بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

القارئ في النقد العربي القديم

"حتى القرن السابع الهجري"

إعداد

عمر أحمد غالب البركات

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود درابسة

1432هـ - 2011م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

القارئ في النقد العربي القديم حتى القرن السابع الهجري

إعداد الطالب

عمر أحمد غالب البركات

(بكالوريوس لغة عربية – جامعة الموصل ١٩٩٣)

(ماجستير لغة عربية – جامعة اليرموك ١٩٩٩)

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود درابسة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراه في جامعة اليرموك

تخصص لغة عربية/أدب ونقد

أعضاء لجنة المناقشة

- الأستاذ الدكتور محمود درابسة ..... مشرفاً ورئيساً
- الأستاذ الدكتور قاسم المومني ..... عضواً
- الأستاذ الدكتور ماجد الجعافرة ..... عضواً
- الأستاذ الدكتور خليل الشيخ ..... عضواً
- الأستاذ الدكتور يونس حديفات ..... عضواً

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٢٠١١/٤/٢٥

١٤٣٢هـ – ٢٠١١م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الإهداء

إلى الذي عشق الأرض وعانقته شمس تموز أيام

الحصاد:

والدي

إلى روح من أفنت عمرها وهي تبتهل بالدعاء إلى الله

أن يوفقني:

والدتي

إلى الذين عانوا كثيرا زمن تشكُّل هذا العمل زوجتي

وأبنائي

مع المحبة والعرفان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الاهداء	ج
الفهرس	د
ملخص باللغة العربية	و
مقدمة	١
التمهيد	٧
الفصل الأول : القارئ في النقد الأدبي الحديث	٢٠
الاهتمام بالقارئ	٢١
الاتجاه نحو القارئ	٢٨
العلاقة بين القارئ والنص	٣٦
أولا: الإعلاء من شأن القارئ واحترام مقصدية النص	٣٨
ثانيا :حرية القارئ وانتفاء المقصدية	٦٦
الفصل الثاني : منطلقات القراءة النقدية القديمة	٨٥
أولا: المنطلقات الداخلية	٨٧
أ.ماهية الشعر	٨٧
ب.مادة الشعر	٩٥
ج.علاقة الشعر بالواقع	٩٩
د.غاية الشعر	١٠٣
ثانيا :المنطلقات الخارجية	١١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أ. نظرية الإعجاز ١١١

ب.الرواية ١٣٢

ج.الخصومات ١٤٣

الفصل الثالث: أنماط القرّاء في النقد العربي القديم ١٥٣

أولا: القارئ اللغوي ١٥٥

ثانيا: القارئ السلبي ١٩٤

ثالثا: القارئ المؤول ٢٣٠

الخاتمة ٢٦٣

المصادر ٢٦٦

المراجع ٢٧٧

الملخص باللغة الانجليزية ٢٨٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ملخص البحث

القارئ في النقد العربي القديم حتى القرن السابع الهجري

إعداد الطالب: عمر أحمد غالب البركات

إشراف الأستاذ الدكتور: محمود درابسة

سعى الباحث في بحثه الموسوم بـ " القارئ في النقد العربي القديم حتى القرن السابع الهجري" إلى دراسة القارئ دراسة نقدية منهجية تحليلية، ترتكز على رؤية النقاد العرب القدماء لمفهوم القارئ، حين تتبَّع النصوص النقدية القديمة التي أشارت إلى مفاهيم وتصورات نقدية تأتي في جوهر عملية القراءة والتَّلقي، من مثل (القارئ والمتلقي والمستمع والمخاطب)، وتكمن قيمة هذه النصوص في أنها أكّدت حضور القارئ في المنجز النقدي العربي القديم، الذي حمل في ثناياه رؤىً وأفكاراً ريادية مبتكَرة على صعيد الإنتاج والتلقي.

وفي الفصل الأول عرض البحث للمشهد النقدي المعاصر، وفق منهجية تاريخية تحليلية حين تتبَّع السياق النقدي الذي أفضى إلى الاهتمام بالقارئ، وكان لنظريات ما بعد البنيوية الدور الأكبر في مجال التنظير للقارئ، خاصة نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ، كما عرض البحث للطروحات النقدية التي صاغت رؤية واضحة للقارئ في النقد الحديث.

أما الفصل الثاني "منطلقات القراءة النقدية القديمة "فقد رصد المنطلقات والمفاهيم النقدية التي وقفت وراء توجهات النقاد العرب القدماء في قراءة النص الشعري، حيث كانوا فئات عدة وبيئات متباينة، لكل بيئة طريقة في التفكير والنظر إلى الشعر. وكانت موجِّهات القراءة النقدية القديمة ترجع إلى نوعين من المنطلقات :

الأولى- المنطلقات الداخلية: وهي مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالنص الشعري، يمكن أن نلمسها في تعريفهم للشعر وموقفهم من مادته التي تشكله وهي اللغة ، وفي تحديدهم لغايات الشعر وموقفه من العالم الخارجي الذي يعيد الشعر تشكيله وصياغة عناصره .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والثانية – منطلقات خارجية: لا تقوم على علاقة وطيدة بالنص الشعري، وإنما فرضتها عليه الحركة الثقافية المحيطة به.

وعني الفصل الثالث برصد أنماط القرّاء في النقد العربي القديم، حيث كشف عن وجود ثلاثة أنماط: (القارئ اللغوي والقارئ السلبي والقارئ المؤوّل) وجاء هذا التنوع في أنماط القرّاء استجابة لمرجعيات مذهبية وفكرية وثقافية كانت تمارس دوراً ضاغطاً على القارئ، بل شكّلت الأفق الذي يتحرك خلاله وهو يمارس لعبة القراءة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة

الحمد لله الذي وهبنا نعمة العلم والمعرفة، والقدرة على البحث والقراءة والنظر إلى الأشياء نظرة تأمّل وفكر، لنصل ماضينا المشرق بحاضرنا القادر على الاستجابة لتحديات العصر الثقافية والحضارية، وفق رؤية رائزة تنطلق من موروثنا النقدي، وهو موروث حافلٌ بقضايا أدبية وفكرية تستند إلى غير مرجعية مذهبية وفلسفية. والصلاة والسلام على رسوله الكريم الذي ما انفك يدعو إلى العلم والمعرفة واستثارة العقل، وشحذ الفكر، ليكون الإبداع، وبعد .

إنّ الساحة النقدية المعاصرة تحتفل بالقارئ بوصفه منجزاً حضارياً اهتدت إليه التيارات النقدية الغربية، ولم يكن البحث فيه حكراً عليها، فمن حق الآخر أن يفتش في مخبوء التراث ليكشف عن إسهامات أسلافه الجليلة في هذا الميدان. لذلك جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ "القارئ في النقد العربي القديم حتى القرن السابع الهجري "،لتكشف عن حيوية الموروث النقدي العربي، وشمولية الطرح التي يتسم بها النقاد العرب القدماء، في الوقت الذي اعتنى فيه النقد العربي القديم بالقارئ بوصفه عنصراً رئيساً من عناصر العملية الإبداعية. وبلغت هذه العناية أوْجَها في عصور ازدهار النقد الأدبي، وظهور المصنفات النقدية، وتأثُّر النقد بالحقول المعرفية المجاورة كاللغة والكلام والفلسفة، حتى بلغت العناية حدّاً يدفعنا إلى القول إنّ النقد العربي القديم وضع القارئ في منزلة مهمة من منازل الأدب، وقصده بخطابه قصداً، وحثّ الشعراء على أن يكون شعرهم متوجهاً إليه. فالنصوص الأدبية ليست من إنتاج الشعراء فقط، بل هي أيضاً من إنتاج القُرّاء.

وتأسيساً على ما تقدم جاءت هذه الدراسة – التي لا تدعي لنفسها الكمال – لترصد مفهوم القارئ، وبعضاً من مفاصل نظرية القراءة الإجرائية في النقد العربي القديم، لا لتقول إنّ النقد العربي قد أسس مبادئ لنظرية القراءة في المفهوم المعاصر بل لترصد جانباً مهماً من جوانب

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العقل النقدي العربي القديم، الذي حفل بالقارئ باعتباره وجوداً حتمياً في عمليات القراءة والتلقي.وقد تجلى هذا الأمرُ مبكراً، من صحيفة بشر بن المعتمر فالجاحظ وانتهاء بحازم القرطاجني.

وكان لنظريات القراءة والتلقي المعاصرة دورٌ مهمّ في لفت نظر الباحث إلى إعادة قراءة الموروث النقدي العربي بشكل مغاير، ربما يسهم في إضاءة جوانب خلاقة في موروثنا النقدي.كما أفاد الباحث من الدراسات النقدية العربية المعاصرة التي نهضت تبحث في قراءة النص الشعري في النقد القديم، ولعل من أبرزها دراسة محمد المبارك الموسومة بـ"استقبال النص عند العرب"، ودراسة شكري المبخوت الموسومة بـ " جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي".

وقد جاءت هذه القراءة لموروثنا النقدي على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. فأما التمهيد "حضور القارئ في النقد العربي القديم " فقد ركز فيه الباحث على بعض الإشارات النقدية القديمة التي تتعلق بمفاهيم تكشف عن التواشج القائم بين النظرية النقدية العربية القديمة والنظرية النقدية الحديثة. فكان مفهوم (المتلقي) الأكثر حضورا على ساحة المشهد النقدي القديم، لما يتسم به من مرونة في الدلالة تتسع لتشمل القارئ والسامع والمخاطب وغيرها من المصطلحات التي تمثل العنصر الذي يتوجه إليه الخطاب الأدبي.

والقراءة الواعية للتنظير النقدي العربي القديم تكشف عن وعي عميق لدى الناقد العربي القديم باستراتيجيات القراءة والتلقي، حيث أبدى الناقد القديم اهتماما مركزا بالأبعاد النفسية لعملية التلقي، وأثرها في استجابة المتلقي، فتحدثوا عن المقام ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، وحسن الاستهلال.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأما الفصل الأول "القارئ في النقد الحديث "، فقد تصدى للحديث عن المسوغات المنهجية التي أفضت بالنظرية النقدية المعاصرة إلى الاهتمام بالقارئ، حيث جاءت نظرية التلقي لتخرج النقد التطبيقي الحديث من دائرة المؤلف والنص إلى دائرة القارئ وهي حالة من القراءة أخرجت العملية النقدية من ثنائية التضاد بين النظرية التاريخية والنظريات اللغوية، فقد استقر في النظرية النقدية المعاصرة أننا إزاء رؤيتين من النقد: الأولى تتعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها نصوصاً معرفية تقع – دائماً – خارج ذاتها، وتُقْرأ وفق مناهج نقدية مختلفة اعتمدت على علوم خارج الأدب، كالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس. والثانية تنظر إلى العمل الأدبي بوصفه بنية لغوية خالصة، لا يمكن إسقاطُها خارج ذاتها، وانطلقت في توجهها هذا من فكرة الأدبية، رافضةً أيَّ نشاط تاريخي أو معرفي في التعامل مع النص الأدبي؛ لأنها ترى أنّ النص يحتكم إلى قوانينه الداخلية وإلى سلوك اللغة داخل البنية.

هذا الأمر فرض رؤية ثالثة في عمليات الفهم والقراءة، تحاول جَسْرَ العلاقة بين خارج النص وداخله، فذهبت إلى القارئ أيّاً كان هذا القارئ، ضمنياً أو مفترضاً أو متخيلاً أو جمهوراً ...، ليمارس دوره الفعال في عمليات القراءة، ويقدم للنص قراءات متنوعة تنطلق من مرجعيات مختلفة ورؤىً متناقضة. وظلت سلطة القارئ مثار جدل بين أصحاب هذه الرؤية، فانقسموا فريقين: الأول يعلي من شأن القارئ ويحترم مقصدية النص، مثلته طروحات كلّ من (أمبرتو إيكو وميشال ريفاتير وهانز روبرت ياوس وفولفجانج آيزر).أما الفريق الثاني فأنه يطلق يد القارئ في النص ويقصي أيّةَ مقصدية أخرى غير مقصدية القارئ ،وظهر ذلك في طروحات (رولان بارت وجوليا كريستيفا وشارل بيرس وجاك دريدا).

وأمّا الفصل الثاني "منطلقات القراءة النقدية القديمة "فأنه ينهض لرصد المنطلقات والمفاهيم التي تقف وراء توجهات النقاد العرب القدماء في قراءة النص الشعري، حيث كانوا فئات عدة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبيئات متباينة، لكل بيئة طريقة في التفكير والنظر إلى الشعر. وكانت موجِّهات القراءة النقدية القديمة ترجع إلى نوعين من المنطلقات :

الأولى- المنطلقات الداخلية: وهي مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالنص الشعري، يمكن أن نلمسها في تعريفهم للشعر وموقفهم من مادته التي تشكله وهي اللغة ، وفي تحديدهم لغايات الشعر وموقفه من العالم الخارجي الذي يعيد الشعر تشكيله وصياغة عناصره .

والثانية – منطلقات خارجية: لا تقوم على علاقة وطيدة بالنص الشعري، وإنما فرضتها عليه الحركة الثقافية المحيطة به، تلك الحركة التي لا يمكن فصل النص عن سياقها، فالقراءة الشعرية تستجيب للواقع الثقافي وما يطرأ عليه من تحولات تسهم في توجيه قراءة النص . وكان من أبرز هذه المنطلقات :(نظرية الإعجاز البلاغي)، خاصة إعجاز القرآن، التي كانت محفزاً رئيساً لقراءة النص الشعري، بيد أنها ضيَّقت مجال القراءة، إذ ظل القارئ أسيراً لفكرة إثبات إعجاز القرآن على حساب جماليات النص الشعري، كما هو الحال عند الإمام الباقلاني.

والمنطلق الثاني هو(الرواية)،حيث كان لرواة الشعر إسهام جلي في قراءة النص الشعري، وقد ارتكزت قراءتهم الشعرية على ثلاثة أسس: الزمان والمكان ، والطبع و الصنعة ،والبداوة والتحضر. وآخر المنطلقات (الخصومات) ،وهي تكشف عن تباين أذواق القراء وتنوع أدواتهم القرائية، واختلاف مناحي التلقي، وقد تمظهرت الخصومات في ثلاثة مظاهر: الخصومات الفنية، والخصومات العلمية، والخصومات الشخصية. حيث أسهمت جميعها في إثراء القراءة النقدية القديمة، كما فتحت آفاقا جديدة في ميدان قراءة النص الشعري، فظهرت الوساطة والموازنة.

وأمّا آخر فصول هذه الدراسة " أنماط القرّاء في النقد العربي القديم"، فقد تصدى لاستنطاق وتحليل القراءات النقدية القديمة التي عاينت النصوص الشعرية، في محاولة للوقوف على أنماط

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القرّاء في النقد العربي القديم، حيثُ شكل النقاد العرب القدماء هيئات قرائية متباينة، تتبئ بتباين واضح في مستويات القراءة وتعدّد مناحيها. فالناقد العربي القديم هو قارئ متخصص يتعاطى مع النص الشعري وفق منظومة منهجية تستند إلى أسس ومعايير تصدر عن مرجعيات مذهبية وفكرية وثقافية وذوقية متباينة. وقد عرض البحث لثلاثة أنماط من القرّاء:

– القارئ اللغوي: عني بالبحث في لغة النص الشعري التي هي مادّته، في إطار من الوعي بنظام اللغة وقوانينها، وإدراك مسالكها في التعبير. حيث أبدى القارئ اللغوي حرصا على هذا النظام، في الوقت الذي ألحّ فيه على الإبداع الذي يتصادم والمقومات التي يرتكز عليها ذلك النظام.

وتوجه اهتمام القارئ اللغوي إلى الكلمة بوصفها أصغر بنية في الكيان اللغوي، لذلك شرع يبحث عن قيمتها في الخطاب الأدبي بحثا يشِفُّ عن أصالة الفكر الذي حمله هذا القارئ يستنطق ويستخرج خباياها الدفينة، ويتعرض البحث للمحاور الثلاثة التي ولج من خلالها القارئ اللغوي إلى عالم الكلمة، وهي: (الإعراب، والبنية، والدلالة).

– القارئ السلبي: وهو قارئ لم يبارح دوره التقليدي المستهلك للنص، فلم يجشم نفسه مشقة الغوص في أعماق النص، ولم يتذوق متعة القراءة، فظل واقفا على عتبات النص يطوف حول قشرته الخارجية، وتفنّن في الإساءة إلى النص الأدبي، فتراه تارة يعزل النص عن سياقه الفكري والفني والتاريخي، ويقف على المعنى الحرفي للنص، ويعيبه لمجافاته الإصابة في الوصف، وتارة أخرى ينظر إلى معاني الشعر بوصفها حقائق ثابتة لا تتغير، لذلك فهو يرفض كلّ شعر يصدر عن مخالفة العرف والمألوف، متجاهلا أن الشعر رؤية تتجاوز أعراف الواقع، وتشكّل أعرافها وفق تصوّر خاص. ويعرض البحث لأهم القضايا التي تجلت فيها سلبية القارئ وهي: (اللياقة في الوصف، والمبالغة في التصوير، والتناقض في المعاني الشعرية).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

– القارئ المؤول: يعرض البحث لمفهوم التأويل كما استقر في مصنفات اللغويين والنقاد العرب القدماء، حيث بدأ التأويل في تلقي النص القرآني ثم انتقل إلى ميدان النص الأدبي. وارتبط التأويل بتعدد المعاني، فلا يكون التأويل ما لم يكن النصّ حمّال أوجه، قابلا لتعدد القراءة، ولعل من أبرز نقادنا القدماء الذين تنبّهوا إلى ظاهرة تأويل المعنى وتعدُّد القراءة كلٌّ من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، حيث توافرت في طروحاتهما النقدية عناصر النضج والتَّفتُّح، مما يدعو إلى القراءة والتَّفحص والتَّأمل، فعرض البحث لفكرة معنى المعنى عند عبد القاهر وفكرة التخييل عند حازم. ثم أفضى البحث إلى الحديث عن مستويات تأويل النص الشعري التي كان من أبرزها التأويل اللغوي والتأويل الأدبي، فعرض البحث لبعض النصوص الشعرية التي تباينت مستويات التأويل فيها، فكان هذا التباين في مستوى التأويل صورة للتباين في كفاءة القارئ المؤول.

وختاما، فإنّي لا أبرّئ نفسي مما قد يعتري هذا البحث من نقص، ولا أجدُ لي مسوّغا إلا أن يكون النقص محفّزاً لديمومة البحث والتنقيب لاستجلاء مكنون التراث النقدي الذي خلفه الأسلاف.

وبعدُ، فإنني أوجّه الشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمود درابسة الذي استضاءت بإشراقات توجيهاته جادّة البحث ولولاها ما استوى البحث على هذه الهيئة.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة المؤلّفة من الأساتذة الأفاضل الدكتور قاسم المومني والدكتور ماجد الجعافرة والدكتور يونس شديفات والدكتور خليل الشيخ على ما بذلوه من جهد في قراءة هذا العمل وتقويم اعوجاجه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تمهيد

حضور القارئ في النقد العربي القديم :

لقد كان للقارئ حضورٌ متميز في المشهد النقدي العربي القديم, سواء كان هذا القارئ ناقداً متخصصاً, أم متلقياً ذواقاً للشعر, فالجميع متمرسون في صنعة الشعر,إن إنشاءً وتذوقاً ورواية ومفاضلة وتحليلاً واختيارا. والحديثُ عن انشغال النقد العربي القديم بالقارئ, لا يهدف إلى محاولة إسقاط النظريات النقدية المعاصرة على تراثنا النقدي, بل يسعى إلى إنارة جانب مهم من جوانب العملية الإبداعية, ظل مهمَّشاً في الدراسات النقدية المعاصرة التي شكل الدرس النقدي القديم محور اهتمامها.

التفت النقاد العرب القدماء إلى القارئ بوصفه عنصراً رئيساً من عناصر التواصل الإبداعي, بيد أنّ حديثهم عن القارئ – في الأغلب – جاء منضويا تحت مفهوم (المتلقي)؛ لأن هذا المفهوم أكثرُ انسجاماً مع طبيعة تلقي الشعر العربي في مراحله الأولى, حيث بدأ التواصل بين أقطاب العملية الإبداعية شفاهياً/سماعياً. ولا ريب أنّ مفهوم(المتلقي) مفهوم شمولي تندرج تحته كلُّ أنماط التلقي السماعية والقرائية. فالموروث النقدي العربي القديم احتفى " بالمتلقي سامعاً وقارئاً, وبلغت العناية أوجها في عصور ازدهار النقد...وبلغت هذه العنايةُ حدّاً يدفعنا إلى القول إنّ النقد العربي القديم وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب ,وقصده بخطابه قصداً" (١).

ولعل أقدم نص يشير إلى المتلقي في الموروث النقدي العربي القديم الذي وصل إلينا, ما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر (ت٢١٠ هـ)من ضرورة مراعاة حال المتلقي في الخطاب الأدبي, إذ يرى بشر أنه " ينبغي للمتكلم أنْ يعرف أقدار المعاني ,ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ,وبين أقدار الحالات ,فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ,ولكل حالة من ذلك مقاماً؛

---

(١) المبارك,محمد:استقبال النص عند العرب,المؤسسة العربية للدراسات والنشر,بيروت,ط١، ١٩٩٩م، ص٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حتى يُقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ,ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ,وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات " [1].

وحتى يقع الكلامُ موقعه من قلب السامع , وتتحقق الغايةُ من عملية التواصل الأدبي , يوجه ابن طباطبا(ت ٣٢٢هـ) الشاعر إلى ضرورة أن يخاطب الملوك "بما يستحقونه من جليل المخاطبات ,ويتوقى حطها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامة ,كما يتوقى أن يدفع العامة إلى درجات الملوك .ويُعِدُّ لكل معنى ما يليق به ,ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من عقله في وضعه الكلامَ مواضعَه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه" [2].

وكذلك نبه ابن رشيق(ت٤٥٦هـ) إلى مراعاة الحال والمقام إذ ينبغي على الشاعر أن يكون "شعره للأمير القائد غير شعره للوزير الكاتب ,ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع " [3].

وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول إنّ النقاد العرب القدماء قد ميزوا بين مقامات المتلقين, ووعوا دور المقام والحال في استجابة المتلقي للخطاب, ولذلك فقد وصفوا البليغ التام البلاغة بأنه " مَنْ استطاع أن يفهم العامة معاني الخاصة ,ثم لا بد من الملاءمة بين المعنى والمستمعين,

---

(١) الجاحظ،أبو عثمان:البيان والتبيين,تحقيق عبد السلام هارون,دار الفكر,بيروت,ط٤,د.ت.,ج١,ص١٣٩

(٢) العلوي ،ابن طباطبا:عيار الشعر,تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع,دار العلوم,الرياض,١٩٨٥م,ص٩.

(٣) القيرواني ،ابن رشيق:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده,حققه محمد محيي الدين عبد الحميد,دار الجيل,بيروت,ط٤, ١٩٧٢م,ج١,ص٣٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فلكل طبقة كلام, ولكل حال مقام " [1],وهم بذلك يطلبون من منشئ النص أن يخاطب كل طبقة بما يكفل تواصلها مع الخطاب الأدبي, فلا "يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ,ولا الملوك بكلام السوقة ,ومدارُ الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم ,والحمل عليهم على أقدار منازلهم" [2].

وفي حديثه عن تقلب أحوال الناس بحسب تصاريف أيامهم ,يومئ حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ) إلى دور المتلقي في صياغة الخطاب الأدبي، إذ يقول: " ولما كان الناسُ بحسب تصاريف أيامهم,وتقلب أحوالهم كأنهم ثلاثة أصناف: فصنفٌ عظمت لذّاته ,وقلّت آلامه حتى كأنه لا يشعر بها, وصنف عظمت آلامه,وقلت لذاته حتى كأنه لا يشعر بها, وصنفٌ تكافأت لذاتهم وآلامهم ,وكانت أحوال الصنف الأول أحوالاً مفرحة,وأحوال الصنف الآخر أحوالاً مفجعة ,وأحوال الصنف الوسط في كثير من الأمر شاجية,وجب أن تكون الأقاويل منقسمة بهذا الاعتبار بحسب البساطة والتركيب إلى سبعة أقسام : أقوال مفرحة , أقوال شاجية,أقوال مفجعة, أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية, ومن سارة و مفجعة,ومن شاجية ومفجعة , ومؤتلفة من الثلاث ,وكانت النفوس تختلف فيما تميل إليه من هذه الأقسام بحسب ما عليه حالها ،فإنها ليست تميل إلا إلى الأشبه بما هي فيه ، فيجب أنْ يُمال بالقول إلى القسم الذي هو أشبه بحال مَنْ قُصد بالقول" [3]. إنّ القراءة الواعية لكلام حازم تكشف عن وعي الناقد القديم بأهمية حضور القارئ في ذهن الشاعر، وأهمية الالتحام والاندماج بين وعي القارئ وبنية النص, كلما توفر التوافق بين معطيات النص وميول القارئ كان التفاعل بين القارئ والنص في أرقى حالاته . فالقارئ لا

---

(١) عباس,إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب" نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري"،دار الشروق,عمان,ط٢, ١٩٩٣م,ص٥٥. وانظر.الجاحظ: البيان والتبيين ,ج١,ص١٣٥.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين ,ج١,ص١٣٩.

(٣) القرطاجني ،حازم: منهاج البلغاء،تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية،د.ت,ص٣٥٦ – ٣٥٧ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينتظر من المبدع إلا أنْ يقدم له نصاً مغرياً بالقراءة يحركه ويؤثر به, نصّاً تكون فصوله منسجمة مع أغراضها "بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح ,وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك "[1].

وعلل ابن رشيق هذا البناء المنهجي المنظم للقصيدة تعليلاً نفسياً, يكشف عن وعي عميق لديه بمجاهيل النفس وأحوالها وأسرارها, فكان الابتداء بالنسيب لما فيه "من عطف القلوب,واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حُبّ الغزل ,والميل إلى اللهو والنساء , وأنّ ذلك استدراج إلى ما بعده"[2].

ولعل ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)قد سبق إلى هذه الالتفاتة, عندما أشار إلى الأبعاد النفسية التي أسهمت بفاعلية في بناء القصيدة العربية القديمة[3].وهي إشارة واضحة إلى أنّ الشاعر يحاول أنْ يستعطف المتلقي ويستحوذ على رضاه. ولعله يومئ إلى المتلقي المتخصص الحاذق بصنعة الكلام.

وإذا كان هذا المتلقي المقصود هو مَنْ يقضي للمبدع بالشاعرية أو يجرده منها من أول لقاء له مع النص, فقد اشترط النقاد العرب القدماء على منتج النص أن يبدع في استهلال نصه؛ لأنّ جودة الاستهلال هي الانطباع الأولي للمتلقي إزاء النص, فإذا كان حسناً مالت إليه النفس وتفاعلت معه, وبذلك يكون قد نجح في إثارة استجابة المتلقي .

والاستهلالات والمطالع هي طليعة ما بعدها إلى القلب؛ لأنها أول ما يقرع السمع في

---

(١) القرطاجني: منهاج البلغاء,ص ٢٠٠ .

(٢) القيرواني،ابن رشيق: العمدة،ج١،ص٢٢٥.

(٣) انظر. ابن قتيبة,عبدا لله بن مسلم:الشعر والشعراء,تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر,دار المعارف, القاهرة,١٩٨٢م ، ج١,ص٨٠ -٨١ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الكلام، فـ "تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك "[1].

وعلى هذا النحو أضحى المطلعُ دعوةً يرسلها الباثّ إلى المتلقي؛ ليشاركه في إنتاج النص أو إبداع نص موازٍ له، وبات من حق المتلقي على الشاعر أن يبتدره هذا الأخير بمطلع حسنٍ يأخذ بيده من عتبات النص ليستبطن الأعماق .

إنّ الإشارات المتقدمة تؤكد حضور المتلقي أثناء عملية إنشاء النص الشعري, فهي تطالب المبدع أن يستوفي شروط التوصيل الأدبي, التي تحقق غاية الفهم والإفهام, حتى عدوا من عناصر عمود الشعر الوضوح، ومناسبة المستعار منه للمستعار له, والمقاربة في التشبيه, وبذلك يمكن القول :"إنّ عمود الشعر هو المصطلح القديم للقارئ الضمني, حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية " [2].

وقد تحدث حازم القرطاجني عن صنفين من القراء, ينبغي على الشاعر أن ينظر في عمله إلى أفق كل منهما, وهم العامة والخاصة, إذ يقول عند تصنيفيه للمعاني " وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان, وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه, وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها, أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد, ويجب أن يكون ما لم تتوفر دواعي أغراض الإنسان عليه, وما انفرد بإدراكه المُكْتَسَبِ الخاصةُ دون الجمهور غير عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى

---

(١) القرطاجني: منهاج البلغاء,ص ٣٠٩ .

(٢) صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي " أصول وتطبيقات" ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،بيروت،ط١ ، ٢٠٠١ م،ص١٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية"[1]. فالمعاني المتضمنة في القول الشعري إذا كانت مألوفة لدى المتلقي, فإنّ المسافة الجمالية بينه وبين النص تختزل, فتصبح المعاني جزءاً من أفق توقعه, وبالتالي يكون المتلقي مستعداً لتقبل هذا العمل الذي ينطوي على غرض يوافق هواه فينفعل له[2].

ويكشف الجاحظ (ت٢٥٥هـ) عن أثر الميل النفسي في تغيير مسلك القراءة, وخروجها عن مسارها الصحيح, فإذا "كان الخليفةُ بليغاً والسيد خطيباً ,فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين :إما رجلاً يعطي كلامهما من التعظيم والتفضيل ,والإكبار والتبجيل, على قَدْر حالهما في نفسه, وموقعها من قلبه, وإمّا رجلاً تعرض له التهمةُ لنفسه فيهما, والخوف من أنْ يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما , وبلاغة كلامهما,ما ليس عندهما ,حتى يفرط في الإشفاق ويسرف في التهمة. فالأول يزيد في حقه للذي في نفسه, والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه, ولإشفاقه من أنْ يكون مخدوعاً في أمره. فإذا كان الحبُّ يعمي عن المساوئ فالبغض أيضاً يعمي عن المحاسن " [3].

وقد تحققت رؤية الجاحظ في الميل النفسي ودوره في توجيه القراءة عبر التاريخ الأدبي العربي, من خلال الخصومات الأدبية التي طغت على المشهد النقدي العربي القديم, في عصور ازدهار الأدب, وفي مقدمتها الخصومات التي قامت حول شعر أبي تمام والمتنبي. ولعل ظهور الموازنة والوساطة كان محاولة لإعادة القراءة إلى مسارها الفاعل والمنتج، والخروج بها من دائرة القراءة السلبية التي تنظر إلى النص نظرة أحادية. فالقاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) يرى أن مَنْ

---

(١) القرطاجني: منهاج البلغاء,ص ٢٠ .

(٢) المصدر نفسه: ص ١٢٤ .

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين ,ج١,ص٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قرأ شعر المتنبي لا يخرج عن إحدى فئتين "من مطنب في تقريظه, منقطع إليه بجملته,منحط في هواه بلسانه وقلبه, يلتقي مناقبه إذا ذُكرت بالتعظيم,ويشيع محاسنه إذا حُكيت بالتفخيم...وعائب يروم إزالته عن رتبته,فلم يسلّم له فضله،ويحاول حطه عن منزلة بوّأه إياها أدبه؛فهو يجتهد في إخفاء فضائله, وإظهار معايبه, وتتبع سقطاته, وإذاعة غفلاته" (١).

وعلى الرغم مما أنتجته الخصومات الأدبية من قراءات نقدية يفتقر بعضها إلى جماليات القراءة والتلقي، إلا أنها شكلت تربة خصبة لنمو القراءات وتعددها, ولعلها كانت امتداداً لمسألة طالما شغل بها المتلقي القديم وهي مسألة أشعر الشعراء. فقد شغلت القارئ القديم ردحاً من الزمن، بل إن كثيراً من النقاد المنهجيين ومتذوقي الشعر قد تفاوتت أحكامهم النقدية تبعاً لتباين قراءاتهم في هذه المسألة. حتى إن بعضهم كان يرتد بقراءته إلى نقاد سابقين كي لا يتهم في قراءته ,إذ يقول ابن سلام الجمحي(ت٢٣٢هـ) :" علماء البصرة كان يقدمون امرأ القيس بن حجر. وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وأهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيراً والنابغة "(٢). ويبدو أثر البيئة والمكان واضحاً في هذه القراءة، فكل قارئ "يصدر في تعليله لجودة النص من محيطة .فكلما كان النص الأدبي وفياً لعادات القوم كان وقعه أشد . وهذا أمرٌ طبيعي في مجتمع يعتبر الشعر ديواناً" (٣).

ولعل المفاضلة بين الشعراء، واحتكام الشعراء إلى متلقٍ خبير ليفصل بينهم في أيّهم أشعر، تكشف عن وعي عميق لديهم بدور المتلقي الخبير , وتروي كتب الأدب أنّ النابغة الذبياني

---

(١) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز:الوساطة بين المتنبي وخصومه,تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي,دار القلم,بيروت,د . ت.,ص٣.

(٢) الجمحي ،ابن سلام:طبقات فحول الشعراء,قرأه وشرحه محمود محمد شاكر,مطبعة المدني,القاهرة,١٩٧٤م.,ج١,ص٥٢.

(٣) الزيدي,توفيق:مفهوم الأدبية في التراث النقدي ,مكتبة النجاح , الدار البيضاء ,ط٢ ,١٩٨٧م,ص١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

كانت " تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ ,فتأتيه الشعراء ,فتعرض عليه أشعارها"

[1].ويروى كذلك أن عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – قال لبعض العرب :" أيُّ

شعرائكم يقول :

ولستَ بمستبق أخاً لا تلمه على شعث أيّ الرجال المهذب

قالوا : النابغة. قال : هو أشعرهم " [2].وعلى الرغم من أن عمر بن الخطاب ليس ناقداً متخصصاً إلا أنه قارئ متذوق للشعر, قادر على تكوين القراءة النقدية, ولعل حكمه النقدي على شعر زهير بن أبي سلمى يكشف عن وعي بمستويات القراءة ومرجعيتها الجمالية والاجتماعية.

واللافت في مسألة المفاضلات الشعرية، أنّ بعض الشعراء لم يكن يُسَلّم أو يطمئن إلى القراءات التي تصدر عن بعض القراء المتخصصين أو المتذوقين للشعر، وتحديداً القراءات التي تنتقص من القيمة الجمالية للنص المقروء. وكانوا يَسِمون هذا القارئ بعدم النزاهة والتجرد من الموضوعية ,والافتقار إلى الأدوات القرائية التي تمكنه من فهم النص واستيعاب دلالاته وأبعاده الجمالية.

ولذلك نجد امرأ القيس ينكر على أم جندب حكومتها، وكذلك حسان بن ثابت يرد على النابغة الذبياني قراءته. ولا شك أن هذه المواقف الرافضة للقراءات النقدية، لها ما يبررها في المراحل المبكرة من النقد العربي القديم، حيث كانت معظم القراءات النقدية تتسم بالانطباعية والنظرة الجزئية التي تركز على جانب واحد في النص الأدبي، أو ترى في النص أنه ذو دلالة أحادية،

---

(١) المرزباني,أبوعبيد الله:الموشح"مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر"تحقيق علي محمد البجاوي , الناشر دار نهضة مصر,القاهرة,١٩٦٥م,ص٧٧.

(٢) الجمحي: طبقات فحول الشعراء ,ج١,ص٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على حين إن النص الشعري غني بالدلالات التي تنطوي عليها كثافة اللغة الشعرية وإيحائيتها التي تحتاج إلى قراءة واعية .

وقد عبّر أبو الطيب المتنبي عن مسألة التباين في فهم النص بقوله[1]:

وكم من عائب قولاً صحيحاً وآفته من الفهم السقيم

ولكن تأخذ الأذان منه على قدْر القرائح والفهوم

كما أدرك الناقد القديم تباين مستويات القراء، فأقصى الآمدي القارئ العادي من دائرة القراءة الشعرية، وعوّل كثيراً على القارئ الخبير، القادر على مقاربة النص والحفر في بنيته العميقة، إذ يقول على لسان صاحب أبي تمام :"إنما أعرضَ عن شعر أبي تمام مَنْ لم يفهمه؛لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفَهِمَهُ العلماءُ والنقاد في علم الشعر، وإذا عَرَفَتْ هذه الطبقةُ فضلَه لم يضرّه، طعنُ من طعن بعدها عليه"[2].

فالشعر المحدث الذي أتى به أبو تمام وكذلك المتنبي، شكّل ثورة صارخة على السّنن والتقاليد الشعرية المتوارثة والمألوفة، كما شكل صدمة لأذواق وآفاق القراء المعاصرين له، ولم يعد يرضي آفاقهم، ولذلك "كانت إبداعات الشعراء ونواحي التجديد في شعرهم، تُقَابل بالرفض أحياناً،

(١) المتنبي،أبو الطيب: ديوان أبي الطيب المتنبي" بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان"، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي،دار المعرفة،بيروت،١٩٧٨م،ج٤،ص١٢٠.

(٢) الآمدي،الحسن بن بشر:الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف،القاهرة،ط٢، ١٩٧٢م،ج١،ص١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لأنها تخرج عن أقيسة العلوم المستقرة، أو لأن النقاد قاصرون عن فهمها،ولعل موقفهم من استعارات أبي تمام خير دليل على ما ذهبنا إليه " [1].

وإذا كانت متعة النص ولذة القراءة لا تتحققان إلا بعد التأمل وإعمال الفكر وكدّ الذهن، من أجل الفهم والكشف عن مضمرات النص، وجب على القارئ أنْ يرتفع بوعيه إلى أفق النص، وأن يتسلح بأدوات فعالة تسمح له بمواجهة النص وتشريحه، والوقوف على قيمه الفنية والجمالية. ولعل هذا القارئ هو ما أراده أبو تمام عندما ردّ على مَن يَسِمُ شعره بالغموض وافتقاره إلى الإفهام بقوله: ولم لا تفهم ما يقال[2].

وحيث أن منتج النص يهدف من الكتابة إلى تبليغ رسالة إلى الآخر، فإنه يبقى مسكوناً بقارئ ما يحاوره عبر مراحل العملية الإبداعية، ولعل المتنبي قد كشف عن هذا القارئ في قوله لابن جني: "أتظن أنّ عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم منه البيت، قلت: فلمن هي؟ قال: هي لك ولأشباهك " [3]. فثقافة القارئ الذي يقصده المتنبي بوصفه مبدعاً تسهم في ضبط عملية الكتابة، عندما يراعي الكاتب ميول القارئ وثقافته وخبراته.

وقد أحسَّ الناقد العربي القديم بأهمية دور القارئ في مواجهة النص، فراح عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)يوجهه توجيهاً علمياً إلى كيفية التلقي والقراءة، إذ يخاطبه بقوله: "اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصاً دون غيره

---

(١) الصكر،حاتم: ترويض النص" دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م،ص١٣.

(٢) انظر. الصولي،أبو بكر: أخبار أبي تمام،تحقيق الدكتور خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي, المكتب التجاري،بيروت, د.ت،ص٢٠.

(٣) المعري: شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد) تحقيق عبد المجيد دياب ,دار المعارف،١٩٨٦م,ج١،ص٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مما يُستَحْسن له الشعرُ أو غيرُ الشعر من معنى لطيف أو حكمة، أو أدبٍ أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم، وتأمَّلْهُ، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مِمَّ كانت؟ وعند مَنْ ظهرت؟ فإنك ترى عياناً أنّ الذي له كما قلت" [1]. ولا يكتفي عبد القاهر بالتنظير النقدي ما لم يكن هناك جانب إجرائي يعضده، لذلك فإنه يعمد في أعقاب ذلك إلى نص البحتري؛ ليكون مسرحاً لعمليات القراءة التعليمية فيقول: " اعمد الى قول البحتري [2]:

بَلَوْنا ضرائبَ مَنْ قد نرى ... فما إنْ رَأَيْنا لِفتْحٍ ضَرِيْبا

هو المرءُ أَبْدَتْ له الحادثا ... تُ عَزْماً وشيكاً ورأياً صليبا

تَنَقَّلَ في خُلُقَي سُؤْدُدٍ ... سَمَاحاً مُرَجًّى ويَأْساً مَهِيْبَا

فكالسّيف إنْ جئتَهُ صارخاً ... وكالبحرِ إنْ جئتَهُ مُستثيبا

فإذا رأيتَها قد راقتك وكثُرتْ عندك، ووجدتَ لها اهتزازاً في نفسك، فَعُدْ فانظر في السبب، واستقصِ في النظر، فإنك تعلم ضرورةً أنْ ليس إلا أنّه قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحَذَفَ وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأضاف في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة، أفلا ترى أنّ أوّلَ شئ يروقك منها قولُه:(هو المرء أبدت له الحادثات)، ثم قولُه:(تَنَقَّلَ في خُلُقَي سُؤْدُدٍ) بتنكير السؤدد، وإضافة الخُلُقين إليه، ثم قوله:(فكالسّيف)،وعطفه بالفاء مع حذف المبتدأ؛ لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله:(وكالبحر)، ثم إنه قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً

---

(١) الجرجاني ،عبد القاهر: دلائل الإعجاز ،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،مصر،دار المدني، جدة،ط٣، ١٩٩٢م. ص٨٥.

(٢) البحتري: البحتري,أبو عبادة: ديوان البحتري,عني بتحقيقه وشرحه حسن كامل الصيرفي,دار المعارف,القاهرة,١٩٧٨م ،ج١،ص١٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جوابه فيه، ثم إنه أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله :(صارخاً)هناك و(مستثيباً)ها هنا، لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عَدَدْتُ، أو ما هو في حكم ما عددت، فاعرف ذلك" (١).

وإذا ما اهتدى القارئ إلى هذه الأمور وغيرها، من التحسينات التي عمد إليها منشئ النص، والتي تحدث هزة في القارئ، فإنّ القراءة تصبح فاعلة منتجة بقدر إيجابية الخطاب.

ومثلما يُحْكِم الشاعرُ نظمَه ويتقن تأليف عباراته بحيث تروق القارئ، على القارئ كذلك أن يهتدي ببصيرة الناقد الخبير والقارئ الحاذق إلى مواضع الاتّساق وأسرار التأليف.

كما اشترط عبد القاهر في القارئ جملة من الشروط التي تسعفه في مقاربة النص، وإدراك أبعاده الجمالية والفنية،ومعرفة موضع الحسن فيه ،إذ يقول: " وجملةُ الأمر أنّك لا تعلم في شيء من الصناعات تُمِرُّ فيه وتُحْلي، حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب، ويفصل بين الإساءة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين، وإذا كان هذا هكذا، علمت أنه لا يكفي في علم الفصاحة أنْ تنصب لها قياسا ما، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تُفَصّلَ القول وتحصّل، وتضعَ اليد على الخصائص التي تعرضُ في نظم الكلم، وتَعُدَّها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكونَ معرفتك معرفة الصّنَع الحاذق الذي يعلم علمَ كلّ خيط من الإبْرِيسَم الذي في الديباج، وكلّ قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطّع، وكل آجُرَّة من الآجُرِّ الذي في البناء البديع " (٢).

فعبد القاهر يرفض الأحكام النقدية التي تقف عند عتبات النص ولا تلج إلى الأعماق،

---

(١) الجرجاني ،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٨٥.

(٢) المصدر نفسه: ص٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهو في ذات الوقت يدعو القارئ إلى إقامة الحجة والدليل على قراءته التي يكاشف بها النص، وهذا يتطلب من القارئ أن يتسلح بمخزون معرفي وثقافي يواجه به النص، كإشارة عبد القاهر إلى ضرورة معرفة السياق الحضاري للنص المقروء.

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول أن المنجز النقدي العربي القديم، يحمل في ثناياه رؤىً وأفكاراً مبتكرة على صعيد عملية القراءة والتلقي، فيها من الريادة ما يدعو إلى النظر الخاص والتأمل، وإن التزمت تلك الأفكار والرؤى- بفعل ما تهيأ لها من معطيات محدودة- معالم محدودة وانتهت إلى حدود فاصلة. ولعل الإطلالة على القارئ في النظرية النقدية الحديثة تكشف عن عمق تلك الرؤى ووعي النقاد العرب القدماء وقدرتهم على استشراف أفق القارئ استشرافا يمكن الاطمئنان إليه والبناء عليه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

القارئ في النقد الأدبي الحديث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاهتمام بالقارئ

ظل القارئ زمنا طويلا العنصر المنسي في سياق النظرية الأدبية، فالمناهج السياقية انشغلت عنه بانصرافها إلى تمثل السياقات الخارجية التاريخية والنفسية والاجتماعية، وشرعت تدرس الأدب من زاوية المؤلف فترصده وتتعقب سيرته وعصره وبيئته، وتتأمله وهو يمارس فعل الكتابة. كما انشغلت عنه المناهج النسقية الشكلانية والبنيوية باستغراقها بالعناية بالأشكال والبنى. وعلى ذلك لم يحظ القارئ باعتناء ملفت واحتفاء ذي شأن إلا في أكناف المناهج النقدية ما بعد البنيوية، وقد بلغت العناية بالقارئ ذروتها في الدرس النقدي لمنظري جمالية التلقي والتفكيكيين.

لقد أدرك هؤلاء " أن الأدب والفن لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات، ويتمتعون بها ويقومونها، ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها أو يهملونها، فيبنون تبعا لذلك تقاليد، بل إنهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا بالدور النشط المتمثل في الاستجابة لتقاليد ما، وذلك بإنتاج مؤلفات جديدة" [(١)]. فالجماعة القارئة هي القادرة على تصنيف النصوص ومنحها صفة الأدبية، إذ إن " النص لا يصبح أدبيا إلا إذا استعمل بوصفه أدبا عند جماعة من القراء، أي عندما يضع المستقبلون المعاصرون النص في إطار أفق محدد للقراءة " [(٢)].

وعلى الرغم من ذلك فإنه من الممكن تمثل إرهاصات الالتفات إلى القارئ وضرورة مراعاته في الكتابة، ضمن آراء رائدة سابقة، وربما يمكن إعادتها إلى فكر متقادم، كما في كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، وتحديدا ما ورد فيه من حديث حول فكرة التطهير بوصفها ركيزة

---

(١) ستاروبنسكي،جان: مقدمته لكتاب ياوس(نحو جمالية للتلقي)،ترجمة محمد العمري،مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،الدار البيضاء، العدد (٦)،١٩٩٢م،ص٤١.

(٢) إيفانكوس،خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية،ترجمة حامد أبو أحمد،مكتبة غريب،القاهرة،١٩٩١م،ص١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أساسية من ركائز التجربة الجمالية. إذ يذهب بعض الدارسين إلى أن كتاب الشعر"يعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي " [1]. فالمأساة- مثلا - لا توصف انطلاقا من بنائها أو أسلوبها، بل توصف انطلاقا من أثرها المتمثل في مشاعر الخوف والشفقة التي تحدث في نفس المشاهد أو القارئ. فهي " وقائع تثير الرحمة والخوف في المتلقي، فيؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات (مثل العلاج بالصدمة الكهربائية) . وإثارة الشعور المأسوي إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والنص وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث لمن يشبهوننا في الحياة، فكلتا الحالتين (وقوع البؤس وحدوث الكارثة) جزاء غير عادل، أي(لا خلقي) في نظر أرسطو، ولكن الأثر الناتج لدى القارئ أو المشاهد للمسرحية خلقي عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد" [2].

ويذهب أرسطو إلى أبعد من هذا، فهو لا يكتفي بوصف مشاعر الخوف والشفقة باعتبارها مقاصد المؤلف حيال الجمهور، بل كان سباقا إلى أن يأخذ بعين الاعتبار نوعا من التوقع الخاص بهذا الجمهور الذي يتعين على المؤلف أن يضعه في حسبانه. فهذه الانفعالات تكون ذات حدة إذا ما تولدت بكيفية مخالفة لكل توقع[3].

ولعل فكرة أرسطو حول الأثر الناتج من عملية تلقي النص المسرحي، إحدى الركائز التي انطلق منها أصحاب نظرية التلقي في فرضياتهم وتصوراتهم النقدية المتعلقة بالقارئ ومشاركته في إنتاج الدلالة، وفي رؤيتهم لمعنى التفاعل بين القارئ والنص، فإذا كان أرسطو يرى

---

(١) هولب،روبرت: نظرية التلقي،ترجمة عزالدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي بجدة،ط١، ١٩٩٤م،ص٦٥.

(٢) هلال،محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر،القاهرة،د.ت،ص٧٥-٧٦.

(٣) عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي"بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي" دراسة مقارنة، دار الفكر العربي،القاهرة،ط١ ،١٩٩٦م،ص١٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ضرورة التراسل بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة، وأن هذا التراسل يحدث نوعا من التماثل أو التوحد بين الطرفين؛ فإن رواد نظرية التلقي يؤكدون أهمية القارئ في تفاعله مع النص بشكل تلغى فيه الثنائية بين الذات والموضوع[١].

وقريبا من أرسطو عنيت البلاغة القديمة بدور القارئ، وذلك في سياق تركيزها على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ، حيث كانت البلاغة ترتبط بوظائف الاتصال ووسائل الإقناع، بل إن " البلاغة نشأت في البداية باعتبارها تقنيات خطابية تستهدف الإقناع والتأثير"[٢]. ويمكن القول أن " البلاغة قدمت للنظرية الأدبية المعاصرة أفقاً نظرياً كاملا ومنظوراً، وطريقة لرؤية ما هو أدبي وفهمه"[٣].

ولعل أقدم إشارة حديثة إلى الاهتمام بالقارئ ودوره في فهم الآثار الأدبية؛ نجدها عند (إدجار ألن بو) ، الذي عني بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفني الذي ينوي إحداثه فيه ، وقد صرح (بو) أن أول ما يفكر فيه وهو يمارس العمل الإبداعي هو نوع الأثر الفني الذي يقصد إليه، وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيرية التي تلائمه[٤].

وثمة مقولة مشهورة للشاعر الفرنسي (بول فاليري) يقول فيها (لأشعاري المعنى الذي تُحْمل عليه)، رأى فيها بعض الدارسين إحدى الركائز التي قام عليها فيما بعد الاهتمام بالظاهرة

---

(١) انظر.هلال،محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث،ص٧٦.

(٢) فضل،صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد(١٦٤)،١٩٩٢،ص١٥٦.

(٣) إيفانكوس،خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية،ص٢٤.

(٤) انظر. الواد،حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول،المجلد (٥)، العدد "١"،١٩٨٤م،ص١١٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأدبية موصولة بقارئها، حيث أطلق فاليري يد القارئ في النص[١]. وقد خطا فاليري خطوة جريئة عندما دعا – بوصفه أحد أعضاء المدرسة الرمزية – إلى ضرورة وجود قارئ مثالي قادر على استكناه أسرار العمل الإبداعي[٢].

ويرى بعض الدارسين أن الفضل كل الفضل في لفت الانتباه إلى القارئ يعود إلى نظرية الاتصال[٣]، فقد أسس (ياكبسون) للقارئ متكأ في نموذجه الاتصالي المعروف، الذي يميز ستة عوامل مكونة لأي حدث كلامي، وكل واحد منها يطابق وظيفة محددة من وظائف اللغة "فالمرسِل يطابق الوظيفة الانفعالية، والمرسَل إليه يطابق الوظيفة الإفهامية، والسياق يطابق الوظيفة المرجعية، والشفرة تطابق الوظيفة اللسانية الواصفة، والاتصال أو الوسط المادي يطابق الوظيفة الانتباهية،والرسالة تطابق الوظيفة الشعرية "[٤]. وإذ تنحسر الوظيفة المرجعية في الخطاب الأدبي أمام هيمنة الوظيفة الشعرية تزداد مساحة الغموض، وتتضاعف الحاجة إلى مساهمة المرسل إليه(القارئ)لتجلية الرسالة(النص)،وإثرائها باجتهاداته التأويلية[٥].

ولعل محاولة(جان بول سارتر)في كتابه (ما الأدب؟)تحت عنوان(لمن نكتب)،تعكس الانشغال الحقيقي بالقارئ والقراءة، فهو يقرر – بداية – أن العلاقة بين القراءة والكتابة علاقة لزومية، فهما طوران ينتميان إلى السيرورة ذاتها، فحين يوصف عمل أدبي ما بأنه نتاج حرية الفكر، يتوجب أن يستكمل هذا الوصف بالقول إن وجها واحدا فقط من هذا الإبداع يرجع إلى

---

(١) الواد،حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ،ص١١٤.

(٢) عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي ،ص٦٧.

(٣) الواد،حسين:من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل،ص١١٦.

(٤) سليمان ، سوزان روبين و كروسمان ، إنجي : القارئ في النص " مقالات في الجمهور والتأويل " ، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ،ط١، ٢٠٠٧،ص٢٠.

(٥) الواد ، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل،ص١١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الكاتب، بحيث إن القارئ هو من يجلب الوجه الآخر " فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معا. فلا وجود لفن إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم "[1]. فالقارئ – بحسب النظرية الوجودية – لا يتعامل مع النص الأدبي مفسرا أو محللا، شارحا أو معلقا من خلال الموضوع أو المعنى الذي يطرحه الكاتب، بل هو يشاركه في خلق ما يريد مشاركة صادرة عن الحرية في معناها الإنساني، وفي حدود مجتمع الكاتب الحاضر؛ لتغيير هذا المجتمع في المستقبل إلى قيم جديدة [2].

ووفق هذا التصور يغدو العمل الفني نتاجا مشتركا بين نص المؤلف وما يحققه القارئ من إنجاز فعلي يتمثل في موضوع جمالي يكون بمثابة " تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ، فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلب من نفسه "[3]؛ولذلك حدد سارتر طبيعة القارئ المستهدف، فهو يرى أن هذا القارئ ليس ساذجا وليس عالما بكل شيء "وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم. وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى. وهي كافية للإيحاء بصفته التاريخية "[4].

إن مواصفات القارئ التي يضعها سارتر تتحدد من خلال مفهوم الحرية والتاريخية ، فالقارئ شخص منخرط بالتاريخ ، ليس بالقارئ المثالي ولا بالقارئ الساذج الذي يجب أن يشرح له كل شيء. ومعالمه تتحدد كذلك في ثنايا العمل الأدبي، إذ ما دامت " حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد،

---

(١) سارتر،جان بول:ما الأدب؟،ترجمة محمد غنيمي هلال،دار العودة،بيروت،١٩٨٤م، ص٤٩.

(٢) هلال،محمد غنيمي:النقد الأدبي الحديث،ص٣٢٣.

(٣) سارتر،جان بول:ما الأدب؟،ص٦١.

(٤) المرجع نفسه : ص٧٤-٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فمن الممكن أن يقال: إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب – حينما يختار قارئه – يفصل بذلك في موضوع الكتابة. ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له"[1]،ولعل صورة هذا القارئ هي التي عرفت – فيما بعد – عند (فولفجانج آيزر) بالقارئ الضمني.

ويبدو أن سارتر قد أدرك وظيفة القارئ في قيادة النص إلى عالم مفتوح من القراءات والتأويلات اللا نهائية؛ لذا فهو ينتقد أولئك الذين يحللون النص في ضوء المؤثرات الخارجية المحيطة بالمؤلف، فيقول : " سيستهوي قوما القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر – عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه – محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولا غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملا حاسما في إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة (تين) في تأثير البيئة ؟ غير أني أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقا من حيث إن البيئة تنتج الكاتب، ولذا لا أعتقد في ذلك التفسير. إذاً الشأن في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك؛ لأنه يهيب بالكاتب أن يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته. والبيئة قوة دافعة إلى الخلف، ولكن الجمهور–على النقيض– انتظار وفراغ يملأ "[2].

وهكذا فإن سارتر ينظر إلى القارئ بوصفه محررا للعمل الأدبي، يضمن له استمراريته في الحاضر والمستقبل، على حين فإن كل تفسير ينطلق من المؤثرات الخارجية يدفع العمل إلى الماضي، وهذا يعني " أن القارئ عندما يتلقى نصا ينبغي أن يكون حرا في إدراكه وتفسيره،

---

(١) سارتر،جان بول:ما الأدب؟،ص٧٥-٧٦.

(٢) المرجع نفسه:ص٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإنسانيا في اكتشافه موضوعَه، فلا يهتم بالنص في علاقته بصاحبه ولا في علاقته بمظاهر الحياة أو قيمها "[1]. وبحسب هذا الطرح فإن سارتر يؤكد سلطة القارئ وسطوته في اقتحام مغاليق النص لذاتيته المتفردة المستقلة .

وتأسيسا على ما تقدم ، نخلص إلى القول أن تلك الإشارات – المبعثرة هنا وهناك– التي احتفت بالقارئ والقراءة، قد شكلت لبنات أولية في ظهور نظريات القراءة والتلقي التي جعلت القارئ محور اشتغالها النقدي.

(١) عبد الواحد،محمود عباس:قراءة النص وجماليات التلقي،ص٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاتجاه نحو القارئ

عندما جاءت التيارات النقدية التي عرفت باسم (ما بعد البنيوية)، حدث تحول كبير في مسار الدراسات النقدية الحديثة، فظهرت اهتمامات وميول جديدة، وحملت المفاهيم والمصطلحات الأدبية دلالات متنوعة، متجاوزة الدلالة المألوفة والأعراف والتقاليد النقدية المتوارثة. فالكتابة لم تعد ذلك الفعل الذي يفصح عن نفسه ويقول كل شيء بالتفصيل، لقد تخلت عن منطق الامتلاء والإلقاء ليحل محلها بلاغة الصمت والفراغ. والقراءة – كذلك – لم تعد ذلك الفعل البريء، بل تحولت إلى مشاركة فاعلة وفعل جريء، وهكذا أصبحت الكتابة والقراءة مجرد إمكان ضمن سلسلة من الإمكانات المنفتحة، أو محض نتيجة للاختيار حل محل غيره من فرص الاختيار(١)، وبات العمل الأدبي فضاء منفتحا تتعدد فيه المعاني والدلالات. ومع هذا الحال لم يعد مقبولا أن تحافظ القراءة النقدية على معياريتها الصارمة، بل لا بد لها من أن تتجه نحو المقاربة الحميمة للنص الأدبي، والسير في دروب القراءة والتأويل.

ولما غدت الكتابة لا تفصح عما فيها بقدر ما تعتمد على الإيحاء والإيماء، صار النص الأدبي " يتجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ، وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة، وأصدية عجيبة "(٢).

وأصبحت قيمة العمل الأدبي ذات ارتباط مباشر بحجم تفاعل القارئ مع النص، وقدرته على محاورته ومساءلته، واستحالت القراءة من تلقٍّ سلبي انفعالي إلى عطاء ومشاركة إيجابية فاعلة، قادرة على جعل النص أهلا للقراءة والتأويل بطرق متنوعة بتنوع استراتيجيات ملء فراغاته وبياضاته.

---

(١) الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية"،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط١ ،١٩٨٥م، ص ٦١.

(٢) إيكو،أمبرتو: الأثر المفتوح،ترجمة عبد الرحمن بو علي،دار النشر الجسور،المغرب،ط١ ،٢٠٠٠م، ص١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن هذا التوجه الذي أعاد الاعتبار لدور القارئ والقراءة، وأفرز تعدد القراءات والتأويلات للنص الواحد، بعد أن حرر لغته وأبنيته من قيود الدلالة المعجمية الثابتة، لم يأت من فراغ بل هو نتيجة محتومة كان لابد للنقد الأدبي أن ينتهي إليها بعد مراحل طويلة كانت الغلبة فيها للمؤلف ثم للنص ذاته، ولم يكن القارئ إلا طرفا صامتا ومنفعلا. وقد مَرْحَل (تيري إيغلتون) تاريخ النظرية الأدبية الحديثة – وبصورة تقريبية جدا – في ثلاث مراحل هي"مرحلة الانشغال بالمؤلف(الرومانتيكية والقرن التاسع عشر)؛ مرحلة الاهتمام الحصري بالنص (النقد الجديد)؛ومرحلة انزياح الاهتمام بشكل ملحوظ باتجاه القارئ في السنوات الأخيرة "[1].

وإذا كان القارئ – بحسب إيغلتون – على الدوام هو الأقل تميزا وقيمة في هذا الثالوث[2]،فإن المؤلف هو العنصر المهيمن على الدراسات النقدية المبكرة،وقد تبدت سلطته بجلاء في المناهج السياقية التي تصل النص بسياقاته الخارجية،وظروف إنتاجه التاريخية والنفسية والاجتماعية،حيث صاحب ذلك إغفال شديد عن طبيعة النص الجمالية والفنية.

فالمنهج التاريخي ينظر إلى العمل الأدبي في ضوء علاقته بمؤلفه وبيئته وعصره " نظرة مطابقة لا تخلو من تزمت وآلية. من شأنها أن تجعل الأدب يبدو كأنه وثيقة من الدرجة الثانية، مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى (البيئة) بأن تكون شاهدا عليها"[3].

أما التحليل النفسي فقد أسقط مفهوم اللاوعي على الأثر الأدبي، وأرجعه إلى عقدة (أوديب) والتي تعد من أهم المفاهيم الأساسية التي أنتجها التحليل النفسي مع(سيغموند فرويد)، الذي استعان بالأدب منذ بداياته النظرية الأولى " فهو لم يكف منذ عام ١٨٩٧ عن ربط قراءته لـ

---

(١) إيغلتون، تيري: نظرية الأدب ، ترجمة ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٥، ص١٣١.

(٢) المرجع نفسه: ص١٣٢.

(٣) هويدي،صالح: النقد الأدبي الحديث " قضاياه ومناهجه " ،منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ،ط١، ٢٠٠٥م،ص٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(أوديب ملكا) لسوفوكل و(هاملت) لشكسبير بتحليل حالات مرضاه وبتحليله الذاتي لنفسه ، بغية إنشاء واحد من مفاهيمه الأساسية سمي تحديدا (عقدة أوديب)"[1].

وعلى هذا النحو كانت نظرة المنهج النفسي محكومة بمنطق التعويض والتنفيس، فالعمل الأدبي – عند فرويد – ما هو إلا " تعبير مقنع عن رغبات مكبوتة في لا وعي المبدع منذ طفولته وإشباع لها. وهو من هنا تعويض عما حرم منه المبدع وفاته من فرص ورغبات وأحلام"[2].

وأما في المنهج الاجتماعي–ممثلا بالماركسية–فقد أضحى النص انعكاسا محضا لظواهر المجتمع وتفاعلاته المتشعبة، وحسب المنظور الماركسي الذي يقسم المجتمع إلى بنية فوقية وبنية تحتية،فإن الخطاب الأدبي المنتمي إلى البنية الفوقية هو بالضرورة منعكس عن البنية التحتية ومتأثر بالتيارات الاقتصادية وبالانتماء الطبقي للأديب[3]. لذلك ربطه الماركسيون بالإيديولوجيا والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المؤلفون، أي إلى قراءة ما هو تاريخي اجتماعي وفكري، إذ تؤمن الماركسية بأنه ينبغي لدارس الأدب "أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلى لغة علم الاجتماع، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية في النصوص الفنية"[4].

يتضح مما تقدم أن المناهج السياقية قد صرفت اهتمامها إلى محيط النص، وانشغلت عن القيم الجمالية والبنى الفنية التي تشكل جوهر النص الأدبي، وقد كان ذلك سببا لكثير من الدراسات النقدية إلى انتقادها ومجاوزتها ومواصلة البحث والتنقيب في الظاهرة الأدبية، لعلها تنير

---

(١) ظاظا،رضوان: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،تأليف مجموعة من الكتاب،ترجمة رضوان ظاظا،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد(٢٢١)، ١٩٩٧م،ص٥٩.

(٢) هويدي،صالح:النقد الأدبي الحديث،ص٩٠.

(٣) المرجع نفسه : ص٩٥.

(٤) الواد،حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص١١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جانبا من الجوانب التي قصرت عنها المناهج السياقية، وبذلك تنامى اتجاه جديد ينحو منحى النص الأدبي ذاته، ونقل السلطة من المؤلف إلى النص، الذي لم يكن من قبل إلا طفلا خاضعا لوصاية والده. وتبلور الاتجاه الجديد بما عرف بـ(مدرسة النقد الجديد).

وأما الشكلانيون الروس فقد سعوا إلى معالجة النص الأدبي بطريقة محايثة، وذلك بوصفه " بنية مغلقة ومكتفية بذاتها، لا تحيل على وقائع خارجة عنها مما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة لها أو بسياق إنتاجها، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط "[1]؛ لذلك كان الشعر – في نظر ياكبسون – يتسم " بالتشديد على شكل الرسالة، حيث تتمتع الدلائل في حد ذاتها بثقل خاص، وتكتسب سمكا ينقلها من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات ... إلى وضع التميّز الذاتي بإزاء ذلك كله"[2]، وكان أهم ما يسم الوظيفة الشعرية للغة عند ياكبسون هو " استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص"[3].

وهذا (بروكس) – وهو من أعلام النقاد الجدد – يعبر عن هاجسهم في محاولة دفع القارئ إلى اكتشاف كيف يعني العمل الأدبي، لا ماذا يعني، ولذلك فهو " لا ينكر أن للشعر أهمية أو معنى، ولكنه يصر على أن هذا المعنى أو الأهمية هي القصيدة ذاتها، وأن بنيتها العضوية تعكس حقيقة أعلى وأسمى وأجل من أي تجربة دنيوية"[4].

وحين أطل البنيويون بالغوا في تكريس سلطة النص،وجعلوا الأفضلية للنسق أو النظام ؛ لذا ذهبوا " يركزون على لغة النص بذاتها، فيجتهدون لإيجاد الأنظمة والأنساق والبنى التي تحكم

---

(١) هويدي،صالح: النقد الأدبي الحديث ، ص٩٩.

(٢) ياكبسون،رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٨م، ص٧.

(٣) المرجع نفسه: ص٣١.

(٤) الرويلي،ميجان والبازعي،سعد: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، والدارالبيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠م،ص٢١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وضع هذه اللغة وعلاقاتها وأشكالها داخل النص الواحد"[1]. فلم تعد قيمة لدراسة العنصر مستقلا عن غيره، بل القيمة في الكشف عن شبكة العلاقات القائمة بين العناصر، وعمليات التأليف الحاصلة بينها.

كما شدد البنيويون في رفض كل مقاربة خارجية تنأى عن بنية النص، وأثاروا التحليل المحايث للعمل الأدبي، وأنكروا كل اعتبار سياقي ، وأغرقوا في الدرس النسقي الحاد، وألغوا المعنى، وقطعوا كل وشيجة بين النص ومؤلفه، بل ذهبوا إلى أبعد من هذا عندما نادوا بموت المؤلف، وقد أعلنوها صراحة على نحو ما فعل بارت عندما وصف الكتابة بقوله: "الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل. الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة. إنها السواد – البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من الجسد الذي يكتب"[2]، ويمعن بارت في نعي المؤلف قائلا :" ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف (الفاعل) ولا شأن لها بـ (الشخص)،وهذا الفاعل الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده يكفي كي تقوم اللغة أي كي تستنفد"[3]. وقد أخذ على هذا المنهج زهده في المؤلف، بل قتله له، وتعلقه المفرط ببنية النص مع تجاهل كل السياقات التي أسهمت في تشكله ، كما أخذ عليه نزعته الإحصائية سعيا منه وراء علمنة النقد ،

---

(١) الرباعي،عبد القادر: التأويل"دراسة في آفاق المصطلح"،مجلة عالم الفكر،المجلد(٣)،العدد(٢)،٢٠٠٢م، ص١٥٩.

(٢) بارط(بارت)،رولان : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢ ،١٩٨٦م ،ص٨١.

(٣) المرجع نفسه: ص٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا شك أن ذلك كله يقف حائلا دون إقامة جدل دينامي هادف بين داخل النص وخارجه ، أو يمنع رؤية الخارج من خلال الداخل [1].

إلا أن سلطة النص تلك لم تستمر طويلا ، فقد طفق المد البنيوي ينحسر ويتراجع ، بعد تحول اهتمام النقاد من الرسالة إلى المرسل إليه أو القارئ ، هذا الطرف الذي ظل مغيبا ومهمشا في المشهد النقدي ردحا طويلا من الزمن ، إلى أن ظهرت مناهج ما بعد البنيوية فأعادت له الاعتبار ، وخوله أصحابها سلطة متنامية الأثر ، طالت بها هامته وصار ينظر إليه على أنه منتج للنص، لا محض متلق سلبي خاضع لسلطته[2].وقد شكل هذا الظهور تحولا جذريا في مسار البحث الأدبي بوجه عام.

وفي ظل هذا التحول الجديد أصبح العصر عصر القراءة والقارئ حيث بات "الإبداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون ، وعائد الربط – هنا – هو التشريح النصوصي إبداعا وقراءة . فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستندا على حسه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذا، والقارئ يشرح النص بناء على تلاحمه معه ، بعد أن أصبح انبثاقا لغويا لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع ومع المورث الرافد للإبداع،الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص،وهذا يعني أن النص عالم ينتصب أمام الزمن،أو هو مجرة من الإشارات كما يقول التشريحيون"[3].

وعلى هذا النحو أضحت القراءة أشد معاناة من الكتابة،ما دامت تمارس عمليات الكشف المضنية لمتاهات النص المفتوحة على جملة من الاحتمالات، فالسيميائيون حرروا البنية النصية من الخضوع لمدلول جاهز ، اعتمادا على قولهم باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول،وأصبح من شأن الدال أن"يقف صوتا دائم التوثب والحركة يعوم سابحا ويجتذب إليه المدلولات دانيها

---

(١) العيد،يمنى: في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥م،ص٣٨.

(٢) المومني،قاسم: علاقة النص بصاحبه،مجلة عالم الفكر،الكويت،المجلد(٢٥)، العدد(٣)، ١٩٩٧، ص١١٦.

(٣) الغذامي،عبدالله: تشريح النص ،دار الطليعة ، بيروت،ط١ ،١٩٨٧،ص٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقاصيها حسب طاقة المتلقي الخيالية"[1].ولعل صفة العائمية ترتد إلى النص من عدم وجود تحديد صارم يرسم حدوده ومقاساته ، فهو يشكل نسقا لاينبغي مطابقته مع النسق اللساني،ولكن وضعه في علاقة معه ؛ إذ يرى تودوروف أن " النص نظام إيحائي لأنه ثان بإزاء نظام آخر للدلالة" [2]. وعليه فإن السؤال عما يعبر عنه النص بات ضربا من العبث؛ لأن النص في إيحائيته لا بد أن يساءل عن الكيفية التي يعبر بها ، فالإيحاء فاعلية ديناميكية تتيح للنص سبل التواصل المستمر مع القراء في مختلف العصور.

وانطلاقا من فكرة التواصل تحدث أصحاب نظرية القراءة والتلقي عن مسألة في غاية الأهمية ، وهي العلاقة بين النص والقارئ ، فالقراءة في منظورهم " عملية جدلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ، ومن النص إلى القارئ" [3]، وقد حدد آيزر النص بين قطبين متلازمين تقوم عليهما حقيقة النص كوجود، أحدهما فني والآخر جمالي " الأول هو نص المؤلف ، والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ ، وعلى ضوء هذه القطبية يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا للنص ولا لتحقيقه ، بل لا بد وأن يكون واقعا في مكان ما بينهما"[4].

وبهذا التصور يكون القارئ قد تحرر من طور التلقي السلبي ، وأصبح قادرا على أن يحاور النص ويشارك في إعادة إنتاجه ، إذ "لا حقائق في النص ، وإنما هناك أنماط وهياكل تثير

---

(١) الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير ،ص٤٨.

(٢) ميلود،عثمان: شعرية تودوروف،عيون المقالات،الدار البيضاء،ط١،١٩٩٠م،ص٥٦.

(٣) الرويلي،ميجان والبازعي،سعد: دليل الناقد الأدبي ، ص١٩٤.

(٤) فولفجانج،آيزر: فعل القراءة " نظرية في الاستجابة الجمالية"،ترجمة عبد الوهاب علوب،المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م،ص٢٧-٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القارئ حتى يصنع الحقائق "[1]. ولم تعد القيمة الجمالية مقتصرة على النص وحده،فهناك القارئ وتفاعله وردود فعله إزاء النص،حين يحاوره ويتأمله ويشرحه ثم يحقق قيمته الجمالية في شكل موضوع جمالي؛لذا لا يمكن اختزال العمل الأدبي في واقع النص (العلاقة اللغوية)،ولا في ذاتية القارئ؛لأن" التركيز على تقنيات الكاتب وحدها أو على تقنية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها ، وهذا لا ينفي الحيوية لكل من القطبين، بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلاقة بينهما ، سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي"[2].

وقد ذهب التفكيكيون– في العلاقة بين القارئ والنص– إلى أبعد من ذلك حيث أرخوا العنان لتعدد القراءات،وذهبوا إلى أن كل قراءة تنسخ أختها،إذ لا وجود لقراءة مكتملة غير قابلة للنقض ، وبالتالي أفضى النص إلى انفتاح أشبه بالدوامة ، مما دفع بالدلالات من مجرد قابلية التعدد إلى حالة من الإرجاء الدائم واللامنتهي ، تلغى بمقتضاها كل مصادقة على أية دلالة ، وأصبح النص أقرب ما يكون إلى لعبة حرة للدوال ومنفتحة بتعدد القراءات[3].

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول أن العلاقة بين النص والقارئ في مناهج ما بعد البنيوية،كانت تسير في اتجاهين،الأول يثمن دور القارئ،ويحترم قصدية النص،فهو لا يصادق على أية قراءة ما لم تنسجم مع استراتيجية النص وطاقاته الإيحائية ، فإذا كان القارئ مطالبا بالتعاون والتفاعل ، فإن هذا لا يخوله إلى أن يسير في القراءة حسب أهوائه ، بل هو مطالب بالتناغم مع استراتيجية المعطى النصي . والاتجاه الآخر فإنه يطلق العنان للقارئ ويتركه

---

(١) الرويلي،ميجان والبازعي،سعد: دليل الناقد الأدبي،ص١٩٤.

(٢) فولفجانج،آيزر: فعل القراءة،ص٢٨.

(٣) هويدي،صالح: النقد الأدبي الحديث،ص١١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ليستبيح النص دون التزام منه بضوابط النص واستراتيجياته ، فالقارئ أهل لأن يصنع النص من جديد.

العلاقة بين القارئ والنص

لم يكن فعل القراءة في الدرس النقدي السياقي والشكلاني إلا إجراء تقبليا، فالسياقيون يخضعونه لسلطة السياق التاريخي والنفسي والاجتماعي، بينما يربطه الشكلانيون بالنسق ربطا وثيقا، وقد أفضى ذلك إلى انطواء الفعل القرائي، وتهيُّب القارئ من مجاوزة الجبرية القصدية السائدة التي ترسخ منطق الامتلاء، بمعنى أن الدلالة كامنة مسبقا في النص، أو ساكنة في نية المؤلف.

وهذا التصور يحدد مهمة القارئ في التفسير التقليدي للنص،أي في البحث عن الدلالة المقصودة والسعي للظفر بها، وإخراجها من مكمنها على حالتها الأولى.والخطير في هذا التصور أنه " يسوي من حيث لا يدري بين الخطاب الأدبي من جهة والخطاب اليومي أو العلمي باعتبارهما يتميزان بالقصدية المباشرة، في حين أن الخطاب الأدبي يميل على الدوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح"[1].

فلغة الشعر لغة إشارية إيحائية،لا تعين الأشياء أو المعاني مباشرة، فهي تنفر من تسمية المعنى وتحديده بل تتعالى على التسمية والتحديد، وهي بذلك تشكل مجالا لعمل القارئ، الذي يدرك ما في التخاطب الأدبي من غموض، فيعمد إلى امتحان النص كلما واجهه؛ ليختبر قدراته على" تحمل المعاني الإضافية – ما يسميه إيكو بالدلالات الفرعية – بموجب ما ركب في هذا العمل من مواطن غموض تتحمل التأويل، ومن هنا كان الأثر الأدبي عند إيكو وغيره

---

(١) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط١، ٢٠٠٣م،ص٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مفتوحا يجلب التأويلات العديدة، ويتقبلها على اختلافها وتنوعها فيزداد بذلك ثراؤه"[1].

إذن،إن طبيعة الخطاب الأدبي التخييلية وما تشتمل عليه من تأسيس رؤيوي يؤثر التضمين بدل التعيين، والتعمية بدل التجلية، يفترض تحول القارئ من طلب الفهم إلى ممارسة التأويل، ومن دائرة الإدراك الصارم إلى فضاء المقاربة المرنة،فالإبداع الأدبي ينطلق أساسا من دوافع هاجسية "ويقوم على حالات الغياب وليس على حالات الحضور،ومن يقف في الأصيل متأملا الشمس وهي تغرب لن يطربه الاستماع إلى مرافقه يعطيه وصفا لهذا المنظر، ولكن هذا الإنسان في موقف آخر منفصل عن هذا المشهد سيطرب كثيرا لسماع قصيدة تصف الغروب؛ لأن نفسه تقبل على الجانب الغائب فيها وتأخذ في رسمه حسب إمكاناتها التخييلية،والجانب المعمى في النص هو ما يجب علينا البحث عنه في التجربة الأدبية"[2].

وضمن هذا الأفق تحسس النقد ما بعد البنيوي مبلغ الحاجة إلى استحداث وعي قرائي إبداعي، فأقبل على القارئ مهتما بما أنيط به من مشاركة إيجابية في صناعة النص، عبر حفز نشاط قوة التخيل وحركية التأويل، وبذلك تحولت السلطة من يدي المؤلف والنص إلى يد القارئ، بيد أن آراء النقاد ظلت متباينة حول حدود هذه السلطة المتاحة للقارئ ودرجة تحررها من قيد القصدية .

وعلى هذا النحو شكل القارئ في علاقته مع النص جدلية في الفكر النقدي ما بعد البنيوي، وقد توزع الفكر النقدي تبعا لهذه الجدلية في اتجاهين:اتجاه يعلي من شأن القارئ ويحترم مقصدية النص،وآخر تبدو فيه ذاتية القارئ وفرديته المستقلة متفوقة على النص ومقصديته إلى حد بعيد.

---

(١) محمد ،عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري للمطبوعات،القاهرة،١٩٩٩ ، ص٦٦.

(٢) الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير، ص ١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الاتجاه الأول – الإعلاء من شأن القارئ واحترام مقصدية النص

يقرر أصحاب هذا الاتجاه أن النص الأدبي يجيز لنا قراءات متعددة، بيد أنه لا يأذن لنا أن نقرأ كيفما اتفق وحسب أهوائنا، إذ لو كان الأمر كذلك لتساوت النصوص جميعا وتلاشت الحدود بينها؛ لذا ينبغي أن يكون لكل قراءة " انسجامها الداخلي الذي يقوم بإعطاء صورة عن انسجام العمل الأدبي. لكن هناك أيضا انسجام خارجي، فالقراءة لا يمكنها أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية (التاريخية واللغوية ... الخ) التي تتعلق بالعمل الأدبي "[1].

فالنص يبرمج إلى حد بعيد كيفية قراءته، إذ ليس باستطاعة القارئ أن يؤول النص حسب أهوائه ورغباته، فعليه نحو النص واجبات لا يمكن تجاوزها، وعليه أن يكتشف التعليمات والتوجيهات التي ينثرها المؤلف ضمن النص. فالقراءات ليست كلها مشروعة وشتان بين قراءة تستعمل النص وتكرهه على قول شيء ما ينسجم مع منطلقاتها المذهبية والعقائدية والفكرية، وأخرى تؤول النص وتستجيب لبرمجيته .

وقد أدرك أصحاب هذا الاتجاه أن مشاركة القارئ في إنتاج الدلالة وصنع النص تنقل التركيز من موضوع النص إلى إجراءات القراءة، وبالتالي لا تكون مرجعية العمل الأدبي إلى الموضوع وحده ولا إلى ذاتية القارئ وحدها بل إلى الالتحام بينهما[2]. وينسجم هذا التصور مع مفهوم القصدية عند (إنجاردن) بعدما طوره وحوله من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية، يمكن تحديدها إجرائيا من خلال تأمل عناصر بنية العمل الأدبي ، التي ترتبط بعلاقات مع

---

(١) هالين،فرناند وشوبور ويجن،فرانك: من الهيرمينوطيقا إلى التفكيكية،ضمن كتاب(نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي)،ترجمة عبد الرحمن بو علي،دار الحوار ، اللاذقية، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص٩٠.

(٢) هول(هولب) ،روبر سي: نظرية الاستقبال،ترجمة رعد عبد الجليل،دار الحوار،اللاذقية،ط١ ،١٩٩٢م،ص١٠٢-١٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعضها، كما ترتبط بعلاقات أخرى مع مدرك العمل الأدبي "وبذلك فإن إدراك الظاهرة الأدبية حسب قصدية إنجاردن يقوم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد في ذات المتلقي"(١).

وحتى تتضح الرؤية النقدية عند أصحاب هذا الاتجاه، لا بد من التوقف عند أبرز القضايا النقدية التي عالجوها في دراساتهم النقدية والتي تتصل بإجراءات القراءة وإنتاج الدلالة، ولعلها تتلخص في القضايا الآتية كما جلاها كبار منظري هذا التوجه :

أولا- القراءة المتعاونة أو المستجيبة عند أمبرتو إيكو.

ثانيا- الانزياحات الأسلوبية وأثرها في القارئ عند ريفاتير.

ثالثا- القارئ وأفق التوقعات عند هانز روبرت ياوس.

رابعا- التفاعل بين النص والقارئ عند فولفجانج آيزر.

(١) صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي " أصول وتطبيقات" ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، بيروت، ط١ ، ٢٠٠١ م،ص ٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

أولا- القراءة المتعاونة أو المستجيبة عند أمبرتو إيكو.

تنبه أمبرتو إيكو إلى أهمية دور القارئ في مقاربة النص الأدبي، ومحاورته ومساءلته ومعرفةِ " لا ما يقوله بل ما يَعِدُ به بشكل ضمني "[1]، وذلك من خلال الجهد الافتراضي الذي يقدمه القارئ في سبيل استثارة كوامن النص واستكمال فراغاته، "فالنصُّ إنْ هو إلا نسيجُ فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومَنْ يبثه يتكهن بأنها فرجات سوف تُملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول وهو أنّ النصَّ آليّة كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص... ومن ثم لأنّ النصَّ بقدر ما يَمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية "[2].

وعلى الرغم من ذلك إلا أنّ إيكو ظل يدافع عن فكرة المقصدية، ويدعو القارئ إلى احترامها في مقارباته، فللنص الأدبي قدراته الإيحائية التي تنبثق من فرادة نسيجه، ولا يجوز للقارئ أنْ يتجاوز هذا النسيج بدعوى تعددية القراءة. بل إنّ النصَّ الأدبي ذاته ينظم استراتيجية قراءته، فتكوين النص الجمالي يرتبط بتوقعات القارئ وردود أفعاله " فأن يكوّن المرءُ نصاً يعني أنْ يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة ،تأخذ في اعتبارها حركة الآخر"[3].

ويظهر من هذا التصور أن إيكو يجمع بين قدرات القارئ وقدرات النص؛ لأنّ "أي فعل للقراءة هو تفاعلٌ مركب بين أهلية القارئ .. وبين الأهلية التي يستدعيها النص "[4].

---

(١) تادييه،جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين،ترجمة قاسم المقداد،وزارة الثقافة دمشق،١٩٩٣م،ص٣٨٨.

(٢) إيكو،أمبرتو: القارئ في الحكاية "التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"،ترجمة أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،وبيروت،ط١ ،١٩٩٦م،ص٦٣.

(٣) المرجع نفسه: ص٦٧.

(٤) إيكو ،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ترجمة سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط١، ٢٠٠٠م، ص٨٦ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لذا يتوجب على القارئ ألا يقرأ كيفما شاء وحسب أهوائه، والأجدر به أن يصغي لنداءات النص ومدارات عطائه، فسيرورة الدلالة تظل وفية . في نظر إيكو. لمقصدية النص، وهذا ما يجعلها تمتنع عن الفوضوية والتفلت الدائم .

ويستخدم إيكو في سياق التوفيق بين جهد القارئ ومقصدية النص مصطلح (المحور) ويقصد به "الخطاطات الافتراضية أو التخمينية التي يبنيها القارئ ويستند عليها في مقاربة النص وتأويله، وتبعا لذلك فالمحور يمثل أداةً حاسمة تتحكم في سير عملية التدليل، وتمنع تحولها إلى لعب حر واندفاع فوضوي"[١]. أمّا عمل القارئ تجاه هذه الفرضيات فينحصر في كونه يعمد إلى إحداها ويصب عليها جهده "عبر ما يقوله النص، أو يخفيه مع قرينة من النص تدل عليه"[٢].

واحتراماً لمقصدية النص يوظف إيكو مصطلح (الانتقاء السياقي)، فانطلاقاً من أنّ النص الأدبي بطبيعته أميل إلى الغموض، واعتماداً على مدى أثر السياق في اختلاف مدلول العبارة الواحدة، كان لابد من عملية انتقاء سياقي تعين على تنظيم مسار التأويل بما يتناغم ومعطيات النص، وينسجم مع نسيجه، ويقتضي هذا الانتقاء اعتماد ممكنات تأويليه مخصوصة واستبعاد أخرى في الوقت نفسه، بحثاً عما يتوافق مع مقصديات النص الأصلية[٣]. فالتأويل "ليس رجماً بالغيب أو تقويلاً اعتباطياً للنصوص على وفق هوى المؤول؛ بل نشاط ينطلق من ظاهر النص إلى الخفايا التي ينطوي عليها بسبب نظامه الخاص وتوتر لغته وإيجازها وتكثيفها "[٤].

---

(١) الحنصالي،سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط١ ،٢٠٠٥ م، ص١٤١.

(٢) الصكر،حاتم: ترويض النص، ص١٢٠.

(٣) انظر.الحنصالي،سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث،ص١٤٢.

(٤) الصكر،حاتم: ترويض النص، ص١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويتضح مما تقدم أنّ النص هو عمدة القارئ الذي يوجه سلوكه وردود فعله حيال البنية والمحتوى، وبحسب ذلك فإنّ الدور الفاعل الذي يمارسه القارئ لا يكون على حساب وحدة النص وتماسكه الداخلي. والتأويل الذي يخص به القارئ جزئية معينة من النص لا قيمة له إذا لم يعززه جزء آخر من النص ذاته، وعليه يظل الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب الذي توكل إليه مهمة إرشاد وتوجيه القارئ جرياً وراء أسباب المكاشفة المنشودة [1].

إذن، إنّ فرادة النص التي تتأسس على شبكة العلاقات القائمة بين علاماته، تستوجب من القارئ أنْ يحترمها في محاورة النص وكشف خباياه، ولا يعتمد منها إلا ما كان منسجما مع معطيات النص الداخلية، وإذا ما خالفها يكون بذلك قد لوى عنق النص وشوه ملامحه الخاصة. من هنا كانت تعددية قراءة النص وانفتاحه موصولة بمقصديته، بيد أنّ هذا لا يعني أسر القارئ وإرغامه على قراءة بعينها، فالمجال أمامه مفتوح ليعدد قراءاته ويثريها انطلاقاً من محفزات النص لا من ذاتيته المحضة.

(١) إيكو ،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانيا- الانزياحات الأسلوبية وأثرها في القارئ عند ريفاتير

لقد تنبه ريفاتير. مثل إيكو. إلى دور القارئ الذي لا غنى عنه في تَشَكُّل الظاهرة الأدبية، تلك التي طالما عُولجت بوصفها ظاهرةً منغلقةً داخل إطار النص، على حين يقتضي طابعها الجدلي أنْ تعالج من منطلق علاقة التفاعل بين القارئ والنص [١].

إنّ هذا الطرح الجدلي للعلاقة بين القارئ والنص من شأنه أنْ يتيح للقارئ مجال التنويع في مكاشفة النص وتوليد دلالاته، بيد أنه يبقى موصولا عند ريفايتر. كما هو عند إيكو . بمقصدية النص التي لا مندوحة من احترامها. ويمكن القول إنها–عند ريفاتير. مقصدية أسلوبيه؛ نظراً لاشتغال ريفاتير المركز على التحليل الأسلوبي الذي يُعنى بدراسة "الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني "[٢]. وهو بهذا يتفق مع الشكليين الروس في النظرة إلى الشعر بوصفه استخداماً خاصاً للغة "فاللغة العادية لغة عملية تُسْتَخدَم للإشارة إلى نوع من الواقع، أمّا اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غايةً في ذاتها "[٣].

وعلى هذا الأساس بات تعدد القراءة عند ريفاتير مشروطاً بتعدد استجابات القارئ للمثيرات أو الملامح الأسلوبية المتحفزة في النص، والتي " تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه "[٤]. وهذا هو مجال اشتغال الأسلوبية التي ليس لها غرض أبعد من بحثها عن السر الذي "يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيراً

---

(١) انظر .لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة، ص٧١.

(٢) المسدي ،عبد السلام :الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب ،تونس ،ط٢ ،١٩٨٢،ص٣٦.

(٣) سلدن،رامان: النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة جابر عصفور،دار قباء للنشر،القاهرة ،ص١٧٩.

(٤) فضل،صلاح: شفرات النص،دار الآداب،بيروت،ط١ ،١٩٩٩م، ص٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ضاغطاً، به ينفعل للرسالة المُبلَّغة انفعالاً ما "[1].ولعل هذا القول يشي بأنّ الإثارة الأسلوبية لا تتحقق إلا حين يتجاوز الكلام مستوى الإبلاغ المباشر، ويُحدث درجة من الخرق، والذي يشبه في ظاهره الخطأ، بيد أنه خطأ مقصود لذاته [2]. وقد عبّر ريفاتير عن هذا الخرق أو الانزياح الذي يميز اللغة الشعرية خاصة، بمصطلح (اللانحوية) التي تنشأ "من كون العبارة تتولد عن كلمة كان من المفروض أن تستبعدها "[3]. وهذا يعني أنها خروج عن المألوف من أنساق وأنماط الخطاب، وهو خروج يتساوق مع نزوع الشعر إلى التعبير عن المعاني بطرق غير اعتيادية، أي بعيداً عما يسميه ريفاتير بـ (المحاكاة) التي تعتمد على مرجعية اللغة، أي على علاقة مباشرة بين الكلمات والأشياء العينية[4].

وعليه فإن (اللانحوية)عندما تتجاوز (المحاكاة) ومرجعية اللغة، تمنح النصّ الأدبي القدرة على جذب اهتمام القارئ ومفاجأته وصدمه واستثارة دهشته، وهي في الوقت ذاته تحيل النص إلى بؤرة من المحفزات والأسئلة التي تتعدد حيالها إجابات القراء، تبعاً لتنوع أشكال تأثرهم بالانزياح الأسلوبي " فالأسلوب يستأثر بانتباه، القارئ عبر ما يفضيه في سلسلة الكلام،والقارئ يستجيب بدوره للأسلوب، فيضيف إليه من نفسه عن طريق ردّ الفعل الذي يحدثه فيه، فإذا ذهبنا محللين ذلك نقف في الكلام على سمات مميزة هي سرّ فرادته وأدبيته"[5].

---

(١) المسدي ،عبد السلام :الأسلوبية والأسلوب ،ص٣٦.

(٢) انظر .كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط١ ،١٩٨٦م،ص١٥ .

(٣) ريفاتير ،مايكل: سيميوطيقا الشعر،ترجمة فريد جبوري غزول،ضمن كتاب(مدخل إلى السيميوطيقا)إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،دار إلياس العصرية،القاهرة،١٩٨٦م.ص٢١٧.

(٤) المرجع نفسه: ص٢١٤.

(٥) فضل،صلاح: بلاغة الخطاب، ص٢٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويميز ريفاتير بين المعنى والدلالة "فالمعنى عنده عبارة عن معلومات مبثوثة ، ولهذا فإن هذا المعنى لا ينظر إلى النص إلا على أنه سلسلة من وحدات إعلامية أو إخبارية متعاقبة ،أي معلومات تتوالى أفقياً ، أمّا الدلالة فنظرها إلى النص هو على أنه وحدة دلالية فريدة "[1]. ولا يصل النص إلى مستوى الدلالة إلا بفضل انزياحاته الأسلوبية فالتزام النص بمبدأ المحاكاة يقف به عند مستوى المعنى ،يراوحه ولا يبارحه ،وذلك لأنه يجعل الدال لصيقاً بمرجعه في الواقع ،بينما يقتضي تصور ريفاتير أنّ العلامة لا تكتسب تميزها إلا من خلال لا نحويتها وتعديلها لمبدأ المحاكاة[2]. وبهذا فإن اللانحوية تسهم في "انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر ، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أولي من قراءة النص إلى وحدة نصية تنمي إلى منظومة أكثر تطوراً"[3].

ولكي يصل القارئ إلى مستوى الدلالة التي يؤسسها النسق اللانحوي ،يتعين عليه . في نظر ريفاتير- أنْ يُنَفِّذ مرحلتين من القراءة وهما مرحلتان متكاملتان ،الأولى : قراءة استكشافية أولية ،تهدف إلى الوقوف على المعنى ،أي ما يظهر من النص لحظة ابتداءه الأولى، والأخرى: قراءة تأويلية استرجاعية ،تراجع الفهم المتحقق ،وتعدله ، وتعمقه وصولاً إلى الدلالة[4]. وهذا لا يقتضي القيام بالرصيد الميكانيكي العقيم لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية ، فالقارئ لا يستجيب إلا للبنية التي تؤثر فيه ،وكلُّ بنية لا تحدث أثراً في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد ،ومن هذا المنطلق هاجم ريفاتير "تفسير ياكبسون وشتراوس لقصيدة (القطط)

---

(١) القعود،عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة "العوامل والمظاهر وآليات التأويل "سلسلة عالم المعرفة،الكويت ،العدد(٢٧٩) ،٢٠٠٢ ،ص٣٢٢.

(٢) ريفاتير ،مايكل: سيميوطيقا الشعر ،ص٢١٥.

(٣) المرجع نفسه: ص٢١٧.

(٤) المرجع نفسه: ص٢١٧-٢١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لبودلير ،موضحاً أنّ الملامح اللغوية التي يكتشفانها في القصيدة قد لا يدركها القارئ الخبير نفسه . ورغم أنه يرى أن طريقتهما البنيوية تبرز كل وسائل الأنماط النحوية والفونيمية إلا أنه يرفض أنْ تكون كل الملامح التي يلحظانها في القصيدة جزءاً من بنيتها الشعرية بالنسبة إلى القارئ "[١].

ويبقى النصُّ عند ريفاتير منفتحاً على تعددية الدلالة التي تتأسس على مبدأ الانزياح الأسلوبي ،الذي يرتفع عن المحاكاة إلى مستوى الدلالة بكل ما تكتنزه من كثافة وإيحاء ،بيد أنّ هذه التعددية تظل موصولة بمقصدية أسلوبية ،ينبغي على القارئ الاستجابة لها. وهذا يعني أنّ المحفزات الأسلوبية المبثوثة في النص باسم (اللانحوية)هي وحدها القادرة على منح النص قوة جذب القارئ وتوجيهه وضمان استجابته ، غير أنها استجابة واعية ينفتح معها النصُّ على مساحة كبيرة من التعددية ،دون أنْ تُخِلَّ بسلطة المقصدية التي تولدها البنى الأسلوبية المؤثرة ؛ لأن " القصيدة لا تتحقق معياراً بل بنى أسلوبية، والقارئ ليس حراً في تفسيره، إذ ينبغي عليه العثور على الأشكال والرموز المكرسة من خلال تشوش فضاء النص"[٢]، وعلى ذلك فإن ريفاتير "يؤمن بوجود نواة دلالية رحمية(Matrice) في كل نص أدبي أو قصيدة، وهذه النواة يعبر عنها في النص بواسطة تورية موسعة "[٣]،والواقع أن الاعتقاد بوجود معنى جوهري يسكن زوايا النص ،ويصلح أن يكون مدخلاً لقراءة النص ،ليس اعتقاداً خاصاً بريفاتير ،فالحديث عن مفهوم (البنية الدلالية العميقة) ومفهوم (جوهر المضمون) الذي أكدت عليها الاتجاهات البنيوية ،كلها توحي بوجود مضمون يتوارى خلف الشكل ،وعلى القارئ أن يكشف الغطاء عنه . وهذا لا يعني اختزال

---

(١) سلدن ،رامان: النظرية الأدبية المعاصرة،ص١٧٩.

(٢) تادييه،جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين،ص٣٨٨.

(٣) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،ص٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتهميش فعل القراءة، بل يعني الحرص على جعله منبثقاً من بنية النص ونسيجه المتماسك ،ومنسجماً مع طاقات انزياحاته الأسلوبية.

ثالثا- القارئ وأفق التوقعات عند هانز روبرت ياوس.

يتفق أصحاب نظرية التلقي- وعلى رأسهم هانز روبرت ياوس – على العلاقة الجدلية بين النص والقارئ ؛ لأنه "ليست للعمل الأدبي دلالةٌ جاهزةٌ،أو معنى ثابت مطلق ونهائي ، إذ يظل منطوياً على إمكانات دلالية يقتضي تحققها مساهمةَ القارئ ومحاورته النصَّ الذي يكتسب مع كلِّ قراءة جديدة دلالة جديدة "(١).

وانسجاما مع هذا الطرح الجدلي ،فإنّ النصّ يبقى في حالة كمون ولا تتحقق فنيته إلا بتدخل القارئ ، وقيامه بالدور المنوط به ، وهذا لا يتم إلا عبر "تحليل عمليات التلقي التي يَعْرِضُ فيها العملُ جماليا وجوهَهُ المختلفة ، حيث يمارس المتلقي حريته الخلاقة في التداعي عبر المفاهيم والأخيلة المتنوعة للنص"(٢).

وقد تفرد ياوس من بين أصحاب التلقي في الدعوة إلى الربط بين دراسة الأدب والتاريخ،ودعا إلى التوفيق بين الجانبين الجمالي والتاريخي في مقاربة النصوص الأدبية ؛ لذا فقد انتقد كلاً من الماركسية والشكلانية ،حيث أسرفت الأولى في وجهتها التاريخية وبالغت في إخضاع النص لإرغامات المجتمع ، فسقطت في مقاربة النص الأدبي ،وكوّنت قارئاً لا يتحرك إلا خارج النص مبتعداً عن مكوناته الجمالية الأصيلة التي ينطوي عليها تشكيله اللغوي الفني . وأما الشكلانية فإنها أمعنت كثيراً بلغة النص وبنياته الفنية، حتى أقدمت بنزعتها

---

(١) هويدي،صالح: النقد الأدبي الحديث ،ص١٢٣.

(٢) فضل،صلاح: شفرات النص،ص١٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

النسقية على عزل الأعمال الأدبية عن سياقها السوسيوتاريخي[١].

يتضح مما سبق أنّ رؤية ياوس تقوم على مبدأ الانتقاء والتوفيق ،فقد جمعت بين التاريخية الماركسية والجمالية الشكلانية في صناعة النص الأدبي . وتتأسس هذه الرؤية على ما يسميه ياوس بـ (أفق التوقع) أو (أفق الانتظار) الذي "يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور لتلقي الأثر "[٢].

ويعد أفق التوقع محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطابها ،على الرغم من الاقترانات المختلفة التي يظهر فيها مصطلح (أفق) مثل (أفق التوقع) و (أفق التجربة)و(أفق الانتظار)،ورغم اختلاف المسميات "ولكنها تشير إلى شيء واحد : ماذا يتوقع القارئ أنْ يقرأ في النص ؟"[٣].

وعلى الرغم من ارتباط المصطلح بياوس إلا أنّ جذوره ممتدة في الفلسفة الظواهرية الألمانية ،حيث قدم كلٌّ من هوسرل وهايدجر فكرة الأفق إشارةً إلى (مدى الرؤية) الذي يشمل كلّ شئ يمكن رؤيته من موقع بعينه[٤]. ولعل هانز جورج جادامر أبرز المنظرين الذين فصّلوا في مفهوم الأفق ،فقد عرفه بأنه الوعي التاريخي بعمل ما ،إذ لا يمكن فهمُ أية حقيقة دون أنْ نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها ،لا يمكن الفصل بينهما لتلك الحقيقة وبين الآثار التي ترتبت عليها ،لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تمكننا من فهمه

---

(١) عبد الواحد،محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي،ص٢٧.

(٢) الواد ،حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل،ص١١٨.

(٣) حمودة،عبد العزيز: المرايا المحدبة "من البنيوية إلى التفكيك "، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد(٢٣٢)،١٩٩٨ ،ص٢٨٢ .

(٤) هولب،روبرت: نظرية التلقي ،ص١٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني ، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها[١]. وحين تعددت تعريفات المصطلح وكثر استخدامه حاول روبرت هولب أن يضبط مفهوم (أفق التوقع)فجعله "يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرض افتراض يواجه به أيَّ نص"[٢].

وقد حدّد ياوس العوامل الأساسية التي تسهم في تكوين أفق التوقع لدى القارئ، إذ يتشكل "من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، ومن وعيه المسبق بالعلاقة التناصية التي تربطه بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية والسطحية ،ومن معرفته المسبقة بالفرق الجوهري بين التجريب النصي الذي يميز الخطاب الأدبي والتجربة الواقعية التي تميز باقي الخطابات غير الأدبية،أي الفرق بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة "[٣]. فالقارئ يحاول أن يقتحم عالمَ النص انطلاقاً من تلك العوامل السابقة ،في حين يسعى كاتب النص إلى خلخلة هذه الرؤية والتشويش على القارئ ،فينتج عن هذا التوتر بين العمل الأدبي وأفق التوقع ما يُسمى بـ (المسافة الجمالية) التي تعنى"ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره "[٤]. فالمسافة الجمالية هي الفارق بين أفق الانتظار الأول الذي يمثله أول تلقٍ للنص وما يصيبه من تحول بعد أنْ يخرقه العمل الجديد ،ومن شأن ذلك تثمين الاستجابة الجمالية للقراء؛لذلك يقرن ياوس أفق التوقعات بفكرة القيمة ،حيث تسعى جمالية التلقي إلى تحديد المهمة الجديدة للنقد الأدبي وهي "تقدير القيمة الجمالية للأدب بتحديد نوعية وشدة آثاره في القراء ،

---

(١) انظر ،جادامر ،هانز جورج: اللغة كوسيط للتجربة التأويلية،ترجمة آمال أمين سليمان،مجلة العرب والفكر العالمي،العدد(٣)،١٩٨٨م،ص٢٣.

(٢) هولب،روبرت: نظرية التلقي ،ص١٥٤.

(٣) ياوس،هانز روبرت: جمالية التلقي "من أجل تأويل جديد للنص الأدبي "،ترجمة رشيد بنحدو،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة،٢٠٠٤م ،ص١١.

(٤) الوادمحسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اللتين يمكن استنباطهما من خطاباتهم النقدية . فكلما كان أثره قوياً أي بقدر انزياح النص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقعه، كان هذا النص ذا قيمة فنية عالية"[١]. وعليه تغدو المسافة الجمالية أداة مناسبة يمكن الاحتكام إليها لتحديد القيمة الجمالية للأدب .فالأعمال الأدبية تتفاوت من حيث القيمة الإبداعية تبعاً لدرجة تخييبها لأفق التوقع وانحرافها عن المعايير والأعراف المألوفة لدى الجماعة القارئة ،بحيث تدفع القارئ إلى التكيف معها من جديد[٢]. وهذا يعني أنّ أفق التوقعات قابلٌ للتحوير والتعديل والتغير الدائم ، إنه "ليس إطاراً ثابتاً بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه ،بل هو فضاءٌ متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة ديناميكية مستمرة "[٣].

وهكذا فإن اختلاف آفاق توقعات القراء من عصر إلى آخر يفتح مجال تعدد القراءات للنص الواحد ،ويقوي العلاقة بين المعطي الجمالي والمعطي التاريخي . وفي هذا السياق يؤكد ياوس على أهمية القراءة التاريخية ،التي من شأنها أن "تعيد بناء أفق الانتظار بتتبع تاريخ تلقي النص الأدبي إلى أنْ يبلغ لحظة القراءات الحالية "[٤]،ويؤشر هذا على قابلية النص للقراءات المتعددة بتعدد آفاق القراء .فالآفاقُ تُهدم ليعاد بناؤها من جديد عند كل قراءة ،وهكذا تتحول القراءة من فعل بسيط وجاهز إلى "تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى ياوس أنه حوارٌ ديناليكتيكي بين القارئ والنص ،بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص ...في محاولة كتابة نص جديد "[٥].

---

(١) ياوس،هانز روبرت: جمالية التلقي،ص١٢.

(٢) فضل،صلاح: شفرات النص،ص١٥٨.

(٣) المرجع نفسه: ص١٦٠.

(٤) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،ص٧٦.

(٥) حمودة،عبد العزيز: المرايا المحدبة،ص٢٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتنحو رؤيةُ ياوس منحى تُعدديةُ القراءةُ عندما تتحول وجهةُ التأويل "من طرح السؤال : ما الذي كان قد قاله النصُّ في السابق ؟إلى السؤال :ماذا يقول لي النص ؟وما الذي أقوله أنا بصدد النص؟"[١]، أي من خلال عنايتها بالسؤال الذي أجاب عليه النص في زمنه الحقيقي ،وما يمكن أن يقدمه النص من أجوبة على أسئلة جماهير المتلقين في العصور المتوالية حتى العصر الحالي. وعلى الرغم من إقرار ياوس بتعددية القراءة، فإنه لا يطلق يَدَ القارئ في النص ليصنع فيه ما يشاء فثمة – دائماً – معيار لتحديد مشروعية الأسئلة المفترضة التي يطرحها القراء، وليس هذا المعيار إلا النص ذاته ممثلاً في الاستراتيجية التي تشكل نسيجه[٢].

وتأسيساً على ما تقدم ، يمكن القول أنّ ياوس لا ينكر تعددية القراءة والتأويل التي يربطها بتعدد آفاق القرّاء وتغيرها عبر عصور التلقي. بيد أنه يرفض القولَ باعتباطية القراءات،ولا يقبل بانطباعيتها،فهناك مقصدية نصية،تتوارى خلف البنى الاستراتيجية للنص الأدبي ،وتتحدد ضمن شروط الأفق التاريخي ،وتبعاً لذلك تتسع المسافة الجمالية أو تضيق ، فتتأكد الآفاق أو تخيب وتتعدل وتتحور. كما يفترض ياوس في القارئ معرفةً مهمةً تُكْتَسب عن طريق الدراية والممارسة ،من خلال معاشرة النصوص والإحاطة بالسنن الفنية التي تميز بين الأجناس الأدبية، وأن "يكون القارئ مدركاً لتوالي النصوص في الزمان ،بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة ،ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة "[٣].

---

(١) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،ص٧٥.

(٢) المرجع نفسه: ص٧٦.

(٣) بوحسن،أحمد: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث،ضمن كتاب(نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط،١٩٩٣م،ص٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعا- التفاعل بين النص والقارئ عند فولفجانج آيزر.

إذا كان ياوس قد ركّزَ اهتمامه على بناء تاريخ جديد للأدب يتأسس على المعطيات الجمالية والتاريخية للنص الأدبي ،أي بسلسلة التلقيات الفعلية الحاصلة خلال التاريخ ؛ فإن آيزر – وهو أحد أعلام نظرية التلقي بمفهومها الشامل – انشغل ببحث علاقة التفاعل بين النص والقارئ ،بوصفها أساس توليد الدلالة ونقطة تَشَكُّل العمل الأدبي . كما اعتنى بالقراءة باعتبارها نشاطاً فاعلاً ومنفتحاً من شأنه أنْ يجعل القارئَ شريكاً في صنع المعنى(١).

ويشدّد آيزر على أهمية التلقي في تحديد الموضوع الجمالي ، موضحاً أنّ النصَّ وحده بعيداً عن القارئ وردود فعله لا يَنْتُج عنه شيءٌ ويبقى عملاً كامناً ،ويظل بحاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج إلى الوجود "لذا فهو يرى أنّ "من أهم النقاط في قراءة كل عمل أدبي التفاعل بين بنيته ومتلقيه .وهذا هو السبب في أنّ النظرية الظواهرية للفن تؤكد على أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أنْ تُعْنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قَدْرَ عنايتها بالنص نفسه .فالنصُّ يقدم جوانب مخططة يمكن من خلالها فهم موضوع العمل ،في حين أنّ الفهم الحقيقي يحدث من خلال عملية تحويله إلى شيءٍ تدركه الحواس "(٢).

وانطلاقاً من علاقة التفاعل بين النص والقارئ – والتي جعلها آيزر أساس تصوراته وآرائه النقدية فإنه "لا يمكن الحديث عما يسمى بالأثر الأدبي إلا كنتيجة خارجة عن نطاق النص والمتلقي معاً.إنه لا يوجد إلا في نقطة التلامس التي يُحْدِثها التفاعلُ بينهما لحظة للقراءة"(٣). فالوجود الحقيقي للعمل الأدبي يتجسد في أثناء القراءة حيث التفاعلُ بين النص والقارئ ،وامتزاجُ أفقيهما.

---

(١) عبد الواحد،محمود عباس: قراءة النص وجمالية التلقي ،ص٣٤.

(٢) آيزر ،فولفجانج: فعل القراءة،ص٢٧.

(٣) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،ص٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويؤسس أيزر تصوره للتواصل القائم بين النص والقارئ على فكرة (الفراغ) ، فهو لا ينظر إلى النص بوصفه وعاءً ممتلئاً بالمعنى ، بل ينظر إليه من منطلق فراغه من الحقائق القارّة والمعاني الجاهزة ،وسوف يُلِحّ هذا الفراغُ على الامتلاء من خلال استدعاء القارئ وحفزه على المشاركة في بناء النص. فالنص الأدبي "يمثل نموذجاً أو مؤشراً منسقاً يُوَجِّه خيال القارئ ، مما يجعل المعنى لا يُفهم من إلا كصورةٍ تعوِّض عمّا يُبِيِّنُهُ نموذج النص ،ولا يذكره ،وهذه العملية من الملء للفراغات شرطٌ أساسي للتواصل "[1]. وعلى هذا فإنّ الفراغات – في نظر آيزر – تمثل مفاصلاً حقيقيةً للنص؛ لأنها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، وهي في الوقت ذاته تثير التخيل لدى القارئ وتدفعه إلى التفاعل مع النص وبناء المعنى ،فيملأ بالمحتوى ما هو فارغ ويحدد ما هو غير محدد .

والحديث عن تشكيل المعنى يقتضي تحديد مفهوم (الثغرة)أو (الفجوة)، وهو مفهوم ارتبط بـ (رومان إنجاردن)الذي رفض في فلسفته الظواهرية "ثنائية الواقع والمثال في تحليل المعرفة، ورأى أنّ العملَ الفني الأدبي يقع خارج هذه الثنائية، فلا هو معين بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته، ولكنه يعتمد على الوعي ويتشكل في هيكل أبنية مؤطرة، تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها"[2]. إنّ الهيكل أو البنية المؤطرة التي يتحدث عنها إنجاردن تتشكل من أربع طبقات للعمل الأدبي هي "أصوات الكلمات ،ومعاني الكلمات ، والأشياء التي يمثلها النص ، وأخيراً الجوانب التخطيطية "[3]، وقد تطورت هذه الأخيرة إلى مفهوم (الفجوات) أو (الثغرات) عند آيزر ، حيث إنّ وجودها في النص هو ما

---

(١) آيزر ،فولفجانج: وضعية التأويل والفن الجزئي والتأويل الكلي،ترجمة حفو نزهة وبوحسن أحمد ،مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ،الدار البيضاء ،العدد(٦)،١٩٩٢ ،ص٧٥.

(٢) هولب،روبرت: نظرية التلقي،ص١٢.

(٣) حمودة،عبد العزيز: المرايا المقعرة "نحو نظرية نقدية عربية "، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد(٢٧٢)،٢٠٠١م،ص١٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يدعو القارئ إلى المشاركة والتفاعل مع النص "فمتى ما أُعيق المجرى وتم اقتيادنا باتجاهات غير متوقعة ؛فإنّ الفرصة تكون سانحة لنا في أن نطلق العنان لملكاتنا بإقامة ترابطات ،وبملء الفجوات التي تركها النص نفسه "[1] .

ويؤكد آيزر على دور القارئ وأهميته في بناء المعنى،إذ يتحدث عما يسميه(نقطة الرؤية المتحركة)التي تعني أنّ"النصّ في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى،وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى تجهيز العمل الأدبي"[2].ويفضي هذا التصور إلى القول بأنّ النص لا يهب القارئ المعني كاملاً بل يغريه به ليكمله وفق رؤيته.وهكذا تنتقل نقطة الرؤية من قارئ إلى آخر ،بل من قراءة إلى أخرى عند القارئ ذاته ،وتنتقل الدلالات النصية من حال التقرير المسبق إلى حال التحفز لاقتراحات القارئ على الرغم من نسبتيها،إذ "لا حقائق في النص،وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع الحقائق...ومن سمات هذه الأنماط والهياكل أنها أشكال فارغة يصب فيها القارئُ مخزونه المعرفي"[3].

وحتى يضطلع القارئُ بالدور النشط الذي أُنيط به ،ينبغي أنْ ينتبه إلى ما يعده آيزر ميكانيزمات أو إجراءات قرائية حاسمة وفي طليعتها فراغات النص وفجواته وبياضاته التي تدعو القارئ بإلحاح إلى ملئها بما ينسجم ويتناغم معها من الدلالات المقترحة ،فالمعنى "لا يوجد في أي جزئية نصية ما ،وإنما هو ناتج عن علاقاتها بغيرها،أي عن وضعها المكاني بمجاورة جزيئات أخرى ،وهذه المجاورةُ نفسها تحكمها الفراغات و الفجوات "[4].

---

(١) آيزر،فولفجانج: عملية القراءة "مقترب ظاهراتي"ضمن كتاب "نقد استجابة القارئ"،تحرير جين ب تومبكنز،ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم،المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٩م،ص١٢٠.

(٢) فضل،صلاح: شفرات النص،ص١٦٠.

(٣) الرويلي،ميجان والبازعي،سعد: دليل الناقد الأدبي،ص١٩٤.

(٤) فضل،صلاح: شفرات النص،ص١٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقسّم آيزر مناطق الفراغ إلى قسمين: أولهما التقاطعات المفصلية التي تصيب المتن، وتستدعي تدخل القارئ من أجل وصلها، وثانيهما مناطق النفي التي يغيب فيها المعنى بسبب ما تتضمنه من مفارقة لما يتوقعه القارئ، وتقتضي هذه المناطق فعلاً قرائيا محاوراً يقارب المعنى احتمالاً[١]. ولعل مناطق النفي عند آيزر تتقاطع مع مفهوم أفق التوقعات عند ياوس ،فإذا كان كل قارئ يجيء إلى النص حاملاً معه توقعاته الخاصة ومعاييره وشفراته ؛فإن النص يحاول كلّ مرة تحديها والتشكيل فيها عن طريق مناطق النفي ،"وهي المناطق التي تجيء بعكس ما توقعه القارئ من قيم ومعايير ،وتضطره إلى تقديم قراءة جديدة للنص ،من ناحية ،التساؤل حول قيمة ومعاييره من ناحية ثانية "[٢].

وإذ يفتح آيزر أبواب النص من خلال فراغاته وفجواته على اجتهادات القراء وإمكانات القراءة المنفتحة ،فإن ذلك لا يعني انفلات زمام المقصدية أو غياب أثرها ، ولا يسوغ القراءات العشوائية ،فالقارئ يجب أن يتموقع – دائما – داخل النص ؛ وذلك لأن "خصائص النص ذاته ،تحدد مسبقاً طريقة قراءته ،والقارئ لا يعيد كتابته حسب ما يريد [٣].وبالتالي فإن عملية ملء الفراغات والفجوات عند آيزر تقوم على معطيات النص وتجارب القارئ الذاتية،إذ "إنّ مخزون التجربة الخاص بالقارئ يقوم ببعض الدور في هذه العملية، وفي الوقت نفسه يضع النص القواعد التي يحقق القارئُ المعنى على أساس منها. ولا بد للوعي القائم من أنْ يقوم بعملية تكَيُّف داخلية متعينة لكي يستقبل وجهات النظر الغريبة التي يقدمها النص ويعالجها أثناء القراءة. وذلك موقف ينتج عنه إمكان تعديل العالم الخاص بالقارئ"[٤].وهذا يعني أنّ المناطق غير المحددة في

---

(١) حمودة،عبد العزيز: المرايا المحدبة،ص٢٩٠.

(٢) حمودة،عبد العزيز: الخروج من التيه"دراسة في سلطة النص"، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد (٢٩٨)،٢٠٠٣م،ص٢٩.

(٣) حمودة،عبد العزيز: المرايا المحدبة،ص ٢٨٩ .

(٤) سلدن،رامان: النظرية الأدبية المعاصرة،ص١٧٣-١٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النص تسمح للقارئ أن يسقط على النص من تجاربه الذاتية التي ترتبط بمعاييره وقيمه الخاصة ،ويتحقق معنى النص في ضوء تلك التجارب والمعايير .وفي بعض الأحيان يكون على النقيض من مفاهيمنا وأفكارنا المسبقة فيفرض على القارئ إعادة النظر في معاييره وقيمه المسبقة .وعليه فإنّ "انفلات القراءة الفوضوي المحتمل غير وارد ؛لأن النص هو الطرف الأقوى في المعادلة"(١). بيد أن المقصدية النصية لا تعني إلجام فعل القارئ ،بل تعني تنظيم جهده وفق استراتيجية النص واجتذابات فراغاته .

وتتلخص رؤية آيزر في تجاوزها لثنائية النص والقارئ ،إذ تتبنى فكرة التفاعل بين طرفي العمل الأدبي ،الطرف الفني والطرف الجمالي .وعلى هذا الأساس يغدو العمل الأدبي ثمرة التفاعل بين المعطيين النصي والقرائي ،وهذا يتيح للقارئ فرصة المشاركة في صناعة المعنى دون أن يلغي المقصدية النصية ،فالقارئ لا يقرأ تبعاً لرغبته ،ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية ممثلة بالحوافز والمثيرات والإيحاءات ومناطق الفراغ ،وهذا كله يعينه على تفعيل قراءته وصقلها.

وفي بحثه عن الأداة الإجرائية المناسبة لتحليل عملية التفاعل بين النص والقارئ ، عرض آيزر لمجموعة من أصناف القراء؛ لأن عملية التفاعل- وهي عملية معقدة- تتعلق بمسألة أي قارئ هو المقصود. وقد كشفت النظريات النقدية عن صنفين من القراء هما : القارئ الحقيقي والقارئ الافتراضي(٢). فأما القارئ الحقيقي فيمثل أساسا في دراسات تاريخ ردود الأفعال ، أي حين يتم تركيز الانتباه على الطريقة التي يتم بها تلقي عمل من الأعمال الأدبية لدى جمهور محدد من القراء " ومهما كانت الأحكام التي تصدر على العمل فإنها تعكس مختلف توجهات

---

(١) حمودة،عبد العزيز: المرايا المحدبة،ص٢٨٩.

(٢) آيزر، فولفجانج: فعل القراءة،ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ذلك الجمهور ومعاييره ...وبالتالي فهو يقدم دليلا ملموسا على المعايير والأذواق التي سادت في مجتمعاتهم ، وتتوقف عملية إحياء القارئ الحقيقي بالطبع على بقاء الوثائق المعاصرة له "[1].

وأما القارئ الافتراضي فإنه ينقسم إلى قسمين : القارئ المعاصر والقارئ المثالي. فأما المعاصر فهو على ثلاثة أنواع : أولها الحقيقي والتاريخي المستقى من الوثائق المتوفرة ، والآخران افتراضيان ، الأول يتم إحياؤه من المعارف الاجتماعية والتاريخية للعصر ، والآخر من دور القارئ المرسوم له في النص ، وعلى هذا النحو فإن مفهوم القارئ المعاصر يحيلنا – كذلك– على مجموعة الأحكام الصادرة على عمل أدبي ما من طرف جمهوره المعاصر له ، وعلى مجموع المعايير والقيم الأدبية والاجتماعية التي تتأسس عليها هذه الأحكام،وذلك بالعودة إلى وثائق القراء أنفسهم التي تعكس استجاباتهم لهذا العمل الأدبي ، وبالتالي فإن مفهوم القارئ المعاصر يضعنا بالضرورة ضمن اهتمامات تاريخ التلقي ولا يمكن أن يكون أساسا لنظرية التأثير [2].

وأما القارئ المثالي، فإنه من الصعب الإشارة بدقة إلى المصدر الذي يستقى منه، فهو استحالة بنيوية من ناحية التواصل الأدبي، لأن القارئ أيا كان – حتى لو كان المؤلف هو القارئ المثالي لنفسه – لن يتمكن أبدا من إدراك المعنى الكامن في النص كاملا ؛ لأن معاني النص لا يمكن أن تتجلى دفعة واحدة ، فهناك معاني مختلفة للنص الواحد تظهر في عصور متعاقبة ، وذلك بحسب الأفق التاريخي الذي يحكم تلقي النص وعمليات بناء معناه عند كل قراءة.وبالتالي

---

(١) آيزر، فولفجانج: فعل القراءة، ص٣٤.

(٢) لقد نبه آيزر إلى أن نظريته ليست هي نظرية الاستقبال التي تعنى بها مدرسة أخرى في ألمانيا، وإنما هي نظرية في التأثير المتبادل بين النص والقارئ، فالعمل الأدبي لا وجود له إلا عندما يتحقق ، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ . انظر. نبيلة إبراهيم : القارئ في النص " نظرية التأثير والاتصال"، مجلة فصول ، العدد (١) ، المجلد (٥) ، ١٩٨٤ ، ص١٠٢ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإن إمساك القارئ المثالي بكل المعاني الكامنة في النص يعني إدراك النص بمعزل عن موقفه التاريخي الخاص والتموضع في كل الوضعيات التاريخية الممكنة ، وهو ما يبدو أقرب إلى المثالية منه إلى الواقع[١].وعليه فإن مثالية هذا القارئ تجعله عاجزا عن توفير المعطيات الضرورية التي تسمح لنا بفهم الآليات التي تتحقق بها عملية التفاعل بين النص والقارئ،بوصفها عملية فعلية ملموسة تتم بين البنيات المؤثرة في النص وقارئ حقيقي.

وقد أفرزت النظريات المتجهة إلى القارئ – بدورها – أنواعا أخرى من القراء، من مثل :القارئ الفذّ والقارئ المطّلع والقارئ المقصود [٢]. فأما القارئ الفذ فهو مفهوم تم طرحه من قبل(ميشيل ريفاتير)ويمثل عنده(مجموعة من المعلمين)يجتمعون دائما معا عند(نقاط العقدة في النص) ويثبتون بذلك وجود(حقيقة أسلوبية)من خلال ردود أفعالهم المشتركة. فالقارئ الفذ كالعصا التي تشق وتستخدم لاكتشاف المعاني الكامنة المرموزة في النص[٣].

ويظهر القارئ الفذ عند ريفاتير كمصطلح كلّي لأنواع عديدة من القراء من ذوي القدرات المتباينة، وهذا بدوره يسمح بوصف قابل للإثبات عمليا لكل من الكامنين الدلالي والعملي اللذين تتضمنهما رسالة النص. وهو يطمح – من الناحية العددية البحتة – إلى استبعاد درجة التنوع التي تنشأ بالضرورة من النزعة الذاتية لدى القارئ الفرد. ويسعى إلى تشييئ الأسلوب أو الحقيقة الأسلوبية بوصفها عنصرا تواصليا يضاف إلى عامل اللغة الأولى. ويرى أن الحقيقة الأسلوبية تبرز من سياقها لتشير إلى كتلة ضمن الرسالة المرموزة، تتضح من خلال التناقضات التي تتخلل النص والتي تلتقطها عين الناقد الفذ. ولعل هذا التوجه من شأنه أن يتجنب المصاعب

---

(١) آيزر،فولفجانج: فعل القراءة،ص٣٥.

(٢) المرجع نفسه: ص٣٦.

(٣) المرجع نفسه: ص٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الكامنة في أسلوب الانحراف الذي يتضمن دائما إشارة إلى المعايير اللغوية التي تقع خارج النص لقياس السمات الأدبية لنص من النصوص بمدى انحرافه عن هذه المعايير المفترضة مسبقا والتي تتخلل النص(١).

وإذا كانت النقطة الجوهرية في مفهوم ريفاتير للقارئ الفذ هي حاجة الحقائق الأسلوبية الموجودة داخل النص إلى فعل إدراكي من قبل القارئ ؛ فإن هذا المفهوم يسهم بفاعلية في رصد الظواهر الأسلوبية التي تسم النص ، بينما لا يمكنه – حسب آيزر – تقديم أي فائدة فيما يتعلق بسيرورة المعنى(٢).

وأما القارئ المُطَّلع(٣)، فهو مفهوم طوَّره الناقد (ستانلي فش) من خلال منظور نقدي يتوجه للقارئ، أطلق عليه أسم (أسلوبيات العاطفة)(٤)، وهذا القارئ هو بنية تصورية " لا هو بالمجرد ولا هو بقارئ فعلي حي يرزق ، وإنما هو خليط من الاثنين ، القارئ الفعلي (أنا) هو الذي يفعل كل ما في وسعه لكي يجعل من نفسه قارئا خبيرا"(٥). وهو مفهوم لا يهتم بالمتوسط الإحصائي لردود أفعال القراء قدر اهتمامه بوصف تفعيل القارئ للنص ، وهذا يتطلب من القارئ الوفاء بعدة شروط كي يصبح مطلعا ، ويلخصها فش بما يلي :

١- أن يتحدث اللغة التي كتب بها النص بكفاءة .

٢- أن يكون على إلمام تام بعلم الدلالة،الذي يستعين به القارئ الناضج كمنتج ومتلق – على

---

(١) آيزر،فولفجانج: فعل القراءة،ص٣٦.

(٢) شرفي،عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،الدار العربية للعلوم، بيروت،ط١، ٢٠٠٧م،ص١٨٧.

(٣) ترجمه أحمد الشيمى (القارئ الخبير). انظر (ستانلي فش : هل يوجد نص في هذا الفصل؟ " سلطة الجماعات المفسرة " ، ترجمة وتقديم أحمد الشيمى ، مراجعة محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٤م، ص٩١.

(٤) سلدن،رامان: النظرية الأدبية المعاصرة،ص١٧٧.

(٥) فش،ستانلي: هل يوجد نص في هذا الفصل؟،ص٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

السواء – على الفهم،بما في ذلك المعرفة (الخبرة) بمجموعة المفردات المعجمية، واحتمالات المصاحبة اللفظية والتعبيرات الاصطلاحية،واللهجات الحرفية وغير الحرفية ..الخ.

٣- أن يمتلك ذائقة أدبية، وهذا يعني أن يكون عميق الخبرة بالقراءة إلى حد يستطيع معه أن يستبطن خصائص الخطاب وأنواعه المختلفة ، بما في ذلك الصور البلاغية كالتشبيهات والاستعارات ، وكذلك الأنواع الأدبية بشكل عام(١).

ويذهب آيزر إلى أن مفهوم القارئ المطّلع عند فش قد تشكل في ضوء النحو التوليدي التحويلي، فهو يلفت الانتباه إلى تأثير البنية السطحية على النتاجات الدلالية التي يشكلها القارئ انطلاقا منها. أي أن البنية السطحية لم تعد تحيل مباشرة على البنية العميقة، بل تكشف للقارئ خطأه في تقدير المعنى أو البنية العميقة ، فهي تفرض على القارئ أن يراقب ردود أفعاله الخاصة عليها (على البنية السطحية) ، ويصححها باستمرار ؛ لأن كفاءاته وقدراته الأدبية والمعرفية تتيح له ذلك(٢).

وتأسيسا على ما تقدم يظهر القارئ المطلع كشرط ضروري لتحقق سيرورة القراءة بكيفية تؤدي إلى تحسين كفاءة القارئ، وليس أداة إجرائية قادرة على وصف ما يحدث خلال عملية القراءة ، ولعل هذا ما جعل (جوناثان كلر) يرى أن فش في طرحه لمفهوم القارئ المطلع " قد عجز عن تنظير أعراف القراءة ، فالسؤال الذي ينبغي طرحه في هذا المقام هو : ما الأعراف التي يتبعها القراء حين يقرؤون ؟ وكذلك فإن ما يزعمه فش عن قراءة الجمل كلمة كلمة في تعاقب زمني إنما هو أمر مضلل ، فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأنّ القراء يتعاملون

---

(١) فش،ستانلي: هل يوجد نص في هذا الفصل؟،ص٩١.

(٢) آيزر،فولفجانج: فعل القراءة،ص٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مع الجملة فعلا على هذا النحو المتجزئ"[1].

وأما القارئ المقصود فقد جاء به (إرفين وولف) لإعادة صورة القارئ الذي تخيله المؤلف وقصد التوجه إليه، وقد تتخذ هذه الصورة الخاصة بالقارئ المقصود أشكالا متباينة تبعا للنص الذي يتم تناوله ، فقد تكون لقارئ ذي سمات مثالية ، تتكشف هذه السمات من خلال توقع معايير القراء المعاصرين وقيمهم ، أو من خلال مناجاة القارئ .. فالقارئ المقصود يمكن اعتباره ساكنا روائيا مقيما في النص يمكن أن يجسد مفاهيم الجمهور المعاصر

وأعرافه ورغبة المؤلف في الارتباط بهذه المفاهيم والتعامل معها بمجرد تصويرها في بعض الحالات وبالتصرف على أساسها في حالات أخرى[2].

وليس هناك شك في أهمية وفائدة وضرورة القارئ المقصود بوصفه قارئا وهميا تنعكس صورته في النص ، بل هي التي تحدد صورته النهائية ؛ لأن المؤلف يبني نصه حسب شكل ونوع الجمهور الذي يتوجه إليه ، وعلى الرغم من تلك الأهمية إلا أن " القارئ الوهمي في الحقيقة ما هو إلا واحد من عدة رؤى تتداخل وتتفاعل فيما بينها "[3]. فهو غير مستقل من الناحية الوظيفية عن سائر الرؤى والأبعاد النصية الأخرى المتمثلة في بعد السارد وبعد الشخصيات وبعد الحبكة. وهو إذ يمنحنا المعطيات التاريخية الهامة التي تساعدنا على إعادة تصور مقاصد المؤلف، إلا أنه لا يمنحنا أي شيء عن استجابة القارئ الحقيقية تجاه النص ، وكيفية بنائه للمعنى، إذ إن القارئ الوهمي شيء وعملية بناء المعنى شيء آخر ، فالأول هو بعد نصي أما الثانية فإنها عملية التنسيق والتداخل بين كل أبعاد النص ، التي يضيئ ويكمل بعضها

---

(١) سلدن،رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٧٨.

(٢) آيزر، فولفجانج: فعل القراءة،ص٣٨.

(٣) المرجع نفسه: ص٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

البعض الآخر[١]. وبالتالي فإن القارئ المقصود هو اختزال لدور القارئ ، أي لما يقوم به أثناء فعل القراءة وأثناء سيرورة بناء المعنى ، وبإيجاز " يمكن القول إن القارئ المقصود بوصفه مصدرا لرؤية واحدة لا سبيل لأن يمثل أكثر من جانب واحد من دور القارئ"[٢].

ويظهر أن تلك الأصناف المتنوعة من القراء قد انبثقت من توجهات نظرية مختلفة ، وهي تقدم القارئ بوصفه ذا وظيفة جزئية في فهم العمل الأدبي وتلقيه ، فالقارئ الفذ الذي اقترحه ريفاتير لا يسعى إلا إلى الكشف عن الحقيقة الأسلوبية الكامنة في بنية النص ، وشبكاته النحوية. والقارئ المطلع كما قدمه فش يسعى إلى رصد ردود الأفعال أثناء القراءة وإلى تأصيل أعراف قرائية – شكك البعض في قدرته على تأصيلها – تثري تجربة القارئ وتزيد من قدرته على التعامل مع النصوص . وأما القارئ المقصود فإن مهمته محصورة في إعادة بناء فكرة المؤلف التي تستجيب للشروط التاريخية للنص. أما القارئ المثالي فهو ضرب من التخيل يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه ، وأما القارئ المعاصر فينحصر عمله في كيفية تلقي عمل ما من طرف جمهور معين[٣].

وتأسيسا على ما تقدم فإن آيزر يقرر أن أصناف القراء على اختلافها وتنوعها ما زالت قاصرة عن وصف العلاقة التفاعلية بين المتلقي والعمل الأدبي ؛ بسبب وقوعها في دائرة الوظائف الجزئية ، ولذلك فإنه يقترح مفهوما جديدا للقارئ قادرا على توصيف تلك العلاقة ، هذا القارئ أطلق عليه اسم (القارئ الضمني)[٤].

---

(١) آيزر، فولفجانج: فعل القراءة، ص٣٩.

(٢) المرجع نفسه: ص٣٨.

(٣) المرجع نفسه: ص٣٩.

(٤) المرجع نفسه: ص٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القارئ الضّمني

يتناغم القارئ الضمني الذي جاء به آيزر[1]،مع توجهات نظرية التأثير التي أسس لها ، والتي تفترض أن المعطيات النصية هي التي توجه عملية القراءة أيّا كان طابعها الفردي ، كما تتناسب مع توجهات آيزر الظواهرية التي ترى أن مدار الأمر في القراءة " لا يمكن أن يتعلق بقارئ ملموس تاريخي أو معاصر ، بل إن القارئ الذي نقصده هنا هو بالضرورة تجريد تبنى خصائصه قبليا باستقلال عن كل وجود حقيقي "[2]. فليس القارئ الضمني سوى الدور المكتوب داخل النص والذي يقترح على القارئ الفعلي القيام به ، وبعبارة أخرى إنه عملية التنسيق بين رؤى النص المتعددة (رؤية السرد ورؤية الشخصيات، ورؤية الحبكة) وبين منظور القارئ المتخيل.

وهكذا فإن القارئ الضمني بوصفه دورا مقترحا على القارئ ، أو باعتباره فعل التنسيق، لا يمتلك وجودا حقيقيا ، فهو إنما " يجسد كل الميول المسبقة اللازمة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره ، ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي ، بل يفرضها النص نفسه . وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور راسخة في بنية النص ، إنه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي "[3].

---

(١) يذهب روبرت هولب إلى أن آيزر قد نسخ مفهوم (القارئ الضمني) من مفهوم واين بوث عن(المؤلف الضمني)، على نحو ما عرضه في كتابه (بلاغة الفن القصصي) . انظر (روبرت هولب : نظرية التلقي،ص٢٠٤). لقد طرح بوث مفهوم القارئ الضمني في النقد الأدبي عام ١٩٦١ ، حين وجد أن دور المؤلف الحقيقي قد حط من شأنه في التفسير النقدي ، بوصفه جزءا من المقاربة النقدية الجديدة . كما عني بوث بتحليل البنيات السردية ذات الصلة بالقارئ ، وقد أفرز عمله هذا مجموعة من المفاهيم ذات الصلة بتركيب القارئ نصيا ، حيث طرح مفهوم (المسافة الجمالية) ومصطلح (وجهة النظر) ، فضلا عن مصطلح (المؤلف الضمني) ، وهي مفاهيم أصبحت فيما بعد من مقومات جمالية التلقي. انظر . عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص١٣٣ .

(٢) إيش ، إلرود : التلقي الأدبي ، ترجمة محمد برادة ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء ، العدد "٦" ، ١٩٩٢ ، ص١٣.

(٣) آيزر،فولفجانج: فعل القراءة،ص٣٩-٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وبهذا التحديد استطاع آيزر أن يصوغ نموذجا متعاليا للقارئ الذي يسعى إليه ، والذي يمكن تسميته بـ " القارئ الظواهري "[1]، كما تمكن من تقرير حضور القارئ دون أن يكون في حاجة إلى أن يعرض لقراء حقيقيين أو فعليين.

بيد أن هذا التوجه الظواهري لدى آيزر لم يكن ليغفل القارئ الفعلي الذي يمارس الدور المرسوم له في النص ، إذ لا يمكن أن نتصور قارئا ضمنيا دون أن نستحضر القارئ الحقيقي والتطورات التي قطعها عبر مراحله التاريخية وحقبه الفنية . وفي عملية الاستحضار تلك ، نكون أمام تاريخ جديد للأدب يركز على استجابات القراء ، ونوع الأحكام التي يصدرونها عقب تلقيهم للعمل الأدبي . وعلى هذا النحو يتحول القارئ الحقيقي إلى قارئ تتضمنه بنية النص دون أن تحدده بالضرورة.

وعلى هدي من هذا ، شرع آيزر يحدد عناصر عملية التفاعل بين النص والمتلقي ، فالنص يقدم قارئا من عنده هو شبكة البنى التي تغري بالاستجابة ، والمتلقي يقوم بفعل القراءة على هدي من محفزات القارئ الضمني . وتغدو العملية تبادلية أثناء فعل القراءة ، فالقارئ الفعلي لا يرتهن لمعطيات القارئ الضمني ، بل يضفي على عملية القراءة من مخزون تجربته والذي يسميه آيزر بـ (الرصيد)[2]، وهذا الرصيد ليس مقصورا على القارئ الفعلي وحده وإنما القارئ الضمني له رصيده الذي يتكون في إطار النص ولا ينبع من إطار مرجعي أو معرفي خارجي[3].وهنا يحدث تفاعل بين التجربتين، وقد تظهر أثناء عملية التفاعل حالات من التناقض أو اللاتماثل بين القارئ الفعلي وبنية النص[4]، كما قد تظهر عناصر غير محددة

---

(١) هولب،روبرت: نظرية التلقي،ص٢٠٤.

(٢) آيزر،فولفجانج: فعل القراءة،ص٦١.

(٣) المرجع نفسه: ص٣٤.

(٤) المرجع نفسه: ص١٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حينما يرسل القارئ الضمني بعض الصور العقلية إلى المتلقي[١]، وقد تنشأ مساحة من الفراغ داخل البنية النصية ، هذه المساحة لا يشعر بها إلا القارئ الفعلي ، عندها يلجأ إلى نشاط تأويلي يسعى من خلاله لملء تلك الفراغات[٢]، وقد يضفي عليها شيئا من تجربته أو شعوره إذا ما حدث تقاطع بين التجربتين ، هذا التقاطع يسمح بحضور دورين متداخلين في القراءة هما : دور القارئ الضمني بوصفه بنية نصية ودور المتلقي باعتباره فعلا مركبا يتواصل مع النص عبر عمليات القراءة من خلال وجهات نظر متغيرة تفرضها بنى النص[٣]، مما يضطر المتلقي إلى إجراء كثير من التعديلات كلما مضى في قراءة النص ، " وما نمسك به في ثنايا قراءتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة وليس شيئا ثابتا مكتمل المعنى في كل وجهة نظر على حدة "[٤].

وهكذا يؤكد آيزر ظاهريته، فالنص باعتباره بنية ذات وجهة نظر، يتطلب ربطا مستمرا بين رؤاه التي قد تختلف مع القارئ وقد لا تكون ذات تتابع متسلسل ، غير أن شعور القارئ هو الذي يسعى إلى عملية الربط بين الرؤى المختلفة في النص ، فهو الذي يقوم بإجراء التعديلات على النص، وهو الذي يطور وجهات النظر المتناقضة التي تشير إلى حالة اللاتماثل بين القارئ والنص، وهو الذي يغير آفاق القراءة في جدلية واضحة بين تجربتين : تجربة القارئ الفعلي وتجربة القارئ الضمني . وبهذا يبين لنا آيزر – وبفضل القارئ الضمني – كيف تترابط بنية النص وبنية فعل القراءة بشكل وثيق .

---

(١) آيزر،فولفجانج: فعل القراءة،ص١٤٣.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٩٧.

(٣) المرجع نفسه: ص ١١٦-١١٧ حيث يسميها آيزر وجهة النظر الشاردة.

(٤) سلدن،رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاتجاه الثاني – حرية القارئ وانتفاء المقصدية

يطلق أصحاب هذا الاتجاه يد القارئ في النص، فهم يؤمنون بانفتاح النص وتعددية الدلالة، فالنص – في نظرهم – محرة هائلة من الدوال العائمة والمتفلتة من مدلولاتها باستمرار. وهم "يتفقون على أنه في اللحظة التي تنقل فيها سلطة حدوث المعنى إلى القارئ تخرج قصدية المؤلف من النافذة، سواء كنا نعني بذلك ما أراد المؤلف قوله للمتلقي الأول للنص داخل سياقه الأصلي الأول، أو ما يعنيه النص ذاته "[1].

وينتقد دريدا – وهو من كبار أصحاب هذا التوجه – من منطلقه التفكيكي كل إلزام قصدي أو مرجعي يقيد سلطة القارئ ، ويحد من حرية اجتهاده في مناجزة النص، وذلك اعتمادا على "تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد نهائي وصريح، إنه لا يريد تحدي معنى النص فحسب، بل يطمح إلى تحدي ميتافيزيقا الحضور الوثيقة الصلة بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي. إن ما يسعى إلى البرهنة عليه هو السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها المباشرة "[2]. إن دريدا يرى في التأويل فعلا حرا لا يخضع لأية ضوابط أو حدود. فالسيرورة التأويلية تتطور خارج قوانين انسجام الخطاب أو تماسكه الداخلي. فمن حق العلامة أن تحدد قراءتها حتى ولو ضاعت اللحظة التي أنتجتها إلى الأبد، أو جهل ما يود الكاتب قوله، فالعلامة تسلم أمرها لمتاهتها الأصلية[3].

وقد طرح أصحاب هذا الاتجاه جملة من الفرضيات والمفاهيم النقدية التي تتمحور حول مسألة القراءة، برهنوا خلالها الدور المطلق للقارئ في إنتاج الدلالة، ولعل التصورات

---

(١) حمودة،عبد العزيز: الخروج من التيه،ص١٣٤.

(٢) إيكو،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص١٢٤ .

(٣) المرجع نفسه: ص١٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الآتية تلخص موقفهم إزاء هذه القضية :

أولا – متعة القراءة عند بارت

عندما يذكر بارت فإن القارئ أو السامع سرعان ما يستحضر في ذهنه مسألة(موت المؤلف)التي اقترنت ببارت وأصبحت لازمة له ، إن دعوة موت المؤلف قوضت فكرة انتماء النص، وبنت عليها رؤىً جديدة لا منتمية كانت سبباً في زحزحة سلطة المؤلف على النص ،فأصبح المؤلف – على حدّ قول بارت – مجرد" أنا من ورق "[١] ، وغدا" يسكن نصه كأنه شكل ،وهو من الناحية المادية ضمير شخص (نحوي)... شكل فارغ يمكن لكل منا أن يحل فيه"[٢].

ويؤيد بارت وجهة نظر (مالارميه)التي تشدد على أنّ اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف[٣]، وذلك أيضاً ما تدعمه اللسانيات وتراهن على صحته ،فليس القول إلا مجرد عملية فارغة في مجموعها ، وفي وسعها أداء وظيفتها كاملة في منأى عن الحاجة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين[٤].

إذن لقد مات المؤلف في عيني بارت وعلى يديه، وبذلك انغلق المعنى الشخصي المباشر للذات ،وتفتح في الوقت ذاته المعنى الكتابي الملتبس بالنص والمنتشر فيه[٥]،فأصبحت الذات أنا ورقية أو نصية .وكان هذا التحول إيذاناً بميلاد وعي جديد أمات صوت المؤلف وأحيا

---

(١) بارت،رولان: درس السيميولوجيا ،ص٦٤ .

(٢) ستروك ،جون :البنيوية وما بعدها"من ليفي شتراوس إلى دريدا"،ترجمة محمد عصفور ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ،العدد(٢٠٦)، ١٩٩٦، ص١٠٧ .

(٣) انظر، بارت ،رولان : درس السيميولوجيا ،ص٨٢ .

(٤) المرجع نفسه: ص٨٤.

(٥) انظر .عز الدين،حسن البنا:الشعرية والثقافة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،بيروت ،ط١ ، ٢٠٠٣م،ص٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صوتاً جديداً هو صوت القارئ ،الذي طالما ظل مغيَّباً ومهمَّشاً في العملية الأدبية، على حين هو جدير بالاحتفاء، إذ "ليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه"(١).

وبذلك يمنح بارت القارئ أهلية إعادة كتابة النص من جديد، فيستحيل بذلك دورُ القارئ من حالة الرتابة في الاستهلاك والتلقي إلى حالة الحيوية في الإنتاج والتلقي الإيجابي. ويغدو دور القارئ أشبه بدور العازف الذي تطلب منه الموسيقى المعاصرة أنْ ينصرف إلى إكمال مقطوعة المؤلف أكثر مما ينصرف إلى التعبير عنها(٢).

إنّ هذا الطرح الجريء من قبل بارت والذي حدد من خلاله الطبيعة النشطة لفعل الكتابة وفعل القراءة ،يستدعي الحديث عما أسماه بارت بالنص المقروء والنص المكتوب ،أما النص المقروء – ويُسمى كذلك النص المنقرئ أو نص القراءة – فإنه نصٌّ عادي "كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونَقْلها ،كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة ،فهذا القارئ مستهلك فقط ،يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته ،وهو في عملية استهلاكه هذه إنسان جاد جامد عقيم "(٣). وهذا يعني أنّ النصوص المقروءة نصوص واضحة جاهزة محاكية للعالم الذي تصوره، ومعبرة عن رسالة الكاتب التي تبتغي الوصول إلى القارئ من أيسر السبل وأقربها، ولذلك لا يسعنا معها إلا أن نمضي أفقيا في قراءتها من البداية إلى النهاية وصولاً إلى الهدف المحدد الذي تنشده(٤).

وأما النص المكتوب – والذي يسمّى كذلك النص المنكتب أو نص الكتابة – فذلك الذي"يستطيع القارئ في كل قراءة أنْ يكتبه وينتجه، وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل

---

(١) بارت ،رولان: درس السيميولوجيا،ص٨٧ .

(٢) المرجع نفسه: ص٦٥ .

(٣) الرويلي ،ميجان والبازعي ،سعد: دليل الناقد الأدبي ،ص١٨٢.

(٤) انظر. ستروك ،جون: البنيوية وما بعدها،ص١٠٠ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قراءة، لهذا يتحول دور القارئ إلى دور إيجابي نشط، دور منتج وبانٍ، حيث يشارك – إن لم يتجاوز – الكاتب في إنتاج النص "[1] . وما ذاك إلا لأن النصوص المكتوبة نصوص ملتبسة عائمة مكتنزة بأجنة الغموض والفراغ والصمت، ولذلك فإنها تكسر نمطية التواصل المباشر والقراءة الأفقية الأحادية ،وتحقق بتجاوزها مفهوم المحاكاة الرتيبة والانفتاح وتعددية الدلالة وما يقتضي ذلك من تفعيل دور القارئ، واستمرار لتنوع القراءة واختلاف التأويل .

إنّ النص المكتوب يمثل في جوهره "الشعر من دون القصيدة، والأسلوب من دون المقالة"[2]، والقارئ إزاءه "لا يقرأ ،إنما يفسر ويكتب ،لأن النص ليس بنية من الدلالات، ولكنه (مجرة من الإشارات)وهو نص لا بداية له ،كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه"[3] ، ولذلك يرى بارت أنه من التعسف أنْ نصف هذا النص بأنه بنية "بقدر ما هو سيرورة مفتوحة النهاية من الابتناء "[4]. ولعل بارت في نفيه عن النص المكتوب أن يكون بنية "إنما أراد إبعاده عن أي صفة توقعه في التحدُّد أو توهم بتحدده ،وبخاصة حتى لا يذهب هذا الوهم بالتحدد إلى التحدد الدلالي "[5].

وإذ يستحضر النصُّ المكتوب النصَّ المفتوح – الذي التفت إليه إيكو– ، فإنّ النص المكتوب يتميز عنه في تحرره من ضوابط المقصدية ،وتفجيره الذي لا ينتهي لإمكانات التدليل. ويصل النص المكتوب بفضل هذا التحرر المتناهي إلى "درجة الصفر ،درجة اللامعنى ،أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها ، ومن مستقبلها بكل ما يمكن

---

(١) الرويلي،ميجان والبازعي،سعد: دليل الناقد الأدبي ،ص١٨٢.

(٢) الغذامي،عبدالله : الخطيئة والتكفير ، ص٧٣.

(٣) المرجع نفسه: ص٧٣.

(٤) إيغلتون،تيري : نظرية الأدب ،ص٢٣٨.

(٥) القعود،عبد الرحمن محمد : الإبهام في شعر الحداثة ،ص٣٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أن توحي به لمتلقيها. فالكلمة حرّة مطلقة من كل ما يقيدها وبذا فهي لا تعني شيئاً ،وهي إشارة حرّة ،ولذا فهي قادرة على أن تعني كلّ شيء وهذا يبعد عنها هيمنة الفكرة المسبقة عن إمكانات الكلمة. وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعاني لأنّ الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، ويكفي في ذلك تأسس سياق يُوجِد هذا المعنى الجديد "[١].

وهكذا فإنّ نصّ الكتابة نص تمددي مجاله هو مجال الدال الذي لا يفضي إلا إلى دال مثله، وبذلك تستمر دوائر التدليل في اندياح لا ينتهي، والذي يرتبط في تصور بارت بطبيعة الكتابة ذاتها فللكتابة منطقها الخاص ،منطق لا يقوم على التفهم بل على التجاوز والإحالة والإيحاء المكثف ،وذلك ما يجعل القراءة المنفتحة ضرورة لا غنى عنها[٢].

ومن جهة أخرى فإن تحرر المعنى يرتبط بالطبيعة التناصية لفعل الكتابة ، ويقصد بذلك تعالق النص مع نصوص متعددة،وتضمنه لأصداء معرفية وثقافية متنوعة تشترك جميعاً في إثرائية وفتح آفاقه على تعدد دلالي غزير لا يقبل الاختزال ، وبذلك "يصبح استيعاب احتمالات التدليل مرهوناً بالكشف عن كل تلك المشارب المعرفية التي تدخل في تكوين النسيج النصي"[٣].

والكتابة كما يرى بارت "هي تلك الحرية المتذكّرة بقوة"[٤]، أي أنها لا يمكن أنْ تكون فعلاً محايداً ؛لأنها تظل دائما "ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة "[٥]،ومن شأن ذلك أنْ يجعل النص

---

(١) الغذامي،عبدالله : الخطيئة والتكفير ، ص٧٠.

(٢) بارت ،رولان : درس السيميولوجيا ،ص٦٢ .

(٣) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،ص١٢.

(٤) بارت(بارط)،رولان : الدرجة الصفر للكتابة ،ترجمة محمد برادة ،دار الطليعة ،بيروت ،ط١، ١٩٨٠،ص٣٨.

(٥) المرجع نفسه: ص٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بوتقة تظهر فيها إحالات شتى ، وصدى أصوات مختلفة ،ولغات ثقافية متباينة بشكل تتجاوز معه الدلالة على نقطة أصل معينة [١].

وكذلك يتَّسم النصُّ المكتوب بتجاوزه للتراتبية المعهودة في تصنيف الأجناس الأدبية ، وخرقه للأعراف الأدبية السائدة ،وذلك بالإفادة من وسائل الفنون المختلفة والمزج بينها ،فيصعب – عندئذ – على التصنيف المعتاد ،ويؤكد بارت هذه السمة إذ يقول "النصّ دُوماً بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة "[٢].

وتتصل ثنائية النص المكتوب والنص المقروء بثنائية أخرى ،تثمن النص من حيث النشوة الجمالية التي يثيرها في نفس القارئ ؛إنها ثنائية اللذة والمتعة ،التي يجليها بارت بقوله:" نص اللذة :إنه ذلك الذي يرضي، يُفعم، يغبط ،ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة ،ولا يقطع صِلَتَه بها –هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة .أما نصُّ المتعة : ذلك الذي يضعك في حالة ضياع ،ذلك الذي يتعب (وربما إلى حد نوع من الملل)، فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنَّح ،ويزعزع كذلك ثبات أذواقه ،وقيمه ،وذكرياته، ويؤزِّم علاقته باللغة"[٣].

وانطلاقاً من هذه الفرضية فإنّ اللذة تقترن بالنصوص المهادنة التي تحرص على استرضاء القارئ من خلال التعايش مع تقاليد ثقافته ،والتزام حدود التلقي المألوفة ،على حين فإنّ المتعة تقترن بالنصوص المشاكسة التي تسعى إلى إرباك القارئ وصدمه بما تتضمنه من اللاتجانس والمراوغة ، وبما تنشره من خلال الإيحاءات التي تخرق كل منطق تفهمي يخلد إلى الاسترخاء "

---

(١) الرويلي،ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي ،ص١٨٢.

(٢) بارت،رولان: درس السيميولوجيا ،ص٦١ .

(٣) بارت،رولان: لذة النص،ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان،دار توبقال للنشر،الدر البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م،ص٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالقراءة ليست مِخبراً وإنما بدواراً[1]، وعوضاً عن إعادة القارئ إلى الذات، في استعادة نهائية للذاتية التي وضعها فعل القراءة موضع سؤال ،فإنّ النص الحديث يُفجِّر الهويَّة الثقافية الآمنة للقارئ أو للقارئة ،في متعة هي بالنسبة لبارت نعيماً قرائيا ورعشة جنسية في آن معاً"[2].

وعليه فقد تراءى نص المتعة أمام بارت جسداً جميلاً ، لا يملك القارئ حيال سحر قوامه الفني وجاذبية إلا إن يستحيل إلى عاشق ويغازله ويتفاعل معه تفاعل المحب الحميم من أجل "أنْ يفهم ذلك النص من الداخل ،أو أنْ يعيد إنتاجه لنفسه "[3].

وعلى هذا الأساس يؤمن بارت بشدة – كما يظهر في آرائه وتصوراته النقدية – بدور القارئ في ظل انفتاح النص وتعددية الدلالة ،وهو انفتاح يقضي بتتابع سيرورة التدليل دون انتهاء ،ويحوّل النص إلى مجرة هائلة من الدوال العائمة المنفلتة من مدلولاتها ،وبذلك ترتفع القراءة من دائرة رد الفعل الانعكاسي إلى أفق الفعل المنتج الحر ، وتبعاً لذلك تتلاشى إرغامات النص ومقصديته ، وتتجدد القراءات والتأويلات ، ويتنامى الشعور بالمتعة ،ويزداد افتتان القارئ بالنص ومغازلته .

---

(١) البدوار(boudoir) ،مخدع السيدة أو حجرة لبسها وجلوسها. انظر(إيغلتون ،تيري :نظرية الأدب،هامش ص١٤٥).

(٢) إيغلتون،تيري: نظرية الأدب ، ص١٤٥ -١٤٦.

(٣) ستروك،جون : البنيوية وما بعدها،ص٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانيا – التناص عند جوليا كريستيفا

لا يكاد يذكر اسم الناقدة البلغارية (جوليا كريستيفا) إلا ويقترن به مصطلح(التناص)، فقد كان لها فضل في ابتداع هذا المصطلح،وجعله شائعا في ميدان النقد الأدبي، حيث ملأ النقد وشغل النقاد ، وكان له أثره الفاعل في تغيير وجهة النظر النقدية إزاء حقيقة النص الأدبي، وتخليصه من انغلاق المقولات النقدية التقليدية،والولوج به إلى عالم الإمكان المنفتح[١].

وبعيداً عن الترديد الإحصائي لتعريفات التناص ، يمكن القول بأن التناص تعالق بين ملفوظين أو أكثر[٢]،وهذا التعالق هو قَدَرُ كلّ نصّ وطبيعته المتأصلة فيه ضرورة. فكل نصٌ في منظور كريستيفا هو " امتصاصٌ نصوص (معاني) متعددة "[٣]، وعلى ذلك تتواشج النصوصُ جميعاً في طبيعتها التناصية ،فلا مناص من أن يتقاطع كل نص مع نصوص سابقة أو راهنة ،فيمتص منها ما ينتفع به في نسج خيوطه الخاصة .

وانسجاماً مع هذا التصور فالنص الأدبي إنما " يتم إنتاجهُ ضمن بنية نصية كبرى ،تتعدد فيه النصوص وتتقاطع ،وتتداخل وتتعارض. وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية ،تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء"[٤]. وعلى هذا النحو فإن الكتابة نفسها إنما هي ضربٌ من القراءة ،وهذا ما "يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معاً، أو قراءة وتجربة في آن "[٥].

وفي سياق الحديث عن التناص لا يمكن تجاهل مصطلح آخر هو بمثابة إرهاص مبكر له وهو مصطلح (الحوارية) الذي ابتكره الناقد الروسي المعروف (ميخائيل باختين) واستخدمه

---

(١) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،ص٢٤.

(٢) المرجع نفسه: ص٢٣.

(٣) كريستيفا ،جوليا: علم النص،ترجمة فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط١، ١٩٩١م،ص٧٨.

(٤) يقطين،سعيد: انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط١ ،١٩٨٩م،ص٣٢.

(٥) المرجع نفسه: ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للدلالة على ما يتقاطع في نسيج النص الروائي الواحد من نصوص وملفوظات ، أو ما يتفاعل داخله من ثقافات وإيديولوجيات وأصوات متعددة ، فقد لاحظ باختين أن الرواية نظام حواري لا تتشكل علائقه من أسلوب أحادي ،بل من إدماج عدد من الأساليب ـ التي تستقى من الحقل الاجتماعي ـ ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية ،كما لاحظ أنّ الحوارية في الرواية تتعدى مستوى النصوص أو الملفوظات إلى مستوى الذوات أو الأشخاص ،ذلك انطلاقاً من العلاقة القائمة بين الذات ولغة تحاورها[١].

وبالتأسيس على حوارية باختين تمكنت كريستيفا من صياغة مصطلح (التناص)، وكانت في الوقت نفسه متأثرةً بالنظرية التحويلية اللسانية التي تبلورت على يد (تشومسكي) ، وهذا ما جعل نظرتها إلى النص تكتسي بعداً تحوليّا ،ويعني ذلك أنّ النص الحاضر يُخْضع النصوص الغائبة التي وفدت إليه ودخلت في تكوينه لعملية تحويلٍ تغير وجهة دلالتها ،أو يعيد قراءتها لفائدته الخاصة [٢].

وهكذا يتبين أنّ التناص في فعاليته أكبر من مجرد تقاطع مباشر لعدد من النصوص داخل نسيج النص الواحد ،إنه فعلٌ تحويلي نشط ،يهضم النصوص السابقة ويستوعبها ويفيد من عصارتها في تشكيل نسيج فرادة النص الجديد ، الذي لا يكرر النصوص الغائبة كما هي بل يكيفها لصالحه ويتعالى عليها بالإيجاب أو السلب[٣].

وهذا الفعل التحويلي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال إعادة توزيع نظام اللغة ،فالنص – في نظر كريستيفا – يتجاوز سطح البنية اللغوية وإن كان مشكلا منها ،فهو"ظاهرة عبر لغوية؛

---

(١) لحمداني،حميد:القراءة وتوليد الدلالة،ص٢٢-٢٣.

(٢) المرجع نفسه:ص٢٤-٢٥.

(٣) يقطين،سعيد:انفتاح النص الروائي ، ص٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة ، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها"[1]. ولعل ذلك يرتد إلى المنطلق الإنتاجي ذي البعد الماركسي الذي تتمثله كريستيفا ،وتنظر من خلاله إلى النص على أنه إنتاجية قوامها اللغة ، وذلك عن طريق هدم لغة التواصل وبناء لغة جديدة ذاتية تهدف إلى ذاتها ، ولا نهائية[2].

وعلى هذا الأساس لم يعد النص بنية مغلقة ،وإنما فضاء منفتح ينزاح عن الاستعمال التواصلي للغة ، ويحرر نظام الأدلة من الخضوع لمدلولات مثالية ثابته ،وذلك بفضل نشاطه التناصي الذي لا يعد مبحثاً استرجاعياً يصرف الباحث إلى معرفة أصول النصوص الوافدة ، بل إنه يعد "مبحثاً آنياً ،فلا يهم أن تكون النصوصُ السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً ، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوارٌ جديدةٌ في سياق النص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراءُ إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية؟"[3].

ويفضي هذا التصور بالضرورة إلى أنّ التناص بحمولته النصية المحوّله والمتضمنة في سياقات جديدة ،يفرض على القارئ القيام بدور فاعل لا غنى عنه ،وذلك لأنّ " تناصية النص تفترض على الدوام أنّ النص غير مكتمل "[4]، كما أن الفعالية التناصية نفسها "لا يمكن تحريكها نحو تنشيط التدليل،إلا عندما يتدخل القراء بكل ما لهم من مواقف وخلفيات ثقافية"[5]. وبذلك لا يغدو النص منتوجاً معطى،بل "مسرح الإنتاج الذي يتلاقى فيه منتجُ النص بقارئه"[6].

---

(١) فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ،ص٢٢٩.

(٢) أوقان ،عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص٥٦.

(٣) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،ص ٢٨.

(٤) المرجع نفسه: ص٢٨.

(٥) المرجع نفسه: ص٢٩.

(٦) أوقان ،عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة ،ص٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتلخيصاً لما سبق يمكن القول ،إنّ التناص – في منظور كريستيفيا – قوة تحويلية فاعلة، تتجاوز مجرد تقاطع النصوص وتداخلها الظاهري إلى تشكيل وظيفي حقيقي يدمج النصوص السابقة ، في نسيج النص الجديد ، ويخضعها لسياقه ووجهته الخاصة التي تشكل فرادته ،وبذلك يؤسس النصُّ بؤرة قابلة لتعددية الدلالة ،تستدعي القارئ ليستنهض منها إمكانات التأويل ، وفي هذا إشارة جلية إلى أثر التناص في تحفيز القارئ وإقحامه إلى عالم النص القابل للتأويلات والقراءات المتنوعة .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شارل بيرس و السيميوزيس (Simiosis)

لم يكن القارئ ودوره الفاعل في إنتاج الدلالة بمنأى عن الفرضيات النقدية التي قدمها (بيرس)، وخاصة مفهومه السيميائي المعروف بـ (السيميوزيس) ،وهو مفهوم يسعى إلى تأصيل التعددية الدلالية بوصفها ضرورة لا مناص منها في عالم النص الأدبي .

العلامة في نظر بيرس "شيءٌ تفيدُ معرفته معرفة شيء آخر "[1]،وهذا يعني أن العلامة تفضي إلى علامة أخرى ،وينشأ عن ذلك شبكة عائمة من العلامات ،تتحرك ضمن سيرورة تدليلية متواصلة وهي التي يطلق عليها بيرس اسم(السيميوزيس)[2].

وتستدعي العلامة – التي هي دعامة السيميوزيس – ثلاثة عناصر أساسية هي" ما يقوم بالتمثيل (ماثول)، وما يشكّل موضوع التمثيل (موضوع) ،وما يشتغل كمفهمة تقود إلى الامتلاك الفكري للتجربة الصافية (مؤول)"[3]. وبهذا فإن بيرس يتجاوز تصنيف العلامة الثنائي المعتاد إلى دال ومدلول ،حيث يعمد إلى إضافة عنصر ثالث هو المؤوّل "ليس المؤوّل فقط الدليل الذي يترجم دليلاً آخر ،بل إنه دائماً وفي كل الحالات تمديد للدليل وزيادة معرفية مستقرأة بواسطة الدليل الأصلي ، هذه الطبيعة تظهر بوضوح حين يبرز المؤول من خلال أصناف التحديد الاستدلالي والتحليل المقوماتي لكل المعاني الممكنة للوحدة الدلالية ،وتخصيص الوحدة الدلالية انطلاقاً من الانتقاءات السياقية والشرطية ،وإذن انطلاقاً من الاستعمالات الممكنة للدليل "[4].

وبناءً على ما تقدم فإنّ المؤول هو التجلي الدينامي للدليل أو العلامة ،ولذلك كان غيابه

---

(١) إيكو،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص١٢٣ .

(٢) انظر.المرجع نفسه: ص١٣٨.

(٣) المرجع نفسه: ص١٣٨.

(٤) الحنصالي، سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث،ص١٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مفضياً بالضرورة إلى تعطيل السيميوزيس ،وإلى "الاقتصار على تجربة غفل لا تعرف الفكر ولا تعرف الماضي ولا المستقبل ،إنها مثيرات لحظية تنتهي بانتهاء اللحظة التي أنتجتها"[١].

وتصدر هذه الرؤية المنفتحة عن تصور فلسفي شامل ، يؤمن بامتداد الواقع بكينونته المتصلة والغارقة في اللاتحديد ،وانسجاماً مع تلك الرؤية يصبح استنفاد وفرة الممكنات ـ التي لا ينفك عالم الوجود عموماً وعالم النص خاصة عن إفرازها ـ أمراً عصياً يتعذر تحققه ، وتظل كلُّ معرفة بالنص مغلفة بنوع من الغموض ،وكل حكم إزاءه يظل جزئياً،وغيرَ سالم من إمكانية الخطأ في التقدير ،وهذا ما يجعل السيميوزيس ممدودة غير محدودة[٢].

ويرتبط تمدد السيميوزيس واتساع دوائرها اللامتناهي ، بسيرورة تناسل السياقات المفترضة ،التي تجعل الدلالات في حالة انفلات دائم ،فمن الممكن أن " يكون شيء ما صحيحاً داخل حدود كون خطابي ما، ومن خلال خصائص بعينها. إلا أنّ هذا الإثبات لا يستنفد مجموع التحديدات الأخرى غير المتناهية لهذا الموضوع "[٣].

وقد أدرك بيرس أن تصوره للسيميوزيس قد منح التأويل قوةً عظيمةً يصعب كبح جماحها،ولذلك حاول حمايته من الانزلاق والتفلت ،فأكد أنَّ السيميوزيس " لا متناهية في المطلق، إلاّ إنَّ غاياتنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحدَّدة من الإمكانات. فمع السيرورة السيميوزيسية ينصب اهتمامُنا على معرفة ما هو أساس داخل كون خطابي محدد "[٤].

---

(١) إيكو ،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص١٣٩ .

(٢) المرجع نفسه:ص١٣٠.

(٣) المرجع نفسه:ص١٣١.

(٤) المرجع نفسه:ص١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويفضي هذا التصور إلى أنّ فعل التأويل ليس مرسلاً دون حدود فهناك ضغوط الحاجات المعرفية الإنسانية التي تحاول صون البعد التواصلي ،وذلك من خلال دفع حركية التأويل نحو التوقف عند ملتقى دلالي توافقي ،ولو كان هذا التوافق نسبياً أو عرضياً ،وباستخدام مصطلحات بيرس يمكن القول في هذا السياق أن المؤول الديناميكي الذي يتجاوز مظهر العلامة المباشر، ويجعلها منفتحة على محيط التأويل الواسع ،لا بد أن يخضع بعد مرحلة من التطور الكافي إلى ضغط المؤول المنطقي النهائي الذي يعمل على وقف امتداد السيميوزيس من خلال استقرار الذات المؤولة على دلالة ما [١].

وينبغي الإشارة هنا إلى أن إيقاف حركة السيميوزيس لا يعني حتماً الوصول إلى دلالة نهائية مطلقة "فالمؤول النهائي ليس نهائياً بالمعنى الكرونولوجي ،والسيرورة الدلائلية تموت في كل لحظة وتحيا من رمادها "[٢]. وعليه فإن غاية الأمر أننا في أثناء السيميوزيس "تنتج ما يشبه نُمواً لمدلول كلي خاص بالتمثيل الأول ... ومرد ذلك إلى أنّ كل مؤوّل جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقا من معطيات جديدة، ليصل بنا الأمر في النهاية إلى تكوين معرفة عميقة تخص نقطة انطلاق السلسلة ،وتخص هوية السلسلة في الآن نفسه "[٣] .

وبهذا استطاع بيرس أن يحرّر الفعل التأويلي، ويحفظ البعد التواصلي في الآن ذاته، فكان لرؤيته حظٌ وافر من التعدد والانفتاح ،فالسيميوزيس " يتوقف عملها مع تدخل المؤوّل النهائي ،لكنها تموت في كل لحظة وتحيا من رمادها، هذه الجدلية بين الموت والحياة تقتضي أنّ سيرورة توالد الدلائل مستمرة ،وأن سيرورة التأويل داخل هذا التوالد تسمح بنشأة سيرورة

---

(١) إيكو ،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص ١٣٩.١٤٠.

(٢) الحنصالي، سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث،ص١٠٥.

(٣) إيكو،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص٢٣ ١ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لا منتهية من التأويل "[1].وعلى ذلك يؤكد بيرس على أهمية امتداد سيرورة التدليل، كما يؤكد على ضرورة الانتهاء بالفعل التأويلي إلى شكل من أشكال التوافق النسبي،وذلك بعد مرحلة من التوالد الكافي الذي يسمح بتنمية وتعميق معرفة الذات المؤولة بالتمثيل العلامي للنص .

جاك دريدا وفكرة الإرجاء

لقد حرر دريدا – في إطار الاتجاه التفكيكي الذي تزعمه – سيرورة التدليل من كل أثر مقصدي للنص،ودعا إلى فعل إبداعي قرائي إرجائي، يقتضي أن "يراقص الناقد والنص الأدبي كل منهما الآخر في حركة مراوغة مستمرة ،يهتز كل منهما إلى الجانب المعاكس من جانب رفيقه دون أنْ يتقابلا في منتصف الطريق إلا في ثوان عابرة،لا يمكن وصفها بالثبات "[2].

ولتوضيح وجهة دريدا المنفتحة ينبغي الحديث عن المرجعية الفلسفية التي يرتكز عليها في بلورة نظراته النقدية ،لقد اتهم دريدا الفكر الفلسفي الغربي – بدءاً من أفلاطون وانتهاءً بـ (دوسوسير)– بما سماه (التمركز المنطقي)، ويعني به "الأسبقية أو الامتياز الذي يضيفه الفكرُ الغربي على المعنى ... ومن أسبقية المعنى تتحدد أسبقية القصد والوعي "[3]،أو هو التحيز للذات المتمثلة من خلال صورتها الصوتية أو الناطقة التي تتحكم في وجهة المعنى ، وذلك على حساب الكتابة التي يتم تغييبها بدعوى تشويه أصل المعنى وتحريفه ،وهذا التصور في منظور دريدا ليس إلا محض تعسف تمليه ميتافيزيقا الحضور[4].

وإذ ينتقد دريدا ميتافيزيقا الحضور التي تجعل المعنى المنطوق حاضراً دوماً بصفة مسبقة ، وترسخ أثر المقصد وسلطته ، فإنه ينادي بالبديل ، وهو الكتابة التي طالما غَيَّبها حضورُ

---

(١) الحنصالي، سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث،ص١٠٤.

(٢) حمودة،عبد العزيز: المرايا المحدبة،ص٢٥٣.

(٣) الرويلي ،ميجان والبازعي،سعد: دليل الناقد الأدبي،ص٥٤-٥٥.

(٤) انظر.عز الدين،حسن البنا: الشعرية والثقافة ،ص٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصوت أو التمركز المنطقي ، وحظي بالأولوية والسبق من دونها ، مع أنها الأحق بذلك ، إنها لا تسبق الصوت والنطق فحسب ،وإنما تدخل "في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها ،ومن ثم فهي تستوعب اللغة ،فتأتي كخلفية لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانوياً متأخراً "[١]. وبهذا تغدو الكتابة أساس إنتاج اللغة ، وليس العكس ، فالكتابة "ليست وعاءً لشحن وحدات معدة سلفاً ،وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها "[٢].

وانسجاما مع هذا الفهم فإن الكتابة تحقق ما يسميه دريدا (الاختلاف) ، وهو مصطلح يوفق بين معنيين أساسيين ، أولهما التباين أو عدم التجانس ، وثانيهما الإرجاء أو التأجيل ، وكل علامة من علامات النص منوطة بتنفيذ هذا الاختلاف المرجئ ، الذي يشير إلى عدم قابلية الحسم ، أو إلى إبدال بين منظوري البنية والحدث [٣].ومعنى ذلك أن العلامة تمثيل عائم على الدوام ، لا يقبل التعيين ، ومنجز ناقص على الدوام لا يقبل الاكتمال،إنها لا تعرف إلا الإرجاء والتفلت،وهذا ما يجعل سيرورة التدليل تدفقا حرا للعلامات لا يهتدي إلى نهاية.

ويرتبط مصطلح الاختلاف بمصطلح آخر هو (الأثر) الذي يُعد سحر الكتابة الجاذب والذي لا يدرك بحس ، لكنه يتحرك في أعماق النص ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة ، وبهذا يكون الأثر سابقا على الكتابة ، وتكون الكتابة مجرد تجلٍّ واحد من تجلياته ، وفي الوقت ذاته يكون الأثر تاليا للكتابة إذا تلبس بالنص ، وصار هدفا يستهوي القراء ويضللهم فلا تصل أيديهم إليه[٤].

---

(١) الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير،ص٥٣.

(٢) المرجع نفسه: ص٥٣.

(٣) انظر.كولر،جوناثان: التفكيك، ترجمة حسام نايل، مجلة فصول،العدد(٦٦)،٢٠٠٥م،ص٩٧.

(٤) الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير،ص٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتنفتح كتابة الاختلاف المرجئ من خلال سمة أخرى هي (التكرارية) ، وتعني تعرض النصوص الدائم للنقل من سياقاتها الأصلية إلى سياقات أخرى مبتكرة ، فليس ثمة حدود بين النصوص ، بل حاجة ملحة للتعالق والتقاطع والتحول من سياق إلى آخر في حركة دائبة لا تعرف التوقف . وبهذا يؤكد دريدا الطبيعة التناصية للنصوص ، ويجعلها سببا في اقتدار الكتابة على مفارقة أي سياق ، واللجوء إلى إمكانات سياقية جديدة لا تنتهي[١].وهذا ما يفتح إمكانات تأويلية عصية على التحديد ، وهذا يقتضي بالضرورة تعاظم دور القارئ، وامتداد مجال حريته في النفاذ إلى النص من منافذ شتى.

وإذ ينوه دريدا بالدور الفاعل للقارئ في النص ، ويتيح له فرصة إعادة إنتاجه ، ويجعل قيمة النص مرتهنة بأثر فعل القراءة ، فإنه يلغي في الوقت نفسه كل حضور مرجعي أو مقصدي ، فلا وجود للذات في الكتابة ، هنالك فقط وعي كتابي " وذلك في المساحة المنفسحة بين الذات والكتابة ، لتصبح الذات مطبوعة في اللغة ، ومجرد وظيفة من وظائفها "[٢]، كما أن الكتابة لا تكتسب قيمتها إلا من خلال تغييبها للدلالة ، وذلك لأن النص " تشكُّل لغوي ينم عن غير ما يقول ، ويبطن أكثر مما يظهر " [٣]، ويؤكد تميزه بانفلات إشاراته الدائم من عقال الإلزام الإرجاعي ، وتحوُّل أدائه الفني من مركزية الإبلاغ إلى لا مركزية الأثر الذي يعد " فعالية إبداعية للقارئ الناقد يتحرك نحوها من خلال السياق الذي هو الفضاء الذي تحلق فيه الإشارات بمزاجها المتحرر" [٤].

وعلى هذا الأساس فإن فعل القراءة التفكيكي " لا يشرح النصوص بالمعنى التقليدي

---

(١) الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير: ص٥٥.

(٢) عز الدين، حسن البنا: الشعرية والثقافة،ص٨٨.

(٣) الغذامي،عبدالله : الخطيئة والتكفير،ص٦٠.

(٤) المرجع نفسه: ص٢٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الذي يحاول الإمساك بوحدة المحتوى أو التيمة،وإنما يبحث في اشتغال التعارضات الميتا فيزيقية بتنفيذها،كما يبحث في الطرق التي تنتج بها المجازات النصية والعلاقات في النص منطقا مزدوجا ومتناقضا "[1]، ويفهم من هذا أن القراءة التفكيكية تنصرف عن ظاهر النص وما يصرح به إلى الحفر في طبقاته بحثا عن المنسيّ، إنها قراءة قائمة على مبدأ الاختلاف، وليست مجرد صدى للنص .

وهكذا يغدو النص عند – دريدا – فضاء ممتدا من اللاتجانس ، تتخلله بؤر التوتر والإرباك، ولا يقوم إنتاج الدلالة فيه على توخي منطق التعيين ، أي إفضاء الدال إلى مدلوله ، بل على ما يسميه دريدا (الانتشار) أو(التشتيت) ويعني به " تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء إدراكه والسيطرة عليه ، وإنما يوحي باللعب الحر الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية ، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة ، وتثير عدم الاستقرار والثبات ، وتتسم بالزيادة المفرطة "[2].

وتساوقا مع منطق الانتشار تتحول القراءة التفكيكية إلى فعل حرّ ، يتعدد بتعدد القراء ، ويختلف باختلاف القراءات وتعاقبها ، فليس ثمة قراءة مكتملة أو نهائية تستهلك إمكانات النص، بل إن كل قراءة – في منظور أصحاب التفكيك – هي إساءة قراءة ،وهذا يعني أن كل قراءة لا تسلم من النقص والقصور،ولا تبلغ حد الإشباع الذي يلغي غيرها من القراءات،كما يعني أن كل قراءة تظل إمكانا مقبولا إلى أن تأتي قراءة أخرى تفككها، فتصبح إساءة قراءة[3].

---

(١) انظر.كولر،جوناثان: التفكيك،ص١٠٥.

(٢) الرويلي ،ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي،ص ٦٦.

(٣) حمودة،عبد العزيز: المرايا المحدبة،ص٢٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وعلى هدي من هذا يمكن النظر إلى التفكيكية على أنها " الشكل الأقصى للنقد المرتكز على القارئ " [1]، حيث ذللت النص للقارئ وخولته إمكان قراءته بشكل حرّ قد لا ينسجم ومعطيات النص.

ويمكن القول إنّ النص في منظور القراءة التفكيكية منفتح أقصى انفتاح، من خلال علاماته التي ترجئ المدلولات إلى أجل غير مسمى ، ومن حيث تعالقه بغيره من النصوص ، وتوليده لإمكانات سياقية مبتكرة . وتظل قيمة النص مرتهنة بحجم إسهامة القارئ في تقويضه وإعادة بنائه وفق قراءة حرة لا تهدف إلى تعيين دلالته ، بل الكشف عن الهوة بين ما يصرح به وما يخفيه ، وهكذا فإن القراءة التفكيكية لا تصل في النهاية إلا إلى فرضية محيرة ، ولا تقدم أي بديل، فكل بديل سيحمل لا محالة سمات الميتافيزيقا ، ولذلك يكتفي التفكيكيون باقتراف التفكيك والالتذاذ به[2].

(١) إيكو،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص١٨٦.

(٢) الرويلي،ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي،ص٥٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

منطلقات القراءة النقدية القديمة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منطلقات القراءة النقدية القديمة

إنَّ أيَّ قراءة نقدية موضوعية لا بد أن تستند على عدد من المنطلقات، وترتكز على نوع من المفاهيم بمقتضاها تتخذ موقفاً وتحدد الطريق الذي تسلكه. والمتأمل في التراث النقدي العربي، يجد أن النقاد العرب قد اتكؤوا في قراءتهم للنص الشعري على عدد من المنطلقات والمفاهيم التي كان لها أثرها في تشكيل قراءتهم الشعرية وصياغة إطارها العام.

لقد كان النقاد العرب القدماء فئات عدة، وبيئات متباينة، لكل بيئة طريقة في التفكير والنظر إلى الشعر، ولكنهم لم يكونوا بمعزل عن بعضهم، فقد أفضت جهودهم إلى بعضها، وتلاحمت فتشكل منها هذا التراث العظيم، وهو تراث لا نعدم أن نجد صورة كل بيئة حاضرة في حركته على مر العصور، كما لا نعدم أن نجد – رغم اختلاف هذه الصور – جامعاً مشتركاً بمقتضاه تأسست حركة نقدية ، لها رؤيتها في قراءة النص الشعري، وهي رؤية منهجية ذات منطلقات محدَّدة، تشكّل في ضوئها منهجهم القرائي. ويمكن للباحث أن يقسِّم تلك المنطلقات قسمين: منطلقات داخلية ، وأخرى خارجية .

فأمّا المنطلقات الداخلية فهي مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالنص الشعري، ويمكن أن نلمسها في تعريفهم للشعر، وفي موقفهم من مادته التي تشكله وهي اللغة، وفي تحديدهم لغايات الشعر، وموقفه من العالم الخارجي، الذي يقوم الشعر عادة على الفطنة في النظر إليه وإعادة صياغته وتشكيله [1].

---

(١) يرى عبد القاهر الجرجاني أنَّ الشاعر يتنبّه إلى ما بين الأشياء من صلات تخفى على الإنسان العادي، فهو يدرك الأشياء إدراكا شعوريًا يدفعه إلى أن يتعامل معها بعناية فائقة؛ لأنه يراها بحسّه، وينفعل لها، مما يوقظ عنده ملكة الخيال، فيجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات في رِبقة. ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للشاعر إلاّ لأنه "لم يُراع ما يَحْضُر العين، ولكن ما يستَحضر العقلُ، ولم يُعنَ بما تنال الرُّؤية، بل بما تعلّق الرَّويّة، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث تُوعَى فتحويها الأمكنة،بل من حيث تعيها القلوبُ الفَطِنَة". الجرجاني,عبد القاهر:أسرار البلاغة,قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر,دار المدني,جدة,ط١, ١٩٩١م,ص١٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأما المنطلقات الخارجية، فهي لا تقوم على علاقة وطيدة بالنص الشعري، وإنما فرضتها عليه الحركة الثقافية المحيطة به، تلك الحركة التي لا يمكن فصل النص عن سياقها، وقد تعددت هذه المنطلقات, ولعل أبرزها نظرية الإعجاز البلاغي, والرّواية, والخصومات[1].

المنطلقات الداخلية

أولاً – ماهية الشعر

وقف كثير من النقاد العرب القدماء أمام الشعر , ليبحثوا في ماهيته , وكان لكل ناقد منهم موقفه الخاص الذي ينطلق منه البحث في تلك الماهية . وقد تباينت المواقف في النظر إلى طبيعة الشعر , والكشف عن ماهيته باختلاف الثقافات والخبرات الفنية .

وقد أكد كل ناقد في تصوره للشعر على أخص الخصائص التي تميزه عن غيره من فنون القول , ولا يكون شعراً إلا بها. ولعل شكل الشعر مما يتقوم به الشعر ومن جملة جوهره عند كثير من النقاد القدماء, فالمبرّد (ت ٢٨٦هـ) يقدم الشعر لزيادته على النثر بالوزن , فالشاعر " أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزناً وقافية " [2], والشّعر لا يمكن أن يخلو من الوزن والقافية , فهو " يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي " [3].

---

(١) انظر،العزاوي،نعمة رحيم: النقد اللغوي حتى نهاية القرن السابع الهجري, منشورات وزارة الثقافة،بغداد،١٩٧٨م،ص٣٠-١٥٠. فقد ذكر الدكتور العزاوي أنَّ هذه المنطلقات من أبرز العوامل المؤثرة في النقد اللغوي.

(٢) المُبرّد،أبو العباس:البلاغة،تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب،مطبعة المدني،القاهرة،ط٢، ١٩٨٥م،ص٨١.

(٣) الجمحي، ابن سلام:طبقات فحول الشعراء،ج١،ص٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشعر عند قدامه بن جعفر (ت ٣٢٦ هـ) " قول موزون مقفي يدل على معنى"[١].وحدوده عند الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) أربعة "اللفظ والمعنى والوزن والقافية" "[٢].

وجميع هؤلاء النقاد يولون خاصية الإيقاع في الشعر عناية تجعل منها عنصراً بارزاً في تكوين النص الشعري, وهناك من فسّر هذه السمة الفنية تفسيراً نفعياً , فبواسطتها يحرك الشاعر النفوس, ويطربها بموسيقاه "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى, وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه, ومعقوله من الكدر تم قبوله له, واشتماله عليه, وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها – وهي اعتدال الوزن, وصواب المعنى, وحسن الألفاظ – كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه .ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه , فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب"[٣].

ولعل هذا التطريب الذي يثيره إيقاع الشعر يترامى إلى إمتاع النفس , وتطهيرها من خصالها السيئة " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى , الحلو اللفظ , التام البيان , المعتدل الوزن , مازج الروح ولاءم الفهم , وكان أنفذ من نفث السحر , وأخفى دبيباً من الرُّقى , وأشدَّ إطرابا من الغناء , فسلَّ السخائم , وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإثارته، وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم : إن من البيان لسحرا "[٤] .

---

(١) قدامة ابن جعفر: نقد الشعر,تحقيق كمال مصطفى,مكتبة الخانجي,القاهرة,ط٣،١٩٧٩م، ص١٧.

(٢) الحاتمي,محمد بن الحسن:الرسالة الموضحة"في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره"تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم,دار صادر,بيروت,١٩٦٥م,ص٢٥.

(٣) العلوي ،ابن طباطبا:عيار الشعر ,ص ٢٢.

(٤) المصدر نفسه:ص٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وارتبطت قيمة الوزن في الشعر بالمنفعة، فالكلام الموزون يستجاد؛ لأنه سهل الحفظ والتذكر بخلاف المنثور، ولهذا كان شعر العرب المحفوظ أكثر من نثرها " ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عُشْرُه ولا ضاع من الموزون عشره "(١).

وعلى هذا النحو فإنّ وزن الشعر يضمن له البقاء والخلود، حين ترتبط أجزاؤه ببعضها ارتباطاً وثيقا،عماده الإيقاع الذي تميل إليه النفس الإنسانية لمسايرته لحركاتها الانفعالية، ولذا قيل " صورة المنظوم محفوظة , وصورة المنثور ضائعة "(٢).

ويبدو أن هذه القيمة كانت سببا في رفض كثير من النقاد العرب ترجمة الشعر ؛لأنها تخل بالإيقاع الذي انفرد به الشعر، وفي هذا يقول الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) : "والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوزعليه النقل؛ ومتى حُوّل تَقَطَّعَ نَظْمُه وبطل وزنه ،وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور" (٣). فالإيقاع جزء من المعنى والترجمة إذ تعبث بمقومات الإيقاع في النص الشعري فإنها تعبث بمعانيه .

وعلى الرغم مما تثيره هذه التعريفات من قيم جمالية في الفن الشعري، فهي تبدو بعيدة كل البعد عن إدراك حقيقة الشعر المؤسسة على التخييل والفطنة في النظر إلى الأشياء، إذ لا يكفي لجودة الشعر أن يكون موزونا مقفى، وإلا كانت منظومات العلوم من عيون الشعر العربي،وهذا لا يعني اتهام النقاد العرب القدماء الذين ذهبوا في تعريفهم للشعر هذا المذهب أنهم يجهلون القوة

---

(١) الجاحظ،أبو عثمان:البيان والتبيين, ج١،ص٢٨٧.

(٢) التوحيدي,أبو حيان:الإمتاع والمؤانسة,صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين,مكتبة الحياة,بيروت,د.ت,ج٢،ص١٣٦.

(٣) الجاحظ،أبو عثمان:الحيوان,تحقيق وشرح عبد السلام هارون,دار إحياء التراث العربي,بيروت,ط٣، ١٩٦٩م،ج١،ص٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المخيلة للشعر، فلعلهم أدركوا أن هذه القوة توجد في الشعر والنثر معا، ولكن الشعر يتميز عن النثر في طريقة تنظيم الكلمات وفق خصوصية يمليها الحفاظ على الإيقاع بوصفه المكوّن الجمالي الأول عندهم .

وذهب بعض النقاد العرب إلى سد هذا النقص الذي يبدو في ظاهر تعريف من وقف عند الشكل الخارجي للشعر، فتلمسوا ماهية الشعر في بنيته الداخلية، فكان الشعر صناعة عند ابن سلام الجمحي (ت ٢٣٢ هـ) إذ يقول : " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تَثْقَفُهُ العين، ومنها ما تثقفه الأُذُنُ، ومنها ما تثقفه اليدُ، ومنها ما يثقفه اللسان"(١).

والشعر عند الجاحظ " صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(٢)، أما ابن طباطبا العلوي(ت٣٢٢ هـ) فيرى أن الشعر" كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي أن عدل به عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق"(٣).

ولعل هذه الصناعة هي فن بناء اللغة – مادة الشعر – وتشكيلها تشكيلاً يكشف عن الوعيّ بضروب تأليف الكلام التي سُمّي الشاعر شاعرا بسبب من إدراكها ومعرفة أسرارها.

وتكمن قيمة فكرة – أن الشعر صناعة – التي ابتدأها ابن سلام، وأنار كثيرا من جوانبها الجاحظ في أنها تثير قضية من أهم قضايا الأدب، وهي أن أدبية الأدب تكمن في طريقة تعبيره

---

(١) الجمحي ،ابن سلام:طبقات فحول الشعراء,ج١،ص٥.

(٢) الجاحظ :الحيوان,ج٣،ص١٣٢.

(٣) العلوي ،ابن طباطبا:عيار الشعر,ص ٥ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عن المعنى لا في المعنى ذاته .إذ يرى عبد القاهر الجرجاني أنّ صناعة الشعر تفرض على الشاعر أن يحتوي المعنى،ويؤديه بخصوصية وكيفية جديدة متميّزة[١].

وبهذا الإدراك يرتقي النظر إلى الشعر درجة بعد أن كان يقف على عتبات الشكل الخارجي، وبات المعوّل في النقد على لغة النص الشعري وبنيته الداخلية، التي تجعله بائنا عن المنثور .

والصنعة تقتضي الإجادة والإبداع فالشاعر " كالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بان يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها"[٢].

وتقترن حقيقة الشعر عند النقاد والمتذوقين للشعر بوظيفته[٣]، فبعضهم ينظر إلى ما يحققه الشعر من منافع، فهو – عند عمر بن الخطاب رضي الله عنه – علم قوم " لم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه "[٤]. أمّا الناشئ الأكبر (ت٢٩٣ هـ) فيذهب إلى أن الشعر وسيلة إلى قصد، فهو " قيد الكلام وعقال الأدب، وسور البلاغة، ومحل البراعة، ومجال الجنان، وشرح البيان، وذريعة المتوسل، ووسيلة المترسل وذمام العرب، وحرمة الأديب، وعصمة الهارب، وعذر الراهب، وفرجة المتمثل، وحاكم الإعراب وشاهد الصواب "[٥].

---

(١) انظر .الجرجاني,عبد القاهر:أسرار البلاغة, ص٢٦٥.

(٢) ابن العلوي ،طباطبا:عيار الشعر,ص٨ .

(٣) لقد تعرّض النقد الحديث إلى مسألة مهمة تحت عنوان(وظيفة الأدب)،فالنقاد المعاصرون يتفقون على أن طبيعة الأدب ووظيفته متلازمتان، وعلى الرغم من جدلية هذه المسألة يمكن أن ننعت وظيفة الفن بطريقة تتصف "العذوبة" و " الفائدة" كلتيهما في آن معاً. انظر. رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب،المؤسسةالعربية للدراسات والنشر،بيروت،١٩٨٥م،ص٣٠.

(٤) الجمحي ،ابن سلام:طبقات فحول الشعراء,ج١،ص٢٤.

(٥) التوحيدي,أبو حيان:البصائر والذخائر,عني بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور إبراهيم الكيلاني،الناشر مكتبة أطلس,دمشق,١٩٦٤م,ج٣،ص٢٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتكامل مفهوم الشعر عند بعض الفلاسفة، فلا يكون الشعر شعرا حتى يجتمع له عنصرا الوزن والمحاكاة. إذ يذهب ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) إلى " أن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنا كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا "[١]. وعليه فان الوزن أو المحاكاة لا يفي أحدهما بالغرض، بل لا بد من اجتماعهما معا حتى يوصف الكلام بأنه شعر، ومتى خلا من أحدهما سمي قولا شعريا[٢].

فحقيقة الشعر ينبغي أن تقوم على أخص خصائصه ولعلها التخييل، وهو أمر يستدعي من الشاعر أن يكون على فطنة في تأليف الكلام، وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء، ومن فقد شعره هذه الخصوصية " فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"[٣]؛لأن" الشعر أبعدُ من ذلك مراماً، وأعزُّ انتظاماً"[٤].

وإذا كان النقاد القدماء قد أدركوا قيمة التخييل في الشعر، بما ينطوي عليه من مبالغات وصور بيانية، فقد اختلفوا في درجة التخييل في الشعر، فهناك من جعل الإفراط في المعاني والبعد بين طرفي الصورة البيانية جوهر الشعر[٥]. أما الإجماع فكان منعقداً على أن الشعر عند

---

(١) ابن سينا,أبوعلي:كتاب الشفاء"ضمن كتاب فن الشعر , أرسطو طاليس , ترجمة عبد الرحمن بدوي,دار الثقافة,بيروت,د . ت, ص١٦١.

(٢) انظر:ابن رشد,أبو الوليد:تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر,تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم, المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية,القاهرة,١٩٧١م,ص٦٣.

(٣) ابن وهب الكاتب :البرهان في وجوه البيان,تحقيق الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي,مطبعة العاني,بغداد,ط١, ١٩٦٧م,ص١٦٤.

(٤) المرزباني,أبوعبيد الله:الموشح"مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر",تحقيق علي محمد البجاوي , الناشر دار نهضة مصر,القاهرة,١٩٦٥م,ص٤٤٣.

(٥) انظر، قدامه ابن جعفر:نقد الشعر،ص٦٢ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أهل العلم به ليس إلا " حسن التأتي،وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف" (١).

لعله من الظاهر هنا أن الوزن في إطاره الشكلي، لم يشكل على الإطلاق مشكلة نقدية على مستوى التلقي في بلورة مفهوم الشعر، بيد أنّ المشكلة الحقيقية التي عانى منها القارئ العربي القديم في تلقي الشعر من منظور الاستجابة إليه هي مسألة التخييل. إذ نلمح تبايناً حادّا في موقف النقد القديم من هذه المسألة، في إطار غير مصطلح نقدي أسّس له القارئ القديم، من مثل الغلوّ والإفراط والمبالغة، وما يعرف بالتنافر وملائمة المستعار منه للمستعار له. ولعل هذه المسألة كانت عاملا رئيسا في تباين وتصادم القراءات التي تعاملت مع شعر المحدَثين، خصوصا ما تعرّض له شعر أبي تمّام من رفض لبنية التخييل مما جعل بعض قارئيه يخرجه من دائرة الشعر.

إن اتفاق النقاد على أن الشعر صناعة اقتضى منهم البحث في صفات الجودة والرداءة لتلك الصناعة " ليكون ما يوجد من الشعر قد اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها،وخلا من الخلال المذمومة بأسرها، يسمى شعرا في غاية الجودة، وما يؤخذ بضد هذا الحال يسمى شعرا في غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من الرديء"(٢).

---

(١) الآمدي،الحسن بن بشر:الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف،القاهرة،ط٢، ١٩٧٣م،ج١،ص٤٢٣.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص١٨-١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

والبحث في صفات الجودة والرداءة يكمن في عناصر الشعر الأربعة : اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وقد اختلف النقاد العرب في النظر إلى تلك الصناعة، منهم من نظر إلى شكلها الخارجي ممثلا في الوزن والقافية باعتبارهما من عناصر هذه الصناعة يستدعيان قدرا من الاهتمام والعناية، ومنهم من نظر إلى الصناعة في مادتها التي تشكلت منها، وهي اللغة، هل كانت متينة في بنائها، صحيحة في نسجها، ومنهم من أفضى به النظر إلى غاية تلك الصناعة وهدفها الذي ترمي إليه .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً – مادة الشعر

الشعر مادته اللغة، فالظاهرة الشعرية " لغوية في جوهرها، لا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل فيها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر "[1]. وهي أهم عنصر اهتمّ به النقاد القدماء وهم يتعاملون مع النص الشّعري، فقد كانت اللغة هي محور العملية النقدية، والمعول عليها في إنتاج الدلالة والبحث عن الجودة والرداءة،وذلك من خلال استقراء البنية اللغوية للنص الشعري، والكشف عن خصوصيتها في الرؤية والتشكيل .

وقد أدرك القدماء أن للغة في الشعر مستوى فنياً تستخدم فيه استخداماً مغايرا، تفرضه طبيعة الشعر وغايته، وما حديثهم عما سموه " ضرورة " إلا إدراكا لخصوصية اللغة الشعرية، من حيث ما تتيحه من إمكانات تسمح للشاعر باستثمارها وفاء بمتطلبات الفن[2].وهم مع إدراكهم هذا اختلفوا في مدى الرفض والاستحسان، فمنهم من عد الضرورة مؤشرا على براعة الشاعر وقدرته على تطويع لغته، وآخرون رفضوا الضرورة ولم يعتدوا بها، فكانت عندهم مما يشين الشعر ويذهب بروائه .

ويبدو في حديث القدماء عن لغة الشعر نوع من التشدد، خاصة عند اللغويين والنحاة، الذين وصفوا لغة الشعر بالخطأ والغلط، حتى صار الخطأ عيبا لم يعرَ منه – عندهم – أحد في الجاهلية والإسلام[3]. ويبدو أن الذي فرض على هؤلاء العلماء هذا النظر هو منهجهم في التقعيد للغة، وإيثارهم القياس على السماع أو ما يعرف اليوم " بالاستعمال اللغوي "، فهم على الرغم من أنهم نادوا بالسماع وجعلوه مبدأهم الأول في تدبر ظواهر اللغة، فإنهم لم يكتفوا به ومالوا إلى

---

(١) عبد البديع لطفي:التركيب اللغوي للأدب,دار المريخ,الرياض,ط٢, ١٩٨٩م,ص ٧-٨.

(٢) انظر.راضي,عبد الحكيم:نظرية اللغة في النقد العربي,مكتبة الخانجي,القاهرة,١٩٨٠م,ص٢٤-٧٤ .

(٣) الآمدي :الموازنة,ج١،ص٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

القياس الذي أفضى بهم إلى هذه النتيجة، وهي وصف ما خالف القياس بالشذوذ والخطأ والغلط.

عندما بدأ اللغويون والنحاة يقعدون للغة، قاموا بجمع المادة اللغوية من مضانها الأصلية، عن طريق المشافهة لأهل البادية في مكان وزمان محددين، والأخذ عن الرواة الثقات الذين كانوا مصدرا أصيلا للشعر وما يتعلق به من الأخبار[١].فاستشهدوا بكلام العرب الذي يوثق في فصاحته، والذي رواه الثقات عنهم بالأسانيد المعتبرة في نثرهم وشعرهم[٢]، وكان آخر شاعر يحتج به عندهم هو إبراهيم بن هرمة القرشي، فقد " نقل ثعلب عن الأصمعي قال : ختم الشعر بابن هرمة،وهو آخر الحجج "[٣]،وقد جاء في خزانة الأدب أن ابن هرمة توفى " في خلافة الرشيد بعد الخمسين ومائة تقريبا "[٤]،وعلى هذا الأساس فإن آخر فترة زمنية يصح الاستشهاد بكلام العرب فيها هي منتصف القرن الثاني من الهجرة .

أما المكان فقد حدد اللغويون والنحاة قلب الجزيرة العربية مكانا للفصاحة، فكانت قريش أفصح العرب ثم قيس،وتميم،وأسد،وهذيل، وبعض من كنانة وبعض الطائيين[٥]، وذلك لبعدهم عن الأمم الأخرى التي يسبب الاختلاط بها فساد اللسان وانعدام الفصاحة، ولهذا الأمر " لم يؤخذ لا من لخم،ولا من جذام لمجاورتهم أهل مصر والقبط،ولا من قضاعة وغسان وأياد لمجاورتهم

---

(١) عبد اللطيف،محمد حماسة:الضرورة الشعرية في النحو العربي،مكتبة دار العلوم،القاهرة،١٩٧٩م،ص١٨.

(٢) السيوطي،جلال الدين: الاقتراح في علم أصول النحو،تحقيق وتعليق الدكتور أحمد محمد قاسم،مطبعة السعادة،القاهرة،ط١, ١٩٧٦م،ص٢٠.

(٣) المصدر نفسه:ص٧٠.

(٤) البغدادي،عبد القادر:خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب،تحقيق عبد السلام هارون،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مكتبة الخانجي, القاهرة,١٩٧٩م,ج١،ص٤٢٥.

(٥) السيوطي :الاقتراح،ص١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أهل الشام وأكثرهم نصارى يقرأون بالعبرانية ... "[1].

إنَّ ربط الفصاحة بهذا الإطار المكاني والزماني أملى عليهم القول بالقياس، الذي قيل فيه: " معظم أدلة النحو والمعول في غالب مسائله عليه . كما قيل : إنما النحو قياس يتَّبع "[2].

وقد نشأ عن القول بالقياس خلاف بين نحاة البصرة ونحاة الكوفة[3]، فالبصريون يتشددون بالرّواية، ولا يستكثرون من اللغات فيأخذون كل ما يطّرد وينقاس، أمّا الكوفيون فيتسعون في الرواية ويقبلون كل ما جاء عن العرب .ويُعدّ منهج البصريين الطريقة المثلى في ضبط قواعد اللغة، واستخراج مسائلها [4]، إذ لو اطّرد القياس عندهم لاختلطت الأصول بغيرها، ولهذا كانوا أصح قياسا[5]. أما منهج الكوفيين فهو الأقرب إلى روح اللغة، وقد أثبت البحث الحديث صحة هذا المنهج[6]، لاعتداده بكل ما قالته العرب، فهو قائم على الاستقراء الدقيق للغة، إلا أن إبراهيم أنيس يرى أن " الأخذ بمذهب الكوفيين قد يؤدي بنا في آخر الأمر إلى نوع من الاضطراب والفوضى في تعقيد القواعد وتنظيم مسائل اللغة، إذ يترتب عليه خلو اللغة من الاطّراد والانسجام، وهما شرط هام في الفهم والإفهام "[7] .

وعلى هذا فقد وضع النحاة قواعدهم،ثم ألزموا أهل اللغة بالانقياد لها،ومن لم يخضع لها من

---

(١) السيوطي,جلال الدين:المزهر في علوم اللغة وأنواعها,شرحه وضبطه وعلق على حواشيه محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي,دار التراث,القاهرة,د.ت,ج١،ص٢١٢.

(٢) السيوطي :الاقتراح,ص٣٨.

(٣) الأنصاري,أحمد مكي :أبو زكريا الفراء ومذهبه في النحو واللغة,المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب,القاهرة,١٩٦٤م,ص٣٥٩.

(٤) أنيس,إبراهيم :من أسرار اللغة,المكتبة الأنجلو مصرية,القاهرة,ط٥, ١٩٧٥م,ص١٢.

(٥) السيوطي :الاقتراح,ص٨٤.

(٦) أنيس,إبراهيم :من أسرار اللغة,ص١٣.

(٧) المرجع نفسه :ص١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعراء وُصِفَ شعرُهُ بالغلط واللحن والخطأ،فالظاهرة الشعرية ينبغي أن تخضع للقاعدة ولا تخرج عليها،ويبقى القياس هو المحك الحقيقي الذي يميز الجيد من الرديء والصحيح من الخطأ.

ولقد اختلف الباحثون في تفسير " الغلط واللحن " عند النحاة في هذا السياق، فمنهم من دافع عنهم وقال إنّ المقصود ليس ظاهر اللفظتين، وإنما المقصود ما شذ على القياس الموضوع فلا يلتفت إليه(١). ومنهم من حمل اللفظ على ظاهره فالغلط واللحن يعنيان الخطأ، ولا يقصدون بهما كل ما شذ عن القياس؛ لأن مصطلح الشذوذ لم يكن غريبا عليهم(٢)، وهذا الفهم ذهب إليه ابن مالك عندما اعترض على سيبويه في وصفه لبعض شعراء العربية بالغلط، فقد اعتقد ابن مالك أن الغلط الذي أشار إليه سيبويه يعني الخطأ، وقد ردّ ابن هشام وَهْمَ ابن مالك، فقال : " ومراده بالغلط ما عبر عنه غيره بالتوهم ... وتوهم ابن مالك أنه أراد بالغلط الخطأ، فاعترض عليه بأنّا متى جوّزنا ذلك عليهم زالت الثقة بكلامهم، وامتنع أن نثبت شيئا نادرا لإمكان أن يقال في كل نادر : إنّ قائله غلط "(٣).

وتأسيساًعلى ما تقدم فإنّ الغلط واللحن والخطأ لا تعني عدم الصحة، وإنما تعني مخالفة القياس المطرد عند النحاة، فالشاعر حين توصف لغته بالغلط والخطأ في ألفاظها فإن ذلك يعني مخالفتها للمذهب المشهور في كلام العرب، فهو " لم يكن مخطئا لكلام العرب لكنه يكون مخطئا لأجود اللغتين "(٤).

---

(١) ضيف, شوقي :المدارس النحوية,دار المعارف,القاهرة,ط٣, ١٩٧٦م,ص١٦١.

(٢) عبد اللطيف ,محمد حماسة :الضرورة الشعرية في النحو العربي,ص١٠٦.

(٣) الأنصاري,ابن هشام :مغني اللبيب عن كتب الأعاريب,حققه الدكتور مازن المبارك ومحمد على حمد الله,راجعه سعيد الأفغاني,دار الفكر,بيروت,ط٥, ١٩٧٩م,ص٦٢٦.

(٤) ابن جني،أبو الفتح عثمان :الخصائص,حققه محمد على النجار,دار الهدى,بيروت,ط٢,ج٢،ص١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكما ذكر ابن هشام متى جوّزنا عليهم الخطأ زالت الثقة بعربيتهم وهذا محال،فالعربي لا يلحن؛ لأنه يتكلم اللغة بالفطرة، ويؤكد ذلك ما رواه ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) عن كثير من الأعراب قال : " سألت يوما أبا عبد الله محمد بن العساف العقيلي ... كيف تقول ضربتُ أخوك ؟ فقال : أقول : ضربتُ أخاك , فأدرته على الرفع فأبي, وقال : لا أقول أخوك أبدا . قلت : فكيف تقول ضربني أخوك، فرفع، فقلت : ألست زعمت أنك لا تقول : أخوك أبدا ؟ فقال : .. اختلفت جهتا الكلام "[1].

فإذا كانت هذه صفة العرب في لغتهم،فقد كان الأولى بالنحاة أن يعتدّوا بما قالت العرب، وألا يحكموا عليه بالخطأ والغلط والشذوذ ومخالفة القياس،بيد أن القاعدة عندهم كانت أولى بالعناية من كلام العرب،ولذا لا يلبث ابن جني أن يفسر الخروج على القاعدة بغلبة الطبع على القانون،إذ يقول : " إنما دخل هذا النحو في كلامهم؛لأنهم ليست لهم أصول يراجعونها،ولا قوانين يعتصمون بها،وإنما تهجم بهم طباعهم على ما ينطقون به،فربما استهواهم الشيء فزاغوا به عن القصد "[2].

وعلى هذا النحو فإنه إذا ورد في الشعر غلط ولحن فهذا لا يعني أنه غير صواب،وإنما هو مخالف للغة المشهورة التي تأسست عليها قواعد النحو،وبخاصة عند البصريين الذين لا يعتدون بما هو قليل وإن كان عربياً فصيحاً،ولكنه ليس مخالفا للغة العرب .

ثالثا – علاقة الشعر بالواقع الخارجي :

في الحديث عن ماهية الشعر تبيَّن أن الشعر في حقيقته إدراك خاص للأشياء،قوامه التخييل والفطنة بالغوامض وإقامة نوع من العلاقات الجديدة بين الموجودات مما يتعالى على

---

[1] ابن جني :الخصائص,ج١،ص٧٦.

[2] المصدر نفسه :ج٣،ص٢٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الواقع المشاهد،فلا يكون الشعر على هذا النحو نقلا حرفيّاً للمواصفات،أو لا يكون وصفا لها على ما هي عليه في الواقع، وإنما يصورها على ما يمكن أو ينبغي أن تكون عليه .

وعلى الرغم من ذلك كلّه فإن أكثر النقاد العرب القدماء كانوا ينظرون إلى الشعر – في توجيههم لمعانيه وصوره الفنية – على أنه صورة صادقة لما في الواقع، ولذلك ارتبطت عندهم جماليات المخيلة الشعرية بالقرب إلى الواقع والاحتكام إلى العقل. كما نشأ عن هذا التصور عدد من المفاهيم النقدية التي تقصر جمال الشعر على الاعتدال في وصف الأشياء، كالصدق والصحة والقرب والإصابة في الوصف،حيث تأسس عمود الشعر العربي على أساس من هذه الرؤية .

وبالنظر إلى هذه المفاهيم عيب كثيرٌ من الشعر العربي الذي لا يلتزم بها،وخاصة شعر المحدثين. أما الصورة الوصفية المثالية فهي تلك التي تنقل الواقع الخارجي نقلاً حرفياً؛ لأن الوصف " إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولمّا كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني،كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي رُكّب منها الموصوف، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته "[1].إنّ هذا التصور الذي يطرحه قدامة بن جعفر ويمضي عليه الآمدي(ت٣٧٠هـ) والقاضي الجرجاني(ت٣٩٢هـ) وأبو هلال العسكري(ت٣٩٥هـ) وغيرهم،لا يمكن فصله عن نظرة القوم إلى غاية الشعر، فهو إمّا دليلٌ لغوي، أو وثيقة تاريخية أو معرفية. كما لا يمكن فصله عن فهم غير صحيح لنظرية المحاكاة التي أصبحت بمثابة التقليد للواقع عند كثير ممن اطلع على تراث أرسطو،أمثال ابن سينا وابن رشد (ت ٥٩٥ هـ)وغيرهما[2].

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص١١٨-١١٩.

(٢) عصفور،جابر: الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي،دار المعارف،القاهرة،١٩٨٠م،ص٤٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبناءً على هذا فقد دعا القدماء إلى صدق التشبيهات،فأحسنُ الشعر"ما قارب فيه القائل إذا شبّه،وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره،وساقه بوصف قوي واختصار قريب،وعدل به عن الإفراط"(١). وأنَّ الاستعارة إنما تصح وتحسن "على وجه من المناسبة،وطرف من الشبه والمقاربة"(٢).

إذن، فهناك حدود للتشبيهات والاستعارات، يضمن الوفاءُ بها صحةَ الصورة وقبولها، ويغدو تجاوزها ضربا من الفساد والقبح، وتلك الحدود تتكئ على الصحة في وصف الأشياء أو بكلام آخر وصفها وصفاً مباشراً بما لا يتناقض وما عرفت عليه في الواقع .

وقد أفضى بهم هذا إلى الحديث عن المبالغة؛ لأن الشعر يقاس على الواقع فالفن والطبيعة – في نظرهم – شيء واحد،وكلُّ ما بعد عن الواقع فهو غلو وإحالة وفساد،هذا هو موقف معظم النقاد،وقد ألجأهم هذا التفكير إلى القول بالمبالغة في القرآن الكريم،فعندما طبقوا معاييرهم على النص القرآني،بدت لهم بعض الآيات– قياسا على الواقع الذي جعلوه عيارا للحكم – من قبيل المبالغة .

ولذلك يمكن القول إن معيار النظر النقدي لم يتأتَ نتيجة استقراء شامل ودقيق لمنابع البيان العربي وعلى رأسها القرآن الكريم، وإنما وضعت القاعدة ثم جاء الاستشهاد عليها من القرآن الكريم،فكان لهذا الإجراء مزالقُ خطيرة وقع فيها البلاغيون العرب تحديدا، ولم يهن عليهم أن يتهموا مقاييسهم بالقصور أو أن يمسوها بالتعديل كي ترقى إلى مستوى النص القرآني المقدس وتضفي عليه ما هو له أهل من الإجلال والسمو.

---

(١) المرزباني :الموشح،ص٣٨٠.

(٢) الجرجاني، علي بن عبد العزيز:الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،دار القلم،بيروت،د . ت،ص٤٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي ظل هذا التصور ليس للشاعر أن يشكل الواقع تشكيلاً لغوياً جديداً تمليه طبيعة الشعر،وإحساس الشاعر بما يصف،فامرؤ القيس جانب الصواب بقوله[1]:

إذا ما الثُّريَّا في السماء تعرضتْ تعرُّضَ أثناءِ الوِشاحِ المُفصَّلِ

فالثريا لا تتعرض، إنما الاعتراضُ للجوزاء [2].

إنَّ الشعر لا ينفصل عن الواقع، ومتى تحرر الشعر من قيود الزمان والمكان فقدت المخيلةُ قدرتَها على التأثير وصارت وهماً، بيد أن هذا لا يعني بأي حال انَّ الشعرَ تقليدٌ ونقل حرفي لما هو متحقق في عالم الأعيان.إنَّ الشعر العظيم هو الذي يقتنص حقائقه من عالم الواقع،ويضفي عليها شيئا من خصوصية الشعر،فتكتسبُ الحقيقةُ وهجاً جديداً،عندما تحتضنها لغةُ الشعر،ويهبها المبدع من تجاربه وظلاله إيحاءً خاصّاً.

ولعل لارتباط المبالغة – وما ذهب مذهبها في تخطي حدود الواقع – بالكذب أثرا في رفض هذا النمط من الشعر الذي يتعالى عن الواقع،وعلى الرغم من ظهور أصوات تنادي بأنَّ الشعراء لا يُرادُ منهم الصدق،وإنما يراد منهم حسن البيان[3]،وأنه ما حَسُن الكذبُ في شيء إلا في الشعر[4].رغم ذلك كلّه فقد ظل أجودُ الشعر أصدقَه – واقعيا – وصارت مسالة الكذب في الشعر " تدور حول مطابقة الواقع الخارجي أو الانحراف عنه"[5].

---

(١) امرؤ القيس: الديوان،ص١٤.

(٢) انظر. الجمحي ،ابن سلام،:طبقات فحول الشعراء،ج١،ص٨٩.

(٣) العسكري،أبو هلال:الصناعتين" الكتابة والشعر"،تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،دار الفكرالعربي،القاهرة،ط٢ ,١٩٧١م،ص١٤٣.

(٤) القيرواني،ابن رشيق:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،حققه محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،بيروت،ط٤, ١٩٧٢م،ج١،ص٢٢.

(٥) أرسطو طاليس: في الشعر،نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي , حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية،الدكتور شكري عياد،دار الكتاب العربي،القاهرة,١٩٦٧م،ص٢٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن الشعرَ الجيدَ هو الذي يثير لدى المتلقي انفعالاً،ويُحْدِثُ هِزَّةً بغض النظر عن كونه صدقا أو كذبا،لأنَّ طبيعة الشعر لا تحتكم إلى هذا النظر المنطقي، إذا أريد بالصدق مطابقة الواقع،وبالكذب الانحراف عنه .

وعلى هذا الأساس فإنَّ من ذهب إلى أن أعذب الشعر أكذبه كان أقربَ إلى دائرة الفن، وأصدقَ تمثلا لحقيقة الشعر؛لأنهم " لم يقولوا " خيرُ الشعر أكذبُه " وهم يريدون كلاما غُفْلاً، ساذجاً يكذب فيه صاحبه ويفرط،نحو أن يصف الحارسَ بأوصاف الخليفة،ويقول للبائس المسكين :"إنَّك أميرُ العراقين "،ولكن ما فيه صنعة يُتَعَمَّلُ لها،وتدقيقٌ في المعاني يُحتاجُ معه إلى فطنةٍ لطيفةٍ وفهمٍ ثاقبٍ وغوصٍ شديد "[1].

رابعاً – غاية الشعر :

لقد أدرك الفكرُ الإنساني في عصورِهِ المختلفةِ ما ينطوي عليه الفنُّ الجميلُ من قوَّةٍ مؤثِّرةٍ في النفس الإنسانية،وبمقتضى هذا الإدراك خاض فلاسفة الفن في البحث عن غاية الفن التي تراوحت عندهم بين المتعة والمنفعة،حيث تباينت الآراءُ والمواقفُ والتصورات في تقديم قيمة على أخرى[2].

والشِّعرُ بوصفه أحَدَ هذه الفنون، فإنَّ له غايتَه التي يطمح إلى تحقيقها،بل لعل الشعرَ أوفرُ الفنون الجميلة حظّاً في البحث عن غايته،ولعل ذلك يعود إلى شيوع مادته (اللغة) بين الناس بخلاف أدوات الفنون الأخرى .

ويمكن القول إنَّ البحث في غاية الشعر ضاربٌ في القدم،فالإغريقُ هم أوَّلُ الأمم التي ربطت قيمة الشعر بما يحقق من منافعَ أهمها تقويم السلوك الإنساني،ويظهر ذلك جليّا عند

---

(١) الجرجاني،عبد القاهر:أسرار البلاغة ، ص٢٧٥.

(٢) انظر.ويليك، رينيه و وارين،أوستن: نظرية الأدب، ص٢٩-٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أفلاطون في جمهوريته ومحاوراته،إذ ترتبط وظيفة الشعر عنده بفكرة المحاكاة،فالشاعر إذا اختار فضيلةً من الفضائل ليحاكيها،فيجب ألاّ يناقض الحقيقة الثابتة في محاكاتها، فالخير من حيث هو فضيلة نفسية لا يمكن أن يفضي بصاحبه إلى الشقاء كما صور هوميروس(١).

وظلت جماليات الشعر عند أفلاطون محكومةً بما تحقق من وظائف، فالشاعر الذي يناقض هذه الحقائق الثابتة لا مكان له في الجمهورية الفاضلة؛لأنّه يفسد عقول الناشئة باختياره سلوكيات مُعْوَجَّةٍ لشخصياته .

أما أرسطو فقد ربط بين المتعة والمنفعة في الشعر،فالشعرُ الجيد هو الذي يحدث تطهيرا للنفس الإنسانية من الانفعالات السيئة(٢). وبهذا تتحقق المنفعة في تقويم الانفعال السيئ، وتنعقد ألفة بين النفس الإنسانية والمُثُل الصالحة من خلال الشعر الجميل،فتكون المتعة سبيلاً إلى المنفعة .

أما الشاعر الروماني " هوراس " فقد جعل للشعر ثلاث قيم جمالية هي" الإفادة أو الإمتاع أو إثارة اللذة وشَرْحُ عِبَرِ الحياة في آن واحد "(٣).فالشاعر هدفه النفع أو الإمتاع،أو النفع من خلال الإمتاع،وبهذا تكون المحاكاة عند هوراس لتحقيق غاية نفعية هي الإفادة من خلال الإمتاع.

وفي التراث النقدي العربي،كانت غاية الشعر محوراً من محاور البحث في قيمة النص الشعري،فارتبطت – كذلك – بالمنفعة حينا،وبالمتعة حينا آخر.وقد تمثلت المنفعة أحيانا بإيثار الجانب المعرفي للشعر على الجانب الجمالي، فغدا الشعر مصدرا من أهم مصادر المعرفة، فهو

---

(١) زكريا،فؤاد:جمهورية أفلاطون،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٥م،ص٥٥٠.

(٢) أرسطو طاليس: في الشعر،ص ٤٨.

(٣) هوراس:فن الشعر،ترجمة الدكتور لويس عوض،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ط٣، ١٩٨٨م،ص١٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ديوانُ العرب،وعلمُ قوم لم يكن لهم علمٌ أصح منه كما قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه[1]، وبالشعر " حُفِظَت الأنسابُ وعُرِفت المآثر "[2].

كما أخذت هذه الغاية (المنفعة) غير طريق عند اللغويين والنحاة والمتكلمين والفلاسفة وأدباء الكتاب، فبحث كلٌّ عما يخصه في النص الشعري. فاللغويون والنحاة كانت غايةُ الشعر عندهم معرفيةً تقتصر على استخراج الشاهد والمثال وشرح الغريب،ومعرفة ما يتفق منه مع قواعد اللغة التي أسّسوها،أو ما يخرج عليها " ومنه تُعُلِّمَت اللغةُ وهو حُجَّة فيما أشكل من غريب كتاب الله جلَّ ثناؤه،وغريب حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم،وحديث صحابته والتابعين رحمهم الله تعالى "[3].

وربط المتكلمون من معتزلة وأشاعرة وظيفةَ الشعر بالإقناع، فكانت بلاغةُ الشعر عندهم مبنيةً على هذا التصور، يقول بشرُ بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ):"وإنما مدارُ الشرف على الصواب، وإحرازِ المنفعة،وما يجب لكل مقام من المقال"[4]،فالمنفعة عند بشر هي جوهر البلاغة،ولا يكاد يخرج الفكر الاعتزالي عمَّا سنَّه بشرٌ في رسالته،فقد وضع فيها أصول الفكر البلاغي عندهم،وجاء مَنْ بَعْده مِن المعتزلة وغيرهم وشرح تلك الأصول واتَّسَع فيها .

واحتكم الشعر إلى العقل عند الفلاسفة،وكانت قيمتُه تعليميةً صِرْفة،تنحصر في تعليم الجماهير،وتقريب المعلومات النظرية، وحقائق الفكر التي تعجز عن إدراكها لغة البرهان. فكان الشعرُ عندهم قياساً من أقيسة المنطق، صنوا للعلم في الكشف عن الحقائق،لكن هذا لا يعني أنهم أغفلوا الجانب الإمتاعي في الشعر – مثلهم في ذلك مثل المتكلمين – فقد أدركوه وجعلوه

---

(١) الجمحي ،ابن سلام: طبقات فحول الشعراء،ج١،ص٢٤.

(٢) ابن فارس،أحمد: الصاحبي،تحقيق السيد أحمد صقر،عيسى البابي الحلبي،القاهرة،١٩٧٧م , ص٤٦٧.

(٣) المصدر نفسه: ص٤٦٧.

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين،ج١،ص١٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قيمةً جماليةً من قيم النص الشعري،بيد أنَّ هذه القيمة لم تحظَ منهم بما حظيت قيمة المنفعة في تصورهم لغاية الشعر باعتبارها نتيجة من نتائج منهجهم العقلي.

وأمّا أدباء الكتاب-بحسب الجاحظ- فكانوا من أكثر البيئات الثقافية احتفالا بالشعر،وبرز جانب الإمتاع عندهم في الكشف عن غاية الشعر،إلا أن الإمتاع ظل مرتبطا عندهم بفكرة السهولة والعذوبة التي كانت جوهر الفن الجميل لديهم،فتساوت لغة الشعر مع لغة الرسائل .

وتارة تكون المنفعة قيمةً خلقية،وذلك بأن تكون غاية الشعر – بما أوتي من قوة مخيلة – الحثَّ على إيثار السلوك الحسن، واجتناب القبيح، وتعليم مكارم الأخلاق .

وارتبطت القيمة الخلقية للشعر بقضية بالغة التعقيد هي قضية " الصدق"، فالشعر لا يكون صادقا إلا بمطابقته للحقائق،ومن هذه الحقائقِ الأخلاقُ،فإذا كان الشعر موزوناً بميزان الأخلاق قبله الذَّوقُ وأنِسَ به،وما خالف هذا رفضه الذَّوقُ ومَجَّهُ،وقصر عن تحقيق الغاية المثلى لكل فنٍّ جميل .

والمتاملُ في الموروث الشعري الجاهلي تتكشف له مجموعة من القيم التي كان يتمثلها في مديحه وهجائه،وبغض النظر عن مدى تحققها في الواقع أو عدمه، إلَّا أنَّه ظل ينطلق في رؤيته من قيم آمن بها،وناضل من أجلها.ثمَّ جاء الإسلام فحرص على دعم هذه القيم الرفيعة، وأصبحت عمادا في قراءة الشعر والنظر إلى معانيه،فرُبِطَ الشعرُ ربطاً محكما بقيم الحق والخير والجمال التي دعا إليها الاسلام .

ونظراً لخطورة هذه القيمة نجد عمر بن الخطاب رضي الله عنه يوصي ابنه عبد الرحمن بحفظ محاسن الشعر،إذ يقول:"يا بني انسب نفسك وأمهاتك تصل رحمك، واحفظ محاسن الشعر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يكثّر أدبك،فإنّ مَنْ لم يعرف نسبه لم يصل رحمه،ومن لم يعرف الشعر لم يؤدّ حقاً، ولم يقترف ذنبا"[1].

ونجد مسكويه (ت ٤٢١ هـ) يدعو إلى تنشئة الصبيان على تلك النماذج التي أوصى بها الفاروق رضي الله عنه ابنه،فيقول:" إنّ الصبي في ابتداء نشوئه يكون على الأكثر قبيحَ الأفعال إمّا كلها أو أكثرها،فإنّه يكون كذوباً،ويخبر ويحكي ما لم يسمعه ولم يرَهُ،ويكون حسوداً سروقا نمّاماً لجوجاً،ذا فضول،أضرّ شيء بنفسه وبكل أمر يلابسه،ثم لا يزال به التأديب والسنن والتجارب حتى ينتقل في أحوال بعد أحوال،فلذلك ينبغي أن يؤخذ ما دام طفلاً بما ذكرناه ونذكره.ثم يُطالَب بحفظ محاسن الأخبار والأشعار التي تجري مجرى ما تعوده بالأدب، حتى يُتأكّدُ عنه بروايتها وحفظها ... ويحذر النظر في الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله،وما يُوهِمُهُ أصحابُها أنّه ضربٌ من الظرف ورقة الطبع،فإنّ هذا البابَ مفسدةٌ للأحداث جداً "[2].

وكرد فعل لهذا التصور برز تصور آخر يجعل وظيفة الشعر في إمتاعه،وطريقةِ عرضه للأفكار بعيدا عن جمال الأفكار أو قبحها، فنقاء المضمون لا يرتقي بالشعر إذا كان يفتقد التخييل في النظر إلى الأشياء،فالأصمعي (ت ٢١٠ هـ) يخرج لبيداً من دائرة الفحولة؛ لأنّ شعرَهُ كالطيلسان الطبري فهو "جيدُ الصَّنعةِ وليست له حلاوةٌ "[3]، وكان يصفه بالصلاح، قال أبو حاتم: قال لي الأصمعي مرة:" كان رجلا صالحا، كأنّه ينفي عنه جودة الشعر"[4]، وأبو

---

(١) القرشي،أبو زيد: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام،حققه وعلق عليه الدكتور محمد علي الهاشمي،مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود،الرياض،١٩٨١م ،ج١،ص١٥٨.

(٢) ابن مسكويه،أحمد: تهذيب الأخلاق،تحقيق الدكتور قسطنطين زريق،بيروت،١٩٦٦م ،ص ٥٧.

(٣) المرزباني: الموشح، ص ٨٤.

(٤) المصدر نفسه: ص ٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

عمرو بن العلاء (ت ١٥٤ هـ) يُحبُّ شعر لبيد لما فيه من كريم الأخلاق،لكنه ضعيف في بنائه الفني،ويقول فيه : " ما أحدٌ أحبُّ إليَّ شعراً من لبيد بني ربيعة،لذكره الله عز وجل، ولإسلامه،ولذكره الدين والخير،ولكن شعره رحى بَزْر "[١].

فالقيمة الجمالية للشعر لدى أصحاب هذا التصور تكمن من فنّيّة التعبير،لا في المعاني والمضامين التي ينطوي عليها التعبير،فليس" فحاشةُ المعنى في نفسه مما يزيل جودةَ الشعر فيه،كما لا يعيب جودةَ النجارة في الخشب مثلاً رداءتُهُ في ذاته "[٢]. فمتى أبدع الشاعر في معناه الذي يعبر عنه فقد حقَّق غاية الشعر،فليس عليه إلا " أنْ يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة "[٣].

ولمَّا عاب كثيرٌ من النقاد على أبي الطيب المتنبي سوءَ اعتقاده،لأنهم ربطوا الشعر بمضامينه،جاء القاضي الجرجاني وانتصر له من خصومه،فجعل جودة الشعر في اكتمال عناصره الفنية لا فيما تحمله تلك العناصرُ من مضامين،قائلاً :" فلو كانت الديانة عارا على الشعر،وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمَّحي اسم أبي نواس من الدواوين، ويُحذف ذكرُه إذا عُدَّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية،ومن تشهد الأمةُ عليه بالكفر،ولوجب أن يكون كعب بن زهير،وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب مِن أصحابه بكما خرسا،وبكاء مفحمين،ولكنَّ الأمرين متباينان، والدِّين بمعزل عن الشعر "[٤].

---

(١) المرزباني: الموشَّح ،ص ٨٤.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر, ص ٢١.

(٣) المصدر نفسه: ص ١٩.

(٤) الجرجاني،علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإلى مثل هذا ذهب الصُّولي (ت ٣٣٥ هـ) في دفاعه عن أبي تمام عندما قال :" وما ظننت أنَّ كفرا يُنْقص من شعر، ولا أن إيمانا يزيد فيه "[١].

إنَّ هؤلاء النقادَ ذوي النظرة الجمالية لا ينكرون جودة المعنى الديني،إذا صيغ صياغة فنّيَّةً تربأ به عن مستوى النقل المباشر، فيضفي عليه الشاعر من رؤيته ظلالا خاصة،توحي للمتلقي أن المعنى اكتسى شعرية تترامي به إلى أفق أوسع.

وغاية الأمر أن أصحاب الاتجاه الخلقي أغفلوا جانبا ينبغي ألّا يغفل في البحث عن القيمة في النص الشعري،وهو أن الشعر إنما يوصف بأنه شعر عندما تكتمل عناصره الفنية أوّلا، وإلاّ فإنه لا يعني أن تكون مضامينه مما يتنافى وأخلاقيات الإنسان المسلم، فالشعر يجب أن يكون فنا ذا قيمة خُلقية يعبِّر عنها الشعر بطريقته الخاصة التي لا تلغي خصوصيته في تأمُّل الأشياء.

والذين ينظرون إلى الشعر بوصفه متعةً فنيةً – مع أن المتعة قيمةٌ في حدّ ذاتها ومنفعةٌ – بمعزل عما تفضي به تلك المنفعة من مضامين،فإنَّهم يجهلون منطق الفن أوّلاً والحياة أخيرا. إنَّ وظيفة الفن تختلف باختلاف الأمم، وتتغير بتغير العصور والأجيال، ولكنها تبقى مرتبطة بالإنسان، فالفن يبدأ من الإنسان ويؤول إليه،والشعر لا يمكن أن يكون نفعيا خالصا فيفقد جماله،ولا إمتاعا صِرْفا فينحرف عن غاية الفن الحقيقي .

إنَّ القيمةَ الجمالية لا تنفك عن القيمة الخلقية في الشعر الخالد؛لأنَّ الحق والخير والجمال كلُّها من معدن واحد،ولهذا فإنَّ الشعر" يهدف إلى كمال الحياة وما دام يسعى إلى هذا الهدف فلا بد أن يتبنى المخطط الأخلاقي الذي يصل الإنسانُ بهدي منه إلى الفضيلة والسعادة، ولكنَّ الشعر لا يوصل قيم هذا المخطط الأخلاقي بطريقة مباشرة،إنه يوصلها من خلال وسيط نوعي

---

(١) الصولي,أبو بكر: أخبار أبي تمام,تحقيق الدكتور خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي, المكتب التجاري,بيروت, د.ت,ص١٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

يقدّم قيم هذا المخطط تقديما فنياً مؤثّرا، والتقديم الفني المؤثر ينطوي على قيمة مضافة تتجاوز المحتوى الأخلاقي،بل إنها في حقيقة الأمر قيمةٌ غيرُ مفارقة للمحتوى الأخلاقي"[1].

وفي سياق هذا الفهم يمكن أن يُقْرَأ الشعر بمنطق العدالة،التي تنظر إليه بوصفه بناءً لُغَوِيّاً مميزا في الرؤية والنسيج، لكنّ تلك الرؤية النافذة والنسيج المنسجم يجب أن يكون وفق التصور الديني الرَّحب الذي يعين الشاعر ولا يقيّد رؤيته.

وكما كان على الشاعر أن يُجَوِّدَ بناءَ شعره، فإنّ على الناقد أن يجعل همه الأول في الكشف عن جودة الشعر، لا أن يجعل المنفعة هي عنوان الجودة،فيكونَ الصدقُ والإقناعُ والإيضاحُ كلّ شيء في جمال الشعر .

(١) عصفور،جابر: مفهوم الشعر" دراسة في التراث النقدي "،دار التنوير،بيروت،ط٣، ١٩٨٣م،ص١٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المنطلقات الخارجية :

أولاً – نظرية الإعجاز

كان البحث في الإعجاز القرآني وبخاصة الإعجاز البلاغي منه رداً على أولئك المشكّكين الذين طعنوا في العقيدة الإسلامية،وبدستورها الأول القرآن الكريم،حيث جاء الطّعنُ من جهة النظم،فرموه باللحن وفساد النظم،عندها انبرى أبناءُ اللغة للدفاع عن كتابهم الأوحد، وقد كان المتكلمون من معتزلة وأشاعرة من أكثرِ الطوائفِ الإسلاميةِ اهتماما بالبحث في إعجاز القرآن الكريم،حيث نجد الجاحظ والرُمّاني والخَطّابي والقاضي عبد الجبار والباقِلاّني وعبدَ القاهر الجرجاني والزّمخشري وغيرهم يولون قضية الإعجاز عناية فائقة .

لقد تعددت وجوه البحث في إعجاز القرآن، وكان أولاها بالعناية والبحث الإعجازَ البلاغي الذي يبحث في أسرار اللغة القرآنية،وقد ذهب الخَطّابي(ت ٣٨٨ هـ)إلى أن الكلام في بلاغة لغة القرآن يقوم بالبحث في مكونات هذه اللغة وهي:اللفظُ الحامل،والمعنى القائمُ به والرباط الذي ينظم بينهما[١].

وقد وضع علماء البلاغة لكل مكوّن من هذه المكوّنات عدداً من المقاييس، التي كانت نتيجةَ استقراءٍ للغةِ القرآن الكريم. فاللفظةُ القرآنيةُ بلغت أرقى درجات الفصاحة، حيث جمعت بين الفخامة والعذوبة " وإذا تأمّلت القرآن وجدت هذه الأمور (اللفظ والمعنى والنظم) منه في غاية الشرف والفضيلة حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصحَ ولا أجزلَ ولا أعذبَ من ألفاظه"[٢].

---

(١) الخطابي,أبو سليمان: بيان إعجاز القرآن"ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن"،حققها وعلق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،دار المعارف,القاهرة,ط٣, ١٩٧٦م,ص٢٧.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبلوغُ هذه الدرجةِ من الفصاحة إنما تأتي لجمع الكلمة بين ضدين بلا نُبُوّ هما الفخامةُ والعذوبةُ، ولا يكادان يجتمعان في بيانٍ على هذا النسقِ العجيب " وهما على الانفراد في نعوتهما كالمتضادين؛لأنَّ العذوبةَ نتاجُ السهولة،والجزالة والمتانة تعالجان نوعا من الوعورة، فكان اجتماعُ الأمرين في نظمه مع نُبُوّ كلٍّ واحد منهما على الآخر فضيلةً خُصَّ بها القرآن"[1].

وعلى هذا النحو ارتفعت اللفظة عن الابتذال الذي يجردها من الإيحاء والإثارة لكثرة تداولها على ألسنة الناس، وتجافت الوحشيَّة التي تنفر منها النفس لغرابتها "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميًّا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيًّا "[2]. فالمبتذَل إنما يكثر في كلام العامة والصّبيان وسوقة الناس، كما أن الوحشي إنما يكثر في" كلام الأوحاش من الناس والأجلاف من جفاة العرب الذين يذهبون مذاهب العنجهية،ولا يعرفون تقطيع الكلام وتنزيله والتخيُّر له "[3].

كما امتازت اللفظة القرآنية بالدِّقة،فكانت لا تقع إلا في موقعها،وهذا هو عمود البلاغة عند الخَطَّابي"وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعَهُ الأخصَّ الأشكلَ به"[4].وكذلك خلت من التنافر فكانت متلائمةً في بنائها،فجمعت بذلك بين فضيلتي الوضوح السمعي والإدراك العقلي التي يطلبها المتلقي من الخطاب اللغوي"والفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع،وسهولةٌ في اللفظ،وتقبّلُ المعنى له في النفس،لِمَا يَرِدُ عليها من حُسْنِ

---

(1) الخطابي: بيان إعجاز القرآن: ص ٢٦.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين,ج١،ص١٤٣.

(3) الخطابي: بيان إعجاز القرآن,ص٣٧.

(4) المصدر نفسه: ص ٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصُّورة وطريق الدلالة "[1].

أما المعاني القرآنيَّة فقد كانت على درجة متناهية من الفصاحة بلغت بها حدَّ الإعجاز، والتناهي في بلاغة المعاني ليس بالأمر الهيِّن" فالأمر في معاناتها أشدُّ؛لأنها نتائج العقول، ودلائل الإفهام وثبات الأفكار"[2]،وهي " التي تشهد لها العقول بالتقدم في أبوابها، والترقي إلى أعلى درجات الفضل في نعوتها وصفاتها "[3]،فهي متناسقة منسجمة واضحة،لا تخفى على أحد،ومع هذا فهي تتكشف لكل إنسان على قدر إدراكه وحسن نظره .

إنّ هذا النظم البديع الذي حظيت به المعاني الكريمة ضمن لها الإبلاغ والإفهام " وإنَّما مدار الأمور والغاية التي يُجرى إليها الفهمُ ثم الإفهام والطلب ثم التثبُّت"[4]،والإفهام من أهم القيم التي حرص علماء الإعجاز على التعرض لها عند حديثهم عن لغة القرآن، فكانت جوهرَ البلاغة عندهم، ومتى خلا منها الكلام، فَقَدَ قُدْرتَه في الإفهام والإمتاع معا " وإذا كان الكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة في النفوس،التي لا يمكن التوصل إليها بأنفُسِها وهي محتاجة إلى ما يعبر عنها؛فما كان أقربَ في تصويرها،وأظهرَ في كشفها للفهم الغائب عنها،وكان مع ذلك أحكمَ في الإبانة عن المراد، وأشدَّ تحقيقاً في الإيضاح عن المَطْلَب،وأعجبَ في وضعه وأرشقَ في تصرُّفه،وأبرعَ في نظمه،كان أولى وأحقَّ بأن يكون شريفاً "[5].

وقد اشتمل القرآن الكريم على معان متعدِّدة ومتباينة ومكررة،وكان نظمه في ذلك عنوانا

---

(١) الرماني,أبو الحسن: النكت في إعجاز القرآن"ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن", حققها وعلق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام,دار المعارف,القاهرة,ط٣, ١٩٧٦م,ص٩٦.

(٢) الخطابي : بيان إعجاز القرآن, ص٣٦.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٧.

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين,ج٢،ص٣٩.

(٥) الباقلاني,أبو بكر: إعجاز القرآن,تحقيق السيد أحمد صقر,دار المعارف,القاهرة,١٩٨١م,ص١١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على إعجازها وحسن بلاغتها،فكانت مستويةً غيرَ متفاوتة،مع تباينها وتكرارها،وفي هذا يقول الباقلاني (ت ٤٠٣ هـ):"وقد تأملنا نظم القرآن،فوجدنا جميع ما يتصرف فيه من الوجوه التي قَدَّمنا ذكرها،على حَدٍّ واحد،في حُسن النظم،وبديع التأليف والرصف،لا تفاوت فيه،ولا انحطاط عن المنزلة العليا،ولا إسفاف فيه إلى الرتبة الدنيا.وكذلك قد تأملنا ما يتصرف إليه وجوه الخطاب،من الآيات الطويلة والقصيرة،فرأينا الإعجاز في جميعها على حدٍّ واحد لا يختلف.وكذلك قد يتفاوت كلام الناس عند إعادة ذكر القصة الواحدة تفاوتا بيِّنا،ويختلف اختلافا كبيرا.ونظرنا القرآن فيما يُعاد ذكره من القصة الواحدة فرأيناه غير مختلف ولا متفاوت بل هو على نهاية البلاغة وغلبة البراعة "[١].

فتكرار المعاني وتناسبها وهي متباينة وجهٌ من وجوه إعجاز القرآن الكريم في نظمه ومعانيه،لا يساويه في ذلك نظم،" فلا ترى نظما أحسن تأليفا وأشدَّ تلاؤما وتشاكلا من نظمه"[٢]؛ لأنه لا يتفاوت ولا يتباين في منزلة من أبلغ منازل البيان " لا انحطاط عن المنزلة العليا ولا إسفاف فيه إلى الرتبة الدنيا "[٣]. فالتفاوت والانحطاط مما يعتري كلامَ البشر؛ لأنه نتاج نفس إنسانية يعتَوِرها الضَّعف،وتغشاها القوة،ولهذا خلا نظمُ القرآن من خصائص النفس الإنسانية فكان دليلا على الكمال الإلهي المنزَّه عن النقص .

لذا فقد جمع القرآن بين فصاحة اللفظ،وحسن التركيب،وصحة المعنى " واعلم أن القرآن إنما صار معجزا؛لأنه جاء بأفصحِ الألفاظ في أحسن نظوم التاليف مُضَمَّنا أصحَّ المعاني "[٤].

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص٣٨,٣٧.

(٢) الخطابي: بيان إعجاز القرآن،ص٢٧.

(٣) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص٣٧.

(٤) الخطابي: بيان إعجاز القرآن،ص٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كان القرآن على هذا النسق في تأليف ألفاظه وتراكيبه ومعانيه، فإنّه مُعْجِزٌ دون شك، وقد أقرّ بذلك أعداء الدعوة الذين ما توانوا عن وضع العقبات في طريقها، ومع ذلك لم يَجْرؤ أحدٌ منهم على أن يصف القرآن بالنقص،حتى عندما قالوا إنه شعر وسحر وأساطير،فقد وصفوه بقوة التأثير .

إنّ هذه المعايير التي استنبطها البلاغيون من لغة النص القرآني، سوف تُفرض على الشعراء فرضاً،لأنها عنوانُ البلاغة وآية الإعجاز في البيان. فإذا كانت ألفاظ القرآن عَذْبةً متلائمةً،سهلةَ النُّطق،قريبةَ الفهم،بعيدةً عن الحوشيّة والابتذال،فإنّ ألفاظ الشعر ينبغي أن تكون كذلك .

وفي ضوء هذا التصور تنتفي خصوصية اللغة الشعرية القائمة على الغرابة،فالشاعر لا يُعَبِّر عن غرابة الأشياء إلا بلغة تتمثّلها تمثلا صادقا، فالغرابة في لغة الشعر ضرورة فنية، وعلى هذا لا تصح مقولة الخَطّابي: " إنّ البلاغة لا تعبأ بالغرابة ولا تعمل بها شيئا "[1].

وربما كان التنافر والغرابة قيمةً في سياقها،لا يصح المعنى إلا بها، فتجريدُ المعايير واستحسانُ الألفاظ بمعزل عن سياقها أمرٌ لا يصح الاتكاء عليه،وقد سبب هذا التجريدُ حرجاً للبلاغيين والنّقاد في بعض المواقف، فتنافرُ الحروف والغرابةُ – بحسب منطق الوصف التجريدي للمفردات – ورد في القرآن الكريم،فكلمة " أعهد " في قوله تعالى:" ألم أعهد إليكم يا بني آدم"[2]،تبدو متنافرة الحروف، وكلمة "ضيزى" في قوله تعالى:" تلك إذاً قسمةٌ ضيزى"[3]،تبدو غريبة،ولكنهما كلمتان ترتفعان بحسن بلاغتهما على تلك المعايير،فالثّقل الذي نحسه في النطق

---

(١) الخطابي: بيان إعجاز القرآن،ص٣٧.

(٢) سورة يس : آية (٦٠).

(٣) سورة النجم : آية (٢٢). ضيزى:جائرة.والضيز:الجور .ابن منظور: لسان العرب،مادة(ضيز).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في كلمة "أعهد" يمثل قيمة جماليَّة حين يكون جزءاً من معنى الآية، فيصوِّر ثقل العهد المُلقى على عاتق الإنسان .

وكلمة "ضيزى"غريبة بل إنها أغربُ ما في القرآن الكريم كما يقول الرافعي،بيد أن غرابة اللفظ كانت " أشد الأشياء ملاءمة لغرابة هذه القسمة التي أنكرها،وكانت الجملة كلها كأنَّها تُصوِّر في هيئة النطق بها الإنكار في الأولى،وألتَّهكم في الأخرى،وكان هذا التصوير أبلغَ ما في البلاغة،وخاصة في اللفظة الغريبة التي تمكنت في موضعها من الفصل،ووصفت حالة المتهكم في إنكاره من إمالة اليد والرأس بهذين المَدَّين فيها إلى الأسفل والأعلى،وجمعت إلى كل ذلك غرابةَ الإنكار بغرابتها اللفظية "[1].

وإذا كان القرآن الكريم قد بلغ في بلاغته حدَّ الإعجاز، وكان له نَسَقُه الخاصُّ في بناء لغته، فهذا لا يعني أن تخضع لغة الشعر لذلك النسق، فلغة القرآن لها خصوصيتها بوصفها لغة هُدىً وبيانٍ تُعنى بالإبلاغ والإمتاع معاً، وتهدف إلى إفهام جميع الطبقات،وكذلك لغةُ الشعر لها خصوصيتها التي تهدف بمقتضاها إلى الإمتاع أوّلاً ثم الإفهام ثانياً. وتلك لغة بيان تخاطب العقول والقلوب معاً،أمَّا هذه فهي نتاج مخيِّلة وخطابها موجَّه إلى القلوب والمشاعر .

ولعل الأعجبَ من ذلك كلّه أنَّ بعض البلاغيين لم يقف عند هذا الحدِّ،الذي أُخضعتْ بمقتضاه لغة الشعر للغة الإعجاز القرآني،باعتبار الثانية عنوان الفصاحة،وإنما اتّخذ بعضُ البلاغيين من ذمّ الشعر وإسقاطه منهجاً للانتصار لفكرة الإعجاز،ولعلَّ الذي أغراه بذلك تنزيهُ القرآن عن الشعر في قوله تعالى:"وما علمناهُ الشِّعرَ وما ينبغي له إنْ هو إلاَّ ذِكْرٌ وقرآنٌ مبين"[2]،ونفيُ صفة الشاعر عن الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله تعالى:" وما هو بقول

---

(١) الرافعي،مصطفى صادق: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية،دار الكتاب العربي،بيروت،ط٨،د.ت،ص٢٣٠.
(٢) سورة يس : آية (٦٩).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شاعر قليلاً ما تؤمنون "[1]،فالشّعر قوامُهُ الكذب وميزانُه الإيقاع"والايقاعُ ضَرْبٌ من الملاهي"[2]،وادّعاءُ بعض كفار قريش أنَّ القرآن شعرٌ،وزَعْمُ أُناسٍ من الملاحدة أنَّ في القرآن شعرا[3].

ولعلَّ كفارَ قريش وصفوا القرآن بأنه شعرٌ لِمَا فيه من الصَّنعة اللطيفة والنَّظمِ البديع،لا أنَّه من قبيل الشعر الذي تعارفوا عليه في أعاريضه المخصوصةِ به[4].ومن زَعَم أنه وجد في القرآن ما هو على وزن الشعر كقوله تعالى:"وجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وقُدُوْرٍ راسياتٍ"[5]على أنَّه من الرَّمَل،فالجواب على ذلك أنَّ"أَقَلَّ الشعرِ بيتان فصاعداً "[6]، وأنَّ الشعر إنما يُسَمَّى شعرا "متى قَصَدَ القاصدُ إليه"[7]،وعلى هذا ينتفي وصْفُهُ بأنَّه شعرٌ،أضِفْ إلى ذلك مخالفتَهُ لنظام الشعر المألوفِ عند العرب[8].

ولكي ينفي الباقلاني هذا الاعتقادَ وينتصر لفكرة الإعجاز،قام بموازنة بين القرآن والشّعر العربي في أزهى عصوره، فأثْبتَ أنَّ نظمَ القرآن " ليس له مثالٌ يُحتذى عليه،ولا إمامٌ يُقتدى به،ولا يَصحُ وقوعُ مثلِهِ اتّفاقاً"[9]،وأنَّه"جنسٌ متميزٌ،وأُسلوبٌ متخصص،وقَبِيْلٌ عن النظير متخلص"[10])،وأنَّه كلامُ الله الذي جاء مستوياً مُطَّرِداً، فَخَلا من التفاوت كالسهولةِ والتَّكلُّفِ،

---

(١) سورة الحاقة: آية(٤١).
(٢) ابن فارس: الصاحبي،ص٤٦٧.
(٣) انظر.الباقلاني: إعجاز القرآن،ص٥٠.
(٤) المصدر نفسه: ص ٥١.
(٥) سورة سبا: آية (١٣) .
(٦) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص٥٣-٥٤.
(٧) المصدر نفسه: ص٥٤.
(٨) المصدرنفسه: ص٣٥.
(٩) المصدر نفسه: ص١١٢.
(١٠) المصدر نفسه: ص١٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والرفعةِ والضّعةِ، والنادر والبارد، بخلاف نتاج النفوس الإنسانية، فإن مبناه على التفاوت وعدم الاستواء .

ولقد كان بإمكان الباقلاني أن يستظهر خصائص النفس الإنسانية من ذلك الشعر الذي عابه،بطريقة ألطفَ وأدقّ،إذ ليس عيباً في الشعر أن يتفاوت، ولو كان الباقلاني قد طلب غير هذا لكان قد أراد ما لا يُستطاع تحقيقُه؛لأنَّ التفاوت في طبيعة الشعر مما يقتضيه اختلاف الأحوال النفسية واختلافها بين موقف وآخر(١).

ولا يمكن أن يُذمَّ الشعرُ العربي قياسا إلى القرآن، فالثقةُ في الشعر ثقةٌ في العربية،وعن هذه الموازنة يقول محمود شاكر : " فهذه الموازنة التي هاجت الباقلاني،كما ذكر هو حَمَلَتْهُ على هتك السِّترِ عن معلقة امرئ القيس،ليكشفَ للناس عيبَها وخَلَلَها،لا يستخرج منها خصائصَ بيانِهم،وكيف كانت هذه الخصائصُ مفارِقةً لخصائصِ بيان القرآن، فلمَّا زَلَّ الباقلاني هذه الزَّلةَ، وأخطأ الطريق زلَّ به مَنْ بَعْدَهُ وأخطأه،وأخذوا الشعرَ كلَّه هذا المأخذ، ولكنَّ العجب بعد ذلك أنَّ الشعر الجاهلي ظل عند البلغاءِ وجُمْهورِ الناس هو مُثَقِّفُ الألسنة والحُجَّةُ على اللغة، والشَّاهدُ على النَّحو، وما إلى ذلك،ولكنَّهم إذا جاؤوا لذِكْرِ القرآن وإعجازه اتَّخذوه هدفاً للنقد والتَّقْلِيَةِ،وإظهارِ العيبِ وتَبَيُّنِ الخلَلِ،بإزاء كلامٍ بريءٍ من كلِّ عَيْبٍ وخَلَلٍ، فيبقى الأمر أمرَ موازنةٍ لا عدلَ فيها"(٢).

لقد أقدم الباقلاني على هذه الموازنة مع أنه من أهل الصنعة الذين يدركون الفروقَ الدقيقةَ بين الأساليب،فلا يشتبه عليهم سبكُ أبي نواس بنسيج البحتري، ولا تختلطُ عليهم صنعةُ ابنِ

---

(١) انظر. عباس,إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب" نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري",دار الشروق,عمّان,ط٢, ١٩٩٣م,ص٣٤٥.

(٢) شاكر,محمود: فصل في إعجاز القرآن,مقدمة لكتاب"الظاهرة القرآنية"لمالك بن نبي,ترجمة عبد الصبور شاهين,دار الفكر,بيروت,د.ت,ص٤٤-٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العميد بديباجة عبدِ الحميد،وإنْ كانَ كلُّ بناءٍ لُغوي يشتبه بالآخر،كما تشتبه التمرةُ بالتمرةِ، ويقترب منه في الإتقان كما يقتربُ الماءُ بالماءِ،ومع ذلك لكلٍّ مذهبُهُ وطريقتُه[1].

وإذا كانت لغةُ الشعر عند الباقلاني كذلك، فالأَوْلَى ألاّ يُعيرَ فكرةَ الموازنة اهتماماً؛لأنَّ القرآن لا يمكن أن يشتبه بغيره إلاّ عند النَّاقص في معرفة الفصاحة،الذي " يُخْبرُ عن نقصه، ويدلُّ على عجزه،ويُبِيْنُ عن جهله،ويُصَرِّحُ بسخافة فهمه،وركاكة عقله "[2]. والنَّاقص في معرفة الفصاحة لن تضيف له تلك الموازنةُ جديدا يطمح إليه .

والملاحظ في قراءة الباقلاني لقصيدتي امرئ القيس والبحتري أنه حدَّدَ موقفه سلفا،فغاية القراءة أن تكشف التفاوت في ذلك الشعر ليثبت أن القرآن مستوٍ مطَّرِدٌ،وفي ذلك يقول :" إذا أردنا تحقيق ما ضمَّناه لك،فمن سبيلنا أن نعمد إلى قصيدةٍ متَّفقٍ على كبر محلها،وصحةِ نظمها،وجودة بلاغتها ورشاقةِ معانيها ... فنقفك على مواضع خللها،وعلى تفاوت نظمها، وعلى اختلاف فُصولها،وعلى كثرة فُضولها،وعلى شدة تعسُّفها،وبعض تكلفها، وما تَجْمَعُ من كلام رفيع،يُقْرَنُ بينه وبين كلام وضيع،وبين لفظ سُوقيّ يُقْرَنُ بلفظ مُلُوكِيّ"[3].

وتتكئ قراءة الباقلاني على القراءات النقدية لأسلافه من النقاد، لذلك لا نجده يأخذ على قصيدتي امرئ القيس والبحتري أكثرَ مما أخذه عليهما مَنْ سبقه من النقاد والبلاغيين،غير أن ما يميز قراءة الباقلاني عن القراءات السابقة،أنَّ تلك القراءاتِ جزئيَّة لا تتعدى البيت والبيتين،على حين كانت قراءة الباقلاني تتناول النص الشعري كاملا، فتقرر أن القصيدةَ كلَّها متفاوتةٌ مضطربةٌ لا خيرَ فيها.

---

(١) انظر.الباقلاني: إعجاز القرآن،ص١٢٣-١٢٤.

(٢) المصدر نفسه:ص١٢٥.

(٣) المصدر نفسه:ص١٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأبدى الباقلاني شيئا من الموضوعية في القراءة عندما استجاد بعض الأبيات الشعرية في النصين موضوعي القراءة،وهي الأبيات التي توافقت مع تصوُّره للشعر عامة،فقد آثر الوضوحَ في المعنى،والتَّناسبَ بين أطراف الصورة،والاعتدالَ في استخدام البديع،واستواءَ النسج ووفرة التشبيهات،ومشاكلتِها لطبع قائليها.وعلى الرغم من هذا الاستحسان إلا أنَّه ظل محدودا بأبيات مفردة،بل إن هذه الأبياتَ ذاتَها لا تخلو- بنظر الباقلاني- من عيب أو عوار،وعليه فإن هذا الضربَ من النظم- وهو أفضل ما قالته العرب- لا يُقال فيه أنه متناهٍ عجيب[1].

وعلى هذا النحو فإن قراءة الباقلاني سوف تتجه نحو الكشف عن العيوب والمآخذ التي تبرهن على إسفاف نظم الشعر، وقد بدأ الباقلاني بمعلقة امرئ القيس حيث وقف عند قوله[2]:

قفا نبكِ من ذِكْرَى حبيبٍ ومنزلِ بِسَقْطِ اللِّوى بيْنَ الدَّخُوْلِ فَحَوْملِ

فتُوضحَ فالمِقراةِ لم يَعْفُ رسمُها لِمَا نَسَجَتْها من جنوبٍ وشَمْألِ

ومآخذ الباقلاني على هذا الشعر تدور حول محاور أربعة :

المحور الأول- مخالفة المألوف الذي يقتضي فسادا في المعنى،وذلك " أنه استوقف مَنْ يبكي لذكر الحبيب،وذكراه لا تقتضي بكاء الخلي، وإنما يصح طلبَ الإسعاد في مثل هذا،على أن يبكي لبكائه،ويَرِقَّ لصديقه في شدة برحائه، فأمَّا أن يبكي على حبيب صديقه وعشيق رفيقه،فأمر مُحال.فإن كان المطلوب وقوفه وبكاؤه أيضا عاشقا،صحَّ الكلامُ من وجه وفَسَدَ المعنى من وجه آخر، لأنه من السخف أن لا يغار على حبيبه،وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه والتواجد معه فيه"[3].

---

(١) انظر. الباقلاني: إعجاز القرآن،ص١٨١.

(٢) امرؤ القيس: الديوان ،ص ٨. وفيه(وحومل).

(٣) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص١٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المحور الثاني– كثرة الأماكن فقد ذكرسِقْطَ اللوى والدَّخول وحَوْمَل وتوضح والمقراة "وقد كان يكفيه أن يذكر في التعريف بعض هذا.وهذا التطويل إذا لم يُفِدْ كان ضربا من العِيّ"[1]، فلم يقنع بذكر جهة واحدة من جهات المنزل " حتى حدَّه بأربعة حدود،كأنه يريد بيع المنزل، فيخشى – إن أخلَّ بحدٍّ – أن يكون بيعُه فاسدا أو شرطه باطلا"[2].

المحور الثالث– التناقض،حيث قال:لم يعف رسمُها ثم نقض المعنى بعد ذلك عندما عقَّب البيت السابق بقوله[3] :

وإنَّ شفائي عَبْرَةٌ مُهَراقةٌ فهَل عند رَسْمٍ دَارِسٍ من مُعَوَّلِ

فقد ذكر أبوعبيدة" أنه رجع فأكذب نفسه "[4]؛لأن معنى عفا و درس واحد.

المحور الرابع–التعسُّف في إسناد الضمائر ،فقد قال: لَمَّا نَسَجَتْها، إذ " كان ينبغي أن يقول لما نسجها،ولكنه تعسف فجعل ما في تأويلِ تأنيثٍ؛ لأنها في معنى الريح،والأَوْلى التذكيرُ دون التأنيث، وضرورة الشعر قد قادته إلى هذا التعسف. وقوله لم يعفُ رسمُها كان الأَولى أن يقول لم يعفُ رسمُه؛لأنه ذَكَّرَ المنزل، فإنْ كان ردَّ ذلك إلى هذه البِقاعِ والأماكنِ التي المنزلُ واقعٌ بينها، فذلك خلل؛لأنه إنما يريد صفة المنزل الذي نزله حبيبه،بِعَفَائه،أو بأنه لم يعفُ دون ما جاوره، وإن أراد بالمنزل الدارَ حتى أنّث،فذلك أيضا خلل"[5].

وفق هذه القراءة فإن الشعر – عند الباقلاني – يتنزل منزلة الحقائق الثابتة التي لا يختلف على صحتها اثنان، فهو يُنْكِرُ على امرئ القيس أن يرى الطلل من زاوية لم يرها أحدٌ قبلهُ، أو

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن, ص١٦٠.

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢١.

(٣) امرؤ القيس: الديوان,ص ٩. وفيه(عَبْرَةٌ إن سفحتُها).

(٤) الباقلاني: إعجاز القرآن,ص١٦١.

(٥) المصدر نفسه: ص١٦١-١٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن يستوقف صاحبيه للبكاء من ذكرى الحبيب والمنزل . وإذا صح الوقوف من جهة فسد من جهة أخرى؛لأن استدعاء الصاحب للبكاء بكاء العاشق عدمُ غيرة على المحبوبة، ولعل الذي فرض على الباقلاني هذا التصورَ النظرُ إلى فكرة البكاء على الطلل نظرة من يَعُدُّها من قبيل التوطئة للغرض الرئيس،لا يلبث بعدها الشاعر أن يصل إلى الغرض الحقيقي جوهر القصيدة، ولهذا فذكرى الحبيب لا تقتضي بكاء الخلي،وإنما تقضي البكاء على حال الشاعر،وعلى هذا فإنَّ البكاء لا يعدو أن يكون من قبيل المشاركة الوجدانية لا غير .

والواقع أن البكاء الذي يطلبه امرؤ القيس لا يقف عند هذا الحد، بل يتخطى إلى الولوج إلى عمق المأساة سبب البكاء وهي الذكرى. فالذكرى – إذن – ليست قضيةً عاديةً،إنها دعوة عامة تتوحد أمامها المشاعرُ بكلِّ تناقضاتها التي تشير إليها صيغة التثنية (قفا) . فامرؤ القيس لا يبكي لأن الشعراء يبكون فَنَزَعَ إلى مجاراتهم، والصَّاحبُ لا يقف لأن العادة جرت بذلك، فهناك حياة تفقد نضارتها،وكائنات تُنْتَزعُ منها مقومات وجودها، فلا تلبث أن توقظَ الحِسَّ المتوقدَ للشاعر المبدع فيتأمَّلها،فيهوله المصاب،ويستدعي من يقف معه على حقيقة الموت وقوفا يبصره بما هو فيه،وما سيؤول إليه،ولذا لا غرابة أن يكون امرؤ القيس أميراً للشعراء؛لأنه " أَوَّلُ من وقف واستوقف، وبكى واستبكى،وذكر العهد،والمنزل، والحبيب، وتوجَّع واستوجع"[1].

أمَّا كثرة الأماكن في مطلع القصيدة فلعلها ضربٌ من الوعي بعمق الفاجعة،خاصَّة إذا كانت الفاجعة هي الموت، فلا يمكن إدراكُ جماليات المكان هنا بمنأى عن المصير الرَّهيب الذي حلَّ به .

إن هذا المصير المؤلم هو الذي جعل الشاعر يرى الأشياء على غير ما هي عليه، لكنَّ هذه الرؤية لا تلبث أن تستحيل عند من يقف على سطح النص إلى ضرب من الكذب،وأنَّ

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص١٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر يناقض نفسه،فالطَّلل تارةً لم يعفُ رسمُه،وتارة أخرى يبدو وقد درس واندثر.وفي هذا يقول الدكتور محمد أبو موسى:" إن الشاعر يكذب نفسه فيصف الطَّلَلَ مرة بأنه درس، وأخرى بأنه لم يعفُ رسمه، فيه ما نقوله من أنَّه يرى الأشياء على غير ما هي عليه.وهذه البدايات في القصائد مشحونة بالوجد واللوعة،وهي أحسن ما يُسْتَفْتَح به الشعر . وبهذا يسقط اعتراضٌ آخر على قوله بعد ذلك : فهل عند رسم دارس من معول،وأنه يتناقض مع قوله : لم يعف رسمها.وهذه طريقة معروفة عند الكبار من طبقته، وكثرت عند زهير،الذي كان يجيل نظره في القصيدة حولاً كاملاً،فلو كان ذلك تناقضا معيبا لتفاداه، وإنما هي من شبيهات لها في الوقوف على الأطلال إنما كان يَقصدُ بها الشعراءُ الإشارةَ إلى تلك الأحوالِ الغالبةِ على نفوسهم،والمؤذن بعوالم ومشاهد ومرائي وأصولا كلها من غير المالوف،وكأنَّه استفتاح وتهيؤ لدخول عالم الشعر ذلك العالم الفسيح الثري"(١).

وعلى الرَّغم من أصالة هذا الطرح فهو لم يخرج من إسار فكرة الكذب،وإن كان مستحسنا يألفه الكبار،ولم يستبطن سِرَّ هذه العلاقة وتلك الأحوال الغالبة على نفوس الشعراء..وعليه يمكن القول أن الرَّسم لم يزل له وجودٌ متحقق في عالم الواقع،وإنْ كان وجودا غيرَ مكتمل،وهذا الوجود لا يعني الحياة؛لأن الحبيبَ رمزَ الحياة والإلهام قد هجره، فلا يبقى فيه إلا ذكرى مؤلمة،تبعث الموت والخراب فيكون دارسا في عالم المخيلة الذي يقف على حقيقة الشيء،فهو موجود وغيرُ موجود في آن واحد .

---

(١) موسى،محمد: الإعجاز البلاغي" دراسة تحليلية لتراث أهل العلم "،مكتبة وهبة, القاهرة،ط١, ١٩٨٤م،ص٢٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هنا كان البكاء لا يجدي بعد ذلك – فهل عند رسم دارس من مُعَوَّل – لأن البكاء لا يبعث الحياة في الميت البالي،وإن حَرَّض على تأمل مصيره،الذي لا يلبث أن يؤول بالإنسان إلى ما آل إليه ذلك الرسمُ، حين يَفْقِد كلَّ عناصر الحياة ومقومات البقاء .

أمَّا التعسف في إسناد الضمائر،فللعربية سعةٌ في حمله، فهي أوسع من أن تضيق بمثل هذا، وفي حديث الباقلاني ما يؤكد ذلك(١).

وقد أنكر محمد مندور قراءة الباقلاني للبيتين السابقين، ورأى أن قراءته للإسعاد من الناحية النفسية هو " أقرب إلى العبث منه إلى النقد، لأن الأمر أمر خيال شعري، والذي لا شك فيه أن الحزن يعدي، ولقد يبكي الصديقان كلّ ليلاه في أي مكان وقفا"(٢).

أمَّا ذكرُ الأمكنة فإن الباقلاني – بحسب مندور – لا يستطيع أن يدرك مبلغ الإيحاء الذي يشع من الأمكنة، "وللأمكنة أرواحٌ تَعْلَقُ بالنفوس فتحملها على المحبة، والعربُ قومٌ رُحّل موزعون بين الأمكنة، ومن يدرينا لعل كلَّ ذكريات الشاعر كانت بتلك الأمكنة أو نحوها"(٣).

وعلى هذا النحو يكون مندور قد أخرج قراءة الباقلاني من دائرة القراءة النقدية، وذلك لوفرة المغالطات المعرفية المتضمنة فيها، والتي بنى عليها الباقلاني قراءته.

كما يأخذ الباقلاني على امرئ القيس قوله(٤):

وقوفا بها صحبي عليّ مَطِيَّهُم يقولون لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَمّلِ

وإنّ شفائي عَبرة مُهَراقةٌ وهل عند رسم دارس من مُعَوَّلِ

فالشَّاعر لم يضع الألفاظ مواضعها في سياق النَّظم، فقوله في البيت الأول(بها) متأخِّر

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص١٦١.

(٢) مندور،محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة،د.ت، ص٣٨١.

(٣) المرجع نفسه: ص ٣٨١.

(٤) امرؤ القيس: الديوان، ص٩. وفيه(عَبْرة إنْ سَفَحتها).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معنى متقدّم لفظا، فكأنه أراد أن يقول: قفا وقوف صحبي بها عليّ مطيهم،وفي ذلك " تكلُّف وخروج عن اعتدال الكلام"(١).

وأمّا البيت الثاني فيكشف الباقلاني عما فيه من اختلال المعنى؛"لأن امرأ القيس قد جعل الدمعَ شافياً كافياً، وما دام الأمرُ كذلك، فلم تعد ثمةَ حاجةٌ إلى طلب حيلة أخرى عند الرسوم، "ولو أراد أن يُحسِن الكلام لوجب أن يَدُلَّ على أنَّ الدمع لا يشفيه لشدة ما به من الحزن، ثم يسائل: هل عند الربع من حيلة أخرى؟"(٢).

ويستمر الباقلاني في هدم النص بيتا بيتا،إذ لا يكاد ينجو بيت من العيب والطعن، حتى غدا الطعنُ في بعض الأحيان غيرَ مُعَلَّل، إذ يُعَلِّق على قول امرئ القيس:

كَدَأْبِكَ من أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَها وَجَارتِها أُمِّ الرَّبابِ بِمَأْسَلِ

هذا القول" قليلُ الفائدة، ليست له مع ذلك بهجة، فقد يكون الكلامُ مصنوعَ اللفظ، وإن كان منزوع المعنى"(٣). ويبدو جليا أن هذه القراءة تركن إلى شيءٍ من العموم، إذ لم يكشف الباقلاني كيف أن اللفظ يخلو من البهجة، وكذلك لم يُبن كيف كان النص منزوعَ المعنى، ولذلك بادر إلى البيت الذي يليه ليفتش عن عواره:

إذا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبا جاءتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

فالتكلف في البيت بادٍ في قوله"إذا قامتا تضوع المسك منهما"، وقد أخلَّ التكلف بالمعنى، فلو أراد امرؤ القيس أن يجيد التعبير لأفاد أنّ بهما طيباً على كلّ حال، فأما في حال القيام فقط،

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص١٦٢.

(٢) المصدر نفسه: ص١٦٢.

(٣) المصدر نفسه:ص١٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فذلك تقصير[١]. وفي البيت كما في الأبيات السابقة أكثرُ من خلل، الأول أن امرأ القيس بعد أن شبَّهَ عَرَقَ صاحبته بالمسك، شبَّه ذلك بنسيم القَرَنفُل، وذكْرُ ذلك بعد ذكْرِ المسك نقص، والآخر أن قوله "نسيم الصبا" منقطع عن المصراع الأول بل في تقدير المنقطع[٢].

وثمة حشو وتفريط في قول امرئ القيس:

ففاضت دموع العين مني صبابةً على النَّحر حتّى بلَّ دمعي مِحْملي

ألا رُبَّ يومٍ لك منهُنَّ صالحٍ ولا سيما يومٍ بدارة جُلْجُلِ

يتمثل الحشو في البيت الأول في غير موضع، فقوله(مني) بعد (ففاضت دموع العين) يُعدُّ حشواً، ومثله قوله (على النحر) ؛ لأن قوله (بلّ دمعي مِحملي) يدل عليه ويستوعبه، وهناك حشوٌ ثالث في إعادة ذكر الدمع، وكان يغنيه أن يقول في الثانية (حتى بلت محملي)، ويفسر الباقلاني اضطرار الشاعر إلى الحشو بأنه قد استدعاه إقامة الوزن إلى ذلك كله[٣].

وأمَّا المعنى فقد أصابه التفريط " ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بلّ دمعي مغانيهم وعراصهم، لأن الدمع يبعد أن يبل المحمل، وإنما يقطر من الواقف والقاعد على الأرض، أو على الذيل، وإن بلَّه فلقلّته وأنه لا يقطر"[٤].

وأمَّا البيت الثاني فقد نزع منه الباقلاني كل عناصر الشعرية في اللفظ والمعنى، فهو "خال من المحاسن والبديع، خاوٍ من المعنى، وليس له لفظ يروق ولا معنى يروع ، من طباع السُوقة"[٥].

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص١٦٣.

(٢) المصدر نفسه : ص١٦٣.

(٣) المصدر نفسه : ص١٦٣.

(٤) المصدر نفسه: ص١٦٤.

(٥) المصدر نفسه: ص١٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمضي الباقلاني في قراءته للمعلقة على هذا النحو، يفتش في النص عن أضداد ما يقوم عليه الشعر، فهو يبحث عن "التفاوت، والتناقض، والحشو، والتكرير، والتفريط، وبُعْدِ الاستعارة،وعدمِ التشاكل بين مصراعٍ ومصراع في بيت واحد أو بين بيت وبيت،وكذا فإنَّ سوء النسج ورداءة التأليف وركاكة التعبير وابتذاله، ووضع الألفاظ في غير مواضعها، ومخالفةِ الشعر للعرف والعادة، وسفاهة المعنى أو فحشه ومجونه- كلُّ هذه هي التي تُشَكِّل حجر الأساس في قراءة الباقلاني النقدية للمعلقة"(١).

ويبدو أن طريقة الباقلاني في قراءة شعر امرئ القيس سوف تتكرر في قراءة لامية البحتري، فإن المعايب التي ذكرها في المعلقة هي نفسها التي يتردد صداها ويتجاوب رجعها في هذه القراءة. ولنأخذ مثالا على ذلك قراءته لمطلع قصيدة البحتري والبيت الذي يليه(٢):

أَهْلاً بِذِلِكُمُ الخَيَالِ المُقْبِلِ فَعَلَ الذي نَهْوَاهُ أو لم يفعلِ

بَرْقٌ سَرَى في بَطْنِ وَجْرَةَ فاهْتَدَتْ بِسَنَاهُ أَعناقُ الرِّكابِ الضُّلَّلِ

يقول الباقلاني: "في قوله: "ذلكم الخيال"، ثقلُ روحٍ وتطويلٌ وحشوٌ، وغيرُهُ أصلحُ لهُ. وأخفُّ منه قولُ الصُّنَوْبَرِي:

أهلا بذاك الزَّورِ مِنْ زَوْرِ شمسٌ بدت في فَلَك الدَّوْرِ

وعذوبة الشعر تذهب بزيادة حرف أو نقصان حرف، فيصير إلى الكَزَازَةِ، وتعود ملاحته بذلك مُلوحة، وفصاحته عِيّاً، وبراعتُه تكَلُّفا، وسلاستُه تعسُّفا، وملاستُه تلوِّيا وتعقُّدا.. وفيه شيء آخر وهو:أنَّ هذا الخطابَ إنما يستقيم مهما خُوطب به الخيال حال إقباله، فأما أن يحكي الحال التي كانت وسلفت على هذه العيادة ففيه عُهْدَةٌ، وفي تركيب الكلام عن هذا المعنى عُقْدة، وهو

---

(١) المومني،قاسم: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١، ١٩٩٩م،ص٦٦.

(٢) البحتري،أبو عبادة: ديوان البحتري،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي،دار المعارف،القاهرة،ط٣ ١٩٧٨م،ج٣،ص١٧٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لبراعته وحِذْقه في هذه الصنعة يَعْلَقُ نحو هذا الكلام،ولا ينظر في عواقبه؛لأن ملاحة قوله تغطي على عيون الناظرين فيه نحو هذه الأمور. ثم قوله:"فعل الذي نهواه أو لم يفعلِ"ليست بكلمة رشيقة، ولا لفظة ظريفة ، وإن كانت كسائر الكلام. فأما بيته الثاني،فهو عظيم الموقع في البهجة، وبديع المأخذ، حسن الرُّوَاء أنيقُ المنظر والمسمع، يملأ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وتَسْرِي بَشاشتُه في العروق. وكان البُحْتُرِيّ يُسَمّي نحو هذه الأبيات"عُرُوقَ الذهب" وفي نحوه ما يدل على براعته في الصناعة،وحِذْقه في البلاغة. ومع هذا كله فيه ما نشرحه من الخلل،مع الديباجة الحسنة،والرونق المليح. وذلك أنه جعل الخيال كالبرق لإشراقه في مَسْراه، ...يضيء ما مَرَّ حوله،وينوّر ما مرّ به.وهذا غلو في الصنعة، إلا أن ذكر"بطن وجرة"حشو، وفي ذكره خلل؛لأن النور القليل يؤثر في بطون الأرض وما اطمأن منها،بخلاف ما يؤثر في غيرها، فلم يكن من سبيله أن يربط ذلك ببطن وجرةَ. وتحديده المكان-على الحشو- أحمدُ من تحديد امرئ القيس من ذِكْرِ"سقط اللوى بين الدخول فحومل،فتوضح فالمقراة"... ثم إنه يُذْكر الخيال بخفاء الأثَرِ،ودقة المطلب،ولطف المسلك، وهذا الذي ذكر يَضَادُّ هذا الوجه،ويخالف ما وُضع عليه أصل الباب. ولا يجوز أن يُقَدِّر مُقَدِّر أن البحتري قطع الكلام الأول،وابتدأ بذكر بَرْقٍ لَمَعَ من ناحية حبيبه من جهة بطن وجرة؛ لأن هذا القطعَ إن كان فعله كان خارجا به عن النظم المحمود،ولم يكن مبدعا، ثم كان لا تكون فيه فائدة؛لأن كل برق شَعَل وتكرر وقع الاهتداء به في الظلام، وكان لا يكون بما نظمه مفيدا ولا متقدما.وهو على ما كان من مقصده فهو ذو لفظ محمود ومعنى مُسْتَجْلَب غير مقصود، ويعلم بمثله أنه طلب العبارات وتعليق القول بالإشارات، وهذا من الشعر الحسن،الذي يحلو لفظه، وتقل فوائده،كقول القائل:

ولمّا قَضَيْنَا من مِنىً كلَّ حاجةٍ ومسَّحَ بالأركان من هو ماسحُ

وشُدَّت على حُدْبِ المَهارى رِحَالُنا ولا يَنْظرُ الغادِي الذي هو رائحُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالتْ بأعناقِ المَطِيّ الأباطِحُ

هذه ألفاظ بديعة المطالع والمقاطع،حلوة المَجَانِي والمواقع، قليلةُ المعاني والفوائد[١].

إن إحساس الباقلاني بثقل وقع الألفاظ في مطلع القصيدة لا ينكره أحد عليه لو أنه قدم قراءة صوتية للألفاظ تكشف عن مصادر هذا الإحساس ، ولكنه آثر أن "يتخذ معيارا فنيّا لا يحدد مرجعه،ولكن يشير إليه من خلال رفضه أي تجديد في الكتابة الإبداعية، ويستعمل لذلك جهازا مفاهيميّا غير واضح المعالم"[٢]. ولعل هذ ما دفع الدكتور محمد مندور أن يقرأ في الألفاظ إحساسا آخر إذ يقول:" نحن لا نحس هنا بما أحسه الباقلاني، فاللفظة لا ثقل فيها، بل إنها جميلة لأن توجيه الخطاب قد أشرك السامعين في إحساس الشاعر"[٣].

أما إنكار الباقلاني على البحتري تحديد سريان البرق ببطن وجرة ، فقد رأى فيه مندور رأيا مخالفا فالشاعر " لا يريد أسماء الأمكنة، مع أن تحديد المكان هنا قد ركّز القول وأعطى الشعر ما يشبه الواقع، وكأني به قد خرج بالمبالغة إلى الحقيقة فنسينا أن هذا البرق ليس إلا خيال الحبيبة"[٤].

وأما الغُلوّ الذي أنكره الباقلاني، فهو من مقومات الشعرية، ومن معدن الشعر الجميل الذي إن لم يصدر عن الواقع الخارجي ، فقد صدر عن واقع نفسي لا شك فيه[٥].

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص٢٢٠-٢٢٢.

(٢) تحريشي،محمد: النقد والإعجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٤م،ص١٥٦.

(٣) مندور،محمد: النقد المنهجي عند العرب،ص٣٨٣.

(٤) المرجع نفسه: ص ٣٨٣-٣٨٤.

(٥) المرجع نفسه: ص٣٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما عاب على البحتري قوله في وصف السيف[1]:

يَتناوَلُ الرُّوْحَ البعيدَ منالُها عَفْواً وَيَفْتَحُ في القَضاءِ المُقْفَلِ

بِإبانةٍ في كُلِّ حَتْفٍ مُظْلِمٍ وهِدايةٍ في كُلِّ نَفْسٍ مَجْهَلِ

ماضٍ وإنْ لم تُمْضِهِ يَدُ فارسٍ بَطَلٍ وَمَصْقُوْلٌ وإنْ لَمْ يُصْقَلِ

وعيوب هذا الشعر تتلخص في:تكلف ألفاظه،فلفظ البيت الأول ليس" بمضاه لديباجة شعره، ولا له بهجة نظمه؛لظهور أثر التكلف عليه، وتبيُّن ثقل فيه "[2]. وفي حشوه الرديء "وذلك أن قوله :"ويفتح في القضاء" في هذا الموضع حشو رديء،يلحق بصاحبه اللكْنَةَ، ويُلْزِمُهُ الهُجْنَةَ"[3].وذكره الفارسَ حشو وتكلُّف ولغو؛ لأن هذا لا يتغير بالفارس والرَّاجل. وفي استعارته البعيدة،فالقضاء المُقْفَل وفَتْحُه " كلام غير محمود ولا مرضي!واستعارة لو لم يستعرها كان أولى به ... ولم يقنع بقُفْلِ القضاء؛حتى جعل للحتف ظُلمةً تُجْلَى بالسيف،وجَعَلَ السَّيْفَ هادياً في النفس المَجْهلِ الذي لا يهتدى إليه! وليس في هذا مع تحسين اللفظ وتنميقه شيء؛لأن السلاح وإن كان معيبا فإنه يهتدي إلى النفس"[4].

والتكلف الذي بنى عليه الباقلاني قراءته سببه أن الشعر يتجاوز تلك الغاية التي قررها- الباقلاني – للشعر وهي الإفهام والإبانة، فالشعر عنده كلام كأي كلام و"الكلام موضوعٌ للإبانة عن الأغراض التي في النفوس.وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقربَ إلى الدلالة على المراد،وأوضحَ في الإبانة عن المعنى المطلوب،ولم يكن مُستَكْرَهَ المَطْلَع على

---

(1) البحتري: الديوان ,ج٣،ص١٧٤٦-١٧٤٧. وفيه(مَنَالُهُ)،(بإنارةٍ).

(2) الباقلاني: إعجاز القرآن,ص٢٣٦.

(3) المصدر نفسه: ص٢٣٧.

(4) المصدر نفسه: ص٢٣٦-٢٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأُذُن،ولا مُسْتَنْكَر المَوْرِدِ على النفس، حتّى يتأبّى بغرابته في اللفظ عن الإفهام، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة.ويجب أن يتنكَّب ما كان عاميَّ اللفظ، مُبْتَذَلَ العبارة، ركيكَ المعنى، سَفْسَافِيَّ الوضْع، مُجْتَلَبَ التاسيس على غير أصل مُمَهَّد، ولا طريق مُوَطَّد"[1].

فالباقلاني لا يعنيه هنا إلا وضوحُ العبارة وجلاءُ المعنى،وعلى الرغم من أهميتهما في لغة الأدب، فإنهما ليسا كل القيمة،وهما مطلبُ اللغة ايّاً كانت طبيعتها. أمّا الشاعر الذي يعد الكلمة سلاحا يقتنص به الحقيقة فله رأي آخر – قد لا يرتضيه الباقلاني – يمليه موقفه من اللغة، وسيلتِه الوحيدة التي يرى بها الأشياءَ ويتأمّلها .

إن قيمة هذا الشعر في كلِّ شيء بألفاظه المتمكنة والتي بدت حشوا،وفي قرب استعارته وبعدها.فالحشو هنا إيغال في إدراك تفاصيل الأشياء،فالقضاء لا قيمة له إن لم يكن مقفلا، والحتفُ إن لم يبدُ مظلما، والنفسُ إن لم يكتنفها الظلامُ الدّامس،واليدُ إن لم تكن جزءا فاعلا في كيان فارس مغوار .

وعلى هذا يكون الصراع بين الخير – المتمثل في السيف– والشَّر– الذي يرمز له الحتفُ المظلمُ والنفسُ المَجْهَل – في أعنف صورة. وهنا تتجلى قيمة السيف حين يكون خصمه المضاد له في هذه المنزلة من القوة، فهو لم يعد سيفا كبقية السيوف، إنه يتناول الرُّوحَ البعيدَ منالُها عفواً بلا أدنى مشقة، ويفتح أبواب القضاء المقفل،ويصدع بنوره في كل حتف مظلم،وبهدايته في كل نفس مجهل لا يُهتدى إليها. وهذا السيف مكَلَّلٌ بالظفر، فهو ماضٍ وإن لم تمض به يد فارس بطل،وهو مصقول وإن لم يصقل؛لأن الغاية التي يرمي إليها غاية نبيلة، هي استئصال شأفة الشَّر من الوجود .

---

[1] الباقلاني: إعجاز القرآن ،ص١١٧ – ١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والذي غفل عنه الباقلاني في غمرة انشغاله بإظهار التفاوت في النص،أن القصيدة مبنية على النظر إلى الأشياء في كمالها ومثاليتها، فالحُسْنُ عند سعاد ليس بمُحَسَّن، والجمال ليس بمُجَمَّل،والفرس كالهيكل العظيم، فهو وافي الضلوع، ذو نسب عريق، يهوي كما تهوي العُقاب،وينتصب انتصاب الأجدل، يملك العيونَ بحسنه وبهائه .

أما الممدوح فله الشرف الذي لا يرمق الجوزاءَ إلا من علوّ، ذو سماحة لولا تتابع مزنها لراح المزن غير مبخل، يعذله على جوده حاتم الطائي، في آله ألقى المجدُ رَحْلَه ولم يتحول .

والسيفُ يتناولُ الرُوحَ التي بعدت، فلا يقيها ترسٌ ولا درعٌ، متوقدٌ يبري بأول ضربة، أخضرُ الحديدة كأنه البقلة، إذا ضرب به شاهره فكأنما يضرب بالسماك الأعزل. وكمال الضياء في الموصوفات لا ينفصل عن الضياء الذي نجده في السيف، فالبرق يسري في بطن وجرة لتهتدي به أعناقُ الرّكابِ الضُلَّل، وسعادُ كالبدر في صفائه،وكريمُ القوم أغرُّ مُحَجَّل، وكذلك الفرس تتوهم الجوزاءَ في أرساغه والبدرَ في غُرَّةِ وجهِهِ المتهلل، صافي الأديم،يسطع في الغبار كما تسطع النار،أمّا الممدوح فهو في عُلوٍّ،كأنّما جذبته النجومُ بالجبال. وبهذا الكمال تستعلي الأشياءُ في اللغة على النقص،وتتعالى الكلمات لتفتح بقوتها في أفق النفوس المظلمة باباً للحق والخير والجمال .

ثانيا - الرِّواية

الرواية قديمة قدم الشعر، وقد عرفها العرب في الجاهلية، حيث وجد لكل شاعر راوية يروي شعره، فزهير راوية أوس بن حجر، والأعشى راوية المسيب بن علس، وهدبة بن الخشرم راوية الحطيئة، والحطيئة راوية زهير وهكذا ... ووجد في الجاهلية من يروي لعدد من الشعراء دون أن يختص بشاعر واحد .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكانت مكانةُ الشعراء الفنية تتفاوت بتفاوت رواية الشعر ولهذا قيل:" الشعراء أربعة : شاعر خنذيذ،وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره،وسئل رؤبة عن الفحولة،قال: هم الرواة، وشاعر مُفْلِق، وهو الذي لا رواية له إلا أنه مجوّد كالخنذيذ في شعره، وشاعر فقط، وهو فوق الرديء بدرجة، وشُعْرُورٌ وهو لا شيء "(١).

واستمرت الرواية في صدر الإسلام قبل ظهور اللغويين والنحاة، فكان لكل شاعر راوية فجميل راوية لهدبة وكثير راوية لجميل،وهذه هي المرحلة الأولى من مراحل نشأة الرواية التي استمرت حتى بداية القرن الثاني من الهجرة، حيث كانت مختصة بالشعر .

وعندما وضعت أصول علم الحديث،عُني بالإسناد،فظهر رواة للمحَدِّثين كما كان للشعراء رواة، وهنا دخلت الرواية مرحلتها الثانية وهي مرحلة (الرواية العلمية) فبعد أن كانت – في المرحلة الأولى – تعنى بالحفظ والنقل،أضافت عنصرا جديدا هو عنصر الإتقان والضبط والتمحيص، والشرحِ مع شيء من الإسناد(٢).

وفي مطلع القرن الثاني من الهجرة صارت الرِّواية حرفة، وكان أول من اشتهر بها أبو عمرو بن العلاء،وحمَّاد الراوية، فأخذ عنهما المفضل الضبي وخلف الأحمر وتتابع الرواة فجاء النظر بن شميل، وأبو عمرو الشيباني، وأبو عبيدة، وأبو زيد الأنصاري وغيرهم(٣).

وقد كان لهؤلاء الرواة إسهام بارز في الحركة النقدية خاصة فيما يتعلق بقراءة النص الشعري والكشف عن جيده ورديئه، وللوقوف على أبعاد هذا الإسهام يكفي أن نتأمل كتابا واحدا

---

(١) القيرواني ،ابن رشيق: العمدة،ج١،ص١١٤-١١٥.

(٢) انظر.الأسد،ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية،دار المعارف،القاهرة،ط٦, ١٩٨٢م،ص١٨٩-١٩٠.

(٣) انظر. القفطي،أبو الحسن:إنباه الرواة على أنباه النحاة،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،دار الفكر العربي،بيروت،ط١, ١٩٨٦م،ج١،ص٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

هو (الموشح) لأبي عبيد الله المرزباني، فقد كان الرواة من أكثر البلاغيين إسهاما في قراءة النص الشعري ونقده، وقد قامت القراءة النقدية لدى هؤلاء الرواة على ثلاثة أسس :

١- الزمان والمكان

لقد كانت رواية الشعر محكومة في إطار الزمان والمكان، فقد توقف الرواة في رواية الشعر عند النصف الأول من القرن الثاني الهجري، أما ما جاء من شعر بعد هذا الزمن فإنه مولّد لا خير فيه، ولا حجة في عربيته .

أما المكان فقد اعتمدوا فيما يروونه على القبائل العربية التي تسكن وسط الجزيرة "وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم ... "[١].

وقد كان هذا الأساس النقدي عاملا مهما في قراءة النص الشعري وتخطئة كثير من الشعراء الذين كانوا خارج إطاره الزماني والمكاني، بوصفهم مولّدين، فابن الأعرابي كان شديد التعصب في قراءة شعر أبي تمام " لغرابة مذهبه؛ ولأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه، فكان إذا سئل عن شيء منها يأنف أن يقول لا أدري فيعدل إلى الطعن عليه"[٢]، وابن الأعرابي هو صاحب المقولة الشهيرة في شعر أبي تمام:" إن كان هذا شعرا فكلامُ العرب باطلٌ"[٣].

---

(١) السيوطي: المزهر،ج١،ص٢١٢.

(٢) الآمدي: الموازنة،ج١، ص٢٢.

(٣) المصدر نفسه :ج١،ص٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٢- الطَّبع والصَّنعة

لقد عدَّ الرُّواة الطَّبع مقياسا جماليّا في لغة الشعر،ودليلا من دلائل الثقة والاعتداد بها، حتى وإن ضعفت، بخلاف الصنعة فإنها مما يتنافى والسليقة التي فطر عليها العربي الذي يرسل لسانه بالكلام على سجيته .

وارتبط مفهوم التكلف في بعض دلالته عند ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) بالتثقيف والمراجعة، فالشاعر المتكلف " هو الذي قوَّم شعره بالثقاف، ونقَّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة"(١)، وهؤلاء وأمثالهم عبيد الشعر عند الأصمعي؛ " لأنهم نقَّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين"(٢).

فالأصمعي كان يتعقب الحطيئة، والحطيئة هو القائل:"خير الشعر الحَولي المُحكَّك"(٣)، فسئل عن سبب ذلك فقال : " وجدت شعره كله جيدا، فدلني على أنه كان يصنعه،وليس هكذا الشاعر المطبوع،إنما الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عواهنه : جيده على رديئه..."(٤). ولعل هذا الموقف الغريب من تنقيح لغة الشعر وتثقيفها هو الذي سلّط ألسنة الرُّواة على شعر المحدثين،لا لشيء إلا لخروجه على أساس الطبع الذي عدُّوه مقياسا جماليا لقبول الشعر، واستحسنوه في الخفاء، وعابوه في العلانية. وقال أبو عمرو بن العلاء : " لقد أحسن هذا المولَّد حتى هممتُ أن آمر صبياننا بروايته "(٥).

---

(١) ابن قتيبة,عبدا لله بن مسلم:الشعر والشعراء,تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر,دار المعارف,القاهرة,١٩٨٢م,ج١،ص٧٨.

(٢) المصدر نفسه:ج١،ص٧٨.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين,ج٢،ص١٣.

(٤) ابن جني: الخصائص,ج٣،ص٢٨٢.

(٥) القيرواني،ابن رشيق: العمدة,ج١،ص٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويروي أبو عبد الله التميمي : " كنا عند ابن الأعرابي، فأنشده رجلٌ شعرا لأبي نواس أحسن فيه، فسكت.فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال :فقال: بلى، ولكنَّ القديمَ أحبُّ إلي"[1].

ويحكى أن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنشد الأصمعي[2]:

هل إلى نظرة إليكَ سبيلُ فَيُرَوَّى الصَّدَى ويُشْفى الغليل

إنَّ ما قَلَّ منكَ يَكْثُرُ عندي وكثيرٌ مِمَّن تُحِبُّ القَلِيْلُ

قال الأصمعي:" لمن تنشدني ؟ فقال : لبعض الأعراب، فقال : هذا والله هو الدِّيباج الخسرواني، قال : فإنهما لليلتهما، فقال : لاجرم والله إن أثر الصنعة والتكلف بَيِّنٌ عليهما"[3].

فهذا الموقف الذي يقفه الرواة من الصنعة وتنقيح الشعر – وعلى رأسهم أبو عمرو بن العلاء – موقف سلبيّ لا يتكئ على أسس موضوعية يمكن أن تسهم في صياغة قراءة نقدية جمالية، فكان همهم نزع الثقة من أولئك الشعراء،والرَّغبة في الحصول على الشاهد وتقدير القديم، ثم صارت لجاجة كما يقول ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ)[4].

وقد أدرك الجاحظ وابن قتيبة خطورة هذا الموقف على الشعر فأنكراه، إذ لا فضل لمتقدم على متأخر إلا بالإجادة والإتقان،وفي هذا يقول الجاحظ:" وقد رأيت أناسا منهم يبهرجون أشعار المولَّدين،ويستسقطون من رواها، ولم أرَ ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي،ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان "[5].

---

(١) المرزباني: الموشح،ص٣١٣.

(٢) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٢٣٤ .

(٣) الآمدي: الموازنة،ج١،ص٢٤ .

(٤) انظر.القيرواني، ابن رشيق: العمدة, ج١، ص٩١ .

(٥) الجاحظ : الحيوان, ج٣ ، ص١٣٠ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي حديثه عن الطبع والصنعة يرى المرزوقي أن أتباع مذهب الصنعة هم الذين "لمّا رأوا استغراب الناس للبديع على افتنانهم فيه، أولعوا بتورّده إظهارا للاقتدار وذهابا إلى الإغراب، فمن مفرط ومقتصد؛ ومحمود فيما يأتيه ومذموم..فمن مال إلى الأول فلأنّه أشبهُ بطرائق الأعراب لسلامته في السّبك، واستوائه عند الفحص، ومن مال إلى الثاني فلدلالته على كمال البراعة، والالتذاذ بالغرابة"(١).

ولعل القراءة الفاحصة في النصوص المتقدّمة تكشف عن نوعين من الصّنعة: صنعة مستحسَنة مقبولة ينحو بها الشاعر منحى الأوائل، فهي قريبة من الطبع، يسمّيها إحسان عباس الصنعة الخفية، إذ يرى أنّ "الطبع يشمل القول على البداهة مثلما يشمل (الصنعة الخفية)التي لا تظهر على وجه الأثر الفنيّ "(٢)، ويبدو أن الشعراء المتكلفين الذين أشار إليهم ابن قتيبة هم من أصحاب هذه الصنعة الفنية، الذين ينتجون نصوصا شعرية في غاية الجودة والإتقان، بل إن الشعراء المطبوعين- بحسب الأصمعي- يقصرون عن الإتيان بمثلها. وصنعة ظاهرة تقابل "ما نسميه رداءة الصّنعة"(٣)، وهي قبيحة مسترذَلة، إذ يظهر أثر التكلف جليّا في ظاهر النص الشعري، ويبدو أنَّ من عاب شعر المحدثين قد عدّه في باب هذه الصنعة لأنهم – بحسب المرزوقي- ممن مال إلى الإفراط في طلب البديع إظهارا للبراعة وحُبّا للغرابة.

---

(١) المرزوقي،أبو علي: شرح ديوان الحماسة، ص١٢-١٣.

(٢) عباس،إحسان:تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص٩٧.

(٣) المرجع نفسه: ص٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

٣- البداوة والتحضر

على الرّغم من أن لكل عصر معطياته التي تسهم في تشكّل الأذواق وتضع شروطا للقراءة تتناغم وأذواق المتلقّين، فإنّ الرواة تلقوا الشعر وفق ذوق قديم، وكان لهم شرط آخر في القراءة والتّلقي، فكل شاعر نشأ في حاضرة أو اختلط بأهلها الذين لانت جلودُهم لا يصح الاحتجاج بشعره،وربما جرّ ذلك إلى الطعن عليه،فعدي بن زيد العبادي " كان يسكن الحيرة، ويُراكِن الرّيف فَلانَ لسانُه وسَهُل منطقه "(١)، وذو الرُّمّة " طالما أكل المالح والبقل في حوانيت البقالين"(٢)، والكُمَيْت " ليس بحُجَّة لأنّه مُوَلَّد "(٣).

والبداوة تعني في ما تعني غرابةَ اللفظ وحوشيتَه، وهو المَطْلبُ الأول عند الرواة، فسهولة الألفاظ لا تحقق لهم ما يتطلعون إليه من الغريب .

وقد أنكر ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) هذا الموقف الذي وقفه الرواة من الشعر العربي فأخذوا بعضه ورفضوا بعضه، لعلل واهية لا تستند على مقياس صحيح، فالشعر العربي كلُّه فصيح،إذ يقول ابن فارس:" وقد يكون شاعرٌ أشعر،وشعرٌ أحلى وأظرف وأنوه، فأما أن تتفاوت الأشعار القديمة حتى يتباعد ما بينها في الجودة فلا،وَبِكُلٍّ يُحْتَجُّ وإلى كلٍّ يُحتاج،فأمّا الاختيار الذي يراه الناس للناس فَشَهوات، كلٌّ مُسْتَحْسِنٌ شيئا"(٤).

والذي لا شك فيه أنّ الرواة كانت لهم أيادٍ بيضاءُ في حركة النقد الأدبي وبخاصة قراءة النص الشعري،بيد أنهم تجرؤوا على النص الشعري عندما نَصّبُوا أنفسهم لإصلاح الشعر،يُقَوّمُون ما بدا لهم من الانحراف الذي لحق به،ولقد أدرك الشعراء خطرهم على الشعر، فهذا الحطيئة

---

(١) الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء،ج١،ص١٤٠.

(٢) ابن جني: الخصائص،ج٣ ،ص٢٩٥ .

(٣) المرزباني: الموشح،ص ٢٤٨.

(٤) ابن فارس: الصاحبي ، ص ٤٦٨ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقول في وصيته عندما حضرته الوفاة:" ويلٌ للشعر من الرواة السوء"(١). وهو ما قال به الخليلُ قبله:" إنَّ النحاريرَ ربَّما أدخلوا على الناس ما ليس من كلام العرب إرادة اللَّبْس والتَّعْنيت "(٢)،ويُعَقِّب ابن فارس على مقولة الخليل بقوله : " فليتحرَّ آخذُ اللغةِ وغيرِها من العلوم أهلَ الأمانة والثِّقة والصِّدق والعدالة،فقد بَلَغَنا من أمر بعض مشيخة بغداد ما بَلَغَنا"(٣).

ومن أمثلة التغييرات التي كان يحدثها الرواة في الشعر ما رواه الأصمعي،قال : " قرأت على خلف شعر جرير فلما بلغت قوله(٤) :

ويومٍ كإبهامِ القَطَاةِ مُحَبَّبٍ إلَيَّ هواهُ غالبٍ لِيَ بَاْطِلُهْ

رُزِقْنَا بِهِ الصَّيْدَ العزيزَ ولَمْ نَكُنْ كَمَنْ نَبْلُهُ مَحْرُومَةٌ وَحَبَائِلُهْ

فَيَا لَكَ يَوْماً خَيْرُهُ قَبْلَ شَرِّهِ تَغَيَّبَ وَاْشِيْهِ وأَقْصَرَ عَاْذِلُهْ

فقال : ويله! وما ينفعه خيرٌ يؤول إلى شَرٍّ ؟ قلت له : هكذا قرأته على أبي عمرو. فقال لي : صدقت، وكذا قاله جرير،وكان قليلَ التنقيحِ مُشَرَّدَ الألفاظ؛ وما كان أبو عمرو ليقرئك إلا كما سمع.فقلت : فكيف كان يجب أن يقول ؟ قال : الأجود له لو قال :

فيا لك يوما خيره دون شره

فارْوِهِ هكذا، فقد كانت الرواةُ قديماً تُصْلِحُ من أشعار القدماء. فقلت : واللهِ لا أرويه بعد هذا إلا هكذا "(٥).

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء , ج١ ،ص٣٢٢.

(٢) ابن فارس: الصاحبي , ص ٤٨ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٤٨

(٤) جرير: ديوان جرير, بشرح محمد بن حبيب،تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه،دار المعارف،القاهرة،١٩٨٦م،ج٢،ص٩٦٤ - ٩٦٥ .

(٥) المرزباني: الموشح،ص١٦٥-١٦٦ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا التعديل الذي يمارسه الرواة على الشعر يُفَسِّر لنا تعدد الروايات في كثير من أبيات الشعر،على أنه لا ينبغي إغفالُ دور الشعراء أَنْفُسِهم في تعديل أبياتهم وبخاصة إذا تعرض شعرهم لشيء من النقد،كما فعل النابغة في داليَّته إثر دخوله المدينة المنورة،والفرزدق مع نقد عبدالله بن أبي إسحاق، وغيرهما .

ويمكن القولُ إنَّ ظاهرة التَّدَخُّلِ في تجربة الشاعر بارزةٌ في النقد العربي منذ القديم، فالقارئ القديم كان يقترح بعض الألفاظ حَلاًّ للإشكال،وسَدّاً للخلل الذي يجده في البيت،فهذه عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب عندما سمعت الأحوص يقول[1]:

مِنْ عَاشِقَيْنِ تَراسلا وَتَوَاعَدَا لَيْلاً إذا نَجْمُ الثُّرَيّا حَلَّقَا

بَعَثَا أَمَامَهُمَا مَخَافَةَ رِقْبَةٍ عَبْدَاً فَفَرَّقَ عنهما مَا أَشْفَقَا

باتا بأنْعَمِ عِيْشَةٍ وأَلَذِّها حتَّى إذا وَضَحَ الصَّبَاحُ تَفَرَّقَا

وقالت : ألا قلتَ : تعانقا[2].

وابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣ هـ) يقول في قول المتنبي[3]:

أيَّامَ فيكَ شُمُوسٌ ما انْبَعَثْنَ لنا إلاّ انبعثن دَمَا باللَّحظِ مَسْفوكا

" هذا بيت رديء الصَّنعة؛ لأنه كان في حديث الوحش،ثم قال : شموس ولو قال ظباء كان قد أورد ما يجانس البيت الأول "[4].

---

(١) الأحوص,عبدا لله بن محمد: شعر الأحوص الأنصاري,جمعه وحققه عادل سليمان جمال,مكتبة الخانجي,القاهرة,ط٢, ١٩٩٠م, ص ٢٠٤. مع اختلاف الرواية.

(٢) المرزباني: الموشح ,ص٢١٢.

(٣) المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي" بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان", ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي,دار المعرفة,بيروت,١٩٧٨م,ج٢,ص٣٧٧.

(٤) التنيسي,ابن وكيع: المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره, قرأه وقدم له وعلق عليه محمد رضوان الداية,دار قتيبة, دمشق,١٩٨٢م, ص٢٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد أثنى بعض الدّارسين المعاصرين على صنيع أولئك الرواة فذكر أنهم " اتخذوا موقفا إيجابيا فأصلحوا بعض ما كانوا يرونه عيبا،أو خطأ من وجهة نظرهم،وعادوا إلى ما يتفق مع قواعدهم ويساير أَقْيِسَتَهم "[1].

وكان ينبغي على من يقارب الشعر رَاوِيَةً كان أو ناقدا أن يقتصر على وصف ما يجد، دون التدخل في تجربة الشاعر بوضع لفظ مكان آخر؛ لأنَّ قيمة الشعر في تلك الألفاظ،والعبثُ بها قتلٌ للقصيدة بِرُمَّتِها .

وقد يكون القصدُ من التغيير في رواية البيت، التشهيرَ بصاحبه والطعنَ عليه،ومن ذلك ما رواه أبو حاتم السجستاني (ت ٢٥٠ هـ) قال:" سألتُ الأصمعي عن أعشى همدان فقال:هو من الفحول،وهو إسلامي كثير الشعر،ثم قال لي : العجبُ مِن ابنِ دأب حين يزعم أن الأعشى قال :

مَنْ دَعَا لِي غُزَيِّلي أربحَ اللهُ تجارتُه

ثم قال : سبحان الله ! أمثل هذا يجوز على الأعشى ؟ أن يجزم اسم الله عزَّ وجل،ويرفع تجارته وهو نصب،ثم قال لي خلف الأحمر: والله لقد طمع ابن دأب في الخلافة حين ظن أن هذا يقبل منه،وأنَّ له من المحل مثل أن يجوز مثل هذا.قال،ثم قال : ومع ذلك أيضا إنَّ قوله :

مَنْ دعا لي غُزَيِّلي

لا يجوز إنما هو : من دعا لِغُزَيِّلي ومن دعا لِبَعِيْدٍ ضَال "[2].

ومما سبق يتضح أن الرواية كانت من أهم المعايير التي قامت عليها قراءة النص الشعري،حيث عدّل الرواة بعض أبيات الشعر لقصد أو لغير قصد وتحقيقا لأهداف

---

(١) العزاوي,نعمة رحيم: النقد اللغوي عند العرب, ص٥٢.

(٢) الأصفهاني,أبو الفرج:الأغاني,تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء,دار الثقافة,بيروت,ط٦, ١٩٨٣م,ج٦،ص٥٥-٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

متباينة،ووضع بعضهم كثيرا من الشعر المصنوع المفتعل الذي لا خير فيه[1]، فنشأ عن التغيير في رواية الشعر قراءات سلبية كان هدفها كشف العيوب والمآخذ التي نُسبت إلى الشعراء وهم منها براء،وقد كشف العلماء كثيرا من أغاليط الرواة في رواية الشعر،ونبهوا على فسادها لما فيها من العدول بالشعر عن جهته.

وقد ردَّ الدكتور إبراهيم أنيس الزحافات والعلل الجارية مجرى الزحاف إلى الخطأ في رواية الشعر،مفسِّرا ذلك بقوله:" والذي يؤيد ما نذهب إليه أن مثل هذا الشذوذ في موسيقى الشعر لم يقع في شعر العباسيين،ولا في شعر من جاؤوا بعدهم حتى العصر الحديث،ومن الواجب أن نعيد النظر في تلك الأبيات القليلة لنصلح من خطأ الرواية فيها،ونجعلها منسجمة مع ذلك الروح الشعري "[2].

والزحافات والعلل قد تكون لها صلة بالرواية لا ينبغي إنكارها،فربما لابس وزنَ القصيدة ما يلابس غيره من عناصر القصيدة من التغيير والتبديل الذي يُحْدِثُ خللا في البنية الإيقاعية،لكنْ لا يمكن التسليم بهذا الطرح على إطلاقه؛ فالزحافات ليست في جميع أحوالها شذوذا في النغم،بل هي في كثير من الأحيان تعد جزءا لا يتجزأ من بنية المعنى التي لا يستقيم كيانُه إلا بها،وخصوصيةً من خصوصيات البناء الإيقاعي عند الشاعر .

وكذلك فإنَّ الزحافات موجودة في كل عصر وعند كل شاعر،وقد كانت من أبرز العيوب التي أخذها الآمدي على أبي تمام والبحتري،كما أخذها الحاتمي على أبي تمام والبحتري والمتنبي . فهي ليست مقصورةً على عصر دون آخر،ولا يمكن أن تكون كل الزحافات التي وردت في شعر الجاهليين والإسلاميين حتى عصور التدوين نتيجة خطأ من الرواة،بل كثيرٌ منها بناءٌ

---

(١) الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء،ج١،ص٤.

(٢) أنيس،إبراهيم: موسيقى الشعر،دار القلم، بيروت،ط٤، ١٩٧٢م ،ص٣٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أصيل، ومنها ما هو دخيل لا قيمةَ فيه، والمُعَوَّلُ في ذلك على فطنةُ القارئ الناقد،وتَوَقُّدِ حِسِّه،ومعرفتِه بأنسابِ الكلام ومذاهب الشعراء .

ثالثا – الخصومات :

لا شك أن الاختلاف بين الناس في الأذواق والمدارك ظاهرةٌ صِحِّيَّةٌ، تُرَبِّي في الإنسان روحَ الاعتماد على الذات،والنظرَ إلى الأشياء بمنظار فردي خاص، فالحياة تغنى بالاختلاف لا بالخلاف.وكذلك فإن النفس الإنسانيةَ مفطورةٌ على حُبِّ الذات، الأمر الذي يجعل الإنسان ينفر من نقد الآخرين له، وربما دفعه ذلك إلى جعل الاختلاف خلافا، فلا يلبث أن يستعدي الأنصارَ والخصوم، فتتسع دائرةُ الخلاف، فتصيرَ قضيةً لها مُعَارِضٌ ومؤيِّد .

والخصومات الأدبية في تراثنا النقدي كانت مظهرا من مظاهر ثرائه وخصوبته، وهي قد شكّلت أهم المعايير التي قامت عليها قراءةُ النَّصِ الشعري،ويمكن تقسيم تلك الخصومات بحسب دوافعها إلى ثلاثة أقسام : الخصومة الفنية والخصومة العلمية والخصومة الشخصية .

١– الخصومة الفنية :

الإعجابُ بالشعر القديم سمةٌ من أبرز سمات البنية الثقافية العربية،فالنحوي لا يستشهد لقواعده إلا بالشعر القديم،واللغوي يبحث في القديم عن غريب اللفظ ووحشيه،والناقد لا يفتش عن عيون المعاني ونادرِها إلا في شعر الفحول ومَنْ في طبقتهم .

ولم يلبث هذا الإعجابُ أن استحال معياراً نقديا يوجب على الشاعر المُحْدَثِ أن يحتذي القديم في الرؤية والنسج،وعلى هذا التصورِ تأسَّسَ عمودُ الشعر العربي الذي لا يسمح بالتجديد إلا في إطار من الوعي بالقديم والتمثل التام له. وصار معيارُ الجودة والتفاضل بين الشعراء عند كثير من النقاد،وبخاصة اللغويين والنحاة يستند على القديم قبل أن يتكئ على الجودة والإتقان،فقد رُوِي عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال:" لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما قَدَّمتُ عليه أحداً "[1]. وقال تلميذه الأصمعي عن بشار : " بشار خاتمة الشعراء والله لولا أنَّ أيامَه تأخَّرَتْ لفضلتُه على كثيرٍ منهم "[2].

وتأخُّرُ الشعراء عند هؤلاء يعني أنَّهم لم يأتوا في شعرهم بجديد، إذ يروي الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء قوله:" ما كان من حسن فقد سُبِقُوا إليه وما كان من قبيح فهو من عندهم"[3]، ولهذا " ما ترك الأوَّلُ للآخر شيئا"[4].

وقد انسحب هذا التصورُ النقدي على قراءة الشعرِ المحدثِ كلِّه، ففي العصر العباسي بدأ الشعراء ينظرون إلى الكون والحياة نظرة مغايرةً لنظرة الشاعر القديم،أمْلَتْهَا طبيعةُ العصر والتفكير، فقد تفتَّحت أمامَ الشاعر المُحْدَث آفاقٌ جديدةٌ لا عهدَ للشاعر القديم بها،مِمَّا فتح على أولئك الشعراء ألسنةَ أنصار القديم، فرأَوا في ذلك الشعر خروجا على تقاليد القصيدة العربية في مطلعها،وعلاقات ألفاظها وتراكيبها،وغرابة صورها،ودقة معانيها،فَوَسَمُوه بالتَّكَلُّفِ والغموضِ والسَّرقةِ والإحالةِ، وبأنه لا يشبه شعر الأوائل ولا يجري على طريقهم لما فيه من المعاني النادرة والاستعارات البعيدة[5].

وكان بإمكان أنصار القديم أن ينظروا إلى الشعر المحدث بمعيار جديد يستلهم روح الشعر الجديد، ويقف على خصائصه التي يعدُّ بها شعرا حقيقيا ورافدا أصيلا في سيرورة الفكر الشعري،يتأثر بالقديم تأثرا لا ينحدر به إلى التقليد،ويؤثر فيه بأن يضيفَ إليه من خصوصيته لَوْناً جديدا يضاف إلى حركته.بيد أن هذا لم يتحقق،فقد تطوَّر الشعر وظل المعيار ثابتا يشد النموذج إلى الأصل ويحكمه إلى المحور،ويعد كلَّ ما خرج عنه خطأً وفساداً؛لأنه لا يشبه كلام

(١) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني،ج٨،ص٢٨٥.

(٢) المصدر نفسه: ج٣،ص١٤٤.

(٣) القيرواني،ابن رشيق: العمدة،ج١،ص٩٠-٩١.

(٤) المصدر نفسه: ج١،ص٩١.

(٥) الآمدي: الموازنة،ج١،ص ٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العرب، فإذا كان الطبعُ سمةُ الشعر القديم فإنَّ مجاهدةَ الطَّبْعِ ومغالبةَ القريحةِ مُخْرِجةٌ سهلَ التأليفِ إلى سوء التكلف وشِدَّةِ التَّعَمُّل [1]. وعندما يبني الشاعر الجاهلي أكثر معانيه على القصد والاعتدال، فإنَّ ذلك يقتضي أن تكون هذه هي سمة المعنى الجديد، فالسبق " لمن وصف فأصاب وشبه فقارب "[2].

والشعر – عند الآمدي ومن ذهب مذهبه – لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كانت التشبيهات والاستعارات مطابقةً لما شُبِّهتْ به أو استُعِيْرَتْ له؛ لأن هذا سبيلُ الشعر القديم وطريقُه الذي سلكه، وما خالفه فهو مُتَكَلَّفٌ مُتَعَسَّفٌ قبيح[3].

وبناء على ما سبق كانت غاية ما يوصف به الشعر المحدث بأنه متكلَّف،لخروجه على مذاهب العرب في كلامها،وغاية ما يرمي إليه هذا التصوُّرُ، أن تستحيل اللغةُ والرؤيةُ قِيَماً راسخةً،يتوارثها الشعراء كابرا عن كابر،بحجة إجلال القديم، وبذلك تنتفي الخاصية النوعية للفن الشعري التي عرفت بمجاوزة الواقع إلى الممكن،من خلال لغة خاصة لا توصف بالتكلف؛ لأنها تمثل رؤيةً فَنِّيَّةً،وتُعَبِّرُ عن مشاعرَ خبيئةٍ،لا يعرفها حق معرفتها إلا من عاشها، فهو الأقدر بالتعبير عنها بما يرى أنه أبلغُ في الوفاء بمقتضياتها .

والواقع أن القديم هو دعامة الوجود، ودليل الاستقلال، والوفاء له مطلب مُلِحٌّ يؤكد الأصالة،وينفي التبعية المقيتة،إلا أن هذا لا يعني بأيِّ حال أنّ القديم هو الجوهر وما سواه العرض، ولعل كل من يقدر التراث لا يؤمن بمثل هذا،فالنظر إلى القديم بمنظار التأمل والتدبر والاستلهام خير وفاء له، وأعظم دليل على الاعتزاز به وإحيائه. ولعلّ الشاعر المحدث من خير

---

(١) انظر.الآمدي: الموازنة,ج١،ص ٢٦٠.

(٢) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة, ص٣٣.

(٣) الآمدي: الموازنة, ج١، ص٤٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من يمثل هذا التصور، فقد استلهم التراث ولم يقع في إسار التقليد، فتأثر به وأثّر فيه. فلكل عصر خصوصيته التي تطبع الفن بطابعها الخاص، وتجعل منه صورة صادقة للذات،ورافدا أصيلا في حركة الفكر التي لا تتوقف .

وقد أدرك كثير من النقاد خطورة اتخاذ القديم معيارا فنيّا للقراءة الشعرية، فالجودة لا علاقة لها بقديم أو جديد،وإنما هي في الفطنة وحسن النظر، فالقديم لا يشفع للرديء بالجودة، والحديث لا ينفي عن الجيد جودته.وفي هذا يقول ابن قتيبة:" فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له،وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله،ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه "[1].

إن إجلال القديم لا يعني تبرئته من النقص،فهو شعر، جيده جيد، ورديئه رديء،وهذا أمر تؤكده القراءات الشعرية للنقاد القدماء،الذين وقفوا عند نصوص شعرية قديمة بالدراسة والتحليل وكشفوا ما فيها من المآخذ والعيوب،وعلى الرغم من ذلك إلا أن شعر المحدثين كان هدفا للنقد والقراءة والتفلية عند النقاد القدماء بسبب إيثار القديم والإعجاب به .

٢- الخصومة العلمية :

شاع في التراث النقدي العربي نوع من الخصومات فرضته أصول التفكير التي يرتكز عليها الناقد العربي في إجراءاته النقدية،ومن أبرز هذه الخصومات ما جرى بين نحاة البصرة والكوفة،حين كان لكل مدرسة من هاتين المدرستين منهج خاص وطريقة في التفكير .

وكان محور الخلاف بينهما هو القياس،فالبصريون " أصحُّ قياسا؛لأنهم لا يلتفتون إلى كل مسموع،ولا يقيسون على كل شاذ "[2].فهم يخضعون المثال للظاهرة ولا يعتدُّون به، فيعدونه من

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء , ج١ ،ص٦٣.

(٢)السيوطي: الاقتراح ص٢٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قبيل الشاذ والنادر،والذي يحفظ ولا يقاس عليه،بخلاف الكوفيين فهم " علاّمون بأشعار العرب ومطّلعون عليها "[١]، وهم أشدُّ تسليما للعرب،لا يخطئونهم كما يصنع البصريون، ولذلك لا شاذ عندهم ولا نادر.

ولكل مدرسة ما يسوغ منهجها الذي اختطته في الاحتجاج بالكلام، فالبصريون يقولون: " لو طردنا القياس في كل ما جاء شاذا مخالفا للأصول والقياس وجعلناه أصلا لكان ذلك يؤدي إلى أن تختلط الأصول بغيرها،وأن يجعل ما ليس بأصلٍ أصلا،وذلك يفسد الصناعة بأسرها، وذلك لا يجوز "[٢]. فساد الصناعة – هنا – مبناه على اضطراب القاعدة النحوية التي لم تعتد بكل ما قالت العرب فأخذت الأشهر،وأقامت كيانها عليه.

أما الكوفيون فكان منهجهم " القياس على الشاذ "[٣]،ولو أنهم " سمعوا بيتا واحدا فيه جوازُ شيءٍ مخالفٍ للأصول جعلوه أصلا، وبوَّبُوا عليه، بخلاف البصريين"[٤].

وكانت كل مدرسة من هاتين المدرستين تفتخر بمنهجها ومصادر معلوماتها،وتتاضل دونها،ومما افتخر به البصريون على الكوفيين أنَّهم قالوا:" نحن نأخذ اللغة من حَرَشَة[٥] الضّباب،وأكلة اليرابيع[٦]،وأنتم تأخذونها عن أكلة الشوارز[٧] وباعة الكواميخ[٨]"[٩]. فالبصريون

---

(١) السيوطي: الاقتراح ص٢٠٢.

(٢) الأنباري،أبو البركات:الإنصاف في مسائل الخلاف،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،مطبعة حجازي،القاهرة،ط ٢، ١٩٥٣م،ج٢،ص٢٦٧ –٢٦٨.

(٣) السيوطي: الاقتراح،ص ٢٠٨.

(٤) المصدر نفسه:ص٢٠٢.

(٥) حرَشَة جمع حارش، وحَرَشَ الضبَّ:اصطاده،وهو أن يحك الجحر الذي هو فيه يتحرش به. ابن منظور ، لسان العرب، مادة (حرش).

(٦) اليرابيع : جمع يربوع وهو دابة فوق الجُرَذ، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ربع).

(٧) الشوارز: جمع شيراز وهو اللبن الرائب يستخرج منه ماؤه. ابن منظور، لسان العرب، مادة (شرز).

(٨) الكواميخ: جمع كامَخ وهو نوع من الأُدم "معرَّب"،ابن منظور، لسان العرب، مادة (كمخ).

(٩) السيوطي: الاقتراح، ص٢٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يأخذون شواهدهم إلا من الأعراب الخلص في البادية ،أمّا الكوفيون فلا فرق عندهم بين عربية ساكن البادية ،وصاحب الحاضرة، فكلاهما يتكلم عربية فصحة .

وانسحب هذا الخلاف بين القوم على قراءة الشعر ونقده، فكان الشعر الذي يخالف قواعد البصريين باعتبارهم أشد تجريداً للقياس يعدونه من قبيل الخطأ واللحن؛لأنه جاء مخالفاً لأجود اللغات التي قامت عليها قواعدهم النحوية، بخلاف الكوفيين الذين سلموا به وعدوه عربياً فصيحاً.

واستبعد البصريون كثيراً من الشعر الجيد وأسقطوه ،إما؛ لأن صاحبه كان ممن يسكن الحاضرة، وإما؛ لأن قائله متأخرعن فترة الاحتجاج ،وعدوه مولّدا لا خير فيه، ولا حجة في عربيته .

وهناك خصومة أخرى بين اللغويين والنحاة من جهة والشعراء من جهة أخرى ،فالنقاد وخاصة اللغويين والنحاة كان لهم وقفات تعقبوا فيها الشعراء، ووصفوا شعرهم بالخطأ والخروج على ما أقاموه من معايير فنية تضمن لشعرهم الاستجادة والقبول .

فالخليل (ت ١٧٣ هـ) يرى أن اللغوي مثل سكان السفينة والشاعر تبع له[١]،ما استجاده فهو جيد، وما أنكره فهو ردئ . وخلف الأحمر (ت ١٨٠ هـ) يجعل الرواة في منزلة الصيارفة الذين يعرفون زائف الدراهم من صحيحها،فقد " قال قائل لخلف : إذا سمعتُ أنا بالشعر أستحسنه،فما أبالي ما قلتَ أنت فيه وأصحابك،قال : إذا أخذت درهما فاستحسنته،فقال لك الصراف : إنه ردئ ! فهل ينفعك استحسانك إياه "[٢].

---

(١) الاصفهاني،أبو الفرج: الأغاني،ج١٨،ص١١٧.

(٢) الجمحي ،ابن سلام: طبقات فحول الشعراء،ج١،ص٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما الشعراء فكانوا لا يرون عند اللغويين والنحاة علما بأسرار الشعر من حيث هو شعر،لعدم تمرسهم به،إذ لا يعرف أسراره ومجاهله إلا من ولج فيه وخاض لجته .

روي عن الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ) أنه قال:" حدثني محمد بن يوسف الحُمادي،قال : حضرت مجلس عبيد الله بن عبد الله بن طاهر وقد حضر البحتري ،فقال : يا أبا عبادة ،مسلم بن الوليد أشعر أم أبو نواس ؟ فقال : أبو نواس؛ لأنه يتصرف في كل طريق ويتنوع في كل مذهب، إنْ شاء جدَّ وإن شاء هزل . ومسلم يلتزم طريقا واحدا لا يتعداه،ويتحقق مذهبا لا يتخطاه.فقال عبيد الله : إن أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك على هذا. فقال : أيُّها الأمير،ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه،ممن يحفظ الشعر ولا يقوله،وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه،فقال : وريت بك زنادي يا أبا عبادة، لقد حكمت في عمَّيك حكم أبي نواس في عميه جرير والفرزدق، فإنه سئل عنهما ففضل جريرا،فقيل : إن أبا عبيدة لا يوافقك على هذا.فقال: ليس هذا من علم أبي عبيدة،وإنما يعرفه من دُفع إلى مضايق الشعر"[1].

وبدهي أن يحدث خلاف بين الشعراء واللغويين على اختلاف منازعهم،فالشعراء يقفون من اللغة موقفا مغايرا لموقف النقاد خاصة اللغويين والنحاة ومن نهج نهجهم،فموقف الشعراء من اللغة يقوم على الاعتداد بكل ما تنطوي عليه اللغة،فهي منظارهم الذي يرون الكون من خلاله،ولذا فهي قيمة في ذاتها،وغاية تقصر دونها كلُّ غاية .

أما النقاد فلا يبحثون في اللغة إلا عن مطالبهم،فالنحوي يبحث عن الصحة،واللغوي همه الغريب ،والراوية ينقِّب عن الشاهد والمثل، والمتكلم يطلب الإقناع،والفيلسوف يقنع بالخضوع لمقولات العقل،والأديب الكاتب يقنع بالسهولة وانسياب النغم،والمعنى الذي يعرض نفسه من أول

---

(١) ابن عباد,الصاحب: الكشف عن مساوئ المتنبي, نشر بذيل الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي,تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي,دار المعارف,القاهرة،١٩٦١م,ص٢٢٣ -٢٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قراءة . وقد كشف الجاحظ بفطنته عن هذه الغايات فقال:" ولم أرَ غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أرَ غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب،أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أرَ غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل... ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكُتَّاب أعمَّ،وعلى ألسنة حذَّاق الشعراء أظهر "(١).

وذهب بعض النقاد قريبا مما ذهب إليه الشعراء في خلافهم مع اللغويين والنحاة، فالنقاد وإن اعترفوا للغويين والنحاة بأهمية دورهم في الحفاظ على اللغة، إلا أنهم لا يسلمون لهم بالفطنة في إدراك أسرار الشعر،فالنحاة واللغويون يعرفون الإعراب والغريب، ويحسنون شرح ظواهر الكلام، لكنهم لا يدلون على موطن الجمال فيه،وفي هذا يقول ابن الأثير : " وأسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية، أو نقل كلمة لغوية، وما جرى هذا المجرى، وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها "(٢).

فالغرابة والصحة والخطأ لا تجعل من الكلام شعرا فهي حق مشاع بين جميع فنون القول،والعلم بها يتحصل بالتعلم والمدارسة،أما قراءة الشعر ونقده فإنه بحاجة إلى استعداد خاص" فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلا ما يصيبون "(٣).

٣- الخصومة الشخصية :

إذا كان الطابع العلمي يغلب على الخصومات السابقة،فإن هذا النوع من الخصومة لم يلتزم بروح العلم،وأصبحت غاية القراءة النقدية في هذه الخصومة التجريح والانتقاص من الشاعر

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين,ج٤،ص٢٤.

(٢) ابن الأثير,ضياء الدين:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر,قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي,والدكتور بدوي طبانة,دار نهضة مصر,القاهرة,د.ت,ج١،ص٣٠٠.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر,ص١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صاحب النص المقروء،فكانت القراءة موجهة لأسباب لا علاقة لها بالنص،تتمثل في طلب الشهرة،والتشهير بالخصوم .

ومن ذلك ما نجده عند بعض نقاد أبي تمام والمتنبي أمثال ابن عمار الذي يحمل عليه الصولي في مقدمة أخبار أبي تمام، وينعته بالجهل وشدة التعصب، وأمثال الحاتمي والصاحب بن عباد وابن كيغ التنيسي، الذين يذكرون في مقدمات مصنفاتهم أن الغاية من تاليفها هي الانتقام من أبي الطيب،لغطرسته وتكبره .

فالحاتمي يكتب الحاتمية بدافع من الوزير المهلبي الذي ترفّع المتنبي عن مديحه،فيقول : " سامني هتك حريمه،وتمزيق أديمه، ووكلني بتتبع عواره،وتصفح أشعاره،وإحواجه إلى مفارقة العراق ..."[1].

وهذه اللغة نجدها محور تفكير الصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ المتنبي، وابن وكيع في المنصف، الذي خلا من العدل والإنصاف .

إذن،الحاتمي كان مدفوعا من الوزير المهلبي،والصاحب بن عباد يغريه حبُّ الذات والانتصار لها،لأن المتنبي حينما توجه إلى بلاد فارس،والصاحب في أصفهان،لم يعره المتنبي أي اهتمام[2]. وابن وكيع ينتصر لابن خنزابة – كما يقول بلاشير – أو ينتصر لنفسه حين وجد الأنصار والمعجبين يكثرون حول أبي الطيب ويثيرون جوا لا يستريح له الشاعر ابن وكيع الذي بدأ يفقد البساط من تحت قدميه[1].

وكذلك لا يستبعد أن يكون تباين المعتقد الديني سببا في الخصومة،كالذي أثر عن الأصمعي من ترصده لذي الرُّمَّة والكميت بن زيد،فقد كان كثير الطعن عليهما؛لأنه–الأصمعي–

---

(١) الحاتمي: الرسالة الموضحة،ص٣ .

(٢) عباس،إحسان:تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص٢٦٤ .

(١) عباس،إحسان:تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص٢٨٦ – ٢٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان سنيًا،يحاول إخراج شعراء الشيعة من دائرة الاحتجاج،وبخاصة من يعتقد منهم العدل،كذي الرُمة، وفي هذا يقول صاحب التنبيهات:" كما أنبأتك إنه (يعني الأصمعي) كان متعصبا على ذي الرُمّة. وأعلمتك أن علة ذي الرمة معه اعتقادُ العدل "[٢]، ويؤكد هذا ما قاله ابن درستويه:" وإنما انحرف الأصمعي عن الكميت لمذهبه لا لأدبه "[٣].

ولا يمنع هذا أن يكون الأصمعي قد رفض الاحتجاج بشعر ذي الرمة لأنه أكل البقل والمملوح في حوانيت البقالين حتى بَشِم[٤]، وبشعر الكميت لأنه حضري مولّد[٥].أي أن هناك سببا غير المعتقد الديني للشاعر، فقد كان نقد الأصمعي لشعراء الشيعة ظاهرة بارزة في نقده،خاصة وأن الأصمعي رجل معروف بالحزم في مثل هذا،فقد كان إذا " ذكر أصحاب الأهواء يحوط الإسلام "[٦]،كما كان " يتقي أن يفسر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم كما يتقي أن يفسر القرآن"[٧]. وكان أحمد بن حنبل يثني عليه بالفقه والسُنَّة[٨].

ومما سبق يتبين أن الخصومات الأدبية على تنوع أسبابها، كان لها أثر بارز في قراءة النص الشعري،وهي وإن ركزت على كشف عيوب النص الشعري،تظل لها مشروعيتها وقيمتها في سيرورة النقد العربي القديم .

---

(٢) البصري,علي بن حمزة: التنبيهات على أغاليط الرواة,تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي,دار المعارف,القاهرة,١٩٧٧م,ص٢٤٧ .

(٣) ابن درستوية,عبد الله:تصحيح الفصيح,تحقيق عبد الله الجبوري,مطبعة الإرشاد،رئاسة ديوان الأوقاف بالجمهورية العراقية,بغداد,ط١ ،١٩٧٥م،ج١،ص١٧٩.

(٤) المرزباني: الموشح,ص٢٣٤ .

(٥) المصدر نفسه:ص٢٤٨ .

(٦) الزبيدي,أبو بكر:طبقات النحويين واللغويين,تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم,دار المعارف,القاهرة,ط ٢, ١٩٨٤م , ص١٧٠.

(٧) الأنباري,أبو البركات:نزهة الألباء في طبقات الأدباء,تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي, مكتبة المنار , الأردن,ط٣ , ١٩٨٥م ,ص١٠٠ .

(٨) المصدر نفسه:ص١٠٠ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

أنماط القُرَّاء في النقد العربي القديم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنماط القرّاء في النقد العربي القديم

لقد تبيّن أنّ التعامل مع النص الشعري في النقد العربي القديم أخذ غير بعد من أبعاد القراءة والتّلقي، كما تنبّه بعض النقاد القدماء إلى أشكال من القراءة والاستجابة للنص الشعري، إذ يقول الجاحظ :" :" ولم أرَ غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أرَ غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب،أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أرَ غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل... ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكُتّاب أعمّ،وعلى ألسنة حذّاق الشعراء أظهر "[1]. وعلى الرّغم من أن الجاحظ هنا قد أقصى بعض القُرّاء من دائرة القراءة الجماليّة، فإنّ حديثه يشي بوجود أنماط من القُرّاء الذين تعاملوا مع الخطاب الأدبي بحسب منطلقاتهم الفكرية وغاياتهم المذهبية.

ولعله من القارّ في الفكر النقدي قديمه وحديثه أن القُرّاء ليسوا سواءً في قدراتهم القرائية، فذاتية القارئ لا بدّ أن تظهر في عملية القراءة، ولكل قارئ مخزونه الفكري والثقافي والاجتماعي الذي يسهم في إثراء القراءة وإنتاج الدّلالة. وكذلك النص الشعري، فالنصوص ليست سواء في النظم والتأليف والصياغة، فهناك النص الظاهر ذو الدلالة الأحادية الذي لم يُحكم نظمه، وهناك النص الغامض المحكم النّسج الذي ينفتح على قراءات متعدّدة.

والمتأمّل في الموروث النقدي العربي يستطيع أن يرصد ثلاثة أنماط من القُرّاء: القارئ اللغوي الذي يبحث في بنية الكلمة وإعرابها، والقارئ السلبي الذي يقف عند ظاهر النّص ليفتّش عن العيوب وينتظر النص ليبوح له بما فيه، والقارئ المؤوّل الذي يقتحم عالم النص، ويسبر أغواره ويسهم في إنتاج الدّلالة.

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين,ج٤،ص٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً- القارئ اللغوي :

إن النظرة الفاحصة في التراث النقدي العربي تكشف عن أنَّ النقاد العرب القدماء قد أولوا عناية خاصة للُّغة؛لأنها مادَّةُ الشعر وأداةُ الشاعر التي يشكل بها تجاربه وموقفه مما يحيط به، وبراعة الشاعر ومقدرته تتجلى في لغته من خلال سيطرته عليها،وتطويعها بمهارة واقتدار لحمل رؤيته الخاصة.ولا يتم هذا التشكيل إلا في إطار من الوعي بنظام اللغة وقوانينها،وإدراك مسالكها في التعبير.ومن ثم الحفاظ على ذلك النظام،والإبداع بما لا يتعارض ومقوماته التي يرتكز عليها .

وإذا كانت الكلمة أصغر وحدة في الكيان اللغوي، الذي يتأسس عليها ويقوم بها،فقد حظيت في موروثنا اللغوي بقدر كبير من الاهتمام الذي يكشف عن قيمتها في الخطاب الأدبي،ويبرز دقة النظر وأصالة الفكر الذي حمله أولئك العلماء الذين وقفوا حياتهم على استنطاق الكلمة واستخراج خباياها الدفينة . وقد اتجه القارئ اللغوي إلى الكلمة في قراءته للنص الشعري،حيث التفت إلى ثلاثة محاور هي : الإعراب , البنية , الدلالة .

أولا – الإعراب :

الإعراب أحد الخصائص الجمالية في اللغة العربية،وهو السمة المميزة للنحو العربي"فهو يقوم في منهجه على الإعراب "[1]. والوفاء بهذه الخاصية الجمالية معيار من معايير فصاحة الكلام،فمما يعاب به الكلام " أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة "[2]. أما الفصيح من الكلام فهو" ما وافق لغة العرب، ولم يخرج عما عليه أهل الأدب "[3]،ومتى خالف الشعر اللغةَ وخرج على قيمها،خسر جزءا كبيرا من فنيته وتأثيره .

---

(١) البنا،محمد: الإعراب سمة العربية الفصحى, دار النصر,القاهرة,١٩٨١م،ص٩ .

(٢) قدامه بن جعفر: نقد الشعر،ص١٧٢.

(٣) ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان،ص٢٥٢ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد كان الفرزدق من أبرز الشعراء الذين يجورون على اللغة ويعتسفونها بفن الحيلة،قال عنه البغدادي إنه:" مشغوف في شعره بالإعراب المشكل المحوج إلى التقديرات العسيرة،بالتقديم والتأخير المخل بالمعاني "[1].

وهذا الشغف الذي لحظه البغدادي كان قد قعد بشعر الفرزدق عن الاحتجاج،وفي هذا يقول أبو حاتم السجستاني:" ليس الفرزدق أهلا لأن يستشهد بشعره على كتاب الله، لما في شعره من التعجرف "[2]. وقد اصطدم القارئ اللغوي كثيرا بهذا الضرب من الشعر،فكانت القراءة تكشف ما في النص من عيوب وأخطاء في الإعراب،وقد استحالت القراءة إلى نوع من المشاجرات،كالتي كانت تقع بين الفرزدق وعبد الله بن أبي إسحاق (ت ١١٧ هـ)،ومن ذلك قول الفرزدق في مدح عبد الله بن مروان[3]:

وعَضُّ زمانٍ يا ابنَ مروانَ لم يَدَعْ من المالِ إلا مُسْحَتا أو مُجَلَّفُ

قال ابن قتيبة :" رفع الفرزدق آخر البيت ضرورة،وأتعب أهل الإعراب في طلب الحيلة فقالوا وأكثروا،ولم يأتوا بشيء يرضي. ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وتمويه "[4].وقد روى يونس بن حبيب إن ابن أبي إسحاق قال: " للرفع وجه "[5]،ولكن يونس لم يذكر ما ذلك الوجه. وتذكر الرواية ذاتُها أن أبا عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب لا يعرفان للرفع وجها،حتى أن أبا عمرو يستوثق من صاحبه،لعل الفرزدق قالها على النصب،ولم يأبه

---

(١) البغدادي,عبد القادر: خزانة الأدب, ج٥ ،ص١٤٥-١٤٦.

(٢) المصدر نفسه: ج٥،ص١٤٦.

(٣) الفرزدق: ديوان الفرزدق,شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور,دار الكتب العلمية,بيروت,ط١, ١٩٨٧م , ص٣٨٦. وفيه(أو مُجَرَّفُ).المسحت:المال الذي أستأصله صاحبه وأفسده وأذهبه. ابن منظور، لسان العرب، مادة(سحت).المجلّف:الذي بقيت منه بقية. ابن منظور، لسان العرب، مادة(جلف).

(٤) البغدادي: خزانة الأدب,ج ٥,ص١٤٥ .

(٥) الجمحي ،ابن سلام: طبقات فحول الشعر،ج١،ص٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يونس فيجيب بالنفي " لا، كان ينشدها على الرفع، وأنشدنيها رؤبة على الرفع"[1]. لكن رواية يونس سرعان ما تضطرب، فعبدالله بن أبي إسحاق الذي يُلحن الفرزدق يقول له : " على أي شيء ترفع أو مجلفُ ؟ فيجيبه الفرزدق بقوله :" على ما يسوءك وينوءك"[2]، وأبو عمرو الذي لا يعرف للرفع وجها يقول للفرزدق : " أصبت وهو جائز على المعنى أي انه لم يبقَ سواه "[3].

إذن، لقد خالف الفرزدق نظام اللغة،ولعل ذلك سببه الجري وراء قيمة جمالية تتحقق من خلال الرفع، وإلا لما آثره الفرزدق حتى قال :"علينا أن نقول وعليكم أن تتأوّلوا "[4].

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أن النحاة قد أجازوا المخالفة بين المعطوفين في الإعراب،إذا عُرِفَ المُراد[5].أما وجه الرفع في البيت فقد اختلف العلماء في تقديره،حيث حمل الخليل بن أحمد العطف على المعنى،كأن الشاعر قال:" لم يبقَ من المال إلا مسحت؛لأن معنى لم يبق ولم يدع واحد،واحتاج إلى الرفع فحمله على شيء في معناه"[6]. وذهب إلى هذا أبو على الفارسي حين جعل تقدير المعنى" لم يبق من المال إلا مسحت، فحمل مجلَّف على ذلك"[7]،ومؤدَّى هذا أنَّ"مجلفا مرفوع بفعل محذوف دل عليه لم يدع "[8].

---

(١) الجمحي ،ابن سلام: طبقات فحول الشعر، ج١،ص٢١.

(٢) الأنباري،أبو البركات: نزهة الألباء،ص٢٨.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٨.

(٤) البغدادي: خزانة الأدب،ج ٥،ص١٤٥.

(٥) المصدر نفسه:ج٥،ص١٤٥.

(٦) المصدر نفسه:ج٥،ص١٤٦.

(٧) الفارسي ،أبو علي:كتاب الشعر أو " شرح الأبيات المشكلة الإعراب" تحقيق وشرح الدكتور محمود محمد الطناحي،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط١, ١٩٨٨م،ج٢،ص٥٣٨.

(٨) البغدادي : خزانة الأدب،ج ٥, ص ١٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأما الكسائي فقد عطف مجلفا على الضمير المستتر في مسحت[1]،ورفع الفراءُ مجلفا بالابتداء،وجعل خبره محذوفا تقديره:كذلك، وقد نسب إليه هذا الرأي ابن السَّيِّد في شرح أبيات الجمل إذ يقول:"ومن روى مسحتا أراد لم يدع فيه عضُّ الزمان إلا مسحتا أو مجلف بقي،فرفعه على هذا الإضمار"[2].

وعلى الرغم من تعدد التأويلات وكثرت التخريجات،إلا أنَّ هذا لا ينفي بأي حال وجود مخالفة بين المعطوفين،وأنّ اللغة العربية بسعتها وحيويتها تجيز تلك المخالفة،والمخالفة لم تكن مقصودةً لذاتها،ولكنْ لأنها تنطوي على قيمة جمالية لا تكاد تتحقق في القول بالمشاكلة بين المعطوفين،وهي قيمة لا يمكن استقراؤها وكشفُ أبعادها بمعزل عن سياقها الذي يحتضنها ويشكل جزءا كبيرا من معانيها .

والمخالفة إيثار للرفع على النصب،ودلالة الرفع في العربية ذاتُ تاريخ حافل،فالرفع ضد الوضع، فهو نقيض الخفض في كل شيء[3]، " والرَّفْع والخفض مستعملان عند العرب في المكان والمكانة والعز والإهانة "[4] .

فالرَّفعُ – إذن – قوَّةٌ ومكانة،والقوة أفق قصيدة الفرزدق الذي تسبح فيه،في مغالبة النفس حين تتعالى على الضعف،فتعزف عن أعشاش " الوطن الجميل "،وتتكر ما تعرف من حَذْرَاءَ،وتَلِجُّ في الهِجْران حتى يتبدى الموت في موضع الحياة[5] :

عَزَفْتَ بأعشاشٍ وما كِدْتَ تَعْزِفُ وأنْكَرْتَ مِنْ حَذْرَاءَ ما كُنْتَ تَعْرِفُ

---

(١) البغدادي : خزانة الأدب,ج ٥, ص ١٤٨.

(٢) المصدر نفسه : ج٥ , ص ١٤٨.

(٣) ابن منظور: لسان العرب , مادة (رفع).

(٤) الكفوي،أيوب:الكليات"معجم في المصطلحات والفروق اللغوية"،تحقيق الدكتورعدنان درويش ومحمد المصري،وزارة الثقافة،دمشق،ط٢، ١٩٨١م،ج٢، ص٣٨٨.

(٥) الفرزدق: الديوان، ص٣٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولَجَّ بِكَ الهِجْرانُ حتَّى كأنّما ترى الموتَ في البيتِ الذي كنتَ تَأْلَفُ

وما مكانة حدراءَ إلا وجهٌ آخر من وجوه الرِّفعةِ والمَنَعةِ،فهي نؤوم الضحى، صاحبة دروع من الخَزِّ والمطارف،في نَسَبٍ مُعْرِقٍ بالشَّرَف والكرامة،يحتوي في أُفْقِه أولئك النسوة اللائي يُسَاقطن حديثهن كأبكار العنب، ويحفظن الأسرار إلا عن أهلها[1]:

إذا هُنَّ ساقَطْنَ الْحَدِيْثَ كَأَنَّهُ جنى النَّخْلِ أو أبْكَارُ كَرْمٍ يُقَطَّفُ

موانعُ للأسرارِ إلا لأهلِها ويُخْلِفْنَ ما ظَنَّ الغَيُورُ المُشَفْشِفُ

ولا تلبث القوة أن تؤوب إلى مصدر كل قوة،فتكتسب بُعدا جديدا،حين تَصِيْرُ قُوَّةً من عند الله تُرْسِل في عيني البعل الماء،لتحقق الأمنية – التي كانت جزءا من شكوى الحياة – بلقاء الصاحبة،فيستحيل العجز إلى قوة [2]:

دعوتُ الذي سوى السموات أيْدُهُ ولله أدنى من وريدي وألطفُ

ليشغلَ عَنِّي بَعْلَها بِزَمَانةٍ تُذَلِّهُهُ عني وعَنْها فَنَسْعَفُ

بما في فؤادينا من الهَمِّ والهَوَى فيبرأ مُنْهاضُ الفؤاد المُسَقَّفُ

فَأَرْسَلَ في عينيه ماءً علاهما وقد علموا أني أَطَبُّ وأَعْرَفُ

فداويتُه عامينِ وهي قريبة أراها وتدنو لي مِراراً فأَرْشُفُ

بيد أنَّ القوة لا تدوم،إذ لا تلبث أن تفضي بصاحبها إلى الضعف – وهي سنة الحياة – فيبدو في أقسى حالات الضعف أمام صوارف الزمن وَعَضِّه الذي لم يَدَعْ من المال إلا أقلَّه،ويتجلَّى هذا الضعفُ في شكوى الإنسان للإنسان :

وعضُّ زمانٍ يا ابنَ مروانَ لم يَدَع من المال إلا مُسْحَتاً أو مجلَّفُ

---

(١) الفرزدق: الديوان، ص٣٨٣. المُشَفْشِف: المُشفق. ابن منظور، لسان العرب، مادة(شفف).

(٢) المصدر نفسه: ص٣٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي حركةُ النِّياقُ الصُّهْبِ حين تُبدو ذُراها،وتُرْعُفُ مناسِمُها،وهي في وحدتها تغالب الدُّمعَ، وتجاهد الغِرْبانَ عن دَبَر ظهورها [1]:

فما بَرِحَتْ حتَّى تَقَاربَ خَطْوُها وبادَتْ ذُرَاها والمَنَاسِمُ رُعَّفُ

وحتَّى قَتَلْنا الجَهْلَ عنها وغُوْدِرَتْ إذا ما أُنِيْخَتْ والمَدَامِعُ ذُرَّفُ

وحَتَّى مَشَى الحادي البطِيءُ يَسُوْقُها لها بَخَصٌ دَأْيٌ وَدَأْيٌ مُجَلَّفُ

وسرعان ما يحتوي الضَّعفُ خُضْرَةَ السِّواك،ونشاطَ المرأة والصواحبِ،وتبدو النِّيَاقُ يابسةً كالأهِلَّة، ويظهر مُنْجَرِدُ السُّهْبَان، وأعَزُّ ما فيه سَلِيْبَ الصِّهارِ والقِصَاعِ المُؤلَّف .

ومن هذا الضَّعفِ تتولد القوة،فبعد هِجْران الحبيبة،وعضّ الزَّمان وتلاشي حركة العِيْس التي أضناها التَّرحال،وينبثق من هذا الأفق المغبر قريعُ الشَّول يَزِفُّ الإقَال،وهي تتراقص خلفه [2]:

وجاءَ قَرِيْعُ الشَّوْل قبل إفالها يَزِفُّ وراحتْ خَلْفَهُ وهي زُفَّفُ

ويغدو المستجيرُ من ويلات الزَّمَانِ مُجِيْرا،ويُصْبحُ المالُ المُسْحِتُ قُدُوراً مليئةً بالْعَبِيْط في مَحْلٍ شديد[3] :

نُعَجِّلُ للضِّيْفَانِ في المَحْلِ بالقِرَى قُدُوراً بِمَعْبُوْطٍ تُمَدُّ وتُغْرَفُ

تُفَرَّغُ في شِيْزَى كأنَّ جِفَانَها حياضُ جِبىً مِنْها مِلاءٌ ونُصَّفُ

---

(١) الفرزدق: الديوان،ص٣٨٦.

المناسم: المَنسِم طرف خُفّ البعير، والحافر. ابن منظور، لسان العرب، مادة(نسم).البَخَص : لحم فِرسِن البعير،ولحم أصول الأصابع مما يلي الرّاحة. ابن منظور، لسان العرب، مادة(بخص).الدَّأي : فِقَر الكاهل والظَّهر. ابن منظور، لسان العرب، مادة(دأي). المجلَّف: المُقشَّر. ابن منظور، لسان العرب، مادة(جلف).

(٢) المصدر نفسه:ص٣٨٨.

القريع:الفحل الذي يأخذ بذراع الناقة فينيخها. ابن منظور، لسان العرب، مادة(قرع).الشّول:الإبل التي خفّ لبنها وارتفع ضرعها ولم يبقَ فيه إلا شَول من لبن أي بقيَّة. ابن منظور، لسان العرب، مادة(شول).الإقال:صغار الإبل. ابن منظور، لسان العرب، مادة(أفل).زُفَّف:تعدو من شدة البرد. ابن منظور، لسان العرب، مادة(زفف).

(٣) المصدر نفسه:ص٣٨٨ –٣٨٩. المعبوط:اللحم الطّري الذي لم يُنَيَّب فيه سبع ولم تصبه علّة. ابن منظور، لسان العرب، مادة(عبط).الشِّيزى:خشب أسود تُتّخذ منه القِصاع والجِفان. ابن منظور، لسان العرب، مادة(شيز).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ترى حَوْلَهُنَّ المُعْتَفِيْنَ كَأَنَّهم على صَنَمٍ في الجَاهِلِيَّةِ عُكَّفُ

على أنَّ هذا البذلَ والسَّخَاءَ لا يسمو بأصحابه إلا عندما يستلُّه الشاعر مما قد يعلق به من الذل،فهو عطاءٌ ترفده المهابة،التي نلمسها في المأثورة البيض والأزأنِي المُثَقَّف والنِّبَالِ المسروحةِ كالْجَرَادِ المُنْتَشر .

والقوة هنا محكومةٌ بالعقل،فهي بعيدةٌ عن الطَّيشِ والسَّفهِ والجَهل[1]:

وجَهْلٍ بِحِلْمٍ قَدْ دَفَعْنا جُنُوْنَهُ وما كان لولا حِلْمُنا يَتَزَحْلَفُ

رَجَحْنا بِهِم حَتَّى استثابوا حُلُومَهُم بِنَا بَعْدَما كاد الْقَنَا يَتَقَصَّفُ

وسرعان ما تترامى بهم المنزلةُ إلى أن يكونوا أولياءَ اللهِ في الأرض، يَتَّبعهم الناس ويَشْرُفون بطاعتهم[2] :

وبيتانِ : بيتُ اللهِ نحنُ وُلاتُهُ وبيتٌ بأعلى إيْلِياءَ مُشَرَّفُ

لنا حيثُ آفاقُ البَرِيَّةِ تلتقي عديدُ الحَصَى والْقَسْوَرِيُّ المُخَنْدِفُ

إذا هَبَطَ النَّاسُ المُحَصَّبَ من مِنَىً عَشِيَّة يومِ النَّحْرِ من حيثُ عَرَّفُوا

ترى النَّاسَ ما سِرْنَا يسيرونَ خَلْفَنَا وإنْ نحن أَوْمَأْنَا إلى الناسِ وَقَّفُوا

فكلُّ شيء في القصيدة مآلُه إلى القوة،حَتَّى الشَّكْوى استحالت إلى عطاء وخلافة في الأرض،تنتزع الإنسانَ من ضعفه ليكون قوياً برَيِّه،ثم بمبادئه وأخلاقه.

وتبدو جميع الكائنات في النص في بحث واثب عن كل ما يهيئ أسباب القوة ويحفظها، تجد ذلك في أماني الشاعر ،وحركة العيس،والسلاح،والكلاب الضارية،والحرَّاس الأشداء.وحين يتجلى الضَّعفُ فَلِكَي تقومَ العِزَّةُ على أنقاضه،وهذا هو الفرزدق الذي لا يرضى بالمألوف؛لأنه

---

(١) الفرزدق: الديوان، ص٣٩١.

(٢) المصدر نفسه: ص٣٩٢-٣٩٣. الْقَسْوَرِيُّ:الكبير وكلّ شديد. ابن منظور، لسان العرب، مادة(قسر). المُخَنْدِفُ: الخندفة مِشية كالهرولة. ابن منظور، لسان العرب، مادة(خندف).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يبحث إلا عن الخبيء الذي كانت المخالفةُ بين المعطوفين تشير إلى شيء منه .

ولعل الوقوفَ على إشكال الإعراب عند الفرزدق وقوفٌ على أشدِّ مسالِكِ اللغة تعقيداً في شعره،حتى إنَّ هذا الإشكال لا يكاد يذكر في كتب النقاد والبلاغيين إلا مصحوبا بالفرزدق، حتى قال ابنُ سِنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ):" والفرزدق أكثُر الشعراء استعمالا لهذا الفن، حتَّى كأنه يتعمده ويقصده ويعتقد حسنه "[١]، ومن ذلك قولُه في مدح يزيد بن عبد الملك[٢]:

مستقْبِلِيْنَ شَمالَ الشَّام تَضْرِبُهم بِحَاْصِبٍ كَنَدِيْفِ الْقُطْنِ منثورِ

على عمائمنا تُلْقَى وأرْحُلِنا على زواحفَ تُزْجَى مُخُّها ريرِ

فلما سمعه عبد الله بن إسحاق الحضرمي قال له:" أسأت إنما هي ريرُ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع،وقال يونس: والذي قال حَسَنٌ جائز،فلَمَّا ألَحُّوا على الفرزدق قال :

على زواحفَ نزجيها محاسيرِ

قال: ثم ترك الناسُ هذا ورجعوا إلى القول الأول "[٣].ولما بلغ الفرزدقَ ما قاله ابن أبي إسحاق،أنكر عليه ذلك،وأخذ عليه كيف لا يحتال له ويجد له وجهاً في نظام اللغة بحيث ينسجم وما أراده الفرزدق[٤].

ومذهبُ ابن أبي إسحاق قائم على التَّشَدُّدِ وإيثارِ ما يَطَّرِدُ وينقاس – واللغة أوسع من هذا كله – فعندما سأله يونسُ مرَّةً:" هل يقول أحَدٌ الصويق ؟ يعني السويق. قال: نعم عمرو بن تميم تقولها. وما تريد إلى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطرد وينقاس "[٥].

---

(١) الخفاجي ،ابن سنان: سر الفصاحة , دار الكتب العلمية , بيروت , ط ,١٩٨٢ م , ص١١٢-١١٣.

(٢) الفرزدق: الديوان،ص١٩٠. وفيه(تضربنا)،(يُلقى)،(على زواحفَ نزجيها محاسيرِ).

(٣) الجمحي ،ابن سلام: طبقات فحول الشعراء،ج١،ص ١٧.

(٤) انظر. المرزباني: الموشح،ص ١٣٤.

(٥) الجمحي ،ابن سلام: طبقات فحول الشعراء،ج ١،ص ١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعل عبدَ الله بنَ أبي إسحاقَ لا يريد تشعيبَ المسائل؛لأنَّ هذا يرهقه كثيراً بوصفه نَحْوِيّاً أو لُغوياً،وقد نُسَلِّمُ للرَّجُل بموقفه هذا في لغة الحديث العادي،لكنَّ لغةَ الشعر قد تعمد إلى هذا القليل النادر سعيا وراء قيمةٍ جماليةٍ تتطلبها معاني الشعر.

وكان المفترض في قواعد النحاة واللغويين ألاّ تكون قانونا مفروضا على المتكلم،مَنْ وافقه كان مُحْسِناً،ومَنْ خَالَفهُ كان مسيئاً،وإنَّما تكون وصفا لشيء استقرأه الباحث؛لأن المخالفة هنا لا تعني الخروجَ على نظام اللغة،فالخروجُ على نظام اللغة يرفضه الجميع. لكن الذي حدث أنَّ القاعدة أصبحت معيارا عند بعض النحاة وقصرت على استيعاب السليقة،فاستحال عجزُ القاعدة إلى تخطئة النص الشعري،ولو وُضِع هذا النصُّ بإزاء القاعدة بوصفه ظاهرةً فرعيَّةً تُقَوِّي القاعدة، ولا تقدح فيها،لما حصل مثلُ هذا الإشكال[1].

والفرزدق إن كان شذَّ عن القاعدة فإنَّه لم يشذّ عن اللغة،والمعنى الذي أراده وتحمَّلَ من أجله هذه المشقة لا يمكن أنْ يكونَ هو ذاتُه كما عبَّرَ عنه وكما يرتضيه ابن أبي إسحاق في العبارة الأخرى.إنَّ تلك العبارة " على زواحفَ نُزْجِيها محاسيرِ" وإن حملت معنى فإنَّها لا تحملُ فنّاً،فالشّعرُ لا يقف عند حدود الإبلاغ وأداءِ المعاني،وإنما يتخطى ذلك إلى إثارة المتلقي وإمتاعه. والفرزدق لم يخرج عن نظام اللغة وهو يشكّلها،وإن أشكل علينا معناها.وكلامُهُ يمكنُ توجيهُهُ بما يتفق والمطَّرِدَ المنقاس،إذ إنَّ (رِيْرِ) المجرورة صفةٌ لزواحف،و(مُخُّها) فاعل لـ (رِيْرِ) من باب إضافة الفاعل إلى عامله،و(نُزْجَى) صفة أخرى لـ (زواحف).

ولعل الدَّمجَ بين الموصوف والصفة (زواحف ، رير) في إعراب واحد يقوي من درجة الإعياء،ويدفع بالمأساة إلى الذُّروة،حين تبدو النياقُ وهي تَجُرُّ قوائمَها زاحفةً،وقد أنضاها السفرُ،حتَّى دقَّ عظمُها،ورقَّ جِلْدُها وذاب مخُّها.

---

(١) حسان, تمام: اللغة بين المعيارية والوصفية،مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة, ١٩٥٨ م , ص١٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يمكن أن تبلغ درجةُ الإعياء ما بلغت في العبارة المباشرة " على زواحف نزجيها محاسيرِ" فهي زاحفة تجاهد الإرهاق،ولكِنَّها تبدو هناك وقد دقَّ عظمُها وذاب مخُّها،وفوق هذا تدفعها قوةٌ مجهولةٌ"تُزْجَى" وكأنها تنبت من أعماق الأرض. فهي أمثال القراقيرِ[1]:

إليكَ مِن نَفقِ الدَّهْنا ومَعْقُلَةٍ خاضتْ بنا الليلَ أمثالُ القراقيرِ

وهنا يختفي الموصوف وتتجلى الصفة، ويغيب المشبَّه ويبرز المشبَّه به، فالنِّياقُ في غياب دائم، وهذا الغياب يمكن أن نحمله على هذا الهلع الذي يحيط بالناقة من كل جانب، فهو كائن في ظلام الليل،وفي ضرب الحصباء، ولا يصح إدراكُ حركةِ الناقة في الصحراء التي يكتنفها الخوفُ والظلام بمعزل عن حركة القراقير بالماء، لا على أنَّ هناك مشابهةً في الهيئة أو الحركة بين الناقة والسفينة، بل هناك شيءٌ فوقَ هذا، لا سيما وأن الشاعر العربي قد احتفل بهذه الصورة احتفالا غريبا، يقول طرفة[2]:

كأنَّ حُدُوجَ المالكيةِ غُدْوَةً خلايا سَفِينٍ بالنَّواصِفِ مِن دَدِ

عَدُولِيَّةٌ أو مِنْ سَفِيْنِ ابنِ يَامِنٍ يَجُورُ بها الملاّح طَوراً ويَهتَدي

إنَّه الخوف والأمل معاً،الخوفُ من الأهوال والأملُ في تحقيق الغايات،ولذا لا غرابة أن يفصح عن هذا الفرزدقُ فيقول[3] :

إنِّي وإيَّاكِ إن بَلَّغنَ أرْحُلَنا كَمَنْ بِوَادِيه بَعْدَ المَحْلِ مَمْطُورِ

ولقد كان بعض القدماء يتلمس مثلَ هذه القيم في شعر الفرزدق المخالف للقياس كقوله في

---

(١) الفرزدق: الديوان،ص١٨٩. القراقير:السفن العظيمة أو الطويلة.اللسان مادة(قرر).

(٢) طرفة بن العبد،: ديوان طرفة بن العبد،بشرح الأعلم الشنتمري،تحقيق دُرّيّة الخطيب ولطفي الصقال،مطبوعات مجمع اللغة العربية،دمشق،١٩٧٥م،ص٣٠-٣١.عدولية:العَدَوْليّ من السُّفن منسوب إلى قرية بالبحرين يقال لها عَدَوْلى،والعَدَوليّ الملاّح. ابن منظور، لسان العرب، مادة(عدل).

(٣) الفرزدق: الديوان، ص١٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هجاء جرير[1] :

فَيَا عَجبي حتَّى كُلَيب تَسُبُّني كأنَّ أباها نَهْشَلٌ أو مُجَاشِعُ

قالوا عن جرّ "كليب":"كأنه جعله غايةً فخفض"[2]، والغاية تعني أنَّ كليبا في منزلة لا ترتقي بها إلى السَّبِّ والمقارعة،فمثل هذا إنما يتأتى ممن له مكانة بين الناس، أما الوضيع الذي لا شأن له، فهو في درك الوضاعة،فلا يصح أن يتعرَّض للشرفاء وأصحاب المكارم.

وإذا كان الفرزدق قد جار على الإعراب؛فلأن المعنى عنده يحتاج إلى هذا،وهذا مذهب العرب في كلامها،قال ابن جني : " ولا يجف ذلك عليك على ما به من ظاهر انتقاض صنعته، فإنَّ العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تُفسدَ الإعرابَ لصحة المعنى "[3].

٢- البنية :

المعروف في البنية الصرفية للكلمة أنها تطلق على كل ما يُحْدِثُ تغييراً في المعنى إذا حدث فيها تغييرٌ أو تصريف،لكنَّ المفهوم سيكون أكثرَ اتِّساعا وشمولاً،حيث سيدخل تحته كلُّ تغيير يَحْدث في بنية الكلمة،تَغَيَّر المعنى أو لم يتغير.وقد أدرك ابن مالك الأمر من قبل فبناه على الاتساع إذ يقول:" التصريف علم يتعلق ببنية الكلمة،وما لحروفها من أصالة وزيادة، وصِحَّةٍ وإعلال،وشِبهِ ذلك،فخرج ببنية،علمُ الإعراب والعروض ونحوهما،مما لا تعلق له ببنية الكلمة،أي صيغتها،وأورد أن بعض أحكام الإدغام نحو: اضربْ بَكْراً،وبعض أحكام التقاء الساكنين،نحو:لم يضرب الرَّجل،وأحكامَ الوقفِ،كالوقوف على زيد بالسكون،والرَّوْم والإشمام من علم التَّصريف،ولا ترجع لأبنية الكلم،فالأَوْلى أن يُقال:علم بأصول تُعْرَف به أحوالُ الكلم التي ليست بإعراب "[1].

---

(١) الفرزدق: الديوان،ص٣٦١. وفيه (كليبٌ) بالرَّفع.

(٢) المرزباني: الموشَّح،ص١٣٥.

(٣) ابن جني:المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها،تحقيق علي ناصف وعبد الحليم النجار وعبد الفتاح شلبي،دار سيزكين للنشر،استانبول،١٩٨٦م،ج٢،ص٢١١.

(١) ابن عقيل،بهاء الدين:المساعد على تسهيل الفوائد،تحقيق وتعليق الدكتور محمد كامل بركات،مطبعة المدني،جدة،١٩٨٥م،ج٤،ص٥-٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذه الأمور الصوتية لا علاقة لها بالمعنى،وما دخلت في علم التصريف إلا من باب الاتساع،وإذا كان حق لها الدخول تحته،فالتغيير الذي يَحْدث في البنية -وإن لم يغير في المعنى - أحقُّ بالدخول وأجدر .

والذي لا خلاف فيه أنَّ الشاعر مُطَالَبٌ بالحفاظ على قوانين البنية الصرفية للكلمة؛لأن التغيير في تلك البنية ينتج عنه تغيير في معاني الشعر.

وقد وقف القارئ اللغوي كثيراً على ما أحدث الشعراء في أبنية الكلام من تغيير وتبديل،حيث تنوع ذلك التغييرُ وتَعَدَّد،فكان منه الحذفُ والزِّيَادة والتخفيف والتشديد والتنوين وتركه ونحو ذلك كثير .فمن الحذف قول امرئ القيس[٢]:

لها مَتْنَتَانِ خَظَاتَا كَمَا أكَبَّ على سَأْعِدَيْهِ النَّمِرْ

قال الكسائي:" أراد خَظَتَا،فلمَّا حرَّك التاء ردَّ الألف التي هي بدل من لام الفعل؛لأنها إنما كانت حُذِفَت لسكونها وسكون التاء،فلمَّا حرَّك التاء ردَّها،فقال خَظَاتَا ... "[٣].

على حين ذهب الفرَّاءُ إلى أنه:" أراد خظاتان،فحذف النون،كما قال أبو دُواد الإيادي[٤]:

ومَتْنانِ خَظَاتَانِ كَزُحْلُوفٍ من الهَضْبِ

ونُسِب إلى أبي العباس المبرد أنَّ " خظاتا مثنَّى حُذِفَتْ نونه للإضافة إلى كُما بضم الكاف،على أنه ضمير تثنية وقع مضافا إليه"[٥].على أن نسبة هذا القولِ إلى المبرِّد فيها نظر؛ لأن رواية البيت بخلاف ما ذهب إليه، قال البغدادي : " ولا أجزم بصدقه "[٦]،ورفضه ثعلب

---

(٢) امرؤ القيس: الديوان،ص١٦٤.

(٣) ابن جني: سر صناعة الإعراب،تحقيق الدكتور حسن هنداوي،دار القلم،دمشق،ط١، ١٩٨٥م،ج٢،ص٤٨٤.

(٤) المصدر نفسه:ج٢،ص٤٨٤. زُحلوف: مكان منحدر مُملَّس. ابن منظور، لسان العرب، مادة(زحلف).

(٥) البغدادي،عبد القادر:شرح أبيات مغني اللبيب،حققه الدكتور عبد العزيز رباح واحمد الدقاق،دار المأمون،دمشق،ط١، ١٩٧٣م ، ج٤،ص١٢٥.

(٦) المصدر نفسه: ج٤،ص٢١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقال : لم يقل بهذا أحد[1].ويؤكد ثعلب ما ذهب إليه الكسائي من قبل،فيقول:" والذي فيه من العربية أنه قال:خَظَتا،فلَمَّا تحركت التاء أعاد الألف من أجل الحركة والفتحة "[2].

وقد عدَّ قدامة بنُ جعفر هذا عيبا من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن،وسمَّاه" التتليم " وهو : " أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض،فيضطر إلى ثلمِها والنقصِ منها كقول علقمة في صفة الإبريق :

كأنَّ إبْريقَهم ظَبْيٌ على شَرَفٍ مُقَدَّمٌ بِسَبا الكَتَّانِ مَلْثُومُ

أراد بسبائب الكتان:فحذف للعروض "[3].

ويمكن القولُ إن بيت امرئ القيس لا ريب في حمله على ما حمله عليه الكسائي،وهو أن تحريك التاء كان سببا في ردِّ الألف المُبْدَلة من الواو التي هي لامُ الفعل،وهذا مذهب من مذاهب العرب في كلامها حيث يُجْرُون ما ليس بلازم مجرى اللازم[4].كما يمكن حمله على الحذف وهو ما ذهب إليه الفرَّاء،فالعربُ تحذف نون التثنية،قال الشاعر[5]:

لنا أعْنُزٌ لُبْنٌ ثلاثٌ فبعضُها لأولادِها ثِنْتَا وما بيننا عَنْزُ

يريد ثنتان فحذف النون[6].

وعلى هذا فإجراء الحركةِ العارضة مجرى الحركة اللَّازمة،وحذفُ نون التثنية من أساليب العرب الفصحاء،إلا أنَّ الأول ينطردُ وينقاس ولذا قال ابنُ جني:" ومذهب الكسائي في

---

(١) الزجاجي,أبو القاسم:مجالس العلماء,تحقيق عبد السلام هارون, مكتبة الخانجي,القاهرة,دار الرفاعي,الرياض,ط٢, ١٩٨٣م,ص٨٦.

(٢) القفطي: إنباه الرواة على أنباه النحاة,ج١,ص١٤٦.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر,ص٢١٩.

(٤) ابن جني: سر صناعة الإعراب,ج٢,ص٤٨٥.

(٥) ابن جني: الخصائص,ج٢,ص٤٣٠.

(٦) ابن جني: سر صناعة الإعراب,ج٢,ص٤٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خطأتا أقيسُ عندي من قول الفراء،لأن حذف نون التثنية شيءٌ غيرُ معروف "[1].

وقد يكون منشأ التغيير في الكلمة من الزيادة،وقد سمّاه قدامة بنُ جعفر" التذنيب " وعدَّهُ من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن وهو" أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض فيضطر إلى الزيادة فيها كقول الكُمَيْت[2]:

لا كَعَبْدِ المليكِ أو كيزيدٍ أو سليمانَ بَعْدُ أو كهِشَامِ

فالمَلِكُ والمَلِيكُ اسمان لله عز وجل،وليس إذا سُمّي إنسانٌ بالتعبد لأحدهما وجب أن يكون مُسَمًّى بالآخر،كما أنه من سُمّي: عبدُ الرّحمن هو من سمّي : عبد الله "[3].

ومَرَدُّ العيب عند قدامة " الوزن " فبنية الكلمة تنطوي على شيء من النشاز الذي تتأذى منه النفس الإنسانية،ويذهب ما تتوقعه النفس من عذوبة الشعر وموسيقاه المتناسبة،قال الباقلاّني:" وعذوبة الشعر تَذْهَبُ بزيادة حرفٍ أو نُقْصانِ حرف فيصيرُ إلى الكزازة،وتَعُوْدُ ملاحتُهُ بذلك ملوحةً،وفصاحتُه عِيّاً،وبراعتُه تَكَلُّفاً،وسلاستُهُ تَعَسُّفا،وملاستُه تَلَوِّياً وتَعَقُّدا "[4].

كما عاب القارئ اللغوي ترك تنوين ما حقّه التنوين،كقول ذي الرُّمَّة[5]:

وقَفْنَا فَقُلْنا إيهِ عن أُمِّ سالمٍ وما بالُ تَكْلِيْمِ الدِّيَارِ البَلاقِعِ

قال الأصمعي:"أساء في قوله إيهِ بلا تنوين،كان ينبغي أن يقول إيهٍ عن أمّ سالمٍ.فإذا كان نهيا قلتَ:إيهاً أي :كُف. فإن زَجَرْتَ قلتَ:وَيْهاً يا هذا ... "[6].

---

(١) ابن جني: سر صناعة الإعراب,ج٢,ص٤٨٥.

(٢) قدامه بن جعفر: نقد الشعر,ص٢٢٠.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٢٠.

(٤) الباقلاني: إعجاز القرآن,ص٢٢٠.

(٥) ذو الرمة :ديوان ذي الرمة,شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي,رواية أبي العباس ثعلب,حققه الدكتور عبد القدوس أبو صالح,مؤسسة الإيمان,بيروت,١٩٨٢م,ج٢,ص٧٧٨.

(٦) المصدر نفسه: ج٢,ص٧٧٩-٧٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أمّا الأصمعيُ- كما جاء من قبل- فقد كان كثيرَ الطَّعْنِ على ذي الرُّمّة ولعلَّ سبب ذلك أن ذا الرُّمّة كان يعتقد العدل[١]،فمع أنه كان يقول:ذو الرُّمّة حُجَّة لأنه بدوي"ومَنْ أراد الغريب من الشعر المحدث ففي أشعار ذي الرُّمّة"[٢]،غير أنه أنكر عليه كثيرا من شعره؛لأنه" أكل المالح والبقلَ في حوانيت البقالين"[٣].

وقد ذهب بعض اللغويين إلى أنَّ ترك التنوين في بيت ذي الرُّمة على البناء على الوقف، أو على ضرورة الشعر. يقول ابنُ السّكيت:" إنما جاء ذو الرُّمّة هنا بأيهِ غير منون مع أنَّه موصول بما بعده؛لأنه نوى الوقف"[٤].وجاء في اللسان قولُ ابن سيدة:" والصّحيح أنّ هذه الأصوات إذا عنيت بها المعرفة لم تُنوَّن، وإذا عنيت بها النّكرة نوّنت، وإنّما استزاد ذو الرُّمة هذا الطَّلل حديثا معروفا"[٥].

والتنوين جاء في البيت على لغة العرب،وللتنوين في العربية خمسة أضرب منها هذا الضرب الذي استثمره ذو الرُّمّة ليحققَ من خلالهِ هدفا فنيا،هو الدلالة على الخصوص،" فإذا نَوَّنْتَ فكأنك قلت في إيهٍ:استزادة،وإذا قلت : إيهِ فكأنك قلت : الاستزادة،فصار التنوين عَلَمَ التنكير ،وتركه علم التعريف،قال ذو الرُّمّة:

وقَفْنا فَقُلْنا إيهِ عن أم سالمٍ وما بالُ تَكْلِيمِ الدِّيارِ البلاقعِ

---

(١) البصري: التنبيهات على أغاليط الرواة،ص٢٤٧.

(٢) العسكري,أبو أحمد:المصون في الأدب ,تحقيق عبد السلام هارون,مطبعة المدني , الناشر مكتبة الخانجي,القاهرة,دار الرافعي,الرياض,ط٢, ١٩٨٢م,ص١٧٣.

(٣) ابن جني: الخصائص,ج٣,ص٢٩٥.

(٤) البغدادي: خزانة الأدب,ج٦,ص٢٠٨.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة (أيه).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فكأنه قال : الاستزادة،وأمّا مَنْ أنكر هذا البيتَ على ذي الرُّمَّة،فإنما خفي عليه هذا الموضوع"[١].

وإذا كانت القيمة الجمالية – التي يثيرها تركُ التنوين – قد غابت عن بعض القُرّاء اللغويين أمثال الأصمعي،الذي كان تشاغُلُهُ باللغة يَصْرِفُهُ عن تأمُّل مثلِ هذه القيمة،فإنها لم تغب عن البغدادي الذي يقول:" وإنْ كان تركُ التنوين ضرورةً؛لأنه أراد من الطَّلَلِ أنْ يُخْبِرَه عنها أيَّ حديثٍ كان،وليس فيه ما يقتضي أن يُحَدِّثَه حديثاً معهوداً،كذا قيل.وفيه أنَّه إنما طلب حديثا مخصوصا وهو الحديث عن أم سالم،وبه يسقط قول ثعلب في أماليه. تقول العرب إيهٍ بالتنوين بمعنى حَدِّثْنا.وأمّا قولُ ذي الرُّمَّة فإن ترك التنوين مبني على الوقف،ومعناه إيه : أي حدثنا"[٢].

ومن القضايا التي التفت إليها القارئ اللغوي في دراسته لبنية الكلمة التشديد والتخفيف، حيث عاب على الشاعر تشديدَ ما حقُّه التخفيف كقول المتنبي[٣]:

فأَرْحامُ شِعْرٍ يَتَّصِلْنَ لَدُنَّهُ وأرحامُ مالٍ لا تَنِي تَتَقَطَّعُ

فقد شدد النون في لدنّ،والتَّشْديد فيها غيرُ معروفٍ في لغة العرب[٤].أو كقول أبي تمام[٥]:

أيا وَيْلَ الشَّجِيِّ مِنَ الخَلِيِّ وبالي الرَّبْعِ مِنْ إحدى بَلِيِّ

لأنه لا يقال إلا شَجٍ وشَجِيَةٌ بالتخفيف،وهذا مما جاء خفيفا والعامة تُشَدِّدُه عند ابن قتيبة[٦].

---

(١) ابن جني: سر صناعة الإعراب،ج٢،ص٤٩٤.

(٢) ابن يعيش،موفق الدين:شرح المفصل،عالم الكتب،بيروت،د.ت،ج٨،ص٣٠ .

(٣) المتنبي: الديوان،ج٢،ص٢٤٠.

(٤) الجرجاني،علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٤٥٠.

(٥) أبو تمام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي،تحقيق محمد عبده عزام،دار المعارف, القاهرة,١٩٦٤م,ج٣،ص٣٥١.

(٦) ابن قتيبة:أدب الكتاب،حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه محمد الدالي،مؤسسة الرسالة،بيروت،ط١, ١٩٨٢م،ص٣٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والعرب تقول : " وَيْلٌ للشَّجِي من الخَلِيِّ،والشَّجِي خفيف والخَلِيُّ شديد"[١].

وقد يكون العكس فقد يُخَفِّفُ الشَّاعرُ ما حقّه التَّشديد كقول أبي نواس[٢]:

وما ضرها ألاّ تعد لِجَرْوَلٍ ولا المُزَنِي كَعْبٍ ولا لِزِيَادِ

وعندما قرأ المُبَرِّدُ هذا البيتَ قال:" لَحَنَ في تخفيفِهِ ياء النَّسَب في قوله" المُزَنِي" في حشو الشعر،وإنما يجوز هذا ونحوه في القوافي "[٣].

وأمَّا لَدُن فقد تَنَبَّه القارئُ اللُّغوي إلى مجيئها في القرآن الكريم،حيث ورَدَتْ مُشَدَّدةً كقوله تعالى:" فَوَجَدا عَبْداً مِنْ عِبَادِنا آتيناه رحمةً من عِنْدِنا، وعَلَّمْناهُ من لَدُنَّا علما "[٤]،وقوله تعالى : "... قد بَلَغْتَ مِن لَدُنِّي عُذْرًا"[٤].لذا قال أبو الفتح في قراءة بيت المتنبي:" قوله : لَدُنَّه فيه قُبْحٌ وشناعة،وليس هو معروف في كلام العرب،وليس يشدد إلا إذا كان فيه نون أخرى نحو لَدُنِّي ولَدُنَّا"[٥].

ولكن أيضا سيقال : " شبه بعضُ النحويين بعضَها ببعض،فكما يُقال لَدُنِّي يُقَال لَدُنَه،بحمل أحد الضميرين على الآخر،وإنْ لم يكن في الهاء ما يُوجب الإدغام من زيادة نون قبلها،كما قالوا يَعِدُ فحذفوا الواو لوقوعها بين ياء وكسرة،ثم قالوا : أعِد ونَعِد وتَعِد،فحذفوا الفاء أيضا وليس هناك ما يوجب حذفها "[٦].

وإذا كانت لغة الشعر تقوم على التَّوَسُّع والتَّجَدُّد، والشعر يجوز فيه ما لا يجوز في

---

(١) ابن قتيبة: أدب الكتاب ص٣٧٩.

(٢) أبو نواس: ديوان أبي نواس،تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي،دار الكتاب العربي،بيروت,١٩٨٢م,ص٤٧٣.

(٣) المرزباني: الموشّح , ص ٣٣٧.

(٤) سورة الكهف : آية (٦٥) .

(٤) سورة الكهف: آية (٧٦) .

(٥) المتنبي: الديوان بشرح العكبري,ج٢,ص٢٤٠.

(٦) المصدر نفسه: ج٢,ص٢٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غيره،فللشاعر" تَشْدِيدُ المُخَفَّف وتخفيف المُشَدَّد"(١).وعلى هذا الأساس يمكن القولُ إنَّ تشديد "لدن " في بيت المتنبي مما تختص به لغة الشعر،وقد يكون في تشديدها قيمةٌ فَنِّيَّةٌ وجماليةٌ لا يَصحُّ إغفالُها،خاصة وأنَّ البُنية الصَّرفية جزءٌ من المعنى،يجب الاعتدادُ بها،فهي لا تأتي لمجرد إقامة الوزن أو الوفاء بمقتضيات الصحة فقط،ولكن لتقوي معنى،وتخصب رؤية،مع ما لها من قيمة في ذاتها لا تُنْتَقص.وقد أحسن القاضي الجرجاني قراءة التشديد في البيت إذ يقول:" والتشديدُ في لدن أحسنُ من هذا كلِّه؛لأنَّ النونَ ساكنةٌ مع هاء،والنون تتبين عند حروف الحلق لتباعدها منها فزاد في تبينها فاجتلب التشديد،وهذه زيادة النون"(٢).

وأمَّا تشديد ياء الشَّجِيّ في بيت أبي تمام،فإنَّ هذا مألوف عند العرب وإنْ أنكره ابنُ قتيبة، وقد أدرك ذلك أبو تمام،حيث"رُوِي أنَّ ابنَ قتيبة قال لأبي تمام الطائي : يا أبا تمام أخطأتَ في قولك :

ألا وَيْلَ الشَّجِيِّ مِنَ الخَلِيِّ وَوَيْلَ الرَّبْعِ مِنْ إحدى بَلِيِّ

فقال له أبو تمام : ولِمَ قلتَ ذلك ؟ قال : لأنَّ يعقوب قال : شَجٍ بالتخفيف ولا يُشَدَّد.فقال له أبو تمام : مَنْ أفصحُ عندك ؟ ابن الجرمقانية يعقوب،أم أبو الأسود الدؤلي حيث يقول:

ويلُ الشَّجِيِّ من الخَلِيِّ فإنه نَصِبُ الفؤادِ لِشَجْوِهِ مَغْمُومُ "(٣)

أمَّا التخفيف في ياء النسب في بيت أبي نواس فقد جاء مخالفا للمألوف،لأن الأصل في ياء النسب أنْ تكون مشددة" وكانت الياء مشددة لأن النسبَ أبلغُ من الإضافة،فشَدَّدُوا الياء لِيَدلُّوا

---

(١) المتنبي: الديوان بشرح العكبري،ج٢،ص٢٤١.

(٢) الجرجاني،علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٤٥١.

(٣) البطليوسي،ابن السيد:الاقتضاب في شرح أدب الكُتَّاب،تحقيق الأستاذ مصطفى السقا والدكتور حامد عبدالمجيد،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٣م،ج٢،ص١٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على هذا المعنى"[1]. والعرب إنما تُجيز تخفيف ياء النسب في القوافي، أمّا في حشو الكلام كما في بيت أبي نواس فلا؛ لأنَّ الكثيرَ تخفيفُ المُشَدَّدِ في الوَقْف،والقافيةُ وَقْفٌ إليها ينتهي النغم.

وقد يُخَفَّفُ في غير القوافي وهو قليل كقول ابن قيس الرُّقَيَّات[2]:

بَكِّي بدمعك واكِفَ القَطْرِ ابنَ الحَوَارِي العاليَ الذِّكْرِ

يريد ابن الحواريّ[3].

وأبو نواس شاعر قدير جريءٌ على اللغة لعلمه أنَّ الشِّعرَ يتطلب منه تلك الجرأة،وأنَّ اللغةَ تُبِيحُ لـه ذلـك الإقـدامَ ولا تَحْظُـرُهُ عليـه،" وللعـرب إقـدامٌ علـى الكـلام ثقـةً بِفَهْـمِ أصـحابِهم عنهم"[4]،وحتَّى القارئ اللغوي المتشدد – ابن قتيبة – أدرك هذا فقال في حَقِّه:" لقد كان يَلْحَن في أشياء من شعره لا أراه فيها إلا على حُجَّة من الشِّعرِ المُتَقَدِّم،وعلى بيِّنَةٍ من عِلَلِ النَّحو"[5].

وكذلك تَعَرَّضَ القارئُ اللُّغَوي لأبنية الأفعال وكيف يُسيء الشَّاعرُ التَّصرُّفَ بها،ومن ذلك أنـه يَكْثُرُ ورودُ الفعل فـي العربيـة علـى" فَعَل" فيأتي بـه الـشاعر علـى" أَفْعَل" مخالفاً للكثير المألوف،ومن ذلك قولُ الكُمَيْت[6]:

أَرْعِدْ وأَبْرِقْ يـا يَزِ يدُ فما وعِيْدُكَ لي بِضَائِرْ

---

(١) الأنباري,أبو البركات:أسرار العربية,تحقيق محمد البيطار,المجمع العلمي العربي,دمشق,١٩٥٧م,ص٣٦٩.

(٢) ابن قيس الرقيات,عبيد الله:ديوان عبد الله بن قيس الرقيات,تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم,دار صادر,بيروت,١٩٥٨م,ص١٨٣.ابن الحواري : مصعب بن الزبير.

(٣) الإشبيلي, ابن عصفور:ضرائر الشعر,تحقيق السيد إبراهيم محمد, دار الأندلس,بيروت,ط١, ١٩٨٠م,ص١٣٦.

(٤) الجاحظ: الحيوان,ج٥,ص٣٢.

(٥) ابن قتيبة: الشعر والشعراء,ج٢,ص ٨١٨.

(٦) الكميت بن زيد الأسدي:شعر الكميت بن زيد الأسدي,جمع وتقديم الدكتور داود سلوم,مطبعة النعمان,بغداد, ١٩٦٩م,ج١,ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قال الأصمعي:" ولا يُقال أرْعَد وأبْرَق"[1]وإنما يُقال:" رَعَدَ وبَرَقَ"[2]،وحكى اللغتين أبو عبيدة وأبو عمرو،وحين احْتُجَّ على الأصمعي ببيت الكميت قال:" ليس قول الكميت بِحُجَّة،وهو مُوَلَّد"[3]،وعندما أنشدوه قولَ المتلمس[4]:

فإذا حَلَلْتُ وَدُوْنَ بيتي غَارَةٌ فأبْرِق بأرضِكَ ما بدا لكَ وارْعِدِ

قال:"هذا كلامُ العرب"[5].

ولعلَّ تشدُّدَ الأصمعي مبناهُ على الاعتماد على اللغة الأشهر فقد كان" لا يحكي عن العرب إلاّ الشيء الصحيح"[6].وكان بوسعه أنْ يكون أكثرَ تَجَوُّزاً واتِّساعاً في قبول كلام العرب،والاحتيالِ له،وألاّ يبادر إلى التخطئة لمخالفتها ما هو مشهور كثير" وأمَّا مَنْ تَبَحَّر في كلام العرب وعرف أساليبَهُ الواسعة ووقف على مذاهبه القديمة،فإنَّه إذا ورد عليه ما يخالف المعهود من لغة أهل زمانه لم يسرع إلى النكير فيه والتلحين[7].

وكانت أصول التثنية والجمع مجالاً لاشتغال القارئ اللغوي في النقد العربي القديم،عندما لاحظَ أنَّ الشاعر يُثَنّي ويجمع على خلاف ما يطَّرد وينقاس.ومثال ذلك قراءة أبي العباس المبرد لقول الفرزدق في مدح آل المهلب[8]:

وإذا الرِّجالُ رأوا يزيدَ رأيتَهم خُضُعَ الرِّقابِ نواكِسَ الأبصارِ

---

(١) المرزباني: الموشح،ص ٣٠٨.

(٢) المصدر نفسه: ص٣٠٨.

(٣) المصدر نفسه: ص٣٠٢.

(٤) المتلمس: ديوان شعر المتلمس الضبعي،تحقيق حسن كامل الصيرفي،مطابع الشركة لمصرية،الناشر معهد المخطوطات العربية بجامعة الدول العربية،القاهرة،١٩٧٠م،ص١٤٧

(٥) الزجاجي: مجالس العلماء،ص١٠٩.

(٦) الأنباري: نزهة الألباء في طبقات الأدباء،ص٨٩.

(٧) الخطابي: بيان إعجاز القرآن،ص٤٦.

(٨) الفرزدق: الديوان،ص٢٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قال المبرّد:" لم يأتِ فاعل على فواعل نعتا إلا في حرفين فارس وفوارس وفي المثل هالك في الهوالك،ولا يكون مثل هذا أبداً إلا في ضرورة"(١).

ولما قال بشار في وصف السفينة(٢):

تُلاعب نِيْنانَ البحورِ ورُبَّما رأيتُ نُفُوسَ القَوْم مِنْ جَرْيِها تَجْرِي

قرأ سيبويه هذا البيتَ وأنكرَ على الشاعر جمعَ نُوْنٍ على نِيْنَان" وَزَعَم أنَّ العَربَ لا تجمع النُّوْن على نِيْنَان،واتَّصل ذلك ببشار فقال: ويحه! أمَا يقول :حُوْت حِيْتان وغُوْل غِيْلان؟"(٣).

وإنما عاب المبرِّدُ جمعَ فاعل على فواعل نعتاً لمُذَكر عاقل في بيت الفرزدق،فَلِكي لا يلتبس بالمؤنث،كضوارب وقوائل جمع ضاربة وقاتلة،وإنَّما جاز هذا الجَمْعُ في فوارس وهوالك؛لأنه مما لا يستعمل في المؤنث(٤).

وذهب سيبويه في قراءة البيت مذهبا آخر حين قال:" وإنْ كان فاعل لغير الآدميين كُسِّر على فواعل،وإن كان لمذكر أيضا؛لأنه لا يجوز فيهما ما جاز في الآدميين من الواو والنون،فضارع المؤنث،ولم يقوَ قوَّة الآدميين.وذلك قولك : جِمَالٌ بَوَازِلُ،وجِمالٌ عواضِه،وقد اضطُّر فقال في الرِّجال وهو الفرزدق :

وإذا الرِّجال رأَوا يزيدَ رأيتَهم خُضُعَ الرِّقابِ نَواكِسَ الأبْصَارِ"(٥)

---

(١) البصري: التنبيهات على أغاليط الرواة،ص١٣١-١٣٢.

(٢) بشار بن برد،:ديوان بشار بن برد،جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور،الشركة التونسية للنشر،تونس،١٩٧٦م،ج٣،ص٢٥٣.

(٣) اليغموري،الحافظ: نور القبس المختصر من المقتبس للمرزباني، تحقيق رودلف زلهايم،فيسبادن،١٩٦٤م، ص٩٥-٩٦.

(٤) المرزباني: الموشح:ص١٤١.

(٥) سيبويه،أبو بشر عمرو بن عثمان:الكتاب،تحقيق عبد السلام هارون،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٧٢م،ج٣،ص٦٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وسيبويه يحمل البيت على الضرورة التي تختص بها لغة الشعر،وقيل إنما جاز ذلك؛لأنّ نواكس من الصفات المستعملة استعمال الأسماء فقَرُب منها؛لأنه لا لبس فيه،وقيل: جرت مجرى المثَل،والمثَلُ من شأنه ألاّ يُغَيَّر عن أصله[1]. وللبيت روايةٌ أخرى رواها ثعلب وهي: نواكِسِي الأبصار،على أنّ نواكِسِي جمعُ مذكر لنواكِسين،وفسَّر ثعلب إدخال الياء في هذه الرواية على أن الفرزدق ردَّ النواكس إلى الرجال والتقدير " وإذا الرجال رأيتَهم نواكسَ أبصارهم، فكان النواكس للأبصار فنُقلتْ إلى الرِّجال،فلذلك دخلت الياء "[2].

ولعل قراءة سيبويه أقربُ إلى دائرة الفن حين حَمَلتْ البيت على الضرورة بمعناها الفني،فالفرزدق إنما اختار هذا الجمع – الذي عابه النحاة واللغويون لالتباسه بالمؤنث – لينتزع القومَ من أفق الرُّجولة التي يبلغ فيها يزيدُ منزلةً لا يكاد يبلغها أحدٌ،فَهُم يبدون في حضرته كالنساء خُضُعَ الرِّقاب نواكِسَ الأبْصار.فاللغة تَخرُجُ بهم من فضاء الرجولة إلى الانغماس في مضايق الجَهلِ والضَّعفِ،وهما من أخصّ خصائصِ النِّساء.

ثالثاً- الدّلالة :

الدَّلالةُ هي:" كونُ الشّيء بِحَالَةٍ يَلْزَمُ مِن العِلْمِ به العلمُ بشيءٍ آخر"[3].وهي إمّا أنْ تكون لفظيةً أو غيرَ لفظيةٍ،واللفظيةُ هي:" كون اللفظ بحيث متى أُطْلِقَ أو تُخُيِّل فُهِمَ منه معناه،للعلم بوضعه"[4].ومعنى هذا أنّ للفظ دلالةً اجتماعيةً عُرْفِيَّة اصْطَلَحَ عليها أصحابُ اللغة،والعلمُ بتلك الدَّلالةِ يقوم على العلم بمواضعات اللغة،فالمتلقي يعلم أنّ هذا الدّالّ علامةٌ على ذلك المدلول .

---

[1] البغدادي: خزانة الأدب,ج١,ص٢٠٥-٢٠٦.

[2] ابن منظور: لسان العرب,مادة (نكس).

[3] الشريف الجرجاني،علي بن محمد :التعريفات, ص١٠٤.

[4] المصدر نفسه: ص١٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما دلالة الكلام في النص الشعري فإنها تأخذ بعدا جديدا،ينأى بها عن تلك المواضعة

أحيانا،حين يضيف إليها المبدعُ من تَجارِبه وإيحاءاته ما يكسبها نوعا من الحركة التي تغالب بها ثبات المعنى المُعْجمي إلى رحابة المجاز،وكثيراً ما أُتِيت دلالة الكلمة في النص الشعري من هذا الباب؛لأنها جازتْ مكانَها وفارقتْ مُعْجميتها،وعُقِد لها نَسَبٌ في الفكر جديد . ومن ذلك قراءة الأصمعي لقول ذي الرُمَّة يصف الكلاب[1]:

حتَّى إذا دَوَّمتْ في الأرضِ أدْرَكَه كِبْرٌ ولو شاء نجَّى نَفْسَه الهَرَبُ

إذ يقول الأصمعي:" الفُصحاءُ لا يقولون دوَّم في الأرض،وإنما يقولون دوَّم في السماء إذا حَلَّق، ودوَّى في الأرض إذا ذهب "[2].

كما ذهب الأصمعي هذا المذهب في القراءة عندما وقف عند بيت ذي الرُمة[3]:

نغار إذا ما الرَّوع أبدى عن البُرى ونَقري سَديف الشَّحم والماءُ جامِسُ

فقد عاب عليه وصفه للماء بأنه جامس؛لأنه"إنما يُقال للماء:جامد،وللسمن وما أشبهه جامس"[4].

إن منطق العرف يفرض على ذي الرمة أن يقول في البيت الأول"دوَّى"؛لأن"دوَّم" وُضعت لما يطير في الجوّ"يُقال دوَّم الطائر إذا حلَّق واستدار في طيرانه، ودوَّى في الأرض:أي ذهب"[5].وأن يقول في البيت الآخر:"جامد"؛ لأن الماء لا يوصف بالجموسة، فالجامس هو

---

(١) ذو الرمة: الديوان,ج١, ص ١٠٢.

(٢) الآمدي: الموازنة,ج١،ص٤٤-٤٥.

(٣) ذو الرمة: الديوان,ج٢,ص١١٤١.

(٤) الآمدي: الموازنة,ج١،ص٤٥.

(٥) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج١،ص٥٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السمن وما أشبهه من الدهون،وعلى هذا سارت العرب فهم"لا يكادون يقولون ذلك للماء"[1].

ومما لا شك فيه أن وضع اللفظ موضعه،وإدراكَ الفرقِ بينه وبين ما يقاربه في معناه أمرٌ له قيمةٌ في البلاغة العربية، فهو دليل على الحِسّ الجمالي للغة عند المبدِع،ولذا لا غرابة أنْ يكون هذا الفنُ عمودَ البلاغة عند أبي سليمان الخَطّابي[2].

بيد أن الشاعر قد يجد في الكلمة من الإثارة،والوفاء بمتطلبات الفن ما لا يجده اللغوي،لموقف كلٌ منهما من اللغة،فالشاعر يفتش عن لفظ يوازي تجربته،واللغوي-مثل الأصمعي-يفتش في الشعر عن المطابقة والصحة والخطأ.

ولعل ذا الرمة له غاية غير غاية الأصمعي،فكلمة " دوًى" التي تُحقِّق المطابقةَ عند الأصمعي، لا تصلُح للشعر – في هذا السياق – عند ذي الرمة؛لأنها لا تثير ما تثيره كلمة "دوّم" من الرؤى والاحتمالات التي هي أساس الشعر .

وكذلك فقد أجاز غير الأصمعي " دوّم في الأرض وهو صحيح،ومنه اشْتُقَّتْ الدَّوّامة،وكل شيء استدارَ في هواء كان أو أرض،فهو دائم ومُدَوّم"[3].كما اختُلِفَ في معنى التدويم في البيت فقيل:لأنَّ الكلاب تبدو بعيدة للناظر قيل:دوّمتْ،و"إذا رأيتَ الشيء من بعيد كأنه يدور،فذلك التدويم"[4].وقيل : دوّمتْ:أي أمعنتْ في الهرب أو أدامته[5].وذو الرُمَّة يتحدث عن هروب الكلاب بسرعة متناهية،ممعنة في الهرب بعد معركة حامية مع الثور الوحشي، وشدة السرعة مع الخوف تجعلها تبدو وكأنها تطير في الجو،وفي التعبير بالتدويم اقتناص لكل هذه المعاني .

---

(١) ابن دريد،أبو بكر:جمهرة اللغة،تحقيق رمزي بعلبكي،دار العلم للملايين،بيروت،ط١، ٩٨٧م،ج١،ص٤٧٥.

(٢) الخطابي: بيان إعجاز القرآن،ص٢٩.

(٣) البطليوسي: الاقتضاب،ج٢،ص٢١٢.

(٤) ذو الرمة: الديوان،ج١،ص١٠٢.

(٥) ابن منظور: لسان العرب , مادة (دوم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتناهي في السرعة كثير في كلام العرب،فقد ورد في صفة أحسن المعاش قوله صلَّى الله عليه وسلَّم:"من خيرِ معاشِ الناسِ لهم،رجلٌ مُمْسكٌ عِنانَ فرسه في سبيل الله يطير على متنه، كلَّما سمع هيعةً أو فزعةً طار عليه..."[1].ومثله في الشعر قولُ قُرَيط بن أنيف في الاعتداد بقومه[2]:

قَومٌ إذا الشَّرُّ أبدا ناجذيه لهم طاروا عليه زُرافاتٍ وَوُحْدانا

وكلمة جامس تدور في هذا السياق،فلا يُنْكَر على الشاعر أن يستثمر ما يجده فيها من قيم تعبيرية وطاقة إيحائية تفي بالغرض الذي يعالجه.وفضلا عن أنَّ هناك من قال:" ومثل جَمَدَ يَجْمد جَمَسَ يجمس في الوزن والمعنى"[3]، فإنَّ إيثار كلمة جَمَس على ما سواها إعلاءٌ لقيمة لا تتحصَّل إلا بها،فإيقاعُ الكلمة الذي ينبعث من حرف السين – الصامت المهموس اللثوي الاحتكاكي – بامتداده يُصَوِّر امتداد المأساة وقوةَ الإحساسِ بها،وهو أمر لا يكاد يتحقق مع حرف الدال في جمد،وامتداد المأساة يوحي بامتداد الكرم، فالقِرى لا ينقطع ما لم ينقطع الشتاء البارد،وفي هذا قيمة لا تخفى.

وورد في كلام العرب وصْفُ ما هو معنوي بالجموسة، قال أبو الأسود:"ليس للسائل الملحف مثل الرَّد الجامس"[4].ووَصْفُ الرَّد بأنه جامس هنا تناهٍ له في القسوة،وقوة التأثير على نفس السائل.فإذا صحَّ هذا في نثر العرب فإنه يصح في شعرها،لا سيما وأن الشاعر لا يسمي الأشياء بأسمائها،بل يلبسها ثوبا جديدا،حين يبصرها برؤية مغايرة فيستقري منها ما لا يفطن إليه

---

(١) مسلم،أبو الحسن: صحيح مسلم،حققه وصحَّحه ورقمه محمد فؤاد عبد الباقي،نشر وتوزيع إدارة البحوث العلمية، السعودية،١٩٨٠م،باب فضل الجهاد والرباط،ج٣،ص١٥٠٣.

(٢) المرزوقي،أبو علي: شرح ديوان الحماسة،نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون،لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،ط٢، ١٩٦٧م،ج١،ص٢٧.

(٣) ابن منظور: لسان العرب , مادة (جمس) .

(٤) اليغموري: نور القبس،ص١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أحد،ويعرف منها ما ينكر الآخر، وهذا باب الشعر ومسلكه في النظر إلى الأشياء،إنه يمنحها شفافية غريبة وظلالا لا تسترها ولا تكشف عنها كلَّ شيء.

وأخذ على عَدي بن زيد العِبادي قوله في وصف الفرس[1]:

فصَافَ يُفرّي جُلَّه عن سَرَاتِه يبُذُّ الجياد فارِها مُتتايِعا

لأنه:"لا يقال للفرس فاره،وإنما يقال له جواد وكريم،والفاره:للبغل والحمار"[2].والأصمعي عندما عاب بيت عدي؛فلأن عدياً"لم يكن له علم بالخيل"[3]،ومع هذا فإن البطليوسي يخطِّئ قراءة الأصمعي؛لأن كلَّ حسَن فاره،وليس ذلك مقصورا على البغل والحمار،إذ يقول"ما أخطأ عدي بن زيد،بل الأصمعي هو المخطئ؛لأن العرب تجعل كل شيء حسَنٍ فارهاً،وليس ذلك مخصوصا بالبرذون والبغل والحمار كما زعم،وعلى هذا قالوا:أفْرَهَتْ الناقة:إذا أنجبت،فهي مفرهة،قال أبو ذؤيب[4]:

ومُفْرِهَةٍ عَنْسٍ قَدَرْتُ لِساقِها فَخَرَّتْ كما تَتَّايعُ الرِّيحُ بالْقَفْلِ

وقال النابغة الذبياني[5]:

أعطى لِفَارِهَةٍ حُلْوٍ توابعُها من المَوَاهِبِ لا تُعطي على نكدِ

---

(١) عدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد العبادي،حققه وجمعه محمد جبار المعيبد،دار الجمهورية،بغداد،١٩٦٥،ص١٤١.الفاره: النَّشيط الحادّ القوي. ابن منظور، لسان العرب، مادة(فره).متتايعا:أي سريعا يرمي بنفسه. ابن منظور، لسان العرب، مادة(تيع).

(٢) الآمدي: الموازنة،ج١،ص٤٢.

(٣) البطليوسي: الاقتضاب،ج٢،ص٧٣.

(٤) السكري،أبو سعيد: شرح أشعار الهذليين،حققه عبد الستار أحمد فراج،راجعه محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،القاهرة،١٣٨٤هـ،ج١،ص٩٢.وفيه:لِرِجْلِها.

(٥) الذبياني ،النابغة: ديوان النابغة الذبياني،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعارف،القاهرة،ط٢، ١٩٨٥م،ص٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولو كان ما قاله الأصمعي صوابا،لما كان قول عدي خطأ؛لأن العرب تقول:"فَرَه فَرَهاً فهو فارِه وفَرِهٌ:إذا أَشِر وبَطِر،وكذلك إذا كان ماهرا حاذقا"[1].

وكان القارئ اللغوي يطلب من الشاعر وضع الألفاظ في مواضعها،ولذلك عابوا على أبي تمام في ألفاظه وضعها في غير ما وضعت له،كقوله في مدح ابن شبانة[2]:

وَصَنِيْعَةٍ لكَ ثيِّبٍ أَهْدَيْتَها وهيَ الكَعَابُ لِعَائِذٍ بِكَ مُصْرِمِ

حلَّتْ مَحَلَّ البِكْرِ مِن مُعْطىً وقد زُفَّتْ مِنَ المُعْطَى زِفَافَ الأيِّمِ

قالوا أخطأ أبو تمام؛لأنه "جاء بالكعاب على أنها تقوم مقام البكر ليجعلها في البيت ضد الثَّيِّب فتصح له القسمة.أي هذه الصنيعة ثيب عندك؛لأنك قد اصطنعت مثلها مرارا،وهي الكعاب-يريد البكر-عند هذا العائذ بك؛لأنها أول ما اصطنعته إليه،أو لأنها أكبر صنيعة صنعتها عنده.قالوا:والكعاب هي التي كعب ثديها،وقد تكون بكرا وتكون ثيبا،فليست ضدّا للثَّيِّب في البيت،ولا تصح بها قسمته لأن اسم الكعاب لا يزول عنها إذا افتُرِعت حتى يَنْهدَ ثديها ويرتفع.قالوا واعتمد أن يشرح هذا المعنى في البيت الثاني فقال:

حلَّت محلَّ البكر من معطىً

وذلك معنى قوله:وهي الكعاب لعائذ بك،ثم قال:(زفت من المعطى زِفَافَ الأيِّمِ)وهو يريد معنى قوله:(وصنيعة لك ثيب).على أن الأيِّم هي الثَّيِّب.وقالوا:هذا خطأ لأن الأيِّم هي التي لا زوج لها بكرا كانت أو ثيبا"[3].

وبهذا عيب البحتري حين وضع الأيِّم موضع الثَّيِّب، وجعلها ضداً للبكر في قوله يرثي

---

(١) البطليوسي: الاقتضاب،ج٢،ص٧٤.

(٢) أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٣ ،ص ٢٥٣.

(٣) الآمدي: الموازنة،ج١،ص١٦٦- ١٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حميدا الطوسي[1]:

تَشُقُّ عليه الرِّيْحُ كُلَّ عَشِيَّةٍ جُيُوبَ الغَمَامِ بينَ بِكْرٍ وأيِّمِ

وفي قراءته لبيت أبي تمام السابق دافع الآمدي عن استعماله للكعاب ضد الثَّيِّب،وقال:"إن ذلك ليس بغلط،فالمعنى صحيح لقرب دلالة الكَعَاب من البِكْر،فالكواعب أكثرُ ما يَكُنَّ أبكارا،غير ذوات أزواج،والعرب تفعل ذلك فتقيم الكاعب مقام البكر،قال قدامة بن ضرار الحنفي[2]:

غَدَاةَ خَطَبْنَا البَيْضَ بالبَيْضِ عُنْوَةً وأُبْنَ إلينا ثَيِّبَاتٍ وكُعَّبَا

وقال جرير[3]:

وقد حَمَلَتْ ثَمَانِيَةً وَتَمَّتْ لِتَاسِعَةٍ وتَحْسِبُها كَعَابا

وقد وصف أبو تمام البِكْرَ بأنها كَعَاب في قوله[4]:

ولَيْسَتْ بالعَوَانِ العَنْسِ عندي ولا هي مِنْكَ بالبِكْرِ الكَعَابِ

وبهذا يصح معنى البيت،ويحظى لدى متلقيه بشيء من القبول،ويظل الخطأ في البيت الثاني قائما لافتقاده القرب الدلالي بين المفردتين.

ولأن كلمة أيِّم لا تختص بدلالة واحدة إذ يحتمل أن تكون بِكْرا أو ثيِّبا،كما أنه يقال للرجل الذي لا زوج له أيِّم، أنشد أبو عبيدة [5]:

فإن تَنْكِحي أَنْكِح وإنْ تَتَأَيَّمي يدَ الدَّهرِ ما لَمْ تَنْكِحي أَتأيَّمُ

فإن الحكم بصحة استخدامها غير ممكن عند الآمدي.

---

(١) البحتري : الديوان ،ج٣،ص١٩٤١.

(٢) الآمدي: الموازنة،ج١،ص١٦٧.

(٣) جرير: ديوان جرير ،ج٢، ص ٦٥٢. مع اختلاف الرواية.

(٤) أبو تمام: الديوان ،ج٣، ص ٢٨٦.

(٥) الأنباري: الزاهر في معاني كلمات الناس، ص ٢٦٦ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومبنى كلام الآمدي على عزل الكلمة عن سياقها،مع أن السياق هو الذي يحدد الدلالة"والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم 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"(١).

والآمدي لم يقف عند تخطئة أبي تمام فحسب،فقد غلَّط الشافعي حين فسَّر الأيِّم بالثَّيِّب في قول الرسول صلى الله عليه وسلم:" الأيِّم أحق بنفسها من وليِّها،والبِكْر تُسْتَأذن في نفسها"(٢).

والشَّافعي هنا لم يَحْمِل الحديث على الظاهر كما فعل العراقيون"فجعلوا الأيِّم عامّاً في الثَّيِّب والبِكْر،وجعلوا اللفظة الثانية مفردة بحكم،وداخلة في الثانية في حكمها"(٣).وإنما جعله في شأن الثَّيِّب؛لأن اللفظ لو حُمِل على التي لا زوج لها،وهو الظاهر،لكان في الكلام حشو،ولكن اختص اللفظ بالدلالة على الثَّيِّب؛لأن سياق الكلام يدل على ذلك.يقول القاضي الجرجاني:"وليس يحفظ عنه ولا يوجد في شيء من كتبه أن الأيِّم والثيِّب في اللغة عبارتان عن معنى واحد،فيجد العائب طريقا إلى عيبه،ولكنه لطف بالفكر فتوصل به إلى استخراج ما غمض على غيره،وذلك أنه رأى الخبر فضمن ذكر الأيِّم والبكر،ووجد البكر معطوفا على الأيِّم، وكان ظاهر الخطاب وحقيقة اللغة يقتضي تغاير المعطوف والمعطوف عليه..."(٤).

ولأهل اللغة في الأيِّم قولان :

الأول – الأيِّم المرأة التي لا زوج لها نكحت أو لم تنكح .

---

(١) فندريس،جوزيف:اللغة،ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص،الأنجلو مصرية،القاهرة،١٩٥٠م،ص٢٣١.

(٢) مسلم: صحيح مسلم،باب استئذان الثيب في النكاح بالنطق والبكر بالسكوت،ج٢،ص١٠٣٧.

(٣) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٧٩.

(٤) المصدر نفسه: ص٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الثاني – إن المرأة لا تُسمى أيّماً إلا إذا نكحت فانفصلت عن زوجها لموته أو طلاقه إياها بكرا أو غير بكر،بنى عليها زوجها أو لم يبنِ[1].وعليه فإن الأيّم في بيتي أبي تمام والبحتري هي الثَّيِّب.

ولا شك أن اختيار اللفظ وحسن تأليفه له أثره الكبير في التأثير على المتلقي وإمتاعه،كما أن له موقعه المتميز،وقيمته الخاصة في البحث عن القيم في النص،ولذلك نجد النقاد القدماء يرون أن للأدب ألفاظا بعينها،بها تتحقق أدبيته ويعظم أثره.فالأديب يجب أن يبتعد عن توظيف ألفاظ المهن والصناعات،ويتجافى مصطلحات الفلاسفة والمتكلمين؛لأنها لا تليق بالأدب.وهم في رفضهم لهذه الكلمات قد أدركو ما تنطوي عليه من مباشرة وجدب في الدلالة،وهو أمر يتنافى وطبيعة الأدب الذي يقوم على الإيحاء وتعدد الدلالة،وذلك من شأنه أن يفضي بالأدب إلى نوع من التقرير،فتتساوى لغة الأدب مع لغة العلم،وكل منهما له مجاله الخاص،و"لكل مقام مقال،ولكل صناعة شكل"[2].

وفي الوقت ذاته ينبغي على الأديب – الذي يعرف شيئا عن كل شيء – أن يكون ملما بألفاظ أصحاب المهن،وبمصطلحات الفلاسفة والمتكلمين،حتى إذا أعوزه الأمر وجدها حاضرة بين يديه .

وإذا كانت لغة الأدب تتطلب هذا القدر من الخصوصية،فإن لغة الشعر تسعى لتحقيق أكبر قدر من الخصوصية،قال ابن رشيق:"للشعراء ألفاظ معروفة،وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها،ولا أن يستعمل غيرها،كما أن الكُتَّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها،إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي،فيستعمله في

---

[1] الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٧٩.

[2] الجاحظ: الحيوان،ج٣،ص٣٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النذرة،وعلى سبيل الخطرة،كما فعل الأعشى قديما،وأبو نواس حديثا،فلا بأس في ذلك،والفلسفة وجرُ الأخبار باب آخر غير الشعر،فإن وقع فيه شيء منها فبقدر،ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكئا واستراحة،وإنما الشعر ما أطرب وهزَّ النفوس وحرَّك الطباع،فهذا هو باب الشعر الذي وضع له،وبني عليه لا ما سواه "[1].

وعلى هذا النحو فإنَّ كلمة"الطِّحال"في قول الأعشى[2]:

فَرَمَيْتُ غَفْلَةَ عَينِهِ عن شاتِهِ فأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِها وطِحالَها

لفظٌ يتنافى وأدبيةَ الأدب،والطِّحال"لفظٌ لا يدخل في شيء إلا أفسده"[3]،ونظراً لما تنطوي عليه الكلمة من قبح فإنَّ يونس بن حبيب يقدم مروان بن أبي حفصة على الأعشى؛لأن الأعشى ذكَرَ الطِّحال في قصيدته"وقد عابهُ قومٌ بذلك؛لأنهم رأوا ذكْرَ القلب والفؤاد والكبد يتردد كثيرا في الشعر عند ذكر الهوى والمحبة والشوق،وما يجده المُغْرَمُ في هذه الأعضاء من الحرارة والكَرْب ولم يجدوا الطِّحال استُعمل في هذه الحال،إذ لا صُنعَ له فيها، ولا هو مما يكتسب حرارةً وحركةً في حُزنٍ ولا عِشْقٍ،ولا بَرْدا وسكونا في فرح أو ظفرٍ؛ فاستهجنوا ذكره"[4].

ولعل ما أفضى بالقوم إلى هذا التصور هو إيثار التقاليد الفنية التي تاسَّست عليها القصيدة العربية،فالناقة والطلل والشيح والقيصوم، والقلب والكبد رموز العالم الشعري،والإخلال بهذه الرموز،وإحلال رموز أخرى محلَّها عبث بالتقاليد وتنَكُّر لها.

فالطِّحال لم تكن رمزا من رموز القصيدة العربية ولذا عيبت في الشعر، وقد حاول بعض

---

(١) القيرواني ،ابن رشيق: العمدة،ج١،ص ١٢٨.

(٢) الأعشى: ديوان الأعشى الكبير،شرح وتعليق الدكتور محمد حسين،المطبعة النموذجية،القاهرة،د.ت،ص٢٧.

(٣) المرزباني: الموشَّح،ص٧٥.

(٤) المصدر نفسه: ص٧٥-٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القدماء دفع سوء الفهم الذي وقع فيه الأعشى،فردَّ ذلك إلى ضرورة الشعر؛لأنه لا يُعقل أن يكون شاعر كالأعشى يتوهم أن مسكن الحُبِّ في الطِّحال،" أترى الأعشى توهَّم أنَّ مَسْكَنَ الحُبِّ في الطِّحال،لا والله ما توهم ذلك،ولكنْ ضرورة الشعر أوقعته في هذه الشبكة وألحقت به هذه الفضيحة "[١].

والحقيقة أن لغة الأعشى تجنح إلى الجِدَّة والموسيقية،فقد كان من أول الشعراء الذين أخضعوا بعض الكلمات الأعجمية لمقاييس العربية،واستثمروها في أشعارهم،كما كان يُسمَّى صناجة العرب لما لشعره من العذوبة والموسيقى.وحديث الأعشى هنا عن قوة التأثير في الإصابة،"وإنما خصَّ الطِّحال لأنه مقتل"[٢]،فهذا يعني أنَّ إصابة الطِّحال مُمِيتة.

هذا هو الأعشى الذي قال فيه المفضل الضبي:"مَن زَعَمَ أنَّ أحدا أشعرُ من الأعشى فليس يعرف الشعر"[٣]،وقال فيه بشارُ بن برد:"نحن حاكة الشعر في الجاهلية والإسلام،ونحن أعلم الناس به،أعشى بني قيس بن ثعلبة أستاذ الشعراء في الجاهلية"[٤].

وقد ذهب القارئ اللغوي إلى أبعد من قراءة اللفظة ومحاكمتها داخل النص الشعري،وذلك عندما حدَّد بعض الألفاظ التي تضعف بها صنعة الشعر،ومنها لذا،وإنْ، ولَكِنْ،وإذا، وهكذا،وأيضاً، لذا عابوا على المتنبي إكثاره من استعمال " ذا " في شعره كقوله[٥]:

أبا المِسْكِ ذا الوجْهُ الذي كُنْتُ تائقاً إليه وذا الوقتُ الذي كنتُ راجيا

---

(١) الأصفهاني،حمزة:التنبية على حدوث التصحيف،تحقيق محمد حسن آل ياسين،مطبعة المعارف،الناشر مكتبة النهضة،بغداد،ط١ ١٩٦٧م، ص ١٧٣.

(٢) الحاتمي :الرسالة الموضحة،ص٨٤.

(٣) البغدادي :خزانة الأدب،ج١،ص١٧٦.

(٤) الأصفهاني،أبو الفرج :الأغاني،ج٩،ص١٠٨.

(٥) المتنبي: الديوان،ج٤،ص ٢٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتوظيف هذه الكلمات ليس عيبا،بل العيب في ضعف توظيفها ووضعها الوضع الذي لا تستحقه، وهذا ما لمحه القاضي الجرجاني فقال: "وربما وافقت موضعا يليق بها،فاكتست قبولا"(١).

ولعلَّ سبب ضعف هذه الألفاظ عند القارئ اللغوي أنها تجنح إلى التبرير والإقناع،والشعر ليس مجاله الإقناع وتبرير الدوافع والمواقف ودحض الحجج،وإن احتاج إليها في بعض المواقف النادرة،"والشعر لا يُحبَّب إلى النفوس بالنظر والمحاجّة،ولا يُحلّى في الصدور بالجدال والمقايسة،وإنما يعطفها عليه القبول والطّلاوة،ويقربه منها الرونق والحلاوة،وقد يكون الشيء محكما متقنا،ولا يكون حُلْوا مقبولا،ويكون جيِّدا وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا"(٢).

والخصومة بين الشعر والفلسفة قديمة قدم الشعر،ولذا لا غرابة أن يرفض النقاد العرب القدماء فلسفة المعاني،وبخاصة أنَّ الشعر الجاهلي الذي قام عليه الذوق العربي لا يألف مثل هذه المعاني،فحين جاء الشعراء العباسيون ببعض المعاني الفلسفية في أشعارهم ثار عليهم النقاد،ونقدوهم نقداً لاذعا،أخرجهم من دائرة الشعر عند بعضهم،قال الآمدي:"فإن شئتَ دعوناك حكيما،أو سمَّيناك فيلسوفا،ولكن لا نسمِّيك شاعرا،ولا ندعوك بليغا؛لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم،فإن سمَّيناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء"(٣).

على أنَّ الأمر ليس على إطلاقه،فقدرة الشاعر هي المِحكُّ الذي يجب أن تُوضع عليه الفكرة،فلسفية كانت أو غير ذلك،فهو الذي يمنحها خصوصيَّةً ترتقي بها إلى عالم الشعر،أو ينحدر بها إلى ما يُفقدها بريقها الذي كانت عليه.

---

(١) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ص١٠٠.

(٣) الآمدي: الموازنة،ج١،ص٤٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعلَّ ما يُقال في المعاني الفلسفية ينسحب على توظيف ألفاظ الصناعات والمهن،فإن هذا النوع من الألفاظ"إذا استُعمل على الوجه المرضي كان حسنا،وإذا استُعمل بخلاف ذلك كان قبيحا"(١).

وتأسيسا على ما تقدَّم فإنه لا يكاد يصحُّ أن يُقال إنَّ هناك لفظاً شعريًا وآخر غير شعري،فالعبرة بما تنطوي عليه اللفظة من إثارة وإيحاء،ويصبح الجمال الحقيقي للكلمة في ما تقدمه من القيم،لا فيما يتجلى عليها من البريق الأخَّاذ الخادع.

ومما اشترطه القدماء لجمال اللفظة أن تكون مشاكلة لمعناها،وغرضها الذي قيلت فيه،فلكل غرض من أغراض الشعر كلمات تشاكله،"ومما يزيد في حسن الشعر،ويُمكِّن له حلاوة في الصدر...أن يكون الشاعر قد عمد إلى معاني شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ،فلا يكسو المعاني الجِدِّيَّة ألفاظا هزلية فيسخفها،ولا يكسو المعاني الهزلية ألفاظا جِدية فيستوخمها سامعها،ولكن يعطي كلَّ شيء من ذلك حقَّه،ويضعه موضعه"(٢).

ومبنى هذا التأثير الذي يتحدث عنه ابن وهب على الوفاء بعنصر"التَّوقُّع" فالمتلقي يتوقع في كل معنى ألفاظا تحمل خصوصية ذلك المعنى،ومتى أخلف المبدع توقع المتلقي انقطع التواصل بينه وبين النص.وتلك المشاكلة التي وقف عليها القدماء يمكن وصفُها بأنها ملاءمة بين المتلقي والنص،أو بين الذات والموضوع.

ومما لا شك فيه أنَّ أغراض الشعر تتفاوت فيما بينها،فالغزل ليس كالفخر،والمديح بخلاف الوعيد،وأنَّ في الغزل لطفا،وفي الفخر جزالة،وأنَّ الكلام متى انقلب عن جهته فَقَدَ قيمته،بعد أن

---

(١) ابن الأثير،ضياء الدين: المثل السائر،ج٣،ص٢١٥.

(٢) ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان،ص١٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كان راحةً للنفوس صار كرباً لها، يأخذ بأكظامها كما قال الجاحظ[١].

وقد تمثَّل ابن وكيع التنيسي قانون المشاكلة في قراءته لبيت المتنبي[٢]:

وإذا سحابةُ صَدِّ حِبٍّ أبْرَقَتْ تَرَكَتْ حلاوةَ كُلِّ حُبٍّ عَلْقَما

إذ يعَلِّق عليه بقوله: "ليس هذا البيت من ألفاظ حُذَّاق الشعر؛لأنَّ ذكر السَّحابة والإبراق لا يليق بذكرِ الحلاوة والمرارة.ولو كان قال:

وإذا سحابةُ صَدِّ حُبٍّ أبْرَقَتْ مَطَرَتْ عُيونُ العاشقِينَ بها دَما

أو ما شاكل ذلك مما يليق بذكر السحابة والإبراق،أو كان يقول:

وإذا مرارةُ صَدِّ حُبٍّ أبْرَقَتْ تَرَكَتْ حلاوةَ كُلِّ وَصْلٍ عَلْقَما

فجمع بين الصَّدِّ والوصل،والحلاوةِ والمرارة في العلقم،لِتصح الأقسام،ويعتدلَ الكلام،كان أليقَ بصنعة الشِّعر"[٣].

إنَّ ابن وكيع وجد نوعا من المخالفة في بيت المتنبي؛لأنه وقف على ظاهر الكلام ولم ينسرب وراء سطحه الخارجي فيستبطن مدلولاته.وتلك المخالفة-بحسب ابن وكيع- ضرب من الإخلال بشعرية النص،ولذا كان"الخُبْزُرُزِّي أصَحَّ أقساما من المتنبي لقوله:

ومِن طاعتي إيَّاهُ يُمْطِرُ ناظري إذا هو أبدى مِن ثناياهُ لي بَرْقا

فجاء بما يشاكل بعضه بعضا،ويتعلق اللفظ به"[٤].

على أنَّ موطن الجمال في البيت هو في التضاد الذي تثيره كلماته،وقدرة المتنبي على الجمع بينها في نسق متشاكل.وهذا هو مدار الصنعة والحِذْقِ في بناء الشعر عند عبد القاهر

---

(١) الجاحظ: الحيوان , ج٣،ص ٣٩ .

(٢) المتنبي: الديوان،ج٤،ص٢٨.

(٣) التنيسي،ابن وكيع: المنصف , ص ١٢١.

(٤) المصدر نفسه: ص١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجرجاني،إذ يقول:"إنما الصنعة والحِذْقُ، والنظر الذي يلطف ويدِق في أنْ تُجمع أعناقُ المتنافرات والمتباينات في رِبْقَة،وتُعْقَدُ بين الأجنبيات معاقِدُ نَسَبٍ وشُبْكَة"(١).

والعلاقةُ بين السحابة والإحساسِ بالحلاوة حَيَّةٌ في الحياة العربية،نلمسها في ابتهاج البدوي بالسَّحابة،ومراقبتُهُ لها تَحْملُ الماءَ الذي يشكل أساسَ الحياة،ولكنَّ السَّحابةَ ما تلبثُ عند أبي الطيب أنْ تُنْتَزَعَ الحلاوةَ والصفاء حين تُضاف إلى الصَّدِّ،فتغدوا رمزا للجَدْبِ بعد أنْ كانت رمزا للحياة والنَّماء،وتستحيل الحلاوةُ عَلْقَماً،والوصلُ صَدّاً،وهذا هو اللفظ البارعُ في المعنى البارِع كما يقول الباقلاني:" فإذا برَعَ اللفظ في المعنى البارع كان ألطفَ وأعجبَ من أنْ يُوجد اللفظُ البارع في المعنى المُتَدَاوَل المتكرر،والأمرِ المُقَرَّر المُتَصَوَّر"(٢).

وكذلك أنكر القارئُ اللغوي ما ورد في شعر بعض الشعراء من ألفاظ غريبة يجهل بعض العلماء دلالاتها،كالسِّنّ والسُّنَّيق والسُّنَّم في قول امرئ القيس(٣):

وسِنٍّ كسُنَّيقٍ سناءً وسُنَّما ذَعَرْتُ بِمِدلاج الهجير نهوضِ

قال الأصمعي:"لا أدري ما السِّنُّ ولا السُّنَّيق ولا السُّنَّم"(٤).

واشتهر ابنُ أحمر الباهلي باستخدام بعض الألفاظ الغريبة مثل الكأس الرّنوناة في قوله(٥):

---

(١) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٤٨.

(٢) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص٤٢.

(٣) امرؤ القيس: الديوان،ص٧٦.(السِّن:الثور الوحشي. ابن منظور، لسان العرب، مادة(سنن).السُّنَّيق:البقرة،والأكمة. ابن منظور، لسان العرب، مادة(سنق).السُّنَّم: البقرة. ابن منظور، لسان العرب، مادة(سنم). مدلاج الهجير:الدَّلجة سير الليل كلّه، ومدلاج الهجير فرس يسير في الهجير وينهض فيه لقوته. ابن منظور، لسان العرب، مادة(دلج).

(٤) الباقلاني: إعجاز القرآن،ص٢١١.

(٥) الباهلي،عمرو بن أحمر: شعر عمرو بن أحمر الباهلي،جمعه وحققه الدكتور حسين عطوان،مطبوعات مجمع اللغة العربية،دمشق،د.ت،ص٦٢.رنوناة:دائمة على الشُّرب ساكنة. ابن منظور، لسان العرب، مادة(رنا).الطِّرف:الخيل الكريم العتيق. ابن منظور، لسان العرب، مادة(طرف).الطِّمِرّ:الفرس الجواد وهو الطويل القوائم الخفيف. ابن منظور، لسان العرب، مادة(طمر).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بَنَتْ عليهِ المُلْكُ أطنابَها كأسٌ رَنُوناةٌ وطِرْفٌ طِمِرُّ

و(الدَّيْدَبُون)في قوله[1]:

خلُّوا طريقَ الدَّيْدَبُونِ فقد ولَّى الصِّبا وتفاوت النَّجْرُ

و(الرُّبَّان) في قوله[2]:

وإنما العيشُ بِرُبَّانِه وأنتَ من أفنانهِ مُقْتَفِرُ

والمأنوسة في قوله[3]:

تَطايَحَ الطَّلُّ عن أردافِها صَعَدا كما تطايَرَ عن مأنوسَةَ الشَّرَرُ

وقد أشار ابن قتيبة إلى هذه الظاهرة–في استعمال الغريب–عند الباهلي،إذ يقول:"وقد أتى ابن أحمر في شعره بأربعة ألفاظ لا تُعرف في كلام العرب"[4]،والألفاظ الأربعة هي:المأنوسة للنار،واليابوس لحُوار النّاقة،والأرنَّة وهي ما لُفَّ على الرَّأس،والفعل بنَّسَ[5]. وكذلك حُكيَ عن رؤبةَ وأبيه أنهما كانا يرتجلان ألفاظا ولم يُسبَقا إليها[6].

ولعلَّ هذا الغريبَ والنادر الذي عدَّهُ الأصمعي وابن قتيبة والباقلاني عيباً في لغة الشِّعر؛لأنه لم يُسْمَع عن العرب،بحاجة إلى شيء من المساءلة،إذ لا يُعقَل أن تكون ألفاظ امرئ القيس مجهولةَ الدَّلالةِ فلا تُعْرَف.

وأبيات ابن أحمر ونوادر رؤبةَ لها نظائر وأشباه في اللغة والشعر، ولم يصل إلينا من

---

(١) الباهلي: شعر عمرو بن أحمر الباهلي ص٩٣.الدَّيدبون:اللهو. ابن منظور، لسان العرب، مادة(دبب).
النَّجرُ:اللون. ابن منظور، لسان العرب، مادة(نجر).

(٢) المصدر نفسه: ص٦١.

(٣) المصدر نفسه: ص١٠٠.مع اختلاف الرواية.

(٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج١،ص٣٥٧.

(٥) المصدر نفسه: ج١،ص٣٥٨.

(٦) ابن جني: الخصائص،ج٢،ص٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شعر العرب إلاّ أقلّه،فإذا كانت دلالاتها قد غابت عن الأصمعي وابن قتيبة فإنها لم تَغِب عن غيرهم.ويؤكد ابن جني أن ما ورد من الغريب في شعر ابن أحمر"ينبغي أن يكون ذلك شيئا جاء به غيرُ ابن أحمر تابعا له فيه ومُتَقَيِّلاً أثره"(١).

والغريبُ لا يصح أن يكون مقياسا نقديا ثابتا يُحاكم به الإبداع وتقومُ عليه القراءةُ الشّعرية؛لأنَّ الغرابة محكومةٌ بظروف ثقافية وحضارية واجتماعية متعددة،ولذا فهي مقياس نسبي يختلف باختلاف الوعي والثقافة،وليس من الدّقة تعميمُهُ على لغة الشعر في كل العصور.وربما كان مثل هذا الغريبِ عنوانَ فصاحة؛لأنَّ" للفصحاءِ المُدِلّين في أشعارهم ما لم يُسمع من غيرهم"(٢)،ولأنَّ تلك الغرائبَ والنوادرَ قد تمثّل قِيَماً فَنِّيَّةً نادرة،وهي مما يدل على فصاحة الشاعر"وقوة عارضته،وشدة عربيته،حتى إن هذه اللفظةَ لو سقطت من الكلام لعزَّ على الفصحاء غرامتها"(٣).

في ضوء ما تقدم ندرك أنَّ لغةَ الشّعر تقتضي خصائصَ نَحْوية وصرفية ودلالية،وهي خصائص تفرضها طبيعة التجرِبة الشعورية التي ينفعل بها المبدع بما فيها من توتر وجَيَشان،ولا يعني أنَّ لغة الشعر تستقل بخصائص ذاتية تنزع بها عن نظام اللغة وأعرافها،فالعلاقة بين لغة الشعر ونظام اللغة وقوانينها علاقة متينة،يقول الدكتور إبراهيم أنيس:" ولسنا نزعم أنَّ للشعر نظاما خاصّاً في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأي صلة،بل نقول إن الشاعر كالطائر الطَّليق يُحَلِّق في سماء الخيال وينشد الحرية في فن،فلا يسمح لقيود اللغة أن تُلْزِمَهُ حدّاً معينا لا يتعداه،بل يلتمس التخلص من تلك القيودِ كلما سنحت له الفرص،فهو في أثناء نظمه لا يكاد

---

(١) ابن جني: الخصائص،ج٢،ص٢٣-٢٤.

(٢) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة, ص ٤٥٢.

(٣) المصري , ابن أبي الاصبع: تحرير التحبير,تحقيق الدكتور حفني شرف،منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،القاهرة،١٣٨٣هـ، ص ٥٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضَهُ الفنية،ويقدر ما تعين على الفهم والإفهام "[1].

وفي التراث نصوص تدل على أنَّ القدماء قد أدركوا كثيرا من تلك الخصائص فابن جني- مثلا- يقول:" والشعر موضع اضطرار،وموقف اعتذار،وكثيرا ما يُحَرَّف فيه الكَلِمُ عن أبنيته،وتُحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لاجله"[2].وما حديثهم عن الضرورة الشعرية بكل ما تحويه من خصائص نحوية وصرفية ودلالية إلا لوعيهم بخصائص هذه اللغة وإيمانهم العميق بما ينطوي عليه هذا العدول من قيم جمالية وأسرار بلاغية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) أنيس , إبراهيم : من أسرار اللغة , ص ٣٣٩ - ٣٤٠.

(٢) ابن جني: الخصائص , ص ١٨٨ .

ثانياً- القارئ السلبي

ارتبطت جماليات المعنى الشعري في التراث النقدي العربي بفكرة الإصابة،التي يتم بها بلوغ الغاية المثلى في التصوير والوصف،فالقوم يمدحون"الحِذْق والرفق،والتخلص إلى حبّات القلوب وإلى إصابة عيون المعاني،ويقولون:أصاب الهدف،إذا أصاب الحقّ في الجملة.ويقولون:قرطس فلان،وأصاب القرطاس،إذا كان أجود إصابة من الأول.فإنْ قالوا رمى فأصاب الغرّة،وأصاب عين القرطاس،فهو الذي ليس فوقه أحد"(١).

وتحقيق الغاية المثلى التي تعنيها الإصابة أمرُ يدركه الذكاءُ وحسن التمييز"وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز،فما وجداه صادقا في العُلُوق ممازِجا في اللُّصوق، يتعسّر الخروج عنه والتبرؤ منه،فذاك سيماءُ الإصابة فيه"(٢).

ولمّا كانت الإصابة تعنى بجوانب كثيرة في المعنى الشعري،كالإصابة في البناء ونظام اللغة،والإصابة في اختيار الوزن والقافية،والإصابة في الرؤية،أي فن النظر إلى الأشياء وطريقة تصويرها؛لما كان الأمر كذلك فإنه يمكن القول بأن فكرة الإصابة في المعنى الشعري تستطيع أن تنتج قراءةً شعرية جمالية،إذا وجدت قارئا يحسن النظر والتمييز،ويصيب الرؤية ويجيد النظر إلى الأشياء والربط بينها،ويستبطن النص الأدبي كاشفا خفاياه وأسراره وجمالياته.

بيد أن فكرة الإصابة استحالت في بعض القراءات النقدية إلى أداة تقيِّد النص الأدبي وتحدّ من طاقاته وإيحاءاته التعبيرية،وذلك عندما وقف القارئ عند ظاهر النص، وشرع يتعامل مع اللغة الشعرية كما يتعامل مع لغة الخطاب العادي،متجاهلا ما تتقوّم به صنعة الشعر من التخييل، الذي يتيح للشاعر الجمع بين المتنافرات في رِبْقة واحدة، ويعيد تشكيل الواقع بما يتناغم

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين،ج١،ص١٤٧.

(٢) المرزوقي،أبو علي : شرح ديوان الحماسة ،ج١،ص٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مع تجربته الشعورية. فالقارئ عندما ينتظر من النص أن يفرغ حمولته ويبوح له بما فيه ويقنع بما يقوله ظاهره، فإنه لن يدرك دلالاته الخبيئة ولا يجد فيه قيمةً تُذكر.إنَّ هذا النمطَ من القرّاء لا يحقّق التفاعل مع النص الشعري ولا يضيف إليه شيئاً يُذكر، إذ تبقى القراءة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ، ،لذلك فهو يقدم قراءة تقصر عن بلوغ المجال الإبداعي في النص الشعري واستكناه مضامينه وقيمه الفنية والجمالية.

والمتأمل في التراث النقدي العربي يدرك أنَّ بعض القراء العرب القدماء قدَّموا قراءات نقدية تسيء إلى النصوص الشعرية،وتكشف عن سلبية القارئ في مقاربته للنص، فقد وقف الآمدي عند أبيات لأبي تمام، رأى أنّها اشتملت على استعارات قبيحة، من مثل قوله[1]:

يا دهرُ قوّم من أخدعيك فقد أضججتَ هذا الأنام من خُرُقِك

وقوله[2]:

فضربتُ الشتاء في أخدعيهِ ضربةً غادَرَتْهُ عَوْداً رَكُوبا

وقوله[3]:

تحمّلتُ ما لو حُمّل الدّهرُ شَطْرَهُ لفكّر دهراً أيُّ عِبْأيهِ أثقَلُ

إذ يقرر الآمدي في ضوء قراءته لهذه الاستعارات أنها " في غاية القباحة والهجانة والبعد من الصواب"[4]. فالآمدي ينكر على أبي تمام كيف جعل للدّهر أخدعا، وللشّتاء أخدعا، وكيف جعل الدهر يفكّر، فقد خرج الشاعر- بحسب الآمدي- عن طريقة العرب في الاستعارة، "وإنّما استعارت العربُ المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو

---

(١) الآمدي: الموازنة،ج١،ص٢٦١. الأخدعان:عِرقان خفيّان في العنق.ابن منظور،لسان العرب،مادة(خدع).

(٢) أبو تمام: الديوان ج١،ص١٦٦. العَود:الجَمَل المسِنّ. ابن منظور،لسان العرب،مادة(عود).

(٣) المصدر نفسه:ج٣،ص٧٤.

(٤) الآمدي: الموازنة،ج١،ص٢٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشّيء الذي استُعيرت له وملائمة لمعناه"[1].

والحقيقة أنّ الآمدي- بوصفه قارئاً – لم يُبدِ أيّ محاولة قرائية للكشف عن جمالية الاستعارة عند أبي تمام ، في هذه الأبيات التي صنّفها تحت باب قبح الاستعارة، وهذا لا يعني أنّ هناك قصوراً في القدرة القرائية الجماليّة عند الآمدي، فقد تجلّت هذه القدرة في غير موضع، فعندما قرأ الآمدي قولَ امرئ القيس[2]:

فقلتُ له لمّا تمطّى بصُلبه وأردف أعجازاً وناء بكَلْكلِ

حيث عاب الآمدي أولئك القرّاء النقاد الذين قصر نظرهم عن كشف جماليّة الاستعارة في هذا البيت، وفي هذا يقول:" وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات، وهو في غاية الحسن والجودة والصّحة، وهو إنّما قصد وصف أجزاء الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطّويل على هيئته، وذلك أشدُّ ما يكون على مَن يراعيه ويترقّب تصرُّمه؛ فلمّا جعل له وسطاً يمتدّ وأعجازاً مرادفة للوسط، وصدراً متثاقلاً في نهوضه حَسُن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب، وجعله متمطّياً من أجل امتداده؛ لأنّ تمَطّى وتمَدّدَ بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصّدر اسم الكلكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدّة ملاءمة معناها لمعنى ما استُعيرت له"[3].

---

(١) الآمدي: الموازنة،ج١،ص٢٦٦.

(٢) امرؤ القيس: الديوان، ص١٨.

(٣) الآمدي: الموازنة،ج١،ص٢٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعلى الرغم من القراءة التأويلية الجمالية التي قدمها الآمدي لبيت امرئ القيس، فإنه ظلّ متعلقا بقانون الإصابة الذي جرت عليه العرب في استعاراتها. وإذا كان الآمدي -بوصفه قارئا حاذقاً- قد وصل إلى هذه القراءة الجمالية دون أن يخلّ بقانون الإصابة، فإنّ هذا لا يعني أن القرّاء- وكذلك الآمدي- الذين تشكلت قراءاتهم في ظل فكرة الإصابة قد قدموا قراءات جمالية في جميع المواقف القرائية، بل كانوا سلبيين في قراءة كثير من النصوص.

وتتجلى هذه السلبية في غير مظهر. فالقارئ السلبي تجده تارةً يعزل المعنى الشعري عن سياقه الفكري والتاريخي،ويقف على المعنى الحرفي للنص ويعيب النصَّ لمجافاته للإصابة،وتارة أخرى تراه ينظر إلى معاني الشعر بوصفها حقائق ثابتة لا تتغير،لذلك فهو يرفض كلَّ شعر يصدر عن مخالفة العرف والمألوف،متجاهلا بذلك أنَّ الشعر رؤية تتجاوز أعراف الواقع وتشكل أعرافها وفق تصور خاص لا يُحَدّ.

ويمكن القول أن من أهم القضايا التي تجلت فيها سلبية القارئ في النقد العربي القديم وانعدام تفاعله مع النص الشعري،قضية اللياقة في الوصف،والمبالغة في التصوير، والتناقض في المعاني الشعرية.

أولاً- اللياقة في الوصف

إنَّ من الإصابة لعيون المعاني أن تكون معاني الشاعر لائقة بغرضه الذي يقول فيه،مؤسسة على نوع من الفطنة بمقتضيات الموقف،فلا تُنسيه دقَّةُ النّظر إلى الأشياء الحفاظَ على مبادئ اللياقة.فالقارئ قدامة بن جعفر لا يجد أيّ قيمة جمالية في قول أيمن بن خريم يمدح بشر بن مروان[1]:

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص١٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

يا ابنَ الذّوائب والذُرى والأرؤسِ والفَرْعِ من مُضرِ العَفَرنى الأَقْعَسِ[1]

وابنَ الأكارم من قريشٍ كلّها وابنَ الخلائفِ وابن كلِّ قَلَمَّسِ[2]

من فرع آدمَ كابراً عن كابرٍ حتّى انتهيتَ إلى أبيك العَنْبَسِ[3]

مروانَ إنَّ قناتَهُ خطيّةٌ غُرستْ أُرومتُها أعزَّ المَغْرِسِ

وبنيتَ عندَ مقامِ رَبِّكَ قُبَّةً خضراءَ كُلِّلَ تاجُها بالفِسْفِسِ[4]

فسماؤها ذهبٌ وأسفلُ أرضِها وَرِقٌ تلألأ في البَهيم الحِنْدس[5]

إذ لا يوجد" في هذه الأبيات شيء يتعلق بالمدح الحقّيّ,وذلك أنّ كثيراً من الناس لا يكونون كآبائهم في الفضل، ولم يذكر هذا الشاعر شيئاً غير الآباء, ولم يصف الممدوح بفضيلة في نفسه أصلاً, وذكر بعد ذلك بناءه قبة, ثم وصف القبة بأنها من الذهب والفضّة, وهذا أيضاً ليس من المدح؛ لأن في المال والثروة مع الضعة والفَهّة ما يمكن معه بناء القباب الحسنة واتخاذ كل آلة فائقة, ولكن ليس ذلك مدحاً يُعتَدُّ به, ولا نعتاً جارياً على حقِّه"[6].

فالشاعر في نظر قدامة لم يصب أو لم يحقق الغاية المثلى في مديح بشر بن مروان ؛ لأنّ تحقيق تلك الغاية لا يكون بوصف ما هو عرضي من مآثر الآباء والأجداد،وترك ما هو جوهري وهو ذكر الفضائل النفسية الخاصة ببشر,فالآباء بمكانتهم لا يرفعون الأبناء بوضاعتهم,والفضائل

---

(١) العَفَرنى:الأسد القوي. ابن منظور، لسان العرب، مادة (عفر). الأَقْعَسِ:الثابت،الذي في صدره انكباب إلى ظهره. ابن منظور، لسان العرب، مادة (قعس).

(٢) قَلَمَّسِ: السيّد العظيم،واسع الخلق،الدّاهية. ابن منظور، لسان العرب، مادة (قلمس).

(٣) العَنْبَسِ: الأسد، والعنابس في قريش هم أولاد أمية بن عبد شمس سُمّوا بالأسد. ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنبس).

(٤) الفِسفِس: قطع صغيرة ملونة من الرخام . ابن منظور، لسان العرب، مادة (فسفس).

(٥) الحِنْدس: الليل الشديد، ابن منظور، لسان العرب، مادة (حندس).

(٦) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص١٩٠-١٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النفسية التي يؤثرها قدامة في البحث عن الإصابة "هي العقل والعفة والعدل والشجاعة وما جانس ذلك ، ودخل في جملته"[1] .

وقدامة في هذه القراءة التي تقوم على هذا المعيار يفرض على الشاعر تصوراًغريباً ينتزع منه حريته,ونظره الخاص.وإذا كان ذكر الآباء والأجداد لا يمثل فضيلة نفسية عند قدامة,فأصبح بمنزلة العرضي الزائل,فإنه عند من يدرك قيمة النسب في العربية يمثل أزكى الفضائل, فقد كان" الغاية التي ذهب إليها العربي في التاريخ لمعرفة ذاته,وإحياء الجزء الماضي من حياته,يمحو به ليل الإبهام كما تمحو آيةُ النهار الظلام, وقد كان يُقال للرجل إذا سُئل عن نسبه استنسبْ لنا حتى نعرفك,كأنه من غير النسب مجهولٌ,والمجهول لا يزال ضعيفاً ذليلا حتى ينتسب فإذا انتسب اشتدَّ وتمكَّن كالريح تشتد وتستاف التراب والحصى إذا هي أنسبت،وإنما يتمكن المرء بالامتداد في أفق الآباء والأجداد "[2].لا سيما إذا كان هذا النسب يمتد عبر هذه السلسلة الكريمة التي يرتفع بها عن النقص قربها من الله,وذكرها له,وعبادتها إيّاه,وكونها نبتة راسخة نبتت في منابت القنا الخطّيّ الذي يذود عنها المكاره والانتقاص .

وأنكر القارئ القديم على الأعشى قوله في مديح النعمان بن المنذر[3]:

ويأمر لِلْيَحْمُوْمِ كُلَّ عَشِيَّةٍ بِقَتٍّ وتَعْلِيقٍ فقد كان يَسْنَقُ

" يعني باليحموم فرس الملك,يقول إنه يأمر لفرسه كل عشية بقت وتعليق وهذا مما لا يمدح به الملوك,بل ولا رجل من خساس الجند "[4].

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٨٩.

(٢) عبد البديع لطفي:عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط٢، ١٩٨٦م،ص١٠٥.

(٣) الأعشى: ديوان الأعشى،ص٣٣.

(٤) العسكري ،أبو هلال: الصناعتين،ص٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والذين عابوا المعنى وأنكرو على الأعشى مديح الرجل بمثل هذا إنما يعزلون المعنى عن سياقه الفكري والتاريخي،إذ لا يدركون معنى هذا ودلالاته الدفينة؛لأنهم وقفوا على المعنى الحرفي للبيت فلم يجدوا فيه قيمة فنية أو جمالية تُذكر.

إن قيمة الفرس عند العربي لا يعرفها إلا من وقف على علاقتهم بالخيل التي عُقد الخير بنواصيها إلى يوم القيامة.وقد سُئل عمر بن الخطاب عن معرفته بالخيل قال:معرفة الإنسان بنفسه وأهله وولده[١].

وكان العرب على سخائهم بأموالهم وأنعامهم لا يجودون بالخيل ولا يعيرونها،فهي نفيسٌ لا تُباع ولاتُعار،ويغارون عليها كالغيرة على العيال[٢].وفي هذا يقول الشاعر[٣] :

وحَلْفَنَ مَا السيوفَ وصافناتٍ سواءٌ هُنَّ فينا والعيالُ

وقديماً كان ملوك العرب لا يبيت أحدهم إلا وفرس يقف بسرجه ولجامه قريبا منه مخافة عدوّ يفجأه،وذلك لشدة حزمهم ونظرهم في عواقب الأمور[٤].وكثيرا ما تمادح العرب بالقيام بالخيل،وارتباطها بأفنية البيوت[٥].

وعلى هذا فإنّ تعاهد النعمان لفرسه اليحموم شيمة من شيم العرب،إن دلّت على شيء فإنما تدلّ على شجاعته،وترقُّبِه لطوارق الليل،وحفاظه على مصالح الرعية،ومن كانت هذه صفته مع هذا الفرس،فهو مع رعيته أبلغ في الرعاية وأكمل في أداء الحقوق.

---

(١) الغرناطي،عبدالله بن محمد: الخيل،حققه محمد العربي الخطابي،دار الغرب الإسلامي،بيروت،١٩٨٦م،ص٤٠.

(٢) المصدر نفسه: ص٤٠.

(٣) المصدر نفسه: ص٤٠. (البيت بلا نسبة).

(٤) المصدر نفسه: ص٤٠.

(٥) ابن عبد ربه،أحمد بن محمد: العقد الفريد،شرحه وضبطه وصححه ورتّب فهارسه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري،دار الكتاب العربي،بيروت،١٩٨٣م،ج١،ص٣٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكما عيب على الأعشى امتداحه مراقبة النعمان لفرسه،كذلك عيب على المزرِّد بن ضرار وصفه درعا على أحد الفرسان بقوله[1]:

ومَسْفُوحةٌ فضفاضةٌ تبَّعِيَّةٌ وآها القتيرُ تجتويها المعابلُ [2]

دِلاصٌ كَظَهْر النُّونِ لا يستطيعها سنان ولا تلك الحِظاءُ الدَّواخلُ[3]

مُوَشَّحةٌ بيضاءُ دانٍ حَبيكُها لها حَلَقٌ بعد الأنامل فاضلُ

قال الأصمعي:"لئن كان أجاد في وصف الدرع لقد عاب لابسها؛لأن فرسان العرب المذكورين لا يحفلون بسبوغ الدّروع وحصانتها"[4].

وكما أغفل بعضُ القُرَّاء السياق الفكري لبيت الأعشى السابق،أغفل الأصمعي السياق الفني هنا فعاب المعنى،حيث رأى أنَّ سبوغ الدرع ومتانتها مما يتنافى ومقتضيات الإصابة؛ لأنَّ ذلك يشير من طرف خفي إلى جبن لابسها، فلو لم يكن جبانا ما أجاد سردها بهذه الصورة.

وقد نقض القاضي الجرجاني قراءة الأصمعي،وقدم قراءة مغايرة إذ قرأ النص من طرف آخر حينما حمله على مذاهب العرب في مديح الرجال وطريقتها في وصف السلاح والخيل، فتارة يصف الشاعر خيل قومه وسلاحهم وهو بهذا يريد أنهم أهل حروب وغارات،ولهم منعة

---

(١) الضَّبّي،المفضل: المفضليات،تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،دار المعارف،القاهرة،ط٣، ١٩٦٤م،ص٩٨.

(٢) المسفوحة:المصبوبة.اللسان، مادة(سفح). تُبَّعية:منسوبة إلى تُبَّع من ملوك اليمن. اللسان، مادة(تبع). وآها: شدَّدها. اللسان، مادة(وأى). القتير:مسامير الدّرع. اللسان، مادة(قتر).المعابل:نصال طوال عراض. اللسان، مادة(عبل).

(٣) الدّلاص: الدرع اللينة البراقة الملساء. اللسان،مادة(دلص).الحِظاء:السهام القصيرة التي لا نصال لها.اللسان، مادة(حظا).

(٤) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٤٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونجدة،فهم يُعِدُّون لأعدائهم ما يستطيعون من القوة ومن رباط الخيل، وتارة أخرى يصف الشاعر عدوه بذلك؛ طلباً للغض منه والنعي عليه،فهو يبدو هارباً مع أنه شاكي السلاح،حديد السيف،وافر العدة[١].

ولعل مزرِّد بن ضرار يمدح الفارس ويعلي من قدره على مذاهب العرب،كما في قول عمرو بن كلثوم[٢]:

علينا كلُّ سابِغَةٍ دِلاصٍ ترى فوق النِّطاقِ لها غُضُونا

علينا البيض واليلب اليماني وأسياف يقمن وينحنينا

ومن الإصابة في معاني النسيب والغزل أن تكون الألفاظ عذبة رقيقة،غير كزة ولا جاسية، مظهرة للتودُّد والوجد واللوعة "وأن يكون جماعُ الأمر ما ضاد التحفظ والعزيمة،ووافق الانحلال والرخاوة"[٣].وكل من خالف ذلك لم يبلغ الغرض الذي قال فيه،كقول عبد الرحمن القس[٤]:

سَلاَّمُ ليت لساناً تَنْطِقينَ بِهِ قَبْلَ الذي نالني من صوته قُطِعا

ولمّا قرأه قدامة بن جعفر علَّق عليه بقوله:" فما رأيت أغلظ ممن يدعو على معشوقته،حيثُ أجادت في غنائها له،بقطع لسانها"[٥].

وكذلك لم يصب جميل بثينة إذ يقول[٦]:

رمى اللهُ في عَيني بثينة بالقذى وفي الغُرِّ من أنيابها بالقوادحِ

---

(١) الجرجاني علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٤٣٨.

(٢) ابن كلثوم ،عمرو:ديوان عمرو بن كلثوم،جمعه وحققه وشرحه الدكتور أميل بديع يعقوب،دار الكتاب العربي،بيروت،ط١٩٩١،١م،ص٨٤.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص١٢٤.

(٤) المصدر نفسه:ص١٩٨.

(٥) المصدر نفسه: ص١٩٩.

(٦) جميل: ديوان جميل بثينة،حققه وقدم له فوزي عطوي،مطبعة الأمان،بيروت،د.ت،ص٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما ردَّ بعضهم قولَ جنادة بن نجبة[1]:

من حُبِّها أتمنى أن يُلاقيني من نحوِ بلدتها ناعٍ فينعاها

لكي يكون فِراقٌ لا لِقاء له وتُضْمرَ النفسُ يأساً ثم تَسْلاها

يقول العسكري:" فإذا تمنى المحبُّ لحبيبته الموت فما عسى أنْ يتمنى المبغض لبغيضته؟"[2].ويمكن القول أن قراءة قدامة وأبي هلال العسكري للنصين السابقين تتساوق مع كثير من القراءات النقدية القديمة التي يعنى أصحابها بظواهر الكلام،الذي بموجبه صار الغزلُ هجاءً،وأصبح جملة ما يُقال في هذا الشعر أنه دعاءٌ على المحبوب لا يصح اعتباره داخلا في الغزل الجيد،فالذي يدعو على لسان محبوبته بالقطع،أو أن يرمي الله في عينيها بالقَذَى،وفي أنيابها بالقوادح،أو أن يأتي له من ينعاها،لا يمكن أن يكون مصيبا في إظهار لوعته وتودُّدِه.وبالتالي فإنه يفتقر إلى عنصر اللياقة التي يُبنى عليها القول الشعري.

إن من يتأمل القراءتين السابقتين، يدرك أنهما يصدران عن فهم للشعر قد يتفق ولغةَ الحديث العادي، ولكنه لا يتفق مع الشعر بأي حال من الأحوال،وظهر كذلك أن كلاً من القارئين قد فصل بين المقدمات وما أفضت إليه من نتائج.فعبد الرحمن القس يقول:" قَبْلَ الذي نالني من صوته"وجميل يقول:" في عَيني بثينة"و"الغُر"، وجنادة يقول:"من حُبِّها". إذن هناك مقدمات عاطفية غامضة لا ندرك أبعادَها؛ لأنّ القارئ ينظر إليها من الخارج،ألم يقُل كُثَيِّر[3]:

لو يسمعون كما سمعتُ كلامَها خَرُّوا لِعَزَّةَ رُكَّعاً وسُجوداً

---

(١) العسكري ،أبو هلال: الصناعتين،ص٨٢.

(٢) المصدر نفسه:ص٨٢.

(٣) كُثَيِّر: ديوان كُثَيِّر عزة،جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس،دار الثقافة،بيروت،١٩٧١م،ص٤٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فلسانُ سلاّمة، وعينا بثينة،وأنيابها الغُرّ،وفرط العلاقة بين جُنادة وصاحبته،لا تمثل- عند القارئ الذي أساء قراءة هذا الشعر-الغايةَ في الكمال التي قَلَبَ الشعرُ حقائق الأشياء من أجلها.

فالدُّعاء غايةٌ في إظهار ضعف النفس الإنسانية أمام الجمال في أسمى صوره، فهذا الدعاء شعريته في عنفه؛ لأنه كما يُظْهر ضعف النفس الإنسانية،يكشف عن الجمال المثالي في تلك الكائنات،التي كان الدعاء عليها غايةً في الكشف عن قيمتها وأثرها معاً.وفي هذا يقول البغدادي إنّ"الشيء إذا بلغ غايتَهُ يُدْعى عليه؛صوناً عن عين الكمال"(١).

وفي هذا السياق، لم يقف القرّاء العرب القدماء بمبادئ اللياقة والذوق الرفيع في بحثهم عن القيمة الجمالية للمعنى الشعري عند علاقة الإنسان بالإنسان، بل ترامى بهم الحرصُ على هذه المثل في علاقة الإنسان مع الحيوان، التي كان لها أثر واضح في توجيه القراءة الشعرية، فلم يرتضِ كثيرٌ من القراء القدماء قولَ الشَّمّاخ في وصف ناقته(٢):

إذا بَلَّغْتِني وَحَطَطْتِ رَحْلي عرَّابةَ فاشْرَقي بِدَمِ الوَتِينِ(٣)

وكان "ينبغي أن ينظر لها مع استغنائه عنها، فقد قال رسولُ الله صلّى الله عليه وسلّمَ للأنصارية المأسورة بمكةَ وقد نجت على ناقةٍ لها، فقالت:يا رسولَ الله إني نَذَرْتُ إنْ نجوتُ عليها أن أنحرها، فقال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم:لبئس ما جزيتها"(٤).

ولعلَّ الشَّمّاخ في دعائه على ناقته يخفي قيمةً لا تُدرك إلا بالتَّأمل والرَّويَّة وبذل الجهد،وإنعام النظر في صيرورة المعنى وحركته في الفكر الشعري،فللمعنى صورتان:

---

(١) البغدادي: خزانة الأدب،ج٣،ص٣٩٨.

(٢) الشماخ:ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني،حققه وشرحه صلاح الدين الهادي،دار المعارف،القاهرة،١٩٧٧م،ص٣٢٣.

(٣) الوتين:عِرق يصل بالقلب. اللسان، مادة (وتن).

(٤) المرزباني : الموشّح،ص٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأولى- أن يمتدح الشاعرُ ناقتَهُ،ويعلي من قدرها،ويبشِّرها بالرَّاحة.وعلى هذا جاء قول عبدالله بن رواحة[1]:

إذا أدّيتني وحمَلْتِ رَحْلي مسيرةَ أربَعٍ بعد الحِساءِ

فشأنكِ أنْعُمٌ وخلاكِ ذَمٌّ فلا أرجع إلى أهلي ورائي

وقول الفرزدق[2]:

متى تأتي الرَّصافةَ تستريحي من التهجير والدُّبر الدَّوامي

وقول أبي نواس[3]:

وإذا المَطِيُّ بنا بلَغْنَ محمّدا فظهورهنَّ على الرِّجال حرامُ

قَرَّبْنَنا من خير مَن وطِئَ الحصى فلها علينا حُرْمَةٌ وذِمامُ

والأخرى- أن يدعو عليها، أو يبشِّرها بالهلاك كما فعل الشَّمَّاخ،ومن ذلك قول الفرزدق[4]:

إذا قَطَناً بلَّغْتِيه ابنَ مُدْرِكٍ فلاقَيْتِ مِن طَيْرِ العراقيب أخيلا

وكذلك قول ذي الرُّمَّة[5]:

إذا ابنُ أبي موسى بلالٌ بَلَغْتِهِ فقامَ بفأسٍ بينَ وِصْلَيْكِ جازِرُ

وهذا الدعاء لا يعني حقيقة الدعاء بقدر ما يومئ إلى غاية يرجو تحقيقها من

---

(١) ابن رواحة،عبدالله:ديوان عبدالله بن رواحة"ودراسة في سيرته وشعره"،الدكتور وليد قصاب،دار الضياء للنشر،عمان،ط٢، ١٩٨٨م،ص١٥١.

(٢) الفرزدق: الديوان،ص٥٩٩.

(٣) أبو نواس: الديوان،حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي،دار الكتاب العربي،بيروت،ص٤٠٨.

(٤) الفرزدق: الديوان،ص٤٧٨.

(٥) ذو الرمة: الديوان،ج٢،ص١٠٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الممدوح،وفي هذا وصفٌ للممدوح في الجود،فاستغناءُ الشاعر عن ناقته ثقة بالممدوح، فقد بلّغته غايتـه، وهـذا غايـة فـي المـديح؛ لأن الممـدوح يـصبح هـدفاً تقـف عنـد بلوغـه آمـالُ الـشاعر وتطلُّعاته،فتراه يُضَحّي من أجل الوصول إليه بكُلّ ما يملك،حتّى بالناقة التي حقّقت له الوصول إلى تلك الغاية.وقد أدرك قارئٌ آخر- وهو المبرِّد – هذا الخبيء الذي يومئ إليه بيتُ الشّمّاخ فقال:"وقد أحسَنَ كلَّ الإحسان في قوله[1]:

إذا بَلَّغْتِني وحَمَلْتِ رَحْلي عرَّابة فاشرَقي بِدَمِ الوتينِ

يقول:لستُ أحتاجُ إلى أن أرحل إلى غيره"[2].

وتأسيسا على ما تقدّم،يمكن القول إن معيار اللياقة في الوصف الذي قرّ في وعي القارئ العربي القديم، قد أساء بعضهم توظيفه في قراءة النص الشعري، وذلك عندما قُرئ النصُّ بمعزل عن سياقه الفكري والفني،ونتج عن هذا قراءةٌ شعرية سلبية، أساءت فهم النص،وأخطأت قيمه الفنية والجمالية التي شكلته والتي ينبغي أن تعيد تشكيله عند كل قراءة.

ثانياً- المبالغة في التصوير

لقد أدرك القارئ العربي القديم جمالية المبالغة في القول الشعري،وهو يرى أن شعرية الشعر تكمـن فـي إعطـاء غيـر الممكـن صـفة الممكن،والنهـائي دلالـة اللانهائي،والمـستحيل لغـة المحتمل،ولهذا استجاد الناقد القديم مذهب المبالغة والغلوّ في الشعر،لما للمبالغة من إيقاع عظيم في نفس المتلقي،الذي كان يطرب للمبالغة في الوصف ويطلبها،فقد"دخل الأخطل على عبد الملك بن مروان فقال:يا أمير المؤمنين قد امتدحتك فاستمع مني،فقال عبد الملك:إن كنت إنما

---

(١) الشماخ: الديوان،ص٣٢٣.

(٢) المبرد،أبو العباس: الكامل،حققه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد أحمد الدالي،مؤسسة الرسالة،بيروت،ط١، ١٩٨٦م،ج١،ص١٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شبّهتني بالصقر والأسد فلا حاجة لي في مِدحتك،وإن كنتَ قلت كما قالتْ أختُ بني الشريد لأخيها صخر فهات[1].فقال الأخطل:وما قالت يا أمير المؤمنين؟قال:هي التي تقول[2]:

فما بَلَغَتْ كفُّ امرئٍ مُتَناوِلٍ من المجد إلا حيثما نلتَ أطولُ

وما بلغَ المُهْدُون في القول مِدْحَةً ولا صفة إلا الذي فيك أفضلُ

وجارُكَ محفوظٌ منيعٌ بِنَجْوةٍ من الضّيم لا يُبْزى ولا يتذلّلُ

قال الأخطل: والله لقد أحْسَنَتِ القول،ولقد قلتُ فيكَ بيتين ما هما بدون قولها، فقال: هاتِ، فأنشأ يقول:

إذا مِتُّ ماتَ الجودُ وانقطعَ النَّدى من الناس إلا من قليلٍ مُصَرَّدِ

ورُدَّتْ أكُفُّ السائلينَ وأمسكوا من الدِّين والدُّنيا بخِلْفٍ مُجَدَّدِ "[3]

وهذا كما يقول قدامة بن جعفر هو مذهب أهل الفهم بالشعر،وهو أجود المذهبين[4]،وذلك لأن المبالغة تحقق قيمة جمالية لا يحققها الاقتصاد وهي تحقيق"المثل وبلوغ النهاية في النعت"[5].

على أنّ إيثار الغلو والمبالغة لا يعني انقطاع الصلة بين الشعر والواقع،فللمبالغة رسوم"متى وقف الشاعر عندها،ولم يتجاوز الوصف حدها، جمع بين القصد والاستيفاء، وسلم من النقص والاعتداء،فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية،وأدته الحالة إلى الإحالة، وإنما الإحالة نتيجة

---

(1) يعني الخنساء، وهي تماضر بنت عمرو بن الشريد.

(2) الخنساء،تماضر بنت عمرو: ديوان الخنساء،شرحه ثعلب أحمد بن يحيى الشيباني،حققه الدكتور أنور أبو سويلم،دار عمار،عمّان،ط١، ١٩٨٨م،ص٣٢٠-٣٢١.وفيه: (بها المجدَ) .(لا يبزى:لا يقهر).

(3) العسكري،أبو أحمد: المصون في الأدب،تحقيق عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط١٩٨٢،٢م،ص٦٣-٦٤.

(4) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص٦٢.

(5) المصدر نفسه: ص٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الإفراط،وشعبة من الإغراق"[١].

وعلى هذا فإن الإصابة في المبالغة تعني الاعتدال في وصف الأشياء،فلا يبالغ الشاعر في الوصف فيخرج بالموصوف عما يقبله العقل،ولا يصوره على ما هو عليه ويبالغ في الاقتصاد في تصويره، فيفقد الشعر قيمته.ولذا أُخذ على النَّمر بن تولب قوله في صفة السيف[٢]:

أبقى الحوادِثُ والأيامُ مِن نَمِرٍ أسبادَ سَيْفٍ قديمٍ إثْرُهُ بادي[٣]

تظلُّ تحفر عنه إن ضربتَ بهِ بَعْدَ الذراعين والسَّاقين والهادي

يقول ابن قتيبة:"ذَكَرَ أنه قطع ذلك كلَّه ثمَّ رَسَبَ في الأرض،حتَّى احتاج إلى أن يُحفَر عنه،وهذا من الإفراط والكذب"[٤].

وهذا البيت يضعه البلاغيون والنقاد العرب في باب المستحيل عقلا وعادة والذي يسمونه بـ"الغلوّ"،وقد اشترط كثيرٌ من البلاغيين المتأخرين لقبوله اقترانه بكاد،أو لو،أو يخَيّل إلي،وإنما أنكر القارئ هذا البيت وأخذ عليه ما أخذ لأنّ الشاعر أفرط في الوصف،"والغلوّ يُراد به المبالغة في مجيء الشاعر بما يدخل في باب المعدوم،ويخرج عن الموجود،وقد أبت طائفةٌ من العلماء استحسان هذا الجنس لمّا كان بخلاف الحقائق،ولخروجه عن اللفظ الصادق"[٥]. فالحقيقة والعقل والعادة تنكر أن يُحْفر عن السيف في الأرض بعد الضرب به.

---

(١) الجرجاني علي بن عبد العزيز :الوساطة،ص٤٢٠.

(٢) النمر بن تولب: شعر النمر بن تولب،صنعة الدكتور نوري حمودي القيسي،مطبعة المعارف، بغداد، د.ت، ص٥٣. وفيه(بادِ).

(٣) أسباد: بقايا.اللسان، مادة (سبد).

(٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج١،ص٣١١.

(٥) التنيسي،ابن وكيع: المنصف،ص٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ووصف السيف بأنه قاطع شديدُ الفتْك في الشعر العربي حاضرٌ لا يخفى،فهو عند جُنادة الهذلي يبلغ الهدف بلا نكال[١]:

بِمُطَّرِدٍ تخالُ الإثْرَ منه مَدَبَّ غرانقٍ خاضتْ نِقاعا

إذا مَسَّ الضَّريبةَ شفرتاه كفاكَ من الضريبةِ ما استطاعا

وعند أبي العيال الهذلي يرسو في اللحم[٢]:

ومَشْقوقُ الخَشِيبةِ مَشْرَفِيٌّ صارِمٌ رُسَبُ

وعند المتنخِّل الهذلي يرسب في اللحم ويقطعه[٣]:

أبيضُ كالرَّجْعِ رَسُوبٌ إذا ما ثاخَ في مُحْتَفَلٍ يَخْتَلي[٤]

وعند النّابغة الذبياني يقُدّ الدروع التي ضُعِف نسجُها،والفارسَ والفرسَ،ويقدح النارَ في الحصى[٥]:

تقدّ السَّلوقيّ المُضاعفُ نسجُها ويُوقِدْنَ بالصُفَّاحِ نارَ الحُباحِبِ

من هنا يمكننا أن نتفهم ما عناه النَّمر حين جعل سيفه(يُحفر عنه في الأرض)،ولذا لا غرابة أن يُقال عن هذا الشعر:إنّه أبلغُ ما قيل في مضاء السّيف[٦].وقد استحسن قدامة بن جعفر هذا الشعر؛ لأنه وإن بالغ في نعت مضاء السيف فإنه لم يأتِ بما يخرج عن طباعه "فليس خارجاً عن طباع السّيف أن يقطع الذراعين والسّاقين والهادي وأن يؤثّر بعد

---

(١) السكري: شرح أشعار الهذليين،ج١،ص٢٣١.

(٢) المصدر نفسه:ج١،ص٤٢٩.

(٣) المصدر نفسه:ج٣،ص١٢٦٠.

(٤) الرّجع:الغدير. اللسان، مادة (رجع).

(٥) الذبياني ،النابغة: الديوان،ص٤٤.

(٦) العسكري،أبو هلال: ديوان المعاني،مكتبة القدسي،القاهرة،١٣٥٢هـ،ج٢،ص٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلك، ويغوص في الأرض،ولكنه مما لا يكاد أن يكون"[1].

وإذا كان قدامة قد قال إنَّ هذا ليس خارجاً عن طباع السّيف ولكنه مما لا يكاد أن يكون، فقد ورد في الأغاني- إذا صحت الرواية- عن الحسن بن محمد بن عبدالله أنّ أعرابياً أهدى والدَ الحسن سيفاً وجده ببطن "قُديد"وكان يعلوه الصدأ،دفع به عن نفسه صولةَ فَحْلٍ قَطِم اشتدَّ عليه،وظلَّ السّيفُ عند فاطمة أخت الحسن،فزارها يوما بـ"ينبع"ضيوفٌ،فأمرت مولى لها فنحر لها جزوراً،ورأت أنّ الجزورَ بردتْ وهي تُسلخ فدعت بالسيف وقالت يا حسن"قدتك أختُك،هذا سيفُ أبيك فخُذْهُ،واجمع يديك في قائمه،ثمّ اضربْ به أثناءها من خلفها-تريد عراقيبها وقد أثبتها للبروك،وهي أربعة أعظم.قال:فأخذتُ السيف ثُمَّ مضَيْتُ نحوها،فضربتُ عراقيبها فقطعتُها واللهِ أربعتَها،وسبقني السيفُ فدخل في الأرض،فأشفقتُ عليه أن ينكسر إذا اجتذبته،فحفرت عنه حتّى استخرجتُه.قال:فذكرتُ حينئذٍ قول النمر.."[2].

فإذا كانت هذه صورة السّيف في الواقع،فإنّ صورته في الشعر يجب أن تكون أبلغ،وأعمق.لا سيّما مع وجود تلك العلاقة الأثيرة بين النمر والسيف التي ارتفعت بالسيف عن أن يكون مجرد قطعةٍ من الحديد،وأعطته نفاسةً كانت سبباً في البحث عنه،وطلبه بمشقة.

ويمكن للباحث هنا أن يختلف مع قراءات النقاد القدماء لبيت النمر في وصف السيف؛ لأن جزءا من القراءة ينبغي أن يشير إلى حامل السّيف، فحين يغوص السيف في الأرض، ويستدعي ذلك أن يُحفرَ عنه، فهذا يعني أنّ حامله قويُّ السّاعد شديدُ البأس. فالوصف هنا يتّجه بطريقة غيرِ مباشرة إلى حامل السّيف، فالوصف هنا ينطوي على كناية، وهذا أمرٌ أغفلته قراءة ابن قتيبة وغيره من النقاد القدماء.

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص٢١٤.

(٢) الأصفهاني،أبو الفرج: الأغاني،ج٢٢،ص٢٩٩-٣٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكذلك كان القارئ القديم سلبيّاً في قراءة وتوجيه المبالغة في قول النابغة[١]:

إذا ما غزَوا في الجيشِ حلَّقَ فوقهم عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ

يُصاحبْنَهم حتّى يُغِرْن مُغارَهم من الضّاريات بالدِّماءِ الدَّوارِبِ[٢]

تَرَاهُنّ خَلْفَ القوم خُزْراً عيونُها جُلوسَ الشُّيوخ في ثياب المَرانِبِ[٣]

جوانحَ قد أيقنَّ أنَّ قبيلَهُ إذا ما التقى الجمعانِ أوَّلُ غالبِ[٤]

فعاب عليه أنه"جعل الطيرَ تعلمُ الغالِبَ من المغلوب قبل التقاء الجمعين،والطير قد تتبع العساكر للقتلى،ولكنها لا تعلم أيّها تغلب"[٥]،كما أنَّ إيقان العصائب بالغلبة معناه ادّعاء العلم بالغيب عند ابن قتيبة، وهو بهذا يأخذ الشعر مأخذ الحقيقة،وهذا لا يفضي إلا إلى مثل هذه القراءة.

ولعلَّ انتزاع النص من سياقه يقف وراء القراءة السلبية التي قدمها ابن قتيبة لنص النابغة، فقد اعتادت الطّيرُ على الوقوع على قتلى الأعداء، فالإيقانُ مبنيّ على عادة مألوفة[٦]:

لهُنَّ عليهم عادةٌ قد عرفنها إذا عُرِضَ الخَطِّيُّ فوق الكواثبِ

وصورةُ العصائب الواثقة من لحوم قتلى الأعداء،معنى شعري متوارث[٧]،يشكّلُ ركيزةً من ركائز معاني المديح في الشعر العربي،وإنكارُها في شعر النابغة إنكارٌ لشعر العرب كلّه،ولعلّ أول من ابتدع هذه الصورة الأفوه الأودي بقوله[١]:

---

(١) الذبياني ،النابغة: الديوان،ص٤٢-٤٣.

(٢) الدّوارب:المتعوّدات، درّب الجارحة:ضرّاها على الصيد. اللسان، مادة (درب).

(٣) خُزرا:تنظر بمآخير عيونها. اللسان، مادة (خزر).المرانب القطيفة ذات الخَمل، أو أكسية من جلود الأرانب اللسان، مادة (رنب).

(٤) جوانح:مائلات للوقوع على القتلى في المعركة. اللسان، مادة (جنح).

(٥) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج١،ص١٦٩.

(٦) الذبياني ،النابغة: الديوان، ص٤٣.

(٧) انظر.العباسي،عبد الرحيم:معاهد التنصيص على شواهد التلخيص،حققه محمد محيي الدين عبد الحميد،عالم الكتب،بيروت،١٩٤٧م،ج٢،ص٩٥-٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وترى الطّيرُ على آثارِنا رأيَ عينٍ ثِقةً أن ستُمَارُ

كما أساء بعض النقاد قراءة المبالغة في قول أبي تمام يصف امرأة[٢]:

من الهِيف لو أنَّ الخلاخِل صُيِّرتْ لها وُشُحاً جالتْ عليها الخلاخِلُ

فهذا الذي وصفه أبو تمّام"ضدّ ما نطقت به العرب،وهو من أقبح ما وُصِف به النساء؛لأنَّ من شأن الخلاخل والبُرِين أن تُوصف بأنها تَعَضّ في الأعضاد والسواعد وتضيق في الأسوق.فإذا جعل خلاخلها وُشُحاً تجُوْل عليها،فقد أخطأ الوصف؛لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال.. وشاحاً جائلاً على جسدها؛لأن الوشاح ما تقلّده المرأة مُتَّشحةً به فتطرحه على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن ويَنْصَبّ جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى العجز ويلتقي طرفاه على الكشح الأيسر، فيكون منها في موضع حمائل السيف من الرَّجُل.وإذا كانت هذه صورةَ الوشاح،فغير جائز أن يوصف بالسَّعة والطُّول ليدل على تمام المرأة وطولها..إنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر..وإذا كان الخلخال وشاحاً للمرأة فإنه يأخذ أعلى جسدها كلّه، وإذا كانت كذلك فقد مُسِختْ إلى غاية القماءة والصّغروصارت في هيئة الجُعْل"[٣].هذا من ناحية المعنى،أمّا اللفظ فهو أقبحُ وأشنع،لأنه إنما أخرجه مخرجَ الحقيقة "والإحالة فيما مخرجُه مخرج الحقيقة أقبح من الإحالة فيما مخرجه مخرج التوسّع والمبالغة"[٤].

---

(١) الأفوه الأودي: ديوان الأفوه الأودي،شرح وتحقيق محمد التونجي،دار صادر،بيروت،ط١، ١٩٩٨م،ص٧٧.

(٢) أبو تمام: الديوان،ج٣،ص١١٥.

(٣) الآمدي: الموازنة،ج١،ص١٤٧-١٤٨.

(٤) الآمدي: الموازنة،ج١، ص١٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولذا يصح المعنى لو قال : إنّ الخلال صُيرت لها حُقبا , كما قال منصور النمري[١] :

فلو قِسْتَ يوماً حِجْلَها بِحِقَابها لكانا سواءً لا بل الحِجْلُ أوسع

وإنما جعل الحجلَ أوسع؛ لأن المحمود في صفة النساء امتلاء الساق ,ودقة الخصر .

وقد أنكر المرزوقي هذه القراءة لبيت أبي تمام , حيث حمله على معنيين, أحدهما:غلظ الساق الذي يستدعي اتساعاً في الخلخال بمقدار ذلك الغلظ , والآخر دقة الخَصْر حتى لو جُعل الخلخال في موضع الوشاح لجال الخلخال على الخَصر[٢] .

ولعل الذي ذهب إليه المرزوقي في المعنى الثاني أمرٌ يفرضه الوعي بسياق المعنى _الذي أشار إليه أبو تمام _ في الشعر العربي , فدقة الخصر عنصر من عناصر جمال المرأة في هذا الشعر لا يكاد يختلف فيه شعراء العربية,حتّى صار مذهبا حسناًمن مذاهبهم[٣]. قال طَرَفة[٤]:

وملأى السّوار مَعَ الدُمْلُجَيْنِ أمّا الوِشاحُ عليها فَجَالا

وقال ذو الرمة[٥]:

عجزاءُ مَمْكُورةٌ خُمْصانةٌ قَلِقٌ عنها الوِشاحُ وتَمَّ الجسمُ والقَصبُ[٦]

فهذا طريق مسلوك إلا أنّ لأبي تمام ولعاً بالمغامرة, وارتياد المجهول، فإذا كانت

---

(١) الآمدي: الموازنة، ج١، ص١٤٩.

(٢) أبو تمام: الديوان ،ج٣،ص١١٥.

(٣) الآمدي: الموازنة،ج١،ص١٥٥.

(٤) طرفة بن العبد: الديوان,ص١٨٩.

(٥) ذو الرمة: الديوان, ج١,ص٢٨. (الممكورة :الحسنة طي الخَلْق.خمصانة:ضامرة البطن .القصب :كل عظم فيه مُخّ).

(٦) عجزاء:عظُم عجزها. اللسان،مادة (عجز). الممكورة: مستديرة الساقين. اللسان ، مادة (مكر). الخمصانة: الضامر البطن. اللسان، مادة (خمص).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعراءُ تجري على منهج الاقتصاد والمقاربة، فإنه يجنح إلى الإفراط الذي يوقعه مع قرائه من النقاد في مثل هذا الإشكال .

ويبدو أن منشأ الإشكال من وقوف القارئ على الدلالة الحرفية للكلمات وإغفال ماتحتضنه من ثراء في تاريخها الطويل,وهو شبيه بما يسميه عبد القاهر الجرجاني "معنى المعنى" وهذا يعني أنّ هذه الأساليب إنما تُقْرأ وتفهم بإدراك ما تومئ إليه، وترمز؛ لأنها لا تُفهم على ظاهرها وإنما هناك دلالات خفية تبوح بها هذه الأساليب, وتختص بالتعبير عنها،"وكان من المركوز في الطباع, والراسخ في غرائز العقول ,أنه متى أريد الدلالة على معنى,فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة,وعُمِد إلى معنى آخر فأُشير به إليه,وجُعِل دليلاًعليه,كان للكلام بذلك حُسْنٌ ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك,وذُكِر بلفظه صريحا"[1].

إنّ هذه الآلية النقدية لم تقتصر على أبي تمام في عصر التجديد، وإنما تعرض لها شاعرٌ جاهلي قديم كالمهلهل في قوله[2]:

فلولا الريحُ أُسمِع أهلُ حَجْرٍ صَلِيْلَ البَيْضِ تُقْرَعُ بالذُّكورِ

وكان بسبب من قوله هذا أحد الشعراء الكذبة؛ لأنّ بين موضع الوقعة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة[3], فكيف يسمع أهل حُجر صليل البَيْض وهي تقرع بالذُّكور. والبيت قيل في يوم عنيزة بين بكر وتغلب, وعنيزة وادٍ من أودية اليمامة[4],فالموضعان حُجر وعُنيزة باليمامة.

---

(١) الجرجاني ،عبد القاهر: دلائل الإعجاز,ص٤٤٤.

(٢) الأصمعي: الأصمعيات ,تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ،دار المعارف،القاهرة،ط٣, ١٩٦٧م،ص١٥٥.وانظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر,ص٥٩.

(٣) المرزباني: الموشّح،ص١١٣.

(٤) الحموي ,ياقوت :معجم البلدان ,دار إحياء التراث العربي, بيروت ,١٩٧٩م,ج٤,ص١٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على أنّ هذا التحديد لا يهمنا في لغةُ الشعر,فالمكانُ في الشعر غيره في الواقع, فهو مكان شعري يقع في حيّز الإمكان ولذا فهو يختلف عما سواه،إنّ القارئ حينما يتعامل مع المكان في الشعر برؤية قدامة بن جعفر فإنه يجرده من كل القيم الشعورية التي حملها عند مهلهل .

فالمكان هنا لا يمكن فهمه بعيداً عن رحى الحرب الدائرة,فالشعور العميق بعنف الحرب وصليل السيوف يطوي الزمان,والزمان والمكان يتشكلان في الأدب وفق التجربة,فزمن الفرح بخلاف زمن الحزن,والمكان عند المصاب ليس هو المكان عند العاشق,وهذا التقارب الذي يتحقق بين المكانين في البيت يمثل قيمة جمالية فهو يمنح القوم منزلة في الاستحواذ على مسرح عمليات المعركة[1] :

فِدىً لبني الشقيقةَ يومَ جاءوا كأُسْدِ الغابِ لَجَّتْ في زئيرِ

كأنّ رماحهم أشطانُ بئرٍ بعيد بين جاليها جَرورِ

كأنّا غُدْوَةً وبني أبينا بِجَنْبِ عُنيزةٍ رَحَيا مُدِيْرِ

وكما تلاشى الزمن وانطوت المسافة بين حجر وعنيزة لتحقيق قيمة جمالية,يمتد الزمن على مهلهل,ويجثم على صدره حين قُتل أخوه,فيلوذ بالبكاء إلى أن يبزغ الفجر:

فإن يكُ بالذَّنائبِ طال لَيْلي فقَدْ أبكي من الليل القَصِيْرِ

وأَنْقَذَني بياضُ الصُّبْح منها لقد أُنْقِذْتُ من شَرٍّ كبير

إنَّ المعاني هنا يجب أنْ تُقْرَأ في إطار من الإيحاء الشعري الذي يرتقي بها إلى مستوى يمكن معه أنْ تُتَعاطى لغةُ الشعر وأنْ تُفهم,وبهذا المستوى الفني يمكن أن نُدْرِك العمقَ الجمالي للمكان في قول الفرزدق[2]:

---

(1) القالي ,أبوعلي: الأمالي,مراجعة لجنة إحياء التراث،دار الآفاق الجديدة, بيروت,ط٢ ،١٩٨٧,ج٢,ص١٣٢-١٣٣.

(٢) الفرزدق: الديوان،ص٢٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لعمرُكَ ما الأرزاقُ يومَ اكتيالها بأكثرَ خُبزاً من خُوان العُذافِرِ

ولو ضافهُ الدَّجَّالُ يلتمِس القِرى وحلَّ على خَبَّازِهِ بالعساكرِ

بِعُدَّةِ يأجوجَ ومأجوج جُوَّعاً لأشْبَعَهم شهرا غداءُ العُذافِرِ

وفي قول أبي نواس يصف قدرالزَّقاشيِّين[١]:

رأيتُ قُدورَ النَّاسِ سُوداً من الصَّلى وقِدْرُ الزَّقاشيِّين زهراءُ كالبدرِ[٢]

تبيَّنَ في مِخْراشها أنَّ عُودَها سليمٌ صحيحٌ لم يُصِبْهُ أذى الجَمْرِ[٣]

يُبيّتها للمُعتفي بفنائهمُ ثلاثاً كَنَقْطِ الثّاء من نُقَطِ الحِبرِ

ولو جِئتها ملأى عبيطاً مُجَزَّلاً لأخرجتَ ما فيها على طَرَفِ الظفْرِ

فالذي يقرأ الشعرَ على أنه حقيقة لا يمكن أن يجد في هذا الشعر إلا الكذب والإفراط، ولكن القراءة التي تقصد إلى الدلالة الضمنية التي تنطوي عليها هذه الأبيات- وهي الكرم والبخل- هي القادرة على كشف جماليات الشعر.

إنَّ قراءة النص الشعري بوصفه مطابقا للحقيقة تلغي الشعر برُمَّته،فالشعرُ له"شرائطُ لا يُسمَّى الإنسان بغيرها شاعراً،وذلك أنَّ إنسانا لو عَمِل كلاماً مستقيما موزوناً يتحرّى فيه الصِّدق من غير أن يُفرط أو يتعدى أو يمين،أو يأتي فيه بأشياء لا يمكن كونها بتة لما سمَّاه الناسُ شاعراً،ولكان ما يقوله مخسولا ساقطاً"[٤].

فالمبالغة والإفراط هي طريقة العرب في كلامها لتبلغ الغايةَ المُثلى في وصف الأشياء

---

(١) أبو نواس:الديوان،ص٥٢٦. العبيط:اللحم الطّري.

(٢) الصّلى:النار. اللسان، مادة (صلا).

(٣) المخراش:قطعة من الحديد لها يد تقلب بها النار، أو عصا معوجة الرأس كالصولجان. اللسان، مادة (خرش).

(٤) ابن فارس: الصاحبي،ص٢٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"وأمّا المبالغة فإنّ من شأن العرب أن تبالغ في الوصف والذّم كما من شأنها أن تختصر وتوجز،وذلك لتوسُّعها في الكلام،واقتدارها عليه"[1].

ويبدو للباحث هنا أن القارئ القديم كان يعاني من مشكلة البحث عن المعنى الواحد(المعنى الأصلي)، وكأنه قد فهم المبالغةَ والغلو والإغراق والإفراط فهما بعيدا عن أدواتها، أي التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها. ويبدو أن هذا القارئ لم يفكر في إخراج الاستعارة أو الوصف عموما عن إطار اللغة[2]، وكأنه كان يبحث فقط عن المعنى المستعاد، بعيدا عن ظلال المعنى أو دلالاته. ولعل قدامة بن جعفر في قراءته لنص المهلهل كان أقربَ إلى القراءة التي تبتعد عن المعنى الواحد أو المعنى الحرفي إلى قراءة ذات دلالات مختلفة ومتنوعة، لها أبعادها الاجتماعية والحضارية والثقافية عموما.

ويمكن القول أن القارئ القديم –خصوصا القارئ اللغوي– ربّما كان مهووسا بفكرة أنّ اللغة ينبغي ألاّ تخرج عن حيّزها العرفي، بمعنى أنه لم يكن منشغلا بفكرة (التخييل) كما استقرت عند النقاد الفلاسفة، أو كما استقرت عند عبد القاهر الجرجاني ومن جاء بعده[3].

---

(١) ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان،ص١٥٣.

(٢) يرى أمبرتو إيكو أنّ الاستعارة بالخصوص " عندما يقع درسها في مجال اللغة، تعطي شعورا بالفضيحة في جميع الدراسات اللسانية؛ لأنها بالفعل آلية سيميائية تتجلى في جميع أنظمة العلامات، ولكن على نحو يحيل التفسير اللغوي إلى آليات سيميائية ليست من طبيعة اللغة المستعملة في الكلام".أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط١،٢٠٠٥م،ص٢٣٦.

(٣) لقد عرّف الفارابي الأقاويل الشعرية بأنها هي "التي تركّب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما، أو شيئا أفضل أو أخسّ، وذلك إمّا جمالاً أو قبحاً أو جلالةً أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل كلّ هذا". الفارابي: إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨م،ص٦٧. ويعرّف عبد القاهر الجرجاني التخييل بأنه:" ما يُثبت فيه الشاعرُ أمراً هو غير ثابتٍ أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى". الجرجاني: أسرار البلاغة،ص٢٧٥. والتخييل عند حازم القرطاجني هو " أن تَتَمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخَيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقومُ في خياله صورةٌ أو صورٌ ينفعل لتخيُّلها وتَصَوُّرِها، أو تصوُّرِ شيءٍ آخر بها انفعالاً من غير رَوِيَّةٍ إلى جهة الانبساط أو الانقباض". القرطاجني: منهاج البلغاء، ص٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشعر جوهره "القول المستفز للنفس المُتَيقَّن كذبه، المُرَكَّب من مقدِمات مُخْتَرَعة كاذبة، تُخَيّل أموراً، وتحاكي أقوالاً، ولمّا كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط...وكان القول المُخْتَرع المتيقن كذبه أعظمَ تخييلاً،وأكثرَ استفزازاً، وإلذاذاً للنفس من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب،كانت أعظم تخييلاً واستفزازاً"[1]. ففي هذا التخييل يكمن الشعر،حين يتجاوز تسجيل ما هو كائن إلى رؤية ما ينبغي أن يكون، فمن حقّ الشاعر أن يبتكر ويبدع شيئا جديداً، ولا يقتصر عمله على تخييل ما حدث أو وقع بالفعل، بل يمكنه أن يتجاوز هذا إلى تخييل ما يمكن وقوعه.

ثالثاً- التناقض في المعاني الشعرية

ومن الإصابة في المعاني الشعرية ألا تتناقض وتستحيل،فتكون جارية على سبيل من الصحة والانسجام،ولعلّ قدامة بن جعفر أول من عدَّ الاستحالة والتناقض من عيوب المعاني الشعرية،وقدامة من النقاد الذين جعلوا للعقل أولوية مطلقة في البحث عن حقائق الأشياء،فحاول أن يطبق قوانين العقل على معاني الشعر.

وهو يتكئ في رؤيته للتناقض- التي قرأ النص الشعري بمقتضاها- على ما قرره أرسطو في كتابه المقولات[2]،الذي كان تأثيره في فكر قدامة جليا لا يُنكر.

على أنّ أرسطو لم يكن يتعامل مع الشعر بهذه الصَّرامة التي قاربه بها قدامة،فقد كان يؤمن أنّ للشعر خصوصيته،التي تجعل منه فنّاً يتعالى على صرامة المنطق الذي كان قدامة يجعل الخضوع لسلطانه عنصرا من عناصر الجودة في النص الشعري. واستحالة المعنى وتناقضه

---

(١) السجلماسي،أبو محمد القاسم:المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،تحقيق علال غازي،مكتبة المعارف، الرباط،ط١، ١٩٨٠م،ص٢٥٢.

(٢) انظر.عصفور،جابر: مفهوم الشعر،ص١١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هما"أن يُذكر في الشعر شيءٌ فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة"[1]،والجمع إنما يتمّ على جهات أربع:

١-على طريق المضاف: أي على قياس الشيء إلى غيره كإضافة الأب إلى ابنه، والمولى إلى عبده.

٢-على طريق التضاد:مثل الحار للبارد،والأبيض للأسود.

٣-على طريق العدم والقِنْية:مثل الأعمى والبصير،والأصلع وذي الجُمَّة.

٤-على طريق النفي والإثبات:مثل زيد جالس،وزيد ليس بجالس[2].

والجمع يصح بين هذه المتقابلات في الشعر أو في غيره إذا كان من جهتين لا من جهة واحدة،كأن يُقال:إنّ العشرة ضِعفٌ ونصف،فهي ضعف لخمسة،ونصفٌ لعشرين.أمّا إذا كان الجمع من جهة واحدة مثل أن يُقال:إنّ العشرة ضعف ونصف لخمسة فهذا عيبٌ فاحش[3].

وقد جاء في الشعر من الاستحالة والتناقض ما لا عُذرَ فيه؛لأنّ الجمع بين المتقابلات فيه كان من جهة واحدة،ومنه:

١-ما جاء على طريق التضاد،كقول أبي نواس في صفة الخمر[4]:

كأنّ بقايا ما عفا من حُبابها تفاريقُ شيب في سواد عذار

فشبَّه الحُباب بالشيب ثمّ قال:

تربّت به ثمّ انفرت عن أديمهِ تفري ليل عن بياض نهار

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص١٠٤.

(٢) المصدر نفسه: ص٢٠٤-٢٠٥.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٠٥.

(٤) أبو نواس: الديوان،ص٤٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالحباب الذي ظهر في البيت الأول كالشيب،صار كالليل في البيت الثاني،والخمر التي ظهرت هناك كسواد العذار بدت هنا كبياض النهار،فكيف يوصف الشيء بأنه أبيض وأسود في الوقت نفسه[1].

ويظهر جليّاً أنَّ مَنْشأ الإشكال في قراءة قدامة من الوقوف على الدلالة الحرفية لكلمة الليل،التي لا يصح المعنى بالوقوف عند حدود دلالتها الأولى.فأبو نواس شاعر عربيد يمثّل الليلُ عنده عالماً مليئاً بالملذّات التي وقف حياته وشعره على التغني بها،ولذا فهو لا يريد لليل أن ينقضي؛لأنَّ انقضاءه يعني انقطاع اللذة.

فالفكرة هنا ليست فكرة اللون،لأنه لا قيمة للون هنا بمعزل عن معناه، سواد الليل بات حياة وصفاءً وبهجةً،قال الشاعر[2]:

ألا ليت النَّهارَ يعود ليلاً فإنَّ الصُّبحَ يأتي بالهموم

وقال الآخر[3]:

أيا ليلةَ الوصلِ لا تَنْفَدي كما ليلةُ الهجرِ لا تَنْفَدُ

ويا غَدُ إنْ كنتَ لي راحماً فلا تكُنْ من ليلتي يا غدُ

ووقف قارئٌ آخر عند نص النواسي وكان له وِقفة مغايرة لقراءة قدامة،حيث قدم حازم القرطاجني قراءةً تعتدُّ بلغة الشعر وتفتح لها أبواباً من الاحتمالات تليق بسعتها،وتعدُّد معانيها،بغضّ النظر عن قيمة تلك الاحتمالات،وما تضفيه على المعنى من قيمٍ،إذ يكفيها أن تلتمس للشاعر مخرجاً يربأ به وهو يصف تجربتَهُ الشعورية عن أن يُقال أصاب وأخطأ. فقد ذهب حازمٌ إلى أنَّ أبا نواس أراد أن يُشَبِّه الخمرَ بالليل،والحُباب بالنجوم،ولمَّا لم يتَّسعْ له

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص٢٠٧.

(٢) العسكري ،أبو هلال: ديوان المعاني،ج١،ص٣٤٧.

(٣) المصدر نفسه:ج١،ص٣٤٥. (البيت لابن أبي فنن).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التشبيه لوّح تلويحاً لطيفاً بقوله:"تفري ليل: وبهذا يكون المعنى:أنَّ سواد الخمرة بما فيها من الحباب قد انفرى عن بياض الماء كما انفرى الليل بنجومه عن بياض النهار[1].

أما ابن سنان الخفاجي فقد أدرك هو الآخر عظمة هذا الشعر،بيد أنه لم يُفصح عنه اكتفى بالقول:"وفي هذا الشعر نظرٌ وتأمُّلٌ ليس هذا موضع تقصّيه"[2].

٢-التناقض على طريق المضاف:كقول عبد الرحمن بن عبدالله القس[3]:

فإني إذا ما الموت حلَّ بنفسها يُزالُ بنفسي قبل ذاك فأُقبرُ

حيث جمع بين قبل وبعد وهما من المضاف؛لأنه لا قبل إلا لبعد،ولا بعد إلا لقبل،فقد قال: إذا وقع الموتُ بها يُزال بنفسه قبل موتها،فهذا مما لا يقبله عقلٌ،ومنزلة هذا في الشناعة لا مثيل لها[4].

وقد تصحُّ قراءة قدامة لو أنّ المعنى من حقائق العلم،أمّا وأنه معنى شعري فلا يصحُّ وصفه بالتناقض؛لأنه نتاج نفس،والنفس مجموعة من التناقضات،وهذه طبيعة الشعر ولغته، و"القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية،ولا الخطابية،ولا المغالطية،وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس،وأعني بقولي ما يتبعه:الاستقراء والمثال والفراسة وما أشبهها مما قوته قوة قياس"[5].

فالشاعر عبدالرحمن بن القس يحسّ- وهو صادق- فيتألم لصاحبته حتّى إذا حلَّ الموتُ بنفسها،سبقها إلى القبر،والسبق لا يُحمل على حقيقته فهو يرى أنَّ وجوده صار عدما،فهو ميّت

---

(١) القرطاجني،حازم: منهاج البلغاء،ص١٤٢.

(٢) الخفاجي ،ابن سنان: سرّ الفصاحة،ص٢٤٣.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص٢٠٨.

(٤) المصدر نفسه: ص٢٠٨-٢٠٩.

(٥) الفارابي،أبو نصر:رسالة في قوانين صناعة الشعراء"ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس"،تحقيق عبدالرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،د.ت،ص١٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وإنْ كان من بين الأحياء؛لأنَّ الحركة لا تعني عنده الحياة بقدر ما تعنيه المشاعر والانفعالات والارتباط بالصاحبة.

٣-التناقض عن طريق القِنية والعدم:كقول إبراهيم بن هرمة[١]:

تراهُ إذا ما أبصرَ الضّيفَ كلبُهُ يُكَلِّمهُ من حُبِّه وهو أعجمُ

فقد أقنى الكلب الكلام،ثم نزعه منه،فكيف يكلمه الكلب وهو أعجم،ولو أنه زاد في الكلام ما يرجح حمله على الاستعارة كما في قول عنترة[٢]:

فازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنا بلَبانِهِ وشَكا إليَّ بِعَبْرَةٍ وتَحَمْحُمِ

فهي حمحمة لا تخرج إلى الكلام،حيث قال بعد ذلك[٣]:

لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى أو كان يدري ما جواب تكَلُّمي

لو فعل ذلك لصحَّ له المعنى[٤].

بيد أنّ ابن سنان الخفاجي لا يوافق قدامة فيما ذهب إليه في قراءة بيت ابن هرمة،ويوجّه البيت توجيها آخر، ويقرر أنّ الأعجم لا يتناقض مع الذي يتكلم؛لأنه لم يعدم الكلام،فالذي عُدِم الكلام هو الأخرس،أمّا الأعجم فهو الذي يتكلم بعُجمة ولكنه لا يُفصِح[٥].

وكلام الكلب يتحقق في نباحه وحركته لاستقبال الضيف وهي لغةٌ يعرف العربي أسرارها،والعلاقة الوطيدة بين الضيوف والكلب جعلت بينهما لغة مشتركة لها شفرتها الخاصة

---

(١) ابن هرمة،إبراهيم:شعر إبراهيم بن هرمة القرشي،تحقيق محمد نفاع وحسين عطوان،مطبوعات مجمع اللغة العربية،دمشق،د.ت،ص١٩٨. وفيه(يكاد إذا ما أبصرَ الضّيفَ مقبلاً).

(٢) ابن شداد،عنترة:ديوان عنترة،تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي،المكتب الإسلامي بيروت،ط٢، ١٩٨٣م،ص٢١٧.

(٣) المصدر نفسه:ص٢١٨.

(٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص٢١٠.

(٥) الخفاجي ،ابن سنان: سرّ الفصاحة،ص٢٤١-٢٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي قد تخفى على قارئ يقف على ظواهر الكلام كما فعل قدامة،ولكنها لا تخفى على من أدرك عمق تلك الصلة.

أمّا حازم القرطاجني فإنه يرى في البيت رأياً آخر إذ يقول:"والبيت محتمل وجها آخر من التأويل يصحّ عليه وهو أنه قد يعني بالكلام ما يفهم من إشارة مَن لا يستطيع النطق وحركاته وشمائله حيث يقصد بذلك إفهام ما في نفسه"(١).

وهذا الذي أنكره قدامة مألوف في شعر العرب،قال الشاعر(٢):

فَصَبَّحَتْ والطّيرُ لم تَكَلَّمِ جابِيَةً حُفَّتْ بِسَيْلٍ مُفْعَمِ

وقدامة كغيره من النقاد العرب كثيرا ما يُقْدِم في قراءة النص الشعري على قياس ظاهرة على أخرى،وهذا معناه أنَّ الظاهرتين متماثلتان،وهو أمرٌ تُنكره دلالات التراكيب،وعليه فليس معنى أنَّ عنترة إذا جعل الفرس لا يدري ما الكلام،أن يفعل ذلك ابن هرمة ويعتقده مع الكلب.هذا بالإضافة إلى تباين موقف كلّ منهما،فالكلب يستقبل ضيوفه ويظهر لهم الحفاوة والترحيب،أمّا الفرس فهو يصول تحت لمع الأسنة وخفق السيوف،ولغته يجب أن تكون خاطفة.

٤-التناقض على طريق الإيجاب والسلب:كقول عبد الرحمن القس(٣):

أرى هجرها والقتلَ مِثْلَيْنِ فاقْصرُوا ملامَكُمُ فالقتلُ أعفى وأيسرُ

فقد أوجب أنَّ الهجر والقتل مثلان،ثم سلبهما ذلك فقال:القتل أعفى وأيسر،ولو قال:بل القتل أعفى وأيسر،لكان شعره مستقيما(٤).

---

(١) القرطاجني،حازم: منهاج البلغاء،ص١٤١.

(٢) ابن منظور: لسان العرب،مادة(كَلَمَ).البيت بلا نسبة.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص٢١١.

(٤) المصدر نفسه: ص٢١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كان الشاعر يتقلب في لهب المأساة،لا ينتقل إلى جانب منه إلا على رمضاء الجانب الآخر،فمن غير المستغرب أن يبدو له أنَّ القتلَ والهجرَ مثلان.ولكن الإنسان بطبيعة ضعفه لا يصمد أمام النائبة،فاختار الموت على الهجر،ولعلّ الفاء في قوله"فالقتل"تُحْكِم بناء البيت،وتشدّ بعضه إلى بعض،وتصور اختناق الرجل ورغبته في الانعتاق مما هو فيه.

أمّا "بل" التي يؤثرها قدامة فإنها تقتل نبض البيت،فهي تفيد"الانتقال من قصة إلى قصة أخرى"[1]،والقتل كان نتيجةً لا يمكن فصلها عن السبب،ولو فُصلت النتيجة عن السبب لَتَفَكَّكتْ الرؤية وتَخَلْخَلَتْ تراتُبية الموقف.

ومما توجبه الإصابة-وفق مقتضيات المنطق الذي كان قدامة ممن يُشار إليه فيه-أن يكون الشعر صورةً صادقة لأعراف الواقع،وأن يكون موافقا لما اقتضته العادات والطباع، وألاّ يُنسب الشيء فيه إلى ما ليس منه.

فمن مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة قول المرّار[2]:

وخالٍ على خَدَّيكِ يبدو كأنَّهُ سنا البدر في دَعجاءَ بادٍ دُجُونُها

ومن نسبة الشيء إلى ما ليس فيه قول خالد بن صفوان[3]:

فإنْ صورةٌ راقَتْكَ فاخْبُر فرُبَّما أمَرَّ مذاقُ العودِ والعُودُ أخضَرُ

وكلُّ شعرٍ يصدر عن رؤية تتعالى على هذا المألوف لا يصحّ عند قدامة.فلا يصحّ أن يكون الخالُ مثلَ سنا البدر؛لأنَّ المتعارف المعلوم أنّه أسْوَد،والخدود الحِسانُ بيضاء،ولا يمكن أن يكون سبيلُ العود الأخضر العذوبة والحلاوة،فربّما كان بخلاف ذلك.

---

(١) الأنباري: أسرار العربية،ص٣٠٤.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص٢١٥.

(٣) المصدر نفسه: ص٢١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّ الشعرَ رؤيةٌ تتخطّى أعرافَ الواقع،وتُشكّل أعرافَها وفق تصور خاص لا يُحدُّ؛لأنَّ المشاعرَ لا يمكن تحديدها وإخضاعها لما بُنِيتْ على الانعتاق من حدوده الضيقة التي بتخطّيها يصبح الخالُ ضِياءً ينير الكون، ويغمره بالبهجة، وتتجلى الإنسانية بالمبادئ وخلوص الأعراق ونقاء المعدن.

وفي قراءته للنصين السابقين نظر قدامة إلى معاني الشعر باعتبارها حقائق راسخة،لا خلاف فيها،فلا تفضي إلاّ إلى صحة مُطْلَقة قوامها الإصابة والاحتراز من الاستحالة والتناقض،وهذا بخلاف ما تُبنى عليه لغة الشعر،وما اختصّ به الشاعر و"الشاعر لا يجب أنْ يُؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتّحديد،فإنّ ذلك متى اعتُبِرَ في الشعر بطُل جميعه،وكلامُ القوم مبنيٌّ على التَّجَوُّز والتَّوَسُّع والإشارات الخفية،والإيماء على المعاني تارةً من بُعد،وأخرى من قرب؛لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق،وإنّما خاطبو من يعرف أوضاعهم،ويفهم أغراضهم"(١).

وكما تجلى حرصُ القارئ على الإصابة في مبادئ اللياقة والاقتصاد في المبالغة،تجلى في وصف الكائنات الحيَّة،والحفاظ على صفات النموذج الذي ارتضاه العربيّ لها،أو فرضه الإلف والمعايشة.فالشاعر المجيد في نظر القارئ هو الذي يصف هذا النموذج على ما هو عليه،وأجود موصوف ما انطبقت عليه الصّفة المُقَرَّرة سلفاً،فإذا أراد الشاعر أن يصف حصانا –مثلا– فعليه أنْ يصفه بأجود صفاته عند العرب"وأجودُ حصان ما انطبقت صفاته على الصورة المقررة من جَوْدة الخيل،فمن التزم بالعرف المقرّر فقد سما إلى المثل الأعلى، ومن أبقى للعرف المقرَّر حياته،أو أقرَّ بصحّته في الوصف فقد أدّى مهمة الشاعر الكلاسيكي، غير

---

(١) المرتضى،الشريف:أمالي المرتضى"غرر الفوائد ودرر القلائد"تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،مطبعة عيسى البابي الحلبي،الناشر دار إحياء الكتب العربية،القاهرة،ط١، ١٩٥٤م،ج٢،ص٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنّه يشوّه جمالَ قصيدته إذا وصف حصانا يجرُّ ذيله على الأرض، فالصّواب أن يقول: إنَّ ذيله يكاد يمس الأرض لكنه لا يبلغها،وإنْ كان في الحقيقة غير ذلك"[١].

ولذلك عاب القارئ القديم قول أبي ذؤيب يصف فرساً[٢]:

قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فَشَرَّجَ لَحْمها بالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فيها الإصْبَعُ

ولَمَّا قرأه الأصمعي قال: "هذه الفرس لا تساوي درهمين؛ لأنه جعلها كثيرة اللحم رِخْوَةً تدخل فيها الإصبع، حَرُوناً،إذا حُرِّكَتْ قامتْ، إلا العَرَق فإنه يسيل"[٣]. وهذا البيت عند ابن قتيبة "من أخبث ما نُعِتَتْ به الخيل"[٤]. فالصفة الجيدة للخيل أن تكون صلبة اللحم كما قال امرؤ القيس[٥]:

بعِجْلِزَةٍ قد أَنْزَزَ الجَرْيُ لحمَها كُمَيْتٍ كأنّها هِرَاوةُ مِنْوَالِ

ولم يرضَ أبو ذؤيب بما وصفها به، فجعل عَرَقَها يسيل، إذ قال[٦]:

تأبى بِدِرَّتها إذا ما استُكْرِهتْ إلاّ الحميمَ فإنّه يَتَبَضَّعُ

والمستحَبُّ من الفرس"أن لا يعجل عَرَقه ولا يبطئ"[٧].

ولعلّ منشأ القصور في قراءة الأصمعي من الوقوف على المعنى المعجمي للكلمة،فقد

---

(١) فون غرنباوم،غوستاف: دراسات في الأدب العربي،ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور أنيس فريحة والدكتور محمد يوسف نجم والدكتور كمال اليازجي،مكتبة الحياة،بيروت،١٩٥٩م،ص١٧.

(٢) السكري: شرح أشعار الهذليين،ج١،ص٣٣.

(٣) الآمدي: الموازنة،ج١،ص٤٤.

(٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج٢،ص٦٥٥.

(٥) امرؤ القيس:الديوان،ص٣٧.

(٦) السكري: شرح أشعار الهذليين،ج١،ص٣٤.

(٧) ابن قتيبة،عبدالله بن مسلم:المعاني الكبير في أبيات المعاني،دار الكتب العلمية،بيروت،ط١، ١٩٨٤م،ج١،ص١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أغفل الأصمعي الدّلالة الجمالية التي يقدمها السياق الذي انتظم الكلمات،فتلك العلاقة التي انتظمت فيها تمنحها خصوصية تنتزعها من دائرة الدلالة المعجمية،فأبو ذؤيب"لم يُرِدْ أنَّ لحمها رخو تثوخ فيه الإصبع،وإنما أراد أنَّ أعلاها رَيّان من اللحم،فلو كانت الإصبع مما يمكن أن تثوخ فيه لثاخت"(١).

وقد يكون في هذا مخالفة لصورة الفرس النجيب عند العرب،ولكنَّ النموذج الذي يرسمه أبو ذؤيب للفرس هنا له سياقه الفني الخاص،الذي يتطلب خصوصية هذه الهيئة،فالفرس إذا كانت تبدو عنده في أشد حالات النَّعيم،فلكي يذود بها فارسُها موتاً يتربَّص به من سيف خصمه،ولذا فهي تبدو وهي تعدو به غائرة العينين،يقْطَعُ جَرْيُها الشّديد حلق السّرج،وجسدها يتفصَّد بالعَرَق.وقف عليها الصّبوح،فسمنت حتَّى انفلق فخذاها عن موضع النّسا،فبدا ضرعها وقد يبس-فهي لم تحمل منذ زمن بعيد-كأنَّه القُرْط(٢):

تَعدو به خوصاءُ يفْصِمُ جَريُها حَلَقَ الرِّحالةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ

قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فَشَرَّجَ لَحْمها بالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فيها الإصْبَعُ

مُتَفَلِّقٌ أنْساؤها عن قانِئٍ كالْقُرْطِ صَأْوٍ عَبْرُهُ لا يُرْضَعُ

ومع أنَّ هذه هي صورة الفرس،فإنها لا تنجي صاحبها من الهلاك،وكما كان أبو ذؤيب مع أولاده الأربعة في نعيم مقيم،وكانت الأتن الأربع وحمار الوحش في عالم تكتنفه الخصوبة والسكينة،فإنَّ الفرس تبدو في هذه الصورة البهيجة،إلا أنَّ الدَّهرَ لا يبقى على حدثانه،فيكون الخوف خاتمة الأمن،والشّقاء نهاية العيش،والموت غايةُ كُلِّ حَيّ.

لقد غابت عن قراءة الأصمعي هذه الدلالات الضمنية لهذا الشعر، فكان أبو ذؤيب عنده

---

(١) البطليوسي: الاقتضاب،ج٣،ص٢٩٦.

(٢) السكري: شرح أشعار الهذليين،ج١،ص٣٣-٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعند من ذهب مذهبه،ممن لا يجيد صفة الخيل،لأنهم أساؤوا القراءة فوقفوا أنفسهم على الظاهر ولم يحملوا الكلام على ما حملته العرب من الاتّساع،وتعدُّد الوجوه،"وكلما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه من الصّحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال،لأنهم مَنْ ثَبَتَ ثقوبُ أذهانهم،وذكاءُ أفكارهم واستبحارُهم في علوم اللسان وبلوغُهم في المعرفة به الغاية القصوى"(١).

ومما سبق يتّضح كيف كان الحرص على فكرة الإصابة في معاني الشعر يقيّد حُرّيّة القارئ،ويُجِدُّ من دوره الفاعل في قراءة النص الشعري والكشف عن مضامينه وقيمه الفنية التي شكّلته وينبغي أن تعيد تشكيله عند كلّ قراءة،فأصبح جمالُ الشعرِ في وفائه بأعراف الواقع،ومطابقته الحرفية،ونقله الأمين لحقائق الكون والحياة،وتساوت معاني الشعر مع الأفكار المتداولة،ووُصِفَ الشعراء بأنّهم ليسوا أصحاب إبل أو نخل.

ووُسِمَ الشعراءُ بالإفراط والإحالة والتناقض عند كثير من القرّاء الذين حرصوا على تحقيق فكرة الإصابة التي فُرضت على النصّ من الخارج،وبات القارئ يحكم على المعنى لذاته لا لفنيّة التعبير،وتفرُّد الرؤية.

وكان بإمكان هذا القارئ أن يَثِقَ بأولئك الشعراء،وأن يضع في الاعتبار قدرتهم على التخيل والإحساس بالغوامض،فيحتالَ لشعرهم الذي لا يصحّ وصفه بالخطأ،لا لأنه مُنَزَّه عن العيب والنقصان،ولكن لأنهم يصفون ما يحسون به،ولا يمكن أن يُخطئ الإنسان وهو يصف مشاعره،لا سيَّما وهم أقدر الناس على التعبير عن خلجات النفس،وعواطفها"فإنّه قَلَّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم،فليسوا يقولون شيئاً إلاّ وله وجه،فلذلك يجب تَأوُّلُ كلامهم على الصّحة

---

(١) القرطاجني،حازم: منهاج البلغاء،ص١٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتَّوقف عن تخطئتِهم فيما ليس يلوح له وجه"[1].

والخلاصة أنَّ القارئ القديم الذي حصر محاسن الشعر وجماله في الإصابة،أساء قراءة النّصّ الشعري،وسَلَبَه قيمه الفنية والجمالية،وغَفِلَ عن أنّ جمال الشعر إنما يكون في التوليد وسعة الخيال،على أن يكون الشاعر صادق الإحساس جميل التصوير،وليس يلازم أن يوافق الصّدقُ الفني الصّدقَ الواقعي في كُلِّ نموذج شعري رائع.

(١) القرطاجني،حازم: منهاج البلغاء،ص١٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثاً - القارئ المؤول

بات التأويل نشاطاً رئيساً يمارسه القارئ أثناء عملية القراءة، فالقراءة الفاعلة هي التي تتجاوز ظاهر النص والدّلالة المرجعية لسياقاته اللغوية لتلج في أعماق النص تستبطنه وتكشف خفاياه. ولا شكّ أنّ هذه العملية تستدعي قارئاً "حسّاساً يعرف وحيَ طبع الشعر، وخفيَّ حركته التي كالخَلْس، وكمسرى النَّفَس في النَّفْس"(١)، وعليه أن يكون "مُلْهبَ الطَّبع حادَّ القريحة"(٢)، وحتّى يكونَ القارئُ مؤوّلاً لا بدّ أن يمتلك تلك الأدوات والمرتكزات ويُعْمل الذوق والعقل ليقف على آليّات عمل النص، ويتمكن من النّفاذ إلى أعماقه وكشف مكنوناته وخفاياه " فرهان العقول التي تستبق ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه، هو الفكر والرّواية والقياس والاستنباط"(٣).

ولعلّ الحديث حول القارئ المؤوّل في النقد العربي القديم يستدعي أن يعرض الباحث لمفهوم التأويل، وعلاقة التأويل بتعدد القراءة، ومستويات التأويل.

أولا- مفهوم التأويل:

التأويل مشتق من "الأوْل" وهو لغةً الرجوع، وأمّا عند الأصوليين ، فقيل : هو مرادف التفسير، وقيل هو الظن بالمراد، والتفسير القطع به، فاللفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظنّي كخبر الواحد يُسمَّى مؤوّلاً، وإذا لحقه البيان بدليل قطعي يسمى مفسَّرا، وقيل: هو أخصّ من التفسير(٤).

---

(١) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٣٠٦.

(٢) الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٤٥١.

(٣) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة،ص١٤٨.

(٤) التهانوي،محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون،تحقيق لطفي عبد البديع،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة،١٩٦٣م،ج١،ص١٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتأويل من أوّل الكلام، وتأوّله: دبّره وقدّره، وأوّله وتأوّله: فسّره[1]. وذكر صاحب التعريفات عند تعريفه للتأويل أنه:" في الأصل الترجيع، وفي الشرع: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب والسنة، مثل قوله تعالى"وتخرج الحي من الميت"[2]. إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلاً"[3].

ويذكر عبد القاهر الجرجاني أن حقيقة قولنا " تأوّلتُ الشيءَ، أنك تطلَّبتَ ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضعَ الذي يؤول إليه من العقل، لأن (أوّلتُ وتأوّلتُ)فعّلت وتفعّلتُ من (آل الأمر إلى كذا يؤول) إذا انتهى إليه، و(المآل) المرجع"[4]

وذهب السيوطي إلى أنّ أصل التأويل من " الأَوْل، وهو الرجوع، فكأنه صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني، وقيل من الإيالة وهي السياسة. فكأنّ المؤوِل للكلام ساس الكلام، ووضع المعنى فيه موضعه"[5].

وقد توسع مجدي وهبة في معنى التأويل، فذكر أنّ من معانيه[6]:

١- تفسير ما في نص ما من غموض،بحيث يبدو واضحا جليّاً ذا دلالة يدركها الناس.

٢- إعطاء معنى معين لنص ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلاً.

---

(١) ابن منظور :لسان العرب،مادة(أول).

(٢) سورة آل عمران: آية(٢٧).

(٣) الجرجاني،علي: التعريفات،ص٧٧.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٩٨.

(٥) السيوطي: الإتقان في علوم القرآن،ج٤،ص١٦٧.

(٦) وهبة،مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،بيروت،١٩٧٩م،(التأويل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣- إعطاء معنى أو دلالة لحدث أو قول لا تبدو فيه هذه الدلالة أوّل وهلة، ويكون مثلاً في التأويلات السياسية.

وتأسيسا على معاني التأويل السابقة، يمكن القول بأنها تلتقي في أنّ التأويل ظنّ بالمراد، وتقدير له في ضوء المعطى السطحي الظاهر أمام القارئ، مع التأكيد على ارتباط التأويل بتعدد المعاني، فلا يكون التأويل ما لم يكن النص حمّال أوجه، بما أوتي من فنون القول وطرق البيان،التي تكفل له غير معنى يقف القارئ أمامه ليكشف عن هذا المعنى أو ذاك، فللنص الأدبي قدراته الإيحائية التي تنبثق من فرادة نسيجه.

ثانياً- التأويل وتعدُّد القراءة :

لقد أدرك الناقد العربي القديم أن عملية التأويل تتفاوت بحسب درجة الغموض في النص الشعري، "فمنه ما يقرُب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويعطي المقادَةَ طَوعاً...ومنه ما يُحتاج فيه إلى قدر من التأمُّل، ومنه ما يدِقُّ ويغمُض حتّى يُحتاج في استخراجه إلى فضل رويَّة ولُطف فكرة"(١)

كما فصّل ابن الأثير القول في تأويل المعاني، فذهب إلى القول بأن تأويل المعنى لا يخلو من:" ثلاثة أقسام: إما أن يُفهم منه شيءٌ واحدٌ لا يُحتَمل غيره. وإمّا أن يُفهم منه الشيء وغيرُه، وتلك الغيرية إمّا أن تكون ضدّاً، أو لا تكون ضدّاً "(٢).

ولعل القسم الأول أشار به إلى المعنى الحقيقي المعجمي للألفاظ، فذلك الذي لا يؤول إلى غير ظاهره. وقد نأى – ابن الأثير- عنه جانبا، ولم يؤثر الخوض فيه؛ لأنه يتأتى لكل شاعر، أما الشاعرية فإنها تتجلى في القسمين الآخرين، لأنهما ينتجان نصّاً قابلا للقراءة والتأويل، ولذلك

---

(١) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٩٣.

(٢) ابن الأثير،ضياء الدين: المثل السائر، ج١،ص٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فإنّ القسم الثاني " قليل الوقوع جدّاً، وهو من أظرف التأويلات المعنوية. لأنّ دلالة اللفظ على المعنى وضده أغرب من دلالته على المعنى وغيره مما ليس بضدّه "[1].

ويكشف ابن الأثير عن براعة في القراءة والتأويل توازي براعة النص المتفرد الذي ينطوي على المعنى وضده، فهو يعلق على بيت المتنبي[2]:

فإنْ نلتُ ما أمّلتُ منكَ فربّما شربتُ بماءٍ يُعْجِزُ الطّيرَ وِرْدُهُ

بقوله: " هذا البيت يحتمل مدحاً وذمّاً. وإذا أُخذ بمفرده من غير نظر إلى ما قبله فإنه يكون بالذم أولى منه بالمدح؛ لأنه يتضمن وصف نواله بالبعد والشّذوذ. وصدر البيت مفتتح بإن الشرطية، وقد أُجيب بلفظ "رُبّ " التي معناها التقليل، أي لستُ من نوالك على يقين، فإن نلتُه فربما وصلتُ إلى مَوْرد لا يصل إليه الطيرُ لبُعْده. وإذا نُظر إلى ما قبل هذا البيت دلّ على المدح خاصّة "[3]. ولعل من جماليات هذه القراءة أنها تكشف عن أهمية السياق في توجيه القراءة الشعرية، وأنّ عزل البيت عن سياقه يتيح للقارئ أن يذهب فيه مذهبا مضادا للأول، وهو في الوقت ذاته لا يغلق النص أمام أي قراءة تستجيب لمعطياته.

وأما القسم الثالث فهو أجود مذاهب التأويل؛ لأن " القسم الأول كثير الوقوع، والقسم الثاني قليل الوقوع، وهذا القسم الثالث وسط بينهما"[4]. والمتأمل في حديث ابن الأثير عن هذه الأقسام الثلاثة يدرك أن مصطلحي القلة والكثرة يرتبطان بحجم التأويل وإمكانيته في كل قسم، فالقسم الأول مغلق أمام القارئ، لا مجال فيه للتأويل، أما القسم الثاني فإمكانية التأويل فيه محدودة، فهو لا يحتمل إلا المعنى وضده، أما القسم الأخير– وهو أجودها– فإن باب التأويل فيه مفتوح

---

(١) ابن الأثير،ضياء الدين: المثل السائر،ج١،ص٦٤.

(٢) المتنبي: الديوان، ج٢،ص٢٨.

(٣) ابن الأثير،ضياء الدين: المثل السائر،ج١،ص٦٥.

(٤) المصدر نفسه: ج١،ص٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بما تتوافر عليه معطيات النص، فاللفظة الواحدة يمكن أن تنتج غير قراءة إذا ما صادفت قارئاً خبيراً. وعليه فإن لفظة(الطول) في قول أبي تمام[1]:

بالشّعر طُولٌ إذا اصطكت قصائده في مَعْشرٍ وبه عن معشرٍ قِصَرُ

استدعت تأويلين عند ابن الأثير: " أحدهما: أن الشعر يتسع مجاله بمدحك، ويضيق بمدح غيرك، يريد بذلك أنّ مآثره كثيرة، ومآثر غيره قليلة، والآخر: أن الشعر يكون ذا فخر ونباهة بمدحك، وذا خمول بمدح غيرك"[2].

ولعل من أبرز نقادنا القدماء الذين تنبّهوا إلى ظاهرة تأويل المعنى وتعدُّد القراءة كلٌّ من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، حيث توافرت في طروحاتهما النقدية عناصر النضج والتَّفتُّح، مما يدعو إلى القراءة والتَّفحص والتّأمل.

عبد القاهر الجرجاني وفكرة(معنى المعنى):

إن المنجز النقدي لعبد القاهر الجرجاني يقف شاهداً على الرُّؤية المتفتحة وبعد النظر الذي كان يسِمُ هذا العلم الكبير في تراثنا النقدي، ولعل فكرة (معنى المعنى) التي أتى بها هذا الناقد، ذات علاقة مباشرة بتعدّد القراءة وإنتاج الدّلالة ودور القارئ.

ينطلق عبد القاهر في نظرته إلى مسألة إنتاج الدّلالة من منطلق التراكيب والعلاقات القائمة بين الألفاظ، فالألفاظ ليست بمنأىً عن التراكيب إلا محض علامات، وليس لها من حيث هي أصوات صفاتٌ تُستقبَح أو تُستَحسَن على أساسها، فالألفاظ لم توضع إلا لتدخل في علاقات تركيبية تحقّق من خلالها وظائفها الدّلالية[3]. وهذا يبدو جليّا في قول عبد القاهر

---

(١) أبو تمام: الديوان،ج٢،ص١٩٠.

(٢) ابن الأثير،ضياء الدين: المثل السائر،ج١،ص٦٩.

(٣) انظر.أبو زيد،نصر حامد: العلامات في التراث(ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقيا)، ص٩٤-٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"إنّ الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتُعرف معانيها في أنفُسها، ولكن لأنْ يُضمَّ بعضُها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا عِلمٌ شريف وأصل عظيمٌ"(١).

ومثلما تتميّز العلامات بقابلية الدخول في علائق تركيبية تجعلها أهلاً لإنتاج الدّلالة، فإنها "تتميز أيضا بقابليتها للتحول الدلالي، بحيث تتحول العلامة في سياق بعينه إلى علامة ذات دلالة مركّبة، يتحوّل مدلولها إلى دال يشير إلى مدلول آخر"(٢). ولا يظهر هذا التحول الدلالي لدى عبد القاهر باسمه بل بأثره، وذلك من خلال تفريقه بين(المعنى) و (معنى المعنى)، ويعني بالمعنى "المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(٣).

ولا يقع انتقال القارئ من المعنى إلى معنى المعنى إلا من جهة الاستدلال الذي هو اجتهاده في ربط الدلالة اللغوية بالدلالة العقلية(٤)،" ألا ترى أنك لمّا نظرتَ إلى قولهم هو(كثير الرّماد) وعرفتَ منه أنهم أرادو أنه كثير القِرى والضّيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك، فقلتَ، إنه كلامٌ جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرّماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يَدُلُّوا بكثرة الرّماد على أنه تُنصَبُ له القدور الكثيرة، ويُطبخ فيها للقِرى والضيافة، وذلك لأنه إذا كثُر الطَّبخُ في القدور كثُر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثُر إحراق الحطب كثُر الرّماد لا محالة"(٥).

ويبدو حديث عبد القاهر عن (معنى المعنى) وما يقتضيه من ضرورة الاستدلال قريبا-

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٥٣٩.
(٢) أبو زيد،نصر حامد: العلامات في التراث، ص١٢٦.
(٣) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٢٦٣.
(٤) أبو زيد،نصر حامد: العلامات في التراث، ص١٢٧.
(٥) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٤٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شيئا ما- من حديث السيميائيين عن التداخل الدلالي أو السمطقة[1]، ففي الحالتين ثمة وعيّ بإمكان المجاوزة الدلالية، وذلك من منطلق تحوّل المدلول المباشر إلى دالّ يشير إلى المدلول الأعمق، أو إلى معنى المعنى بتعبير عبد القاهر.

وعلى الرّغم من هذا التقارب النسبي فإن الاختلاف يبقى قائماً، فعبد القاهر لم يذهب برؤيته بعيدا كما فعل السيميائيون والتأويليون، ولم يتجاوز ما تجاوزوا من حدود، وذلك أن الجرجاني ظلّ محتفظا لصاحب النّص بسلطة القصد، فهو الذي "يمتلك زمام التحديد القبلي للمعاني المُراد تبليغها للقارئ"[2]، والدليل على ذلك دفاع عبد القاهر عن التصور المسبق للمعاني كمثل قوله "وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلا خدمٌ لها ومُصرَّفةٌ على حُكمها؟ أوليست هي سماتٍ لها وأوضاعاً وُضِعتْ لتدلَّ عليها؟ فكيف يُتَصوّر أن تسبق المعاني وأن تتقدمها في تصوُّر النفس؟"[3].

إن هذا التصوُّر يقتضي أسبقية القصد، أي أن المتكلم يحدِّد معاني كلِمه سلفاً، ولا يُطلب من القارئ إلا أن يبحث عنها، وتبقى هذه المقصدية حاضرةً حتى في النصوص التخييلية، حيث تُستخدم ألوانٌ من المجاز، ويحتاج القارئ إلى الاستدلال والتأويل، فمدار الأمر يبقى مرتهناً بالمعاني التي توخَّاها صاحب النص، وهذا يشي بأن جهد القارئ في تقليب الأمر على شتى تخريجات التأويل لا يخَوّله أبدا ابتكار معانٍ لا صلة لها بمقصدية المؤلف وما ينوي الإفصاح عنه[4].

وبحسب عبد القاهر فإن النص لا يضاف إلى صاحبه إلا من جهةٍ إجرائية قوامها

---

(١) انظر. أبو زيد،نصر حامد: العلامات في التراث،ص١٢٧.

(٢) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة، ص١٠٥.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٤١٧.

(٤) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة، ص١٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(النظم)، الذي يعمل على تصريف معاني الكلام وفق منافذ النحو[١]. وهذا يظهر في قوله " اعلم أنّا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلم إلى قائله لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلِم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخّى فيها النظم الذي بيّنّا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلِم"[٢].

إن هذا التصور يكشف عن وعي حقيقي بأثر فعل الكتابة، إذ يغدو النص نسقا لغويا، لا يُنظر إلى تعلُّقه بصاحبه إلا على أساس إجرائي أساسه تأليف الكلام، وأخذ بعضه بأعناق بعض، وبهذا الصنيع فإن المؤلف يُشبه النَّساج أو الصائغ، فكلاهما يُضاف إلى حرفته من جهة ما ينتجه من صنعة، لا من جهة أوضاع مواد الصنعة ذاتها[٣].

ومثلما التفت الجرجاني إلى مؤلف النص بوصفه مصدر المقصدية وموجِّهها، فإنه اعتنى بالقارئ وأهمية الدور المنوط به، فقد سمَّى القرّاء أصحاب الخبرة وملكات الفهم العالية (أهل المعرفة)، وهؤلاء – في نظره- هم المؤهلون لبلوغ مقاصد النص العميقة التي تتمثل للجرجاني "كالجوهر في الصدف، لا يبرز لك إلا أن تشُقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثمّ ما كلُّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يُؤذَن له في الوصول إليه، فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصَّدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[٤].

وعليه فإن القرّاء متفاوتون في درجات الفهم، فمنهم البسطاء الذين لا يجاوزون سطح النّص، ولا يخترقون قشرته، ومنهم الخبراء القادرون على الغوص إلى أعماقه والظفر بكنوزه، وهم أهل المعرفة الذين يعتدُّ عبد القاهر بقراءتهم، ويطمئن إلى اجتهادهم في تحصيل المعنى الذي لا شك

---

(١) انظر.المومني،قاسم: علاقة النص بصاحبه،ص١١٩.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٣٦٢.

(٣) انظر. المصدر نفسه: ص٣٦٢.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في أن الشاعر "قد تحمّل فيه المشقَّة الشّديدة، وقطع إليه الشُّقَّة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دُرّهِ حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص، ومعلومٌ أنّ الشيء إذا عُلِمَ أنه لم يُنَل في أصله إلا بعد التّعب، ولم يُدرَك إلا باحتمال النَّصب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذِ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه"(١).

وتأسيساً على ما تقدّم فإن القراءة- في نظر عبد القاهر- فعلٌ مرتبط بالمشقّة وبذل الجهد، وهي لا تحقّق لذّة اكتشاف النص الممتنع إلا بقدح زناد الذهن، وتحفيزه على النظر والاستدلال والاجتهاد والقياس؛ لأنه "من المركوز في الطّبع أن الشيء إذا نيل بعد الطّلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النّفس أجَلّ وألطفَ، وكانت به أضنّ وأشغف"(٢).

وعلى أهمية دور القارئ إلا أنّ اجتهاده لا يتيح له حقّ ابتداع التأويلات بشكل فوضوي متفلّت، وعليه ألا يسلك من مسالك التأويل إلا ما كان منسجما مع إمكانات النص السياقية، ومراعياً لمقصدية مبدعه؛ ولذلك كان المنتظَر من القارئ في تصور الجرجاني "أن يُنتج معيارا لقياس جمالية النص، لا أن يكون طرفا منتجا لهذه الجمالية"(٣).

وحتى في المعاني الثواني التي يتسع فيها المجال التأويلي للفعل القرائي، لا بدّ للقارئ أن يراعي مقصدية المُنْشِئ، وذلك لأن "استنباط المعنى الثاني من المعنى الأول لا يتم إلا لأن

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص١٤٥.

(٢) المصدر نفسه: ص١٣٩.

(٣) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة، ص١١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المتكلم حقّق في كلامه ما يجعل القارئ قادرا على التوصل إلى المعنى الثاني عن طريق الاستدلال"[١].

وتأسيسا على ما تقدم، يمكن القول إن حديث عبد القاهر عن (معنى المعنى) ينمّ عن وعيه الحقيقي بإمكان تعدُّد القراءة، وذلك من خلال التأويل وتحوّل المدلول الأول إلى دالٍّ كثيف الإيحاء، يؤشّر إلى المدلول الغائب أو معنى المعنى.

حازم القرطاجني وفكرة (التخييل):

لقد احتفى حازم في منهاج البلغاء بفكرة التخييل على نحو خاص، ولعل مرد ذلك إلى تأثره بما جاء في (فن الشعر) لأرسطو طاليس، والشروح والملخصات التي أجراها عليه الفلاسفة العرب، والتخييل في تصور حازم يمثل قوام الشعر وسمته الجوهرية التي تميّزه، ولذلك فلا أهمية للنظر في صدق المعنى أو كذبه أو في طبيعة المادة الشعرية، فالشعر "لا يعدُّ شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلامٌ مُخَيِّل"[٢].

ويعرّف حازم التخييل بقوله :" والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المُخَيِّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقومَ في خياله صورةٌ أو صورٌ، يَنفَعِلُ لتخيُّلها وتصوُّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويَّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[٣]. وعلى هذا النحو يكون التخييل مرتبطا بنفاذ الكلام في نفس المتلقي، وقدرته على إثارته إيجابا أو سلباً، وذلك لا يتحقّق على أوفى صورته إلا إذا اقترن التخييل بما يقيم غرائبه "ويترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب، فيقوى بذلك تأثُّر النّفس لمقتضى الكلام"[٤]، ويؤكد هذا التصور ما استقرَّ في وعي حازم من

---

(١) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة، ص١١١.

(٢) القرطاجني ،حازم: منهاج البلغاء، ص٦٣.

(٣) المصدر نفسه: ص٨٩.

(٤) المصدر نفسه: ص٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمثُّل لفاعلية الدلالات الضمنية في تحقيق خصوصية القول الشعري الذي يختلف عن القول العادي بما فيه من إثارة واحتجاب[١].

وكي تتحقّق سمة التخييل التي هي قِوام الشعر وجوهره في نظر حازم، لا بدَّ من تعاضد مفهومَي التأليف والمحاكاة، وموضوعهما على الترتيب الألفاظ وما تدلّ عليه[٢]، فالمحاكاة الحسنة إذا ما اجتمعت مع التأليف الجيد تجعل النفس تلتذ بموضوع التخييل، حتى وإن كان منفرا مستقبحاً؛ لأنّ "الصّور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذةً إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها في النفوس مُستلَذّاً، لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به"[٣].

إن ارتباط المحاكاة بالمدلول واقتران التأليف بالدال، يفرض على الباحث أن يشير إلى تصور حازم الفلسفي للعلاقة بين الدال والمدلول، فهو يصنف الوجود اللغوي إلى مراتب عدّة: عينية وذهنية وصوتية وكتابية، ويرى أن الرموز الكتابية تدل على هيئات الألفاظ، وهذه تدل من ناحيتها على الصور الذهنية التي تدل هي الأخرى على المُدرَكات العينية، وبحسب هذا الطرح تكون هيئات الألفاظ أو الصور السمعية، وكذلك الصور الذهنية، دالّة ومدلولا عليها في الآن نفسه، وهو تصور علائقي طوّره حازم من مطالعاته الفلسفية[٤].

وإذا كان حُسن التخييل إنما يتحصل من خلال حسن المحاكاة وبراعة التأليف، فإن ذلك لا يتحقّق – كما يرى حازم– إلا من خلال جهدين متلازمين، هما (الاستجداد) و (التأنُّق)، ويعرفهما حازم بقوله :" أعني بالاستجداد الجهدَ في ألا يواطئ (أي الشاعر) من قبله في مجموع عبارة أو

---

(١) انظر. الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير،ص١٣١.

(٢) القرطاجني ،حازم: منهاج البلغاء، ص٨١.

(٣) المصدر نفسه: ص١١٦.

(٤) انظر.أبو زيد،نصر حامد: العلامات في التراث، ص٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جملة معنى، وبالتأنُّق طلبَ الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك. فإن العبارة إذا استجدت مادّتها وتأنّق الناظم في تحسين الهيأة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع، وكذلك الحال في المعاني"[١].

إن القراءة الواعية في تعريف حازم تكشف عن أن (الاستجداد) انتقاء، وذلك لتعلقه بتخيُّر الألفاظ والمعاني، والتخير هو استدعاء لإمكان ونفي لآخر من جملة إمكانات متأتية، وجوهره طلب التفرد ونشدان الجديد. أما التأنق فإن كلام حازم يشي بأنه تركيب، وذلك لتعلقه بتوخي أشكال رائقة في الترتيب، يحسن بها تجاور مواقع المعاني، وتشتدّ أواصر العبارات، وبتعاضد المحورين (الاستجداد) و (التأنّق) وحسن التأليف بينهما، يتحصل للتخييل حسن الوقع في النفس وقوّة الأثر.

وفي ضوء ما تقدم، يبدو أن تصور حازم جاء مُنصَبّا على الرسالة اللغوية؛ لكونها لبّ التجربة الأدبية، شريطة أن تُوظَّف توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وجودة التأليف[٢].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ احتفاء حازم بالقول الشعري لا ينفي مقصدية صاحب النص، فالشعر في تصوره يظل صنعةً شاقّةً تستدعي من صاحبها قدرا من المهارة والتروّي، وهي لا تلين إلا لمن كان له بصرٌ بمذاهب الكلام، أو علم بالقوانين البلاغية والشعرية[٣] .

(١) القرطاجني ،حازم: منهاج البلغاء، ص٢١٥-٢١٦.

(٢) انظر.الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير، ص١٦.

(٣) القرطاجني ،حازم: منهاج البلغاء، ص١٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مستويات التأويل للنص الشعري:

إن المواجهة المستمرة بين القارئ في النقد العربي القديم والنص الشعري, نتج عنها وعيٌ مبكّر لدى هذا القارئ بأنّ النص الأدبي غني بالدلالات, وهو نص مفتوح يحتمل وجوهاً متعددة من التأويل , وقد يتسع فيه مجال القول والقراءة والتأويل. ولعل هذا ما أدركه القاضي الجرجاني وهو يتصدى لقراءة نص المتنبي[١] :

لا بقومي شَرُفتُ بل شَرُفوا بي وبنفسي فَخَرتُ لا بجُدودي

يقول الجرجاني :" فختم القول بأنه لا شرف له بآبائه. وهذا هَجْوٌ صريح, وقد رأيت من يعتذر له فيزعم أنه أراد: ما شرفت فقط بآبائي, أي لي مفاخر غير الأبوة, وفيَّ مناقب سوى الحسب. وبابُ التأويل واسع, والمقاصد مغيبة, وإنما يُستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ"[٢]. وإذا كان القاضي الجرجاني يقنع بالقراءة السطحية التي تقف على ظاهر النص, فإنه يدرك – كذلك – أنّ النص قابل للتأويل , ما دامت المقصدية غائبة. وفي هذا الحال تتفاعل مقصدية النص والقارئ في توليد الدلالة. ولذا فإن القول بتعدد القراءة لا يطلق على عواهنة وإنما هو قول محدد يقتصر على النصوص الشعرية التي أحسن الشاعر نظمها وبناءها وانتقاء ألفاظها, فأحكم صنعتها, فكانت منفتحة على عوالم لا تحد من الدلالات. وقد أحصى ابن رشيق لقول امرئ القيس[٣] :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبلٍ مُدْبِرٍ معاً كجُلْمودِ صَخْرٍ حطَّه السَّيلُ من علِ

غير تفسير، معللاً ذلك بقوله: "يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل, فيأتي كل واحد بمعنى,

---

(١) المتنبي : الديوان،ج١،ص٣٢٢.

(٢) الجرجاني ،علي بن عبد العزيز: الوساطة ،ص٣٧٤.

(٣) امرؤ القيس: الديوان،ص١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى"[1].

وكذلك فإن النصّ المحكم بحاجة إلى قارئ خبير متمكن يحاوره ويكشف عن جمالياته,قارئ قادرٍ على إنتاج الدلالة في ضوء معطيات النص, ولعل القارئ العربي القديم كان يعي معطيات النص ودورَها في توجيه القراءة, ولذلك لا نعدم في النقد العربي القديم أن نجد نوعاً من القرّاء يمكن أن نسمه بـ "القارئ المؤول ".

وإذا كان التأويل – في البدء– قد اقترن بالنص الشرعي ,فإنه في النص الشعري لم يكن مرغوباً فيه، إذ ينقل لنا الجاحظ صفة البيان عند القدماء, الذين اشترطوا فيه أن يكون "بريئاً من التعقيد,غنياً عن التأويل"[2],ومن الواضح أن التأويل هنا يقترن بالغموض والتعقيد ,وهذا أمر لا يُتَقبل في أي نص بياني. إلا أنّ كلمة التأويل اتسع مدلولها فأصبحت–عند عبد القاهر الجرجاني – تتصل ببلاغة النص وقدرة القارئ, إذ تتفاوت البلاغة والقدرة مع تفاوت عملية التأويل "ثم إنّ ما طريقه التأوّل يتفاوت تفاوتاً شديداً,فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ,ويعطي المقادة طوعاً,...ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل ,ومنه ما يدِقّ ويغمض حتى يُحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولُطْف فكرةٍ"[3].

والمتأمل في التراث النقدي العربي يدرك أنّ تأويل النص الشعري قد توفر على غير مستوى ولعل أبرزها المستويان اللغوي والأدبي:

---

(١) القيرواني ،ابن رشيق:العمدة،ج٢،ص٩٣.

(٢) الجاحظ: البيان والتبين ,ج١،ص١٠٦.

(٣) الجرجاني ،عبد القاهر: أسرار البلاغة, ص٩٣ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً- المستوى اللغوي :

وهو من أوسع أبواب التأويل في التراث العربي ،فقد بدأت العملية التأويلية في النص الشعري تميل إلى الشرح أكثر مما هي ممارسة نقدية, بل إنّ المرحلة الأولى من تأويل النص الشعري اقتصرت على غريب الأشعار .

وقد اتسمت هذه المرحلة بالوقوف أمام الألفاظ الغريبة ومعنى البيت الشعري المشروح , ومثل هذا ما نجده في شروح الدواوين التي وصفت بأنها شروح لغوية. إلا أنّ هذه الشروح كانت تنطوي على مسألة في غاية الأهمية وهي أنّ الشارح يحاول دوماً في شرحه أن يصل إلى إرادة المنشئ ,والوقوف على قصد المؤلف. ولعل هذا ما تشي به الإشارات التي تقوم عليها هذه الشروح وهي تقف عند دلالة كل بيت شعري ، ومن أظهر هذه الإشارات لفظة (يريد) التي ينطلق منها القارئ في محاولة شرح البيت الشعري، وهي إشارة لا شعورية من القارئ تشي بغايته, ولذلك فإن تأويل النص الشعري في هذه المرحلة لم يتعدّ المستوى اللفظي في كافة أنماطه, ومن خلال هذا المستوى سيختلف المعنى من قارئ إلى آخر. ففي بيت زهير بن أبي سلمى[1] :

فبِتْنا عُراةً عندَ رأسِ جَوادِنا يُزاوِلُنا عن نَفسِه ونُزاوِلُهْ

تصادفنا ثلاثة تأويلات للفظةِ "عراة "؛ فقيل إنه "يصف أنهم تجرَّدوا للفرس، في أُزُرهم لصعوبته ونشاطه، وقيل: معنى(عراة) من العُرَواء، وهي الرِّعْدة عند الحرص، أي أصابتنا عُرَواءُ لحرصنا على الصَّيد. وقيل: هو من العَراء، وهي الأرض العارية من الشَّجر، أي بِتنا بارزين لا يسترنا شيء" [2].

ولا ريب أنّ البعد المعجمي هو الذي حدّد المعنى وهو أدنى مستويات التأويل ,إذ يختلف

---

(١) زهير: شعر زهير بن أبي سلمى,صنعة الأعلم الشنتمري,تحقيق فخر الدين قباوة,منشورات دار الآفاق الجديدة,بيروت,ط٣، ١٩٨٠م,ص٥٢.

(٢) المصدر نفسه: ص٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التأويل باختلاف الدلالة المعجمية للألفاظ .وظل التأويل اللغوي يأخذ مداه في جميع شروح الشعر ولكن بأنماط ومستويات مختلفة ,ذلك أنّ مستويات تأويل النص الشعري بوصفه بنية لغوية تتكشف وتتجلى بمظاهر منها : المظهر اللفظي والمظهر التركيبي ,وفي هذين المظهرين هناك مظاهر دلالية متعددة تتصل تارة بالأصوات وتارة أخرى بالأساليب التي يحتويها النص .

فأول هذه المستويات التأويل اللغوي الذي يعنى بالآليات اللغوية من أصوات ومفردات وقيم نحوية , ومتغيرات صرفية, وقيم بلاغية وأسلوبية, ومن خلال هذه الآليات يتم تأويل النص, ويعني أن التأويل هنا يقيد بدائرة اللغة وهي دائرة واسعة تفتقر إلى القارئ الماهر, والى ملكة لغوية عالية بوصفها أداةً للقراءة .

والحق أنّ عبد القاهر الجرجاني من أبرز القرّاء المؤولين للنص الأدبي , وقد شاع في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" كثير من النماذج التطبيقية لا سيما في مباحث النظم ومعنى المعنى... ،وفضلاً عن معالجات عبد القاهر الجرجاني شاعت تطبيقات هذا المنهج ومعالجته عند نقاد آخرين,مثل الآمدي والمرزوقي والباقلاني والقاضي الجرجاني,كما ويشيع في سقط الزند وزجر النابح وشروح الشعر الأخرى .

إنّ التأويل اللغوي في المظهر اللفظي يجري بأنماط عديدة , منها ما يرد إلى المعنى اللغوي للفظ , وهو تأويل لا يلتفت إلى السياق كثيراً , ويقابله تأويل اللفظ مع مراعاة السياق ,

من ذلك تأويل المعرّي للفظ (الناقة) في قول المتنبي[1]:

لا ناقتي تَقْبَل الرَّديفَ ولا بالسَّوط يومَ الرِّهان أُجهدها

يقول أبو العلاء " أراد بالناقة:النعل"[1]، وما ذلك التأويل إلا لأنها تلائم السياق في الأبيات الآتية الأخرى . ومثل ذلك تأويل الآمدي لمعنى لفظ "سَرَت "في بيت أبي تمام[2]:

---

(١) المعري : شرح ديوان المتنبي "معجز أحمد ",ج١,ص٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سَرَت تستجير الدمع خوف نوى غَد وعاد قَتَادا عندها كلُّ مَرْقَدِ

يقول : " يريد أنها سهرت فكأنها قطعت الليل بالسهر مستجيرة بالدمع تبكي ليلها أجمع ولم يُرد أنها سارت ليلاً فجعل سهرها سرى"(٣).

وإذا كان تأويل المعري- السابق- للبيت قد ركن إلى الدلالة السطحية التي تطفو على ظاهر السياق،فإن الآمدي قد أثبت في تأويله هذا المعنى ملكة ذوقية,إذ إنّ عجز البيت يوحي بضعف إلى هذا المعنى,ولولا ما يمتلكه الآمدي من موهبة فنية لما استطاع أن يصل لهذا المعنى.

ويختلف التأويل اللفظي حينما توضع في البيت قيمة لفظية معينة كالمثل, إذ يؤثر تصور معنى المثل في تأويل النص الشعري , كقراءة قول المزرد(٤) :

تبرأتُ من شتم الرجال بتوبة إلى الله مني لا ينادى وليدها

يقول القارئ: " أي لا ينادى وليدها في الشدة وإنما هذا مثل ,وأصل ذلك أنّ الغارة تكون فتَذهل النساء عن أولادها, قال :أخبرنا ثعلب وسألناه عن هذا البيت فقال : قال ابن الأعرابي:أمرّ لا يُنادى وليده يُقال في الخير والشر,في الخير من الخِصب والسَّعة التي هم فيها لا ينهون الصبيان عما أفسدوا وأكلوا وشربوا من كثرة خيرهم, ويكون في الشِّدة كما قيل هاهنا "(٥) . إذن فتصور المعنى مرتبط بالتأويل اللفظي للمثل . وقد يختلف التأويل اللفظي لغموض لفظة في

---

(١) المعري : شرح ديوان المتنبي "معجز أحمد ",ج١،ص٢٢.

(٢) أبو تمام: الديوان،ج٢،ص٢٢.

(٣) الآمدي: الموازنة،ج٢،ص٧.

(٤) المزرد : ديوان المزرد برواية ابن السكيت وشرح ثعلب ,تحقيق خليل ابراهيم العطية ,مطبعة أسعد ,بغداد,ط١, ١٩٦٢م, ص٥٧.

(٥) المصدر نفسه: ص٥٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

البيت الشعري , فيكون الظن هو المرجعية في التأويل, وهذا ما نلاحظه في لفظة(مرانة) في قول تميم بن مقبل[١]:

يا دار ليلى خلاءً لا أُكَلِّفُها إلا المَرانةَ حتى تعرِفَ الدِّينا

فقال بعضهم :" هي ناقته ,وقال آخر هي موضع دار صاحبته , وقال آخر: إنما أراد الدوام والمرونة "[٢] فالذي خالف بين أقاويلهم فيها هو أنهم لم يعرفوا المرانة.

وقد يتأثر التأويل اللفظي بالمرتكزات العرفية أو العقائدية فيكون تأويل اللفظ وفقاً لذلك , قال أبو تمام في المدح[٣]:

والوُدُّ للقُربى ولكِنْ عُرْفُهُ للأبعدِ الأوطانِ دُونَ الأقربِ

لقد قرأ الآمدي البيت ووجد فيه ضعفا ونقصا، حينما أوّل (العرف) في البيت بدلالته العرفية وليس بدلالته اللغوية، مما أدّى إلى قلب معنى البيت عند الآمدي؛ لأنّ أبا تمام نقص الممدوح مرتبة الفضل، إذ جعل ودّه لذوي قرابته، ومنعهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهم[٤]، وينكر الآمدي أي قراءة أخرى للبيت، ومنها ما ذهب إليه بعض أنصار أبي تمام من " أنّ العرف ما يتبرّع به الإنسان؛ فلذلك جعله في الأباعد، فأما الأقارب فإنّ برّهم وصلتهم من الحقوق الواجبة اللازمة"[٥].

ويمكن أن تتعرض لفظة واحدة إلى قراءات متعددة فيختلف التأويل بحسبها، وغالبا ما

---

(١) ابن مقبل: ديوان تميم بن مقبل،عني بتحقيقه عزة حسن،دار الشرق العربي،بيروت،١٩٩٥م،ص٢٢٦.

(٢) الجرجاني،علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٤١٧.

(٣) أبو تمام: الديوان،ج١،ص١٠٣.

(٤) الآمدي: الموازنة،ج١،ص١٧٥.

(٥) المصدر نفسه: ج١،ص١٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يحدث هذا في الأبيات التي تثير إشكاليةً عقائديّة، كقول المتنبي[1]:

يترشّفن من فمي رَشَفاتٍ هُنّ فيه أحلى من التَّوحيدِ

فلما قرأ عبد القاهر الجرجاني البيت رأى أنّ الشاعر – هنا – أبعد ما يكون من التوفيق إذ " دعته شهوة الإغراب إلى أن يستعير للهزل والعبث من الجِدّ، ويتغزّل بهذا الجنس"[2].ويبدو جليّاً أنّ عبد القاهر قد تلقى كلمة (التوحيد) بمظهرها الديني الذي يرتبط بالشّهادة التي تميز المسلم من غيره. إلاّ أنّ أبا العلاء المعري يقدم قراءة أخرى لهذه اللفظة، وتأويلا آخر فيه من التكلف ما لا يخفى،فهو يرتدّ باللفظة إلى حقل دلالي آخر مغاير للمظهر الديني عند عبد القاهر، إذ يقول في التوحيد: " إنه المعشوق بعاشقه، أي قوله: أنت واحدي؛ عند إقباله على وصاله، من دون أن يعرف غيره، فلهذا أحلى ما يكون للعاشق إذا كان معشوقه لا يعرف سواه، ولا يقول إلاّ به، وإذا فعل ذلك فقد وحّده، فكأنه يقول: هنّ في الفم أحلى من هذا التّوحيد أي عشق الواحد"[3]. بينما يقرأ ابن جني البيت ويؤوله على أساس آخر، فالتوحيد لم يُرد به المتنبي إلاّ نوعا من أنواع التمر يعرف " بتمر التوحيد وهو نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز"[4].

ولا ريب أنّ هذه التأويلات اللفظية اختلفت لأسباب أهمها محاولة أبي العلاء وابن جني إبعاد أي تهمة عن المتنبي، لما يمثله لهما من تراث فنيّ سامٍ، بينما ينظر عبد القاهر الجرجاني إلى النص نظرة دينية لا ترضى أن يُستخدم الدين كوسيلة للظَرَف الفني.لقد مارس القارئ في النقد العربي القديم التأويل وفي ذهنه آليات عديدة للتأويل، محاولا جهد إمكانه إدراك مقصدية

---

(١) المتنبي: الديوان،ج١،ص٣١٥.

(٢) الجرجاني ،عبد القاهر: أسرار البلاغة،ص٢٣٣.

(٣) المعري: شرح ديوان المتنبي(معجز أحمد)،ج١،ص٧١.

(٤) ابن جني: الفَسر (شرح ديوان المتنبي)،حققه وعلق عليه صفاء خلوصي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٦٨م، ج٢،ص٣٠٨-٣٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر، ومع ذلك فإنّ هناك من النصوص الشعرية ما يثير عند القارئ الواحد غير معنى، وخاصة إذا كان هذا القارئ ينطوي على ثقافة لغوية وصرفية واسعة، ومن ذلك قراءة المعري لبيت المتنبي[1]:

وضفّرنَ الغَدائرَ لا لِحُسْنٍ ولَكنْ خِفْنَ في الشّعر الضّلالا

يقول: " المعنى أنهنّ لا يضفرن شعورهنّ ليجتلبن الحسن والجمال، ولكن خفنَ أن يضللن في شعورهنّ ويضِعن فيها، لطولها وكثافتها ... وقيل أراد أنهن خفن ضلال الناس في شعورهن، وفيه وجهان : أحدهما :إنّ الدنيا تصير مظلمة من سواد شعورهن فيضل الناس عن الطريق حضرا وسفراً، فإذا أضفرنها تظهر لهم وجوههنّ، فيغلب ضياءُ الوجوه سواد الشعور فلا يضلون. والثاني إنّ الناس يضلون عن الدين، افتتانا بهنّ وبحسن شعورهنّ، فإذا ضفرنها صار الأمر أهون، لأنه لا يكاد يتبين فيه الجعودة التي هي غاية حسن الشعر"[2].

ثانيا- المستوى الأدبي

إذا كان التراث النقدي العربي قد حفل بالمستوى الأول من التأويل بصوره المختلفة، فإنه مارس التأويل على المستوى الأدبي ولكن على نحو نادر, ومن نقاد قلائل. وكانت نظرتهم إلى الشعر وموهبتهم القرائية هي التي رفعت بهم إلى هذا المستوى, فهم يدركون أنّ الشعر قائم على التخييل ، إذ يقرر عبد القاهر الجرجاني " أنّ الصنعة إنما تمدّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتّسع

---

[1] المتنبي: الديوان، ج٣،ص٢٢٣.

[2] المعري: شرح ديوان المتنبي(معجز أحمد)،ج٢،ص١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يُعتمد الاتساع والتخييل"[٣]، وهذه النظرة ستجعل عبد القاهر ينحو نحو التأويل الأدبي في بعض قراءاته الشعرية، ومن ذلك قراءته لبيت ابن المعتز[١]:

الشّيبُ كُرهٌ وكرهٌ أن يفارقني أعْجِب بشيء على البغضاء مودودِ

يبين عبد القاهر أثر التخييل، وكيف يثير هذا التخييل حسن التعليل فيقول: "إلاّ أنّك إذا رجعت إلى التحقيق، كانت الكراهة والبغضاءُ لاحقةً للشّيب على الحقيقة، فأمّا كونه مرادا ومودودا فمتخيّل فيه، وليس بالحق والصّدق، بل المودود الحياة والبقاء، إلا أنّه لمّا كانت العادة جارية بأن في زوال رؤية الإنسان للشّيب زواله عن الدنيا وخروجه منها، وكان العيش فيها مُحبّبا إلى النفوس، صارت محبته لما لا يبقى له حتى يبقى الشّيب، كأنّها محبّة للشّيب"[٢].

وإذا جاءت قراءة الجرجاني لهذا البيت تحت مظلة قضية الصدق والكذب، مما أفقد القراءة التأويلية جانبا من قيمتها الأدبية، فإنّ هذا لا ينقص من مقدرته القرائية التأويلية. فالنصوص الشعرية التي تصدى لقراءتها تكشف عن حالة قرائية متفردة في التراث النقدي العربي، ولعل النصوص الشعرية التي تعرضت لقراءات متعددة من قبل النقاد العرب القدماء- منهم عبد القاهر- تظهر جليا المقدرة الأدبية لهذا القارئ الناقد.

إنّ من أشهر النصوص الشعرية التي حظيت بعناية فائقة في التراث النقدي العربي، وقدم لها النقاد والبلاغيون العرب قراءات متباينة، أبيات كُثيّر عزّة[٣]:

---

[٣] الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة،ص٢٧٢.

(١) ابن المعتز: شعر ابن المعتز،دراسة وتحقيق يونس السامرائي،منشورات وزارة الثقافة،بغداد،١٩٧٨م،ج٣،ص١٦٠. وفيه(أحْبِب بشيء).

(٢) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة،ص٢٦٨.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج١،ص٦٦. (الأبيات تروى لكثير عزة، وليزيد بن الطثرية، ولكعب بن زهير، ولعُقبة بن كعب ، والراجح أنها للشاعر كُثيّر عزّة) انظر. جمال مقابلة: ثلاثة أبيات شعرية وقراءات القدامى لها، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،المجلد الخامس عشر،العدد الثامن،٢٠٠٠م، ص١٧٦-١٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولمّا قضَينا من مِنىً كُلَّ حاجَةٍ ومسَّحَ بالأركانِ مَنْ هوَ ماسِحُ

وَشُدّتْ على حُدْبِ المَهارى رِحالُنا ولا يَنْظُرُ الغادي الّذي هوَ رائحُ

أخذْنا بأطْرافِ الأحاديثِ بَيْننا وسالَتْ بأعناق المَطِيِّ الأباطِحُ

لعل أول قراءة ناقدة لهذه الأبيات هي قراءة ابن قتيبة، الذي علّق عليها بقوله: "هذه لألفاظ كما ترى، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام مِنى، واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح"(١).

ويبدو جليا أن الموقف النقدي الذي تبنّاه ابن قتيبة إزاء قضية اللفظ والمعنى كان موجِّها رئيسا في قراءة هذه الأبيات، إذ جعلها شاهداً لمعياره النقدي الذي يسوي بين اللفظ والمعنى، على أساس أن بلاغة النص كما ترجع إلى الألفاظ فهي ترجع كذلك إلى المعاني، فخير أضرب الشعر –عنده– ما حسن لفظه وجاد معناه. والتسوية بين اللفظ والمعنى كادت تنتهي بابن قتيبة في الحقل الإجرائي إلى الفصل التام بينهما، فهذه الأبيات– عنده– وإن كانت حسنة الألفاظ إلاّ أنّها لا ثمرة في معناها.

إنّ إقرار ابن قتيبة بحسن الصياغة يعضده الإقرار– أيضاً – بأن تحتها معنى، وقد شرع في نثر معاني الأبيات كما سلف، بيد أن مقابلة هذا المعنى المتضمن في الصياغة بقوله: " فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى"(٢)، يشي بأن المعنى الذي تفرزه الصياغة لا يؤكد سبقا أو جودة، وإنما الشأن في قيمته وفائدته التي تقع ضمن إطار اجتماعي وأخلاقي، ويرى الدكتور محمد زغلول سلام أن المعاني التي يطلبها ابن قتيبة "ليست معاني الشعر المطلقة،

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج١،ص٦٦.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج١،ص٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

متضمنة حسن التعبير عن الحال والموقف أو التصوير للشيء تصويراً فيه إشباع لحس الشاعر وشعوره...فهو يقصد إذا المعاني الأخلاقية المفيدة، التي تقدم للناس شيئاً ينفعهم، أو للفكر شيئاً جديدا "[1].

ويبدو أنّ ابن قتيبة في موقفه من أبيات كُثيّر وغيرها مما أورده في هذا الباب، كان مشغولا بالرّد على من نصروا الألفاظ على المعاني في بلاغة النص، وهذا الموقف الخارجي كفيل بأن يصرف القارئ الناقد عن معطيات النص، وهو ينهض إلى تحقيق قصدية معينة.

والأخطر من ذلك كله أن قراءة ابن قتيبة تركت بصمات واضحة في قراءات كثير من النقاد الذين جاؤوا بعده، كابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري والباقلاني. فهؤلاء جميعا أغفلوا قيمة المعنى، ولم يحاولوا إمعان النظر في النص واستبطان دلالته ومكنونه، لذلك جاءت وقفاتهم عجلى، تركز على جمالية اللفظ، وتعرض جانبا عن أي جمالية أخرى. ولعل ما يربط بين هذه القراءات جميعا أنها عرضت للأبيات في باب الشعر الذي حسن لفظه وضعف معناه.

فقد وضع ابن طباطبا الأبيات في باب "الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى"[2]، ويبدو أن عيب المعنى – عند ابن طباطبا– يتفق مع ما ذكره ابن قتيبة، فكلاهما يجعل قيمة المعنى في إطاره الاجتماعي، بعيدا عن التجربة الفردية للشاعر، لذلك فإن كلّ ما فيه " هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده، وسروره بالحاجة التي وصفها من قضاء حَجِّه، وأُنسه برُفَقائه ومحادثتهم، ووصفه سيلَ الأباطح بأعناق المَطيّ كما تسيل بالمياه، فهو معنىً مُستوفىً على قَدْرِ مُراد

---

(١) سلام،محمد زغلول: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،منشأة المعارف، الإسكندرية،د.ت،ص١٣٨.

(٢) العلوي،ابن طباطبا: عيار الشعر،ص١٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر"[٣]. ولعل القراءة الأكثر إيجابية وجمالية هي التي تتجاوز مقصدية المبدع؛ لأنه ينبغي للقارئ أن يقرأ بعيدا عن مقصدية ومراد المبدع الذي تلاشت مقصديته بمجرد أن أصبح النص في متناول القارئ.

وكذلك وضعها قدامة بن جعفر في باب " نعت اللفظ"[١]، الذي ينبغي " أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة، مثل أشعار يوجد فيها ذلك، وإن خلت من سائر النعوت للشعر"[٢]. فالأبيات – بحسب قدامة- تخلو من أي قيمة جمالية يمكن أن ترجع إلى عناصر الشعر الأخرى وهي المعنى والوزن والقافية، وهذه جوهر الشعر كما يظهر في حد الشعر عنده بأنه: " قولٌ موزونٌ مُقفًّى يدُلُّ على معنىً"[٣]. ويبدو أن قدامة لم يكلف نفسه عناء النظر في هذه الأبيات، ولم يخصها بأي ملاحظة تكشف عن افتقارها للعناصر الفنية والجمالية التي تميز النص الشعري. فهو " لكي يدل على جمال اللفظ يأبى أن يكون في الأبيات التي يوردها شيءٌ من نعوت الشعر غير سهولة المخارج من موضعها ورونق الفصاحة، وإنما هو المنطق الشكلي وحرصه على التقاسيم المصطنعة، وانصرافه عن معالجة الأشياء كوحدة "[٤].

وفي باب الرد على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني، يعرض ابن جني للقراءات السابقة التي تناولت هذه الأبيات، وحاول أصحابها – بحسب ابن جني- الطعن في مذاهب العرب في صنعة الشعر، فذكروا أنّ هذه الأبيات ألفاظها منمقة ومزخرفة وموشّاة

---

(٣) المصدر نفسه: ص١٣٨.

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص٣٥.

(٢) المصدر نفسه: ص٢٨.

(٣) المصدر نفسه: ص١٧.

(٤) مندور،محمد: النقد المنهجي عند العرب،ص٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وليس تحتها معنى شريف. ويعترض ابن جني على من ينزل مِن قدر معاني هذه الأبيات، ويرى أنّ هؤلاء القرّاء قاصرون عن إدراك القيمة الجمالية والمضامين الخفية التي يشتمل عليها هذا النص،" وذلك لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق"[١].

وفي كلامه هذا يشير ابن جني إلى عنصرين هامّين لهما أثر كبير في قراءة النص الشعري: أحدهما عنصر الطبع، الذي يتمثل في الاستعداد الفطري لدى القارئ الناقد، فهو يهيء القارئ لإدراك ما في النص من جمال، وما لهذا الجمال من أسرار، فصحة الطبع وإدمان الرياضة " ما اجتمعا في شخصٍ فقصّرا في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته"[٢].

ولا شك أنّ كل قارئ يقترب من النص على قدر حظه من سلامة الطبع وصفاء الروح وتوقد الذهن، فعمود الشعر يعلق جمال اللفظة وقبحها على الطبع وسلامة الذوق الذي هذّبته الرواية وصقلته الثقافة، فبات قادرا على أن يميز اللفظ المقبول المستحسن من اللفظ الجافي المستنكر[٣].وكذلك التفت النقاد العرب إلى أثر الطبع في تشكّل النص الشعري، فقد أشار القاضي الجرجاني إلى اختلاف الشعر باختلاف الطبائع، فالشعراء تتفاوت أشعارُهم بحسب "اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجِلْفَ منهم كَزَّ الألفاظ ... ولذلك تجد شعر عدي – وهو جاهلي– أسلسَ من شعر الفرزدق ورجَزِ رؤبةَ وهما آهلان؛ لملازمة عَدِيٍّ الحاضرة وإيطانه الرّيف، وبُعده عن جلافة البَدْو وجفاء الأعراب، وترى

---

(١) ابن جني: الخصائص،ج١،ص٢١٨.

(٢) الجرجاني،علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٤١٣.

(٣) انظر. المرزوقي،أبو علي: مقدمة شرح ديوان الحماسة، ج١، ص٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رِقّةَ الشّعر أكثرَ ما تأتيك من قِبَلِ العاشق المتَيّم، والغَزِل المتهالك؛ فإن اتّفقت لك الدّماثةُ والصّبابة، وانضاف الطّبعُ إلى الغزل، فقد جُمِعتْ لك الرّقةُ من أطرافها"(٤).

وأمّا العنصر الآخر فهو الغموض في الشعر، والمتمثل في قول ابن جني " وخفاء غرض الناطق"، فالنقاد العرب القدماء يتفقون جميعا على أن الغموض يدل على " خفاء المعنى أو عدم وضوحه أو تعدده، سواء في المفردات أو التراكيب"(١). فالشاعر قد يعمد قصداً " أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً لطيفا يحتاج إلى تأويل وتفهّم"(٢)، وهذا يحتاج إلى قارئ ذي طبع سليم وذوق مرهف، صاحب خبرة ودربة ومران؛ لأنّ هذا الضرب من المعاني " كالجوهر في الصّدَف لا يبرز لك إلا أن تشقُّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثمّ ما كلُّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤذن له في الوصول إليه"(٣).

وعلى هذا النحو يغدو الغموض ظاهرةً فنّيَّةً مرتبطة بالفن عموما تجعل " المتلقي لهذا العمل الفني بحاجة حسيّة وفكريّة ماسّة من أجل فكّ رموز العمل الفني، وتفسير دلالاته، وتحديد قراءاته، لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني وجوهره، وهذه الحال تشكل قمة اللذة الحسيّة والذهنية عند المتلقي"(٤). وهذا ما سعى إلى تأصيله حازم القرطاجني عندما جعل هذا الضرب من الكلام لا يميّزه " إلاّ الناقد البصير الجيّد الطّبع"(٥).

---

(٤) الجرجاني،علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص١٨.

(١) خليل،حلمي: العربية والغموض"دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى"،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،ط١٩٨٨،١م،ص٧.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء،ص١٧٧.

(٣) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة،ص١٤١.

(٤) درابسة،محمود: التلقي والإبداع،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد،الأردن،٢٠٠٣م،ص١٢٦.

(٥) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص٣٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثمّ يقدم ابن جني قراءة شعرية رائدة لأبيات كُثَيِّر، يسعى من خلالها إلى الانتصار للمعنى الشعري الذي همشته القراءات السالفة، موظفا براعته اللغوية في استنطاق المفردات الشعرية لتبوح بمضامينها الجمالية، فيقول: " إنّ في قوله (كل حاجة) ما يفيد منه أهل النسيب والرقة؛ وذوو الأهواء والمِقَّة ما لا يفيده غيرهم، ولا يشاركهم فيه مَن ليس منهم؛ ألا ترى أن من حوائج (مِنىً) أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه، والمعتاد فيه سواها؛ لأنّ منها التلاقي، ومنها التشاكي، ومنها التخلّي، إلى غير ذلك مما هو تالٍ له، ومعقود الكون به. وكأنه صانع عن هذا الموضع الذي أومأ إليه، وعقد غرضه عليه، بقوله في آخر البيت:

ومسّح بالأركان من هو ماسحُ

أي إنما كانت حوائجنا التي قضيناها، وآرابنا التي أنضيناها، من هذا النحو الذي هو مسح الأركان وما هو لاحق به، وجارٍ في القُرْبة من الله مجراه؛ أي لم يتعدَّ هذا القَدْرَ المذكور إلى ما يحتمله أوّل البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح"[1].

وتأسيسا على هذا فإن ابن جني يدعو إلى قراءة تسبر أعماق النص متجاوزة القشرة الخارجية، فالنص غني بالدلالات التي تكتنز بها (حوائج منى)، والشاعر ينفذ بتجربته الفردية إلى وجدان الجماعة، وهم أهل النسيب والرقة وذوو الأهواء والمِقَّة، وعلى هذا النحو فإن ابن جني يقرأ الأبيات في إطار تصور جماعي، مخالفا بذلك ما ذهب إليه ابن قتيبة ومن نهج منهجه في قراءة الأبيات وفق مقصود الشاعر وحده.

كما التفت ابن جني إلى جمالية الإيجاز الذي " يمكّن القارئ من تلقي النص بكل إيحاءاته ودلالاته"[2]، فوجد " في قوله (أطراف الأحاديث) وَحْياً خفيّاً، ورمزاً حُلواً؛ ألا ترى أنه يريد

---

(١) ابن جني: الخصائص ،ج١، ص٢١٨-٢١٩.

(٢) تحريشي،محمد: النقد والإعجاز،ص١٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بأطرافها ما يتعاطاه المُحِبّون، ويتفاوضه ذوو الصّبابة المُتَيَّمون؛ من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح، وذلك أحلى وأدمثُ، وأغزلُ وأنسبُ، من أن يكون مشافهة وكشفاً، ومصارحةً وجهراً"[٣].

وابن جني – في هذا– لا يخرج عن الموروث النقدي العربي، الذي أفاض في الحديث عن هذا المبحث البلاغي، وعدّه كثير من أئمة اللغة ذروة سنام البلاغة، وذكروا كثيراً من أصنافه، كالإشارة والرّمز والإيحاء والحذف، حتى أن أبا هلال العسكري يقول: " والإيجاز بجميع الشعر أليق، وبجميع الرسائل والخطب، وقد يكون من الرسائل والخطب ما يكون فيه الإيجاز عيّاً، ولا أعرفه إلاّ بلاغة في جميع الشعر؛ لأن سبل الشعر أن يكون كلامه كالوحيّ، ومعانيه كالسّحر، مع قربها من الفهم"[١].

وإذا كانت قضية اللفظ والمعنى قد ألقت بظلالها على قراءة ابن جني لأبيات كثيّر السابقة، و"بقي أسيراً لنظرية الفصل بين اللفظ والمعنى، فانتصر للمعنى على اللفظ"[٢]. فإنّ قارئا آخر هو عبد القاهر الجرجاني يعرض لهذه الأبيات في (دلائل الإعجاز) في سياق حديثه عن التفاوت بين أجناس البيان،فهناك المبتذل وهناك المبتدع،ويضع هذا النص في باب الخاصي النادر الذي لا تجده إلاّ في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال[٣].

كما عرض عبد القاهر لهذه الأبيات في (أسرار البلاغة) فقدم قراءة مخالفة للقراءات السابقة، التي احتفت باللفظ على حساب المعنى أو انتصرت للمعنى على حساب اللفظ، فراح

---

(٣) ابن جني: الخصائص،ج١،ص٢٢٠.

(١) العسكري، أبو هلال: ديوان المعاني،ج١، ص١٨٦.

(٢) مقابلة،جمال: ثلاثة أبيات شعرية وقراءات القدامى لها،ص١٨٥.

(٣) انظر.الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز،ص٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

يتواصل مع معطيات النص بكل ما أوتي من خبرة جمالية وفنية، وقد أسعفه ذوقه البلاغي وحسه المرهف على النفاذ إلى أسرار النص وإيحاءاته المتعددة.

ولعل ما يميز قراءة عبد القاهر عن القراءات السابقة أنها ابتعدت عن جبرية المعيار الذي يلوي أعناق النصوص تبعا لهوى القارئ، أو خضوعا لنزعاته ومواقفه الفكرية، فعرف كيف يستنطق النص ليجود بأحسن ما فيه، ويفصح عن مكنون سرّه، معلّلا سرّ جماله، فيقول: " إنّ أول ما يتلقّاك من محاسن هذا الشّعر، أنه قال:(ولمّا قضينا من مِنى كُلَّ حاجة) فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسُننها، من طريقٍ أمكنه أن يُقصّر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثمّ نبّه بقوله:(ومسّح بالأركان من هو ماسح)على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليلُ المسير الذي هو مقصوده من الشعر. ثم قال:(أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا)فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زمّ الرّكاب وركوب الرّكبان، ثمّ دلّ بلفظة الأطراف على الصّفة التي يختص بها الرّفاق في السّفر، من التصرّف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتظرّفين، من الإشارة والتلويح والرّمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النّفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب، وأنسةُ الأحباب، وكما يليق بحال من وُفّق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حُسْنَ الإياب، وتنسّم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتّحايا من الخُلاّن والإخوان، ثم زان ذلك كلّه باستعارة لطيفة طبّق فيها مَفْصِل التشبيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحيّ والتنبيه... إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان سيرها السير السّهل السّريع، زاد ذلك في نشاط الرّكبان، ومع ازدياد النّشاط يزداد الحديثُ طيباً، ثم قال(بأعناق المَطِيّ) ولم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقل بالمطي؛ لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها ويبين أمرُهما من هواديها وصدورها"[1].

لعل هذا الاقتباس الطويل من كلام عبد القاهر يكشف عن منهج هذا القارئ الفذ في مقاربة النص، فمنهجه في التعامل مع لغة النص ومعطياته منهجٌ متنوع، قوامه التفسير والتأويل والتحليل وحسن التعليل، كما جمع بين دراسة النفس والبيئة، من خلال الإشارات الدالة على المواقف النفسية التي يصدر عنها الشاعر، أو من خلال دلالة التعبير عل أثر البيئة في نفسه.

وعلى هذا النحو لم يعد همّ الشاعر ومراده أن يخبر عن فراغه من أداء مناسك الحج، وإعداد المطايا لرحلة العودة إلى الديار، وما يعقب ذلك من تبادل أطراف الأحاديث على نحو ما قرأ ابن قتيبة. فالنصّ كما يرى عبد القاهر يكشف عن حالات شعورية متتابعة تجيش في نفس الشاعر، فرحا بالقفول والعودة إلى الأهل والأحباب بعد الفراغ من أداء واجب مقدّس. والمألوف في تلك الحال أن تتمثل في ذهن العائد صورة هذا اللقاء، فتحرك في النفس مشاعر الفرح والسرور، وعندئذٍ يطيب حديث الرّكبان ويغدو إيقاع الرحلة سلساً سهلاً، وإيقاع المطيّ تضحي أنغاما تُطرب الرّكب، فيتلاشى عناء السّفر وكآبة المنظر.

وإذا كان عبد القاهر لا يقنع بالتحليل الانطباعي الخالص، فإن هذه الدلالات التي أماط لثامها، أوحت بها مصادر الحسن في الأبيات متمثلة في " استعارة وقعت موقعها، وأصابت

---

(١) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة،ص٢٢-٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن"[١].

وهكذا يقرأ عبد القاهر النص معتمداً على تحليل التركيب انطلاقاً من مفهومه للنظم[٢]، ويقف عند كل جزئيات النص ليبين أن كل لفظة قد وضعت في مكانها المناسب. إلى أن يقول: " هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ولو ذكرت على الانفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه، وتأليفه وترصيفه، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي- وإن ازدادت حسناً بمصاحبة أخواتها. واكتست رونقاً بمضامة أترابها- فإنها إذا جليت للعين فردة؛ وتركت في الخيط فذة لم تعدم الفضيلة الذاتية، والبهجة التي في ذاتها مطوية، والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة..."[٣].

وعليه يمكن القول أن الجرجاني أعاد الحيوية والقيمة للكثير من النصوص الشعرية التي لم ينصفها التراث النقدي العربي، وكشف في الوقت ذاته عن خصائص جمالية لنصوص لم يهتدِ النقاد إلى مواطن الجمال التي اهتدى إليها. ذلك أنه امتلك أدوات قرائية متطورة استطاعت أن تمتد عبر الزمن، وأن تتقاطع مع مفاهيم حديثة في قراءة النص. حتى ذهب بعض الدارسين المعاصرين إلى القول " بأن عبد القاهر قد توصل إلى إدراك العمليتين المهمتين في الإبداع، والتي اصطلح على تسميتها في الأسلوبية بعمليتي الاستبدال والتوزيع التي تتركز على ألفاظ المعجم اللغوي وقدرة المنشئ على اختيار كلماته منه، ويكون لها طواعية الاستبدال فيما بينها، ويرجع هذا الاستبدال إلى

---

(١) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة: ص٢٢.

(٢) يعرف عبد القاهر النظم بقوله: "ليس النظم شيئاً غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، وأنا إن بقينا الدهر نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكاً ينظمها وجامعاً يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها بسبب من بعض غير توخي معاني النحو وأحكامه فيها، طلبنا ما كل محال دونه". دلائل الإعجاز: ص٢٩٩-٣٠٠.

(٣) الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز،ص١٧-١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الطاقة الإبداعية لدى المنشئ، والتي عناها عبد القاهر بمرحلة المزية والفضيلة، وهي التي تتجاوز عملية الصحة والخطأ بالمعنى النحوي الخاص- والذي يمثل في الأسلوبية العلاقات الركنية- وهي التي تلحق عملية اختيار المتكلم من رصيده المعجمي، والتي تخضع لقانون التجاوز، ودلالاتها رهينة بسلامة التركيب حسب قواعد النحو"[١].

هكذا كان الجرجاني واعياً بطبيعة وظيفته القرائية التي تقوم على تأويل النص الشعري، منطلقا من بنية النص، وتحليل الظواهر تحليلاً جمالياً، يؤسس لخطاب نقدي متميز يدرك حدود النص الجمالية والفنية.

كما ظهر دور القارئ المؤول جليّا في الخصومات الأدبية، حيث كان أنصار الشاعر وخصومه يذهبون في تأويل النص مذاهب متباينة للطعن على الشاعر أو الانتصار له، وقد حاول الآمدي أن يقصي كثيرا من القراءات التي لا تتفق ومذهبه في الشعر معلّلا ذلك بأن السياقات اللغوية لا تتيح مثل هذه القراءات، ومثال ذلك ما عابه الآمدي على أبي تمام في قوله:

قَسَمَ الزَّمانُ رُبُوعها بين الصَّبا وقبُولِها ودَبُورها أثلاثا

" لأن الصَّبا هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك خلاف"[٢]، ثم ينفي الاحتمالات القرائية الأخرى "فإن قيل: إنما سمّيت الصَّبا قبولا لأنها تقابل الدَّبور، فلعله استعار هذا الاسم للدبور فقال (بين الصَّبا وقبولها) يريد الدبور، لأنها تقابل الصَّبا...قيل: هذا غلط من التأويل من وجوه: منها أنه قد ذكر الدَّبور في البيت مرَّة، فلا يجوز أن يأتي بها مرّة ثانية"[٣].

وأمّا القاضي الجرجاني فقد أسقط بعض القراءات لأنها لا تتفق ومقصدية صاحب النص،

---

(١) عبد المطلب،محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٤م،ص٥١.

(٢). الآمدي: الموازنة، ج١، ص١٥٨

(٣) المصدر نفسه: ج١،ص١٥٨-١٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد عاب خصوم المتنبي قوله[1]:

ما يَقبِضُ الموت نفْساً من نفوسهم إلا وفي يده من نَتْنِها عُوْذُ

فقالوا: " والعودُ لا يُشتمُّ، ولو اشتُمَّ لم يحظَ من ريحه بطائل، وإنما يظهر عَرْفه إذا حلّلت النار أجزاءه ولطّفتها، فانبثت في الهواء ودخلت في الخياشيم"[2]. ويرفض الجرجاني هذه القراءة التي تتصادم مع قراءته ومع مقصدية الشاعر – بحسب ظن الجرجاني– فيقول :" وليس في المعنى عندي ما ذكره، ولا ذهب الرجل حيث ظنوا، وإنما أراد أنه لا يباشرها إذا قبضها، ولكن يقبضها وفي يده عُود يتناولها بطرَفه، كما يريد الإنسان أخذ الشيء يستقذره، فيصون عنه يده، ويتناوله بحاجز، ولم يُرِد عُود الطِّيب، وإنما أراد عودا من العيدان أيّها كانت"[3].

ولعل ما صنعه الآمدي – من إقصاء بعض القراءات التي لا تتفق وسياقات النص– يلتقي مع النظريات الحديثة في القراءة والتلقي، التي ترى أن النص يبرمج إلى حدّ بعيد كيفية قراءاته، إذ ليس بإمكان القارئ أن يؤوّل حسب أهوائه ورغباته، ولا أن يكره النص على قول شيء ينسجم مع منطلقاته. وأما إلحاح القاضي الجرجاني على مراد الشاعر، فهذا من شأنه أن يقيّد القراءة ويلغي دور القارئ، ويحد من طاقات النص وقدراته الإيحائية.

وعلى أيّ حال يمكن القول إن القارئ العربي القديم استطاع أن يلج عالم النص، ولم يرتضِ لنفسه أن يبقى يحوم حول التّخوم، وقد كشفت مقاربات النقاد القدماء للنصوص الشعرية – كقراءات عبد القاهر الجرجاني– عن نماذج قرائية تأويلية فذّة، امتلكت أدوات إجرائية أهّلتها لمناورة النص ومحاورته وإعادة صياغته وتشكيله، وإنتاج الدّلالة.

---

(١) المتنبي: الديوان، ج٢، ص٤٢.

(٢) الجرجاني،علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٤٧٧.

(٣) الجرجاني،علي بن عبد العزيز: الوساطة،ص٤٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة

حاول هذا البحث – على تواضع هذه المحاولة – أن يستجيب للرؤية النقدية الحديثة التي تتعلق بقراءة النص الأدبي الحديث من منظور نظرية القراءة، وما آلت إليه من استراتيجيات في القراءة والفهم والتلقي والتأويل، لينفذ من خلالها إلى التراث النقدي العربي القديم على اختلاف اتجاهاته ومدارسه، ليختبر مدى حضور مفهوم القارئ في متون النصوص والإشارات النقدية التي حفل بها تراثنا النقدي القديم، خصوصا فيما يتعلق بمفهوم الشعر ووظيفته وطرائق تشكّله، وآليات إنتاجه واستراتيجيات قراءته.

إنّ النظرة الفاحصة في حضور القارئ في التنظير النقدي العربي القديم، كشفت أنّ مفهوم القارئ لازم حركة النقد العربي القديم على اختلاف آمادها، منذ أن كان التلقي شفاهيّا تغلب عليه سمة الانطباعية والتأثرية، إلى أن أضحى قراءة منهجية تعاين النص المقروء، تقلّب فيه النظر وتعيد قراءته غير مرّة.

وقد حاول البحث أن يقف على سرّ هذه العناية الفائقة بالقارئ(المتلقي)، فتبين أن ما كان يحرك النقد القديم باتجاه القارئ هو وعي الناقد القديم بغاية الشعر ووظيفته، فوقف على غايتين: المنفعة والمتعة، وكلتاهما كانت تتجه من وإلى القارئ بوصفه العنصر الذي يتوجه إليه الخطاب ليكون فاعلا ومنفعلا في آن واحد، ولعل هذا يتفق مع الرؤية النقدية العالمية قديمها وحديثها التي ترى أن عملية القراءة تمضي في اتجاهين، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.

كما حاول البحث أن يكشف عن مدى العلاقة المعرفية والمنهجية بين الفكر النقدي القديم والفكر النقدي الحديث، وذلك من خلال الحديث عن القارئ في النقد الحديث، فتبيّن للباحث أنّ الفكر النقدي الحديث لا ينطلق من فراغ، وأنّ مفاهيمه وأدواته ورؤاه تناسلت من إشارات مبثوثة بين تضاعيف النظرية النقدية القديمة، سواء كانت عربية أم غربية. فراح البحث يركز على

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المفاهيم والرؤى النقدية التي شكّلت مفاتيح إجرائية للنظر في النصوص الأدبية، وقد سارت في اتجاهين: الأول يوازن بين القارئ ومقصدية النص، كما تجلى في طروحات (أمبرتو إيكو وميشال ريفاتير وهانز روبرت ياوس وفولفجانج آيزر)، والثاني يطلق يد القارئ في النص، كما ظهر في طروحات (رولان بارت وجوليا كريستيفا وشارل بيرس وجاك دريدا). ورغم التباين في التوجه شكلت هذه الطروحات حلاً منهجيا للصراع الفكري بين الرؤى النقدية المعاصرة، كما هو حاصل بين المناهج البنيوية والمناهج السياقية.

وانطلاقا من التصورات النقدية المعاصرة مضى البحث يعرض لمنطلقات القراءة النقدية القديمة، فتبين أن الموروث النقدي العربي كان يتحرك ضمن دائرتين من المنطلقات: المنطلقات الداخلية التي لها مساس مباشر مع النص، والمنطلقات الخارجية التي كانت تحوم خارج النص. والأمر اللافت هنا أن النقد العربي القديم في احتضانه لهذه المنطلقات كان يستجيب لكل معطى حضاري وثقافي، فالقارئ القديم بوصفه مكوّنا نقديا من مكونات التراث لا بدّ أن يستجيب لكل رؤية نقدية جديدة، فيأخذ أبعادا قرائية جديدة يقرأ النص على هدي منها.

فقد بدا الحديث في المنطلقات الداخلية (ماهية الشعر وغايته ومادته وعلاقته بالواقع)، ذا سمة حداثية، فقد تعاطى القارئ العربي القديم مع النص الشعري وفق رؤية حضارية موضوعية متنوعة، تنظر إلى النص بوصفه بناء لغويا مميزا في الرؤية والنسيج، بيد أن تلك الرؤية النافذة والنسيج المنسجم ينبغي أن يكون وفق التصوّر الديني الرّحب، الذي يعين على الإنتاج والتلقي ولا يحدّ أو يقيد الرؤية.

أما المنطلقات الخارجية فقد تبين أن البحث في قضية الإعجاز القرآني- خاصة الإعجاز البلاغي- كان محفزاً رئيساً لقراءة النص الشعري، بيد أنها ضيقت مجال القراءة، إذ ظل القارئ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أسيراً لفكرة إثبات إعجاز القرآن على حساب جماليات النص الشعري، كما هو الحال عند الإمام الباقلاني.

كما تبين للباحث أن ظاهرة الخصومات بتنوعاتها(الخصومات الفنية والخصومات العلمية والخصومات الشخصية)، تكشف عن تباين أذواق القراء وتنوع أدواتهم القرائية، واختلاف مناحي التلقي، وقد أسهمت جميعها في إثراء القراءة النقدية القديمة، كما فتحت آفاقا جديدة في ميدان قراءة النص الشعري، فظهرت الوساطة والموازنة.

وفي آخر فصول الدراسة حاول الباحث أن يرصد أنماط القرّاء في النقد العربي القديم، على اعتبار أن النقاد القدماء هم قرّاء متخصصون، وقد انكشفت القراءات النقدية القديمة التي عاينت النصوص الشعرية عن ثلاثة أنماط من القرّاء، هم: القارئ اللغوي والقارئ السلبي، والقارئ المؤول. كما كشف تعدد أنماط القرّاء عن تباين واضح في مستويات القراءة وتعدد مناحيها.

وأخيرا يأمل هذا البحث أن يكون قد أسهم على نحو متواضع في فتح باب مهمّ من أبواب إعادة قراءة موروثنا النقدي قراءة فاعلة مثمرة، تضيء جوانب ربّما تكون مغيبة عن ساحتنا النقدية المعاصرة، كما يأمل أن يكون قد كشف أن موروثنا موروث خصب قابل لإعادة القراءة والفهم في ضوء الرؤى المعاصرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المصادر

(١)الآمدي،الحسن بن بشر:الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف،القاهرة،ط٢، ١٩٧٢م.

(٢) ابن الأثير,ضياء الدين:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر,قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي,والدكتور بدوي طبانة,دار نهضة مصر,القاهرة,د.ت.

(٣) الأحوص,عبدا لله بن محمد: شعر الأحوص الأنصاري,جمعه وحققه عادل سليمان جمال,مكتبة الخانجي,القاهرة,ط٢, ١٩٩٠م,.

(٤) أرسطو طاليس: في الشعر,نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي , حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية,الدكتور شكري عياد,دار الكتاب العربي,القاهرة,١٩٦٧م.

(٥)الإشبيلي, ابن عصفور:ضرائر الشعر,تحقيق السيد إبراهيم محمد, دار الأندلس,بيروت,ط١, ١٩٨٠م.

(٦) الأصفهاني ،حمزة: التنبية على حدوث التصحيف,تحقيق محمد حسن آل ياسين،مطبعة المعارف،الناشر مكتبة النهضة،بغداد،ط١ ١٩٦٧م.

(٧) الأصفهاني,أبو الفرج:الأغاني,تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء,دار الثقافة,بيروت,ط٦, ١٩٨٣م.

(٨) الأصمعي: الأصمعيات ,تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ،دار المعارف ،القاهرة ،ط٣, ١٩٦٧م.

(٩)الأعشى،ميمون بن قيس:ديوان الأعشى الكبير،شرح وتعليق الدكتور محمد حسين،المطبعة النموذجية،القاهرة،د.ت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(١٠)الأنباري,أبو البركات:أسرار العربية,تحقيق محمد البيطار,المجمع العلمي العربي,دمشق,١٩٥٧م.

(١١) الأنباري,أبو البركات:الإنصاف في مسائل الخلاف,تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد,مطبعة حجازي,القاهرة,ط ٢, ١٩٥٣م.

(١٢) الأنباري,أبو البركات:نزهة الألباء في طبقات الأدباء,تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي, مكتبة المنار , الأردن,ط٣ , ١٩٨٥م .

(١٣) الأنصاري,ابن هشام :مغني اللبيب عن كتب الأعاريب,حققه الدكتور مازن المبارك ومحمد على حمد الله,راجعه سعيد الأفغاني,دار الفكر,بيروت,ط٥, ١٩٧٩م.

(١٤) الباقلاني,أبو بكر: إعجاز القرآن,تحقيق السيد أحمد صقر,دار المعارف,القاهرة,١٩٨١م.

(١٥) الباهلي،عمرو بن أحمر: شعر عمرو بن أحمر الباهلي،جمعه وحققه الدكتور حسين عطوان،مطبوعات مجمع اللغة العربية،دمشق،د.ت.

(١٦) البحتري,أبو عبادة: ديوان البحتري,عني بتحقيقه وشرحه حسن كامل الصيرفي,دار المعارف,القاهرة,١٩٧٨م.

(١٧) بشار بن برد: ديوان بشار بن برد,جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور,الشركة التونسية للنشر,تونس,١٩٧٦م.

(١٨) البصري,علي بن حمزة: التنبيهات على أغاليط الرواة,تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي,دار المعارف, القاهرة, ١٩٧٧م.

(١٩)البطليوسي,ابن السيد:الاقتضاب في شرح أدب الكُتّاب,تحقيق الأستاذ مصطفى السقا والدكتور حامد عبدالمجيد,الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,١٩٨٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٢٠)البغدادي,عبد القادر:شرح أبيات مغني اللبيب,حققه الدكتور عبد العزيز رباح وأحمد الدقاق,دار المأمون,دمشق,ط١, ١٩٧٣م .

(٢١) البغدادي,عبد القادر:خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب,تحقيق عبد السلام هارون,الهيئة المصرية العامة للكتاب,مكتبة الخانجي, القاهرة,١٩٧٩م.

(٢٢) أبو تمام,أحمد بن الحسين: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي,تحقيق محمد عبده عزام,دار المعارف, القاهرة,١٩٦٤م.

(٢٣) التنيسي,ابن وكيع: المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره, قرأه وقدم له وعلق عليه الدكتور محمد رضوان الداية,دار قتيبة, دمشق,١٩٨٢م.

(٢٤)التهانوي,محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون,تحقيق لطفي عبد البديع,المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر,القاهرة،١٩٦٣م.

(٢٥) التوحيدي,أبو حيان:الإمتاع والمؤانسة,صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين,مكتبة الحياة,بيروت,د.ت.

(٢٦) التوحيدي,أبو حيان:البصائر والذخائر,عني بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور إبراهيم الكيلاني،الناشر مكتبة أطلس,دمشق,١٩٦٤م.

(٢٧) الجاحظ،أبو عثمان:البيان والتبيين,تحقيق عبد السلام هارون,دار الفكر,بيروت,ط٤,د.ت.

(٢٨) الجاحظ،أبو عثمان:الحيوان,تحقيق وشرح عبد السلام هارون,دار إحياء التراث العربي,بيروت,ط٣، ١٩٦٩م.

(٢٩) الجرجاني ،عبد القاهر:أسرار البلاغة,قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر,دار المدني,جدة,ط١, ١٩٩١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(٣٠) الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،القاهرة، دار المدني،جدة،ط٣، ١٩٩٢م.

(٣١) الجرجاني ،القاضي علي بن عبد العزيز:الوساطة بين المتنبي وخصومه,تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي,دار القلم,بيروت,د . ت.

(٣٢) جرير بن عطية: ديوان جرير, بشرح محمد بن حبيب,تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه,دار المعارف,القاهرة,١٩٨٦م.

(٣٣) الجمحي ،ابن سلام:طبقات فحول الشعراء,قرأه وشرحه محمود محمد شاكر,مطبعة المدني,القاهرة,١٩٧٤م.

(٣٤) جميل بن معمر: ديوان جميل بثينة،حققه وقدم له فوزي عطوي،مطبعة الأمان،بيروت،د.ت.

(٣٥) ابن جني،أبو الفتح عثمان :الخصائص,حققه محمد علي النجار,دار الهدى,بيروت,ط٢.

(٣٦)ابن جني,أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب,تحقيق الدكتور حسن هنداوي,دار القلم,دمشق,ط١, ١٩٨٥م.

(٣٧) ابن جني,أبوالفتح:المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها،تحقيق علي ناصف وعبد الحليم النجار وعبد الفتاح شلبي،دار سيزكين للنشر،استانبول،١٩٨٦م.

(٣٨) الحاتمي,محمد بن الحسن:الرسالة الموضحة"في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره",تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم,دار صادر,بيروت,١٩٦٥م.

(٣٩)الحموي ,ياقوت :معجم البلدان ,دار إحياء التراث العربي, بيروت ,١٩٧٩م.

(٤٠) الخطابي,أبو سليمان: بيان إعجاز القرآن"ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن",حققها وعلق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام,دار المعارف,القاهرة,ط٣, ١٩٧٦م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٤١) الخفاجي ،ابن سنان: سر الفصاحة , دار الكتب العلمية , بيروت , ط ,١٩٨٢ م.

(٤٢) الخنساء،تماضر بنت عمرو: ديوان الخنساء،شرحه ثعلب أحمد بن يحيى الشيباني،حققه الدكتور أنور أبو سويلم،دار عمار،عمّان،ط١، ١٩٨٨م.

(٤٣) ابن درستوية,عبد الله:تصحيح الفصيح,تحقيق عبد الله الجبوري,مطبعة الإرشاد،رئاسة ديوان الأوقاف بالجمهورية العراقية,بغداد,ط١ ،١٩٧٥م.

(٤٤) ابن دريد،أبو بكر:جمهرة اللغة،تحقيق رمزي بعلبكي،دار العلم للملايين،بيروت،ط١، ١٩٨٧م.

(٤٥) الذبياني ،النابغة: ديوان النابغة الذبياني،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعارف،القاهرة،ط٢، ١٩٨٥م.

(٤٦) انظر:ابن رشد,أبو الوليد:تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر,تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم, المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية,القاهرة,١٩٧١م.

(٤٧) ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده,حققه محمد محيي الدين عبد الحميد,دار الجيل,بيروت,ط٤, ١٩٧٢م.

(٤٨) الرماني,أبو الحسن: النكت في إعجاز القرآن"ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن", حققها وعلق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام,دار المعارف,القاهرة,ط٣, ١٩٧٦م.

(٤٩)ذو الرمة,غيلان بن عقبة:ديوان ذي الرمة,شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي,رواية أبي العباس ثعلب,حققه الدكتور عبد القدوس أبو صالح,مؤسسة الإيمان,بيروت,١٩٨٢م.

(٥٠) الزبيدي,أبو بكر:طبقات النحويين واللغويين,تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم,دار المعارف,القاهرة,ط ٢, ١٩٨٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(٥١)الزجاجي,أبو القاسم:مجالس العلماء,تحقيق عبد السلام هارون, مكتبة الخانجي,القاهرة,دار الرفاعي,الرياض,ط٢, ١٩٨٣م.

(٥٢) زهير: شعر زهير بن أبي سلمى,صنعة الأعلم الشنتمري،تحقيق فخر الدين قباوة،منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط٣، ١٩٨٠م

(٥٣) السجلماسي،أبو محمد القاسم:المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،تحقيق علال غازي،مكتبة المعارف، الرباط،ط١، ١٩٨٠م.

(٥٤)السكري،أبو سعيد: شرح أشعار الهذليين،حققه عبد الستار أحمد فراج،راجعه محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،القاهرة، ١٣٨٤هـ.

(٥٥) سيبويه,أبو بشر عمرو بن عثمان:الكتاب,تحقيق عبد السلام هارون,الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,١٩٧٢م.

(٥٦) ابن سينا,أبوعلي:كتاب الشفاء"ضمن كتاب فن الشعر , أرسطو طاليس , ترجمة عبد الرحمن بدوي,دار الثقافة,بيروت,د . ت.

(٥٧) السيوطي,جلال الدين: الاقتراح في علم أصول النحو,تحقيق وتعليق الدكتور أحمد محمد قاسم,مطبعة السعادة,القاهرة,ط١, ١٩٧٦م.

(٥٨) السيوطي,جلال الدين:المزهر في علوم اللغة وأنواعها,شرحه وضبطه وعلق على حواشيه محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي,دار التراث,القاهرة,د.ت.

(٥٩) الشريف الجرجاني,علي بن محمد:التعريفات,دار الكتب العلمية,بيروت,ط١, ١٩٨٣م.

(٦٠) الشماخ بن ضرار: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني،حققه وشرحه صلاح الدين الهادي،دار المعارف،القاهرة، ١٩٧٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٦١) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ المتنبي, نشر بذيل الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي,تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي,دار المعارف,القاهرة،١٩٦١م.

(٦٢) الصولي,أبو بكر: أخبار أبي تمام,تحقيق الدكتور خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي, المكتب التجاري,بيروت, د.ت.

(٦٣) الضبي ،المفضل: المفضليات،تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،دار المعارف،القاهرة،ط٣، ١٩٦٤م.

(٦٤) ابن طباطبا العلوي:عيار الشعر,تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع,دار العلوم,الرياض,١٩٨٥م.

(٦٥) طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد،بشرح الأعلم الشنتمري،تحقيق دُريّة الخطيب ولطفي الصقال،مطبوعات مجمع اللغة العربية،دمشق،١٩٧٥م.

(٦٦) العباسي،عبد الرحيم:معاهد التنصيص على شواهد التلخيص،حققه محمد محيي الدين عبد الحميد،عالم الكتب،بيروت،١٩٤٧م.

(٦٧) ابن عبد ربه،أحمد بن محمد: العقد الفريد،شرحه وضبطه وصححه ورتّب فهارسه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري،دار الكتاب العربي،بيروت،١٩٨٣م.

(٦٨) عبدالله بن رواحة: ديوان عبدالله بن رواحة"ودراسة في سيرته وشعره"،الدكتور وليد قصاب،المكتب الإسلامي،بيروت،ط٢، ١٩٨٨م.

(٦٩) عدي بن زيد العبادي: ديوان عدي بن زيد العبادي،حققه وجمعه محمد جبار المعيبد،دار الجمهورية،بغداد،١٩٦٥م.

(٧٠) العسكري،أبو أحمد:المصون في الأدب ,تحقيق عبد السلام هارون,مطبعة المدني , الناشر مكتبة الخانجي,القاهرة,دار الرافعي,الرياض,ط٢, ١٩٨٢م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(٧١) العسكري،أبو هلال: ديوان المعاني،مكتبة القدسي،القاهرة،١٣٥٢هـ.

(٧٢) العسكري,أبو هلال:الصناعتين" الكتابة والشعر",تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم,دار الفكر العربي,القاهرة,ط٢ ,١٩٧١م.

(٧٣)ابن عقيل,بهاء الدين:المساعد على تسهيل الفوائد,تحقيق وتعليق الدكتور محمد كامل بركات,مطبعة المدني,جدة,١٩٨٥م.

(٧٤) عمرو ابن كلثوم: ديوان عمرو بن كلثوم,جمعه وحققه وشرحه الدكتور أميل بديع يعقوب,دار الكتاب العربي،بيروت،ط١٩٩١،١م.

(٧٥) عنترة بن شداد،:ديوان عنترة،تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي،المكتب الإسلامي بيروت،ط٢، ١٩٨٣م.

(٧٦) الغرناطي,عبدالله بن محمد: الخيل,حققه محمد العربي الخطابي,دار الغرب الإسلامي,بيروت,١٩٨٦م.

(٧٧) الفارابي،أبو نصر:رسالة في قوانين صناعة الشعراء"ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس"،تحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،د.ت.

(٧٨) الفارابي، أبو علي: الشعر أو " شرح الأبيات المشكلة الإعراب" تحقيق وشرح الدكتور محمود محمد الطناحي,مطبعة المدني,القاهرة,ط١, ١٩٨٨م.

(٧٩)ابن فارس,أحمد: الصاحبي,تحقيق السيد أحمد صقر,عيسى البابي الحلبي,القاهرة,١٩٧٧م.

(٨٠) الفرزدق,همام بن غالب: ديوان الفرزدق,شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور,دار الكتب العلمية,بيروت,ط١, ١٩٨٧م.

(٨١) القالي ,أبوعلي: الأمالي, دار الكتاب العربي, بيروت ,د.ت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٨٢) ابن قتيبة,عبد الله بن مسلم :أدب الكتاب,حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه محمد الدالي,مؤسسة الرسالة,بيروت,ط١, ١٩٨٢م.

(٨٣) ابن قتيبة,عبدا لله بن مسلم:الشعر والشعراء,تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر,دار المعارف,القاهرة,١٩٨٢م.

(٨٤) ابن قتيبة،عبدالله بن مسلم:المعاني الكبير في أبيات المعاني،دار الكتب العلمية،بيروت،ط١، ١٩٨٤م.

(٨٥) قدامة بن جعفر: نقد الشعر,تحقيق كمال مصطفى,مكتبة الخانجي,القاهرة,ط٣، ١٩٧٩م.

(٨٦) القرشي،أبو زيد: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام,حققه وعلق عليه الدكتور محمد علي الهاشمي,مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود,الرياض,١٩٨١م.

(٨٧) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء،تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية،د.ت.

(٨٨) القفطي,أبو الحسن:إنباه الرواة على أنباه النحاة,تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم,دار الفكر العربي,بيروت,ط١, ١٩٨٦م .

(٨٩)ابن قيس الرقيات,عبيد الله:ديوان عبد الله بن قيس الرقيات,تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم,دار صادر,بيروت,١٩٥٨م.

(٩٠) كثير بن عبد الرحمن:ديوان كثير عزة،جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس،دار الثقافة،بيروت،١٩٧١م.

(٩١) الكفوي،أيوب:الكليات"معجم في المصطلحات والفروق اللغوية"،تحقيق الدكتورعدنان درويش ومحمد المصري،وزارة الثقافة،دمشق،ط٢، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(٩٢) الكميت بن زيد الأسدي:شعر الكميت بن زيد الأسدي,جمع وتقديم الدكتور داود سلوم,مطبعة النعمان,بغداد, ١٩٦٩م.

(٩٣) المُبـرّد,أبـو العبـاس:البلاغـة,تحقيـق الـدكتور رمـضان عبـد التـواب,مطبعـة المدني,القاهرة,ط٢، ١٩٨٥م.

(٩٤) المبرد،أبـو العبـاس: الكامل،حققـه وعلـق عليـه ووضـع فهارسـه محمـد أحمـد الدالي،مؤسسة الرسالة،بيروت،ط١، ١٩٨٦م.

(٩٥) المتلمس الضبعي:ديوان شعر المتلمس الضبعي,تحقيق حسن كامل الصيرفي,مطابع الشركة المصرية,الناشر معهد المخطوطات العربية بجامعة الدول العربية,القاهرة, ١٩٧٠م.

(٩٦) المتنبي,أبو الطيب: ديوان أبي الطيب المتنبي" بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان", ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي,دار المعرفة،بيروت,١٩٧٨م.

(٩٧)المرتضى،الشريف:أمالي المرتضى"غرر الفوائد ودرر القلائد"،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،مطبعة عيسى البابي الحلبي،الناشر دار إحياء الكتب العربية،القاهرة،ط١، ١٩٥٤م.

(٩٨) المرزباني,أبوعبيد الله:الموشح"مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر",تحقيق علي محمد البجاوي , الناشر دار نهضة مصر,القاهرة,١٩٦٥م.

(٩٩)المرزوقي،أبو علي: شرح ديوان الحماسة،نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون،لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،ط٢، ١٩٦٧م.

(١٠٠) ابن مسكويه,أحمد: تهذيب الأخلاق,تحقيق الدكتور قسطنطين زريق،بيروت,١٩٦٦م.

(١٠١) مسلم،أبو الحسن: صحيح مسلم،حققه وصحّحه ورقمه محمد فؤاد عبد الباقي،نشر وتوزيع إدارة البحوث العلمية، السعودية، ١٩٨٠م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١٠٢) المصري , ابن أبي الاصبع: تحرير التحبير,تحقيق الدكتور حفني شرف،منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،القاهرة،١٣٨٣هـ.

(١٠٣) المعري: شرح ديوان المتنبي(معجز أحمد) تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف،١٩٨٦م.

(١٠٤) النمر بن تولب: شعر النمر بن تولب،صنعة الدكتور نوري حمودي القيسي،مطبعة المعارف،بغداد،د.ت.

(١٠٥) أبو نواس,الحسن بن هاني:ديوان أبي نواس،تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي , دار الكتاب العربي،بيروت,١٩٨٢م.

(١٠٦) ابن هرمة،إبراهيم:شعر إبراهيم بن هرمة القرشي،تحقيق محمد نفاع وحسين عطوان،مطبوعات مجمع اللغة العربية،دمشق،د.ت.

(١٠٧)هوراس:فن الشعر,ترجمة الدكتور لويس عوض,الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,ط٣, ١٩٨٨م.

(١٠٨) ابن وهب الكاتب :البرهان في وجوه البيان,تحقيق الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي,مطبعة العاني,بغداد,ط١, ١٩٦٧م.

(١٠٩) ابن يعيش,موفق الدين:شرح المفصل,عالم الكتب,بيروت,د.ت.

(١١٠)اليغموري,الحافظ:نور القبس المختصر من المقتبس للمرزباني,تحقيق رودلف زلهايم, فيسبادن,١٩٦٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قائمة المراجع

(١) إبراهيم، نبيلة: القارئ في النص " نظرية التأثير والاتصال"، مجلة فصول ، العدد (١) ، المجلد (٥) ، ١٩٨٤م .

(٢)إيش ، إلرود : التلقي الأدبي ، ترجمة محمد برادة ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء ، العدد (٦) ، ١٩٩٢م.

(٣) الأسد,ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية,دار المعارف,القاهرة،ط٦, ١٩٨٢م.

(٤) الأنصاري,أحمد مكي :أبو زكريا الفراء ومذهبه في النحو واللغة,المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب,القاهرة,١٩٦٤م .

(٥) أنيس,إبراهيم :من أسرار اللغة,المكتبة الأنجلو مصرية,القاهرة,ط٥, ١٩٧٥م .

(٦) أنيس,إبراهيم: موسيقى الشعر,دار القلم, بيروت,ط٤, ١٩٧٢م .

(٧) أوقان ،عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م .

(٨) آيزر،فولفجانج: عملية القراءة "مقترب ظاهراتي"ضمن كتاب "نقد استجابة القارئ"،تحرير جين ب تومبكنز،ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم،المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٩م .

(٩) آيزر،فولفجانج: فعل القراءة " نظرية في الاستجابة الجمالية"،ترجمة عبد الوهاب علوب،المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م .

(١٠) آيزر،فولفجانج: وضعية التأويل والفن الجزئي والتأويل الكلي،ترجمة حفو نزهة وبوحسن أحمد ،مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ،الدار البيضاء ،العدد(٦)،١٩٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١١) إيغلتون، تيري: نظرية الأدب ، ترجمة ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٥م .

(١٢) إيفانكوس،خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية،ترجمة حامد أبو أحمد،مكتبة غريب،القاهرة،١٩٩١م .

(١٣) إيكو ،أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ترجمة سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط١، ٢٠٠٠م.

(١٤) إيكو، أمبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط١،٢٠٠٥م.

(١٥) إيكو،أمبرتو: القارئ في الحكاية "التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"،ترجمة أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،وبيروت،ط١،١٩٩٦م .

(١٦) إيكو،أمبرتو: الأثر المفتوح،ترجمة عبد الرحمن بو علي،دار النشر الجسور،المغرب،ط١،٢٠٠٠م .

(١٧) بارط(بارت)،رولان : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢ ،١٩٨٦م .

(١٨) بارت،رولان: لذة النص،ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان،دار توبقال للنشر،الدر البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م .

(١٩) بارت(بارط)،رولان : الدرجة الصفر للكتابة ،ترجمة محمد برادة ،دار الطليعة،بيروت،ط١، ١٩٨٠ .

(٢٠) البنا,محمد: الإعراب سمة العربية الصفحى, دار النصر,القاهرة,١٩٨١م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(٢١) بوحسن،أحمد: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث،ضمن كتاب(نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط،١٩٩٣م .

(٢٢) تاديه،جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين،ترجمة قاسم المقداد،وزارة الثقافة دمشق،١٩٩٣م .

(٢٣)تحريشي،محمد: النقد والإعجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٤م .

(٢٤) انظر.جادامر،هانز جورج: اللغة كوسيط للتجربة التأويلية،ترجمة آمال أمين سليمان،مجلة العرب والفكر العالمي،العدد(٣)،١٩٨٨م .

(٢٥)حسان, تمام: اللغة بين المعيارية والوصفية,مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة, ١٩٥٨ م.

(٢٦) حمودة،عبد العزيز: الخروج من التيه"دراسة في سلطة النص"، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد (٢٩٨)،٢٠٠٣م .

(٢٧) حمودة،عبد العزيز: المرايا المحدبة "من البنيوية إلى التفكيك "، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد(٢٣٢)،١٩٩٨ م .

(٢٨) حمودة،عبد العزيز: المرايا المقعرة "نحو نظرية نقدية عربية "، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد(٢٧٢)،٢٠٠١م.

(٢٩) الحنصالي،سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط١، ٢٠٠٥م.

(٣٠)خليل،حلمي: العربية والغموض"دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى"،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،ط١، ١٩٨٨.

(٣١)درابسة،محمود: التلقي والإبداع،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد،الأردن،٢٠٠٣م

.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٣٢)راضي,عبد الحكيم:نظرية اللغة في النقد العربي,مكتبة الخانجي,القاهرة,١٩٨٠م .

(٣٣) الرافعي,مصطفى صادق: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية,دار الكتاب العربي،بيروت،ط٨،د.ت.

(٣٤) الرباعي،عبد القادر: التأويل"دراسة في آفاق المصطلح"،مجلة عالم الفكر،المجلد(٣)،العدد(٢)،٢٠٠٢م.

(٣٥) الرويلي،ميجان والبازعي،سعد: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، والدارالبيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠م.

(٣٦) ريفاتير،مايكل: سيميوطيقا الشعر،ترجمة فريال جبوري غزول،ضمن كتاب(مدخل إلى السيميوطيقا)إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،دار إلياس العصرية،القاهرة،١٩٨٦م.

(٣٧) زكريا,فؤاد:جمهورية أفلاطون,الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,١٩٨٥م .

(٣٨) سارتر،جان بول:ما الأدب؟،ترجمة محمد غنيمي هلال،دار العودة،بيروت،١٩٨٤م.

(٣٩) ستاروبنسكي،جان: مقدمته لكتاب ياوس(نحو جمالية للتلقي)،ترجمة محمد العمري،مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،الدار البيضاء، العدد (٦)،١٩٩٢م .

(٤٠) ستروك ،جون :البنيوية وما بعدها،ترجمة محمد عصفور ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ،العدد(٢٠٦)، ١٩٩٦ م .

(٤١)سلام،محمد زغلول: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،منشأة المعارف، الإسكندرية،د.ت .

(٤٢) سلدن،رامان: النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة جابر عصفور،دار قباء للنشر،القاهرة،د.ت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(٤٣) سليمان ، سوزان روبين و كروسمان، إنجي : القارئ في النص " مقالات في الجمهور والتأويل " ، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ،ط١، ٢٠٠٧.

(٤٤) شاكر,محمود: فصل في إعجاز القرآن,مقدمة لكتاب"الظاهرة القرآنية"لمالك بن نبي,ترجمة عبد الصبور شاهين,دار الفكر,بيروت,د.ت .

(٤٥) شرفي،عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،الدار العربية للعلوم، بيروت،ط١، ٢٠٠٧م.

(٤٦) صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي " أصول وتطبيقات" ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، بيروت ،ط١ ، ٢٠٠١ م.

(٤٧) الصكر،حاتم: ترويض النص" دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م.

(٤٨) ظاظا،رضوان: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،تأليف مجموعة من الكتاب،ترجمة رضوان ظاظا،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد(٢٢١)، ١٩٩٧م.

(٤٩) عباس,إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب" نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري",دار الثقافة,بيروت,ط٤, ١٩٨٣م .

(٥٠) عبد البديع,لطفي:التركيب اللغوي للأدب,دار المريخ,الرياض,ط٢, ١٩٨٩م .

(٥١) عبد البديع,لطفي:عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط٢، ١٩٨٦م .

(٥٢) عبد اللطيف,محمد حماسة:الضرورة الشعرية في النحو العربي,مكتبة دار العلوم,القاهرة,١٩٧٩م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٥٣) عبد المطلب،محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٤م .

(٥٤) عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي"بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي" دراسة مقارنة، دار الفكر العربي،القاهرة،ط١٩٩٦،١م.

(٥٥) العزاوي,نعمة رحيم: النقد اللغوي حتى نهاية القرن السابع الهجري, منشورات وزارة الثقافة,بغداد,١٩٧٨م.

(٥٦)عز الدين ،حسن البنا:الشعرية والثقافة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،بيروت ط١ ، ٢٠٠٣م.

(٥٧) عصفور,جابر: الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي,دار المعارف,القاهرة,١٩٨٠م.

(٥٨) عصفور,جابر: مفهوم الشعر" دراسة في التراث النقدي ",دار التنوير,بيروت,ط٣, ١٩٨٣م .

(٥٩) العيد،يمنى: في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥م.

(٦٠) الغذامي،عبدالله: تشريح النص ،دار الطليعة ، بيروت،ط١ ،١٩٨٧.

(٦١) الغذامي،عبدالله: الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية"،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط١٩٨٥،١م.

(٦٢) فش ،ستانلي: هل يوجد نص في هذا الفصل؟ " سلطة الجماعات المفسرة " ، ترجمة وتقديم أحمد الشيمى ، مراجعة محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٤م.

(٦٣) فضل،صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد(١٦٤)،١٩٩٢.

(٦٤) فضل،صلاح: شفرات النص،دار الآداب،بيروت،ط١، ١٩٩٩م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(٦٥) فندريس،جوزيف:اللغة،ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص،الأنجلو مصرية،القاهرة،١٩٥٠م .

(٦٦) فون غرنباوم،غوستاف: دراسات في الأدب العربي،ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور أنيس فريحة والدكتور محمد يوسف نجم والدكتور كمال اليازجي،مكتبة الحياة،بيروت،١٩٥٩م .

(٦٧) القعود،عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة "العوامل والمظاهر وآليات التأويل "سلسلة عالم المعرفة،الكويت ،العدد(٢٧٩) ،٢٠٠٢ م.

(٦٨) كريستيفا ،جوليا: علم النص،ترجمة فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط١، ١٩٩١م .

(٦٩) كولر،جوناثان: التفكيك، ترجمة حسام نايل، مجلة فصول،العدد(٦٦)،٢٠٠٥م .

(٧٠) انظر .كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط١٩٨٦،١م.

(٧١) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط١، ٢٠٠٣م.

(٧٢) محمد ،عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري للمطبوعات،القاهرة،١٩٩٩ م.

(٧٣) المسدي ،عبد السلام :الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب ،تونس ،ط٢ ،١٩٨٢م.

(٧٤) مقابلة ،جمال: ثلاثة أبيات شعرية وقراءات القدامى لها، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،المجلد الخامس عشر،العدد الثامن،٢٠٠٠م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٧٥) مندور،محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة،د.ت .

(٧٦) أبو موسى،محمد: الإعجاز البلاغي" دراسة تحليلية لتراث أهل العلم ",مكتبة وهبة، القاهرة،ط١, ١٩٨٤م .

(٧٧) المومني،قاسم: علاقة النص بصاحبه،مجلة عالم الفكر،الكويت،المجلد(٢٥)، العدد(٣)، ١٩٩٧م.

(٧٨) المومني،قاسم: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١، ١٩٩٩م .

(٧٩) ميلود،عثمان: شعرية تودوروف،عيون المقالات،الدار البيضاء،ط١٩٩٠،١م.

(٨٠) هالين،فرناند وشويور ويجن،فرانك: من الهيرمينوطيقا إلى التفكيكية،ضمن كتاب(نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي)،ترجمة عبد الرحمن بو علي،دار الحوار ، اللاذقية، ط١ ، ٢٠٠٣ م.

(٨١) هلال،محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر،القاهرة،د.ت.

(٨٢) هول(هولب) ،روبر سي: نظرية الاستقبال،ترجمة رعد عبد الجليل،دار الحوار،اللاذقية،ط١، ١٩٩٢م.

(٨٣) هولب،روبرت: نظرية التلقي،ترجمة عزالدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي بجدة،ط١، ١٩٩٤م.

(٨٤) هويدي،صالح: النقد الأدبي الحديث " قضاياه ومناهجه " ،منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ،ط١، ٢٠٠٥م.

(٨٥)انظر. الواد،حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول،المجلد (٥)، العدد (١)،١٩٨٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(٨٦) ياكبسون،رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٨م.

(٨٧) ياوس،هانز روبرت: جمالية التلقي "من أجل تأويل جديد للنص الأدبي "،ترجمة رشيد بنحدو،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة،٢٠٠٤م .

(٨٨) يقطين،سعيد: انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٩م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

The reader in the ancient Arabian criticism until the seventh century AH

prepared by: Omar Ahmed Ghaleb Barakat

Supervision of prof.. Dr: Mahmoud Darabseh

This study based on systematic and analytical methods concentrating on the vision of ancient Arab critics upon the concept of the reader. The researcher traced the old critical text showing the concepts and perceptions. The concepts and perceptions at the core of the process of reading and receiving such as (the reader and the recipient, and the importance of the reader in the ancient Arab criticism, showing pioneering creative visions and concepts on the level of the production and reception.

The researcher explained the contemporary critical scene based on historic systematic and analytical method. In addition, the theories of post-structuralism had a good role in addressing the reader, especially the theory of the reception and criticism of the reader, especially the theory of the reception and criticism of the reader response.

In chapter two, the researcher investigated the critical premises and concepts behind the orientations of the ancient Arab criticism in reading the poetic text. Those Arab critics were of different attitudes and environments. Each attitude and environment had its own way of thinking and looking of the poetry.

The third chapter tracked the patterns of reading in the ancient Arab criticism. Three patterns were revealed in this study (the linguist reader the passive reader and the interpreter reader). This variety of patterns in reading came in response to ideological, intellectual and cultural references. These references practiced a pressed role on the reader and formed the horizon to the reader.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University