الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس _ مستغانم _

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الدراسات الأدبية واللغوية

التلقي و التأويل في النص الشعري القديم

لسان الدين بن الخطيب أنموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث LMD تخصص النقد العربي القديم

إعداد الطالب:

سعيد إلياس

إشراف الأستاذ:

أ. د. دحماني نور الدين

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة

اسم ولقب الأستاذ (ة)	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
نجاة بوزيد	أستاذ	جامعة مستغانم	رئيسا
نور الدين دحماني	أستاذ	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
فريحي مليكة	أستاذ	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
محمد سعيدي	أستاذ	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
لطفي عبد الكريم	أستاذ	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
حسنية مسكين	أستاذ	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2025-2026م/1446-1447هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكروعرفان:

- شكرا جزيلا لك ربي على كل ما أعلم وما لا أعلم مِنْ مَنٍّ وتوفيق وعناية.
- شكرا لكل من ساهم في أن ترى هذه الثمرة العلمية النّور.
- شكرا لكما قمرَي حياتي أمي وأبي دعواتكما تكفلت بكل شيء.
- شكرا لك أم أنس زوجتي الطيبة سندًا ودعمًا واحتواءً .
- شكرا لك أستاذي الكريم دحماني نور الدين كنت النّبراس الذي أنار لي حجر المعرفة.
- شكرا لك صديقي العزيز شبابحي حسان لدعمك وتعاونك.

إهـداء

أهدي ثمرة جهدي هذا لوالديّ أولا، ولعائلتي الصغيرة زوجتي وأولادي، والكبيرة إخواني أخواتي أحباب قلبي

إلى كل من يسعى للمعرفة .

مقدّمة

مقدّمـــة:

لقد شكّل الشعر منذ القديم محطّة مهمة في تاريخ الدراسات النقدية العربية والغربية على حد سواء، فهو يشتمل على طاقات إبداعية متنوّعة تميّزه عن الأجناس الأدبية الأخرى، فقد أفردت له من الخصوصية في دراساتهم الشيء الكثير لما تحمله لغته من مرونة في التعبير، وجمالية في رصف المعاني، إضافة إلى الوظائف المتعددة التي تجعل الدلالة غير مرهونة بما يظهر من خلال الألفاظ والتراكيب وفقط، بل تدفع السامع إلى البحث أكثر فيما يفوق حدود النص الشعري.

لأجل هذا اهتمّ النقاد منذ العصور الأولى بالعملية الإبداعية، فراودوا كل ما من شأنه أن يسهم من قريب أو من بعيد في عملية فهم الدلالة أو إنتاجها، فتعددت زوايا الرؤية عندهم، فمنهم من يرى أن مبدع العمل الفني هو مركز الاهتمام ومصب الأنظار، كون النص صادرًا عنه، يبث فيه تجربته الانسانية والفكرية، ومنهم من نادى بموته وإنما الأمر ينطلق من العمل الأدبي عبر اللغة التي تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها، فلا تحتاج إلى أطر خارج مجالها، فسار على هذا السبيل منهج الدراسة ردحا من الزمن يغفل المتلقي الذي ليس له من أمره إلا تلقي العمل وفهمه وبالتالي تذوقه، وتنتهي مهمته المنوطة به هنا.

حاولت النظريات النقدية الحديثة العربية والغربية الإفادة من كل التجارب السابقة، فصهرت ما جادت به الممارسات النقدية القديمة وما أضافته عن طريق التمحيص والرؤية الشاملة في معين واحد، تعطي المتلقي القيمة التي يستحقها من زاويتين، كون النص أبدع من أجله، فالمؤلف أنشأ نصا ليُقرأ، والقارئ هو الذي سيفك شفراته من خلال إعادة القراءة والفهم، وبالتالي يتحقق المقصد بما ينعكس عليه من تأثير، ولأن القارئ هو

منتج ثانٍ للنص عبر قراءته قراءة تخضع للفهم ومعرفة كل ما يجعل من النص يتشكل بتلك الكيفية، فالنص كالجنين ينمو في رحم المبدع ويولد في مهد المتلقي.

يتعلق الأمر إذًا بإعادة الاعتبار للمتلقي وما له من مسؤوليات ووظائف منوطة به، ولأجل هذا كله أسفرت الأعمال فيما يتعلق بعملية الإبداع عن ميلاد نظريات التلقي والتأويل – التي نحن بصدد التعامل بواسطتها مع دائرة العمل الفني–، معلنة الدور الكبير للمتلقي كونه قطبا ثالثا في عملية الإبداع، دون إغفال للقطبين الآخرين المساهمين في إنتاج الدلالة (المبدع، العمل الأدبي) فتلقي العمل الأدبي له العلاقة الوطيدة بهؤلاء الثلاثة في عملية التأويل والإنتاج.

ونحن نروم تلقي وتأويل العمل الشعري، فإننا نوجه نطاق العمل على عصر من العصور الزاهية في تاريخ الأمة العربية، عصر بني الأحمر ببلاد الأندلس، هذا العصر الذي عرف نهضة فكرية وعليمة وأدبية ليست ببعيدة عن العصر العباسي الذهبي إنتاجا وخصوصية وإبداعا، لقد ساعدت ظروف كثيرة على نمو الإبداع الشعري وضمنت له الخصوصية، نقول ذلك عندما نقصد الموشحات والأزجال أو تشخيص الطبيعة تمثيلا لا حصرا، فطبيعة الأندلس الزاهية ، والاستقرار والأمن اللذان عاشهما المجتمع، ساعدا بشكل واضح على تنوع وثراء التجربة الشعرية لدى الشعراء الأندلسيين، مما فتح لديهم الآفاق ونهم النظم في الأغراض المتعددة، لتصدح أعمالهم بفيض الدرر من المعاني ووافر الترصيع من الألفاظ والتراكيب.

في هذه الفترة الزمنية، وفي مجتمع أندلسي راق نشأ أحد كبار الشعراء المتمرسين، شاعر مارس الحياة في حالتيها عن قرب في بلاط بني الأحمر مع الملوك والأمراء والوزراء والقضاة وغيرهم ممن تعلقت حياتهم بالسياسة فقد كان هو الآخر وزيرا، وبعيدا عن البلاط إذ التفت إلى التأليف في صنوف العلوم الأخرى كالتاريخ والتصوف والطب

والأدب، فكانت تجربته الشعرية ناضجة، تفيض بالإبداع والجمال، فقد وهب للإنسانية عمرين من العطاء، لكن انتهى به الأمر في قبرين بعدما طوي عهد العز الذي عاشه، نقصد بكلامنا الشاعر والوزير لسان الدين بن الخطيب.

ولأن شخصية فذّة مثل ابن الخطيب، توسعت مداركه وخصبت تجربته، وتنوعت مصادر الإبداع في شعره، كونه لسان الدولة ووزيرها من جهة، وصاحب علم واسع في فنون أخرى، فإن أسلوبه في نظم الشعر، ومعالم البراعة في تأليف التراكيب والألفاظ، يفتح باب قراءة وتأويل شعره على مصراعيه، ولأجل تلك الأهمية التي يكتسيها شعر ابن الخطيب في فترة العصر الأندلسي من خلال كل ما هيأ له النضج، تحركت رغبتنا في تناول هذا الموضوع **(التلقي والتأويل في النص الشعري القديم، لسان الدين بن الخطيب أنموذجا)** من أجل إثراء البحث فيما يخص تأويل التراث الشعري، إضافة إلى محاولة سد بعض الثغرات التي بدت لنا من خلال الدراسات السابقة للموضوع، ولا نعدم أن نقدم قراءة من وجهة نظر أخرى ارتأينا أن النص يومئ إليها، ويقولها بشكل غير مباشر.

ومن هنا تنبثق إشكالية بحثنا الآتية: ما مدى استجابة النص الشعري لابن الخطيب للآليات الإجرائية لنظرية التلقي والتأويل؟

وتتفرع هذه الإشكالية لتنفتح على أسئلة فرعية أخرى نوردها فيما يلي: هل نصوص ابن الخطيب نصوص مفتوحة توسع دائرة الدلالة ؟ وكيف نتوصل إلى المعاني المكنونة ؟ هل من خلال لغة النص، وبالتالي لنا الحرية التامة في فهم الدلالة، أم أنه توجد مؤطرات للفهم نحتكم إليها في عملية تأويلنا

للإجابة عن الإشكالية والتساؤلات المطروحة تناولنا البحث من خلال مقدمة ومدخل نظري وأربعة فصول وخاتمة، فصلان نظريان، وفصلان تطبيقيان، خصصنا المدخل النظري في مبحثين؛ مبحث للترجمة بابن الخطيب ، ومبحث لملامح الشعر في

فترته بالأندلس والمغرب، أما الفصل الأول فكان لنظرية التلقي من خلال أربعة مباحث؛ مبحث أول لمصطلح التلقي، ومبحث ثانٍ للخلفيات المرتكزية لمدرسة كونستانس الألمانية، ومبحث ثالث تناولنا فيه طروحات ياوس وآيزر، ثم مبحث رابع لملامح التلقي العربي في كتب النقاد العرب.

أما الفصل الثاني فخصصناه لنظرية التأويل، وقد قسمناه إلى مبحثين ؛ مبحث للتأويل الغربي بتتبع أصوله وامتداده إلى الرواد المعاصرين وأهم ما قدموه، ومبحث آخر للتأويل العربي من خلال المؤلفات النقدية العربية وأهم الشروط التي أفادوا بها من أجل تلك العملية.

الفصل الثالث قدمنا فيه قراءة لبعض الدراسات التي تناولت شعر ابن الخطيب، عبر مبحثين، الأول تلقينا فيه الدراسات التي سلطت الضوء على جانب الموضوعات التي نظم فيها ابن الخطيب، أما الثاني فخصصناه لتلقي بعض الدراسات المتناولة للجانب الفني في شعره.

والفصل الرابع خصصناه للتأويل، ولأن باب التأويل واسع فقد اتسعنا في تناوله شيئا ما في أربعة مباحث، الأول خصصناه لتأويل عناصر التلقي وفق بعض مقولات مدرسة كونستانس، أما الثاني فقد تناولنا فيه تعالق المعنى بالمبنى والمعنى بالمعنى، في حين كان الثالث لاتساع المعنى عبر الرمز، أما الأخير، فللدلالة والتصوير الفني مستعينين بالصورة التشبيهية والصورة الاستعارية.

وختمنا بحثنا بحوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال ما قدمناه، وتجدر الإشارة هنا إلى أننا قد اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي وفق ما تقتضيه آليات وضوابط التحليل من وجهة نظر نظرية التلقي والتأويل آخذين بعين الاعتبار خصوصية النص الشعري العربي والإفادة من التأويليات بصفة عامة.

لقد خضنا غمار التحليل في هذا الموضوع وفق رغبتنا في الإضافة إلى تناولته الدراسات السابقة مثل: مولديات لسان الدين بن الخطيب موضوعاتها وسماتها الفنية لـ عامر نورية، تجليات المضامين التراثية في شعر لسان الدين بن الخطيب لـ: كامل شهاب محمد الجبوري، لسان الدين بن الخطيب في آثار الدارسين لـ: حسن الوراكلي، مفهوم الشعر عند لسان الدين بن الخطيب لـ: عيسى فارس وآخرين.

ولأن الموضوع كانت له إضاءات عربية وغربية، فقد تنوعت الدراسات التي اعتمدناها، نذكر أهمها كما يلي: التلقي والتأويل لـ:محمد مفتاح ،من قضايا التلقي والتأويل و نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث لـ: أحمد بوحسن، جمالية التلقي لـ: هانز روبرت ياوس، ترجمة رشيد بن حدو، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية لـ: روبرت سي هولب ترجمة رعد جواد عبد الجليل، صراع التأويلات لـ: بول ريكور .

إن الوصول إلى ثمرة هذا العمل كان صعبا نوعا ما، ويرجع الأمر إلى بعض التحديات التي لم تثننا عن البحث إلا أنها جعلت من المهمة شاقة وصعبة، ويرجع الأمر إذ نقول ذلك إلى صعوبة التمكن من بعض المصادر أو المراجع ، صعوبة البحث في مصدر الدراسة وهو الديوان فلا توجد إلا طبعة واحدة ليست مبوبة وفق القوافي مثل بقية الدواوين وهذا استهلك منا الوقت، إضافة إلى الخوض في موضوع التأويل الذي يعد مجالا شائكا يتقاطع مع عدة نظريات وتوجهات فقد يصعب تطبيقه على النصوص، لكن الأمل بتقديم ما يفيد المجال العلمي والحرص على ذلك لم يضعف همتنا أو يثبط عزائمنا،

إن هذا البحث لم يكن ليجد سبيلا للظهور لولا مشرفي الأستاذ نور الدين دحماني، لم يبخل علي بالنصائح والتوجيهات المهمة التي زادت من جودة البحث وجعله في سكة التحليل ، له جزيل الشكر والعرفان .

سعيد إلياس في 07-04-2025 المسيلة

مدخل

ابن الخطيب . البيئة

وملامح الشعر

المبحث الأول : ترجمة للسان الدين بن الخطيب .

1- مولده ونسبه.
2- لمحة عن حياته من النشأة إلى الممات
3- مؤلفاته

المبحث الثاني : ملامح الشعر في عصر الشاعر من غرناطة إلى المغرب

1- ملامح الشعر في عهد بني الأحمر (غرناطة)
2- ملامح الشعر المغاربي القديم

المبحث الأول : ترجمة للسان الدين بن الخطيب:

1-مولده ونسبه:

هو محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن سعيد بن علي بن أحمد السلماني[1] ، ويرجع في الأصل إلى قرطبة ، وقيل (أصل هذا الرجل أي لسان الدين بن الخطيب من لوشة على مرحلة من غرناطة في الشمال ، ثم انتقل أبوه إلى غرناطة ، واستخدم لملوك بني الأحمر ، ولم يذكر فيما إذا كانت ولادته في لوشة أو غرناطة ، ولكن من المهم أنه ولد في الخامس والعشرين من شهر رجب عام 713 هـ)[2] ما يقابله بالتقويم الميلادي السادس عشر من تشرين الثاني نوفمبر 1313 م .

ففي الحقيقة انتقل بسبب ظروف عدة من مدينة طليطلة إلى لوشة ، لينتهي المطاف به بعدها في غرناطة أين أخذ العلم وتربى على يد المشايخ الذين كان لهم الفضل العميم والدور الكبير في تكوين ابن الخطيب ، هذا كله كان كفيلا بأن يبسط الطريق المفروش له لولوج القصر الغرناطي فينبري وزيراً لهم هناك

ترجع أصول ابن الخطيب إلى بني سلمان باليمن التي وفدها بنو قحطان، ولذا يسمى بالسلماني ، هاجرت تلك القبائل اليمنية إضافة إلى بعض قبائل بلاد الشام بعد فتح الأندلس إلى بلاد قرطبة ، وجعلت منها المستقر، فالفتح الإسلامي ألقى ببني سلمان في قرطبة، ويذكر أن بني سلمان كانوا ممن عارض نظام الحكم آنذاك عندما كان ابن هشام أميرا للأندلس ، وعند اشتعال فتنة الربض، التي تسلط فيها نظام الحكم على من خالفه الرأي والتوجه ، فأوعز القرطبيون بالعصيان والتحريض بدعم الفقهاء آنذاك (202هـ-

[1] أحمد حسن بسبح، لسان الدين بن الخطيب، عصره بيئته ، حياته وآثاره، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ، 1414ه- 1994م ، ص 25 .

[2] لسان الدين بن الخطيب، كتاب السحر والشعر ، تحقيق كونتننته بيرير، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الاولى ، 2006، ص 05 .

817م)(إلا أن نظام الحكم استطاع أن يمزق الثورة ، وأن ينكل بأهل الربض ، غادر قرطبة الكثير من المعارضين من الفقهاء وغيرهم،)

[1] وكانت منهم أسرة لسان الدين إلى طليطلة ومكثوا هناك حوالى مائة وخمسين سنة، لكن خطر الصليبيين كان شبحا يهدد من سكن طليطلة، فألجأ الأمر أسرة ابن الخطيب إلى الرحيل والاستقرار بعدها في مدينة لوشة ، حيث كانت مسقط رأس ابن الخطيب .

وتعزى تسمية ابن الخطيب بابن الخطيب إلى جده سعيد فقد كان (من أهل العلم والدين خطيبا بلوشة، وهو أول من استوطنها منهم { يقصد من أسرته} ، وكان خطيبا بها، فعرف هذا البيت منذ ذلك اليوم ببيت الخطيب)[2]، أما تسميته بلسان الدين فيرجع إلى أصله المشرقي.

2- لمحة عن حياته من النشأة إلى الممات

لقد عاش ابن الخطيب في حاضرة بني نصر ، حاضرة يرجع لها الفضل الكبير عليه، حيث كان الجانب الثقافي قد بلغ شأوه الأعظم ومبلغه الأكرم ، عصر بلغ من الحضارة والمعرفة القدر الكبير، لكنه من الجهة الأخرى – ونقصد الجانب السياسي- بلغ الحد الذي بشر بالانحدار والتقهقر بعد ذلك، فعرف عصره (بالاضطراب والانحسار في جانبه السياسي)[3]، لقد عايش آخر مراحل الحكم الإسلامي الذي شمخ ما يقارب ثمانية قرون في الحضارة الأندلسية.

---

1 لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان ، المقدمة، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، المجلد الثاني ، الطبعة الأولى، 1394ه- 1974م، ص 19 .

2 لسان الدين بن الخطيب ، اللمحة البدرية في الدولة النصرية ، تصحيح وفهرسة: محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية ، القاهرة ، 1347ه ، ص 02

3 عيسى فارس وآخرون ، مفهوم الشعر عند لسان الدين بن الخطيب ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، مجلد 29، عدد 02 ، 2007، سوريا ، ص 125 .

تربى ونشأ ابن الخطيب على يد عديد من المشايخ، وفي فنون كثيرة من العلم، أخذ منهم بوافر العلم وعميم المعرفة بحاضرة الأندلس ، فأخذ الفقه والنحو والعروض عن أبي القاسم محمد بن أحمد بن محمد الحسني الذي شغل منصب قاضي الجماعة، وأخذ علوم النحو العربي والحديث واللغة إضافة إلى الشعر وعلم القراءات عن الإمام شمس الدين محمد بن جابر الوادي ، وعن المقري التلمساني قاضي القضاة وصاحب الأفضال عليه فقد أخذ منه التاريخ والآداب والأخبار وعلم المنطق والتصوف ، وعن أبي عبد الله محمد بن أحمد بن أبي عفيف الفقه والشفاء النبوي ، وغيرهم من الذين تتعالق علومهم مع علوم مشايخه من أمثال أبو عبد الله بن أبي رمانة ، ووأبو جعفر أحمد بن محمد بن إبراهيم الأوسي الخباز[1] .

لمع نجم ابن الخطيب في تلك العلوم التي أخذها عن شيوخه، وألّف على ضوء ما استشفّه منهم، فألّف وأضاف ونقّح واجتهد، ليصبح ما قدمه لحضارة الأندلس والعالم بعد ذلك نبراسا يهتدي به من قد تتلمذ على يديه، لكن بعضهم بادلوه بنكران الجميل وخيانة العهد، ومنهم تلميذه أبو عبد الله محمد بن زمرك، والذي كان من أشد أعدائه بعد ذلك وخلف ابن الخطيب في الوزارة ، ومن تلاميذه أيضا ابن المهنا عالم طبيب قد شرح منظومة ابن سينا في الطب، وأبو عبد الله الشريشي معلم أبناء الملوك ومؤدبهم بالسنة والقرآن ، وأحمد بن سليمان بن فركون ، وأبو محمد عطية بن يحيى، قاضٍ وكاتب فقيه وخطيب، وتلاميذ ابن الخطيب عدد كثير لا يتسع المجال لذكرهم ، كنا قد اقتصرنا على بعضم للإشارة .

تقلد ابن الخطيب مناصب الدولة وهو شاب في العشرين من العمر ، وأشرف على تقليده السلطان أبو الحجاج يوسف النصري، أقرب السلاطين لابن الخطيب منزلة وصحبة، فقد كان كل منهما يكن الحب والاحترام والتقدير والإخلاص للآخر، فعزم

1 ينظر: أحمد حسن بسبح، لسان الدين بن الخطيب، عصره، بيئته، حياته وآثاره، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، الطبعةالاولى، 1414ه-1994، ص36-37

السلطان أن (استعمله في السفارة إلى الملوك، واستنابه بدار ملكه، ورمى إليه بخاتمه وسيفه، وائتمنه على صوان حضرته[...] ولما مات السلطان وتسلم ابنه محمد الغني بالله سار الولد على طريقة الوالد وعظّم مكانة ابن الخطيب)[1] .

يشاء الله أن ينقلب إسماعيل الابن الثاني للسلطان أبي الحجاج على أخيه محمد الغني بالله سنة 760هـ ، وهنا بدأت محنة ابن الخطيب ، فقد غادر الغني بالله إلى المغرب هاربا واحتمى بالسلطان المريني أبي سالم ، لكن ابن الخطيب أمسك به وألقي في السجن وصودرت كل ممتلكاته ، لكن شفاعة السلطان أبي سالم أخرجت ابن الخطيب من الأسر، فلحق ببلاط المغرب مع محمد الغني بالله وأقام بـ(سلا) المغربية ثلاث سنوات إلى أن استعاد الغني بالله الملك ورجع ابن الخطيب إلى بلاط بني الأحمر في غرناطة، لكن أعداء ابن الخطيب أوغروا قلب السلطان عليه ومنهم ابن زمرك، فأحس ابن الخطيب بأن أيامه باتت معدود ، اتصل سرا بالسلطان المريني عبد العزيز بن علي الذي قبل وفادته سنة 773هـ ، واستجلب أهله بعد ذلك[2].

لم يمر دهر بعيد حتى انقلبت الأمور انقلابة شديدة على ابن الخطيب، حيث مات السلطان عبد العزيز بن علي، وتقلد المستنصر بن إبراهيم مُلْكَ المغرب بشرط تقديم لسان الدين بن الخطيب، هناك عقدت محاكمة لابن الخطيب تحت رئاسة الوزير والقاضي وتلميذ ابن الخطيب ابن زمرك ، حيث لفقت تهم ثقيلة لابن الخطيب منها الزندقة وسلوك مذهب المتكلمين والفلاسفة ، وهناك أُصدِر في حقه فتوى بالقتل، فسجن هناك واستغل الأعداء الفرصة ليتسللوا إلى زنزانته ليلفوا حول رقبته حبل القتل والغدر والعداء فمات مخنوقا ، دفن وأخرجوا جثته من القبر وأضرموا فيها النار وهنا لُقِّب بذي القبرين [3].

1 أحمد حسن بسبح، المرجع السابق، ص 28
2 ينظر المرجع نفسه ، ص 28-30 .
3 ينظر: أحمد حسن بسبح، المرجع السابق ، ص 30

رحل ابن الخطيب تاركا وراءه تاريخا مجيدا وإرثا علميا وثقافيا عتيدا ، تنوعت فيه المعرفة ، فأصابت الفوائد والدرر والنفائس، وتجدر الإشارة إلى أن ديوانه الشعري قد جمع فرائد المعاني وعرائس المغاني شكلا ومضمونا ، وكان ديوانه قد تشكلت فيه الصور والأخيلة وفق مرحلتين هامتين من عمره ، مرحلة المجد والقوة في غرناطة ، ومرحلة الفقد والحزن في المغرب الأقصى ، ترجم من خلال هاتين الفترتين أبعادا إنسانية وروحية تترجم طبيعة كل فترة .

3-مؤلفات ابن الخطيب:

لقد كانت حياة ابن الخطيب حافلة ومتنوعة بصنوف العلوم فـ(قد أجرى صاحبها قلمه في تأليف ما يزيد على سبعين كتابا في مختلف ألوان الإبداع والعلم والفكر)[1] ، فإصابته بالأرق ليلا وعدم نومه إلا فترة قليلة ، جعلته يتفرغ للتأليف بعدما يفرغ من أشغال الدولة نهارا، ومن هنا لقب بـ (ذي العمرين) فقد وهب عمرا للدولة وعمرا آخر يقضيه ليلا في التأليف ، ومن تلك اللآلئ التي أنار بها سماء العلم نذكر :

أ- في التاريخ

- **الإحاطة في أخبار غرناطة** : من أهم الكتب التي أرّخت لغرناطة ، آخر معاقل الأندلس ، يتناول الأوضاع الاجتماعية والفكرية والسياسية، إضافة إلى التضاريس والأقاليم ومن نزل بها من العرب وغيرها .
- **خطرة الطيف ورحلة الشتاء والصيف:** وهو كتاب يصف فيه رحلة قام بها مع الحجاج بن يوسف النصري يزور الثغور الغرناطية من الناحية الشرقية لها يتفقدها وينظر في شأنها

1 حسن الوراكلي، لسان الدين بن الخطيب في آثار الدارسين دراسة وبيبليوجرافية، مطابع عكاظ، دط، 1990، ص05.

- **معيار الاختيار في أحوال المعاهد والديار:** كتاب يصف ويؤرخ للمدن الأندلسية وتلك الواقعة ببلاد المغرب من الناحية الاجتماعية والجغرافية
- **مفاضلة مالقة وسلا :** وهو كتاب يذكر أفضال مالقة على سلا
- **اللمحة البدرية في الدولة النصرية من ملوك للإسلام، وما يجر ذلك من شجون الكلام :** وهو كتاب يؤرخ فيه ابن الخطيب لبني الأحمر ألّفه ابن الخطيب سنة 723هـ
- **أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام**
- **نفاضة الجراب وعلالة الاغتراب :** وهو كتاب من السيرة الذاتية تناول فيه ابن الخطيب تلك الرحلة التي عانى فيها في المغرب بعد أن فر خوف القتل

ب- في السياسة

- **كناسة الدكان بعد انتقال السكان:** يعزى الكتاب إلى العلاقات السياسية بين مملكة غرناطة والمغرب
- **ريحانة الكتّاب ونجعة المنتاب:** كتاب يتعرض إلى أدب الكلام مع الملوك على اختلاف اماكنهم وأجناسهم .

ج- في الدين والتصوف

- **روضة التعريف بالحب الشريف :** وهو كتاب في التصوف إذ يرى فيه ابن الخطيب بأن الحب الإلهي يكون من طريق الروح والتصوف .
- **المنهل العذب في شرح أسماء الرب**
- **استنزال اللطف الموجود في سر الوجود**

د- في الأدب والشعر

- **جيش التوشيح:** وهو كتاب يضم موشحاته التي نظمها والتي من بين أهمها موشح " جادك الغيث "
- **الكتيبة الكامنة في أدباء المائة الثامنة :** ويبحث في أدباء القرن الثامن الهجري
- **ديوانه الشعري :** دوان شعر يعد من أضخم الدواوين الشعرية ، ويقع في مجلدين
- **كتاب السحر والشعر :**كتاب تناول فيه ابن الخطيب ما يسحر الألباب ويأخذ بمجامع الروح من فرائد الشعر في الوصف والغزل وغيرهما .

هـ- الطب

- **الوصول لحفظ الصحة في الفصول :** من بين الكتب الطبية التي
- **الحلل المرموقة في اللمع المنظومة:** وهي أرجوزة في مجال الطب
- **فن العلاج في صنعة الطب :** أرجوزة أيضا تخص الطب
- **عمل من طب لمن حب :** كتاب من أنفس ما ألف ابن الخطيب في الطب ، يتناول فيه عالم الأمراض ، التشخيص ثم العلاج .
- **اليوسفي :** هو كتاب أيضا في الطب

إن شخصية مثل ابن الخطيب تعد عملة نادرة وشخصية مركبة واستثنائية، فقد جمع بين علوم مختلفة من طيب وتصوف وسياسة وتاريخ وأدب، كل هذا يؤهله لأن يكون منارة في سماء الأدب والشعر، يبث معانيا بشكل مختلف فثقافته المتنوعة هي الضامن لأن تكون تجربته الشعرية خصبة ومميزة في ساحة النظم .

المبحث الثاني : ملامح الشعر في عصر الشاعر من غرناطة إلى المغرب

1-ملامح الشعر في عهد بني الأحمر (غرناطة)

تعد دولة بني الأحمر آخر معاقل الإسلام في بلاد الأندلس، فقد دامت حوالى قرنين ونصف (620هـ-897هـ)[1] ، ويرجع أصلهم إلى (سعد بن عبادة سيد الخزرج ، ويعرفون ببني نصر ... وقد استطاع محمد بن بن يوسف بن نصر أن يضم إلى ممكلته خمس مدن ... واستولى على غرناطة واتخذها عاصمة لدولته)[2]. وهناك قام السلاطين والأمراء بتشجيع الحركة الأدبية فقد كانوا – أي السلاطين والأمراء الغرناطيون – ممن تعج قصورهم بالأدباء والشعراء والعلماء عكس قصور ملوك الطوائف [3]

لقد كان للشعر في عصر الأندلس الطابع الأغراضي نفسه الذي عرفه العرب في شبه الجزيرة العربية مثل الوصف:

يقول ابن زمرك في وصف الطبيعة من الكامل :

هبّ النسيم على الرياض مع السَحَرْ فاستيقظت في الدوح أجفان الزَهَرْ

ورمى القضيب دراهماً من نـوْرِهِ فاعتاض من طل الغمام بها دُرَرْ[4]

أما في الغزل فنذكر لابن خاتمة الأنصاري قوله من البسيط :

أَجُرُّ ذيلَ التَّصابِي فيـه مُحتسِبًا أَجْرِي بِرَدِّ عذُولٍ فيه مُعتسِفِ

ما أَقْدَرَ الله أَنْ تُثنى أَعِنَّتهـــا فيَشْتَفِي كَلِفٌ بالشَّوقِ في كلفِ

لَئِنْ مَحَتها أَكُفُّ الدَّهرِ عَنْ بَصَري فإنَّ مَشْهدَها في القَلْبِ غَيْرُ خَفِي[1]

1 عبد الرحمن علي الحجي ، التاريخ الأندلسي ، دار القلم ، بيروت، الطبعة الثانية ، 1402هـ-1981م ، ص 40.

2 أحمد حسن بسبح، لسان الدين بن الخطيب، عصره، بيئته، حياته وآثاره، ص 10 .

3 جودت الركابي ، في الأدب الأندلسي ، دار المعارف ، القاهرة، 1380هـ-1960م، ص 58.

4 محمد ابن زمرك ، الديوان ،تحقيق محمد توفيق، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ط1، 1997م ،ص 40

وفي غرض الحماسة يقول الملك يوسف الثالث من الكامل :

إنَّ النَّصَارى قَدْ تَجَمَّعَ شَمْلُهَا فَعَسَى بِبَأْسِ سُيُوفِكمْ تَتَبَـدَّدُ

وتَرُوعُهم مِنْكم سُيُوفُ حِمَايَـةٍ يَجْلُـو دُجَاهَا يُوسُف ومُحَمَّدُ[2]

ونجد في الفخر رائعة الوزير محمد بن زمرك يقول فيها من الطويل :

ألائمةً في الجودِ والجُودُ شيمةٌ جُبلتُ على إيثارها يومَ مَوْلِدِي

ذريني فلو أَنّي أُخَلّد بالغنى لكنتُ ضنيناً بالذي ملكت يدي[3]

وفي الهجاء يقول ابن الخطيب في السلطان إسماعيل بعدما غدر بأخيه محمد الغني بالله فانقلب عنه :

لمْ يَـدْرِ إسْمَاعيلُ مَـا طَوّقْتَـهُ من مِنَّةٍ لَوْ كَان مِمَّنْ يَعْقِـلُ

أَغْراهُ شَيْطانُ الغُـرُورِ لِغَـايَـةٍ مِنْ دُونِها تَنْضَى المَطِيُّ الذُّلَّلُ

والغَدْرُ شَرُّ سَجِيَّتةٍ مَذْمُومَـةٍ شَهِـدَ الحَكِيمُ بـذاكَ المُتَمَلَّـلُ[4]

وللشكوى حضور في شعر من فارق الديار وحن إليها ، فهذا الشاعر صالح بن يزيد النفري نقلا عن ابن الخطيب يقول :

غَرِيبٌ كُلَّمّا يَلْقَى غَرِيب فلا وَطَنٌ لدَيـهِ ولا حضبِيب

---

1 ابن خاتمة الأنصاري ، الديوان ، تحقيق محمد رمضان الداية ، دار الفكر، دمشق ، ط1 ،1994، ص 63.

2 يوسف الثالث، الديوان ، تحقيق عبد الله كنون، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2، 1965، ص 53 .

3 المقري ، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض ، تحقيق مصطفى السقا، مطبة فضالة ، الرباط، 1979، ص 10 .

4 لسان الدين بن الخطيب ، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ، ص 289 .

تَذَكَّـرَ أصْلَه فَبَكَـى اشْتِياقًـا ولَيْسَ غَرِيبًا أنْ يَبْكِي غَرِيبُ [1]

وغيرها من الأغراض الأخرى المعروفة ، لكن تهاوي الدولة شيئا فشيئا، بسبب الحروب التي شهدتها قد صرف أنظار جل الشعراء عن هذه الأغراض، ليلتهوا بما هو أهم منها وهو شعر الحروب، حروب خاضتها الدولة دوريا ، فقد كان بنو الأحمر يعيشون رمقهم الأخير ، مملكة غرناطة كانت محاصرة من ثلاث ممالك مسيحية تتربص بها، مما يشعل فتيلها، فيأخذ الشعراء على عاتقهم استنهاض الهمم وإلهاب روح الحماس في قلوب المحاربين، وقد استحدث غرض جديد في الشعر وهو رثاء الممالك والمدن ، بعدما كان موجها للأشخاص، ونذكر على سبيل المثال مرثية أبي البقاء الرندي حين قال:

لِكُلِّ شَيءٍ إذا ما تَمّ نُقصانُ فَلا يُغَرَّ بِطيبِ العَيشِ إنسانُ

دهى الجَزيرَة أَمرٌ لا عَزاءَ لَهُ هَـوَى لَـهُ أُحُدٌ وَانهَـدَّ ثَهلانُ[2]

لأن شعر رثاء الممالك والمدن قد نظمه الشعراء بحرقة وكمد يغص في نفوسهم فقد اتسم (بصدق العاطفة والإكثار من ذكر المواجع والبكاء والتحسر ، بالإضافة إلى اعتمادها على أساليب الإنشاء وإكثارها من الاستعارات والتشبيهات من أجل إبراز المعاني وتجسيدها لتبدو الصورة ماثلة في ذهن القارئ وفي مخيلته)[3]

إن الحال السياسي المزري الذي كانت تقاسيه الدولة من تكالب الأعداء عليها ، قد ميز الشعر في هذه الفترة بطابع الاستغاثة، ومحاولة دفع الهمة البشرية في الدفاع وبخاصة عند السلاطين المغربية، من أجل إنجادهم من المد الصليبي ، وأحيانا كانت دعوات الشعراء التي تلامس القلب والروح لا تجد صدى في نفوس الناس، صارت كلاما

1 لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة ، ج3، ص 283-284 .
2 أبو البقاء الرندي ، رثاء الأندلس، عن رضوان الداية ، أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مكتبة سعد الدين ، بيروت- لبنان، ط2 ، 1986، ص 144 .
3 أحمد حسن بسبح، لسان الدين بن الخطيب، عصره، بيئته، حياته وآثاره، ص 20

عبثيا يصطدم بجدران الخوف والخور واللامبالاة ، وكأن غيرة المسلم التي لطالما حررته على قلة أو ضعف لم تكن شيئا مذكورا ، وانبرى شعراء آخرون لتسجيل الوقائع التاريخية من هزائم والبكاء على ملك المسلمين الذي يتهاوى أمام أعينهم كما ذكر أبو البقاء الرندي سابقا [1].

أفرز العصر الأندلسي الموشحات والأزجال أيضا كنمطين شعريين جديدين، امتدا حتى عصر بني الأحمر ، وقد توافقت الموشحات والأزجال مع حال الترف والبذخ والغناء والطرب التي عهدها المجتمع الأندلسي منذ البداية، هذا الترف الكبير الذي سحب الويلات والدمار بعد ذلك بتعلق الأمراء والسلاطين بملكهم .

لقد ازدهر الشعر في فترة بني الأحمر، ويرجع الأمر فيه لكثرة الشعراء الذين بزغ فجرهم فيه، وقد ألّف ابن الخطيب في هذا الشأن كتابا سماه : الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، فقد تعرض فيه للتعريف والترجمة لمائة وثلاثة من الشعراء[2] ولعل من أهم شعراء هذا العصر الوزير لسان الدين بن الخطيب ، وتلميذه الوزير محمد بن زمرك ، ويزيد بن صالح النفري ، ابن خاتمة الأنصاري ، أبو جعفر أحمد بن صفوان ، وحتى الملك يوسف الثالث ، وغيرهم كثير.

ولأن الملوك في هذه الفترة كان لهم عناية كبيرة بالحركة الأدبية فقد راج الشعر التعليمي الذي كان له دور كبير في التعليم من جهة ، وحفظ العلوم من جهة أخرى ، واعتنى الشعراء في هذه الفترة بالمولديات وشعر المديح النبوي، ويضمنون داخل أشعارهم المولدية مدح الملوك والسلاطين ، إضافة إلى شيوع الشعر الصوفي .

2- ملامح الشعر المغاربي.

1 المرجع نفسه، ص 16 .
2 لسان الدين ابن الخطيب ، الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت، 1983، ص 313 .

ينبغي الإشارة أولا إلى أن المصطلح لم يتم الوقوف عند تحديده تحديدا قارّا بل اختلف فيه بين (المغربي أو المغاربي) وليس محل بحثنا هذا هنا، ما دمنا نرى أننا نقصد المغرب العربي الكبير من أدناه إلى أوسطه فأقصاه.

إن المصنفات الأدبية القديمة لا تفصل المغرب العربي عن الأندلس تاريخا ، فكتبهم تجعل منهما بلدا واحدا ، فيعد هذا من ذاك ، فعبد الواحد المراكشي(ت646ه) وله كتاب (المعجب في تلخيص أخبار المغرب) يقصد بالمغرب بلاد المغرب العربي وبلاد الأندلس معًا [1] . ويتربع المغرب العربي على مساحة تقسمه إلى ثلاثة مناطق هي: المغرب الأدنى وهو القريب من المشرق، وسمي بأفريقيا وحدوده تونس مع بعض الجزاء من مشرق الجزائر كعنابة وقت الدولة الحفصية ، والمغرب الأوسط ويضم الجزائر إلى حدود واد ملوية وقت الدولة الرستمية بتيهرت والزيرية ببجاية ، والمغرب الأقصى الذي كثيرا ما اندمج مع المغرب الأوسط، وكانت عاصمتها مراكش وقت الموحدين .

يبدو الشعر المغاربي قليلا نوعا ما لأسباب تعد منطقية ، ويرجع السبب – في نظري– إلى حرق المكتبة المعصومة بتيهرت سنة 296ه التي ضمت حوالى ثلاثمائة ألف كتاب[2] ، جعلها القائد أبو عبد الله الشيعي رفقة جيشه رمادا تذروه الرياح ، لأسباب دينية تقوض عقيدة الدولة الرستمية ، إضافة إلى الحقد الشيعي الدفين لأهل السنة.

لقد وصل في المصادر العربية أولى القصائد المغاربية، التي تعزى إلى القرن الأول الهجري، قصيدة نظمها الشاعر سابق البربري منها الأبيات التية من البسيط:

إنَّ الأُمُورَ إذا اسْتَقْبَلْتَهَا اشْتَبَهَتْ وفي تَدَبُّرِهَا التِّبْيَـــانُ والعِبَـرُ

1 عبد الواحد المراكشي ، المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، شرح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1426ه، 2006م، ص 11.

2 ينظر : نبيل دربيخ، إحراق المكتبات ومخازن المعرفة عبر العصور ، مجلة العبر للدراسات التاريخية الأثرية في شمال إفريقيا ، جامعة ابن خلدون ، تيارت المجلد 06، العدد 02 ، جوان ، 2023 ،ص 557 .

والمَرْءُ ما عَاشَ في الدُّنْيَا لهُ أَمَلٌ إذا انْقَضَى سَفَرٌ مِنْهَا أَتَى سَفَرُ

لها حَلَاوَةُ عَيْشٍ غَيْرُ دائِمَةٍ وفي العَوَاقِبِ مِنْهَا المَدُّ والبَصَرُ[1]

لم ينأ الشعر المغاربي القديم عما نظم فيه الشعراء العرب السابقون أو بالموازاة مع شعراء الأندلس ، فقد نظموا في الأغراض الشعرية القديمة أيضا كالمدح والرثاء والغزل والهجاء وغيرها ، كما راج الشعر التعليمي للأسباب نفسها التي راج من أجلها في عهد الأندلسيين، ونشير هنا إلى أن ظلال الأندلس كان لها تأثير في المغرب فقد (استحدث فن شعري أطلق عليه عروض البلد، وكان أول من استحدثه رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير ، فنظم قطعة على طريقة الموشح لم يخرج فيها عن الإعراب إلا قليلا)[2] .

ويبدو من خلال أبحاث النقاد والدارسين أن الشعر المغاربي قد تأثر تأثرا كبيرا بالشعراء المشارقة ، فقد تأثروا بأبي تمام في حماسته في ديوان لُقب بالحماسة المغربية، ولقب ابن هانئ بمتنبي المغرب ، لتأثره به وتبني فلسفته الشعرية، ومن معارضاته له ما قاله من المتقارب [3]:

ألا كُلُّ آتٍ قَرِيبُ المَدَى وكُلُّ حَيَاةٍ إلى مُنْتَهَــى

فهي قصيدة تنحو في شكلها قصيدة المتنبي :

ألا كُلُّ مَاشِيَــة الخَيْزَلَى فِدَى كُلِّ مَاشِيَةِ الهِيْدَبَــى

1 العربي دحو، مدخل في دراسة الأدب المغربي القديم، دار الشهاب ، باتنة ، 1406ه -1986 ، ص 70 .

2 ابن خلدون ، المقدمة ، ضبط خليل شحادة ، راجعه سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، 1421ه- 2001م، ص 832 .نقلا عن الباحث مصدق بوعافية، محاضرات في النص الشعري المغاربي والأندلسي .

3 ينظر محمد بن شريفة ، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ط1، 1968 م، ص 141 .

ومما تجدر الإشارة إليه إلى أن الملوك والأمراء وأبناؤهم أغلبهم كانوا مثقفين وشعراء ، ولعلنا نلفت النظر مثلا للأمراء والسلاطين الشعراء من الموحدين والحفصيين مثل : محمد بن أبي بكر بن إسحاق ، أبو بكر بن يحيى بن إبراهيم وابنه أحمد ، وأخوه عمر، زكريا بن أبي محمد عبد الواحد ، ومن الأمراء والسلاطين الزيانين نذكر: موسى بن يوسف، يوسف بن عمر بن يعقوب ، أبو حمو موسى الزياني، محمد بن أبي سرحان مسعود، ومن شعراء ملوك بني مرين وأمرائهم نذكر: المتوكل على الله فارس بن علي أبو عنان، عبد العزيز بن علي ، أبو الحسن علي بن بدر الدين[1] وغيرهم مما لا يتسع المجال لإحصائهم هنا .

لقد انتعش الشعر في المغرب العربي لأن الملوك والأمراء كانوا أنفسهم يطلبون من الشعراء النظم لتخليد تاريخهم فجعلوا قصورهم ملاذا للشعراء ورواية مآثرهم، واغتنم الشعراء بدورهم الفرصة للتدثر بسلطانهم والتنعم بعطاياهم، (ومن أشهر ملوك هذه الفترة الذين نالوا حظا وافرا من شعر المديح [القرن الخامس الهجري] المعز بن باديس وابنه تميم في القيروان أولا ثم في المهدية ، ثم هناك أبناء عمومتهم أصحاب القلعة الحمادية، الذين قصدهم عدد من الشعراء ، ومدحوهم بأشعارهم ، ثم كان المرابطون الذين قاموا دولة فتية في المغرب الأقصى وعلى رأسهم يوسف بن تاشفين)[2] ، وربما افتتحت قصيدة المدح بالغرض مباشرة ، فنجد القصيدة في فترة المرابطين (افتتحت بالحديث عن سيرة المهدي بن تومرت وخليفته عبد المؤمن بن علي. وقد تستهل القصيدة بطريقة الكتابة الديوانية فيذكر فيها التحميد والصلاة على الرسول والترضية عن المعصوم المهدي كما في قصيدة أبي عمر بن حربون في الخليفة أبي يعقوب يوسف بن عبد المؤمن بعد انتصاره على

1 أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر، الأمير الغرناطي ، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان ، حققه وقدم له محمد رضوان الداية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، الطبعة الأولى ، 1396ه- 1976م ،فهرس الكتاب، 508-509 .

2 أحمد الضو إبراهيم الضو ، الاتجاهات الشعرية في القرن الخامس الهجري ، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية كلية اللغة العربية ، 1428ه- 2007م ، ص 33 .

المخالفين المرتدين بالمغرب سنة 365هـ)[1]. وهذا ابن هانئ الأندلسي يفتتح قصيدته بمدح المعز بن باديس مهنئا إياه بالإمارة لابنه الأمير أبي منصور نزار سنة 422هـ قائلا من الكامل :

عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِـقُ الشُّعَرَاءُ وبِمِثْـلِ فَخْرِكَ تَفْخَرُ الأُمَرَاءُ

وأَرَى الثَّرَى والمَاءَ حَوْلَك حُمَّـلا مَا لا يقومُ لَهُ الثَّـرَى والمَاءُ[2]

كما مدح ابن حمديس الصقلي ملوك بني زيري ووصف قصورهم، ومن ذلك قصيدة من الكامل في مدح المنصور بن الناصر بن علناس مطلعها :

أعليـتَ بيـــنَ النَّجمِ والدّبـــرانِ قصراً بناهُ من السَّعادَةِ بـانِ

فَضَحَ الخوَرنَقَ والسديرَ بحسنـه وَسَمَا بقمّتِهِ على الإيـــوانِ[3]

وقد امتزج غرض المديح في ثنايا القصائد بغرض الوصف، فقد تعلق بصفات الممدوحين أو وصف الحروب التي خاصها ملوكهم وأمراؤهم آن ذلك ومن ذلك قول الشاعر أبي الحسن ابن زنباع الطنجي[4]:

سَلِ الحَرْبَ عَنْهُم والسُّيُوفُ جَدَاوِلُ تَدَفّق والأَرْمَاحُ رَقْطٌ تَنَضْنَضُ

أما الرثاء فلم يكن بمنأى عن الشكل الأندلسي ، فقد تناول رثاء الأفراد ورثاء المدن والممالك ، وليس ببعيد هذا الغرض عن الواقع المغربي، فقد سقطت دول متعاقبة وقامت أخرى في الوقت نفسه .

---

1 عبد العزيز بوشلالق ، محاضرات في الأدب المغربي ، مطبوعة جامعية ، جامعة المسيلة ، د ت ، ص 9 .

2 ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، شرح صلاح الدين الهواري ، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1416ه-1996م ، ص 27 .

3 ابن حمديس الصقلي ، الديوان، صححه وقدم له إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت، دت، دط، ص 494 .

4 محمد تاويت، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ج1، ط2، 1998، ص 40 .

من أول ما اشتهر في الرثاء في الشعر المغاربي مرثية بكر بن حماد لابه والتي يقول فيها من الوافر :

بَكَيْتُ على الأَحِبَّةِ إذْ تَوَلَّوا ولوْ أنِّي هَلَكْتُ بَكَوا عَلَيَّا

فيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذُخْرًا وفَقْدُكَ قَد كَوَى الأكْبَادَ كَيَّا[1]

ومن الرثاء أيضا ، ما دمعت به قصيدة الشاعر علي بن عبد الغني الحصري في رثاء ابنه من السريع :

يا قُرَّةَ العَيْنِ مَا وَفَتْكَ بُكَا إذا بَكَتْ والدُّمُوعُ أَمْوَاهُ

فَمَنْ لِدَامِي الجُفُونِ دَامِعِهَا مُذْ صَدَّهُ الدَّهْرُ عَنْكَ أَصْدَاهُ [2]

أما رثاء المدن فنذكر في هذا الصدد رثاء مدينة القيروان التي كانت حاضرة بلاد المغرب في العلم آنذاك، حتى أنها سميت ببلخ المغرب إسقاطا على بلخ العراق، يقول ابن رشيق راثيا القيروان من بحر البسيط :

كانَتْ تُعَدُّ القَيْرَوَانُ بِهِمُ إذا عُدَّ المَنابِرُ زَهْرَةَ البُلْدانِ

وَزَهَتْ على مِصْرٍ وَحُقَّ لَها كَما تَزْهُو بِهِمْ وَغَدتْ على بَغْدانِ

فَتَكوا بأَمَّةِ أَحْمَدِ أتُراهُمُ أَمِنُوا عِقابَ اللهِ في رَمَضانِ

أَتَرَى اللَّيالي بَعْدَ ما صَنَعَتْ بِنا تَقْضي لَنا بِتَواصُلٍ وَتَدانِ

وَتُعيدُ أَرْضَ الْقَيْرَوانِ كَعَهْدِها فيما مَضى مِنْ سالِفِ الأَزْمانِ[3]

1 محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، المطبعة العلوية، مستغانم، الطبعة الأولى، 1385ه- 1966م، ص87.

2 أبو الحسن الحصري القيرواني ، اقتراح القريح واجتراح الجريح ، تحقيق محمد المرزوقي الجيلاني ، مطبعة المنار، تونس، دط، 1963 ،ص 433 .

3 ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 156-157-158 .

وتجدر الإشارة في نهاية هذا المدخل أننا قد اقتصرنا على أهم الأغراض الشعرية وليس كلها ، لحاجتنا إلى التمثيل وليس إلى الدراسة والتحليل، وللاستزادة في هذا الصدد نشير إلى بعض الدراسات التي تناولت الموضوع مثل: الاتجاهات الشعرية في القرن الخامس الهجري في المغرب العربي رسالة دكتوراه للباحث الضو إبراهيم الضو أحمد ، محمد تاويت: الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، محمد بن شريفة ، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، عبد السميع روينة: مقال باللغة الأجنبية بعنوان الاتجاهات الفنية في الأدب المغربي القديم، وغيرها من البحوث والأطاريح التي تخصص دراستها لبحث الجوانب الفنية واللغوية والأغراضية للشعر المغاربي القديم .

الفصل الأول

في التلقي

المبحث الأول: في المصطلح

1- التلقي في المعنى اللغوي
2- إشكالية المصطلح

المبحث الثاني: الخلفيات المرتكزية لنظرية التلقي

1- الشكلانية الروسية والماركسية
أ- الإدراك الجمالي
ب- التغريب
ج- التطور التاريخي
2- البنيوية
3- الظاهراتية
4- الهرمنيوطيقا
5- سوسيولوجيا الادب

أ- لوفنتال وعلم الاجتماع النفسي

بـ- جوليان هيرش ومفهوم الشهرة

جـ- ليفين شوكينغ وفكرة الذوق

المبحث الثالث: طروحات هانز روبرت ياوس و ولفولفغانغ آيزر

1-هانز بوبرت ياوس HANS ROBERT JAUSS

أ- تجديد تاريخ الأدب

بـ- أفق التوقُّعات

جـ- المسافة الجمالية

د- المتعة الجمالية

2- وولفغانغ آيزر WOLFGANG IZER

أ-القارىء الضمني

ب-وجهة النظر الجوالة

جـ- مواقع اللاتحديد

د- الرصيد والاستراتيجيات النصية

المبحث الرابع: التلقي العربي للنص الأدبي وأدواته

1-الجاحظ وإغراء القارئ

2-ابن طباطبا واللذة:

3- قدامة بن جعفر وتشريح النص

4- الفارابي وعملية التخييل

5-الآمدي والمسافة الجمالية

6- القاضي الجرجاني وحدّ النص

7- أبو هلال العسكري وثقافة المتلقّي

تمهيد:

إن عملية التلقي هي من بين أهم العمليات التي تروم الإبداع الفني، ذلك أن الأمر يعتمد على المتلقي بصفة كبيرة، ولأن نظرية التلقي قد سلطت الضوء عليه بعد أن صرف عنه النظر ردحا –ليس بالقليل من الزمن– في عملية التحليل، وبخاصة في النقد الغربي، فقد حاولت النظرية أن تؤطر المجهود الكبير الذي يقوم به المتلقي كونه عنصر فعال في عملية الإبداع (المبدع، العمل الأدبي، المتلقي) ومنتجا ثانيا يشارك في إنتاج العمل الفني الادبي، وسنتطرق من خلال هذا الفصل إلى فك اللبس والغموض حول مصطلح التلقي، ثم نلج إلى ميلاد نظرية التلقي الألمانية والمشارب التي انطلقت منها، إضافة إلى أهم طروحات رائديها (ياوس و آيزر)، لنختم الفصل بملامح التلقي عند النقاد العرب وأهم آرائهم حول العملية من خلال المبدع والعمل الأدبي انتهاءً بالمتلقي، وتجدر الإشارة إلى أننا سنقتصر على بعض النقاد وليس كلهم، عندما تعلق الأمر في الآراء المتشابهة في قضايا التلقي.

المبحث الأول: في المصطلح

التلقي في المعنى اللغوي:

لقد نال التلقي حظوة كبيرة لدى النقاد بشكل أو بآخر قديما وحديثا، فقد لاقى تجاذبات في المصطلح عربيا وغربيا تروم المعنى الدقيق الذي يميزه عن غيره من المفاهيم والمصطلحات الأخرى، كمصطلح الاستقبال والأثر والتأثير، وتجدر الإشارة في بادئ الأمر أن الحمولة اللغوية لهذا المصطلح في القواميس العربية أو الغربية لا تحمل معنى التلقي بمفهومه الجمالي، إلا ما وجد في المعاجم الاصطلاحية التي أتت متأخرة، فمصطلح الاستقبال مثلا لم ينل اهتماما في حركات النقد العربي والغربي كمصطلح التلقي، وإن كانت (المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الانجليزية تتضمن معنى الاستقبال والتلقي معا، فيقال في العربية تلقاه، أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال)[1].يقال في الانجليزية (reception) أي استلام،تلقٍّ، قَبول، استقبال، ويقال (receptionist) أي موظف مهمته الترحيب بالوافدين على مكتب، (receptive) أي متلقٍ أو مستقبل، متسم بنزعة إلى تقبل المقترحات أو العروض بعطف[2]

إذا ما قلَّبنا في اللغة الفرنسية فإننا نلحظ للكلمة مدلولا على المستوى العلمي والاقتصادي والاجتماعي: استقبال الموجات، استقبال الضيوف[3] ولا نظفر بأي معنى يومئ إلى تلقي النص وقراءته مثلا.

---

[1] محمد علي الغوري، مدخل إلى نظرية الجمال في الشعر العربي القديم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، ع8، 2011، ص129

[2] منير البعلبكي، رمزي منير البعلبكي المورد الحديث، قاموس عربي انجليزي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، دط، 2008، ص966

[3] Paul robert، le nouveau petit robert، dictionaier alphabètique et analogique de la langue frqnçaise، nouvelle édition du petit robert، paris، mai 1998، p1883.

وترجع كلمة التلقي réceptin إلى الأصل اللاتيني réceptio التي تحمل معنى الاستقبال action de recevoir والقبول accepter، أما دلالتها الجمالية والنقدية فقد ولجت ساحة النقد الفرنسي عام 1979 بمناسبة المؤتمر الذي عقد في انسبريك innsbruk من قبل الجمعية الدولية للأدب المقارن تحت عنوان: التواصل الأدبي والتلقي communication littéraire et réception بحضور المُنظِّر الألماني هانس روبرت ياوس، هذا المؤتمر الذي جاء تقريبا بعد حوالى سنة من ترجمة كتاب: pour une esthétique de la réception من طرف كلود ميارد claude maillard ، لتتوالى العناية إثر ذلك بنظرية التلقي، فاحتفى بها "في مجال الدراسات المقارنة المحدودة، ثم ظهرت أعداد خاصة من المجلات الفرنسية الأكاديمية اهتمت بالموضوع، بل ظهرت مجلة مختصة تدعى "الأعمال الأدبية والنقد" ouvre et critiques سنة 1976، وخصصت بعض أعدادها لنظرية التلقي (77،1978) [1].

ورد في معجم لسان العرب معنى التلقي بالاستقبال، وتلقّاه أي استقبله وفلان يتلقّى فلانا أي يستقبله، والرجل يُلقَّى الكلام أي يُلَقَّنه، وقوله تعالى: (إذ تلقونه بألسنتكم) البقرة 37. أي يأخذ بعضٌ عن بعضٍ.وأما قوله تعالى:(فتلقى آدم من ربه كلمات) النمل 06. فمعناه أنه أخذها عنه، ومثله لَقِنَها وتلقَّنها، وقيل: فتلقى آدم من ربه كلمات، أي تعلَّمها ودعا بها [2].

حينما ننقب عن مصطلح التلقي في القرآن الكريم فإننا نجد قوله تعالى:(وإنّك لتلقَّى القرآن)، النمل06، وقوله تعالى:(فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه)، البقرة

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن " نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات " سلسلة ندوات ومناظرات رقم:24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالرباط، ص 14-15.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، ط3، 1994، مج1، مادة لقي، مج15، ص 256.

37. وقوله تعالى: (إذ يتلقّى المتلقّيان عن اليمين وعن الشمال قعيد)، ق17. وقوله تعالى:(إذ تَلَقَّونه بألسنتكم)، النور15. قد نخرج من دلالة مادة التلقّي في الآيات السالفة ما له علاقة بعملية التفاعل الداخلي نفسيا وذهنيا لدى المتلقي، إنّ ما يسترعي الانتباه عندما نتتبع مصطلح التلقي في الآيات القرآنية نجدها لصيقة بما يتقاطع مع النص(كلمات، خبر، حديث، خطاب)، و(ترد لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تغب عند المفسرين في الإلماح إليها، ولم تغب كذلك عند أدبائنا ورواد التراث النقدي، وهو يميزون في استعمالاتهم – وإن لم يصرحوا– بين إلقاء النص والرسالة، وتلقيه أو استقباله فآثروا الإلقاء والتلقي وجعلوهما فنا، وخاصة في مجال النص الخطابي) [1]. إن مصطلحات عدة نجدها تلتحف بلحاف التلقي مثل (الاستجابة، التأثير، الفاعلية، التقبل، الاستقبال)، ولعل تلك الضبابية المصطلحية سببها(الاختلاف الفكري الذي نتج عن الحداثة الغربية، وما بعد الحداثة)[2]. يعرف (ياوس) التلقي قائلا:(التلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد،إنه عملية ذات وجهين، أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته)[3]، والممعن للنظر قليلا يلحظ أن مفهوم التلقي عند (ياوس) ينحو مجريين أحدهما يكمن فيما يحدثه العمل من أثر، والثاني يبدو في الطريقة التي يستجيب أو يتلقى بها القارئ هذا العمل.

إشكالية المصطلح:

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي – بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة) دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، ط1، 1996، ص 13.
[2] محمد حرير، جمالية التلقي: دراسة في مرتكزات النظرية ومرجعياتها، مجلة الآداب العالمية، سوريا، ع143، ص 66.
[3] هانز روبرت ياوس:جمالية التلقي، تر رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 101.

عندما نتتبع ما اصطلح عليه بجمالية التلقي في النقد العربي المعاصر فإن نظيراتها المصطلحية نجد (نظرية الاستقبال) théorie de réseption وهذا باعتبار ترجمة رعد عبد الجيل جواد لكتاب "روبرت سي هولب robert c holub" فقد ترجم الكتاب من الألمانية إلى الانجليزية reception theory critical introduction وذلك سنة 1989 وترجمة عبد الجليل جواد إلى العربية سنة 1992 بعنوان (نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية –) وهو الكتاب نفسه.

ومنذ تسعينيات القرن العشرين توالت الترجمات لتقديم هذه النظرية، من خلال ترجمة كتب أبرز مؤسسيها، ونلمح عملا مضنيا وبخاصة في المغرب، ولا يخفى ارتباك ترجمة المصطلح، ولع ذلك راجع لأسباب منها:

-غياب هيأة أو جهة تعمل على توحيد المصطلحات.

– أغلب الترجمات لم تنقل إلى اللغة الأم (الألمانية) بل بواسطة (الانجليزية أو الفرنسية) إلى العربية. هذا بالإضافة غلى تشابك النظرية مع مناهج ومذاهب وتيارات فكرية وفلسفية مما يصعب ضبط المصطلح وإعطائه معنى ذا اتجاه معين[1].

لم يكن الغرب أيضا بأوفر حظا من العرب في قضية التخبط المصطلحي،فهناك بعض النقاد الغربيين الذين ألمحوا إلى هذا الارتباك في الضبط مثل (روبرت سي هولب) فبحسبه تكمن الصعوبة المركزية في تقرير المصطلح بدقة، فكل من مصطلح (الاستقبال) و(الاستجابة أو التأثير) يرومان تعزيز العمل الأدبي فيتعذر الفصل بينهما، وقد أشار إلى الضبابية التي يمكن أن يحدثها مصطلح (الاستقبال) لدى المتحدثين باللغة الانجليزية معتمدا قول (ياوس) الساخر حين تعرضه للمصطلح، يقول

[1] عبد القادر خليف، مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني، إشراف العيد جلولي، رسالة ماجستير.مخطوط بجامعة ورقلة 2012/2011، ص 12.

(روبرت سي هولب) في مقدمة كتابه (نظرية الاستقبال):(ربما يكون اصطلاح (نظرية الاستقبال) غريبا بعض الشيء على المتحدثين باللغة الانجليزية من الذين لم يواجهوه من قبل، ويعتبر (هانز روبرت ياوس) أحد المؤيدين لهذه النظرية، وقد كتب عام (1979) وبشكل ساخر قائلا:" بالنسبة للأذن الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب[1].) وإذ كان التمييز بين (جماليات التأثير والاستجابة) و(جماليات التلقي والاستقبال)، يصل هولب إلى أن (نظرية التلقي والاستقبال تشير إلى تحول عام في الاهتمام من (الكاتب والنص) إلى (النص والقارئ)، ويدخل ضمن هذا التوجه عمل كل من (ياوس) و (آيزر). بينما (جمالية الاستقبال) استخدمت فيما له علاقة بعمل (ياوس) فقط [2]، ويشير مرة أخرى أنه (إذا عنَّ للمرء أن يرى في (ياوس) باحثا في عالم التلقي الأكبر، فإن (آيزر) يبدو منشغلا بعالم التأثير الأصغر)[3].

لا نبالغ إذا قلنا بأن أغلب النقاد العرب لهم شأن آخر مع ترجمة المصطلح، إذ أنهم غضوا أبصارهم طواعية منهم، أو دون قصد مسبق إثر الخوض في مهمه المصطلح، كناظم عودة خضر صاحب (الأصول المعرفية لنظرية التلقي)، الذي وجه اهتمامه في البحث عن الأصول المعرفية لهذه النظرية،ولم يخض في دلالة المصطلح رغم حمل عنوان الدراسة له، أما (إدريس بلمليح) في كتابه (القراءة التفاعلية) وكذا (بشرى موسى صالح) في كتابها (نظرية التلقي.أصول وتطبيقات)[4] اللذين حاولا مناقشة أدوات وأصول النظرية، لم يجدا داعيا للبت في المسألة.

---

[1] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – تر:رعد جواد عبد الجليل، دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذيقية، ط1.1992، ص7.

[2] روبرت سي هولب، مرجع سابق ، ص 8.

[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، دط، 1999، ص 123.

[4] ينظر بشرى موسي صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي اعربي، الدار البيضاء- المغرب، ط، 1، ص31.

أما(صلاح فضل) من خلال مؤلفه (مناهج النقد المعاصر)[1]، وكذا(لخضر العرابي) في(المناهج النقدية المعاصرة)[2] ارتأيا تسليط الضوء على النظرية بتعريفها للقارئ العربي، أما الناقد (عبد الناصر حسن محمد) فقد تناول قضية المصطلح بشكل موجز في كتابه (نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي)[3] أثناء عرضه لأهم ما يميز عمل الناقدين المؤسسين لنظرية التلقي. أما (عباس محمود عبد الواحد) في كتابه(قراءة النص وجماليات التلقي) فقد اقتفى طريق (هولب) إذ ناقش مدلول وسبب اختيار المصطلح الموضوع عنوانا لهذه النظرية فهو يقول:" لعل أول ما يستدعي وقفة هو المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النظريه (THEORY RECEPTION) أي نظرية الاستقبال، فالمصطلح غير مألوف بالنسبة للمشتغلين بحركات النقد في الشرق والغرب على السواء...، ويواصل مناقشته للمصطلح من حيث دلالته واشتقاقاته المختلفة في كل من اللغتين العربية والانجليزية." [4] وقد تلمس انشغال آيزر بدراسة تفاعل القارئ مع النص،فيما كان عمل ياوس على الدراسة التاريخية لتلقي النص.

تأخذ قضية المصطلح اتجاها آخر في الثقافة الألمانية فيما يخص نظرية التلقي، فـ(أحمد بوحسن) يلفت الانتباه إلى أن المعاجم الألمانية الحديثة تذكر المعنى الاصطلاحي بعد ذكر المعنى اللغوي لمصطلح التلقي الذي يدل على الاستقبال والاحتفال مثلما هو الأمر في جل المعاجم، يقول بوحسن:(وهكذا يمكن أن نعود إلى معجم ألماني عام لسنة 1989 لنجد فيه كل مواصفات كلمة التلقي من حيث أصلها اللاتيني والمعاني التي تشير إليها، ولكنه يضيف فيتحدث عن مصطلحي جمالية

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى 2002، ص 145.

[2] لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، دط، 2006، ص 301.

[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 123.

[4] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص13.

التلقي، ومصطلح تاريخ التلقي)[1]، ونلحظ هنا: أن مصطلحي جمالية التلقي وتاريخ التلقي منبتهما الفكر النقدي الألماني، وأن تأسيس نظرية التلقي يرجع لـ(آيزر وياوس).

في تعريف أولريش كلاين ulrich klein للتلقي من خلال (معجم علم الآداب) يورده كالآتي: يفهم من التلقي الأدبي (بمعناه الضيق) الاستقبال (إعادة الإنتاج، التكييف adaptation، الاستيعاب، التقييم النقدي) لمنتوج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع، أو بغير ذلك)[2]. قد يكون هذا التعريف لأول وهلة واضحا إلا أن علاقته ببعض المصطلحات قد تتميز بالبهوت والضبابية، كمصطلح التأثير مثلا، فـ (ياوس) يرى بأن المخرج الفاصل بين مفهومي التلقي rezeption/reception و wirkung/effet أثر، هو ربط التأثير بالنص، والتلقي بالمستقبِل أو المتلقي، أما سي هولب فلم يقنعه ما ذهب إليه ياوس، وأوعز ذلك للغموض الذي ينجر عند إضافة هذين المصطلحين إلى غيرهما، فمصطلح wirkung egeschichte نعت علمي أصيل في الثقافة الألمانية أساسه "دراسة التأثير الذي يمارسه النص" أو تأثير كاتبه على الأجيال اللاحقة، يتقاطع مع مصطلح لصيق هو تاريخ التلقي rezeption egeschichte .

إن التعليل الذي قدمه "ياوس" في كتابه" pour une esthétique de la réception " لتبديد بعض من اللبس الحاصل بين مصطلحي التأثير والتلقي، حين ربط الأول بالنص وما يمكن أن يثيره في القارئ ليبقى المصطلح الثاني محددا

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ، ص 15.
[2] كونتر جريم، التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، ترجمة وتقديم، أحمد المأمون، مراجعة النص الأدبي، حميد لحميداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، العدد السابع 1992، ص 20.

بالمتلقي أو المرسل إليه [1] لم يرض به " إيبرهارت لمرت eberhardt lammert حيث يرى أن ما أشار إليه "ياوس إثر التفريق الذي قدمه يحدث(قبل فعل التواصل الحواري، مثلما هو معتاد كقدرة ملازمة للنص من جهة وحالة مميزة للجمهور من جهة ثانية. أما بعد عملية التواصل فسيكون" التقاط النص والتلقي"الذي ذكره ياوس على كل حال هو المسبب لتأثير النص) [2]. والأمر ذاته أوخذ به "ياوس" من طرف" هويرمان" heuerman و" هون" huhn " و "روتجر" rottger لأنه (لم يقدم تفسيرا لكيفية عمل العنصرين معا أثناء فعل القراءة، ولا كيف يمكن أن يفصل بينهما تماما أثناء تحليل التلقي)[3]، فكلا المصطلحين يستدعي أحدهما الآخر، متلازمين أينما حلت القراءة، فلا يمكننا تصور تأثير دون عملية التلقي و(التأثير الأمثل الذي تصفه جمالية التأثير لا يتحقق إلا بحسب قدرة المتلقي على إدراك الإرسالية) [4].

ويخلص "كونتر جريم" gunter grimm في بسطه لآراء النقاد حول مفهومي التأثير والتلقي إلى أن التأثير ما هو إلا مرحلة من مراحل التلقي، والمتلقي يمر عنده بثلاث مراحل متوالية هي(مرحلة الإدراك الحسي rezeption ومرحلة الإدراك،أما مرحلة ما بعد الإدراك فتتضمن الناتج والتأثير)[5]، فيتم الأمر تصاعديا،إن القراءة الابتدائية تتوشج باتصالها بالنص مباشرة، وهذا ما يعرف بمرحلة الإدراك الحسي أما مرحلة الإدراك فتتحقق من خلال حصول الفهم والاستيعاب، أما المرحلة الأخيره فهي ما يثيره النص في متلقيه من أبعاد جمالية.

---

[1] Hans robert jauss. pour une esthétique de la réception. Traduit de l'allemand par claude maillard.gallimard.paris.1978.p246.

[2] كونتر جريم، التأثير والتلقي، المصطلح والموضوع، ، ص 22.

[3] المرجع نفسه، ص 26.

[4] المرجع نفسه، ص 26.

[5] المرجع نفسه، ص 29.

المبحث الثاني: الخلفيات المرتكزية لنظرية التلقي الألمانية

إن لكل نظرية عقيدة فكرية وفلسفية تنطلق منها عبر التصحيح أو الإضافة والتوسيع وذلك لما تراه مناسبا يجعل من الأدب بحسبها منبعا يستطيع أن يرضي ما تبسطه من تلك الأفكار والتوجهات الخادمة للساحة الفنية والنقدية، ومن هنا قام " سي هولب c holub) بالترهيص لنظرية التلقي بقوله (أفردت في باب الإرهاص خمسة مؤثرات هي: الشكلانية الروسية، وبنبوية براغ، وظواهرية رومان إنجاردن، وهرمنيوطيقا هانز جورج جادامير، و((سوسيولوجيا الأدب)). وقد تم اختيارها إما لأن لها تأثيرا ملحوظا في التطورات النظرية، على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقي، وإما لأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول البحث الأدبي)[1]، وفي هذا الصدد _فيما يخص الإرهاصات_ يضيف "ياوس" مؤثر آخر وهو(الجمالية الماركسية) إذ(لم يقف "ياوس" عند نقائص الشكلانية إلا من خلال عودته إلى الماركسية التي لها منجزاتها ونقائصها أيضا، فقد اطلع على جهود أبرز الرواد الماركسيين الأوائل مثل ماركس وبليخانوفblikhanov ولوكاتش lukcatch وكولدمانgoldman) [2].

1-الشكلانية الروسية والماركسية:

يعتبر النص –من وجهة نظر الشكلانيين والألسنيين– بعامة أنه نظام ألسني يتميز بوظائفه وعلاقات داخلية متشابكة، ف (العمل الأدبي بنية شكلية تتكون من مجموع الخصائص الفنية التي تقوم بمجموعة من الوظائف داخل نسق البنية نفسها)[3].

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى 2000، ص47.

[2] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس- المغرب، ط1، 2009، ص21..

[3] المرجع نفسه، ص20.

لقد استثمرت نظرية التلقي توجهات الشكلانية مع تجاوز نقائصها، وتعتبر الشكلانية الأسلوب عنصرا شكليا، من خلال طريقة بناء عمل الفن، فهيمنته أكثر منه ذا محتوى، هذا أولا، وثانيا اعتبر وظيفتها ضد خلفية محددة سواء أكان لغة علمية، أو تقليدا أدبيا، وأخيرا ما يخص موضوعنا أنها عنصر يربط الهوة بين النص والقارئ، ويجعل العمل نفسه ذا قيمة وهدفا جماليا أصيلا [1] .

تعتبر الجمالية الماركسية (الفن بأشكاله المختلفة محكوم بعلاقات جلية مع الأشكال الاجتماعية)[2]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ما قصدته بالأشكال الاجتماعية هو الطبقات الاجتماعية الخاصة، وليس الربط بين الأدب كونه انعكاسا للمجتمع وظروفه وقيمه وأخلاقه، (فالنظرية الجمالية الماركسية جردت الأدب من خصائصه الجوهرية، نافية قدرته على التحرر من المجتمع الذي أنجبته، ومن القارئ الذي تذوقه ليصير أدبا قادرا على تخطي الزمان والمكان حاملا دلالات مختلفة إلى قرّاء متعاقبين)[3].

رأى "ياوس" بأنه يمكن الإفادة من الشكلانية والماركسية وتسخيرهما بما يتوافق مع نظريته لإقامة رؤيا جديدة لتاريخ الأدب، فالعمل الأدبي بطبيعته يعكس تأثيرا ويخلق هالة فقد (أولى أهمية كبيرة للتأثير الذي ينتجه العمل الأدبي، والمعنى الذي يشكله الجمهور من خلال قراءة هذا العمل، ومن ثمّ أصبحت تاريخية الأدب ترتكز في الوقت نفسه على تغيرات الأشكال والقواعد الأدبية من جهة، وتغيرات نظرة القرّاء من جهة أخرى، خلال فترات تاريخية مختلفة)[4].

[1] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص 32.
[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص50.
[3] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 21.
[4] ينظر المرجع نفسه، ص 21-22.

يجدر التنويه هنا إلى ما قدمته الشكلانية لحقل الدراسة المتعلق بنظرية التلقي، وهو الشيء الذي أشار إليه هولب holub بأن التأثير راجع إلى ثلاثة أمور أساسية هي: الإدراك الجمالي،التغريب، والتطور الأدبي.

أ-الإدراك الجمالي والأداة

من بين ما اعتمدته الشكلانية في فلسفتها للنظر في تحليل النص الأدبي: المادة والوسيلة، أو الأداة والإجراء، ففي رؤيتهم (المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي) [1] والأداة هنا هي التقنية التي تجعل الشيء مدركا وتصيره فنيا (فالإدراك ليس مجرد حالة سيكولوجية، وإنما هو عنصر من الفن، فالفن لا يوجد خارج الإدراك، والشكل وحدة ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها دون إضافة أي عنصر خارجي عنها، وتدرك بشكل مستقل عما عداها)[2]، وبحسب منظور "شلوفسكي chklovski " (أنّ الصورة ليست العنصر المكون للأدب لأنها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته)[3]، إن الأدب في الأخير هو المسؤول عن كسر المألوف ويعوزنا إلى أبعد مما نراه، إنه ليس ذلك الانعكاس المرئي للحياة.

يلفت هولب holub النظر إلى ما قدمته الشكلانية من خلال إسهامهم بطريقة جديدة في الفهم له علاقة مباشرة بنظرية التلقي من خلال توسيعهم لمفهوم الشكل، من هنا كان ما قدمه شلوفسكي ذا أهمية بالغة، فقد تجاوز العلاقة بين المؤلف والعمل الإبداعي إلى العلاقة التي تجمع بين العمل الأدبي بالمتلقي.

---

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، ط2، 1982، ص57.

[2] لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 16.

[3] عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص 74.

إن ما يمكن أن نستشفه هنا هو تحويل الدفة إلى قارئ حاذق يتطلع ويتذوق عملا أدبيا يعرف أسراره ومواطن جماله في إشارة من شكلوفسكي إلى الدور الفعال للمتلقي، وأنه شريك في العمل الأدبي.

بـ- التغريب:

إن من أهم ما دعت إليه الشكلانية هو تجاوز كل ما هو تقريري ومباشر في الأدب،إنه تجاوز للواقعية، لذلك كان (التغريب) من أهم الأدوات وأنسبها لذلك التجاوز، والمراد بالتغريب (جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف)[1] فالأمر العادي والمألوف يصبح غير، عادي والشيء الكفيل بهذا الأمر هو التنويع الفني، وإغراب التصوير الأدبي، وتجدر الإشارة إلى أن التغريب له علاقة متينة بالعنصر سابق الذكر- الإدراك- فالشكلاني شكلوفسكي يرى بأن (أداة الفن هي أداة تغريب الأشياء وأداة الشكل الذي أصبح صعبا،أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها ولابد من إطالتها) [2]. أما الناقد عبد العزيز حمودة فيرى بأنّ (التغريب أو كسر ألفة اللغة الذي يتحدث عنه الشكليون و"شكلوفسكي" على وجه التحديد، لا يعني العودة إلى لغة البسطاء، بل يعني تعمد غموض الدلالة)[3]. تظهر إذًا هنا أهمية التغريب فهو نوع آخر يضمن التفاعل بين النص والمتلقي، فتجدر بالمتلقي العمل أن يكون على دراية بقوانين اللغة ابتداءً، ليعرف مدى الانزياح والعدول المحقق في الأخير لما يجب أن يكسب نصا ما جمالا وتأثيرا يستميل القارئ.

---

[1] علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، نظرية القراءة (المفهوم والإجراء) علي بن زيد للفنون المطبعية بسكرة، ط1، 2009، ص67.

[2] روبرت سي هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ص 54.

[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل1998، ص 111.

جـ-التطور الأدبي

(إذا كانت الأداة عند الشكلانيين وبخاصة " شكلوفسكي chklovski " لها قدرتها على تغريب التصورات، وإذا كانت الممارسة الأدبية تقرر إلى حد ما هو مألوف فإن ما يطرأ على الفن من تغييرات إنما يأتي عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة مما يؤدي إلى ثورة فنية تتعاقب فيها الأجيال والمدارس التي تحاول كل منها في دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية ومحرضة)[1]، وهنا نجد أن التلقي الابتدائي أو المعاصر حينما يحدث تأثيرا جماليا، ووقعا تفاعليا، يمكن له عبر التعاقب التاريخي وتبدل الأعصار أن يعطي حيثيات جمالية لاحقة، هي من صميم قيمة وأهمية العمل الأدبي.

لقد أشار " يوري تينانوف yury tynanov " إلى فكرتين لهما الأهمية البالغة إثر هذا المعنى، الأولى لها علاقة بخاصية الأدب النوعية، فالأدب يتطور ملتحفا نظاما آخر كلما تبدل العصر... أما الفكرة الثانية فتعزى إلى مصطلح السائد، وهي تعيين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها ثم نقيس بمنظار التعاقب التاريخي في العمل الأدبي.[2]

إن ما أرادت جمالية التلقي الذهاب إليه هو أن إثبات الطبيعة التاريخية للعمل الأدبي والفني لا يظهر من خلال تتبع إنتاجه أو بمجرد وصفه، والأدب لا يمكن دراسته كعملية نقاش ومحاورة بين عملية الإبداع والتلقي، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المبدعة، بل من خلال الذات المتلقية كذلك. [3]

---

[1] عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 76.
[2] ينظر المرجع نفسه ، ص 76.
[3] ينظر صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 83.

بناءً على ما ذكرناه آنفا، اتخذت جمالية التلقي رؤية وفلسفة مغايرة في التعامل مع مناهج تاريخ الأدب، فأعطت بديلا قوامه إجراءات علمية مضبوطة نوجزها في:

1-ينأى البحث الأدبي في مقاربته للأعمال الإبداعية عن المقاربات التقليدية المحايثة والماركسية للأدب، إلى جمالية التلقي، التي تركز على القارئ المنوط بهذه الأعمال التي تؤثر فيه، فينشأ ما يعرف بتاريخية الأدب الذي يتشكل بدوره من الحوار القائم بين العمل الأدبي ومتلقيه

2-ينبغي معرفة أن للقراء المتعاقبين فهما مختلف في كل حقبة، فيكون لكل فئة أفق انتظار مختلف عن الفئة الأخرى، فطبيعة التأويل والفهم تتغير بغير الأشخاص والأزمان، فنلمس هذا مثلا من التغير الدلالي لبعض المفاهيم والمصطلحات بمرور الوقت، ومن هنا يصبح التأريخ لهذه التلقيات أمرا جديرا بالخوض فيه شكلا ودلالة.

3-يجب وضع كل عمل أدبي في مجاله (سلسلته الأدبية)، لتكييف حالته التاريخية، فمعرفة ظروف انتاجه في السياق الذي ذكر فيه مهم في معرفة تلك التجربة، ومن هنا فعندما نتجاوز لحظة تلقي العمل إلى التأريخ الحداثي للأدب (يتضح أن لهذا الأخير سيرورة يؤدي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقي الإيجابي للمؤلف وإلى إنتاج جديد، أي سيرورة يمكن فيها للعمل اللاحق أن يحل المعضلات الأخلاقية والشكلية التي تركها معلقة للعمل السابق، وأن يطرح بدوره معضلات أخرى)[1].

إذً تبدو إفادة نظرية التلقي من الاتجاه الشكلاني واضحة من خلال الإدراك الجمالي للعمل الأدبي والفني، وهذا ما أقره "هولب holub بهذا الصدد فالشكلانية بحسبه قامت بتغيير الدفة من العلاقة بين المؤلف والنص، إلى علاقة المتلقي بالنص،

[1] رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد23، عدد 1-2 يوليو سبتمبر اكتوبر ديسمبر، 1994، ص 491-492.

وذلك بتتطوير مفهوم الشكل من خلال الإدراك الجمالي للأعمال، والخوض في أدوات التفسير نفسها [1].

كما لا يخفى دور" فيكتور شكلوفسكي victor chklovsky " عندما نقل دائرة الاهتمام من (العمل –المؤلف) إلى (النص–القارئ) فتركيزه انصب على ما يعرف بـ "الإدراك"، إذ تتجلى فنية العمل الأدبي من خلاله، فالفن يظهر قوامه بالربط بين الإدراك وجمهور المتلقين للعمل الإبداعي. كما لا يفوتنا إفادة النظرية من الشكلانية فيما يخص التاريخ الأدبي، فكل جيل له قراءة عبر التعاقب الزمني، ولكل قراءة خصوصية تسهم في بناءات تضبطها الفترة التاريخية وفق آفاق مختلفة.

2–البنيوية

تعد حلقة براغ ذات تأثير كبير وواضح، فقد ساهمت في إرساء دعائم نظرية التلقي، ويعود الفضل في ذلك إلى جهود أهم منظر للأدب في مدرسة براغ " جان ميكاروفسكي Gean Mukarovsky " (والواقع أنه بخلاف بضع مقالات بالفرنسية والألمانية كتبت خلال الثلاثينيات، لم يجد الغربيون بعامة طريقهم إلى إنجازاته الكبرى إلا في وقت متأخر)[2]، لكن خلال أواخر الستينيات وبداية السبعينيات حفلت الساحة النقدية بترجمات ألمانية لأهم كتاباته حتى أصبحت أعماله تحتل الصدارة، (و حيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا خلال تلك السنوات، كانت الإشارة إلى موكاروفسكي في الغالب شيئا مؤكدا).[3]

نال التباين الحاصل بين الصنيع والموضوع الجمالي عند البنيوية اهتماما بالدراسة والتحليل، فالصنيع يمثل الجانب المادي ومدار الكينونة للعمل الأدبي، ومن

[1] ينظر روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص 30.
[2] المرجع نفسه ، ص 68.
[3] المرجع نفسه، ص 69.

خصائصه أنه محكم البناء، وأما الثاني فيمثل نقطة الوصل للنص مع التلقي، ومن هنا ظهرت الإضافة النوعية والإسهام المفيد للبنيوية بالنسبة لحقل القراءة والتلقي، فالنص كيان من الدوال تستثمرها البنيوية كأداة لكشف مكنوناته وقوانينه، ودراسته تكون بنيويا، لأن النص بنية متراصّة، وبناء عام ذو بنى متعددة، وهذه البنى لا يمكن دراستها وإدراكها كوحدات مكتفية بذاتها، ومن هنا فإن"موكاروفسكي Mukarovsky "يعرف العمل الفني بأنه (علامة مركبة، أي ((حقيقة علامية Semiotic Fact)) تتوسط بين الفنان والمخاطب "الجمهور، المستمع، القارئ،إلخ ")[1].ومن هنا فالعمل الفني عند موكاروفسكي ينظر إليه من زاويتين، الأولى كونه علامة موصلة، والثانية كبنية مستقلة في آن واحد.

من أهم منطلقات البنيوية وحدة النص وتلاحمه، فبحسبهم لا يكون إلا بناءً مستقلا، لا يجمعه بمحيطه أي رابط أو علاقة لذاته ومن أجل ذاته، فالنصوص (بنيات وظيفية، تكون فيها الدالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات، ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها، وليس كانعكاس لواقع خارجي)[2] فيمسك النص بزمام العلاقات الداخلية المتشابكة، فمدار التحليل والدراسة هو البنية الداخلية له، ومن هنا يظهر جانبه الجمالي بمنأى عن الظروف والظواهر المحيطة به

نستطيع تقديم التاريخ الأدبي من خلال تحليل بنية النص والعمليات الأدبية وتحولاتها بمرور الوقت وفق أزمات متعاقبة، وبعبارة أخرى (تناول التحولات الطارئة في التجربة الجمالية بواسطة تاريخ التلقي، والذي يسمح كل لحظة بالكشف عن الترابطات البنيوية بين فهم الأعمال الحديثة، وإدراك أعمال أقدم منها)[3]، إذً فالنص

[1] روبرت هولب، المرجع السابق، ص 71.
[2] تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة مصر، د.ط، 1991، ص124.
[3] هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر رشيد بن حدو، ص 78.

بناء جد مترابط، محكم كما أنه مغلق ومكتفٍ بذاته من وجهة نظر البنيوية، وليس اقتضاء فصل النص عن مبدعه قطع حبله السري بل توجيه النص بربطه بالمتلقي.

3-الظاهراتية:

لقد أثرت ظاهراتية "إنغاردن Ingarden" بطريقة مباشرة في نظرية التلقي الألمانية، حيث أعادت الظاهراتية عند "إنغاردن" وأستاذه "هوسرل" النظر في العلاقة بين الذات والموضوع، فقيمة الأشياء ذواتها،إنها تؤكد حقيقة الذات المدركة لها وعي مقصود تفاعلي نشط، وأن الموضوع لا يعبر عن قيمه أو حقائقه إلا بطرق تساهم في أفعاله الواعية.

لقد درس "إنغاردن" كيفية تلقي الأعمال الفنية الأدبية ورأى بأن العمل الأدبي معدوم القيمة، ولا يملك اعتبارا دون فعل القراءة والتحقق المنجز من طرف المتلقي (الذات)، إذًا(فالعمل الأدبي موضوع قصدي صادر عن المبدع وأن فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي، والعلاقة بين الموضوع القصدي للعمل والنشاط القصدي للمتلقي تؤدي إلى إنتاج الموضوع الجمالي)[1] مما استشفه "آيزر" أن تحقق المتعة بين قطبي التلقي يحدث بملأ الفجوات أولا، فملؤها وظيفة القارئ ، أما " إنغاردن" فاهتم بالإيقاع المتعدد الأصوات (الانسجام الجمالي) أكثر من انشغاله بملأ الفجوات، وهذا راجع فيما يرى "آيزر" إلى أن " إنغاردن" كان يشتغل بالأدب الكلاسيكي الذي يقل فيه اللاتحديد ويغلب عليه التماسك، بخلاف الأدب الحديث الذي يتميز بكونه نسيجا من الفجوات التي تسمح للمتلقي بإنجاز تحققات مختلفة [2]. إذاً فالعمل الأدبي ليس بمعزل

[1] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، هايدغر سارترميرلوبونتي دوفرين إنجاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1992، بيروت من ص 337 إلى ص 339

[2] وولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995، ص 112.

عن تجربة القارئ، فله من الإمكانات ما يرقى بهذا العمل إلى جانبه الجمالي، فعمل المبدع في الحقيقة ليس تاما، بل إنه يقدمه إلى المتلقي فيقوم بعملية تأويله ليتمه بملء الفجوات والثغرات وما هو مسكوت عنه (مواقع اللاتحديد)، فيتوقع مستنيرا بحدسه وخبرته.

يبدو مما سبق أن النظرية عند "هانز روبرت ياوس"(هي إحدى طبقات الظاهراتية، لأن العمل الأدبي عنده إجابة على أسئلة أفق التوقعات، لذلك فهي لا تتركز على تجربة قرائية واحدة، بل على سيرورة القراءة التاريخية لمجموعة المتلقين، مع النظر إلى تغير المعايير الجمالية تاريخيا)[1].

تتفق نظرية التلقي مع الظاهراتية في العلاقة القائمة بين الإبداع والقارئ و بمعنى آخر بين الذات والموضوع، ونلمح هذا الاتفاق من خلال عمل القارئ لتحصيل القراءة، فنرى"رومان إنغاردن" يؤسس نظرية المستويات الأدبية(فلكي نعرف بالتجربة عملا أدبيا، ينبغي أن نمس أولا مستوى الرموز والأصوات بالسمع أو القراءة، ثم ندرك معاني الكلمات المفردة، ثم وحدات الدلالة الكبرى التي تكونها وتحددها، ولا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا المظاهر الموصوفة أو المحكية للموضوعات والأحداث الشيئية، هذه الموضوعات تمثل بدورها مستوى خاصّا يعتمد المظاهر وتقوم عليه الصفات الميتافيزيقية والمثالية الأخيرة، على أنه ينبغي ألا ننسى أن تجربة القراءة مثلا، تلتقط الوحدات المتتابعة – أي الجمل – بما تتضمنه من جميع المستويات)[2].

يرجع استيعاب مكنونات النص ومراحله المختلفة، من ملء الفجوات، والبحث عن المسكوت عنه، إلى الحركة الدائمة والدؤوبة، والتي تختلف باختلاف القرّاء، وفق

[1] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، 2013، ص 28.
[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، ص320-321.

معرفة علاقات النص والربط بينها، فيلبس النص كل مرة لباسا جديدا، (إن إنغاردن إذاً هو الذي أثار مسألة عدم التحديد التي يتصف بها العمل الفني، وتحقيق العمل يتم كل مرة مع كل قارئ لقراءة جديدة، ومع كل قراءة يتحقق العمل. وسيعتمد آيزر أيضا على مفهوم عدم التحديد الذي يتصف به العمل الأدبي. ودور القارئ في إنجاز عدم التحديد باستمرار هو الذي سيدفع بآيزر إلى القول بمفهوم صيرورة القراءة)[1]. نرى هنا إذًا أن النص يلتحف كل مرة بلحاف جديد في كل قراءة انطلاقا من اختلاف الطاقات القرائية التي تميز كل قارئ عن الآخر.

4-الهرمنيوطيقا:

الهرمنيوطيقا L'herméneutique هي (علم أو فن التأويل)[2] ؛ ويقتصر عملها على دراسة الفهم وحدوده، وبخاصة ما يرتبط بتأويل فهم النصوص، فـ "هرمنيوطيقا" أتت من الفعل اليوناني " hermeuein " ويعني " يفسر " والاسم " hermeneia" ويعني" تفسير" [3]. إن هذا المصطلح قائم في الحقيقة على أساس فلسفي ديني ويمكن الإشارة إلى أن مصطلح Hermeneutique أو التأويل قد استخدمه مفسرو الإنجيل في الدراسات اللاهوتية منذ أمد بعيد، فنصوص الإنجيل بحسبهم قابلة للتأويل، ولا مناص لفهم هذه النصوص دون نقلها إلى اللغة التي يفهمها بها، حيث كان ينظر للتأويلية من الجانب الديني أنها نظرية المعنى الوحيد، ليختلف الأمر في القرن الثامن عشر حيث أصبح استعمالها شاملا للعلوم الإنسانية مع "شلايرماخر Schleiermqcher و دلتاي Dilthey" فهما صاحبا الفضل في وضع

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ، ص 34.
[2] تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995، ص 118.
[3] مصطفى عادل، فهم الفهم، مدخل غلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 17.

ضوابط تمكن المؤول من الفهم السليم لنصوص فنية، أدبية ثقافية...إلخ قديمة جدا، فخرجت الهرمنيوطيقا من قارعة المعنى الوحيد إلى المعنى المتعدد.

انطلاقا من هذه الفكرة الخصبة استثمر غادامر قواعدا جديدة للهرمنيوطيقا تمثلت في وحدات ثلاث تندرج ضمن فعل الفهم Act de compréhention وهي:

الفهم compréhention والتأويل Interprétation والتطبيق Application ويعني الفهم كل الأحكام المسبقة التي توجد في وعي المؤول، أما التأويل فيعني به المحك الفعلي للفهم، لأنه يطرح صلاحية تطابق تلك الأحكام مع معطيات النص أو عدم صلاحيتها. وإذا كانت هاتان المرحلتان تنتميان إلى الأفق الحاضر الذي يعيش فيه المؤول، فإن فهم النص على هذا النحو وفي ضوء هذا الأفق لن يكتمل إلا إذا انتقل المؤول إلى مرحلة التطبيق، ليستعيد من خلالها تأويلات الآخرين المرتبطة بآفاق تاريخية معينة ليستخلص منها ما يلائم أفقه الراهن [1].

ربما يكون أهم ما قدمه "ياوس" إلى حقل التحليل الأدبي هو إضافة فن الفهم للأدب، حيث قدم الهرمنيوطيقا كبديل منهجي من أجل فهم النصوص وتأويلها.

لقد أعاد " ياوس" النظر في مناهج الدراسات الأدبية السائدة في الجامعة الألمانية بالخصوص " المنهج البيوغرافي، منهج التفسير المحايث..."، واعتبرها بناء على ذلك المنهج قائمة على تأويل تاريخي فيلولوجي، كما انتقد الشكلانية والبنيوية ونظرية التناص معتبرا إياها مناهج وصفية أغفلت التأويل،ولهذا ارتأى ضرورة تغيير النموذج التقليدي للتاريخ الأدبي واستبداله بنموذج جديد حملت جمالية التلقي مشروع أسئلته التي تتأسس على جدلية الإنتاج والتلقي الأدبيين [2].

[1] ينظر سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 17-18
[2] المرجع نفسه، ص 18

لقد عالج " ياوس" التاريخ الأدبي من خلال مؤلفه " نحو جمالية التلقي "، بإعادة بناء آفاق الانتظار السابقة واللاحقة للقراء كخطوة أولى، وبعد ذلك يقدم قراءته الذاتية للمنجز ذاته، مضيفا بذلك قراءة لمجموع القراءات المتعاقبة كخطوة ثانية، ثم أضاف في كتابه" نحو هرمنيوطيقا أدبية " بديلا آخر يعتمد على ثلاث مراحل على غرار المراحل الثلاثة التي يرتكز عليها فن الفهم عند " غادامر" وهي:

- القراءة الجمالية أو أفق الإدراك الجمالي، ويقوم القارئ فيها بإنجاز فهم متدرج لشكل العمل المدروس أو بنيته.
- القراءة التأويلية أو أفق التأويل الاسترجاعي، فيعلل القارئ فيها الأفق السابق عن طريق بناء أحد المعاني الممكنة.
- القراءة التأريخية أو أفق التطبيق، ويعيد القارئ فيها كمؤرخ أدبي بناء أفق انتظار القرّاء الأوائل ومراجعة آفاق القراء المتعاقبين [1]

إذً حاول "ياوس" إضافة مفهوم أفق الانتظار متخطيا المراحل التي أقرها "غادامير" الفهم ثم التأويل والتطبيق، فهو يرى بأن الأفق" دائرة النظر التي تلتقط كل ما هو مرئي وتستوعبه من زاوية محددة "، إنه مرن يتغير بحسب المؤول والدائرة التاريخية له، ومنها يتبين من خلال ياوس أن فهما ما يكون جديرا بالأساس إن انطلق من مجموع قراءات سابقة تضاف إلى قراءة راهنة. وقد اعتبره " ياوس" من جهته شرطا لكل تجربة ممكنة، ومن ثم صار يدل على التجربة الجمالية التي يحملها العمل الأدبي من جهة، وعلى التجربة الأدبية و الحياتية " النصوص السابقة و المعتقدات السائدة " التي توجد في وعي المتلقي من جهة أخرى أي أفق انتظاره [2] .

5- سوسيولوجيا الأدب

[1] سعيد عمري، المرجع السابق، ص 19.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص 19.

إنّ سوسيولوجيا الأدب هي إحدى دعائم نظرية التلقي التي تعززت بها، فالإنسان ابن بيئته يأخذ منها ويتأثر بها وينطبع ذلك في شخصيته وإبداعه، وربما كمثال على ذلك ما انطبع على قصائد شعر الطبيعة في الجاهلية بألفاظ تدل على قساوة الصحراء وطبيعتها الصعبة أو معاني الرفاه والجمال في وصف جمال الطبيعة الأندلسية.

إنّ العمل الأدبي إذًا هو وليد قوانين المجتمع وانعكاساته إلى حد كبير، فيأخذ قيمة معينة من خلال عملية القراءة والتأويل أو من خلال الإبداع في حد ذاته. إن علم الاجتماع يتأصل من خلال ضبط ووصف العلاقات بين المجتمع والأعمال الأدبية والفنية، (فالمجتمع كائن قبل العمل، ذلك لأن الكاتب محدد به فهو يعكسه و يعبر عنه ويتطلع إلى تغييره، وإنه ليوجد بعد العمل، وذلك لأنه ثمة علم اجتماع للقراءة، وللجمهور الذي يصنع من الأدب وجودا، ويقيم دراسات إحصائية لنظرية التلقي).[1]

في القرن الثامن عشر أبدت "مدام دي ستايل" اهتمامات حثيثة حول ما يربط المجتمع بالتلقي، ويظهر هذا الجهد من خلال كتابها (الأدب وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية)، فالظاهرة الأدبية انبثاق عما هو اجتماعي،(مؤكدة أن أدب أي مجتمع من المجتمعات ينسجم مع المعتقدات الاجتماعية والسياسية السائدة في ذلك المجتمع، ومهمة الأديب القيام برصد التغيرات الطارئة على بنية المجتمع ونظمه الاجتماعية المختلفة، مستعينة في معظم طروحات المؤلف بمفاهيم مفكري القرن الثامن عشر)[2]. فبحسب دراسة مفكري تلك الحقبة للظاهرة الاجتماعية أن مسببات نشوئها يرجع إلى سياقها التاريخي.

[1] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2004، ص 163.
[2] علاوي الخامسة، سوسيولوجيا الأدب بين النظرية والتطبيق، مجلة الأداب واللغات، جامعة قسنطينة، ع2، 2015، ص 152.

كانت اهتمامات "مدام دي ستايل" حجر الأساس للدراسات الاجتماعية للأدب وما إلى ذلك من الأمور التي استرعت دراسات علماء السوسيولوجيا، وبحسب "روبرت هولب" (لم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الثانية تطورا كبيرا حتى إنه ليثير الدهشة أن يكون المرهصون لنظرية التلقي ذوو الاتجاه الاجتماعي قلة نادرة، وعلى الرغم من قناعة هولب بها، فإنه يعرض لأعمال ثلاثة من المنظرين الذين اتجهت أعمالهم إلى سيكولوجيا الأدب) [1] وهم:

أ-لوفنتال وعلم الاجتماعي النفسي:

تتعالق أمور كثيرة في تكوين العمل الأدبي، ومنها الجانب الاجتماعي، لذلك يرى " لوفنتال" أن التلقي النفسي داخل البنى الاجتماعية هو المجال الطبيعي الذي آثر البحث فيه والدراسة وِفقَهُ.

إنه يؤكد على التلقي النفسي للأدب في إطار المكونات الاجتماعية للوصول إلى الجمالية الشعرية، فبدون سيكولوجية الفن وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في المثلث السيكولوجي الذي يكون المؤلف والأدب والمتلقي أضلاعه الثلاثة، لن يكون هناك جمالية شعرية [2]. ومن هنا يكون الجانب النفسي ركيزة أساسية من وجهة نظر "لوفنتال" للوصول إلى جمالية العمل الأدبي من الحاضنة الاجتماعية.

إن الرجوع إلى علم النفس ليعد ضرورة قصوى في سياق التلقي للبحث عن العلاقة بين الإبداع والمتلقي (إذ أكد أن ما للعمل الأدبي من تأثير يرجع إلى كيانه

[1] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 86.
[2] ينظر روبرت سي هولب، نظرية التلقي مقدمة نظرية، تر عز الدين إسماعيل، ص 130.

الخاص، فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثله إلا أن الممارسة الإنسانية تخضع لحد كبير لشروط مسبقة)[1].

ويرى من وجهة نظر أخرى (أن دراسة الاستقبال واستهلاك الأدب ليس فقط استقصاء المشكلات الأدبية الأساسية، ولكن أيضا إسهاما في التحليل الاجتماعي، حيث إنه يلتزم تفحص العناصر الكامنة وراء أجهزة القوة وممارسة التحفظ الاجتماعي والوظائف المعوقة عبر قواتها النفسية)[2].

بـ-جوليان هيرش ومفهوم الشهرة:

إن التساؤلات الدائمة تفضي إلى فرضيات توصل بدورها لنتائج عبر الاستقراء، ومن هنا قدم "هيرش" تساؤلات مثل(لماذا يصبح عمل بعينه، أو مؤلف بعينه مشهورا؟ كيف استمرت شهرته حقبة من الزمن، ثم ما العوامل التي تزيد من شهرته أو تقلل منها)[3]، فبتتبع تلقي الأعمال عبر حقب متوالية يخلص إلى أسباب دوامه، وهي نقطة التماس بينه وبين "ياوس" بعد ذلك.

لا ينطلق هيرش من فراغ بل يتتبع النماذج التي أحدثت شهرة تبعا لتلقي تلك الأعمال، وعلى سبيل المثال أعمال الشاعر الانجليزي " ويليم شيكسبير" فأعماله تلقى الرواج الكبير في الصحف والكتب، ومن هنا لا يجد المتلقي بدا غير الإعجاب والقبول لهاته الأعمال على أنها ذات بعد درامي مشوق.

لأول وهلة إذًا تبدو تأثيرات الجانب الاجتماعي في تكوين الرؤية المعدة مسبقا لمتلقي العمل الأدبي، وربما يكون المؤثر الاجتماعي يلقي بظلاله إلى حد بعيد على متلقي العمل، حيث يصعب على الباحث الفرار منه، ووفقا لهاذا فلا قبول لأي قراءة

[1] علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص 87.
[2] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر رعد عبد الجليل، ص 60.
[3] عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 88.

تمس بما اعتيد وقدس، كما قد دعا "هيرش" أيضا إلى وصف السيرة الذاتية أيضا بوصفها ظواهر، لأن أحكامنا على ماضي الأفراد يستند على شكلهم الظاهراتي بالطريقة التي يظهرون بها أمامنا، والمغايرة على ما هم عليه فعلا، فدعا أن يلحق بدراسة السيرة ما أسماه على الفرد كظاهرة، والتي وجدت صداها فيما بعد عند أصحاب نظريات التلقي [1].

جـ- ليفين شوكينغ وفكرة الذوق

انطلق " شوكينغ" من أداة جوهرية في فهم تاريخ الأدب ألا وهي "الذوق"، إنه الخبرة والقدرة الكلية لتلقي العمل الفني فـ (علاقته بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه) [2]، والذوق أداة لزجة مرنة متغيرة بتغير الزمان والمكان، إنه بمثابة الاخطبوط الذي يجد لنفسه لونا خاصا بحسب البيئة التي يكون فيها، و(بتعلق الذوق بروح العصر فإنه يعد مسؤولا لا عن تقديم الأعمال والمؤلفين أو التقنين لهم بل مسؤولا عن الأدب الذي كتب في ذلك الزمن، ومن ثم كانت دراسة تاريخ الذوق من الأعمال الأساسية عند مؤرخ الأدب)[3]

إن ما يطرح نفسه بإلحاح هنا من طرف "شوكينغ" من وجهة نظر"روبرت سي هولب" هو آلية ضبط الذوق المهيمن في فترة ما؟. وربما كان لـ" هيرش"مما ذكرناه له رد وجواب على هذا السؤال، فقد أكد سابقا أن للمؤسسات الاجتماعية دور كبير في بناء الشهرة، وهو هنا(يلتقي مع "شوكينغ" في هذه النقطة أي في دور هذه المؤسسات لكن في تكوين الذائقة، فدور النشر والمدارس والجامعات والمكتبات والطباعة

[1] ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص 64.
[2] المرجع نفسه، ص138.
[3] عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 89.

والصحافة والإعلانات تساهم إلى حد ما في تكوين الذائقة الاجتماعية في فترة معينة)[1].

إذًا لقد عزز إجابته بفكرة ثقافة مجتمعية متعددة المستويات تتكون من مولدات الذوق التي يعتمد عليها الفن بشكل كبير فـ(الثورات والهزات الاجتماعية يكون لها دور في الأدب والفن والذوق، لأن قدرة المجموعات على تأكيد ذاتها يعتمد مرة أخرى على درجة القوة التي يمكن أن يمارسها ضمن الهيكل الاجتماعي)[2].

لا نبالغ إن قلنا بأن أولئك الرواد الثلاث كان لهم جهد محدود، لكن لا بأس به من أجل تقديم شيء ما لنظرية القراءة والتلقي، فتأثيرهم في الحقل الأدبي والنقدي لم يكن بتلك الكفاية لإحداث تغيير كبير وسريع في ذلك الوقت.(لسوء الحظ فإن النقد الأدبي المتضمن في كتابات " شوكينغ"و" هيرش" و" لوفنتال" لم يتم الالتفات إليه، وحتى بعد الحرب العالمية الثانية، حيث شهد المجتمع الألماني بداية جديدة في الأدب والأبحاث، ولم تكن هناك سوى محاولات قليلة تمت في الغرب لتتفحص التاريخ الأدبي من الزاوية السوسيولوجية الأدبية) [3].

مما لا شك فيه أن الأبحاث الاجتماعية، في نظرتها للأدب وتكوينه تنظر في العلاقة بين الإنتاج الفني والمجتمع، وتحلل ظروف تكوينه وطبيعة الأنماط الاجتماعية التي تحيط بالعمل الفني ومنشئه، فالنصوص ومؤلفوها ليسوا معزولين عما هو منتج كظاهرة اجتماعية من حيث الإبداع أو التلقي.

[1] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص67.
[2] روبرت سي هولب المرجع السابق، ص 67.
[3] المرجع نفسه، ص 68.

المبحث الثالث: طروحات هانز روبرت ياوس ووفولفغانغ آيزر

يرجع الفضل في تأسيس نظرية التلقي إلى الناقدين من جامعة كونستانس الألمانية(هانز روبرت ياوس) و(فولفغانغ آيزر) فقد قدما طروحات هامة وفرضيات أسهمت بشكل واضح وكبير في تأسيس هذه النظرية، وذلك بإعطاء اعتبار مهم وأساسي للقارئ، ليصير قطبا يشكل معادلة العملية الإبداعية القائما على (المؤلف– النص–القارئ)، وانطلاقا من الفرضيات والطروحات التي قدمهما هذين الناقدين في مجال القراءة والتلقي سنكشف جوانب القوة فيها من خلال أدواتها الإجرائية.

1–هانز بوبرت ياوس hans robert jauss

(هانس روبرت ياوس) أحد أهم أقطاب مدرسة كونستانس، إذ قدم الكثير في ميدان الأدب والثقافة، فعني بحثه بإصلاحات كبيرة في فترة الستينات وقبلها، كي تخرج ألمانيا من التبعية الماركسية المهيمنة آنذاك بظلالها، كان باحثا في اللغويات ذا توجه رومنسي، له دراسات عديدة متعلقة بالأدب الفرنسي فقد كان متخصصا فيه، طمح منذ البداية إلى توثيق الصلة بين التاريخ ودراسة الأدب.

لقد استغل ياوس الأخطاء التي وقعت فيها المذاهب والمدارس النقدية، ليؤسس مشروع توجهه المؤسس، محاولا من خلال ذلك ترميم هذا الصدع، وسد الهوة الحاصلة أساسا من عدم فهم التاريخ، أو استعماله استعمالا مترابطا يضمن تجاذبا محكما وصلة وثيقة تتلمس الجمال والإثارة، مستمدة بالأساس من العمل الأدبي الفني، خاصة(ما تعلق بطروحات المدرستين الماركسية والشكلانية الروسية حول القارئ، فالماركسية تتعامل مع القارئ كجزء من منظومة اجتماعية لها أثرها الفاعل في

المنظومة الأدبية، بالإضافة إلى طوق الجبرية الذي يحاصر القارئ ويجعله حبيس إيديولوجية معينة وليدة سياسة حزبية أو طبقة اجتماعية) [1].

لقد أحدث "ياوس" قطيعة مع كل ما يقصي القارئ، ليجمع كل ما له علاقة به، وهذا الأمر قد قلب الطاولة على الكثير من المقولات والتوجهات التي تقزم من أهميته، وهاهو الآن يقدم بعض المفاهيم المرتبطة بنظريته- جمالية التلقي-، فيما يتعلق بدراسة الأدب وتاريخه، وما له صلة بالتعاقب التاريخي، وتتلخص المفاهيم التي أتي بها "ياوس" في: تجديد تاريخ الأدب، أفق التوقعات(أفق الانتظار)، المسافة الجمالية.

أ- تجديد تاريخ الأدب:

إن أهم ما يمكن الإشارة إليه أن "ياوس" في تقعيده لنظريته قد أكب على دراسة العلاقة بين الأدب وتاريخه فـ(تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا في اتجاه الازدراء دون أي جريرة)[2]، ومرد ذلك يرجع إلى السمعة السيئة التي مني بها تاريخ الأدب، فالأدباء والنقاد سلكوا سبلا شتى في مقارباتهم للأدب راجعة بالأساس إلى التحليل الاجتماعي أو النفسي، وربما كان قائما على التوجه الجمالي أو على الدلالة غير آبهين بالجانب التاريخي للأدب وما له من أهمية في ذلك.

ومن هنا لاح في الأفق ما قدمه "ياوس" من خلال ربطه للماضي بالحاضر ؛ فعكف بذلك على دراسة ما له علاقة بين التاريخ والأدب، لقد حاول فطام الأدب الألماني من هيمنة بعض المذاهب كالماركسية والشكلانية كاتجاهين نقديين، كونهما متضاربين، فتعزى القراءة الماركسية في تعاملها مع النص إلى التفسير التاريخي

[1] رضا معرف، جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر – بسكرة، ع12، جانفي 2013، ص 270.

[2] إيناس عياط، استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2001، ص 289.

المادي، إذًا سيبقى بعيدا كل البعد عن الجانب الجمالي فيه، أما القراءة الشكلانية فتتعامل مع النص وفق البناء الشكلي له بعيدا عن التاريخ، فعندما (تهمشت فيه الدراسات التاريخية، وتراجعت فيه أهميتها العلمية بسبب توجهاتها نفسها، وكيفيات معالجتها للظاهرة الأدبية، كان ياوس يحاول لفت الانتباه إلى أن السمة المميزة للظاهرة الأدبية إنما تكمن في بعدها التاريخي، منتقدا بذلك مجموع المقاربات المتلازمة التي عملت على اختزال هذا البعد وتجاوزه)[1].

قدم "ياوس" أمثلة حية من وحي الأدبين الألماني والفرنسي متكئا على نظريات حاولت التأريخ للأدب، في سياق تتبع أطوار التأريخ للأدب، فوجد تلك النظريات قد وقعت في هفوات وانزلاقات نتيجة تركيزهم على جانب واحد أو عدة جوانب من باب التأريخ العام، غير مبالين بأمور في غاية الأهمية هي في الحقيقة راجعة إلى لب عملية التأريخ للأدب. بسط أمرها في مقالته – تاريخ الأدب– تحد للنظرية الأدبية. الأمر الذي نبه إليه وحاول تفسيره قبل ذلك في (محاضرة ألقاها في جامعة كونستانس سنة 1967 بعنوان– ما التاريخ الأدبي؟ وما الغرض من دراسته؟– حيث دعا من خلالها إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص وجمالياته)[2].

إن ما أشار إليه "ياوس" فيما يخص التوحد بين الأدب والتاريخ عند تلقي العمل، هو استحضار التجارب الجمالية السالفة أثناء عملية التلقي فـ (الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل)[3]،إنه بهذا يعزز الأواصر بين إبداع الماضي ورؤية القادم (فالجيل الحاضر لن يفهم نفسه على نحو مختلف عن الطريقة التي فهم بها الجيل الماضي نفسه فحسب، بل سيفهم الجيل الماضي نفسه. ونظرا إلى

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، ص150.
[2] روبرت سي هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر عز الدين اسماعيل، ص 143.
[3] المرجع نفسه، ص 75.

أن العنصر الأساس لأي فهم ذاتي للجيل هو صورة لمكانة في التاريخ، تقوم الحقائق التاريخية اللاحقة بتغيير هذه الصورة تغييرا جذريا)[1]

يضع "ياوس" ضابطين اثنين للنص، الأول: جمالي، والآخر: مجموع الخبرات السابقة المستدعاة عند تلقي العمل الأدبي؛ فالخبرات السابقة بدورها تعزز فرص الكشف عن مكامن الجمال لدى المتلقين الجدد.

لعبت الثغرة التي غفلت عنها مذاهب ومدارس نقدية، كالماركسية والشكلانية دورا كبيرة في توجيه دفة "ياوس" في البحث حول تاريخ الأدب، متحسسا طريقه بالسؤال: لماذا؟ ولأي هدف تتم دراسة تاريخ الأدب؟ للوصول إلى الإجابة على أسئلة أخرى كـ:

ما الدور المنوط بالأدب اليوم؟ ما الهدف من البحث الحالي في التعامل مع العصور الماضية؟ لماذا يشتهر عمل أو مؤلف بعينه، وكيف تستمر هذه الشهرة لفترات زمنية متعاقبة ؟ وما سبب زيادة أو قلة هذه الشهرة.

أوحت تلك الأسئلة لـ"ياوس"عن إجابات كوّن من خلالها مبادئ (جمالية التلقي)، وتعاقب الأعمال على النص الأدبي هو ما يضمن له موقعه في التاريخ، وضمن التفاعل بين المبدع والمتلقين، هنا يأخذ الأدب معناه بربط الحلقات السابقة باللاحقة، فتسليم المتلقي للأعمال يخضع لضابط التأثر والتأثير، فـ"ياوس" يرى أن (مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساسا على أساس الاستقبال الجمالي الذي يعامل العمل الأدبي بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية)[2]، ما أراد "ياوس" إقراره هو أنّ تاريخية الأدب قائمة بالأساس على إدراك الأعمال الأدبية، وتكوين علاقة محاورة مبكرا من قبل المتلقي، وليس وجود الأدب كحقيقة تاريخية.

[1] ديفيد كوزنر هوي، الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر خالدة حامد، ص 67.
[2] عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 119.

فينبغي على مؤرخ الأدب دائما أن يصبح في البداية هو الآخر قارئا ليتمكن من فهم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر أن يطلق عليه حكمه الذاتي ليكون قادرا على القيام بالتحديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه[1].

إن توطيد العلاقة بين الماضي والحاضر، عبر ربطهما ببعض يكوّن لدى المتلقي ذائقة جديدة وخبرة تضاف لرصيده الثقافي، وهذا يكسبه القدرة على التماهي مع النص واستشراف ما سيحصل بعد ذلك، إنه الطرح الثاني لـ"ياوس" وهو " أفق التوقعات"

بـ- أفق التوقعات HORIZON D'ATTENTE

هي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءته [2]

إن التلقي يولد من جديد في كل فلكل حقبة قرّاؤها، يتحكم في كل قراءة بحسب الحقب ظروف مختلفة كالسياسية والاجتماعية وغير ذلك، إضافة إلى طبيعة الثقافة وتنوعها والميولات ودرجة الوعي، كل ذلك يصبح الخلفية التي يتلقى بها القارئ النصوص الأدبية ووفقها يكون أفق توقع النص كفيلا بإخراجه.

ومن هنا فأفق التوقع لا يجزم بتحديد الدلالة النهائية للعمل، إنه فقط يعطينا كشفا لجانب من الجوانب التي أوّل بها عمل ما، فلحاف التأويل يتغير بتغير المتلقي

[1] عبد الناصر حسن، المرجع السابق، ص 15.
[2] سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (مكتبة الملك فهد، ط2003، 1) 133.

الخاضع لمكنوناته الثقافية، و(مع هذا فإننا لا نستطيع فهم العمل إلا بانصهار الآفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر)[1].

يبدو إذًا ارتهان النص بين أفقنا والأفق الذي يرومه، ولا شك بأن الدلالة تتضح أكثر فأكثر بانصهار هذه الآفاق المتعاقبة لدى المتلقي الجديد، (ولكن هذا التوقع ليس بالضرورة نفس التوقع المخزون لدى المتلقي فقد يحدث له شيء من الدهشة والمخالفة لما قد توقعه أو قد يكون النص مطابقاً لما توقعه، فيحدث لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه)[2].

ومن هنا فأفق التوقع نابع في الأساس من:

1. مدى معرفة المتلقي لطبيعة النص وجنسه، وما اكتسبه عنه.
2. ما يجب معرفته عن شكل الأعمال السابقة، وما تناولته من موضوعات.
3. التضارب بين ما هو تخييلي وما هو واقعي

يظهر أنّ أفق التوقعات أمر يتم في الحقيقة من انصهار المعنى وإعادة إنتاجه في ذهن المتلقي، وفق تفاعل تاريخ الأدب.

يتحقق التأثير وبيان ما في الإبداع من جمال عن طريق الفهم عند المتلقي. إذًا فالمعنى لا يتحقق كما هو في الواقع محسوسا، بل هو خاضع أيضا لملكة التفكير والفهم عند المتلقي، ففي النص من السمات والهياكل الفارغة ما يجذب القارئ فيملأها انطلاقا من معارفه، ويحاول إعادة إنتاجها بفهمه الخاص لها[3].

---

[1] سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور(القاهرة، دار قباء، ط1، 1998)ص 175

[2] خليل إبراهيم: النقد الأدبي الحديث(عمّان، دار المسيرة، ط2003، 1) 133 العمري، محمد: في نظرية الأدب مقالات ودراسات، الرياض، مؤسسة اليمامة، 1997، ص 201.

[3] البازعي، سعد:دليل الناقد الأدبي، ص131.

إذًا يتحدد المعنى في بنائه إلى أمور ثلاثة هي:

1. يتضمن النص احتمالات وهذا يسمح بتأمل إنتاج المعنى.
2. معرفة الإجراءات التحليلية، ليكشف عن الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت [1].
3. البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية، وتحكم تفاعل القارئ به وإن هذه العلاقة التفاعلية ناتجة عن كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى وإن الفجوة وهي عدم التوافق بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة [2].

كما لا يخفى أيضا الإشارة إلى ما يعرف بـ "نقطة الرؤية المتحركة":

إن النص يأخذ شكله أو بعض شكله عند القراءة الختامية، فالمتلقي في خضم ذلك كله هو نقطة رؤية تتجول داخل الموضوعات وتلابيب النص عليه قراءة وتأويل ما يرقى للتأويل المفضي إلى كشف الأسرار الجمالية.

جـ- المسافة الجمالية LA DISTENCE ESTHéTIQUE

ونعني بالمسافة الجمالية تلك المسافة الفاصلة بين أفق النص وأفق توقعات القارئ، ويظهر هذا جليا عند تتبع الأحكام المطلقة على النصوص من قبل المتلقين، وتباين هذه الأحكام. فالمسافة الجمالية بهذا المعنى هي حكم على ما يولده النص من

---

[1] قطوس، بسام:دليل النظرية النقدية، 168. وخضر، ناظم:الأصول المعرفية لنظرية التلقي (عمّان، دار الشروق، ط1، 1998)ص152.

[2] ينظر، روبرت سي هولب:نظرية الاستقبال، ت: رعد عبد الجليل، ص103.

أثر في المتلقي، يقول ياوس (حين يصدر عمل أدبي ما، فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تجاوزه أو تخييبه أو معارضته له تعتبر بالبداهة مقياسا للحكم على قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة و"تحول الأفق" الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد تحدد بالنسبة لجمالية التلقي الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما)[1] فمعيار الجمالية بحسب ياوس هو مدى تخييب النص لأفق توقع قارئه، بقليل من التأمل والتدبر نجد المسافة الجمالية مرتهنة بفك المجهول والغريب وهي بعد ذلك تنعشك باللذة بعد تخييبها لما تعتقده بادي الرأي، على أنها تتلاشى عند تطابق الأفقين، وتتحقق كلما خرج النص عما هو مألوف، وبتتبع ما أحدثه العمل من أثر في المتلقي نميز ثلاثة أنوع من ردود الأفعال:

- الاستجابة:ويترتب عنها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.
- التغييب: ويترتب عنه الاصطدام، لأن العمل الأدبي قد خيب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.
- التغيير: أي تغيير الأفق المتوقع [2]

إن ما يرومه الأدب هو خلق الغموض والخروج عن المألوف ليحقق أدبيته وجماليته خارجا بذلك عما يرضي جمهوره. وهذا ما عمل من أجله ياوس قائلا (إن الطابع الفني الحقيقي للعمل يقاس بناء على المسافة الجمالية التي تفصله عند ظهوره، على توقع جمهوره الأول وينجم عن ذلك أن المسافة الجمالية التي تفرض صيغة جديدة للرؤية تعبر أولا على أنها مصدر متعة واندهاش، أو حيرة يمكن أن تمحى من

[1] هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص55.
[2] أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات رقم36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995، ص 104.

قبل القراء اللاحقين بناء على السلبية الأصلية للعمل قد تغيرت بداهة وأصبحت موضوعا مألوفا للتوقع، وقد انضمت بدورها لأفق الخبرة الجمالية القادمة[1].

د- المتعة الجمالية LA JOUISSANCE ESTHETIQUE:

في سياق حديث " ياوس "عن المتعة الجمالية يرى بأن الانجذاب لأعمال ما إنما حاصل بسبب ما تحدثه من متعة واندهاش يحدث في نفس المتلقي، فهو بهذا يربط بين أمرين، الأثر الجمالي للعمل إضافة إلى الفائدة منه، فالأمر متمخض عما يربط المتعة الجمالية بجانبها التواصلي والمعرفي، وإذا ما أخذنا هذا التلاقح والتداخل بعين الاعتبار وجدناه من بين أهم مباحث نظرية الفن في القرن العشرين، لذلك ألّف "بارث" كتابا عنوانه "لذة النص".

يرى "ياوس" من خلال تقعيده لنظريته في التلقي، ومن خلال التجربة الجمالية التي هي من أهم مرتكزات هذه النظرية أنها قائمة على ثلاث أمور تحددها وتكشف كنهها وهي:

*- **فعل الإبداع (poesis):** يوحي فعل الإبداع أن التجربة الجمالية إنما تعزى لكونها شيئا منتجا، فهو في الحقيقة يتولد بشكل عكسي، أي من المتلقي وليس الباث، وهو أمر منوط بخبرات وقدرات المتلقي الإبداعية، فيتعدى العمل من المحاكاة إلى درجة الإبداع، وكلما كان العمل الفني مفعما بالغموض استدرج المتلقي إلى التلقي الجمالي.

*- **الحس الجمالي (aisthesis):** يعبر الحس الجمالي بوصفه التلبث الممتع في حضور التجلي الكامل عن ذروة معناه [2].

[1] إيناس عياط، استراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، ص318.
[2] إيناس عياط ،المرجع السابق، ص 85.

يرى ياوس أن الحس الجمالي انطلاقا من التجربة الإبداعية إنما يأخذ منحيين: المنحـــى الأول منـــوط بجانـــب لغـــوي نقـــدي، ويمثلـــه "فلـــوبير"(flopaire) و"بـــول فاليري"(paul valirier)، و"بيكيت"(pichette) و"روب جرييه"(rop.grier) إذ يتعلق الأمر هنا بطمس كل ما يحيل إلى الحس الجمالي بصلة، أو وضعها ضمن دائرة التساؤل وهذا كفيل بإقصائها، أما المنحى الثاني فهو منوط بجانب الكوني، يمثله" بودلير"(paudelaire) و"بروست"(prost) إذ يعوزان للفن ما له من أدوار معرفية وما للمجتمع من تجارب خاصة

*- **التطهير(lacatharsis)**:يعتبر التطهير توحد جمالي بين البطل والمتلقي،إنه الأمر الذي يعزي لذلك التأثير الكبير الذي يحدثه خطاب ما في المتلقي، فيتغير رأيه في كل مرة عندما تتفتق قريحته وتظهر فيه جوانب النقد والتقبل للعمل الفني الأدبي، فاهتم "ياوس" بأشكال التماهي مع البطل، ومصطلح التوحد مع البطل يحصل عندما يحس المتلقي بأنه هو البطل ذاته فيطمئن لراحته وينتكس لحزنه، ويتأثر لأحواله النفسية.

2- وولفغانغ آيزرWOLFGANG IZER

يعد "آيزر" القطب الثاني لنظرية التلقي، فقد أثراها هو الآخر بمفاهيم وأدوات إجرائية كان لها الأثر البالغ في فهم العمل الأدبي، وبالتالي تلقيه تلقيا يمكنه من معرفة أسراره، وسبر مكنوناته العميقة، ومن تلك المفاهيم نذكر:

أ- القارئ الضمني THE IMPLIED READER

ابتكر "آيزر" مفهوم "القارئ الضمني" الذي اعتبره كائنا خياليا، وفائدته هو توجيه العمل الأدبي من خلال افتراض قارئ وهمي، دون عرض النص على قرّاء حقيقيين،

إنـه بهـذا الوصـف أداة لإدارة النصـوص، وبنيـة مـن بنياتـه، مـن شـأنه تحقيـق التلقـي المطلوب وفق إثارة الاستجابة الفنية للأعمال

يقـول "آيـزر" (إن المصـطلح يـدمج كـلا مـن عمليـة تشـييد الـنص للمعنـى المحتمـل وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة) [1]

يعد القارئ الذي افترضه ياوس أداة لا وجود لها في الحقيقة، وإنما هو وسيلة من وسائل تقويم النصوص، سرعان ما يتحدد بتحدد معالم النص، والتي من خلالها أراد المؤلف ابتداءً توجيه المتلقي إليها، وبهذا المعنى يصبح مثل الدفة التي توجه السفينة إلى المرسى الآمن.

يظهر التجسد الفعلي للقارئ الضمني بحسب "آيزر" من خلال عملية القراءة التي ينجزها قارئ حقيقي، فالقارئ الضمني يعتبر الوقود والمادة الأولية للعمل الأدبي كي تحصل قراءة واعية تضمن تأثيرا في المتلقي بحسب ما هو معد له منذ البداية.

يصـبح علـى عـاتق الـنص فيمـا بعـد خلـق وجهـة نظـر تضـمن للقـارئ التعـرف والتقـرب مـن المكنونـات المختبئـة والتـي لـم يسـعها الظهـور عنـدما كانـت اسـتعداداته المنوطة به والمألوفة تحدد توجهاته، إضـافة إلـى أنـه يجب أن تكون وجهة النظر هاته تضـمن التـواؤم والتـآلف بين أنـواع القرّاء كونهـا أداة مـن أدوات الـنص الموجّهـة، ومبـدع النص الذي يؤلفه، عندما يفترض ذلك القارئ الضمني فإنه يبتغي من وراء ذلك تحقيق التأثير في القارئ الحقيقي، وبحسب "آيزر" لا يمكن البتة أن يتطابق القارئ الحقيقي مع القارئ الضمني، لأنه إن وقع يكون ضد فكرة خرق أفق التوقعات، وينجر عن ذلك الفشل الذريع للعمل الأدبي الفني .

ب- وجهة النظر الجوالة VIEWPOINT.WANERING

[1] إيناس عياط، المرجع السابق، ص 405.

يقوم القارئ بمهمات استطلاع وسبر لأغوار النص ومحاولة الحفر في طبقات المعنى، واكتشاف المستور منه، فوجهة النظر الجوالة هي من بين الإجراءات المهمة التي أتى بها "آيزر" ، وربما ما مهد له الطريق من خلال هذا الإجراء ما استلهمه من ظواهرية "هوسرل" المعتمد أساسا على مفهومين هما (الترقب والتذكر)، إذ يقتضي التذكر انصهار القارئ بالنص، في حين يحيل الترقب إلى اللحظة التي ينفصل فيها القارئ عن النص وفق ما يقدمه من عمليات استذكار لما يوجد في ذهنه من خبرات وأفكار.

ينوّه "آيزر" على ذلك من خلال ما ذكرناه قائلا (مهما كانت الطريقة وتحت أي ظروف يمكن أن يربط القارئ فيها مجالات النص المختلفة، ستكون دائما عمليتا التنبؤ والاستعادة هما ما يقودان إلى تشكيل البعد الواقعي الذي يحول النص بدوره إلى تجربة القارئ)[1]

عند قيام القارئ بعملية القراءة، ووفق المفهومين السابقين تتكون عنده صورة عن العمل، هذا التكوين هو المسؤول عن تشكل خيال القارئ، ومن هنا فعملية استيعاب النص تحدث تدريجيا وفق مراحل، ليكوّن القارئ نقطة للرؤية تجوب نواحي النص فيستطيع تقديم تأويلات وتبريرات فعّالة وذات معنى.

ج- مواقع اللاتحديد UNBESTIMMTHEISSTELLEN

لا يسع صاحب النص أثناء وضعه للأفكار إلا أن يخلق فراغات ينبغي للمتلقي معرفتها وإدراك أهميتها، فيجب عليه ملؤها وسد حمولتها المعنوية، لأن هذه الفراغات تعد من الاستراتيجيات النصية الهامة، إذ يضطلع المتلقي بملأ هذا الفراغ عبر مجموعة من التأويلات التي تفضي بدورها إلى معان جمالية تزيد من خصوبة النص، وقد اصطلح على مواقع اللاتحديد عدة تسميات كالفجوات

[1] محمد بلوحي، جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية، ص 86.

أو البياضـات والفراغـات، وكمـا قلنـا آنفـا ترجـى مسـؤولية ملئهـا إلـى المتلقـي، فبحسـب "آيـزر" تعيـق تلـك الفراغـات عمليـة القـراءة فيلجـأ القـارئ لسـدها عبـر التأويل، وهي أداة تمكن القارئ من التحليل والتعليق والإدلاء برأيه، وإعادة إنتاج الدلالة، هذا الأمر الذي يعد من صميم عمل نظرية القراءة والتلقي.

يرى"نيوتن" (K.M.NEWTON) في صدد تعليقه على الفراغات الموجودة في النصوص أنه (إذا كانت النصوص لا تمتلك حقا سوى ذلك المعنى الذي يضيئه التفسير، فسيبقى هناك بعدئذ مقدار ضئيل جدا أيضا للقارئ، لا يمكنه عندئذ إلا أن يقبله أو يرفضه، يأخذه أو يدعه)[1].

من خلال قول " نيوتن" لابد للقارئ أن ينير النص ويتدخل تدخلا عميقا، ولا يرضى بالمعنى السطحي بل له أن يكتشف ويؤول المبهم والمخفي من أجل الربط بين تلابيب النص، إن تلك الفراغات تشكل في الحقيقة علاقة وطيدة ومتينة بين النص وقارئه، فالفراغات بحسب نيوتن (تمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ، إنها المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص.)[2]

د- الرصيد والاستراتيجيات النصية TEXTE-STRATEGIES

لكل نص منطلقاته وخلفياته كما يمتاز برصيده الخاص، وعبر تدخل القارئ فإنه بذلك يقوم بتشييد هذه المرجعية وإثراء الرصيد، ومن خلال ما ذهب إليه "آيزر" فهو(يعيد صياغة المخطط المألوف لأجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال، وهو يقدم إطارا عاما يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه)[3] فعند التقاء القارئ بالنص نجد القارئ ينقب ويجول عبر رصيد يمكنه من اكتشاف المستور والمخفي، وهو أمر

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 211.
[2] إيناس عياط، استراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، ص 386.
[3] المرجع نفسه، ص 384.

يقر بأفضلية ومدى تمكن المتلقي، ولأن الرصيد له علاقة وطيدة بمعرفة النص وخباياه قدم "آيزر" مصطلح الاستراتيجيات ليضبط الدور والعمل المنوط، وإن أمعنا النظر جيدا وجدناها أدوات بنيوية تنطلق من عمق النص وباطنه، حاصلة في الأساس بفعل فهم القارئ أثناء حواره مع النص.

إذا افترضنا أن النص عبارة عن مادة خام في البداية، كصخرة مثلا فلا يدرك قيمتها إلا الفنان الذي ينحت منها روائع جميلة، ومن هنا فالنص يأخذ قيمته ويظهر جماله عبر ما يخرجه ذلك القارئ من عمق النصوص، هذه المكنونات التي سماها "آيزر" بالتخطيطات البيانية والإحالات المرجعية المختبئة، وهي الاستراتيجيات القابعة خلف ما هو سطحي في النصوص.

إن الخوض في قراءة النصوص بحسب "آيزر" ينبغي فيه مراعاة بنيتين في غاية الأهمية على مستوى الاستراتيجيات النصية:

أ- **الصـدارة:** ويقصد بها الربط بين ما تكون عليه صورة العلامة في الواقع والحقيقة، وبين صورتها في محيطها النصي.

ب-**الموضـوع والأفـق:** والمراد بهما الربط الدقيق والعملي بما يضمن الدلالة الخصبة في ظل تعدد الرؤى لنص ما.

لقد قدم كل من ياوس وآيزر خلاصة نَدِية أفادت من النظريات السابقة بما يكفل للمتلقي الإضافة النوعية والجادة، وهذا انطلاقا من إشراكه في العمل الأدبي الفني، ذلك لأنه قطب مهم من أقطاب العمل، فيعزى إليه تغطية الفراغات وسبر أغوار النص وتأويله بما يكفل للنص فاعليته التواصلية والتأثيرية والجمالية.

المبحث الرابع: التلقي العربي للنص الأدبي وأدواته

إذا ما قلبنا في الكتب النقدية أو الرسائل التي ألّفها النقاد العرب قديما، نجدهم قد حاولوا تأسيس نظرية للأدب، من خلال أعمالهم النقدية التطبيقية أو دروسهم البلاغية، وهذا ما يجعلنا ننقب عن الآليات التي اعتمدوها في محاولتهم لتلقي الأعمال، والجدير بالذكر هنا أن الآليات التي اعتمدوها تختلف من ناقد لآخر، كما أنها جاءت مبثوثة هنا وهناك، إلا أنها من صميم النظرية النقدية الحديثة، فتقريبا نجد لكل إجراء أو أداة من أدوات نظرية التلقي انعكاس وأصل في أعمال النقاد والبلاغيين القدامى، ومن خلال هذا المبحث سوف نتلمس ملامح التلقي عند النقاد والبلاغيين القدامى، وشروط كل ناقد فيما يخص هذه الأدوات، والجدير بالذكر أيضا أن أعمال القدامى كانت حافلة بمناهج متنوعة في القراءة، وهذا راجع لتعدد الزوايا في النظر للعمل الإبداعي، آخذين بعين الاعتبار دور المتلقي وأهميته في عملية الاتصال، ودرجة الوعي والذائقة التي يتمتع بها، إضافة إلى وضع قواعد تضمن الميزان القويم للأدب وشروط الجودة فيه، ورسم الطريق الواضح للمبدع المؤلف من أجل توثيق القناة بينه وبين العمل الأدبي والمتلقي. كل هذا جاء في صدد حديثهم عن موضوعات مثل مدح للخلفاء وذوي الشأن، وغزل ووصف ورثاء وهجاء، فكان ذكر المتلقي نابعا من ذكر شروط عمل المبدع وآليات إبداع النصوص، وتصنيف المبدعين أو الشعراء في طبقات متمايزة، فشروط الإلقاء تقتضي مراعاة المتلقين، فالشاعر يجب أن(يخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجة الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به)[1]، كما ينبغي له أن يأخذ بلب السامع ويستهوي مجامعه باختيار اللفظ الحسن الجيد

[1] أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، دط، دار العلوم، الرياض 1405ه-1985، ص9.

اللطيف، (فتخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته، فإن كان مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن وأدعى للقلوب إليه)[1]

عند تقليب متون النقاد القدامى نجد للمتلقي حظوة كبيرة لديهم، لأن الأمر متعلق بتذوق المقاطع الإبداعية، فمهمة المتلقي تذوق معناها، وسبر مكامن الجمال فيها، ومن هنا راعى النقاد في المبدع ضرورة الإفهام والإبانة في شعره، وكما نعلم فالشعر ديوان العرب، يلزم مبدعه تبيين المراد وإيضاحه، وعلى المتلقي التقييم والتذوق، ومن هنا تتبين الصلة الوثيقة والرابطة الحميمة بين المبدع والمتلقي في مؤلفات النقاد، لذلك كله وضعوا شروطا لكل قطب من أقطاب الإبداع، الغاية من هذه الشروط كلها مد القنوات التي يحصل بها التلقي، ومن هنا حاولنا تتبع بعض المؤلفات النقدية للنقاد العرب وكيفية تلقيهم للعمل الأدبي، آخذين بعين الاعتبار التنوع المنهجي عندهم.

1-الجاحظ وإغراء القارئ

إذا ما انطلقنا من مفهوم إغراء وجذب واستمالة المتلقي فإننا نجدها من غايات البلاغة الكبرى، وبهذا الخصوص نجد باعا كبيرا وإضافة نوعية قدمها الجاحظ في هذا الباب، من خلال مؤلفاته كالبيان والتبيين مثلا، فأصبحت آراؤه تمثل مرجعا مهما وناجزا في النقد كونه أفاد من آراء سابقيه ومعاصريه أيضا، ومن هنا اعتبر قطبا مهما وأحد أكبر النقاد القدامى الذين عنوا في الأساس بالبلاغة وعلومها، ناهيك عما ارتبط بالقرآن وقضاياه في هذا المجال .

[1] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1401ه-1981م، ص159.

يعوز الجاحظ المتلقي بمكانة هامة، فهو حريص على استمالته واستقطاب عقله حتى يخرجه مما يثقله أو يصيبه بالملل لأهمية المتلقي وأحواله عند الجاحظ، إذ يقول بهذا الصدد: (فإن مللت الكتاب واستثقلت القراءة، فأنت حينئذ أعذر ولحظ نفسك أنحس، وما عندي لك من الحيلة إلا أن أصور لك في أحسن صورة وأقلبك منه في الفنون المختلفة، فأجعلك لا تخرج من الاحتجاج بالقرآن الحكيم إلا إلى الحديث المأثور، ولا تخرج من الحديث إلا إلى الشعر الصحيح، ولا تخرج من الشعر الصحيح الظريف إلا إلى المثل السائر الواقع، ولا تخرج من المثل السائر الواقع إلا إلى القول من طرف الفلسفة والغرائب التي صححتها التجربة وأبرزها الامتحان، وكشف قناعتها البرهان، والأعاجيب التي للنفوس بها كلف شديد، وللعقول الصحيحة إليها النزاع القوي)[1]

لقد سبر الجاحظ ما يضايق القارئ فوجد الطريقة التي ترضي جوامعه وتسترعي انتباهه عندما عرف اختلاف وجهات القراءة وتنوع القرّاء وتمايز اهتماماتهم القرائية، لذا فالوسيلة الأنجع هي اتّباع قراءة تعتمد بالأساس على الاحتجاج بما يماثل ويجانس ويأتي تبعا للفن بما يقتضيه، فما يناسب الاحتجاج بالقرآن بعد القرآن هو الحديث، وما يأتي فيه الاحتجاج بالحديث بعد الحديث هو الشعر الصحيح، من هنا يرتب العملية بما لا يثقل على المتلقي وما يشعره في الوقت نفسه بالدهشة والانبهار بما يقرؤه.

يمر المتلقي أثناء القراءة بفترات من الملل، وربما كان السبب في ذلك الإطالة والإسهاب، وهذا الأمر يقتضي التحايل فيه بما يرضي المتلقي، فارتأى الجاحظ بأن سبيل التأثير عماده التنويع في الكلام، والمزج بين الجد والهزل والشيء وما يقتضيه

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت، ج1، ص63-64.

على سبيل الضد فيقول هنا:(وإن كنا قد أمللناك بالجد والاحتجاجات الصحيحة والمروجة، لتكثر الخواطر، وتشحذ العقول، فإنّا سننشطك ببعض البطالات وبذكر العلل الظريفة والاحتجاجات الغريبة، فرب شعر يبلغ بفرط غباوة صاحبه من السرور والضحك والاستطراف مالا يبلغه حشد أمر النوادر وأجمع المعاني)[1]

لقد صرح الجاحظ في كتابه "الحيوان" بأن النفوس تمل وتضجر لذلك اتبع منهجية: (ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى آخر، ومن شكل إلى شكل، فإني أرى الأسماع تمل الأصوات المطربة، والأغاني المحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذلك عليها)[2]. يظهر هنا أن الجاحظ قد أولى عناية فائقة بالمتلقي، بجعله حاضرا معه في كل لحظة وفصل وباب باستمالته.

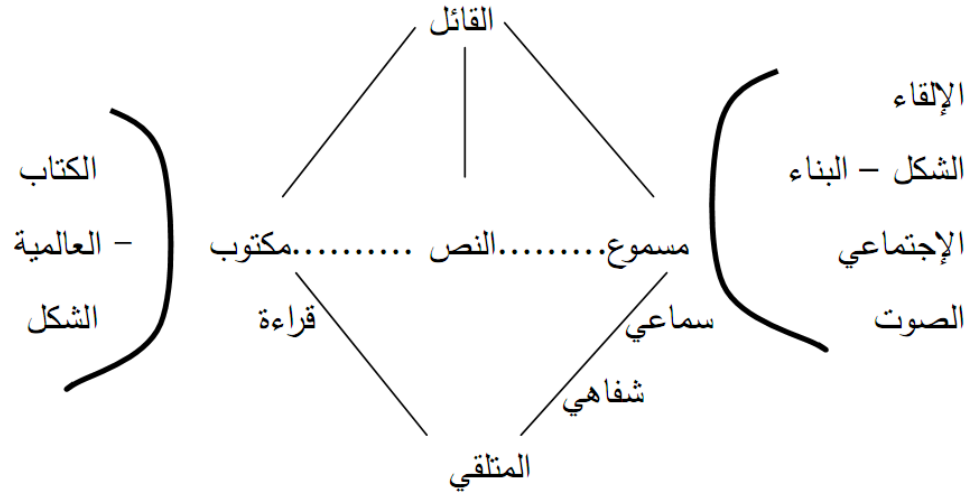
ومن جهة أخرى يلفت انتباهنا عناية الجاحظ بما هو مكتوب واستئثاره به على ما هو منطوق مسموع، وجاء هذا في سياق حديثه عن الكتاب والأهمية التي يحظى بها فـ (الكتاب قد يفضل صاحبه، ويتقدم مؤلفه، ويرجح قلمه على لسانه بأمور: منها أن الكتاب يقرأ بكل مكان... ويوجد مع كل زمان على تفاوت ما بين الأعصار وتباعد بين الأمصار، وذلك أمر يستحيل في واضع الكتاب... ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها وخلدت عجيب حكمتها، ودونت من أنواع سيرها، حتى شاهدنا بها ما غاب عنا، وفتحنا بها كل مستغلق كان علينا، لضعف سببنا إلى المعرفة.)[3].

إن حاجتنا إلى هذا النص على طوله إنما هو راجع لارتباطه الوثيق بنظرية التلقي، وإشارته إلى دور المتلقي الفطن النبيه، إنه يرجح كفة المكتوب على ما هو مسموع شفهي، فللمسموع ارتهان بالمجلس الذي قيل فيه، في حين يسافر المكتوب

[1] الجاحظ، المصدر نفسه، ج3، ص5.
[2] الجاحظ ،المصدر نفسه، ج3، ص7.
[3] المصدر نفسه، ج1، ص 85.

عبر الزمن والمكان، ويظهر الاستيعاب الأمثل والتلقي الفعال لدى ناقدنا الكبير الجاحظ لما أفاده من الأقدمين عن طريق المكتوب الذي وصله وأفاد منه في آرائه أواضافاته في مجال البلاغة أو النقد على حد سواء.

إن للجاحظ نباهة فاقت أقرانه إذ جمع في مؤلفه ما يستهوي ويستقطب أذواق المتلقين على اختلاف مستوياتهم، فنجد كتابه (الحيوان) يجمع بين ما (يشتهيه الفتيان كما يشتهيه الشيوخ...ويشتهيه اللاعب اللاهي كما يشتهيه الماجد الحازم) [1]. ويمكن للمخطط الآتي أن يفسر لنا نظرة الجاحظ فيما أولينا ذكره سابقا على النحو الآتي:



مخطط بياني يوضح تصور عملية التخاطب الممَكّنة للّذة عند الجاحظ

لقد توجه الجاحظ إلى العناية بالبيان وكذا التبيين من خلال كتابه، وهذا لقيمة المتلقي عنده، وأنه هو المرهون بما يبدعه الشاعر أو الناثر في الأخير، فعملية الإبلاغ عملية جد معقدة، لذلك وضع لها الجاحظ سبلا تصل بالمتلقي إلى تحقق عملية تلق ناجحة تضمن تأثيرا فيه، فالبيان يجب أن يعتمد عند الجاحظ على:

أ- البيان وطلاقة اللسان: للبيان وطلاقة اللسان عند الجاحظ أساس قد اعتمد عليه انطلاقا من القرآن الكريم، فبينهما علاقة وطيدة لحصول الإفهام،

[1] الجاحظ، المصدر السابق، ج1، ص11.

ويستشهد هنا بقوله عزّ وجلّ: (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبيّن لهم فيضلّ الله من يشاء ويهدي من يشاء وهو العزيز الحكيم)، إبراهيم4.

بـ- البيان وحسن اختيار الألفاظ: لاختيار اللفظ المناسب من جزالة وسهولة وما إلى ذلك مقام مهم، فالألفاظ هي لحاف المعاني، فبقدر ما كان اللفظ سهل المأخذ مناسبا لمقتضى الحال أدى بذلك تأثيره المنوط به عند المتلقي.

جـ- البيان وكشف المعنى: إن المتتبع والمستقرئ لآراء الجاحظ يجده يحف البيان بفهم خاص وعميق ليس كما يفهمه الناس، ذلك المرتبط بالفصاحة وبجزالة اللفظ فقط، وإنما أراد أيضا ما يُكشف به المعنى، وباعتبار أن المعنى يحصل عند المتلقي، فالمعنى اللطيف هو زرع ينبت نباته طيبا إن كانت الألفاظ من ماء طيب ليس من مطر عاصف فيهلكه أو ماء آسن يميته، بل غيث نافع يحييه ويخرج ما فيه من يانع وكريم.

د- البيان والبلاغة: لا يحصل تلق مثمر بحسب الجاحظ من خلال البيان فقط، بل بالتبليغ أيضا الذي هو التبيين، وهذا هو سبب تسمية كتابه (البيان والتبيين)، فخصصه لأبواب البلاغة وكشف مستوياتها، إنها بحسبه رديفة البيان.

لقد أيقن الجاحظ المهمة الكبيرة الواقعة على متلقي النص، وأنه أيضا شريك في العملية التواصلية، فيقول في هذا الصدد (والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل)[1] إن إشراك الجاحظ المتلقي من خلال قوله السابق يبين أنه مضطلع ومحيط بما للتلقي من أهمية، وأن نظرية التلقي في الحقيقة لها منابت في النقد العربي القديم، تجاذبها الجاحظ من خلال الإدراك التام لتعاقب النصوص وارتباط هذه النصوص بالمتلقي من جهة، وبالمكتوب دون الشفهي من جهة أخرى، آخذا بعين الاعتبار ما

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، تح فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، ط1، 1968، ج1، ص21.

يحدثه الإبداع الأدبي في المتلقي من إثارة عن طريق استمالته مراعيا في ذلك اختلاف مستويات المتلقين الثقافية والاجتماعية.

2-ابن طباطبا واللذة:

لقد شق ابن طباطبا العلوي سبيلا نحو معرفة ما يجعل النصوص متماسكة اللفظ متناسقة المعنى، كل هذا للوصول إلى الغايات الجمالية المنوطة بها، وجعل أهم أعمدة دراسته بالضرورة علاقة المتلقي بالإبداع، وأشار إلى المعيار الذي يؤكد العلاقة الحميمة بين متلق ما والنص ما يتركه فيه من أثر يأسر عقله ويأخذ بعواطفه، إننا نتحدث هنا إذًا عن "لذة النص"،(فعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص، والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه؛ أنّ كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا بالاعتدال، لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها)[1]، فاللذة تنطلق مما يتيحه النص عبر ألفاظه ومعانيه، إنّ قبلها القارئ التذّ بها وإلا مجّها ونفر منها، فيؤدي إلى التذاذ السامع أو نفوره (فإذا كان الكلام الوارد على الفهم... موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه، ولطفت موالجه؛ فقبله الفهم...، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه)[2]. هذا كله يوصلنا إلى مبتغى ابن طباطبا لقبول العمل الأدبي عندما (يلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه)[3].

[1] أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، دط، دار العلوم، الرياض 1985، ص 19-20.
[2] المصدر نفسه، ص 20-21.
[3] المصدر نفسه، ص 7.

يقدم النص انطلاقا من تركيبه أو ألفاظه ومعانيه ما يجذب القارئ فيحده فيه التذاذا وإحساسا بالرضى والقبول له، تتعزز هذه اللذة من خلال العمليات الذهنية التي يقوم بها القارئ، فاستيعاب معارج المعنى ومباهج المغنى يجعل من المتلقي أسير المتعة وحبيس اللذة، تلك اللذة هي الحكم الجمالي للقارئ على النص، فـ(يتأثر الحكم الجمالي على الفن الشعري بأمرين:"الذات" المدركة أو النفس التي "تسكن لما وافق هواها، وتقلق مما خالفها" وللذات أحوال متقلبة. ثم "الموضوع" ؛أي المادة الشعرية، وأحسن ما يكون الموضوع الجمالي "أو الشعري" لدى النفس عندما يأتي موافقا للحال التي هي عليها)[1].

يبقى بحسب ابن طباطبا على المتلقي أن يتحلى بفهم ثاقب ناقد ليتعرف على هذه المكنونات داخل النص المبثوثة في شكله الداخلي أو الخارجي (فإذا كان النص الشعري عند صاحب"عيار الشعر" عملا عقليا خالصا، فإن تأثيره على المتلقي كذلك أيضا. إن القصد من النص مخاطبة الفهم، وأدواته في ذلك الحسن أو "الجمال")[2].

لقد أرسى ابن طباطبا ركيزة أساسية من ركائز التلقي وهي اللذة التي يحدثها النص في قارئه، والملاحظ ان ابن طباطبا قد اتجه بشكل معاكس من النص إلى المتلقي، فالأثر يبذر في النص وبينع عند المتلقي عبر فهم دقيق ونقد ممحص لأجزاء النص وجوانبه .

[1] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1417ه، 1997م، ص 186.

[2] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دون طبعة، دار الثقافة، القاهرة، 1982، ص 136.

3-قدامة بن جعفر وتشريح النص

لقد اعتمدت آراء قدامة بن جعفر على التمحيص والغربلة الفعّالة، فهو صاحب تفكير موضوعي، يعتمد فيه على الصرامة العلمية، لا الانطباعات الشخصية، ومن هنا فالنقد عنده (علم ومجاله تخليص الجيد من الرديء في الشعر)[1].

يعتمد بحث قدامة بن جعفر على تشريح النصوص الأدبية، وذلك انطلاقا من تمييز مقبوله من مردوده وجيده من رديئه، والبحث فيما يجعل اللفظ يرقى لدرجة الحسن أو الرداءة معللا لأحكامه، ومن هنا فقد تتبع الجانب الشكلي يروم بذلك موطن الجمال فيه، منطلقا من النصوص الشعرية وما يجعلها ترتقي لمصاف الجمال والإبداع، وهو لا يعطي المعنى كثير اهتمام لأنه بمثابة الخشب للنجار؛ إذ لا نجارة دون خشب، فهو لازم وضروري ومدار الأمر إنما يكون بالتجويد والجمال، فـ(إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة)[2]. من هنا يتعين للشاعر أخذ ما لطف من اللفظ واسترعى الجودة والقوة أما (مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين؛ بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بيّنا، غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته، واقتداره عليها)[3].

---

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الطبعة الثالثة، 1981، ، دار الثقافة، بيروت، ص 191.

[2] أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة1978، ص65.

[3] المصدر نفسه. ص66.

يبدو من خلال ما سبق قوله أن قدامة بن جعفر قد وضع الضوابط الصارمة والبيّنة، حين أراد وضع قاعدة للحكم الجمالي يتفق عليها الكل، وهذا عمل موضوعي يمتّ بالصلة الوثيقة للجانب العلمي والمنهجي، فبسهولة يستطيع القارئ إلقاء حكم يعتمد على ضوابط علمية على أي نص شعري بعد قراءته، وإذا ما تتبعنا منهج قدامة في التلقي نجده قائما على:

أ- **تشريح النص:** ينطلق قدامة من تعريف الشعر ليضبط خصائص وشروط كل عنصر من عناصره، فالشعر عنده (قول موزون مقفى له معنى)[1]، إنه يفصل ما يعيب الشعر، ألفاظه ومعانيه وأوزانه وقوافيه عما يستحسن ويطلب، فما يستحسن من اللفظ ويطلب سماحته وسهولة مخارج حروفه وتميزه بالفصاحة وبعده عن البشاعة، وما يعاب منه ويُمَجُّ(أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة... وأن يرتكب الشاعر فيه ما ليس يستعمل ولا يتكلم به إلا شاذا)[2].

وما يطلب في الوزن (أن يكون سهل العروض. من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر)[3] وعلى سبيل المثال في الوزن نأخذ الترصيع (وهو أن يتوخى فيه تصدير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه له أو من جنس واحد في التصريف)[4]، ومما يعيب الوزن بحسب قدامة الخروج عن العروض والتخلع، فيقبح الوزن لإفراطه في التزحيف، فيميل إلى الانكسار ويعرف السامع ذلك فيعرض عنه.

[1] قدامة بن جعفرالمصدر السابق، ص65.
[2] ، المصدرنفسه، ص 172.
[3] المصدر نفسه، ص 78
[4]المصدر نفسه، ص78

وأما القافية فشرطها عذوبة الحرف وسهولة المخرج، وأن تعتمد في البيت الأول فتكون مصراعا في الشطر الأول والثاني ويذكر بعد ذلك ما يشينها كالتجميع والإقواء والإيطاء، والسناد.

ب- **تركيب الائتلاف:** ينطلق قدامة من هذه الخاصية ساعيا إلى تحقيق الانسجام بين المكونات السابقة، إنه بذلك يريد من النص أن يكون لحمة واحدة مترابطة ومتراصة، ويضبط أربع ائتلافات للتركيب هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ والوزن، وائتلاف المعنى والوزن، وائتلاف القافية[1].

ج- **المفاضلة:** يلفت قدامة بن جعفر إلى أنه يوجد اللفظ الجميل ويوجد اللفظ الذي هو أجمل منه، وكذلك الأمر بالنسبة للمعنى، ولكي يحصل التلقي المحمود ذو الطابع الجمالي وجب المفاضلة بين اللفظين أو المعنيين أو حتى التركيبين.

د- **الحكم:** يروم القارئ للنصوص إلى وجود ما يجذبه ويرضي عقله وعواطفه، فبعد عملية التلقي وفق ميزان الرداءة والجودة، ووفقا لعناصر الشعر في التعريف الآنف وشروط كل عنصر منه، يكون النص بعد ذلك رهين الحكم عليه حكما مسندا لضوابط علمية تحدد مستوى القبول أو الرفض.

ينبغي لنا ألا نذهب حتى حدود التطرف في الحكم على النص فـ(يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء، فإن سبيل الأوساط في كل ماله ذلك أن تحد بسلب الطرفين، كما يقال مثلا في الفاتر الذي هو وسط بين الحار والبارد إنه لا حار ولا بارد، والمز الذي هو وسط بين الحلو والحامض إنه لا حلو ولا حامض)[2]

[1] ينظر قدامة بن جعفر،المصدر السابق، ص 153-168.
[2] المصدر نفسه، ص 65.

إن منهج قدامة النقدي يعتمد على آليات علمية تمكن من النص بلوغ الجمال، عن طريق ما يعلل جودته أو رداءته، فيصدر المتلقي حكما وثيق العرى بمنهجية ورؤية علمية ثابتة تتوخى التعليل والتفسير.

4- الفارابي وعملية التخييل

إن الحقل العلمي الذي اشتغل عليه أبو نصر الفارابي هو ميدان الفلسفة وما تعلق بها، ولكن ما جعلنا نورده في باب نظرية التلقي والأدب، هو ما أشار إليه في قضية التخييل، رأي تقدم فيه على حازم القرطاجني الذي أفاض فيه من بعده، فقد قدم رأيا في غاية الأهمية في مجال النقد الأدبي، فلا يخفى علينا خوضه في مسائل الشعر، وإنما يحكم على عمل أدبي ما بالجمال لما يفجره من إبداع عندما يطلق المتلقي قوة تخيليه تعرفه على كنه وماهية الأعمال الفنية، فقد صب اهتمام بحثه في هذا الجانب على ما يجمع بين الباثّ والمتلقي، الجانب المشترك الذي يضمن فهم الرسالة كون النص هو ما يجمعهما في صعيد واحد، من خلال بنيته المعتمدة على المحاكاة بين الأشياء، فالإنسان أثناء عملية التلقي أو الإبداع منقاد بفعل جوانب نفسية وعقلية وتوترات داخلية عاطفية تظهر على شكل انفعالات، فعلى المبدع أن يتماسّ مع ما ذكرناه في المتلقي لكي ينفعل معه عبر جسر التخييل، إذاً فالتخييل كفيل بحدوث تلق ناجح وفعّال، وتجدر الإشارة إلى أنه وضع أمرين هامين لإدراك وتفسير كيف نفهم العمل الأدبي وهما(المحاكاة والتخييل)، فالشعر عنده أقوال محاكية ركيزتها في ذلك الإيهام بالتشبيه، أما ما يجمع بين القارئ والمبدع فيرتكز على أداة مشتركة وفعالة بينهما هي (القوة المتخيلة)، فـ(يُلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك: إمّا تخييله في نفسه، وإمّا تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين:

ضرب يخيّل الشيء نفسه، وضرب يخيّل وجود الشيء في شيء آخر)[1]،ويظهر هنا ما للقوة المتخيلة من دور فعال في عمليتي الإبداع والتلقي كونها تربط بين العالم الداخلي للإنسان والظواهر الخارجية،(فهي تحفظ المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وهي بالطبع حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك أنها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس)[2].ويظهر هنا أن لها علاقة وطيدة بتكوين المعاني والصور عند المتلقي، كونها تقيم تلك العلاقة بين المتلقي والمحسوسات عن طريق المحاكاة، فإن وافقتها اتسمت بالوضوح وإن خالفتها أصبحت غامضة.

5-الآمدي والمسافة الجمالية:

إن المتتبع الفاحص لآراء الآمدي من خلال كتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري يجده مضطلعا وذا نبوغ كبير، حينما انطلق من الحكم على الأعمال الأدبية من خلال منهجية تتسم بالموضوعية، نابعة من الذوق الفطري العربي الأصيل، فعند إصداره للأحكام النقدية إنما أداته في ذلك هي "عمود الشعر" وهي القاعدة النقدية التي أسس الآمدي عليها أحكامه لاستجلاء الجمال والإبداع عند الشعراء.

يرى الآمدي أن الجدير بالاهتمام هو ذلك الانزياح عن النسق العربي القديم في وصف الشيء وتعريفه، إذ يقول معقبا في حكمه على أحد الأبيات الشعرية لأبي تمام قائلا:

[1] أبو نصر الفارابي، جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وتعليق، محمد سليم سالم، دط، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثالث، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، 1391ه-1971م، ص 174.

[2] أبو نصر الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، قدم له وشرحه، إبراهيم جزيني، دط، دار القاموس الحديث، بيروت، دت، ص71.

(ما علمت أحدا من أهل الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة)[1] ويتتبع شعر أبي تمام والبحتري بالحكم عليهما بمدى تقفيهما لسنن العرب في الشعر أو ابتعادهما منوها إلى تفوق البحتري كون شعره مطبوع بخلاف أبي تمام الذي يميل إلى الصنعة والتكلف.

وقد عُدّ عمود الشعر أفقا للانتظار بالنسبة للنقاد العرب القدامى عند بعض النقاد المعاصرين، من مثل "شكري المبخوت"، واعتبر عمود الشعر(نظاما إحاليا يقاس عليه مدى تطابق النصوص مع انتظار الجمهور وما قد يطرأ على هذا الانتظار من خيبة برزت أساسا في الموقف من الشعر المحدث)[2]. إن قول الناقد شكري المبخوت يعتبر حكما صائبا في جعل عمود الشعر أفقا للتوقع، ودرجة الانزياح تلك في القرب أو العدول تكوّن المسافة الجمالية بين أفق التوقع وأفق النص.

إن المفاضلة التي قدمها الآمدي في "موازنته" قائمة أساسا على عمود الشعر العربي والطبع الأصيل الذي قام عليه الشعر العربي، فبلغ به الآفاق وجاوز المتوقع واستقر في القلوب، وتقاس المسافة الجمالية بمقدار العدول عن هذه القاعدة النقدية (عمود الشعر).

6- القاضي الجرجاني وحدّ النص:

يبدو من خلال قراءة كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني أنه قد أكد على وجوب الفصل بين النص ومبدعه، فالمبدع ليس طرفا أساسيا في العملية الإبداعية، وأن الفيصل في التلقي يرجع إلى النص، فالمبدع عنده يخضع لمؤثرات البيئة والظروف المحيطة به، وبنمط شخصيته(فيرقّ شعر أحدهم ويصلب

[1] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، الجزء الأول، دط، دار المعارف، مصر، 1961، ص54.

[2] شكري المبخوت، جماليات الألفة، الطبعة الأولى، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص 83.

شعر الآخر، ويسهل شعر أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة)[1]، ومن أجل هذا كان كتابه منصفا للمتنبي مع خصومه، فوقف فيه موقفا وسطا بعيدا عن كل مؤثرات المحيط وما يؤدي إلى الحكم على الأشخاص خارج إبداعاتهم.

يقترب الجرجاني من الآمدي في نظرته للنصوص، إذ يطلعنا الجرجاني على حد النص والمعايير التي من خلالها يتيسر على الناقد الحكم على نص ما بها ، إنه بذلك يسلك المنهج العلمي المضبوط والموضوعي أثناء الحكم على النصوص جيدها من رديئها ؛(فلا تظنّن أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق المخنث المؤنث، بل أريد النمط الوسط ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي)[2]. فيجتمع في النص الجيد تواؤم اللفظ مع معناه، وتناسب ذلك مع الأغراض المسطرة لها، ناهيك عن وضع اعتبار لمستويات المتلقين،(فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كُلّا مرتبته وتوفيه حقه)[3]

يخص الجرجاني النص بالاهتمام كونه محور عملية التلقي عند الناقد أثناء عملية القراءة الصحيحة والواعية، فهو يطلق أحكامه من خلال النص لتقويمه، فيبتعد عن الأحكام الجزافية؛ من اعتماد حياة الشاعر، أو ما يصاحبها من مؤثرات خارجية، إذًا فأداة القراءة الناقدة هي الذوق والاعتماد على عمود الشعر العربي أثناء الموازنة

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1992، ص29.
[2] القاضي الجرجاني ،المصدر السابق، ص 34-35.
[3]، المصدر نفسه، ص35.

ومراعاة بعض القضايا كالابتعاد عن العصبية، النظرة الكلية إلى أعمال الشاعر، الغموض لا يسقط الشعر، بل إن ذلك يؤدي إلى تعدد الفهم والحكم وتنوع المعاني.

7- أبو هلال العسكري والمتلقي المثقف:

اهتم أبو هلال العسكري في كتابه "الصناعتين الكتابة والشعر" بفصول البلاغة، لذلك رأى بأن يتعرفها المتلقي ويعيها ويكون شريكا بذلك للمبدع في إبداعه، فـ(الكشف عن وجوه البديع وصور البيان وسيلة لإدراك حسن النظم والتأليف، أي إنه يريد أن يتعلم الناس البلاغة ليتكون لديهم الذوق والفهم المسعفان على إدراك الإعجاز)[1].

لا يختلف المتلقي عن المبدع في معرفته بالبلاغة في نظر أبي هلال العسكري، فيجب عليه ملامسة المعاني الرقيقة، والتفاصيل البيانية، لأن مناط الفهم مرتبط به أيضا، وهذا يرشحه أن يكون شريكا حميما في العمل الأدبي، وإلا فالإبداع لم يوضع إلا له، إضافة إلى ذلك فهذا يساعده في الحكم على النصوص أو إبداع أخرى شعرا أو نثرا، يقول العسكري في البلاغة (إعلم علمّك الله الخير، ودلك عليه وقيضه لك وجعلك من أهله أن أحق العلوم بالتعلم، وأولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله جل ثناؤه علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذي به يعرف إعجاز كتاب الله)[2].

يترجح عند العسكري أن يكون المتلقي عليما بالبلاغة، فبها يكشف المعاني ويفهمها ويتلذذها، (لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد، وآخر رديء، ولفظ حسن، وآخر

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص355.

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1401ه-1981م، ص9.

قبيح،...، بان جهله وظهر نقصه، وإذا أراد أن يصنع قصيدة، أو ينشئ رسالة، وقد فاته هذا العلم، مزج الصفو بالكدر... فجعل نفسه مهزلة للجاهل وعبرة للعاقل)[1].

إن ثقافة المتلقي البلاغية تأخذ الأهمية البالغة عند أبي هلال العسكري، فبفضلها يستطيع هذا المتلقي فهم وتذوق الإبداع، انطلاقا من معرفة وفهم ثقافة المبدع وآلياته، ومن هنا تتأسس وظيفة البلاغة انطلاقا من فهم المعنى واستقراره في ذهن المتلقي إضافة إلى إبراز الجانب الجمالي فيها، فبفضلها نطلق أحكام دقيقة وموضوعية.

خلاصة:

عندما تناولنا لموضوع التلقي في محضنيه الغربي والعربي، خلصنا في الأخير إلى أهم ما استشفيناه من نتائج نوردها في النقاط الآتية

- رغم وجود ملامح لنظرية التلقي بشكل أو بآخر قديما، إلا أنها قد أفادت منها وأضافت عليها بما يجعل المتلقي عنصرا ذا قيمة كبيرة كونه يتلقى العمل، فهو المقصود به، إضافة إلى أنه يعيد بناء الدلالة وينتجها أيضا.
- يقوم المتلقي بدور كبير عندما يتعلق الأمر بمواجهة النص الأدبي، فهو يفك شفراته، ويقرأ مكنوناته، وله الحق في المعاينة وإبداء الرأي من خلال فهمه للنص الأدبي.
- القراءة الفعّالة التي تولد المعاني هي القراءة التي تنطلق من تخييب أفق توقع القارئ فيندهش، ينشأ هنا فعل الإبداع المنوط بمعرفة الدلالة والبحث عنها، ومن ثم اكتشاف موطن الجمال في العمل الفني الأدبي، وهذا يحصل من خلال قدرات المتلقي على الربط والمقارنة والتحليل بين عناصر العمل الفني الأدبي، الذي يوصله بدوره إلى جواهر المعنى وفرائد الإشارة.

[1] المصدر نفسه، ص 10.

- المتلقي أو القارئ أنواع، قارئ بسيط وقارئ خبير ناقد، لذلك على قارئ النص الإبداعي أن يتحلى بالثقافة الواسعة حول النص، والفهم الحاد والمعرفة الشاملة بظروف إنتاج النصوص، كي يعطي قراءة لا تنأى به بعيدا عن الدلالة .

- تميز النقد العربي في قضية التلقي، ومن خلال عناصر العملية الإبداعية (المبدع– المتلقي– العمل الأدبي) بتفصيل عميق يخصص لكل طرف من أطراف العملية بشروط دقيقة ووصف واضح، حرصا منهم على وضع ميزان يضبط العملية كي تغلق الباب أمام معوقات التلقي انطلاقا من المبدع وانتهاءً بالمتلقي للعمل.

الفصل الثاني

في التأويل

المبحث الأول: في المصطلح

1-التأويل في المعنى اللغوي العربي:

2-التأويل في المعنى اللغوي الغربي

3- رحلة المصطلح

أ- فريدريك شلاير ماخر (1768-1834) (Friedrich Schleiermacher

ب- ولهلم دلتاي 1911 – 1833) (WELHELM DILTHEY

جـــ-مارتن هيدغر 1976 – 1889) (MARTIN HEIDEGGER

د-هانس جورج غادامر (1900-2002) (HANS–GEORg GADAMER)

ه-بول ريكور (1913-2005) (PAUL RICOEUR)

و- أمبرتو إيكو (1932 -2016) (Umberto Eco)

المبحث الثاني: التأويل العربي.

1- التأويل والمؤوِّل الخصوصية والتعالق

2- النص الأدبي والتأويل. رهان الانفتاح وحدود التأطير

4- مؤطرات أخرى للتأويل وتوجيه الدلالة

أ- السياق.

بـ- مقصدية المبدع.

تمهيد:

يعد التأويل من بين أهم مباحث هذه الأطروحة، كونه يتقاطع مع الفصل الأول من جهة، والجانب التطبيقي من جهة أخرى، لذلك سنحاول بسط الافكار فيما يخصه بما استطعنا إلى ذلك سبيلا، وفق محطتين هامتين هما التأويل الغربي والتأويل العربي، وسنذكر أهم الإضافات التي قدمها أعلام التأويل الغربي من آليات وأسس تبلور العمل في جانب علمي ممنهج، ووفق قواعد تيسر سبل تحديد الدلالة، بدءًا من شلاير ماخر من 1768، وصولا إلى ما توصلت إليه الساحة النقدية في العصر المعاصر مع أمبرتو إيكو 2016.

ولأن عملية التأويل بالنسبة لنا تشتغل على النص الشعري لابن الخطيب، خصصنا مبحثا للتأويل العربي، عبر الآراء والآليات التي تشتغل على عناصر العمل الشعري، والحدود التي يجب أن تتوقف عندها عملية التأويل ولا تتعداها، بمنطق التعليل وحفظ سلامة ذلك التأويل.

المبحث الأول: في المصطلح

1-التأويل في المعنى اللغوي العربي:

عند الخوض في معاجم اللغة قصد البحث عن معاني كلمة التأويل فإننا نظفر بعدد من المعاني التي تبيّن دلالة هذه اللفظة، ومن تلك المعاني:

مادة أول في معجم لسان العرب لابن منظور نجد أنّ: (الأَوْلَ: الرجوع آل الشيء يَؤُول أوْلاً و مآلاً: رجع. وأوّل إليه الشيء: رَجَعَهُ، أوّل الكلام وتأوّله: دبّره وقدّره وأوّلَهُ، و تَأَوَّلَهُ: فَسَّرَهُ. وقوله عزّ وجلّ: ولمّا يأتهم تأويله. أي لم يكن معهم علم تأويله)[1]، ويرد بمعنى آخر أيضا، فيرى ابن منظور بأن: (التأويل: المرجع والمصير مأخوذ من آل يؤول إلى كذا، أي صار إليه. وأوّلته: صيّرته إليه. الجوهري: التأويل تفسير ما يؤول إليه الشيء، وقد أولته تأويلاً وتأوّلته بمعنى، وسئل أبو العباس أحمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد، قال أبو منصور: يقال أُلت الشيء أَؤُوله إذا جمعته وأصلحته. ويقال تأولت في فلان الأجر إذا تحرَّيته وطلبته، التأوُّل والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه.)[2].

إذًا يظهر هنا بأن كلمة "تأويل" تتعدد معانيها ومنها: الرجوع، وتعنى أيضا التفسير والنظر والتدبر والإصلاح والتّحري.

2-التأويل في المعنى اللغوي الغربي:

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج11، دار صادر، بيروت – لبنان، دط، 1956، ص 32.
[2] المصدر نفسه، ص33-34.

الهرمنيوطيقا: توجد ضبابية حول معنى كلمة (Hermeneutik)، ولذلك فهي ابتداءً تأخذ عدة معانٍ منها، علم الفهم أو علم التأويل كما تدل على معانٍ أخرى مثل التفسير والشرح والترجمة.[1]

وتعني (Hermeneutike) فن التأويل

أما لفظة (Herméneia) فتعني: القدرة على التعبير القدرة على التفسير

القدرة على التأويل.[2]

أما اللفظة (Hermeneuo) فلها المعاني المعجمية الآتية

- الكلام، القول التعبير.
- شرح ما قيل، وتفسيره، وتأويله، والتعبير عنه.
- ترجمة ما قيل إلى لغة أخرى.[3]

إن أول ما ارتبط نشوء نظرية التأويل القديمة إنما ارتبط بـ (علم اللاهوت)، إضافة إلى ارتباطها بالفلسفة وفن الشعر والكتابات التاريخية القديمة، وارتكز الأمر هناك على الفهم النحوي أولا قبل الخوض في تفسير المعنى، سواءً أرتبط بالفن الشعري أو بالمعنى الديني والفلسفي وغيرها، وإنما ارتبط الأمر بالتأويل عندما يستعصي إدراك فهم الأمور لأول وهلة، وضبابية المعنى هي من تجعلنا نلجأ للتأويل من أجل حصر الدلالة الغائبة بادئ الأمر.

---

[1] Helmut seiffert:(einfurung in dei hermeneutic).tupingen.1992.p9.، ترجمة أبو العيد دودو

[2] Ibid. p9

[3] Ibid. p9.

إن التأويل يرتفع كل الارتفاع عن المعاني البسيطة أو العامية التي لا ترقى إلى مستوى الغموض والعمق بل تتميز بالسطحية والبساطة، وهي بهذا الوصف بعيدة كل البعد عن الفهم أو فن الفهم، ومن جهة أخرى ليس كل ما يبدو سطحيا هو سطحي[1].

ربما ينبغي الإشارة هنا إلى أنه علينا اللجوء إلى التأويل عندما تتعسر علينا الدلالة، مما يجعلنا النظر إلى الأشياء نظرة أكثر عمقا من خلال الإحاطة بجوانبها المختلفة، فمثلا لغة الفلسفة تختلف عن لغة الشعر أو النثر، ولغة شاعر ما تختلف عن شاعر آخر في المجال نفسه.

3- رحلة المصطلح:

عندما ترجمت الكلمة الإغريقية إلى اللاتينية ترجمت بـ (interpretation) وبعدها إلى الفرنسية بـ (interpretation) . كانت اللفظة (Hermeneia) وتعني تلك المعاني المتداخلة أو المختلفة أحيانا في بعض الموضوعات التي يشكل فيها المعنى تمنعا لأول وهلة وهي رؤية أفلاطون لكلمة (Hermeneia)

إذن (التأويل في هذه الحالة لا يكون إلا إذا كانت هناك "تأويلات" (des interpretations)؛ أي مسائل تستدعي الحلّ)[2]. إن المعاني هي التي تعطي للظواهر دلالة معينة بإخضاعها للشرح والتحليل للفكر فـ(المعاني تُحدث علامات توجّه نحو الفكر أو العقل ولذلك ترى أفلاطون (Platon) يصف الشعراء على أنهم "مترجمو الآلهة" أو هم وسطاء الوحي" يترجمون كل ما ينجم عنه من أسرار[3]. فيكون التأويل هنا ذا قيمة كبيرة تعرف به مغازي المعاني.

---

1 .Ibid. p 14

2. .l' interpretations n'est elle qu'une tradiction. Op.Cit. p 03

3 .Ibid. p 03

ولأرسطو (Aristote)، رأي آخر، فعماد التأويل مرهون باللغة فهي بحسبه إسقاط للأفكار على شكل لغة، إذًا التأويل عند أرسطو ما هو إلا تعبير عن تلك الأفكار الخارجية تجسدها اللغة في الواقع.[1]

وإذا تقدّمنا بالزمن إلى العصر الوسيط فإننا نجد التأويل له علاقة كبيرة بتفسير الكتب المقدسة كالتوراة فيبحث في المعاني البعيدة في تلك النصوص، وما إذا أمكن تأويل تلك المعاني تأويلا مجازيا، ويمثل هذا الرأي توماس الإكويني (Thomas d'Aquin).

ثم تطورت قضية التناول عند القباليين اليهود (les Kabbalistes) عندما ارتبط الأمر بالمجاز والكلام الذي يحمل معنيين، أو الرمز في حد ذاته، وبحسبهم فالكلام يخضع للتأويل غير المحدود[2].

بعد ذلك أتى عصر الكنيسة في القرن السابع عشر ليضبط المعاني في الكتاب المقدس، ويخرج من طائلة فوضى التعدد، ولامحدودية التأويل عن طريق علم الفيلولوجيا والتاريخ [3]، وبعدها قدم سبينوزا (1632-1677) (Spinoza) في هذه الفترة قراءة للتوراة تتماشى مع الحرية الفكرية.

أما خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فقد رأى فريدريك شلايرماخر (Frederic Shleiermacher) أن النصوص تؤول ليس من باب قدسيتها بل بسبب بعد الزمن التاريخي بيننا وبين وجوده، وهنا يخرج التأويل من حلقة الكتب المقدسة ليتسع للمجالات الأخرى، الأدبية و السياسية وغيرهما.[4]

---

[1] Ibid. p 04.

[2] ينظر، محمد مفتاح، مجهول البيان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص91.

[3] l' interpretations n'est elle qu'une tradiction. Op.Cit. p 04.

[4] voir. Peter Szondi.L'herméneutique de Shleiermacher.in revue

أ- فريدريك شلاير ماخر(Friedrich Schleiermache) (1768-1834)

لقد أرسى شلايرماخر دعائم التأويل الأولى من خلال ما ألقاه من محاضرات عام 1819، فتعدت نظرته البعد الكلاسيكي في فهم النصوص، إذ لم تعد مهمة الهرمنيوطيقا تفسير المعاني المستعصية في الكتب المقدسة، بل تجاوزتها لمحاولة الفهم[1]. فالفهم هو التأويل عنده من خلال معرفة قصد الكاتب من عبر نصوصه، فهو يبحث عما ووري من المعاني عن طريق فهمها.

عندما ينطلق شلاير ماخر في التأويل فإنه يميز بين منهجين، الأول له علاقة بالجانب اللغوي(التأويل النحوي)، فلكل ثقافة مجالها التركيبي الخاص بها، والثاني له ارتباط بالبعد النفسي للكاتب من خلال ظروفه التي مر بها أو الدوافع التي جعلته يكتب في فن ما، إضافة إلى الحقبة التاريخية التي يعيش فيها صاحب النص ليجد النص موقعا وفق كل ذلك.

إذا كان التأويل خاضعا في أحد جوانبه لطبيعة المفردات القواعد الخاصة بها، فقد وسع شلاير ماخر الإطار من المكتوب إلى الشفوي، وليس على اللغات الأجنبية فحسب بل حتى اللغة الأم[2]، إذن تتداخل الأمور هنا لتشكل لحمة انطلاقا من ربط العام بالخاص والجزء بالكل والقريب بالبعيد، في شكل من التداخل الثقافي كأبعد حد، فمن خلال طرح شلاير ماخر يكون قد وطد العلاقة بين المؤلف والقارئ.

العملية التأويلية بالغة الأهمية، فبحسب شلاير ماخر فإن التفاعل بين النص وقارئه مرده أمران: (أولهما القلق في أن نُفهِم وهو الذي لأجله نكتب، وثانيهما القلق في أن نَفهَمَ وهو الذي لأجله نقرأ، ولأجل مواجهة القلق الثاني ينبغي على القارئ أن

[1] Voir Shleiermacher. Herménetique.tra et intro. D. mariam.simon laboret .fudes. 1987. P111

[2] Voir jaque bouveresse. Herménetique et l.inguistique.. p 39. .

يتحلى خلال عملية القراءة بالحدس الفني) [1]، وبهذا يكون شلاير ماخر قد خرج من إطار المقدس والجانب الديني إلى توسيع الدائرة إلى مختلف العلوم والفنون.

ب- ولهلم دلتاي WELHELM DILTHEY (1833 – 1911)

لم يختص ما اقترحه دلتاي بالجانب اللاهوتي في الكتب المقدسة، بل تعمم ليشمل أشكال الكتابة في العلوم الانسانية، ليخرج بالتأويل من فهم نوع من النصوص إلى تأويل وفهم كل أشكال النصوص، فخرج من دائرة المقدس وأصبح من المؤولين فلاسفة ونقاد وعلماء اجتماع وغيرهم [2]

بمجيء دلتاي انتقلت الهرمنيوطيقا إلى مجال المعرفة التاريخية فـ (قد نما التأويل في العصر الحديث في أكناف الفلسفة، حيث كان الفهم هو التأويل ذاته للنصوص، كما أن التأويل كان مصباحا في ذلك للتفسير والمعطى التاريخي) [3]، وفرق بين علوم الطبيعة والعلوم القائمة على الفكر، من أجل ذلك أقام تصوره في أن العلوم الانسانية في الأصل تعتمد على الفهم، أما العلوم الطبيعية فهي تعتمد بالأساس على التفسير والشرح، ومنه فالعلوم الانسانية كلها تشترك في نقطة واحدة مما يجمع بينها التأويل.

حاول دلتاي بأن يجد نظاما يشترك فيه تحليل العلوم الاجتماعية دون إيجاد حواجز وخصوصيات تفرق بينها، وأسماه " علوم الروح" وعلوم الروح هذه يجمعها مجال واحد هو العلوم الانسانية.ولأن التجربة الانسانية تعتمد على التجربة المعيشة وبذلك فهي محور المعرفة، إذن فـ (التجربة تغدو هي الأساس الصالح لإدراك الجانب الموضوعي القائم خارج الذات، وذلك بسبب التشابه بين ملامح التجربة الانسانية، وهو

[1] دايفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، 2007، ص 119.
[2] ينظر، المرج نفسه، ص 33.
[3] لخذاري سعد، التأويل بين التراث العربي والدراسات الغربية الحديثة، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، غرداية، ، مجلد 12، عدد 02 (2019). ص 788.

ما يشير إليه دلتاي بإعادة اكتشاف "الأنا" في " الأنت")[1]. ومن هنا فما نقوم به من التعبير عن ذواتنا إنما يمثل الجانب الموضوعي من التجربة مما يجعلها تعبيرًا ليس عن ذواتنا وحسب، وإنما تَطَلّعٌ عن التعبير عن التجربة المعيشة الكلية للبشر، يعبر عنها المبدع من خلال اللغة، ودلتاي هنا يجعل كل من المتلقي والمبدع مشتركات تحت غطاء التجربة الحياتية، وما يؤطر كل ذلك هو اللغة.

بحسب دلتاي فإن ما تتغياه الدراسات العلمية هو تفسير الظواهر، في حين تتغيا العلوم الاجتماعية والانسانية فهم تلك الظواهر، تتغير في عملية فهمها كلما مر الزمن، ذلك أن المتلقي إنما يرتبط فهمه للظواهر الانسانية بحسب الجو النفسي له عبر العصور، ففهم معلقة امرئ القيس مع متلقي العصر الجاهلي يختلف عن فهم المتلقي لها في عصر الضعف أو العصر الحديث والمعاصر، (فإذا تناولنا على سبيل المثال تأويل الشعراء واستكشاف فكرة قصيدة شعرية استنادا إلى القاعدة التي تدعو إلى فهم مؤلفها أكثر مما فهم هو ذاته، فإنه سنلاحظ أن هذه الفكرة لا توجد في شكل تفكير مجرد، بل ككل لا شعوري يؤثر على تنظيم المؤلف وينكشف عبر مظهره الباطني، والشاعر لا يحتاج إلى أن يكون واعيا بذلك، ولن يكون كذلك بالتمام أبدا، فالشارح هو الذي يستخلص الفكرة، ولربما يمثل ذلك انتصارا للهرمبيوطيقا)[2] هذا الشارح أو المتلقي للعمل يختلف فهمه للنص عبر الأزمان .

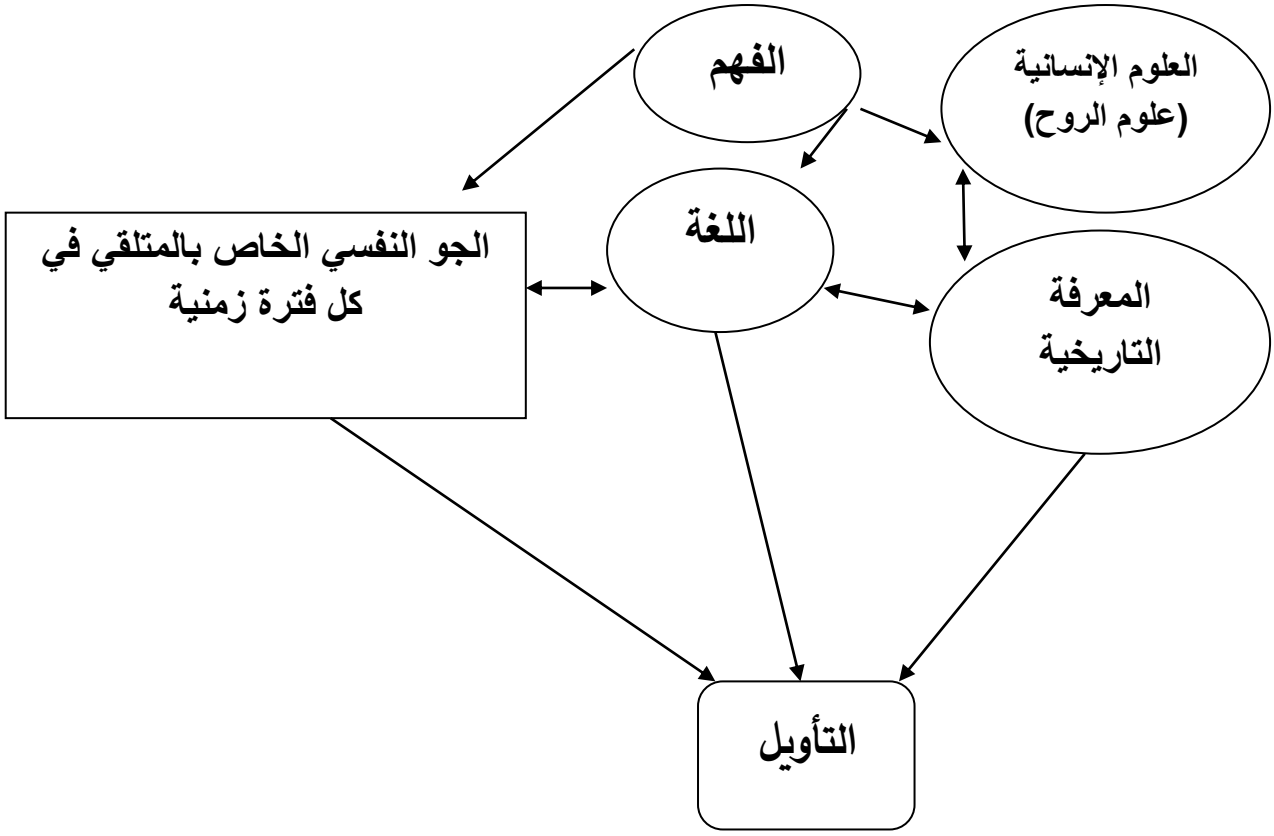
ربما بحسب الباحثة فهيمة قارة بما تراه عن دلتاي أن التأويل يفوق ما يقصده المؤلف كونه في يد المتلقي، وهو تجسيد لفكرة موت المؤلف عما يقصده إلى ما يؤوله المتلقي.

---

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الطبعة الاولى، 1992، ص 26.

[2] نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1998، ص 53.

والمخطط البياني الآتي يشرح ما قدمه دلتاي:

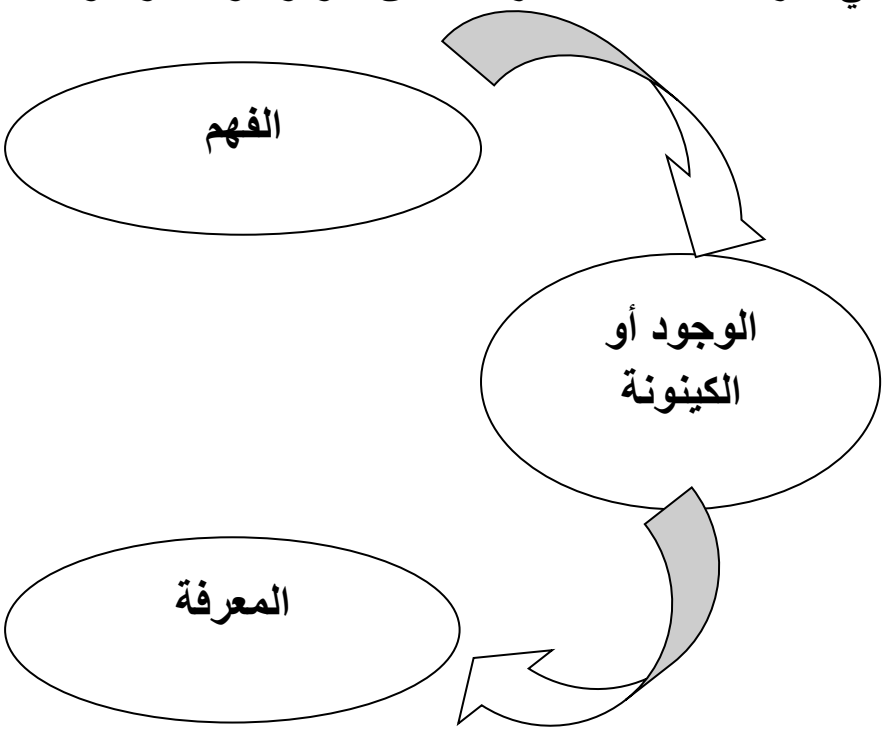


مخطط بياني يوضح نظرة دلتاي للفهم

ج- مارتن هيدغر MARTIN HEIDEGGER (1889 – 1976)

لقد ربط الناقد والفيلسوف الألماني مارتن هايدغر الهرمنيوطيقا بفهم الوجود، فالفهم هنا طريقة للوجود قبل أن يكون طريقة للمعرفة [1]، والانسان عنده لا يأخذ قيمة في المعرفة إلا من خلال الفهم للوجود، الفهم الأنطولوجي للوجود.[2]

تختلف نظرة هيدغر عن نظرة دلتاي، فهيدغر يربط الفهم بالعلم وبالتالي إخراجه من حير الإطار النفسي، في حين أن دلتاي يربط عملية الفهم بما يتعلق بالتاريخ وعلاقة الفهم بالغير ومن هنا فهيدغر تتجلى الحقيقة عنده ليس بالمعرفة الموضوعية بل بالحقيقة المتوارية خلف الوجود الانساني أو العالم، إذن فالمعرفة التي أشاد بها دلتاي تأتي في المرتبة الثانية بعد المعرفة المتعلق بالوجود أو الكينونة والمخطط الآتي يوضح هذا



مخطط بياني لمسار الفهم حسب مارتن هيدغر

[1] ينظر أوريدة عبود، مسارات تطور الهيرمينوطيقا في الفكر الغربي الحديث، مجلة جرش للبحوث والدراسات، مجلد 21، عدد 2، تيزي وزو، 2020، ص 516.

[2] ينظر إبراهيم أحمد، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، الدار العربية للعلوم، بيروت –لبنان، د ط، 2008، ص 65.

إن الفكرة التي يريد هيدغر أن يصل بها إلى مرفأ نظريته هي اعتبار الفهم ليس صورة للمعرفة الانسانية، وإنما كصورة من صور هذا الوجود، ولما كان الفهم يرتبط ارتباطا وثيقا بالوجود، فإن لب الكائن في الوجود يصبح له علاقة وطيدة بالمعنى، هذا المعنى يمكن التعامل معه بأداة جوهرية وهي اللغة، (فاللغة ليست أداة يملكها الانسان إلى جانب غيرها من الأدوات، إنما هي ما يضمن إمكان ظهور الوجود بعد أن كان مستقرا، إنها الوجود للعالم)[1].

إن المسألة الهامة التي سلط هيدغر عليها الضوء هي مسألة معنى الوجود وعلاقة هذا الأخير باللغة، وباعتبار اللغة تشكيلا يقوم به الذهن، فمن غير الممكن أن تعمل اللغة وفق ما تقتضيه الإجراءات الفيزيولوجية أو النفسية، ويعتبر اختصار الكائن في الجانب المادي بحسب علم الظواهر أو الفينومينولوجيا ليس معترفا به في مجال اختصاصها عندما يرتبط الأمر بالأثر الداخلي أو الروحي، وهذا بالضرورة يقضي بالرفض لقانون العلّة في جعل اللغة كشكل من أشكال الحتمية، وإعطائها نظير في فهم اللغات الانسانية بالقصدية، ومن هنا يقودنا هيدغر إلى ما يتوارى وراء حجب الفهم وهو الغاية أو القصد، ويظهر هيدغر ما المرمى الذي نرومه أو ما الغاية التي تمكث وراء اللغة، فاللغة توصل المعاني إلى المتلقين من أجل غاية مقصودة.

د- هانس جورج غادامر HANS-GEORg GADAMER (1900-2002)

لقد تلقى غادامر حمولة معرفية في مجال التأويل، انطلق منها ليؤسس لإضافاته المعرفية فيما يخص التأويل، فهو يرى بأن البحث التأويلي هو (الكشف عن معجزة الفهم، وليس الكشف عن التواصل العجيب بين الذوات، الفهم هو المشاركة في القصد الجمعي. من جهة أخرى تتطلب الوجهة الموضوعية لحلقة التأويل أن توصف بنمط

[1] أوريدة عبود، مسارات تطور الهيرمينوطيقا في الفكر الغربي الحديث، ص 517.

آخر غير الوصف الذي قدمه شلاير ماخر، لأن ما نحن عليه من اشتراك مع التراث الذي ننتمي إليه الذي يحدد أفكارنا المتخيلة ويقود فهمنا) [1] إذن مفهوم التأويل عند غادامر هو الفهم، إن الفهم بحسبه هو مشاركة ذلك التراث الجماعي والإرث التاريخي وغيره، مما تنطوي عليه الثقافة، فالفهم ينكشف عند غادامر بربط كل ذلك بالنص المؤول من أجل استجلاء المعاني.

لقد اهتم غادامر بالعمل الفني، والفهم إنما ينطلق من الجزء الذي يحيلنا إلى الكل كما أشار سابقا فـ (القاعدة التأويلية التي تعتبر أن الكل ينبغي أن يفهم انطلاقا من الجزء، والجزء انطلاقا من الكل هي وليدة الخطابة القديمة، فقد عمل فن التأويل في العصور الحديثة على نقلها من فن الخطابة إلى فن الفهم. في كلتا الحالتين يتعلق الأمر بعلاقة دورية الاستحضار المسبق للمعنى– الذي بفضله يدرك الكل– لا يثير فهما واضحا إلا إذا حددت الأجزاء – المحددة تبعا للكل– بدورها هذا الكل)[2]

فالنص ينطلق من الأجزاء الصغيرة التي تحيل إلى معنى، ثم تتواشج هذه الأجزاء للوصول إلى الدلالة العامة والنهائية، وهنا يكون المؤول قد وصل إلى مستوى رفيع من التأويل، فالفهم عندما ينطلق من الأقل ليتدرج في استيعاب المعنى وصولا إلى الدلالة العامة تجعل من وظيفته سهلة ومرنة. وهنا عند ضم كل الأجزاء بعضها لبعض يكون المؤول قد وصل إلى الدلالة العامة لبنية النص.

ومن الإضافات الفارقة التي قدمها غادامر في أبحاث التأويل أن التأويل واسع التناول فـ (التأويل كما نفهمه اليوم ينطبق ليس فقط على النصوص أو التراث الشفهي، وإنما على كل ما وصل إلينا عبر التاريخ، لنتكلم مثلا عن تأويل حدث تاريخي، أو

[1] هانس جيورج غادامر، فلسفة التأويل، الأصول المبادئ الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2006، ص 42.
[2] المرجع نفسه، ص 119.

أيضا عن تأويل العبارات الروحانية، عبارات الهيئة، تأويل سلوك معين... إلخ، ما نريد قوله هنا هو أن المعطى الذي يعرض نفسه لتأويلنا لا ينكشف دون وساطة، وأنه من الضروري أن نرى وراء المعنى المباشر لنكتشف الدلالة الفعلية المتوارية)[1] فيتعدى التأويل بذلك حدود اللغة إلى مصاحبات اللغة

إن التأويل بحسب غادامر لا يعتمد على البنية النصية فحسب، بل يتعداها إلى أي ظاهرة سواءً أرتبطت بالجانب اللغوي أو غير ذلك من أفعال أو ظواهر قابلة لأن تكون مرمى اشتغال التأويل، فمصاحبات التأويل أو ما يجعل من فهم ما ممكنا لتلك الظاهرة يعد ضروريا للفهم والتأويل، كونه يساعد على بيان المعنى الخفي للظاهرة تلك.

يضع غادامر أمرا مهما أمام المؤول في فهم العمل الفني وهو الحوار، فالتعالق بين الانسان والعالم قائم بالدرجة الأولى على الحوار في فهمه، دون النظر إلى تلك المسافة الزمانية القائمة بين فهمنا وتاريخية ذلك النص أو العمل الفني، فنأخذ بعين الاعتبار أننا في فهمنا للنص قد نخرق حدود الزمان الماضي وفق تحليلنا لذلك العمل بما يتوافق مع تجربتنا الراهنة.

إن مجموعة المدركات التي يتمتع بها المؤول في فهم العمل الفني إنما لها استمداد كبير من ثقافتنا الماضية، ولا يمكننا أن نتخلص منها لأنها جزء منا ومن ذواتنا، فلا يمكن إقصاؤها أو التبرؤ منها، فهي أداتنا لفهم العمل الفني فـ (التأويل الذي نمارسه إزاء التراث يرتبط بالسؤال الذي نطرحه – أي مشكلاتنا الخاصة – وإمكانية أن يقدّم النص المقروء إجابة عن هذه المشكلات)[2]، فإدراك التاريخ إدراكا واعيا بمجرياته

[1] هانز جورج غادامر،المرجع السابق، ص 150.
[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 38.

وخصائصه إضافة إلى الوعي التام بالحاضر وما يكتنزه من معرفة وأبجديات للفهم من شأنهما أن يعطيا المؤول مقاربة ورؤية جيّدة للتأويل وفهم العمل الفني.

يرى غادامر بأن أي نص إنما له حقل تراثي ينتمي إليه، وما ننتجه الآن يصبح أثرا أدبيا له خصوصيته، هذا التراث بشكل أو بآخر يكون له سلطة وأثر على الوعي، له أثر وظيفي في التاريخ الإنساني، ومنه فالتراث ينتج قارئا مستكشفا. إن ذلك الاكتشاف والحوار القائم بين المتلقي والعمل الفني أو النص القديم يسميه غادامر بفهم الفهم.

إن النص التراثي بكيانه التاريخي فإنه يتغيا دلالاته الأولى المرتهنة به (فمهما حاولت الذات.. مراودة النص وجلبه إلى زمنها التأويلي، فإنه يجرها إغواءً وسحرا عبر مناطق الغياب فيه إلى زمنه الخاص بما هو زمن التأويل داخل حلقة الفهم)[1]، فتلك النصوص بمعناها الذي أُنتجت فيه إنما أُنتجت عبر اللغة، في فضاء من السياقات والدلالات والرموز الخاصة بتلك الفترة المرهونة بها، وتبقى مهمة المؤول التسلح بالإمكانات الثقافية التي تيسر له عملية التأويل.

إن النص بحسب غادامر يعلق في جملة التساؤلات التي يطرحها المتلقي للوصول إلى الدلالة المتوارية، لذا فالنص يخضع بشكل مستمر عبر تلك التساؤلات إلى قراءات عديدة، ومن هنا تخرجه هذه القراءات من إطار الخلود، فهو قابل للتجدد عن طريق هذه القراءات، وبالتالي يخرج من عباءة المقدس.

لقد قدم غادامر أسسا يرتكز عليها التأويل عند التعامل مع النصوص والبحث عن المعنى وهي: المقام/ الوضع التأويلي، و انصهار الآفاق، ومفهوم اللّعب [2].

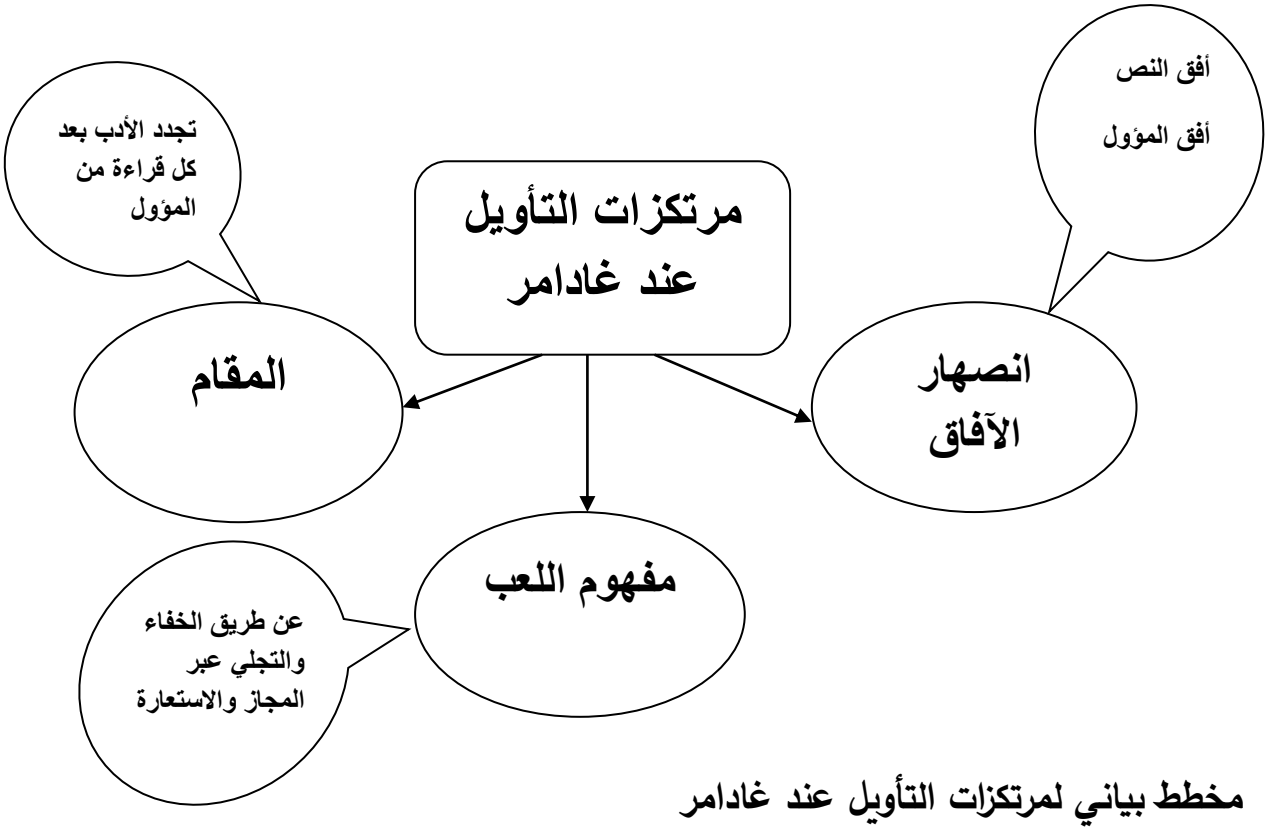
[1] عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 291.

[2] نعيمة دبار، الرواد الأوائل لنظرية التأويل، مجلة حقول معرفية للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد02، العدد 03، الجلفة، ص76.

- المقام: إن قراءة ما للمتلقي لنص تراثي تجعل من تلك القراءة تجديدا لتاريخية الأدب، فالحاضر لا يقصي الماضي، وإنما يحاوره عن طريق اللغة، فيعطي للأدب ذلك النفس الجديد.

- انصهار الآفاق: إن فهم النصوص يخترق حدود الزمان والمكان، فعملية تأويل النصوص التراثية عبر التجارب الراهنة يجعل من الأفق الذي أنتج فيه النص والأفق الجديد ينصهران، مما يحقق للأدب عالميته.

- مفهوم اللّعب: إن النص بوصفه ظاهرة سيحاول بسط نفوذه على القارئ عبر انسجامه مع الوجود، فيجد نفسه في مقابل القارئ الذي يعطيه دلالات جديدة يصفها غادامر باللّعبة، لعبة الظهور والاختباء من خلال اللغة عبر المجاز والاستعارة. ويظهر تبسيط ذلك من خلال المخطط الآتي:



مخطط بياني لمرتكزات التأويل عند غادامر

هـ- بول ريكور PAUL RICOEUR (1913-2005)

لقد أفاض بول ريكور في مجال التأويل بما أفاده من النظريات التي سبقته، فكان حقله خصبا بتلك التجارب فقد استثمر(البنيوية والوجودية والتأويلية والماركسية ونظرية الثقافة، والتفكيك، والتحليل اللغوي، ونظريات اللغة.. وتوصل من خلال ذلك كله إلى بناء نسق فلسفي فريد من نوعه من جميع هذه الاتجاهات وينتقدها في آن واحد، ليطور مشروعا فلسفيا اعتبره البعض أهم محاولة في القرن العشرين)[1]، إن تجربة بول ريكور التأويلية قد انفتحت على عدة اتجاهات واستثمرت فيها بما وافق نظرته في سبر النص واستدراج المعنى المخبوء فيه.

إنّ بول ريكور ومن خلال مشروعه حول التأويل قد سعى إلى (أن يحتفظ بالتأويلية ويحافظ على بعديها معا، على البعد الذاتي من حيث الوظيفة الإسنادية، وعلى البعد الموضوعي في وظيفة الهوية، وفي رأيه أن ذلك لا يتحقق، إلا من خلال فلسفة في الخطاب تحرر التأويلية من أهواءها النفسانية والوجودية)[2] ليخرج بذلك على بعض مرتكزات دلتاي من خلال الجو النفسي ومارتن هايدغر فيما يخص الوجود.

إن مفهوم التأويل عند ريكور إنما يرتبط ارتباطا وثيقا بعمق الكتابة كونها كيانا وجوديا، فـ (بقدر ما تكون التأويلية تأويلا موجها نحو النص، بقدر ما تكون النصوص من بين أشياء أخرى حالات من اللغة المكتوبة، فما من نظرية تأويل ممكنة لا تشتبك مع مشكلة الكتابة)[3] وبحسب ما يراه في هذا الخصوص (ما يحدث في الكتابة هو التجلي الكامل لشيء ما هو في حالته الافتراضية شيء وليد شيء في الكلام الحي، ألا وهو فصل المعنى عن الواقعة، لكن هذا الفصل لا يرمي إلى إلغاء البنية الأساسية

[1] بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2، 2006، ص07

[2] المرجع نفسه، ص 15.

[3] المرجع نفسه، ص 55.

للخطاب... حيث يظل الاستقلال الدلالي محكوما بجدل الواقعة والمعنى، أضف إلى ذلك أنه بإمكان القول أن هذا الجدل يتضح ويتجلى في الكتابة)[1]

عندما يخرج النص من عند مبدع العمل فإنه يصبح بين يدي المتلقي، وللمتلقي عبر إنتاجيته للمعنى انطلاقا مما فهمه يستطيع أن يضيف أكثر مما قصده المبدع، حيث يقول ريكور منقولا عنه (إن قدرة الخطاب على الإحالة إلى الذات المتكلمة في الخطاب المنطوق سمة بديهية لأن المتكلم ينتمي إلى سياق الخطاب المتبادل.. لكن قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب.. وهكذا تفلت وظيفة النص من الأفق المحدود الذي يعيشه المؤلف، ويصبح النص[بفعل القراءة] أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه)[2] إذن يستطيع المؤول أن يكون شريكا في المعنى مع المؤلف، وربما قد يضيف ما لم يقصده المؤلف، عبر فهمه وسعة ثقافته واطلاعه، فيمثل بذلك تجربة أكثر وعيا من المؤلف، فالنص كونه قد خرج من إطار مؤلفه يصبح المتلقي آنذاك يمتلك زمام التصرف.

ومن هنا فإن النص في بنيته المشكلة له، من رموز وإشارات أو كلمات وحيل لغوية يستعملها المؤلف تصبح أدوات لا قيمة لها، ريثما يأتي المتلقي ليبعث فيها الحيوية، ولأجل ذلك فالتأويل عند بول ريكور (هو عمل الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، الذي يقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي. وهكذا يصبح الرمز والتأويل متصورين متعالقين، فلن يكون ثمة تأويل دون تعدد المعنى الذي يسلم فيه الرمز)[3]. فالمؤول يستطيع توليد دلالات جديدة من خلال الحوار مع مكونات النص معتمدا على القدر المعرفي له.

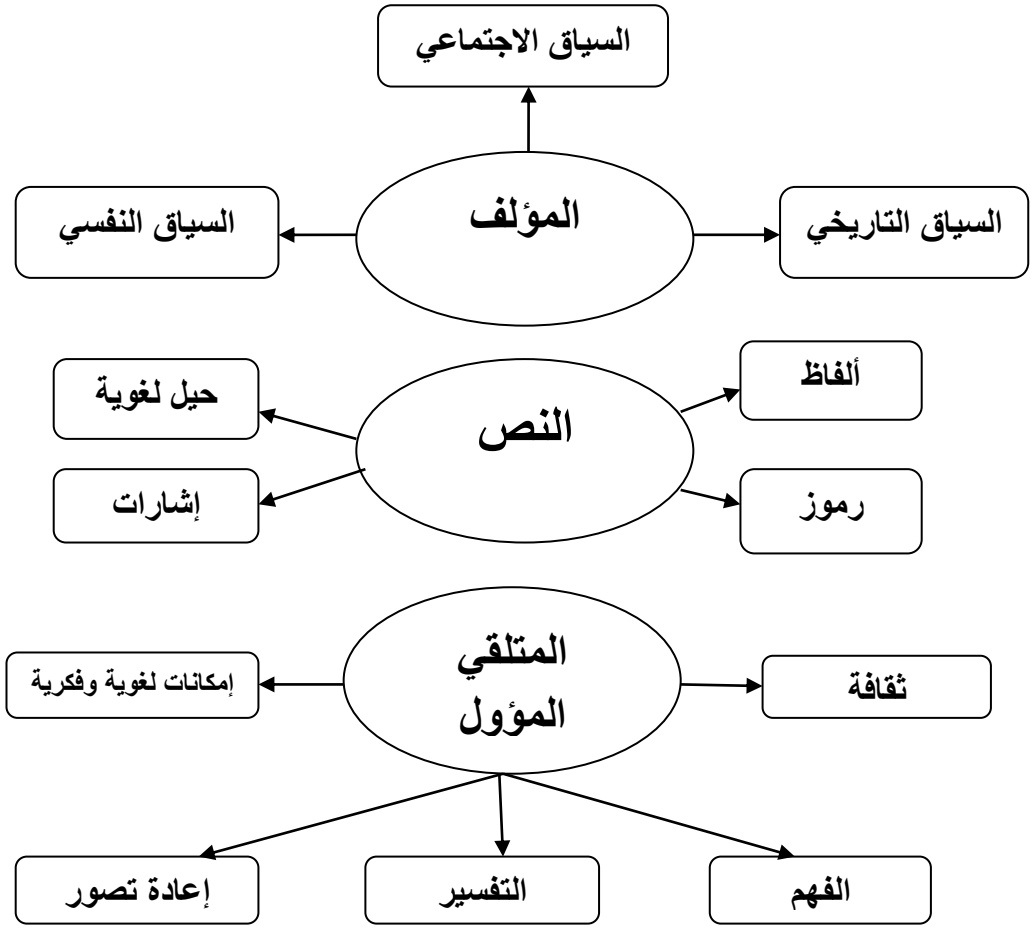
---

[1] بول ريكور، المرجع السابق، ص 56.

[2] حسان راشدي، بول ريكور والترجمة- الترجمة وظيفة إنسانية، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، العدد 31، 2012، عنابة، ص 39.

[3] بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، ص 44.

لقد حاول بول ريكور اختصار عملية التأويل في ثلاث محطات يعتبرها أساسية أثناء التعامل مع النص، المرحلة الأولى وهي مرحلة (الفهم وهو الوجود الانساني المتوسط رمزيا الذي لا يمكن تخيله دون شبكة التوسطات الرمزية المتمثلة في التراث والتقاليد والقيم الثقافية العابرة للأجيال [والمرحلة الثانية] التفسير: وهو الفعالية التأملية التي تسعى إلى الارتفاع عن مستوى الفهم بواسطة العقل والمنطق والفكر [والمرحلة الثالثة] إعادة التصور: أساس يبدأ بعد أن يخرج القارئ من النص، فالقراءة فعالية تكوينية وتأسيسية تهدف إلى وصف متكامل للعملية الإبداعية)[1] والمخطط البياني الآتي يبين المرتكز التأويلي لـ بول ريكور



مخطط بياني يظهر مسار العملية التأويلية عند بول ريكور

[1] أوريدة عبود، مسارات تطور الهيرمينوطيقا في الفكر الغربي الحديث، ص 521-522.

و- أمبرتو إيكو (Umberto Eco) (1932 -2016):

يعد أمبرتو إيكو أحد الرواد البارزين في مجال الفلسفة اللغوية، فقد قدم بحوثا عميقة تناقش قضية تأويل النصوص الأدبية، حيث أفاد كثيرا من العلوم الراهنة مثل السيميائيات وعلوم اللسان، وما لهما من أثر في فهم النص والبحث عن دلالاته الخفية والمختلفة، ذلك أنه يدعم فكرة التأويل اللا متناهي والدلالة غير القارة.

إن المعرفة الجادة لإيكو بالإرث الذي تركه القدماء في مجال التأويل قد جعله يعطي الممارسة التأويلية بعدا جديدا لما سبقه به غيره، فتصوره (يرى في التأويل وأشكاله صياغات جديدة لقضايا فلسفية ومعرفية موغلة في القدم، فمجمل التصورات التأويلية التي عرفها قرننا هذا لا تفسر إلا بموقعها من الحقيقة كما تصورها الانسان وعاشها وصاغ حدودها أحيانا على شكل قواعد منطقية صارمة)[1] إذن فلا مناص من معرفة المؤول التراث التأويلي السابق كي يتسنى له الإضافة التي يراها هو.

إن التأويل بحسب إيكو لا يرفأ في ميناء واحد، إذ يرى له موانئ غير محدودة ولا نهائية، فـ (محاولة الوصول إلى دلالة نهائية و منيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها. فالنبتة لا تتحدد انطلاقا من خصائصها المورفولوجية والوظيفية، بل تتحدد انطلاقا من تشابهها مع عنصر آخر داخل الكوسموس، حتى و لو كان هذا التشابه تشابها جزئيًا)[2] إن ما يراه إيكو هو أن النص لا يرتبط بدلالة واحدة أو خاصة، حينها سيموت ويفضي إلى الفناء، لكن تعدد تأويلاته عبر انفتاحه على الكون يعطيه النماء والتجدد.

[1] أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، ط2، 2004، ص 10.
[2] المرجع نفسه ص 33.

ربما ما اقترحه إيكو قد يودي بنا إلى انزلاقات وانحرافات للمعنى قد تخيب الدلالة، لذلك جعل له إيكو حدودا تؤطره وتصف له المجال والفلك الذي يدور فيه فـ(أمبرتو إيكو بوصفه من الباحثين الذين أولوا أهمية للممارسة التأويلية ضمن مشروعه السيميائي. وهو كغيره من أعلام التأويل يبحث عن إيجاد إجراءات تعصم المؤول و العملية التأويلية من الإفراط الذي يجعل النص مسرحاً لمختلف صنوف التجارب، و هو الأمر الذي دفعه إلى وضع مقاييس موضوعية تمكن الباحث من تمييز التأويلات المناسبة من غير المناسبة أو الخاطئة..).[1] فالتأويل يجب أن يخضع لضوابط تلغي عنه غواية الأهواء والفهم الذي لا يرى من ورائه إحياءً للنصوص، وجعلها ذات بعد ومدى.

[1] عبد الغني بارة، استعمال النصوص وحدود التأويل في نقد الممارسة التأويلية عند إمبرتو إيكو، مجلة المخبر، لبعدد 01، بسكرة، 2009، ص 167.

المبحث الثاني: التأويل العربي.

لقد قطع التأويل العربي أشواطا لا بأس بها في مجال فهم النصوص بمختلف أشكالها، سواءً أكان الأمر فيما يخص القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف من جهة، أو فيما يخص الشعر العربي من خلال العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، وسواءً أكان العلماء العرب المشتغلين في هذا الحقل قد أفادوا من الفلسفة اليونانية وغيرها، أو كان لهم رصيد حاولوا تطبيقه انطلاقا من خصوصية النص المقدس، أو النص العربي شعرا كان أو نثرًا، فقد أَثْرَوا الساحة النقدية بالآراء المختلفة، والتي تختلف بحسب المجال الذي اشتغلوا فيه، كبيئة المفسرين أو البلاغيين أو البيئة العقائدية التي قد تلجأ إلى اعتماد العقل في عملية التأويل.

1- التأويل والمُؤَوِّل. الخصوصية والتعالق

تعد عملية فهم وتأويل النصوص مهمة في غاية الصعوبة، إذ ليس لكل من أراد الغوص في أعماق النصوص واستنباط الدلالة منها يستطيع ذلك، بل يجب أن تتسع له المدركات التي تفتح له أبواب المعنى كي يتلمس بعد ذلك خيوط الدلالة، لذلك رأى ابن قتيبة(276هـ) أن من (يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب واقتنائها في الأساليب، وما خص الله به لغاتها دون جميع اللغات)[1]،فتكمن هنا قيمة المؤول وعملية التأويل بحسب ابن قتيبة، فالأمر يرجع إلى بعد النظر، بعد النظر الذي يحيط بالظواهر من حيث البنية الداخلية والخارجية، واتساع العلم الذي يجمع بين متفرقات وخصوصيات العلم الواحد، ولأن لغة العرب ثرية ومتنوعة قد تنوعت بيئاتها وكثرت مشاربها، فالقرآن مثلا نزل على سبعة أحرف، من

[1] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص 17.

هنا وجب على المؤول الإحاطة بخصوصيات لغة العرب ومعرفتها جيّدا، فكل ما بتّ فيه ابن قتيبة من شأنه أن يجعل الدلالة واضحة وطريق التأويل إليها ميسورا.

عندما كان الشأن بادئ ذي بدء قد تعلق بمعرفة أسرار القرآن وما يكتنزه من الإعجاز والدلالة العميقة التي ترفأ بالمتمعن إلى الذهول والإعجاب، ثم التسليم والإيمان، وجب على المؤول أن يكون قد (برع في علمين مختصين بالقرآن، وهما علم المعاني وعلم البيان وتمهل في ارتيادهما آونة، وتعب في التنقير عنهما أزمنة، وبعثته على تتبع مظانهما همة في معرفة لطائف حجة الله، وحرص على استيضاح معجزة رسول الله بعد أن يكون أخذا من سائر العلوم بحظ، جامعا بين أمرين تحقيق وحفظ كثير المطالعات طويل المراجعات، قد رجع زمانا ورجع إليه، ورَدَّ ورُدَّ عليه، فارسا في علم الإعراب، مقدما في حملة الكتاب وكان مع ذلك مسترسل الطبيعة منقادها، مشتعل القريحة وقادها يقظان النفس دراكا للّمحة وإن لطف شأنها، متنبّها على الرمزة وإن خفي مكانها، لا كزّا جاسيا، ولا غليظا جافيا متصرفا ذا دراية بأساليب النظم والنثر، مرتاضا غير رَيِّض بتلقيح بنات الفكر، قد علم كيف يترتب الكلام ويؤلف، وكيف ينظم،ويرصف طالما دفع إلى مضايقه ووقع في مداحضه ومزالقه)[1].

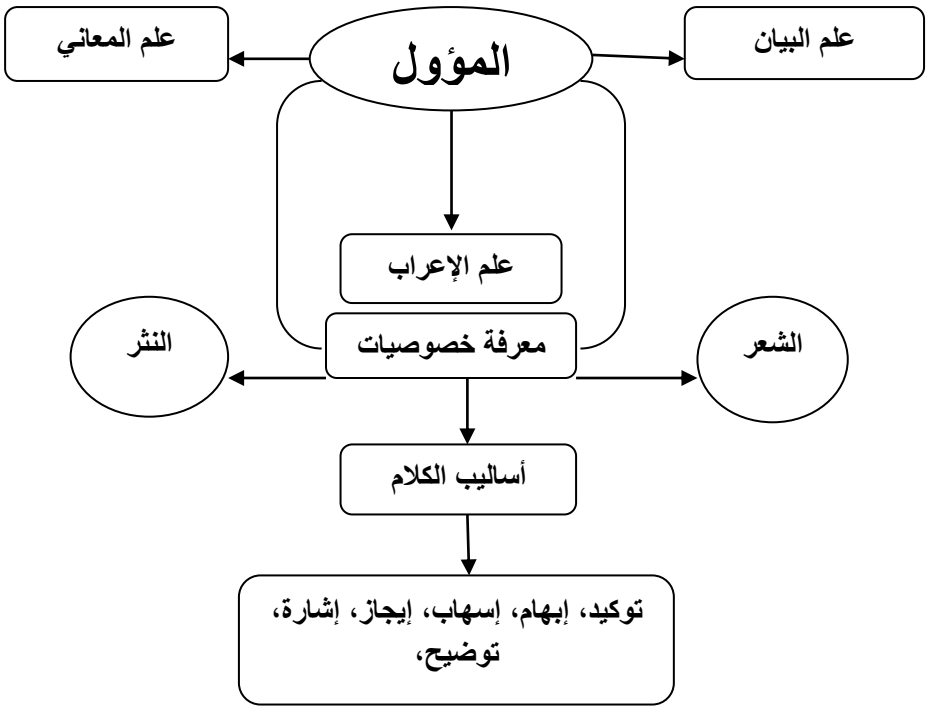
إن ما قدمه ابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني(471هـ) فيما يجب على المؤول أن يتحلى به لَمَسؤولية كبيرة، وبخاصة عندما تعلق الأمر بكتاب الله عز وجل، ذلك أن الأمر – كما أشرنا سابقا– قد تعلق بدلالات عميقة، والملاحظ أن عبد القاهر على غرار ابن قتيبة قد مال إلى التدقيق والتفصيل في مهام المؤول، ذلك من أجل ألا يقع في الخطأ والمزالق، فيتبين الدلالة ويحرص على عدم إفلاتها.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1984، ص5-6 .

إن ما أفاد به عبد القاهر الجرجاني قد أضاف عليه علم الإعراب كما وصفه الزمخشري، فبحسب عبد القاهر هذا العلم (كالنّاسب الذي ينميها إلى أصولها، ويبين فاضلها من مفضولها)[1] فتساند هذه العلوم الثلاثة يعطي المؤول رؤية واضحة وكاشفة للمعنى، ومن خلالها يسلك الطريق البيّن ويطلب المرمى الواضح.

يلفت ابن قتيبة إلى أمر آخر هو من بين أولويات المؤول أن يراعيه قبل عملية التأوّل وهو معرفة طبيعة النص الذي يؤوله شعرا أو نثرا، فلغة وخصوصيات كل واحد منهما تختلف عن الآخر، فـ (الخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح، أو حمالة، أو تحضيض، أو صلح، أو ما شابه ذلك لم يأت به من واد واحد، بل يفتنُّ؛ فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، يخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضه حتى يفهم بعض الأعجميين، ويشيء إلى الشيء، ويكني عن الشيء) [2]، إذن لابد من معرفة الفن الذي يخوض فيه المؤول إضافة إلى تمكنه من إدراك أساليب الكلام المستخدمة لبعض الأغراض التي يروها المبدع للعمل. والمخطط البياني الآتي يوضح موقع المؤول وما يحتاجه بحسب ابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني:

[1] عبد القاهر الجرجاني المصدر السابق، ص 8.
[2] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 17.



مخطط بياني يوضح ما يحتاج المؤول معرفته قبل وأثناء التأويل

إن القدرة على الجمع بين ما سبق ذكره في المخطط البياني، وصهره ليكون ملكة يحصل بها المؤول المعنى، عن طريق الحذق الكبير وسرعة النباهة والبديهة، وربط خصوصيات الفن ومعرفة تفاصيله، إضافة إلى معرفة ما يمكن أن يتوارى خلف العبارات والألفاظ من تعريض وإبهام وإشارة عن طريق التفسير أولا ثم التأويل ثانيا، كل ذلك يؤهل المؤول لأن يظفر بمجال تأويل الدلالة.

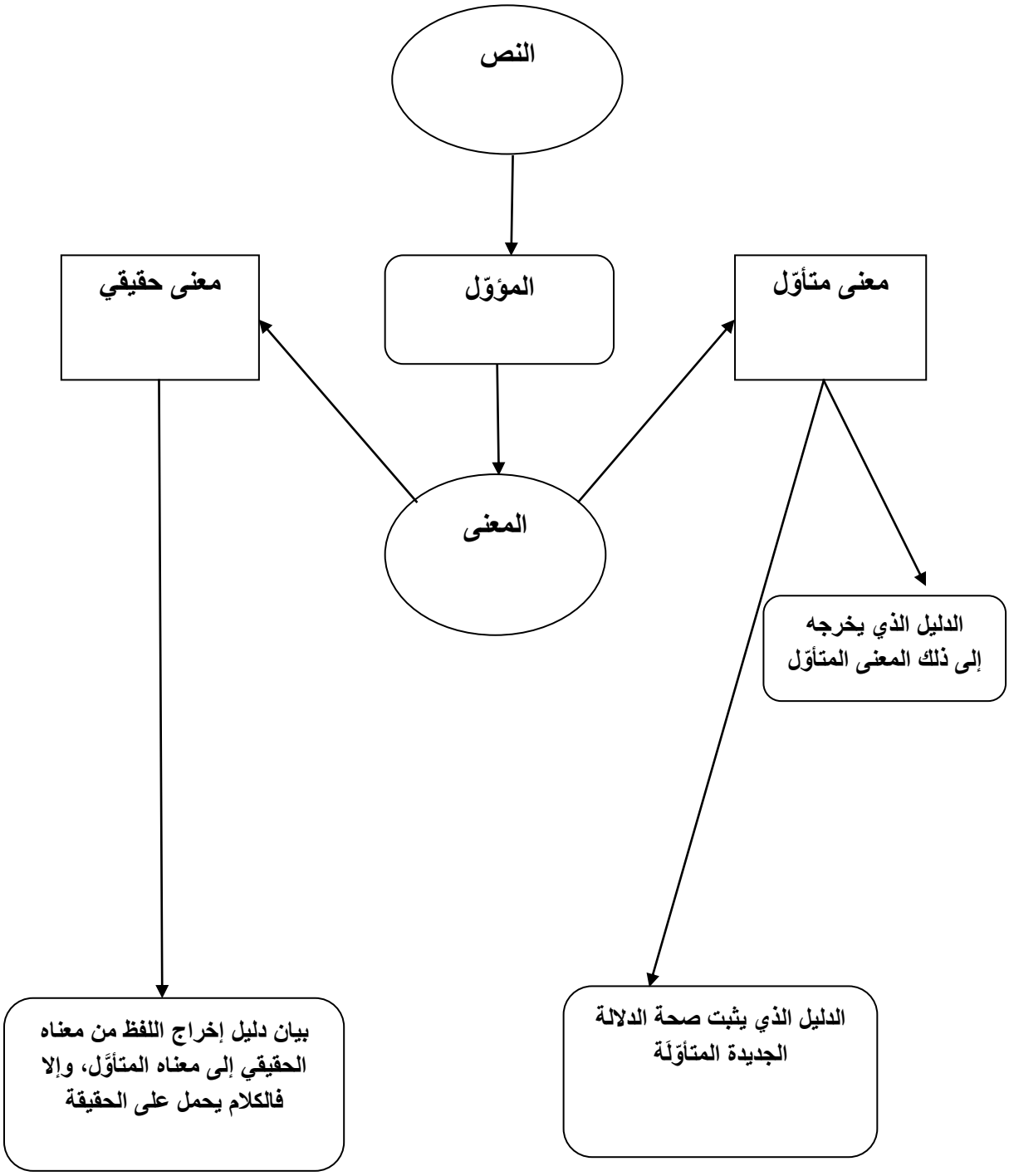
من خلال ما سبق هل كل من امتلك ناصية التأويل وآلياته يكون مؤولا؟، وهل ما أوّله يكون سليما صحيحا؟، ثم بعد ذلك إن كان تأويلا ما هو تأويل فاسد فما الذي يضمن لنا معرفة صحة تأويل ما؟. لكي يسير التأويل على السكة السليمة يقدم ابن تيمية (728هـ) جوابا لذلك بأنه يتوجب على المؤول أن يثبت (بيان احتمال اللفظ

للمعنى الذي ادّعاه، وبيان الدليل الموجب للصرف إليه عن المعنى الظاهر)[1]، لقد قدّم ابن تيمية معيارا مهما في عملية التأويل كي لا تنصرف الدلالة والمعنى إلى ما يوجب تدخل الهوى أو نوازع النفس، وكي يكون التأويل من جهة أخرى تأويلا يخضع للتأطير العلمي الذي يغلق باب الذاتية في العمل.

ربما من جهة أخرى لا يحمل الكلام على التأويل أصلا، وهنا يكون التأويل إفسادا للمعنى، ومن هنا يضيف ابن قيم الجوزية(751 هـ) لذلك على ما قدمه شيخه ابن تيمية فـ (لمّا كان الأصل في اللفظ هو الحقيقة والظاهر؛ كان العدول به عن حقيقته مخرجا له عن الأصل، فاحتاج مدعي ذلك إلى دليل يسوغ له إخراجه عن أصله)[2]وهنا يكون ابن قيم الجوزية قد أغلق الباب على كل من يتلاعب بالدلالة بصرفها، إن كان المعنى حقيقيا غير قابل للصرف. ولتلخيص نظرية كل من ابن تيمية وابن قيم الجوزية نورد المخطط الآتي:

[1] عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجموع فتاوى شيخ الإسلام بن تيمية، ج13، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، دت، ص 288.

[2] ابن قيم الجوزية، مختصر الصواعق المرسلة، تحقيق سيد ابراهيم، ج1، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2001، ص 46.



مخطط بياني يظهر ما أضافه ابن تيمية وابن قيم الجوزية في عملية التأويل

لقد حاول العرب المشتغلون على التأويل، سواءً فيما يخص القرآن والسنة أو الأدب وفنونه أن يضيقوا في كل مرة من دائرة التأويل الفاسد وغير المبرر، ليخرجوا بآليات ترفأ بالدلالة إلى المعاني السامية والجميلة من جهة، والوظيفية التي لا تتعارض

مع مغازي المعاني من جهة أخرى، فأبو الحسن المرزوقي (ت421هـ) يرى بأن الموضوعية والبعد عن الذاتية أمر لا ينبغي الحياد عنه، فيقول في هذا الشأن (من عرف مستور المعنى ومكشوفه، ومرفوض اللفظ ومألوفه، وميز البديع الذي لم تقتسمه المعارض، ولم تعصفه الخواطر، ونظر وتبحر، ودار في أساليب الأدب (...) وبان له القليل النائب عن الكثير، واللحظ الدال على الضمير (...) تراه لا ينظر إلا بعين البصيرة، ولا يسمع إلا بأذن النصفة، ولا ينتقد إلا بيد المَعْدِلَة، فحكمه الحكم الذي لا يبدل، ونقده النقد الذي لا يغير)[1] فالتأويل الخاضع للموضوعية، والبعيد عن الأهواء والعواطف يكون أقرب إلى القبول وأجدر بالحجة والبيان، وهي صفة مميزة للمؤول.

إن الموضوعية في عملية التأويل مهمة جدا، فالانتصار إلى المذهب والعرق والطائفة يجعل من عملية التأويل تخرج عن مهمتها الأساسية بالدرجة الأولى وهي تلمس الدلالة والمغزى، ولا يخفى ما وقع فيه أثناء الحركة النقدية من انتصار للقديم أو انتصار للجديد مع الحركة الشعوبية، ومحاولة الخروج عن تقاليد الشعر القديمة، كالمقدمة الطلالية وغيرها من سنن العرب عند الابتداء بالقصيدة ، كل ذلك كان في أحايين غير قليلة تابعا لأغراض لا تخلو من الشبهة والنية المبيّتة في دحض أو تشويه معاني الفريق الخصم.

2- النص الأدبي والتأويل. رهان الانفتاح وحدود التأطير:

إن النص الأدبي كونه نسيج لغوي فإنه يضع المؤول في مفارقات وصراعات داخل لعبة البحث عن المعنى والدلالة، وخوض غمار هذه اللعبة يتطلب من المتلقي الوعي التام بالنص ونوعية نسيجه، والتعامل معه بمرونة، إن تلك المغامرة التي يخوضها المؤول يجب أن يكون في مستواها، وإلا تعسرت عليه العملية، وقد يحمل

[1] أبو علي الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ج3، تعليق غريد الشيخ إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2003، ص 14.

النص ما لا يحتمل، وربما جاز للنص القول بأن:(أشكر القارئ الذي صيرني واعيا أو حررني من القول الذي لم أقصده)[1] بهذا يكون للنص ذلك الحد الذي يجب على المؤول احترامه والوقوف عنده ولا يتعداه بما لا يحتمله، ونكون هنا قد قللنا من لا نهائية المعنى كما أدلى بذلك إيكو.

إن النص الأدبي قد يضع المؤول بطريقة أو بأخرى بين جدلية النص المفتوح والنص المغلق، وهذه الثنائية ليست خاصة بالنص لوحده، بل قد يكون منشؤها المؤول في حد ذاته، إن كانت ثقافته محدودة ووعيه خامل وإدراكه بما خفي وراء النصوص ثقيلا، ولعلنا هنا نشير إلى ما نقل عن أبي تمام عندما سئل (لم تقول مالا يُفهم؟) معتبرين سبب انغلاق النص عن الفهم يرجع إلى الشاعر، لكنه رد عليهم بأن المشكلة في مستواهم الضعيف وإدراكهم القاصر بأن قال (ولم لا تفهمون ما يُقال؟).

إن ثنائية انغلاق النص وانفتاحه أمر له امتداد في التراث العربي القديم، فالشعراء بقصد أو بغير قصد مارسوا ذلك في قصائدهم، فنجد شاعر الحكمة والفلسفة أبا الطيب المتنبي يقول مثلا:

أَنَامُ ملْءَ جُفُونِي عن شَوَارِدِها ويَسْهَرُ القَوْمُ جَرَّاهَا ويَخْتَصِمُ[2]

فالمتنبي بذوقه الراقي وبحكمته البالغة يشكل على القرّاء فهم المعاني، فاتحا باب ضبابية المعنى وانغلاق النص بتواري أو تعدد المعنى، فقد فتح أمامهم باب الخصام في الدلالة الراجحة أو المرجوحة مما يبثه في شعره.

[1] قندسي عبد القادر، التأويل بين رهانات الفلسفة وإكراهات اللغة، ، الكتاب: اللغة والمعنى، - مقاربات في فلسفة اللغة-، مخلوف سيد أحمد،) تأليف جماعي)، ص 122.

[2] ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، دط، دت، ص 363.

لقد أبدى البلاغيون اهتمامهم بقضية الانغلاق والانفتاح للمعنى تحت مظلة (اللفظ والمعنى) في باب الإيجاز والإطناب والمساواة، عندما يزيد أو يتساوى أو ينقص أحد الركنين عن الآخر، فقد يحتمل الكلام أقل أو أكثر أو يتساوى مع ما يسطر له من المعاني، إلا أن الأمر أوسع من ذلك بكثير، فالمعنى يتواشج مع عملية التأويل من خلال المؤول للبت في النص الأدبي من خلال مفهوم الانغلاق والانفتاح، ووفق عدة أشكال للنص كما يراها الجرجاني وهي:

أ- نص منفتح: حيث يُؤطَّر النصّ فيه للانفتاح، ويظهر هذا من خلال علاقة التشبيه إذ يكون المعنى (كالجوهرة في الصدف، لا بد أن تشق عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه)[1] فالتشبيه يثير الذهن للربط بين المعنى الظاهر والمعنى الباطن من خلال حسن تخير العلاقة بينهما، لذا فالتشبيه يفتح أبواب النص ويجعل منه أهلا للتذوق وفضول البحث فيه، لذلك فالنقاد (لا يعترفون بالبلاغة لامرئ، ولا يقيمون لكلامه وزنا ما لم يعثروا على مطاوي افتناناته على لطائف اعتبارات، والتفاضل بين الكلامين فلما يقع إلا بأشباهها)[2].

إن ثمرة ما قدمه الجرجاني قد مثل في إضافة قوية في هذا المجال (انفتاح النص أو انغلاقه)، فالنص عنده له دلالتان، الدلالة الأولى تحصل من خلال الظاهر من معنى النص سماها بالمعنى الأول، حيث يجر المعنى الأول للمعنى الثاني، أو ما يعرف عنده بمعنى المعنى[3]، فالنص الذي يوردك إلى الانزياح والخروج عن المألوف يكون نصا منفتحا للدلالة والتأويل .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، دار المدنى، جدّة، دط، 1988، ص 141

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1407ه- 1987م، ص 88

[3] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق:محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1984 ص 263.

ب–نص مفتوح لكن دلالته غير مؤطرة : فالمعنى فيه غير خاض للتنظيم وفق الأدوات الفنية التي تجعل من الدلالة تسير في حقل وطريق تلك الأدوات، فالمعنى فيه لا يرفأ إلى الابتكار، بل يخضع لإطار المألوف من المعاني وبالتالي دلالته محسومة، ذلك النص (إذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى)[1].

ولكن ربما لا يكون التسليم مطلقا لهذا الحكم، فما بدت دلالته غير مؤطرة ربما قد يرجع الأمر فيه إلى قلة الحيلة للوصول إلى ما لم ندركه أو ننتبه إليه، ولعل قضية الافتتاح بالمقدمة الطلالية مثلا بالنسبة للشعراء المجددين أو الشعوبيين في العصر العباسي قد أصبحت مهزلة، كان محل سُنّة من أقوى السنن عند الشعراء في الابتداء بالنسبة للخصوم المنادين بالتجديد، فـ (بسبب جرأة الشعراء المحدثين، الذين رفضوا تلك المآخذ، فهدموا النموذج، وقوّضوا العمود، وأدخلوا مفاهيم وموضوعات جديدة، في صناعة الشعر، كانت تطورا طبيعيا لدخول المفاهيم الأجنبية والتلاقح الحضاري للأمم الداخلة في الإسلام)[2] فما قد أرضى من المعاني والأفكار طائفة أصبح محل سخرية لطائفة أخرى.

ج– نص صريح (واضح): وهو النص الذي لا يقدم فائدة جديدة بل هو مقصور على نفسه، يتسم بالمباشرة ولا يفتح آفاقا للتأويل لافتقاره إلى الأدوات الفنية والجمالية، ولا يفتح آفاقا عبر استفزاز القارئ، فلو قلت لك شربت ماءً ورجعت إلى العمل، لما تعدت دلالة هذا الكلام عن معناه المسطر في ألفاظه، فلا يقدم لك هذا النص فائدة ترجى، ولو حاولت لما ظفرت عداها إلا بالعناء والتعب.

---

[1] ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، دط، دت، ص66

[2] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، 2013، ص 156.

د- نص مغلق: هو النص الذي يشوبه التعقيد والغموض الذي لا سبيل للظفر بدلالته، وربما دلالته انغلقت ولا سبيل إلها إلا بسؤال صاحب النص فهذ الفرزدق عندما مر على الجارود بن سبرة لمّا اسغلق عليه معنى بيت، فقال له: (قد قلت بيتا وقد انغلق عليَّ ما بعده، قال قلت ما هو؟. قال قلت:

إِنَّ الَّذي سَمَكَ السَماءَ بَنى لَنا بَيتاً دَعائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطوَلُ

قد انغلق عليّ ما بعده. قال فقلت:

بَيتاً بَناهُ لَنا المَليكُ وَما بَنى حَكَمُ السَماءُ فَإِنَّهُ لا يُنقَلُ

فقال: قد انفتح لي[1]

ومثل ذلك من الكلام المغلق المبهم الذي لا فائدة مرجوة من ورائه في مدحه لإسماعيل بن هشام المخزومي خال هشام بن عبد الملك بن مروان:

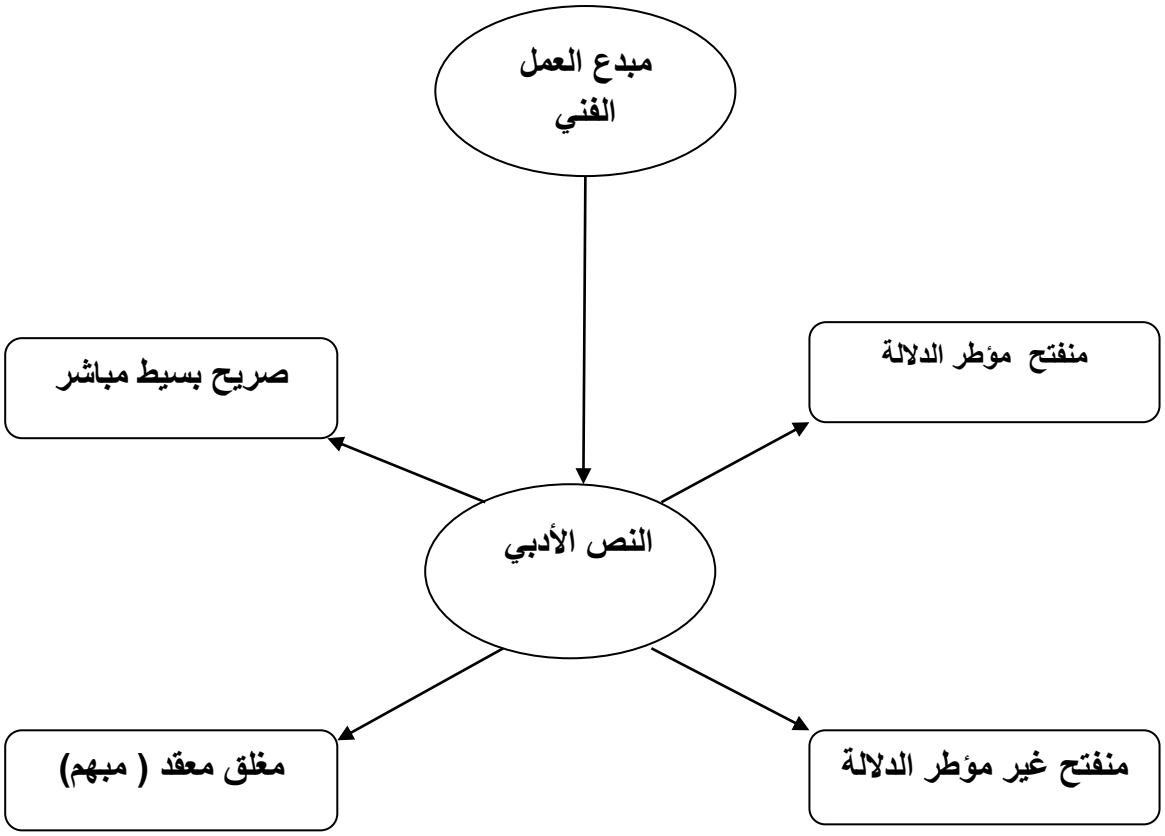
ومَا مِثْلُهُ فِى النَّاسِ إلا مُمَلّكًا أَبُو أُمِّهِ حَىّ أَبُوهُ يُقَارِبُه

(فأتعب أهل اللغة والنحو بشرحه منهم سيبويه فمَن بعده، ولم يبلغوا منه ما يقنع ويرضي.)[2]

إذن فلا النوع الثاني يعطي دلالة يستفز بها المؤول من خلال ألفاظه وعباراته، فيهزه ذلك على تحمل الظفر بدرر المعاني وفرائد المغاني، ولا النوع الثالث يفتح آفاقا يتلمس بها باحث الدلالة على المعنى من خلال تعقيده، وبدوره لا مجال للتأويل هنا وراهن ذلك انغلاق النص وانكفاؤه على نفسه، عكس ما قُدّر للنص الأدبي أن يكون عليه، فكما وصفه الجرجاني سابقا كان حريا به اتّشاح التشبيه، واستبطان الجواهر

[1] محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1415ه- 1995م، ص 142.
[2] المرجع نفسه، ص 133.

والدرر، ونقدم المخطط البياني الآتي الذي يجسد اعتبار الجرجاني للنص من خلال فضاء التأويل من حيث الانفتاح والانغلاق:



مخطط بياني يوضح مرافئ تأويل النص من حيث الانفتاح والانغلاق

يوجد فريق آخر يرى بأن الانفتاح والانغلاق ليس بالضرورة مرهون بما أورده الجرجاني وفريق ممن رأى رأيه، فالبغدادي(ت512ه) في (قانونه) يرى بأن هناك من يؤثر من النصوص ما توارت دلالته وصعب تأويله، ووجد مشقة في البحث، وبذل حذقا وجهدا وإدراكا مضاعفا وإعمالا للفكر وتدويرا وتقليا للكلام حتى يظفر بالدلالة، وهذا لأن المعنى أصل شريف ومعدن ثمين، ولا يرمى لكل من هب ودب، بل عليك السعي والتعب لإخراجه، فإن ظفرت به أراح عنك وجوده تعبك ونالتك الغبطة والسرور، هذا الفريق يمثله أصحاب المعاني، وفريق آخر يرى بما يتيسر بالصدق في التعبير والموافقة في الطلب، ويرى آخرون أن ما صعب طلبا واتشح بالصنعة شكلا

هو المطلوب من الشعر، ويرى فريق دونهم ممن آثروا الغريب من اللغة أن ما توارت فيه الدلالة لغريب اللفظ أفضل، وربما كان اختيار آخرين بقائلي الشعر فيختارون القول بحسب القائلين له [1].

3-مؤطرات أخرى للتأويل وتوجيه الدلالة

أ- **السياق:** لا يخفى ما للسياق من دور في عملية توجيه المعنى واستيفاء الطريقة السليمة في التأويل، ذلك أنه من شأن السياق أن يجعل من التأويل تأويلا صحيحا يخرجه من دائرة الفساد، فمثلا لو قلت لك: فلان جرح عيني، لكان ما نفهمه مباشرة هو أن شخصا ما قد جرح العين الباصرة لشخص آخر وانتهى الموضوع، لكن السياق والظروف المحيطة التي قيلت فيها العبارة قد تخرجها إلى فهم آخر عندما نعلم بأن ذلك الشخص قد جرح الابن الوحيد لذلك الرجل فهو قرة عينه وحبيبه. ومن هنا يكون للسياق دور كبير في فهم النص وتأويله بعد ذلك.

لقد قدم السكاكي (ت 626هـ) في مجال السياق عملا يظهر قيمته في مجال معرفة الدلالة، ولعل ما أفاد به في هذا الصدد يؤطر لمفهوم التأويل، وييسر المجهود المبذول فـ (ارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادقة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال)[2] ولعل فكرة مقتضى الحال يعد من أهم الأمور التي تراعيها البلاغة فيما يخص علم المعاني لذلك كان تعريفه له- علم المعاني- بأنه (تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحرز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره)[3]، إذ لكل مقتضى حال مقال مناسب له، ويضرب السكاكي مثالا

[1] ينظر، محمد البغدادي أبو طاهر، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق محسن غيّاض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، 1989، ص 144-146.
[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 168-169.
[3] السكاكي، المرجع السابق، ص 161.

عمّا أورده يعضّد فكرته التي أنشأها في هذا الأمر، فيما يخص الخطاب القرآني، فقد أورد تعليقا بخصوص قوله تعال: (أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف رفعت، وإلى الجبال كيف نصبت، وإلى الأرض كيف سطحت) الغاشية:17-18-19-20. حيث ربط الله النظر إلى الإبل ثم السماء ثم الجبال ثم الأرض، لكن الذي لا يَعرف نمط عيش العرب ولا ظروفهم الخاصة بعقليتهم لا يدرك سر هذا الربط، فيعلق السكاكي بأن (أهل الوبر إذا كان مطعمهم ومشربهم وملبسهم من المواشي، كانت عنايتهم مصروفة لا محالة إلى أكثرها نفعا، وهي الإبل، ثم إذا كان انتفاعهم بها لا يتحصّل إلا بأن ترعى وتشرب، كان جل مرمى غرضهم نزول المطر، وهَمُّ مسارح النظر عندهم السماء، ثم إذا كانوا مضطرين إلى مأوى يأويهم وإلى حصن يتحصنون فيه، ولا مأوى ولا حصن إلا الجبال)[1]. لقد أورد السكاكي فيما يخص الآية كلاما في غاية الدّقة، وسببه راجع إلى معرفة السياق الذي نزلت فيه الآية، يتعلق الأمر فيه بطبيعة العرب ونمط عيشهم وتفكيرهم.

ما لفت إليه السكاكي فيما يخص مقتضى الحال له علاقة وطيدة بفعل التأويل، ذلك أنه يؤطر ويوجه العملية من أجل ألا تُصرف في غير معانٍ لا يتحملها المعنى أصلا، فالمؤول عندما يتعامل مع النص (فلكل كلمة مع صاحبتها مقام) [2] مثلما علق السكاكي على الآية في تجاور الابل مع السماء والجبال والأرض.

ومن هنا فقضية مقتضى الحال تنور المؤول بالدلالة التي لا تخرجه عن إطار التيهان أو الحيرة، ذلك أن ممّا يقدمه السياق عدم الوقوع في لا نهائية المعنى كما أشار إلى ذلك أمبرتو إيكو، فـ (التركيب في خصائصه وأحواله إشارات ودلالات مختلفة، وأنّ السياق هو الذي يستخرج من هذه الخصائص مقتضياته، وكأن التركيب

[1] المرجع نفسه، 257.
[2] السكاكي ،المرجع السابق، ص 168.

النفيس أشبه بقطعة من معدن نفيس، تعطي ألوانا متكاثرة كلما أدرتها إدارة جديدة، والسياق هو القوة التي تحرك هذه القطعة التي تشيع من ألوانه ما يراد إشعاعه)[1]

وقد أورد عبد القاهر الجرجاني أمرا مهما يدخل السياق في إعطاء القيمة للكلمة التي ينبني عليها النص كوحدة صغرى فيه، يمكن لها تكييف الدلالة في إطارها المعنوي فـ(ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر)[2]، لذا فالكلمة لها مفعول واضح في شحن الدلالة وفق السياق الذي ذكرت فيه، وهو الأمر الذي يؤكد عليه (فندريس) في (أنّ الذي يعيّن قيمة الكلمة في كل الحالات هو السياق، إذ أن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديدا مؤقتا، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها ؛ والسياق أيضا هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية)[3] فالسياق بهذا يكون قد تآلفت النظرة فيه بين القديم العربي والحديث الغربي.

لقد قدم الباحث وجهة نظر قيّمة فيما يخص السياق _ وإن سبقه بذلك النقاد القدامى _ إلا أنه حاول جمع بعض التفاصيل التي توجه الدلالة، وتعين المؤول في عدم الخروج عن المعنى السليم، يقول _نقلا عن منى عبد الله علي فراج_: (ويدل لفظ (السياق) على الإطار الذي جرى فيه التفاهم بين شخصين أو أكثر، فيشمل زمن الكلام والمفاهيم المشتركة والكلام السابق للمحادثة، ويرادفه القرينة، وله أهمية كبيرة في البحث اللغوي المعاصر، لغرض تحديد الدلالة، حتى يصبح نظرية متكاملة ترتبط

[1] محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1987، ص 238.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 49.
[3] جوزيف فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي محمد القصاص، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق، 2014، ص 231.

بتخصصات كثيرة)[1]، إذن فالسياق قد يقول أشاءً كثيرة لم يقلها النص، أو بعبارة أخرى يقوم السياق بشرح وقول وبث أمور كثيرة ليس بالضرورة على النص قولها من خلال كيانه الداخلي من ألفاظ وعبارات وجمل، فـ (لا تكون للعلاقة النحوية ميزة في ذاتها، ولا للكلمات المختارة ميزة في ذاتها، ولا لوضع الكلمات المختارة في موضعها الصحيح ميزة في ذاتها ما لم يكن ذلك كله في سياق ملائم)[2] يحدد تلك المعاني المساعدة على تأويل النص الأدبي.

وقد أورد في هذا الصدد (السياق) ابن جني مقولة ثم مثالا يؤول به المقولة ببيت شعري، إذ يقول (ليس المُخبر كالمعاين)[3] إذن فالمحيط بالظروف العامة للخطاب وتفاصيله يعطيه ذلك قدرة في حصر الدلالة وعدم الانزياح عنها إلى ما لا يحتمله ذلك النص، ففي سياق حديثه عن بيت زيد بن الحارث السعدي القائل:

تَقُولُ وصَكَّتْ وَجْهَهَا بِيَمِينِهَا أَبَعْلِي هَذا بالرَّحّى المُتَقَاعِس

تأوّله ابن جني كالآتي (فلو قال حاكيا عنها: أبعلي هذا بالرحى المتقاعس– من غير أن يذكر صك الوجه– لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكرة، لكنه لما حكى الحال فقال " وصكت وجهها " علم بذلك قوة إنكارها وتعاظم الصورة لها. هذا مع أنك سامع لحكاية الحال غير مشاهد لها، ولو شاهدتها لكنت بها أعرف، ولعظم الحال في نفس تلك المرأة أبين) [4]

[1] ينظر فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط 02، 1996، ص 32.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار غريب القاهرة، دط، 1403 ه، ص 98.

[3] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقي محمد علي النجار، ج1، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ط1، 2015، ص 326.

[4] أبو الفتح عثمان بن جني المصدر السابق، ص 326.

لقد حاول الباحثون العرب المعاصرون في مجال البلاغة، وفي صدد السياق بحسب ما أفادوه ممن قبلهم عربا وغربا،قاموا بتحديد أنواع للسياق نوردها فيما يلي:

- السياق الصوتي: إن لنبرة الصوت وحال المخاطب ونوع الخطاب له علاقة بالجانب الصوتي في عملية التأويل فـ(حين ننادي(يا سلام) فإن المعنى الحرفي أو المقالي أو ظاهر النص أننا ننادي الله سبحانه وتعالى لا أكثر ولا أقل. ولكن هذه العبارة صالحة لأن تدخل في مقامات اجتماعية كثيرة جداً، ومع كل مقام تختلف النغمة التي تصحب نطق العبارة. فمن الممكن أن تقال هذه العبارة في مقام التأثر، وفي مقام التشكيك، وفي مقام السخط، وفي مقام الطرب، وفي مقام التوبيخ، وفي مقام الإعجاب...)[1]
- السياق اللغوي: والمقصود به ورود الكلمة في الجملة وعلاقتها بالألفاظ ما قبلها وما بعدها، وتجاورها مع التركيب بدءًا وانتهاءً.
- سياق الموقف: ويقصد به السياق الخارجي للغة، ويشمل كل ما يحيط باللفظ، من عناصر غير لغوية تتصل بالمكان والزمان، أو شخصية المتكلم، أو المخاطب أو الحركات والإشارات التي تسهم في تحديد دلالة الكلمة.
- السياق العاطفي: وهو المعني بتحديد درجة القوة والضعف في الانفعال، فكل كلمة أيا كانت توقظ في الذهن صورة ما بهيجة أو حزينة، أو غير ذلك، فهو يميز بين المعنى الموضوعي والمعنى العاطفي للكلمة.
- السياق الثقافي: ويقتضي تحديد المحيط الثقافي والاجتماعي الذي يمكن ان تستخدم فيه الكلمة.

[1] ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1994. ص: 345.

- السياق السببي: ويقصد به ما يرد في المعجم من تعليل لاستعمال الصيغة اللغوية على ما هي عليه، وما يرافق الصيغة من تغير في الاستعمال نتيجة لتغيير المواقف والظروف، والأسباب الداعية لإطلاقها [1].
- السياق التراكمي: وهو المعرفة المتخصصة في مجال معين، كالمعارف المتخصصة في علوم الفلسفة أو علوم القرآن الكريم والحديث الشريف، فلكل علم من هذه العلوم مصطلحاته ومفاهيمه وأدواته الخاصة به فإن خرجنا إلى علم آخر تغيرت تلك المفاهيم، وتبدلت طرق المعالجة والمحاورة والتناول، فمثلا عند محاولة تحليل موضوع نص ما تناولناه وفق مقاربة معينة، قد تكون بنيوية أو سيميائية أو من وجهة النظر الأصولية أو الأسلوبية.

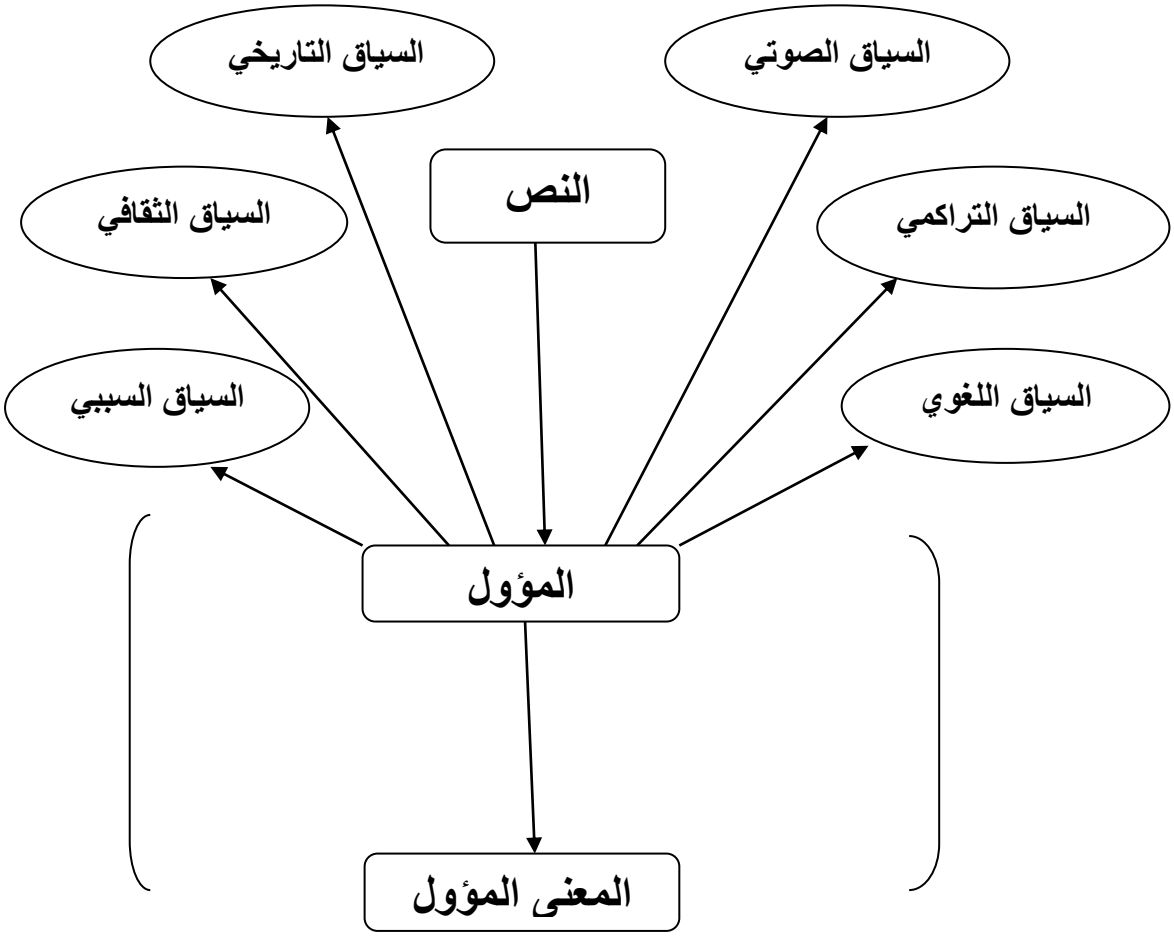
لا يخفى ما للمقام من دور عظيم في توجيه دلالة النصوص، عبر التأويل الخاضع للموازيات النصية، هذه الموازيات التي يكون لها الفضل العميم في إنتاج دلالة نصية واضحة المعالم صحيحة التأويل، تُقْصي إلى حد كبير تدخل تحليلات تشوه التأويل، وتجعل من منه مجانبا للصحة بعيدا عن الاعتبارات التي يتأطر وفقها النص، فـ (إذا كان (المقال) المكتوب لا يقع في أثناء قراءته في وقت لاحق في مقامه الاجتماعي الذي كان له في الأصل، من الممكن بل من الضروري أن يعاد بناؤه في صورة وصف له مكتوب حتى يمكن للنص أن يفهم على وجهه الصحيح)[2] فما أورده تمام حسان هنا أن من الأمور التي تؤطر التأويل داخل النص، هي تلك الأوصاف الدالة على الحالة الاجتماعية، أو ظرف المقال الذي قيل فيه، أو الواصفة لشيء لا يدرك إلا بوصف الحال، من خلال الجمل المعترضة الدالة على التعظيم أو التحقير أو غير ذلك، ويضيف في سياق الحديث عن المقام أن (الذين يقرءون خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي على منبر الكوفة دون أن يعرفوا المقام الذي قيلت فيه هذه

[1] منى عبد الله علي فراج، أثر السياق في تغاير دلالة الكلمة، مجلة الدراسات العربية، د عدد، د ت، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، ص 2754.
[2] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 346.

الخطبة ربما اتهموا الحجاج بتهم بعيدة عنه أولها سوء السياسة، ما دام قد استهل ولايته على قوم لم يجربهم من قبل، ولم يرهم بكل هذا العنف.

ولكن المقام الذي يشتمل على إيضاح العلاقة بين العراقيين وبين بني أمية، ربما شمل من الحوادث الماضية حادثا كقتل عثمان ومعركة صفين، ومقتل الحسين، وتشيع العراقيين وكراهيتهم لبني أمية)[1]. كل ذلك قد أطر في الحقيقة لتلك الخطبة التي يرى من تأويلها دون تحري ظروفها التاريخية أن الحجاج سبّاق لسفك الدم والغلظة في الحكم قبل السياسة بالعدل والحكمة والرحمة.

والمخطط الآتي ربما يكون أكثر توضيحا لما تناولناه في علاقة التأويل بالسياق:



مخطط يوضح دور السياق وعلاقته بعملية التأويل

[1] المرجع نفسه ، ص 346-347.

بـ- مقصدية المبدع:

لا نبالغ حين نقول بأن باب القصدية في التأليف يعد من أشهر الأبواب التي انبنت عليها دراسات البلاغيين والنقاد العرب القدامى، فهي – القصدية- الهدف الذي تناشده البلاغة، معرفة قصد المبدع من الكلام، وما (سمي الشعر التام قصيدا (إلا) لأن قائله جعله في باله، فقصد له قصدا، ولم يَحْتَسِه حَسْيًا على ما خطر بباله، وجرى على لسانه، بل رَوَّى فيه خاطره، واجتهد في تجويده)[1].

وربما نجد بأن صاحب النص قد يصرح دون تلميح منه على مقصده من الكلام مباشرة، فعبد القاهر الجرجاني يقول في (أسراره):(واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته، والأساس الذي وضعته، أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق، ومن أين تجتمع وتفترق، وأفصّل أجناسها وأنواعها، وأتتبع خاصها ومشاعها، وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل..)[2] فلكل فن كما قال الجرجاني قصد ومرمى يتلمسه ويسعى إليه.

لقد نبه عبد القاهر الجرجاني إلى أن الحسن في النظم إنما يكون إذا وافق القصد الذي أراده المتكلم ناشدا الإبانة فيه، فـ (إذا عرفت أن مدار النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (قصد) ابن منظور، لسان العرب، ج 03، دار صادر، بيروت – لبنان، دط، 1956، ص 354.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 26.

والأغراض التي يوضع لها الكلام)[1]، فالتراكيب ليس لها من المزية في الحسن إلا إن ربطت بمقاصد المتكلم من كلامه.

وقد كان للجاحظ في هذا السياق فضل السبق، إذ نبه على أن من أسباب فهم الكلام معرفة مقصد المتكلم، وقدم مثالا عن ذلك بفتح العيون قصد شيء ما فـ(الفتح نفسه لو لم يكن معه قصد وإرادة ما كان فعل الفاتح، فكيف يجوز أن يكون الإدراك فعله من غير قصد؟... والعلم السابع علمك بقصد المخاطب، إليك وإرادته إياك عند المحاورة والمنازعة)[2]. إن ما كان يرمي إليه الجاحظ إنما أراد أن لكل كلام أو فعل أو إشارة قصد من ورائها، ولا ترد الأمور هكذا اعتباطية بل تكون مؤسسة من البداية، فالأحكام النقدية على النصوص أو العبارات والألفاظ إنما تكون من دراية للناقد أن المتكلم قد قصدها.

ومن هنا قد قرن بعض الباحثين البيان عند الجاحظ في الأنواع الآتية: وظيفة تخاطبية، وأخرى إقناعية وثالثة إفهامية [3]، وتربط دراسة أخرى البيان عنده بأنه تلك العملية التي تتغيا الفهم في حال كان هناك خطاب فعلي. [4]

وفي منارة أخرى من منارات النقد القديم يربط ابن رشيق القيرواني الشعر قبل كل شيء بالنية فـ (الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى، وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء أنزلت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 87.
[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 50-51.
[3] ينظر: دشاش نور الهدى، أسلوبية الحجاج عند عبد الله صولة، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الغني بارة، جامعة سطيف، 2020-2021، ص 23.
[4] ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010، ص 21.

لم يطلق عليه بأنه شعر، والمتزن ما عرض على الوزن فقبله، فكأن الفعل صار له)[1] فقد يأتي الكلام من الباث دون قصد منه أو نية بنظم الشعر، فالشعر إنما له خصائص وأعراف يتمثلها وينظم على أساسها منها القصد، لتأتي بعد ذلك الشروط الأخرى وهي اللفظ والوزن والقافية والمعنى.

فالقصد إذن أمر واجب التوافر في كلام المبدع، من خلال آراء البلاغيين والنقاد الأوائل، فالمؤول يقوم بعملية التحليل وهو يعلم بأن الأمر (ينصب على ما يعني المرسل من خطابه، لا ما تعنيه اللغة حتى ولو كان الخطاب واضحا، لأن معرفة قصد المرسل هو الفيصل في بيان معناه)[2].

لم يختلف أبو هلال العسكري عمن سبقه في إيلاء قصد المبدع الأهمية الكبيرة أثناء عملية التأويل، فـ(القصد هو المعنى الذي يقع به القول على وجه دون وجه، فيكون معنى الكلام ما تعلق به القصد... والغرض هو المقصود بالقول أو الفعل... وسمي غرضا تشبيها بالغرض الذي يقصده الرّامي بسهمه وهو الهدف)[3] فكما لناشد الفريسة والمرمى من خلال رامي السهم، فإن صاحب النص يطمح لإيصال المعاني ويرومها إفهاما للمتلقي.

وعندما ارتبط التأويل في إحدى جوانبه التي ينطلق منها، كان النظر في جانبين من جوانب القصدية أمرا هاما هما:

أ- عدم انفكاك القصدية عن اللغة: فاللغة هي الساحة والحبل الذي يظهر حجة المبدع، وبالتالي مقصديته من ذلك الخطاب، فاللغة بشكل أو بآخر هي

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، دار الجيل للنشر والتوزيع ص 20.
[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب- مقاربة لغوية تداولي، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص 196.
[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1401ه-1981م، ص 33، 35.

شكل من الأشكال التي تظهر مقصدية المبدع، ونورد لذلك مثالا من قوله تعالى (ولو نشاء لأريناكهم فلعرفتهم بسيماهم، ولتعرفنّهم في لحن القول، والله يعلم أعمالكم) محمد 30. فلحن القول من خلال النبر والتنغيم الحاصل في الألفاظ يعطي إشارات توحي بالمعنى ل معرفة قصدية المبدع من خلال تمظهراتها عبر اللغة.

ب- تراتب القصدية: فالكلام الموجه للسامع لا يخلو من طبقات من القصود، وطبقات من المقاصد (أي النيات والأهداف) فالقصود وهي النية هنا فوظيفتها إعلام المستمع بالحجة، وأما المقاصد فهي ردة الفعل المرجوة من السامع بعد إعلامه بالكلام [1].

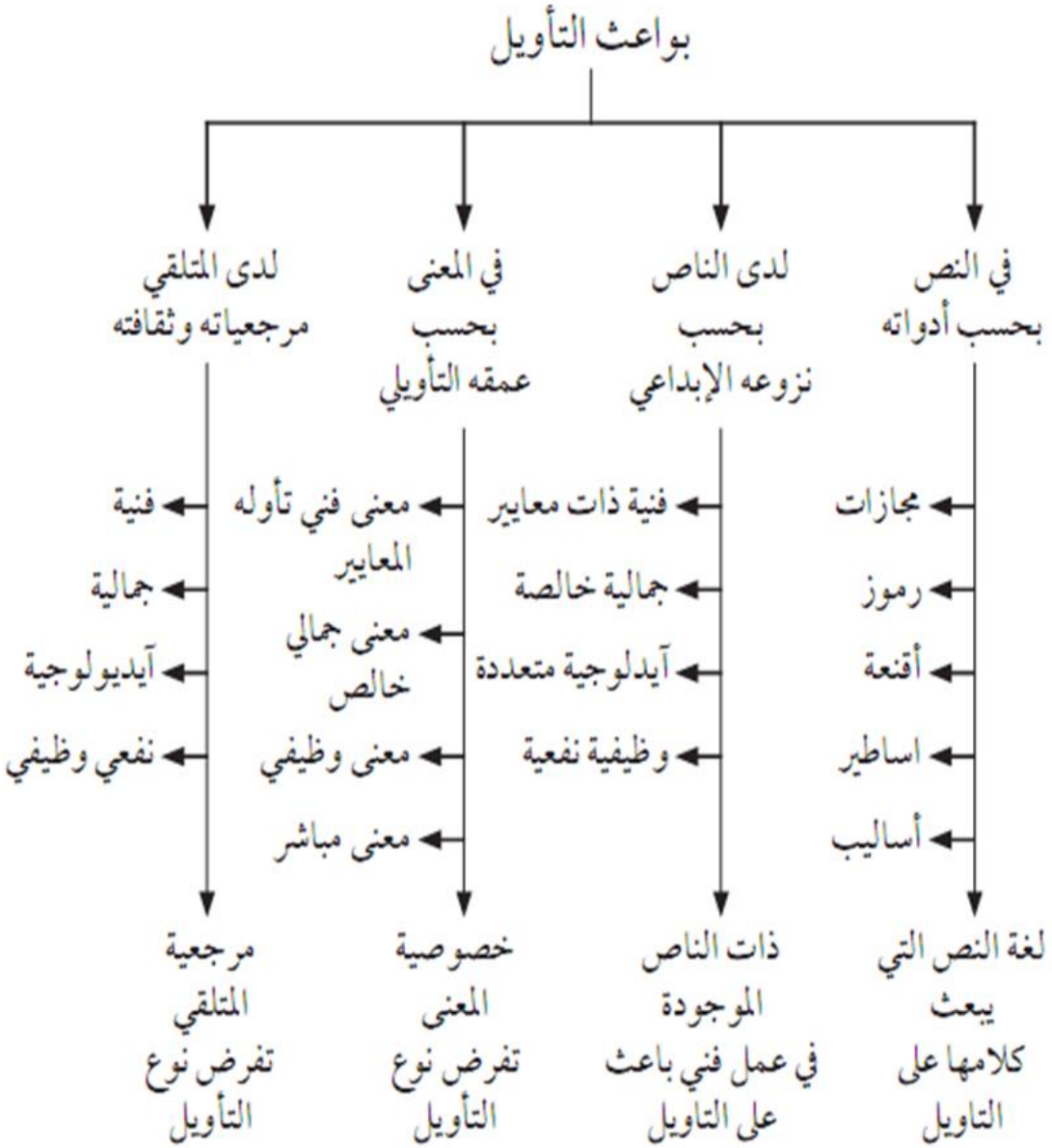
عندما ارتبطت قصدية المبدع باللغة كان لها دور في إفهام المتلقي، فترتيب الكلام على نحو ما يعطي دلالة مختلفة إذا غيرنا مكان الكلمات، ونقصد هنا الكلمات وليست الحروف فـ (نظم الحروف هو تواليها في النطق وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه. فلو أنّ واضع اللغة كان قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس)[2]. والمقصود من قول الجرجاني في (دلائله) أنّ لترتيب الكلمات قصدا في إيصال دلالة معينة، فلو قلت مثلا: نال عمر الجائزة، لكان الأولى بالفهم أن المقصد هو فعل النيل، لذلك قدم الفعل عن الفاعل والمفعول به، أمّا إنْ قلت: عمر نال الجائزة، فهنا يكمن القصد في إظهار من نال الجائزة تبيينا لقدره وتلميعا لشخصه، فالمهم في الجملة ابتداءً هو عمر، أمّا إنْ

[1] ينظر: عبد الرحمن طه، التواصل والحجاج، سلسلة الدروس الافتتاحية، مطبعة المعارف الجديدة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، ، 1993-1994، ص 10.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 49.

قلت: الجائزة نالها عمر، فالمقصد الذي يرمي إليه المرسل هنا هو الشيء المطلوب، والنتيجة التي توصل إليها وهي الظفر بالجائزة، لذلك تقدم المفعول به عن الفعل والفاعل تخصيصا له، ثم يأتي التأويل ليضيف معنى إلى المعنى المتواري خلف الكلمة وهو أن عمر قد نال الجائزة لأول مرة في حياته، أو لأن الجائزة فريدة من نوعها فوجب تقديمها.

إنّ ما ذكره الجرجاني فيما يخص النظم وترتيب الألفاظ، وبحسب ما تترتب عليه في نفس القارئ إنما يضعنا في خانة جديدة وهي أن اللغة تحمل في ثناياها مقاصد المتكلم، من خلال التقديم والتأخير، وهو أحد مباحث البلاغة العربية، ويدخل في قضايا مختلفة منها أسلوب القصر عندما نقدم ما حقه التأخير، أو باب غرض الاختصاص كوننا قدمنا ما رُتْبَتُه يأتي أخيرا.

مما سبق ذكره في باب التأويل يمكن أن يعطي المخطط البياني الآتي صورة واضحة عن التأويل من حيث ضابط بواعث التأويل:



مخطط بياني يلخص بواعث التأويل انطلاقا من الأفكار التي تناولناها[1]

إن مما سبق ذكره من خلال التناول العربي والغربي للتأويل يجد أن عملية التأويل هي عملية معقدة، إذ ترتبط بأمور كثيرة، تنقسم بالأساس إلى ما يتعلق بالمؤول في حد ذاته، فيجب عليه التمتع بذائقة جيدة، ويحوز فهما ثاقبا وإدراكا واسعا ييسر له طبيعة النصوص، ويجعل من إمكانية استيعاب الأعمال ممكنة إلى حد قد يصل إلى

[1] رحمان غركان، في بواعث التأويل وآلياته، مجلة العميد، العددان الأول والثاني، المجلد الأول، العراق، 2012، ص 170.

أبعد مما يتمتع به المبدع في حد ذاته، فيبذل الجهد العميم والفهم السليم كي يصل إلى الدلالات المنشودة، كما لا نغفل جانبا مهما في المؤول وهو تحليه بالموضوعية والثبات في الفهم وتأويل الدلالة كي لا ينحرف ما أوله عما أطره له المبدع، ولا يكلف النص فوق ما يتحمله.

لا تخفى من جهة أخرى الموازيات النصية الأخرى في عملية التأويل، فيجب على المؤول معرفة طبيعة ما يتعامل معه فللنصوص خصوصيتها في إطارها الثقافي و التاريخي والانساني، إذ تنشأ الدلالات المخصوصة في النصوص عبر مبدعيها وفق ما تؤطرها السياقات المختلفة التي ولد فيها هذا النص، وإنما نزل القرآن بلسان عربي مبين ليحاور العرب وفق ما يخص ثقافتهم وخصوصيات مجتمعهم وإمكاناتهم اللغوية التي تربّوا عليها وتنافسوا من أجلها (المعلقات مثلا) فإغفال مثل هذه الأمور التي تعد قواعد لانطلاق عملية التأويل قد تجر عواقبا في عملية الفهم تخرج النصوص من إطار الدلالة المنوطة بها.

لا ينتهي الأمر عند هذا الحد وحسب، بل إنّ الأعمال الإبداعية يتأطّر تأويلها وفق المقاصد التي أنشأها من أجلها مبدع العمل الفني، فإغفال قصدية صاحب النص والحكم عليه بالموت كما فعلت البنيوية قد يشوه الدلالة، مثل الجنين الذي لم تراعى فيه ظروف نشأته في فترة حمله، إن هذا الحمل يحمل في الحقيقة الصفات الوراثية للمنتج الأول له، والتعامل مع هذا الجنين دون معرفة أصوله ومورثاته الجينية التي ساهمت في اتصافه بالجمال أو الحركية أو صدور أفعال غير مبررة يغفل بذلك جانبا مهما في كون العرق دساس في هذا المولود، فمهما حاولت تربيته دون معرفة مقاصد المنتج الأول فيه يجعل التعامل معه عسيرا، وربما انتهى بك المطاف إلى كسر شعوره، وعدم تربيته، وفقدان مهمتك المنوطة بك وهي التربية والرعاية، ثم الإنماء وإخراج ما فيه من القدرات والمهارات.

ولأن العمل الإبداعي هو همزة الوصل بين المبدع ومتأوّله، فالنص حتما يحمل مقاصد صاحب العمل الإبداعي، من خلال نظم الكلام، ترتيب الألفاظ والجمل والعبارات، ذلك أن هذه الخطوات تقول أشياء لم يقلها صاحب العمل وإنما، هي مثل البهارات التي تضاف إلى الطعام من أجل إخبار المتلقي بأنني طباخ من الجهة الفلانية لذلك وضعت الكثير من الفلفل، أو قللت من الملح لأن المقام يقتضي ذلك، فالآكل كبير في السن ولا يقوى على الملح.

إن المؤوِّل عندما يكون النص الأدبي المادة التي يشتغل عليها، فما يفيده من النقد الغربي والنقد العربي على حد سواء يجعل من عملية التأويل تجربة واسعة، تفتح آفاقا جديدة للفهم، وتوسع دائر الدلالة، بل تجعل الميدان خصبا، ما لم تخرج الدلالة إلى ما يفسد المعنى أو يظهر ذاتية المؤوِّل بما يتنافى والأطر التأويلية السابقة التي ذكرناها، فالعمليات التأويلية ما لم تُخِلْ بنظام الدلالة هي تأويلات صحيحة ومقبولة، بل تبين مدى شساعة فضاء النص ، ويكون هذا الأمر مرهونا بمدى سعة اطلاع المؤوِّل، وبمقدار انفتاح النص.

خلاصة:

من خلال ما أوردناه سلفا في باب التأويل، والشروط المحيطة بهذه العملية الحساسة التي تعد إنتاجا فعليا للدلالة، من خلال ما تستشفه من معان من النص، أو تحاول كشفه من خلال تقويل النص ما لم يقله، لأن طبيعة النص لا تبوح بكل شيء، هذه الدراسة أبرزت لنا جملة من النتائج نذكر منها:

- عندما تعلق التأويل بالنقد العربي فقد حددت ضوابط صارمة جدا فيما يخص التأويل، لا سيما عند تعلق الأمر بالقرآن الكريم، خشية أن تتسع الدلالة إلى تأويلات فاسدة.
- أن التأويل لا ينفي الاتساع، وبخاصة إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي شعرا أونثرا ما لم يتسع المعنى إلى معان جديدة تخالف دلالات التراكيب وطبيعتها، إضافة إلى مراعاة ظروف إنتاج الخطاب.
- للتأويل مؤطرات عديدة منها ما تعلق بسلطة القارئ، وأخرى تفرضها سلطة النص، دون إغفال مقصدية المبدع في إبداع نصه، لتتظافر هذه السلطات الثلاث في توجيه المعنى.
- للمؤول عبر ما تخول له القدرات الذهنية والفكرية والذوقية في تفجير دلالات عدة تتواءم مع طبيعة المعنى المؤطر له، فبخبرته وإمكاناته المتنوعة يصبح النص منفتحا لطاقات جمالية منبثقة من العمل الفني ذاته.
- ليس كل نص مغلق هو مغلق بالفعل، لكن الأمر يعتمد بشكل كبير على المؤول في فهم وتحليل وربط تفاصيل العمل الأدبي بعضها ببعض ليتشكل له الطريق السهل في محاورة النص وفهمه وبالتالي تأويله.

- يعتمد التأويل العربي بشكل كبير على معرفة اللغة والتراكيب العربية، دون إغفال للمؤطرات الأخرى لعملية التأويل، وربما يرجع الأمر إلى أن اللغة العربية قادرة على حمل المعنى بشكل كبير ومفصل مما قد تستطيع حمله لغة أخرى فلفظة (oncle أو uncle) بالفرنسية أو الانجليزية كلاهما تطلق على العم و الخال دون تفصيل، لكن اللغة العربية تفصل في جهة قرابة من يكون المتحدث عنه بالضبط .

الفصل الثالث

في تلقّي الآخر لشعر لسان الدين بن الخطيب

المبحث الأول: التلقي الموضوعاتي

1- كامل شهاب محمد الجبوري، تلقي المضامين التراثية في شعر ابن الخطيب

2- عامر نورية: مولديات لسان الدين بن الخطيب

3- رشيدة الشانك و قصائد لسان الدين بن الخطيب تجربة إنسانية وحقائق تاريخية: كتاب نفاضة الجراب في علالة الاغتراب أنموذج

4- عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة، شعر التهاني للشاعر لسان الدين بن الخطيب في بلاط بني الأحمر بغرناطة الأندلسية

أ- الاتجاه السياسي في شعر التهاني

بـــ-الاتجاه الاجتماعي في شعر التهاني

جـ-الاتجاه الديني في شعر التهاني

5- منيرة بنت عبد الرحمن الطويان. تجليات الثبات وانكسار الذات في شعر لسان الدين بن الخطيب

أ- تجليات الثبات في مواجهة الأزمات في شعر ابن الخطيب.

بـ: تجليات الانكسار في شعر لسان الدين بن الخطيب.

المبحث الثاني: تلقي العناصر الفنية في شعر ابن الخطيب

1- منصور بن محمد الحارثي: الإبداع التصويري في موشحات لسان الدين بن الخطيب

2- إبراهيم أحمد الشافعي: دلالات الحذف في شعر لسان الدين بن الخطيب الأندلسي

3- منور محمد الحربي، جماليات اللون في شعر لسان الدين بن الخطيب

4- عبد الفتاح محمد سالم صالح السيد. التكرار وعلاقته بالنص الشعري. شعر لسان الدين بن الخطيب أنموذجا

خلاصة:

تمهيد:

في هذا الفصل سنحاول قراءة بعض الأعمال التي تناولت شعر ابن الخطيب، وإذ نحاول القراءة والنقد مع إبداء وجهة نظرنا تخيرنا النماذج وفق مبدأ التنوع من جهة والشمولية للموضوعات من جهة أخرى، وقد قسمنا هذا الفصل إلى مبحثين اثنين هما: التلقي الموضوعاتي، وقد أخذنا دراسات تناولت موضوعات مختلفة من خلال ديوان ابن الخطيب مثل المضامين التراثية وشعر التهاني إضافة إلى الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية وموضوعات أخرى كانت مفصلية في شعره، أما المبحث الثاني فخصصناه لتلقي العناصر الفنية في الديوان، مثل: الإبداع التصويري، دلالات الحذف، جماليات اللون، و التكرار وعلاقته بالنص الشعري عند ابن الخطيب .

المبحث الأول: التلقي الموضوعاتي

1- كامل شهاب محمد الجبوري، تلقي المضامين التراثية في شعر ابن الخطيب.[1]

لا يمكن إغفال ما للشاعر من ارتباط بالماضي القريب والبعيد، الذي يمثل الذاكرة والإرث لتكوينه ورسم معالم شخصيته، فالتراث بشتى أنواعه يمثل انعكاسا يتأثر به الفرد، فيصهره الشاعر في بوتقة إبداعه الشعري، فشاعر ألمعي، ذو وزارتين – القلم والسيف– لابد له من رسم معالم الحضارة الأندلسية انطلاقا من إرثه المتنوع، جاعلا منه لوحة يجمع فيها ألون الماضي وتقاسيم الحاضر.

لقد تناول الباحث كامل شهاب الجبوري المضامين التراثية من خلال ثلاثة فصول، الأول منها لخص المضمون الديني من خلال القرآن الكريم والحديث النبوي، أما الثاني فقد أسفر عن تجليات المضمون التاريخي والثقافي، في حين كان المضمون الاجتماعي ما حاول كشفه من خلال الفصل الثالث.

يرى الباحث أن المضمون الديني قد سيطر على مجمل التراث بأنواعه في شعر ابن الخطيب، كونه يمثل جزءًا كبيرا من تكوينه، هذا المضمون الذي كان للقرآن الكريم فيه نصيب كبير، مقابل الحديث النبوي، قدم الباحث أشكالا للاقتباس في المدونة منها الاقتباس النصي الذي يكون بألفاظ الآية أو الحديث بكامل التركيب، والاقتباس الجزئي الذي يجتزئ شيئا من الآية دون البت في إتمامها بل بما يخدم المعنى الشعري، والاقتباس الإشاري الذي يلمح فيه الشاعر للآية أو الحديث بالمعنى دون التصريح، والاقتباس التحويري؛ إذ يحور الشاعر الآية أو الحديث عن طريق التقديم أو التأخير والحذف بما يتلاءم ومعنى البيت.

[1] كامل شهاب محمد الجبوري: تجليات المضامين التراثية في شعر لسان الدين بن الخطيب، إشراف بثينة سلمان القضاة، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت الأردن، 2015-2016.

تجدر الإشارة إلى أن الباحث خرج بجملة من الآراء التي استقاها من خلال قراءته لشعر ابن الخطيب في مجال المضمون الديني، وخلص إلى أن الاقتباس النصي هو الأقل حضورا في شعره ومرده يرجع لأمرين: أولهما أن الاقتباس النصي يخضع لذكر الآية كاملة بطولها وهو رأي موضوعي ؛ إذ طبيعة الشعر مقيدة بالوزن، بخلاف الاقتباس الجزئي لأنه أكثر مرونة وطواعية، أما الأمر الثاني فخاص بالشاعر نفسه كونه مالكي، فالاقتباس وفق مذهبهم مكروه في الشعر، لكن الشاعر أحسن استعماله دون الخروج عن معنى الآية إلى معنى مجانب أو مخالف ؛ لكننا نرى ابن الخطيب في قصائده يخرج أحيانا لما اختص الله به نفسه في القسم مثلا، وقد يكون الأمر هنا فيه ما يقال في مثل قوله الشاعر:

قَسماً باللّيلِ وما وسَقا ... وإيَاةِ البدْرِ إذا اتّسَقا[1]

فالقسم هنا مجانب للعقيدة الإسلامية التي تقتضي قسم الله بمخلوقاته،أما قسم العبد فبالله وحده، وربّما قراءة هذا نرجعها لمبالغات الشعراء، وافتتانهم بالأسلوب القرآني.

قام الباحث برصد القصص القرآني الذي تماس بصفة كبيرة مع الأوضاع الخاصة بالدولة، مثل اهتمامه بأمر الملوك أو وشؤونهم، فمنصب الشاعر الوزاري كان سياسيا بامتياز، ذكر قصة موسى وأمر العلم الذي حصله من الخضر، وقصة يوسف وإسقاطها على الملك حينما عفا عن إخوته، وما حدث لسليمان عليه السلام عندما هجمت عليه الجن وسلبته حكمه، لكنه استرجعه بدعوة من الله فسخرت له الجن، فالملك محمد بن يوسف استرجع حكمه بعدما خلع من ملكه وابن الخطيب من وزارته، والملاحظ لشعر بن الخطيب أنه يحسن توظيف الاقتباس بشتى أنواعه حينما يسقطه إسقاطا يتوافق والحالة

[1] لسان الدين بن الخطيب، الديوان، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الاولى، 1409ه-1989، ص 687.

التي يعبر عنها أو الموقف المراد تصويره، كيف لا يستطيع وهو الفقيه والسياسي والطبيب والشاعر، يعرف أدواء الروح والذوق والجسم والسلطة والشعب .

ومن ناحية أخرى، فقد تميز ابن الخطيب على خلاف الكثير من الشعراء في اعتمادهم على الاقتباس من الحديث، فقد اقتبس من الأحاديث النبوية وهو نادر عند باقي الشعراء، ورجح الباحث إلى أن السّبب في إيراده الاقتباس منالأحاديث النبوية أنها تزيد المعنى قوة [1]، لكننا من ناحية أخرى نرجح كفة التكوين الشخصي للشاعر كونه ضليعا في المذهب المالكي، عليما بأحاديث المصطفى مما يسهل استلهامها في شعره، إضافة إلى ذائقته الشعرية التي أبرزت تنوع مصادر الفن عنده داخل ديوانه.

كما تعرض لمضامين دينية أخرى، كمدح النبي صلى الله عليه وسلم، وتضمين مفاهيم فقهية كصلاة الاستسقاء التي تعد من السنن الواجبة وارتباطها بالقحط، والتيمم حين يكون رخصة بدل الماء البارد في سياق مدح السلطان إثر انتصاره.

لقد خصص كامل شهاب الجبوري الفصل الثاني من بحثه للمضمون التاريخي والثقافي، وهي التفاتة هامّة، فالمنصب السياسي (الوزارة) والذائقة الأدبية تجعل المضمون التاريخي والثقافي ينصهران في إبداع الشاعر ويتأثر بهما، فهما يمثلان حجر الأساس الذي تبني الحضارات قواعدها عليه.

لأن لكل انسان نسب وانتماء كان زكيا كلما أوغل في القدم أو كان له علاقة بالعظماء، يرى الباحث أن قبيلة الخزرج أكثر القبائل حضورا في شعر ابن الخطيب، ذلك أن عهد بني الأحمر الذين عاصرهم الشاعر ينتهي نسبهم إلى سعد بن عبادة الخزرجي، أعظم القبائل التي نصرت الرسول صلى الله عليه وسلم، كما نسب بني الأحمر لقحطان

[1] كامل شهاب محمد الجبوري، المضامين التراثية في شعر لسان الدين بن الخطيب، ص 40.

أرومة العربية، كما لم يغفل الأقوام الضاربة في عمق التاريخ، كعاد وطسم وعملاق، التي إن صدت الطريق أمام السلطان لكان لها كفؤا وندّا.

وفي سياق آخر يرى الباحث أن للمكان التاريخي بعد وإرث يخلده ابن الخطيب في شعره، يشفي به غليل الاعتزاز، ويسعر به لهيب النفس التواقة للمجد والأنفة، من تلك الأماكن إيوان كسرى، الذي مثّل مقام السلطان أبي الحجاج من مقام كسرى في إيوانه، وانهداده يوم ولد خير الخلق صلى الله عليه وسلم، كما ذكر بابل في مقام الغزل والتشبيب، وطيبة ومكة وعرفات في مقام المديح والشوق للنبي عليه الصلاة والسلام، بل تعدى ذكر الأماكن للأنهار كالنيل ودجلة والفرات، مما يعكس الارتباط الكوني للإنسان بالمكان والطبيعة .

للإرث العربي حضور ثقيل في مدونة ابن الخطيب، فالباحث يرى أن حضور شخصيات مثل عنترة وهرم بن سنان، حاتم الطائي وقس بن ساعدة، كل في مجاله يثبت تلك الخلفية التاريخية التي تصدح بالقوة والمتانة والتّنوع في أخلاق العرب، وأشكال التأثير في الأمة العربية قبل الإسلام، في مقابل ذلك لم يعدم ابن الخطيب ذكرا لتلك الشخصيات التي شوهت نواميس الخلقة في الأرض كمسيلمة الكذاب وسجاح، مدعيا النبوة وليسا سوى دجالين من الغاوين، ليرجح ابن الخطيب كفّة تنوع الحضور، إذ تظهر قيمة الشيء بنقيضه وضدّه.

ويرى الباحث في استلهام ابن الخطيب لوقائع تاريخية هامة مثل سقوط شرفات إيوان كسرى ليلة ميلاد النبي صلى الله عليه وسلم، أو معركة بدر الكبرى التي انتصر فيها المسلمون على قوى الكفر والشرك وغيرها نابع من حب النبي الكريم، وصدق تعلقه بالميراث الإسلامي، فنظم هذه الأحداث هو خدمة جليلة وسعي محمود لهذا الدين العظيم، بما يمتلكه الشاعر من ملكة شعرية وخيال وقّاد.

إن ذائقة شعرية مرهفة الحس غزيرة النبع قوية النسج يتمتع بها ابن الخطيب لم تينع من فراغ، لولا اطلاعه الكبير على دواوين الشعراء وفرائدهم الجميلة التي خلدها التاريخ والأدب، فكامل الجبوري يحصي عددا كبيرا من المعاني والأشعار التي ضمنها ابن الخطيب في ديوانه لشعراء خلدهم التاريخ من أمثال امرئ القيس وطرفة بن العبد ولبيد بن ربيعة في العصر الجاهلي، وللحطيئة من الإسلامي وللفرزدق من الأموي والمتنبي وأبي تمام من العباسي، عن طريق التلميح أو الترميز، فهؤلاء الكبار برعوا في فنون دون سواهم من المعلقات وكذا الهجاء والحكمة، وربما شرب ابن الخطيب من معين فطاحلة الشعر جعله من رواد زمانه.

أما في الفصل الثالث الذي وسمه الباحث بالمضامين الاجتماعية والذي تلقى فيه العادات والتقاليد الاجتماعية أولا، ثم المعتقدات الأسطورية ثانيا لينهي فصله بالأمثال الاجتماعية، حيث سلط الضوء على العادات والتقاليد التي يقرها الدين ولها أصل في الشرع، كالكرم والجود في مقام مدح السلاطين، رابطا هذه الخصلة بالصورة التشبيهية عند القدامى ممثلة في السحاب والشمس والنور، وبحسب الباحث فخصلة الجود متأصلة في المجتمع الأندلسي، مما جعل ابن الخطيب يوطن لها ذكرا في شعره.

يسعى الباحث لربط خُلق الشجاعة والإقدام بشخص السلطان أبي الحجاج، وربما رأى ابن الخطيب بأن شجاعة سلطانه ليست كباقي الشجاعات، فهي مرتبطة بالدولة والقوة والأعداء، إنها حصن للأندلسيين، لذا فهي جميلة في الإنسان وأجمل في الملوك.

من جهة أخرى كان للمعتقدات والأساطير حضور بارز في قصائد الشاعر، مثل قضية الثأر التي قضى عليها الإسلام، وإلباس الولد حمالة السيف بدل التمائم تفاؤلا منهم بفروسيته مستقبلا، وتطيرهم بنعيق الغراب.

لم يغفل ابن الخطيب توظيف الأمثال العربية سواءً صراحة أو إشارة، في تأكيد منه على مدى الارتباط بالإرث الشعبي العربي، إذ كانت الأمثال العربية تصدر من العامة، والشاعر ابن بيئته العربية، فالتلاقح الفكري أمر صحي وضروري في الأدب.

تجدر الإشارة هنا أن الباحث قد خلص إلى جملة من الفوائد، تدور في مجملها حول المقدرة الشعرية للشاعر في دمج مضامين كثيرة في بوتقة الفن، منها الديني والاجتماعي والثقافي، فابن الخطيب لا يعدم ثقافةً، فهو الشاعر والسياسي الوزير والكاتب المؤلف، كل هذا جعله يحسن التنويع في القول تمثيلا وتخييلا.

2- عامر نورية: مولديات لسان الدين بن الخطيب [1]

إذا تحدثنا عن المولديات، فهي بالأساس موصولة بمولد سيد الخلق صلى الله عليه وسلم فـ (مولد الرجل، وقت ولاده. ومولده: الموضع الذي ولد فيه، وولدته الأم تلده مولدا وميلاد الرجل: اسم الوقت الذي ولد فيه.)[2]، ولأن لسان الدين بن الخطيب شاعر عليم بمضامين الشعر، فإنه قد أورد تعريفا للمولديات فهي: (المنظومة في مدح رسول الله، والإشادة بميلاده وذكر معجزاته ثم التخلص إلى مدح السلطان وذكر خلاله وإطراء تحفيه بهذه الدعوى)[3].

إذًا كانت ذكرى ميلاد أشرف البشر مناسبة يحتفي بها الشعراء، فينمّقون قصائدهم بمدح سيد الخلق، سيرته العطرة وصفاته الخَلْقية والخُلُقيّة التي أضحت نبراسا وهدى

[1] عامر نورية، مولديات لسان الدين بن الخطيب موضوعاتها وسماتها الفنية، مجلة الآداب واللغات، العدد الواحد والعشرون، 2014.ص115.

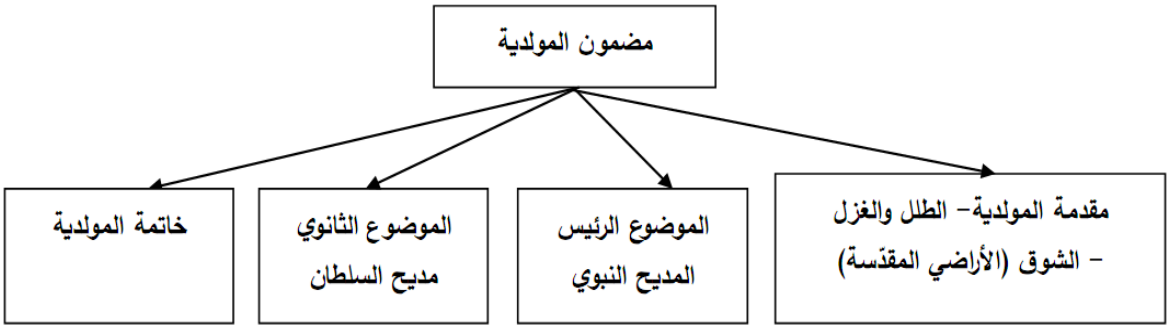
[2] ابن منظور، لسان العرب، ج12، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ، (د.ط) 1955م-1374ه ص 467.

[3] لسان الدين بن الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، ج3، تح: السعدية فاغية (د.ط) 1989، ص 279.

للعالمين، ولا شك أنّ شاعرا عظيما مثل لسان الدين بن الخطيب لا يفوته التنسم من عبق خاتم الأنبياء والمرسلين، والتبرك بذكر قائد الغر المحجلين.

من هنا كانت انطلاقة الباحثة الجزائرية عامر نورية في استجلاء مضامين المولديات في شعر ابن الخطيب، راصدة السّمات الفنية التي تزخر بها فرائد قصائد المديح.

إن الحري بالذكر بادئ ذي بدء أن المولديات التي ينظمها الشعراء_ ومن بينهم ابن الخطيب_ كانت تتضمن بعد مدح النبي صلى الله عليه وسلم بالدرجة الأولى مدح السلاطين والملوك بالدرجة الثانية، فبناؤها الموضوعي يتهيكل وفق الخطاطة الآتية[1]:



مخطط بياني يوضع هيكلة المولدية

قامت الباحثة بإحصاء مولديات ابن الخطيب وعددها ستة، وهي قصائد طوال اختلف عدد أبياتها من قصيدة لأخرى، كلها تضمنت مدح الرسول الكريم، إضافة إلى مدح بعض السلاطين ومنهم أبو سالم المريني، وأبو الحجاج النصري، وأبو عبد الله محمد الغني بالله.

أشارت الباحثة إلى أن المولدية عند ابن الخطيب تنقسم إلى ثلاثة مقاطع:

[1] جميلة معتوق، المولديات النبوية في المديح النبوي الجزائري القديم وسماتها الفنية، مجلة رفوف، أدرار، المجلد السادس، العدد الأول، سبتمبر 2018.

المقطع الأول: يظهر فيها الشاعر تباريح الشوق والحنين لمكة الشريفة والبقاع المقدسة، وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، كما يظهر في قصيدة قدمها للسلطان أبي سالم المريني

تَأَلّقَ نَجْديًا فأَذْكَرَني نَجْـدَا وهَاجَ لي الشَّوْقُ المُبَرّحُ والـوُجْدَا

وتلفت الباحثة إلى أن ابن الخطيب يظهر أحيانا حيرته وحزنه في مولدياته لما يتكالب على وطنه من أعداء يتربصون به إذ قال:

هاجَتْكَ إذْ جْئَت اللّوَى فَزَرُودَا ذكْرَاكَ أَوْطَانًا بهَا وعُهُـودَا

عَاثَتْ بهنَّ يَدُ الزَّمَان فَلَمْ تَجدْ أعْـلامُهُنَّ عَن العَفَـاء مَحيدا

تختلط على الشاعر مشاعر البهجة وهو بين الحجيج، والشوق العارم الذي يملأ جوانبه لزيارة قبر النبي صلى الله عليه وسلم، في إشارة من الباحثة إلى أن الشاعر أحيانا يعترض مدحه لممدوحه ما يقع له في الطريق غير نَاسٍ لتفاصيل الرحلة.

المقطع الثاني: بحسب الباحثة هو خالص لوصف خير الأنام صلى الله عليه وسلم، فيذكر الشاعر صفاته الخَلْقِية والخُلُقية، المعجزات والغزوات والحوادث التي تعرض لها، مثل سقوط بعض شرفات إيوان كسرى، وفي ليلة ميلاده خبت نار المجوس التي لم تنطفئ مذ أوقدت

وفي لَيْلَةِ المِيلادِ أَكْبَــرُ آيَـــةٍ تَخِرُّ الجِبَالُ الرَّاسِيَاتُ لَـهُ هَدّا

وصَيَّـرَ أَوْثَانَ الضَّلالةِ خُضَّعًـا إليْهَا فضلَمْ يَتْرُكْ سُوَاعًا ولا وُدّا

وعَاجَلَ بالإخْمَادِ نِيرانَ فَـارِسٍ فلم يُرَ للنِّيرانِ مِنْ بَعْدِهَا وَقْـدًا

ولعل أهم الأوصاف التي أوردها ابن الخطيب –بحسب الباحثة– أن النبي صلى الله عليه وسلم هو النور وهادي الناس عن ظلالتهم، ناشر التوحيد وهازم الأحزاب ومحطم الأصنام، به أشرقت الدنيا بعد ظلام الكفر الدامس، إنه ملاذ المتوسلين صاحب الشفاعة الكبرى يوم الميعاد يروي الناس من حوضه العذب.

المقطع الثالث: يخصصه الشاعر لمدح السلطان وذكر فضائله التي عمت الرعية، فالسلطان هو درع الأمة وحامل همها، وهو قائد المسلمين ضد الكفار من الفرنجة وحامي حدودها، وترى الباحثة أن من أسباب مدح ابن الخطيب للملوك والسلاطين هو إحياؤهم لليلة ميلاد النبي صلى الله عليه وسلم، وأن هذا الإحياء هو نصرة للنبي وللدين السمح.

ربما تجدر الإشارة هنا إلى أن أفكار القصائد تتواشج فيما بينها وتتكامل حسب بناء فني يخدم الغرض العام للقصيدة، وربما مما فات الباحثة هنا هو عدم ربطها بين مدح ابن الخطيب للنبي صلى الله عليه وسلم ومدح السلطان أو الأمير بعد ذلك، ونرى أن من أسباب مدح السلاطين والأمراء بعد مدح النبي الكريم أنهم ولاة أمور المسلمين بعد النبي، إضافة إلى أن المولديات كانت تُحيَا من الطرف هؤلاء الملوك وتحت إشرافهم، وكون السلاطين هم سنام الأمة الإسلامية وظل الله في الأرض، وهذا الحكم مستند إلى مولديات ابن الخطيب نفسه إذ تعرض لهذه الأسباب كلها في مدح الملوك ومن ذلك قوله:

فللهِ مِنْهَـــا لَيْلَـةٌ بَرَكَاتُهـا سحائبها تنهـل بالنعـــم، العـــمّ

أشـــاد أمير المسلميـن بذكرها فأحيا سبيلا دارسا لأولـي العلـــم

تقي حذا حذو الخلائق واقتدى بهم مثل ما خط الكتاب على الرسم

فيا ناصر الإسلام دم في حلى العلا وجارك في أمن، وقطرك في سلم

تنتقل الباحثة بعد ذلك إلى حصر القيم التي بنيت وفقها مولديات ابن الخطيب ؛ إذ انطوت على الجانب الاجتماعي والديني والسياسي والذاتي، فما غطى الجانب الاجتماعي في الممدوح آثر صفات هامة هي قيمة العدل والعقل، وهما أساس قوام الرجل، سيما كونه مسؤولا أو عظيما، ولا تكون هاتان الصفتان في إنسان إلا استدعت صفتين أخريين هما الشجاعة والعفة، إضافة إلى صفة أخرى وهي الجود والكرم، وبهما تمام السيادة والعظمة.

أما القيمة السياسية فترى الباحثة أن لها وجهان ؛ وجه داخلي تمثل في وقوف الممدوح في وجه من يثيرون الشغب ويذيعون الخوف وبالتالي على الممدوح التصدي لهم وبسط سبل الأمن والطمأنينة، ووجه خارجي هو كون الممدوح الحصن الحصين الذي يمنع الصليبيين من التوغل في بلاد المسلمين.

تظهر القيمة الذاتية والفردية عندما يبث الشاعر شكواه وألمه رجاء نيل الشفاعة، أو التعبير لما ينازعه من صعوبات حياتية وتنكر الزمان له. إن إظهار الشاعر لهذه القيمة تثبت مدى حضوره ومشاركته الوجدانية بشكل خاص أثناء إسداء المدح للنبي صلى الله عليه وسلم أو للسلاطين، وهي قيمة تثبت أن الشاعر – كونه إنسان مثقف – يؤثر ويتأثر بمحيطه، وهو ليس بمعزل عن الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية وكذا الدينية التي يقدم عنها تصوراته، ويضعها في مكانها القيمي الخاص بها.

ترى الباحثة بأن أهم القيم الدينية التي توافرت في الممدوح هي التقوى الباعثة على التصديق، إضافة للزهد عمّا في الدنيا وطاعة الله عز وجل، كنشر الرسالة الإلهية أو إثبات حكم الله في الأرض، سواءً بالتبليغ أو الجهاد في سبيله، والإنابة إلى الله في كل الأمور.

تخلص الباحثة في تلقي مولديات ابن الخطيب إلى البت في بناء المولديات، والتي تنبني وفق ثلاث محطات كبرى هي المقدمة ثم التخلص والخاتمة [1] فتنوّه إلى إشارة النقاد لمطالع القصائد وخواتيمها وشروط الحسن فيها، وامتثال ابن الخطيب لذلك في مولدياته، إذ اتبع أساليب الأقدمين في الابتداء بالمقدمة الطلالية من ذكر الديار البعيدة والشوق الملتهب بين الجوانح، ثم تخلص ابن الخطيب من مدح النبي صلى الله عليه وسلم إلى مدح السلطان عبر التشبيه أو الاستدراك بـ(لكن)، لينتهي الشاعر أخيرا بأفضل ما يمكن تقديمه للممدوح وهو الدعاء له.

وفي شق آخر من دراسة الباحثة ترى بأن السمة الفنية المميزة لمولديات الشاعر أنها تشتمل على المجاز، ولعل أكثرها وأقربها للقلب التشبيه كونه قائم على القياس والشبه، فإن قِسْت شيئا بشيء آخر، وبخاصة ما تألفه أو تعرفه تكون الصورة أوضح وأدعى للقبول والإعجاب، ومن ذلك تشبيه الركب الميمم نحو قبر الرسول صلى الله عليه وسلم بالسفن، والمعجزات بالبرق اللامع الواضح البيّن، والشباب بالسراب المتلاشي.

إن ما ميّز مولديات ابن الخطيب _وفق ما رأته الباحثة_ أنها متأثرة بالطبيعة الأندلسية ذات المناظر الجميلة، التي تحاكي الأزهار والأنهار في البهاء والحسن، وربما استندت في ذلك لمقولة (الشاعر ابن بيئته) ورهن زمانه، يعكس الواقع عبر صور وأخيلة يمكن أن يجعلها إبداعا يؤثر من خلاله على متلقي ذلك الإبداع.

3- رشيدة الشانك و قصائد لسان الدين بن الخطيب تجربة إنسانية وحقائق تاريخية: كتاب نفاضة الجراب في علالة الاغتراب أنموذجا[2].

[1] عامر نورية، مولديات لسان الدين بن الخطيب موضوعاتها وسماتها الفنية، ص124.
[2] رشيدة الشانك، قصائد لسان الدين بن الخطيب تجربة إنسانية وحقائق تاريخية نفاضة الجراب في علالة الاغتراب أنموذجا، مجلة عصور الجديدة، المجلد 12، عدد1، وهران ماي 2022.

من خلال كتاب "نفاضة الجراب في علالة الاغتراب" الذي ألّفه الشاعر ابن الخطيب مغتربا في بلاد المغرب، تحاول الباحثة رشيدة الشانك ملامسة الروح المرهفة لابن الخطيب التي عانت من الاغتراب، فترى فيه الرجل الإنسان، والعالم المؤرخ.

تشير الباحثة في مطلع مقالها أن شعر ابن الخطيب يلامس التاريخ، إذ يؤرخ لأحداث هامة في زمن الذي عاصره، كما أنه احتوى على مشاعره التي تفيض حزنا بسبب الظلم والقهر الذي تعرض له، فجره للهرب من الأندلس نحو المغرب أين لقي حتفه ووافته منيته.

تنزوي الباحثة إلى ذكر المكانة العلمية والمرتبة السياسية التي حازها الشاعر لسان الدين بن الخطيب عند ملوك غرناطة، فقد لقب بـ (ذي الوزارتين، القلم والسيف)[1] والإرث الفكري والثقافي الذي تركه من بعده زهاء ستين كتابا في صنوف العلم فـ:(يكاد يكون بين الدارسين المهتمين بتراث الإسلام والعربية في الأندلس والمغرب إجماع أو ما يشبه الإجماع على أن شخصية لسان الدين بن الخطيب تأتي في مقدمة الشخصيات العلمية والأدبية التي أبدعت ذلك التراث وساهمت، بدأب وجلد، في إخصابه وإثرائه)[2]، ثم تربط الباحثة علاقة بينه وبين الكتاب " نفاضة الجراب " إذ ألّفه بعدما مات سنده في المغرب وحاكمها التي تواجد بها. اعتلى سدة الحكم المستنصر بالله الذي أعانه حاكم غرناطة محمد الغني بالله على أن يسلمه ابن الخطيب الوزير المخلوع.

حوى كتاب " نفاضة الجراب وعلالة الاغتراب" الروح المنكسرة والمخلوعة من مكانتها العالية لابن الخطيب، لتعاني الاغتراب والأسى والحيرة والإحساس بالخيانة، توسل لذوي الشأن، رماه من أوقعوا بينه وبين حاكم المغرب بالخيانة، لم يجد بُدّا فرثى نفسه،

[1] أحمد حسن بسبح، لسان الدين بن الخطيب، عصره، بيئته، حياته وآثاره، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، الطبعةالاولى، 1414ه-1994، ص31.

[2] حسن الوراكلي، لسان الدين بن الخطيب في آثار الدارسين دراسة وبيبليوجرافية، مطابع عكاظ، دط، 1990، ص05.

مدح السلطان في أشهر موشح له، مطلعه" جادك الغيث" لربما يعفو عنه وينتبه لمكائد الحاقدين الذين أوقعوا بينهما، لكن دون جدوى، وذكر ما حدث له في قصائد تفيض مرارة، لُفِّقت له آنذاك تهم الزندقة والإلحاد والخروج من ربقة الإسلام قصد التخلص منه، وبالفعل مات مخنوقا في الزنزانة، ثم دفن ولم يكتفي الحاقدون بذلك، بل مثّلوا بجثته وأحرقوها، ومن هنا لُقِّب بـ(ذو الميتتين وذو القبرين)[1].

ترى الباحثة أن كتاب " نفاضة الجراب " لم يكن كتاب تأريخ، بل كان للشعر منه نصيب موفور، يصف طبيعة حياة ابن الخطيب في بلاد المغرب، من سفر واغتراب وشوق وغيرها، إنّ فيه نوعا من المذكرات الشخصية للشاعر، فلطالما كانت الأشعار وبخاصة الملاحم اليونانية تحمل تاريخ اليونان كذكر الآلهة والحروب وما يتصل بأمور الحياة.

تخوض الشاعرة غمار قصائد ابن الخطيب لتستقرئ البعد الانساني والعاطفة التي تمتزج بنفحات مختلطة بين اليأس والمدح والتودد، فهنا نجده يقر بيأسه في قوله:

مَوْلايَ هَاضَنِي الزَّمَانُ وسَامَنِي جُورًا وأَنْتَ هُو الإمَامُ الأَعْدَلُ

وتارة يظهر خوفه أثناء اغترابه بشراء العافية عبر مدح السلاطين، سواءً في الأندلس أو المغرب بقوله مثلا:

وَطاعَتُكَ العُظمَى بِشَارَةُ رَحْمَــةٍ وعِصْيَانُكَ المَحْذُورُ نَزْغَةُ شَيْطَـانِ

وحُبُّــكَ عُنْوانُ السَّعَــادَةِ والهَنَـا ويُعْرَفُ مِقْدَارُ الكِتَابِ بِعُنْــوانِ

إنّ إنسانا سياسيا مثل ابن الخطيب، له تلك الدراية الواسعة والنظرة الجلية لمتاهات السياسة ودواليب الحكم وطبائع السلاطين وتوازنات العلاقات، جعله يستثمر بذكاء الشعر

[1] أحمد حسن بسبح، لسان الدين بن الخطيب، ، عصره، بيئته، حياته وآثاره، ص31.

عبر المدح للتقرب من الأمراء والسلاطين، وتوطيد العلاقة معهم ومد جسور العافية، فهو في الأخير بين براثن الغربة، بعيد عن وطنه الأندلس، قد يتعرض للخيانة وينتهي به الأمر في دهماء الزنزانة أو القتل، وهو الأمر الذي حدث له في الأخير حقا.

ومن القضايا التي وضحتها الباحثة رشيدة الشانك تمازج السياسي بالعاطفي، فالخوف من القتل إثر البقاء في الأندلس جعل الشاعر غاضبا من حُسَّاده الذين وشوا به عند السلطان الغني بالله فقال:

يا دَائِمَ الحِقْدِ و الفَظَاظَـةِ لا يَفْرُقُ ما بَيْنَ ظَالِمٍ وَبَرِي

وفي شكل آخر من أشكال الفقد والحزن والاغتراب والإحساس بالقدر المحتوم الذي ينتظره بحسب الباحثة، فإن وقوف لسان الدين بن الخطيب على قبر المعتمد بن عباد، يرثيه يصرح بطريقة غير مباشرة أن ما ينتظره لا يعدو أن يكون قدر ونهاية الملوك أو الوزراء وأصحاب المناصب السياسية الهامة، وربّما إحساس الشاعر نابع من استقراء التاريخ، تاريخ زوال الممالك والمدن، الانقلاب والغدر والنفي والحبس والتعذيب.

لقد كان " نفاضة الجراب" يحمل علل اغتراب الشاعر ابن الخطيب؛ ذلك أن ثقل البعد عن الوطن، ورهق القلق والحيرة التي تملأ جوانبه مخافة الغدر أو الخيانة التي امتدت له عبر الحساد والوشاة، زد على ذلك موت زوجته وأم أولاده في بلاد الغربة جعل من قلب ابن الخطيب فارغا، ينضح كمدا، ويزيد الوثاق شدا.يقول ابن الخطيب واصفا تلك المحنة:

رَوَّعَ بَـــالِي وهَاجَ بَلْبَـالِي وسَامَنِي الثَّكْلُ بَعْدَ إِقْبَال

ذَخِيرَتِي حينَ خَانَنِي زَمَنِـي وعُـدَّتِي في اشْتِدَادِ أَهْـوال

وفي شأن آخر ترى الباحثة أن شعر ابن الخطيب في كتابه نفاضة الجراب حفظ جوانبا من رحلة ابن الخطيب إلى المغرب، فابن الخطيب لا ينفك يذكر الأدباء والعلماء الذين قابلهم أو تراسل معهم بالشعر، كأبي ثابت عامر بن محمد وأخيه، والوزير أبو علي عمر بن عبد الله، والفقيه أبو سعيد بن رشيد، إضافة إلى الأماكن التي ذكرها في مقام الزيارة مثل مكناس وسلا ومراكش، أو في مقام تعرضها للحروب والتخريب والفتن كمنطقة جبل هنتاته وقصور مدينة مراكش.

تخلص الباحثة في الأخير إلى أنّ لسان الدين بن الخطيب إذْ كان مؤرخا أو كاتبا لمذكراته الشخصية في منفاه المغرب، لم يعدم أن يكون شاعرا إنسانا يلخص بشكل فلسفي القدر المحتوم الذي ينتظر العظماء من غدر أو خيانة أو ترصُّد، جمع من خلال كتابه "نفاضة الجراب في علالة الاغتراب" مآسيه، ناهيك عما صوره من معمار مدن المغرب، وذكر لعلمائها وفقهائها وملوكها، في تجربة تجمع بين النثر والشعر، العقل والعاطفة، السياسي والأديب.

4- عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة، شعر التهاني للشاعر لسان الدين بن الخطيب في بلاط بني الأحمر بغرناطة الأندلسية[1].

للوهلة الأولى يبدو شعر التّهاني عند لسان الدين بن الخطيب يأخذ منحى سياسيا، كونه قيل في قصور بني الأحمر، ولا يعدم أن يكون الأمر في أغلبه طابعُهُ ودافعُهُ سياسيا، لكن الباحث عمّار عبد الرحمن يوجه المتلقي إلى أنّ شعر التّهاني وإنْ ربَطه ببلاط الأمراء والسلاطين في الأندلس، إلا أنه يحتوي مناحيا اجتماعية ودينية.

يشير الباحث في ملخص مقاله أنّ شعر التّهاني جد متنوع وثري لتعدد موضوعاته، فهو منفتح على المجالين الداخلي الذي يخص شؤون الأسرة الملكية، والخارجي الذي

[1] عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة، شعر التهاني للشاعر لسان الدين بن الخطيب في بلاط بني الأحمر بغرناطة الأندلسية، مجلة الشهاب، مجلد 08، عدد03، 2022، الوادي- الجزائر.

يتعلق بأمور سياسية، أو غير ذلك كالفتوح والانتصار في المعارك أو الإياب من السفريات وغيرها.

اعتبر الباحث شعر التهاني من ألطف الإخوانيات التي قد يكتبها الشعراء، ذلك أنه نابع من القلب، بأعذب الألفاظ وألطفها، وبعاطفة تنبع بالبهجة والسرور والفرح، تُترجم ما قد يختلج في النفس وتنبسط به جوانب القلب، لذلك يذكر الباحث بأن التهاني ظاهرة اجتماعية قديمة بالدرجة الأولى، وقد أقرها الله عز وجل بقوله: (يبشرهم ربهم برحمة منه..)التوبة 21.

لقد قسّم عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة دراسته إلى خمسة محاور، فقد خصص المحور الأول منها لحياة الشاعر، في حين كان المحور الثاني مختصا بالجانب السياسي للتهاني، وكان الجانب الاجتماعي قد أفرد للمحور الثالث، أما المحور الرابع فخصص للجانب الديني، في حين تناول المحور الخامس الأعياد غير الإسلامية. هذه الدراسة اعتمدت بالأساس على المنهج الاستقرائي الأنسب لدراسة مضامين التهاني، وننوه هنا إلى أننا سنعمد إلى المحاور من الثاني للخامس ذلك أن مجال بحثنا له علاقة بتلقي موضوعات شعر ابن الخطيب.

أ- الاتجاه السياسي في شعر التهاني:

إن النّظم في الشعر السياسي، سيما أن الشاعر نفسه يتقلد منصب الوزير سيجعل الميدان خصبا وثريا، لمعرفة الشاعر بتفاصيل الأمور وخدمة للسلطان نفسه، ويعتبر فرصة أيضا يظهر فيها الشاعر دعمه لسلطانه وولائه المطلق لسياسته، والباحث انطلق من الّتهاني المخصصة لفتح البلدان والأمصار، هذه الفتوحات التي لم تنطفئ جذوتها منذ عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقد قال الله عز وجل للنّبي: (إنّا فتحنا لك فتحا مُبينا) الفتح 01. ورائعة أبي تمام في فتح عمورية التي يقول فيها:

خَليفَـةَ الله جَــازَى اللهُ سَعْيكَ عَــنْ جُرْثُومَةِ الدِّينِ والإسْـلامِ والحَسَبِ

فَبَيْــنَ أَيَّــامِكَ اللّاتِي نُصِرْتَ بِهَـا وبَيْنَ أيَّــامِ بَدْرٍ أَقْـرَبُ النَّسَـبِ

أَبْقَتْ بَنِي الأَصْفَرِ المِمْرَاضِ كاسْمِهِمِ صُفْرَ الوُجُوهِ وجَلَّتْ أَوْجُهُ العَرَبِ[1]

قدّم ابن الخطيب قصيدةً للسلطان الحجاج بن نصر إثر فتحه لجبل طارق الذي تداول على السيطرة عليه المسلمون أحيانا، والصليبيون أحيانا أخرى، وقصيدة في فتح حصن "كَرْكَبُولَ" التابع لقرطبة مطلعها:

بُشْـرَى يَقُـوُم لَهَا الزَّمَانُ خَطِيبَـا وتَــأْرَجُ الآفَــاقُ مِنْهـا طِيبَـا

واهْنَأْ أَبَا الحَجَّـاجِ بالفَتْـحِ الذِي يُهْدِي إلَيْكَ مِنَ الفُتُوحِ ضُرُوبَا

يرى الباحث أن الشاعر ابن الخطيب قد قدم لوحة فنية يصور فيها هذا الفتح العظيم، إذ نوّع بين الأساليب الخبرية والانشائية، معتمدا على أنواع البيان، لينفذ إلى نفس المتلقي ويسحر لبه ويأخذ بمجامعه، والحقيقة أنّ الصّنعة اللفظية تمثل الجسد بالنسبة للإنسان، في حين تكون الأفكار أو الموضوع بمثابة الروح له، فبرع ابن الخطيب في هذا الأداء الشعري، ويعقب الباحث أن هذه الفتوح كانت بالاستعانة بالله وحده، وأن الفتوح هي فتوح الله، هيّأ لها أسبابا تمثلت في السلاطين والملوك، فهم ظل الله في الأرض، فذكرت بطولاتهم وشجاعتهم وبأسهم الشديد.

في جانب آخر من أمور السياسة يكشف الباحث عن الانتصارات الحربية التي كانت محل التهاني، فهي إرث إسلامي منذ يوم بدر الأغر، الحق ضد الظلم، والإسلام ضد الكفر والشرك، قابل الشاعر تلك التهاني بهزائم الكفار من جهة أخرى، وخزي قادتهم الذين جروا أذيال الخيبة والعار.

[1] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط 2، 1414ه-1994م، ص 48-49.

يصور ابن الخطيب انتصار الحجاج النصري على جيوش الروم، هذا السلطان الذي أذلّ متكبريهم، جاعلا منهم أضحوكة الزمن، ومن العبارات التي وردت في قصيدة لابن الخطيب يهنئ بها السلطان الحجاج بن يوسف النصري نذكر: (لله قومك آل نصر، أجسام العدى أشلاء، سيماهم التقوى، نصروا الجزيرة قمعوا بها الأعداء، إن أبرموا أمرا فربك مبرم، سيفك للعصاة جزاءُ، أشدّاء على الكفار...)

واللهُ جَلَّ أسْمًا لِمُلْكِكَ نَاصِرُ واللهُ فِيهِ كِفَايَةٌ وكِفَاءُ

لقد كانت التّهاني التي قدّمها ابن الخطيب بسبب الانتصارات على الأعداء تفيض بالتعظيم والافتخار بسلطان المسلمين، يحدوها الامتنان والشعور بالغبطة، كانت التهاني في المقابل نضيرا للسخرية من جيش الروم والتشفي في قتلاهم، وفرارهم مذعورين من قوة وشجاعة جيش المسلمين، واستصغار قاداتهم الذين مُنوا بهزائم متوالية وخسائر جلبت لهم العار والذل.

انتصارات خلدها البر والبحر، فبقدر القيادة المتمكنة في البر، كان أحفاد طارق بن زياد أصحاب رايات البحار، بسفن عاتية وصفها ابن الخطيب بالجواري المنشآت، أمّا عناصر جيشه فأسود آجام، يمسكون بسيوف قواطع، جعلت من دماء العدو الرومي تسيل في البحر، أما جثثهم فقد أصبحت طعاما للحيتان، يقول مهنئا:

فَتَحَتْ سُعُودُكَ كُـلّ بَـابٍ مُبْهَــم وجَلا يَقِينُكَ كُـلّ خَطْبٍ مُظْلِمِ

تِلْكَ الجَـوَارِي المُنْشَـآتُ صَـدَاقُهَا مُهَجُ العِدَى وخَلُوقُهُنَّ مِنَ الـدَّمِ

كَمْ رَايَـــةٍ للفَتْـحِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ خَفَقَتْ وكَمْ مَلِكٍ هُنَاكَ مُسَوَّمِ

صَرْعَـى عَلَى عَفَرِ الرِّمَالِ وَلِيمَـةً للحُوتِ أو للطَّيْرِ أو للضَّيْغَـمِ

يرى الباحث أنّ انتصارات الحجاج بن يوسف النصري أصبحت عيدا من الأعياد وواجب العيد التهنئة به، ويصبح مدعاة للاحتفال يقول ابن الخطيب:

هَنِيئًا لكَ العِيدُ الذِي أنْتَ عِيدُهُ وفِي اللهِ مـــا تُبْدِيهِ أو مَا تُعِيـدُهُ

وبَدَّدْتَ شَمْلَ الكُفْرِ بَعْدَ ائْتِلَافِـهِ فَأَضْحَى عَمِيدًا فِي الرُّغَامِ عَمِيدُهُ

عندما يصبح السلطان هو فرحة العيد، فهو أمر فيه الكثير من المبالغة لكنها مبالغة مستحقة فإذا التحمت الأنصال، أنصال المسلمين والكفار، تصبح المعركة ساحة مجانين، حينها ندرك قيمة المبالغة، وهي صورة بحسب الباحث قد قَلَب فيها المعنى.

لكن هذا المعنى المقلوب مضمّن من قصيدة للمتنبي كان قد هنأ فيها سيف الدولة الحمداني بعيد الأضحى، وفي إشارة من الباحث بأنّ هذا المعنى مبتكر، لكن ربما قد فاته بأنه غير مطلع على الشعر العربي، إضافة إلى ذلك فإن هذا التوظيف من ابن الخطيب هو توظيف بديعي، اعتمد فيه على التضمين الذي يكسب المعنى قوة وجمالا، فهو مستوحى من قول المتنبي:

هَنِيئًا لكَ العِيدُ الذِي أنْتَ عِيدُهُ وعِيدٌ لِمَنْ سَمَّى وضَحَّى وعَيَّدَا[1]

وفي مناسبة أخرى من التّهاني كان للمناصب الإدارية حظ منها، فهنّأ على الخلافة والولايات والوزارات، فهذا الحجاج بن يوسف كان له حظ منها في قوله:

سُعُودُكَ لا مَـا تَدَّعِيهِ الكَـوَاكِبُ وَجُودُكَ فِينَا لا السَّحَابُ السَّواكِبُ

وأَطْلَعَ سَعْدٌ مِنْكَ بَـــدْرَ خِلافَـةٍ تُنِيرُ بِه الدُّنْيَا وتُجْلَى الغَيَـاهِبُ

[1] ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، دط، دت، ص 405

يسير ابن الخطيب في هذه التهنئة بحسب الباحث بمنطق التجاوز والانزياح، فالسلطان الحجاج هو أكرم من السحاب المدرار، وممّا زاد الخلافة بركة أنّها توافقت مع شهر رمضان الكريم، إضافة إلى ذلك صفات الحجاج النصري الكريم المنير كالقمر، ويرى الباحث أن هذه الصفات تنبع بالحركة والحيوية، لذلك كان ابن الخطيب موفَّقا في اختيارها.

يصبح السلطان عند ابن الخطيب من حجج الله في الأرض، وهبة من هباته التي تنعم بها الرعية تحت وارف الأمن، هذا السلطان الذي يمتد نسبه إلى أنصار الرسول صلى الله عليه وسلم، فلا عجب أن تمتد له خلافة المسلمين، هو بدوره كان ناصرا للدين وحصنا للمسلمين ووليا لهم، يُحق الحق ويقضي على الباطل.

قدم ابن الخطيب تهانٍ أخرى للوزراء من مثل محمد بن موسى السُّبَيْع، وأبي بكر بن غازي، وخصّهم بعد التهنئة بالصفات التي أهّلتهم لهذا المنصب الرفيع والمكانة المرموقة التي تكاد تضاهي مكانة الخليفة نفسه، من تلك الصفات: النّباهة والفطنة والرحمة والحزم وحسن التدبير.

بــ-الاتجاه الاجتماعي في شعر التهاني:

الانسان ابن بيئته وفرد من أفراد مجتمعه، مصلوب إليه يتأثر به ويؤثر فيه، انطلاقا مما يحدث فيه من يوميات، ولا أدل من قصائد الشعراء في عكس الموضوعات الاجتماعية في دررهم، ناهيك عمّا يثرونه من صور وأخيلة لتبسيط تلك الموضوعات، أو جعلها تنزل منزلا جميلا في نفوس الناس.

أما التّهاني الاجتماعية فقد اختار الباحث أمرين من أمور التهاني في جانبها الاجتماعي هي: التهنئة بالمولود الذي يزدان به فراش العائلة، والتهنئة بالعودة من السفر الذي يسفر بزوال قلق أهل المسافر والاطمئنان لحاله، فيعم الهدوء والراحة، ويرى الباحث

كما أشار القرطاجني[1] إلى أن التّهاني الاجتماعية تصطبغ بالرقة والعذوبة في اللفظ والمعنى، تلاطف النفس وتلامس القلب والعقل، نابعة من عاطفة جيّاشة مفعمة بالرضى.

في الأبيات التي أوردها الباحث لابن الخطيب يهنئ السلطان الحجاج بن يوسف النصري بمولوده الجديد:

فَاسْعَدْ أَمِيرَ المُؤْمِنِين بِطَالـعٍ يُنْمَى إِلَيْهِ الحَرْبُ والمِحْرَابُ

واشْدُدْ به لأَخِيهِ أَزْرا وارْتَقِبْ مِنْهُمْ أُسُودًا والأَسِنَّــةُ غَابُ

هُنِّيتَهَا نُعْمَى لَدَيْكَ جَلِيلَــةً لا يَسْتَقِلُّ بِشُكْرِهَا إِطْنَــابُ

يرى الباحث فيها بحسب ابن الخطيب أن مولود السلطان ليس كباقي المواليد، بل سيخلف أباه في خلافة المسلمين، ويصبح أسدا يستنصر به المسلمون، وتدك به معاقل الكفار، ليكون نعم الخلف لنعم السلف، وبهذا يكون امتدادا لحكم راشد لا يزول مادام هذا النسل باقيا، كما يرد الباحث هذا المولود الجديد إلى نسل سعد بن عبادة الأنصاري، فكان هذا النسل مباركا لاتصاله بخليفة المسلمين الحجاج من جهة، وبنسل الصحابة الكرام رضوان الله عليهم من جهة أخرى، رَبْطٌ حاول الشاعر من خلاله إعلاء منزلة المولود وهو في المهد، محتذيا بذلك مسلك الشعراء قديما في امتداح نسلهم، فهذا عمر بن كلثوم يقول:

إِذَا بَـلَغَ الفِطَـامَ لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَـاجِدِينَـا[2]

كما طالت التهنئة بالمولود غير أبي الحجاج بن يوسف النصري، فها هو يهنّئ الوالي الحسن بن بطّان بمولود أذهب عنه الحزن، وكشف عنه الغمة والكرب، فأتحفه ابن

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة، 1986، ص352.

[2] الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، دط، 1983، ص224.

الخطيب بقصيدة جعل المولود فيها كيوسف، والوالي كيعقوب ليجمع بينهما الله ويكون بشارة له.

يُهَنِّيكَ مَقْدَمُ عَبْدِ الوَاحِدِ ابْنَكَ عَنْ مَطْلٍ بِوَعْدٍ مِنَ الأيَّــامِ مَرْقُــوب

كيُوسُف كَانَ فِعْلُ الزَّمَانِ بِـــــهِ وكُنْتَ فِي البَثِّ والشَّكْوَى كَيَعْقُوبِ

ولقائد الأسطول البحري القاسم بن أبي بكر نصيب من التهنئة أيضا، بمولود هو عجينة أبيه وقائد مثله. يقول فيها:

صَدَرَتْ إِلَيْكَ بشَارَتِي وتَفَاؤُلِي بالأَمْرِ قَبْلَ بُرُوزِهِ مِنْ غِمْدِهِ

يَسْتَبْشِرُ الأُسْطُولُ مِنْهُ بِقَائِـدٍ كـالبَدْرِ تَحْتَ شِـرَاعِهِ أَوْ بَنْدِهِ

لقد اعتمد الباحث أثناء تحليله للأبيات على وصف نوع التهنئة، ثم شرح الأبيات وعلاقتها بالجانب المذكورة فيه، وربما كان من الأجدر إضافة إلى ذلك الكشف عن خصوصية التهنئة بحسب الرتبة، فعندما كانت التهنئة لمولود الخليفة والسلطان ربطها بالعدل والأمان والحكم الراشد، وعندما كان المهنّأ الوالي ربطها بظرفه الاجتماعي، فقد انتظر مولوده بعد سنين الكرب، أمّا عندما كانت التهنئة لقائد الأسطول فكان من الأجدر ربطها بالشجاعة والقيادة والبأس في الحروب، وهذا الربط من الشاعر فيه ذكاء وفطنة ومراعاة لمقتضى الحال فـ(الكلام يتنزل في مقامات، كما أن الناس طبقات، وتلاؤم الحديث وملابساته مع نوع اللفظ عنصر مهم)[1] لذلك خاطب الشاعر كل واحد بمقامه الذي يناسبه، حيث أورد المتنبي ذلك في إحدى قصائده قائلا:

وشِبْــهُ الشَّــيْءِ مُنْجَـذِبٌ إِلَيْـهِ وأَشْبَهُنَا بِدُنْيَانَـا الطّغَامُ [2]

[1] عبد الفتاح المصري، العرب واللسانيات، مجلة الموقف، دمشق، ع 117، 1981، ص21.
[2] ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص 118.

في سياق آخر من التهاني، وجه ابن الخطيب تهانيه لمقدم الأصحاب أو السلاطين ومن له علاقة بهم، فتنبثق عن تهانيه اللطافة والدعاء باليمن والبركات، وحلول الفأل الحسن، فيلاقيه الترحاب والوجوه المستبشرة، فقد هنأ السلطان عبد الله بن أبي الوليد بن نصر بعد مقدمه من السفر قائلا:

هَذِي الجَزِيرَةُ لا تَزَالُ عَزِيزَةً مَحْفُوظَةً بِكَ يا إِمَــامَ وُلَاتِهَا

فَلْيَهْنِ أَنْدَلُسًا قُدُومُــكَ إِنَّـهُ حِرْزٌ لَهَا مِنْ طَاغِيَاتِ عُتَاتِهَا

جـ-الاتّجاه الديني في شعر التهاني

لقد شكلت التهاني الدينية محطة مهمة في شعر ابن الخطيب، هذه المحطة تمثلت في المناسبات الشعائرية والأعياد الدينية، التي تعود على المسلمين كل عام بالفرح والسرور والبركات، يتغافر فيها المسلمون، وتهدأ فيها النفوس، وتنطفئ نيران الغل والحقد والبغض، وتزدهر بالحب والهدوء والرحمة.

من المناسبات الدينية في السنة الهجرية، معلم المسلمين وموقت تأريخهم رمضان، هذه المحطة الإيمانية التي تُصَفّي روح المسلم، وتعلمه الصّبر عن الملذات، كما تعلمه الكرم والتكافل، والأخوة وروح التسامح، ويرى الباحث أن رمضان سبب لتذكر أحداث مفصلية في تاريخ الأمة الإسلامية، كنزول الوحي والمعارك والغزوات كغزوة بدر الكبرى وفتح مكة وحطين وغيرها.

جعل ابن الخطيب من هذه المناسبة الطيبة سببا في التهنئة لما فيها من قيمة عند المسلمين، يورد الباحث هذه الأبيات للتهنئة برمضان لممدوحه:

وللهِ مِنْ صَوْمٍ قَضَيْتَ حُقُوقَهُ وزَوَّدْتَهُ المَتْلُوَّ مِنْ مُحْكَمِ الذِّكْــرِ

وصِلْتَ بِهِ لَيلَ التَّمَامِ بِيَوْمِـهِ ونَاجيتَ مِنْهُ الرُّوحَ في لَيْلَةِ القَدْرِ

إلى أنْ تَقَضَّى عَنْكَ لا عَنْ مَلالَةٍ فَبُورِكَ مِنْ صَوْمٍ زَكِيٍّ ومِنْ فِطْرِ

يرى الباحث بعد أن أورد مثالين عن التّهاني الرمضانية أنّها كانت موجهة للخلفاء للمكانة الكبيرة التي يحضون بها عند المسلمين، فهم سبب لإشاعة الخير وبسطه، وأنّ رمضان يعود على ولاة الأمور وهم آيبون قارئون للقرآن ومحيون لياليه، لا تفوتهم أعظم ليلة في هذا الشهر ألا وهي ليلة القدر.

أما عيد الفطر المبارك الذي يعقب شهر الصيام والقيام، فهو مناسبة أخرى سعيدة تَمَّتْ به الطّاعة، وأبان عن الفرح والسرور الذي يعم المسلمين، فيتبادلون الحلوى ويتغافرون صباحا، فقد خرجوا من طاعة الصيام لإقامة صلاة العيد والفطر، و الباحث عمار عبد الرحمن يورد ما هنأ به ابن الخطيب السلطان الحجاج بتمام قبول الصيام وصلاة العيد قائلا:

فَجَزَاكَ بالأَجْرِ الجَزِيلِ صِيَامُــهُ وحَبَاكَ بالنَّصْرِ المُؤَزَّرِ عِيدُهُ

لمَّا مَرَرْت إلى مُصَلّاهُ ضُحًــى والتُّرْبُ يَلْثِمُ أَخْمَصَيْكَ صَعِيدُهُ

قَضَّيْتَ مِنْ حَقِّ الشَّرِيعَةِ مَقْصِدًا لَزِمَ المُلُوكَ الصَّالِحِين أَكِيدُهُ

وقوله في عيد الأضحى:

أَضْحَى بِكَ الأَضْحَى وقَدْ طَلَعَتْ بِهِ شَمْسُ الضُّحَى وكِلاهُمَا شَمْسَانِ

بُشْــرَاكَ إِنَّ اللهَ أَكْمَــلَ عِيدَنَــا بالعَفْــوِ مِنْـكَ ومِنْـهُ بالغُفْـرَانِ

لا يختلف الباحث في رصد مناسبة العيد عن رمضان، ففي كليهما أثنى الشاعر على الخليفة ونسب التقوى إليه ، وأنه قد قام بشعائر الإسلام ودعا له بالقبول، لكن

تختلف تهنئة العيد بأن ربطها الشاعر بالانتصار في المعارك والحروب، فكان العيد عيدين، كما ارتبط عفو الخليفة السلطان عن المخطئين بمغفرة الله للذنوب.

وفي جانب آخر من جوانب التهنئة يضيف الباحث عيدا يختلف عن العيدين الإسلاميين العربيين، عيد أجنبي، إنه عيد النيروز، عيد فارسي يحل في الفاتح من ربيع السنة، ومعناه "اليوم الجديد"، تهانى به العرب لمّا كان لهم احتكاك كبير بالفرس، فالعلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكذا العلمية كانت كفيلة بنقل العادات والتقاليد الأجنبية، فالعرب تأثروا بالفرس في بناء القصور وصنع السجاد وتشييد الحدائق حول القصور والمنازل.

لمّا كان الكفار في حالة ضعف، حاولوا مهادنة السلطان الحجاج، فكان من ابن الخطيب أن هنأ السلطان بالنيروز قائلا:

زَمَانُكَ أَفْـــرَاحٌ لَنَـــا وأَعْيَـــادُ فَعِيدٌ ونَيْرُوزٌ سَعِيدٌ ومِيـــلادُ

ويَهْنِيكَ نَيْرُوزٌ سَعِيدٌ قَدْ انْقَضَى أَتَتْكَ عَلى آثَـارِهِ مِنْهُ أَعْدَادُ

يشير الباحث إلى أنّ عيد النيروز ارتبط بالفرح والسعادة والغبطة، مناسبة للهدايا والعطايا، توجد لفتة ربّما فاتت الباحث هنا أنّ النيروز ارتبط بخضوع الكفار، وانطفاء جذوتهم، بل إنهم أتوا صاغرين يلتحفون الذل والمهانة للحصول على الهدنة والاتفاق مع السلطان، فالاحتفال بالنيروز أصبح احتفالين أيضا، الأول بمقدم الرّبيع والثاني بإظهار الكفار لطواعيتهم وخضوعهم.

يختم الباحث مقاله بجملة من النقاط التي أتيحت له من خلال الغوص في شعر التهاني الأندلسي، حيث كشفت تلك التّهاني عن طبيعة المجتمع الغرناطي سياسيا ودينيا واجتماعيا، كما أن التّهاني النابعة من العاطفة الرقيقة ومن الود والفأل الحسن كانت

موجهة لأصحاب المعالي من سلاطين ووزراء وغيرهم، وربّما فات الباحث أن طبيعة المنصب السياسي لابن الخطيب قد فعلت فعلتها وكانت موجها له، أما التهنئة بعيد النيروز على الرغم من أنّ الباحث أدرجه في الجانب الديني إلا أنني أرى بأن شخصية إسلامية مثل ابن الخطيب حينما أورده إنّما أورده من سبيل العادات والتقاليد التي أصل بابها الجانب الاجتماعي.

5- منيرة بنت عبد الرحمن الطويان. تجليات الثبات وانكسار الذات في شعر لسان الدين بن الخطيب[1].

إنّ حوادث الحياة ومتغيراتها لها الأثر البالغ في تكون شخصية الفرد، إنها تصقل فيه المواهب والنوايا وتكبر فيه النفس والروح، وتصنع منه الشخصية العظيمة ذات القرار والرؤيا الحادة، تكسبه الفراسة وبعد النّظر والتأمل في أصل الأشياء وما وراء ما يراه الناس العاديون، تلهمه حكمة الكبار وعنفوان الشباب، حوادث الزمان وتجاربه تجعل من الانسان يرى ما يراه زهير بن أبي سلمى حين قال:

وأَعْلَمُ مَا في اليَوْمِ والأَمْسِ قَبْلَهُ ولَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ

ومَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ ويُوطَأْ بِمَنْسَمِ[2]

لأجل كل هذا، وللظروف القاسية التي عاشها لسان الدين بن الخطيب، من تَرَصّد للحساد والمتربصين شرا به، ولما ناله من ذلك الكيد حتى مس حياته، أقيل من المنصب وفرّ هاربا بعدما مات السلطان سنده وعماده، حياة المنفى والخوف الذي عاشه في بلاد المغرب، توقعه للغدر في كل لحظة، موت سنده الداخلي زوجته، ثم إهدار دمه بعد أن

[1] منيرة بنت عبد الرحمن الطويان. تجليات الثبات وانكسار الذات في شعر لسان الدين بن الخطيب، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة أسيوط، مصر، العدد 85، يناير، 2022.

[2] زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح وتقديم علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1408ه-1988م، ص110.

حكم عليه بالإلحاد والزندقة، ثم زجّه في السجن وموته مخنوقا في زنزانته، كل هذه الظروف المتوالية، ترى الباحثة بأن وقوف ابن الخطيب صامدا طوال هذه الفترة لابد بأن وراءها شخصية قوية، مثله ينبغي أن يعكس كلّ هذا في شعره، فكان سببا لدراسة الباحثة له.

لقد قسمت الباحثة منيرة دراستها إلى مبحثين يتناسبان والعنوان، إذ جعلت من المبحث الأول يدور حول تجليات الثبات في مواجهة الأزمات في شعر ابن الخطيب، وخصصت المبحث الثاني حول تجلي الانكسار في شعر بن الخطيب، وينطوي تحت كل مبحث عناوين تعضد المبحث.

أ- تجليات الثبات في مواجهة الأزمات في شعر ابن الخطيب.

تستبق الباحثة ذكر الأسباب التي مكنت لسان الدين بن الخطيب من البقاء واقفا طيلة تلك السنين العجاف من حياته، رادة ذلك إلى طبيعة المنصب السامي الذي شغله في المجتمع الغرناطي، وزير وعالم وفيلسوف ومتصوف ومؤرخ وشاعر وغير ذلك، إضافة إلى ذلك المكانة الرفيعة التي حظي بها من ملوك المغرب من كرم وتوقير وتقدير، ناهيك عن النفس الأبية والروح المتوثبة التي ورثها من عائلته العريقة.

إنّ عدم انهزام وإظهار ضعف لسان الدين أمام خصومه وأعدائه وحساده هو نابع من منطلق نفسي واستراتيجي، فظهور ضعفه يلقي عليه بظلال المهانة والعجز وقلة الحيلة، لكنه أظهر عزّة في النفس وبأسا في الكلام والمواجهة، وهو من الناحية مظهر قوة وذكاء من ابن الخطيب، وربما كان الجانب الديني كالزهد والتصوف أكبر داعم للشاعر ابن الخطيب وجبر رأب نفسه المتصدعة داخليا.

ثم تورد الباحثة أسبابا تراها وراء ثبات ابن الخطيب رغم ما تعرض له في أواخر حياته ومنها الزّهد في الحياة، هذا الزّهد الذي يجعل نفسه مطمئنة ترى بأن الحياة متاع

زائل لا دوام فيها، تأجج زهده وبخاصة عندما رحل إلى المغرب وأقام في سلا، حيث غلب التأليف والتبتل بعد انصرافه عن السياسة وشؤونها.

بغضّ النظر عن كون زهد ابن الخطيب نابع من الدّين أو الظرف والمرحلة التي يمر بها، فالباحثة ترى بأن الزهد ظاهرة إنسانية، ورَدّة فعل طبيعية ينأى بها الانسان بنفسه عن هموم الدنيا ومصائبها، آيبا لله ولازما للطاعة، غير مكترث بزخرف الدنيا، تلك الأزمات التي تجعله يؤثِر التأمل والاختلاء بعيدا عن لغط العيش.

تعتبر الباحثة بأن هذا الزهد إذا ما حققنا فيه نجده قد ترعرع في نفس ابن الخطيب منذ صغره، إذ نشأ الشاعر في بيت علم وعقيدة سليمة، حتى عظم النزوع الديني عنده، وأصبح سبيل حياة له ومنارة يهتدي الشاعر بهداها، كل ذلك شكل إدراكا فلسفيا ورؤية تؤمن بأن الحياة قد تجمع بين الضدين والحالين أو المتفرقين وإن خال الانسان بأن الجمع بينهما مستحيل ، فقيس بن الملوح يقول إثر هذا المعنى:

وقَدْ يَجْمَعُ اللهُ الشَّتِيتَيْن بَعْدَمَا يَظُنَّانِ كلَّ الظَّنِّ أن لا تَلَاقِيَا [1]

فالله يجمع في الحياة بين ما نظن ألا اجتماع بينهما، هنا ندرك بأن لا ضمان ولا أمان ولا ثبات في هذه الدنيا، ومن عرفها على حقيقتها ارتاح من سؤال اجتماع الكرب والفرح.

وهو ما تجلى في شعر بن الخطيب إذ يقول:

إِلَيْكَ مَدَدْتُ الكَفَّ فـي كُلِّ لَأْوَاءِ ومِنْكَ عَرَفْتُ الدَّهْرَ تَرْدِيدَ نَعْمَاءِ

ويَسَّرْتَنِـي قَبْــلَ اِبْتِدَائِي ونَشْأَتِي لِشَقْوَةِ بُعْــدِي أوْ سَعَادَةِ إِدْنَائِي

[1] قيس بن الملوح، الديوان، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الاولى، 1420ه-1999م، ص122.

إنّ عقيدة الفناء والرضى بذلك قبل حصوله هو أمر يجعل من ابن الخطيب حكيما لا تزعزعه حوادث الدهر، كان يعلم بأن كل شيء ماض للخسران، حيث يقول:

كَيْفَ يَأْسَى عَلَى خَسَارَةِ جُزْءٍ مَنْ يَرَى الكُلَّ فِي سَبِيلِ الخَسَارِ

ترى الباحثة أن هذا الرّكن المتين (الزهد) الذي آوى إليه ابن الخطيب تمحور حول أحقية الموت الكونية، وانخداع النفس بزخرف الحياة وبُعد الأمل فيها، تبدُّل الزّمان والعضات التي يقدمها، وما فات لا يرجعه أسى ولا ألم أوحزن.

تورد الباحثة أنّ من وسائل ثبات ابن الخطيب هي عزلته عن خصومه بعدما سلب ملكه وأطيح به عن منصبه، عُزلته في المغرب كانت له مأوى وأمان وإعادة لأخذ نفس عميق، وترتيب لحياة أخرى بعيدا عن وشايات الخصوم والحاقدين، وعن دواليب الحكم والسياسة، لقد انعزل ليعبّر عن ذاته الإنسان لا ذاته المسؤول والسياسي، انعزل رغم ما حاول السلطان المريني غمره به من الحياة المبسوطة والمكان العالي، فقد عبّر عن الابتعاد عن أمور السياسة وزهده في مناصبها صراحة فقال:

قَالَ لِي صَاحِبِي وقَدْ بَانَ زُهْدِي عِنْدَمَا أَمَّلَ الهُمَامُ العَمِيدُ

لِمَ أَعْرَضْتَ واِسْتَهَنْتَ بِهَذَا فَقُلْتُ أَغْنَانِي الغَنِيُّ الحَمِيدُ

لا رجعة للسياسة، وربما كان هذا الموقف من أصلب المواقف الدالة على الثّبات في شخصية لسان الدين بن الخطيب، رغم أنّه تربى في القصور، وتنعّم في ظل القوة والحصانة والحياة المبسوطة، فدعوته إلى منصب الوزير بعدم استرداد السلطان الغني بالله لملكه في الأندلس لم تحرك فيه ساكنا، ولم يحنّ إلى حياة الرّفاه، بل آثر الخلوة والانعزال.

بـ: تجليات الانكسار في شعر لسان الدين بن الخطيب.

رغم ثبات ابن الخطيب أمام أعدائه ومن يتربصون به الدوائر، إلا أن تلك النفس المقاومة قد أضنتها المتغيرات والحوادث، فلم يبق لها من تخفيف التباريح سوى البوح، لا يمكن للإنسان أن يتمالك زمامه أبد الدهر، فكما قال زهير بن أبي سلمى:

ومَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وإنْ خَالَهَا تَخْفَى على النَّاسِ تُعْلَمِ [1]

باح ابن الخطيب بما تألمت به نفسه، فظروف ذكرناها سابقا من شأنها أن تلحق بصاحبها اليأس والقنوط، وربّما أدخلته دوامة التيهان.

عندما تلقت الباحثة شعر ابن الخطيب وجدت انكساره يظهر من خلال ثلاثة أشكال، الشكل الأول كان شكوى وبثا لحزنه وتنفيسا لروحه المثقلة بالأسى، والشكل الثاني كان إبداءً لضعفه وقلة حيلته أمام الملوك والسلاطين، ليعطفوا عليه ويتقي بها شرّهم، وشكل ثالث يظهر فيه عجزه أمام الله ويحتمي بحماه، علّه يرحم عبده ويقيه شر المهالك، ويطلب الشفاعة من حبيبه صلى الله عليه وسلم.

لقد أقرّت الباحثة بأنّ انكسار ابن الخطيب قد حدث على ثلاثة مستويات، انكسار على مستوى مواقف الذات، وآخر في شعر المديح للملوك طلبا للأمان والاحتماء، وانكسار على مستوى المديح الديني طلبا لتوفيق الله وتولي أمره.

لأن نفس ابن الخطيب كانت كبيرة إلا أنّ نكبات متتالية استطاعت أن تظهر حزنا عميقا وضعفا مرهقا، ومن جهة أخرى بحسب الباحثة كانت القصائد التي تظهر انكسار الشاعر على المستوى الذاتي قليلة جدا مقارنة بالمستويين الآخرين، مديح الملوك أو المديح الديني.

[1] زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص111.

على المستوى الذاتي كان فقْدُ الأحبة عاملا للانكسار، فافتقاده لابنه بعدما سافر إلى فاس كوى كبده، وترى الباحثة أن السّبب وراء الحزن هو بعده، لكنني أرى أن شخصا حكيما مثل ابن الخطيب حزن بسبب خوف قتل ابنه غيلة، فابن الخطيب هارب فار من الأندلس، يخاف أن تطاله يد الغدر في ابنه وأهله، يقول في فراق ولده:

بَانَ يَوْمَ الخَمِيسِ قُرَّةُ عَيْنِي حَسْبِيَ اللهُ أَيَّ مَوْقِفِ بَيْنِ

فراق وفقد زوجته أيضا أنحى في جوانبه النار وفتّت كبده، إذ كانت سندا قويا وسكنا آمنا له، يقول فيها محزونا أسيفا:

وعَلَى المَلْحَدِ مِنْ شَرْقِيّــةَ رَحْمَةُ اللهِ فَكَمْ فَضْلٍ جَمَعْ

فِيهِ أَوْدَعْتُ فُؤَادِي في الثَّرَى ولَبِسْتُ الحُزْنَ ثَوْبًا لَوْ نَفَعْ

من جهة أخرى يلعب الوطن دورا في تكوين الإنسان، لذا فالتّغرب عنه بالجبر يشعر الأنسان بالفقد والحيرة، لا سيما وطنا مثل الأندلس، وطن أبعد عنه ابن الخطيب بالقوة، يقول فيه:

أُحِبُّــكَ يَا مَغْنَى الجَلالِ بِوَاجِـبٍ وأَقْطَعُ في أَوْصَافِكَ الغُــرِّ أَوْقَاتِي

تَقَسَّمَ مِنْكَ التُّرْبَ قَوْمِي وجِيــرَتِي فَفِي الظَّهْرِ أَحْيَائِي وفِي البَطْنِ أمْواتِي

من جهة أخرى آلم ابن الخطيب تنكر أصدقائه بعد فقده منصبه، وعلم بأنهم أظهروا خلاف ما أبطنوه، والدهر كان كفيلا بفضحهم وإخراج حنقهم، لكنه يسلم بألم قائلا:

مَهْمَا جَفَانِي صَاحِبٌ فِي النَّاسِ لِي سَعَةٌ وفِي عَـرْضِ البَسِيطَةِ مَذْهَبُ

وفي شق آخر للانكسار، تربطه الباحثة بالمديح السياسي، وتجزم بأنه نال الثلثين من ديوان ابن الخطيب، لطبيعة منصبه السياسي، وتقر صاحبة المقال بأنّ مديحه للسلاطين من قبل كان يتميز بالنزاهة والاعتزاز، في حين شابه التملّق وتحدوه الدونيّة

والعبودية، وترجي الباحثة ذلك بسبب حمايتهم له، وبعده عن وطنه وفقده للحجاج النصري الذي كان صديقه وأفضل سند له، وتورد أمثلة شعرية نورد منها الأبيات الآتية:

وأَنَا الذِي مَالِي إِلَيْكَ وَسِيلَـــةٌ أُدْلِي بِهَـــا لِعُـلاكَ أَوْ أَتَوَسَّـلُ

أَنْتَ الوَسِيلَـةُ لِي إِلَيْكَ فَلا تَضَـعْ قَصْدِي فَمِثْلُكَ مَنْ يَقُولُ ويَفْعَلُ

مَـالِي ولا لِبَنِيَّ غَيْرُكَ رَحْمَـــةٌ لَكِـــنَّ عُذْرِي واضِحٌ لا يُجْهَلُ

أما مدح خير الأنام فقد وجد ابن الخطيب فيه ضالته، وتشير الباحثة بأنّ شعر ابن الخطيب ربط مدائحه النبوية بمناسبة المولد النبوي من كل عام، ما أشارت الباحثة نورية في تلقيها السابق وقد ذكرناه، أمّا أسى الشاعر في مدائحه النبوية فقد ارتبط بالتوبة والأوبة وطلب الرحمة من الله والشفاعة من النبي العدنان، يبثه شكواه بعدما أوصدت في وجهه أبواب الأرض، يبحث عن ملجأ يخفف عنه، بعدما رمت به حوادث الزمان في وديان الغربة والتيه. يقول ابن الخطيب في قصيدة مدح بها خير الأنام:

دَعَاكَ بأَقْصَـى المَغْرِبَيْنِ غَرِيبُ وأَنْتَ عَلَـى بُعْدِ المَـــزَارِ قَـرِيبُ

مُدِلٌّ بِأَسْبَابِ الرَّجَـاءِ وطَرْفُـــهُ غَضِيضٌ عَلَى حُكْمِ الحَيَاءِ مُرِيبُ

فلا ملاذ إلا بث الشكوى للنبي صلى الله عليه وسلم، وإن كان مقامه بعيدا والداعي غريبا.

استنتاج: رغم تنوع الموضوعات التي تناولها الباحثون حول المضامين الشعرية للسان الدين بن الخطيب إلا أنهم:

- يتفقون كلهم في الجانب الديني الذي كان له الأثر الكبير في حياة الشاعر، إضافة إلى أن جل شعره كان موجها للسلاطين والولاة، سواء من قريب أو من بعيد، مدح أو تهانٍ أو غير ذلك.
- مال شعر بن الخطيب إلى طابع الحزن والشوق والألم، لما ناله بعد وفاة الحجاج بن يوسف النصري فتوالت عليه النكبات التي لقيها في بلاد المغرب.

- كما مال شعره المدحي في هذه الفترة إلى التّملق والمداهنة إلى درجة إبداء هوانه، وربما كان ذلك منه لاتقاء شر السلاطين وكسب ودهم وشراء الأمان، فأمور السياسة لا ترحم، تتبدل بين وقت وآخر.
- المقدرة الشعرية الكبيرة التي يتمتع بها لسان الدين رغم تفرغه للتأليف أو سياسة أمور الدولة.
- نهج شعره اتجاهين بارزين: الاتجاه السياسي بحكم منصبه الذي تولاه، والاتجاه الديني كونه تربى في بيت علم ودين، مما انعكس ذلك بكثرة واحترافية في ديوانه.
- أكثر شعر لسان الدين كان للسلطان الغرناطي الحجاج بن يوسف النصري، إذْ حباه بأفضل قصائده ودرر معانيه، فالسلطان كان صاحبا وصديقا ونصيرا له.

المبحث الثاني: تلقي العناصر الفنية في شعر ابن الخطيب

لقد بلغ ابن الخطيب من النضج الفكري شأوا كبيرا، كونه نشأ وتربى في عائلة عريقة، عُرفت بالعلم والمعرفة، طبيعة المناصب السياسية التي تقلدها وبخاصة تقلده الوزارة ومعرفة ماهية الدولة ودواليب الحكم، أخذ منها بعد النظر وحدة التفكير ومعرفة مآل الأمور، كما لا يخفى ما للطبيعة الأندلسية الساحرة في تهذيب وصقل الأحاسيس، وطبعها بالرهافة والليونة والعذوبة، وجعل النفس ذوّاقة، كل هذا جعل من ابن الخطيب صاحب طبع أصيل، يتفنن في رسم لوحاته الشعرية المستمدة من الطبيعة الأندلسية،أو من المواقف التي ألجأته ظروف الحياة لها، لا سيما الفضاء الثقافي المتميز في الأندلس، صُهِر في شكل من الفن الراقي والخيال الواسع، والتجربة الثّجّاجة، لذا سنحاول تتبع بعض الدراسات التي تلقت شعر لسان الدين من الناحية الفنية، معتمدين على الوصف والتحليل، وعلى القراءة والتأويل إن اضطر الأمر للإضافة وإبداء الرأي

1- منصور بن محمد الحارثي: الإبداع التصويري في موشحات لسان الدين بن الخطيب[1].

انطلق البحث من إماطة الغموض عن معنى الصورة الشعرية، في جانبها اللغوي والاصطلاحي لوضع القارئ في سكة البحث، وإعطائه مفهوما واضحا عن ماهية الصورة، وبعامة يرى الجاحظ بأن " الشعر ضرب من التصوير"[2]، لكن الرؤيا المتكاملة بحسب الباحث ما قدمه حازم القرطاجني كونه استوعب الثقافتين العربية واليونانية قائلا في الشعر: (إن الشعر كلام موزون ذو قافية، ولكنه يصدر عن قوة الخيال بتأثير حركة النفس وانفعالها، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها)[3]، ثم يذكر الباحث مفاهيم ووجهات نظر عدة باحثين عرب وغرب، لكي يبين بأن مفهوم الصورة الفنية واسع، فريتشاردز يربط الصورة بالخيال الأولي والخيال الثانوي، في حين ذهب كولريدج إلى ضرورة التفريق بين الخيال والوهم، معتبرا الوهم قوة ذهنية تستدعي الكثير من الصور، أما هوراس فيشترط ضبط الخيال بالكلام المنسجم، ولكن ربما مرجع كل هذا الكلام إلى الأساس الذي تكلم عنه النقاد العرب قديما وهو التخييل.

إنّ الصورة الفنية بحسب الباحث تظهر من خلال القدرة على التأثير في حواس المتلقي، أو عن طريق الإدراك الذهني، فليست كل الصور تُدرَك بالحواس، ويربط الباحث نجاح الصورة أو فشلها بمدى تظافر عناصر ثلاثة هي: قدرة الشاعر وتجربته الصادقة من جهة، وبين الإدراك الواعي من المتلقي، والشعر الذي يتضمن العناصر الفنية الضامنة لإيصال المعاني والصور.

---

[1] منصور بن محمد الحارثي: الإبداع التصويري في موشحات لسان الدين بن الخطيب، مجلة الدراسات التربوية والانسانية، كلية التربية جامعة دمنهور، المجلد 11، عدد 04، ج2، الطائف، 2019.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج3، ط2، القاهرة، 1387-1968م، ص131.

[3] نقلا منصور بن محمد الحارثي، حازم القرطاجني، منهاج الأدباء وسراج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1966، ص71.

لقد أوردت الدراسة تعريفا لابن الخطيب بذكر نسبه، وتمهيدا لحياته وظروف عصره، ثم المحطات الهامة في مسيرته العلمية والسياسية، وربما كان ذلك من أجل أخذ صورة واضحة لانعكاس البيئة الثقافية والاجتماعية والسياسية داخل شعر ابن الخطيب، لاسيما وأنّ الدراسة قد ارتبطت بالموشحات الأندلسية، تلك الأشعار الغنائية التي راجت مع طبيعة المجتمع المرح.

يبدأ الباحث دراسته للصور الفنية في شعر ابن الخطيب، ويضعها في أنماط مختلفة، هذه الأنماط تمثل أنواعا للصورة الفنية، منها ما يتصل بالحواس كالسمع والشم والبصر، ومنها ما يدرك بالعقل والذهن، كما وأن سبقنا بالذكر لذلك.

النوع الأول هو الصور الفنية التي تتصل بالحس، فالباحث يورد بأنها تأتي عفوية دون غموض، بل بتلقائية، وهي أوفر الصور حضورا في الديوان، ومن تلك الصور الصورة البصرية، التي يرى بأنها منفذ سهل لنفس المتلقي، كي يتخيل المعنى بشكل جميل، فهي بحسب منصور الحارثي أهم أنواع الصورة الفنية، حيث تتداخل بشكل كبير مع باقي أنواع الصور الحسية، ويورد لذلك مثالا من موشح لابن الخطيب صور فيه المطر حين يعم الروض مثل الملاءة، تتلقاه الزهور باسمة الثغر في تجسيد بصري فكل من نزول المطر وابتسام الزهر والروض يدرك بحاسة البصر. يورد الباحث عدة صور بصرية متنوعة منها ما يرتبط بالفرح والسرور في الصورة التي ذكرناها، ومنها ما يرتبط بالحزن كانقباض الفضاء عليه، أو ما ناسب مدح الخليفة، فالموشح الذي أهداه إياه مثل الحسناء الناعمة، أو ما ناسب الاغتباط عندما ألمّ بالظّفر بالبدر دون علم النجوم بذلك.

أما الصورة السمعية، فبحسب الباحث ما اعتمد فيها على الصوت وسيلة لمعرفتها، وربما شاعر فيلسوف كفيف مثل بشار بن برد يدرك هذا الأمر جيدا، فأحسن تصويره في قصيدة قالها في محبوبته عبدة إذ قال:

قَالُوا بِمَنْ لا تَرَى تَهْذِي فَقُلْتُ لَهُمْ الأُذْنُ كالعَيْنِ تُوفِي القَلْبَ مَا كَانَا

مَـــا كُنْتُ أَوَّلَ مَشْغُوفٍ بِجَـارِيَةٍ يَلْقَـــى بِلُقْيَانِهَا رَوْحًـــا ورَيْحَانَـــا

يا قَوْمُ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةٌ والأُذْنُ تَعْشَـــقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَا [1]

ابتدأ الشاعر بأبعد أنواع المسموع، ألا وهي النجوى، فينقل ابن الخطيب صورة بديعة من صور التناجي بين الماء والحصى الصغيرة، فأي حديث دار بينهما، ربما على المتلقي أن يتصور ذلك الحديث عبر ما وصفه ابن الخطيب في موشحه.

يقدم صورة سمعية أخرى عندما يصبح الدّهر راويا عن نفسه، ينقل سعادته بوجود السلطان الحجاج بن يوسف، فإذا ابتهج الدّهر ابتهج بسببه كل شيء، يقول فيه ابن الخطيب:

قل لدهرٍ بملكِهِ سَعِدا افتخرْ جُملـةً على الدهرِ

أما الصّورة التذوقية فيربطها الباحث بالطعام والشراب، أي ما يتناوله الانسان ومعياره التذوق، وربما أفضل ما يأكله الانسان هو العسل، لذلك كان العسل أداة لابن الخطيب في نسج صورته، فمحبوبته لها شفاه من فرط حلاوتها أصبحت عسلا في مثل قوله:

سَاحِرُ المُقْلَةِ مَعْسُولُ اللَّمَـى جَالَ فِي النَّفْسِ مَجَالَ النَّفَسِ

ولو ربط الباحث بين شطري البيت لتَحَصَّل على صورة جميلة جدا، فعندما كانت شفاه محبوبته لها طعم العسل، كان الطعم حسيا، فطعمت بذلك نفسه وارتوت بذلك العسل منتشية به، فقد جالت في جميع نفس الشاعر.

[1] بشار بن برد، ديوان شعر بشار بن برد، جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، دط ت، ص226.

يربط الباحث الصورة الذوقية بالغصّة أيضا غصّة الفراق، فينحبس الطعم ويتعكر الذوق وتتبدد لذة الشاعر، هنا أيضا لو ربط الباحث بين الغصة وانقلاب ذوق الطعام بعد تعسره وانقباضه عندما يقطع الماء أو الطعام مجرى الهواء، لارتسمت بذلك صورة معبرة.

في حين كان للصورة الشمّيّة حضور لا بأس به في موشح ابن الخطيب، وقد ارتبطت هذه الصورة بالرائحة، حيث بدت سطوة الطبيعة الأندلسية الساحرة العبقة الشّذا في الموشح، وكنا قلنا سابقا أن للطبيعة أثر على الشاعر، فمقدم الربيع كما يذكره الشاعر يجعل الأرض تتهلل بالرائحة العنبرية، ترتج بذلك جنة الله في أرضه، فتزكى منها برائحة العنبر.

ترتبط الصورة الشمية عند ابن الخطيب بحسب الباحث بريح الصبا، ففي مقام مدح بني نصر فإن الصبا تفوح رائحة طيّبة، تملأ الأرجاء وتعم المكان، فيقول ابن الخطيب في هذا الشأن:

وكَـأَنَّ الصّبَـا إذَا نَـفَحَـــتْ

وهَفَا طِيبُهَا عَنِ الحَصْـرِ

مِدْحَـةٌ فِـي عُـلا بَنِـيَ نصْـرِ

عندما نتحدث عن اللّين أو الخشونة، البرودة أو الحرارة فإننا نتحدث عن الصورة اللمسية كما أوردها الباحث، ولما كانت صلة ابن الخطيب بالسلطان يحدوها الهجر والبعد، أصبحت الهوة بينهما جمرا يتلظى، يحترق الشاعر لعدم رضا السلطان عليه، هذا الجمر يترك ندوبا في النفس لا يمّحي أثرها.

كما استخدم الصورة اللمسية في معان أخرى، ذكرها في مقام برودة الصدر رضًى على من مرّ ذكرهم، أو في معنى الشّدّ والإرخاء، ذاكرا ممدوحه بأنه غزال رشيق القوام.

النوع الثاني من أنواع الصورة الفنية وهو الصورة العقلية، والتي ندركها بالعقل، ويذهب صاحب المقال إلى أنه يصعب رسمها، ولم يبرر ذلك وربما ارتباطها بالانزياح أو المجاز عموما ما ترك تلك الصورة تسمو وتكون عزيزة الأثر، والمجاز هو وقود الشعر، فبه يبالغ الشاعر في كلامه ويخرق المألوف، ويستبيح الصيغ البسيطة إلى المركبة، وعلى سبيل المثال يذكر ابن الخطيب:

جَادَكَ الغَيْثُ إِذَا الغَيْثُ هَمَى يَا زَمَــانَ الوَصْلِ بالأَنْدَلُسِ

لَمْ يَكُــنْ وَصْلُك إلا حُلُمَـا فِي الكَرَى أَوْ خِلْسَةَ المُخْتَلِسِ

لقد عدّ الباحث هنا أنّ الوصل يكون بين فردين لا بين الفرد والزمان، وهذا الوصل كان في الأحلام أو ما يسرقه الانسان بسرعة فلا قرار له. هذه الصورة تدرك بالعقل، وتجدر الإشارة هنا أنّ الربط بين عناصر الصورة العقلية يكون خارج إطار الحقيقة متعديا إياها للمجاز، فهو يخاطب غير العاقل وهو الزمان، ثم يستعمل الصورة التشبيهية ليصل إلى المعنى المراد، وهو إبداء الحزن والفقد، فالزمان الذي عاشه ابن الخطيب في الأندلس كان فيه مَكِينا صاحب كلمة، حيث بدى ذلك الزمان كالحلم أو كمن يختلس ولا يظفر إلا بالقليل منه.

أما الصورة الفنية الأخيرة التي يوردها الباحث فهي الصورة المركبة، وهي تلك الصورة التي يجمع فيها ابن الخطيب بين صورتين مختلفتين كالبصرية والسمعية معًا، في مزج ينوع فيه بين مصادر البنية الفنية كلما اقتضى الأمر ذلك.

يخلص الباحث إلى أن تنوع الصور الفنية عند الشاعر نابع من المقدرة الشعرية والأداة اللغوية الطّيّعة في يده تخلق الإبداع المؤثر في المتلقي، ويرى أن أغلب الصور الفنية لابن الخطيب ارتبطت بالجانب الحسي الذي أداته فيه البصر والسمع والذوق

وغيرها، كما نوّع ابن الخطيب بين الفينة والأخرى بين الصور الحسية والعقلية، وتارة أخرى يجمع بينها لتصير الصورة مركبة

2- إبراهيم أحمد الشافعي: دلالات الحذف في شعر لسان الدين بن الخطيب الأندلسي[1].

في المحور الأول من دراسة الباحث، وبعد تقديم منه لشرح فيه أسباب تناوله لظاهرة الحذف كمكون له دلالة فنية، تعرض لحياة ابن الخطيب بشكل ملخص، لكنه مُزبِد، لفت فيه الانتباه لأهم المحطات في سيرة الشاعر، مولد نشأة تعليم ثم المناصب السياسية إلى وقوعه في الفتنة التي أودت به إلى أحضان الغربة، ومن ثم إلى أحضان التربة

يخوض في المبحث الأول الذي خصصه للحذف عند النحاة والبلاغيين بتعريفه لغة من معجم العين، ثم اصطلاحا عند المتقدمين كابن جني والمتأخرين عند تمام حسان ومحمد حماسة، وينثني بعد ذلك إلى أهمية الحذف في الكلام وبيان شروطه الموجبة له، ثم الأغراض التي من شأنها كان الحذف، كالإيجاز وصيانة المحذوف عن الذكر تعظيما أو تحقيرا وغيرها من الأغراض.

في المحور الثاني من الدراسة، يخصصها الباحث إبراهيم أحمد الشافعي لظاهرة الحذف الموجودة في شعر ابن الخطيب، وقد رأى بأن يبتدئ بدلالة حذف حرف النداء، كونه شائع كثيرا في كلام العرب، ويضرب له أمثلة من القرآن، وشيوع حذف هذا الحرف في ديوان ابن الخطيب وصل إلى مائة وثماني مرات، كلها في صدر البيت ما عدا أربعين مرة كانت في الحشو، ومن ذلك قول ابن الخطيب يرثي أبا الحجاج يوسف:

مَوْلَايَ هَلْ لَكَ لِلْقُصُورِ زِيَارَةٌ بَعْدَ انْتِزَاحِ الدَّارِ أَوْ إِلْمَامُ

[1] إبراهيم أحمد الشافعي: دلالات الحذف في شعر لسان الدين بن الخطيب الأندلسي، المؤتمر الدولي الدلالة والتوجيه، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة قناة السويس، مصر، الثلاثاء 13 فيفري 2018.

مَوْلَايَ كَمْ هَذَا الرُّقَـادُ إلَى مَتَـى بَيْنَ الصَّفَـائِحِ والتُّرَابِ تَنَامُ

ويرى الباحث أن دلالة حذف حرف النداء إنّما من شدة قرب السلطان من ابن الخطيب، فمقام الحزن والتفجع كان أنسب مع الحذف، ويرى الباحث في مقام آخر أن حذف حرف النداء يكون في مقام التعظيم لشأن مناديه، فهو يهنئ أبا الحجاج بالفتح المبين، قائلا: (واهنأ أبا الحجاج)، وعند ميلاد ابن الحجاج (فاسعد أمير المسلمين)، كما وأن حذف حرف النداء يتناسب وتحقير المخاطب، فقد هجا أحد المتكبرين قائلا (رفقا بنفسك سيدي رفقا) وأنّ ذكر حرف النداء هو خسارة في حق من يتكبرون. إذن فبحسب الباحث حذف حرف النداء يوائم مواقف التهنئة تعظيما وإكبارا، كما يكون موائما لمقام الهجاء والتحقير.

ينثني الباحث بعد ذلك إلى حرف آخر، إنه حذف حرف الفاء الرابطة لجواب الشرط، يتكون أسلوب الشرط من أداة الشرط، وجملة الشرط وجملة الجواب، يربط في العادة جملة الشرط بجملة الجواب حرف الفاء، هذا الحرف الذي عمد الشاعر إلى حذفه، يرتبط بأفعال تصلح أن تكون جوابا للشرط، حيث يرى الباحث أن وراء حذفه دلالة ومغزى.

يقدم أحمد الشافعي إحصاءً لمرات حذف الفاء الرابطة لجواب الشرط في ديوان ابن الخطيب، والذي بلغ 74 مرة، منها 38 مرة مع الجملة الاسمية، وبعد البحث تعين حذفها في مقام مدح السلطان الحجاج بن يوسف 12 مرة، ويشير الباحث بأن حصة المدح في الحذف من جملة الجواب كان لها النصيب الأكبر ومن ذلك قوله:

إنْ كَانَ مَاضٍ مِنْ زَمَانِكَ قَدْ أَتَى بِإِسَاءَةٍ قَدْ سَرَّكَ المُسْتَقْبَلُ

وقوله:

يَا آلَ نَصْرٍ إِنْ تُذُوكِرَ مَفْخَرٌ لا تَفْضَحُوا مَنْ دُونَكُمْ وتَرَسَّلُوا

ويعلق الباحث على هذا الحذف بأنه حسن، لأن جملة الشرط كانت بالفعل الماضي، وهذا مما يحسّن الكلام، مستدلا بكلام العكبري في تعليقه على الآية (وإن أطعتموهم إنكم لمشركون) الأنعام 121.

وفي موضع آخر من مواضع الحذف، وهو حذف المبتدأ، أحد الأركان الأساسية في الجملة الاسمية، وكونه يمثل عمدة في الجملة الاسمية إلا أن المعنى يقتضي حذفه لفائدة ذات دلالة، وبما أن المعنى يكون واضحا بحذفه، فبحسب الباحث الأولى حذفه، كون اللّغة تميل إلى الإيجاز.

يقدّم الباحث بعد ذلك المواطن التي يجوز فيها حذف المبتدأ حذفا جائزا، معتمدا على ما ذكره علماء العربية، ويلجأ إلى إحصاء عدد مرات حذف المبتدأ حذفا جائزا والذي بلغ 254 مرة، يختلف في كل مرة بحسب السياق المذكور فيه، لكن أشهر حالات الحذف كان في مقام الاستئناف، يقول ابن الخطيب:

حَدِيثٌ عَلَى رَغْمِ العُلا، غَيْرُ كَاذِبٍ يَغصُّ النَّــوَادِي عِنْدَهُ بالنَّوَادِبِ

فَتًى حَـــرَّكَ الأَرْجَاءَ حُزْنًا سُكُونُهُ وغَالَتْ قَصِيَّاتُ الأَمَانِي مَنُونُـهُ

ويرى صاحب المقال أنّ دلالة الحذف هنا تقتصر على الإيجاز في الكلام، وهو الأولى إن لم يكن ذكره غير داعٍ.

ومن دلالات حذف المبتدأ بحسبه التوحد في الذات، كما والتوحد في الحدث، ويقدم مثالا شعريا له من الديوان وهو:

هُمُ القُصْبُ إِنْ مَالُوا مَعَ الذِّكْرِ خَشْيَةً وإِنْ رَجَّعُوهُ فَالحَمَامُ الصَّوادِحُ

قد يكون للمضاف إليه نصيب من الحذف، فقد يحذف مع ياء المتكلم مضافة إلى المنادي، أو مع كل ما قطع عن الإضافة مما وجبت إضافته معنى لا لفظا، ومع بعض الألفاظ مثل (بعضٍ، كلٍ، غير..) و حذف المضاف إليه بحسب الباحث في ديوان ابن الخطيب 06 مرات، نذكر من ذلك:

إِذَا اهْتَزَّ فِي رَوْضِ المَهَارِقِ غُصْنُهُ تَسَاقَطَ مَنْظُومُ البَيَـانِ ومَنْثُورُ

أي منثوره، ويربط الباحث دلالة الحذف هنا بمقام المدح لشيخه ابن الجياب.

كما يورد الباحث مواطن أخرى للحذف، كان الأمر فيها يخص كان مع اسمها بعد "إن" و "لو" الشرطيتين، وكذلك حذف فعل القول، ورجّح الباحث أن دلالة الحذف في كليهما إنما كانت طلبا للاختصار والإيجاز في الكلام.

يتمم الباحث دراسته بأهم ما توصل إليه في دراسة مبحث الحذف في جانبه الدلالي، مؤكدا أنّه كما للذكر قيمة فنية، فإن الحذف لا تقل قيمته عنه، كما أن من أشهر دلالات الحذف في ديوان ابن الخطيب: التعظيم والافتخار والمدح والحكمة وغيرها من الدلالات، وربما مما فات الباحث عد إشارته لتنوع الحذف، فقد طال الحروف والأفعال والأسماء مع اختلاف أنواعها، هذا التنوع الذي يبين القيمة الدلالية له من جهة، وإلى التحكم الكبير لابن الخطيب في اللغة والدراية بمقتضياتها المعنوية والفنية.

3- منور محمد الحربي، جماليات اللون في شعر لسان الدين بن الخطيب [1]

للّون سطوة على الانسان ولطالما استعمله للتعبير عما يختلج في نفسه وخاطره، فعبّر عنه القرآن في عدة مواضع، رابطا إياه بدلالات مختلفة، فعبّر عن الصفاء والنقاء بالبياض كقوله تعالى (يطاف عليهم بكأس من معين، بيضاء لذة للشاربين) الصافات

[1] منور محمد الحربي، جماليات اللون في شعر لسان الدين بن الخطيب، رسالة دكتوراه، إشراف يونس شنوان، كلية الآداب جامعة اليرموك، الأردن، 2018.

45-46.، كما عبّر عن الهموم والنوائب بالسواد كقوله تعالى (وأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم، فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون) آل عمران 106. وربما كان للخضرة أثر في الارتياح والبهجة والجمال كما قال تعالى (ويلبسون ثيابا خضرا من سندس) الكهف 31. الشعراء أيضا كان لهم قديما وحديثا نصيب موفور من توظيف اللون، فنجد عمر بن كلثوم مثلا يوظف اللون الأبيض الدال على السماحة والسلام، والأحمر دالا على الحرب والدم وشراسة قومه في القتال، يقول:

بِأَنَّا نُورِدُ الرّايَاتِ بِيضًا ونُصْدِرُهُنّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا [1]

وقول عنترة بن شداد ردّا على من احتقره واستصغره، رابطا اللون الأسود بالأصل والنسب الشريف طالما فروسيته تمحو كل ذلك:

لَئِنْ يَعِيبُوا سَوَادِي فَهْوَ لِي نَسَبٌ يَوْمَ النِّزَالِ إِذَا مَا فَاتَنِي النَّسَبُ[2]

لقد قسم الباحث دراسته إلى مدخل و أربعة فصول خصص المدخل للترجمة للسان الدين بن الخطيب، كما تناول على إثره دلالات اللون الاجتماعية والنفسية والجمالية، بعدها تعرض لأربعة ألوان رئيسية كما يراها، كل لون خصص له فصلا، رابطا إياهم بالدلالة المنوطة بهم: هذه الألوان هي الأبيض والأسود ثم الأخضر والأحمر وتداخله مع الألوان.

في سياق الفصل الأول تناول الباحث اللون الأبيض رابطا إياه بموضوعات متنوعة، منها السحاب والسيوف، المرأة والجواهر الدر، البدر والصباح وبياض الشعر، وكل من هذه الموضوعات تختلف دلالة اللون فيها من عنصر لآخر.

[1] الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة للنشر والتوزي، بيروت – لبنان، دط، 1983، ص 206.

[2] الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه و فهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1416ه – 1992م، ص 25.

يرى الباحث بأنّ ابن الخطيب قد ارتبط بالملوك ارتباطا وثيقا، فهو من أشهر ساستها[1]، لذا كان من أجلّ شعره ما قدّمه مدحا لملوك غرناطة وغيرهم، ويرتبط المدح في الملوك بما نصروا به أمتهم وشعبهم، لمّا أثخنوا به الأعداء، ودافعوا عن حياض الدولة بأدواتهم الحربية، ولا أدلّ على القوة والبطولة والفروسية من السيف، فهو وجه الفارس ورمز شخصيته، وبطاقة هويته[2]، لذا مُدح السلطان بأنه المدافع بالبيض وهي السيوف، دلالة على القوة والسيادة والانتصار في قوله:

يُدَافِعُ عَنْهُ بالبِيضِ المَوَاضِي ويَحْمِي السَّرْحَ بالجَيْشِ الهُمَامِ

تمتاز البيئة الأندلسية بالخضرة والنضرة، كثرة الأنهار والبرك والشلالات، وسببها السحاب والغمام العارض فلونه الأبيض يبشر بالمطر والخير والرحمة، لذا ارتبط الأبيض بالغمام والسحب عند ابن الخطيب، ففي مقام مدحه للسلطان أنه مثل السحاب المنهمر الذي يغدق العطاء بالمطر، يقول:

كَفِيلٌ بِنَيْــلِ الجُــودِ قَبْــلَ سُؤَالِهِ وُصُولٌ إلى الغَايَاتِ في المَرْكَبِ الصَّعْبِ

وأَيُّ انْسِكَــابٍ فِــي سَحَائِبِ كَفِّــهِ إذا كلَحَتْ شَهْبَــاءٌ عَنْ نَــاجِرِ الجَدْبِ

ويورد صاحب الدراسة لفظة الغر الدالة في المعاجم العربية على البياض، والغرة للحصان البياض في جبينها، وهي سمة دلالة على الرفعة والجمال، وقد استعملت في الديوان كرمز لرفعة الممدوح ومكانته العالية، صاحب الشمائل الكثيرة والعطايا الوفيرة، كما أن البياض من أوصاف الدّر والمرأة والصبح، أيضا القمر والنور والشيب، فالمرأة البيضاء عند ابن الخطيب أميرة النساء، يقول فيها:

---

[1] عبد الحليم الهروط، موشحات لسان الدين بن الخطيب (دراسة وجمع)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، الطبعة الثانية، 1433ه، 2012م، ص09.

[2] يقول عنترة في ديوانه، شرح الخطيب التبريزي: وَسَيْفِــي كَــانَ بالهَيْجَــا طَبِيبًــا يُــدَاوِي رَأْسَ مَنْ يَشْكُــو الصُّداعَــا.

كَوَاعِبُ تُخْجِلُ حُورَ الحِجَالِ بِيضُ الجُسُومِ طِوَالُ القُدُودِ

وتجدر الإشارة هنا أن الباحث عندما أورد العناصر الموصوفة بالبياض، إنما أوردها بوصفها باللون الأبيض كالسيف مثلا، أو لأنها تؤول للّون الأبيض، وترتبط به كالمرأة البيضاء، أو الشيب الذي يعني بياض الشعر، وهذا تنوع من حيث الرؤية للّون الأبيض أو إدراك الشيء بمجرد وصفه.

ننتقل إلى الفصل الثاني من الدراسة مع اللون الأسود، هذا اللون الذي عرف هو الآخر حضورا في ديوان ابن الخطيب، حاملا دلالات عدة فهو مرتبط بالخيل السوداء(الدهماء) والليل، كما عبر عن الكحل والسمرة.

ولا شك بأن السواد اقترن كثيرا باللون الأبيض، فهو ضده ونرى أن من الشعراء الذين استعملوا اللون الأسود مرتبطا بالحالة النفسية هو عنترة، فالناس كانت تعيّره بلونه الأسود، وبأمه الأمة السوداء زبيبة يقول:

تُعَيّرُنِي العِدَا بِسَوَادِ جِلْدِي وبِيضُ خَصَائِلِي تَمْحُو السَّوَادا [1]

كما ذكر الباحث من دلالات اللون الأسود منها: التقسيم الطبقي، وارتباطه بالحزن والأسى[2]، وحضور هذا اللون في ديوان ابن الخطيب ورد في أكثر أحايينه بطريقة غير مباشرة، أي بألفاظ تدل على اللون الأسود، فالغراب مثلا يدل على السواد وإن لم يذكر لونه، والعرب كناية عن بياض الشعر وكبر السن تقول: فلان طار غرابه .

ويرى منور الحربي أن اللون الأسود قد يأخذ الدلالة الإيجابية عندما قرنه ابن الخطيب بمقام المدح؛ إذ جعل ممدوحه في سواد العين حاضرا وسواد القلب غائبا، وما

[1] الخطيب التبريزي، المرجع السابق، ص 49.
[2] ينظر: منور محمد الحربي، جماليات اللون في شعر لسان الدين بن الخطيب، ص 131 و 136.

وجود الإنسان في العين والقلب إلا دلالة على قدر وحب كبيرين للممدوح أبي الفضل في قوله:

يا أبَا الفَضْلِ إنْ تَغِبْ عَنْ سَوَادِ العَيْنِ مَا غِبْتَ عَنْ سَوَادِ الفُؤادِ

ثم يربط الدلالة الإيجابية لهذا اللون بمقام الرفعة والعلو في قول ابن الخطيب:

دَامَ فِـي عُلُوٍ ومَنْ عَـــا دَاهُ يَهْوِي فِي انْخِفَـاضِ

مَا وَشَى الصُّبْحُ الدَّيَاجِـي فِـــي سَـوَادٍ بِبَيَـاضِ

وفي موضع آخر يربط الليل بمهبط الأحزان والآلام، فطالما ربط الشعراء الليل بالطول والهموم التي تؤرقهم، فهذا امرئ القيس يقول:

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَـيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي[1]

فابن الخطيب يربط حالته الكئيبة بليل طويل، يربط فيه اللون الأسود بما يقاسيه ويكابده فيقول:

أَقُـــولُ واللَّيْلُ أَعْيَانِي تَطَاوُلُهُ وأُوسِعَ الذَّمَّ والتَّعْنِيتَ أَسْـوَدَهُ

ما كَانَ يَجْرُؤُ لَيْلِـي أَنْ يُطَاوِلَنِـي شعَارُكُم يَا بَنِـي العَبَّـاسِ أَيّدَه

ويرى في موضع آخر أن الأسْود ينبئ بأنس الروح عندما يتعلق الأمر بالمرأة، هذه الأخيرة التي ولطالما كانت موضوعا للشعراء، فتغزلوا بها وأغنوا الشعر بوصفها، فابن الخطيب يأخذ من وصفها الجفن الأسود، والشعر الفاحم، وكلاهما يزيد المرأة جمالا يسلب الألباب ويسحر الأعين.

[1] امرئ القيس، الديوان، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، بشرح حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الخامسة، 1425ه-2004، ص 117.

ويربط الباحث اللون الأسود بأشياء تقرب معنى السواد كالسمرة التي تطلق على الرماح عادة، وكحل العين الدال على مراشف العشق والتتيم بالمرأة، أو مناغص القلب لفراق الأحبة التي تكتحل بالدمع المهراق عليهم، وقد وظف ابن الخطيب بحسب الباحث لونا دالا على السواد يرتبط بلون الخيل، وهو الأدهم منها والأصيل العتيق، يقول الشاعر فيه:

وأَدْهَمِ اللَّوْنِ إِنْ أَبْدَاكَ غُرَّتَهُ تَخَالُ زِنْجِيَّةً تَفْتَرُّ عَنْ يَققِ

يلتفت الباحث للون آخر، إنه اللون الأخضر، هذا اللون الذي يرى صاحب الدراسة بأن له دلالات كثيرة، وأنّ المجال فيه واسع، وبحسبه فقد ارتبط بأمور كثيرة من مثل المكانة العالية، الحب والشوق والحنين، كما اتصل بالجنان والنعيم والرياض، إضافة للحب والسعادة.

ومن بين ارتباطاته في القرآن الكريم علاقته بالرزق كقوله تعالى: (وسبع سنبلات خضر) سورة يوسف 43. وقوله تعالى: (الذي جعل لكم من الشجر الأخضر نارا) يس 80. وقوله تعالى: (وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كل شيء فأخرجنا منه خضرا..)

إن تماس الشاعر ابن الخطيب مع الطبيعة الأندلسية الأخّاذة الخضراء، وهو القائل فيها:(خَضِرَةٌ سَنِيَّة، لو خيرت في حسن الوضع لما زادت وصفا)[1]، طبيعة قيل عنها جنة الله في أرضه، قد جعله يستلهم هذا اللون في شعره بدلالات متفاوتة ومتنوعة.

وقد دلّ ابن الخطيب على السمو والرفعة باللون الأخضر رافعا من شأن بلده الأم غرناطة قائلا:

[1] لسان الدين بن الخطيب، معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار، تحقيق كمال شبانة، مكتبة الثقافة الدينية، الطبعة الثانية، القاهرة، 2002، ص 116.

غَرْنَاطَةُ ما مِثْلُهَا حَضْـرَهْ الماءُ والبَهْجَـةُ والخُضْرَة

ولأن مقام اللون الأخضر يتناسب مع مقام الجود والكرم والعطاء، فلا أدل من ارتباطه بالغيث، فالله تعالى يقول (وجعلنا من الماء كل شيء حي)الأنبياء 30. فالغيث يجعل الميت حيا من خباء الأرض، يقول ابن الخطيب في هذا الشأن:

دَبَّجَ الغَيْثُ بِهِ خُضْرَ الرُّبَى كَيْفَمَا شَاءَ وَوَشَّـى وَوَشَعْ

ويرمز اللون الأخضر بحسب الباحث إلى التفاؤل والجانب المشرق إذا ارتبط بالأشخاص، لا سيما إن كانوا مسؤولين، يمسكون بزمام المسلمين، وهذا ما يليق بمقام الإمارة والسلطنة، فعندما قام برثاء أبي الحسن المريني جعل منه:

خَضِرُ الجَنَابِ سَقَى مَعَاهِدَهُ الحَيَا وعَلا عَلَـــى كَنْزِ الجَلَالِ جِدَارُهُ

ولأن الحب يورق إن سقي بوصل الممدوح، فإن القلب يخضرّ ويشرق ويصبح دوحة وروضة سنية، إنه يأخذ دلالة الحياة وقوة الوصل، يقول ابن الخطيب في ممدوحه:

وغَرَسْتُ حُبَّكَ في الفُؤَادِ فَأَصْبَحَتْ أَدْوَاحُهُ مُخْضَرَّةَ الأَفْنَانِ

وفي شأن آخر يربط الباحث اللون الأخضر في ديوان ابن الخطيب بالشوق والحنين، هذا الشوق والحنين كان للوطن الذي فرّ ابن الخطيب منه دون رضى أو رغبة منه، فهاج الشوق للرجوع إليه، ولا يخفى ما للشاعر من ارتباط بالوطن فهو مقدس، وقد يراه جنّة الخلد كما رأى أحمد شوقي مصر وهو في بلاد المنفى إذ قال:

لَكِنَّ مِصْرًا وإِنْ أَغْضَتْ عَلَى مِقَةٍ عَيْنٌ مِنَ الخُلدِ بالكافُورِ تَسْقِينَا[1]

كذلك ابن الخطيب قبله يحن لتلك الربى، والجنان النضيرة فيقول:

[1] أحمد شوقي، الديوان، ج 2، دار صادر بيروت، دط، دت، ص 394.

حَنَّتْ لِخُضْرِ رُبًى وَزُرْقِ مِيَاهٍ وجَآذِرٍ مِــنْ قَوْمِهَا أَشْبَــاهِ

وفي سياق آخر من اللون الأخضر، فإن دلالته ترتبط بالفرح والسرور والسعادة، لما تضفيه الخضرة من الارتياح في النفس والهدوء في الجوارح، وتفريغ للشحنات المنغصة لألق الحياة وجوّ الطمأنينة، كما يظهر في قول الشاعر:

أَقُولُ لِصَاحِبِي والرَّاحُ تَجْــرِي وَوَرْدُ الأُنْــسِ مَبْذُولُ الــوُرُودِ

وقَدْ مَاسَتْ غُصُونُ البَانِ سُكْرًا مِنَ الأَوْرَاقِ فِي خُضْرِ البُرُودِ

وبحسب الباحث فإن اقتران الأخضر بالورد والأغصان والأوراق يكسبه معاني الراحة والطمأنينة التي يناشدها الانسان.

أما الفصل الرابع فقد خصصه الباحث للّون الأحمر، وتداخله مع الألوان الأخرى التي يقتضيها بطبيعة الموضوع الذي يستدعي اللون الأحمر، واللون الأحمر من الألوان الدالة على الشيء ونقيضه، فلون الدم الذي تستدعيه الحرب والقتال وشراسة المعارك كما في قول الشاعر حيص بيص:

مَلَكْنَا فَكَانَ العَفْوُ مِنَّا سَجِيَّــةً فَلَمَّا مَلَكْتُمْ سَــالَ بالدَّمِ أَبْطُــحُ

وحَلَّلْتُم قَتَلَ الأُسَارَى وَطَالَمَــا غَدَوْنَا عَن الأَسْرَى نَعفُّ ونَصْفَــحُ [1]

هو نفسه اللون الذي يتغزل به الشعراء بالورود والخدود، فابن نباتة المصري يقول في هذا الشأن:

تَفَتَّحَ فِي وُجُنَاتِهِ الوَرْدُ أَحْمَرا فَيَا لَيْتَ ذَاكَ الوَرْدَ كَانَ أَحْمَرا [2]

[1] شهاب الدين سعد بن محمد حيص بيص، الديوان، ضبط وتحقيق مكي السيد جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1394ه- 1974م، ج3، ص404.

[2] ابن نباته المصري، الديوان، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، دط، دت، ص 63.

يرى الباحث بأن اللون الأحمر يتناسب مع الخيل الأصيلة التي تأخذ اللون الأحمر، كالمدامة في ديوان ابن الخطيب، فالأحمر قد يدل على الجمال والبهاء كما سيأتي، ويرى بأن الأحمر قد يتداخل مع الأصفر لون الشمس للدلالة على العلو والشرف، كما في قول الشاعر:

صُفرٌ كالشَّمْسِ إذَا جَنَحَتْ حُمْرٌ قَدْ أُلْبِسَت الشَّفَقَا

لقد ارتبط العرب قديما بالمعارك والحروب التي يخوضونها من أجل صراعاتهم، سواءً حبا للتملك أو دحرا لأعدائهم، وكانت الرايات الحمر التي تتقاطر دما دليلا على شدة بأسهم وشراسة أفعالهم، يدخلون الرهبة والخوف في نفوس خصومهم، وابن الخطيب لم يحد عن هذا الناموس الشعري في الوصف، فقد كانت رايات الحجاج بن يوسف ترجع حمراء خفاقة، دليلا على هزمه للأعداء، يقول ابن الخطيب:

يَا يُوسُفَ المُلْكِ والحُسْنِ ارْتَقِبْ زَمَنًا رَايَاتُكَ الحُمْرُ فِي خَدَّيْهِ تَوْرِيدُ

وفي موضع آخر، تصبح الرايات الحمر دليلا على زمن مليئ بالفتوحات التي جلبت الرخاء والأمن والاستقرار للبلد، وما عرف الملك إلا بالرايات والأعلام الحمراء الخفاقة، هذه الرايات التي يخفق منها قلب العدو ارتبطت باللون الأبيض للسيوف، حيث يرى الباحث بأن هذا المزج بين الأبيض والأحمر يعطي دلالة قوية وجميلة، هي دلالة القوة والنصر والتمكين، إضافة لدلالة البأس الذي دليله الأعلام الحمراء، وفي هذا يقول ابن الخطيب:

لَكَ اللهُ ما أَمْضَى سُيُوفَكَ فِي العِدَى إِذَا مَا أُسُودُ الحَرْبِ خَامَرَهَا الذُّعْـرُ

وأَيُّ فُـــؤَادٍ مِنْهُمْ غَيْـرُ خَافِــقٍ إِذَا خَفَقَتْ فِي الحَرْبِ أَعْلامُكَ الحُمْرُ

ومما ارتبط به اللون الأحمر عند ابن الخطيب عاطفة الحب والفقد، ذلك الشوق المتأجج في القلب، وقد عبّر عنه ابن الخطيب بالجمر، لون الجمر أحمر هو حار لما يخلفه أثر الحب أو الفراق في القلب، إنه يجسد حزنه وخيبته، يقول ابن الخطيب في هذا المعنى:

فُؤَادٌ عَلَى جَمْرِ البُعَادِ مُقَلَّبُ يُمَاحُ عَلَيْهِ للدُّمُوعِ قَلِيبُ

من أعذب الصور التي يرتبط بها اللون الأحمر بحسب الباحث، هي الورود، وطالما كان تورد خد من يتغزل بها الشاعر ماثلا باللون الأحمر، لذا كان يحمل دلالة الجمال والرقة والبهاء، إضافة إلى الحياء الذي يزين المرأة، ويجعلها تأخذ بمجامع الشاعر، فتأسر قلبه، تجعله مثل السكران، تفقده عقله وتهيّج فيه مرابع القلب، وفي مشهد جميل يدلل به الباحث من ديوان ابن الخطيب، مشهد كلام الغزل الذي بدت آثاره في خد المحبوبة إذ يقول:

فَاعْتَرَاهُ مِنْ كَلَامِي خَجَلٌ خَلَطَ الوَرْدَ بِسُوسَانِ الخَفَرْ

رسم جميل ذلك الذي يظهر في وجنتي المحبوبة حينما تتوردان، تزيدها جمالا وبهاءً وغنجا، إنه إشارة للقبول ومبادلة شعور الحب.

4- عبد الفتاح محمد سالم صالح السيد. التكرار وعلاقته بالنص الشعري. شعر لسان الدين بن الخطيب أنموذجا [1]

يشكل النص الأدبي كيانه الفني والمعنوي بواسطة أدوات وعناصر فنية تجعل منه شديد التماسك من جهة، وتضمن له شعرية تؤسس مكانا مكينا في ذهن المتلقي، ومن هذه الأدوات الفنية التكرار، ولكون التكرار أداة مهمة في الإبداع الشعري فهو (إحدى

[1] عبد الفتاح محمد سالم صالح السيد. التكرار وعلاقته بالنص الشعري شعر لسان الدين بن الخطيب أنموذجا، مجلة أنساق، مجلد07، عدد 02، كلية الآداب والعلوم، قطر، 2023.

المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر، يتجمع في بؤرة واحدة، حتى إذا استقرّ بدأ انعتاقا، وانتشارا، وتشضيا تارة هنا وتارة هناك) [1].

من خلال هذا المقال فإن صاحبة يحاول تناول موضوع التكرار في شعر لسان الدين بن الخطيب، مسلطا الضوء على أنواعه، وبحسبه فإن التكرار الذي حاول تحليله وبيان دلالته له عدة أنواع منها: التكرار الصوتي ويتمثل في تكرار الحرف، وتكرار الألفاظ و العبارات، إضافة إلى تكرار التجاور وتكرار البدء.

والتكرار من خلال هذه الدراسة قد يكون أفقيا كما يكون عموديا، والهدف منه جميعا خلق الدلالة في التركيب المتماسك عبره، حيث يرى الباحث بأن وجود التكرار في النصوص ليس عبثا، بل لأن له غايات فنية، ناهيك عن التأثير في المتلقي وجلب انتباهه، والتكرار انطلاقا من النغم والإيقاع الذي يحدثه في النص، فإنه يرتبط في المقابل بالدلالة النفسية.

من أنواع التكرار التي حاول الباحث تقصيها في الديوان التكرار الصوتي، حيث يتناسب فيه تكرار الحرف مع الحالة والسبب الذي وظّف فيه، ففي قصيدة لابن الخطيب كان فيها مبعوثا كوزير للسلطان الغرناطي الغني بالله إلى السلطان المغربي أبو عنان يقول فيها:

سَقَتْ سَارِيَاتُ السُّحْبِ سَاحَةَ فَاسٍ سَوَاكِبُ تَكْسُو السَّرْحَ حُسْنَ لِبَاسِ

وسَـــارَ بِتَسْلِيمِي لِسُـــدَّةِ فَـارِسٍ نَسِيـــمٌ سَرَى للسَّلْسَبِيـــلِ بِكَـاسِ

ويلاحظ الباحث بأن حرف السين يوافق مقام الاحترام والهمس والتذلل بين يدي السلطان، أراه جانب الصواب هنا عندما قرنه بالتذلل، بل أراه يوافق مقام التقرب

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص 11.

والمصاحبة والتودد، فابن الخطيب بالمقابل يلوذ بملاذ الغني بالله، ويرتكز على سند صعب وقوي، وبما أنّ ابن الخطيب هو وجه الغني بالله وظله وصوته، فكيف يمثل جانب الضعف والتذلل في القربى، والتعليل السابق من الباحث يبدو مجانبا للدلالة، ويقرن الباحث تكرار حرف السين الذي ورد ستا وأربعين مرة بحرف اللام الذي تكرر ست عشرة مرة، في خمسة أبيات شعرية، حرف اللام حرف مجهور، بين الشدة والرخاوة.

وقد اكتفى الباحث بدلالة المزج بين الصوتين، وهي الانصهار بتكوين نغمة واحدة، وربما مما نزيد عليه أن صوتا مجهورا يوافق مقام القوة السياسية التي يتمتع بها الوزير، أما مقام الهمس والرخاوة فيتوافق مع مقام الدبلوماسية والليونة في التعامل.

إن الدعوة للجهاد وإثارة الحماس في نفوس المجاهدين يقتضي مقاما قويا، يتسم بالصلابة والعنفوان، لذلك استعمل ابن الخطيب الحروف الدالة على التفخيم، وحروف التفخيم هي (خ، ص، ض، غ، ط، ق، ط) اعتمد على حروف منها بدت في الكلمات الآتية (يطفا، الصحفا، مستبصر، العطفا، صفائحها).

ونزيد على الباحث بالمقابل أنّ حرف الروي يعد من أهم الحروف في القصيدة، وهو بدوره يمثل تكرارا بدهيا، ويجب على الشاعر مراعاته، بل يختاره بعناية، وحرف الفاء في المقطوعة الشعرية لابن الخطيب في الكلمات (يطفى، استكفى، خلفا، الصحفا) يمثل حرفا انفجاريا مهموسا، يخرج بشدة، يليق بمقام الحث والتحميس والتحريض على القتال.

وفي موضع آخر يلتفت الباحث لتكرار حرف مهم في عملية التواصل بين الباث والمتلقي، هو حرف النداء " يا"، هذا الحرف الذي يضطلع بوظيفة التنبيه، هذا التنبيه الذي ربطه الشاعر بوصف الممدوح، وقرنه الباحث بمقام الزلفى والتقرب في قول ابن الخطيب:

يا مُلْبِسِي النُّعْمَى بِأَيِّ عِبَارَةٍ أَصِلُ الثَّنَاءَ لِمُلْكِكَ المُتَفَضِّلِ

يـا مُبْقِيَا رَمَقِي بِفَضْلِ حَنَانِهِ يا مَفْزَعِي يا مَلْجَئِي يا مَوْئِلِي

وفي موضع آخر يتتبع الباحث تكرار حرف النفي الذي وجد له داخل القصيدة ركنا مكينا، وملاذا حصينا، فابن الخطيب يلتحف بلحاف التصوف أحيانا، فيظهر بُعده عند الدنيا وعدم رغبته فيها، فرغب عنها وعمّا فيها، وقد توافق مقام الرفض والإعراض عن الدنيا عندما أراد تقديم النصيحة في العبارات الآتية من قصيدته: (لا يبتغي عوضا، ولا جاه ولا مال، ولا عبيد ولا خيل، وإن لبس الناس الجديد كفاه الواهن البالي، ما من ناصر لك، لا والي، لا الدنيا ولا أخرى أفوز بها).

كلها عبارات تدل على الانقطاع عن الدنيا من جاه ومال وسلطان، وقد يجر الأمر إلى ما هو أسوأ للمرء، إنه الخسران في الآخرة، ويرى الباحث هنا أن تكرار هذا الصوت " لا " قد خلق نغما موسيقيا وبعدا جماليا يرتبط بالضرورة بالحالة الشعورية للشاعر، إذ كان في لحظة انقطاع عما يُتَمَسَّك به.

ولطالما اعتمد الشعراء على ظاهرة التكرار في قصائدهم من أجل إلحاح على فكرة أو تبيان لحالة نفسية ما، ونذكر في هذا الصدد بيتا لامرئ القيس يكرر فيه حرف اللام تكرارا جميلا، تناسب مع إيقاع القصيدة إذ يقول:

أَلا لا ألا إلا لآلاءِ لابِثٍ ولا لا ألا إلا لآلاءِ مَنْ رَحَلْ [1]

وفي قصيدة أخرى يلجأ الباحث إلى تقصي تكرار حرف الجر "إلى"، هذا الحرف الذي وظفه ابن الخطيب مكررا بشكل عمودي في بدايات الأبيات الشعرية من القصيدة على النحو الآتي: (إلى عمر بن عبد الله، إلى الغيث، إلى الليث، إلى حبر السياسة، إلى الفطن، إلى قمر الوزارة.). يرى الباحث من خلال القصيدة أن تكرار حرف الجر "إلى

[1] امرئ القيس، الديوان، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، بشرح حسن السندوبي، ص 148.

" إنما سببه لفت انتباه الممدوح، والإعلاء من مكانته وقدره، فهو صاحب الكرم والجود والعطاء.

نريد التعقيب على تحليل الباحث، فنضيف من الجانب الدلالي أنّ حرف الجر الذي يطلق عليه حرف الخفض أيضا، يبين ارتفاع الخطاب من مكان منخفض، بدايته الشاعر إلى مقام عال هو مقام الممدوح هو الوزير عمر بن عبد الله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن من معاني حرف الجر "إلى انتهاء الغاية الزمانية والمكانية، والشاعر بهذا المعنى يربط انتهاء الغاية من المدح والإجلال والإكبار بالوزير، فعنده تنتهي صورة العظمة والجود والكرم، وصفات الحمد والثناء والقوة.

يلتفت الباحث إلى نوع آخر من التكرار هو تكرار اللفظ، الذي يعتبره من أكثر أنواع التكرار شيوعا، وبحسب الباحث فإن اللجوء لتكرار الكلمة إنّما باعثه فني، يرص طاقات يدركها المتلقي المؤول للعمل الفني، عبر ثقافته، أو طاقته التخييلية، وإلا فهو من علامات العجز وسد الفراغ والضعف في أسلوب الشاعر أو الكاتب، وهو بهذا الوصف لا يؤثر في المتلقي، وبالتالي لا يصنع ذلك التفاعل، ونضرب هنا مثالا لامرئ القيس أيضا كونه وضف كلمات لدلالة فنية ترتبط بالإيقاع من جهة، ومن جهة أخرى بالمعنى، فحين قال:

فكَمْ كَمْ وكَمْ كَمْ ثُمَّ كَمْ كَمْ وكَمْ وكَمْ قَطَعْتُ الفَيَافِيَ والمَهَامِهَ لَمْ أَمَلْ [1]

إنما أراد ليبين السفر الكثير والطويل دون ملل أو كلل منه، لذلك اعتمد على تكرار "كم" الخبرية المكناة عن العدد الكثير.

والتكرار بحسب تحليل الباحث إنما يرتبط بالموضوع أو الحالة الشعورية للشاعر، فابن الخطيب في موقف اليأس كرر لفظة عسى الدالة على الرجاء، وارتباطه باليأس

[1] امرئ القيس ،المصدر السابق، ص 148.

بسبب البين والبعد الذي يخلف أثرا حزينا على النفس، لكنه مرتبط أيضا بأمل غير مقطوع، يقول ابن الخطيب:

هُوَ البَيْنُ حَتْمًا لا لَعَلَّ ولا عَسَى ومَاذَا عَسَى يُغْنِي الوَلِيُّ ومَا عَسَى ؟

أما تكرار العبارة، والذي يراه صاحب المقال الأكثر حضورا في الشعر المعاصر، كونه يمثل كمية صوتية أكبر من أنواع التكرار الأخرى، فقد كان له نصيب في ديوان ابن الخطيب، ومن ذلك قوله :

فَلَمْ تَزْدَدْ بِرُتْبَتِهَا عُلُـــوًّا ولَمْ تَزْدَدْ بِنِعْمَتِهَا ارْتِفَاقَـا

وقد يحدث تكرار العبارة في بداية القصيدة إلى مقدمة الأبيات التي تليها كما في قول ابن الخطيب مكررا عبارة " أسفا على" في بداية الأبيات من القصيدة على النحو التالي (أسفا على الخلق الجميل،أسفا على العمر الجديد، أسفا على الخُلُقِ الرّضي، أسفا على الوجه الذي) وقد توظف تكرار هذه العبارة ليدل على الخيبة والأسى على الأشياء الجميلة والمهمة في حياة الانسان فإن انقضى العمر، واختفى الخلق الجميل، وذهب حسن الوجه وبهاؤه، فماذا بقي للإنسان؟، ذهبت لذة الحياة، وانكشف بريق الشدة والقوة والعنفوان.

عبارة أخرى يلتزم الشاعر تكرارها أربع مرات، من مطلع القصيدة إلى الأبيات التي تليها، قصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم[1] مطلعها:

سَلْ ما لِسَلْمَى بِنَارِ الهَجْرِ تَكْوِينِي وحُبُّهَا فِي الحَشَى مِنْ قَبْلِ تَكْوِينِي

[1] لقد نسب الباحث عبد الفتاح محمد سالم صالح السيد هذه الأبيات التي نورد تكرار العبارة فيها للسلطان، غير أن تلك الأبيات قالها ابن الخطيب في مدح خير الأنام محمد ﷺ، وربما نسبها الباحث سهوا، كون الباحث أورد قبلها أبيات في تأبين ابن الخطيب للسلطان أبي الحجاج يوسف النصري، وربما لأن الباحث قد أورد العديد من الأبيات التي ورد فيها التكرار وكان موضوعها السلاطين أو الملوك.

فقد كرر الشاعر عبارة (صلى عليك إله العرش ما) وأرجع دلالة تكرارها للظروف النفسية التي يعيشها الشاعر، أما أثره بحسبه فيثير الحماس في نفس المتلقي، يقول ابن الخطيب:

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ العَرْشِ مَا صَدَحَتْ قُمَرِيَّـــةٌ فَـوْقَ أَفْنَـانِ الرَّيَاحِيـنِ

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ العَرْشِ مَـا غَرَّدَتْ حَمَـــائِمٌ فَـوْقَ أَغْصَانِ البَسَاتِيـنِ

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ العَرْشِ مَا وَفَــدَتْ نُوَيْقَــةٌ لِحِمَـــى الأَطْـلالِ تَبْرِينِي

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ العَرْشِ مَا هَطَلَــتْ مَدَامِـــعُ السُّحْبِ أَوْ عَيْنُ المُحِبَّيْـنِ

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ العَرْشِ مَا ضَحِكَتْ مَبَاسِـــمُ الزَّهْرِ فِي ثَغْرِ الأَقَانِيـــنِ

في الحقيقة إن مقام مدح الرسول صلى الله عليه وآلــه وسلم يقتضي التذلل والتمسك والترجي، كما يقتضي الإلحاح الدائم من أجل نيل الشفاعة والظفر بشربة من حوضه الكريم، من أجل هذا لا يبرح الشاعر يردد عبارة صلاة الله على نبيه الكريم، لعله– الشاعر– بكثرة الصلاة عليه ينال شفاعة محبوبه يوم الحساب.

يذكر الباحث ضربا آخر من ضروب التكرار، هو تكرار التجاور، وأفاد الباحث بأن الألفاظ المكررة فيه تكون متجاورة مع بعضها، والشعر العربي القديم مفعم بتلك النماذج نذكر ههنا بيتا من الحكمة للإمام الشافعي إذ يقول:

النَّاسُ دَاءُ ودَاءُ النَّاسُ قُرْبُهُـــمُ وفِـــي اعْتِزَالِهِمْ قَطْعُ المـــوَدّاتِ [1]

النَّاسُ بالنَّاسِ ما دَامَ الحَيَاةُ بِهِمْ والسَّعْـــدُ لا شَكَّ تَاراتٌ وهَبَّـاتُ

[1] محمد بن إدريس الشافعي، الديوان، شرح وضبط، عمر فاروق الطّباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د ط، 1416ه-1995م، ص48 و 50.

ويرى الباحث بأن هذا النوع من التكرار إنما الغاية منه توكيد الكلام وتعميقه، ومن ثم فهو يوسع المعنى، ويستشهد بأبيات لابن الخطيب منها البيت الآتي:

أُجَرِّرُ ذَيْلَ العَيْشِ والعَيْشُ أَخْضَرُ وأَغْشَى رِمَاحَ اللَّحْظِ وَهْوَ جَمِيلُ

إن الباحث قد حاول من خلال هذا البحث تسليط الضوء على أداة فنية هي التكرار، وخلص إلى أن التكرار أداة صوتية بالدرجة الأولى، تضفي نغما موسيقيا تطرب له الأذن وتشد انتباهها، إضافة للوظيفة الفنية التي تظهر من خلال التأكيد على المعنى، أو ارتباطها بالدلالة النفسية للشاعر، كما أن للتكرار وظيفة تساهم في ترابط أجزاء النص، وتحقيق الانسجام الصوتي عن طريق النبر الذي يخلفه.

خلاصة:

عندما تناولنا الدراسات التي ألقت ضوء التحليل على ديوان لسان الدين بن الخطيب من الجانب الموضوعي أو الجانب الفني، فإننا وجدناها ثرية ومتنوعة، تباينت طرق التناول من باحث لآخر، بحسب نوع الدراسة أو الأدوات التي سلط الضوء عليها في التحليل، وللكم الكبير في الدراسات التي تناولت قصائد الشاعر، حاولنا نقد الدراسات آخين بعين الاعتبار التنوع والكم دون النظر إلى الدراسات التي تتقارب أو تتشابه في التناول، وقد خلصنا إلى النتائج الآتية:

- تشترك معظم الدراسات السابقة في الجانب الديني من الدراسة، لكون الدين من أهم المحطات التي أثرت في تكوين ونشأة ابن الخطيب

- ارتباط الموضوعات بالوطن أحيانا وبالسياسة والملوك أحيانا أخرى.

- للجانب النفسي في شعر ابن الخطيب ظلال على المعاني والعبارات، سواءً فرحا واعتزازا بالفتوح أو المدح، أو من خلال الغربة التي ولدت الحزن والفقد بعيدا عن الوطن.

- مدح الملوك والسلاطين شكل محورا مهما في شعر ابن الخطيب، بغض النظر أكان تزلفا وقربى منهم، أو احتماءً والتجاءً إليهم، فقد وقف عمره في خدمة الدولة ولعلّ أهم السلاطين تأثيرا على ابن الخطيب هو الحجاج بن يوسف النصري.

- لم يخل شعر ابن الخطيب من البراعة والتفنن في الصياغة، كونه تلقى تكوينا متنوعا منذ صغره، بصّره بأمور الدين والدنيا، فهو الوزير والشاعر والناثر والصوفي والمؤرخ.

الفصل الرابع

تأويل تأويل نصوص ابن الخطيب الشعرية

المبحث الأول:تأويل عناصر التلقي وفق بعض مقولات مدرسة كونستانس

1- مواقع اللاتحديد (البياضات).

2- القارئ الضمني.

3- أفق الانتظار، معراج المسافة الجمالية.

المبحث الثالث: علائقية المعنى بالمبنى والمعنى بالمعنى

1-معارج المعنى. التصوير والبناء.

2-في التناسب

أ-تناسب مصرعي مطلع القصيدة

بـ-تناسب مطلع القصيدة بختامها

جـ-تناسب مطلع القصيدة بالموضوع

2-المعنى واستقطاب الثنائيات

أ-في الثنائيات الضدية:

أ-1-الموت/الحياة – الحياة /الموت

أ-2-حياة الموت/ موت الحياة.

أ-3-الجسد والروح.

أ-4-الحلو والمر

ب-الثنائيات التلازمية

ب-1-الحسب والنسب

ب-2-الأهل والوطن.

ب-3-العلم والأدب.

ب-4-أهلا وسهلا.

ب-5-عيد سعيد.

المبحث الرابع: الرمز واتساع الدلالة.

أ-الرمز السياسي

ب-الرمز الطبيعي

المبحث الخامس: الدلالة والتصوير الفني

أ-الصورة التشبيهية

أ-1- التشبيه وخلق الحيّز المشترك

أ-2- الصورة التشبيهية وإثارة البعد النفسي

أ-3- الصورة التشبيهية والزخرفة الشعرية

ب-الصورة الاستعارية

تمهيد:

يضطلع هذا الفصل بمادة تطبيقية تعتمد على قراءاتنا المختلفة في عملية التأويل على أهم الآليات والمرتكزات التي تقوم عليها عملية التلقي والتأويل، من خلال المعرفة المحيطة بعناصر العملية الإبداعية، ولأن لنا نظرة سابقة عن الأعمال التي كان شعر ابن الخطيب موضوعا لها، فقد حاولنا إضافة بعض الإضاءات التي قد تفيد المعرفة في باب دراسة ديوان ابن الخطيب من وجهة نظر نظرية التلقي والتأويل.

لقد قسمنا هذا الفصل إلى أربعة مباحث، تناولنا فيها التأويل من خلال مقولات نظرية التلقي، إضافة إلى الإفادة من آليات التأويل العربي والغربي على السواء، فقمنا بمحاورة شعر ابن الخطيب وفق خصوصيات ما يستجيب له النص، وذلك وفق النص في حد ذاته، انطلاقا من دلالات التراكيب والمعاني المجازية والحقيقية وغيرها من جهة، ومن خلال ظروف إنتاج ذلك الشعر ومقصدية الشاعر المرتبطة بالنص، أو السياق الذي وردت فيه من جهة أخرى، راجين ما أمكننا استجلاء المعاني المكنونة.

المبحث الأول: تأويل عناصر التلقي وفق بعض مقولات مدرسة كونستانس

1- مواقع اللاتحديد (البياضات):

إن الشاعر أثناء نظم قصائده لا يستطيع التصريح بكل ما يجول في خلده، فلغة الشعر ثمينة المعدن عزيزة المأخذ، لذلك تنشأ داخل العمل الفني فراغات وبياضات على القارئ – سواءً أكان مقصودا أم لا – أن يجد إليها سبيلا، ومن هنا تكمن تلك القيمة، ولا شك أن شاعرا ذا ذوق ومهارة، وصاحب فكر وقّاد مثل ابن الخطيب ينشئ شيئا من هذا داخل إبداعه الشعري، ولعلنا هنا نشير إلى ما ذكره المتنبي فيما سبق حين قال:

أنَا الذِي نَظَرَ الأَعْمَى إلى أَدَبِـي وأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ

أَنَـامُ ملْءَ جُفُونِي عن شَوَارِدِهـا ويَسْهَرُ القَوْمُ جَرَّاهَا ويَخْتَصِمُ [1]

تلك الفراغات التي تركها الشاعر، هي التي اختصم فيها القوم من بعده لتأويلها، لقد خلقت إبداعا ينتجه القارئ بسد تلك الفراغات، والمعاني المسكوت عنها، ونلمح في القصيدة الآتية لابن الخطيب بياضات، سنحاول مقاربة تأويلها انطلاقا من المعطيات بين يدي الأبيات.

قَسماً باللّيلِ ومـا وسَقـــا وإيَاةِ البدْرِ إذا اتّسَقـــا

والنّجْمِ الثّاقِبِ حينَ هَـوى رجْماً والصُبْحِ إذا انْفَلَقا

وبنورِ الطُّورِ وقدْ أضْحـى مُوسَى لِجَلالَتِهِ صَعِقـا

لَمَخـائِلُ مُلْكِـــكَ تُخْبِرُنـي أنّ التّأبيــدَ لَـها خُلِقــا

أحْيَيْتَ الدّينَ وقـدْ أوْدَى وأعَدْتَ المُلْكَ وقد خَلِقَـا

[1]: ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، دط، دت، ص 363.

يَا نَاصِرَ دِيـنِ اللهِ ومَـنْ بِعِنَايَتِـهِ الوُثْقَى وَثِقَـا

طَـابَتْ بِوُجُودِكَ أَنْدَلُـسٌ حَسُنَـتْ بِجِـوَارِكَ مُرْتَفَقَـا

اللهُ تَخَيَّرَ يُـوسُفَ مِـنْ غُرَرِ الأَمْلاكِ هُـدًى وتُقَى

كَـهْفٌ لَجَأَ الإِسْـلامُ لَـهُ فَعَفَا وحَمَى وكَفَى ووَقَى

أَبَنِـي الأَنْصَارِ لَكُمْ شَـرَفٌ حُكْمُ القُـرْآنِ بِـهِ نَطَقَـا

آووا نَصَرُوا أُوذُوا صَبَـرُوا كَانُـوا لِـرَسُولِ اللهِ وِقَـا

حَفِظُـوهُ بِبَذْلِ النَّفْسِ كَمَـا حَفِظُـوا بِجُفُونِهِم الحَدَقَـا [1]

في هذه القصيدة الطويلة التي يمتدح فيها الشاعر ملكا من ملوك غرناطة، هو أبو الحجاج يوسف النصري، يطالعنا الشاعر بقسم، والقسم يفيد توكيد الكلام، وتثبيته لما يبعد عن الكلام الشبهة والريب، لقد أقسم بالليل، والقسم يكون بالله وحده، وهنا ينشأ بياض في المسافة بين القسم بالله والقسم بالليل، فإذا تمعنا في الأبيات نجده يقتبس من القرآن من سورة الطارق قوله(النجم الثاقب)(03)، ومن سورة الانشقاق(والقمر إذا اتسق) (18) ومن سورة الكهف (إذ أوى الفتية إلى الكهف)(10).

إذًا يبدو تأثر الشاعر بالأسلوب القرآني واضحا، إن توافق هذا التأثر بالمقدس مع مقام مدح أبي الحجاج النصري، الذي يقتضي الإجلال والتعظيم لِشأن ملك من ملوك غرناطة المشهورين يفسر لجوء الشاعر إلى القسم بما خص الله به نفسه، فيتبين بأن قسم الشاعر نابع من المبالغة لما اقتضاه الحال آنذاك، فانزاح بما هو مسموح به إلى ما لا يسمح به.

[1] لسان الدين بن الخطيب، الديوان، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الاولى، 1409ه-1989، ص 687-688.

يوجد بياض آخر في البيت المذكور آنفا (كهف لجأ الإسلام له)، ربما الدلالة الظاهرة أن أبا الحجاج كان كهفا يحتمي فيه أهل الإسلام في غرناطة، فكيف كان كهفا للمسلمين؟، إذا ربطنا سياق المدح مع الآية (إذ أوى الفتية إلى الكهف) فقد انبثق الدين مع أولئك الفتية الذين فرّوا بدينهم وعقيدتهم الصحيحة، فحماهم الله وربط على قلوبهم في كهف مهجور، وخلد ذكراهم، إذ لبثوا فيه (ثَلاثَ مَائَةٍ سِنِينَ وازْدَادُوا تِسْعًا) الكهف 25، فذِكْر القرآن للكهف جعل منه مكانا مقدسا، أخذ تلك القدسية كونه كان ملاذا ومأوى يحمي العقيدة وينافح عن المظلومين والمضطهدين، حتى أن الكلب قد رقي شأنه لارتباطه بالصالحين في الكهف.

إن هذا الاسقاط من شأنه أن يظهر قيمة أبي الحجاج النصري ومكانته التي بلغت السماء في دفاعه عن المسلمين ضد الصليبيين والمعتدين على المقدسات، إنه بهذا الوصف ربما يمثل أحد أسباب العناية الربانية للمسلمين، ليصبح ركيزة من ركائز الدين في بلاد الأندلس، ولعل ما يثبت صحة ما ذهبنا إليه من خلال التحليل هو الشطر الثاني من البيت نفسه(فعفا وحمى وكفى ووقى) فأبو الحجاج عفا عن الضعفاء وحمى دائرة الإسلام، وكفى المسلمين شر الكفار، وكان لهم حصنا ومنعة ووقاءً لمن يحمل الغدر والظلم للمسلمين.

إن قارئ الأبيات السابقة، وهو يتابع هذا القَسم المتكرر خمس مرات، يضعنا أمام بياض، هناك معنى يتوارى خلف تكراره، وهذا القسم يشبه مقدمات بعض السور التي ابتدأت بالقسم المتكرر، مثل سورة العاديات، والنازعات والفجر، كما وأن الشاعر يربط جملة جواب القسم باللام توكيدا آخر للقسم في قوله (لمخائل ملكك...)، ينشأ من خلال ما سبق هالة من التقديس والعظمة لشخص السلطان أبي الحجاج يوسف، فيها من الغلو

والذي عدّ (البؤرة المركزية والتيمة الرئيسة)[1] ما يرتفع بالممدوح إلى درجة التنزيه، وربما يرجع السر في ذلك إلى أنّ ابن الخطيب لم يكن وزيرا له فقط، بل كان صديقا وفيّا وصاحبا مقربا، أضف إلى ذلك تزلف ابن الخطيب للملوك والسلاطين، فما كانت مدائحه لهم إلا (سبيله للتقرب من السلاطين، طمعا في الجاه وفي السلطان) [2]، إذ كان يحرص على التقرب منهم حتى بعد موت أبي الحجاج يوسف، فها هو يلقي بقصيدة عصماء للسلطان أبي عبد الله المعروف بالغني بالله التي مطلعها:

جَادَكَ الغَيْثُ إِذَا الغَيْثُ هَمَى يَا زَمَانَ الوَصْلِ بالأَنْدَلُسِ[3]

نرى في القصيدة الآنفة أنّ ابن الخطيب آثر ابتداء القصيدة بالقسم بالليل، ليس النهار، وليس الضحى، وليس الصبح وإن كان قد استعملهم للقسم بعد الليل، وربّما الدلالة المفقودة للوهلة الأولى، والبياض الذي يلوح للمتلقي: لِمَ الليل ؟. إن الباحث في شأن الشعر والشعراء، ومتتبع القضايا التي شغلت الشعراء منذ القديم هي الليل، فامرئ القيس مثلا يجعله – الليل– ذا ثقل كبير، يحمل الهم والفج العميق الذي يتيه فيه، متاهة ترهق الروح وتؤلم القلب، يقول فيه:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي[4]

وربما حمل سطوة العظمة والجبروت، فبيت النابغة الذبياني من أكثر الأبيات دلالة على هذا المعنى، إذ يقول:

[1] يوسف الرايس، شعرية الغلو في الخطاب الشعري الأندلسي، لسان الدين بن الخطيب أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، مجلد5، عدد 4، تطوان، 2024، ص 251.
[2] عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين بن الخطيب، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الثانية، 1433ه، 2012 م، ص 22.
[3] لسان الدين بن الخطيب، الديوان، ص 792.
[4] امرئ القيس، الديوان، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، تحقيق حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الخامسة، 1425 ه، 2004، ص 117.

فَإِنَّكَ كاللَّيْلِ الذِي هُوَ مُدْرِكِـي وإِنْ خِلْتُ أنَّ المُنْتَأَى عَنْدَ وَاسِعُ[1]

فالليل له سطوة عظيمة على الشعراء، وجبروت نفسي مُلِم، وعندما كان الأمر كذلك خاطب الله عز وجل العرب آنذاك بشيء قريب من لغتهم، لكنه تركهم منبهرين من البيان والمعاني التي تناولت معانيهم، فقد أقسم الله بالليل في سورة سماها بالليل، يقول تعالى (واللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى) الليل 01.

عندما نربط بين ما سبق كون الليل مهبط الأحزان والهموم، وبالمقابل يرمز للعظمة والجلال، مع الأبيات التي نظمها ابن الخطيب، فإنه يغير دلالة الليل من الحزن والهم، إلى الأمان والطمأنينة، مقرونة بمعاني العظمة والإكبار لشخص أبي الحجاج يوسف، فهو عند ابن الخطيب كما وصفه (كهف لجأ الإسلام له)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يفوت ابن الخطيب ترك اللمسة الفنية والبيانية على نظمه، فابتداؤه بالليل معظما بالقسم إنما أراد أن يرسم لوحة فنية، وصورة جميلة تبتدئ بالليل (قسما بالليل)، ثم وصف ما يحويه من (إياة البدر) ثم صورة الأجرام الأخرى (والنجم الثاقب حين هوى)، وعندما ينطوي ذلك الليل بِسَمْتِهِ وكيانه الجليل، فإنه يأذن بطلوع الصبح (وبنور الصبح إذا انفلقا) هذه الصورة الفنية المنمقة والتي أراد ابن الخطيب أن يتلمس بريق الجمال فيها من الأسلوب القرآني من خلال قوله تعالى: (والليل وما وسق، والقمر إذا اتسق) الانشقاق 17-18. وقوله تعالى: (والليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى) الليل 01-02، أو قوله تعالى:(والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس) التكوير 17-18. كلها آيات بعد آيات توحي بعظم ما أقسم به الله، وربّما سبب هذا الإيراد إنّما التأثر بآي القرآن، وقوة معانيه في نفس ابن الخطيب، لذا أراد رسم صورة الجلال والجمال للسلطان تبدأ بحلول الليل لتنتهي ببلوج الفجر.

[1] النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، دت، ص 38.

يغشى القصيدة بياض آخر، ربما لا ينتبه له القارئ لأول وهولة، وهو توجيه الكلام لأنصار الرسول صلى الله عليه وسلم (أبني الأنصار) هؤلاء الانصار آووا رسول الله ونصروه، وكانوا درعه الكريم ووقاءً له من أيدي الكفر، لكن الشاعر في الحقيقة أراد بالأنصار شعب أبي الحجاج يوسف النصري، فنسبه يمتد لأنصار الرسول صلى الله عليه وسلم، وكأن الخطاب الغائب، عندما كنت أيها السلطان كهفا للمسلمين، وناصرا لدينه منافحا عنه، كان شعب غرناطة أنصارا لك، حتى بذلوا فيك الغالي والنفيس، بل حفظوك ببذل نفوسهم رخيصة، كما يحفظ الانسان حدقتي عينيه بالجفون.

معنى جميل وأخّاذ ذلك الذي كان ابن الخطيب يلمح إليه عبر صورة فنية تقتضي التناص دون تصريح، تناص مع التراث الديني، لأجمل المواقف التي اتخذها الأنصار مع النبي محمد عليه أفضل الصلاة والسلام.

وما يشير إليه ابن الخطيب أيضا عندما كان مقام السلطان أبي الحجاج عظيما، يقتضي الجود والكرم، وحماية ديار المسلمين وإجارتهم، كانت أمته وشعبه أيضا خير الأمم، وبالمقابل شرف شعب غرناطة أن وُلّي عليهم مثل أبي الحجاج، في علاقة تلازمين بينهما، فكل منهما يستمد الشرف والقوة من الآخر، وحكيم الشعراء أبو الطيب المتنبي، يضع لهذا النوع من الأمثلة بيتا جميلا يقول فيه:

وشِبْهُ الشَّـيْءِ مُنْجَذِبٌ إِلَيْهِ[1] .....

وقوله أيضا:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ وتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ[2]

[1] ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ص 118.
[2] المصدر نفسه، ص 420.

بياض آخر يلوح في الأفق، وما نحسبه إلا مقصودا من ابن الخطيب، بياض جاء في ثنايا القصيدة، يظهر من خلال قول ابن الخطيب (أبني الأنصار لكم شرف) يخاطب الشاعر الأنصار، سواءً أكانوا أنصار النبي صلى الله عليه وسلم، أم أنصار وشعب السلطان أبي الحجاج يوسف، والملاحظ أن الشاعر قد استخدم النداء بحرف الألف الدالة على النداء للقريب الحاضر، وسواء أكان النداء لهؤلاء أو لهؤلاء، فنداؤهم يكون بحرف للقريب، فلا أنصار النبي صلى اله عليه وسلم موجودون، ولا شعب السلطان حاضر في مجلسه، لكنّ المعنى الذي يلوح في الأفق، إذا ما ربطناه بالسياق والظروف المحيطة بالمخاطَبين، نجد بأن حرف النداء للقريب قد استعمل منه الشاعر المعنى الخفي وهو التحبب والتودد، فهم أهل الوزير بن الخطيب وشعبه أيضا، ونسب السلطان أبي الحجاج، وما أنصار السلطان إلا أنصار النبي صلى الله عليه وسلم البارحة، فهؤلاء من أولئك، وصورة تتكرر عبر الزمن، كان للنبي الكريم أنصار ولأبي الحجاج أنصار، وكلاهما مرضي عنهما ممن نصروا وآووا والتفوا حوله.

2- القارئ الضمني.

إن القارئ الضمني الذي يضعه مبدع العمل الفني إنما يضعه من أجل توجيه القارئ الحقيقي لذلك العمل إذ (يبني صيغة من صيغ الحوار المباشر مع المتلقي من خلال افتراض حضوره الدائم مكانا وزمانا)[1]، فيوجهه من خلال السياقات والعبارات، وأدوات اللغة التي بين يديه، هدفه من ذلك جعل ذلك النص ممكن القراءة، فاللغة والبراعة الفنية التي يتمتع بها ابن الخطيب، ربما تقتضي أحيانا قارئا خبيرا أو جامعا ليصل إلى مكنونات العمل، فيحسن الفهم والتأويل.

[1] ملاذ ناطق علوان، ديلم كاظم سهيل، التلقي و التأويل في النقد الأدبي، مجلة كلية التربية، العدد السابع والثلاثون، ج2، تشرين الثاني، 2019، جامعة واسط، العراق، ص 165.

سنحاول من خلال قصيدة تعزية لابن الخطيب أن نتبين معالم القارئ الضمني الموجه للخطاب، إذ يعزي فيها الشاعر شيخ جبل "هنتاتة" في أخيه يقول فيها[1]:

"أَبَـا ثَابِتٍ" كُـــنْ فِي الشَّدَائِدِ ثَابِتَا أُعِيذُكَ أَنْ يُلْفَـــى عَدُوُّكَ شَامِتَـــا

عَزَاؤُكَ عَنْ "عَبْدِ العَزِيزِ"هُوَ الـــذِي يَلِيـــقُ بِعِـــزٍّ مِنْكَ أَعْجَزَ نَـــاعِتَا

فَدَوحَتُـــكَ الغَنَّـــاءُ طَـــالْت ذَوَائِبًا وسَرْحَتُـــكَ الشَّمَّـــاءُ طَابَتْ مَنَابِتَا

لَقَدْ هَدَّ أَرْكَانَ الوُجُـــــودِ مُصَابُهُ وأَنْطَقَ مِنْهُ الشَّجْوُ مَنْ كَانَ صَامِتَا

فَمِنْ نَفْسِ حُرٍّ أَوْثَقَ الحُزْنُ كَظْمَهَا وَمِنْ نَفْسٍ بالوُجْدِ أَصْبَحَ خَـــافِتَا

هُوَ المَوْتُ فِي الإِنْسَانِ فَصْلٌ لِحَدِّهِ فَكَيْفَ نُرَجِّي أَنْ نُصَاحِبَ مَـائِتَا

وللصَّبْرِ أَوْلَى أَنْ يَكُونَ رُجُوعُنَـــا إِذَا لَـــمْ نَكُـــنْ بالحُزْنِ نُرْجِعُ فَائِتَا

إن اللافت للانتباه في هذه القصيدة هو مقدار التضامن الذي أبداه الشاعر للمعزّى، فقد أراد أن يوجه انتباهه بأن قدره كبير، ونفسه شريفة لا تهدّه نوائب الدهر، فمهما كان الحزن، وأضرت به النوائب، إلا أنّها تبقى حبيسة النفس، يحجبها خلق كريم وأصيل فيه، هو كظم الغيظ، وقد أراد الشاعر من خلال هذه العبارات والمعاني توجيه المتلقي بأنه أكبر من أن تجثيه نوائب الدهر التي هي لا محالة ستأخذ من ابن آدم كونها مقدرة عليه، ففقدان الأحبة بفعل الموت أمر مقدر يتساوى فيه الناس، وإنما يختلفون في مقدار الصبر وكظم الغيظ.

إن أيّ باث يريد إرسال رسالة إلى المخاطبين فإن القناة التي هي النص أو القصيدة يختار لها شيفرات معينة يمر من خلالها إلى ذهن المتلقي لإقناعه ف(تتحد

[1] ابن الخطيب: الديوان، ص 176-177.

علامات القارئ بصورة مباشرة من خلال هذه الملفوظات) [1]، يستعمل الشاعر أدوات لتوجيه مخاطبه، ألا وهي عبارات التعزية وألفاظ التشجيع والرفع من المعنويات، من خلالها قام ابن الخطيب بجعل المخاطب أقل تأثرا بالمصاب فألفاظ وعبارات(كن في الشدائد ثابتا، أُعيذك، عزاؤك، يليق بعزّ منك، طالت ذوائبا، الشمّاء، طابت منابتا، نفس حر، كظمها، خافتا) ألفاظ وعبارات تبقي المخاطب قائما على أرجله، يصارع صوت النفس الخفي الذي يجذبه للنكوص واليأس.

إنّ المتلمس لمعاني الأبيات يجد بأن القصيدة قد اختتمت بكلام نابع عن التروي والحكمة، وبما أن الشاعر بصدد التعزية والأخذ بيد المعزّى، كان أفضل ما يختتم به الشاعر الحكمة فـ (الخاتمة في عرفهم قاعدة القصيدة)[2]، لذا كان الختام في البيتين الأخيرين أدق ما يصبو إليه الشاعر، يلخص غرض القصيدة ويوفي فيه بالمعنى[3]، ومفاد الحكمة فيهما أنّ الموت هو قدر الانسان فلا صاحب يدوم، وما تجمل الانسان بخير من الصبر.

هذا من حيث المعنى، موجه آخر، وإن كانت الحكمة أداة له ألا وهو مخاطبة العقل بالرجوع إلى قوانين وسنن الله في كونه، فمخاطبة الشاعر للعقل يعد من أفضل ما يُرجِع الانسان إلى هدوئه واطمئنانه، والقانون هنا أن قدر الله يسير على جميع الخلق، عندما يدرك الانسان هذا بعقله، فاستيعاب النائبة يكون أقل وطئا على النفس.

يوجد موجه آخر للخطاب، هذا الموجه هو المخاطب المقصود بالخطاب، وقد أشار إليه الشاعر صراحة بـ (أبي ثابت) وتارة أخرى بالمعزى به وهو (عبد العزيز)

[1] كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، إشراف آمنة بلعلى، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص21.
[2] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط2، 1982، ص229
[3] ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص443.

كما أشار إليه بضمير المخاطب المفرد (الكاف) في الألفاظ (أعيذك، عدوّك، عزاؤك، منك، دوحتك، سرحتك) ومرة أخرى بألفاظ التشريف والمدح (نفس حر) و(من نفس بالوجد أصبح خافتا)، لذا فكل هذه الإشارات المباشرة وغير المباشرة أطرت خطاب الشاعر، وأصبحت القناة التواصلية متينة بما يضمن مرور الرسالة وفق ما أراد له الشاعر.

لقد استطاع الشاعر من خلال موجه آخر يقبع من ورائه القارئ الضمني أن يؤطر المتلقي الحقيقي، هذا الموجه هو الأداة الصوتية المتكررة، حرف التاء والذي يعتبر حرفا من الحروف المهموسة، وهذا الحرف يتناسب مع الموقف الذي أمسى الشاعر بصدده، موقف التعزية والرفق بما يعزز الثقة بالنفس، ويرفع من المعنويات ويشجع المتلقي بتجاوز تلك المرحلة الحرجة التي تضطرب جنباته بها، ومن جهة أخرى، فحرف التاء من الحروف المستفلة، هذا الاستفال الذي يقتضي الخضوع ولين الجانب وخفض الجناح لمن أكرب، وكرثت له الدنيا ثم أظلمت عليه بالفقد.

لقد كان ابن الخطيب من خلال أدوات اللغة التي وظفها قد عمل بشكل أو بآخر التآزر مع المعزّى عامر بن محمد، وأطر له تلك الادوات لتوجهه وتخلق له مسارا من المعاني لألا يخيب مسعاه ويتوه طريقه في ظلمة النائبة التي كرثته.

3- أفق الانتظار، معراج المسافة الجمالية.

إن شاعرا فذّا مثل ابن الخطيب، صاحب فكر وقّاد وباع كبير في الشعر ولغته الرمزية، ذات البنيات الفنية التي تسحر اللب، وتأسر الروح، تصور الأشياء وتضفي عليها طابع العاطفة، يضع القارئ أمام تيارات المعنى، من مد للمعنى يرمي به إلى ساحل الدلالة، وجزر يعيده لمحيط النص، وهناك تدلهم وتلطمه تيارات أخرى تجعله يعيد ترتيب حساباته ليكتشف مجهولا يؤسس به تجربة جديدة في خوض ذلك المعنى،

وهنا يكون المتلقي قد وصل إلى معارج من المعنى والدلالة، ترفأ به إلى خصب القراءة ومتعة الخوض، ويذوق بذلك يانع الدلالة .

في نموذج من قصيدة تقطر حزنا وكمدا، نظمها ابن الخطيب في بلاد الغربة، بعيدا عن وطنه وذويه، ماض تليد وعز مكين كان الشاعر يعيشه بين أحضان الأندلس الساحرة يقول فيها:

بَعُدْنَـا وَإِنْ جَاوَرَتْنَـــا البُيُوتُ وَجِئْنَا بِوَعْـظٍ وَنَحْـنُ صُمُوتْ

وأَنْفَاسُنَـــــا سَكَتَتْ دُفْعَـــةً كَجَهْرِ الصَّـلاةِ تَـلَاهُ القُنُــوتْ

وكُنَّا عِظَـامًا فَصِرْنَا عِظَامًــا وكُنَّا نَقُوتُ فَهَا نَحْنُ قُـــوتْ

وكُنَّا شُمُوسَ سَمَـاءِ العُـــلَى غَرَبْنَ فَنَـاحَتْ عَلَيْنَـا البُيُــوتْ

فَقُلْ للعِدَا ذَهَبَ ابْنُ الخَطِيبْ وفَاتَ ومَنْ ذَا الذِي لا يَفُـوتْ

وَمَنْ كَـانَ يَفْــرَحُ مِنْكُمْ لَـــهُ فَقُلْ يَفْرَحُ اليَوْمَ مَنْ لا يَمُوتْ [1]

إن المتأمل لمعاني القصيدة التي تخبر بمدى حزن الشاعر جرّاء بُعده عن مسقط رأسه، إنما يتعاطى مع حالته البائسة، لكن اختيار ابن الخطيب للألفاظ وطريقة بث شكواه يكسر مسار المألوف، فالوعظ إنما يكون بالكلام وبإعطاء الدروس من الحياة، لكن الشاعر لم يَرُم تلك الطريقة النمطية، بل آثر وسيلة أجدى منها فالصورة خير واعظ، والصمت أبلغ من الكلام، حاله يرثي نفسه، فالقارئ للوهلة الأولى ينتظر معجما من ألفاظ الفقد والألم والبين، غير أن الصورة التي قدمها للصمت الواعظ عندما تكون الألفاظ أثقل من أن تبلّغ على الحال، هي أبلغ من الكلام.

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 185.

من جهة أخرى يخلق الشاعر جدلية الصوت في تفعيل توتر الاستقبال، استقبال المعنى عن طريق الجناس التام والناقص بين تلك الألفاظ (عظاما، عظاما، نقوت، قوت) يُفعِّل الشاعر الطاقة اللغوية ليخلق الهالة الجمالية بين ماهو متوقع ثم كسر أفق ذلك التوقع.

ربّما كان خليقا بالشاعر أن لا يرضخ للوشاة الذين تمنوا موته أو نفيه، وهذا هو منطق القراءة في أحد وجوهها، فالقراءة (قوامها الدائم هو خلق أفق توقع وتعديله)[1]، فها هو يثبت ذلك بقوله أخبروا العدا أن ابن الخطيب قد فات، ويستدل بأن كل منا سيفوت، وهو إقرار منه للعدو بضعفه وقلة حيلته، وهوانه على الناس، أمر ربما قابله شعراء قبله بالكفاح وعدم الاستسلام، فرغم الدسائس وإيغار قلب الحمداني، وتأليب قلبه على المتنبي، إلا أن المتنبي لم يرضخ ولم يساوم ويعطي الدنية في شرفه، فقد رد عليهم قائلا:

يا مَنْ نُعِيتُ عَلَى بُعْدٍ بِمَجْلِسِهِ كُلٌّ بِمَا زَعَمَ النَّاعُونَ مُرْتَهَنُ

كَمْ قَدْ قُتِلْتُ وَكمْ قَدْ مُتُّ عِنْدَكُم ثُمَّ انْتَفَضْتُ فَزَالَ القَبْرُ والكَفَنُ

قَدْ كَانَ شَاهَدَ دَفْنِي قَبْلَ قَوْلِهِمُ جَمَاعَةٌ ثُمَّ مَاتُوا قَبْلَ مَنْ دَفَنُوا [2]

لقد أيقن ابن الخطيب حقا أن الموت يجول بين جنباته، جرّ ذلك له اليأس والنكسة، فجعل من الصمت موعظة ترثي لحاله، وعندما كانت الوشاية به من أقرب من كان حوله في بلاط غرناطة، أدرك حينها بأن حتفه لا بد عاجل غير آجل، وإلا فما تفسير هذا الانهيار والنكوص،(كنا عظاما وصرنا عظاما) (كنا نقوت فها نحن قوت)

[1] ناصيف إميل، أروع ما كتب من الرسائل، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1995، ص 151.

[2] ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص 522.

وهذا ما حدث بالفعل لذي القبرين لسان الدين بن الخطيب، كان مصيره الخنق ثم الحرق بعد ذلك.

لقد خلق الشاعر نوعا من التساؤل جعل من المتلقي يرهن المعنى إلى الاستسلام والجبن، إلا أنه وبعد التحليل والربط والتخييل يجد المتلقي نفسه أمام جواب منطقي وصريح وهو (فات ومن ذا الذي لا يفوت).

في أبيات أخرى لابن الخطيب، يكسر فيها المألوف بطريقة تراجعية يحاول فيها وعظ البشر وجعلهم عن طريق الصدمة في لب الحادثة وكأنهم يعيشونها، من ذلك قوله من الطويل:

أَلا أُذُنٌ تُصْغِـــي إِلَـيَّ سَمِيعَـــةٌ أُحَدِّثُهَا بالصِّدْقِ مَا صَنَـــعَ المَوْتُ

مَدَدْتُ لَكُـمْ صَوْتِي بِأَوّاهُ حَسْـــرَةً عَلَى مَا بَدا مِنْكُمْ فَلَمْ يُسْمَع الصَّـوْتُ

هُوَ القَدَرُ الآتِي عَلَى كُـلِّ أُمَّـــةٍ فَتُوبُوا سِرَاعًا قَبْلَ أَنْ يَقَـــعَ الفَوْتُ[1]

يأتي الموت فيحدث الفاجعة، يحزن الناس وتمتلئ نفوسهم خوفا ورهبة، فيعودون ويؤوبون لربهم، يعملون الصالحات ويرجون رحمته، تجاوز الشاعر كل ذلك في فعل منه كسر توقع المتلقي، وتخييب أفق انتظاره، ليبني معه أفقا جديدا، يكون أكثر تأثيرا فيه، فالشاعر وضعه في مكان الميت الذي يطلب الحسنة، في مكان يريد إخبار الناس فيه بما هو عليه بعد المنقلب، لكن هيهات لا مجيب، فلا أحد يسمع الموتى. إن أدرك المتلقي حقيقة ما ينتظره بعد الموت بأن يكون هو الميت حقا، فإن سبيل استرقاق نفسه يكون سهلا، من هنا يدرك المتلقي المعنى الجليل المختبئ وراء تكسير بنية الزمن عبر

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 186.

العلاقة التراجعية، علاقة تتيح للمتلقي فهم المغزى، عن طريق إخراجه إخراجا يسترعي انتباه السامع.

إن ذلك التخييب الذي وقع فيه المتلقي، قد بنى هالة من الجمال، جمال انبنى وفق ما ينتظره المتلقي قبل القراءة وبين ما بناه بعد القراءة، لينبو عنه تاريخية جديدة للأدب، عبر جسر من التوقعات المتراكمة عبر الزمن.

المبحث الثاني: علائقية المعنى بالمبنى والمعنى بالمعنى

1-معارج المعنى. التصوير والبناء.

تتخطى لغة الشعر الحقيقة عبر أدوات اللغة، لتشكل الصورة التي ترسم المعنى المراد إيصاله إلى ذهن المتلقي، يوصل الباث إلى رسم تلك الصور عن طريق صور فردية، بالاستعارة أأو الكناية أو التشبيه[1]، أو بالصورة الشاملة التي تتحد فيها الصور الفردية بالعاطفة ووحدة الموضوع، مشكلة بذلة ملمحا ومشهدا عامّا وشاملا، يقول ابن الخطيب[2]:

بَعُدْنَا وَإِنْ جَاوَرَتْنَـا البُيُـــوتُ وَجِئْنَا بِوَعْـظٍ وَنَحْنُ صُمـوتْ

وأَنْفَاسُنَـــــا سَكَتَـــتْ دُفْعَــةً كَجَهْـــرِ الصَّـلاةِ تَلَاهُ القُنُوتْ

وكُنَّـا عِظَـامًا فَصِـــرْنَا عِظَامًـــا وكُنَّا نَقُـوتُ فَهَا نَحْنُ قُـــوتْ

وكُنَّا شُمُوسَ سَمَـــاءِ العُلَـــى غَرَبْـنَ فَنَاحَتْ عَلَيْنَـــا البُيُوتْ

فَقُلْ للعِدَا ذَهَبَ ابْـــنُ الخَطِيبْ وفَاتَ ومَنْ ذَا الذِي لا يَفُوتْ

[1] ينظر: زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، رسالة علمية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السعودية، الطبعة الأولى، 1425 ه، 253.

[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 185.

وَمَــنْ كَـانَ يَفْرَحُ مِنْكُـــمْ لَـهُ فَقُــلْ يَفْرَحُ اليَوْمَ مَنْ لا يَمُــوتْ

يحاول ابن الخطيب من خلال هذه الأبيات رسم صورة شعرية كلية، تحمل العديد من الأدوات اللغوية والبيانية لرسم معنى في ذهن القارئ، معنى أراد ابن الخطيب من خلاله أن يعبر به، مستغلا كسر أفق توقع المتلقي ليخلق بذلك فسحة من الجمال تجعل القارئ يتفاعل مع المعنى وبالتالي ينتج معنى جديد.

لقد زرع الشاعر عدة صور جزئية منها، الكناية في قوله:(بَعُدْنَا وَإِنْ جَاوَرَتْنَا البُيُوتُ) كناية عن الانقطاع، ذلك الانقطاع الذي كان وصلا متينا وقويا في أيام عز، يبدو من خلال ما أورده الشاعر في هذه الصورة الجزئية بأنه مستحيل الرجوع، بدليل ختام الأبيات (فَقُلْ للعِدَا ذَهَبَ ابْـنُ الخَطِيبْ وفَاتَ).

هناك صورة جزئية أخرى من خلال قوله (وَجِئْنَا بِوَعْـظٍ وَنَحْنُ صُمُوتْ) كناية عن التشتت والضياع والحالة المزرية التي وصل إليها، فحينما تصبح الصورة أبلغ من الكلام هناك نصل إلى مرمى البلاغة، ويكون المعنى أنفد في النفس وأقر في الذهن، ففي الصمت حديث كثير وكلام بليغ، يقول أبو العتاهية:

إِذَا لمْ يَضِقْ قَوْلٌ عَلَيْكَ فَقُلْ بِـهِ وإِنْ ضَاقَ عَنْكَ القَوْلُ فالصَّمْتُ أَوْسَعُ

ولا تَحْتَقِر شَيْئًا تَصَاغَـرْتَ قَدْرَهُ فَإِنَّ حَقِيــرًا قَــدْ يَضُــرُّ ويَنْفَــعُ [1]

لأن الصمت فيه أجلّ المواعظ آثره ابن الخطيب، ولعمري كأنه يتمثل البيت الثاني من أبيات أبي العتاهية، فمن كان حقيرا بالفعل كان قد أوغر قلب الغني بالله بالعذل والكره، وها هو ابن الخطيب يقر بذلك صراحة بقوله(فَقُلْ للعِدَا ذَهَبَ ابْنُ الخَطِيبْ وفَاتَ) لقد تمكنوا منه وأضرّوا بسمعته ومنصبه وولائه لملوك بني نصر.

[1] أبو العتاهية، الديوان، تقديم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1406ه - 1986م، ص250.

البيت الثاني مما ذكرنا يرتفع ابن الخطيب إلى صورة جميلة عبر التشبيه، فصورة سكون الأنفاس بسبب القنوط واليأس بعد الرجاء والدعاء من أجل الرجوع للأندلس تماثل مشهدا روحيا، عندما يفرش المصلي سجادته ليناجي ربه بالقرآن والدعاء الملح، فينقطع الصوت مرة واحدة، بعد الجهر يعم السكون والصمت لأجل القنوت، صورة تشبيهية خلقت تفاعلا تصويريا يحقق صورة البعد ومشهد الخيبة وانقطاع الصلة مع العالمين.

يسترسل ابن الخطيب في الصورة التشبيهية عبر استخدام الجناس (عظاما، عظاما، نقوت، قوت، قنوت،) ليخلق نوعا من التمازج بين عناصر البيان من جهة والبديع من جهة أخرى، وأفعال ناقصة (صار، كان) التي توحي بالعجز والهلكة وتبدل الحال ، بعدما كان الشاعر في عز الإمارة وسطوة الحكم دارت عليه الدائرة، وأصبح مهينا مُبعدا، إنّها صورة جزئية اعتمد فيها الشاعر ابن الخطيب التشبيه البليغ، ليرثي لحالته بَالغة التأزم، متقدمة التقهقر، كأنه عظام بالية وُوريت تحت الثرى بلا قيمة، ذهب زمن السلطنة ورغد العيش والحماية المطلقة في قصور غرناطة.

إن مزينات المعنى من المحسنات البديعية قد كان لها الأثر في تعميق المعنى عندما وطّنها الشاعر في قصيدته، فلكي يقوي معنى الصورة توسل بالطباق في قوله (فات – لا يفوت)(بعدنا– جاورتنا)، ولا يخفى ما للطباق من تحديد للمعنى وتوضيح له ، وجعله أكثر قوة وأثبت مكانا في الذهن.

تأتي بعدها صورة تشبيهية أخرى، تعزز المقام الرفيع وما آل إليه بعد ذلك، فقد كان وزير غرناطة وشمس ملكهم، يضيئ درب سياستهم، ويرسم معالم ملكهم، لكن هذه السماء أظلمت وداجت، فتلك الشمس التي أنارت يوما ما توارت وغربت، واستعان الشاعر لإتمام المعنى بصورة المجاز العقلي في قوله (فَنَاحَتْ عَلَيْنَا البُيُوتْ) فالبيوت

وهي قصور غرناطة، المقصود بها أهلها الذين طالما تلمسوا الرشد بوزارة ابن الخطيب، فالسياسة فسدت بعد أن أفسدها من دسوا سموم نفوسهم في قلب السلطان.

إنّ هذه الصور الجزئية قد شكلت فيما بينها وبين معاني القصيدة معنى جليلا جزئيا يتظافر مع أدوات أخرى، مشكلين بذلك صورة كلية وشاملة لكل ما حصل لابن الخطيب في بلاد الغربة، بعيدا عن وطنه غرناطة، فموضوع الفقد والغربة والبعد، إضافة إلى عاطفة الأسى والتحسر، والحزن العميق بسبب دسائس الأعداء المقربين للسلطان وهَمُّ الغربة، ثم الحقل الدلالي من الكلمات التي مثلت عاطفة ذلك الحزن العميق في (بعدنا، وعظ، صموت، أنفاسنا سكنت، عظاما، قوت، غربنا، ناحت، ذهب، فات، يموت).

كل هذه العناصر قد استعملها الشاعر(ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني)[1]، انصهر المعنى من خلال كل ذلك، لتتجسد براعة ابن الخطيب في نقل الرسالة عبر تلك القناة الفنية.

2-في التناسب

لطالما شغلت قضية اللفظ والمعنى النّقاد القدامى، فمنهم من انتصر للفظ كالجاحظ (ت255ه) حين اعتبر(المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج

[1] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1401ه- 1981م، ص 435.

وجنس من التصوير) ، ومنهم من أخذ بالاتحاد بين اللفظ والمعنى والتلاحم بينهما، ومن أنصار هذا الرأي ابن رشيق القيرواني(ت456ه)، فهو يرى أنّ(اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته) فهما يمثلان وجهين لعملة واحدة، تتحقق القيمة بهما معا، فلا غنى لأحدهما عن الآخر، وما نسعى إليه في عنصرنا هنا هو تناسب المعنى مع المبنى، واستدعاء كل منهما للآخر، سواء بين طرفي مطلع القصيدة أو المطلع بالختام، أو ما تناسب منها داخل القصيدة في حد ذاتها.

يعتبر التناسب من أعرق علائق المعنى، فهو يضفي على الكلام شعرا كان أو نثرا جانبا من التوازن والتماثل والاستدعاء، ذلك التوازن هو الذي يكسب المعنى جمالية من جهة، وديناميةمن جهة أخرى، وقد (عَرف فن القول في البيان العربي، احتفالا كبيرا بمبدأ التناسب، فكان الازدواج، وتعادل الفقرات، وتناسب الألفاظ، والسجع وغير ذلك من صور التوازن ظاهرة بارزة فيه نظما ونثرا)[1].لأجل ذلك فإن التناسب يعتبر مظهرا من مظاهر الانسجام في النصوص.

أ-تناسب مصرعي مطلع القصيدة

إن أول ما يلفت الانتباه في القصيدة مطلعها، فهو كالمحيا في وجه الانسان، ولطالما عرفت القصائد بمطلعها كما اشتهرت معلقة امرئ القيس بـ " قفا نبك" وقصيدة أبي فراس الحمداني " أراك عصي الدمع" والنشيد الوطني الجزائري " قسما"، ويضطلع المطلع بدور كبير جدا، فهو يختزل القصيدة ويدل على مضمونها، كما يدل على

[1] أحمد أبو زيد، التناسب البياني في القرآن، أطروحة دكتوراه، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1992، ص 13

البراعة الكبيرة للشاعر في تجسيد عمق تجربته الشعرية، وهو إلى جانب ذلك يعد (من البلاغة حسن الابتداء)[1].

في مقطوعة شعرية من الطويل، يمدّ ابن الخطيب يديه لشكر الله وطلب فضله يقول فيها:

إِلَيْكَ مَدَدْتُ الكَفَّ فِي كُلِّ لَأْوَاءِ وَمِنْكَ عَرَفْتُ الدَّهْرَ تَرْدِيدَ نَعْمَاءِ[2]

4 3 2 1 4 3 2 1

لأن مقام الحديث إلى الله وبث لواعج النفس، وما يتحرك فيها قصد إسداء الشكر والإقرار بالنعم إنما يقتضي تخير الألفاظ والأساليب المناسبة، كلّ بقدْر موزون، يراعى فيه مقامات البلاغة العربية، فالشاعر قد جعل شطري البيت متناسبين تناسبا محكما، فلو قارنّا بين الشطرين من حيث التناسب نرى بأن بداية الشطر الأول تناظر بداية الشطر الثاني، كلاهما يبتدئ بجار ومجرور (إليك – منك) ويتناسب هذا التوظيف مع المعنى تماما فمقام الخضوع والتذلل بين يدي الله عز وجل يقتضي الخفض هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فمعنى حرف الجر في الشطر الأول (إليك) هو انتهاء الغاية، انتهاء مرمى الدعاء إلى الله صاحب القوة والعظمة والجود، أما حرف الجر في الشطر الثاني (منك) فيأخذ معنى ابتداء الغاية، وكأن المعنى يتخذ وضعية الارتداد من الشاعر إلى الله ومن الله إلى الشاعر، والصورة المتخيلة حينئذ هي صورة جميلة تحاكي الواقع، فإن حبل الشاعر مربوط بالشكر والثناء، ويعرف أين يعقل مراده ويعلق حاجته،

[1] علي بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط1، ج1، 1968، ص 34.
[2] ابن الخطيب، الديوان، ص100.

في حين يرتد عفو ورحمة الله على عبده ، فقد قال: (ادعوني أستجب لكم .) غافر 60.

حينما حدد الشاعر الوجهة والمقصد وهو الله عز وجل في (إليك– منك)، يأتي الآن العمل، والعمل يكون بالفعل، لذلك تناسب شطرا البيت القصيدة بالعمل(مددت– عرفت) فعندما مدّ الشاعر يده بالتضرع والدعاء، بالشكر والثناء، كان قد قام بما ألقي على عاتقه من الأخذ بالأسباب بالفعل(مددت)، وكان يعلم يقينا أنه يعامل ربا رحيما غفورا، وحسن أدب الشاعر مع الله جعله يقدم حسن الظن به، فحينما مدّ يدهه بالدعاء عرف قدر معبوده بالفعل (عرفت). وهو تناسب جميل أيضا حينما أقام الألفاظ مع مقام الحال الذي هو فيه.

يتناسب هذا الشكر والدعاء والثناء وفق ثنائية كل منها تستدعي الأخرى، نقصد بها (1–المكان و2–الزمان)، (1–الكف 2–الدهر) فإن كانت الأداة (الكف) تمثل المكان كونها منطلق الدعاء، وإن كان الحدث في مكان أوسع منه، كالمسجد أو المنزل أو في المصلى فوق السجادة، فإن الكف هو مكان تفصيلي لانطلاق الدعاء أو الثناء والشكر نحو الله فوق السماوات العلى، حيث لا حدود مكانية قد يدركها العقل البشري، أما الزمان فهو(الدهر) مفتوحا على جميع الأزمان والأوقات، ويتناسب شطرا البيت مرة أخرى مع هذا المعنى الجليل، فلانهائية المكان تستلزم لا نهائية الزمان أيضا، ويتوافق بالضرورة هذا الأمر مع مقام الله عز وجل، ومقام لا محدودية الشكر والثناء، ولا محدودية عطاء الله .

إذا ما تأملنا الكلمتين الاخيرتين في شطري البيت، نجد بأن كل منهما تستدعي الأخرى إن فهمنا المغزى والمرمى، فكل (لأواء) والمقصود بها ضيق العيش والكرب الذي يصيب ابن آدم، من جهة يجعله يردد نعم الله عليه، فالنعمة إن فقدت عرفت وإن

شكرت ثبتت، فبقاء النعم مرهون بحمد الله والصبر على الشدة في كل الكروب، فالله عز من قائل يشير إلى ضرورة الحمد والشكر في القرآن بقوله: (وإِذْ تأَذَّنَ رَبُّكُمْ لإِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ ولَإِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لشَدِيد) إبراهيم 07. لأجل ذلك قابلتها من جهة أخرى عبارة (ترديد نعماء).

إن الجانب الفني هو أمر مهم في الشعر، ولكي يبدو المطلع أكثر تناسبا وفخامة أتاح الشاعر تزيينه بالتصريع بين الكلمتين (لأواء – نعماء)، وقد اختار ابن الخطيب حرف الهمزة، وقد اعتمده رويا وآخر حرف منه في نهاية كل شطر، ومخرج وانطلاق هذا الحرف محاذي لأقصى البلعوم، وكأن المعنى أن الدعاء ورفع الكفين إنما يكون من أعماق قلب الانسان دون رياء أو سمعة، في تبتل وإقبال كلي على رب السماوات والأرض، وإلا فما جدوى رفع اليدين إن كان القلب والداخل خربا مهجورا، أرضا بورا لا حياة فيها.

في الشطر الأول وبعد نهايته ينتهي المعنى تماما انتهاءً يحسن السكوت عنده، يربط الشاعر الشطر الثاني بالأول بحرف العطف الواو، ويفيد هنا الاستئناف في الكلام، وكل من الشطرين يمثل جملتين خبريتين وكلا الجملتين تخرج إلى غرض الإقرار والثناء، بدليل تسبيق الشاعر لشبه الجملتين في بداية كل شطر (إليك – منك) كل من شِبه الجملتين تتعلق بضمير المخاطب " الكاف " العائد على الله عز وجل، فهو ينسب الفضل والقدرة والمآل إلى الله تعالى، هذا الضمير تقدم على ضمير المتكلم في (مددت، عرفت) وفيه تناسب آخر في حسن التأدب مع الله ف (الكلام يتنزل في مقامات)[1] وعندما راعى مقام المخاطب قدم ضمير المخاطب "الكاف" على ضمير المتكلم "التاء".

[1] عبد الفتاح المصري، العرب واللسانيات، مجلة الموقف، ع 117، دمشق، 1981، ص21.

بالجمع بين الشطر الأول والثاني مع بعضهما البعض نجد بأن التناسب بينهما عميق، يجعل من المعنى موجها لدفته، أيضا نرى دقة التناظر بين الألفاظ فكل منها في الشطر الأول تستدعي ما تقتضيه في الشطر الثاني، هندسة بالغة تنبئ عن تجربة شعرية وفنية من حيث الشكل والمضمون، وهو أمر ليس بغريب ولا ببعيد عن قامة من قامات الشعر والفن والسياسة كابن الخطيب .

نلتفت إلى تناسب آخر في قصيدة من الخفيف يقول ابن الخطيب في مطلعها:

يا نَسيمَ الصَّبا عَلَى الأوْراقِ لُدِغَتْ مُهْجَتي فهَلْ منْ رَاقِي؟[1]

عندما يستعمل الشاعر الطبيعة فيناجيها، هنا يكون الشاعر قد دخل إلى بعد آخر، بعد فلسفي حينما لا يستطيع الانسان أن يجد ملجآ وملاذا يتمسك به، فإن من عادة الشعراء أن يجدوا في الطبيعة ذلك المبتغى، فنادوا الليل كما امرئ القيس وغيره من شعراء العصر الجاهلي، ونادوا أيضا الحمام كما فعل ابن زيدون وهو في الأسر إذ قال من الطويل:

أَقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَمامَــةٌ أَيَا جَارَتا هَلْ بَاتَ حَالُكِ حَالِي

أَيا جارَتا مَا أَنصَفَ الدَهرُ بَينَا تَعالِي أُقَاسِمْكِ الهُمـومَ تَعَالِـي[2]

وربما على سبيل الحنين والاكتواء بنار الشوق أو التيهان في سديم الغدر أو التعرض لنوائب الدهر، فهاهو ابن زيدون يسحُّ حزنا مع بريد الصبا قائلا:

وَيا نَسيمَ الصَبا بَلِّغ تَحِيَّتَنَا مَنْ لَو عَلى البُعدِ حَيًّا كَانَ يُحَيّينَا[1]

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 714.

[2] أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ، بيروت، الطبعة الثانية 1414ه، 1994م، ص282.

وقد جرى ابن الخطيب في كل ذلك مجرى أسلافه، فقد ناجى هو الآخر بريد الصبا، وشكا إليه لوعته والاكتواء الذي مُنِيَ به، ففي الشطر الأول عندما نادى بريد الصبا وهو يداعب الأوراق (يا نَسيمَ الصَّبا عَلَى الأوْراقِ) بعدما تفرق عنه الأصحاب والأتراب وبقي فردا وحيدا، فهو يهيئ لحزن كبير وبث لوعة ثقيلة، كان لزاما أن يتناسب معها في الشطر الثاني ذكر سبب اللوعة بشيء من التعريض لا التخصيص، فقد لدغت نفسه، ولاح عليها المرض والهزال الذي يستدعي تدخل الطبيب والراقي، ليخفف التباريح ويهون المرض، لكن هيهات فالمرض في النفس لا الجسد.

ومن ناحية أخرى للتناسب بين الشطرين، فقد بدت براعة الشاعر في الربط بين الشطرين، فكلاهما يحوي أسلوبا إنشائيا، تناظر بلاغي جميل، ويكمن بينهما معنى يستوجب الانتباه، فقد استخدم في الشطر الأول أسلوب النداء والذي كانت الغاية منه لفت الانتباه لما سيقوله الشاعر، في شيء من اللغة المجازية التي كان فيها المنادى غير عاقل.

يجيب في الشطر الثاني بمأساته (لُدِغَتْ مُهْجَتي فهَلْ منْ رَاقِي؟) ليستخدم أسلوبا بلاغيا آخر، وهو الاستفهام الذي يخرج لغرض الحيرة أو النفي، فلا علاج ولا دواء لحالته السيئة، فالزمان لا يعود، ولا الأصحاب والأتراب يخرجون من الأجداث أحياء، تلازم في المعنى وتناظر في التشكيل، وبراعة في البناء، يترك فيها ابن الخطيب المتلقي طيّع المتابعة، يتمتع بروعة الصياغة وكيفية بث المعاني.

بـ-تناسب مطلع القصيدة مع ختامها:

[1] ابن زيدون، الديوان، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1415ه، 1994م، ص300.

إنّ أهم ما يجذب المتلقي من القصيدة لأول وهلة مطلعها، فإن كان حسنا جميلا لافتا معنًى ومبنًى، فإن ذلك خليق باسترعاء انتباهه فيلج لجو القصيدة، ليكتشفها من الداخل، وما كان مدخله سهلا حسنا ينبغي أن يتوافر في ختامها، لذلك رأى النقاد أن القصيدة الجيدة ما كانت (حسنة المقاطع، جيدة المطالع)[1]. وهنا سنحاول تبين التناسب الحاصل بين مطالع ومقاطع* قصائد ابن الخطيب، وهنا سنختار البيت الأول والبيت الأخير من القصيدة.

يقول ابن الخطيب في قصيدة من السريع قالها في المتوثب على الدولة النصرية يمدحه ليثني ابن الخطيب الأعداء عنه:

مَوْلَايَ يا خَيْرَ مُلُوكِ الوَرَى وَنُخْبَةِ النّصْرِ وأَرْبَابِـــهِ

وبَعْدَ فَرْضِ الحَـجِّ لاُبَّد لِي مِنْ دَارِ مَوْلَايَ ومِنْ بَابِهِ[2]

ما يلاحظ من خلال معنى البيتين مطلعا وختاما أنهما اشتملا على مدح للمتوثب، فبمثل ما افتتحها كان قد ختمها، وضمّن باقي أبيات القصيدة مراده منها، والمدقق جيدا يجد بأن ابن الخطيب لكي يستأثر بالقبول عند مولاه، راعى التوازن بين مبتدأ القصيدة ومنتهاها، لأن أوّل القصائد يجلب الانتباه، وختامها يسترعي المعنى الطيب وبخاصة إن كان من المدح، فقد أثنى عليه وعظم مقامه، وجعله من أفاضل البيت النصري، ولأن مولاه كان كذلك فالأحرى بابن الخطيب أن يلزم بابه، فيشعر المتوثب بأنه معاذ وملاذ لابن الخطيب، وبالتالي لن تجد نفس المتوثب بُدًّا من تركه يصارع مكائد الحاقدين والحاسدين له.

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 144.
*نقصد بالمقاطع خواتيم القصائد كما اصطلح عليها النقاد العرب القدامى.
[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 134.

يقول ابن الخطيب في قصيدة أخرى من البسيط في انتهاء ابن السلطان قيس لقراءة القرآن:

الحَمْدُ للهِ مَوْصُــولا كَمـا وَجَبَــا فَهْوَ الـذِي بِــرِدَاءِ العِــزّةِ احْتَجَبَـا

والحَمْدُ للهِ خَتْمًـــا بَعْدَ مُفْتَتَــحٍ ما البَارِقُ الْتَاحَ أَوْ مَا العَارِضُ انْسَكَبَا[1]

افتتح ابن الخطيب قصيدته بحمد الله الموجب للنّعم والبركات واليمن، خَيرٌ غير منقطع، ذلك الذي يكون الله سببا فيه، فالله يقول (وإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُم لإِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ) إبراهيم 07. هذا الحمد مخصوص بذي العزة و الجبروت، الله الذي احتجب عن الخلق وترك خلقه شاهدا على وجوده، واختتم الشاعر ما بت فيه من معانٍ بحمد الله أيضا، نوه فيه ابن الخطيب أنه لازال العطاء منه سبحانه وتعالى مدرارا له علاماته، مثلما يستبشر الانسان بالبرق دليلا على خير السماء من المطر.

تناسبٌ آخر بين البيتين في الجملة الأولى من البيت الأول (الحمد لله) والجملة الأخيرة من البيت الأخير (العارض انسكبا)، فقد أخاط ابن الخطيب المعنى جيدا، فما حَمْدُ الله إلا مجلبة للرزق والمطر، فكما يتصاعد الكلم الطيب والذكر الحسن إلى الله، يتنزل من السماء المطر والبركات، قال تعالى: (فقُلتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُم إِنَّهُ كَانَ غَفّارا، يُرْسِلُ السَّمَاءَ عَلَيْكُم مِدْرَارا) نوح 10-11.

يوجد في االبيتين توازن وتناسب آخر، هذا التناسب بين الكلمات المعرّفة في البيت الأول وهي (الحمد، الله، الذي، العزة) وبين الكلمات المعرفة أيضا في البيت الأخير وهي (الحمد، الله، البارق، العارض) أربع كلمات في مقابل مثيل عددها، ومقدار الكلمات النكرة كذلك، ففي البيت الأول نجد (موصولا، رداء) وفي البيت الأخير (ختما، مفتتح).

[1] ابن الخطيب، المصدر السابق، ص 118-120.

هذا التوازن والتناسب جاء متناظرا بين البيتين، هو تناسب يخص جنس الكلمات، بين التعريف والتنكير، وتناسب عددي يخص ما هو معرف بالمثل أربعة مقابل مثيلتها، ونكرة ويقابها مثيلتها أيضا، ومما يستشف من دلالة هذا التوازن عندما غلب التعريف على التنكير أن الحمد موجب لنعم الله المعرفة لذلك غلب وجودها في الأبيات، ويتناسب هذا بالضبط مع غرض القصيدة.

نلاحظ من جهة أخرى أن ابن الخطيب قد حافظ على الضمير نفسه في المطلع والمقطع، فضمير المفرد المذكر الغائب الذي يعود على الله عز وجل خلق مساحة كان سببها مدحه عز وجل، والضمير المسيطر من خصائصه إرساء الاتساق بين أبيات القصيدة من جهة، ومن جهة أخرى تكرار ذلك الضمير يخلق محورا تدور حوله معاني البيتين، مما يجعل الأبيات منسجمة فيما بينها.

في مقطوعة صغيرة لابن الخطيب من بحر الوافر، يقول فيها:

إِذَا فَكَّرْتَ فِي وَطَنٍ كَرِيـــمٍ نَبَتْ بِكَ عَنْهُ نَائِبَـةُ اغْتِرَابِ

فَأَبْدِ بِمَا انْتَقَلْتَ لَـهُ اغْتِبَـاطاً وَفَكِّرْ فِي انْتِقَالِكَ لِلتُّــرَابِ [1]

يظهر في البيتين تآلف محبوك للمعنى بين مطلع القصيدة وختامها، في نوع من التلازم، وهو التلازم الشرطي، هذا التلازم مبني على حكمة دهرية مفادها أنّ الانسان لا يبقى على حال، فسفر الأيام والاغتراب إنما يذكرك بمقامك تحت الترب، إنها دروس الحياة ونواميس الله في كونه.

ابتدأ الشاعر القصيدة بحرف شرط غير جازم يدل على الزمان المستقبل، كذلك ليس بالضرورة كل من تعرض لقسوة الأيام والاغتراب يستفيد من حكم الدهر وحوادثه

[1] ابن الخطيب، المصدر السابق ، ص 141.

في المستقبل، فيتناسب هذا المعنى مع توظيف أداة الشرط غير الجازمة الدالة على استقبال الزمن، هذا الشرط غير الجازم كان مرتبطا بجوابه عن طريق الفاء الرابطة لجواب الشرط، وكأن الإشارة في هذا الشرط أن كل ما يعترض الانسان مربوط بحكمة ومغزى حياتي يلفت انتباه الانسان.

جـ-تناسب مطلع القصيدة مع الموضوع

عندما يفتتح الشاعر القصيدة فإنه بذلك يفتتح القنوات التي تضمن وصول المعنى إلى المتلقي، يمرر من خلاله المعنى الذي هو بصدد إيصاله في أبهى حلة، ولمّا كان الأمر كذلك وجب عليه أن يحسن الافتتاح بما يلفت انتباه قارئه ومتلقيه، هذا كمرحلة أولى، هذا المطلع أو الافتتاح يجب أن ينسجم مع ما يليه من موضوع القصيدة، ويتواشج معه ويضمن عبور القارئ إلى رحلة يكتشف من خلالها المعاني العميقة، فيغوص في القصيدة، والدفة الموجهة له في ذلك المطلع الفخم والأخّاذ الذي ضمن من خلاله عبورا سلسا إلى ثنايا الموضوع.

إن استهلال الشعر(بما يشير إلى موضوعه والغرض المقصود منه من أساليب التعبير البليغ)[1] وابن الخطيب شاعر فذ يتقن التفنن في ربط أواصر قصائده، سيما وأن أغلب ما قدمه كان موجها للأمراء والسلاطين، ومراعاة مقام المخاطبين وحسن الربط بين الموضوع والمطلع ومقتضى الحال لا يعيي من براعة ابن الخطيب في الكلام أو التدبيج للموضوع.

يقول في قصيدة من الكامل مفاخرا الوالي الكبير بالمغرب محمد بن حسون:

نَادَتْنِيَ الأَيَّـــامُ عِنْـــدَ لِقَائِـــهِ وَهْيَ الَّتِـــي لاَ تُغْفِـــلُ التَّنْبِيهَـا

[1] أحمد أبو زيد، التناسب البياني في القرآن، ص59.

يَا ابْنَ الْخَطِيبِ خَطَبْتَ بِالْعَزْمِ الْعُلَى فَبَلَغْتَ مِنْهَا الْقَصْدَ بِابْنِ أَبِيهَا

الْوَجْــهَ طَلْقــاً وَالْمَعَـارِفَ جَمَّةً وَالْجُودَ رَحْبــاً وَالْمَحَــلَّ نَبِيهَا

أَثْــرَتْ بِأَشْتَــاتِ الْفَضَائِلِ كَفُّــهُ أَتَـرَى وِلاَيَتَــهُ التَّـي تَجْبِيهَــا[1]

يفتتح الشاعر الأبيات بكلام مجازي، كلام ينزاح به ابن الخطيب عن المألوف والحقيقة. استعمل الشاعر المجاز العقلي، عندما نادته الأيام، معتمدا على العلاقة الزمانية، تُرى ما الشيء العظيم الذي جعل الزمان يناديه؟. لقد ناداه الزمان عندما استحق الوالي العظيم التبجيل، فهو من أصحاب العزم والمقام الكبير، وهنا يطلق الشاعر العنان لقريحته الشعرية في الوصف، معتمدا على محسن بديعي يتناسب كثيرا مع مقام الوصف إنه حسن التقسيم، فقد أتت عبارات البيت الثالث متساوية ومتناسقة تحاكي مدح الوالي وذلك في قوله (الوجه طلقا، المعارف جمة، الجود رحبا، المحل نبيها) جملتان في الشطر الأول وجملتان في الشطر الثاني، كلها جمل اسمية متساوية تدل على ثبات صفات الممدوح.

3-المعنى واستقطاب الثنائيات

إن المعاني النصية التي يرصفها المبدع داخل إبداعه الفني، إنّما هي عبارة عن حلقات مترابطة، وتوترات للمعنى تستدعي نوعا من الربط، لتشكل فيما بعد البعد القيمي لتلك النصوص والإبداعات، ولعلّ ما يسند كلامنا ما ذهب إليه الباحث فوزي عيسى أنّ (أي نص أدبي يرتكز في بنائه على مجموعة من العلاقات الدلالية تتجلى بين متواليات، وتتلاحم في بناء منطقي محكم، سواء أكان ذلك على مستوى البنية السطحية

[1] ابن الخطيب: الديوان، ص 147.

أم البنية العميقة)[1]، ومن هنا فالنص وعاء يصهر فيه المبدع ركاما من الأدوات والتجارب التي تضمن بطريقة أو بأخرى وصول الرسالة للمتلقي.

إن الثنائيات بمختلف تمظهراتها هي تعبير عن الحياة وأسلوب تعامل وتفكير، كما أنها تعبر عن ناموس فلسفي وفطري في الحياة التي تجمع بين المؤتلف والمختلف وغيرهما من أساسيات الوجود الكوني، وقد نبّه الجاحظ (ت 255 هـ) على تعالق الوجود بهذه الصفة فقال: (وأنَّ مكوِّنات الوجود تقوم بأمور ثلاثة: منسجم ومتغاير ومتضادّ، وتعود هذه المستويات الثلاثة إلى ثنائية الثابت والمتحوِّل... تلك الأنحاء الثلاثة كلُّها في جامدٍ ونامٍ)[2]، فالثنائيات إذن مكون تفرضه طبيعة الخلق وناموس الوجود، ولابد لهذه العلاقة أن تجد سبيلا لإبداع الشعراء، من أجل توظيفها توظيفا يخدم المعنى من جهة، ويوطن الإبداع من جهة أخرى.

أ-في الثنائيات الضدية:

تلعب الثنائيات الضدية دورا كبيرا في بناء المعنى، وهذه الثنائيات الضدية قد يقوم الشاعر من خلالها بـ (التعبير عن موقفه النفسي والإيديولوجي والتاريخي والفكري لانتقاد وضع ما، موجود في العالم فتكون معالجته على مستوى الفن من خلال إدراكه وتجربته، يتوجه ذلك في بناء القصيدة بناء واعيا وعميقا يساعد في إثراء شعرية النص وإحداث أثر في المتلقي) [3]، لذلك نجد ابن الخطيب يستلهم هذه العلاقة في شعره.

---

[1] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية/ الاسكندرية- مصر، دط، 2006، ص8.

[2] ينظر الجاحظ. الحيوان. - 1: 26. - نقلاً عن: غيثاء قادرة. الثنائيات الضدِّيَّة وأبعادها في نصوصٍ من المعلَّقات. - مجلَّة دراسات في اللغة العربية وآدابها. - ع 10، 2012م. - ص 25 - 46.

[3] سهيلة بن عمر، الثنائيات المكانية عند شعراء الرابطة القلمية، مجلة مقاليد، العدد السابع ديسمبر، 2014، ورقلة، ص03.

سنحاول من خلال بعض النماذج الشعرية أن نتبين دلالة توظيف الثنائيات الضدية من خلال ثلاث ثنائيات أساسية في الحياة هي (الحياة- الموت) (الجسد الروح) (الحلو-المر).

أ-1-الموت/الحياة – الحياة /الموت.

يقول ابن الخطيب في قصيدة من الكامل مهنئا السلطان أبا عبد الله بن نصر:

وَأَتَاحَ أَنْدَلُساً بِحَدِّ حُسَامِهِ قَسْراً فَأَحْيَا الأَرْضَ بَعْدَ مَمَاتِهَا[1]

إن المتمعن لهذا البيت يجد بأن الشاعر قد جمع ثنائية ضدية بين(الحياة- الموت) وكذلك دأب السلطان أن يرسي الأمن الذي هو مدعاة الحياة والهناء وإرساء السلم في الأرض، فإن حلّ السلم والأمن حلّت الحياة وانقشع الموت والخوف والفناء، إن ثنائية الحياة والموت تبدي مدى قيمة الشيء في أن يكون أو لا يكون، ولأجل ذلك وفهمه فهما دقيقا نضرب مثلا ولله المثل الأعلى، قصة العبد الذي مرّ على القرية الخاوية، وتساءل متعجبا كان أو منكرا عن كيفية الإحياء، وضعه الله مباشرة في مفهوم ثنائية (الموت-الحياة) ليفهم ويعتبر ويتأكد ويقر ما لم يفهمه، يقول الله تعالى في هذا الشأن:(أو كالذي مَرَّ عَلى قَرْيَةٍ وهِي خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُحْيِي هَذِهِ اللهُ بَعْدَ مَوْتِهَا، فَأَمَاتَهُ اللهُ مائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ، قَالَ كَمْ لَبِثْتَ، قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ، قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مائَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّه، وانْظُرْ إِلَى حِمَارِكَ ولِنَجْعَلَكَ آيَةً للنَّاسِ، وانْظُرْ إِلَى العِظَامِ كَيْفَ نُنْشِرُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا، فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِير) البقرة 259. إذن كانت الثنائية (الموت- الحياة) فارقة في حياة

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 171.

العبد، فالجمع بين الشيء ونقيضه (يوفر لنا إمكانية المقارنة بين الشيء ونقيضه، ويساعدنا على الاستنتاج وبناء تصور معرفي عن الأشياء)[1].

تقدم هذه الثنائية مفارقة مفصلية، فتدخل السلطان بحد سيفه كان من أجل إرساء الحياة، وبث أواصر البعث في البلدان الإسلامية بعدما بغى عليها الكفار، شأنه في ذلك الدفاع ودحر الخراب والظلم.

وفي معنى مغاير تماما لدلالة هذه الثنائية الضدية، يقول الشاعر لسان الدين بن الخطيب:

وجَاهَدْتَ أحْزَابَ الضَّلالَـةِ جَاهِدًا فَلَمْ يُغْنِهِمْ مِنْ حَدِّ سَيْفِكَ مَا كَادُوا

ولاذُوا إلى السِّلْمِ اسْتِلامًا ورَهْبَةً وقَدْ شَـارَفُوا وِرْدَ المَنِيَّةِ أَوْ كَادُوا[2]

في الثنائية السابقة انطلق الشاعر من حالة الفناء والموت التي جرها الكفار إلى بلاد المسلمين، لخلق الذعر واللا أمن صوب إحلال الحياة والحرية وبسط السلم، لكن الثنائية الثانية خالف فيها الشاعر هذا النهج، فعزّ الدولة وقوة المسلمين عندما ينافح السلطان بالجيوش من أجل فتح البلدان ودحر ظلم الكفار، فكانت الانطلاقة من الحياة والمنعة والقوة صوب إفشاء الرهبة في قلوب الكفار، وتشتيت صفوفهم وتفريق كلمتهم ووهن عزيمتهم فما أصابهم أنهم (شارفوا ورد المنية أو كادوا).

لقد عمل المعنى داخل القصيدة وفق دينامية منطقية، أحيانا يكون السلطان فيها الحياة والسلم والأمان للمسلمين، فهو حاميهم وولي أمورهم، وأحيانا أخرى يكون الموت المقدر على الكفار، لما يحيكونه في الظلمات من أجل إضعاف المسلمين أو حتى

[1] بغداد عبد الرحمن، الثنائيات الضدية في قصيدة نهج البردة، مجلة الآداب واللغات، العدد 14، نوفمبر 2008، تلمسان، ص166.

[2] ابن الخطيب، الديوان، ص272.

الغدر بهم وتشريدهم، ومن ثم تصفيتهم كما كان دائما ذلك ديدنهم وعادتهم، وتكون هذه الثنائية انعكاسا صريحا لقوله تعالى: (أَشِدَّاءُ عَلَى الكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ) الفتح 29.

أ-2-حياة الموت/ موت الحياة.

إن المتأمل في الحياة يفهم يقينا بأن الحياة الحقيقية تبدأ بعد مفارقة الحياة، الحياة الباقية، يرى ابن الخطيب في نظرة وجودية لهذه الحياة ناظما قصيدة من الكامل يقول فيها:

خُذْ منْ حَياتِكَ للمَماتِ الآتِي وبَدارِ ما دامَ الزَّمَانُ مُواتِي

لا تَغْتَرِرْ فهُوَ السّرَابُ بقِيعَةٍ قدْ خودِعَ الماضِي بهِ والآتـي[1]

إن الحياة الدنيا ليست إلا محطة عبور، لا استقرار فيها كما قال المولى عز وجل: (يَا قَوْم إنَّمَا هَذِهِ الحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ، وإنَّ الآخِرَةَ هِيَ دَارُ القَرَار) غافر 39. هنا تصبح الحياة لا شيء لا قيمة لا فضل لا قرار، بالمفهوم الحقيقي لمغزى وجود ابن آدم هي شيء فاقد للقيمة.

إنّ مفارقة (الحياة والموت) في قصيدة ابن الخطيب هي أنّ كل من الحياة والموت يأخذ دور الآخر عندما يرى بعدمية الحياة، فتصبح فاقدة لما يتأمل الناس منها، إذْ هم يعمرونها، يحبون ويعادون لأجلها، وربما يبيدون بعضهم بعضا رجاء البقاء فيها، وتتأسس علاقاتهم ومصالحهم ببعضهم في سبيلها، فالعمل الوحيد الذي ينبغي للناس أن يفكروا فيه هو العمل لما بعد الموت. بالمقابل ما بعد الموت حياة أبدية، هي حياة باقية أبدا، تكون حياةً إن كانت عاقبة الانسان حسنة قد أصلح حاله بربه، وأقام نفسه في الحياة الدنيا مقام المسافر أو عابر السبيل.

[1] ابن الخطيب، المصدر السابق، ص 187.

أ-3-الجسد والروح:

إن ثنائية الجسد والروح من أهم الثنائيات التي وظفها الشعراء في قصائدهم، لما تختزله من حقيقة الانسان، وربّما كانت القيمة الكبرى عندهم للروح، وليس معنى هذا أن الجسد غير مهم، لكن يأخذ قيمته بالروح فهي قابعة فيه وتسكنه، تعطيه الحركة والحيوية والنشاط، يصحّ بصحتها ويسقم بسقمها، وقد أورد ابن الخطيب في قصيدة من الخفيف يعتبر بما حل بمدينة مراكش من خراب وتقهقر:

كَمْ مَعانٍ غابَتْ بتِلْكَ المَغَانِي وجَمالٍ أخْفاهُ ذاكَ الضريحُ

ساكِنُ الدّارِ رُوحُها كيفَ يَبْقى جَسَدٌ بعْدَما تولّى الرّوحُ [1]

إن خراب ماضي الشاعر بعد خروجه فارّا من غرناطة (المكان – الجسد) لاقاه خراب آخر في المعاذ الذي أراد الشاعر التعوذ به مراكش (المكان الجسد) فَقَدْ فَقَدً المكان ما حواه من ألفة ومرح ومعاني الأمن والطمأنينة، فالجسد المجازي الذي عبّر عنه المكان أصبح موحشا، ولا يأوي المستنصر بل يجعله غريبا غربة ثانية بعد غربة الوطن، ويضرب الشاعر مثالا يجسد فيه هذا المعنى، فالجسد الذي فارقته روحه أنّى له أن يحيا، عندما تغادر الروح الجسد يسكن، ثم ينتفخ بعدها يتحلل ثم يصبح لا شيء، نسيا منسيا.

عندما تقام مفارقة بين ثنائية الجسد والروح تصبح المعاني على المحك، بين الوجود والعدم، وبين الحضور والغياب، وبين الظاهر والباطن، لتتبين بعد ذلك قيمة الوجود الإنساني، وقد لفت الإمام الشافعي لهذا الامر في ديوانه من الطويل قائلا:

عَلَيَّ ثِيابٌ لَو تُباعُ جَميعُها بِفَلسٍ لَكانَ الفَلسُ مِنهُنَّ أَكثَرا

[1] ابن الخطيب، المصدر السابق، ص 236.

فيهِنَّ نَفسٌ لَو تُقاسُ بِبَعضِها نُفوسُ الوَرى كانَت أَجَلَّ وَأَكبَرا [1]

إذن تيهان وغربة وفقد، أمل غير موجود، ومكان غريب يترجم الوحشة واللاوجود، كل هذه المعاني كانت ثنائية الجسد والروح كفيلة بإنتاج معانٍ غير متناهية حولها، عندما كان هناك رأب بين طرفيها.

أ-4-الحلو والمر:

إن أغلب ما يدور ويجري للإنسان إنما هو داخل دائرة الثنائية الضدية(الحلو-المر) أوقات يطيب العيش فيها، فتزهر النفس بسببها ويغتبط كل ما حولها، وأوقات تمر ثقيلة على النفس، يتجرع فيها الانسان مرارة الوجود، فلا ينعم بعيش ولا يهنأ بحياة.

وظف ابن الخطيب ثنائية (الحلو - المر) في قصيدة من الطويل أنشدها للسلطان أبي سالم المريني قائلا:

وإنْ تَخُنِ الأيامُ لمْ تَخُنِ النُّهى وإنْ يخْذُلِ الأقْوامُ لمْ يخْذُلِ الصّبْرُ

وإن عرَكَتْ منّي الخُطوبُ مجَرِّباً نِقاباً تَساوَى عنْدَهُ الحُلْوُ والمُرُّ

فقد عجَمَتْ عوداً صَليباً على الرّدى وعزْماً كَما تمْضي المهنّدَةُ البُتْرُ [2]

عندما وظّف ابن الخطيب الثنائية (الحلو- المر) إنما وظفها في وقت حاسم، وفي لحظة انكسار داخلي، كل ما فيه يوحي بالانهزام أمام الظرف الذي لحقه في بلاد المغرب هاربا من غرناطة، يستجدي ويستجير بالسلطان المريني أبي سالم، لكن المفارقة في توظيف هذه الثنائية أن ابن الخطيب قد جعل من نفسه نفسا عظيمة لا تتأثر بتقلبات الزمان، ولا يحفر فيها غدر بَنِيه، ولا توالي المحن والخطوب، تساوى عنده

[1] محمد بن إدريس الشافعي، الديوان، شرح وضبط عمر فاروق الطّبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت –لبنان، دط، دت، ص 70.
[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 415.

الشيء وضده، فهو مثل السيف البتار ابن القصر، نفسه شريفة ومتوثبة، وعزم يهد الجبال وهو القائل في نفسه في الرسالة الوادعية للغني بالله: (فإنّما كان ابن الخطيب بوطنكم سحابة رحمة نزلت، ثم أقشعت، وتركت الأزاهر تفوح، والمحاسن تلوح، ومثاله معكم مثال المرضعة أرضعت السياسة، والتدبير الميمون... ومن ظن غير هذا فقد ظلمني وظلمكم)[1] .

لقد حاول ابن الخطيب أن يجعل من الثنائية (الحلو–المر) شيئا واحدا كما قال الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي:

عَرَفْنَا الدَّهْرَ فِي حَالِيْهِ حَتَّى تَعَوَّدْنَاهُمَا شَدّا وَلِينَا

فَمَا رَدَّ الرِّثَاءُ لَنَا قَتِيلاً وَلا فَكَّ الرَّجَاءُ لَنَا سَجِينا[2]

فرغم ما آلت إليه حال ابن الخطيب إلا أن عزمه لم ينكسر، ونفسه المتوثبة لم تنثني أو تتراجع، فالصبر قوسه والعقل خبرته وتمرسه، والتجربة لياقته في التعامل مع الزمن، وربما السبب وراء كل هذه العزة والثبات إنما ليغطي ما انكشفت عليه حاله بعدما كان مكينا، فإقراره بضعفه وقلة حيلته يعني نهايته المؤكدة .

إذن ما قدمته تجربة الحلو والمر هو الثبات عندما يتساوى عند المرء الشيء وضده، فلا شيء بعدها يرخي من عزيمته ولا يثلم من كبريائه، علمته السياسة وبحارها المتقلبة أن لا شيء يبقى على حاله دائما، فأسس نفسه ووطّنها على ذلك.

مما سبق ذكره حول الثنائيات الضدية نجد بأن الشاعر قد تعامل معها تعاملا وظيفيا، يخدم المعنى بشكل خاص، حيث شكلت تلك الثنائيات حلقات فارقة في حياته،

[1] عبد الرحمن بن خلدون، التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، القاهرة، 1979م، ص 162-163.
[2] تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، دط، دت، ص 129.

والمتتبع لها يجدها تتعلق بالفترة التي قضاها ببلاد المغرب فارّا من أمراء غرناطة، بعد أن مات سنده الحجاج بن يوسف النصري، ومن جهة أخرى هذه الثنائيات الثلاثة لها علاقة كبيرة فيما بينها، فبعده عن أهله ووطنه جعله جسدا بلا روح، ونغّص عنه العيش حتى تساوى عنده الحلو والمر، وحياة كهذه يعيشها في بلاد الغربة إنما جعلته كالميت وهو حي، ومما نضيء به حكمنا ما قاله أبو العتاهية من الطويل:

إلى اللهِ فِيمَا نَالَنَا نَرفَعُ الشَّكْوَى فَفي يَدِهِ كَشفُ الضَرورَةِ وَالبَلْوَى

خَرَجْنَا مِنَ الدُنيا وَنَحنُ مِنَ اَهلِها فَلَسْنَا مِنَ الأَحْيَاءِ فِيهَا وَلا المَوْتَى[1]

ب-الثنائيات التلازمية:

إن الكلام تربطه فيما بينه علاقات عديدة، وقد تترابط الكلمات فيما بينها عن طريق التلازم، بحيث يكون ذكر كلمة يستدعي ويستلزم منها ذكر كلمة أخرى، فـ الصلاة تقتضي الزكاة، و أهلا تقتضي سهلا وهكذا. إن ثنائية تلازمية في القصيدة الشعرية من شأنها أن(تستحيل إلى مكون شعري تتمحور حوله تجربة النص)[2] لنقل فعل أو مشهد أو صورة تختبئ وراءها معاني قصد التأثير في المتلقي، هذا المتلقي الذي يقيم توازنات وتوترات المعنى وفق علاقات كثيرة، وسنحاول أخذ ثنائيات متنوعة من شعر ابن الخطيب، وتأويل المعنى القابع وراء توظيف الثنائية.

ب-1-الحسب والنسب:

[1] أبو العتاهية، الديوان، تقديم كرم البستاني، ص29.
[2] الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2002، ص28.

إن لِسمعة الانسان بين الناس والنسب الأصيل له يعطيه مكانة في المجتمع، فلكل شجرة جذور تستمد منها القوة والحياة، لذا عمد ابن الخطيب إلى توظيف هذه الثنائية في قصيدة من الكامل يهنئ فيها الوزير أبا بكر بن غازي على تولي الوزارة قائلا:

يَا نُجْعَــةَ الْـــــوُزَرَاءِ وَالنُّـــوَّابِ وَالْمَلْهَمُ الْمَهدِيُّ لِكُـــلِّ صَــوَابِ

وَابْــنَ الْمَجَادَةِ وَالسِّيَــادَةِ وَالتُّقَــى وَالْفَضْـــلِ وَالأَنْسَــابِ وَالأَحْسَابِ

وَمَــنِ الَّذِي أَيَّـــامُهُ مَذْكُـــورَةٌ وَسُعُــودُهُ مَوْصُـــولَةُ الأَسْبَابِ

مَنْصُورَ دَوْلَةِ آلِ عَبْدِ الْحَقِّ ذَا الْ أَثَـــرِ الْغَرِيبِ لُبَـابَ كُلِّ لُبَابِ

سَيْفُ السَّعِيدِ وَكَافِلَ الأَمْــرِ الَّذِي قَدْ نَــابَ عَنْ مَوْلاَهُ خَيْرَ مَنَــابِ

أَنْتَ الْوَزِيـــرُ ابْنُ الْوَزِيرِ حَقِيقَـةً إِرْثٌ أَصِيـلُ الْحَقِّ فِي الأَحْقَابِ

وَأَبُــوكَ مَوْقِفُــهُ أَنَـــا شَاهَدْتُــهُ فَسَــلِ الْمُحِـقَّ فَلَيْسَ كَالْمُرْتَـابِ[1]

لقد ارتبط ابن الخطيب بقصور غرناطة، وغيرها فقد كان جزء كبير من حياته قد نذره للسلاطين والأمراء، وقد شهد الكثير من التشريفات والولايات وتقليد الرتب، وتقلد منصب عال في الدولة يقتضي حسن السيرة والمعدن الأصيل، ولا أدلّ على ذلك من ذكر الحسب والنسب.

ابن الخطيب شاعر بارع في التعامل مع هذه الثنائية، فقد ربطها بموجباتها التي تستأهلها، فما يستلزم النسب وظف له (أنت الوزير بن الوزير حقيقة، إرث أصيل، أبوك موقفه أنا شاهدته)، كلها معالم النسب الشريف والمعدن الأصيل، أمّا الحسب فقد جرّ له ما يلازمه من الخصال والشمائل الشريفة، فوظف له (نجعة الوزراء، الملهم

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 163 -164..

المهدي لكل صواب، ابن المجادة والسيادة والتقى والفضل، منصور دولة، لباب كل لباب، سيف السعيد كافل الأمر، خير مناب).

ب-2-الأهل والوطن:

إن الانسان ابن بيئته ووطنه، ينعم ويقوى ويضعف في الوقت نفسه بالأهل والأسرة وذويه، ولأن ابن الخطيب قد نال منه ما نال من الغربة التي فرضت عليه بعد أن هرب إلى المغرب، فإن ثنائية تلازمية تتمثل في (الأهل والوطن) تعد من أوثق الثنائيات التي تستدعي البوح والبت فيها، فقد بقي مشدودا للأندلس مسقط رأسه، لذا يكون من المناسب الخوض في أمور الأهل والوطن، يقول في قصيدة من البسيط يشكو الغربة والشوق إلى الوطن:

أيَّامُ قُرْبِكَ عِنْدي مَا لَهَـــا ثَمَــنُ لَكِنَّنِي صَدَّنِي عَنْ قُرْبِكَ الزَّمَنُ

حَطَطْتُ بَعْدَكَ يَا أَهْلِي وَيَا وَطَنِي رَحْلَ الْغَرِيبِ فَلاَ أَهْلٌ وَلاَ وَطَنُ[1]

لقد شكلت الثنائية (الوطن والأهل) مفارقة فاصلة حساسة وأليمة بالنسبة للشاعر ابن الخطيب، فهو بعيد عن وطنه وأهله وخلانه الذين ألفهم وتربى معهم، فصار كل شيء غريبا وكئيبا ولازما للوحدة، ليست الغربة المكانية من يؤثر على المرء بل الغربة النفسية، فبالرغم من أنّه معزز المكانة عند بني مرين، إلا أنّ الإحساس الداخلي يخنقه، ويجعله غريبا هناك، فكما قال هو (فلا أهل ولا وطن)

لقد جسدت ثنائية (الأهل والوطن) متلازمة الفقد المر لابن الخطيب، فاجتلبت المعاني التي توحي بضعف شوكته وهوانه من مثل العبارات (صدّني، رحل، الغريب، لا أهل، لا وطن) وأصبحت متلازمة الوطن والأهل تشكل مبعثا لمتلازمة المكان (

[1] ابن الخطيب، المصدر السابق، ص 621.

هنا–هناك) ومتلازمة (الأنا الموجود في الأندلس– والآخر الموجود في المغرب) وثنائية (الوجود– الأندلس، الغياب أو العدم– المغرب).

إنّ ثنائية الوطن والأهل هي من أثقل الثنائيات التي يتعرض الشاعر لفقدهما، وقد كان شاعر طيء حبيب بن أوس (أبو تمام) قد قال فيهما معنى بليغا جدا، معنى يبين مرارة الفقد والحنين وإن كان موضوعه فقد الحبيبة، إلا أن الوطن والأهل أيضا أحبّاء، فقال من الكامل:

البَينُ جَرَّعَنـــي نَقيـعَ الحَنظَـلِ وَالبَينُ أَثكَلَني وَإِن لَـــم أُثكَـلِ

كَم مَنزِلٍ في الأَرضِ يَألَفُهُ الفَتى وَحَنينُـــهُ أَبَداً لِـــأَوَّلِ مَنـزِلِ[1]

ب–3–العلم والأدب:

لقد نال ابن الخطيب مكانة مرموقة في دولة بني الأحمر، فهو وزيرها المشهور بذي الوزارتين (السيف والقلم) وذي العمرين (عمر للسياسة وشؤون البلاط، وعمر آخر للتأليف في صنوف العلم والمعرفة)، إذن العلم والأدب عملة ثمينة عند لسان الدين، ونجده قد وظف هذه الثنائية في مقام حفظ جزء من القرآن لقصيدة من البسيط:

فَكَانَ أَوَّلُ مَا قَدَّمْتُ فِي صِغَـــرِي مِنْ بَعْدِ مَا قَدْ جَمَعْتُ الْفَضْلَ وَالأَدَبَا

أَنِّـــي جَعَلْتُ كِتَـــابَ اللهِ معتمـداً لا تَعْرِفُ النَّفْسُ فِي تَحْصِيلِهِ تَعَبَـا

كأَنَّنـي كُلَّمـــا رَدَّدتُـــه بِفَمِـــي أَسْتَنْشِقُ الْمِسْكَ أَو اسْتَطْعِمُ الضَّرَبَا

حَتَّى ظَفِـرْتُ بِحَظٍّ مِنْـهُ أَحْكِمُـهُ حِفظاً فَيَسَّـــرَ مِنْـهُ اللهُ لِي أَرَبَـــا[2]

[1] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، 1414ه، 1994 م، ص 300.

[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 119.

يقر ابن الخطيب في قصيدته أنه قد نال شرفا ورفعة وبلغ الغاية التي يطلبها، فالقرآن الكريم علّمه العلم القويم والأدب الشريف، هاتان الخصلتان اللتان وصل بهما إلى مكانة مرموقة في الدولة هما بفضل العلم الواسع المستمد من القرآن، فمعرفة قصص الأولين ومآل الكافرين، وقضايا الدول وسبل بقائها أو اندثارها، إضافة إلى أحكام الشرع المتعلقة بها وبغيرها كانت له سندا يبني عليه نظرته وأحكامه، بالمقابل وجد في القرآن الكريم الأدب والأخلاق، وجزاء التحلي بالصفات الكريمة والجليلة كل هذا جعل منه طودا عظيما وجبلا راسيا في دولة بني الأحمر.

يكون العلم دون أخلاق وأدب بيت خرب لا نفع منه، كذلك الأدب دون علم أرض بوار وقاع صفصف، فإن كان العلم سفينة فالأخلاق هي الرُّبّان الموجه لها، ولا فائدة لأحدهما دون الآخر، لقد أعطت هذه الثنائية القيمة والمركز العالي لابن الخطيب، فبها حاز الفضل ونال المرتبة الرفيعة، وصدق الشاعر معروف الرصافي إذ قال في قصيدة من الرمل:

أَدَبُ العِلْـــمِ وعِلْـمُ الأَدَب شَرَفُ النَّفْسِ ونَفْسُ الشّرَف

بِهِمَا يَبْلُـغُ أَعْلَى الرُّتَـــب كُلُّ رَامٍ مِنْهُمَا فِي هَـــدَف [1]

وفي قصيدة من الكامل، يستسقي بعد أن أجدبت الأرض وامتنعت السماء في حضرة الشيخ أبي الحسن بن بطان قائلا:

ظَمِئَتْ إِلَى السُّقْيَا الأَبَـاطِحُ وَالرُّبَى حَتَّى دَعَوْنَا الْعَامَ عَاماً مُجْدِبَا

وَالْغَيْثُ مَسْدُولُ الْحِجَـابِ وَإِنَّمَـا عَلِـمَ الْغَمَـامُ قُدُومَكُمْ فَتَأَدَّبَـا[2]

[1] معروف الرصافي، الديوان، شرح وتصحيح، مصطفى السقّا، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، الطبعة الرابعة، 1373ه- 1953م، ص 65.

[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 162.

عندما رفع الله الذين أوتوا العلم درجات، رفع لهم ذكرهم ودعاءهم وأجاب سؤالهم وكفاهم همهم، فالعلم والأدب سببان لرحمة الله العبد وإجابة أمره، يتضرع المرء بما يعرفه من كرم الله ورحمته، ولكن ابن الخطيب ينسب سبب نزول المطر إلى الشيخ أبي الحسن بن بطان كونه من أولياء الله الذين تحل بركة الله بحلولهم، فالغمام لمّا علم قدوم الشيخ انسكب لمعرفته قدر الشيخ وتأدبا معه، إذن فالأدب والعلم كلاهما خير على العبد والمكان الذي يحل به، كذلك الثنائية التلازمية هنا قد وافقت المقصد عندما قرن الشاعر نزول المطر بعد الاستسقاء بالعلم والأدب .

ب-4-أهلا وسهلا:

إن موضوع التهنئة يعد من الموضوعات الحافلة عند لسان الدين بن الخطيب، فهو الوزير القائم على شؤون القصر، وهو وجه السلطان ويده اليمنى ولسانه الناطق به، لذا فلا يخفى على شاعر من مثله دبلوماسية التعامل مع الوفود وأصحاب النفوذ والجلالة، وآلة الامر في ذلك الترحيب وحسن الاستقبال، ولا أدل من الثنائية (أهلا وسهلا) على ذلك الأمر، يقول ابن الخطيب في قصيدة من الوافر:

لقدْ كبَحَ المَشيبُ جُموحَ عَزْمي بعَضّ لِجامِ مَطيّتِهِ المُحَلّى

فَيا عهْدَ الصِّبا سِرْ في أمانٍ ويا وِرْدَ الرّدَى أهْاً وسَهْلا [1]

إن مقام الترحاب يقتضي جو الفرح والسعادة والغبطة بالوافد، فيقدم له المُضيف كل فروض البشاشة والاستقبال، لكن ابن الخطيب وفي مرحلة حساسة من العمر، وبعد أن كبر وغطاه فائض الزبد من الشيب، يقدم الترحيب بالوافد من عمره بـ (أهلا وسهلا)، في مفارقة عجيبة تتضح بالحكمة والرؤية الفلسفية التي تقتضي التسليم والخضوع لأمر

[1] المصدر نفسه، ص 771.

الله، تسليم ملؤه الرضا والقبول، وتسليم أساسه معرفة الحقيقة التي تنتظر ابن آدم، والنهاية التي يسبقها نذير الانسان من الشيب والهرم.

إن هذا الاستقبال ينم عن روح متشبعة بالإيمان الصادق، والنفس التقية التي أعدت للقاء ربها، وربّما نشير في هذا السياق لما قاله أبو العتاهية في الشباب بقصيدة من الوافر:

مَضى عَنّي الشَبابُ بِغَيرِ وُدّي فَعِندَ اللَـهِ أَحتَسِبُ الشَبَابَـا[1]

فابن الخطيب يعترف بملء فيه (يا ورد الردى أهلا وسهلا)، وربّما كان الترحيب بالوافد من الانسان ترحيبا فوقيا والنفس تضمر له البغض والكره والتثاقل، فمهما كان الزائر قد تثقل النفس عن وصاله بالترحيب والود، لكن انتظار الانسان ما يخشاه بالترحيب به إنما ينم عن صدق ذلك الاستقبال، يكون فيها الانسان في لحظة حقيقة وإدراك صادق .

لقد لعبت ثنائية الترحيب دورا مفصليا في المعنى الذي ذكرها ابن الخطيب فيه، إذْ قدّمت معنى جديدا يضاف إلى مواقف الترحاب بالإنسان لقيمته أو مكانته أو قربه من المُضيف له، لكن الترحيب بما ينتظر الإنسان من الموت أو لما بعد الموت فهذا معنى رفيع، ولا يصدر إلا عن أصحاب النظر البعيد والنفس الهادئة والرزينة التي تقيس الحياة بمنظار الآخرة.

ب-5-عيد سعيد:

[1] أبو العتاهية، الديوان، تقديم كرم البستاني، ص 34.

ربما لا نخرج عن إطار الترحيب والتهنئة، لكن هذه المرة مع موسم من أعظم مواسم الطاعة والدين، إنه يوم العيد، يقول ابن الخطيب في قصيدة من الطويل يهنئ فيها السلطان الحجاج بن نصر بعيد الأضحى المبارك يقول فيها:

هَنِيئًا لَكَ العِيدُ السَّعِيـــدُ فَإِنَّـــهُ أَتَاكَ بِبُشْرَى الفَتْحِ قَبْلَ اتِّصَالِهِ

طَوَى البُعْدَ عَنْ شَوْقٍ وَحَثَّ رِكَابَهُ وأَوْشَكَ فِـي مَغْنَاكَ حَطَّ رِحَالِهِ

ولَوْلَا اخْتِصَاصُ الشَّرْعِ يَوْمًا بِعَيْنِـهِ وأَنَّا نُوَفِّي الأَمْرَ حَقَّ احْتِفَالِهِ

لَمَا امْتَازَ يَوْمُ العِيدِ مِنْ يَوْمِ غَيْـرِهِ فَذِكْرُكَ عِيدٌ كُلُّهُ فِي احْتِفَالِهِ [1]

لكل مناسبة نمط تحية وتهنئة، فمرة أهلا وسهلا، ومرة عيد سعيد، ولعل التهنئة الثانية مرتبطة بالمواسم المقدسة، مواسم الطاعات ونقصد بها الأعياد على وجه الخصوص، لذا فهذه الثنائية أقرب إلى مثل هذه المواطن، ولكن ابن الخطيب يجعل من توظيفها لطيفا عندما يعكس مفهوم التهنئة، فسبب التعايد هو يوم مخصوص من أيام شهور السنة الهجرية، ولولا أنّ الله قد خصه بذلك لكان يوما عاديا مثل باقي الأيام، فذكر السلطان الحجاج بن يوسف قائم دائما بما عوّد به الأمة الإسلامية من انتصارات وفتوحات دورية عزّا يعز به الله الإسلام والمسلمين.

لقد حاول ابن الخطيب من خلال هذه التهنئة أن يتبع سبيل الشعراء مِن قبله في التهنئة بالعيد، فقد سبقه إلى هذا المعنى المتنبي[2] في تهنئة سيف الدولة الحمداني، وتكمن قيمة التهنئة في أنّ العيد يصبح يقبل التهنئة بمقدم السلطان، هنا حيث تنقلب الأدوار والأماكن، تبرز قيمة الممدوح بفضل هذه الثنائية من خلال البيت الثاني من

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص485-486.

[2] هنيئا لك العيد الذي أنت عيده... وعيد لمن سمّى وضحّى وعيدا، ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص 405.

أبيات ابن الخطيب، فالعيد قد حط رحاله عند السلطان الحجاج بعد شوق وسفر بعيد، وأنّ السلطان إنما ذِكْره لوحده هو عيد بحد ذاته، فلا حاجة للعيد سوى أنّه شعيرة مخصوصة بيوم محدد، وإلا فباقي الأيام تعد عيدا بذكر أبي الحجاج بن يوسف.

لقد لعبت الثنائيات سواءً أكانت ضدية أم تلازمية دورا كبيرا في إنتاج المعنى، بجعله يتميز بديناميكية في المرور بين ما تقتضيه، وبين الظروف المختلفة التي وظفت من أجلها، ومثال ذلك ثنائية (الموت– الحياة)، كما أنها شيدت جسورا لامتداد المعاني وما وصلت إليه خلال القارئ الضمني الذي توخاه عبر هذه الثنائيات.

المبحث الثالث: الرمز واتساع الدلالة.

لقد بلغ الشعر في بلاد الأندلس شأوا عظيما، فما وصلت إليه الحركة الفكرية والعلمية والأدبية، إضافة إلى طبيعة الأندلس الساحرة جعل منها الشاعر نايا يعزف أعذب اللحون، ويرتل أجمل الكلمات، لذلك كان للرمز حضور بارز في أشعارهم، فيأخذ الشاعر على عاتقه ما اكتسبه من خبرات(للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية وما يختبئ من ورائها من أسرار، ثم يوظف الطاقة الإيحائية المتولدة من التقاء الأشياء)[1] فيبطن بها القصائد كي يفعمها بفيض المعاني التي ربما تعجز العبارات عن إيصالها.

والرمز هنا يكون أداة فنية راقية في الدلالة إذ (يعتمد الشاعر فيه الإيماء والتلميح بدلا من اللجوء إلى المباشرة والتصريح)[2]. فيكون بهذا المعنى قناعا يلوذ به الشاعر لأسباب عديدة خوفا وهربا مما قد يسوؤه إن صرح بالمعنى، أو إضفاءً لجمالية المعنى الخفي الذي يحمله ذلك الرمز، أو الطاقات والمعاني المتدفقة عبر كلمة حيوية، وربما لاعتبارات أخرى سنكشف عنها أثناء تناولنا إياه بعد قليل.

سنحاول انتخاب نوعين من الرموز، الرمز السياسي والرمز الطبيعي كونهما ارتبطا ارتباطا وثيقا بابن الخطيب، فقد شكلا محورا أساسيا في حياته كمعالم السلطة والسياسة، أو ما كان مهدا لوجوده ونشأته ونقصد بذلك بلده ومسقط رأسه الأندلس.

أ- **الرمز السياسي:** لقد ابتدأنا بالرمز السياسي لأن حضوره كان قويا في قصائد ابن الخطيب، ذلك أن الشاعر له صلة وثيقة بالبلاط الغرناطي، فهو وكما ذكرنا

[1] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، دط، دت، ص 167.

[2] علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، ط1، 2001، ص 146.

سابقا يلقب بـ (ذي الوزارتين)، وشاعرنا وهب عمرا ونذر جهدا خدمة لسياسة بني نصر، ولعل أهم رمز سياسي نوردها هنا هو الرمز(أبو الحجاج يوسف) الذي يرجع على السلطان أبي الحجاج يوسف النصري أهم سلاطين غرناطة وأقربهم لابن الخطيب.

يقول الشاعر ابن الخطيب في قصيدة من الكامل يهنئ السلطان بفتح " كركبول" ثغر من ثغور العدو الصليبي:

وَاهْنَأْ أَبَا الحَجَّاجِ بِالْفَتْحِ الَّذِي يُهْدِي إِلَيْكَ مِنَ الفُتُوحِ ضُرُوبَا[1]

تأتي قبل لقب أبي الحجاج يوسف معاني كثيرة ترتبط برمزية هذا السلطان الغرناطي، معاني متنوعة تتكثف لتصنع منه أعظم الشخصيات التي تجمع المختلفات(القسوة والرحمة) والمؤتلفات (السلام والتواضع) إلى غير ذلك من المعاني التي سنوردها ممثلة في الأبيات الآتية:

بُشْــرَى يَقُومُ لَهَا الزَّمَانُ خَطِيباً وَتَأَرَّجُ الآفَــاقُ مِنْهَــا طِيبَــا

هَــذَا طُلوعُ فُتُوحِكَ الغُرِّ الَّتِــي مَــا كَانَ طَالِعُ سَعْدِهَا لِيَغِيبَا

أَظْهَرْتَ دِينَ اللهِ فِي ثَغْرِ العِدَى وَقَهَــرْتَ تِمْثَالاً بِــهِ وَصَلِيْبَا

وَذَعَرْتَ بِالْجَيْشِ اللُّهَامِ بِلاَدَهَـا ملء الفضا ملأ القلوب وجيبا

حَتَّى إِذا اسْتَشْرَى وَأَعْضَلَ دَاؤُهُ شَكَتِ الثُّغُورُ بِهِ فكُنْتَ طَبِيبَــا

لِلَّهِ يَــوْمُ الفَتْحِ مِنْــهُ فَإِنَّــهُ يَوْمٌ عَلَى الكُفَّارِ كَانَ عَصِيبَا

فَتْحٌ تَفَتَّحَتِ المُنَى عَنْ زَهْــرِهِ وَافْتَــرَّ الدَّهْـرُ عَنْـهُ شَنِيبَــا

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 104.

حَفَّتْ بِهِ رَايَاتُكَ الحُمْــرُ الَّتِي قَــادَتْ إِلَيْـهِ قَبَائِلاً وَشُعُوبَـــا

وَإِذَا امْرُؤٌ أَلْقَى إِلَيْكَ قِيَـــادَهُ وَرَجَاكَ أَدْرَكَ حِلْمَكَ المَوْهُوبَـا

وَتَرَكْتَ كُــلَّ مُثَقَّفٍ مُتَقَصِّـداً فِيهِـمْ وَكُــلَّ مُهَنَّدٍ مَخْضُــوبَا

أَلْبَسْتَ مَلْكَ الرُّوْمِ عَاراً بَاقِيـاً وَكَسَـوْتَ غَمّاً وَجْهَــهُ وَقُطُوبَا[1]

لقد كان السلطان أبا الحجاج يوسف حاملا للواء الجهاد ينافح الكفار، ويذود على حصون المسلمين بما أوتي من قوة القتال والبأس من جهة، وقوة الإيمان من جهة أخرى، فـ: مَهْما استَعَنْتَ اللهَ في الأمــر وحْدَهُ أتاكَ بهِ منْ كُلِّ أمرٍ نَجاحُهُ

فَما ضَلّ مَنْ كانَ الإلهُ دَلِيلُه وما ذَلّ مَنْ حُسنُ اليَقينِ سِلاحُـه[2]

فاجتمعت فيه معاني القوة والسلطة المنيعة التي يهابها الأعداء وتزري بنفوسهم أمامه، ويظهر هذا من خلال العبارات (أَلْقَى إِلَيْكَ قِيَادَهُ، أَدْرَكَ حِلْمَكَ المَوْهُوبَا، وَقَهَرْتَ تِمْثالاً بِهِ وَصَلِيْبَا، وَذَعَرْتَ بِالْجَيْشِ اللُّهَامِ بِلاَدَهَا، وَأَعْضَلَ دَاؤُهُ، يَوْمٌ عَلَى الكُفَّارِ كَانَ عَصِيبَا، رَايَاتُكَ الحُمْر).

إن مشهد العظمة والرهبة قد تجسدا نيشانا بشخصية السلطان كلما دقت طبول الحرب، وقد وقّع أبو الحجاج يوسف عليها في المعارك التي خاضها ضد الأعداء برّا وبحرا، وتلعب هذه الشخصية هنا الدور الذي لعبته شخصيات عظيمة عبر التاريخ من خلال فتوحات الخلفاء كأبي بكر وعمر وعلي رضي الله عنهم، أو ممن جاء بعدهم، فأبو الحجاج يمثل ذلك المجد الموصول عبر الأزمنة والحقب.

[1] ابن الخطيب، المصدر السابق، ص 104.
[2] ابن الخطيب، المصدر نفسه، ص 221.

ننتقل إلى دلالة أخرى ترتبط برمزية هذه الشخصية السياسية، وهي ارتباطه بالفتوحات، فابن الخطيب لا يُفوّت مشهد وصف الفتح المجيد، ويربطه كثيرا بالفرح والخير والأمل، وتدل على ذلك العبارات الآتية من القصيدة سابقة الذكر(هَذَا طُلوعُ فُتُوحِكَ الغُرِّ، فَتْحٌ تَفَتَّحَتِ المُنَى عَنْ زَهْرِهِ، وَافْتَرَّ الدَّهْرُ عَنْهُ شَنِيبَا، لِلَّهِ يَوْمُ الفَتْحِ). تُنبِئ هذه العبارات بمقدار الأمل والخير العميم الذي أضفاه فتح أبي الحجاج يوسف، لقد كان فضلا مبسوطا على أمته، وسلاما دائما كلما رفّت رايات الجهاد ضد الكفار.

إن الدلالة المتوارية خلف الفتح هي أنّ الفتح يتخذ وضعية الهجوم ووضعية المبادرة، وهي وضعية إيجابية تتكئ على منطق القوة والسيادة والمنعة والعز، فالكفار من يخشون ععى أنفسهم، وينتظرون اللحظة التي ينقض فيها عليهم جيش أبي الحجاج، بخلاف وضعية الدفاع عن الحصون التي تبين مقام الغفلة وعدم الاحتياط، لأجل هذا كان الفتح مشرقا كالشمس، تتفتّح بسببه الأمنيات، ويصبح الدهر باسما لأجل الأمن والسلام والبهجة التي ينشرها هذا السلطان، ويترك الأيام ظلاما دامسا وخسرانا مبينا وتعسا ملازما على الأعداء، إذ يشير أبو تمام في مقام مثل هذا مادحا المعتصم بالله في فتح عمورية قائلا:

أَبقَيتَ جَدَّ بَني الإِسلامِ في صَعَدٍ وَالمُشرِكينَ وَدارَ الشِركِ في صَبَبِ[1]

وفي جانب آخر من الجوانب الدلالية المرتبطة بهذا الرمز أنّ أبا الحجاج يوسف يمثل سنام الدولة وحامي الدين وأساس الإسلام في الدولة، فلولا السلطان القائم بشؤون أمور الجهاد والمرسي لدعائم الأمن والعدل بين أفراد أمته، لضاع الناس وفسد المجتمع، وتوارت أسباب قيام الدولة، لذلك ركز ابن الخطيب على هذا المعنى في أكثر من مكان وفي كثير من القصائد، فنجد في القصيدة آنفة الذّكر ما يوحي بذلك في قوله(أَظْهَرْتَ

[1] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ص 36.

دِينَ اللهِ، وَقَهَرْتَ تِمْثالاً بِهِ وَصَلِيْبَا)، إنها مهمّة السلاطين الحقيقية أن يكونوا خلفاء الله في الأرض، والشاعر بهذا المعنى يعطيه صورة الدين المطبق على الأرض، فأبو الحجاج بكل ما يحمله من قدرة السلطنة، فهو الدين والرحمة والسلام والعدل وناصر المظلومين، وولي المستضعفين وقاهر الأعداء الظالمين.

وفي قصيدة أخرى يمدح فيها السلطان أبا الحجاج قائلا:

اللهُ تَخَيَّـــرَ يُوسُــفَ مِـــــنْ غُــرَرِ الأَمْــلاكِ هُـدًى وتُقَى

كَهْــفٌ لَجَــأَ الإِسْلامُ لَــهُ فَعَفَـــا وحَمَـى وكَفَى وَوَقَى[1]

هذا الوصف الجميل الذي ألحقه الشاعر بالسلطان بأن جعله مختارا من عند الله، يقيم شرعه وحدوده، ويسهر على إمضائه بين الناس قد خوله بأن يكون هو الدين بين الناس، فمن رآه يكون قد رأى الدّين ماثلا في أبي الحجاج يوسف، ولكي تتوضح الصورة أكثر شبهه بالكهف الذي لجأ إليه الإسلام، ينافح عن ثغور المسلمين، ويسدّ مطامع الأعداء والمتربصين، صورة جميلة تتماس عن طريق الاقتباس مع قصة أهل الكهف الذين آووا إلى الكهف ليحتموا من كيد جنود الروم.

ويبرر ابن الخطاب في الشطر الأخير سبب هذا الوصف وتلك الخصلة التي ألحقها بالسلطان، فعندما تخيره الله من بين الأملاك، وكونه أصبح كهفا لجأ الإسلام له، قام بما ينبغي له من وظيفة أسندت إليه، فقد عفا عمّن يرى بأنه أهل للعفو، وحمى حياض الدولة وحدودها من شر الأعداء والكائدين، وكفى المسلمين الشر بأن كفاهم أمنا وسِلْمًا وعدالة، ووقاهم من شر مستطير وألبسهم لباس العافية.

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 688.

وربما تكون هذه الأبيات التي سنوردها شافية كافية لرمزية هذا السلطان الذي جمع من المعاني الكثيرة، أخلصها وأفضلها: يقول ابن الخطيب مادحا أبا الحجاج يوسف من الطويل:

بِكَ ارْتَــاحَ ديِـــــنُ اللهِ فِي عُنْفُوَانِـــهِ وَشيــدَ رُكْنٌ مِنْهُ وَاعْتَــزَّ جَانِبُ

وَفَاخَرَ بَعْضُ الأَرْضِ بَعْضاً فَأَصْبَحَتْ مَشَارِقُهَــا تُزْرِي عَلَيْهَا الْمَغَــارِبُ

لِـوَاؤُكَ مَنْصُـــورٌ وَحِـزْبُـــكَ ظَافِـــرٌ وَمُلْكُــكَ مَحْفُوظٌ وَحِزْبُكَ غَــالِبُ [1]

ألقيت الطمأنينة بدين الله فارتاح، وأصبحت ركنه المتين فاحتفلت بك الأرض مشارقا ومغاربا، فحزبك هو الغالب وملكك محفوظ بعدلك ومحفوظ بأمر الله، ولأجل ذلك كان لواءك هو المنصور دائما، وسنحاول توضيح هذا الرمز أكثر من خلال هذا المخطط البياني:

[1] ابن الخطيب، المصدر السابق، ص 120.

مخطط بياني يظهر المعاني الرمزية للسلطان أبي الحجاج يوسف

ب- الرمز الطبيعي: تُعدُّ الأندلس جنة الله في أرضه، تفوح بعبق الحضارة، وتتوشح بوشاح الجمال الأخّاذ في سحر طبيعتها وروعة مناظرها، وطيب أنسها، هذه البيئة انعكست على المجتمع حضارة وثقافة وعلما وإبداعا، فـ (محاسن الأندلس لا تُستوفى بعبارة، ومجاري فضلها لا يشق له غبار، وأنّى تُجارى وهي الحائزة قصب السبق)[1]، منها نهل ابن الخطيب معارفه واكتسب تجاربه، وروى قريحته بصنوف المشارب والعلوم والثقافات، فكان متعلقا بها أيّما تعلق، وكما تتداول أفواه الناس: الانسان ابن بيئته وزمانه، فأصبحت (الأندلس- غرناطة)

[1] أحمد بن محمد المقري، نفح الطيب من غصن لأندلس الرطيب، شرح وتحقيق مريم قاسم الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج1، ط1، 1995، ص127.

رمزا لدي ابن الخطيب، سنحاول أن نكشف بقدر ما نستطيع المعاني المتوارية خلف هذا الرمز الطبيعي.

يقول ابن الخطيب في قصيدة يمدح فيها أبا الحجاج يوسف يذكر فيها الأندلس:

طَــابَتْ بِوُجُــودِكَ أَنْدَلُسٌ حَسُنَتْ بِجِوَارِكَ مُرْتَفَقَــا

إنْ طافَ بها شيْطانُ عِدىً يبْغي بسَمائِكَ مُسْتَرَقــا

أو جــاسَ خِــلالَ منازِلها قذَفَتْهُ سُعودُكَ فاحْتَرَقــا[1]

إن المتمعّن جيدا في الأبيات يجد بأن الأندلس هنا ارتبطت بمعنى الأمان، ذلك الأمان الذي حققه السلطان بسبب سياسته الراشدة وخلافته العادلة، ويتوارى هنا معنى بعيد نوعا ما، حيث إن الأندلس تمثل ذات ابن الخطيب وهويته، فالنفس ألِفتها وعاشت فيها وتعلقت بها، فطابت وانسجمت، فمن أراد بها السوء فقد أراد به هو السوء، لا وجود للأندلس من دون السلطان، إنّه مناعتها الحامية ويدها الحانية، إذن فهي تمثل بالضرورة بطاقة التعريف لمجد من السلطة والثقافة والحضارة، حيث تتداخل مفاهيم الشخصية الأندلسية في مزيج من المركبات تتكثف لعطي إيحاءً لما يعنيه الرمز (أندلس).

وفي سياق آخر فإن الأندلس عند ابن الخطيب قد ارتبطت بالفقد والاغتراب، مما تؤسس لمفهوم الحنين والشوق، هذا الحنين والشوق والإحساس بالغربة لم يتملك الشاعر وهو في أشد مرحلة مرّ بها وقد مات الحجاج بن يوسف، أو عند اللجوء لأمراء بلاد المغرب، بل تملكه وهو بعيد أصلا عن بلاد الأندلس، سواء في بلاد نجد لأداء الحج أو لدوريات الرقابة التي كُلّف بها في ثغور الدولة .

يقول الشاعر وهو بعيد عن الأندلس من الوافر:

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 687.

أَمَوْطِنِيَ الــذِي أُزْعِجْت عَنْــه ولَمْ أَرْزَأْ بِـهِ مَــالاً ولا دَمْ

لَئِنْ أُزْعِجْتُ عَنْكَ بِغَيْرِ قَصْدٍ فَقَبْلِي فَـارَقَ الفِـرْدَوْسَ آدَمْ[1]

إنّ ابن الخطيب مرتبط بالأندلس كثيرا، كالحبل السُّري الذي يربطه بالأم، فبمجرد نأيه عن الدّيار، سرعان ما يحسّ بالشوق والحنين، وكأنه يفقد انتماءه، أو أنّ الوطن به شيء من ابن الخطيب، لذا فهو يطلب العذر كونه لم يقصد البعد عنها.

تلك الرابطة القوية التي تجمع ابن الخطيب بوطنه فاقت حدود الهوية والذات، بل أصبحت صلة رحم بينهما، إنْ صار بينهما بعد أو فراق تحجج بعدم قطع الصلة، فلا يثنيه عن الأندلس سوى التزامات الوظيفة الخاصة بالمنصب وخدمة الدولة، وإلا فلا سبيل له للخروج منها، وشبه حالته عند انقطاع الصلة بالأندلس بحالة سيدنا آدم لما أُخرِج من الجنة، أُخرِج وهو آيب نادم يتلمس الرجوع إليها.

وفي لحظة من لحظات اليأس البالغة حد الحناجر، يصور ابن الخطيب ذلك الأمل المغمس بالانقطاع، وفي إدراك يقارب الجزم بأن عهد الصلة التي قضاها في الأندلس قد انقطعت نياطه، وتغشتها دياجي الخيبة، عندما فرّ إلى بلاد المغرب، هناك كانت له قصيدة يستجدي فيها السلطان، ربما يظفر برحمته وعفوه، يقول ابن الخطيب في موشح من الرمل:

جادَكَ الغيْثُ إذا الغيْثُ هَمى يـا زَمــانَ الوصْلِ بالأندَلُسِ

وطَرٌ ما فيهِ منْ عيْبٍ سَـوَى أنّــهُ مــرّ كلَمْحِ البصَــرِ

لـمْ يكُــنْ وصْلُكَ إلاّ حُلُمــا فـي الكَرَى أو خِلسَةَ المُخْتَلِسِ

فأعِيدوا عهْدَ أنْسٍ قدْ مضَـى تُعْتِقــوا عــانِيكُمُ منْ كرْبِــهِ [1]

[1] ابن الخطيب، المصدر السابق، ص 556.

نعم ما يذكره ابن الخطيب بالأندلس إلا تلك الأيام الصافية، أيام الأنس وصفو العيش، أيام الهناء التي قضاها في بلاط غرناطة جنب الملوك، ينال تلك القيمة الكبيرة والمكانة المرموقة، لكن يا للأسف، فدوام الحال من المحال، يقول المتنبي الحكيم إثر هذا المعنى من البسيط:

فَما يَدومُ سُرورٌ ما سُرِرتَ بِهِ وَلا يَرُدُّ عَلَيكَ الفائِتَ الحَزَنُ [2]

ولا تصبح الأندلس عند الشاعر إلا رمزا لحزن وأمل لن يتحقق وصله ، وهو يدرك تمام الإدراك بأن ذلك الزمان طويت صفحته، لا سيما وأن ألسنة الحاقدين قد أوغرت ملوك غرناطة ضده، فملأتها سُمًّا زعافا، وحقدا أسودا، وهو في بلاد المغرب قد أصبح أسيرا، وإن كان سراحه مطلوقا، وعبدا يرتجي العتق وإن كان حُرا، ألم كبير سببته فرقة الأندلس.

وفي أبيات أخرى يجسد فيها ابن الخطيب فلسفة الفقد بمعاني تعيد طعم ماذاقه الشعراء قبلا، يقول في قصيدة من البسيط:

أيَّـامُ قُرْبِكَ عِنْدي مَا لَهَـا ثَمَـنُ لَكِنَّنِي صَدَّنِي عَنْ قُرْبِكَ الزَّمَنُ

حَطَطْتُ بَعْدَكَ يَا أَهْلِي وَيَا وَطَنِي رَحْلَ الْغَرِيبِ فَلاَ أَهْلٌ وَلاَ وَطَنُ[3]

فها هو يعيد تجربة المتنبي، تلك التجربة الأليمة عندما جفت منابع الوصال بينه وبين سيف الدولة، فرحلة ابن الخطيب في دوّامة الغربة لم تجعل الأندلس سوى صورة للفقد والألم، يعيشه خارج الوطن، سواءً أخرج بمحض الإرادة أم كان مبعدا يلجأ فيها فارّا لملوك المغرب، وكأنّ المعنى المتواري في ثنايا هذا الشوق والحنين، أو الفقد والغربة أن

[1] المصدر نفسه، ص 792.
[2] ينظر: ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص 521.
[3] ابن الخطيب، الديوان، ص 621.

من عادة الساسة ألا يأمنوا الغدر والخيانة حال عدم وجودهم في أماكن مناصبهم، وهي تجربة عاشها الشعراء المقربون من البلاط قديما، فمن أغرى سيف الدولة، لم يكن له ذلك إلا في غياب المتنبي. لذا ضمّن ابن الخطيب شيئا من قصيدة المتنبي مطلعها:

بِمَ التَعَلُّلُ؟ لا أَهلٌ وَلا وَطَنٌ وَلا نَديمٌ وَلا كَأسٌ وَلا سَكَنُ [1]

لم يستطع ابن الخطيب كتم ما يجيش في نفسه، فقد كابر وجعل من قلبه مكانا رحبا يسع الأندلس، لكنه قد أفصح على ما لم تتحمله نفسه وتضيق به جوانبه، فينفلت كالسيل الجارف والطوفان العائم، في قصيد ملؤها المرارة واللّوم والعتاب لغرناطة، فقد فداها بشعره وخلدها بمعانيه، يقول فيها من المتقارب:

جَزَتْنِـي غـــرْنَاطَـةُ بَعْدَمَـا جَلَـــوْتُ مَحَاسِنَهَـــا بالجَـلا

وأَنِّـيَ صَنَّفْتُ فِيهَـــا الغَرِيـب فَصِرْتُ الغَرِيبَ أَجُوبُ الفَلَا

ومَا خَصَّنِي زَمَنِي بالعُقُـوق فَكَمْ رِيءَ مِنْ فَاضِلٍ مُبْتَلَـى [2]

فهنا ابن الخطيب يصرح دون تلميح إلى الغيض الذي سببته له غرناطة من إبعاد وتنكر، فرغم ما طاله من كيد الكائدين، إلا أنه ينسب السبب لها، ولا غرابة في ذلك بعلاقته بوطنه –كما قلنا سابقا– هي علاقة صلة رحم بين الأم وابنها، بين الذات والجسد، إنها علاقة فلسفية تحمل معنى الوصل المباشر الذي لا تشوبه الشوائب، وهو القائل فيها من الخفيف:

صَابَ مُزْنُ الدُّمُوعِ مِنْ جَفْنِ صَبِّكْ عِنْدَمَا اسْتَرْوَحَ الصَّبَا مِنْ مَهَبِّكْ

كَيْفَ يَسْلُـو يَا جَنَّتِي عَنْكَ قَلْـبٌ كَانَ قَبْلَ الْوُجُـودِ جُنَّ بِحُبِّـكْ[3]

[1] ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص 521.
[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 373.
[3] المصدر نفسه ، ص 133.

إن الدلالات الرمزية للفظة (الأندلس) ثرية ومتنوعة، فبقدر ما ارتبطت بمعاني الحزن والفقد أو الفضل والأمانة، فقد ارتبطت عند ابن الخطيب بنهر العلم الفيّاض وعين المعرفة الرقراقة، يقول ابن الخطيب في قصيدة من الطويل:

أَلاَ هَكَـــذَا تُبْنَى الْمَـــدَارِسُ لِلْعِلْمِ وَتَبْقَى عُهُودُ الْمَجْدِ ثَابِتَةُ الرَّسْـــمِ

فَيَا ظَاعِناً لِلْعِلْـــــمِ يَطْلُبُ رِحْلَـــةً كُفِيتَ اعْتَرِاضَ الْبِيدِ أَوْ لُجَجَ الْيَـمِّ

بِبَابِيَ حُطَّ الرَّحْـــلَ لاَ تَنْوِ وِجْهـــةً فَقَدْ فُزْتَ فِي حَـالِ الإِقَامَةِ بِالْغُنْـمِ

يُفِيضُونَ مِنْ نُورٍ مُبِينٍ إِلى هُدىً وَمِنْ حِكْمَةٍ تَجْلُو الْقُلُوبَ إِلَى حُكْمِ [1]

ارتبطت الأندلس عن الشاعر بفضل كبير جدا، ألقى بظلاله على حياة ابن الخطيب وهو العلم، فالأندلس حاضرة العلم والعلماء تخرج منها طبقة، أعطت لعهد الاندلسيين وزنا وتفوقا وخصوصية على مرّ الدول الإسلامية المتعاقبة، وهو يقدر ذلك الفضل العميم، فارتبط ذكرها عنده بالعلم، لأنّ المجد كما قال لا يُبنى إلا على تربة العلم الصلبة، وكل من يريد طلب العلم فالأندلس هي دار العلم، فطالب العلم لا يتكلّف مشقة السفر وقطع البيد من البلاد، أو يمخر عباب البحار لينال فضل الأدب والمعرفة والعلم، ففي الأندلس يجد ضالته.

إن الصورة الرمزية هنا (تخطو خطوة أخرى نحو الاستقلال بكيان ذاتي منفصل عن الواقع المحسوس)[2] رمزية العلم التي أفاضت بها الأندلس إنما أراد بها ابن الخطيب الهالة التي تحمي الانسان من الغبن وديباجي الجهل، وكما يشير في البيت الأخير أن العلم يرتاد صاحبه بالحكمة ويفسح النور ليجلو حياة الانسان ويسهلها، فهو نور مبين

[1] ابن الخطيب ، المصدر السابق ، ص 570.

[2] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري. رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، دط، دت، مصر، ص 134.

من الله يهدي الانسان، ينور قلبه ويفسح له الطريق ويفتح له سبل التقدم، إنه يسوقه من فضل إلى فضل ومن نور إلى نور.

ولعل ابن الخطيب يلخص الكثير من المعاني حول غرناطة الأندلسية عندما يعتبرها جنّة، فتكون بهذا الوصف أقصى ما يمثله مبتغى الانسان، الراحة الأبدية والسلام والهناء الدائم يقول الشاعر فيها من السريع:

غرْنَاطَةُ مَا مِثْلُهَا حَضْـرَه المَـاءُ والبَهْجَـةُ والخُضْرَهْ

سُكَّانُهَــا قَد أُسْكِنُوا جَنَّـهْ فَهُمْ يُلْقَّوْنَ بِهَا نَضْــرَهْ [1]

تأخذ غرناطة بعدا فلسفيا يتعدى الموطن إلى الأمل غير المنقطع والسلام الدائم، فالشاعر إذ أراد ذلك المعنى اقتبس من قوله تعالى(ويلقون فيها تحية وسلاما) الفرقان75.

إذن قيمة الأندلس ماجدة بفعل العلم والعلماء والمدارس التي تحيي عهد أمة، وتبقي شرفها سناما وعَلَما مرفوعا، وهو الأمر الذي جعل ابن الخطيب بعد هربه إلى مدينة سبتة بالمغرب يتعجب ويحتار، كيف لها الخلو من مجالس العلم والمدارس التي تحيي الأمم وتنور الشعوب، يقول ابن الخطيب في قصيدة من البسيط:

يا سَبتَة العَزَفِيّين الأُلى دَرَجــوا وقدْ تضوَّعَ مـــنْ أخْبارِهِــمْ أرَجُ

ما بالُ رَبْعِكِ قـــد حطّ العَفاءُ بهِ رَحْلَ المُقيمِ وأوْدَى حُسْنُكِ البَهِجُ

أيْنَ المَجالِس أم أيْنَ الفَهـارِسُ أم أيْنَ المَدارسُ لا تَنْبو بِها الحُجَجُ[2]

[1] ابن الخطيب، الديوان، ص 435.
[2] المصدر نفسه، ص 207.

إن مكانا يخلوا من مظاهر التنوير وأسباب المجد والريادة إنما مآله العفاء والزوال، وهو يلقي اللوم على أهلها بأنهم كانوا أصحاب فضل وعلم، فأين هذا السؤدد والعهد الزاهر، في إشارة من ابن الخطيب بأن هذا البلد مُنِي بالانحطاط، وجانب الطريق ومآله الامّحاء من على وجه الأرض.

رسم بياني يظهر المعاني الرمزية للأندلس

المبحث الرابع: الدلالة والتصوير الفني

أ- الصورة التشبيهية

إن الصورة التشبيهية كونها أداة فعالة في رسم المعنى وتقريبه ، قد حظيت باهتمام كبير لدى البلاغيين القدامى، وربما كانت المعيار الفاصل في المفاضلة بين الشعراء فـ (كانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن... وتسلم السبق فيه لمن وصف فأجاد، وشبّه فقارب)[1]. إذن فللصورة التشبيهية قيمة كبيرة في إقامة المعاني وتصويرها في ذهن المتلقي بما يجعل عملية نقل المعاني سهلة من جهة، وتؤثر في المتلقي عن طريق تمكين فرص الاستجابة من جهة أخرى.

تضطلع الصورة التشبيهية من خلال الأداة إلى إعطاء بنية الشعر ثلاثة أدوار مهمة، هذه الأدوار تكمن قيمتها في خلق فضاء مشترك بين طرفي التشبيه، أو إضفاء بعد نفسي لدى المتلقي، أو قيامه بدور زخرفي يضفي الجمال على البنية الشعرية، ولا يعدم الأمر أن تجتمع هذه الأدوار الثلاثة في نموذج واحد.

أ-1- التشبيه وخلق الحيّز المشترك:

إن اقتران طرفي الصورة التشبيهية إنّما يكون لما يجمع بينهما في المعنى والأداء والشكل، حيث (يتم التفاعل بين أبعاد الصورة الجزئية في مساحة مشتركة توحّد بين أطرافها، وهي المنطقة التي يتلاقى فيها، أو يتواصل عندها بُعدا الصورة التشبيهية، وهذه المنطقة لا يتعين على الشاعر تحديدها تحديدا واضحا، بل يترك للمتلقين فرصة معرفة

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1992، ص 32.

أشيائهم من خلال ذواتهم وتجاربهم الخاصة)[1] فيكون المتلقي بذلك مشاركا فعليا في إنتاج ذلك المعنى.

يقول ابن الخطيب في قصيدة من المتقارب يرثي بها لحاله من دنو لأجله:

وأَنْفَاسُنَـا سَكَتَـتْ دُفْعَـــةً كَجَهْرِ الصَّـلاةِ تَـلَاهُ القُنُوتْ[2]

يرسم ابن الخطيب صورة مأساوية لحالته وهو في بلاد المغرب، يترقب دنو أجله غيلة وغدرا من الأعداء في الأندلس، هؤلاء الذين حقدوا عليه ويحتمون في البلاط الغرناطي، وهو إذ يصف حالته المتأزمة، قد سكتت أنفاسه بشكل مفاجئ، بصورة الصلاة الجهرية التي يتوقف فيها الإمام فجأة لدعاء القنوت.

إن الدلالة المشتركة بين طرفي الصورة هي حالة الانقباض السريح بين سكوت الأنفاس وسكوت القنوت، يتولد من خلال ذلك خلق صورة ذهنية أليمة لما عايشه ابن الخطيب، والصورة التشبيهية هنا جسر يربط بين الحالة الراهنة والمثال الموحى به إلى اقتران الدلالة لتصبح (ابتكار تولد من القريب، والجمع بين عالمين متباعدين بحيث يصبحان وحدة)[3]، فالعالم الذي يعيشه الشاعر بتلك النفس المنقبضة على مستقبل مُدْلَهِم بالخوف، والسكوت المطبق بعد الدخول في القنوت لصورة تتوحد وتشترك فيها الرؤية بين نموذجين شكلا لوحة الاحتضار والانتهاء البطيء.

أ-2- الصورة التشبيهية وإثارة البعد النفسي:

[1] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 86.
[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 185.
[3] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، 1989، ص77.

لا يخفى ما لإجراء التماثل بين الاشياء من تداعيات نفسية تثيرها الصورة التشبيهية، والتشبيه النفسي بهذا الوصف مبني (على التقاط وحدة الأثر النفسي بين الأشياء وتصويرها تصويرا فنيا، لينقل عدوى الشاعر إلى المتلقين) [1]

يقول ابن الخطيب في قصيدة من الطويل يحاور السلطان أبا الحجاج يوسف بعد موته:

هَلِ العَيْشُ إلا الوَصْلُ في عَقِبِ النَّوَى وللشَّوْقِ دَاعٍ فِي القُلُوبِ وبَاعِثُ[2]

من خلال التشبيه البليغ يرتقي ابن الخطيب في ربط علاقة جد وثيقة بالسلطان أبي الحجاج، رابطة الوصل الحقيقي الذي لم ينقطع بعد موته، بل كان وفيّا له بالذكر، هذه الصورة التشبيهية التي تخرج لغرض المطابقة بين طرفي الصورة إنما ولدت أثرا نفسيا عميقا في قلب ابن الخطيب، تمثل في الشوق الحارق، شوق ليس في الحقيقة من وصل في الواقع إلا تلك الذكريات، يستردها ابن الخطيب وكلّه حالة من الألم والضياع والتشتت، منصبه السياسي يجعله أمام أمرين بعد موت السلطان: إما مُقرّبا مكينا عند من بعده، أو فارّا ينتظر أجله المحتوم من قبل دسائس أعدائه وخصومه.

إن الظواهر الخارجية وتبدل للأحوال السياسية بفقد السلطان، قد حاول الشاعر ترجمتها داخليا بذلك الشوق المتعب، ولا مهرب له منه فداعي الوصل الشديد يحول دون نسيانه، فابن الخطيب هو وزير السلطان المقرب ويده اليمنى التي يضرب بها، فهو من استوزر وزارة السيف والقلم، وصاحبه المقرب الذي يلمعه بفرائد المدح والثناء.

إن العيش ورمق الحياة الباقي لدي ابن الخطيب هو نذر لوصال الخليفة، وعهد باق ما بقي على قيد الحياة، ليرسم للعيش من خلال الصورة التشبيهية مشبها به ذا دلالة إيجابية على الشعور النفسي وهو الوصال الدائم، (فما العيش إلا الوصل) ودلالة

[1] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 87.
[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 190.

سلبية على شعوره كذلك تتوارى خلف العبارات بعدها في قوله:(وللشوق داع في القلوب) ليتعذب بنار الانقطاع عن سلطانه وصديقة وولي نعمته.

أ-3- الصورة التشبيهية والزخرفة الشعرية

لا يخفى ما للتشبيه من وظائف معنوية في تزيين المعاني، عن طريق التنويع في الكلام بين التصوير الحقيقي والتصوير المجازي، و الأمر هنا (يعتمد الحواس وقوانينها الخارجية في إدراك العلاقات بين تلك الأطراف. ويرتكز هذا الإدراك إلى ذوق مثقف خبير) [1] من خلال ربط العلاقات بين الأطراف ربطا وظيفيا يؤدي الغاية من المعنى.

يقول ابن الخطيب في قصيدة من المتدارك يمدح فيها أبا الحجاج يوسف :

اللهُ تَخَيَّـــرَ يُوسُـــفَ مِـــنْ غُرَرِ الأَمْلاكِ هُـدًى وتُقًـــى

كَهْــفٌ لَجَــأَ الإِسْـلامُ لَــهُ فَعَفَــا وحَمَــى وكَفَــى وَوَقَــى

أَبَنِي الأَنْصَارِ لَكُــمْ شَــرَفٌ حُكْــمُ القُــرْآنِ بِــهِ نَطَقَــا

آووا نَصَــرُوا أُوذُوا صَبَــرُوا كَــانُوا لِرَسُــولِ اللهِ وِقَــا

حَفِظُــوهُ بِبَذْلِ النَّفْــسِ كَمَــا حَفِظُــوا بِجُفُونِهِــم الحَدَقَــا [2]

بعد تدقيق جيد في القصيدة عندما جعل الشاعر أبا الحجاج يوسف كهفا، إنّما رصع المعنى بمتشابهات أخرى، فقد ربط بين السلطة التي يمثلها أبو الحجاج، وبين الأمن والأمان اللذين يمثلهما الكهف، كما أقام تشبيها آخرا متواريا بين الإسلام الذي يمثله أبا الحجاج وبين مقاصد الحياة التي يمثلها الكهف من حماية، زخرفة معنوية أجاد ابن الخطيب رسمها عن طريق الإشارة والإيحاء، فعن طريق ذلك التجاوز غير

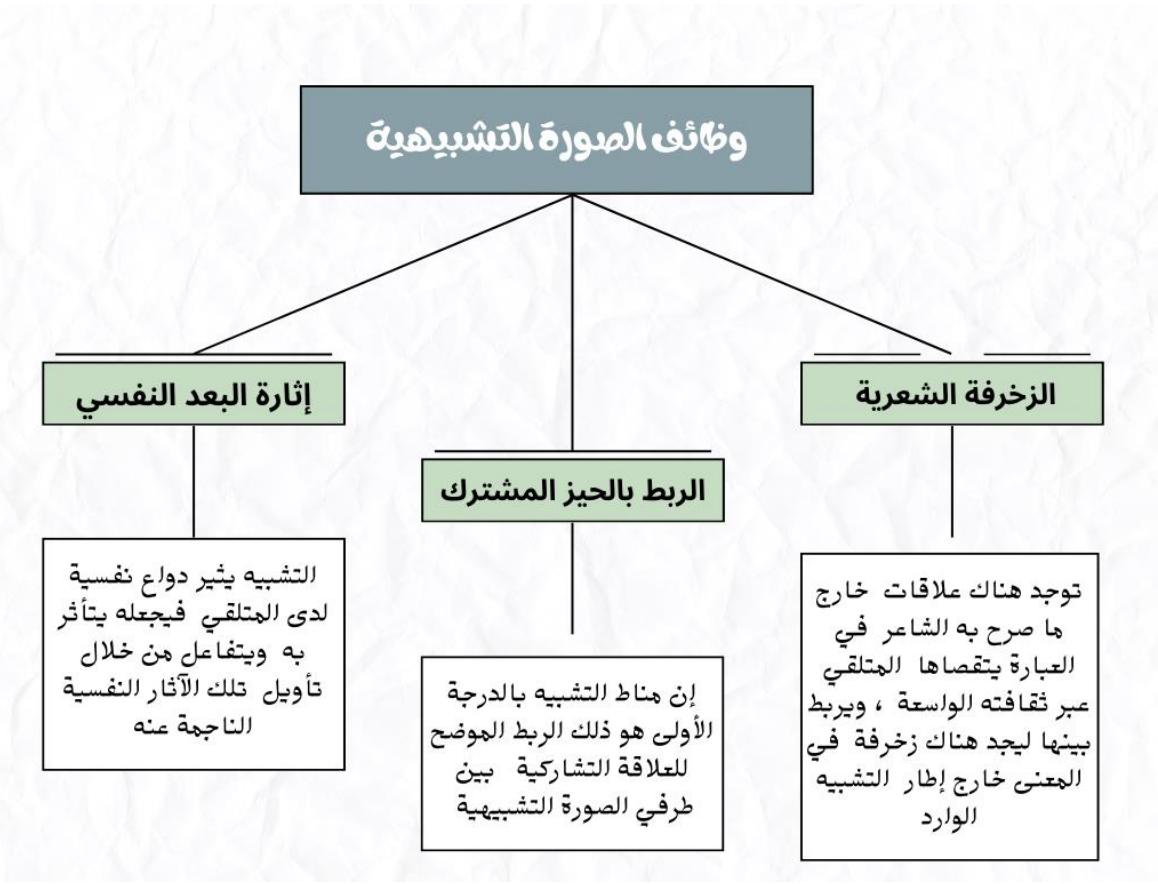
[1] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 90.
[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 687-688.

المتعارض مع الدلالة ينشأ الإبداع، وتأخذ الصورة التشبيهية أبعادً فنية أخرى تزهر بوظائف جمالية تأخذ بمجامع المتلقين.

لا يتوانى ابن الخطيب في الرسم عن طريق الصورة التشبيهية، فهو يعقد اشتراكا بين أنصار النبي صلى الله عليه وآله وسلم وبين الدرع الواقي له، فهم وقاء له، وهو من خلال هذ الصورة قد ربط بين الحق ممثلا في الأنصار والسيف الذي يقي من العدو، وبين الحب ممثلا في الأنصار و الفعل الذي يترجمه ممثلا في الوقاية.

صورة أخرى جميلة يرسم من خلالها المعنى الذي جسده حب الأنصار للنبي صلى الله عليه وسلم، فقد حفظوه بدفع نفوسهم للموت، كما يحفظ الإنسان عينيه بالجفوت، فتتوارى زخرفة فنية في غاية الجمال بين الفعل مشبها ورد الفعل مشبها به، بين الصورة الحدث (حفظوه ببذل النفس) وبين الصورة التمثيلية (حفظوا بجفونهم الحدقا).

والرسم البياني الآتي يمثل ما تناولناه في الصورة التشبيهية:



مخطط بياني يمثل وظائف الصورة التشبيهية

ب- الصورة الاستعارية:

إن الاستعارة بوصفها أداة من أدوات التصوير البياني تعد من أبلغ الصور، ذلك أنّها قادرة على حمل المعنى من وضعيته الحقيقية إلى وضعية الخيال والمجاز، وكمرحلة ثانية من وضعية التشبيه البليغ إلى حذف أحد طرفيه، فهي تعطي المعنى بعدا عميقا يفتح أبواب التأويل أمام المتلقي ليكشف عن معارج المعنى من خلالها.

تضطلع الاستعارة بمحورين هامين في عملها هما (الأفق النفسي وحيوية التجربة الشعورية، والآخر الحركة اللغوية الدلالية بتفعيل السياق وتركيب الجملة)[1] وهما محوران هامان في دينامية المعنى من أجل التأثير في متلقي العمل الأدبي.

يقول ابن الخطيب في مدح أبي الحجاج من المتدارك:

هَـــذا النّيْروزُ أتـــاكَ بِمـــا تهْـــواهُ وبالبُشْـــرَى سَبَقـــا

فسَتَمْلِـــكُ أرْضَ الـرّومِ فَمـــا أبْقَيْـتَ بِهـــــا إلاّ رمَـــقـا

كفَـــروا باللّـــــهِ فأرْهَقَهُـــــم وملَكْـــتَ فـــزادَهُمُ رَهَقـا

فالرُّمْحُ يُنَضْنِضُ منْ شَـــرَهٍ لهُـمُ والصّـــارِمُ قـدْ دَلَقـا

والخيْـلُ تهُـــدّ مـــرابِطهـــا وتَقُـدّ أعنّتَهـــا حنَقـــــا[2]

عندما كان الممدوح هو السلطان، خالف ابن الخطيب المألوف وانزاح بكلامه نحو الصورة الاستعارية، فجعل الجمادات والمعنويات تستعير من الانسان صفاته وتتوشحها، لتبدي انفعالها ورغبتها في إظهار ما لا يحق لها أن تفعله في الحقيقة، فهذا عيد النيروز قد حمل البشرى وأعطى السلطان ما يهواه، يتسابق النيروز في إيصال تلك السعادة من أجل غمر أبي الحجاج يوسف بها، مثلما يسارع الإنسان لنقل الخبر السعيد ليبثه في أذن حبيبه أو قريب له.

لعل الوظيفة التي انطوت عليها هذه الاستعارة التي جعلت النيروز يفرح ويسارع وينقل السرور، مثل الإنسان كان دافعها تحريك مشاعر المتلقي ليعرف قدر السلطان، ويتفاعل مع الحدث الأسمى وهو غزو بلاد الروم التي ستخضع لا محالة.

أصبح النيروز كونه مشبها يمتلك ما يحوزه الانسان من قدرة على نقل معاني الهناء والفرح، وكأنّ الشاعر من خلال هذه الصورة الاستعارية يريد نقل معنى متواريا

[1] ميخائيل أوفسيانيكوف وخراشنكوف، جماليات الصورة الفنية في الأدب العربي ترجمة رضا ظاهر، دار الهمذاني، عدن، ط1، 1984، ص 114.
[2] ابن الخطيب، الديوان، ص 698.

خلف الصورة، وهو أنّ كل شيء يخضع بالطاعة، ويقدم ما عليه من وظيفة وُكِّلَت إليه، فالنيروز وظيفته نقل الخبر السعيد وإرساء الهناء والفرح.

وفي مثال آخر للصورة الاستعارية يجعل الشاعر الرمح يتحرك ويضطرب في قلق من أجل أن يصمي أبدان الكفار، كما السيف يريد أن ينسل انسلالا من تلقاء نفسه ليقطع دابر القوم الكافرين، ولعل هذه الصورة مختلفة نوعا ما عن الصورة السابقة فهي تثير مشاعر الحماسة عندما علمت بأن السلطان وجه أنظاره نحو بلاد الروم، وعندما يتعلق الأمر بالحرب، فالاضطراب والقلق من أجل الهجوم وإنهاء المعركة يكون سيد الموقف.

تُحقّق الاستعارة بعدا جماليا من خلال الطاقة التخييلية التي تبثها في ذهن القارئ، فهي تثير ذهن المتلقي كي يربط بين المعنى المذكور (الرمح، السيف) والمعنى المحذوف (الجندي المخلص القوي الذي يسد ثغور الإسلام ويحميه من كيد الأعداء) هو ربط بين المعنى الحقيقي مجسدا في صورة الفارس الهمام وبين المعنى المجازي حينما يتقلد السيف والرمح أفعال الانسان.

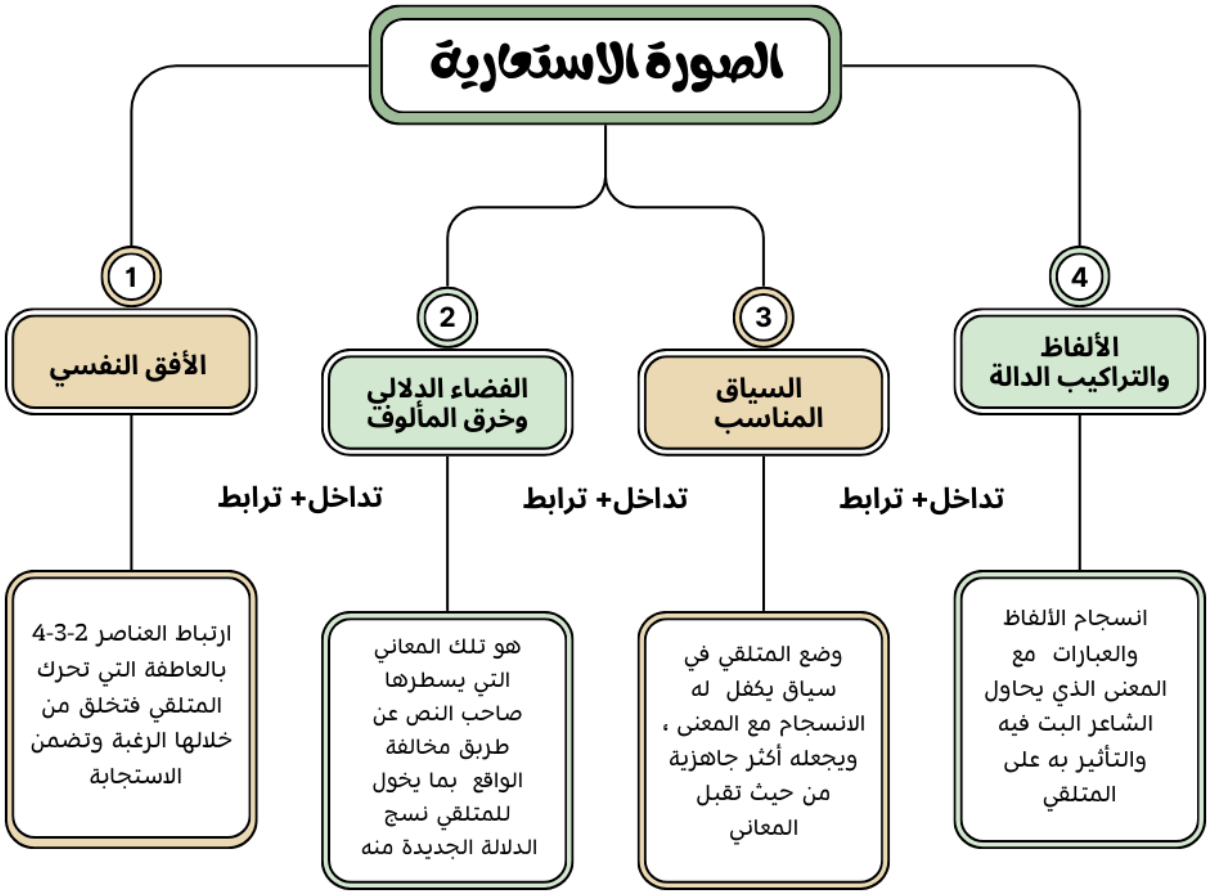
ومن جهة أخرى فالصورة الاستعارية هنا قد قامت بتشخيص ما هو معنوي (النيروز) وما هو مادي (الرمح والسيف) وهنا يكتسب المعنى قوة، عندما يتوضح من خلال رسم الصورة له، وتبيان الهيبة والعظمة من جهة، ومن جهة أخرى صورة السلطان العادل الذي تطيعه حتى الجمادات.

أما الصورة الاستعارية الأخيرة الخاصة بالخيل، (الخيل تهدّ مرابطها، وتقدّ أعنّتها حنقا)، فهي صورة جميلة اجتمع فيها الخيال، عندما كانت الخيل تبذل قوتها بما استطاعت لفك العنان المقيد لها حتى تنطلق مشاركة في دك حصون الروم، ليس هذا وفقط بل غضبا وحقدا عليهم، وهنا ارتبطت الصورة الاستعارية بالعاطفة القوية التي تمثل الثورة والغضب من أجل الانعتاق من الرهن والحبس قصد تحرير البلاد، ومن جهة

أخرى فالشاعر قد اختار ما يناسب المعنى الداعي للحرب، اختار الألفاظ (الخيل، تهد، المرابط، تقد، الأعنّة، الحنق) وكلها كلمات توحي بالشدّة والضراوة والبأس.

إنّ كل تلك المكونات من عاطفة والخيال معبرا عنه بالمجاز، إضافة إلى الكلمات الموحية قد استطاعت خرق المألوف للوصول إلى المتلقي، لتجعله مشاركا هو الآخر في إنتاج المعنى، فالصورة الاستعارية قد استهدفت جمال المبنى وجلال المعنى، إضافة إلى الشحن العاطفي الذي يحرك الشعور بالحماسة والجاهزية للحرب.

والمخطّط البياني الآتي يجسد ما ذكرناه من أجل أن تتوضّح الفكرة أكثر



مخطط بياني يوضح بنية الصورة الاستعارية

خلاصة:

إنّ عملية التأويل هي عملية جد معقدة كونها تعتمد اعتمادا حقيقا على الدلالة التي تتوافق مع المعنى المستقيم، ومع الحقيقة المقصدية للنص، وإلا يكون التأويل بذلك فاسدا، إنْ لم تضبطه ضوابط ترسم له حدودا لا تخرجه عن سكة الضالة المنشودة، ومن جهة أخرى هو عملية سهلة ويسيرة إذا تحلى مؤول أو متلقي العمل الفني بالثقافة الواسعة التي تفتح له آفاق مقاصد الأشياء، فيكون بهذه الصفة منتجا ثانيا للمعنى، ومسهما فعّالا في بناء الدلالة، ذلك أن المتلقي هو مؤلف ثان له سلطة واعية ومسؤولة في الإنتاجية، ثم إعادة بعث المعاني الغائرة، حين ينفذ إلى البنية العميقة للنصوص عبر البنية السطحية، بما تمكن له الأدوات والثقافة المعرفية بالفنون والموضوعات والأشياء.

إن ابن الخطيب كونه شخصية ذات وزن ثقيل ، ومنصب رفيع في المجتمع الغرناطي، وعندما جمع عدة تخصصات، وبخاصة منصبه السياسي الفعّال في الدولة، قد خلق داخل نصه الشعري منارات للمعنى تفتح باب التأويل على مصراعيه أمام المتلقين، وبخاصة عندما انقسمت فترة حياته إلى مرحلتين، كان لها ظلال واسعة في شعره: مرحلة عز وتمكين وسلطة، يستمدها من بلاط بني نصر وسلطانها أبي الحجاج يوسف النصري، إذْ شكلت فترته مرحلة زاهية في حياة ابن الخطيب، ومرحلة ثانية قضاها في بلاد الغربة بعيدا يترقب، يحاول أن يجد ذاته التي أبت التأقلم مع الوضع الجديد، وكأنه كان يعلم بأن نهايته قريبة وشنيعة أيضا، هذه الفترة التي انتهت به مقتولا ثم محروقا.

لقد استجاب شعر ابن الخطيب لمختلف أدوات التلقي والتأويل، ذلك أن نصوص ابن الخطيب تتميز باللغة القوية، والألفاظ الموحية والرمزية، والأساليب المتنوعة، إضافة

إلى التجربة الشعرية والنفسية الخصبة التي اكتسبها ابن الخطيب، علاوة على ذلك تلك اللغة الراقية التي وظفها ابن الخطيب، وربّما من أسباب جودتها أنها كانت في معظمها موجهة إلى الطبقة الراقية من سلاطين وملوك ووزراء وأصحاب نفوذ في الدولة، وربّما يرجع السبب أيضا في رأيي إلى جودة التعليم التي تلقاها الشاعر في حاضرة العلم والمعرفة والثقافة، بلاد الأندلس العريقة، كما لا يخفى ما لجمال بلاد الأندلس من تأثير على نفسية وتجربة الشاعر، فكل ما فيها يجعل النفس تبدع وتستجيب للحياة، بأن تعطيها فرائد الأدب العذب الرقيق، وجمان المعاني من التبر والعقيق.

خاتمة

خـاتمـة:

لقد شكل شعر ابن الخطيب مرآة عاكسة للبيئة الأندلسية في عهد بني الأحمر، لخص فيه الشاعر انتماءه وولاءه وحبه لوطنه ودولته الإسلامية،، واستثمر شعره في إنتاج دلالات أعتقتها الألفاظ من وحي الملكة الارتوازية، فلم يدّخر من أجل ذلك جهدا في معنى ولا تقصيرا في لفظ.

ولأجل هذا فقد استنفدنا جهدنا في تقصي شعر ابن الخطيب، من خلال ديوانه الشعري وبكل ما أتيح لنا من إمكانات مختلفة، من خلال النص أو من خلال موارد معرفية تاريخية أو ثقافية وغيرها، بما يُمَكِّننا من تلمس المعاني وتحسسها، وتضييق دائرة حصرها ما دعا الأمر إلى ذلك سبيلا، في ضوء ما اقتضته آليات نظرية التلقي والتأويل العربية والغربية، وإذْ حاولنا الوصول إلى دلالة ما بما توافر لنا من أدوات، فلا نعدم الزّعم بأنّ باب الاجتهاد في توليد المعنى وإنتاجه، من خلال قراءات تسمح بالإمكانية هي مرفوضة أو فاسدة، فالنص كما قلنا في متن البحث قد ينفتح لآفاق معنوية يدركها مؤول ما وتخفى عن مؤول آخر، وعلى إثر تأويلنا للنصوص الشعرية لابن الخطيب خلصنا إلى جملة من النتائج نوردها فيما يلي:

1- التأويل عملية جد حساسة، تتظافر فيه عوامل كثيرة كي يكون تأويلا صحيحا منتجا للمعنى إنتاجا يتوافق ومقاصد المبدع والنص على حد سواء.

2- عندما ارتبط التأويل بالنص القرآني من خلال اللغة ومقاصد المشرّع، فإن العلماء قد وضعوا شروطا صارمة، فلا يؤول النص إلا إن كانت هناك قرينة تصرفه عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، ولا يقبل تأويل ما إلا إن دلت قرينة معينة في صرفه إلى ذلك المعنى، فأغلقت الأبواب التي قد تفتح بابا يخرج النص القرآني عن مقاصده، وهذا حرصا منهم لألّا يخرج التأويل إلى معان فاسدة، أو يكون طلبا

لأغراض تخص المتلقي، تبعا لأهوائه أو تعصباته العقدية أو الفقهية أو غير ذلك، وهذا الحكم يقتضي في بعض الأحيان تطبيقه على الشعر.

3- يجب أن يحيط المؤول بالنص إحاطة واعية، فيعرف طبيعة اللغة وخصائصها، والجنس الأدبي للنص، كما لا يغفل الاهتمام عن السياقات الداخلية والخارجية للنص والمبدع، ولكنّ أهم ما في كل تلك المحددات أنه على المؤول أن يتحلى بالذائقة الفنية والثقافة الواسعة والفهم الثاقب، إضافة إلى الإدراك والوعي والنباهة، ولأجل هذا يتفرق تأويل عن تأويل، وينغلق النص أمام متلق، لكنه يكون مفتوحا على أصعدة كثيرة بالنسبة لمتلق آخر.

4- تستجيب النصوص الشعربية عند ابن الخطيب لآليات القراءة والتأويل من جوانب عدة، ذلك أن النقد العربي والنقد الغربي يتقاطعان في مسائل كثيرة تخص نظريتي التلقي والتأويل، فتلاقح الثقافات، وانفتاحها على بعضها البعض، وإفادة كل منها من الآخر أمر طبيعي بل وضروري أحيانا على اعتبار أن المعرفة تراكمية.

5- لأن أغلب قصائد ابن الخطيب كانت موجهة للملوك، وعلى رأسهم الحجاج بن يوسف النصري، فإنّ أغلب ما أطّر تلك القصائد هو المقصدية الواضحة، من خلال اختيار الألفاظ وبعدها عن الغموض أو التورية، إضافة إلى ذلك اختيار ابن الخطيب للمقام المناسب، كي لا تحيد الدلالة لتأويل فاسد أو يجانب مقتضى العلاقة بين ابن الخطيب والبيت النصري.

6- لقد كان النص الشعري التراثي في العصر الأندلسي من خلال لسان الدين بن الخطيب ثريا ومتنوعا، تتنوع فيه الدلالة، وتنفتح أحيانا انفتاحا يتماشى مع فكرة تعدد المعنى، ذلك أن ابن الخطيب يمتلك الأسلوب واللغة لحياكة المعاني المقصودة التي يريد إيصالها للمتلقي.

7- ساهمت شخصية فذّة مثل ابن الخطيب في خلق منارات وإضاءات فنية داخل شعره، حركت شعور المتلقي ليتفاعل معها، من خلال مفهوم اللذة التي تطال السامع، ولعل تحقق تفاعل السامع مع شعر ابن الخطيب يظهر تحقق مقصدية المبدع حال بث القصيدة.

إن باب التلقي والتأويل واسع يتميز بالهيولية والمرونة أيضا، ولأن أي نص ما قد أبدع في فترة زمنية معينة قد تتعاقب عليه الأجيال، هذه الأجيال حاولت كل منها مقاربته من خلال ما أتيح لها من أدوات أو نظريات، فإن عملية التأويل قد استثمرت بشكل أو بآخر، وفق خصوصية كل مجال منفتح لنوع من الدراسة، سواءً في مجال النصوص المقدسة، أو النصوص الأدبية بمختلف أنواعها أو أجناسها، لذلك فإن ما نوصي به أن تستثمر الإمكانات المختلفة من المناهج والنظريات، بما يستجيب له النص أو حقل الدراسة، دون إفراط يفوق حدود النص يحمله ما لا يحتمله، أو تفريط يظهر انغلاقيته، فتسعى عجلة البحث لإثراء البحث، وكشف مكنونات الأعمال الإبداعية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

ثانيا: المصادر والمراجع بالعربية

1- إبراهيم أحمد، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، الدار العربية للعلوم، بيروت –لبنان، د ط، 2008.

2- ابن حمديس الصقلي ، الديوان، صححه وقدم له إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت، دت، دط،

3- ابن خاتمة الأنصاري ، الديوان ، تحقيق محمد رمضان الداية ، دار الفكر، دمشق ، ط1 ،1994.

4- ابن خلدون ، المقدمة ، ضبط خليل شحادة ، راجعه سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، 1421هـ- 2001م،

5- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان،ج1، ط5، 1981.

6- ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، شرح صلاح الدين الهواري ، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1416هـ- 1996م

7- ابن زيدون، الديوان، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1415هـ، 1994.

8- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، دط، دت.

9- ابن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت.

10- ابن قيم الجوزية، مختصر الصواعق المرسلة، تحقيق سيد ابراهيم، ج1،دار الحديث، القاهرة، ط1.

11- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر،بيروت-لبنان،ط3، 1994.

12- ابن نباته المصري، الديوان، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، دط، دت.

13- أبو البقاء الرندي ، رثاء الأندلس، عن رضوان الداية ، أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مكتبة سعد الدين ، بيروت- لبنان، ط2 ، 1986 .

14- أبو الحسن الحصري القيرواني ، اقتراح القريح واجتراح الجريح ، تحقيق محمد المرزوقي الجيلاني ، مطبعة المنار، تونس، دط، 1963

15- أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، دط، دار العلوم،الرياض 1985.

16- أبو العتاهية، الديوان، تقديم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1406هـ - 1986م.

17- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقي محمد علي النجار، ج1،المكتبة التوفيقية، القاهرة، ط1، 2015.

18- أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة1978.

19- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، الجزء الأول، دط، دار المعارف،مصر،1961.

20- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،ج3، ط2،القاهرة، 1387-1968م.

21- أبو علي الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ج3، تعليق غريد الشيخ إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2003.

22- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي،، بيروت، الطبعة الثانية 1414هـ،1994م.

23- أبو نصر الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة،قدم له وشرحه، إبراهيم جزيني، دط، دار القاموس الحديث،بيروت، دت.

24- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت،1401هـ-1981م.

25- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر، الأمير الغرناطي ، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان ، حققه وقدم له محمد رضوان الداية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، الطبعة الأولى ، 1396هـ- 1976م .

26- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت الطبعة الثالثة،1981،،.

27- أحمد بن محمد المقري، نفح الطيب من غصن لأندلس الرطيب، شرح وتحقيق مريم قاسم الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ج1، ط1، 1995.

28- أحمد بن محمد المقري ، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض ، تحقيق مصطفى السقا، مطبة فضالة ، الرباط، 1979

29- أحمد حسن بسبح، لسان الدين بن الخطيب،عصره، بيئته، حياته وآثاره، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان،الطبعةالاولى،1414هـ-1994.

30- أحمد شوقي، الديوان، ج 2، دار صادر بيروت، دط،دت.

31- الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2002 .

32- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، 1989.

33- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004.

34- امرئ القيس، الديوان، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي،بشرح حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الخامسة،1425هـ-2004.

35- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2004.

36- بشار بن برد، جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، دط ت.

37- بشرى موسي صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي اعربي،الدار البيضاء- المغرب،ط،1،.

38- بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى.

39- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر سعيد الغانمي، المركز الثاقفي العربي، الدار البيضاء ط2، 2006.

40- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1994.

41- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، دط، دت،.

42- تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب،تر أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة مصر، دط، 1991.

43- جودت الركابي ، في الأدب الأندلسي ، دار المعارف ، القاهرة، 1380هـ-1960م.

44- جوزيف فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي محمد القصاص، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق، 2014.

45- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة،1986.

46- حسن الوراكلي، لسان الدين بن الخطيب في آثار الدارسين دراسة وبيبليوجرافية، مطابع عكاظ، دط، 1990.

47- الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة للنشر والتوزي، بيروت – لبنان، دط، 1983.

48- الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، 1414هـ، 1994 م.

49- خليل إبراهيم: النقد الأدبي الحديث دار المسيرة عمّان،،ط2003،1.

50- العمري محمد: في نظرية الأدب مقالات ودراسات، الرياض،مؤسسة اليمامة،1997.

51- دايفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، 2007، ص 119.

52- ديفيد كوزنر جوي، الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر خالدة حامد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2008.

53- روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية،تر عز الدين إسماعيل،المكتبة الأكاديمية،القاهرة،الطبعة الأولى 2000

54- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح وتقديم علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1408هـ-1988م.

55- زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، رسالة علمية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السعودية،الطبعة الأولى، 1425 هـ.

56- سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي مكتبة الملك فهد،ط2003،1.

57- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، هايدغر سارترميرلوبونتي دوفرين إنجاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1992.

58- سعيد عمري،الرواية من منظور نظرية التلقي،منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز،فاس-المغرب،ط1، 2009.

59- السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ- 1987م، ص 88

60- سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، القاهرة، دار قباء، ط1، 1998.

61- شكري المبخوت، جماليات الألفة، الطبعة الأولى، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس،1993.

62- شهاب الدين سعد بن محمد حيص بيص، الديوان، ضبط وتحقيق مكي السيد جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1394هـ- 1974م.

63- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى،2002.

64- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2 .

65- صلاح فضل،في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2007.

66- عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين بن الخطيب، دار جرير للنشر والتوزيع،الأردن، الطبعة الثانية، 1433هـ، 2012 م.

67- عبد الرحمن بن خلدون، التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، القاهرة، 1979م.

68- عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجموع فتاوى شيخ الإسلام بن تيمية،، ج13، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، دت.

69- عبد الرحمن علي الحجي ، التاريخ الأندلسي ، دار القلم ، بيروت، الطبعة الثانية ، 1402هـ- 1981م .

70- عبد الرحمن طه، التواصل والحجاج، سلسلة الدروس الافتتاحية، مطبعة المعارف الجديدة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط،، 1993-1994.

71- عبد العزيز بوشلالق ، محاضرات في الأدب المغربي ، مطبوعة جامعية ، جامعة المسيلة ، د ت .

72- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،أبريل1998.

73- عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

74- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1401هـ- 1981م.

75- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، دار المدنى، جدّة، دط، 1988.

76- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1984.

77- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007.

78- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، دط،1999.

79- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب- مقاربة لغوية تداولي، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت-لبنان، ط1، 2004.

80- عبد الواحد المراكشي ، المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، شرح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1426هـ، 2006م .

81- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري. رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع مصر،، دط، دت.

82- العربي دحو، مدخل في دراسة الأدب المغربي القديم، دار الشهاب ، باتنة ، 1406هـ -1986 .

83- علي بخوش،مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، علي بن زيد للفنون المطبعية بسكرة، ط1،2009.

84- علي بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط1،ج1، 1968.

85- علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، ط1، 2001..

86- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1417هـ، 1997.

87- الفارابي، جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، دط، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثالث، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، 1391هـ.

88- فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط 02، 1996، ص 32.

89- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2004.

90- فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية/ الاسكندرية- مصر، دط، 2006.

91- قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دون طبعة، دار الثقافة، القاهرة، 1982..

92- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،الطبعة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1992.

93- قطوس،بسام:دليل النظرية النقدية،168. وخضر،ناظم: الأصول المعرفية لنظرية التلقي (عمّان،دار الشروق،ط1، 1998).

94- قندسي عبد القادر، التأويل بين رهانات الفلسفة وإكراهات اللغة،، الكتاب اللغة والمعنى،- مقاربات في فلسفة اللغة-، مخلوف سيد أحمد، تأليف جماعي.

95- قيس بن الملوح، الديوان، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الاولى، 1420هـ-1999م.

96- لخضر العرابي،المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، دط،2006.

97- لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان ، المقدمة، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، المجلد الثاني ، الطبعة الأولى، 1394هـ- 1974م .

98- لسان الدين بن الخطيب، الديوان، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الاولى، 1409هـ-1989.

99- لسان الدين ابن الخطيب ، الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت.

100- لسان الدين بن الخطيب، كتاب السحر والشعر ، تحقيق كونتننته بيرير، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الاولى ، 2006.

101- لسان الدين بن الخطيب ، اللمحة البدرية في الدولة النصرية ، تصحيح وفهرسة: محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية ، القاهرة ، 1347هـ .

102- لسان الدين بن الخطيب، معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار، تحقيق كمال شبانة، مكتبة الثقافة الدينية، الطبعة الثانية، القاهرة، 2002.

103- لسان الدين بن الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب،ج3، تح: السعدية فاغية دط، 1989، ص 279.

104- محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1987.

105- محمد البغدادي أبو طاهر، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق محسن غيّاض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، 1989.

106- محمد بن شريفة ، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ط1، 1968 م.

107- محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، المطبعة العلوية، مستغانم، الطبعة الأولى، 1385هـ- 1966م.

108- محمد بن زمرك ، الديوان ،تحقيق محمد توفيق، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ط1، 1997م .

109- محمد تاويت، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ج1، ط2، 1998،

110- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010، ص 21.

111- محمد بن إدريس الشافعي، الديوان، شرح وضبط، عمر فاروق الطّباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د ط، 1416هـ- 1995م.

112- محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1415هـ- 1995.

113- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار غريب القاهرة، دط، 1403 هـ.

114- محمد مفتاح، مجهول البيان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.

115- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي – بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة) دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، ط1،1996.

116- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، دمشق،الطبعة الأولى، 2013.

117- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، دمشق،الطبعة الأولى، 2013.

118- مصطفى عادل،فهم الفهم، مدخل غلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

119- معروف الرصافي، الديوان، شرح وتصحيح، مصطفى السقّا، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، الطبعة الرابعة، 1373هـ- 1953م.

120- منير البعلبكي، رمزي منير البعلبكي المورد الحديث، قاموس عربي انجليزي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان،دط،2008.

121- ميخائيل أوفسيانيكوف وخراشنكوف، جماليات الصورة الفنية في الأدب العربي ترجمة رضا ظاهر، دار الهمذاني، عدن، ط1، 1984.

122- النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، دت.

123- ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، دط، دت.

124- ناصيف إميل، أروع ما كتب من الرسائل، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.

125- نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1998.

126- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الطبعة الاولى، 1992.

127- هانز روبرت ياوس:جمالية التلقي، تر رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر، ط1، 2003.

128- هانس جيورج غادامر، فلسفة التأويل، الأصول المبادئ الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2006.

129- وولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر حميد لحميداني و الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995.

130- يوسف الثالث، الديوان ، تحقيق عبد الله كنون، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2، 1965.

131- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس،بيروت- لبنان،ط2،1982.

ثالثا : المجلات والدوريات والمؤتمرات

1-إبراهيم أحمد الشافعي: دلالات الحذف في شعر لسان الدين بن الخطيب الأندلسي، المؤتمر الدولي الدلالة والتوجيه، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة قناة السويس، مصر، الثلاثاء 13 فيفري 2018.

2-أحمد أبو زيد، التناسب البياني في القرآن، أطروحة دكتوراه، منشورات كلية الآداب بالرباط،1992.

3-أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات رقم36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس،الرباط، 1995.

4-أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن " نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات " سلسلة ندوات ومناظرات رقم:24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالرباط.

5-أحمد الضو إبراهيم الضو ، الاتجاهات الشعرية في القرن الخامس الهجري ، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية كلية اللغة العربية ، 1428هـ- 2007م .

6-إيناس عياط، استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة و الأدب العربي، 2001.

7-كامل شهاب محمد الجبوري: تجليات المضامين التراثية في شعر لسان الدين بن الخطيب، إشراف بثينة سلمان القضاة، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت الأردن، 2015-2016.

8-كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، إشراف آمنة بلعلى، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

9-منور محمد الحربي، جماليات اللون في شعر لسان الدين بن الخطيب، رسالة دكتوراه، إشراف يونس شنوان، كلية الآداب جامعة اليرموك، الأردن، 2018.

10-

11- دشاش نور الهدى، أسلوبية الحجاج عند عبد الله صولة، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الغني بارة، جامعة سطيف، 2020-2021.

12- عبد القادر خليف،مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني، إشراف العيد جلولي،رسالة ماجستير .مخطوط بجامعة ورقلة 2012/2011.

13- بغداد عبد الرحمن، الثنائيات الضدية في قصيدة نهج البردة، مجلة الآداب واللغات، العدد 14، نوفمبر 2008،تلمسان.

14- جميلة معتوق، المولديات النبوية في المديح النبوي الجزائري القديم وسماتها الفنية،مجلة رفوف، أدرار، المجلد السادس، العدد الأول، سبتمبر 2018.

15- حسان راشدي، بول ريكور والترجمة- الترجمة وظيفة إنسانية، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، العدد 31، عنابة، 2012،.

16- رحمان غركان، في بواعث التأويل وآلياته، مجلة العميد، العددان الأول والثاني، المجلد الأول، العراق، 2012.

17- رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ و النص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد23، عدد 1-2 يوليو سبتمبر اكتوبر ديسمبر، 1994.

18- رشيدة الشانك، قصائد لسان الدين بن الخطيب تجربة إنسانية وحقائق تاريخية نفاضة الجراب في علالة الاغتراب أنموذجا، مجلة عصور الجديدة، المجلد 12، عدد1،وهران ماي 2022.

19- رضا معرف، جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية، مجلة كلية الآداب و اللغات،جامعة محمد خيضر – بسكرة، ع12، جانفي 2013.

20- سهيلة بن عمر، الثنائيات المكانية عند شعراء الرابطة القلمية، مجلة مقاليد، العدد السابع ديسمبر، 2014، ورقلة.

21- عامر نورية، مولديات لسان الدين بن الخطيب موضوعاتها وسماتها الفنية،مجلة الآداب واللغات، العدد الواحد والعشرون،2014.

22- عبد الغني بارة، استعمال النصوص وحدود التأويل في نقد الممارسة التأويلية عند إمبرتو إيكو، مجلة المخبر، العدد 01، بسكرة، 2009.

23- عبد الفتاح المصري، العرب واللسانيات، مجلة الموقف،ع 117، دمشق،1981، ص21.

24- عبد الفتاح محمد سالم صالح السيد. التكرار وعلاقته بالنص الشعري شعر لسان الدين بن الخطيب أنموذجا، مجلة أنساق، مجلد07، عدد 02، كلية الآداب والعلوم، قطر، 2023.

25- علاوي الخامسة، سوسيولوجيا الأدب بين النظرية و التطبيق، مجلة الآداب و اللغات، جامعة قسنطينة، ع2،2015، ص 152.

26- عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة، شعر التهاني للشاعر لسان الدين بن الخطيب في بلاط بني الأحمر بغرناطة الأندلسية، مجلة الشهاب، مجلد 08، عدد03، الجزائر. 2022.

27- عيسى فارس وآخرون ، مفهوم الشعر عند لسان الدين بن الخطيب ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، مجلد 29، عدد 02 ، 2007، سوريا.

28- كونتر جريم، التأثير و التلقي المصطلح و الموضوع، ترجمة وتقديم، أحمد المأمون،مراجعة النص الأدبي،حميد لحميداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،فاس،العدد السابع 1992.

29- لخذاري سعد، التأويل بين التراث العربي والدراسات الغربية الحديثة، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، غرداية،، مجلد 12، عدد 02 (2019). ص 788.

30- محمد بلوحي، جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية، مجلة عمان، عدد 113، الأردن.

31- محمد حرير، جمالية التلقي: دراسة في مرتكزات النظرية ومرجعياتها، مجلة الآداب العالمية، سوريا،ع143.

32- محمد علي الغوري، مدخل إلى نظرية الجمال في الشعر العربي القديم، مجلة القسم العربي،جامعة بنجاب لاهور، باكستان،ع8،2011.

33- ملاذ ناطق علوان، ديلم كاظم سهيل، التلقي و التأويل في النقد الأدبي، مجلة كلية التربية، العدد السابع والثلاثون، ج2، تشرين الثاني، جامعة واسط، العراق 2019.

34- منصور بن محمد الحارثي: الإبداع التصويري في موشحات لسان الدين بن الخطيب، مجلة الدراسات التربوية والانسانية،كلية التربية جامعة دمنهور، المجلد 11، عدد 04، ج2، الطائف، 2019.

35- منى عبد الله علي فراج، أثر السياق في تغاير دلالة الكلمة، مجلة الدراسات العربية، د عدد، د ت، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر.

36- منيرة بنت عبد الرحمن الطويان. تجليات الثبات وانكسار الذات في شعر لسان الدين بن الخطيب، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة أسيوط، مصر، العدد 85، يناير، 2022.

37- نبيل دربيخ، إحراق المكتبات ومخازن المعرفة عبر العصور ، مجلة العبر للدراسات التاريخية الأثرية في شمال إفريقيا ، جامعة ابن خلدون ، تيارت المجلد 06، العدد 02 ، جوان ، 2023.

38- نعيمة دبار، الرواد الأوائل لنظرية التأويل، مجلة حقول معرفية للعلوم الاجتماعية والانسانية، المجلد02، العدد 03، الجلفة.

39- يوسف الرايس، شعرية الغلو في الخطاب الشعري الأندلسي، لسان الدين بن الخطيب أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، مجلد5، عدد 4، تطوان، 2024.

رابعا: قائمة الأطروحات

1-أحمد أبو زيد، التناسب البياني في القرآن، أطروحة دكتوراه، منشورات كلية الآداب بالرباط،1992.

2-أحمد الضو إبراهيم الضو ، الاتجاهات الشعرية في القرن الخامس الهجري ، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية كلية اللغة العربية ، 1428هـ- 2007م .

3-إيناس عياط، استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة و الأدب العربي، 2001.

4-كامل شهاب محمد الجبوري: تجليات المضامين التراثية في شعر لسان الدين بن الخطيب، إشراف بثينة سلمان القضاة، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت الأردن، 2015-2016.

5-كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، إشراف آمنة بلعلى، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

6-منور محمد الحربي، جماليات اللون في شعر لسان الدين بن الخطيب، رسالة دكتوراه، إشراف يونس شنوان، كلية الآداب جامعة اليرموك، الأردن، 2018.

7-دشاش نور الهدى، أسلوبية الحجاج عند عبد الله صولة، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الغني بارة، جامعة سطيف، 2020-2021.

8-عبد القادر خليف،مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني، إشراف العيد جلولي،رسالة ماجستير.مخطوط بجامعة ورقلة 2012/2011.

خامسا: المراجع بالأجنبية

1- . l' interpretations n'est elle qu'une tradiction. Op.Cit. p 03

2- Hans robert jauss. pour une esthétique de la réception. Traduit de l'allemand par claude maillard.gallimard.paris.1978.p246

3- Helmut seiffert:(einfurung in dei hermeneutic).tupingen.1992.p9. ترجمة أبو العيد دودو

4- jaque bouveresse. Herménetique et l.inguistique.. p 39

5- l' interpretations n'est elle qu'une tradiction. Op.Cit. p 04

6- Paul robert،le nouveau petit robert،dictionaier alphabètique et analogique de la langue frqnçaise،nouvelle édition du petit robert،paris،mai 1998،p1883.

7- Peter Szondi.L'herméneutique de Shleiermacher.in revue Shleiermacher. Herménetique.tra et intro. D. mariam.simon laboret fudes. 1987. P111.

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ- هـ
مدخل تمهيدي : لسان الدين بن الخطيب . البيئة وملامح الشعر	06
المبحث الأول: ترجمة للسان الدين بن الخطيب	08
1- نسبه ومولده	08
2-لمحة عن حياته من النشأة إلى الممات	09
3-مؤلفاته	12
أ- في التاريخ	12
ب- في السياسة	13
ج- في الدين والتصوف	13
د- في الأدب والشعر	14
هـ- في الطب	14
المبحث الثاني: ملامح الشعر في عصر الشاعر من غرناطة إلى المغرب	14
1-ملامح الشعر في عهد بني الأحمر (غرناطة)	14
2-ملامح الشعر المغاربي	18
الفصل الأول: في التلقي	24
تمهيد	28
المبحث الاول: في المصطلح	29
التلقي في المعنى اللغوي	29
إشكالية المصطلح	31
المبحث الثاني: الخلفيات المرتكزية لنظرية التلقي الألمانية	37
1-الشكلانية الروسية والماركسية	37
أ-الإدراك الجمالي	39
بـ-التغريب	40
جـ-التطور الأدبي	41

2-البنيوية	43
3-الظاهراتية	45
4-الهرمنيوطيقا	47
5-سوسيولوجيا الأدب	49
أ-لوفنتال وعلم الاجتماع النفسي	51
ب-جوليان هيرش ومفهوم الشهرة	52
جـ- ليفين شوكينغ وفكرة الذوق	53
المبحث الثالث: طروحات هانز روبرت ياوس و وفولفغانغ آيزر	55
1-هانز بوبرت ياوس hans robert jauss	55
أ- تجديد تاريخ الأدب	56
ب- أفق التوقعات	59
جـ- المسافة الجمالية	61
د- المتعة الجمالية	63
فعل الإبداع	63
الحس الجمالي	63
التطهير	64
2- وولفغانغ آيزر WOLFGANG IZER	64
أ-القارئ الضمني	64
ب-وجهة النظر الجوالة	65
جـ- مواقع اللاتحديد	66
د- الرصيد والاستراتيجيات النصية	67
المبحث الرابع: التلقي العربي للنص الأدبي وأدواته	69
1-الجاحظ وإغراء القارئ	70
2-ابن طباطبا واللذة:	75
3- قدامة بن جعفر وتشريح النص	77

أ–تشريح النص	78
ب–تركيب الائتلاف	79
ج–المفاضلة	79
د–الحكم	79
4– الفارابي وعملية التخييل	80
5–الآمدي والمسافة الجمالية	81
6– القاضي الجرجاني وحد النص	82
7– أبو هلال العسكري وثقافة المتلقي	84
خلاصة	85
الفصل الثاني: في التأويل	87
تمهيد	90
المبحث الأول: في المصطلح	91
1–التأويل في المعنى اللغوي العربي:	91
2–التأويل في المعنى اللغوي الغربي	91
3– رحلة المصطلح	93
أ–فريدريك شلاير ماخر (1768–1834) (Friedrich Schleiermacher)	95
ب– ولهلم دلتاي (1911 – 1833) WELHELM DILTHEY)	96
جـ–مارتن هيدغر (1976 – 1889) MARTIN HEIDEGGER)	99
د–هانس جورج غادامر (–1900) HANS–GEORg GADAMER) (2002	100
هـ–بول ريكور (2005–1913) (PAUL RICOUR)	105
و– أمبرتو إيكو (2016– 1932) (Umberto Eco)	108
المبحث الثاني: التأويل العربي.	110
1– التأويل والمؤوِّل الخصوصية والتعالق	110

2- النص الأدبي والتأويل. رهان الانفتاح وحدود التأطير	116
3-مؤطرات أخرى للتأويل وتوجيه الدلالة	122
أ-السياق	122
ب- مقصدية المبدع	129
خلاصة	137
الفصل الثالث: قراءة في تلقي الآخر لشعر لسان الدين بن الخطيب	139
تمهيد	142
المبحث الأول: التلقي الموضوعاتي	143
1- كامل شهاب محمد الجبوري، تلقي المضامين التراثية في شعر ابن الخطيب	143
2- عامر نورية: مولديات لسان الدين بن الخطيب	148
3- رشيدة الشانك و قصائد لسان الدين بن الخطيب تجربة إنسانية وحقائق تاريخية: كتاب نفاضة الجراب في علالة الاغتراب أنموذجا	153
4- عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة، شعر التهاني للشاعر لسان الدين بن الخطيب في بلاط بني الأحمر بغرناطة الأندلسية	157
أ- الاتجاه السياسي في شعر التهاني	158
ب-الاتجاه الاجتماعي في شعر التهاني	162
ج-الاتجاه الديني في شعر التهاني	165
5- منيرة بنت عبد الرحمن الطويان. تجليات الثبات وانكسار الذات في شعر لسان الدين بن الخطيب	168
أ- تجليات الثبات في مواجهة الأزمات في شعر ابن الخطيب.	169
ب- تجليات الانكسار في شعر لسان الدين بن الخطيب.	171
المبحث الثاني: تلقي العناصر الفنية في شعر ابن الخطيب	175
1- منصور بن محمد الحارثي: الإبداع التصويري في موشحات لسان الدين بن الخطيب	176

2- إبراهيم أحمد الشافعي: دلالات الحذف في شعر لسان الدين بن الخطيب الأندلسي	181
3- منور محمد الحربي، جماليات اللون في شعر لسان الدين بن الخطيب	184
4- عبد الفتاح محمد سالم صالح السيد. التكرار وعلاقته بالنص الشعري. شعر لسان الدين بن الخطيب أنموذجا	193
خلاصة	200
الفصل الرابع: تأويل تأويل نصوص ابن الخطيب الشعرية	202
تمهيد	206
المبحث الأول:تأويل عناصر التلقي وفق بعض مقولات مدرسة كونستانس	207
1- مواقع اللاتحديد (البياضات).	207
2- القارئ الضمني.	213
3- أفق الانتظار، معراج المسافة الجمالية.	216
المبحث الثاني: علائقية المعنى بالمبنى والمعنى بالمعنى	220
1- معارج المعنى. التصوير والبناء.	220
2-في التناسب	223
أ-تناسب مصرعي مطلع القصيدة	224
ب-تناسب مطلع القصيدة مع ختامها	229
ج-تناسب مطلع القصيدة مع الموضوع	233
3-المعنى واستقطاب الثنائيات	234
أ-في الثنائيات الضدية:	235
أ-1-الموت/الحياة – الحياة /الموت	236
أ-2-حياة الموت/ موت الحياة.	238
أ-3-الجسد والروح.	239
أ-4-الحلو والمر	240
ب-الثنائيات التلازمية	242

ب-1-الحسب والنسب	242
ب-2-الأهل والوطن.	244
ب-3-العلم والأدب.	245
ب-4-أهلا وسهلا.	247
ب-5-عيد سعيد.	248
المبحث الثالث: الرمز واتساع الدلالة.	251
أ-الرمز السياسي	251
ب-الرمز الطبيعي	257
المبحث الرابع: الدلالة والتصوير الفني	265
أ-الصورة التشبيهية	265
أ-1- التشبيه وخلق الحيّز المشترك	265
أ-2- الصورة التشبيهية وإثارة البعد النفسي	266
أ-3- الصورة التشبيهية والزخرفة الشعرية	268
ب-الصورة الاستعارية	270
خلاصة	274
خاتمة	277
قائمة المصادر والمراجع	280
قائمة المصادر والمراجع العربية	281
قائمة المجلات والدوريات والمؤتمرات	293
قائمة الأطروحات	298
قائمة المراجع الأجنبية	298
فهرس الموضوعات	301
فهرس المخططات البيانية	308
ملخص البحث باللغتين العربية ولأجنبية	310

فهرس المخططات البيانية:

المخطط البياني	الصفحة
1- مخطط بياني يوضح تصور عملية التخاطب الممَكّنة للّذة عند الجاحظ	73
2- مخطط بياني يوضح نظرة دلتاي للفهم	98
3- مخطط بياني لمسار الفهم حسب مارتن هيدغر	99
4- مخطط بياني لمرتكزات التأويل عند غادامر	104
5- مخطط بياني يظهر مسار العملية التأويلية عند بول ريكور	107
6- مخطط بياني يوضح ما يحتاج المؤول معرفته قبل وأثناء التأويل	113
7- مخطط بياني يظهر ما أضافه ابن تيمية وابن قيم الجوزية في عملية التأويل	115
8- مخطط بياني يوضح مرافئ تأويل النص من حيث الانفتاح والانغلاق	121
9- مخطط بياني يوضح دور السياق وعلاقته بعملية التأويل	128
10- مخطط بياني يلخص بواعث التأويل	134
11- مخطط بياني يوضح هيكلة المولدية	149
12- مخطط بياني يظهر المعاني الرمزية للسلطان أبي الحجاج يوسف	257
13- مخطط بياني يظهر المعاني الرمزية للأندلس	264
14- مخطط بياني يمثل وظائف الصورة التشبيهية	270
15- مخطط بياني يوضح بنية الصورة الاستعارية	273

ملخص باللغتين العربية والأجنبية

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة النص الشعري القديم من خلال ديوان لسان الدين بن الخطيب بإخضاعه إخضاعا مرنا لآليات التأويل مكن خلال نظرية التلقي الألمانية محاولين الغوص لاستجلاء مكامن التأثير في النص، ومن هنا فإن دراستنا (**التلقي والتأويل في النص الشعري القديم، لسان الدين بن الخطيب أنموذجا**) تتوخى الوصول إلى تبيين المضمر ومساهمته في بناء الدلالة داخل المنجز الشعري لابن الخطيب، كما تحاول الكشف عن جماليات الإبداع الشعري الأندلسي وقراءته قراءة غير قارة تكشف بعض الجوانب المتوارية التي تؤثر في المتلقي. وتجدر الإشارة إلى أن من أهم النتائج المتوصل إليها أن شعر بن الخطيب قد تنوعت مواطن الإبداع لديه غرضيا وفنيا، كما أن الرشاقة اللغوية التي يتميز بها أسلوبه فتحت باب التأويل على مصراعيه، سيما أنه تطرق إلى مجالات سياسية وأخرى اجتماعية، ودينية، في بيئة أندلسية سمحت له بالانفلات وضخ فرائد ولطائف المعاني.

الكلمات المفتاحية: التلقي، التأويل، النص الشعري القديم، لسان الدين بن الخطيب

Summary

This study aims to approach the ancient poetic text through the Diwan of Lissan Eddin Ibn al-Khatib by applying the flexible mechanisms of German Reception Theory. It seeks to delve into the text to uncover the points of influence and highlight how meaning is constructed through implicit elements. (**Entitled Reception and Interpretation in the Ancient Poetic Text. Lissan Eddin Ibn al-Khatib as a Model)**، this study attempts to reveal the hidden dimensions that contribute to the aesthetic and semantic richness of Andalusian poetic creativity. Through a dynamic and non-fixed reading، it unveils the underlying layers that impact the reader.

One of the key findings is that Ibn al-Khatib's poetry exhibits diverse forms of creativity، both thematically and stylistically. His refined linguistic style opens wide avenues for interpretation، especially as his works address political، social، and religious themes. The Andalusian cultural environment enabled him to express unique and subtle meanings.

Keywords: Reception Interpretation، Ancient Poetic Text، Lissan Eddin Ibn ، al-Khatib