الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

تخصص: دراسات نقدية

الموسومة:

المعنى في النص الأدبي بين المبدع والمتلقي

الطالب

بن حميدة غوثي

الأستاذ المشرف

أ. د العرابي لخضر

أعضاء لجنة المناقشة

أ. د بن اعمر محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ. د العرابي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
د. بن مداح شميسة	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
أ. د بن مالك سيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا
أ. د أحمد دواح	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا
أ. د أحمد موساوي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	عضوا

العام الجامعي: 1443هـ-1444هـ الموافق لـ 2021م-2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بكل معاني الامتنان أتقدم بخالص الشكر وجميل التقدير إلى

أستاذي الذي سعدت بالتتلمذ عليه عبر مساري العلمي

من مرحلة الليسانس مرورا بإشرافه على رسالة الماجستير فالدكتوراه

إلى الدكتور لخضر العرابي

مع خالص المحبة والعرفان

تلميذكم غوثي بن حميدة

إهداء وشكر

أهدي هذا البحث لـ:

روحي والدي تغمدهما الله برحمته الواسعة

الزوج الكريمة

وأبنائي: شروق، زهرة سماح، أحمد رياض، وإبراهيم أنس

وكلّ من علمني حرفا وفهّمني لفظا ولقنني عبارة وشرح لي درسا وبيّن لي نهجا وكلّ من أسدى لي وبسدي إليّ علما أو عملا.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿إنا فتحنا لكَ فتحا مبينا(1)ليغفرَ لكَ اللهُ ما تقدمَ من ذنبكَ وما تأخرَ ويُتمَّ نِعمتهُ عليكَ ويَهْديكَ صراطا مستقيما(2)ويَنصرك اللهُ نصرا عزيزا(3)هُوَ الذي أنزلَ السكينةَ في قلوبِ المؤمنينَ ليَزْدادوا إيمانا معَ إيمانِهِمْ ولله جنودُ السماواتِ والأرضِ وكَانَ اللهُ عليما حكيما(4)ليدخلَ المؤمنينَ والمؤمناتِ جناتٍ تجري من تحتِها الأنهارُ خالدينَ فيها ويُكفرَ عَنْهُمْ سَيِّئاتِهِمْ وكَانَ ذلكَ عندَ اللهِ فوزا عظيما(5)﴾

صدقَ اللهُ العظيم

مقـــدمـــة

الأدب فن تجسّـــده اللغة، فاللغة آلة المبدع لعزف موســيقى قصــائده، وألوانه لرسـم مناظر قصـصـه ورواياته، وريشـته لتجسـيد ملامح شـخصـياتها، ومنواله لنسـج خيوط أحداثها، ولعلّ غايته من وراء تكبّد عناء النظم أو الكتابة ليس إظهار البراعة في استخدام هذه الآلة، وإن كان هذا الأمر مطلوبا لأنه من مميّزات النصوص الأدبية وخصائصها وأساس فنّيتها وجمالها، ولكن أيضا من أجل عرض أفكاره، إبداء آرائه، وتحديد مواقفه تجاه ما يراه جديرا بالطرح والإثارة من القضايا المختلفة التي تمس شتّى مناحي الحياة، أو الموضــوعات والظواهر التي لها ارتباط بمصــائر الأفراد والشــعوب والأمم، وكل أمله أن يجد آذان صـاغية، وألبابا واعية قادرة على الفهم والاسـتيعاب ومستعدّة للتفاعل والمشاركة.

والمتلقي في الجهة المقابلة أيضــا حين يخصّ بعض النصــوص بالعناية والاهتمام من خلال ممارســة فعل القراءة، إنما يفعل ذلك من أجل اســتنطاق مفرداتها، وتحليل تراكيبها، ومساءلة شخصياتها، وربط مجريات أحداثها لاستظهار ما تنطوي عليه من دلالات، وكشف ما تخفيه من أسرار، والاطلاع على ما تحمل من أخبار، وبلوغ ما ترمي إليه من مقاصد، واستخراج ما تكتنز من قيم.

لكن بفعل ما يميّز اللغة الأدبية من أساليب فنية، وبفعل ما تستخدم من رموز وإشارات، وكذا تغييبها لكثير من وسائل التخاطب المباشر، غالبا ما تغطّيها ظِلال، وتتخلّلها شقوق وفجوات تجعلها تتصف بنوع من الغموض الذي يحول دون تقديم معنىً ثابتاً أو أفكارا واضحة ومحدّدة بشأن ما يريد المبدع قوله، الأمر الذي يستدعي الخروج بالنصــوص من حقل اللغة إلى بســاط البيئة التي أنتجتها بكل عناصــرها (الاجتماعية، والســياســية، والتاريخية، والثقافية، والفكرية، والدينية...) لفهم دوافع وحيثيات إنشــائها، فتصــبح الإحاطة بكل شــيء في عالم النص والمبدع قبل وأثناء

الكتابة ضرورة ملحّة لفهمهما، فيكون المتلقي بالإضافة إلى الرصيد اللغوي والأدبي والفني، بحاجة أيضا إلى رصيد معرفي وثقافي وعلمي لا يبدو له ارتباط ظاهر بالأدب كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ...

وبفعل تفاوت كفاءات القرّاء واستعدادهم، وبفعل اختلاف أفكارهم وميولهم، وتباين أذواقهم وثقافاتهم، غالبا ما تكون مستويات الفهم لديهم متفاوتة ومختلفة ومتباينة أيضا، الأمر الذي يحول دون الإجماع حول معنى أحادي للنص.

وحول هذه المعطيات والقضايا تعدّدت الآراء وتضاربت الأفكار، وبقي السؤال مطروحا: كيف يمكننا فهم النصوص الأدبية؟ ولا تزال محاولة الإجابة عنه تراوح مكانها وتقفز من ركن لآخر (من المبدع، إلى النص، إلى المتلقي).

فراهن البعض على إمكانية تحقيق التطابق بين الذوات، داعين إلى السعي وراء فهم نفسية المبدع، فأخرجوا نشاط القراءة من ميدان اللغة والأدب إلى حقول العلم والمعرفة.

واكتفى البعض بالنص كبنية لغوية مستقلّة عن صاحبها وما رافقتهما من ظروف وملابسات على الرغم من أن واقع التواصل بشكليه المباشر والغير مباشر «الكلام والكتابة» يؤكّد بأنه ليس مجرّد جملة من العلاقات والروابط التي يعقدها النسيج اللغوي، لأن اللغة بألفاظها وتراكيبها لا تقدم معنى محدّداً أو تاماً للرسالة، وإنما هناك عناصر أخرى غير لغوية لا بدّ من إشراكها لتحديد المعنى وتحقيق إمكانية التفاهم.

الأمر الذي يدفعنا كذلك للتساؤل عمّا يريد المتلقي معرفته من وراء القراءة، هل يسعى إلى معرفة ما يريد المبدع قوله؟ أم ما يريد النص قوله؟ وهل ما يقصده الأول قد يختلف عمّا يوحي به الثاني؟

وهل لغة النصوص الأدبية انطلاقا من خصائصها وعناصرها الفنية التي ذكرت بإمكانها التعبير بأمانة عن فكر المبدع، وتقدّم صوراً ثابتة وواضحة تحيل المتلقي إلى مقاصده الحقيقية؟

ثم لمعت في العقود المتأخرة أفكار جديدة شدّدت على القراءة ودور المتلقي في (إنتاج النصوص) في محاولة لإعادة المتلقي حقوقه المهضومة على حدّ زعم أصحابها.

والظاهر أن أصحاب هذا التوجّه أيضا بالغوا في التركيز على المتلقي لحظة انفراده بالنص، خصوصا حين تعلّق الأمر بفهمه واستنباط معانيه، اعتقادا منهم بأنه الأهم في عملية القراءة، وحجّتهم في ذلك أن أهم مرحلة في أنتاج النص الأدبي هو التفاعل الحاصل بينه وبين متلقّيه، وخلاصة استجابة هذا الأخير لمؤثراته الخارجية الظاهرة، وأدوات استقراء بناه المتراكبة الداخلية.

فصار الفهم الحقيقي للأدب عندهم ينطلق من المتلقي وينتهي إليه، باعتباره المرسل إليه، والمستقبل والمستهلك له، والأخطر في هذا كلّه، هو اعتبار كل قراءة إنتاج للنص أو مشاركة في إنتاجه من خلال ما يملك المتلقي من استعداد وكفاءة ومرجعية.

فهل المتلقي صاحب المرجعية الثقافة والفكرية المعينة، والتكوين الأدبي والذوق الفني الخاص، بإمكانه الظفر بكل المعاني والأفكار التي أودعها المبدع في نصّه؟ وهل المعنى الحقيقي في هذا النص أو ذاك هو بالضرورة ما يفهمه المتلقّي؟ وهل بإمكانه تحرّي الموضوعية التامة أثناء القراءة بعيدا عن كلّ المؤثرات الذاتية والخارجية؟ أم أنه مجرّد ادعاء يوهم به نفسه والآخرين؟

ألا يفتح هذا الفكر باب العبثية والتعسّـــف أمام المتلقّين للتقوّل على المبدع وإضـافة أشـياء ليسـت موجودة في نصّـه؟ وهل هذا مبرّر كافي لقبول كلّ قراءة أو اعتبار كل فهم صحيح؟

للإجابة عن هذه الأسئلة أتقدّم بهذا البحث الموسوم بـــ: " **المعنى في النص الأدبي بين المبدع والمتلقّي**" وقد مهّدت له بمدخل عنونته: **"من النقد إلى القراءة" (الدلالة والمصطلح والممارسة الفعلية)** عرضت من خلاله التقلّب الذي عرفته لفظة (النقد) كمصـــطلح في تفاعلها مع التطوّر والتحوّل اللذين عرفتهما الممارســـة النقدية في ظل التقلّبات الطارئة على معاييرها آلياتها في التعامل مع النصوص الأدبية، ومناقشة أبرز المناهج والنظريات النقدية الحديثة والمعاصرة.

ثم قدّمت البحث في ثلاثة فصول، فخصّصت **الأول** (للمعنى) تحت عنوان: **"المعنى في النص الأدبي من دلالة القصـد إلى إشـكالية الفهم والتأويل"** وفق العناصر التالية:

أولا: "دلالة المعنى من لغة القصـد إلى اصـطلاح الفهم" في إطار تحديد المراد من لفظة "المعنى" كمصـــطلح يتمحور حوله موضـــوع البحث انطلاقا من أن المصطلحات مفاتيح العلوم ودلائلها.

ثانيا: "المعنى عند علماء العرب": عرضـــت من خلاله طرق تحصـــيل المعنى عندهم انطلاقا من بحث موضـــوع المعنى عند النحاة، ثم اللغويين فالبلاغيين من خلال معالجة عدّة قضـــايا منها موضـــوع النحو بين المقال والمقام، وقضـــية اللفظ والمعنى، وعناية العرب بإحداهما دون الأخرى وما صـــاحبها من إشـــكالات أثبات الترادف وإنكاره بين دعاة توقيفية اللغة، وأنصـــار التواضـــع والاصـــطلاح، وأركان البلاغة وموضوع المجاز...

ثالثا: "المعنى عند علماء الأصول" الذين لم يتركوا بابا من أبواب العلم إلا طرقوه في سبيل فهم كلام الله عزّ وجل، ما جعلهم أكثر فئات العلماء إفادة من علوم اللغة التي لم يتوقفوا عندها، بل زادوا عليها عناصر من خارج النص القرآني كاستعانتهم بتفاسير الرسول "صلى الله عليه وسلّم"، والصحابة "رضوان الله عليهم"، ممن عايشوا الرسول الكريم وشهدوا نزول الوحي، وبحوثهم في أسباب النزول، ودراسة العلاقات بين آي القرآن الكريم وسوره وعناصر أخرى بحثتها وفق المستويات التالية:

1-المستوى الأول: اللفظ وعلاقته بالمعنى (المعنى المعجمي).

2-المستوى الثاني: اللفظ والمعنى داخل التركيب.

3-المستوى الثالث: علاقة النص القرآني بالخارج (أسباب النزول)

4-المستوى الرابع: العلاقة بين تراكيب النص القرآني: (المناسبة)

رابعا: "المعنى في التراث النقدي العربي" وتناولت من خلاله إشكالية (الوضوح والغموض) ذات الصلة المباشرة بقضية (الإفهام والفهم) والتي شكّلت إحدى أهم محاور النقد العربي المتأثر بالدرس البلاغي المتأثر بدوره ببلاغة القرآن الكريم خاصة.

خامسا: "الهرمينوطيقا وإشكالية الفهم والتأويل في النظريات الغربية الحديثة والمعاصرة" عرضت من خلاله أهم المحطات التي عرفتها التأويلية الغربية من نشأتها الدينية المرتبطة بتفسير الكتاب المقدّس(الإنجيل) إلى هرمينوطيقا "هانز جورج غادامر" من خلال كتابه "فن الخطابة وتأويل النص ونقد الإيديولوجيا"، مرورا بتأويلية "شلاير ماخر" و"دلتاي"، وفينومينولوجية "إدموند هوسرل" فـ "هرمينوطيقا "مارتن هايدغر".

وخصّصت **الفصل الثاني** للمبدع وحاولت من خلاله تحديد آليات الإبداع وأدواته، ودوافعه وأهدافه، وكل ما يمكن أن يُؤثر في إنشائه من حيث اللغة والموضوع،

تحت عنوان: **المبدع والنص والمتلقي (مرجعيات الإبداع الأدبي وآليا ته)** من خلال العناصر التالية:

أولا- "تفسير الإبداع (من الوحي إلى اللاوعي)": ناقشت من خلاله نظريات تفسير الإبداع الفني عامة والأدبي خاصة انطلاقا من نظرية الإلهام والعبقرية، ثم النظرية العقلية، والنظرية الاجتماعية، فالنظرية النفسية.

ثانيا- "النص الأدبي كشف وإظهار": انطلاقا من دلالة لفظة (النص) التي كانت تدلّ على الظهور والكشف فصارت مصطلحا يشير إلى كل إبداع أدبي يُظهر الأديب من خلاله ما يجول في ذهنه من أفكار ويكشف عما يختلج في نفسه من أحاسيس تجاه الظواهر والأحداث والقضايا التي يراها جديرة بالطرح والمعالجة ومشاركة الأخرين.

ثالثا- "النص الأدبي حضور وإبداع": عرضت من خلاله طرق وأساليب تحصيل اللغة باعتبارها أهم أدوات التعبير، وسبل امتلاك البراعة في تحويلها إلى أعمال فنية، بالإضافة إلى ما يمكن أن تحمل هذه الأداة من عناصر تعكس ذوق المبدع وتكوينه الأدبي ومرجعياته الثقافية وخلفياته الفكرية والعقائدية...

رابعا- "النص الأدبي حوار وتواصل": تناولت من خلال هذا العنصر فعل الكتابة وإشراك المبدع قارءه من خلال ما يبذل من جهد في سبيل إقناع ودفعه للتواصل والتفاعل، وما يمكن أن يكون لهذه المشاركة من أثر على النص في شقه اللغوي تحديدا، من حيث خضوعه لجملة من الضوابط والقيود الخارجية خاصة والتي يمكن تلخيصها في والتقاليد الفنية، والقيم الدينية والأخلاقية والأعراف، وطبيعة الأنظمة الفكرية والسياسية السائدة...التي يمكن اختزالها في الشخصية الافتراضية التي تقبع خلف مسمى القارئ الضمني، والتي قد تعيق المبدع وتحدّ من طاقته

الإبداعية وتدفعه إلى إخفاء الكثير من الأفكار والمشـاعر حول بعض الموضـوعات والظواهر، أو التعبير عنها بأساليب قد يستعصي على المتلقّين فهمها.

أما **الفصل الثالث والأخير** فخصّصته لنشاط القراءة تحت عنوان: **"المتلقي والنص والمبدع (القراءة وإنتاج المعنى)"**.

فمهّدت له **أولا** بقراءة في مناهج النقد الحديثة والمعاصرة تحت عنوان: **المعنى من المبدع إلى النص إلى المتلقّي**، تتبّعت من خلاله مسـار النقد الحديث الذي كان يرتكز أول الأمر على المبدع في فهم النصـوص، ثم اكتفائه بالنص وحده، ثم المكانة التي صـار يحتلها المتلقي في نظريات النقد المعاصـرة، وإشـكالية التعسّـف الممارس في حقّ المبدع والنص على حدٍّ سـواء، والتأكيد على أنه لا غنى للمتلقي عن كل مكونات النص وعناصـره بما في ذلك المبدع من خلال الاسـتعداد الأدبي والعلمي والثقافي والاطلاع الواسـع الذي يجب أن يتعدى حدود البنية اللغوية إلى بسـاط البيئة والمجتمع والعصـر الذي ينحدر النص منه، لأنتقل بعد ذلك لبحث ودراسة هذه العناصر من خلال المحور الثاني والثالث.

ثانيا- المعنى داخل النص: تناولت من خلاله الاستعداد الأدبي والذوق الفني للمتلقي اللازم لتحقيق الاسـتجابة والتفاعل مع مقترحات النص، وضـرورة امتلاكه الكفاءة اللازمة خصـوصـا فيما يتعلّق بالجانب اللغوي بمسـتوياته المختلفة من خلال العناصـر التالية: **أ**-مقترحات النص واسـتعداد المتلقي، **ب**-المسـتوى التركيبي، **ت**-السياق التاريخي للغة (التغير الدلالي للألفاظ)، **ث**-اللغة والخصائص الفنية، **جـ**-اللغة والجنس الأدبي، **ح**-اللغة وعاء للفكر.

ثالثا- المعنى خارج النص: حاولت من خلاله هذا المحور التأكيد على أن البنية اللغوية للنص مجرّدة من سـياقاتها المختلفة في عملية الشـرح والتفسـير لا تُقدّم صورة واضحة لما يُريد المبدع قوله، بل وقد يؤدي الاكتفاء بها إلى **فهم خاطئ، الأمر**

الذي يتطلّب من المتلقي امتلاك رصيد ثقافي وعلمي يتعدّى حدود اللغة إلى حقول العلم والمعرفة المتنوعة (علم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ والفلسفة...) وغيرها من العلوم التي قد تساعد على فهم فكر المبدع من خلال ربط البنية اللغوية بظروف إنشائها، ودوافعها وأهدافها.

أما المحور الرابع- تعدّد المعاني، أم تعدّد واختلاف الذوات المتلقّية؟! فحاولت من خلاله مناقشة الادعاء القائل بانفتاح النص على عديد القراءات والتأويلات، والتأكيد في ذات الوقت على أحادية المعنى في النص الأدبي باعتباره رسالة يجب أن تدرك كما أرادها المبدع، وما تعدّد القراءات والفهوم إلا لتعدّد المتلقين، وتفاوت واختلاف في مستوياتهم الثقافية وكفاءاتهم الأدبية والعلمية، وتباين في خلفياتهم الفكرية، ثم ختمت البحث بأهم النتائج المتوصّل إليها لأخلص في النهاية إلى أن الفهم الجيّد للنصوص يسير في اتجاهين متوازيين ومتكاملين لا غنى لأحدهما عن الآخر:

الأول يسير في اتجاه اللغة التي تجسّد بُناه المتماسكة وخصائصها الفنية ونظامها التواصلي بما في ذلك استعمالها الخاص من لدن المؤلف، ويسير **الثاني** نحو المبدع بكل تمثّلاته الفكرية والثقافية والنفسية، وكل ما أحاط ببيئته وعصره من ظواهر ومظاهر وأحداث.

وتحقيق هذه الغاية في أسمى تجلّياتها مرتبط بكفاءة المتلقي واستعداده وقدرته على كشف سرّ العلاقة بين الاتجاهين، وكذا امتلاكه مرونة فكرية بعيدا عن كل الخلفيات وكل أشكال التعسّف، وضرورة انفتاحه على الرأي الآخر والقبول به.

ونظرا لطبيعة الموضوع الذي يتوزّع بين آليات الإبداع ومرجعياته، وآليات القراءة ومسالكها، وتعدّد الآراء والأفكار والنظريات في هذا وذاك، ولأن موضوع "المعنى" قد تمّ تناوله في دراسات سابقة من زوايا مختلفة في إطار إشكالية التواصل

وخارجها، لم يكن من السهل الإشارة إلى مصادر معيّنه أو محدّدة، إلا إنه يمكن تحديد أهمها من حيث ارتباطها بموضوع البحث فيما يلي: أسئلة الشعرية (بحث في آليات الأبداع الشعري) لـ "عبد الله العشي"، و(الإبداع الفني وتذوّق الفنون الجميلة) لـ "علي عبد المعطي محمد"، و(نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها) لـ "حسن مصطفى سحلول"، (حوارات حول فهم النص وقضايا الفكر الديني المعاصر) لـ "زهير بيطام"، الفكر الإسلامي (قراءة علمية) لـ "محمد أركون"، (الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)" لـ "عبد الله محمد الغذّامي"، (محاضرات في نظرية القراءة) لـ "العرابي لخضر"، و (من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة) لـ "عبد الكريم شرفي"، وفهم الفهم (مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر) لـ "عادل مصطفى" وغيرها، ثم ختمت البحث بأهم النتائج المتوصّل إليها.

ولقد غلب على البحث المنهج الوصفي التحليلي المناسب لعرض ومناقشة النظريات ذات الصلة، وكذا بلوغ النتائج المستهدفة من هذا البحث بإشراف صاحب الصدر الرحب أستاذي الذي أكن له كل مشاعر المحبّة والاحترام الدكتور العرابي لخضر، شاكرا له توجيهاته القيّمة ومرافقته الطيّبة.

بن حميدة غوثي

تلمسان يوم: 17 شعبان 1443هـ

الموافق لـ: 20 مارس 2022م

مدخل

من النقد إلى القراءة (الدلالة والمصطلح والممارسة الفعلية)

لقد بقي (النقد) كمصطلح علمي وأدبي وفيا لدلالات اللفظة في تحديد جودة النصوص الأدبية وبيان مواطن القوة والجمال فيها، أو الضعف والعيب منذ العصر الجاهلي إلى وقت ليس ببعيد، حيث كان عمل الناقد يقوم على التمييز والتفحص والإمعان والمناقشة وهي الدلالات التي تجتمع عندها لفظة (نقد) في اللغة العربية، ففي (اللسان): «النقد والتنقاد: (تمييز) الدراهم وإخراج زائفها. أنشد سيبويه: تَنفِي يدَاها الحصَى في كُل هاجِرة* *نَفْيَ الدنانير تَنقادَ الصيَاريفِ، ناقدت فلانا: إذا (ناقشته) في الأمر، وما زال فلان ينقد بصره إلى الشيء، إذا لم يزل ينظر إليه، أما (العيب) و(الانتقاص): ففي حديث أبي الدرداء أنه قال: إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك، بمعنى إن عِبتهم واعتَبتهم قابلوك بمثله»[1].

غير أن معايير تحديد جودة النصوص وفق هذه المفاهيم لم تعرف الثبات والاستقرار، وإنما سارت بخطًى متناغمة بشكل يوحي بكثير من التفاعل مع مستجدّات الحياة الإنسانية بحركات العلمية وتحوّلاتها الثقافية وحتى السياسية في مختلف المجتمعات عبر العصور المتتالية.

فإذا ما تجاوزنا العبارات النقدية الجاهلية التي امتازت بالعفوية والفطرية والآنية والارتجالية التي لم تحتكم لمعايير ثابتة أو محدّدة كما تصفها أغلب البحوث والدراسات، فإن مجيء الإسلام الحنيف قد أحدث تغييرا يكاد يكون جذريا في التعامل مع الشعر باعتباره ديوان العرب، فرسم للشاعر حدودا وفق دائرة أحكام الشريعة الإسلامية السمحة لا يُسمح له بتجاوزها أو الاعتداء عليها، أبرزها الابتعاد بالشعر عن الكلام فاحش الذي نهى الله تعالى عنه في قوله تعالى: ﴿لاَّ يُحِبُّ اللَّهُ

1- ينظر: جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور" لسان العرب، دار صادر، بيروت، (لبنان،1432هـ -2011 م)، مادة (نقد)، ج14، ص334

الْجَهْرَ بِالسُّـــوءِ مِنَ الْقَوْلِ إِلاَّ مَن ظُلِمَ وَكَانَ اللَّهُ سَمِيعًا عَلِيمًا[1]، **كما منعه هتك أعراض النساء وذكر لمفاتن المرأة، ومنعه أيضا من** الهجاء الذي يُحيي النعَرات القبلية التي كانت سائدة في الجاهلية وما شابه ذلك مما يمكن أن يُحدث العداوة والبغضاء والفرقة بين المســـلمين لقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾[2]

كما دعا الشاعر أيضا إلى مكارم الأخلاق، **ولعلّ أبرز ما يّتصل منها بالشعر خلق الصدق المطابق للحق،** وفي هذا يقول شاعر الرسول صلى الله عليه وسلّم:

وإنّما الشِّعر لُبُّ المرء يَعرِضُه***على المجالس إن كيِّساً وإنْ حُمقا

وإنَّ أشعرَ بيتٍ أنت قائلُه***بيتٌ يُقال، إذا أنْشدتَهُ، صَدَقا[3]

فكانت هذه الأوامر والنواهي وغيرها بمثابة المعايير التي تقدّر بها جودة **الإبداع الشعري حيث كان الرسول صلى الله عليه وسلم يعجب بشعر الشاعر إن هو التزم بها***.

وسار الخلفاء الراشدون والصحابة الكرام الميامين على نهجه صلى الله عليه وســـلّم، يدعون إلى مكارم الأخلاق **والمحافظة على الشـــعر وفق هذا النهج، بل**

1- سورة النساء، الآية 148

2- سورة الحجرات الآية: 13

3- محمد عبد الرحيم، "ديوان حسّان بن ثابت مع السيرة والأقوال والنوادر"، دار الرّتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2008 م، ص 194

G- قيل عنه صلى الله عليه وسلّم: «أنه استمع إلى الخنساء في الرثاء واستزادها، واستمع إلى وفد تميم ودعا حسان بن ثابت الذي خصّص له منبرا في المسجد بسبب شعره الرائع إلى إجابتهم...وعندما استمع إلى كعب بن زهير قصيدته التي مطلعها "بانت سعاد" خاض معه في شكلها، وصحح له بعضا من أبياتها، وأعجب به، فأومأ إلى من عنده من قريش أن استمعوا، وعندما انتهى الشاعر إلى آخر بيت كساه بردته». **ينظر:** أبو محمد مسلم **بن قتيبة، "الشعر والشعراء"**، تحقيق محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، (د.ت)، ج1، ص89

ويشجّعون على تعلّمه، وأبرزهم في ذلك "أبو بكر الصدّيق" رضي الله عنه إذ يقول: «علّموا أولادكم الشعر، فإنه يُعلّم مكارم الأخلاق»[1]، و"الفاروق" رضي الله عنه وقد روى عنه أنه قال: «أنشدوني لأشعر شعرائكم. قيل: ومن هو؟ قال: زهير. قيل: وبم صار كذلك؟ قال: كان لا يعاظل بين القول ولا يتّبع حوشي الكلام، ولا يمدح الرجل إلاّ بما هو فيه»[2]، وكان يقول: «تحفظوا الأشعار، وطالعوا الأخبار، فإن الشعر يدعو إلى مكارم الأخلاق، ويعلّم محاسن الأعمال، ويبعث على جميل الأفعال، ويفتق الفطنة، ويشحذ القريحة، وينهى عن الأخلاق الدنيئة، ويزجر عن مواقعة الرِّيَب، ويحُض على معالي الرُتب»[3]، وقال "ابن عباس" رضي الله عنه: «تعلّموا الشعر فإنه أول علم العرب، وهو ديوان الأدب...»[4]،

ولما جُمعت الأشعار صُنِّف الشعراءُ «...من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، ونزّلوهم منازلهم واحتجوا لكل شاعر بما وجدوا له من حُجّة، وما قال فيه العلماء...»[5]، ظهرت معايير جديدة تبدو أشد ارتباطا بالمبدع من حيث المكانة الاجتماعية ويمكن تحديدها في (النسب

1- المظفر بن الفضل العلوي، "نضرة الإغريض في نصرة القريض"، تحقيق: نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية مطبعة طبرين، دمشق، سوريا، 1974، ص356

2- ابن قتيبة، "الشعر والشعراء"، ص76

3- المرجع السابق، ص356

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

5- محمد ابن سلام الجمحي، "طبقات فحول الشعراء"، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدّة، المملكة العربية السعودية، مصر(د.ط)، (د.ت)، ص23، ص24

العائلي*[1] ووراثة الشعر*[2]) ومن حيث القيمة العلمية*[3] ومن حيث الكم أيضا*[4]. كما كان للمعيار الأخلاقي وزن أيضا في تقديم شاعر أو تأخير آخر*[5]

ولعلّ كلّ من اطّلع على تاريخ النقد العربي يدرك بأن الدراسات اللغوية، وبلاغة القرآن الكريم بفعل التفاف العلماء حوله ضبطا وشرحا وتفسيرا، كانا بمثابة المرجع الذي أسّست لمعايير أخرى جديدة جعلت منه صناعة كسائر الصناعات،

G[1]- حسان بن ثابت «... كان أبوه ثابت بن المنذر بن حرّام من سادة قومه وأشرافهم...». المرجع نفسه، ص184 وكانت أخت "طرفة" «...عند عمرو بن بشر بن مرثّد، وكان عمرو سيّد زمانه...». ابن قتيبة "الشعر والشعراء" ص 117 «... و"عمرو بن كلثوم" فجدّه من أمّه هو المهلهل بن ربيعة، وعمهما كليب وائل أعزّ العرب، وبعلها كلثوم بن مالك بن عتّاب أفرس العرب». المرجع نفس، ص 117

G[2]- «...ولم يزل في ولد زهير شعر ولم يتّصل لولد أحد من الإسلاميين ما اتصل في ولد زهير»، المرجع نفس، ص37 «...أبو سلمى ربيعة بن ريّاح المزنيّ وهو والد زهير وهو شاعر، ثم جاء من بعده زهير، ثم كان كعب بن زهير، ثم كان عقبة بن كعب، ثم كان العوام بن عقبة، وكلّهم شعراء». المرجع نفسه، ص 117

G[3]- قالوا هذا يُحتج بشعره وهذا لا يُحتج به «...ففي الشعر مصنوع مفتعل لا خير فيه، ولا حُجّة في عربيَّته، ولا أدب يُستفاد، ولا معنى يُستخرج، ولا مثل يُضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر مُعجِب، ولا نسيب مُستطرَف...» ، ابن قتيبة "الشعر والشعراء"، ص4، وحين سُئل "الأصمعي": «عن "القحيف العامري" قال ليس بفصيح ولا حُجّة، وقال عن "زياد الأعجم" حجّة لم يتعلّق عليه بلحن، وعن "عمرو بن أبي ربيعة" قال هو حجّة...سمعت أبا عمرو بن العلاء يحتج في النحو بشعره ويقول هو حجّة، و "فضالة بن شريك الأسدي" و"عبد الله بن الزبير الأسدي" و"ابن الرقيّات" هؤلاء مولّدون وشعرهم حجّة...». عبد الملك بن قريب، "فحولة الشعراء"، تحقيق: المستشرق ش. تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1400هـ=1980م، ص16

G[4]- ربطوها بالكثرة التي يعكسها (طول النفس)، ويتعلق الأمر بقدرة الشاعر على نظم القصائد الطوال الجيّدة، و(الثراء الموسيقي)، ويتجسد بالقدرة على النظم على البحور الشعرية المختلفة، و(الثراء الموضوعاتي)، وتجسده القدرة على النظم في الأغراض المختلفة، مثل تقديم "الأعشى" عند "ابن سلام" وقد توافرت في شعره الخصال الثلاثة: «...أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة، وأكثرهم مدحا وهجاء، وفخرا ووصفا». ابن سلام الجمحي " طبقات فحول الشعراء"، ص65

G[5]- «...من الشعراء من يتأله في جاهليته، ويتعفّف في شعره، ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتهكّم في لهجاء...»، المرجع نفسه، ص41، «...كان جرير مع إفراطه في الهجاء، يعِفّ عن ذكر النساء، وكان لا يشبّب إلاّ بامرأة يملكها». المرجع نفسه، ص46

ونظرت إلى الشاعر كونه صانع امتلك أدواتها من قدرة على تخيّر الألفاظ، وبراعة في ترتيبها داخل الجمل والتراكيب بما يحقّق تلاحم أجزاء النسيج أو كما قال "ابن سلام" «...الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم...منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[1]، وقد اصطلحوا على عناصره اللغوية وما يتّصل بها من خصال فنّية وجمالية بعبارات عبّرت بصدق عن البيئة العربية، شأنها في ذلك شأن الفحولة، وبيت الشعر وعموده...ومثال ذلك :(جودة الديباجة*[1]، وشدّة متن الشعر وشدّة أسره*[2]، وعذوبة المنطق ورقّة الحواشي*[3]...). وما إلى ذلك من النعوت التي دأب النقاد القدامى على وصفه بها، وكل صفة محمودة في الجودة لها مما يقابلها في الرداءة.

ومن معايير جودة الشعر أيضا ما تعلّق بـ(الوزن) وعلى الشاعر أن «يتوخّى فيه تَصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد من

1- "طبقات فحول الشعراء"، ص5

G[1]- «...ثوب جيّد الملمس ناعمه، يُتّخذ عادة من الحرير والإبر يسم ورونق السيف والضحى والشباب، ماؤها وحسنها وإشراقها، وقد استخدمت الكلمة في وصف الشعر لتشير إلى الحُسن والزينة...التي تبعث في النفس حالة من النشوة». عيسى علي العاكوب، "التفكير النقدي عند العرب"، دار الوعي للنشر والتوزيع، رويبة، الجزائر ط9، (1433هـ=2012م)، ص132، «...وقال من احتج للنابغة كان أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام»، ابن سلام الجمحي " طبقات فحول الشعراء"، ص56

G[2]- ويراد بمتن الشعر عباراته وألفاظه وصياغته...وأما أسر الكلام فبناؤه وتركيبه»، المرجع السابق، ص131 «...فأما الشماخ فكان شديد متون الشعر وأشد أسر كلام من لبيد»، المرجع السابق، ص132

G[3]- «...فالعذب من الطعام والشراب: كل مستساغ، وحين تضاف الكلمة إلى المنطق تعني سلاسته وحلاوته، وأنه مستساغ تبتهج به النفس، و"الحاشية" جانب الثوب، أي طرفه الذي يكون فيه الهدب، ومنها جودة حَوْكِه ودقّة نسجه وقوّة خيوطه...وبالتالي فحواشي الكلام تعني أنه مأنوس قريب من النفس» ينظر: المرجع السابق، ص135 «... وكان ولبيد عذب المنطق رقيق الحواشي». المرجع السابق، ص 135

التصريف»[1]، أي «أن يكون سهل العَروض، وفيه تصريع، فالتصريع جمالية حرص عليها جمهور الشعراء المُصِيبين من القدماء والمحدثين، وهذا المحسّن يكون مستحسنا في موضعه الذي يليق به في البيت دون أن يشيع في القصيدة كلها»[2].

ومنها ما تعلّق بـ(القوافي)، يقول "قدامة": «إنما يذهب الشعراء المطبوعون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشعر أكثر احتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له من مذهب النثر، ومنها ما تعلّق بـ (المعاني) وهي متّصلة بالأغراض خاصة، ففي المدح يوصف الناس بما تعارفوا عليه من فضائل وخصال، «لأنه لمّا كانت فضائل الناس على ما دلّ عليه أهل الألباب من الإتقان في ذلك، إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعِفّة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع خصال مُصيبا، والمادح بغيرها مخطئ»[3]. والكلام نفسه ينسحب على بقية الأغراض وما يلائمها من معاني.

وقد لا يجد الباحث مبرّرا لوضع هذه المعايير من قِبل النقاد القدامى غير القول بفكرة عنايتهم بالمتلقي كونه المستقبل للشعر والمستمتع بفنونه، أو بعبارة أخرى، كانت دعوتهم إلى تجويد هذه العناصر بغرض تمكين النص من نفسية المتلقي، وربما هذا ما قصد "قدامة" بقوله: «تأمل كيف تجد نفسك عند إنشادها، وتفَقّد ما يتداخلُك من الارتياح، ويستخفُّك من طرب إذا سمعته»[4]، وبالتالي فهو «...يربط بلاغة النص بنفسية المتلقي، وأثر البيان بالعواطف والأحاسيس، لأنه عندما تؤثر

1- قدامة بن جعفر، "نقد الشعر"، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985م، ص40

2- عيسى على العاكوب، "التفكير النقدي عند العرب"، ص207

3- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص96

4- قدامة بن جعفر، المرجع نفسه، ص15

الصورة البيانية في نفسه يحدث التفاعل بينه وبين النص، وفي هذه الحالة **يكون النص** قد أدى دوره ووظيفته التفاعلية»[1]

ولعلّ من مظاهر عنايتهم بالمتلقي أيضـــا دعوته إلى ضـــرورة امتلاك الكفاءة والاســـتعداد اللازمين للخوض في هذا **الميدان لأنه** «...**قد يتفاوت البيتان الجيِّدان النادران فيعلم أهل العِلم بصناعة** الشعر أيّهما أجود إنْ كان معناهما واحد، وأيُّهما أجود في معناه إن كان معناهما مختلفين»[2]، إيمانا منهم بأن **الناقد الحصيف** أو القارئ المتخصّص بفضل ملازمته للنصوص تتكوّن لديه حاسّة نقدية تمكّنه من القيام بمهمّة **النقد أو التمييز بين الجيّد** من غير الجيّد ولعلّ هذا ما قصده "ابن سلاّم" **حين قال:** «...**إنّ كثرة المدارسة لتُعدي على العِلم به، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به**»[3].

إن المتتبع لمسار النقد الأدبي عموما، لا بدّ أن يبلغ مرحلة **بدأت** خلالها **لفظة (النقد)** تتخلى عن دلالتها **كمفهوم اصطلاحي** يقوم على التمييز وفق معايير **الجودة** التي كان عليها في السابق، لصالح مفهوم **جديد يقوم على الدراسة والتحليل** إثر **تفاعله مع المناهج والتيارات** النقدية التي **أفرزتها الحركة العلمية والفكرية** التي اجتاحت **أوربا مطلع القرن العشـــرين، فألقت** بظلالها على عالم الفن **عامة والإبداع** الأدبي **خاصة لتنتهي** إلى جملة من الأفكار **سرعان ما تطوّرت** إلى نظريات **تُدرس وتُحلّل وتُقيّم النصوص وفق مفاهيمها** ومعاييرها.

مرحلة لاحت في الأفق مع **ظهور العلوم الإنســـانية (علم التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس)، وكذا** بعض التيارات **الفكرية** التي حاولت **ركوب ســـفينة**

1- ينظر: إبراهيم صـــدقة، "النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ=2011م، ص138

2- **الحسن بن بشر الآمدي**، "الموازنة بين الطائيَين"، **تحقيق:** محمد محي الدين عبد الحميد، دار الباز للنشر، بيروت، لبنان، (د.ط) (د.ت)، ص235

3- "طبقات فحول الشعراء"، ص6، ص7

الإبـداع الأدبي **واعتلاء كواهـل المبـدعين** من أجـل الترويج لبعض **الأفكـار لبلوغ أهدافها السـياسـية خاصـة، فجعلت المضـامين الاجتماعية والإيديولوجية** معياراً لتحديد قيمة الإبداع الأدبي، إذا اشـتمل عليها فهو جيّد، وإن خلا منها فهو دون ذلك، بل هو ساقط لا يُلتفت إليه.

مرحلة فقد النقد الأدبي معها-إلى حدٍّ ما- **وظيفته الحقيقية** التي **تفرض عليه التعامل مع النصـوص كونها رسـائل تحمل عناصـر الفكرية والثقافية وقيم إنسـانية** مختلفة (اجتماعية وأخلاقية وتربوية ودينية...)، كما أهمل العناصـر **الأدبية بأبعادها الفنية والجمالية.**

مرحلة صـار معها الناقد أشـبه ما يكون بالمؤرّخ، أو الباحث الاجتماعي، أو المحلّل النفساني.

مرحلة تحولت فيها بعض **النصـوص** إلى **ما يشـبه لوحات أو لافتات أو ومضات إشهارية تروّج** لفكر معيّن أو ثقافة معيّنة أو سياسة معيّنة، وصارت أخرى أقرب ما تكون إلى وثائق **ومسـتندات** تاريخية يسـتعين بها الدارس في **عرض الظواهر الاجتماعية والسـياسـية والثقافية...**وغيرها، السـائدة في **البيئة والعصـر، أو التنقيب والكشـف عن العوامل** والظروف المختلفة والمتنوّعة التي سـاعدت على ظهورها **وانتشـارها***[1]، في **بيئة ما،** أو خلال حقبة زمنية محدّدة، **وصـارت أخرى بمثابة**

G- **مثل** «دراسة أحمد الشايب، لظاهرة النقائض في الشعر العربي، ودراسة ظاهرة الصعلكة في العصر الجاهلي، وهي ظاهرة وثيقة الصلة بالحياة الاجتماعية في ذلك العصر والتي تأثرت بها في ظهورها كما تأثرت بها في اتجاهاتها، كما قامت دراسة ظاهرة الحب العذري الذي انتشر في مجتمع البادية في العصر الأموي. وتجدر الإشارة في **هذا المقام** ايضا إلى كتاب عباس محمود العقّاد "شعراء مصر وبيئاتهم"، وكتاب محمد مندور "الأدب نقد للمجتمع"»[1]. محمد صايل حمدان، **"قضايا النقد الحديث"، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1 ،1991م، ص 102، ص103**

شـهادات تشـرح مغاليق نفسـية صـاحبه*[1]، فضـاع جوهر الأدب أوكاد مع (متطلّبات الهو وأوامر وانتقادات الأعلى)*[2] ، والأحلام والعقد النفسية*[3]

وعلى العموم فإن هذه النظريات على ما فيها من اختلالات فقد امتلك المبدع من خلالها الدرس النقدي كما (تدّعي بعض الدراســات)-مع التحفّظ على هذه العبارة وســأحاول تعليل ذلك مع ما تبقي من أطوار هذا البحث- فصــار الفاعل

G[1]- نذكر منها على سبيل المثال «...كتاب عباس محمود العقّاد عن أبي نواس الذي حاول شرح شخصيته في ضوء مجموعة من الحقائق النفسـية والعلمية، فانتهى إلى أن أبا نواس كان نرجسـيا، وأن نرجسـيته كانت شـاذة، وأنه وُلِد ببعضها، وأن الظروف ساعدت على ظهور بعضها الآخر، ثم كان له عمل آخر مع ابن الرومي الذي حلّل من خلالها طبيعة شـخصـيته، ويُعدّ ذلك تحليلا لسـيرته أكثر من تحليله لوقائع نفسـه»، وفي كتاب "محمد النويهي" بعنوان "ثقافة الناقد الأدبي"، تحديدٌ للمعرفة النفسية اللازمة كي يحسن فهم العمل الأدبي والحكم عليه... وفي محاولة لتوظيف آليات هذا المنهج قام بتحليل نفسية أبي نواس لفهم شعره، فتوصّل إلى أنه كان شاذاً من الناحية الجنسية، وأن سبب هذا الشذوذ هو عقدته النسائية التي تكونت في عقله الباطني حين تزوجت أمه بعد وفاة أبيه، وأن هذا الشذوذ يفسر عجزه عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء وميله إلى الغِلمان، ثم يتبين آثار ذلك في شعره». ينظر: عز الدين إسماعيل" التفسير النفسي للأدب"، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت)، ص7، ص8

G[2]- قسّم فرويد الجهاز النفسي البشري إلى مناطق ثلاث هي: منطقة الأنا الأعلى، أو الضمير الجمعي والذي يختزن بداخله مجموعة العادات والتقاليد والأعراف والمعتقد، وهي بمثابة السـد المانع لتحقق النزوات والرغبات الملحة والمكبوتة داخل منطقة الهو أو منطقة اللاشـعور التي تشـكل المنطقة الثانية. أما المنطقة الثالثة فهي منطقة الأنا أو الضـمير أو الذات الشعورية، والتي تسعى دوما إلى تحقيق التوازن النفسي عن طريق التوفيق بين متطلبات الهو وأوامر وانتقادات الأنا الأعلى، غير أن هذه الرغبات المكبوتة تبحث دوما عن سبيل تتحقق من خلاله، وهذا لا يتم إلاّ من خلال الأحلام أو الفن، وبما أن الأدب يندرج ضـمن دائرة الفنون، فهو يشـكل منفذا خياليا لتحققها، وبالتالي فهو(فرويد) يعتبر الأدب صورة من صور التعبير عن الدوافع والرغبات الكامنة اللاشعورية.

G[3]- إذ يقول فرويد في كتابه "الطوطم والطابو" بأن: «...ففي الفن يندفع الإنسان تحت تأثير رغباته اللاشعورية لينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات» مصطفى سويف، "الأسس النفسية لإبداع الفني (في الشعر خاصة)"، دار المعارف القاهرة، مصر، ط3، 1969م، ص83، أي أن الأعمال الفنية «...إشباع خيالي لرغبات لاشعورية شأنها شأن الأحلام. فالشعر والقصة وألوان الفن هي تلبيات خيالية لا واعية...فالفنان عند فرويد مريض عصبيا ينزاح من الواقع الذي لا يرضيه ولا يوفر له الانسجام والرضا ليعيش في عالم الخيال... فالأحلام والرغبات اللاشعورية تتقاطع في مجال الإبداع لتنتج الحل التوفيقي الذي يؤدي للتسوية النفسية» فيصل الأحمر ونبيل دادوة، "الموسوعة الأدبية"، ص 284.

الوحيد في إبداعه وصاحب السلطة عليه، وحجر الأساس في دراسته وتحليله من خلال التركز على الظروف المرتبطة بالأسرة والمجتمع والبيئة والعصر الذي ينحدر منها لما لها من أثر على تكوينه وثقافته ونفسه ثم إبداعه.

وعلى العموم لقد كانت هذه الاختلالات بمثابة القاعدة التي أسّست لفكرة ضرورة الالتفات إلى النص الأدبي، التفاتة تحوّل معها النقد إلى عناصر النص الداخلية (الألفاظ والتراكيب).

فكانت الالتفاتة الأولى من الاتحاد السوفياتي بزعامة صاحبها "رومان جاكوبسون"، فكانت (أدبية الأدب) -وهي الفكرة التي تبنتها(الشكلانية) كما يسميها خصومها-ثورة شرسة على المناهج السالفة.

وبارتحال الفكرة إلى أوربا، وتفاعلها مع الدرس اللساني (السوسيري) الحديث وتطوّرها، وبروز بعض النقاد أمثال الفرنسي "رولان بارث"، الذي نادى بضرورة دراسة النص في حدود ما تشير إليه اللغة وتجاهل كل ما يقع خارجه، لأن النص عنده «...وإن كانت كتابته بالكلمات، فإن تحقيقه لا يتمّ إلا بواسطة القراءة التي يجب ألاّ تلتفت إلى المؤلّف الذي يفقد سلطته عليه بمجرّد الفراغ من كتابته، فما يجب الاهتمام به وهو بين يدي القارئ هي عناصره اللغوية وما تنطوي عليه من دلالات وفق التشابك الحاصل بينها في شكل (*texte*)الكلمة التي تعني في اللاتينية النسيج والتي يرتكز عليها هذا الأخير في تعريف ثان إذ يقول: «كلمة(*texte*)،(نص) تعني النسيج، ولكن بينما أعتبر هذا النسيج دائما وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة)، ويختفي بهذا القدر أو ذاك، فإننا نشدّد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يصنع ذاته، ويحتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم تنفك الذات وسط هذا النسيج، هذا النسيج ضائعة فيه كأنها

العنكبوت تذوب في ذاتها، في الإفرازات المشيِّدة لنسيجها، **ولو أحببنا استحداث** الألفاظ لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها نسيج العنكبوت...»[1].

فبارت حين شبّه النص بالنسيج، فمن حيث استقلاله بذاته عمّا يحيط به **وانغلاقه على نفسه، ومن حيث هو تشابك قائم على العلاقات المتداخلة بين** الألفاظ والجمل والتراكيب لتنتج ذلك الكمّ اللامحدود من الدلالات التي يستند **عليها بـ(الفكرة التوليدية)**، ثم يؤكد فكرته هذه في مقال **بعنوان (من العمل إلى النص)** نشره عام **1971م حيث يقول:**« في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدّد، فإن النص هو مجرد نشاط، وإن وضع المؤلف فيه فهو مجرد احتكاك، وهو لا يحيل إلى مبدأ بداية أو نهاية، وإنما هو يحيل إلى غيبة الأب، وبالتالي يبدد مفهوم الانتماء... يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة»[2]

وعلى إثر هذه الأفكار أو المقولات **أزيح المبدع عن نصّه نهائيا تحت مقولة** (موت المؤلّف)*[3]، **بعد ما تمّ تجريده من تلك السلطة** التي كان يتمتّع بها في **ضوء المناهج السابقة، وسُلّمت مفاتيح النص للمتلقي الذي يبعث روح جديدة مع كل قراءة**، وهذا ربّما ما توحي به عبارة (يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة).

---

1 **رولان بارت**، "لذة النص"، ترجمة فؤاد صفا وحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص93

2- عدنان بن ذريل، "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م، ص17

G- «**النص تميمة، والتميمة** ترغب فيَّ ويخطب النص ودّي عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية، وعن طريق مماحكات انتقائية تتّصل بالمفردات وبالمراجع وبقابلية القراءة...والآخر، والمؤلّف يضيع دائما وسط النص...لقد مات المؤلّف من حيث هو مؤسِّسه، انتفى شخصه المدني والغرامي السِيَري، ولما جُرّد من كل ما لديه فإنه لم يعد يمارس على مؤلفه تلك الأبوة الرائعة التي تكفّل كل من تاريخ الأدب والتعليم بإقرار سردها وتجديده» **رولان بارت، المرجع نفسه**، ص33

لينتقل الدرس النقدي من ثنائية (القارئ **المبدع**) إلى ثنائية (**القارئ النص**) **ويبدأ** التنظير لنشاط القراءة، وفق أفكار (القارئ شريك للمبدع في إنشاء النص)، (المتلقي شـــريك للمؤلّف في إنتاج المعني)، (القارئ من يحكم على النص)، (لم يُكتب النص إلا من أجل القارئ)، (المؤلف يكتب النص ويتركه سابحا في فضاء اللغة إلى أن يأتي القارئ فيُقرّر حقيقته)، «**...النص مفتوح ينتجه القارئ** في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك»[1]. **وأخرى زخرت بها البحوث والدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة.**

عبارات نقدية أوجدها الفكر البنيوي وتبنّتها نظرية القراءة وطوّرتها، تلك النظرية التي **أضافت دلالة جديدة لـــلفظة (القراءة)** مخالفة لدلالاتها **السابقة** التي **تراوحت بين «(الجمع)**: قال ابن الأَثير: تكرّر في الحديث **ذكر القِراءة** والاقْتراء والقارِئ والقُرْآن، والأَصل في هذه اللفظة الجمع، وكلُّ شيءٍ جَمَعْتَه فقد قَرَأْتَه.وقَرَأْتُ الشـــيءَ قُرْآناً: جَمَعْتُه وضَـــمَمْتُ بعضَـــه إلى بعض. **و (التلاوة)**: قَرَأْتُ القُرآن: لَفَظْت به مَجْمُوعاً أَي أَلقيته.ورجل قَرَّاءٌ: حَسَنُ **القِراءة من** قَوم قَرائِين، وفي حديث ابن عباس رضـــي اللّه عنهما: أَنه كان لا يَقْرَأُ في الظُّهر والعصـــر، ثم، قال في آخره: وما كان ربُّكَ نَسِـــيّاً، معناه: أَنه كان لا يَجْهَر **بالقِراءة** فيهما، أَو لا يُسْمِع نَفْسَه قِراءَتَه، كأَنه رَأَى قوماً يقرؤُون فيُسَمِّعون نفوسَهم ومَن قَرُبَ منهم. **و(الأخذ والحفظ)**: **فقد روي عن الشافعي قال:** قال إسماعيل: قَرَأْتُ على شِبْل، وأَخبر شِبْلٌ أَنه قرأَ على عبداللّه بن كَثير، وأَخبر عبداللّه أَنه قرأَ على مجاهد، وأَخبر مجاهد أَنه قرأَ على ابن عباس رضـــي اللّه عنهما، وأَخبر ابن عباس أَنه قرأَ على أُبَيٍّ، وقرأَ أُبَيٌّ على النبي صـــلى اللّه عليه وســـلم. **و(العلم والمعرفة)**: قَرَأْتُ: تَفَقَّهْتُ: و**(التبليغ أو الإبلاغ)** وقَرَأَ **عليه** الســـلام يَقْرَؤُه

1- عدنان بن ذريل، "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، ص18

عليه وأَقْرَأَه إِياه: أَبلَغه.وفي الحديث: إِن الرَّبَّ عز وجل يُقْرِئكَ السلامَ»[1]، لتنتقل إلى مصطلح علمي يشير إلى (الشرح والتحليل وإعمال الفكر)، ونفخت فيها روحا جديدة تحاول معها اليوم أن تلغي مصطلح (النقد) لتحلّ محلّه بفعل الاهتمام البالغ بـ(المتلقي) على حساب (المبدع) و (النص) اللذان تعاقبا على سلطة الدرس النقدي ما يربو عن القرنين من الزمن.

وأوّل ما ظهرت هذه الأفكار -يقول "حسن مصطفى سحلول"-: في ألمانيا على يد أفراد (مدرسة كوستانس) خلال العقد السابع من القرن الماضي حيث انتقل اهتمام الدراسات النقدية من البحث في الروابط والعلاقات القائمة بين النص ومبدعه إلى البحث في علاقته بمتلقّيه، وفق منهجين: أحدهما يُعنى بعلم جمال التلقي، ويمثله "ياوس" (*Jaus.Robert.Hans*)، والآخر يهتم بفرضيّة القارئ الضمني أو القارئ المستتر، ويقوده "آيزر" (*Wolfgang Iser*) ...

... فـ الأول يرى: أن العمل الأدبي لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما، لذلك فتاريخ الأدب هو تاريخ جماهير القراء المتتابعة. وبما أن الأدب هو نشاط تواصلي فإنه ينبغي أن نحلّل الأدب من خلال الآثار التي يتركها على مجموعة المعايير الاجتماعية»[1]، كما نبّه "ياوس": «إلى وجود وسيط خطير بين هذين القطبين (المتلقي والنص) يتمثل فيما أسماه بـ (أفق الانتظار)، فنحن لا نقرأ النص بصورة مباشرة كما لو كانت القراءة سهما متّجها من القوس إلى الهدف، هكذا وباستقامة مطلقة، وإنما يتم ذلك انطلاقا من أفقنا الخاص ووفقا لمحدّدات القراءة السياقية»[2].

1- ينظر: حسن مصطفى سحلول، "نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها"، منشورات اتحد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م، ص11

2- نادر كاظم، "من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية"، الملتقى الدولي للسير ديات تحت عنوان: القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي، المركز الجامعي بشار، الجزائر، يومي 3و4 نوفمبر2007م، ص106

وعلى هذا الأساس يصير **المتلقي** عنصرا فاعلا ليس في إنتاج المعنى فحسب، بل ومشـــاركا في إنتاج النص، لأن تدخل الذات القارئة في الفهم وإنتاج المعنى **بهذا المفهوم قد تضيف له أشياء أخرى.**

وبعبارة أخري، قد يضيف المتلقي للنص معاني **ودلالات ليست موجودة فيه،** أو بالأحرى لم **يقصدها صاحب النص، كما** في اعتقاد **"رومان إنغار دن" القائل:** «بأن العمل الفني الأدبي في حاجة دائما إلى هذا النشاط الإنساني الذي يعمل فيه القارئ خياله من أجل أن يُكمل العمل ويحقّقه عيانا»[1]، **وبهذا تكون لفظة (القراءة) قد** فقدت دلالتها الاصـــطلاحية الجديدة لتنتقل إلى مفهوم جديد **آخر قد يكون (الإبداع)!!!**

أما «"آيزر" فينطلق من كون القارئ هو الغاية الكامنة في نيّة المؤلّف حين يشـــرع في الكتابة، وعليه فإن واجب النقد أن يبيّن كيف ينظّم الكتاب المدروس طريقة قراءته ويوجّهها بغاية الحصول على الأثر المبتغى، ثم يُظهر ردّة فعل القارئ في ملكاته الإدراكية أمام السبل التي يقترحها النص المقروء...»[2].

وفي أواخر العقد الثامن من القرن الماضي «...وتحديدا في عام 1979م، اقترح الإيطالي "أمبيرتو إيكو"*(Umberto Eco)* في كتابه: (القارئ في النص) تحليل ما أسماه (القراءة المتعاونة) أو**(القراءة المستجدية)، ويقصد بها** دراسة كيف يبر**مج النص شكل تلقّيه ودراسة ما يقوم** به القارئ، أو ما ينبغي أن يقوم **به كي يستجيب على** نحو حســـن للنداء الكامن في بنية النص...ثم جاء بعده **"فيليب هامون" و"أوتين"** ليقوما بدراســة عملية القراءة، فقدّما تحاليل محدّدة ودقيقة تلقي الضــوء على ما يميّز هذا الجانب أو ذاك في عملية القراءة...ثم **ظهرت طريقة جديدة لدراســـة عملية**

1- فيصل الأحمر ونبيل دادوة، "الموسوعة الأدبية"، دار المعرفة، الجزائر، 2009م، ص223

2- ينظر: **حسن مصطفى سحلول،** "نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها"، ص12، ص13

القراءة على يد "مشـال بيكار"، أخذت القارئ الحقيقي بعين الاعتبار، حيث يرى بأن الوقت قد حان لنطرح جانبا تلك القراءات النظرية المجرّدة لدراسة قراءة ملموسة وصائبة، وهي تلك التي يقوم بها القارئ الملموس المحدَّد»[1].

لقد كان لهذه الأفكار الأثر البارز في ميلاد نظرية جديدة أولت عناية خاصـة بالمتلقي، وبوّأته مكانة أقل ما يمكن أن توصـف به أنها مكانة مبالغ فيها، من حيث سـلّمته زمام النص ومفاتيحه لإتمام نقائصـه، وملء فراغاته وفق إدراكه وفهمه، فصـارت القراءة نشـاط يرتكز على ما يملكه المتلقي من رصـيد أدبي ومعرفي، حيث يتعامل مع النص وفق هذا الرصيد، وبالتالي سيكون تأويله وفهمه وفقه أيضا.

وبهذا تكون هذه النظريات قد ألغت الذات المبدعة، وألغت معها كل ظروف الإنشـاء ودوافعه، وصـار النص الأدبي نتاج التفاعل المتبادل بين النص ببنيته اللغوية وعناصره الفنية، وأفق المتلقي بتكوينه واستعداده وفكره، والمعنى بنية لا تتحقق إلا في إطار هذا التفاعل، وهي كلّها أفكار صـيغت من الأسـس النظرية للهرمينوطيقا الفلسـفية التي أرسـى دعائمها" مارتن هايدغر" و "هانز جورج غادامر" والتي يلخّصها "أحمد واعضي" في النقاط التالية:

1- فهم النص حصيلة امتزاج أفق المعاني لدى المفسّر مع أفق المعاني في النص ولذلك فإن اشتراك ذهنية المفسّر في عملية الفهم ليست بالمذموم بل شرط وجودي لحصول الفهم.

2- الفهم الموضـوعي للنص يعني الفهم المطابق للواقع، وهو غير ممكن لأن العنصر الباطني أو ذهنية المفسّر وقبلياته شرط لحصول الفهم.

3- عملية فهم النص غير منتهية، فإمكانية القراءات المختلفة للنص لا تعرف حدودا تتوقّف عندها، إذ إن الفهم تركيب وامتزاج بين أفق معاني المفسّر وأفق معاني

1- ينظر: حسن مصطفى سحلول، "نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها"، ص13

النص، ومع كل تحوّل في المفسّر وأفقه تتاح إمكانية جديدة للتركيب والامتزاج وولادة فهم جديد.

4- ليس ثمّة فهم ثابت غير متحرّك، ولا يمكن تحديد فهم بوصفه نهائي لا يتغيّر لنص من النصوص.

5- ليست الغاية في تفسير النص القبض على مراد المؤلف، فنحن نواجه النص وليس المؤلّف، وما المؤلّف إلا أحد القراء ولا يتميّز عن باقي المفسّرين والقراء، والنص كيان مستقل يتحاور مع المفسّر فينتج عن ذلك فهم للنص، وهكذا فالمفسّر لا يعبأ بالمقاصد والغايات التي أراد المؤلّف التعبير عنها.

6- لا يوجد مناط أو معيار لفحص التفسير القيّم من غير القيّم»[1].

حتى إن إحدى الناقدات برّرت هذه الأفكار من خلال تساؤلها عن وظيفة القارئ بما يومئ بأحقيته واستحقاقه لهذا التتويج قائلة: «من ذا الذي يحكُم على قيمة النص بصفة عامّة؟»[2]، ثم تجيب: «بأن الذي يقيِّم النص هو القارئ المستوعب له، وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلاّ من أجله»[3].

إن هذا الكلام فيه من الجدّية وفيه من العبثية، فهو مشروع وسليم من حيث السؤال الذي طرحت والإجابة عليه، ويوجب التحفّظ على التبرير أو التفسير الذي قدّمت والذي أقرّت من خلاله (شراكة المتلقي للمؤلف في تشكيل المعنى)، لأن

1- زهير بيطام، "حوارات حول فهم النص وقضايا الفكر الديني المعاصر"، دار الهادي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، (1425هـ-2004م)، ص23، ص24.

2- عبد الجليل مُرتاض، "في عالم النص والقراءة"، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية قسنطينة، الجزائر، ط2، 2011م، ص52

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المعنى هنا يُمكن فهمه على وجهين: معنىً رامه المؤلف أثناء الكتابة في حواره مع قارئه، كون النص ينطوي على قصد ويحمل رسالة، وهذا الوجه صحيح مقبول.

ومعنًى سيؤول إليه فهم المتلقي وهو ما لا يُمكن الجزم به لأنه ليس بالضرورة أن يتطابق فهم المتلقي مع مقاصد المؤلّف لأسباب يتقاسمها الأطراف الثلاثة (المبدع والنص، والمتلقي) سيكون لها حظ من هذا البحث.

ولعلّ أبرز ما تؤاخذ عليه نظرية القراءة أيضا، (السلطة الممنوحة للمتلقّي) وهي كما تبدو فاقت حدود البحث عن دلالات النص وإدراك مقاصده.

فهي سلطة تبدأ مع بداية الكتابة حيث أوجدت (القارئ الضمني) الذي ينتقي ويملي على المبدع ما يُرضيه من الألفاظ والتراكيب والصيغ، أو كما يقول "سعد كموني": «إذا كانت المعاني خاصّة المبدع، فإنّ الألفاظ ألفاظ المتلقّي، وأن يجد المبدع الألفاظ معه، وبإزاء ناظره إذا ظفر بالمعنى، فهذا يعني أنّ المبدِع لحظة الظفر تلك يكون مسكونًا بالمتلقي...وهذا يعني أنّ للمتلقي سلطة على النصّ تبدأ مع بدايات التفكير عند المبدع»[1].

صحيح أن للقارئ حضوراً أثناء عملية الكتابة، لكن هذا الحضور مهما قيل عنه، ومهما كانت درجة تأثيره في صياغة النص، فهو لا يتجاوز حدود تمثيل التقاليد الفنية والقيم الأخلاقية وأنظمة الحكم السائدة.

وأما الاختيارات اللغوية فلا تعدو أن تكون محاولة من المبدع لاستدراج قرّائه وشدّ انتباههم وترغيبهم في القراءة.

وعلى الرغم من أن هذا الحضور قد يقيّد البعض من حرّية المبدع، غير أن فيه من الإيجابية ما يجعلنا نتجاوز وسمه بالقيد، وإذا أردنا تفسير الظاهرة بشيء من

1- "العقل العربي في القرآن"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، ص47

الموضـوعية دون تحيز لطرف قلنا: هي ممارسـة المبدع للنقد على نصّـه باعتباره **أول المتلقّين.**

وقلنا: إنها ظاهرة صـــحّية في الإبداع وهي نابعة من حرص المبدع على **تبليغ** رسالته.

وقلنا أيضا: بأن المبدع كونه فردًا **من بيئته الأدبية والثقافية والدينية والسياسية و ...لابدّ أن يكون متشـبعا بعناصـرها،** مؤمنا بتقاليدها، **وبالتالي** فهو **لا** يملك إلا أن يخضع لما تمليه، **وإلا لما كان كذلك.**

وعموما فإن ظاهرة **تعدّد وتتابع وتزاحم المناهج النقدية توحي بشـــكل جلّي اختلافها** حول الآليات لولوج النصـــوص، أو لنقل فشـــلت في العثور على مفتاح **لمغاليقها، ومردّ** هذا الفشـــل ربّما إلى التعصّـــب لعلم محدّد أو فكر معيّن، **وإلا لما** شـهدت السـاحة النقدية قيام منهج جديد على مؤاخذات أو سلبيات منهج سـابق عبر محطات ثلاث: محطة(المبدع) ومثّلتها حركة نقد القرن التاسع عشر المتأثّرة بنتائج البحوث الإنســـانية (النقد التاريخي، والنفســـي، الاجتماعي...)، ثم محطة (النّصّ) حيث مثل فيها محور الدراسـات النقدية، وقد انطلقت مع الشـكلانية ثم التفكيكية فالبنيوية المتأثرة بنتائج البحوث اللّسـانية (السـوسـيرية) مع بداية السـتينات من القرن الماضـــي، ثم محطة كُرّســـت (للقارئ) أو (المتلقّي) مع مطلع الســـبعينات والتي وجاءت -كما تؤكد معظم الدراسات-لتحرير النقد الأدبي من قفص النسيج اللغوي الذي أوقعه فيه البنيويون.

وما تجدر الإشارة إليه أيضا هو أنه على الرغم ممّا يظهر على هذه التيارات والمناهج الغربية المتتابعة من نقائص وتناقضات، إلا أن النقد العربي بقي وفيّا لها، **يقتفي** آثارها باحثا عن جديدها الذي غالبا ما يحصل عليه متأخّرا، وراح نُقّادنا يتسابقون لالتقاط أفكارها، ويتزاحمون حول ترجمة نصوصها باسم الحداثة ومواكبة

العصر، كل حسب ما مكّنه منه إدراكه وفهمه، وصارت مع هذه الترجمات نصوص (ليفي ستروس، **وغولدمان، ودريدا، وبارث،** وأيزر، وياوس...وغيرهم)، **نصوصا** نهائية **مُطلقات لا يأتيها الباطل** -على حدّ تعبير أحد الدارسين-، **وصار معها الباحث** والطالب العربي تائها بين زخم المصطلحات باحثا عن أيّها أصحّ وأصلح، فتحوّل إلى طالب تابع لمرجعيات فكرية غربية على الرّغم من أن هذه التيّارات والمناهج قد أثبتت عبر كل المحطات التي مرّت منها فشلها في تناول الإبداع الأدبي في صورته الكاملة وعناصره المتكاملة، وإلا لما شهدت الساحة النقدية دحر تيّار لسابقه، **أوقيام آخر على اختلالات وتناقضات تيار آخر.**

وفي مقابل هذا قد لا نعثر على ما يشير إلى أن أحد أصحاب هذه **النظريات** والمناهج أو أحد من أنصارهم وأتباعهم يُنكر حقيقة النص الأدبي **كونه رسالة من** المبدع إلى القارئ، وأن المعنى هو عصب هذه الرسالة وقطبها الذي يجتمعان عنده، **كونه هدف** الأول من البث، وغاية الثاني.

❖ الفصل الأول: المعنى" من دلالة القصد إلى إشكالية الفهم والتأويل

- أولا: دلالة المعنى من لغة القصد إلى اصطلاح الفهم
- ثانيا: المعنى عند علماء العرب
- ثالثا: المعنى في التراث النقدي العربي
- رابعا: الهرمينوطيقا وإشكالية الفهم والتأويل في النظريات الغربية الحديثة

▪ أولا: دلالة المعنى من لغة القصد إلى اصطلاح الفهم

إن المتأمل في تراثنا الأدبي والنقدي، وكل البحوث والدراســـات اللغوية، وكل أشكال الثقافة العربية والإسلامية، يدرك بأن القرآن الكريم كان الملهم والمرجع والغاية من كل تلك المظاهر الحضارية التي ازدهرت في ظلّها أغلب العلوم العربية.

فمن أجل القرآن الكريم جُمِعت اللغة العربية من خلال جمع الأحاديث النبوية الشريفة عن الرّواة ممن عايشوا المصطفى صلى الله عليه وسلّم، حيث لم تدوّن حينها بسـبب النهي الصـادر عنه خشـية اختلاط كلامه الشـريف بكلام الخبير اللطيف حيث قال: «لا تكتبوا عنّي، ومن كتب عنّي غير القرآن فليمحه، وحدّثوا عنّي ولا حرج، ومن كذب عليّ متعمّدا فليتبوّأ مقعده من النار»[1].

ثم من خلال جمع الأشــعار عن الرّواة وتدوينها وتصــنيف شــعر ما يربو عن ثلاث مائة عام، أي ابتداء من مائة وخمسين أو مائتي عام قبل مجيء الإسلام بحسب تحديد "الجاحظ"*، إلى حوالي (117هـ) تاريخ وفاة "ذي الرّمة" الذي عُدّ آخر من يُحتج بشــعره بحســب تحديد المصــادر، أو كما قال "أبو عمرو بن العلاء": «فُتح الشعر بـ "امرئ" القيس وخُتم بذي الرّمة»[2].

1- رواه مسلم في صحيحه عن هدّاب بن خالد الأزدي، عن همّام، عن زيد بن أسلم، عن عطاء بن يسار، عن أبي سعيد الخذري. ينظر: أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشري النيسابوري(206هـ-261هـ)، "صحيح مسلم"، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الاحياء للكتب العربية، توزيع دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1412هـ-1991م)، الجزء الرابع، باب الزهد والرقائق، ص2298، ص2299.

G- يقول في كتاب "الحيوان": وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه: امرؤ القيس بن حُجر، ومهلهل بن ربيعة...فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له-إلى أن جاء الله بالإسلام- خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (1384هـ=1965م)، ج1، ص74.

2- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان"، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (1398هـ-1978م)، المجلد 1، ص16.

فتلكم الجهود الكبيرة المبذولة في جمع اللغة العربية لم تكن إلا من أجل التأصيل لقواعد تحميها من اللحن الذي بدأ يدبّ في أوصالها لاختلاط العرب بالأعاجم من مختلف الأقوام والأجناس بفعل الفتوحات التي اتسعت معها رقعة البلاد الإسلامية في كل اتجاهات المعمورة.

فاللغة العربية هي لسان القرآن الكريم، المعجزة الرّبانية التي أبهرت العرب قاطبة لفظا وتركيبا ورونقا وجمالا، والدستور الذي جمع العرب بعد شتات، ونظّم حياتهم بعد فوضى، فأخرجهم من الظلمات إلى النور، ومن الضلال إلى الهدى، ومن الغيّ إلى الرشاد، فكان بحقٍّ الدعامة والقاعدة التي أرست أركان الدولة والحضارة العربية الإسلامية، وحمايتها حماية له حتى يُقرأ على الوجه الذي أنزله الله تعالى على الرسول صلى الله عليه وسلّم، وكما قرأه الرسول الكريم على الصحابة رضوان الله عليهم.

ثم إن فهمه فهما صحيحا واستنباط أحكامه بشكل سليم، وبلوغ مقاصده، يتطلّب استجلاء معانيه من ألفاظه وتراكيبه أولا، الأمر الذي يستوجب الاطلاع على سنن العرب في كلامها وأساليب القول عندها، والإحاطة بالألفاظ العربية، ووضع القواعد لتراكيبها من خلال التأصيل لدرس لغوي قادر على تحقيق هذه الغاية في أبهى صورها وأسمى تجلّياتها.

لقد شكّل القرآن الكريم المحور الذي طافت حوله كل العلوم «... بيانا واستنباطا واستمدادا وتفسيرا وتأويلا وتوثيقا وتحقيقا وقراءة»[1]، على الرغم مما بينها من «...تفاوت واختلاف في التناول والأداء، وفي عرض الظواهر وتحليلها، وفي

1- محمد المالكي، "دراسة الطبري للمعنى من خلال تفسير جامع البيان عن تأويل آي القرآن الكريم، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، ط1، (1417هـ=1996م)"، ص21.

استعمال الأدوات والمصطلحات وضبطها وتحديدها...»[1]، ما جعل كثيراً من الدارسين يُقرون بأن «...هناك خلفية دينية تحكّمت في توجيه الدراسات اللغوية والقرآنية، وجعلت العلوم على اختلاف تخصّصاتها ومنازعها وتوجهاتها تتّجه نحو خدمة النص القرآني»[2].

فما من علم إلا وكان القرآن الكريم كما قال "ابن جزي" (ت741هـ): «...هو المقصود بذاته وسائر العلوم أدوات تعين عليه أو تتعلق به أو تتفرع عنه»[3] قصد تمثّل المستويات الدلالية في آيه، وفهم معانيه فهما صحيحا، ومن ثم القدرة على استنباط أحكامه الشرعية بشكل سليم، ولعلّ من هنا قيل: «...العلوم صنفان: علوم مقصودة لنفسها، وعلوم مسدّدة للإنسان في تعلم العلوم المقصودة في نفسها»[4].

وبالتالي فبقدر ما تعدّدت البحوث والدراسات، وتعارضت الرؤى واختلفت، فقد انطلقت من قاعدة واحدة هي نص القرآن الكريم نحو غاية سامية شريفة شكّلت أكثر القضايا حظوة باهتمام كل المشتغلين بدراسة أشكال التواصل من نحاة وبلاغيين ولغويين أساسها فهم كلام الله عزّ وجلّ واستنباط أحكامه وبلوغ مقاصده.

1- محمد المالكي، "دراسة الطبري للمعنى من خلال تفسير جامع البيان عن تأويل آي القرآن الكريم، ص12

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- أبو القاسم محمد بن أحمد، "التسهيل لعلوم التنزيل"، ضبط وتصحيح: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1415هـ=1995م)، ج1، ص5

4- القاضي أبو الوليد بن رشد، "الضروري في صناعة النحو"، تحقيق: منصور علي عبد السميع، مؤسسة الصحوة، مصر، (1431هـ =2010م)، ص2.

لذلك فإن الحديث عن المعنى خلال هذه الحقبة سيكون حوارا بين مختلف العلوم، غير أن علم النحو سيكون أول المحاوَرين، **من حيث كانت له أسبقية الظهور على الساحة العلمية العربية أولا، ومن حيث** عنايته بالمعنى ثانيا، بل وكان المعنى سببا رئيسيا في ظهوره، ولا أدل على ذلك مما وصلنا من [قصة أبي **الأسود** الدّؤلي(ت69هـ) **وابنته**]*[1] ، وكذا [قصص اللحن في القرآن الكريم والتي كانت سببا في تأسيس قواعده]*[2] ، لكن قبل الشروع في عرض هذا الحوار، واعتبارا من أن المصطلحات مفاتيح العلوم ودلائلها، والأوعية التي تنضح **بأسرارها وخباياها.**

ولما كان لكل موضوع أو حقل معرفي مصطلحاته التي تُميّزه ويختص بها، كان **لا بدّ أولا من دراسة مصطلح** (المعنى) *(le sens)*، **وتحديد مفهومه، فهو كما نرى** يشكل محور هذا الموضوع بما يحتلّه من مكانة لدى (المبدع والمتلقي) على حدٍّ سواء، **فهو غاية الأول** من تحمّل عناء الكتابة باعتبار النص الأدبي رسالة، وغاية الثاني من

---

*[1]- روى أبو العباس محمد بن يزيد: أن الذي أوجب على أبي الأسود الوضع في النحو «أن ابنته قعدت معه في **يوم** قائظ شديد الحرّ، فأرادت التعجّب من شدّة الحر فقالت: ما أشدُّ الحرِّ، فقال أبوها: القيظ وهو ما نحن فيه يا بنيّة جوابا على كلامه لأنه استفهام، فتحيّرت وظهر لها خطؤها، فعلم أبو الأسود أنها أرادت التعجّب فقال لها: قولي **يا بنيّة** ما أشدَّ الحرَّ، فعمل باب التعجّب، وباب الفاعل، والمفعول به، وغيرها من الأبواب... وقد تلقاه(علم النحو) من "علي بن أبي طالب" كرّم الله وجهه، لأنه في حديث آخر يقول أبو الأسود: ألقى إلي علي أصو**لا احتذيت عليها** ». **ينظر:** أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي، "طبقات النحويين واللغويين"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار **المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 2009، ص21، ص22**

*[2]- **ما** يروى أن قارئاً قرأ قوله تعالى: «(أَنّ الله بريء من المشركين ورسولُه)، فكسر **اللام، من (رسوله) وهي** في الآية بضم اللام، والفرق في المعنى كبير جداً بين ضم اللام وكسرها، أقول: إنّ الفرق كبيرٌ جداً، بل لو تعمده القارئ لكان في حقّه كفرٌ، وذلك أن معنى الآية: أنّ الله ورسوله بريئان من المشركين، ولكن من يلحن في الآية، يجعل معناها أن الله قد تبرأ من المشركين ومن رسوله، ولذلك غضب عمر بن الخطاب-**رضي الله عنه-لما بلغه هذا اللحن، وقال: لا يُقرئ** القرآن إلا من يحسن العربية. وقرأ آخر قوله تعالى: (إنما يخشى اللهَ من عباده العلماءُ)، وهي بنصب لفظ الجلالة (اللهَ)، ورفع (العلماءُ)، ولكن القارئ (رفع لفظ الجلالة) و (نصب العلماء)، فقيل له: يا هذا، إن الله تعالى لا يخشى أحدا، **فتنبه لذلك وتفطن له**». أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى"، دار الكتب المصرية بالقاهرة، (د.ط)، (1340هـ-1922م) ج1، ص196

عناء القراءة وإجهاد الفكر شرحا وتفسيرا واستنباطا، حتى يتسنى لنا سلوك النهج الواضح الذي يعكس القصد من هذا البحث.

لقد جاء في "لسان العرب حول مادة (عنا) ما يلي:

-عنوت الشيء: أبديته

- أعناه المطر: أنبته، ولم تعن بلادنا العام الماضي بشيء أي: لم تنبت شيئا.
- قال الأزهري: يقال للأرض لم تعن بشيء أي: لم تنبت شيئا.
- وعنت الأرض بالنبات: تعنو عنوًا وتَعْني أيضا. وأعْنَته: أخرجته.
- وعَنَوْت الشيء: أخرجته، قال ذو الرمة:

ولم يبق بالخلصاء مما عنت به *** من الرطب إلا يُبسُها وهجيرها

وعنا النبت يعنو إذا ظهر، وأعناه المطر إعناءً. وعنا الماء إذا سال.

- وقال بعض أهل اللغة: لا يقال عنيت بحاجتك إلا على معنى قصدتها، من قولك عنيت الشيء إذا كنت قاصدا له...

...وفي الحديث عن "عائشة رضي الله عنها": كان النبي صلى الله عليه وسلّم إذا اشتكى أتاه جبريل فقال بسم الله أرقيك من كل داء يعنيك، من شرّ كل حاسد ومن شـــر كل عين. قوله يعنيك أي يشـــغلك. ويُقال: هذا الأمر لا يعنيني أي لا يشغلني ولا يهمّني.

- وقيل معنى قول جبريل عليه السلام يعنيك أي يقصدك. ويقال: عنيت فلانا أي: قصدته.

- ومن تعني بقولك: أي من تقصد.

- وروى "الأزهري" عن "أحمد بن يحيى" قال: المعنى والتفسير والتأويل واحد.

- وعنيت بالقول كذا: أردت. ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيَّتُه: مقصـــده، يُقال: عرفت ذلك في معنى كلامه ومعناةِ كلامه وفي معْنِيِّ كلامه»[1].

ويتوقف "ابن فارس" في تحديده للمعنى عند اشتقاقاته الثلاثة المشهورة **وهي:**

أ- عنيت بالكلام كذا: والدلالة هنا القصد.

ب- عنت القِربة، إذا لم تحفظ الماء بل أظهرته، وعنوان الكتاب من هذا والدلالة هنا **"الإظهار".**

جـ- عنت الأرض بنبات حسن: إذا أنبتت نباتا حسنا...ولم تعن هذه الأرض أي لم تُفِد، فتكون الدلالة هنا الإفادة. وبناءً على هذه الاشتقاقات يقول: فأما المعنى فهو القصـــد والمراد...إلى أن ينتهي إلى القول: **فإن كان هذا فإن المراد** بالمعنى الشيء الذي يُفيده اللفظ»[2].

وفي **الاصطلاح** عرّفه **"التّهانوي"** (ت1158هـ) بأنه: «...**الصورة الذهنية من حيث إنه وضـع بإزائها** اللفظ، **أي من حيث إنها تقصـد من** اللفظ، وذلك **إنما يكون بالوضع، فإن** عبّر **عنها** بلفظ **مفرد يسمى** معنى **مفردا، وإن** عبّر **عنها** بلفظ **مركب يسمى** معنى **مركبا، فالإفراد** والتركيب **صفتان** للألفاظ **حقيقة وبوصف بهما** المعاني **تبعا، وقد يكتفي** في إطلاق المعنى **على الصورة الذهنية** بمجرد **صلاحيتها لأن تُقصـد** باللفظ، **سـواء وضـع** لها **أم لا،** فالمعنى **بالاعتبار الأول يتصـف بالإفراد** والتركيب **بالفعل، وبالاعتبار** الثاني **بصلاحية الإفراد** والتركيب»[3].

1- ينظر: ابن منظور، "لسان العرب"، ص315، ص316

2- أحمد بن فارس، "الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها"، تحقيق: عمر فاروق الطّباع، دار مكتبة للمعارف، بيروت، لبنان، ط1 (1414هـ=1993م)، ص198، ص199.

3-محمد اعلى بن علي، "موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم "، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ج2، ص1600

وهو عند "الكفوي"(ت1094هـ): «ما يقصد بشيء، وأما ما يتعلق به القصد باللفظ فهو معنى اللفظ، ولا يطلقون المعنى على شيء إلا إذا كان مقصودا، وأما إذا فهم الشيء على سبيل التبعية فهو يسمى معنى بالعرض لا بالذات، واللفظ إذا وضع بإزاء الشيء فذلك الشيء من حيث يدل عليه اللفظ يسمى مدلولا، ومن حيث يُعنى باللفظ يسمى معنى، ومن حيث يحصل منه يسمى مفهوما، والمسمى أعم من المعنى في الاستعمال، لتناوله الأفراد، والمعنى قد يختص بنفس المفهوم، مثلا :يقال لكل من زيد وبكر وعمرو :مسمى للفظ الرجل، ولا يقال: معناه».[1]

ويضبط "الشريف الجرجاني"(ت816هـ=1413م) جملة من المفاهيم ذات الصلة ليخلص في النهاية إلى أن المعنى هو ما يُقصد بشيء حيث يقول: «...الصورة الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ، والصورة الحاصلة في العقل من حيث إنها تقصد باللفظ سميت معنى، ومن حيث إنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما، ومن حيث إنه مقول في جواب ما هو سميت "ماهية"، ومن حيث ثبوته في الخارج سُميت "حقيقة"، ومن حيث امتيازه عن الأغيار سميت"هوية"، والمعنى ما يقصد بشيء»[2].

فما يمكن استخلاصه من التعريفات السابقة: أن المعنى هو ما يُقصد من الشيء عامة، وما يُقصد بالكلام خاصة.

1- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، "الكليات"، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط2، 2011م، ص 710

2- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، "معجم التعريفات (قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة)"، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص184، ص185.

ومن هنا ربّما يمكننا القول بأن الدلالة المركزية للدال (عنى) تكون قد انتقلت من الحسي الذي يعني إظهار الشيء وإبدائه، إلى المعنوي الذي يشير إلى المراد أو القصد من كلام المخاطِب، وكذا ما يفهمه المخاطَب، وهذا التفاهم قد يحصل بواسطة اللفظ الظاهر المباشر، وقد تتدخّل عناصر أخرى خاصة بكل قطب، أو مشتركة بينهما كما سوف نرى مع مجموعة من العلوم التي اختصّت باللغة كأداة للتواصل والتفاهم على اختلاف مقاصدها.

▪ ثانيا: المعنى عند علماء العرب

أ- المعنى عند النحاة

ب- المعنى عند اللغويين

ت- المعنى عند البلاغيين

ث- المعنى عند الأصوليين

أ–المعنى عند النحاة:

ما هو معلوم أن علم النحو لم يوضع من أجل قواعد جافة من شأنها ضبط حركات الكلم قصد التفريق بين الفاعل والمفعول، وتحديد المبتدأ والخبر، والتمييز بين الحال والنعت، أو تحديد وظائف الحروف وأثرها فيما يلحقها من أفعال وأسماء رفعا ونصبا وجرا ...

إن علم النحو وإن كان ما سبقت الإشارة إليه وارد، بل ومقياس صحّة الكلام وحقيقته الظاهرة، لكنها ليست كل الحقيقة، لأنه أعمق من ذلك وأوسع.

فهو مع ما ذُكر، أداة لضبط مقاصد الكلام وتحديد معانيه أيضا، أو كما عبّر عنه "ابن حزم الظاهري"(ت 456هـ) بقوله: «...هو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا»[1]. وهذا ما يوافق تعريف "السكاكي" (ت626هـ): «...ترتيب العرب لكلامهم الذي نزل به القرآن، وبه يفهم معاني الكلام التي يُعبر عنها باختلاف الحركات وبناء الألفاظ»[2].

ويجمع "ابن مالك"(600هـ -672هـ) هذين التعريفين في البيتين التاليين:

وبعد فالنحو صلاح الألسنة *** والنفس إن تعدم سناه في سنة

به انكشاف حجب المعاني *** وجلوة المفهوم ذا إذعان[3]

ويُعد "كتاب سيبويه" لدى أغلب الباحثين والدارسين العرب أول دستور في النحو، فهو على أوصافهم وتعليقاتهم التي تتخلّل مؤلّفاتهم، أكثر إحاطة بخبايا اللغة

1- أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد الأندلسي، "الإحكام في أصول الأحكام"، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص693.

2- يوسف بن أبي بكر، "مفتاح العلوم"، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983م، ص33.

3- محمد بن عبد الله الطائي الجياني، "شرح الشافية الكافية"، تحقيق "عبد المنعم أحمد هريدي"، دار المأمون للتراث، 1982م، ج1، ص155

(ألفاظها، وتراكيبها، ومعانيها)، حيث «...نبّه في كلامه على مقاصـــد العرب، وأنحاء تصـــرّفاتها في ألفاظها ومعانيها، ولم يقتصـــر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع، والمفعول منصـــوب ونحو ذلك، بل هو يبيّن في كل باب ما يليق به حتى إنه احتوى على علم المعاني والبيان، ووجوه تصرفات الألفاظ والمعاني»[1].

فموضـــوع علم النحو لم يتوقّف عند وظيفة اللفظ داخل التركيب والعلاقات التي تحكم عناصـــر الكلام، بل وتعدّاه إلى ما تفضـــي إليه هذه العلاقات والوظائف من معان ودلالات، لأن الغاية من الكلام أو التواصـــل هو الإبلاغ الذي يُؤلّف علاقة (المرسِل) أو (باث) بـــ (المرسل إليه) أو (مستقبل)، وهذه العلاقة لا يحكمها التركيب اللغوي وحسب، بل وعناصر أخرى مشتركة بينهما قد تقع خارج الرسالة، لذلك وجب التدقيق في موضوع المعنى عند النحاة من زاويتين اثنتين:

-الأولى: العلامة الإعرابية ودورها في تحديد وظيفة اللفظ في التركيب وتحديد معناه.

-والثانية: علاقة التركيب (السياق المقالي) بأحوال المتخاطبين (السياق المقامي).

أما الأولى: ففي بيان أهمية العلامة الإعرابية وتفريقها بين عناصـــر الكلام وتحديد وظائفها، نأخذ على سبيل المثال من الباب الذي أفرده "صاحب الكتاب" بعنوان: (المفعول الذي تعدّاه فعله إلى مفعول) حيث جاء فيه ما يلي:

...قولك كُسي عبد الله الثوبَ، وأُعطي عبدُ الله المالَ. رفعت (عبدُ الله) ههنا كما رفعته في (ضُرب)حين قلت: ضُرب عبدُ الله وشغلت به (كُسي)، و(أُعطي) كما شغلت به (ضُرب)، وانتصب(الثوبَ)و(المالَ) لأنهما مفعولان تعدّى إليهما

1- أبو إسحاق إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي، "الموافقات"، تقديم: بكر بن عبد الله أبوزيد، ضبط وتعليق: أبو عبيدة مشـــهور بن حســـن آل ســـلمان، (د.ط)، (د.ت)، المطبعة الرحمانية، مصـــر، ج4، ص115، ص116.

فعل مفعول هو بمنزلة الفاعل، وإن شئت قدّمت وأخّرت، فقلت: كُسي الثوبَ زيدٌ، وأُعطي المالَ عبدُالله، كما قُلت: ضُرب زيدًا عبدُ الله، فأمره في هذا كأمر الفاعل»[1]، لأن الإعراب كما يُعرّفه "ابن جني": «الإبانة عن المعاني بالألفاظ، ألا ترى أنك إذا سمعت: أكرم سعيد أباه، وشكر سعيدًا أبوه، علمت برفع أحدهما ونصب الآخر الفاعل من المفعول، ولو كان الكلام شرجا واحدا لاستبهم أحدهما من صاحبه»[2].

وفي باب (الفاعل الذي يتعدّاه فعله إلى مفعول) يُعلّق على جملة (ضرب عبدُ الله زيداً) قائلا: «... فعبد الله ارتفع ههنا وانتصب زيدًا لأنه مفعول تعدّى إليه فعل الفاعل. فإن قدّمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضَرب زيداً عبدُ الله، لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدّما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه، وإن كان مؤخراً في اللفظ، فمن ثم كان حدّ اللفظ أن يكون فيه مقدّما، وهو عربي جيّد كثير، كأنهم [إنما] يقدّمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يُهمانهم ويَعنيانهم»[3].

فالعلاقة التي تصفها القواعد النحوية كما نرى من خلال الأمثلة السابقة «...مستمدّة من أمرين: أحدهما لغوي يحكمه وضع الكلمات بطريقة معيّنة وبصيغة

1- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، "الكتاب"، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، (1408هـ =1988م)، ج1، ص41، ص42.

2- أبو الفتح عثمان، "الخصائص"، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب، القاهرة، مصر، ط1، (1371هـ 1952م)، ج1، ص16.

3-المرجع السابق، ص34.

معيّنة في كتل صوتية خاصة، والآخر عقلي: وهو المفهوم المترتب على الوضع **السابق من حيث ارتباط كل هيئة تركيبية بدلائل وضعية معيّنة»**[1].

وأما الثانية: فتوجب الإقرار بأن «...هناك تفاعل قائم ومستمر بين الوظيفة **النحوية والدلالة المعجمية للمفردة** التي تشغل هذه الوظيفة، ويُشكل هذا التفاعل بينهما مع الموقف المعين المعنى الدلالي للجملة كلّها، **فالجملة هي الغاية** الأولى لكل نظام نحوي، إذ يعمل على كشف تركيبها ويحاول أن يربط بين الصورة الصوتية **المنطوق بها**، والمعنى المراد منها من خلال النظام العقلي الذي يحكمها»[2].

لكن هذا النظام لا يعتمد على السياق اللغوي للكلام فقط، بل يتعدّاه إلى ما **تواضع عليه** المتخاطبون **من سنن التواصل**، بما يمكّن **المتلقّي من تحديد أصل الكلام من خلال تقدير** ما تمّ تقديمه أو تأخيره **أو حذفه من طرف المتكلّم لضرورة من الضرورات المباحة لغويا ودلاليا**، وإدراك تبعات ذلك من تحول في الحركات الإعرابية تبعا لتحول في الوظائف، **لتحديد** المعنى الذي سيق من أجله **الكلام**.

ولعلّ هذا ما أراد "سيبويه" توضيحه في معرض تحليل **بيت شعري نقلا عن** أستاذه "الخليل بن أحمد" **حيث قال:** لما قال (هيّجني) عُرف أنه قد كان ثمَّ تذكُّرٌ لتَذْكِرةَ الحمام وتَهْييجَه فألقى ذلك الذي قد عُرف منه على أم عمّار، كأنه قال: هيَّجني فذكّرني أمَّ عمَّار»[3]، **والبيت** لـ "النابغة الذبياني" حيث يقول:

إذا تغَنَّى الحَمَامُ الوُرْقُ هيّجني *** ولو تغرّبت عنها أمُّ **عمّار**

1- محمد حماسة عبد اللطيف، "النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)"، **دار الشروق، القاهرة، مصر**، ط1، (1420هـ=2000م)، ص40.

2- **كمال بشر**، "مدخل إلى علم اللغة الاجتماعي"، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، 1994م، ص66.

3- "الكتاب"، ج1، ص286.

وبالتالي فهناك عناصر تضافرت لتحديد المعنى، عناصر تتراوح بين ما هو لغوي مرتبط بالألفاظ وكيفية ترتيبها لخدمة معنى محدّدا (عناصر داخلية)، وما تواضع عليه **كل من المبدع والمتلقي من** سنن التخاطب **(عناصر خارجية).**

ومثال ذلك مما جاء في **باب**: (ما يضمر فيه الفعل المستعمل إظهار في غير **الأمر والنهي) يقول "سيبويه": «...قولك إذا أردت رجلا متوجها وجهة الحاج،** قاصدا في هيئة الحاج، فقلت: مكة وربّ الكعبة، كأنك قلت يريد مكة والله، **ويجوز أن تقول: مكة والله،** على قولك أراد مكة والله، كأنك أخبرت بهذه الصفة عنه **أنه** كان فيها أمس، فقلتَ: **مكة** والله، أي أراد مكة إذ ذاك»[1].

نستخلص من الأمثلة التي ساقها "سيبويه" أن **للكلام طبقتين أو «...مستويين** أحدهما منطوق به معلوم لدى كل من المتكلم والمستمع، والآخر غير منطوق لكن **متعارف عليه من خلال السياق الاجتماعي الذي ورد فيه، وهذا** يقودنا إلى أن تفسير التراكيب اللغوية لا يتوقف عند إدراك العناصر الموجودة بها، لكن لابدّ من إقحام عناصر أخرى غير لغوية لتحديد دلالة الكلمات...وهذه العناصر هي البيئة الاجتماعية التي قيل فيها»[2]. وهذا ما يُؤكد أن «المعنى الدلالي وكذلك الإعراب **يوجّهان من خلال** معرفة السياق وملابسات الكلام، ومن ثم فإن النص اللغوي بصفة عامة يجب أن يُنظر إليه بوصفه نصا في موقف، أو حدث اتصالي أو **شبكة** من العلاقات الناتجة من تضافر نظمه بمستوياته المختلفة، وتكون المهمة التي يطمح إلى تحقيقها أو انجازها هي مناقشة النص في سياق الإبلاغ، **من حيث إنتاجه**

1- الكتاب، ج1، ص257.

2- عبد الله علي أبو شبانة خلف، "أثر السياق في تفسير المعنى (دراسة بين النحاة والأصوليين)"، مجلة كلية التربية، جامعة المنصورة، مصر، العدد: 71، سبتمبر2009م، ج1، ص148.

والاســـتقبال في العوامل الأدبية والاجتماعية والنفســـية والتي تُؤثِّر في النص أو الخطاب»[1].

ولعل من أهم عناصــر البيئة الاجتماعية ما تواضــع عليه أهلها من أســاليب الكلام وأعراف التواصل، ومثال ذلك «قوله في بيت مهلهل:

ولقد خبطن بيوت يشكر خبطة *** أخوالنا وهم بنو الأعمام

أنه حين قال: خبطن بيوت يشـكر قيل له :وما هـم؟ فقال أخوالنا بنو الأعمام»[2].

ففي العودة إلى أصــل الكلام تأكيد على الطبيعة التواصــلية للغة التي تســتوجب مستوى من التعارف والتواضع بين الباث والمستقبل كأداة للتفاهم.

وفي مثال آخر من شعر "امرئ القيس":

إذا قامتا تضوع المسك منهما *** نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

«فيستوجب النحاة هنا تقدير المحذوف على ثلاثة مراحل أو صيغ هي:

1-إذا قامتا تضوع المسك منهما تضوع نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل.

2-إذا قامتا تضوع المسك منهما تضوعا مثل نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل.

3-إذا قامتا تضـوع المسـك منهما تضـوعا مثل تضـوع نسـيم الصـبا جاءت بريا القرنفل»[3].

وبالتالي فالقاعدة الأساسية التي تضبط مسائل الحذف والإضافة، أو التقديم والتأخير، هي العودة إلى أصـل الكلام، أي تحديد ما اسـتجد فيه من صـياغة لغاية

1- ســعيد حســن بحيري، "علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)"، المصــرية العالمية للنشــر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997م، ص75

2- عبد الله علي أبو شبانة خلف، "أثر السياق في تفسير المعنى (دراسة بين النحاة والأصوليين)"، ص16.

3- حســن أزروال، "إســهامات علم النحو في بناء النقد العربي القديم"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015م، ص138.

تكون في الغالب جمالية، **وقياسها بالكلام العادي، لاستنباط ما استجدّ معها من** معنى، ولعل هذا ما يشتغل عليه **(علم الأسلوب وعلم** التراكيب)*.

وخلاصة القول مما سبق أن النحاة العرب عند تناولهم للمعنى، لم يعتمدوا **على** ظاهر القول:(التركيب اللغوي) أو ما يصطلح عليه (بالسياق اللغوي، أو السياق المقالي) الذي هو ترتيب الألفاظ المفردة وتركيبها داخل **السياق بكيفية ما، بل** تجاوزوه إلى ما يمكن أن تتعرّض له الألفاظ من تقديم وتأخير أو إخفاء، **وكل ما** يخدم العنصر الجمالي، وما قد ينجم عن ذلك من تغّير في الحركات الإعرابية تبعا لتحول في الوظائف، وما قد يلحقها من تحولات في الدلالة. وربط كل هذه **الاعتبارات باعتبارات أخرى خارجية غالبا ما** تتدخل في توجيه المعنى إلى غير ما يظهر عليه التركيب. أو ما يُعرف بـ: **سياق** (الحال) أو (المقام) الذي يجمع بين أحوال المتكلّم والمخاطب وما تواضعا **عليه** في البيئة **اللغوية** المشتركة.

ب–المعنى عند اللغويين:

لقد عرف الدرس اللغوي عند القدامى شكلا من الصراع في إطار ما عرف بثنائية (اللفظ والمعنى) **وما صاحبها من إشكالات:**

أ- من حيث الأهمية **والأولوية:** أيهما أسبق؟ وأيهما أولى بالعناية والاهتمام؟

ب- من حيث العلاقات التي تربطهما.

فالأولى انقسم على إثرها العلماء إلى فرق ثلاثة:

منهم من حفل باللفظ وقدّمه **دون** المعنى، ومنهم من بجّل المعنى وجعله أعلى وأسمى، **ومنهم من قال لا مفاضلة بينهما، لكن سأكتفي بطرق الموضوع من خلال**

G- هي الغاية من علم النحو بتعريف "السكاكي" إذ يقول: «اعلم أن علم النحو هو أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب»، ينظر: **السكاكي، مفتاح العلوم،** ص115.

هذا الأخير **دون التعرّض** لتلك السجالات ومجرياتها، ليس انتقاصا من أهميتها، **ولكن لأنه لا طائل من ورائها** في موضوعنا، فما يعنينا هنا هو الكلام ومقاصده، أو المعنى وسبل استنباطه، **لأن قيمة الكلام لا** تقاس **إلا بما يحمل من فائدة، وفائدته تتوقّف على معناه، أو كما يقول "ابن السّراج"** (ت316هـ): «**يوضع الكلام** للفائدة، فإذا لم تتحقق الفائدة والمعنى فلا جملة»[1].

وقد أفرد "ابن جني"(ت392هـ) في "الخصائص" بابا **للموضوع بعنوان: (في الرّد** على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفال المعنى) واعتبره من **أشرف** فصول العربية وأكرمها، مبرّرا اهتمام العرب بالألفاظ بكونها أوعية للمعنى، وبالتالي **فالعناية بإحداهما** إنما هو عناية **بالأخرى** لا إهمالا لها-كما يدّعي البعض- فـ:«... العرب كما تُعْنَى بألفاظها، فتصلحها وتهذّبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها **بالشعر** تارة، وبالخُطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها، وتتكلّف استمرارها، فالمعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قَدْرًا في نفوسها...فأوّل ذلك عنايتها بألفاظها، فإنها لَمَّا كانت عنوان معانيها، وطريقًا على إظهار أغراضها ومراميها، أصلحوها ورتَّبوها، وبالَغوا في تحبيرها وتحْسينها، ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في **الدّلالة** على القصد، ألا ترى أن المثَل إذا كان مسجوعًا، لَدَّ لسامعه فحفظَه، فإذا هو حفظه كان جديرًا باستعماله...وقال لنا **"أبو علي" يوما: قال لنا "أبو بكر"**: إذا لم تفهموا كلامي فاحفظوه، فإنكم إذا حفظتموه فهمتموه، **فكذلك الشعر، النفس له** أحفظ وإليه أسرع...فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسَّنوها؛ وحموا **حواشيها وهذّبوها؛ وصقلوا عُروبها وأرهفوها**؛ فلا ترينَّ أنَّ العناية إذ ذاك إنما **هي**

1- أبوبكر محمد بن سهيل النحوي البغدادي، "الأصول في النحو"، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1980م، ج1، ص63.

بالأَلْفاظ؛ بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني وتنويه بها، **وتشريف منها.** ونظير ذلك **إصلاح الوعاء وتحصينه، وتزكيته وتقديسه...»**[1].

فـــ "ابن جني" من خلال هذا النص يرفض فكرة أسبقية اللفظ على المعنى أو غلبة المعنى على اللفظ، ويؤكد تلازمهما وتكاملهما وتناغمهما، **حيث لا غنى** لأحدهما عن الآخر، فإذا كان المعنى صورة ذهنية، فلا بدّ أن يكون لهذه الصورة لفظ يشير إليها **أو** يعبّر عنها، ويجعلها أكثر وضوحا وقربا واستحسانا وقَبولا.

ويُعبّر "العتابي" عن هذا التكامل والتجانس بقوله: «الألفاظ أجســـاد والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخرا، وأخرت منها مقدما، **أفسدت الصورة** وغيّرت المعنى، كما لو حُوّل الرأس إلى موضــع اليد، أو اليد إلى موضع الرجل، ولتحوّلت الخلقة وتغيّرت **الحلية**»[2].

أما الثانية فيما يخص علاقة اللفظ بمعناه، **وأردت** بها مســـألة الترادف **الذي كانت موضـــع خلاف بين اللغويين، فمنهم من** أنكره **ومنهم من** أثبته، **ولعلّ مردّ** هذا الاختلاف الجزئي أو الفرعي حول هذه القضـية **راجع لاختلافهم حول أصـل اللغة (نشأتها)، حيث انقسموا** إلى فريقين:

أما من أنكره فلاعتقاده **بتوقيفية اللغة**، وهذا يعني: أن الله تعالى قد **أوحى** لآدم وأوقفه على أسماء الأشـياء بعد أن علّمه النطق، و**نمثل لهذا الرأي بموقف** "أحمد بن فارس" مستندا على تفسير "ابن عباس" **رضي الله عنه** لقوله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسمَاءَ **كُلَّهَا** ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ

1- ابن جنِّي، "الخصائص"، ص216، ص217.

2- أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله، "كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)"، تحقيق: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، دمشق سوريا، ط1، (1371هـ=1932م)، ص179.

[1]. **قوله:** «علّمه الأسماء كلها، وهي هذه الأسماء التي يتعارفها الناس، من دابة وأرض وسهل وجبل وجمل وحمار، وأشباه ذلك من الأمم وغيرها»[2]، وبالتالي فإن لكل شيء أو مخلوق اسما **واحد وما عدا ذلك فهي صفاته كما** في اسم «...**السيف**، وما بعده من الألقاب صفات»[3]، **وكما** : «في (قعد) معنى ليس في (**جلس**)، **وكذلك القول** فيما سواه، ألا ترى أنا نقول (قام) ثم (قعد) و(أخذه المقيم والمقعد) و(قعدت المرأة عن الحيض)، ونقول للناس من الخوارج (قعد)، ثم نقول (كان مضطجعا فجلس) فيكون القعود عن قيام، والجلوس عن حالة هي دون (الجلوس) لأن (الجلس المرتفع)، فالجلوس ارتفاع عما دونه، وعلى هذا **يجري الباب كلّه**»[4].

فأسباب إنكار الترادف عند "ابن فارس" يعود إلى إيمانه بتوقيفية اللغة **-كما أسلفت-** بـ «...اعتبارها إلهية المنشأ، فالله تعالى قد سمى الأشياء بأسمائها، فسمى كل شيء باسم واحد وليس أكثر، لأن تسمية الشيء بغير اسم واحد يدل على تعدد الواضع، وهذا يتنافى مع حكمة الوضع، فاللغة عند "ابن فارس" وضعت ناضجة بتراكيبها النحوية، وأوزانها الصرفية، مما قاده إلى نفي التطوّر **والتجدّد، وإغلاق باب الابتكار، واعتبار اللغة العربية أفضل اللغات، وبذلك حرّم الوضع على** الناس حفاظا على دلالات الألفاظ الأولى، وخوفا على المعاني من الاختلاط **والضياع**»[5].

1- سورة البقرة: الآية: 30

2- ينظر: "الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها"، ص36.

3- المرجع نفسه، ص97.

4- المرجع نفسه، ص98، ص99.

5- غازي طليمات مختار، "نظرات في علم دلالات الألفاظ عند أحمد بن فارس"، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت الحولية الحادية عشرة، الرسالة الثامنة والستين، السنة الحادية عشرة. 1410هـ =1990م. ص54.

وأما من أثبته **فلأنه قال بالتواضع والاصطلاح: أي أن اللغة نشأت عن طريق الاستحداث والمواضعة والاتفاق بين أفراد المجتمع الواحد، حيث تواضعوا على** معاني **ودلالات ألفاظها، وأبرز من يمثل هذا التوجّه** "ابن جني" **حيث يقول: «...إن أكثر أهل النظر اتفقوا على أن أصل اللغة هو تواضع واصطلاح، لا وحي (وتوقيف)** غير أن "أبا علي" رحمه الله قال لي يوما: هي من عند الله واحتج بقوله سبحانه ﴿وعلّم آدم الأسماء﴾ وهذا لا يتناول موضع الخلاف، وذلك أنه قد يجوز أن يكون تأويله أقدَرَ آدم على أن واضع عليها، وهذا من عند الله لا محالة، فإذا كان ذلك محتملا غير مستنكر سقط الاستدلال به...ثم لنعد فلنقل في الاعتلال لمن قال بأن اللغة لا تكون وحيا وذلك أنهم ذهبوا إلى أن أصل اللغة لا بدّ فيه من المواضعة، قالوا: كأن يجتمع حكيمان فصاعدا فيحتاجوا إلى الإبانة عن **الأشياء المعلومات،** فيضعوا لكل واحد منهما سمة ولفظا إذا ذكر عرف به مسماه ليمتاز من غيره وليُغنى بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين، فيكون ذلك أقرب وأخف وأسهل من تكلّف إحضاره لبلوغ الغرض في إبانة حاله...فكأنهم جاؤوا إلى واحد من بني آدم، فأومأوا **إليه وقالوا إنسان،** إنسان، إنسان، فأي وقت سُمع هذا اللفظ عُلم أن المراد به هذا الضرب من المخلوق»[1]، **ولعلّ هذا ما** دعاه إلى **تعريف اللغة على أنها: «...أصوات** يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم»[2].

كما يستدل البعض على وجود الترادف بكون **أهل اللغة «إذا أرادوا أن** يفسّروا اللُّب قالوا: **هو العقل، أو الجُح قالوا:** هو الكَسب، أو السكب قالوا هو

1- "الخصائص"، ص40، ص44.

2- المرجع نفسه، ص33.

الصّـب، وهذا يدلّ على أن اللّب والعقل عندهم سـواء، وكذلك الجرح والكسـب والسكب والصب وما أشبه ذلك»[1].

ت–المعنى عند البلاغيين:

قال "علي بن أبي طالب" رضي الله عنه (ت40هـ): «البلاغة إيضاح الملتبسات وكشـف عوار الجهالات، بأسـهل ما يكون من العبارات»[2] وقال أيضـا: «ما رأيت بليغا قط إلا وله في القول إيجاز، وفي المعاني إطالة»[3].

و"ابن المقفع" (ت142هـ) يعرض وجوه البلاغة لسائل في ثلاثة أبواب: «... الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة»[4].

ويشـــرح "أبو هلال العســـكري" تعريف "محمد بن الحنفية" (16هـ-81هـ): «البلاغة قول تضطر العقول إلى فهمه بأسهل العبارة»[5] بقوله: «... (تضطر العقول إلى فهمه)، عبارة عن إيضـــاح المعنى. وقوله: (بأســهل العبارة) تنبيه على تســهيل اللفظ وترك تنقيحه»[6]، وكأني به من خلال هذا التوضيح يستدل على ما ذهب إليه في التفريق بين (البلاغة والفصـــاحة)، حيث يربط الأولى بالمعنى، ويجعل الثانية من خصـــائص اللفظ، فيقول: «البلاغة من قولهم: بلغتُ الغاية، إذا انتهيت إليها وبلّغتها غيري. ومبلغ الشـــيء: منتهاه، والمبالغة في الشـــيء: الانتهاء إلى غايته،

1- أبو هلال العســكري، "الفروق في اللغة"، تحقيق: حســام الدين القدســي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1401هـ -1981م)، ص13.

2- المؤلّف نفسه، "الصناعتين"، ص12.

3- المرجع نفسه، ص174

4- أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، "البيان والتبيين"، تحقيق محمد عبد الســـلام هارون، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ج1، ص116.

5- المرجع السابق، ص12

6- المرجع نفسه، ص13

فسُـمّيت البلاغة بلاغة لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السـامع فيفهمه...**أما الفصـاحة** فقد قال قوم: أنها من قولهم: أفصـح فلان عمّا في نفسـه، إذا أظهره، **والشـاهد أنها إظهار**، قول العرب: أفصـح الصبح، إذا أضـاء، وأفصـح اللبن إذا انجلت عنه رغوته **فظهر وفصـح**. وأفصـح الأعجمي، إذا أبان بعد أن لم يكن يفصـح ويبين»[1]، ثم **يسـتطرد: «إذا كان الأمر كذلك ...فالفصـاحة تمام آلة البيان فهي مقصـورة على** اللفظ، لأن الآلة تتعلّق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب **لأنها** مقصـورة على المعنى، والدليل أن البغاء يُسـمى فصـيحا، ولا يُسـمى بليغا، إذ هو مقيم الحروف وليس له قصـد إلى المعنى الذي يُؤدّيه...وقد يكون مع **هذا أن** يُسـمى الكلام الواحد فصـيحا وبليغا إذا كان واضـح المعنى، سـهل اللفظ، جيّد السبك، غير مستكره فِجّ، ولا متكلّف وخِم، ولا يمنحه من أحد الاسمين لما فيه من إيضاح المعنى وتقويم الحروف»[2].

أما البلاغة عند "المظفر بن الفضـل العلوي"(585هـ-656هـ) **فهي الفصـاحة** «ولا فرق بينها وبين البيان إلا باللفظ، وهي كما قال "العتابي"* **حين سُـئل ما** البلاغة؟: **كل** من أفهمك حاجته من غير إعادة **ولا حبسة ولا استعانة فهو** بليغ، وهي عند بعض الحكماء من أخذ معاني كثيرة بألفاظ قليلة»[3]، **ويُوضّـح العبارة مع هذا البيت لـ "طرفة بن العبد":**

ولست بمحلال التّلاع لبيتةٍ *** ولكن متى يسترفِدِ القومُ أرفد

1- أبو هلال العسكري، "الصناعتين"، ص6

2- المرجع نفسه، ص6، ص7، ص8

G- «**أبو عمرو أو (أبو علي) كلثوم** بن عمرو بن أيوب العتابي التغلبي(135هـ-220هـ)، يعود نسـبه إلى الشـاعر **الجاهلي عمرو بن كلثوم، كان** مجيدا مقتدرا على الشـعر، عذب الكلام، وكاتبا جيّد الرسـائل حاذقا، وقلّما يجتمع هذا **لأحد...**» **ينظر**: عبد الله بن محمد بن المعتز العباسـي، "**طبقات الشـعراء** "، **تحقيق**: أحمد فراج، دار المعارف **مصـر**، ط3، 1976م، ص261، ص262.

3- "نظرة الإغريض في نصرة القريض"، ص17، ص18

قائلا: «...المعنى أكثر من اللفظ، يقول لست أَحُلُ بالمواضع الخفيّة مخافة القرى، ولكن أَحُلّ بالمواضع الظاهرة التي لا تخفى على الضيف الطارق فإذا استقريت قريت، فأورد ما يَدلّ على نفيه عن نفسه نزول **التلاع خوفا فقط، فلمّا** ذكر في النصف الثاني الرِّفد دلّ على أن المخافة في القرى، ولم يقابل اللفظ بأن يقول ولكن أَحُلّ بالبقاع بارزا وأشجع فاكتفى بمعرفة السامع وبما دلّ الكلام عليه، وهذه بلاغة ناصعة»[1].

ولعلّ من خلال التعاريف المتعدّدة السابقة يمكن تحديد **أهم أركان أو شروط البلاغة** في: الإيجاز، الوضوح (القدرة على التبليغ والإفهام)، **والفائدة.**

لهذا ربّما نجد "الجاحظ" يولي عناية خاصة لصحيفة "بشر بن المعتمر" (ت210هـ) والتي ينصح من خلالها "إبراهيم بن جبلة بن مخزمة السكوني الخطيب" ويُحذّره فيها من التوعر المفضي إلى **التعقيد، مع تحديد** بعض الشروط والصفات التي يجب أن تجتمع في **النصوص**-وإن كان يختصّ بكلامه **جنس الخطابة- فيقول:** «...إياك والتوعّر، **فإن التوعّر** يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد يستهلك معانيك ويشين ألفاظك، ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقّهما **أن تصونهما عمّا** يفسدهما ويهجنهما، **وعمّا** تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن تلتمس إظهارهما، وترهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما. فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة. وكذلك ليس **يتّضع بأن يكون من**

1- "نظرة الإغريض في نصرة القريض"، ص21

معاني العامة. وإنما مدار الشرف **على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما** يجب **لكل مقام من مقال»**[1].

ولا زال (الجاحظ) يدافع عن رأيه الذي جمع له آراء البلاغيين من أهل **الفصاحة والبيان.**

فبعد نص "ابن بشر" يسوق نص آخر يحدّد من خلاله بعض الشروط **والصفاة** التي إن توفّرت في الكلام **تحقّقت البلاغة، نص نقله على لسان أحدهم دون ذكر** لاسمه، **مكتفيا بوصفه** بأبلغ **الصفاة** التي تشير إلى أبرز معاني البلاغة **ومقاييسها، وتُبرز ما يعيب الكلام فيُسقِطه، بعد أن لقّبه بـ**(الرباني)* **«...من الأدباء وأهل** المعرفة من البلغاء ممن يكره التشادق والتعمّق ويُبغض الإغراق في القول، والتكلّف **و(الاجتلاب)*ويعرف أكثر أدواء** الكلام ودوائه، وما يعتري المتكلّم من الفتنة بحسن **القول، وما يُعرض للسامع من الافتتان بما يسمع، والذي يورث الاقتدار من التهكّم** والتسلّط، والذي يُمكن الحاذق والمطبوع من التمويه للمعاني الخلابة وحسن المنطق، حيث يقول: أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا، وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دلا متعشّقا، صار في قلبك أحلى ولصدرك أملا. والمعاني إذا كُسيت الألفاظ الكريمة **وأُكسبت الأوصاف** الرفيعة، تحولت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما **زينت وحسب ما** زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري...»[2].

1- "البيان والتبيين"، ج1، ص136

G- **الرّباني**: العالم الراسخ في العلم، أو العالم العامل المعلّم. "البيان والتبيين"، هامش الصفحة 136

G- أن يجتلب معاني سواه لفقرٍ في معانيه. **المرجع نفسه،** هامش الصفحة نفسها

2- المرجع نفسه، ص254.

فـــهو كما نرى من خلال هذين النصّين إذ يُسدي النصح (للمتكلّم)، فمن أجل أن يكون كلامه أقرب إلى فهم (المتلقي) وهذا أســـاس البلاغة عنده، لأن «...مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم، وكلّما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلّما كان القلب أشـد استبانة كان أحمد، والمفهمُ لك والمتفهِّمُ عنك شريكان في الفضل...»[1].

أما "الرماني"(ت386هـ) فيُركّز على ضرورة العناية بالحلّة(الألفاظ) التي يجب أن يكتسيها المعنى لأن: «...البلاغة ليست إفهام المعنى، لأنه قد يفهم المعنى متكلّمان أحدهما بليغ والآخر عي، ولا البلاغة أيضا بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر متكلّف، وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[2].

فالبلاغة بهذا التقديم ليست هي القدرة على إبلاغ المعنى إلى المتلقي وحسب، بل ويجب أن يكون لهذا المعنى وعاء مقبول حسن، وهذا الوعاء هو النسيج اللغوي المتناســـق والمتكامل القادر على إحداث الأثر اللازم في نفس المتلقي فيُرغّبه في الإصغاء أو التواصل والتفاعل ومن ثم تحقيق إمكانية الفهم.

أما "عبد القاهر الجرجاني" (ت471 هـ) وإن كان تسيير الألفاظ وترتيبها عنده يكون دوما وفق ما يحتاجه المعنى، أي أن الألفاظ تكون دوما خاضعة لإرادته خادمة له، واختيارها وترتيبها يكون وفق هذه الغاية، فهذا لا يجعلها مقدّمة لديه، هذا ما يُستنبط من كلامه إذ يعرض نظريته في النظم فيفرّق بين نظمين:

1- الجاحظ، "البيان والتبيين"، ص11.

2- الجرجاني، الرماني والخطابي، "النكت"، (مطبوع ضمن كتاب: "ثلاث رسائل في اعجاز القران)"، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، أبي حسن علي بن عيسى"، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله أحمد – محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م، ص 75، 76

أ- نظم الحروف في اللفظة الواحدة وترتيبها.

ب- نظم الكلم وتنسيقه داخل العبارة، «...فالأول لا يكون بمقتضى معنى، فـ(ضرب) و(ربض) رغم اختلاف نظمهما لم يؤدي ذلك إلى فساد، أما النظم الثاني فيكون بمقتضى معنى في النفس»[1]، واختلاله يؤدي لا محالة إلى اضطراب في المعنى، لأن الغرض من نظم الكلام: «...ليس أن توالت ألفاظه في النطق، بل أن تناسقت دِلالاتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل»[2].

فـ "الجرجاني" كما نرى لم يبخس دور اللفظ وفضله في أداء المعنى، ولم يقدّم المعنى دون اللفظ، وإنما يؤكد أن لا غنى لأحدهما عن الآخر لأن «الكلام لا يستحق اسم البلاغة حتى يُسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك»[3]، وفي هذا الموقف رفض قاطع لفكرة أسبقية أو أفضلية أحدهما على الآخر «فإن قيل فماذا دعا القدماء إلى أن قسموا الفضيلة بين المعنى واللفظ فقالوا: معنى لطيف ولفظ شريف، وفخّموا شأن اللفظ وعظّموه حتى تبعهم في ذلك من بعدهم، وحتى قال أهل النظر: أن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ، فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كل من يسمعه أن المزية في حقِّ اللفظ؟ قيل له: لما كانت المعاني إنما تتبيّن بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتب لها، والجامع شملها إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ في نطقه تجوّزوا فكنّوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ، ثم بالألفاظ بحذف "الترتيب" ثم أتبعوا ذلك بالوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد كقولهم (لفظ متمكن) يريدون موافقة

1- أبو بكر عبد القاهر بن محمد الجرجاني النحوي، "دلائل الإعجاز"، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مصر 1969 م، ط3، 1980م، ج1، ص49

2- المرجع نفسه، ص50.

3- المرجع نفسه، ص267.

معناه لمعنى ما يليه، كالشيء الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه، و(لفظ قلق ناب)، يريدون أنه من أجل أن معناه غير موافق لما يليه، كالحاصل في مكان لا يصلح له فهو لا يستطيع الطمأنينة فيه»[1].

ولعل من بين المحطات التي استوقفت البلاغيين أيضا تمييزهم بين لونين من الاستعمال اللغوي، استعمال (حقيقي) وآخر (مجازي):

فالأول يتوقف على المعنى المرتبط بالاستعمال الوضعي (الحقيقي) للغة.

والثاني فهو استعمال يتجاوزه اصطلحوا عليه بالمعنى (المجازي)، على أساس أن «...الكلمات المستعملة في تعبير ما، إما أن تستخدم في دلالاتها الموضوعة لها في اللغة فيكون الأسلوب من قبيل الحقيقة، وإما أن ينحرف المستعمل لتلك الكلمات عن تلك الدلالة الوضعية إلى دلالة أخرى يراها أكثر تمثيلا لمعناه، فيكون الأسلوب حينئذ من قبيل المجاز»[2].

وقد عبّر "الجرجاني" عن هذه الظاهرة بقوله: «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها... وإن شئت قلت: "كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع، إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي "مجاز"»[3]، ثم يسوق بعض الأمثلة للتوضيح نأخذ منها قوله: «فإذا قلنا:(جاء الأسد) وقصدنا الدلالة على الحيوان الذي اصطلح على تسميته بالأسد، فإن العلاقة بين لفظ الأسد

1- دلائل الإعجاز، ص63، ص64.

2- محمد الحفناوي، "أضواء على الفكر البلاغي (البيان)"، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر،1988م، ص:35

3- "أسرار البلاغة"، تحقيق: محمود محمد شاكر مطبعة دار المدني، جدّة، المملكة العربية السعودية، ص351، ص352.

والحيوان، أو بين اللفظ ومعناه علاقة مواضعة، أما إذا قلنا (جاء الأسد) **وكنا نقصد** وصف شجاعة(زيد)أو(عمرو)، فإن لفظ(أسد)يدل هنا على المجاز»[1].

وفي **فصل آخر يُقسّم الكلام** إلى **ضربين:** «ضرب تصل منه إلى الغرض **بدلالة** اللفظ وحده، وذلك إذا قصـــدت أن تُخبر عن "زيد" مثلا بالخروج على الحقيقة، فقلت: "خرج زيد"...وضـــرب آخر أنت لا تصـــل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضـيه موضـوع اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دِلالة ثانية تصـــل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر **(الكناية) و(الاســتعارة) و(التمثيل)...** »[2]، ويمثّل لها ببعض **العبارات قائلا: «...أولا ترى أنك إذا قلت** (هو كثير رماد القدر) **أو قلت: (طويل النجاد)** أو قلت في المرأة: (نؤوم الضـحى)، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضـك الذي تعني من مجرّد اللفظ، ولكن يدلّ اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السـامع من ذلك المعنى على سـبيل الاسـتدلال معنىً ثانيا هو غرضـك، كمعرفتك من (كثير الرماد القدر) **أنه (مضياف)، ومن طويل النجاد أنه (طويل القامة)**، ومن نؤوم الضـحى في المرأة أنها (مُترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها)...إذا عرفت هذه الجملة فههنا عبارة مختصـرة وهي أن تقول: "المعنى" و"معنى المعنى"، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللّفظ والذي تصـل إليه بغير واسـطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللّفظ معنى ثم يفضـي بك **ذلك** المعنى إلى معنى أخر»[3]، كما في عبارة: «(بلغني أنك تُقدّم رِجلا وتُؤخر رِجلا) التي تُفيد التردّد»[4].

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص352.

2- المؤلف نفسه، " دلائل الإعجاز"، ص262

3- المؤلف نفسه، " المرجع نفسه، ص263.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ث–المعنى عند الأصوليين:

ما هو معلوم أن لكل نشاط علمي أو فكري أو ثقافي أدوات لا بدّ من توفيرها **كشرط لممارسته على أكمل وجه وإخراجه** في أحسن صورة، وما هو معلوم أيضا أن القراءة كفعل حضاري ونشاط معرفي وتواصلي، محتاج إلى توفّر بعض **الأدوات، ولعلّ أهم** هذه الأدوات على الإطلاق **اللغة، فإذا أردنا أن نستنبط ما ينطوي عليه نص من دلالات أو أفكار، يتوجّب علينا أولا أن نكون** عارفين باللغة التي بها **كُتب.**

ولما كان اللسان الذي أنزل به الله تعالى كتابه على **نبيّه صلى الله عليه وسلّم عربيا كما قال جلّ جلاله:** ﴿ إنا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾[1]، **وقوله** سبحانه وتعالى: ﴿ وإنَه لَتَنْزِيل رَب الْعَالَمِينَ*نَزَلَ به الرُّوحُ الْأَمِينُ*عَلَى قَلْبِكَ لتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ*بلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ ﴾[2]. **وقوله جلّ شأنه:** ﴿ وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ لِسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ ﴾[3]، **كانت** «الإحاطة بسنن العرب وأعرافهم في التخاطب أمر واجب بل وملزم لكل مشتغل بحقل استنباط معاني القرآن الكريم وكلام نبيّه، ليفهم عن **الله عزّ وجلّ، وعن** النبي صلى الله عليه وسلم»[4].

لهذا اشترط **العلماء** في المفتي **أن يكون** عالمًا **باللغة «ومن جهل اللغة وهي** الألفاظ الواقعة على المسميات، **وجهل النحو الذي هو علم اختلاف الحركات**

1- سورة يوسف، الآية: 2

2- سورة الشعراء، الآيات: 192، 193، 194، 195.

3- سورة النحل، الآية: 103

4- ابن حزم الأندلسي، "الإحكام في أصول الأحكام"، ج1، ص51.

الواقعة على المعاني، لم يحل له ذلك»[1] **لأن الغاية من علم الأصول هي: «الوصول** إلى معرفة الأحكام الشرعية التي هي مناط السعادة الدنيوية والأخروية»[2]، **والوصول** إلى هذه المعرفة يتطلّب فهم النص القرآني فهما سليما، وهذا الأخير **يتطلّب العلم باللغة العربية.**

ولعلّ هذا ما قصده الإمام "الغزالي"(450هـ-505هـ) **حين قسّم العلوم** الشرعية إلى **أربعة أضرب: أصول، وفروع، ومقدّمات، ومتمّمات، وقال عن الثالث (المقدّمات) بأنها: «تجري منها** مجرى الآلات كعلم اللغة والنحو. فإنهما **آلة لعلم كتاب الله وسنة نبيّه صلى الله عليه وسلم. وليست اللغة والنحو من العلوم الشرعية** في أنفسهما، ولكن يلزم الخوض فيهما بسبب الشرع إذ جاءت هذه الشريعة بلغة **العرب، وكل شريعة لا تظهر إلا بلغة،** فيصير تعلم تلك اللغة آلة...»[3].

وهذا ما يُفسّر كون أغلب كتب الأصول تُفتتح بمباحث لها **صلة وثيقة بعلوم اللغة، ليكون تعلّم** هذه العلوم ضروريًا **وشرطا من شروط** الخوض في هذا الميدان،

1- ينظر: **أبو إسحاق إبراهيم بن** موسى بن محمد اللخمي الشاطبي، " الموافقات في أصول الشريعة"، تقديم: بكر بن عبد الله أبوزيد، ضبط وتعليق: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، المطبعة الرحمانية، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص125

2- علي بن محمد **(الآمدي)**، "الإحكام في أصول الأحكام"، تعليق: عبد الرزاق **عفيفي، دار الصميعي، المملكة العربية** السعودية، ط1، (1424هـ 2003م)، ج1، ص21.

3- **أبو** حامد محمد بن محمد، "إحياء علوم الدين"، ومعه المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من أخبار"، زين الدين أبي الفضل العراقي، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2005م، ج1، ص25

ويفسر أيضا كون أغلب المفسرين من علماء اللغة، أمثال: "الزجاج"*[1] و "الثعالبي"*[2] و"الواحدي"*[3] و "الزمخشري"*[4] وغيرهم.

لكن قبل الخوض في الحديث عن موضوع المعنى عند الأصوليين وسبل استنباطه، لا بُدّ من الوقوف أولا عند مصطلحين ارتبط ظهورهما بالدرس الأصولي خاصة، مصطلحان على ما يبدوان عليه من اختلاف في اللفظ، فهما ينتهيان إلى دلالة عامة تشير إلى الشرح والفهم والاستنباط، هما (التفسير، والتأويل).

لقد ورد (التفسير) في (لسان العرب) بمعان تشير كلها إلى الإيضاح والإظهار والإبانة، «فالفَسْرُ: البيان. فَسَر الشيءَ يفسِرُه، بالكَسر، وتَفْسُرُه، بالضم، فَسْراً وفَسَّرَهُ: أَبانه. والتَّفْسيرُ مثله. والفَسْرُ: كشف المُغَطّى، والتَّفْسير كَشف المُراد عن

G[1]- «هو إبراهيم بن السرى أبو إسحاق ، قال "أبو محمد بن درستويه" النحوي: حدّثني الزجاج قال: كنت أخرط الزجاج فاشتهيت النحو، فلزمت المبرّد لتعلّمه...، للزجاج مؤلّفات عديدة أشهرها: كتاب "معاني القرآن"، ما فسّر في جامع النطق"، وكتاب "الاشتقاق" وكتاب" مختصر في النحو" وكتاب "شرح أبيات سيبويه، وملفات أخرى، توفي عام 311هـ». ينظر: جمال الدين أبي الحسن بن يوسف القفطي، "أنباه الرواة عن أنباء النحاة"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان، ط1، (1406هـ=1986م) ج1، ص194، ص200

G[2]- «هو أحمد بن محمد بن إبراهيم الأستاذ أبو إسحاق، صاحب التصانيف الجليلة، العالم بوجوه الإعراب والقراءات، وله: "التفسير الكبير" المسمى: الكشف والبيان، و"العرائس" في قصص الأنبياء، توفي عام 427هـ،». ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص154، ص155

G[3]- «هو علي بن أحمد أبو الحسن الإمام المصنف المفسّر النحوي، صنّف "التفسير الكبير" وسماه: "البسيط"، وأكثر فيه من الإعراب والشواهد واللغة، ومن رآه علم مقدار ما عنده من بالعربية ...وصنّف: "الوسيط في التفسير" أيضا، وهو مختار من البسيط أيضا غاية في بابه، وصنّف "الوجيز" وهو عجيب، وصنّف "شرح ديوان المتنبي"، وهو غاية في بابه، توفي بنيسابور عام 468هـ». ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص223

G[4]- «محمود بن عمر بن محمد، صاحب القدم في الأدب واللغة والنحو والتفسير، وتفسيره الكشاف من أشهر الكتب، توفي عام 538هـ». ينظر: المرجع نفسه، 265

اللفظ المُشْكل، واسْتَفْسَرْتُه **كذا:** سألته أَن يُفَسِّره لي»[1] ...قال تعالى:﴿ وَلاَ يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلاَّ جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنِ تَفْسِيرَا ﴾[2]. **ففسّر هنا** بمعنى: بيّن **ووضّح،** وكلام مفسَّر، أي: واضح ظاهر، وفي الاصطلاح **فهو: «...علم يُعرف به فهم** كتاب الله المنزّل على نبيّه محمد صلى الله عليه وسلّم، وبيان معانيه، واستخراج **أحكامه وحكمه»**[3].

ويقول ابن الأَعرابي: «**التأويل** والتفسير والمعنى واحد. **فالتفسير**: ردّ أَحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر، **أما (التأويل) الذي هو استنباط** المعنى الخفي فمعناه اللغوي من (الأَوْل) بمعنى الرجوع، فكأن المفسّر أرجع الآية إلى ما **تحتمله من** معاني»[4].

وهما كذلك عند صاحب (القاموس): «أوّلَ الكلام تأويلا، وتأوّله بمعنى: دبّره وقدّره وفسّره»[5]، ومنه قوله تعالى:﴿ ابْتِغَاءَ الفتنة وابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ ﴾[6]... بمعنى التفسير «فيُقال تفسير القرآن، ويقال تأويل القرآن بمعنى واحد، وقال "بن جرير الطبري" في (تفسيره) القول في تأويل قوله تعالى كذا...واختلاف أهل التأويل في هذه الآية...يُريد بذلك أهل التفسير»[7].

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (فسر)، ص 3412، ص3413

2- سورة الفرقان، الآية:33

3- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، "البرهان في علوم القرآن"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، ط1، (1376هـ-1957م)، ص13

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

5- الفيروز أبادي، مادة (أول)، ص963

6- سورة آل عمران، بعض الآية: 07

7- محمد على الصابوني، "التبيان في علوم القرآن (محاضرات في علوم القرآن)"، مكتبة رحاب للنشر والتوزيع، مكتبة دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط3، 1407هـ-1998م)، ص66

ومن العلماء من فرّق بينهما أمثال "الزركشي" حيث يقول: «...التأويل كشف ما انغلق من المعنى، ولهذا قال "البجلي": التفسير يتعلّق بالرواية، والتأويل يتعلّق بالدراية...وقال أبو النضر القشري: ويُعتبر في التفسير الاتباع والسماع، وإنما الاستنباط فيما يتعلّق بالتأويل»، وكذا العلّامة "السيوطي" الذي أفاض في هذا البحث-يقول "محمد علي الصابوني"- « ونقل نقولا كثيرة عن العلماء، إلا أن أجمعها وأقربها إلى الصواب أن يكون التفسير لكشف معاني القرآن الظاهرة، أما التأويل فهو ما استنبطه العارفون من المعاني الخفيّة والأسرار الربّانية اللطيفة التي تحتملها الآية الكريمة والتي تحتاج إلى تأمل وتفكر واستنباط»[1].

ويورد صاحب (التسهيل) تعاريف ثلاثة إقرارا بوجود خلاف بين العلماء حول الموضوع حيث يقول: «فإن قيل ما الفرق بين التفسير والتأويل، فالجواب أن في ذلك ثلاثة أقوال، الأول: أنهما بمعنى واحد، والثاني: أن التفسير للفظ والتأويل للمعنى، والثالث وهو الصواب، أن التفسير هو الشرح والتأويل وهو حمل الكلام على معنى غير المعنى الذي يقتضيه الظاهر بموجب اقتضى أن يُحمل على ذلك ويخرج على ظاهره»[2]، ولعلّ هذا ما شجّع "محمد علي الصابوني" على اعتماد مصطلح التفسير كمرادف للتأويل وتقسيمه إلى ثلاثة أقسام:

أ-التفسير بالرواية ب- التفسير بالدراية، ث- التفسير بالإشارة.

فالتفسير بالرواية هو المأثور، والمراد به: «التفسير بما جاء في القرآن الكريم أو السنة الشريفة أو ما صدر عن الصحابة، ويشترطون فيه التثبُّت من صحّة سنده إلى

1- محمد علي الصابوني، "التبيان في علوم القرآن"، ص67، ص68

2- أبو القاسم محمد بن أحمد بن جُزيّ الكلبي، "التسهيل لعلوم التنزيل"، ضبط وتصحيح: سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1415هـ-1995م)، ج1، ص10

الرسول صلى الله عليه وسلّم، والتثبُّت من صحة الرواية. ومثال ما جاء تفسيره في القرآن الكريم، قوله تعالى:﴿...أُحِلَّتْ لَكُم بَهِيمَةُ الأَنْعَامِ إِلاَّ مَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ...﴾[1]، فجاء تفسيرها في آية أخرى، في قوله تعالى:﴿ حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ وَالدَّمُ وَلَحْمُ الْخِنزِيرِ وَمَا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ وَالْمُنْخَنِقَةُ وَالْمَوْقُوذَةُ وَالْمُتَرَدِّيَةُ وَالنَّطِيحَةُ وَمَا أَكَلَ السَّبُعُ إِلاَّ مَا ذَكَّيْتُمْ وَمَا ذُبِحَ عَلَى النُّصُبِ وَأَن تَسْتَقْسِمُواْ بِالأَزْلاَمِ ذَلِكُمْ فِسْقٌ...﴾[2]...ومثال ما جاء في الحديث الشريف تفسيرا وشرحا للقرآن الكريم أنه صلى الله عليه وسلّم فسّر الظلم بالشرك في قوله تعالى:﴿ الَّذِينَ آمَنُواْ وَلَمْ يَلْبِسُواْ إِيمَانَهُم بِظُلْمٍ أُوْلَئِكَ لَهُمُ الأَمْنُ وَهُم مُّهْتَدُونَ﴾[3] وأيّد تفسيره هذا بقوله تعالى:﴿إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ﴾[4]وهما أعلى مراتب التفسير، لأن القرآن الكريم قد بيّن مهمة **الرسول صلى الله عليه وسلّم** التي هي التوضيح والبيان في قوله تعالى: ﴿ بِالْبَيِّنَاتِ وَالزُّبُرِ وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾[5]...**أما** التفاسير **الصادر عن الصحابة رضوان الله عليهم** فلأنهم اجتمعوا بالرسول صلى الله **عليه وسلّم**، ونهلوا من معينه الصافي، **وشهدوا الوحي والتنزيل، وعرفوا أسباب النزول**، ولهم من صفاء نفوسهم وسلامة فطرتهم وعلو منزلتهم في الفصاحة والبيان ما يُؤهلهم للفهم الصحيح **والسليم لكلام الله، ويُدركون أسرار القرآن أكثر من** غيرهم، وأشهرهم "عبد الله بن عباس" حَبْر هذه الأمة، الذي دعا له الرسول الكريم **صلى الله عليه وسلّم بقوله:** "اللّهم فقّهه في الدين وعلّمه التأويل"...**فقد رُوي أن**

1- سورة المائدة، الآية :01
2- سورة المائدة، الآية: 03
3- سورة الانعام، الآية: 82
4- سورة لقمان، الآية: 13
5- سورة النحل، الآية 44

رجلا أتى "عبد الله بن عمر" يسـأله عن قوله تعالى **حول السـموات والأرض:** ﴿كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا﴾[1]، **فقال له:** اذهب إلى "ابن عباس" فاسـأله ثم تعال فاخبرني، فذهب فسأله فقال: كانت السموات رتقا لا تمطر، وكانت الأرض رتقا لا تنبت، ففتق هذه بالمطر، وهذه بالنبات، فرجع **الرجل** إلى **"ابن عمر"** فأخبره فقال: قد كنت أقول ما يعجبني جراءة "ابن عباس" على تفسـير القرآن، **والآن قد علمت** أنه أوتي علما...**ومن الصحابة أيضا "عبد الله بن مسعود" وقد كان خادم الرسول صلى الله عليه وسلّم،** يُلبسه نعليه ويمشي معه وأمامه فكان له من هذه الصِّلة النبوية خير مثقّف ومؤدّب، لذلك عدّوه من أعلم الصـحابة بكتاب الله عزّو جلّ، ومعرفة محكمه ومتشابهه، وحلاله وحرامه...»[2]

أما التفسـير بالدراية فيكون « **بالرأي أو بالمعقول، لأن المفسـر لكتاب الله** تعالى لا يعتمد على المأثور المنقول عن الصـحابة أو التابعين بل يعتمد على اجتهاده، فيسـخّر لذلك **اللغة العربية، وفهم أسـلوبها على طريقة العرب، ومعرفة** طريقة التخاطب عندهم، وإدراك العلوم الضـرورية التي ينبغي **أن يكون ملما بها كل** من أراد تفسـير القرآن، **كالنحو والصـرف، وعلوم البلاغة، وأصـول الفقه، ومعرفة أسـباب النزول،** إلى غير ما هنالك من العلوم التي يحتاج إليها المفسـر»[3]، **وهي الشروط** التي **وضعها العلماء لكل من أراد** تفسير كلام الله تعالى أو **تبيان كلام نبّيه صلى الله عليه وسلّم.**

وأما القسـم الثالث الذي هو (التفسـير **الإشـاري) فهو:** «**تأويل القرآن على** خلاف ظاهره، لإشـارات خفيّة تظهر لبعض أولي العلم، أو تظهر للعارفين بالله من

1- سورة الأنبياء، الآية:30

2- ينظر: محمد علي الصابوني، "التبيان في علوم القرآن"، من ص67 إلى ص75

3- ينظر: المرجع نفسه، ص155، ص156

أرباب السلوك والمجاهدة للنفس ممن نوّر الله بصائرهم فأدركوا أسرار القرآن أو انقدحت في أذهانهم بعض المعاني الدّقيقة بواسطة الإلهام الإلهي، أو الفتح الرّباني...وهو أن يرى المفسّر معنى آخر غير المعنى الذي تحتمله الآية الكريمة، فهذا التفسير لا يظهر لكل إنسان وإنما يظهر لمن فتح الله قلبه، وأنار بصيرته وسلكه في ضمن عباده الصالحين، الذين منحهم الله الفهم والإدراك»[1] ويستدلّ على ذلك بقوله تعالى في قصة الخضر مع موسى عليه السلام: ﴿فَوَجَدَا عَبْدًا مِّنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا﴾[2].

وبالتالي إذا ما استثنينا هذا الأخير الذي يتجاوز نطاق القدرة البشرية العادية لأنه «ليس من العلم (الكسبي) الذي يُنال بالبحث والمذاكرة، وإنما هو من العلم (اللدنّي) أي الوهبي الذي هو أثر التقى والاستقامة والصلاح»[3]، فإن الاختلاف الذي أشرنا إليه بين العلماء حول مفهوم التفسير ومفهوم التأويل لا يبدو ذا أثر بالغ على الغاية التي اجتمعا حولها، لأن المراد من كليهما هو فهم كلام الله تعالى وكلام نّبه صلى الله عليه وسلّم، والوصول إلى المعنى الصحيح فيهما واستنباط أحكامهما، بدليل اشتراكهما في الأدوات والآليات المسخّرة لذلك، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

1-الاستعانة بالقرآن الكريم وبتفاسير الرسول صلى الله عليه وسلّم، وتفاسير الصحابة ممن عاصروا الرسول صلى الله عليه وسلّم وشهدوا نزول الوحي.

2-الاستعانة بعلوم اللغة (النحو والصرف) والبلاغة وغيرها والاطلاع على سنن العرب في كلامها.

3-ربط الآيات والسُّور بالظروف التي رافقتها، أو ما يُعرف (بأسباب النزول)

1- محمد علي الصابوني، "التبيان في علوم القرآن"، ص171

2- سورة الكهف الآية:65

3- المرجع السابق، ص172

4-ربط الأحاديث النبوية الشـريفة بالعوامل والملابسـات التي رافقتها، أو ما يُعرف بـ (أسباب الورود).

5- ثم كانت لهم مباحث ودراسـات مطوّلة في العلاقة بين آي القرآن أو ما يُعرف بـ (علم المناسبة) من أجل الغوص أكثر في عمق المعجزة الربانية.

وعلى إثر هذه العناصر تكون دراسة النص القرآني قد أحاطت به من الداخل والخارج وفق المستويات التالية:

1. **المستوى الأول**: اللفظ وعلاقته بالمعنى (المعنى المعجمي).
2. **المستوى الثاني**: اللفظ والمعنى داخل التركيب.
3. **المستوى الثالث**: علاقة النص القرآني بالخارج:(أسباب النزول)
4. **المستوى الرابع**: العلاقة بين تراكيب النص القرآني: (المناسبة)

وهذه المسـتويات كما نري لا تقف عند كونها أدوات وآليات وخطوات لا بدّ منها لفهم كلام الله عزّ وجل، وإنما تتعداها إلى كونها «ضـوابط لا يفسّـر القرآن إلا من امتلكها والتزمها، وشـروط لا يُقدم على القول في القرآن إلا من توفّرت فيه»[1]

1- فاطمة الزهراء الناصري، "مفهوم القراءة عند الحداثيين وعلاقته بالتفسير"، بحث منشور ضمن أعمال ندوة (النص والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية)، مركز تفسير للدراسات القرآنية،27-05-2011، ص16، *WWW.tafsir.net*

1-المستوى الأول: اللفظ المفرد وعلاقته بالمعنى (الدلالة المعجمية):

لقد عُدّت الألفاظ عند المفسّرين من أهم المباحث، فهي بقدر ما تمثّل الوحدات الأساسية في أداء المعنى، فهي أيضا وسيلة إلى تحصيله لأن «...معظم الكلام في الأصول يتعلّق بالألفاظ والمعاني»[1].

وحتى يكون المفسر على بينة منها، فقد خصّصوا لها مباحث مطوّلة في دراساتهم، وفصّلوا القول في جميع الجهات والزوايا التي يتقاطع فيها اللفظ بالمعنى، ووضعوا قواعد وضوابط لفهم النصوص تمهيدا لاستنباط الأحكام الشرعية، كما اعتبروا التقيُّد بهذه القواعد والضوابط أمر ضروري، بل وملزم لاستجلاء المعنى، فقالوا بأن أول ما يجب على المفسر الاشتغال به هو التحقق من دلالة اللفظ، بسبب «توقف معرفة دلالات الأدلة اللفظية من الكتاب والسُنة وأقوال أهل الحل والعقد من الأمة على معرفة موضوعاتها لغة، من جهة الحقيقة، والمجاز، والعموم، والخصوص، والإطلاق والتقييد، والحذف والإضمار، والمنطوق، والمفهوم، والاقتضاء، والإشارة، والتنبيه، والإيماء، وغيره»[2]، أو ما اصطلح "الراغب الأصفهاني" بـ «العلوم اللفظية»[3] وجعلوا لها تقسيمات أربع بناءً على دلالاتها:

1- عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني (ت478هـ)، "البرهان في أصول الفقه"، دراسة وتحقيق: صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1418هـ -1997م)، ج1، ص130.

2- الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام"، ص21، ص22.

3- ينظر: أبو القاسم الحسين بن محمد، "المفردات في غريب القرآن"، تحقيق وضبط: محمد سيّد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص6

مترادفة وهي: «الألفاظ المختلفة في الصيغة المتواردة على مسمى واحد، كالخمر والعقار، والليث والأسد، والسهم والنُّشاب، وبالجملة كل اسمين عبّرت بهما عن معنىً واحد...»[1].

ومتباينة وهي: «الأسامي المختلفة للمعاني المختلفة، كالسواد، والقدرة، والأسد، والمفتاح، والسماء، والشجر، والأرض، وسائر الأسامي وهي الأكثر»[2].

ومشتركة وهي: «الأسامي التي تُطلق على مسمّيات مختلفة لا تشترك في الحدّ والحقيقة البتّة، كـ (اسم العين) للعضو الباصر والميزان، والموضع الذي ينفجر منه الماء (العين الفوارة)، والذهب، والشمس، وكـ (اسم المشتري) لقابل عقد البيع والكوكب الذي هو في السماء...»[3].

ومتواطئة وهي: «الأسامي التي تُطلق على أشياء متغايرة بالعدد ولكنها متّفقة بالمعنى كاسم (الرجل) فإنه يدلّ على زيد وعمرو، وبكر وخالد، وكاسم (الجسم) الذي يُطلق عل الانسان والسماء والأرض»[4].

كما نجد لهم **تتبّعا** للألفاظ التي انتقلت من الحقيقة إلى المجاز **كما هو الحال** في (أساس البلاغة)* للإمام "الزمخشري" (ت538 هـ).

وعلى ذكر (المجاز) لا بُد من الإشارة إلى أن بعض العلماء من يُنكر هذه التسمية **حين يتعلّق الأمر** بألفاظ القرآن كما هو الحال عند "ابن **حزم الظاهري"** الذي يرى بأن في القرآن لفظا **عربيا منقولا** عن موضعه في اللغة إلى معنى آخر **وهي**

1- أبو حامد بن محمد بن محمد الغزالي، "محكّ النظر"، اللجنة العلمية بمركز المناهج للدراسات والتحقيق العلمي، مركز المناهج للدراسات، الرياض، السعودية، ط1، (1437هـ -2016م)، ص66.

2- أبو حامد بن محمد بن محمد الغزالي، "محكّ النظر"، ص66.

3- المرجع نفسه، ص67

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

G- طُبع في دار الفكر، بيروت، لبنان، 1989م.

ألفاظ لغوية نقلت إلى معان شـــرعية لم **تعرفها العرب من قبل**، وبالتالي **فتســـميتها** حقيقية وليست مجازا، **وبصطلح عليها بعبارة** (الأسماء الشرعية)، **ومثال ذلك حديثه عن (الشفعة) حيث يذكر أنها:** «ليست لفظة قديمة إنما هي لفظة شرعية لم تعرف العرب معناها قبل رسول الله صلى الله عليه وسلّم، كما لم تعرف لفظة الصلاة، **ولفظة الزكاة، ولفظة الصيام، ولفظة الكفارة، ولفظة النسك، ولفظة الحد، كل ذلك** في الدين حتى بيّنها لنا رسول الله صلى الله عليه **وسلّم»**[1]، **بينما هي عند** البعض **الآخر** «...لا تخرج عن أحد قسمي كلام العرب وهو المجاز»[2].

كما تفطنوا للأهمية التي **تكتســـيها ظاهرة** التغيّر الدلالي للألفاظ وانتقالها من معنى إلى آخر بمقتضى **الظروف** المختلفة: تاريخية أو ثقافية أو دينية...

فمن قبيل الألفاظ التي لحقها التغيّر على مســـتوى الدلالي **بمقتضـــى الظرف** الأخير **على ســبيل المثال، فقد تتبّعها** بعض العلماء وجمعوها في مصـنّفات **مستقلة** أبرزها كتاب (الزينة في الألفاظ العربية الإسلامية)* "لأبي حاتم الرازي"(ت322هـ)، «...وفيه رصـد لألفاظ قديمة في كلام العرب واشـتقاقاتها المعروفة، **ومنها ما جاءت** في القرآن الكريم ولم تكن العرب تعرفها ولا غيرها **من الأمم**، وما جاءت في **القرآن**

1- ابـن حـزم الـظـاهـري "المحـلـى"، تحـقـيـق: أحمـد محـمـد شـــاكـر، 89/9 مـوقـع يـعسـوب: *http//WWW.shamela.Ws*

2- أبو الطيّب محمد صديق حسن **خان** بهادر (القنوجي)(ت1307هـ)، "البُلغة في أصول اللغة"، **تحقيق:** نذير محمد مكتبي، دار **البشائر** الاسلامية، بيروت، لبنان، 1989م، ص50.

G- تحقيق: حسين الهمذاني، القاهرة، مصر، 1958م

من ألفاظ العجم. وحاول تفسير معاني الكلمات التي تغيّرت مدلولاتها عمّا كانت عليه في العصر الجاهلي، وفيه أيضا رصد للألفاظ التي نقلت من اللغة إلى الشرع»[1].

كما كانت لهم عناية بألفاظ القرآن فأفردوا لها تصانيف ضخمة أبرزها (تفسير غريب القرآن)*[1] "لابن قتيبة"، وكتاب (غريب القرآن) المسمى بـ (نزهة القلوب)*[2] لـ "السجستاني"(ت330هـ)، و (المفردات في غريب القرآن)*[3] لـ "للراغب الأصفهاني(ت502هـ) وغيرها.

ومن قبيل تعيين أقسام الألفاظ من حيث الوضوح والخفاء وتحديد ما إذا كانت دلالتها في الاستخدام أو التوظيف أصلية أو تبعية كان تمييزهم بين النص والظاهر.

فالظاهر «...أدنى مرتبة من النص من حيث قوة الوضوح، وهو اللفظ المحتمل لمعنيين فصاعدا وهو في أحدهما أظهر»[2].

أما (النص) فهو: «ما رفع في بيانه إلى أقصى غاياته»[3]، وقيل كل «لفظ لا يحتمل إلا معنًى واحدا»[4].

1- ينظر: أحمد بن حمدان (ت322هـ)، تعليق: حسين بن فيض الله الهمداني، مركز الدراسات والبحوث اليمني، ط1، (1415هـ-1994م)، ص22، ص23

G[1]- تحقيق: السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1398هـ-1978م)

G[2]- أبو بكر محمد بن عزيز، تحقيق: لجنة من العلماء، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، (د.ط)، (د.ت)

G[3]- أبو القاسم الحسين بن محمد البغدادي، "تحقيق: محمد سيّد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ط)، د.ت)

2- ينظر: أبو يعلى محمد بن الحسين الفراء الحنبلي البغدادي، "العدة في أصول الفقه"، تحقيق وتعليق أحمد بن علي سير المباركي، المملكة العربية السعودية، ط3، 1414هـ -1993م، ج1، ص137.

3- أبو سليمان بن خلف الباجي الأندلسي ت474هـ، "الحدود في الأصول"، ـــ، تحقيق نزيه حماد، مؤسسة الزغبي، بيروت، لبنان، ط1، 1392هـ-1973م، ص42.

4- نجم الدين أبي الربيع سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم ابن سعيد الطوفي، "شرح مختصر الروضة"، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، المملكة العربية السعودية، ط2، (1419هـ -1998م)، ج1، ص553

وعُرّف أيضا: «بأنه ما أفاد بنفسه من غير احتمال»[1]، **ومن أمثلته:** «أسماء الأعداد كالعشرة والمائة والألف، ومن ذلك قوله تعالى:﴿ **قل هو الله أحد** ﴾[2]، **وقوله صلى الله عليه وسلّم:** «...في **أربع وعشرين من الإبل فما دونها من الغنم من** كل خمسٍ شاة، فإذا بلغت خمسا وعشرين إلى خمس وثلاثين ففيها بنت مخاض أنثى»[3].

ويقسّم الإمام "محمد الأمين الشنقيطي"(ت1393هـ) في (مذكرة في أصول **الفقه)** الكلام إلى ثلاثة أقسام: «نص وظاهر ومجمل ...فالكلام إما أن يحتمل معنى **واحدا فقط، فهو النص مثال:﴿ تلك عشرة كاملة ﴾[4]، وإن احتمل معنيين فأكثر** فلابد أن يكون في أحدهما أظهر من الآخر أولا، فإن كان أظهر في أحدهما فهو الظاهر ويقابله المحتمل المرجوح كـ (الأسد) فإنه ظاهر في الحيوان المفترس، ومحتمل في الرجل الشجاع. وإن كان لا رجحان له في أحد المعنيين أو المعاني فهو المجمل كالعين **والقرء»**[5].

2-المستوى الثاني: دلالة اللفظ داخل التركيب:

من المبادئ المقررة بين علماء اللغة أن الدلالة الحقيقية للفظ تتحدّد **داخل** التركيب وبالتالي فهم يميّزون في اللفظ بين **معنيين:**

1- **أبو** علي الحسن بن شهاب بن الحسين العكبري الحنبلي، "رسالة العكبري في أصول الفقه"، تحقيق و**تعليق: بدر بن ناصر بن مشرع السبيعي، لطائف لنشر الكتب والرسائل العلمية، الكويت، ط1، (1438هـ -2017م)، ص105.**

2- **سورة الإخلاص، الآية:01**

3- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (194هـ -256هـ)، "صحيح البخاري"، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ط1، (1426هـ -2002م)، ص353.

4- **سورة البقرة، الآية :195.**

5- ابن محمد المختار، إشراف بكر بن عبد الله بوزيد، دار عالم للفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكرّمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1426هـ، ص274، ص275.

معنى إفرادي بمعزل عن التركيب أو السياق **اللغوي وهو ما يصطلح عليه بـ** (المعنى المعجمي) ويفضّل البعض تسميته بـ (اللامعنى).

ومعنى تركيبي وهو المعنى الذي تأخذه **اللفظة داخل الجملة، وهو الأصل لأنه** المقصود بالكلام والتخاطب **لأن الغاية من الكلام هي الإبلاغ والإفهام.**

إلا أننا نجد **لعلماء الأصول اصطلاح آخر،** فهم يميّزون بين الألفاظ **الواقعة** داخل التركيب والواقعة خارجه (مفردة)، فيصطلحون **على** الأولى والتي تفيد معنى **محدّدا بـ(الكلام)، أما الثانية** التي لا تفيد معنى محدّدا **يصطلحون عليها بـ (الكِلم)،** وهو ما يُعبّر عنه **الإمام** "الغزالي" **بقوله: «الكِلم** ينقسم إلى: اسم، وفعل، وحرف ولم يقل الكلام، لأنه المفهوم والحرف لا يُفهم وكذا الاسم، والكلام **المفهم** جملة مركبة من مبتدأ وخبر كقولك: "زيد منطلق" أو فعل وفاعل كقولك: "قام زيد" أو شرط وجزاء كقولك: "إن جئتني أكرمتك"»[1]**.ومن هنا تقرّر أن الكلام لا يكون** مفيدًا **إلا إذا** «اشتمل على اسميين أسند أحدهما إلى الآخر، أما الكِلم **هو ما كان من قبيل الحرف أوكل كلمة بمفردها»**[2].

وبالتالي فحين نتكلّم عن معنى اللفظ داخل التركيب أو الجملة(الكلام) فهذا يعني اتحاد جملة من العناصر وتضافرها لتحديد المعنى، عناصر تتراوح بين ما هو **لغوي،** وهذا من اختصاص علم النحو الذي كانت له عناية من لدن هذه الفئة من **العلماء** اقتداء بالصحابة رضوان الله عليهم وأبرزهم في ذلك "علي بن أبي **طالب" كرّم الله وجهه حيث يدعوا المسلمين** إلى **العناية بعلم النحو لتفادي** اللحن في القرآن

1- أبو حامد الغزالي، "المنخول **من تعليقات الأصول"**، تحقيق: محمد حسن هيتو، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د.ت)، ص78

2- المؤلف نفسه، "المستصفي من علم الأصول"، محمد سليمان الأشقر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1997 م، ج1، ص334

الكريم خاصة قائلا: «تعلّموا النحو، فإن بني إسرائيل كفروا بحرف واحد كان في الإنجيل الكريم مسطورا وهو: أنا ولّدت عيسى بتشديد اللّام، فخفّفوه فكفروا»[1]. أو كما يقول الإمام "الجرمي"* (ت225هـ) بمعرفة علم النحو: «... يُعقل عن الله عزّ وجل كتابه وما استوعاه من حكمة، واستودعه في آياته المبيّنة، وحججه المنيرة، وقرآنه الواضح، ومواضعه الشافية، وبه يُفهم عن النبي صلى الله عليه وسلّم آثارُه المؤدّية لأمره ونهيه، وشرائعه وسننه...»[2]. مؤكّدا ذلك بقوله: «منذ ثلاثين سنة وأنا أفتي بكتاب سيبويه، والمراد بهذا الكلام أن سيبويه وإن تكلم في النحو فقد نبّه في كلامه على مقاصد العرب في التخاطب وعادتهم في التصرف اللفظي والمعنوي»[3]، وعناصر أخرى غير لغوية مقابلة لمصطلح (المقام) يجب على المفسّر أن يكون على دراية بها، لذا فموضوع البحث عن المعنى السليم في النص القرآني لدى الأصوليين لم يتوقف عند المستوي الداخلي، بل تعداه لدراسة علاقة النص بظروف المسلمين ومستجدّات الأحداث زمن نزول الوحي، أو ما يُعرف في علوم القرآنية بأسباب النزول، وأسباب الورود بالنسبة للحديث النبوي الشريف.

3-المستوى الثالث: النص القرآني والسياق الخارجي:(أسباب النزول)

1- المظفر بن الفضل العلوي، "نظرة الإغريض في نصرة القريض"، ص14

G- أبو عمر صالح بن اسحاق الجرمي البصري النحوي، إمام العربية، صاحب التصانيف، وكان صادقًا ورعًا خيّرًا. وقال عنه "المبرد": «كان الجرمي أثبت القوم في كتاب سيبويه، وعليه قرأت الجماعة، وكان عالمًا باللغة، حافظًا لها، وكان جليلاً في الحديث والأخبار، وكان أغوص على الاستخراج من المازني، وإليهما انتهى علم النحو في زمانهما»، ينظر: (الذهبي) أبو عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز(673هـ-748هـ)، "سير أعلام النبلاء"، تحقيق: حسان عبد المنّان، بيت الأفكار الدولية، لبنان، 2004، ج2، ص2012.

2- فتحي الدريني، "المناهج الأصولية في الاجتهاد بالرأي في التشريع الإسلامي"، ص268

3- أبو إسحاق الشاطبي، "الموافقات في أصول الشريعة"، المجلد 4، ص114.

لمعرفة أسباب النزول دور كبير في فهم **كلام الله عزّ وجلّ، فهو** «يورث إدراك المعنى المقصود من الآية كي لا يقع الباحث أو المفسّر في لبس أو إشكال»[1]، **بما** يمكن من استنباط أحكامه على الوجه الصحيح الذي ارتضاه الله تعالى لعباده، **فـ"الواحدي" يقول بأنه:** «لا يُمكن معرفة تفسير الآية **دون الوقوف على قصّتها،** وبيان نزولها...وقال "ابن دقيق العبد": بيان سبب النزول طريق قوي في فهم معاني **القرآن، وقال عنه "ابن تيمية": بأنه يعين على فهم الآية،** فإن العلم بالسبَب يورث العلم بالمسبِّب»[2].

لهذا نجد عناية كبيرة **بمعرفة أسباب النزول من لدن** الكثير **من العلماء**، حتى أفرد لها بالتصنيف جماعة منهم **أمثال: "الواحدي"**(ت468هـ)*[1]، **و "ابن حجر"** (773هـ-852هـ)*[2]، ثم ألف فيه "الإمام السيوطي"(ت911هـ)*[3] وغيرهم.

إن معرفة أسباب النزول لازمة لمن أراد علم القرآن، والدليل على ذلك أمران:

«...أحدهما أن علم المعاني والبيان الذي يُعرف به إعجاز القرآن، فضلا عن معرفة مقاصد كلام العرب، إنما مداره على معرفة مقتضيات الأحوال، حال الخطاب من جهة نفس الخطاب، أو المخاطِب، أو المخاطَب، أو الجميع، **لأن الكلام نفسه** يختلف فهمه بحسب حالين، وبحسب مخاطبين، وبحسب غير ذلك، كالا**ستفهام،**

1- أمير عبد العزيز، " دراسات في علوم القرآن"، دار الشهاب للطباعة والنضر، باتنة، الجزائر، ط2، (1408هـ=1988م)، ص77

2- ينظر: محمد علي الصابوني، **"التبيان** في علوم القرآن"، ص21

G[1]- أبو الحسن علي بن أحمد النيسابوري، **"أسباب النزول"**، تخريج وتدقيق: عصام بن عبد المحسن الحميدان، دار **الإصلاح، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط2، (1412هـ=1992م)**

G[2]- شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد العسقلاني، "العجاب في بيان في بيان الأسباب"، **تحقيق: أبو** عبد الرحمان فواز أحمد زمرلي، دار بن حزم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، (1422هـ=2002م)

G[3]- **جلال الدين** عبد الرحمان، "أسباب النزول المسمى (لباب النقول في أسباب النزول)"، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، (1422هـ=2002م)

لفظه واحد، ويُدخله معان أخرى من تقرير وتوبيخ وغير ذلك، وكالأمر يدخله معانى الإباحة والتهديد والتعجيز وأشباهها ولا يدلّ على معناها المراد إلا الأمور الخارجية، وعمدتها مقتضيات الأحوال، وليس كل حال يُنقل، ولا كل قرينة تقترن بنفس الكلام المنقول، وإذا فات نقل بعض القرائن الدالة، فات فهم الكلام جملة، أو فهم شيء منه، ومعرفة الأسباب رافعة لكل مشكل في هذا النمط؛ فهي من المهمات في فهم الكتاب بلا بد، ومعنى معرفة السبب هو معرفة مُقتضى الحال...والوجه الثاني هو أن الجهل بأسباب النزال مُوقِع في الشُبَهِ والإشكالات، ومورد للنصوص الواردة، مورد الإجمال حتى يقع الاختلاف، وذلك مظنّة وقوع الخلاف...»[1].

ويسوق صاحب (التبيان) أمثلة كثيرة في هذا الباب نأخذ منها: «...ما أشكل على "عروة بن الزبير" رضي الله تعالى عنه معنى قوله تعالى: ﴿إِنَّ الصَّفَا وَ الْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللهِ فَمَن حَجَّ البَيْتَ أو اعتَمَرَ فَلاَ جُنَاحَ عَلَيْهِ أَن يَطَّوَّفَ بِهِما﴾[2]، فإن ظاهر الآية الكريمة يشير إلى عدم وجوب السعي بين(الصفا والمروة) حتى قال عروة بن الزبير لخالته "عائشة أم المؤمنين" رضي الله عنها يا خالة: إن الله تعالى يقول: ﴿فَلاَ جُنَاحَ عَلَيْهِ أَن يَطَّوَّفَ بِهِما﴾ فأرى أنه لا بأس على الإنسان أن يَترك السعي بينهما؟ فقالت له "عائشة" رضي الله عنها: بئس ما قلت يا ابن أختي، لو كان الأمر كما ذكرت لقال الله تعالى فلا جناح ألا يطّوف بهما...ثم أخبرته بأن الناس في الجاهلية كانوا يسعون بين الصفا والمروة وكانوا يحجون في سعيهم بين صنمين أحدهما على الصفا يسمّى(إسافا)، والثاني على المروة ويسمى(نائلة)، فلما

1- أبو إسحاق الشاطبي، "الموافقات في أصول الشريعة"، المجلد 4، ص146

2- سورة البقرة: الآية :158

دخل الناس في الإسلام تحرّج بعض الصحابة من السعي بينهما خشية أن يلتبس الأمر بعبادة الجاهلية، فنزلت الآية الكريمة لتدفع عنهم الحرج وتوجب عليهم السعي لله لا للأصنام فردّت "عائشة" على "عروة" فهمه وكان ذلك بسبب النزول»[1].

ولما كان كلام العرب وطرق البحث فيه متشعّبة، فكُتب اللغة تضبط الألفاظ والمعاني الظاهرة دون المعاني الدقيقة التي يتوصّل إليها الأصولي باستقراء يزيد على استقراء اللغوي، فهناك إذن دقائق لا يتعرّض لها اللغوي ولا تقتضيها عناية النحوي ولكن يتوصّل إليها الأصولي باستقراء خاص وأدلة خاصّة. ومن هنا فموضوع المعنى لدى علماء الأصول لم يتوقف عند اللفظ المفرد، ووظيفته داخل التركيب وعلاقة اللفظ بغيره داخل التركيب الواحد سابقه ولاحقه، بل تعداه إلى دراسة العلاقة بين تراكيب النص القرآني كوحدة متكاملة لا يمكن فهم بعضها إلا في ظل ربطها ببعضها الآخر، أو لا يمكن فهم الجزء إلا في إطار الكل، ومن هنا كانت فائدة البحث في المناسبة بين آي القرآن وسوره.

4-المستوى الرابع: العلاقة بين تراكيب النص القرآني:

من مظاهر عناية هؤلاء العلماء بكتاب الله عزّ وجلّ تدقيقهم في عناصره، وتنقيبهم عن كل ما يمكن الوصول من خلاله إلى المعنى السليم، ومن ذلك بحثهم في العلاقات التي تربط بين آيات السورة الواحدة، والعلاقة بين السورة وأختها، أو ما عرف عندهم بعلم المناسبات، وهو العلم الذي يبحث في العلاقة بين تراكيب النص القرآني من أجل بلوغ المعنى الدقيق لإزالة كل لبس أو خلاف انطلاقا من أن القرآن يفسر بعضه البعض.

1- محمد علي الصابوني، التبيان في علوم القرآن، ص22

فبهذا العلم تُعرف: «...وجوه ارتباط أجزاء القرآن بعضـــها ببعض، وقولُنا: (أجزاء القرآن) شـامل للآية مع الآية، والحكم مع الحكم، والسـورة مع السـورة، والقصة مع القصة، وكل جزء من القرآن مع ما قارنه»[1].

وأظهر مزيّته "القاضـي أبو بكر بن العربي"* في (سـراج المريدين) أيضـا بقوله: «ارتباط آي القرآن بعضـــها ببعض حتى يكون كالكلمة الواحدة متســـعة المعاني، منتظمة المباني...علم عظيم لم يتعرض له إلا عالم واحد عمل فيه ســورة البقرة، ثم فتح الله عزّ وجل لنا فيه، فلما لم نجد له حَمَلَةً ورأينا الخلق بأوصـــاف البطلة ختمنا عليه، وجعلناه بيننا وبين الله ورددناه إليه»[2].

وقال عنه "البقاعي(ت885هـــــ-1480م)" بأنه: «...علم تعرف منه علل ترتيب أجزائه، وهو سرّ البلاغة لأدائه إلى تحقيق مطابقة المعاني لما اقتضاه من الحال، وتتوقّف الإجادة فيه على معرفة مقصود السورة المطلوب ذلك فـيـهـــا، ويفيد ذلك معرفة المقصـــود من جميع جملها؛ فلذلك كان هذا العلم في غاية النفاســة، وكانت نسبته من علم التفسير نسبة علم البيان من النحو»[3].

1- جلال الدين السيوطي، "الإتقان في علوم القرآن"، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، تعليق: مصطفى الشيخ مصطفى، مؤسّسة الرسالة، بيروت لبنان، ط1، (1429هـ -2008م)، ج2، ص139

G- ولد في إشبيلية عام 468 هـ وهو من اصل يمني من قبيلة معافر اليمنية، تأدّب ببلده وقرأ القراءات وسمع به من أبي عبد الله بن منظور وأبي محمد بن خزرج، ثم انتقل إلى الشام فسمع من الفقيه نصر المقدسي وأبي الفضل بن الفرات وببغداد من أبي طلحة النعالي وطراد، وتفقه على الغزالي وأبي بكر الشاشي. له شهرة في علمه فقد أخذ جملة من الفنون حتى أتقن الفقه والأصول وفيد الحديث واتسع في الرواية وأتقن مسائل الخلاف والكلام وتبحّر في التفسير وبرع في الأدب والشعر. صنف كتباً في الحديث والفقه والأصول والتفسير والأدب والتاريخ. وولي قضاء إشبيلية، وتوفي بفاس عام 543 هـ. ينظر: *www.marefa.org*

2- الزركشي، "البرهان في علوم القرآن"، ص36

3- برهان الدين أبي الحسن إبراهيم، "نظم الدرر في تناسب الآيات والسور"، دار الكتاب الإسلامية، القاهرة، مصر، (د. ط)،(د.ت)، ج1، ص6

ولعلّ «أول من أظهر هذا العلم "أبا بكر النيسابوري" (ت324هـ) في بغداد، وكان يزري على علماء بغداد لجهلهم وجوه المناسبة بين الآيات، وكان إذا قرئت عليه آية أو سورة يقول: لِمَ جُعلت هذه الآية إلى هذه؟ وما الحكمة في جعل هذه السورة إلى جنب هذه السورة»[1].

ثم ألّف فيه "أبو جعفر "(627هـ-807 هـ) في كتاب أسماه: (البرهان في ترتيب سور القرآن)*[1]، وكذا الإمام "الزركشي"(ت794هـ) في كتابه: (البرهان في علوم القرآن). و"برهان الدين البقاعي"(ت885هـ) كتاب بعنوان: (نظم الدرر في تناسب الآيات والسور)، وللإمام "جلال الدين السيوطي"(849هـ-911هـ) (تناسق الدرر في تناسب السور)*[2] ، و(الإتقان في علوم القرآن)، ومن المفسّرين، "الفخر الرازي" في (مفاتيح الغيب) المشتهر بـ (التفسير الكبير)*[3] ، و"تفسير أبي السعود" (ت951هـ) في (إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم) *[4].

فمعرفة المناسبة بين الآيات والسور كما تؤكد هذه البحوث والدراسات تعين على فهم معناها وتحديد المراد منها، ومثال ذلك: «خلاف المفسرين حول معنى قوله تعالى: ﴿والصافاتِ صَفًا﴾[2]، فقال قوم: هي الملائكة، وهذا قول الجمهور، وقال آخرون: هي الطير، والصحيح الأول؛ وذلك لأنا لو بحثنا عن المناسبة بين أول السورة وخاتمتها لوجدناه ذكر في الخاتمة في معرض حديث الملائكة عن

1- الزركشي، "البرهان في علوم القرآن"، ص36

G[1]- أحمد بن إبراهيم بن الزبير الغرناطي، تحقيق: محمد شعباني، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، (1410هـ -1990م)

G[2]- تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، در الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1406هـ-1986م).

G[3]- كانت طبعته الأولى في عشرين جزءً بدار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (1401هـ+1981م)

G[4]- محمد بن محمد الهادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، مطبوع في تسعة أجزاء، (د.ط)، (د.ت)

2- سورة: الصافات، الآية:1

أنفسهم:﴿وَإِنّا لَنَحْنُ الصَّافُّون*وإِنَّا لَنَحْنُ الْمُسَبِّحُون﴾[1]، وبه يتبيّن لك سرّ التكرار في قصص القرآن، وأن كل قصة أعيدت في موطن فلمناسبتها ذلك الموطن، ولذلك ترى اختلافاً في ترتيب القصة ونظمها بحسب المناسبة وإن كانت متّحدة في أصل المعنى»[2]، لذلك فكثيرا ما نعثر في كتب التفسير على ذكر للمناسبة بين آيات السورة الواحدة، أو المناسبة بين السورة وأختها، ولقد عدّ المفسرون هذا المستوى اللغوي قاعدة لا بدّ منها لفهم بعض ما أشكل من آيات الذكر الحكيم وعدّوه علما جليلا.

وللإشارة فإن من هذه العلاقات ما يقع بين الآيات في السورة الواحدة، ومنها ما يربط بين السورتين، ومنها ما يشمل أجزاء القرآن الكريم كلّها كبنية واحدة متكاملة، ويحدّدها "مصطفى مسلم" كالآتي: الأولى: المناسبات في السورة الواحدة، والثاني: المناسبات بين السورتين، والثالثة: مناسبات عامة»[3].

وخلاصة القول مما سبق وبعد استقراء بعض ما جاء في بحوث علماء العرب من نحاة ولغويين وبلاغيين وعلماء الأصول حول موضوع المعنى، فمع ما وجدنا من تداخل وتقاطع واختلاف أحيانا بين هذه النصوص، إلا أننا وجدناها تُجمع على أن الأصل في أي كلام وخطاب هو الإبلاغ، وإنما وضع المعنى من أجل الإفهام والفهم وإيصال الفكرة إلى المخاطب بأوضح عبارة.

وبالتالي يمكن تقسيم طرق تحصيل المعنى من النص إلى عدّة أقسام وفق نظرة كل علم وأدواته.

1- سورة الصافات، الآية، 165، 166

2- برهان الدين البقاعي، "نظم الدرر في تناسب الآيات والسور"، ج1، ص14.

3- "مباحث في التفسير الموضوعي"، دار القلم، دمشق، سوريا، ط3، 1431هـ-2000م، ص: 68

فالنحاة يتحدّد المعنى عندهم من خلال التركيب أي:(السياق اللغوي) فتنتقل اللفظة على إثره من اللامعنى أو ما يُعرف بـــــ (المعنى المعجمي)، إلى المعنى الذي يتحدّد وفق وظيفتها ضمن علاقتها ببقية عناصر التركيب، وقد تدخل عناصر أخرى غير لغوية في تحديد هذا المعنى ومن ذلك أحوال المتكلّم والمخاطب، وسنن التخاطب المتعارفة بينهما في البيئة الاجتماعية المشتركة كعامل مهم في تحقيق التفاهم.

وعرف الدرس اللغوي عند القدامى شكلا من الصراع في إطار ما عرف بإشكالية (اللفظ والمعنى) أيهما أسبق؟ وأيهما أولى بالعناية والاهتمام؟ فانقسم العلماء على إثره إلى فرق ثلاثة، فمنهم من حفل باللفظ وقدّمه دون المعنى، ومنهم من بجّل المعنى وجعله أعلى وأسمى، ومنهم من قال لا مفاضلة بينهما، وتقديم أحدهما والعناية به إنما هو عناية بالثاني لا تأخيرا أو إهمالا له.

أما البلاغيون وإن كانوا يشتركون مع النحاة واللغويين في بعض القضايا المتعلّقة بثنائية اللفظ والمعنى، فقد أفضت هذه القضية عندهم إلى قضايا أخرى، جعلتهم ينتقلون بالدرس اللغوي من المستوى المعجمي والمستوى التركيبي، إلى المستوى الأسلوبي، محاولين بشتّى الوسائل الوصول إلى المعنى السليم الذي يستقيم مع اللفظ، وحرصهم الشديد على ضرورة التوفيق بينهما، وإلحاحهم على الإيضاح والدعوة إلى الابتعاد عن التعقيد والتكلّف، لأن المعنى قطب مشترك بين الباث والمتلقي، وبقدر ما كان الإعراب يكون التفاهم.

وأما علماء الأصول فشغلهم الشاغل هو المعنى والسبيل إلى استنباطه من كتاب الله تعالى، وأحاديث نبيّه صلى الله عليه وسلّم، وأما الألفاظ والتراكيب اللغوية فتحصيل حاصل، فهي كلام الخالق البارئ المصّر عزّ وجل، وهو كلام مقدّس لا يجوز الطعن فيه ، فكل ما يتوجب على الأصولي فعله هو تدبّره من خلال

البحث بشتى **الطرق** والأساليب وتوظيف كل ما يُمكن توظيفه من علوم من أجل **ضبطه وتلاوته تلاوة** صحيحة أولا، ثم فهمه فهما صحيحا بعد ذلك، والغاية من **هذا كلّه استنباط أحكامه وحكمه** التي فيها صلاح شؤون العباد في الدنيا والآخرة كما أرادها الله تعالى لهم.

▪ ثالثا: المعنى في التراث النقدي العربي

ما هو معلوم أن النقد العربي في أولياته كان يقوم على إبراز الجوانب الفنية والجمالية في القصيدة العربية من خلال إظهار مواطن القوة والضعف فيها، ومظاهر الجودة ومكامن القبح أيضا، هذا ما تشير إليه أغلب البحوث والدراسات الأدبية والنقدية التي تصف أحكامه أيضا بالعفوية، والفطرية، والذاتية.

لكن مع شيء من التدقيق ندرك أن تلك الأحكام مع ما وسمت به إلا أنها كانت تعكس فهم المتلقي، لأنه إذا أخذنا على سبيل المثال ما بلغنا من قصة تباري "امرئ القيس" و"علقمة بن عبدة" عند "أم جندب الطائية" حول وصف الفرس وسرعته «فقال "امرئ القيس":

فللسوط ألهوب وللساق درّة*** وللزّجر منه وقع أخرج مُهذِب

وقال "علقمة": فأدركهنّ ثانيا من عنانه*** يمرّ كمرّ الرائح المتحلّب

فخيّرت "أم جندب " وصف "علقمة" قائلة لـ "امرئ القيس": «لأنك جهدت فرسك بسوطك في زجره ومريته فأتعبته بساقك...وأدرك "علقمة" فرسه ثانيا من عنانه ولم يضربه ولم يتعبه»[1]، فكان تقدّم "علقمة" عند "أم جندب" مبني على معنى لفظتي (السوط) و(الزجر) الدالتان على التعنيف والإجهاد، وهو سلوك يشين الفروسية، وإن كان ظاهر الحكم يعكس ثقافة وتقليدا معيّنا يرتبط بأصول الفروسية عند العرب.

وبالتالي فإن المعنى كان له الأثر البالغ والفيصل في إصدار الكثير من الأحكام، وهذا المعنى هو في الأول والأخير نتاج طبيعي وخلاصة فهم فردي ذاتي خاص لخطاب معيّن في إطار بيئة ثقافة واجتماعية معينة.

1- محمد ابن أحمد ابن طباطبا العلوي "عيار الشعر"، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1985م، ص56

وربّما نفس الشيء ينطبق على العبارة الشهيرة لـــ "طرفة بن العبد" حين قال: «(استنوق الجمل)، عند سماع قول "المسّيب بن عّلس" قوله:

وقد أتناسى الهم عند إدراكه *** بناج عليه الصيعرية مكدم (الطويل)»[1]،

لأن حكمه كان بناءً على مقياس لغوي يقوم على دلالة لفظة (الصـــيعرية)، وهي ميزة تختص بها الناقة لا البعير، وهي سمة في عنقها.

ثم عرف تطوّرا يوحي بكثير من الوضـوح تأثره بالأوضـاع والتحولات المختلفة التي عرفتهـا البلاد العربيـة، فتفـاعلـه مع الظروف المختلفـة، الـدينيـة بمجيئ الـدين الإسلامي الحنيف، ثم التنوع الثقافي الذي أفرزته الفتوحات الإسلامية بفعل اختلاط العرب بغيرهم من الشـعوب والأقوام، وكذا الحركة العلمية الواسعة التي عرفتها البلاد الإســلامية خلال العصــر العباســي تحديدا، جعلته يعبر من محطّة إلى أخرى عبر العصور المتتالية المتمايزة.

ولعلّ أول وأبرز محطّة انتقل على إثرها إلى معايير جديدة تلك التي أفرزتها القيم الدينية التي أقرتها الشريعة الإسلامية، لكن أثر الدين الإسلامي في النقد الأدبي لم يتوقّف عند العناصـر الدينية والأخلاقية التي أجازت من الشـعر ما وافق تعاليمها وحظرت ما خالفها وحسب، بل تعدّاه إلى النص القرآن كبنية لغوية أعجزت العرب قاطبة «...لما خصّـه الله به من حسـن التأليف، وبراعة التركيب، وما شـحنه به من الإيجاز البديع، والاختصـار اللّطيف، وضـمّنه من الحلاوة، وجلّله من رونق وطلاوة، مع سـهولة الكلمة وجزالتها، وعذوبتها وسـلاسـتها، إلى غير ذلك من محاسـنه التي عجز الخلق عنها، وتحيّرت عقولهم بها»[2]، على الرغم من امتلاكهم لناصـــية اللغة يشـهد عليها ما بلغنا من أشـعارهم، خصـوصـا تلك القصـائد الطوال التي عُرفت

1- ابن طباطبا العلوي، "عيار الشعر"، ص96

2- أبو هلال العسكري، "كتاب الصناعتين (الشعر والنثر)، ص2

باسم: (المعلّقات) وألقاب أخرى. حيث قال الله تعالى متحدّيا المشركين: ﴿قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنْسُ وَالْجِنّ عَلَى أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَو كَانَ بَعْضُهُم لِبَعْضٍ ظَهِيراً﴾[1]، وقوله سبحانه: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُل فَأْتُواْ بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللّهِ إِن كُنتُم صَادِقِينَ﴾[2]، وحين عجزوا عن الإتيان بالعشر تحدّاهم بواحدة في قوله جلّ وعلا: ﴿وَإِن كُنْتُم فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾[3].

فالقرآن الكريم حفل «...بكثير من فنون البلاغة، وكان لتلك الفنون أثر عظيم في كلام العرب، وقد لونته بصور بديعية ووجدت سبيلها إلى نفوسهم. فإذا بهم يأخذون بها، وإذا بها تظهر في كلامهم وتأخذ سبيلها إلى بحوثهم ودراساتهم ...»[4]، ومن انبهارهم وعنايتهم واهتمامهم بتلك الفنون تركوا لنا مجموعة من الأعمال نذكر منها على سبيل المثال: كتاب "مجاز القرآن" لأبي عبيدة، و"معاني القرآن" للفَّراء (114هـ-207هـ)، و"تأويل مشكل القرآن" لابن قتيبة(213هـ-276هـ)، و"إعجاز القرآن" لأبي بكر الباقلاّني (ت403هـ).

لقد كان لهذه الدراسات والبحوث التي جمعت بين لغة وبلاغة القرآن تأثير بالغ على الدراسات النقدية والأدبية انتقل إليها بواسطة الشخصية الموسوعية التي امتاز بها العالِم العربي حيث كان ينهل من شتى بحور العلم والمعرفة كما تشير كتب السير، فنجد الواحد منهم عالما باللغة باحثا في علوم القرآن، راوية للشعر، وناقدا ملمّا بخبايا صناعة النصوص...الخ.

1- سورة الإسراء، الآية 88

2- سورة هود، الآية 13

3- سورة البقرة، الآية 23 والآية 24

4- أحمد مطلوب "في المصطلح النقدي (دراسة ومعجم)" مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، 2012م، ص65

والظاهر أنه لم يكن من وراء تلك الجهود سوى الرغبة في المحافظة على سلامة اللغة العربية وجمالها- **كما ذكرت سابقا**- وما كانت لترضيهم غير اللغة الراقية المعهودة بأساليبها المهذَّبة وتعابيرها التي تجمع بين المتعة والفائدة، وكذا الرغبة في الرُقَي بالإبداع الشعري خاصة والأدبي عامة.

ولقد سار على نهج هؤلاء خصوصا في التركيز على الجانب البلاغي للإبداع الأدبي **عديد النقاد** ممن أثروا الدرس النقدي العربي فكان لهم الفضل الكبير في الانتقال به من الذاتية والانفعالية والأحكام الآنية الارتجالية إلى الدقّة العلمية والموضوعية، **نذكر منهم على سبيل المثال** الجاحظ، وابن قتيبة، وابن طباطبا **العلوي**، وقدامة بن جعفر، والآمدي، والقاضي الجرجاني. حتى إن عديد الدراسات لا يتوانى أصحابها في التأكيد على أن (التراث النقدي كان بلاغيا)*

ولأن عماده البلاغة هو التبليغ والإفهام **و: «يكفي من حظها** ألا يؤتى **السامع من سوء الناطق، ولا الناطق من سوء فهم السامع»**[1] **كما قال "إبراهيم**

G- «كان النقد العربي يتّخذ من البلاغة وسيلة للوصول إلى الحكم السليم... واتخذ من قواعد البلاغة أصولا أنضت به إلى رحاب النقد وميادين الأحكام، والنقد الأدبي بهذا المعنى قواعد بلاغية ولا يمكن معرفة الأحكام النقدية إلا من خلال أصولها...وليس قول الجاحظ:[والمعاني مطروحة...وجنس من التصوير] ببعيد عن الواقع، وهو ما عزّزه **عبد القاهر** في "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" وبنى عليه نظرية النظم التي تُعدّ أهم ما توصّل إليه النقد العربي القديم... **وكان كتاب نقد الشعر وكتاب الصناعتين" قمّة النقد البلاغي وتقف معهما كتب الإعجاز ولا سيما "إعجاز القرآن"** للباقلاني... وتبعه كثير ممن جاء بعده، ومن أبرزهم "ابن أبي الإصبع المصري"(ت654هـ) الذي خصّص أحد كتبه البلاغية والنقدية لبديع القرآن ووقف موقف الناقد البلاغي في كتابه "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز **القرآن...**». ينظر: أحمد مطلوب، "في المصطلح النقدي" ص62، ص63، ص64.

1- **أبو** محمد عبد الله بن محمد بن سنان **الخفاجي**(423هـ=466هـ)، "**سر الفصاحة**"، **دار الكتب العلمية**، بيروت، لبنان، ط1، (1402هـ=1982م)، ص61

الإمام"*، فإن هذا التوجه قد أفرز لنا من جملة ما أفرزه قضية دار حولها جدل كبير بين النقاد والشراح ألا وهي إشكالية (الغموض) الذي هو كما يعرّفه أحدهم «امتناع الكلام عن البوح بمعناه، وممانعته التمكين له لأول قراءة، إما لتعمية مصدرها الإعراب، والتقديم والتأخير، وإما لإجراء اللفظ إجراء مجازيا، يقوم من أجله المعنى»[1].

ولأن الكثير من الشعر «صار لا يعرف معناه، ولا يُدرك الغرض منه إلا مع الفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس»[2]، فقد انقسم النقاد حول هذه الظاهرة إلى فرق ثلاثة:

فريق يُؤثر الأول، وآخر يقدّم الثاني، وثالث لا هو بالمؤيّد ولا هو بالمعارض، وإنما تقديم أحدهما أو تأخير آخر عندهم مرهون بذوق المتلقي وميوله وثقافته واستعداده، وقدرته على صبر أغوار النصوص.

وحتى الاستمتاع بالشعر، فمنهم من يجده في البسيط القريب، ومنهم من لا يحصل عليه إلا مع الكد وإعمال الفكر وطول التأمل.

فمن الفريق الأول: نذكر على سبيل المثال "أبو هلال العسكري"(ت395هـ) حيث يعيب الغموض ويصف دعاته بالجهل في قوله: «وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بالكدّ، ويستفصحونه إذا

G- هو إبراهيم بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب، زعيم الدعوة العباسية قبل ظهورها، أوصى له أبوه بالإمامة، وهو الذي وجّه أبا مسلم الخراساني واليا على دعاته وشيعته في خراسان، كان فصيح اللسان، راجح العقل، يروي الحديث والأدب، عرف بـــ إبراهيم الإمام، توفي سنة131للهجرة.ينظر: المرجع نفسه، هامش الصفحة نفسها

1- حسين الواد، "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،2004، ج2، ص208

2- المرجع نفسه، 125

وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا، وسهلا حلوا، ولم يعلموا أن السهل أمنع جانبا، وأعزّ مطلبا، وأحسن موقعا، وأعذب مستمعا»[1]، وهو إذ ذاك يطلب السهولة والبعد عن التعمية، واستخدام الألفاظ المألوفة المستساغة.

لأن جودة الشعر عنده مرهونة بسهولة المعنى والبعد عن التعقيد، فهو يربطها بقبول المتلقي، وما القبول إلا ترجمة للقدرة على الاستساغة والفهم وبلوغ المعنى، ويستشهد في ذلك بقول أحدهم حيث يقول: «...أخبرنا أبو أحمد الصولي عن الغلابي عن طائع وهو العباس بن ميمون، من غلمان ابن ميثم، قال: قيل لسيِّد ألا تستعمل الغريب في شعرك فقال: ذلك عي في زماني، وتكلّف منّي لو قلته، وقد رُزقت طبعا واتساعا في الكلام، فأنا أقول ما يعرفه الصغير والكبير، ولا يحتاج إلى تفسير. ثم أنشدني:

أيا رب إني لم أرد بالذي به *** مدحت عليا غير وجهك فارحم*

فهذا كلام عاقل يضع الشيء موضعه، ويستعمله في إبانه، ليس كمن قال وهو في زماننا: (جفخت وهم لا يجفخون بها بهم) فاشمت عدوه بنفسه»[2]، لأن الكلام «..ألفاظ تشتمل على معان تدلّ عليها وتعبّر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأن المدار بَعْدُ على إصابة المعنى، لأن المعاني تحلّ من الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى

1- أبو هلال العسكري، "الصناعتين"، ص60

G- "ديوان السيد الحميري"، شرح وضبط وتقديم: ضياء حسين الأعملي، مؤسسة الأعملي للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1، (1420هـ-1999م)، ص188

2- المرجع نفسه، ص61، ص62

الكسوة...»[1]، وأجوده «..ما يكون جزلا سهلا، لاينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا وأن يكون بريئا من الغثاثة، عاريا من الرثاثة»[2].

وحين عاب "ابن سنان الخفاجي"(ت466هـ) على "أبي إسحاق"* غلطه فلأنه : «...زعم أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة، والحسن من النثر ما سبق معناه لفظه، ففرق بين النظم والنثر في هذا الحكم، ولا فرق بينهما ولا شبهة تعترض المتأمل في ذلك، والدليل على صحة ما ذهبنا إليه أن قد بيّنا أن الكلام غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبّر الناس عن أغراضهم، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم، فإذا كانت الألفاظ غير دالّة على المعاني، ولا موضحة لها، فقد رفض الغرض في أصل الكلام وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفاً للقطع ويجعل حده كليلاً، ويعمل وعاءً لما يريد أن يحرزهُ، فيقصد إلى أن يجعل فيه خروقاً تذهب ما يوعى فيه فإن هذا مما لا يعتمدهُ عاقل»[3]. ثم يحدّد أسباب الغموض في ستّة: اثنان منها مرتبطة باللفظ بانفراده، واثنان في تأليف الألفاظ بعضها ببعض، واثنان في المعنى.

فالأولى أن «تكون الكلمة غريبة، أو من الأسماء المشتركة كالصدى الذي هو الطائر أو العطش والصوت الحادث في بعض الأجسام مثل قول أبي الطيب المتنبي:

1- أبو هلال العسكري، "الصناعتين"، ص69

2- المرجع نفسه، ص67

G- إبراهيم بن هلال إبراهيم بن زهرون حبون الحرّاني الصابي، صاحب الرسائل المشهورة والنظم البديع، كان كاتب الإنشاء ببغداد عن الخليفة عز الدين بختيار بن معز الدولة بن بويه الديلمي...وله كل شيء حسن، من المنظوم والمنثور، توفي عام 384هـ. ورثاه الشريف الرضى بقصيدته الدالية المشهورة: أرأيت من حملوا على الأعواد؟ *** أرأيت كيف خبا ضياء النادي؟ ينظر: ابن خلكان، "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج1، ص51، ص52

3- ابن سنان الخفاجي، "سر الفصاحة"، ص220، ص221

ودع كلّ صوت دون صوتي فإنني*** أنا الطائر المحكيُّ والآخر الصدى. فالصدى هاهنا لا يشكل بالصدى الذي هو العطش ولا يسبق ذلك على فهم أحد من السامعين، فأما إن كان ذلك في موضع يشكل، فليس ذلك بموافق للفصاحة»[1]

أما الثانية «فأحدهما فرط الإيجاز...والآخر إغلاق النظم كأبيات المعاني في شعر أبي الطيب المتنبي وغيره»[2]

وأما اللذان في المعني «فأحدهما أن يكون في نفسه دقيقا...والآخر أن يحتاج في فهمه إلى مقدّمات إذا تصوّرت بنى ذلك المعنى عليها، فلا تكون المقدّمات حصلت للمخاطَب فلا يقع له فهم المعنى، كالذي يريد فهم فروع الكلام والنحو وغيرها من العلوم قبل الوقوف على الأصول التي بُنيت تلك الفروع عليها»[3]

ويذكر "صاحب الأغاني" (ت356هـ) أن «ابن أبي عتيق قال لعبيد الله بن قيس الرقيّات وقد مرّ به فسلّم عليه: وعليكم السلام يا فارس العمياء، فقال له: ما هذا الاسم الحادث يا أبا محمد بأبي أنت! قال: أنت سمّيت نفسك حيث تقول: سواء عليها ليلها ونهارها، فما يستوي الليل والنهار إلا على عمياء. فقال إنما عنيت التعب. فقال: فبيتك هذا يحتاج إلى ترجمان»[4]، ولعلّ هذا الحكم نابع من إيمانه بأن من شروط جودة الشعر عامة والبلاغة خاصة أن يكون المعنى ظاهراً جلياً فلا يحتاج إلى إعمال فكر لاستخراجه، أو تأمل كثير لفهمه. والبيت والذي يليه هما:

تقدّت بي الشهباء نحو ابن جعفر *** سواء عليها ليلها ونهارها

تـزور امرئ قـد يعلـم الله أنـه *** تجود له كف قليل غرارها

1- ابن سنان الخفاجي، "سر الفصاحة"، ص221، ص122

2- المرجع نفسه ص221

3- المرجع نفسه، ص222

4- أبو الفرج الاصفهاني، "الأغاني"، تحقيق: لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر، 1983م، ج5، ص79

ومن الفريق الثاني "القاضـــي الجرجاني"(322هـ-392هـ) **حيث لا يرى في الغموض ما يعيب الشعر و**«لوكان التعقيد وغموض المعنى يُسقطان شاعرً لوجب ألا يرى لأبي تمام بيت واحد، فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفّر من التعقيد حظّهما، أو أفسد به لفظهما، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجهما بابا منفردا ينّسب إليه طائفة من أهل الأدب، وصارت تتطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني، وألغاز المعنى»[1].

ويقف "حازم القرطاجني"(ت684هـ) من القضية موقفا وسطا لا هو بالمؤيّد **ولا هو بالمعارض حيث يقول:** «إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول **تقتضي الإعراب عنها،** والتصريح عن مفهومها، فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها، وكذلك أيضا قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين: إحداهما واضحة الدلالة، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من **المقاصد**»[2]، وهذا الرأي أقرب ما يكون إلى ما نقله **"القاضي عبد الجبار"(ت415هـ)** عن شيخه "أبي **هاشم" حول الفصاحة حيث قال: «إنما يكون الكلام فصيحا لجزالة لفظه،** وحسن معناه. ولابد من اعتبار الأمرين، لأنه لو كان جزل اللفظ ركيك المعنى لم يعد فصيحا فإذن يجب أن يكون جامعا لهذين الأمرين»[3].

1- ينظر: **أبو الحسن علي بن عبد العزيز،** الوساطة بين المتنبي وخصومه، **تحقيق وشرح:** محمد أبو الفضل **إبراهيم، علي** محمد بجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، (1427هـ=2006م)، ص44

2- "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ص176

3- **أبو الحسن عبد الجبار الأسد آبادي،** "المغني في ابواب التوحيد والعدل"، تحقيق: امين الخولي، القاهرة، **مصر، ط1** 1960م، ج6، ص197.

ويُعدّ الآمدي(ت370هـ) من أبرز النقاد الذين تناولوا قضية الوضوح والغموض في الشعر العربي في موازنته بين شعر "أبي تمام" و "البحتري" غير أنه لم يتحيّز لظاهرة معيّنة، وأوعز سبب اختلاف النقاد والأدباء والشرّاح حول الظاهرة إلى «...اختلاف آرائهم حول الشعر وتباين مذاهبهم فيه»[1]، حيث يقول: «لمن فضّل "البحتري" ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلّص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحّة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني. وهم الكتاب، والأعراب، والشعراء المطبوعون، وأهل البلاغ. وميل من فضّل "أبا تمام" ونسبه إلى غموض المعاني، ودقّتها، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني، والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفيّ الكلام»[2]

وبالتالي فهو يترك الحكم والمفاضلة بينهما للمتلقي، وكليهما مقبول ما دام الأمر يتعلّق بالذوق والمعرفة «فإذا كان المتلقي ممن يُفضّل سهل الكلام وقريبه ويُؤثر صحّة السبك وحسن العبارة، وحلاوة اللفظ، وكثرة الماء، والرونق فالبحتري أشعر عنده ضرورة، وإن كان ممن يميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص في الفكرة، ولا يلوي على غير ذلك فأبو تمام عنده أشعر لا محالة»[3].

فـ "الآمدي" لا يرى الغموض عيبا في شعر الشاعر ويستدل على ذلك بشعر أبي تمام الذي ليس بالمبهم عنده حيث لامعنًى، وإنما يشترط في المتلقي استعداد وثقافة أدبية ولغوية واسعة.

1- ابن بشر بن يحي، "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط4، 1992، ص5

2- المرجع نفسه، ص4

3- المرجع نفسه، ص5

هذاما نستشفه من خلال تعليل سبب إعراض الناس عنه حيث يقول: «إنما أعرض عن شـــعر أبي تمام من لم يفهمه، لدقّة معانيه، وقصـــور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشـعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضـيلته لم يضـره طعن من طعن بعدها عليه»[1].

ونخلص في الأخير إلى أن نقادنا القدامى قد وضـعوا شـروطا لجودة الشـعر، وجعلوا المعنى ضـمن أولوياتهم في الخطاب الفني عامة والنص الشـعري خاصـة، كما نلمس إصرارهم على ضرورة خضوع الشعراء، والكتاب والأدباء، والخطباء لمقاييس الجودة التي تركّزت معظمها حول الفصاحة والبلاغة حرصا على صون اللغة العربية المعهودة برونقها وجمالها، وتأثرهم ببلاغة القرآن الكريم في هذا الباب واضـــح، ولعلّ من أهم شروط الجودة عندهم:

- أن يكون المعنى في أحسن صورة من اللفظ، بما يمكن النص من نفس المتلقي.
- عملية الفهم والإفهام هي عملية مشتركة بين المبدع والمتلقي.

فالأول يجب عليه أن يطابق بين ألفاظه ومعانيه، وأن تكون ألفاظه حســنة شـريفة، بعيدة عن التكلف والتعقيد، أما الثاني فكلما كان أشـد اسـتبانة كان ذلك أحمد.

كما لم يعقدوا فهم النصـوص وسـبر أغوارها على قدر وضـوحها فقط، وإنما على قدر استعداد المتلقي وتكوينه وتمرّسه أيضا.

1- الآمدي، "الموازنة"، ص21.

رابعا: الهرمينوطيقا وإشكالية الفهم والتأويل في النظريات الغربية الحديثة والمعاصرة

يذكر "غوســـدورف جورج(*Gusdorf Georges*) بأن (الهيرمينوطيقا): «...تعود إلى عشرات القرون، وأنها بدأت في الإسكندرية، ثم استُرجعت في عصر النهضة والإصلاح، لتزدهر بعد ذلك في عصر الأنوار وعصر الرومانسية»[1].

ويذكر أيضا بأنها «ذات أصول دينية محضة أملتها الحاجة إلى تأويل الكتاب المقدّس الذي لم يعد فهمه ممكنا»[2]. حيث كانت تشـــير في دوائر الدراســـات اللاهوتية «...إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتّبعها المفســـر لفهم النص الديني (الإنجيل)»[3].

غير أنها كانت تقتصـــر في بداية الأمر على «توضـــيح الغموض ورفع اللبس الذي يسبّبها قِدم المخطوط من خلال استبدال الكلمة التي لم تعد مفهومة بأخرى تنتمي إلى الحالة اللغوية الخاصة بالقارئ المعاصر، إلا أن عملية الكشف عن المعنى الحرفي (*le sens litteral*)وتحديده كانت تصـــاحبها عملية البحث عن المعنى المجازي (*le sens allegorique*) الذي يُكمِّل المعنى الحرفي ويتجاوزه، وهكذا يشـــترك التأويل اللغوي أو النحوي (*l'interpretation gramaticale*) الذي يركِّز على معاني الكلمات (التأويل المجازي) لتجاوز وســـدّ الهوة التي حفرها التاريخ على حدّ تعبير " ســـوندي بيتر "*Szondi Peter*" في كتابه "تأويلية شـــلاير ماخر"»[4].

1- نصـر حامد أبو زيد، "إشـكاليات القراءة وآليات التأويل"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء، ط7، 2005م، ص27.

2- المرجع نفسه، ص28

3- المرجع نفسه، ص13

4- مصطفى الكيلاني، "الميتا لغوي والتأويلية الأنطولوجية"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 69، 1989م، ص65

ثم عرفت بعد ذلك توسّعا على يد "فريدريش دانييل شلاير ماخر"*(1768م-1834م) **حين** «...كشف عن ارتباطها الوثيق بتعلّم اللغات الأجنبية...واكتشف بأننا نمارسها في علاقاتنا المباشرة **أيضا**، أثناء الكلام والحوار المباشرين، ومن هنا لم تعد "الهرمينوطيقا" تقتصر على النصوص المكتوبة **فقط وإنما تجاوزتها** إلى تحليل **الكلام أيضا**»[1].

وبهذا الاكتشاف يكون "شلاير ماخر" قد استطاع الانتقال بالهرمينوطيقا من دائرة الاستخدام اللاهوتي، **لتشمل كل النصوص** بما في ذلك **النصوص الأدبية، وتصير علما أو فنا** «...**يسلط الضوء على عملية الفهم والشروط الضرورية لمقاربة النصوص** وتفسيرها»[2]، **حيث** لم تعد تقتصر على تفسير الكتاب المقدّس وإنما «**صارت علما قائما** بذاته يؤسس لعملية الفهم، وبالتالي عملية التفسير»[3].

ولما كانت عملية الإبداع الأدبي في نظر **"شلاير ماخر"** «...**ترتبط ارتباطا** وثيقا بالحياة الداخلية والخارجية للمبدع، فإن النص باعتباره نتاجا إبداعيا لن **يكون** إلا تجليا لهذه الحياة، **ومن هنا فإن الأهم** في الممارسة الهرمينوطيقية ليس تفسير المقاطع النصية فحسب، بل وإدراك النص في أصله ومنبعه، وفي بزوغه من الحياة

G- *Schleiermacher Friedrich Daniel Ernest*) (1768م-1834م)، فيلسوف ولاهوتي ألماني، **ابن وحفيذ قساوسة بروتستانتيين**، مرّ بأزمة دينية قرّر على إثرها أن ينتقد العقائد الدينية، **وأن** يعدّ كل تدخّل للعقل في مضمار الإيمان ضربا من الانحراف، **يُنظر: جورج طرابيشي، "معجم الفلاسفة معجم الفلاسفة"، دار الطليعة**، بيروت، لبنان، 2000م،

1- عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية **الحديثة**)"، **منشورات الاختلاف، الجزائر**، ط1، (1412هـ-2007م)، ص25.

2- **المرجع نفسه**، ص26

3- ينظر: نصر حامد أبو زيد، "إشكاليات القراءة وآليات التأويل"، ص 20.

الفردية لمؤلفه»[1]، وجدناه يؤكد على ضرورة دراسة حياة المؤلف، من أجل التغلغل إلى عمق النص وفهمه بشكل جيّد، **ويقول بإمكانية** «فهم المؤلف أفضل مما **فهم** نفسه»[2]، **وعليه فإن فعمل** (الهرمينوطيقي) لا يجب أن **يتوقف عند حدود** التفسير **اللغوي للنص، بل** ويجب أن يتجاوزه إلى الاهتمام بحياة المبدع من حيث **إنه (النص) لا بدّ أن يكون حاملا لبذور صاحبه.**

ولعل هذا ما يفسّر نظرته إلى النص من زاويتين:

-الأولى تشير إلى الاستخدام الخاص أو المتفرّد للغة المشتركة حيث «لا يُمكن فهم النص إلا في إطار **علاقته** بهذه **اللغة**»[3]، **وهذا يستدعي علاقة الخطاب باللغة (التأويل اللغوي أو النحوي).**

-**أما الثانية** فتشير إلى أفكار المؤلف، **ونفسيته، وتجربته الذاتية** التي تكمن وراء هذا الاستخدام المتفرّد للغة. حيث «لا يمكن فهم **النص** إلا باعتباره نشاطا **للفكر**»[4]، **وهذا يستدعي** البحث في **علاقة النص بصاحبه (التأويل النفسي).**

وعليه فهو يقترح **توجها أو منهجا تأويليا وفق مستويين:**

- **المستوى الأول**: لغوي نحوي، **يتم من خلاله** دراسة المعنى انطلاقا من الألفاظ والتراكيب ودلالاتها عبر النص، **كون المتلقي لا** يمكنه **الفهم إلا من خلال معرفة** اللغة التي **هي** الركيزة الأساسية في التخاطب والتواصل.

1- عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية **الحديثة**)"، ص25

2- ينظر، **بول ريكور**، "من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ترجمة: محمد برادة، وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والانسانية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م، ص 110، 111.

3- ينظر: المرجع السابق، ص26

4- ينظر: المرجع نفسه، ص27

-المستوى الثاني: وهو المستوى النفسي أي دراسة النص في علاقته **بنفسية صاحبه وفكره** من خلال البحث في حياته، والتنقيب على كل ما يمكن أن يشكل دافعا أو خلفية للتعبير والكتابة والتأليف.

وهو المستوي الذي عدّه "**فلهلم دلثاي**"* **مرجع كل نشاط** إنساني تواصلي، والذي سيبني عليه مبادئ نظريته في الفهم **حيث يرى** «أن التعبيرات **الإنسانية** اللغوية وغير اللغوية هي **تجليات لنفسيات مفردة ومتميّزة**»[1]، **لأن** الرموز والتعبيرات اللغوية والغير لغوية «**كيفما كانت ومهما كانت، فهي تمثّل الشكل الخارجي الذي** يعبّر عن العالم الداخلي **للفرد**»[2].

والشيء نفسه ينطبق على التعبيرات الأدبية التي تتّخذ من اللغة أداة لها **لأنها** «...أعظم قدرة من التعبيرات النفسية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية **للمبدع**»[3].

ومن هنا فإن الفهم الحقيقي للآخر لا يمكن تحقيقه إلا من خلال «**الانتقال** والتسرب إلى هذه النفسيات، أي أن الفهم هو العملية التي بواسطتها نعرف شيئا

G-*Wilhelm Dilthey* (1833م-1911م)، **فيلسوف وطبيب نفسي** وعالم اجتماع ألماني، ارتبط اسمه بالحركة التاريخية أو **فلسفة التاريخ** التي اعتبرها فلسفة للفهم، والتي هي عنده أداة للكشف عن الحياة في الحياة. ومن ثوابت فكر دلتاي: الوعي بتاريخية الوجود البشري أي: أن الإنسان تاريخي لأنه يعيش في **الزمان** ووجوده يتحدّد بالميلاد **والموت، ويتألف من سلسلة حلقاتها" ماض** وحاضر ومستقبل. والعلاقة بين الأفراد تاريخية أيضا، ومن هنا فإن عالم الإنسان **هو** عالم التاريخ. كان دلتاي مهتماً بعلم النفس. في كتابه أفكار تهتم بعلم النفس الوصفي والتحليلي المنشور عام 1894م. ينظر: جورج طرابيشي، "معجم الفلاسفة"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2000م، ص369

1- بول ريكور، "النص والتأويل"، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلّة العرب والفكر العالم، العدد 3، 1984م، ص41

2- ينظر: عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة"، ص33

3- ينظر: نصر حامد أبو زيد، "الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص"، مجلة فصول، العدد 3، المجلد 1، 1981م ص147

نفسيا ما عبر الرموز التي تُحلّيه **وتكشف عنه»**[1]**، وهذا تبقى الرموز اللغوية** «... **مجرّد** شكل خارجي يعبّر عما هو داخلي أو نفسي. وهذا ما يُفسّر العودة القوية لمفاهيم (التغلغل العاطفي)، و(التعرّف النفسي)، و(التوحد بروح الكاتب) في خطاباته»[2] **وكذا** «مفاهيم تحويل الذات إلى الغير، ومشاركة الآخر في تجربته، **وأن** نعيش من **جديد ما عاشه»**[3].

إن الفهم من منظور "دلتاي" «لا يُشير إلى **إعادة بناء الدلالات النصية** مستقلة عن الظواهر التي ولدتها، ولا بإعادة بناء تجربة الحياة بمفهومها العام والمشترك، بل يهدف إلى إنتاج التجربة الحية كما عاشها الآخر وعانى من وقع تأثيراتها»[4]**، وكذا القدرة على** «...تحقيق التطابق مع باطن المؤلف والتوافق معه وإعادة إنتاج العملية المبدعة التي ولدت الإنتاج والأثر الإبداعي»[5]، ليصير النص الإبداعي حقلا للتعبيرات النفسية، وتصير **الغاية القصوى للهرمينوطيقا هي** الفهم الجيّد للمؤلف من خلال الرموز والتعابير **اللغوية.**

لكن لا بدّ من الإشارة إلى **فكرة "دلتاي" القائلة بإمكانية فهم نفسية المبدع والقدرة على تحقيق التطابق بين ذات المبدع وذوات المتلقين لا يربطها بعناصر النص النفسية الفردية للمبدع،** بل بإيمانه **بوجود نوع من التطابق أو التماثل** بين الذّوات، لاعتقاده أن **الفهم** يتأسس ضمن المجتمع الذي يربط بين ذاك الذي يُعبّر **وهذا الذي يفهم،** في إطار الحياة المشتركة التي يتقاسمانها**، ومردّ هذا ربّما للتقسيم** الثلاثي **الذي**

1- بول ريكور، "النص والتأويل"، ص41

2- عبد الكريم شرفي، "**من فلسفات** التأويل إلى نظريات القراءة"، ص33

3- ينظر: **هانز جورج غادامر**، "اللغة كوسط للتجربة التأويلية "، ترجمة أمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد:03، سنة 1988م، ص20

4- المرجع السابق، الصفحة السابقة

5- بول ريكور، المرجع نفسه، ص42

خصّ به مظاهر الحياة الداخلية للإنسان وفق العناصر التالية: «الأفكار: أي المفاهيم والأحكام والصور الكبرى للفكر وهي مجرّد مضمون فكري، وهي المستقلّة عن الشخص والمكان والزمان الذي يظهر فيه، وهي كذلك على درجة من الدقّة وسهولة الإيصال. والأفعال: وهي الأصعب في التأويل لأن في كل فعل غرض محدّد وقد نجد صعوبة في تحديد العوامل التي أثرت في القرار الذي أدى إلى الفعل، ثم التعبيرات عن الخبرة المُعاشة: وهي تمتد من التعبيرات التلقائية عن الحياة الباطنية كالهتاف والإيماء، إلى التعبيرات التي تمليها الروية والتحكم الواعي والمتجسّدة في الأعمال الفنية»[1].

فالتعبير عند "دلتاي" كما يبدو يأخذ مفهوما مغاير وبعدا مختلفا عن ذاك الذي تبنته (نظرية التعبير) حيث ترى أن العمل الفني هو تمثيل رمزي للمشاعر، «...وأن القصيدة تدفق لمشاعر عارمة -على حدّ تعبير الشاعر "وردزورث"- وهو من دعاة التعبير في الخلق الفني»[2]، حيث ينتقل به من المفهوم العام الذي يشير إلى التعبيرات الشعورية واللاشعورية للفرد، إلى مفهوم أوسع يعبّر عن الحياة بصفة عامة.

ولعل هذا المفهوم يأخذ أبعاده من نظرته للأعمال الفنية التي «... قد تشير إلى فكرة، قانون، شكل اجتماعي، لغة، أي شيء يعكس بصمة الحياة. وعلى الرغم من أنه لا وجود لعمل فني حقيقي يحاول أن يعكس واقعًا مخالفًا للمحتوى الباطن لمؤلفه، إلا أنه يمتنع عن الإفصاح عن هذا المحتوى...لأن التعبير في هذه الأعمال ليس تعبير عن شخص واحد بل (هو تعبير عن الحياة)، فالعمل الفني لا يشير إلى مؤلفه على الإطلاق بل إلى الحياة ذاتها. وفهم باطن المبدع لا يتم إلا في

1- ينظر: عادل مصطفى، "فهم الفهم،" (مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، مؤسسة هنداوي سي. أي. سي، المملكة المتحدة، ط1، 2007م، ص79

2- المرجع نفسه، ص78

ظل فهم هذه الحياة المشتركة التي يصطلح عليها(بالخبرة المعاشة)، ولعل الأعمال الفنية المتجسدة في اللغة (الأدب) هي بين جميع الأعمال الفنية وأعظمها قدرةً على كشف الحياة الباطنة للإنسان، غير أن التعبير في هذه الأعمال ليس تعبيراً عن واقعٍ فردي وشخصي محض، لأنه عندئذٍ يتعذر فهمه من جانب شخص آخر، لكن عندما يأخذ التعبير شكل الكتابة فإنه يستعمل اللغة، وهي وسيطٌ مشتركٌ بين الكاتب والمتلقي، وبالمثل فإن الحياة هي شيءٌ مشترك بين القائل والمستمع، والفهم يأتي في حقيقة الأمر بفضل تماثل الحياة، هكذا يمكننا أن نفترض وجود بناءات عمومية يحدث الفهم الموضوعي فيها ومن خلالها»[1].

وبخصوص إشكالية الاختلاف الاجتماعي والتاريخي بين الذوات، فهو يرى: «بأن كل ما يخلقه الفكر قابل في نظره للفهم ويبدو مألوفا بالنسبة إلينا»[2]، وحجّته في ذلك بالعناصر الإنسانية المشتركة بين أفراد المجتمع الواحد، بل وأفراد المجتمعات على اختلاف العصور والأزمنة، ولعلّ هذا ما دعاه للاعتقاد بإمكانية الفهم المطلق أو التام لفكر المبدع ومقاصده مهما كان العصر الذي ينتمي إليه «لأننا نشارك كلّنا في سيرورة الحياة نفسها، وبالتالي فنحن قادرون على فهم تعبيرات الحياة المختلفة مهما كانت هذه التعبيرات ومهما كان مصدرها»[3].

وعلى هذا الأساس فإن عملية الفهم عند "دلتاي" «تحدث في إطار ما يصطلح عليه (بالدائرة التأويلية) التي مفادها: أن الكل يأخذ معناه من الأجزاء، وفي الوقت نفسه لا يمكن فهم الأجزاء إلا بإحالتها على الكل، ولما كانت الكلمة

1- عادل مصطفى، "فهم الفهم"، ص79، ص80، ص81

2- عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة"، ص34

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

المحورية في الفهم هي المعنى، فالمعنى هو ذلك الذي لا يمكن الظفر به إلا في إطار **عملية التفاعل الجوهري المتبادل بين الكل والأجزاء»**[1]، **ويستدل في ذلك «بالعلاقة** التي تربط الجملة بعناصرها، حيث يقول بأنها تقدّم لنا مثالا واضحا على التفاعل القائم والمتبادل بين الكل والأجزاء، و على أهمية الطرفين في عملية الفهم...فنحن من معنى الأجزاء نظفر بفهم المعنى الكل...**ونفس الشيء يوجد بين الكل والأجزاء** في حياة المرء...فمعنى الكل يحدّد معنى الأجزاء ووظيفتها، -ثم يضيف- بأن المعنى شيء تاريخي، وبالتالي يكون **دوما مرتبطا بالمنظور الذي نرى منه الأحداث، وكونه** تاريخي دليل على التغيّر وعدم الثبات، والدليل على ذلك، تاريخ التفسيرات المسرحية "لشكسبير" التي تظهر لنا أن هناك شكسبير القرن السابع عشر، وشكسبير القرن الثامن عشر، وشكسبير القرن التاسع عشر، وشكسبير القرن **العشرين**. تماما مثلما هناك صيغة أرسطية لأفلاطون، وهناك أفلاطون المسيحية المبكرة، وأفلاطون العصر الوسيط، وأفلاطون القرن السادس عشر وحتى أفلاطون القرن العشرين...فالتفسير دائما يقف في الموقف نفسه الذي يقف فيه المفسّر»[2].

وبهذا يكون قد منح السلطة في إنتاج المعنى للمتلقي **لكنها سلطة مشروطة ومقيّدة من حيث** إن ما يدركه من معنى لا يعود لفكره المحض الخالص، **وإنما مرتبط** بشروط الحياة العامة في البيئة والعصر والتاريخ **الذي يعيشه المتلقي أو** المؤوّل، **بكل** ما تحمل هذه العناصر من تأثير على فكره، ومن ثم على درجة إدراكه وفهمه.

فـ "شلاير ماخر" و "فلهلم دلتاي" مما سبق يعتقدان بإمكانية الفهم المطلق لأفكار المبدع ومقاصد النص، من خلال إيمانهما بإمكانية تحقيق التطابق بين **الذوات، (ذات المبدع، وذوات القرّاء)** بما يُحقّق إمكانية إعادة بناء التجربة الإبداعية

1- فهم الفهم، "عادل مصطفى"، ص84

2- ينظر: المرجع نفسه، ص84، ص85

من طرف القرّاء كما هي أو كما عاشـــها المبدع، غير أنهما يختلفان في الكيفية والأداة.

فالأول يتحقّق لديه الفهم من إمكانية تحقيق (التطابق بين الذوات) من خلال الاعتماد على مبدأ التحليل النفســـي للذات المبدعة، أما الثاني فمن خلال علاقة ذلك الذي يكتب بهذا الذي يفهم في إطار خبرات الحياة المشـــترك من خلال مبدأ علاقة الجزء بالكل، (علاقة الفرد كإنسان بغيره من بني جنسه).

ويُجمعان على أداة اللغة باعتبارها عنصـــرا مشـــترك بين المبدع والمتلقّين كعامل أساسي وجوهري لحصول التخاطب والتفاهم.

فينومينولوجيا "إدموند هوســـرل" *(إن لفظة "فينومينولوجيا" «مشـــتّقة من الكلمـة اليونـانيـة"*phainomenon*" وتعني مظهر، وكلمـة"*logos*"تعني: علم، قانون، عقل، والظواهر هي الموضوعات النهائية لعلم بلا فرضيات مسبقة»[1].

وتشـير كلمة "الظاهرة" إلى أن: «شـيء ما يُرى كما هو في ذاته، أو كما يبدو عليه، ومن هنا "فالفينومينولوجيا": علم الموضـــوعات القصـــدية للوعي، ففي حالة الموضوعات الظاهرية يمتنع التمييز بين المظهر والحقيقة، فالموضوعات الظاهرة هي ما تظهر عليه ولا يعنينا منها إلا كما تظهر»[2]. وبعبارة أخرى، يجب أن نكتفي بما يظهر لنا من الأشـــياء ونقتنع بما تبدو عليه، وكذلك «التعبيرات قد تحمل معنىً

---

*-"Edmund Husserl" (1859م-1938م)، فيلسـوف ألماني ومؤسـس الظاهريات ،وهو أسـتاذ "مارتين هايدغر" اتّجه نحو الاهتمام بالمعاني والماهيات الخالصـة، وهو ما تجلّى في كتابه "البحوث المنطقية"؛ ففيه نفى أن تكون العلاقات المنطقية خاضعة للتأثيرات السيكولوجية، أو تابعة لعالم الأشياء، وأكّد في المقابل خصوصيّتها وارتباطها بعالم الماهيات المعقولة التي تمثّل حقائق ثابتة، وتكون موضع اتفاق بين الأفراد. يُنظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة"، ص712

1- ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم، ص109

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ومفادا حتى لو لم يكن هناك شيء مشار إليه "مرجع"*referent"* **ينطبق عليه»**[1]، وبالتالي فلا داعي للبحث في أسبابها ومسبِّباتها.

فظهور هذه الرؤيا أو هذا التصور كما يبدو كان بمثابة حركة مناهضة للحركة العلمية التي اجتاحت أوربا أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن اللاّحق، وهو ما **يُفسّر ارتباطها أو تزامنها مع التطور الذي عرفته العلوم الإنسانية بكل فروعها،** والتي **انتشرت على نطاق واسع، أو كما يفضّل بعضهم أن يصطلح عليها بـ"أزمة العلوم الإنسانية" حيث** «أدى تطور البحوث النفسية، والاجتماعية، والتاريخية خلال هذه الحقبة إلى تحول كل منها إلى نزعة **ترى كل واحدة منها الأشياء بمنظارها الخاص،** فالسيكولوجيون يردّون كل شيء إلى علم النفس، وفسّر السسيولوجيون كل ظاهرة تفسيرا اجتماعيا حتى ما تعلّق بالتذوق الفني، وجعل التاريخيون منطق التاريخ مهيمنا **على كل الأشياء بما فيها صانع التاريخ نفسه»**[2].

فـ**"هوسرل" حين** يتبنى شعار (الأشياء في ذاتها) فهذا يعني **أنك حين** تفسير: **أن تعزل النص عن كل ما هو دخيل عليه** (السياق التاريخي والثقافي **والاجتماعي والعناصر النفسية...**)، بما في ذلك اسقاطات الذات المفسّرة، أي دون أي توظيف **أو إقحام لأي عنصر يقع خارج النص،** وكل ما يجب عليك فعله **هو** النظر إلى **النص بتمعّن من أجل الوقوف على حقيقته كما هي، أو كما تبدو عليه، أو كما** تظهر لك، وبالتالي فالتأويل من وجهة نظر "الفينومينولوجيا" التي نادى بها "هوسرل" حدث لا يقوم به المتلقي وإنما هو شيء يحدث له.

وقصة (فينومينولوجيا هوسرل) كما تشير بعض المصادر **تعود** إلى **اهتمامه** بالمحاضرات الفلسفية التي كان يقدّمها أستاذه **"فلهلم فونت"** في جامعة **(ليبزج) و**

1- عادل مصطفى، "فهم الفهم"، ص111

2- ينظر: المرجع نفسه، ص104

"فرانتس برنتانو"(1838م- 1917م) وقد كان الأول يعتقد «بأنه اكتشـــف ماهية الذهني، أو ماهية الوعي الشعور، فالقاسم المشترك بينهما هو القصدية...وكل فعل ذهني أو موقف عقلي هو موجه إلى موضـــوع، وجميع حالات الوعي من تفكير، واعتقاد، ورغبة وحب وكراهية وتذكّر... لها دائما موضوع ومحتوى، قد تختلف الطرق التي يرتبط بها الموضوع القصدي بالوعي المقابل، ولكن في جميع الحالات لا اختلاف في أن الوعي هو وعي بشيء ما، فالوعي دائما له موضوع»[1].

الخاصية الثانية لقصدية الوعي عند الثاني (برنتانو) كونها: «تتجه نحو موضوع ما، حتى وإن كان هذا الموضـــوع غير موجود، ويمثل لذلك باعتقاد الطفل وتمنيه بأن (بابا نويل) ســـيغدق عليه بالهدايا على الرغم من أن هذا (البابا نويل) غير موجود بالفعل»[2]

أما الخاصـــية الثالثة فتشـــير إلى بأن: «للحالات الذهنية دائما موضـــوع ما، والموضوعات القصدية جزء لا يتجزأ من الفعل الذهني سواء تبيّن وجود الموضوع أو عدم وجوده، فالموضوع القصدي "حال"، أو "مطابق"، أو "محايث" للفعل الذهني. وعلى العكس من ذلك نجد أن فعل جســـمي (غير ذهني) يتطلّب دائما موضـــوع موجود يؤدّى عليه الفعل ومثال ذلك -يُضـيف-: أن أركل كرسـيا بقدمي يسـتلزم وجود كرســـي أركله، بينما أن أفكر في ركل كرســـي فعل لا يتطلّب وجود كرســـي بالفعل، وحتى الشـــعور أو المزاج من قبيل القلق أو الانشـــراح وإن بدا خاليا من أي موضـــوع قصـــدي بعينه لا يشـــذّ عن القاعدة العامة وهي أن القصـــدية هي ماهية

1- ينظر: عادل مصطفى، "فهم الفهم"، ص107
2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

الذهني»[1]، وبالتالي فإن كل إدراك «هو إدراك لمُدرَك، وكل وعي هو وعي بشيء ما، وكل فكر هو تسديد للنظر إلى ظاهرة، وإن للوعي قصدية تطابقها في الوجود معقولية تُعطي هذا الوجود معنىً بالنسبة إلى الفكر»[2].

وقد أدّت به هذه **الأفكار** والقناعات إلى محاولة «**جعل الفلسفة علما دقيقا** يمتاز بالصرامة والشمولية، أي أنه يجب على الفلسفة أن تبدأ بداية صحيحة تتحرى الصواب بدون فرضيات، بالارتكاز على استدلال استنباطي في صحة الفهم **الحدسي المباشر للحقائق كما هي**»[3]، ومردّ هذا ربما إلى نزعته الرياضية، فقد درس الرياضيات وحصل على شهادة الدكتوراه عام 1881م*.

إن ما يدعو إليه "هوسرل" يبدو عليه الكثير من التناقض **مع الواقع ، ذلك أنه** لا يمكن فصل الوعي عن الذات الواعية وما يمكن أن يحيط بها، فسواء أكنا نعبّر أو **نفهم،** ففي كلتا الحالتين يكون العقل بحالة إدراك وتواصل **مباشر مع الذات بكلّ ما** يختلجها من الداخل وما يحيط بها **من الخارجي، «فالذات الواعية لا تستطيع أن** تتمثل وعيها إلا بإسقاطها له في العالم، ومن ثمة فهناك علاقة جدلية بين الذات والعالم، وبدون الذات يصبح العالم بدون أبعاد ولا جهات»[4]، ومن هنا يمكننا الجزم **باستحالة** إدراك إي موضوع إدراكا مباشرا ومستقلا عن الذات المتأثرة حتما بما **تحمل بداخلها من أفكار ومشاعر وبما** يحيط بها **من الخارج من عناصر البيئة والعصر.**

1- ينظر: عادل مصطفى، "فهم الفهم"، ص108

2- معجم الفلاسفة، "جورج طرابيشي"، ص712.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص103

G- وفي نفس السنة نشر **كتاب بعنوان:** (**فلسفة الحساب**) لم يُنشر منه إلا مجلّد واحد وفيه حلّل مسائل الاختراع واستخدام الرموز العددية. ينظر: **المرجع نفسه، ص 712.**

4- محمد محمد قاسم، "**علاقة نماذج** الإدراك المعرفي بالتمثلات الذهنية(بحث في فلسفة العقل)"، **دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص5**

ثم إن إدراك أي موضـــوع يكون إدراك مؤسّـــس على معرفة أو تجربة، وبعبارة أخرى، لا يمكن أن نفهم موضـــوعا ما إلا إذا كانت لنا **معرفة مســـبقة عن هذا الموضـــوع** تؤهلنا لذلك، كما أن هناك رصـيد من التلقي يتسـرّب إلى وعينا وذواتنا لحظة الاختلاء بالموضـوع، حتى وإن أنكرنا ذلك، وهذا الرصـيد المعرفي هو ما يجعلنا نُدرك الموضوعات على نحو معيّن، ويُوجّه فهمنا وجهة محدّدة.

هرمينوطيقا "مارتن هايدغر" *"Martin Heidegger"* (1889م-1976م) :

يتســاءل "هايدغر": «إن كان بالإمكان فهم المؤلف أفضــل مما فهم نفســه؟ ثم يُجيب **بالنفي: [فكل ما نســتطيعه هو ليس فهما أفضــل، وإنما هو** فهم مختلف، فالمؤلف وحده الذي كان في الدائرة الكاملة من الاعتبارات التي ألهمت تأليفه، ومحاولتنا إعادة معايشة هذه الاعتبارات مهما كانت لا يمكنها أن تتطابق مع الحقيقة التي لا يمكنها أن تكون إلا تاريخية]»[1].

فـــ**"هايدغر" كما نرى** لم يجعل من الإحاطة بحياة **المبدع أو** مجريات الأحداث والظروف التي رافقت الإبداع قبل وأثناء الكتابة مما يســـاعد على الفهم، **ليس لأن** البحث في هذه الظروف غير مجدي، **ولكن لأننا لا نستطيع المعايشة الكاملة لحياة المبدع بكل تفاصـــيلها مهما حاولنا ومهما كانت إحاطتنا بها، وأن نفهم على نحوٍ ما، فذلك** فهمنا الخاص الذي سيكون على الأرجح مختلفا عن مقاصد المبدع.

ويكون بهذا قد حرّر موضـــوع الفهم من قيود ربطه بالآخر، تلك أطبقت حكمها على عملية القراءة بشـــكل بارز مع تطور العلوم الإنســـانية. وليس هذا

1- ينظر: **بول ريكور**، "مهمة الهرمينوطيقا"، ترجمة: **خالدة حامد**، مجلّة نوافذ، دورية تُعنى بترجمة الأدب العالمي، **العدد** 22، ديسمبر2002م

فحسب بل يحاول تجريد المتلقي من إسقاطات ذاتيته على المقروء، لأن هذا الأخير هو من سيُعبّر عن نفسه من خلال اللغة.

وبالتالي فإذا ما تجاوزنا مسألة اختلاف [التلميذ هايدغر]G مع الأستاذ "هوسرل" حول اعتبار هذا الأخير كل شيء كمعطى من معطيات الوعي، ومحاولته جعل الفلسفة علما دقيقا ينطلق من حقائق لا من فرضيات، وكذا عدم توظيفه لمصطلح هرمينوطيقا، بينما صرّح هايدغر «بأن الأبعاد الأصلية لأي منهج فينومينولوجي تجعله هرمينوطيقيا بالضرورة...»[1]، وتوظيفه «لكلمة (هرمينوطيقا) -وهي كلمة مشحونة بالدلالة من جذورها اليونانية إلى الاستعمال الحديث في فقه اللغة واللاهوت- بما يشير إلى تحامله على العلم»[2]، فإن طرحه حول مسألة الفهم في كتابه "الوجود والزمان" الذي أصدره عام (1927م) أقرب ما يكون إلى طرح أستاذه.

هذا ما نستخلصه من عودته «...إلى تعريف الجذرين اليونانيين لكلمة"*phainomenonology*" فيقول: "*phainomenon*"تعني ذلك الذي يُظهر نفسه، الظاهر، المنكشف، وأن"pha"شبيهة بكلمة"phos"اليونانية التي تعني الضوء، التألق، ذلك الذي يمكن ان يظهر الشيء فيه، مجموع مما هو عرضة لضوء النهار، أو يُمكن أن يُسلّط عليه الضوء، ذلك الذي يجعله اليونانيون مكافئا ببساطة لما هو ظاهر...أما اللاحقة"*ology*" فتعود إلى الكلمة اليونانية"*Logos*" التي يعرّفها "هايدغر" بما يتم توصيله في فعل الكلام، من ذلك نتبيّن أن المعنى الأعمق لكلمة

G- "مارتن هايدغر": فيلسُوف أَلَمَّانِي، دَرَسَ في جامعة فرايبورغ تحت إشراف "إدموند هوسرل" مؤسس الظاهريات، ثم أصبح أستاذاً فيها عام 1928م. ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2000م، ص494

1- عادل مصطفى، فهم الفهم، ص122

2- ينظر: المرجع نفسه، ص123

(لوجوس) هو ترك الشيء يظهر،...غير أن هذه الوظيفة ليست حرّة بل هي مسألة كشف أو إماطة لثام، فهي تخرج من التحجّب إلى وضح النهار، **العقل لا يُسقط** معنًى على الظاهرة **وإنما وجه الأمر أن ما يظهر هو تجلّ أنطولوجي للشيء نفسه،** ...واللوجوس (الكلام) في الحقيقة ليس قوّة يمنحها مستخدم اللغة، بل قوة تمنحها **له اللغة،** وسيلة للرضوخ لما انكشف وظهر من خلال اللغة»[1].

هانز جورج غادامر *(1900م-2002م):

ما جاء به " غادامر" مخالف تماما لما اعتقده سابقيه، **خصوصا ما تعلّق بأفكار "شلاير ماخر" و "دلتاي"، في ارتكازهما على الجانب النفسي، وإعادة بناء التجربة الإبداعية كما عاشها صاحب النص.**

لقد غدت القراءة مع "جادامر" «جد بعيدة، بل ومنفصلة عن المؤلف وعن حالته الذهنية، وعن نواياه ومقاصده وميوله الغير المعلنة، إلى **درجة صار فهم النص** فيها يتّخذ طابع إنتاج مستقل عن كل ذلك»[2]، من خلال محاولة «تخليصه **لعملية** الفهم من الطابع النفسي التي وُسمت به**...حيث يرى بضرورة فصل النص عن ذهنية** المؤلف وروح العصر الذي ينتمي إليه»[3].

1- ينظر: عادل مصطفى، "فهم الفهم" ص123

G-*"Ga damer Hans-Georg"* فيلسوف ألماني اشتهر بعمله الشهير "الحقيقة والمنهج"، وأيضاً بتجديده في نظرية تفسيرية هانز جورج جادامر، هو مؤسس مدرسة التأويل. التي يجب أن ترتكز على الأشياء ذاتها وعلى النصوص. **كان ناقدا للمناهج** الحديثة التي تسعى لتمثيل مناهج العلوم الإنسانية على أساس المنهج العلمي. عارض المنهج التقليدي للإنسانيات، والذي يبدو جليا في أعمال فلهم دلتاي، والذي يعتقد أنه لتحقيق تفسير صحيح للنص فإنه من الضروري كشف المقصد الأصلي الذي دفع المؤلف لذلك عندما كتب النص. **ينظر: جورج طرابيشي، "معجم الفلاسفة"**، ص423

2- **هانز جورج غادامر، "فن الخطابة وتأويل النص ونقد الإيديولوجيا"**، ترجمة نخلة فريفر، مجلّة **الانماء القومي، العدد** 03، 1988م، ص12.

3- ينظر: المؤلّف نفسه، **"اللغة كوسط للتجربة التأويلية"**، ص26.

فالنص الإبداعي بنية لغوية مستقلّة عن الذات التي أنتجتها، و«**الأعمال الفنية** لم تُبدع لأغراض جمالية خالصة، وإنما كان القصد منها أن تُتلقى على أساس ما تقوله أو ما تمثّله من معان...لأن حقيقة الفن التي يحملها شكله الجمالي هي المعنى **الذي يدّعيه الفن**»[1].

إن ما جاء به "غادامر" يبدو وكأنه القاعدة التي أسّست لفكرة **"الفن للفن"** الذي تبناها الشكلانيون بزعامة **"رومان جاكبسون"**، ليتحرّر النص الإبداعي بعدها من قيود ربطه بصاحبه مع ما تبنّته البنيوية من أفكار جرّدت المبدع من سلطته على نصّه لتسلّم للمتلقي بعد ذلك من خلال نظريات القراءة والتلقي، لأن العمل الأدبي -من وجهة نظره- بالإضافة إلى كونه يهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية «...يظهر بدرجة أساسية باعتباره حاملا لمعرفة **أيضا...وينجم عن هذا التصوّر** أن عملية الفهم لن تكون مجرّد متعة جمالية خالصة، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص...وعلى الرغم من كون النص الأدبي **ناجم عن تجربة** ذاتية فإنه سوف يستقل عن مبدعه ويمتلك موضوعيته»[2].

لأن «**الكتابة عملية تكتسب اللغة بواسطتها ملكة الانفصال عن فعل** تشكّلها...عكس الكلام الشفاهي حيث يكون المعنى جليا ومباشرا حيث طريقة **الكلام**، والنبرة، ومجموع الظروف المحيطة به فتفسّر الكلمة من تلقاء نفسها...أما المعنى في النص المكتوب يكون مسلوبا»[3]، وبالتالي **يكون قد انفصل عن العوامل** الانفعالية السالفة الذكر والتي **تساعد على الفهم المباشر** بحيث **لا وجود** «...وفي **النص المكتوب** لغير العلامات النصية المكتوبة لاستخلاص المعنى»[4].

1- نصر حامد أبو زيد، "إشكالية القراءة وآليات التأويل"، ص38

2- المرجع نفسه، ص41

3- هانز جورج غادامر، "اللغة كوسط للتجربة التأويلية"، ص27

4- عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة"، ص38

وعلى هذا الأساس فإن استفادة المتلقي من الجانب النفسي للمبدع تقتصر فقط على الحوار المباشر بينهما، من خلال إمكانية تحليل الإماءات والحركات وتعابير الوجه، وهي التعبيرات النفسية الوحيدة التي تصاحب إلقاء الباث لخطابه الشفاهي، أما وقد غيبت الكتابة هذه العوامل، فلا مجال للاستفادة من الجانب النفسي للمبدع وبالتالي لا فائدة من البحث في حياته وما يرتبط بها أو يحيط بها. لأن النص «سيستقل عن كل تلك العناصر التي تولّد عنها...وفي هذه الحال لن يكون من الضروري أن نفهم النص كتعبير عن حياة المؤلف وعواطفه...بل يجب أن نحاول فهم ما يقوله النص في حدّ ذاته»[1].

وبعبارة أخرى، فإن النص الذي أفقدته الكتابة العديد من العناصر التواصلية المباشرة وبالتالي «لا يُفهم بما هو تعبير عن الحياة بل بما يقوله»[2]، من خلال عناصره اللغوية الماثلة للقراءة (الألفاظ والتراكيب) التي تنتظر الشرح والتفسير.

وبالإضافة إلى رفضه «تحديد المعنى بأفكار المؤلف ومقاصده الفعلية، فهو يرفض موقف "شلاير ماخر" الذى كان يربط تحديد المعنى بإرجاع النص إلى قارئه الأصلي أي القارئ المعاصر الذي يكون النص قد كُتب من أجله»[3] أيضا، ذلك أن« معنى العمل الأدبي في نظره، لا يستنفذ أبدا مقاصد المؤلف، وكلّما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تُغربل منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقّعها أبدا مؤلف العمل أو جمهور معاصريه»[4]، فالفهم عنده «ليس عملية نقل نفساني،

1- عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة"، ص38

2- هانز جورج غادامر، "اللغة كوسط للتجربة التأويلية"، ص26

3- ينظر: المرجع السابق، ص39

4- تيري إيغلتون، "نظرية الأدب"، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، جمهورية العربية السورية، دمشق 1995 م، ص126

ولا يمكن لأفق معنى الفهم أن يحدّد بما كان يقصـــده المؤلف، **ولا بأفق المرســل إليه** الذي كُتب النص أساسا من أجله أي: القارئ الأصلي»[1].

والتالي فهو يســـحب **الســـلطة** من المبدع، وينقلها للنص، ومن ثم للمتلقي **بإقحام ذاتيته ووعيه ومعرفته،** فالمؤول **-يقول غادامر-:** «لا يمكنه أبدا **وضـــع ذاته** جانبا وهو يحاول فهم النص وتأويله، وهذه الاســتحالة **هي بالضـبط ما تجعل** المعنى نتاجا لمشـــاركة المؤول وتدخّله في عملية الفهم...إن النص الأدبي والنص المكتوب عموما يجعل الماضي معاصرا للحاضر، أما فهمه فلا يعني العودة إلى الحياة الماضية **أو تكرارها»**[2].

فالمتلقي ســـيفهم النص ويؤوله وفق ثقافته وتكوينه الراهنين، لا **وفق الخلفية** النفســـية التي أنتجته، **ويعدّ هذا الفهم وهذا التأويل مشـــاركة منتجة للنص حيث تضيف عناصر جديدة له، وهو** ما يُعبّر عنه بـ «المشاركة في معنى الحاضر»[3] **وهي** في **نظره مشـاركة «مُثرية باعتبارها إضـافة أو ضـوء جديد يُشـرق ويسـقط على النص،** وهذا ما يجعله يسِـــم فعل **الفهم بالإنتاجية المبدعة»**[4]، **لكنها «ومهما كانت درجة** إبداعيته فإنه لا يســـتطيع أبدا أن يســـتنفذ كامل طاقة العمل الأدبي التدليلية»[5]، وستبقى دوما قاصرة على الإحاطة بكل معانيه، وبالتالي استحالة التطابق التام مع **مقاصد المبدع.**

1- غادامر، "اللغة كوسط للتجربة التأويلية"، ص29

2- عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة"، ص40

3- المرجع السابق، ص26

4- المرجع نفسه، ص41

5- المرجع السابق، ص40

كما أنه لا وجود في نظره «**لأي منهج علمي** أو غير علمي يستطيع أن يضمن الوصول إلى حقيقة النص، أي أنه لا مجال لمعرفة النص الأدبي كما هو»[1]، وبالتالي فهو يبيح إمكانية تعدد المعاني والفهوم مع تعدّد القراءات من خلال انتقاده «ما تدّعيه النظريات العلمية وعلوم الفكر من موضوعية تجعلها لا تعير أدنى اهتمام للأفق الخاص بالمفسّر أو المؤول من حيث أننا لا يمكن أن نضع كامل مفاهيمنا الخاصة، وأفكارنا المسبقة أثناء التفسير والتأويل»[2].

وبهذا فهو يؤكد **سلطة المتلقي** لأن هذه العملية تتطلّب **منا** «...استخدام **مفاهيمنا المسبقة الخاصة**»[3]، **لأن** «المؤول بقدر ما يفكر بوعي بشروط التأويل، **بقدر ما يتدخل فيه** »[4]، **ومعنى** النص **أو ما يقوله** « يتوقف على نوع الأسئلة التي **يطرحها عليه انطلاقا من اهتماماته وأهدافه الخاصة**»[5]، **ويكون بهذا قد** «**سلّط** الضوء على خاصية جوهرية في الممارسة التأويلية، تتمثل في كون هذه الأخيرة تطبيق **للنص على أو ضمن الوضع الراهن للشارح أو المفسّر وسوف يكون هذا التطبيق** بالضرورة نتيجة التفاعل بين أفق النص والأفق الراهن للمفسّر، وسوف يؤثر بالضرورة على ذات المفسّر في مفاهيمه وفي واقعه اليومي، **وقد شكل هذا الطرح** أرضية خصبة لمنظري جمالية التلقي ياوس، فولفغانغ **آيزر**»[6].

وخلاصة القول إن الهرمينوطيقا **الغربية بدأت دينية، من حيث أوجدتها الحاجة** إلى فهم الكتاب المقدّس (الإنجيل)، **حيث كان** الهرمينوطيقي يقوم باستبدال الألفاظ

1- تيري إيغلتون، "نظرية الأدب"، ص126

2- ينظر: غادامر، المرجع نفسه، ص44

3- غادامر، "اللغة كوسط للتجربة التأويلية"، ص29

4- المؤلّف نفسه، "فن الخطابة وتأويل النص ونقد الإيديولوجيا"، ص11

5- تيري إيغلتون، "نظرية الأدب"، ص126

6- عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة"، ص 22

القديمة الغامض أو تلك التي لم تعد مفهومة بسبب قدم المخطوط بما يقابلها من ألفاظ حديثة في متناول القارئ المعاصر، غير أن البحث عن المعنى في تلك النصوص لم يتوقف عند المعنى الحرفي للفظة، وإنما تجاوزه بإشراك التأويل النحوي. ثم تطوّرت بعد ذلك عبر محطات عديدة متأثرة بالتطور العلمي والتحولات الإيديولوجية ويمكن تلخيص هذه المحطات فيما يلي:

المحطة الأولى: التفسير المزدوج (لغوي نفسي) عند "شلاير ماخر"، حيث انتقل بها من بوتقة فقه اللغة وتفسير الكتاب المقدّس لتصير علما قائما بذاته، واضعا بذلك القواعد والأسس الضرورية لفهم النصوص وتفسيره، وهو إذ ذاك يرى أن الإبداع الأدبي لا يقتصر على العناصر اللغوية بل ويحمل بين طياتها عناصر أخرى مرتبطة بحياة المبدع أيضا، والتغلغل إلى عمق النص وفهمه لا يتم من خلال التفسير اللغوي وحده، بل ويتطلّب أيضا الاستعانة بالعنصر النفسي وهذا العمل يفرض على الهرمينوطيقي السير في اتجاهين: الأول نحو التفسير اللغوي (علاقة الخطاب باللغة)، و الثاني في اتجاه البحث والتنقيب في حياة المبدع، وإدراك العوامل النفسية (التأويل النفسي).

المحطة الثانية: اللغة أو الشكل الخارجي للنص تعبير عن العالم الداخلي للمبدع عند "فلهلم دلتاي".

إن عملية الفهم والتأويل عند "دلتاي" تتطلب فهم نفسية المبدع وإدراكها من خلال الرموز والتعابير اللغوية دون التنقيب في دقائق حياته، لأن تلك الرموز والتعابير وإن كانت تمثّل ظاهر النص فهي تشير إلى العالم الداخلي للمبدع، وهي وحدها كفيلة لتحقيق التطابق مع الذات المبدعة وإعادة إنتاج التجربة الإبداعية التي عاشها صاحب النص، وتساعدنا في تحقيق هذه الغاية العناصر المشتركة بين الذوات (ذات

المبدع وذات المتلقي)، لأن الفهم يتأسس ضمن المجتمع الذي يربط بين ذاك الذي يُعبّر وهذا الذي يفهم في إطار الحياة التي يتشاركانها.

المحطة الثالثة: إدراك النص في ذاته (فينومينولوجيا هوسرل)، أي أن تفسر أن تعزل النص عن كل ما هو دخيل عليه (السياق التاريخي والثقافي) بما في ذلك اسقاطات الذات المفسّرة.

فكل ما يجب على المتلقي فعله هو النظر إلى النص بتمعّن من أجل الوقوف على حقيقته كما هي، أو كما تبدو عليه، لأن الفهم حدث لا يقوم به هو، وإنما هو شيء يحدث له.

المحطة الرابعة: لا مجال للاستفادة من حياة المبدع في نظر "هايدغر" لاستحالة إعادة المعايشة الكاملة لتلك الحياة بكل تفاصيلها، ولغة النص وحدها كفيلة بالتعبير عن نفسها.

المحطة الخامسة: الكتابة تفصل النص عن صاحبه عند "غادامر"، وتمنحه موضوعيته، لأنها تحجب أو تُغيّب كل العوامل الانفعالية المصاحبة للتواصل المباشر من (نبرة الصوت، وحركات، وإماءات...) وتحجب كذلك الظروف المصاحبة له، فلا يبقى من الرسالة غير العلامات النصية المكتوبة وهي وحدها أداتنا لاستخلاص المعنى وفق رصيدنا واستعدادنا.

فالقراءة والفهم والتأويل بمفهوم "غادامر" لا تخرج عن إطار العناصر اللغوية التي لا تتطلب غير الشرح والتفسير والتأويل وفق الرصيد المعرفي للمتلقين، وهو المفهوم الذي سيؤسس القاعدة التي تنطلق منها نظرية القراءة والتلقي من بعده.

- الفصل الثاني: المبدع والنص والمتلقي
(مرجعيات الإبداع الأدبي وآلياته)
  - اولا: تفسير الإبداع (من الوحي إلى اللاوعي)
  - ثانيا: النص الأدبي كشف وإظهار
  - ثالثا: النص الأدبي حضور وإبداع
  - رابعا: النص الأدبي حوار وتواصل

▪ أولا: تفسير الإبداع (من الوحي إلى اللاوعي)

لا شك أن المتتبّع لمسار الإبداع الأدبي عبر التاريخ سيجده أبرز النشاطات الفنية التي لاقت العناية والاهتمام، وأكثرها تناغما مع أوضاع الشعوب والمجتمعات، يزدهر ويرتقي بازدهارها ورقيّها، ويضعف ويتراجع بضعفها وانحطاطها، ومردّ **هذا من دون شك لما فيه من إشباع لحاجات الإنسان المعرفية والنفسية والجمالية...**

ولعلّ من مظاهر العناية والاهتمام تلك، الجدل الذي كان ولا يزال قائما بين عديد الفلاسفة والعلماء على مرّ الأزمنة وتتابع الحضارات حول تفسيره في إطار المفهوم العام للفن الذي يشير إلى «...أي عمل أو مجموعة من الأعمال الإنسانية المنظمة التي ترمي إلى هدف معيّن...أو كل عمل راقٍ يهدف إلى ابتكار ما هو جميل من الصور والأشكال والحركات والأقوال»[1].

ولا شك أن الباحث في هذا الحقل الفني كثيرا ما يصادف بين صفحات المؤلفات **والدراسات** الأدبية وغيرها **العديد من الآراء** التي حاولت إلى حد ما تفسير الظاهرة، من خلال البحث في مصادرها **أو التنقيب عن دوافعها وخلفياتها، سيقف** عند تباين صارخ بين عديد الأفكار التي تطوّرت فيما بعد إلى ما يُصطلح عليه بـ **(النظريات).**

لقد بدا الشعر باعتباره **أول** الفنون التي عرفها الإنسان **كظاهرة خارقة ومعقّدة،** مما دعا إلى تفسيرها تحت مسمى (**نظرية** الإلهام والعبقرية)، تلك التي **اعتقد أصحابها بأنه (وحي) صادر من قوى خارجية-** كما يصف "هيراقليطس" (الفيلسوف اليوناني) نفسه وقد كان يتمتّع بعبقرية الشاعر **-قائلا:** «إنني كالعرافات اللّواتي **يُصدرن كلامهن عن وحي** وإلهام، وتُردِّد أصواتهن حقائق إلهية على مرِّ العصور»[2].

1- عبد العزيز عتيق "في النقد الأدبي"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1391هـ-1972م، ص10

2- **جان ماري** جويو "مسائل فلسفة الفن المعاصر"، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة، بيروت، لبنان، 1965، ص128

وهي الفكرة التي قال بها "أفلاطون" أيضـــا في "محاورة أيون"، حين أكّد أن: «...شعراء الملاحم الممتازون جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن، لكن عن إلهام ووحي إلهي، وكذلك الأمر في حالة الشـــعراء الغنائيين الممتازين...لا ينظمون أشـــعارهم الجميلة وهم منتبهون، إذ حين يبدؤون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف، وينزل عليهم الوحي الإلهي...»[1]. مســـتـدّلا على ذلـك (بتونيخوس الخالكيدي) الذي يذكر أنه لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر «...إلا أنه نظم نشـيد (أبولو)، الذي قد يكون أروع الشـعر الذي يتغنّى به الناس جميعا، وهو من إبداع (ربّة الشعر) كما يعترف الشاعر نفسه، بما لا يسمح لنا بالشك، أن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان، ولا من نظم البشر، لكنه سماوي من صنع الآلهة...»[2].

وفكرة الآلهة تلك لم تقتصـــر على الشـــعر وحده بل تعدّته إلى جنس الرواية أيضـــا حيث أكّد "ألان روب جرييه": «...أن الروائي الذي هو أكثر من خالق بالمعنى الحقيقي للكلمة، لن يكون في هذه الحالة سوى وسيطا بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية، أو روح أبدية أو بمعنى آخر (إله)»[3].

1- علي عبد المعطي محمد "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1985م، ص42.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

3- ألان روب جرييه "نحو رواية جديدة"، ترجمة مصطفى إبراهيم، مراجعة لويس عوض، دار المعارف، مصر، (د ت)، ص 21

ثم ظهرت **بعد ذلك الفكرة القائلة بـــــ (شياطين الشعر) عند العرب، حيث ندب الرواة (شيطانا) لكل شاعر**، «...فهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطان يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر...»[1].

و(في قول الجنّ الشعر على ألسنة العرب) - **وهو عنوان الفصل الرابع من (الجمهرة)- يسوق** "أبو زيد القرشي" أمثلة كثيرة يذكر فيها الرواة أسماء لـ (شياطين) **الشعراء منها**: «(لافظ بن لاحظ) شيطان "امرئ القيس"، و(هبيد) شيطان "عبيد بن الأبرص"، وأشعر الجن (هادر) شيطان "زياد الذبياني" وهو الذي استنبغه فسُمي النابغة...»[2].

بل إننا نجد من الشعراء من يذكر وسائل الاتصال بين الشاعر وشيطانه، كقول (هبيد) لأحد الرواة: «أما أنّك لو كرعت في بطنك العسّ لأصبحت أشعر قومك»[3].

ومنهم من يفتخر بشيطانه **مثل "أبو النجم العجلي"*** في هذا البيت:

«إنيّ وكلُ شاعرٍ من البشر**شيطانُه أنثى وشيطاني ذَكَر

...وقال آخر:

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "الحيوان"، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، (1386هـ-1967م) الجزء السادس، ص225

2- محمد بن أبي الخطاب، "جمهرة أشعار العرب (في الجاهلية والإسلام)"، تحقيق وضبط وشرح: علي محمد البجاوي، مطبعة نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص50، ص51.

3- المرجع نفسه، ص49

G- «هو **"أبو الفضل بن قدامة"** وكان ينزل سواد الكوفة، وراجز العجاج على ناقة له كوماء، وعليه ثياب حسان، وخرج "أبو النجم" على جمل مهنوء، وعليه عباء، فأنشد "العجاج": (قد جبر الدين الإله فجبر) وأنشد **"أبو النجم"** (تذكّر القلب وجهلا ما ذكر)، حتى إذا بلغ البيت الذي ذكر صاحب الجمهرة، فبينما هو ينشد حمل جمله على **ناقة** العجاج فضحك الناس وانصرفوا يقولون: شيطانه أنثى وشيطاني ذكر». **ابن قتيبة، "الشعر والشعراء"، ص232**

إني وإنْ كنت صغير السن** وحَانَ في العَيْن نبأ عنّي.
فإن شيطاني كبيرُ الجنِّ»[1]

ويجمع "غوثه" بين التفسيرين السابقين بما يوحي تأكيده للاعتقادين (آلهة الشعر وشياطينه)، وإقرارا بأن المبدع ليس له فضل في إبداعه، سوى كونه ناقلا لما تمليه عليه تلك القوى الخارجية دون أي تردّد حيث يقول: «إن كل أثر يتبلور في فن عظيم، وكل نظرة عميقة ذات دلالة رفيعة، وكل فكرة ثرية تنطوي على جدّة وخصوصية، هذه كلّها لابدّ وأن تهرب بالضرورة من كل سيطرة بشرية، كما لابدّ وأن ترتفع على شتى القوى الدنيوية، لكي تعلن أن الإنسان أسير (إله) أو (شيطان) يتملّكه فيكون أداة طيّعة في يده، أو قابلا فريدا لشتّى التأثيرات الإلهية أو حتى الشيطانية»[2]، ولعلّ هذا ما يفسر ما قيل عن (غوثه) «...من أنه كتب روايته (ألام فرتر) دون أن يقوم بأي جهد شعوري»[3].

وهي تفاسير كما يبدو ارتكزت على مرحلة واحدة من مراحل الإبداع سيئ فهمها وهي مرحلة (الإلهام) لِما تظهر عليه من عفوية وفجائية، الأمر الذي ربّما حال دون الحصول على تفسير معقول أو مقبول.

ثم اعتقد آخرون بأن (الفكر) وحده مصدر الإبداع بحيث «لو أننا استعرضنا حياة الغالبية العظمى من الفنانين لألفينا أنها غامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل والتفكير»[4]، ثم يأتي الإبداع في شكل حلول مفاجئة أو ما يصطلح عليه بالإلهام أو الوحي ومن هؤلاء: "وليام كانون" الذي يرى بأن: «...التفكير الطويل

1- الجاحظ، "الحيوان"، ص229
2- علي عبد المعطي محمد "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، ص52، ص53
3- زكريا إبراهيم "مشكلة الفن"، مكتبة مصر، (د.ط)، 1959م، ص154
4- المرجع السابق، ص 63

في موضوع ما وإعطائه فرصة النضج في الذهن في حالات النوم والراحة ينتهي عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بإلهامات وحلول مفاجئة»[1].

ولعل هذا ما أراد "سيدني فنكلشتين" قوله في معرض حديثه عن "ليوناردو دافن شي" من: «إنه أصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فإنه يُنفق الأيّام والساعات في دوّامة التفكير ويرسم بالفرشاة بضع دقائق»[2]، وهو ما يصّح به "دافن شي" نفسه بقوله: «تعمل العبقريات قليلا وتفكر كثيرا، تبحث بعقولها عن ابتكار واختراع وتجديد، وبعد تكوين الأفكار، تعبّر بأيديها عن كل ما حملته وأدركته عقولها»[3].

والإبداع عند "كانط" أيضا تعبير عن أفكار: «...والفنان الحقيقي هو ذلك الذي يستطيع أن يرتقي بفكره، لأنه سواء أرسم الفنان الطبيعة بالريشة أو باليراع، شعراً كان أو نثراً، فهو ليس بعبقري مبدع لأنه يحاكي فقط...إن فنان الأفكار وحده هو سيد الفنون الجميلة الحقيقي»[4].

وهذا ما يؤكده "جان ماري جويو" بقوله: «سيأتي يوم قريب أو بعيد يعود فيصبح من الممكن فيه أن تلتقي الأصالة الشعرية مع إلهامات العلم والفلسفة. لقد كانت كلمة شاعر تعني أنه خالق، وكان الشاعر خالق صور حتى الآن وسيظل كذلك إلى الأبد، ولكن يمكن أن يصبح الشاعر إلى جانب ذلك خالق أفكار، أو موقظ أفكار، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار...لأن الإنسان لا يستطيع أن

1- علي عبد المعطي محمد "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، ص63

2- "الواقعية في الفن"، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة العمة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر،1971م، ص97

3- أحمد أحمد يوسف، "ليوناردو دافن شي"، دار المعرفة، مصر، 1968م، ص91

4- علي عبد المعطي محمد، المرجع نفسه، ص69

يقرض الشـــعر في غير التعبير عن فكره الشـــخصـــي، عن أخصّ مـا في فكره الشخصي»[1].

فالمبدع وفق هـذه الآراء ليس بمقـدوره **إلاّ أن يكون مفكرا، وأفكـاره إلى أن** تتّضح وتكتمل لا بدّ أن تمرّ عبر محطّات **أربع** بحسب تحديد "كاترين **باتريك**":

1- **مرحلة الاستعداد** والتأهب: حيث يستقبل المؤلف أو الفنان وتتجمّع لديه بضع أفكار وتداعيات لكنّه لا يسيطر عليها فهي تعبُر بسرعة.

2- مرحلة الإفراخ: حيث تتبلور فكرة عامة تكرّر نفسـها بطريقة لا إرادية من **حين لآخر.**

3- مرحلة تبلور الفكرة العامة: وفي هذه المرحلة تنكشف الفكرة وتتّضح

4- مرحلة نسـيج وتفصـيل هذه الفكرة...منتهية إلى أن الفكرة الكلية العامّة تسبق الأجزاء في عملية الإبداع الفني»[2]

والظاهر أن أصـحاب هذه **النظرية** لم يفلحوا أيضـا في تفسـير ظاهرة الإبداع بشـكل كافٍ، وكل ما يمكن تسـجيله لهم أنهم «**...استطاعوا الانتقال بالإبداع من** السـماء إلى **الأرض**»[3]، أي أنهم اسـتطاعوا الانتقال بالإبداع من التفسـير الغيبي الميتافيزيقي أو الخرافي، إلى آخر يعترف بالمبدع كونه إنسـانا **عاقلا ومفكرا** ومسـؤولا عن إبداعه، غير أن حصـرهم الإبداع في عامل الفكر وحده ألغى عوامل أخرى عديدة سأتناولها لاحقا **مع ما بقي من أطوار هذا محور.**

ثم كان لقيام الحركة العلمية التي عرفتها أوربا في شـقّها الإنسـاني خاصـة، الأثر البالغ في اتسـاع الهوّة والخلاف بين الأفكار والنظريات **حول** تفسـير **هذه** الظاهرة،

1- جون ماري جويو، "مسائل فلسفة الفن المعاصر"، ص25

2- علي عبد المعطي محمد، "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، ص60

3- المرجع نفسه، ص237

ولعل من أهمها **(النظرية الاجتماعية)** التي **أذابت** شخص المبدع الفردي في الشخص **الجمعي على الرغم من امتلاكه إمكانيات التميّز عن الآخرين.**

لقد صـار المبدع عند أصـحاب هذه النظرية **لا يتعدّى حدود الناطق باسـم** مجتمعه وبيئته وعصره، **كونه ليس مستقلا عن أقرانه، «...فهو فرد اجتماعي مشبّع** بروح الجماعة وبالعقل الجمعي، وأن روح الجماعة هذه هي التي ينبع منها إلهامه الفنّي الذي يسـتهدف إشـباع حاجات الوسـط الاجتماعي الذي يعيش فيه»[1]، وبالتالي **فكل إبداع «...**هو وليد عصـره، وهو يمثّل الإنسـانية بقدر يتلاءم مع الأفكار في وضـع تاريخي محدّد، ومع مطامح هذا الوضـع ومع حاجاته وآماله»[2]، **هذا من جهة.**

ومن جهة أخرى، باعتبار الفن مجرّد تطوّر لتقليد موروث عن الأسـلاف لا يملك المبدع أن يغيّره، ولعل هذا ما أراد "تين" قوله: من **«...أنّ لكلّ حقبة** تاريخية مجموعة من التصـوّرات الجمالية، والصـنائع الفنّية، والسـمات الطّرازية، بدليل أن الغالبية العظمى من فناني كل عصر لا تكاد تشذّ **على تلك الأساليب الخاصة»**[3]، ذلك أن الإبداع الفنّي عنده يقوم على أركان ثلاثة:

1- المؤثرات الحضـارية: وهي البيئة الطبيعية، والجنس وهو ما يرِثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة، ثم التيارات الجمالية السائدة.

2- **أساليب الصنعة والتقاليد الفنية** والتراث الفني عبر **التاريخ.**

1- علي عبد المعطي محمد، "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، ص110

2- **أرنست فيشر**، "ضرورة الفن"، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1971، ص14

3- **زكريا إبراهيم**، "مشكلة الفن"، ص162

3-الوعي الجمالي للمجتمع في عصر الفنان»[1].

وهو ما يفسّـر ظهور الأبداع وكأنه مرآة عاكسـة للمعالم الفنية للبيئة، بحيث «... كثيرا ما يجيء مشـروطا بالعوامل الحضـارية التي تشـعّ في البيئة الفنّية المحيطة **بالفنّان»**[2]، فيصـير على إثرها أشـبه **ما يكون** بالمقلّد **كونه «لا يبتكر أعمالاً** فنّية جديدة كل الجدّة، بقدر ما ينحصر ابتكاره في التأليف بين أفكار قديمة، أو إحداث تعديلات أو تحويرات فيما وصـله من تراث فنّي سـابق، أو فيما دعاه من ظروف اجتماعية محيطة به»[3]، **وكأن الإبداع خالٍ من العناصـر الذاتية بعيد عن إمكانية التجديد، حيث** يقتصـر فقط على الموضـوعات المشـتركة والسـائدة في المجتمع، ولا يخوض في غير المسـائل المصـيرية، ولا بدّ **للمبدع من وفائه للتقاليد الفنية** الراهنة التي تميّز فترة من الفترات التاريخية.

وبالتالي لا وجود للخصوصية الفردية، ولا وجود لقابلية التحولات **الثقافية، ولا** مبرّر للتجديد على المستوى الفني، ولا وجود لفوارق بين الشعوب والحضارات، وكأن العالم جامد أو ثابت، **إن على مسـتوى العصـر الواحد،** أو عبر العصـور المتتالية، والواقع يقول غير ذلك.

فأغلب الدراسات المختصة في تاريخ الأدب العربي **تتحدّث عن تفاعل الشعراء المسلمين مع الدين الجديد، وكيف خضعت القصيدة العربية (الجاهلية) لتعاليم الدين الإسـلامي، الذي هذّب لغتها،** وأكسـبها روحا جديدة في موضـوعاتها خاصـة، **فانصـرف الشـعراء عن** قول ما نهى الله تعالى ورسـوله صـلى الله عليه وسـلّم عنه،

1- محمد علي أبو ريان، "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"، ص102

2- زكريا إبراهيم "مشكلة الفن" ص159

3- المرجع نفسه، ص160

خاصة ما تعلّق بالشعر الذي يدعو إلى العصبية القبلية ويذكر **مفاتن** النساء، إلى الشعر الذي يدعوا إلى **الألفة والوحدة والأخلاق الفاضلة...**

وكيف كان تفاعلهم (الشعراء) في العصر الأموي مع الحياة المترفة التي **انعكست على بناء القصيدة العربية وموضوعاتها، ومثال ذلك استبدال مقدّمتها الطللية والغزلية بأخرى**(خمرية) في شعر "أبي نواس"، **واتساع رقعة الغزل لتشمل الغلمان أيضا ...**

وكيف استقلّت الأغراض الشعرية عن بعضها بعدما كانت تجتمع في القصيدة **الواحدة، فصار الشعراء يُفردون لكل غرض قصائد بعينها (قصائد المدح، قصائد** الفخر، قصائد الهجاء، قصائد الغزل، قصائد الرثاء...) لدرجة اشتهر فيها بعض **الشعراء بغرض دون الأغراض الأخرى.**

ثم كيف استُحدثت **الموضوعات الجديدة** في شعر "أبي تمام" و "البحتري"، **و "بشار بن برد"، كوصف البنايات والقصور والظواهر الاجتماعية والطبيعية...**

وكيف غيّر الموشح الأندلسي شكل القصيدة كلّية ووضع لها قواعد **وأوزان** مغايرة لم **تعرفها من قبل.**

وكيف انتقل الرثاء من **الآباء والأمهات والأبناء** والأحبة إلى رثاء **المدن والمماليك...**

وكيف تخلى بعض الشعراء في عصرنا عن عمود الشعر، **فتحرّروا من الأوزان الخليلية مع القصيدة النثرية.**

أما النظرية النفسية، وإن كان العامل النفسي في الإبداع لا يمكن **بأي حال** من الأحوال إنكاره أو حجبه أو تجاهله، فهي الأخرى قد جانبت الصواب حين نظرت للمبدع على أنه شخصية غير سوية تقودها نزواتها ورغباتها المكبوتة.

هذا ما قاله "سيغموند فريد" حين اكتشافه منطقة (اللاشعور) في النفس البشرية وعدّها: «...نظام عقلي له خصائص مميزَّة، قوامه الأفكار والخواطر المُعبرة عن الدفعات الغريزية والممثلة لها، والتي لا تستهدف إلاّ تفريغ شحناتها»[1]، أي أنها (منطقة اللاشعور) بؤرة تراكمت بها الرغبات والنزوات المكبوتة التي مُنعت من التحقّق في الواقع لاصطدامها بحاجز (الأنا الأعلى) الذي يمثل العادات والتقاليد والأعراف والمعتقد، ليصير الإبداع مظهرا من مظاهر إشباع الرغبات المكبوتة، وأحد المسالك المؤدية إلى تفريغ شحناتها كما في الأحلام.

فالمبدع في نظر "فرويد" «...مريض عصبيا ينزاح من الواقع الذي لا يرضيه ولا يوفّر له الانسجام والرِضا ليعيش في عالم الخيال...فالأحلام والرغبات اللاشعورية تتقاطع في مجال الإبداع لتنتج الحل التوفيقي الذي يؤدي إلى التسوية النفسية»[2]، وكأنه (الإبداع) يؤدي وظيفة الأنا (الذات الشعورية) في المحافظة على التوازن النفسي عند المبدع من خلال التوفيق بين متطلّبات الهو (الذات اللاشعورية)، وأوامر وانتقادات (الأنا الأعلى).

وفي أحسن الأحوال شخصية وقعت ضحية عُقدها النفسية التي رُكبت بداخلها لظروف معينة، لأن "فرويد" كان ينظر للإبداع أيضا على أنه انعكاس لعُقد نفسية تشكّلت لدى المبدع في المراحل الأولى من حياته، وبالأخص في مرحلة الطفولة كما تشير الدراسة التي أجراها حول الفنان التشكيلي "ليوناردو دافنشي"، حيث يعتبرها (الطفولة) الفترة الحاسمة في بناء شخصية الفرد، وهذه العُقد غالبا ما تكون إفرازات لظروف أسرية عاشها أو عانى من وقعها المبدع خلال هذه المرحلة، ويضرب مثلا: (طبيعة العلاقة بين الطفل ووالديه) أو (طبيعة علاقته بأحدهما)،

1- علي عبد المعطي محمد" الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، ص 110

2- فيصل الأحمر، نبيل دادوة، "الموسوعة الأدبية، ص284

فينظر إلى حاضـــر "دافنشـــي" على أنه نتيجة لماضـــيه البعيد، لتأثيرات الحياة في الطفولة، وأثرها على شـــخصـــيته، ويخلص إلى أن إبداعه ما هو إلا انعكاس لذلك **الماضي** فـ "دافنشي": «... كان يعيش مع أمه بعيدا عن والده الذي أنجبته منه لأنه لم يكن زوجا شرعيا، وهو ما أدى به أن يعيش أسير ابتسامة أمّه وأنوثتها، وهذا ما يفسّر رسمه لرؤوس نساء باسمات من بينها ابتسامة "الموناليزا"»[1].

وكأن الإبداع الأدبي أو أي **نشاط** فني آخر عند **فرويد وأنصار نظريته لا يعدو أن يكون أكثر من مســـح لإشـــباع تلك الرغبات والنزوات، أو مظهرا من مظاهر تلك العقد.**

صـــحيح أن الإبداع الأدبي نتاج **للفكر** أو بالأحرى أخص ما في الفكر، لكن **هذا الفكر لا يعمل على فراغ، وإلا لكان أغلب** الناس كتّاب وشعراء وفنانون.

وصـحيح أنه يأتي مشـروطا بعديد الظروف والعوامل الحضـارية (الفنية والثقافية والسياسية والاجتماعية...)، لكن المبدع لا يملك آلة تصوير تنقل هذه العناصر كما هي في الواقع، فكلّ ما يملكه آلة لغوية وحس فني ينقل من خلالهما نظرته **للواقع** وما يحيط به، وما يستجدّ فيه، مع ما يتخلّل **هذا النقل من** إحداث بعض التغييرات في السنن والتقاليد الفنية، فهو لا بدّ أن يترك أثره أو لمسته الخاصة الفريدة التي تميّزه عن غيره من السلف والمعاصرين.

وصـحيح أن الإبداع لا يخلو من العناصـر النفسـية لكن ليس **بالمفهوم الغريزي** الحيواني أو العصبي الذي لا يمكن وصف المبدع من خلاله إلا بالمريض أو الشاذ كما

1- ينظر: مصـطفى سـويف، "الأسـس النفسـية للإبداع الفني (في الشـعر خاصـة)، دار المعارف، مصـر، 1951م، ص73

انتهت إليه [بعض الدراسات النقدية]*[1]، **وإنما بالمفهوم الذي يعكس التفاعل** الإيجابي والمنتج المتبادل بين المبدع ومحيطه.

وصحيح أنه يأتي غالبا بشكل مفاجئ، لكن ليس بمعنى **(الوحي) أو (وسوسة الشياطين)، لأن فجائية حضور الشيء لا تجعل منه وحيا.**

وإن كان مصطلح (الإلهام) مناسب ومقبول، لكن الغير مقبول هو ربطه بالشياطين، لأنه لا يمكن أن تكون الشياطين قد الهمت "ابن زهير" **لنظم تلك [القصيدة الندّية]***[2]، أو ألهمت "ابن ثابت" **و "ابن رواحة" لنظم ما نظموا من [أشعار]***[3] في مدح خير البرية صلى الله عليه وسلّم، أو ألهمتهم بالدعوة إلى **الدين الجديد والذود عنه بكل ما أوتوا من براعة وسجّية!**

G[1]- في محاولته لتوظيف آليات هذا المنهج وتحليل نفسية "أبي نواس" لفهم شعره، توصّل "محمد النويهي" في كتابه الموسوم "ثقافة الناقد الأدبي"، إلى أنه كان شاذاً من الناحية الجنسية، وأن سبب هذا الشذوذ هو عقدته النسائية التي تكونت في عقله الباطني حين تزوجت أمه بعد وفاة أبيه، وأن هذا الشذوذ يفسر عجزه عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء وميله إلى الغلمان، ثم يتبين آثار ذلك في شعره». ويصل "العقّاد" إلى أنه «... **كان نرجسيا، وأن نرجسيته كانت شاذة، وأنه وُلد ببعضها، وأن الظروف ساعدت على ظهور بعضها الآخر.** ثم كان له عمل آخر مع "ابن الرومي" الذي حلّل من خلالها طبيعة شخصيته...ويُعدّ ذلك تحليلا لسيرته أكثر من تحليله لوقائع نفسه» **ينظر: عز** الدين إسماعيل، "التفسير النفسي للأدب"، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت)، ص7، ص8.

*[2]- كعب، " البردة"، «**القصيدة** التي أعجب بها الرسول صلى الله عليه وسلّم، وأخذت اسم بردته الشريفة التي **كسى** بها "**كعب**"...». ينظر: ابن قتيبة، "الشعر والشعراء"، ص63

*[3]- قال حسّان بن ثابت في مدح الرسول صلى **الله عليه وسلّم:** وأحسن منك لم تر قط عيني ***وأجمل منك لم تلد **النساء**-ولدت مبرأً من كلّ عيب *** **كأنك قد خُلقت كما تشاء**، وغيرهما. **ديوان حسان الأنصاري، ديوانه، شرح** وتقديم: عبَدأ. مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (1414هـ-1994م)، ص21

- قال عبد الله بين رواحة في ذكر الإسلام والرسول الكريم: وفينا رسول الله يتلو كتابه***إذا انشقّ **معروف من الصبح ساطع**-أرانا الهدى بعد العمى فقلوبنا***به **موقنات أن ما قاله واقع**، وغيرهما. **وليد قصاب، "ديوان عبد الله بن رواحة** ودراسة في سيرته وشعره"، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، (1402هـ-1982م)، ص92، ص93

ولعلّ ما يمكن تسجيله حول النظريات السالفة أيضا، أنها **وعلى الرغم من** اختلاف وتباين تفسيراتها، فقد أجمعت على إلغاء سلطة المبدع على نصّه، سواء تلك التي جعلت منه وسيطا أو ناطقا باسم قوى خارجية، أو تلك التي أذابت شخصه في شخص الجماعة، أو تلك التي جعلته عبدا لنزواته ورغباته الشاذة المكبوتة في لا وعييه، أو ضحية لعقده النفسية، وحتى تلك التي اعترفت **بسلطته** الفكرية وجعلتها مصدرا لإبداعه فقد أهملت أسس ومرتكزات هذه السلطة.

لقد أهملت مثلا الدافع إلى التفكير الذي قد يكون ظاهرة اجتماعية أو منظرا طبيعيا، أو حدثا سياسيا أو عاملا وجدانيا جديرا بالاهتمام والتفكير.

كما تجاهلت أدوات التعبير عن هذا الفكر وهذه المشاعر، وأخص بالذكر هنا التكوين العلمي والثقافي والفني والأدبي واللغوي خاصة، وهي كلّها **ع**ناصر تدخل في **صناعة النص.**

ولعلّ السبب الأساسي في فشل أصحاب هذه النظريات في الوصول إلى تفسير سليم وشامل، **أو تام ومقنع لظاهرة الإبداع -إذا استثنينا ادّعاءات** بعض **الشعراء** في مسألتي (الآلهة) أو (الشياطين)- يعود إلى كونهم لم يكابدوا معاناة **الإبداع.**

فأغلب أصحاب تلك التفاسير **فلاسفة أو علماء أو مفكرين، وآراؤهم حول** محاولة **فهم ظاهرة** الإبداع جاءت وفق نظرة كل علم أو فكر، وبالتالي فإنه من **الضروري الالتفات** إلى آراء المبدعين أنفسهم، **لأنه كما قال "ابن برد": «إنما يعرف** الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله»[1]، **أو كما قال** "البحتري" **حين سُئل عن** "مسلم" و"أبي نواس": «...أيهما أشعر؟ فقال: أبو نواس، فقيل له: إن **"أبا** العباس

1- أبو بكر محمد الباقلاني، "إعجاز القرآن"، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، نصر، ط5، 1981، ص117

ثعلب" لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من شأن "ثعلب" وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله...إنما يعلم ذلك (الشعر) من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته»[1].

فنحن بحاجة إلى توضيحات هؤلاء وأمثالهم من أصحاب التجربة الفنية، فهُم من خاضوا غمار الإبداع الأدبي بكل تفاصيله، فـ «أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء»[2]. لأننا في هذا البحث لا يعنينا التنقيب عن مرجعيات الإبداع الأدبي وآلياته ودوافعه من أجل الحصول على تفسير موضوعي وشامل أو مقبول للظاهرة فقط، ولكن لأن هذه المرجعيات والآليات والدوافع ستصير في مرحلة ما مسالك لا بدّ من خوضها والإحاطة بخباياها لمعانقة فكر المبدع وملامسة مشاعره، أو على الأقل الاقتراب منهما.

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص254

2- ابن رشيق القيرواني، "العمدة"، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، ط3، 1964، ج1، ص117

▪ ثانيا: النص الأدبي كشف وإظهار

مما لا شك فيه أن **المبدع فرد من المجتمع**، وهو كغيره يعيش حياته عبر مراحلها الطبيعية (**طفولة، شباب،** كهولة، فشيخوخة)، حياة يحياها في إطار جغرافي محدّد، وبيئة معيّنة بما تتميّز به من ظواهر ومظاهر، ومعالم ثقافية، وتيارات فكرية، في جو قد يعمّه الاستقرار والأمن، وقد تسوده فوضى **أو صراعات** بأشكالها المختلفة سياسية أو حتى **عسكرية، لا بدّ أن** يكون في تفاعل دائم معها، **راضيا** مؤيّدا، **أو ساخطا معارضا.**

حياة يعيش أطوارها **كما هي أو كما فُرضت عليه بكل ما تحمل من** تناقضات، نجاحات **أو اخفاقات، انتصارات أو انكسارات، خلال عصر قد يعُمّه** رخاء وازدهار، أو حقبة يسودها ضعف وانتكاس وانكسار.

حياة يعيشها بكل ما قد يصادفه أو يعترضه من ظروف قد تبعث فيه **الفرح أو الحزن، السعادة أو التعاسة، الطمأنينة أو القلق...، ظروف لا بدّ أن** تترك في **نفسه** أثرا، **فيكون فيها أو** من خلالها بتعبير "راسكن" **أشبه بالمصور** «...**الذي يلتقط كل ما يرى وما يسمع...**ولا يفوته منظر حتى ولو كان أدق طيّات الملابس أو حفيف **أوراق الشجر**»[1].

إن هذه **الصور والأصوات على ما تبدو عليه من بساطة** في نظر البعض **أحيانا، إلا أنها ستساهم بشكل** من الأشكال في بلورة بعض العناصر التي ستكسبه «...معارف وتجارب تتماسك على نحو خاص، فتتّخذ لها سمةً ومعنىً، فتصبح في خزّان نفسه شيئاً يشبه السبائك الملقاة في انتظار مطرقة الفن التي **يصنع منها فيما** بعد التماثيل الحية النابضة الخالدة»[2].

1- أحمد أمين، "النقد الأدبي"، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4 ،1387هـ -1968م، ص 55

2- توفيق الحكيم، "أدب الحياة"، دار الشروق القاهرة، مصر، دار اليقظة للنشر، الجزائر، 2012 م، ص 118

أو كما يقول المؤرخ والناقد الفني "أرنولد هاوزر" في موسوعة (**الفن والمجتمع** عبر التاريخ): «إن خبرة الفنان بالعالم لا تخضع لخطة أو نظام، بل إنه يجمع مادته التجريبية بطريقة عرضية كلّما مرّ به شيء من **سمات الحياة ومعطياتها**، فيحمل هذه المادة معه، ويدعها تنمو وتنضج حتى يستخلص يوما ما من هذه المواد المختزنة كنوزا لم يحلم بها أحد»[1]، وهذا ما يجمع حوله أغلب الشعراء **أيضا حين ينظرون** إلى **القصيدة كما لو أنها** «... بُحيرة تتجمع فيها عشرات الأنهار، بمعنى أن القصيدة **خلاصة** لمعارف وخبرات وتجارب سابقة، وليست نبتا شيطانيا منفصلا عن الزمان **والمكان والتجربة**»[2].

فـــالشاعر كما يصفه "نزار قباني": «**...جزء من الأرض والمجتمع والتاريخ**، وموروثات ثقافية ونفسية وعضوية»[3]، والقصيدة التي يكتبها «**ليست أقل من احتشاد لمئات من الانطباعات** والصور والأفكار الصغيرة، التي تكمن في أعماق ذهنه وقد يكون بعضها مختزنا منذ سنين»[4].

والشعر عند "صلاح عبد الصبور" يتكون: «...من جملة آلاف المرئيات التي شاهدها، وآلاف الكلمات التي قرأها، وآلاف الأفكار المنتشرة في قراءته، **وآلاف** الإحساسات التي تحسّستها نفسه خلال **سنوات بعيدة طويلة**»[5].

1- أرنولد هاوزر، "الفن والمجتمع عبر التاريخ"، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ج2، ص329

2- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية (بحث في آليات الأبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1403هـ-2009م)، ص83

3- نزار قباني، "قصتي مع الشعر"، منشورا نزار قباني، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص12

4- نازك الملائكة، شعر علي محمود طه، معهد البحوث والدراسات العربية جامعة الدول العربية القاهرة، مصر(د.ط)، (د.ت)، ص131

5- عبد الله العشي، المرجع نفسه، ص84

وهو ما يُؤكده "حميد سعيد" أيضا حين يذكر أن مكوناته الشعرية: «...**جاءت** من عالم الطفولة الفردية والإنسانية بكل الثراء الذي تحمل، ومن الإنسان عبر تجربة اجتماعية غنية، ثم القراءة وما تمنحه من تجارب إضافية...»[1]، **وهو ما يُصطلح عليه** في عالم **الأبداع بـ(الحمل).**

لأن القصيدة، كما يقول "مهدي سامي": «...**لا تولد من فراغ، ولا تنبثق من** غير تربة، إن القصيدة تولد بعد مرحلة حمل عسيرة، تظل تنمو عبر فترات هذه المرحلة نماءً معرفيا ووجدانيا وموسيقيا، ونفسيا، ثم تنبثق انبثاق الينبوع»[2]. **وطبيعي أن الولادة إنما تكون بعد انقضاء** فترة حمل.

إن هذه المكونات والعناصر ستبقى «...في **شكل عناصر متفرقة، وأجزاء** مبعثرة مختفية في ضمير المبدع الفني، مثل ذلك الكنز المخبوء في جوف **الأرض، إنه** موجود في مخبئه، وسيظل موجودا إلى أن تعثر عليه يد المصادفة أو يد الوسيط، ولا **بد دائما من وسيط لفتح الكنوز**»[3].

ولعلّ الوسيط الذي يتحدّث عنه "توفيق الحكيم" هو ذلك المنَبِّه أو المثُير، «...فقد يقول لنا بعض الشعراء أن كائنا بشريا كالمرأة مثلا قد ألهمهم، أو كائنا ماديا كالصحراء مثلا قد أوحى لهم، ولكن الحقيقة أن الذي ألهمهم ليست المرأة ولا الصحراء بالذات، بل الإحساس الذي انبثق والفكرة التي لمعت»[4]. **مع حدث أو منظر أو مظهر، أو أي شيء آخر قد** يثير في نفس المبدع إحساسا معيّنا أو **شعورا** بشيء، ويركّب في ذهنه فكرة هي على الأرجح رأي أو موقف أو رَدّة فعل تدفعه للتعبير عنها بلونه الأدبي شعرا **أو نثرا.**

1- حميد سعيد، "حدائق الشعر"، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص13

2 – عبد الله العشي "أسئلة الشعرية "، ص36

3- توفيق الحكيم " أدب الحياة "، ص114

4- المرجع نفسه، ص115

فالإلهام لا يعدو أن يكون أكثر من همزة وصـل، أو نقطة عبور من مرحلة إلى أخرى، من مرحلة الحياة الفعلية، إلى مرحلة التعبير عن هذه الحياة أو التعبير عن إحدى زواياها، من مرحلة التحصيل والبحث والقراءة والتفكير إلى مرحلة التجسيد التي هي مرحلة (الكتابة)، **حيث (يكشف)** المبدع أثناءها عن أفكاره التي هي **على الأرجح انعكاسا لواقع وتفاعلا معه، وتجسيدا لنظرته إليه وموقفه منه، وإظهارا** لمشاعره تجاهه، موظفا إبداعه في الترتيب والتنسيق بين الألفاظ والتراكيب **والصور.**

ولعلّ من هنا استوحى الأدباء والنقاد تسميت القطعة الأدبية بـ(النص)، لأنه عندما نعود إلى المعاجم العربية نجد أن اللفظة استعملت للدلالة على (الكشف **والإظهار)** قبل أن تشير إلى القصيدة أو الرواية أو القصة أو....

فقد «...تطرّق "أبو العبّاس أحمد بن يحي ثعلب"(ت291هـ) في مجالسه إلى معنى (النص) وربطه بالظهور والكشف، في قوله: «نَصَّه أي أظهره، وكل مُظهَر فهو منصوص، وأصّله من نصّه إذا أقعده على **المنصّة، وأنشد:**

ونُصَّ الحَدِيث إلى أَهْلِه * * * **فإنّ** الوثِيقَة في نصِّه.

...-النصّ: رفْعُك الشيء، نصّت الظبية جيدها: رفعته، والمنصّة ما تُظهر عليه العروس لتُرى، وكل ما أُظهر فقد نُصّ.

-النصّ والتّنصيص: السير الشديد، فنصّ الدّابة ينُصّها نصّاَ: رفعها في السّير وكذلك الناقة. **[ففي الحديث الشريف أن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم حين دفع من** عرفات سار العنَقَ، فإذا وجد فجوة نصَّ، أي رفع ناقته في السير] ...

...-نصُّ كلّ شيء منتهاه. فعن **"علي** بن أبي طالب **كرم الله وجهه" قال: [**إذا بلغ النساء نصَّ الحِقاق فالعصبة أولى]. يعني إذا بلغت غاية الصغر إلى أن تدخل في الكبر فالعصبة أولى بها من أمّها، يريد بذلك الإدراك والغاية.

-نصّ الرجل نصا: إذا سأله عن شيء حتّى يَستقْصي ما عنده.

نصّ الحديث يُنصُّه نصا: رفعه. قال "**عمرو بن دينار**": ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري، أي: ارفعه له وأسند....»[1].

ومن قول الفقهاء: [نصّ القرآن ونصّ السُّنّة، أي ما دلّ ظاهر لفظَيْهما عليه من أحكام]*[2]

وإذا كان "نصر حامد أبو زيد" في (النص والسلطة والحقيق) قد تتبّع التطور التاريخي لدلالة الكلمة (نص) من الحسّي إلى المعنوي:

«-الدلالة الحِسية: نصت الظبية جيدها: رفعته. -الانتقال من الحسي: النص والتنصيص: السير الشديد. - نص الأمور: شديدها. -الانتقال إلى المعنوي: نص الرجل: سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده- بلغ النساء نصّ الحِقاق: سِنّ البلوغ. -الدخول في الاصطلاح: الإسناد في علم الحديث النص: التوقيف، التعيين...»[3].

ثم أوعز هذا الانتقال الدلالي للفظة من اللغوي الدال على (الظهور والكشف) إلى الاصطلاحي الدال على الأثر المخطوط إلى إطلاق اسم(النص) على كتاب

1- ابن منظور، "لسان العرب"، ج 14، مادة: (نصص)، ص217

*- يعرّفه "الإمام الشافعي" (ت205ه) بأنّه «المستغنى عنه بالتنزيل عن التأويل»، "الرسالة"، تحقيق: وشرح أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، (1357ه- 1938م)، ص 14، وهو عند "الإمام الغزالي"(450ه-550ه)«...ما كان مركّبا من اسم وفعل وحرف تركيبا مفيدا ويستقلّ بالإفادة من كل وجه، كما في قوله تعالى:﴿وَلاَ تَقْرَبُواْ الزِّنَىٰ إِنَّهُ كَانَ فَاحِشَةً وَسَآءَ سَبِيلاً﴾، سورة الإسراء، الآية: 32، أو كما في قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَقْتُلُواْ أَنْفُسَكُمْ إِنّ اللّهَ كَانَ بِكُمْ رَحِيماً﴾ سورة النساء، الآية: 29، وذلك يسمى نصا لظهوره ».ينظر: "المستصفى من علم الأصول"، ص20، و"صبحي الصالح" يعرّفه بأنه: «ما دلّ بصيغته نفسها على ما يُقصد أصلا من سياقه، كقوله تعالى:﴿وأَحَلّ اللهُ البَيْعَ وحرَّمَ الرِّبَا﴾. سورة البقرة، الآية: 275، فالمعنى المقصود من هذا السياق القرآني نفي كل نوع من أنواع المماثلة بين البيع الحلال والربا الحرام. وبديهي أنه يجب العمل به لأنه من مقاصد القرآن الكريم التي تدلّ عباراته دلالة واضحة وصريحة»2. ينظر: مباحث في علوم القرآن دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1982، ص 211

3- "النص والسلطة والحقيقة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2000، ص150، ص151

كامل مستدلاً بما جاء في "المقدمة "لابن خلدون". «...وتكلّم فيه (المنطق) المتقدمون أول ما تكلّموا به جُملا جملا ومتفرّقا، ولم تُهذب طرقه ولم تُجمع مسائله حتى ظهر في يونان أرسطو، فهذّب مباحثه ورتّب مسائله وفصوله وجعله أوّل العلوم الحكمية وفاتحتها، ولذلك يسمّى بالمعلّم الأوّل. وكتابه المخصوص بالمنطق يسمى(النصّ)...وتجد الماهر منهم عاكفا على كتاب الشِّفاء والإشارة والنجاة وتلاخيص ابن رشد للنص من تأليف أرسطو وغيره...مع احتمال أن تكون دلالة كلمة (النص) إشارة إلى كتاب المنطق عند الفلاسفة كما كلمة الكتاب الدالة على القرآن الكريم، وكتاب سيبويه في دائرة علوم اللغة، فوجد الفلاسفة في كلمة (نص)بديلا عن كلمة (الكتاب) الذي هو اسم من أسماء القرآن الكريم، أو لأنهم قصدوا التفريق بين كتاب المنطق لأرسطو وبقيّة كتبه الأخرى...»[1].

فإن "إبراهيم صدقة" لم يخرج عن إطار المعنى اللغوي الذي جادت به المعاجم، حيث جمع بين ما قال "ثعلب"، وما جاء في "اللسان" وما جاء في (محيط المحيط)*، ليخلص في الأخير إلى القول بأنهم: «...كلّهم يركّزون على (الظهور والكشف) ...لأن النص الأدبي هو ذلك الكلام الذي يكشف فيه الأديب عما يختلج في نفسه، فبعد أن كان مستورا متواريا أصبح بعد الإبداع ظاهرا مكشوفا...»[2].

1- دار الفكر للطباعة ولنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ -1998، ص417، وينظر: المرجع السابق، ص158، ص159

G- لم يزد المعلم "بطرس البستاني" على ما جاء في (السان) حول مادة (نص). ينظر: تحقيق محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص896

2- إبراهيم صدقة، "النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي"، ص102

أو كما يقول "عبد الله الغذّامي" في نظرته إلى القصـــيدة الشـــعرية على أنها: «كشـف واسـتظهار»[1]، وهو كذلك لأن المبدع حين كتابته للنص لا شـك أنه لا يفعل ذلك إلا لإيمانه بالظواهر والأحداث التي تدور في محيط بيئته، فتشـــكل لديه قضايا تستحق الطرح والمعالجة، تدفعه لـ(إظهار) ما يجول في ذهنه حولها من أفكار، و(يكشف) عما يختلج في نفسه تجاهها من أحاسيس.

ولعلّ هذا ما دفع بالأدباء والنقاد، وكل مشتغل بالحقل الأدبي «...منذ بضع سنوات، إلى التخلّي عن مصطلح الشعر واستبداله بمصطلح النص»[2]. وليس الشعر فحســب بل وكل الأعمال والنشـــاطات الأدبية، التي فضّـــل مؤلّفوها ومنظّموها توظيف هذا المصطلح للإشارة إلى الأثر أو العمل أو الإنتاج أو الإبداع الأدبي مهما كان نوعه أو جنسه، ولا أدل على هذا من [عناوين البحوث والدراسات والندوات والملتقيات الأدبية والنقدية]*

1- إبراهيم صدقة، "النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي"، ص102

2- فاضل تامر، "اللغة الثانية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،1994، ص 98

G- النص الأدبي من أين وإلى أين؟ عبد المالك مُرتاض"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983م- "تشريح النص"، عبد الله الغذّامي، دار الطليعة، بيروت، لبنان،1987م

- "النص بين الوصـف والتفسـير والتأويل"، ندوة دولية، كلية الآداب والعلوم الإنسـانية، جامعة محمد الخامس، فاس، المغرب، 1992م

- "ملتقى علم النص"، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر،1994-1997-1998-2001، وعناوين أخرى كثيرة.

▪ ثالثا: النص الأدبي إبداع وحضور

ما هو معلوم أن كل من يأتي بجديد لم يسبقه إليه أحد في أي حقل **من حقول العلم والمعرفة فهو مبدع، وكذلك** في عالم **الفن، فالذي يرسم لوحة فريدة أو متميّزة مبدع،** ومن ينحت على الصخر أو الخشب أو المعدن مجسما مبدع، ومن يعزف **لحنا أو مقطعا موسيقيا** يُظهر من خلاله البراعة **مبدع، والذي يكتب قطعة أدبية** منظومة أو منثورة لم يسبقه إليها **أحد مبدع،** ومن هنا كان الإجماع حول تحديد معنى **(الإبداع)** في المعاجم العربية **بمرادفات (البدء) و(الخلق) و(الابتكار).**

هذا ما تشير إليه الدلالة المركزية للدال (بدع) في **(لسان العرب) مثلا: فـ«البديع** من أسماء الله تعالى لابتداعه الأشياء وإحداثه إياها، وهو البديع **الأول قبل** كل شيء، ويجوز أن يكون بمعنى مبدع أو يكون من بدَع الخلق أي بدأه كما قال تعالى:﴿بديعُ السّمَاواتِ والأَرْضِ﴾، والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولاً، **ففي** التنزيل:﴿قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعًا مِنَ الرُّسُلِ﴾ أي ما كنت أول من أُرسل، فقد أُرسل **قبلي برسل** كثير...وأبدع الشاعر: **جاء بالبديع. ونقول: بدع الشيء يبتدعه** بدعاً، وابتدعه: أنشأه وبدأه...والمبتدع: الذي يأتي أمراً على شبه لم يكن ابتدأه إياه، ففلان بدع في هذا الأمر: أي أولٌ لم يسبقه أحد، **والبديع: المحدث العجيب،** والبديع: المبدع، وأبدعت الشيء: اخترعته لا على **مثال سابق...»**[1]، **وبما أن المبدع** الذي نحن بصدد البحث في نشاطه هو المبدع في مجال الأدب، وبما أن الأدب الجيد **نوعان: شعر ونثر،** «فالشاعر مبدع وكذلك الناثر فكلاهما لا يحاكي الأشياء وإنما **يبتكر أشياء جديدة»**[2].

1- ابن منظور، مادة (ب د ع)، المجلد الثاني، ص37، ص38

2- ديفيد ديتش، "مناهج النقد الأدبي"، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان،1967م، ص95

وما هو معلوم أيضا أنه لا يُمكن خلق **أو إبداع شيء من لا شيء، فـإذا كان** «...الله تعالى أعظم المبدعين يوم أوجد آدم...مدّ يده إلى الطين- **مادة أوجدها قبل آدم-** فسـوى منه ذلك المخلوق الحي»[1]، **فلا بدّ للرسـام والموسـيقار والنحات والأديب من مواد وأدوات ومعدّات وآلات لممارسـة أنشـطتهم وتجسـيد إبداعاتهم وفنونهم.**

فإذا كان بإمكان الأول (الرسـام) الحصـول على ألوانه والثاني **على معدّاته والثالث على آلاته من الطبيعة أو من متاجر خاصـة مقابل دراهم معدودات لأنها مادية ملموسـة، فإن الرابع** لا يمكنه ذلك، **لأن مادته (اللغة) وهي ليسـت كنظيراتها** من أدوات الفنون الأخرى، فهي لا تعرض في الأسـواق، **ولا يُعثر** عليها في **الطبيعة،** وإنما هي رصـيد يحصـل لديه **ويتجمّع طوال حياته،** وعلى فترات، **وبكيفيات** مختلفة وطرق متعدّدة، وهو مطالب بأن تكون حاضرة معه لحظة التعبير أو الكتابة.

فاللغة هي وسـيلة الأديب للخلق والإبداع الفني، **لأنه حين نقول النص** الأدبي «...فهذا يعني المادة اللغوية المكوِّنة له، تلك المادة التي يصـنع منها الأديب العالم المتخيَّل للنص»[2].

هي أداته وآلته وألوانه وفكره، **وقد يصحّ أن نقيس قول الفيلسـوف الوجودي** "ميرلو بونتي" حول فن الشـعر على بقية فنون القول الأخرى **إذ يقول:** «...**وماهية فن الشعر...إبداع آلة لغوية** لا تخفق في وضع القارئ في حالة شعورية معيّنة»[3].

1- توفيق الحكيم، "حول الابداع (فن الأدب)"، دار مصر للطباعة، (د.ط)، (د.ت)، ص11

2- يمني العيد، "في معرفة النص"، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص85

3- عيسى علي العاكوب، "التفكير النقدي عند العرب"، ص139

إن مادة اللغة في شكلها الخام: «اسم وفعل ثم حرف الكلم»[1]، وفي تعريفها التام: «...أصوات يُعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم»[2]، وهي في كلتا الحالتين ملك لكل البشر.

لكنها حين تصير بأيدي أولئك الشعراء والخطباء والكتاب الذين يوظفونها بحكمة وذكاء في قصائدهم وخطبهم ورواياتهم وقصصهم ومقالاتهم، تتحول إلى قطعة مصنّعة تنتقل على إثرها إلى وسم فنّي متميّز يُصطلح عليه في عالم الفن بـــ (الإبداع الأدبي) الذي «...يمتزج فيه الخاص بالعام، والذات بالموضوع، على نحو متميّز يحمل بصمة الكاتب أو الشاعر، فينقل إلينا فكره المبدع وعواطفه وخيالاته على نحو متميّز، أي عبر لغة خاصة تمتاز بالابتكار والإدهاش»[3].

لكن السؤال الذي يُطرح ههنا، والذي أروم من محاولة الإجابة عليه تحديد العنصر الإبداعي في النص الأدبي هو: كيف ومن أين يحصل المبدع الأدبي على مادّته التي تجعل من نصّه خلقا وابتكارا؟ وبعبارة أخري، كيف امتلك القدرة على تحويل اللغة من حالتها الخام إلى قطعة فنية منظومة أو منثورة؟

لقد اجتهد علماؤنا ونقادنا القدامى في تحديد الأدوات التي يجب «...إعدادها قبل ممارسه وتكلّف نظمه...»[4]، ومنها -يضيف (صاحب العيار) -: «التوسع في

1- أبو محمد عبد الله جمال الدين بن مالك (ت672هـ)، الألفية المسماة: "خلاصة النحو"، تحقيق: سليمان بن عبد العزيز بن عبد الله العيوني، مكتبة دار المناهج للنشر والتوزيع، الرياض، العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت)، ص69

2- ابن جني، "الخصائص"، ص7

3- ماجد حمود "علاقة النقد بالإبداع الأدبي"، دراسات نقدية عربية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1987م، ص 18

4- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص4

علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الأدب، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه»[1].

فالأولى لأن «...معرفة اللغة وإتقان قواعدها من الأدوات الرئيسية لدى المبدع لأنها اللبنة التي يتمّ بها بناء النص الأدبي وصناعته»[2].

والثانية لأن «...النحو تحقيق المعنى باللفظ»[3]، وبه تُعرف الدلالة. «...فالكلام يتغيَّر المفهوم فيه باختلاف الإعراب، كما يتغيَّر الحكم فيه باختلاف الأسماء، وكما يتغيَّر المفهوم باختلاف الأفعال، كما ينقلب المعنى باختلاف الحروف»[4].

أما الثالثة والرابعة فتجتمعان في الاطلاع على النصوص الأدبية الجيّدة من أجل الوقوف على تقنيات النظم والكتابة، إيمانا منه بضرورتها في «حصول الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير عن المعاني المقصودة»[5]، تلك الملكة التي تمكّن المبدع من إدراك جيّد الكلام وتمييزه في التوظيف دون الرديء، وتجعله قادرا على إبلاغ رسالته وإسماع صوته.

إن "ابن طباطبا" وإن كان في هذه العبارات يخص الشاعر وحده ويحدّد أدوات الشعر، فقد وضع الشروط، وحدّد الصفات العلمية في شقّيها اللغوي والبلاغي التي يجب أن تتوفّر في الشاعر قبل خوض غمار النظم، إدراكا منه بأن «دراسة الأساليب

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص4

2- ينظر إبراهيم صدقة، "النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي"، ص21

3- أبو حيان التوحيدي، "المقابسات"، تحقيق: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص 17

4- المؤلّف نفسه، "الإمتاع والمؤانسة"، دار نوبيليس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ج1، ص16

5- عبد الرحمان بن خلدون "المقدمة"، دار الفكر للطباعة ولنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ -1998م، ص 574

النحوية والبلاغية دراسة جيّدة، والاطلاع الواسع على النصوص المختارة شعرا ونثرا لمّا يساعد على ذلك»[1]، إلا أنه ليس هناك ما يمنع من تعميمها على بقية الألوان والأجناس الأدبية الأخرى لاشتراكها معا في هذه المواد والخصائص.

و "ابن الأحمر" (ت80هـ) يوصي الشعراء بتعلُّم علم البديع، واللغة العربية، والعروض، وعلم القوافي، وعلم البيان، حتى يتمكنوا من خوض غمار الإبداع، إذ يقول: «فلنشرع في بعض ما يتعلق به من علم البديع؛ من تجنيس وترصيع وغير ذلك مما يندرج تحته. فمن ملك زمام ذلك فهو المقدّم لحمل راية الأدب، ومن كان خاليا منه فباعه في الإجادة لا محالة قصير، إذ لم يتمتع من ذلك بقليل ولا كثير. ولا بد للشاعر من معرفة اللغة العربية، فإن كان قاصرا عنهما كان شعره دون من يكون بها عالما لا محالة...ولا بد من معرفة العروض، وعلم القوافي...ولا بد أيضا للشاعر من معرفته (يقصد البيان)، وهو أربعة أشياء: الكناية والاستعارة والتمثيل والإشارة»[2]، وهي كلها علوم ضرورية لمن يروم صناعة النصوص الأدبية بكل أجناسها.

فإذا كان "ابن طباطبا" و"ابن الأحمر" يحدّدان ما يجب توفيره لنظم الشعر، فـ "الجاحظ" يرسم الطريق لذلك حيث ينصح بمجالسة الأدباء والبلغاء والأخذ عنهم مؤكّدا بأنه: «ليس في الأرض كلام هو أمتع، ولا أنفع، ولا آنق، ولا ألذّ في الأسماع، ولا أشدّ اتصالا بالعقول السليمة، ولا أفتق للّسان، ولا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البُلغاء»[3].

1- ينظر: إبراهيم صدقة، "النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي"، ص21

2- أبو الوليد إسماعيل، "نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان"، تحقيق: محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان، (1396هـ=1976م)، ص51، ص52

3- "البيان والتبيين"، ص145

أما "خلف الأحمر"(ت180هـ) فينصح بحفظ الأشعار الجيّدة لأنها من الطرق أو الأساليب لشحذ القريحة، ولعلّ هذا ما أراد تحقيقه في تلميذه "أبي نواس" (140 هـ-199هـ) لما استأذنه في قول الشعر فقال له: «لا آذن لك في عمل الشعر إلاّ أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدّة وحضر إليه فقال له: قد حفظتها، فقال: أنشدها، فأنشده أكثرها في عدّة أيام، ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك إلاّ أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها، فقال له: هذا أمر يَصعُب عليّ فإني قد أتقنت حفظها، فقال له: لا أذن لك إلا تنساها. فذهب إلى بعض الديرة وخلا بنفسه وأقام مدّة حتى نسيها ثم حضر فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أكن حفظتها قط، فقال له الآن أنظم الشعر»[1]، لأنه كما يقول "ابن خلدون": «...من كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قلّ حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يُقبِل على النظم، وبالإكثار منه تُستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال إنه من شروطه نسيان ذلك المحفوظ لتُمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيّفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورية»[2]، مستندا على ما أقرّه "ابن رشيق" في العمدة" إذ يقول: «الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف، يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط وهي القرآن والحديث»[3].

1- توفيق الزيدي، "مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، ص 78

2- "المقدمة"، ص592

3- المرجع نفسه، ص792

وعبد "المالك مُرتاض" في معرض وصفه لأسلوب الشيخ "البشير الإبراهيمي"(1889م-1965م) يشير إلى عامل الحفظ أيضا كعامل ومقوّم أساسي لحصول الملَكة اللغوية لدى المبدع، التي تمكنه من إتقان عملية التعبير، وتعينه على تشكيل أسلوبه الخاص والفريد، إذ يقول: «إذا رأيت أسلوب الإبراهيمي قويا جزلا، ومتينا رصينا، فبما حفظه للشنفرى وامرئ القيس، ولمن جاء بعدهما من فحول الشعراء عبر العصور الأدبية المختلفة، ...وإذا رأيته يجنح أحيانا إلى السجع فلا تحسبن ذلك منه تكلّفا وتصنّعا، وإنما هو أمر طبيعي بالقياس إلى أديب ينبغي أن يكون قد حفظ أطرافا صالحة من نهج البلاغة ومتون المقامات وأحاديث الأعراب»[1].

ويتحدّث "توفيق الحكيم" عن القراءة (المطالعة) حين يقارن بين طريقه وغايته منها عن الطريقة التي كانت تقرأ بها بطلة إحدى قصصه حيث كانت «... تُتم قراءة التمثيلية في ساعة واحدة، لأنها كانت تقرأ الحكاية في ذاتها، أما هو فكان يقرأها في يومين أو ثلاثة، لأن ما يعنيه ليست حكاية الكاتب، بل فنّه، وسرّ صناعته، وطريقة أسلوبه في البناء وخلق الشخصيات ونسيج الجو والأحداث التأثيرية، فهو يعيد قراءة الصفحة الواحدة مرّات عدّة، فلقد أعاد قراءة قصص "موليير" لا لشيء إلا لدراسة طريقته في وصف الأشخاص وأخلاقهم وملامحهم»[2]. وهذا ما قيل عن الشاعر الإنجليزي "كلوردج" أيضا من «أنه قد قرأ كثيرا في أدب الرحلات قبل أن يُبدع قصيدته المطولة (الملاح القديم)»[3].

1- عبّاس محمد، "البشير الإبراهيمي أديبا"، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، (د.ت)، ص 325، ص326

2- ينظر: عبد العلي السجلماسي، "الإبداع والحياة"، الدار العربية للعلوم (د.ط)، (د. ت)، ص34، وينظر: أحمد عكاشة، "آفاق الإبداع الفني (رؤية نفسية)"، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، (1422هـ-2001م)، ص48

3- المرجع نفسه، ص33

فلا وجود إذًا لإبداع دون ماض حافل بالجدّية والبحث والتحصيل، والحفظ والمطالعة للآثار الأدبية الجيدة لامتلاك ناصية اللغة، والعلم بالأساليب الفنية وطريقة تشكلها عند الأدباء والشعراء، والاطلاع على سرّ صناعة النصوص بكل ما تجمع من رسم للمشاهد والصور، وتجسيد للشخصيات، ونقل للأحداث وترتيب لمجرياتها...

وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ من الإشارة هنا إلى أن لغة النص الأدبي انطلاقا من هذه العناصر والمعطيات تتجاوز كونها لغة للتعبير الفني، إلى كونها وعاء يحمل شخصية ثقافية وفكرية وعلمية وعقائدية وإيديولوجية، ذلك أن الحفظ والقراءة والاطلاع على النصوص المختلفة، سوف لن يتوقف أثرها على اثراء المعجم اللغوي للمبدع وامتلاك أسرار الصناعة الأدبية، بل يتعدّها إلى ما هو أبعد من ذلك. فالكتابة في أصلها كما يذكر "العرابي لخضر": «ليست إلا تثبيتا لقولٍ، ما كان ليكون لو لم تكن الكتابة، فكأن الكتابة الأولى هي قراءة لما قبل الكتابة، أي ما يعتلج في قريحة الكاتب قبل أن يثبت تلك الأفكار على الورق في شيء من النظام المتّسم بالجمال الفني البديع»[1].

والنظريات الغربية الحديثة مثلا تتحدّث عن (التناص) الذي تعرّفه "جوليا كريستيفا" على أنه «...عملية استبدال من نصوص أخرى(*Intertextualité*)، ففي فضاء النصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى»[2]، وكل نص «هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وتشرب وتحويل لنصوص أخرى»[3]، وبعبارة "ليتش": «...النص ليس ذات مستقلة أو مادة

1- "محاضرات في نظرية القراءة"، كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص15

2- صلاح فضل "بلاغة الخطاب وعلم النص"، عالم المعرفة (سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، العدد: 164، أوت 1992، ص12

3- جوليا كريستيفا" علم النص"، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص21

موحّدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه جميعها تسحب إليها كمّا من الآثار والمقتطفات من التاريخ...ولهذا **فإن** النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعة لا تحصى من الأفكار والمعتقدات...إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا، والموروث يبرز في كل حالة تهييج، وكل نص هو حتما نص متداخل...وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي»[1].

لذا ربما نجد **أغلب** البحوث والدراسات الأدبية والنقدية تربط ثقافة **المبدع** بالاطلاع على الآثار **المتنوعة الأدبية** وغيرها، وحتى الأدباء والشعراء أمثال **"نزار** قباني" **حين يصف الشعر كونه:** «...عملية تجميع للمياه الجوفية، كل ما قرأناه وحفظناه وسمعناه والكتب الصفراء والبيضاء كلها تدخل في **مظهر الشعر، مثلما قطعة الزجاج تتبلور من ملايين ذرّات الرمال»**[2].

والشاعر الحقيقي في رأي "نازك الملائكة" هو الذي «...يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه فتمكنه من امتلاك حس لغوي يجعله إن هو خلق، خلق جمالاً وسموّا، وإن هو أضاف لونا إلى لفظة أو أنشأ تعبيرا جديدا نحس أنه صنع»[3].

ولعل أكثر المظاهر تجسيدا لأثر هذه العناصر وأوضحها (الاقتباس) الذي وإن كان «...**عُرف بلاغي جاري على ألسنة الخطباء والشعراء، وعلى أقلام الكتّاب**

1- عبد الله محمد الغذّامي، "الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1997، ص15

2- محي الدين صبحي، "مطارحات في فن القول"، منشورات احاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978، ص106

3- نازك الملائكة، "الديوان"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979، المجلد 2، ص102

والأدباء...»[1]، وكانت طريقة الاستعانة به ترمز إلى ذوق المبدع الفني وقدرته على الخلق الجمالي والإبداع الدلالي، وتؤكد حِسّه اللغوي، -هذا ما أعتقد الدكتور "محمد عباس" يقصده حين وصفه أسلوب الشيخ "البشير الإبراهيمي"*[1]- إلا أنه من دون شك يحيل أكثر من أي ظاهرة بلاغية أخرى إلى طبيعة ثقافة المبدع وميوله وذوقه.

ولمّا كانت ثقافة "الشيخ الإبراهيمي" مثلا عربية إسلامية بامتياز، وجدنا جُل ما يستعين به مقتبَسا [من القرآن الكريم والحديث الشريف والتراث الأدبي وحتى اللغوي أحيانا]*[2].

إن تلك النصوص المقروءة والمحفوظة على اختلاف موضوعاتها، ومجالات اهتماماتها لا شك ستبقى محفورة في ذهن المبدع، وكل لفظة وجملة وعبارة بما تحمل في ثناياها من عناصر ومقوّمات، وبما تختزن من شحنات ثقافية، وفكرية، وإيديولوجية، ستمتزج وتفاعل وتجد طريقها إلى فكره ونفسه من حيث يدري أو لا يدري، فتدخل في تركيب شخصيته، وتساهم في بلورة ذوقه، وتتسرّب إلى أسلوبه، وتحدّد آفاقه وتطلّعاته بما يؤثر في تحديد رؤاه للظواهر والمظاهر والأحداث، وكذا

1- عباس محمد، "البشير الإبراهيمي أديبا"، ص331

G[1]- «وطريقة الإبراهيمي في الاقتباس-يقول الدكتور- محكمة التوظيف، فحين يقتبس اللفظة أو العبارة فإنه ينزلها المنزلة الحسنة اللائقة بها، ويصيّرها ملكا له في تركيب جميل». المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

G[2]- من القرآن الكريم (كبرت كلمة تخرج من أفواه هؤلاء المستعمرين الجبّارين)، ومن الحديث الشريف: (إنّ الأمم الضعيفة قد لُدغت من جحر مرّتين فاحذروا الثالثة)، ومن التراث الشعري: أما آن لعشّق سلمى بأن يقولوا***صحا القلب عن سلمى. وفي هذا البيت اقتباس من بيت لزهير بن أبي سلمى: صحا القلب عن سلمى وأقصر***باطله وعرى أفراس الصبا ورواحيله ومن التراث اللغوي: (كأن الموصوف لكثرة ما ألحّت عليه الصفة وغلبت أصبح هو هي أو هو إياها)، وفي هذا يقول: إشارة إلى مسألة نحوية كانت موضع جدال بين اللغويين والنحاة، في قولهم: كنت أظن أن العقرب أشدّ لسعة من الزنبور فإذا هو إياها...ويجب أن يقال فإذا هو هي...الخ "وتسمى بالمسألة الزنبورية". المرجع نفسه، ص27، ص329، هامش ص180.

تحديد مواقفه وردود أفعاله تجاه القضـــايا المختلفة، فيظهر ذلك كله في **فنّه، وهذا يصبح الإبداع والمبدع على حدّ** سواء في مفترق طريقين:

يعود بنا الأول إلى الماضـــي قريبه وبعيده، بما في ذلك حياة المبدع أو **جانب** منها، ولزوم أن يكون هذا المبدع واسع الاطلاع على آثار أسلافه وأعمال معاصريه.

ويسـير بنا الثاني نحو المسـتقبل الذي يصـير الإبداع على أثره جزءًا من التراث تتداوله الأجيال المتلاحقة على اختلاف ثقافاتها وظروفها **ومستوياتها واستعداداتها،** وفي هذا إثبات لقدرته على تحقيق أحقّيته في الاهتمام والقراءة، **ولعلّ من هنا قيل:** «...إنّ حياة العمل الأدبي أو الفني أطول وأوسع وأعمق من حياة المبدع الشخصية ومن حياة الحاضر الذي يعيش فيه»[1].

وأما نقطة تلاقيهما فهي حاضر المبدع أو زمن الكتابة، بل الكتابة نفسها والتي تشكل محور تعانق الماضي **والحاضر والمستقبل وتفاعلهما.**

وخلاصـة القول مما سـبق عرضـه حول الدال (نص)، ودلالة (الإبداع) وإذا ما حاولنا إيجاد تفسير لارتباطها في فن الأدب، ربما أمكننا تعريف (النص الأدبي) على أنه **(كشف وإظهار وإبداع وحضور).**

وهو كذلك لأن الأديب يعمل من خلاله على إظهار ما يجول في ذهنه **من أفكار، ويكشـــفه** ما يختلج في نفســـه من مشـــاعر **وأســـرار بما يوحي تفاعله مع** الموضـوعات المختلفة ومسـتجدّات الأحداث، لكن هذا النشـاط الذي يمارسـه من **خلال فعل الكتابة** لا يمكنه حمل صـفة (الإبداع) إلا إذا تم في صـورة فنية، وإن هذه الصورة الفنية لا يمكن تجسيدها إلا بابتكار آلة لغوية قادرة على احتضانه من جهة، وقادرة على اسـتمالة المتلقي وشـدّه إلى النص ودعوته للتواصـل ثم التفاعل معه من جهة ثانية.

1- توفيق الحكيم" أدب الحياة"، ص 121

فالنص الأدبي إذًا **(إظهار وكشف) من حيث المواضيع والقضايا** تعمل في **داخله** فيعرضها المبدع أو يطرحها للنقاش.

و(حضور) من حيث ما يبديه حولها من آراء، **وما يظهر تجاهها من مواقف ومشاعر** تعكس فكره وتكوينه وثقافته و **...**

أما من حيث اللغة الفنية الجميلة الراقية بألفاظها وتراكيبها وإيقاعاتها و ... فهو (إبداع).

وأما كونه (حوار وتواصل)، فلأنه بالإضافة إلى كونه **حامل لرسالة، فكذلك لأن صاحبه يتطلّع** إلى مستقبل يسعى لأن يجد فيه موضع قدم من خلال إبداع قادر على التأثير في **الآخر**، ولهذا فهو **لا بُدّ أن يضع هذا الآخر** في مقدّمة **أولوياته واهتماماته حيث يستدعيه لمشاركته صنيعه لحظة بلحظة من أجل استمالته** وشدّه إلى النص **كما سوف نرى فيما يلي.**

رابعا: النص الأدبي حوار وتواصل

إن تحقيق الذات هو غاية كل فرد في المجتمع، إلا أن هذه الغاية لا يمكن تحقيقها بشكل انفرادي أو بمعزل عن الآخرين، إنّما يجب أن تتمّ عن طريق الاندماج والتفاعل مع هذا المجتمع بكل أطيافه، فـ «...الطريق الموصل من الأنا إلى الأنا لابدّ من أن يدور حول العالم، وبالتالي فهو لابد من أن يمرّ بالآخرين»[1].

ولا شك أن الإبداع الأدبي بموضوعاته، وعناصره اللغوية التواصلية، وسماته الإنسانية والحضارية، وخصائصه الفنية والثقافية، أبلغ النشاطات البشرية تعبيرا عن هذا التفاعل، وأكثرها تجسيدا لهذا الاندماج، فهو «...يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم»[2] من خلال محاورتهم عبر ما يكتب، لأن ما نصطلح عليه بـ(النص الأدبي) هو في الواقع رسالة موجّهة إلى الآخر، و«...الغاية من توصيل الرسالة إلى القارئ هي تحقيق نوع من الإمتاع بهدف تثبيت فكرة معينة تعمل في ذهن المبدع يحاول توصيلها إليه لإقناعه بها، ومن ثمة تحقيق هزّة عاطفية ووجدانية عنده مما يرسّخ هذه الفكرة في ذهنه»[3]، فيصير هذا القارئ حينها طرفا هاما في فعل الكتابة، وبالتالي لا بدّ أن يكون حاضرا مرافقا وملازما للمبدع.

فإذا كانت الحياة بمفهومها العام تشير إلى أن هذا المبدع فرد كغيره من أفراد المجتمع قد عاش وسط بيئة وأحاطت به ظروف تفاعل معها على اختلاف عناصرها وتنوع مكوّناتها ومظاهرها على نحوٍ معيّن، فأثناء الكتابة أيضا لا يمكنه الانسلاخ عن هذه الحياة أو تجاهل تلك العناصر والمكونات على الرغم مما يبدو عليه من انطواء

1- علي عبد المعطي محمد، "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، ص80

2- أرنست فيشر، "ضرورة الفن"، ص9

3- جابر عصفور "مفهوم الشعر"(دراسة في التراث النقدي)، دار الثقافة للطباعة والنشر، لقاهرة، مصر، 1978، ص 302

وانعزال أو انزواء بين جدران حجرة أو مكتب، أو أي مكان آخر ضاق أو رحب يعمّه الهدوء والسكون، ويوفر الجّو الملائم لاسترجاع الذكريات واستحضار التجارب واستدعاء الأفكار، أو كل ما من شأنه أن يهيئ الظروف التي تطلّبتها عملية الكتابة لديه، كما [يُؤكد الأدباء والشعراء والنقاد قديما وحديثا]*، إلا أنه لا يمكن أن يعيش هذه اللحظات بمفرده «...ففي فعل الكتابة يكمن جمهور مفروض، بل الحالة الغريبة النادرة هي حالة الكاتب الذي يعمل لنفسه»[1] كما يقول "ميشال بوتور".

إن ضيف المبدع أثناء الكتابة ليس قارئا حقيقيا، إنما هو (مفترض) أو (ضمني)، أو (زائف) كما يُصطلح عليه في عالم النقد المعاصر، فهو يراه في صورة ناقد، «...إنه على درجة عالية من الذكاء والذوق والمعرفة، إنه خبير بسرّ العملية الإبداعية وبقواعدها وآفاقها، فهو ينتظر من الكاتب تجسيد ذلك الأفق وتحقيقه في صورة تضمن اللذة والمتعة...»[2]، وبالتالي فهو يستضيفه أثناء الخلق وكل همّه إرضاءه وإمتاعه وإقناعه، إدراكا منه بأنه من يحقّق لنصّه الوجود، ويضمن له التداول والاستمرار والخلود.

G- يشير "ابن قتيبة" إلى أن الشعر في أحيان كثيرة استجابة لدواعي نفسية يتحكّم فيها الزمان والمكان غالبا ما يكون فيه المبدع منفردا أو منعزلا عن الآخرين حيث يقول: «للشعر أوقات يسرع فيها أتيّه، ويسمح فيها أبيّه، منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير» الشعر والشعراء، الجزء الأول، ص25، ص26. ويضرب أمثلة لهذا هي اعترافات لبعض الشعراء، «فقد قيل لِكُثيِّر: يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ فقال: أطوف في الرِّباع المخلية، والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إليّ أحسنه». المصدر نفسه، ص24. «ويقال أيضا، لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري والشرف العالي، والمكان الخضر الخالي». "المصدر نفسه"، الصفحة نفسها. ويذكر "ابن رشيق": أنه «رُوي عند الفرزدق أيضا أنه كان إذا صعب عليه صنعة الشعر ركب ناقته وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال، وبطون الأودية، والأماكن الخالية فيعطيه الكلام قياده»." ينظر: ابن رشيق القيرواني، "العمدة"، ص180، ص181. وتصف نازك الملائكة هذه اللحظات بقولها «...ففي أحيان كثيرة يداهمني موضوع القصيدة مداهمة مندفعة يأخذني على حين غرة، وأكثر ما يحدث معي في الساعات المتأخرة من الليل إذ آوي إلى الفراش لأنام، إذ ذاك تنبعث في ذهني فكرة القصيدة». ينظر: نبيل فرح "مملكة الشعراء"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1988م، ص 188.

1- عبد الجليل مرتاض، "في عالم النص والقراءة"، ص35

2- حبيب مونسي، "نظريات القراءة في النقد المعاصر"، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر،2007، ص37

فهو يستضيفه ليبوح له بأسراره ويكشف له عن أفكاره فيجري معه حوارا أقل ما يُمكن أن يوصف به كونه إيجابي أو بناء، لأنه سيُكلّل في النهاية بإبداع نص تتجسّد فنّيته وأدبيته في لغة راقية مبتكرة بألفاظها وتراكيبها وموسيقاها وصورها وشخصياتها وأحداثها التي تعكس رأي ووجهة نظر، وتبدي مشاعر وأحاسيس، وتجسّد قيم ومبادئ، وتنقل فكر، وترسم ملامح بيئة بكل ما يمكن أن تختزن من عناصر ثقافية واجتماعية وسياسية...فيكون بالإضافة إلى هذا كلّه كمن يكتب سيرة أو يؤرّخ لحقبة وإن لم يقصد ذلك.

ولقد تنبّه نقادنا القدامى لهذه المرحلة (الكتابة) واستحضار المبدع للمتلقي انطلاقا من عنايته بـ (الافتتاحية) أو (الاستهلال)، بغاية إغرائه واستمالته ودفعه إلى الإصغاء أو القراءة، مؤكّدين على أن «بناء القصيدة على هذه المقدّمات إنما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه، واشراك السامعين في عاطفة الشاعر، ومراعاة للحالة النفسية للمتلقّين»[1]، ثم ترتيب الأغراض والمواضيع على الشكل الذي عُرفت به القصيدة العربية القديمة، وهي كلّها حركات فنية غير بريئة، توحي بشكل جليّ سعيه إلى استمالة المتلقي لمتابعة الإصغاء ليحصل منه على مراده في الاهتمام فالتواصل فالتفاعل فالتأثير.

ولعلّ أبرز من توقّف عند هذا الموضوع "ابن قتيبة" من خلال عرضه لترتيب محطاتها إذ يقول: «...سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القَصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرَبْع، واستَوْقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبّعهم

1- ينظر: إحسان عباس، "تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري)"، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، (1391هـ-1971م)، ص112

مساقِط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شِدّة الوَجْدِ وألمَ الفِراق، وفَرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعيَ به إصغاء الأسماع، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لِما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزَل وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلّقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام. فإذا علِم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسُرى الليل، وحرِّ الهجير، وإنضاء الراحِلة والبعير. فإذا عَلِم أنه أوجب على صاحبه حقّ الرجاء وذمامة التأميل، وقرّر ما عنده، ناله من المكارم في المسير بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح، وفضّله على الأشباه، وصغّر في قَدْره الجَزِيل»[1].

ثم عنايته بلغة النص، لأن اللغة كما يتّفق الجميع هي إحدى أهم أدوات النص، بل هي أهمّ أدوات المبدع لبناء النص.

فإذا كان الكلام في الظروف والمواقف المختلفة «...يهدف دائما إلى التأثير على الآخرين وإلى تحقيق غاية ما، فإن الأمر لا ريب أكثر وضوحا وأشدّ قوة في الأعمال الأدبية، حيث يسعى الكاتب إلى ألا يترك شيء للصدفة، حيث تنتقي إرادته الواعية الصارمة المفردات وتنظمها بعد تفكير وإمعان نظر»[2]، فلا يكتفي بما جاد به عليه طبعه ليعيد فيه النظر «...فينطلق من المادة الأوّلية التي ينتجها الطبع ويعمل فيها يد التشكيل، وبراعة التكوين والرسم حتى تتخلّق بين يديه خلقا جديدا قادرا على الإبهاج والإمتاع»[3]، موظفا قدرته اللغوية، وحسّه الفني، وبراعته في تخيّر الألفاظ، وترتيبها داخل الجمل والتراكيب بما يحقّق تلاحم أجزاء البناء والنسيج، وبما

1- "الشعر والشعراء" ص20، ص21

2- حسن مصطفى سحلول "نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها"، ص11، ص12

3- ينظر: عيسى علي العاكوب، " التفكير النقدي عند العرب"، ص138

يمنحها الجمال والرونق، ومن ثم منحها القدرة على إحداث الأثر اللازم في نفسية المتلقي.

ولعلّ هذا ما قصده "الجاحظ" في معرض حديثه عن الشعر المحكّك المنقّح الذي يعمد صاحبه إلى مراجعته بعد الفراغ من املاءات الطبع، بالحذف والزيادة والتقديم والتأخير، واستبدال لفظة بأخرى أحسن وألطف، لصناعة صور، ووضع إيقاعات أقدر على أداء المعنى، وأدخل في النفس وألصق بالذهن، حين ذكر بأن: «...من الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كَرِيتاً وزمنا طويلاً، يجدّد فيها نظره ويُجِيل عقله، ويُغلّب فيها رأيه اتهاما لعقله وتتبُّعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره إشفاقا على أدبه، واحترازا لما خوّله الله من نعمته، وكانوا يُسَمُّون تلك القصائد الحوليات، والمقلّدات والمنَقَّحات، والمحَككات ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقاً»[1]، مستدّلا في ذلك بقول "الأصمعي": «زهير بن أبي سلمى والحُطيئة وأشباههما عبيد الشعر...وكذلك كل من جوّد شعره ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يُخرِج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة»[2].

فالعبرة من نصي "الجاحظ" السابقين ليست الإجادة والبراعة بغرض الحصول على العطاء الجزيل من الممدوح فحسب، وإنما من أجل تحقيق القدرة على النفاذ إلى نفس المتلقي، وهو ما يصطلح عليه باسم البلاغة التي وردت في المعاجم اللغوية القديمة «...بمعنى الفصاحة، أي القدرة على زخرفة القول، وتحسين الكلام، وتبيان مخارج الحروف، والذهاب في استعمالها كل مذهب، باختيار أنقى الألفاظ، واجتباء

1- "البيان والتبيين"، ج2، ص9
2- المرجع نفسه، ص13

أنبل المعاني، وأكثرها إيجازاً، وأجملها تعبيرا، والبعد عن الغي... **من أجل** التأثير في **المتلقي كتابة وخطابة»**[1].

وفي **(عيار الشعر) أيضا** نعثر على ما يشير إلى الانتباه **المبكّر لصاحبه لدور المتلقي** في العملية الإبداعية **من خلال تقسيمها** إلى **(الطبع) و(الصنعة) كمرحلتين** لا بدّ للمبدع أن يمرّ بهما **تباعا** في إنشاء النص، حيث لخّص الأولى في **فكرة يقصد المبدع** إلى التعبير عنها بما تواتيه به غريزته الشعرية، ثم **لا يكتفي بهذا «...فيتأمل ما** قد أداه إليه طبعه وأنتجته فكرته، فيستقصي انتقاده ويرمُّ ما وهِي منه، فيُبدِّل **بكل** لفظة مستكرَهة لفظة سهلة نقيّة»[2]، **لأنه كما يقول:** «...عِلّةُ كل حسن مقبولٍ الاعتدالُ، كما أن علّةَ كل قبيحٍ مَنْفِيٍ الاضطرابُ»[3].

ثم يُورِد ما سبق بشيء من **التوضيح** والتبرير في إشارة إلى عناصر ومميزات النص **الجيّد القادر على استمالة المتلقي بقوله: «إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى**، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر وأعفّ دبيبا من الرقّى، وأشدّ إطرابا من الغناء فسلّ السخائم **وحلّل العقد،** وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لُطف دبيبه، وإلهائه، وهزّه، وإثارته. وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحر».[4]

ولعلّ ما يُمكن استخلاصه من **هذا الكلام هو أن الاعتدال والاضطراب من صفات النص، والاستحسان** وما يقابله من قُبحٍ ونَفْيٍ من اختصاص القارئ، **وبالتالي فالنص** الجيّد هو الذي امتلكت عناصره القدرة على إحداث الأثر اللازم في **نفسية المتلقي** وهو ما يسعى المبدع إلى تحقيقه دوما **لحظة الكتابة.**

1- عبد المالك مُرتاض " نظرية البلاغة"، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2 ،2010، ص 17

2- ابن طباطبا، ص8

3- المرجع نفسه، ص21

4- المرجع نفسه، ص23

وقد تتّضح الفكرة أكثر لو أخذنا قول "بن قتيبة" في كتابه "تأويل مشكل القرآن" الذي من ضمن ما تناول فيه أساليب العرب في الخطابة، ذلك الفن الذي اشتهر بها بعض الخلفاء والأمراء والقادة وغيرهم من أهل الفصاحة والبلاغة، والتي كانت تلقى على مسامع الحشود في مختلف المناسبات والتجمّعات، لندرك عناية صاحب النص بالكلام انتقاءً وتركيبا وترتيبا وتنسيقا من أجل بلوغ غايته في لفت انتباه المستمعين والتأثير فيهم إذ يقول: «...فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صُلح أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرِّر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتّى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلال المقام، ثم لا يأتي بالكلام مهذّبا كل التهذيب، ومصفّى كل التصفية بل تجده يمزج و يشوب ليدل بالناقص على الوافر وبالغث على السمين، ولو جعله كلّه نجرا واحدا لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه»[1].

ولعل من هنا كان المتلقي شريكا للمبدع، لكنه ليس شريكا في تشكيل المعنى كما تدّعي بعض الأفكار والتيارات والنظريات، إنما هو شريكه في بناء النص، فهو شريكه في اختيار العنوان، وفي انتقاء الألفاظ، وفي تركيب الجمل وترتيبها داخل نسيج النصي الذي يشكل صوره، وينسق ألوانه، وبعكس ظلاله، وينظّم إيقاعاتها، ويرسم مجريات أحداثه ويجسّد شخصياته ويحدّد مساراتها...

1- "تحقيق السيّد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، السعودية، ط3، (1401هـ -1981م)، ص13

إن المتلقي طرف هام في عملية الكتابة، واللغة التي يُبنى بها النص ليست ملكا للمبدع وحده، فهي تقع في مكان ما بينهما. وعلى هذا الأساس فالنص الأدبي لابد أن يقع بينهما أيضا، سواء أثناء كتابة الكاتب، أو قراءة القارئ.

وعلى ذكر اللغة وبناء النص الأدبي لا بدّ من الإشارة إلى نقاط أخرى مهمة قبل الانتقال إلى الفصل الموالي، انطلاقا من أن لغة الإبداع ليست لغة عادية أو بسيطة.

فهي لغة تخترق اللغة، كونها تصـويرية مجازية، وغالبا ما ترتكز على الإشـارة، والكناية، والإيحاء والإخفاء...ومركّبها تخييلي، كما وتوظف الرمز والأسـطورة وحتى التراث.

فهذه الأوصاف وغيرها تدفعنا إلى طرح بعض التساؤلات التي مع ما تبدو عليه من تعقيد وتداخل، فهي تتّسم بالكثير من الموضوعية والمشروعة أيضا، تساؤلات تتراوح بين ما يمكن أن يوحي به النص، وما يريد المبدع قوله بالفعل، وما يمكن المتلقي فهمه. وهنا نقف عند إشكال آخر يحوم حول مدى إمكانية تطابق قصد المبدع مع مقصدية النص، وهذه التساؤلات سأحاول الإجابة عليها في الفصل الموالي.

لكن ما يهمنا الآن هو تساؤل من هذا القبيل، تساؤل أشدّ ما يكون ارتباطا بالمبدع لحظة الكتابة ومدى قدرته على التحكم في لغة النص والسيطرة عليها، بحيث تؤدي المعنى المراد تبليغه بكل أمانة مع ما تعرفه الإبداعات الأدبية من تقاليد فنية لا يملك المبدع التخلي عنها، وما تفرضه بعض الألوان الأدبية من قواعد وقوانين لا يمكنه تجاوزها.

فنحن نعلم بأن عناصر مثل (الرمز) و(الأسطورة) و(التراث) صارت من أبرز الأدوات الفنية التي دأب الأدباء عامة والشعراء خاصة على توظيفها في نصوصهم لإعطاء معانيهم فضاءات أرحب، ومنحها أبعاد دلالية أوسع، وشحنات شعورية

قادرة على بعث مزيدا من التفاعل بين النصوص والمتلقين، وصارت أيضا من الوسائل التقنية التي يحصلون من خلالها على أسلوب غير مباشر للتعبير عن أفكارهم.

إلا أن هذه العناصر إذا أخذنا على سبيل المثال تلك المجسّدة للشخصيات الأسطورية والتاريخية والاجتماعية والسياسية...تحمل دلالات معروفة ومتداولة بين المتلقّين ما يجعلهم يتوجهون بفهمهم وفق ما اشتهرت به من بخل أو كرم أوجبن أو قوّة أو شجاعة، أو استبداد أو... «... لكن المبدع قد يقتلع هذا الرمز من حائطه الأول ويفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الأصلية ويشحنه بشحنة جديدة وفق دلالة ذاتية مستمدّة من تجربة خاصة قد يؤدّي به إلى معنى آخر لا ندري إن كان قريبا أو بعيدا عن المعنى المقصود»[1]، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى هناك بعض القواعد والقوانين الفنية ك(الإيقاع) الشعري في القصيدة العمودية مثلا، وهو كما نعلم يخضع لنظام صوتي يفرضه الشاعر على نفسه مع أول بيت يخطّه، وهو مجبر على التقيّد به إلى آخر بيت في القصيدة، لكن ألا يحدّ هذا من حريته في التصرف في لغة النص والتعامل معها لفظا وتراكيبا؟ ألا يفقد بإزاء هذا القيد السيطرة على نصه؟ ألا يحدث هذا شرخا في النص قد تخفق اللغة بإزائه في تبليغ المعنى المراد؟

كما أن هناك سلطة أخرى معنوية لا تقلّ أهمية وتأثيرا عن سابقتها في تقييد وضبط سلطة المبدع، وهي سلطة الدين والتقاليد والأعراف والتي قد تضع في وجه الكثير المبدعين حواجز يصعب عليهم كسرها أو تجاوزها خصوصا ما تعلّق منها بالأخلاق، وخدش الحياء...

1- على جعفر العلاق، "في حداثة النص الشعري"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990، ص57

ثم إن هناك حقيقة أخرى لا يمكن تجاوزها أو **تجاهلها أو إنكارها، حقيقة تفيد** بأن المبدع كفرد من المجتمع أو الدولة أو الأمة يعيش في ظل نظام **سياسي معيّن، وقد** تمارس عليه بعض الضغوطات ما يدفعه إلى إخفاء بعض المشاعر وردود الأفعال تجاه بعض المواضيع والقضايا التي توصف عند البعض بالحساسة والتي يتوقّع المبدع من وراء التصريح بها أو إظهارها جلب بعض المتاعب أو الانتقادات قد تصل إلى التعنيف أحيانا في كنف بعض الأنظمة الاستبدادية أو الدكتاتورية أو الاستعمارية.

إن هذه السلطات كلّها في الواقع تمثل أبعاد الحياة التي يحياها المبدع بكل **عناصرها،** والتي يمكن اختزالها في الشخصية الافتراضية التي تقبع خلف **مسمى** (القارئ الضمني)**.** والتي قد تكون سببا في **إحداث فجوة أو هوّة بين ما توحي به اللغة وما يقصده المبدع، وبقدر ما تفقد المبدع السيطرة على نصّه، قد تعزّز فكرة تعدّد القراءات والفهوم وتفتح النص أمام عديد التأويلات** الغير مرغوبة أو المعاني غير مقصودة.

وخلاصة القول، إذا كانت الحياة بمفهومها العام تشير إلى أن المبدع فرد من المجتمع، فهذا يعني أنه قد عاش مدّة محدّدة في بيئة معينة، أو ربما بيئات متعددة ومختلفة، وهذا يعني **أيضا** أنه قد مرَّ خلال هذه الحياة عبر محطات، و**شهد ظروفا،** وعايش حوادث وأحداث، وواجه مواقف أكسبته تجارب والخبرات، وأكتسب برغبته وإصراره مجموعة من العلوم والمعارف، واطلع على حضارات وثقافات الشعوب المختلفة التي عمّرت الأرض عبر الأزمنة المتعاقبة ولو من خلال المطالعة وقراءة النصوص والآثار الأدبية والغير أدبية.

فهذه العناصر **لا شك ستتفاعل** على نحوٍ **ما** في ذاته، **وسيكون** لها **من دون شك** أثر على تكوين شخصيته الفريدة ذات الثقافة المتميّزة التي تمكّنه من إدراك **العلاقات والروابط بين** الموجودات والظواهر على نحو ما، وتساهم في تحديد رؤاه

للموضـــوعات، ومواقفه من الأحداث والوقائع، وتتيح أمامه الفرص لامتلاك عدّة تعينه على نقل أفكاره ومشـــاعره إلى الآخرين لمشـــاركته إياها من خلال جنس أدبي معيّن.

إن هذه العناصـــر على اختلاف مصـــادرها وتعدّدها وتنوعها، فهي في النهاية تشـــكل المنابع الحقيقية للإبداع وأهدافه، بحيث إذا ما شـــبهنا النص الأدبي بالنهر، ســـتكون هي بمثابة الروافد التي تلتقي مصـــباتها عنده فتغذيه بما يحتاج من نشـــاط وحيوية، وتشكّل مصدر وجوده واستمراره.

لكن وعلى الرغم مما تظهر عليه من ترابط وتكامل وتداخل وانسجام، إلا أنها قابلة لأن تصنّف مرجعيا.

فمنها ما هو خاص بالمبدع وحياته الخاصة وكل ما أحاط بها.

ومنها ما هو مشترك بينه وبين البيئة بما تمدّه من ظواهر ومظاهر وأدوات، وما يمكن أن تتركه من آثار في نفسه وفكره، وما يمكن أن تمدّه من قيم.

ومنها ما هو مشترك بينه وبين قرائه بما يحاول بذله من جهد لشد انتباههم واهتمامهم، فيجعلهم يشاركونه تجاربه وأفكاره وآراءه.

وهذه العناصر بقدر ما تمثل مرجعيات للنص الأدبي فهي تشكل أيضا المسالك التي لا بدّ من خوضها لفهمه، ومعانقة فكر المبدع وملامسة مشاعره.

▪ الفصل الثالث

المتلقي والنص والمبدع (القراءة وإنتاج المعنى)

- **أولا**: المعنى من المبدع إلى النص إلى المتلقي
- **ثانيا**: المعنى داخل النص
- **ثالثا**: المعنى خارج النص
- **رابعا**: تعدد المعاني، أم تعدد الذوات المتلقية؟!

▪ أولا:

المعنى من المبدع إلى النص إلى المتلقي

لقد أتاحت الحركة العلمية والفكرية التي شهدتها أوروبا منذ مطلع القرن التاسع عشـر إلى وقتنا الحاضـر إمكانات عديدة، وآليات جديدة أمام النقاد للاقتراب من النصـوص الأدبية دراسـة وتحليلاً لفك رموزها، وفهم معانيها، واسـتنباط مقاصـدها وفق النتائج المتوصل إليها في الحقول المعرفية المختلفة.

ولعلّ المتصفّح للمصنّفات الحديثة التي تناولت موضوع النقد الأدبي، كثيرا ما يصادف بين صفحاتها عبارتي (الأدب مرآة المجتمع، والأديب ابن بيئته)، فلا يحتاج معهما إلى كثير من الإمعان والتّدقيق ليكتشف أثر تلك الحركة العلمية على الدرس النقدي الذي لم يتردّد أصحابه في التأكيد على أن واقع الإبداع الأدبي ما هو في الحقيقة سوى نتيجة حتمية أو ثمرة طبيعية للتفاعل الحاصل بين المبدع وبيئته التي ولد ونشأ وترعرع فيها، فاستنبط منها أفكاره واستوحى منها وصوره، ليصير الحديث عن الأديب (محيطه، ومجتمعه، وعصره) في حقل الدراسات النقدية جمعا لكل الظروف وتنقيبا في كلّ الملابسات التي رافقت المبدع ونصه على حدٍّ سواء، ظروف تنوّعت بين تاريخية واجتماعية ونفسية...الخ، دراسات وأبحاث أنجبت أفكار ومناهج من جملة ما قيل عنها: أنها كانت تولي عناية بالغة بالمبدع.

إلا أن الواقع النقدي يشير إلى غير ذلك، لأنه بشيء من الامعان ندرك بأن تلك الأفكار كانت تحمل بين طيّاتها الكثير من الظلم والإجحاف في حقّه.

فمنها من نظرت إليه على أنه مجرّد ناطق باسم مجتمعه وبيئته وعصره، بتبنيها المعادلة السببية التي خرج بها أحد المنظّرين، والتي مفادها «النص ثمرة لصاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ»[1].

1- يوسف وغليسي، "مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها وروادها)"، جسور للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط3، (1431هـ-2010م)، ص15

ومنها ما جعلته عبدًا للذّاته ونزواته المكبوتة القابعة في ظلمة لا شعوره، أو في أحسن الأحوال شخصية وقعت ضحية لعُقد نفسية رُكبت بداخلها لظروف قد يعود بعضها لمرحلة الطفولة.

وكأن الإبداع الأدبي عند أصحاب هذه النظريات وأنصارها لا يعدو كونه نقلا لمظاهر الحياة والبيئة والعصر، أو مجرّد تطوّر لتقليد موروث عن الأسلاف لا يملك المبدع أن يغيّره، أو مسرحا لإشباع الرغبات والنزوات، وفي أحسن الأحوال مظهرا من مظاهر تاك العقد، فتكون بذلك قد ألغت البعض من العناصر التي تدخل في تكوين النص، وشوّهت حقيقة البعض الآخر.

كما لا تفوتنا الإشارة هنا إلى بعض الأصوات التي حاولت تقييد حرية المبدع وضبط أفكاره واستغلال إبداعه من خلال دعوته إلى الالتزام ببعض الموضوعات خدمةً لبعض الأفكار والإيديولوجيات كما أسلفت في مدخل هذا البحث.

ولعلّ هذه الممارسات النقدية كانت عاملا أساسيا في ظهور حركة نقدية جديدة شمال أوربا وتحديدا في روسيا منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، حركة ثارت في وجه الضغوطات الأيديولوجية خاصة، ورفع أصحابها شعار (لا لدراسة الأدب بمقاييس العلوم الإنسانية)، والناقد لا بدّ أن تقتصر عنايته على (البناء الفني للنص) فقط، أي على (الشكل والقيم التعبيرية)، أو الطريقة الفنية التي يُبنى بها.

إن هذه الحركة التي أطلق عليها خصومها ومعارضوها تسمية (الشكلانية) قامت على أطروحتين أساسيتين:

1- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة له.

2-الإلحاح على استقلال علم الأدب»[1].

1- ينظر: يوسف وغليسي، "مناهج النقد الأدبي المرجع نفسه، ص66

أطروحتان سترتحلان إلى أوربا **بعد ذلك** وتتفاعلان مع أبحاث لغوية **فتيّة، وأخص** بالذكر هنا الدرس اللساني ممثلا في كتاب (محاضرات في الألسنية العامة) **لصاحبه** "فرديناند دي سوسير"، **والذي نُشر بعد وفاته على يد تلميذاه "شارل** بالي" **و** "ألبرت **سيشهاي" عام 1916م، وكانت طبعته الثانية عام 1922م، لتحظ**ى التربة الخصبة **والظروف الملائمة لنمو نبت جديد كان** أثره أكبر وأخطر على الأدب والدرس **النقدي** على حدٍّ سواء.

لأنه في **عام** 1972م **أصدر "تيدوروف" بباريس بمشاركة "ديكرو"** قاموس لغوي **يعرّف من خلاله النص على أنه قد** «...يكون جملة كما يمكن أن يكون كتابا كاملاَ، إن تعريف النص يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقه، وهما الخاصيتان اللتان **تميزانه...»**[1].

تعريف يبدو متأثراَ إلى حدٍّ كبير بما قال به العالم اللغوي "**يلمسلف**"* **من أن** «أبعاد العلامة لا تمثل منظورا مناسبا لتحديدها، بحيث نجد أن كلمة واحدة مثل (نار) يمكن أن تكون علامة في مقابل عمل روائي ضخم مثلاَ. فكلّ منهما يمكن اعتباره نصّا وذلك بفضل استقلاله بغض النظر عن أبعاده أو مدى طوله...وانغ**لاقه** على نفسه كمحور لتحديد هذا الاكتمال، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات المختلفة وإنما يعني اكتفاءه بذاته...»[2]، **وبعبارة أخرى، إن النص** «...يؤلف نظاما خاصا به

1- عدنان بن ذريل، "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص15

G- *Louis Trolle Hjelmslev*(1899 - 1965): عالم لسانيات دنماركي،.«درس **اللسانيات المقارنة** *(comparative linguistics)* في جامعتها، ثم في براغ وباريس أسهم في تأسيس حلقة **(كوبن هاغن) اللسانية** اقتداء بحلقة براغ، **وهو يرى مثل** "سوسير" أن اللغة نظاماً من العلامات من حيث الاستخدام اللغوي» **ينظر:** *www.marefa.org* 2011/11/28

2- صلاح فضل "بلاغة الخطاب وعلم النص"، ص214

لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتمّ به تركيب الجمل...فنحن حين نحلل الجملة نميّز بين مقومات صوتية وتركيبية ودلالية، وكذا نميّز مثلها في النص دون أن تكون من نفس المستوى»[1]، وهذا يعني أن قراءته يجب أن تكتفي فقط «...بتحليل العلاقات القائمة بين عناصر التشكيل الصوتي (الألفاظ) التي تؤلف المستوى التركيبي (الجمل)، والعلاقات التي تشكلها في مجال مغلق على المستوى الدلالي، لتنتج فضاءً مفتوحا لسلسلة لا متناهية من الانبثاقات الدلالية التي تمكنه من تأكيد حضوره عبر الزمان والمكان، الأمر الذي يدفع نحو تحقيق وجوده الكينوني، وهكذا يكون أشبه بالاحتفال اللغوي»[2] أو «القول اللغوي المكتفي بذاته والمكتمل في دلالاته»[3].

وهي كلّها مفاهيم بزغ على إثرها نجم تيار جديد شدّد على النص الأدبي وعناصره، مُلحّا على استقلاله عن صاحبه وكل ما يمكن أن يكون قد أحاط به من ملابسات وظروف أثناء الحمل والمخاض، فصار المبدع أشبه ما يكون بالغيمة التي تزول بمجرّد إفراغ حمولتها من الغيث على التربة الكريمة، فأهملوها ووجهوا أنظارهم صوب ما قد تدرّه أمطارها من خُضرةٍ وأزهار وثمار.

وعموما فحين ندقّق في الأمر ونراجع كل المراحل التي مرّ منها النقد النسقي من الشكلانية إلى البنيوية والتفكيكية وتزامن كل هذه الأفكار مع [فينومينولوجيا "هوسرل" إلى هرمينوطيقا "مارتن هايدغر" ثم "غادامر"]* وفينومينولوجيا "رومان

1- عدنان بن ذريل، "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، ص16

2- جون ستروك وآخرون، "البنيوية وما بعدها"، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، مجلة عالم المعرفة، العدد 206، الكويت، فبراير 1996، ص98

3- صلاح فضل، المرجع نفسه، ص214، ص215

G- ينظر: المبحث الثالث، من الفصل الأول من هذا البحث، من ص105 إلى ص15

انجاردن"*[1]، وكذا ظهور بعض الأفكار الجديدة التي برزت مع ازدهار مدرسة (فرانكفورت) الألمانية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تحديدا والتي عدّ "يورغن هبرماس"*[2] من أبرز روادها، ندرك أن نظرية التلقي كانت نتاج تفاعل وتطور كل هذه التيارات والمناهج والأفكار والمدارس، التي تبلورت عنها وتشكلت «مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات من القرن الماضي على يد مدرسة (كونستانس)، والتي تهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية للقارئ أو المتلقي، باعتبار أن العمل الأدبي ينشئ حوارا مستمرا مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ»[1]، وهي نظرية ظهرت -كما يُؤكّد "ياوس" في مقال له بعنوان: (التغير في نموذج الثقافة الأدبية) الذي نشره عام 1969م- نتيجة «السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية والشعور بتهالكها، وحالة

---

*[1]- *Ingarden Roman* (1893م-1970م) «من أبرز تلامذة "هوسرل"، لقد عارض مثالية أستاذه، إلا أنه أخذ عنه دعواه إلى الحدس الحسّي كأساس لمذهبه الفلسفي». ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص105. عملية التلقي عند" انجاردن" «هي صياغة تجربة العمل الأدبي مرة أخرى في وعي المتلقي الخاص، وهذه العملية تعتمد على العمل الأدبي باعتباره عملاً متقصداً لوعي كاتبه من جهة وعلى مكونات العمل من جهة أخرى، ومن خلال عملية التفاعل التي تتم بين بنية العمل وفعل الفهم لدى المتلقي ينتج معنى العمل الأدبي في ذهن المتلقي». ينظر: محمد كريم الساعدي، "التلقي الفينومينولوجي"، صحيفة المثقف، العدد: 5616، الخميس 2022/01/20م، *www.almothqaf.com*

*[2]- «نظرية التلقي مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال، وكثيرا ما أشار رواد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أن جهودهم تترتّب ضمن أفق نظرية الاتصال، وهو ما أكده" "ياوس" حينما قرّر أن نظرية التلقي لا بدّ أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال». إبراهيم عبد الله، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، (1426هـ-2005م)، ص10

1- حجازي سمير، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبي، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، (1425هـ-2004م)، ص167

الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصر، وبلوغ أزمة الأدب خلال المد البنيوي إلى حدّ لا يمكن قبوله أو استمراره»[1].

لكن السؤال الذي يُطرح هنا هو: **كيف وبما يقرأ هذا** المتلقي النص؟ هل **بالاعتماد على النص منفردا ببنيته اللغوية معزولا عن ظروف إنشائه؟ أم بالبحث** على المؤلّف (حياته وما أحاط بها)؟ أم يكتفي باستعداده وفكره وظروفه **السابقة والراهنة المصاحبة لفعل** القراءة؟

للإجابة **على** هذه الأسئلة من خلال المدارس النقدية الغربية **سأحاول** تلخيص بحثين ضمن مجموعة مقالات جمعها الدكتور "محمد بلوحي" الأستاذ في جامعة سيدي بلعباس، **الأول لـ** "الجيلالي الكدية"-أستاذ بجامعة فاس المغربية- **بعنوان:** تأويل النص الأدبي **(نظريات ومناقشة)**، والثاني لـ "حميد **لحمداني**" **بعنوان: "الخطاب** الأدبي (التأويل والتلقي)".

مما جاء في البحث الأول أن: «"إ. د **هيرش**" في كتابه "الصحّة في التأويل" الذي أصدره عام (1967م) **وكتابات أخرى يدافع عن فكرة الاعتماد على قصد** المؤلف في تأويل النص، لذا فهو يحثّ **المتلقي على** البحث في حياة الكا**تب وظروف** إنتاجه للنص ويلخّص فكرته في قوله: إن أي تأويل صحيح يجب أن يكون مبنيا على إدراك القارئ لما يقصده المؤلف...

...ويعتقد "بيردزلي" و"ومسات" **أن كل تأويل يعتمد على** استراتيجية المؤلف وقصده، أو دور القارئ فهو تأويل ذاتي، والنقد ينبغي **أن يكون موضوعيا**، أي يجب أن يكون النّص في حدّ ذاته هو العنصر الأساسي في عملية التأويل، ويُلخِّصان أفكارهما في مقالين بعنوان:**"المغالطة القصدية" عام** (1946م)، **"المغالطة**

1- ينظر: حسن محمد عبد الناصر، "نظرية التوصيل وقراءة النص"، **المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة،** (د.ط)، 1999، ص99، ص100.

العاطفية"عام (1949م)، حيث يركّز المقال الأوّل اهتمامه على معنى العمل الأدبي بصرف النظر عن البحث في التجربة الشخصية أو التأثير على مختلف القُرّاء، أما المقال الثاني فيُوَضِّح بأن (المغالطة العاطفية) هي استنتاج معيار النقد من التأثيرات السيكولوجية للقصدية، الشيء الذي يؤدي إلى الانطباعية والنِسبية.

فما يلاحظ على رأيي كل من " هيرش" من جهة و"ومسات" و "بيردزلي" من جهة ثانية، أنه على الرغم من اختلافهما، فهما يتفقان حول إلغاء أو تجاهل دور المتلقي في عملية التأويل، وهذه هي نقطة خلافهما الرئيسية مع "ستانلي فيش" الذي يمنحه الأسبقية منتقدا آراء "هيرش" حيث يوضّح في مقال بعنوان: "الأدب في القارئ (الأسلوبية العاطفية)، بأنّ الاعتماد على قصد المؤلف في عملية التأويل عمل ناقص، لأنه يتجاهل جانبا مهما من التأويل والمتمثّل في تأثير مكوّنات النص على القارئ، ويعيب على النُّقاد ادّعائهم بأن النص وحده كافٍ في عملية التأويل، موضحا بأن موضوعية النص ما هي إلاّ وهم خطير، لأنه مقنَّع بصفته شيئا مادِّيا، إنه وهم الاكتفاء بالذات والكمال...ثم يصف فعل القراءة بـ(الحدث)، أي أن القارئ يتأثّر ويتجاوب مع مكونات النص، وهذا التجاوب يُحدِث تأثيرا داخل ذهنه، وتتلخّص أطروحته في قوله: ...إن الميزة الكبيرة للنص الحركي تكمن في كونها تُرغمك على إدراكه كشيءٍ يتغيَّر، وبالتالي فهو ليس شيئا تماما، كما يُرغمك على إدراك نفسك تتغيَّر بالمقابل...لا يسمح النص الحركي لنفسه بتأويل جامد، لأنه لا يقبل بالجمود كما أنه لا يسمح لك بأن تبقى جامدا أنت كذلك...وعن سؤال: من هو القارئ؟ يجيب "فيش" بأنه القارئ المُخَبّر(*the informed reader*) أي:

1. المتحدّث المقتدر باللغة التي يتكوّن منها النص.
2. أن يكون له إلمام بمعرفة الدلالات التي يمتلكها المستمع ذو الإدراك الناضج.

3. أن تكون له قدرة أدبية»[1].

فما يمكن تسجيله حول الآراء الثلاثة السابقة هو:

-أنّ "هيرش" ألغى عملية التأويل تماما من خلال إلغاء المؤوِّل(المتلقي) لصالح قصدية المؤلِف المتأثر بما أحاط به من ظروف أثناء عملية الإبداع، وبالتالي فهو من خلال هذا الإلغاء يدعو القارئ للبحث في خلفيات الإبداع وملابساته وظروفه للوقوف على مقصدية صاحبه التي عدّها معيارا لصحّة كلّ تفسير أو تأويل، وبالتالي فهو ينفي عن النص فكرة انفتاحه.

-أما "بيردزلي" و"ومسات" فقد أهملا المؤوِّل أيضا من خلال إهمالهما لعملية التأويل لصالح موضوعية النص التي تدعو إلى إدراك القوانين (قواعد اللغة الإبداعية وتقاليد الإبداع) وتأثرهما بالفكرة البنيوية في هذا المذهب واضح.

-وأما "ستانلي فيش" فقد حاول الجمع، أو بالأحرى حاول التوفيق بين المنهج (البنيوي) ونظرية (القراءة والتلقي) من خلال حديثه عن المتلقي واستعداده الذي حصره فيما اصطلح عليه بـــــ (القدرة الأدبية)، و(النص) حين حديثه عن لغته ودلالاتها.

وبالتالي فهو يلغي أهم طرف في ثالوث الأبداع (المبدع)، وهذا فهو لا يُجيب إلاّ عن المرحلتين الأولى والثانية من عملية التلقّي من خلال حديثه عن تأثير مكونات النص على القارئ التي تحدِّد الانطباعات الأوّلية بداية لقائهما، وحديثه عن خصائص ومميزات القارئ الفعَّال أو النشيط أو المُخَبّر كما يسميه، وبالتالي فهو يُهمل أهم لحظات التلقي وهي ربط النص (لغة وموضوعا) بصاحبه وظروف إنشائه.

1- ينظر: "من قضايا التلقي والتأويل"، سلسلة ندوات ومناظرات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1995، ص35-36-37-38-39

وأما البحث الثاني فيشـــير إلى أن هناك **آراء وســـطيّة**، والتي **على الرغم من** مبالغتها في الاهتمام بالمتلقّي، إلا أنها لم تغيّب **(النص) بشـــكل تامّ ولا (المبدع) أيضا، وهذه** الآراء **هي لكل من:** "ريفاتير"، "أمبيرتو إيكو" **و** "ياوس". **«فالأول لا** ينفي القصـدية بشـكل تامّ، لكنه يقول في نفس الوقت بفكرة النص كمنطلق، **كما** لم يبخس دور **المتلقي** وأثر التطور التاريخي وتغيُّر السُـــنن **الذي يطرأ على نشـــاط** القراءة...ويَمضـــي **الثاني** في نفس الاتجاه مراعيا نوعا من التكافؤ بين **(مقاصـــد** المؤلف) **و(معطيات النص) و(دور المتلقي) ...أما الثالث فلا ينفي** (قصديّة المؤلف) **بشكل مطلق،** إلا انه يجعلها **خاضعة لإرادة المتلقي المعاصر من خلال ما يُبديه من تفاعله** سلبا أو إيجابا، ويهتم في الوقت ذاته بالحضور التاريخي للنص في ضوء تطور **آليات القراءة»**[1].

نلاحظ مما سبق عرضه حول الآراء الثلاثة **أن** جميعها تتّفق حول أهمّ **مرتكزات التأويل وهي عندها: المبدع والنص والمتلقي**، بغضِّ النظر عن اتِّفاقها أو اخت**لافها حول** بعض **التفاصيل.**

كما نلاحظ اتفاقها **-وهذا هو الأهم-** في منح **المتلقي** الأولوية في عملية التأويل باعتباره المنتج الرئيسي **والنهائي** للمعنى.

ثم جاء الناقد والكاتب الفرنســـي **"مشـــال بيكار"***(Michel Picard)* **بمنهج** جديد قدّمه في كتابين الأول:(القراءة كلعبة)، والثاني: (قراءة الوقت)، عامي: 1986م، و1989م على التوالي، أكّد من خلالهما بأن «القارئ الحقيقي هو الذي يدرك النص بذكائه وبرغباته وثقافته، وبقيوده الاجتماعية والتاريخية وكذلك شخصيته اللاواعية...»[2].

1- ينظر: محمد بلوحي، "من قضايا التلقي والتأويل"، ص10

2- ينظر: حسن مصطفى سحلول، "نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص11، ص12، ص13، ص14

وهي فكرة مستوحاة من التأويلية (الغاداميرية) -إن صح التعبير- **من حيث إنها** «تؤمن **بأن المفسر أو الفاهم ليس** محايدا في **عملية الفهم، إذ أن أفقه المعرفي وذهنيته وقبلياته تتدخل يقينا** في تفسير **النص»**[1]، **وهو حين يقرأ، إنما يكون ذلك** «...انطلاقا من أفقه الخاص، ووفقا لمحددات القراءة السياقية، وهذا يعني أن هناك تراث من التلقي السابق يتسرب إلى وعيه لحظة يختلي بالنص...كما أن هناك **انساقًا** تاريخية **وشروطًا** خارجية **تُحدِّد** اختيارات القراءة **وتحكم** مساراتها ونتائجها، كما لو أن القارئ ليس حرا في تعامله مع النص، حيث هناك دوما محدّدات خارجية **وهواجس إيديولوجية وقراءات سابقة»**[2]، **فيغدو نشاط القراءة بهذا الوسم «عملية** مركبة تُسقط الذات القارئة بحمولتها المعرفية القبلية والاعتقادية الظرفية والإيديولوجية على المكتوب، فلا ترى فيه إلا من خلال عدستها المشحونة بعوامل شتّى يتراوح فيها العامل النفسي الآني، والعامل الاجتماعي، والعامل الاقتصادي، والسياسي والديني»[3].

وبالتالي **فإن النتائج المتحصّلة عليها من** القراءة في هذه الحال لا تعكس محتوى **النص، وإنما تعكس ذات المتلقي بكل** حمولتها ومكوناتها، وكأنها: **«مرآة يتجلى فيها** القارئ بصورة من الصور»[4].

لكن ألا تدعو هذه **الفكرة** إلى **الفوضى والعبثية؟! ألا تفتح المجال أمام إمكانية** التقول على المبدع وتحميل النص ما ليس فيه؟

1- زهير حسن بيطار، "حوارات حول فهم النص وقضايا الفكر الديني"، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 2004، ص23.

2- **نادر كاظم**، "من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية"، **ص**106

3- حبيب مونسي " نظريات القراءة في النقد المعاصر"، **ص** 41

4- **ينظر: الحبيب شبيل، "إبداع القراءة"**، أعمال ندوة: (النصّ والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية)، بتاريخ: 4- 5-6 **أفريل** 1997م، **من منشورات مركز الدراسات الإسلامية**، القيروان، ديسمبر 1999**منص**137.

صحيح أن المتلقي كما المبدع إنسان له فكر خاص به، ومزاجه الخاص، ويملك قابلية التأثر بالظروف المختلفة، وبالتالي فهو حين يمارس **نشـــاطه لا** يمكنه في أي حال من الأحوال أن يمارســه مجردا من ذاتيته وثقافته **وعقيدته** وذوقه الأدبي **وظروفه** الخاصة السابقة، والآنية المصاحبة لعملية القراءة على اختلاف وتنوع هذه الظروف، وهذه العناصر ستتدخل لا محالة في تأطير النص وفهمه، لكن النص الأدبي **أيضا له** عناصره ومرجعياته وأهدافه التي لا يُفهم إلا في إطارها ومن خلالها.

فإذا كان النص الأدبي: «**...وحدات لغوية ذات وظيفة تواصلية دلالية تحكمها** مبادئ أدبية وتنتجها ذات فردية وجماعية. فالذات الفردية والجماعية هي ذات المبدع وذات الجماعة التي رسَخت في ذهنه قيَمها، وذات القارئ الذي يُعيد بناء النص في ذهنه»[1].

وهذا يعني أنه (النص الأدبي) **رســـالة أو خطاب تتعاقب على إنتاجه ذوات** ثلاث هي:

- ذات المبدع بما تختزنه من تراكمات ثقافية ومعرفية **هي خلاصـــة قراءات سابقة، وترسّبات نفسية أفرزتها ظروف وتجارب حياة خاصة،** وذوق فني، **وقناعات فكرية وعقائدية...**

- وذات الجماعة التي عاش في ظلّها بما **يُميِّزها من عناصـــر** لغوية وثقافية **وأحداث سياسية وظواهر** اجتماعية وقِيَم **دينية و ...**التي تكون قد أثرت بشكل ما في المبدع أولا وفي **صياغة النص** (عناصره وأبعاده) ثانيا.

1- محمد عزام، "النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي(دراسة)"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2001، ص26، ص27

أما ذات المتلقي فلأنها تحقّق للنّص وُجودَه من خلال فعل القراءة وفق أطر وضوابط تحدّدها عناصره الداخلية والخارجية، والأمر هنا يتطلّب كفاءة واستعداد معرفي لتأطير النص.

لأن القراءة والتلقي وفهم النصوص، واكتشاف أسرارها، وإدراك مقاصدها، ليس «...مجرّد شرح للألفاظ، ولا هي تفسير جمل فقط، ولا فهم لمعانٍ بشيء من السطحية، وإنما هي جهاز متطوّر من الأدوات التي بواسطتها نستطيع التحكم في نظام التلقي، ونؤول ونستخلص من عناصره بناءً على معالم سياقية ونسقية شبكة من المعطيات والقيم الدلالية التي تُخوَّل لنا»[1]. أو كما تقول "فاطمة الزهراء الناصري": «هناك مفسِّر ومفسَّر له لوجود من يمتلك هذه الضوابط، علاوة على الحدود المنطقية التي لا يمكن تجاوزها، بل لا بدّ من اعتبارها في جميع أنواع النصوص، اللغة، النص، ومؤلّفه»[2].

والمتلقي في هذه الحال لا يجب أن يتوقف عند «استخراج الخصائص الفنية الداخلية وتحديد مختلف البنيات التي تنطوي عليها»[3]، وإنما هو ملزم بالتنقيب و«البحث في مميزاتها الخارجية أيضا، من خلال البحث في الظروف التي تحكّمت في ظهورها ضمن سياقات خاصة ودراسة لإبراز وظائفها وآثارها ضمن هذه السياقات مع تحديد العلاقات القائمة بين النص كبنية لغوية والسياق الذي أُنتج فيه»[4]، لأن

1- عبد المالك مرتاض، "نظرية القراءة"، دار الغرب، وهران، الجزائر، ص180

2- "مفهوم القراءة عند الحداثيين وعلاقته بالتفسير"، ص14

3- ينظر: إلرود إبش وآخرون، "نظرية الأدب في القرن العشرين"، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1996م، ص45

4- ينظر: المرجع نفسه، ص45

«ألفاظ النص وبناءه، ثم صاحبه وحياته، أمور لا يمكن إسقاطها وفي حال أُسقطت **فإن النص يسقط**»[1] كما يقول "أحمد الرسيوني".

وقد لا نعثر في هذا الباب **على** أحسن وأوجز وأشمل من عبارة "الجرجاني" في طرق موضوع الفهم وتحديد متطلباته وعناصره وآلياته من خلال **تعريفه بأنه**: «...تصور المعنى من لفظ المخاطِب، أو حسن تصور المعنى. فالفهم مرادف للإدراك ولقوة الذهن التي هي استعداد تام لإدراك العلوم والمعارف بالفكر. وجودة الفهم، صِحّة الانتقال من الملزومات إلى اللوازم»[2].

ولما كان الواقع الأدبي يُؤكد بأن للنص انتماء واحدًا، **هو انتماؤه** لصاحبه، ومعناه يجب أن يتّصف بالأحادية، وصحّة معناه لا تتحقّق إلا بـ «**البحث عن** المعنى الأصلي الذي يحتمله الكلام، وينبغي العثور عليه»[3]، **وتلقيه** وكشف مقاصده **لا** يجب أن يخرج عن إطار «**إنطاقه** بحقيقة ما فيه»[4].

فإن السبيل إلى تحقيق هذه الغاية التي هي مهمة **المتلقي طبعا**، فيسير في **اتجاهين متوازيين** ومتكاملين حيث لا غنى لأحدهما عن الآخر:

الأول: يسير نحو اللغة التي تجسّد بُناه المتماسكة، **وخصائصه الفنية، ونظامه التواصلي**، بما في ذلك الاستعمال الخاص للغة من لدن المؤلف، وهذه العناصر يمكن تحديدها في البناء اللغوي بكل مستوياته: المستوى المعجمي، والتركيبي **(النحوي)**، **والمستوى البلاغي** (الأسلوبي).

1- ينظر: فاطمة الزهراء الناصري، "مفهوم القراءة عند الحداثيين وعلاقته بالتفسير"، ص14

2- اليامين بن تومي، "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد"، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1432هـ -2011م، ص197

3- ينظر: العرابي لخضر، "محاضرات في نظرية القراءة"، ص21

4- المرجع نفسه، ص19

ويسير **الثاني** باتجاه **المبدع بكل تمثّلاته الشعورية (النفسية) والفكرية والأدبية، وما أحاط** ببيئته وعصـــره من ظواهر ومظاهر **على اختلافها وتنوعها وتداخلها،** ويمكن تلخيص هذه العناصر أيضا في **العنصر النفسي، والاجتماعي، والبيئة والعصر والتاريخ أو ما يُعرف بـ (الدّعامة المقامية).**

وتحقيق هذه الغاية في أسمى تجلّياتها **مشروط بكفاءة المتلقي وقدرته** واستعداده، **وتكوينه، وامتلاكه الآليات اللازمة لكشف أسرار تلك العلاقات.**

إن عمل المتلقي يســـتوجب منه التحليل والتدبّر وإعمال الفكر، لأنه حين ممارســته لنشـــاط القراءة، **وحين تعامله مع دوالّ النص،** وعباراته، وأفكاره، وأوزانه، وشخصياته، وصوره، وأحداثه...، شرحا وتفسيرا وتحليلا، أو البحث في محيط البيئة التي أفرزته، **ودوافع وخلفيات وظروف مُنشـئه...، إنما يفعل هذا للغوص** إلى أعماقه **قصد فهمه،** ومعانقة أفكاره، واستنباط ما أمكن من قِيَم وأخبار....

ومن هنا «كان التعامل مع النص الأدبي بحاجة إلى ثقافة متنوعة واســـتعداد معرفي تام يســـمح للقارئ بممارســـة حرّيته الخلاّقة في التداعي عبر **المفاهيم والأخيلة المتنوّعة للنص»**[1]، ويمنحه القدرة على ملء الفراغات، **وإظهار ما كان متواريا وكشف ما تعمّد المبدع إخفاءَه،** بالارتكاز على جملة من الســـياقات الداخلية للنص، **والخارجية** المصـــاحبة لعملية الخلق والإبداع، ومحاولة البحث في الروابط أو العلاقات التي تحكمها لغويا وموضوعاتيا.

وبعبارة أخرى على المتلقي تأدية وظيفته المحورية، من خلال البحث عن المعنى **داخل النص وكشف الصلة بينه وبين ما يقع خارجه، وكشف وتحديد العلاقات** التي تربطهما، دون الاستسلام إلى **الذات وما قد تنطوي عليه من خلفياته لا تمتّ بصلة**

1- صلاح فضل، "شفرات النص (دراسة سيميولوجية في الشعر والقصص والقصيد)"، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، 1995، ص197.

للأدب، وإن كانت هذه الذات ستتدخّل يقينا، فهو أحوج ما يكون منها إلى الذوق الأدبي والحس الفني، لأنهما مما يساعدان على تحقيق التفاعل مع عناصر النص المختلفة الذي من دون شك سيؤدّي إلى الفهم السليم أو الاقتراب منه على الأقل.

▪ ثانيا: المعنـى داخل النـص

أ-مقترحات النص واستعداد المتلقي

ب-المستوى التركيبي

ت-السياق التاريخي للغة (التغيّر الدلالي للألفاظ)

ث-اللغة والخصائص الفنية

ج-اللغة والجنس الأدبي

ح- اللغة وعاء للفكر والثقافة

أ-مقترحات النص واستعداد المتلقي:

لا شك أن المبدع وهو ينسج خيوط نصّه سيولي عناية بالغة بواجهته الأمامية انطلاقا من العنوان إلى آخر لفظة أو عبارة، وبالتالي سيكون حريصا على ألا يأتي منها(الألفاظ والعبارات) إلا ما يحقّق لأجزائه التلاحم والتناغم، وكذا ما يراه ملائما لذوق المتلقي من أجل شدّه إلى النص، وترغيبه في القراءة، لتحقيق القدرة على إحداث الأثر اللازم في نفسه ودفعه للتواصل، فطالما طرب القرّاء للغة النصوص مثل قول أحدهم: «نص يحتفل باللغة وينتصر لها، ويرتقي بها إلى آفاق سامية،...ولهذا كان الروائي حريصا على ضبط اللّغة ضبطا دقيقا عبر الاختيارات المدروسة للمعجم اللغوي المستعمل، ويعكس هذا حرصه على أن تؤدي اللغة وظيفتها الإبلاغية»[1]، كما سيسعى بكل ما أوتي من رصيد لغوي وفني لأن تكون واجهة النص «...عبارة عن تداعيات لغوية تُشعر القارئ بالمتعة وتُولّد لديه معرفة، وتدفعه إلى حُبّ الاكتشاف والتطلّع إلى ما يحمله النص من تنوعات لغوية»[2]، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، فلأنه يُدرك تمام الإدراك بأن «إيقاظ وهج الذاكرة وفتح بؤر الاهتمام داخل قوة الإدراك عند المتلقي يتعلّق بالقدرة على توظيف المُفتتح أو ما يُصطلح عليه بـ (الاستهلال) لأن من شأن الاستهلال الجّيد أن يُبقي وظيفة التلقّي قائمة إلى أقصاها»[3].

1- محمد تحر يشي، "العامية في الخطاب السردي الجزائري واستثمار الموروث تعدد المقروء"، فعاليات الملتقى الدولي للسرديات بعنوان: القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي، المركز الجامعي بشار، الجزائر، يومي 3و4 نوفمبر2007 م، ص161

2- المرجع نفسه، ص157

3- محمد المبارك، "استقبال النص عند العرب"، ص70

ولقد تنبّه نقّادنا القدامى لهذا العنصر الهام من النص فأوعزوا افتتاح الشعراء لقصائدهم بالنسيب والتشبيب «...لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول»[1]. هذا ما كان عليه الإبداع زمن الإلقاء المباشر الذي يقابله السماع.

ولسنا ندري في زمن الطباعة والنشر اليوم ما إذا كان العنوان أول ما يكتب المبدع أو آخر ما يسجِّل من النص، لكن الأكيد أنه يدرك بأن هذا العنصر هو نافذة النص على العالم كونه أول ما تقع عليه عينا القارئ.

لذا سيوليه من دون شك عناية خاصّة بانتقاء أحسن وألطف وأبلغ لفظة أو عبارة قادرة على شدّ المتلقي إلى النص ليحصل منه على الخطوة الأولى في القراءة، وقادرة في نفس الوقت على اختزال فكرته أو أفكاره.

ولعلّ هذا ما تقصده "بشرى البستاني" من كون العنوان: «رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه...ودلالة كلّية تنطوي على أبعاد عميقة تحوي معاني شاملة، وهو الكلمات التي تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات، وهو البداية والنهاية والجوهر الذي تدور في مداره عناصر القصيدة»[2].

إن العنوان هو مفتاح المتلقي لولوج عالم النص لما ينطوي عليه من دلالات تحيله إلى تصوّر أو شبه تصوّر لفكرة النص وموضوعه، أو كما يقول "محمد عزّام": «...هو عنصر هام في سميو لوجيا النص»[3]،وعن طريقه «تتجلّى جوانب أساسية أو مجموعة من الدّلالات المركزية للنص الأدبي، بل ربّما كان أشدّ العناصر وسما، فيصبح تحليله أساسيا عندما يتعلّق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محدّدة مع

1- ابن رشيق، "العمدة"، ج1، ص255

2- عبد القادر رحيم، "علم العنونة"، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2010م، ص43.

3- "النص الغائب"، ص27، ص28

النص أو في مواجهته أحيانا، وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات مثل "دون كيشوت" أو "الحرافيش"، أو إلى مكان يشمل مساحة هامّة محورية في فضاء النص مثل "زقاق المدينة"، أو إلى أحداث تُمثّل مؤشـــرا يُحدِّد الطابع الفكري أو الإيديولوجي مثل "الحرب والسلام" أو "موسم الرحلة إلى الشمال"، كما يمكن أن يقوم بدور الرمز الاستعاري المكثف لدلالة النص مثل "رحلة السند باد" أو "موت القمر"، إلى غير ذلك من الوظائف الدلالية والجمالية. فإذا أشـــار العنوان إلى ما يحقق التقابل بينها يمكن أن يصـــبح هو البنية المولدة للدلالة الجديرة بأولوية التحليل»[1] وهي الخاصية التي تجعله يرتقي من عامل تفسير مهمته وضع إحدى الممكنات أو الاحتمالات لما قد يكونه موضوع النص، إلى عامل يفتح أمام المتلقي مجالا واسعا للبحث والاستكشاف.

فهو (العنوان) بهذا الوصف يشكل بمعية النص بنية متكاملة يغدو على إثرها «إشارة مختزلة ذات بعد سيميائي، تؤسس لفضاء نصي واسع قد يفجر ما كان هاجعا أو ســاكنا في وعي المتلقي أولا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فورا عملية التأويل»[2].

ولعلّ من مظاهر الاستهلال أيضا (الجملة العتبية): وهي جانب آخر مهم، وأحد أشكال الافتتاحيات التي لا شك أنها تساهم في توجيه القراءة والفهم بشكل كبير، لأن أهميتها لا تتوقّف عند كونها تمهيد للأحداث، وتقديم للعالم التخييلي خصـــوصـــا في الأعمال الروائية حيث تطرح جملة من الفرضـــيات الممكنة لســـير الأحداث، بل تتعدّاها كما يقول "ريمون جون" صـــاحب (*pratique de la littérature*): إلى « قدرتها على إنجاز ممر من الصمت إلى الكلام، ومن القبل إلى

1- صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، ص218

2- بسام قطوس، "سيمياء العنوان"، مطبعة البهجة، عمان، الأردن، (د.ط)، 2002م، ص36

البعد، ومن الغياب إلى الأثر...فالجملة العتبية في كل نص سردي، تعد بمثابة مدخل يفضي إلى فضاء لغوي **جديد، ونقطة عبور** إلى حقل روائي ما...فهي عبارة عن كلام مكتوب يخفي قبله نصا صامتا يروم إظهاره والبوح به و**اكتشافه** وإنتاجه في **الوقت نفسه»**[1]، **وتتحدّد وظيفتها أيضا** في كونها «**...وسيلة خاصة قوية للتّغريض** يُعيد من خلالها المبدع تهيئة مناخ النص، وهي نوع من مَوْضعة القارئ في جوِّ النص للتأثير عليه، ومحاولة نشر عدوى الخطاب، وتحقيق أكبر قدر ممكن من التعاطف، **ومعدّل الانتشار** لعدوى المركز في النص تجذبه الجمل المتتالية...»[2] التي **ترسم مع العنوان ملمحه الخارجي**، فتصر هذه العناصر وكل أشكال الاستهلال «**...أحد** التّعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب»[3].

لكن إذا كانت هذه وظيفة المفتتح وغاية المبدع من العناية بها وبواجهة النص **عموما لفظا وتركيبا**، فلا يجب أن نغفل على نقطة مهمة في الجهة المقابلة (المتلقي) **والتأكيد على أنّ كون** هذه العناصر منتَقاة وعذبة وسلسة ومنسجمة ومعبِّرة و....**لا** يمكنها شدّ انتباه **المتلقي** ما لم يكُن يملك الاستعداد المعرفي **واللغوي** الكافي، والذوق الفني الراقي الذي يُمَكّنه من إدراك مَكامِن الجودة في لغة النص التي تجذبه إليه وتبعث فيه الرّغبة في التواصل، وتحفّزه على الغوص إلى عمق النص لاستخراج **ما** يمكن أن يكتنزه من فكر وقيم وأسرار...

1- وحيد بو عزيز، "**حدود التأويل** (قراءة في مشروع أمبرطو **إيكو التأويلي**)"، **منشورات الاختلاف، الجزائر**، ط1، (1429هـ -2008م)، ص176، 177

2- محمد الخطابي، " لسانيات النص" (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 61

3- المرجع نفسه، ص 60

لأن اللذّة والمتعة التي تحدثها الاختيارات اللغوية في نفسية القارئ فتُبهره وتشُدّه إلى العمل الفني انطلاقا من العنوان وكل أشكال الاستهلال، ثم المتتاليات اللغوية، لا تسير في اتجاه واحد (من النص إلى القارئ)، بل يجب أن تسير في الاتجاه المعاكس أيضا (من القارئ إلى النص) «فربط مستوى القارئ أو المتقبل بمستوى المبدع أو المؤلف أمر ضروري»[1] **لتحقيق التواصل والتفاعل بينهما.**

ولعلّ هذا ما عبّر عنه "عبد القاهر الجرجاني" **بقوله: «...وأعلم أنه لا يصادف** القول في هذا الباب موقعا من السامع ولا يَجِد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق **والمعرفة»**[2]، وعبّر عنه **"السكّاكي" أيضا بقوله:** «...وثمن الكلام أن يوفَّى من أبلغ **الإصغاء** وأحسن الاستماع حقه، وأن يتلقَّى من القَبول له والاهتزاز بأكمل ما استحقه، ولا يقع ذلك ما لم يكن السامع عالما بجهات حُسن الكلام»[3]، **لأنه «يستحيل على الإنسان أن يقبل من الناحية الانفعالية أية عبارة شعرية دون أن يرى** لها معنى جدير بالقبول، أو دون أن يرى لمعناها **صلاحية ما تجعلها جديرة بهذا القبول العاطفي»**[4].

وبالتالي فإذا توفّرت في النص شروط البناء الجيِّد التي حدّدها "الجاحظ" في «..إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المَخرج، وكثرة الماء، وصِحّة الطبع وجودة السبك..»[5]، **وتوفّرت** في القارئ **الكفاءة والذوق والمعرفة بمواطن حُسن الكلام**، التي **حدّدها** "الجرجاني" **و"السكّاكي"**، استطاعت الواجهة الأمامية للنص إثارة الواجهة

1- العرابي لخضر، "محاضرات في نظرية القراءة"، ص7

2- "دلائل الإعجاز"، ص375

3- "مفتاح العلوم"، ص226، ص227

4- مصطفى ناصيف، "مشكلة المعنى في النقد الحديث"، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص9

5-الحيوان"، ج3، ص131، ص132

الخلفية للقارئ «...وجعلت القارئ يتصـــوَّر عالما من التوقُعات الممكنة حول ما يمكن أن يكونه موضـــوع الخطاب»[1]، وفي هذه الحال فقط يمكننا الحديث عن إمكانية حصـول تواصـل ينتقل بموجبه المتلقي من مرحلة الانطباع الأولي إلى القراءة الفعليـة التي يقوم في أولى خطواتهـا بـاســتنطـاق مفردات النص ومركّبـات، لأن«...العلاقـة بين الواجهتين الأمـاميـة للنص والخلفيـة للقـارئ علاقـة جـدليـة، والسِّياق المرجعي ينطلق دائما مع السياق النصّي»[2].

لكن ولمّا كانت لغة الإبداع الأدبي غالبا ما تأتي في شـــكل رموز وإشـــارات، كنايات واســـتعارات، وتقديم وتأخير، وغير ذلك مما يُصـــطلح عليه بالانحرافات الأسلوبية التي تصعّب في كثير من الأحيان مهمّة المتلقي في الظفر بالمعاني الدقيقة.

ولما كان استعمال اللغة كوسيلة للتواصل والتبليغ في كل بيئة وعصر تخضع لجملة من الأحكام والظروف المرتبط بأحوالهما.

فإن الحديث عن لغة النص الأدبي في عملية التلقي والفهم يســـتوجب تناولها من مستويات عدّه:

فمنها ما يتعلّق بالسياق اللغوي وعلاقته بقواعد اللغة (المستوى التركيبي).

ومنها ما يتعلّق بلغة العصر أو السياق التاريخي للألفاظ مع ما تعرفه من توسع أو تحول أو انحطاط دلالي لأسباب وعوامل مختلفة ثقافية وعلمية وتاريخية و ...

ومنها ما تتعرّض له من اختراق من طرف المبدع لأغراض جمالية فنية أو ما يُصطلح عليه (المستوى البلاغي) أو الأسلوبي المتعلّق بالاستخدام الخاص للغة.

ومنها ما يتعلّق بالجنس الأدبي الذي ينتمي النص إليه.

1- ينظر: محمد الخطابي، " لسانيات النص"، ص61

2-عبد الكريم شـرفي، "مقدمة حول إشـكالية القراءة والتأويل في النظريات الغربية الحديثة"، رسـالة ماجسـتير، جامعة الجزائر، 2001م-2002م، ص161

ومنها ما هو خاضع للتقاليد الفنية السائدة.

ب-المستوى التركيبي:

إذا كان ظاهر النص ألفاظ اجتُثّت من المعجم اللغوي للمبدع وفق اختيارات رضي بها، ثم قام بترتيبها وتركيبها لخدمة معانٍ قصدها.

وإذا أخذنا بالمفهوم العام للسياق اللغوي، والفكرة الأساسية والمركزية في النحو التي هي علاقة الألفاظ بعضها ببعض داخل التركيب.

وإذا كان علم النحو «مشغلة الفنانين والشعراء»[1] بما أنه أداة في أيدهم يوظّفونه بما يعطي تركيبهم رونقا وجمالا، ويزيد معانيهم كثافة واتساعا. فهو أيضا مع هذه الكثافة والاتساع و «...مع تعدّد المعاني للجُمل أو التراكيب يُقدّم تفسيرا لطبقة مهمة من طبقات المعنى، وهي الطبقة الأولى من طبقات تفسيره، فالطبقة الأولى هي الأساس الذي يُبنى عليه ما يليه من طبقات ولا يُمكن فهم ما بعدها إلا بفهمها أولا ومعرفة مداخلها، ومعرفة الأسس التي تنهض عليها»[2].

لذلك فإن إتقان قواعد اللغة ضروري لإدراك العلاقات التي تحكم عناصر التركيب في النصوص الأدبية خاصة، لأن ما قد يحدثه المبدع في هذه العلاقة من تغيير، (حذفا، وتقديما، وتأخيرا...) وغير ذلك من تبادل الوظائف والخروج عن مألوف الكلام، قد يؤدّي إلى معاني أخرى مضافة أو مخالفة أو مغايرة للمعاني الأساسية يتطلّب بيان وتعليل وتأويل لفهم ما فيها من معنى مستهدف أو مقصود.

فالتقديم والتأخير على سبيل المثال «ظاهرة ذات أثر كبير في إثراء اللغة، وإنماء عناصرها، حتى عُدّت لونا من ألوان حرّيتها، وخصيصة من خصائصها لما بينها وبين

1- مصطفي ناصف، "النحو والشعر(قراءة في دلائل الإعجاز) "، ص36

2- محمد حماسة، "النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي)"، ص2

المعنى من صلة وأسباب»[1]، وفي هذا يقول "الجرجاني": «**واعلم أنه ليس من كلام** يعمد واضعه فيه إلى معرفتين، فيجعلهما مبتدأ وخبر، ثم يُقدّم الذي هو الخبر إلا أشكل الأمر عليك فيه، فلم تعلم أن: المقدّم خبر حتى ترجع إلى المعنى **وتحسن** التّدبّر نحو قول "أبي تمام":

لعاب الأفاعي القاتلات لُعابُه * *وأريُ الجنى اشْتَارَتْهُ أيدٍ عَواسِلُ

فلو قدّرت -يضيف- أن (لعاب الأفاعي) مبتدأ و(لعابه)خبر **كما يوهم** الظاهر أفسدت عليه كلامه، وأبطلت الصورة التي أرادها فيه، ذلك أن الغرض أن **يُشبّه مداد قلمه بـ(لعاب الأفاعي) على** معنى أنه إذا كتب في إقامة السياسات أتلف به النفوس، وكذلك الغرض أن يشبّه مداده **بـ أري** الجنى) **على** معنى أنه إذا كتب في العطايا والصلات أوصل إلى النفوس ما تحلو مذاقته عندها، وأدخل السرور واللذة عليها، وهذا المعنى إنما يكون إذا **كان (لعابه) مبتدأ و(لعاب الأفاعي)** خبر...فأما تقديرك أن يكون (لعاب الأفاعي) **مبتدأ و(لعابه)** خبرا، فيُبطل ذلك ويمنع منه البتة، ويخرج بالكلام إلى ما يجوز أن يكون مرادا في مثل غرض أبي تمام، **وهو أن يكون أراد أن يُشبه (لعاب الأفاعي) بـ (المداد) ويُشبه كذلك (الأري).**

غير أن «فهم التراكيب النحوية وإدراك ما لحقها من حذف أو زيادة أو اتساع أو تقديم أو تأخير وغيرها من الظواهر النحوية لا يقتصر على معرفة النظام الصوتي لكن لا بد من تظافر مجموعة من العناصر الأخرى اللغوية والغير لغوية لفهم هذه التراكيب»[2].

1- أحمد عبد الله حمود العاني، "البُنى النحوية وأثرها في المعنى"، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، 1423هـ-2003م، ص12

2- ينظر: تمام حسان، "اللغة العربية معناها ومبناها"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص41

لذلك حين نتحدّث عن التراكيب اللغوية لا يجب أن نغفل عن عناصرها الغير لغوية، لأن فعل الكتابة يُغيّب الكثير من العناصر التواصلية المباشرة **كملامح الوجه**، ونبرة الصوت، والتعابير الجسدية (حركات الأطراف)، **والإماءات...وتحلّ محلّها رموز خطّية كعلامات الوقف، والاستفهام، والتعجّب، وأساليب السرد والإخبار**، والأفعال من حيث الزمن، والأسماء، والتكرار...**لا بدّ للمتلقي العناية بها والبحث في دلالاتها.**

ثم لا بدّ من الوقوف عند نقطة أخرى مهمة مرتبطة ببعض الألفاظ المفردة التي **قد يشكل علينا فهم دلالاتها** خصوصا إذا كان النص الماثل للقراءة **يبعد عصر أنشائه عن زمن قراءته، الوضع الذي** يضطرّنا إلى إرجاعها إلى **البيئة اللغوية** التي **ينحدر النص منها.**

فالمبدع شاعرًا **كان** أو كاتبًا **أو...** لا بدّ أن يكتب بلغة عصره، **والمتلقي المقصود بالرسالة هو المتلقي المعاصر طبعا، لأنه** أحد يمكنه القول بأن **شاعرا من الشعراء الجاهليين أو الأمويين أو العباسيين أو ... كانوا يقصدوننا بقصائدهم، أو كانوا يقصدون قوما سيأتون بعدنا.**

وبالتالي فهناك سياق لغوي آخر مهم لا يمكن تجاوزه أو إهماله، ألا وهو العنصر الدلالي للألفاظ الذي لا يكتمل الفهم إلا به ومن خلاله، **أو ما يصطلح عليه بـ** (السياق التاريخي للغة)، **أو لغة العصر الذي ينحدر النص منه.**

ت–السياق التاريخي للغة (التغيّر الدلالي للألفاظ):

إذا كان المعجم اللغوي، ومعرفة اللغة وإتقان قواعدها النحوية والصرفية من الأدوات الرئيسية للمبدع لأنها اللبِنة التي يتمّ بها بناء النص الأدبي، فكذلك **الشأن** بالنسبة للقارئ، لأنها بقدر ما تُعين الأول على بناء نصِّه، تُعين الثاني على اختراقه وسبر أغواره.

وعليه فإن الرصيد اللغوي للمتلقي مضاف إليه الرصيد المعرفي العام ضروري في تعامله مع البنية السطحية أو الخارجية للنص شرحا وتفسيرا، وحين نضيف الرصيد **اللغوي** إلى الرصيد المعرفي العام، فلأن لغة أي نصّ لفظا وتركيبا، لا تحكُمها قواعد اللغة فحسب، وإنما استعمال اللغة كوسيلة للتواصل والتبليغ في كل بيئة وعصر، ولدى كل فرد أو جماعة، تخضع لجملة من الأحكام والظروف التي تختلف وتتنوع بين ما هو أخلاقي وما هو سياسي وما هو ثقافي وما هو علمي وما هو ديني وما هو فني...الخ.

فإذا كانت اللغة «...أصوات يُعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم»[1]. **فإن لفظة قوم** من الأقوام أو جماعة من الجماعات هو ما نُعبِّر عنه اليوم بمجتمع من المجتمعات، وكانت لفظة أغراض تُشير إلى وظيفة اللغة **كونها أداة للتواصل وتبليغ** الأفكار، فهذا يعني أن أفراد المجتمع قد تعارفوا سلفا على ألفاظ معيّنة ذات دلالات معينة، وما من شكٍّ أن هذا التعارف لم يكن من عدم، بل هو نتيجة حتميَّة لما قد يحصل داخل نسيج المجتمع من تطوّر وتحوّل على جميع الأصعدة.

ولمّا كانت اللغة واصطلاحات مفرداتها وتَغيُّر **دلالاتها واتساع معانيها** أو إهمال بعضها خاضعة لهذه الظروف ومتغيّراتها وتحوّلاتها، أو **كما يقول "دي** سوسير"«...أن لعادات أمة ما تأثير في **لغتها**»[2].

ولما كانت مادة الأدب و «الوسيط في نقل الأفكار، **وكان** هذا الوسيط يخضع لبعض المتغيّرات عبر الأجيال، وجب العودة إلى لغة المتكلّم زمن صدور النص **لمعرفة مضمونه طبقا لإرادته**»[3].

1- ابن جني، "**الخصائص**"، ص7

2- "محاضرات في الألسنية العامة"، ترجمة يوسف غازي- مجيد نصر، دار لقمان للثقافة، بيروت، لبنان، 1984 م، ص35

3- زهير بيطار، "حوارات حول فهم النص وقضايا الفكر الديني"، ص30، ص31.

وربما يكفي أن نمثل لهذا الجانب المهم ببعض الألفاظ التي عرفت تغيّرات دلالية كلفظة (الحج) مثلا التي كانت تدل على (القصد) وارتقت إلى مرادفة للركن الخامس من أركان الإسلام، أو لفظة (حاجب) التي كانت دلالتها على (الوزير) الذي كان يشغل منصب (مستشار الحاكم) فانحطّت لتصير مرادفة للفظة (الحارس) الذي تقتصر وظيفته على استقبال والتوجيه زوار المؤسسات والإدارات المختلفة وبعض المهام البسيطة فقط، ولفظة (نص) التي تحولت من المعنى الحسي الدال على الكشف والظهور إلى المعنوي الدال على العمل الأدبي*[1].

ولعلّ هذا ما قصده "عبد الله محمد الغذّامي" من خلال المثال الذي ضرب من شعر" لبيد بن ربيعة" والتعليق الذي ألحقه به حيث يقول:

يَلِينا كما تَبْلى النُجُومُ الطوالِعُ* * *وتَبْقى الديارُ بَعْدَنا والمَصَانِعُ.

لو عزلنا هذا البيت عن سياقه لكُنّا فسّرنا كلمة المصانع على أنها تعني المؤسّسات الصناعية، لكن سياق البيت يعني المنازل، وهذا ما كانت هذه الكلمة تدلّ عليه في عصر لبيد»[2].

وقد يكون «...اللفظ موضوعا لمعنى مشترك بين معنيين، فتصلح الكلمة لكل من المعنيين، من أجل وجود المعنى الجامع بينهما، وعلى توالي الزمن وتتابع الأجيال يغفل الناس عن ذلك المعنى الجامع، فيعدون الكلمة من قبيل المشترك اللفظي، كـ(القرء)، فإنه اسم لكل وقت اعتيد فيه أمر خاص، فيُقال: "للحمى قرء"، أي لها دور معتاد تكون فيه، ويُقال: "للثريا قرء"، أي لها وقت اعتيد فيه نزول المطر معها، ويُقال: "للمرأة قرء" أي وقت تحيض فيه وتطهر فيه، ثم أُغفل هذا القدر المشترك،

G- ينظر: المبحث الثاني (النص الأدبي كشف وإظهار)، الفصل الثاني، ص139، 140، 141، 142.

2- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)"، ص30

واستُعمل القرء في الطهر والحيض، فأصبح مشتركاً لفظياً بينهما، وكأن وضع لكل معنى على الانفراد»[1].

وربّما يمكننا في هذا الباب إدراج ما «قال **"الأصمعي"** لـ "الكسائي" وهما عند الخليفة العباسي "هارون الرشيد"، ما معنى قول "الراعي":

قتلوا ابن عفان الخليفة مُحرِمًا* * *دعا فلم أر مثله مخذولا

قال الكسائي: كان محرما بالحج. قال الأصمعي: ما أراد "عدي بن زيد" بقوله:

قتلوا كسـرى بِلَيلٍ مُحرِمًا* * *فتـولى لم يُمَتَّـعْ بِكَـفَنْ

هل كان محرما بالحج؟ وأي إحرام لكسرى؟

فقال "الرشيد": إذا جاء الشعر فإياك والأصمعي.

قال الأصمعي: قوله محرما في حرمة الإسلام، ومن ثم قُتل مسلما محرما، أي يحل في نفسه شيئا يوجب القتل، وقوله محرما في كسرى يعني حرمة العهد الذي كان في **عنق أصحابه**»[2].

وبالتالي فالمتلقي ملزم بردِّ الألفاظ إلى سـياقاتها المختلفة بما في ذلك السـياق التاريخي، أو ما تعارف عليه المتخاطبون في البيئة التي ينحدر النص منها كي يتمكن **من شرحها شرحا سليما. أي أنه لا بدّ أن يستمدّ فهمه وشرحه للمفردات من** الاستخدام اللغوي السائد في زمن النص، لأن ما يحصل عليه من معان أوّلية **وفق معجمه اللغوي قد لا يكون صحيحا.**

ث–اللغة والخصائص الفنية:

1- عبد الوهاب عبد السلام طويلة، "أثر اللغة في اختلاف المجتهدين"، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص99

2- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، **"وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان"**، ج3، ص171

إذا كان للبيئة بمفهومها الواسع تأثير في لغة المجتمع بفعل ما تشهده من تطوّر وما تتعرض له من تحوّل، فكذلك العنصر الفني لا بدّ هو الآخر سيتأثر بهذه الظروف والتحوّلات التي بقدر ما تفرض نفسها علي الأساليب فنية سينعكس ذلك بالضرورة على لغة النص، أي أنّ البيئة الثقافية عامة والفنية خاصة كثيرا ما تتدخل في اختيارات المبدع اللغوية، لأنه إذا عدنا إلى بيت "لبيد" مثلا أمكننا تصوُّر أن المعجم اللغوي لبيئة الشاعر وعصره قد أتاح له لفظتين تحملان نفس المعنى (المصانع=المنازل)*، لكن الشاعر فضّل بعد عملية الاختيار توظيف لفظة (المصانع)، ومردُّه هذا التفضيل ربّما إلى البيئة الثقافية بصفة عامة، والفنية الأدبية بصفة خاصة، حيث كانت تتَّخذ من التصريع (موافقة عروض البيت قافيته) مقياسا من مقاييس الجودة في الشعر وتقليدا أدبيا دأب الشعراء على إيجاده في قصائدهم ما كان للشاعر أن يشذّ عنه، وهو ما أمكنه تحقيقه مع لفظة (المصانع) الموافقة للفظة (الطوالع) من حيث (الإيقاع الموسيقي)، وعجزت عن تحقيقه لفظة (المنازل). وما التصريع إلاّ قطرة في بحر فنون القول وأساليب الإبداع الفنية التي كثيرا ما تتدخّل بل وتتحكّم في اختيارات المبدع إن على مستوى الألفاظ وإن على مستوى البناء والتركيب.

وهذا الجانب من التوظيف اللغوي الذي تفرضه بعض أساليب الإبداع لعصر من العصور بقدر ما يبسط سلطته على المبدع، فهو يفرض على المتلقي العودة إلى البيئة الفنية التي ينحدر النص منها لفهم حيثياته.

G-المصانع= ما يصنعه الناس من الآبار والأبنية وغيرها، وقال الأزهري: ويقال للقصور أيضا مصانع، وأما قول الشاعر أنشد بن الأعرابي: لا أحب المثدنات اللواتي *** في المصانيع لا ينين اطلاعا. فقد يجوز أن يعني بها جمع مصنعة وزاد الياء للضرورة، كما قال: "نقد الدارهيم تنقاد الصياريف- المنزل، المنهل والدار والمنزلة مثله قال ذو الرمة: أمنزلتي مي سلام عليكما * * * هل الأزمن اللاتي مضيْن رواجع؟ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج8، مادة: (صنع)، ص92، وج14، مادة: (نزل)، ص 238

ج–اللغة والجنس الأدبي:

إن موضـــوع الأجناس الأدبية وخصـــائصـــها اللغوية وأســـاليبها الفنّية وطرق تشـــكُّلها عند جيل من الأجيال، وتطورها من جيل لآخر، لا يقِلّ قيمة في عملية القراءة والفهم لأن «بعض النصـــوص تســـتمدّ جماليتها من انتمائها إلى جنس أدبي بعينه، حيث يملي عليها صـــوغ أبنيتها واختيار ألواهّا وفق ما يقتضـــيه الجنس الأدبي نفســـه»[1] وهو ما يَصـــطلح عليه "الغذّامي" بـــــــــ (الســـياق الأدبي) مؤكدا على أن«...الجهل به يســـبِّب أخطاء فادحة في التفســـير، في محاولة لتجاوز ما يحيط بالبنيوية من ســـلبيات في القراءة، أهمها إغفالها الســـياق والشّـــفرة اللّذين يعُدهما أســـاسِـيَيْن في تأسـيس التّجربة الفنّية وتحديد هويتها ومعهما نظرية الأجناس الأدبية التي بها يتقدّر مصـير الجملة اللغوية، ما جعلها تنظر إلى النص الأدبي على أنه عمل مُغلق فعزلته عن مؤلّفه وعن عصـره، وجعلته وحدة فنّية مسـتقلّة تمتلك خصـائصـها الذاتية التي لا تشـــترك فيها مع أي عمل آخر حتّى وإن كان من نفس المؤلف، مسـتشـهدا في نفس الوقت بقول "بارت" الذي يُعد أحد رموزها، والذي يُصـرُّ فيه على أنَّ الكتابة لا تَحدُث بشـــكل معزول أو فردي، ولكنّها نتاج لتفاعل ممتَدّ لعدد لا يُحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشـــأ في ذهن الكاتب ويتولّد عنه العمل الإبداعي...فالكاتب، كما يقول بارت- يضيف "الغذّامي"- يكتُب من لغته الّتي ورثها عن أسلافه ومن أسلوبه، فهو شبكة من الاســتحواذ اللفظي...وكل نصّ أدبي هو حالة انبثاق عما ســبقه من نصــوص تماثله في جنسـه الأدبي...فالقصـيدة الغزلية انبثاق تولد عن كل ما سـلف من شـعر غزلي، وليس ذلك السالف سوى سياق أدبي لهذه القصيدة التي تمخضت عنه وصار

1- بسام قطوس، تمنّع النص متعة التلقّي (قراءة ما فوق القراءة)، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص14

مصدرا لوجودها النصوصي، وبالتالي فالسياق هو الرصد الحضاري للقول وهو مادته تغذّيه بوقود حياته وبقائه...فالمرء الذي لا يعرف الشعر النَّبطي مثلاً لا يستطيع فهم قصيدة نبطية حتى وإن استمع إليها ألف مرة، أما الشفرة فهي اللغة الخاصة **بالسياق، أي أنها** الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص....وهي خاصِّية إبداعية قابلة للتغيُر والتجدُد والتحوُل، وكل جيل بل وكل مبدع قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه هو، جنبا إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاص بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه. والعلاقة بين **السياق والشفرة متشابكة** تشابكا عضويا، فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمدّ وجودها من الشعر، والشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة سالِفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته، لذا قال "بارت": إن الطلائعية ليست سوى شكل **مطوّر للماضي، واليوم انبثاق** من الأمس... فالمتنبي مخبوء في شوقي، وأبو تمام في السيّاب، وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني»[1].

وعلى هذا الأساس يجب أن تكون للمتلقّي معرفة سابقة للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص بما يمكنه من إدراك العلاقة بين النص المقروء وما سبقه من نصوص تماثله في جنسه «...فالقارئ لا يستطيع حذق صناعة العلم بالشعر إلاّ إذا تمرّن **على النصوص وفق طريقة تشكلها عند الشعراء**»[2].

وليس هذا فحسب، بل إن فعل القراءة يتطلّب من المتلقي أن يكون في اطلاعه متجاوزا لحدود الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص انطلاقا **من كون النص** الأدبي ما هو في الواقع **إلا «...خلاصة لعدد من النصوص قد لا تكون من جنس**

1- ينظر: عبد الله الغذامي، "الخطيئة والتكفير"، من ص10، إلى ص16

2- إبراهيم صدقة " النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي" ص12

واحد أُعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها وغاب الأصل الذي لا يدركه إلاّ ذووا الخبرة والمران»[1].

ومن هنا كانت الإحاطة بخلفية المبدع الثقافية عامة والأدبية خاصة من الأدوات الضرورية التي يجب على المتلقي أن يمتلكها ليتمكن من فهم أسلوب المبدع بما يمكّنه من معانقة فكره، ذلك أن الأسلوب «...معانٍ مرتّبة قبل أن يكون ألفاظا منسّقة، وهو يتكوّن في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم»[2].

ح-اللغة وعاء للفكر والثقافة:

إن لغة النص بقدر ما تشير إلى المعجم اللغوي للمبدع، فهي تمثل مرآة تعكس رصيده الأدبي وذوقه وثقافته وفكره ومعتقده و...بما تختزن بين ألفاظها وتراكيبها من شحنات هذه العناصر وهي مستمدّة في الغالب من قراءات سابقة «...فجل الأدب بالمنطق، وجل المنطق بالتعلم، وليس منه حرف من حروف معجمه، ولا اسم من أنواع أسمائه إلا وهو مَرويٌّ مُتعلَّم، مأخوذ عن إمام سابق، من كلام أو كتاب...»[3]، لذلك ربّما نجد "محمود سامي البارودي" حين « يصف معركة القصاصين التي خاضها عند فشل الثورة العُرابية، يشير في القصيدة إلى الرماح والسيوف على الرغم من أنها معركة استُخدمت فيها المدافع»[4] وبالتالي فهو« إذا نظر إلى المعركة بمخزونه الثقافي ينتهي إلى التعبير عنها بهذا المخزون، ويترجم عن

1- ينظر: محمد عزام، "النص الغائب"، ص 29

2- ينظر: محمد عبد المطلب، "البلاغة الأسلوبية"، مكتبة لبنان ناشرون-الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994 م، ص225، ص226

3- عبد الله بن المقفع، "الأدب الكبير والأدب الصغير"، دار صادر، بيروت،(د.ط)، (د.ت)، ص12، ص13

4- خالدة سعيد، "حركية الإبداع"(دراسة في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، (1406هـ- 1986م)، ص19

تجاربه ومشاعره بفن عباسي، وتكون النتيجة إخراج تلك المشاعر والتجارب بوجه عباسي، فإذا أحب فتاة تغزّل بها وشبّهها بالظبية وربما وقف على أطلال قومها ولو كانت تسكن في بيت مجاور»[1].

ويجد "محمد عباس"، جلّ ما يقتبسه الشيخ "البشير الإبراهيمي" من القرآن والحديث والشعر القديم، والتراث الأدبي وحتى اللغوي أحيانا*.

و"عبد المالك مرتاض" في قراءته لرواية (زقاق المدق) يقول عن صاحبها " نجيب محفوظ" بأنه: «حين يكتب، حين يرسم معمارية نصّه السردي يصبّ فيه كل ما أوتي من عاطفة، وثقافة، وفلسفة، وإيديولوجيا، مقدّما ذلك في أعلى صورة ممكنة لديه من التّوصيل والتبليغ»[2].

فلغة النص هي «...تلك المعارف والمحفوظات التي تعلّمها المبدع وخزّنها في ذاكرته»[3] من حيث هي تجميع لقراءات سابقة، وبالتالي لا بدّ أنها تحيلنا على التوجهات الفكرية والثقافية والأدبية والفنية، وكذا الإيديولوجية والعقائدية...لصاحبه.

فانتقاء الألفاظ وطريقة توظيفها، والأنساق اللغوية وكيفية ترتيبها، يمثل جانبا هاما من ثقافة المبدع وتكوينه اللغوي والأدبي، وذوقه الفني، ومرجعيته الدينية، وخلفيته الإيديولوجية...ويجسد جانبا مهما من البيئة الفنية التي ينحدر النص منها، وعناية المتلقي بهذه الجوانب من اللغة لمما يساعده على فهم أسلوب المبدع والاقتراب من فكره معانقة.

1- خالدة سعيد، "حركية الإبداع"(دراسة في الأدب العربي الحديث)، ص19

G- ينظر: المبحث الثالث (النص الأدبي حضور وإبداع) الفصل الثاني، ص154، المتن والهامش

2- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، "معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية (زقاق المدن""، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص10

3- محمد مفتاح، "النص من القراءة إلى التنظير"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (1421هـ-2000م)، ص10

لكن هل تكفي الإحاطة بالعناصر اللغوية بما تحكمها من علاقات تركيبية، وما ركّب المبدع فيها من خصـائص أسـلوبية، وما شـحنت به من أسـاليب فنية، وما فرضـته عليها أحوال البيئة والعصـر والتاريخ من تغيّرات دلالية لبلوغ الفهم السـليم للنصوص؟

▪ ثالثا: المعنى خـــــــــارج النص

على الرغم من أن الاشتغال ببنية النص اللغوية أمر ضروري ومرحلة مهمة من مراحل تعامل المتلقي مع النص لأنها القاعدة التي يتأســـس عليها فهمه، إلا أنها ليست حاسمة للظفر بمعاني التامة والنهائية.

فالمتلقي حين تعامله مع الشــق اللغوي من النص شــرحا وتفســيراً إنما «يقوم بتعريف الوحدات والأنســـاق اللغوية التي من خلالها يتمّ تحديد البنية الداخلية للنص»[1] فقط، وهي لا تمثّل إلا الخطوات الأولى من نشاط القراءة التي يجب أن تُتبع وتستكمل بخطوات أخرى، لأن الفهم يتطلّب التحليل، وهو لا ينحصــر في البنية اللغوية وإن كانت اللغة مادّته، بل يتوجب ربط هذه البنية بالواقع الخارجي، لأن العناصــر اللغوية «...ليســت مجرّد ســلســلة أو خيوط من صــنع الكلمات، فهناك مكون غير كلامي يُفرض دائما بالضـــرورة فوق المكون الكلامي في كل وحدة محكية»[2]، وبالتالي فجل ما يحصل عليه المتلقي على هذا المستوى معنى حرفي «غير كاف لفهم ما قيل، لأنه قاصـــر عن إبداء الكثير من القرائن الحالية التي تدخل في تكوين المقام»[3].

ولأن اللغة الأدبية تمتاز بكونها غير مباشرة، فهي لغة «تومئ وتلّوح وتستند إلى ما يصــطلح عليه الأســلوبيون بالانحرافات الموضــعية والمعجمية والدلالية والنحوية والتركيبية والاستبدالية»[4] وبالتالي فهي لغة تخترق اللغة وتتجاوزها بفعل ما ركبه المبدع فيها من أســاليب فنية، المر الذي قد يجعلها تســكت أو تخفي الكثير من المعاني

1- عزيز التميمي، "القراءة محاولة لتدوين المعنى" نشر إلكتروني *www.nashiri.net* 2003، ص9

2- بلحبيب رشيد، "أثر العناصر غير اللغوية في صناعة المعنى"، مجلة اللسان العربي، مكتبة تنسيق التعريب، العدد 49، جوان1999

3- تمّام حسّان، "اللغة العربية معناها ومبناها"، ص373

4- عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، ص25

والأسرار، فلا تقدّم صورا ثابتة **أو** أفكارا واضحة ومحددة **أو** معنى ثابت أو «تفسير أحادي لأنها تفضي بالضرورة إلى إمكانات واسعة»[1]، **أو** تقترح **علينا** جملة من المعاني لا دليل قطعي على صحّتها إلا بتقديم قرائن تعزّز **إحداها.**

ولأن المبدع الأدبي **ينطلق من واقعه، وفنّه يعكس مظهرا من مظاهر الحياة،** ونصّه روح أنجبتها ظروف معيّنة تشير إلى البيئة والمجتمع والتاريخ، **بكل عناصرها الاجتماعية والسياسية والنفسية.**

ولأنه إبداعه يعكس علاقته بمجتمعه ووعيه بما يجري حوله **من الظواهر والقضايا** التي ميّزت فترة من الفترات، **أو** «...يمثّل الإنسانية بقدر يتلاءم **مع الأفكار** في وضع تاريخي محدّد، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله»[2].

فهناك دوما سياقات تحكمه، **وأطر مستمدّة من الظروف والدوافع والأهداف، أو بعبارة "عادل مصطفى" هو:** «...بناء له عناصره ودقائقه وعلاقاته التي تحكمها **آفاق الزمن الذي كُتب فيه...»**[3].

وبالتالي **لا بدّ من** كشف هذه العلاقات **واستحضار** هذه الآفاق **لإضاءته من خلال ربطه بالواقع الذي أنتجه،** وحكم مجرياته من حيث الموضوع خاصة، **(بواعثه ومنطلقاته، وأهدافه...) وهذا يفرض على المتلقي أن يكون مزوّدا بعُدّة معرفية** وثقافية تتجاوز حدود البنية اللغوية، أي يجب أن يكون «...**مطّلعا على السياقات** المتاخمة للنص، والتي من شأنها أن تؤثث عُدَّته...وتمدُّه بفَيْض من **المعلومات...**لتشكيل الوحدات المعرفية إلى منتج نهائي يصف سلوك ودوافع

1- عاطف جودة نصر، "النص الشعري ومشكلات التفسير"، ص25

2- أرنست فيشر، ضرورة الفن"، ص14

3- "فهم الفهم"، ص13.

النص»[1]، ويتطلّب منه كذلك «بذل جهدا مضاعفا لشرحه حتى يستطيع إعادة بناء المقام على أساس من التاريخ وعلم النفس والمجتمع...والمزاوجة بين كل أولئك بواسطة الخيال الخصب والعقل الثاقب النّفاذ»[2]، بما يَمكنه من بلوغ الفهم السليم.

ولعلّ هذا ما قصده "طه حسين" حين أكّد أن المتلقي: «...لا يمكنه أن يفهم قصص (أرسطوفان) المُضحكة، بل لن يفهم منها شيئا إلاّ إذا كان مِلمّا إلماما واضحا بكل أنحاء الحياة الأثينية في القرن الخامس قبل المسيح»[3].

ويضرب مثلا آخر عربيا قائلا: «فهل تزعُم أنّك تستطيع أن تفهم همزية "أبي نواس": دَعْ عَنْك لَوْمي فإنّ اللَّوْم إغْراءُ...دون أن تعرف النظام خاصّة والمعتزلة عامّة، وما كان لهم من مذهب وقوّة أيام أبي نواس. وكيف تستطيع أن تفهم قوله: قُلْ لِمَن يدَّعي في العِلم فلسفةً *** حَفظْتَ شيءً وغابَت عنكَ أشياءُ.

...إذا لم تعرف أنه يريد النظام؟ فإذا عرفت أنه يريد النظّام ي-يضيف- فأنت في حاجة إلى أن تعرف مَن النظّام ولِمَ عرّض به أبو نواس؟، فسترى أن النظّام كان من المعتزلة الذين يقولون أنّ صاحب الكبيرة مخلّد في النار، وإذا كان شُرْب الخمر كبيرة فصاحبها مخلّد في النار، وإذن فأنت في فلسفة النظام وأنت متعمِّق في فلسفة المعتزلة، وأنت مُضطرٌّ إلى ذلك اضطرارا. مُضطَر لأن تدرس التوحيد واختلاف أهل السُّنة والمُعتزلة فيه لتفهم خمرية من خمريات أبي نواس»[4].

ثم يذهب إلى أبعد من هذا مؤكدا بأن معرفة المتلقي بعلوم اللغة والتاريخ والأخبار والأنساب قد لا تكون كافية لفهم الأثر الفني أحيانا، وقد يحتاج معها إلى

1- عزيز التميمي "القراءة محاولة لتدوين المعنى "، ص6

2- ينظر: تمّام حسّان، "اللغة العربية معناها ومبناها"، ص373

3- طه حسين، "من تاريخ الأدب العربي"(العصر الجاهلي والعصر الإسلامي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م، المجلد الأول، ص31

4- المرجع نفسه، ص32

أشـياء أخرى ليسـت لها علاقة واضـحة **أو ظاهرة** بالأدب ويضـرب مثلا "المتنبي" و"أبي العلاء" بنبرة المتحـدّي قـائلا: «...كن أقـدر النـاس على فهم النحو وعلوم اللغة كلّها والأخبار، وكن أمهر الناس في علوم المعاني والبيان والبديع، فلن يكفيك ذلك في فهم شعر "المتنبي" وشعر "أبي العلاء"، وإنما أنت محتاج إلى الفلسفة الخلقية لتفهم شـعر "المتنبي"، وأنت محتاج إلى الفلسـفة الطبيعية وإلى ما بعد الطبيعة وإلى الفلك وإلى علم النجوم لتفهم شعر "أبي العلاء"»[1]

ثم إنـه «...لا بـدّ للنص الأدبي من أن يتلبِس بعضـا من أغوار النفس التي أنتجته»[2]، **ومثال ذلك كما يذكر "توفيق الحكيم":** «...إذا لم تكن للمبدع خِبرة عاطفية مخبوءة، فإن منظر امرأة لا يلهمه شـيئاً ذا قيمة، **وإذا** لم يكن قد خبر **الحياة** في قرية أو مصـنع أو ثورة، أو حرب أو مجتمع، فإن أي كائن يمسّ هذه النواحي لا يمكن أن يوحي إليه ذي خطر، لأن **الوحي لا يعمل على الفراغ**»[3].

وبالتالي **فمسـألة الفهم والتأويل** «بحاجة إلى إعادة النظر في مسـألة الخلفية التاريخية والسـيكولوجية وأهميتها في التفسـير، أي إعادة النظر في دور المعطيات السياقية التاريخية والنفسية بالنسبة لفهم النص الأدبي»[4]. **أو كما يقول "بلومفيلد":** «إذا أردنا أن نحدّد معنى من المعاني يجب أن تتوفّر لدينا معرفة علمية دقيقة عن كل شيء في عالم المتكلّم»[5].

1- طه حسين، "من تاريخ الأدب العربي"(العصر الجاهلي والعصر الإسلامي)، ص31

2- عميش عبد القادر، "الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل (مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي)"، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص79

3- أدب الحياة، ص120

4- ينظر: فهم الفهم، "عادل مصطفى"، ص28

5- محمود السّعران، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)"، دار النهضة بيروت، لبنان، (د.ط)، 0د.ت)، ص304

فالمتلقي إذن مُجبر «على مواجهة معاناة لغوية لأن اللغة هي الأداة التي ينقل بها المبدع إنتاجه، ومعاناة نفسية لفرد المبدع، ومعاناة اجتماعية يفرزها الإطار الذي يحيا فيه هذا المبدع»[1].

وخلاصة القول إن امتلاك رصيد لغوي كافي وإتقان قواعد اللغة والاطلاع على الخلفية النفسية للإبداع، وتجارب المبدع في الحياة واطّلاعه على خباياها، ومدى تفاعله مع محيطه الذي عاش فيه أمر مهم بل ومُلزم لكل ممارس لنشاط القراءة يروم الفهم الجّيد للنصوص.

1- عادل فريجات، "ثراء الأثر الفني وبعض تحدّيات التفسير"، مجلّة الثقافة، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، العدد 80، مارس-أفريل1984م، ص212

▪ رابعا: تعدّد المعاني أم تعدّد واختلاف الذوات المتلقّية؟!

كما هو معلوم أن الحركة النقدية الحديثة هي وليدة حركة فكرية لا تخفى غاياتها وأهدافها على أحد، ونحن لسنا بصدد الحديث عن تلك النية المبيّتة التي انتقل صداها إلى النصوص الأدبية، ولكن ما **يهمّنا هنا هو تلك السلطة المهداة للمتلقي** والتي **فاقت سلطة النص وصاحبه، دون تحديد طبيعة واختصاص هذا** المتلقي، ودون أن تقيّده بشروط علمية أو مستوى ثقافي وأدبي **وعلمي** محدّد.

كما أباحت تعدّد القراءات وحرّية الفهم بحجّة (**انفتاح النص وقبوله لعديد القراءات**)، وفي مقابل هذا تجاهلت طبيعة اللغة الفنية التي **غالبا ما تتصف بالغموض، وتجاهلت معها تفاوت مستويات القرّاء واستعدادهم وخلفيتهم** وميولهم.

إن الواقع الأدبي يُؤكّد **أن فكرة انفتاح النص الواحد على عديد القراءات لا** توحي بتعدّد مقاصده **ومعانيه، وإنما** تشير إلى طبيعة النص الفني كونه «**حيّزا ينطوي** على سياقات وفراغات، وتخترقه شقوق وفجوات»[1]، فنظرتنا إلى النص-**يضيف أستاذي** "العرابي لخضر"- «**على أنه فضاء مثقوب، ومساحات مفتوحة، هي** التي تجعلنا نتقبّل قراءات عديدة ومختلفة لأثر واحد»[2].

ثم **إن المتلقي إنسان** «والانسان مخلوق في تفاوت في الفكر والتلقي والبيئة والوسائل المتاحة له، وهذه تتنوع عبر الزمان والمكان في اختلاف الفرص...وفوق ذلك ما يُقدّر للإنسان دون غيره -**من الله**- من ذكاء وعبقرية، وغير ذلك مما نراه في الناس من فروق واتجاهات وميول...»[3] كل هذا يدخل في تكوين شخصيته الفريدة

1- محاضرات في نظرية القراءة، ص21

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

3- محمد بركات حمدي أبو علي، "مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة"، دار البشير للنشر، الأردن، عمان، 1988م، ص12

والمتميّزة المركبة من «...ذوق لا بد أن يتدخل في عملية القراءة، ومشاعر خاصة واتجاهات عقائدية هي الجوى الذي يتحرك فيه»[1].

وهو حين يمارس نشاط القراءة، إنما يكون ذلك بأطره المرجعية، وأدواته وآلياته **المتوفّرة المتاحة لحظة الاختلاء بالنص، وهي أطر** «**تتضمن أدوات معرفية وتأويلية**...وهي أدوات فنية مكتسبة يستطيع القارئ تحصيلها من خلال الاستفادة من الإرث الأدبي المتمثل في النظريات ذات الصِّلة ونظريات النقد الأدبي التي تشتغل في مناطق تحليل النص إلى بنيات ورؤى وعلاقات...تمكّنه من تأطير المنتج المعرفي»[2].

ولما كان تلحيم تلك الشقوق، وملء تلك الفجوات، وسدّ تلك الثقوب من اختصاص المتلقّين، وكان التفاوت والاختلاف هما السِمتان الغالبتان **عليهم، فلا بدّ** من تعدّد المعاني، لأن تلقّي **النصوص وفهمها** على وجه من الأوجه موثوق **بكفاءة** المتلقي واستعداده الثقافي والأدبي **وميوله وذوقه.**

فقد رُوي عن "أبي نواس" من أنه «توقّف مرّة قرب حلقة درس في الأدب، فسمع طالبا يسأل أستاذه:

لماذا يا صاحب الفضيلة قال الشاعر:

ألا فاسقني خمرا * * * وقل لي هي الخمر

ولا تسقني سرّا * * * إذا أمكن الجهر؟

فأجاب الأستاذ بأن اللذّة تكتمل لدى شارب الخمر عندما تشارك في العملية كل الحواس، إنه يراها بلونها الأصفر أو الأحمر، ويلمسها في الكأس، ويتذوّقها،

1- **ينظر:** محمد مصايف "دراسات في النقد والأدب"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م، ص13، ص14

2- ينظر عزيز التميمي "القراءة محاولة لتدوين المعنى"، ص8

يبقى أن يدخل السمع في جوقة الحواس المعربدة، فطلب الشاعر: قولوا لي: إنها الخمر! أريد أن أسمع اسمها. وكان أبو نواس ينصت، فتعجّب وقال: إني لم أقصد ذلك»[1]، وبالتالي المتلقي **حين يواجه النص «...ويفهم دلالاته إنما يكون ذلك على** قدر استعداده»[2] الذي يجمع بين الذوق والعلم والمعرفة وأطر ومرجعيات **وخلفيات** أخرى قد لا يعترف بها، وربّما يمكن تحديدها فيما يلي:

تعدّد الأفكار والأيدولوجيات انطلاقا من أن «كلّ قراءة هي فكر يتعامل مع نصّ، فالنصّ واحد والأفكار متعدّدة، وهكذا لا مفرّ من تعدُّد القراءات بتعدّد الأفكار، وذلك في كلّ ميادين القراءات سواء كانت النصوص **دينية أم أدبية أم** تاريخية أم فلسفية...»[3].

فما يكون أدبا رفيعا من منظور البعض قد يكون رديئا من منظور جماعة أخرى، والشخصية الروائية التي تُعدّ بطلا قوميا أو ثوريا من منظور قراءة ما، قد تُعدّ **آفة أو عنصرا مضادا أو إرهابيا من قبل متلقي آخر، «وقراءة نص من قبل ناقد** ينتمي إلى جماعة تأويلية ماركسية تختلف بالضرورة عن قراءة النص ذاته من قبل قارئ آخر ينتمي إلى جماعة تأويلية ليبرالية أو كولونيالية ذات طابع إمبريالية مثلا»[4].

وفي (الحقيقة والمنهج) يُؤكّد **"جادامر"**: «بأننا لا يمكن أن نقرأ النص إلا **بتوقعات معيّنة أي بإسقاط مُسبق»[5]، أي أن** هناك ظروف اجتماعية، وترسُّبات

1- عبد السلام الفاسي الفهري، "المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص37

2- ينظر: دائرة الإبداع،" شكري عياد"، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986م، ص58

3- محمد طالبي، "عيال الله"(أفكار جديدة في علاقة المسلم بنفسه وبالآخرين) دار سراس للنشر، تونس، 1992، ص68

4- نادر كاظم "من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية" ص44

5- فهم الفهم، "عادل مصطفى"، ص12

نفسية، وتراكمات ثقافية، وهناك ذوق ومشاعر في تغيّر مستمر على مرّ الزمن وعبر مراحل العمر تأثر بشكل ما في التأويل وإصدار الأحكام.

فالمتلقي الذي عانى الفقر والشدّة تفاعله مع أحد النصوص لا بد أن يختلف مع آخر عاش حياة مترفة، وقراءة شاب تختلف بالضرورة عن قراءة كهل أو شيخ، وقراءة شاب لنص ما تختلف عن قراءته للنص نفسه في مرحلة عمرية متقدّمة.

وما كان يعجبنا أيام المراهقة أو الشباب قد لا يروقنا أيام الكهولة وهذا راجع بالأساس إلى إمكانية حصول تطوُّر معرفي وثقافي ينعكس بالضرورة على درجة الفهم، والميول والذوق.

غير أن أثر هذه العناصر ربّما لا يمكن تمييزها بوضوح أثناء القراءة، ولعل المتلقي نفسه قد لا يشعر بتدخُّلها، وربّما تعمّد إخفاءها إذا ما حاولنا مواجهته بها، فيبقى السبيل الوحيد ربّما لكشف الغطاء عنها من خلال تحليل الأحكام والانطباعات التي يُسجلها المتلقون حول النص بعد فراغهم من نشاطهم، «...سل جماعة من الأشخاص عن رأيهم في كتاب، إذا كان هذا الكتاب جيّدا فستجدهم جميعا متّفقين تقريبا على الإعجاب به، لكن إذا سألتهم عن سبب الإعجاب فإنك قد تجد إجاباتهم عديدة مختلفة، وإذا أردت الإمعان في التجربة فإنك قد تجد أن كل إجابة من إجاباتهم تنم عن نزعة شخصية أو ثقافية خاصة»[1].

ثم إن هناك عامل الإخفاء المرتبط بالظرف التاريخي والسياسي، وقد أشار إلى هذا العامل "نصر حامد أبو زيد" حين تحدّث عن إمكانية كشف دلالات وإخفاء أخرى بحسب هذه الظروف حيث قال: «في مقابل النصوص تقف القراءة أيضا محكومة بجدلية الإخفاء والكشف»[2].

1- توفيق الحكيم "أدب الحياة"، ص 52، ص 53

2- "الخطاب الديني (رؤية نقدية)"، ص58

ومن هنا ربما يمكننا تصـــوّر النفس المتلقية على أنها "كيان ثقافي، ومعرفي، ونفسي، وفكري، وعقائدي يتيح لها **مستوى من الفهم، فـــــ** «هناك حدّ لعالمنا الخاص، لواقعنا المدرك ليس بمقدورنا تجاوزه، هناك أفق ليس بوســعنا أن نرى وراءه، والأفق هو مجال الرؤية الذي يشـــمل على كل ما يُمكننا رؤيته من منظورنا الخاص، هو مقولات الفهم المتاحة لنا، والتي **نرى بها ونقدرها ولا نملك أن نرى أبعد منها...**»[1]. فالمرء ليس بوسعه أن يفهم إلا وفق مؤهلاته، وخلفياته، وذوقه **وبالتالي** «**... لا يسعه أن يعرف إلا ما هو** مؤهّل لمعرفته»[2].

ومن هنا ربّما يمكننا القول بأن القراءة «**ليست صدى للنصّ، وليست منتهى** الفهم له، فهي تعتبر نفسها احتمالاً من بين احتمالاته المتعددة»[3]. **لأنها كما يقول** "محمد **أركون**": «...محددة **بعدة عوامل** منها؛ رؤيته **الاجتماعية** ومنظوره **الإيديولوجي، وأدوات معرفته النقدية** المستخدمة في **قراءة النص...**»[4].

لكن السؤال الذي يُطرح أمام هذه **المعطيات هو: هل من الصحة قبول كل** فهم؟ وبعبارة أخرى، هل من الصواب **التسليم بصحّة** كل معنى؟

للإجابة **عن** هذا الســـؤال ربّما يمكننا الاســـتناد إلى **رأي الجاحظ**" في **قوله:** «البيان اســم جامع لكل شــيء كشــف لك عن قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك **البيان**»[5].

1- فهم الفهم، "عادل مصطفى"، ص12

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

3- الحبيب شبيل، "إبداع القراءة"، ص136.

4- إدريس المسماري، "حدود القراءة "، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، 1998، ص11

5- البيان والتبيين، ص10

إن قراءة متبصّرة لهذا النص يقول "بسام قطوس": «تضعنا بإزاء مجموعة من المفردات والتعبيرات، التي توحي بأن الوصول إلى الدلالة يحتاج إلى قوّة ومعاناة من مثل (كشف لك عن قناع المعنى): إشارة إلى كشف الخفاء. (هتك الحجاب): فالحجاب يدلّ على الخفاء، والحجاب الستر، وعملية هتك الحجاب فيها قوّة من الطرف الهاتك، وتمنّع من الطرف المهتوك، في اللسان: الهتك خرق الستار عما وراءه، والهتك: افتضح، فواضح من دلالة هتك أن ثمّة معاناة من الفاعل، وممانعة من المفعول، فكأن التوصل إلى البيان ليس بالأمر السهل الهيّن، وإنما خلفه معاناة الخلق والابداع»[1]، أو كما يُشبه "الجرجاني" المعاني بـ «الجوهر في الصُدَف لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يُؤذن له في الوصول إليه، فما كل واحد يفلح في شقّ الصدَفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فُتحت له»[2].

فمن خلال هذه القراءة في مفهوم البيان عند "الجاحظ" وتشبيه "الجرجاني" ندرك أن سبب تعدّد المعاني للنص الواحد إنما هو في حقيقة الأمر تعدّد القراءات وتفاوت في مستويات القرّاء وطبيعة النص الأدبي الفنية ليس إلا، لكن هذه الأمور لا يجب أن نتّخذ منها مبرّرا لقبول كلّ القراءات، وإنما يجب أن تكون مدعاة لحثّ المتلقّي على ضرورة امتلاك الأدوات الكافية والكفاءة اللازمة لملء الفراغات، وكشف ما تعمّد المبدع إخفائه، بعيدا عن السطحية وكل أشكال الانحياز أو التعسّف.

1- بسام قطوس، تمنّع النص متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، ص35

2- عبد القاهر، "أسرار البلاغة"، ص141

فلحظة القراءة والتلقي «هي لحظة ارتياد، ولحظة مغامرة الكشـــف عما وراء النص المستتر، فعلى القارئ أن يرتاد مناطق مرمية في العتمة، الكامنة في ذات النص وذات المبدع»[1]، وهذا الأمر يستوجب قارئ يتحلّى بشخصية مثقفة ومرجعية معرفية تمكنه من مساءلة النص وصاحبه، «وهذا لا يتأتى إلا لمن امتلك وعيا على مستوى المناهج النقدية الحديثة وجدلها وتطوّرها، ووعيا آخر على مســـتوى نظرية المعرفة، ووعيا ثالثا على مســتوى الإنتاج الإبداعي وطرائقه وأنواعه وشــروطه، بيد أن المعرفة بمناهج النقد وحدودها وتاريخ تطورها وما حسـب لها وما أُخذ عليها لا يكفي، إنما لا بدّ من تجاوز هذه المناهج وعدم الخضوع لسلطتها...»[2]، بالارتكاز على قاعدتين أساسيتين:

الأولى: النص الأدبي رسالة تحمل بين سوادها وبياضها فكر ومشاعر.

أي أنه لا بدّ أن يُفهم على أساس من قصد صاحبها، لأن المبدع حين ينشئ نصا أو قصيدة لا بُدّ أن يكون من وراء نشاطه رسالة يريد إبلاغها للمتلقي، وهذه الرسالة لا بدّ أن تكون حاملة لأفكار ومشاعر يريد مشاركتها الآخرين، فـ «القصد هو تصميم أو خطة في عقل المؤلّف ينطوي على صِلات واضحة بموقف المؤلّف من عمله، والطريقة التي يشعر بها والأسباب التي تدفعه إلى الكتابة»[3].

والثانية: الاعتقاد يقينا أن القراءة فعل حضاري ونشاط معرفي وتواصلي حتى يكون أكثر انفتاحا على الرأي الآخر وقبولا به بما يمكنه من تجاوز كل أشـــكال التعصّب والتعسّف.

1- بسام قطوس، تمنّع النص متعة التلقّي (قراءة ما فوق القراءة)، ص31

2- المرجع نفسه، ص9

3- ديفيد كوزنز هوي، "الحلقة النقدية (الأدب والتاريخ الهرمينوطيقا الفلســـفية)"، ترجمة: خالدة حامد، منشـــورات الجمل، مكتبة بغداد، 2007م، ص47

أما القول بفكرة النص مفتوح على عديد القراءات، والقول بنسبية القراءة وعدم حيادية المتلقي كما يدّعي أصحاب نظريات القراءة والتلقي وجعلها مبرّرات لقبول كل قراءة، يجعلنا عاجزين على الإمساك بمفاهيم (القراءة، والفهم، والمعنى والتأويل، والتفسير) وغيرها من المصطلحات، كما يجعلنا نتساءل عن: جدوى الكتابة إذا كانت القراءة تبيح التعسّف والتقوّل على النص أو إضافة معان ليس موجودة فيه؟ أو بالأحرى نتساءل عن جدوى مخاطبة أو محادثة الآخر إذا كان في النهاية سيفهم ما يريد أو كما يريد؟

الخاتمة

بعد استقراء البعض مما حفلت بحوث العلماء العرب من نحاة ولغويين وبلاغيين وعلماء الأصول والنقاد القدامى، والبحث في عناصر الإبداع (مكوناته، **مرجعياته، وأهدافه) ومناهج النقد الحديثة السياقية والنسقية ونظريات القراءة والتلقي** حول موضوع المعنى، يمكن تقسيم طرق تحصيله **من النص وفق نظرة كل علم.**

✓ **لقد اقتصر** المعنى عند النحاة على الجملة وهو **يتحدّد وفق العلاقات** التي تربط عناصرها الداخلية، **وقد تدخل عناصر أخرى خارجية** (غير لغوية) **ومن** ذلك أحوال المتكلّم والمخاطب، وسنن التخاطب المتعارفة بينهما في البيئة الاجتماعية المشتركة كعامل مهم **لتحقيق التفاهم.**

✓ لقد اقتصرت دراسة المعنى عند اللغويين على **مسألتين:**

الأولى: علاقته باللفظ **مسألة** (الترادف) والتي شهدت نوع من الصراع بين (الإثبات والإنكار) **والذي كان موضوع نشأة اللغة بين (الاصطلاح والوحي) سببا** في إثارتها.

الثانية: مسألة أسبقية (اللفظ أو المعنى)، أو أيهما أولى **بالعناية من الآخر.**

✓ **لقد حاول البلاغيون** الوصول إلى المعنى السليم الذي يستقيم مع اللفظ، **من خلال الدعوة إلى ضرورة التوفيق بينهما، وإلحاحهم على الإيضاح والابتعاد عن التعقيد،** باعتباره (المعنى) قطب مشترك بين الباث والمتلقي، **وبقدر ما يكون الإعراب يكون التفاهم.**

✓ **لقد أحاطت دراسة الأصوليين** بالنص الكريم من كل جانب، **من أجل ضبطه أولا،** وفهمه ثانيا، **واستنباط أحكامه وحكمه،** فعمل الأصولي في

موضـــوع المعني انطلق من النص القرآني الكريم لينتهي إليه، **لقد كان المرجع الأمثل والغاية** الأسمى.

✓ **لقد وضـــع النقاد القدامى مقاييس لتحديد جودة النصـــوص، وقد تركّزت معظمها حول البلاغة والفصـــاحة** وفق ثنائية (اللفظ والمعنى) وثنائية (**المبدع والمتلقي**) **ومن ذلك:**

-أن يكون المعنى في أحسن صورة من اللفظ، بما يمكن النص من نفس المتلقي.

-عملية الفهم والإفهام هي عملية مشتركة بين المبدع والمتلقي.

-على الأول أن يطابق بين ألفاظه ومعانيه، وأن تكون ألفاظه حسـنة شـريفة، بعيدة عن التكلف والتعقيد، أما الثاني **فكلما كان** أشد استبانة كان ذلك أحمد.

- لم يعقد **نقادنا القدامى** فهم النص وسبر أغواره على قدر وضوحه وفصاحته **فقط، وإنما على قدر استعداد المتلقي وتكوينه وتمرّسه أيضا.**

✓ **على الرغم** مما يمكن تمييزه من **خلاف بين العلماء والنقاد العرب حول** موضـــوع المعنى وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى اهتمامات كل علم، **إلا أننا وجداهم** يجمعون على أن الأصـــل في أي كلام وخطاب هو الإبلاغ، وإنما وضـــع المعنى من أجل الإفهام والفهم وإيصال الفكرة إلى المخاطب بأوضح عبارة.

✓ أما الهرمينوطيقا الغربية التي أوجدتها الحاجة إلى فهم الكتاب المقدّس (الإنجيل)، **فقد عرفت بعدها عدّة** محطات **لما أحاط** بها من تضارب في الآراء **وأفكار** يمكن تلخيصها فيما يلي:

- **تحرّرها** من بوتقة فقه اللغة لتصـــير علما قائما بذاته، حيث لم تعد اللغة وحدها مجدية، **الأمر الذي تطلّب الاستعانة بالعنصر النفسي للمبدع أيضا لتحقيق التطابق مع الذات المبدعة** بما يُمكّن من إعادة إنتاج التجربة الإبداعية التي عاشـــها صاحب النص.

-ثم الدعوة إلى **ضـــرورة** إدراك النص في ذاته **وعزله عن كل ما هو دخيل عليه** (السياق التاريخي والثقافي) بما في ذلك **اسقاطات الذات المفسّرة.**

-ثم **عزل النص عن صاحبه لاستحالة إعادة المعايشة الكاملة لحياة المبدع بكل تفاصيلها، لأن فعل الكتابة يُغيّب العوامل الانفعالية المصاحبة للكلام المباشر، فلا** يوجد في النص غير العلامات النصية وهي وحدها **أداة المتلقي** لاستخلاص المعنى.

-وفي الأخير، **الفهم لا** يخرج عن إطار العناصـــر اللغوية التي لا تتطلب غير الشـرح والتفسـير والتأويل وفق الرصـيد المعرفي للمتلقين، وهو المفهوم الذي **شـكل القاعدة الأساسية لنظرية القراءة والتلقي لاحقا.**

✓ **يقع** النص الأدبي في مكان ما بين المبدع والقارئ، **مبدع يبحث عن** قارئ ينقل إليه أفكاره ويبوح له بأسراره وهواجسه فيشاركه همومه وآماله من خلال آلة لغوية قادرة على شدّ انتباهه ووضعه في حالة شعورية تدفعه للتواصل **والتفاعل،** وقارئ يبحث من خلال هذا النص عن المبدع باعتباره أداة لترويض النص وســـبر أغواره من أجل فهمه وإدراك مقاصـده، **شـأنه** في ذلك شـأن اللغة، **لأن الغاية من القراءة ليس اكتشاف المبدع ولا دراسة اللغة، وإنما معانقة هذا الفكر والاطلاع على** هذه الأسرار وملامسة هذه المشاعر.

✓ **إن** لحظة الكتابة ليســت ملكا للمبدع وحده، إنها مشــتركة بينه وبين قرّائه بما يبذله من جهد في ســبيل **اســتمالتهم ودفعهم للتواصــل والتفاعل، وهذا الاهتمام بالمتلقي ينعكس** أثره لا محالة على النص في شـــقه اللغوي تحديدا من **حيث خضوعه لجملة من الضوابط والقيود والضغوطات الداخلية والخارجية، لأن** (القارئ الضـمني) ما هو في الحقيقة **إلا تجسـيدا** للأعراف والتقاليد **الأدبية والفنية والأخلاقية، وطبيعة الأنظمة الفكرية والسياسية السائدة،** والتي غالبا ما **تعيق المبدع**

وتحدّ من طاقته الإبداعية، وتدفعه للتلميح أحيانا، وتوظيف جملة من التقنيات التي تجعله يتّسم بالغموض الذي يفتح النص على عديد التأويلات.

- ✓ إن انتقاء الألفاظ وطريقة توظيفها، والأنســـاق اللغوية وكيفية ترتيبها تمثل جانبا هاما من ثقافة المبدع وتكوينه اللغوي والفكري والأدبي والديني والإيديولوجي، ويجســـد جانبا مهما من البيئة الفنية التي ينحدر النص منها والتي تفرض على المتلقي الإحاطة بها.
- ✓ إن الفهم الجيّد للنصــوص يجب أن يتأسّــس على اعتبار القراءة كونها فعل حضاري ونشاط معرفي وتواصلي، والنظر إلى النص باعتباره رسالة أو خطاب موجّه من المبدع إلى القارئ يجب فهمه وفق المعنى الذي وُضع من أجله.
- ✓ على المتلقي أن يمتلك مرونة فكرية تجعله أكثر انفتاحا على الرأي الآخر وقبولا به بعيدا عن القوالب والمناهج الجاهزة، وتنأى به عن كل أشـــكال التعصّـــب بما يمنع القراءة من الوقوع في نفق العبثية والتعسّـــف، وتمكّنه من اتخاذ موقعه المحوري لكشف العلاقات بين النسيج اللغوي وبساط البيئة والتاريخ.
- ✓ إن امتلاك رصـــيد لغوي كافي وإتقان قواعد اللغة والاطلاع على الخلفية النفســـية للمبدع، وتجاربه، ومدى تفاعله مع محيطه وبيئته أمر مُلزم لكل متلقّي يروم الفهم الجيّد للنصوص.
- ✓ إن القول بفكرة النص مفتوح على عديد القراءات، واعتبار كل قراءة صحيحة تلغي مصداقية القراءة بما تتيحه من تعسّف وإمكانية التقول على المبدع بإضافة أشياء ليست موجودة في نصه.
- ✓ إن طبيعة اللغة الفنية بما تحمل من فجوات وشقوق لا يجب أن تحرّر المتلقي من خلال التسليم بإمكانية تعدّد المعاني، وإنما يجب أن تكون مدعاة لتحديد

شروط وأليات وأدوات للتلقي مستوحاة من عناصر النص على المتلقي أن يلتزم بها من أجل إضاءة كل زواياه.

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية ورش

كتب الحديث النبوي الشريف:

1. "صحيح مسلم"، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الاحياء للكتب العربية، توزيع دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1412هـ-1991م)
2. أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (194هـ -256هـ)، "صحيح البخاري"، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ط1، (1426هـ -2002م)

الكتب العربية:

1. إبراهيم صدقة، "النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ=2011م
2. إبراهيم عبد الله، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، (1426هـ-2005م)
3. أبو إسحاق إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي، " الموافقات في أصول الشريعة"، تقديم: بكر بن عبد الله أبوزيد، ضبط وتعليق: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، المطبعة الرحمانية، مصر، (د.ط)، (د.ت)
4. ابن بشر بن يحي (الآمدي)، "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط4، 1992
5. أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، "الكتاب"، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، (1408هـ -1988م)
6. أبوبكر عبد القاهر بن محمد الجرجاني النحوي، "دلائل الإعجاز"، (ت 471هـ وقيل 474هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مصر 1969 م، ط3، 1980م
7. "أسرار البلاغة"، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1409هـ=1988م)

8. أبو بكر محمد الباقلاني، "إعجاز القرآن"، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1981

9. أبوبكر محمد بن سهيل النحوي البغدادي، "الأصول في النحو"، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1980م

10. أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي، "الزينة في الألفاظ العربية الإسلامية (ت322هـ)، تعليق: حسين بن فيض الله الهمداني، مركز الدراسات والبحوث اليمني، ط1، (1415هـ=1994م)

11. أبو حامد بن محمد بن محمد بن محمد الغزالي، "محكّ النظر"، اللجنة العلمية بمركز المناهج للدراسات والتحقيق العلمي، مركز المناهج للدراسات، الرياض، السعودية، ط1، (1437هـ=2016م)

12. "المستصفي من علم الأصول"، محمد سليمان الأشقر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1997

13. "إحياء علوم الدين"، ومعه المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من أخبار"، زين الدين أبي الفضل العراقي، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ=2005م

14. "المنخول من تعليقات الأصول"، تحقيق: محمد حسن هيتو، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د.ت)

15. أبو الحسن عبد الجبار الأسد آبادي، "المغني في ابواب التوحيد والعدل"، تحقيق: أمين الخولي، القاهرة، مصر، ط1، 1960م

16. أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد بجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، (1427هـ=2006م)

17. أبو حيان التوحيدي، "المقابسات"، تحقيق حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، القاهرة، مصر، ط2، 1992

18. "الإمتاع والمؤانسة"، دار نوبيليس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005

19. ابن رشيق القيرواني، "العمدة"، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، ط3، 1964

20. أبو سليمان بن خلف الباجي الأندلسي ت474هـ، "الحدود في الأصول"، ،، تحقيق نزيه حماد، مؤسسة الزغبي، بيروت، لبنان، ط1، 1392هـ=1973م

21. أبو الطيّب محمد صديق حسن خان بهادر(القنوجي)، "البُلغة في أصول اللغة"، تحقيق: نذير محمد مكتبي، دار البشائر الاسلامية، بيروت، لبنان، 1989م، ص50.

22. أبو العباس أحمد القلقشـــندي، صـــبح الأعشـــى"، دار الكتب المصـــرية بالقاهرة، (د.ط)، (1340هـ=1922م)

23. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البيان والتبيين"، تحقيق محمد عبد الســـلام هارون، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)

24. "الحيوان"، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، (1386هـ=1967م)

25. أبو علي الحسن بن شهاب بن الحسين العكبري الحنبلي، "رسالة العكبري في أصول الفقه"، تحقيق وتعليق: بدر بن ناصر بن مشرع السبيعي، لطائف لنشر الكتب والرسائل العلمية، الكويت، ط1، (1438هـ -2017م)

26. أبو الفتح عثمان بن جني، "الخصـــائص"، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب، القاهرة، مصر، ط1، (1371هـ=1952م)

27. أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني"، تحقيق: لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر، 1983م

28. أبو القاسم الحسين بن محمد، "المفردات في غريب القرآن"، تحقيق وضبط: محمد سيّد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)

29. أبو القاسم محمد بن أحمد بن جُزيّ الكلبي،" التسهيل لعلوم التنزيل"، ضبط وتصحيح: سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1415هـ=1995م)

30. أبو محمد عبد الله جمال الدين بن مالك (ت672هـ)، الألفية المســـماة: "خلاصـــة النحو"، تحقيق: ســـليمان بن عبد العزيز بن عبد الله العيوني، مكتبة دار المناهج للنشـــر والتوزيع، الرياض، العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت)

31. أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي(423هـ=466هـ)، "سر الفصاحة"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1402هـ=1982م)

32. أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد ابن حزم الأندلسي، "الإحكام في أصول الأحكام"، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، (د.ط)، (د.ت)

33. أبو محمد مسلم بن قتيبة، "الشعر والشعراء"، تحقيق: محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، (د.ت)

34. "تأويل مشكل القرآن"، تحقيق السيّد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، السعودية، ط3، (1401هـ=1981م)

35. أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله ت-395هـ)، "كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)"، تحقيق: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، دمشق سوريا، ط1، (1371هـ=1932م)

36. "الفروق في اللغة، ""، تحقيق: حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (هـ=1981م)

37. أبو الوليد إسماعيل، "نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان"، تحقيق: محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1396هـ=1976م

38. إحسان عباس، "تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري)"، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، (1391هـ=1971م)

39. أحمد أمين، "النقد الأدبي"، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4 ،1387هـ=1968م

40. أحمد بن فارس بن زكريا الرازي أبو الحسن، "الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها"، تحقيق: عمر فاروق الطّباع، دار مكتبة للمعارف، بيروت، لبنان، ط1،1414هـ=1993م

41. أحمد عكاشة، "آفاق الإبداع الفني (رؤية نفسية)"، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، (1422هـ=2001م)،

42. إدريس المسماري، "حدود القراءة "، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، 1998

43. أمير عبد العزيز، "دراسات في علوم القرآن"، دار الشهاب للطباعة والنضر، باتنة، الجزائر، ط2، 1408هـ=1988م)

44. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت794هـ)، "البرهان في علوم القرآن"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، ط1، (1376هـ=1957م)

45. برهان الدين أبي الحسن إبراهيم، "نظم الدرر في تناسب الآيات والسور"، دار الكتاب الإسلامية، القاهرة، مصر،(د. ط)،(د.ت)

46. بسام قطوس، "سيمياء العنوان"، مطبعة البهجة، عمان، الأردن، (د.ط)، 2002م،

47. "تنّوع النص متعة التلقّي (قراءة ما فوق القراءة)"، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002

48. تمام حسان، "اللغة العربية معناها ومبناها"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1994،

49. توفيق الحكيم، "أدب الحياة"، دار الشروق القاهرة، مصر، دار اليقظة للنشر، الجزائر، 2012

50. "حول الابداع (فن الأدب)"، دار مصر للطباعة، (د.ط)، (د.ت)
51. توفيق الزيدي، "مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، سراس للنشر، تونس، (د.ط)، (د.ت)
52. جابر عصفور "مفهوم الشعر"(دراسة في التراث النقدي)، دار الثقافة للطباعة والنشر، لقاهرة، مصر، 1978
53. جلال الدين السيوطي، "الإتقان في علوم القرآن"، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، تعليق: مصطفى الشيخ مصطفى، مؤسّسة الرسالة، بيروت لبنان، ط1، (1429هـ=2008م
54. حازم القرطاجني، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986
55. حبيب مونسي، "نظريات القراءة في النقد المعاصر"، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر،2007
56. حجازي سمير، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبي، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، (1425هـ=2004م)
57. الحسن بن بشر الآمدي الموازنة بين الطائيَين تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الباز للنشر، بيروت، لبنان، (د.ط) (د.ت)
58. حسام الخطيب، ورمضان بسطا ويسي: آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2001م
59. حسن أزروال، "إسهامات علم النحو في بناء النقد العربي القديم"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015م
60. حسن محمد عبد الناصر، "نظرية التوصيل وقراءة النص" المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (د.ط)، 1999
61. حسن مصطفى سحلول "نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها"، منشورات اتحد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م
62. حسين الواد، "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،2004
63. حميد سعيد، "حدائق الشعر"، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، العراق، ط1، 1987
64. خالدة سعيد، "حركية الإبداع"(دراسة في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، (1406هـ=1986م)
65. خولة طالب، "مبادئ في اللسانيات"، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2000،

66. زكريا إبراهيم "مشكلة الفن"، مكتبة مصر، (د.ط)، 1959م
67. زكريا بري، "أصـــول الفقه الإســـلامي (الأدلة الشـــرعية والقواعد الأصـــولية اللغوية: الحكم، الاجتهاد)"، طبعة جامعة القاهرة، 1977م
68. زهير بيطام: "حوارات حول فهم النص وقضـــايا الفكر الديني المعاصـــر"، دار الهادي للنشـــر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م
69. زين الدين أبي الفضل العراقي، "المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من أخبار"، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ=2005م
70. ســـعد حســـن كموني: (العقل العربي في القرآن)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـــاء، المغرب، 2005م
71. سعيد حسن بحيري، "علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)"، المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997م
72. شـكري عزيز ماضـي، "محاضـرات في نظرية الأدب"، دار البعث للطباعة والنشـر، قسـنطينة، الجزائر، (1404هـ=1984م)
73. شكري عياد، "دائرة الإبداع"، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986م
74. صبحي الصالح، "مباحث في علوم القرآن دار العلم للملايين"، بيروت، لبنان، ط4، 1982م
75. صلاح فضل "بلاغة الخطاب وعلم النص"، عالم المعرفة (سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، العدد: 164، أوت 1992م
76. "شفرات النص"(دراسة سيميولوجية في الشعر والقصص والقصيد)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، 1995م
77. طه حسين، "من تاريخ الأدب العربي"(العصر الجاهلي والعصر الإسلامي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م
78. عـادل مصـــطفى، "فهم الفهم،" (مـدخـل إلى الهرمينوطيقـا، نظريـة التـأويـل من أفلاطون إلى جادامر)، مؤسسة هنداوي سي. أي. سي، المملكة المتحدة، ط1، 2007م
79. عاطف جودة نصـر، "النص الشـعري ومشـكلات التفسـير"، مكتبة لبنان ناشـرون، بيروت، 1996م
80. عبّاس محمد، "البشـــير الإبراهيمي أديبا"، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، (د.ت)،

81. عبد الجليل مُرتاض"، في عالم النص والقراءة"، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية قسنطينة، الجزائر، ط2، 2011م

82. عبد الرحمان بن خلدون، "المقدمة" دار الفكر للطباعة ولنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ -1998

83. عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها"، شرح وضبط وتعليق: محمد جاد المولى-محمد أبو الفضل إبراهيم-علي محمد بجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، (1409هـ=1986م)

84. عبد السلام الفاسي الفهري، "المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م

85. عبد القادر رحيم، "علم العنونة"، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2010م

86. عبد القاهر، الرماني والخطابي، "النكت"، (مطبوع ضمن كتاب: "ثلاث رسائل في اعجاز القران)"، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، أبي حسن علي بن عيسى"، تحقيق وتعليق: محمد خلف لله أحمد – محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م

87. عبد الكريم شرفي، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1412هـ=2007م)

88. عبد العزيز عتيق "في النقد الأدبي"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1391هـ=1972م

89. عبد العلي السجلماسي، "الإبداع والحياة"، الدار العربية للعلوم (د.ط)، (د. ت)

90. عبد الله بن محمد بن المعتز العباسي، "طبقات الشعراء "، تحقيق: أحمد فراج، دار المعارف مصر، ط3، 1976م

91. عبد الله بن المقفع، "الأدب الكبير والأدب الصغير"، دار صادر، بيروت،(د.ط)، (د.ت)

92. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية (بحث في آليات الأبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1403هـ=2009م)

93. عبد الله محمد الغذّامي" الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1997

94. عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني (ت478هـ)، "البرهان في أصول الفقه"، دراسة وتحقيق: صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1418هـ=1997م)

95. عبد الملك بن قريب الأصمعي، "فحولة الشعراء"، تحقيق: المستشرق ش. تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1400هـ=1980م

96. عبد المالك مُرتاض " نظرية البلاغة"، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2، 2010م

97. "تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية (زقاق المدن)"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م

98. عبد الوهاب عبد السلام طويلة، "أثر اللغة في اختلاف المجتهدين"، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،(د.ط)، (د.ت)

99. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م،

100. العرابي لخضر، "محاضرات في نظرية القراءة"، كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)

101. عز الدين إسماعيل، "التفسير النفسي للأدب"، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت)

102. علي بن محمد (الآمدي)، "الإحكام في أصول الأحكام"، تعليق: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، المملكة العربية السعودية، ط1، (1424هـ= 2003م)

103. على جعفر العلاق، "في حداثة النص الشعري"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990م

104. علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م

105. علي عبد المعطي محمد "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1985م،

106. عميش عبد القادر، "الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل (مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي)"، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)

107. عيسى علي العاكوب، "التفكير النقدي عند العرب"، دار الوعي للنشر والتوزيع، رويبة، الجزائر ط9، (1433هـ-2012م)

108. فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)،2004م

109. فاضل تامر، "اللغة الثانية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،1994م

110. فتحي الدريني، "المناهج الأصولية في الاجتهاد بالرأي في التشريع الإسلامي"، منشورات الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، (1434هـ=2013م)

111. فيصل الأحمر – نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، 2009م

112. القاضي أبي الوليد بن رشد، "الضروري في صناعة النحو"، تحقيق: منصور علي عبد السميع، مؤسسة الصحوة، مصر، (1431هـ=2010م)

113. قدامة بن جعفر، "نقد الشعر"، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985م

114. كمال بشر، "مدخل إلى علم اللغة الاجتماعي"، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، 1994م

115. ماجد حمود "علاقة النقد بالإبداع الأدبي"، دراسات نقدية عربية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1987م،

116. محمد أركون: الفكر الإسلامي (قراءة علمية)، " ترجمة: هشام صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1996م

117. محمد الأمين ابن محمد المختار الجكني الشنقيطي، إشراف بكر بن عبد الله بوزيد، دار عالم للفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكّرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1426هـ، ص274، ص275.

118. محمد بركات حمدي أبو علي، "مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة"، دار البشير للنشر، الأردن، عمان، 1988م

119. محمد بلوحي، "من قضايا التلقي والتأويل"، سلسلة ندوات ومناظرات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1995م

120. محمد بن أبي الخطاب (أبو زيد القرشي)، "جمهرة أشعار العرب (في الجاهلية والإسلام)"، تحقيق وضبط وشرح: علي محمد البجاوي، مطبعة نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت)

121. محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي "عيار الشعر"، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر، ط1، -1985 م

122. محمد بن سلام الجمحي، "طبقات فحول الشعراء"، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، مطبعة القاهرة، مصر(د.ط)، (د.ت)

123. محمد بن الطيب أبو الحسن البصري المعتزلي (ت436هـ)، "المعتمد في أصول الفقه"، تحقيق: خليل الميس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1403هـ

124. محمد بن عبد الله الطائي الجياني، "شرح الشافية الكافية"، تحقيق "عبد المنعم أحمد هريدي"، دار المأمون للتراث،1982م

125. محمد حماسة عبد اللطيف، "النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)"، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، (هـ=2000م)

126. محمد الحفناوي، "أضواء على الفكر البلاغي (البيان)"، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر،1988م

127. محمد الخطابي " لسانيات النص" (مدخل إلى انسجام الخطاب) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م

128. محمد زكي العشماوي، "فلسفة الجمال في الفكر المعاصر"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،1980م

129. محمود السّعران، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)"، دار النهضة بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)

130. محمد صايل حمدان، "قضايا النقد الحديث"، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط ،1991

131. محمد صياح المعراوي، "الماركسلامية والقرآن أو الباحثون عن عمامة لدارون وماركس وزوجة النعمان (قراءة في دعوى المعاصرة)"، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمّان، ط 1، 1421 هـ=2000م

132. محمد طالبي، "عيال الله"(أفكار جديدة في علاقة المسلم بنفسه وبالآخرين) دار سراس للنشر، تونس، 1992م

133. محمد عبد المطلب، "البلاغة الأسلوبية"، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994م

134. محمد عزام، "النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي"(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2001م

135. محمد علي أبو ريان، " فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1964م،

136. محمد على الصابوني، "التبيان في علوم القرآن (محاضرات في علوم القرآن)"، مكتبة رحاب للنشر والتوزيع، مكتبة دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط3، 1407هـ=1998م)

137. محمد المالكي، "دراسة الطبري للمعنى من خلال تفسير جامع البيان عن تأويل آي القرآن الكريم، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، ط1، (1417هـ=1996م)

138. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م

139. محمد محمد قاسم، "علاقة نماذج الإدراك المعرفي بالتمثلات الذهنية(بحث في فلسفة العقل)"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998م

140. محمد مصايف "دراسات في النقد والأدب"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م

141. محمد مفتاح، "النص من القراءة إلى التنظير"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (1421هـ=2000م)

142. محي الدين صبحي، "مطارحات في فن القول"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978م

143. مصطفى سويف، "الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، دار المعارف، مصر، 1991م

144. مصطفى مسلم، "مباحث في التفسير الموضوعي"، دار القلم، دمشق، سوريا، ط3، (1431هـ=2000م)

145. مصطفى ناصيف، مشكلة المعنى في النقد الحديث"، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)

146. المظفر بن الفضل العلوي، "نضرة الإغريض في نصرة القريض"، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية مطبعة طبرين، دمشق، سوريا، 1974

147. نازك الملائكة، شعر علي محمود طه، معهد البحوث والدراسات العربية جامعة الدول العربية القاهرة، مصر(د.ط)، (د.ت)

148. نبيل فرج "مملكة الشعراء"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1988م،

149. نجم الدين أبي الربيع سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم ابن سعيد الطوفي، "شرح مختصر الروضة"، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، المملكة العربية السعودية، ط2، (1419هـ=1998م)

150. نصر حامد أبو زيد، "النص والسلطة والحقيقة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2000م

151. "إشكاليات القراءة وآليات التأويل"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 2005م

152. الخطاب الديني رؤية نقدية"، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1994م

153. وحيد بو عزيز، "حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرطو إيكو التأويلي)"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1429هـ=2008م)
154. اليامين بن تومي، "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصـــر حامد أبو زيد"، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1432هـ -2011م
155. يوســـف وغليســـي، "منـاهج النقـد الأدبي"، جســـور للنشـــر والتوزيع، الجزائر، ط3، (1431هـ=2010م)
156. يمني العيد، "في معرفة النص"، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م
157. يوســـف بن أبي بكر الســـكاكي، "مفتاح العلوم"، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983م.

المعاجم العربية:

1. أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، "الكليات"، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط2، 2011م
2. أحمد عبد مطلوب، "في المصطلح النقدي (دراسة ومعجم)، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2012م
3. بطرس البســـتاني، "محيط المحيط"، تحقيق: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د.ط)، (د.ت)
4. محمد اعلى بن علي التّهناوي، "كشـاف اصـطلاحات الفنون "، تقديم وإشـراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م
5. جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، المجلد العاشر، ط1، 2000م
6. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات (قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسـفة والمنطق والتصـوف والنحو والصـرف والعروض والبلاغة)، "علي بن محمد "، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)
7. مجد الدين محمد بن يعقوب (الفيروز آبادي)، "القاموس المحيط"، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسّـســة الرســالة إشــراف محمد نعيم العرقســوســي، مؤسّــســة الرســالة، بيروت، لبنان، ط8، (1426هـ=2005م)

كتب التراجم والسير:

1. أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي، "طبقات النحويين واللغويين"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 2009
2. أبو عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد بن عثمان بن قايمز(الذهبي)، (673هـ-748هـ)، "سير أعلام النبلاء"، تحقيق: حسان عبد المنّان، بيت الأفكار الدولية، لبنان، 2004
3. أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان"، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (1398هـ=1978م)
4. جمال الدين أبي الحسن بن يوسف القفطي، "أنباه الرواة عن أنباء النحاة"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان، ط1، (1406هـ=1986م)
5. جورج طرابيشي، "معجم الفلاسفة معجم الفلاسفة"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2000م

كتب غربية مترجمة:

1. " أرسطو"، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)
2. أرنست فيشر، "ضرورة الفن"، ترجمة" اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1971م
3. أرنولد هاوزر، "الفن والمجتمع عبر التاريخ"، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981م
4. ألان روب جريميه "نحو رواية جديدة"، ترجمة مصطفى إبراهيم، مراجعة لويس عوض، دار المعارف، مصر، (د ت)،
5. بول ريكور، "من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ترجمة: محمد برادة، وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والانسانية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م
6. تيري إيغلتون، "نظرية الأدب"، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، جمهورية العربية السورية، دمشق 1995م
7. جان ماري جويو "مسائل فلسفة الفن المعاصر"، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة، بيروت، لبنان، 1965م
8. جوليا كريستيفا" علم النص"، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م
9. ديفيد كوزنز هوي، "الحلقة النقدية (الأدب والتاريخ الهرمينوطيقا الفلسفية)"، ترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل، مكتبة بغداد، 2007م

10. **روبرت** دي بوقراند، "النص والخطاب والإجراء"، ترجمة: تمّام حسّـــان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، (1418هـ= 1988م)
11. رولان بارت "لذة النص"، ترجمة: فؤاد صفا وحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م
12. ستفن أولمان، "دور الكلمة في اللغة"، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط1، 1985م
13. فرديناند دي سوسير، "محاضرات في الألسنية العامة"، ترجمة يوسف غازي-مجيد نصر، دار لقمان للثقافة، بيروت، لبنان، 1984م
14. "اللغة كوســـط للتجربة التأويلية "، ترجمة أمال أبي ســـليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد:03، سنة 1988م
15. هارولد فرانســـيس بلوم: خريطة للقراءة الضـــالة، "ترجمة: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م
16. يورغن هابرماس، "القول الفلسفي للحداثة"، ترجمة: **فاطمة الجيوشي، سلسلة دراسات فكرية وفلسفية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، العدد 17، 1995م**

الرسائل الجامعية:

1. أحمد عبد الله حمود العاني، "البُنى النحوية وأثرها في المعنى"، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، 1423هـ-2003م
2. عبد الكريم شـــرفي، "مقدمة حول إشـــكالية القراءة والتأويل في النظريات الغربية الحديثة"، رســـالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2001م-2002م

المقالات والمداخلات:

1. بلحبيب رشـيد، "أثر العناصـر غير اللغوية في صـناعة المعنى"، مجلة اللسـان العربي، مكتبة تنسـيق التعريب، العدد 49، جوان1999
2. **بول ريكور**، "النص والتأويل"، ترجمة: منصـــف عبد الحق، مجلّة العرب والفكر العالمي، العدد 3، 1984م
3. "مهمة الهرمينوطيقا"، ترجمة: خالدة حامد، مجلّة نوافذ، دورية تُعنى بترجمة الأدب العالمي، العدد 22، ديسمبر2002م

4. جون ستروك وآخرون، "البنيوية وما بعدها"، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، مجلة عالم المعرفة، العدد 206، الكويت، فبراير 1996م
5. الحبيب شبيل، "إبداع القراءة"، أعمال ندوة: (النصّ والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية)، بتاريخ: 4- 5-6 أفريل 1997م، من منشورات مركز الدراسات الإسلامية، القيروان، ديسمبر 1999م
6. عادل فريجات، "ثراء الأثر الفني وبعض تحدّيات التفسير"، مجلّة الثقافة، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، العدد 80، مارس-أفريل1984م
7. عبد الله علي أبو شبانة خلف، "أثر السياق في تفسير المعنى (دراسة بين النحاة والأصوليين)"، مجلة كلية التربية، جامعة المنصورة، مصر، العدد: 71، سبتمبر2009م
8. غازي طليمات مختار، "نظرات في علم دلالات الألفاظ عند أحمد بن فارس"، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت الحولية الحادية عشرة، الرسالة الثامنة والستين، السنة الحادية عشرة. 1410هـ -1990م
9. محمد تحريشي، "العامية في الخطاب السردي الجزائري واستثمار الموروث تعدد المقروء"، فعاليات الملتقى الدولي للسرديات بعنوان: القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي، المركز الجامعي بشار، الجزائر، يومي 3و4 نوفمبر2007 م
10. محمد العيادي، "فن الأدب في فكر محمد مزالي"، مجلة الفكر تونس، العدد 1، أكتوبر 1983م
11. مصطفى الكيلاني، "الميتا لغوي والتأويلية الأنطولوجية"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 69، 1989م
12. مصطفي ناصف، "النحو والشعر(قراءة في دلائل الإعجاز) "، مجلّة فصول، العدد 3، أفريل 1981م
13. نادر كاظم، "من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية"، الملتقى الدولي للسرديات بعنوان: القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي، المركز الجامعي، بشار، الجزائر يومي3-4 نوفمبر2007م
14. نصر حامد أبو زيد، "الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص"، مجلة فصول، العدد 3، المجلد 1، 1981م
15. هانز جورج غادامر، "فن الخطابة وتأويل النص ونقد الإيديولوجيا"، ترجمة نخلة فريفر، مجلّة الانماء القومي، العدد 03، 1988م

الدواوين وأحاديث الشعراء:

1. ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ديوانه، شرح وتقديم: عبَدأ مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (1414هـ-1994م)

2. ديوان دريد بن الصمة، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)
3. "ديوان السيد الحميري"، شرح وضبط وتقديم: ضياء حسين الأعملي، مؤسسة الأعملي للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1، (1420هـ-1999م)
4. نازك الملائكة، "الديوان"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م
5. نزار قباني، "قصتي مع الشعر"، منشورا نزار قباني، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)،
6. وليد قصاب، "ديوان عبد الله بن رواحة ودراسة في سيرته وشعره"، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، (1402هـ=1982م)

المراجع الالكترونية:

1. عدنان بن ذريل، "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا *www.marefa.org* 2011/11/28
2. عزيز التميمي، "القراءة محاولة لتدوين المعنى"، *www.nashir.net* 2003
3. محمد كريم الساعدي، "التلقي الفينومينولوجي"، صحيفة المثقف، العدد:5616، 2022/01/20، *www.almotaquaf.com*
4. فاطمة الزهراء الناصري، "مفهوم الفراءة عند الحداثيين وعلاقته بالتفسير"، بحث منشور ضمن أعمال ندوة (النص والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية)، مركز تفسير للدراسات القرآنية *www.tafsir.net*، 2011-05-27
5. محمد إقبال، "دور المشرح في بناء الأجيال الصاعدة"، *https:mudawinaty.net* 31 أوت 2017م

فهرس الموضوعات

-شكر وعرفان
-إهداء وشكر
-مقدمة
مدخل: من النقد إلى القراءة (الدلالة والمصطلح والممارسة الفعلية).....10
❖ الفصل الأول: المعنى" من دلالة القصد إلى إشكالية الفهم.....30
- دلالة المعنى من لغة القصد إلى اصطلاح الفهم.....31
- المعنى عند علماء العرب 40
أ- المعنى عند النحاة.....41
ب- المعنى عند اللغويين.....47
ت- المعنى عند البلاغيين.....52
ث- المعنى عند الأصوليين.....59
- المعنى في التراث النقدي العربي.....84
- الهرمينوطيقا وإشكالية الفهم والتأويل في النظريات الغربية الحديثة 96
❖ الفصل الثاني: المبدع والنص والمتلقي (مرجعيات الإبداع الأدبي.... 118 وآلياته)
- تفسير الأبداع (من الوحي إلى اللاوعي) 119
- النص الأدبي كشف وإظهار.....134
- النص الأدبي حضور وإبداع.....142
- النص الأدبي حوار وتواصل.....155
❖ الفصل الثالث: المتلقي والنص والمبدع (القراءة وإنتاج المعنى).... 167
- المعنى من المبدع إلى النص إلى المتلقي.....168
- المعنى داخل النص..... 184

أ-مقترحات النص واستعداد المتلقي.....185
ب-المستوى التركيبي.....191
ت-السياق التاريخي للغة (التغيّر الدلالي للألفاظ) 193
ث-اللغة والخصائص الفنية.....196
ج-اللغة والجنس الأدبي.....198
ح- اللغة وعاء للفكر والثقافة.....200

- **المعنى خارج النص**.....203
- **تعدد المعاني، أم تعدد واختلاف الذوات المتلّقية؟!**.....209
- **الخاتمة**.....218
- مكتبة البحث.....223
- **فهرس الموضوعات**.....239

ملخّص

للنص الأدبي انتماء واحد، هو انتماؤه لصاحبه، أما السبيل إلى فهمه-**وهذا من مهام المتلقّي طبعا**-فيسير في اتجاهين **متوازيين ومتكاملين**: الأول نحو اللغة التي تجسّد بُناه المتماسكة **وخصائصها الفنية ونظامها التواصلي** بما في ذلك استعمالها الخاص من لدن المؤلف، ويسير الثاني نحو المبدع بكل تمثّلاته الفكرية والثقافية **والنفسية، وكل ما أحاط** ببيئته وعصره من **ظواهر ومظاهر وأحداث**. وتحقيق هذه الغاية في أسمى تجلّياتها مرتبط بكفاءة المتلقي واستعداده **وقدرته على كشف سرّ العلاقة بين الاتجاهين، وكذا الانفتاح على الرأي الآخر والقبول به بعيدا عن الخلفيات وكل أشكال التعسّف.**

الكلمات المفتاحية: المبدع، النص الأدبي، رسالة، المتلقّي، المعنى، الفهم

Abstract

The literary text has one affiliation, that of its author and the way to understand it - this is of course one of the recipient's tasks- is in two parallel and complementary directions: The first is towards the language that embodies its coherent structure, artistic characteristics and communicative system, including its own use by the author. However, the second goes towards the creator with all his intellectual, cultural and psychological representations and all the phenomena, appearances and events surrounding his environment and era. Achieving this objective in its highest level is linked to the recipient's competence, willingness and ability to uncover the relationship between the two directions, as well as openness to and acceptance of the other view, free from backgrounds and all forms of abuse.

Key words: *Creator, literary text, message, recipient, meaning, understanding.*

Résumé

Le texte littéraire n'a qu'une seule affiliation, celle de son auteur, et la manière de le comprendre - c'est bien sûr l'une des tâches du destinataire - se fait dans deux directions parallèles et complémentaires : La première va vers la langue qui incarne sa structure cohérente, ses caractéristiques artistiques et son système de communication, y compris sa propre utilisation par l'auteur. et la seconde va vers le créateur avec toutes ses représentations intellectuelles, culturelles et psychologiques et tous les phénomènes, apparitions et événements entourant son environnement et son époque. La réalisation de cet objectif à son plus haut niveau est liée à la compétence du destinataire, à sa volonté et à sa capacité de découvrir la relation entre les deux directions, ainsi qu'à son ouverture et à son acceptation de l'autre point de vue, libre de tout arrière-plan et de toute forme d'abus.

Mots clés *: Créateur, texte littéraire, message, destinataire, sens, compréhension.*