الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي
أبو حيان التوحيدي نموذجا

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إعداد الطالب: امحمد الحاج لقوس

تحت إشراف : دكتور العربي عميش
أستاذ بجامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف

السنة الجامعية 2011 - 2012

بسم الله الرحمن الرحيم

لبسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى :

(فتلقى آدم من ربّه كلمات فتاب عليه)

سورة البقرة - الآية: 37

إهـــــداء

إلى من منحاني الحنان وربّياني .

إلى من شاركتني أفراحي وأتراحي.

إلى فلذات كبدي.

إلى من علّمني.

إلى أعضاء اللجنة المناقشة الفاضلة.

أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدّمة:

لبسم الله أستعين وعليه أتوكل، وإليه أسلّم الأمر، فهو القائل في الحديث القدسي "يا عبدي أنت تريد وأنا أريد، ولا يكون إلاّ ما أريد"، وأصلّي وأسلّم على خير خلق الله في الأوّلين والآخرين.

يمثّل التّراث – بجميع أنواعه وأجناسه في أيّ أمّة – جذورها وأصالتها، والتّراث يبقى هو المنهل والمعين الذي لا ينضب مهما اغترف منه، بل يزداد شأنه شأن البئر كلمّا ورده الورّاد واستقوا منه، فهو قابل للتطوّر، ومصدر الإبداع والتّجدّد.

فالتراث ـ أيّا كانت إبداعاته ـ ممتدّ فينا، ونحن نشأن في رحمه، ومن لا تراث له، فإنّه لا أب له، وعلينا الإفادة منه، واستلهامه في ضوء ما يثريه، ومن فرّط في تراثه لا يستحق الحياة، وإن عاش فهو ميّت، لأنّ الانبتات لمن لا تراث له.

إنّ معاودة قراءة تراثنا يحقّق مقصدين أوّلهما: إتاحة الفرصة للقارئ ليعايش النصوص التراثية في صورتها التي ورثناها عليها، وثانيهما: هو توفير مزيد من الثقة والأمانة العلميّة لدى تتبع الدراسة التي تلي النّصوص.

لقد بلغ إنسان العصر الحالي شأوا كبيرا في ميدان التقدم العلمي المادّي، حتى أنّ العقل البشري يقف مشدوها مندهشا، إلاّ أنّ الحياة الرّوحية بدت فاترة ضعيفة، ويبدو ذلك من الضجر والقلق وانعدام الطمأنينة، ولن ينال إنسان هذا العصر هذه الأمور التي غابت وضيّعناها إلاّ في آفاق من الرّوحانية، فبها تؤنس النّفس، وتشدو بالحياة، وتعلق بقيمها وروعتها.

كلّ شيء إذا بلغ الذروة بدأ في الانحدار والضعف ـ وهذه سنّة الله في خلقه ـ إلاّ الأدب إذا بلغ القمّة حقق الخلود له ولصاحبه، ثمّ إنّ الأدب الصوفي أغنى شيئا في ميدان التراث اللغوي.

التصوف جوّ روحاني، تتظلّل بظلاله جميع أطياف البشر، بغض النظر عن جنسها ولغتها، حيث تذوب فيه وتزول الفواق، ويعمّ الوئام، إنّه انفتاح على كلّ الأديان، فهو عالم تجلّ وإشراق ومناجاة لذات كلّية، تتجه إليها كلّ الذوات، فالمنهل واحد، والمشكاة واحدة، فالجميع ينهل من ذات العين، ويستنير بذلك المصباح.

الأدب الصوفي أرض خصبة، تنمو فيها بذور الشعور وتكبر، لتنطلق إلى عالم طليق شاسع، عالم اللامحدود، لتعانق الجميع كل الجميع.

يأخذ الأدب الصّوفي المكانة المرموقة واللاّئقة به خاصّة في عصرنا، فما من أديب أو فنّان إذا أراد النّقاد أن يبرزوه أو يروّجوا له ولإنتاجه وسموه بأنّه صاحب مسحة أو نزعة صوفية، وحتّى أولئك الذين لا ميل لهم في سلوكاتهم إلى التّصوّف والصّوفية.

ممّا يدلّ على أصالة هذا الأدب والفكر عموما هو أنّه رغم التنكيل والتّهجير وحتّى القتل أحيانا الذي لقيه أصحابه في العصور الأولى, ورغم أنّهم كانوا منبوذين من وسطهم، العوام والخواص، أقصد من بعض العلماء اعتقادهم أنّ ما جاءوا به قد يؤثّر على العقيدة والإيمان.

يتسم الأدب الصوفي بسمة الخلود، فرغم العراقيل والعقبات التي اعترضته، فقد وصلنا وبقوّة، وما زال يلهمنا ويؤثّر فينا، فهو أدب يعبّر عن

الأذواق والعواطف النّبيلة والأخلاق العالية، فهذه المزايا كفيلة بجعله خالدا، فالأدب الخالد هذا ديدنه كما ذكر ميخائيل نعيمة في كتابه "الغربال" حين تحدّثه عن المقاييس التي بفضلها يحقّق الخلود،وبما أنّ الأدب الصوفي أدب ذوق وعاطفة فهو خليق بالخلود والبقاء، فاتسام الأدب عموما والصوفي خصوصا بالخلود، لأنّه عواطف، وعواطف الناس من حبّ وبغض وحماسة وشوق وغيرها باقية لا تزول مهما يطرأ عليها من الاستحالة في بواعثها وفي درجة قوّتها أو ظواهرها، فالكلام المعبّر عن العواطف خالد ما بقيت في النّفوس قوى الانفعال، فإنّه يتجدد باطراد من غير أن يطرأ عليه البلى، ولكونه يبقى فاعلا في قارئه محرّكا له، فإذا كان في الأدب من آثار خالدة، ففي خلودها برهان قاطع على أنّ في الأدب ما يتعدّى الزمان والمكان.

فالذي فاض به الأدب الصوفي ـ شعرا ونثرا ـ هو نفحة ورياض فوّاح، وتعبير عن حبّ وشوق عميقين، وعن تواصل كبير بالخالق.

ينزعني الأدب الصوفي إلى الانغماس فيه لإيغاله في الصدق، فهو ينبع من الذات ويلتحم بها التحاما وثيقا، كما يتميّز بطابع تعددي في مستويات القراءة، ومستويات التشكيل، ثمّ إنّ الصوفيّة كان لهم قصب السبق في تجلية آفاق العطاء الثري للغة الضاد وتراكيبها المتنوعة.

الأدب الصوفي بحر صعب الولوج والإبحار، عسير العوم وتتمنّع السباحة فيه، فهو واسع الخيال جموح، ثريّ الفكر، غضّ اللغة، يستهوي القلوب، ويأسر النّفوس، ويبعث فيها الأريحيّة، وهذا كلّه لأنه يعتمد على

الرّمز والإيحاء والإشارة والغموض الإيجابي، وليس الإبهام، فهو أدب شاق شائك، لأنّه أدب النفس والوجدان والفكرة والمعتقد.

اخترت البحث في ميدان الأدب الصوفي لما يتميّز به من عمق الفكرة وجمالية التعبير، وسباحة الخيال، ولأنّه يبحث في القضايا العقائدية والأخلاقية، فمضامينه لا تخلو بل معظمها إن لم نقل كلّها حول تمجيد الذّات الإلهية، وكيفية الاتصال به والسباحة في ملكوته، ثمّ إنّه يعتمد على عنصر الدهشة والإغراب، وكلّنا يعلم بأنّ النفس تعشق الغريب والجديد، يقول عبد القاهر الجرجاني أنّ كلّ شيء (كلّما كان أغرب كان أعجب) ولكونه يبعث على اعتمال العقل، ويشبع الذّوق والعواطف، وقد اخترت أبا حيّان التوحيدي لولعي به فكرا وتعبيرا وشخصية، حيث صنعته البأساء والشدائد، ثمّ إنّه شخصية مشاكسة ومغامرة ومغايرة وجريئة، وخاصّة بعد اطّلاعي على بعض كتبه كـ: الإشارات الإلهية، الإمتاع والمؤانسة، مثالب الوزيرين، والبصائر والذخائر، والمقابسات، ورسائل أبي حيّان، وكذلك بعد اطّلاعي على ما كتبه بعض الباحثين أمثال: مصطفى ناصف في كتابه "محاورات مع النثر العربي، وآمنة بلعلى في كتابها "تحليل الخطاب الصوفي"، وحسين صديق في كتابه "فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التوحيدي"، وأدونيس في كتابه "السريالية والصوفية "وصدق من قال فيه: (أديب الفلاسفة، وفيلسوف الأدباء).

أمّا الدراسات التي تناولت الموضوع، أعني "التلقي والتصوّف" أذكر منها: المجتمع والرؤية، قراءة نصّية في الإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان

التوحيدي للحبيب شبيل، تجلّيات الشعر الصوفي لأمين يوسف عودة، الشعر والتصوّف لإبراهيم محمد منصور، وعبد الحميد هيمة في كتابه "الخطاب الصوفي"، وعاطف جودة نصر في كتابه "الرّمز الشعري"، وإبراهيم عبد العزيز زيد في كتابه "السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيّان التوحيدي نموذجا"، محمد زايد في كتابه "أدبيّة النّص الصوفي بين الإبلاغ النفعي، وبين الإبداع الفنّي"، فقد كانت هناك كتب كثيرة، لأنّ قضيّة التلقي أصبحت قضية العصر، وهي في تسارع شديد، نسمع عنها ونقرأ في كلّ يوم وحين.

الإشكالية: يتبادر إلى الأذهان أسئلة كثيرة، أتعود إشكالية تلقي الأدب الصوفي إلى كونه يعالج في مضامينه قضايا روحانية غيبية، يصعب استيعابها ويتعنّت فهما ؟ أم يعود ذلك إلى كون الصوفيين اتخذوا لهم مصطلحات لا يعرفها إلاّ من نهج نهجهم، وهم قد صرّحوا بذلك زاعمين خوفهم من التنكيل بهم ؟ فلا يعرف ذلك إلاّ من عايشهم أو سقط في أحضانهم، أو تعود الإشكالية إلى مغالاتهم في استعمال الرمز والإشارة والمجاز والتدوير الأسلوبي، أم يعود إلى كون إنسان العصر قد أخذته الدّنيا فالتصق بأوحالها، وانغمس في مادّتها، فأصبح لا يبالي بكلّ ما هو روحاني ؟ وصدق من قال: الصوفية لا يفهمهم إلاّ من كان في حالتهم، ولهذا كان الكثير إذا أراد قراءة ما ينتجون يكون ذلك في شهر رمضان أو في مناسبات روحانية، والحقيقة هذه العناصر جامعة.

نجمت الإشكالية في الخطاب الصوفي منذ البداية، حين حذر فقهاؤنا وعلماؤنا من الفكر الصوفي عموما، فقد كانوا يرون بأنّ ذلك يضرّ بالدين

والعقيدة، وبعد مرور سنين طوال، ولمّا جاء جيل جديد وشرع في ولوج هذا النّوع الأدبي، فالذين قاموا بالشّرح ليسوا صوفيين، فنجم عن هذا الشرح غموض، وازداد الغموض أكثر لمّا توالت الشروحات عن الشرح الغامض، فتراكم غموض عن غموض، لأجل ذلك اضطرّ الكثير من الصوفيين شرح إبداعاتهم، كما فعل على سبيل المثال ابن عربي في شرحه لديوانه "ترجمان الأشواق"، ورغم كلّ هذا فإنّ الإقبال على الأدب الصوفي أصبح موضة وضرورة عصرية، حتّى أنّ النقاد إذا أرادوا إشهار أديب، ورواج إبداعه، وسموا أدبه بأنّ فيه مسحة صوفية.

أمّا المنهج المتبع: فهو أنّ الأدب الصوفي يتطلّب منهجا تكامليّا، فلا يقع في أسر القراءة الواحدة التي تبقى قاصرة عن الإحاطة بدلالاته الكلّية، فهو ذو قراءة متعدّدة، لأنّ أسلوبه وبنياته تختلف عن الأدب عموما، ولغته آسرة خادعة، مضامينه عميقة ذات إيحاءات موهية ومضلّلة.

فالمنهج المعتمد يبنى على المزاوجة بين الوصف والتحليل، وبالاستعانة بكلّ المنهجيات التي تقارب البحث، خاصة وأنّ المحاولة تطمح وترجو أن ترى بعينين: عين الذات وعين الآخر "الملقي والمتلقي، المتكلم والمخاطب، الباث والمستقبل"، وعلى العموم على التراث وعلى المعاصر، بحيث أن لا نفرض العصرنة على التراث فنكرهه ونحمله ما لا يطيق، ولا نرفض المعاصرة، فيكتب علينا الجمود.

الخطة: تعرّض البحث في فصله الأوّل لظاهرة التلقي في الأدب العربي القديم، فبيّن أنّ هذه اللفظة ـ من حيث معناها اللغوي ـ قد تعرّض لها القرآن

الكريم في عدّة مواطن، وهذا من دون شكّ له الأثر الكبير في فكر العربي، خاصّة وأنّ القرآن الكريم هو القدوة والنموذج، كما بحث عن معنى اللفظة في أمهات المعاجم، ثمّ بعد هذا اعتمد على مصادر كثيرة حوت فيما بين دفّتيها آراء نقدية من هنا وهناك، تبرز مدى اهتمام مبدعينا وناقدينا بظاهرة التلقي، وقد شفع هذا بقضايا أدبية كان لها القسط الأوفر مثل: اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، الصدق و.....

أمّا الفصل الثاني فقد عالج وبيّن بإسهاب "قضية التلقي حديثا ومعاصرا، وكيف أنّه قد أصبحت له مصطلحات جديدة (التلقي، التواصل، الباث، المستقبل، القارئ، وتعدّد القراءات والقرّاء)، وأصبح المتلقي ذا مكانة، بحيث نال الحظوة الكبرى، فأخذ المقدّمة بعد أن كانت للمبدع (الكاتب)، ولتعدّد المصطلحات وتقاربها وتداخلها، تحشّدت المعلومات وكثرت فصعب ترتيبها أحيانا، لذلك يبدو نوعا من الاضطراب، سيّما أنّ ظاهرة التلقي أصبحت أبعادها متنوّعة نفسيا، اجتماعيا، ثقافيا، كما تعرّض هذا الفصل إلى كون أنّ عملية التلقي لكي تحصل على أكمل وجه، لا بدّ من توفّر سمات خاصّة بالمبدع والمتلقي القارئ، وبيّن أنّ القراءة حياة وإثراء للإبداع وليست استهلاكا.

عالج البحث في الفصل الثالث، ظاهرة تبدو فيها نوع من الطّرافة، كما يبدو فيها نوع من التناقض، وهي: كيف أنّ الأدب الصوفي بما يملكه من صعوبة في الفهم، تجد في نفس الوقت قرّاءه كثيرين شغوفين به ؟

يظهر أنّها معادلة صعبة الاستيعاب، ولكن بقليل من التّروي والتّدبّر يتجلّى لنا السرّ في الانجذاب إلى هذا اللون الأدبي، ويتمثّل في كون أنّ الإنسان بطبعه يعشق التّحدّي، ويهوى الغرابة وبعد المعنى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الأدب الصوفي مضامينه تتعلّق بالمعتقدات والرّوحانيات، وهذه لها وقعها في نفسية المتلقي، زيادة على ذلك ما يملكه من مغامرة، وجمال التعبير والدّهشة، والرّمز والإشارة، كما أنّ تجربتهم وسمة حياتهم ينجم عنها حكايات وقصص من شأنها استمالة القارئين.

وفي الفصل الرّابع كان التّطرّق إلى الكثير من المفاهيم والتعريفات التي تناولت التصوّف، مع التعرّض أحيانا لمدلولاتها، ثمّ إلى تعداد خصائص الأدب الصوفي التي قد تميّزه عن غيره من الإبداعات، وكيف أنّ شعور الصوفي بالغربة يلهمه الإبداع والتّفوّق.

العراقيل والصعوبات: شأني شأن كلّ باحث، يشرع في الكتابة، فأوّل ما يواجه، يواجه ندرة الكتاب، فلا بدّ أن يتجشّم العناء، وفي ذلك لذّة، ولكن سرعان ما انفرجت، فلقد وجدت جلّ الكتب في مكتبة جامعة الشلف، وكذلك توفّر الانترنيت بها، وبعضها بمكتبة الأسد بدمشق، وممّا حفّزني نصائح المشرف وتوجيهاته وتواضعه.

الاعتراف بالفضل: أعترف بفضل عائلتي عليّ، حيث كانت الزوجة توفّر لي الهدوء، والشاي والقهوة، وكان ذلك حين ينام الصّغار الذين أرهقتهم وكنت أحيانا قاسيا معهم، كما أعترف بفضل المشرف الذي كان معي صديقا، فلم يشعرني بأيّ نقيصة أو معيبة.

والله المعين وهو وليّ التوفيق.

الـفـصـــــل الأوّل

عناوين الفصل الأول

ـ ظاهرة التلقي في الأدب العربي القديم

1ـ مفهوم التلقي لغة واصطلاحا

2- اهتمام الأدباء والنّقاد العرب بالتلقي منذ القدم

3ـ من مظاهر اهتمام أدبائنا ونقادنا بظاهرة التلقي

أ- الفصاحة والبيان

ب- الطبع والتكلف

ج- الصدق

د- اللفظ والمعنى

ه- الإيجاز

و- الاستهلال والابتداء والاختتام

الـفـصـــــل الأوّل

عناوين الفصل الأول

ـ ظاهرة التلقي في الأدب العربي القديم

1ـ مفهوم التلقي لغة واصطلاحا

2ـ اهتمام الأدباء والنّقاد العرب بالتلقي منذ القدم

3ـ من مظاهر اهتمام أدبائنا ونقادنا بظاهرة التلقي

أـ الفصاحة والبيان

بـ- الطبع والتكلف

جـ- الصدق

دـ- اللفظ والمعنى

هـ- الإيجاز

وـ- الاستهلال والابتداء والاختتام

1- مفهوم التـلـقي

ذكر التلقي في القرآن الكريم في مواطن كثيرة وبصيغ مختلفة، وتحمل هذه الصيغ تارة معنى الملقي، وتارة معنى الملقى عليه، والتلقي في اللغة من الفعل " تلقى" أي استقبل(يقال تلقّاه: أي استقبله)[1]، قال تعالى: ***(إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ، وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُمْ)[2].***

قال الزّمخشري في معجمه أساس البلاغة في مادة " لقي": (لقيته لقاء ولقيا ولقياً ولقى بوزن حمدى ولقيانا ولقيانا ولاقيته والتقيته، قال: لمّا التقيت عميرا في كتيبته، عاينت كأس المنايا بيننا بددا، جمع بدة وهو النّصيب، ومن المجاز: لقوة صادفت قبيسا، وهي الطّروقة السّريعة التلقي لماء الفحل، وتلقّاه: استقبله، وتلقيته منه : تلقّنته)[3].

يقول صاحب القاموس المحيط في مادة " لقي ": تلقّت المرأة، فهي متلق: علقت، ولقّاه الشّيء: ألقاه إليه قال تعالى: (***وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ***)[4]، أي (يلقى إليك وحيا من الله تعالى)[5] .

يعني التّلقي إحضار السّمع والقلب شهيد لذلك غير غائب قال تعالى:(***أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ)[6]***، والمعنى هنا يبرز أنّ المتلقي يكون مركّزا حاضرا ببصره وأذنيه وبصيرتـه[7]، فهو (قد خلا كلّه، فلم

---

[1] – الجوهري – الصّحاح في اللغة – ألأنترنيت – موقع : مكتبة مشكاة الإسلامية – ج3 – ص 37

[2] ـــ سورة النّور–الآية 15

[3] – الزمخشري – أساس البلاغة – ط1– 2006– دار الفكر – بيروت – ص 571

[4] – سورة النّمل – الآية 6

[5] – الفيروز آبادي – القاموس المحيط – دار الفكر – بيروت – 2008– ص 1198

[6] – سورة ق – الآية 37

[7] – ابن منظور – لسان العرب – ج3– دار صادر – بيروت – ط1– د ت– ص 247

يشتغل بغيره)[1] ومن معاني الإلقاء هو الإدلاء بالحجة قال تعالى: (***وَلَوْ أَلْقَى مَعَاذِيرَهُ لا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ)***[2].

قيّض الله للإنسان ملكين أحدهما يكتب الحسنات والآخر يسجّل السّيّئات قال تعالى:(***إِذْ يَتَلَقَى الْمُتَلَقِيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلاَّ لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ***)[3]، فهذان الملكان ناقدان يميّزان بين الملفوظ الجيّد والرّديء، والطّيّب من الخبيث، يستقبلان ما يتلفظه الإنسان، فيبرز ويسجّل أحدهما القبيح "رقيب"، وهذا يدلّ على الرّفض وعدم الاستجابة، والآخر يسجل الحسن " عتيد"، وهذا يدلّ على الرضا والقبول والاستجابة، وهذه هي مهمّة النّاقد العار ف المتبصّر لمغربل الممحّص.

ومن دلالاته الإلقاء دون فائدة ومرمى تحصيل، قال تعالى: (***إِلاَّ إِذَا تَمَنَّى أَلْقَى الشَّيْطَانُ فِي أُمْنِيَتِهِ***)[4]، أي قرأ وتلا فألقى في تلاوته ما ليس فيه[5].

يؤكّد ما ذهبنا إليه قصّة بلقيس مع سيّدنا سليمان عليه السّلام قال تعالى: (***قَالَ اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهِ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ***)[6]، نلاحظ أنّه بعد إلقاء سيّدنا سليمان كتابه على بلقيس وقومها، كان ردّ بلقيس، كتاب كريم، وهذا الحكم والانطباع الذي يدّل على مدى التّأثر والتّفاعل والفهم

---

[1] – المرجع السابق ــ ج 8ــ ص 162
[2] – سورة القيامة– الآية 17/16/15
[3] – سورة ق – الآية 17
[4] – سورة الحجّ – الآية 52
[5] – ابن منظور – لسان العرب – ج15– ص 295
[6] – سورة النّمل –الآية 28

بعد القراءة والتّدبّر يبيّن أنّ الملقي يؤثر في المتلقي كلّما كان اللفظ جميلا، والمعنى كريما مقنعا، كما يبيّن أنّ عمليّة التّلقي عمليّة قديمة قدم وجود الإنسان على هذه البطحاء، وصدق من قال: (في البدء كان الكلمة)[1].

يقول الله تعالى مبرزا مدى فرحة وحفاوة الملائكة بعباده الصالحين يوم القيامة: ***(وَتَتَلَقَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ هَذَا يَوْمُكُمُ الَّذِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ)***[2]، فالاستجابة بهذا الشكل كانت نتيجة أقوالهم وأفعالهم الحسنة المحبوبة، أمّا أولئك الذين لم يصدر منهم إلاّ ما ينفّر ويغضب، يكون استقبالهم لهم تخويفا وهمّا وعذابا وضربا قال تعالى: ***(فَكَيْفَ إِذَا تَوَفَّتْهُمُ الْمَلَائِكَةُ يَضْرِبُونَ وُجُوهَهُمْ وَأَدْبَارَهُمْ وَذُوقُوا عَذَابَ الْحَرِيقِ)***[3].

فالتلقي كلمة "مصدر" فعله "تلقّى" على وزن "تفعّل" وهذا الوزن يدلّ على التّمازج والتّفاعل، ومعنى هذا أنه لا يمكن أن يكون إلاّ بين اثنين فصاعدا، بين المرسل والمرسل إليه، أو بين الملقي والملقى عليه، أو بين الباثّ والمستقبل، وبهذا يتحقّق التواصل، يقول تعالى: ***(فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ)***[4]، يعلّق ابن كثير مفسّرا وموضّحا المعنى والمدلول قائلا: (قال سفيان الثوري: أخبرني مجاهد عن عبيد بن عمير أنّه قال: قال آدم: يا رب، خطيئتي التي أخطأت شيء كتبته عليّ قبل أن تخلقني، أو شيء ابتدعته من قبل نفسي ؟ قال: بل شيء كتبته

---

[1] – خالد محمد خالد – في البدء كان الكلمة – عنوان كتاب – ط2– 1973– دار الإسلام للطبع والنشر والتوزيع – القاهرة

[2] – سورة الأنبياء – الآية 103

[3] – سورة محمد– الآية 27

[4] – سورة البقرة – الآية 37

عليك قبل أن أخلقك، قال: فكما كتبته عليّ فاغفر لي، قال: فذلك)[1]، فالمستفاد هو أنّ التلقي لا يحدث إلاّ بين طرفين أو أكثر، وكلما كان الخطاب حاويا لميزات الإقناع الفكريّة والفنّية، تكون الاستجابة والتأثّر والانجذاب.

وحدّه اصطلاحا: هو استقبال القارئ النّص الأدبي أو يسمعه ،فيفحصه ويمحصه، عن طريق عقله أو ذوقه أو بهما معا، من أجل فهمه ثمّ إفهامه لغيره إن تطلّب الأمر ذلك، وبذلك يكون قادرا على تحليله وتعليله، اعتمادا على مدى ثقافته التي اكتسبها سواء أكانت قديمة أو حديثة، وعن معارفه وتجاربه، وذلك بمعزل عن صاحب النّص وهذا حديثا، وقد كان قديما تعطى لصاحب النّص السلطة المطلقة، فالذي يريد البحث والتحليل، عليه بدراسة صاحب النّص وبيئته ورحلاته وكل ما له صلة به لتصل إلى مكنونات النّص وتأويلاته ومعانيه، خاصّة البعيدة الشاردة .

يطلق مصطلح المتلقي على القارئ أو السّامع للنّص الأدبي سواء ـ كان هذا القارئ أو السّامع من عامة الناس أي غير متمكّن أم كان متمكّنا ناقدا عارفا مجرّبا خبيرا، ذا دراية ودربة، فمهما كان مستواه المعرفي، فهو يملك قدرا من التّذوق والإدراك، وموقفا مما يقرأ ويسمع، وأنّه بذلك يملك القدرة على الاختيار والتّعبير عمّا أعجبه وأمتعه وبعث فيه النّشوة، أو أسخطه وبعث النّفور في نفسه .

---

[1] – ابن كثير عماد الدين أبو الفداء إسماعيل – تفسير القرآن العظيم – ج1– ط1– 2007–دار الغد الجديد – القاهرة – المنصورة – ص 76/ 77

يكون التلقي بحسب مستوى المتلقي، فحظّه على قدر معرفته، فقد يكون موقفه غير صائب،وفي ذلك يقول المتنبي:

وَكَمْ مِنْ عَائِبٍ قَوْلاً صَحِيحاً**وَآفَتُـهُ مِـنَ الْفَهْـمِ السَّقِيمِ

وَلَكِـنْ تَـأْخُذُ الآذَانُ مِـنْهُ ** عَلَـى قَـدْرِ الْقَرَائِـحِ وَالْفُهُومِ[1]

يعلّق ابن سيدة " تـ 458هـ " على البيت الأول قائلا:(قد يكون القول صحيحا في ذاته، ولا تلوح صحّته إلى الجاهل به فيعيبه، لأنّه يظنّه على خلاف ما هو به، فمن كلام الحكماء "من علم أنس،و من جهل استوحش"، قال تعالى في سورة يونس: (***بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعِلْمِهِ، وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُه***)[2] أي (لو فهموه لعلموه، فآمنوا به)[3].

الانتقاد وإبراز العيوب قد لا يكون سليما، ومردّ ذلك يعود إلى عدم فهم المتلقي، لأنّ الأمر يتطلّب التّأويل، وما توحيه الكلمات، وما تبطّنه السّطور، ولذلك عدّه ابن سيدة من المشكل، لأنّه حمّال أوجه، ومن هنا فإن المتلقين والقرّاء أنواع متفاوتون في الذّوق والمعرفة والثقافة، فالفهم وسلامة الذّوق وسجية القريحة وصدقها عناصر من شأنها الهداية إلى الغايات والنّهايات السّليمة المفيدة.

يعلق الو احدي في شرحه لديوان المتنبي على البيتين السابقين قائلا: (كلّ أذن تأخذ مما تسمع على قدر طبع صاحبها وعلمه، يعني أنّ الجاهل إذا سمع شيئا لم يفهمه ولم يعلمه، وكلّ أحد على قدر علمه وطبعه يعلم ما يسمع، وإذا عاب إنسان قولا صحيحا فذلك لأنّه لم يفهمه

---

[1] – المتنبي – ديوان المتنبي – دار بيروت للطباعة والنشر – 1980– بيروت – ص 232

[2] – سورة يونس – الآية 39

[3] – ا بن سيدة – شرح المشكل في ديوان المتنبي – مكتبة مشكاة ا لاسلامية – ص57

ولـم يقـف عليه)[1]، والقريحة أوّل ما ينبع من الماء، وقريحة الرّجل طبيعته، والمعنى أنّ أذن كل أحد ترك من الكلام ما ينبهه عليه طبعه .

يعلق العكبري البغدادي على البيتين السابقين قائلا: (كم من إنسان يعيب قولا حسنا لجهله به، وإنّما أتى العيب من سوء فهمه)[2]، كما قال أبو تمام وقد سأله أبو سعيد الضّرير: (يا أبا تمام لم لا تقول ما يفهم ؟ فقال له يا أبا سعيد : لم لا تفهم ما يقال ؟)[3].

يؤكدّ المتنبي ويعلّل ليقنعنا بما ذهب إليه فيقول :

وَمَنْ يَكُ ذَا فَمٍ مُرٍّ مَرِيضٍ ** يَجِدْ مُرّاً بِهِ الْمَاءَ الزُّلَالا[4]

فمحدود الثقافة والمعرفة تكون أحكامه عرجـاء، وما تعبير المتنبي " مرّ ، مريض " إلاّ دليل على أنّ هناك متلقين معتوهي الفكر، يرون الجميل المستساغ قبيحا غصّا، والماء الزّلال مالحا أجاجا، وذلك لمّا لم يجدوا ما يبتغون قال تعالى: (***وَإِذْ لَمْ يَهْتَدُوا بِهِ فَسَيَقُولُونَ هَذَا إِفْكٌ قَدِيمٌ***)[5]، هذه الآية وإن كانت تتحدّث عن الكفار حين كانوا لا يجدون ما يساير هواهم في القرآن، فكان تلقيهم مخبولا، ولذلك يوسمون القرآن الكريم بأوصاف مردودة عليهم، والقـرآن من هذا براء ومقدّس .

يشـرح الواحدي البيت فيقول: (هذا مثل ضربه فيقول مثلهم - أي حساده - معي كمثل المريض مع الماء الزلال يجده مرّا لمرارة فمه،

---

[1] – الواحدي – شرح ديوان المتنبي – الأنترنيت – موقع : مكتبة مشكاة الإسلامية – ص410/409

[2] – أبو البقاء عبد الله العكبري – شرح ديوان أبي الطيب المتنبي – صححه وضبطه : د. فاروق عمر الطبّاع –ج2– دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع – 1997–بيروت – لبنان – ص 479

[3] – المرجع نفسه – ص 479

[4] – المتنبي – ديوان المتنبي –ص 141

[5] – سورة الأحقاف – الآية 11

كذلك هؤلاء يذمّونه لنقصانهم وقلّة معرفتهم بفضلي وشعري بالنّقص فيهم لا فيّ، ولو صحّت حواسّهم لعرفوا فضلي، ولقد جوّد في هذا المعنى، لأنّ المريض يجد كلّ حلو وطيّب في فمه مرّا نغصا، فالمرارة من فمه لا من الشيء الذي يدخله، وإنّما العيب منه لا من الدّواء) [1] .

التّلقي الصادر عن النّزعة الذّاتية كالغيرة والحسد، لا يضفي إلى فائدة، ولا إلى حكم صحيح، فها هو المتنبّي يبرز أنّ العيب ليس في شعره، وإنّما في متلقّيه الحاسدين الغيورين قال مادحا :

فَإِذَا مَرَّ بِأُذُنَيْ حَاسِدٍ * * صَارَ مِمَّنْ كَانَ حَيّاً فَهَلَكْ

إِنَّ هَذَا الشِعر فِي الشِعْرِ مَلَكْ * * سَارَ فَهْوَ الشَمْسُ وَالدُنْيَا فَلَكْ

عَدَلَ الرَحْمَنُ فِيهِ بَيْنَنَا * * فَقَضَى بِاللّفْظِ لِي وَالْحَمْدُ لَكْ[2] فالنّاحية النّفسية لها الحظّ الأوفر والقسط الأكبر في عمليّة التلقي والاستقبال، فالحاسد دون شكّ لا يرى إلاّ عيوب محسوده، وبالتالي لا يكون رأيه صوابا فيه، وتلقّيه يكون مشوبا، فالانطلاقة والبداية لا تكون على السّكة والطريق الصحيح .

يستفاد من خلال البيتين، أنّ القرّاء والمتلقين منذ القدم كان لهم موقف ممّن يسمعون أو يقرأ ون، حتى ولو كان إبداء رأيهم أو موقفهم صحيحا أو مخطئا، كما يرى المتنبي في أبياته آنفا .

تقاس قيمة الإنتاج الأدبي بمدى قبول مستقبليه له، من أجل ذلك كان ولا زال شعراؤنا و نثارنا، بل وكل فنانينا يولون اهتماما بالقارئ

---

[1] –أبو البقاء عبد الله العكبري– شرح ديوان أبي الطيب المتنبي–ج2– ص 209

[2] – المتنبي – الديوان – دار بيروت للطباعة والنشر – ص341

والسامع، وهذه ظاهرة قديمة خاصة في الأدب وعلى الخصوص في الشعر.

2- اهتمام الأدباء والنقاد العرب القدماء بظاهرة التلقي

التلقي كظاهرة قديم في الأدب العربي، فلا يمكن أن نتخيّل ملقيا دون أن يكون هناك متلقّ، لكن كنظرية له قواعده وأسسه فإنه وليد العصر الحديث وبالضبط في أواسط القرن العشرين، وما زال الجديد والإبداع فيه يزداد يوما بعد يوم.

ممّا يدل على أن التلقي ظاهرة قديمة في الأدب العربي، هو أن أدباءنا لاسيما الشعراء، كانوا قبل أن يخرجوا قصائدهم للوجود ينقّحونها شكلا ومضمونا، وهذا عمل من شأنه يوحي بالأهمية التي يعطونها للمستقبل، فهو إمّا يعجب أم يقبّح، يرضى أم يستهجن، وهذا نلمحه في المعلّقات أو الحوليات أو المنقحات، يقول الجاحظ " تـ 255هـ" : (ينبغي لمن كتب كتابا، أن لا يكتبه إلاّ على أنّ النّاس كلّهم له أعداء، وكلّهم عالم بالأمور، وكلّهم متفرّغ له، ثم لا يرضى بذلك حتّى يدع كتابه غفلا، ولا يرضى بالرّأي الفطير، فإنّ لابتداء الكتاب فتنة وعجبا، فإذا سكنت الطبيعة وهدأت الحركة، وتراجعت الأخلاط، وعادت النفس وافرة، أعاد النّظر فيه ، فيتوقّف عند فصوله توقّف من يكون وزن طمعه في السّلامة أنقص من وزن خوفه من العيب)[1]، يفهم من القول: إنّ المتلقي لا يداري المبدع ولا يتغاضى عن نقائصه وأخطائه، لذلك على المنتج أن يقرأ ويمحّص ما يكتب، فهو يعرضه على متلقين وقرّاء لا

[1] –الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر – الحيوان – تح : عبد السلام هارون – ج1– ط2– 1965– شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباي الحلبي وأولاده – مصر – ص 88

يرحمون، فهم يقرأ ون مابين السطور، وما النّصائح التي أسداها هنا الجاحظ إلاّ دليل على أنّ المتلقي ليس صديقا دائما، فهو يترصّد الأخطاء والسّقطات .

كان الشعراء يلقون قصائدهم في الأسواق الأدبية، فهذا يرمى بأكياس من الدّراهم وبكلمات تطفح بالمدح والشكر والإعجاب والتعظيم، زيادة على أنّهم يستمرون في ترديد وإنشاد شعره، وغيره لا يأبه ولا يبالى به.

يؤكد ما ذهبنا إليه، حث ودعوة الكفار بعضهم بعضا على عدم السّماع للقرآن الكريم، قال تعالى: (***وَقَالُوا لاَ تَسْمَعُوا لِهَذَا الْقُرْآنِ وَالْغَوْا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَغْلِبُونَ***)[1]، هم يعلمون أنّ المتلقي للقرآن الكريم والسّامع له يجذب ويتأثر أيّما تأثر، فهناك من يتأثّر لبلاغته بمختلف أوجهها لفظا ومضمونا، وهناك من يتأثّر لإقناعه ومنطقه وهكذا .

يذكر في السيرة النّبوية الشريفة أنّ بعضا من صناديد قريش كانوا يذهبون ليلا خفية على بعضهم البعض، يستمعون إلى الرسول عليه السلام، حينما يعودون يلتقون في الطّريق الجامع، فينصحون بعضهم بعضا بعدم الرجوع خوفا من سماع عامّتهم بما يعملون، ولكنّهم يعودون[2].

يعلم الكثير بما دار بين الرسول عليه السلام وبعض كبار المشركين، ثم لدى عودة هذا المشرك إلى قومه، وحين سألوه عن القرآن

---

[1] – سورة فصّلت – الآية 26

[2] – ينظر – ابن هشام – السيرة النبوية – المجلد الأول – تح : مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي – ط1– 2000– دار المعرفة – بيروت – لبنان– ص 295

الكريم قال: (عرفنا الشعر وما هو بشعر وعلمنا السحر وما هو بالسحر ؟ ثم قال: إنّ لقوله لحلاوة، وإنّ أصله لعذق، وإنّ فرعه لجناة – قال ابن هشام: ويقال لغدق، وما أنتم بقائلين من هذا شيئا إلاّ عرف أنّه باطل، وإنّ أقرب القول فيه لأن تقولوا ساحرا، جاء بقول هو سحر يفرّق به بين المرء وأبيه، وبين المرء وأخيه، وبين المرء وزوجه، وبين المرء وعشيرته، فتفرّقوا عنه بذلك ...)[1]، فكل هذا يدلّ على أنّ الكلام الجميل المنطقي، المختار في ألفاظه ومعانيه، المقنع الذي يخاطب العقل والذوق يؤثر في متلقيه ولو كان كافرا به، فما بالك بالمؤمن به، ومعنى هذا أنّ الكلام يتفاوت في درجة تأثيره على المتلقي سامعا كان أم قارئا وذلك على حسب جودته وبيانه، لذلك يتبارى الأدباء ويتسابقون من أجل أن يظهروا على أحسن وأجود حال، وأيّهما أولى بالسّبق في مدى قوّة التّأثير، والقرآن أعلى مراتب الكلام دون ريب، يقول الخطابي" تـ388هـ" : (فإنّك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خلص له القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الرّوعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه، تستبشر به النّفوس، وتنشر له الصدور)[2].

يشعر المبدع سواء أكان شاعرا أم ناثرا، أنّ إنتاجه سيكون مشاعا لدى الجمهور وبخاصة عند القراء الممحّصين، روي عن الحطيئة قوله:(خير الشّعر الحولي المحكك، وكان الأصمعي يقول: زهير بن

---

[1] – المرجع نفسه – ص 257/256

[2] – الخطابي أبو سليمان حمد بن محمد – ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – تح : محمد خلف الله – محمد زغلول سلام – 1968 – القاهرة– ص 70

أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كلّ من يجوّد في جميع شعره، ويقف عند كلّ بيت قاله، وأعاد فيه النّظر، حتّى يخرج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة)[1].

يؤكد هذا، أنّه(كان من شعراء العرب من يدع قصائده تمكث عنده حولا وزمنا طويلا يردّد فيها نظره ويقّلب فيها رأيه اتّهاما لعقله وتتبّعا على نفسه، فيجعل عقله ذماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوّله الله من نعمته)[2]، وكانوا يطلقون على هذه القصائد(الحوليات، والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا)[3]، مثلما كانوا يقسمون الشعراء إلى أربع طبقات، فأوّلهم الفحل الخنذيذ، والخنذيذ هو التام، قال الأصمعي، قال رؤبة: (هم الفحول الرّواة، ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المطلق، ودون ذلك،الشاعر المطلق فقط، والرّابع الشعرور)[4].

يدلّ هذا الشاهد على مدى شعور المبدع بالمتلقي، الذي يستقبل إبداعه، أيكون راضيا معجبا، أم ساخطا متجهما؟.

يزيد ذلك إقناعا من أنّ المبدعين يولون اهتماما بإبداعاتهم، ويضعون نصب أعينهم المتلقي، أنّهم يبذلون جهدا قلّما نجده، وذلك لإرضاء القارئين وكسب إعجابهم وتذوّقهم، فها هو الفرزدق يقول: (قد علم الناس أنّي فحل الشعراء، وربّما أتت عليّ الساعة لقطع ضرس

---

[1]– الجاحظ – البيان والتبيين – تح : المحامي فوزي عطوي – ج1 – ط1 – 1968– دار صعب – بيروت – ص 219

[2] – المصدر نفسه – ج1 – ص 217

[3] – م ن – ج1 – ص 217

[4] – المصدر السابق – ج1 – ص 218/217

من أضراسي أهون عليّ من قول بيت شعر، وللشعراء أوقات يسرع فيها آتيه، ويسمح فيها أبيه، منها أوّل الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النّهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدّواء، ومنها الخلوة في المجلس وفي المسير، وبهذه العلل تختلف أشعار الشاعر، ورسائل الكاتب)[1]، وفي نفس السياق يبرز لنا التوحيدي (تـ 414هـ) بأنّ الكلام صعب المنال والتصرّف فيه، والأحوال والأوقات جديرة بجعله تارة سهلا وتارة آبقا، يقول:(إنّ الكلام صلف تياه، لا يستجيب لكلّ إنسان، ولا يصحب كلّ لسان، وخطره كثي، ومتعاطيه مغرور، وله أرن كأرن المهر، وإباء كإباء الحرون، وزهو كزهو الملك، وهو يستهلّ تارة ويتعسّر مرارا، ويذلّ طورا، ويعز أطوارا ....وهو مركّب من اللفظ اللغوي، والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي ... وبهذا البون يقع التباين، ويتسع التأويل)[2]، نستنتج من النماذج المذكورة، أنّ المبدع مهما بلغ، فإنّه لا يغترّ بشهرته، وأن المستقبل لا يرحمه، ولا يداريه، ولا يغضّ الطّرف عنه، فالأمر يتعلّق بالذّوق والفكر، وأنّ الكتابة تحضر صاحبها حينا، وتتولّى أحيانا، ولهذه الأسباب ترى التفاضل بينها، والاختلاف في مضامينها .

حين يكتب الأديب، تزدحم عنده الألفاظ والمعاني، وتتسابق الأفكار، فيحتار في ترتيبها، وفي كيفية إنشائها، فيكدّ ويجهد نفسه كثيرا

---

[1] – ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، صححه وعلّق حواشيه : مصطفى أفندي السقا – ج1– ط2– 1932– مطبعة المعاهد – القاهرة – ص 19/18

[2] – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – تح : أحمد أمين ، أحمد الزين ج1– – د.ط – د.ت– منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت – لبنان – ص 10/9

لينتقي ويختار أيّهما أجمل وأنسب؟ ولولا شعوره بأنّ هناك من يترصّده، لما أجهد نفسه ولما كلّفها عناء المشقة.

إنّ العلاقة والرّباط بين المبدع والمتلقي ذات وشائج قويّة وأواصر متينة تبدو في نصوصنا التّراثية، وإن كانت غالبيتها أو كلّها تعتمد على الذّوق دون تعليل، فاندهاش وإعجاب المتلقي لم يكن مبرّرا، فهو يتعامل ويتفاعل مع السّمات الجماليّة للنّصوص المسموعة أو المقروءة اعتمادا على تذوّقه وطبعه وما جرى عليه المعهود، وممّا يؤكد ما ذكرنا ما نلحظه في ردود النّابغة عندما (... كانت تأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها)[1]، وما نلمسه عند الأصمعي حين يبرز حكمه (فيجعل من الشاعر فحلا أو غير فحل)[2]، وكذلك ما نجده عندما (يقدّم علماء البصرة امرأ القيس، وأهل الكوفة يقدّمون الأعشى، وأهل الحجاز يقدّمون زهيرا والنّابغة)[3]، فهذا تلقّ تذوّقيّا وليس علميّا مبنيا على نظريات ورؤى .

يورد القلقشندى (ت821) في صبح الأعشى في صناعة الإنشا ويروى أنّ عمر بن الخطاب رضي الله عنه تمثل بقول النابغة قال :

وَلَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أخاً لاَ تَلُمْهُ **عَلَى شَعَثٍ أيُّ الرِّجَالِ الْمُهَذَّبُ[4]

---

[1] – المرزباني ــ الموشّح ــ تح :علي محمد البيجاوي ــ دار النّهضة ــ مصر 1965– ص 83

[2] – المرجع السابق – ص 83 ، انظر الفصل الذي خصّصه المرزباني للمفاضلة التي قام بها الأصمعي

[3] – ابن سلاّم الجمحي– طبقات فحول الشعراء – تح : محمود محمد شاكر–ج1– 1974– مطبعة المدني – القاهرة – ص52

[4] – النابغة الذّبياني – الدّيوان – شرح وتعليق : د. حنا نصر الحيّ – دار الكتاب العربي – 2004– بيروت – لبنان – ص 25

ثم قال لمن هذا البيت ؟ فقيل له للنابغة، فقال ذاك أشعر شعرائكم, والمثل السّائر فيه في قوله: أيّ الرّجال المهذّب ؟, وأمثال ذلك ممّا تمثّل به الصحابة رضوان الله عليهم كثير .

ويروى رواية أخرى أنّ عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال : أيّ شعرائكم يقول ؟ :

ولست بمستبق أخـا لا تلمّه ** على شعث أيّ الرّجال المهذّب؟[1]

قالوا النّابغة، قال هو أشعرهم، وبنو سعد بن زيد مناة تدّعى هذا البيت لرجل من بـني مالك بن سعد يقال له " شقة " أنشدناه له [2].

يلاحظ أنّ عمر رضي الله عنه لم يكن شاعرا ولا ناقدا ولا أديبا، ولكن رأى ذلك اعتمادا على ذوقه، وربّما كان لألفاظه، أو لمعانيه، أو لإيقاعه، أو لكلّ هذا.

ممّا يدلّ على اهتمام أدبائنا القدامى بالمتلقي، هو ما اشترطه علماء البلاغة على المبدع، من أن يراعي مقتضى الحال فقالوا : (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)[3]، من هنا كان لزاما على المبدع أن ينظر في أحوال مستمعيه فيجعل من مقامهم وتصرّفاتهم هدفا كبيرا لإنتاجه، لا لشيء إلاّ لأنّ مدار الأمر وهدفه وغايته التي يجري إليها كلّ من القائل والمخاطب إنّما هو (الفهم والإفهام)[4]، فالمبدع عليه أن يرهق نفسه ويجهدها ويجشّمها عناء تنخّل الألفاظ واختيارها ومناسبتها ومواءمتها،

---

[1] – المرجع نفسه – ص 25

[2] – ا بن سلام الجمحي – طبقات فحول الشعراء – ص 56

[3] – تقي الدّين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراري – خزانة الأدب – تح : عصام شعيتو – ج1– ط1– 1987 –دار ومكتبة الهلال –بيروت –ص 23

[4] – الجاحظ – البيان والتّبيين –ج1 – ص 55

وأن يبين عن مضامينه ومعانيه دون التواء واستهجان، يقول الجاحظ: (ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتّى يقسم أقدار الحالات على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على تلك الحالات)[1]، بل إنّه من الأحسن والجميل أن ينزل المبدع إلى مستوى المخاطبين، وأن يلبّي رغباتهم وشهواتهم على حساب تصوّراته ونظراته، فالغاية المرجوة من الملقي هي بلوغ المرمى والمقصد الذي يتمثل في إيصال المعنى، يقول الجاحظ: (ومدار الأمر على إفهام كل قوم بقدر طاقاتهم، والحمل على أقدار منازلهم)[2]، فمراعاة القدرة المعرفية، والحالة النّفسية والاجتماعية من الضّروريات التي يوليها المبدع اهتماما خطيرا، وصرامة وجدية، وبذلك يكون قد أحسن الوسيلة، وعرف من أين تؤكل الكتف، لذلك(... فإنّ على المبدع أن ينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابّهم، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقّد ما يكرهون سماعه، فيتجنّب ذكره)[3]، ينبغي مراعاة مستوى المخاطبين - مكانة ومعرفة وأيدلوجية ونباهة ورغبة وميولا - مطلوبة ولها ثمرتها في كسبهم والتّأثير فيهم، يقول إبراهيم الشيباني ناصحا:(إذا احتجت إلى مخاطبة الملوك والوزراء والعلماء والخطباء والأدباء والشّعراء وأوساط النّاس وسوقتهم فخاطب كلاً على قدر علوّه وارتفاعه وفطنته ... ولكلّ

---

[1] – المصدر نفسه – ج1– ص 87 / 88

[2] – المصدر السابق – ج1 – ص 64

[3] – ابن رشيق– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – تح : محمد يحيى بن عبد الحميد– ج1 – ط5– 1981– دار الجيل – بيروت – لبنان – ص223

طبقة من هذه الطّبقات معان ومذاهب، يجب عليك أن ترعاها في مراسلتك إيّاهم في كتبك)[1]، فالصواب والمعقول هو اغتنام الأحوال وانتهاز الفرص المناسبة(ومن الصواب أن يعرف أوقات الكلام، وأوقات السكوت، وأقدار الألفاظ، وأقدار المعاني، ومراتب القول أيضا، ومراتب المستمعين له، وحقوق المجالس وحقوق المخاطبات فيها، فيعطى كلّ شيء من ذلك حقه، ويضمه إلى شكله، ويأتيه في وقته، أنجحت طلبته)[2]، وهذه العناصر من سمات الملقي الباث الفطن العارف المتمكن من شدّ المتلقي وجذبه سامعا كان أم قارئا.

يتفاوت النّاس في أقوالهم وكلامهم ومواقفهم وفي تعبيرهم يقول الجاحظ (... كلام النّاس في طبقات، كما أنّ أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسّخيف والمليح والحسن والقبيح والسّميح والخفيف والثّقيل وكلّه عربي، وبكلّ قد تكلّموا، وبكلّ قد تمادحوا وتعابوا، قال زعم زاعم أنّه لم يكن في كلامهم تفاضل ولا بينهم في ذلك تفاوت، فلم ذكروا الغيبي والبكي والحصر والمفحّم والخطل والمسهب والمتشدّق والمتفهق والمهماز والثرثار والمكثار، ولم ذكروا الهجر والهذر ؟)[3].

من المقاييس التي بها يتفاضل الأدباء ويتفاوتون، قوّة الأسلوب ورونقه وجماله، ومراعاة المخاطب " المتلقي " نفسيّا وميولا .

---

[1] – ابن عبد ربّه – العقد الفريد – تح : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري – ج4– 1982 – دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – ص 232 و : الجاحظ– البيان والتبيين – ج1 – ص 87

[2] – قدامة بن جعفر – كتاب نقد النثر – دار الكتب العلمية – 1995– بيروت – لبنان – ص 145

[3] – الجاحظ – البيان والتّبيين – ج1 – ص 90

وقف ابن شهيد الأندلسي ناقدا للمقولة(مراعاة مقتضى الحال)[1]، والقصد هو دراسة نفسية المستمع والظروف المحيطة به، لتقديم ما يناسب ذلك الموقف، فلكل من الناس ضرب من الكلام، ووجه من البيان [2]، الملاحظ هو أنّ ابن " شهيد " يبيّن أن الفرق بين المستمعين والمتلقين لا يكمن في الكلام عامّة بل في البيان، فالبلاغة تختلف باختلاف أقدار المخاطبين، وهذا مما يفيد أنّ البلاغة صلة نفسية بين المتكلّم والمخاطب، فهي ترجع إلى فهم المتكلّمين لنفوس المخاطبين، وعلى هذا لا يكون أساس بلاغة الكلام صلاحيته لأن يلقى إلى جميع الناس في جميع الأحوال، وإنّما بلاغة الكلام أن يبلغ بصاحبه إلى الغرض الذي يرمى إليه عند الخطاب، وعلى العموم فإنّ المعنى المراد هو : أنّ البلاغة ضرب من السياسة النفسية[3].

يطلب من المبدع أن يضع نصب عينيه وأمام مخيّلته- وهو ينتج - المتلقي، فمثلا نجد البحتري وأبا تمام والمتنبي، ثلاثة نماذج متباينة في إبداعها الشّعري، وربّما بل أكيد تجد أحدا يقول البحتري أروع لأنّه كما يقال : "كلّ ديباجة بحترية " ميولا بهذا إلى التّعبير الرّقيق الجميل، وتجد أحدهم يقول : المتنبي لمبالغته وإقناعه، وآخر يقول : أبا تمام لصنعته، فكلّ فريق اختار حسب ميوله ورغبته، وقد سئل الشّريف الرّضي

---

[1] – تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي لأزراري – خزانة الأدب – ج1– ص 23

[2] – ينظر – عبد الله سالم المعطاني – ابن شهيد الأندلسي وجهوده في النّقد الأدبي – رسالة ما جستير – 1977– منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر – ص 104

[3] – ينظر – المرجع السابق – ص 106

الشّـاعر الخبير بالشّعر عن هـؤلاء الثّلاث فقال: (أمّا أبو تمام فخطيب منبر، وأمّا البحتري فواصف جؤذر، وأمّا المتنبي فقائد عسكر)[1] .

لعلّ ما يوضّح - ما هو مأمول الوصول إليه - من أنّ المبدع العربي ومنـذ القديم، كان يؤرقه التّفكير في : كيف يكون ردّ السّامعين له ؟، لأنّ كثيرا من إبداعاتهم كانت سماعيّة أي عن طريق السماع لا القراءة - قول أبي حيّان التوحيدي (... ثمّ تشقق الكلام في وجوه مختلفة، حتى كاد لا يحصل منه ما يكون تلـو المسألة والجواب، ولم أزل أرقى وأنفث وأغزل وأنكث حتّى نظّمت هذا الذي يمرّ بك في هذا المكان، على تنافر كثير ، وتعاند شديد وبي أوّل وآخر وصدر وعجز، وسلامة ودخل، وإقباس واقتباس)[2]، فالمتدبّر في هذا القول، يجد أنّه يتركب من جمل فعلية، ومعلوم أنّ الجملة الفعلية تدلّ على التّجدد، وهذا يوحي بأنّ عمليّة " التّلقي " عمليّة متجدّدة ومستمرّة، ونحن نعلم كم من جديد طرأ في هذا الشّأن، فمازالت النّظريات تقدّم الجديد تلو الجديد، رغم ما حدث من تطوّر، ثمّ تأمّل معي في كلمة " يمرّ" التي توحي باليسر والسهولة والاستساغة والسّرعة والتّقبّل فهي معاني تدل على رضا المتلقي، نلاحظ هنا أنّ الميزة تتمثّل في مناسبة الأسلوب وسماحته وحسنه .

يعمل الأسلوب في المتلقي ويؤثّر فيه أيّما تأثير، فيسترقّه ويميله، كلّما حوى السّمات التي من شأنها تحقيق ذلك، قال بعض الرّبانيين من الأدباء وأهل المعرفة: (إنّ المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا، وأعاره البليغ

---

[1] – أحمد الشايب–الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة – ط12– 2003– مكتبة النهضة المصرية – ص141

[2] – أبو حيّان التّوحيدي – المقابسات – تحقيق وشرح : حسن السند وبي – ط1– 1926– المطبعة الرحمانية – مصر ـ ص 125/126

مخرجا سهلا، ومنحه المتكلّم قولا متعشّقا صار في قلبك أحلى ولـصدرك أملا، والمعاني إذا كسبت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرّفيعة، تحوّلت في العيون عن مقادير صوّرها، وأربت على حقائق أقدارها بحسب ما زينت وعلى حسب ما زخرفت ، فقد صارت الألفاظ في معنى المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري، والقلب ضعيف، وسلطان الهوى قويّ، ومدخل خدع الشيطان خفيّ)[1]، فقضية اللفظ والمعنى التي أثارها النّقاد العرب، وعلى رأسهم الجاحظ، تدلّ على مدى اهتمام الأدباء العرب بالمتلقي منذ العصور الأولى حيث رأوا أنّ الأسلوب خطره كبير على النّفوس، وتأثيره شديد على القلوب، ومن شأنه كسب المتلقي، وبواسطته تميّز مبدع على غيره (فمتى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه متخيّرا في جنسه، وكان سليما من الفضول بريئا من التّعقيد، حبّب إلى النّفوس، واتّصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخفّ على ألسن الرّواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظم في النّاس خطره)[2]، لكي يكون الملقي مؤثّرا في المتلقي، لا بدّ من مراعاة أمور وأخذها بعين الاعتبار، وذلك بأن يكون اللفظ فصيحا بليغا واضحا غير مبهم، سهل المخارج موحيّا موضوعا في مكانه اللاّئق به، مؤتلفا مع غيره، أمّا فيما يخصّ المعنى، أن يكون واضحا عميقا، ذا بعد خيالي وتصويري ليعتمل العقل والخيال، غير ملتويّ ولا معقّد، وبعبارة أدقّ وأوجز، أن يكون الأسلوب ليس فيه إيجاز مخلّ، ولا إطناب مملّ .

---

[1] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1 – ص 139

[2] – المصدر نفسه – ج1 – ص 217

يرمي الأديب ـ سواء أكان ناثرا أو شاعرا ـ إلى استرقاق واستمالة المتلقي وجذبه لذلك تجدهما مصرّين على ذلك فـ (إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النّفوس محلّ القبول لتتأثّر لمقتضاه، فكانت الصّناعتان متآخيتين لأجل اتّفاق المقصد والغرض فيهما، فلذلك جاز للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر،لكن في الأقلّ من كلامه)[1].

يحث صاحب العمدة من خلال النموذج المذكور على مراعاة المبدع للمخاطبين، فيرمي إلى المواطن التي تحقّق متعتهم، وتشبع غرائزهم، قبل أن يبحث عمّا يروقه ويستهويه، فعماد الأمر ليس إبداع المبدع فحسب، بل اختيار المبدع من إبداعه ما يلبّي ذوق المتلقين والسّامعين.

لاحظ أدباؤنا القدماء فعلموا أنّ ما يحقّق هذه المزايا بجلب المتلقي، وتلبيّة رغباته، هو أن يتّسم الإنتاج الأدبي بسمات من شأنها تحقيق المرمى والغاية، يقول الجاحظ : (إذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطّبع، بعيدا من الإستكراه، ومنزّها عن الإختلال، مصونا عن التّكلّف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التّربة الكريمة)[2]، الأدب الذي يكون هذا ديدنه خليق بأسر المتلقي، وإنّ تركيز الجاحظ على القلوب يدلّ على أنّ الإبداع الحقيقي هو الذي يحقّق الإعجاب والمتعة واللذة، لأنّ موطن هذه الأمور القلب، والقلب السّليم على

---

[1] – د. شايف عداشة – نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر – ديوان المطبوعات الجامعيّة – 1984

[2] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1– ص 83

الأخصّ، وهذا ما توحيه عبارة " صنيع الغيث في التّربة الكريمة " حيث توحي بالنّماء والإفادة .

يحصل الجمال الأدبي في نظر الجاحظ بتوفّر جملة من العناصر، اختيار اللفظ البليغ، والمعنى السّليم المؤثر، والابتعاد عن التّكلف والتّصنّع والاستهجان والالتواء .

تشير صحّة الطّبع إلى قوّة الشّاعريّة، حتّى يظلّ العطاء فتيّا لا يخبو ولا يخمد، وهذا يأتيه من حسّه وذوقه وشعوره بما لا يشعر به كثير من غيره (... فصحّة الطّبع في شأن المبدع غيرها في شأن المتلقي، هي في شأن المبدع قوّة الشّاعريّة، ونفاذ البصيرة، فيما حوله دون تكلّف وإسقاط، وفي شأن المتلقي صحّة التّذوّق وقوّة الحسّ الأدبي ونفاذه في جوهر النّص وفي علاقات مكوّناته الأدبيّة)[1].

يستخلص من القول السّابق أنّ النّظرة الحديثة، التي مفادها، أنّ المتلقي لم تكن له مكانة في تراثنا خاصّة، وأنّ المبدع هو كلّ شيء، هي نظرة مجحفة.

كان للعرب ـ منذ قدم الزّمان ـ أسواق أدبيّة، وكان الشعراء يلقون قصائدهم، فكانت القصائد الجميلة ينال أصحابها الإعجاب بل الأكياس من الدّراهم، وكانت تغنّى على ألسنة المعجبين.

دعا الشاعر بشار بن برد إلى مراعاة المتلقي، فقد وصف تلك المرأة الأمّية التي لا تفقه في الشعر بقوله:

---

[1] – محمود توفيق محمد سعد – نظريّة النّظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني – مجلة كلية اللغة العربية – جامعة الأزهر الشريف – ع 21– 1423هـ – شريف شبين الكوم – القاهرة – ص 22

رَبَابَةٌ رَبَّةُ بَيْتٍ تَصُبُّ الْخَلَّ فِي الزَيْتِ

لَهَا سَبْعُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ[1]

فهذه الأبيات عند ربابة أجمل من قول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ

بِسَقْطِ اللِوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[2]

انتقد أبو تمام، عندما كان يضمّن قصائده بعض الأفكار الفلسفية التي تجعل المتلقي متبرّما ساخطا مكلاً مستهجنا من التواءاته فقال له : أبو سعيد الضّرير: يا أبا تمام لم لا تقول ما يفهم ؟ فقال له: يا أبا سعيد : (لم لا تفهم ما يقال ؟)[3].

استرعى انتباهي، ووقفت استقريء قول المتنبي: (ابن جنّي أعلم بشعري منّي)[4]، وجدت أنّ المعنى قريب مما ذهب إليه المحدثون الغربيون، أصحاب نظريات القراءة والتلقي، إن لم نقل المعنى نفسه، ويتجلّى ذلك حينما قالوا بأنّ القارئ هو المنتج للنّص، وليس مستهلكا، وحين قالوا: بموت المؤلف وحياة القارئ فابن جنّي هو المتلقي والمستقبل، والمتنبي هو الملقي أو المرسل أو المؤلّف، والمؤلف يعترف بأنّ المتلقي قد يصل إلى ما لم يتفطّن إليه هو، فالقارئ هو الذي يهب

---

[1] – بشار ابن برد– الديوان – شرحه ورتب قوافيه وقدم له – مهدي محمد ناصر الدين – دار الكتب العلميّة – بيروت – لبنان – ص 226

[2] – امرؤ القيس – ديوان امرئ القيس – ضبطه وصححه : مصطفى عبد الشافي – ط5– 2004– منشورات علي بيضون – دار الكتب العلميّة – بيروت – لبنان – ص 110

[3] – الو احدي – شرح ديوان المتنبي – ص 409

[4] – طبانة – قضايا النّقد الأدبي – الوحدة ، الإلتزام، الوضوح والغموض ، الإطار والمضمون – 1984– دار المريخ للنشر – الرياض –ص 128

الحياة المستمرّة المتجدّدة للنّص، وهذا رغم ما نعرفه عن المتنبي من عنجهية وتعالي وافتخار .

استوقفني قول من تراثنا القديم، استوحيت من خلاله أنّ أدباءنا ونقادنا لم يكتفوا بالقضايا الأسلوبية فحسب، بل تقدّموا عصرهم إلى أن بيّنوا أن للحالة النّفسية دورها، مثلما توصّل إليه المحدثون، تأمّل القول التالي: روي عن محمد بن سلاّم الجمحي أنّه سأل يونس النّحوي من أشعر النّاس ؟ قال: (لا أومئ إلى رجل بعينه، ولكن أقول : امرؤ القيس إذا غضب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا ركب)[1]، ألا ترى معي أنّ " الغضب، والرهبة، والرّغبة، والطرب " أمور نفسانية، مصدرها القلب والعواطف، ومن ناحيّة ثانية تدلّ على أنّ مصدر الإلهام هو القلب، فالقلب هو المبدع وليس العقل .

3- من المظاهر التي تبرز مدى اهتمام أدبائنا القدامى بظاهرة التلقي

كان أدباؤنا يعرفون تمام المعرفة، بأنّ المتقبّل لإبداعاتهم ليس مستهلكا فحسب، ولا يستهان به، فقد كانوا قبل أن يبدعوا وينتهوا، لا بدّ من التفكير في المستمع، ما ذا يكون موقفه بعد الاستماع ؟ أيكون التهجين وعدم الرضا، أم يكون الإعجاب والسّرور ؟ أيصل إلى شغف قلبه فيحرّك مكنوناته ودوا خله ؟ أم يبعث السخط والمقت فيه ؟، وقلت المستمع، لأن الأديب قديما كان يعتمد على الإلقاء والمشافهة، لا على الكتابة والقراءة .

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة – ط1– 1996– دار الفكر العربي – القاهرة – ص 101

حين يحوي النّص الأدبي مزايا الجودة من كلّ الجوانب، فنّية وجمالية وصحّة وإقناعا وحسن صياغة وغيرها، بهذا يستحوذ على المتلقي(المتلقي يرتبط بجوّ النّص، ثمّ ينفتح عليه بما يساعده على تصوّره تصوّرا دقيقا ليقبل على قراءته الأولى قراءة تقرّبه من مستوياته الفنّية وقيمه الجماليّة)[1]، فوجود المؤلّف أو المبدع بالضرورة يوجد المتلقي، وإلاّ كان الإبداع بضاعة مكدّسة يصيبها البلى والضياع (لولا المبدع الأوّل لما وجد النّص، ولولا النّص لما وجد المبدع الثاني أي المتلقي الذي يثري النّص ولا يقبل أبوّته)[2].

يعتبر الإبداع أو الأثر الأدبي حلقة الاتصال بين المبدعين والمتلقين(فالنّص الأدبي - أيّا كان زمانه - بقي يمثّل صورة التجربة الإبداعية في مادة الاتصال بين المبدع " المؤلّف الأوّل والقارئ الأوّل " وبين المتلقي " المؤلّف الثاني والقارئ الثاني)[3].

يبدو الاهتمام بالمتلقي في تراثنا من خلال قضايا أعطوا لها الأولوية، وأسالوا الحبر الكثير فيها، فدوّنوا الكتب ففضلوا - اعتمادا عليها - أدباء عن أدباء، وجعلوها امتيازا ومجال مفاضلة وترقية، ومن هذه المزايا :

أ- الفصاحة والبيان :

---

[1] – ابن رشيق – العمدة – ج1– ص– 189 و : ابن قتيبة – الشعر والشعراء – ج1– 78

[2] – د. حسين جمعة – المسبار في النقد الأدبي ، دراسة في نقد النّقد للأدب القديم وللتناص – موقع إتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت – منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2003– ص 13

[3] – المرجع نفسه – ص 18

يتحدّث الجاحظ في كتابه البيان والتّبيين، وهو في موضع الحديث عن مدى تأثير الملقي على الملقى عليه " المتلقي " قال : قال الله عز وجل على لسان موسى عليه السلام (***وَأَخِي هَارُونَ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِي رِدْءًا يُصَدِّقُنِي، إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُونِ***)[1] وقال: (***وَيَضِيقُ صَدْرِي وَلَا يَنْطَلِقُ لِسَانِي***) [2]، نلاحظ هنا أنّ الفصاحة وطلاقة اللسان وحسن البيان والإبانة، خاصة في البثّ شفويا، لها وقع وحجّة يأسران النّفوس(... لتكون القلوب إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنّفوس له أسرع، والأعناق إليه أسرع)[3]، الجاحظ هنا استعمل صيغة التفضيل، دون ذكر المفضّل منه، ليدلّ على المبالغة في أنّ سبيى المتلقي بالفصاحة، وأنه لا يضاهيها غيرها .

أكّد الجاحظ ما ذهب إليه باستدلاله بآيات كثيرة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر قوله تعالى: (***الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الإِنْسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ***)[4]، وقوله تعالى: (***هَذَا بَيَانٌ لِلنَّاسِ***)[5]، ولفظة البيان، زيادة عن كونها الفصاحة، فكذلك من معانيها التّوضيح، والتبسيط، والتّسهيل، وهذه العناصر ضرورية في أيّ عمل إبداعي، ومن دونها يكون العمل مبهما غامضا يبعث الملل في النّفوس والكلل في العقول، وهو من قبيل الطّلاسم .

---

[1] – سورة القصص– الآية 33
[2] – سورة الشعراء – الآية 12
[3] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1 – ص 19
[4] – سورة الرحمن – الآية 4/1
[5] – سورة آل عمران – الآية 138

يؤكّد مالك بن دينار ما ذهب إليه الجاحظ من أنّ قوّة البلاغة تملك السامعين وتهزهم، وتأخذ القارئين وتسحرهم قال: (ربّما سمعت الحجاج بن يوسف يخطب ويذكر ما صنع به أهل العراق، وما صنع بهم، فيقع في نفسي أنّهم يظلمونه، وأنّه صادق لبيانه وحسن تخلّصه بالحجج)[1]، والملاحظ أنّ مالك لم يكن من العامّة بل كان من أصحاب القول والكلام، فما بالك ممن هو أقلّ منه دراية (وما لا حظه مالك بن دينار على بلاغة الحجاج لا يختلف ذاك عن عصرنا إلاّ باختلاف وسائل العصر في الإرسال والتلقي)[2] .

يتميّز النّص إذا وسم بالصّفات المذكورة آنفا، بالجمال العام، لأن مدار النّص ومرماه، هو ما يتركه في نفسية السامع أو القارئ، وهذا لا يتأتى إلاّ بإخراج المعنى الخفيّ وإرجاعه جليّا في ذهن المستقبل(... إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلّغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع)[3].

يستفاد من كلّ ما سبق، أنّ المبدع " صاحب النّص " ليست له الحرّية في أن يكتب كيفما شاء، بل عليه أن يراعي المستقبل، وكيف يجعله مشدودا ومتابعا وقارئا، يقول محمد المبارك رادّا عن سؤال، هل يملك الشاعر الحرّية في القول: (لم يكن الشاعر يمتلك الحرّية المطلقة

---

[1] – د. أحمد درويش – دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث – دار غريب للطباعة والنشر – 1998– القاهرة – ص 61

[2] – المرجع نفسه – ص 72

[3] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1–ص55

في كتابة النّص فهو يرجع إلى عدد معيّن من سنن الكتابة، ويشكّل الخروج عليها، أو التّغاضي عنها مساسا بنظام الكتابة وأعرافها)[1].

يقدّم أبو حيّان التّوحيدي المزايا التي نجلب بها المتلقي، ونكسب رغبته وميوله، فيقول: (أن يكون انحياش اللفظ للفظ في وزن انحياش المعنى للمعنى، وهناك يقع التّعجّب للسامع، لأنّه يهجم بفهمه على ما لا يظنّ أنّه يظفر به، كمن يعثر بمأموله على غفلة من تأميله ..... وأن يكون نصيب المفهوم من الكلام أسبق إلى النّفس من مسموعه إلى الأذن، وتكون الفائدة عن طريق المعنى أبلغ من ترصيع اللفظ، وتقفية الحروف، وتكون البساطة فيه أغلب من التركيب، ويكون المقصود ملحوظا في عرض السّنن، والمرمى يتلقى بالوهم لحسن الترتيب) [2]، فالكلمات التي استعملها التّوحيدي مثل: انحياش/ التّعجّب/ السّامع/ يهجم/ فهم/ المأمول/ الأذن/ البساطة/ حسن الترتيب/ فهذه الكلمات تصلح لأن تكون مصطلحات، بل مصطلحات حداثية، تساير كلّ أزمنة الإبداع، وتستوعب كلّ استجداد، ولو طبّقها كلّ مبدع لفاز بالمزيّة والسّبق في شدّ المتلقي وأسره .

مما يثلج الصدر، ويقنع العقل، ما أورده التّوحيدي في كتابه مثالب الوزيرين، من أنّ الأديب العربي كان يؤثر القارئ على نفسه، ويمنح له الأسبقية، ويضعه في مخيّلته قبل الخوض في كتاباته قوله: (... وإذا كنت أيّها القارئ المنصف، والناظر المتعرّف على ما يحسن بك فما

---

[1] – محمد المبارك – استقبال النّص عند العرب –ط1– 1999– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان – ص 200

[2] – أبو حيّان التّوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص 141/ 142

أبالي أن يفوتني ما أحبّه لنفسي، لأنّ هواي يخدم هواك، وطاعتي تطلب رضاك ، ومن واصل حبيبه، أين يجد العاذل فيه موقعا)[1]، يحمل هذا النموذج مصطلحات، توحي بأن المؤلّف خادم والمتلقي مخدوم، مثلما أنّه يرى أنّ العلاقة بينهما حبّية، لا عدوانية راصدة، بينما يرى الجاحظ أنّ العلاقة بينهما عدوانية، وليس في ذلك تباين، فالمحبّ يعمل من أجل إرضاء محبّيه، والمبدع الذي يرى أنّ المتلقي عدوّ له يترصّد أخطاءه، فهو يعمل معه بحذر، ويحترس منه، وفي كلتا الحالتين يعمل المبدع من أجل إرضاء متلقيه،وهنا يطرح السؤال، أبعد كلّ هذا يراودنا الشك في مكانة وقيمة المتلقي ؟ ألم تكن له الحظوة الكبيرة واللائقة به منذ عصور خلت ؟ الرّاجح أنّه لا مراء ولا لبس في هذا .

ب ـ **الطّبع والتّكلّف** :

المطبوع: هو ذلك الذي يصدر عنه الكلام بعفوية قال صاحب نفح الطّيب: (صادق القول، مسلوب التّصنّع، كثير الدّهشة، مفرط الخفة)[2]، فهو لبق، صاحب بداهة وحذاقة وفطنة وذكاء.

يعتبر الصدق وانعدام التصنّع ، والدهشة والخفّة علامات ينماز بها الأديب المطبوع، وكلّ قواعد اللغة العربية والتخريج القياسي، سواء على مستوى الصرف أو النحو أو الأسلوب، فهو يستند إلى الوازع الفطري.

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – مثالب الوزيرين – تح : إبراهيم الكيلاني – دار الفكر المعاصر – بيروت – لبنان – ص 35 و:
زيد إبراهيم عبد العزيز – السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيّان التوحيدي نموذجا – ط1– 2009– – عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعيّة – ص 235

[2] – أحمد بن محمد المقري التلمساني – نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب – تح : إحسان عباس – ج5– دار صادر – بيروت – 1968– – ص 208

أمّا التكلّف أو التّصنع: فهو ما صدر عن شخص من كلام تشعر فيه بالفتور، أو الملل أو الإسراف، وأنّه ليس صادرا من سجيّة (فالتّصنّع ليس فيه تمتّع، ولا مع التّكلّف)[1]، التّصنّع هو التّكلّف والإسراف من الألوان البديعيّة، والزّخرفة اللفظية، محاولة من صاحبها إيهام المتقبّل والمستقبل للتأثير فيه، لكن ذلك لا يتحقّق، وإن تحقّق فهو آني لا غير .

الطّبع جميل والتّكلّف ذميم، سواء في الخطاب الأدبي أو في الدّعوة والنّصيحة، بل وفي كلّ فنّ وميدان، قال عامر بن قيس: (الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان)[2]، لأنّ القلب يخاطب القلب، فيكون البصر، وتكون البصيرة حاضرين، فالعبرة ليست بالقول العسول، واللغط الكثير، والتّشدّق بالكلام، قال الحسن بن علي رضي الله عنهما حين سمع متكلّما يعظ فلم تقع موعظته بموضع من قلبه، ولم يرق عندها (يا هذا إنّ بقلبك لشرّا أو بقلبي)[3]، الأدب الجميل ما نجم عن السليقة والطبيعة والقريحة، لأنه بذلك صدر من أجل أن يترك أثرا ومتعة في المتلقي دون أن ينتظر شيئا آخر، وهكذا الأدباء الذين يحترفون الأدب، ويأتيهم لا أن يعيشوا عالة عليه يقول أحدهم :

إنِّي بَغَيْتُ الشِّعْرَ وَابْتَغَانِي حَتَىْ**

---

[1] – أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري – مجمع الأمثال – ج2– تح : محمد محيي الدين عبد الحميد – دار المعرفة – بيروت– د.ط – ص 257

[2] – الجاحظ – البيان والتبين – ج1– ص 17

[3] – المصدر نفسه –ج1–ص 59

تَى وَجَدْتُ الشِّعْرَ فِي مَكَانِي[1]

فالكلام الرّاقي والشعر الجيّد إنّما يحصلان حين يصدران عن طبع وسجيّة (والكلام الفاخر، والنمط العالي الشريف، والذي لا تجده إلاّ في شعر الفحول البزل، ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاما)[2].

اهتمّ نقادنا بهذا العنصر، وأعطوه عناية فائقة، ومن ذلك كثرت فيه الأقوال، قال عمر بن لجاء لبعض الشعراء: (أنا أشعر منك، قال : وبم ذاك ؟ قال: لأنّي أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمّه)[3].

يحقّق الطبع الانسجام في الأدب، والانسجام هو (أن يأتي الأدب خاليا من العقادة، كانسجام الماء في انحداره، ويكاد لسهولة تركيبه، وعذوبة ألفاظه، أن يسيل رقة)[4]، والطّبع والتكلّف لا ينحصران في الشّعر، بل في الأدب بأجناسه الشعرية والنثرية، قال أبو داود بن جرير: (رأس الخطابة الطّبع، وعمودها الدّربة)[5]، فالطبع والتّكلف يؤثران على اللفظ والمعنى، وعلى الأسلوب والمضمون فمن ذلك ذكر ابن سنان الخفاجي، وهو يتحدّث عن السّهولة قال: (هي خلوص اللفظ من التّكلف، والتّعسّف في السّبك)[6]، فعندما يتحدّث النقاد على أنّ الإكثار من المحسّنات البديعية عيب في الأدب، فهذا كلام عام في الحقيقة، ويحتاج إلى بعض التّوضيح، وهو أنّ العيب ليس في الإكثار ولكن في

---

[1] – المصدر السابق –ج1– ص 98

[2] – الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز – شرح وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي – ط1– 2004– دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع – بيروت – لبنان – ص 101

[3] – الجاحظ – البيان والتبيين –ج1–ص 118

[4] – تقي الدّين أبي بكر علي – خزانة الأدب – ج1 – ص 417

[5] – الجاحظ– البيان والتبيين – ج1–ص 38

[6] – تقي الدين أبي بكر علي –خزانة الأدب –ج2– ص 478

التّكلّف، وإلاّ كيف نفسّر أنّ بعض السور القرآنية مسجوعة من أوّلها إلى آخرها، فالقضية قضية طبع وتكلّف، يقول صاحب المثل السائر- ابن الأثير " تـ 637هـ" في السجع (وأمّا إذا كان محمولا على الطّبع غير متكلّف، فإنّه يجئ في غاية الحسن، وهو أعلى درجات الكلام)[1]، هذا القول يؤيّد المذكور آنفا، ويؤكّد هذا النموذج ما ذهب إليه صاحب الأعشى في صناعة الإنشا(تـ 821هـ)بقوله:(أن يكون السّجع بريئا من التّكلّف خاليا من التّعسّف، محمولا على ما يأتي به الطّبع)[2] .

يكون القول مؤثّرا يقع من النفس وقع الماء البارد في يوم القيظ وفي الصّحراء، حين يكون ناجما عن طبع وفطرة وسليقة (فالمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر البيت عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم ينذجر)[3] .

كان أدباؤنا ونقّادنا يعلمون ما للطّبع من ميزة حسنة، وأثرا بليغا وجميلا، يضفيه على الإنتاج الأدبي والإبداعي يقول أبو حيّان التوحيدي ناصحا وموجّها (يا هذا الكلام قصرا، ولا يعطيك كارها، تكلّم على سجيّة النّفس، وعفو الطّباع، وأطرح البقية جانبا، وجانب التّكلّف)[4].

---

[1] – ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد – المثل السائر – تح : محمد محيي الدين عبد الحميد – ج1– د.ط– 1995– المكتبة العصرية – بيروت – ص 198

[2] – القلقشندي أحمد بن علي– صبح الأعشى في صناعة الإنشا– ج2– – ص 313

[3] – ابن قتيبة – الشعر والشعراء – ج1– ص 24

[4] – أبو حيّان التوحيدي – مثالب الوزيرين – ص 285

يتميّز الأديب صاحب الطبع والسّجية في أدبه ، أنّه يجيد فيما يتناسب مع طبعه، أي أنّه لا ينافق فيما يقوله ولا يخادع (وأغرب من ذلك أنّ صاحب الطّبع في المنظوم يجيد في المديح دون الهجاء، أو في الهجاء دون المديح، أو يجيد في المراثي دون التهاني، أو في التّهاني دون المراثي، وكذلك صاحب الطّبع في المنثور)[1]. الأديب المطبوع لا يمكن أن يجيد في غرضين متناقضين، ولهذا فإنّ شعراءنا وكتابنا الكبار عبر التاريخ، تجد الواحد منهم رغم باعه الكبير في ميدانه، كان أجود وأروع في أحد الأغراض لا في كلّ الأغراض، فمثلا امرؤ القيس كان متمكّنا أكثر في الغزل، وعنترة كان أكثر تمكينا في الفخر، والمتنبّي في الحكمة أكبر، والبحتري في حسن التعبير وهكذا، يقول الآمدي مبرزا فضل البحتري وجمال شعره (أعرابي الشّعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنّب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام)[2]. يستفاد ويشتمّ من هذا القول أنّ البحتري حاز الفضل والتّقدم على أبي تمّام، لأن أبا تمام كان من أصحاب الصّناعة اللفظية، و حدث هذا في موازنة الآمدي بين الطّائيين، نلاحظ أنّ سبب المفاضلة والتّقدّم هو الطّبع والفطرة (فلم يغص البحتري على المعاني الدّقيقة، ولم يطلب المعاني الفلسفيّة شأن أستاذه أبي تمام، فكان نتيجة لذلك أن خلص شعره من الغموض، وظهر فيه الطّبع

---

[1] – ابن الأثير –المثل السائر – ج1– ص 27

[2] – أبو القاسم الآمدي – الموازنة بين أبي تمام والبحتري – قدّم له ووضع حواشيه وفهارسه : إبراهيم شمس الدّين – منشورات محمد علي بيضون – ط1– 2006– دار الكتب العلميّة –بيروت –لبنان – ص19

واضحا)[1]، لقد تفوّق الطالب على الأستاذ، ليس بالفكر ولا بالمعرفة، ولكن بالطّبع وعدم التّكلف والتصنّع، وهذا من شأنه جعل ابن خلكان يقول فيه (وهذا الشعر هو السّحر الحلال على الحقيقة، والسّهل الممتنع، فلله درّه ما أسلس قياده وأعذب ألفاظه، وأحسن سبكه وألطف مقاصده، وليس من الحشو شيء، بل جميعه نخب)[2].

حدّثنا المبرّد قال: حدّثني عبد الصّمد بن المعذل قال : سمعت الأمير علي بن عيسى بن جعفر يقول: (كنت صبيّا في دار الرّشيد، وكان شيخا ينشد والناس حوله، فقلت لبعض الهاشميين: أما ترى إعجاب الناس بشعر هذا الرجل فقال يا بني: إنّ الأعناق لتقطع دون هذا الطّبع)[3].

يصف صاحب قرى الضّيف (تـ 281 هـ) أبا فراس الحمداني قائلا: (كان فرد دهره، وشمس عصره أدبا وفضلا وكرما ونبلا ومجدا وبلاغة وبراعة وفروسيّة ، ومعه رواء الطّبع ، ولم تجتمع هذه الخلال إلاّ في شعر عبد الله بن المعتز، وأبو فراس يعدّ أشعر منه عند نقدة الكلام)[4]، فمحبّة الشاعر والأديب عموما لدى مستقبليه، ناجمة عن مدى طبعه فأبلغ ما يطلب النّجاح به الطّبع

قال الشاعر :

أَتَى مِنْ شَرِيفِ الطَّبْعِ أَصْدَقَ رَغْبَةً

---

[1] – المرجع نفسه – ص18

[2] – م ن – ص 18

[3] – أبو الفرج الأصفهاني – الأغاني – تح: سمير جابر –ج4– ط2– دار الفكر – بيروت – لبنان – ص 72

[4] – عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس – قرى الضّيف – تح: عبد الله بن حمد المنصور ج1– ط1 – 1997 – دار النشر ، أضواء السلف – الرياض – ص 57

تُخَاطِبُنِي عَنْ مَعْدَنِ النَّظْمِ وَالنَّثْرِ[1]

يبرز صاحب " عيار الشعر " مدى قبول المتلقي للشعر، وذلك كلّما كان الشعر ناجما عن طبع وسجيّة، يقول متحدّثا عن ملاءمة الشعر للطبع (والعلّة في قبول الفهم النّاقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه، أنّ كلّ حاسّة من حواسّ البدن، إنّما تقبل ما يتصل بها ممّا طبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن ، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشمّ الطيّب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المرّ، والأذن تتشوّف للصوت الخفيض، وتتأذى بالجهير الهائل ... فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما، مصفى من كدر العيّ، مقوّما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه، ولطفت موالجه فقبله الفهم، وارتاحت له النّفس)[2]، فهذه شروط وعناصر لعمري كفيلة بأن يستحوذ بها صاحبها على المتلقي، ويستحكم قبضته عليه، وهي شروط تربط بين نفسيّة المبدع ونفسية المستقبل، وبهذا يتحقق المرمى من الإبداع، بأن تميل إليه القلوب، وتصرف إليه الوجوه، وتستدعي به إصغاء الأسماع إليه، وتشرئب إليه النفوس، وتنحني له الرؤوس، وتلوى له الأعناق، وتتأثر به الأعماق، وتحرق به الأشواق .

---

[1] – المرجع نفسه – ص 300

[2] – ابن طباطبا العلوي – عيار الشعر – شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر – مراجعة : نعيم زرزور – ط1– 1982– دار الكتب العلميّة – بيروت – لبنان – ص 20/19

يحصل عن الطّبع جمال اللفظ وحسنه وبهاؤه(فإنّ سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطّبع، ودماثة الكلام، بقدر دماثةالخلقة)[1]، والمطبوع هو الذي يلهم القول إلهاما، لهذا كان أعجب وأدقّ (إنّما كان أعجب، لأنّ عمله أدقّ، وطريقه أغمض، ووجه المشابهة فيه أغرب)[2]، إنّ الأدب المؤثر في النّفوس، المحبوب للقلوب ، الممتع المذاق، هو ما صدر عن سجية وقريحة، سئل أحد الحكماء فقيل له:(متى يكون الأدب شرّا من عدمه ؟ قال: إذا كثر الأدب ونقصت القريحة)[3]، فالأدب غير المطبوع، النّاجم عن التّصنّع، والمعوّز للقريحة، لا طائل منه .

يقدّم التوحيدي الطّبع ويفضّله على التّكلّف (والاسترسال أدلّ على الطّبع، والطّبع أعفا، والتّكلّف مكروه، والمتكلّف معنّى)[4]، فكلّما كان الأديب – شاعرا أم ناثرا – صاحب طبع سليم، يترك النّفس تعبّر عن سجيّة وفطرة كان أدبه مؤثّرا يلقى الاستجابة، ويحقّق الخلود (إنّ البليغ ينبغي به أن يبرأ من التكلّف، ويتباعد عنه لأنّه مفضحة، وصاحبه مذموم، ومن استشار الرّأي الصّحيح علم أنّه إلى سلامة الطّبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ، وأنّه متى فاته اللفظ الحرّ لم يظفر بالمعنى الحرّ)، وينحو نحوه جلّ النّقاد، وعبر مختلف العصور ففي العصر الحديث يقول أحمد الشايب :(فالرّقيق الطّبع، ترقّ

---

[1] – عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس – قرى الضّيف – ج1– ص 6

[2] – الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز – ص 105

[3] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1– ص 61

[4] – د. حسين صديق – فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيّان التوحيدي – ط1– 2003– دار القلم العربي – دار الرفاعي – حلب –سورية – ص 274

ألفاظه، وتسهل فقراته، وتلين عباراته)[1]، فما صدر عن الطّبع والسّجيّة أجمل، وأدعى إلى التّأثّر والاستجابة والمتعة والتّذوق .

يبرز صاحب كتاب ' سرّ الفصاحة ' ما للطّبع من مزيّة وفضل، وذلك حين وازن بين أشعار المتقدّمين وأشعار المحدثين فقال: (إنّ هذه الأشعار المتقدّمة كانت تقع من قائلها بالطّبع من غير تكلّف ولا تصنّع، والأشعار المحدثة تقع بتكلّف وتعمّل، وما وقع بالطّبع أفضل مما صدر عن التّكلّف)[2]، فقوّة التأثير، وجذب المتلقي، تتأتّى من سلامة الطّبع ودماثته، وانسياب الكلام دون تصنّعه(فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان، والطّبع في تصوير ما في النّفس للغير) [3].

لاحظ ابن جنّي أنّ المتنبي يتجاسر في ألفاظه، واستخرج من شعره نماذج يتقدم فيها الشاعر على المتلقي، وها هو يردّ على من يتهمون ويوسمون المتنبي بالتّكلّف والتّصنّع فيقول: (ولولا جودة طبعه، وصحّة صنعته لما تعرّض لمثل هذا)[4]، فاتهامهم له دلالة على أنهم تأثّروا بشعره، وموقفهم ما هو إلاّ حسد وغيرة .

يتحدّث الدكتور إحسان عباس عن الأديب الأندلسي " ابن شهيد " معلقا، فيذكر عنه أنّه هاجم اللغويين وعنّفهم لأنّهم كانوا يعتقدون أنّ بضاعتهم - من استيفاء مسائل النحو، وحفظ الغريب تصيب البيان،

---

[1] – أحمد الشايب – الأسلوب – ط12– 2003– ص 130

[2] – ابن سنان الخفاجي – سرّ الفصاحة – ط1– 1982– دار الكتب العلمية –بيروت – لبنان – ص208

[3] – الباقلاني – إعجاز القرآن – تح : د. أحمد صقر – ط3– دار المعارف – مصر –ص119

[4] – د. السيد فضل –تراثنا النقدي – دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني – منشأة المعارف – 1987– الأسكندرية – مصر – ص 74

وإنّما إصابة البيان تتأتى بالطبع[1]، والشيء الملفت هو أنّ نقادنا تعرّضوا لقضايا تجاوزوا بها عصرهم، يقول ابن شهيد (ومقدار طبع الإنسان، إنّما يكون على مقدار تركيب نفسه مع جسمه)[2].

لقد وقف " إحسان عباس عند هذا القول، فبيّن أنّ ابن شهيد يرى أنّ من تغلّبت نفسه على جسمه كان مطبوعا روحانيا، فتجيء الصورة عنه في أجمل هيأة، وأمّا الآخر الذي يستولي جسمه على روحه، فإنّ صور الكلام تتكوّن لديه ناقصة، وهذه نظرة جديدة بالقياس لعصر الكاتب ،يقول ابن شهيد: (فمن كانت نفسه المستولية على جسمه فقد تأتي منه في حسن النظام صورة رائقة من الكلام تملأ القلوب، وتشغف النفوس، فإذا فتّشت لحسنها أصلا لم تجده، ولجمال تركيبها أسسا لم تعرفه، وهذا هو الغريب، أن يتركب الحسن من غير الحسن)[3].

يستحسن الجمال حين يستخرج من القبيح، أمّا أن يؤخذ الجمال من الجميل فذلك لا يبدو إبداعا، بل هو أمر عادي، وغير العادي أن يؤخذ القبيح من الجميل، ففي الاختلاف الإبداع .

وأكثر من هذا فقد رأى أنّ للأعضاء أثر في تكوين الأديب وفي تأثيره على المتلقي، بل وحتى هيئته [4]، وهذا يدلّ دلالة قويّة على أنّ النّقاد والأدباء العرب لم يكونوا مستهلكين بل ساهموا في تطوير كيفية إيصال المعلومة للآخر، وفي كيفية استمرار التواصل مع الغير.

---

[1] – ينظر – إحسان عباس – تاريخ النقد الأدبي عند العرب –ط4– 1983– دار الثقافة – بيروت – لبنان – ص 479

[2] – المرجع نفسه – ص 479

[3] – عبد الله سالم المعطاني– ابن شهيد الأندلسي وجهوده في النقد الأدبي– ص 124

[4] – ينظر – المرجع نفسه – ص 134/131

لا غرو ولا عجب في أن جعل بعض النّقاد " الطّبع " عنصرا من عناصر الإبداع الفنّي، فقد قال أحمد مطلوب - وهو يتحدّث عن القاضي عبد العزيز الجرجاني :(إنّ عناصر الإبداع الفنّي أربعة، اثنان يولدان مع الأديب هما: الطّبع والذكاء)[1]، بخلاف التكلف والتّصنّع (إنّ مع التّكلّف المقت، وللنّفس عن التّصنّع نفرة، وفي مفارقة الطّبع قلّة الحلاوة، وذهاب الرّونق، وإخلاق الدّيباجة)[2]، ومن علامات الأديب المطبوع، أن يتصف أدبه بميزات النّفاذ في القلوب، وامتلاك العواطف والعقول(فالمطبوع من الشعراء، من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر البيت عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع، ووشـي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم ينذجر)[3]، من هنا تشعر بعدم التّكلّف ولا المداراة ولا المحاباة ولا الخيانة ولا المجاراة.

فسّر أبو حيّان التوحيدي " تـ 414هـ " - في الإمتاع والمؤانسة - الإبداع فبيّن منابعه وأصوله ،من أنّه(ينبعث من أوّل مبادئه، إمّا عن عفو البديهية، وإمّا عن كدّ الرّوية، وإمّا أن يكون مركّبا منهما)[4]، فالبداهة والرّوية معا أو أحدهما شرطان ضروريان لتحقيق المزية والفضيلة .

ج - الصّـــدق

---

[1] – أحمد مطلوب – اتّجاهات النّقد الأدبي في القرن الرّابع الهجري – وكالة المطبوعات – الكويت – ط1– 1973– بيروت – ص 288

[2] – المرجع نفسه – ص 293

[3] – ابن قتيبة – الشعر والشعراء – ص 24

[4] – د. عفيف البهنسي – علم الجمال وقراءات النص الفني – ط1– 2004– دار الشرق للنشر – دمشق – سوريا– ص 17

المقصود بالصّدق، هو الصّدق الفنّي لا الأخلاقي، وهو عنصر أساسي في العمليّة الإبداعية عامّة والأدبيّة خصوصا، لأنّه صنو للإعتدال الجمالي، ومسوّغ للفهمّ بسب أنّ النّفس تأنسه وترتاح إليه (والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصّواب الحقّ ، ويستوحش من الكلام الجائر الخطإ الباطل)[1]، فالصّدق ميزان الصواب قبل اللفظ والمعنى والتركيب، فالصّدق الفني هو الكشف عن المعاني المختلجة في النّفس والتصريح بما هو مكتوم ومكنون في دواخلها حقيقة وإخلاصا، لا باطلا وغشّا .

يضفي الصدق على المعنى الجمال والبهاء، ويحقّق الميل والمتعة لدى القاريء المتلقي (فزينة اللفظ في المعنى، وحسن المعنى في الصدق، والصدق ينقسم على صالح القول المؤدب والفعل المهذّب) [2]، فجمال اللفظ إنّما يستمدّ من جمال المعنى، وجمال المعنى يقوم على صدقه .

سبر التّوحيدي وجمع أسباب الإعجاب والجمال والإقناع فوجدها ماثلة في صدق الأثر وخروج ما في القوّل إلى الفعل، موافقا لما في نّفس المبدع، ولما عند الطبيعة وصدق التّعبير في هذا الأثر(لأنّ الصدق الذي يتضمّنه القول، يشفع لما فيه من قلّة الفصاحة)[3]، يضفي

---

[1] – إحسان عباس – تاريخ النقد الأدبي عند العرب – ص 142

[2] – أبو حيّان التوحيدي –الإشارات الإلهية –تح : وداد القاضي – الجزء الأوّل ومعه ملخص من الجزء الثاني – ط2– 1982– دار الثقافة – بيروت – لبنان – ص 387

[3] – ارسطوطاليس فنّ الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد – ترجمه عن اليونانية ، وشرحه وحقق نصوصه : عبد الرحمن بدوي – دار الثقافة – بيروت – لبنان – ص 247

الصدق على النّص ويمنح له الجمال، ويغطي عليه الجانب السلبي المتمثّل في البراعة التعبيرية والأسلوبية .

أعار نقادنا اهتماما كبيرا ـ قديما وحديثاـ للصدق الفنّي، فهو يحقق قوّة التّأثير في المتلقي، والخلود للأثر الفنّي، يقول أحمد أمين: (يجب أن نعير اهتماما لما يسمّونه مبدأ الصّدق، وقد كان أفلاطون أوّل من أعلنه، وهو أنّ أساس كلّ عمل جيّد وخالد في الأدب هو الإخلاص التّام من الفرد لنفسـه، والإخلاص التّام منه لتجربته الخاصّة في الحياة)[1].

يتحقق الخلود للنّص الأدبي إذا ما توفّر عنصر الصّدق الفنّي وحتى الأخلاقي(إنّ أساس كلّ عمل جيّد وخالد في الأدب هو الإخلاص التام من الفرد لنفسه، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصّة في الحياة ، وهذه الصفة هي التي عدّها " كارليل " العنصر الضروري لتكوين كلّ عظمة وبطولة)[2].

يرى التّوحيدي أنّه لا يمكن الاستغناء عن الصّدق الفنّي في حصول الجماليّة في الأدب(فالبلاغة في رأيه ليست وقفا على جمال الشكل، بل أيضا على صـدق المعنـى وصحّته)[3].

لا يقصد بالصدق الصدق الواقعي، بل الصدق المقصود هو الصدق الفني الذي يعني (أصالة الكاتب أو الشاعر في تعبيره ، ولعل

---

[1] – أحمد أمين – النّقد الأدبي – ط4– 1967– دار الكتاب العربي – بيروت– لبنان – ص 37/36

[2] – المرجع نفسه – ص 37

[3] – د. حسين الصديق – فلسفة الجمال ومسائل الفنّ – ص 275

هذا ما قصد إليه عمر بن الخطاب رضي اللـه عنه)[1]، مثلما يقصد بالكذب الفنّي(هو ما توجبه الصورة الفنّية من تعبير يعبّر به عن إحساس صادق)[2]، لهذا فالمتلقي لا يطلب من المبدع أن يكون صدقه واقعيا بل فنّيا، فأنت لا تطلب من القاصّ أن تكون قصّته واقعية، وإنما تطلب منه أن يقنعك فنّيا ، لأجل هذا يكثر من الوصف والسرد حتّى يخيّل لك ذلك بأنّه حقيقة واقعية، وفي نفس السياق نفى قدامة بن جعفر " تـ 337هـ"(الصدق والكذب الواقعيين، وأقرّ بالصدق الفنّي)[3].

سئل عمر بن الخطاب رضي الله عنه عن سبب عجبه بشعر زهير بن أبي سلمى حين مدح هرم بن سنان، فقال: (...كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتبع حوشيّه، ولا يمدح الرّجل إلاّ بما فيه)[4]، فالصّدق كفيل بوقوع الإعجاب، وهو عنصر أساسي من عناصر الجمال في الأدب .

تحدّث ابن طباطبا " تـ322هـ" عن الصدق فرأى(أنّ للصياغة أثرا في قبول المعنى، لا سيّما إذا أيّدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النّفس)[5]، إنّه وصف الصدّق بالجّذاب للقلوب والنّفوس.

يدلّ هذا على أنّ الصّدق في المجال الأدبي له قسطه الوافر، ودوره المهم والخطير في تحقيق الجماليّة والانجذاب، فكلّما كان النصّ حاويّا الصّدق، كان تأثيره وأسره للمتلقي، فالنّفس بطبعها تميل إلى ذلك

---

[1] محمد صايل حمدان ، عبد المعطي نمر موسى ، معاذ السرطاوي – قضايا النقد القديم – ط1– 1990 – دار الأمل للنشر والتوزيع – – أربد – الأردن – ص 29

[2] – المرجع السابق – ص 29

[3] – المرجع نفسه – ص 32

[4] –الجمحي محمد بن سلام – طبقات فحول الشعراء – ص 63

[5] – محمد صايل حمدان ،عبد المعطي نمر موسى ،معاذ السرطاوي – قضايا النقد القديم – ص 31

وترتاح له، فالكلام إذا خرج من قلب القائل تجاوز أذن السامع، وكانت الاستجابة والإذعان يقول أبو حيّان التوحيدي(... إنّ القائل إذا لم يكن واجدا لما يقوله، لم يكن السامع واجدا بما يسمعه، إنّما هو قلب يناجي قلبا، وروح تناجي روحا، وعقل يطارح عقلا، وربّ ينادي عبدا، وعبد ينادي عبدا، فالمنادي من حيث ينادي بالصّدق مجيب، والمنادى من حيث يجيب بالحقّ مناد)[1]، ومصداق ما تنزاح هذه الغايات التّوقيعيّة أنّ (اللسان لا يبلـغ من القلوب حيث يريد إلاّ بالبلاغة)[2].

د- اللفــظ والمعــنى

كان الجاحظ أوّل من أشعل شرارة المعركة بين أنصار اللفظ والمعنى، وهو من أنصار اللفظ، فيرى أنّ الأناقة والجودة والجمال في الألفاظ ، فالمقياس عنده للجمالية الأدبية، يكون في اختيار اللفظ وجزالته، وحسن تركيبه، ورقة وجودة السّبك فـ(المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والقروي والبدوي، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحّة الطّبع، وجودة السّبك، فإنّمـا الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير)[3].

أيّد أبو هلال العسكري " تـ 395هـ" الجاحظ، فحذا حذوه، وسلك منهجه، فقد عقد فصـلا في كتـابه " الصناعتين " فيـقول: (الكلام – أيّدك الله – يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخيّر ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهية –ص 304
[2] – الجاحظ– البيان والتبيين – ج1– ص 211
[3] – الجاحظ– الحيوان – ج3– ص 132/131

إعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلّة ضروراته بل عدمها أصلا، حتّى لا يكون لها في الألفاظ أثر فتجد المنظوم مثل المنثور، في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه، فإذا كان الكلام كذلك، كان بالقبول حقيقا وبالتّحفّظ خليقا)[1]، أمّا (المعنى فليس يطلب منه، إلاّ أن يكون صوابا)[2].

يلاحظ من خلال القول السابق، أنّ المدار على الجانب الشكلي اللفظي التّركيبي، فاللفظ الجميل الرّقيق الموحي سواء أكان مفردا أو مركّبا، له وقعه وجماله وقوّة تأثيره يقول ابن رشيق (فالألفاظ من الأسماع كالصّور من الأبصار)[3]، فكلّما كان اللفظ مختارا عذبا لطيفا، والمعنى صحيحا مقنعا شريفا، كان التأثير أشدّ وأبلغ وأوفى، وفي مقام إثبات الآمدي لتفوّق وجمال ورونق شعر البحتري على شعر أبي تمام، يقول: (وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المكشوف بهاء وحسنا ورونقا، حتّى كأنّه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري، ولهذا قال النّاس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام)[4]، وعلى النّقيض والعكس تماما، فكلّما كان التأليف والصياغة رديئتن، واللفظ خشنا والمعنى قبيحا غير مستساغ، حدث النّفور(وينبغي أن تعلم أنّ سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب لطلاوة

---

[1] – أبو هلال العسكري – الصناعتين – تح : د. مفيد قميحه – دار الكتب العلمية – ط2– 1989– بيروت – لبنان – ص 69

[2] – المرجع نفسه – ص 72

[3] – ابن رشيق – العمدة – ص 128

[4] – الآمدي – الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – ص 60/61 و : أدونيس – الثابت والمتحوّل من نهاية العهد الأموي حتى أوائل القرن الرابع الهجري – ج2– ط2– دار العودة – بيروت – لبنان – ص 202

المعنى الدّقيق ويفسده ويعميه حتّى يحوج مستمعه إلى طول تأمّل)[1]، فاللفظ والمعنى متلازمان، فإن اختل أحدهما تأثر الآخر، فالجودة لا تحصل إلاّ بجمال وقوة كليهما قال الأصمعي: (أجود الشعر ما وصل معناه إلى القلب مع وصول لفظه إلى السمع)[2] .

كان مقياس التفاضل والجودة لدى أدبائنا في الحكم على قوّة وجمال وحسن نتاج الأديب شاعرا كان أم ناثرا، اللفظ والمعنى (كانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، فشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السّبق فيه لمن وصف)[3]، فمن كانت هذه صفاته نال الفوز والحظوة والمدح والتّفوّق، وبالتالي كان جديرا بالسّماع أو القراءة (فروعة اللفظ لا تسبق بك إلى الحكم، وإنّما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف)[4]، لأنّ الغاية تحقيق عمليّة الإفهام، ولا يتأتّى ذلك إلاّ ببساطة اللفظ ووضوح المعنى (وليس الكتاب إلى شيء أحوج منه إلى إفهام معانيه، حتّى لا يحتاج السامع لما فيه من الرّويّة، ويحتاج من اللفظ إلى مقدار يرتفع به عن ألفاظ السّفلة والحشو، ويحطّه من غريب الأعراب، ووحشيّ الكلام ... لأنّ الناس كلّهم قد تعوّدوا المبسوط من الكلام)[5].

يبرز الباقلاني (ت 404 هـ) - وهو في سياق تحدّثه عن إعجاز القرآن - محاسن الأدب عموما والشعر خصوصا(فعذوبة الشعر تذهب

---

[1] – المرجع نفسه – ج2– ص 202

[2] – أسامة بن منقذ – البديع في الشعر – حققه وقدّم له : عبدآ .علي مهنّا – ط1– 1987– دار الكتب العلميّة – بيروت – لبنان – ص 235

[3] – أحمد مطلوب – اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري –ص288

[4] – المرجع نفسه – ص 292

[5] – الجاحظ– الحيوان – ج1– ص 90

بزيادة حرف أو نقصان، فيصير إلى الكزازة، وتعود ملاحته بذلك ملوحة، وفصاحته عيّا، وبراعته تكلّفا، وسلاسته تعسّفا، وملاسته تلوّيا وتعقّدا)[1]، لا حظ كيف أنّ اللفظ وفصاحته وسلاسته، والمعنى وصحّته واستقامته، ما ذا يفعلان بالخطاب أو النّص، وكيف يرفعانه .

يرى أبو حيّان التوحيدي أن المدار والجمال والقوة ليس في اللفظ وحده، ولا في المعنى وحده(والنّاس بين عاشق للمعاني، وتابع لها، فالألفاظ تواتيه عفوا، وكلف بالألفاظ، والمعاني تعصيه أبدا، فأمّا من جمع بين هذه وهذه وكان قيما بمنثورها ومنظومها،عارفا باختلاف مواقع تأليفها، فإنّه الحاوي قصب الرّهان)[2]، فالتّوحيدي جمع بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، فالفنّ الحقيقي الجميل المرغوب فيه دون ملل وكلل هو(ما أدى المعنى إلى القلب في حسن صورة اللفظ)[3].

لقد درس الأقدمون اللفظ فبيّنوا مزاياه ومحاسنه، مثلما درسوا مواطن نفوره وعدم رقّته، وسوء استعماله، وما نظرية النّظم عند الجرجاني إلاّ دليل على ذلك، وها هو التوحيدي يقول في نفس القضية (إنّ الكلمة تطلب مقرّها الموافق لها، فإذا صادفت سكنت، وإذا لم تصادف جالت في آفاق النّفوس دائبة، إلى أن تجد مكانها اللائق بها)[4]، فاللفظة حين توضع الموضع الحسن الملائم لها تترك أثرها المحمود، وجمالها

---

[1] – الباقلاني – إعجاز القرآن الكريم – ص 220

[2] – د. حسين الصديق – فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي – ص 274

[3] – أبو حيّان التوحيدي – البصائر والذخائر – تح : وداد القاضي – دار صادر – 1988– بيروت – لبنان – ص 140

[4] – أبو حيّان التوحيدي –الإشارات الإلهيّة – ص 101

المأمول(فالكلام الغريب، واللفظة الشديدة المباينة لنسج الكلام، قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة في وصف ما يلائمها)[1] .

لا يمكن إغفال دور الألفاظ والمعاني والموسيقى - سواء أكانت ناجمة عن الوزن والقافيّة أو المحسّنات البديعيّة أو الإيقاع عموما - في إثارة أحاسيس ومشاعر المتلقي، إذا توفّرت فيها جودة التّأليف، يقول التوحيدي: (الألفاظ تقع في السمع، فكلّما اختلفت كانت أحلى، والمعاني تقع في النّفس، فكلّما اتفقت كانت أحلى والألفاظ وسائط بين الناطق والسّامع، فكلّما اختلفت مراتبها على عادة أهلها، كان وشيها أروع وأجهر)[2]، فللألفاظ سحرها ووقعها وتأثيرها حين تصدر من ملق إلى متلقّ .

اهتمام النقاد العرب بكلّ العناصر التي من شأنها جذب المتلقي، وبعث اللذة والمتعة في نفسه، والتنافس فيمن يجيدها ويحسنها، والعمل من أجل كسب ودّ المتلقي - سامعا كان أم قارئا - كلّ هذا وغيره كثير، يدلّ على تجذر مفهوم التلقي في تراثنا الأدبي وحتّى في الخطاب الدّيني (فالكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النّفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخيّر من اللفظ ما كان أقرب إلى الدّلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن يستكره المطلع عن الأذن، ولا مستنكر المورد على النّفس، حتّى يتأتى بغرابته في اللفظ عن الإفهام، أو يمتنع بتعويض معناه عن الإبانة، ويجب أن

---

[1] – الباقلاني – إعجاز القرآن الكريم – ص 177

[2] – أبو حيّان التوحيدي – المقابسات – المقابسة السادسة – ص 145

يتنكّب ما كان عامّي اللفظ، مبتذل العبارة، ركيك المعنى ....)[1]، فما وضع هذه السمات والشروط إلاّ دليل على أن هذا الكلام موجّه إلى الآخر وهو المتلقي يقول القاضي عبد الجبّار: (والكلام دليل على ما يتضمّن)[2]، وفي السياق نفسه ينصح التوحيدي الكتاب بعدم تفضيل جانب اللفظ عن المعنى أو العكس، فكلاهما رقم ضروري في المعادلة الأسلوبية (ولا تعشق اللفظ دون المعنى، ولا تهو المعنى دون اللفظ)[3]، ولكي يستساغ لا بدّ من دفتر الشروط الذي وقّعه النّقاد، وما يزال في استمرار وتجدّد، فالأدب لا يعرف الرّوتين، فإذا أصابه قتله.

لم يكتف نقادنا بالدّعوة إلى اختيار الألفاظ والمعاني، بل دعوا إلى وضعها في مكانها المناسب، وهذا والله لدليل على ما للمتلقي من حضور في العمل الإبداعي العربي (ولكلّ ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال)[4].

ينحو أحمد الشايب نفس منحى التّوحيدي، فيرى أنّ الصّواب والصّحة في تطابقهما، أي اللفظ والمعنى، وتطابقهما يتحقّق بـ (التعبير الطّبيعي الذي يترك فيه الأديب نفسه على سجيتها السّمحة، دون أن يعمد إلى صنعة شاذة أو تكليف ممقوت، فيكون من ذلك المساواة، وصدق

---

[1] – الباقلاني – إعجاز القرآن الكريم –ص 118/117

[2] – منذر عياشي – الكتابة الثانية وفاتحة المتعة – ط1– 1998– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ص 16

[3] – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص 10

[4] – الجاحظ – الحيوان – ج3– ص 39

الأداء، وتنوّع العبارة)[1]، فالملاحظ هنا أنه جمع بين الطّبع وجمال اللفظ والمعنى، فهم متلازمون متداخلون، فالجمال في الانسيابية والعفوية(وإنّما يروق الكلام إذا جرى جريان السّيل، وانصبّ انصباب القطر)[2].

الجمال والقوّة في تطابق اللفظ مع المعنى، يقول ميخائيل نعيمة وهو يتحدّث عن بلاغة شكسبير: (إنّ بين أفكاره وألبستها اللغويّة ترابطا هو في غاية في الدّقة والفنّ، وهذا التّرابط هو ما يكسبها جلالها الملوكي وسلاستها السّحريّة، ورنّتها الموسيقيّة، ومن ترجمها دون جلالها وسلاستها ورنّتها يكون كمن أخذ من الشجرة ساقها بعد أن عرّاه من الفروع والغصون والأوراق)[3].

كان الجاحظ يولي اهتماما بالمتلقي قارئا كان أو سامعا، ويحرس على عدم سأمه وملله، وذلك بخلطه في كتاباته بين الجدّ والهزل تارة، ويمزج الحقيقة العقلة بالنّكتة المرحة، ثمّ إنّ ولوع الجاحظ بالاستطراد كان من قبيل إخراج متلقيه من موضوع إلى موضوع، ليزيل عنه الضّجر والتّبرّم، وليبعث فيه روح المواصلة، وهكذا كان ديدنه حتّى في كتاباته القريبة من العلمية عنها من الأدبيّة، كما في كتابه "الحيوان"، فأنت لا تقدر على مقاطعة موضوع حتّى تكمله، والشّأن نفسه وأنت تقرأ في كتابه "البخلاء".

كان الجاحظ يعتني اعتناء كبيرا بالمتلقي، ولا أدلّ على ذلك من أنّه عمد كثيرا إلى محاولة بثّ الفرح والمرح في نفسية القارئ وإبعاد

---

[1] – أحمد الشايب – الأسلوب – ص166

[2] – أبو هلال العسكري – الصناعتين –ص 54

[3] – ميخائيل نعيمة – الغربال – ط15– 1991– بناية نوفل – بيروت – لبنان – ص 11

الملل والسّأم والضجر عنه، بعدم الإطالة في الموضوع الواحد مهما كان نوعه، ثمّ عمد وحرص على تشويقه وتجديد رغبته بتنويع أساليبه قال: (قد عزمت، والله الموفق، أنّ أوشّح هذا الكتاب، وأفصّل أبوابه بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب، ومن شكل إلى شكل، فإنّي أرى الأسماع تملّ الأصوات المطربة، والأغاني الحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذلك عليها)[1]، وإذا كانت الأسماع تملّ الأصوات المطربة إذا طالت، فما بالك بالأصوات المؤذية المستهجنة (فالنّفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسّه تسكن إلى ما يوافقه، والعين تألف الحسن، وتقذي القبيح، والأنف يرتاح للطّيّب، وينفر من المنتن، والفم يلتذّ بالحلو، ويمجّ المرّ، والسّمع يتشوّق للصّواب الرّائع، وينزوي عن الجهير الهائل، واليد تنعم باللّين، وتتأذّى بالخشن)[2]، نلاحظ أنّ هذا القول يهدينا إلى كيفية شدّ المتلقي واستجابته واستمراريّة عمليّة التّواصل دون كلل ولا ملل، وهذا يكون بمراعاة ذوقه وإشباع رغبته، ومن هنا تتحقّق القراءة المنتجة كما يصطلح عليها عصريّا (لتكون الأعناق إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنّفوس إليه أسرع)[3]، وهذا لا يحصل إلاّ إذا كان الكلام بليغا راعى فيه صاحبه المتلقي، من سهولة اللفظ ووضوح المعنى وحسن التّعبير (فيكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام النّاطق، ولا يؤتى النّاطق

---

[1] – الجاحظ – الحيوان – ج3 – ص 7

[2] – أبو هلال العسكري – الصّناعتين –ص 72/71

[3] – الجاحظ– البيان والتبيين – ج1– ص 19

من سوء فهم السامع)[1]، فالنّاطق هو المبدع أو الملقي، والسامع هو المتلقي، فالعلاقة تكاملية، وكأني بهذا القول حجة دامغة على أنّ ظاهرة التلقي قديمة في الأدب العربي، وهو وإن كأن موجزا لكنّه يتضمن معنى واسعا، يستوعب كثيرا من آراء أصحاب نظرية التلقي الحديثة والمعاصرة .

يهدف كلّ أديب بأن يلفت انتباه سامعيه أو قارئيه إليه، ولا يتأتّى هذا ولا يحصل إلاّ بأن يكون خطابه في أبهى صورة، وأجمل لباس، وتمام بلاغة الخطاب، هو تقديمه سائغا حلوا لذيذا شافيا كافيا مانعا (إخراجه في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب، وأحقّ بأن يستولي على هوى النّفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الحامد ، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصحّ لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخصّ به، وأكشف عنه، وأتمّ له، وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويطهر فيه مزيّة)[2]، فاستعمال أسماء التفضيل يوحي بأنّ التفاضل لا يخرج عن هذه المزايا التي عدّدها الجرجاني .

أجمل التّوحيدي القول عن اللفظ والمعنى مبيّنا وموضّحا متى يبلغان حسنهما وجماليتهما وزينتهما ؟(زينة اللفظ في المعنى، وحسن المعنى في الصدق، والصدق ينقسم على صالح القول المؤدّب والفعل المهذب،

---

[1] – المصدر نفسه – ج1– ص 61

[2] – عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ص 77

وميراث الفعل باق على وجه الدهر، وخوالد الليالي)[1]، فزيادة عن اللفظ والمعنى فقد تعرّض إلى فضل ربط الأدب بالأخلاق .

هـ - الإيجـــاز

حثّ نقادنا أدباءنا ومبدعينا على الإيجاز -مراعاة للمتلقي- فهناك إشارات كثيرة تومئ إلى ذلك ومنها ما أشار إليه الآمدي (فإنّ أنصار البحتري قدّموه لإيجازه واختصاره في شعره، وهناك إشارات عند غيره ترى أنّ ابن الرومي تأخّر عن الشهرة لإطالته)[2]، نلاحظ أنّ البحتري نال هذه الحظوة والمكانة والشهرة بسبب الإيجاز، وابن الرومي رغم غزارة شعره وكثرته خسر هذه الحظوة .

أوصى أحد الممدوحين الفرزدق - وقد نقل لنا ابن رشيق القول - قائلا: (دعني من شعرك الذي ليس يأتي آخره حتّى ينسى أوّله، قل: في بيتين يعلقان بالرّواة، وأنا أعطيك عطيّة لم يعطكها أحد قبلي)[3].

كان نقادنا يدركون أنّ الكلام إذا طال تنحلّ قواه، والتعبير الموجز القصير هو الأقرب إلى الجماليّة والفنيّة، فالكلام إذا جاء قليلا وقع وقوعا لا يجوز تغييره [4]، ومعنى ذلك أن يتنزّل محكما فلا يجوز تغيير الهيئة التي انسكب عليها ولو بالتنقيح، ثمّ بالغ القدماء في احترام ارتجال الكلام

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 387

[2] – د. فضل – تراثنا النّقدي ، دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني– ص 83

[3] – المصدر نفسه – ص 84 و : العمدة ج2– ص 128

[4] – ينظر – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1 – ص 154

الموقع المتقاصر، حتى قالوا : بأنّ تنقيحه تزوير[1]، فما كان من الكلام متقاصرا كان أنسب للارتجال والابتداع، ويتفق أن يتسمّى هذا النّمط من الإبداع "الانحياش"[2]، وعموما فإنّ الإيجاز اقتصاد، والاقتصاد مطلوب في كلّ شيء، ثمّ إنّ الإيجاز لا يؤدي بك إلى الملل(وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه) [3].

عرف أدباؤنا أنّ شدّ انتباه المتلقي يكون بالضّرب على أوتاره الحساسة، ومشاعره الملتهبة ، فكان يبدأ شعره بالنّسيب واللهو (وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنّسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب ما في الطّباع من حبّ الغزل، والميل إلى اللهو والنّساء، وإنّ ذلك استدراج لما بعده)[4].

تفطّن الأدباء سيّما الشعراء، كيف يحصلون على رضا المتلقي ؟ لذلك يقول ابن قتيبة: " تـ 276هـ "(سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد، إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى واشتكى، وخاطب الربع، واستوقف الرّفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها .... ثمّ وصل ذلك بالنّسيب فشكا لشدّة الوجد وألم الفراق .... ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء إليه، والاستماع له، عقّب

[1] – ينظر – الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب – إعجاز القرآن – ص 152
[2] – ينظر – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص 142
[3] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1– ص 59
[4] – د. فضل – تراثنا النقدي ، دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني – ص 80

بإيجاب الحقوق، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب)[1].

وممّا يبرز مظاهر اهتمام أدبائنا ونقادنا بالعمليّة الأدبيّة التي ينبني عليها كلّ عمل تنظيري أو إبداعي، أنّهم أولوا عناية بنفسيّة الأدباء وخاصّة الشعراء والنّقاد يقول ابن قتيبة: (وللشعراء دواع تحثّ البطيء وتبعث المتكلّف، منها الطّمع، ومنها الشوق، ومنها الشّراب، ومنها الطّرب، ومنها الغضب،وقيل للحطيئة : أيّ النّاس أشعر ؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنّه لسان حيّة فقال: إذا طمع)[2].

الكلام عموما، والشعر خصوصا، لا يصدر إلاّ نتيجة دواع ومحفّزات نفسيّة، حتّى ولو كان ظاهرها مادّيا، فالأغراض الشعرية لها ارتباط شديد بالنّفس وطبيعتها، لذلك نجد شاعرا أقوى وأروع في غرض، وغيره في غرض آخر، وهكذا، قال عبد الملك لأرطأة بن سهيّة:(هل تقول اليوم شعرا ؟ قال كيف أقول وأنا لا أشرب ولا أطرب، ولا أغضب، وإنّما يكون الشعر بواحدة من هذه، وقيل للشنفرى حين أسر : أنشد فقال: الإنشاد على حال المسرّة)[3].

من بين المواطن التي يتجلّى اهتمام أدبائنا القدامى بظاهرة التلقي هو ما فعله عبد القاهر الجرجاني، حينما حاول تحديد خصائص النّص

---

[1] – د. فضل – تراثنا النقدي ، دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني– ص 80
و : ابن قتيبة –الشعر والشعراء –ص 75/74

[2] – الأغاني – أبوفرج الأصفهاني – ج2– ط2 – ص 162
و : محمد عباس – قراءة النّص وجماليّة التلقي بين المذاهب الحديثة وتراثنا النقدي – ص 101

[3] – ابن قتيبة – الشعر والشعراء – ص 18

الشعري بثلاثة أمور هي (التّأثير والتّأمّل والقراءة)[1].

لقد اهتمّ علماء المسلمين ونقادهم بالمتلقي، وقطعوا في ذلك أشواطا كبيرة، ولهم آراء تنمّ عن ذلك الحرص البالغ الذي بذلوه في توفية شروط التّقبّل الفنّي، ومن ذلك اهتمامهم بظروف التلقي الدّاعمة لشروط نجاح الخطاب النّثري حتّى قالوا: (من لم يحسن أن يسكت لم يحسن أن يستمع، ومن لم يحسن الاستماع لم يحسن القول ...)[2]، فلم يفرّطوا في أهميّة أحد من الحضورين :حضور المنشئ، وحضور المتلقي المتأوّل، ولم تتغاض عن أن تشير إلى تلك الجوانب التي عادة ما تهمّش المتلقي في تقييم العمل الأدبي، وقد بالغوا في اعتنائهم بتقييم الجهة الحاضنة للخطاب والثناء على إسهامها في إنجاح العمليّة الإبداعية، حتّى أدّى بهم ذلك الحرص إلى تسميّة المتلقي "مريدا"[3]، والمريد من كان ارتباطه شديدا بمن يتبعه، وفي عرف الصوفيين (هو الذي عرف جلال الربوبية وما لها من حقوق في مرتبة الألوهية على كل مخلوق، وأنها مستوجبة من جميع عبيده بالخضوع والتذلل إليه، وعكوف القلب عليه)[4]، فشبه المتلقي عند العرب بالمتلقي الصوفي عن شيخه، وما يوحيه هذا التشبيه هو مدى الخضوع النفسي، والعكوف القلبي، وامتلاك الجوارح من قبل الملقي على المتلقي .

---

[1] – محمد مشبال – الأثر الجمالي في النّظريّة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني – مجلّة دراسات سيميائية أدبيّة لسانيّة – المغرب – ع 6– خريف /شتاء – 1992– ص 128

[2] – ينظر – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1–ص 75

[3] – ينظر – المصدر نفسه – ص 75

[4] – أيمن حمدي – قاموس المصطلحات الصوفي – دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع – 2000– القاهرة – ص 87

يدلي أبو حيّان بدوله في الموضوع - التلقي - فيكشف عن علائق وعناصر حين ندقّق ونتأمّل فيها تبدو لنا العمليّة واضحة بيّنة، يقول: (يا هذا : القول حجّة على القائل متى لم يؤيّده بما يحققه، والسماع وبال على السامع متى لم يؤكّده بما يشهد الوجد به، على أنّ السكوت على التقصير رضا به، كما أنّ الكلام عليه انغماس فيه، وكما أنّ القول لا يخلو من فتنة الزخرفة، كذلك الأسلوب ليس يعرى من محنة اللفلفة)[1]، فالمصطلحات " القول/ القائل/ السماع / السامع / يؤيّد / يؤكّد / السكوت / الكلام / الزخرفة / فتنة / اللفلفة " هي مصطلحات في خضم الموضوع، فهي جامعة بين الملقي والمتلقي .

لتحقيق الغاية التي تتمثل في تقديم العمل الإبداعي كاملا حتى يتسنّى كسب المتلقي وشدّ انتباهه، يبرز بشر بن المعتمر في صحيفته مبادئ كفيلة بإخراج عمل الأديب كلاً متكاملا(خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إيّاك، فإنّ قلبك تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكلّ غرّة من لفظ كريم، ومعنى بديع ...)[2]، فهذه الصفات تنم عن معرفة صاحبها ودرايته بالأسرار والكوامن التي بفضلها يستحيل النّص في أبدع اللباس وأبهى الحلل.

يعلّق الدكتور "حسن البنداري على قول بشر بن المعتمر مبيّنا أنّه ينبّه ويوجّه إلى كيفيّة إعداد النّص الأدبي الإبداعي، فيرشد إلى استغلال النشاط الجسمي والتركيز الذهني، وهذه اليقظة ليست متاحة حاضرة

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 349

[2] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1– ص 86

دائما، فعلى الأديب أن يراقب نفسه، فإذا أدرك نشاطها اغتنم الفرصة، ذلك أنّ القلب حينئذ يكون أكثر توهّجا، والفكر أشد توقدا، والنفس ملتصقة بالمعنى والموضوع، فتكون العبارة الأدبيّة بناء على هذا مؤثرة في المتلقي، حيث تصبح أحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، لأنّها سلمت من فاحش الخطأ، وتركّبت من لفظ كريم ومعنى بديع[1].

تبدو مظاهر التّلقي في تراثنا الأدبي، وذلك إذا ما تصفّحت بعض الآثار وجدت حتّى من خلال عناوينها تنم وتحمل معاني التلقي والاهتمام بأمر القاريء، فعلى سبيل المثال لا الحصر تجد، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، والوساطة بين المتنبي وخصومه، والرّسائل التي حاولت الكشف عن سرقات بعض الشّعراء، كرسالة الحاتمي التي تعقّبت شعر المتنبي .

نجمل القول: على أنّ أدباءنا ونقادنا منحوا مساحة- لا نقول كما منحتها نظرية التلقي الحديثة - تليق بقيمة المتلقي، ووضعه في الحسبان، وإن كان للمؤلّف مساحة أوسع (...إنّ النّقد العربي بكلّ مصادره المعرفيّة ووسائله المتعدّدة في التّعامل مع ضروب الكلام، كان أكثر التزاما بطبيعة ونوعيّة العلاقة بين النّص وأحوال المتلقي، فلا يلقى إليه الخبر مؤكّدا إن كان خالي الذهن، ولا خاليّا من التّوكيد إن كان منكرا لما

[1] – ينظر – د. حسن البنداري – الصنعة الفنّية في التراث النقدي – ط1– 2000– مركز الحضارة العربية – القاهرة – ص 21

يسمع، وعلى قدر موقفه الإنكاري، تكون درجة التوكيد وقوّته بالوسائل المستخدمة في الأسلوب العربي)[1].

نتصفّح تراثنا فنجد أنّ كثيرا من نقادنا أبدوا آراءهم ومواقفهم مما خلّف أدباؤنا من شعر أو نثر، فأظهروا الحسن والقبيح، وبيّنوا مواطن الجمال والرّداءة والنّقصان، فهذا القاضي عبد العزيز الجرجاني يقول:(ودونك هذه الدّواوين الجاهليّة والإسلاميّة، فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إمّا في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه أو إعرابه)[2]، وهكذا فمن خلال قوله " انظر " نفهم بأنّ المتلقي المقصود هو الفاهم العارف الذّواق .

إنّ من مظاهر التلقي في أدبنا القديم ـ وربّما ممّا يسمّى حديثا "القارئ الضمني" ـ ما يتجلّى في أغراض الشعر، وتحديدا في غرض المدح، حيث تبدو سلطة المتلقي الضمني، لأنّه يمثّل(واسطة بين الكاتب والمتقبّل الحقيقي وهو الممدوح)[3]، فمقام المدح يقتضي نوعا خاصّا من القول، لذلك يتحرّز الشاعر من أن يقول شيئا، قد يغضب الممدوح، وبالتالي لا ينال منه ما رغب فيه .

نخلص أخيرا أنّ ظاهرة التّلقي ممتدّة الجذور في تراثنا الأدبي، وتجلّى ذلك في اللفظ والمعنى، والصّراع بين القديم والجديد، والسّرقات الأدبيّة، وعمود الشعر، والطبع والصنعة، والصّدق والكذب، ووحدة

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النص وجماليات التلقي ، بين المذاهب الحديثة وتراثنا النّقدي – دراسة مقارنة – ص 93

[2] – القاضي عبد العزيز الجرجاني – الوساطة بين المتنبي وخصومه – تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي – ط2– القاهرة 1962– ص4

[3] – محمد المبارك – استقبال النّص عند العرب – ص1

البيت والموضوع وغيرها كما ذكرت الدّكتورة بشرى موسى صالح (إنّ نظرة سريعة إلى هذه القضايا تومئ باندراج المتلقي فيها اندراجا بيّنا، فكيف بالبحث التّفصيلي فيها)[1].

يعتقد أنّه لا يختلف اثنان في أنّ العرب لم تكن لديهم نظرية في هذا الميدان بالمفهوم الحديث، لكن كانت لهم محاولات لإبراز مواطن جمال النّص، وشدّ انتباه السامع والقاريء، وإظهار محاسن الأديب " المؤلف" (إذا كان طبيعيا أن يخلو تراثنا النّقدي من فلسفة عامّة تنتظم جماليات التلقي أو مفهوم الاستقبال، فليس معناه أنّ رصيدنا النّقدي قد خلا من عناية رواده بهذا الموضوع ... فقد كانت العناية بثلاثية التلقي /النص / المتلقي / الأديب / وإعطاء كلّ عنصر من هذه العناصر أهمّيته في عمليّة الدراسة)[2].

يستفاد ممّا سبق أنّ العرب عنوا عناية فائقة بهذه المسألة، وأولوها الأهمية القصوى في كلّ كتاباتهم (فالعناية بالمتلقي في النظرية النقدية العربية مسألة قديمة، سواء أكان هذا المتلقي سامعا أو قارئا، وبلغت هذه العناية حدا يدفعنا إلى القول : إنّ النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب، وقصده بخطابه النقدي قصدا ... فالنصوص

[1] – د. بشرى موسى صالح – نظرية التلقي . أصول وتطبيقات – ط1– 2001– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ص 62

[2] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الحديثة وتراثنا النقدي ، دراسة مقارنة – ص 78

الأدبية ليست من إنتاج الأديب أو الشاعر فقط، بل هي أيضا من إنتاج المتلقي)[1].

مما يدلّ على أنّ ظاهرة التلقي عند العرب قديمة، هو أنّ التعدّد في مستوى البيان القرآني يدلّنا على أن هناك متلقين مقصودين بمستوى بياني قرآني، بمعنى أنّ هناك تلق خاص بالفقهاء، وهناك تلقي المتكلمين، وتلقي الفلاسفة وتلقي الصوفية، وتلقي الباطنية، لهذا ظهر الاختلاف في تلقي النص القرآني خاصة المتشابه منه، الدّاعي إلى ظاهرة التأويل[2]، فالتعدد في مستويات البيان القرآني أنتج تعددا في مستويات التلقي.

و- حسن الاستهلال والابتداء والاختتام

ومن مظاهر التلقي في أدبنا القديم، هو الاهتمام بحسن الاستهلال والابتداء، وحسن الاختتام،وهذه المصطلحات(تعني الجزء الأوّل والضروري من كلّ خطاب ذي وظيفة جمالية، بحيث يستهدف إعجاب وانتباه المستمع أو القارئ، وخضوعه التام للموضوع ، فذلك استرعاء لانتباه المتلقي)[3].

حثّ ونبّه مشايخ البديع على ما له من فضل في جلب المتلقي وشدّ تلابيبه، لأنّه جدير وقادر ودليل(على يقظة الناظم في حسن الابتداء، فإنّه أوّل شيء يقرع الأسماع، ويتعيّن على ناظمه النّظر في أحوال

---

[1] – د. محمد زايد – أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفنّي – ط1– 2010– عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع – إربد – الأردن– ص 292

[2] – ينظر – المصدر نفسه – ص 293/292

[3] – تسعديت فوراري – المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي – منشورات إتحاد الكتاب العرب – سلسلة الدراسات – 2008– دمشق – سوريا – ص 90

المخاطبين والممدوحين وتفقّد ما يكرهون سماعه، ويتطيّرون منه لتجنّب ذكره)[1].

الاستهلال هو الحبل الذي تربط به النّفوس، وتمسك به الأوصال، وتسيطر به على القلوب والعقول، وتأسر به الأفئدة، وتحوش به على الجوارح، قال ابن الأصبع: (براعة الاستهلال هي ابتداء المتكلّم بمعنى ما يريد تكميله، وأمّا براعة النثر، فإنّها مثلها)[2].

ومن براعة الاستهلال أن يوسم بالتلميح لا بالتصريح، حتى يكون ذلك محفّزا الخيال على السباحة في عالم الأفكار والخواطر(أن يكون الاستهلال من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة، تعذب حلاوتها في الذوق السليم، هذا في النثر والنظم والشعر)[3].

أولى التوحيدي لاستهلال خطاباته، وعناوين كتبه اهتماما كبيرا، فهو يدرك مدى فعاليته في جذب المتلقي، وهذه الظاهرة دعا إليها النقاد والأدباء العرب (أحسنوا الابتداءات فإنّها دلائل البيان)[4]، لهذا ترى أنّ معظم عناوين الكتب ـ سيّما القديمة ـ تحوي بديعا، وخاصّة السجع.

سرّ الاهتمام بالمطالع ناجم عن كونها (هي الطليعة الدّالة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليّها)[5].

---

[1] – خزانة الأدب – ج1– ص 12
[2] – المرجع نفسه – ج1– ص 40
[3] – المرجع نفسه – ج1– ص 30
[4] – أسالمة بن منقذ – البديع في نقد الشعر – ص 285
[5] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق وتقديم : محمد الحبيب بن الخوجة – ط3– 1986– دار الغرب الاسلامي – بيروت – لبنان – ص 309

يعدّ العنوان أوّل ثغرة تواجه القارئ الذي يريد اقتحام عالم النّص، وسبر أغواره، وهو من هذه النّاحيّة معلم بارز لتحديد هويّة النّص، وإبراز معانيه التي يمكن أن يختصرها، فقد احتلّ العنوان أهميّة بالغة وخاصّة في الدّراسات النّقدية المعاصرة، فهو مفتاح سحريّ يفتح لنا أبواب النّص الموصدة ، ويكشف عن دلالاته)[1].

العنوان دليل على النّص أو الكتاب، يدلّ القارئ، ويعطي له صورة عن فحوى ومضمون ما في النّص أو ما بين دفّتي الكتاب (العنوان نصّ مختزل، ومكثّف ومختصر، فهو إذا يناقض مبدأ اعتباطية العلاقة بين النص والعنوان، هي علاقة مؤسسة، ولكن هذه العلاقة المنطقية، قد تأخذ أشكالا وتجلّيات لا حصر لها، لأنّ لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرّية والحياة والمطلق، فالعنوان يمثّل هويّة الكتاب، خاصّة وأنّ الكاتب يضع عنوان كتابه بعد الانتهاء من كتابته)[2].

يمنح التكثيف والإيحاء والإيجاز والإيماء العنوان قيمة وبهاء جميلا (حين يحمل العنوان هذه العناصر، فإنّها تؤدي إلى تأويلات واحتمالات، قد لا تؤدّي إلى المعنى المقصود، فعلى قدر بعد العنوان عن كشف فحوى الكتاب، تكون قيمته)[3].

---

[1] – مجلة آمال – العدد 1 – سبتمبر 2008– وزارة الثقافة – الجزائر
[2] – مجلة آمال – العدد1– سبتمبر 2008– وزارة الثقافة – الجزائر
[3] – مجلة آمال – العدد 1– سبتمبر 2008– وزارة الثقافة – الجزائر

توسم العناوين بالغموض لما لها من جاذبية وشدة انتباه وجلب وتأثير (تحاط العناوين بالغموض الذي يحفّز خيال المتلقي ، ويجعل من النص نصّا متحرّكا)[1].

أمّا الاختتام أو التخلّص، وهو خروج الشاعر أو الأديب من خطابه بنفس الجودة التي بدأ بها في الاستهلال(فالخطاب كلّ متكامل، وخلوصه دليل على مدى اتصال البداية بالنهاية، مما يوحي بأنّ القارئ أو السامع ينتهي وهو راض، حقق الغاية المرجوة من المتعة والذوق)[2].وممّا يوصف به الأديب أو الشاعر الحاذق (أن يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدهما الخاتمة، فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء).

مما سبق يجدر الاعتراف بأنّ تراثنا لم يهمل المتلقي بل كان شغله الشاغل هو إرضاء هذا المتلقي وكسب ثقته (إذا كان طبيعيّا أن يخلو تراثنا النقدي من فلسفة عامّة تنتظم جماليات التلقي ، أو مفهوم الاستقبال فليس معناه أنّ رصيدنا النقدي قد خلا من عناية روّاده بهذا الموضوع)[3]، لذلك من الإجحاف أن يدّعي المدّعون خلاف هذا(فعلى العكس من ذلك فقد كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطا في جملة أفكارهم بقضايا النص ، لهذا جاء مبثوثا في تضاعيف الأحكام ، متعدّد المفاهيم

---

[1] – حاتم الصكر – ترويض النص ، دراسة لتحليل النص في النقد المعاصر ، إجراءات ومنهجيات – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998– القاهرة – ص 120

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي ، محمد السعدي فرهود ، عبد العزيز أشرف – الأسلوبية والبيان العربي – ط1 – 1992– الدار المصرية اللبنانية – ص 126

[3] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النص وجماليات التلقي– ص 87

بتعدّد الملكات ، أو باختلاف العوامل المؤثرة في تاريخ الأدب النّقاد ، ومع تعدّد المفاهيم واختلاف الرّؤى في استقبال النص كان البحث عن المتعة الفنّية من أبرز منافذ التواصل مع المتلقي)[1]، والفرق الذي يميّز التلقي عند العرب عنه في نظريات التلقي عند الغرب (في أنّه لم يرتبط لدى روّاده بنزعات فلسفية عامّة على نحو ما كان معروفا في فلسفة النّقد اليوناني)[2].

يزخر تراثنا الأدبي والنقدي بآراء كثيرة تدلّنا على مدى اهتمامهم بهذه القضية (فرصيدنا النقدي حافل بالأحكام التقريرية والنماذج التطبيقية التي احتكمت إليها جماليات التلقي لدى رواد الحركة النقدية على اختلاف المعايير وتعدّد مستويات الإدراك والذوق)[3]

[1] – المصدر نفسه – ص 78
[2] – المصدر نفسه – ص 77
[3] – المصدر نفسه – ص 80

الفصـــل الثـانـي

عناوين الفصل الثاني

1- التلقي في العصر الحديث

2- الأدبيّة والتّلقي

3- سمات المبدع والمتلقي

4- علاقة النص بالقارئ وثمرتها

5- الطرائق التي يأسر بها المبدع المتلقي ويجلبه

6-خطورة الكتابة والكلمة ، وترصّد القارئ للمبدع

7- تعلّق القراءة بالكتابة

8- أنماط القراءة والقرّاء

9- رأي بعض المنظرين للأدب في مفهوم القراءة

10- متى نلجأ إلى التأويل ؟

11- الحاجة إلى القراءة ومكانة القارئ / حياة النّص

12- التفاعل بين النص والقارئ ، ونتائج تعدّد القراءة

13- موقف متحفّظ من إطلاق العنان للقارئ

14- من معوّقات ومسوّغات تلقي الخطاب الصوفي

- التلقي في العصر الحديث

1- تمهيد

سيطرت فكرة الاهتمام بعلاقة النص بمؤلفه زمنا طويلا، حتى جاء العصر الحديث، ظهرت مدارس تدعو إلى ما يسمى بموت المؤلف، فتحوّل الاهتمام إلى علاقة النص بقارئه، وكان السبق إلى هذه الفكرة من قبل مدرسة "كونستانس"، وبالضبط من قطبيها : " ياوس" و "أيزر" فالأول ربط بين الأدب والتاريخ ، والثاني يرى أنّ المعنى يحصل نتيجة تفاعل بين النص والقارئ، لقد اهتم "ياوس" بالبعد التاريخي للتلقي، بينما انشغل " أيزر " بأثر النص على القارئ الخاص، بينما يرى أهل المنظور السيميائي وعلى رأسهم " امبرطو إيكو ": الاعتماد على التأويل، وبالتالي فإنّ الحريّة ضرورية، وللقارئ مساءلة الأثر .

في حين يرى أصحاب المنظور السميولوجي وفي مقدمتهم "هامون " و " أوتن " فـ "أوتن" يرى أنّ النص يتمفصل إلى ثلاث حقول، النص المقروء، نص القارئ، وعلاقة النص بالقارئ.

أمّا أصحاب ما يسمى بـ " منظور القارئ الحقيقي " الذين يتصدرهم " ميشال بيكار " الذي يرى أنّ القارئ يتحوّل إلى مجرّد مفكّك لرسالة مشفّرة، خفيت مضامينها[1].

يستفاد مما سبق أنّ النظريات المذكورة تلتقي في كونها تولي اهتماما شديدا بالقارئ، فهو الذي يبعث الحياة في الإبداع.

---

[1] – ينظر – د. يحيى رمضان – القراءة في الخطاب الأصولي ، الاستراتيجية والإجراء – ط1– 2007– عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع – إربد – الأردن – ص 4/ 13

لا شكّ أنّ تضمين الآخر في الخطاب هو المقصد والغاية التي يتطلّبها كلّ حديث، وكلّ كلام، فالمتحدث بمجرّد الإعلان عن نفسه كمتكلّم يضع نصب عينيه، أو في ضميره فردا آخر أمامه، وبالتالي يحدد المقـام والمقال الخطابي، وهذا ما سمّي عند نقادنا القدامى بمراعاة الملقى عليه أو له، ومراعاة المقام، والمكانة، والثقافة، والمعرفة (فالخطاب عموما، يقوم على المحاورة ، وكلّ محاورة تدور على الفعل وردّ الفعل)[1].

2- الأدبية والتلقي ، وسمات النص الجدير بالتلقي

يتسم النّص الجدير بالتّلقي، بأنّه ذلك التّعبير الفنّي -شعرا كان أم نثرا – عن معنى من معاني الحياة، بأسلوب جميل راق، فهو الكلام المؤلّف بطريقة فنّية تؤثّر في النّفس، وتبعث فيها المتعة واللذة أو الألم، وتستثير فيها حبّ الخير والفضيلة والجمال، وتبغض إليها الشرّ والرّذيلة والقبح[2].

تتجلّى الأدبيّة في أولى مستوياتها بانفعال شعوري ناتج عمّا يحدثه النّص من أثر في متلقّيه يمكن التعبير عنه بـ " اللذّة الأدبيّة " وتتشكّل هذه اللذة في الدرجة الصفر من عنصرين " سماع النّص " و "عدم تسويغ الانفعال"، وقد تفطّن النقاد العرب، وأدركوا ما لقضية السّماع من أهميّة أساسيّـة ومركزية، وكذلك ما لثقافة الأذن من فاعليّـة في

---

[1] – د. عبد السلام المسدّي – الأدب وخطاب النقد – ط1– 2004– دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – لبنان – ص 38

[2] – ينظر – د. غازي مختار طليمات ، وعرفان الأشقر – الأدب الجاهلي – دار الإرشاد – حمص – 1992– سوريا – ص 16

تحسّس الأدبيّة، لذلك قد نستغني عن البصر أثناء التلقي لكن لا نستغني عن الأذن، خاصّة في التلقي الشفوي لا الكتابي .

لقد كانت ثقافة الأذن "السمع" عند نقادنا، هي في صلب العمليّة الإبداعيّة للأدب، إنتاجا وتلقّيا، وكانت أساسيّة ومركزية في المقاييس النّقديّة التي حاولت مقاربة الجميل الأدبي، سواء في الشعر أوفي النّثر[1]، فالسمع علاقته وطيدة بالقلب، ولذلك تجد له تأثيرا كبيرا، وهذا هو السرّ في أنّ المشركين كانوا يقولون لبعضهم: (***وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُواْ لاَ تَسْمَعُواْ لِهَذَا الْقُرْآنِ وَالْغَوْاْ فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَغْلِبُونَ)***[2]، والله يأمر المسلمين بالسّماع والإنصات، حين يقرأ، لما لذلك من تأثير ثمرتي التدبّر والاستجابة فقال تعالى: (***وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُواْ لَهُ وَأَنْصِتُواْ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ)***[3]، فبين نهي الكفار بعضهم بعضا عن السماع للقرآن، وبين أمر الله عباده بالإنصات له حين يتلى، دليل قطعي غير ظنّي على أنّ للسمع فوائد لا يمكن حصرها، فالسمع حاسة خطيرة ومهمّة في عمليّة التلقي والتّقبّل حيث(أنّ هناك انفعالا ينشأ عن طريق الحواس الظاهرة كالسمع والبصر، فيترك في الخيال والذاكرة لذة حسّيّة)[4].

3ـ سمات المبدع والمتلقي

يشترط نقادنا الأوائل في العمليّة التواصليّة شروطا أجملها المرزوقي فيقول:(مبنى التّرسّل على أن يكون واضح المنهج سهل

---

[1] – ينظر – حسن إبراهيم الأحمد – أدبيّة النص النثري عند التوحيدي السردي والإنشائي – د. ط– 2003– مكتبة الأسد – ص 84

[2] – سورة فصّلت – الآية 27

[3] – سورة الأعراف – الآية 204

[4] – أحمد الشايب – أصول النّقد الأدبي – ط10– 1994– مكتبة النّهضة المصريّة – القاهرة – 204

المعنى، متّسع الباع، واسع النّطاق، تدلّ لوائحه على حقائقه، وظواهره على بواطنه، إذا كان مورده على أسماع مفترقة، وأفهام مختلفة، فمتى كان متسهّلا متساويّا ومتسلسلا متجاوبا تجاوبت الأذن في تلقيه والأفهام في درايته، والألسن في روايته، فيسمح شارده إذا استدعي، ويتعجّل وافده إذا استدنى، وإن طالت أنفاس فصوله، وتباعد أطراف حزونه وسهوله)[1]، فالأدبيّة عموما هي الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، يروق قارئه، ويتأثر دارسه، ويتذوّق سامعه(فقد وجد الشكلانيون الرّوس أنفسهم مضطرّين إلى العناية بالخصائص الشكليّة كالقافيّة والإيقاع والجرس الموسيقي والمفردات والبنيات واللغة عامّة)[2]، والنّص الجامع لهذه المزايا جدير بأن يوصف بالأدبيّة والجمالية، ومن شأنه لفت انتباه قارئه أو سامعه، ومثل هذا الذي وصفه أبو حيّان التوحيدي بقوله: (هذا كلام رقيق الحاشية، حسن الطالع، مقبول الصورة، يدلّ على ذهن صاف، وقريحة شريفة، واختيار محمود، ورأي بارع ...)[3]، والأدبيّة قمينة بضمان إعجاب المتلقي وبث السرور واللذة في نفسه (إنّ الشعريّة والأدبيّة ليست قيمة خاصّة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنّما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في

---

[1] – حسن إبراهيم الأحمد – أدبيّة النّص النّثري عند التوحيدي– ص 84
و : المرزوقي أحمد بن الحسن – شرح ديوان الحماسة –ج1– نشر أحمد أمين ، عبد السلام هارون – ط1– 1967– لجنة التأليف والـترجمة والنشـر – ص 18

[2] – عدنان بن ذربل – النص والأسلوبيّة بين النّظريّة والتطبيق ، دراسة – منشورات إتحاد الكتاب العرب – 2000– موقع إتحاد الكتاب العرب على الأنترنيت – ص 27

[3] – أبو حيّان التوحيدي – المقابسات – المقابسة 89– ص 297 :

المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجانيّة، أو كسر بنية التوقعات لـدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئـه أو مستمعيـه)[1].

ينبغي بل يجب أن يكون المبدع قادرا على أن يستفزّ متلقيه مما يؤدّي بهم إلى هوس السّؤال، والرّغبة في الوصول إلى المآل، ومن شأن هذا الفعل أن يفرض على المتلقي القارئ إعداد نفسه بسيكولوجيا، مع امتلاكه قوّة فطريّة وذوقا نقديا وحسّا مرهفا، ورغبة في الكشف عن أسرار النّص وفكّ شفراته، فهذه العناصر كفيلة بفكّ رموز النّص ومنغلقه ودلالاته، فهو بهذا يكون قد بلغ مرتبة التّأويل والاستنباط، فالمبدع أو الأديب الحقّ، هو الذي يؤثر في متلقيه، ولن يتأتّى ذلك إلاّ إذا دغدغ المشاعر، وحرّك النّفوس، وأطرب الآذان(فالأدب الذي هو أدب، ليس إلاّ رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه، والأديب الذي يستحقّ أن يدعى أديبا، هو من يزوّد رسوله من قلبه ولبّه)[2]، فالكلام الصادر من القلب يصل إلى القلب، وغير هذا لا يتجاوز الأذن(وما سلطان الأدب إلاّ في أنّه أبدا يجول في أقطار النّفس باحثا عن مسالكها، مستطلعا آثارها)[3].

يطلب الفنّ الأدبي من الأديب والمتلقي توفّر مواصفات من شأنها ـ بعد التفاعل بينهما ـ حصول نتائج مبهرة ومفيدة، وهذه هي طبيعة الفنّ الأدبي (تستدعي في الأديب أن يكون بعيد المرام، دقيق الفكر، معاينا للغاية، وتستدعي في المتلقي أن يكون من ذوي الفكر الثاقب، والنظرة الفاحصة، معتمدا على الرّوية والاستنباط في فتح باب العلم بعد إدمان

---

[1] – بسام قطوس – استيراتيجية القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي – مؤسسة حمادة ودار الكندي – دمشق – سورية – 1998– ص 205

[2] – ميخائيل نعيمة – الغربال –ص 27

[3] – المرجع السابق – ص 27

قرعه كما يرى " الجاحظ "، أو قادرا على أن يشقّ الأصداف لاستخراج الجواهر، كما يرى " عبد القاهر الجرجاني)[1].

يضيف ميخائيل نعيمة ومستطردا في نفس السياق، موضّحا بأنّ الناقد أو القارئ بالمفهوم الحداثي، يشترط فيه أن يوسم بسمات، لا يمكن الاستغناء عنها وهي أنّ (قوّة النّاقد هي ما يبطّن به سطوره من الإخلاص في النّيّة، والمحبّة للمهنة، والغيرة على موضوعه، ودقّة الذّوق، ورقّة الشعور، وتيقّظ الفكر، وما أوتيه بعد ذلك من مقدرة البيان لتنفيذ ما يقوله إلى عقل القارئ وقلبه)[2]، فصاحب النّص هو من يودعه عصارة فكره، وخلاصة تجاربه، كما تودع حبّات اللؤلؤ قلب الأصداف، مع الاعتماد على جمال العبارة، والتفنّن في الأسلوب، فالأسلوب قوّة ضاغطة، مالكة للقلوب والألباب .

على القارئ أن يكون جادّا يقرأ ما بين السطور، يكون مثقّفا مترويّا، باحثا عن مكنون الجمال في النّص، متطلّعا إلى أصدافه، وخزائن أسراره، ومكبوتات مضمونه، ومفاتن جماله، فليس على المؤلّف ـ المبدع ـ أن يكتب ويسوّد القرطاس فحسب،وليست مهمّة المتلقي مقصورة على مجرّد الاستحسان وإبداء الجمال، أو التذمّر وإبداء الاستهجان، وليس كلّ متلق يهتدي بفكره إلى الكشف عمّا اشتملت عليه الصورة، واحتواه المضمون من مواطن الجمال (فحاجتنا إلى الجميل في كلّ شيء، ففي الرّوح عطش لا ينطفئ إلى الجمال، وكلّ ما فيه

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية ، دراسة مقارنة – ص 105

[2] – ميخائيل نعيمة – الغربال – ص 16

مظهر من مظاهر الجمال، فإنّا وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسّه جميلا، وما نحسّه قبيحا، لا يمكننا التعامي عن أنّ في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان)[1]، والأدب ذوق وعواطف ومشاعر .

يحقّق المتلقي مسعاه ومبتغاه إذا كان جادّا، ومقتنعا بأنّه مشارك إن لم نقل أكثر في الوصول إلى المقصد المرجو والمأمول، المتمثّل في كشف الخفي المستور من العمل الإبداعي، وزيادة على ذلك، أن يتجشّم عناء النّظر والتفكير والتّدبّر والتّركيز(لأنّ المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخـاطر له، والهمّة في طلبه)[2]، ففي هذه الحالة - أي بعد بلوغ الغاية - يشعر هذا المتلقي بمتعة جماليّة، ولذّة نفسيّة، بأن وصل إلى المعنى المدفون، والسّر المكنون الـذي يحويه الإنتـاج(إنّ الشّيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع)[3]، فهذه الصّفات / الطّرافة /العجب/ والإعجاب/ البديع/ تنجم، وتتحقّق بعد عناء المتلقي وإعمال فكره بتأويلاته وانزياحا ته، فاللغة تحمل دلالات وإيحاءات من شأنهما بثّ العمق والاتساع يقول صاحب العمدة(الشّاعر يقول بيتا من الشعر يتّسع فيه في التّأويل، فيأتي كلّ واحد بمعنى، وإنّما

---

[1] – ميخائيل نعيمة – الغربال – ص 70

[2] – عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة في علم البيان – دار المعرفة – بيروت – لبنان – ص 118

[3] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1– ص 62

و : أحمد بن علي القلقشندي – صبح الأعشا في صناعة الانشا –ج1 – ص 101

يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوّته، واتّساع المعنى)[1]، فالإبداع يحمل آفاقا واسعة وشتّى، لا يمكن أن تنتهي أو يصل المتلقي إليها كلّها، فالنّص لا ينتهي، وبالتّالي لا يمت، وعدم موته دلالة أنّه في تجدّد واستمرار.

إنّ مصطلح التلقي أشدّ دلالة على الحال السماعية من مصطلحات أخرى لمصطلح القارئ والسامع، بوصفه مصطلحا شاملا تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية، وهذا يرتبط ويتجلى في مقولة " مراعاة مقتضى الحال "[2]

وهنا يتبادر إلى الذّهن سؤال، فحواه ومضمونه، هل كلّ متلق يحمل نفس الانطباع والفهم للمعنى ذاته دون تأويل أو تحليل للنّص ؟ المنطقيّ بالطبع –لا-، لأنّه لو كان الأمر كذلك لما احتجنا إلى متلق، ولكانت النّصوص عبارة عن معان متكرّرة، والواقع يدلّنا على أنّ الأفكار والمعاني في تتجدّد باستمرار، وهذا يعني أن المتلقين يختلفون ويتفاوتون في أذواقهم،وثقافاتهم،ومذاهبهم،وأيدولوجياتهم، ومستوياتهم الاجتماعية والبيئية، والمعرفة التّراكمية الموروثة، والحالات النّفسية، هذه العناصر كفيلة بالإتيان بالجديد والتّنوّع(فالتمحيص والتّثمين والتّوجيه، يختلفون من قارئ ناقد إلى آخر)[3]، والنّاقد أو القارئ – لأن الناقد قارئ، والقارئ ناقد ـ لا تنتهي مهمّتهما عند التمحيص والتثمين والتّرتيب، بل تتعدّى ذلك فكلّ منهما مبدع وموّلد ومرشد.

---

[1] – ابن رشيق – العمدة في محاسن الشعر والنثر – ص 307

[2] – د. بشرى موسى صالح – نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات – ص 59

[3] – ينظر – ميخائيل نعيمة – الغربال – ص 18

باختلاف المتلقين وأنماطهم، وباختلاف القراء فيما ذكرناه آنفا، ودون النّظر إلى شهرة المؤلّف ومكانته، تتعدّد المعاني وتتجدّد، وهذه مهمّة المتلقي أو القارئ المسئول.

4 ـ علاقة النص بالقارىء وثمرتها

يحقّق ارتباط النّص بالقارئ غنى في الأفكار، وإنتاجا غزيرا، وثراء مفيدا، وأريحيّة في النّفس، وغذاء للرّوح، وإقناعا للعقل، ومتعة للفؤاد، بينما في ارتباط المبدع بالجمهور ـ أي العامّة ـ فلن يكون إلاّ استهلاكيّا فقط (كان ارتباط النّص بمؤلّف بذاته يعني انغلاقه على معنى نهائيّ واحد، لا يقبل التّعدّد كما يرى نقّاد هذا الاتجاه، أمّا الرّكون إلى استجابة القارئ فهو طريق لا نهاية له صوب معان للنّصّ لا نهاية لها)[1]، فالتّوليد والتّجديد والإبداع وحياة النّص وإعطاؤه النّفس الطويل والأبدية مع القارئ، لأنّ في هذه الحالة تكون السلطة للقارئ المتلقي، وهذا ما عملت النّظريات الحديثة من أجله، أمّا الرّتابة والضّجر والموت إذا كان النّص موجّها إلى الجمهور العام العادي، لأنّ همّه الآنية لا المستقبلية، وفي هذه الحالة تكون السّلطة لصاحب النّص لا للمتلقي .

يملك القارئ أو المتلقي الفاهم السّلطة الكبيرة في تشكيل الظّاهرة الأدبيّة، وفي هذا يشير ريفاتير ويرى أنّها(علاقة جدليّة بين النّص والقارئ)[2]، فلا غنى عن بعضهما، فكأنّهما وجهان لعملة واحدة .

---

[1] – د. علي جعفر العلاق – كتاب الشعر والتّلقي – دراسة نقدية – ط1– الإصدار الثاني 2002– دار الشروق للنشر والتوزيع – ص 65

[2] – سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد – مدخل إلى السيميوطيقا – مقالات مترجمة ودراسات إشراف – دار إلياس العصريّة – القاهرة – 1977– ص 214

يحكم المتلقي على الإبداع، وحكمه يضفي عليه طابع الشرعية والقبول، لأنّ قراءة النّص(دفن لصيرورته، من حيث أنّها تبشير بولادته)[1]، فالمتلقي القارئ يمنح ولادة جديدة للإبداع، ويلبسه ثوب الدّيمومة والجدّة، لذلك فالحكم على الأسلوب لا يتحدّد باحتفاء المبدع واهتمامه به، وإخراجه في حلّة أنيقة، وسياق جميل، بل للمتلقي الخبير الذي يحسن تذوّق النّص مكانة وقيمة في كشفه وفهمه من خلال تجربة السماع أو القراءة، كما أنّه يستولي أو يحكم اعتمادا على حركات النّص، ويبين عن وظائف أسلوبه.

لا يمكن استغناء النّص عن القارئ، ولا العكس، فهما ركنان أساسيان في العمليّة الإبداعيّة، فالعلاقة بينهما علاقة تداخلية تحاوريّة، وبهذا تستمرّ حياة النّص وتتعدّد (إنّ العلاقة بين القارئ والنّص علاقة جدليّة، تستدعي من كلّ واحد منهما طرحه، ثمّ تنغلق عليه، فيكون حضورهما فيها حتميا لا ينقضي، ويكون وجودهما بقاء لا ينتهي ... إذ لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير أدب)[2]، فالقراءة ضرورة حتميّة، تفتح الباب واسعا للعمليّة التأويليّة المثريّة للنّص، والمفضية إلى الإبداع، فالصّلة تأثريّة تلاقحية(إذا كانت القراءة هي وسيط الإبداع إلى الإنسان، فقد كانت هي أيضا وسيط الإنسان إلى الإبداع)[3].

---

[1] ــ د. عبد السلام المسّدي – الأسلوبيّة والأسلوب ، طبعة منقحة ومشفوعة ببيليوغرافيا الأسلوبية والبنيوية – ط2 – 1982– الدار العربية للكتاب – ص 87

[2] – منذر عياشي – الكتابة الثانية وفاتحة المتعة – ص 10

[3] – المرجع نفسه – ص 10

يتطلب وجود النص القراءة، ووجوده من غيرها هو وجود بين دقّتين، أي الحكم عليه بالموت(النّص يستدعي القراءة وينعكس فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكه، واستحال فهمه، ولا ندثر معناه، وغاب حضوره، ولأصبح وجودا من غير شاهد، وتجميعا لألفاظ من غير رابط، أو تكديسا لجمل من غير وفاق، ولصار رواية من غير روائيّة، وقصيدة من غير شعر، ومبحثا من غير دراسة، وأسلوبا من غير كتابة، ومنتوجا من غير إنتاج، وبناء من غير تركيب، ولدخل في العدم والمحال، ذلك لأنّ القراءة هي نحو الفهم ودليل إلى نظامه الذي به يكون كلمات وجملا وعبارات ونصوصا ... فالنّص يقوم فيها أوّلا قبل أن يقوم في مكتوبه)[1]، فالنّص وجود مبهم، ولا يتحقّق هذا الوجود إلاّ بالقارئ(بالقارئ يكون النّص، وبه يتحقّق حضوره، وتعرف هويّته، ويزول الإبهام عنه، ولكن بالنّص أيضا يظهر القارئ مستجيبا لدواعي وجوده التي تركتها فيه مؤثرات حضارية)[2].

لا يمكن حصر النّص وعزله عن القراءة، والنص المنعزل عن القراءة لا يتصوّر، فهو ميّت بمجرّد ولادته، يقول مصطفى ناصف : (ليس للنّص معنى بمعزل عن قارئ نشيط يستحثّه،ويقلّب فيه الظنّ بعد الظنّ، ويتصوّره قارا على الإبهام، وعبور المسافات الطوال، والقرون الممتدة بين الحاضر والماضي)[3]، فالقراءة تمنح النّص الخلود، وبدونها

---

[1] –المرجع السابق – ص 11

[2] – المرجع نفسه – ص 11

[3] – د. مصطفى ناصف – محاورات مع النّثر العربي – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 1997 – ص 7

لا توهب له الحياة، ولا يستحقّ البقاء والاستمراريّة، وبالقراءة(خرج من دنيا السمع والسامعين إلى دنيا القراءة والقرّاء)[1].

5 - وسائل جلب الملقى المتلقي (المبدع/ القارئ)

يترك الأسلوب جماليّته وبصمته، وبه يحدث التأثير، و تتحقق الاستجابة (فالأدب فنّ قولي، تكمن قيمته الأولى في طريقة التعبير عن مضمون - ما -)[2]، لذلك يلجأ المبدع لإقناع المتلقي وجذبه إلى الخصائص الإيقاعية والصّوتية " الأسلوب" كنظام التّقفية والتّكرار والتّجنيس وحروف اللين، وكلّ ألوان التلاعب بالأسلوب، وكلّ هذا كفيل بسحر المستقبل واستعباده وهكذا(فإنّ المتلقي موجود في وعي المبدع، ولا مفرّ لهذا المبدع من مواجهة هذه الحقيقة)[3]، ومن هنا كان رونق الأسلوب وجماله ورقّته وتناسبه مع الموضوع، يجذب السامع أو القارئ يرى القاضي عيّاض "تـ 544 "، وهو يتحدّث عن قوّة تأثير أسلوب القرآن الكريم(هيّ الرّوعة التي تلحق قلوب سامعيه عند سماعهم)[4]، وفي نفس السيّاق يذهب الرّماني " تـ 388هـ " مبرزا دور تأثير الأسلوب على المتلقين وكسبهم بقوله: (إنّ التّقبّل والاستجابة أساسهما تعديل النّظم، فحسن البيان في الكلام على مراتب، فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النّظم، حتّى يحسن في السّمع ويسهل على اللسان، وتتقبّله النّفس تقبّل البرد، وحتّى يأتي على مقدار

---

[1] – المرجع نفسه – ص 64

[2] – د. أحمد درويش – دراسة في الأسلوب بين المعاصرة والتراث – ص 13

[3] – د. علي جعفر العلاق – كتاب الشعر والتلقي – دراسة نقدية – ص 68

[4] – السيوطي – الإتقان في علوم القرآن – ج2– ط1– دار الكتب العلميّة – 1987– بيروت – لبنان – ص 264

الحاجة)[1]، هذا تشبيه بليغ يوحي بمدى وقع الأسلوب في النّفس المتعطّشة الظّمآنة إلى ما يطربها ويهزّ كيانها،ويبثّ الأريحية فيها،ويبعث المتعة،فجمال الصيّاغة يلفت النّظر، ويطرب النّفس ويهزّها، وبالتالي توحي للمتلقي بأسرار كثيرة، وبإشارات لا حصر لها في الشكل الموحي بالمضمون والوظيفة (فذلك من أكبر ما تستمال به القلوب، وتنثني له الأعناق، وتزيّن به المعاني)[2]، فحبّ النّص، والنّزوع إليه، والميل له، للأسلوب في ذلك الباع الكبير والدّور الخطير (نحن لا نحبّ النّص للشيء الذي يقوله، ولكن للطريقة التي يقال بها)[3].

المتمكّن من ناصية القول، المالك لزمام اللغة، من دون شكّ يسحر متلقيه(فالأدب هو وليد اللغة، وهو رهينها، هو أنّ نسبة الأدب وكذلك انتماءه، لا يتسنّيان في غالب الأمر إلاّ بالاعتماد على اللغة التي يكتب بها ذلك الأدب)[4]، فلا يمكن أن نرى أدبا راقيا مهما كانت مضامينه أو فنّياته دون التمكّن من اللغة، خاصّة في الأدب العربي (فاللغة في آداب الأمم الأخرى خادم بين يدي سيّدها الأدب، ولكن في أدب العرب مطيّة ليست كسائر المطايا، فكأنّها السّبيّة وسيّدها الأدب، فتنته فأمسى أسيرها)[5].

---

[1] – الرّماني – النّكت في إعجاز القرآن – تح : محمد خلف الله أحمد – د. محمد زغلول سلام – دار المعارف – 1968– مصر – القاهرة – ص 117

[2] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1 – ص 23

[3] – فانسان جوف – الأدب عند رولان بارت – تر : عبد الرحمن بوعلي – ط1–2004– دار الحوار للطباعة وللنشر والتوزيع – اللاذقية – سورية – ص 40

[4] – د. عبد السلام المسدّي – الأدب وخطاب النّقد – ص 23

[5] – ينظر – المرجع نفسه– ص 26

اللغة تمتلك أركان الإبداع الأدبي لأنّها عنصر مشترك لها (ولن يكون منّا هروبا إلى متاهات المجاز إذا قلنا أنّ الأدب العربي بكلّيته، نصّ أركانه الأديب الكاتب، والقاريء المكتوب له، والناقد الذي هو آن واحد مكتوب له، وكاتب عمّا هو مكتوب له، لأنّ الأديب فيه والقاريء والنّقاد جميعهم كالنّص الواحد، يعيش اللغة، وكلّهم يحيا باللغة)[1]، فلا يمكن لنصّ أن يصل إلى درجة الإبداع إلاّ بأن يكون مبدعه مالكا لزمام اللغة، محسنا التصرّف فيها ، فهي ضرورة ملحّة، فقد عرّفها "بارت"(بالضرورة الأفقية التي يخضع لها الكاتب)[2]، فكلّما كانت اللغة جيّدة حاز الإبداع على الجودة، وكان جديرا بالقراءة والتلقي.

يركن المبدع ويعمد إلى الغموض أحيانا، لأنّه يحقّق بذلك الإنجذاب، ويجعل المتلقي مفتونا ميّالا يقول صاحب أسرار البلاغة (من المركوز في الطّبع أنّ الشّيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطفّ، وكانت به أضنّ وأشغف)[3].

ينجذب المتلقي كلّما احتوى الخطاب الأدبي على القوّة الإبلاغية والتأثيرية التي تدفعه إلى الاستمالة والانبساط، أمّا إذا كان غير ذلك بعث فيه الانقباض، وهذا يؤدّي إلى النّفور والعزوف، فالنّفس بطبعها وفطرتها تعشق وتهوى الجميل الذي يثير اللذة، وينهض ويوقظ المشاعر، ويحقق المتعة، ويشبع الذّوق، وذلك بالاعتماد على عناصر

---

[1] – ينظر – المرجع السابق –ص 25/ 26

[2] – فانسان جوف – الأدب عند رولان بارت – ص 137

[3] – الجرجاني عبد القاهر – أسرار البلاغة في علم البيان – ص 118

الجمال، من تعبير جميل ممتع، رقيق راق من كلّ جوانبه لفظا ومعنى وسلاسة، وحسن تخييل، وكذا التعجيب وعنصرا الدّهشة والاستغراب والإطراف، وكلّ هذا يدلّ قطعيّا(على أنّ المبدع يعتبر المتلقي صورة ذهنيّة، لا تبرح ذهنه، ولقد عمدنا إلى تسمية هذا المتلقي الضمني استنادا إلى مفهومه لدى أصحاب نظريّة التلقي)[1].

لا شكّ فإنّ المبدع يكتب لقارئ، ومن دون ريب فإنّه يراعي كلّ العوامل التي من شأنها تثيره وتستفزّه فيكون الرّد بالإيجاب أو السلب، أو تبعث فيه النّشوة فيحدث منه الرضا والقبول، وبالتالي الانجذاب ليواصل وليكمل ذلك الأثر، فالإبداع خاصّة النصوص الأدبيّة لا تتحقّق قيمتها وكينونتها إلاّ بالقراءة، وما دام هذا أمر لا بدّ كائن وقائم، يقول امبرتوكو: (فمن المسلّم به على العموم أنّ النصوص الأدبيّة تأخذ حقيقتها من كونها تقرأ، وهذا بدوره يعني أنّ النصوص يجب أن تحتوي مسبّقا على بعض شروط التحيين التي تسمح لمعناها أن يجتمع في الذهن المتجاوب للمتلقي)[2].

يستفاد من هذا القول: إنّ المبدع يضع المتلقي نصب عينيه وفي مخيّلته، ويشعر مسبّقا أنّه شريك له، وما من خطوة يخطوها في إبداعه لا ينسى أنّه يكتب لقارئ يتحيّن له الفرص لا نتقاده، أو كشف عورته، أو على الأقلّ العزوف عنه .

---

[1] – ينظر – تسعديت فوراري – المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي – ص 52

[2] – المصدر نفسه – ص 53

يعتبر الغذامي المتلقي قرينا ملازما للمبدع، لا يفارق ذهنه وخياله(لكلّ مؤلّف قرينا من القرّاء، وإن كان لكلّ شاعر شيطان أو جنّية - حسب رأي أجدادنا - فإنّ له أيضا قارئا أو قرّاء قرناء له يختبئون وراء نصّه ويديرونه ويشاركون في صناعة النّص وتأليفه)[1]، وقد شبّه الغذامي المتلقي بالشيطان والقرين والجنّية، ليبرهن ويدلّ على مدى ملازمة المتلقي للمبدع، ولا يمكن الاستغناء عنه، والجانّ كما هو معلوم يملك من العبقرية والسحر والافتتان، وقوّة الابتكار ما يملك، ثمّ إنّه لا يداري المبدع، فهو عدوّ له كما شبّهه الجاحظ [2]، فصداقته ليست دائمة كما ذهب إلى ذلك " كيليطو " (ليست الصداقة أساس العلاقة بين القارئ والكاتب)[3].

يفرض القارئ حضوره في ذهن المبدع، لأنّ ذلك ضروريا لسريان ونجاح ونجاعة عمليّة التلقي، حيث أنّ جذور القارئ الضمني (مزروعة بثبات في بنائيّة النّص)[4].

يعرّف " أيزر " القارئ الضمني بأنّه(بناء نصّي يأمل من خلاله حضور المستقبل دون الضرورة لتحديده)[5]، فالقارئ الضمني هو متلق يتصوّره المبدع، فلا نتخيّل نصّا كائنا دون متلق، فنظريّة جماليّة التلقي والتّقبّل ترى: (أنّ قيمة النّص تكمن فيما ينشئه في المتلقي من أفق

---

[1] – عبد الله الغذامي – تأنيث القصيدة والقارئ المختلف – ط1– 1999– المركز الثقافي العربي – المغرب – ص 150

[2] – الجاحظ – الحيوان – ج1– ص 88

[3] – عبد الفتاح كيليطو – الأدب والارتياب – ط1– 2007– دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب – ص 9

[4] –روبرت سي هولب – نظرية الاستقبال – تر : رعد عبد الجليل جواد – ط1– 1992– دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية – سوريا – ص 104

[5] – المرجع نفسه – ص 104

انتظار جمالي، ينوّع من متقبّل إلى آخر وفق أنساق معارفه اللغويّة والفلسفيّة، ورؤاه إلى الحياة)[1].

6- خطورة الكتابة والكلمة وترصد القارئ للمبدع

الكتابة والكلمة عموما أمران خطيران، ولا يعرفهما ويتقنهما إلاّ القليل، قال أبو بكر بن دريد، سمعت أبا حاتم يقول :سمعت الأصمعي يقول:(فرسان الشعر أقلّ من فرسان الحرب)[2]، وهي في المفهوم الصوفي أبلغ وأوسع، يقول أحد الصوفيين " فريد الدين العطار:(إن شققت ذرّة وجدت فيها عالما، وكذلك إن استنبطت كلمة وجدت لها أعماق بحار، وأعالي جبال، وفي البحار والجبال عجائب عجائب، وغرائب غرائب)[3].

ليس كلّ ما يعلم يقال، فالكلمة لك أم عليك، وبالتّالي فهي(مليئة بالمخاطر، ويتعيّن بالتالي التزام الحيطة والحذر)[4]، فالكاتب تترصّد أخطاؤه، وقد يتجاوز الناقد نقد الإبداع، فيتعدّى إلى شخص صاحبه، وقد تعرّض " ميخائيل نعيمة إلى هذه القضية في كتابه " الغربال " (كثيرا من كتاب العربية، لا يزالون يرون في النقد ضربا من الحرب بين الناقد والمنقود)[5] ولذلك (قيل لا يزال المرء في فسحة من أمره، ما لم يقل شعرا أو يؤلّف كتابا، ذلك لأنّ الخطر ماثل والعدوّ بالمرصاد)[6]،

---

[1] – الحبيب شبيل – المجتمع والرّؤية ، قراءة نصّية في الإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان التوحيدي – ط1– 1993– المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – ص 7

[2] – الباقلاني – إعجاز القران – ص 203

[3] – صهيب سعران – مقدّمة في التصوّف – ط1– 1989– دار المعرفة –ص 26

[4] – عبد الفتاح كيليطو – الأدب والارتياب – ص 9

[5] – ينظر – الغربال – ص15/13

[6] – عبد الفتاح كيليطو – الأدب والارتياب – ص 9

ويقصد بالعدوّ هنا المتلقي، وخاصّة القارئ لأنّه المتعامل مع المكتوب، وهو الذي يتتبّع أخطاء الكاتب وثغراته وعوراته، فالعلاقة تبدو في الظّاهر وكأنّها صداقة ومحبّة، لكنّها في الخفاء لا تتسامح إن صدر خطأ من الكاتب، ولا تواري (فالقارئ عدوّ الكاتب، قد لا يكون عدوّا صريحا، إلاّ أنّه في الخفاء يبحث عن الثغرات وعن نقط الضعف بهدف التّهجّم على الكتاب والنّيل من مؤلّفه، ليست الصّداقة أساس العلاقة بين القارئ والكاتب، وإنّما العكس، الضّغينة والكراهيّة والحرب، ومن ثمّ لا بدّ للكاتب أن يتذكّر على الدّوام أنّه يخاطب متلقّيّا معارضا ومعاديّا)[1]، وهذه الظاهرة ليست جديدة في الأدب العربي، بل تطرّق إليها الكثير من أدبائنا، وأوّلهم الجاحظ حين قال:(لا ينبغي لمن كتب كتابا، أن لا يكتبه إلاّ على أنّ النّاس كلّهم له أعداء)[2]، فاختيار الكلام أصعب من تأليفه (وجملة الأمر، أنّ نقد الكلام شديد، وتمييزه صعب)[3]، وفي هذا السياق يقول أبو حيّان التوحيدي: (الكلام على الكلام صعب)[4]، يرمي هذا القول إلى النّقد أو ما يسمى عصريا بنقد النّقد، والنقد ليس بينه وبين القراءة بون، وفي نفس الوقت يدلّنا على أنّ فعل القراءة صعب المنال .

7- تعلّق القراءة بالكتابة

تتعلّق القراءة بالمكتوب، فمصطلح التلقي أعمّ من مصطلح القارئ، لأنّ المتلقي إمّا يستقبل بالسماع ما يكون شفهيّا، وما يكون

---

[1] – المرجع نفسه – ص 9
[2] – الجاحظ – الحيوان – ج1 – ص 88
[3] – الباقلاني –إعجاز القرآن – ص 203
[4] – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – الليلة الخامسة والعشرون – ج2– ص131

مكتوبا، بخلاف القارئ، فهو يستقبل ما يكون مكتوبا، فالقراءة والكتابة فعاليتان، وجهان لفعل واحد(فالقراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة، ولكن بطريقة أخرى، والكتابة لا تنفكّ بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى)[1]، فالثنائية واحدة، ولا تستطيعان أن تنفصلا، لأنّ ذلك سيفقد مبرّر وجودهما (فالفعل " قرأ " لا يدرك بمعزل عن الفعل " كتب " والعكس صحيح)[2].

يقصد بالكتابة، الكتابة الأدبيّة الإبداعية، فهي التي تحقق اللذة والمتعة، ولا يستغني فيها بالوصول إلى المعنى والفهم فحسب (فالكتابة الأدبيّة فنّ، والفنّ لا يكتفي فيه بالفائدة، ولا يغني فيه مجرّد الإفهام)[3].

القراءة عمليّة لصيقة بالمكتوب لا بالمسموع، وبلاغة اللسان أعسر من بلاغة القلم (ذلك لأنّ البلاغة التي تكون بالقلم، تكون مع رويّة وفكرة، وزمان متسع للانتقاد والتخيّر، والضرب والإلحاق، وإجابة الرّوية لإبدال الكلمة بالكلمة، ومن تباده بالكلام ولم يكن لفظه ومعناه متوافيين عرض له التتعتع والتلجلج، وتمضّغ الكلام، وهذا هو العيّ المستعاذ منه)[4]، فالمسموع ينماز بالفورة والسرعة، فهو يأتي دفعة وطفرة، بخلاف المكتوب فإنّه يمنحك وقتا للتروّي، وإعمال الفكر،

---

[1] – منذر عياشي – الكتابة الثانية وفاتحة المتعة – ص 5

[2] – المرجع نفسه – ص 6

[3] – ميخائيل نعيمة – الغربال – ص 10

[4] – أبو حيان التوحيدي – الهوامل والشوامل – نشر : أحمد أمين ، سيّد أحمد صقر – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – 1951– ص 285

والأخذ والرّد لبلوغ المبتغى والمقصد(.. وإنّ صوت الكتابة ليختلط بشكل مطلق مع صوت القراءة)[1].

8- أنماط القراءة والقرّاء:

النّص مادّة أوّليّة طيّعة مرنة، وعجينة سهلة التشكيل، حيث نرسمها كيفما نشاء، ومن أجل ذلك نستطيع أن نجعلها متاجرة وأداة للكسب والخسارة، فكثير من الكتّاب والمبدعين أصبح لا يهمّهم سوى كيفية جلب الأموال ورفع الأرصدة، وتحقيق الشهرة، وفي نفس الوقت لا ننكر أنّ هناك ثلّة تؤلّف وتبدع وترهق نفسها لتنير غيرها، ولتبعث المتعة في نفوسهم، ومن أجل بناء فكر قويم وقويّ، ولتؤسّس لثقافة تسمو بالمجتمعات، ولمعرفة تؤدّي إلى برّ الأمان، وبهذا تعمل من أجل قطع دابر التّبعية، ولتشارك في الرّقي والتحضّر .

تتعدّد معاني " القراءة "، وتتفاوت مفاهيمها، ولم يتحدّد مفهومها (إنّ لفظ القراءة يحيل إلى مفاهيم عدّة متفاوتة،لا يستقرّ تعريفها، وأنّ الذين يوظّفون هذا المصطلح بما في ذلك الذين ينظّرون للأدب والنّقد، وللقراءة نفسها، لا يستقرّ لهم رأي)[2].

عموما القراءة نشاط مختلف الأنواع، فهناك القراءة الجيّدة، وهناك القراءة الرّديئة، فالقراءة أنماط، والقرّاء أنواع ونماذج.

هناك من يقرأ دون أن تتعدّد قراءته، ولا أن تستمر، فهو يقرأ كتابا أو مقالة مرّة واحدة، يتعامل فيها مع المقروء كتعامله مع عود الثقاب مرّة

---

[1] – فانسان جوف – الأدب عند رولان بارت – ص 133

[2] – محمّد الدّغمومي – نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر – منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرّباط – سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44– مطبعة النّجاح الجديدة – البيضاء – ط1– 1999 – ص 269

واحدة، أو مثل تذكرة القطار تستعمل أيضا مرّة واحدة، فهذه حالة أشبه بمن يكتب فوق الماء، فلا جدوى ولا فائدة.

هناك من يقرأ الكتاب مرّات متعدّدة، وتعدّد القراءة من دون شكّ يهدي صاحبه إلى شيء لم يكون قد انتبه إليه في القراءة السابقة، وهكذا دواليك، وهذا التعدّد من دون ريب أو شك يضفي إلى استنتاجات وتأويلات وتخريجات، لأنّ حال القارئ قد تختلف من قراءة إلى قراءة من حيث الناحية النفسية والعاطفية والثقافية والمعرفية، فهي قراءة منتجة ومفيدة، وبالتالي تختلف الاستجابة والرّد.

هناك من يقرأ مضطرّا، حيث وجد الفراغ المغبن المحبط، ومن باب التخفيف وبث اللهو، وإدراج الوقت وتمريره وتضييعه، في حين أنّ هناك من يلجأ إلى القراءة في الأسفار والمرض ولحظات الوحشة، فقراءته غير مصحوبة برغبة، فهي من باب ملء الفراغ المملّ، وبهذا يضيع التركيز، فلا يحصل الهدف.

هناك من يقرأ وهو مشغول بنشاط آخر، كالاستماع إلى الراديو، أو متابعة التلفاز، أو إلى أيّ شيء يشوّش تفكيره، ويضيّع تركيزه، فلا يصل إلى مرمى وغاية، شأنه شأن من يبحث عن الماء في صحراء، فيرى السراب من بعيد، حتى إذا جاءه لم يجده شيئا، أو كمن يكتب فوق الماء دون جدوى،وبالتالي لا يزيل ظمأه، ولا يثلج صدره، لأنّ الإنسان له قلب واحد يعقل به قال تعالى: ﴿ ***مَا جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِنْ قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ***﴾[1].

[1] – سورة الأحزاب – الآية 4

يندر - رغم أنّنا أمة القراءة - في هذه الأيام أن تجد من يقرأ قراءة مصغية ناجمة عن رغبة، ينظر إليها كالغذاء في حالة جوع شديد، يقبل عليها بشغف ونهم ولهفة، فلا يمكن الاستغناء عنها، فإن كان كذلك، كان لهذا النوع من القراءة نتائج وتصوّرات من شأنها أن تؤدي وتضفي إلى الإبداع المأمول والمرجو[1].

يرجى أن تكون القراءة حرفة، أصحابها محترفون، يشربونها ويتنفسونها، يرى " بروست":(أنّ القراءة صداقة خالصة)[2]، فهي قراءة متأنيّة أصحابها صابرون ،قراءة ناجمة عن رغبة وتوادد، قراءة ملازمة شأنها شأن ملازمة الصديق للصديق، يكون فيها السمع والبصر والفؤاد والعقل، وكلّ الحواس حاضرين، قال تعالى: ***(وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالبَصَرَ وَالفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً)***[3]، فالمستخلص والملاحظ من الآية، هو أنّ السميع يمكنه الاستغناء عن البصر في حالة تلقيه الخطاب شفويّا، أمّا البصير فيمكنه الاستغناء عن السمع في حالة كون الخطاب مكتوبا، ولكن في كلتا الحالتين، لا يمكن حدوث التلقي وحصوله دون حضور الفؤاد، فالقلب هو وعاء الإبداع والإلهام، والعقل لا يبدع بل يقيّد.

يبرز أفلاطون دور حاستي السمع والبصر في إضفاء صبغة الجمال ، وتحقيق اللذة والمتعة، فيقول: (الجمال هو المسار الذي يأتي

---

[1] – ينظر – مصطفى ناصف – اللغة والتفسير والتواصل – عالم المعرفة – سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ص 248/247

[2] –محمد بوبكري – في القراءة – ط1– 2003– الدار البيضاء – المغرب – ص 87

[3] – سورة الإسراء – الآية 36

من خلال حاستي السمع والبصر)[1]، وهذا راجع لكون أنّ هاتين الحاستين تقتربان من العقل، فأنا عندما أسمع شخصا ينادي مثلا، أميّزه، والتمييز ظاهرة عقليّة، وفي نفس السياق تحدّث التوحيدي عن هاتين الحاستين(ما يجب أن يعلم أنّ السمع والبصر أخص بالنفس من الإحساسات الأخرى)[2].

يحصل التلقي ويحدث على أحسن حال حين تستغل حاستي السمع والبصر، ففي استغلالهما يتحقق التركيز والتدبّر وإعمال الفكر، وهاتان الحاستان متلازمان غالبا في القرآن الكريم، فحين يذكر الله صفة " البصير " يذكر بجوارها صفة " السميع "، لكن قد يذكر صفة " السميع " دون ذكر صفة " البصير" ، وهذا يدلّ على أنّ حاسة " السمع " لا يمكن الاستغناء عنها ، تأمّل معي قول الله على لسان الجنّ (***قالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآنَا عَجَبًا يَهْدِي إِلَى الرُّشْدِ فَآمَنَّا بِهِ)***[3]، فالسماع نجم عنه العجب، وهذا يدلّ على أنّ عملية التلقي حصلت في أحسن أحوالها، فبلغ المعنى والمضمون أغوار النّفس، فتحقّقت الغاية وهي الإيمان، وكأنّ الإيمان وقع بشرط السماع، حيث كان حرف العطف " فـ" التي تدلّ على الترتيب والتعقيب، تخيّل لو أنّ جماعة الجن كانت صمّاء ما ذا يحدث ؟

السماع رسول المسموع إلى القلب، وبالتالي يتعلّق به، فيحصل الاعتقاد والإيمان بالفكرة الموصولة(فالسماع رسول الإيمان إلى القلب

---

[1] – مجاهد عبد المنعم مجاهد – جدل الجمال والاغتراب – دار الثقافة للنشر والتوزيع – الفجالة – القاهرة – 1997– ص 19

[2] – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– 83

[3] – سورة الجن – الآية 2/1

)[1]، فحقيقة السماع تنبيه القلب على معاني المسموع وتحريكه، وبالتالي التفاعل معه، وتعطيل هاتين الحاستين ينجم عنه عدم وعي القلب، ووقر الأذن يفضي إلى عدم الإدراك وتمحيص الأمر، وهذا يؤدّي إلى عدم الاستجابة والتفاعل، قال تعالى: (***وَقَالُواْ قُلُوبُنَا فِي أَكِنَّةٍ مِمَا تَدْعُونَا إِلَيْهِ وَفِي آذَانِنَا وَقْرٌ وَمِنْ بَيْنِنَا وَبَيْنِكَ حِجَابٌ فَاعْمَلْ إِنَّنَا عَامِلُونَ***)[2]، وهذا يوحي بضرورة حضور القلب وتركيز السمع في العملية التواصلية

.

صدق الشاعر القديم " بشار بن برد " حين عبّر عن هيامه وبلّغ عن مشاعره فأبلغ فقال في عبدة:

قَالُواْ بِمَنْ لاَ تَرَى تَهْذِي فَقُلْتُ لَهُمْ

الأُذُنُ كَالْعَيْنِ تُوفِي القَلْبَ مَا كَانَا

مَا كُنْتُ أَوَّلَ مَشْغُوفٍ بِجَارِيَةٍ

يَلْقَى بِلُقْيَانِهَا رُوحاً وَرَيْحَانَا

يَا قَوْمُ أُذُنَيْ لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةٌ

وَالأُذُنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَا[3]

---

[1] – ابن قيّم الجوزية – مدارج السالكين بين منازل " إيّاك نعبد وإيّاك نستعين – تح : محمد حامد الفقى – ج1– ط2– 1973– دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – ص 481

[2] – سورة فصّلت – ص 5

[3] – بشار بن برد – الديوان – قرأه وقدّم له : د. إحسان عباس – ط1– 2000– دار صادر – بيروت – لبنان – ص 416

وعلى العموم، فإنّ السمع والبصر والفؤاد لهم الفضل الكبير بل هم الأساس في أداء عمليّة التلقي .

القراءة كشف للمدفون، وتوضيح للغامض، وبحث عن الغاية والمقصود، يرى التوسير (القراءة هي الوصول إلى ما لا يصرّح به النّص، ما دام النّص لا يبوح بكلّ ما في جوفه، فالقراءة إذا هي إعادة فهم النّص في سياقات غير معلنة ناتجها اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصليّة مسكوت عنها)[1]، فالقراءة في هذه الحالة(هي استقراء النص ومحاورته، وهي بذلك إنّها تأويل)[2]، وما التأويل إلاّ تفسير (الكلام الذي تختلف معانيه، ولا يصحّ إلاّ ببيان غير لفظه)[3].

القراءة ما دامت تبرز مواطن الجمال والقبح، وتظهر ما هو مخبوء ومغموم، فهي مرادفة للنقد(فالنقد قراءة، والقراءة نقد، وهذا في المعنى الترادفي، والقراءة لا وجود لها دون اعتبارها نقدا، ولا وجود لنقد إلاّ لأنّه قراءة) [4].

لكلّ إبداع قرّاء، وهؤلاء القرّاء تختلف مستوياتهم، ويكون موقفهم تبعا لمقدور يتهم المعرفية والذّوقية، ففي حوار مع أدونيس قال: (الخلاّقون لهم قرّاء)[5]، فالمبدعون لا شكّ لهم متلقون وقرّاء، وهؤلاء المتلقون إمّا جمهور يحكمون على الإبداع حكما عامّا، وإمّا قرّاء يكون تلقّيهم أسمى وأرقى وأفيد، من شأنه تأويل الألفاظ ومضامينها،

---

[1] – محمد الدّغمومي – نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر – ص 269

[2] – المرجع نفسه – ص 269

[3] – د. أمين يوسف عودة – تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية – ط1–2008– عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع – ص 31

[4] – محمد الدغمومي – نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر – ص 272

[5] – د. علي جعفر العلاق – كتاب الشعر والتلقي ، دراسة نقدية – ص 63

والوصول إلى المعاني المبطّنة اللطيفة، التي تضمرها السطور، فيكونون بذلك مجدّدين للنّص ومولّدين له ولادة جديدة تضفي إلى أفكار ومعان أخرى، وهكذا وباستمرار، خاصّة وأنّ كلّ قارئ قد يخلق رأيا أو آراء غير آراء الآخرين، فبذلك تتعدّد الآراء، وبذلك يكونون قد أعطوا لنا نصوصا لا نصّا واحدا، وهنا تصبح المعادلة معكوسة " القرّاء خلاّقون ".

يرتبط النّص في الحالة الأخيرة بالقرّاء، وبالتّالي يكون الإثراء والإبداع، أمّا في الحالة الأولى فإنّه يرتبط المبدع بالجمهور، والجمهور(لا يشير إلاّ إلى حالة عامّة من التلقي إلى أفق عامّ من التّكوين النّفسي والذّوق المعرفي، كتلة يحرّكها التشبيه لا الاختلاف في الرّوح العامّة، لا الخصائص الفرديّة)[1]، وفي ذلك لا يتحقّق إبداع ولا إثراء بل الاستنساخ والتّكرار، وبهذا وإن وجدت متعة فهي متعة آنيّة وقتية، لا تدوم ولا تستمرّ، وهذا من دون شكّ يؤدي إلى الرّوتين والملل والدّوران في حلقة مفرغة.

يكشف القارئ الحجاب والنّقاب والقناع عن المعنى المدفون البعيد(فالمعنى ليس كامنا في النّص، فالقارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى)[2].

القراءة ليست طرفا هيّنا في العمليّة الإبداعيّة، بل إنّها الرّكن الرّكين والعنصر الأساس الذي لا يضاهيه عنصر، فهي مفتاح المغاليق،

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد – نظريّة التوصيل وقراءة النّص – المكتب المصري لتوزيع المطبوعات – 1999– القاهرة – ص 96

[2] – د. بشرى موسى صالح – نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات – ص 41

بها تفكّ شفرات النّص ، وتكشف مكامنه، وتوضح غوامضه (القراءة هي الخطوة الأولى في العمليّة النّقدية، وبذلك لا تتحدّد مهمّة القارئ في تلقي النّص آليا والاحتفاظ به في ذخيرته، وإنّما تتعدّى ذلك إلى التقائه عبر فاعليّة القراءة الخلاّقة)[1]، فتعدّد القراءة المبدعة لا الأفقيّة السطحيّة، تبعث الرّوح والرّغبة في خلق الجديد المبتكر (فالقراءة فعل خلاّق، ونشاط إبداعي يعيد صياغة النص عند تلقّيه، ويصبّ عليه وعي القارئ وشعوره، وذخيرته المتكوّنة بقراءته)[2].

فالقراءة الواحدة غير كافية للوصول إلى المعنى والغاية المرجوّة، يرى "ريتشاردز" أنّه يستحيل الوصول إلى قراءة نهائيّة تغلق النّص، بحيث تصبح أيّة قراءة أخرى غير صحيحة، يقول: (كلّ القراءات لا بدّ فيها من التّخلي عن شيء وإلاّ فلن تصل إلى معنى، فالتّخلي عن هذا الشيء تتبع أهميّته من شيئين، بدون ذلك التخلي لن نصل إلى معنى معيّن، ومن خلال التخلي يصبح ما نريد فهمه ماثلا أمامنا لنصل إلى كينونته الأساسيّة)[3].

9- رأي بعض المنظرين للأدب في مفهوم القراءة

أجمع المنظرون للأدب خاصة في العصر الحديث والمعاصر بأن القراءة هي العنصر الكبير من الناحية الإبداعية، وأننا لا نتخيّل إبداعا دونها، ولا نصا حيّا وخالدا إلاّ بها.

---

[1] – حاتم الصكر – ترويض النّص ، دراسة لتحليل النص في النقد المعاصر ، إجراءات ومنهجيات – الهيئة المصرية للكتاب – 1998– ص 51

[2] – المرجع نفسه – ص 52

[3] – عبد الناصر حسن محمد – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي– ص 70

تعني القراءة عند " التوسير" (بأنّها الوصول إلى ما لا يصرّح النّص به، ما دام النّص لا يبوح بكلّ ما في جوفه، فالقراءة إذا هي إعادة فهم النّص في سياقات غير معلنة، ناتجها اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافيّة أو أصليّة مسكوت عنها)[1].

هذا النّوع من القراءة هو المنتج والمفيد والمرشد والموجّه، وهناك قراءات عابرة لا ترقى إلى المستوى الذي يفتح المنغلق، ويوضح الغامض ، فقراءة النص على عجل لا تعدّ تحليلا.

والقراءة لدى " تودوروف"(إنّها أشكال من التعامل، لا تطابق غيرها من الدّراسات المعروفة التي تعطينا أنواعا من القراءة مثل: قراءة الإسقاط، قراءة التّعليق، القراءة الشعرية)[2].

القراءة الإسقاطية: (هي القراءة التقليدية التي لا تركّز على النّص، وإنّما تمرّ من خلاله ومن فوقه، متّجهة نحو الكاتب أو المجتمع، وهي تعامل النّص، وكأنّه وثيقة لإثبات قضية شخصيّة أو اجتماعيّة أو تاريخيّة، القارئ فيها يلعب دور المدّعي العام الذي يحاول إثبات التهمة)[3].

أمّا قراءة الشرح أو التعليق فهي: (قراءة تلتزم بالنّص، ولكنّها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وهي تعطي المعنى الظاهري حصانة، يرتفع

---

[1] – محمد الدّغمومي – نقد النّقد – ص 269

[2] – المرجع نفسه – ص 270

[3] – محمد عزام – تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دراسة في نقد النقد – موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت – منشورات 2003– سوريا – دمشق – ص128

بها فوق الكلمات، ولهذا فإنّ شرح النّص فيها، يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو يكون تكرارا، يجترّ نفس الكلمات)[1].

والقراءة الثالثة، هي القراءة الشعرية أو الشاعريّة: (هي قراءة النّص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفنّي، والنّص هنا خليّة حيّة تتحرّك من داخلها مندفعة بقوّة لتكسّر الحواجز بين النّصوص، ولذلك فإنّ القراءة الشاعريّة تسعى إلى كشف ما هو في باطن النّص، وتقرأ أبعد ممّا هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبيّة، وعلى إثراء معطيات اللغة)[2]، فاللفظ يحمل إيحاءات ودلالات جمّة لا يفقهها إلاّ ذوو الدّربة والخبرة الكفيلتان بالولوج في العمليّة التّأويليّة لكشف خبايا النّص أو الخطاب (الألفاظ بدلالاتها مجرّد أداة للرّمز والإيحاء، قابلة لأن تجمع في كنفها كلّ المعاني الإيحائيّة قريبها وبعيدها، ما نفر منها وما ائتلف)[3]. إنّ القراءة الشاعريّة هي قراءة واعية مسئولة، يتسم بها أصحاب الأذواق السّليمة، والألباب الرّزينة، والبصائرالمضيئة، فهي للخواص، لأنّها تعتمد على التّأويل(التأويل للخواصّ، وتفسير التنزيل للعوام)[4]، يستوحي من القول السالف، أنّ هناك فرق بين نوعين من تلقي النّص، تلقّ ظاهر، وتلقّ باطن، وهذا النوع الأخير لا بدّ من التسلّح فيه بكلّ الأدوات التي بها نلج النّص ونفكّ بها الشفرات والعقبات، ومن الأدوات " التأويل.

---

[1] – المرجع نفسه – ص 128

[2] – المرجع نفسه – ص 128

[3] – د. عبد الله نبهان – النّص الأدبي بين التفسير والتّأويل – ص 93

[4] – القشيري – لطائف الإشارات – تح : د . إبراهيم بسيوني – ج3– الهيئة المصريّة العامة للكتاب – القاهرة – ص 210

10- متى نلجأ إلى التأويل ؟

الخطاب الحاوي للرّمز والغرابة والغموض، يدعو القارئ إلى استعمال الفكر والذّوق، لأنّه ومن دون شكّ، يحمل معان ومضامين بعيدة المنال، فهو حمّال أوجه، وهنا يعمل العقل والخيال جهدهما فيدخل التأويل، والتأويل جدير بفكّ شفرات النّص، والوصول إلى مخابئه ومظانّه (فالتأويل هو القراءة الدّقيقة للنّص)[1]، وهو ممارسة المتلقي لحرّيته في مواجهة نصّ مارس منتجه حرّيته عندما أبدعه.

ليس كلّ قارئ للنّص قادر على الوصول إلى خفاياه وأبعاده، واحتمالاته (إنّ التّوصل إلى المعنى الخفيّ هو مهمّة المتلقي، وليس كلّ متلق، بل الذي يدقق النّظر)[2]، ولذلك فالوصول إلى فكّ الرموز، وبلوغ الغاية والمقصد، ليس أمر سهلا ولا هيّنا، فلا بدّ من التزوّد بالمعرفة المختلفة، التي تجعل صاحبها متمكّنا من فكّ غموض المصطلح ، وكذلك التمكّن من التأويل (إذا كان من الممكن القول: إنّ المغزى يمثّل الغاية والهدف من فعل القراءة، فإنّ هذه الغاية لا يمكن الوصول إليها إلاّ عبر اكتشاف الدّلالة)[3]، ولا يحقّق هذا المبتغى والمرتجى إلاّ صاحب الخبرة والنباهة والفطنة.

يستعان بالتأويل أو يعتمد عليه حين يكون النّص أو الخطاب حاويا ومتضمّنا لمعان غامضة يصعب ولوجها واقتحامها، فالصريح الواضح لا حاجة إلى تفسيره وتأويله يقول تعالى: (***هُوَ الذِي أَنْزَلَ***

---

[1] – محمد المبارك – استقبال النّص عند العرب – ص 220

[2] – المرجع نفسه – ص 217 و : تسعديت – المتلقي في منهاج البلغاء – ص 103

[3] – د. نصر حامد أبو زيد – نقد الخطاب الديني – ط3– 1995– مكتبة مدبولي – القاهرة – ص

عَلَيْكَ الكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ، فَأَمَّا الذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ، وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ)[1]، فالاستعانة بالتأويل لا تكون إلاّ حين يصعب الحصول والوصول إلى المعنى المرجو، وإذا كان التأويل في القرآن، يكون اللجوء إليه غالبا من طرف أناس يكون قصدهم هو الإيقاع في الفتنة، ففي الأدب هو وسيلة للإبداع.

التّأويل أصلا يلجأ إليه لبلوغ الحقيقة والصّواب، ولا يفعل غير هذا إلاّ من كانت رغبته الوقوع والإيقاع في الخطأ والفتنة، سواء كان هذا في الأمـور الشرعية أو المعرفيّة عموما، وقد عبّر القرآن عن هذا بقوله تعالى: (***يَلْوُونَ أَلْسِنَتَهُمْ بِالكِتَابِ لِتَحْسَبُوهُ مِنَ الكِتَابِ، وَمَا هُوَ مِنَ الكِتَابِ***)[2] فتحريف الكلام - أيّ كلام - عن موضعه، هو افتراء، والافتراء لا يؤدّي إلاّ إلى مشين وسوء مصير، يقول ابن كثير في تفسير الآية السابقة: (يزيلونه عن المراد به ليوهموا، ويحرّفونه أي يتأوّلونه على غير تأويله)[3].

يستعان بالتّأويل حين يصعب فكّ شفرات النّص، وحين تكون لغة النّص ذات دلالات وإيحاءات وترميزات وصور بيانيه وتخييلات ومعان بعيدة المنال وغيرها (فاللغة المسجونة بالدّلالات مراوغة إلى حدّ كبير، مما يجعل الخطاب الأدبي صعبا ومفتوحا إلى أبعد ما يمكن، وهذا يتوقع من القارئ أن يقوم بالتّأويل أثناء القراءة، فكلّما كان النّص حاويا لمعان

---

[1] – سورة آل عمران – الآية 7

[2] – سورة آل عمران – الآية 78

[3] – ابن كثير عماد الدين أبو الفداء إسماعيل – تفسير القرآن العظيم – ص 349

إضافية وهي ما يسمّيها " إيكو " بالدّلالات الفرعيّة، لذلك يرى أنّ الخطاب في هذه الحالة يكون مفتوحا يجلب التّأويلات العديدة ويتقبّلها على اختلافها وتنوّعها، فيزداد بذلك ثراؤه)[1].

ليست مهمة قارئ النص تفسيره فحسب، بل تأويله(أي اكتشاف ملامح غير مرئية، وغير متوقعة، كامنة في النص، لم يفصح عنها المؤلف صراحة بل كناية أو رمزا عن طريق شفرات)[2]، ليست مهمة القارئ أن يقرأ من أجل إدراج الوقت، بل القارئ منتج للنّص (فالنّص الفنّي معبّأ بشفرات، هي أشبه بالخلايا المتوالدة في الجسم الإنساني، واكتشاف هذه الشيفرات يساعد على تعددية القراءات)[3].

يصل القارئ أو المتلقي إلى أمور مبطّنة، قد لا يراها ولم يتفطّن المؤلّف لها (فالعالم الذي يكتشفه المتلقي في أعماق النّص عالم قد لا يكون المؤلف قد رآه)[4].

النّص كلّما أوغل في الإبداع كلّما زاد وكثر متلقّوه، وهؤلاء المتلقون دون ريب يتفاوتون في مستوياتهم المعرفيّة والإدراكيّة، حيث أنّ النّص صاحب المستوى العالي الجيّد، يحتاج إلى قارئ ينعم نظره، ويكدّ ذهنه ، ليتمكّن من فهم ما يضمره النّص وما يخفيه، فعمق النّص وحمله معنى بعيدا بالضرورة تتحقق له الأفضلية، وقوّة التأثير(لأنّ

---

[1] – ينظر – عبد الناصر حسن محمد – نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي – ص 66
[2] –د. عفيف البهنسي – علم الجمال وقراة النص الفني – ص 25
[3] – المرجع نفسه – ص 40
[4] – المرجع السابق – ص 26

متعة النّص لا تتحقق بصورتها العميقة إلاّ عند بذل الجهد، وتجشّم العناء من أجل الفهم)[1].

يميّز " ريفاتير " بين مرحلتين أو نمطين من القراءة(فهناك القراءة الأولى: وهي القراءة الاستكشافية التي لا تتجاوز حدود المحاكاة، حيث يتمّ فهم المعنى، والمرحلة الثانيّة تتمثّل في القراءة الإسترجاعيّة، والتي تتمّ فيها عمليّة التّفسير الثّانية، لتحقيق القراءة التّأويليّة)[2]، فالقراءة الأولى قد تكون معجمية، وبالوقوف على المعنى العام، وهي قراءة متاحة حتّى لأنصاف المثقّفين، بينما القراءة الثانية هي قراءة المتعلّمين المثقّفين، والدّليل هو أنّ أصحابها يسترجعون معارفهم، ويغربلونها، ويحاورون ذاكراتهم، ومن كان هكذا فإنّه من دون شكّ، يوسم بالنباهة والحذاقة، فهذه القراءة هي قراءة الخصوص، قراءة من جعل القراءة احترافية ومهنية، لا هواية.

تحدّث محمد عزام عن القراءة وهو في مجال الحديث عن الحكاية والسرد القصصي عموما فقال: إنّ هناك قراءتين، فالقراءة الأولى وتسمى " القراءة الأفقية "، وهي التي تجعل القارئ يجري لاهثا وراء الأحداث، فإنّ القراءة الثانية "الإسترجاعيّة " تحرّر القارئ من وهم المشاركة الوجدانيّة، وترفعه إلى مرتبة المشاركة في السّرد)[3].

---

[1] – محمد مشيال – الأثر الجمالي في النّظريّة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني – مجلّة دراسات سيميائية أدبيّة لسانيّة– ص 131

[2] – تسعديت فوراري – المتلقي في منهـــاج البلغاء وســـراج الأدباء لحـــازم القرطاجنّي– ص 102

[3] – محمد عزام – تحليل الخطاب الأدبي – ص 63

إنّ القراءة التّأويلية هي القراءة التي تكشف خبايا النّص، وتفكّ شفراته، فتتجاوز ما هو صريح إلى ما هو تلميح، مغمور بالمجازات والتّرميزات، وهو كمّا يسمّيه البلاغيون، استخدام اللفظ في غير ما وضع، فتخرج المعتاد إلى المستغرب، ممّا يفرض على القارئ في هذه الحالة اعتمال فكره، وإحضار ذهنه، وإطلاق العنان لخياله، واسترجاع ما تحمله ذاكرته (وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية، تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل ..... وهاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي يصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى، أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسّرت)[1].

الكلام الأدبي يتراوح ما بين التصريح والتلميح، وهذا يتقارب مع ما سمّاه " ميشال أوتن " بمواضع اليقين، ومواضع الشّك، حيث يقول: (ما يجب تعينه في النّص، يتمحور دائما حول طرفين اثنين، يمكن تسميتهما ببساطة، مواضيع اليقين، ومواضيع الشّك، فمواضيع اليقين هي الأمكنة الأكثر وضوحا، والأكثر جلاء في النّص، فهي التي ينطلق منها لبناء التّأويل، أمّا مواضيع الشّك التي يمكن أن تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا، فالقارئ يجد نفسه مجبرا على التّدخل وعلى الفرضيات، وبالطبع فإنّ اكتشاف زوايا الظلال هذه، هو الذي يتيح

[1] – ينظر – عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ص 192/ 193

ظهور مكامن النّص المتعدّدة، ويتيح في بعض الأحيان عرض تأويلات متعدّدة)[1]، فمعاني النّص منها الأوّل، التي تكتشف بالقراءة الأولى السّطحيّة، فهي مرتبطة بالمقاصد العامّة التي يدركها القارئ لتساعده على ولوج واقتحام الغموض والغرابة التي يحويانهما النّص ، في المرحلة الثانية .

تتعدّد القراءات وتتفاوت كما ذكر آنفا، ومنه " القراءة الإبداعيّة " تلك القراءة التي يوليها النّقاد المكانة القصوى، لأنها هي التي توصل إلى الغاية والمقصد، وتأتي بالجديد، والجديد هو المأمول والمحبوب للنفس، فالنّفس تعشق الجديد وتملّ البالي الرّث(فالقراءة الإبداعيّة، هي التي تسعى للكشف عن المكوّنات البنيوية، والأنساق الدّاخليّة للنّص الأدبي)[2].

11- الحاجة إلى القراءة

يموت الأدب بدون القراءة، ويحيا وتزداد قوّته، وتتحقّق أبديته، ويتأكّد خلوده بها، يقول "سارتر" في كتابه ما الأدب ؟ (لا يحيا العمل الأدبي إلاّ إذا قرئ، وبدون عمليّة القراءة هذه ليس هناك سوى تخطيطات سوداء على الورق)[3]، فالقراءة سيروم الإبداع، ومنشط له (فالأعمال الأدبية كما في حكاية " ساندريلا "، لا تدب فيها الحياة، إلاّ بقبلة قارئ، ويمكن أن تضيف وبسخط ساخط، فليس موقف المتلقي هو

---

[1] – رولان بارت ، تودوروف ، ريمون ماهيو ، ميشال أوتن ، فرناند هالين ، شوير ويجن – نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي – تر: د. عبد الرحمن بوعلي – ط1– دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا – 2003– ص 115/114

[2] – محمد الدّغمومي – نقد النّقد ، وتنظير النّقد العربي المعاصر – ص 275

[3] – أحمد بوحسن – نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات – منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط – 1993– ص 18

الرضا المعبّر عنه بالقبلة، فقد يكون ساخطا مستهجنا، لكن هذا يمد النص الحياة أيضا)[1]، والقراءة المقصودة هي القراءة المثمرة الهادفة المبنية على قواعد سليمة(فالقراءة هي لعبة ذات قواعد واستراتيجيات، يكون فيها القرّاء مشاركين خلاّقين على حدّ سواء)[2].

يؤكّد "ميشال أوتن " - ما ذهب إليه " سارتر " - وهو بصدد الحديث عن سيميولوجيّة القراءة فيقول:(إذا كان النّص لا يوجد إلاّ بوجود القراءة، وإذا كان التّأويل يبدأ عندما يستحوذ القارئ على النّص، فإنّه يصبح من العسير جدّا أن نتحدّث عن النّص خارج القراءة التي هي من نتائجه)[3]، فالقراءة هي حياة النّص ونبضه وروحه ونفسه، (فالقراءة لا تعني استقبال الكلام، بل تعني بناءه)[4]، ومعنى هذا أنّ القارئ هو من يعيد صياغته وكتابته (يجب أن يكون القارئ هو من يكتب الكتاب، فالقراءة لا ينبغي أن تكون استهلاكا بل إبداعا)[5]، ينبغي بل يجب تحويل القارئ من مستهلك إلى منتج، أي يأتي بالجديد المبهر الباعث للجمال والمتعة والذوق (فأن نقرأ يعني أن نعرف من جديد) [6].

---

[1] – ينظر – مصطلحات أدبية – نظرية التلقي – الموقع على شبكة الأنترنيت : النبأ المعلوماتية – تاريخ : 12 آب – 2007– ص 6/5

[2] – سوزان روبين سليمان ، أنجي كروسمان – القارئ في النّص ، مقالات في الجمهور والتأويل – تر : د. حسن ناظم ، علي حاكم صالح – ط1– 2007– دار الكتاب الجديد المتحدة – ص 461

[3] – رولان بارت ، تودوروف ، ريمون ماهيو ، ميشال أوتن ، فرناند هالين ، شوير ويجن – نظريات القراءة من البنيويّة إلى جماليّة التلقي – ص 114

[4] – فانسان جوف – الأدب عند رولان بارت – ص 135

[5] – المرجع السابق – ص 129

[6] – فانسان جوف – رولان بارت والأدب – تر : محمد سويرتي – ط1– 1994– أفريقيا الشرق – الدار البيضاء – المغرب – ص 91

يحكم المتلقي على الإبداع، وحكمه يضفي عليه طابع الشّرعيّة، لأنّ قراءة النّص(... دفن لصيرورته من حيث أنّها تبشير بولادته)[1]، يعطي ويمنح المتلقي ولادة جديدة للإبداع، فهو الذي يضفي عليه سمة الدّيمومة والجدّة، لذلك فالحكم على الأسلوب لا يتحدّد باحتفاء المبدع واهتمامه به، وإخراجه في حلّة أنيقة، بل للمتلقي الخبير الذي يحسن تذوّق النّص قيمة أساسية في كشفه وفهمه من خلال تجربة السّماع أو القراءة، كما أنّه يستولي أو يحكم اعتمادا على حركات النّص ويبين عن وظائف أسلوبه.

تعطى للمتلقي مكانة مرموقة لذلك نجد أنّ " ريفاتير" ألحّ على ثنائيّة الصّلة بين النّص والمتلقي، ولا تقتصر الظّاهرة الأدبيّة على النّص فحسب، بل تتشكّل كذلك من القارئ أو ردود الأفعال الممكنة التي يبديها حيال النّص(لا نص بدون قارئ، ولا خطاب بلا سامع)[2]، إنّ ماهيّة هذا القول هو انتفاء العلاقة بين المؤلّف والنّص، فالظّاهرة الأدبيّة تكمن في العلاقات بين النّص والقارئ، وليس بين النّص والمؤلّف، أو بين النّص والواقع.

كانت الدّراسات النّقدية الكلاسيكية تولي عناية كبيرة، ويصبّ اهتمامها على أنّ المؤلف هو صاحب السّلطة المطلقة، وهو مركز العمليّة الإبداعيّة، وهذا ما جعل النّص أحاديا، غير قابل للثّراء والتّغيير والتّجديد، فهو عبارة عن معان وأفكار تتكرّر وتتردّد، وهذا بطبعه يؤدّي إلى الرّوتين والجمود والضّجّ، وبقي الأمر على هذا المنوال حتّى

---

[1] – د. عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب –ص 87

[2] – المرجع السابق – ص 87

منتصف القرن العشرين، فثار النّقاد بمختلف مناهجهم واتّجاهاتهم على هذا الحال ورأوا أنّ العملية الإبداعية يشترك فيها ثلاثة عناصر وهي :

أ- ما قبل النّص، ونعني به المبدع أو الكاتب .

ب- الإبداع الفنّي ونعني به النّص وغيره .

ج- ما بعد النّص، ونقصد به التلقي (نظريات التلقي).

أولت النّظريات الحديثة شأوا كبيرا للمتلقّي، فهاهو "بارت" قد أعطى للقارئ المتلقي البطولة والمكانة القصوى في فهم النّص وتذوّقه، تفوق مكانة الكاتب، حين يقول: (إنّ مولد القارئ ينبغي أن يحدث على حساب موت المؤلّف)[1]، فالمتلقي الواعي قد يصل ومن دون ريب إلى نتائج لم يكن يقصدها ولم يرم إليها المبدع، فكلّ قراءة تضفي على النصّ الفنّي حياة جديدة، لذلك جعل رولان بارت (المتلقي نائبا عن المؤلّف الذي مات مباشرة بعد ولادة العمل الفنّي)[2]، والنّص الذي وضعه المؤلّف اليوم أو في الماضي البعيد (لم يقدم من أجل الجمهور المتلقي عبر الزمان وعبر تحوّلات منهاج القراءة الذي يرتبط بتطوّر الفكر والسياسة والمجتمع)[3].

يحتاج العمل الإبداعي " الفنّي الأدبي " وبصفة مستمرّة إلى متلق حيث يرى "رومان انغاردن ": (أنّ العمل الأدبي في حاجة دائما إلى هذا النّشاط الإنساني الذي يعمل فيه القارئ خياله كذلك من أجل أن يكمل

---

[1] – روبرت هولب – نظرية التلقي – تر: عزّ الدّين إسماعيل – النّادي الأدبي الثقافي – ط1– 1994– جدّة – ص 38

[2] – د. عفيف البهنسي – علم الجمال وقراءة النّص الفنّي – ص 17

[3] – المرجع نفسه – ص 25

العمل ويحقّقه عيانا)[1]، فأنت ترى معي، أنّ المتلقي يعطي للعمل الفنّي رواجا وشهرة وشيوعا، فهو بالفعل يمنحه حياة أقوى وأرقى .

يقرّ ويعترف " جان موكاروفسكي " - زعيم المدرسة البنيوية التشيكيّة في براغ - بأنّ النّص الأدبي يوجّه إلى متلق، وأنّ هذا المتلقي دوره خطير في إكماله وتجليه(بهذا المتلقي للعمل، وليس بمنشئه، يناط فهم المقصد الفنّي الكامل للعمل)[2].

يؤيّد " جوليان هيرش " هذا المبدأ المتمثّل في إعطاء المتلقي شأنا يبرز مدى حضوره ومساهمته في إثراء العمل الإبداعي فينادي (بضرورة التّركيز لا على الأعمال ومنشئها، بل على الآثار التي أحدثها هؤلاء المنشئون في زمنهم وبعد زمنهم في نفوس المتلقين الذين يدركون قيمة تلك الأعمال ويقرّرونها)[3].

يربط "شونغ" المتلقي بالجانب الاجتماعي ثقافة وبكلّ العوامل التي شاركت في تكوين ذوقه على نحو معيّن فقال:(لم يعد المؤلف وعمله الأدبي يحتلاّن مكانة الصّدارة، بل انصرف الاهتمام أساسا إلى المتلقي، وإلى الظروف الاجتماعيّة التي تمّ فيها التّلقي)[4].

يستفاد ممّا سبق أنّ ثراء العمل الأدبي الفنّي، متوقّف على براعة المتلقي القارئ، فهو الذي يمحّصه ويظهر جمالياته ولذّاته وآفاقه، وكلّ متلق يبرز فيه ما لم يبرزه غيره وهكذا، فالمعنى الأدبي يحيا ويتغيّر،

---

[1] – روبرت هولب – نظرية التلقي – ص 13
[2] – المرجع السابق – ص 13
[3] – المرجع نفسه – ص 14
[4] – المرجع نفسه – ص 14

وأنّ النصّ الواحد يمكن أن يقرأ على مرّ العصور بأوجه مختلفة، وتسمّى هذه الوجوه من القراءة " القراءة التداولية "[1].

يحظى المتلقي بمكانة لائقة وعظيمة، لذلك نجد أنّ "شارل بالي" من أبرز المنادين بإيلائه دورا محوريّا في العمل الأدبي، فهو يرى: (أنّ خصائص الخطاب النّوعية، أو أسلوبه يتحدّد بما يتركه من أثر في التّعامل معه، فكلّما أثار حفيظته، وحرّك مشاعره، كان أرقى في سلّم الأدبيّة)[2].

تتضاعف أهمّية المتلقي في نقد " ريفاتير " فيربط بين جماليات النّص ومتلقيه حيث يقول: (لا يكون النّص أثرا فنّيا إلاّ إذا فرض نفسه على القارئ، واستثار وجوبا ردّ الفعل، وضبط بشكل ما سلوك من يتولّى فكّ رموزه)[3]، ومعنى هذا أنّ فعاليّة النّص تتوقّف على ما تحقّقه من إثارة المتلقي وتجاوبه.

يضفي المتلقي على النّص الشّرعيّة والإقناع الكامل، وذلك بقراءته الواعيّة والمسئولة، لأنّها تكشف النّص وتحاوره، وفي نفس الوقت تفرض عليه الصّرامة، وأنّها ضرب من الجدّ لا العبث في إصدار الأحكام، ولقد أشار "رولان بارت": (أنّه لا نصّ بدون قارئ، وأنّ تفسيره موكول إلى قارئ موضوعي لا إلى من يحكمه هواه ونزواته،

---

[1] – حامد أبو أحمد الرياض – الخطاب والقارئ ، نظريات المتلقي – مؤسسة اليمامة – 1996– ص 53

[2] – جوليا كريستيفيا – علم النّص – تر: فريد الزّاهي – مراجعة عبد الجليل ناظم – دار توبقال للنّشر – ط1– 1991– الدار البيضاء – المغرب – ص 59

[3] – ريفاتير– معايير تحليل الأسلوب – ص

فالنّص في هذه العلاقة نصّان: نصّ موجود تقوله لغته، ونصّ غائب يقوله قارئ منتظر) [1].

12- التفاعل بين النص والقارئ ونتائج تعدد القراءة

يحتلّ القاري - خاصة في نظريات التلقي الحديثة - مكانة متقدّمة (فالقارئ وإن كان متلقيا، إنّما هو وسيط بين المبدع والنّاس والنّقاد بواسطة النّص في زمن ما ومكان ما، ممّا يثبت أنّه ليس القارئ الوحيد والأخير)[2]، والقراءة بهذا المفهوم والمنظور هي استشراف حقيقي فاعل في النّص وللنّص، وإدراك واع لدلالاته ومعطياته الفنّية.

القارئ هو الطّرف الأهم في العمليّة الإبداعية، لا يمكن التّغاضي عنه، والتقليل من دوره (فللنّص وجود مبهم، كحلم معلّق، ولا يتحقّق هذا الوجود إلاّ بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمّية القارئ، وتبرز خطورة القراءة ، كفعاليّة لوجود أدب ما)[3].

يعد "رولان بارت" القارئ هو الرقم الأساس في العملية الإبداعية، وأنه لا حياة للكاتب مع وجود القارئ أثناء قراءته العمل الإبداعي، لذلك فهو الذي نادى بموت الكاتب عند ولادة القارئ (ينبغي أن تكون ولادة القارئ على حساب موت الكاتب فالقارئ هو الباني والمهندس للنتاج الأدبي الفني الإبداعي، بيد أنّ الذي يصنع النص هو القارئ)[4]، والقارئ

---

[1] – منذر عيّاشي – مقالات في الأسلوبيّة – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سوريا – 1990– ص 124

[2] – د. حسين جمعة – المسبار في النّقد الأدبي ، دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص – موقع : إتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت – منشورات إتحاد الكتاب العرب – 2003– دمشق – سوريا – ص 23

[3] – عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير – ط1– 1998– الهيئة المصريّة العامة للكتاب – ص 77

[4] – المرجع نفسه – ص 105

هو الذي يثمن النص، وهو الذي يحدّد نصوص اللذة، ونصوص الثرثرة على حدّ قول " رولان بارت "[1].

التفاعل بين النّص والقارئ ضروري، فهما ركنان في العمليّة الإبداعية، بهما وعن طريقها نكشف المخبوء، ويتحقّق المرغوب، من متعة وأريحيّة (فما هو أساس بالنّسبة لقراءة كلّ عمل أدبي، هو التّفاعل بين بنيته ومتلقيه)[2]، لم يكتف الكاتبان المذكوران - ميشال أوتن، بارت - بهذا، بل ذهبا إلى كون أنّ النّص والقارئ قطبان، وبدو نهما لا ننتظر ولا نتخيّل إبداعا (إنّ للعمل الأدبي قطبين، يمكن تسميتهما بالقطب الفنّي والقطب الجمالي، فالقطب الفنّي هو نصّ المؤلّف، والقطب الجمالي التّحقق الذي ينجزه القارئ)[3]، ولا قيمة لإبداع أدبي، يخلو أو تغيب عنه الناحيّة الفنّيـة والجماليّة.

القراءة هي حالة من الأخذ والعطاء، فهي حوار وجدل بين النّص والقارئ، يفضيان إلى غاية بل إلى غايات مختلفة ومفيدة للقارئ والنّص معا(فإنّ تحقّق هذا وبشكل واضح، هو نتيجة تفاعل بين الاثنين)[4].

ميّز " أيزر " بين قطبين: الأوّل فنّي، ويشير إلى العمل الذي أبدعه الفنّان، والآخر إستيطيقي، ويشير إلى العمل الذي يتم بواسطة

---

[1] – ينظر – المرجع نفسه – ص 57

[2] – سوزان روبين سليمان ، انجي كروسمان – القارئ في النّص ، مقالات في الجمهور والتأويل – تر: د. حسن ناظم ، علي حاكم صالح – ط1– دار الكتاب الجديد المتحدة – 2007– ص – 129

[3] – المرجع نفسه – ص 129

[4] – ينظر – المرجع نفسه – ص 130

المتلقي القارئ، فالناحية الأولى تتمثل فيما أبدعه الفنان، والناحية الثانية تتمثل في الجانب الجمالي الذي أبداه وأظهره المتلقي القارئ [1].

يرى "أيزر" إنّ: (المؤلّف في حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، كما يرى أنّ النّصوص الأدبيّة تحتوي دائما على فراغات لا يملؤها إلاّ القارئ)[2].

قد يكون الرّمز ممّن يطلق عليه " أوتن " بمواضع الشّك، لأن الرّمز من بين معوّقات التّلقي، وقد يحول بين القارئ وبين النّص الصّوفي (كان لزاما على النّاظر في أقوال الصّوفية، أن يكون على حذر في فهمها وتأويلها، والحكم عليها، وإلاّ صرفها إلى غير معانيها)[3].

العالم الصّوفي عالم روحاني، فالصوفي ينزع إلى الكمال الإنساني والتّسامي، لذلك يلجأ إلى لغة تعتمد على الرّمز والإشارة، فالعالم الصّوفي عالم خاصّ، ولكي تدخله لا بدّ أن تتجاوز العقل.

منحت السلطة للقارئ من قبل النّقاد الألمان في جامعة "كونستانس" حيث جعلوا للقراءة علم جمال خاص دعوه" جماليات التلقي "، وهذه النّظرية هي التي عبّدت الطّريق نحو تكريس الحضور الأكبر للقارئ ولمسألة التّأويل، ودعاه الباحثون الأمريكيون بـ" نقد استجابة القارئ" ثمّ توالت المصطلحات فـ" أيزر " دعاه بـ " القارئ الضمني المضمر"ويعني: (هو تصوّر يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصّي ، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا ، فهو ينص إذن

---

[1] – ينظر – مصطلحات أدبية – نظرية التلقي – الموقع : شبكة النبأ المعلوماتية ، تاريخ 12آب – 2007– ص 4/2

[2] – د.عبد النّاصر حسن محمد – نظريّة التوصيل وقراءة النّص الأدبي– ص 93

[3] – أمين يوسف عودة –تجليات الشعر الصوفي ، قراءة في الأحوال والمقامات – ص 129

على تحقّق فعل التلقي في النّص من خلال استجابات فنّية)[1] فالسمات الفنّية كفيلة بجلب هذا المتلقي المقصود ، و" وولف " بـ " القارئ المرتقب " و " ريفاتير " بـ " القارئ المتفوّق " و" فيش " بـ " القارئ الميثالي: (وهو القارئ البصير تماما، والذي يفهم كل حركة من حركات الكاتب)[2] وأما " بارت" فيسميه بـ "القارئ غير البريء"[3] وعند " هوسلر" بـ " التعالي " وفيما بعد بـ " القصدية الظاهراتية "[4] ،والظاهراتية: (هي اتجاه فلسفي حديث يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى هو "الفينومينولوجيا" أوعلم الظواهر، ومنطلقه أنّه ينبغي الاتجاه إلى الأشياء ذاتها أي إلى المعطيات التي نراها أمام أعيننا ، وهذه المعطيات تسمى ظواهر)[5]، وهكذا تعدّدت المصطلحات، وإن وجد هناك من يرى بأنّ إعطاء الأهمّية للمتلقي كان قبل هذه المدارس،فـ(يعزو بعض الدارسين الفرنسيين الاهتمام بالقارئ إلى كتابات" فاليري، وسارتر" في كتابه: ما الأدب)[6] ؟

تمنح القراءة الحياة الأبدية للنص أو الإبداع عموما، يقول "رولان بارت ": (إنّ النّص يتكلّم وفقا لرغبات القارئ وخبراته، ففي القراءة لا يتكلّم النّص، بل القارئ هو الذي يتكلّم)[7]، فمع تجدّد كلّ قراءة

---

[1] – د. بشرى صالح – نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات – ص 51

[2] – عبد الناصر حسن محمد – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي – ص 94

[3] – ينظر – محمد عزام –جريدة الأسبوع الأدبي – النقد بين النّص والمتلقي – العدد 920– تاريخ 2004– سوريا–دمشق – ص 22/18

[4] – د. بشرى صالح موسى – نظرية التلقي – أصول ....وتطبيقات – ص 3

[5] – ينظر – عبد الناصر حسن محمد – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي – ص 79

[6] – أحمد بوحسن– نظرية التلقي في النقد العربي الحديث – نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات – ص 18

[7] – ينظر – فانسان جوف –رولان بارت والأدب – ص 88/ 89

نكتشف أنّ النّص يقول شيئا لم نلاحظه من قبل، فإعادة القراءة ليست نشاطا عابرا أو جزئيّا بل كلّ قراءة تهديك إلى شيء لم تكن قد اهتديت إليه من قبل، فكأنّنا أمام نصّ جديد يختلف عن ذلك الذي عهدناه في قراءات سابقة، حيث يصبح النّص متفجّرا إلى ما هو أبعد من المعاني الثّابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية التي تتحرّك منتشرة وهذا ما يسمّيه " بارت " بـ : الانتشار(فدلالة العمل الأدبي لا تعرف الحدود)[1]، فكلّما قرئ النّص ونظر فيه بتأن وتركيز، كلّما وهب حياة أقوى وأجمل وأمتع وأبدع وأثمر(وإنّك لتنظر في البيت دهرا طويلا وتفسّره، ولا ترى أنّ فيه شيئا لم تعلمه، ثمّ يبدو لك فيه أمر خفيّ، لم تكن قد علمته)[2]، فتعدّد القراءات ليس مضيعة للوقت بل (يومئ بأنّه لا يوجد تحليل نهائي، وكلّ تحليل مهما أوتي من إحاطة بعيد عن أن يكون صيغة نهائيّة)[3]، فالقارئ مهما أوتي من الحرص وهمّة التدقيق والتنقيب، فهو لا يزال يقرأ ما يقرأ، وحينها تقع عينه على الغلط فتصحّحه، ولهذا السبب تعاد القراءة وتتكرّر ليتحقق الكمال والتمام، فتعدّد القراءة ليس عبثا وضياعا للوقت، بل ذلك يوصّل إلى الغاية، وبهذا لا يعيد القارئ إنتاج المنتج السّابق، وإلاّ أصبح النّص مكرّرا، وإنّما هو يجدّد المنتج من خلال قراءته له، فيصبح المقروء إنتاجا جديدا، وبالتالي لا يبقى النّص نصّا واحدا، بل عدّة نصوص، وبذلك تكون الانطلاقة من القارئ إلى النّص، وليست من النص إلى القارئ، فالقارئ في النص ليس مستهلكا

---

[1] – المرجع نفسه – ص 85
[2] – الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز – ص 337
[3] – حاتم الصكر – ترويض النص – ص34

له، وإنّما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له، وفي هذه الحالة ،القارئ فيه لا يقرأ فحسب، وإنما يفسّر ويكتب، وهذا يستلزم بأنّ النّص الأدبي لا يحتمل بعدا واحدا، بل أبعادا جمّة شتى وعديدة، من شأنها اعتمال التفكير، وإثارة التأويل، وفتح آفاق و فضاءات جديدة، ولا مراء أنّ كلّ قراءة تبعث في النّص روح التشبيب، ونبض الحياة، فهي ليست مجرّد تسلية، ولا إدراج وقت ،وزيادة على ذلك فإنّها تحدث المتعة وتوجدها، وتثريه إثراء، فهي (تعمل على تحويله، فالقارئ يرتهن للنّص، والنّص يرتهن بدوره لقراءة كلّ قارئ، من هنا انفتاح النص على التّعدد والاختلاف والكثرة، فلو لم يكن النص مكانا ينفتح على أكثر من قراءة لما تنوّعت دلالاته، فلا حياة في القراءة والتّأويل، بل انحياز وولوع يعيدان تشكيل النص وإنتاج المعنى)[1].

فكلّ قراءة جدية منتجة مبرزة للغامض الملتبس، موضحة للشارد البعيد المنال(إنّما لكلّ قراءة لنصّ هي وصف نقدي لفهمنا للنص، أي وصف للعلاقة بين القارئ والنّص)[2]، النص الغزير في محتواه، يكنّ معان ودلالات لا يكشفها إلاّ المتلقون القارئون، فبتعدّد القراءة تتجلّى جماليات النّص وتنكشف أغواره، وتبدو خباياه، فالنّص ثريّ وغزير، فهو(كالنّهر لا تسبح فيه مرّتين، إنّه دائم التّجدّد تبعا لتجدّد أشكال تلقّيه في الزّمان والمكان)[3]، فالمستفاد أنّ النص ليس راكدا جامدا ميّتا، فكلّ

---

[1] – أمينة غصن – قراءات غير بريئة في التّأويل والتلقي – ط1– 1999– دار الآداب – بيروت –ص 31

[2] – بسام قطوس – استيراتيجية القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي – ص 209

[3] – سعيد يقطين – الكلام والخبر ، مقدّمة للسرد العربي – ط1– 1997– المركز الثقافي العربي – ص 49

قارئ يخرج بما لم يخرج به غيره، لأنّ النّص سار وجار، شأنه شأن ماء النّهر، فماؤه متجدّد صاف صالح للشرب والعوم، وليس راكدا عفنا.

فالقارئ يثري النّص ويهب له الحياة والشهرة والشيوع والذيوع (فبما أنّ النّص وجود مبهم، لا يتحقّق إلاّ بالقارئ، فإنّ أهمّية القارئ تبرز خطورة القراءة كفعالية أساسيّة لوجود أدب -ما- وكتقرير مصير بالنّسبة للنّص، إذ يتحدّد مصير النّص حسب استقبالنا له)[1]، هذا القول، يعلن وبصوت عال على أن القارئ يعطي سمة الأبدية والخلود للنّص، فالقارئ المقصود هو القارئ المثقف صاحب الخبرة، ذو المقدرة العالية والهائلة في غربلة الأفكار ومن هنا(أصبح المعنى يعتمد على القارئ الذي يستمدّ معرفيته من الدّربة، واكتساب القدرة والكفاءة، وما المؤلّف إلاّ ناسخ، يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة)[2]، يفهم من هذا القول: إنّ دور المؤلف أقلّ مكانة وأهمّية، وهذا ما نادت به النّظريات الحديثة(فمع شيوع الطّرح ما بعد البنيوي، لم يعد المؤلّف يتمتّع بالمميّزات نفسها التي تمتّع بها في عصر هيمنة النّص الكلاسيكي، فلا هو مبدع ولا هو عبقري، وإنّما مستخدم للغة لم يبتدعها، بل ورثها مثلما ورثها غيره)[3].

القارئ المثقّف الواعي النّاقد هو وحده القادر على فكّ مغاليق النّص، والولوج عبر لغته الترميزية بغية جذبه إلى عالمه، وإدخاله أيديولوجيته، وبنائه نصّه الخاصّ المقابل للنص الأصلي، وعلى العموم

---

[1] – محمد عزام – تحليل الخطاب الأدبي – 128

[2] – ميجان الرويلي ، سعد البازعي – دليل النّاقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا – ط4– 2005– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ص 241

[3] – المرجع السابق – ص 241

فهو الذي يعرف كيف يؤوّل، وكيف يهتدي إلى الغاية والمغزى لأنّ (التأويل غير محصور، والعلماء متفاوتون في هذا)[1]، وهنا يطرح السؤال الذي فحواه ومضمونه، هل تعدّد القراءة لأثر أدبي واحد كلّها صالحة، لها قيمتها، أو أنّها متساوية القيمة ؟

والجواب هو أنّ القارئ أو المتلقي المقصود والمعني، هو المتلقي أو القارئ المثقف(فهو ينطلق في تفسيره للنّص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين)[2]، ومعنى هذا أنّ قيمة النص متوقّفة على ثقافة القارئ وخبرته، فكلّما كان القارئ مثقفا ومتعلّما وصاحب دربة، كشف عن المدفون، ووضّح المبهم، وفتح المغلق، ودلّ على المأمول، فالمتلقي العادي العام نصيبه من النص قليل، فكلّما كان المتلقي مثقفا ومتعلّما وصاحب دربة، كلّما كان واعيا قادرا على الوقوف على مواطن الجمال في النّصوص ، والتي لا يبلغها الإنسان بمجرّد العلم بالقواعد (وإنّما هي نشأة ودربة تجعل المرء يتعامل مع النصوص في تلقائية وعفوية)[3]، يلاحظ أنّ للذوق دوره، وللطبع دوره، فالمعارف التي يحيط بها المتلقي الأمثل، ينبغي ألاّ تغذي عقله فحسب، ولكنّها أيضا تغذي روحه ونفسه فهي(تؤنس نفسه، وتثلج صدره بما يفضي إليه من اليقين، ويؤدّي إليه من حسن التبيين)[4]، مما يدلّ على أنّ تأثير المعارف في قلب المتلقي، يوازي تأثيرها في عقله، بل ربّما أكثر وأشدّ، وبذلك يكون مقتنعا ومؤمنا

---

[1] – ابن الأثير – المثل السائر – ج1– ص 63

[2] – عبد الناصر بوحسن – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي – ص 66

[3] – الباقلاني – إعجاز القرآن – ص 179

[4] – عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ص 159 و :
– نور الهدى باديس – دراسات في الخطاب – ط1– 2008– المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر – بيروت – ص 78

بدوره، شاعرا بمسئوليته، منهمكا مركّزا فهو متلق يصغي إلى الكلام ويتدبّره (تدبّر ذي دين وفتوّة)[1].

فعل القراءة مهمّ للنّص، وبدون قراءة لا نصل إلى المبتغى الفنّي ولا الجمالي، ولا نحقّق المتعة المرجوة التي هي الغاية، وما دام الأمر كذلك، فإنّ القراءة التي نقصدها القراءة النقدية، التي هي فعل من أفعال التّأمّل والاستبطان العميق للتجربة النّصيّة، إنّها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة، إنها فعل خلاّق يقرّب الرّمز من الرّمز، ويضمّ العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتويّة جدّا من الدّلالات نصادفها حينا، ونتوهّمها حينا، فتختلف اختلافا)[2].

فعل القراءة لا يعني القراءة من أجل القراءة، وإنّما القراءة بهدف الوصول إلى غايات ومرام وأهداف، كالبلوغ إلى قيم فنّية وجمالية وذوقية ومعرفية لتحقيق المتعة، بالإضافة على هذا منح النّص حياة جديدة ومستمرّة، فالقراءة تؤتي أكلها كلّ حين إعادتها.

يقصد بالقراءة النّقدية القراءة الصادرة من المتلقي أو القارئ الخبير المتمرّس الذوّاقة (فهي قراءة ذوقية حدسيّة ومعرفيّة جادّة وواعيّة وجريئة ومتوازنة لفهم النصّ الأدبي واستيعابه، ومن ثمّ تحليله وتفسيره وإبلاغه)[3]، فهو الذي باستطاعته وفي مقدوره ووسعه(أن يعيد بناء النّص الأدبي عند ممارسة فعل القراءة)[4].

---

[1] – الجرجاني عبد القاهر –دلائل الإعجاز – ص 46

[2] – عبد الناصر حسن محمد – نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي – ص 64

[3] – د. حسين جمعة – المسبار في النّقد الأدبي – دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص – ص 22

[4] – تسعديت فوراري – المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي – ص42

يستفاد من القول السّابق أنّ القراءة المأمولة والمرجوّة، ما كانت فعّالة، تجعل صاحبها يعيش كلّية مع النص الأدبي أو العمل الإبداعي، يلج أغواره ودوا خله، ممّا يبعثه على تفسيره وتأويله وتمحيصه، يقول محمد راتب:(أقصد بالقراءة فعليّة تلقي تلك النّصوص، والتعامل معها، ومن ثمّ التورّط في تفسيرها وتأويلها، وإعادة إنتاجها)[1]، فمعايشة العمل الفنّي، ثمرته اللذة والمتعة والانبساط، فهذه القراءة قراءة متجدّدة متفرّدة، وليس نمطية متداولة سئومة (قراءة لا تكتفي بالاستسلام للنّص ، وللآراء المتداولة حوله، بل هي قراءة تحاول أن تعيد للنّص بكوريته وعذريته، وأن تعقد عليه آمالا أكثر)[2]، وبهذا يكتب النّص من جديد مع كلّ قارئ، بل مع كلّ قراءة، ولو كان القارئ واحدا.

كلما كان النّص يتطلب قراءات متعدّدة كان ذلك دالا على أنه يبعث الاستجابة في القارئ، والقارئ في هذه الحالة ليس عاديا، بل يجب أن يملك قدرات عالية، وإرادة غير منتهية(فالنص الذي يستلزم تعدّد القراءة والتأمّل والتّأويل، يدلّ على أنّه حائز لعنصر الأثر الجمالي)[3]، ولا يقدر على ذلك إلاّ من كان صبورا، فلا يلقّاها إلاّ الذين صبروا، ولا يلقّاها إلاّ ذووا العزم وأهل الألباب والأذواق الرّفيعة (فالقرّاء الأذكياء، هم الذين يغو صون في الأعماق لالتقاط المعاني العميقة الموجودة هي

---

[1] – محمد راتب – النّص والممانعة – منشورات إتحاد الكتاب العرب – موقع إتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت – 2003– دمشق – سوريا – ص 9

[2] – المرجع السابق – ص 10

[3] – ينظر : حميد لحمداني – القراءة وتوليد الدلالة ، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي – ط1– 2003– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ص72

بدورها سلفا في النّصوص)[1]، والإبداع الحاوي للجمالية شكلا ومضمونا، يتطلّب قارئا بارعا صلبا، ولا يعقل ذلك إلاّ العالمون، ولا يعلم ذلك إلاّ العاقلون الذوّاقون.

تعتبر نظرية " جمالية التلقي " القاريء محورا مركزيا، حيث ترفعه إلى مستوى ضامن البقاء والاستمرار للنّص، لأنّ العمل الفنّي لا يكون له البقاء إلاّ بواسطة جمهور، يرى" ياوس": (أنّ الأثر الفنّي بعامة، والأثر الأدبي بخاصة لا يمكن أن يعيش إلاّ من خلال جمهور، الأمر الذي جعله ينظر إلى التاريخ الأدبي بوصفه تاريخ القراء للأثر أكثر منه تاريخ للأثر ذاته)[2].

يحدّد القارئ دلالات النّص، فالنّص لا قيمة له من دونه، والنّص الأدبي بالنسبة للقارئ معين لا ينضب، فهما طرفا المعادلة، ولذلك فإنّ النّص الأدبي يغتني بعدد القرّاء الذين يقرؤونه، وبهذا يصبح فعلا متجدّدا عبر العصور والأمكنة، فيكون قد حقّق صفة الخلود والبقاء.

لا يستغني المبدع عن القارئ، ولا العكس فكلاهما يكبر بالآخر، وكلاهما يلتقيان في أكثر من مرّة (فمبدع النّص يلتقي بالقارئ مرّتين مرّة بالحسّ والمشاعر فيترك لديه أثرا ذاتيا تلقائيا وعفويا، ومرّة أخرى بالوظيفة ـ المضمون والهدف ـ التي تقدّمها العناصر الفنّية، وتختلف في مستوياتها الفنّية الإبداعيّة تبعا لذلك)[3]، قد حصل اللقاءان في النقطتين والمفصلين اللذين لا غنى عنهما، والمبدع وإن كان خالقا للنص، فإنّ

---

[1] – المرجع نفسه – ص 105

[2] – د. يحيى رمضان – القراءة في الخطاب الأصولي ، الإستيراتيجية والإجراء – ص 5

[3] – د. حسين جمعة – المسبار في النّقد الأدبي ، للأدب القديم وللتناص – ص 42

القارئ المتذوّق المرهف كلّما تلقّى النّص ينتهي إلى ما يغني ويثري تجربته، ومن ثمّ يعمّقها في نفوس الأجيال، ممّا يحقّق الاستمرارية والدّوام والتّجدّد.

توصف العلاقة القائمة بين النص الأدبي والمتلقي، بأنّها علاقة جدلية، من شأنها الإتيان بالجديد، و تحقيق التلاحم، وبلوغ عملية التأثر والتّأثير، وهي ما تسمّى بـ "الاستجابة " وهي تجاوب المتلقي مع الإبداع الأدبي، وكلّما قويت ثقافته الفنّية والعامّة قويت مشاركته في الفهم والاستيعاب، وحاز حبورا عظيما أمام الأعمال الفنّية الخالدة، ولا يتحدّد معنى النص إلاّ بفعل القراءة(ففعل القراءة هو الذي يخرج النص الأدبي من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز)[1]، فالمعنى المستنبط من النّص، والموصول إليه هو ثمرة التفاعل والتأثر الحاصل بين النص واجتهاد القارئ وتأويلاته وتخريجاته يقول " أيزر":(إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح أنّ تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين، ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها، أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها)[2]، لذلك يستحسن بل يجب أن تكون علاقة شراكة لا فردية يقول "أيزر": (فالقراءة المفيدة، هي تلك القراءة التي لا تنظر إلى التّواصل، على أنّه علاقة ذات اتّجاه واحد من النّص إلى القارئ، بل تنظر إليه في اتّجاهين متبادلين من النّص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النّص، في إطار علاقة

---

[1] – تسعديت فوراري – المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني – ص 100

[2] – فولفغانغ أيزر – فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب – تر :حميد لحمداني – الجيلالي الكدية – منشورات مكتبة المناهل – فاس – المغرب – ص 12

تفاعليّة)[1]، فالعلاقة تفاعليّة، وهي شراكة ومنافسة(إنّها علاقة تفاعل وتحوّل، ومنافسة واشتراك، واتّفاق وتضاد، تبعث الجسد وتولّد اللذة)[2]، فمهمّة القارئ في نظر " أيزر" أو (النّاقد ليست متمثّلة في شرح النّص بوصفه موضوعا، ولكن شرح الأثر الذي يتركه النّص في قارئه)[3]، فالجدليّة والحواريّة بين النص والقارئ من شأنهما إتيان الجديد والإبداع المأمول، لأنّ الأدب إذا لم يكن إبداعا فهو لا يثير الاستجابة، ولا يخلق المتعـة والأريحيّة(فحوار القراءة مع النّص لا يتوقف عند كشف جماليات النص، بل ّإلى إنجاز فعل قراءة للنّص، وهذا ما تهدف إليه منهجية القراءة والتّقبّل أو جمالية التلقي)[4]، فالعمليّة التأثيرية ضرورية ومجدية ومفيدة، تحقّق الغاية والهدف وهو المغزى المتمثّل في بلوغ المتعة واللذة اللتان توجدان من فعل القراءة، وفي نفس الوقت تحدث الجديد(فمعاينة النّص وحده من دون أثره في قارئه، وأثر قارئه فيه في إعادة تشكيله، ناقصة وغير مجدية)[5]، فلا بدّ من بصمة كلّ منهمـا في الآخر، والنص لا يتحرّك ولا يلقي بظلاله دون تحريك القارئ له، فالقارئ هو الذي يهب له الحركية والحيـاة، يرى امبرتو إيكو: (أنّ النّص آلة كسولة تتطلّب من القارئ عملا تعاونيّا حثيثا لملء الفضاءات التي لم يصرّح بها أو التي صـرّح من قبل أنّها بقيت فارغة)[6]، فالقارئ عنصر ضروري بل هو الرّقم الأساسي في تفعيل النص وتوجيهه

---

[1] – ميجان الرويلي ، سعد البازعي – دليل النّاقد الأدبي – ص 285
[2] – منذر عيّاشي – الكتابة الثانيّة وفاتحة المتعة – ص13
[3] – د. عبد الناصر محمد حسن – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي – ص 132
[4] حاتم الصكر – ترويض النّص – ص 7
[5] – المرجع نفسه – ص 52
[6] – فيرناند هالين ، فرانك شوير فيجن ، ميشيـل أوتن – بحـوث في القراءة والتلقـي– ص 49

وتكميله، وإخراجه في أبهى صورة (فالنّص منتوج ينبغي أن يكون المصير التفسيري قسما من آليته التوليدية الخاصّة)[1].

انطلاقا مما سبق يجدر الاعتراف بأحقيّة المتلقي وأسبقيّته ورتبته في العمليّة الإبداعيّة(لا شك أنّ العلاقة بين المتكلّم والمتلقي، هي علاقة تقاطع وتداخل، يحاول المتلقي من خلالها أن يتجاوز المنطوق الظاهر للنّص إلى مجاهله الخفيّة، فيلجأ إلى التّأويل الذي هو سعي للوقوف على مقاصد المؤلف، والتفات إلى كثافة المعنى ومفاضلة بين وجوه الـدّلالة) [2].

يستفاد من النّماذج المذكورة سالفا، أنّ المتلقي أو القارئ لم يعد دوره (سلبيا استهلاكيّا في صلته بالنّص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفويّة ترضي تعطّشه الجمالي، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته وفرديته، في آن واحد ، بل أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النّص)[3]، إذا كان العمل الأدبي يتكوّن من الثلاثي / المؤلف / العمل الأدبي / القارئ / فإنّ " ياوس " (لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصرا معبّرا بل عاملا موجودا مشاركا في التجربة، بل يعدّ كذلك مركزا لطاقة العمل المقدّم)[4]، فاهتمام " ياوس " هذا يهدف من خلاله إبراز أنّ العمل الأدبي(لا يتطوّر بإرادة المؤلّف وحده، كما أنّه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكّل نسقا منفردا، بل إنّ قضية

---

[1] – المرجع نفسه – ص 49
[2] – أمينة غصن – قراءات غير بريئة في التّأويل والتلقي– ص 54
[3] – د.عبد الناصر حسن محمد – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي – ص 98
[4] – المرجع نفسه – ص106

تطوّر الأنواع الأدبيّة تخضع لمؤثّر كبير، وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجدّدة على النّص الأدبي)[1].

فالنّص مادة خام تتطلب معالجتها، والقارئ خبير يعرف فيبرز مكامنها وفوائدها، وما يصلح منها(فالنّص مضغة، والقارئ يخلقها من بعد خلق خلقا آخر، وما كان ليتأتّى له ذلك لولا أنّ النّص في حيائه وانغلاقه كان مفردا متعدّدا)[2]، بالقارئ يتخلّق النّص، وبه يتحقّق وجوده، وتعرف هويّته، ويزول عنه الإبهام، هذا التّرابط والتّداخل بين النّص والقارئ، يجعل كلاّ منهما ما يصيب أحدهما يلحق الآخر(إنّ حرّية النّص في بناء نفسه ملازمة لحرّية القارئ في إنتاج ما يرصد، وذلك لأنّ إدراكه ينتج الظاهرة المرصودة ويعدّدها)[3].

التّفاعل بين القارئ والنّص مشروط بأمرين: جهد المتلقي في التّأويل، وتوافر المؤشرات الأسلوبيّة المعينة على هذا التّأويل، وهذا ما رسّخه علم الجمال في العصر الحديث، حين جمع بين النّص ومكابدة القراءة، وجعل الصّلة وثيقة بينهما، فالنص المراد هو النّص الفنّي (الذي يشغل القارئ، ويدع له دورا فعّالا في إعادة إنتاجه وتشكيله، ويساعد على تفسيره ، وتفسيرات متعدّدة)[4].

يحدث التفاعل بين المبدع أو الأثر المبدع مع المتلقي، حين يكون له الصلة المباشرة بالنّاحيّة النفسانيّة والرّوحيّة ملامسا دواخلها ومكنوناتها، فالتّواصل يحصل كلّما صدر من قلب المبدع إلى روح

---

[1] – المرجع نفسه – ص 117
[2] – منذر عيّاشي – الكتابة الثانية وفاتحة المتعة – ص14
[3] – المرجع نفسه – ص 17
[4] – ميخائيل نعيمة – الغربال – ص 29

سواه، فيكون التواصل قلبيّا(وما سلطان الأدب إلاّ في أنّه أبدا يجول في أقطار النّفس باحثا عن مسالكها، مستطلعا آثارها .... فالأدب الذي هو أدب، ليس إلاّ رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه، والأديب الذي يستحقّ أن يدعى أديبا، هو من يزوّد رسوله من قلبه ولبّه) [1].

ينجم ـ عن التفاعل بين النّص والمتلقي القارئ ـ نتائج معنوية غنيّة، وجماليات فنّية وذوقية، من شأنها بثّ المتعة، وهذا التفاعل هو الذي تقوم عليه نظرية " الوقع الجمالي عند أيزر" وهذا لا يتحقّق خارج فعل القراءة، أي خارج التلقي (فليس هناك مؤلف يفهم الحدود الحقيقة لشروط اللياقة والأصل الطّيب، يتصوّر أنّه هو كلّ شيء، والاحترام الأصحّ هو أن يعترف المرء بفهم القارئ له، وهو أن يقسم معه بالتساوي هذا التصوّر وبطريقة حبّية)[2]، يبيّن " أيزر " أنّ القارئ يعتبر مشاركا في العملية الإبداعية، وليس مستهلكا، فلم يعد القارئ مجرّد متلق سلبي أو مستهلك غير منتج خاضع لسلطة النّص، وإنّما هو مشارك في النّص إن لم نقل خالق له، وبهذا تصبح القراءة عمليّة إنتاجيّة، لا عمليّة تلق دون فعل، فالعمل الأدبي عند "أيزر" (ليس نصّا فحسب، ولا قارئا فقط، بل هو تركيب أو التحام بين الاثنين)[3].

يرى أيزر أن المتعة والجمال لا يوجدان بوجود طرف دون الآخر(الأثر الجمالي لا يوجد في النّص ولا عند القارئ بل في نتائج

---

[1] – المرجع السابق – ص 27

[2] – فولفغانغ أيزر – فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب – ص 56

[3] – د. محمود عباس عبد الواحد – قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – ص35

التفاعل بينهما)[1]، فالنص له امتداد ضروري خارج بنيته، والقارئ أيضا أثناء القراءة، لا يكون متجاوزا لذاته، فالأثر الأدبي ناجم عن التفاعل الحاصل بين النّص والقارئ فعمليّة التلقي هي عمليّة تفاعليّة بين النص والقارئ.

إنّ الظاهرة الأدبية هي ما يبتغيها القارئ، فالجمال لا ينكره أحد، ولا يستغني عنه (فالظاهرة الأدبية والسمة الجمالية لا تبدوان عند الكاتب فحسب، ولا في النص فقط، ولكن في علاقة النّص بالقارئ)[2]، يبدو أنّ العلاقة حميمية جدّابة تربط بين طرفي المعادلة، يستفاد كلّ منهما من الآخر، ويضفي عليه الإعجاب والجمالية وحتّى الاحترام، يرى جوزيف يورت في كتابه التلقي في الأدب(أنّنا في القراءة نصبّ ذاتنا على الأثر، وأنّ الأثر يصبّ علينا ذواتا كثيرة، فيرتد إلينا كلّ شيء في ما يشبه الحدس والفهم)[3].

تحدّث الناقد ميخائيل نعيمة في كتابه " الغربال " عن فضل النّاقد ـ والناقد قارئ ـ بل عن أفضاله فقال:(... إلاّ أنّ فضل النّاقد لا ينحصر في التّمحيص والتّثمين والتّرتيب، فهو مبدع ومولّد ومرشد مثلما هو ممحّص ومثمّن ومرتّب)[4].

---

[1] – حميد لحمداني – القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي – ص 73
[2] – ينظر – المرجع نفسه – ص 71
[3] – عبد الناصر حسن محمد – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي – ص 65
[4] – ميخائيل نعيمة –الغربال – ص 18

القراءة والنّقد أمران متداخلان ومترادفان، وإن شئت قل:هما وجهان لعملة واحدة(فالنّقد قراءة، والقراءة نقد، كما أنّهما يتماها ن فلا وجود لقراءة دون اعتبارها نقدا، ولا وجود لنقد إلاّ لأنّه قراءة)[1].

يستفاد من القول السابق مدى حاجة كل من النص والمتلقي إلى كليهما، وأنّ تضافر وجودهما يؤدي إلى المأمول والمرتجى، وتكون هذه المشاركة(بأن يشارك القارئ في صنع المعنى، لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، أي يصبح القارئ عنصرا خارجا عن النص، ولكنّه بالمشاركة في صنع المعنى، يتحوّل التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة، فلا تكون مرجعية العمل الفنّي إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ، بل إلى الالتحام بينهما)[2].

ففي الوقت الذي يبيّن "أيزر" على أنّ القارئ مشارك في العمليّة الأدبيّة الإبداعيّة، يوضّح أنّ القارئ له حدود لا يتجاوزها، فالنّص ليس مفتوحا إلى ما لانهاية، فإنّه بالرّغم من كون المعنى غير ثابت في النّص، توجد ثوابت لا بدّ من مراعاتها خلال عمليّة التّأويل، بمعنى أنّ القارئ ولو أنّه يبدو ظاهريّا بأنّه يتمتّع بحرّية مطلقة في تأويل نصّ أدبي، فإنّ هذه الحرّية تبقى مشروطة ومقيّدة بمجموعة من النّماذج النّصّية والتي يسمّيها " إيكو " في كتابه " حدود التّأويل بـ "العوالم الممكنة "، التي تساهم في ضبط المسار التّأويلي عند القارئ يقول " أيزر":(يندمج القارئ في بنيات النّص، ويعدل كلّ لحظة مخزون ذاكرته في ضوء

[1] – محمد الدغمومي – نقد النقد – ص 272
[2] – محمود عباس عبد الواحد– قراءة النص وجماليات التلقي – ص22

المعطيات الجديدة لكلّ لحظة من لحظات القراءة، وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التّأويل المتّسق " أي الجشطالت ")[1].

13- موقف متحفظ من إطلاقية القارئ

يردّ " محمود عباس عبد الواحد " على المنظّرين الغربيين المذكورين آنفا والذين منحوا السلطة المطلقة للقارئ، على أنّه من يضمن حكم المتلقي على النّص ؟، قد لا ينتهي إلى الصّواب خاصّة وأنّ المتلقين في عصرنا الحاضر مذاهب وأحزاب، فهم يصعب عليهم التّجرّد من تياراتهم ومذاهبـهـم (ربّما كان من الصّعب أن يتجرّد المتلقي من عوالقه المتعدّدة وهو يستقبل نصّا من النّصوص المسموعة أو المقروءة، وخاصة في عالمنا المعاصر، وقد تعدّدت المذاهب الفكريّة، والاتجاهات الحزبية على مستوى العالم كلّه، وليس في حدود المجتمع العربي وحده، ومن ثمّ لم تكن آفة النّص خاصة بالمتلقي في حركة النّقد العربي فحسب ، بل كانت أكثر خطرا وانتشارا في المذاهب والنّظريات الغربية الحديثة، فالمتلقي البرجوازي لا يتردّد لحظة في التّمرّد على كلّ نصّ يناهض البرجوازية)[2]، وهكذا فكلّ قارئ ميّال لتيار يجرفه ويقف ندّا بجانبه، نافحا عنه بدافـع الذّاتية لا الموضوعية(فإذا كان الحبّ يعمي عن المساوئ، فالبغض أيضا يعمـي عن المحاسن)[3]، وفي نفس الاتجاه والرّأي يـرى المسـدّي: (إنّه لمن الصواب أيضا أنّ الناقد أو القارئ ليس دوما بريئا البراءة كلّها، مما ينشأ حول خطابه من التباسات قد تصل إلى

---

[1] – فولفغانغ إيزر – فعل القراءة ، نظرية جماليّة التجاوب في الأدب –ص 65

[2] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي – ص 95

[3] – المصدر السابق – ص 125

حمل الضدّ على الضدّ، وقد تشارف تخوم الرّجم بالإحالة والتناقض، سواء إذا ما قيس كلامه بمعايير الفكر السائد، أو إذا ما نوظر بضوابط سلّم المرجعيات الثقافية والحضارية التي تحتكم عشيرته المجتمعيّة)[1]، قد تكون القراءة غايتها الانتقاد من أجل الانتقاد(قد تصبح القراءة مجرّد انتقاد كيدي أحيانا) [2].

لا أحد ينكر فضل المتلقي وما له من دور في إثراء النّص الأدبي(يؤمن نقادنا بأنّ خبرة المتلقي وذوقه الجمالي في الإحساس بعرائس النّص ومفاتنه من الأمور الضرورية والمهمّة في التّفاعل مع النتاج الأدبي)[3]، ومع ذلك فهم يقفون موقف المتحفّظ من نظرية القراءة والتلقي الحديثة وذلك(لإهمالها دور المؤلّف أو الكاتب واهتمامها بخبرة القارئ ودوره الأوحد في التعامل مع النّص، على أساس الحرية المطلقة، وتحفّظنا هذا ناجم عن وجود التّمايز بين طبيعة النّص العربي والنّص الغربي، وبالتّالي يكون الفرق جليّا بين نموذجين من القرّاء، ثمّ إنّ الغربيين بهذه المصطلحات الدّقيقة يعلمنون الأدب ... والمتلقي الخبير، مهمّته استجلاء غوامض النّص)[4].

يلاحظ أنّ المتلقين أنواع، تختلف أذواقهم كما تتباين اتّجاهاتهم وميولا تهم ومذاهبهم وأيدلوجياتهم(فهناك من مستقبلي العمل الأدبي من تسحره جودة التصوير، وفيهم من تعجبه روعة التّخييل، وفيهم من يأخذ بلبّه جمال العبارة وانتقاء الألفاظ، وموسيقى الكلمات،

---

[1] – المسدّي عبد السلام – الأدب وخطاب النقد – ص 44
[2] – د. عفيف البهنسي – علم الجمال وقراءات النص الفنّي – ص 27
[3] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النّص وجماليات التلقي – ص 97
[4] – المصدر السابق – ص 76

وفيهم من تؤثّر فيهم الفكرة الأخلاقية، أو يوجّهه الانتماء إلى اتجاه معيّن من الاتجاهات الفنّية، أو الاتجاهات السلوكية في الحياة، إلى غير هذه الأسباب التي يتوجه التفكير إلى البحث عنها في ثنـايا العمل الأدبي)[1].

ينجم عن إعطاء السلطة المطلقة للقارئ، خاصة القارئ المنتج، حصر مجال القراءة، وفي هذه الحالة تلغي جمهور القرّاء وسوادهم، مع أنّ الكتابة في قصـدها الأوّل هو الجمهور، أمّا الخواص فهم القلة القليلة من المجتمع، وهذه الفكرة تؤدي بنا إلى قتل القرّاء ونعي الأدب.

ينبغي أن يكون لدى الأدباء العرب ونقادهم موقفا متحفّظا من نظريات القراءة والتلقي الغربية (لا المصادرة ، لوجود التمايز بين طبيعة النص العربي والنص الغربي، وبالتالي يكون الفرق واضحا بين نموذجين من القرّاء، فأصحاب هذه النظريات يتعاملون مع النص المقروء تعاملهم مع النص المسرحي المشاهد الذي يختفي فيه المؤلف على خشبة المسرح، وليس كذلك النص المقروء في أدبنا العربي،إذ تظلّ علاقة صاحبه بالمتلقي قائمة دون وسيط)[2]

14-من معوّقات تلقي الخطاب الصوفي ومن مسوّغاته

يتحقّق التواصل، إذا كان النّص لا يحوي كثيرا من المجازات والرّموز، فهذا من دون شكّ يحمل مغاليق لا يفتحها إلاّ صاحب الحرفة - أي الصوفي - يقول " أيزر ":(فالنّص الصوفي - مثلا - ينطوي على توجّه ضمني يفترض أنّ وضعية الإنتاج في صورته المنجزة، تحقّق

[1] – طبانة – قضايا النقد الأدبي – ص 122
[2] – قراءات النص وجماليات التلقي – ص 96

وضعية تواصلية، وفي حقيقة الأمر، إنّ التّواصل ينعدم إلاّ في ظلّ تلك الإحالات التي تتعرّى اللغة من طابعها الرّمزي أوّلا، ثمّ تجعل المعنى في سياقه العام ثانيّا، ويؤدّي انكشاف هذه الأوضاع إلى معرفة القيمة الحقيقية لنصّ يندرج في إطار نصوص التّخيّل، لأنّ الأمر كما يقول " أيزر" لا يتعلّق بفهم تبسيطي لعلاقة النّص بالواقع، بل الأمر يتعلّق بنماذج للواقع تعكس أنظمة ورؤى تميّز فترة تاريخية بذاتها)[1].

يحقّق الغموض لا الإبهام في الأدب الجمالية، فهو يبعث الإثارة والإستجابة في المتلقي، ممّا يجعله أكثر تركيزا واعتمالا للفكر، وهي ظاهرة قديمة في تراثنا الأدبي، ودعا إليها المحدثون خاصّة الرّومانسيون والرّمزيون.

يقول المتنبي :

أنَـا الـذِيْ نَظَـرَ الأعْمَى إلَى أدَبِي

وَأسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ[2]

يقول الو احدي وهو يشرح ديوان المتنبي (يقول الأعمى على فساد حاسية بصره أبصر أدبي، وكذلك الأصمّ سمع شعري، يعني شعره اشتهر وسار في البلاد حتّى تحقق عند الأعمى والصمّ أدبه، وكان الأعمى رآه لتحققه عنده، وكان الأصمّ سمعه)[3]، إنّ شعر المتنبي سار وانتشر في آفاق البلاد، واشتهر حتّى تحقّق عند الأعمـى والأصـم (فكأنّ الأعمى رآه لتحقّقه عنده، وكأنّ الأصمّ سمعه، فأنا الذي شاع أدبي،

---

[1] – ناظم عودة خضر – الأصول المعرفية لنظرية التلقي – ط1– 1997– دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان – الأردن– ص 153

[2] – المتنبي – ديوان المتنبي – ص 332

[3] – الواحدي – شرح ديوان المتنبي – ص 570

واستبان موضعي، فثبت ذلك في العقول، وتمكّن في القلوب، ورآه من لا يبصر، وأسمعت كلماتي من لا يسمع، وكان المعرّي إذا أنشد هذا البيت قال: أنا الأعمى)[1]، وما إنشاد المعرّي لهذا، واعترافه بلباقتة وجماله، لدليل على أنّ شعر المتنبي له وقع وموقع في نفسيّة المتلقي، واعتراف شاعر بهذا كاف، فشهادة صاحب الحرفة أقنع من شهادة غيره.

فالمتنبي واثق من إبداعه، ويعلم بأنّ المتلقين يتأثرون ويعجبون به، وحتّى أولئك الذين لا يتذوّقون الشعر أو لا يعرفونه جيّدا، فعبّر بـ " الأعمى، والأصمّ " مجازا.

الإبداع الجيّد هو الذي يلبس بمعان ويحوي مضمونا من شأنهما يحرّكان الخيال والفؤاد والسّمع، ويبعثان في المتلقي إجهاد الفكر وإعماله قال عبد العزيز الجرجاني: (إذا قرع السّمع لم يصل إلى القلب إلاّ بعد أتعاب الفكر وكدّ الخاطر والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العنّاء والمشقة)[2]، يبرز الجرجاني أنّ الإبداع الحقيقي هو من احتمل مضمونه عدّة تأويلات واستنتاجات وتخريجات من شأنها أن تجعل المتلقي الحقيقي يعصر فكره ويحضر خاطره مع امتلاكه القريحة والميل إلى نوع الفنّ المقروء.

إنّ الغموض محبوب ومرغوب فيه، ومن شأنه أن يفضي إلى تأويلات وخرجات كفيلة بإثراء الإبداع الأدبي، واستنباط وتوليد الأفكار والآراء منه، وبالتالي استمرار الحياة وتجديدها فيه، وتحقيق الخلود له.

---

[1] – أبو البقاء عبد الله العكبري – شرح ديوان أبي الطيّب المتنبي – ضبط نصوصه وأعدّ فهارسه وقدّم له – د. عمر فاروق الطباع – ج2– ط1– 1997– دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان –ص 334

[2] – الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز –الوساطة بين المتنبي وخصومه – ص 19

يقول المتنبي :

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا

وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ[1]

يشرح الواحدي البيت(الشوارد، سوائر الأشعار، من قولهم : شرد البعير إذا نفر، يقول أنا أنام عنها، وجفوني ممتلئة بها، وكأنّي أنظر إليها والنّاس يسهرون لأجلها ويتعبون ويختصمون، ومعنى الاختصام اجتذاب الشيء من النّواحي، والرّوايا مأخوذ من الخصم وهو طرف الوعاء، يقول: إنّهم يجتذبون الأشعار احتيالا، ويجتلبونها استكراها)[2]، فالمعاني التي يرمي إليها المتنبي صعبة المنال، شاردة تنفلت انفلاتا،تصعب على أولي الحجا والأذواق والقرائح لمّها والإحاطة بها، فالمتلقون سامعون أو قارئون يختصمون ويختلفون، والكلّ يدلو بدلوه، فالإبداع ليس في التكرار والائتلاف، وإنّما في الفرادة والاختلاف:(أنام ساكن القلب، متمكّن النّوم، لا أعجب بشوا رد ما أبدع، ولا أحفل بنوادر ما أنظم، ويسهر الخلق في تحفّظ ذلك وتعلّمه، ويختصمون في تعريفه وتفهّمه، فأستقلّ منه ما يستكثرون، وأغفل عمّا يغتنمون)[3]، فالغموض مطلوب ومرغوب فيه،والإبهام مذموم ومرغوب عنه.

جمع المتنبي العناصر الكفيلة بشدّ المتلقي وجذبه، ولفت انتباهه، فقد كان بليغا بإيجازه ودقّة ألفاظه وإضفاء الجمالية والأدبيّة عليها بإيحائها

---

[1] – المتنبي – الديوان – ص 332

[2] – الواحدي – شرح ديوان المتنبي – ص 571

[3] – أبو البقاء عبد الله العكبري البغدادي – شرح ديوان أبي الطيّب المتنبي – ص 334

وتأثيرها، ورقّة المعاني وعمقها، وقوّة الأفكار وإقناعها، ووسم كلّ هذا بغموض من شأنه يجعل المتلقّين متخاصمين مختلفين اختلافا يؤدي إلى تعدّد الأفكار وتنوّعها، فقوله: " نظر الأعمى إلى أدبي، من به صمم " هذا القول يوحي بمدى التّأثير في النّفوس، فالأعمى والأصم، تعبيران مجازيان ينمّان على شدّة وقع شعره في المستقبل أو المتلقي، وقوله : "أنام ملء جفوني " عبارة تبرز قوّة الثقة الكبيرة التي يتمتّع بها المتنبي وإعجابه بنفسه، وشعوره بتفوّقه، فهو متأكّد من أنّ المتلقين مضمونون ، والدّليل على ذلك سهرهم واختصامهم فيما بينهم، أمّا الإيجاز فيتمثّل في أنّه استطاع أن يوصل أفكارا ومعان كثيرة في بيتين، فالأسلوب الجميل والتعبير الرقيق، والإيجاز غير المخلّ بالمعنى، مسوّغ من مسوّغات التلقي في الأدب، بخلاف الأسلوب المعقّد الرّكيك المفكّك الحاوي لغريب اللغة.

يحتاج الأدب إلى قرّاء منتجين لا مستهلكين، يمدّون ويأخذون، بل يعطون أكثر، لأنّ النظريات الحديثة أعطت للمتلقي قدم السّبق، والأفضلية اللائقة به، خاصة وأنّه يهب الحياة الأبدية للإبداع الأدبي، فهو الممحّص والمثمّن، فإن لم يكن كذلك فقد خيّب الآمال، ولا خير يرجى من ورائه، فهاهو المتنبي يقول :

وَمَا انْتِفَاعُ أَخِي الدُّنْيَا بِنَاظِرِهِ

إِذَا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الأَنْوَارُ وَالظُّلَمُ[1]

[1] – المتنبي – ديوان المتنبي – ص 332

يوضّح الواحدي البيت فيقول: (إذا لم يميّز الإنسان البصير بين النّور والظلمة، فأيّ نفع له في بصره ؟ يجب أن تميّز بيني وبين غيري ممن لم يبلغ درجتي، كما تميّز بين النور والظلمة)[1]، فالمميّز بصير، والبصير هنا على معنى مجازي، فالمقصود هو صاحب الدّراية والمعرفة .

يحتلّ المتلقي في النّظريات الأدبيّة المعاصرة المرتبة القصوى، فنظريّة الاستقبال(تشكّل القارئ المثالي انطلاقا من النّص، بمعنى أنّهم يحاولون أن يروا كيف أنّ الجوانب الأسلوبيّة والبلاغية للنّص يمكن أن تفرض قارئا معيّنا أو ضمنيا، أي قارئا يقع على أفق الانتظار)[2]، ولكن هذا لا يعني أنّ المبدع يتخلّى عن مسئوليّته، ويصبح خادما للمتلقي، حتّى يؤدّي به ذلك إلى تكييف إنتاجه استجابة لمتطلّباته، فيكون تابعا لا متبوعا وموجّها لا موجّها، ففي هذه الحالة يفقد المبدع حرّيته، والمبدع إذا فقد الحرّية والإنعتاق، لا نطالبه بالإبداع، وهذا ما دعت إليه معظم المدارس الأدبيّة، خاصّة الرّومانسيّة.

يعمل المبدع بواسطة أسلوبه الذي يختاره كديناميكية لامتلاك المتلقي أثناء بثّ الحدث اللساني الجمالي، لذلك يعتبر المنظّرون الأسلوب وسيلة كبيرة لشدّ المستقبل وإدهاشه ولفت انتباهه، حيث (يتجه روّاد التّحليل والتّنظير إلى اعتبار الأسلوب ضغطا مسلّطا على المتقبّل، بحيث لا يلقي الخطاب إلاّ وقد تهيّأ فيه من العناصر الضّاغطة ما يزيل عن المتقبّل حريّة ردود الفعل)[3]، فمن خلال هذا القول نستخلص

---

[1] – الواحدي – شرح ديوان المتنبي – 570

[2] –عبد الناصر حسن محمد – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي – ص 94

[3] – د. عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب – ص 81

أنّ قوّة الأسلوب من شأنها بل كفيلة بجذب المتلقي وبعث المتعة فيه، فكلّما كان المبدع متمكّنا من التّعبير بجوانبه اللفظية والمعنوية والجمالية حقّق الإقناع أو الإمتاع أو الإثارة وقد يعي جماع هذه الغايات(فالأسلوب ضغط مسلّط على المتخاطبين، وأنّ التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع)[1]، ويؤكد هذا المعنى ما رآه ريفاتير حين قال:(الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبّر والأسلوب يبرز)[2].

يستفاد مما سبق أنّ الأسلوب من بين المؤثرات في المتقبّل خاصّة في الأدب القديم، فقد كان المعيار والأساس، يقول بليث هنريش (الأسلوب كأثر في القارئ / المستمع ناتج عن الخصائص الدّاخلية للنّص بالمفهوم التّأثري أو العاطفي للأسلوب)[3]، ويواصل موضحا ومفسّرا قائلا: (فالأسلوب هو إذن كيان علائقي في المفهوم التأثيري، كما هو في المفهوم التّعبيري)[4].

إنّ خصائص الأسلوب هي التي تؤثر في المتلقي، بيد أنّ المنتج عليه أن يبني تقديره للنّص على كفاءة المتلقي وقدرته على إدراك أسرار الخطاب في عباراته وجمله، وما تتضمّنه من وحدة الدّلالة، ومعنى هذا زيادة على إتقان الأسلوب وروعته، كذلك مراعاة طاقة المستقبل وقدرته ودرايته ومدى استيعابه.

---

[1] – عدنان بن ذريل – النّص والأسلوبية بين النظريّة والتطبيق – ص 44

[2] – المرجع نفسه – ص 44

[3] – بليث هنريش – البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص – تر: د. محمد العمري – أفريقيا الشرق – بيروت – لبنان – 1999– ص 53

[4] – المرجع نفسه – ص 55

يرى "ريفاتير ": (أنّ القارئ يجلي الأسلوب بفعل الأثر الذي يتركه فيه، فالأسلوب يستأثر بانتباه القارئ واهتمامه عبر ما يفضيه في سلسلة الكلام، والقارئ يستجيب بدوره للأسلوب، فيضيف إليه من نفسه عن طريق ردّ الفعل الذي يحدثه فيه)[1]، فحدوث الاستجابة ونسبتها متوقّفان على مدى قوّة الأسلوب وبراعته وفرادته وأدبيّته.

يشدّ الأسلوب القارئ ويملكه، فهو كفيل بأسره ولفت انتباهه، وإشباع رغباته يقول ريفاتير:(إنّ القارئ لا يستطيع أن يقرأ من غير أن تقوده الطريقة المتّبعة في الأسلوب إلى الأمر الجوهري)[2]، إنّ الأسلوب رابط أساسي يربط بين القارئ والنّص، ويقوّي الصلة بينهما لأنّ (القارئ هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف، فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها للقارئ أن يمرّ بجانبه، ولا أن يقرأ أيضا دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري)[3].

يفرض الموضوع الأسلوب الموائم، وليس المبدع (فإذا كان النّص وليد المبدع، فإنّ الأسلوب وليد النّص ذاته)[4]، ومعنى هذا أنّ الموضوع الذي يحتاج إلى الرّقة، ويكون ألصق بالعواطف والمشاعر فهو أحوج إلى تعابير رقيقة وعذبة من شأنها إثارة الغرائز والميولات، والمواضيع الحماسية مثلا فهي أحوج إلى إثارة النّخوة والرّجولة.

---

[1] –عياشي منذر– الأسلوبية وتحليل الخطاب– مركز الإنماء الحضاري– حلب– سورية– ص 151

[2] – المرجع نفسه – ص 152

[3] – د. بشرى موسى صالح – نظرية التلقي – أصول ... وتطبيقات – ص 43 و ريفاتير – معايير تحليل الأسلوب – تر: حميد الحمداني – ط1– دار سال – المغرب – 1993– ص 35

[4] – برنيشيلز – علم اللغة والدّراسات الأدبيّة – ترجمة وتقديم وتعليق – محمود جاد الرب – الدار الفنّية للنشر والتوزيع – ط1– 1991–القاهرة –– ص25

نستخلص أنّ البنية الإيقاعيّة " الأسلوب" لها وقعها وسلطتها (فالأسلوب يتسلط على فكر ونفسية المتلقي ليؤثّر فيه ويكسبه لصالحه، والأسلوب يكسب الخطاب مسحة جماليّة، ينماز بها عن غيره)[1]، فالكلام له أثره الفعّال في المستقبل، فهو الوصل بين المبدع ومن يسمع أو يقرأ له، يقول ريفاتير: (السّمة الإبداعيّة اعتمادا على أثر الكلام في المتقبّل)[2].

تزداد وتتوثّق الصّلة بين المبدع والمتلقي ، كلّما أضفى المبدع " الأنا " والذّاتية الغنائيّة، خاصّة في أدبنا العربي، المغمور بالفردية والغنجهيّة المطبوعة بها أدباؤنا، وممّا يزيد الارتباط هو تحقيق الجمالية، سواء كان هذا عن طريق التنويع في التّعابير بين خبر وإنشاء، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير، وحوار والتفات وانزياح وتكرار وازدواج وتدوير وغيرهم.

يصغى المتلقي وينجذب أيّما انجذاب إلى الملقي أو المبدع، كلّما كان هذا المبدع موثوقا فيه، معتقدا به، مشهورا ومحبوبا، تحدّث عنه النّاقدون وأبدوا إعجابهم به، أو حتّى قدّموا لمؤلّفاته، وهذا ما نراه ونلمسه من آثار كبار الأدباء، فأنت لو خيّرت بين القراءة لأديب مشهور، وآخر مغمور لا يملك نفس المكانة، لاخترت الأوّل، حتّى لو كان هذا المغمور أكثر إبداعا من المشهور، لأنّك ترى هذا من باب ضياع الوقت، وهذا المثل يضرب في أنواع الفنون الأخرى.

---

[1] – نوار سعودي أبو زيد – الخطاب الأدبي من النّشأة إلى التلقي – ط1– مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا – القاهرة – 2005م – ص 30

[2] – عبد السلام – في آليات النّقد – دار الجنوب للنشر – تونس 1994 – ص 42

النّقاد بمواقفهم وتأكيداتهم وإقناعهم للقرّاء، جديرون بإقناعهم، وممّا يشفع لما ذهبنا إليه، أنّ اللّه لمّا أراد إقناع البشر بأنّ القرآن حقّ لا مراء فيه، قال لمحمّد صلّى الله عليه وسلّم: (***وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ***)[1]، حيث استعمل التوكيد مرّتين " إنّ، لام التوكيد"، ثمّ تلاه بجملـة إسميّة، التي تدلّ على الثّبات والدّوام، ثمّ ثنّى بذكر بعض صفاته سبحانه وتعالى، وهذا كلّه من أجل حمل المتلقي على الإعتراف والإقنـاع، فبذلك ملك لبّـه وفـؤاده وحسّه وعقله.

وخلاصة القول: إنّ الرّمز والإشارة والشطح والتدوير والغرابة والإغتراب والغموض المبهم، والتواء الأسلوب وتعقيده، معوّقات تقف حائلا بين النّص والقارئ، وبالتالي يصعب عليه فكّ شفراته ومغاليقه(مهما بلغت خبرة المتلقي في استجلاء الغوامض فلن يعود من النص بطائل إذا انغلقت دونه أسرار اللغة ودلالاتها، وكانت من قبيل الرمز المعتّم)[2]، وعلى النّقيض من ذلك، يحصل التلقي ويستساغ ويسهل، فلكي يحدث التلقي علينا أن ننتقي.

---

[1] – سورة النّمل – الآية 6

[2] – قراءات النص وجماليات التلقي – ص 96

الفصـــل الثـــالث

عناوين الفصل الثالث

ـ سرّ الانجذاب إلى الأدب الصوفي

1- جماليّة التعبير

2- هوية الخطاب الجمالية

3 ـ تلاؤم النثر الصوفي مع فن القص أو الحكي

4- جمالية السرد الحكائي

5- البنية الو صفية

6- الإيقاع

7- طرائق التوحيدي في استدراج متلقيه :

أ ـ المناجاة

ب ـ المهاجمة وخدش المشاعر

ج ـ الملاطفة والاستمالة

د ـ الحوار والمحاججة

ـ سرّ الانجذاب إلى الأدب الصوفي

يتّصف الأدب الصّوفي بالغموض والإبهام واللّبس غالبا، وكذلك بتشعّب مصطلحا ته وتعدّد تعار يفه، لذلك فهو صعب الولوج والتّبحّر فيه، وتلك أجواء تعبيرية تفكيرية غالبة لا يكاد يغادرها، بل إنه لو افتقدها خسر كثيرا من مزايا الاختصاص في ذلك الميدان (ثمّ إنّ التّصوّف نزعة روحيّة وجدانيّة، تعتمد على الرّياضة النّفسية والإحساس الباطني، والذّوق الفردي، ولمّا كان العنصر الذّاتي طاغيا عليها على هذا النّحو، تخلّف عن ذلك هذا الإبهام الشّديد في الأدب الصوفي)[1]، ومعنى هذا أنّ الأدب العربيّ الإسلامي الصّوفي يكون أول حسّ امتلك ريادة إدخال العاطفة الدرامية والرومانسية والغنائية إلى التّجربة الإبداعية في صورة من النّضج والقناعة والاكتمال المعرفيّ، والحسّ الصوفي إذا ما استقصينا جذوره الانفعالية ألفيناه متوغّلا في أصول التّجربة الشّعرية العربية فالشّعر العذريّ والتّغزّل العفيف والتّأنّق البلاغي والرثاء تشاركه وتداخله في تلك القواسم المشتركة، فالتّصوّف بفضل هذا التفهّم المتجذّر لعناصره الإنسانية مركوز في أصول الطّبع البدوي العربيّ، بل نستطيع القول:إنّ الممارسة الشّعرية الفنية ذاتها بصفاء أصول انفعالية صوفية هي ذات أصول صوفية محضة، وزيادة على هذا، فإنّ موارده ومنابعه متعدّدة مشتركة، تتكامل فيها المشارب الإنسانية على اختلاف مشاربها البيئية من إسلامية وهندية وفارسية ويونانية وغيرها، فالثقافة الصوفية مثلما هي في العصر ذاتُ أبعاد معرفية سلوكية عالمية.

---

[1] :د. كمال اليازجي ــ معالم الفكر العربي ــ ط6- 1979- دار العلم للملايين ــ بيروت – ص 266

تتّسم التعابير الصّوفية بكونها تعابير تخاطب الرّوح والنّفس والعقل، لذلك تهزّك، وفي نفس الوقت تشوّقك، فهي تعابير سامية ومتسامية لأنّ أصحابها اجتازوا الواقع الأرضي المادّي إلى العالم السّماوي الرّوحاني، ومن عالم المشاهدة إلى عالم الغيب الذي تستأنس له الأرواح والقلوب، عالم تسكن له النّفس، وترتاح بفضله من عناء الدّنيا وتقلّباتها.

ينجذب القارئ للأدب الصوفي، لأنّ مضامينه ومحتوياته تخاطب العواطف والمشاعر، فهو بذلك يثير القلوب، ويدغدغ الدواخل والأعماق، ويستفز العقول والألباب، ويحفّز ويحرّض على التفكير.

يتميّز الإنتاج الفكري عموما، والأدب خصوصا بأنّه مبني على طرفين: المنشيء سواء أكان شاعرا أم أديبا من جهة، والمتلقّي سواء أكان قارئا أم سامعا، والمنشيء بلا شكّ حين يكتب يهمّه رواج ما كتبه وأبدعه، بل هو شغله الشّاغل، وحلمه الجميل، من حيث يتملّكه جرّاء تلك الممارسة الإنشائية الأريحيّة والزّهو والاغتباط، وذلك انفعال يمسّ المنشيء والمتلقّي معا، ولا يحقّق هذه الغاية المرجوّة التي هي التذاذ الممارسة الإبداعيّة إلاّ إذا انتهج نهجا فنّيا، ورسم طريقا تعبيريا وأسلوبا إيقاعيّا به يجذب المتلقّي ويتملكه ويأسره إدراكا له للإسهام في إنتاج القيم الجماليّة اللائّطـة بتلك الحال والصّنعة، ولكي يتحقّق الانجذاب والشدّ، يلجأ الصوفيون إلى وسائل فنّيـة وجمالية ومنها :

1-جماليّة اللغة والتّعبير

اللغة هي أداة التّعبير الإنساني فهي جزء من المجتمع، ومن دونها لا يستطيع أن يحقّق التّواصل بين أفراده، ولا يمكنه إقامة حضارة، واللغة المفيدة هي المكتوبة لأنّها أكثر وسيلة لانتشار الأدب من الرّواية (...تكون اللغة حيّة ونابضة أكثر في حالة المذاكرة والمناظرة، وذلك حاصل لها بقدر تشبّعها بحيويّة وجيشان المتكلّم، ولقابليّة المستمع للمتابعة والإدراك في جدليّة حوار صاعد يبدأ بالجزئيّات، وينتهي بالكلّيات، بينما تفترض الكتابة قراءة واحديّة الجانب، كما تعرض القارئ و النّاظر لمزا لق لا حصر لها عدد استغلاق بعض الدّلالات، وهو ما يدفعه إلى مخاطر التّفسير والتأويل والانحراف عن الأصل والسّنّة الحميدة ...)[1].

إنّ التّعبير يكون جميلا إذا روعي فيه جميع صفاته التّي يجب توفيرها كجمال اللّغة والصورة والمعنى، وأن يوضع موضعه اللاّئق به، وأن يكون منسجما بين جميع أجزائه، وهذا " ماتيس " يقول عن جمال التّعبير:(.. وأحسن أنواع التّعبير، ما كانت فيه جميع أجزاء الصّورة ـ سواء كانت أساسيّة أو ثانويّة ـ موضوعة في أماكنها اللاّئقة بها، والجزء الذي يكون في غير مكانه، يسيء إلى المجموع، لأنّ الفنّ يتطلّب انسجاما بين جميع الأجزاء ...)[2]، الأدب من الفنون،وهو وسيلة تعبيريّة.

---

[1] – د. محمّد علي الكردي ، النّادي الأدبي بمنطقة حائل ، أبو حيّان التّوحيدي وإشكال الصّوت والكتابة ، محتويات العدد الثالث – 1988 – ص 3

[2] – د. محمود السّمرة – في النّقد الأدبي – ط1 – الـدّار المتّحـدة للنّشر– 1974 – ص 78

يعتبر الأدب أحد الفنون الخمسة الجميلة التي يعبّر بها الإنسان عن مشاعره وعواطفه وخوالجه، بل أنّه جامع لكلّ الفنون لأنّه يحوي الحسّ والعقل والتّفكير، بينما الفنّون الأخرى يختصّ كلّ لون منها بجانب من هذه الجوانب، فالنّحت مثلا ميدانه المادّيات والحاسيّة التي به ألصق هي حاسيّة البصر، والرّسم الصق بالبصر والخيال(فالأدب هو تعبير جمالي بالكلام عن معاناة صاحبه الذي يجسّد أحاسيسه بلغة تتّصف بصفات فنّيّة إيحائيّة في مفرداتها وتراكيبها ومضامينها المعنوية، وأشكالها البنائيّة الإبداعيّة)[1].

تتحقّق الجماليّة التعبيرية التي هي من أهمّ مهامّ الأدب بتجانس اللفظ مع المعنى، وهذا التّجانس يأخذ عدّة أوجه وأشكال، كاختيار اللفظ ووضعه المكان اللائق به، مع تجنّب تنافر أصواته وغرابته والتّكلّف فيه ليكون سهلا في السّمع مبعثا للعجب ذا وقع على القلب، وكذلك باختيار المعنى الشّريف المناسب للفظ، البعيد عن الغموض والالتواء مقنعا للعقل، مثيرا للذّوق، مبهجا سارّا للنّفس (فخير الكلام على هذا التّصفّح والتّحصيل، ما أيّده العقل بالحقيقة، وساعده اللفظ بالرّقّة، وكان له سهولة في السّمع، وريع في النّفس، وعذوبة في القلب، وروح في الصّدر، إذا ورد لم يحجب، وإذا صدر لم ينس، وإذا طال لم يملّ، وإذا قصر لم يحقر، له غنج كغنج العين، ودلّ كدلّ الحبيب، ولدّة كلدّة الغناء، وانقياد كانقياد الدّليل، وتيه كتيه العزيز، وجمش كجمش الغانية، ووقار كوقار الشّيخ، وحلاوة كحلاوة العافيّة، ولين كلين

[1] : ميشال عاصي ــ الفنّ والأدب ــط3– 1980– مؤسسة نوفل – بيروت – لبنان – ص 77

الصّبيب، وأخذ كأخذ الخمر، وولوج كولوج النّسيم، ووقع كوقع النّظر، وريح كريح العطر، واستواء كاستواء السّطر، وسبك كسبك التّبر، يجمع لك بين الصّحّة والبهجة والتّمام، فأمّا صحّته فمن جهة شهادة العقل بالصّواب، وأمّا بهجته فمن جهة جوهر اللفظ واعتدال القسمة، وأمّا تمامه فمن جهة النّظم الذي يستعير من النّفس شغفها، ويستثير من الرّوح كلفها)[1].

يرمي الأدب إلى تحصيل الجمال، وهذا لا يتأتّي من اختيار الموضوع، وإنّما من جمالية التّعبير، وحسن التّصوير، والبراعة الفنّية، وحسن الصّياغة، واحتواؤه على انفعالات عاطفية (فالذي ليس فيه شكّ هو أنّ الكلام لا يكون أدبا، حتّى يوجد فيه الجمال الذي تجده فيما تنتجه الفنون الجميلة الأخرى، وليكن موضوع الأدب بعد ذلك ما يكون، ليكن في الأرض أو الجوّ أو في نفس الإنسان وأعماق الضّمير، ليكن موضوعه جميلا أو قبيحا، محبّبا أو بغيضا، فليس يعنيني من الأدب إلاّ أن يحدث في نفسي ما يحدثه الأثر الفنّي من هذا الشّعور بالجمال)[2]، فالغاية الجماليّة من الأدب كما يفهم من النّص هو تحقيق المتعة واللّذة .

2- هوية الخطاب الجمالية

- جمالية البنية الحكائيّة :

تعمّدا بالولوج إلى عوام أبي حيّان الجماليّة من خلال استقصاء الغايات الإبداعيّة التي تختصّ بها بنية الحكي، والحكاية وإن كانت أسلوبا

---

[1] – أبو حيّان التّوحيدي ــ مثالب الوزيرين ــ تح : إبراهيم الكيلاني – دار الفكر المعاصر – بيروت – لبنان – ص55

[2] – طه حسين – خصام ونقد – ط10– 1980– دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ص 25

أدبيّا ذا نكهة جماليّة مشهورة في تراث الأدب العربي، فإنها تختصّ لدى أبي حيّان بهويّة إبداعيّة جماليّة قائمة على كثير من غوايتي الإطراف والتّعجيب، وليس ذلك إلاّ لكون أسلوبه الحكائيّ قد لاءم الضّرورات التّعبيرية الخاصّة باللّسان العربيّ، وحتّى وإن كان أسلوب الحكي ذا إيقاع جماليّة أدبية متّفق عليها في جميع آداب الأمم الإنسانية الأخرى إلاّ أنّ سياقه التّعبيريّ في الأدب العربيّ متّصل بأسباب توقيعية بالغة الأهمية، فالذّاكرة العربية موفورة الحشد التاريخيّ الغنيّ بالدّلالات الأسطورية الموقّعة لجمالية النّثر بقيم جمالية خاصّة ولتلك الأسباب النفسية الثقافية أقبل القرّاء على تذوّق حكايات ألف ليلة وليلة، والحسّ القرائي العربيّ يهفو بطبعه إلى التلاؤم مع فنيات الحكي أوالقصّ، حتّى رأينا الأديب التونسيّ محمود المسعدي في مؤلّفه: حدّث أبو هريرة .. قال.. يلامس ذات الغايات الجمالية التراثية التي أسسها الخطاب النّثري لدى التّوحيدي فقد ذهب فيها مذاهب توقيعية تنسجم كثيرا مع طبيعة الحكي في ليلة الزّهاد، ولعلّ الذي يزيدنا توكيدا على خطورة أهمية هذه المؤلفات المشاكلة لهذا النّمط من التّنثير أنّ طه حسين احتار لدى تقديمه كتابة المسعدي في تصنيف ذلك النّمط الأدبي النّثريّ متردّدا بين وصفه بالرّواية أو القصّة أو المسرحية فقد أشكل عليه الأمر حين توسّم فيه تلك البنية الانطباعية المغايرة للأشكال النّثرية المألوفة.

والتّراث العربيّ النّثريّ متوافر على كثير من أسباب مجاذبة هذه الكتابات الإبداعية التي تفوق التّصوّرات النّصية الرّاهنة ، فقد أثر عن الأدبية العربية تهدّيها إلى إصابة كتابة الانطباع والإتباع والخاطرة

والنّكتة والنادرة والمحاورة المجلسية والملحة تبعا لما ترسّخ لديهم من أنّ (.. الكلمة الواحدة لا تشجو ولا تحزن، ولا تتملّك قلب السامع إنّما ذلك فيما طـال من الكـلام وأمتع سامعيه بعذوبة مستمعه، ورقّة حواشيه)[1].

وللمتأمّل المتفكّر المتساند إلى هذه الغايات البنائية التي تتعمّق أسرار إيقاعات الدّلالة الفنية أن يلتقط كثيرا من أسباب التأليف النثريّ الجمالي انطلاقا من هذه الإشارات النقدية المبثوثة في أنحاء كثيرة من المؤلّفات النقدية التراثية العربية.

وببسط أسباب اللّياقة الجمالية في أساليب التّوحيدي النثرية فإنّه سيقارب الأسس الجمالية الموقّعة بها سياقات الحكي في قصّة جماعة المتصوّفة من خلال تمييزهم بين محلّين من سياق التّعبير ألا وهما متن الحديث أو الكلام ثمّ حواشيه أو أطرافه، وغالبا ما تتركّز الدلالة الموضوعية داخل المتن لتترك إيقاع التّماهي والمجاذبة لأطراف الحديث التي تبنيها تفاضلات الكلام، والمتمّمات اللّفظية أو الفضلة المفيدة التّوصيف والتّنعيت، والأحوال، وكلّ الأحوال الحسية التي قد لا يقوى الإدراك العقلي على القبض على حقائقها، ولقد تصوّرنا اصطلاحا نقديا هدانا إلى إصابة معنى ما نحن خائضون في تدوير معانيه ودلالاته من أسباب بناء الكلام النثري الممتع، فأطراف الحديث هي بؤرة التّوقيع الإمتاعي التي تفيد (التّصرّف في فنون القول وشجون الحديث أو ما هو عادة المتطرّفين من الإشارة والتلويح والرّمز والإيماء)[2].

---

[1] : ابن جنّي أبو الفتح عثمان – الخصائص – تح : محمد علي النّجار – ج:1 – 1983– عالم الكتاب العربي – بيروت – لبنان – ص:27

[2] : عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – ص: 17

والصيغة الأدبية الحكائية في مثل هذه المواقف الإمتاعية ليست مقتصرة على اللّغة المكتوبة بل تتعدّاها إلى التّلفيظ الحرّ والمسوغات الإشارية الحركية والعلامات الجسمانية المكملة للغة الحروف والأصوات المسعفة لجهات الدّلالة، ومن زاوية نقدية تراثية أخرى نلفي أن تلك الغايات الحكائية القائمة على أسلوب الجمال التّعجيبي ، تطيل تارة وتوجز أخرى ، والإطالة والإيجاز جميعا إنّما هما في كلّ كلام مفيد مستقلّ بنفسه ولو بلغ بها الإيجاز غايته لم يكن له بدّ من أن يعطيك تمامه وفائدته ، مع أنّه لا بدّ فيه من تركيب الجملة، فإن نقصت عن ذلك لم يكن هناك استحسان ولا استعذاب، وكفيل بهذه الإشارات الأسلوبية البنائية أن تدفعنا إلى التّساؤل عن مدى جدوى الدّلالة الحويّة في البنية الأدبية الإمتاعية، وهل في الإمكان التّعبير عن المعاني خارج إطار المسوّغات النّحوية أي نظام المسند والمسند إليه، وما قام هذا التّساؤل المنهجي في تصوّرنا إلاّ لاعتقادنا أنّ بنية الدّلالة النّحوية راسخة في التّفكير المنطقي العقلي، بما يمكن أن يخالف الغايات التّعبيرية الجمالية التي تقوم على الإتباع والتّدوير والانطباع، والمتواليات اللّفظية التي تحاول إخفاء المسار البنائيّ في أثناء فصول الحكي .

فالزّمن الحكائي المتراخي الأسباب يعمل على إفساح المجال واسعا أمام التّدبير الحسّي الساعي إلى تأليف الصيغ البنائية الجمالية، ولذلك لجأ التّوحيدي إلى تأطير الحدث الحكائي بسرد المتواليات الفعلية لا الاسمية لتوقيعها الغلاف الخارجي لمجريات الأحداث الجزئية، على أن يبقى الحدث الكلّي متعلّقا بالزّمن الغنائيّ المتّصل الأسباب بشخصية

الرّاوي، لأنّنا ونحن مقبلون على مطالعة نص الخطاب الحكائي متيقنون بأن هناك راويا هو التّوحيدي الأديب، وأنّه يسلك سبل الرواية بصفة غير محايدة أي بحبكة فاعلة في تأثيث بنائية الخطاب الحكائيّ، وإنّنا باعتبارنا قرّاء جماليين نغضّ الطّرف عن تلك الترتيبات الفنية نوهم أنفسنا بأنّنا أمام سرديات طبيعية نتلقّاها على الفور من لسان حاكيها.

وإنّ للبنية الإيهامية التي يقوى التّوحيدي على بثّ جمالياتها في ثنايا فصول الحكاية ما يشبه الحبكة الإيقاعية التي تتأسس عليها أبيات القصيدة أو سطورها (.. تارة نقرأ، وتارة نصلّي، وتارة ننام، وتارة نهذي، والجوع يعمل عمله ،ونخوض في حديث ..)[1].

لقد اعتاد الدارسون المتحفّون في تشريح الغايات الإبداعية أن يغضّوا الطرف عن ملامسة الغايات الإبداعية المتوارية خلف الإجراءات الخطابية الهامشية من مثل ما ورد في انطباع التّوحيدي في سياق المتواليات البوحية : نقرأ، نصلّي، ننام، نهذي، نخوض، فمتأمّل هذه المتواليات الفعلية لا يهتدي إلى انتظام معرفي مقنع، ففعل الصلاة يبدو هنا مفهوما ضمن السياق الحكائي على انّه إمضاءا للوقت، وتفريجا للأحوال، فالذي نفهمه من هذه السلسلة الاتباعية أنّ فعل الصلاة الذي دأبنا على وروده ضمن دلالات الخشوع وتأدية الفرائض، يبدو هنا أنه يتأول بمعنى صلاة الاستخارة المناسبة لتلك الظّروف العويصة، وهذا معروف متداول في الإسلام، وهو كفيل بأن تركز بمثل هذه النّفوس المستضعفة، وإنّ صلاة الاستخارة تتأى من أجل تفريج الكرب أو

[1] : أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة –ج3 – ص: 92

الاهتداء إلى المخرج السليم الملهم للنّفس المسلمة بالسلوك المناسب، ولعّنا لا نجانب الصّواب إذا نبّهنا إلى ضرورة تحلّي ضروب الإبداع الأدبي بالتّعويل على ذكر هذه الأخلاقيات الثقافية التي نراها غائبة عن الوعي الثقافي الجمالي العربيّ الحديث، فلا حرج أن يتعمّد الكتاب تدوير هذه الإشارات الدينية بصريح العبارة لأنّ الأدب والأخلاق مسلكان متلازمان متواشجان لا تكاد دلالة أحدهما في دلالة الآخر.

ولعلّ في بسط أسباب التّمهيد الراسم لحيثيات الأحداث بذكر الاغتراب الصوفي: كنّا جماعة غرباء، ما يدلّ على تلك الأسرار البنائية الفنية الكامنة في فنيات الحكي لأنّنا نتفهّم من التمهيد بذكر جماعة الصوفية المغتربة قيمة سلب لحقيقة الأفعال المتوالية التي ترد في سياق بناء فصول الحكاية، فترتد تلك الأفعال الدّالة على وقائع نحتملها حقيقية ذات إيقاع إيهامي يحيلنا على القراءة الجمالية مهما كان متضمّنا للدّلالات الواقعية، وإنّنا لنعتزّ كثيرا بمثل هذه التّقنيات الوائية الحكائية المبثوثة في ثنايا تراث الأدب العربيّ بالنّظر إلى ما تشتمل عليه من تنبيهات وإشارات جمالية كان على الحداثة العربية أن تعوّل عليها قبل الذّهاب إلى تلقّف صيغ الإبداع الأدبي الغربي من رواية وشعر ومسرح

.

وإنّ أسلوب الحكي لدى أبي حيّان مستمدّ قيمه الجماليّة الإغرابيّة من أسرار سيرته ذاتها، ولذلك فإن فصول الحكاية موقّع بتفاصيل الحياة

.

يعمد التوحيدي إلى حبك سياقات الحكاية ببثّ التّنويعات الخبريّة وتكثيف الثّراء الإخباري الذي يحـاول تقديم شخصيّات واقعية (جماعة الصّوفيّة) ضمن سياق حكائي يلبسهم كثيرا من أسرار التّشويق الأدبي، وإنّه لمدرك أن ليس كلّ الأدباء بقادرين على التّفنّن في بناء السياقات الأسلوبية البديعة لأنّ إبداعها متّصل بمدى توافر الحاكي على كفاءات الفصل والوصل التي إن أصاب الحاكي فنّ توقيعها امتاز أدبه بجاذبية خاصّة لا يشاركه فيها باقي الأدباء والتّوحيدي هو من أبرز الأدباء الذين وفقوا إلى ابتداع الجماليات الخاصّة بفن الحكي، وقد برع التّوحيدي في انتظام المتواليات الحكائية انتظاما غنائيا شاكل فيه كثيرا من جوانب الغنائية الشعرية فالمطالع لحكاية قصص الزّهّاد يتبيّن مدى الإمتاع الفنّي الذي بلغ أسبابه في بسط أسباب الجمع بين الأخبار والأحداث القصصية المتكاملة الإيحاءات، والذاكرة إذ تخترق فضاءات الحكي الصّوفي تتلاقح دلاليا مع فضاءات الحكي في واحدة من أشهر الحكايات الشّعبية العربية المتمثّلة في ألف ليلة وليلة، فالتّأطير العامّ لسياق الحكاية خادم للمبالغة في تكثيف الحسّ المأسوي من خلال بثّ الدلالات المتعلّقة بالفتنة السياسية ببلاغة سردية موقّعة لدلالات التّوتّر: وقد اشتعلت خراسان بالفتنة / وتبلبلت دولة آل ساسان بالجور وطول المدّة /وغلاء السّعر/ وأخيفت السبل / وكثر الإرجاف / وساءت الظّنون / وضجّت العامّة / والتبس الرّأي / وانقطع الأمل / ونبح كلب من كلّ زاوية، وزأر كلّ أسد من كلّ أجمة / وضبح كل ثعلب من كلّ تلعة /

فقد عملت الأفعال: الماضية اشتعل، تبلبل، غلا، أخيف / ضجّ، التبس، انقطع، نبح، زأر، ضبح، على توتير دلالات الحكي بحيث انتظمتها دلالة حركية دالة على مبالغة أسهمت في رسم درامية الموقف الحكائيّ، حيث صبّت صنيعها في اتّجاه واحد هو التّمهيد الجزئي الذي سيعمل لا حقا على تأطير الحركة الكلية لموضوع الحكاية، فالتّهويل والمبالغات، والظّنون كلّها ناشئة عن حبكة فنية تتوخّى رسم الإطار العامّ لموضوع مأساة جماعة الزّهاد والمتصوّفة، ولاشكّ في أنّ ذلك التّمهيد البلاغي سيبني عليه الرّؤية العامّة التي تتحرّك ضمنها الأحداث القصصية الجزئية.

(كنّا جماعة غرباء نأوي إلى دويرة الصّوفية لا نبرحها، فتارة نقرأ وتارة نصلّي وتارة ننام ،وتارة نهذي والجوع يعمل عمله)[1].

فالمستفاد من بسط هذه المقدّمة توضيح الغاية التي التقت من أجلها جماعة الصّوفية، فهم جماعة مستضعفة، تعيش على هامش الواقع وفق الوعي الرّسمي الذي ألفنا تحليل حركية المجتمع في ضوئه، ثمّ ليأتي توصيف الجماعة بالغرباء تعبيرا عن حسّ نقدي نابع عن شعور بالتّهميش لأنّ العصر الذي تقع فيه حركية أحداث الحكاية كانت تسوده الصّراعات السياسية التي يستغني عنها الصوفية، باعتبارهم الحركة الثقافية الفكرية الوحيدة بين الحركات الإسلامية التي لم تكن لها مطامع سياسية: وقد أورد التّوحيدي في ثنايا الحكاية ما هو كفيل بأن يشرح ذلك: (وقلنا ليلة: ما ترون يا صحابنا ما دفعنا إليه من هذه الأحوال الكريهة،

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة ــ ج3 ــ ص92

كأنا واللّه أصحاب نعم وأرباب ضياع نخاف عليها الغارة والنّهب، وما علينا من ولاية زيد وعزل عمرو وهلاك بكر، ونجاة بشر نحن قوم قد رضينا في هذه الدّنيا العسيرة ولهذه الحياة القصيرة بكسرة يابسة، وخرقة بالية وزاوية من المسجد مع العافية من بلايا طلاّب الدّنيا، فما هذا الذي يعترينا من هذه الأحاديث التي ليس لنا فيها ناقة ولا جمل ولا حظّ ولا أمل..)[1].

وبالرّغم من أنّ التّوحيدي يعوّل مبدئيّا على التأطيرين الزّماني والمكاني لملابسات الحكاية : نيسابور سنة سبعين وثلاثمائة، و: اشتعلت خراسان بالفتنة ، وتلبّست دولة خراسان بالجور[2]

يحذو التّوحيدي في عمليّة الحكي الطّريقة المباشرة والتّلقائيّة، فهو يصوّر الأحداث ويرسم الشّخوص وكأنّها شريط واقعي حيّ ينبض بالحيويّة ، فيقرّبها للأذهان.

إنّ أشخاص الحكاية عند التّوحيدي واقعيّون، وقد وصفهم فصوّر مظاهرهم الخارجيّة فأبدى صولجانهم وقوّتهم، وأفضى عليهم من الجلال والهيبة ما هو كفيل بإلحاق الرّعب والخوف في نفوس النّاس.

يصوّر التوحيدي أحوال مجتمعه، فيبرز أنّها أحوال أشابها الهلع والفزع، وضيق العيش، ونزع الثّقة، وفقدان الأمل، والتباس الرّأي، يقول التّوحيدي: (.. وقد اشتعلت خراسان بالفتنة، وتبلبلت دولة آل ساسان بالجور وطول المدّة، فلجأ محمّد بن إبراهيم صاحب الجيش إلى قايين، وهي حصنه ومعقله، وورد أبو العبّاس صاحب جيش آل سامان

---

[1] – المصدر نفسه ــ ج3 ــ ص92

[2] :– المصدر السابق – ج3 ص 91

نيسابور بعدّة عظيمة، وعدّة عميمة، وزينة فاخرة ن وهيئة باهرة، وغلا السّعر، وأخيفت السبل، وكثر الارتجـاف، وساءت الظّنون، وضجّت العامّة، والتبس الرّأي، وانقطع الأمل، ونبح كلب كلب من كلّ زاويّة .....) [1].

استطاعت هذه الحكاية الموقّعة بعبقريّة التوحيدي التّصويريّة إعطاءنا صورة حيّة عن عصره الذي يبدو أنّ الاضطراب وفقدان الأمل والأمن سمته، وتصوير المجتمع من جماليات الأدب.

ومن شأن الإرجاف وشيوع الخوف وتكالب الظّنون أن تفعّل من نشاط خواطر المبدعين فقد يرتدّ ذلك الارتباك إلى حال انفعال إبداعي مثمر من شـدّة ما تنتاب الحسّ من توقّعات، والعامّة تقول : في الأوّل كان الإرجاف[2].

يحكي التّوحيدي عن حالته مع جماعة من أصحابه الصّوفيين، فيبرز أنّهم غرباء في دويرة، ويذكر ما يقومون به من أعمال، كما يصوّر فاقتهم وما يدور بينهم من حديث حول أحوال دولة آل ساسان، وعن ما أصاب الأمّة نتيجة الجور وطغيان الدّولة.

3- تلاؤم النّثر الصّوفي مع فنّ القصّ أو الحكي:

ومن الأجدر ملاحظة مدى تلاؤم مذهب النّثر الفنّي الصوفي مع فن بناء السياق القصصي أوالحكائيّ، سيما وأنّ العصر أي عصر التّوحيدي قد بات ناضجا لتحمّل ميلاد هذا النّزوع الإبداعي الذي ما سبق

---

[1] : – المصدر نفسه – ج3 ص 91

[2] – أبو العلاء المعرّي – رسالة الغفران – تح: علي شلق – ط1 – 1975 –دار القلم – بيروت – لبنان – ص244

للعرب في أوليات آدابهم أن تعاطوه ويكون من الأحرى وسم هذا النّزوع بالثقافة الشّعبية[1]، وإنّ في غلبة النّشاط الثقافي الفكري والسياسي الذي امتاز به عصر بني أمية مع أواخره وبداية العصر العبّاسي إلى منتهاه قد أفرز سلوكات إبداعية كانت تستجيب في صيغها الإبداعية لذلك النّشاط الاجتماعي المتزايد، والفضل يعود في ذلك إلى المؤسسة المسجدية، فقد تطوّرت المهامّ المنوطة بها وانتقلت من أداء فريضة الصلاة والتّفقّه في الدين إلى ملامسة الغايات الثقافية التي تتماهى بالضّرورة إليها متطلّبات الحياة المتطوّرة، فقد تواجدت الترجمة والتبادلات الثقافية الفكرية وتعدّدت مهامّها ومناهلها من فارسية ورومية ويونانية وهندية، ومن جهة أخرى يمكن تفسير ظهور فنّ الحكي أو القصّ باعتباره نتاجا ثقافيا واكب متطلّبات نشوء المدينة العربية الإسلامية بكثافة سكّانها، وازدياد توجّهات الناس في مشاغلهم الحياتية، وربّما يكون لفائض الوقت أي الفراغ الذي ولّده التّجمّع السكّاني الذي لم يسبق للحسّ العربيّ الإسلاميّ أن حرّب إيقاع التلاؤم مع نمطه الحياتي، وشتّان بين فراغين فراغ بدوي كان الأعرابيّ يملأه بالحركة والارتحال كسرا لنمطية الصورة المكانية، وبين فراغ يأتسر العربيّ ويصيّره رهين حيّز حياتي منغلق لا تتفتّح عبره فضاءات التّنويع الحياتي مثلما كانت عليه في حياة البادية العربية، ولقد يصدق حدسنا هذا لأنّ النّظرية الأدبية المعاصرة تربط بين ظهور فنّ الرواية أو القصّة أو الحكاية والمكان المديني، وكلّما ضاق المكان والمجال إلاّ واستدعى من معايشه أن يكسر تلك الدّائرة الضيقة بتعاطي

[1] – ينظر– د. شوقي ضيف – من المشرق والمغرب – بحوث في الأدب – ط1 – الدار المصرية اللّبنانية – 1998 – ص:51

الرواية والحكاية، وإنّ الذي نستوثق به كثيرا في تقوية هذه الرؤية النقدية التي نحاول التّركيز على مدي صلة النزوع القصصي الحكائي بروح ثقافة العصر العبّاسي أنّنا رأينا الجاحظ يذكر في شبه تأريخ أكاديمي منهجي علميّ بوادر ميلاد هذا النزوع الفنّي، فقد ذكر عن أحدهم أنّ (.. من تمام آلة القصّ أن يكون القاصّ أعمي[1]، ويكون شيخا بعيد مدى الصوت ..)[2]، فقد أعطى الجاحظ أهمية بالغة لبعض النّضج الفنيّ الذي على الحاكي أو القاصّ أن يتمتّع بإمكاناته الأدائية الوظيفية، وأقرب ما يسلس الحكي أن يتساند صاحبه إلى زخم الذاكرة وأكثر ما يستحوذ على هذا الشرط الشيخ الكبير السنّ بالنّظر إلى ما ترسّخت لديه من التّجارب الحياتية المغنية لعطاء الذّاكرة، وأمّا قوله بشرط العمى باعتباره عامل براعة وإبداع فإنّ من خصائص الأعمى ألا يخلص إلاّ لعمل السّرد الذي لا تقوى على أداء تسلسل فصول أحداثه إلاّ ذاكرة شيخ أعمى، ولعلّه بممارة الحديث والاستطالة في بثّ أسباب المناقلات الخطابية ما يعوّض به عاهة العمى، وبذلك اشتهر مشاهير العمي في تاريخ الأدب العربيّ من مثل أبي العلاء في رسالة الغفران، وطه حسين في يومياته.

وليس من شكّ في أنّ التّوحيدي نزع ذات النّزوع الحكائي الذي طغت جمالياته الأدبية الفنية في العصر العبّاسي، فقد صار هذا النّمط الإبداعي يستهوي نفوس الناس، وربّما وجدوا فيه من البساطة وقلّة مؤونة الفهم أي الشعبية ما صيّرهم أكثر تفهّما لمنطق الإبداع في مضماره، ولم نر مؤرّخا ناقدا مثل الجاحظ استفاض في سرد أسماء

---

[1] : لعلّ الجاحظ عنى بذلك : أبو العبّاس الضّرير ينظر – البيان والتبيين – ج1 – ص 65

[2] – المصدر نفسه – ص 65

القصاص والحكّائين مسبغا عليهم صفة الانتساب إلى الثقافة الصوفية[1]، ومن الأغرب أنّ الجاحظ تداعت به أسباب الإيلاع بسرد أسماء القصاص وكان من بينهم أسماء لنساء قصّاصات منهنّ : البلجاء، وغزالة، وقطام، وليلى الناعظية، والصدوف وهند[2].

وإنّ من أبرز ما ماز هذه البدايات القصصية الحكائية أنّها كانت تستند إلى الثقافة الدينية الوعظية التي غالبا ما تتفرّع إلى جوانب حياتية مثلما يستدعي توا شج الثقافة العربية الإسلامية مع متطلّبات تطور الحياة آنذاك.

وإنّ فنّ القصّ أو الحكي لهو ممّا يستدعي المنبّهات التّوقيعية والفنيـة الأخـرى التي هي كفيلة بشدّ انتباه المستمعين، إذ لا يخفى علينا أنّ النّثر خلاف الشّعر بالنّظر إلى الخصوصية التّعبيرية لكلّ فنّ منهما، فقد اعتادت الذّات العربية المتلقية التّعامل مع شكل تعبيريّ هو أكثر انسجاما مع خصوصياتها البيئية، والنّثر الفنّي خلاف ذلك كلّه فهو قائم على استطالة السياق البنائيّ، والتّكثيف الحدثي، وتنوّع الشّخصيات الحكائي، مع ضرورة تنبّه المتلقّي إلى مصداقية حضور كلّ من الواقعي والمتخيّل في كلّ ذلك، مع استثناء ظهور بوادر تلك السمة التّعبيرية خلال القصص القرآني الذي لا يجب إغفال أهميته في هذا الموقف الاستعراضي.

ومن الموضوعية والمنهجية أن ننبّه إلى ما يكتنف بحث البنية الحكائية في أدبية التّوحيدي من إصرار مبدئيّ يراعي فيه الباحث تلك

---

[1] : ينظر – المصدر السابق – ج1– ص 192/ 193

[2] : ينظر – المصدر نفسه – ج1– ص: 191

الحساسية الثقافية التي يتحرّاها لدى الإقبال على مناوشة مثل هذه القضايا الإبداعية التراثية المقدّسة المحاطة بهالة من التقاليد الأخلاقية الراسخة الاعتبار، فالباحث الموضوعي يتوخّى تتبّع المؤثّرات الثقافية الجمالية البانية لتلك الهوية الإبداعية المستطرفة المعوّل على بحثها، ومعنى ذلك أنّه ينطلق من قراءتين : القراءة الأولى هي تلك التي يستوجبها أحكام طقس الموضوع التراثيّ ومجال اختصاصه الدّلالي، فقد تبيّن لنا أنّ بحث النّحو والبلاغة يحظيان باحترام يفوق الاحترام المبذول لدى بحث المواضيع الشّعرية الجمالية الأخرى ونحسب مدارسة المسائل المتعلّقة بالنّثر الفن مصنّفة ضمن هذا التّوجّه ذاته لأنّ الخوض في مقتضيات الإبداع الأدبي المستجدّة غالبا ما تتطلّب رؤية نقدية جمالية تفتقد إلى المعايير التراثية فيكون ذلك الافتقاد سببا في دفع الدارس إلى المغامرة والاجتهاد، ويكون الحاصل جرّاء ذلك الصادم العاطفي المبدئي سببا في مجانبة الخوض في الآراء الواقعة خارج الشروط النّقدية التي يحمها منهج التّعامل مع المواضيع التراثية من مثل القراءة الجمالية للإشارات الإلهية، فثمّة أحكام لا يمكن مخالفتها بحكم الانصياع إلى العاطفة التي تستمدّ قواها من الهوية الروحية للأدب العربيّ الإسلاميّ ذاته، وهذه الرؤية النقدية غالبا ما كانت مثار خلاف بين التراثيين والحداثيين فهم كثيرا ما يتلاومون على الأخذ والرّدّ في ما يمسّ مبادئ فريق من الفريقين.

4- جماليات السرد الحكائيّ

يتّخذ فنّ التّنثير في أدب التوحيدي سياقا بنائيا ملحوظا إن لم نقل مسيطرا على سمات تفاعل مكوّنات الخطاب البـلاغية، وهو أي البناء السردّي إذا يحضر بكثافة ملاحظة في الأنساق الحكائية الروائية إنما يكون ذلك إجراءا أسلوبيا يعمل على تنويع المقامات التّعبيرية تظهر فيها الذّات الساردة والتي غالبا ما تكون شخصية التّوحيدي الفنية لا الأدبية حيث يبدو لنا من الضّروري جدّا سوق البراهين الكفيلة بتشريح لعبة المداخلة والمشاكلة فيما بينهما، فتكون الشّخصية الأدبية عملة على افتتاح الخطاب وتحديد المحايثات التي تبوح بمناسبة انطباع التّوحيدي به دون غيره، ثمّ تتولّى الشّخصية الفنية للتّوحيدي بعد ذلك باستجماع الخصائص التّراكمية التي يستعين خلالها التّوحيدي بالإجراءات البلاغية المجازية التي يتّخذها ملاذا استعاريا مثلما يبدو من الموقف الأدبي التالي:(اللّهمّ إنّا نفتتح كلامنا بذكرك ودعائك استعطافا لك ليكون نصيـبنا منـك بحسـب تفضّلك لا بحسب استحقاقنا ...)[1]، فباد بكلّ وضوح أنّ صوت الراوي هنا هو صوت التوحيدي عار من كلّ التفاف أسلوبي، وظيفته إنشاء مفتتح الخطاب مثلما هو متجدد في سياق الخطاب، ثمّ إذا ما تمّ للتوحيدي فضل ذلك الإسهام العادي تدرّج منه إلى بلوغ الغايات السّردية المتولّدة عن تفاعلات السياقات الخطابية لأنّ من الموضوعي القول بأنّ المقام السّردي مهما كان مستبدّا بنوعية التّأليف الأدبي أو البلاغي لن يظلّ بالضّرورة واحدا[2]، لأنّ الفاعلية السردية باعتبارها

---

[1] :- أبو حيّان التوحيدي –الإشارات الإلهية – ص 180

[2] : ينظر ــ جيرار جينيت ــ خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ــ تر: محمّد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلّي – ط3 – منشورات الاختلاف – ص: 229

مناطا محوريا في أدبية التّوحيدي لا يمكن إغفال حضورها المتردّد في ثنايا فصول الإشارات، وبعد أن يستوي الخطاب الإشاري المأخوذ فيه على الابتداء يتحوّل التّوحيدي إلى صيغة تفاعلية تتأوّج دلالاتها الانفعالية في الموقف البوحي الحادي عشر حيث يتغيّر صوت التّوحيدي إثر تفاعله مع سياق تطاول فقرات الموقف الإشاري فيقول: (العجب العجب أين نحن ويلك وما هذا الذي قد نوسوس به ؟ وما هذا الذي نتهالك عليه ؟ إن كان إيانا فلم نغفل عنه، وإن كان غيرنا فلم نشغل بالنا، وإن لم يكن ذا وذا فما هذا الويل الذي غلبنا منه ؟)، ومثلما هو واضح فإنّ واوات العطف الملتقطة لتفريعات المساءلات المتوالية تحيل على تبديلات في المعاني التي كان قد أسس عليها التوحيدي مفتتح هذه الإشارة المبدوءة بالدّعاء والابتهال فالأدبية أو الجمالية مثلما ثبت لدينا من خلال تشريح الأسس التّعبيرية لا تعلن عن نفسها في أولية الخطاب بل تتأخّر لتطلع مع الصّعود الانفعالي في وتيرة الخطاب، وعندها يقفز التوحيدي الفنّان ليتجرّد من كلّ لباس التّحفّظ الذي كان يرتديه في المبدأ .

ولو تجشّم باحث إحصاء الكمّ اللّفظي في المنظومة السردية الواحدة من الإشارات الإلهية لأمكنه الإحصاء حساب ما لدرجات التّوتّر الدّلالي في سياقات الخطاب من صلة متينة بطاقة امتداد النبرة الساردة للأحوال والقضايا والأشياء.

السرد معناه تتابع الألفاظ على اللّسان تمكينا للشروط الجسمانية لفعل التّلفيظ، هذا بالنّسبة للأدبية الشفوية، وأمّا في الأدبية الكتابية فإنّ معنى السّرد هو قانون المتتاليات المفردية التي تنتظم التركيب الخطّي

للخطاب، ومن جهة، فإنّ معنى السرد متّصلة وفق نظرية النّظم التي ابتدعها عبد القاهر الجرجاني" تـ471هـ" وهو انتظام المعاني في النّفس وفق ترتيبتها الدّلالية التي تقتضيها الحال أي الموافقات الحالية[1]، ولا يمكن للتّركيب اللّغوي أن يتمّ بغير متواليات السياقات السردية واللّدّة السردية في سياق الحكي تتبلور من خلال التركيب اللّغوي الموقّع وفق الغايات النّفسية المتلوّنة القائمة على أسرار المجاذبات المعنوية الروحية التي لا يمكنها أن تستقرّ على قاعدة ثابتة ، وقد قيل منذ القديم تعبيرا عن تلك الغواية الناشئة عن استلذاذ المتلفّظ للتّدويرات اللّسانية : الكلام يشدّ بتلابيب بعضه بعض، فالصّوت يستدعي الصوت بما يجانسه ويكمّله وليست هذه القاعدة التوقيعية خاصة بالشّعر بل هي لاحقة بخصائص التركيب الجمالي للنثر الفني، باعتباره نموذجا تلفيظيا قائما على المحادثة المستأنسة المتوخّية وظيفة إمتاعية معيّنة، وقد أفضى تحسّس التراثيين لهذه الغايات التركيبية حتى شاكلوا بها مفهوم الشبكة الإلزامية فقد ذكر الجاحظ جملة مستلزمات أو قوانين تجاورية هي بمثابة النّظام اللّساني الذي على الشّعر والنّثر الخضوع لآليات تركيبه(.. فأمّا في اقتران الحروف، فإنّ الجيم لا تقارن الظّاء ولا القاف ولا الطّاء، ولا الغين بتقديم ولا بتأخير، والزّاي لا تقارن الظّاء ولا السين ولا الضاد ولا الدّال بتقديم ولا بتأخير ..)[2] وحسب القاصّ أو الحاكي أو الموقّع للكلام أن يتحرّى هذه التسويات والتّعديلات لأنّها داخلة في باب الفصاحة والخطابة والجهارة والبيان، ولاشكّ في أنّ المحدّث الحاكي السارد،

[1] – ينظر – الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز – 241/240

[2] – الجاحظ – البيان والتّبيين – ج1– ص: 51

المستعين بإيراد تلك الضوابط البنائية، يعوّل على ذلك النسق البنائي المتحرّى إثراء القوانين الإيقاعية البانية لقيم الإمتاع اللّغويّ، كونها العاملة على إبراز جهود الإبداع الإنشائيّ في ذلك المضمار.

وما كان للتّوحيدي أن يبلغ ذلك المبلغ من الاستحواذ على المقروئية الهائلة التي باتت تحيي ذكره وافرا بين الأجيال الأدبية العربية والعالمية الإنسانية لولا تمكّنه من إصابة الغايات الإنشائية الطّريفة، فبالرّغم من انفتاح الخطاب النّثري على كفاءة استيعابية واسعة حتى ليفضي ذلك العموم إلى إصابة مفهوم الحشو، إي إنّ كلّ عبارة في النّثر دالّة بحكم انفتاح السياقات على التّداعي والتّدوير والمجاذبة والانطباع، فإنّنا حين نتأمّل بوعي جماليّ متيقّظ نرى كفاءته السردية متولّدة عن خصوصية إنشائية لا يقوى أن يشاركه في ادّعاء إبداعها غيره من الأدباء النّثّار، وقد يفضي بنا التّفطّن إلى هذه الخصوصية السّردية إلى اعتبار نثرية التّوحيدي قائمة في أسرارها الأدبية على توقيعات أسلوبية هي بمثابة البصمة الإبداعية التي هي كفيلة بأن تدلّ على تلك الهوية الإبداعية حتّى لا منازع، وقد يكون من المستعسر تمييز صيغة سردية من الإشارات الإلهية دون سواها فلا يجد المتخير عيّنة تستحوذ على نسق تركيبي لا تشاركها فيه العبارات الأخرى، فكلّ كتاباته مستحوذة على ذلك النّمط العالي من الصياغة والتأليف يكون السرد قوامها المحوريّ، لذلك فإنّ أدبية التّوحيدي قائمة على استجماع هوية بنائية، السّرد هو أحد قوانينها الإيقاعية الخاصّة جدّا، ففي مقام سرديّ يسعى فيه التّوحيدي إلى تكثيف التّوصيفات النورانية المشبعة بالتّوهّج الصوفي(..

أشرقت الأكوان بالأشباح وشرفت الأعيان بالأرواح وتجلّت أسرار الحق فيها بين الاقتراح والارتياح، وتناجت النّفوس على بعد الديار بما تتخافت فيه الأفواه، على قرب المزار، وردت على الناظرين خوائن الأبصار، والتقت في الغيب سوانح الإقرار والإنكار..)[1].

بنزع حسّ السرد الحكائي في أدبية التّوحيدي إلى الاضطلاع بوظيفة استعراضية قائمة على غاية بنائية تراكمية تحيل فيها الذّات الحاكية على غزارة الأحداث، وكثافة تواليها مفعمة بالتّأريخ الحقيقيّ لسرد الحيثيات الحكائية، ولا يملك التّوحيدي إلا أن يلبس ذلك المسعى براعة الصياغة اللّغوية التي تستأثر بالتّنويعات اللّفظية المعجمية، وتردف كثيرا من المتواليات الجملية التي لا نريد الإسهاب في شرحها في هذا الموضع مرجئين إياها إلى مبحث سيرد غير بعيد من هذا الموضع، لأنّ غالبا ما تنصرف جهود السرد إلى ترتيب الأحداث الكبرى ذات الاعتبارات الثقيلة في موضوع الحكاية، فمن الموضوع الاعتبار بعدم تساوي القيم السردية في فصول الإشارات الإلهية حيث يتأثر السياق السردي في بعض المواقف بحسّ تركيزي تكثيفي مؤاتاة لحال نفسية فكرية فنية متطلّبة ذلك التّجاوب البنائي، ففي حال التّذمّر والتّحسّر نراه يستوقف السياق التّعبيري وتوجيه الخطاب لأن يمتدّ عميقا يتجذّر الإحساس:(.. هيهات وأنّى لك بذاك، والمهج تذوب خزفا من فراقه، والخدود تلطم حسرة على الفائت منه، والجيوب تشّقق حرقة على ما عهد عليه، والآمال تغلغل إلى ما لعلّها لا تصل إليه، فهل يبقى بعد هذه ترنّم

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ص 109

بلحن أو تنغّم بشجو، أو تطاول إلى مذكور، أو تقاعد عن سرور، أو تحدّث بما يجدي، أو تخلّص بما يردي ويسدي؟ ..)[1] .

فمن البيّن المتجلّي أنّ التّوحيدي يتفانى في بسط أسباب تعميق الحسّ الفجائعي انطباعا وترديدا وتكريرا وتدويرا بما يعتبر المستجمع للمبرّرات البلاغيـة ذات التّأثير الإيقاعي الفعّال، الفاعل في المتلقّي ،ومن أبرز تلك الأدوات البانية لنبرة التّفجّع استعماله اسم الفعل الماضي: هيهات الذي يفيد التحسّر على ابتعاد الشيء وفواته وضياع الرجاء في معاودة تحقيقه، وإنّ لهذه اللّفظة وزنا إيقاعيا معنويا كفيل بأن يفيد الدّلالات الشّعرية الجمالية من جهة كونها قائمة في إيقاعها على المبالغة الصوتية المنبنية على المبالغة في تمثيل النّطف باللّفظة فهي لا تتأدّى إلاّ ضمن تمثيـل خطابيّ ملازم للإشـارة بتلـك العبارة، فهي لغة يستلزم أداؤها إبراز وسائط تعبيرية إشارية حالية قد لا تستوعبها لغة الصوت والحرف فتضيق عن إيقاع أدائها.

ثمّ إنّ لتراكم الدّلالات التّحسّرية المتوالية السرد فائدة غنائية ضمنية قائمة على حسّ رثاء الذّات الذي هو غاية إبداعية يتنافس المبدعون من أجل استيفاء غاياتها الجمالية التّعبيرية فالسّرد غالبا ما يتحدّد على أنّه نزوع تعدادي تبادر به الذّات الأديبة المنشئة للخطاب(... وفي إطار توضيح العلاقة بين الصّيغ والتّفاعلات النّصية سنميّز بين البنيات النّصية وهي البنيات الخطابية نفسها ونقول: إنّ هذه البنيات

[1] – المصدر السابق – ص 76

تتفاعل فيما بينها نصّيا...)[1] وإنّ توالي السرديات الفعلية : لطم الخدود، ذوبان المهج ، تشقّق الجيوب :هي أفعال سالبة للدّلالة متوجّهة إلى إبراز حسّ الانكسار والتّردّي والمأساة واليأس والقنوط، وقد عبأ هذه السياق السردي ببناء حال سالبة مقهورة تمثّل معنى الانتقاص فهي بمثابة النّاقص ذو المعنى الفلسفي الذي لا يكسر حركية الحياة بقدر ما يكمّلها، ثمّ يهرع الحسّ الإنشائي المستوعب للأبعاد الدّلالية التي يقوم عليها الموقف الأدبي فيستبدل تلك المسرودات الحالية السالبة بمسرودات إيجابية قمينة بالنّهوض بتلك المزدريات المسرودة أوّلا والتي قوامها: حال التّرنّم باللّحن، والتّنغّم بالشّجو، والسرور، التي تتّجه في مجملها وجهة بنائية موجبة قوامها الاحتفال بالحياة والإقبال عليها، فهي بذلك بمثابة الزّائد الذي يعدّل من شأن السوالب السابقة فيعدّلها بعد انهيار، ويحييها بعد موات، وإنّ لهذه الأسرار البنائية الغالبة على نثر التّوحيدي الفنّي نشاطا دلاليا وإيقاعيا هو الذي ينتظم السياقات التّعبيرية الفنية، ويدوزن متوالياتها السردية، ومن هنا يتبيّن لنا ضرورة قيام فاعلية الدّلالة الأدبية على تكامل الصراع القطبي بين جانبي المفرحات والمقرحات من الحياة باعتبارها مفضية إلى التّعديل بين الأحوال المولّدة لإيقاع الانسجام، وقد ينسحب هذا التّوزيع الدّوري لواقع الإنشاء الأدبي فتستغلّ الذّات المبدعة ببثّ ذلك التّعديل والاستواء من أجل إيجاد المسوّغات الفنية الإيقاعية الملائمة بين الحقيقة والمجاز، ونجد لهذه البنائية مجالا وظيفيا أوسع ممّا نعتقد، قد نصل بها حدّ الملاءمة بينها

[1] – سعيد يقطين – انفتاح النّصّ الرّوائي – النّصّ والسياق – ط1 – المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – المغرب – 2001 – ص92

وبين ثنائية كلّ من المسند والمسند إليه، والمشبّه والمشبّه به، وكذلك شأن كلّ إيقاع خلافيّ ضدّيّ كالطّباق والمقابلة فالموقف الجمالي (.. يحتاج إلى استيعاب العلاقات المعقّدة التي تكوّن المجال اللّغويّ، والإحاطة بكلّ المفهومات والارتباطات الهامّة التي يتشعّب منها السياق..)[1].

وسنرتد بعد بحث عن السرد المركّز إلى الكشف عن مزايا السرد المسطّح المخفّف، وحتى وإن كان من العسير المستعسر العثور على أساليب تعبيرية لا يكتنفها الإيقاع البنائيّ ذي التراتبية السردية المتوسّل بالأساليب النّسقية الملطّفة لغلواء حرارة المعاني والأفكار ذات الزّخم الحياتي الفوّار، فقد اهتدينا إلى استشفاف جملة أحوال يتّخذها الراوي المنطبع مناسبات بوحية يستريح ضمنها من غلواء التّفعيل اللّغويّ الحادّ المركّز الذي يبدو مرهقا للذات المنشئة متعبا لها، حتّى كأنّ المناوبة بين ذينك المؤديين الأسلوبيين مستلهمة هواجسها الانفعالية مطابقة لضرورة المناوبة بين الرؤية والتّعبير، والتّفكير والتصوري، وقد سعينا إلى التماس غاياته التّعبيرية ضمن سلسلة الإشارات الإلهية فألفينا ذلك النّسق واردا ورودا متفوّقا ارتقى إلى مصاف الظّاهرة الإبداعية بتجلّيات سردية مؤدية لأغراض جمالية خاصّة نجتزئ منها الموقف التّعبيري التالي، فبحسب انطواء الدّلالة على الفاعلية يكون حظّها من إيقاع تفعيل الأساليب التّعبيرية، وقد سعينا عن قصد إلى تخيّر موقف تضمّن معنى أخلاقيا حيث افترضنا أن الغاية الموضوعية هي التي تكون العاملة على بثّ حوافز استجلاب المسوّغات التّعبيرية فيتواقع

[1] – د. تامر سلّوم – نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربيّ – ط1 – دار الحوار للنّشر والتّوزيع – 1983– اللاذقية – سورية – ص 269

الشّكل مع المضمون ويتناغمان: (يا هذا: إنّ اللّه وهب لك هذا الإحساس لتعتبر بها فيما ترى وتسمع وتذوق وتشمّ وتلمس، فجعلت الاعتبار بها بطرا وأشرا وتألبت على واهبها لك منهمكا مستكبرا، أهكذا يشكر المنعم؟ وبهذا تقابل النّعم؟، وإلى هذا كان الشّوط؟ وعلى هذا كان الشّرط؟ ما أقلّ حياءك وما أصلب وجهك، وما أوقح حدقتك، بل ما أغرقك في بحر الجهل، وما أتيهك في برّ الضّلال، بل ما أعماك عمّا لك وما أبصرك فيما هو عليك)[1].

ومثلما هو باد فإنّ السياق التّعبيري في هذا الموقف التساؤلي الحجاجي التّعجّبي يطرح الألفاظ خالية من كلّ تكرير أو تدوير، وهو بذلك يطرد عنها صيغتي التّكثيف والتّعميق، فالمفردة تكتفي بمعناها المعجمي المنطقي لا التّأويليّ المحيل على التّوقيع الروحي لمعاني الكلام، ولا سبيل لتوقيع النّصّ بغير تلك الحقائق باعتباره يقدّم مساءلات ترد في شكل وعظ أو لوم، تتوخّى بانتهاجها البساطة والتّسطيح المباشرة والصدامية التي تنبني على روحي المواجهة والإقناع.

إنّ بنية المساءلة غير مؤاتية لسياق التّوقيع الأسلوبي حيث تكتفي المفردة بالظّهور الواحد لا يعقبها تخرّص أو تدوير، ومن ذلك أن المفردات لا تتجاوز مدلولاتها النّحوية التي تنتظمها في السياق التّعبيريّ، حيث تنشأ بنية خيطية تواصلية يرتدّ فيها التّعجبّ أو المساءلة إلى سياق استفساريّ لا يتطلّب إجابة عنه بالضّرورة.

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ص318

وأمّا في بعض المواقف السردية فتأتي العبارات في سياق سردي تراكمي، لا يتدخّل كثيرا في مزايا ومقتضيات بناء الموقف التّعبيريّ، قريب من أن يفيد التّعداد والاستعراض والإعلام والإخبار، فتقلّ وفق تلك الأسباب المسوّغات الفنية الملائمة لتلك الاعتبارات الموضوعية.

يميّز الشّكلاني الرّوسي "توما تشفسكي" بين نمطين من السّرد : السرد الموضوعي وهو الذي يكون الكاتب فيه مطّلعا على كلّ شيء حتّى الأفكار السرية للأبطال أما السّرد الذّاتي ففيه تتبّع الحكي من خلال عيني الرّاوي، أو طرف مستمع، متوفرين على تفسير لكلّ خبر، متى وكيف عرفه الرّاوي أو المستمع نفسه[1].

وبالنّظر إلى حساسية القيم الجمالية التي تنهض عليها السياقات الأسلوبية السردية فقد غدا النّقد الأدبي الجمالي قادرا على التّمييز بين مستويات الإجادة في أنساقه أو الإخفاق، فما كلّ منشئ يقوى على امتلاك ناصية الإبداع في مضماره.

إنّ العملية السردية عند التّوحيدي تنهج غالبا نفس النّمط، من حيث هي قائمة على حشد المتتاليات اللّفظية والإحاطة بالحديث المروي، فيصفه من جميع جوانبه حتّى يقنع القارئ بحقيقة الموضوع أو الحكاية التي يسردها .

5- البنية الوصفيّة:

- بنية التّصوير النّثريّ الجماليّ :

---

[1] – ينظر د . حميد لحمداني ــ بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي –ط1 – 1991– المركز الثقافي العربيّ – ص47.

رزق التّوحيدي قدرة فائقة وعبقريّة فذّة وحاسّة فنّية خارقة من حيث دقّة الملاحظة وحسن التّصوير، ومن مظاهرها آثاره التي تركها في تصوير شخصيات عصره الأدبيّة والعلمية وما كان عن العامّة وكذا الأحداث التي عايشها .

وليس الوجهة الفنية في كلّ أدب يتوخّى غاية جمالية ما إلاّ أن يمتاز بحسّ تصويريّ قد تمتدّ جذورها لأنّ تلامس الغايات التّنظيرية التي أسس لها أرسطو انطلاقا من نظرية المحاكاة ومن المناسبة بمكان أن ننبّه في هذا الموضع من سياق بحث البنية التّصويرية في نثر التّوحيدي الفنّي إلى كون إمساس هذا الموضوع ذا صلة جمالية مباشرة بموضوع الاستعارة في النّقد العربيّ ومنها توزين التّشبيهات حتى تكون الصور الأدبية الفنية في مستوى الإيحاء الجمالي الذي تصبو الصيغة التعبيرية إلى التّلويح به والإشارة إليه، ويبدو أنّ الميزة الجمالية الغالبة على نثر التّوحيدي واردة من جهة نزوعه إلى مقاربة البنية التّصويرية الشّعرية لأنّه غالبا ما يؤسّس موقفة على وجهة بنائية متميّزة مخالفة لما اعتدنا مطالعته في التّعابير النّثيرة، فينماز التعبير الأدبي بسياقات تعبيرية تتكثّف تكريرا وتدويرا وتنسيقا ومداخلة وتقابلا، لأنّ من شأن ذلك الاستقطاع في سياق التّنثير أن يحوّل الغايات التّعبيرية من كونها تلفيظ خطابي إلى غايات بنائية تتوجّه إلى إعلان موقف جماليّ بعينه، وإنّ في ارتكاز الصّورة النثرية على تكثيف أدبي ظاهر يحاول النّاثر عن طريقه تركيز الدّلالة ونقل الوظيفة التّعبيرية النثرية من مستوى التّسطيح إلى مستوى التّعميق والتّأثيث من الغايات الجمالية ما يبين عن

ذلك التلاؤم الجوهري في الوظيفة الجمالية بين الشّعر وبين النثر الفنّي على النّمط التّوقيعي الذي نصادفه في نثر التّوحيدي الفنّي.

وعلى الأديب الساعي إلى توقيع رؤية فنية تعبيرية تصويرية أن يتقن أسباب الاضطلاع والتّمرّس بالأدوات اللّغوية والتّوقيعية المفيدة تلك المزية، ومن هنا يبدو لنا جليا أنّ لموضوع البنية التّصويرية صلة متينة ببراعة ترويض الأديب للأساليب التّعبيرية.

يقوم فنّ التّصوير عند التّوحيدي على أسس نقدية تأثّريّة غالبا ما تنحو منحي توقيعيا ذا مقصدية جمالية ظاهرة (.. وقد يكون مناسبا هاهنا التّفريق بين المعيار والقصد الجماليّ، فأن تمتلك صورة أدبية قيمة جمالية أكيدة ـ وهذا أمر مألوف ـ لا يعني أنّ وظيفتها جمالية..)[1].

ومعنى هذا فقد تكون مستويات التّعبير في صياغة جمالية التّصوير المتعلّقة بالنثر الفنّي قائمة على قراءات تقييمية مشاكلة لتلك التي تختصّ بها القراءة الجمالية للشعر ذاته. وإنّ من شأن هذا التّصعيد القيمي في الرؤية الجمالية أن يحقّق للنّثر الفنيّ غايات جمالية تحفظ للنثر الفنيّ مصداقيته الجمالية بين فنون التّعبير الأدبي الأخرى، فالنّثر الفنّي الجماليّ هو ذلك البناء الفنيّ اللّغويّ (.. الذي يستخرج ما في العناصر الملقاة في الطّريق من ذخائر الجدّة النافعة في كشف الأعمال الخافية..)[1].

---

[1] – فرانسوا مورو – الصورة الأدبية – تر: د. علي نجيب إبراهيم – دار الينابيع للطّباعة والنشر والتوزيع – 1995 – ص:95

[1] – د. مصطفى ناصف – الصورة الأدبية – ط3 – 1983– دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع – ص267

ولعلّ هذا المسلك بعينه هو الذي عناه الناقد الجمالي عبد القاهر الجرجاني حين استفاض في تبيين أساليب التّعبير الأدبي المتعلّقة بضروب الصياغة والتّصوير الكفيلة بإسباغ القيم الجمالية ذات الدلالة الاستعارية الانزياحية العاملة على مناقلة أصول المعاني وتفعيل أجوائها الدّلالية بتوقيع المناسبات الجمالية الملائمة فيما بينها المؤدية إلى تشنيف الحديث وتقريظه، وتحويل المعنى البارد الهادئ فيكسوه المعاني ذات التوقيع الدّلالي الحارّ المؤثّر، ويأخذ التّعبير عاطلا فيردّه حاليا، (.. ولكن إذا تعاطى الشيء غير أهله وتولّى الأمر غير البصير به أعضل الدّاء واشتدّ البلاء..)[1].

ولعلّ هذا التّوجّه البنائيّ المميز لمنحى توقيع الصورة الأدبية النثرية ذات التّوقيع الفني الجماليّ هو الذي تستمدّ منه كتابات التّوحيدي صفة الفنّ والجمال، فهو يتفنّن في بذل مسوّغات الأساليب التّصويرية تعبيرا عن رغبة جامحة تدفعه إلى جمالية القبض على مقوّمات حركية الواقع المعيش، فالنّزوع التّصويري في النّثر الفني ينهض على في جانب كبير منه على حسّ ائتسار الواقع والسيطرة عليه، والأدباء متفاوتو الإصابة فيه أو التّقصير، لذلك فإنّ أدوات التّوحيدي التّصويرية كلّها ناهلة من الواقع محاولة إعادة بناء معطيات تصوّرية منحوتة من معطيات الواقع و قيم الحياة المتفاعلة الذّات الناثرة معها أي تلك التي تجد لها أكثر من مبرر يستدعي ابتداعها وللتّدليل على ذلك فقد ألفينا التّوحيدي ينزع نزوعا شبه تنظيريّ يؤسّس به نظرية نقدية جمالية من

[1] :- الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز – ص:298

خلال تأليفه رسالة في فلسفة الحياة أبان خلالها عن كثير من أساليب التّفاعل مع معطيات الواقع[1].

والتّصوير الأدبي، انطلاقا من هذه الغايات التّأسيسية لفنّه، يلتقي مع كثير من الفنون التّشكيلية غير أنّ فنّ الأدب يعوّل على مادّة اللّغة باعتبارها الأداة المناسبة لهويته التّعبيرية والمطاوعة لأساليب التّشكيل اللّغويّ، وهذا الفنّ كثير المداخل، ملتوي الأساليب، يعتمد على مواهب قويّة، ويتطلّب ذكاء حادّا، وفهما للطّبيعة الإنسانيّة هي التي تهدي به إلى بلوغ مصاف الإبداع الجمالي(وشأن الأديب في ذلك شأن الطّبيب النّفساني الحاذق الذي يحسن التّعامل مع الحالة النّفسية التي يقدم على اكتشافها، إلى أن يفضي هذا السياق الجمالي إلى إعمال حدّة الحسّ في ابتداع المجاز)[2].

تمتاز صور التّوحيدي النثرية الفنية بكونها تركيبيّة حيّة واقعيّة وأدبيّة، وبفضل عبقريّته، يستطيع الإحاطة وبإيجاز بجميع خصائص الموصوف النّفسية والخلقيّة والفكريّة، وهو بهذا يحرص على إعطاء القارئ صورة إجماليّة للموصوف من أقرب سبيل من غير حشو وتحليل وقد سلك أسلوبا تصويريا فنّيا شاهدا على مصداقية ذلك التوجّه حين وصف ابن عبّاد (... فتراه عند هذا الهذر وأشباهه يتلوّى ويتبسّم، ويطير فرحا ويتقسّم، ويقول: ولا كذا، ثمرة السّبق لهم، وقصّرنا أن نلحقهم، أو نقفوا أثرهم، ونشقّ غبارهم، أو نرد غمارهم، وهو في كلّ

---

[1] – ينظر أبو حيان التوحيدي – رسائل أبي حيان التوحيديّ – تح : د. إبراهيم الكيلاني – د.ط– د.ت– دار طالاس للدراسات والترجمة والنشر –بيروت – لبنان – ص:269

[2] – فرانسوا مورو – الصورة الأدبية – ص 93

ذلك يتشاكى ويتحايل، ويلوي شدقه، ويبلع ريقه، ويتمالك ويتقابل ويتمايل، ويحاكي المومسات)[1]، فهذا النّموذج من التّصوير الفنّي صورة حيّة على كون التّوحيدي دقيقا في تصويره موجزا في تعبيره ووصفه، وإنّ وصفه ذاتيّ وجدانيّ، وتصويره تصوير انطباعي، حيث تسعفه تلك المناسبات التصويرية إلى أن يعبّر عن مشاعره وانفعالاته تجاه من يصفهم ويصوّرهم، مبديا في ذات الوقت موقفه الفكري منهم، فالنّموذج المذكور عبّر تعبيرا صادقا عن عاطفة التّوحيدي السّاخرة والحقودة على " ابن عبّاد " لأنّه كان قد أساء إليه حينما قصده طالبا الحظوة والمكانة فردّه مكسور الخاطر.

ولاستيعاب الأسباب الهادية إلى تأليف المواقف التّعبيرية التّصويرية فإنّنا نتصوّر النّثر الأدبي الفنّي متوجّها بالضّرورة إلى استثمار الوظيفة الزّمنية من التّفكير النّحوي، فهو إمّا عامد إلى التّأطير بإيقاع الجملة الاسمية حين يتوخّى التّعبير عن الصّور الفنية الثابتة الخالية من الحركية باعتبار الإسناد الاسمي خاليا من الدّلالة الزّمنية المحرّكة للأحداث القصصية، في حين تشتمل الجملة الفعلية على مسوّغات القبض على حركية الأحداث التصويرية، والذي يتتبّع سعي التّوحيدي إلى إتقان هذه الخصائص التّصويرية يتأكّد من إقباله على أسلوبي التّكثيف الاسمي أو التكثيف الفعلي إرساء لتلك المقاصد التصويرية التي تتجاوب طبيعيا مع الوظيفتين النّحوية والأدبية التّعبيرية.

---

[1] – أبو حيان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج1 – ص 59

تبدو دقة التّصوير وتتجلّى في النّموذج السّابق من خلال الأفعال الدّالة على الحركية والإنفعال: تراه يتلوّى، يتبسّم، يطير، يتقسّم، يتشاكى، يتحايل، يلوي، يبلع، يتهالك، يتمالك، يتقابل، يتمايل، يحاكي، إنّها أفعـال شخّصت الموصوف، وقرّبته إلى الذّهن، حتّى لكأنّه أمامنا نـراه بأعيننا، ومن يمـلك موهبة التّصوير قـادر على تمثّله ورسمه، وفي هذا المضمار الإبداعي فليتنافس الأدباء المتوجّهون توجيها فنيا تصويرا في آدابهم.

يتّخذ الوصف والتّصوير عند التّوحيدي غالبا الشّكل المباشر والتّلقائي، حيث يتصوّر الأحداث والشخوص والمواقف فيرسمها حتّى تضحى وكأنّها ماثلة حيّة، متعمّقا الجوانب النفسية الانفعالية العويصة القبض عليها، وقد تخيّر مقطعا حياتيا واقعيا شخّصته صورة الانفعال بأثر سحر الغنـاء في نفسيـة أحـد الشيوخ[1](.. فإنّه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه الأرض، وتمرّغ في التّراب، وهاج، وأزبد، وتعفّر شعره، وهات من رجالك من يضبطه، ومن يجسر على الدنوّ منه، فإنّه يعضّ بنابه، ويخمش بظفره، ويركل برجله، ويخرق المرقّعة قطعة قطعة، ويلطم وجهه ألف لطمة في ساعة، ويخرج في العباءة كأنّه عبد الرّزاق المجنون صاحب الكيل في جيرانك بباب الطّاق)[2]، فلقد اكتملت أجزاء هذه الصورة الحركية المشحونة بالدلالات التصويرية المكثّفة المتلاحقة، وهي صورة رسمت لنا ملامح الشّخص الموصوف وهو في حالة هذيان من جرّاء تأثّره بغناء تلك الجاريّة، والتّوحيدي إذ يسعى إلى

---

[1] : الشيخ هو ابن فهم الصوفيّ والمغنية هي : نهاية جارية ابن المغنّي.

[2] : – أبو حيّان التوحيدي –الإمتاع والمؤانسة – ج:2 – ص: 166

توقيع البنية التو صيفية الجمالية القائم ة على زخم تصويري مستمد قيمه التّعجيبية من التّتبّع الدّقيق لحركة المنفعل بما يفضي إلى الرسم الكاريكاتوري المضحك المغلّف بالدّلالات الصوفية الحقيقية، فللصوفية عوالم انفعال غريبة بسماع الغناء والألحان .

يسعى التّوحيدي إلى الإلمام الفنّي البنائيّ بوصف أدبيّ يدلّنا على مدى رهافة حسّ الصّوفية في استقصاء تلك الغايات الجمالية، ومن شأن الرسم الكاريكاتوري ألذي اعتمدنه بعض المذاهب التّعبيرية في الأدب الحديث أن يتميّز بالسّرعة الخاطفة وإبراز النّواحي الشّادّة في الموصوف (.. فالرّسم الكاريكاتوري يتميّز عن التّصوير عموما كونه تحليل خاطف للعناصر المكوّنة للشّخصيّة، واستخراج النّاحيّة أو النّواحي الشّادّة التي تبدو على أثر تضخيمها أو المبالغة فيها موضع الاستغراب أو الضّحك السّاخر، فالرّسم الكاريكاتوري الهزلي قائم على التّأويل، فهو يتّصل بعلم النّفس أكثر منه بعلم الجمال)[1].

يهدف التّصوير الفنّي في نثر التّوحيدي إلى بلوغ أغراض يستوجبها دافع إبراز المحاسن قصد التبجيل والثّناء والمدح، أو بدافع إبراز المساوئ والمثالب بهدف النّقم والهجاء والسّخرية والتّشفّي، وهدفه من كلّ هذا لفت انتباه القارئ في لمحة سريعة ولقطة مثيرة إلى خصائص خفيّة موجودة في الموصوف من أجل تأليف صورة تدعو إلى

[1] – ينظر – د.إبراهيم الكيلاني – أبو حيّان التّوحيدي – ط4– 1980– دار المعارف – كورنيش النيل – مصر – القاهرة – ص: 73/72.

الإعجاب إذا كان الغرض هو المدح أو التهكّم إذا كان الغرض هو الهجاء[1].

وظّف التّوحيدي كفاءته الإبداعية في سلوكه أسباب التصوير الأدبي الفنيّ الملامس لغايات التّعجيب والإطراف لما حوله وسيلة ليروّح عن نفسه وليشبع رغبته في حالة الإعجاب أو في حال التّبرّم والسّخط، فهو في كلتا الحالتين تعبير عن ما يجيش بخاطره، وإن كان إلى السّخط والسّخرية أميل، لأنّ ذلك يساير طبعه وفطرته.

والمفيد من هذا النّموذج هو أنّ التّوحيدي في وصفه يملك من القدرة البلاغية ما يمكّنه من تصوير ظاهرة بل ظواهر مختلفة في أوجز تعبير ، فقد وصف حال عصره في سطور، وهو ما يعرف في اللغة العصرية بـ " فلاش باك " وهو إذ يصفه فهو يبدي نقمه وسخطه، لأنّه لم يرث منه إلاّ المتاعب وسوء المعاملة.

6- الإيقـــاع

تقاس قيمة الأشياء بقدر ما تتركه من بصمات وآثار في النّفس، خاصّة الجميلة منها، حيث تبعث المتعة والأريحيّة، وبذلك تعلق بها الرّوح، وتحتفظ بها الذّاكرة، فلا تكاد تفارقها حتّى في أحلك الظّروف وأصعب الأوقات، ومن بين ما تطرب له النّفس وتعجب ويرتاح له القلب ويطمئن ، وتنجذب إليه الرّوح وتميل وتأنس، هو الإيقاع، والإيقاع أمر ذوقي روحي وجداني (إنّ الإيقاع الفنّي يقوم على أساس وجداني نفسي

[1] – ينظر – المرجع السابق – ص 69

لأنّه يصدر عن الرّوح وإليها، يعود ليحرّك أوتارها، ويترك فيها أثر حركته لتترنّم بها، وذلك بما يكتنفه من تلاؤم وانسجام)[1].

يعتمد الفنّان عموما، والأديب على الخصوص، في علاقته مع المتلقي على الإيقاع والنّبرة وحلاوة النغم ودلالة المقاطع الصوتية، فالإيقاع هو ذلك الحبل المتين الذي به يشدّ المبدع المتلقي ويملكه، ويستحوذ عليه، ويستولي على حواسّه وكلّ ما فيه، حتى قيل:(إنّ الأدب ـ وخاصة الشعر ـ إيقاع غريزي في الإنسان، يحرّك الأصوات إلى مفاهيم غامضة، تتحرّك بها النّفس، ويهتزّ لها الشعور، ويطرب لها القلب، وعلى الإيقاع تنبني أبيات النّص)[2].

تميل النّفس للإيقاع المتنوّع لا للإيقاع الرّوتيني المتكرّر، والإيقاع هو وسيلة يمتطيها الفنّان للوصول إلى قلب المخاطب والتّأثير فيه (هو ذلك التناغم الذي يقيمه الفنان أو المبدع بينه وبين المخاطب عن طريق الموضوع، فهو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة، وهو ليس نغمات مكرّرة فقط، بل هي تصوير لجوّ المعنى، طلبا للتواصل المستمرّ بين المتكلّم والمخاطب والموضوع)[3].

يتأتى الإيقاع في كلّ ميادين الحياة، الإيقاع في الأدب، الإيقاع في الموسيقى، الإيقاع في مختلف الرّياضات، الإيقاع في الغناء

---

[1] – د. ابتسام أحمد حمدان – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – مراجعة وتدقيق : أحمد عبد الله فرهود – ط1– 1987– دار القلم العربي – حلب – سوريا – ص 124

[2] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة ، وتراثنا النقدي ، دراسة مقارنة– ص 117

[3] – د. منير سلطان – البديع تأصيل وتجديد – منشأة المعارف – الأسكندريّة – مصر – 1986– ص 23

والأصوات، الإيقاع الناجم عن الجمل والمفردات وحتى في الحروف (فأصوات الحروف وتراكيب المقاطع، وتناغم الحركات مع السكنات، والعلاقات الوطيدة بين مخارج الحروف ومعانيها وتناسقها في مسافات مرسومة، كلّ هذه أدوات لتهيئة الجوّ العام النّفسي للإيقاع)[1].

يثير الإيقاع النّفس، فيبعث فيها أحاسيس مختلفة تبعا للموضوع والموقف، لأنّهما كفيلان بتحديد النغمة الإيقاعيّة الملائمة (والإيقاع يثير الحزن أو الفرح الغامر، أو القلق الطاغي، أو الشوق المحيّر)[2] .

يأسر الإيقاع المتلقي والمخاطب، لهذا تجده يبعث في النّفس الأريحية والجمالية والمتعة(فقد كان أدباؤنا القدامى عندما يلاحظون قوّة تّأثير النص في المتقبّل وصفوا ذلك :بالارتياح والأريحيّة والطرب والعذوبة والطّلاوة والرّقة وكثرة الماء)[3]، وهذه الألفاظ تدلّ على المفهوم العصري المسمّى بالإيقاع، وقريب من هذا المعنى ما قاله أسامة بن منقذ خير الكلام المحبوك المسبوك، الذي يأخذ بعضه برقاب بعض(وأحسن الكلام ما كان مسبوك الألفاظ، سهل مخارج الحروف)[4].

يمتلك الإيقاع قلب وفؤاد المتلقي، وكلّ أحاسيسه ودواخله وهو بهذا يستحوذ عليه كلّية، يقول أفلاطون: (الإيقاع والتناغم يشقان طريقهما إلى أعماق النّفس، ويستحوذان استحواذا قويّا عليها)[1].

---

[1] – المرجع نفسه – ص 23

[2] – ينظر – المرجع نفسه– ص 24

[3] – ينظر – توفيق الزّيدي – مفهوم الأدبية في التراث النقدي – سراس للنشر – د.ط– 1985– تونس – ص 137

[4] – أسامة بن منقذ – البديع في البديع في نقد الشعر– ص 234

[1] – مجاهد عبد المنعم مجاهد – جدل الجمال والاغتراب – ص 23

تعدّدت تعاريف الإيقاع، فهي تكاد لا تنحصر ولا تقيّد، كان القدامى يعتقدون أنّ معنى الإيقاع مرتبطة بالشعر، ثمّ تبيّن أنّ الإيقاع ليس خاصّية شعريّة فحسب، وإنّما يقتحم كلّ الفنـون والأجناس الأدبيّة (ويمكن اعتبار الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حدّ الآن لم نجد له تعريفا واضحا، فهو يتعدّى حدود الجنس الأدبي ليصبح طاقة، تحرّك فنون القول عامّة، وما تلك الحدود إلاّ مؤشّرات لهذه الطاقة)[1]، ولعلّ من أهمّ التعريفات النّظريّة لمفهوم الإيقاع هو ما انطبع به حسّ أبي حيّان التّوحيدي المرهف، وجاد به قوله: (فعل يكيل زمان الصّوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلـة)[2].

لقد ورد في معجم المصطلحات الأدبيّـة أنّ الإيقـاع هـو (تكرار الوقوع المطّرد للنّبضة أو النّبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر)[3].

عموما فإنّ الإيقاع الأدبي هو تناغم داخلي ، يتشكّل من تآلف الكلمات في مساحات مطلقة، وهذا التناغم والتّآلف يفضيان إلى إحداث نغم موسيقي جذّاب، تطرب له الآذان ويهدأ له البال.

تحدّث "كولردج " -في القرن التاسع عشر-عن الإيقاع فأرجعه إلى عاملين (أوّلهما: التوقيع النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقيّة معيّنة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظنّ التي تنشأ

---

[1] – ينظر – توفيق زيدي – مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقدي – ص 138/137

[2] – أبو حيّان التوحيدي – المقابسات – المقابسة 91– ص 310–

[3] – د. ابتسام أحمد حمدان – الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – ص 37 و : ابراهيم فتحي – معجم المصطلحات الأدبيّة – ط1– المؤسسة العربيّة للناشرين المتحدين – تونس – 1986– مادة " إيقاع "

عن النّغمة غير المتوقعة والتي تولّد الدّهشة لدى المتلقي)[1] .

الإيقاع مفهوم يتعدّى حدود الجنس الأدبي إلى فنون القول عامّة، فهو يسهم في توليد جمالياتها، وتشكيل هوياتها، وعامل مهم في تحقيق اللذة الأدبية، بل يتجاوز هذا إلى ميادين الحياة، فيقال في الرّياضة: مقابلة قويّة الإيقاع، أو إيقاعها ضعيف، ويقال في الجمباز مثلا: إيقاع عالي، أو جملة إيقاعية ممتازة، ويقال في الغناء: أغنيّة سريعة أو بطيئة الإيقاع وهكذا (على أنّ وجود الإيقاع ليس في الشعر وحده، وإنّما في النّثر أيضا، فقد أثبت الشكلانيون أنّ النّثر الأدبي ليس مجرّد مادّة هلاميّة مشوّشة مضادّة للإيقاع ،وإنّما يمكن التأكيد بأنّ التنظيم الصوتي يحتلّ مكانا فيه لا يقلّ أهمّية عن التنظيم الصوتي للشعر، وإن كانت طبيعة كلّ منهما تختلف ، فقد نرى في النّثر تنظيما موسيقيا دون أن يصبح شعرا كما في النّثر الموقع، وقد نرى في الشعر نقصا في الإيقاع دون أن يتحوّل إلى نثر كما في الشعر الحرّ)[2]، فالإيقاع شريك بين جميع الفنون القولية والتعبيريّة (فهو السّمة المشتركة بين الفنون جميعا، وعدم وجوده يلغي صفة الفنّ الجميل، مهما كانت المعاني المتصلة به)[3]، ومثل هذا كثير عند التوحيدي، ولقد عثرنا أثناء فلينا في كتابه الإشارات الإلهيّة على كثير من النماذج المصدّقة والمؤكّدة لتلك الهويّة التشكيلية المنبنيّة على مقصديّة جماليّة، تضاهي تلك المقصديّة التي اشتهرت بها بنية

---

[1] – د ابتسام أحمد حمدان – الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – ص 21

[2] – محمد عزّام – تحليل الخطاب الأدبي – ص 43

[3] – د. ابتسام أحمد حمدان – الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي – ص 17 و : عزّ الدّين إسماعيل –الأسس الجمالية في النقد العربي – ط1– 1955– دار الفكر العربي – مصر – ص 115

الخطاب الشعري، قال التوحيدي:

جد علينا بنـا ، واهدنـا إلينـا ، وأوضحنا لنـا

قد بلينا فجدّدنـا ، وبلينا فسدّدنـا ، ونكبنا فأنعشنا

وانجردنا فرشنا، وتعسّرنا فسهّلنا، وتعقدنا فحلّلنا[1].

يعرف التوحيدي ما للإيقاع من تأثير على المتلقي ، لذلك يجتهد في إتيان أسباب حدوثه، كاعتماده على الفنّيات الجماليّة القمينة بتحقيق الإيقاع، كالسّجع والجناس والازدواج والطّباق وجلّ أنواع البديع (فاجتهد أن تتصفّح عالم ربّك المجيد ، فتعرّف منه ما بطن وما ظهر، وما علن وما استتر، وماجلّ وما دقّ وما فعل وما انفعل، وما نطق وما صمت ، وما ضرّ وما نفع، وما دبّ وما مشى، وما انتصب وما انتكس، وما ضاق وما اتسع، وما استدار وما استقام، وما اختلف وما ائتلف، وما صعد وما هبط، وما لزم قرارا واحدا، وما دار كلّ مدار، وما تغيّر ، وما جلّ أن يتغير ، وما حسن وما قبح ...)[2].

من شأن التركيب الجمالي للأساليب التعبيريّة النثرية أن يمازج كثيرا من غايات التوقيع الشعري ، فلذلك صادفنا الجمل الأولى من سياق المتتاليات التعبيريّة واقعا موقعا فنيّا مطابقا لإيقاع وزن الخبب، فقويت أسباب الانفعالين الفنّي الجمالي بتوافر تلك المزايا التّوقيعيّة

إن فعلت فعلت سرفا

0/// 0/// 0///0/

إن تركت تركت صلفا

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 146

[2] – المصدر السابق – ص 99

0/// 0/// 0/// 0/

إن نطقت نطقت تمويها

0/0/0/ 0/// 0/// 0/

إن سكتت سكتت تيهـا

0/0/ 0/// 0/// 0/ [1]

فهذه السطور النّثريّة اتسقت اتساقا مع موسيقى إيقاع الخبب بتمام متطلّباتها الجماليّة، بحيث يشعر المتمرّس بقراءة الشعر بطبيعة التذاذها في سياق التلفيظ، فماذا بقي بعد ذلك من أسباب التنافر بين القيم التّوقيعيّة للنّثر الجمالي، وبين توقيع الشعر؟ .

تفطّن "ابن طباطبا" لظاهرة الإيقاع وبلور مفهومه اصطلاحا ومنهجا، وميّزه من الوزن، وذلك حين ذهب إلى أنّ حدّ الشعر بالإيقاع لا بالوزن أو العروض فقال: (وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه)[2]، فالإيقاع عنصر مهمّ لا يمكن الاستغناء عنه في أيّ عمل فنّي وذلك لما يحتويه من سحر يجلب النفوس، وجرس يقرع الآذان، وأثر يملك الأحاسيس، قال ثمامة: سمعت جعفر بن يحي يقول لكتابه:(إن استطعتم أن يكون كلامكم كلّه مثل التوقيع فافعلوا)[1].

يرتبط الإيقاع إلى حدّ كبير، بجميع مكوّنات النّص - شعرا كان أم نثرا - لفظا ومعنى (... وكلّما وردت أنواع الشيء وضروبه

---

[1] – المصدر نفسه – ص 59

[2] – ابن طباطبا – عيار الشعر – تح: عباس عبد الساتر، مراجعة : نعيم زرزور – ط1– 1982– دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ص 21

[1] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1– ص 76

مترتّبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النّفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء)[1].

يسهم الإيقاع في توليد جماليات الأدب، وطرف مهمّ في تشكيل وتحقيق اللذّة الأدبيّة، وقد تبلور المفهوم - نقديا - في محاولة مقاربة علّة وقع النّص في المتلقي، سواء أكان شعرا أو نثرا، خاصّة بعد ما تأكّد أنّ الخصائص العروضية والوزن خاصة في الشعر، لا تحاصر إلاّ الشعر، ولا تشكّل اللذة، وبالتالي لا تشكّل الشعر، وإنّما النّظم، وهكذا عرف الشعر بأنّه: (ما قلّ لفظه وسهل ودقّ معناه ولطف، والذي إذا سمعته ظننت أنّك تناله، فإذا حاولت وجدته بعيدا وما عدا ذلك فهو كلام منظوم)[2].

طرح مفهوم الإيقاع والوزن ضمن النّثر نفسه على نحو يتجاوز المفهوم العروضي أو الإيقاعي الثابت (وهذا الوزن هو الذي يتحدّد بمصاريع الأسجاع، فإن قرب من الوزن العددي تقريبا ما لا يبلغ الكمال فيه، فهو حسن، وهذا التقرّيب يتمثّل في أن تكون المصاريع متقاربة الطول والقصر، وإن لم تكن قسمتها متساويّة إيقاعيّة)[1] .

حاول النّقاد العرب، واستطاعوا أن يقرّبوا النّثر من الشعر في الإيقاع والوزن، فسلكوا أحوالا خمسة (أحدها معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني معادلة ما بينهما في عدد الحروف

---

[1] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تح : محمد الحبيب بن الخوجة – ط3– 1986– دار الغرب الإسلامي – بيروت – لبنان

[2] – حسن إبراهيم الأحمد – أدبيّة النّص النّثري عند التوحيدي ، السردي والإنشائي – مكتبة الأسد – د.ط– 2003– ص 93

[1] – المصدر نفسه – ص 94

المفردة، والثالث معادلة ما بين الألفاظ والحروف، حتّى يكون مثلا إذا قال: بلاء عظيم، قال بعده: وعطاء عظيم، والرّابع أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة حتّى إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده مثلا :نوال عظيم، وإن كانت الحروف متساوية العدد، والخامس أن يجعل المقاطع متشابهة فيقال : بلاء جسيم ، ثمّ لا يقال : مناخ منيخ عظيم، بل يقال : مناخ عظيم ، حين يكون المقطعان المحدودان يمتدّان نحو هيئة واحدة، وهو إشباع الضمة، وأمّا السجع وتشابه حروف الأجزاء، فهو شيء لا يتعلق بالموازنة، وهو خاصّة العرب ، وله غناء كثير في اللفظ، وكلّ هذا لا يخرج النّثر إلى النّظم)[1]، فالنظم والنثر كلاهما يحويان الإيقاع، وأبو حيّان التوحيدي أفضى به حسّه المرهف العميق إلى لمّ كلّ من النّثر والشعر في سياق تعريفي واحد هو " الكلام " (فأحسن الكلام ما رقّ لفظه، ولطف معناه، وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم ،يطمع مشهوده بالسّمع ،ويمتنع مقصوده على الطّبع)[2]، فالنّظم والنّثر وجهان لعملة واحدة وهي الكلام عموما، والأدب خصوصا، فالأدب أيكة، والنظم والنّثر أغصانها، وبهما تكون هذه الشجرة وارفة الظلال، كريمة جوادة بثمارها، والمستظلّ تحتها لا يكاد يفرّق ظلّيهما، قال أبو سليمان: (ففي النّثر ظلّ للنّظم، ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب، ولا تحلّى، وفي النّظم ظلّ من النّثر، ولولا ذلك ما تميّزت أكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه، ولا

---

[1] – المصدر السابق – ص 225

[2] – أبو حيان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص 145

ائتلفت وصائله وعلائقه)[1]، ولقد أورد التّوحيدي للتّدليل على ما ذهب إليه واقتنع به كلاما لابن " هندو " الكاتب" مفاده (إذا نظر في النّظم والنّثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما، والاطّلاع على هواديهما وتواليهما كان أنّ المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنّهما يستهمّان هذا النّعت لما ائتلفا، ولا اختلفا)[2]، فالنثر قد يزاحم الشعر إذا توافرت فيه مزايا الشعر الإبداعيّة، ووفاق هذا المؤدّى، فالنّثر(لا يرتفع إلى مصاف الفنون الجميلة إلاّ على أحوال قليلة، حين يكون نثرا شعريّا، أو شعرا منثورا)[3]، وهناك ميزة أخرى تؤكّد أنّ الإيقاع شرك بين الشعر والنّثر، فكلاهما يعتمد على عنصري الموسيقى والخيال (فالشعر لا يختص وحده بالموسيقى والخيال بل هما لهما قدر مشترك بين الشعر والنثر الفنّي ، والفرق بين النّوعين من الكلام نسبي، أما الجوهر فواحد)[4]، والموسيقى والخيال قسطهما كبير في إحداث الإيقاع، فالنّظم والنّثر وجهان لعملة واحدة وهي الأدب، فالأدب أيكة، والنّظم والنّثر غصونها، فهي وارفة الظلال بهما، كريمة جوّادة بثمارهما، والمستظل تحتها لا يكاد يفرّق بين ظلّيهما .

يتداخل الشعر مع النّثر عند أبي حيّان التوحيدي، لذلك سمّى كتابه " الإشارات الإلهية والأنفاس الرّوحانية " ديوانا (إن فهمت هذه اللغة من هذا الدّيوان على هذه الكناية فقد قرب ما تريد)[1].

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – المقابسات – المقابسة 60– ص 245
[2] – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص 135
[3] – د. عاصي ميشال – الفنّ والأدب – ص 101
[4] – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص 145
[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ص 247

الفنان عموما والأديب على الخصوص يملكان الورقة الرّابحة والآسرة للمتلقي وجذبه وشدّه، والمتمثلة في عنصر الإيقاع، فهو القوّة الخلاّقة والمنتجة في يد الفنان، تجعل الباليّة جديدا، والجامد متحرّكا، والميّت ينبض بالحياة (فقد تبدو بعض الأخبار عاديّة، فإذا أعطيتها الإيقاع المناسب أضاءت أبدا، وهذا هو الفنّ)[1]، ولهذا فإنّ التمايز والتفاضل من قبل المتلقين للأدباء شعراء كانوا أو نثارا واختيارهم لهذا دون الآخر ناجم عن (أنّ التفاضل الواقع بين البلغاء في النّظم والنّثر إنّما هو المركّب الذي يسمّى تأليفا ورصفا)[2].

يتأتى ويتحقّق الإيقاع في النّثر بوسائل وطرائق كثيرة، منها السجع والازدواج والتجنيس والترجيع، حتى ذهب بالكلاعي إلى أن رأى (أن للسجع أوزانا)[3]، وذهب شهاب الدين الحلّي إلى (أن سمّى السجعة قافيّة)[1]، وذهب غيرهما إلى أن قال: (الأسجاع من النثر كالقوافي من الشعر)[2].

مثلما يتأتى الإيقاع من حيّز الجرس الصوتي، وذلك لما له من وقع على الأذن، والأصوات تتفاوت تأثيراتها تبعا لمواقع مخارج حروفها وتآلفها مع غيرها، ومن ثمّ يضفي هذا التآلف الصوتي إلى

---

[1] – د. ابتسام أحمد حمدان – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – ط1– ص 139

[2] – أبو حيان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص 132 و : د. ابتسام أحمد حمدان – الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – ص 66

[3] – حسن إبراهيم الأحمد – أدبية النص النثري السردي والإنشائي عند التوحيدي – 95

[1] – شهاب الدين الحلبي – حسن التوسّل في صناعة الترسّل – تح : إكرام عثمان يوسف – دار الرشيد للنشر – بغداد – ص 279

[2] – السكاكي – مفتاح العلوم – تح : زرزور – ط1– دار الكتب العلمية – بيروت – 1986– ص 146

إحداث نغمة موسيقيّة ورنّة إيقاعيّة، وجرس مؤثر، ممّا يبعث في الأذن لطافة، وفي النّفس لذة وسكينة، ولعلّ هذا الذي يجعل بعض النّاس يطربون لكلام شعرا كان أم نثرا، رغم أنّهم لم يفهموا معناه (والحروف كما لا يخفى أصوات متفاوتة الجرس، يقرع بعضها بعضا حين تجتمع في اللفظ، فينتج عن تقارعها المتناغم سلّم موسيقي جميل)[1].

تأخذ دلالة لفظ الإيقاع معنى الإيهام والمباغتة، ويكون توقيع المعاني بإيرادها موردا تصوّريّا لا تتوقعه نفس المتلقي بمخالفة انبناء الكلام وفق التراتيبية العقليّة، ومن ثمّ فإنّ المعاني العقليّة غير توقيعيّة لأنّها مدركة مسبقا بحسب المعطيات التي ينبني عليها تقديمها .

7- طرق استدراج التوحيدي لمتلقيه

أ- المناجاة :

أبو حيّان التوحيدي ككلّ مبدع ملق خطابه - شفويّا كان أم كتابيا - يراعي سامعه أو قارئه، وبالتالي يراعي المقام والمقال، فسمة تضمين الآخر في الخطاب تحقّقت وفي أعلى مراتبها عنده من خلال مواطن ومحطّات كثيرة في كتاباته، سيّما في كتابه " الإشارات الإلهيّة والنّفحات الربانية " وتحديدا من خلال مناجياته (التي هي شكل من أشكال الخطاب الدّعائي، ذات الاتجاه الواحد من " أنا " إلى " أنت "الله، لذلك اعتبرها القدامى حديثا شخصيّا، سمّي حديث النّفس)[1].

تنماز المناجاة بسحرها وجذبها لما تحمله من غايات ومرام،

---

[1] – د. ميشال عاصي – الفنّ والأدب – ص 101

[1] – آمنة بلعلى – تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة – ط1– منشورات الاختلاف – 2002– – ص 94

ويكفي أنها علاقة بين الخالق والمخلوق في ساعـات الخلـوة (فهي مخاطبة الأسرار عند صفاء الأذكار للملك الجبار)[1]، المناجاة أحرى بها بأن تشدّ وتسحر المتلقي وتجذبه، خاصّة إذا كان المتلقي عربيّا ذا وازع ديني، وفي زمن التوحيدي ـ من صرا عات سياسية ودينية وغيريهما ـ ثمّ إنّ مضامين المناجاة تخاطب الرّوح والعقل والمشاعر، يقول التوحـيدي: (حرام على قلب استنار بنور الله أن يفكّر في غير عظمة الله ،حرام على لسان تعوّد ذكر الله، أن يذكر غير الله، حرام على من تلذذ بمناجاة الله ، أن يناجي غيره ...)[2].

ولدرايته بما تتركه المناجاة في المتلقي، فإنّه كان يفتح بها الرسالة ويختتم بها، وأحيانا كان يضمّنها ويستعين بها في وسط الرسالة، يقول: (اللهمّ إنّا نفتح كلامنا بذكرك ودعائك استعطافا لك، ليكون نصيبنا منك بحسب تفضّلك، لا بحسب استحقاقنا، ونختم أيضا كلامنا بما بدأنا به، رغبة في رحمتك لنا، وتجاوزك عنّا، ورفقك بنا، وإهدائك ما لا ندريه ولا نتمنّاه إلينا)[1]، فكان بهذا يهيّئ متلقيه لما سيمليه عليه ، فيأخذ به بعيدا ، ليحلّق به في فضاءات السماء ، وليعرج به إلى عالم الرّوحانيّة ، ويسمو به عن الأرضية ، وكأنّه يريد أن ينتقل به من حال إلى حال ، ومن مقام إلى مقام ، حتى يصل به إلى المقام الأعلى .

يعود أبو حيّان بمتلقيه إلى المناجاة، فيختم بها، ليستمرّ الاتصال، وكأني به يفعل ما يفعله الشعراء والكتاب من اهتمام كبير بما

---

[1] – أبو نصر عبد الله علي السراج الطوسي – اللمع في تاريخ التصوّف الإسلامي– تح : عماد زكي البارودي – المكتبة التوفيقية – القاهرة – مصر – ص 205

[2] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 381/380

[1] – المصدر نفسه – ص 180

يسمّى " الابتداءات، والاستهلال، وحسن التخلّص، وحسن الاختتام "، وأنتم تعلمون ما لهذه العناصر من فضل في كسب المتلقي وأسره، لهذا عني به نقادنا أيّما عناية، فسال لعاب الحبر كثيرا عبر العصور الأدبيّة، وما زال إلى عصرنا الذي نحياه.

ب- المهاجمة وخدش المشاعر

يلجأ التوحيدي أحيانا لاستدراج مخاطبيه إلى المهاجمة وخدش المشاعر، حتى يؤدي ذلك التوجه في بناء الخطاب العنيف إلى استفزاز نفسيّة المتلقي، كأن يتهمه أو يحطّ من قيمته، لعلّه بذلك يثيره، ويحمله على الاعتراض والرّد، وبالتالي يفرض عليه المشاركة، وهو وإن أيقظ فيه عاطفة المغاضبة أسعفه للتو بالمبرّرات الجماليّة المهدئة من غلوّ الانفعال الذي يكون التوحيدي قد بثه ثنايا الخطاب، فالمتكلّم لا يبدع دون أن يكون هناك مخاطب أو سامع، وحتى إذا لم يكن، عليه أن يتصوّره ويتمثّله، ففي حميمية ذلك التواصل الحقيقي أو الإيهامي، تنشأ المقوّمات البلاغيّة، ولذلك الكاتب المجيّد هو من وضع في حسبانه أنّ ما يكتبه لا يذهب هباء منثورا .

توجد ـ في كتاب الإشارات الإلهيّة ـ مواطن كثيرة جمّة، تضمّنت في متونها أساليب مثيرة للعواطف، مثلما يتجلّى ذلك من سياق الموقف التالي (قد طال نشري عليك مطويّ هذه القصّة، بصروف من العبارة، وصنوف من الإشارة، رغبة في شعلة تبدو منك، وطمعا في نجابة تنطق عنك، ونظرا إلى إثارة الحقّ في سرّ يطّلع عليك، وأنت

على طينتك جامد لا تذوب، وخامد لا تلتهب، وراكد لا تهبّ، وميّت لا تتحرّك، وباهت لا تبصر، ونشوان لا تفيق)[1].

لا يكتفي التوحيدي بهذا بل يستمرّ ويوغل في التجريح والرّفع من حدّة نبرة الخطاب، رغبة منه في هزّ المتلقي ودفعه إلى الاستجابة، وردّة الفعل المناسبة للغايات والأهداف التربويّة والأخلاقيّة، أو الجماليّة المبتغاة (... ما أعجب أمرا تراه بعينك، ألهاك عن أمر لا تراه بعقلك، الحمار أيضا يرى بعينه، ولا يرى بغيرها، أفأنت كالحمار فتعذر ؟ فإن لم تكن حمارا فلم تتشبّه به ؟ وإن كنته فلم تدّعي فضلا عليه ؟ وإذ لم تكن حمارا بظاهر خلقتك وصيغتك، فلا تكنه أيضا بباطن بنيتك وحليتك)[2]، فالضرب على أوتار المشاعر بعثا لبهجتها، أو إثارة لسخطها، حالتان كلاهما كفيلتان بشدّ المخاطب وحبسه على المتابعة، وفي نفس السياق يتابع التوحيدي إثارته لحميّة المتلقي قائلا: (بالله أما تأنف من مشابهة البهائم في السرط بعد السرط، والتلط بعد التلط، والبلع بعد البلع، والجرع بعد الجرع، والحسا بعد الحسا، والامتلاء بعد الامتلاء، والسكر بعد السكر، أما تعاف هذه المزبلة التي قد فغمت أنفك بهذه الأنتان المنكرة)[1].

يتضح من خلال الخصوصيّة المعجميّة التي يتميّز بها هذا الموقف التعبيري أنّ التوحيدي جامع هاهنا بين بلاغتين : بلاغة التكرار المؤدي لوظيفة تصعيدية في معاني التقبيح المنبنية " السرط بعد السرط، التلط بعد التلط "، ولسان هجائي لا يرعوي لأيّ وازع أخلاقي،فالتكرار

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 236
[2] – المصدر نفسه – ص 85
[1] – المصدر نفسه – ص 333

وجهة فنّية لها ما لها من لفت انتباه المتلقي وشدّه، والتجاوز الخلقي المتولّد عن النبرة الهجائية وسيلة لكسر حدود التحفّظ في الوظيفة اللغوية

.

يبدو ويستفاد ـ من خلال النماذج السابقة ـ تفرّد التوحيدي ببث المبرّرات الفنّيّة الشجاعة الجريئة التي خوّلت له بتوظيف لفظة "الحمار" بالنّظر إلى ما تختص به معجميّتها من احتقار واشمئزاز ، فقد دأب المتأدبون الترفع عن توظيف هذه الكلمة النّابيّة المناقضة للمبادئ الأخلاقيّة، خاصّة في منظور الثقافة الإسلاميّة الصوفية، سيّما وأنّ الناس ألفوا مطالعة الأدب الصوفي لنقائه ورقة مضامينه، فكيف بالتوحيدي يتبدل تلك القيم الجماليّة بقيم تعبيرية غير معتادة؟، وحين نتمعّن نرى ذلك هو عين المقصديّة الإبداعيّة، حيث أنّ الخروج عن المألوف المتكرّر المعتاد جاذب وملفت، وباعث للذة والمتعة، فالتوحيدي يحترف المشاكسة والمغامرة والتمرّد على الواقع، فقد غاير أدباء عصره، حتى في القناعات التي سادت العصر، كالتكلّف في البديع، والصناعة اللفظية، وهذا جدير ببلوغ الغاية والمراد.

لم يتوان التوحيدي، ولم يدخّر أيّ جهد في بث الجمالية، فهو يؤمن بما لها من جاذبيّة، وأنّها كفيلة وجديرة بأن تقذف بوعي المتلقي إلى إصابة كثير من غايات تأمّل معاني الذّوق والجمال.

ج- الملاطفة والاستمالة

ينوّع التوحيدي في أساليبه وطرائقه من أجل شدّ تلابيب متلقيه، فهو أحيانا يلاطفهم ويستميل رغباتهم، فيضمن بذلك التواصل الجدير بتمثيل

حساسية الموقف البوحي(أيّها الأخ الرّاغب في الخير، والصاحب المجانب للشرّ، إن تكلّفت لك وصفي ووصف زماني وزمانك، وما قد دفعنا إليه في شاني وشانك، كان ذلك شاغلا للوقت عمّا هو أولى به، وأعود إلينا بالجدوى منه، فتعال حتى لا نشتكي ولا نتألّم، ونهب أنفسنا لبلايا هذا العالم، فعن قليل ننتقل إلى ما تعلم وأعلم)[1]، فهذا الخطاب صورة دالّة على عبقريّة التوحيدي في استمالة مخاطبيه، فقد بدأ بالنّداء " أيّها " ثم تلاه بذكر صفة المنادى " الراغب " و " الصاحب " ثم أردف هذا باسم فعل أمر " تعال "، وهذه وسائل لها ما لها من قوّة تأثير في النفس، وتهيئتها لما سيملى عليها، بل هذا الأسلوب يجعل المتلقي مشدودا مشوقا مشدوها وملهوفا لمعرفة مضمون الخطاب الذي سيلقى عليه، ويقدّم له، وهذه الطريقة كما تبدو، تتسم بالملاطفة والمجاذبة .

د- الحوار والمحاججة :

من بين ما يشدّ به التوحيدي متلقيه ، استعانته بل اعتماده على السؤال والجواب، فالسؤال مدخل ضروري لتحريك حالة السكون التي تعانيها الثقافة في لحظة -ما- وتدفعها إلى الثبات والنمطية والجمود ، فاللجوء إلى السؤال والحوار الغرض منه إثارة الإحساس بالدهشة، وبث الحماس لبلوغ الحقيقة، وهنا تبدو قيمة السؤال المتمثلة في تثقيف الآخر، وتشريع الاختلاف، ولا تتحقق قيمة السؤال وفاعليته إلاّ بارتباطه بجواب

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 210

(والأسئلة سواء ظهرت في العلم أو في النصوص الأدبية لا يهمّ، فهي تدعو إلى التفكير وإلى عقلنة وانسجام ما يضمن هويتنا الوجودية كما هي أو كما نريدها أن تكون)[1]، فخطاب السؤال مولّد للأفكار، خطاب القناعة والإقناع ، والحوار عنصر ضروري في تقرير الحالات وبث الوجد، وفرض ذاتية الموقف .

يهدف التفكير الأدبي في المحاورة إلى كيفية الوصول إلى المؤثرات الاتصالية المثالية النموذجية، وبهذا المعنى والنظرة تفهم أدبية الحوار على أنّها (مجموع المفاهيم والقواعد للظهور بمظهر مؤثر لدى الجمهور بوصفها علم " القول البليغ " الذي يعتمد دائما على الشكل المزيّن والمنمق للموضوع)[2].

ومن أساليب التوحيدي في جلب المتلقي، استخدامه بنباهة ولباقة كلّما من شأنه يضفي جمالا على أسلوبه من ألوان البديع والبيان، والتحكم في اللغة وإخضاعها للشروط الإبداعية والابتكارية لذلك وسم بالرجل " الموسوعي مطوّع اللغة "[1]، فهو لا يجد سبيلا يشد به المتلقي إلاّ سلكه، ولا طريقا يراه جديرا بانتهاجه إلاّ خاضه (فإيراد الشواهد من آيات قرآنية، وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، وأبيات من

---

[1] – حسن ابراهيم الأحمد – أدبية النص النثري عند التوحيدي ، السردي والإنشائي – ص 290

[2] – المصدر نفسه – ص 391

[1] – محمد إبراهيم – أبو حيّان التوحيدي ، في قضايا الإنسان واللغة والعلوم – الدار المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع – 1974– بيروت – لبنان – ص12

الشعر والأمثال والحكم لاستمالة المستمع وترغيبه وترهيبه وإقناعه، لأنّ الإقناع يتأسس على الاستمالة والترغيب)[1].

التوحيدي مبدع في أسلوبه، مبدع في مضامينه، مبدع في كيفية تعامله مع متلقيه ومريديه، مبدع وهو غاضب، مبدع وهو منبسط ، مبدع في مواقفه، لأنّه وببساطة عيشه ظروفا نادرة، وشعوره ببخسه حقه رغم أنّ من نال الحظوة في عصره كان يراه بأنّه أقل منه علما ومعرفة وإبداعا، كلّ هذا جعله يشعر بالغربة، فتفتقت أوصاله وقرائحه وتفجّرت، فالإبداع تطهير للنفس من أوجاعها وآلامها.

[1] – وتيكي كميلة – كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ، بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة ، مقاربة تداولية – ط1– 2004– دار قرطبة للنشر والتوزيع – المحمدية – الجزائر –ص 287

الفصـل الـــرابع

عناوين الفصل الرابع

الخطاب الصوفي وخصائصه :

أ- حدّ التصوّف ودلالاته

ب - خصائص الخطاب الصوفي

1- اللغة

2- اللجوء إلى المجاز

3 - الإشارة

4- الرّمز

5-الاعتماد على المحسّنات البديعية

6- عنصرا الإدهاش والغرابة

7- الغموض

8- الاغتراب والإبداع الفنّي :

أ- مفهوم الاغتراب الصوفي

ب- الاغتراب والإبداع والجمال

ـ الخطاب الصوفي وخصائصه

ا ـ حدّ التّصوّف ودلالاته:

للتّصوف تعار يف شتّى وكثيرة، ويعود هذا إلى كونه أمر روحي وجدني شعوري عرفاني، فالتّصوّف(هو عبارة عن قصد طريق طائفة مخصوصة، سمّوا بالصوفية، يتلبّس بها، فقيل فيه: إنّه من باب " تفعّل " إذا فعل في الفعل كقولك: تقمّص إذا لبس القميص)[1]، ومن معانيه أنّه لما سئل أبو محمّد الحريري عنه قال: (هو الدّخول في كلّ خلق سني، والخروج من خلق دني)[2]، ويعرّفه الجنيد:(بأن يميتك الحقّ فيه، ويحييك به)[3]، ثم يقول في تعريف آخر: (التّصوّف ذكر مع اجتماع، ووجد مع استماع، وعمل مع إتباع)[4].

أمّا معروف الكرخي فيرى أنّ التصوّف: (هو الأخذ بالحقائق، واليأس ممّا في أيدي الخلائق)[5]، أمّا الغزالي صاحب الإحياء فيعرّف الصّوفيّة بقوله: (وظهر لي أن أخصّ خصائصهم ما لا يمكن الوصول إليه بالتّعلّم، بل بالذّوق والحال وتبدّل الصّفات، فعلمت يقينا أنّهم أرباب أحوال، لا أصحاب أقوال)[6]، فالصوفي يعتمد على الذوق لا على

---

[1] – الإمام كمال الدّين أبي الفضل جعفر بن ثعلب الأدفوي المصري – الموفي بمعرفة التصوّف والصّوفي – تح : د. محمد عيسى صالحيّة –مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع – ط1– 1988– الكويت – ص 35

[2] – عبد الكريم أبو القاسم القشيري – الرّسالة القشيريّة في علم التّصوّف – دار الكتاب العربي – 1957– بيروت – لبنان – ص126

[3] – المرجع نفسه –ص 126

[4] – الإمام كمال الدين أبي الفضل جعفر بن ثعلب الأدفوني المصري – الموفي بمعرفة التصوّف والصوفي – ص38

[5] – المصدر نفسه – ص 127

[6] – أبو حامد الغزالي – المنقذ من الضلال – تح : عبد الحليم محمود – 1955– مكتبة الأنجلو مصرية – القاهرة – ص 31

القلب، فهو شاعر ذوّاقة(فهو فنّان مرهف الذوق)[1]، فالصوفيون يعتمدون على الذوق لا على اليقين، والذوق أساس كلّ فنّ .

يعرّف ابن عجيبة التصوّف " ت 1225هـ "بقوله:(علم يعرف به كيفيّة السلوك إلى حضرة ملك الملوك، أو تصفيّة البواطن من الرّذائل، وتحليّتها بأنواع الفضائل، أو غيبة الخلق في شهود الحقّ، أو مع الرّجوع إلى الأثر، فأوّله علم، ووسطه عمل، وآخره موهبة)[2].

سئل سهل بن عبد الله التّستري، من الصّوفي قال:(من صفا من الكدر، وامتلأ من الفكر، وانقطع إلى الله من البشر، واستوى عنده الذّهب والمدر)[3].

يقول صاحب التّعريفات في تعريفه للتّصوّف بأنّه: (صفاء المعاملة مع الله) [4] .

ومن تعاريف التّصوّف قولهم: (الصّوفي مركّب من حروف أربعة، الصاد والواو والفاء والياء، فالصّاد صبره وصدقه وصفاؤه، والواو وجده وودّه ووفاؤه، والفاء فقده وفقره وفناؤه، والياء ياء النّسبة، إذا تكمّل فيه ذلك أضيف إلى حضرة مولاه)[5]، فهذه الأوصاف مصطلحات صوفيّة تحمل معان ذات إيحاءات ومعان جمّة، تعبّر عن

---

[1] – د. هيفرو محمد علي ديكري – جمالية الرّمز الصوفي ، النفري ، العطار ، التلمساني – ط1– 2009– دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر – دمشق – ص 57

[2] – أحمد بن محمد بن عجيبة – معراج التّشوّف إلى حقائق التّصوّف – ضبطه وعلق عليه : محمود بيروتي – دار البيروتي–ط1– 2004– سوريا – دمشق – ص 7

[3] – تاج الإسلام أبو بكر محمّد الكلاباذي – التّعرّف لمذهب أهل التّصوّف ، حققه : محمود أمين النّواوي من علماء الأزهر – ط3 – 1992– المكتبة الأزهريّة للتّراث – ص32

[4] – الجرجاني علي بن محمد بن علي – التعريفات – تح : عادل أنور خضر – ط1– 2007– دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – ص 59

[5] – د. عبد الحليم محمود – لطائف المنن –دار الكتاب المصري – ط1– 1991– القاهرة – ص 286

مدى حبّهم وتعلّقهم بالملأ الأعلى وعر وجهم إلى السّماء، وقال ذو النّون المصري:(الصّوفي هو الذي لا يتعبه طلب، ولا يزعجه سلب، فهم قوم آثروا الله تعالى على كلّ شيء، فآثرهم الله على كلّ شيء)[1].

يعرّف صاحب التعريفات في باب " التاء" التّصوّف قائلا: (هو الوقوف مع الآداب الشرعيّة ظاهريا، فيرى حكمها من الظاهر في الباطن، وباطنا فيرى حكمها في الظاهر، فيحصل للمتأدب بالحكمين كمال، وفي نفس الباب يستمرّ صاحب التعريفات مبرزا معاني التّصوف فيقول: التصوّف تصفية القلب عن موافقة البريّة، ومفارقة الأخلاق الطّبعيّة، وإخماد صفات البشريّة، وقيل: ترك الاختيار، وقيل: بذل المجهود، والأنس بالمعبود، وقيل: حفظ حواسك من مراعاة أنفاسك، وقيل: الإعراض عن الاعتراض، وقيل: هو صفاء المعاملة مع الله تعالى، وقيل التّشرّف، وترك التّكلّف)،[2] فالملاحظ أنّ هذه التعاريف جمعت بين القضايا الشرعيّة والأخلاقيّة والمعاملاتية.

والتّصوّف يرقى بصاحبه إلى أعلى المراتب، ويبعث فيه حبّ التّفوّق خاصة في الأمور التي تربطه بالخالق، والتي من شأنها تطهير النّفس من الدّرن، يقول البياتي: (التّصوّف يشحذ نفسي ويجعلها قادرة على الاستشراف والحدس والتّشوّف والرّؤيا)[3].

يروى في الحديث المعروف بالثلاثيات المباركات، الذي سأل فيه الرسول ـ صلّى الله عليه وسلّم – أبا بكر وعمر وعثمان وعليّا

---

[1] – الطّوسي – اللّمع في تاريخ التصوّف الإسلامي – ص 31

[2] – الجرجاني علي بن محمد بن علي – التعريفات – ص 59

[3] – د. إبراهيم محمد منصور – الشعر والتّصوّف – الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر – ط1– 1999– دار الأمين للنشر والتوزيع – القاهرة – ص 15

رضي الله عنهم عن ماذا يحبّ كلّ واحد منهم ؟ فاختار كلّ واحد منهم ثلاثة أعمال، أنّه لمّا علمه الأئمّة الأربعة، كلّ واحد منهم اختار ثلاثة أعمال اقتداء بصحابة رسول الله عليه السلام، والذي هو محلّ استشهادنا في بحثنا، هو ما قاله الشافعي رحمه الله:(وأنا أحبّ من الدّنيا ثلاثا: عشرة الخلق بالتّلطّف، وترك ما يؤدي إلى التّكلّف، والإقتداء بطريق التّصوّف)[1]، فالتّصوّف المقصود، هو ما لم يخالف شرع الله، فلا بدع ولا خرافات، ولا عن قيل وقال يقول سيّد الطائفة " الجنيد":(إنّ الله تعالى يخلص إلى القلوب من برّه حسب ما خلصت القلوب به إليه من ذكره، فانظر ما ذا خالط قلبك ..... ما أخذنا التّصوف عن القيل والقال، لكن عن الجوع، وترك الدّنيا، وقطع المألوفات والمستحسنات، لأنّ التّصوّف هو صفاء المعاملة مع الله تعالى، وأصله التّعزّف عن الدّنيا كما قال حارثة: عزفت نفسي عن الدّنيا، فأسهرت ليلي وأظمأت نهاري)[2]، فالعزوف عن الدّنيا، وقيام الليل، والتّعوّد على الجوع والعطش، هذه من وسائل تقويم النّفس وتهذيبها، وكبح جماحها، وإلجام تشضّيها وعنفوانها يقول أبو سليمان الدّاراني:(لولا الليل ما أحببت البقاء في الدّنيا، وما أحبّ البقاء في الدّنيا لتشقيق الأنهار ولا لغرس الأشجار)[1]، فالتصوّف تخلّ عن الدّنيا، وتوجّه كلّية إلى الأعمال المفضية إلى الفوز بثواب الآخرة (التصوّف في حقيقته إيثار وتضحيّة، تضحيّة باللذائذ

---

[1] – طه عبد الله العفيفي – من وصايا الرسول صلى الله عليه وسلم – المجلّد الأول – دار الجيل – بيروت– دار الاعتصام – القاهرة – 1998– ص 222

[2] – محمد إبراهيم محمد سلام – كفاية المنصف في فهم التّصوّف – مطبعة حمادة بقويسنا – موقع الانترنيت – مكتبة المصطفى – ص 28

[1] – محمد العبدة – طارق عبد الحكيم – دراسات في الفرق الصوفية ، نشأتها وتطوّرها – ط4– 2001– ص 90

والشهوات، وإيثار لما يبقى على ما يفنى، تضحيّة بالعاجل، وإيثار للآجل، مجاهدة للنّفس، ومغالبة لأهوائها)[1] .

التصوّف الذي نقصده ليس تصوّف المشعوذين والخرافيين والمتزندقين، يقول رئيس الطائفة " الجنيد ":(علمنا هذا مشتبك بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم)[2]، وهذا القول يؤكّد ما ذهب إليه الإمام مالك رضي الله عنه(من تصوّف ولم يتفقّه فقد تزندق، ومن تفقّه ولم يتصوّف فقد تفسّق، ومن جمع بينهما فقد تحقّق)[3]، فالتصوف المقصود الذي لا يردّه الفقهاء (فقد اتفق الصوفيون مع الفقهاء والمحدّثين في معتقداتهم، وقبلوا علومهم ولم يخالفوهم في معانيهم ورسومهم، وشاركوهم بالقبول والموافقة في جميع علومهم، إذا كان مجانبا للبدع واتباع الهوى، ومنوطا بالأسوة والإقتداء)[4].

يعطينا المرحوم "ملاح أحمد" خلاصة معرفته وتجربته تعريفا موجزا فيقول: (هو العلم الذي تعرف به أحوال تزكيّة النّفوس،وتصفيّة الأخلاق، وتعمير الظّاهر والباطن لنيل السّعادة الأبديّة) [1].

يضع " الجنيد " مواصفات الصّوفي الحقيقي فيقول: (مذهبنا هذا مقيّد بالأصول " الكتاب والسّنّة " .... علمنا منوط بالكتاب

---

[1] – علي أحمد عبد الهادي الخطيب – في رياض الأدب الصوفي – ط1– 2001– دار نهضة الشرق – ص 8

[2] – أبو نصر السراج الطوسي – اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي – ص 144

[3] – د. أحمد الطريبق أحمد – الكتابة الصوفية في أدب التستاوي – الحياة – الكتاب – الخطاب – القسم الثاني : الرسائل – الدلالة والبيان – منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية – المملكة المغربية – 2003– ص 475

[4] – محمد فاروق النّبهان – مبادئ الفكر الصوفي – ط1– 2005– اليمامة –دمشق –بيروت – مكتبة دار التراث – حلب – دمشق – ص 228

[1] – ملاح أحمد – الأمير عبد القادر ، المتصوّف والمصلح – منشورات دار الأديب – د.ط – 2007– ص 21

والسّنة، من لم يحفظ الكتاب ويكتب الحديث، ولم يتفقّه لا يقتدى به)[1]، ومن أشرف ما ظفر به الصوفي من متابعة رسول الله صلى الله عليه وسلّم هذا الوصف وهو(دوام الافتقار، ودوام الالتجاء) [2].

يستخلص من هذه التّعاريف والتي هي فيض من غيض، أنّ المتصوّف هو ذلك الإنسان الذي أعطى ظهره للدّنيا ومتعها، واتّجه كلّية إلى دار الفناء وما ينتظره فيها، فبذلك فهو يتسم بالإنطواء، وحبّ العزلة، وصفاء القلب والسّريرة، والرّغبة في التّشبّع من العلم والمعرفة لأنّهما يؤدّيان إلى الحقيقة المرجوة بل المطلقة، وكذا عدم الطّمع، والرضا بما هو كائن إلاّ في مجال التّقرّب من الله فلا يشبعون من البحث عن الوسائل المحقّقة لهذا الغرض.

يتّسم الصّوفيّون بالعزلة ونبذ الدّنيا، والرضا بالقليل، وبما يسدّ الرّمق، قال السّري السّقطي في وصفهم(... أكلهم أكل المرضى، ونومهم نوم الغرقى، وكلامهم كلام الخرقى)[1].

يستطرد علماء الصّوفيّة في تعريفهم ووصفهم للصّوفيين والمريدين(...وأمّا من نسبهم إلى الصّفّة والصّوف، فإنّه عبّر عن ظاهر أحوالهم، وذلك أنّهم قوم تركوا الدّنيا فخرجوا عن الأوطان، وهجروا الأخدان، وساحوا في البلاد، وأجاعوا الأكباد، وأعروا الأجساد، لم

---

[1] – د. علي أحمد عبد الهادي الخطيب – في رياض الأدب الصوفي – ص 101

[2] – السّهروردي – عوارف المعارف – تح : د. عبد الحليم محمود – د. محمود بن شريف – ج1–ط1–دار المعارف – ص 133

[1] – أبو بكر الكلاباذي –التّعرّف لمذهب أهل التّصوّف – ص 28

يأخذوا من الدّنيا إلاّ ما لا يجوز تركه من ستر عورة، وسدّ جوعة، فلخروجهم عن الأوطان سمّوا غرباء)[1].

يهوى الصوفيون العزلة والخلوة، والبعد عن المجتمع، خاصة عندما تشيع الفتنة وتنتشر، فعن عبد الرحمان بن أبي صعصعة عن أبيه عن أبي سعيد، أنّه سمعه يقول: سمعت عن النبي صلى الله عليه وسلم (..... يَفِرُّ بِدِينِهِ مِنَ الفِتَنِ)[2]، والحديث وإن كان يفيد كافة المؤمنين الصالحين، فالصوفيون أحق بهذا الفعل.

يرى أبو حيّان التّوحيدي أنّ التّصوّف: (إشارات إلهيّة، وعبارات وهميّة)[3]، ويمضي قائلا: (هو اسم يجمع أنواعا من الإشارات، وضروبا من العبارات،وجملته التّذلّل للحقّ بالتعزّز عن الخلق)[4]، ويضيف قائلا:(معناه أكبر من اسمه، وحقيقته أشرف من رسمه، ولذلك المنطبق المقدّم عند أهله إذا أصغى إلى عمله، واحتال في تحصيله، رجع إلى نفسه خاسئا وهو حسير، يرى حروفا تشيع بحلاوتها في نفسه، وأغراضا ترتفع بلطافتها عن تصوّر إدراك عقله، وأرباب القلوب وذوو العقول وأهل المحبّة يملكهم اللائح، ويقهرهم اللاّمح، ويأتي عليهم الجزء الذي لا يتجزّأ، ويستوفيهم الوهم الذي لا يتراءى)[1].

---

[1] – المصدر نفسه – ص 27

[2] – الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل – صحيح البخاري – باب العزلة – خرّج أحاديثه وعلّق عليه : محمود محمد محمود حسن نصّار – ط5– 2007– دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ص 1184

[3] –الإشارات الإلهيّة – من المقدمة –ص 20

4– المصدر نفسه – ص 113

[1] – المصدر نفسه – ص 158

يمتاز الصوفي بنكران ذاته، وعدم الاهتمام بإشباع رغباتها، ويعمل بكلّ ما في جهده من أجل إرضاء ربّه يقول ذو النّون المصري:(إنّه بمقدار ما يعرف العبد من ربّه، يكون إنكاره لنفسه، وتمام المعرفة بالله، تمام إنكار الذّات)[1].

الخلاصة المستفادة من هذه التّعاريف جميعها أنّها تؤكّد على الجوهر الحقيقي للتّصوّف، وهو الخلوص للخالق، والسّمو بالرّوح عن الدّنايا، والفناء في حبّ الله، وحبس النّفس على طاعة المعبود، والاغتراف من العلم المنشود الذي يحقّق المرغوب.

العلاقة بين الصوفي والخالق علاقة يغمرها الحبّ والودّ، وهو ما يسمّى عندهم بالعشق الإلهي، قال الله في الحديث القدسي: (مَا زَالَ عَبْدِي يَتَقَرَّبَ إِلَيَّ بِالنَّوَافِلِ حَتَّىَ أُحِبَّهُ، فَإِذَا أَحْبَبْتُهُ كُنْتُ سَمْعَهُ الذِي يَسْمَعُ بِهِ، وَبَصَرَهُ الذِي يُبْصِرُ بِهِ، وَيَدَهُ التِي يُبْطِشُ بِهَا، وَرِجْلَهُ التِي يَمْشِي بِهَا ...)[2]، فالحبّ أربع مراتب(الحبّ لله، والحبّ في الله، والحبّ بالله، والحبّ من الله، الحبّ لله ابتداء، والحبّ من الله انتهاء، والحبّ في الله وبالله واسطة بينهما)[1]، فالحبّ درجة ومقام لا يصل إليه إلاّ ذووا العزم والتّوكّل على المعبود (اعلم أنّ المحبّة هي من أجلّ مقامات اليقين)[2].

فالصّوفي دائم الصّلة بالخالق، فاتصاله لا يفتر ولا يضعف، بل يزداد شوقه ووجده، ويقوى رباطه واتّصاله، قال النّوري: (الاتصال

---

[1] – نهاد خياطة – دراسة في التجربة الصوفية – ط1– 1994– دار المعرفة – دمشق – ص 6

[2] – الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل –صحيح البخاري ، باب التواضع – ص 1185

[1] – د. عبد الحليم محمود – لطائف المنن – ص 91

[2] – المرجع نفسه – ص95

مكاشفات القلوب، ومشاهدات الأسرار)[1]، وقال بعضهم : (الاتصال أن لا يشهد العبد غير خالقه، ولا يتصل بسرّه خاطر لغير صانعه)[2].

يرتكز تصوّف أبي حيّان ويدور حول الذّات الإنسانية وعلاقاتها بربّها(فإشاراته الإلهيّة وأنفاسه الرّبانية، مجموعة واعيّة، تدور حول الذّات الإنسانيّة وعلاقاتها بالخالق، كتبها لنفسه –أوّلا- التي تتوالد وتتكاثر، وقد يخاطب بها أحد المريدين، يا صاحبي، ويا حبيبي، وربّما كتبها لتكون ابتهالات صوفية، ينافس بها الشّعر،وضعها للمتصوّفة لتكون دستور تصرّف ...)[3].

يظهر التّوحيدي من خلال كتابه الإشارات الإلهية، زفراته وتأمّلاته، وما يجيش بخواطره، فكتابه(هو مجرى الخواطر، والتّأمّلات الصّوفيّة والخلقيّة)[1].

يجدر بالمتصوّف ترك الدّنيا، لأنّ التّفكّر في الحياة الأخرى ملكت نفسه، وألهمت بصره وبصيرته، ووجدّ في التّدبّر فيها متعته ولذّته (قال حارثة حين سأله النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم ما حقيقة إيمانك ؟: قال: عزفت بنفسي عن الدّنيا فأظمأت نهاري، وأسهرت ليلي، وكأنّي

---

[1] السهروردي – عوارف المعارف – ج2– ص 308

[2] – المصدر نفسه – ص 308

[3] –علي دبّ –الأديب والمفكّر أبو حيّان التّوحيدي – ط2 ، منقحة ومزيّدة – الدّار العربيّة للكتاب – ليبيا ، تونس – 1980–ص72

[1] –صلاح عبد الصّبور – كتابة على وجه الرّيح – ط1– 1980– الوطن العربي للنّشر والتّوزيع – ص92

أنظر إلى عرش ربّي بارزا، وكأنّي أنظر إلى أهل الجنّة يتزاورون، وإلى أهل النّار يتعادون)[1].

أمل المتصوّف وقصده في كلّ حركة وسكون هو إرضاء المعبود وتحقيق التجلّي(فهدف التّصوّف هو التّجلّي الإلهي للكشف عن الحقيقة وبلوغ السعادة القصوى، والمنهج الفعّال للوصول إلى هذه الغاية، هو الزّهد الذي يهيّئ النّفس لمثل هذا التجلّي، وعلى ذلك فإنّ الزّهد هو المدخل، والتّصوّف هوالغاية)[2].

يختصر ويوجز أبو حيّان التوحيدي التّصوّف في عناصر محدودة بقوله: (هو علم يدور في مجال إشارات إلهيّة، وعبارات وهميّة، وأغراض علويّة، وأفعال دينيّة، وأخلاق ملوكيّة)[3].

والمستفاد من هذه التّعاريف جميعها أنّها تتوجّه بدلالاتها الفلسفية الفكرية إلى التّركيز على الجوهر، وعلى مبادئ الالتزام في الحياة، وتتماهى في طلب تلك الحقائق حتّى تتّفق مع كثير ممّا هو شائع لدينا اليوم من أمر تواشج الأدب بالحياة، الذي أضحى من مبادئ الالتزام الفنيّ لدينا اليوم(... والوجود والمعرفة في نهاية الأمر شيء واحد...)[1]، والذّات المبدعة تنجع في بلوغ أسباب الجمالية الأدبية بقدر تشبعها بالوازنة بين الجهتين فبقدر كفاءتها في حفظ الانسجام بين المادّة الحياتية

---

[1] – الكلاباذي –التّعرّف لمذهب أهل التّصوّف– ص 30

[2] – د. أحمد عبد المهيمن – نظريّة المعرفة بين ابن رشد وابن عربي –دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – 2000– الأسكندرية – مصر – ص 304

[3] – أبو حيّان التّوحيدي – رسائل أبي حيّان – تح : د. إبراهيم الكيلاني – دار طالاس والترجمة والنشر – ص343

[1] : د. سيد حسين نصر – الصّوفية بين الأمس واليوم ، تر: د . كمال خليل اليازجي – ط:1 – 1975– الدّار المتّحدة للنّشر بيروت– لبنان – ص: 33

والأداة التّعبيرية تخلص إلى الاستحواذ على السمات الجمالية الفنية الإطرافية(... فالصّوفيون كانوا ومازالوا من رعاة الفنون، وذلك ليس لأنّ هذه الرعاية هي أحد أهداف السلوك الصّوفي بل لأنّ سلوك الطّريق الصوفيّ يولّد الشّعور المتزايد بالجمال الإلهي، الذي يتجلّى في كلّ مكان، والذي على ضوئه يصنع الصوفيّ أشياء ذات جمال يوافق جمال طبيعته الخاصّة، وينسجم في الوقت نفسه مع أصول الفنّ التقليدية التي تمثّل بدورها جمال الفنّان الأسمى ..)[1].

ب ـ خصائص الخطاب الصّوفي وجمالياته

عني الصوفيون أيّما عناية بالمتلقي، فما من وسيلة جماليّة أو عقليّة وفكريّة أو حتى عقدية إلاّ واتّخذوها مطيّة ومركبا لبلوغ كسب المتقبّل (لأنّ المهمّة تتعدّى التأثير الجمالي البحت إلى محاولة التأثير في البنية العقليّة والفكرية ، فالصوفي يعدّ نفسه صاحب رسالة تقتضي دمج وعي القارئ بوعي النّص)[1]، فهناك الغاية الفنية الجمالية، وهناك الغاية الإبلاغية النفعية، فالصوفي من خلال إنتاجه الأدبي يرمي إلى إيصال مبادئه ونظراته وروحانياته وسلوكاته، فالغاية إيمانية قبل كلّ شيء، وليحصل التلقي والتقبلّ هو إضفاء الصوفيين الرّوحانيّة والخشية الرّبانية في نظراتهم، هذا من ناحية، ومن جهة أخرى فإنّهم يبدعون فنّيا ليشوّقوا المتلقي وليملكوا ناصيته، فأدبهم ذو بعدين لا ينفصمان هما(بعد الإبلاغ النفعي، حيث يحمل النص الإبداعي الصوفي رسالة تتجاوز نطاق مرجع

[1] – المرجع نفسه – ص:25

[1] – محمد المبارك – استقبال النص عند العرب – ص 199

معناها الذي نشأت في حضنه لتصبح ذات طابع شمولي تعم آثاره كلّ كائن وممكن، وبعد إبداعي فني، حيث يجسد هذا النص خصائص رؤية فنية، تتسم بالتكامل والعمق والتناغم بين مكوناتها التنظيرية والتظهيرية)[1]، فالهدف والمقصدية من الكتابة الصوفية هو(تطوير المعرفة الصوفية بعد وضع أصولها، وثوابتها ... وإنجاز صفحات خاصة من الإبداع الفنّي)[2]، فالأدب الصوفي أدب إقناع وإمتاع، وتجلّى ذلك في المعاني المطروقة والتعابير المستعملة عبر الوسائل والطرق التالية .

1 ـ اللـــــغة

الصوفي امتلأ قلبه بحبّ الله ففاضت تعابير الحبّ والوجد*[1] على لسان قلبه وقلمه، وحلّق في فضاء الغرام، وتباريح الهوى الإلهي، فقلبه تريح وفؤاده جريح، وهو يبكي بعده وتقصيره، لذلك يستعملون كلمات معقّدة، ومعان مغلقة، فالصوفي لا يفكّر بعقله بل يتوسّل بالنّظرة النّورانيّة المحادسة المتحسّسة للأبعاد التعبيرية التبعيدية المقاصد، والأديب الصوفي هو رجل يدّعي رؤية الحقيقة، وله في ذلك رؤية اليقين التي هي منقطعة عن كلّ مناهج البرهان العقلي المنطقي، لذلك فإنّ الصوفي ذو رؤية ارتدادية إلى عوالم الدّاخل، وثقافته عبارة عن انفعالات لا تلتقي .

---

[1] – محمد زايد – أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفنّي – ص1

[2] – المصدر السابق – ص 121

* – الوجد : هو ما يصادف القلب ، ويرد عليه بلا تكلف وتصنع

[1] – علي بن محمد بن علي الجرجاني – كتاب التعريفات –ص 225

والأدب الصوفي يتميّز برهافة لغته الحادة، وشفافيتها المضللة، فهي لغـة حافلة بمصطلحات ذات دلالة خاصّـة، وبأسلـوب تجريدي معقّد

.

أطلق الصوفيون العنان في تعبيراتهم، فلم يلتزموا بالقواعد اللغوية المألوفة والمعهودة(تجاوز الصوفيون الأطر المسيجة للكتابة في الثقافة العربية الإسلامية التقليدية على مستوى الموضوعات وبنائها الفنّي، إذ تجاوزوا بنية اللغة الشعرية المتوارثة على صعيد المعجم التقني)[1].

يبدو أنّ الصوفي حين أفرغ اللغة المعجمية المتداولة من محتواها، وألبسها ثوب معان جديدة، مما نجم عنه تأسيس منظومة معرفية جديدة (أدت إلى تصعيد أزمة التواصل بين الصوفي والمتلقي، لأنّه يعالج مسائل يستعصي على العقل غير المؤيد بالذوق أن يدركها، ويستعصي على اللغة غير الرمزية، أن تفصح عن أسرارها)[1]، فلغة الصوفيين لغة اختراق المألوف، والتعبير عمّا لا يعبّر عنه.

يعمد الصوفيون إلى لغة من نمط غير النّمط المعهود، فهي لغة ليست كالمألوفة المتعارف عليها البشر(هي لغة القلب والحلم والماوراء، لغة كسرت النّمط، وخرقت المألوف، وغاصت في الغرابة والغموض والحيرة والتناقض والتشويش لأنّها عبّرت عن عالم غريب وغامض ومحيّر ومتناقض ومشوّش، فبدت غاية في الإلغاز والإبهام، تشير ولا

[1] – د. محمد زايد – أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع – ص 115

[1] – ابن عربي – فصوص الحكم – تح : أبو العلا عفيفي – ط2– 1980– دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – ص 9

تعبّر، تلمح ولا تصرّح، توهم ولا تري، فالألفاظ في رحاب الله أستار وحجب، والكلمة حائل، والعبارة عائق، والاصطلاح عقبة)[1].

يعبّر الصوفيون عمّا يعتريهم وما يسكن دواخلهم، ومما يشعرون، باستعمال الوجه الآخر من اللغة، فهم لا يجدون في اللغة الوضعية ما يلبي رغباتهم، وما يثلج صدورهم، فهي لغة قاصرة بدلالاتها الصّريحة عن احتواء التجربة، والكشف عنها(لأنّ المصطلح الصوفي ذو دلالات وإيحاءات وإيماءات، مما جعلهم مضطرّين لاستعمال اللغة المعبّرة عن البواطن واللطائف من الأشياء، وبعبارة أخرى، تلك اللغة المتمرّدة عن الدّلالة المعجميّة، فهي لغة خصوص الخصوص،أي مصطلحاتها لا يفهمها غير المتصوّفة، فالصوفي يكتب في لغة خاصّة، ليست فقط تعبيرا عن معنى أو مضمون، بل هي جزء لا يتجزّأ من المعنى ومن المضمون، لذلك يصعب بل يستحيل فصل الشّكل عن المضمون في المصطلح الصوفي الرّامز، فليس الشكل فيه مقابلا أورداء يلبسه المضمون بل هو المضمون نفسه)[1].

تملك اللغة في العرفان الصوفي تصوّرا ونظرا خاصّا ومختلفا عمّا هو عليه في السّياقات والتعابير المعرفية المختلفة، فهي في عرف اللسانيات والتعاملات وسيلة للإتصال، أمّا في التصوّف فهي تجربة روحيّة خاصّة بين المتصوّف والخالق، وبين المتصوّف والمتصوّفة، لذلك ترى اللغة في هذا الميدان تعتمد على الرّمز والإشارة والإيحاء في

---

[1] – مصطفى محمود – الأعمال الكاملة ، الروح والجسد – ط1– 1982– دار العودة – بيروت – لبنان – ص 8

[1] – ينظر – عبد الرّازق الكاشاني – معجم اصطلاحات الصوفية –تحقيق ودراسة :د. عبد الخالق محمود – ط3– 2007– مكتبة الآداب – القاهرة – ص 17

كلّ الأحوال، يقول ابن عطاء الله السّكندري " ت 709هـ ": (من أجلّ عطـاء مواهب الله لأوليائه، وجـود العبارة)[1].

يستنبط من هذا القول: إنّ الصوفيين خصّهم الله بلغة تختلف عن غيرهم، ويتجلى هذا المعنى من قوله " لأوليائه " فاللام الجارّة هنا تفيد الملكية والتّخصيص، فالصّوفي هو الذي يتحكّم في اللغة، وليس العكس، وهـذا ما نلمسـه من عبـارة البسطـامي " تـ 261 هـ " (العارف فوق ما يقول، والعالم دون ما يقول)[2]، ثم يردف معبّرا عن عجزه في وصف الموقف قائلا: (فمن عرف الله بهت، ولم يتفرّغ إلى الكلام)[3]، فالصوفيون يشربون من لغة منبعها ليس المعجم المتواضع عليه، والمحدود بمفرداته (فإذا شربوا بكأس حبّه وقعوا في بحار أنسه، تلذذوا بروح مناجاته، وإذا عرفوه حق معرفته ولهوا في عظمته)[1]، فاللغة الوضعية عاجزة عن إظهار مكنون التجربة، وما يختلج في الرّوح والوجدان، فحيرة الصوفي وصعوبة تعبيره ناجمتان من كونه يرتقي من حال إلى حال، وهو في ارتقائه يصادف ما من شأنه بعث الدّهشة والإعجاب، يقول أبـو حامد الغـزالي: (يخرج عن حدود الزّمانيّة، ويدخل في رحاب السّرمديّة)[2].

ينماز الفكر الصوفي بالدّقة واللطافة مما يجعلهم يميلون إلى التّعبير غير النمطي المعهود، لذلك تراهم(يهتمون بتحميل الأشكال التي

---

[1] – عبد الحليم محمود – لطائف المنن – ص 259

[2] – أبو يزيد البسطامي – المجموعة الصوفية الكاملة ، ويليها كتاب تأويل الشطح – تح : قاسم محمد عباس – ط1– 2004– دار المدى للثقافة والنشر – سوريا – دمشق – ص 71

[3] – المصدر نفسه – ص 60

[1] – المصدر نفسه – ص 57

[2] – نهاد خياطة – دراسة في التّجربة الصّوفية – ص 128

تفقد دلالتها الواقعيّة، دلالات وجدية شاعرية، وهكذا تصبح هذه الأشكال دالات ومدلولات في وقت واحد)[1].

الصوفي وهو ينتقل من حال إلى حال،ومن مقام إلى مقـام، يعجز لسانه عن الوصف (فما يشاهده المتصوّف، لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، غير أنّ تلك الحال لما لها من البهجة والسّرور واللذة، لا يستطيع من وصل إليها وانتهى إلى حدّ من حدودها أن يكتم أمرها أو يخفي سرّها)[2].

التعبير الصوفي تعبير لا يمكن استغناؤه عن الغموض والإشارة والرمز، يقول ابن يعزى "تـ 572هـ":(وليس التّصوّف مسألة كلام، فإنّ اللغة فيه أولى أن تكون إشارات، والإشارات فيه أنفع من كلّ كلام، وخاصّة إذا كانت تعبيرا عن مشاهدات)[1]، فاللغة الصوفية تتجاوز الكلام العادي وحتّى الأدبي في أغلب الأحيان، خاصّة وهم يصفون أحوالهم،

حدّثنا محمد بن إسماعيل، حدّثنا أحمد بن أبـي الطيّب، حدّثنا مصعب بن سلام عن عمرو بن قيس عن عطيّة عن أبي سعيد الخدري قال: قال الرّسول صلّى الله عليه وسلّم:(اتَّقُوا فَرَاسَـةَ المُؤْمِـنُ، فَإِنَّـهُ يَنْظُـرُ بِنُـورِ اللَّـهِ، ثُـمَّ قَرَأَ: إِنَّ فِي ذَلِكَ

[1] – د. عفيف البهنسي – علم الجمال وقراءات النص الفني – ص 366
[2] – عبد الفتاح كيليطو – الأدب والارتياب – ص 74
[1] – د. عبد المنعم الحفني – الموسوعة الصوفيّة ، أعلام التصوّف والمنكرين عليه والطرق الصوفية – ط1– 1992– دار الرشاد – ص 418

لَآيَاتٍ لِلْمُتَوَسِّمِينَ)[1]، والمتصوّفة يعتقدون أنّ الحديث الشريف في وصفهم، ليس غريبا أن تصدر عبارات أو كلاما لا نفقهه، أو يبدو لنا غير عاديّ، لأنّهم يصفون ما يرونه ولا نراه ولا حتّى نتصوّر ه أو نتَخيّله، ففي الحديث القدسي يقول الله عزّ وجلّ: (مَا يَزَالُ عَبْدِي يَتَقرَّبُ إِلَيّ بِالنَّوَافِلِ حَتَّى أَكُونَ بَصَرَهُ الذِي يُبْصِرُ بِهِ، وَيَدَهُ الَتِي يُبْطِشُ بِهَا، وَرِجْلَهُ التِي يَمْشِي بِهَا)[2]، فما يصدر عنه فبإيحاء من الخالق البارئ، والبصر هنا هو الإطّلاع والفهم وكشف المبهم، وهو من خواص الخواص، فالبصر يقصد به النورانية الإلهيّة.

يتسم الصوفي بحسّ مفرط، وعاطفة جيّاشة، ونفس سريعة التغير في أحوالها(الصوفي شاعر، بل شاعر رمزي، والشعر هو انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة، أو مبدأ من مبادئها)[1].

اللغة الصوفية، والكتابة الصوفية عموما هي(تجاوز لصناعة اللغة، وتجاوز للقواعد المتعارف عليها، وتجاوز لقوانين الربط بين الأشياء)[2]، فحين يترقى الصوفي، ويسمو ويعرج، ويصبح قريبا من

---

[1] – ابن كثيرعماد الدين أبو الفدا اسماعيل – تفسير القرآن العظيم – أعتنى به وخرّج أحاديثه : الشيخ أحمد نصر ، الشيخ شريف عبد الله ، ألأستاذ محمد علي ، الأستاذ أحمد عبد رب النبي – ط1– 2005– ج1– دار الرشيد للكتاب والقرآن الكريم – الجزائر – ص 462 و : سنن الترميذي ج10– ص 399– الحديث رقم : 3052

[2] – محمد بن اسماعيل أبو عبد الله – صحيح البخاري – ص 1185

[1] – جون كوهن – بنية اللغة الشعريّة – تر : محمد الوليّ ، ومحمد العمري – ط1– 1986– دار توبقال للنشر – المغرب – ص 6

[2] – عبد الحميد هيمة – الخطاب الصوفي وآليات التحويل ، قراءة في الشعر االمغاربي المعاصر – موفم للنشر – الجزائر – 2008– ص 99

الحضرة الإلهيّة، وينتقل من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام، يحصل الفناء(وفي مقام الفناء يتخلّى الصوفي عن القول، ويتحوّل مستمعا)[1].

تبدو البراعة التّعبيريّة، والقدرة اللغويّة عند الصّوفيين، فهم(يمتازون بازدواج خطابهم، وبأسلوبهم الفريد في مزج البوح بالكتمان)[2]، وفي بوح الصوفيين وكتمانهم جمع بين الضدّين، وحين الجمع بين الضدّين(يخرج المعنى من التقييد إلى الإطلاق، والتعبير عن معنى مطلق، لا تستوعبه مفردات اللغة المتداولة التي من صفاتها الحدّ والتقييد، و هذا من دون شكّ يجعل المعنى بعيد المنال، فيشوبه الغموض)[3]، فالذي يبدو متضادّا متناظرا متناقضا عند الصوفية(إنّما هو انسجام غير مفهوم، فكيف يضحك المرج في الرّبيع إذا لم تبك الشتاء، وكيف ينال الطفل اللبن بغير بكاء)[1]، فالتّصوّف نسق قائم على التناقض، وما يبدو لنا كذلك فهو عندهم طبيعي، شأنه شأن علاقة المرج بالشتاء.

يعتري اللغة الصّوفية غموضا، يجعل الوصول إلى المعنى صعبا يجهد الفكر بل يتعبه، فنجد الشكوى حتى من بعضهم، فها هو التوحيدي يقول: (ما أحوجنا إلى عالم يكشف لنا عن كلام هذه الطّائفة)[2]،

---

[1] – المصدر السابق – ص 95

[2] – عبد الفتاح كيليطو – الأدب والارتياب – ص 74

[3] – ينظر – د. أمين يوسف عودة – تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية – ص 157

[1] – أحمد محمود صبحي – التصوف ، إيجابياته وسلبياته – دار المعارف – 1984– الهيئة العامة لمكتبة الأسكندرية – القاهرة – ص 74

[2] – د. وسيم إبراهيم – نظرية الأخلاق والتّصوّف عند أبي حيّان التوحيدي – ط1– 1994– مطبعة جوهرة الشام – دار دمشق – ص 98

فالغموض والغرابة محمودان(فالكلام الغريب واللفظة الشديدة المباينة لنسج الكلام قد تحمدا، إذا وقعت موقع الحاجة في وصف ما يلائمها)[1].

اللغة الصوفية لغة تعمية، لأنّ الصوفي يعبّر عن قضايا تجريدية غير مرئيّة(فالصوفي مأخوذ بهاجس العمق، وارتياد المجهول، فليس ثمّة مستقرّ يمكن الرّكون إليه)[2].

اللغة الصوفية لغة معبّرة عن المحسوس(فهي لغة التعبير عن التأمّلات والتّجلّيات الرّوحية، بحيث تتخلّص من كلّ الشوائب الفجّة، والألفاظ الغليظة، والتعبيرات الهابطة، وتتحوّل إلى غلالة شفافة، تحيط الألفاظ والكلمات بهالات من النورانية)[1].

تلزم المعرفة الصوفية الاندهاش والقلق والحيرة(إذ تتكشّف عن حقيقة كونها دهشة وتوترا وانخطافا)[2]، هذا الارتعاش جدير وخليق بوسمه بالجماليّة الفنّية.

فاللغة الصوفية لغة أحوال ومقامات، أي تفرض على الصوفي فرضا، يتناسب مع الوضع يقول البسطامي: (إنّما يخرج الكلام منّي على حسب وقتي)[3]، لذلك يحتمل التأويل والتحويل والاختلاف في

---

[1] – الباقلاني – إعجاز القرآن – ص 177

[2] – د. وفيق سليطين – الشعر والتّصوّف – الهيئة العامّة السورية للكتاب – 2008– اللاذقيّة – ص 5

[1] – د. نبيل راغب – موسوعة النظريّات الأدبيّة ، أدبيّات ، موسوعة تناولت سبعين نظرية أدبيّة ونقدية تشكّل لوحة لخريطة الأدب عبر العصور – مكتبة لبنان – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – القاهرة – 2002– ص 409

[2] – المرجع نفسه – ص 5

[3] – أحمد محمود صبحي – التصوّف إيجابياته وسلبياته – ص 68 و : أبو يزيد البسطامي – المجموعة الصوفية الكاملة – ص 48

المغزى(ويأخذه كلّ إنسان على حسب ما يعقله، ثم ينسبه إليّ)[1]، فالصوفي يحتم عليه الموقف والحال في أن يجعل اللغة تقول ما لا تقوله بشكلها الطبيعي، فالتصوّف تجربة ذاتية، ومنهجه الذوق*(وهذه التجربة تخص الصوفي الذي يعانيها ويكابدها، ومصدر هذه المعاناة إرادة عارمة من الصوفي، أن يتصل بالله)[2]، ولأجل ذلك كانت لغة الصوفيين لا يفهمها ولا يحصيها إلاّ الصوفيون ومن عاشرهم (... ومن ثمّ كانت دعوتهم إلى من أراد أن يفهم إشاراتهم، أو أن يدرك سرّ أحوالهم، أن يكابد ويعاني)[1]، فلا يفهمهم إلاّ من تلبّس أحوالهم، وعاش عيشتهم، ومن أقوالهم(ذق مذاق القوم ثمّ انظر ماذا ترى ؟ ... إنّ علومنا ذوقية بحته ... قد أتيناك فاعلين لا قائلين ولا مفكّرين)[2]، فهم ذوّاقون لا مفكّرون،ولهذا يعدّ اتجاه الصوفية (إنكارا لمباديء العقل والمنطق)[3]، فالخيال والذوق هما مصدرا الإبداع، والعقل لا يبدع(العقل عاجز لا يدلّ إلاّ على عاجز مثله)[4]. يلاحظ أنّ معرفتهم ذوقية قلبية (إنّ المعرفة الصوفية نور يقذف به الله في قلب من أحبّه، أو هي إشراق الجانب الإلهي في قلب الصوفي عن طريق الكشف)[5] يقول رويم بن

---

[1] – أحمد محمود صبحي – التصوف إيجابياته وسلبياته – ص 68

* الذوق : هو عبارة عن نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه ، يفرقون به بين الحق والباطل ، من أن ينقلوا ذلك من كتاب أوغيره ، عن : أحمد محمود صبحي – التصوف ، إيجابياته وسلبياته – ص 72

[2] – أحمد محمود صبحي – التصوف إيجابياته وسلبياته – ص 72

[1] – المصدر نفسه – ص 72

[2]– المصدر نفسه – ص 72

[3] – د. مجدي محمد إبراهيم – مشكلة الاتصال بين ابن رشد والصوفية – تصدير : د. عاطف العراقي – ط1–2001– مكتبة الثقافة الدينية – ص 55

[4] – المصدر السابق – ص 43

[5] – د. أحمد عبد المهيمن – نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي –د.ط– 2000– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الأسكندرية – مصر – ص 135

محمد البغدادي : (الصّوفية بخير ما اختلفوا، فإن اتّفقوا فلا خير فيهم)[1].

تتفاوت أحوال الصوفيين، بل تتفاوت أحوال الصوفي الواحد في أوقاته المختلفة وفقا لاستعداده وحالته النّفسية، وترقيه في الطريق، ومن ثمّ قيل :(الصوفي ابن وقته)[2]، فللصوفيّة معان جليلة، وإشارات لطيفة، وألفاظ مفردة، وتعابير ذات فرادة.

المتصوّف ماذل للغة، متذوّق لها، يعمل المهارة اللسانيّة في ذوق تشخيص أصوات حروف اللغة، والمتصوّفة يذهبون مذاهب عجيبة غريبة في ملاطفة أجواء هذه العوالم يقاربوا بتلك العناية أسرار السّحر والشّعوذة، فممّا أثر عن ذوق الصّوفيّة لأسرار عوالم الحروف (يا هذا: خذ من التّصريح ما يكون بيانا لك في التّعريض، وحصّل من التّعريض ما يكون زيادة لك في التّصريح، واستيقن أنّه لا حرف ولا كلمة ولا سمة ولا علامة ولا اسم ولا رسم ولا ألف ولا ياء، إلاّ وفي مضمونه آية تدلّ على سرّ مطويّ، وعلانية منشورة، وقدرة بادية، وحكمة مخبورة، وإلهيّة لائقة، وعبودية شائقة، وخافيّة مشوّقة، وباديّة معوّقة، فاصرف زمانك كلّه في فلي هذه الأثناء، واستنباط هذه الأنباء)[1]، فالصوفية يعتمدون على الذّوق، والعبارة القائلة: (أنّ من ذاق عرف) أي من أحس وتأمّل وتفكّر في ملكوت الله بمشاعره وأحاسيسه الرّوحيّة، استطاع أن يبصر ويعرف عظمة الله وقدرته.

---

[1] – أحمد محمود صبحي – التصوف ، إيجابياته وسلبياته – ص 73

[2] – المصدر نفسه – ص 73

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 5

اللغة الصوفية لغة شاعريّة، لأنّ الصوفي إنسان شاعر، مرهف الحواس(فالصوفي شاعر، سواء نظم القول أو نثر، فأداة الإدراك عنده هي نفسها أداة الإدراك عند الشاعر، والمعين الذي يستقي منه هو نفسه المعين الذي يستقي منه الشاعر، والوسيلة التشبيهية التي يستخدمها في أداة ما يؤدّيه هي نفسها وسيلة الشاعر)[1]، فالصوفي يستعمل نفس الوسائل التعبيريّة التي يستخدمها الشاعر، لكن الصوفي أكثر غوصا وأبلغ مقصدا، فهو يدور في فلك الغيبيات، والعلاقة مع الخالق، لذلك كانت لغتهما مباينة للغة الناس كافة، فهي(لغة الخصوص، لا لغة العموم، لغة المجاز والرّمز، لا لغة التّصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوّفة إمّا لأنّ لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم ومواجيدهم، وإمّا ضنّا بما يقولون على من سواهم، والصوفي بلغته الرّمزية الغامضة لا يخرج كلّ ما بداخله، لأنّ من يريد أن يعرف حقيقة التجربة الصوفية فعليه أن يذوقها لا أن يعرفها)[1]، فهم أهل ذوق لا عقل، فالعقل في هذا المجال خادم لا مخدوم، ومن يرد فهم إنتاجات الصوفيين عليه أن يكون في حالة قريبة من حالتهم، كأن يتقمّص شخصيتهم، أو يختار أوقاتا تكون فيها الحياة الرّوحية أكثر عملا، ولذلك تجد من القرّاء ما يقرأ لهم في رمضان أو في مناسبات دينيّة، فالمتلقي إذا لم يكن في حالتهم لا يصل إلى المعاني التي يقصدونها ويهدفون إليها، فالخطاب الصوفي خطاب ذوق، لا خطاب يقين، يعبّر الشاعر البحتري عن صعوبة هذا التعبير الصوفي قائلا :

---

[1] – د. زكي نجيب محمود – مع الشعراء – ط6– 1983– دار الشروق – القاهرة – ص 217

[1] – د. إبراهيم محمد منصور – الشعر والتصوف – ص 24

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشِّعْرِ يُلْغِى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُـهْ[1]

يستخلص أنّ الأدب الصوفي ذو فرادة، يملك أسلوبا وبنية، تختلفان عن الأدب العادي، فلغته آسرة خادعة.

إنّ اللغة المعتادة أضحت قاصرة عن التعبير في الميدان الصوفي، لهذا يرى التوحيدي: (أنّ اللغة قد أضحت عجماء مغتربة هي أيضا تشاكل في عجزها عجز الغريب، وتتمثّل غربته، حتى إنّ عجمها ليشكّل حالا من أحوال الغريب العديدة)[1]، الملاحظ هنا هو أنّ التوحيدي يبيّن أسباب غربة اللغة من جهتين، جهة قصورها عن مقاربة الذات الإلهيّة، وجهة قصور الجماعة الدّنيويّة عن التلقي، فالنّتيجة أو الحاصل أنّ هناك ثلاثة روافد تلقي لتعمّق غربة اللغة (غربة الغريب عن الله، وغربة الغريب عن الجماعة الدنيويّة، وغربة الغريب عن ذاته المسكونة بالقلق والحيرة والغليان)[2].

الكتابة الصوفية تجمع بين المحدود واللامحدود، والمنتهي واللامنتهي، والظاهر والباطن، والشاهد والغائب، والواقع والمتخيل، فهي جامعة للمتناقضات، لذلك (بلغت اللغة الصوفية أقصى امتدادها وتوسعها وعمقها، وكشفت عن إمكانياتها الهائلة على التعبير بأصناف متعدّدة من الصيغ والتركيبات .... إنّها لغة تتجاوز الجاهز، وتسمو عن المبتذل، وتغور في عوالم غريبة عجيبة ومدهشة منحتها مقوما آخر زاد

[1] – البحتري – ديوان البحتري – ج1– ط1– 1911– مطبعة هندية بالموسكي – مصر – ص 38
[1] – حسن إبراهيم الأحمد – أدبيّة النّص النّثري عند التوحيدي السردي والإنشائي – ص 589
[2] – المصدر نفسه – ص 589

من التدليل على عبقريتها)[1]، لأجل هذا لا تقدم الكتابة الصوفية ذاتها لأيّ قارئ، بل تفرض قارئا خاصا لها يستطيع ولوجها وتأويلها والوصول إلى مبتغاها.

يعرف الكلام أو التعبير الصوفي (بعمق المعنى، وبعد المغزى، لأنّ المعاني والأسرار التي يعبّر عنها شيوخ التصوّف تارة بالمنظوم وأخرى بالمنثور ليست من قبيل ما يدرك بالحسّ البشري، ولا ممّا يعلم أو يفهم بطريق العقل العادي)[1].

تتميز اللغة الصوفية بتوسعتها وامتدادها ومدّها وإيحائها وإبداعها وجدّتها، فهي تنبذ النمطية والتكرار والمألوف، لغة التجاوز والتحدي والخرق والانفجار .

2- اللجـــوء إلى المجاز

يؤكّد صاحب المواقف والمخاطبات هذا المعنى، حين يبرز بأنّ العلاقة التواصلية مع الخالق لها خصوصيات لا يفهمـا إلاّ الصّـوفيّة (وقال لي الواقف لا يعرف المجاز، وإذا لم يكن بيني وبينك مجاز، لم يكن بيني وبينـك حجاب)[2]، فاللغة الصوفية لغة قلبية لا عقلية، تحتاج إلى التّأويل(يجب التمييز بين لغة وضعية وموضعية ولغة رمزية للتمييز بين ما هو فيزيائي، وما هو نفسي حيوي، ومن البديهي أنّ التجربة

---

[1] – د. محمـد زايد – أدبية النـص الصوفي ، بين الإبـلاغ النفعـي والإبداع الفنّي – ص 388/ 389

[1] –علي صافي حسين – الأدب الصوفي في مصر ، ابن الصبّاغ القوصي – 1971– دار المعارف – مصر – ص 184

[2] – عبد الجبار النّفري – المواقف والمخاطبات – تصحيح : أرثر يوحنا أربري – مكتبة المتنبي – القاهرة – 1934– ص 37

الصوفية، لا يجدي في تناولها اللغة الأولى، لأنّها تجربة ذات طابع نفسي حيوي، ولذا نجدها لغة مرموزة، توائم ما تعبّر عنه من أحوال نفسية ووجودية عالية)[1]، ويؤكّد هذا المعنى الذي ذهبنا إليه، وهو أنّ اللغة الصّوفية صادرة من القلب لا من العقل قول صاحب مدارج السالكين (الصّوفي يطالب الحقّ بقلبه ممّن كان، ويردّ ما خالفه)[1]، فالتكنية والمجاز بأنواعهما ديدنهم، والغموض غريمهم، والإشارة والرّمز ملازمان لهم (... إذا جئتني فألق العبارة وراء ظهرك، وألق المعنى وراء العبارة،وألق الوجد وراء المعنى)[2].

استعمال المجاز فيه جمالية وجذب للمتلقي، فالشيء إذا لم يصلك صريحا واضحا دغدغ فيك غريزة الفضول وحسّ المعرفة، وهذا يستفزّك ويبعث فيك حبّ الاستطلاع (... وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرا شاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغة لا يكمل لها إلاّ الشاعر المفلق، والخطيب المصقع، وكما أنّ الصفة إذا لم تأتك مصرّحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز

---

[1] – عاطف جودة – شعر عمر بن الفارض – دار الأندلس – دار الكندي – 1982– بيروت – ص 143

[1] – ابن القيّم – مدارج السالكين – ج3– ص 330

[2] – عبد الجبار النفري – المواقف والمخاطبات – ص 92

والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقلّ قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه)[1].

يعتمد الصّوفيّون على كلّ الوسائل التي بها يعبّرون عن خلجاتهم، ويمتلكون عن طريقها أسر مريديهم ومتّبعيهم فهم يستعملون كلّ الآليات اللغوية المعروفة، ومن الآليات المجاز والاستعارة والكناية، والعام الذي يراد به الخاص، والخاص الذي يراد به العام، كما يعتمدون على الإشارة بدل العبارة، ولهذا فهم يقولون : (نحن أصحاب إشارة، لا أصحاب عبارة، ويقولون: الإشارة لنا، والعبارة لغيرنا)[1].

يعترف أبو حيّان التوحيدي بأن التّعبير الصوفي صعب المنال والتّحقيق باللغة " العبارة " وأحيانا حتّى عن طريق الإشارة(حيث ليس للعبارة فيه نصيب، ولا للإشارة فيه تقريب)[2]، فهو بالعبارة مستحيل، وبالإشارة صعب الولوج، شارد منفلت، فهو ليس مألوفا في الاستعمال البشري الإنساني (عبارات إنسيّة، إلاّ أنّ العبارات الإنسانيّة ليست مألوفة بالاستعمال الجاري)[3].

يسمّي أبو حيّان التوحيدي التعبير الصوفي بالمبدع المتجدّد، في تعابيره ومعانيه لا يقف عند حدّ (أسمع أيّها الإنسان بدعا من الكلام، وغريبا من المعاني .... فالإشارة كأنّها نكاد، والعبارة على الأيّام ترداد، ونار الوجد على اضطرابها تبيد رسوم العقل بتحصيله، وتردّ جمل القول

---

[1] – الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز – ص 214
[1] – ابن القيم – مدارج السالكين – ج3– ص 330
[2] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 206
[3] – المصدر نفسه – ص 215

بتفصيله)[1]، فالعواطف والأشواق والأشياء الوجدانية لا يقدر العقل على استيعابها فهي خلاّقة مبدعة، والعقل لا يبدع بل الخيال هو المبدع (فما أغرب هذه الإشارة، وما ألخص هذه العبارة)[2].

3- الإشـــــارة

تعرّف الإشارة بأنّها (بلاغة عجيبة، تدلّ على تعدّد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلاّ الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد ظاهر لفظه)[1]، وتوسم بالإيجاز، وكثافة المعنى، مضمونها عميق، لا يفهم مرماها ومقصدها إلاّ ذوو الألباب وأولي النّهى، واللّبيب بالإشارة يفهم (فهي أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدلّ عليها، كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة، فقال: هي لمحة دالّة)[2]، فالإشارة يشترط فيها أن تهف إلى غاية، كتوصيل معنى، فالإشارة لا تعني الإبهام، وبالتّالي فهي تثير الفكر ومن شأنها استفزاز المشاعر فهي جمال في الأدب.

يعرّف البسطامي "تـ 632 هـ" الإشارة تعريفا صوفيا لا أدبيّا، فهي أدقّ، وأكثر بعدا وعمقا وإيحاء (إنّها دليل على البعد، وقد قيل : إنّها نداء على رأس العبد)[3].

---

[1] – المصدر نفسه– ص 155/ 156

[2]– المصدر نفسه – ص 172

[1] – ابن رشيق – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ص 302

[2] – خزانة الأدب – ج2– ص 258

[3] – البسطامي أبو يزيد – المجموعة الصوفيّة الكاملة – ص 152

يؤكّد الصّوفيون أنّهم مضطرّون إلى استعمال الإشارة ـ قد يكون ذلك لأمر سياسي، أو لعجز اللغة عن إيفاء الغرض واحتواء المعنى المراد ـ ومن ذلك انقسم النقـاد إزاءهم قسمين، فريق يحكم عليهم بظاهر القول والخطاب فضلّلهم، وبعضهم من كفّرهم، وطائفة أخرى فهمت إشاراتهم ومقاصدهم ومغزاهم، فأعجبوا بأدبهم أيّما إعجاب، وتذوّقوا حلاوته، فالإشارة عند الصوفيين هي ما يخفى على المتكلّم كشفه بالعبارة للطافة معناه(لأنّ ذلك لطائف مودعة، في إشارات لهم تخفى في العبارة من دقّتها ولطافتها، وذلك في معنى العوارض والعوائق والعلائق والحجب وخبايا السّر ومقامات الإخلاص وأحوال المعارف وحقائق العبودية)[1]، فالعلاقة مع الله علاقة روحانية، وكلّ ما هو روحاني يصعـب وصفه وتبيانه، فكان لزاما اللجوء إلى وسيلة تعبيرية، فكان السّبيل هو الإشارة، قال السّراج" ت 378 هـ " :(وإشارتهم في ذلك تبعد عن الفهم، فهذا العلم أكثره إشارة، لا تخفى على من يكون أهله، فإذا صار إلى الشرح والعبارة، يخفى ويذهب رونقه)[2]، فالصوفية يؤثرون الإشارة عن العبارة، لذلك أتت ألفاظهم غامضة، لا يدركها إلاّ هم، يقول الواسطي: (وقوم علموا مصادر الكلام من أين، فوقعوا على العين، فأغناهم عن البحث والطلب)[3]، ورغم تمكّنهم من ناصية القول إلاّ أنّهم عجزوا عن الوصف والتّعبير، فلجأوا إلى " العين " والعين عند الصوفية

---

[1] – أبو نصر عبد الله بن على السّراج الطوسي– اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي– ص 18
[2] – المصدر نفسه – ص36
[3]– المصدر نفسه – ص373

رمز إلى الإشارة، قال أبو عليّ الرّوذباري: (علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة، صار خفّا، والإيماء إشارة بحركة جارحة)[1].

اللطيف من الأمور لا تقدر على إيضاحه العبارة، فتستعمل الإشارة لأنّها أبلغ من العبارة في تعريف المبهم كما اعتبرها ابن الفارض في قوله: (في الإشارة معنى ما العبارة غطّت)[2]، ففي الإشارة فهم معنى وإدراكه وتحصيله وإيصاله، لا تعرفه العبارة ولا تقدر على إبلاغه، ويذهب إلى نفس المعنى مبرزا صعوبة إيصال الصوفي ما يريده إلى غيره بواسطة اللغة العادية المتواضع عليها فيقول:(من لم يقف على إشاراتنا، لم ترشده عباراتنا)[1].

تكفي الإشارة ـ ولو كانت قليلة ـ عن العبارة ولو كانت كثيرة وطويلة، زيادة عن شدّة وقوّة تأثيرها، ثمّ إنّها تدلّ على ذكاء منشئها ومتلقّيها، فاللبيب بالإشارة يفهم(من لم يهزّه يسير الإشارة، لم ينفعه كثير العبارة، ربّ لطائف أقوال تنوب عن وظائف أموال، اللبيب تكفيه اللّمحة، وتغنيه اللحظة عن اللفظة)[2].

سأل بعض المتكلمين أبا العباس بن عطاء، ما بالكم أيّها المتصوّفة، قد اشتققتم ألفاظا أغربتم بها السّامعين، وخرجتم عن اللسان المعتاد ؟ هل

---

[1] – نفس المصدر – ص 339

[2] – عبد الرّازق الكاشاني – معجم اصطلاحات الصوفية – ص 19

[1] – محمد ياسر عيون السود – ديوان الحلاّج – ط1– 1998– دار الكتب العربية – بيروت – لبنان – ص 57

[2] – عبد الله بن محمد بن سفيان – قرى الضيف – ج3– ص281

هذا إلاّ طلب للتمويه، أو ستر لعوار المذهب؟ فقال أبو العباس:(ما فعلنا ذلك إلاّ لغيرتنا عليه لعزّته علينا كيلا يشربها غير طائفتنا)[1].

لا يجد الصوفي ـ في تعبيره عن الأحوال التي يترقّاها – العبارات والكلمات التي توصف الموقف والحال، فيلجأ إلى الإشارة، ولكن حتّى الإشارة تعجز عن التعبير، فالموقف لطيف ودقيق ورقيق، يقول أبو حيّان التوحيدي: (بيني وبينك أحوال، اللسان لا يصنّفها، والعبارة لا تصرّفها، والوصف لا يأتي عليها، والإشارة لا تصل إليها، كلّ ذلك للطافة ورقّة ونحافة ودقّة)[2].

يصعب فهم الصوفيين، فلا يفهم أدبهم وأقوالهم إلاّ من عاشرهم أو اطّلع على مصطلحاتهم، لذلك كفّرهم من كفّرهم، وهجرهم من هجرهم، وشرّدوا وقتّلوا، والصوفيون أنفسهم يوسمون من لا يفهمهم بالعجمة والجهل، وأنّهم بهذا فاتهم الخير الكثير، وحقّ عليهم البكاء والنّواح، يقول التوحيدي: (وإن كنت عن هذه الكنايات عميّا، وعن هذه الإشارات أعجميّا، طاحت بك الطّوائح، وناحت بك النّوائح، ولم توجد في زمرة الغوادي والرّوائح)[1].

الكلام الصوفي ذو احتمالات ودلالات وتأويلات، يعتمد على العبارة المدفونة الملبّسة والمغطّاة بالرّمز والإشارة، يقول الجنيد : (التّصوّف جامع للعبارات والإشارات)[2]، وحتّى الإشارة تتفاوت وتزداد عمقا على عمق، وتفنّن على تفنّن، وكلّما كانت الإشارة أبلغ، كان

---

[1] – الكلاباذي – التعرف لمذهب أهل التصوّف – ص 89/88
[2] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ص 388
[1] – المصدر نفسه – ص4/3
[2] – المصدر نفسه – مقدّمة الإشارات الإلهيّة – ص 5

التعبير والوصف أدقّ وأبلغ(... وإيّاك أن تشير إليه بالإشارة، ولكن الإشارة في الإشارة)[1].

يتسم الأدب الصّوفي بالغموض النّاجم عن الإفراط في استعمال الإشارة والرّمز، لذلك لا يفهمه إلاّ من كان عالما ومطّلعا وعارفا بمعجمهم، أو عاش حياتهم وظروفهم، ويكون قادرا على حلّ شفرات نصوصهم، لأن الشفرات هي المفاتيح التي تحلّ المغاليق، وبالتّالي يتذوّق حلاوته، يقول كمال اليازجي: (إنّ أدب الصوفيين غامض مبهم، ولذلك لم يستنفده البحث نتيجة الصّعوبات التي تواجه الباحث، ثمّ إنّ أتباعه لم يتّفقوا في سلوكهم على خطّة واحدة، ولم يجمعوا في معانيهم ومدلولاتهم على مصطلحات وتعار يف ورموز موحّدة، وحتّى الذين تولّوا شرح المؤلّفات الصّوفية إمّا متصوّفون جاءت شروحهم غامضة غموض الأصل، أو غير متصوّفين التبست عليهم المعاني واشتبهت الأغراض، فلم يجد القاريء في ذلك كلّه كبير غناء والسّبب في ذلك أنّ التّصوّف نزعة روحيّة وجدانيّة، تعتمد على الرّياضة النّفسيّة والإحساس الباطني والذوق الفردي)[1]، فعلى القاريء للأدب الصّوفي أن يكون متمكّنا عالما بإشاراتهم وميولاتهم يقول علي عبد الرحيم القناد :

إذَا نَطَقُواْ أعْجَزَكَ مَرْمَى رُمُوزِهِمْ

وَإنْ صَمَتُوا هَيْهَاتَ مِنْكَ اتّصَالُهْ[2]

---

[1] – نفس المصدر – ص 313

[1] – كمال اليازجي – معالم الفكر العربي – ص 266

[2] – أبو نصر عبد الله بن علي السّراج الطوسي– اللمع في تاريخ التصوف الإسلام – ص 416

فالتّعبير الصّوفي تجاوز اللغة الحسّية العاجزة عن الإفصاح والإبانة ووصف المعاني الرّوحيّة، ممّا جعلهم مضطرّين إلى استخدام المجاز والإشارة، وحتّى مفردات الغزل الحسّي ووصف الخمرة وغيرهما للتّعبير عن العشق الإلهي كما يقولون .

لا يختلف اثنان في كون أنّ اللغة شرط أساسي في بناء التجربة، وأداة تحقيقها، ولكن علاقة الصوفية باللغة(تبقى محكومة بمفارقة، مفادها أنّها شرط وعائق في آن واحد، فاللغة محدودة، والصوفي ينزع إلى المطلق، فهي متناهيّة، وهو يريد التعبير عن ما لا يتناهى، لذلك تجده مرغما في اللجوء إلى الإشارة والرّمز واللغز)[1]، فلغة الصوفي لغة كشف(والمكاشفة هي مطالعة الحقائق من وراء ستر رقيق، وهي عكس المحاضرة)[2]، لا لغة وصف، لغة لا تقول الأشياء قولا نهائيّا يستنفدها ويأتي عليها، فهي لا تقول الظاهر الواضح والمكرور، والمتواضع عليه، فالصوفي يبحث في العالم الغيبي الباطني اللانهائي (فإنّ باطن اللغة أو الشطح، يوحي بأبعاد لا نهائية، إنّه اللغة فيما وراء اللغة)[3].

يأتي بعد المرام في الأدب الصّوفي، أنّ الصّوفيين ـ خاصّة في نثرهم ـ كسّروا ثنائيّة اللفظ والمعنى الحادّة التي تعامل بها النّقاد القدامى، فأصبح المعنى فيه لا تستوعبه الألفاظ، لذلك قالوا: (ضاق اللفظ واتّسع المعنى، وانخرق المراد، وتاه الوهم، وحار العقل، وغاب الشاهد في الغائب، وحضر الغائب في الشاهد، وتنكّرت العين منظورا بها ومنظورا

---

[1] – ينظر – وفيق سليطين – الشعر والتصوف – ص 8

[2] – أيمن حمدي – قاموس المصطلحات الصوفي – دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع – 2000– القاهرة – ص 86

[3] – د. وفيق سليطين – الشعر والتصوف – ص 13

فيها، فكيف يمكن البيان عن قصّة هذا إشكالها)[1]، فالمعنى عندهم ذو تأويلات ودلالات.

تغمر قلوب الصّوفيين وأرواحهم حشد من الأسرار والمعاني لا يمكن للسان أن يعبّر عنها ولا أن يترجمها، ولا يحدّد أحوالها، يقول ابن عربي: (قوالب ألفاظ الكلمات، لا تحمل عبارة معاني الحالات)[2]، فأحوالهم وارتقاء اتهم والمراتب التي أحلّوها، لم يكن للسان المقدرة على وصفها وتفسيرها، يقول القشيري: (وربما يكون سبب السكوت حيرة البديهة، فإنّه إذا ورد كشف على وصف البغته خرست العبارات عند ذلك فلا بيان ولا نطق، وطمست الشواهد هنالك فلا علم ولا حسّ)[1].

أصبحت اللغة عاجزة عن وصف أحوالهم، لذلك يعمدون على الإشارة، ورغم ذلك فلن يستطيعوا الوصف عند البحث عن الحقيقة، أو عند الوصول إليها، يقول ابن طفيل: (... لكنّا مع ذلك لا نخليك عن إشارات نومئ بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام على سبيل ضرب المثال، لا على سبيل قرع باب الحقيقة)[2]، لأنّ الحقيقة في نظره لا يمكن التّعبير عنها، ولا التّحقيق بها إلاّ بالوصول إليها، وهي من بعد في حالة الوصول، يتعذّر وصفها، فالصّوفي يعجز عن وصفه للحالة التي يكون عليها، أو المقام الذي يصل إليه.

يعتمد التعبير الصوفي على الذّوق، والذّوق محلّه القلب لا العقل، وللقلوب لغتها الخاصّة بها(فمن رام التعبير عن حال الاتّصال فقد

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 152

[2] – عبد الجبار النفري – المواقف والمخاطبات – ص 115

[1] – القشيري – الرسالة القشيرية – ص 69 و: د. وفيق سليطين– الشعر والتصوف – ص 75

[2] – د . مجدي محمد إبراهيم – مشكلة الإتصال بين ابن رشد والصّوفية – ص 32

رام مستحيلا، إذ لا سبيل إلى التّحقيق بما في ذلك المقام إلاّ بالوصول إليه، فهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان المصبوغة من حيث هي الألوان، ويطلب أن يكون السّواد مثلا حلوا أو حامضا)[1]، فالصّوفيّون صاروا بأبدانهم في الدّنيا، وفي الآخرة بأرواحهم، فأنّت قلوبهم، وحنّت أرواحهم شوقا.

يعتبر الذوق ـ في الأدب العربي عموما، وفي الأدب الصوفي خصوصا ـ عنصرا أساسيّا في تمحيص اللغة، واختيار الأجود من التعبير(فالذوق هو الحاسّة التي تدرك الحسن واللطيف، وتبعث الأريحيّة في نفس صاحبها، لتستكشف الدّفين من المعاني، والمخبّأ من الدّلالات)[1]، فالأدب شقّه الأكبر هو "العاطفة " والعاطفة غالبا لا تخضع إلى العقل، قال ابن حديد: (اعلم أنّ معرفة الفصيح والأفصح، والرّشيق و الأرشق من الكلام أمر لا يدرك إلاّ بالذوق، ولا يمكن إقامة الدّليل عليه)[2]، فالعقل لا يبدع وإنّما العاطفة والذوق، لأنّ من (شأن العقل السكون، ومن شأن الحس التهيج ... فالأريحية للروح، والهزة للنفس)[3].

يعبّر الغزالي صاحب الإحياء عن نفس المعنى حين يقول: (إنّ الصّوفيين في يقظتهم يشاهدون الملائكة وأرواح الأنبياء ويسمعون منهم أصواتا، ويقتبسون منهم فوائد، ثمّ يترقى الحال من مشاهدة الصّور

---

[1] – المصدر السابق – ص 32

[1] – الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز – ص 191/190

[2] –د.عبد الفتاح لاشين –التراكيب النحويّة من الوجهة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجاني– دار المريخ للنشر– الرياض– المملكة العربية السعودية – دار الجيل للطباعة – مصر– 1980– ص 169

[3] – أبو حيان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص 83

والأمثال إلى درجات يضيق عنها النّطق، فلا يحاول معبّر أن يعبّر عنها، إلاّ اشتمل لفظه على خطأ صريح، لا يمكنه الإحتراز عنه)[1].

يستفاد من النّموذجين السابقين، أنّ وصف الصّوفي لحاله ابتداء أو انتهاء، أي قبل وصوله إلى الحقيقة أو عند وصوله إليها، فإنّه لا يجد اللغة التي تعبّر تعبيرا وافيا، وإن عبّر فتعبيره يشوبه خطأ وخلل.

يمكن استنتاج فكرة مفادها: أنّ الوصول إلى الحقيقة عند الصّوفيين، يختلف عن وصول الفلاسفة إليها، فالفلاسفة يصلون عن طريق العقل، بينما الصّوفيّون يصلون عن طريق الذّوق والوجدان، فالفلاسفة يعتمدون على المادّيات، والصّوفيون يعتمدون على الحواس، والفلاسفة يفترضون وجود حقيقة مطلقة، وبالتالي قد لا يصلون إليها، أمّا الصّوفيون فيفترضون وجود هذه الحقيقة ويتيقنون من وجودها بعد أن يعرفوها حقّ المعرفة ويتصلوا بها(فهم لا يدركونها عقلا ولا يستطيعون التّعبير عنها، لأن الإدراك العقلي والقدرة على التّعبير من أعمال العقل، ونحن بإزاء أمور فوق طور العقل)[1]، وقد عبّر عن هذا المعنى الشاعر الصّوفي ابن الفارض(ت632هـ) في تائيته الكبرى :

وَلا تَكُ مِمَّنْ طِيشَتُهُ دُرُوسُهُ

بِحَيْثُ اسْتَقَلَّتْ عَقْلُهُ وَاسْتَقَرَّتِ

فَثَمَّ وَرَاءَ النَّقْلِ عِلْمٌ يَدِقُّ عَنْ

---

[1] – الغزالي – المنقذ من الضلال – ص 131

[1] – د. مجدي محمّد إبراهيم – مشكلة الإتصال بين ابن رشد والصّوفية – ص 35

مَدَارِكِ غَايَاتِ العُقُولِ السَّلِيمَةِ [1]

يقرّ ابن الفارض بأنّ الوصول إلى الحقيقة ليس عن طريق العقل في الأمور الرّوحانية، فالرّوحانيات تجاوزت العقول، والوصول إلى حقيقتها يتأتى عن طريق الذّوق والإحساس،ولا يعرف هذا إلاّ المتصوّفة، فهم الذين يعتقدون اعتقادا جازما بعمليتي الكشف أو البصيرة، لا بالعملية الإستدلالية العقلية التّحليلية، ويؤكّد هذا المعنى "راسل"(ففي الحياة الصّوفية وحدها، يعرف الصّوفي الحقيقة الوجودية في ذاتها كما يعرف صلته بها، لأنّه يحمل قبسا من نورها في قلبه، وشبيه الشيء منجذب إليه، والفرع دائم الحنين إلى أصله)[1]. يستخلص ممّا سبق أنّ المعرفة الصّوفية ليس الوصول إلى حقيقة علمية أو ظاهرة كونيّة، وبالتّالي يقنّن لها وتوضع لها مقاييس، بل المعرفة الصّوفية هي الوصول إلى الحقيقة التي كانت تبحث عنها الرّوح لا العقل، فالعقل يسبح في إطار لا يتعدّاه، وإن تعدّاه ضلّ وتاه يقول الحارث المحاسبي " تـ 243 هـ " من اجتهد في باطنه ورثه الله حسن معاملته في ظاهره، ومن حسّن معاملته في ظاهره مع جهد باطنه، ورّثه الله تعالى الهداية إليه قال تعالى " ***وَالذِينَ جَاهَدُواْ فِينَا لَنَهْدَيَنَّهُمْ سُبُلَنَا*** "[2] ويواصل قائلا: (العلم يورّث المخافة، والزّهد يورّث الرّاحة، والمعرفة تورّث الإنابة)[3].

---

[1] – عمر بن الفارض – الديوان – تح : كرم البستاني – 1979– دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – ص 109

[1] – د. أبو العلا عفيفي – التّصوف ، الثورة الرّوحية في الإسلام – بيروت – د.ت – دار الشعب – ص 17

[2] – سورة العنكبوت – الآية 29

[3] – أبو نعيم الأصفهاني – حلية الأولياء – ج10– ط1– 1988– دار الكتب العلميّة – بيروت . لبنان –ص88

التعبير الصّوفي هو تعبير شعري بطبيعته، فهو كلام باطني، كلام اللاّشعور، يحرّك المكنونات، ويثير الانفعالات، لأنّه وجداني روحاني، يقول علي شلّق (.. المعنى هو الشيء في ذاته، شكله اللفظ وكلّ ما يدور في البال من أمور النّفس، والكون ذ و معنى، وهذا المعنى يجمع في جوهره كلّ ما هو كائن وسيكون، فالمعنى هو الذرة المادية، والذرّة الذهنية لكلّ حاضر أو مغيب، فالله معنى، وحبّة الرّمل معنى، ونأمة الصّوت معنى، وهمسة الهواء، ولمعة الضوء، وخلجة الخاطر معنى، المعنى مجرّدا، المعنى شكلا، المعنى في كلّ صورة هو معنى لمعنى، ومعنى في المعنى، فليس الشكل سوى معنى آخر)[1].

يستعمل الصّوفيّون كلمات ومصطلحات خاصّة بهم، سمّاها صاحب اللمع في التّصوّف(الألفاظ المشكلة الجاريّة في كلام الصّوفيّة، وهي أربعة وخمسون ومائة لفظ، يذكرها الطّوسي، ويبيّن معناها الصّوفي)[2].

يصعب فهم الأدب الصّوفي خاصّة على غير الصّوفيّين، لأنّهم انفردوا بألفاظ ومصطلحات لا يستخدمها سواهم، يقول القشيري: (والصّوفيّون مستعملون فيما بينهم ألفاظا قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجماع والستر على من باينهم في طريقتهم)[3]، من هنا يتجلّى أنّ الأدب الصّوفي أدب معان، لا أدب ألفاظ.

---

[1] – علي شلق – مراحل تطوّر النّثر العربي في نماذجه – ج3 – ص 572

[2] – د. ضحى يونس – القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي حتّى القرن السّابع الهجري – منشورات اتحاد كتاب العرب – دمشق 2006 – ص 105 و: اللمع في تاريخ التّصوّف الإسلامي – باب في شرح الألفاظ الجارية في كلام الصوفية – ص 336/335

[3] – عبد الكريم القشيري – الرّسالة القشيريّة – ص295

لم تصبح الألفاظ قادرة على استيعاب المعاني(فالأفكار والأسرار عند الصّوفيين دقيقة ومبهمة، لأجل هذا لجأوا إلى الرّمز والإشارة، فقد وجدوا فيهما الحلّ للتّعبير عن ما يجيش بدوا خلهم وخواطرهم،فالتعبير عنهم تلميح، والتّلميح أشدّ تأثيرا من التّصريح)[1]، فاعتمادهم الإبهام والغموض ناجمان عن خشيتهم من أن تستباح دماؤهم من الظّاهريين، فهناك من كان يضغط عليهم من الفرق الدّينيّة خاصّة، فقد كفّرهم واتّهموهم بالزّندقة، فما كان عندهم بدّ سوى استعمال مصطلحات خاصّة بهم قال القشيري: (وهذه الطّائفة " الصّوفيّون " مستعملون ألفاظا بينهم قصدوا بها الكشف لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم، أن تشيع في غير أهلها)[1] .

تتأتى صعوبة فهم التعبير الصوفي وحلّ ألغازه ومكامنه ومضمونه من حيث أنّ أصحابه(يصطنعون تارة أسلوب الإشارة والتلويح، الذي يعمدون فيه إلى الإغراب، ويعوّلون فيه على المجازات والاستعارات والكنايات، وما إلى هذا كلّله من ألوان الرّمز الملغّز، الذي من شأنه أن يزيد الأمر خفاء، فلا يكاد القاريء أو السّامع يدري ما ذا وراء هذه الألفاظ التي صيغت على هذا الوجه من أوجه الصياغة في هذا الضرب الأسلوب)[2]، فالصّوفيّون ذلّلوا اللغة وجعلوها طيّعة ليّنة، يشكّلونها كيفما شاؤوا، فهي ترضخ لهم وتنحني .

---

[1] – ابو نعيم الأصفهاني – حلية الأولياء للأصفهاني – ج9– ص 395

[1] – عبد الكريم القشيري – الرسالة القشيريّة – ص 295

[2] – د.محمد مصطفى حلمي – الحبّ الإلهي في التصوف الإسلامي – دار القلم – 1960 –وزارة الثقافة والإرشاد القومي –الإدارة العامة للثقافة – ص 7

آثر الصوفيون وفضلوا وبالغوا في اصطفاء الإشارة على العبارة(لما تمتاز به الإشارة من اللطافة والدّقة التي تجعلها أكثر اتّساعا للحقائق الرّوحية، والدّقائق العليّة من العبارة، ثمّ إنّ التلويح سبيل إلى كتمان الأسرار الإلهيّة وصيّانتها ضنّا بها عن أن يبيحها الواقف عليها، والدّائق لها لمن ليس من أهلها ولا خليقا بها)[1]، فحين التعبير عن الأسرار الرّبانية، وما يبدو للصوفي ويتراآى له، يصعب وصفه لدقة الموقف ولطافته ورقته ، فيلجأ إلى الإشارة والرّمز يقول أبو حيّان التوحيدي: (آه من أنفاس تتحقق بأسرار الحق في عرصات الغيب على بسط التململ، حيث ليس للعبارة فيه نصيب، ولا للإشارة فيه تقريب)[1]، فهو يعترف بأنّ الإشارة تعجز عن الوصف.

بات معلوما أنّ من مظاهر التعبير الصوفي استعمال الإشارة عند عجز العبارة عن الإيفاء بالمطلوب، ومن وسائل التعبير هو الشطح*[2](وما الشطحات الصوفيّة إلاّ ضرب آخر من التعبير عن حالة الصوفي في لحظة وجد عنيفة، يتلاشى فيها بالمطلق وتذوب أناه في الآخر في عمليّة اتصال وتواصل معرفي في أقصى درجاته إلى حدّ يصبح فيه العالم هو عين المعلوم)[3]، كما أنّ الشطح يدلّ على أنّ الصوفي بلغ حالا أقوى من طاقته (والشطح ينبيء بعدم تحمل المريد لهجوم أنوار الحقائق الروحية

---

[1] – المرجع نفسه– ص 16

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 206

[2]* الشطح : كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى ، تصدر من أهل المعرفة باضطرار واضطراب ، وهو من زلات المحققين ، فإنّه دعوى حتى يفصح بها العارف ، لكن من غير إذن إلهي ، بطريق يشعر بالنباهة ، مأخوذ عن : علي بن محمد بن علي الجرجاني – كتاب التعريفات – ص 118 / 119

[3] – د. أمين يوسف عودة – تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة – ص 156

التي تقتحم دواخله)[1]، الشطح في اللغة المعجمية هو الحركة، وعند الصوفيين فهي حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبّروا عن وجدهم ذاك بعبارة يستغرب سامعها[2].

يستفاد ممّا سبق أنّه كلّما كان النّص حاويّا التأويل والإشارة والمجاز، كلّما كانت له إمكانات واحتمالات عديدة من احتمالات المعنى، وهكذا يتحوّل الأثر إلى نصّ مفتوح يجسّد موضوعا لحياد أو لغياب، أي تبعيد المطلوب والمقاصد الكلاميّة عن القارئ.

الإشارة أساس أسلوب الإشارات الإلهيّة للتّوحيدي(في الإشارات الإلهيّة، تحدّث أبو حيّان بلغة الإشارات)[1]، هو يدرك ما للإشارة من أثر في الأفئدة والأهواء والمشاعر، فتحرّك الحواس والعقول، وتبعث على الدّهشة والإعجاب (... يا هذا : أما ترى فنون الإشارة إلى غايات الحقيقة، بصنوف العبارة عن الأركان الوثيقة، دالّة على الآيات الأنيقة، جامعة للآراء الرّبيقة، فجل في أطرافها طالبا نفسك فيها، وغصّ في أعماقها محصّلا لحقيقتك منها)[2]، نلمح من قوله : " جل في أطرافها " وقوله : " غصّ في أعماقها " دعوة إلى التّأمّل والتّدبّر وقوّة التّركيز، وهذا يدلّ على أنّ التوحيدي متيقن من أنّ اللذة مضمونة، والمتعة موجودة حاضرة، لأنّ عناصر وجودهما متوفّرة، من جدّة واستطراف وإعجاب ومفاجأة، فهذه العناصر تحدث الاستجابة الجماليّة.

---

[1] – البسطامي أبو يزيد – المجموعة الصوفية الكاملة ، ويليها كتاب تأويل الشطح –ص 16

[2] – المصدر نفسه – ص 15

[1] – صلاح عبد الصبور – كتابة على وجه الريح – ص 92

[2] – أبو حيّان التوحيدي –الإشارات الإلهيّة – ص 49/48

التعبير الصوفي خليق بأن يعتمد على الإشارة، لأن العبارة أصبحت عاجزة عن البوح بكلّ ما في الدّواخل من الخفايا والمكنونات (فالإشارة لا العبارة، هي المدخل الرّئيس للتجربة الصوفية)[1]، وهي بذلك حركة إبداعيّة، وسعت مجال اللغة الشعريّة(... والصوفيّة تؤسس لطريقة جديدة في المعرفة، قوامها الذّوق والحدس لا العقل والمنطق)[2]، والتعبير عن الأذواق والأشياء الروحانية والشعورية والنّفسية صعب المنال، فهو يتفلّت ويتهرّب فهو آبق عاق .

حين يريد الصوفي التعبير عن حالة من الأحوال تجده مضطرّا إلى تجاوز العبارة لعجزها عن الوصف، وإبلاغ المراد(ولمّا كانت العبارة موضوعة للإحاطة بالفكرة، وكانت الفكرة أعلى وأجلّ من أن تحصى وأن تحدّ، ومن أن يحاط بها، لجأ إلى الإشارة)[1]، فالصوفي شاعر، بل الشاعر صوفي، فكلاهما أديب، (والأديب عموما ـ والصوفي خصوصا ـ قادر على أن يقوّل اللغة أكثر ممّا تعلّمت قوله) [2].

اللغة الصوفية لغة شعريّة، تتملّص، فهي زئبقية لا تقيد (فكلّ شيء فيها يبدو رمزا، كل شيء فيها هو ذاته، وشيء آخر)[3]، فالصوفي يعبّر عن قضايا غيبية ومطلقة، وبالتالي يصعب حصرها، والإحاطة به(هي تجليات المطلق، تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تتعذر

---

[1] – أدونيس – الصوفيّة والسريالية – ط2– 1995– دار الساقي – بيروت –لبنان– ص 23
[2] – عبـد الحميد هيمة – الخطاب الصوفي وآليات التحويل ، قراءة في الشعر المغاربي– ص 65
[1] – محمد راتب – النّص والممانعة – منشورات إتحاد الكتاب العرب – ص 42
[2] – المرجع نفسه – ص 28
[3] – أدونيس – الصوفية والسريالية – ص 23

الإحاطة به، فما لا ينتهي لا يعبّر عنه إلاّ بما لا ينتهي)[1]، فالمطلق لا يحاط، ولا يقيّد، فالتعبير الصوفي تعبير ناجم عن الأذواق والمشاعر(فا للغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والإشارة، فهي لا تعبّر، ولا تصف، أي لا تبوح ولا تصرّح، وهذا مصدر غموضها)[2].

تتخذ الإشارة أبعادا بنائية تأطيريّة، هي التي تتحكّم بقوانين توزيعها في فصول الخطاب الصوفي المفعمّ بالفنّ والجمال.

4- الـــــرّمز

يعرّف قدامة بن جعفر في كتابه " نقد النّثر "(وأما الرّمز فهو ما أخفي من الكلام ... وإنّما يستعمل المتكلّم الرّمز في كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوما ما بينهما مرموزا على غيرهما)[1]، فالرّمز تعبير بين الخواص، يعتمد عليه حين القصد على إبقاء السرّ محدودا لا مشاعا،أو خوفا من الغير أو تقديسا للشيء المرموز له (فهو وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، وبالتالي فهو أفضل طريق ممكن للتعبير عن شيء لا

---

[1] المصدر نفسه – ص 24–

[2] – محمد بنيس – الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها – ج3– ط1– 1999– دار تو بقال – الدار البيضاء – المغرب – ص 95

[1] – قدامة بن جعفر – كتاب نقد النثر –ص 62/61 و :عبد الحميد هيمة – الخطاب الصوفي وآليات التحويل – ص 193

يوجد له معادل ولا مماثل لفظي، فهو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته)[1].

يولي الصّوفيون للرّمز كما ذكرنا آنفا قدرا كبيرا من الاهتمام (والرّمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلاّ أهله)[2]، وأنواع الرّمز مختلفة وكثيرة، ومنها: التّشبيهات والاستعارات والكنايات، وكذلك الرّمز المكثّف، لهذا كان أدبهم مغمور بهذا، وبالتّالي لا يتوخون الوضوح المبين، والمعروف المألوف، فهم يعمدون الغرابة والغموض، فهما عنصران متكاتفان، ومن شأنهما أن يحقّقا الإثارة والتّفاعل، بخلاف الوضوح والإبتذال، فإنّهما يكسبان الأسلوب برودة وجفاء.

معلوم أنّ التعبير لا يخرج كونه عن استعمال ألفاظ للبوح بها عن معان، وحين يعجز اللفظ عن التعبير عن معنى - ما- لا بدّ من الترقي إلا وسيلة أخرى، كالمجاز، والإشارة ، والرمز، وكلّ وسيلة يمكن بها إظهار المعنى المرغوب فيه(فإياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى العريض، فإنّ اللفظ للعامّة والمعنى للخاصة، وما يرتقي عنهما، فهو سبحات الإلهيّة، ونفحات الرّبوبية)[1]، والذي يرتقي عنهما، وهو وصف العلاقة القائمة بين الخالق والمخلوق، ووصف الأحوال والمقامات، فذلك لا يمكن إلاّ بالاعتماد على الإشارة والرمز، فلا مجال للتوضيح والتصريح، بل للمجاز والتلميح .

---

[1] – مصطفى ناصف – الصورة الأدبيّة – ص 153

[2] – أبو نصر عبد الله علي السراج – اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي – ص 339

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 346

استعمل الصوفيون الرّمز بل اعتمدوا عليه (عساه أن يساعدهم في إيصال وإبراز ما يعتمل في نفوسهم، وما يسيطر عليهم من مشاعر، تتأبّى على اللغة المعتادة التي عانوا كثيرا من قصورها، عن البوح بمشاعرهم الوجدانية)[1].

الرّمز صورة من الصّور اللغوية، يلجأ إليها الكاتب أو المبدع تبعا للظروف، فهو(تلطّف في الإفهام بإشارة أو بإيحاء أو تلويح، ويقول الفرّاء: إنّ العرب تسمّي كل ما وصل إلى الإنسان كلاما بأيّ طريق وصل)[2].

يستعمل الرّمز عند ما يصعب التعبير عن أمر لطيف أو دقيق تعجز اللغة عن وصفه، أو عندما لا يراد البوح به يقول "يونغ": (الرّمز وسيلة لإدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، فهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته)[1]، فالرّمز بحر شاسع، يغرف منه دون أن ينفد، فهو الملجأ عندما تعجز اللغة يقول فريزر:(الرّمز إلى جانب كونه إشارة تتحدّد، فهو وسيلة فنّية ، يمكننا أن نوحي بها، أو نعبّر عن أيّة حالة من الحالات النّفسيّة وكلّ ما في الكون ينزع إلى أن يكون رمزا)[2].

قسّم أرسطو الرّمز إلى ثلاثة أقسام، رمز نظري، ورمز عملي، ورمز شعري أو جمالي، والذي يهمّنا ويناسب الموضوع، هو الرّمز

---

[1] – عبد الرّازق الكاشاني – معجم مصطلحات الصوفية – ص 17
[2] – د. هيفرو محمد علي ديركي – جمالية الرّمز الصوفي ، النّفري ، العطار، التلمساني– ص 19
[1] – مصطفى ناصف – الصورة الأدبيّة – ص 153
[2] – د. هيفرو محمد علي ديركي– جمالية الرّمز الصوفي ، النفري ، العطار ، التلمساني– ص 21

الجمالي المعبّر عن العواطف والمشاعر والدّواخل (الرّمز الذي يعني حالـة باطنيّة معقّدة مـن أحوال النّفس، وموقفا عاطفيّا أو وجدانيّا)[1].

حمد القشيري واضعي كتب اصطلاحات الصوفية صنيعهم حيث يقول: (نعم ما فعل القوم من الرّموز، فإنّهم فعلوا ذلك غيرة على طريق أهل الله عزّ وجلّ، أن يظهر لغيرهم فيفهموها على خلاف الصّـواب، فيفتـنوا أنفسهـم، أو يفتنوا غيرهم)[2].

لجأ الصّوفيّون إلى الرّمز والتّلميح والإشارات، لأنّه يصعب عليهم إشراك من هم من غيرهم في شعورهم واهتماماتهم قال ابن عربي (... إنّه ليس في مستطاع أهل المعرفة إيصال شعورهم، وغاية ما في هذا المستطاع، هو الرّ مز إلى تلك الظواهر للذين بدأوا في ممارستها)[1]، وعدم الاستطاعة هنا، ليس عدم القدرة، وإنّما عدم قبولهم لمعرفة غيرهم لأسراهم سوى من هم على طريقتهم، فلجوء الصّوفيين إلى الرّمز والغموض مفاده وأسبابه عديدة، ومنها اضطهاد بعض العلماء والحكّام للعقيدة الصّوفيّة، ممّا دفعهم إلى الأخذ بالتّقيّة، والعمل على التّعمية المتعمّدة في أكبر الأحيان، فالمقصدية تكون جليّة في أغلب الخطابات بين الملقي والمتلقي عدا الخطابات الرمزية (تكون متوارية تحدّدها القراءة، حيث يرتبط النص بالحركة النفسية للمبدع)[2].

---

[1] – د. عاطف جودة نصر – الرّمز الشعري عند الصّوفيّة – ج3– ط3–1988 –دار الأندلس – بيروت – ص 18

[2] – عبد الرازق الكاشاني – معجم اصطلاحات الصوفية – ص 20

[1] – نور سلمان – معالم الرّمزية في الشعر الصّوفي العربي – الجامعة الأمريكية في بيروت – حزيران – 1945– ص 40 –

[2] – د. محمد زايد – أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفنّي – ص 130

يملك الشوق إلى الله قلوب الصوفيين، فتسبح أخيلتهم في ملكوت الخالق الباري يقول أبو حيّان التوحيدي: (الصّوفي في مناط الرّبوبيّة، وتعبيره في حضرة الله باللغة عجز)[1]، لذلك وسيلته الرّمز، لأنّ الرّؤية الصوفيّة رؤية واسعة رحبة، والعبارة عاجزة محدودة، يقول النّفري مصوّرا صعوبة الأمر وانفلاته وتمرّده: (كلّما اتّسعت الرّؤية، ضاقت العبارة)[2]، ويبرز هذا المعنى بعبارة أدقّ، ونظرة أصدق، فيقول: (الحرف يعجز عن أن يخبر عن نفسه، فكيف يخبر عنّي ؟)[3]، يقتفي الصوفيون الأسلوب الرّمزي، ويؤثرون التلميح عن التصريح.

يتّخذ الأدباء الصوفيّون طرائق وأساليب لشدّ المتلقي، ومنها استعمال الرّمز، وذلك لما فيه من السّحر اللاّفت للانتباه، وشدّ البال، واسترقاق النّفوس، وإدهاش العقل، والتّأثير على المشاعر، حتّى كأنّ عباراتهم تعاويذ وتمائم، تعلق بالقلوب، ومن ناحيّة أخرى لما يحمله من كثافة المعنى، وإيجاز اللفظ، خاصّة وأنّ غالبيتهم صرّحوا مرارا وجهارا أنّ العبارة عندهم ضاقت والمعنى اتّسع(لقد ضاق اللفظ واتّسع المعنى)[1]، العبارة مهما كانت منتهية، فهي تعبّر عن منتهي، والتصوف تعبير عن ما لا ينتهي، فكأنك استعملت شيئا فيما ليس له(أجلّ معبودا ومقصودا، وعزّ مطلوبا وموجودا، إن كنيت عنه سبق التصريح به، وإن

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي– الإشارات الإلهيّة – تحت عنوان: ميمون الإبتداء مبارك الإنتهاء– ص 1

[2] – عبد الجبار النّفري – المواقف والمخاطبات – ص 115

[3] – المرجع نفسه – ص 66

[1] –أبو حيان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 152

صرّحت به غلبت الكناية عليه، وإن عبّرت عن صفاته كدرت العبارة)[1]، فاللغة الصوفيّة مرنة متمدّدة .

يتسم الرّمز بالغموض، فهو حمّال أوجه، نزّاع إلى استيعاب كلّ تقنيات التّعبير الفنّي من استعارة وكناية ومجاز، والصوفيون مولعون، يعشقون الغموض والتأويل، باعتبارهما فضاءين مناسبين لمجاذبة المعاني الاغترابية الو جدية، ثمّ لاعتبار ذينك المسلكين أحسن معبّر عن خوالج النّفوس ومكنوناتها وأغوارها(فلقد أسهم المتصوّفة في خلق وعي للتلقي بدفع المتلقي إلى سحر الرّمز والإشارة والتّأويل، وهي أولى دلالات عدّت نصوصهم ضمن دائرة الاتصال الأدبي)[2]، فكلّما كانت الدّلالات والمعاني مترامية، كلّما استحوذت على جماليّة الإغراب الذي هو مطلب متعشّق في فنّيات الدّلالة الأدبيّة (لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبعد)[1].

الفنان بشكل عام يمقت النّمطية والرّوتين والتكرار المملّ، والصوفي فنان مرهف (ولما كان الفنان بشكل عام والمتصوف بشكل خاص يتمرّدان ويرفضان النّمطية التي تحاول السلطة فرضها، يلجأ المتصوّف والفنان إلى إبداع رموزه الجديدة التي تعبّر عن مقولات ومفاهيم جديدة، فيتمرّد الفنان بألوانه غير المألوفة، ويتمرّد الصوفي

---

[1] – المصدر نفسه – ص 37

[2] – آمنة بلعلى – تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة – ط1– منشورات الاختلاف – 2002– ص89

[1] – الجاحظ – البيان والتبيين – ج1 – ص62

بلغته الرّمزية)[1]، خاصة وأنّ السلطة ساعة ظهور الأدب والفكر الصوفـي عموما، كانت تخاف من مغبّة الكلام غير الصريح الذي قد يؤلّب عليها شعوبها ورعيّتها، وهذا من بين أسباب اضطهاد الصّوفية آنذاك من قبل الحكام وحتى العلماء، خوفـا من الفتنة، أو الخلط في الدّين .

وعموما فإنّ الصوفيين يعبرون عن قضايا روحانية ومواجيد شعورية غيبية، ولا يستطيعون وصفـها باللغـة العـادية الصريحة(فالصوفيون لا يستطيعون أن ينقلوا مشاعرهم ومواجيدهم بوضوح، لأنّها لا تدرك إلاّ بالذوق، ولا يعبّر عنها إلاّ بلغة الإشارة والرّمز والخيال، وتلك المشاعر والمواجـيد، لا تسمو إليها لغة المنطق والقياس)[1].

يستند الصوفيون ويعتمدون على الإشارة والرّمز واعتماد لغة الشطح (التي تنفذ إلى أغوار الوجدان، وتستجيب لأدقّ خلجاته)[2].

ولوع الصوفيين بالرّمز جعلهم لا يكتفون به في الكلمات والجمل، بل بالغوا في ذلك، و تعدوا في استعماله في الحروف، ومن الخصائص الرمزية في تراث الصوفية كلامهم على الحروف، يقول القاشاني معرّفا الحروف: (بأنّها الحقائق البسيطة من الأعيان)[3].

يبحث الصوفيون في تعبيرهم عمّا يجول بخواطرهم، ويسبح في مخيلتهم، ويجيش بعواطفهم الرهيفة، فيبحثون عن وسائل توسم بالإيجاز

---

[1] – د. هيفرو محمد علي ديركي – جمالية الرّمز الصوفي – ص 58
[1] – المصدر نفسه –ص 66
[2] – د. وفيق سليطين – الشعر والتصوف – ص 12
[3] – عبد الرزاق الكاشاني – معجم اصطلاحات الصوفية – ص 71

ليعبّروا عن معان أوسع وأرحب، فلا يجدوا إلى ذلك سبيلا سوى الرمز والإشارة، ومن ذلك تجدهم يولون الحروف اهتماما شديدا (واستيقن أنّه لا حرف، ولا كلمة، ولا سمة، ولا علامة، ولا اسم، ولا رسم، ولا ألف، ولا ياء، إلاّ وفي مضمونه آية تدلّ على سرّ مطويّ، وعلانية منشورة، وقدرة بادية، وحكمة مخبورة)[1].

يلجأ الصوفيون إلى الرّمز مرغمين، حيث لم يجدوا وسيلة تعبّر عن ألطف ما في نفوسهم وما يغمرهم من فرح حين يرتقون من حال إلى حال، أو من مقام إلى مقام، ونشوة الفرح والشعور باللذة والمتعة تجعلهم ينزعون إلى الرّمز يقول القاشاني: (لما ارتوت في منال القرب سرائرهم طفحت في مجالس الأنس ومحاضر القدس ضمائرهم باحوا بسرّ توحيدهم بوح السّكران المسرور، وتكلّموا في علم التوحيد بلسان الذوق والإشارة لضيق العبارة)[1]، فالذي هو في القلب يعجز اللسان عن البوح والتعبير به، وتخون الحروف والألفاظ عن الإيفاء بأداء معانيه، فيلجأ إلى الرّمز والإشارة لا إلى العبارة، لأنّ اللغة ضعفت عن أداء المعنى الصوفي(فبنية الكتابة الصوفية تقوم على لغة التشويق للبحث والسؤال ومعرفة المجهول والدخول في حركة اللانهاية، هكذا يستجيب لبعد اللانهاية في المعرفة، بعد اللانهاية في التعبير)[2]، فالمواضيع التي يبحث فيها الصوفي بعيدة المنال أو التعبير عنها، فبعدها يتطلّب بعد التعبير عنها وصعوبتـه، فالرمـوز والألغاز(إنّما هي أدوات يستخدمها

---

[1] – أبو حيان التوحيدي –الإشارات الإلهية – ص 5

[1] – د. هيفرو محمد علي ديركي – جمالية الرمز الصوفي – ص66

[2] – أدونيس الصوفية والسريالية – ص 145

أقطاب التصوف وسيلة إلى التحدّث عما رمزت إليه، والإشارة إلى ما الغزت له)[1].

التعبير الصوفي تعبير يعتمد على الذوق، فأحوالهم متغيّرة بتغيّر المقامات التي يترقون إليه، وبالتالي لا تستطيع اللغة العادية تلبية رغباتهم، ولا وصف ما يشعرون، فلا تشفي غليلهم(والتعبير بالرّمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدّها الكلمة)[2]، فعجز اللغة العادية المتواضع عليها أدّى إلى خلق لغة ثانية داخل اللغة الأولى، هي لغة الرّمز والإشارة (فما لا يمكن أن يوصف أو يحدّ د أو يعبّر عنه باللغة الصريحة، تمكن الإشارة إليه رمزا)[1]، حيث أنّ الألفاظ في الأدب الصوفي عجمت عن التعبير، لذلك كان لا بدّ من الاستعاضة بالرّمز(فالرّمز اللغوي يؤازر الرّمز الموضوعي في تكثيف التجربة الصوفية التي تعبّر عن حالة باطنيّة، والتعبير بالرّمز هو وحده الذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخييلي لهذه الحالة)[2]، فالصوفية بأذواقهم لا بعقولهم، لأن معرفتهم(إلهاميّة تشرق في النفس، وليست كسبا يتم بالجهد والاختيار، ومن هنا كانت التجربة الصوفية بدئية لا تعلّل بالعقل بل العقل هو الذي يعلّل بها)[3]، لهذا يعدّ معجم الأدب الصوفي البكارة اللغوية كما يعدّ منبعا للمذهب الرّمزي، حيث لجأ الصوفيون إلى الغرابة والتخيّل واللامعقوليّة وأحدثوا علاقات جديدة بين الألفاظ، لذلك

---

[1] – د. هيفرو محمد علي ديركي – جمالية الرمز الصوفي ، النفري ، العطار ، التلمساني–ص 66

[2] – أدونيس – الثابت والمتحول –ج2– ط1– 1997 –تأصيل الأصول – دار العودة – بيروت – ص 95

[1] – المرجع نفسه – ج2– – ص 95

[2] – د. صابر عبد الدايم – الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه – ط2– 1984– ص 117

[3] – أدونيس – الثابت والمتحول – ج2– ص 95

سبقوا المذهب الرمزي في أوروبا، ومن أهمّ خصائص هذا المذهب، تراسل الحواس، وتراسل الحواس هو إحداث تغيير في مدركات الحواس، بحيث تتراسل وتقوم كلّ منها بوظيفة الأخرى .

وعلى العموم فإنّ لجوء الصوفيين إلى الرّمز والإشارة والتلميح بغرض وقصد إثراء النّص وإيحائيّته، ليكون ذلك تحريضا لخيال المتلقي، واستفزاز نفسيّته، وفي نفس الوقت لبلوغ غايته(وليس يوصل إلى أعماق الفلسفة وعويص الحكمة الإلهيّة إلاّ بالإشارة والرّمز والإيماض)[1] .

استعمال الصوفيين الرّمز ليس من باب الإبهام والانغلاق، وإنّما يستخدمونه لتوضيح الدّقيق اللطيف، فكلّ ملق قصده وهدفه فهم الملقى عليه(حتى إنّ الرّمزية الصوفيّة ليست بعيدة عن البلاغة العربيّة، وعن الأدب العربي، ولذلك فإنّ أثر السماع عند الصوفيّة محكوم بأنّ أوّل درجاته فهم المسموع وتنزيله على معنى يقع للمستمع، ثمّ يثمر الفهم الوجد، ويثمر الوجد الحركة بالجوارح)[1]، فالغاية عند كليهما هو الوصول إلى الفهم والإفهام، ومن أجل توضيح المعنى المغيّب والمستتر خلف العبارة، دعا شعراء الصوفية ونثارهم إلى استخدام التأويل محاولة للتفسير والتوضيح، وفكّ شفرات النّص ومغالقه .

لتبيان أسبقية الأدب الصوفي وإبداعيته، وأنّه سبق عصره في كثير من النقاط، ومن خلال ذلك تبدو مساهمة الأدب العربي في الآداب

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – المقابسات – المقابسة 29– ص186

[1] – محمد بركات حمدي أبو علي – بحوث ومقالات في البيان والنّقد الأدبي – دار البشير للنشر والتوزيع – 1988– عمان – الأردن – ص 248

العالمية، وأنّه لم يكن مستهلكا وحسب، وليتجلى ذلك نحاول أن نقوم بموازنة بين الصوفي والرّمزي، مع العلم أنّ تاريخ الصوفية أقدم بكثير من تاريخ الرّمزية .

يتميّز الأدب الصّوفي ـ شعرا كان أم نثرا ـ بطابعه الوجداني، لذا يعتمد على الكناية الغامضة المتكلّفة والتّفنن البديعي والرّمز المتعمّد الذي يستر به الصّوفي أغراضه خوفا من الإضطهاد، أو أنّه يلجأ إلى الغموض حين يصعب عليه إشراك من هم من غير الصّوفية في شعوره هذا، فقد ذكر ابن عربي (إنّه ليس في مستطاع أهل المعرفة إيصال شعورهم إلى غيرهم، وغاية ما في هذا المستطاع هو الرّمز إليها)[1].

كان الرّمز قديما تمتعظه النّفس و تأباه، ثمّ ما لبث أن تطوّر مدلوله(فأصبح يسدّ عجز اللغة في أداء معان وصور مستعصيّة، وفي التّعبير عن شعور ذاتي ضبابي)[2].

يبرز ابن عربي بأنّ أهل المعرفة وهم المتصوّفة لا يستطيعون التأثير في غيرهم بالمصارحة والمباشرة لأن أفكارهم روحيّة وجدانية فهي في حاجة إلى التّلميح والإشارة والرّمز، وبتعبير أدقّ لا تستطيع اللغة أن تعبّر عن الخلجات والمعاناة، لذلك نجم الغموض الذي أضفى على الأدب الصّوفي عموما والشعر خصوصا ثوبا من الغرابة والالتواء، فغدا بذلك غامضا غموض التّجربة الصّوفية.

أصبح الرّمز يسدّ عجز اللغة في أداء معان وصور مستعصية ،وفي التّعبير عن شعور ذاتي ضبابي، فلم يعد بذلك وسيلة فحسب بل غدا

---

[1] – نور سلمان – معالم الرّمزية في الشعر الصّوفي العربي ــ ص 3

[2] – المرجع السابق – ص 3

أيضا طريقة في التّعبير لا غنى للأديب الصّوفي عنها، سيّما إذا توخّى في تعبيره الانطلاق من الذّات والأشياء الملموسة إلى أغوار اللاّوعي، والرّمزية عموما هي لون من التّعبير الأدبي تبتعد عن كلّ ما هو واضح جليّ وسطحي مبتذل، لذلك فالرّمز يحمل القارىء إلى الولوج والإبحار في أغوار النّص عن طريق الوهم والخيال، فالأديب في تعبيره الذّاتي يعتمد على الرّمز لإظهاره معان كانت ضبابية معتمة، مستندا على خياله الثاقب الجموح من جهة، وعلى أسلوبه الإيقاعي الموسوم والمغمور بالصّور المثيرة والألفاظ الموحيّة التي تهزّ الكوامن وتبعث في الخيال متعة التّأمل والتّبحر وإعمال البصر والبصيرة .

يتميّز الأسلوب الرّمزي بما يتميّز به الأسلوب الصّوفي باعتماد هما على الإيحاء في اللفظ والغموض في المعنى، مثلما يمتاز الأديب فيهما بمزج أحاسيسه بالموضوع وكذا بالنّزعة المثالية، فهما يتعطّشان إلى الانطلاق من حدود المكان والزّمان إلى عالم ما وراء تلك الحدود والإتّحاد بأسرار الكون الأزليّة.

يلتقي الأديبان والأدبان إذا في النّزعة كما ذكرت آ نفا، ويتشابهان في أنّ كليهما يتّجهان اتّجاها وجدانيا لا واقعيا، هذا الاتجاه الوجداني يسمو بالنّفس الإنسانية إلى ملإ أعلى لا تحدّه حدود، وما صرخات الرّمزيين في الابتعاد عن الواقع المادي إلاّ ترجيعا وترديدا لصدى زفرات المتصوّفين وما فيها من نفور من ذلك الواقع، فالمتصوّفة أفادوا واستفادوا من الرّمزية، فالصوفية أقدم وجودا، ومن معالم التقاء

اللونين صراعهما بين الحقيقة والوهم، وبين الفناء وحلم الخلود الرّوحي، واتّخاذ الرمز المكثّف الذي يحقّق الإيجاز في اللفظ والسّعة في المعنى.

ينظر الصّوفيّون والرّمزيون إلى الواقع نظرة جفاء، فهو لا يوصل إلى الحقيقة المطلقة، وإنّ الوهم والخيال هو مرتع لقرائح الصّوفيين والرّمزين، وأنّ العقل قد فشل في إشباع تعطّشهما إلى المعرفة الحقة، ومعنى ذلك أنّ العقل لا يبدع، وإنّما الخيال هو المبدع.

يتقاطع كلّ من الأدبين (... في أنّ كليهما يعتمد على الرّمز بالاعتماد على الكنايات والاستعارات والتّشبيهات وما يقارب ذلك من الصّور البنائيّة التي فيها التّعبير المجازي عن المعنى الحقيقي، لذلك تكون الإشارة والتّلويح والتّلميح لا التّصريح والتّوضيح، فالرّمز في هذه الحالة فنّي يثير ذوق السامع والمتلقي عموما، كم أنّه يحلّق بالمتذوّق في أجواء الحلم والخيال بما يبعثه بصوره المتموّجة المثيرة المنبّهة، لكنّ الأدبين يفترقان من حيث أنّ الصّوفي لم يتحرّر في أدبه من طابع المذهبيّة، وما تفرضه عليه من معان ورموز واصطلاحات خاصّة، بينما الرّمزي فنّان يتوخّى الفنّ والجمال)[1].

يهيم كل من الصّوفي والرّمزي بالإيقاع والموسيقى،وبهما يأسران المتلقي، كما يلتقيان في كونهما يهتمان كثيرا في أدبيهما بالغموض والإيحاء وتراسل الحواس .

[1] ينظر – معالم الرّمزية في الشّعر الصّوفي العربي – ص4

يلتقي التصوف مع الرّمزية في أنّ كليهما يشتركان في وسائل التعبير والتصوير(فالرمز يون يشاركون المتصوّفة في إحساسهم بقصور الأداء واللغة والإمكانيّة التعبيرية والتّصويريـة فـي الإنسـان)[1].

إنّ من أوجه التلاقي بينهما أنّهما يميلان وينزعان(إلى استبطان حقائق الوجود والنّفس على صعيدي الأداة والرّؤية، إذ لم يعد الشعر عندهم تعبيرا بـاردا عن المشاعر أو الانفعالات، أو عن علاقاتنا بالأشياء الموجودة في الطبيعة، بل تحوّل إلى رغبة قويّة في معرفة الأشياء من الدّاخل)[2].

لقد كان المتصوّفة أسبق من الرّمزيين من حيث استعمال الرّمز والإشارة، واستبطان حقائق الوجود، والميل إلى الخلوة، والدّليل هو أنّ الرّمزيين تأثروا بالصوفيين(لا شكّ أنّ الرّمزيين استعانوا بوسائل المتصوّفة وتصوّراتهم، فكانوا في أشعارهم يتجاوزون الدّلالة اللغويّة للألفاظ، ويعتمدون على الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات، أو ما يسمونه بنظرية التراسل، كذلك يعتمدون على الموسيقى في الإيحاء بالمعنى، كما يعتمد الصوفي في حلقات الذكر)[1].

يتقارب الشاعر الرومانتيكي وخاصة الرّمزي مع نظرة الصوفي(فالصلة بينهما تنبثق من سعي كلّ منهما إلى تصوّر عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصوّر هو الإحساس بفظاعة الواقع

---

[1] – أمين يوسف عودة – تأويل الشعر وفلسفته عند الصّوفية– ص 155

[2] – المصدر السابق– ص 155

[1] – د. إبراهيـم محمـد منصور – الشعر والتّصوّف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر – ص 93

وشدة وطأته على النّفس، وصبوة الرّوح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا)[1].

الرمزي والصوفي تجمعهما علاقة حميمية من حيث التعبير لا من حيث الارتباط، فالأول مرتبط بالحياة غالبا، والثاني مرتبط بالخالق، فهو موصول بالمعبود (فكلاهما يتخذان طابع الاختزال والتكثيف، ويكتفيان باللمحة والإشارة، فالإحساس بالمعنى عند الصوفي أو الشاعر أكبر عمقا من أن تستوعبه اللغة)[2]، فالشاعر الرمزي والصوفي ذوا إحساس رقيق غامض، وكلاهما يحملان أحلاما وطموحات وإن كانت تختلف ، فالصوفي شاعر، والشاعر كالصوفي (فالشاعر لا شك يطمح إلى نوع من التسامي فيما يرومه من أفكار، وفيما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، متجاوزا بذلك قسوة الواقع وتناقضاته وآلامه)[1].

يتشابه الرمزي مع الصوفي في أنّ كليهما ينظران إلى العالم الخارجي نظرة استبطانية، وإن كان الصوفيون أكثر عمقا، وأشد غورا، ويتجلّى هذا في المجاهدة وتصفيّة النّفس(حتى يكون الصوفي هو والشيء عينا واحدا فيما يعطي معنى الاتحاد أو الحلول، تعبيرا عن الحالة النّفسيّة التي تستحوذ عليه)[2].

يحتاج كلّ من الصوفيين والرمزيين إلى التأويل للوصول إلى المعنى والمغزى وهذه الصلة بين الرمزية والصوفية(هي التي تحتّم على قارئ للشعر الصوفي، أن يتوسّل في الاقتراب من منهج التأويل

---

[1] – أمين يوسف عودة – تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية – ص 143
[2] – المصدر السابق – 138
[1] – المصدر نفسه – ص 143
[2] – نفس المصدر – ص 156/155

..... فالتأويل الرمزي يعدو إستراتيجية تأويليّة منطلقها المتلقي، وموقعها النّص، ومن هنا يفرض التأويل نفسه أداة لقراءة الشعر الصوفي)[1].

الصوفي والرمزي يتقاطعان في أنّ كلّ منهما يستعملان الخيال والعاطفة، ويحلمان ويلجآن في التعبير إلى الرّمز والإيحاء، ويهويان الخلوة، ولقد صوّر لنا سبط ابن الفارض نقلا عن ولد الشاعر حاله قائلا: كان الشيخ - رضي الله عنه - في غالب أوقاته، لا يزال داهشا، وبصره شاخصا، لا يسمع من يكلمه ولا يراه، فتارة يكون واقفا، وتارة يكون مستلقيا على ظهره، مسجى كالميّت، يمرّ عليه عشرة أيّام متصلة، وأقلّ من ذلك أو أكثر، وهو على هذه الصفة، ولا يأكل، ولا يشرب، ولا يتكلّم)[1]، كلاهما يصاب بالدّهشة والرّعشة أثناء القول، يصابان بالاضطراب والقلق، يقول ابن الفارض معبّرا عن هذا :

تَرَى المُحِبِّينَ صَرْعَى فِي دِيَارِهِمْ ** كَفِتْيَةِ الكَهْفِ لاَ يَدْرُونَ كَمْ لَبِثُوا

وَاللهِ لَوْ حَلَفَ العُشَاقُ إِنَّهُمْ صَرْ** عَى مِنَ الحُبِّ، أَوْ مَوْتَى لَمَا حَنَثُوا[2]

فالعشق هنا الفناء في حبّ الله .

ينماز الأدب الصوفي بسمة الإبداع، فهو لا يعرف الرّكود، وأنّه يلهث وراء الجديد لذلك فإنّ الصوفية الحديثة(ترفض الواقعية كمذهب أدبي، لأنّ الأدب الذي يقتصر على تصوير الواقع هو أدب قاصر على

---

[1] – ينظر – عبد الحميد هيمة – الخطاب الصوفي وآليات التحويل – ص 155/ 156

[1] – ينظر – د. إبراهيم محمد منصور – الشعر والتصوف– ص 26

[2] – الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني ، الشيخ عبد الغني بن اسماعيل النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – جمعه : الفاضل رشيد بن غالب اللبناني – ضبطه وصحّحه : محمد عبد الوهاب النمري – ج1– ط1– 2002– منشورات محمد بيضون – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ص 16

السّمو بالإنسان)[1]، يبرز هذا مهمّة الأدب الصوفي الذي يهفو ويرمي باستمرار إلى الرقي بالإنسان والرّفع من قيمته(الصوفية تدعو إلى السمو والارتفاع بالنفس البشرية فوق تفاهات الحياة اليومية)[2].

يخلق الشاعر الرمزي بفنّه عوالم متكاملة لها سحرها وروعتها، ولها أيضا صداها في نفس القارئ وفي واقعه، دون أن تكون هي هذا الواقع، وإنما تكون القصيدة حافزا للقارئ على أن يرغب في الانطلاق من هذا العالم ومن المشاعر التي تحاصره فيه إلى الفردوس الموعود الذي تكشف أمامه، بهذا يكون الشاعر نبيّا أو قديسا، ويسميه "رامبو" الشاعر الملهم، بمعنى أنّه مزوّد بقوى تجعله يرى ما وراء الأشياء في عالم الواقع، ويذهب إلى الجوهر المختبئ في العالم الميثالي[1]، والصوفي شاعر ملهم، يعيش في عالم الأرواح، في عالم الماوراء الطبيعة والواقع، فهو يحلم بحياة أبدية هناك، بعيدا عن الوسط المعاش، لهذا تجده يفضل الانزواء والاغتراب .

5 ـ الإفراط في استعمال المحسّنات البديعية

يتميّز أسلوب الأدب الصّوفي ـ زيادة على الرّمز ـ بالمحسّنات البديعيّة بمختلف أنواعها، اللفظية منها والمعنويّة، وأفرطوا في استعمالها(كوسيلة للتّعمية وإخفاء الأغراض والمعاني، وبعث نوع من الإيقاع الذي يعبّر عن أحوالهم النّفسية)[2].

---

[1] – د. نبيل راغب – موسوعة النظريات الأدبية أدبيات – 412

[2] – المرجع السابق – ص 403

[1] – ينظر – تشارلز تشاويك – الرمزية – تر : نسيم ابراهيم يوسف – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1992– مصر – ص 12

[2] – نور سلمان – معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي – ص 40

يستعين التوحيدي بالبديع شأنه شأن أهل عصره، إلاّ أنّه خالفهم في كيفية استعماله، فلن يكون مفرطا مسرفا مثلهم، بل كان يأخذ به عند الحاجة إليه.

ولع الأدباء والكتاب بالبديع، وذلك لما له من أثر في النفس، وبعث الأريحيّة فيها، ولما له من قدرة تزيينية وتجميلية للمبنى والشكل، فهو(يعنى بطلاء المبنى وزخرفته، فهو علم طرق التحسين الشكلي)[1]، لهذا عني به الأدباء - شعراء ونثار - ولم يستغنوا عنه، يقول الخطيب القزويني " 666هـ - 739 هـ " (فالبديع حلية يزيّن أو يحسّن بها الكلام، وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة)[1]، فهو علم يستميل به الأدباء المتلقين ويجذبونهم ويكسبونهم، فجودة الكلام وتحسينه يقع موقعا حسنا من المتقبل، يسحره ويسبيه.

كان يلجأ غالبا إلى البنية الضدّية، حين يريد الجمع بين الأضداد، ليوازي المفارقة الأزلية في الجمع بين الحياة والموت، وهذه الأضداد، لا تبرح كونها صراع بين الحزن والفرح، وبين التفاؤل والتشاؤم، وبين السالب والموجب، وبين التذلل والانكسار من جهة، وبين العز والشموخ من جهة أخرى، فاستعماله الطباق لاستيعاب الصفات المتضادة، والجمع بينها، فيظهر لك ذلك التوليف الإبداعي الذي يحدثه أبو حيّان التوحيدي من خلال إثارة المتضادات، وهذا يوجد في مواطن كثيرة من رسائل

---

[1] – د. جميل عبد المجيد – بلاغة النص ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية – دار غريب للطباعة والنشر – 1999– القاهرة – ص 15

[1] – الخطيب القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة ، المعاني والبيان والبديع – وضع حواشيه :إبراهيم شمس الدين – ط1– 2003– دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ص 255

الإشارات الإلهيّة(... محوت وأثبت، وجمعت وفرّقت، ونصحت وغششت، ومحضت ومذقت، وعسّرت وسهّلت، وصدّقت وكذبت)[1]، بمثل هذا يواصل في مواطن أخرى، إلاّ أنّه يغيّر الصيغة(... أعزّوك فلا تذلّ، أعلوك فلا تسفل، غسلوك فلا تتوسّخ، نقوك فلا تتلطّخ، يسّروك فلا تتعسّر)[2].

يستعمل الصّوفيون كثيرا " الطّباق " وهو يمثّل جدل الأضداد في الفكر الصّوفي(هذا الجدل الذي ينتهي إلى إلغاء الضّديّة من الكون، أمّا ظاهرة الجناس التي تشير إلى الوحدة ، ولكن عبر التّنوّع والكثرة)[1]، فالنظرة الصّوفية لا تؤمن بالأضداد بل تؤمن بالتّكامل .

يبرز العلوي قيمة الجناس، وكيف أنّه يلعب بمخيّلة المتلقي، ويأخذ بها في فضاء واسع(هو عظيم الموقع في البلاغة، جليل القدر في الفصاحة، ولولا ذلك ما أنزل الله كتابه المجيد على هذا الأسلوب، ولا اختاره له كغيره من سائر أساليب الفصاحة، وهو من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرّة من الفرس)[2].

يمتاز أسلوب أبي حيّان التّوحيدي الذي اتّبعه في التّعبير عن عقائده الصّوفيّة في جمعه بين جمال العبارة ولطف التّعبير إلى عمق الأفكار، فصارت رسائله في الإشارات الإلهيّة منهلا عذبا لمن يتذوّق الأدب، ومصدرا ضخما زاخرا بأفكار التّصوّف والعرفان .

---

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 106

[2] – المصدر نفسه – ص 3

[1] – د. أمين يوسف عودة – تجلّيات الشعر الصّوفي –قراءة في الأحوال والمقامات – ص 17

[2] – علي الجندي – فنّ الجناس ، بلاغة ، أدب ، نقد – دار الفكر العربي – مصر – 1954– ص 18

يوافق أبو حيّان بين أدبيّته وتصوّفه، لذلك تراه منسجما متناغما في أفكاره وتعابيره ممّا زاده براعة، فبراعته الأدبيّة لم تزد ه إلاّ براعة في التّصوّف، وفي كيفيّة إيصال آرائه وأفكاره للمتلقّي، فالقارئ لأبي حيّان يصاب بالإعجاب والدّهول والافتتان وفي نفس الوقت بالمتعة واللذة ، لذلك يمكن القول : إنّ الصوفية لم يكونوا أصحاب إشارة ، بل إشارة وعبارة .

6- عنصرا الإدهاش والغرابة :

هما عنصران كفيلان بتحقيق عنصر التشويق وخلق الاستثارة، وبالتالي شدّ المتلقي وإيساره، وبعث اللذة والمتعة وحبّ الاستطلاع فيه، ومعرفة الغاية والمقصد، فالإدهاش والغرابة وعدم التّوقّع من شأنهم تحقيق غاية الرّغبة في معرفة النّتيجة والسّر[1].

قوام الفنّ الصّوفي الدّهشة والإغراب، والدّهشة ناجمة عن الغرابة، فكلّما كان الأمر غريبا كان مدهشا(احتجب عن الجهل بالحلم، غضّ عن الفهم بالوهم)[2]، الدّهشة لسان الإشارات الإلهيّة، وأسلوبها المعتمد من حيث التّفنّن في انتقاء الألفاظ واشتقاقاتها، وسلامة تراكيبها، وإيحاءاتها، وفي اختيار المعاني وعمقها وجدّتها وغموضها، وبعبارة أكثر دقّة، أنّ التوحيدي في إشاراته خالف المألوف في التّعبير، وهو ما يسمّى بـ" التّبعيد "(حدّثوني عن معنى يزعجني، ومع إزعاجه يعجبني، وأعشقه ويعشقني، ومع عشقه وعشقي يتعبني، أمر خارج عن العادة،

---

[1] – ينظر – أحمد أمين – النّقد الأدبي – ط4– 1967– دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان – ص 175

[2] – أبو حيّا التوحيدي –الإشارات الإلهيّة – ص 112

وغريب في التّعامل، ومنكر عند الجمهور)[1]، الدّهشة هنا ناجمة عن كون المزعج والمتعب، يحقّقان الإعجاب والعشق، وهذا غير مألوف، فالتّمرّد عن المألوف، والخروج على ما اعتاد عليه الجمهور في نظر التّوحيدي جمال يثير الدّهشة والتّعجيب (فهو بعث للمدهش الغريب)[2]، وترجمة ما في النفس صعب لأنّه دقيق رقيق، فلغة العرف عاجزة (فالوجد الصوفي لا يبلغ إلاّ على سبيل التقريب بواسطة لغة العرف المشترك التي لا تستطيع تصوير أكثر المشاعر، فيقع الصوفي في الإغراب إذا استعمل ألفاظه الخاصة، وفي الإلباس إذا استعمل المتداول)[1]، أي المستعمل بين الصوفية أنفسهم .

تصاب النّفس بالشعور بالملل والركود، كلّما حدث التكرار والتزام المألوف، سئل أبو حيّان التوحيدي عن العتيق والحديث من الكلام، فأجاب بقول خالد بن صفوان حين قيل له : أتملّ الحديث ؟ قال : (إنّما يملّ العتيق، والحديث معشوق الحس بمعونة العقل، ولهذا يولع الصبيان والنساء، والتعجب كلّه منوط بالحادث)[2]، النّفس ولوعة بالجديد (فلكل جديد لذة)[3]، فالمتعة والأريحيّة بل وجمالية الحياة كلّها في الاختلاف لا في الائتلاف، فتخيّل لو أنّ الناس جميعا يحبّون فاكهة واحدة، ويكرهون باقي الفواكه، ماذا يحدث ؟ وعلى هذا فقس .

---

[1] – المصدر نفسه – ص 343

[2] – صلاح فضل– نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي– دارالآفـاق الجديدة– ط3– 1985– بيروت– ص 83

[1] – د.محمد زايد – أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفنّي – ص 122

[2] – ينظر – أبو حيّان التوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – الليلة الأولى – ج1– ص 24/23

[3] – المصدر نفسه – ج2– ص 24

تحقّق الغرابة في النّص ولوع المتلقي، واشتياقه إلى معرفة المعنى المخبوء، وهذا كلّه من شأنه يجعله يستعمل طاقاته الفكرية والعقلية والخياليّة والذوقية لفكّ شفرات النص وإيحاءاته وأبعاده، فهذه الغرابة (تدفع المتلقي إلى الغوص في النّص لاكتشاف دلالاته)[1].

يعجب التّوحيدي بالاختلاف الذي يؤدّي إلى الائتلاف، وبالائتلاف الذي يؤدّي إلى الاختلاف، وهو بهذا يرمي إلى التكامل بين الأشياء، ويدعو بطريقة مباشرة إلى الحرّية وعدم الانقياد للطّريقة التّعبيريّة التّقليدية، وبذلك يعتبر مجدّدا(... بل عجبي من حركة جانبت السكون، ومن سكون صحب كون كلّ ما يكون، ومن فنّ استدرج سائر الفنون، ومن عين استوعبت أعيان العيون، بل عجبي من اختلاف نظم به كلّ مؤتلف، ومن ائتلاف شتت كلّ مختلف ... بل عجبي من لسان مفتون بالعبارة، وطمع محجوب بالعبارة، وقلب تـاه في أوائـل الإشارة)[1]، هذا النّموذج يبرز لنا مدى عشق التّوحيدي للغموض والاختلاف والتّضاد، فأدبه دليل على ظروف عصره وأحوالها .

تمرّد التّوحيدي على المألوف، حيث رأى أنّه يفقد لنمطيّته جاذبيّته، وأثره في النّفس، بل يؤدّي إلى الكـلل والملل، وقد عمد إلى الجديد لما له من استجابة ولذّة وجماليّة، فالجديد عكس المعهود، فالمألوف يجلب اليأس والضّجر والجمود وعدم الانتباه والمتابعة، يقول شلوفسكي: (إنّ النّاس الذين يعيشون على الشواطئ، سرعان ما يتعوّدون على هدير الأمواج، حتّى أنّهم لا يحسّون بها، ولا يسمعونها

---

[1] – محمد المبارك – استقبال النص عند العرب – ص 215

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 222

عادة، ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها، وننظر إلى ما تألفه فلا نراه، ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم، ومهمّة الفنان محاربة هذا الرّوتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف، وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظام، ولذلك يعمد إلى كسر القوالب اللغويّة، ليجبرنا على تجديد تلقّينا للأشياء الخلاّقة، التي تعيد لنا حدّة التّصوّر بعد أن تثلمها العادة)[1] .

يدلّنا النّموذج المذكور إلى أنّ نظرة التوحيدي بنزوعها الحداثي المنتظم لحيويّة نشاطها الفلسفي المعرفي، سبقت عصره ولاءمت ما نحن اليوم عليه من أسباب التّطوّر في كثير من الرّؤى النّقديّة، وأنّ ما سعى إلى تجسيده في كتاباته من الأساليب اللغويّة المتفوّقة التّوقيعات الجماليّة الفنّيّة هو ذاته ما يدعو إليه المحدثون في تبنّيهم لكثير من جماليّات الإبداع الحداثي، هذا الأسلوب التّدويري الذي انتهجه التّوحيدي في النّص السّابق، والذي يتسم بتداخل المفردات والجمل والعبارات في شكل زوبعي تتأجّج ضمنها الدّلالات والمعاني، وتلك هي المناسبات الرّوحيّة الأسلوبيّة النّاجعة القادرة على احتمال الشطحة الصّوفيّة، فالاندهاش صيغة تساؤليه، وتعبير بالحال، وبذلك فإنّ لغة الدّهشة هي ذات مستوى أعلى وأبلغ من لغة الكلام والكتابة .

يمكن اعتبار الدّهشة والإعجاب من الدّلالات والمعاني المحصّلة بلغة الإيقاع، والخطاب لا يقوى على استيعاب طاقاتها إذا هو لم يعمد منشئه إلى بثّ التعجيبات والايحاءات المنشطة للغايات التّأويليّة

---

[1] – صلاح فضل – نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي –ص 83/82

التي تنبض بها بلاغة الكلام ، وقد لامس التوحيدي هذه الغاية الرّؤيويّة في تحسّس الأبعاد الدّلاليّة للإشارة (ومع ضروب الأمثال وتصريف المقال - بيني وبينك أحوال - اللسان لا يصنّفها، والعبارة لا تصرّفها، والوصف لا يأتي عليها، الإشارة لا تصل إليها ، كلّ ذلك للطافة ورقّة ونحافة ودقّة)[1]، وفي هذا إعلان واضح جهير عن مدى عجز اللغة العاديّة في الاضطلاع بتوفيه الدّلالات الادهاشية التّعجيبيّة العميقة الأثر في النّفس، فالمعاني الجماليّة الفنّية تتفلّت من شدّة زئبقيتها من كلّ غرض معقول، فتتدلّى لتسكن فضاءها الهامش ، وهي بانزياحها المستغرب ذلك ، لا تعدم أسرار الدّلالة الفنّية، بل إنّ ذلك يجعلها تحلّ محلاّ جوهريّا من بؤرة المعنى(فالمعنى إذا كان أدبا وحكمة، وكان غريبا نادرا، فهو أشرف مما ليس كذلك)[1].

7- الغموض

يعترف الأدباء والنّقاد من أنّه ليس هناك أدب فيه الشقاق والاختلاف كما هو جار حول الأدب الصوفي(لا أحسب أنّ تراثا مكتوبا مهما كان نوعه، اختلف فيه مثلما اختلف في التراث الصوفي، قديما

[1] – أبو حيّان التوحيدي –الإشارات الإلهيّة – ص 388
[1] – الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز – 188

وحديثا، ولست أظنّ أنّ الخلاف مرتفعا إلى يوم يبعثون)[1]، تطرح حول هذا القول أسئلة كثيرة منها ظاهرة الغموض التي ينماز بها.

ينتقل الصوفي من مقام إلى مقام، وهو في انتقاله هذا تبدو له أمور فوق طاقة العقل، فيصاب بالدّهشة والإغراب، وحين تتجلّى في قلبه معان تجلّ عن الوصف، وتستعصى على العبارة، وساعتها يحصل الغموض والإعماء في تعبيره، يقول أبو العلا عفيفي: (وهي الحال التي يستغرق فيها الصوفي ويفنى عن نفسه وعن كلّ ما سوى الحق، فلا يشاهد غيره لاستهلاكه بالكلّية)[2]، وقد يكون مردّ الغموض إلى لطف المعنى ودقته.

ينجم الغموض كذلك حينما ينتقل الصوفي من حال إلى حال فيتصادف بمظاهر يعجز وقتها عن الوصف، فيلجأ إلى ما يسميه المتصوّفة بالشّطح، والشّطح (لفظة مأخوذة من الحركة، لأنّها حركة أسرار الواجدين إذا قويّ وجدهم، فعبّروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها)[1].

يخرج الصوفي بأوصاف لم نألفها، فهي غريبة، تثير الإغراب يقول الطوسي في اللمع(الشطح كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض عن معدنه، مقرون بالدّعوى، إلاّ أن يكون صاحبه مستلبا ومحفوظا)[2]، ما يفهم من القول: هو أنّ الشّطح يضفي على الكلام نوعا من التّعمية

---

[1] – ينظر – د. أمين يوسف عودة – تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية – ط1– 2008– عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع – مقدمة الطبعة الأولى – ص : ح

[2] – نهاد خيّاطة – دراسة في التجربة الصوفية – ط1– 1994– دار المعرفة – دمشق – ص6

[1] – المصدر نفسه – ص 49

[2] – المصدر نفسه – ص 49

والتعتمة (فالشطح : هو عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوّته، وهاج بشدّة غليانه وغلبته)[1].

يقدّم الطّوسي مبررا لما ذهب إليه، ليسوّغ رأيه، وليبديه على أنّه عاديا وطبيعيّا فيقول: (ألا ترى أنّ الماء إذا جرى في نهر ضيّق فيفيض من حافتيه ، يقال: شطح الماء في النّهر، فكذلك المريد الواجد إذا قوي وجده ولم يطق، حمل ما يرد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه، فيترجم عنها بعبارة مستغربة مشكلة على مفهوم سامعيها إلاّ من كان من أهلها ، ويكون متبحّرا في عملها)[2].

وخلاصة القول: إنّ الخطاب الصوفي عموما، والتّعبير الصّوفي خصوصا، ينبئان على أنّ الصوفيين لهم عالمهم الخاصّ، لذلك لهم أسلوبهم الخاصّ، يقول علي الخطيب: (التّصوّف في حقيقته إيثار وتضحيّة، وهو نزوع فطريّ إلى الكمال الإنساني والتسامي والمعرفة، والواقع أنّنا إذا تأمّلنا أدب الصوفية، شعرا ونثرا، وجدنا رمزا غريبا، ونمطا عجيبا، وبعدا عن التّصريح ، وإيثارا للتلميح والتلويح، واعتمادا على الإشارة، وعلاقات خفيّة في التّجوّز بالكلام، ودرجات بعيدة بين المعاني الحقيقية، والمعاني اللزوميّة، لا يكاد يفهمها فاهم، ولا يصل إليها عالم أو حالم)[1].

يحوي الخطاب الصوفي مجازات ورموزا كثيرة، لهذا فهو يحمل مغاليق لا يفتحها إلاّ صاحب الحرفة - أي الصوفي - يقول "

---

[1] – نفس المصدر – ص 49

[2] – نفس المصدر – ص 49

[1] – علي الخطيب – اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي دار المعارف – 1984– مصر – ص 11

أيزر": (فالنص الصوفي مثلا ينطوي على توجّه ضمني، يفترض أن وضعيّة الإنتاج في صورته المنجزة تحقق وضعية تواصليّة، وفي حقيقة الأمر، إنّ التواصل ينعدم إلاّ في ظلّ تلك الإحالات التي تتعرّى اللغة من طابعها الرّمزي أوّلا، ثمّ تجعل المعنى في سياقه العام ثانيا، ويؤدي انكشاف هذه الأوضاع إلى معرفة القيمة الحقيقية لنصّ يندرج في إطار نصوص التّخيّل، لأنّ الأمر لا يتعلق بفهم تبسيطي لعلاقة النّص بالواقع، بل الأمر يتعلّق بنماذج للواقع تعكس أنظمة ورؤى، تميّز فترة تاريخية ذاتها)[1].

يرتقي التّوحيدي بأسلوبه حتّى يصبح ذلك الارتقاء مؤدّيا ومفضيا إلى الغموض والتّأويل (... ونجد الكلام لدى التّوحيدي يرقى بالتركيب والبيان إلى درجة التّماهي في الغموض، أو يصبح بعضه دالاّ على بعض، أو مفهوما مستأنسا من جملة الكلام الدّائر في الجلسة)[1].

لوعورة وغموض اللغة الصّوفيّة، يعلّق أبو حيّان التّوحيدي قائلا: (ما أحوجنا إلى عالم يكشف لنا عن كلام هذه الطّائفة)[2].

يستعين الأدباء بالغموض في إنتاجا تهم وإبداعاتهم الأبيّة، ليس من أجل الإبهام والإيهام والتّعويص، بل لماله من جاذبيّة وتمكّن في نفسيّة المتلقي، فالكلام الأدبي موئل احتمالات عدّة، لذلك يجعل القرّاء والسّامعين يقلّبون النّص على أوجهه المختلفة والمتعدّدة، بالاعتماد على

---

[1] – ناظم عودة خضر – الأصول المعرفية لنظرية التلقي – ط1– 1997– دار الشروق للنشر والتوزيع – الأردن – ص 153

[1] – عبد الأمير الأعسم – أبو حيّان التوحيدي – المقابسات – ط1– 1980– دار الأندلس – لبنان – ص 143

[2] – د. وسيم إبراهيم – نظريّة الأخلاق عند أبي حيّان التّوحيدي – ص 98

الدّربة ورياضة النّصوص للوصول إلى المعاني التي يخفيها النّص، وإنّما كان هذا معدود من أنواع البلاغة، إلاّ أنّ نفس السامع تتّسع في الظـنّ والحساب، وكلّ معلوم فهو هيّن لكونه محصورا.

الغموض في الأدب الصوفي ليس من أجل الغموض (ذلك لأنّ الإبهام حين يأتي أوّلا يحرّك النفس ويدفعها إلى التطلّع والبحث عن المجهول، وذلك ما يكفل لها اللطف والنبل)[1].

باستناد الغموض إلى فلسفة القراءة الجماليّة المعتمدة حداثيّا يرتدّ ذا صبغة جماليّة ذات مصداقيّة فنّية بالغة الأهمّية، ووسيلة من وسائل الجذب والانبهار، فكلّما كان النّص حاويا للإشارة والرّمز، كان مضمونه محتملا معاني وإيحاءات من شأنهما أن تجعلا النّص مفتوحا وثريّا، وهذا ممّا يدفع المتلقي إلى حبّ البحث والتّأمّل وإعمال الفكر وتلبيّة الحسّ، والرّغبة في كشف المحتجب المدفون، وبهذا الانجذاب المنهجي الذي تمارسه إيقاعيّة الخطاب الأدبي، تتحقّق للخطاب الصّوفي قيم نقديّة حداثيّة، تدور عليها كثير من أسباب الفهم والتّأويل، وبهذا تتحقّق لدّة القراءة التي هي غاية الجمال والمتعة الأدبيّة.

يحقّق الغموض في النّص المشاركة الوجدانيّة، لأنّ في هذه الحالة يحاول القارئ جاهدا نفسه تقمّص شخصيّة الكاتب غائرا في أغوار نفسه، وعوالم نصّه، معتمدا على جموح خياله، وعمق حسّه، وتركيز كلّه، لكشف مقاصده ومراميه التي يهدف إليها المبدع، فهذه الصّفات نابعة من الرّغبة والميل، والرّغبة المكنونة في النّفس البشريّة

[1] – توفيق الفيل – دراسة في علم المعاني ، بلاغة التراكيب – ميدان الأوبرا – القاهرة – 1991– ص 75

تميل إلى البعيد الغامض غير المكشوف، فالنّفس بغريزتها مولعة بحبّ الاطّلاع، فمن طبيعة النّفس الإنسانية أنّها إذا حقّقت الشيء الصّعب المنال، شعرت باللذة والأريحيّة والمتعة، لأنّها مجلوبة على الانتصار والتّفوّق والتّحدي والمغالبة، فقد باتت مستيقنة بأنّ (لكلّ جديد لذّة)[1]، لذلك عند تحصيلها أمر ما بعد النّصب والإرهاق، صار عندها عزيزا غاليا، تلتذ به وتسعد، وتحافظ عليه، ويبقى مرسوما في خلدها (فمن المركوز في الطّبع، أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى ، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظّمأ)[1].

ومن تجلّيات ظاهرة الغموض وتعلّق دلالاته الأدبيّة بأسباب التّأويل في " الإشارات الإلهيّة "، استعمال التوحيدي الضمائر / يا أنا / يا أنت / واسم الإشارة / يا هذا / الدّائرة في فلك المعجميّة الفنّية الصّوفيّة (وغموضها يعود إلى كونها لا تلزم المسمّى كالأسماء، ولا تدلّ على اقتران حدث بزمن كالأفعال، وإنّما تعبّر عن مطلق حاضر غائب بواسطة قرائن معها أو تفتقر إليها ، وهذان المعنيان " الحضور والغيبة "، يعبّر عنهما بواسطة صيغ الضمائر ومبانيها الخاصّة التي لا تتغيّر صورها ولا تنتمي إلى أصول اشتقاقيّة أخرى كالأفعال والصّفات)[2].

---

[1] – أبو حيّان التّوحيدي – الإمتاع والمؤانسة – ج2– ص24

[1] – عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – ص 118

[2] – آمنة بلعلى – تحليل الخطاب الصوفي – 127

اهتم التّوحيدي بوسم كتابه الإشارات الإلهيّة بالغموض، إدراكا منه، أنّه أسلوب مغر لافت جاذب للقلوب، لأنّه ينطوي على لذّة جماليّة تفوق كلّ لذّة، وشتان بين غموض تنزاح دلالته إلى الإبهام والتّعميّة وغموض مؤدّ إلى الجمـال والسّحر، فالمفضّل من هذين المذهبين هو الغموض المشرّف على حدّ تعبير عبد القاهر الجرجاني[1]، الذي راد هذه العوالم، وجرّب مظانّ هذه الدّلالات والمعاني الضروريّة اللاّزمة لتوقيع المعاني الأدبيّة الجماليّة، لهذا فقد جاءت محاورات أبي حيّان التّوحيدي متجاوزة الأسلوب المباشر القائم على استعمال اللفظة استعمالا معجميّا(...وإن كنت عن هذه الكائنات عميا، وعن هذه الإشارات أعجميّا، طاحت بك الطّوائح، وناحت عنك النّوائح، ولم توجد في زمرة الغوادي والرّوائح)[1].

والذي يجعل بلاغة الغموض ساريّة المفعول الجمالي الفنّي في الدّراسات النّقديّة العالميّة والعربيّة، هو تعويل بلاغة الشعر الحرّ أو شعر التّفعيلة اليوم كثيرا على مقروئيّتها، حيث أمدّت بلاغة الغموض لا الإبهام قناعة جماليّة للرّؤية الأبيّة الحداثية.

يستفاد من النّماذج السّابقة أنّ الغموض ظاهرة أدبيّة، ويحدث حين يقفز الأديب إلى ما هو غير معتاد في استعمال اللغة، كالتّدوير والرّمز والإشارة وغيرهم(فالانفلات من معطيات اللغة بقصد التّعتيم أو

---

[1] – ينظر – عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – ص 116

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 4/3

الإبهام بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه)[1]، ومن هذا المنطلق يصعب على المتلقي، قارئا كان أم سامعا، فكّ مغالق النّص ومفاتيحه، حتّى ولو كان هذا المتلقي خبيرا عارفا(فمهما بلغت خبرة المتلقي في استجلاء الغوامض، فلن يعود من النّص بطائل إذا انغلقت دونه أسرار اللغة ودلالاتها، أو كانت قبيل الرّمز المعتّم، فجماليّة التلقي هي خلاصة تلك العلاقات التي تتكامل في لحظات التفاعل مع النّص، فعمليّة التلقي عمليّة تكامليّة،لا ينفرد فيها عنصر أو قطب عن الآخر)[2]، فلا يستغنى طرف عن الطرف الثاني، فالعلاقة تفاعليّة ذات شراكة وطيدة، وهذا الغموض من شأنه البعث على وسيلة الوصول إلى المعنى والمضمون المراد، فمنهج التلقي يركّز على القارئ أثناء تفاعله مع النّص الأدبي قصد تأويله وخلق صورة معناه المتخيّلة، بالاعتماد على مخزونه الثقافي والمعرفي(فإذا كان التحليل يعتمد على البنية اللغوية للنّص، فهو لا يهمل السّياق الثقافي للنّص، بل يستعين به خاصّة حين تعكس لغة النص هذا السّياق، ويكون السيّاق أداة فاعلة في إضاءة النّص وسبر أغواره، وهذه مسألة تقتضي معايشة النّص والتفاعل معه، وقراءته قراءة متحرّرة من فكرة الدّلالات الثّابتة للظواهر اللغوية)[1].

الجمال في الغموض ناجم عن كون أنّ الإنسان بطبعه يهوى الشيء الذي ينال بعد صعوبة ولأي وجهد(معلوم أنّ الشيء إذا علم أنّه لم ينل في أصله إلاّ بعد التّعب، ولم يدرك إلاّ باحتمال النّصب، كان للعلم

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد – قراءة النص وجماليّة التلقي بين المذاهب الحديثة وتراثنا النقدي – ص 81

[2] – المصدر نفسه – ص 96

[1] – د. جميل عبد المجيد – بلاغة النّص ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ص 31

بذلك من أمره من الدّعاء إلى تعظيمه، وأخذ النّاس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه)[1].

من جماليات الغموض في الأدب عموما وفي الأدب الصوفي خصوصا، هو أنّه يؤدي إلى ثراء العمل الأدبي وتعدد دلالاته وإيحاءاته وتأويلاته وتخريجاته(تصدر تعددية العمل الأدبي عن مجرّد غموض، فإذا رفض العمل الأدبي أحادية المعنى، فذلك لأنّه رمزي)[2].

وخلاصة القول: إن الأدب الصوفي يختصّ بخصائص ومميّزات تميّزه عن الأنواع الأدبيّة، فقد يتقاطع مع بعضها في صفات، لكن ليس مثيلا لها كلّية (فهو ينماز بإيغاله في الأسلوب التجريدي، واستعمال الرّمز والإشارات ذات الطابع الصوفي الخاص)[1]، هاهو أبو حيّان التوحيدي وهو يصف أسلوبه المفعم بالإشارة، يقول:(الإشارة في الإشارة التجريد)[2].

الخطاب الصوفي تتعدّد مستوياته البيانية والعرفانية، هذا التعدد أنتج اختلافا في مستويات التلقي، لذلك طرحت فيه إشكالية التلقي بصورة حادة

8- الاغتراب والإبداع الفني :

أ - مفهوم الاغتراب الصوفي :

تأتي كلمة " الغريب" بمعنى : الغرابة أي القلّة والنّدرة، فكلّ نادر جديد محبوب ومعشوق ، يبهر ويعجب ويلفت الانتباه، كما تأتي كلمة "

[1] – عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة في علم البيان – ص 321
[2] – فانسان جوف – رولان بارت والأدب – تر : محمد سويرتي – ص 85
[1] – أمين يوسف عودة – تأويل الشعر وفلسفته – ص 241
[2] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 314

الغريب " بمعنى " الاغتراب " وهي الشعور بالوحدة والوحشة والانعزال، وفي حال الزاهد المتصوّف فهي تعني(القليل بالنسبة لمن أقبلوا على الدّنيا، ينهلون من مباهجها، والعارف غريب في الآخرة لتميّز مستوى تنعّمه)[1]، فليس الغريب في مفهوم الصوفية من ابتعد عن الديار، بل الغريب من ابتعد عن الواحد القهار، الغربة قدر العظماء والأفذاذ من المجاهدين والصوفيّة(فالاغتراب عند الصوفية هو الهروب من الوجود الحسي الأرضي، بوصفه وجودا غريبا وغير أصيل، وذلك بالرّجوع إلى الله بوصفه الوجود الحقيقي)[1]، لذلك كان شعارهم (التجافي عن دار الغرور، والإنابة إلى دار الخلود)[2]، فترك متع الدّنيا، والتوجّه كلّية إلى العمل للآخرة، هو همّهم ومبتغاهم (فالزاهد غريب في الدنيا، لأن الآخرة وطنه، والعارف غريب في الآخرة، فإنّه عند الله)[3]، الصوفي معلّق قلبه بالملكوت الأعلى، وما بعد الموت، ولذلك الغربة معناها في كلام الشيخ السّكندري: (أنّ الزاهد يكشف له عن ملك الآخرة، موطن قلبه، ومعشش روحه، فيكون غريبا في الدنيا، إذ ليست وطنا لقلبه، عاين الدار الآخرة، فأخذ قلبه فيما عاين من ثوابها نوالها، وفيما شاهده من عقوبتها ونكالها، فاستغرب في هذه الدار)[4].

---

[1] – يحي بن معاذ الرّازي – جواهر التصوّف – شرح وتعليق : سعيد هارون عاشور – ط1– 2002– مكتبة الاسكندرية – القاهرة – ص 214

[1] – محمد عباس يوسف – الاغتراب والإبداع الفني – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – 2004– القاهرة – ص 10

[2] – د .عبد الحليم عبد الله – لطائف المنن – ط1– 1991– ص 276

[3] – المرجع نفسه – ص 276

[4] – المرجع نفسه– ص 277

ينظر الصوفيون إلى الدنيا على أنّ المؤمن فيها أسير مسجون، يقول الشيخ أبو الحسن الشاذلي: (المؤمن في الدنيا أسير)[1]، وقد اقتبس الشيخ هذا المعنى من قول الرسول صلى الله عليه وسلم :الدنيا سجن المؤمن، يعلّق أبو العباس، ويفسّر هذا الحديث بقوله : (شأن المسجون التحديق بعينه، والاصغاء بأذنيه، متى يدعى فيجيب)[2]، فهو هنا لا يسهو ولا يغفل، فقد أعدّ نفسه للرّحيل إلى الآخرة، حيث السعادة بلقاء الخالق .

يحس الصوفيون بالاغتراب عن أوطانهم، وهم مقيمون، لأنّهم يصطدمون بواقع لم يقدّر مسعاهم، ولم يحترم فكرهم وميولهم، فآثروا الانسحاب إلى الخلوة والبعد عن الناس، بل كانوا يشعرون بالغربة حتى عن ذواتهم، لأنهم رأوا فيها مصدر الشرور والآثام، والبعد عن الله (يا هذا اغترب عن وطنك المألوف بالعزم الصحيح إلى وطنك بالتحقيق، وإن كان قد اتصل به التلويح ، وثق بأنّ مرويّ ذلك المكان أشرف من مرئي هذا المكان، والسلام)[1]، فالغربة هنا هي الهروب من الوطن الملموس المعيش جسديا إلى الوطن الآخر، هو دار الآخرة اللامرئي، المروي عنه .

ليس الاغتراب عن الوطن بالضرورة، تركه والبعد عنه، فقد يغترب ـ الإنسان عموما ـ، والصوفي خصوصا عن وطنه داخل وطنه،

---

[1] – ابن عطاء الله السكندري – لطائف المنن في مناقب الشيخ أبي العباس المرسي ، وشيخه الشاذلي أبي الحسن – وضع حواشيه ، وخرّج أحاديثه : خليل المنصور – منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية – 1971– بيروت – لبنان – ص 122

[2] – المرجع نفسه – ص 122

[1] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهيّة – ص 227

لاختلافه الفكري، أو رفضه لما هو سائد من عادات وتقاليد، أو لتدنيس القيم إلى غير ذلك من القضايا التي لا تتوافق مع طبعه وميله(وأغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه)[1]، فالمتصوّف أكثر الناس شعورا بالغربة، لهذا يعيش منطويّا منعزلا، والناس لا يبالون به، فهو في نظرهم درويش لا يفقه شيئا(فهو كالغريب بين الناس، يعلم ما هم فيه، ولا يعلمون ما هو فيه)[2]، شعور الفرد بأن لا مكان له بين مجتمعه، ولا يبالون به مثلما يغيضه هو فيهم، ومثلما يشعر بالإشفاق عليهم، فشعوره عميق (نظرا لما يستشعره في عالمه من بغض ونشاز وقبح)[1] .

يغترب الصوفي عن بني جنسه ومجتمعه لنشازهم، وخروجهم عن القيم كما يرى، من أجل هذا فهو يرجو من الله أن لا تحدث البينونة بينه وبين الله كما حدثت بينه وبين الناس (إلهنا وقعت البينونة بيننا وبين خلقك، فلا تصلها بالبينونة بيننا وبينك)[2].

الغربة الصوفيّة هي غربة (في الهوى والحبّ الإلهي، فليست غربة عن وطن، بل غربة في الوطن، فأكثر ما يعذب الصوفي ويؤلمه، غربته عن الحق)[3]، إنّ الاغتراب عن الخلق أهون، بل لا يذكر إذا ما قيس بالاغتراب عن الخالق.

يعتقد الصوفيّون أنهم الفرقة المنجية، وهم المقصودون في الحديث الشريف، حدّثنا محمد بن عباد وابن أبي عمر جميعا عن مروان

---

[1] – المصدر نفسه – ص 83
[2] – نفس المصدر – ص 275
[1] – عبد الحميد هيمة – الخطاب الصوفي وآليات التحويل – ص 199
[2] – أبو حيّان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ص 181
[3] – د. إبراهيم منصور – الشعر والتصوّف ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر – ص 310

الفزاري، قال ابن عباد حدّثنا مروان عن يزيد يعني ابن كيسان عن أبي حازم عن أبي هريرة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :(بَدَأَ الإسْلاَمُ غَرِيبًا، وَسَيَعُودُ غَرِيبًا، فَطُوبَى لِلْغُرَبَاءِ)[1]، يستفاد من الحديث أنّ الغربة انعدام أو ندرة وقلّة من(يعين على القيام بالحق، ويكون القائم به غريبا لفقدان المساعد، وعدم المعاضد)[1]، هذا في الدنيا، أمّا في الآخرة، العارف إنّه(غريب في الآخرة، حيث يكشف له عن صفات معروفة، فأخذ قلبه فيما هناك، فصار غريبا في الآخرة، لأنّ سرّه مع الله بلا أين ؟، فهؤلاء العباد تصير الحضرة معشعش قلوبهم إليها يأوون، وفيها يسكنون)[2].

والحضرة : حضور القلب لما غاب عن عيانه بصفاء اليقين، فهو كالحاضر عنده يقول النووي : إذا تغيّبت بدا، وإن بدا غيّبني[3].

ب - الاغتراب والإبداع والجمال

يشعر الصوفي بالعزلة والاستيحاش فيضيق صدره، وتتأزّم أحواله، ممّا يبعث فيه رغبة تطهير نفسه، وجلب الراحة لها، فيتفجّر إبداعا، وهذا الإبداع هو متنفسه، وكأن الإبداع قتل للاغتراب، واسترداد للحريّة المسلوبة، فالإنسان يبوح بأسراره النفسية والخبايا الوجدانية عندما تكون نفسه ثائرة فائرة .

---

[1] –مسلم – صحيح مسلم – شرح الإمام محيي الدين يحي بن شرف النووي ، المسمى بشرح الجامع الصحيح – ج1– ط1– 1997– تحقيق وتعليق : د. مصطفى ديب البغا – دار العلوم الإنسانية – حلبوني – دمشق – ص 1969

[1] – د. عبد الحليم محمود – لطائف المنن– ط1– 1991– ص 277

[2] – المرجع نفسه – ص 277

[3] – عبد المنعم الحفني – المعجم الصوفي ، الكتاب الشامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية ، ومفاهيمهم ومعاني ذلك ودلالاته – – ص 77

يبدع الأديب الصوفي - كبقية الأدباء - حين يشعر هذا الشعور، فهو متمرّد على الواقع، وتمرّده بالمعنى الإيجابي، وليس السلبي، فهو يتمرّد على كلّ ما هو قبيح مشين، يسيء إلى القيم والأخلاق والفضائل، يقول وولتر كوفمان: (لكي يكون النّاس أكثر إنسانيّة، يجب أن يكونوا أكثر غربة)[1]، فالعلاقة جدلية ذات طرفين، يؤثر هذا في ذاك، فكلما ازداد الشعور بالاغتراب ازداد الإبداع(فليس الجمال سوى إبراز لاغتراب الإنسان، وقهر للعنصر المتشيئ فيه)[1].

يتحقق إنجاز عمليّة الإبداع، حين الشعور بالاغتراب، وهو خليق ببلوغ ذلك المرمى، حيث يؤدي إلى الضغط النفسي الذي بدوره يتفجّر إبداعا(فالاغتراب والتشيّؤ* وقهر الإنسان للتشيّؤ، هو الموضوع الوحيد للعمل الفنّي، وهذا مصدر الجمال)[2]، فالتبرّم والسخط والقلق والتمزّق النفسي، وفقدان المتعة والراحة يؤدون إلى إيجاد الإبداع والجمال(عندما تتمزّق الروح، وينفصل العمل عن المتعة، والذات عن الموضوع ، وتتفكّ الوحدة والتناغم ، تكون هناك حاجة إلى الجمال)[3].

فالإبداع جمال، والجمال يزيل عن النّفس الضيق والتبرّم والضجر، فالفنّ والجمال سيّان، ينفسان عن الروح، ويبعثان فيها البهجة والمسرات(حاجتنا إلى الجميل في كلّ شيء، ففي الروح عطش لا ينطفيء إلى الجمال، وكلّ ما فيه مظهر من مظاهر الجمال، فإنّا وإن

---

[1] – مجاهد عبد المنعم مجاهد – جدل الجمال والاغتراب – ص 123

[1] – المصدر نفسه– ص 121

* التشيّؤ : هو أن تنزع الشخصية من إنسان ، ويعامل كشيء ، فيفقد حرّيته، مأخوذ عن : مجاهد عبد المنعم مجاهد – جدل الجمال والاغتراب – ص 122

[2] – مجاهد عبد المنعم مجاهد – جدل الجمال والاغتراب – ص 122

[3] – المصدر نفسه – ص 69

تضاربت أذواقنا في ما نحسنه قبيحا، لا يمكننا التعامي عن أنّ في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه اثنان)[1].

ينزع الصوفيون، ويميلون إلى الانطواء، لأنّهم يرون في ذلك خلوة وبثا لروح التفكير والتخمين، وكذا الإحساس بالحزن واليأس والنكد، هذه ظروف وأحوال كافية وكفيلة بإثارة النزعة الإبداعية في صاحبها، يقول الأصمعي:(الشعر نكد، بابه الشرّ، فإذا دخل في الخير ضعف)[1]، فحين يتملّك الاغتراب النفس، ويتمكّن منه، يدفعه إلى الإبداع الفنّي(وهذا يفتح الكتابة الصوفية على مزيد من الإبداع والافتتان بالجمال)[2].

يبدو تبرّم الأدباء ـ عموما والصوفيون على الخصوص، وتضجّرهم وتشكيهم مضايق الحياة ـ أسلوبا به يشحذون ويشحنون رؤيا هم الإبداعيّة، من أجل كشف فصول المغالبة، وهم حين يتلبّسون موقف الاغتراب والعزلة، إنّما ليصنعوا في أو هامهم مشروعيّة القول، ومبرّرات الرّؤيا، أو لخلق جوّ يناسب ميلهم الفكري والتعبيري، أو ليشفع لهم للتجريح والتمرّد، أو لجذب المتلقي وكسب وده، وهذه الأغراض جميعها تجمّعت في شخصيّة التوحيدي، وتجلّت في كتاباته وما كتابه الموسوم بـ " مثالب الوزيرين " و " الإشارات الإلهيّة " إلاّ حجة لما قيل .

شعر التوحيدي بالغربة بعد معاناته الطويلة، فقد كان منبوذا حتى بين أقرانه من الأدباء، فلم ينل الحظوة رغم أنّه كان مقتنعا بأنّه أولى بها

---

[1] – ميخائيل نعيمة– الغربال – ص 70

[1] – ابن قتيبة – الشعر والشعراء – ص 224

[2] – عبد الحميد هيمة – الخطاب الصوفي وآليات التحويل ، قراءة في الشعر العربي المعاصر – ص 92

من غيره، طلب الدنيا فلم يبلغها، ثمّ إنّه كان من عائلة غير ميسورة الحال، فقد كان أبوه يبيع " التوحيد "[1] وهو نوع من التمر الرديء، كان ذميم الخلقة، هذا فيض من غيض جعله يشعر بالاغتراب بين بني وطنه، مما فجّر و فتّق فيه خاصيّة الإبداع، يقول فرويد:(إنّ الفنان عامّة عصابيّ عنيد، يصون نفسه من الانفجار، بواسطة الإبداع الفنّي)[1]، والإبداع الفنّي كفيل بفجّ الغمّة وقمين بكشفها والتخفيف من حدتها، والإبداع(يؤدي بعض مهام التعويض في واقع الحياة حسّا قرائيا، مغزاه الإخفاء والترميز والتلويح)[2] .

هذه الظروف والأحوال صعب عليه حملها، وتجاوزت طاقته، فتراكمت ظاهرة الاغتراب عليه دنيويا ودينيا بعد تصوّفه، مما أدى به إلى حرق كتبه يقول ياقوت الحموي " تـ 626هـ ":(إنّي فقدت ولدا نجيبا، وصديقا حميما، وصاحبا قريبا، وتابعا أديبا، ورئيسا منيبا، فشق عليّ أن أدعها ـ الكتب ـ لقوم يتلاعبون بها، ويدنّسون عرضي إذا نظروا فيها، ويشتمون بسهوي وغلطي إذا تفحصوها، ويتراءون نقصي وعيبي من أجلها)[3].

---

[1] – ينظر – محمد عبد الغني الشيخ – أبو حيان التوحيدي رأيه في الإعجاز وأثره في الأدب والنقد – ج1– الدار العربية للكتاب – 1983– ص 154

[1] – سمير حمدان – الإبلاغية في البلاغة العربيّة – ط1– 1991– منشورات عويدات الدولية – بيروت – لبنان – ص 22

[2] – ينظر – د. مصطفى ناصف – دراسة في الأدب العربي – ط3– دار الأندلس – 1983– ص 139/ 145

[3] – ياقوت الحموي أبو عبد الله بن عبد الله الرومي – معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب – المجلد الرابع – القاسم – يونس – ط1– 1991– دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ص 294

ظاهرة الاغتراب جذابة أخاذة للمتلقي، فقد كان لأبي تمام أشعار كثيرة في الاغتراب، وكان فيها مبدعا مجدّدا، فقد قال عمارة بن عقيل حين سمع شعر أبي تمام في الاغتراب: (لقد حبّب الاغتراب، وهو أشعر الناس)[1]، فالموحي والمستفاد من هذا النموذج، أنّ الذي حبّب ورغّب في شعر أبي تمام، أنّه قيل في الاغتراب، كما أنّه بفضل الاغتراب فضل هذا النوع من الشعر، وهذا يبيّن ويؤكد بأنّ الحسّ الاغترابي يجعل صاحبه مبدعا ملفتا للأنظار، مؤثّرا في النفوس، مالكا ومؤ سرا.

تبيّن فيما سبق أنّ ظاهرة الاغتراب تولّد الإبداع، فكذلك أن الإبداع جدير بتبديد الشعور بالاغتراب، أو يهدي من روعه وحدته، يقول "لاقل": (من شأن الفعل الخلاّق، أن يحيل الشيء الهجين الغريب، إلى شيء مألوف)[1]، وبهذا نصل إلى أنّ الاغتراب كأنّه عمليّة تشحين وضغط، والإبداع عمليّة تفريغ، ومن طبيعة كلّ فنّ إنساني أن يتمتع بدينامية التحول والمغايرة، وبهذا التخريج النظري تكون القناعة بنظرية الإبداع لدى أدونيس حين يؤسسها على مبدأ المغايرة والتجاوز [2].

والمفيد هو أنّ الشعور بالغربة خليق بتفتيق القدرة الإبداعيّة، والإتيان بالجديد فقد(أفلحت مشكلة الاغتراب باعتبارها حالة مميزة للإنسان في المجتمع الحديث، في أن تفرض نفسها على كثير من

---

[1] – أدونيس – الثابت والمتحوّل – ص 173

[1] – محمد عباس يوسف – الاغتراب والإبداع الفنّي – ص 13

[2] – ينظر – أدونيس علي أحمد سعيد –مقدمة للشعر العربي – ط3– دار الكلمة – صنعاء – دار العودة – بيروت –1979–ص 43/42

مجالات النشاط الثقافي، وفي كثير من الكتابات الأدبية والأعمال الفنية)[1].

يجدر بنا الكلام أنّ رسائل أبي حيّان التوحيدي في كتابه " الإشارات الإلهيّة " كانت رائعة مضمونا وشكلا، ورسالة " الغريب " كانت أروع، فقد تعرّض فيها لأنواع الغربة، فكان أجمل تعبيرا، وأبلغ قولا، وأعمق خيالا، وأصدق إحساسا، وأقنع حجّة .

[1] – د. فيصل عباس – الاغتراب ، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي – ط1– 2008– دار المنهل اللبناني – ص 8

خاتمة:

أفضى سير البحث فبلغ نهايته دون أن يشفي الغليل، وأن يروي العطشان، وإن كان هذا الرّي قد أراح وبعث الرغبة في إكمال المسيرة من قبل ذوي النباهة والغيرة على الأدب العربي، لأنّ الغاية هي الرد على الذين يبخسونه حقه ودوره، وينكرون إسهاماته، ويحرمونه من كلّ مزية، أو على الأقل أنّ من يعالج نفس الموضوع ـ التلقي الصوفي أو التلقي عموما في الأدب العربي ـ يقطع شوطا أكبر وأكثر، فالباب مفتوح، وهذه طبيعة الأمور لا تكتمل، فالبناء ذو لبنات تتشابك مع بعضها ليتمّ البنيان.

لا يزال الأدب الصوفي بكرا وأرضا خصبا، فكلّما ولجه الوالجون، واقتحمه المغرمون به، لم ينالوا منه إلاّ النّزر القليل .

تشعر ـ وأنت تتفحّصه ـ كأنه بحر متلاطم من فوقه موج من فوقه فضاء مظلم معتم، لا ترى أعماقه إلاّ بصعوبـة، وبتركيز دقيق، وصبر شديد، وتحمّل ومشقة ، فنجم عن كلّ هذا : إشكالية التلقي فيه.

تبدّت إشكالية التلقي ـ من خلال نماذج عديدة ضمّها وضمنها هذا البحث المتواضع ـ في كون أنّ الصوفي متغير الأحوال والمقامات والأوقات والصفات، فهو سريع التحوّل، هذه التغيرات التي تطرأ عليه، تفرض عليه التغيّر والتنوّع في التعابير الممزوجة بالرّموز والإشارات واللغز والجمع بين المتناقضات، وهذا يفضي إلى الدهشة والإغراب والإطراف والتعجيب.

كان الشروع في بداية هذا البحث ـ الفصل الأوّل ـ هو الخوض في إبراز ظاهرة التلقي في الأدب العربي القديم، وقد أثبت هذا من خلال نماذج منتقاة من مختلف الأجناس الأدبية، وبعض الظواهر النقدية، المنتزعة والمأخوذة من أمهات كتب الأدب العربي، ومن أدبائنا العباقرة الأفذاذ، ومن نقادنا الكوادر الذين باعوا أنفسهم خدمة للأدب، بل للكلمة ككلّ، وما قدم لإثبات ذلك قليل من كثير، فالمجال واسع رحب ثريّ، كلما توغلت فيه كشفت العجب العجاب، فكثير من النقاط كان السبق فيها لأدباء العربية عن غيرهم.

لامس البحث في الفصل الثاني قضية التلقي أوالقارئ كنظرية وتبيّن من خلال ذلك أنّ الغرب كان لهم السبق وما زال، نظرا لظروف تاريخية واجتماعية، وإمكانات هائلة في جميع مجالات الحياة، واتسم المجال بالسعة والتشعب مما تولّد عن ذلك صعوبة الحصر، فالموضوع واسع الإمداد، وممتد الأطراف، ومتداخل ومتشابك، وذلك لوجود مدارس متباينة ومتنوّعة، مع كثرة المصطلحات وتقاربها في الدّلالة، وتتابعها سريعا، وهذا ينبئ بإبداعات ونظريات ورؤى ستولد، ورغم هذا وجدت نماذج وهي كثيرة تدلّ على أنّ للعرب فضل كبير في هذا المجال.

وفي الفصل الثالث توصّل البحث إلى تبيين وتوضيح سرّ الإعجاب والانجذاب إلى الأدب الصوفي رغم صعوبة نيلة ووعورة مسلكه، وذلك لما يتصف به من الإبداع والإغراب والتعجيب وجمال

التعبير والصورة، وسعة الخيال، وطرافة القصة والحكاية، والحيرة والقلق، ودفقان العاطفة.

تحدّث البحث في الفصل الرابع فذكر عديدا من التعاريف عبر العصور مع التعليق عليها، وتعرّض للأدب الصوفي، فبيّن أن الأدب الصوفي زئبقي سريع الحؤول والتحول والاستحالة، فالصوفي تتعدد أحواله ومقاماته، فمرّة عاشق فرحان، و مغروم ولهان، وواصف فتان، وأحيانا مهموم مغبون، ومتشائم محزون، فهو لا يرسى على شاطئ، ولا يبقى على حال، ولا يرتاح له بال ، لذلك اتسمت تعابيره بالتنوّع والجمال، والإفصاح عن الدواخل والمكنونات، وما له علاقة بالرّوح، فاجتمعت الإشارة مع الرمز مع اللغز والدهشة والإغراب والإعجاب والغموض والاغتراب، مما أدى إلى الإبداع والجمال والرّونق والمتعة واللذة، فكان لكل قارئ نصيب.

هذا الرّونق والجمال تولّد عنه معجبون ومنجذبون وقرّاؤون متيّمون، الخاصّة الفاهمون له، وأنصاف المثقفين الذين تستهويهم الموضوعات لأنّها تدغدغ مشاعرهم، وتستلطف أفئدتهم، وتشبع رغباتهم، كما يشدهم الرونق التعبيري، والإيقاع الموسيقي المؤثر اللافت، والتصوير الموحي، والحس الاغترابي المثير للشفقة والتحسّر.

أثبت البحث أنّ العرب ليسوا مستهلكين كما زعم غيرهم بل لهم مشاركة فعّالة، ومساهمة خليقة بالتثمين، وجديرة بالشكر في المجال الأدبي، وتراثهم أكبر مدافع ومحاجج، وهذا في كلّ مجالات الفن الأدبي.

هذا البحث يعتبر لبنة بسيطة في بناء شامخ ما زال اكتماله ولن يكتمل ما دام الإنسان فوق هذه البسيطة، فالتلقي ظاهرة العصر لأنه عنصر ضروري في كلّ مجالات الحياة، فبه تكسب القلوب، وتتريّض العقول، وتتلطف الأجواء، وهذا البحث يعتبر حجرة صغيرة في سدّ كبير، أو صرح مشيد، والرّجاء أن يضيف الآتي واللاحق إلى السابق، وبالله العون وعليه التوكل.

- القرآن الكريم ، رواية ورش

- الحديث النّبوي الشريف

قائمة المصادر

1) ابن قتيبة - الشعر والشعراء - صحّحه وعلّق حواشيه: مصطفى أفندي السقا - ط2 - 1932- مطبعة المعاهد - القاهرة.
2) البسطامي أبو يزيد - المجموعة الكاملة - تح: قاسم محمد عباس - ط1 - 2004 - دار المدى للثقافة والنشر - سوريا - دمشق
3) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر - البيان والتبيين - تح: المحامي فوزي عطوي - ط1- دار صعب - بيروت - 1968.
4) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر - الحيوان - تح: عبد السلام هارون - ط2 - 1965 - شركة مكتبة ومطبعة: مصطفى الباي الحلبي وأولاده - مصر.
5) الجرجاني القاضي - الوساطة بين المتنبي وخصومه - تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد التيجاني - ط1- 2006- المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - لبنان.
6) السيد فضل - تراثنا النقدي - دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني - منشأة المعارف - الإسكندريّة - مصر.
7) القشيري - أبو القاسم - الرسالة القشيرية في علم التصوف - دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان.
8) الكاشاني عبد الر زاق - معجم اصطلاحات الصوفية - تحقيق ودراسة: عبد الخالق محمود - ط3- 2007- مكتبة الآداب - القاهرة.
9) الكالاباذي - التعرّف لمذهب أهل التصوف - تح: محمود أمين النواوي من علماء الأزهر - ط3- 1992- المكتبة الأزهرية للتراث.
10) آمنة بلعلى - تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة - ط1 - 2002- منشورات الاختلاف.
11) أبو حيّان التوحيدي علي بن محمد بن العباس - الإشارات الإلهيّة - تح: وداد القاضي - دار الثقافة - بيروت - لبنان - 1982.
12) أبو حيّان التوحيدي علي بن محمد بن العباس - المقابسات - تح: حسن السندوبي - ط1- 1926- المطبعة الرحمانية - مصر.
13) أبوحيّان التوحيدي علي بن محمد بن العباس - الإمتاع والمؤانسة - تح: أحمد أمين، أحمد الزين - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان - د.ط - د.ت.
14) أحمد الطريبق أحمد - الكتابة الصوفية في أدب التستاوي، الحياة، الكتاب، الخطاب - القسم الثاني - الرسائل ، الدلالة والبيان - 2003- منشورات وزارة الأوقاف والشئون الاسلامية - المملكة المغربية
15) أحمد محمود صبحي - التصوّف، إيجابياته وسلبياته - دار المعارف - 1984- الهيئة العالمية لمكتبة الأسكندرية - القاهرة
16) أمين يوسف عودة - تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية - ط1- 2008- عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع - الأردن
17) أمين يوسف عودة - تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات - ط1- 2001- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان
18) أمينة غصن - قراءات بريئة في التأويل والتلقي - ط1- 1999- دار الآداب -

بيروت - لبنان
19) إبراهيم محمد منصور - الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر - ط1- 1999- دار الأمين للطباعة - القاهرة
20) بسام قطوس - استراتيجية القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي - مؤسسة حمادة ودار الكندي - 1998- أربد - الأردن
21) تسعديت فوراري - المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي - منشورات إتحاد الكتاب العرب - سلسلة الدراسات - 2008- سوريا - دمشق
22) حامد أبو أحمد - الخطاب والقارئ - نظريات المتلقي - 1994- مؤسسة اليمامة - بيروت - لبنان
23) حسن إبراهيم الأحمد - أدبية النص النثري عند التوحيدي السردي والإنشائي - د.ط- 2003- مكتبة الأسد - سوريا - دمشق
24) صابر عبد الدايم - الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه - ط2- 1984- دار المعارف - مصر - القاهرة
25) صهيب سعران - مقدمة في التصوف - ط1- 1989- دار المعرفة -سوريا - دمشق
26) عاطف جودة نصر - الرمز الشعري عند الصوفية - ج3- ط3- 1988- دار الأندلس - لبنان - بيروت
27) عبد الحميد هيمة - الخطاب الصوفي وآليات التحويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر - 2008- موفم للنشر - الجزائر
28) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - شرح وتعليق : د. عبد المنعم خفاجي - ط1- 2004- دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع - بيروت - لبنان.
29) عبد الكريم القشيري - لطائف الإشارات - تح : إبراهيم بسيوني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
30) عبد الله علي السروج الطوسي - اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي - تح: عماد زكي البارودي - المكتبة التوفيقية - القاهرة.
31) عبد المنعم الحفني - المعجم الصوفي ، الكتاب الشامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الإصطلاحية ومفاهيمهم ومعاني ذلك ودلالاته - ط1- 1997- دار الرشاد - مصر - القاهرة
32) علي أحمد سعيد " أدونيس" - الصوفية والسريالية - ط2- 1995- دار الساقي - بيروت - لبنان
33) علي أحمد عبد الهادي - في رياض الأدب الصوفي - ط1- 2001- دار نهضة الشرق للطبع والنشر والتوزيع - مصر - القاهرة
34) عمر السهروردي - عوارف المعارف - تح - عبد الحليم محمود ، محمود بن شريف - ط1- 2000- ج2- دار المعارف - مصر
35) كمال الدين - الموفي بمعرفة التصوّف والصوفي - تح : عيسى صالحيّة - ط1- 1988- مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع - الكويت
36) مجاهد عبد المنعم مجاهد - جدل الجمال والاغتراب -دار الثقافة للنشر والتوزيع - 1997- الفجالة - القاهرة.
37) مجدي محمد إبراهيم - مشكلة الاتصال بين ابن رشد والصوفية - تصدير : د. عاطف العراقي - ط1- 2001- مكتبة الثقافة الدينية - القاهرة
38) محمد زايد - أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفنّي-عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع - 2010- اربد - الأردن

39) محمد عباس عبد الواحد - قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي - دراسة مقارنة- ط1- 1966- دار الفكر العربي - القاهرة.
40) محمد علي هيفرو - جمالية الرمز الصوفي ، النفري ، العطار ، التلمساني - ط1- 2009- دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر - سوريا - دمشق
41) ناظم عودة خضر - الأصول المعرفية لنظرية التلقي - ط1- 1997- دار الشرق للنشر والتوزيع - الأردن - عمان
42) نهاد خياطة - دراسة في التجربة الصوفية - ط1- 1994- دار المعرفة - سوريا - دمشق

المراجع:

1) ابن الأثير أبو الفتح - المثل السائر - تح : محمد محيي الدين عبد الحميد - د.ط- 1995- المكتبة العصرية - بيروت - لبنان.
2) ابن رشيق - العمدة في محاسن الشعر والنثر - تح : محمد يحيى بن عبد الحميد - ط5- 1981- دار الجيل -بيروت - لبنان .
3) ابن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء - تح : محمود محمد شاكر - مطبعة المدني - 1974- جدّة .
4) ابن سنان الخفاجي - سرّ الفصاحة - ط1- 1982- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
5) ابن طباطبا العلوي - عيار الشعر شرح وتعليق : عباس عبد الساتر - مراجعة : نعيم زرزور - ط1- 1982- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان .
6) ابن عبد ربه - العقد الفريد - تح : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري - 1982- دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان .
7) ابن عربي - فصوص الحكم - تح : أبو العلا عفيفي - ط2- 1980- دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان.
8) ابن قيّم الجوزية - مدارج السالكين بين منازل " إياك نعبد وإياك نستعين -تح : محمد حامد الفقى - ط2- 1973- دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان .
9) ابن منظور - لسان العرب - ج3- ط1- دار صادر - بيروت - لبنان .
10) ابن هشام - السيرة النبوية - المجلد الأول - تح : مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي - ط1- 2000- دار المعرفة - بيروت - لبنان
11) ارسطوطاليس - فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد - ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي - د.ط - دار الثقافة - بيروت - لبنان
12) اسماعيل أبو الفدا ابن كثير - تفسير القرآن العظيم - اعتنى به وخرّج أحاديثه : الشيخ أيمن نصر ، الشيخ شريف عبد الله ، الأستاذ محمد علي ، الأستاذ أحمد عبد رب النبي - ط1- 2005- ج1- دار الرشيد للكتاب والقرآن الكريم - الجزائر .
13) اسماعيل أبو الفدا ابن كثير - تفسير القرآن الكريم - ط1- 2007- دار الغد الجديد - المنصورة - القاهرة
14) الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل - صحيح البخاري - خرّج أحاديثه وعلّق عليه : محمود محمد محمود حسن نصّار - ط5- 2007- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان .
15) الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب - إعجاز القرآن - تح : أحمد صقر - ط3-

دار المعارف - مصر
16) البحتري - ديوان البحتري - ط1- 1911- مطبعة هندية بالموسكي - مصر
17) الحبيب شبيل المجتمع والرؤية ، قراءة نصية في الإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان التوحيدي - ط1- 1993- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان
18) الخطابي أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن - تح : محمد خلف الله ، محمد زغلول سلام - 1968- القاهرة .
19) الخطيب القزويني - الإيضاح في علوم البلاغة ، المعاني ، البيان ، البديع - وضع حواشيه : إبراهيم شمس الدين - ط1- 2003- دار الكتب العلمية - بيروت لبنان
20) الرماني أبو الحسن علي بن عيسى - النكت في إعجاز القرآ'ن - تح : محمد خلف الله أحمد - محمد زغلول سلام - دار المعارف 1968- مصر- القاهرة
21) الزمخشري - أساس البلاغة - ط1- 2006- دار الفكر - بيروت - لبنان
22) السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر - مفتاح العلوم - تح : زرزور - ط1- 1986 - دار الكتب العلمية- بيروت - لبنان
23) السيوطي - الإتقان في علوم القرآن - ط1- 1987- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
24) الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني ، الشيخ عبد الغني بن إسماعيل النابلسي - شرح ديوان ابن الفارض - جمعه : الفاضل رشيد بن غالب اللبناني - ضبطه وصحّحه : محمد عبد الكريم النمري - ج1- ط1- 2002- منشورات محمد علي بيضون - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان .
25) الشيخ محمد عبد الغني - أبو حيان التوحيدي ، رأيه في الإعجاز وأثره في الأدب والنقد - ج1- الدار العربية للكتاب - 1983 .
26) الغزالي أبو حامد - المنقذ من الضلال - تح : عبد الحليم محمود - 1955- مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة
27) الفيروز أبادي - القاموس المحيط - 2008- دار الفكر - بيروت - لبنان
28) القلقشندي أحمد بن علي -صبح الأعشى في صناعة الإنشا - تح : يوسف علي الطويل - ط1- 1987- دار الفكر - دمشق
29) المتنبي أبو الطيب - ديوان المتنبي - 1980- د.ط- دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - لبنان
30) المرزباني - الموشح - تح : علي محمد البيجاوي - دار النهضة - 1965- مصر.
31) المرزوقي أحمد بن الحسين - شرح ديوان الحماسة - ج1- نشر أحمد أمين ، عبد السلام هارون - ط1- 1967- لجنة التأليف والترجمة والنشر .
32) المقري التلمساني أحمد بن محمد - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب - تح : إحسان عباس - 1986- دار صادر - بيروت - لبنان
33) النابغة الذبياني - الديوان - شرح وتعليق : د. حنا نصر الحيّ- دار الكتاب العربي - 2004- بيروت - لبنان
34) امرؤ القيس - الديوان - ضبطه وصححه : مصطفى عبد الشافي - ط5- 2004- منشورات علي بيضون - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
35) أبو البقاء عبد الله العكبري - شرح ديوان المتنبي - حققه : فاروق عمر الطباع - 1997- دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان
36) أبو العلا عفيفي - التصوف ، الثورة الروحية في الإسلام د.ط- د.ت- دار

الشعب - بيروت - لبنان
37) أبو العلاء المعري - رسالة الغفران - تح : علي شلق - ط1- 1975- دار القلم - بيروت - لبنان
38) أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني - تح: سمير جابر - ط2- دار الفكر - لبنان
39) أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري - مجمع الأمثال - تح : محمد محيي الدين عبد الحميد - دار المعرفة - بيروت - لبنان
40) أبو القاسم الآمدي - الموازنة بين أبي تمام والبحتري - قدم له ووضع حواشيه وفهارسه : إبراهيم شمس الدين - ط1- 2006- منشورات محمد علي بيضون - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
41) أبو حيّان التوحيدي علي بن محمد بن العباس - البصائر والذخائر - تح : وداد القاضي - دار صادر - 1988- بيروت - لبنان
42) أبو حيّان التوحيدي علي بن محمد بن العباس - الهوامل والشوامل - نشر : أحمد أمين ، سيد أحمد صقر - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - 1951
43) أبو حيّان التوحيدي علي بن محمد بن العباس - رسائل أبي حيّان التوحيدي - تح : إبراهيم الكيلاني - دار طالاس والترجمة والنشر - بيروت - لبنان
44) أبو حيان التوحيدي علي بن محمد بن العباس- مثالب الوزيرين - تح : إبراهيم الكيلاني - دار الفكر المعاصر - بيروت - لبنان
45) أبو نعيم الأصفهاني - حلية الأولياء - ط1- 1988- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
46) أبو هلال العسكري - الصناعتين - تح : مفيد قميحة - ط2- 1989- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
47) أحمد الشايب - أصول النقد الأدبي - ط10- 1994- مكتبة النهضة المصرية - القاهرة
48) أحمد الشايب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية - ط12- 2003- مكتبة النهضة المصريّة - مصر
49) أحمد أمين - النقد الأدبي - ط4- 1967- دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان
50) أحمد بن محمد بن عجيبة - معراج التشوف إلى حقائق التصوف - ضبطه وعلّق عليه : محمود بيروتي - ط1- 2004- دار البيروتي - سوريا - دمشق
51) أحمد بوحسن - نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - 1993- الرباط - المغرب
52) أحمد درويش - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث - دار غريب للطباعة والنشر - 1988- القاهرة
53) أحمد عبد المهيمن - نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي- د.ط - 2000- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - الإسكندرية - مصر
54) أحمد مطلوب -اتجاهات النقد ألأدبي في القرن الرابع الهجري - ط1- 1973- وكالة المطبوعات - بيروت - لبنان
55) أدونيس - الثابت والمتحول من نهاية العهد الأموي حتى أوائل القرن الرابع الهجري - ط2- دار العودة - بيروت - لبنان
56) أسامة بن منقذ - البديع في نقد الشعر - حققه وقدّم له : عبد آ. علي مهنّا - ط1- 1987- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
57) أيمن حمدي - قاموس المصطلحات الصوفي - دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع - 2000- القاهرة
58) إبتسام أحمد حمدان - الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي -

مراجعة وتدقيق : أحمد عبد الله فرهود - ط1- 1987- دار القلم العربي - حلب - سورية
59) إبراهيم الكيلاني - أبو حيّان التوحيدي - ط4- 1980- دار المعارف - كورنيش النيل - مصر- القاهرة
60) إبراهيم فتحي - معجم المصطلحات الأدبية - ط1- 1986- المؤسسة العربية للناشرين المتحدين - تونس
61) إحسان عباس - تاريخ النقد الأدبي عند العرب - ط4- 1983- دار الثقافة - بيروت - لبنان
62) بدوي طبانة - قضايا النقد الأدبي ، الوحدة ، الإلتزام ، الوضوح ، الغموض ، الإطار والمضمون - 1984- دار المريخ للنشر والتوزيع - الرياض
63) بشار بن برد - الديوان - شرحه ورتب قوافيه وقدم له : مهدي محمد ناصر الدين - د.ط- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
64) بشار بن برد - الديوان - قرأه وقدّم له : د. إحسان عباس - ط1- 2000- دار صادر - بيروت - لبنان - ص 416
65) تاج الدين أحمد بن محمد بن عبد الكريم بن عطاء الله السكندري - لطائف المنن في مناقب الشيخ أبي العباس المرسي وشيخه الشاذلي أبي الحسن - وضع حواشيه وخرّج أحاديثه : خليل المنصور - ط2- 2005- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
66) تامر سلوم - نظرية اللغة والجمال في النقد العربي - ط1- 1983- دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية - سورية
67) تقي الدين أبي بكر علي - خزانة الأدب - تح : عصام شعيتو - ط1- 1987- دار مكتبة الهلال - بيروت
68) توفيق الزيدي - مفهوم الأدبية في التراث النقدي - سراس للنشر - 1985- تونس
69) توفيق الفيل - دراسة في علم المعاني - بلاغة التراكيب -42 ميدان الأوبرا - مكتبة الآداب - 1991- القاهرة
70) جميل عبد المجيد - بلاغة النص ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - 1999- الفجالة - القاهرة
71) حاتم الصكر - ترويض النص ، دراسة لتحليل النص في النقد المعاصر ، إجراءات ومنهجيات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998
72) حازم القرطاجنّي - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق وتقديم : محمد الحبيب بن الخوجة - ط3- 1986- دار الغرب الاسلامي - بيروت - لبنان
73) حسن البندراني - الصنعة الفنّية في التراث النقدي - المجلات والدوريات - ط1- 2001- المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب
74) حسين صديق - فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي - ط1- 2003- دار القلم العربي - دار الرفاعي - حلب - سورية
75) حميد لحمداني - القراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي - ط1- 2003- المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب
76) حميد لحمداني - بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي - ط1- 1991- المركز الثقافي العربي - الدارالبضاء - المغرب
77) خالد محمد خالد - في البدء كان الكلمة - عنوان كتاب - ط2- 1973- دار الإسلام للطبع والنشر والتوزيع - القاهرة
78) زكي نجيب محمود - مع الشعراء - ط6- 1983- دار الشروق - القاهرة

79) زيد إبراهيم عبد العزيز - السرد في التراث العربي ، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا - ط1- 2009- عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية - الجيزة - مصر
80) سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد - مدخل إلى السيميوطيقا - مقالات مترجمة ودراسات إشراف - 1977- دار إلياس العصرية
81) سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي ، النص والسياق - ط1- 2001-المركز الثقافي - الدار البيضاء - المغرب
82) سعيد يقطين - الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي - ط1- 1997- المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب
83) شايف عداشة - نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر - ديوان المطبوعات الجامعية - 1984- الجزائر
84) شهاب الدين الحلبي - حسن التوسل في صناعة الترسل- تح : إكرام عثمان يوسف - دار الرشيد للنشر - بغداد .
85) شوقي ضيف - من المشرق والمغرب ، بحوث في الأدب - ط1- 1998- الدار المصرية اللبنانية
86) صلاح عبد الصبور - كتابة على وجه الريح - ط1- 1980- الوطن العربي للنشر والتوزيع - بيروت - لبنان
87) صلاح فضل - نظرية البنائية في النقد الأدبي - ط3- 1985- دار الآفاق الجديدة - بيروت - لبنان
88) ضحى يونس - القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري - منشورات اتحاد الكتاب العرب - 2006- دمشق
89) طه حسين - خصام ونقد - ط10- 1980- دار العلم للملايين - بيروت - لبنان
90) طه عبد الله العفيفي - من وصايا الرسول صلى الله عليه وسلم - المجلد الأول - 1998- دار الجيل - بيروت - دار الاعتصام - القاهرة
91) عاصي ميشال - الفن والأدب - ط3- 1980- مؤسسة نوفل - بيروت - لبنان
92) عاطف جودة نصر - شعر عمر بن الفارض - دار الأندلس ، دار الكندي - 1982- بيروت
93) عبد الأمير الأعسم - أبو حيان التوحيدي ، المقابسات - ط1- 1980- دار الأندلس - بيروت - لبنان
94) عبد الجبار النفري - المواقف والمخاطبات - تصحيح : أرثر يوحنا أربرى - مكتبة المتنبي - 1934- القاهرة
95) عبد الحليم محمود - لطائف المنن - ط1- 1991- دار الكتاب المصري - القاهرة - دار الكتاب اللبناني - بيروت
96) عبد السلام المسدي - الأدب وخطاب النقد - ط1- 2004- دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت - لبنان
97) عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب - طبعة منقحة ومشفوعة ببيليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية - ط2- 1982- الدار العربية للكتاب ؟؟؟؟
98) عبد السلام المسدي - في آليات النقد - 1994- دار الجنوب للنشر - تونس
99) عبد الفتاح كيليطو - الأدب والارتياب - ط1- 2007- دار تو بقال للنشر الدار البيضاء - المغرب
100) عبد الفتاح لاشين - التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني - 1980- دار المريخ للنشر - الر ياض - المملكة العربية السعودية - دار

الجيل للطباعة - مصر
101) عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة في علم البيان- دار المعرفة - بيروت - لبنان
102) عبد الله الغذامي - الخطيئة والتكفير - ط1- 1998-الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - القاهرة
103) عبد الله الغذامي - تأنيث القصيدة والقارئ المختلف - ط1- 1999- المركز الثقافي العربي - المغرب
104) عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس - قرى الضيف - تح : عبد الله بن حمد المنصور - ط1- 1997- أضواء السلف - الرياض
105) عبد الله سالم المعطاني - ابن شهيد الأندلسي وجهوده في النقد الأدبي ، رسالة نال بها المؤلف ، درجة الماجستير من جامعة الملك عبد العزيز بالسعودية - 1977- منشأة المعارف - الإسكندرية
106) عبد المنعم الحفني - الموسوعة الصوفية ، أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية - ط1- 1992- دار الرشاد
107) عبد الناصر حسن محمد - نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي - المكتب المصري لتوزيع المطبوعات - 1999- القاهرة
108) عثمان بن جني أبو الفتح - الخصائص - تح : محمد علي النجار - 1983- عالم الكتاب العربي - بيروت - لبنان
109) عز الدين اسماعيل - الأسس الجمالية في النقد العربي - ط1- 1955- دار الفكر العربي - مصر
110) عفيف البهنسي - علم الجمال وقراءات النص الفنّي - ط1- 2004- دار الشرق للنشر -مطبعة العجلوني - دمشق - سوريا
111) علي الجندي - فن الجناس ، بلاغة - أدب - نقد- دار الفكر العربي - 1954- القاهرة
112) علي الخطيب - اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي - دار المعارف - مصر - 1984.
113) علي أحمد سعيد أدونيس - مقدمة للشعر العربي -ط3- 1979- دار الكلمة - صنعاء -دار العودة - بيروت
114) علي بن محمد بن علي الجرجاني - التعريفات - تح : عادل أنور خضر - ط1- 2007- دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان
115) علي جعفر العلاق - كتاب الشعر والتلقي ، دراسة نقدية - ط1- الإصدار الثاني - 2002- دار الشرق للنشر والتوزيع
116) علي دب - الأديب والمفكر أبو حيان التوحيدي - ط2- 1980- طبعة منقحة ومزيدة - الدار العربية للكتاب - ليبيا- تونس
117) علي صافي حسين - الأدب الصوفي في مصر ، ابن الصباغ القوصي - 1671- دار المعارف - مصر .
118) عمر بن الفارض - ديوان ابن الفارض - تح : كرم البستاني - 1979- دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - لبنان .
119) غازي مختار طليمات - الأدب الجاهلي - دار الإرشاد - حمص - 1992
120) فيصل عباس - الإنسان المعاصر وشقاء الوعي - ط1- 2008- دار المنهل اللبناني - لبنان
121) قدامة بن جعفر - كتاب نقد النثر - دار الكتب العلمية - 1995- بيروت - لبنان

122) كمال اليازجي - معالم الفكر العربي - ط6- 1979- دار العلم للملايين - بيروت - لبنان
123) كميلة وتيكي - كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي - بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة ، مقاربة تداولية - ط1-2004- دار قرطبة للنشر والتوزيع - المحمدية - الجزائر
124) محمد الدغمومي - نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، سلسلة رسائل وأطروحات - ط1- 1999- منشورات كلية الآداب بالرباط - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - المغرب
125) محمد العبدة - طارق عبد الحكيم - دراسات في الفرق الصوفية ، نشأتها وتطورها - ط4- 2001
126) محمد المبارك - استقبال النص عند العرب - ط1- 1999- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان
127) محمد بركات حمدي أبو علي - بحوث ومقالات في البيان والنقد الأدبي - دار البشير للنشر والتوزيع - 1988- عمان - الأردن
128) محمود الربيعي - قراءة الشعر - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - د.ت- القاهرة
129) محمد بنيس - الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها - ط1- 1999- دار تو بقال - الدار البيضاء - المغرب
130) محمد بو بكري - في القراءة - ط1- 2003- الدار البيضاء - المغرب
131) محمد صايل حمدان ، عبد المعطي نمر موسى ، معاذ السرطاوي - قضايا النقد القديم - ط1- 1990- الهيئة العامة لمكتبة الأسكندرية - دار الأمل للنشر والتوزيع - أربد - الأردن .
132) محمد عباس يوسف - الاغتراب والإبداع الفني - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - 2004- القاهرة
133) محمد فاروق النبهان - مبادئ الفكر الصوفي - ط1- 2005- اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - بيروت - مكتبة دار التراث - حلب - دمشق
134) محمد مصطفى حلمي - الحب الإلهي في التصوف الإسلامي - دار القلم - 1960- وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإدارة العامة للثقافة - سوريا
135) محمود السمرة - في النقد الأدبي - ط1- 1974- الدار المتحدة للنشر والتوزيع - بيروت -لبنان
136) محمد عبد المنعم خفاجي ، محمد السعدي فرهود ، عبد العزيز أشرف - الأسلوبية والبيان العربي - ط1- 1992- الدار المصرية اللبنانية .
137) محمود إبراهيم - أبو حيان التوحيدي في قضايا الإنسان واللغة والعلوم - الدار المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع - 1974- بيروت - لبنان
138) مسلم أبو الحسين بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري - صحيح مسلم ، شرح الإمام محيي الدين يحي بن شرف النووي المسمى بشرح الجامع الصحيح - ج1- ط1- 1997- تحقيق وتعليق : د. مصطفى ديب البغا- دار العلوم الإنسانية - حلبوني - دمشق - سوريا .
139) مصطفى محمود - الأعمال الكاملة ، الروح والجسد - ط1- 1982- دار العودة - بيروت - لبنان
140) مصطفى ناصف - الصورة الأدبية - ط3- 1983- دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان
141) مصطفى ناصف - اللغة والتفسير والتواصل - عالم المعرفة - سلسلة كتب

ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - 1995
142) مصطفى ناصف - محاورات مع النثر العربي - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1997
143) ملاح أحمد - الأمير عبد القادر ، المتصوف والمصلح - د.ط - 2007- منشورات دار الأديب - وهران - الجزائر
144) منذر عياشي - الأسلوبية وتحليل الخطاب - مركز الإنماء الحضاري - حلب - سورية
145) منذر عياشي - الكتابة الثانية وفاتحة المتعة - ط1- 1998- المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب
146) منذر عياشي - مقالات في الأسلوبية - إتحاد الكتاب العرب - 1990- دمشق - سوريا
147) منير سلطان - البديع تأصيل وتجديد - 1986- منشأة المعارف - الإسكندرية - مصر
148) ميجان الرويلي ، سعد البازعي - دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا - ط4- 2005- المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء -المغرب
149) ميخائيل نعيمة - الغربال - ط15- 1991- بناية نوفل - بيروت - لبنان
150) نبيل راغب - موسوعة النظريات الأدبية أدبيّات ، موسوعة تناولت سبعين نظرية أدبية ونقدية تشكل لوحة لخريطة الأدب عبر العصور - مكتبة لبنان - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - القاهرة - 2002.
151) نصر حامد أبو زيد - نقد الخطاب الديني - ط3- 1995- مكتبة مدبولي - مصر- القاهرة
152) نوار سعودي أبو زيد - الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي - ط1- 2005- مكتبة الآداب 42ميدان الأوبرا - القاهرة
153) نور الهدى باديس - دراسات في الخطاب - ط1- 2008- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان
154) نور سلمان - معالم الرمزية في الشعر العربي -الجامعة الأمريكية في بيروت - خزيران 1945- بيروت
155) وسيم إبراهيم - نظرية الأخلاق والتصوف عند أبي حيّان التوحيدي - ط1- 1994- مطبعة جوهرة الشام - دمشق
156) وفيق سليطن - الشعر والتصوف - الهيئة العامة السورية للكتاب - 2008- اللاذقية - سوريا
157) ياقوت الحموي أبو عبد الله بن عبد الله الرومي - معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب - المجلد الرابع - القاسم - يونس -ط1- 1991- دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان
158) يحيى بن معاذ الرازي - جواهر التصوف - شرح وتعليق : سعيد هارون عاشور - ط1- 2002- مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا - القاهرة
159) يحيى رمضان - القراءة في الخطاب الأصولي ، الاستراتيجية والإجراء - ط1- 2007- عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع - أربد - الأردن

المجلات والدوريات:

1) مجلة آمال - العدد 1- سبتمبر 2008- وزارة الثقافة - الجزائر
2) محمد عزام - جريدة الأسبوع الأدبي - النقد بين النص والتلقي - العدد: 920- تاريخ 2004- سوريا - دمشق
3) محمد علي الكردي - النادي الأبي بمنطقة حائل - أبو حيان التوحيدي وإشكال الصوت والكتابة - محتويات العدد الثالث - 1988
4) محمد مشبال - الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني - مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية - ع6- خريف / شتاء - 1992- المغرب

موقع الأنترنيت

1) ابن سيدة - شرح المشكل في ديوان المتنبي-الأنترنيت -موقع : مكتبة مشكاة الإسلامية
2) الجوهري - الصحاح في اللغة - الأنترنيت - موقع :مكتبة مشكاة الإسلامية
3) الواحدي - شرح ديوان المتنبي - الأنترنيت - موقع :مكتبة مشكاة الإسلامية
4) حسن جمعة - المسبار في النص الأدبي ، دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص - موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت - منشورات اتحاد الكتاب العرب - 2003- دمشق
5) عدنان بن ذربل - النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق - دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب - 2000- موقع اتحاد الكتاب على الأنترنت
6) محمد إبراهيم محمد سلام - كفاية المنصف في فهم التصوف - مطبعة حمادة بقويسنا - موقع الأنترنت - مكتبة المصطفى
7) محمد راتب - النص والممانعة - منشورات إتحاد الكتاب العرب - موقع إتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت
8) محمد عزام - تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دراسة في نقد النقد - منشورات اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت - 2003- سوريا - دمشق .
9) مصطلحات أدبية - نظرية التلقي - الموقع : شبكة النبأ المعلوماتية - تاريخ 12 آب 2007 -
10) نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني - محمود توفيق محمد سعد - أستاذ البلاغة والنقد ورئيس القسم في كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر الشريف - مجلة كلية اللغة العربية - العدد: الحادي والعشرون - 1423هـ - الشريف شبين الكوم .

المراجع الأجنبية المترجمة

المصادر والمراجع ----------

1)برنيشيلز - علم اللغة والدراسات الأدبية - ترجمة وتقديم وتعليق : محمود جاد الرب - ط1- 1991- الدار الفنية للنشر والتوزيع

2)بليث هنريش - البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص - تر : محمد العمري - أفريقيا الشرق - 1999- بيروت - لبنان

3)تشارلز تشاويك - الرمزية - تر : نسيم إبراهيم يوسف - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1992.

4)جوليا كريستيفا - علم النص -تر : فريد الزاهي - مراجعة : عبد الجليل ناظم - ط1- 1991- دار تو بقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب

5)جون كوهن - بنية اللغة الشعرية - تر : محمد الولي ، محمد العمري - ط1- 1986- دار تو بقال - الدار البيضاء - المغرب

6)جيرار جينت - خطاب الحكاية ، بحث في المنهج - تر : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلبي - ط3- منشورات الاختلاف

7)روبيرت هولب - نظرية التلقي - تر : عز الدين اسماعيل - ط1- 1994- النادي الأدبي الثقافي - جدة

8)رولان بارت ، تودوروف ، ريمون ماهيو ، ميشال أوتن ، فرناند هالين ، شوير ويجن - نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي - تر : عبد الرحمان بوعلي - ط1- 2003- دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا

9)ريفاتير - معايير تحليل الأسلوب - تر : حميد الحمداني - ط1- دار المغرب - 1997 .

10) سوزان روبين سليمان ، أنجي كروسمان - القارئ في النص ، مقالات في الجمهور والتأويل - تر : حسن ناظم ، علي حاكم صالح - ط1- 2007- دار الكتاب الجديد المتحدة

11) سيد حسين نصر - الصوفية بين الأمس واليوم - تر : الدكتور كمال خليل اليازجي - ط1- 1975- الدار المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان

12) فانسان جوف - الأدب عند رولان بارت - تر: عبد الرحمن بوعلي - ط1- 2004- دار الحوار للطباعة وللنشر والتوزيع - اللاذقية - سورية

13) فانسان جوف - رولان بارت والأدب - تر: محمد سويرتي - ط1- 1994- أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - المغرب .

14) فرانسو مورو - الصورة الأدبية - تر: علي نجيب إبراهيم - 1995- دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - سوريا

15) فولفانغ أيزر - فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب - تر: حميد لحمداني ، الجيلال الكدية - منشورات مكتبة المناهل - فاس - المغرب

16) فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشال أوتن - بحوث في القراءة والتلقي - تر: محمد خير البقاعي - ط1- 1998- مركز الإنماء الحضاري - حلب - سوريا

فهرس الموضوعات

- مقدمة	ا - ط
أ- **الفصل الأول**: ظاهرة التلقي في أدبنا العربي القديم :	10-77
1) مفهوم التلقي لغة واصطلاحا	12
2) اهتمام الأدباء والنّقاد العرب بالتلقي منذ القدم	19
- من مظاهر اهتمام أدبائنا ونقادنا بظاهرة التلقي	35
- الفصاحة والبيان	37
- الطبع والتكلّف	40
- الصدق	51
- اللفظ والمعنى	55
- الإيجاز	65
- حسن الاستهلال والابتداء والاختتام	73
ب- **الفصل الثاني** :التلقي في العصر الحديث والمعاصر :	78-153
1) - تمهيد	79
2) الأدبية والتلقي ، وسمات النص الجدير بالتلقي	80
3) سمات المبدع والمتلقي	82
4) علاقة النص بالقارئ وثمرتها	87
5) وسائل جلب الملقي المتلقي (المبدع ، القارئ)	90
6) خطورة الكتابة والكلمة ، وترصّد القارئ للمبدع	95
7) تعلّق القراءة بالكتابة	97
8) أنماط القراءة والقرّاء	99
9) رأي بعض المنظرين للأدب في مفهوم القراءة	106
10) متى نلجأ إلى التأويل ؟	108
11) الحاجة إلى القراءة	114
12) التفاعل بين النص والقارئ ، ونتائج تعدّد القراءة	120
13) موقف متحفّظ من إطلاقية القارئ (المتلقي)	139
14) من معوّقات تلقي الخطاب الصوفي ومن مسوّغاته	142
ج - **الفصل الثالث** : سرّ الانجذاب إلى الأدب الصوفي	154-211
1) جمالية التعبير	158
2) هوية الخطاب الجمالية	161
3) تلاؤم النثر الصوفي مع فنّ القصّ أو الحكي	170
4) جمالية السرد الحكائي	175
5) البنية الوصفية	185
6) الإيقاع	193
7) طرائق التوحيدي في استدراج متلقيه	205
أ- المناجاة	205
ب- المهاجمة وخدش المشاعر	207
ج- الملاطفة والاستمالة	209
د- الحوار والمحاججة	210
د) **الفصل الرابع** :الخطاب الصوفي وخصائصه	213- 301

أ) حدّ التصوّف ودلالاته	214
ب) خصائص الخطاب الصوفي وجمالياته	225
1- اللغة	226
2- اللجوء إلى المجاز	238
3- الإشارة	241
4- الرّمز	257
5- الإفراط في استعمال المحسنات البديعية	274
6- عنصرا الإدهاش والغرابة	277
7- الغموض	282
8- الاغتراب والإبداع الفنّي	291
ا- مفهوم الاغتراب الصوفي	291
ب- الاغتراب والإبداع والجمال	295
- خاتمة	302
- فهرس المصادر والمراجع	305
- فهرس الموضوعات	320