قراءة ثانية لنماذج من تراث النقد الشعري التطبيقي في ضوء نظرية التأويل

عبدالقادر الربّاعي

أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن

الملخص

التأويلية (Hermeneutic) نظرية نقدية من نظريات ما بعد الحداثة، لها أعلام وفلسفة وتاريخ وغالباً ما تقترن بنظرية التلقي (Reception) ؛ لأن اهتمامهما معاً مركز على القارئ بصفته محور العملية النقدية انطلاقاً من فاعلية القراءة وتعدد المعنى. وتعتمد التأويلية في تحقيق فلسفتها على : الفهم، والتفسير، والتطبيق، وبتفاعل كبير بين هذه القضايا معاً.

ولما كانت هناك إشكالية بين النقاد والشعراء في موروثنا النقدي التطبيقي حول المعنى وتأويله، فإن إعادة قراءة جوانب أساسية من هذا الموروث التطبيقي وفق نظرية التأويل مفيدة، خاصة إذا وظفت منطلقات التأويلية بمنهجية القراءة الفاعلة. وبناء عليه حصرالبحث إعادة القراءة هذه في قضايا ثلاث، هي:

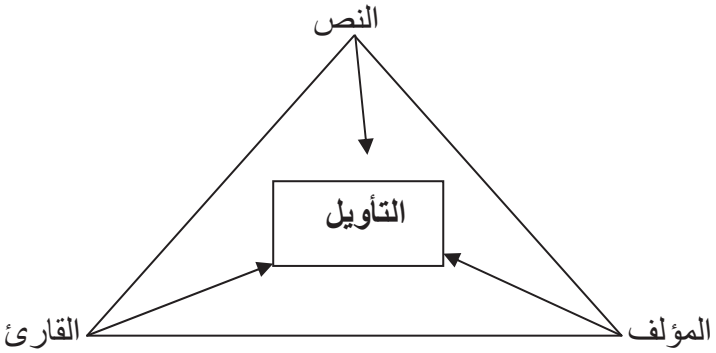
المعنى واللفظ، والتضمين، أو ما عرف(بالسرقات)، ثمّ الغموض. وانتهى إلى أن خلافاً بشأن تأويل هذه المسائل جميعاً خلاف مستحكم بين الرؤية الجديدة والرؤية القديمة.

إن الذي كان له التأثير الأكبر في الأحكام غير المقنعة على الشعر قديماً هو الجو العام الذي طرح رؤية مؤداها : " تفوق القديم " . فمن نتائجها رفض الأسلوب الجديد والتمسك بنهج القديم أسلوباً ثابتاً، حتى في العصور المتأخرة كالعصر العباسي وما بعده. وهناك أمر آخر اختلفت فيه القراءة القديمة عن الجديدة هو أنهم ظلوا في نقدهم القديم حول القضايا الثلاث يؤولون الجزء بعيداً عن أثر الكل؛ الأمر الذي ترك المنقود مكشوف الظهر، معرضاً للميل عنه أو الحيف عليه.

لقد ناقش البحث هذه القضايا الثلاث مستفيداً من آفاق التأويلية واهتمامها بالقارئ وبالنص المفتوح، ومستعيناً بأفكار الفلاسفة الكبار أمثال هانس جادامر، وإمبرتو إيكو، وبول ريكور، وروبرت شولتز وغيرهم.

تمهيد

تعد نظرية التأويل(Hermeneutic) من نظريات ما بعد الحداثة الموجهة للقارئ. وقد فتحت باباً واسعاً لاجتهادات عميقة في قراءة النص الأدبي بعامة والشعري منه بخاصة، من حيث انفتاح الأفق وإنتاج المعنى. لقد كسرت هذه النظرية مع نظرية التلقي واحدية النظرة، وأخرجت للمشتغلين بالأدب والفن – من خلال وعي تاريخي تكاملي للنظريات النقدية فيما بعد الحداثة – قيماً جمالية ونقدية جديدة مثيرة في القراءة التحليلية التأويلية، "فما علم التأويل المفضي إلى جماليات التلقي ونظريات القراءة إلا كسر حاد لطوق المشروع البنيوي واللساني المغلق، ليعيد للظاهرة الأدبية أسس انسجامها الكلي المنفتح على الآفاق المتعددة "[1]. ومن ذلك الاحتفاء بالقارئ المتولد من رحم النص والمتسلل عبر فضاءاته وتشكيلاته لفض أبعاده المعقدة وتحويلها إلى نص جديد متجدد بفاعلية القراءة والقراءة الضمنية، وانكسار التوقع وخيبة الظن واحتماليات التوتر والفجوات، وغيرها من المصطلحات الفاعلة التي تقود إلى اكتشافات مذهلة بمعايير القراءة المعاصرة للنص الشعري : لغة ومعنى وفناً [2]. ويمكن اختصار عملية التلقي والتأويل وجمع أقطابها في المثلث التالي:



إن استغلال نظرية التأويل بالفهم السوي لمدخلاتها الفلسفية ومخرجاتها الجمالية، يمنح الناقد الماهر آفاقاً واسعة يطل منها على أبعاد متنوعة في قراءاته التأويلية للشعر قديماً وحديثاً ؛ على أساس أن الشعر أينما وجد – زماناً ومكاناً –

مكون جمالي إنساني يستوي فيه الفن شكلاً والمعنى روحاً بقطع النظر عن اختلاف اللغة والعصر والجنس[3].

ومن خلال هذا الفهم الشمولي لطبيعة الشعر ومهمته في الحياة والكون نقرأ شعرنا التراثي والحصيلة النقدية التي مورست عليه قديماً قراءة تأويلية معاصرة بعد أن منحت هذه القراءة الناقد فرصة لتجريب ثقافته وذوقه، ومن ثم التوازن بين رؤيته وفعله في عمق الاكتشاف وحيوية التطبيق.

ومع أن الشعر فن خيالي جمالي يوحي بالمعنى إيحاء، ويتحرك في الممكن والمحتمل، فإن أكثر نقدنا العربي القديم درج على أن يقرأ الشعر قراءة قاصدة (مباشرة) تقربه من الواقع والحقيقة، وأن يستنبط مقاييس نفسية بميزان الحسن والقبح، أو الفضيلة والرذيلة، أو الخطأ والصواب. فهذا قدامة بن جعفر – وهو كما وصفه ابن النديم[4]: "أحد البلغاء والفصحاء والفلاسفة الفضلاء" – يعلق على قول عمر بن الخطاب في وصف زهير حيث قال – رضي الله عنه –: إنه لم يمدح الرجل إلا بما يكون فيه[5]، فقال قدامة: "إن في هذا القول – إذا فهم وعمل به – منفعة عامة، وهي العلم بأنه إ ذا كان الواجب ألا يمدح الرجال إلا بما يكون لهم وفيهم، فكذا يجب أن لا يمدح شيء غيرهم إلا بما يكون له وفيه، وبما يليق به ولا ينافره، ومنفعة أخرى ثانية وهي توكيد ما قلنا في أول كلامنا في المعاني من أن الواجب فيها قصد الغرض المطلوب على حقه وترك العدول عنه إلى ما لا يشبهه"[6]، فهو يتحرى الصواب أو الحقيقة المناسبة في المديح، كما يؤكد قصد الغرض المطلوب على حقه في المعاني الشعرية على الرغم من أنه كان قد قال بالغلو في المعاني في موطن آخر[7]. وقريب من قول قدامة في قرب المعنى في الشعر ما قاله الآمدي عن أهل العلم، قال: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الكلام في مواضعه، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه"[8]، ولهذا كان العقل هو الفيصل في مسألة الجودة والرداءة في الشعر، بل هو المعتمد في المفاضلة بين شاعر وشاعر. فإذا عدنا إلى ما سمي بعمود الشعر – على سبيل

المثال – وجدنا أن الأوصاف التي أطلقت على كل من اللفظ والمعنى، أو على العلاقات بين الكلمات والأشياء في حدود المشابهة والاستعارة محكومة بمقاييس مجلوبة من مفاهيم واجتهادات وإجراءات ترتد إلى العادة والدارج، أو المتعارف عليه في المقبول والمرفوض واقعاً، أو الاعتدال تناسباً، أو المعقول معياراً. قالوا:

"إن العرب كانوا يحاولون شرف المعنى، وجزالة اللفظ، واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وتوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، حتى لا تنافر بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر العربي"[9].

فالوصفان: " شرف " نعتاً للمعنى، و" الاستقامة " نعتاً للفظ، مقياسان مستعاران من قيم اجتماعية أخلاقية يوصف فيها النبيل بالشرف، والعفيف بالاستقامة. ثم إن الأوصاف الأخرى مثل: " الإصابة في الوصف "، والمقاربة في التشبيه، والمناسبة بين المستعار منه والمستعار له تستند إلى قوى عقلية اعتدالية توازنية أولاً، وإلى الارتباط الحسي الظاهري المباشر بالواقع الحقيقي الملموس والمعيش ثانياً.

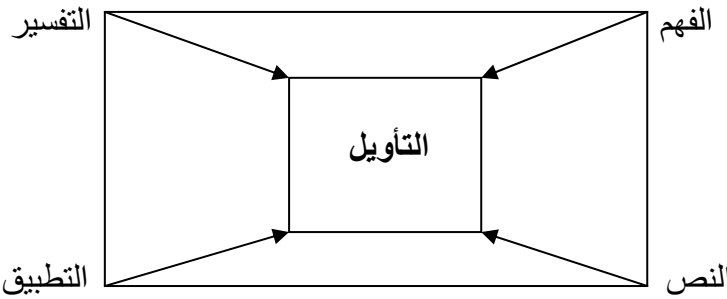
والمرزوقي هنا لا يصدر عن ذوقه الخاص ولكنه يسجل توجهاً عاماً لدى النقاد القدامى في القرنين الرابع والخامس؛ " إنه عبد القاهر الجرجاني وحده الذي يمثل الاستثناء لهذا الحكم ". مثلما يقول جابر عصفور، ويؤكده عبدالله الغذامي[10]؛ فالميل بمعايير قياس الشعر جهة المنطق والعقل هو ميل عام كما أشار إلى ذلك شكري عياد[11]، وأكده جابر عصفور حين سجل في كتابه: "مفهوم الشعر "أن التناسب بين أجزاء الوحدة في الشعر عند بعض النقاد مقصور "على التناسب المنطقي بين العناصر الثابتة "[12].

لقد تعامل أكثر النقاد في تطبيقاتهم الشعرية وفق هذه الرؤية، ولم تكن أحكامهم ترضي الشعراء دائماً لذا سجلت المدونة النقدية أصواتاً للشعراء تعلن رفضها لما يدور في النقد التطبيقي من أحكام ذات مرجعية فكرية مختلفة، كما نجد

ذلك كثيراً في كتاب (الموشح) للمرزباني[13]. وفي هذا السياق يقول محمد بن العربي الجلاصي في تقديمه لكتاب "بلاغة الانتصار" لحمادي صمود: "إن صموداً يحاور نص الصولي من مواقع نظرية حديثة وهو محمل بإشكالات تأخذ القارئ من عمود الشعر إلى الأفعال الإنجازية، فسؤال الشعر لم يتحرر من النقاد الذين يحاصرون ما يشتقه الشعراء من أكبادهم بما وضعوه من المقياس والمعيار"[14].

إن نظرية التأويل التي اهتمت بالقارئ طرحت رؤية مختلفة في قراءة النص الشعري؛ مؤداها أن للشعر لغة لا تصور الواقع كما هو ولكنها تحقق للفن والأدب فهماً أبعد وأشمل وأجمل. إنها تتعلق بالغريب المدهش الذي لا يقف عند المألوف أو المتوقع عقلاً ومنطقاً وإنما تنحرف باللغة جهة الاختراق والتشظي كفعل الانزياح الذي هو استعمال اللغة استعمالاً يخرج بها عن المألوف والمعتاد لغاية كسر توقع المتلقي ومفاجأته بالغريب[15]. فوظيفة التأويل - كما قال هانس جادامر(Hans.G.Gadamer) - حل إشكالية الفهم وحصر المعنى ومحاولة الإحاطة به بوساطة تقنية ما "[16].

لقد اهتم فلاسفة التأويل - ابتداء بشليرماخر ودلتاي وانتهاء بهيدجر وجادامر و بول ريكور وغيرهم - بمتوالية سياقية للمعنى هي الفهم، ثم التفسير، ومن بعده التطبيق؛ أي استيعاب المعنى ذاتياً أو تمثله داخلياً ليستقيم للمؤول تأويله[17]. وهذه عملية معقدة قد يختصرها ويوضحها الرسم التالي:



فمن أجل تأويل أمثل "لا يكفي لهذه المهمة الصعبة الفهم الأولي، والتفسير الظاهري لمجموع الأبنية... بل لا بد من مرحلة تمتزج فيها الذات

بكل حيثيات النص الداخلية وأبعاده الممكنة وهي مرحلة التمثل (التطبيق) لاتخاذ موقف منه، وتجليته نصاً جديداً ولَّده التأويل "[18].

ويمكن زيادة تعمق فهمنا لتشابك هذه المتوالية بالاستعانة بقول إمبرتو إيكو (Umberto Eco) فيما سماه: "التعاضد التأويلي"[19]؛ إذ يمكن للقارئ النموذجي لأي نص أن يتحرك تفسيرياً مثلما تحرك النص توليدياً، ولا يمكن أن يتولد النص إلا بعد تمثل منشئه لكل الحركات والسكنات فيه، أو على حد قول جادامر: إلا بعد عرض كل ما فيه على نفس مؤلفه[20].

وبناء على هذا يحاول هذا البحث الوقوف على قضايا ثلاث كبرى شغلت موروث النقد الشعري التطبيقي، وما زالت تحتل طروحات مثيرة في النظرية النقدية الحديثة وخاصة نظريات القراءة وفي مقدمتها التأويلية على أمل أن تتم فيه محاورة علمية جادة وصولاً إلى تحرير النص وتحليله وإظهار ما فيه من قيمة وجمال. فالنص الشعري تظل له مركزيته في كل حوار أو تحليل؛ لأن لغته دائماً هي لغة الإنسان والحياة والكون مشبعة بالفن المحفز، والجمال المثير، وفراغات التوتر، ونوافر الأضداد. وهذه القضايا الثلاث هي:

1 – اللفظ والمعنى 2– السرقات الشعرية 3– التعقيد والغموض

1/1

لسنا هنا لنحاكم أسلافنا النقاد القدامى فيما نظن أنهم أخطؤوا فيه؛ إذ ليس من الصواب أن نقيس مقاييسهم في النقد بمقاييسنا الحاضرة، ولكننا نحاول بما لدينا من ثقافة نقدية حديثة أن نعود إلى شعرنا التراثي لنحاوره محاورة جديدة علّنا نصل معه إلى اكتشاف قيم جمالية لم تكن قد اكتشفت من قبل؛ إذ من طبيعة الأشياء أن يعاد النظر في النصوص عصراً بعد عصر. ولهذا نرى أن معيار العقل والمنطق، وقبله معيار الاعتدال والواقع الراهن قادا النقد إلى تكريس الشكلية مقياساً غالباً طبق على الشعر والشعراء؛ إذ كان الحَسَنُ والرديء هما مجالَ الحكم على العلاقات بين الكلمات والأشياء، أو الألفاظ والمعاني، لكن هناك استثناءين بلا شك كقراءة عبد القاهر الجرجاني وابن جني وغيرهما في

جوانب من التراث الشعري، فالمعايير السابقة معايير غالبة لكنها ليست عامة. وبناء عليها ندرك تقسيم ابن قتيبة الشعر إلى أقسام أربعة، يضبطها جميعاً الفصل الخارجي بين اللفظ والمعنى. من هنا أمكنه الحكم على اللفظ خلاف حكمه على المعنى؛ فقد يكون عنده اللفظ فاسداً والمعنى جميلاً، وقد يكون العكس صحيحاً كذلك؛ إذ يمكن أن يكون اللفظ جميلاً والمعنى سخيفاً. ولعل أدل مثل على عدم توازنه في الحكم قراءته للأبيات المشهورة في الحج والحجيج:

ولما قضينا من مِنىً كلَّ حاجــة ومسَّح بالأركان من هو ماســحُ
وشُدت على حُدْب المهارى رحالُنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالتْ بأعناق المطيِّ الأباطحُ

حيث نسبها إلى ضربٍ من الشِّعر "حسُن لفظُه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى". ثم بسط المسألة في حسن اللفظ وخُواءِ المعنى بتفصيل أكثر حين قال: "هذه الألفاظ كما ترى أحسنُ شيءٍ مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الإنضاء، ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائحَ ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح"[21].

فابن قتيبة في قراءته هذه لم يزد على أن نثر الأبيات وعرضها على منطق الأشياء ومقتضى الحال، فوجد معناها قريباً يجري في إطار الحدث العادي الجاري يومياً في شؤون الرحيل وإنضاء المطي؛ إذ ليس في تعليقه على الأبيات ما يوحي بخصوصية الحدث، وما يدخره من أشواق وتوترات، أو احتدام مشاعر في لحظة، وسكونها في لحظة تالية. ولهذا لم ير فيه سوى "حسنِ مخارج اللفظ ومطالعِه ومقاطعِه". وهي جزئيات ظاهرية موضعية شكلية ملحوظة، والأجدى أن يُقرأ النص قراءة تكاملية تتناسب وخصوصية جوه الروحي بحيث يتحد فيه المبنى والمعنى للوصول من ثم إلى مسارب الجمال بوجهيه: الظاهر والخفي، في النص.

لقد حاول عبد القاهر الجرجاني في كتابيه: (أسرار البلاغة، ودلائل

الإعجاز)، أن يتلافى قصور ابن قتيبة، فربط الأبيات بنظريته في "النظم"؛ وقال "لا يُتصَوّر أن تَعرف اللفظ من غير أن تعرف معناه، ولا تَتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ. فأنت إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، فالعلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[22].

ومهما كان رأيُنا في هذا القول وتفاصيله، فإنه - بلا شك - حطَم فهماً كان مستقراً لدى أكثر النقاد السابقين عليه، بطرحه أفكاراً نقدية جديدة تتعامل مع النص الشعري برؤية كلية توحدية. وقد استطاع بهذه الرؤية الانحياز إلى بواطن الأشياء عوضاً عن التسمر عند ظواهرها شأن ابن قتيبة، فوصل إلى القول بالمعنى الأولي والمعنى الثانوي أو ما سماه (معنى المعنى)[23]، كما توقف عند الاستعارة في قول الشاعر: "وسالت بأعناق المطي الأباطح" فرآها استعارة محسوبة على الخاصي النادر الذي لا نجده إلا في كلام الفحول ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال"[24].

واستغرقته قراءة الصورة الاستعارية أكثر حين نظر إليها شاهداً على "بديع الاستعارة ونادرها"، أو "استعارة لطيفة" زان الشاعر بها كلامه "حين طبق فيها مَفْصِلَ التشبيه وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه؛ فالشاعر فيها لم يُغرب؛ لأنه جعل المطيَّ في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شَبَهٌ معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصيةٍ أفادها بأن جعل "سال" فعلاً للأباطح، ثم عدَّاه بالباء، بأن أدخل الأعناق في المسيل، فقال: "وسالت بأعناق المطي الأباطح ولم يقل بالمطي لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها"، ولو قال: "وسالت بالمطي الأباطح لم يكن شيئاً" كما قال[25].

من الجلي أن قراءة عبد القاهر للنص أو لجزء منه قراءة متقدمة وفريدة ودقيقة؛ خصوصاً عبارته الأخيرة حول الاستعارة التي ربط فيها بين السيل وحركة أعناق المطي، لا المطي بعامة. فهذه خصوصية نوعية ركز عليها حين

رأى أن هذه الاستعارة وأمثالها حالات فنية خاصة لا نجدها في الاستعارات العامة من أمثال: "رأيت أسداً"، فمثل هذه الاستعارات العامة يرتد إلى "العامي المبتذل"، وعليه قاس "سالت بالمطي" حين رآها عامة، فعدها "لا شيء".

وشبيه بقراءة عبد القاهر أتت قراءة ابن جني؛ فقد قرأ البيتين الأولين من النص قراءة مختلفة عن ابن قتيبة، بل انتقده دون أن يسميه فقال: "هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به من لم ينعم النظر فيه، ولا رأى ما أراه القوم منه، وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق"، ثم ذهب مذهباً مخالفاً حين رأى أن المعاني في البيتين أشرف من ألفاظهما، فقال: إن "العرب إنما تُحلِّي ألفاظها وتدبجها وتَشِيها وتزخرفها عناية بالمعاني التي وراءها... فالألفاظ خدم للمعاني والمخدوم - لا شك - أشرف من الخادم"، كما قال. وفي تعليقه على الأبيات توقف عند عبارة: "كل حاجة" فربط بينها وما يفيده من أمثالها أهل النسيب والرقة، وذوو الأهواء والمقة".

ووقف من البيت الثاني عند قول الشاعر: "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" فقال: "إن في قوله: (أطراف الأحاديث) وحياً خفياً ورمزاً حلواً"[26].

فابن جني كعبد القاهر نظر في الأبيات فقرأ فيها ماغاب عن ابن قتيبة لاختلاف فهمهما حول وظيفة الشعر؛ فالأول يرى أن الشعر في لفظه، بينما يرى الثاني أن الشعر في معناه. والرؤية التي يمكن أن ننظر إلى الأبيات من خلالها هي رؤية تكاملية يتحد فيها اللفظ والمعنى لتأدية وظيفة الشعر الأساسية وهي إبداع للجمال الفني الذي تؤلف فيه الألفاظ بتشابكها معاً: تآلفاً واختلافاً، المعنى الإنساني العام الذي - بتأليفها الخاص - يختلف في العمق والقيمة والجمال عن أي معنى تشكله ألفاظ أخرى مؤلفة على نحو مختلف.

2/1

كانت تلك حدود قراءات النص الشعري القديم؛ وقد رأيناها موزعة بين المنغلقة على حدود محددة لدى ابن قتيبة، والمنفتحة على آفاق أرحب بعض الشيء عند عبد القاهر وابن جني. ونحن لا نعدم أن نجد بين قراءة عبد القاهر

قديماً وبعض القراءات الحديثة آصرة ؛ خصوصاً تلك القراءات التأويلية للنص التي تركز على فاعلية القراءة وأبعاد الاستعارة وتعدد المعاني؛ ومن ذلك قول بول ريكور (Paul Ricour) في هذا السياق: "يمكن وصف نظرية الاستعارة. . . بإضافة إشكالية المعنى المتعدد لإشكالية المعنى عموماً. فالأدب يتأثر بهذا الامتداد إلى درجة أنه يمكن تعريفه بمصطلحات دلالية من خلال العلاقة بين المعاني الأولية والمعاني الثانوية، كما في حالة الأفق تحيط بالموضوع، وتفتح العمل على قراءات متعددة "[27].

ولو أردنا قراءة ذلك النص الشعري القديم المختلف عليه، قراءة جديدة في إطار نظرية التأويل، لوقعنا على أسئلة لم يطرحها الناقد القديم ؛ لأن ذلك الناقد كان مشغولاً بأسئلة مطروحة في عصره ضمن الثقافة النقدية والإبداعية السائدة أو المكتسبة، التي كانت حصيلةُ الناقد - على اختلاف طبيعته وتكوينه وثقافته وتميزه - جزءاً لا يتجزأ منها. إن الأسئلة العصرية الواعية :كماً ونوعاً، هي التي يفترض أن تأتي بإجابات عملية ناضجة شافية لطارحها؛ كونها نابعة من منطقة القناعة والمعرفة في نفسه وعقله. إنها أسئلة في النص تغطي الزمان والمكان واللغة والذات والموضوع والفن والإيحاء والأفق، وغير ذلك مما يجب أن يكون متعدداً ومفضياً إلى رؤية واحدة موحدة في آن. إن في تبني منظور القارئ نستطيع القول مع رامان سلدن (Raman Selden): "إن القصيدة لا تحقق وجودها الواقعي حتى تقرأ، فلا يستطيع إلا القراء مناقشة معناها. . . ولو نظرنا في أبسط أمثلة التأويل، لرأينا أن المتلقي غالباً ما يدخل على نحو فاعل في بناء المعنى"[28]. فنحن حين نقرأ القصيدة نلاحظ - كما يقول بيير جيرو (Pierre Jiro)- أن "التراكيب تولد الإبدالات الخاصة، وأن هذه الإبدالات تولد التراكيب بدورها. وبمعنى آخر، فإن القصيدة تولّد قانونها الخاص، وتكون القصيدة فيه الرسالة الوحيدة "[29].

فإذا ما عدنا إلى النص الشعري السابق وفق هذه التصورات الحديثة في تأويل النص، استوقفنا افتتاح الشاعر نصه بحرف رابط هو" الواو" الذي يوحي بأن النص معطوف على غيره مع أن غيره ليس موجوداً حسياً، لكن عدم وجوده

حسياً لا يعني إلغاءه عملياً ومعنوياً. إنه، واقعاً، عالم كبير ميّاد التفكير، سياح الروح، يجول في مساحة من الأرض ويصَّعَّد في معارج السماء. إنه مجمل المناسك التي أداها الحاج بترتيب منضبط ومحسوب، اختصرها الشاعر بعبارة: " كل حاجة " لينتهي عند " مِنى " المكان المختار. كان ذلك الأداء – في حقيقة حاله – عملاً كبيراً؛ فيه مشقة وقسوة، لكن فيه فرحاً وبهجة. وهل هناك ما هو أسعد على المؤمن من تأديته مناسك إيمانه؟!

أما افتتاحيته التالية : " لما قضينا. . . " فتثير فينا أيضاً زمناً مغيباً لكنه واجب الحضور. فـ "لمّا" هذه حد زمني فاصل بين ما كان، وما أصبح. والواقع أن الشاعر– بالواو ولمّا – موزع المشاعر بين هذين الزمنين؛ لأنه كان في الماضي القريب منخرطاً انخراطاً تاماً في مسارب الروح، منفصلاً انفصالاً حاداً عما كان يشغل الإنسان عنها، ثم غدا في الحاضر الآني يهيئ النفس للدخول إلى حياة مختلفة تعيده إلى مادية الحياة بمشاغلها، وطرائق الكسب فيها. فهو – إذن – في مفترق تتنازعه غايتان متناقضتان ترتبط كل منهما بعالم هو نقيض العالم المجاور له. من هنا ندرك قوله: "ولما قضينا من منى كل حاجة"، فحين ندقق في كل كلمة من القول ونفحص علاقتها بغيرها، نستطيع تبين أبعادها كما تلوح لنا بإشارات تثير مواقعها من النفس، وهي إشارات توقفنا عند مفاصل الاختيار والتركيب معاً، كي نصل من خلال ذلك إلى ملء فجوات "الأفق"[30]، سواء أكانت هذه الفجوات واسعة أم ضيقة.

قد يُسأل: لماذا استخدم الشاعر الفعل "قضينا" كل حاجة، ولم يقل "أخذنا" كل حاجة، فالفعل الثاني ألصق بالحاجة من الأول؟. ربما يقودنا هذا السؤال إلى استشفاف ظلال المعنى لكل من الفعلين: فالفعل "قضينا" يتضاد في موقعه مع الفعل "أخذنا"؛ لأنه يعني "أدّيْنا" كل دَيْن علينا لمستحقه. فالموقف في الحج عطاء لا أخذ، لهذا كان الاختيار بدافع نفسي خفي يعرف مواقع الكلام بحساسية شفافة. أما عبارة "كل حاجة" المرتبطة بفعل "قضينا" ففسيحة الدلالة – كما ذكرنا – لكنها تنزاح عن الدلالة المادية إلى الروحية، بل إن الأعمال الجسدية والمادية التي قد تشملها العبارة مدفوعة بحافز روحي أو

بحلم يخترق أطر الحياة إلى عالم غيبي مثالي أبدي هو بالنسبة إلى المؤمن جوهر الحياة وقيمة الوجود.

إن مثل هذه التجربة العميقة التي عاشها المؤمن وهو ينتقل من مكانه الدنيوي في بقعة ما من العالم الأرضي إلى هذا المكان الروحي المعين "مِنى" قد لا تتاح ثانية؛ لأن تكرارها ليس فرضاً يستوجب قضاء، لذا افترضنا أن هذه الحاجات كثيرة وموزعة بين الذات والآخر. فحين يؤكد النص أن كل الحاجات لا بعضها، هو الذي انقضى، فإنه يوحي بوصول الذات إلى حد الرضا والامتلاء بإنجاز الواجب كله. وهذا إشباع النفس بالنشوة نتيجة إتمام المهمة الأجل التي لا توازيها مهمة جليلة أخرى على مدى العمر كله.

يستوقفنا المكان المخصوص بأداء الفريضة "مِنى" لنسأل: لماذا "مِنى" دون غيره من أمكنة الحج المعروفة؟ أكان اختياره هنا مرتبطاً بشرط الوزن الشعري فقط أم أن لاختياره شأناً آخر؟ أظن أن لاختياره – مكاناً رامزاً لغيره من الأمكنة– علامةً تتجاوز لازمة الوزن إلى دلالة أعمق. ففي مِنى تؤدى أواخر واجبات الحج: ومن ذلك رمي الجمرات، الذي يعني نهاية للصراع الأبدي بين الإيمان والكفر، أو بين الخير ممثلاً بالحاج الذي برأه حجه من الخطايا والذنوب، والشر ممثلاً بإبليس الخطيئة. وهي نهاية تؤشر على انتصار ديني رمزي للمقدس على المدنس.

أما التركيب التالي في الشطر الثاني من البيت الأول: "ومسح بالأركان من هو ماسح" فيعزز الجو الروحي الذي بدأ مع الشطر الأول؛ فالتركيب يوحي بجو الرهبة في نفس من امتلأ إيماناً وهو يودع المكان المقدس الذي شهد انصباب مشاعره الحرى المختزنة في النفس لسنوات تنتظر فرصة الإفاضة بها على العتبات الطاهرة. من هنا جاء هذا التشبث بالأركان حتى آخر لحظة وداع. ها هي صورة المتمسح بالأركان المقدسة لا بركن واحد منها كما أوحت " أل " العهدية، فاللمس أو التبريك باللمس هو آخر حركة في المهمة، ذلك لأن فيها لحظة الحقيقة التي تتجمع حولها الأشياء بحلوها ومرها.

أما عبارة "من هو ماسح" فتتجاوز ظاهر الدلالة إلى خفيها؛ إنها ليست

مجرد ترديد شكلي إيقاعي حسب، لكنها حالة إنسانية عامة وخاصة. إنها في عموميتها تحفزالقارئ إلى أن يتخيل الكم مّن الذين يؤدون التمسح بالأركان: أقلة هم أم كثرة؟ لكنه في النهاية يصل إلى قناعة أنها اللمسة الأخيرة التي تؤدي واجب وداع الأحبة.

مازلنا في قراءتنا للبيت الأول نمارس وظيفة أساسية للقراءة هي ملء الفراغات الكثيرة المتنوعة وفق التلقي والتأويل؛ ذلك أن مهمة التأويل الأساسية فكرياً هي أن يرينا كيف أن الفكر يعمل على تنظيم استجابتنا العاطفية وتحويلها إلى فعل[31].

ويعزز البيت الثاني تلك الأجواء الروحية، لكنه يضيف مهمة جديدة من مهمات القراءة هي تلمس الرابط الذي يردم الفجوة بين البيتين ليشكلا معاً مدماكاً في جدار النص. هاهنا نكتشف أننا نعاين عائلة لحرف من أقوى حروف الربط هو حرف العطف (الواو) الذي كان الفاتحة لكلمات النص. إنه الحرف الذي تردد بداية لخمسة أشطر من ستة هي كل أشطر النص. إنه الرابط المكين الذي اختاره الشاعر بفطنة لا تنكر كي يؤلف بين وحدات أبياته الثلاثة في وحدة جامعة. أما الشطرالأول من هذا البيت الذي تلا (الواو): "وشدت على حدب المهارى رحالنا"، فصورة لفعل مخالف أو منفصل عن تلك الأفعال التي كانت تشغل الحجيج. وأول ما يثير الانتباه فيه هو الالتفات في الضميرالغائب للفعل المبني للمجهول: "شُدّتْ"، فقد أوجد مسافة للتوتر ناشئة عن تجاوزه لضمير "نحن" في "قضينا"، بل إن ضمير "نحن" تجاوزه ثانية في كلمة تالية ملتصقة به هي "رحالنا"؛ إذ عادت تشكل التفاتاً جديداً، لكنه التفات أعاد التوازن إلى إيقاع الشعر بعد التشويه الذي أحدثه التفات الضمير في (شُـدّت).

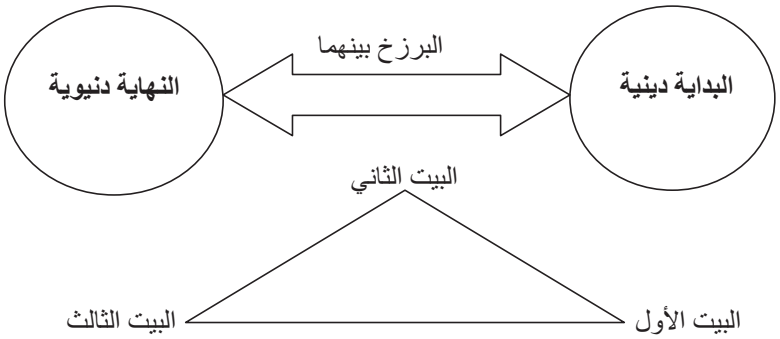
إن حركة الضمائر بين المخالفة والتوافق نوع من التنغيم الإيقاعي المتحرك داخل الشاعر، والمحرك للشعور والفهم داخل المتلقي. لهذا علينا فحص الإضافة النوعية التي جلبها التحريك في الاتجاهين. أعتقد أن هناك آصرة في الفاعلية بين صورة الفعل "شُـدَّت" المبني للمجهول، وصورة "حُدْب

المهارى" ؛ فالمجهول في التركيب لا يعني غياب الفاعل في الواقع؛ لأنهم هم الذين يشدون الرحال على المهارى، وإن لم يفعلوا فإن سبباً قعد بهم عن ذلك الفعل وكُلف به غيرهم، لكن فعل الشد نفسه يجب أن يتم بمعرفتهم؛ لأنه بحاجة إلى قوة ومهارة كونه تجهيزاً لرحلة طويلة ومضنية. أما وصف المهارى بالحُدْب (أي مجهدة)، فذلك لأن الرحلة في القدوم كانت طويلة ومهلكة، لذا احدودبت ظهور الرواحل مع أنها مهارى! وفي هذا مفارقة مقصودة، ومسوغة؛ ذلك أن الشاعر معني بالإيحاء أن أداء فريضة الحج جهد مضنٍ، لكنه – مع ذلك – تجربة ثرية ومنعشة للروح لا يعدلها في النفس تجربة أخرى مهما كانت بهيجة وجميلة.

أما جملة الشطر الثاني من البيت: "ولا ينظر الغادي الذي هو رائح" فصورة لها وقعها وإيحاؤها؛ إنها تشير إلى أن الحجيج في تهيئهم للرحيل يعيشون شعورين متباينين: شعوراً دينياً نقياً مضى فعله للتو، وشعوراً دنيوياً مادياً دنا فعله للتو، لذا تراهم بين غاد ورائح مذهولين لا يعي أحدهم ما يقوم به الآخر بحسب معنى الرؤية البصرية لكلمة "ينظر"، أو لا ينتظر الغادي منهم الرائح بحسب معنى آخر محتمل للكلمة وهو الانتظار[32]. فأي من المعنيين ليوحي بأن ماهم فيه من انشغال روحي يحول بينهم وما يفسده عليهم من شؤون الدنيا وعلاقات الناس فيها.

إن هذا البرزخ بين الحالتين هو ما جاءت تحمله عملياً جملة الشرط وجوابه ؛ إذ كانت بدايتها دينية: "ولما قضينا..." ونهايتها دنيوية: "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا"، بل إن الأبيات موزعة على هذه الحالات الثلاث: الأولى دينية في الأول، والثالثة دنيوية في الثالث، أما الحالة الثانية في البيت الثاني فهي الحالة الوسطى بينهما، أو ما أسميتها "البرزخ بين الحالتين". إن المتمعن في غايات إنتاج المعنى بحسب نظرية التلقي والتأويل[33] سيحكم على أن هذا النص بهذه الأبيات الثلاثة دون زيادة أو نقصان أنشئ بحافز شعوري جمالي على قدر توزيع التجربة الإنسانية في عمق أعماق الشاعر، وهي تعيش

لحظات الإبداع المتوازن بين متطلبات الحياة الإنسانية المتكاملة التي تجمع بين أشواق الروح، وحاجات المادة، وفاعلية الجسد الموزع بينهما. إنها حالات ثلاث مجموعة في أبيات ثلاثة لم تحتمل رابعاً ولم يفِ بها اثنان. وقد يوضح ذلك الرسم التالي:



هذا، وإن صورة التحاور "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا"، لتؤكد التباين بين هذه الصورة، وصورة " التمسح بالأركان" من باب آخر. إنه التباين بين النطق في شـؤون الدنيا والصمت في رحاب الله. بل إن التباين امتد إلى الحالة بينهما، وهي تعطيل الرؤية في البيت الثاني، حين صورهم الشاعر مذهولين لهول التباين بين ماهم فيه من تسام روحي في ظل المكان المقدس، وما هم مقدمون عليه في رحلة عنه إلى مكان التنافس والتزاحم على الكسب والمال. إنها هزة نفسية داخلية في الزمن الحرج الذي "لا ينظر الغادي الذي هو رائح". فالمذهول بسبب هول موقف ما - كما كان حال الحجيج - قد تغيب لديه حساسية بعض الحواس؛ بحيث لا يكون واعي الرؤية لما يحدث أمامه، أو لا يسمع صوتاً مسموعاً من غيره.

ونعود إلى صورة الصمت في الأركان، وصورة النطق في الأحاديث، لتكون عودتنا إلى عالمين متفاصلين: عالم من الخشوع يستوجب هياماً صامتاً، وعالم من الانعتاق والبوح في شؤون الحياة. وهكذا تكتمل دائرة النص ودائرة الحياة. إنها دائرة الدين والدنيا التي لا تنتهي مع كينونة الحياة والبقاء. وهي

دائرة الإنسان بين المكان والزمان محكومة بفعله الجامع لهما على حد القسمة بين امتلاء النفس بالرضا، وامتلاء الجسد بالشبع.

بقي أن نفسح مكاناً لاستبطان الاستعارة التي شاقت عبد القاهر الجرجاني في آخر شطر من أبيات النص: "وسالت بأعناق المطي الأباطح". إن استعارة السيل صفة لأعناق المطي في تزاحمها وحركة شق طريقها إلى شعاب الحياة، ماهي إلا لمحات فنية مبتكرة تحاكي ما يجول في نفوس ساكني هذه الحياة التي كانت قد شغلتهم أشياؤها وبهرتهم مغرياتها. أما وقد تدافعت رواحلهم تجري بهم - وقد جددوا إيمانهم - جريان السيل إلى مبتغاه، فهل يكونون بإيمانهم المجدد قادرين على أن يعيشوالحياة بلون جديد؟! إنه السؤال المفترض الملح على كل راكب ضمن هذا السيل المتلاطم.

لعل صورة الماء ومسيله من ألصق الصور المعبرة عن الحياة وشؤونها في خيال الإنسان؛ ذلك لأن الماء هو باعث الحياة كما يقوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ﴾(34). فالآية الكريمة تشير إلى حلم الإنسان الأبدي الذي يشده دائماً إلى أصله الأول: الأرض بما يحييها من مياه تسرب في شعابها، وسيول تجري في أباطحها.

إن التقاء جوين خياليين: جو طبيعي تمثله صورة حركة جريان الماء، وجو حيواني تمثله صورة حركة أعناق الإبل أمام بصر الإنسان وبصيرته، ليبعث في النفس متعة ونشاطاً؛ خصوصاً حين ينقلنا إحساسنا إلى ذلك الجو المستحدث من أعناق الإبل تتزاحم لكثرتها في قلب الأباطح بحركة بطيئة تتهادى براكبيها إلى مدارج الأمكنة التي جاءت منها، مستعيراً لحركتها هذه: صورة سيل يجري بحركة هادئة رقراقة إلى حيث مصبه المعتاد.

لقد ألف الشاعر من التقاء الحركتين استعارة مكثفة نابعة من انفعال الشاعر بالحدث المثير الذي استثار في نفس القارئ انفعالاً مكافئاً له في نوعيته وطبيعته. قد لا يهمنا التوافق أو الاختلاف الواقعي بين الحركتين المستثارتين هنا وهناك،

لكن المهم هو سريان تأثير الاستعارة من الباث إلى المتلقي، والإحساس بالجمال الفني المستثار بسببها.

لقد وقفنا في هذه القراءة على حاجتين إنسانيتين: حاجة دينية لها شجونها وكلماتها، وحاجة دنيوية لها شؤونها وكلماتها أيضاً. والواقع أن هاتين الحاجتين مجسدتان في الأبيات الثلاثة كأفضل ما يكون التجسيد في لغة المكان والزمان والإنسان، وهي اللغة التي علينا أن ننظر إليها مجتمعة في العلاقة الحادثة بين مكان" مِنَى "في البيت الأول ومكان الأباطح في البيت الأخير من النص؛ فالمكان"مِنى" مفرد له سمة الجمع؛ لأنه يشتمل في الدلالة على كل أركان الحج وأمكنته، أما الأباطح فهي جمع يدل على التشعب والاختلاف؛ فهناك في " مِنى " كان حديث صامت واحد في مكان واحد، وهنا في الأباطح أصبح الحديث أحاديث شتى في تشعبات شتى.

1/2

ومسألة اللفظ والمعنى مسألة ظل أثرها أساساً وفاعليتها مطلقة في كثير من المناقشات النقدية والقراءات الشعرية لدى النقاد القدامى وبخاصة في نقدهم التطبيقي الذي غالباً ما اعتمد النظر الجزئي المصروف إلى البيت المفرد أو إلى مجموعة من الأبيات المقطوعة من جسد النص. وقد أدى ذلك بالضرورة إلى تأويلات ناقصة؛ لأنها تعمد إلى التفكير في جزئية منفصلة عن أصلها العام، ولذا ينصرف تأويل البيت أو الأبيات جهة تبعده عن مرجعيته فيفسد الشعر ويختلط المعنى. ولعل هذا الخلط أو التأرجح بين اللفظ والمعنى هو الذي أوحى لعبدالقاهر الجرجاني أن يطرح حلاً للإشكال في نظريته المعروفة: (النظم). قال: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعْلَق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتُجعل هذه بسبب تلك"[35]، بل أضاف إلى تلاحم اللفظ والمعنى، نوعية الترتيب المخصوص الذي به تألفت الألفاظ، فقد ورد في ذلك قوله: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من

التركيب والترتيب"[36]، وحتى يطبق ذلك عملياً أردف: " فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر... وأبطلت نضدَه ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد... نحو أن تقول في: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)(منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[37]. إن خطاب عبد القاهر في إدراك معنى انتظام اللفظ والمعنى على تأليف مخصوص وترتيب معلوم خطاب مختلف ووعي نادر في زمنه، لكن عبد القاهر وجد متأخراً في القرن الخامس الهجري (ت 474هـ) ولم يكن لخطابه ذاك التأثير المأمول في كسر مسيرة النقد الذي تأصلت قضاياه وتجذرت مركزيته الفعلية قبله؛ كونها تمحورت حول أهم شاعرين في ذلك العصر هما أبو تمام (231هـ) والمتنبي (354هـ)، وعلى يدي ناقدين نافذين هما أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي المتوفى عام (370هـ) والقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني المتوفى عام (366هـ). وكانت السرقات الشعرية من الموضوعات التي تحكمت في حركة النقد ولها علاقة بالتأويل؛ لأنها تعتمد في الأحكام النقدية على الاختلاف في مسائل التأويل الأساسية: الفهم والتفسير والتطبيق أو التمثيل.

كانوا يرون التقاء شاعرين على أبيات تتشابه فيها المعاني أو الألفاظ أوكليهما أن اللاحق سرق بعض شعر السابق، وهو - بحسب القاضي الجرجاني - "داء قديم، وعيب عتيق، 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"[38]، لكن خطورة فهم تداول الشعراء بعض المعاني على أنه سرقة لدى بعض النقاد أصبح سلاحاً يسقطون فيه معظم شعر الشاعر. قال الآمدي: "فأتبعت ذلك بما خرجته من سرقات أبي تمام... فإنه كثير السرق جداً، وقد سمعت أبا علي محمد بن العلاء السجستاني يقول: إنه ليس له معنى انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان"[39].

ونجد شبيه هذا في إسقاط بعضهم شعر المتنبي لاتهامه بكثرة المسروق فيه، وهذا الذي دعا القاضي الجرجاني إلى طلب الإنصاف والحكم العادل الذي

يوازن بين المستكره والمستجاد من شعر المتنبي. قال موجهاً خطابه لمن عاب على المتنبي أخطاءه وسرقاته : "ورأيتك وأصحابك أنحيتم في منازعة خصمكم على ادعاء السَّرَق، فقال قائلكم: ما يسلم له بيت، ولا يخلص من معانيه معنى، وما هو إلا ليث مغير، أو سارق مختلس"[40]. إن الخصومة حول شعر كل من أبي تمام والمتنبي أفسدت الخطاب النقدي جملة، فلم نعد نقع على رأي سديد إلا نادراً؛ لأن الميل إلى الشاعر أو عليه ترك النقد في حالة ضبابية، والسبب – كما أرى – ليس في خطأ هذا أو صواب ذاك وإنما الخطأ في الجو العام للموروث الذي ارتضى أن تظل الأحكام جزئية وتنافسية بين إثبات الذات وفرض الرأي الأحادي على الشعراء دون أن يستند النقاد في ذلك إلى رؤية شاملة، تلحق الأبيات المفردة المختلف عليها بأصل النص الذي اقتطعت منه.

ولمحاولة النظر في بعض ما اعتقده سرقة اللاحق من السابق نأخذ المثال التالي:

"قال مسلم بن الوليد يرثي:

فاذْهب كما ذَهَبت غوادي مُزنةٍ أثْنى عليها السهلُ والأوْعارُ

[قالوا] أخذ أبو تمام المعنى وقصر في العبارة [يقصدون قصر في اللفظ]، فقال:

وقفنا فقلنا بعد أن أُفْرِدَ في الثَّرى به ما يقالُ في السحابة تُقْلعُ

وتقصيره عن مسلم – بحسب رأيهم – أن مسلماً قال: "أثنى عليها السهل والأوعار" فأراد أن هذه السحابة عمت بنفعها. وفي قول أبي تمام: "ما يقال في السحابة تقلع" إبهام؛ لأنه لم يفصح بالثناء عليها وأنها نفعت، وقد يقال في السحابة إذا أقلعت ماهو غير المدح والثناء، إذا أتت في غير حينها وفي غير الحاجة إليها، وكثيراً ما يضر المطر إذا كانت هذه حالَه، وإن كان أبو تمام لم يرد هذا القسم، وإنما أراد القسم الآخر فقد قصر في العبارة والشرح، ألا ترى قول الشاعر الأول، وهو طرفة:

فسقى ديارَكِ غيرَ مفسدِها صوْبُ الربيعِ وديمةٌ تَهمي

قال: "غير مفسدها" لما دعا لها بالسقيا الذي يدوم "انتهى الاقتباس[41].

جاء الحكم – وفق النظرة الحديثة في النقد – مثقلاً بمقاييس قديمة ليست في صالح الفن الشعري؛ أولها: المفاضلة بين شاعرين على أساس الخطأ والصواب. وثانيهما: الفصل بين العبارة وما تحمله من معنى، وثالثها: قياس الشعرالجديد بمقياس الشعر القديم، ورابعها: – وهذا هو المهم – الحكم على البيت الشعري المفرد بعيداً عن روح النص المنتسب إليه. إن كل هذا خلل يطول التأويل ويشكك في الحكم، خصوصاً حين نستكمل قول الآمدي حول بيت أبي تمام، قال: "وقول أبي تمام: "ما يقال في السحابة تقلع" يحتاج إلى تفسير مع سرقته" دون إشارة إلى المسروق.

ولو شئنا نحن النظر في المسألة من زاوية التأويل لنفينا هذه المفاضلة أساساً؛ لأنها لا تنهض بالوظيفة الجمالية ولا بالقراءة التأويلية المفيدة للنص الشعري؛ كونها لاتقيم وزناً للتجربة الفردية للشعراء. لكننا في الوقت نفسه لا ننفي إمكانية تضمين شعر أبي تمام لشعر غيره سواء أكان هذا التضمين من مسلم أم من غيره، فالتضمين مصطلح في البلاغة العربية وهو مشروع، كما أن مصطلح التناص Intertextuality حل المشكلة حلاً مقنعاً حين رأى – بحسب جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) – أن النص ليس سوى فسيفساء نصوص، وأنه يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري لعدد من النصوص في نسيج النص الأدبي[42]. وقد سماه جيرار جينيت (Gerard Genette): "التعالي النصي" وهو عنده" العلاقة التي تقرن النص بمختلف ألوان الخطاب التي ينتمي النص إليها"[43]، أما بيت مسلم فمن مقطوعة، عدة أبياتها ستة، في رثاء يزيد بن مزيد الشيباني. وافتتحها بعد أن وقف على قبره (ببرذعة) بقوله[44]:

قبر ببرذعةَ استسرَّ ضريحه خطراً تقاصر دونه الأخطار

جاعلاً من موته خطراً أعظم من كل الأخطار التي حاقت بالأمة من قبل، وذلك في إشارة إلى أنها كانت في حياته مصونة بقوته. وقد برع حين نسب إلى ضريحه – مجازاً – سر هذا الخطر الذي أسرَّه للخاصة دون العامة كما يبدو. أما

الأبيات الأخرى فأقامها على مذهبه في الصورة الاستعارية : تنافس الحِمام والحفرة عليه، وتوريث قبيلته "معد" "حزناً كعمر الدهر ليس يعار" ؛ علامة على الثبات الأبدي لهذا الحزن، وجعل كذلك للآمال قدرة انتزاع أحلاس الغنى، مثلما نسب للأمصار استرجاع قاصدي معروفه ؛إشارة إلى أن غنى الآخرين معلق بحياته، أما وقد مات فلم يعد للغنى موقع. ومن استعاراته أيضاً أن شخَّص الردى ومنحه قدرة السبق به مبقياً العرب بعده بعيدين عن اكتساب العلا. ومن باب التسليم بالقدَر قال بيت الشاهد الذي شبهه فيه بالمزنة التي اعتادت جلب الخير معها، لذا استحقت، عندما ذهبت أن تتبعتها السهول والأوعار ثناء يليق بها، تماماً كالثناء الذي استحقه بعد أن غيبه الموت؛ لأن جلبه الخير في حياته كان كجلبها إياه في غدوِّها.

فالمقطوعة – على قيمة ما فيها من جمال معنى وفن استعارات – سهلة متوائمة الأطراف، منسجمة التأليف، ليس فيها غموض ولا تعقيد، أو تنافر. وهذه سمة مذهب مسلم في البديع[45]. أما بيت أبي تمام فمن قصيدة طويلة، عدة أبياتها واحد وثلاثون بيتاً في رثاء إدريس بن بدر الشامي القرشي الذي يبدو أنه كان صديقاً للشاعر، ومطلعها هذان البيتان[46]:

دموع أجابت داعي الحزن همّعُ توصل منا عن قلوب تقطّعُ
عَفاءٌ على الدنيا طويلٌ فإنهـــا تفرّق من حيث ابتدت تتجمّعُ

من الواضح أن طبيعة اللغة الشعرية وكذلك البناء الفني في القصيدة مختلفان عنهما في مقطوعة مسلم، فهنا وقع الشعر على النفس أثقل من خلال الشدات في القافية (همّع، تقطّع، تجمّع) والتركيب اللغوي أعقد؛ لأنه مبني على حد التناقض والتنافر: (الوصل والقطع، التفرق والتجمع)، فضلاً عن الاستعارات الخفية التي تمتلئ بها القصيدة، والتي تمثلت هنا بتشخيص الحزن والدموع، والدنيا، ومنح الجميع قدرة التغيير إلى الأسوأ. ومثل هذا التغيير سمة طبعت معظم أبيات القصيدة وسادت أغلب استعاراتها مثل قوله:

وقد كان يُـدعى لابسُ الصبرِ حازماً فقد صار يدعى حازماً حين يجزع

وقوله:

لإدريس يومٌ ما تزالُ لِـذِكْـرِهِ دمــوعٌ وإنْ سـكّـنـتها تتفـرّعُ

فالتغيير الذي حمله البيتان أدخل في الشعر غرابة وتعقيداً، كما أقام المعنى على حد التنافر بين الحزم في حالتين متناقضتين: إحداهما في حياته، إذ كان الحزم صفة الصابرين، وثانيتهما بعد وفاته، إذ غدا الحزم مُغَيَّباً بالجزع؛ أي أن الصبر لم يعد ممكناً، وإنما الممكن هو استمرار الحزن العميق أو الجزع. ومثل هذا الاتجاه في استخدام الاستعارات الغريبة (لابس الصبر) واستنفار المتضادات: (الجزع والحزم) هو اتجاه أبي تمام الثابت في الشعر. لذا ليس غريباً أن يتناص في شعره مع بيت مسلم بن الوليد؛ ولكن هذا التناص تحول من طابع مسلم السهل الممتنع - إذا جاز التعبير - إلى البناء الفخم والصورة الغريبة، والمعنى البعيد، كقوله في البيت الواحد والعشرين:

وقمنا فقلنا بعد أن أفرد الثرى به ما يقال في السحابة تُـقْـلِعُ

فإذا كان تعقيد أبي تمام سابقاً يعتمد على البناء الاستعاري الضدي فإن التعقيد هنا في ترديد حرف القاف عل ثقل ما فيه من نغم خشن صادر عن تلاطم صوتي صادح (قمنا فقلنا - يقال - تقلع) لكن ذلك لا يعد عيباً؛ لأنه خارج من نفس كمدة لا ترى من الحياة إلا قسوتها، قال تالياً:

ألم تكُ ترعانا من الدهرِ إن سَطا وتحفظُ من آمالنا ما يضيَّعُ
وتلبَسُ أخلاقاً كراماً كأنها على العِرْضِ من فرط الحصانة أدرُعُ
وتبسطُ كفاً في الحتوف كأنما أناملُها في البأس والجود أذرُعُ
وتربطُ جأشاً والكماة قلوبُهم تَزعزعُ خوفاً من سيوفٍ تزعزعُ

إن القيمة المثالية النادرة التي حققها المرثي لجيشه وللشاعر هي التي كانت تستقطب المعاني النادرة بالصور الاستعارية الغريبة التي تجسم فيها الدهر سطوة مخيفة، كما أن الآمال تحفظ حتى لا تضيع، والأخلاق تلبس كأنها دروع، والكف تصير أناملها أذرعاً، والجأش يربط، في موقف كانت قلوب الكماة

"تزعزع خوفاً من سيوف تزعزع" . إنها صفاته التي كانت قبل موته مصدر حماية وسكينة؛ فكيف لهم ألا يجزعوا بعد موته وقد غاب الشجاع الحامي؟ هكذا بدت الحال عند الشاعر، لذا بدأت تلك الصور تعلن عن فراغ مخيف اقتضى من الشاعر أن يبدأ الأبيات باستفهام إنكاري ليوحي به انكشاف الستر، وغياب السند، وقصور العقل عن استيعاب كنه الموت وتوقيت زمانه.

ليس الحال على ماذهب إليه الآمدي من أن بيت أبي تمام "قصر في العبارة والشرح" وإنما في البيت طول باع في العبارة، لكن يلفه قناع شفاف يمنحه مسحة من الغموض المحمود في مثله عند هذا الشاعر المختلف، فبهذا الغموض، وذاك التضاد والاستعارة البعيدة وغيرها من التقنيات الغريبة اختلف شعر أبي تمام، وسجل في تاريخ الشعر العربي زمنه ظاهرة تجديدية فريدة أسموها البديع أو الجديد. ولعل بيت الخاتمة التالي:

وإن امرأ لم يُمْسِ فيك مفجّعاً بمجلوده في عقله لمفجّع

ليشكل أصدق شاهد على عظم الفاجعة من جهة، وعلى التعقيد الفني من جهة أخرى؛ وذلك باعتماده التقديم والتأخير الذي نص عليه شارح الديوان بقوله: "والأحسن في الترتيب أن يكون "في نفسه" [يقصد في عقله] بعد مفجع"[47]. قد يكون كلام الشارح صحيحاً حين نستخدم اللغة بالاستخدام الواقعي والعام لها، لكن الشاعر ارتضى أسلوب التقديم والتأخير منزاحاً به عن النسق اللغوي المألوف للإثارة، كما هي وظيفة الانزياح بشكل عام. فهو في تعريف ريفاتير: انزياح عن النمط المتعارف عليه وقد يكون خرقاً للقواعد حيناً[48].

فتجربة الشاعر المريرة مع هذه الفاجعة هي التي ساقته إلى هذا التعقيد وذلك التوتر، كما انعكس في أسلوبه وتناصه مع مسلم وغيره، لذا فإن أي تناص في شعر أبي تمام سيحوَّل إلى هذا الأسلوب الذي ظل وكده وغايته. وإذا أردنا السير في خط الآمدي لنتعرف بعض المعاني المشتركة بين مقطوعة مسلم وقصيدة أبي تمام قلنا: هناك التقاء في التوجه العام للرثاء بين النصين؛ مثل: تبدل حال الكرم من الفرح إلى الترح في البيت الخامس، وانكسار المعالي

وتوطين الحزن في السادس، والأثر السيئ الذي تركه موت المرثي على قومه في البيتين السادس عشر والسابع عشر. بل قد نجد تناصات أخرى مع غيره ومع نفسه في أبيات أخرى في القصيدة، إذ يمكن لأحدنا أن يجد بعض التناصا ت مع قصيدته الشهيرة في رثاء محمد بن حميد الطوسي. فمثل هذه التناصات تمنح الشعر غنى؛ لأنها تشكل فيه أصواتاً متعددة، يدخل بعضها مع بعض في حوارات متنوعة تكسر حدة السمتية الواحدة، وتتعالى على الرتابة بالتعدد والمشاركة. فلكل كلمة شعرية تاريخ، ولكل شاعر منها في الاستعمال نصيب. فالعلة ليست في أن يضمِّن شاعر شعرَه بعضَ شعر غيره، وإنما العلة في قدرته على تحويل ما يضمَّن إلى ذاتيته الشعرية ليندمج في خصوصية التشكيل الكلي للنص، ويُربط بفرادة التجربة الفنية، وينخرط في الطابع المميز لمذهبه الشعري الذي يمتاز فيه أسلوب من أسلوب. وهذا ما فعله أبو تمام حين حول بيت مسلم إلى عالمه الشعري، ليكتسب شعره بهذا غنى وتعدداً وخصوصية.

2/2

ولنأخذ مثالاً آخر من كتاب القاضي الجرجاني على سرقات المتنبي. جاء في الكتاب:

" البحتري:

إذا سار كفّ اللحظُ عن كل منظرٍ سواه وغض الطرفُ عن كل مَسْمعِ
فلستَ ترى إلا إفاضةَ شاخصٍ إليه بعينٍ أو مشيرٍ بإِصبعِ

المتنبي:

بمن تشخص الأبصار يوم ركوبهِ ويُخْرَقُ من زحْمٍ على الرَّجُلِ البُرْدُ
وتُلْقي وما تدري البَنَانُ سلاحَها لكثْرةِ إيماءٍ إليه إذا يبدو

فأكد المعنى وزاد عليه. كأنه اقتبس معنى البيت الثاني من القرآن الكريم.

بيتا البحتري من قصيدة طويلة، عدة أبياتها سبعة وأربعون بيتاً في مدح الفتح بن خاقان، ومنها[49]:

متى تَبلغ الفتحَ بنَ خاقانَ لا تُنخْ بضنك، ولا تَفزعْ إلى غير مفْزعِ
أمينُ بني العباس في سر أمرهِمْ وعُدَّتُهُمْ للخالعِ المتمنِّعِ

وبيتا المتنبي من قصيدة طويلة أيضاً، عدة أبياتها سبعة وثلاثون بيتاً في مدح شاب أمرد، هوعيسى بن علي الهمداني[50]، ومنها:

أرى القمرَ ابن الشمسِ قد لبسَ العُلا رويدكَ حتى يلبسَ الشعرَ الخدّ
وباشر أبكارَ المكارمِ أمْرداً وكان كذا آباؤهُ وهُمُ مُرْد

وبعد قراءة القصيدتين وموقع الشاهد في كل منهما لم يعد لدي شك في أن معنى بيتي البحتري كان من مخزون فكر أبي الطيب، وأكاد لا أشك أن الإطار العام لقصيدة البحتري كان في خياله؛ إذ ربما تشرب ذلك الإطار وبنى عليه. ومن هنا جاء هيكل القصيدتين ثلاثي الأبعاد على النحو التالي:

الشاعر	المقدمة	الغرض	الخاتمة
البحتري	الأطلال، قلق، ارتحال إلى الممدوح.	مدح عظيم هو الفتح بن خاقان بما يوحي بالجلال، والحكمة والوقار، والكياسة.	الإشارة إلى سعادته برضاه وتقريبه إياه وحثه على إبعاد منافسيه؛ لأنهم أقل منه شأناً.
المتنبي	العتاب، المتأرجح بين الرضا والغضب، لا رحلة للممدوح.	مدح شاب كريم هو الحسين الهمداني بما يعلي من مكانته على صغره، ويشيد بأبيه علي وبآله جميعاً.	الإشارة إلى استثمار علاقته به وبأبيه لتكون صفعة لحاسديه وهم نكرات لا يدانونه شأناً.

ففي القصيدتين - مثلما يظهر في اللوحة - اتفاق في الإطار العام، واختلاف في كل ما عداه. وبناء على هذا فإن تأويل البيتين في موقعهما من النص الكلي يقود لأن نرى مرماهما عند كل من الشاعرين ينسجم مع هذه العلاقة القريبة والبعيدة في آن. فإذا كانا عند البحتري أبقيا مسافة بين معجبي الممدوح، وهو من هو جلالاً وقدراً، فإنهما عند المتنبي قربا بين المعجبين

والممدوح حتى تكاد المسافة بينهما تكون معدومة. كما أن المعجبين في قصيدة البحتري ربما كانوا رسميين من حاشية الممدوح، بينما هم في قصيدة المتنبي شعبيون من العامة.

لقد أوحى بنوعية هؤلاء وأولئك السلوك لدى كل من المجموعتين؛ فهم عند البحتري كانوا منشغلين قبل رؤية الفتح بما يبهج البصر من المناظر، وما يمتع السمع من الأصوات؛ فلما سار أمامهم "كُفَّ اللحظ عن كل منظر... وغُضَّ الصوت عن كل مسمع" انبهاراً وإجلالاً. وقد ظلوا شاخصة إليه عيونهم، ومشيرة إليه أياديهم من بعيد، حفاظاً على المسافة دونه التي تستوجبها مكانته السياسية والاجتماعية. لكنهم عند المتنبي أصيبوا بالذهول إعجاباً حين مر بهم راكباً: "يوم ركوبه"، وراحوا يتزاحمون للاقتراب منه حتى تمزقت ثياب بعضهم: "ويُخْرقُ من زحَم على الرجُل البُرْدُ"، وسقط السلاح - على شدة الحرص عليه - من بين يدي ممسكيه، إمعاناً في الذهول، وإيحاء بأن رؤية أمثاله ليست مما يتكرر أمامهم. وهي حالة محتملة في مجتمع شعبي بسيط امتلأت أبصارهم برؤية من كانت شهرته تملأ السمع، خصوصاً أن صاحب المهابة شاب شكل لهم بفروسيته، كل ما يعجب من فتوة وبهاء. وهناك أمر آخر يختلف فيه خطاب الشاعرين؛ أما البحتري فظل ملتزماً بالمسافة الفاصلة، لكنه كان جريئاً في إعلاء قيمته إزاء خصومه:

وقد نافستني عُـصْبةٌ من مقصِّرٍ ومنتحِلٍ ما لم يقلْـه ومُـدَّعِ
إذا ما ابتدرنا غايةً جئتُ سابقاً وجاؤوا على آثارِ حسْرى وظُـلَّعِ
فلا تُـلحِقـنْ بي معشراً لم يُؤمِّلوا لَحاقي، ولم يجروا إلى أمدٍ معي

والمعروف أن المتنبي نافذ الـ (أنا)؛ لذا تراه يتفنن في الحط من خصومه وحاسديه:

فهم في جموع لا يراها ابن دأبةٍ وهم في ضجيج لا يحسُّ بها الخلد

قال شارح الديوان: "جموعهم قليلة لايبصرها الغراب مع حدة نظره،

ولا يسمع أصواتهم الخلد مع حدة سمعه.[51]، ويذكرنا هذا بوصف مضاد، وصف فيه شهرته شاعراً حين قال:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

ننفذ من هذه الموازنة بين بيتي البحتري والمتنبي لننفي السرقة ولنؤكد التناص الذي استطاع من خلاله المتنبي امتصاص المعنى وتحويله إلى عالمه الشعري ليتناسب والطبيعة الذاتية والفنية التي رصدها نص قصيدته حتى بات المأخوذ ملكاً للآخذ مع احتفاظ ذاك المأخوذ بخصوصيته التي جاء عليها في نص قصيدة البحتري، بل إن نص المتنبي - كما أشار شارح الديوان - ربما تناص في قوله:

وجدت علياً وابنه خير قومه وهـمْ خير قوم واستوى الحر والعبدُ

مع قول أبي تمام:

متواطئو عقِبيْكَ في طلب العلا والمجدِ ثُمَّتَ تستوي الأقــدام

وهنا نقول فيه ما قلناه فيما سبق: إن هذا وأمثاله من تناصات بعيد عن أن يعد نقيصة عند أي شاعر مادام قادراً على أن يحوله إلى طبيعة الشعر الجديد، وأن ينسجم أو يتكيف مع نسقه ليغدو جزءاً منه يأخذ فيه محلاً مضافاً إلى حسنه إن كان حسناً أو إلى شينه إن كان شيناً. وقد أذهب أبعد من هذا لأقول: إن تناصاً بائن الأخذ في الظاهر قد لا يعد سرقة كما في قول جرير:

وإني لعف الفقر مشترك الغنى سريع إذا لم أرض داري احتماليا

المنظور فيه إلى قول حاتم[52]:

وإني لعف الفقر مشترك الغنى وتاركُ شكلٍ لا يوافقه شكـلي

فمثل هذا الأخذ قد يعد تناصاً اندمج مع نص كبير فغدا إضافة نوعية فيه، وعمل على إغنائه بصوت جديد يساند غيره كي تتعدد الأصوات وتتحاور أو تتجاذب داخل أيقونة نصية متحدة تحيا بما فيها من مشاكلة واختلاف. وقد أتعلل لما أذهب إليه بمناقشة عبد القاهر الجرجاني لاختلاف المعنى بين

صورتي: "زيد كالأسد" و "كأن زيداً الأسد" وقوله: "إلا أنك ترى بينه وبين الأول بوناً بعيداً؛ لأنك ترى له صورة خاصة. . .إلخ". وزاد على ذلك أن فرق بين قول الفرزدق:

أأن أُرعِشَتْ كفّا أبيك وأصبحت يداك يديْ ليث فإنك غالبه

وقول أرطأة بن سُهيَّة:

إن تلقني لا ترى غيري بناظرةٍ تنسَ السلاح وتعرفْ جبهة الأسد

لأن الأسد أخرج عند الفرزدق: "في صورة آنق وأحسن"، لكنه عند أرطأة: " قد أخرج في صورة غير تلك الصورة"[53].

فبين هذا وذاك فرق بين معنى ومعنى، وهو فرق أشار إليه الجاحظ في قوله الشهير: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[54]. وقد استشهد به عبد القاهر ليفرق بين معنى عام هو الغرض وبين معنى خاص أوجدته الصياغة التي جاء عليها[55]؛ فالصياغة الجديدة صوت ثانٍ يضاف إلى الأول، ويغنى به، خصوصاً إذا وجد كل منهما مقترناً بنصوص أخرى كما في التناص.

ويشير رولان بارت (Roland Barthes) في تعريفه للنص إلى معنى قريب من هذا، قال: "النص ليس سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي. . . ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصيلاً؛ فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة "[56].

ويزيد التعريف تأكيداً في مكان آخر بقوله: "النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض "[57]. .

إن هذا يسير بنا إلى القول: إنه كلما كان النص غنياً بأصوات مضاعفة تتوافق أو تختلف، منح المؤول أفقاً أرحب للاجتهاد في تضاريس النص

واكتشاف تشابكاته وفك تعرجاته، ليؤول ذلك كله إلى استنفار عمق معناه وطبقاته من بين زوايا أدواته الفنية.

1/3

أما الجانب الآخر الذي أخذه النقد القديم على الشعراء، فالغموض والتعقيد، والإحالة وما يتصل بها من مصطلحات مشابهة. قال صاحب الوساطة : "وأقل الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروّقاً، وكلاماً مزوّقاً، قد حشي تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً، أو معنى غامضاً قد تعمّق فيه مستخرِجه، وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينها من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع" [58].

استخدم القاضي مصطلحات معروفة في الطعن على أصحاب البديع (الجديد) وخاصة أبا تمام والمتنبي مثل: غموض المعنى والمطابقة، وهلهلة النسج، واختلاف الترتيب، والبديع والتصنيع وغيرها. والقاضي هنا يكاد يردد ما أخذه الآمدي على أبي تمام حين قال في موازنته: "فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة" [59].

وإذا تخطينا موضوع المفاضلة بين الشاعرين، وتحامل الآمدي على أبي تمام وبراعته في لغته المراوغة لإحداث فروق مبالغ فيها بينهما من أجل إضفاء كل حُسْن على شعر البحتري، وإلصاق كل قُبْح في شعر أبي تمام فإنه - في

واقع الأمر – كان ينطق بلسان جمهور عريض من النقاد يرون في أبي تمام ما يراه هو فيه. ويكفي دلالة أن نقول: إن عبد القاهر الجرجاني الذي كانت أفكاره النقدية التنظيرية تميل لصالح شعر أبي تمام – كالغرابة ومعنى المعنى والائتلاف بين المختلفات مما سنذكره في مكانه – يوافق الآمدي في قراءته التطبيقية لبعض شعر أبي تمام.

قال وهو يتحدث عن اللفظ الواحد يقع مأنوساً ومكروها: "ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ "الأخدع" في بيت الحماسة:

تلفَّتُّ نحو الحي حتى وجدتني وجِعْتُ من الإصغاء ليْتاً وأخدعا

وبيت البحتري:

وإني وإن بلّغْتني شرف الغنى وأعتقتَ من رقِّ المطامعِ أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوِّمْ من أخدعيك، فقد أضْجججتَ هذا الأنامَ من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الرَّوْح والخفة، ومن الإيناس والبهجة "[60]. وأقول: إن خطاب الدهر مختلف عن الخطاب في بيت الحماسة، وخطاب المديح على النعمة في بيت البحتري. إن التنغيص والتكدير لهو الأنسب أن يمتلئ به بيت أبي تمام؛ لأن موضوعه الدهر، وهل يخلف الدهر إلا "الثقل على النفس... والتنغيص والتكدير" حين يكون موقف الشاعر منه موافقاً هذه الحال؟!.

كيف لعبد القاهر أن يحكم على لفظة واحدة بالأنس حيناً وبالتكدير حيناً في معان ثلاثة متناقضة لثلاثة شعراء مختلفين زماناً ومواقع، وهو الذي يقول: "وهل يقع في وهم وإن جَهَد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكانٍ تقعان فيه، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن

تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن"[61]. إنه هنا يرفض المفاضلة بين كلمتين : "من غير أن ينظر إلى مكانٍ تقعان فيه" فكيف له – إذن – أن يفاضل بين كلمة واحدة ولا يأخذ في حسابه مواقعها المختلفة؟ ألم يكرر هو نفسه قولاً في هذا المعنى؟ : "وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها في النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟"[62]. لا أريد أن أصدر حكماً يخالف ما عهدته وغيري من علو قامة عبد القاهر في طروحاته النقدية الفذة التي قلت سابقاً: إن بينها وبين بعض الأفكار النقدية الحديثة آصرة، ولكني لا أستطيع أن أتجاهل أنه هنا في قراءته التطبيقية لأبي تمام مختلف عنه في تنظيره للشعر بشكل عام. والظاهر أن ميله إلى طريقة البحتري أكثر من ميله إلى طريقة أبي تمام كما لاحظ محمود الربداوي[63]. ما هدفت إليه هو أن قول الآمدي حول رفض التعقيد والغموض في الشعر ربما كان هو الاتجاه السائد في النقد الشعري التطبيقي، وخاصة في النظرة إلى شعر كل من أبي تمام والمتنبي.

فعبد القاهر الجرجاني – وهو من هو تميزاً – ركب قارب الآمدي في مآخذه على أبي تمام، ثم كرر الموقف ذاته من المتنبي حين تابع القول في اللفظ المستكره عنده، المستأنس عند غيره، فقال: "ومن أعجب ذلك لفظة (الشيء) فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهة في موضع، فيورد الجرجاني كلمة "الشيء" في بيتين لعمر بن أبي ربيعة المخزومي ولأبي حية وبيت للمتنبي، فيقول عن "شيء" في بيت المتنبي:

فإنك تراها تقِلُّ وتضؤُلُ، بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم[64].

لا أريد أن أدخل في نقاش لأخالف حكمه العام على حسن الكلمة أو قبحها في مواضعها من الأبيات الثلاثة، ولكن محمود محمد شاكر كفاني ذلك في تعليقه على رأي عبد القاهر. قال: "وهو [البيت] من القصيدة التي قالها سنة 348 هـ. . . والتي عرض فيها بالرحيل عن كافور، وهي قصيدة مدح، ولكني

أرى أنه كان ينفث في بعضها عما في صدره من الغيظ على كافور، واستهانة، ولذلك أنا أعد لفظ (شيء) هنا مما يكشف عن هذه الاستهانة بكافور، ولو لحظ الشيخ عبد القاهر هذا الملحظ، لما عدها قليلة ضئيلة، بل كبيرة موحية بما في نفسه " [65].

إن ما يقوله شاكر هنا هو ما بنيت عليه أكثر مناقشاتي في هذا البحث. فالخطأ الذي يقع فيه قارئ الشعر فصله ما بين الكل والجزء، والتفكير في الجزء خارج تأثير الكل. وأعني أن البيت مرتبط معناه وجماله بالنص، فإذا ما أريد الحكم عليه وجب أن يكون ذلك من خلال رده إليه؛ لأنه الأصل وهو الفرع. وعلى هذا النحو يتم تعامل الجزء والكل متحدين معاً في التأويل.

2/3

أنتقل بعد هذا لأناقش مثالاً على ماذكروه من غموض أو تعقيد عند كل من أبي تمام والمتنبي ليكون مثلاً على غيره ؛ إذ قد لا يتسع البحث لأكثر من ذلك :

قال الآمدي يعدد أخطاء أبي تمام : " ومن خطئه قوله :

فكم ديـة تِـمٍّ غدوتَ تسوقُـها لها أثَـرٌ في تالدي غيرُ تالدي
وليست دياتٍ من دماءٍ هرقتَها حراماً ولكن من دماءِ القصائد

فأتى في هذا بأقبح ما يكون من الخطأ وأشنعه، وهجا ممدوحه... فكيف يكون الممدوح قاتلاً لمدائحه التي فيها وصف مفاخره ومناقبه، وهي مشيدة بذكر معاليه وشرف آبائه، وفيها إحياء ذكرهم؟ فإذا سفك دماءها فقد محا ذلك كله وهدمه وأبطله وأماته، وجازى القصائد بضد ما تستحقه من تدوينها وحفظها، وإنشادها... وحسبه بهذا خطأ وجهلاً وتخليطاً، وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات " [66].

هذان البيتان من قصيدة طويلة، عدة أبياتها خمسون، في مدح أبي الحسن محمد بن الهيثم بن شُبانة، وأولها : [67].

قفوا جدِّدُوا من عهدكمْ بالمعاهد وإن هي لم تسمعْ لنشدان ناشد

فجاءت المقدمة تنبئ بالرحيل وترك الشاعر في حزن عميق (10 أبيات).

ثم تلاها المديح بمعانيه الرفيعة وأسلوبه الغني بالصور والاستعارات والمتضادات (32 بيتاً).

وأنهى القصيدة بافتخاره بقصيدته وتأثيرها في إيصال مآثر الممدوح إلى كل مكان (8 أبيات).

أما البيتان موضع الشاهد فقد سبقا بأبيات تبرز علاقة قديمة به واعتذاراً عن التأخر بالوفادة عليه، منوهاً بإبائه هو وعدم إقحام نفسه على الممدوحين حتى يطلب، قال:

لكم ساحةٌ خضراءُ أنّى انتجعتُها غدا فارِطِي فيها صدوقاً ورائدي
أذابت ليَ الدنيا يمينُك بعدما وقفتُ على شُخْبٍ من العيشِ جامدِ
ونادتنيَ التثْويبَ لا أنني امرؤٌ سلاكَ ولا استثنى سواك برافدِ
ولكنها مني سجايا قديمةٌ إذا لم يجأجأ بي فلستُ بواردِ

ويأتي البيتان بعد هذه الأبيات مباشرة:

وكم دية تِمٍّ غدوتَ تسوقُها لها أثرٌ في تالدي غيرُ تالدي
وليست دياتٍ من دماءٍ هرقْتَها حراماً، ولكن من دماء القصائدِ

فالشاعر كما تظهره القصيدة إلف الممدوح، كان يفد عليه ويمدحه وينال أعطياته، فساحته له "ساحة خضراء" ينتجعها أنى شاء، ويمينه أذابت له الدنيا في وقت حرج كان يقف فيه "على شخب من العيش جامد". ويبدو أن الشاعر ابتعد عن الممدوح لبرهة؛ لكنه يؤكد عدم نسيانه فيها من ناحية وعدم استبدال غيره به من ناحية ثانية، و مع ذلك ظل أسير إحساسه بواجب "التثويب"؛ أي إثابة الممدوح على ما قدم له من أياد قديمة كما في البيت الثالث. وما منعه من

الوفادة عليه لتأدية ذلك الواجب سوى سجاياه التي تمنعه من أن يرد مورداً إلا إذا دعي إليه.

هذه هي الأجواء التي نما فيها البيتان موضع الشاهد؛ فهما ليسا بيتين مفردين يتحرك معناهما في دائرة مغلقة، وإنما في فضاء مفتوح على معان أخر؛ يأخذ منها ويعطيها. فمعناهما النثري يتفاعل مع المعاني السابقة؛ أقول معناهما النثري تجاوباً مع طرح روبرت شولز (Robert Schultz) الذي يرى: "أن المهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن اهتماماً قوياً بالمعنى النثري... لتوليد معان جديدة "[68]. فهذا المعنى النثري يشكل قاعدة للنظر في أبعاد المعاني الداخلية للبيتين؛ فمؤدى هذه المعاني أن الممدوح اعتاد أن يضفي على الشاعر نعماً كثيرة حتى بات يقول: هي من حر مالي وهي مالك، فكل هذه النِّعم ليست غرماً عليك ولكنها فضل منك جزاء إعجابك بقصائدي التي حبرتها فيك. هذا المعنى النثري الذي حوله الشاعر شعراً غريباً طبعه بطابعه الفني الذي جاء مختلفاً عن المعهود والسائد، فانحرف باللغة عن أصلها الحقيقي إلى الاستعارة التي غدت فيها النعمة "دية" على المجاز لا على الحقيقة؛ مستفيداً من إرث اجتماعي متبع يساق فيه مال (هذا) ليدخل في مال (ذاك) فيصبح ماله وهو ليس ماله. هذه الثنائية الضدية لاقت هوى الشاعر المشغوف بمثلها، فاقتنصها شعرياً وقال: "لها أثر في تالدي غير تالدي". ولا عجب في ذلك، فقد عودنا أبو تمام على استنفار الإثارة من داخلنا بمثل تلك الاستعارة، وهذه الثنائية الضدية.

أما صورة: "دماء القصائد" التي رأى فيها الآمدي خطأ شنيعاً تحول بسببه المدح هجاء، كما ذكر، فإنها مبنية على الغرابة المعهودة؛ لأن فيها مفارقة عجيبة، فالقصائد المهراقة الدم هي القصائد الحية النشيطة المثيرة المعجبة التي دغدغت مشاعر الممدوح حتى بات بتأثيرها يسوق نعماً تترى للشاعر، مثلما قد رأينا. إن هذا مسوغ للشاعر أن يقول صادقاً: إنها "ليست ديات من دماء هرقتها

حراماً " وهو القول الذي قرعه الآمدي عليه حين قال: "وحسبه بهذا خطأ وجهلاً وتخليطاً". والواقع أن هذا ليس خطأ ولا جهلاً ولا تخليطاً وإنما هو من غرائب أبي تمام، غير المألوفة. فهو يقول في مدح ابن أبي دؤاد[69]:

إليك بعثتُ أبكارَ المعاني يليها سائقٌ عجلٌ وحادي
منزَّهةً عن السَّرَق المُورَّى مكرَّمةً عن المعنى المعاد

فقصائده بكر، منزهة عن السرقة، تتجاوز المعنى المكرور إلى الجديد الذي لم يسبق إليه. فغرابتها تتأتى من كونها بكراً توافرت لها استعارات غامضة تحتاج للانكشاف تفكيراً وعناء. والغرابة الشعرية - كما أشار عبد القاهر في واحد من ملامحه الذكية - بحاجة إلى تحول النظر عما نعرف إلى معرفة جديدة، قال: "والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبّه به، بل بعد تثبّت وتذكُّر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها"[70]. فالشعر صعب ترويضه إلا بكد الذهن، وشحذ العقل، وانفتاح الخاطر على البعيد.

أين قول عبد القاهر هذا من قول الآمدي: " الاستعارة لا تستعمل إلا بما يليق بالمعاني، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية، ولها حدود، إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ "[71]. إن منطق النقد السليم يقول: الشعراء هم من يقرر الحدود لاستعاراتهم وهم متفاوتون في هذا بحسب مواهبهم وقدراتهم وثقافاتهم ومذاهبهم الفنية وأخيلتهم الجمالية ورؤاهم للكون والحياة والإنسان ؛ وليس لغيرهم شروط عليهم، وإلا أصبح المنطق والعقل والواقع أسيجة منيعة لا يجوز لهم تجاوزها.

وحين علق الآمدي على صورة "دماء القصائد" بقوله: "فكيف تكون مقتولة مسفوكة الدم، وهي تنساق من غير سائق؟ وكيف تكون كالجلامد تخطوها الليالي ولا تؤثر فيها وهي أميتت وأبطلت؟ [72]. فقد غاب عنه أن يكون

في دماء القصائد انبعاث جديد لها. وكل هذا محسوب على الغموض المحتاج إلى تأويل وتدبر. ومن الأمور المسلم بها تأويلياً أن الغموض قرين للشعر الحي الصعب وإلا فما حاجتنا لتأويله؟. قال جادامر: "إن الفن يتطلب تفسيراً بسبب غموضه الذي لا ينضب معينه... وهذا يصدق على الشعر"[73]، ورأى إمبسون أن الغموض في الشعر "نوع من المعنى الذي يضيف لك فيه الشاعر مزيداً من الخبرة في الحياة، تلك الخبرة التي يصعب الوصول إليها.."[74].

3/3

أما المتنبي فلم تكن القراءات الضدية لشعره أقل إشكالاً من مثيلاتها عند أبي تمام، وسنكتفي بنموذج واحد من شعره كما فعلنا بشعر أبي تمام. ولما كانت الروح النقدية التقليدية المطبقة على أبي تمام هي التي تعامل بها المتحاملون على المتنبي، فإني سأتجنب التكرار وأقف على نموذج نقدي مغال في رأيه وتحامله. قال القاضي الجرجاني: "حدثني بعض أهل الأدب أنه حضر عند أبي الحسن بن لنكك البصري، وكان - على فضله في العلم وتقدمه في الأدب - شديد التحامل على أبي الطيب، وهو يذكر شيئاً من شعره حتى انتهى إلى قوله:

*** بقائي شاء ليس هم ارتحالا ***

فجعل يُعَجِّبُ من هذا المصراع من حضره ويقول: هل رأيتم أشد تعقيداً وأظهر تكلفاً وأسوأ ترتيباً من هذا الكلام؟ قال فقلت له: هب الأمر على ما ادعيته، وأنا سلمنا لك ما زعمته، أين أنت من قوله في إثر هذا البيت:

كأن العيس كانت فوق جفني مُناخات فلمّا ثرن سالا

فاستشاط غيظاً، ثم قال: هذا المصراع يسقط دواوين عدة شعراء"[75].

فإذا تركنا استشاطته ومبالغته التي لا تحسب على النقد المسؤول ممن وصف بفضيلة العلم والتقدم في الأدب، وانتقلنا إلى الشاهد الذي هو المصراع

الأول لمطلع قصيدة لامية في مدح بدر بن عمار، عدة أبياتها تسعة وأربعون[76]، وكامل بيت المطلع هو:

بقائي شاء - ليس هُـمُ - ارتحالا وحسن الصبر زمُّوا لا الجِمالا

ففي البيت تقديم وتأخير ومعناه النثري: بقائي هو الذي شاء الرحيل وليس همُ، كما أن صبري هو الذي زُمَّ للارتحال وليس الجمال. إن البيت في استخدامه التقديم والتأخير ليعيدنا إلى جو بيت أبي تمام السابق في استخدامه التقنية الأسلوبية ذاتها حين قال من قصيدة في رثاء القرشي:

وإن امرأً لم يمس فيك مفجّعاً بمجلوده في عقله لمفجع

لكن الفرق أن بيت أبي تمام جاء خاتمة للقصيدة، أما بيت المتنبي ففاتحتها. وقد تتفق الفاتحة مع الخاتمة في أن تكونا أكثر إثارة من غيرهما. نحن محتاجون - إذن - أن نقول في بيت المتنبي ما قلناه في بيت أبي تمام، فكلاهما استخدم الانزياح عن المتبع زيادة في الإثارة. لكن لنا في بيت المتنبي مزيداً من الحوار. فإذا وعينا محنة المتنبي في مقدمة الرحيل التقليدية جيداً عرفنا أنه اختار- بالتقديم والتأخير، وباستعارته زمَّ حسن الصبر- طريقاً مختلفاً، إنهما التقنيتان اللتان وفرتا لشعره جديداً في موضوع تداوله الشعراء منذ أن عرف الشعر.

ويعجب المرء كيف أن الناقد القديم أسقط القصيدة كلها بشطر البيت الأول منها، وقد حوت روائع الكلم الذي تردد كثيراً في الكتب الأدبية لجماله، وبراعة صاحبه مثل قوله:

ومن يكُ ذا فم مرٍّ مريضٍ يجدْ مُرّاً به الماءَ الزلالا

لكن العلة التي واجهها الشعراء الأفذاذ أمثال أبي تمام والمتنبي هي في تطبيق عمود الشعر بمعاييره القسرية على شعرهم، في وقت كان فيه هذا الشعر يحقق ذاته بالانحراف عن كل موضوع متبع أومكرور، وببذل كل جهد ممكن لإنتاج نص جديد عميق. إن مثل هذا النص يحتاج قارئاً نموذجياً يبذل جهداً

موازياً ويتسلح بأظهر أدوات القراءة وأكفئها للوصول إلى تأويل يستحقه ذلك النص حقاً. إننا هنا بين: شعر أتي سمح يخضع لمقاييس عمود الشعر، وشعر أبي صعب يحقق الإبداع الذاتي في تهشيم ذلك العمود على حد استنتاج الغذامي[77].

ولإمبرتو إيكو في هذا الشأن قول مناسب، قال: "إما أن نستخدم نصاً على أنه نص متعته بنفسه، أو أن يكون نصاً ينظر إلى تحفيز استخدامه بأكثر الطرق حرية على أنه أساس استراتيجيته الخاصة وبالتالي تأوُّله... إن مفهوم التأول يلازمه على الدوام جدل بين استراتيجية المؤلف واستجابة القارئ النموذجي"[78]. فالأتي السمح لا يحتاج تأويلاً؛ فمتعته بنفسه لكن الأبي الصعب يحتاج تأويله قارئاً نموذجياً يعتمد الجدل المشار إليه في مقولة إيكو. وكل هذا قد يلخصه حوار أبي تمام مع أبي العميثل، الذي قال له: "لم تقول ما لا يفهم، فأجابه أبو تمام: لم لا تفهم ما يقال"[79]. بل إن عبد القاهر أدرك قيمة الغموض في الأبي الصعب من الفن والشعر الذي يحتاج تأويل معناه كداً في الذهن، ومعاناة في التفكير بحيث يكون المتلقي في شوق إليه، والفرح به، والحرص عليه. قال: "ومن المركوز 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 وألطف، وكانت به أضن وأشغف"[80].

إن هذا النقد العميق ينطبق على شعر كل من أبي تمام والمتنبي؛ لأنه شعر عميق لم يرض أي من الشاعرين التهاون فيما يقول، وإنما كلف نفسه مزيداً من الجهد والتفكير ليأتي بالمدهش والجديد والغريب الذي ينشغل بالمخبوء فيه النقاد الجادون: الذين يسهرون ويختصمون تشوقاً إليه، وتعلقاً به بعد أن يتجلى لهم، فإنهم ينتشون بما يكتشفون.

الخاتمة

التأويل مصطلح اتخذ في النظرية النقدية المعاصرة منحى جديداً له أعلام

وفلسفة وتاريخ حتى غدا مدرسة تنضاف إلى المدارس النقدية المتعددة التي وجدت فيما بعد الحداثة، سميت "بالتأويلية". وتقترن التأويلية بنظرية التلقي كثيراً؛ فيقال: "التلقي والتأويل". وهذا منطقي؛ لأن اهتمامهما معاً مركز على القارئ بصفته محور العملية النقدية التي تطارد المعنى، وتتقصاه في طبقات النص على أساس من فاعلية القراءة وتعدد المعنى.

عماد التأويلية في تحقيق فلسفتها مثلث، زواياه: الفهم، والتفسير، والتطبيق، لكن نقاشاً معمقاً دار بين أعلامها حول هذه الزوايا وخاصة التطبيق. ومهما تعقد النقاش واختلف المتناقشون فإن جامعاً يلمهم هو أن عملية التأويل المنتجة تتم في تفاعل كلي مثمر بين هذه القضايا معاً. وبناء عليه طرحت مصطلحات حول النص والقراءة والقارئ تخدم هذا الهدف الواضح لهم كلهم.

ولما كانت هناك إشكالية بين النقاد والشعراء في موروثنا النقدي التطبيقي دونتها كتب النقد والبلاغة وانحصرت حول المعنى وحامله بقطع النظر عن كونه لفظاً أو صياغة، أوصورة، فإن إعادة قراءة جوانب أساسية من هذا الموروث التطبيقي وفق نظرية التأويل تكون مفيدة جداً، خاصة إذا وظفت منطلقات التأويلية بكثير من الالتزام المنهجي في القراءة.

ليس الهدف قطعاً مخالفة القديم لأجل المخالفة ولكن الهدف محاورته برؤية عصرية قد تكون متوافقة معه أو مخالفة له. لكنها رؤية تضع أوّليّة للنص الإبداعي؛ لأنه الأبقى. فالفلسفات النقدية تتطور بحسب تطور المعارف والأحوال والأفكار، فما نقوله اليوم في فهم نص ما سيعاد النظر فيه بعد برهة، تماماً مثلما نسمح لأنفسنا في إعادة ما قاله أسلافنا بشأن هذا النص أو غيره.

لقد حصرنا نقاشنا مع الآراء السابقة في قضايا ثلاث، هي:

الفصل بين المعنى وحامله اللفظ. ثم تضمين الشاعر شعره بعض شعرغيره أو ما عرف بالسرقات، وأخيراً غموض المعنى والتعقيد الشعري. وانتهينا إلى أن الخلاف بين الرؤية القديمة والرؤية الجديدة بشأن تأويل هذه

القضايا جميعاً هو خلاف مستحكم. لقد تبين أن هيمنة النقاد في جانب من القراءة الموروثة ذات تأثير سلبي في الانحراف بها عن مسار التطور التاريخي الذي كان من الممكن أن تسلكه. فالآمدي مثلاً حكم آراءه حول أبي تمام تعصبه للبحتري، كما أن خصوم المتنبي حولوا أحكامهم إلى مواقف شخصية لعلة ما، لكن من الواضح أن الذي كان له التأثير الأكبر في الأحكام غيرالمقنعة على الشعر هو الجو العام الذي طرح رؤية مؤداها : "تفوق القديم ".

فهذه الرؤية التي تمثلت بعمود الشعر جلبت معايير غدت لأكثرهم قوانين لا حيدة عنها. وكان من نتائجها محاصرة الشعراء الذين ابتعدوا عن نهج القديم، ومناصرة الشعراء الذين اعْتُقِد أنهم ما زالوا يسيرون وفق سننه. وأظن أن مناصري هؤلاء الشعراء جاروا عليهم أكثر مما جاروا على غيرهم؛ لأنهم أدرجوهم في زمرة المقلدين أكثر من إدراجهم في جماعة المبدعين، ومثال ذلك احتفاؤهم بالبحتري؛ الذي لم يكن مبتهجاً بأحكامهم في تفوقه على أستاذه أبي تمام. وهناك أمر آخر اختلفت فيه القراءة القديمة عن الجديدة هو أن القدامى ظلوا في نقدهم حول القضايا الثلاث يؤولون الجزء بعيداً عن أثر الكل؛ الأمر الذي ترك المنقود مكشوف الظهر، معرضاً للميل عنه أو الحيف عليه.

الهوامش والمراجع

(1) فضل، صلاح: "بلاغة الخطاب وعلم النص" الكويت: **عالم المعرفة**، 1992، ص 51. وانظر أيضاً ناصف، مصطفى: **نظرية التأويل**، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 200، ص 143.

(2) هولب، روبرت Robert Holub: **نظرية التلقي**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1996، ص 152 وما بعدها.

(3) الرباعي، عبد القادر: **جماليات المعنى الشعري - التشكيل والتأويل**، عمَّان: دار جرير للنشر، ط2، 2009، ص 12.

(4) ابن النديم، أبو يعقوب: **كتاب الفهرست**، تحقيق: رضا تجدد، طهران، 1971، ص 144.

(5) الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج10، القاهرة: نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ص 290.

(6) ابن جعفر، قدامة : **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى،القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، 1978، ص 65، 58.

(7) نقد الشعر، ص 62.

(8) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: السيد أحمد صقر، ج1، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1861، ص 400.

(9) المرزوقي، أبوعلي أحمد بن محمد: **شرح ديوان الحماسة**، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ج1، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1967، ص9 وما بعدها.

(10) عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974 ص 268. وانظر عبدالله الغذامي في كتابه: **المشاكلة والاختلاف**، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994، ص 64 وما بعدها.

(11) عياد، شكري: **كتاب أرسطوطاليس في فن الشعر**، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967، ص209.

(12) عصفور، جابر: **مفهوم الشعر**، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978 ص 98–99.

(13) المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: **الموشح – مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة: دار نهضة مصر، 1965، ص 358، 453، 499 مثلاً.

(14) صمود، حمادي: **بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم**، تونس: مرايا الحداثة، 2006، ص 6.

(15) المسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**، الكويت: دار سعاد الصباح، 1993، ص 104– 106. وانظر كذلك: ويس، أحمد محمد: **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005، ص 7، 166.

(16) جادامر، هانس Hans Georg Gadamer: اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، **مجلة العرب والفكر العالمي**، ترجمة: آمال أبي سليمان، التاسع والثلاثون، 1988، ص 21 وما بعدها.

(17) ناصف، مصطفى: **نظرية التأويل**، مع استثناء جادامر الذي اعتمد مصطلح الحوار بدلاً من التطبيق في الفصل الذي عنونه بالخروج على الاستطيقا وانصهار الآفاق، ص 103–143.

(18) الرباعي، عبد القادر: "التأويل قراءة في آفاق المصطلح"، **مجلة عالم الفكر**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد الثالث والعشرون، أكتوبر، 2002، ونشر ضمن كتاب للباحث بعنوان: **تحولات النقد الثقافي**، عمّان: دار جرير للنشر، 2007، ص 73– 118.

(19) إيكو، إمبرتو Umberto Eco: **القارئ في الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبوزيد، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 1996، ص 9.

(20) إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويل Yvancos Jose Maria Pozuelo: **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبو أحمد، القاهرة: مكتبة غريب، 1991، ص 136. وانظر: قول جادمر

HÁGadamer حول " انصهار الآفاق" وقول فرناند هالين حول: " الكلية العضوية " كتاب: **نظريات القراءة**، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، اللاذقية: دار الحوار، 2003، ص 88– 89.

(21) ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1967، ص 22. والأبيات منسوبة لأكثر من شاعر، لكن أشهرهم كُثيّر، انظر: **ديوان كثيّر عزة**، جمع وشرح: إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، 1971، ص 525. ونسخة الديوان نفسه، شرح: قدري مايو، بيروت: دار الجليل، 1995، ص 104.

(22) الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة وجدة: مطبعة المدني، ودار المدني، ط 2، 1992، ص 54.

(23) دلائل الإعجاز، ص 263.

(24) دلائل الإعجاز، ص 74.

(25) الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة وجدة: مطبعة المدني، ودار مدني، 1991، ص 21–24. ودلائل الإعجاز، ص 75.

(26) انظر ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، ج1، لبنان: دار الهدى للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ص 217 – 220.

(27) ريكور، بول Ricoeur, Paul: **نظرية التأويل؛ الخطاب وفائض المعنى**، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003، ص 126.

(28) سلدن، رامان Raman Selden: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص 154.

(29) جيرو، بيير Pierre Jiro: **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة: منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء القومي، د.ت، ص78.

(30) نظرية التلقي: ص 174.

(31) - WalterA, Ddavis: The Act of Interpretation, ACritiqe of literary **Reason**, L ondon: The University of Chicago, Chicago: 1978, p.132.

(32) من معاني (نظر) تأمله بعينيه، و(النظَر) محركة: الفكر في الشيء، والانتظار. انظر: مادة (نظر) في الفيروزآبادي، مجد الدين، **القاموس المحيط**، تحقيق: مصطفى عناني المكتبة، القاهرة: التجارية الكبرى، 1913.

(33) نظرية التلقي، ص 201.

(34) الأنبياء، الآية: ص 30.

(35) دلائل الإعجاز، ص 55.

(36) أسرار البلاغة، ص 4.

(37) أسرار البلاغة، ص 4–5.

(38) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط2، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ص 214.

(39) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ص 133.

(40) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص178. وانظر: هدارة، محمد مصطفى: **مشكلة السرقات في النقد العربي**، بيروت: المكتب الإسلامي، 1981، ص 158 156.

(41) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص 70 – 71.

(42) كريستيفا، جوليا ,Julia Kristeva: **علم النص**، ترجمة: فؤاد الزاهي،المغرب: دار توبقال، ا1991، ص78 – 79. وانظر: أنجينو، مارك Marc Angeno: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب: **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ، ترجمة: أحمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص 114.

(43) جينيت، جيرار ,Gerard Genette: **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1986، ص 91.

(44) صريع الغواني، مسلم بن الوليد: **ديوان صريع الغواني**، تحقيق: سامي الدهان، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1958، ص 313.

(45) الرباعي، عبد القادر: **صريع الغواني – مسلم بن الوليد (حياته وشعره)**، إربد – الأردن: عالم الكتب الحديث، ط 2، 2006، ص 488 وما بعدها.

(46) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: **ديوان أبي تمام**، تحقيق: محمد عبده عزام، ج 4، القاهرة: دار المعارف بمصر، ط 4، 1951، ص 92.

(47) ديوان أبي تمام، ج 4، ص 98.

(48) ويس، أحمد محمد: **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005،ص 7 و166. وكذلك ربابعة، موسى: بحث الانحراف مصطلحاً نقدياً في كتابه: **الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها**، إربد– الأردن: دار الكندي، 2003، ص 43– 59. وانظر أيضاً: بحوش، رابح: بحث "بلاغة الانزياح في الخطاب الشعري عند البحتري"، **مجلة جذور**، جدة: النادي الأدبي الثقافي، الثاني، سبتمبر1999، ص 222–249.

(49) البحتري، أبو عبادة الوليد: **ديوان البحتري**، ج2 تحقيق: حسن كامل الصيرفي، القاهرة: دار المعارف بمصر، ط2، 1963، ص 1237.

(50) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين: **ديوان أبي الطيب المتنبي**، شرح: أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، ج2، القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي، 1971، ص 5.

(51) ديوان أبي الطيب المتنبي، ج2، ص 10.

(52) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 200.

(53) دلائل الإعجاز، ص 425.

(54) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **كتاب الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج3، بيروت: المجمع العلمي العربي الإسلامي، 1969، ص 131.

(55) دلائل الإعجاز، ص 256– 258.

(56) بارت، رولان ,Roland Barthes: **نقد وحقيقة**، ترجمة: منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء الحضاري، ص21.

(57) نقد وحقيقة، ص 24.

(58) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 413.

(59) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 7.

(60) دلائل الإعجاز، ص 46. وروي بيت أبي تمام عند الآمدي في الموازنة، مثالاً على الاستعارات القبيحة، ج1 ص 245.

(61) دلائل الإعجاز، ص 44.

(62) دلائل الإعجاز، ص 44، وانظر مناقشته للآية [واشتعل الرأس شيباً] ص100–101.

(63) الربداوي، محمود: **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام – في القديم**، دمشق: دار الفكر للطباعة والنشر، 1967، ص 371 – 381.

(64) دلائل الإعجاز، ص 47.

(65) دلائل الإعجاز، هامش رقم 2 من الصفحة 47 ذاتها.

(66) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 241.

(67) ديوان أبي تمام، ج 2، ص 68 – 79.

(68) شولتز، روبرت Robert Schultz ,: **السيمياء والتأويل**، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص 82.

(69) ديوان أبي تمام، ج1، ص 381.

(70) الموازنة بين شعر أبي تمام، ج1، ص 242.

(71) أسرار البلاغة، 157، وتابع ذلك في بحث حول (الغرابة عند عبد القاهر الجرجاني)، لموسى سامح ربابعه في كتابه: **الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها**، إربد: دار الكندي، 2003، ص69–82.

(72) الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص 69 وما بعدها.

(73) جادمر، هانز جيورج ,H. G. Gadamer: **تجلي الجميل**، ترجمة: سعيد توفيق، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص167.

(74) - Empson, Willim, 7 Types of Ambiguity, New York,1966, p.3

(75) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 416 وما بعدها.

(76) ديوان أبي الطيب المتنبي، ج 3، ص 221.

(77) الغذامي، عبد الله: **المشاكلة والاختلاف**، بيروت: 1994، ص 56.

(78) القارئ في الحكاية، ص 73.

(79) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى: **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل محمد عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص72. وديوان أبي تمام ج1، ص317.

(80) أسرار البلاغة، ص 139.

❊ ❊ ❊

مجلة العلوم الاجتماعية

فصلية – أكاديمية – محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاقتصاد والاجتماع والخدمة الاجتماعية وعلم النفس والأنثروبولوجيا الاجتماعية والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات

رئيسة التحرير: الدكتورة طيبة عبد المحسن العصفور

تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين العرب في مجال العلوم الاجتماعية لنشر البحوث الأصيلة والاسهام في معالجة قضايا مجتمعاتهم
- التفاعل الحي مع القارئ المثقف والمهتم بالقضايا المطروحة.
- المقابلات والمناقشات الجادة ومراجعات الكتب والتقارير.
- تؤكد المجلة إلتزامها بالوفاء والانتظام بوصولها في مواعيدها المحددة إلى جميع قرائها ومشتركيها.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية

جامعة الكويت

ص.ب 27780 الصفاة، 13055- الكويت

تليفون: 00965-4810436

فاكس 4836026

E-mail:JSS@kuc01.kuniv.edu.kw

الاشتراكات

الكويت والدول العربية		الدول الأجنبية	
أفراد	3 دنانير سنوياً ويضاف إليها دينار واحد في الدول العربية	أفراد	15 دولاراً
مؤسسات	15 ديناراً في السنة 25 ديناراً لمدة سنتين	مؤسسات	60 دولاراً في السنة 110 دولارات لسنتين

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً أو بشيك باسم المجلة مسحوباً على أحد المصارف الكويتية ويرسل على عنوان المجلة، أو بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم 07101685 لدى بنك الخليج في الكويت (فرع العديلية).

Visit our web site: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/jss