ عند سماع النص هي تأكيد لسلطة المتكلم على القارئ، كما يرى لحمداني، بينما يقرر عيد شبابيك أن ذلك مما ينتجه القارئ؛ لأنه ينتقل من اللفظ الظاهر الواقع في السمع ويتعداه إلى إعمال الفكر والعقل، ولم تعد القيمة للفظ وتأثيره المباشر في نفس متقبله، ولكن هذه الأريحية لا تدرك إلا بالعقل.

٣. تشويه الدلالة:

يرى ماجد بن علي الماجد في بحث له بعنوان "المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني" أن النص لدى عبد القاهر الجرجاني "شفرة" بين المبدع والمتلقي، ولا يمكن للمتلقي أن يفهمه إلا إذا وضع يده على مرامي النص وفق نظرية النظم التي تمثل أساس التعامل مع النصوص، والمعول في ذلك إعمال الفكر، وإمعان النظر في دقائق التراكيب، فلا يمكن للمتلقي أن يصل إلى خفايا النظم البليغ إلا بمعرفة التعالق النحوي القائم على نسيج من العلاقات بين أجزاء التراكيب. وكلما أوغل المبدع في "تشفير" نصه وتعميته، كان المتلقي أمكن على فكه إذا وظف خصيصة التلقي لديه.

والمتلقي يتعامل مع النص من خلال تعالق الألفاظ وانتظامها، ويتتبع الجرجاني خصائص الشعر ونظمه، فيكون مؤهلاً لمعرفة إعجاز القرآن، ويجعله بمثابة الأداة الدالة على معرفة الإعجاز، وذلك الإعجاز الذي استعصى على العرب مجاراته مع ما يملكون من فصاحة وبيان، ويرى الماجد أن المتتبع لنظم القرآن يجب ألا يكتفي بالوصف المجمل، ويشهد الماجد بقول الجرجاني: "لا يكفي في علم "الفصاحة" أن تنصب لها قياساً ما، أو تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا تكون من معرفتها في شيء، حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعددها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل آجرة من

الآجر الذي في البناء البديع"^١، فالإعجاز ليس في الفصاحة وفق التصور الشائع، وإنما يتحصل من أسلوب النظم الذي يقوم على استيعاب الظواهر الصوتية، والتناغم بين الألفاظ، والسجع الذي هو عبارة عن ظاهرة صوتية يظنها المتلقي حلية خارج النظم وتولد الإبهار عنده لا تعطي النص سمة الفصاحة إلا أن لها صلة وثقى بالأسلوب.

ويقوم المتلقي بعملية قوامها التلطف والتروي لاستخراج المعنى، ولا يمكن للمتلقي أن يصل إلى أسرار النظم البليغ إلا بالنظر إلى التعالق النحوي الذي ينسج العلاقات بين أجزاء التراكيب، والمنطلق في ذلك المعنى المتبوع لا اللفظ التابع، ف"لا نظم للكلم ولا ترتيب، حتى يعلّق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك... وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتاً وأصداً حروف، لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم"^٢، فإذا أدرك المتلقي ذلك علم أن ضم الكلم بعضه إلى بعض يجعل من الكلم المتفرق وحدة متكاملة، وتصير بذلك متماسكة لا يمكن تجزئتها، ويظهر النظم عند الجرجاني بمسميات عدة تدل كلها على ارتباط يقوم على التناسب والانسجام، كالتأليف، والتركيب، والترتيب، والنظم، والنظام، والنضد، والنسق، والتصوير، والنسج، والتحبير.

إن القاعدة التي يراها عبد القاهر توثق الصلة بين المبدع والمتلقي هي الشفرة التي يضعها الأول في بناء النص معتمداً في ذلك على قواعد النحو، والعمل على أصوله وقوانينه، بحيث يرسم المبدع السبيل أمام المتلقي حتى لا يزيغ عن الطريق الموصل إلى المعنى، ويرى الماجد أن مبحث الوصل والفصل من أدل المواضع التي تتبين فيها خصوصية المتلقي عند عبد القاهر.

ويشير الماجد إلى أن من الألفاظ الدالة على المتلقي كلمة (المقام) والتي استخدمت في التراث كثيراً، وذكرها أيضاً الجرجاني يدل بها على المتلقي، حيث يرى الجرجاني أن المقام

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٧.

^٢ (المصدر نفسه، ص ٥٥-٥٦.

يؤثر على المقال تأثيراً دلاليّاً وتركيبياً، بما في ذلك العلاقة القائمة بين المخاطب والمتلقي، وكذلك ما يتضمنه الخطاب وقت التلقي من تحديد مدلوله. ويقوم النظم على مستويين: المستوى الدلالي، الذي تترتب فيه المعاني في النفس. والمستوى التركيبي، الذي يكشف عن تعالق المعاني حسب قواعد اللغة التركيبية. وينتج من المستوى التركيبي البعد الصوتي، وفعل الخطاب المرتكز على الغرض الذي يرمي إليه المتكلم، من استفهام وتبشير وإنذار، يقود المتلقي إلى التأثير. ثم عنصر التضمنات التي يحملها النص وتعرف من خلال المقام، ففي المثال: "ضرب عمرو زيداً" التضمن هو "ضرب إنسان ما زيداً" والجزء المؤكّد هو عمرو، ودلالة التأكيد هي أن قُدم، وأما في المقال: "ضرب زيداً عمرو" التضمن "ضرب عمرو إنساناً ما" والجزء المؤكّد، هو (زيداً) ودليل التأكيد تقدمه. وبالمقام تتلاشى الفواصل بين اللفظ والمعنى، وتقوى العلاقات التي تربط بين أجزاء التراكيب، عندها تتكامل نظرية النظم، والعلاقات بين أجزائها، "في شكل من أشكال البلاغة النحوية أو النحو البلاغي"^١، ولا يقف عبد القاهر في نظرية النظم عند مجرد الترتيب والتنسيق وحسن الأداء، وإنما يريد أن يصل الكلام عبر نظريته إلى الحد الذي تحسن فيه الدلالة، ثم تبرز للمتلقي بحلة قشبية تلفت إليها نظره، وتستولي على قلبه.

والقدرة على النظم ترجع إلى الكفاءة العقلية عند المبدع، في تخير الكلمات والمفاضلة بين الممكنات المختلفة، ثم قدرة المتلقي على التمييز بين أنواع النظم ومعرفة الفروق بينها. ويرى الجرجاني أن مواصفات الإبداع تكون من لدن المتلقي فقد يجد المعنى غفلاً ساذجاً فيعمد إليه البصير بالكلام والعارف بشأن البلاغة ويضفي إليه الصور التي تنتشله من كلام العامة الممجوج المبتذل إلى كلام الصفوة الشريف.

ولقد أدرك الجرجاني - من وجهة نظر الماجد - أن المتلقي يبذل جهداً في تلقي النص، وعليه أن يتم الدائرة الإبداعية، إذا خلا النص من (المسالك المجهولة) عندها يتميز النص الذي ينشئه المبدع بنظم مخصوص، فيترك مجالاً للمتلقي كي يكمله، والفروق في النظم

^١ (ماجد بن علي الماجد، المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، رقم البحث ٥، مجلد ٦٨، ص ٥.

تعود إلى المتكلم لا إلى اللغة نفسها، وما يختاره المتكلم إما أن يتقبله المتلقي بقبول حسن، أو يرفضه بحسب طريقة النظم المعتمدة في النص؛ لذا كان الإعجاز عند الجرجاني في كل آية من آيات القرآن طالت أو قصرت، ويمكن للمتلقي أن يدرك هذا الإعجاز في كل عصر، والوصول إلى أسرار الإعجاز ممكن.

إن الأثر الفني والجمالي عند عبد القاهر لا يكون إلا عندما يحدث النص أثراً في نفس المتلقي، ولا يمكن للمبدع أن يصيب في استعارته، ولا يستكمل معانيه إلا إذا وقعت الاستعارة في قلب المتلقي، ويشير الماجد إلى أن الإبداع الكائن في النص والمتكون من العلاقات بين أجزاء النسق التعبيري لا يدرك إلا بالتلقي القائم على الفكر والروية وإعادة النظر. والمبدع يستطيع أن يمتلك عقل المتلقي عندما يهيئه ويوطئ له بمقدمات مناسبة حتى يتقبل النص ويطمئن إليه، ويشير الماجد إلى الوسائل التي ذكرها الجرجاني ويتمكن بها من جذب المتلقي، مثل التقديم والتأخير، وإعادة الضمير كما في قوله تعالى: ﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾^١. ومن وسائل توثيق الصلة بين النظم والمعنى عند المتلقي تعطيل الرسالة المضمنة، وتشويه الدلالة لديه. والفساد في المعنى لا ينتج من الإخلال في النظم، أو في عدم توخي معاني النحو، بل إن المعنى يدخله الفساد إذا أخطأ المتلقي في تقدير المعنى المراد.

ومن الأمور التي تتدرج تحت مفهوم التلقي، القدرة على تحليل الجمال، وتبيين أسرار لحظة التلقي وهي متصلة بالعلاقات الأسلوبية التي ينشئها المبدع، فالمبدع يقوم ببناء النص ويحكم العلاقات بين الأشكال والصور، ثم يأتي دور المتلقي بتفكيك الصور ثم إعادة تركيبها من جديد، ومنشأ الصور يأتي من مجموع العلاقات بين الألفاظ.

ويميز الجرجاني في عملية التلقي بين نظم النثر ونظم الشعر، فالتراكيب في الشعر لها سمة مخصوصة، متميزة بالإيقاع الموسيقي، فتأتي الألفاظ مؤتلفة في الأصوات والدلالات،

^١ (سورة الحج من الآية ٤٦).

ينبثق من ذلك نظم من داخل التركيب وليس من خارجه، حينها يستطيع المتلقي أن يدرك المسحة الجمالية في النص الأدبي، والمتلقي يوظف خبراته المتنوعة للكشف عن العلاقات بين الدوال ومدلولاتها، وبإمكانه أن يتوصل إلى مقاصد الناظم من خلالها، وبشرك عبد القاهر . كما يرى الماجد . المتلقي في إكمال النظم؛ إذ هو متلقٍ خاص، توازي خبرته خبرة الناظم، وبهذا يكون المتلقي مبدعاً في القراءة، وتصبح القراءة عملاً إبداعياً كما كان النص عملاً إبداعياً. ويبين الجرجاني سمات المتلقي الذي يستطيع أن يقف على مواطن الجمال في النص، وهو الذي يتمتع بالفكر والروية، والنظر والتدبر، والدقة واللطافة؛ لأنه سيكشف عن أسرار النص، ويغوص ليستخرج دره. والمتلقي الفطن يتمكن من الوقوف على دقائق التركيب، ويدرك الاحتمالات المتوقعة، ويعطي الجرجاني من شأن المتلقي عندما يفهم ويتم مجازات المبدعين، فيستطع أن يخترق حدود اللفظ إلى إحالات المبدع، فقولهم عن الرجل "أسد" يفهم المتلقي المخصوص أن المقصود ليس الشجاعة على الإطلاق، ولكنه التجوز في التعبير.

وجمال الاستعارة والفنون البيانية لا يدركها المتلقي من اللفظ الظاهر، وإنما من النظم، فالاستحسان الذي يطرأ على المتلقي من الاستعارة ، والجمال الذي يجده في النص ناجم من التركيب الذي يكسر المؤلف، عبر آلية التقديم والتأخير، ويعد الجرجاني اختلاف آراء المتلقين في الاستعارة الواحدة حين تأتي في مواضع متفرقة معياراً يقيس به جماليتها، وكذلك التمثيل، فإن الحكم عليه لا يأتي من اللفظ وإنما من مجموع المعاني، وترتفع درجة المتلقي حتى يصبح محوراً في جمال التجنيس أو تقييحه، إذ مرد ذلك الجمال العقل/المتلقي. وإذا وجد المتلقي التكلف والاعتساف في النص، فإن ذلك يعد معياراً لمحاكمة الألوان البديعية، وربما يحيف المبدع ويحاول زيادة المحسنات فيقع في الزلل. ويخلص الماجد في بحثه إلى أن الجرجاني قد أنشأ تصوراً متكاملًا عن التلقي، حيث ظل المتلقي حاضراً في ذهن الجرجاني؛ إذ إنه عنده صار قسيماً للمبدع . من وجهة نظر الماجد . وبالإضافة إلى النظرية التي عمل على إرساء دعائمها (النظم)، فقد كان يبدع نظرية أخرى هي نظرية التلقي.

ويلتقي الماجد مع عيد شبابيك في أمرين:

١. يرى الماجد أن الأريحية ناتجة من عملية عقلية يقوم بها المتلقي قوامها التفكير والروية، وإذا كانت القدرة على النظم ترجع إلى كفاءة المبدع، فإن الكشف عن أسرار النظم تعود إلى قدرة المتلقي على التمييز بين أنماط النظم، وهو ما يراه عيد شبابيك بأن الأريحية تنتج من ولوج المتلقي إلى عالم النص من خلال إنتاج المعنى بدلالة الألفاظ.

٢. يشير الماجد إلى أن المتلقي المخصوص هو القادر على إعادة الإنتاج وإكمال النظم، بناء على ما يتيح المنتج من حيث كون النص شفرة بين المبدع والمتلقي، ويتميز المتلقي الحاذق باكتشاف العلاقات القائمة بين أجزاء التراكيب، وكذلك يرى عيد شبابيك أن المبدع لا ينفرد بالنص، ولكن المتلقي يشاركه الإبداع، حيث إن المتلقي يحرص على بناء جديد للأفكار.

ويلتقي الماجد مع حميد لحمداني بأن النص المفسر أفضل من التفسير، ذلك أن المفسر دلالة معنى على معنى، وأما الدلالة في التفسير فإنها دلالة لفظ على معنى، ومع هذا فإن الماجد لا ينكر دور المتلقي في إبداع نص جديد. ويفترق معه عند قضية التأثير، فبينما يرى لحمداني أن التأثير في نفس المتلقي ناتج من سلطة المنتج؛ فإن الماجد يرى أن أثر النص لا يستكمل معانيه إلا إذا وقع في قلب المتلقي، ولا يمكن أن يقع في قلبه حتى يدرك العلاقات بين أجزاء النسق التعبيري.

٤. إشارة المتلقي:

تشير فاطمة البريكي في كتابها قضية التلقي في النقد العربي القديم إلى الكيفية التي يمكن بها إثارة فضول المتلقي كما ذكرها الجرجاني، مبينة أن المعنى إذا ورد على المتلقي واضحاً ظاهراً، فإنه لا يحدث فيه لذة ولا نشوة؛ لأن المبدع حينها "يقرر للمتلقي ما هو

معروف بأسلوب معروف"^١، وهذا من شأنه ألا يثير شوق المتلقي، وعندما يورد المعنى بشكل غير مباشر كما هو الحال في التمثيل فإن المتلقي حينئذ يبدأ رحلة البحث في المعنى، وهذا من شأنه أن يبعث عنده الفضول، فيحرك فكره، وكلما كان المعنى خفياً كان امتناعه عن المتلقي أكثر، مما يزيد شوقاً ولهفة في البحث وطلب المعنى. وترى فاطمة البريكي أن الجرجاني له مذهب يخالف من سبقه في التشبيهات، فالسابقون يحرصون على وضوح العلاقة بين المشبه والمشبّه به، ولكن عبد القاهر يظهر استحسانه بالتشبيه إذا كان على درجة من الخفاء والاحتجاب.

وقد أوضحت فاطمة البريكي أن من الأمور التي اعتنى بها الجرجاني معتقده ذلك في سبيل الاهتمام بالمتلقي قضية الألفاظ وتلاؤم مخارج الحروف، واعتدال بعضها من بعض، حيث "خلق عبد القاهر الجرجاني في فضاء هذه الفكرة مؤكداً ضرورة تلاؤم مخارج حروف الكلمة... لأن هذا مما يؤثر على تقبل الأسماع له، أو نفورها منه"^٢، وهذا مما يكون له أثر في الأسماع قبولاً أو نفوراً. ويتحقق التلاؤم بالتعديل بين الحروف من غير بعد شديد أو قرب شديد، وأثر هذا الاعتدال يظهر عند الطرفين، فالمتكلم يشعر به عند النطق، والمتلقي يحس به أثناء وقعه في أذنيه. ويقف الجرجاني طويلاً في (شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن). كما تقول فاطمة. عند الكلام عن الفائدة المرجوة من تحسين الألفاظ، ويرى تنبيه البلاغيين للمبدعين في ضرورة الاهتمام بالجانب اللفظي أثناء إنشاء نصوصهم، وهذه الضرورة يفيد منها المتكلم والمتلقي، حيث إن النفس تتقبل ما يأتيها بصورة حسنة، وتنفر مما يأتيها بخلاف ذلك، ويساعد المتكلم في قبول إنتاجه قدرته على الملاءمة بين الحروف والألفاظ والمعاني. والكلام إذا جاء متنافراً سقط من مرتبة البلاغة، مقتبسة في ذلك قول الجرجاني "وإذا نفرت القلوب من التأليف المستبشع بعدت عن تلقي المعاني، ومثل ذلك رجل أتقف ألفاظه ومعانيه بكلام فيه ضروب من الخطأ واللحن، فهو إذا ورد على الأسماع نفرت منه القلوب، استبشعاً لما فيه من اللحن والخطأ، وكان ذلك النفار ما يبعدها عن تلقي المعاني.

^١ (فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص ١٩٤.

^٢ (المرجع نفسه، ص ٢٠٥.

فتتافر الحروف - إذن - مما يسقط الكلام عن درجة البلاغة كما يسقطه عنها اللحن"^١، وترى فاطمة البريكي أن هذا التتافر الذي يفسد على المتلقي متعة تلقيه للمعنى من أسباب حرص البلاغيين على توجيه المبدعين، والإلحاح عليهم بضرورة العناية بتلاؤم الحروف والألفاظ؛ لأن مما يستدل به على بلاغة الكلام قبول النفس له. والكلام عند الجرجاني مراتب أعلاها "ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع، ويسهل على اللسان، وتتقبله النفس تقبل البرهان، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة"^٢، ومن خلال هذا النص للجرجاني يتبين أعلى الكلام مرتبة ذاك الذي سهل على المتكلم حين ينطق به أولاً، ثم يتقبله المتلقي بإصغاء وإعجاب، وكل ذلك راجع أثره إلى التلاؤم بين أجزاء التراكيب فيه.

وينبغي للمتكلم مع حرصه على تلاؤم أجزاء الكلام أن يعتني بالفواصل ليجذب المتلقي إليه، فالنفوس تنصرف عن الكلام غير المتناسق حتى وإن كان معناه حسناً؛ ولذا فعلى المبدع أن يحلي كلامه بما استطاع بحدود المعقول، حتى يتمكن من سلب انتباه المتلقي وتركيزه، والفواصل تحسن النظم وتعجب المتلقين، لا من حيث إنها تقرب المعاني، ولكن لأن النفوس تسرع في قبولها، وكلما كانت الصورة أقوى جاذبية كانت أكثر تأثيراً، وأسرع وقوعاً في النفس، وعلى المبدع أن يأخذ بحد المعقول من المحسنات البديعية حتى لا يفسد المعنى على المتلقي. وعلى المتكلم أن ينوع في كلامه حتى لا يمل السامع، حيث إن النفس تأنس بالكلام إذا ورد عليها في أحوال متباينة.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، شرح رسالة الرمانى في إعجاز القرآن، الطبعة الأولى، تحقيق زكريا سعيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٦٤.

^٢ (المصدر نفسه، ص ١٥٣-١٥٤.

٥. تمنع النص:

لقد عد محمد المبارك في "كتابه استقبال النص عند العرب/ دراسات أدبية" أن ما وعاه عبد القاهر الجرجاني عن أهمية المتلقي ومقارنته بالمبدع حين ينتج النص، وبيان مقدار الجهد الذي بذله المبدع في إنتاج نصه سبقاً في نظرية التلقي عند العرب، حيث ينبغي للمتلقي عند الجرجاني أن يبذل جهداً بمقدار الجهد الذي يبذله المنتج وخصوصاً "أن المعنى لا يحصل إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله"^١. ولم يعد المتلقي كائناً سلبياً عند عبد القاهر، بل إن استخدامه لكلمة "اجتهاد" تجعل القارئ حراً في فهم النص، وتعني هذه الكلمة أيضاً . كما يرى المبارك . أن النص لا يحتمل قراءة واحدة وإنما قراءات متعددة ما دام القارئ مجتهداً، ذلك أن الاجتهادات لا يشترط فيها التطابق، وهذا الاجتهاد لا يكون إلا من عليم باللغة. وفي ذلك يقول عبد القاهر: "فإنك تعلم على حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدف، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"^٢. إن المعنى الذي يتحدث عنه الجرجاني نوع خاص، وهو ذلك المعنى الذي لا يأتي سهلاً، وإنما يأتي كالصدف مغلفاً محكم الغلق، والنص الأدبي عند الجرجاني نص جميل، لا يعطيك المراد منه لأول وهلة، بل لا بد من اللطف والتأمل، وكل مستتر فإن النفس تشاق إلى رؤيته، وتبحث عن الطريق لكشفه، ولا يستطيع الكشف عن المعنى إلا أهل المعرفة.

ويرى المبارك أن الجرجاني عندما يقدم نصه النقدي يضمنه آفاقاً تتيح للقارئ أن يكتشف قيمة النص، فالجرجاني "وهو يكتب نصاً نقدياً معرفياً يضمن نصه النقدي فضاءات تمنح القارئ حرية لاكتشاف قيمة النص والتفاعل معه"^٣، ولا يعدد الشروط التي ينبغي أن

^١ (أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص ١٤٥ .

^٢ (المصدر نفسه، ص ١٤١ .

^٣ (محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص ٣٧ .

يتّصف بها المتلقي فقط، ولكنه عندما يشبه النص بالصدفة، والمعنى بالجوهر، ولا يفلح في شق الصدفة إلا عارف متمرس، فإنه يؤول إلى صفات المتلقي، وذلك بأن يكون عارفاً بالشعر، وصاحب ثقافة وملاحظة، وهذه الدعوة تتضمن شيئاً آخر يعود إلى المبدع حين ينتج نصه فعليه أيضاً أن يحكم الصنعة، ويبدع الغالي النفيس. وعلى هذا فإن المعنى هو جوهر الخطاب عند الجرجاني. إن العلاقة بين النص ومتلقيه قائمة على اللغة، والهدف من ذلك هو إنتاج المعنى.

وهكذا اعتنى عبد القاهر الجرجاني بالمتلقي عند مجموعة من النقاد، ووجدوا أن عنايته به، وجعله شريكاً للمبدع، هي استباق لنظرية التلقي الحديثة، حتى وإن كانت الأسس لم تتضح إلا أن النواة قد وجدت عند هذا الناقد الفذ، فكيف تلقى النقاد المعاصرون آراء عبد القاهر؟ وكيف تعاملوا مع نصوصه؟

الفصل الثاني

آراء الجرجاني في مرآة نظرية التلقي

المبحث الأول: التخيل وتمثل المعنى.

المبحث الثاني: وظيفة النص التأثيرية.

المبحث الأول

التخييل وتمثل المعنى

أ. من المحاكاة إلى التخييل.

ب. الصورة البيانية.

أ. من المحاكاة إلى التخيل:

تقوم نظرية المحاكاة على مبدأ تقليد الطبيعة بما فيها من مظاهر، فينقل المبدع الأصل بطريقة مقاربة لما هي عليه في الواقع، أو باختلاف يسير لا يغير من معالمها، ولا يخفي العلاقة بينهما، وتطورت بعد أرسطو لتدل على مفهوم العلاقة بين الأصل والإنتاج^١، وإظهار مواطن الاتفاق التي تجمع بينهما، ولو كانت قليلة، أو غامضة لا يدركها إلا الصفاة، والمحاكاة هي الأساس الذي تقوم عليه ماهية الشعر عند أرسطو، وتكون المحاكاة بالصوت، أو القول، أو الإيقاع، أو بها مجتمعة، وفي رأي أرسطو أن المحاكاة غريزة إنسانية، حيث يحكم الشاعر الربط بين الأجزاء المتنافرة لتكوّن كلاً عضوياً مكتملاً، ولا تعني بالضرورة محاكاة عالم خيالي^٢. وهي إما أن تكون محاكاة حرفية للواقع، أو أن تكون من مبتكرات الخيال، فإذا كانت محاكاة للواقع فلا مزية فيها، وإذا نتجت من الخيال كانت ذات قدرة على التأثير والتغيير. ولكن ما الخيال الذي ينتج الإبداع؟ وهل أدرك القدماء الخيال بمفهومه المعاصر؟

١. مفهوم الخيال:

لقد تعددت الأقوال في تعريفات الخيال، ويصعب حصرها وعرضها، ولكن يمكن أن يُكتفى ببعضها؛ لأن البعض قد يغني عن الكل، ومن أشهر ما قيل عن الخيال أنه: القدرة التي يستطيع العقل بها أن يشكل صوراً للأشياء. والخيال الزخرفي عند hobbes هو "القدرة على تنسيق مدركات الخيال وترتيبها ترتيباً بليغاً"^٣، والخيال المبدع: هو عملية تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة على تشكيلها. ويقول رسكين Ruskin "إن ملكة

^١ (ينظر، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص ٧٢.

^٢ (ينظر، مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، ص ٣٣٨.

^٣ (ينظر، المرجع السابق مادة (الخيال). ص ١٦٣.

الخيال لا يمكن تعريفها إنما يمكن معرفتها بأثرها"^١. و قد عرف أرسطو التَّخَيُّل بأنه "الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل"^٢، وهو ناتج من التفكير المولد للاعتقاد، والاعتقاد مبني على الظن، والظن يحتمل الصدق أو الكذب. ولم يشر أرسطو إلى التَّخَيُّل في الشعر، ولكن الفارابي ربط بين التخيل وبين الشعر من حيث التأثير في المتلقي^٣، وخصوصاً أن أرسطو أشار إلى أن الناس قد يخالفون العلم ويخضعون إلى أخيلتهم^٤.

ويذهب جابر عصفور إلى أن "الدلالات العربية القديمة لكلمة "الخيال" ... لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس"^٥، ولكن المتتبع لهذا الكلام يجد أن علي بن محمد الجرجاني أشار في التعريفات إلى ذلك عندما عرف الخيال بأنه: "قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة"^٦، وانتقل مصطلح الخيال إلى عالم الأدب من الفلسفة بعد أن تحددت قسامته^٧. وكما يرى جابر عصفور أن الرابط الوحيد بين الخيال عند القدماء والمحدثين هو أن بعض الدلالات القديمة تشير إلى ما يسمى في العصر الحاضر بالصورة، ويشير إلى أن أقرب كلمة إلى التخيل هي التَّخَيُّل^٨.

^١ (أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٦٣م، ص ٣٨.

^٢ (أرسطو طاليس، كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى ١٩٤٩م، ص ١٠٧.

^٣ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م، ص ١٥، ص ٢٢.

^٤ (ينظر، أرسطو طاليس كتاب النفس، ص ١٢٤.

^٥ (جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص ١٥.

^٦ (علي بن محمد بن علي الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، مادة (الخيال)، ص ١٣٧.

^٧ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص ٢١.

^٨ (ينظر، المرجع نفسه ، ص ١٥.

إذن، يقصد بالخيال القدرة على تكوين المدركات الغائبة عن الحس، والتأليف بين الأشياء المتباعدة، وإظهارها بصور محسوسة، بلغة بديعة معبرة تدركها الحواس، وتستثير خيال المتلقي؛ لينتقل معها إلى التصور الذهني الذي يستطيع معه فهم المعنى. *

ولم يكن مصطلح التخيل مذكوراً عند النقاد والبلاغيين قبل عبد القاهر الجرجاني^١، وإن كانت الإشارات إليه عند الفلاسفة وبالأخص عند ابن سينا موجودة^٢، وقد قسم الجرجاني المعاني إلى نوعين: عقلي وتخيلي. وعرف التخيلي بأنه: "الذي لا يقال إنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي... فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تُلطف فيه، واسْتعِين عليه بالرفق والحدق، حتى أعطي شبيهاً من الحق، وغشي رونقاً من الصدق، باحتجاج تمحل، وقياس تُصنَّع فيه وتُعمَل"^٣، ويلاحظ هنا أنه قرن التخيل بالصدق والكذب، حيث يتوهم المتلقي أن

^١ (ينظر، ميسون شوا، عناصر التخيل في الشعر العربي، أبو العتاهية نموذجاً، مجلة التراث العربي- مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق العدد ٩٥ - السنة الرابعة والعشرون - أيلول ٢٠٠٤م - رجب ١٤٢٥هـ.

^٢ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٦٥.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.

* خَيْلٌ: شَبَّهَ إِلَيْهِ كَذَا، وَخُيِّلَ: لُبِسَ عَلَيْهِ، وَتَخَيَّلَ الشَّيْءُ: تَمَثَّلَهُ وَتَصَوَّرَهُ، وَالْمُخَيَّلَةُ: هِيَ الْقُوَّةُ الَّتِي تَخِيلُ الْأَشْيَاءَ وَتَصَوِّرُهَا، وَهِيَ مَرَاةُ الْعَقْلِ. (المعجم الوسيط مادة خال).

والتَّخَيُّلُ: عَمَلِيَّةُ التَّأْلِيفِ بَيْنَ الصُّوَرِ، وَإِعَادَةُ تَشْكِيلِهَا. وتشير إلى عمليات التوهم. والتخيل: الإيهام.(ينظر جابر عصفور الصورة الفنية ص ١٥).

وصور المحسوسات إن أحضرت إلى الحس من قبل الخيال سمي ذلك تخيلاً. ويقول محمد خلف الله "إن الخيال الشعري - عند كولردج - هو الذي يذيب ويلاشي ويحطم لكي ينشئ من جديد" (من الوجهة النفسية، ص ٢١٢).

وأما الخيال عند كانت فهو: "القوة التي تمكنه من أن ينشئ عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات" من الوجهة النفسية ص ٢١٣.

ويتضح من الأقوال في تعريفات الخيال المختلفة أن الخيال ملكة قادرة على استحضار صور المحسوسات بعد غيابها عن الحس بعد أن تتحطم أصولها، ثم تعقد الروابط بين المتناقضات عن طريق التَّخَيُّلِ، لاستنتاج صور مبتكرة، من شأنها التخيل على المتلقي.

وقد استخدم بعض الدارسين الخيال عند حديثهم عن "التخيل" بما يوحي أنه لم يفرق بينهما؛ لأن الخيال كالألة، والتَّخَيُّلُ عملية خلاقية وظيفتها الربط، والتخيل كالنتيجة. وقد استخدمنا اللفظ الذي يستخدمه الدارس أثناء الحديث عنه عند عبد القاهر الجرجاني.

الكلام صحيح وهو بخلاف ذلك، ويظهر من ذلك اقتراب هذا الكلام من قول أرسطو السابق. وهذا النوع من المعاني يتميز بدقة الصنعة، وأن المبدع يتأني في إخراجها، حتى يكون أقرب إلى الحقيقة منه إلى الخيال.

إن أكثر من يستخدم الخيال هم المبدعون، وأكثر الناس إبداعاً هم الشعراء، والشاعر ذو إمكانيات عالية يستطيع بما أوتي من ذكاء أن يصور الأشياء بطريقة مبتكرة، حيث يقرب البعيد ويبعد القريب، كما يستطيع أن يحول غير الممكن ويجعله ممكناً عن طريق الخيال؛ ولذا فإن عبد القاهر الجرجاني يفضل الصور التي تدرك بالخيال على التي تعكس الواقع^١، ومثال ذلك قول أبي تمام:

لا تتكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

يعلل الجرجاني موطن الجمال في هذا البيت فيقول: "قد خُيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يرزّل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم. ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام؛ فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال"^٢، وفي هذا البيت استطاع الشاعر أن يُخَيِّلَ إلى المتلقي صورة معنوية بصورة حسية، فرفعة الممدوح تعادل علو الجبل، وعدم استقرار المال عند الغني الكريم تشابه عدم استقرار الماء على الجبل، و كما أنه لا توجد حواجز ترد الماء عن السيالان، فكذلك لا توجد عقبات تمنع زوال المال عن الغني كالبخل والخوف من الفقر.

^١ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص ٥٦.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.

٢. إيجاب الشبه بين المختلفات:

يجد جابر عصفور أن الجرجاني عندما يوازن بين "المعنى التخيلي" و"المعنى الحقيقي" يكون أميل إلى "المعنى الحقيقي"؛ لأنه مدار أحاديث النبي - صلى الله عليه وسلم - وكلام الصحابة وآثار السلف؛ لأنهم يقصدون الحق ويدعون إليه. وأما التخيل فإنه يحمل إلى المتلقي معاني كاذبة خادعة توهمه وتضلله. ويعزو جابر عصفور موقف عبد القاهر الجرجاني من التخيل هذا الموقف الصارم إلى مذهبه الشافعي وعقيدته الأشعرية، وهذا ما جعل عبد القاهر - كما يرى جابر عصفور - يقع في التناقض والارتباك في معالجته لموضوع التخيل.^١

ويلاحظ جابر عصفور أن الشاعر البارع عند الجرجاني هو القادر على جمع الأشياء بين الأشياء المختلفة، والذي يستطيع أن يؤلف بين المتباعدات بطريقة سلسلة، لا أن يتكلف روابط غير موجودة، ولكنه بفطنته، وذكائه، وحذقه، ولطف نظره، يدرك ما لا يدركه غيره من أوجه شبه خفية بين الأشياء المتباعدة، تمكنه من الوصل بينها دون أن ينتبه لها قبله أحد، ولا يستطيع أن يصل إليها إلا الخاصة، ممن يتميزون بقوة الإدراك والقدرة على الاستنباط، حيث يقول عبد القاهر في هذا الشأن: "فإذا أعدت الحلقات لجري الجياد، ونُصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة في الأبعاد والسداد، فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه، الفكر والروية والقياس والاستنباط، ولن يبعد المدى في ذلك، ولا يدق المرمى، إلا بما تقدم من تقرير الشبه بين الأشياء المختلفة"^٢، ويعبر عصفور عن أفكار الجرجاني بعبارات كما يسميها معاصرة، ويرى أن أهم ما يميز الشاعر القدرة الذهنية التي يتميز بها عن سواه، حيث يكشف عن علاقات بين أشياء متباعدة لم يلتفت إليها أسلافه، ولم ينتبه إليها معاصروه. وبما أن الشاعر إنسان متخيل، والتخيل قدرة ذهنية إذا كان عند إنسان متوقد الذكاء، حاد الذهن، مستديم التفكير والتدبر، استطاع أن يدرك أوجه الاتفاق بين

^١ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص٧٦.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص١٤٨.

العناصر، وأن ينبش مواطن الشبه الكامنة بين الأشياء، وعندما يدرك تلك القواسم المشتركة فإنه يستطيع أن يؤلف بين المتنافرات، ويقرب بين المتباعدات.

إن قدرة الشاعر في الجمع بين المتنافرات إذا طبقت على التشبيه والتمثيل تشبه إلى حد كبير فكرة أرسطو عن الاستعارة التي يزعم أنها آية الموهبة، حيث إن الاستعارات والتشبيهات تؤخذ من موضوعات متشابهة، وإن كان ذلك الشبه غير ظاهر، وإنما يدرك بالتأمل. وعبد القاهر يرى أن قدرة الشاعر الذهنية تجعله يدرك بصورة أدق مما يدركه الآخرون، ومن هذا أن كل الناس يرون الشمس في كل يوم، وينظرون إلى استدارتها ونورها، كما أن بعض الناس قد يجد ثمة مشابهة بينها وبين المرأة المجلوة، ولكن هذه المشابهة مشابهة سطحية لا تكشف عن التعمق في تأمل الشمس، أو إدراك نورها، وأما الشاعر الحاذق فإنه يظل يرقبها، ويلاحظ حركتها المتصلة الدائمة، وتموج ضوئها واضطرابه، وكيف يبدو شعاعها^١ حتى يصل إلى مثل:

والشمس كالمرآة في كف الأشل

والشاعر هنا توصل بفضل تأمله وحذقه ودوام مراقبته للشمس إلى هذا التشبيه الدقيق، حيث "لم يسبق إلى مدى قريب بل أحرز غاية لا ينالها غير الجواد، وقرطس في هدف لا يصاب إلا بعد الاحتفال والاجتهاد"^٢، وهذا التشبيه عند الجرجاني يشي بإدراك أعماق لحقيقة الشمس وضوئها، الذي لا يمكن الوصول إليه إلا بعد استدامة تأمل وبذل جهد، حيث لم يكتف بالنظرة المجملة.

ويرى جابر عصفور أن بعض التشبيهات تعلق في الأذهان، ومرد ذلك عند عبد القاهر إلى أمرين: "التفصيل"، و"الندرة" وهما متصلان غير منفصلين عن بعضهما. التفصيل نقيض النظرة الإجمالية السريعة والعابرة، وهو ناتج من التأمل المتفحص في الجزئيات، وفي الأمور الصغيرة يتميز البليد من الذكي، والنظرة المفصلة تعين على إدراك النادر الذي لا

^١ (جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص ١٨٨ .

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٦٠ .

يتبادر إلى الأذهان بسهولة. كما يرى جابر عصفور أن "التفصيل" و"الندرة" يتباعدان أحياناً في ذهن عبد القاهر، ولكنهما يجتمعان في النهاية عند براعة الشاعر في التمثيل والتشبيه، والشاعر الحاذق هو الذي يدقق ويتأمل و يوقع الائتلاف بين العناصر شديدة الاختلاف.

ويستخلص جابر عصفور من الفكرة السابقة "التفصيل"، و"الندرة" نتيجتين الأولى: تشبيه مبتذل وضع المكانة، وهو ما كان الشبه يرجع إلى وصف صورة أو هيئة مألوفة. والثانية: تشبيه إبداعى نظير ما يحدثه التأليف بين المتنافرات في المتلقي من دهشة وإعجاب وتأثير. كما أن التباعد في التشبيه يؤدي إلى مباغته المتلقي ويحدث الاستجابة لديه. إن عملية التأليف بين المتنافرات من وجهة نظر الجرجاني نوع من البهر، أو هي براعة عقلية لدى الشاعر تخلق لب المتلقي وتبهره، ينتقل معها إلى إدراك جديد لما حوله، وقد يقع معه تصديق المتلقي لما كان يتشكك به أو يحذر منه.

ويلح الجرجاني كما يقول جابر عصفور على مسألة الدقة في التشبيه بوصفها أمراً مترتباً على التفصيل، والشاعر البارع عنده هو الذي يدرك التفاصيل الدقيقة للأشياء، ويقدمها للمتلقي بدقة متناهية وتحديد واضح، ومع ذلك فإن الدقة والتحديد في التشبيه ليسا هما كل شيء. إن بيت ابن المعتز:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

وإن كان دقيقاً ومحدداً إلا أنه لا يقدم شيئاً عن الحالة النفسية التي عانى منها الشاعر أثناء رؤيته بهذه الحالة، كما أنه لا يضيف معرفة جديدة عن الهلال، والتفصيل المقصود هو الذي يكشف الحالة النفسية للمبدع، ويضيف إلى المشبه صفة جديدة. إن الشاعر يسعى إلى التفصيل الذي يميز به الفروق الدقيقة؛ ليتعرف على حقائق الأشياء، ويلجأ الشاعر إلى التشبيهات والاستعارات؛ لأنها وسائل مساعدة يستطيع بها التعرف إلى الأشياء.

ويرى جابر عصفور أن العلاقة التي تربط بين المختلفات عند الجرجاني يمكن أن تسمى كشفاً، ولكنها لا تسمى خلقاً؛ لأن ما يقوم به الشاعر من إيجاد الائتلاف بين

المختلفات هو كشف عن علاقات خفية، والتشابه بين المختلفات موجود، ولكن الشاعر يقوم بإزاحة الحجب عن تلك المختلفات، عندما يتغلغل بنفاذ بصيرته؛ ليقربها من أذهان المتلقين. والجرجاني يقول في هذا الشأن: "ولم أرد بقولي إن الحق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل"^١. بيد أن جابر عصفور يرى أن هذه النظرة من الجرجاني تلغي وظيفة الخيال الشعري، حيث يتحول الشعر وفق هذه النظرة إلى فعل ضحل، يعرف المعروف أو يزيد الغامض وضوحاً لا غير.

وقد يُسمح للشاعر أن يخالف ما هو معهود ليظهر التشبيه بصورة حسنة، وبإمكانه أن يلجأ إلى الوهم في تركيب التشبيه، ولكنه لا بد أن يكون بشكل منضبط، والبعد في المشابهة الذي يلح عليه الجرجاني يجب أن يكون محصوراً بحدود العقل، ومهما أوقع الشاعر من ائتلاف بين المختلفات فإنه ينبغي أن يُوجد بينها شبيهاً صحيحاً معقولاً. ولكن عصفور يخالف الجرجاني حيث يرى أن الشاعر قادر على بيان ما يكون، وتمثيل ما لا تدركه الأوهام والظنون، وذلك سر من أسرار عظمة الشاعر من وجهة نظر عصفور^٢، وإذا كان شرط عبد القاهر محصوراً بحدود العقل؛ فإن عصفور يرى أن من حق الشاعر أن يوقع المشابهة وإن كانت بعيدة أو غير موجودة لا تدركها العقول.

٣. القياس الخادم محور التخيل عند عبد القاهر:

بصورة مقارنة لرأي عصفور يرى تامر سلوم في كتابه نظرية اللغة والجمال في النقد العربي أن القياس الخادع يختصر رأي عبد القاهر في مسألة التخيل الشعري، والصورة

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٥٢.

^٢ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ١٩٧.

الحقيقية هي التعبير الموافق للعقل. وعبد القاهر من وجهة نظر تامر سلوم يميل إلى المعاني العقلية ويفضلها؛ لاتصافها بالصدق، والمعاني الصادقة وإن كانت قليلة في نظر أنصار التخيل إلا أن الإبداع الحقيقي للتخيل يكون في مناصرة المعنى العقلي. ومن كان يظن أن المعاني الصادقة جامدة فقد جانب الصواب، ويستشهد بقول أبي فراس:

وكنا كالسهم إذا أصابت مراميها فراميتها أصابا

هذا البيت وإن بدا عقلياً، إلا أنه من فرائد أبي نواس، التي سبق إليها وافتض بكرة معانيها.

ويرى تامر سلوم أن الشعر عند الجرجاني يقوم في جوهره على التصديق، بينما يخلو من عناصر التخيل والتصوير. إن التخيل في نظر عبد القاهر تنميق وتزويق وتضليل، وعبد القاهر لا يسلم بالتخيل على إطلاقه، وإنما هناك مقاييس يفترض على الشاعر أن يقيس بها تشبيهاته ونشاطه الخيالي.

ويستنتج تامر سلوم اضطراباً في رأي عبد القاهر حول التخيل، حيث وجده مرة يبين أن الاستعارة لا علاقة لها بالتخيل؛ لأنها من المعاني الصادقة التي لا شك فيها ولا خداع. ويميل في مواطن أخرى - كما يقول سلوم - إلى أن الاستعارة والتشبيه من التخيل، فهما "عنصران هامين في جماليات التخيل"، ويعاملهما على أنهما من قبيل الإيهام والمبالغة والإغراق الذي تتسم به الصور التخيلية، ومع أن الاضطراب الذي أشار إليه تامر سلوم عند عبد القاهر (كثير) - كما يقول - إلا أنه لا يورد تعليلاً للاضطراب الذي يراه عند عبد القاهر.

ونظراً إلى التقارب بين التخيل الشعري والرسم في إبراز المعاني وإظهارها إلى نفس المتلقي فقد عقد عبد القاهر مقارنات بين "تخييلات" الشاعر، و"تصاویر" الرسام، على

¹ (تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، ص ١٧٣.

أساس أن كلا منهما وسيلة في نقل الواقع بصورة فنية، أو بطريقة حسية، تقدم المعنى عن طريق إثارة الإحساسات والمخيلة عند المتلقي. إن روعة الشعر من وجهة نظر عبد القاهر تكمن في التصوير، وتجسيم الأفكار والمشاعر الوجدانية، وعرضها على المتلقي بأشكال محسوسة يمكن رؤيتها، ويجد تامر سلوم أن عبد القاهر أعطى أهمية للخيال من خلال حديثه عن اتحاد أجزاء العبارة وتناسقها ودلالاتها.

4. طبيعة الكلام المُخَيَّل:

تختلف نظرة عبد القاهر إلى التخيل عن نظرة الفلاسفة المسلمين، وحسب كلام عبد الحميد جوده في كتابه التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، فإن الكلام عن التخيل عند عبد القاهر مختلف عنه عند الفلاسفة، حيث إن الفلاسفة ركزوا في حديثهم عن التخيل على أثره في المتلقي أو سيكولوجية المتلقي، ولم يهتموا بالعمل الفني؛ أي طبيعة الكلام المُخَيَّل. و أما عبد القاهر الجرجاني، فإنه يتكلم عن التخيل على أنه جزء من الإبداع الفني، وراح يحلل التخيل ويتحدث عن تكوّنه ووجوده، ويكون الشعر عنده كلاماً مخيلاً ومخيلاً عنده.

ويبدأ الجرجاني حديثه عن المعاني العقلية ممهداً بها إلى الحديث عن المعاني التخيلية، فأما المعاني العقلية فهي ما يقبله العقل والمنطق من ذلك قول الشاعر:

وما حسب الموروث لا درّ دره بمحتسب إلا بأخر مكتسب

وهذا البيت من المعاني العقلية المنتزع من الرؤية الدينية كما ورد في قوله تعالى: ﴿إِنَّ

أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتَقَاتُكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾^١، ويربط عبد القاهر كما يقول عبد الحميد جوده المعاني العقلية بما يتفق مع العقيدة. كما يتضح من كلام الجرجاني أن المعاني العقلية

^١ (سورة الحجرات، من آية ١٣).

ليست من جوهر الشعر حتى وإن لبست رداءه بالوزن والقافية ولوازم الشعر. ومع ذلك فإن الجرجاني لا يقلل من شأنها في النواحي العقلية والاجتماعية والدينية،: "وبهذا يكون القسم من المعاني العقلية . عند عبد القاهر. يمثل الحقائق الصادقة التي يقبلها العقل والمنطق"^١. وهذه المعاني العقلية كما يراها عبد القاهر، تتصف بالصدق الذي يقبله العقل، وأما المعاني التخيلية فهي ليست صادقة كما هو الحال في المعاني العقلية، حيث إنها لا تخضع إلى معايير صارمة، ولا تحمل معنى واحداً منفرداً، وإنما تحمل معاني مختلفة كي تكون قريبة الشبه من الحق والصدق.

وعلى الرغم من تأثر عبد القاهر بأرسطو كما يقول عبد الحميد جيده، فقد كان على درجة من الذكاء حيث حاول إخفاء تأثره بأرسطو . وإن لم يستطع . وذلك حين جعل الصدق، والكذب، والسبب، والعلة، والقياس ضمن أدواته التحليلية، وهذا من وجهة نظر عبد الحميد جيده أفسد على الجرجاني أفكاره. ورأى أن تأثر الجرجاني واضح بالفلاسفة أثناء تعريفه القسم التخيلي بقوله: "وأما القسم التخيلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق"^٢، ويجعل السبب الذي جعله يعرف التخيل بهذا التعريف قوله عن المعاني العقلية إنها صادقة، ومع هذا فلا يرى عبد الحميد جيده أن ذلك عائق أمام عبد القاهر الجرجاني في إظهار أفكاره المتطورة، حيث أدرك أن للشعر معاني عقلية وأخرى تخيلية.

ويتوقف عبد الحميد جيده عند المعاني التخيلية مع تحليل الجرجاني لبيت أبي تمام :

لا تتكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

حيث يرى عبد الحميد جيده أن الجرجاني في تحليله للمعاني التخيلية قد طبق التحليل المنطقي، كما طبقه في تحليله للمعاني العقلية، وجعل للشعر قياساً خاصاً به، وهو القياس التخيلي. ويلجأ الجرجاني إلى شرح البيت بوساطة القياس العقلي؛ ليبين الفرق بين القياسين

^١ (عبد الحميد جيده، التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، دار الشمال للطباعة، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ص ١٥٨.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.

العقلي والتخيلي، فالعلة في عدم استقرار الماء على الأمكنة العالية أن الماء سيال، ولا يثبت إلا عندما توجد حواجز تمنع انسيابه، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال.^١ وكان الجرجاني هنا يريد أن يقول: إن الشاعر تخيل معنى بوساطة معنى آخر، عن طريق القياس التخيلي. وهذا الأمر ليس بمستغرب عليه - حسب جيده - حيث إن الثقافة اليونانية أصبحت جزءاً من تفكيره، وخصوصاً أن هذه الثقافة قد أثرت في شعراء عصره ومنهم صاحب البيت.^٢

غير أن عبد الحميد جيده لا يلبث أن يأتي برأي مغاير في تفسير الجرجاني للشعر؛ أي أن الجرجاني حينما لا يجد تفسيراً منطقياً للشعر، فإنه يلجأ إلى نوع آخر من التفسير، كما في تفسيره بيت البحتري:

كلفتُمونا حدود منطقكم في الشعر يكفي عن صدقه كذبه

فالجرجاني يحلل هذا البيت من منطلق الذوق العربي الأصيل بعيداً عن فلسفة اليونان فيقول: "كلفتُمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به... إلخ".^٣ إذا كان عبد القاهر قد حلل بيت أبي تمام وفق الثقافة اليونانية كما يقول عبد الحميد جيده، فإنه حلل بيت البحتري وفق الذوق العربي الأصيل، بعيداً عن تعقيدات الفلسفة. فهل يستنتج من كلام عبد الحميد جيده أن عبد القاهر يحلل البيت بمقياس الشاعر الذي بنى عليه البيت؟ إذا كان كذلك، فإنه يستوجب أن يكون لعبد القاهر مقاييس عدة، و يتعامل مع كل شاعر حسب منهجه وطريقته.

وهنا يستنتج جيده من شرح الجرجاني لبيت البحتري ما يلي:

^١ (ينظر، المصدر السابق، ص ٢٦٧.

^٢ (ينظر، عبد الحميد جيده، التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص ١٦٠.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٠.

(١) أن عبد القاهر يرفض الصنعة الشعرية القائمة على المنطق.

(٢) الشعر ليس عملاً عقلياً، ولا قولاً محققاً.

(٣) يكفي في الشعر الكذب الفني، ويقصد به هنا الإبداع، والبعد عن النسخ الحرفي.

(٤) أن الشعر هو ما ترتاح إليه النفس، ولو رفضه العقل.

إذن، الجرجاني يطالب بعدم إقحام الشعر بالمنطق، ومع هذا فإنه يبدو متأثراً به، يلجأ إليه وقت الحاجة، وإن كان في صريح عباراته يرفضه. ويرى جيده أن عبد القاهر يتحمس للمعاني التخيلية، ويحللها تحليلاً يحمل القارئ على الاقتناع بها، ثم ينصرف إلى تأييد المعاني العقلية في الشعر التي يعلن عدم جدواها فيه ثم يخرج الاستعارة ومدلولاتها من المعاني التخيلية ويبرر ذلك بجهد - يراه جيده - غير مقنع،^١ وذلك راجع إلى أمرين:

(١) أن الجرجاني يفسر القرآن بالمعنى الظاهري، حتى لا يدخل إلى متاهات التأويل، الذي يقوده إلى إدخال الاستعارة في التخييل؛ لكي ينزه القرآن من الكذب.

(٢) أن تفضيل عبد القاهر للمعاني العقلية راجع إلى موقفه الديني.

وفي موقف مضطرب من عبد الحميد جيده الذي يرى أن الجرجاني يشرح الآيات بشكل مغاير عن شرح الشعر، ثم يرى أنه: "يصر على فهم كل شيء في الشعر فهماً عقلياً، وكأنني به يرد المعاني التخيلية إلى أصولها الواقعية، ويفتش عن جذورها الأساسية"^٢، فإذا لم يشرح الآيات بشكل تخيلي حتى ينزه القرآن من الكذب، فإنه سوف يشرحها بشكل عقلي، نظراً إلى أن المعاني عنده تنقسم إلى هذين القسمين، ثم يأتي عبد الحميد جيده ليقول إن عبد القاهر يفهم الشعر فهماً عقلياً، وهذا لا يستقيم، أي أن عبد القاهر يشرح الشعر بشكل عقلي أيضاً، وهذا يلغي الشرح التخيلي.

^١ (عبد الحميد جيده، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي ، ص ١٦٩ .

^٢ (المرجع نفسه ، ص ١٧٥ .

والجمال الفني في الشعر ينبع من المعاني التخيلية، وأما قولهم: "خير الشعر أكذبه"، فهذا مراده لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً، وانحطاطاً وارتفاعاً... إلخ^١، وليس المقصود به أن يعطى البخيل صفات الغني، ولا أن يوسم الجواد بنعوت البخيل، ولا أن يعطى الجبان سمات الشجاع، ولكن يقصد بالكذب الإبداع الفني، "ويرى عبد القاهر أن الشعر يبنى على التخيل لا على المعقول؛ لأنه يعتمد على اجتماع شيئين في وصف يؤدي إلى حكم ما"^٢. وأما مفهوم الجرجاني للشعر، فهو قائم على أمور كما يستنتجها عبد الحميد جيده:

(١) أن المعاني المتخيلة هي أساس الشعر.

(٢) أن المعاني التخيلية مستقلة عن الواقع الخارجي.

(٣) أن المفهوم الحقيقي للكذب في الشعر هو الإبداع الفني في التغيير، والصدق في التعبير.

ويرى عبد الحميد جيده أن الكذب في الشعر مفهوم عربي أصيل، ولا علاقة للفلسفة اليونانية به، فالعرب كانوا يعيرون الكذب عموماً، ولكنهم يغضون الطرف عن الشاعر خصوصاً، بل إنهم إذا بالغ الشاعر قالوا له: "أحسنْتَ والله"، والمقصود بالكذب في الشعر: حرية التعبير، والاتساع، والتخيل، والمبالغة، والإبداع، واختراع الصور الفنية.

وعند تأمل كلام عبد الحميد جيده في قوله: "الاتساع والتخيل" يفهم منه أن التخيل موجود عند العرب كما هو الكذب، بينما تكلم عن إفادة الجرجاني من أرسطو خصوصاً، ومن الفلاسفة عندما عرف القسم التخيلي من المعاني، وهذا فيه نوع اضطراب من لدن عبد الحميد جيده فكيف يكون الكذب والذي منه التخيل أصل عند العرب، ثم يقول إن عبد القاهر قد أفاد هذا المفهوم من أرسطو؟!

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧١.

^٢ (ينظر، عبد الحميد جيده، التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص ١٦٢.

لقد تبين أن الكذب في الشعر هو الإبداع الفني، ولكن ما الصدق عند عبد القاهر حسب مفهوم عبد الحميد جیده؟ إن الصدق عند الجرجاني حسب عبد الحميد جیده هو المحاكاة التي تقوم على المطابقة الحرفية، حيث يستوعبها المتلقي دون تفكير، وهذا يفقد الشعر أهم خصائصه (بذل الجهد). ويذهب عبد الحميد جیده إلى أن التخييل مقابل للتصديق (أي أنه الكذب) وهذا يتفق. كما يقول عبد الحميد جیده - مع ابن سينا حيث يرى أن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل، والجرجاني يقول: الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق؛ إذ إن عبد الحميد جیده يجعل كلام الجرجاني مقابلاً أو موازياً لكلام ابن سينا. وهذا كله لا يختلف عن كلام أرسطو حين أشار إلى أن الناس قد يخالفون العلم ويخضعون إلى أخيلتهم.

ويرى عبد الحميد جیده أن عبد القاهر يحكم على التخييل بالكذب المطلق بالمعنى الأخلاقي والديني ويعدّه نوعاً من خداع النفس فيقول: "وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويربها ما لا ترى"^١. وتفسير التخييل على هذا النحو مائل عن الصواب وهذا الخطأ ناتج من موقف عبد القاهر الديني من وجهة عبد الحميد جیده. وللتخييل أنواع عند الجرجاني، أحدها: تخييل بتعليل حسن، وذلك أن يكون للمعنى علة مشهورة، ثم يجئ الشاعر بعلة أخرى تفاجئ المتلقي. وثانيها: تخييل بغير تعليل.

ويقف عبد الحميد جیده على ما يسميه "التأرجح" عند عبد القاهر في تحليله للتخييل بين الأصالة والثقافة اليونانية، ولهذا كانت طبيعة المعاني في الشعر القديم غير طبيعتها في العصر العباسي، وهذا برأي جیده ما حمل الجرجاني على الكلام في التخييل من خلال الشعر العباسي، وما حمّله ضمناً أن يقول: إن مفهوم الاستعارة في القرآن الكريم غير مفهوم

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.

الاستعارة في الشعر العباسي. ويعضد جيده رأيه بأن الأبيات التي استشهد بها الجرجاني على التخيل هي من الشعر في العصر العباسي.^١

ويخلص عبد الحميد جده في النهاية إلى أن الجرجاني تسلح بالقياس المنطقي الأرسطي، الذي لا يستطيع أن يشرح به إعجاز القرآن (فراح يلف ويدور) ليجد مخرجاً؛ لأن سحبه على القرآن الكريم يعطيه نتائج تتعارض مع روح القرآن والدعوة الإسلامية.

ويلاحظ على عبد الحميد جده أنه ألح كثيراً على إفادة عبد القاهر الجرجاني من الثقافة اليونانية، ومع هذا نراه يقول إن عبد القاهر يتأرجح في تحليله للتخيل بين الأصالة والثقافة اليونانية، وفي الوقت الذي يذكر فيه الشواهد على تأثر عبد القاهر بأرسطو، أو بالفلاسفة إلا أنه لا يذكر شيئاً عن الأصالة يؤيد رأيه، ولا عن المصادر العربية التي تأثر بها عبد القاهر في موضوع التخيل.

إن الشعر يكون أكثر روعة، وأدق صنعة إذا كان الخيال قد ألقى عليه بظلاله، وما كان معناه عقلياً، فهو بعيد عن الشعر إلا ما ندر منه، وإن كان ذلك ليس بعزيز على المبدعين.

٥. التوفيق بين الشكل والمضمون:

ضمن مبحث "الصورة الشعرية" من كتاب الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي^٢، يعرض الولي محمد تقسيم عبد القاهر للمعاني، ويرى أن الأمثلة المستشهد بها على القسم العقلي تحمل معاني عقلية؛ لكونها تستمد مادتها الدلالية أو المعنوية من المجال الأخلاقي، وهي تلح على الشرف كما يتصوره المجتمع، ويكاد التعبير فيها يكون مجرداً من الوسائل التصويرية، ولا ينبغي أن تفهم المعاني العقلية على أن لها علاقة بالعلم أو المنطق

^١ (عبد الحميد جده، التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي ، ص ١٧٨ .

^٢ (الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٠م. ص ٩٨ .

الخالص - على حد تعبير الولي محمد - إنها من طبيعة مغايرة؛ "لأن المنطق والعلم لا يراعيان "الأخلاق" إيجاباً أو سلباً في آليتهما الفكرية"^١ ، ويريد من هذا الكلام أن يثبت أن المقصود بـ"العقل" هو عقل المجتمع، وما فيه من قيم وأخلاق، و الأمثلة التي يوردها عبد القاهر هي التي تعبر عن مُثُل المجتمع، مثل:

وما الحسب الموروث لا در دره بمحتسب إلا بآخر مكتسب

ومع هذا فإن عبد القاهر يبين خلال حديثه عن المعاني العقلية أنها ليست جوهر الشعر، وذلك عند تعليقه على بيت المتنبي:

وكل امرئ يولي الجميل محبب

فيقول: "صريح معنى ليس للشعر في جوهره نصيب"^٢. وهذا الكلام يوحي بأن المعاني العقلية لا تكسب الكلام صفة الشعر، وإن جاءت على قوانين الشعر وضوابطه.

وينتقل الولي محمد إلى المعاني التخيلية التي يرى أنها تسير في شكل مغاير للمعاني العقلية، ويعلق الولي على بيت أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى

إن المتلقي في هذا المثال يجد ما يمكن أن يسمى "القياس الزائف" حيث إن اشتراك شيئين في صفة لا يعني بالضرورة اشتراكهما بجميع الصفات، وإذا كان الغني والغنيث يجمعهما حاجة الناس إليهما، وجب من نظرة تخيلية أن يزل المال عن الكريم، كما يزل الماء عن الجبل.^٣ ويتتبع الولي خطوات القياس الخاطئ في قول البحتري:

وبياض البازي أصدق حسناً إن تأملت من سواد الغراب

^١ (الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص ٩٨ .

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٦٥ .

^٣ (ينظر، الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص ٩٩ .

حيث جاءت الخطوات كالآتي: إذا كان بياض البازي حسناً، فيجب أن يكون بياض الشيب حسناً، وهذا قياس زائف؛ لأن ما يكره في الشيب ليس مجرد بياضه، وإنما زوال الغضارة، وانقضاء فترة العنفوان.

إن الأقيسة التخيلية عند الجرجاني هي عماد الشعر والخطابة، حيث يقول: "وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيين في وصف علة لحكم يريدونه، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول، ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي ببينة عقلية على ما صيّر قاعدة وأساساً، بل تُسلم مقدمته التي اعتمدها بينة، كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كُره ومن أجلها عيب"^١. ويرى الولي محمد أن عبد القاهر حين يتكلم عن المعاني التخيلية لا يجعلها مرادفة "للمعاني الكاذبة"، كما يفهم أن التخيل بمنزلة غير منزلة الكذب؛ لأن الكذب مستهجن ومرذول في الشعر.

ويتميز التخيل حسب فهم عبد القاهر عن المعاني العقلية، كما يختلف عن الكذب، فالكذب لا يمكن اكتشافه إلا بالعودة إلى الحال والمقام، وأما التخيل فيمكن تمييزه من خلال النص أو من خلال خبرة المتلقي، وفي هذه الحال لا ينطلي على المتلقي، وإذا كان الأمر كذلك فهو كذب مقبول، بل إن مثله مطلوب في الشعر؛ لإضفاء الجمال على النص، ولهذا يصف عبد القاهر المعاني الصادقة المجردة من التخيل بأنها "كالحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تمتع بجني كريم"^٢، وفي المقابل فإن المعاني التخيلية تجعل الشاعر "كالمغترب من عدٍ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي"^٣. إن عبد القاهر يمتلكه الحرص على التخيل، كما أنه لا يفرط بالصدق، وفي الوقت ذاته يمقت الكذب الذي يزور الحقائق، ويزيف الواقع. والشعر عنده رسالة مهمتها "النقل الأمين للوقائع ولنظرة الناس العرفية إليها

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٠.

^٢ (المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

^٣ (المصدر نفسه ، ص ٢٧٢.

نقلاً يجعل هذه الأفكار تقدم في صورة تخيلية تكسبها جمالاً لم يكن لها في غير الشعر"^١. إن الشعر عند عبد القاهر ليس مجرد متعة ولذة، وإنما هو رسالة توجه المتلقي في الحياة، وفق ضوابط وقيم، وعبد القاهر في حديثه عن الشعر يحاول أن يوفق بين الشكل الذي يبهر المتلقي، ويؤثر فيه، وبين المحتوى الذي يوجهه ويرشده، ويحمل معه القيم السامية، والأخلاق الحميدة، فالمعاني العقلية عنده تماثل المعنى الشريف، والتخييل يناظر المظهر الخارجي للنص.

ومن وجهة نظر الولي محمد فإن التصوير للمعاني الشريفة، والتخييل لمعان صادقة يحظيان بالتقدير عند عبد القاهر، وكأن الجرجاني يحاول أن يوفق بين الشكل والمضمون، والسبب في هذا الجهد أن عبد القاهر يؤمن بوظيفة الشعر الاجتماعية، وإن كان في بعض الأحيان قد يغض الطرف عن تلك الوظيفة؛ ليضيفي على الشعر وظيفة جمالية، ويستتبط الولي محمد هذا الموقف من قول الجرجاني: "وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام. وهذا قاطع، فاعرف"^٢. ويظهر من هذا النص أن التخييل أمر مطلوب في الشعر حسب تصور عبد القاهر، ويرى الولي محمد أن الاستعارة ينبغي أن تدخل في التخييل؛ لأنها أداة تصويرية جمالية، ولأنها تفارق الكذب، ولكن عبد القاهر يخرجها من مفهوم التخييل فيقول: "اعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل؛ لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره. وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى، كقوله عز وجل: ﴿وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾^٣، ثم لا شبهة في أن ليس المعنى

^١ (الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص ١٠١).

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٥٥).

^٣ (سورة مريم من الآية رقم ٤).

على إثبات الاشتغال ظاهراً، وإنما المراد شبهه"^١. ويرى الولي محمد أن عبد القاهر في هذا النص يتجه بالتخييل نحو الكذب المحض، ولهذا فهو يقصد به إخراج الاستعارة من جملة التخييل؛ لأنها كثيرة الورد في القرآن، كما أن المقصود بالاستعارة إثبات الشبه وليس معنى الكلمة المستعارة. إن الجهد الذي بذله عبد القاهر في "نفي كل المعاني السلبية من مفهوم التخييل بجعله لا يتناقض مع الكذب"^٢ قد صار هنا - كما يرى الولي - موضع شك، حيث استعمله هنا بمعنى الكذب. ومع محاولة عبد القاهر تبرئة التخييل من الكذب، فإنه صعب عليه تطبيقه على القرآن الكريم؛ ولذا جعل الاستعارة تتعارض مع التخييل.

وبلاحظ في قول الولي: "بجعله (التخييل) لا يتناقض مع الكذب"؛ أي أن التخييل متوافق مع الكذب، وهذا خلاف ما أراد الجرجاني في جهده حين حاول أن ينفي الكذب عن التخييل، كما أقر ذلك الولي محمد.

ويرى الولي محمد أن عبد القاهر يتجه اتجاهها آخر في تعريف التخييل في قوله: "وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويربها ما لا ترى... فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً، ويدعي دعوى لها سنخ في العقل"^٣. ومن خلال هذا النص يصبح التخييل رديفاً للكذب والخداع كما يرى الولي محمد، ويُعد هذا تغييراً في موقف الجرجاني. ولكن عبد القاهر يفرق بين التخييل المعتدل والمغرق، وأما التخييل المرفوض فهو ما كان مغرقاً ومرادفاً للكذب، ويكون متنافراً مع الاستعارة، وأما المعتدل فلا يتناقض مع الاستعارة. إن هذا الموقف يراه الولي محمد اضطراباً وحيرة، ويرى الولي محمد أن التخييل إذا كان معتدلاً فإن الحرج يزول عن عبد القاهر.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٣.

^٢ (الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ١٠٢.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.

١.٦ انبهار المتلقي بجودة التخيل:

في بحث التخيل عند عبد القاهر الجرجاني^١ يرى محيي الدين حمدي أن عبد القاهر أول من طرق موضوع التخيل من بين المشتغلين بالأدب والنقد قديماً، ورأى أن التخيل أخذ حيزاً من كتاب أسرار البلاغة ويُعد هذا باباً مستقلاً بنفسه. ويلاحظ محيي الدين حمدي أن عبد القاهر تناول التخيل من خلال الشعر وكأن النثر يخلو منه، كما أنه كثيراً ما يكتفي بالبيت الواحد، وقليل أن يستشهد بالبيتين، ومن النادر أن يستشهد بمجموعة أبيات.

ويرى محيي الدين حمدي أن المعنى التخيلي عند عبد القاهر هو ما لم يسبق إليه الشاعر، ولا يستند فيه إلى دليل من الطبيعة أو العقل أو الأخلاق، والمعنى الشعري عند عبد القاهر: "مقول شعري خارج عن نظام الطبيعة، ومنطق العقل، وأعراف المجتمع، ومألوف الشعر"^٢، فيه الطرافة والغرابة والجدة، وعدم الألفة، والمفاجأة. ولا يسلم قول الجرجاني من اللبس عند محيي الدين حمدي حيث يفهم من كلام الجرجاني عن المعنى التخيلي أنه مجرد الفكرة التي يحصل عليها القارئ من قراءته للشعر. ويفهم من السياق أن عبد القاهر يقصد بالمعنى التخيلي العبارة والصورة والفكرة، ويلاحظ محيي الدين حمدي أن عبد القاهر لا يدرج الإيقاع ضمن التخيل، رغم أن كلامه منصب على الشعر.

إن عبد القاهر - كما يقول حمدي - تدفعه الرغبة في ضبط الأشياء وإجرائها على قوانين ثابتة؛ ولذلك سعى إلى وضع "شبه قوانين" للتخيل حتى يهتدي بها في التوضيح والتفصيل. ويلاحظ محيي الدين حمدي أن عبد القاهر استنتج أنواع التخيل من الأبيات التي عرضها، ولو عرض أبياتاً أخرى لتوصل إلى أنواع أخرى من التخيل. ويهتدي محيي الدين حمدي إلى سبعة أنواع من التخيل تطرق إليها الجرجاني:

النوع الأول: ما أحكمت صنعته بالحدق.

^١ (محيي الدين حمدي، التخيل عند عبد القاهر الجرجاني، ضمن أعمال ندوة عن عبد القاهر الجرجاني، جامعة صفاقس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٨م، ص ١٣١-١٥٠)

^٢ (المرجع نفسه، ص ١٣٣)

النوع الثاني: تخييل شبيه بالحقيقة.

النوع الثالث: التخييل اللطيف. كقولهم: "إن الشمس تستعير منه النور".

النوع الرابع: تخييل ادعاء صفة ثابتة لشيء ما، لعله يصنعها الشاعر.

النوع الخامس: تخييل صفة ثابتة على الحقيقة، ثم يخترع لها الشاعر علة.

النوع السادس: تخييل يقوم على علة يضعها الشاعر مخالفاً بها العلة المعروفة.

النوع السابع: تخييل يقوم على الانطلاق من التشبيه مع تناسي التشبيه.

كما يرى محيي الدين حمدي أن الجرجاني يقسم التخييل إلى قسمين: قريب إلى العقل، وفي الوقت ذاته بعيد عن الكذب، وهذا النوع لا يقنع قارئه. وقسم بعيد من العقل، يكشف "أنه خداع للعقل، وضرب من التزييق"^١، ومع أن هذا القسم مخادع إلا أنه التخييل الحق عند الجرجاني؛ لأنه لا يتقيد بأحوال الطبيعة وأعراف المجتمع والمنطق، ومردُّ سحر هذا النوع إلى التزييق المودع فيه، والصنعة اللطيفة، والغوص المتعمق. والغاية من التخييل جعل المتلقي يتعجب مما لم يخطر له ببالي، ولم تجر به عادة، "وتراه أبداً وقد أفضى بك إلى خلاصة لم تكن عندك، وبرز لك في صورة ما حسبته تظهر لك"^٢. وللشاعر أن يخيل ما شاء من التخييل، ويعلل المعاني حسب رغبة النفس، ولا يدخل ذلك ضمن الكذب الصريح، الذي يخلع على الممدوح أوصافاً ليست له، أو يمعن في المبالغة المفرطة.

إن المقصود بالكذب في الشعر هو التزام الحقائق وإخفاؤها ببراعة لا يمكن أن يدركها إلا الحصيف الفطن. وبين الجرجاني حسب محيي الدين حمدي أن وظيفة الكذب والتخييل في الشعر هي الانبهار، والكذب على ما فيه من ادعاء الحقيقة والتلطف في التأويل، يفتح أبواباً واسعة أمام الشاعر، يستطيع "أن يبدع ويزيد، ويبيدي في اختراع الصور ويعيد"^٣، وهذا

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.

^٢ (المصدر نفسه ، ص ٣٠٤.

^٣ (المصدر نفسه ، ص ٢٧٣.

عكس الذي يلتزم الصدق فعادة ما يأتي للمتلقين بصور مألوفة، ولكن عبد القاهر يعرض للذين يفضلون الصدق في الشعر، ويرى أن مقصدهم الشعر الذي يقدم حكمة مستحسنة، أو موعظة نافعة، أو إرشاداً إلى سبيل التقوى، أو توجيهها إلى قمع النفس عن الهوى، ويرون أن من أمارات الصدق عرض الحقائق التي تخلو من الكذب في المدح الذي لا يقبله العقل، أو ينحو إلى المبالغة في إضفاء الصفات على من لا يستحقونها. ويبين محيي الدين حمدي أن عبد القاهر ينحاز لما سبيله الصدق؛ لأن العقل لا يمكنه أن يدعم الكذب، ويرى عبد القاهر أن ما ينتصر له العقل، ويدعمه الصدق، خير وأقوى مما سبيله الكذب، وإن كان بالإمكان التوفيق بين التوسع و الصدق، وقد عاش - كما يقول محيي الدين حمدي - عبد القاهر إزاء هذا التوفيق في حيرة وتعثّر؛ إذ يصعب تحقيق ذلك، حيث لم يستطع أن يستشهد إلا ببيت واحد هو بيت أبي فراس، وهذا الموقف من عبد القاهر هو انتصار للعقل الذي أقام عليه دعائم أسرار البلاغة.

ويرى محيي الدين حمدي أن عبد القاهر تناول موضوع التخيل بطريقة منهجية، عمادها العلم، وداعمها الغوص، ورافده في ذلك ذائقة شعرية مرهفة، وكانت نتائج بحثه تفاعلاً معقدًا من مكونات عدة منها فقهه السني الشافعي. وحاول من خلال حديثه عن التخيل أن يضع قوانين تضبطه، وتوصل في تناوله مفهوم التخيل إلى آراء دقيقة عميقة اتسمت بالجدة في عصرها، كان لها الانتشار والذيع في زمننا الحاضر. وقد توصل محيي الدين حمدي إلى أن التخيل عند عبد القاهر هو ابتكار لمعاني الشعر، ومُحرّك وجدان الشاعر وتفاعله مع الأشياء.^١

٧. حقيقة التناقض عند الجرجاني:

إن الاضطراب والتناقض الذي يراه بعض النقاد واضحاً عند عبد القاهر إنما هو سطحي، وسرعان ما يزول بالتدبر والقراءة المتعمقة، هذا ما وجده عبد العزيز حمودة في كتابه المرایا المقعرة عند عبد القاهر، وعلى الرغم من تأثره بأرسطو، فهو يختلف مع آرائه

^١ (ينظر، محيي الدين حمدي، التخيل عند عبد القاهر الجرجاني، ص ١٣٠-١٤٩.

أكثر مما يتفق معها، بل إن عبد القاهر قد طور بعض المفاهيم، ولم يكتف بنقلها، وصارت المحاكاة عنده إبداعاً لا مجرد نقل، وكما أن ثمة فرقاً بين المبدع الذي يحاكي وينتج شيئاً ليس في الأصل، فكذلك عبد القاهر إن كان قد حاكى أرسطو في بعض آرائه إلا أنه أنتج وأبدع.

إن الاختلاف في معنى المحاكاة والنقل الخاطئ لها جعل هناك نوعاً من التضارب في آراء عبد القاهر، حيث عرف التخيل بأنه: "ما يثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى"^١. ومن خلال هذا التعريف، فإن عبد القاهر يجد الصلة بين التخيل والكذب قائمة، وإن كان عبد القاهر يرفضه في مواطن أخرى من كتابه أسرار البلاغة، و يأتي في موضع آخر فيعرف التخيل كما يقول عبد العزيز حمودة بمفهومه الأرسطي "المحاكاة"، ويذهب إلى "أن الصنعة إنما تمد باعها، وتنتشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخيل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل"^٢. وفي الحقيقة أن عبد القاهر لم يقل ذلك. كما أشار عبد العزيز حمودة. وإنما نقل هذا التعريف عن فضل الكذب على الصدق، واستنتج سبب التفضيل ليس إلا، وإذا رجعنا إلى الأصل وجدنا ذلك صراحة حيث يقول عبد القاهر: "ومن قال: 'أكذبه'، ذهب إلى أن الصنعة... إلخ". إذن، فالتعريف منقول، ومن ثم فهو لا يعبر عن رأي عبد القاهر.

ويتوقف عبد العزيز حمودة مع بعض نصوص الجرجاني في تعريف التخيل، وارتباطها بالمحاكاة، ويعلل توقفه بأن تلك النصوص "مفاتيح نظرية أدبية كاملة، يتحدث فيها البلاغي العربي القديم عن جوانب الإبداع والتلقي ووظيفة الشعر"^٣. وهو بهذا التوقف مع بعض نصوص الجرجاني يحاول أن يثبت عصرنة آراء الجرجاني.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.

^٢ (المصدر نفسه، ص ٢٧٢.

^٣ (عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص ٣٣٩.

ويرى عبد العزيز حمودة أن توظيف عبد القاهر لمصطلح المحاكاة أنموذج يحتذى؛ إذ حول عبد القاهر مفهوم المحاكاة إلى عملية (إبداع)، حيث إن النظرة العربية تجعل الشعر عملية إبداعية قبل أن يكون عملية محاكاة، والرجل على دراية كاملة بمفهوم المحاكاة عند أرسطو، ويستشف عبد العزيز حمودة هذه الدراية من كلمات عند عبد القاهر مثل: "التصويرات" "التخييلات" ولكن عبد العزيز حمودة يرى أن المحاكاة مع الجرجاني خرجت من المفهوم الأرسطي إلى المفهوم الحديث، "الذي يرى المحاكاة إبداعاً كاملاً"^١. ويرى عبد العزيز حمودة أن ما دعت إليه الدراسات الحديثة بإيجاد علاقات وتنااسبات، أو ما يسمى بكسر المألوف، وجد عند عبد القاهر في حديثه عن التخييل والمحاكاة، ثم يلجأ إلى نص يقتبسه لعبد القاهر: "إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهذى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبها إياها، إلى ما لم يتهدأ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"^٢، وإذا كانت المقارنة في النقش بين الرجل وصاحبه، فإن المقارنة في الشعر بين الشاعر والشاعر الآخر، ولكي تتم المقارنة بين قصيدتين يلزم أن تكونا في غرض واحد، وهذا ما لم يقله عبد القاهر، ولكن المنطق النقدي يحتمله. ثم يجعل عبد العزيز حمودة المقارنة الأخرى بتحوير يتناسب مع طبيعة الشعر والبيان، فيمحو الرسام ويحل محله الشاعر من قول الجرجاني في حديثه عن أحد الرسامين: "تهدى إلى ضرب من التخيير والتدبر في اختيار أنفس الأصباغ، وفي مقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبها إياها إلى ما لم يتهدأ إليه صاحبه فجاء نقشه أعجب، وصورته أغرب"^٣. هذا أساس المقارنة بين الرسامين، ثم يقرأ عبد العزيز حمودة النص مرة أخرى عن الشاعر فيقول: "تهدى إلى ضرب

^١ (المرجع السابق، ص ٣٤٧.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٨٧.

^٣ (المصدر نفسه، ص ٨٧.

من التخيير والتدبر في اختيار أنفس المعاني"، وهذا من وجهة نظر عبد العزيز حمودة يعني أن القصيدتين تدوران حول الغرض نفسه، ومن ثم فإن أحد الشاعرين لم يهتدِ إلى المعنى فقط وإنما أجاد الصياغة والنظم، مما أضفى على القصيدة مزيد عجب وغرابة، أما الآخر فقد وقف عند حدود المحاكاة. فالأول أبدع والآخر نقل وحاكى، والإبداع الذي يقصده عبد القاهر هو إبداع علاقات لا وجود لها في المادة.

ويرى عبد العزيز حمودة أن التوفيق بين الأضداد والتقريب بين المتباعدات لتكوين علاقات جديدة في القرن العشرين هو جانب من النشاط الإبداعي، وهذا ما تحدث عنه عبد القاهر قبل ذلك في قوله: "وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"^١. إن ما يتحدث عبد القاهر عنه فيما يرى عبد العزيز حمودة هو القدرة على الجمع بين المتباعدات والتأليف بين المتنافرات داخل الصورة الواحدة، وهو جانب من جوانب النشاط الإبداعي.

٨. تحرير الخيال من الكذب:

في حين ذهب جابر عصفور وعبد الحميد جيه إلى أن عبد القاهر يرى في التخيل كذباً، فإن عبد الرؤوف أبو السعد في كتابه جماليات النص الأدبي والخلق الفني عند عبد القاهر الجرجاني ينحرف عنهما، حيث يرى أن الجرجاني قد حرر الخيال من تهم الوهم وشبهات الكذب، وأسبغ عليه صفات تجعله ركناً أساساً في الإبداع، "وقد وظفه عبد القاهر لاستحضار صور الأشياء والدلالات الخفية للكلمات"^٢. ولقد فهم عبد القاهر الخيال فهماً مختلفاً عن فهم سابقه ومعاصريه من النقاد والبلاغيين والمتكلمين، بل إن الخيال كما فهمه

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٣٠.

^٢ (عبد الرؤوف أبو السعد، جماليات النص الأدبي والخلق الفني عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة نانسي دمياط، دط، ٢٠٠٨م. ، ص ١٤٦.

عبد القاهر - من وجهة نظر عبد الرؤوف أبو السعد - يسمو باللغة سماوات فوق سماوات، حتى يصل إلى المعاني الثواني، ولذلك فإن التخيل عند عبد القاهر ليس في مقابل "الوهم" و"الكذب"، وإنما هو في قدرته على تجاوز الفهم الأولي، وفي قدرته على تصور الأشياء في أفقها الأوسع.

ولعل عبد القاهر الجرجاني يطالب المتلقي ألا يقف عند المعنى المباشر كما في الصفات مثل البياض والسواد. فالبياض يشي بمعنى الجمال، والنقاء، والوضاءة، والسواد يدل على الانطفاء والعتمة، والفتامة، والقبح. ولكن عبد القاهر يطلب من المتلقي أن يستعمل حواسه، ويوظف قدراته التخيلية؛ ليصل إلى معاني غير الجمال والقبح، وينظر إلى الكلمة في سياقها، فربما تأتي كلمة البياض دالة على الجمال، وقد تأتي بمعنى الضعف، والسواد كذلك قد يكون رمزاً للدفع ومعنى من معاني الجمال، والذي يساعد على هذا التخيل الإبداعي واكتشاف الفوارق هو السياق الذي يقرؤه المتلقي بخياله. إن الخيال الفني الإبداعي هو ما كانت العلاقة فيه بين الشئيين علاقة جوهرية لا علاقة عارضة، والشاعر القوي عند عبد القاهر هو الذي يجعل الشبه جوهرياً.

ويرى عبد الرؤوف أبو السعد أن الوهم والتوهم كذب، وأما الخيال الفني صدق وإدراك واعي للواقع. والخيال عند عبد القاهر لا يتعارض مع الصدق ولا مع الفضائل في مجال الإبداع الفني، ومن يتأمل نصوص عبد القاهر يجد أنه يحتفي بالخيال، ويعده روح العمل الفني؛ إذ مهمة المبدع أن ينقل الواقع بصورة أخرى من الفن والخيال، وبالخيال يمكن أن تصاغ الحقيقة الفنية التي تعادل الحقيقة الواقعية، فالخيال جزء من عمليات الإبداع.^١

^١ (ينظر، المرجع السابق، ص ١٥٠.

ب . الصورة البيانية:

تشكل الصورة وظيفة مهمة في نقل فكرة المبدع إلى المتلقي، وبقدر وضوح الصورة ودقتها يكون الأثر. ويعد الخيال هو المنتج للصورة، بحيث يسبح المبدع في بحر من خياله؛ ليستنتج بين المتناورات شبها، ويجد بين المتباعدات سبباً، ثم يقوم بنسج علاقة بينها، ليُخَيَّل إلى المتلقي شيئاً لم يكن يدركه من قبل، بحيث يستثير بذلك متلقيه؛ "لأن العاطفة لا يمكن إثارتها بدراستها أو تحليلها، أو التفكير فيها، بل لا بد من عرض بواعثها عن طريق الخيال"^١، وإثارة العاطفة متصلة بالخيال، الذي يصنع الصورة، ويربط بين أجزائها، حيث إن "الصورة البيانية هي الإفراز الفني للتشكل بين الطرفين"^٢، وقد تناول القدماء الصورة عن طريق التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والكناية، ولكنهم - كما يقول أحمد علي دهمان - لم يستوعبوا الصورة بالشكل الذي أدركه النقاد في العصر الحديث.^٣ كما اختلفت تعريفات الصورة نظراً إلى اختلاف المدارس النقدية الحديثة، ويمكن عرض بعض هذه التعريفات:

الصورة: هي ما قابل المادة، وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته.^٤

وهي كذلك: تمثيل بصري لموضوع ما، وهي من إنتاج الخيال المحض.^٥

الصورة البلاغية: هي كل حيلة لغوية يراد بها المعنى البعيد...، أو يثار فيها خيال المتلقي بالتكنية عن معان يستلزمها المعنى المألوف للفظ.^٦

^١ (أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م، ص ١٢٨.

^٢ (سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة رؤية في نظام العلاقات في البلاغة العربية، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.س، ص ١٧١.

^٣ (ينظر، أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص ١٢٧.

^٤ (ينظر، مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (الصورة)، ص ٢٢٧.

^٥ (ينظر، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، مادة الصورة، ص ١٣٦.

^٦ (ينظر، مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مادة (الصورة)، ص ٢٢٧.

وأما مفهوم عبد القاهر الجرجاني عن الصورة كما يعرضه سعد أبو الرضا فهو "دالاتها على التجسيم أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية"^١، وهذا ما استنبطه أبو الرضا من كلام عبد القاهر الذي يقول فيه: "اعلم أن قولنا "الصورة" إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"^٢؛ أي أن المبدع يحاول أن يمثل ويقيس ما يراه بعينه؛ أي المدركات الحسية بوساطة عقله ويشخصها للمتلقي؛ ولذا فإن "تشخيص المعاني للصورة في نظر القدامى يرتبط أساساً بالمدركات الحسية"^٣، وحينئذ يكون للمدركات الحسية دلالات كامنة؛ لأن ما يدركه الشاعر من أفكار أثناء تأمله، لها ارتباط بالصورة المدركة. ويرى عبد القادر فيدوح أن وظيفة الصورة وظيفة حسية عيانية، يلجأ فيها الشاعر إلى الوضوح البصري، ذي الطابع الحسي، وينتقل المبدع من المستوى الذهني إلى الجمع بين هاتين الخاصيتين، وإذا ما استطاع المبدع أن يجمع بينهما؛ فإنه في هذه الحالة يكون قد انتقل من الصفات الحسية إلى التمثيل الخيالي.^٤

إن بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل عند الجرجاني مرتبطة بقدرتها على التجسيم والتصوير، أو التقديم الحسي للمعنى، ويميل الجرجاني في التشبيه إلى ما يؤخذ منه الشبه، ويعده الأصل وغيره فروع. وأما الاستعارة فإن من مناقبها أنها تترك الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة.

١. المعنى بين التخيلات الشعرية وتصاوير الرسامين:

يجد جابر عصفور أن جمال التمثيل لدى عبد القاهر يكمن في قدرته التصويرية على تقديم المعنى أمام الأعين؛ ولذا حاول أن يقنع قراءه بهذه الفكرة، ويبرر لهم جمال التمثيل،

^١ (سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في النقد العربي، أصوله وقضاياها، ص ٧٨.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٥٠٨.

^٣ (عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ٣٢٠.

^٤ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٣٢٢.

الذي يعود من وجهة نظر الجرجاني إلى إخراج النفوس من خفي إلى جلي، أو أن تنقلها من شيء تعلمه إلى شيء هي أكثر به علماً.^١ كما أن تركيز عبد القاهر على الجانب البصري جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، ذلك أن ما تفعله تخيلات الشاعر بالمتلقي شبيهة بما تفعله التصاویر بأعين الناظرين.^٢

ويلاحظ جابر عصفور أن مصطلح الصورة يتكرر عند عبد القاهر، ومع ذلك فهو لا يستخدمه استخداماً موحداً، فمرة يشير به إلى التقديم الحسي للمعنى، ومرة أخرى يشير به إلى الشكل العام للكلام البليغ. يقول عبد القاهر: "اعلم أن قولنا: "الصورة" إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان ما بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك... ثم لما وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بيونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البيونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"^٣، والصورة هنا تشير إلى الصياغة التي يتميز بها النص الأدبي.

وأما التصوير عند عبد القاهر من خلال كتابه "أسرار البلاغة" فهو يحمل فكرة التجسيم المعنوي وتمثيل الشيء في المخيلة، وهذا ما جعل عبد القاهر يقارن بين "التخيلات" الشعرية، وبين "تصاویر" الرسامين. ويرى جابر عصفور أن الاختلاف في استخدام المصطلح بين كتاب "دلائل الإعجاز"، و"أسرار البلاغة" مرده أن عبد القاهر في الدلائل كان يركز على فكرة النظم، وأما في الأسرار فإنه يركز على تأثير الاستعارة، والتمثيل، والتشبيه، والكناية، مما دعاه إلى الحديث عن التصوير والتخييل، ومن هنا بدأ مفهوم الصورة يتضح في الأسرار أكثر منه في الدلائل. ويرى عصفور أن استخدام عبد القاهر لمصطلح

^١ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص ٢٨٠.

^٢ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٨١.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٥٠٨.

التخيل في الأسرار ومقارنته بعمل الرسام يكشف تأثره بشراح أرسطو، وإفادته من فلاسفة الإسلام الذين أسهموا في بلورة مفهوم التصوير والتمثيل.^١

ويرى جابر عصفور أن عبد القاهر اضطرب في توضيح الصلة بين التشبيه والاستعارة، والتمثيل، بالتخيل. بل إنه أحياناً ينفي الصلة بينها وبين التخيل؛ لأن التخيل قائم على الكذب، والاستعارة بعيدة عن الكذب؛ لورودها في القرآن الكريم. ومرة يضعها ضمن التخيل، وهذا الاضطراب منعه من إدراك الصلة بين الصور البلاغية و التخيل الشعري. كما يرى جابر عصفور أن الجرجاني كان بإمكانه أن يكون فهمه أعمق للصورة "لو أجاد فهم الأساس الفني والأساس النفسي اللذين يقوم عليهما مفهوم التخيل - في قسم كبير منه - عند الفلاسفة"^٢، ونظراً إلى أن الجرجاني لم يكن على معرفة كافية بأفكار أرسطو، ولا بشراحه العرب، صار مفهومه عن التخيل منفصلاً عن مفهومه للقدرة التصويرية للاستعارة والتمثيل في الشعر. كما أن الجرجاني لو فهم الأسس النظرية التي يقوم عليها الشعر فهما دقيقاً لاستطاع أن يدرك أن "الحسية" مبدأ جوهري لا يقوم الشعر بدونه، ولصار الحديث عن التخيل متوائماً مع الحديث عن التشبيه والاستعارة والتمثيل، ومتناغماً مع قدرة التشبيه على التأليف بين المختلفات التي دعا عبد القاهر إليها.^٣

ومن وجهة نظر جابر عصفور فإن الجرجاني نظر إلى التشبيه نظرة جديدة حيث تتمثل في قدرة التشبيه على إثبات المعنى وتأكيد، فالأصل في التشبيه أن يوضح المشكوك فيه ويعرب عنه، بقياسه على المعروف.^٤ ويشير جابر عصفور إلى أن من الأمور التي ركز عليها عبد القاهر مسألة التفصيل في التشبيه، ويكون التفصيل بإدراك العناصر الدقيقة في

^١ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص ٢٨٣.

^٢ (المرجع نفسه ، ص ٢٩٦.

^٣ (المرجع نفسه ، ص ٢٩٧.

^٤ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٣٣٩.

الموصوف. ورغم أن هذه الفكرة موجودة قبل الجرجاني إلا أن الإلحاح عليها يؤدي إلى حشد التشبيهات في البيت الواحد، وهو دليل على استقصاء عناصر المشابهة.^١

ويشير جابر عصفور إلى مراتب التشبيه عند الجرجاني، حيث يميز عبد القاهر بين التشبيهات، فهناك التشبيه المبالغ فيه، وهناك التشبيه الأقل من ذلك؛ ولذا فإن التشبيه محذوف الأداة أكثر تحقيقاً للمبالغة، فإذا قلت: زيد كالأسد، فهذا تشبيه ساذج، ولكن لو قلت: كأن زيدا الأسد، وجدت البون الشاسع بينه وبين سابقه؛ لأنك فحمت المعنى وزدت فيه. كما أن عكس التشبيه وقلبه يؤدي المبالغة كذلك، فلو شبهت الأسد بالممدوح كان هذا مبالغة في الوصف، ويصعد بالممدوح إلى مرتبة المثال الذي تقاس به الأشياء، ويرى عبد القاهر أن مثل هذا النوع من التشبيه أكثر تأثيراً في المتلقي.^٢

ويلج جابر عصفور كثيراً على إفادة عبد القاهر الجرجاني من أرسطو وخصوصاً كتابه "الخطابة"، وكذلك تأثره بالتراث اليوناني سواء الفلسفي أو النقدي، ويرى أن أثر الفلاسفة المسلمين في عبد القاهر واضح.

٣. تمثيل المعنى للمتلقي:

ليست الصورة مجرد استعراض لقدرة المبدع الخيالية ولكن لها هدفاً وغاية حيث يرى عبد القادر فيدوح في كتابه الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أن عبد القاهر الجرجاني يجد أن غاية المبدع وهدفه في نقل المعاني عن طريق الصور يكون لنقل تجربته إلى المتلقي، وحتى تكون الصورة ناجحة، فلا بد أن تكون غنية بالمعاني والمفاهيم التي تعد علة الشعور والإدراك، وعبد القاهر يرى أن الصور التشبيهية "لا تقوم على تقديم عرض المعاني المجردة في صورة محسوسة، أو المحسوسة بمثلها في اعتمادها على العقل فحسب،

^١ (ينظر، المرجع السابق، ص ٣٧٤، ٣٧٣.

^٢ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٣٥١، ٣٥٠.

وإنما تتخطاها إلى عرض المعاني المجردة في صور ذهنية مجردة، وإلى عرض المعاني الحسية في صور ذهنية مجردة"^١، وكل هذه الصور تمثل المعنى للمتلقى، سواء أدركها عن طريق الصور الذهنية أو عن طريق الحس. ويشير عبد القاهر إلى أن التشخيص الذي يقدم المعنى بطريقة محسوسة، و كذا كل ما تثيره العوامل الخارجية يكون أقدر في إحداث الاستجابة في نفس المتلقى، وتأكيد المعنى لديه.

إن التخيل هو راسم الصور، ومكوّن العلاقات، وتتمايز فيه حقيقة الشعر، وفي قول أبي تمام:

لا تتكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

يرى عبد القادر فيدوح أن هذا البيت التخيلي يبين الحقيقة الشعرية، كما يبين مدى القوة النفسية لدى المبدع على تصوير ما يجول في خاطره من مشاعر وأحاسيس، والحقيقة الشعرية هنا ليست الصدق الحرفي، وذلك لأن التعبير يعتمد في كثير من الأحيان على الصنعة الكلامية، ولكن الحقيقة التي يقصدها عبد القاهر "إنما تكمن في التعبير المجازي فيما تعالجه الصور المتخيلة"^٢، ويميل عبد القاهر إلى أن التخيل تمويه على النفس وخداع للعقل؛ لأن الشاعر يثبت أمراً غير ثابت، ويقول ما يخدع فيه نفسه، ويربها ما لا ترى.

ويجد عبد القادر فيدوح أن عبد القاهر عندما عرف الخيال بأنه إيهام بالكذب ناتج من عدم اطلاعه على أقوال الفلاسفة المسلمين، وإن كان قد اطلع عليها فإنه لم يتعمق في فهمها، ويفهم من كلام عبد القادر فيدوح أن عبد القاهر لم يكن على إمام بآراء أرسطو، حيث إن ما عرضه فلاسفة المسلمين مرتبط في كثير منه بآثار أرسطو، وعلى كل فإن رؤية عبد القاهر للتخيل مربوطة بالجانب الأخلاقي، ومرد ذلك إلى اتجاهه الديني.

^١ (عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ٣٢٤.

^٢ (المرجع نفسه، ص ٣٣٥.

٣. أصالة الفن التعبيري:

وجد عثمان موافى في كتابه دراسات في النقد العربي أن عبد القاهر الجرجاني يتناول دراسة الصورة بشكل أوسع عندما يدرس قضية النظم في كتابه "دلائل الإعجاز"، الذي يؤكد فيها أن بلاغة التعبير لا ترجع إلى اللفظ وحده ولا إلى المعنى وحده، ولكنها ناتجة من ارتباطهما ببعضهما.

وينطلق عبد القاهر في دراسته للصورة البيانية عندما يقسم الفن التعبيري إلى: أصيل، وزائف. فأما الأصيل فإنه: "كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقد عليه الصناعات، وجل المعول في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره"^١، فالقيمة هنا للمعنى الذي هو كالذهب، والصياغة تزيد من حسنه وبهائه، وصورته الخارجية تستميل الرائي، وتلفت نظره إليها، وبها يكون التفاوت بين الصانع، وبهذا فإن الصورة البيانية عند عبد القاهر "معنى منمق، أو مضمون في حلية جمالية أنيقة، وهي روح الفن التعبيري، وسر جماله"^٢، وتعود الصورة البيانية إلى التشبيه، والتمثيل، والكناية، وهذه الثلاثة داخلة في المجاز.

وقد عد عبد القاهر الاستعارة لوناً من ألوان المجاز، كما حاول أن يوفق بين قول من ذهب إلى أن الاستعارة لون من ألوان البديع، ومن ذهب إلى أنها من ألوان المجاز، فالاستعارة لا تعد من البديع إلا لأن لفظها استعمل في غير معناه الأصلي واستعمل في معنى مجازي، لوجود شبه بين الأصل والفرع، والاختلاف في الاستعارة يعود إلى عدم التدقيق في تحديد المصطلحات البلاغية. والدقة التي يسلكها عبد القاهر في تحديد المصطلحات هي السمة الواضحة في اتجاهه نحو دراسة الصورة البيانية، ويظهر ذلك من خلال تمييزه بين الاستعارة والمجاز المرسل، وكذلك من خلال تفريقه بين التمثيل والتشبيه على أن التمثيل قسم من أقسام التشبيه. والتشبيه عنده إما أن يكون لأمر بين كتشبيه الشيء

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٦.

^٢ (عثمان موافى، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠م، ص ١٦٦.

المستدير بالكرة، وإما أن يكون لأمر يحتاج إلى تأويل وهو "التمثيل"، كتشبيه الحجة بأنها كالشمس، وهنا شبه الحجة وهي أمر معنوي بالشمس وهي شيء محسوس، وهذا أمر خفي لا يدرك إلا بشيء من التصور الذهني من قبل المتلقي، ويرى عثمان موافى أن وجه الشبه عند عبد القاهر في التشبيه حسي، وأما في التمثيلي فهو معنوي، وهذا التفريق من الأمور التي انفرد بها عبد القاهر عن سابقيه. والتشبيه المنتزع من أمور متعددة يأتي على صورتين متضادتين إحداهما: مفرقة، فالتشبيه فيها ينعقد على أمرين أو أكثر، وليس بينهما امتزاج، بحيث لو فككنا الصورة لظهرت عندنا صور عدة منفصلة. كقول امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي

حيث صور امرؤ القيس قلوب الطير رطبة بالعناب، وإذا كانت يابسة فهي كالحشف البالي. وكل واحد من التشبيهين مستقل بنفسه، له مشبه، ومشبه به، ووجه شبه خاص به.

والأخرى: مركبة، وفيها تمتزج أجزاؤها فتؤلف صورة متكاملة وتشبيها واحداً، وإذا فككت الصورة لا يحصل المعنى الذي أدته الصورة متكاملة. كقوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِلُوا الثَّورَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا﴾^١، الصورة في الآية صورة متكاملة لا يمكن فك أجزائها، ولو أراد مريد أن يفككها لما أدت المعنى الذي جاءت به، وذلك أن الهدف من التشبيه وصف حالة معينة لليهود، أي حملهم التوراة مع جهلهم التام لمعانيها، ولا يمكن حصول هذا المعنى إلا من ائتلاف جوانب الصورة.

إذن، كان عبد القاهر دقيقاً في اختيار مصطلحاته كما يقول عثمان موافى، ولكنه يتساءل عن العلة في هذه الدقة. ويبحث عن السبب الذي جعل عبد القاهر أكثر دقة من سابقيه، فيجد بعض أساتذة البحث الأدبي المعاصرين يرجعون ذلك إلى تأثره الأرسطي،

^١ (سورة الجمعة من آية رقم ٥).

ولكن عثمان موافى له رأي آخر، حيث يعزو دقة عبد القاهر إلى اتجاهه الديني والمذهبي. ويضيف سبباً آخر يرى أنه من أسباب دقة عبد القاهر وهو: الثقافة العقلية والأدبية.

ويرى عثمان موافى أن المفترض أن يتناول عبد القاهر المجاز أولاً؛ لأن الصور البيانية غالباً ما تعود إليه، ولكن عبد القاهر عكس الأمر، وبدأ بدراسة الأنواع قبل الأجناس، وقدم الفرع على الأصل، حيث قدم الاستعارة على التشبيه مع أنه الأصل. والعمل وفق هذا الترتيب أمر محير ولا بد من سر وراء ذلك، إن السر في هذا العمل يكمن في أن الدراسة الدقيقة تأتي من خلال دراسة الجزئيات ثم الوصول بعد ذلك إلى معرفتها جملة، والطريقة التي اعتمدها عبد القاهر تجعل أمام الدارس فرصة لتأمل الظاهرة التي يدرسها تأملاً واعياً، وهذا التأمل الواعي يتيح الوصول إلى أكبر قدر من النتائج المرجوة، حيث "تتبين من الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ما لم تتبينه بالسماع الأول، وتذكر من تفاصيل طعم المذوق بأن تعيده إلى اللسان ما لم تعرفه في الذوقة الأولى، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسماع وسماع، وهكذا"، وهذا الرأي يتفق فيه عبد القاهر. كما يرى موافى - مع أصول المنهج الاستقرائي الحديث، والذي يعنى باستقراء جزئيات الظاهرة.

٤. جماليات الصورة الاستعارية:

يتأكد المقياس الفني التصويري عند عبد القاهر الجرجاني كما يرى عبد الرؤوف أبو السعد في كتابه جماليات النص الأدبي والخلق الفني عند عبد القاهر الجرجاني في "التشبيه التمثيلي" و"الاستعارة المكنية"، وتكمن قدرة المبدع في تقديم صورة تمثيلية غريبة، تحمل في طياتها لذة فنية؛ لأن المبدع يجعل المثلي يصدق بأن ثمة علاقة بين أطراف التشبيه التمثيلي، ويرى عبد الرؤوف أبو السعد أن عبد القاهر اتخذ من التشبيه التمثيلي بتفصيلاته المرسومة بالخيال مقياساً للفن البلاغي يرجع إلى قربه من روح الشعر وديناميكية

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٦٠.

الصورة الشعرية. وهذا الفهم من لدن عبد القاهر "يجعلنا أمام تمثيل أكثر إيغالاً في الخيال"^١، حيث لا يقيم وزناً للتشبيه البسيط، وإنما يمعن النظر في التشبيه الأكثر تفصيلاً ودقة، حتى تتكون صورة متنوعة، يصحبها غموض لذيق، وغرابة ممتعة، وبهذا الفهم من قبل عبد القاهر يكون إنضاج الصورة التمثيلية حيث يبرز الخيال فيها، فمقياس الخيال الإبداعي يكون في تكامل الصورة الكلية.

وإذا كان التشبيه التمثيلي مقياساً لفن التصوير عند عبد القاهر، فإن الاستعارة المكنية "مقياس لمدى فنية الصورة الاستعارية وجمالياتها"^٢، فالصورة المكنية غنية بوسائل فنية تشف عن جوانب ذكية في أدائها، وتكشف عن زوايا دقيقة في بنائها ومحتواها، مما يجعلها مكسوة بالجمال ومثيرة للخيال. وهذا بدوره يؤدي إلى ضبط الرؤية النقدية الجمالية، كما أن الاستعارة المكنية تسمو بالمبدع والناقد فوق سماء اللغة، فالمبدع يسمو حين يبني الصورة، والناقد كذلك يكتشف جودة التصوير، ودقة التعبير.

إن بناء الصورة بطريقة فنية إبداعية يجعل المتلقي أمام حقيقة فنية؛ لأن المبدع بخياله الفني استطاع أن يقدم الواقع بصورة تعادل الحقيقة. ويرى عبد الرؤوف أبو السعد أن عبد القاهر عندما يتعامل مع النص يهتم منه بالصياغة والجانب التصويري، والجمال الشعري عند عبد القاهر يكمن في صوره وأساليبه وعلاقاته.^٣

٥. تفاعلات الصورة داخل الصياغة:

يرى أحمد علي دهمان في كتابه الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أن عبد القاهر تعمق في فهم الصورة أكثر من سابقه ومعاصره، وعلى ضوء فهم عبد القاهر

^١ (عبد الرؤوف أبو السعد، جماليات النص الأدبي والخلق الفني عند عبد القاهر الجرجاني ، ص١٣٨.

^٢ (المرجع نفسه ، ص١٣٨.

^٣ (ينظر، المرجع نفسه، ص١٤٩، ١٥٠، ١٥١.

الرجاني للنظم على أنه محور الجمال، فإنه فُهِمَ التصوير في المعاني. وسبيل الكلام عنده "سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه"^١، فالمعاني هي المادة، وصياغة الكلام ونظمه هو الصورة، وفُهِمَ عبد القاهر المتطور للغة وطبيعتها "مماش للتفكير النقدي المعاصر"^٢، وحينما يذكر الصورة، فإن المقصود بها عنده الصياغة، أو ما تحدثه الصياغة من تفاعلات داخل السياق، والصياغة مرتبطة بالصورة العامة للتجربة، وليس الفضل في المعنى الذي يشكل عنده المادة الخام، ولكنه في التشكيل الفني الذي يخرج به المعنى، وبهذا يكون التفاضل بين شعر وشعر، والمفاضلة على هذه الحال تقع في صياغة الصور، ومدى تأثيرها في المتلقي. ويدرك أحمد علي دهمان أن عبد القاهر يربط بين اللفظ والمعنى، وأنهما متلازمان لا ينفك أحدهما عن الآخر، وفيهما تتجلى الصورة الأدبية.

إن الألفاظ عند عبد القاهر لا تتمايز؛ لأنها ألفاظ، ولكن تحصل لها المزية حين يؤلف بينها فتقوم بتنظيم أجزاء الصورة الأدبية العامة، والألفاظ وفق هذا التصور تكون وسائل لتصوير المعنى، والتفاوت بين صورة وصورة يكمن في إجادة الصياغة، بحيث ينعكس على المعنى حسناً وقبحاً.

ويرى أحمد علي دهمان أن مفهوم الصورة عند عبد القاهر لا يشير إلى التقديم الحسي للمعنى فقط، ولكنه يشير بشكل أكبر إلى الصياغة، بمعنى أن تشابك العلاقات والتلازم بين المتناظرات، المنتج للمعنى بوساطة الألفاظ، يشكل الصورة الكلية، وهذا ما يدركه المتلقي بعقله أو ذوقه أو حسه. ولهذا لا يكون حسن لصورة على أخرى إلا من خلال السياق. ويجد أحمد علي دهمان أن استخدام عبد القاهر للصياغة ينطبق على المعنى الحديث عن الصورة الشعرية، التي هي عبارة عن وعاء التجربة الشعرية. وفي تلازم اللفظ والمعنى،

^١ (عبد القاهر الرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٥٤.

^٢ (أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الرجاني، ص ١٨٤.

والترتيب الحاصل في الألفاظ وفق ما تقتضيه المعاني، والصياغة المتقنة، تتجلى الصورة الأدبية.

بعد أن حدد أحمد علي دهمان معنى الصورة عند عبد القاهر خالص إلى أن الصورة هي الصياغة، والعناصر المشكلة لهذه الصورة هي: الاستعارة، والتمثيل، والكناية، وسائر ضروب المجاز، والنظم عند عبد القاهر نظير الصورة عند النقاد، ومن مجموع العلاقات القائمة بين دلالات الألفاظ، وأنواع المجاز المختلفة، تتكون الصورة، التي يظهر فيها الجمال.^١

إن الأسس التي تقوم عليها عملية النظم، وتظهر بها الصياغة، وتتجلى بها الصورة الأدبية، هي: الاستعارة، والتشبيه، والكناية، وتكمن الصورة البلاغية عند عبد القاهر في طريقة صياغتها، ويشترط فيها أن تولد شيئاً مبتكراً، ويكون ذلك في بيت، أو بيتين، أو جملة أبيات. ويستدل أحمد علي دهمان على صحة استنتاجه أن الصورة يقصد بها الصياغة من خلال تعليق عبد القاهر على بيت العباس بن الأحنف:

قالوا: خراسان أقصى ما يراد بنا ثم القفول، فقد جئنا خراسانا

إذ الحسن والجمال في صياغة هذا البيت حاصل من الفاء في قوله "فقد" وفي "ثم" قبلها.

ويرى أحمد علي دهمان أن الوسائل الفنية لتكوين الصورة الشعرية هي: الحذف، والمهارة، والابتكار، والذوق، والمعرفة الشاملة، وهذه الوسائل عند عبد القاهر هدف وغاية، هدف لأنها عوامل لتحقيق النظم الرفيع، وغاية لأنها تنتهي بالنظم إلى الحسن والإجادة. كما أن الصورة هي مدار الحسن، فالنظم والمجاز يتعاضدان في تأليفها وإبرازها، يضاف إلى ذلك العاطفة التي يبرزها الخيال. واللفظ والمعنى متحدان تتولد عنهما الصورة الفنية، التي

^١ (ينظر، أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص ١٩٣.

يظهر الجمال من خلالها.^١ و مقياس الصورة عند عبد القاهر يكمن في "قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصنعه بها من جمال وروعة وقوة، إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه، تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه، بحيث نقرؤه وكأننا نحادثه، ونسمعه كأننا نعامله"^٢، وهذا المقياس لا يخرج إلا بالنظم الذي يمتزج فيه الشكل والمضمون، حتى يصل إلى حد الاتحاد، وتتجلى في ذلك قدرة الشاعر الفنية على خلق الصورة.

والصورة عند عبد القاهر لا تأتي لمجرد التزييق والتتقيق، ولا تأخذ قيمتها لمجرد كونها صورة، وإنما بتفاعلها مع بقية العناصر، وبقدرتها على الامتزاج والانصهار معها. ومنهج عبد القاهر قائم على التكامل بين عناصر اللغة الحقيقية والمجازية، وما فيها من إحياءات قادرة على إثارة المتلقي.

يخلص أحمد علي دهمان من عرضه للصورة في كتاب "دلائل الإعجاز" بعدة نتائج، ومن أهمها: أن فهم عبد القاهر للصورة ولید نظريته الشاملة للغة، وإدراكه لقيمة الصياغة ووظيفتها، والأسس التي تقوم عليها الصورة عنده هي: الاستعارة، والكناية، والتمثيل، وضروب المجاز المختلفة، وهي التي تشكل العلاقات داخل السياق، كما تبرز قيمة هذا المنهج في دراسة الصورة البلاغية في توضيحه لطبيعة الخلق الأدبي، ويعد دهمان أكبر إنجاز حققه عبد القاهر هو القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى من خلال فكرة النظم، وقد ابتعد عبد القاهر عن أساليب الجدل المنطقي الجاف، حيث يرى عبد القاهر أن القيمة للصورة البلاغية ليست في الأصناف البلاغية وإنما هو بتفاعلها مع بعضها؛ كي تصبح الصورة وسيلة للكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهر، وهي كذلك سر الجمال.

^١ (ينظر، المرجع السابق ، ص ٢٠٢، ٢٠٣.

^٢ (أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة ١٩٩٤م، ص ٢٤٩ و ٢٥٠.

وبعد أن تناول أحمد علي دهمان الصورة عند عبد القاهر في دلائل الإعجاز، يتحدث عنها في الأسرار، ولكنه قبل شروعه في الحديث عن الصورة في "أسرار البلاغة" يبين السبب في فصله بين الكتابين، ولعل أبين هذه الأسباب أن عبد القاهر تناول الصورة في الدلائل على أنها جزء من النظم، بينما في الأسرار فصل، وصنف، وقسم، وبوب، كما أن عبد القاهر في الأسرار فرق بين التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، على حين أنه درسها في الدلائل على أنها نظرية متكاملة في الأدب والنقد، ويعلل أحمد علي دهمان سبب تقديمه للحديث عن الدلائل أن حديث عبد القاهر عن النظم أقرب إلى موضوع الصورة، وكذلك قُرب أكثر الآراء فيه إلى الفهم النقدي المعاصر.

وراح أحمد علي دهمان يعرض إلى موضوعات الصورة عند عبد القاهر كالتشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والكناية ويفصل فيها القول، ويرى أن عرض عبد القاهر للأنواع البلاغية في دلائل الإعجاز كان لبيان ارتباطها بالنظم، كما أنه في هذا الكتاب يضع نظرية ومنهجاً في الأدب والنقد، وأما حديثه عنها في الأسرار فكان لكشف أسرار الجمال فيها، عاكفاً على شرحها وتوضيحها؛ لأنها داخلة في تكوين الصورة الأدبية.

ومن خلال عرض دهمان للكناية يستنتج أن وظيفة الكناية تكمن في خلق صورة مؤثرة في نفس المتلقي، كما أن الكناية من وسائل تصوير المعنى الفني، وهي عندما تتأزر مع غيرها من عناصر البلاغة تؤدي إلى الكشف عن محاسن الصورة البلاغية، ولها أثر نفسي في تقديم المعنى من خلال دورها الرمزي والإيحائي.

وأما الاستعارة فإن لها فضلاً في تقرير المعنى وتثبيتته في نفس المتلقي، ويرى أحمد علي دهمان أن الاستعارة ينبغي أن يكون طرفاها متفاعلين، حيث يفقد كل طرف من طرفيها معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً إثر ذلك التفاعل مع الطرف الآخر، وحسب أحمد علي دهمان فإن عبد القاهر لم يلفت إلى هذه الناحية؛ لانشغاله بالتحليل العميق لطبيعة العلاقة بين الطرفين، ويشير أحمد علي دهمان إلى أن عبد القاهر قد أشاد بهذا التفاعل في "الدلائل"، ولكنه أهمله في "الأسرار"، ومما يميز عبد القاهر إدراكه العلاقة بين

طرفي الاستعارة من ناحية، وربطها بالتشابه من ناحية أخرى، ويؤيد أحمد علي دهمان عبد القاهر في المشابهة التي تتصهر أطرافها بحيث تكون الصورة البلاغية جزءاً لا يتجزأ من التجربة كلها، ويعد أحمد علي دهمان من إنجازات عبد القاهر أن جعل الاستعارة عبارة عن ادعاء، وربطه إياها بالمبالغة، وتمييزه بين الاستعارة المفيدة وغير المفيدة، ويتفق عبد القاهر مع النقد المعاصر في تفضيله الاستعارة على التشبيه؛ لما فيها من تفاعل، وبقدرتها على إدخال كثير من العناصر داخل نسيج التجربة الشعرية، وتتجلى أهمية الاستعارة من خلال تصوير المعنى وكشفها عن جمال صياغته، وحسن نظمها.

وتناول أحمد علي دهمان التشبيه في "أسرار البلاغة" حيث بين أقسامه عند عبد القاهر وجاء تقسيمه على النحو الآتي: قسم لا يحتاج إلى تأويل. وقسم يحتاج إلى ضرب من التأويل، ومن هذا النوع ما يسهل الوصول إليه، ومنه ما يحتاج إلى قدر من التأمل والتأويل وهذا هو التمثيل. ثم يخوض دهمان في ضرب الأمثلة على الأنواع.

وقد لاحظ على عبد القاهر بعض الملحوظات المستمدة من الفهم الحديث للصورة الفنية. ومن أهم ما يلاحظه أحمد علي دهمان على عبد القاهر أن الأنواع البلاغية التي تؤدي إلى تصوير المعنى وتوضيحه هي: الاستعارة، والكناية، والتشبيه، والتمثيل، ومع ذلك كانت دراسة عبد القاهر لها دراسة مقارنة بين أطرافها، ولم يحاول أن ينظر إلى طبيعة العلاقة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة إلا على سبيل المقارنة، دون النظر إلى درجة التفاعل بين الطرفين، ورغم هذه الملحوظة نلاحظ أن أحمد علي دهمان يعزو هذا الإهمال إلى أن عبد القاهر كان منشغلاً بموضوع التنظير أكثر من التطبيق، والحق أن عبد القاهر استخدم التطبيق في أحيان كثيرة، بل إنه وجه المتلقي إذا أعجب بشيء أن يبحث عن مواطن الجمال، ولا يتوقف عند الوصف المجمل.

ومما يتعقب أحمد علي دهمان به عبد القاهر أنه أعطى الحذف والمهارة في الصياغة الدور الأول، وهذه مؤثرات خارجية، لا تتصل بالقيمة النفسية للأشياء، كما يرى أحمد علي دهمان أن عبد القاهر يركز على النظرة التفصيلية وإدراك الدقائق، بينما لا يربط بين الصورة

والشعور، وإنما يميل إلى التمثيل الحسي للمعنى، وبقدر ما يكون البعد بين جنسي المشبه والمشبه به يكون استحسانه للصورة، في حين يرى دهمان أنه لا يصح أن ينظر إلى مجرد التشابه الحسي دون ربطه بالشعور المسيطر على المبدع في نقل تجربته إلى المتلقي.

وعلى الرغم من أن أحمد علي دهمان لاحظ على عبد القاهر ما لاحظ إلا أنه يعترف بفضلته؛ لأنه استطاع أن يضع لبنات "علم البيان" وبين أن الاستعارة، والتشبيه، والكناية، والتمثيل لب التصوير الأدبي، كما أعطى عبد القاهر للاستعارة قيمة تفوق التشبيه، وأظهر فضلها، كما قدم تصوراً شاملاً للتشبيه والتمثيل، وجعل هذه الأنواع البلاغية أصولاً لمحاسن الكلام، وتدور حولها أقطاب المعاني.

ولقد تبين مما سبق أن معظم النقاد يرون تأثر عبد القاهر الجرجاني بالثقافة اليونانية، وبأرسطو خصوصاً، وإطلاعه على ما نقله الفلاسفة المسلمون، إلا أن هذا التأثير يتفاوت، حيث يرى عبد الحميد جوده أن عبد القاهر قد تأثر بأرسطو وبالفلسفة إلا أنه قد استخدم التخيل بطريقة تختلف عما استخدمه الفلاسفة. وفي الوقت الذي يرى فيه عبد العزيز حمودة أن الجرجاني على دراية كاملة بالمحاكاة عند أرسطو، وإن كان عبد القاهر يتخطى التأثير إلى الإبداع، فإن جابر عصفور يقف من هذا التأثير موقفين فمرة يؤكد هذا التأثير، ومرة يقلل من تأثر عبد القاهر حيث لم يكن على معرفة كافية بأفكار أرسطو ولا بشراحه، وهذا ما ذهب إليه عبد القادر فيدوح عندما بين أن تعريف عبد القاهر للمحاكاة ناتج من عدم اطلاعه على آثار أرسطو، ولا ما طرحه الفلاسفة المسلمون وإن كان قد اطلع عليها، فلم يتعمق في فهمها. وحقيقة أن التأثير لا يكون إلا من خلال تشبع وامتلأ يمكن أن يظهر في الآراء، وينعكس على المواقف، وإذا لم يكن عبد القاهر على معرفة كافية بأفكار أرسطو، فإن التأثير سيكون متذبذباً أو معدوماً، وتكون الآراء غير واضحة المعالم، وهذا ما لم يظهر على عبد القاهر إلا في التخيل عندما حاول نفي الكذب عنه، وأخرى عندما أدخل التخيل ضمن مقاييس الكذب، وإن كان عبد العزيز حمودة قد رأى أن التأثير بالثقافات الأجنبية ليس عيباً، وأن التناقض الحاصل عند عبد القاهر هو تناقض سطحي يزول بالدراسة والتعمق.

وقد اتفق أحمد علي دهمان مع جابر عصفور في أن عبد القاهر ركز في الدلائل على النظم، ولهذا اختلف استخدام مصطلح "التصوير" عن استخدامه له في "أسرار البلاغة" والذي كان يركز في هذا الكتاب على تأثير كل من الاستعارة، والتمثيل، والتشبيه، والكناية.

وعلى الرغم من اقتراب عبد القاهر في آرائه من بعض النظريات المعاصرة، فإن بعض النقاد يطمعون كثيراً بل إن أحدهم* يلوم عبد القاهر على عدم موافقته النصية للنظريات المعاصرة، ومن غير المقبول أن يطالب بذلك حيث لو كان في تعريفه للصورة والتخييل هو ما توصلت إليه النظريات المعاصرة لما كان ثمة حاجة إلى التطوير، ولأصبح دور النقاد بعده اجترار آرائه، والدوران في فلك استنتاجاته، كما أن عبد القاهر قد وضع لمصطلحاته تعريفات خاصة، فإنه لا شك يقصدها، وحين عرف التخييل بأنه ما لا يقال عنه إنه صدق أو كذب، ثم عرفه بأن يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويربها ما لا ترى^١. فهو هنا يفرق بين نوعين من التخييل، أحدهما: ما كان كالإنشاء لا يحكم بصدقه أو كذبه. وثانيهما: ما يدعي فيه أمور غير ثابتة. وذكر عبد القاهر أن القسم التخيلي من المعاني "مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً"^٢، وقد اهتدى محي الدين حمدي إلى سبعة منها ***.

وحينما أخرج عبد القاهر الاستعارة من التخييل مع نفيه الكذب عنه في نوعه الأول، فإن مرجع ذلك ليس إلى موقفه الديني وحسب، بل لأن ثمة فرقاً دقيقاً بين الاستعارة والتخييل، وهو أن التخييل قد يعطي شبهاً من الحق ذلك الشبه الذي يوقع المتلقي باللبس، وأما الاستعارة فلا تحمل الإيهام.

إن، الخيال آلة يستخدمها المبدع لرسم صورته؛ لكي تكون أسرع تأثيراً، وأدق تعبيراً، وما يرسمه بخياله يخرج به إلى المتلقي بصورة أنيقة عجيبة، ويجمع به بين أشاتات المحسوسات،

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٥).

^٢ (المصدر نفسه، ص ١٦٧).

* ينظر على سبيل المثال جابر عصفور.

** ينظر، ص ١١٢-١١٣.

لتكون أمشاجاً، وحينذاك تحصل الغرابة والدهشة، فيكون المتلقي أسرع استجابة، وأكثر خضوعاً لتأثيرها، ولكن كيف يؤثر النص في المتلقي؟ وهل كل متلقٍ تؤثر فيه الصور والأخيلة؟

المبحث الثاني

وظيفة النص التأثيرية

أ. الأبعاد النفسية للصورة البيانية.

ب. تجلي الغموض وأثره النفسي.

أ. الأبعاد النفسية للصورة البيانية:

اعتنى النقاد القدماء بالمبدع (الشاعر / الخطيب)، ودرسوا أسباب إبداعه، والمؤثرات في إنتاجه، ولكنهم لم يقفوا على سبب معين للإبداع، فقدماء اليونان يزعمون أن قوة خارقة تلهم المبدع، أو ما أسموه بالإلهام الإلهي، وأما العرب فكانوا يعتقدون أن الشياطين تغذي الشعراء بالإبداع، وترفدهم بالقصائد، وتعد دراسة الآثار الأدبية من الناحية النفسية قديمة، وإن الفكرة التي ترى أن الأدب ينبغي أن يوفر المتعة، وأن هذه المتعة تنشأ عن التناوب الإيقاعي للقلق والحل، كانت فكرة شائعة منذ زمن بعيد قبل أن يترك التحليل النفسي بصمته على النقد الأدبي^١. بل إن البحوث النقدية القديمة تعنى بدراسة سيرة المبدع، وتربطها بآثاره، وكانت تدخل علم النفس في بحثها، ولكنها لم تكن بطريقة منهجية، وإنما بطريقة ذوقية^٢، نظراً إلى المكانة التي يحتلها المبدع، والغرض من ذلك إظهار الصورة الخفية للمبدع، وإبراز تجاربه^٣؛ لأن العمل إنما هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وعبرة عن تجربة عميقة مر بها المبدع. ويتبين من هذا أن ريادة فرويد في النقد النفسي هي نظرة تحتاج إلى إعادة نظر^٤.

وفي العصر الحديث، ومع مطلع القرن العشرين بدأت الدراسة المنهجية للنقد النفسي تضرب بأوتادها بين مناهج النقد، وخصوصاً بعد "أن ظهرت نتائج دراسات الفرويديين للغة والباطن، كذلك بعد أن أفاض أتياع يونج في الحديث عن الأسطورة والرمز"^٥، وكان الغرض من هذا المنهج البحث عن نفسية المبدع، من خلال أثره الأدبي، فتارة تحلل نصاً من نصوصه؛ ليستخرج بها الناقد معلومات عن نفسية المبدع، وتارة تتناول مجموعة نصوص وتستخرج منها نتائج عامة عن حالته النفسية، ثم تطبق النتائج العامة في توضيح نصوص

^١ (فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ص ٤١.

^٢ (ينظر، سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، د. س، ص ٢٥٣.

^٣ (ينظر، عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ١٣.

^٤ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٢.

^٥ (أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨١م، ص ٢٤٧.

بعينها من إنتاجه، وتتناول حيناً آخر سيرة مبدع من المبدعين، ثم تخرج بنظرية عن شخصية المبدع: صراعاته، حرماناته، صدماته، عصاباته؛ لتستعمل هذه النظرية في كل إنتاجاته، وتنتقل أحياناً من حياة المؤلف إلى آثاره، ومن آثاره إلى حياته، موضحة هذه بتلك وتلك بهذه.^١ وكأن النص الأدبي مرآة عاكسة، تعكس صورة قائلها النفسية، وما يقوله في إنتاجه إنما هو صورة ضمنية لشخصيته.

ولم يكن الدافع للإبداع معروفاً عند القدماء، ففي الوقت الذي عزا فيه قدماء اليونان سبب الإبداع إلى قوى خارقة، وقدماء العرب إلى شياطين الشعراء، جاء فرويد بما لم يأت به الأوائل، فكل إبداع مرده عنده إلى مشاعر مكبوتة في الطفولة، أو هي كما يقول بودوان Boudouin: "إفراغ طاقات عاطفية تجمعت بإفراط على بعض الميول بسبب كبتها، وبسبب استحالة إفراغها"^٢، وبهذا يكون الإبداع طاقات شعورية مكبوتة في الصغر يفجرها المبدع في كبره من خلال إنتاجه الفني، و"يجملها قول علماء التحليل النفسي: إن الفن تعويض تصعيدي عن غريزة مكبوتة"^٣. ولم يتوقف المهتمون بالنقد النفسي على هذا الدافع وحسب، وإنما بحثوا عن دوافع أخرى، مثل حب الشهرة والظهور، والكسب، والدوافع الذاتية، أو هي فكرة التقليد والمحاكاة، ويستخدم المبدع وسائل مختلفة ينفس بها عن نفسه، كالتكثيف، والإسقاط، والتعويض (إخفاء الضعف)، والأساطير، والنماذج العليا.^٤ بينما يعتقد "ترلنج Trlnj"، و"هانز زاخس Hans Zakhos" أن المبدع مريض بالعصاب، أو النرجسية، وبما أنه مصاب بالنرجسية فنفسه تتوق إلى التميز وحب الظهور.^٥ والمبدع يعيش حالة من القلق والتوتر، جراء ذلك الشعور الذي يكتنزه داخله، ولا يزول توتره إلا حينما يكتمل عمله، وحينها تظهر سعادته.

^١ (سامي الدروبي، علم النفس والأدب، ص ٢٥٥.

^٢ (المرجع نفسه، ص ٢٣٣.

^٣ (المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

^٤ (ينظر، سعد أبو الرضا، نحو منهج نفسي في نقد الشعر، المكتبة الثقافية، د، س، د، ط، ص ١٥ وما بعدها.

^٥ (عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة، د، س، ص ٢٠.

وبما أن العملية الأدبية تقوم على المبدع، والنص، والمتلقي، وأشبع الأولان بحثاً، فإن الثالث وإن لم يكن قد أهمل في النقد القديم كما تقرر سابقاً، فإن ارتباطه بالنص وثيق؛ إذ إن الحكم على جودة النص وضعفه قد يحكمها الأثر النفسي الذي يحدثه النص في متلقيه، وقد أشار زين الدين المختاري إلى محاور الدراسة النفسية للأدب من خلال المبدع وعملية الإبداع والإنتاج، بينما أغفل دراسة نفسية المتلقي أثناء تلقيه العمل الأدبي^١. فما علاقة النص الأدبي بالمتلقي؟ وكيف يمكن للنص الأدبي أن يؤثر فيه؟

لقد ارتبط النص الأدبي بالجمهور، وبما يحمله إليهم من قيم وتطلعات، وأصبحت قيمته تقاس بمدى تقبل المتلقي له وتأثيره فيه، وصارت معرفة عقليات المتلقين ضرورة ينبغي أن يدركها المبدع، ومتى ما لامس المبدع شعور المتلقي حصل التواصل بينهما، "ولا يتم للأديب المبدع إحداث الانفعالات في نفس القارئ، ولا يتم للقارئ المتمتع بأثر الأديب المبدع إلا في الموطن المشترك بينهما، وهذا الموطن تكوّنه في نظر فرويد العُقد، والحصارات، وكل ما اقترن باللاوعي من ذكريات الطفولة، فكأن الأديب - إذن - إنما يصوغ تخيلاته في آثاره، وكأن هذه التخيلات إنما تصادف تجاوباً في تخيلات القارئ، فيحدث له الانفعال، وتحصل المتعة، ويتحقق الترويح عن النفس، وهذا كله إنما يتم بقوة الرمز"^٢، ولعل المتلقي الذي يجد فجوة بينه وبين النص، ينفر منه، ويبتعد عنه، وإذا كانت دراسة النص الأدبي من الناحية النفسية قد تكشف عن شخصية مبدعه، فإنها تعطي النص قيمته - وهذا من المآخذ على الاتجاه النفسي - وإذا كان النص الأدبي عند أصحاب الاتجاه النفسي وسيلة استكشافية لقائل النص؛ فإن دراسة نفسية المتلقي تكشف لنا عن قوة النص التأثيرية، "بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد"^٣، ومدى تأثر المتلقي بالنص من خلال ردود أفعاله الظاهرة، كالكتابة عن النص

^١ (ينظر، زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م، ص ٧.

^٢ (حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص ٥٧.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٣.

وإظهار مواطن التميز فيه، أو الباطنة من خلال ردود أفعال غير إرادية، وتكرار قراءته أو الحديث عنه.

وقد اكتشف الدارسون في التراث النقدي ما يدل على الاهتمام بنفسية الملتقي، وأثر النص الأدبي فيه، وتجلى هذا المنحى واضحاً في دراسات عبد القاهر الجرجاني، حيث يستبق العصر الحديث في كلامه عن الأثر النفسي للصورة، و يربط بين الأثر النفسي، وإبداع العقل في العمل الفني، ويبين كيفية حدوث الأثر من خلال حديثه عن الاستعارة، والتشبيه، والتمثيل، ويبين عبد القاهر أن حُسن النص وبهاءه، لا ينفرد به اللفظ وجرسه، بل يشترك معه ما يحدثه العمل الفني، الذي يؤثر في نفوس المتلقين، فينفذ إلى الأفئدة، ويخترق حجب الجمود فيها، إلى تحريكها، واستمالتها، واهتزاز النفوس أثر من آثار النص الجيد، والاستجابة نابعة من تأثرها بما سمعت.

1. المنزع النفسي عند عبد القاهر الجرجاني:

لعل محمد خلف الله أحمد في كتابه من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده الذي عقد فيه فصلاً أسماه المنزع النفسي في بحث أسرار البلاغة، من أوائل الذين ربطوا التراث النفسي بالمدارس النفسية اليوم، ويستهل الحديث فيه عن كتابي عبد القاهر "أسرار البلاغة"، و"دلائل الإعجاز"، متحدثاً عن منهج عبد القاهر فيهما، ومبرزاً مكانتهما في النقد العربي، ومبيناً أن الفكرة الرئيسة في أسرار البلاغة تأتي لبيان "أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصورة البيانية في نفس متذوقها"¹، وإن كانت الفكرة قديمة إلا أن ما يميز عبد القاهر عن سابقيه طريقته في العرض والتحليل، واستقراء الأمثلة والتطبيق.

ويرجح محمد خلف الله أن عبد القاهر قد أهمله الخط في أمر البلاغة والبيان، وشيوع الفوضى في عصره، مما جعله يسأل سيف العلم، ويرفع راية المعرفة، عماده في ذلك فهم

¹ (محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، دار العلوم للطباعة النشر، الرياض، السعودية، الطبعة الثالثة ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م، ص ١٢٤.

ثاقب، وحس مرهف، مستمداً ذلك من النظر الصحيح في نصوص الأدب، والإلمام بطبيعة البيان ومناهج تأليفه، وصلته بالعلوم الأخرى مما جعله يتغلغل في بطون النصوص؛ ليستخرج المؤثرات، وأسباب الحسن في النصوص.

ويحشد محمد خلف الله كثيراً من نصوص الجرجاني التي تحمل معاني تدل على النزعة النفسية، وهدفه من ذلك كما صرح أن يوضح "للمعاصرين مقدار القرب بين عبد القاهر والفكر الحديث، ومقدار الابتكار والتركيز في تفكيره وتعبيره"^١. ويقتبس نصاً لعبد القاهر يظهر فيه جوهر الفكرة التي بنى عليها عبد القاهر كتابه "أسرار البلاغة"، ويرى أنها تعطي المفتاح لفهم نظرية عبد القاهر، حيث يقول الجرجاني: "إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق....، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"^٢، فالمسألة التي يناقشها عبد القاهر من خلال هذه الفقرة هي مسألة ترتيب المعاني، حيث إن هذا الترتيب يحدث أثراً في نفس المتلقي، ومن أهم مقاييس الجودة عند الجرجاني كما يرى محمد خلف الله الأثر الذي يحدثه النص في نفس المتلقي؛ لأن ترتيب المعاني في الأصل قائم على أهميتها في نفس المبدع، فمتى ما كان النص مؤثراً كان شأنه أرفع ومكانته أعلى.

ويعرض محمد خلف الله أحمد الأبواب التي عدها عبد القاهر أقطاباً تدور عليها المعاني وهي: التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، فهي تفسح المجال أكثر من غيرها لضروب التصوير، وإبداع الصورة الفنية، حيث يقول عنها عبد القاهر: "وكانها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها"^٣؛ ولأنها بهذه المنزلة وجه إليها عبد القاهر جهده وعمله، وتوسع في استقراءها وتحليلها، وتطبيقها على نظريته، غير أن عبد القاهر يزيل شبهة قد تعترض المتلقي، وتعيقه عن مواصلة الأخذ منه، وذلك أن بين

^١ (محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص ١٢٣.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٥.

^٣ (المصدر نفسه ، ص ٢٧.

صياغات الكلام أقساماً قد يتوهم المتلقي أن الحسن والقبح لا يتعدى فيها اللفظ والجرس، بينما يعود حسنهما إلى ما تثيره في النفس، كالتجنيس، حيث لا يكون موقع اللفظتين حسناً حتى يكون موقعهما من العقل حميداً، فترى المبدع "قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفأها"^١، وإذا لم تتحقق الزيادة في الجنس كان ضعيفاً مستهجنأ؛ ولذا لما كان بعض المعاصرين للجرجاني مفتونين بالبديع، وهمهم تحلية كلامهم، متناسين أنهم إنما يتكلمون ليفهموا، ويقولون ليبينوا، أنقلوا كلامهم بالمحسنات التي لا تزيد من شرف المعنى، ولا تعطي الزيادة فيه، بينما كان المتقدمون يلتزمون سجية الطبع؛ ولذا كان كلامهم أمكن في العقول، وأوقر في النفوس.

ثم يتناول محمد خلف الله أحمد الاستعارة عند عبد القاهر، ويوضح أثرها في نفس المتلقي، ويبين أقسامها الثلاثة. وأولها: أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة. وثانيها: أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن الشبه عقلي. وثالثها: أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول. والفضيلة التي يراها محمد خلف الله للاستعارة أنها تبرز البيان في صورة مستجدة تزيده قدراً وشرفاً، ومن خصائصها أنها تعطيك الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ، وكأنه يشير هنا إلى ما يحتاج إليه المتلقي من إعمال الفكر، وبذل الجهد في استخراج المعاني، ومشاركة المبدع في ملء فراغات النص، أو ما يسميها إنجاردن Ingarden "نقاط الإبهام" التي تتكون من جراء الألفاظ المكثفة، وحاجاتها إلى التفجير من قبل المتلقي، وملء الفراغات في النص يعد إحدى الركائز التي تقوم عليها نظرية التلقي، وهذا بدوره يؤدي إلى التلذذ عند الوصول إلى المعنى، والنشوة عند الفوز بالمراد، ولعل هذا يفسر قول إيزر Iser "تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجاً"^٢، ولا يمكن أن يكون منتجاً إذا كان النص واضحاً لا يحتاج إلى تأويل.

^١ (المصدر السابق، ص ٨٧).

^٢ (فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص ٥٦).

وينتقل محمد خلف الله أحمد إلى التشبيه ودوره في تصوير المعنى للمتلقي، ذلك المتلقي الذي يجب أن يمتاز بالفطنة والذكاء، ويكون له فضل نظر، يدرك به العلاقة القائمة بين أجزاء التشبيه، حتى يؤثر فيه.

ثم يتوقف مع التمثيل الذي يكسو المعاني أبهة، ويرفع من قدرها، ويعلي من شأنها، ويقتبس من كلام عبد القاهر قوله: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وأكسبها منقبة، ورفع من أقدارها...، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب أن تعطيها محبة وشغفا..."^١؛ إذن مرد شرف التمثيل ونبله إلى تأثيره في النفوس؛ إذ إن لذة المتلقي تتحقق "ضمناً من خلال جهده في إبراز لذة الآخر، والكشف عن قوانين تحقيقها"^٢، ويرجع محمد خلف الله أحمد التأثير في النفوس بسبب التمثيل إلى أمور يستخلصها من كلام عبد القاهر، ومنها إتيان النفس بالصريح بعد المكني، وتقديم ما تألفه على ما لا تألفه، والتمثيل كذلك "يتيح لك الفرصة؛ لتتصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله: ذلك أن التشبيهات لا يكون لها موقع من السامعين، ولا تهز وتحرك، حتى يكون الشبه مقررًا بين شيئين مختلفين في الجنس، كتشبيه العين بالرجس، والثريا بعنقود الكرم المنور"^٣، والتشبيه البعيد من هذا النوع، يكون أقدر على تحريك النفس، ولفت الأنظار، واستمالة القلوب. ومن لطائف التمثيل أن المعنى إذا أتاك ممثلاً، يحتاج إلى تفكر وتدبر، وهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، وما دعا المتلقي إلى التفكير والتدبر يكون له عنده موقعا حسناً، وتأثيراً بليغاً؛ لأنه ما توقف عنده يجيل نظره فيه إلا ولديه انجذاب نحوه، وانعطاف إليه، فنفسه مهياًة إلى قبوله.

ومن أبرز ما يستنتجه محمد خلف الله أحمد في كتابه من الوجهة النفسية أن عبد القاهر يدعو إلى تجربة الطريقة النفسانية عن طريق مراقبة النفس أثناء قراءة

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١١٥.

^٢ (ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ١٣٠.

^٣ (محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص ١١٥.

النصوص، وهي ما يسميها المحدثون "الفحص الباطني"؛ بمعنى أن يتأمل المتلقي نفسه عند تلقي النصوص، ويقف على المواطن التي تعترضه عندها الهزة والأريحية، أو الطرب والاستحسان، ثم يتفكر في مصادر ذلك الإحساس. وكذلك يشير إلى ما يسميه "سيكولوجية الألفة والغربة"، والعيان والمراقبة، والخلاف والوفاق، والسهولة والوعورة، وأثرها في النفس. ويكتشف سبقاً عند عبد القاهر الجرجاني للنظريات الحديثة، ويتمثل في النظرة الشاملة أو الكلية التي يسميها علماء النفس "الجشطلت Gestalt"، حيث تقوم على إدراك الهيكل بجملته، ثم يتبين بعد ذلك تفاصيله، ودقائق أجزائه، والعلاقات القائمة بينها. كما يشير محمد خلف الله إلى أحد العناصر البارزة في نظرية عبد القاهر، وهو حرصه على الذوق، والطبع، والحس الفني، والمتعة الأدبية.

وقبل أن يختم محمد خلف الله هذا الفصل الذي خصصه للحديث عن المنزع النفسي في أسرار البلاغة، يتوقف عند مكانة عبد القاهر وكتابه أسرار البلاغة، وأثرهما في تطور النقد العربي، وتتبع التيارات التي يرجح أنها أثرت في تفكير عبد القاهر، وهذا فيما يبدو خارج عن طبيعة البحث، والذي يفترض أن يكون مخصصاً "للمنزع النفسي"، وخصوصاً أن هذا الجزء أخذ ما يقارب نصف الفصل.

وإذا كان عبد القاهر قد سبق في تفكيره ونظرياته معاصريه، بل وتوصل إلى نظريات هي من صميم ما تعنيه دراسة النقد في العصر الحديث؛ فإن محمد خلف الله أحمد قد سبق في بحثه هذا كثيراً من النقاد المعاصرين. ولعل من جاؤوا بعده ليتحدثوا عن عبد القاهر الجرجاني وآرائه من الناحية النفسية كانوا عالة عليه، ينقلون منه، ويقتبسون من آرائه، وهذا ما يظهر في تأثر سعد أبو الرضا عندما تحدث عن "الجشطلت Gestalt"، والتمثيل، وكذلك إفادة أحمد علي دهمان في كثير من أقواله من الفصل الذي تحدث فيه محمد خلف الله عن الجرجاني، وإن كان يحسب لأحمد دهمان توسعه في العرض، ومقارنته آراء عبد القاهر في بعض الأحيان بآراء "ريتشاردز Richards".

٣. الأثر النفسي للتشبيه:

إيقاع الائتلاف بين المختلفات يغري الدارسين في تتبع الأثر النفسي للمتلقى عند عبد القاهر الجرجاني، فهذا جابر عصفور يرى أن مما يثير إعجاب المتلقي إدراكه الفجائي أن ثمة أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، تجمعت وتآلفت على نحو غريب، وهذا التآلف مما لا يتوقعه الوعي، ولا يكون التقارب واضحاً لأول وهلة، يجعل المتلقي عندما يدرك ذلك التقارب تتملكه الدهشة، ويبدو عليه الاستغراب والإعجاب؛ لأن "الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له، كانت صباغة النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر"^١، ويرى جابر عصفور أن هذه الرؤية لعبد القاهر ليست بعيدة عن كلام الفلاسفة، فابن سينا مثلاً يقرن اللذة بالحركة المفاجئة للنفس، والمباعدة في التشبيه تؤدي إلى مباغته المتلقي، فيؤدي ذلك إلى الحركة المفاجئة للنفس التي تحدث عنها ابن سينا.^٢

ومن أسباب التأثير النفسي في المتلقي قلب التشبيه كما يقول جابر عصفور، بل إن التشبيه من هذا النوع يكون أشد تأثيراً في المتلقي؛ "لأنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها؛ لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه، ويزجي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى، ولا إشفاق من خلاف مخالف... والمعاني إذا وردت على النفس من هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها من الفرح عجيب"^٣. والتميز بين أنواع التشبيه عند عبد القاهر قائم على أساس ما تؤديه من مبالغة، والمبالغة لا شك لها أثر عظيم في نفس المتلقي، فتحدث الدهشة والإعجاب، و الفرح والسرور.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٣١).

^٢ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ١٩٠).

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٢٣-٢٣٤).

ويشير جابر عصفور إلى أن عبد القاهر تأثر بما قاله الفلاسفة عن قدرة الأقاويل الشعرية على بسط النفس وقبضها، في حين أنه في موضع آخر بين أن عبد القاهر لم يكن على اطلاع كافٍ بما قاله الفلاسفة، إلا أنه يعود هنا ليبين اتفاق عبد القاهر مع الفلاسفة في رد جانب كبير من تأثير الشعر إلى قدرته على تحسين الأشياء وتقبيحها. ويذهب عبد القاهر - من وجهة نظر جابر عصفور - إلى أن ما يعتري الممدوحين من أريحية تهز نفوسهم، عائد إلى "التصويرات"، و"التخييلات"، وهذا يكشف قدرة الشعر على قلب المسلمات، وعكس الموازين، حيث يمكن للشعر أن يرفع الوضع، ويحط من قدر الرفيع، ويحسن القبيح، ويقبح الحسن، وما ذاك إلا لتأثيره في نفوس المتلقين، وسيطرته على مشاعرهم.^١

وعبد القاهر يرجع الإبداع المؤثر في النفوس إلى عمل العقل في المعاني والألفاظ، وتركيبها وترتيبها، وبهذا العمل يفضل عمل غيره من الأعمال الفنية، "وإن كان التصوير قد يزيد من قيمته ويرفع من قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقص، وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل، قيمة تغلو، ومنزلة تغلو، وللرغبات إليها انصباب، وللنفوس بها إعجاب"^٢، فالصورة في الأعمال الفنية من وجهة نظر عبد القاهر تعلي من شأن النص، وهي في الوقت نفسه تثير إعجاب المتلقي.

٣. دور العقل في تكوين الصور:

يتتبع عبد القاهر عمل العقل في تكوين الصور، بطريقة مقارنة لما يعرضه أكثر الدارسين حديثاً، حيث اهتموا بالجانب النفسي الذي يحدثه النص في المتلقي، ويرى سعد أبو الرضا أن هذه إحدى النقاط التي يلتقي بها عبد القاهر مع النقاد المحدثين، "الذين

^١ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٥١ و ٣٥٥.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٦.

يرون أن أساس تشكيل الصورة الشعرية هو ما يقوم به الفنان أو المبدع عندما يعمد إلى الأشياء في الواقع العيني ليفتت تماسكها، فلا يبقى منها إلا على صفاتها، أو بعض صفاتها؛ ليضعها في نظام جديد، فتكتسب بذلك علاقات جديدة، وصفات جديدة، بعد أن حطم وأذاب علاقتها وصفاتها، فتلاشى منها ما تلاشى، وبقي منها ما بقي، ولكن في نظام آخر^١، وإشارة عبد القاهر إلى جمال الاستعارة، وأن المتلقي يرى بها الجماد حيواناً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والمعاني الخفية بادية جليلة، تدل دلالة واضحة على أن هذه المزايا لا تكون إلا بفضل نقل الأشياء عن صفاتها، أو وضعها في نظام جديد من العلاقات، وهذا العمل يستهوي المتلقي، ويلفت نظره.

وعندما يتناول عبد القاهر التشبيه المكوّن للصورة الفنية، فإنه يشير إلى الأثر النفسي الذي تتركه الصورة في نفس المتلقي، حيث يحدد نوع التشبيه ومدى تأثيره في المتلقي، وتكون قوة التأثير مرتبطة بوضوح العلاقة بين طرفيه، فما كان الشبه فيه واضحاً لم يحتج إلى تأويل، وما كانت العلاقات فيه بعيدة فهو يحتاج إلى تأويل، وهذا النوع أكثر أثراً في نفس المتلقي من سابقه، وكأن الأثر النفسي مرتبط بمقدار الجهد الذي يبذله المتلقي، فما حصل عليه بعد مشقة وعناء يكون تأثيره في النفس أكبر.

وأشد ما يكون عبد القاهر اقتراباً من آراء النقاد - من وجهة سعد أبو الرضا - في العصر الحديث عندما يتناول التمثيل، ويبين دوره في تحريك النفوس، واستمالة القلوب، حيث يقول: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وأكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صباغة وكلفاء، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا"^٢، وما ذاك إلا لأن نقل المعاني عن صورها الأصلية، أو وضعها في علاقات

^١ (سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياها، ص ٨١.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١١٥.

جديدة غير التي كانت عليها، أو تغيير بعض صفاتها، أو إضفاء صفات لأشياء لم تكن لها، يؤثر في النفوس، ويستعطف القلوب، ويستثير الأفئدة، وهي كذلك تجبر الطباع على الميل إليها، والانعطاف نحوها.

يضيف سعد أبو الرضا أن عبد القاهر يظهر خبرة كبيرة في نفسيات المتلقين، حينما يحلل أسباب تأثير التمثيل، ومن ذلك ما يعرض للمتلقي عندما يكشف عن الغموض الذي يكتنف النص، أو عندما يستدل بما يعرف لمعرفة ما يجهل، على نحو ما أشار إليه إيزر Iser بقوله: "وما يذكر لا يتخذ دلالة إلا كمرجع لما لم يذكر"^١، وهو ما يسميه المحدثون "كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر"^٢، أي يكشف عن المعنى المراد من النص عن طريق معرفة سابقة بشيء ذكر يكون دليلاً عليه، أو إشارة تومئ إليه، ولكنه استطاع فهم النص من خلاله. ومن الأسباب التي تؤثر في النفس وتجعلها مهياً لقبول ما يلقي إليها أن يقدم لها المبدع ما يألّف ويعرف، ثم يثني بما ليس مألوفاً لديه، وذلك أن "أنس النفوس أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي به أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم"^٣، والمتلقي يكون أشغف إلى المعنى وأحرص عليه إن جاءه بعد جهد ولأى، وإعمال فكر، وتدبر وتفكر، وما جاءه ظاهراً جاهزاً عافته نفسه، وقلّ فيه أثره، ومر به مروراً عابراً، وربما توحى إليه نفسه أن المعنى المسوق ليس له أهمية تستحق الوقوف، أو قيمة تستحق التدبر.

ومن أسباب تأثير الصورة الفنية في نفس متلقيها عند عبد القاهر الجرجاني أن يصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، واجتلابه من المكان البعيد، حتى يكون أكثر إثارة لنفس المتلقي؛ ولهذا كان "التباعد بين الشئيين كلما كان أشد، كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"^٤، ويجمل

^١ (فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ص ١٠٠.

^٢ (عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٩٦.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٢١.

^٤ (المصدر نفسه، ص ١٣٠.

سعد أبو الرضا أسباب التأثير النفسي في المتلقي بكشف المجهول بوساطة المعلوم، وتقديم المألوف، والربط الغريب بين المشبه والمشبّه به.

ومما يركز عليه عبد القاهر من المؤثرات في النفوس من وجهة نظر سعد أبو الرضا، المعنى الممثل، الذي يدعو المتلقي إلى التفكير والتدبر، وإذا جاءت الصورة الفنية على هذا الحال من التباعد بين أجزائها، فستحوج المتلقي إلى بذل الجهد؛ ليغوص إلى أعماق الصورة، ويستخرج المعنى، و"المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه أطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإبائه أظهر، واحتجابه أشد. ومن المركز بالطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيّله أطف، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وأطف".^١ وتمنع النص الذي يشير إليه عبد القاهر ناتج من التكوين الجديد للعلاقات، والصفات التي اكتسب بها النص، بعد أن فتت المبدع صفاتها في الواقع، ثم أعاد تركيبها؛ لتكوّن بناءً جديداً مختلفاً عما هي عليه في الأصل، مما يجعل المتلقي في حيرة من أمره، فلا يقر له قرار حتى يكشف المعنى، ويجلي عن المقصود، وعندما يفلح في كشف السّتر عنها، تتتابه نشوة الظفر، وتتملكه أريحية الانتصار.

ويرى سعد أبو الرضا أن الجمع بين المتنافرات عند عبد القاهر الجرجاني مرتبط بالأثر النفسي الذي تحدثه الصورة في المتلقي؛ ولذا فإن الجمع بين المتنافرات ينبغي أن يكون خالياً من التعقيد، حتى لا يشكل إعاقة للفكر عن تمثيل المعنى والتعاطف معه ومعايشته، وعلى المبدع ألا يكره الربط بين العلاقات، حيث إنها تحتاج إلى جودة القريحة، والحنق في الجمع بين أعناق المتنافرات، وأن يوجد بينها سبباً معقولاً، ودعوة عبد القاهر هذه حتى تؤثر في النفس، و "بمثل هذه الدقة والاستقصاء والتتبع الواعي لأبعاد نظريته في تأثير جمال الصورة الفنية في النفس يعد عبد القاهر من رواد هذا اللون من التفكير النقدي النفسي في تاريخ

^١ (المصدر السابق، ص ١٣٩.

نقدنا العربي"^١، وهذه الدقة في تدبر النصوص، ودراستها بصورة موسعة معللة مع استقصائها، جعلت عبد القاهر يتميز عن سابقيه، وينال قصب السبق في كثير من آرائه.

بل إن سعد أبو الرضا يعد بيان الصورة على أساس أحدث النظريات النفسية، وهي فلسفة "Gestalt" التي تعني الإدراك الكلي للصورة، ثم إدراك التفاصيل، عن طريق التأمل، الذي يصل من خلاله المتلقي إلى خفايا الصورة ودقائقها، يعد ذلك مما سبق إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "تعلم أن الجملة أبداً أسبق إلى النفوس من التفصيل... وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية، واستعانة بالتذكر"^٢، ومن المعلوم أن أول ما يدرك المتلقي الصورة الكلية، ومن ثم يبدأ بالتدقيق والتأمل، لاستخراج التفاصيل، وبهذا التفكير المبدع يقترب عبد القاهر - كما يقول سعد أبو الرضا - من تفكير عصفورا، على الرغم من المسافة الزمنية التي تفصل بيننا وبينه.^٣ وهذا ما لم يتأكد منه جابر عصفور؛ إذ لو كان الأمر كذلك لكان الشاعر بجهد ذهني الذي يبذله في التشبيه، يتعرف أكثر من غيره إلى حقائق الأشياء التي يصفها، وإذا استطاع المبدع أن يوصل نتيجة ما توصل إليه إلى المتلقي؛ فإنه يحدث في المتلقي التأثير نفسه الذي حدث له، وبهذا الفهم يكون التشبيه عملاً خلاقاً.^٤

٤. التأثير مرتبط بأصالة الصورة:

وأما أحمد علي دهمان فيرى أن أصالة الصورة عند عبد القاهر مرتبطة بتأثيرها في نفس متلقيها، والمبدع لا يمكن أن يكون مؤثراً حتى يوقظ في المتلقي أعماق الأحاسيس الداخلية، وأرفع العواطف الأخلاقية، وهو ما يعني إشراك جميع المشاعر. وإعطاء الصورة

^١ (سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياه، ص ٨٧.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٦٠-١٦١.

^٣ (ينظر، سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياه، ص ٩١ وما قبلها.

^٤ (ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ١٩١.

الفنية هذه المكانة من قبل الجرجاني يدل على سمو قدرها، ورفعة منزلتها عنده، وأن عبد القاهر قد "آمن بقيمة الذوق أساساً نقدياً لا بد منه... ذاهباً إلى أن نظمها هو الذي يترك تأثيراً في النفس"^١، والنظم أو الصياغة هو الصورة الفنية كما يؤكد أحمد علي دهمان، وأي صورة شعرية لا تكون إلا بصياغتها المتضمنة لمعناها. وعبد القاهر يفرق بين صورة بلاغية وأخرى بمقدار ما تتركه الصورة من أثر في نفس المتلقي، وما تحدثه فيه من الأريحية والهزة الشعورية، فالصورة التي تحرك شعور المتلقي، تكون أقوى أثراً، وما كان أقوى أثراً فهو المجليّ عنده والمقدم.

ويكشف أحمد علي دهمان عن الهدف الذي من أجله سعى عبد القاهر إلى تحقيقه من خلال دراسته للصورة الأدبية، و"هو أن يشير إلى مواقع تأثيرها في نفس المتلقي"^٢، وما إبراز عبد القاهر للأسرار والدقائق التي تكوّن الصورة إلا لكي يقف على تأثير ذلك في المتلقي؛ ولذا ذهب عبد القاهر إلى أن من مقاييس الجودة في الصورة الفنية هو مدى تأثيرها في نفس المتلقي، ويبدو أن أحمد علي دهمان قد تأثر برأي محمد خلف الله أحمد في هذا الموضع^٣، والتأثير عند عبد القاهر ينبغي أن يكون لعلّة، فلا يُكتفى بالأحكام العامة، وإنما لابد من إبراز الخصائص والدقائق، وهذا يعتمد على ذوق المتلقي الذي لديه الاستعداد المعرفي، والخبرة الكافية؛ لإظهار خفايا التأثير، وتبيين مواطن الجمال، والإحساس بالجمال عنده لا يرد إلى أمر ظاهري، وإنما إلى إحساس داخلي، يظهر في ردود الأفعال التلقائية، ولا يمكن أن تحدث النصوص أثراً في المتلقي "حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأنّ لما يؤمئ إليه من الحسن واللفظ أصلاً، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية تارة، ويعرى منها أخرى"^٤. ويشير أحمد علي دهمان إلى أن

^١ (أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٢١٧.

^٢ (المرجع نفسه، ص ٤١١.

^٣ (ينظر، محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص ١٠٨.

^٤ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٩١.

(* ينظر، ص ٣٤، وما بعدها.

عبد القاهر يركز في كتابه أسرار البلاغة على الأسباب التي تجعل للصورة أثراً واضحاً في نفس المتلقي.

ويرى أحمد علي دهمان أن الصورة هي القطب الذي تعود إليه القيمة الفنية، والمتعة الجمالية؛ ولذا كان ذوق عبد القاهر منصباً على العناصر المكونة للصورة، وحسن تناسقها، وجودة التوزيع بين علاقتها، وهذا بدوره يؤدي إلى التأثير في نفس المتلقي، وإلى إحداث نوع من التفاعل بين المرسل والمستقبل. ويربط أحمد علي دهمان بين رؤية عبد القاهر وبين المدرسة السيكلوجية التحليلية في النقد التي أنشأها ريتشاردز Richards، حيث إن الإنتاج الفني الجيد وفق هذه المدرسة هو الذي يترك في نفس المتلقي أثراً حميداً، من شأنه أن يجلب المتعة الفنية، ويحقق الراحة والرضا، بعد الاستمتاع بالعمل الفني، وهذا يذكر بعملية "التطهير" عند أرسطو التي سبق وأن أشرنا إليها في الفصل الأول*.

وفي الوقت الذي يجعل أحمد علي دهمان الصورة هي الصياغة، أو النظم حسب تعبير عبد القاهر، ويكررها في أكثر من مكان في كتابه، فإنه يأتي مرة أخرى ليقول: إن "التأثير الذي يولده العمل الفني - أو الصورة - في نفس المتلقي هو اتحاد الشكل والمضمون، أما الصياغة فهي صاحبة التأثير المعتمد به"^١، وكأنه هنا يفرق بين الصياغة، والصورة، كما عند محمد خلف الله أحمد الذي يرى أن الباحث ينبغي له أن يفرق بين ناحيتين، أولاهما: البناء والنظم والتركيب، وثانيتها: ناحية الصياغة والجمال^٢، والصورة أثرها محدود في امتزاج الشكل والمضمون، وقد ركز أحمد علي دهمان في غير ما موضع على أن عبد القاهر ربط مصطلح الصورة الأدبية بالصياغة، والنظم، وهذه القضية لا ينكرها - كما يقول - أحد من المعاصرين على حد علمه، بينما هنا يُستشف من كلامه أن ثمة اختلافاً بين الصورة والصياغة، ويجعل الأثر الأقوى للصياغة.

^١ (أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٤١٣.

^٢ (ينظر، محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص ١٠٣.

ويكون التأثر بالنص عن طريق إدراكه بأي شكل من أشكال الإدراك كما يقول ريتشاردز Richards "إدراكنا للشيء معناه تأثرنا به عن طريق مباشر حينما نحسه، وعن طريق غير مباشر حينما تتدخل آثار التركيبات الماضية للانطباعات"^١، ويوازن بين هذا النص، وبين رأي عبد القاهر في موجبات الهزة الشعرية، التي تعتري المتلقي حين يتأمل الصورة الفنية، ويرى أحمد علي دهمان أن ريتشاردز يلتقي مع عبد القاهر في جوهر الفكرة العامة، وأما نقطة الاختلاف فتكمن في أن ريتشاردز Richards يحلل العملية الشعرية مستعيناً ببحوثه التحليلية، ونقده التطبيقية، في حين ذهب عبد القاهر إلى تحليل النصوص؛ لبيان طبيعة الهزة، والأريحية التي تسيطر على المتلقي، كما يوجه المتلقي إلى معرفة النقاط ذات الأثر في الصورة التي تحرك شعوره.^٢ وحصول اللذة في المتلقي هي سبب التحول الأخير لرولان بارت Roland Barthes، حيث يتركز في اعتقاده أن حصول التواصل الأدبي، وحصول الاستجابة لنص ما مرهونان بتحقيق اللذة.^٣

ويتوصل أحمد علي دهمان إلى نقطة التقاء مهمة بين عبد القاهر وريتشاردز Richards، فالتأثير النفسي ناجم من التفاعل القائم بين الألفاظ عند عبد القاهر، واللفظة لا مزية لها منفردة عن السياق، وإنما تكتسب مكانتها وحسنها من ملاءمتها لما قبلها وما بعدها، وهي النقطة ذاتها عند ريتشاردز Richards حيث "إن تأثير الكلمة الواحدة يتفاوت حسب الكلمات الأخرى التي ترد هذه الكلمة بينها، فالكلمة التي يلتبس معناها وهي بمفردها، يتحدد معناها حينما ترد في سياق ملائم. فتأثير أي عنصر واحد يعتمد على العناصر الأخرى التي توجد معه، وتظهر الأهمية القصوى لهذا المبدأ في تلك الحالات السطحية من التوصيل، كالتى تتضمنها مجرد عملية تمييز الحروف في الخط"^٤، ومن يتأمل كلام ريتشاردز Richards يجده نسخة مكرورة من كلام عبد القاهر الجرجاني عندما

^١ (ريتشاردز، مبادئ النقد، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦١م، ص ١٣٩).

^٢ (ينظر، أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٤١٤).

^٣ (ينظر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ١٢٩).

^٤ (ريتشاردز، مبادئ النقد، ص ١٣٩).

قال: "فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً، وأمرأً، ونهياً، واستخباراً، وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة"^١، فالتمايز ليس للألفاظ، ولا يمكن أن يكون الحكم للفظه منفردة عن السياق، وهذا يضاف إلى سبق عبد القاهر للنقاد المعاصرين.

ويتحدث أحمد علي دهمان عن دور الصورة في الأدب عند عبد القاهر، من خلال عرضه للأثر الذي يتركه التمثيل بوصفه أحد مكونات الصورة، حيث وجد أن تمثيل المعقول بالمحسوس يؤدي وظيفة تأثيرية في نفس المتلقي؛ ولذا فإن عبد القاهر يقف عنده طويلاً. وينقل تساؤل عبد القاهر حول تأثير التمثيل: لِمَ كان للتمثيل هذا التأثير؟ ثم يتتبع الأسباب والعلل التي جعلت التمثيل يتميز بهذه الخاصية، فيجد أن النفس تأنس حينما تأتيها بالصرح بعد التكنية، وعندما تنقلها من العقل إلى الإحساس، وهذا يكون أبلغ أثراً، حيث يتم به تقديم المعنى محسوساً أمام الأعين عن طريق التصوير. وينقسم التمثيل إلى قسمين: الأول: غريب بديع، يخالف المعهود كقول المتنبي:

فإن تُفَقِّ الأنَامَ وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

فالمعنى أن الممدوح فاق الأنام حتى بطل أن يكون بينه وبينهم مشابهة، وصار كأنه أصل بنفسه. والثاني: ألا يكون المعنى الممثل غريباً، وإنما معهود قريب المأخذ، كقول قيس بن الملوح:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خائنته فروج الأصابع

وهنا يبين الشاعر خيبة ظنه بمراده، وهذا المعنى ليس بمنكر ولا غريب، ولا هو كذلك ممتع في الوجود.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٤.)

فالأول أقوى أثراً؛ لأنه ينقل المتلقي من المعنى العقلي إلى المعنى الحسي، حيث استطاع المتنبى أن يميز الممدوح من غيره، وإن كان من جنس البشر، فكما أن المسك بعض دم الغزال، ولكنه فاق وفضل سائر دمها، فكذلك الممدوح مع كونه أحد أفراد البشر إلا أنه فضل بقية الناس، ونفى المادح عن نفسه التكذيب، باستحضار المعنى الحسي، وهذا يحوج المتلقي إلى إعمال ذهن، وبذل جهد وتفكر، مالا يحتاج إليه في البيت الآخر.

ومن الأسباب التي تجعل التمثيل أكثر تأثيراً في نفس المتلقي أن يُصوّر له الشيء من غير جنسه، ويجتلب من غير محلته، ولا تكون التشبيهات محركاً للنفوس حتى يكون الشبه بين شيئين مختلفين في الجنس، والنفس تعجب لهذا النوع وتطرب له، وتحصل لها الأريحية منه، وانظر إلى قول ابن المعتز:

ولازوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

فإذا تأملت هذين البيتين وجدت تشبيها لطيفاً، يدعو إلى العجب، حيث أراك المبدع شبهاً لنبات مورق غض، بنار في جسم يابس، فجاءت الصورة مستغربة مستبعدة، وهذا مما يحرك النفوس ويستميل الأفتدة؛ إذ إن التمثيل يعمل عمل السحر في التأليف بين المتباينات. وقد عد عبد القاهر الجرجاني من - وجهة نظر أحمد علي دهمان - أن براعة التمثيل تتمثل في القدرة على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة، بشرط أن ترتبط بالشعور؛ لكي تتأى عن الابتذال والتقليد.

ويضيف أحمد علي دهمان إلى الأسباب السابقة في تأثير التمثيل في نفس المتلقي، ما يحتاج إليه التمثيل من إعمال الذهن، الذي يؤدي إلى اللذة العقلية، وهو يعني بذلك التمثيل الذي يجمع بين المتباعدات على أساس من الشبه، لا الذي يكتنفه التعقيد، والذي يخرج من دائرة الغموض المحمودة. ويختتم عرض الأسباب التي تؤدي إلى التأثير في المتلقي بحديثه

عن التشبيه بنوعيه الغريب وغير الغريب، وعن النظرة الإجمالية والتفصيلية على نحو ما سبق عرضه

ب . تجلي الغموض وأثره النفسي :

ربما ينقدح سؤال عن الغموض وكيف يمكن أن يكون سبباً من أسباب التأثير النفسي في المتلقي؟ وهل يمكن أن يعد كل غموض مؤثراً؟ أو أن ذلك الغموض المعني بالتأثير له صيغة خاصة؟! كل هذه الأسئلة لن نجيب عنها، ولكن سوف نفسح المجال لعبد القاهر كي يجيب عنها من خلال نصوصه المقتبسة.

1. متعة المتلقي في الكشف عن المعنى:

في بداية الحديث عن الغموض يطالعنا بسام قطوس في كتابه تمنع النص، متعة التلقي، قراءة ما فوق النص بحديث عن الغموض، ويتخذ من عبد القاهر الجرجاني أنموذجاً، يستمد منه مادته في الغموض، أو ما أسماه "تمنع النص" ومن كتابه أسرار البلاغة على وجه الخصوص، حيث يرى أن النص الغامض، أو "المتنع" هو ما يستهوي الناقد المعاصر/المتلقي، كما يرى أن المتلقي قادر على تفجير طاقات هائلة من المعاني، وذلك لأن النص يختزن في طياته الكثير من الفرائد، ويشكل مصدراً غنياً للشعر والجمال، ومصدراً ثراً للفكر والمعرفة، التي تتولد من التفاعل بين النص والناقد/المتلقي. وبما أن النص مكتنز بالدلالات، فإن اللغة لا تقف عند المعنى الظاهر وحسب، ولكنها تتوء بالمفردات المفعمة بالمعاني، "بحيث لا يتم اختراقها بسهولة، أو فك مغاليقها دون جهد فكري"¹، فكثافة المعاني في النص، ينبغي أن توازيها كثافة في المعرفة لدى المتلقي، وإلا أصبح هناك بعد بين النص

¹ (بسام قطوس، تمنع النص، متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص ٣٤.

ومتلقيه. والنص إذا لم يكن محفزاً للمتلقي يقف به عند إحياءاته؛ فإنه لا يمنحه المتعة ولا يعطيه اللذة عندما يكتشف مخبوءه؛ ولذا فإن النص الغامض يجعل المتلقي في رحلة بحث مستمرة عن المعنى، وكلما طالت الرحلة زادت المتعة، بشرط أن يتوصل في كل مرحلة من هذه الرحلة إلى معنى يزداد معه شوقاً إلى ما بعده، وعندما يصل المتلقي إلى اقتناص المعنى الذي يرتضيه يشعر باللذة القصوى.

ولكن هل كل نص يعوز المتلقي إلى جهد ينتهي باللذة؟ لا شك أن ثمة فرقاً بين نص يعوز المتلقي إلى جهد ثم لا يجد فيه معنى قيماً، وبين نص يتحصل معه المتلقي بعد تعبته إلى نتيجة مرضية له، "وإنما يزيد الطلب فرحاً بالمعنى وأنساً به، وسروراً بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلاً، فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، وبخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز، فالأمر بالضد مما بدأت. ولذلك كان أحق أصناف التعقّد بالذم ما يتعبك، ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يورق لك"^١، فالفرح يعادل الشعور النفسي الذي يسيطر على المتلقي إذا اكتشف المراد، وظفر بالمقصود، وبذل الجهد من قبل المتلقي أمر لا بد منه، ولكنه يزول عندما يحصل على مبتغاه، والفرح عند الجرجاني يشبه ما يشير إليه النقد الحديث "لذة النص"^٢، وهذا يتحصل عليه قارئ الأدب من شعور بالرضى أو الالتذاز بفعل جماليات ما يقرأ، واللذة والفرح يكونان ثمناً للمشقة.

وثمة تساؤل يطرحه بسام قطوس مفاده ما الذي يجمع بين صياد اللؤلؤ، وبين المتلقي الذي يبحث عن المعنى؟ ثم يجيب عن ذلك فيقول: إن كليهما غائص يبحث عن شيء، فالمتلقي يبحث عن المعنى، والصياد يبحث عن (اللؤلؤ)، وكلا الصيادين ثمين بالنسبة إلى صاحبه، فاللؤلؤ نفيس في نفس الصياد، و المعنى نفيس في نفس المتلقي، وفرحته بالحصول عليه عندما يفك مغاليق النص وشفراته، كفرحة صياد اللؤلؤ حينما يظفر بالصدفة أو أشد.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٤٢.

^٢ (ينظر، بسام قطوس، تمنع النص، متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ص ٣٧.

ويرى بسام قطوس أن عبد القاهر لا يكتفي بتبيان فضيلة النص الذي يكتنفه بعض الغموض، بل إنه يتجاوز ذلك ليبين أهمية الغرابة التي تبتعد عن الاستعارات الجاهزة، فالصورة البعيدة عن الخاطر تكون أعلى منزلة، وأسمى مرتبة، وعلامة ذلك استمرار منحها الدلالات للمتلقي.

والتمنع أو الغموض عند بسام قطوس ينقسم إلى: غموض محمود. وغموض مذموم. وهو ما أشار إليه الجرجاني، حيث إن الغموض المحمود هو الناتج من إدراك حقيقي لمرامي الإبداع، وهو إنتاج يخلق نوعاً من التواصل بين النص والمتلقي. وأما الغموض المذموم فهو: الذي يتعب معه المتلقي ثم لا يخرج معه بشيء. بيد أن الغموض المحمود لا يشترط فيه أن يعطي معنى محدداً وإنما مقاومته للمتلقي تعني أن ثمة معنى مؤجلاً، وأن وراء النص الظاهر نصاً خفياً يتطلب البحث والتتقيب؛ لتحصل المتعة عندما يعثر المتلقي على المعنى.

والمتعة التي يحدثها النص درجات لا يمكن قياسها بجهاز خاص، وإنما يكون قياسها بمدى قدرتها على تحريك المتلقي، وما تحدثه فيه من هزة وبهجة وسرور ودهشة. وحتى تكون القراءة ناجحة فلا بد من تحول القارئ من الرصد المستعجل، إلى مرحلة استكشاف خبايا النص، أو كشف الحجب التي تمنع بعض المتلقين من التعامل معه.

٣. ألفة الخفاء بين المتلقي والنص:

لا شك أن للمتعة واللذة الحاصلان من التفاعل مع النصوص أسباباً، فما الأسباب التي تحدث المتعة للمتلقي؟ يلاحظ محمود درابسة في كتابه التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم أن مسببات اللذة التي تقوي الصلة بين المبدع والنص والمتلقي تدور حول التشبيه الجديد المتمثل في الصورة، والغرابة في القول الفني، والغموض، الذي يعد أساس اللذة الفنية، وممكن الطاقة الشعرية وجوهرها في العمل الفني، وقد ذكر ابن سينا أن العرب كانت تقول الشعر لغرضين أحدهما: تحريك المتلقين للمشاركة في الأمور الجادة، كما يحدث

في أشعار الحماسات والحروب من تشجيع للمقاتلين. وثانيهما: من أجل إحداث اللذة في نفس المتلقي.^١

ويعقد محمود درابسة فصله الخامس من كتابه التلقي والإبداع عن "ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسلجماسي"، ويبدأ بتعريف الغموض بوصفه مفهوماً ومصطلحاً، ويبين أن المقصود بالغموض هو ما يشد المتلقي إلى الحوار معه، ويستفز مشاعره، من خلال غموض عباراته وصوره، حيث يشكل الغموض مادة ثرة للنص الإبداعي، تتعدد معه الدلالات، مما يخلق نوعاً من اللذة الحسية والذهنية تجاه خبايا النص، وهذا الخفاء يشكل نقطة التواصل والألفة بين المتلقي والنص، على نحو ما أشار إليه بسام قطوس عندما بين أن الغرابة لا يفهم منها انغلاق النص، وإنما يفهم منها رمزيتها، وانفتاحه على المتلقي العارف.^٢ ويفرق محمود درابسة بين دلالتين للغموض، الأولى: دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فناً. والثانية: دلالة لغوية يكون الغموض فيها إبهاماً وتعمية.

وينطلق محمود درابسة في حديثه عن الغموض عند عبد القاهر الجرجاني، من تحديده لعناصر الغموض أولاً، حيث يرى أن عبد القاهر فرق بين الغموض، والتعقيد الذي ينشأ من الضعف، والركاكة، وسوء الفهم، وإذا كان الأمر كذلك، فإنه أيضاً لا شك سوف يؤدي إلى عدم الفهم الصحيح من قبل المتلقي، فما كان ملتبساً على المبدع سيكون ملتبساً عند المتلقي؛ ولذا فإن سوء النظم، وضعف التأليف، وانغلاق الكلام يعد سبباً من أسباب التعقيد، وهذا ما قال عنه عبد القاهر: "واعلم أن لم تضق العبارة، ولم يقصر اللفظ، ولم ينغلق الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد تنهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات"^٣، ومن خلال هذا النص يرى محمود درابسة أن عبد القاهر يدرك أهمية النص الإبداعي؛ إذ إن الغموض يثير الدهشة والاستفزاز في نفس المتلقي، وإذا كان عبد القاهر لا يعارض الوضوح الذي لا يصل إلى درجة السطحية، والركاكة، والضعف، مما يبعد النص عن جوهره، فإنه يرى أن النص

^١ (ابن سينا، كتاب فن الشعر، ص ١٧٠.

^٢ (ينظر، بسام قطوس، تمنع النص، متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ص ٤٨.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٧١.

الذي تتعدد وجوه التأويل فيه، ويشحذ همة المتلقي، ويستفز مشاعره هو النص الإبداعي الأصيل.

وقد تبدو بعض النصوص قريبة سطحية من أول نظرة كما يشير إلى ذلك محمود درابسة ولكن الأمر سرعان ما يتلاشى، وعند تأمل القول التالي: "كالبدر أفرط في العلو" يظهر للمتلقي سهلاً، وواضحاً لا مزية فيه، ولكن المتفحص لهذا التشبيه سرعان ما يزول عنه ذلك الاعتقاد، ويتكشف له عن معانٍ إضافية، تتطلب من المتلقي التفكير والدقة، حيث يقول عبد القاهر في هذا الشأن: "هذا وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح، أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني اللطيفة لا بد فيها من بناء ثانٍ على أول، ورد تالي إلى سابق"^١، فالمتلقي يحتاج إلى الوقوف على غرض الشاعر في قوله: "كالبدر أفرط في العلو"، ووجه المجاز كونه دانياً وشاسعاً، وينظر في اشتراطه الإفراط في العلو، وذلك ليشاكل قوله "شاسع" ومعناها البعد الشديد، ثم جاء بقوله: "جد قريب"؛ ليقابل الشسوع.

والغموض عند عبد القاهر - كما يقول محمود درابسة - ناتج من ضروب البلاغة كالكنائية، والمجاز، والاستعارة، والتشبيه، ثم في الصورة، والصياغة، وعبد القاهر يبين أي هذه الضروب أبلغ أثراً في المتلقي فيقول: "قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلاً، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"^٢. وفي بعض التعابير ما يدل على معنى ظاهر، ولكن هذا المعنى ليس هو المعنى والمقصود، وإنما يتوصل إلى المعنى المقصود بوساطة المعنى الظاهر، وهذا ما أسماه عبد القاهر "معنى المعنى".

ويقف محمود درابسة على الألفاظ الدالة على الغموض عند الجرجاني، حيث يرى أن عبد القاهر استخدم ألفاظاً تعبر عن الغموض ولكنها أقل سلبية من كلمة "الغموض"، حيث

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٤٤.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٧٠.

إن هذه الكلمة قد يتبادر منها إلى ذهن المتلقي معنى سلبي مستكره، فاستخدم مصطلح "الغربة"، مشيراً به إلى الغموض، حيث يقول في ذلك: "والمعنى الجامع في سبب الغربة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبت، وتذكر، وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك، واستحضار ما غاب منه"^١، ففي قوله: "لا يتسرع إليه الخاطر"؛ أي أنه يعوز المتلقي إلى التأمل والتدبر، وبذل الجهد في استنتاج المعنى المقصود، والوقوف على المراد.

ومما يراه محمود درابسة دالاً على الغموض عند الجرجاني التعمية، والتعقيد غير المقصود، وهما إذا ما وجدا في النص فإنهما يكسبانه قوة، ويزيدانه إبداعاً، وأما إن كان هناك مبالغة في التعقيد، والتعمية، فإن ذلك يفقد العمل الأدبي خصوصيته الفنية، وابتعد به عن الإبداع إلى درجة الانحطاط. وإنما جوهر الغموض عند عبد القاهر يتمثل في الكناية، والإشارة، والرمز، والإيحاء، والتلويح، والتعريض، والصياغة، والصورة، والتشبيه، وهذه المصطلحات تجسد معنى الغموض، وتبتعد عن سلبية المعنى الظاهري لكلمة الغموض، كما أنها تشكل جوهر العمل الأدبي الإبداعي، الذي يتميز بخصوصيته الفنية التي تميزه عن الكلام العادي"^٢، ويحتاج معها المتلقي إلى بذل الجهد، ولكنها في الوقت ذاته بعيدة عن التعقيد المفسد للمعنى؛ ولذا فإن عبد القاهر قد كابد في خدمته للعلم، وبذل الجهد في طلبه، ووجد أن كلام العلماء يكون كالرمز، والإيحاء، والإشارة في خفاء، وإنك "إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جله أو كله رمزاً ووحياً، وكناية وتعريضاً، وإيحاء إلى الغرض من وجه لا يفتن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفي، حتى كأن بسلاً حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاح بها حرام، وذكرها إلا على

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٥٧.

^٢ (محمود أحمد درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، عمان، الأردن، دار جرير، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ، ٢٠١٠م، ص ١٧٥.

سبيل الكناية والتعريض غير سائغ"^١، مما جعله يفتي نصوص العلماء، ويغوص في أعماق الأقوال؛ ليستخرج دررهم، ويستنبط جواهر معانيهم.

ومن وجهة نظر محمود درابسة فإن عبد القاهر يركز على الغموض نفسه، حيث إنه يحتاج إلى إدراك الفكرة التي يعبر عنها النص الإبداعي من خلال ضروب البلاغة، ولعل السبب في ذلك الاهتمام من قبل عبد القاهر أنه يعلي من شأن الفكرة، "ويرى الوصول إليها من أهم أنواع اللذة النفسية في تتبع صور الجمال"^٢، وأنواع البلاغة كالمجاز، والاستعارة، والتشبيه، والتمثيل، تحرك المتلقي، وتدفعه إلى معرفة الفكرة وإدراكها، وتكمن هنا قدرة المبدع في نقل المتلقي من منطقة العقل، وتتبع الفكرة إلى الحس، والشعور بالنشوة، واللذة النفسية، وهذا ما عبر عنه عبد القاهر بقوله: "ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وأطف، وكانت به أضن وأشغف"^٣، والنص الذي يتميز بهذه الخصوصية، ويحوج المتلقي إلى الفكر والروية يضيفي على العمل الإبداعي رونقاً وحلاوة، ويثير عقل المتلقي وحسه، ويستفز فضوله، ويجعل النص في دائرة التأويل، وتعدد الاحتمالات، والغموض بهذا المعنى يشكل جوهر العمل الإبداعي، والنص من هذا النوع "يتطلب قوة إبداعية، يضيف إليها (انجاردن) المهارة وحدة الذهن"^٤، وبالمهارة وحدة الذهن يستطيع المتلقي أن يدرك القيمة الجمالية للجمع بين المتناقضات، وقد تجسد مصطلح الهزة الذي جاء مرادفاً لمصطلح اللذة عند عبد القاهر حيث يرى أن التنافر، أو الائتلاف يحدث في المتلقي إثارة عميقة من حيث اللذة، والدهشة، والمفاجأة.^٥

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٥٥.

^٢ (محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص ١٧٦.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٣٩.

^٤ (روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص ٦٤.

^٥ (ينظر، محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص ٩٨-٩٩.

ويبرز دور المتلقي بصورة واضحة عند الجرجاني كما يشير إلى ذلك محمود درابسة من خلال الغموض الذي يدفع المتلقي إلى مشاركة النص؛ إذ إن النص الأدبي متقل بالدلالات والإيحاءات والرموز والصور، وهذه الأمور كلها تثير فضول المتلقي، الذي يحاول الكشف عن هذه الدلالات، وقد ربط الجرجاني النص الإبداعي بالمتلقي، مبيناً دور النص المتقل بالدلالات في شد المتلقي واستفازته من خلال العلاقة الحوارية بين النص والمتلقي، وعندما يخوض المتلقي في دائرة التأويل والتفسير فإنه يشارك المبدع شعوره، كما أنه ينتشي عندما يظفر بالمعنى.

٣.١ الإيقاع الصوتي من أسباب جذب المتلقي:

لم يهمل روبرت هولب Robert Holub ما يحدثه الإيقاع الصوتي، والمتمثل بالوزن والقافية من أثر جمالي في نفس المتلقي، ويشير إليه بقوله: "بل نجد كذلك الطاقة المحدثة للتأثيرات الجمالية، كالإيقاع والقافية"^١، وهذا ما فطنت إليه فاطمة البريكي، وأدركت أثر تلاؤم الحروف في نفس المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني في كتابها قضية التلقي في النقد العربي القديم، ورأت أن عبد القاهر يؤكد ضرورة تلاؤم الحروف، واعتدال مواضع بعضها من بعض؛ "لأن هذا مما يؤثر على تقبل الأسماع له، أو نفورها منه"^٢، كما أن عدم التلاؤم يتقل على الأسماع، و ينفر النفوس. وميز عبد القاهر بين مخارج الحروف، فمنها ما هو من أقصى الحلق، ومنها ما هو أقرب إلى الفم، ومنها ما هو بين ذلك. ويشير عبد القاهر إلى أن أثر التلاؤم بين الحروف يظهر عند المبدع، والمتلقي، حيث يشعر به المبدع عند التلفظ به، وأما المتلقي فيشعر به من خلال "حسنه في الأسماع، وتقبله في الطباع"^٣. وعبد القاهر يلح في توجيهه للمبدعين بضرورة الاهتمام بهذا الجانب؛ لأن أثره واضح، فما

^١ (روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تحقيق عز لدين إسماعيل، ص ٦١.

^٢ (فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص ٢٠٥.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن، الطبعة الأولى، تحقيق زكريا سعيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٦٤.

استحسنه السمع، تقبله القلب، وولج عليه دون استئذان، وبالعكس من ذلك فإن النفس تنفر مما ينفر منه السمع.

والكلام إذا كان متناظراً في حروفه وألفاظه، لم ينسب إلى البلاغة؛ لأنه تسبب في نفور القلوب عنه، "وإذا نفرت القلوب من التأليف المستبشع بعدت عن تلقي المعاني، ومثل ذلك رجل أوقف ألفاظه معانيه بكلام فيه ضروب من الخطأ واللحن، فهو إذا ورد على الأسماع نفرت منه القلوب، استبشعاً لما فيه من اللحن والخطأ، وكان ذلك النفار ما يبعدها عن تلقي المعاني، فتتأفر الحروف - إذن - مما يسقط الكلام عن درجة البلاغة، كما يسقطه عنها اللحن"^١، وترى فاطمة البريكي أن هذا الكلام من أهم أسباب إلحاح عبد القاهر، وغيره من البلاغيين في توجيه المبدعين، وطلبهم منهم الاعتناء بتلاؤم الحروف في كلامهم، حتى لا يخرج من حيز الكلام البليغ، وحتى لا ينفر المتلقي منه، إذ إن بلاغة الكلام تتحدد بتقبل النفوس له.

كما تشير فاطمة البريكي إلى أن من أسباب تقبل النفوس للكلام تزيينه بالفواصل؛ لجذب المتلقي، وهذا ما قصده الجرجاني - من وجهة نظرها - في قوله: "كل شيء زاد النظم حسناً مما لا يقصد به الزيادة في البيان، فإنه راجع إلى جنس البيان من جهة إسراع المخاطب به إلى قوله لاستحسانه إياه، كما أن النظم المتناظر الذي تستبشعه النفوس - وإن لم يكن فيه نقص من جهة البيان - يؤدي إلى بعض اللبس؛ لأن النفوس إذا نفرت منه لم تتلقه بالقبول، وإذا كانت كذلك بعدت عن الفهم من جهة نفار القلب من تلقيه، وإن كان لا إشكال في معانيه"^٢، ويمكن أن يفهم من هذا الكلام أنه توجيه من البلاغي إلى المتكلم، وذلك بأن يحلي كلامه بما يستطيعه من الفواصل، بشرط أن يكون معتدلاً، والغرض من هذا التوجيه جذب المتلقي، واستمالة قلبه؛ ولكي يبقى المتلقي في انتظار لما يقول، نظراً إلى ذلك الاستحسان الذي وجدته في نفسه. ولعل العلة في ميل عبد القاهر إلى المتلقي بهذا التوجيه

^١ (عبد القاهر الجرجاني، شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن، ص ٦٦.

^٢ (المصدر نفسه، ص ١٠١.

أن الفواصل تحسن النظم، وتقربه إلى المتلقين، وليس المقصود تقريب المعاني، وإنما تقريبه "من جهة إسراع النفوس إليها بالقبول"^١، والاستفادة من الكلام تكمن في استحسان النفوس له، وانجذابها إليه، وتنفّر مما كان عكسه.

لقد تبين مما سبق أن عبد القاهر الجرجاني تحدث عن بعض نظريات المدارس النقدية الحديثة، ويعد الميل النفسي أحد تلك الفروع التي تناولها عبد القاهر، وربط جودة النص بما يحمله من قدرة تأثيرية في نفس المتلقي، وأوضح محمد خلف الله أحمد في حديثه عن عبد القاهر أواصر القربى بين القديم والحديث، وكان همه أن يجلي آراء عبد القاهر ويظهرها للمعاصرين، كما أنه يبين ألعية عبد القاهر بما ابتكره من آراء، أهله أن يكون قديماً معاصراً، قديماً زمنياً بذاته، معاصراً بفكره وآرائه، حيث تعيش أقواله بين نقاد العصر الحديث، يتداولونها، ويتدارسونها، ويقارنونها بما استجد من نظريات.

وإذا نظرنا إلى محمد خلف الله أحمد وجدنا من جاء بعده قد اتفق معه في بعض النقاط التي رأى أنها تؤثر في نفس المتلقي، ومن ذلك أن إتيان النفس بالصريح بعد المكني، وتقديم ما تألفه النفس على ما ليس لها به ألفة له قوة قادرة على التأثير في النفوس، و تبعه في هذه الجزئية سعد أبو الرضا، و أحمد علي دهمان، وقد بين محمد خلف الله أن الجشطالت Gestalt من القضايا التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني، وأشار إلى أن ترتيب المعاني مما يؤثر في النفس، والتشبيه البعيد كذلك، وأن للتمثيل أثراً في نفس المتلقي، حيث وافقه فيما سبق سعد أبو الرضا، إلا أن الأخير توسع في التمثيل، وبين قربه من تفسير المحدثين له، وتبعهم في التمثيل أحمد علي دهمان. في حين اتفق سعد أبو الرضا وأحمد علي دهمان مع جابر عصفور في نظريته إلى ما يحدثه الجمع بين المتنافرات من أثر في نفس المتلقي، وانفرد جابر عصفور بحديثه عن قلب التشبيه، وإن كان محمد خلف الله وأحمد علي دهمان تناولوا أثر التشبيه البعيد، إلا أن الأول خصص حديثه عن قلب التشبيه فقط. وانفردت فاطمة البريكي في حديثها عن الجرس الموسيقي، ووقعه على السمع، وكيف يكون

^١ (المصدر السابق، ص ١٠٨).

أثره في نفس المتلقي، ولعل انفرادها بهذا الموضوع راجع إلى أن النقاد السابقين نظروا في كتابي عبد القاهر "أسرار البلاغة"، و"دلائل الإعجاز" فقط، بينما أفادت فاطمة البريكي من كتاب عبد القاهر المسمى "شرح رسالة الرمانى في الإعجاز"، وإن كان عبد القاهر في بعض حديثه أشار إلى ذلك في كتابه أسرار البلاغة دون أن يفصل، ومن ذلك قوله: "يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف"^١، ففي قوله: ترجع إلى أجراس الحروف ما يوحي إلى أن جرس الحروف، ووقعها الحسن في مسمع المتلقي، من الأمور التي تؤثر فيه، ولكنها ليست كافية في التأثير.

وأما محور الغموض الذي تحدث عنه بسام قطوس ومحمود درابسة فقد اتفقا على أن الغرابة لا يفهم منها انغلاق النص، وإنما تمنعه بنسبة معينة تجعل المتلقي في حالة استنفار، يستنفر فيها طاقاته، وجهوده، وخبراته المعرفية، التي لا يمكن أن يتحصل المتلقي على اللذة ما لم يكن لديه الثقافة المعرفية التي توازي كثافة النص، كما اتفقا على أن عبد القاهر لا يقصد بالغموض التعقيد، الذي ينفر المتلقي من النص، وأشار إليه بسام قطوس بالانغلاق.

والنص بما يحويه من محفزات تنثير المتلقي، فيعيش معها في حالة مد وجزر، وفي حالة بحث دائمة عن المعنى، تجعله منتجاً لمعنى جديد، ويختلف الإنتاج من مثق إلى آخر، بقدر ما تختلف ثقافتهم، وإمكاناتهم، فمن المتلقين من يكفي باكتشاف المعنى، والحصول على المراد، ومنهم من يكون منتجاً بطريقة أخرى، يعبر فيها عن رأيه بنص جديد، وذلك هو المتلقي الحاذق الذي يسعى إلى إعادة الإنتاج، فيغدق وبله، وتجد قريحته، بنص تتداخل فيه النصوص، وهو ما سمي قديماً بالسرققات الشعرية، وما ظهر في المناهج النقدية الحديثة تحت مسمى التناس، فكيف يستثمر المتلقي الحاذق ثقافته؟ وما موقف عبد القاهر الجرجاني من السرققات الشعرية

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٦٠٥.

الفصل الثالث

تلقّي المصطلحات النقدية القديمة في النقد العربي الحديث

المبحث الأول: من السرقات إلى التناص.

المبحث الثاني: من العدول إلى الانزيام.

المبحث الأول

من السرقات إلى التناص

أ. ظاهرة السرقات الشعرية.

ب. دور المتلقي الحاذق.

ج. التناص عند الجرجاني.

أ. ظاهرة السرقات الشعرية:

كان الناس، ومازالوا، يفيدون من بعضهم، ويأخذ آخريهم عن أولهم، وخصوصاً الشعراء الذين يتكئون على معاني سابقهم. ولا يمكن تحديد تاريخ البداية الفعلية للسرقات الشعرية، وإن كانت هذه الظاهرة قديمة قدم الإنسانية، حيث "عرفتها الإنسانية منذ وجدت الإنسانية نفسها بفضائلها ورذائلها"^١؛ ولأن الآخر مستمد من السابق حتى يكاد الأول يكون استنفد المعاني، ويبقى على الآخر أن يتناول ما سبق من المعاني بطريقة مخصوصة، "وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد... وإن تجاوز ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ"^٢، وإن حاول أحد من الشعراء أن يسلم منه فإنه يرجو محالاً في نظر النقاد؛ إذ لا بد له من سالف ينظر في شعره، ويفيد من خبرته، حتى يستقيم عوده، ويشد ساعده، ويقوى على قول الشعر، ويصعب على الشاعر أن يدعي السلامة منه.^٣ وإذا كانت السرقة قديمة، ومرتبطة بالجانب الأخلاقي فما المقصود بها؟ وهل كل سرقة مذمومة؟ وكيف يتعامل معها الشعراء بفطنتهم؟

ينظر إلى السرقة على أنها عيب يتصف به الشاعر، والأخذ بها، والاتكال عليها قصور وعجز، والسرقة هي: أن يعمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر شاعر سابق بيتاً شعرياً، أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو معنى من المعاني، "واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه معنى سبق إليه جهل، والمختار أوسط الحالات"^٤، وبهذا يتضح أن الشاعر له أن ينظر فيما قيل قبله، ويفيد منه ولا يتكل عليه، وإنما يتخذه نوراً يستضيء به في طريق الإبداع، ومفتاحاً يلج به إلى ميدان الاختراع.

^١ (مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الانجلو، د، ط، ١٩٥٨م، ص٣.

^٢ (القاضي الجرجاني، الوساطة، ص١٨٥.

^٣ (ينظر، ابن رشيق، العمدة، ص٥٣١.

^٤ (المصدر نفسه، ص٥٣١.

وليست المعاني المطروقة مما يخفى على الشعراء، ولكنها مما فطنوا إليه، وأصبح بعضهم يمتدح نفسه عند ابتداع معنى جديد، بل إن الشعراء هم أول من نبه إلى السرقة، إما باعترافهم بأنهم أخذوا ممن سبقهم، وإما بنفي تهمة السرقة عن أشعارهم، ومن ذلك قول عنتره:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

وعنتره هنا ينكر أن يكون الشعراء قبله قد تركوا له شيئاً، وكأنه يتذمر من الحالة التي هو فيها من ضيق وعدم قدرة على اختراع المعاني.

و امرؤ القيس يقف على الأطلال، ولكن هل وقف أحد قبله عليها؟ نعم. إنه لا يأتي ببديع من القول، وإنما وقف سابقوه على الأطلال كما يقول:

عوجا على الطلل القديم لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام

وأما طرفه بن العبد فقد نفى عن نفسه سرقة أشعار الآخرين فقال:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غُنيته، وشر الناس من سرقا

وطرفه هنا يمتدح نفسه بعدم الإغارة على أفكار الآخرين وأشعارهم، ومع هذا سيتضح أنه قد وافق امرؤ القيس في بيت كامل، ولم يختلف عنه إلا في قافيته.

ويعترف الشعراء بأن كلامهم مكرور معاد، كقول كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلا معاداً أو معاراً من قولنا مكرورا

وجرير يعيب على الفرزدق ويزدريه؛ لأنه يأخذ قصائده من الآخرين فيقول:

سيعلم من يكون أبوه قيناً ومن عرفت قصائده اجتلاباً

والاجتلاب أن يأخذ أبياتاً من غيره فيدخلها في شعره.

وكان الشعراء يتداولون مصطلح السرقة فيما بينهم منذ الجاهلية، إلا أن بداية الدراسة لظاهرة السرقات الشعرية بوصفها منهجاً لم يأت إلا بعد أبي تمام، وتنازع الناس فيه، وما أحدثه من إبداع عند مؤيديه، وما أثاره في الحاقدين عليه من غل، ولعل السبب في ظهور العناية بالسرقات يعود إلى:

(١) الخصومة العنيفة حول أبي تمام.

(٢) أن أصحاب أبي تمام لما قالوا: إن شاعرهم قد أحدث مذهباً جديداً جاء الخصوم؛ ليطعنوا فيه، فلم يجدوا غير تتبع شعره، والبحث عن سرقاته؛ ليدلّوا على أنه لم يحدث شيئاً جديداً، وأن ما أبدعه إنما استقاه ممن تقدمه.

(٣) ظهور الأزمة التي تتعلق بادعاء استنفاد المعاني، ومن ثم التضييق على الشاعر المحدث.

(٤) كان هدف القائمين على هذه الأزمة، أن يحدّوا الشعراء المحدثين على تتبع آثار الأقدمين، أو يولدوا منها معاني جديدة، وحتى يكون اللاحق فرعاً من السابق، ويكون "التوليد" بدل "الابتداع".^١

وقد حاول بعض النقاد في ذلك الوقت أن يقيّدوا المتأخرين بما عليه الأوائل، وأن يقفوا أمام ما يستجد في زمانهم، ولكنهم لو أنصفوا الشعراء لعذروهم؛ "لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقلّ عدده، وحظر معظمه، وخواطره تستفتح كل باب؛ فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان. ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلده، كأن التوارد ممتع، واتفاق الهواجس غير ممكن"^٢، وحصول الضيق للشعراء من جهتين، أنهم طولبوا بالتوليد لا التجديد، ونهوا أن يأخذوا الصور من سابقهم، فأخذ سوف يجعله من ضمن السارقين.

^(١) مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩١م، ص ١٦.

^(٢) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٥٤.

ومعلوم أن كل شاعر يتوكأ على شاعر سابق له، فإما أن يكون راوية لمن يحب، فيحفظ له وينشر شعره، وإن لم يكن راوية لأحد، فإنه لا بد أن يحفظ من الشعر ما يؤهله لقول الشعر، وقد روي عن أبي تمام أنه ما قال الشعر إلا بعدما حفظ شعر ست عشرة امرأة غير الرجال، وهذا يؤكد أن الشاعر يختزن الكم الهائل من الأبيات، فتظهر بوضوح في بعض الأحيان، فيعارضها بوعي، ويأخذ منها بفطنة، وتخفي أحياناً في العقل الباطن حيث تراكمت الأبيات تلو الأبيات، حتى ينساها أو يكاد، ومن المشهور قصة خالد بن عبد الله القسري حينما طلب منه والده أن يحفظ ألف خطبة، فلما حفظها طلب منه والده أن يتناساها^١. بل لو طلب من أحد الحفاظ أن يعيد بعضاً مما حفظ لتعذر عليه ذلك، وظن أنه قد نسيها، ولكنها تعود إليه في بعض المواقف فيستشهد ببعضها، وربما يقول الشاعر بيتاً سبق إليه، وإذا سئل عنه ينكر أنه قد سمعه، ومن ذلك أن طرفة عندما سئل عن قوله:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد

وقيل إن امرأ القيس سبقك فقال:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد

لما سئل عن ذلك أقسم أنه لم يسمعه، ولا أظنه إلا مما قد سمع ونسي^٢.

ولا يمكن أن يحكم صناعة الشعر إلا من حفظ من جنسه، وأكثر من روايته، والشاعر لا يمكن أن يقول الشعر حتى يروي ويحفظ "من جنسه؛ أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخير من المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب. وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل: ابن أبي ربيعة، وكثير، وذو الرمة، وجريز، وأبي نواس، وحبيب، والبحري، والرضي،

^١ (ينظر، ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٤-١٥.

^٢ (ينظر، ابن الأثير، المثل السائر، ص ٣٠٩.

وأبي فراس، وأكثر شعر كتاب الأغاني^١، وهذا المحفوظ هو المكون للذاكرة الشعرية، والمغذي لعقل الشاعر، فيرهف الحس، ويقدح القريحة، ويكون معيناً للشاعر في جلب الألفاظ، وتوليد المعاني، أو ابتداعها.

ومع الكم الكبير من الأبيات الذي يشكل رصيد الشاعر لا بد أن يظهر أثر الحفظ في شعره، سواء أدرك ذلك، أم لم يدركه؛ لطول العهد به، وربما يأتي ببيت من عقله الباطن ويظنه وليد لحظته، وفريد قصيدته، أو قد يأخذ جزءاً من بيت إما من المعنى، أو من اللفظ، أو الصورة، دون أن يشعر بذلك.

ولا شك أن الذاكرة الشعرية تعتمد على ما تحفظ، وما تروي من أخبار العرب، وما تحمله تلك الأخبار من أبيات، فعادة ما تخلد أيام العرب وأخبارها بقصائد، والشاعر لا يكون شاعراً حتى يكثر من مطالعة الدواوين، ومعرفة أيام العرب، وعليه "أن يديم النظر في الأشعار؛ لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذرب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن"^٢، والذاكرة وعاء يملأ بقيم التراث، والتجارب، والمشاهدات المتنوعة، والعبارة التي تفرع السمع، والصورة التي تباشر العين، تكون مرجعاً للشاعر وخياله، وقيمة الذاكرة تتحدد بكثرة الحفظ، وتنوع بتنوع المحفوظ قوة وضعفاً، وهذا ما اهتم النقاد بإبرازه، وذلك لأهمية وقوف الشاعر على آثار من سبقوه، ولما كان الأمر كذلك، فإن الذاكرة بما اختزنته واستودعته لا بد لها أن تسترجعه أو تسترجع بعضه عند حاجته، إما بوعي، أو بغير وعي^٣، "ولكي يتحقق المعنى يتطلب إحالات ضرورية... وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص"^٤؛ ولذا فإن

^١ (ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، شرح محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص ٥٢٥.

^٢ (ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٥.

^٣ (ينظر، مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، ص ٦٧.

^٤ (ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ١٥٣.

أبناء الجيل الواحد تظهر فيهم سمات مشتركة متقاربة، سواء أكان ذلك بأخلاقهم، أم بألفاظهم، أم بأخيلتهم وخواطرهم، فكيف بهم وهم يروون عن شعراء سبقوهم ظهر لهم تقدمهم، وبأن لهم حرص الناس على شعرهم؟! فهم يتنافسون بالرواية عنهم، ويتبارون في الأخذ منهم، حتى يُقبل الناس على قولهم.^١ بالإضافة إلى أن المحفوظ المتراكم كما يقول روبرت شولز Robert Schulz: يتسرب "إلى داخل نص آخر؛ ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يع^٢"، وعملية التداخل عملية معقدة لا حدود لأولها، ولا لآخرها، وليس لارتداداتها نهاية، والنص لا يكون شيئاً موحداً، أو مستقلاً، بل مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى. فكيف والحال هذه ألا يدخل في شعر الشاعر شيء مما حفظ، ولا يخالط قوله لفظاً من لفظ غيره أو معناه؟!

ومن هذا المنطلق، فلا يستغني شاعر عن تقدمه، ولكن عليه أن يبدع في أخذه، ويحسن من لفظه، ويجود تأليفه، ومضى ما ظهرت لمساته، وبانت لمحاته؛ فإنه يعد مبدعاً جديداً، والعسكري لا يرى بأساً في أخذ الشعراء عن تقدمهم، ولكن بشرط "أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها، فإن فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"^٣، وينظم الشعراء بعد أن يحفظوا ويتشبعوا من الشعر.

وقد أخذ سلم الخاسر بيت بشار فقال:

من راقب الناس مات هما وفاز باللذة الجسور

^١ (ينظر، أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٢٣٠.

^٢ (عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة ١٩٩٨م، ص ٣٢٥.

^٣ (أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ١٩٦.

حيث أخرجه بصورة أجمل، وألف بين أجزاء اللفظ حتى برز بحلة أبهى، مما جعل
بشار بن برد يغضب لما سمعه بهذه الصورة الجميلة، وعلم أن بيت سلم سيقضي على بيته،
الذي يقول فيه:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

ولا شك عند التأمل أن بيت سلم جاء بأقل لفظ، وأحسن تأليف.

وإذا علمنا أنه لا يمكن لشاعر أن ينقطع عن شعر من سبقه، فإن عليه أن يدرك حجم
المركب الذي يركبه، وعليه أن يتخير اللفظ، ويخرج المعنى بصورة أبهى، وعبرة أوفى، وهم
"لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى،
وشيئاً طريق معرفته على الجملة العقل دون السمع"^١، والشاعر الفطن الذي يستطيع أن
يبتدع معنى جديداً، أو يصرف المعنى إلى لفظ حسن، ويخفي السرقة، فإن أخفى معنى
شائعاً، أو أخرجه بطريقة مستحسنة كان له فضل تصرفه، و"الفضل يجب والتقديم، إما
لمعنى يسبق إليه الشاعر فيستخرجه، أو استعارة يفتن إليها، أو لطريقة في النظم
يخترعها"^٢، وهذا كله لا سبيل إلى معرفته، ولا طريق إليه إلا إذا كان المتلقي حاذقاً فطناً،
وكان بمقدوره أن يؤلف بين الصور، ويلتقط الأفكار، وينقل المعنى، فإن كان في غزل نقله
إلى مديح، وإن كان في هجاء نقله إلى فخر وهكذا.

والسرقة التي لا مزية فيها، ولا جدال في كراهيتها هي أن يأخذ شاعر بيتاً بلفظه
ومعناه، وهذا النوع أظهر أنواع السرقات وأقبحها، وأسوأ من ذلك أن يأخذ شاعر معنى
فيتناوله بلفظه كله أو أكثره فيفسده، أو يقصر فيه عن سابقه.

وإن كانت المعاني مطروحة في الطريق، ومشاركة بين العقلاء؛ فإن هذا لا يعني أن
شرف المعنى وجود مع قبح اللفظ، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها، وتخيرها

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٩٨-٣٩٩.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله
ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، د.س، ص ١٣٣.

وتأليفها مع بعضها، حتى تخرج بأجمل حلة، وأبهى صورة، فالمعنى الكريم يحتاج إلى لفظ كريم.

وإن كان طائفة من النقاد قد نفوا أن تكون للمتأخرين من الشعراء معان مخترعة، وأن المعاني التي يأتون بها سبقوا إليها، فقالوا: "ليس لقائل أن يقول: إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعاً، فإن قول الشعر قديم منذ نطق بالعربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مراراً"، ومن الصعب استحداث معان جدد، والمتأخر لا بد أخذ من المتقدم، كما أن المتقدمين أخذوا عن سبقهم، والشعراء يواجهون مشكلة في قول الشعر، ويجدون صعوبة ومشقة، و"المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة وخلاصة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربو عليها، لم يتلق بالقبول، وكان كالمطروح المملول"^١، وإذا كانت المحنة على أيام ابن طباطبا أشد على شعراء عصره؛ فإن كل عصر يأتي بعده تكون المحنة على شعرائه أشق وأقسى، وإذا كان كلما أخذ الشاعر اللاحق من شاعر قبله معنى اتهم بسرقة، حتى وإن غير فيه أو زاد عليه، فهي مشكلة لا يمكن الخلاص منها.

وإن سد بعض النقاد أمام الشعراء الاختراع، والابتداع، فإن ابن الأثير ينصفهم، ويرى أن باب الإبداع مفتوح، ولو كان ذلك بإعادة الصياغة والسبك، فيقول: "الابتداع في المعاني مفتوح إلى قيام الساعة، ومن الذي يحجر على الخواطر، وهي قاذفة بما لا نهاية له"^٢، وإن كانت بعض المعاني قد نفذت؛ لأنها مشتركة ولا يعاب من يقول بها، أو يعيدها بصياغة تناسب عصره، وتوافق مجتمعه، فإن هناك معاني شهرة، تتاقلها الشعراء عبر العصور، فمن جاء بالمعنى بصورة غير الصورة التي جاء بها سابقه، بحيث تتميز في اللفظ، وتتفرد بطريقة العرض فإنه بها يسبق سابقه. والمعاني التي اخترعت في عصور سابقة، ثم شاعت وتتاقلها الشعراء بعدهم، فإنها قد لا تكون مخترعة في عصور لاحقة، وإنما تكون من

^١ (ابن الأثير، المثل السائر، ص ٣٠٢.

^٢ (ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٢٦.

^٣ (ابن الأثير، المثل السائر، ص ٣٠٣.

المعاني الشائعة المشتركة، وإلا كيف صار تشبيه الفتاة بالبدر شائعاً، وهو في عصر من العصور وليد عصره؟! والمعنى المبتدع يصبح شائعاً إذا تعاوره الشعراء وكثر طارقه.

ولقد فصل العلماء القول في قضية السرقات، وبينوا أنواعها، وذلك لأنها أخذت جل اهتمامهم، حتى كادت تشغلهم عن سواها، والسرقة ليست مستقبحة كلها، وإنما استحسن العلماء بعضها، ويتفقون أن الآخذ إذا أحسن الآخذ، فجود اللفظ، وأخرج المعنى بصورة لطيفة جميلة كان له فضل الإجادة، وربما خرجت من باب السرقة إلى أحقيته بذلك المعنى وامتلاكه له.

ورأي ابن الأثير هو ما ذهب إليه عبد القاهر قبله، حيث يرى الأخير أن إحسان المتأخر في الآخذ لا يعد من المثالب، وإنما هو من الأمور التي تبين فضل قائلها؛ لأنه قد يجد معنى رفيعاً، ولكنه جاء بلفظ ونظم متواضع، فإذا أخذه، وأخرجه بطريقة جيدة حاز السبق، واستحق ملكيته، أو معنى بعيداً خفياً، فيبرزه بصورة أقرب والطف، كان به أحق، ولكن عبد القاهر يضع صفات للمتلقي المؤهل للإبداع. فمن الذي يستطيع أن يحسن الآخذ، ويقدر على تملك المعنى، الذي كان متداولاً بين الناس من وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني؟

ب. دور المتلقي الحاذق:

يرى عبد القاهر أن المتلقي الحاذق إذا وجد المعنى غفلاً ساذجاً فأخذه وأخرجه بصورة بديعة كان له أحقية فيه، وكان له فضل نقله من العامي المبتذل إلى البديع المخترع، كما عمد المتنبّي إلى قولهم: "الطبع لا يتغير"، فأخذه وقال:

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل

فتراه قد أخرج المعنى بصورة لطيفة، وصار ذا قيمة تخف على السمع، وتلج إلى القلب؛ لأن "المعنى هو حصيلة نهائية، للتفاعل بين بنية العمل الأدبي، وفعل الفهم"^١؛ ولذا نجد عبد القاهر يوجه حديثه إلى متلق مخصوص، له سمات تمكنه من الكشف عن خبايا النص، والغوص إلى أعماق المعاني، فلا يكتفي بالظاهر، وإنما يتغلغل إلى الباطن، وألح على ذلك المتلقي المخصوص، ورأى أنه لن يتمكن من قبول المعاني إلا من كان من أهل الذوق والمعرفة، وإن لم يكن كذلك فلن يفلح في الحصول على ما في النصوص من جمال، وعلى هذا المتلقي ألا يكتفي بالنظرة السريعة، ولكن يجب عليه أن ينظر بقلبه، ويستعين بفكره، ويعمل رويته، ويراجع عقله، ويستجد بفهمه^٢.

ولكن لماذا يركز عبد القاهر على المتلقي الحاذق الذي يكون من أهل الذوق والمعرفة؟ لعل السبب في ذلك هو أن المعنى لا يكون ظاهراً من أول نظرة، والنظرة الأولى حمقاء؛ ولذا فإن مثل هذه النصوص التي وضع دونها مبدعوها حجباً، وسيجوها بأسوار من الحواجز، لا تفصح عن المعنى من أول الأمر، وإنك "تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني، كالجواهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدف، ويكون من أهل المعرفة"^٣، وبما أن العقول مختلفة، فإن القدرة على كشف المعنى ليست متيسرة لكل أحد، ولكن المعاني تظهر لصنف من المتلقين، يتميزون بمخزون لغوي ومعرفي، يستطيعون به الوصول إلى أقاصي النصوص، وعبد القاهر عندما يقول: "ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه"، كأنه يشير إلى طبقات المتلقين، ثم يثني ويوضح هذا الإبهام الذي أورده، ويكشف عن الصنف الذي يقصده بقوله: "يكون من أهل المعرفة"؛ أي يستطيع بقدرته وخبرته نقل الصورة، أو إظهارها بلفظ بديع وحلة أنيقة.

^١ (ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ٧٥).

^٢ (ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٤).

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٤١).

والمعاني المغلفة أو التي تُكسى برداء من الغموض المحمود، هي في نظر عبد القاهر الجرجاني كالثمر في الأكمام، لا تبدو قيمته، ولا تظهر أهميته إلا حينما تتشقق الأكمام عما فيها، وتشقق أكمام النصوص لإخراج ثمرة معانيها، تكون بيد متلقٍ من أهل الذوق والخبرة الثقافية، يستعين بالتفكر والتدبر، ويتحدث عبد القاهر عن التشبيه الذي يحتاج إلى تدبر فيقول: "وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر، ويناله بطلب واجتهاد... بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وعليه كمّ يفتقر إلى شقه بالتفكر، وكان درأً في قعر بحر، لا بد له من تكلف الغوص عليه، وممتعا في شاق، لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه، وكامناً كالنار في الزند، لا يظهر حتى تقتدحه، ومشابكاً لغيره كعروق الذهب، التي لا تبدي صفحتها بالهويّنا، بل تنال بالحفر عنها، وتعريق الجبين في طلب التمكن منها"^١، والمعاني من هذا النوع تحتاج إلى متلقٍ يشقى، ويجهد نفسه في البحث عن المعنى، فتارة المعنى يكون كالصدف في قعر البحر، أو كالممتنع في أعلى جبل، لا يتم الوصول إليه إلا بتجشم الصعاب، وركوب المخاطر والأهوال، وأخرى كعروق الذهب التي تتطلب الحفر والتقيب، ويمكن أن نستنتج من ذلك أن المتلقي عليه أن يتحمل ما يواجهه في النصوص من احتجاب المعاني، وعدم سفورها له إلا بالوقوف أمام أبوابها، وقد يطول الوقوف، أو يقصر بحسب قوة احتجاب المعنى أو ضعفه، وكذلك بحسب الخبرة المعرفية للمتلقي.

وعبد القاهر لا يكتفي أن يحدد المتلقي المخصوص، بل إنه يوجهه ويوصيه أن يبحث في باطن النص؛ ليستبطن مواطن الحسن فيه، ولا يكفي أن يحكم المتلقي على النص بكلام مجمل، لا يبين فيه أسباب الجمال إن استحسّنه، أو أسباب الضعف والركاكة إن استشّنه، وتكمن وصية عبد القاهر بقوله: "لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ما، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلًا، بل لا تكون من معرفتها في شيء، حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدّها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق، الذي يعلم علم كل

^١ (المصدر السابق، ص ٣٤٠.

خيطة من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل
آجرة من الآجر الذي في البناء البديع. وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر، وطلبتها هذا
الطلب، احتجت إلى صبر على التأمل، ومواظبة على التدبر، وإلى همة تأبى لك أن تقنع
إلا بالتمام، وأن تربح إلا بعد بلوغ الغاية^١، والعمل وفق هذا التصور من قبل عبد القاهر
عمل مضمّن وشاق، يتطلب الدقة في النظر، من أجل إبراز دقائق النص، كما أن المتلقي
ينبغي عليه أن يتحلّى بالصبر على التأمل، ومداومة المطالعة، واستنفار الجهد والطاقة،
والجلد في الحفر عن المعنى. ويرى شكري المبخوت أن عبد القاهر ألحّ على ضرورة
الانتقال من النظرة المجملّة إلى التفصيل، وتجاوز الأقوال المسرفة عند تناول النصوص إلى
النظر في الخصائص النوعية التي تتبى عن جودتها، ويشير إلى أن هذا الأسلوب الذي
سلكه عبد القاهر في الانتقال من الإجمال إلى التفصيل، لن يُعرف إلا إذا عرف السبب
الذي دعاه إلى سلوك هذا المنحى^٢.

ولعل السبب الذي دعا عبد القاهر إلى هذا التحول من النظرة الإجمالية إلى التفصيلية،
يعود من وجهة نظر شكري المبخوت إلى أن التشابيه تنقسم عنده إلى "ضربين: ضرب يقوم
على الحضور...ينزع إلى الحاضر"، وضرب آخر "لا يقع عن بديهية النظر...بل بعد تثبت
وتذكر" إنه الغياب^٣. ونظراً إلى أن الضرب الثاني يتميز بالاختراع، والابتداع، ويعد غائباً
بعيداً، يحتاج في إحضاره إلى تلمّظ وتذكر؛ فإن ذلك يجعله متناصاً مع غيره. ومعرفة
البلاغة تمر بلحظتين متعاقبتين، إجمالية، وتأملية، فاللحظة الإجمالية مصدرها النفس
والانفعال "البدائي"؛ لأن "الجملة أبداً أسبق إلى النفوس من التفصيل"^٤، وهذا ما أسماه
الاتجاه النفسي بالجشطلت، كما أشار إليه محمد خلف الله أحمد وتبعه في ذلك

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٧.

(٢) ينظر، شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم
والآداب والفنون، بيت الحكمة، د. ط، ١٩٩٣م، ص ٦٠-٦٦.

(٣) شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، ص ٦١.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٦٠.

سعد أبو الرضا، وأما اللحظة التأملية، فإنها تحتاج إلى إعادة النظر، وإنعامه، واستقصاء التأمل؛ لأن "التفاصيل مغمورة فيما بينها، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية واستعانة بالتذكر"^١، وبهذا يتبين أن المتلقي الحاذق هو الذي يتوغل في الكشف عن التفاصيل، ويقلب النظر في الجمل حتى يقع على مواطن الحسن في النص؛ لأن النظرة الإجمالية لا تكشف عن مفاتن النص، ويتساوى فيها المتلقون، "ولا عجب بعد هذا أن يصبح التقبل صناعة، والقراءة مهارة يُشَبَّه فيها القارئ بالحائك، والبناء، والنجار"^٢، فالمتلقي عليه أن يكون كالصانع الحاذق يعرف كل كلمة في النص، كيف وضعت، ولماذا وضعت؟ ليستبين بذلك مواطن الجمال، ومكامن الحسن، ومتى ما أدرك ذلك كله استطاع أن ينتج نصاً موازياً، أو ينقل معنى مبتدلاً فيكون معنى شريفاً، وسائغاً متقبلاً لدى المتلقين.

ومن هذا التصور ينطلق عيد شبابيك في حديثه عن المتلقي الحاذق؛ إذ يرى أن عبد القاهر انتقل من مرحلة "التلقي المرتجل" المبني على التسرع في إطلاق الأحكام دون تفكير ولا روية، إلى التلقي الواعي "تلقي الفكرة" المؤسس على قواعد متماسكة، الذي يعتمد على الحجة والدليل، والمتلقي الحاذق بقدرته على القراءة الفاحصة، "وتفاعله مع النص ينسج عليه نصاً جديداً، ويرتب أحكامه الموازية للقيم الجمالية"^٣. ويبدو أن عبد القاهر في حديثه عن المتلقي الحاذق يؤسس لمنهج جديد في التلقي، حيث تبرز عند عبد القاهر النزعة العقلية، وأصبحت القراءة ممارسة عقلية وفنية، وهذا يشي بتحول من التلقي المرتجل إلى التلقي المتأنى، أو الانتقال من المشافهة إلى الكتابة كما يقول شكري المبخوت.

ويشير إبراهيم أسيكار إلى أن السبب الذي دعا عبد القاهر إلى التصنيف على فعل التدبر، هو اعتقاده بأن النظم لا يمنح معاني النحو إلا للمتلقي الحاذق، واعتقاده أن كل نظم جيد ينطوي على "دقائق وخفايا لا إلى حد ونهاية، وأنها خفايا تكتم أنفسها جهدها حتى لا

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٦١).

^٢ (شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، ص ٦٢).

^٣ (عيد شبابيك، ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب، مرجع سابق).

يُتَبَّهَ لأكثرها، ولا يُعلم أنها هي، وحتى لا تزال ترى العالم يعرض له السهو فيه، وحتى إنه ليَقصد إلى الصواب فيقع في أثناء كلامه ما يوهم الخطأ^١، وهذا الوهم في حق العالم، فكيف بمن دونه من المتلقين، وما كان لعبد القاهر أن يقف هذا الموقف إلا لأنه أقام نظريته على أساس من العقل، "باعتباره إجراء يسعف المخاطب الحاذق في الوقوف على معاني النحو التي تتبع من داخل النظم وليس من خارجه"^٢، وبما أن المتلقي الحاذق قادر على إنتاج نص إبداعي جديد حين يجد المعنى غفلاً ساذجاً، أو بعيداً خفياً؛ فإن أي نص كما يقول فيلب سولرس Philippe Sollers: يقع "في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها، وتثبيت لها، وتكثيف لها، وانتقال منها، وتعميق لها"^٣، وإذا كانت النصوص متداخلة، فإنه يلزم المتلقي أن يكتشف الدقائق، ويولد منها الجديد، وحتى يخفي ما استطاع النص الأول في نصه دون أن يشعر بذلك أحد، ولا يستطيع فعل ذلك إذا كان المتلقي عادياً، ولكن المتلقي الحاذق يكون قادراً بانتهازيته اصطياًد شوارد المعاني، وتقييد أوأبدها، و إبرازها بلفظ جديد، وامتلاك معناها.

جـ. التناسع عند الجرجاني:

يبرز مصطلح التناسع مثيراً للجدل بوصفه مصطلحاً عائماً يستعصي على التحديد؛ ولأنه مصطلح جديد بنكهة قديمة؛ إذ إن مفهومه لا يمكن أن يحدد بزمن، و"النقاش الدائر حول التناسع نقاش نقدي قديم وجديد في آن"^٤، حتى إن المصطلح بمفهومه الغربي المعاصر لم يخرج بتعريف متفق عليه، وإنما كثر الخائضون فيه، وكثرت تعريفاتهم له.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٨٥.

^٢ (إبراهيم أسيكار، النظم والتواصل لدى عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات، العدد ٣٤، ص ١٣٧.

^٣ (مارك انجينو، التناسعية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناسعية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص ٦٣.

^٤ (عبد الله بقشي، التناسع في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠٠٧م، ص ١٧.

ولعل هذا المصطلح ظهر أول مرة في كتابات جوليا كريستيفا Julia kristeva بين ١٩٦٦م، و١٩٦٧م: وهي كما يقول ليون سمفيل Lyin Smvel: أرست مصطلح "التناصية"،^١ و تعني عندها: "أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذ من نصوص أخرى"^٢، ويندرج مفهوم التناص عندها ضمن الإنتاجية النصية؛ أي أنه مرتبط بالنص الأصل، "الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص، وخلقها وفق عمل منبني على بناء سابق، ولهذا فإن النص الشعري بالنسبة إليها إنما ينتج ضمن حركة معقدة، ومركبة من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آن"^٣، ولكنها لم تكن هي صاحبة الكشف عنه، وإنما سبقها إلى ذلك شلوفكسي Hlovski وباختين Bakhtin^٤. أما باختين Bakhtin فقد تحدث عنه قبلها باستخدام مصطلح "الحوارية" للدلالة على تقاطع النصوص، كما استخدم مصطلحات أخرى تلتقي مع مصطلح الحوارية كتعددية الأصوات Polyphonie، ومفهوم تعددية اللغات Plurilinguisme^٥.

ويرى باختين Bakhtin أن كل ظاهرة أسلوبية "تنبثق من نص ما، هي قضية وجود وحضور في كل أسلوب جديد تنشأ داخلياً كجدلية تقويسية للنص الآخر، أو أنها معارضة أسلوبية مخفية للأسلوب الآخر"^٦، فالنص الجديد يحمل بين تضاعيفه نصوصاً قديمة مفككة، والنص الجديد قائم على إعادة تركيبها وبنائها، وعلى الرغم من استقلالية النص الجديد نلاحظ أنه "قائم على سلسلة من العلاقات بالنصوص الأخرى سواء تم ذلك بالحوار أو

^١ (ينظر، ليون سمفيل، التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ٩٢.

^٢ (مارك انجو، التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص ٦٠.

^٣ (عبد الله بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠٠٧م، ص ١٩.

^٤ (ينظر، عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، د، ط، ص ٣٢٥.

^٥ (ينظر، حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ٢٠٠٧م، ص ٢٣.

^٦ (عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، نقله من تودوروف بتصرف، ص ٣٢٦.

بالتعدد، أو بالتداخل، أو الامتصاص"^١. وهذا ما أشار إليه الحاتمي عندما قال: إن الكلام العربي "ملتبس بعضه ببعض، وأخذ أواخره من أوائله"^٢، والأخذ هنا معناه تداخل بين النصوص المتأخرة والسابقة.

ومن بعد ذلك تعاورت هذا المصطلح أقلام النقاد، وشابه الغموض والتشويش حتى عام ١٩٧٦م، عندما نشرت مجلة (ويبتك) الفرنسية عدداً خاصاً بإشراف (لوران جيني Jenny) حول التناصات intertextuopites، حيث اقترح جيني Jenny تعريفاً للتناص هو: "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"^٣، والنص الجديد على علاقة وطيدة بنصوص أخرى سابقة، بحكم أن المعنى طُرق مراراً كما يقول ابن الأثير، وقد لاحظ صبري حافظ "أن النص الأدبي إنما ينتج ضمن حركة معقدة من إزاحة نصوص من مكانها ومحاولة الإحلال محلها، مما يدخل النص الحال في صراع مع النص المزاح، فيحاول إبعاده وإزاحته؛ لكنه لا يستطيع نفيه كلية"^٤، ومعنى ذلك أن النص الحاضر لا يمكن أن يلغي أو يتخلص من النص الغائب مهما حاول ذلك، وعلى تعبير جرار جنيت Gerard Genette "النص المتسع ينشأ أظفاره في النص المنحسر"^٥، ويعني بالمنحسر هو النص السابق، والمتسع هو النص اللاحق، أو على حد تعبير رولان بارت Roland Barthes بأن "كل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"^٦، وهنا يظهر من قول رولان بارت Roland Barthes أن النص كالقميص الذي تتداخل فيه الخيوط ليطماسك ويصنع منه شيء ذو قيمة، وكما أنه لا قيمة للخيوط مفردة، فلا قيمة للكلمات مفردة، وهو ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني عندما تكلم عن نظرية النظم. وفي تعريف آخر للتناص يقول

^١ (مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، توزيع منشأة المعارف، ١٩٩١م، ص ٧٨.

^٢ (ابن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م، ج ٢، ص ٢٨..

^٣ (رولان بارت، أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة ١٩٨٩م، ص ١٠٨.

^٤ (عبد الله بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٢٧.

^٥ (محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص ١٣٠.

^٦ (المرجع نفسه، ص ٣٨.

جرار جنيت Gerard Genette هو: " حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر"^١، وهنا يلاحظ أن التعريفات على الرغم من كثرتها فإنها تتقاطع وتتقارب، فمضمونها حلول النصوص السابقة في النصوص اللاحقة، أو حضور النص الغائب في طيات النص الحاضر.

ووفق ما سبق فإن مصطلح التناص يعني إعادة إنتاج السابق بشكل جديد، وبصورة أخرى غير التي كان عليها، حتى يناسب العصر والموضوع الذي من أجله أنشئ النص، مما يؤكد أن "النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية"^٢، وعلى الرغم من كثرة الكتابات عن التناص نلاحظ أنه لا يزال "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح"^٣. ومن خلال ما سبق يتبين أن النص ما هو إلا أمشاج من نصوص مختلفة، غير محددة بزمان، ولا يستطيع أن يكتشفها إلا المتلقي الحاذق عن طريق خبرته الثقافية، ويجد المتلقي أثناء مرور النص بذهنه نصوصاً أخرى تتساقط عليه من ذاكرته، بما يحويه النص من إشارات، أو إحياءات.

وقد انتقل مصطلح التناص إلى النقد العربي في بداية الثمانينات^٤، ولقي لدى النقاد العرب إقبالا، ولكنه في الوقت ذاته نقل معه الاختلاف في تحديد المفهوم، وكثرت الترجمات لمصطلح التناص، ولقد أحصى حسين جمعة تلك الترجمات فوجدها قد وصلت إلى عشرين مصطلحاً^٥، من بينها (التناصية، والتناص، والنصوصية، وتداخل النصوص، وغيرها).

^١ (عبد الله بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٢٢.

^٢ (محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ١٢٤.

^٣ (محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ١٣١.

^٤ (ينظر، معجب العدوانى، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، علامات في النقد، مج ١١، ع ٤٤ (ربيع الآخر ١٤٢٣، يونيو ٢٠٠٢)، ص ٤٣ - ٧٦.

^٥ (ينظر، حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، ص ٣٣.

وعرف محمد مفتاح التناص بأنه: "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^١؛ أي أن النص الحالي يدخل في علاقات مع نصوص سابقة، فتظهر أحياناً بجلاء، وتكمن في أحيان أخرى، وأما عبد الملك مرتاض فإنه يعرف التناص بقوله: "تبادل التأثير، والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى"^٢. ومع ظهور مصطلح التناص عادت الزوبعة حول السرقات الشعرية جذعة، فرأى بعض النقاد أن السرقات كانت المفهوم القديم للتناص، "ويصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات"^٣، ويرى عبد العزيز حمودة أن عبد القاهر ورث أفكار السرقات عن السابقين وعكف عليها ليحولها إلى قواعد وقوانين أكثر تحديداً وتفصيلاً، وذلك لأن عبد القاهر بدأ يعطي الشاعر المتأخر أحقية في إضفاء الصور الجديدة على المعاني المبتذلة.^٤

ونظراً إلى أن الذين تكلموا عن السرقات في العصر الحديث كثر ولا بد لهم أن يعرضوا لآراء عبد القاهر الجرجاني وموقفه منها، فقد ظهرت لنا دراستان مختصتان في التناص عند عبد القاهر، دراسة قام بها محمد عبد المطلب تحت عنوان "التناص عند عبد القاهر الجرجاني"^٥، والأخرى قام بها محمود المصفار، ضمن ندوة عن عبد القاهر، وكان عنوان البحث "السرقات الشعرية عند عبد القاهر من خلال التناص"؛ ولذا فإن الحديث سوف يتركز على هاتين الدراستين؛ لما فيهما من التفصيل والاستفاضة، مبتدئين بالأسبق زمناً.

^١ (محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص ١٢١.

^٢ (عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات، عدد ١ مايو ١٩٩١م، ص ٦٩-٩٣.

^٣ (عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص ٤٥٢.

^٤ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٤٤٨.

^٥ (محمد عبد المطلب، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد، ج ٣م ١، شعبان ١٤١٢هـ، ص ٩٨-٤٩.

1. مظاهر التناس عند عبد القاهر:

يحدد محمد عبد المطلب انبثاق مفهوم التناس عند عبد القاهر، حيث يعيد بدايته إلى نظرية النظم التي أرسى قواعدها، ولكنه يخرج من دائرة التناس ما لا يرتبط بمبدعه، كالإعراب بالحركات، والصرف ومنع الصرف، ووضع المصدر موضع اسم الفاعل، وجمع الاسم على ضروب، نحو جمع السلامة والتكسير، والفروق بين المذكر والمؤنث، والإيقاع الخارجي، وغيرها مما يشترك في استخدامه جميع المتحدثين "فليس في شيء من ذلك خصوصية ترتبط بمبدع أو متكلم"؛¹ ولذا فإن التوازي في النصوص لا يدخل في التناس إلا إذا كان من قبيل الفصاحة والبلاغة.

ويرى محمد عبد المطلب في بحثه "التناس عند عبد القاهر الجرجاني"، أن عملية التوازي يمكن إرجاعها إلى ما يسمى بـ"المعارضة"، التي حاول البعض توجيهها إلى المستوى السطحي فحسب، ومن هنا يطرح عبد القاهر سؤالاً عن تحقق المعارضة، وهل هو قاصر على التعامل مع المفردات معزولة عن السياق، بحيث يمكن أن نقول بدل كلمة "أسد" "ليث"، أم ذلك ما لا يقول به عاقل؟

يبدو أن عبد القاهر دقيق - كعادته - في اختيار الأنواع التي تدخل في التناس، فليس مجرد وضع الاسم البديل، أو المرادف يمكن أن يكون ضمن المعارضة، وإلا لغدا تفسير الكلام معارضة له، وإنما تكون المعارضة في المستوى الدلالي، الذي يقوم على إنتاج معنى من خلال إنشاء علاقات نحوية بين مفردات مركبة في سياق لغوي، وبهذا يبطل أن تكون المفردات المعزولة عن سياقها من قبيل المعارضة، وإذا بطل هذا كانت المعارضة راجعة إلى معاني الكلام المعقولة.

وأخرج عبد القاهر من قائمة التناس المحاكاة اللفظية، التي تقوم على الصوت، وأجراس الحروف، في مثل من يحاكي قول الحطيئة:

¹ (المرجع السابق، ص ٧٠).

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فيقول:

ذر المآثر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

حيث إن هذا يخرج من دائرة الإبداع، وإنما هي عملية تقليد سطحي، لا تضيف فائدة، ولا تضيف معنى، ولا تحقق ريادة وسبقاً، وعبد القاهر وفق ما يقول محمد عبد المطلب يخرج هذا من عملية الاحتذاء، حيث إن الاحتذاء منوط "ببناء الأسلوب، وامتصاص خواصه في بناء قد يكون في فضاء دلالي بعيد تماماً عن النص الحاضر"^١، وبهذا المفهوم يتضح أن الاحتذاء نوع من أنواع التداخل "التناص" يمكن رصده ومعرفته لدلائل واضحة، كما حكى العسكري أن ابن الرومي قال: قال لي البحتري: قول أبي نواس:

ولم أدر من هم غير ما شهدت لهم بشرقي ساباط الديار البسابس

مأخوذ من قول أبي خراش الهذلي:

ولم أدر من ألقى عليه رداءه؟ سوى أنه قد سل من ماجد محض

قال قلت: قد اختلف المعنى، فقال: أما ترى حذو الكلام حذوا واحداً؟!

وقد يكون الاحتذاء بخفاء يغيب عن المتلقي العادي، ولا يكتشفه إلا المتلقي الحاذق كما

في قول البحتري:

ولن ينقل الحساد مجدك بعدما تمكن رضوى واطمأن متالع

وقول أبي تمام:

^١ (المرجع السابق، ص ٧٤.

ولقد جهدتم أن تزيلوا عزه
فإذا أبان قد رسا ويلملما

حيث احتذى كل واحد منهما قول الفرزدق:

فادفع بكفك إن أردت بناءنا
ثهلان ذا الهضبات هل يتحلل؟

ومن جهة أخرى فإن من أنواع التداخل عند عبد القاهر ما يسمى بـ"التوارد"، ويكون ذلك على مستويين الأول: الغرض الذي يتم في إطار المعنى الكلي كالوصف "بالشجاعة"، أو "السخاء"، وهذا لا يعد من التناص عند عبد القاهر لشيوع المعنى وظهوره، واستقراره في أذهان الناس. والمستوى الثاني: وجه الغرض ويكون عن طريق الصياغة بإنتاج شكل جديد. وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الأدوات البلاغية، وتوظيفها لإنتاج المعاني الثواني، فالتشبيه ينتقل من معنى المشبه به الأول إلى المعنى الثاني الذي تفيد دلالة الوظيفة، وهذا النوع قد لا يدخل في دائرة التناص كالمستوى الأول، وأما إن كان مما يحتاج فيه المتلقي إلى أعمال ذهن وتدبر وبذل جهد مما يتصف به المتلقي الحاذق، فيدخل من قبيل التناص، ويمكن من خلاله أن تتمايز النصوص.

ويمكن أن يكون التداخل على المستوى السطحي، أو على المستوى العميق، والأخير هو الذي ركز عليه عبد القاهر في نظرية النظم، وانقسم عنده إلى قسمين:

القسم الأول: ما يتكفل العقل بإنتاجه، وهو ظاهر التداخل مثل قول ابن الرومي:

وما الحسب الموروث لا در دره
بمحتسب إلا بآخر مكتسب

حيث يتوازى مع قول عامر بن الطفيل:

وإني وإن كنت ابن سيد عامر
وفي السر منها والصريح المهذب

فما سودتني عامر عن وراثة
أبى الله أن أسمو بأمر ولا أب

ويدخل الاقتباس في دائرة التناص، وعادة ما يكون ظاهراً، كقول محمد بن الربيع الموصلي:

الناس في صورة التشبيه أكفاء أبوهم آدم والأم حواء
فإن لم يكن لهم في أصلهم شرف يفاخرون به فالطين والماء

أخذه من قول النبي صلى الله عليه وسلم: "كلكم لآدم، وآدم من تراب"، والمعنى ظاهر لا يحتاج إلى جهد.

القسم الثاني: التخيلي، الذي لا يحد بحواجز العقل، ولا يقيد بمبادئ الصدق والكذب، وهو ممتد المساحة كثير المذاهب، وهذا المستوى يكثر فيه التناص، ومن هذا المنطلق يرصد عبد القاهر بعض مظاهر التداخل، القائم على إنتاج المعنى في شكله التخيلي، حيث يتجاوز الوسيلة إلى المعنى، كما قال أبو الفرج البيهقي:

بنفسي ما يشكوه من راح طرفه ونرجسه مما دها حسنه ورد
أراقت دمي عمداً محاسن وجهه فأضحى وفي عينيه آثاره تبدو

فعند قراءة هذين البيتين يستدعي العقل بيتين آخرين لابن المعتز:

قالوا اشتكت عينه فقلت لهم من كثرة القتل نالها الوصب
حمرتها من دماء من قتلت والدم في النصل شاهد عجب

إذن، قد يعمل النص الغائب في النص الحاضر، ويمهد الطريق له، والمبدع مهما حاول أن يتجرد من النص السابق، فإنه سوف يكون سائراً في طريق غيره لا محالة، شعر بذلك أم لم يشعر، ولكن العنصر "المعروف حين "يمتصه" النص يفقد مرجعيته الأصلية، فلا تكون

له من دلالة إلا داخل شكله النصي نفسه"^١، فيتشكل العنصر المعروف وفق النص الجديد؛
ليؤدي الغرض منه، ويشير محمد عبد المطلب إلى إطارين يستوعبان التناص عند
عبد القاهر:

الإطار الأول: يغلب فيه أحد النصين الآخر، وعادة ما يغلب النص الحاضر النص
الغائب، يمثل هذا النوع قول البحتري:

ليل يصادفني ومرهفة الحشا ضدين أسهره لها وتنامه
يمتصه المتنبّي فيقول:

بئس الليلي شهدت من طربي شوقاً إلى من يبيت يرقدها
الإطار الثاني: يتساوى فيه النصان، ويكون لكل واحد منهما استقلاليته، ويمثل هذا النوع
قول لبّيد:

وأكذب النفس إذا حدثتها إن صدق النفس يزري بالأمل
ويقول نافع بن لقيط:

وإذا صدقت النفس لم تترك لها أملاً يأمل ما اشتهى المكذوب
ويشير محمد عبد المطلب إلى أن ثمة إحساساً لدى المبدعين بالتناص، أو كما أسماه
روبرت شولز Robert Schulz "وعي الكاتب"، فقد حكى المرزباني أن عمر الوراق قال:
رأيت أبا نواس ينشد قصيدته التي أولها:

أيها المنتاب من عفره

فحسدته، فلما بلغ إلى قوله:

^١ (فرانك شوپرويجن، نظريات التلقي، مقال ضمن نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ص ١٤٥.

تتأيا الطير غدوته ثقة بالشبع من جزره

فقلت له: ما تركت للنابعة شيئاً حيث يقول:

إذا ما غزا الجيش حلق فوقه عصائب طير تهتدي بعصائب

جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجيشان أول غالب

فقال: اسكت فلئن كان سبق فما أسأت الاتباع، وهذا وعي من أبي نواس بالنص المتعالي، حيث إن "التناص هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته"^١، وأبو نواس ما هو إلا قارئ في الأصل لاحظ علاقة بيته بأبيات النابعة، ويرى عبد القاهر في هذا المقام أن رد أبي نواس دليل على إمكانية تقديم المعنى بأكثر من صورة، مع محافظة كل نص على طريقته الخاصة في إنتاج المعنى، فقول أبي نواس: ما أسأت الاتباع، دليل على أنه قدم شيئاً في المعنى.

ومع التقارب في البناء بين بعض النصوص إلا أن عبد القاهر يحترس ويؤكد أن وحدة المعنى لا تقتضي وحدة البناء الشكلي، وأما قول العلماء: "إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك"^٢، فلا يعني الاتفاق التام، وإنما قالوه على سبيل أن الشئيين قد يجمعهما جنس واحد، ويفترقان بخواص وصفات تميز بها كل واحد منهما عن صاحبه.

ويرى محمد عبد المطلب أن عبد القاهر في تحديده للتناص، يتكئ على التشكيلات الجزئية ودورها في إنتاج المعنى، وأدق صور التناص هي الأدوات التي تتحرك فيها المعاني

^١ (جرار جنيت، طروس الأدب على الأدب، من كتاب دراسات في النص والتناصية، محمد خير البقاعي، ص ١٢٦.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٥٠٧.

الثواني من تشبيه واستعارة وكناية؛ ولذا فإن عبد القاهر يجعل من يسبق إلى معنى عار
ويكسوه لفظاً جيداً يكون أحق به، كما فعل المتنبي مع قولهم: "الطبع لا يتغير".*

ومن مظاهر التناص عند عبد القاهر الجرجاني - كما يرى محمد عبد المطلب -
التفصيل، إذا كانت الصيغة التشبيهية واحدة، فإن النص يأخذ بالتمدد والاستمرارية، ومن
ذلك قول عمرو بن كلثوم:

تبني سناكبها من فوق رؤسهم سقفا كواكبها البيض المباتير^١

أخذه بشار فقال:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيفنا ليل تهاوى كواكبها

ثم المتنبي فقال:

يزور الأعادي في سماء عجاجة أسنته في جانبيها الكواكب

وعند تأمل هذه الأبيات نجد أن المشبه واحد هو لمعان السيوف، والمشبه به أيضاً واحد
هو الكواكب، ولكن بشاراً تقدم على صاحبيه بأن جعل الكواكب تتهاوى، فأتم التشبيه،
والشبه.

ومن مظاهر التناص عند الجرجاني "الاستقصاء"، و"التوليد"، ومنها "الصورة الاستعارية"
بوصفها إحدى أدوات إنتاج المعاني الثواني، و"نثر المنظوم"، و"نظم المنثور"، وقد يضيق
أمر التناص ليدخل في حيز المفردة الواحدة، التي لها قدرة "التمدد"، ويمثل على ذلك بلفظة
الجسر في قول أبي تمام:

لا يطمع المرء أن يجتاب لجته بالقول ما لم يكن جسراً له العمل

^١ (هكذا ورد عند محمد عبد المطلب، وقد نسب ابن قتيبة البيت إلى العتابي، ينظر، الشعر والشعراء،
ص ٥١٥.

(*) ينظر، ص ١٧٨.

مع قوله:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تتال إلا على جسر من التعب

ثم قول ربيعة الرقي:

قولي نعم، ونعم إن قلت واجبة قالت: عسى، وعسى جسر إلى نعم

فإيقاع الكلمة الواحدة هنا قد يعادل أثر البنية الكاملة، ولهذا رأى عبد القاهر أن التعامل مع اللفظة قد يندرج في منازل الجودة، وتفاضلت كلمة الجسر بين الأبيات السابقة، فكان لها من الحسن في الأخير ما ليس لها في السابقين، ويرى محمد عبد المطلب أن سبب تعلق دراسة عبد القاهر بالمفردات (من حيث التداخل) راجع إلى المواضعة، التي تجعل الدال رمزاً على المدلول فقط، ثم احتياجه إلى نسق معين.

٣. الصورة الشعرية من خلال التناص:

وإذا كان النظم هو مدار التناص عند محمد عبد المطلب، فإن محمود المصفار ينطلق في بحثه الموسوم "السرققات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص"^١، من الصورة وأساليب تشكيلها التي تشكل الدلالة العميقة على مبدعها، والأدب بنوعيه (شعره، ونثره) ينطلق منها ويعود إليها، والسرققات عند عبد القاهر تعد ضرباً من ضروب التداخل بين الصور والأساليب أي من (التناص)، وقد توصل إلى هذه النتيجة بعد أن أجال النظر في اللغة، والنظم، والتصوير، وبما أن النصوص ممارسة سيميائية تقوم على حوارية بين نصوص سابقة و أخرى لاحقة، أو تداخلها أو عبورها، فقد تجلت عند عبد القاهر على أنها ممارسة كتابية، أو ممارسة قرائية.

^١ محمود المصفار، السرققات الشعرية عند عبد القاهر من خلال التناص، ضمن أعمال ندوة عن عبد القاهر، جامعة صفاقس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٨م، ص ٢١٣-٢٥٢.

أما ممارسة النص ككتابة فإن عبد القاهر يرى أن جوهر الشعر يكمن في الصورة، فالمبدع يتلقى الأشياء من الخارج، ويحاول أن يعكسها من الباطن، ويكون التمايز بين شاعر وآخر في عموم الاتباع، وخصوص الابتداع، وفي تكوين الصورة بوصفها ممارسة فذة وفريدة، والصور نوعان:

١. عام مشترك سواء في الغرض أو في وجه الدلالة؛ لأنه مما جرى على الألسنة، وكثر عليه الطرق، كتشبيه الممدوح بالبحر في البهاء، "فأما الاتفاق في عموم الغرض، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ، والسرقعة، والاستمداد، والاستعانة، لا ترى من به حس يدعي ذلك، ويأبى الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل... وأما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض، فيجب أن ينظر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقراً في العقول والعادات، فإن حكم ذلك - وإن كان خصوصاً في المعنى - حكم العموم"^١. ويرى محمود المصفار أن المشترك العام يقابل الرصيد الجمعي، الذي يغترف منه الناس جميعهم، والصور تعد من هذا القبيل، ومن ذلك قول ابن بابك:

وأرض كأخلاق الكريم قطعتها وقد كحل الليل السماك فأبصرا

فلما كانت أخلاق الكريم توصف بالسعة والضيق، و"كثر ذلك واستمر توهمه حقيقة فقابل بين سعة الأرض التي هي سعة حقيقية، وأخلاق الكريم"^٢. ويخرج محمود المصفار من هذا بنتيجتين:

أ. أن الزمن عامل أساس في نعت الصور بالابتدال، وهو عامل مغير للقيمة، فتتخط معه الصورة ولا تعلو.

ب - أن التداول هو مدار الاستعمال للصور، ومن شأنه أن ينزلها إلى مرتبة الابتدال.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٣٩.

^٢ (المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

٢. نوع يختص به صاحبه؛ لابتكاره له واقتضاضه إياه، حيث لا مثيل له من قبل، وذلك "مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر، ويناله بطلب واجتهاد، ولم يكن كالأول في حضوره إياه، وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة فيه، ولا حاجة به إلى المحاولة والمزاولة والقياس... فهو الذي يدعى فيه الاختصاص، والسبق، والتقدم، والأولية"^١.

وهذا النوع وإن كان يتقابل مع الأول إلا أن له ضربين:

الأول: أن يطراً عليه ما طراً على الأول، فتزول الخصوصية بفضل تعاقب الزمن، ويعود إلى الشيوخ.

الثاني: لا يحصل له الابتذال؛ لأنه ناتج من الغوص والتعمق في إخراج الصورة، فلا يزول تأثيره مع تعاقب العصور، "فصار لذلك غريب الشكل، بديع الفن، منيع الجانب، لا يدين لكل أحد، وأبى العطف، لا يدين به إلا للمروي المجتهد"^٢.

وهذا الخاص لا يشترط أن يكون إبداعاً من عدم، بل ربما يكون توليداً بعد تفتيش وتنقيب، ويتوصل إليه بعد تحويل وتحسين، "فأما إذا رُكّب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودُخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجدّ له من المعروض، وكسي من دل التعريض، داخلاً في قبيل الخاص الذي-يتملك بالفكرة والتعمّل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل"^٣. ومن هذا يستنتج محمود المصفار أن النصوص تتحول بمقتضى تفاعلها إلى اتجاهين متقابلين:

أ- تحول الخاص إلى شائع عمومي.

ب - بقاء الخاص إلى فذ خصوصي.

^١ (المصدر السابق، ص ٣٤٠.

^٢ (المصدر نفسه، ص ٣٤٢.

^٣ (المصدر نفسه، ص ٢٤٠-٢٤١.

ومن خلال استقراء محمود المصفار لدلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة يجد أن محل النزاع عند الجرجاني بين الشعراء هو في الخاص السابق، حيث إن التفاعل بين النص السابق، والمنتج الحالي "هو الذي يحدث التأويلات، والتعديلات التاكتيكية، والاستراتيجية"^١، ويذكر عبد القاهر بعض المصطلحات للسرقات، منها: الانتحال، والاحتذاء، والحدو، والافتداء، والسرق، والأخذ، والاستراق، والسلخ.

ولكن عبد القاهر لا يقف إلا عند ثلاثة منها:

أ - السرق، وذلك أن يأخذ من سابقه دون أن يحدث شيئاً.

ب - السلخ، وهو أن ينقل نقلاً مباشراً، ويضع بدل كل كلمة من السابق كلمة مرادفة لها.

ج - الاتباع، وهو أن يزيد زيادة حقيقة بلطف وخفاء.

وقد أدرك الجرجاني كما يقول محمود المصفار أن تحويل النصوص لا يشترط أن يكون من جنس واحد، وإنما يكون من أجناس مختلفة؛ أي من النثر إلى النظم؛ إذ قد يعتمد الشاعر إلى قول متداول معروف مبتدل فيرفعه إلى درجة سامية، ومن ذلك قولهم في المثل: "حراً أخاف على جاني كمأة لا قرأ"، وهذا المثل تناوله ثلاثة من الشعراء، فقال سهم بن حنظلة:

وحذرت من أمر فمر بجاني
لم يَنْكِنِي ولقيت ما لم أحذر

وقال لبيد:

أخشى على أريد الحتوف ولا
أرهب نوء السماك والأسد

وقول البحتري:

لو أنني أوفي التجارب حقها
فيما أرت لرجوت ما أخشاه

^١ (فولغانغ إيزر، فعل القراءة، ص ٩٥.

ويرى الجرجاني أن البحتري قد أجاد، وطغى اقتداراً على العبارة واتساعاً في المعنى^١. وهذه النصوص الثلاثة بحسن رونقها وجمال صياغتها كادت أن تنسي الأصل.

وقد أحصى محمود المصفار تسعاً وثلاثين عينة من هذا النوع، لم يقض فيها الجرجاني بحكمه، ولا تطرق إليها بفهمه، وإنما ترك أمرها للمتلقي الحاذق، بعد أن قدم نموذجاً أوضحه، وبين ما فيه من أسرار، والطريف في ذلك أنها كانت من إبداعات المحدثين، والأطرف من هذا أنه لم يسبقها مساق السرقة كما فعل عبد العزيز الجرجاني، وإنما ساقها في إطار الصورة، أو كما يقول محمود المصفار "في إطار رؤية إبداعية جديدة هي التناص، الذي لم يعد فيه للسرقة من مبرر"^٢، وإذا كان هذا في شأن نظم المنثور، فإن الأمر يكون كذلك في نثر المنظوم كما فعل الجاحظ في قول الشاعر:

ولو سكتوا أثنت عليه الحقائب

فتتاوله الجاحظ، وصوره وأبدع في قوله: "نحن أعزك الله لنسحر بالبيان ونموه بالقول، والناس ينظرون إلى الحال، ويقضون بالعيان، فأثر في أمرنا أثراً ينطق إذا سكتنا، فإن المدعي بغير بينة متعرض للتكذيب"^٣.

ويستنتج محمود المصفار أن الجرجاني لا يرى في إبداعهم إلا وجهاً من وجوه التناص، بما فيه من تفاعل بين النصوص؛ إذ لا يقف النص اللاحق على النص السابق، وإنما يتعداه إلى عملية تحويلية توليدية، وتكون النصوص ذات الفحولية العالية هي الأجدر بالعشق، فتتولد منها نصوص أخرى، لا بقصد القضاء عليها، ولكن بقصد توكيدها، ويصل إلى أن النصوص قد لا تولد نصوصاً من جنسها، ولكن تولد نصوصاً نقدية من غير جنسها، فترحل النصوص باتجاهات مختلفة. ولكن هنا يمكن القول: إن النص النثري يتم نقده بنقد من

^١ (ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٨٥.

^٢ (محمود المصفار، السرقات الشعرية عند عبد القاهر من خلال التناص، ص ٢٤٢.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٥١١.

جنسه، أو ينقل إلى جنس آخر كما فعل المتنبي مع قولهم: "الطبع لا يتغير"، بعكس النص الشعري، الذي قد ينقد بغير جنسه، أو تعاد صياغته بنظم مثله.

كان الحديث السابق عن ممارسة النص في حالة كونه كتابة، وأما ممارسته بوصفه قراءة فإن محمود المصفار يتناول نصاً واحداً؛ ليستدل به على الممارسة النقدية، ويستخلص بعده عدة معايير نقدية، والنص هو موازنة بين عمرو بن كلثوم، وبشار، وأبي الطيب، حول معنى تناولوه، حيث يقول عمرو بن كلثوم:

تبني سناكبها من فوق رؤسهم سقفاً كواكبها البيض المباتير

ويقول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها

ويقول المتنبي:

يزور الأعادي في سماء عجاجة أسنته في جانبيها الكواكب

ويخرج محمود المصفار من تعليق الجرجاني على هذه الأبيات بنتيجتين:

(١) أن مناط التناص بين لمعان السيوف في الحرب، وضياء القمر في الليل.

(٢) المشابهة بين حركة السيوف في تهاويها، وحركة النجوم في تساقطها. ويحدد الجرجاني زيادة بشار في:

أ. حركة السقوط العمودية للكواكب، والحركة العمودية والأفقية للسيوف.

ب. حركة في امتداد بعضها إلى بعض كحركة العشاق نحو العشاق. ولا أعلم من أين جاء محمود المصفار بهذه الزيادة؟! حيث لم يتبين من كلام عبد القاهر الإشارة إلى العشاق.

ومن خلال هذه الفروقات حكم عبد القاهر بتفضيل قول بشار على الآخرين، وبهذا يظل بيت بشار البنية العميقة، إذ لم يقدر البيتان الآخران له على إلغائه، وثبتت أبوته بصك

ذوقي، وبقي نصا لا يتلاشى مع تعاور قرائح الشعراء عليه^١. وهنا حصل وهم من محمود المصفار حيث اعتقد أن بيت بشار هو الأسبق، والصحيح أن بيت عمرو بن كلثوم هو السابق، كما أنه نسب بيت عمرو بن كلثوم إلى كلثوم بن عمرو ولعل هذا هو سبب الوهم^٢.

وتبدو شعرية الصورة عند الجرجاني كما يقول محمود المصفار في أمور:

(١) دقة التقاطها، ويظهر ذلك من خلال الاستحضار بعد الاختزان، أو من خلال التوقيت بين لحظة إدراكها، ولحظة حدوثها، حيث تبدو مليئة بالحركة مشبعة بالحياة.

(٢) لطف تناولها، ويكون ذلك بإحلال الأصل مكان الفرع أو العكس، حتى يتحول العامي المبتذل إلى ممتع خاص مثل:

أ - المناقلة بين أركان التشبيه فيكون المشبه مشبها به والعكس، أو ما أشار إليه جابر عصفور بالتشبيه المقلوب، الذي هو أحد المؤثرات النفسية في المتلقي.

ب - استحالة بعض الوجوه البلاغية إلى بعضها الآخر، كالتشبيه حينما يجرى من أركانه الظاهرة، فيصبح استعارة.

(٣) نمو دلالتها بحيث تتحول من هيئة إلى هيئة، و"النص لا يقوم بذلك إلا لأنه ينظر إليه في ضوء هذه الحقيقة على أنه انحراف، أو ابتكار، أو سلب"^٣؛ أي حقيقة الامتداد والتوسع.

(٤) حسن الصياغة، بأن تلائم العبارة مضمونها، ولكي لا تسقط في البديع المغرق، الذي يحيلها إلى الغموض المذموم.

^١ (ينظر، محمود المصفار، السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص، ص ٢٤٦.

^٢ (ينظر، الهامش، ص ١٩٤.

^٣ (روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص ١٤٠.

ويتخطى عبد القاهر النظرة القاصرة، حيث نظر إلى السرقات من وجهة سيميائية في المفهوم الحديث، وهذه النظرة ليست شيئاً سوى تحويل النصوص، وذلك أن النص السابق قد فقد بطاقة تميزه، أو أن اللاحق قد تناول النص بالنقل، أو التحسين، أو التجاوز، فاستطاع أن يثبت ملكيته، أو يظهر استحقاقه، وعبد القاهر يصدر في هذا الرأي عن رأي عبد العزيز الجرجاني، وقد أدرك عبد القاهر أن النصوص تتوالد، ويتوالدها لا تقدم نسخاً مطابقة، ولكنها تنشئ نسخاً متخالفة، ولا يقصد بذلك المخالفة التامة حتى لا تكون هناك علاقة بين السابق واللاحق، ولكن "النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة"¹، وهذه مخالفة يظل فيها النص طاقة تفجر نصوصاً أخرى. كما يدرك محمود المصفار أن قيمة مبحث السرقات عند عبد القاهر الجرجاني لا يكمن في الجانب النظري، وإنما في الجانب التطبيقي، إذ لم يكن اهتمام عبد القاهر بالدال وحده، ولا بالمدلول وحده، وإنما اهتم بهما معاً، حيث انحسر مفهوم السرقات مع عبد القاهر ليقارب ما يطلق عليه اليوم التناص.

قد رأينا أن محمد عبد المطلب أخرج المحاكاة اللفظية من دائرة التناص، وكل ما ليس له علاقة بالفصاحة والبلاغة، كما يخرج التفسير، وهذا ينسجم مع نظرية الإعجاز؛ إذ لو كان التفسير يوازي النص المفسر لما أصبحت للقرآن مزية، وهذا يتفق مع حميد لحمداني الذي يرفض أن يكون المتلقي طرفاً في العملية الإبداعية؛ لأجل هذا السبب، ويتفق كذلك مع ماجد الماجد الذي يرى أن النص المفسر أعلى من التفسير، بينما يرى محمد عبد المطلب أن مظاهر التناص عند عبد القاهر تكون في التفصيل، والاحتذاء، والتوارد، والاقتباس، والتوليد، والاستقصاء، والصورة الاستعارية، وأدق صور التناص عنده هي التي تتشكل من المعاني الثواني، كما أن عبد القاهر من وجهة نظر محمد عبد المطلب قد استغرق معظم ظواهر التناص.

والصورة هي القطب الذي يتنازع عليه الشعراء؛ لأنها تعد من الخاص، وهي مدار التناص عند عبد القاهر من وجهة نظر محمود المصفار، وأما العام المشترك فهو الرصيد

¹ (رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر المعاصر، العدد الثالث، سنة ١٩٨٨م، ص ٩٦.

الجمعي، الذي تتعاقب عليه الأجيال، ويتداوله الرواة والمبدعون، وليس لأحد فيه خصوصية، ومتى ما تناول أحد المبدعين معنى مبتدلاً فأخرجه بصورة حسنة، قيد له ذلك ونال ملكيته، ولا يستطيع ذلك إلا المتلقي الحاذق، الذي خاطبه عبد القاهر وركز عليه، وعندها يستطيع أن يحرف مسار الألفاظ، ويوجهها إلى المعنى الذي يريده عن طريق الجنوح بها عن المعنى المتعارف عليه إلى معنى آخر يرتضيه، وذلك ما قال عنه جوزيف ريدل أن النص "يعكس إزاحته لنصوص أخرى"^١؛ ليتمكن المبدع الجديد من تملك النصوص التي تحل في نصه عن طريق إعادة توجيهها بالانزياح، وبما أن التناص يكون في بعض مراحله انزياحاً فما المقصود بهذا الانزياح؟ وما موقف عبد القاهر منه؟

^١ (عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣٢٢.

المبحث الثاني

من العدول إلى الانزياح

أ. الانزياح إلى العدول.

١. العدول.

٣. الانزياح.

ب . الانزياح البينائي.

٣. الانزياح الاستعاري.

٤. الانزياح الكنائي.

٥. الانزياح المجازي.

٦. الانزياح التشبيهي.

أ. الانزياح إلى العدول:

كل جديد يستدعي معه استحضار القديم. وقبل أن نغور في عباب التراث عموماً وتراث عبد القاهر الجرجاني خصوصاً في هذه المسألة؛ أعني (العدول، والانزياح) يحسن بنا أن نتوقف قليلاً مع المفهوم القديم (العدول)، والمفهوم الجديد (الانزياح)؛ لنتبين دلالات كل واحد منهما، ثم نبين أواصر القربى بينهما، والفائدة التي تحصل بهما.

1. العدول:

جاءت كلمة العدول في اللغة بمعنى الميل، وكما جاء في لسان العرب: عَدَلَ عن الشيء يَعْدِلُ عَدْلاً وَعُدُولاً: حاد، وعن الطريق جار. ويقال: عَدَلَ الطريقُ: مال.¹

وأما في الاصطلاح فقد عرف بعدة تعريفات منها: مجاوزة السنن المؤلف بين المتكلمين؛ لتحقيق سمة جمالية وإبداعية في الكلام، أو لغاية معنوية يقصدها المتكلم. ووردت كلمة العدول عند ابن جني بصيغة المضارع، وعند عبد القاهر بصيغة الماضي، وكتاهما تدلان على ترك طريقة في القول إلى طريقة أخرى أحسن منها، أو لمعنى زائد.² ويشتمل العدول عند البلاغيين على صورتين: العدول عن الصواب. والعدول عن الأصل. فأما العدول عن الصواب فلا يدخل تحت الفصاحة والبراعة، وأما العدول عن الأصل فهو أحد ميزات المبدع والنص معاً.

ومن هذا التعريف يتبين أن المبدع يعدل بكلامه عن المؤلف المتداول إلى معنى آخر تتحقق به السمة الجمالية، أو يكون لدواع بلاغية، ويلجأ إليه المبدع من أجل استفزاز المتلقي، وكسر الرتابة عنه، ويتبين فيه مدى قدرة المتكلم على التصرف بالكلام، ولا يكون

¹ جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار الفكر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ، ١٩٩٤م، مادة عدل، م ١١، ص ٤٣٤.

² ينظر، حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨٢م، ص ٣٩٧.

ذلك إلا لغاية يقصد إليها المبدع، وإلا لكان كلامه لغوا، ولا يقصد بالعدول الخروج "على أصول اللغة وثوابتها، وانتهاك لقواعدها، وثورة على قوانينها... وإلا لأصبحت اللغة فوضى"^١، وإذا كان الأسلوب انتهاكاً وخرقاً للغة، فليس كل انتهاك أسلوباً، ويبدو أن هذا ما يقصده جون كوهن John Cohen في إمكانية حل رموز اللغة^٢، وليس لكل أحد أن ينتهك حدود اللغة، أو يخترق دلالات الألفاظ، وإذا أقدم على ذلك فلا بد أن له قصداً، وهذا ما يقرره ابن السراج حيث يقول: "فإن كان سُمع ممن ترضى عربيته، فلا بد من أن يكون قد حاول به مذهباً، ونحا نحواً من الوجوه، أو استهواه أمر غلطه"^٣. وإن كان مباحاً للمبدع أن يحرف مسار كلامه، و حرّاً أن يخرج به إلى طريق آخر؛ فإن الحرية تكون بحدود، حيث "يجب إضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا، فكل إنسان حر في أن يقول ما يشاء؛ لكن بشرط أن يكون الكلام مفهوماً ممن يتوجه إليه الكلام، فاللغة توصيل، وإذا لم يكن الكلام مفهوماً فإن التوصيل لم يتم، والبديهة الرئيسة في قانون الكلام تقول: إن كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم"^٤. إذن، فالكلام رسالة ويجب أن تكون الرسالة مفهومة، ولا يشترط أن يفهمها كل المتلقين، وإنما إذا فهمها المتلقي الحاذق فقد أدت الغرض منها.

وإذا كان عبد الفتاح الحموز لا يستبعد أن يكون العدول مقصوداً في قوله: "وليس بمستبعد أن يكون العربي الفصيح قد قصد هذا الانزياح، ورغب فيه، لتحقيق ما لديه من أفكار ومعان"^٥؛ فإن العدول من عليم باللغة متمكن منها، لا يكون إلا لهدف يرمي إليه، وغاية يقصدها، ولا يلجأ إليه إلا أصحاب البلاغة العالية، كما أن العدول يعطي النص رفعة

^١ (أحمد مطر العطية، العدول في العربية مفهومه وبلاغته، مركز البحوث كلية الآداب جامعة الملك سعود، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، ص ١٠.

^٢ (ينظر، جون كوهن John Cohen ، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م، ص ١١١.

^٣ (محمد بن السري السراج، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، بيروت، الرسالة، الطبعة الثالثة، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م، ص ٥٦-٥٧.

^٤ (جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م، ص ١١١.

^٥ (عبد الفتاح الحموز، انزياح اللسان العربي الفصيح والمعنى، عمان، دار عمار، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٨م، ص ٥.

وعلوًا، وهذا ابن الأثير يقول: "واعلم... أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى، لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك، وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة، الذي اطلع على أسرارها، وفتش عن دفائنها، ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنه من أشكال ضروب علم البيان وأدقها فهما، وأغمضها طريقاً^١، وهذا تأكيد من ابن الأثير على أن الخروج عن المؤلف لا يكون إلا لغاية، عكس الحموز الذي يظن ذلك ظناً.

وكما أن العدول له قيمة بلاغية عالية، لا يستطيع استخدامه إلا الفحول من أرباب اللغة، وممن له فضل علم بالبلاغة والفصاحة؛ فإن له أيضاً إذا عدل عن لفظ إلى آخر زيادة في المعنى، كما قرر ذلك ابن جني إذ يقول: "وبعد فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني، ثم زيد فيها شيء، أوجببت القيمة له زيادة المعنى به، وكذلك إن انحرف به عن سمته وهذيتيه، كان ذلك دليلاً على حادث متجدد له، وأكثر ذلك أن يكون ما حدث له زائداً فيه، لا منتقصاً منه"^٢، ويعد الخروج باللفظ عن أصله تجديداً لدلالته، وزيادة في معناه، حين يتلاءم مع مجموعة السياق لتشكل وحدة لغوية متكاملة، أو ما يسميه جون كوين "الإسناد الملائم"^٣، وكأن اللغة تواصل بين الأفكار والخواطر، فعندما يطلق المبدع الكلمة ويخرجها عن مسارها ثم يتلقفها متلقي حاذق؛ فإنه يلتقط المعنى، وتتوارد عليه خواطر المبدع، وهذا بحد ذاته تفاعل بين المرسل والمستقبل، وإبداع من الاثنين معاً.

وإذا كان بعض المبدعين يرتكبون ما يظنه بعض المتلقين حماقات وخروقات غير مبررة؛ فإن ابن جني يجعل ذلك دلالة تبين تمكن المبدع من اللغة، وجراته بأن نقل دلالة اللفظ إلى غير المؤلف، ومتى "رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قببحها وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخبطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا

^١ (ابن الأثير، المثل السائر، ج ١ ص ٤١٦.

^٢ (أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م، ص ٨١٣.

^٣ (جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص ١١٤.

قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته. بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في غنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته"¹، وابن جني يعلم أن الإقدام على خرق اللغة وانتهاك قوانينها، قد يسبب بعض المشاكل للمبدع، ومع هذا يخلع على من يخرق سنن اللغة السائدة وسم الشجاعة والإقدام، وكأنما تحتاج اللغة إلى مثل هذا المبدع الجريء، الذي يتمكن من خرقها؛ ليضيف إليها ولا ينقص منها.

وللعدول إضافة إلى الزيادة التي ذكرها ابن جني، والفصاحة التي بينها ابن الأثير ميزة أخرى، تضيف على النص قوة وجمالا، وأثرا في نفس المتلقي، فيحدث عنده نوع من الانبهار، وسرعة في الاستجابة، ذلك هو الأثر النفسي الذي جاءت الدراسات الحديثة لتؤكد أهميته، ولهذا قال عبد القاهر: "ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"²، وعبد القاهر يبين أن تأثر النفس، وانقيادها إلى نص ما، يكمن تحت مؤثر من قبيل تحويل اللفظ من معنى إلى معنى. ويقتفي عبد الموجود متولي أثر عبد القاهر في تأثير العدول، ويرى أنه يشد انتباه المتلقي، فيطرب له: "ويخلع على التعبير خصائص جمالية، تهئ له مخاطبة الشعور، ومخالطة الوجدان، وتتسع له آفاق الحياة، وترحب آفاقها، إذ يصير مهوى الإفتدة، ومطمح الأنظار"³، وعندما يكون للعدول باللفظ هذه الميزة من التأثير، والسرعة في استجابة المتلقي، فلا يلام أن يبحث المبدع عن معنى غير مألوف للفظ، حتى ولو كان اللفظ شائعا، وله معنى غير شائع، فإن قصد المبدع إلى المعنى غير الشائع يزيد الكلام قوة وتأثيرا، ويسهم المبدع في إحياء اللغة من خلال إحياء أحد معاني اللفظ.

¹ (ابن جني، الخصائص، ص ٥٦٤-٥٦٥.

² (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٦.

³ (عبد الموجود متولي بهنسي، العدول عن النمطية في التعبير الأدبي، مكتبة الرشد، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م، ص ١١.

والنفس تطرب وتسرع، ويزول عنها الملل، عندما ينقلها المبدع من مألوف إلى غريب، أو ينقلها من جلي إلى خفي، و العدول يضيفي على الكلام خصائص ومزايا، فهو "تلوين للنظم من باب إلى باب، وجار على نهج البلاغة في افتتاحان الكلام، ومسلك البراعة حسبما يقتضي المقام، لما أن التنقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في استجلاب النفوس، واستمالة القلوب"^١، وفي هذا إشارة إلى كلام الجاحظ الذي ينوع في الأسلوب من أجل المحافظة على نشاط المتلقي.

٣. الانزياح:

زح: زاح الشيء يزح زحاً وزُوحاً وزُوحاً وزُوحاً وانزاح ذهب وتباعده وأزحته وأزاحه غيره، وفي التهذيب الزَّيْحُ ذهابُ الشيء تقول: قد أَزَحْتُ عِلته فزاحت.

وجاء في مادة زح: قَالَ تَعَالَى: ﴿فَمَنْ رُحِرَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ﴾^٢ رُحِرَ أَي: نُحِيَ وَبُعِدَ وَرَحَّ الشيء يَرْحُهُ رَحاً جذبه في عَجَلَةٍ، وَرَحَّهُ يَرْحُهُ رَحاً وَرُحِرَ فَتَرَحَّرَ دَفَعَهُ وَنَحَّاهُ عَنْ مَوْضِعِهِ فَتَنَحَّى وَبَاعَدَهُ مِنْهُ^٣.

والانزياح في اصطلاح الأسلوبيين: هو "قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول المألوف"^٤. ويعرف أيضا بأنه: "استعمال المبدع للغة، مفردات، وتراكيب، وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع

^١ (أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، ص ٢٥.

^٢ (سورة آل عمران، من آية ١٨٥.

^٣ (ابن منظور، لسان العرب، مادة زح.

^٤ (محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي البلاغي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد ٩٥، السنة الرابعة والعشرون، أيلول ٢٠٠٤م، رجب ١٤٢٥هـ، موقع المجلة على الرابط <http://www.awu-dam.org/trath/95/turath95-005.htm>.

وقوة جذب وأسر"^١. وهذا التعريف لا يختلف عن العدول، الذي ذكرنا تعريفه سابقاً من إفادته الانحراف عن الأصل.

ولقد سيطر مصطلح الانحراف الذي اختاره صلاح فضل حقبة من الزمن، ولكنه لم يستمر، وعزا العزوف عنه إلى دلالاته الأخلاقية التي ربما تكون السبب وراء الانزياح عن استعماله من قبل الكتاب والنقاد^٢. وتردد عبد السلام المسدي في اختيار اللفظ المناسب، فمرة استخدم المفهوم للأصل الفرنسي فاعتمد "التجاوز"^٣، ومرة الترجمة الحرفية للمصطلح الفرنسي Ecart والذي يعني الانزياح، فبدأ مصطلح الانزياح بالشيوع أكثر من "التجاوز"، و"الانحراف"، ولعله اليوم أصبح في المرتبة الأولى من حيث الاستخدام، حيث لقي رواجاً وانتشاراً بين الدارسين. ولئن بلغت ترجمات التناص إلى عشرين مصطلحاً؛ فإن مصطلحات الانزياح ربت على أربعين مصطلحاً^٤.

واستعمل عبد السلام المسدي مصطلح "الانزياح" مدة، ولكنه ما لبث أن غير رأيه، وعدل إلى المصطلح التراثي "العدول"، وكان السبب في استخدامه للأخير أنه أراد من استعمال مصطلح الانزياح بداية الأمر إظهار سمة الجودة عليه، حيث إنه متصور إجرائي طارئ على سنن المؤلف في اللغة العربية، ثم اختار بعد ذلك العدول، إحياء لمصطلح تراثي بلاغي، ولم يعد يجر محاذير الالتباس، ولأنه يفي بالغرض^٥، والمهم في ذلك كله أن المصطلحين العدول والانزياح كلاهما يفيد خرق العادة، والخروج عن المؤلف، وانتهاك اللغة انتهاكاً لا يخرج عن مقتضاها، ويتمكن فيه المبدع من إعطاء النص "الأفق الذي يبتدع فيه

^١ (أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص ٥.

^٢ (ينظر، بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، أغسطس، ١٩٩٢م، ص ٥٨.

^٣ (ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، دس، ص ١٦٢.

^٤ (ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلحات، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م ٢٥، ع ٣، يناير/مارس، ١٩٩٧م، ص ٥٩.

^٥ (ينظر، المرجع نفسه، ص ٦٣-٦٤.

لغته، ومميزاته الأسلوبية والجمالية^١؛ ولأن الأمر كذلك فإن إحياء المصطلح التراثي يكون أقرب إلى النفس، إذ فيه احتفاظ بالأصالة، وله الأفضلية بتقدمه وسبقه. وكما أن العدول في التراث لا يأتي إلا لغرض، فإن الانزياح كذلك، حيث يعطي النص أفقاً رحباً متخذاً من الخروقات والانحرافات مطية له، على حساب اللغة ومنطقاً منها، والانزياح يجذب المتلقي، ويثير ذاقلته، للبحث والتأمل، ثم يبدأ بمحاورة النص متفاعلاً معه، متعطشاً لجديده، مستمتعاً بفنه وجماليته^٢.

والانزياح سمة من سمات النص الأدبي الفني، بعيداً عن اللغة النثرية العلمية، حيث لا تتمتع الأخيرة بشيء من الانزياحات ولا ينبغي لها ذلك؛ إذ من صفاتها أن تقدم المعلومة واضحة جلية، وليس من خصائص الكتابة العلمية أن تكون علمية فنية أدبية، وإلا لغدت خاصة بنوعية من المتلقين، وصارت غامضة على المتعلمين، وليس على المتعلم أن يتتبع الكلمة ومعناها الأصل، ثم يبحث عن المعنى المنزاح؛ لكي لا يكون منشغلاً عن المادة العلمية التي هو بصددتها^٣.

ومن وجهة نظر عبد القادر فيدوح فإن الانزياح جوهر الشعر، لما يتمتع به من اختراق للمألوف، وهو ما أقره قبل ذلك عبد القاهر الجرجاني تحت مسمى "معنى المعنى"^٤، وجرت العادة في النقد البلاغي القديم على البحث في الألفاظ والمعاني، وأيهما أجود وأشرف، وأيهما أدل وأبلغ، وقد وقف عبد القاهر موقفاً كشف فيه عن نظام "المعنى" و"معنى المعنى".

وقد ذهب خيرة حمر العين في كتابها شعرية الانزياح دراسة في جمال العدول إلى أن نظرية "معنى المعنى" قد أحدثت منعطفاً مهماً في تاريخ النقد العربي، والسبب في ذلك أن المعنى الأول يعرف من خلال اللفظ، بينما المعنى الثاني يكون من خلال إحياء اللفظ؛ ولذا

^١ (عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات، سوريا، ٢٠٠٩، ص ١٥٣.

^٢ (ينظر، محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي البلاغي والأسلوبية الحديثة، مرجع سابق.

^٣ (ينظر، أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص ٣٥.

^٤ (عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ١٥٣.

كان النظر إلى اللفظ منطلقاً من سياقه، ولا قيمة له بنفسه، وإذا لم تكن "الكلمة في ذاتها طاقة تتعدد بها دلالاتها، أو تختلف، وهي في حالة انفرادها؛ فإنها حين تجتمع إلى كلام آخر، وتنظم معه تنطلق منها طاقات، وتتكشف منها، أو تختفي جوانب لم يكن في المستطاع أن تتكشف أو تختفي وهي مفردة، الأمر الذي لا يسمح لها إلا بأن تكون على حال واحدة أبداً"^١، وعلى الرغم من أن هذه النظرية لم تجد المصطلح إلا أنها أصبحت رؤية مبكرة في شعرية عربية تنطلق من السياق الوجداني الخاص بها.

وليست الألفاظ كافية لتأسيس نظرية النظم، وإنما تركز البحث عن المعاني الثواني للدوال الأولى، ولهذا فإن الكلمة المفردة لا قيمة لها ما لم تقع في سياق متآلف، يبرز قيمتها، ويظهر مكانتها، وإنما جوهر الكلام بحسن النظم، وجمال التأليف، ولا تؤدي الألفاظ أي دلالة إلا داخل العلاقات النحوية الممكنة، وترى خيرة حمر العين أن عبد القاهر لا يفضل اللفظ على المعنى، ولا يفصل أحدهما عن الآخر، وإنما اللفظ يحيا وسط السياق، "خصوصية الإبداع لا تكمن في المفردات، وإنما في الصنعة، وفي الانتظام البنيوي الذي يمنحها خصوصية التأليف"^٢، وتكون نظرية النظم وفق هذا التصور قد ميزت بين ما هو أدبي وغير أدبي.

ب. الانزياح البياني:

يمكن رصد ميل عبد القاهر الجرجاني إلى العدول من استهجانه للنظرة السطحية، التي تكون لدى أكثر المتلقين، بيد أن النظرة المتعمقة التي يختص بها المتلقي الحاذق هي منطلق نظريته إلى العدول، فليس الكلام على ظاهره، وإنما لا بد من الانتقال من السطح إلى العمق ويتأتى ذلك بنظرته إلى المعاني الثواني، أو معنى المعنى، ولهذا يقول عبد القاهر

^١ (عبد الكريم الخطيب، الإعجاز في دراسات السابقين، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م، ص ٢٦٢.

^٢ (خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح في دراسة جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، ص ٧٥.

الجرجاني: "ترى كثيراً منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين، وما يجده للخط والعقد"^١. ويجعل عبد القاهر للفظ الذي يعدل به عن معناه مزية وفضلاً، بشرط موافقته للصواب، "وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع، وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي، أوجب الفضل والمزية"^٢، وكل من المجاز، والاستعارة، والتشبيه، والكناية يأتي من باب الاتساع، فيعطي المبدع مجالاً للإبداع، والمتلقي فرصة للسفر بخياله وسط صور الشاعر.

١. الانزياح الاستعاري:

ومن أظهر صور العدول عند عبد القاهر ومن أشدها تأثيراً الاستعارة، ولا عجب فهي آية الموهبة، وإن كان قد عدها أكثر البلاغيين من المجاز اللغوي - حسب أحمد محمد ويس - على أساس أنها تحمل معنيين أحدهما حقيقي، والآخر مجازي. فإن عبد القاهر خالف في أحد رأييه وجعلها من قبيل المجاز العقلي، وعند إطلاق الشمس على المرأة فإن العقل له شأن في هذا الإطلاق، ولو لم يكن كذلك لما كان هناك ما يدعو إلى العجب والغرابة، وإنما يعجب المتلقون في ذلك؛ لأن فيها "ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء". وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمت أن الذي قالوه من "أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عما وضعت له" كلام تسامحوا فيه؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له بل مقراً عليه"^٣، وفي حين أخذ النقاد أن الاستعارة هي نقل شيء إلى شيء من أرسطو^٤، فإن عبد القاهر رفض هذا القول، ورأى أنه ادعاء لا نقل، وإذا كان في قولهم "شمس تظللني" نقل للاسم بأن

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٦.

^٢ (المصدر نفسه، ص٤٣٠.

^٣ (المصدر نفسه، ص٤٣٧.

^٤ (ينظر، يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، ١٩٩٧م، ص٤٧.

الشمس هي التي تظلمه حقاً، بطل أن يكون المجاز في "الشمس"؛ لأنها حينئذ صارت حقيقة، والمجاز في ذلك أن تكون التي تظلمه المرأة، وبهذا يكون رأي عبد القاهر في الاستعارة أنها مجاز عقلي، لا لغوي كما يدعي أكثر البلاغيين.

ويعتقد عبد الحكيم راضي أن "الاعتداد بالحدود اللغوية الفاصلة بين الكائنات والانحراف عنها في الاستخدام الأدبي، كان وراء حديث عبد القاهر أيضاً عن النقل المفيد وغير المفيد في الاستعارة"^١، فإذا حصلت الفائدة من النقل بأن يظهر "وجه الشبه خلافاً للاستعارة غير المفيدة"^٢ كان النقل مشروعاً، وإن لم تحصل الفائدة فلا داعي للنقل، إلا أن عبد الحكيم راضي يشير إلى أن الاستعارة نقل شيء إلى آخر، بينما هي عند عبد القاهر ادعاء وليست مجرد نقل، ويظهر "أن مفهوم الاستعارة من منظور الادعاء، يقوم على المبدأ نفسه الذي يقوم عليه الانزياح، حيث يتجسد ذلك المبدأ في التأكيد على الوصف الدلالي للصور البلاغية عموماً، والاستعارة خصوصاً"^٣، ولعل حديث عبد الحكيم راضي كان من باب التسامح، ولهذا يقول: "من الواضح ارتباط بلاغة النقل بحدة التجوز، وتحطيم الحدود اللغوية الفاصلة"^٤، فيكون نقل المعنى تسامحاً تحصل به البلاغة، ويفتح معه باب الاتساع.

وتظهر قيمة العدول عند عبد القاهر - كما يرى عبد الحفيظ مراح - في التشكيل الاستعاري، بما يحمله من غموض فني، وتحفيز للمتلقي، وهذا لا يكون إلا بوساطة منشئ مقتدر، يمتلك موهبة عالية، يتمكن بها من اختزال التجربة، وشنح الدلالة، ويسعى إلى تحسس مواطن الغرابة، وإذا كانت على هذه الصورة فهي أيضاً تتطلب متلقياً حاذقاً، مرهف

^١ (عبد الحكيم راضي، العدول نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص ٢٥٦).

^٢ (محمد عبد الرزاق عبد الغفار، عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الحديث، دراسة في إشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص ١١٥).

^٣ (المرجع نفسه، ص ١١٢).

^٤ (عبد الحكيم راضي، العدول نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٢٥٧).

الحس، حاد الذهن، يتمكن من كشف الصورة التي تحسن كلما ازدادت خفاء، ويعيدة عن الابتذال، ولا يكون ذلك إلا بتحوير اللغة وتحريفها بوساطة الاستعارة^١.

ويكتشف أحمد مبارك الخطيب أن في آراء عبد القاهر عن الاستعارة ما يفيد أن اللفظ لا يبقى على أصله كما هو، وإنما بمقدور المبدع أن يضيف إليه دلالات جديدة، تعبر عن إمكانيات خاصة في صياغة اللفظ، فيخرج حينها من المؤلف إلى المستغرب، وقد أخذ عبد القاهر على سابقه اعتقادهم بقاء اللفظ على أصله دون أن يتغير، " وجعلهم الأوصاف التي تجري عليه كلها أوصافاً له في نفسه من حيث هو لفظ، وتركهم أن يميزوا بين ما كان وصفاً له في نفسه، وبين ما كانوا قد كَسَبُوهُ إياه من أجل أمر عرض في معناه"^٢؛ أي أن الأديب من حقه أن يخرج اللفظ من إطاره العام الشائع، إلى آفاق فنية جديدة، ويسبغ عليه معنى من عنده مقبولاً، "وهي لغة صادرة عن فهم عميق ومرمى بعيد لدى عبد القاهر يتفق فيها مع النظريات الحديثة"^٣، حيث يخرجها من المؤلف المبتذل إلى الغريب المشوق. ويضيف أحمد الخطيب أن عبد القاهر قد اقترب كثيراً في هذا الرأي من آراء المعاصرين، فخصوصية المجاز الأدبي ذي الصبغة الجمالية، تكمن في الجودة لا الابتذال.

٣. الانزياح الكنائي:

وقد رأى أحمد محمد ويس أن الانزياح مائل في أكثر تعريفات الكناية، ومن ذلك تعريف عبد القاهر لها حيث يقول المراد بالكناية: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود،

^١ (ينظر، عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقارنة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦/٢م، ص ٨٦.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٩٩.

^٣ (أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، ص ٥٧.

فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"^١، فيكون اللفظ المذكور علامة يستدل بها المتلقي الحاذق على مراد المتكلم، وليس المقصود من اللفظ ذاته، ويرى عبد الحكيم راضي عندما أورد هذا التعريف أن منحى الانحراف الدلالي في الكناية واضح^٢، ولا شك في أن هذا التعريف يحمل معنى الانزياح، كما أن فيه إشارة "إلى أن المتكلم يعدل عن التصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم عن هذا المعنى"^٣، وربما يفهم من هذا النص قولهم إن الانزياح خطأ مقصود، والحقيقة أن الكناية ليست خطأ، وإنما هي عمد يحقق من خلالها المبدع غايته، ويقدم المعنى بصورة خاصة، وتعطي النص صبغة جمالية، ويتبين أن المبدع هو الذي يقوم باختيار الألفاظ، وقصد المعنى الذي يريده.

ويشير أحمد محمد ويس إلى مصطلح الإرداف الذي ذكره قدامة بن جعفر، ويتضح عنده أن بينه وبين الكناية تطابقاً، كما لا يستبعد أن يكون عبد القاهر نقل عن قدامة، أو عن نقل عنه قدامة. ثم يلاحظ أن بين الاستعارة والكناية تقارباً، وذلك أن المتلقي لا يصل إليهما إلا بعد أن ينتقل من الظاهر إلى الباطن، وفي ذلك يقول عبد القاهر: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية، والاستعارة، والتمثيل"^٤، ويمثل على ذلك بقولهم: "هو كثير رماد القدر" فإن المعنى المراد لا يتحقق بمجرد النظر إلى اللفظ الظاهر، وإنما المراد ما يفهم من ذلك اللفظ، وذلك أن تعرف منه أن كثير رماد القدر هو رجل مضياف. وأما الفهم الأولي فإنه مستهجن، وربما دل على القذارة، وأن المتحدث عنه قليل العناية بمحيطة البيئي، وإذا كان هذا هو المفهوم

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

^٢ (ينظر، عبد الحكيم راضي، العدول نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص ٢٤٨.

^٣ (أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب، دط، دس، ص ١٥٤.

^٤ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٦٢.

من المعنى الأولي؛ فإن المتلقي لا بد أن يبحث عن معنى آخر يناسب طبيعة النص، وطبيعة الممدوح.

ويقف أحمد محمد ويس مع نص عبد القاهر السابق بمزيد من البيان والتفصيل؛ إذ إن المقصود في الضرب الأول من ضروب الكلام أن المتكلم لا يقصد إلا معنى واحداً حقيقياً، وفي الوقت نفسه لا يكون أمام المتلقي غيره. في حين أن الضرب الثاني يحمل معنيين أحدهما: معنى عرفياً وضعياً، وهو الظاهر من العبارة، ومعنى آخر: مجازياً عميقاً، هو المعنى الكنائي، وهذا ما سماه عبد القاهر "المعنى"، و "معنى المعنى"، وهذا يستدعي تسمية ريتشاردز Richards، وأوجدن Ogden كتابهما "معنى المعنى The Meaning of Meaning". والمتكلم حين يطلق العبارة الكنائية لا يقصد منها إلا المعنى الثاني، ولا يصل إلى ذلك إلا المتلقي الحاذق، ذو الرصيد المعرفي والثقافي الواسعين.

وهذا ما ذهب إليه أيضاً أحمد مبارك الخطيب حيث رأى أن في قولهم: "كثير رماذ القدر" معنى ينبئ عن معنى آخر، ويتحول دلالياً أو ينزاح عن معناه الظاهر، وتكون الكناية بهذه الصورة انتقالاً إلى دلالات متحركة لا تتوقف عند حد، والوصول إلى المعاني الثواني يكون عن طريق الاستدلال، وهو الذي يعتمد على فطنة المتلقي وثقافته، وكأنه يشير إلى أفق التوقع عند ياوس Jauss أو الرصيد، الذي ذكره إيزر Iser، وهو عندما يشير إلى ثقافة المتلقي وفطنته، يجعله طرفاً وشريكاً في عملية إنتاج المعنى الكنائي.

وليست الكناية محصورة في إظهار قدرة المبدع، وإنما لها صبغة جمالية حيث يرى عبد الحفيظ مراح أن الكناية عند عبد القاهر "تتيح إضافات جمالية انطلاقة من تغطيتها لمساحة من الدلالة عن طريق منحى الانحراف الدلالي فيها"¹، ويجد أن عبد القاهر قد أفرد فصلاً تحت عنوان: "في اللفظ يطلق ويراد به غير ظاهره"، وهذا العنوان يبين أن "لهذا

¹ (عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول، ص ٨٩.

الضرب اتساعاً وتفنناً لا إلى غاية"^١، ويتحقق الاتساع في الخطاب عندما يتحاشى المبدع ذكر المعنى المقصود، أو إرادة المعنى من ظاهر اللفظ المتاح.

٣. الانزياح المجازي:

تقوم الحقيقة على أساس الوضع وفيما دلت عليه في الأصل، وليس لها من مفهوم هذا التعريف غير معنى واحد ظاهر، يكتشفه كل مثلق، ولا قرينة معها تصرفها عن الظاهر، ويعرف عبد القاهر الحقيقة بأنها: "كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضح "اللغة" وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره"^٢، فاستعمال الكلمة واحد يعرفه العامي والمتعلم.

ويرى أحمد محمد ويس أن هذا التعريف لا يخلو من قصور، والسبب أن بعض الألفاظ موضوعة في الأصل لدلالة معينة، ثم استعملت على سبيل المجاز في دلالة أخرى، ومع كثرة الاستعمال تتوسي المعنى الأصل، وصارت الدلالة الجديدة حقيقة فيه. ثم يستدرك ويبين أن عبد القاهر لم يفته ذلك حيث بين أن الوضع وضعان: "الوضع الأول وما تأخر عنه، كلغة تحدث في قبيلة من العرب، أو في جميع العرب، أو في جميع الناس مثلاً، أو تحدث اليوم... وكل كلمة استؤنف لها على الجملة مواضعة، أو ادعي الاستئناف فيها"^٣، وهذا يعني إمكانية توليد المعنى من لفظ ما، وذلك بحسب قدرة المبدع وإمكاناته اللغوية، وفيه إشارة إلى تمدد الألفاظ واتساعها بما يتواءم مع طبيعة اللفظ ودلالته، وبحسب البيئة المحيطة به.

وبعد المجاز أحد أشكال الانزياح في القديم، ويحتل مرتبة عليا من مراتب الكلام البليغ، وفيه من أمارات البلاغة ما يجذب المتلقي، ويثير الفضول، ويستميل القلوب، والمراد به "كل

^١ (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٥٠.

^٣ (المصدر نفسه، ص ٣٥٠.

كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جُرّت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز"^١، وثمة رابط وعلاقة بين المعنى الأصل وبين المعنى المنقول إليه، حتى الاستعمال العشوائي الذي يفسد اللغة والمعنى.

وهذا ما لاحظته أحمد الخطيب عند النقاد القدامى، الذين وجدوا أن الكلمة لا تقطع صلتها بمعانيها الأصلية، وهو ما وجده ظاهرا عند عبد القاهر إذ يقول: "إن في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطاً، وهو أن يقع نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل"^٢، وشرط عبد القاهر يفهم منه أنه إذا لم توجد العلاقة بين المنقول عنه والمنقول إليه فإن النقل لا يكون صحيحاً.

وبستدرك أحمد محمد ويس على الجرجاني حيث يرى أن هذا التعريف أيضا فيه نقص، ثم يختار تعريف السكاكي، ويميل إليه، حيث عرف السكاكي المجاز بأنه: "الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالاً في (الغير)، بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"^٣؛ إذ إن الحقيقة منها لغوية ومنها عرفية، أو شرعية، فاستعمال الصلاة في العرف الشرعي هي العبادة المخصوصة المفتحة بالتكبير، والمختتمة بالتسليم، بينما في الأصل اللغوي هي الدعاء، وعند الإطلاق تدل على الفرض التعبدي، فكانها جاءت على الاستعمال الحقيقي، ولكن علاقتها بالأصل واضحة. ولا بد عند عبد القاهر أن تكون هناك صلة بين اللفظ وما نقل إليه وسماه بـ"الملاحظة"، ثم سميت فيما بعد بالعلاقة وهذه العلاقة بمثابة شرط؛ لكي يربط المتلقي بين اللفظين، وإذا عدم زال الغرض، وانتفتت الفائدة، وربما اكتتف اللفظ الغموض المذموم.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٥١-٣٥٢.

^٢ (المصدر نفسه، ص ٣٩٥.

^٣ (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ص ٣٥٩.

وفي الحديث عن المجاز يكتشف عبد الحفيظ مراح أن عبد القاهر يضع المتلقي أمام حقيقة أسلوبية تتبين من خلالها العلاقة الوثيقة بين العدول وتداعياته الجمالية، وبين المجاز حين قال: "إذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً... والغرض المقصود بهذه العبارة أن نبين أن اللفظ أصلاً مبدوءاً به في الوضع مقصوداً، وأن جريه على الثاني إنما هو على سبيل الحكم يتأدى إلى الشيء من غيره"^١، ولهذا الموقف القائل بتعديل الإجراء الأسلوبي كان الربط بين المجاز والعدول، وفاعلية السياق هي التي تعطي الكلمة الأحقية بتجاوز معناها المعجمي، وانزياحها إلى معنى جديد^٢.

ويقف أحمد مبارك الخطيب مع المجاز عند تعليق عبد القاهر على قول أبي العلاء ابن سليمان:

صلب العصا بالضرب قد دماها يقول لبيت الله قد أفناها

حيث يرى عبد القاهر أن "قول أحدهم: صلب العصا، وإن كان ضد قول الآخر ضعيف العصا، فإنهما يرجعان إلى غرض واحد، وهو حسن الرعاية، والعمل بما يصلحها، ويحسن أثره عليها. فأراد الأول بجعله "ضعيف العصا" أنه رفيق بها مشفق عليها، لا يقصد من حمل العصا أن يوجعها بالضرب من غير فائدة، فهو يتخير ما لان من العصي. وأراد الثاني أنه جيد الضبط لها ويتضمن أنه يمنعها عن التشرذم والتبدل، وإنها لما عرفت من شدة شكيمته وقوة عزيمته تتساق وتستوثق من الجهة التي يريد لها، من غير أن يجدد لها في كل حال ضرباً"^٣. ويستنتج أحمد الخطيب من نص عبد القاهر السابق أنه يتناول مستويين من المعنى في الصورة المجازية، المستوى الأول: العصا الضعيفة، أو العصا الصلبة، وهو معنى حسي مباشر وأولي. وأما المستوى الثاني: وهو انزياح عن الأول. نستطيع الوصول إليه استناداً

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ٣٩٥-٣٩٦.

^٢ (ينظر، عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقارنة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥/٢٠٠٦م، ص ٧٣.

^٣ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ٣٥٣-٣٥٤.

إلى المعنى الأول، وهذا يجعلنا نعدل عن المعنى الأول؛ لكي نصل إلى المعنى الثاني عن طريق انحراف الأول، وتحويله إلى دلالة ضمنية تعني "الأثر الحسن" الذي يتركه الراعي الحسن في إبله، وهي دلالة إيحائية غنية بالتموجات النفسية والوجدانية، ومن هنا يصبح المجاز أسلوباً يخترعه المبدع، ويكون من شأنه إحداث التأثيرات النفسية التي تفتقدها الحقيقة، وعبد القاهر يشير إلى طريقة التمييز بين الحقيقة والمجاز، ويكون ذلك من جهتين:

أ- النظر إلى ما وقع بها من الإثبات، وهل وقع في موضعه؟ أو أنه زال؟

ب - النظر إلى المعنى المثبت، وهل ثبت على الحقيقة، أو عدل به عنها؟^١

٤. الانزياح التشبيهي:

ويمكن الانزياح التشبيهي عند عبد القاهر في اعتماد غير المؤلف، أو التباعد ما بين الشئيين في التشبيه، هكذا يرى أحمد محمد ويس. بل إن ذلك مما يوجب الأريحية، ويحدث التأثير، والانزياح التشبيهي له بعد نفسي، وأثر بالغ في المتلقي، "وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"^٢. وعلى الرغم من أن هذا النص للجرجاني مر بنا في الحديث عن وظيفة النص التأثيرية، إلا أن أحمد ويس يستشهد به على الانزياح، وكأنما يؤدي التشبيه دوره الأكبر إذا انزاح عن المؤلف إلى غير المؤلف، وإيجاد الشبه بين المتباعدات عنوان البراعة، حيث إن التشبيهات المشتركة في الجنس أو النوع، لا تحتاج إلى إيجاد وجه الشبه إذ هو ظاهر، وإنما تدق الصنعة ويستقر الحذق في الجمع بين أعناق المتنافرات.

^١ (ينظر، أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، ص ١٦٦.

^٢ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٣٠.

وعبد القاهر يحاول أن يخرج التشبيه من محدودية الحس والمكان إلى رحاب الخيال والتخيل، ويعطي الأهمية للذات لا الحس الذي قد يؤول به إلى الابتذال، وغرابة التشبيه بما تحمله من دهشة ومفاجأة هي القيمة الجمالية له، وحين يدعو عبد القاهر إلى البعد في التشبيه والغرابة فيه، فإنه لا يقصد بذلك انعدام الصلة بينهما، وإنما يلزم إيجاد شبه صحيح معقول، حتى وإن كان إدراكه للخاصة من المتلقين الحذاق. ويبدو من قول عبد القاهر: "إنما المعنى أن هناك مشابهاً خفية، يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فترك فأدركها، فقد استحققت الفضل"^١. يبدو أنه متأثر بالاتجاه السائد آنذاك، بحيث لا يستطيع عبد القاهر الخروج منه، وإنما يحاول التوافق معه، أو لا يقصد التوافق ولكن ربما كان هدفه أن يكون بين طرفي التشبيه خيط رابط يتسنى به للمتلقى أن ينفي ما في التشبيه من انزياح، ومع ذلك فإن ما يجده أحمد ويس عند عبد القاهر من أمور التشبيه أكثر ارتباطاً مما هو عند أكثر النقاد، والحقيقة أن وجود الخيط الرابط بين المشبه والمشبّه به ضروري، وإلا كان التشبيه مجرد محاولة تعسفية، وقسراً للصور لأداء ما لا يمكن أن تقوم به، وحسبك بالتعسف منفراً من الكلام.

ويُدخل أحمد محمد ويس التشبيه المقلوب ضمن دائرة الانزياح التشبيهي، ويلجأ إليه الشاعر حين "يقصد على عادة التخيل أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها، واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها، فيصبح على موجب دعواه وسرفه إلى أن يجعل الفرع أصلاً، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه، ومثاله قول محمد بن وهيب:

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعاً، ووجه الخليفة أصلاً"^٢.

^١ (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٥٢.

^٢ (المصدر نفسه، ٢٢٣.

ويكتشف أحمد محمد ويس أن سبب تركيز عبد القاهر على التشبيه المقلوب هو ما يحدثه من المبالغة التي تختفي وراء الإيهام، بأن الأصل صار فرعاً والفرع صار أصلاً، ولعل سر الجمال أن الإيهام يجعل المتلقي لا يشعر بوجود الادعاء، وفي هذا حسب وصف عبد القاهر خلاصة وسحر.

ويؤكد عبد الحفيظ مراح ما ذهب إليه أحمد ويس بأن التشبيه المقلوب داخل في الانزياح، وله في ذلك ملمح بياني جمالي؛ لما يحدثه من قلب للأمر، وإرباك للمتلقي، حيث يشي بأنه يسير عكس الاتجاه الذي ألفه المتلقي، وإذا جاء التشبيه من هذا النوع فإنه يحدث تجاوباً من نوع خاص، يتفاعل معه المتلقي، ويحفزه في طلب المزيد، ومن مميزات التشبيه المقلوب أنه يقضي على الرتبة التي قد توقع المتلقي في الملل، والمبدعون يقصدون دائماً استمرار نشاط المتلقي؛ لكي تحدث الاستجابة المرجوة، ومتى ما فقد المتلقي الأسرار الجاذبة له أثناء تلقيه، أو خالجه الملل، أعرض ونأى عن النص، وربما زهد بكل نص لهذا المبدع.

ومن خلال ما سبق يتبين أن العدول والانزياح يلتقيان حول مفهوم الانحراف باللفظ عن معناه الأول إلى معنى آخر تقبله اللغة، ويستسيغه المتلقي، ولا يكون هذا الأسلوب إلا لفائدة يقتضيهما المقام، وفي العدول / الانزياح إشراك للمتلقي، بحيث يستطيع التفاعل معه والتحاور، بما يحمله النص من إحياءات لا تتوقف دلالاتها، وخصوصاً أن المبدع بإمكانه أن يولد معاني أخرى، أو يحيي معاني قد تلاشت واندثرت، ويأتي دور المتلقي الحاذق بالبحث عن المخرج المناسب لدلالات الألفاظ، ومرامي الجمل والعبارات.

ولا يكون العدول من لفظ إلى لفظ إلا من عالم باللغة متضلع منها، وفي العدول إظهار لقدرة المبدع وبراعته وتمكنه من أدوات اللغة؛ لأن الخوض في هذا المضمار أمر غامض يحتاج إلى عناية، وإذا كان من حق المبدع أن ينتهك حدود اللغة؛ فإن الانتهاك المقصود يجب أن يكون بحدود اللغة وإمكاناتها، ولا يحق له أن يحملها ما لا تحتل، ولا يكون إلا لمعنى يقصده المبدع، وهذا القصد يأتي لعوامل منها استفزاز المتلقي، ومحاولة إشراكه في إنتاج المعنى، والإبقاء على نشاطه، ومنها إضفاء سمة جمالية على النص، وكسر الرتبة

التي قد تصيب المتلقي أثناء تلقيه النص، وفي العدول زيادة في المعنى، وتوسيع اللغة لتواصل تمددها، وإحياء ما اندثر من معانيها، إضافة إلى الأثر النفسي الذي يحدثه العدول في المتلقي.

وفيما مر تبين أن تعريفات الكناية تقدم معنى قديماً للانزياح، بما فيها من انتقال من المعنى الظاهر إلى معنى يستند إليه، ويستدل به المتلقي على المعنى المقصود، أو ما سماه عبد القاهر "المعنى" و "معنى المعنى"، وأن المتلقي لا يفهم المعنى من اللفظ الأول ولكنه يكون دليلاً على المعنى الثاني المقصود، كما أن للكناية جمالاً يزيد النص قبولاً لدى المتلقي. وتبين أن الاستعارة من أهم مظاهر الانزياح عند السابقين، ولكن "ليست كل استعارة بشرية وهي لا تكون كذلك إلا إذا كان المدلول الثاني ينتسب إلى مجال معنوي معين"^١، ولا بد من وجود العلاقة التي أسماها عبد القاهر "الملاحظة" بين اللفظ الأصل والمنقول إليه، حتى لا يكون الادعاء فوضوياً يحطم اللغة بما لا فائدة منه، فإذا قالوا: (زيد أسد) فهذا ليس إلا معناها الأول الذي يرسل إلى المعنى الثاني... وهو ما لا يكون إلا إذا كان معناها يسمح بذلك"^٢، والمتمثل في أن المتلقي يفهم منه الشجاعة والإقدام.

وكذلك تبين أن المجاز له مرتبة سامية، وأن كل كلمة وضعت في غير ما وضعت له، فإنها سوف تشد المتلقي، وتلفت إليها نظره، فتضيف إلى استفزاز فضوله المعرفي جمالاً على النص، "تلك أن الأشكال المجازية تتضمن تعديلات خاصة، وبفضل هذه التعديلات يتشكل نوع خاص من المعنى لكل مجاز"^٣، والاكتفاء بالمعنى الأول لا يقدم للمتلقي إلا الجزء السطحي، كما أن الناظر للبحر لا يرى إلا الماء، ولكنه حين ينتقل إلى قاعه يجد الأصداف التي تحمل اللؤلؤ، فكذلك اللفظ الظاهر لا يتبين منه المعنى، ولا تظهر قيمته، إلا حين ينتقل المتلقي من ظاهره إلى باطنه.

^١ (جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص ١٢٠).

^٢ (المرجع نفسه، ص ١١٨ و ٢١٢).

^٣ (صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٣٨).

وظهرت أهمية التشبيه كذلك، وأن التأليف بين المتباعدات، واعتماد غير المؤلف من التشبيهات يحدث التأثير في المتلقي، و"بقدر ما تتزاح القراءة باتجاه خلق نظامها المتعي الخاص"^١ تكون شعرية التشبيه، حيث يجد المتلقي المتعة في البحث عن الصور المتخيلة، وعندما يظفر بها تحدث الأريحية، ويحصل الطرب، نظراً إلى دقة هذا الفن وغموضه، وهنا لا بد من وجود سبب رابط بين المشبه والمشبّه به؛ لكي يستدل المتلقي بما يعرف على ما لا يعرف، ويشكل التشبيه المقلوب انزياحاً ذا قدرة تأثيرية؛ لما فيه من المبالغة التي تخفي وراءها الإيهام، وتحويل الأصل إلى فرع، والفرع إلى أصل، ولا يشعر عندها المتلقي بوجود الادعاء.

^١ (عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص ١٥٨.

الخاتمة

عشنا في الصفحات السابقة مع عبد القاهر الجرجاني، وأثره في النقد العربي الحديث من خلال ما طرحه من أفكار ورؤى تقدم فيها على كثير من النظريات الحديثة، وإن كانت بعض أفكاره إنما هي على سبيل الإشارة والإيماءة، لا على سبيل التفصيل والتعديد، وجاء النقد في العصر الحديث ليبرزوها ويناقشوها، وفي أحيان أخرى أخذوا يقارنونها مع ما استجد من نظريات حديثة.

وانتهى البحث إلى أن الاهتمام بالمتلقي كان قديماً قدم البشرية، وإنما الجديد في نظرية التلقي هو إخراجها بصورة مفصلة، وضوابط مقعدة، وأسس محكمة، وعرضنا فيها أفكار عبد القاهر وقارناها بما يناسبها من نظريات ومصطلحات نقدية حديثة، دون أن نقحمها في مسالك لا تحتملها، ومن غير أن نلوي أعناق النصوص، كل ذلك من أجل أن نبرز قيمة تراثنا، وأن بعضه ما زال صالحاً يمكن أن يواكب مستجدات عصرنا، ولكنه يحتاج إلى فحص وتمحيص، ودراسة وتنقيب.

وقد انطوت الدراسة على مقدمة بينت فيها أهمية الموضوع وأسباب اختياره، وتحدثت عن الدراسات السابقة والفرق بينها وبين دراستنا، كما أوضحت المنهج المتبع، وأجزاء البحث، والعقبات التي واجهتني في أثناء بحثي، وفيها شكر لمن دلل تلك العقبات، وأقف في نهاية هذه الدراسة على أبرز النتائج التي توصلت إليها:

- 1- أن القدماء أعطوا أركان الأدب الثلاثة عنايتهم، وأنهم لم يهملوا المتلقي، ولكنهم في الوقت ذاته لم يعطوه حقه من العناية، والجديد في الأمر أن نظرية التلقي الحديثة نقلت الاهتمام من المبدع والنص إلى المتلقي، وأولته عناية فائقة، وجعلت التلقي نظرية لها ضوابط تحكمها.

٢- أن التأثير أحد ركائز النص الأدبي، وهذا ما ظهر جلياً في نظرية التطهير والسمو؛ إذ القصد من التطهير تغيير في سلوك المتلقي، والهدف من سمو التلطف مع المتلقي لكي يتقبل ما يحمل إليه النص من توجيهات، وأن المبدع يعتمد إلى التتويج في أسلوبه من أجل الحفاظ على ذهن المتلقي، حتى لا يمل، كما أن استحضر المتلقي هو الذي يدعو المبدع إلى مراجعة نصوصه قبل عرضها.

٣- أن الخيال مكون للمدرجات الغائبة عن الحس، مع قدرته على التأليف بين المتعارفات؛ ليظهرها بصورة محسوسة تقرب الغائب إلى ذهن المتلقي، وتفسح أمامه باب التذكر للربط والمقارنة، كما أن الشعراء هم أكثر الناس استخداماً للخيال، ويعد الخيال آلة يستخدمها المبدع لرسم صوره، وكانت أبرز الوسائل التعبيرية لتقديم الصورة عند عبد القاهر الاستعارة، والكناية، والتمثيل.

٤- لقد أدرك عبد القاهر الجرجاني أن الصورة تكون أعمق تأثيراً في المتلقي، وأبلغ الصور أثراً ما بعد في مأتاه، ودق في مسلكه، وفصل فيه مبدعه، ولا يسوغ للمبدع أن يغرب في صوره دون روابط تجمعها، واتضح أن عبد القاهر قد أعطى الصورة عنايته؛ لما لها من أثر نفسي في المتلقي.

٥- أن عبد القاهر كان له قصب السبق في الحديث عن الأثر النفسي؛ إذ رأى أن ما يحدثه النص الأدبي في المتلقي ناتج من إبداع العقل في بناء النص، وكان للاستعارة والتشبيه والتمثيل عظيم الأثر في ذلك. وإذا كان لحسن النص وبهائه أثر في تقبل المتلقي له؛ فإن أعظم منه ذلك العمل المؤثر في نفوس المتلقين، وهو بهذا الكشف يقترب من رؤية النقد المعاصر، وبخاصة حديثه عن الإدراك الكلي للصورة، ثم إدراك التفاصيل، ولعل امتزاج المشاعر بين المبدع والمتلقي يجعل النص يترك أثراً نفسياً في متلقيه.

٦- ربط عبد القاهر بين بنية النص واستمالته للمتلقي، حيث إن النص المتمنع يستهوي المتلقي، مما يدعو إلى المشاركة في إنتاج المعنى، ويحاول الغوص في طلب معانيه، والنص المنطوي على معنى غامض، أو يكسوه مبدعه بصور مبتكرة، لا يدركه إلا

المتلقي الحاذق صاحب الخبرة المعرفية، والذوق، وعندما يكتشف المعنى تعروه نشوة الظفر.

٧- لقد تبين أن المبدع يحمل في ذاكرته كما هائلاً من النصوص؛ ولذا فإنه عند إنشاء نصه يستعين بشيء مما حفظ، وعندما يتناول ما سبق إليه فإن عليه أن يبدع في لفظه، ويجود تأليف نصه، وأن يحاول تعميته، وإذا أحدث شيئاً من ذلك، أو نقل معنى وضيقاً إلى معنى شريف؛ فإنه في ذلك يعد مبدعاً، حيث لا يتمكن من هذا العمل إلا المتلقي البارِع.

٨ - وقد اتضح من خلال تعريفات التناص والانزياح، أن لهما أصلاً في التراث، فتتدرج السرقات الشعرية التي تؤثر فيها الذاكرة الشعرية تحت مفهوم التناص، ويدخل الانزياح تحت ما أسماه النقاد القدمات بالعدول.

٩- أن العدول عن المألوف يكون لغرض مقصود، يكسر به المبدع الرتابة، ويضفي به على نصه البلاغة، وهذا العدول له أثر نفسي في تحفيز المتلقي واستفرازه، ولكن العدول لا بد أن يكون بحدود ما تجيزه اللغة، ويرتضيه الذوق، ويتقبله المتلقي، حيث إن اللغة رسالة يجب أن يفهمها المتلقي الذي توجه إليه الرسالة.

١٠- أن النص الأدبي ينفرد بالانزياح، ولا يشاركه النص العلمي؛ لأن القصد من الأخير الإيضاح، بينما النص الأدبي يقوم على الإثارة والمتعة، ويحمل مع المتعة الفائدة المغلفة بطرق تستفز المتلقي، وتحفز طاقته.

١١- وتوصلنا إلى أن الاستعارة، والمجاز، والكناية، والتشبيه بعض صور الانزياح عند عبد القاهر الجرجاني، ومتى ما حصلت الفائدة من نقل معنى اللفظ إلى معنى آخر كان استخدامه سائغاً ومقبولاً، وهذا النقل يثير المتلقي.

ولأن هذه الدراسة تناولت جانباً من تراثنا العربي عند عبد القاهر الجرجاني فإن المجال أمام الدارسين واسع للخوض في أمثال دراستنا، ولعل من أهم ما يستحق الدرس والتأمل

الانزياح التركيبي، حيث لم أجد من تناوله بدراسة متكاملة مستفيضة، وإن كان ثمة إشارات عبر بحوث أو في ثنايا كتب، إلا أن الانزياح التركيبي في التراث النقدي والبلاغي جدير بالبحث، ويمكن إفراده بدراسة وافية، تبين أثره في المتلقي، وأسباب اللجوء إليه.

ملخص البحث

يتناول هذا البحث عبد القاهر الجرجاني، وآراءه الحية، حيث ما تزال أقواله وتحليلاته النقدية والبلاغية تعيش في نفوس النقاد والبلاغيين؛ إذ إن أثره يُستشف منه روح المعاصرة، وتلك الآثار التي خلفها وراءه نبشتها مدارس النقد الحديث، وجاء هذا البحث ليعقد الصلات بين بعض المصطلحات العصرية وما أوماً إليه عبد القاهر في القرن الخامس الهجري، ويبرز بعض الملامح التي استتطقها النقاد من تراث عبد القاهر، وكيف تلقوا تلك الآثار، دون أن يقيم أقواله في نظريات لا تناسبها.

وتضمن البحث تمهيداً وثلاثة فصول، فأما التمهيد فيعرض لنظرية المتلقي الحديثة التي نشأت في ألمانيا، وإرهاصات الظهور، والأصول القديمة للمتلقي. ويتناول الفصل الأول المتلقي في الموروث النقدي والبلاغي بشكل عام، ومظاهر العناية به، ثم يتحدد الحديث عن المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، حيث كانت له عناية خاصة به، حيث أرسى صفات المتلقي، وأعطاه توجيهات يميز بها الكلام الحسن من غيره.

وانتقل الحديث في الفصل الثاني إلى تلقي التخيل عند عبد القاهر الذي يجمع فيه المبدع بين المتناقضات، ويكون صورة جديدة للمتلقي، والتخيل نابع من دقة ملاحظة المبدع للأشياء؛ ليقرب ذلك إلى ذهن المتلقي الخبير الذي تحفزه التعمية في النص، فيفجر طاقاته ويكتشف مكنوناته، فإذا اكتشف المتلقي أسرار النص حصل الأثر، وتمكن التأثير، وظهرت الاستجابة.

ثم جاء الفصل الثالث؛ ليتناول بعض المصطلحات القديمة، كالسرقات الشعرية وكيف ربطها نقاد العصر الحديث بالتناص، والأثر الذي يظهر في النصوص الجديدة من بقايا التراث المعرفي للمبدع، وكيف أن المخزون الثقافي يؤثر في إنتاج المبدع، وكيف كان موقف عبد القاهر منها حيث نفى السرقة عن المبدع إذا أحسن في الأخذ، وأن هذا الإحسان يعكس دور المتلقي الحاذق؛ إذ يحول النص من مبتذل إلى مبتدع مبتكر. كما تحدث هذا الفصل عن قضية العدول والتي سميت في النقد الحديث الانزياح، والأمور التي عدها عبد القاهر من الانزياح البياني، كالانزياح الكنائي، والاستعاري، والمجازي، والتشبيهي.

أحمد بن عبد الله الملا

ABSTRACT

This research paper titled *Abdulqahir Aljurjani in the eyes of modern Arabic criticism: paradigms and approaches* discusses Aljurjani in terms of his modern sense, critical, and rhetorical views which still exist in the spirits of these days' rhetorical critics. Such exceptional opinions have been revived by the contemporary schools of criticism. This research aims to associate some of the contemporary terminology with what Aljurjani pointed out and emphasized on in the Eleventh Century A.D., and shows some of the features that critics have evoked from Aljurjani's legacy and how they received this heritage. The research covers this without squeezing Aljurjani's views in theories they don't belong to.

The research consists of an introduction and three chapters. The introduction discusses the new reader-response theory which first originated in Germany, its precursors, and the old origins for audience-response. Then, the first chapter talks generally about the reader in the critical and eloquent literary heritage and how important they were. After that, the discussion becomes more specific about the reader in Aljurjani's point of view to whom he gave special consideration—where he explained the characteristics of the reader and gave instructions to guide them through distinguishing what good wording is and what isn't.

After that, the discussion in the second chapter progresses to Aljurjani's view of the reader's perception of *imagination* where the writer's innovation combines inharmonious elements and recreates a new invented image for the reader. This imagination originates from the subtle observation of the creative writer to approach it to the expert reader's mind which is stimulated by the implicitness of the text which consequently leads the reader to eliciting the embedded hidden message of the text—when the effect happens and dominates the response emerges.

Finally, the third chapter covers some of the traditional terminology such as *poetic plagiarism* and how the new critics consociated it with *intertextuality*, the influence of the remaining knowledge of the creative writer that is reflected in their new texts, and how the writer's intellectual repertoire affects their production. The research specifically highlights Aljurjani's position in this regard and how he gainsaid plagiarism from the writer if they borrowed from the resource text creatively and that this creativity reflects the role of their inner skillful reader and how they could convert the text from a cliché text to a new innovated one. In addition to that, this chapter talks over the issue of *alteration* which has been called in today's criticism *displacement*. It also covers topics which Aljurjani considered as different types of eloquent displacement such as *metonymical*, *figurative*, *metaphorical*, and *imagery* displacement.

keywords:

creative writer-image-meaning-reader-imagination

ahmed abdullah almulla

المصادر والمراجع

أولاً. المصادر

القرآن الكريم.

أبن المظفر الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، دار الرشيد للنشر، ج ٢، ١٩٧٩م.

ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، شرح محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م

أبو العلاء المعري: معجز أحمد ، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، ج ١، ١٤١٣ هـ/١٩٩٢م.

أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين: كتاب الأغاني، لبنان ، بيروت، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثانية، ج ٣، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ :

- الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، لبنان، بيروت، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة، ج ٣، ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م.

- البخلاء، تحقيق طه الحاجري، القاهرة، مصر، دار المعارف، الطبعة الخامسة

د. س.

- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،
الطبعة السابعة، ج ٣، ١٤١٧هـ/١٩٩٨م.

أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم،
ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية،
١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.

أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: فتح الباري، بيروت، لبنان، دار المعرفة،
ج ٩، ١٣٧٩هـ.

أحمد بن محمد النيسابوري الميداني: مجمع الأمثال، دار الفكر، د. ط، ١٤١٢هـ
١٩٩٢م.

أرسطو طاليس:

- فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

- كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة
الأولى ١٩٤٩م

جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار الفكر، بيروت، لبنان،
الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ، ١٩٩٤م.

حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن
الخوجه، بيروت، دار الغرب، الطبعة الثالثة ٢٠٠٧م،

الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، مصر، دار المعارف، الطبعة الرابعة، د.س.

الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، بيروت، دار صادر، الطبعة الثانية، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م.

سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.

رمزي منير بعلبكي: معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق: درويش الجويدي، لبنان، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٩هـ ٢٠٠٨م.

عبد الرؤوف المناوي: فيض القدير شرح الجامع الصغير، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، الطبعة الأولى، ج ٣، ١٣٥٦هـ.

عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، جدة، السعودية، دار المدني، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ ١٩٩١م.

- دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ ١٩٩٢م.

- الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، د.س.

- شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن، الطبعة الأولى، تحقيق زكريا سعيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.

علي بن محمد بن علي الجرجاني: كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

عبد الله بن مسلم بن قتيبة:

- الشعر والشعراء، لبنان، بيروت، دار إحياء العلوم، الطبعة الرابعة ١٤١٢هـ ١٩٩١م

- عيون الأخبار، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ط، د.س، ج ١.

الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م.

القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م،

القاضي أبو السعود محمد بن محمد بن مصطفى العمادي الحنفي: إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ ١٩٩٩م ج ٥.

مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،
بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.

ثانياً. المراجع

أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة
١٩٩٤م.

أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة
الثالثة، ١٩٦٣م.

أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منشورات وزارة
الثقافة، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م.

أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، بيروت، دار النهضة
العربية، ١٩٨١م.

أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي
عند العرب، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب،
د.ط، د.س.

أحمد مطر العطية: العدول في العربية مفهومه وبلاغته، مركز البحوث كلية
الآداب جامعة الملك سعود، ١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م.

الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٠م.

بسام قطوس: تمنع النص، متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م،

بشرى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، أغسطس، ١٩٩٢م.

تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

توفيق الواعي: الخطابة وإعداد الخطيب، مصر، المنصورة، دار اليقين، الطبعة الثالثة، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.

جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م، ص ١٥

جون كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، سلسلة كتابة نقدية ٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د، س.

حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر، قراءة الأنا/ نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل وقضاياهما، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠١م.

حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ٢٠٠٧م.

خيرة حمر العين: شعرية الانزياح في دراسة جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أريد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تحقيق عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م.

رولان بارت: أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة ١٩٨٩م.

ريتشارد: مبادئ النقد، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦١م.

زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، د.س.

عبد العزيز حمودة:

- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٣٢، ١٩٩٨م.

- المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٧٢، ٢٠٠١م.

عبد الفتاح الحموز: انزياح اللسان العربي الفصيح والمعنى، عمان، دار عمار، ١٤٢٨هـ ٢٠٠٨م

عبد القادر فيدوح:

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ١٤١٩هـ.

- إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

عبد الكريم الخطيب: الإعجاز في دراسات السابقين، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م.

عبد الله الرميحي: التلقي في مؤلفات النقد العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٢٧هـ.

عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة ١٩٩٨م.

عبد الله بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠٠٧م.

عبد الموجود متولي بهنسي: العدول عن النمطية في التعبير الأدبي، مكتبة الرشد، ١٤٢٤هـ ٢٠٠٤م.

عثمان موافى: دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠م.

عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة، د، س.

فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دبي، دولة الإمارات العربية المتحدة، دار العالم العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

فرانك شويرفيجن، وآخرون، نظريات التلقي، ضمن نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحور، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

ليون سمفيل، وآخرون، دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

مارك أنجينو، وآخرون، التناصية، ضمن بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

محمد أبو زهرة: الخطابة أصولها تاريخها في أزهر عصورها، مصر، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، د، س.

محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م.

محمد المبارك: استقبال النص عند العرب/ دراسة أدبية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

محيي الدين حمدي وآخرون، التخيل عند عبد القاهر الجرجاني، ضمن أعمال ندوة عن عبد القاهر الجرجاني، جامعة صفاقس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٨م.

نادر كاظم: المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، الأردن، عمان، دار الشروق، ١٩٩٧م.

نهى فؤاد عبد اللطيف السيد: جماليات تلقي لغة الشعر، الشواهد الشعرية في شروح المعلقات، الطبعة الأولى ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٢٥.

يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، ١٩٩٧م.

ثالثاً: الدوريات

إبراهيم أسيكار: نظرية النظم والتواصل لدى عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات، طنجة، العدد ٣٤، ٢٠١١م.

إبراهيم السعافين: إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العددان ٦٠، ٦١، ١٩٨٩م.

أحمد بو حسن: نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، ضمن ندوة "نظرية التلقي إشكالات تطبيقات"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الشركة المغربية للطباعة والنشر، ١٩٩٣م.

أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلحات، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م ٢٥، ع ٣، يناير/مارس، ١٩٩٧م.

تيري إيجلتون: الظاهراتية والهيرمونطيقا ونظرية التلقي، ترجمة محمد الخطابي، مجلة علامات، مكناس، العدد الثالث، ١٩٩٥م.

عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناس، علامات، عدد ١ مايو ١٩٩١م.

فولفغانغ إيزر: في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد السابع ١٩٩٢م.

ماجد بن علي الماجد: المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، رقم البحث ٥ مجلد ٦٨.

الهاشم أسمهر: جمالية التلقي، مجلة علامات، العدد ١٧، ٢٠٠٢ م.
بخوش علي: مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر، جامعة
بسكرة، الجزائر، العدد الثالث، ٢٠٠٦ م.
حميد لحداني:

- المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جنور، الفلاح
للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، العدد ٢، ١٤٢٠ هـ

- نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة، مجلة علامات،
عدد ٢٦.

خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياقوس ما بين الجمالية والتاريخ، مجلة
المخبر، جامعة بسكرة، العدد الأول، ٢٠٠٩ م.

رولان بارت: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر
المعاصر، العدد الثالث، سنة ١٩٨٨ م.

زهير غازي زاهد: قراءة النص، مجلة ينابيع، العدد ١٩، رجب، شعبان ١٤٢٨ هـ.

سميرة سلامي: إرهابات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي،
اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد ١٠٦، السنة السابعة والعشرون،
نيسان، ٢٠٠٧، ربيع الآخر، ١٤٢٨ هـ.

غازي مختار طليمات: أدبنا القديم ونظرية التلقي، مجلة الأدب الإسلامي،
العدد ٢٣، ١٤٢٠ هـ.

معجب العدوانى: رحلة التناسية إلى النقد العربى القديم، علامات فى النقد،
مج ١١، ع ٤٤ (ربيع الآخر ١٤٢٣، يونيو ٢٠٠٢).

ميسون شوا: عناصر التخيل فى الشعر العربى، أبو العتاهية نموذجاً، مجلة
التراث العربى - مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب - دمشق العدد ٩٥
- السنة الرابعة والعشرون - أيلول ٢٠٠٤م - رجب ١٤٢٥هـ.

رابعاً: مراجع الأنترنت

حسن البنا عز الدين: الشعر والجنون، الرابط:

<http://www.suhuf.net.sa/1999jaz/apr/15/cu8.htm>

حفصة زيان: المتلقى فى الموروث النقدي القديم، مجلة أقلام الثقافية، الرابط:

<http://www.aklaam.net/newaqalam/aqlam/show.php?id=15089>

عيد شبابيك: ظهور منظور المتلقى فى التراث النقدي عند العرب، شبكة
الألوكة، الرابط:

[/http://www.alukah.net/Literature_Language/0/28174](http://www.alukah.net/Literature_Language/0/28174)

محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث العربى البلاغى والأسلوبية الحداثية، مجلة
التراث العربى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد ٩٥، السنة الرابعة والعشرون،
أيلول ٢٠٠٤م، رجب ١٤٢٥هـ، موقع المجلة على الرابط:

<http://www.awu-dam.org/trath/95/turath95-005.htm>

فهرس المحتويات

٣	مقدمة
٨	تمهيد
٩	أ. النموذج النقدي الجديد
١٢	١. تاريخ الأدب
١٤	٢. أفق التوقعات
١٨	٣. المسافة الجمالية
١٩	ب. مفاهيم التلقي
١٩	١. الرصيد
٢٠	٢. القارئ الضمني
٢٤	٣. تكوين المعنى/ الفجوات
٢٨	٤. قصد النص
٣٠	الفصل الأول: ملامح العناية بالمتلقي في النقد القديم
٣١	المبحث الأول: المتلقي في الموروث النقدي
٣٢	أ. المتلقي بين يدي اليونان
٣٨	ب. أهمية المتلقي في التراث العربي
٤١	١. جذب المتلقي
٤٥	٢. المتلقي الواعي
٤٧	٣. استفزاز المتلقي
٤٨	٤. المتلقي والأثر النفسي
٤٩	٥. المتلقي على محك النقد
٥٠	٦. مدار الشعر على تأثيره

١٠٧	٥- التوفيق بين الشكل والمضمون
١١٢	٦- انبهار المتلقي بجودة التخيل
١١٤	٧- حقيقة التناقض عند عبد القاهر
١١٧	٨- تحرير الخيال من الكذب
١١٩	ب . الصورة البيانية
١٢٠	١- المعنى بين التخييلات الشعرية وتصاوير الرسامين
١٢٣	٢- تمثيل المعنى للمتلقي
١٢٥	٣- أصالة الفن التعبيري
١٢٧	٤- جماليات الصورة الاستعارية
١٢٨	٥- تفاعلات الصورة داخل الصياغة
١٣٧	المبحث الثاني: وظيفة النص التأثيرية
١٣٨	أ. الأبعاد النفسية للصورة البيانية
١٤١	١- المنزع النفسي عند عبد القاهر الجرجاني
١٤٦	٢- الأثر النفسي للتشبيه
١٤٧	٣- دور العقل في تكوين الصور
١٥١	٤- التأثير مرتبط بأصالة الصورة
١٥٧	ب . تجلي الغموض وأثره النفسي
١٥٧	١- متعة المتلقي في الكشف عن المعنى
١٥٩	٢- ألفة الخفاء بين المتلقي والنص
١٦٤	٣- الإيقاع الصوتي من أسباب جذب المتلقي
١٦٨	الفصل الثالث: تلقي المصطلحات القديمة في النقد العربي الحديث
١٦٩	المبحث الأول: من السرقات إلى التناس
١٧٠	أ. ظاهرة السرقات الشعرية
١٧٨	ب . دور المتلقي الحاذق

١٨٣	ج . التناس عند عبد القاهر
١٨٨	١- مظاهر التناس عند عبد القاهر
١٩٥	٢- الصورة الشعرية من خلال التناس
٢٠٤	المبحث الثاني: من العدول إلى الانزياح
٢٠٥	أ. الانزياح إلى العدول
٢٠٥	١- العدول
٢٠٩	٢- الانزياح
٢١٢	ب . الانزياح البياني
٢١٣	١- الانزياح الاستعاري
٢١٥	٢- الانزياح الكنائي
٢١٨	٣- الانزياح المجازي
٢٢١	٤- الانزياح التشبيهي
٢٢٦	الخاتمة
٢٣٣	المصادر والمراجع