وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمّد خيضر بسكرة

كلّية الآداب واللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

جماليات التلقي في شروح شعر المتنبي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية

تخصّص: الشعرية العربية

إعداد الطّالبة:
عفاف طريلي

إشـــــــــراف:
أ. د. سامية راجح

لجنة المناقشة مكوّنة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. بشير تاوريريت	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
أ.د. سامية راجح	أستاذة التّعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا و مقرّرا
أ.د. علي بخوش	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بسكرة	ممتحنا
أ.د. طارق ثابت	أستاذ التّعليم العالي	جامعة باتنة	ممتحنا
أ.د. السعيد لراوي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة باتنة	ممتحنا
د. حياة مستاري	أستاذة محاضرة أ	جامعة باتنة	ممتحنة

السنة الجامعية : 2021 / 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

أهدي هذه العمل العلمي إلى:

أبي وأمي

زوجي الغالي

أبنائي محمد رائد وإياد

الشكر لله أولا وأخيرا على توفيقه لي بإتمام أطروحتي

أقدّم شكري وامتناني إلى الأستاذة الدكتورة سامية راجح التي أشرفت

على هذا البحث من بدايته لنهايته، وتابعت جميع أطواره، وقدّمت لي النصح

والتوجيه في جميع مراحله، وكانت نعم السند والعون

كما أقدم الشكر الخالص للأستاذ الدكتور بشير تاوريريت الذي شجعني على

إكمال الأطروحة

الشكر موصول لجميع أعضاء اللجنة الموقرة

إِلَى كُلِّ هَؤُلاَءِ جَمِيعًا خَالِصَ شُكْرِي وَامْتَانِي.

مقدّمة

إنّ النظرة الحديثة للتراث الأدبي تتجلى في محاولة الاستفادة منه واستثمار مفاهيمه وإنجازاته ولا شك في أنّ القراءة من الممارسات الأساسية في الحياة الأدبية تتنزل ضمن فعل ذهني عام هو فعل الفهم وهي تؤطر هذا النوع من الممارسة النقدية ضمن تصور نظري وظيفي في استلهام التراث والتمتع بالجمال في التعامل مع الشعر.

وكثيرا ما كان العرب ينسبون الشعر الذي يهزّ النفس هزّا ويعلق بالقلوب علوقاً شديداً، إلى "الحلاوة" و"الملاحة" و"العذوبة" و"اللطف" و"الرقة"، بل منهم من يجعل الجمال شرطاً لازماً للشعر وهذا يعني أنّ للعرب القدماء مع الكلام تجربةً جماليةً، تشكلت تدريجيًا عبرها الشرّوح واستمرت في أداء وظائف الشرّح، وأسهمت في توحيد الممارسة بين الشرّاح حتى ترسخت ثقافة الشرح، وبذلك تجاوزت الشروح عتبة الحاجة التي وُضعت لها في البدايات، وأضحت في طور ازدهارها واستمرارها ممارسة مصنفة واصفة خاصة.

وممّا لا شك فيه أنّ البلاغة العربية قد حظيت بحظ وافر من دراسة القيم الجمالية ومقاييسها، وهذا يستوجب بيان موقف المتلقي العربي القديم من جمالية الشعر وأثره عليه من خلال الحس التذوقي العالي عند الناقد العربي أو الشارح بصفة أدق والإنسان العربي بشكل واسع، ولم يتوقف هذا الاتجاه عند حدود الفكر الفلسفي أو المجال الأدبي فقط، بل أخذ في الثبات والاستقرار، حتى صار اتجاهاً عاماً يذهب إليه النقاد والبلغاء وتستحضر سياق قولها عندما ظهرت شروح تواكبه وبمجرد إرساء منظومة نقدية ميّزت ما ترتضيه الشروح منها، وأضحت صدى لها.

وقد شهد تطور الشروح الداخلي تناسل من بعضه بعضا، وأصبح الشراح لا يشرحون الشعر بقدر ما يشرحون شرح الشعر، فباتت الشروح استعادة لما أنجزه شرّاح سابقون لا إضافة إلا لكتابات مغايرة من تلخيص أو تفصيل أو إعادة صياغة أو نقد لجهود سابقة قامت على تجميع الشروح ورواية الشعر وحفظه، وقد اتجهت الشروح إلى الإسهام في ذلك، فعنيت الشروح الأولى منها بالمدونة الشعريّة ترويها وتفسر غريبها.

موضوع البحث وأهميته:

اخترنا البحث في جماليات التلقي في شروح شعر المتنبي موضوعا لبحثنا، والذي نعني به محاولة لتطبيق القراءة الحديثة لتراث شعري ضخم من خلال مدونات الشروح الشعرية للمتنبي، ونتعرض لإزالة الغموض عنها و إبراز جمالياتها عند تلقيها من طرف الشراح و إثراء الخطاب الواصف والوقوف على أسباب ظهوره، ومظاهر تحوله وتطوره، وتجليات

ازدهاره، ودواعي تراجعه وآثاره، وتكمن أهمية هذا البحث في كونه يؤكد الحس التاريخي لنظرية جمالية التلقي في صيغتها المعروفة، والتي جعلت من القراءة والتلقي محور الدراسة والتحليل، وتأكيد الأثر الذي تحدثه الشروح الشعرية للمتنبي.

بالإضافة لمرافقة الشروح الشعرية والتي تخضعها للسببية التاريخية والاجتماعية، وقد حظي ديوان المتنبي بأهمية كبيرة من قبل الأدباء والنقاد فشرح شعره أكثر من ثلاثين شراحا وذكر له كوركيس عواد في "رائد الدراسة عن المتنبي" ثلاثا وستين شرحا" وثلاثة عشر شرحا" غفل.

ولذلك نجد العديد من الدراسات السابقة حول شعر المتنبي من بينها المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي مقارنة نصية في ضوء جمالية التلقي والتأويل لنوال مصطفى وأساليب الإيهام قراءة في شعر المتنبي لشارف عبد الكريم، وغيرهما الكثير من الدراسات التي تناولت شعر المتنبي، ولكن أنا في بحثي هذا تناولت الشروح الشعرية لشعر المتنبي في ضوء نظرية التلقي، وهو من الموضوعات الحديثة والمستجدة، خاصة أن أدب الشروح مهمل إلى حد كبير فالأبحاث والدراسات قليلة جدا بالمقارنة مع دراسة الشعر، مع كثرة شروح المتنبي هذا التراث الضخم الذي لم يأخذ حقه من الدراسة والبحث عند النقاد والباحثين.

كما تتجلى أهمية هذا البحث في الكيفيات التي تم بها التلقي عند متلقين مختلفين من حيث العصور، ومن حيث التفكير والبيئة، والإضافة التي قدّمها كلّ شارح في قراءته لشعر المتنبي.

إشكالية البحث:

نعتمد في بحثنا على قراءة الشروح الشعرية وتأثيراتها الجمالية على المتلقي من خلال ممارسة المتلقي في بداية ظهور الشرح إلى الرسوخ في التراث الأدبي واقتفاء مساراتها الاجتماعية التاريخية وسياقها الثقافي وإطارها الفكري وأوجه تعددها وانطلاقا من هذا التصور والبناء عليه مع تجاوز ما يمكن تجاوزه منه، يأتي اقتراحنا لهذه الإشكالية المبنية على تساؤلات عدة وهي الإشكالية التي نظن أنها جديرة بالبحث والإجابة عنها، ويمكننا تلخيصها في هذه التساؤل التالي:

– ما هي الأسس النظرية التي حكمت تصوّر شرّاح ديوان المتنبي؟ وكيف تعدّد المعنى عند تلقي الشراح لديوان المتنبي؟ وعلى أيّ مستوى من مستويات التحليل تركز اهتمامهم في جمالية شروح شعر المتنبي؟

أهداف الدراسة:

إنّ محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها من التساؤلات المترتبة عنها سيكون محل اهتمام هذا البحث الذي يهدف إلى:

- الفهم العميق لأدب الشروح الشعرية وخصائصها ووظائفها.
- أن يكتشف المتعلم علاقة الشارح بالشاعر وعلاقتها بالفكر والجمالية.
- إبراز أهمية الإبداع الأدبي في الشروح الشعرية بالنسبة للحضارة العربية والثقافة الأدبية.
- التعمق في فهم الأفكار الأدبية والنقدية.
- استغلال الكتب والآثار الإبداعية المقروءة في الشروح الشعرية وتوظيفها في معالجة القضايا الشعرية المطروحة.
- إثراء الرصيد الأدبي والمعرفي في أدب الشروح الشعرية.

تقسيم الدراسة وخطة البحث:

اخترنا أن نقتصر على مدّونات شروح مستقلة لديوان المتنبي لا خلاف حولها، لأنها ذهبت بعيدًا في استيفاء شرح الشعر الذي عنيت بشرحه، فكانت شروحًا شافية في نظرنا، لأنها راعت الشمول وما تقتضيه من انتخاب وفق العمل على شروح تعتبر في سياق ما أقدر على إبراز خصائص الشروح التي تقتضي في مختلف مساراتها التي مررنا بها، لنظهر أهم الحاجات التي واجهتنا في ظهورها.

لقد توصّلنا إلى وضع الخطة وفق تقسيم البحث إلى بابين:

أما الباب الأول فقد وسمناه بجماليات التلقي ويندرج تحت هذا الباب فصل أول بعنوان التلقي والجمالية نتعرف فيه عن ماهية التلقي من حيث اللغة والاصطلاح وماهية جمالية التلقي كمفهوم وأصولها التي خرجت منها والخلفيات التي قامت عليها ثم تطرقنا إلى جمالية التلقي عند في مدونة النقاد والأدباء العرب وبعدها عرجنا على جمالية التلقي عند المنظرين العرب المحدثين.

ثم تطرقنا للوقوف عند الكائن والمحال والممكن والمستحيل في قراءة الشروح، والوقوف على مساهمة الشرّاح في إثراء التجربة النقدية العربية، التي رافقت قراءة الشعر عموماً، وقراءة شعر المتنبي على وجه الخصوص في علاقته بالنصوص الأخرى، والتعامل مع

التلقي على أنه مفهوم مركزي لقراءات عديدة، ومفتاحاً أساس لفك استغلاق النص الشعري لأنه يمثل نقطة التقاء في الدراسات الجمالية.

وفي الفصل الثاني من هذا الباب اقتفينا فيه أنماط وجماليات تلقي النصوص الشعرية من خلال معرفة أنماط التلقي والقراءة للنص الأدبي تعرضنا فيه لأربعة عناصر وهي التلقي والقارئ العادي، والتلقي والقارئ الناقد، والتلقي والكاتب الناقد، والتلقي واستجابة القارئ، ثم تعرفنا فيه على جماليات تلقي النصوص الشعرية وتعرضنا فيه لأربعة عناصر وهي جماليات التلقي والناقد الأدبي، وجماليات التلقي والشروح الشعرية، وجماليات التلقي والقارئ، وجماليات التلقي بين أفق التوقع والتأثير.

أما الباب الثاني فقد وسمناه بجماليات التلقي في شروح المتنبي تعرّضنا في الفصل الأول منه إلى جماليات تلقي الشروح القديمة من خلا تلقي الفسر لابن جني وتلقي شرح ديوان المتنبي للواحدي وتلقي معجز أحمد لأبي العلاء المعري وتلقي الموضح للخطيب التبريزي وتلقي التبيان شرح ديوان المتنبي المنسوب لأبي البقاء العكبري.

أما الفصل الثاني فقد تطرقنا لجماليات تلقي الشروح الحديثة وهي تلقي العرف الطيب في شرح شعر أبي الطيب لليازجي، وتلقي شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمان البرقوقي، وتلقي مقدمة البرقوقي لشروح ديوان المتنبي.

ولمعرفة أسرار الشعر وفك مغاليق أبوابه التي أودعها القدامى في كتبهم الأولى، لأننا نعتبر شروح الشعر عند المتنبي وجهًا آخر لمعرفة مكنونات الكلمات وأثرها وفق جمالية التلقي التي تستنطق الشرّاح وتنهض بمستوى وعيهم، مما يجعل كل شيء ينطلق من تحليل الكلمات والجمل والمعاني، وذاك من زاوية جماليّة توصِّف الشرح وتأوّلُ الخطاب الشارح، ويتجلى ذلك ويظهر بوضوح من خلال الشروح، وهذا يعتمد على فهم القارئ أو المتلقي للبيت، والشيء الآخر الدور التعليمي للشروح، حيث أن كثيرا من هذه الشروح، كانت تنحى منحى تعليميا، فالشارح يكثر من شرح مفردات اللغة، والشواهد اللغوية، والنحوية، ويتوسع فيها، حتى يصبح النص في خدمة اللغة، ومنطلقا لها، كما في شرح الفسر لابن جني، والشرح المنسوب للعكبري.

أما النقد الأدبي في شروح ديوان المتنبي وهو مكمل لجهود هؤلاء الشراح في شرح الديوان وكانت لهم آراء ونظرات نقدية كثيرة، لها قيمتها الأدبية، والنقدية التي تدلل على عمق نظرتهم، في تقويم هذا الأدب الذي يشرحونه، ولم تكن مهمة الشارح هي أن يلعب دور

الوسيط بين المنشئ والمتلقي فحسب، بل كان يلعب دور الناقد أيضا، علما أن هذه الآراء النقدية متفاوتة في الشروح بين القلة والكثرة، فلقد كان النقد القديم موجودا في الكتب النقدية الخالصة، مثل: كتاب الموازنة والوساطة، ونقد الشعر والشعراء وغيرها من الكتب.

وقد حاولنا في خاتمة البحث بيان أهم النتائج التي توصلنا إليها عبر الأبواب والفصول المتفرعة عنها.

المنهج المستخدم:

من خلال متن الشروح الشِعْرِيَةِ للمتنبي، اعتمدت نظرية التلقي والقراءة كمنهج متبع للمقاربة وهي عملية صعبة المنال نسعى من خلالها إلى المزاوجة النظر بين ما تطرحه الدراسات المعاصرة ممثلة في جماليات نظرية التلقي وما نجده من مفاهيم في الشروح المدروسة متمثلة؛ في الكَشْفُ عَنْ مُسْتَوَيَاتِ جَمَالِيَةِ القِرَاءَةِ لِنَصِّ الشَرْحِ الشِعْرِي، والوصول إلى الأدوات الإجرائية، التي تلقى الشراح بها النص الشعري على وجه العموم.

واعتمدنا في الجزء النظري لهذا البحث على المسح المكتبي لمجموعة من الكتب باللغتين العربية والفرنسية والكتب المترجمة، والاطلاع على كيفية تطبيق نظرية التلقي عند العرب في مختلف الدراسات الحديثة لهذا المجال الخاص بالتلقي وأنماط المتلقين وتوحيد مجال النظر في مدونات الشروح ومقاربتها لمفاهيم نظرية جمالية التلقي ومبادئها على أهم شروح المتنبي وأشهرها وأكثرها تداولا باعتماد منهج القراءة مع الوصف والتحليل لكل شارح، على اعتبار أن المدونات قيد الدراسة هي في حد ذاتها خطابات واصفة اتبعها الشراح.

وقد ساعدتنا في خوض غمار بحثنا هذا مجموعة من المصادر كانت لنا نعم المعين والسند في اتمام البحث بالصورة المرجوة ونذكر منها:

شرح ابن جني الموسوم بالفسر الكبير على ديوان المتنبي.

شرح ديوان المتنبي للواحدي.

شرح معجز أحمد للمعري

شرخ الموضح للخطيب التبريزي.

شرح التبيان للعكبري.

شرح العرف الطيب في شرح أبي الطيب اليازجي.

شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمان البرقوقي.

وغيرها من المصادر التي كشفت لنا ميدان النقد التطبيقي عند العرب مجال هذه الدراسات، إذ واكبت التجربة النقدية العربية، فأمدتها بمادة وفيرة غنية، بل إن نقاد الشعر هم أهم حلقة من حلقات النقد العربي القديم، كما أن تجربة الدراسات الجمالية قد استفادت مما وصل إليه الفكر الإسلامي، من رقي وازدهار من خلال اتصال المسلمين بالتجارب الإنسانية الأخرى، التي كشفت لهم عن مستويات من النظر والتفكير دفعتهم إلى معالجة النص، من حيث الوضع والاستعمال والاعتقاد.

وفي سبيل تحقيق ذلك واجهتنا العديد من الصعوبات والعراقيل أدّت إلى تأخر تحصيل ثمرة هذا البحث من بينها ندرة الدراسات التطبيقية حول نظرية التلقي على النصوص العربية بصفة عامة وعلى الشعر بصفة خاصة وصعوبة فهم نظرية التلقي من طرف النقاد والأدباء واختلاف وجهات النظر حول مفاهيمها ومبادئها وكيفية تطبيقها بالإضافة إلى صعوبة الخوض في دراسة الشروح القديمة وفهمها وتحليلها واستخراج الجماليات الكامنة فيها وصعوبة كبر مدونات الشروح المدروسة وما تحتاجه من وقت للدراسة والتحليل وربطها بالمحيط العام الذي يحيط بكل شارح وتطبيق نظرية التلقي عليها وصعوبة مدى تطبيق نظرية جمالية التلقي الحديثة الغربية المنشأ على نصوص شرح الشعر العربي الأصيل.

ويظهر لنا من خلال هذه النظرة العجلى حول تلقي الشروح لشعر المتنبي عند قدماء البلاغيين العرب، أنهم فهموا المصطلح بالشكل الذي يستحقه، في مجال النقد الأدبي، ولكن كلٌّ حسب تخصّصه، وهي في البداية لفتات وإشارات خاطفة لشروح المتنبي الشعرية.

وشعر المتنبي على وجه الخصوص، والتعرف إلى الذوق الفني لأولئك النقاد، من حيث وقوفهم عند بعض الأبيات الشعرية وعدولهم عن أخرى، ثم اهتمامهم بالنص الشعري اهتماما موازناً، أو مقارناً بتلك الجماليّة، التي أوجدها النصّ القرآني، وتصوير النص الشارح، للمثل الأعلى في الكتابة الشعرية، وتحقيقه للنموذج اللغوي عند القراء، والذي أنتج اندهاشاً وإعجاباً.

أدّى إلى استعمال وسائل، تكشف عن قدرة النموذج، في الوصول بالقارئ إلى المتعة الجمالية، وتعد الدراسات الجمالية حديثة، قياساً إلى عصرها، من حيث مستوى الطرح، أو المعالجة أو النتائج، وفي مقام هي مصادر، لما جاء بعدها من قراءات متأخرة، التي كشفت لنا أن تلك الدراسات الأولى؛ كانت إحدى القراءات الممكنة والمحتملة للنص الشعري، وتمثل تلك القراءات المثال الحي لذلك اللقاء الأول بين النص الشعري، وبين أوائل النقاد والتعمق

في البحث عن مقاصدها وغاياتها وتتبع مناهجها ونتائجها بكل السبل، لترسيخها وحفظها وتوريثها، فقد عدّت الشروح في وقت غير بعيد مقصد من مقاصد التأليف عند الشرّاح القدامى خاصة، لأنها تلبي عندهم حاجات ثقافية تستنبط منها العلوم وتخص مسائله وأحكامه وتستكمل علم بعض العلماء على بعض وتفتح مستغلق الأفهام، لتعم الفائدة ويحصل المقصد في كلام المتقدمين.

وقد بدت هذه الشروح حيّة متحولة ومتعددة بما يسمح لها بالاختلاف عن غيرها من الشروح والتنوع الحاصل في مستوياتها واتجاهات الشراح واستمراريتها في كل خصائصها.

وعلى الرغم من أن مسألة تلقي الشعر العربي ليست جديدة في الفكر النقدي العربي والغربي معا ولا تتسع مساحة هذه الدراسة لكل ما كتب ويجب أن يكتب عن هذا الموضوع في القديم والحديث وفي الشرق والغرب.

الباب الأوّل

جماليات التلقّي

مقدّمة الباب الأول:

إنّ الاهتمام بالتلقي وأنماطه المختلفة لقراءة النصّ الأدبي وتأثره بجماليات التلقي في النصوص الشعرية، من خلال إجراءات ينطلق فيها من اختلاف أشكال الممارسة النصية ومظهر التحليل والتفسير في مقاربة العمل الأدبي بصفة عامة والشروح الشعرية بصفة خاصة، وجماليات تلقيها وعلاقة المتلقي بها وبما يُنتجه وما يُحدثه من أثر فيها فالأدب ممارسة لسانية واجتماعية وتاريخية مخصوصة ومُدمجة في كل مراحل عملية التلقي ومعرفة النصوص الأدبية في سياقات مختلفة لنشرها أو إجازتها ورسوخها وبقائها على ما هي عليه من التحدّي والصمود، ساعدت على ظهورها وضبط مقوماتها.

وللوقوف على مكانة تلك الشروح في التراث الأدبي، يمكننا تبصّر أنماط المتلقين وتوجهاتهم وأنواعهم واختلاف مشاربهم، وهذا لا يقتصر على المناهج والاتجاهات التي كوّنت منهج الشارح وشرحه فقط، بل بالامتدادات النفسية والثقافية والتاريخية التي أدت إلى وضع المتلقي في نمط تلقي معين دون غيره أو التلقي المساير لعملية الشروح الشعرية في بعدها الحضاري.

الفصل الأول: التلقي والجمالية

تمهيد:

إنّ تلقي الشعر العربي له أثر كبير في نفوس متلقيه منذ العصر الجاهلي إلى يوم الناس هذا، فبداياته كانت على شكل أحكام انطباعية تستند إلى موازنات تأثرية، مبنية في الغالب الأعم على استنتاجات ذاتية، مثلما نجده عند النابغة الذبياني في تقويمه لشعر الخنساء، وحسان ابن ثابت، كما قامت الأسواق العربية؛ مثل سوق المربد بدور كبير في تنشيط حركة النقد والإبداع ثمّ تطور تلقي الشعر في القرن الأول الهجري وأسهم علماء النحو واللغة في كثير من النقد الموجّه للشعر؛ لما لهم من عرض سديد، وجدّة، وقوة الحجة، والدراية، وصدق النظر، فحافظوا على اللغة وقواعدها واستخدموها في ضبط الشعر ومعرفة تراكيبه، خلال تحليلهم للنصوص الأدبية وخاصّة الشعر من خلال استنباط قواعد النحو والاشتقاق، وهذا النقد هو الذي جرّ بقية النقاد إلى عذوبة الشعر، ورقته، وجماله الفني.

ممّا فتح باب التلقي واسعا أمام نقاد الأدب الذين تنوعت آرائهم واختلفت باختلاف أسبابهم وثقافتهم ونظرتهم لذلك الشعر، فنجد في التراث العربي زخما كبيرا من الآراء النقدية في كل عصر وخاصة العصر العباسي، هذه أهم التطورات المرحلية التي عرفها تلقي الشعر العربي قديما وسنتعرض إلى كيفية استقبال وتلقي النقاد القدماء للشعر، وتحليلهم للنصوص الشعرية الإبداعية، وتقويمها ودراستها نظريا وتطبيقيا، لأنّ "مهمة النقد تكمن في التوضيح والتفسير والشرح والتحليل، والحكم على العمل الأدبي، بحيث تظهر فيه التجربة الجمالية بصورة مؤثرة مقبولة تسر القارئ، وتطرب السامع، وتمتع الناظر الفاحص الخبير"[1] أثناء تعامله مع الشعر العربي القديم.

وكان للشعراء المبدعين تقويما ذاتيا، من خلال استشارة أهل الدراية بالشعر، وهذا ما نجده عند الشاعر زهير ابن أبي سلمى في نقد ومدارسة قصائده، ومراجعتها الطويلة، والمتأنية، والتي سماها بالحوليات. وإبان فترة الإسلام يرتبط التلقي عادة بالمقياس الأخلاقي، والديني والجدير بالذكر هنا أن الرؤية النقدية العربية بالاعتماد على المنهج التاريخي في تتبعها لمعالجة قضية تلقي الشعر تصبح خاضعة لحدود منظور التلقي التاريخي ومساره،

---

[1] عبد الرحمن عبد الحميد علي، **ملامح النقد العربي في القديم**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، د.ط، 2008، ص29.

وإن كان تلقي الشعر عند القدماء "بسيطا إلى حدّ السّذاجة فإنه يبدو في الوقت نفسه عويصا، بل إشكاليا إلى حدّ الإعضال"[1].

لاختلافهم فيه اختلافا بعيدا، وإن كان هناك مقدار مشترك في الاتفاق بين النقاد العرب القدماء "وبين النقاد المعاصرين وخصوصا ما بين النقاد التقليديين والنقاد الحداثيين"[2]، ولعلّ أهمّ النقاد العرب الأقدمين الذين خاضوا في مفهوم تلقي الشعر وجمالياته: محمد بن سلام الجمحي[3] وأبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ[4] وأبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة[5] وأبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي[6] وأبو الفرج قدامة بن جعفر[7] وعلي بن عبد العزيز الجرجاني[8] وابن رشيق القيرواني[9] وأبو الحسن حازم القرطاجني[10].

وإذا شئنا أن نفصل أكثر مع جل النقاد القدامى تقريبا يمكننا إضافة نخبة أخرى ساهمت بشكل أو بآخر في تشكيل حكم المتلقي للنص الشعري فالناقد المتلقي للشعر العربي في العصر العباسي بشكل خاص يرصد الغرابة ويحاول تفكيكها وتركيبها من منطلقات تأخذ بعين الاعتبار عصر المؤلف وبيئته واللغة التي كتب بها نصه والسياق الذي ورد فيه.

متسلحا بتصورات نقدية وتأويلية تنسجم مع هذه النصوص " فهو يجعلنا ندرك سمات الجمال وملامحه في النص الأدبي ويقودنا إلى سحر المادة ويدلنا على الطريقة والشكل الذي صيغت فيه، ويضع يدنا على ما في النص من رموز مؤثرة، وروح تعبيرية خلاقة، وعناصر

---

(1) عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، دار القدس العربي، الأردن، ط1، 2009، ص20.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تح. محمود محمد شاكر، دار المعارف، د.ط، 1974.

(4) الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تح. عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969، ص131.

(5) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح. أحمد محمد شاكر، القاهرة، ط3، 1977.

(6) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تح. عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985.

(7) قدامة بن جعفر أبو الفرج، **نقد الشعر**، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.

(8) عبد القاهر بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح. وش. محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ط، 1966.

(9) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح. محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط3، 1963.

(10) أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن الأوسي القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

متكاملة"[1]، ويمدّنا تراثنا النقدي والبلاغي بنصوص يتوجه فيها الناقد والبلاغي إلى المتلقي متمثلا العلاقة الثلاثية بين أطراف العملية الإبداعية: المبدع، والنص، والمتلقي، ومن خلال هذه النصوص يمكننا تصنيف المادة النقدية والبلاغية من منظور جمالية التلقي، وسنتطرق أيضا إلى نقاد آخرين أثروا ساحة تلقي الشعر العربي، ونقده على حد سواء أمثال: أبو هلال العسكري[2] وأبو علي المرزوقي[3]، والحسن بن بشر الآمدي[4]، وعبد القاهر الجرجاني[5]، وقد تناول عدد من الدارسين نظرية الجمال في النقد الأدبي العربي القديم، من بينهم روز غريب في كتابها: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، وعز الدين إسماعيل في كتابه: "الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، وغيرهما من الدارسين.

وترى روز غريب أن العرب قد عرفوا من أصول الجمال "نتفا متفرقة في كتبهم النقدية، وعلى الباحث أن يجمع شتاتها من هذه الكتب وحينئذ يدرك أن ما عرفوه كان حقا جليل القدر، لكنه مبعثر لا يضمه نظام، وعلينا أن نطلبه في كتب البيان أمثال "كتاب البديع" لابن المعتز، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، و"الصناعتين" للعسكري، و"أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني و"المثل السائر" لابن الأثير وعلينا أن نطلب تلك الأصول أيضا في "طبقات الشعراء" لابن سلام، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للآمدي و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني، وما سوى ذلك من كتب نقدية"[6] التي تطرح عدد من المفاهيم المتعلقة بكشف الصلة الضرورية، بين الشعر والمتلقي، الأمر الذي يؤدي إلى تحليل النصوص، اعتبارا من فعل التلقي، مما يجعله "يكشف لنا الأثر الأدبي من خلال مبدعه وخالقه"[7].

ويبدو بقراءة كتب النقد المختلفة أن التركيز والاهتمام بظاهرة التلقي، والتنظير لها كمنهج قائم بذاته، يدعو إلى إعادة النظر في منهج تاريخ الأدب لأنّ النص فضاء واسع،

---

[1] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، مرجع سابق، ص20.

[2] أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، تح. علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، د.ط، 1962.

[3] أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

[4] الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تح. السيد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 2009.

[5] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، قر.عل. محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط3، 1991.

[6] روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ص 115-116.

[7] عبد الرحمان عبد الحميد علي، مرجع سابق، ص18.

ومتعدد الجوانب الجمالية، ومفتوح يحتمل أكثر من معنى، "وعلى الناقد أن يدرك أن العمل الفني متعدد الجوانب الجمالية، وكل متأمل فيها يحاول إبرازها بالصورة التي تروقه وتعجبه، من هنا تظهر تفسيرات كثيرة لعمل واحد هدفها كلها إبراز ملامح الفن الأصيل، والتجربة الجمالية فيه."[1]، لكشف عناصر الصورة التي رسمها المبدع وملامح هويتها الجمالية.

1/- ماهية التلقي:

1-1-مفهوم التلقي لغة:

في خضم بحثنا حول تطبيق جمالية التلقي على الشروح الشعرية للمتنبي يقتضي منا أن نعرج على المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتلقي ومعناه النقدي فقد جاء في لسان العرب "وتلقى الركبان: همُ الجَماعةُ مِن أصحابِ الإبلِ في السَّفَرِ دونَ الدَّوابِّ، ومُفرَدُها (رَكْبٌ)، والعَرَبُ تُسَمِّي مَن يَرْكَبُ السَّفينةَ: رُكَّابَ السَّفينةِ، وأمَّا الرُّكبانُ والأُركوبُ والرَّكبُ، فراكِبو الدَّوابِّ وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والرجل يلقّ الكلام، أي يلقّنه. وقوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِماتٍ فَتابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴾[2] فمعناها أنه أخذها عنه، ومثله لقنها وتلقّنها، وقيل فتلقى آدم من ربّه كلمات أي تعلمها ودعا بها"[3]، وجاء في تهذيب الأزهري "والتلقي هو الاستقبال ومنه قول الله عز وجل: ﴿وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾[4] قال الفراء: يريد ما يلقى تدفع السيئة بالحسنة إلا من هو صابر أو ذو حظ عظيم فأنثها لتأنيث إرادة الكلمة"[5] والتلقي في اللغة: "من لقي، وألقى الشيء طرحه" والتلقّي هو الاستقبال، وعند النظر فيما أورده ابن منظور من شاهد على معنى التّلقّي (...) نجد المعنى النقدي الحديث يرتبط ارتباطا وثيقا بما ذهب إليه ابن منظور، إذ أشار بأن يلقاها الواردة في الآية بمعنى يعلمها ويوفق إليها"[6].

---

[1] المرجع نفسه، ص31.

[2] سورة البقرة، الآية: 37.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، تح. ياسر سليمان أبو شادي ومجدي فتحي السيد، المكتبة الوقفية، القاهرة، ج12، د.ط، د.ت، ص351-352.

[4] سورة فصلت، الآية: 35.

[5] محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، **تهذيب اللغة**، تح. محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، 297/9، (مادة لقي).

[6] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط6، 1968، (مادة لقي).

ومن دلالات التلقي كذلك الفهم والفطنة، (...). بمعنى فهم وفطن وقيل قبل وأخذ وكان عليه السلام يتلقى الوحي، أي يستقبله ويأخذه ويتلقفه فضلا عن الاستقبال والتقبل، معنى الأخذ والتعلم أيضا، كما في قوله عز وجل: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾[1]؛ أي يلقى عليك فتلقاه وتعلمه وتأخذه[2]، كما جاء في محيط المحيط: "لقيه يلقاه لقاء ولقاءة، ولقيا ولقيانا ولقيانة ولقيا ولقية ولقى، استقبله وصادفه ورآه، لقاء الشيء طرحه إليه، ولاقاه ملاقاة ولقاء قابله وصادفه"[3] وقيل: معنى تلقّى تلقّن. وهذا في المعنى الصحيح، ولكن لا يجوز أن يكون التلقي من التلقّن في الأصل؛ لأن أحد الحرفين إنما يقلب ياء إذا تجانسا (...)، ولهذا لا يقال: تقبّى من تقبّل ولا تلقّى من تلقّن فأعلم وحكى مكي أنه ألهمها فانتفع بها. وقال الحسن: قبوله تعلمه لها وعمله بها"[4].

1-2-مفهوم التلقي اصطلاحا:

ظهر مصطلح التلقي إلى الوجود وهو الخُروجُ مِنَ البَلَدِ الَّتي يُجلَبُ إلَيها الأقواتُ أوِ السِّلعُ لمُلاقاةِ أصحابِها القادِمينَ لبَيعِها أو لشِرائِها مِنهم قَبلَ أن يَبلُغوا بها السُّوقَ، ويَعرِفوا السِّعرَ أي أن يستقبل الحضري البدوي قبل وصوله إلى البلد (...)أما التلقي بمنظور نظرية التلقي فقد ظهرت عند هانس روبرت ياوس تشتمل على "معنيين مزدوجين: الاستقبال، والتبادل معا"[5]، واللافت للنظر أن التلقي في التراث العربي بمعناه اللغوي يتوافق مع المفهوم الألماني المعاصر لهذا المصطلح، أكثر منه مع المفهوم الإنجليزي، فالتلقي بمعناه اللغوي: "تلقاه أي استقبله"[6] وعليه؛ فالتلقي والاستقبال مترادفان في كلتا الثقافتين: العربية والألمانية. على خلاف الإنجليزية؛ فلقد ذكر روبرت هولب أنه: "من المرجح أن يكون لمصطلح نظرية الاستقبال (التلقي) وقع غريب لدى المتكلمين بالإنجليزية، الذين لم يواجهوه من قبل، وفقا لما أشار إليه هانس روبرت ياوس في عام 1979 مازحا، وهو واحد من كبار المؤسسين لهذه

---

[1] سورة النمل، الآية: 06.

[2] محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي أبو عبد الله، **الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي)**، تح. عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، 145/7.

[3] بطرس البستاني، **محيط المحيط**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص823.

[4] القرطبي، مصدر سابق، 315/01.

[5] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، تر. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، الجزائر، د.ط، 2004، ص101.

[6] ابن منظور، **لسان العرب**، تح. عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، مادة: لقا، ص4066.

النظرية: ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب"[1] فالتلقي من منظور هانس وإيزر "مصطلح يستخدم بمعنى ضيق للإشارة إلى مجموعة من أصحاب النظريات المتعلقة باستقبال الأعمال الفنية أو تلقيها –ومعظم هذه المجموعة من الألمان– كما يستخدم بمعناه الأوسع للإشارة إلى أي نظريات خاصة بتذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية أو الفنية، وأهم الأسماء المرتبطة بهذه المدرسة هي: هانز روبرت ياوس، وفولف جانغ إيزر وكارلها نيز ستيرلي، وهار الدفارنيريس"[2] يقول هولب: "إن نظرية التلقي تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ، ومن ثم فإنها تستخدم بوصفها مصطلحا شاملا"[3]، وأكثر النقاد استخدام مصطلحات عدة ترادف مصطلح التلقي مع بعض الفروق الصغيرة منها: القراءة، والاستقبال، والاستجابة، لكن "المصطلح الأساسي الذي يمكن أن يكون جامعا لها هو التلقي"[4].

وهذه المصطلحات المتداولة عند النقاد للتلقّي حصرها محمد رضا مبارك في ستة أسماء هي: "التلقي، الاستقبال، الاستجابة، القراءة، التأثير، التقبل"[5]، وكثرة هذه المصطلحات مردّها إلى الاختلاف في الترجمة، ونستدلّ على ذلك بأن عنوان الكتاب الواحد يترجم بأكثر من اسم من هذه الأسماء فالقضية قضية ترجمة وتعريب وفهم خاص لكل ناقد حيث استخدم كل منهم مرادفا عربيا للمصطلح الأجنبي الذي يراه الأقرب دلالة، والأكثر مناسبة.

1-3-مفهوم الجمالية:

إنّ بحثنا عن مفهوم الجمال والجمالية يجعلنا أمام تراكم للآراء وإشكالية اختلاف المواقف حول المفهوم لأن "الجمال صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وأن النفس تفطن إلى الجمال وتحسه، وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النفوس منه

---

[1] روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، تر. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص31.

[2] محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص88.

[3] روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نظرية**، مرجع سابق، ص25-26.

[4] محمد رضا المبارك، **استقبال النص الأدبي عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص30.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير، وتستقبله في فرح وسرور"[1]، ومرد الجمال إلى الذوق الإنساني وإحساسه العالي وإدراكه لقيمته "فالجمال حقيقة موضوعية متناسقة، توجد في بيئة معينة وتدرك في ظروف نفسية خاصة، فتثير الشعور بالرضا والانشراح"[2] أما الجمالية أوسع مفهوما في المعاجم فهي "علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجميل والقبيح"[3] في الطبيعة بشكل عام وليس في الفنون أو الآداب فقط.

فالجمالية "تفكير فلسفي في الفن وإظهار لمعنى قيمته الخاصة التي هي الجمال"[4]، لأنّ الاهتمام بالجمال قديم عند العرب والغرب على حد سواء وربما يظهر التنظير الغربي للجمال أكثر عمقا وتفصيلا منه عند العرب خاصة في الفلسفة الجمالية التي كانت عند هيجل وماركس وهيدجر وقبلهم عند أفلاطون، وغيرهم من الفلاسفة، ثم ازدهار علم الجمال عند جورج لوكاتش من خلال الفيض الجمالي في دراساته، وخاصة التي ينتقد فيها ماركس لتسويته بين العلم والمنهج يوضح فيها التناقض في الحدود في تعبير علم الجمال عند ماركس "إنّ خطورة مثل هذه النظرية هي تحويل علم الجمال من مجرد علم يدرس الظواهر الجمالية ويدلي فيها برأي قد يصيب وقد يخطئ إلى معتقديه بل وإلى صنمية لا فكاك منها"[5].

ويظهر أن الجمالية منهج عام أو رؤية إبداعية ونقدية أو نظرية يتعارض معها العقل والتفكير المجرد بإدراكها الحسي والجوهري لجميع المناحي النقدية فهي "تنكر القيمة التاريخية والاجتماعية والنفسية والخلقية والدينية والفلسفية للعمل الأدبي، لأنها لا تؤمن بأية جدوى من ورائه فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال"[6] ومصطلحات الجمالية متنوعة فالنقاد يطلقون عليها اسم التجربة الجمالية، أو المنهج الجمالي و"لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع، هي: شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات

---

[1] محمد قطب، **منهج الفن الإسلامي**، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983، ص310.

[2] كريب رمضان، **فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجا**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2009، ص25.

[3] ميشال عاصي، **مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ**، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص203.

[4] المرجع نفسه، ص204.

[5] مجاهد عبد المنعم مجاهد، **علم الجمال في الفلسفة المعاصرة**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1980، ص112.

[6] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط3، 1974، ص392.

للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي، وتهوين أهمية المحتوى"[1].

1-4-مفهوم جماليات التلقي:

تنبثق جماليات التلقي من نظرية التلقي التي تزعمها كل من هانس روبرت ياوس وولفغانغ إيزر عند طرحهما لأفكارها التي تستند إلى قدرة تعبير أدائية تؤدي للتأثير في المتلقي وبطاقة إيحائية تبعثه إلى آفاق نابضة وصور ماثلة لأن "العمل الفني له بنية ذاتية، وجماله في هذه البنية"[2] مما أدى إلى أهمية وجود المصطلح ودلالته في النص الأدبي فالحكم "الجمالي قد ينصب على جمال الشيء ذاته، فيكون موضوعيا، وقد ينصب على الشعور الممتد فيعد ذاتيا"[3] وجمالية التلقي خاصة بالقارئ بالدرجة الأولى الذي أهمل في السابق، والانتقال من دراسة ثنائية المبدع والنص إلى دراسة علاقة ثنائية النص والقارئ، واستخدامها لفعل الفهم في قراءة الأعمال الأدبية بمشاركة فعالة وقوية من المتلقي لإتمام وبناء المعنى كما أن جوهر التلقي وجماليته في هذه النظرية يكمن في أفق التوقعات وتجديد تاريخ الأدب على أساس التلقي وفق رؤية جمالية ذاتية تستمر في الحياة من خلال الجمهور والقارئ العادي و"تسجيل صورة القارئ ضمن العمل الأدبي، الذي يخلق بدوره أثرا حسب مجموعة من الخلفيات والقيم السابقة للقارئ، فتلقي المؤلفات مرتبط بالتوقعات التي تخلقها المؤلفات السابقة"[4].

مما جعل من جمالية التلقي نظرية قائمة بذاتها تبحث في الطريقة والمنهج الذي توجه به الدراسات الأدبية فليس "الغرض من تأليف الأدب وإنشائه أن يكون جميلا، وإنما نقضي له بالجمال إذا نجح في غرضه الذي يرمي إليه"[5]، وهو تحقيق الجمال الفني بالتعبير الناجح لاشتماله خصائص شكلية فهي "تمثّل الجمالية عند الغربيين محاولة جذرية لفصل

---

[1] علي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1979، ص434.

[2] أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002، ص139، وينظر: محمد زغلول سعد، **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات رواده**، منشأة المعارف، القاهرة، د.ط، 1981، ص5.

[3] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص66.

[4] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, trad. par Claude Maillard, édition Gallimard, 1978, p15.

[5] لاسل آبر كرمبي، **قواعد النقد الأدبي**، تر. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص46.

الفن عن الحياة"[1] فقد نشأت في النصف الثاني من القرن الماضي على يد مدرسة كونستانس النقدية وفي ظروف سياسية واجتماعية وثقافية مختلفة ساعدت على ظهورها وثورتها ضد النظرة القديمة للأعمال الأدبية و "كل ما يضفي على التعبير سمات جمالية تجعل الاستجابة حيالها واضحة بيّنة"[2].

1-5-أصول وخلفيات جماليات التلقي:

جمالية التلقي نظرية نقدية تهتم بالذات المتلقية (المتلقي) جاءت نتيجة بدايات أولية اندرجت ضمن مرجعيات فكرية وإرهاصات فلسفية كان لها الدور الفعال في التأثير فيها والتمهيد لظهورها وهي:

1-الهيرمنيوطيقا: وهي مجموعة من المفاهيم الفرعية أو المقابلة التي تشير إلى أصناف مختلفة من العمليات التأويلية الممارسة على النص كالفهم والتفسير والشرح والتأويل والترجمة والتطبيق... وكلها فعاليات متداخلة فيما بينها، وهذه "القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص"[3].

2-الظاهرتية: هي الفلسفة التي دعت إلى الاهتمام بالعقل وقياسه المنطقي، وتجسيد مفهوم التعالي وهو "المعنى الموضوعي الذي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي: بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص، ولذا فقد كانت مهمة الفينومينولوجيا عنده هي دراسة الشعور الخالص وأفعاله القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة"[4].

3-الماركسية: وهي فلسفة غايتها دراسة الأدب بدمج الظاهرة الأدبية المعزولة في سياقها التاريخي، وإظهار أثر الأدب والتاريخ في تطور المجتمع والسنن الثقافية وتنفي كل خصوصية لتاريخ الأدب، وتقوم على مبدأ الانعكاس الذي هو "مجرد مرآة سلبية للعالم الخارجي وانعكاس ومحاكاة للبنية التحتية"[5].

---

[1] ر.ف. جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية)**، تر.عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والفنون، العراق، د.ط، 1978، ص20.

[2] صالح ملاّ عزيز، **جماليات الإشارة النفسية في الخطاب القرآني**، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص15.

[3] نصر حامد أبو زيد، **الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، مجلة فصول، العدد 03، أفريل، القاهرة، 1981، ص14.

[4] بسام قطوس، **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص162.

[5] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p44.

4-بنيوية براغ: وتقرّ بأن كل عمل فني مفرد بنية من الأدلة، ولها مرجعيتها من جهة، وقيمة جمالية من جهة أخرى، وتطور الأدب مرتبط بجميع عناصر البنية المادية للعمل شكلا ومضمونا، وذلك في بحثها حول القيمة الجمالية من خلال النص نفسه لفهم التأثيرات التاريخية في تطور بنية العمل الأدبي "فالتغيرات التي تحصل للعمل الأدبي إنما هي تغيرات مرتبطة بالإدراك الجمالي، وعليه فقد كان يعتقد أن تاريخ الفن إنما هو تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السائدة"[1].

5- السوسيولوجيا: أي الاهتمام بالاتجاهات الاجتماعية في تلقي الأعمال الأدبية فوظيفة الأدب تصوير المحيط الذي ينتمي إليه القارئ الذي "يمتلك طبيعة اجتماعية وتاريخية محددة، إنه ممثل لطبقة اجتماعية، ممثل لمجموعات ذات مصالح واحتياجات ومستويات ثقافية وأذواق أدبية وأيديولوجيات مختلفة"[2] انطلاقا من دور الأدب الفعال بمساهمة المؤلف والقارئ والعمل الأدبي نفسه.

6- الشكلانية الروسية: التي تحلّل الأعمال الأدبية والفنية من خلال اختزال وظيفتها في تغير الأبنية والأدوات الفنية، معزولة عن مواقفها التاريخية، وافتراض تلقي قائم على الاعتراف بالشكل، والبحث عن السمة الجمالية فيكون القارئ "ذاتا مدركة للشكل، أي تحليل الطريقة التقنية للشكل الأدبي"[3].

1-6-مفاهيم وآليات جماليات التلقي:

ظهرت العديد من المفاهيم رافقت نظرية التلقي وتعلقت بتطبيقها في الدراسات وكتب النقد نذكر منها:

---

[1] ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص128-129.

[2] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص165.

[3] Joël Roman, **Chroniques des idées contemporaines**, avec la collaboration de Valérie Marange, Bréal, Rosny, 1995, p433.

1-المتلقّي: هو القارئ للنص الأدبي ومستقبله والمحرك له فمصطلح "المتلقي أشد دلالة على حال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ والسامع"[1] إلاّ أنّها كلها مترادفة.

2- التأريخ الأدبي: هو الاهتمام بالعلاقة بين الأدب والتاريخ أثناء التعامل "مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ... وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص"[2]، ووظيفة التاريخ عند ياوس تظهر في تعقب التغيرات التي تحدث في تلقي العمل الأدبي فهو تاريخ التلقيات وردود أفعالها.

3- أفق التوقع: ويسمى أيضا أفق الانتظار أو خيبة الانتظار أو الأفق التاريخي شاهد على أفق التجربة الجمالية والتي سبقت شراح المتنبي كل شارح وأسلوبه في الشرح "لأنه الأداة المنهجية المثلى التي ستمكّن هذه النظّرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة"[3].

4- المنعطف التاريخي: وهو مفهوم مرتبط بأفق التوقع يقوم على التحوّل المفاجئ للآفاق في زمن معين فتتبدى قراءات جديدة عبر التاريخ تعيد النظر في تطور العمل الأدبي وإضافة قيم جديدة له.

5- المسافة الجمالية: فيها إعادة تشكل أفق الانتظار وما أضافه كل شارح وقد تسمى بالانزياح أيضا وهو الفرق الواضح بين أفق انتظار المتلقي وأفق انتظار المبدع للعمل الأدبي لأنه "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليها"[4].

6- اندماج الآفاق: وهو مجموع التفسيرات والتأويلات التي تعتري العمل الأدبي خلال تاريخ تلقيه المتتالي.

---

[1] بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص59.

[2] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p44.

[3] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 162.

[4] عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، **نظرية القراءة المفهوم والإجراء**، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009، ص39.

7-التفاعل بين النص والقارئ: وهي "العلاقة الديناميكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة"[1].

8- القارئ الضمني: هو فعل القارئ المسجل داخل النص وقد مثلناه بشخصية كل شارح وميولاته البلاغية واللغوية والدلالية والموضوعات التي تبناها كل شارح وعالجها في شرحه وكتاباته التي "تتوقع حضور متلقّ دون أن تحدده بالضرورة، إن هذا المفهوم يضع نية مسبّقة للدّور الذي ينبغي أن يتبنّاه كل متلقّ على حده"[2].

9-مواقع اللاتحديد: وهي الفجوات والفراغات أو البياضات أي الاضطراب الذي يحدث في ذهن القارئ فتحثه على الإنتاج الأدبي والمشاركة في زيادة دلالات أخرى للمعنى مع المبدع عبر ملء تلك الفراغات وقد حاولنا رصد مالم يقله الشراح بقدر ما نستطيع في مؤلفاتهم.

2- جماليات التلقي في مدونة القدماء:

2-1- جماليات التلقي عند محمد بن سلام الجمحي (ت231 هـ):

يتحدث أقدم النقاد العرب ابن سلام الجمحي، عن الكيفية التي يعرف بها القارئ الشعر الجيد وكيف يميز بين المستويات الفنية للشعراء في كتابتهم الشعرية وكيف يحلل الأشعار العربية وخاصة المروية منها فهو يعتبر ما يتلقاه من شعر "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان"[3] وهو يوضح نوعية التلقي للشعر العربي تبعا لنوعية المبدع، وقراءة العمل الأدبي "الأول صادر عن وجدان صادق، أملته التجربة الحية، وجودته الثقافة العريضة، وضبطه الالتزام بالتقاليد الفنية للشكل والمضمون، فجاء معبرا ومؤثرا، والثاني عن افتعال كاذب أجهد صاحبه نفسه برص الكلمات وعقد القوافي، فهو مجرد نظم لا خير فيه لأنه لا يستند إلى لغة عربية سليمة، ولا يحمل قيما سامية ولا يتضمن معاني عميقة أو أغراضا نبيلة"[4]، وهذا يوضّح لنا مدى حرص أبي تمام على إنزال الشعراء منازلهم التي

---

(1) سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص111.

(2) فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، تر. حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ط، د.ت، ص 30.

(3) الجمحي، مصدر سابق، ص5.

(4) كمال عبد العزيز إبراهيم، **نقد النقد: رؤية في التنظير والمنهجية لدى القدماء**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010، ص11.

يستحقونها حقا، ومحاولته تنقية أشعار العرب مما لحقها من شعر موضوع، ويؤكد على ثقافة المتلقي للشعر، كما أن أمر الأحكام الجمالية لا ينبغي إسناده إلى غير أهله؛ ابتغاء أن تكون الأحكام صحيحة ويعتبر قول ابن سلام الجمحي كيفية نسج الشاعر لشعر من لغة متداولة بين الناس، يعجبون من جمال تصويرها، وينبهرون بها، ويأسرهم سحر بيانها، "وإزاء هذه المشكلة يبين ابن سلام أن ثمة حكمين تقبل حكومتهما في صحة الشعر ووضعه، وهما: أهل البادية، وعنهم ينبغي أن يؤخذ الشعر، والعلماء الذين تعرض عليهم الأشعار فيميزون صحيحها من زائفها"[1].

ولقد روعيت هذه المعايير، وكانت النموذج المحتذى، في تلقي ابن سلام للشعر العربي، كما أن الأسس الجمالية التي يجب أن تتوفر في القصيدة هو موافقتها مع الذائقة الفنية للجمالية الأدبية العربية، "في كيفية بناء القصيدة العربية، لا شك، كانت من المبادئ الجمالية التي يجب أن يلتزم بها الشاعر، ويسعى لتكييف معانيه وفقها، فإن وفق كان منتميا، وإن خالف عد خارجا عن التيار وهي تشريعات كان من الصعب تجاوزها، أو محاولة التفكير في إنتاج وضعية جديدة للقصيدة غيرها"[2]، وابن سلام ببصيرة الناقد أن ينزل الشعراء منازلهم على أسس واضحة، في نسبة شعر موضوع لبعض الشعراء، وهو في الحقيقة لفقه الرواة لأنه حسب الجمحي خال من أية جمالية من جماليات الشعر المعروفة ولا عناء فيه البتة إذ "في الشعر مصنوع مفتعل موضوع لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف"[3]

ومن ثم فما نسب من أشعار عربية إلى أولئك الشعراء محض وهم، فكأننا به يشكك في نسبة بعض الشعر إلى أصحابه ويدعوا إلى التحقق من قول الشاعر قبل أن يصدر في حقه الحكم النقدي بالاستحسان أو بالرداءة على العمل الأدبي وفعل الجمحي ذلك كله ليبين مبلغ الإساءة التي لحقت الأحكام النقدية، وبسبب هذه الأشعار الموضوعة، سيؤدي بالضرورة إلى ظلم أصحابها أيضا، "فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ومثل ما روى الصحفيون،

---

[1] عيسى علي العاكوب، **التفكير النقدي عند العرب**، دار الوعي، الجزائر، ط9، 2012، ص111.

[2] محمد طول، **في النقد الأدبي الجزائري القديم**، دار الغرب، وهران، د.ط، 2004، ص43.

[3] الجمحي، مصدر سابق، ص4.

ما كانت إليه حاجة، ولا فيه دليل على علم"[1] وطبيعي أن تتأثر الأذواق الجمالية، ومن ثم الأحكام النقدية، بانتماءات الشعراء القبلية والفنية، "وقد حارب النقاد القدماء الشعراء المحدثين، الذين يريدون أن يتمردوا عن بنية القصيدة الجاهلية، التي صارت معيارا للاحتذاء والتقليد بعمودها الأصيل الذي يثبت مجموعة من القواعد الدلالية والفنية، التي لا ينبغي الخروج عنها"[2].

فثقافة المتلقي للنص الشعري يقيم لها ابن سلام وزنا كبيرا وخاصة أمر الأحكام الجمالية التي يجب أن تسند لأهلها كي تكون صحيحة شأنه شأن الصراف الخبير بالنقود، ويدلل ابن سلام على صواب ذلك بهذه الرواية" قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه"[3]، وهذا يرجع في الغالب إلى أسباب تتصل بالذوق الجمالي، فتختلف الأحكام النقدية للنقاد باختلاف الإقليم، ليس هذا فحسب بل تبنى ابن سلام فكرة أن يتأسس الشعر على فرضية البيت المستقل، وهذا في حديثه عن البيت المقلد الذي يعرفه بأنه: "البيت المستغني بنفسه، المشهور الذي يضرب به المثل"[4]، ومن خلال ربط الماضي بالحاضر، ومقارنة القيم القديمة، والجديدة للشعر العربي، والبحث عن مواطن التقليد والتجديد، والإحساس بالجمال" وهذا يعني أنه لا يستحسن استقلال البيت عن البيت فحسب، بل يستحسن من الأبيات ما استقل صدره عن عجزه"[5].

ومن الأسس الجمالية التي أقرها محمد ابن سلام الجمحي، الأشعار الطوال الجياد، ويتراءى لنا جليا هذا الأساس في قوله عن الأسود بن يعفر النهشلي: " وكان الأسود شاعرا فحلا، وكان يكثر التنقل في العرب يحاورهم، فيذم ويحمد، وله في ذلك أشعار، وله واحدة رائعة طويلة، لاحقة بأجود الشعر، لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته، وهي:

نام الخلي وما أحس رقادي *** والهم محتضر لدي وسادي**

---

(1) المصدر نفسه، ص11.

(2) جميل حمداوي، **دراسات أدبية ونقدية**، دار التوحيدي، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص74.

(3) الجمحي، مصدر سابق، ص7.

(4) المصدر نفسه، ص123.

(5) عبد الكريم أسعد قحطان، **جماليات الوقف في خطاب الشعر العربي ونقده**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص42.

وله شعر جيد، ولا كهذه"[1]، وقد أورد ابن سلام استحسانه، أو استهجانه للشعر له صلة وثيقة بالجانب الأخلاقي للشاعر؛ فهو يحب تعفف الشاعر، ويستهجن تعهره، لأنه يؤثر في الحكم الجمالي على شعره، فيقول عن جرير مثلا، "كان جرير مع إفراطه في الهجاء، يعف عن ذكر النساء، كان لا يشبب إلا بامرأة يملكها"[2] وهنا تظهر أهمية المتلقي في العملية الإبداعية، فهو يوجه المتكلم إلى مراعاة نوعية الخطاب الموجه إليه، ومعرفة مقامه، وأحواله الاجتماعية، والثقافية والنفسية، وغير ذلك و"يتضح لنا أن المتلقي في كتب النقد والبلاغة العربية كان يحظى باهتمام المبدع، لكنه اهتمام قاصر على مراعاته في نوعية الخطاب الموجه إليه.

ومن هنا دخلت قضية مطابقة الكلام لمقتضى الحال في حيز التلقي السلبي"[3]، مما يعزز مكانة القارئ في قدرته على التمييز وتأكيده على الذوق المدرب، ويكسبه القدرة في ملامسة أغوار النفس والنفوذ إليها، و"توسعت من خلالها رقعته، وانفتحت حدوده، على تخوم واسعة من الثقافات والأهواء والأديان، وخالطت العناصر البشرية المختلفة، شرقا وغربا وأثارت إشكالياته النقدية، في تعاقبها، والتي أكدت ضرورة القارئ والقراءة، بغية تفكيك أزمات النقد وحل مشكلاته، حاولت من جهة أخرى، أن تحدد آليات القراءة وتمحصها، حتى تستكمل أشراط القراءة الحقة"[4]، على أسس يأخذ القارئ المبدع لها، قواعد معتمدة، وعلى قيم جمالية متعارف عليها، يتوارثها الخلف عن السلف و"يخضع جميع المعارف المعروضة عليه إلى الفحص، والاختبار والتجريب، ولا يقبل منها إلا ما يقتنع بصحته وفائدته"[5].

لهذا فالمتلقي حاضر بقوة لحظة إنشاء المبدع، حرص هذا الأخير، إلى إظهار نصه في أحسن وأجمل حلة، لمتلقيه لأنه يشعر بوجوده، وأهميته عنده، وهذا ما يحرمه ربما من فرصة إعمال فكره نتيجة حرص المبدع على شرح العمل الأدبي وتوضيحه، قبل تقديمه للمتلقي للوصول به للمعنى، أو محاولته البحث عن معان جديدة، لأن "الصدق الفني يعطي للمبدع مجالا أوسع للتعبير عن مشاعره حتى مع التجارب الغيرية، فليس مهم – كما يقول

---

[1] الجمحي، مصدر سابق، ص147.

[2] المصدر نفسه، ص46.

[3] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، دار العالم العربي، دبي، ط1، 2006، ص85.

[4] حبيب مونسي، **نقد النقد: المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص32.

[5] ختير عبد ربي، **النقد الأدبي في العصر الإسلامي والأموي**، دار الغرب، وهران، د.ط، 2004، ص21.

الدكتور عبد الفتاح عثمان- أن ينقل الشاعر نقلا حرفيا التجربة الواقعية التي عاشها، وإنما يطلب منه الصدق الفني في تخيل أبعاد التجربة، والتعبير عنها تعبيرا مؤثرا يمتع المتلقي ويثير إعجابه"[1] وهذا يعني أن المبدع يعترف بأهمية المتلقي، وهو لذلك يعتني به اعتناء كبيرا اتضح من خلال الاهتمام الذي يوليه لنصه حتى يلقى قبولا حسنا في نفس هذا المتلقي، ولكنه اهتمام لا يتجاوز حيز النص الذي يتقدم به للمتلقي، فهو يقدم له نصا يراه كامل المعنى واضحه، ويبقى ابن سلام وكتابه من الكتابات المضيئة، في تاريخ النقد العربي فقد وضع صورة لحياة النقد، من الجاهلية إلى أوائل القرن الثالث، وصورة للأذواق، والأذهان المختلفة، التي خاضت فيه، كما ضم ابن سلام شتات الأفكار النقدية السابقة، فكتابه إذن يعتبر أقدم وثيقة نقدية عربية، انتفع بها المعاصرون له، واللاحقون به إلى يومنا هذا"[2].

2-2- جماليات التلقي عند أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255 هـ):

يمكننا أن نخوض في تجربة جماليات التلقّي عند الجاحظ لأهم مؤلفين من مؤلفاته: وهما: البيان والتبيين، والحيوان، فقد صور لنا الذوق الجمالي للشعر لدى متلقي عصره، وتغير هذا الذوق تبعا لتغير هذا العصر وأهله، وطبيعة المتلقي في ذلك العصر واهتماماته، وتخصصاته فهو ينظر إليهم بعين المتلقي الناقد لأنهم لا يقفون على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها، وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة حذاق الشعر أظهر"[3]. ونجد هنا أن الجاحظ حدد لنا وأسس التلقي الجمالي للشعر العربي الذي يرتكز حسبه على: اختيار اللفظ العذب، والمعنى المنتخب، والمخرج السهل، الديباجة الكريمة، والطبع المتمكن، والسبك الجيد، فقد عاب على أبي عمرو الشيباني استحسانه الشديد للمعنى فقط لبيتين من الشعر وهما:

لا تحسبن الموت موت البلى *** فإنما الموت سؤال الرجال**

كلاهما موت ولكن ذا *** أفظع من ذاك لذل السؤال**

---

[1] كمال عبد العزيز إبراهيم، مرجع سابق، ص25.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الجاحظ، **كتاب الحيوان**، مصدر سابق، ص131.

وأنا رأيت أبا عمرو الشيباني، وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين في المسجد يوم الجمعة، أن كلف رجلا حتى أحضر له دواة، وقرطاسا حتى كتبهما له وأنا أزعم أن صاحب البيتين لا يقول شعرا أبدا"[1]، فالجاحظ يتعجب من هذا المتلقي الذي يحتفي بالمعنى دون غيره لأن المواعظ والعبر، والمعاني الحكيمة متاحة للناس جميعا مهما كانت صفتهم أو أعراقهم أو بلدانهم "لأن كل الناس يعرف هذه المعاني وتتأتى له على نحو أو على آخر وإنما المعضلة الكبرى هي في كيفية النسج الشعري؛ فالتفاوت بين الشعراء في صقله هو الذي يحدّد مستوى الشعرية في أشعارهم وقد كان الجاحظ يعيب على العلماء الذين كانوا يتعصبون للمعنى في الشعر، فلم يكن يلتفت إليهم"[2] فالمعاني ليست حكرا على الشاعر دون غيره من الناس فالمعنى وحده الذي لا يستطيع أن يمدنا بالتخريجات الدلالية والفنية والجمالية، التي اعتاد القارئ أن يلتمس فهمه لها مع خلق لحالة الانبهار لديه "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[3]، فالجمال الفني حسبه الذي يأسر المتلقي يقوم على طائفة من الأسس وهي: الوزن ويعني به هنا الإيقاع الفني، وتخير اللفظ الذي يؤثر في روح المتلقي ونفسه، وسهولة المخرج، وهو صناعة بقوله ضرب من النسج وهذه الفكرة قد سبقه إليها ابن سلام كما رأينا، والتصوير الذي يتفاوت به الشعر فـ"الشاعر عند الجاحظ صانع، ونساج، ومصور.

وأصحاب هذه الصناعات جميعا يستخدمون مادة أولية غفلا يعملون فيها يد التشكيل وبراعة التكوين والرسم حتى تتخلق بين أيديهم خلقا جديدا قادرا على الإبهاج والإمتاع"[4]، وهذا ما أثمرته الثقافة الواسعة التي جمعت شتات الفكر النقدي، وأعطت تصورا جديدا في فهمه للفن الشعري غير الذي كان متعارفا عليه بأنه يعبر عن دخائل النفوس "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[5]، فيجب أن ينظر له من منطلق الكلمات

---

[1] الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص131.

[2] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، مرجع سابق، ص24.

[3] الجاحظ، **كتاب الحيوان**، مصدر سابق، ص131.

[4] عيسى علي العاكوب، مرجع سابق، ص139.

[5] الجاحظ، **البيان والتبيين**، مصدر سابق، ص67.

الأصول التي أنبتت المعاني وخلقت الصور وصنعت الأخيلة، وصاغت العبارات والجمل لأن "كثيرا من النصوص يمكن أن يكون – بعبارة نثرية– حواشي على كلمات مثل الأوابد والصم والخوالد هذه الكلمات المتفاعلة أصول أو مبادئ أو منابت أفكار وهواجس أهمت الشاعر القديم..."[1]، ومن المعروف أن المتلقي للنص الشعري خاضع بدوره للظروف الذاتية، والموضوعية، أو لدوافع دفينة يستنطقها العمل الأدبي عندما "يخضع لنمط من القراءة هاجسه المركزي هو إدراك الدلالة التي تنطوي عليها بنياته الداخلية سبيله في ذلك ممارسة التأويل في مختلف آلياته النفسية، والجمالية، واللغوية، للوصول إلى جذور المعنى الشعري: بعبارة أخرى معرفة مهاد الخلق الفني عند الشاعر"[2]، وذلك اهتماما بالربط الخارجي والداخلي، والحالة الشعورية، واللاشعورية بالذات المبدعة، والذي ينعكس صداها على القارئ فيكشف عن دلالاتها الخفية لأنّ "هذه الحواجز النفسية خطيرة حقا، وهي من صنع الظروف الاجتماعية المحيطة بالقراء أحيانا، وصنع الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحيانا"[3]، فلقد انصب اهتمام الجاحظ حول المبدع أكثر من اهتمامه بالمتلقي، وهذا ما يشي باعتراف منه بأحقيته أن يفهم النص كما يريد هو لا كما يريد مبدعه و"ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا آنق، ولا ألذ في الأسماع، ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة، ولا أفتق للسان، ولا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء[4]"، إلا أنهم يختلفون في تلقي القارئ للنصوص الذي لا يأخذ حقه في المشاركة برأيه، والإدلاء بدلوه في عملية إنتاج النص، ويقبل بتلقيه بطريقة آلية.

2-3- جماليات التلقي عند أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276 هـ):

تعرض ابن قتيبة إلى قضية جودة الشعر، بغض النظر عن قدم الشعر، أو شرف قائلة، أو غير ذلك من شؤون وأحوال، "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"[5].

---

[1] مصطفى ناصف، **صوت الشاعر القديم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1992، ص06.

[2] مصطفى شميعة، **القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص47.

[3] مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص07.

[4] الجاحظ، **البيان والتبيين**، مصدر سابق، ص145.

[5] ابن قتيبة، مصدر سابق، ص69.

فابن قتيبة يحكم بموضوعية عن الشعر، فالدور الفعلي للمتلقي في العملية الإبداعية، يبدأ عنده ويتضح في وجود علاقة التفاعل بين المبدع والمتلقي، لأن "العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم؛ بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجية في أوله فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين... ثمّ صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم وكذلك يكون من بعدهم، لمن بعدنا"[1]، وقد وضع مجموعة من الأسس الجمالية التي تحكم الشعر وهي: جودة اللفظ والمعنى، وحسن اللفظ مع حلاوة المعنى، فاللفظ عند ابن قتيبة تتحدد جودته بصفات عدة وهي؛ جودة مخرجه، وسهولة لفظه، وتدفقه، وشفافية معناها.

وهذا يكثر، وفيما ذكرت منه ما دلك على ما أردت من اختيارك أحسن الروي، وأسهل الألفاظ، وأبعدها من التعقيد والاستكراه، وأقربها من أفهام العوام وكذلك أختار للخطيب إذا خطب، والكاتب إذا كتب؛ فإنه يقال: أسير الشعر والكلام المطمع؛ يراد الذي يطمع في مثله من سمعه، وهو مكان النجم من يد المتناول"[2]، وأقربها للأفهام بعيدة عن الاستغلاق وحشو الكلام، وتكراره، الذي يمكن الاستغناء عنه، فقد قال عن بيت الأعشى":

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني *** شاو مشل شلول شلشل شول**

وهذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد، وكان قد يستغني بأحدها جميعا"[3]، وأن يكون الشعر على السليقة، والفطرة الشعرية التي تخلو من الرداءة، والتكلف، والتصنع، "وهذا الشعر بين التكلف رديء الصنعة وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة، كشعر الأصمعي، وشعر ابن المقفع، وشعر الخليل"[4] مما يعني أن ابن قتيبة كان يحاكم شعر هذه الطائفة من العلماء، بدل أن يلتمس فيها مواطن ما يبدو قصورا، وفشلا في إبراز مواطن الجمال في تطوير الشعر العربي "ولله در القائل: أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه"[5]، لأنه يستبد بروح المتلقي، ويأسر نفسه لروعته ويشغل معه بجماله عن أي شاغل آخر، "ولقد يعني ذلك أن ما لم يبن على أساس متين، ورأي متفق عليه، لا يمكن

---

[1] المصدر نفسه، ص10-11.

[2] المصدر نفسه، ص109.

[3] المصدر نفسه، ص77.

[4] المصدر نفسه، ص76.

[5] المصدر نفسه، ص77.

التسليم بالنتائج التي تؤسس عليه"[1]، وهذا التصور من منطلق إلزامي ورثه ابن قتيبة عن عرب الجاهلية، لأن هذه النظرة النقدية سيصيبها شيء من الوهن والتغير لأنّ نظرة القيمة الفنية للشعر في حد ذاته، على اعتبار أنه "مكابدة، ومجاهدة، ورشح جبين، في سبيل إيلاف الاختلاف، وتعويم الذات بهمومها وأبعادها في المجتمع، في الكلي والشمولي والإنساني، التماسا للأصالة والخلود، فإن النقد، ونقد الشعر على وجه الخصوص، قد لا يقل عن الشعر مكابدة ومجاهدة"[2] وعلى ذلك فالنقد هو جعل التجربة الجمالية أفضل مما هي وأكثر إرضاء وإمتاعا، وإصدار الناقد للحكم على الشعر فرضية ليست نهائية، ولا قطعية، وإنما معرض لإعادة النظر، مما أدى إلى وجود حركة نقدية واسعة كان لها أثر كبير في تقويم الشعر وتوجيه الشعراء "وإذا كان النقد بمعناه الواسع يتناول جميع أنواع الإبداع الفكري لأنه أشد هذه الأنواع ارتباطا بالنقد، حتى صارت كلمة نقد لا تذكر إلا مقرونة بكلمة أدب، فأدّى هذا الاقتران إلى تغليب دلالة استعمال كلمة النقد على معنى التعامل مع العمل الأدبي"[3]،

وبحثا عن مظاهر الجمال للأثر الشعري الذي يطالع المتأمل فيه من كل ناحية، "فالناقد حين يتناول عملا أدبيا بالنقد والتحليل يحكم عليه من أكثر من جانب منها ما يتعلق بالنقد ومنها ما يتعلق بالبلاغة؛ فيكثر في كلامه الحديث عن التشبيه والاستعارة والجناس والطباق والصور البيانية"[4]، كما أن ابن قتيبة عبر عن مكانة قائل الشعر الاجتماعية، لما لها من دور في إرساء قاعدة جمالية يتفق فيها مع بقية النقاد العرب، إلى جانب التزامه بالموضوعية في اختيار الأشعار وإنزال الشعراء منازلهم، "وقد يختار ويحفظ أيضا لنبل قائله، كقول المهدي:

تفاحة من عند تفاحـــــة *** جاءت فماذا صنعت بالفؤاد**

والله، ما أدري أأبصـــــرتها *** يقظان أم أبصرتها في الرقاد**

وكقول الرشيد:

النفس تطمع والأسباب عاجزة *** والنفس تهلك بين اليأس والطمع**

وكقول عبد الله بن طاهر:

---

[1] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، مرجع سابق، ص29.

[2] يونس لشهب، **النص الأدبي النقدي بين القراءة والإقراء: نحو منهج تطبيقي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص74.

[3] ختير عبد ربي، مرجع سابق، ص21.

[4] فاطمة البريكي، مرجع سابق، ص64.

أميل مع الذمام على ابن عمي *** وأحمل للصديق على الشقيق**
وإن ألفيتني ملكا مطاعا *** فإنك واجدي عبد الصديق**
وأفرق بين معروفي ومنى *** وأجمع بين مالي والحقوق**

وهذا الشعر شريف بنفسه وبصاحبه"[1]، لأن ابن قتيبة بتركيزه على المبدع في الكتابة الأدبية بصفة عامة، والشعرية بصفة خاصة، يسعى إلى تهذيبها وصقلها ببيانها وتنقيتها حتى "تسفر عن ملامح هذا التيار النقدي التنظيري، وتفضي إلينا بآرائه النقدية التي ترسم معالم النص الإبداعي، وتبين مبادئه وقواعده التي يجب أن يتوفر عليها"[2].

كما يتفق ابن قتيبة مع فكرة اختلاف شعر الشاعر لاختلاف الزمان، وتبدل الأحوال مع ابن سلام الجمحي "وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها قريضه وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات؛ فقد يتعذر على الكاتب الأديب، وعلى البليغ الخطيب ولا يعرف لذلك سببا إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم"[3]، وهذا حسب حالة المبدع الذي يشتمل عمله على مجموعة من العناصر الفنية التي يعرفها المتلقي مسبقا بشكل أو بآخر، يقوم المتلقي بتحليل هذا النص مستخدما أدواته في فهمه، وفك شفرته، ومن هنا جاءت طريقته في تلقي العمل الأدبي، وكأننا به يتحدث عن ثنائية الشكل والمضمون "وأيا ما يكن الشأن، فابن قتيبة كان أول من قسم الشعر، تقسيما ينطلق من المراوحة بين اللفظ والمعنى والجودة والرداءة، وأقام ذلك على أربعة تقسيمات، بعد أن كان نبه إلى ضرورة التخلي عن فكرة التعصب للقديم على الجديد الذي أوشك أن يصير قديما حين يمر عليه زمن معين والحق أن حكمه في مسألة القديم والجديد ربما يكون أرصن من تقسيماته التي أقامها على ملاحظة النصوص الشعرية الدائرة في أسواق الأدب على عهده"[4].

وعندما يطالع المتلقي شعرا يجعله يستغرق استغراقا تاما، ويدخل في الغياب، فيحدث ما لم يكن في الحسبان، فيطلق حكمه، ويفسر إعطاء العربي صفة "أشعر الناس"، وربما في موقف واحد لأكثر من شاعر، "أنشد مروان بن أبي حفصة لزهير فقال: زهير أشعر الناس،

---

[1] ابن قتيبة، مصدر سابق، ص93.
[2] محمد طول، مرجع سابق، ص43.
[3] ابن قتيبة، مصدر سابق، ص93.
[4] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، مرجع سابق، ص31.

ثم أنشد للأعشى فقال: بل هذا أشعر الناس، ثم أنشد لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على شراب فقال: امرؤ القيس، والله، أشعر الناس"[1]، وهذا الأساس الجمالي الذي حكم على امرئ القيس أنه أشعر الناس بسبب إصابته في التشبيه، وتفوقه فيه، وحسن تصوير مراده، فقد قال عنه ابن سلام الجمحي: "كان أحسن أهل طبقته تشبيها، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرمة"[2] وهذا يرجع حسب ابن قتيبة إلى الإبداع الشعري المقترن بالحالة النفسية لمبدع الشعر مما يجعل له قدرة فطرية في يسر القول، وتدفقه فيعبر عما في رقعة نفسه، "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدار على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر"[3]، أي: لا يكثر فيه من الضرورات، وأن يستوي في نسجه، فهو ليس محاكاة للنفس بقصد الإثارة والتعجب.

وذلك وفقا للحال التي تتوافق مع نفسية المتلقي، ويميل إليه، والابتعاد عما يستقبحه أو ينفر منه، ويشي بالتأثير الذي يمارسه المتلقي، ويوجه به النص الأدبي، ويكشف عن طريق اهتمام المبدع بإنشائه وفقا لطبيعة العلاقة بينهما "يرى أن الإبداع نظام انضباطي ثانوي يحاكي نظام الأشياء بوصفها واقعا مقررا سلفا"[4] وهذا الاتفاق بين المبدع والمتلقي في ظل التوتر العام، واحتكار الحقيقة، يفضح الإندماج غير المعلن بينهما "لأن المرسل يتقصد أن يرسل في إطار سياق له شفراته الخاصة، في حين يقوم المتلقي بالاستقبال وفق سياق مختلف له شفرات مغايرة وهذه المفارقة المقصودة من قبل المرسل يراد بها فضح التواطؤ القائم في العالم الذي يعيش فيه المرسل والمتلقي"[5].

2-4- جماليات التلقي عند أبي الحسن محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي (ت322 هـ):

نرى أن جماليات الشعر ونظامه عند ابن طباطبا العلوي تتمثل في قوة محاكاته للحقيقة، ومدى التزامه بها، وهذا حسب العصر الذي يعيشه الشعراء سواء في العصر

---

[1] ابن قتيبة، مصدر سابق، ص77.

[2] الجمحي، مصدر سابق، ص55.

[3] ابن قتيبة، مصدر سابق، ص96.

[4] يونس لشهب، مرجع سابق، ص53.

[5] عبد الله إبراهيم، **التلقي والسياقات الثقافية: بحث في تأويل الظاهرة الأدبية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص29.

الجاهلي أو عصر صدر الإسلام، أو العصر الأموي والعباسي، وخاصة في تطابق الألفاظ مع المعاني المناسبة لها ذلك أنه "للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض"[1]، حيث يرى أن المولدين من الشعراء قد أفادوا كثيرا خاصة ما تعلق الأمر باستخدامهم أصول الشعر العربي القديم، وابتداع جمالياتهم الخاصة بهم، إذ "ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها"[2] ونظرة ابن طباطبا للشعر تحكمها أسسه الجمالية التي أقرها على أساس براعة الصنعة في أناقة اللفظ وجودته وحسنه، وروعة التأليف، وجمال الصياغة، وصواب المعنى ولطفه، ومعتدل الوزن، "مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا"[3] لأن الشعر حسب ابن طباطبا العلوي نتاج الطبع الفياض وحال الأشعار كحال الناس في اختلافهم بالحكم عليها من جهة حظها من الحسن لاختلاف عقولهم وأخلاقهم وتصوراتهم لذلك "اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يستحسنونه منها؛ ولكل اختيار يؤثره، وهوى يتبعه، وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر عليها"[4].

ونوعية خطاب المبدع، قد يحط من قيمته ومن قيمة عمله الأدبي مما يشين شعره لدى متلقيه، وتعطل التلقي، وتنفر القارئ، وتجلب للمبدع العيب، "كل ذلك وغيره فيه اهتمام معلن، واعتراف مضمر ليس فقط بوجود المتلقي، بل وبأهميته أيضا عند المبدع الذي يسعى دائما لنيل رضاه"[5] ويقر ابن طباطبا العلوي بضرورة مطابقة المقام لمقتضى الحال، كما أسلفنا الذكر مع ابن سلام الجمحي، والجاحظ، وابن قتيبة أيضا فهو من الأمور التي تجعل الشاعر يظفر بالمنزلة التي أرادها له المتلقي، وإن تحاشى النظم على هذا المنوال "نتيجة عقله، وثمرة لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه أوله"[6].

---

[1] ابن طباطبا العلوي، مصدر سابق، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص202.

[3] المصدر نفسه، ص21.

[4] المصدر نفسه، ص10.

[5] فاطمة البريكي، مرجع سابق، ص192.

[6] ابن طباطبا العلوي، مصدر سابق، ص204.

وقد كان لابن طباطبا رأي في قضية توجيهة للشاعر بأن يهتم بتنقيح وتهذيب شعره حتى يظهر بصورة يستحسن فيها الجمهور المتلقي اختياره للأوزان، التي تتناسب مع المعاني المراد إيصالها ونظمها "بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية."[1] ويعتمد ابن طباطبا العلوي على خبرته الواسعة بالشعر العربي القديم، وحسه الجمالي المرهف في معرفته بملكة الحكم الجمالي في قبول الشعر أو رفضه، وذلك يتأتى بالفهم الناقد أو الفهم الثاقب له "باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها"[2]، فالأساس الجمالي عنده هو الاعتدال، والصواب، وأساس القبح هو الاضطراب، والتنافر و"يتبدى لنا كيفية حضور المتلقي في عملية الإبداع، حضوره النوعي الذي يساهم في بناء وتشكيل المعنى؛ فإذا كان المبدع يساهم بالمحددات الأسلوبية من اختيار وتأليف في نظام اللغة العام، فإنه وفي صلب هذه المساهمة يكون حضور المتلقي من خلال استحضاره وتوخيه عن طريق المحددات التي على إثرها تتم عملية الاختيار والتأليف"[3].

ويتأثر الحكم الجمالي على الشعر من طرف المتلقي بالنفس الإنسانية المدركة له بأحوالها وأهوائها المختلفة متى وافقها للحال التي هي فيها كان الشعر موضع جمال واستحسان لها "تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب؛ وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[4] وهذا الإدراك الحسي المرهف عند ابن طباطبا هو وليد الخبرة، والتحليل العميق، وبعد النظر، وإعمال الفكر، والرؤية الجمالية المتقدمة على نقاد عصره يجعله يتعامل مع الشعر، في رحلة بحثه عن مواطن الجمال، لأنه "صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وأن النفس تفطن إلى الجمال وتحسه، وتستجيب إليه ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير، وتستقبله في فرح وسرور"[5]، ولحظ ملامح التفوق فيه، بإلمام لأحوال النفس وإحساسها في تعاملها مع

---

[1] المصدر نفسه، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] صفية مكناسي، **شعرية الأداء الأدبي في التراث النقدي العربي: دراسة وصفية تحليلية لصحيفة بشر بن المعتمر**، دار غيداء، عمان، ط1، 2015، ص168.

[4] ابن طباطبا العلوي، مصدر سابق، ص21.

[5] محمد قطب، مرجع سابق، ص310.

أشياء الوجود، سواء تعلق الأمر بالصورة السمعية، من اعتدال الوزن، وحسن الألفاظ لوضوح الفكرة، و إصابتها الدلالة المقصودة منها، والأثر الذي يحدثه هذا الشعر "الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه، وإلهائه، وهزه، وإثارته."[1]، والصورة الفكرية المتمثلة في صحة المعنى ولطفه.

بحيث أن المتلقي يستطيع أن يفهم قصده، حتى وإن غلفها بغموض محبب إلى النفس فيقدمها بشيء من "التعريض الخفي" فترد بذلك قابلة للاستخدام بقدرة عالية على الاستنباط وتوصيل، "أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يستمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط العبارة عنه والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه؛ فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها؛ لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناه"[2]، وهذا الاهتمام البالغ من ابن طباطبا العلوي بالمتلقي يجعل من المبدع ينتج له شعر تأثيره أقوى فيه، وسلطانه كبير عليه، فتعلقه القلوب وتعشقه الأسماع.

"وعملية الإبداع التي يحقق بها الفنان ذاته لا تتم إلا إذا استقبل هذا العمل من جانب المتلقين استقبالا حسنا على أساس المشاركة الوجدانية بين الطرفين، وهو استقبال يحقق للفنان جانبا من المتعة يضاف إلى متعة المعاناة، مثلما يحقق المتعة عند المتلقين نتيجة استثارته لمشاعر مماثلة لمشاعر المبدع عند صياغة عمله"[3] وكأننا بابن طباطبا العلوي يحلل العملية الإبداعية تحليلا نفسيا ابتداء بالمبدع أو المرسل للعمل الأدبي، والتركيز عليه، لكشف جوانب ذاته من خلال عمله الأدبي، ثم وثيقته الإبداعية التي يؤدي التعمق فيها "إلى استخراج المعاني الخفية المرتبطة بالشاعر ونفسيته، فلا بد من الجهد والتأني"[4]، في تحليل النصوص وصولا لأغوار النفوس.

---

[1] ابن طباطبا العلوي، مصدر سابق، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] سعد أبو الرضا، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياه**، مكتبة المعارف، الرياض، د.ط، 1981، ص52.

[4] زياد محمود مقدادي، مرجع سابق، ص109.

فالمبدع العربي القديم اهتم بمتلقيه، وتجلى ذلك بوضوح في حرصه على شرح نصه، وتوضيحه ليظهر في صورة أحادي المعنى الذي يريده المبدع، وهو غير قابل للتأويل، أو البحث عن إيجاد معان جديدة أخرى، "وهي الغاية القصوى المرجو الوصول إليها من وراء العملية الإبداعية برمتها"[1].

2-5- جماليات التلقي عند أبي الفرج قدامة بن جعفر (ت337 هـ)

يقيم قدامة بن جعفر الشعر ويصحح مفهومه للناس بأنه لا وجود لشعر جيد، أو رديء عنده فكل شعر فيه الجودة والرداءة معا، ولا نستطيع أن نحكم عليه بأنه جيد مطلق، أو رديء مطلق، بل "يحتمل أن يتعاقبه الأمران؛ مرة هذا، وأخرى هذا، على حسب ما يتفق"[2]، ولكن قد تغلب على شعره الرداءة، أو تغلب عليه الجودة، أو تتساوى فيه الجودة والرداءة معا وهذا يرجع لقوة الصناعة الشعرية لدى الشاعر، أو ضعفها فتجود صورته، وتتضح مادته، ذلك أن "المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه؛ إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[3]، التي يجب أن يتمثل فيها الشاعر الصدق الفني فإنّ تناقضت أقواله بعضها بعضا "ليس يوصف بأن يكون صادقا بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني – كائنا ما كان– أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن يطالب بأن لا ينسخ ما قاله في وقت آخر"[4]، وهذا عندما يخوض الشاعر في نقاشات لها علاقة بتغير العصر، أو تغير الناس مما يدفع صاحبه بتغيير رأيه و"ذلك يرتبط بطبيعة الموضوعات الشعرية التي يتعامل معها الشاعر، إذ إن بعض موضوعات الشعر العربي تتسم بالحركية، مثل شعر الحرب، الذي يصور المعارك وما فيها من أحداث، أو غارات تسبقها"[5].

أما قدامة فقد وضع أسسا معينة يجب توفرها في الشعر الجيد وقد سماها أسبابا مفردة، وأسباب مؤلفة يتوقف عليها تكون "الشعر ما اجتمع من هذه الأسباب التي يحيط بها حده"[6] وهذه الأسباب يجمعها قدامة في ثمانية أسباب المفردة منها: القول، والوزن، والقافية،

---

[1] صفية مكناسي، مرجع سابق، ص175.

[2] قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص19.

[4] المصدر نفسه، ص23.

[5] عبد الله محمد العضيبي، **النص الشعري القديم وأسئلة القراءة**، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص102.

[6] قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص24.

والمعنى، أما الأسباب المؤلفة فهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية وكل ما اجتمعت هذه الأسباب الثمانية، وجادت كان الشعر غاية في الجودة، أو غاية في الرداءة إذا ضعفت، أما إذا كانت هذه الأسباب بين الجودة والرداءة فجماليتها تظهر في وصفها "فما كان فيه من النعوت (صفات الجودة) أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطا بين المدح والذم"[1]، وقد فصل قدامة كل سبب من هذه الأسباب، وشرحه، وبينه لتتضح طبيعة الجودة، أو كيفية الوصول لحسن الشعر.

ويذهب قدامة بن جعفر إلى القول بالغلو والتكلف في المعنى، لأنه يكسب النص غاية في الوصف، ومثلا أعلى يحتذى، ويخرج عن المألوف "كل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الوجود ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت"[2]، وقدامة وإن كان قد قتل الذوق الجمالي "الذي لا يستطيع إدراك ما في العمل الأدبي من جمال ومتعة دون أن يأخذ بيده الناقد، ويدربه على التذوق، ولكن هذه العملية ما هي إلا مرحلة أولى، فلا فائدة، إذا لم تتلوها عملية التحليل"[3]، التي استدركها قدامة بن جعفر في وضعه معايير جمالية لدارس العمل الأدبي تسهل له ملاحظتها وتمكنه من ملامسة جمالية العمل الأدبي باعتمادها في تحليل " ظاهرة معقدة كالإبداع الفني تشترك فيها عوامل كثيرة وقدرات هائلة أهمها الانتقاء والاختيار، وخلق العلاقات بين عناصر العمل المبدع"[4].

2-6- جماليات التلقي عند أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي (ت 371 هـ):

ميّز الآمدي بين الشعر الجيد البليغ لصحّة تركيبه، "وليس الشعر عند أهل العلم به 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؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف"[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص26-27.

[2] قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص62.

[3] كريب رمضان، مرجع سابق، ص121.

[4] بسام قطوس، **إستراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي**، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2005، ص121.

[5] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين الطائيين**، تح. السيد صقر، القاهرة، د.ط، 1965، ص400.

فالآمدي في معرض حديثه عن النص الجمالي يبين الوصف الصحيح في النظم السليم لأن اللفظ الرديء يذهب بطلاوة المعنى، وقيمته الجمالية، وهو يقر "في هذا الاحتكام إلى طريقة العرب هو ما يصيب الاستعارة، لأن تعقب الاستعارة يعني التدخل في التشخيص والقدرة الخيالية لدى الشاعر"[1]، وكأنه يحث الشاعر على التقيد بالذوق العربي.

وهو بذلك يطالب المبدع بعدم الغلو في الاستعارة والتشبيهات، وأن يحدّ من كل ما يمج الأسماع، ويدعو إلى الدهشة والغرابة "حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، أما إذا استحسنت معانيه دون ألفاظه ومبانيه، فهذا انتقاص فيه، لأن الشعر لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن"[2]. وقد قسم الآمدي متلقي الشعر ومتذوقه إلى ثلاثة أنواع:

1- جمالية التلقي عند الكتاب والشعراء المطبوعين وأهل البلاغة ورأيهم بالشعر حسب معايير كلّ ناقد وأديب.

2- جمالية التلقي عند شعراء الصنعة وأهل المعنى، ومن يدقق ويتفلسف في الكلام.

3- عامة الناس ورأيهم أن للشعراء مذهب واحد وهم سواسية لا فرق بينهم.

لأن "المعيار الثقافي السائد يفرض نفسه في عملية التلقي؛ إن ميكاروفسكي يركز الاهتمام على الثوابت الانتروبولوجية في التجربة الجمالية، ويعتقد أن بعض النصوص هي أكثر أهمية من غيرها للدخول إلى المجال الاستيتيقي إنه يترك للمتلقي الحرية في تقرير "الوظيفة" و"القيمة الجمالية" حسب تجربته التي ينبغي ألا تخرج عن السنن الثقافي"[3]، وهذه المعرفة النقدية الطويلة بالشعر -حسب الآمدي- أساسها الطبع، والتعود على مدارسة الأعمال الأدبية، والتدريب الطويل ممّا يرفع الذوق الجمالي، ويجعل المتلقي مرهف الحس، يستنطق العمل الأدبي ليظفر بالمظاهر الجمالية فيه.

و"بقدرته على الانفتاح على تعدد الدلالات، فقد يجد فيه قارئ ما معنى يختلف عن قارئ آخر، وإن كان ذلك لا يعني عدم وجود أفق محدود التأويلات التي يقدمها القراء. والنص الشعري القديم ليس بمعزل عن ذلك"[4]، ويظهر لنا هذا في موازنة الآمدي بين

---

[1] إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص168.

[2] الآمدي، **الموازنة بين الطائيين**، مصدر سابق، ص402.

[3] يوسف تغزاوي، **مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص41-42.

[4] عبد الله محمد العضيبي، **النص الشعري القديم وأسئلة القراءة**، مرجع سابق، ص110.

البحتري، وأبو تمام "وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد، وهي المرمى والغرض...، قال أبو تمام:

دمن ألم بها فقال: سلام *** كم حل عقدة صبره الإلمام**

هذا المصراع الأول في غاية الجودة والبراعة والحسن والصحة والحلاوة، وعجز البيت أيضا جيد بالغ وقال في بداية السطر الثالث:

سلم على الربع من سلمى بذي سلم *** عليه وسم من الأيام والقدم**

وهذا ابتداء ليس بالجيد؛ لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يحسن إذا كان بلفظتين، وقد جاء مثله في أشعار الناس، والرديء لا يؤتم به... وقال البحتري:

هذي المعاهد من سعاد فسلم *** واسأل وإن وجمت ولم تتكلم**

وقال أيضا:

أمحلتي سلمى بكاظمة اسلما *** وتعلما أن الهوى ما هجتما**

وهذان ابتداءان جيدان. وقال أيضا:

حييتما من مربع ومصيف *** كانا محلي زينب وصدوف**

وهذا ابتداء صالح... فهذا ما وجدته من تسليمهما على الديار وهذا يعني أن فهم النصوص والمعيار الجمالي للحكم عليها، وتفضيل نص على آخر، وقد فضل الآمدي الموازنة بين المعاني، "مدخلا للحديث عن أهمية القارئ في تحديد القيمة الجمالية وارتباط هذه العملية بالمعيار الجمالي السائد"[1] والآمدي يحب التأصيل في منهجه النقدي حول الشعر، ويدعو للتجديد والإبداع، ولكن حسب منوال العرب لإضفاء قيمة فنية أساسية على العمل الأدبي.

2-7-جماليات التلقي عند القاضي علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني (ت 392 هـ):

عرض الجرجاني لقضية الصراع بين الشعر القديم والحديث، مثلما رأينا مع ابن قتيبة إلا أنه وضع أسباب تؤدي بصاحبها إلى الشعر الجيد، والتفوق فيه وهي: الطبع والرواية والذكاء والدربة "أنا أقول -أيدك الله- إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز.

[1] يوسف تغزاوي، مرجع سابق، ص43.

وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[1]، ويضيف القاضي الجرجاني أن هذه القوى والأسباب يحتاجها كل شاعر وفي أي عصر وخاصة ما تعلق بالشعر القديم ويعني به هنا الشعر في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام الذي يحوي على جماليات الأساليب، وفخامتها، وجزالتها، وهذه الخاصية تفرد بها القدماء دون غيرهم من الشعراء في العصرين الآنفين.

أما الشعراء المحدثين –حسب الجرجاني– فإنهم غير قادرين على مجاراة القدماء، أو محاكاة أشعارهم إلا نفر قليل "فإن قلت: فما بال هذا النمط والطريقة، وهذه المنقبة والفضيلة، ينفرد بها الواحد في العصر وهو مشحون بالشعر، وكان فيما مضى يشمل الدهماء ويعم الكافة؟ – قلت لك: كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره ولا أنسها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل التهذيب، وينفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا"[2]، ثم يفصل الجرجاني في فخامة الأساليب ورقتها، وعن تأثير البيئة حاضرة أو بادية فشعراء الحضر أكثر رقة وسهولة ودماثة من شعراء البدو وهذه الظاهرة عمت ومست الشعر الحديث كله "ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك؛ ولأجله قال النبي محمد صلى الله عليه وسلم: "من بدا جفا"، فلما ضرب الإسلام بجيرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا"[3]، كما أن لطبيعة الشخص النفسية أثر في قول الشعر، وهو ما نسميه الآن بالاتجاه النفسي في الأدب، وأكد عز الدين إسماعيل دائرية العلاقة بين الأدب والنفس، مبينا "أن الأدب يصنع النفس كما تصنع النفس الأدب، فتعمق الأديب في حقائق الحياة يضيء نفسه.

ومن ناحية أخرى فإن النفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي التي تتلقى الأدب لتصنع النفس"[4]، فسلامة اللفظ – حسب القاضي– الجرجاني تتبع سلامة الطبع وتتوقف

---

[1] الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، مصدر سابق، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] إسماعيل عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، مكتبة غريب، الفجالة، ط4، 1984، ص5.

عليه لأن الشاعر في كلامه يعكس ما في نفسه وأخلاقه "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره؛ وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق؛ فإن سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب."[1]، وهنا نقول إن القاضي الجرجاني يربط بين الفن والمجتمع الذي يعيش فيه المبدع للعمل الأدبي خاصة ما تعلق بالجمال الفني في الأساليب الشعرية ورقتها مما يجعله يتأثر بالنواحي الاجتماعية والنفسية له، وبذلك "ليس الخطاب الأدبي في الشعر العربي القديم محاكاة للمحاكاة على حد نظرية أفلاطون، ولا محاكاة لأفعال الناس خيرها وشرها تبعا لنظرية أرسطو، ولكنه إبداع وصدور عن نفس منغمسة في صراع نفسي دائم، وقساوة الطبيعة، وتعسف البيئة، ... وهو تمثيل للحياة في حسها، وتصوير للأحداث المعيشة في صدقها وواقعها"[2].

وكيف يحقق الشاعر النمط الأوسط وهو بعده عن الغريب البدوي الحوشي والساقط السوقي" الذي لا يلتزم به المحدثين من الشعراء –حسب رأيه– وقد حدد فعالية الطبع في إحداث الجمالية المطلوبة في الأساليب "وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبيح"[3] وقد سمى ابن قتيبة هذا الطبع بوشي الغريزة كم أسلفنا ذكره، ولكن علي بن عبد العزيز الجرجاني يسميه في موطن آخر برشاقة اللفظ في قبول الشعر واستحسانه "وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيب العرب، ومتغزلي أهل الحجاز كعمر بن أبي ربيعة وكثير وجميل ونصيب وأضرابهم، وقسهم بمن هم أجود منهم شعرا، وأفصح لفظا وسبكا، ثم أنظر وأحكم وأنصف فإنّ روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف"[4]، ومن الأمثلة

---

[1] الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، مصدر سابق، ص17– 18.

[2] عبد الجليل مرتاض، **في عالم النص والقراءة**، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2011، ص127.

[3] الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، مصدر سابق، ص25.

[4] المصدر نفسه، ص25.

التي ساقها الجرجاني في معرض حديثه عن رقة الأسلوب أو رشاقة اللفظ كما ينعتها هذه الأبيات "للبحتري:

ألام على هواك وليس عدلا *** إذا أحببت مثلك أن ألاما**

أعيدي في نظـــرة متسيـب *** توخى الأجر أو كره الأثاما**

تري كبـــدا محرقـة، وعينا *** مؤرقة، وقلبا مستـهاما**

تناءت دار علوة بعـد قرب *** فهل ركب يبلغها السلاما**

وجـــدد طيفها عتبا علينـا *** فما يعتـادنـا إلا لمـــاما**

وربة ليلـــة قد بت أســـــقى *** بعينيها وكفيها المـــداما"**[1].

أما الأسس الجمالية التي يدرك بها فن الشعر وبناؤه وهي مستوحاة من عمود بيت الشعر الذي لا يقوم من دونه وهي ستة أسس "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن:

1- شرف المعنى وصحته،

2- جزالة اللفظ واستقامته،

3- تسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب،

4- وشبه فقارب،

5- وبدأ فأغزر،

6- ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[2] وهذه الأسس المتمثلة في عمود الشعر بمثابة تصور عربي له يلبي مطلب الذوق عنده الذي تشكل بفعل عوامل كثيرة، فتقدم هذه الجماليات في الفن الشعري الحقيقة في الأساس الأول (شرف المعنى وصحته)، وتقدم الجمال في الأساس الثاني (جزالة اللفظ واستقامته) و"تتظافر فيما بينها لتشكل صورة تقريبية تسمح بالحديث عن شعرية هذا الخطاب، المتميز ببنيته النصية، وبلغته الباذخة، وبعناصره الأسلوبية والبيانية، المسهمة جميعا في تحقيق التأثير المطلوب، إمتاعا للروح والنفس وإقناعا للعقل والفكر، وتوجيها للقناعات والسلوك، وتحميسا نحو عقد

---

[1] المصدر نفسه، ص25-26.

[2] الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، مصدر سابق، ص33-34.

العزم على الفعل الحسن"[1]، غير أنه –حسب الجرجاني– حين جاء المحدثون من الشعراء وجدوا أن ما يرد في أشعار القدماء من عمود الشعر وأسسه من دون قصد منهم ولها الأثر القوي في تحسين الشعر فالتزموا بها وأكثروا منها في أشعارهم وهو ما نسميه اليوم بعلم البديع، "وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها (العرب) ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد.

فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسموه (البديع)؛ فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط"[2]، أما الشاعر المبدع في نظر الجرجاني هو من يمكنه أن يظهر لنا الحقيقة في قالب جمالي، والقدرة على تقديمها في أبهى حلة فتجتمع له الأسس(4–5–6) "ويكون القصد بهذا أولى مرتكزات القول أو الإبداع حيث على إثره تنضد بنية النص ويشكل هيكل العمل الأدبي... وتكون هذه المنفعة مضمرة في ثنايا القصد قبل وجود الإبداع حاضرة ضمن تخطيطاته لعملية الإبداع"[3]، وقد عرض الجرجاني فكرته هذه لأنه كان بصدد دفاعه عن أبي الطيب المتنبي من مبدأ المساواة بين الشعراء وإنكاره في "كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه" من عاب وشان شعر المتنبي لأن "باب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة، وإنما يستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ"[4]، فتحامل عليه بسبب أبيات ظاهرها يوهم بمخالفة أصول العقيدة الصحيحة، أو ضعفها، "والعجيب ممن ينقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة، كقوله:

يترشفن من فمي رشفات *** هن فيه أحلى من التوحيد**

وقوله:

وأبهر آيات التهامي أنه *** أبوكم وإحدى مالكم من مناقب"[5]**

---

[1] محمد مصطفى حسانين، **النص الأدبي القديم من الشعرية إلى التداولية**، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2018، ص68–69.

[2] الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، مصدر سابق، ص34.

[3] صفية مكناسي، مرجع سابق، ص374.

[4] الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، مصدر سابق، ص374.

[5] المصدر نفسه، ص63.

ويغض الطرف عن سواها وربما أفضع منها عند شعراء آخرين مثل احتمالهم أبيات لأبي نواس في قوله:

قلت والكأس على كف *** ـــــي تهـــــوي لالتثامي:**

أنا لا أعرف ذاك ال *** ـــــيوم في ذاك الزحام**

وقوله:

يا عاذلي في الدهر ذا هجر *** لا قدر صح ولا خبر**

ما صح عندي من جميع الذي *** يذكر إلا الموت والقبر**

فاشـــرب على الدهر وأيامه *** فإنـما يهلكنا الدهـــر**

وهو بذلك يتوخى العدل الذي أراد أن يقيمه في الأحكام النقدية كما يقيمه في الواقع على اعتبار أنه قاضي من خلال الدفاع عن مجاوزات المتنبي ويدعو إلى "إبراز صورة الدنيا كما رآها المتنبي وكشف حقيقتها"[1]، وضرورة معاملته مثل باقي الشعراء فكل إنسان معرض للخطأ والصواب وهذه طبيعة البشر التي جبلوا عليها فهو يدعونا إلى الواقعية في النظر إلى الأمور و البعد الأخلاقي الإنساني، لأن البحث "في آليات التأثير في المتلقي بقدر ما هي بحث في آليات التشكيل الجمالي للنص، ولم يكن ذلك فقط لنشأتها ونموها في ساحات المتكلمين أصحاب الجدل، ولكن لأن النصوص العربية (خطابة وشعرا) يلتقي فيها الجمالي بالحجاجي على نحو يعز معه فصل هذا عن ذاك..."[2].

وقد أظهر هذا الفكر المتقدم عند القاضي الجرجاني، الناقد المتمكن كثيرا من خاصياته، بالإضافة أنه حدد العديد من الاهتمامات الحقيقية للنقد الأدبي الجيد، وهذا يعول عليه في البحث عن شعرية الناقد، و أدبيته الفذة، في الوصول للعناصر الفنية التي تحكم العمل الأدبي وجماليته، "والشعر منه بخاصة، لعملية معقدة تقوم على جملة من العناصر، من أهمها – إن لم يكن أهمها– التصوير ذلك أنه ركن من أركان البناء الفني للقصيدة، أيا كانت هذه القصيدة، ومعيار من معايير الجودة والإبداع في تشكيلها"[3].

---

[1] إبراهيم مصطفى البدري، **نظرية النص في قراءة الشعر الدلالات الفنية والنفسية**، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2009، ص136.

[2] محمد مصطفى حسانين، مرجع سابق، ص557.

[3] المرجع نفسه، ص14.

2-8- جماليات التلقي عند ابن رشيق القيرواني (ت456 هـ):

اعتمد ابن رشيق القيرواني على قدامة ابن جعفر سواء من حيث تعريفه للشعر، أو في بحثه عن جمالياته التي لا تتأتى عنده إلا بحضور القصد والنية فيه لأنه "يقوم، بعد النية، من أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية"[1] وقد سبقه في هذه الفكرة كما رأينا آنفا الجاحظ عندما تعرض للوزن حتى في الكلام المنثور وأبو هلال العسكري في ربطه الأغراض الشعرية المتناولة بالبحور وهذا كبت لحرية الإبداع وتقييد لملكته عند الشاعر "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، و أخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها.

فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى؛ أو يكون في هذه أقرب طريقا، وأيسر كلفة منه في تلك ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا، ذا طلاوة ورونق؛ خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا، ومتجعدا جلفا"[2]، فكأن الشعر المجرد من القصد ليس شعرا، وهذا ما يعاب عليه في تحديد جمالية الشعر وهذه قراءته للشعر على اعتبار أن "الكلام الذي تذهب النفس فيه كل مذهب، ويعني أيضا تعدد القراءات للنص الواحد على أساس من الشعور بقيمة تعدد مناحي فهم النص"[3]، لأن الشاعر يتجشم عبء حضورهما – القصد والنية – قبل قرضه الشعر ومناسبته لمقام الحال لأنّ "لكل مقام مقالا، وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته، من مزح، وغزل، ومكاتبة، ومجون، وخمرية، وما أشبه ذلك – غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها السماطين، يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه، وما لم يتكلف له بالا، ولا ألقى به، ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محكما، معاودا فيه النظر، جديا، لا غث فيه، ولا ساقط، ولا قلق"[4].

وهو الأمر الذي ذهب إليه "أبو هلال العسكري قبله"[5]، كما يعتبر خلاصة أقوال النقاد السابقون لهما جميعا، "والناس متفقون على أن جميع المخلوقات مخالف أو موافق أو

---

[1] ابن رشيق القيرواني، مصدر سابق، ص119.

[2] أبو هلال العسكري، مصدر سابق، ص139.

[3] محمد رضا مبارك، مرجع سابق، ص154.

[4] ابن رشيق القيرواني، مصدر سابق، ص199.

[5] أبو هلال العسكري، مصدر سابق، ص135.

مضاد"[1] وتبقى هذه الأعمال وغيرها عند النقاد العرب وخاصة فيما ارتبط بعضها بجمالية الشعر العربي وتلقيه واستقباله من طرف متلقيه شاهدا على النضج النقدي في الفكر العربي، "ولذلك تظل الأعمال النقدية التي كتبها كل من ابن سلام الجمحي، وابن قتيبة، وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوي، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، وابن رشيق القيرواني، في رأينا، هي أكبر الأعمال النقدية في التراث العربي الإسلامي، حيث يمثل عمل حازم خروجا عما كان مألوفا في النقد بإخراجه من الأدبية والتجانف به نحو المنطق والفلسفة"[2].

"وعليه فالعبرة في النقد الجمالي ليست في الموضوع باعتباره شيئا خارجيا، ولا هي في الفكرة باعتبارها دلالة مجردة، وإنما العبرة فيما صار إليه الموضوع، أو الفكرة، وبعد أن انصهرتا في ذاته"[3] وبأداء فني ينفرد بأساليب إبداعية، وطرائق اتباعية توضح الخطط، والطرق التي اتبعها المتلقي لفهم النص، "في أبعاد ومسافات يصل بها المتلقي إلى معنى جمالي"[4].

2-9- جماليات التلقي عند عبد القاهر بن عبد العزيز الجرجاني (ت471 هـ):

عرض عبد القاهر الجرجاني فكرتين أساسيتين في تصوره النقدي وهما: التصوير الفني والنظم، والجمال الأدبي الذي تشير إليه هذه المصطلحات هو حسن الدلالة وكمالها وجمالية الصورة التي تخرج من تلك الدلالة، "ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها، مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون معنى، غير وصف الكلام بـ:

1- حسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم 2- تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستوي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب"[5]، وهذا الجمال الأدبي الذي يسميه عبد القاهر الجرجاني، حسن الدلالة يظهر ويتأتى بأمرين: 1- صحة تأدية المعنى ثم اختيار اللفظ الكاشف تماما عن ذلك المعنى.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، مصدر سابق، ص583.

[2] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، مرجع سابق، ص62.

[3] مصطفى ناصف، **فلسفة الجمال في النقد الأدبي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2009، ص120.

[4] رحمن غركان، **مرايا المعنى الشعري**، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص488.

[5] عبد القاهر بن عبد العزيز الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، قر.عل. محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة وجدة، ط3، 1992، ص43.

"ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية"[1]، وجمالية اللفظ التي يتكلم عنها الجرجاني لا تتحقق إلا بمعناه، وموقعها من التأليف، وإسهامها في التركيب أو الصيغة التي ترد فيها "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا، ويستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده.

أما رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه، وكونه من أسبابه ودواعيه، فلا يكاد يعد نمطا واحدا، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيا غريبا، أو عاميا سخيفا، سخفه بإزالته عن موضوع اللغة... وربما استخف اللفظ بأمر يرجع إلى المعنى دون مجرد اللفظ"[2] وهذا الارتباط بين اللفظ والمعنى مرده التأكيد على تبعية الألفاظ للمعاني، عند المتلقي فهو يوضح وقع الألفاظ في النفوس سببه المعنى وليس اللفظ ولذلك تجد أن المعاني تتغير والألفاظ تبقى نفسها "واعلم أنه إن نظر ناظر في شأن المعاني والألفاظ إلى حال السامع فإذا رأى المعاني في نفسه من بعد وقوع الألفاظ في سمعه، ظن لذلك أن المعاني تبع للألفاظ في ترتيبها فلما رأينا المعاني قد جاز فيها التغيير من غير أن تتغير الألفاظ وتزول عن أماكنها علمنا أن الألفاظ هي التابعة والمعاني هي المتبوعة"[3]، وعلى هذا الأساس نجد المتلقي الأول عند الجرجاني هو نفس المبدع، لأنه يرتب معانيه قبل إخراجها في ألفاظ تدل عليها، "وبالجملة فإن نظرية عبد القاهر الجرجاني في اللفظ والمعنى تتأسس على الترابط بينهما، من خلال التأكيد على تبعية الألفاظ للمعاني، وهذه الأخيرة تتغير بالنسبة له تبعا لتقدير معاني النحو"[4]، ويقدم عبد القاهر الجرجاني تعليلا مقبولا لهذا الأمر عندما وضعه حسب ما يقتضيه علم النحو.

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص03.

[3] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص285.

[4] عبد الجليل شوقي، **النقد الأدبي الجمالي نبش الذهنية وبناء المرجعية**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2018، ص132.

وهذا ما يجعل بعض النصوص تزدان بالجمال النظمي الذي يأخذ صورا متعددة من تكثيف لمظاهره، وتركيز لدلالته، وهو ما يحدد منازل المبدعين في اللغة "فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات... اعتمادا إلى قول البحتري:

بلونا ضرائب من قد نرى *** فما إن رأينا لفتح ضريبا**

هو المرء أبدت له الحادثا *** ت عزما وشيكا ورأيا صليبا**

تنقل في خلقي سؤدد: *** سماحا مرجى ويأسا مهيبا**

فكالسيف إن جئته صارخا *** وكالبحر إن جئته مستثيبا**"[1]

وإما يأتيك الجمال النظمي مرة واحدة، فيسيطر على المتلقي بحسه الفني يكون التركيز فيه على مظاهر الجمال في العمل الأدبي فيعرف قائله ويهتدي إلى مكانته "ومنه ما أنت ترى الحسن فيه يهجم عليك منه دفعة، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل، وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المنة وطول الباع وحتى تعلم، إن لم تعلم القائل، إنه من قبل شاعر فحل، وأنه خرج من تحت يد صناع، وذلك ما إذا أنشدته وضعت فيه اليد على شيء فقلت: هذا، وما كان كذلك فهو الشعر الشاعر والكلام الفاخر، والنمط العالي الشريف، والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البزل، ثم المطبوعين الذي يلهمون القول إلهاما"[2].

أما الجمال النظمي الذي يقتضي الإلمام بكل أو أغلب النصوص وقراءتها للوصول إليه وكأن القارئ يجمع شتاته منها "لكن هذا التلاقي بين النص والقارئ يبقى دائما تقديريا وليس محددا، لأن النص الأدبي في نظره لا يخرج إلى الحياة إلا بتجسيده في عملية القراءة بحدود الاتصال وليس هذا الاتصال مجرد نقلة من النص إلى القارئ"[3] وهذا يحيلنا على فكرة التعميم عند نقاد الأدب العربي القديم في علاقة النص بالقارئ، والقراءة للعمل الفني من هذه الوجهة ينبغي أن يعتمد على تحليل قائم على الفصل بين النتائج والتعبير ثم إنك تحتاج إلى أن تستقري عدة قصائد، بل أن تفلي ديوانا من الشعر حتى تجمع منه عدة أبيات وذلك

---

[1] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص85-88.

[2] المصدر نفسه، ص87-88.

[3] عبد الجليل مرتاض، **في عالم النص والقراءة**، مرجع سابق، ص55.

ما كان مثل قول الأول، وتمثل به أبو بكر الصديق رضوان الله عليه حين أتاه كتاب خالد بالفتح في هزيمة الأعاجم:

تمنانا ليلقانا بقوم *** تخال بياض لأمهم السرابا**

فقد لاقيتنا فرأيت حربا *** عوانا تمنع الشيخ الشبابا**

انظر إلى موضع (الفاء) في قوله: -فقد لاقيتنا فرأيت حربا-"[1]، ويذم عبد القاهر الجرجاني التعقيد والغموض في اللفظ، و يرجعه إلى المبدع الذي لم يستطع تركيبه في مكانه المناسب فيحتاج المتلقي أن يجهد نفسه في عمل الفكر للوصول للمعنى المراد دون أن يستحق المعنى كل هذا العناء فاللفظ "لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير الطريق، كقوله:

ولذا اسم أغطية العيون جفونها *** من أنها عمل السيوف عوامل**

وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله... الغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز"[2]، لأن المعنى يفخم بالتمثيل وينبل ويشرف يكمل إذا أنست نفس المتلقي بالعالم الملموس، الموجود الظاهر لما فيه من قوة واستحكام "فأول ذلك وأظهره، أن أنس النفوس موقوف على تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم- نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع؛ لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة و(لا الظن كاليقين)؛ فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس- أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوة"[3]، وهذا ما يبهر المتلقي فيتدفق المعنى إلى ذهنه لأنه يدركه بحواسه فيمنحه "حافزا على إعطاء قراءته بعدا جديدا، إذ يحاول استكناه دلالته، وهذا يؤدي إلى منح القراءة متعة إضافية"[4]، أما إذا أنست نفس المتلقي بالمعنى الحسي لأنها تألفه، "وضرب آخر من الأنس، وهو ما يوجبه تقدم الألف، كما قيل: -ما الحب إلا للحبيب الأول-

---

[1] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص89.

[2] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص120.

[3] المصدر نفسه، ص120-121.

[4] عبد الله محمد العضيبي، **النص وإشكالية المعنى**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص118.

ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرؤية؛ فهو إذن أمس بها رحما، وأقوى لديها ذمما"[1]، أو إذا استحسنت نفس المتلقي التصوير التمثيلي لجمعه بين المتنافرين، مما يجعله يدعوا إلى جودة التمثيل، لأن "التمثيل أخص شيء بهذا الشأن، وأسبق جار في الرهان، وهذا الصنيع صناعته التي هو الإمام فيها، والبادئ لها والهادي إلى كيفيتها وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن جهة أخرى نارا، كما يقال:

أنا نار في مرتقى نظر الحا *** سد، ماء جار مع الإخوان**"[2]

أما استحسان نفس المتلقي بالمعنى، بعد طول انتظار ومشقة "لابد من أن يتوافر لدى المبدع الإدراك والوعي للمقاصد الدلالية، و إلا فكيف يمكن أن تنطبق عليه صفة الإبداع في عرض هذه المقاصد، إن لم يكن مدركا وداعيا إلى حقيقة هذه المقاصد وطبيعتها التي تقوم عليها بعرضها بنظم تركيبية دلالية، من خلال عمليتي (الاختيار والتوزيع)"[3] لأنّ نفس المتلقي تطلب المعنى من المبدع أو تتمنى أن يحصل لها حقيقة، فتجد فيه من المتعة فتطمئن إليه "إلا أن الأسلوب غيره، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ، كما قال:

وهن ينبذن من قول يصبن به *** مواقع الماء من ذي الغلة الصادي**"[4]

---

[1] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص122.

[2] المصدر نفسه، ص133.

[3] تراث حاكم الزيادي، **الدرس الدلالي عند عبد القاهر الجرجاني**، دار صفاء، الأردن، ط1، 2011، ص137.

[4] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص139.

ولأن المنجز النصي، عند عبد القاهر الجرجاني بعيد كل البعد عن التكلف في اللفظ والمعنى ينتج ويتوالد من ارتباط الكلام بعضه ببعض، فهو "يخضع لقواعد منظمة تتمثل في ذهن المبدع عند فعل الإنجاز، لعل أبسطها؛ توفر المخزون الثقافي المساعد على أداء فعل الإنجاز فالمبدع لا يبدأ من الفراغ أو العدم، لكنه يبدأ دوما من نهاية ما، هذه النهاية/البداية تكون أساسا له في فعله الإبداعي، وموجها حميما في نسق هذا الإبداع"[1].

2-10- جماليات التلقي عند حازم بن محمد بن الحسن الأوسي القرطاجني (ت684 هـ):

ينطلق حازم من تصور للشعر في أنه وسيلة للاستبداد بالنفوس، وتحريكها للتأثير على المتلقي وإقناعه بالفكرة المراد توصيلها إليه، لتحبيبه فيها، أو تنفيره منها لأن "المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفوس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواقع"[2] وهذا السلطان الذي يأسر المتلقي يسميه حازم القرطاجني "بالتخييل"، لأن حسن التخييل والمحاكاة يصورها حسن تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك، "كما يفرق القرطاجني بين 1- التخييل الشعري 2- التخييل غير الشعري إلا أن حصر أحدهما في طرف معين من عناصر العملية الإبداعية (المبدع، المتلقي) يتنافى مع طبيعة الإبداع الشعري.

ويوضح القرطاجني التخيل في القول الشعري على صدق أو كذب المحاكاة فيه، ليكون التخيل مظهرا عاما للشعرية، في وقت يشكل التمويه وسيلة يستعملها الشاعر لإقناع المتلقي بصدق المقدمات التخيلية مستبعدا كون المحاكاة والتشبيه من جملة الكذب الشعري، فالحديث عن الصدق والكذب في الشعر هو حديث عن مدى حرية الخيال في نسج الصور ويعدّ القرطاجني المتلقي شريكا مهما في العملية الإبداعية يتجاوز كونه مستهلكا لكل ما يخيل له من أقوال، فوجود الاستعداد لديه يقوي الصلة بينه وبين المبدع، ويحقق التأثر"[3]، وهذا التأثر مرده إلى التمثل لخيال سامع الشعر ومتلقيه، بتأثير أسلوب الشعر، أو معانيه، أو ألفاظه فتنفعل نفسه لما صور لها فيه سلبا أو إيجابا "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ

---

[1] أسامة عبد العزيز جاب الله، **إنجاز النص مقاربات في التنظير والتطبيق**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص07.

[2] القرطاجني، مصدر سابق، ص294.

[3] رحيم الساعدي، **فلسفة الخيال قراءة في محرك الإبداع والتغيير والمستقبل**، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، د.ط، 2017، ص147.

الشاعر المخيل، و معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1]، وهذا التأثير للشعر في نفوس متلقيه قد لا ينطبق على بعض أغراض الشعر مثل: الحماسة والفخر والرثاء، وكل ما له علاقة بالمواجد الإنسانية وخاصة الوجد الذاتي "ويذهب حازم إلى أن المهم في الشعر هو محتواه بإضافة إلى الوسيلة التي يتم بها توصيل هذا المحتوى إلى القارئ أو السامع فهو يؤكد القيمة الجمالية للقصيدة باعتبارها وسيلة التأثير في المتقبل"[2] على أن هذا التخييل عند حازم القرطاجني يكون بأربع جهات وهي: المعنى، الأسلوب، اللفظ، النظم والوزن، ولكنه لا يقوى إلا باعتماده على ثلاثة أمور وهي:

1- اختيار المعنى المناسب للحال التي فيها القول، أو لغرض الشاعر .

2- أن يؤتى في الكلام بما يبعث على التعجيب والاستغراب.

3- العمل على تحسين هيئات الألفاظ والمعاني وترتيباتها في أنحاء الكلام وهذا الحديث عن التخييل في نفس المتلقي يجرنا إلى محاكاة معنى وهي تنقسم إلى ثلاثة أنواع: محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة.

"وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى : محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه. وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار"[3] كما أن الشيء الذي يحاكى إما أن يكون مدركا بالحس، وإما أن يكون غير مدرك بالحس وللمحاكاة في كل منهما طريق خاص؛ "إنّ الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه؛ لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له حيث تكون تلك الأحوال مما يحسن ويشاهد...فأما الأشياء المدركة بالحس فإنها تخيل بخواصها وأعراضها"[4]، لهذا نجد جهات تحسين الأشياء أو تقبيحها لدى المتلقي، أو جهات التحسين

---

[1] القرطاجني، مصدر سابق، ص89.

[2] علي رحماني، **جماليات تلقي الشعر في النقد العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن الخامس الهجري**، أطروحة دكتوراه علوم في النقد الأدبي، جامعة بسكرة، 2017/2016، ص189.

[3] القرطاجني، مصدر سابق، ص92.

[4] القرطاجني، مصدر سابق، ص98-99.

أو التقبيح في الفعل المحاكى، "وهكذا بوسع المتلقي أن يبني مجموعة من التقابلات، حسب أنماط العلاقات التي تتراءى له.

فالنحوي يكتشف بمعرفته النحوية عددا هائلا من الإمكانيات والحالات التقابلية، تسعفه في ذلك ذخيرته النحوية"[1]، ويرى حازم أن الإنسان يشد نفسه، ويتلذذ بالتخيل الذي تحدثه المحاكاة من متعة، وهذا ما نقله حازم عن ابن سينا قوله: "إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة؛ فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها للأمر فضل موقع والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت"[2] فالإنسان يتقزز من رؤية الخلق القبيحة المستبشعة التي يقابلها في الحياة، لكنه حين يرى صورها في النقش أو الرسم أو النحت قد يجد في نفسه متعة ولذة، "لجأ إلى الحديث عن الصورة الفنية عن طريق الإفادة من الثقافة اليونانية وبمحاولته تطبيق نظرية أرسطو النقدية عن المحاكاة على النقد العربي القديم"[3] ويستطيع صاحبه أن يدخل كثيرا من الملاحظ الجمالية والنقدية القديمة ضمن الأنساق أو المذاهب البلاغية التي أصلها، لأن فكره النقدي يتسم بالعمق، والشمول، وآراؤه في الأوزان والقوافي وتشكيلاتها الجمالية قليلة النظير في التفكير النقدي عند العرب.

3- جماليات التلقي عند المحدثين:

3-1- جماليات التلقي عند النقاد الغربيين:

3-1-1-جماليات التلقي عند هانس روبرت ياوس و ولفغانغ إيزر:

ينطلق ياوس في جمالية التلقي من كون الأدب ظاهرة جمالية، ووظيفة اجتماعية لأن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في جمهور المتلقي وما يمنحه له هذا الجمهور من إضافات هو ما يصنع جماليته لأن "تاريخ الأدب سيرورة من التلقي والإنتاج الجماليين، تتحقق في تحيين النصوص من لدن القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاتب المدفوع بدوره إلى الإنتاج"[4] الجمالي من خلال المتلقي وأضاف ياوس ضرورة خروج القارئ من تركيزه على

---

[1] محمد بازي، **تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص95.

[2] القرطاجني، مصدر سابق، ص117.

[3] فاطمة البريكي، مرجع سابق، ص196.

[4] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p48.

الكاتب أو الإنتاج أو السياق إلى التركيز على المتلقي والأثر الذي يحدثه العمل الأدبي "في إطار الثالوث المتكون من الكاتب، والعمل الأدبي، والجمهور، ليس عنصرا سلبيا ينحصر دوره في رد الفعل المحدد سلفا، إنه ينمي بدوره طاقة تسهم في صنع التاريخ وليس بالإمكان تصور حياة العمل الأدبي في التاريخ دون المشاركة الحية للذين وجه إليهم"[1] هذا العمل وركز ياوس على وجوب "إلغاء الأحكام المسبقة التي تميزت بها النزعة الموضوعية التاريخية... فتاريخية الأدب لا تتأسس على علاقة التماسك الموجودة بعديا بين ظواهر أدبية، وإنما تتأسس على تجربة القراء ومعاناتهم أولا للأعمال الأدبية، وتشكل هذه العلاقة الجدلية المعطى الأول بالنسبة لتاريخ الأدب كذلك "فإن التاريخ الأدبي عند ياوس هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته"[2] ذلك أن مؤرخ الأدب مدعو لأن يكون قارئا على الدوام قبل أن يتمكن من فهم العمل وموقعه، أي أنه ملزم بتأسيس حكمه الخاص على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين"[3]، فهو حلقة من حلقات التلقي عبر تاريخ الأدب في بلورة مفهوم العمل الأدبي.

والمساهمة في نجاحه من خلال مساهمته في تطويره مع مراعاة المساهمات السابقة، من خلال النقد البناء هذا النقد الذي يعزز القيمة الجمالية للعمل الأدبي، ويحسن من مردود المبدع لأنه "يتعلق بالكيفية التي يمكن النظر من خلالها إلى علاقة الأدب بكل من التاريخ الأدبي والتاريخ العام، دون التضحية بالخصوصية الجمالية للأدب"[4] ويجعل الاهتمام بتاريخ الأدب في علاقته بالتاريخ العام محط دراسة ياوس وبحثه عن وجود تلق منتج من خلال دور القارئ الفعال تاريخيا في تحقيق المعنى "عبر خلق نسق قادر على قياس استعدادات القراء لتلقي النصوص والأعمال"[5] فهو يطالب صراحة بضرورة دراسة "الأدب في علاقته بالتاريخ العام"[6]، من خلال دراسة التاريخ الأدبي أولا، أي دراسة الوقائع الاجتماعية، وعلاقتها بتاريخ جماهير القراء المتعاقبة، ولكن قبل أن نستفيض في مفهوم دراسة علاقة

---

(1) Ibid., p44.

(2) غنيمة كولوقلي، **نظرية التلقي خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص70.

(3) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p47.

(4) Ibid., p43.

(5) حسن بزاري، **سؤال التلقي التلقي الجمالي للمعلقات**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014، ص 40.

(6) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p27.

تاريخ الأدب بالتاريخ العام يتساءل ياوس عن معنى هذا التاريخ العام الذي يقصده والهدف من دراسته بقوله "ما معنى التاريخ العام ولماذا ندرسه"[1] فالعمل الأدبي لا يمكن أن يدرس بعيدا عن الحقائق والشواهد لأن "التاريخ لا يقول شيئا بل يجيب"[2] عن أسئلة المبدع من جهة والقراء في حقب تاريخية متعددة من جهة أخرى، ولأنّ "التاريخ ليس شيئا آخر غير إعادة تنشيط الماضي في فكر المؤرخ[3] فينضج العمل الأدبي بنضج التجربة الأدبية حسب الفترة التي أنتج فيها الأدب لهذا يعتبر "ليس تاريخا، بل يكاد يكون هيكلا عظيما للتاريخ"[4] تتحقق فيه وظيفة الأدب بتحقق التفاعل معه وفق المرجعيات التاريخية المتضمنة للعمل الأدبي في إطار علاقته بالتاريخ العام تعبر وبشكل غير مباشر عن "التمفصلات التاريخية والانتقال من فترة إلى أخرى"[5].

وهذا حسب السلسلة الأدبية التي يترتب فيها العمل الأدبي باعتماده على مظهرين؛ لأن "العلاقة بين العمل والقارئ تتقدم في مظهر مزدوج: جمالي وتاريخي"[6] كما "إن تاريخانية الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا"[7] وهذه التجربة التي تتبلور عبر التاريخ يقدم القارئ خلال تلقيه لها تجربة جمالية تضاف إلى باقي التجارب السابقة "إذا أردنا كتابة تاريخ أدبي جديد من خلال رسم يعيد تكوينه، علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها"[8]، وهذه "النقلة من تاريخ تلقي العمل المفرد إلى تاريخ الأدب من شأنها أن تؤدي إلى رؤية الناتج التاريخي للأعمال وعرضه فيما تحدد هذه الأعمال تماسك الأدب وتوضحه إلى الحد الذي يصبح عنده للعمل معنى بوصفه التاريخ السابق لتجربته الراهنة"[9] التي تضع القارئ في حالة انفعالية معينة عند قراءته للعمل الأدبي بوعي تام من طرفه حول إمكانيات

---

(1) Ibid., p26.

(2) Ibid., p269.

(3) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p51.

(4) Ibid., p25-26.

(5) Ibid., p68-69.

(6) Ibid., p45.

(7) أحمد أبو حسن، **نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الرباط، المغرب، ص26.

(8) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p80.

(9) روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص104.

تفسيره مراعيا ما سبق منها فكما عرف عن "تاريخ الأدب والفن بصفة عامة كان لزمن طويل تاريخا للمؤلفين والمؤلفات ذلك أن الأدب والفن لا يصيرا صيرورة تاريخية وملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات ويتمتعون بها ويقومونها ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها أو يهملونها"[1] الأمر الذي يجعل تلقيها والتفاعل معها من طرف القراء ينتج جمالية النصوص ويعيد إليها الحياة في كل تجربة ومعاناة يمرون بها لأنّ مؤرخ العمل الأدبي قارئ دائم قبل تمكنه من فهم هذا العمل لأنه المنطلق لتكوين النظرة الخاصة به تجاهه، ووضعه ضمن حلقات القراء السابقين واللاحقين به مما يجعل مؤرخ العمل الأدبي في ربطه للوقائع والظواهر التاريخية في حالتها الطبيعية عن طريق كشف تطورها الإنساني عبر التاريخ لأن "مؤرخ الأدب لن يكون جديرا حقا باسم المؤرخ إلا إذا اكتشف الفكرة الوحيدة التي تخصب بالذات مجموع الظواهر وتربطها بوقائع التاريخ العام"[2] وهذا التاريخ الذي يكون فيه العمل الأدبي يعتبر جزءا لا يتجزأ من العمل نفسه ليدرك ويفهم على نحو جيد كما "تاريخ الأدب كتحد لا يقبل مجرد أمل، بالعكس، فالأدب له القدرة اليوم مثل أمس على تجديد إدراك واثق للأشياء وإعادة محرمات الأخلاق إلى مكانها"[3] وترتيب أولويات النفس البشرية أولا ثم إعادة الاعتبار لها ثانيا لأنّ "تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا في اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات في المائة والخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسي، بل لقد اختفى التاريخ الأدبي تماما من المقرر الدراسي في الجامعة"[4]، ويرى ياوس أن تاريخ الأدب مر بثلاث مراحل:

1-مرحلة شيلر schiller الذي يقول بأن التاريخ مبدأ غائي ذرائعي.

2-مرحلة همبولد humboldt الذي ابتكر الشخصية القومية.

3-مرحلة جيرفينوس الذي استطاع النفاذ إلى المقولات التاريخية الأكثر صلابة في كتابه "عناصر في منهجية التاريخ[5].

---

(1) إلرود إبش، د فوكيما، **نظرية الأدب العربي في القرن العشرين**، تر. محمد العمري، إفريقيا الشرق، د.ط، 1996، ص76.

(2) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p28.

(3) Joël Roman, **Chroniques des idées contemporaines**, op. cit., p433.

(4) Ibid.

(5) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, p27-28.

لذا فنحن "إذا أردنا كتابة تاريخ أدبي جديد، من خلال رسم يعيد تكوينه، انطلاقا من بقايا الأعمال والتفرعات التاريخية، والتأويلات، ودعاوي التواصل الأدبي المتخفاة تحته، علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها وتظهر لي ضرورة كل هذا لأنه يمنحنا (الجسر الهرمنوتيكي) لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات الأجنبية ذات التقليد الأوربي"[1] كما نوّه ياوس إلى أفق انتظار العمل الأدبي فعملية القراءة التي يقوم بها القارئ ليست محايدة فمن "الممكن إعادة بناء الأفق الأدبي في لحظة معينة من التاريخ كنظام تزامني بالعودة إلى الأعمال التي ظهرت تزامنيا بإمكانها أن تظهر غير متزامنة، وبالتالي تشترك مع النظام التعاقبي، كأعمال معاصرة، سابقة أو لاحقة، تنتمي إلى الوقت الحالي أو الماضي أو أي قطاع من التاريخ"[2].

فجمع الآراء والمعايير التعميمية هو منطلق قراءة القارئ لأن "دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة"[3]، وهذا يعني أن أفق الانتظار يتميز بالتغير والتحول دائما فهو سيرورة تاريخية وفق فترات زمنية "سيرورة يفضي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقي الفعال للعمل، وإلى إنتاج جديد، يمكن خلاله للعمل اللاحق أن يجيب عن الأسئلة الأخلاقية والشكلية التي لم يجب عنها العمل السابق، وأن يطرح بدوره أسئلة أخرى"[4]، وأجوبة جديدة لتلك الأسئلة فحياة الأعمال الأدبية متوقفة على تجدد الأسئلة وإعادة طرحها من جديد مع تجدد الأجوبة وإعطائها ملمحا آخر.

"فإنّ الناقد نفسه الذي يحاكم منشورا جديدا، والكاتب الذي يتصور عمله محتذيا نموذجا سابقا، ومؤرخ الأدب الذي يضع عملا أدبيا في إطار الزمن والتقاليد التي ينتمي إليها، والذي يعالجه تاريخيا، كل هؤلاء أيضا قراء قبل كل شيء قراء قبل إقامة علاقة تأملية مع الأدب تصبح بدورها منتجة"[5] له، وناقدة من الدرجة الأولى قبل غيرها فهي في لحظة الإنتاج أول

---

(1) هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي والتواصل الأدبي**، تر. رشيد بن حدو، الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، عدد38، ص112.

(2) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p77.

(3) Ibid., p101.

(4) Ibid., p64.

(5) Ibid., p44.

من يتلقى العمل الأدبي وأفق الانتظار الذي ناد به ياوس يجعل من القارئ ينظر إلى العمل الأدبي ويتلقاه ويفهمه في سياقه التاريخي ويكشف عن طريقة القارئ وكيفيته المتوخاة في نظرته لذلك العمل فتجربة "الجمهور التي يمتلكها عن النوع الذي ينتمي إليه(العمل الأدبي)، وشكل الأعمال السابقة وموضوعاتها المفترض معرفته لها، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم الخيالي والعالم اليومي"[1].

ويؤكد ياوس وإيزر على الخلل الذي يمكن أن يحصل لأفق الانتظار في الحقل الأدبي "لن أحاول إنكار أن مفهوم أفق الانتظار كما وضعته مازال يعاني من بعض القصور بسبب تشكله في حقل الأدب وحده وأود أن اقترح التمييز من الآن بين أفق الانتظار الأدبي الذي يفترضه العمل الجديد وأفق الانتظار الاجتماعي أي الحالة الذهنية أو السنن الجمالية للقراء التي تكيف التلقي"[2] وقد أشار ستاروبنسكي "إن مفهوم أفق الانتظار الذي يعتمد عليه ياوس والذي يلعب دورا مركزيا في نظرية التلقي يرجع في أصله إلى هوسرل، إن ياوس يحاول حصر "مضامين الوعي" في نظام وصفي خال من كل نزعة نفسية وبمعجم غامض جدا، علما أن هوسرل يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الزمنية"[3] التي مر بها المبدع لإنجاز العمل الأدبي و "لن أسعى إلى الاعتراض على مفهوم أفق الانتظار كما عرضته إذ مازال محسوسا فيه، أنه تطور في إطار المجال الوحيد للأدب وأن شفرة المعايير الجمالية لجمهور أدبي محدد يمكنه أن يتكيف اجتماعيا وفق ما تنتظره تحديدا الجماعات والطبقات ويجب أن يتفق مع مصالح وحاجيات الوضع التاريخي والاقتصادي، التي تحدده هذه الانتظارات"[4].

لاعتماده عنصر المفاجأة في تلقي الأعمال الأدبية وكسر أفق الانتظار المعتاد والمتعارف عليه، وقد قصد هانس ياوس وإيزر المتلقي الواعي لأن "القارئ الذي يعنيه منظور التلقي هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين"[5] على اعتبار "إذا كنا ندعو المسافة الجمالية، المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود

---

[1] Ibid., p49.

[2] ناظم عودة، **طريقة التلقي والتأويل**، مجلة علامات، العدد30 ، ص62.

[3] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p16.

[4] بيير زيما، **النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، تر. عايدة رياض، القاهرة، ط1، 1991، ص310.

[5] حفيظ ملواني، **تمثلات القراءة في الخطاب النقدي العربي الراهن**، مجلة التبيين، العدد29، 2008، ص92.

مع التجارب المعهودة أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي، فإن هذا الفارق الجمالي المستخلص من ردود فعل الجمهور وأحكام النقد يمكن أن تصبح مقياسا للتحليل التاريخي"[1] للنصوص الأدبية هذا "إذا سمينا مسافة جمالية ذلك الانزياح الفاصل بين أفق الانتظار السابق الوجود، وبين العمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق بالسير عكس التجارب المألوفة، أو بجعل تجارب أخرى معبر عنها لأول مرة تقفز إلى الذهن، فإن هذه المسافة الجمالية مقيسة بسلم ردود أفعال النقاد وأحكامهم، (نجاح مباشر، رفض فضيحة، أو استحسان، فهم متدرج أو متأخر...).

وبناء على ذلك، فإن هذه المسافة يمكن أن تصبح أساسا للتحليل التاريخي"[2] المتسلسل والمنتظم، والتذوق الجمالي الفعال في معرفة كنه النصوص و"التي تقر بوجود ماهية شعرية لا زمنية هي دوما معاصرة، يكشف عنها النص الأدبي، وبوجود معنى موضوعي ومقرر... يمكن لأي شارح في أي عصر أن يدركه فورا"[3] بعيدا عن الاندماج بين العصر الماضي والعصر الحاضر، وهو الأمر الذي دعى إليه شيلر" كل عصر قريب من الله وأن قيمته تكمن في وجوده الخاص والمستقل"[4]، وبعيدا عن صيرورته التاريخية.

ومن هنا يمكننا القول أن مفهوم أفق الانتظار لدى ياوس يعتبر أهم محور في نظرية التلقي ومركز أساسي لتجديد تاريخ الأدب ليس من تشكل الآراء والتصورات للأجيال المتعاقبة فقط بل "يصدم (الناس) ويعلن عن ثورة قيد الإعداد، وأن يصرح بنهاية النظام القديم للدراسة الأدبية"[5] من خلال الاستناد إلى الوقائع الأدبية، والسياقات التاريخية، وكيف تواصلت هذه الأعمال الأدبية مع القراء المتعاقبين، وآفاق الانتظار المتراكمة، ثم يفتح المجال واسعا لآفاق مغايرة ومعايير جديدة كما أن "أفق الانتظار يحتاج إلى تهذيب سوسيولوجي، لأنه لم يأخذ بعين الاعتبار التعدد الحقيقي واختلاف خلفيات الانتظار اللذين يستطيعان تحديد سياق التلقي"[6].

---

(1) أحمد أبو حسن، **نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، مرجع سابق، ص30.

(2) Hans Robert Jauss: **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p53.

(3) Ibid., p 58.

(4) Ibid., p30.

(5) روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص53.

(6) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p282.

بداية من المبدع نفسه ثم القارئ الباحث عن الجواب "فإن العمل لا يقول شيئا إلا إذا وجد فيه المتلقي جوابا ضمنيا عن سؤال يمكنه طرحه في الحاضر"[1] يتعلق بالقضايا التي يعيشها في "إعطاء دراسة الأدب أهمية جديدة، فإنه يجب على هذه الدعوة التي تشبه دعوة شيلر إلى الحرب أن تتحدى الوضع القائم"[2] إلى غيره عبر "الانتقال من التجربة المؤسسة لمعايير الأدبية، إلى إنتاج أعمال جديدة"[3] فلا نهمل النصوص الأدبية في معالجتها لما يهم المتلقي ويشغله لأن "النص الأدبي له قدرات فنية تكمن في ممتلكاته وهي مرتبطة به باستمرار ولازمة له، غير أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو الذي يدعوه بجمالية التلقي"[4] فالقراء والنص والعلاقة بينهما والتعامل معهما "يكمنان في تجاهل تعددية الأطراف، والجهل بالعلاقة المعقدة القائمة بينها، والميل إلى محاباة واحد منها من بين عدد كبير، فمن هنا جاء ضيق حقل الاستكشاف عندهم، فلم يستطيعوا التعرف (...)، على جميع العناصر الضرورية لوجود تفاعل يؤدي ضرورة إلى وجود خلق وتحول في مجال الأدب، أو خلق معايير جديدة للممارسة الاجتماعية"[5] وهذا يحيلنا إلى "إعادة تحيين العمل، لا تعني نقله إلى عالم اليوم بأسلوب جديد أو نظرة جديدة (...) بل ينبغي أن تؤسس على وعي متأمل للصلة بين دلالة الأعمال في الماضي، ودلالتها في الحاضر"[6] فكل قارئ عليه طرح السؤال المناسب ليصل للجواب الذي يريده فلا "يمكن فهم نص ما إلا بفهم السؤال الذي يجيب عنه"[7].

كما تكمن القيمة الجمالية للعمل الأدبي في ذلك البعد بين الأثر الذي يحدثه وأفق انتظاره "فإذا كانت القيمة الفنية لعمل معين تقدر بالمسافة الجمالية التي تفصله عند ظهوره عن أفق انتظار جمهوره الأول، فإنه ينشأ عن ذلك، أن هذه المسافة التي هي محل اختبار

---

(1) Ibid., p664.

(2) روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص52.

(3) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p45

(4) أحمد أبو حسن، **نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، مرجع سابق، ص26.

(5) هانس روبرت ياوس، **نحو جمالية التلقي**، تر. محمد العمري، مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، ع6، 1992، ص40.

(6) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p254.

(7) Ibid., p60.

في النظرة الجديدة، بوصفها مصدرا للمتعة والدهشة أو الحيرة...، من المحتمل أن تتمحي بالنسبة للقراء اللاحقين"[1] فدور القارئ عند ياوس لا ينحصر في بناء أفق توقعاته، وردود فعل القراء، والأحكام النقدية المسبقة على الأعمال الأدبية فقط بينما "المهمة التي تنتظرني هي انفتاح جمالية التلقي في علاقتها مع أفق انتظار أدبي ملازم ومتأصل، ومعرفة كيف يجيب التحقق التاريخي للعمل الأدبي على وضعية اجتماعية معينة"[2] والسعي الحثيث عند القارئ في بحثه عن المسافة الجمالية هو ما يخلق "حالة المتعة الجمالية التي يثيرها الفن مفترضا إمكان وجودها، هي ما يمثل بالضبط أساس التجربة الجمالية، إذ لا يمكن تجاهلها بتاتا، بل يجب اتخاذها موضوعا للتأمل النظري إذا كنا نرغب اليوم في الدفاع عن الوظيفة الاجتماعية للفن، وعن العلم الذي هي في خدمته، ردا على المناوئين مثقفين كانوا أم غير مثقفين"[3].

فتلك الوظيفة الاجتماعية تعتبر "عملية تملك نشيطة، تعدل قيمتها ومعناها عبر الأجيال وإلى اللحظة الحاضرة التي توجد فيها وجها لوجه مع هذه المؤلفات في أفقنا الخاص في موقع قراء أو مؤرخين"[4]، ومحاولتهم الوصول للمعنى فليس "هناك معنى خالص يكون في النص وحده وإنما المعنى يتضمن الإدراك بصورة حتمية وتتدرج مقولة التفاعل التي تبنتها جمالية التلقي في إطار هذه الحتمية"[5] لأن "أفق الحاضر في تكون مستمر وأنه يجب علينا مراجعة افتراضاتنا المسبقة باستمرار، وبالتالي نندمج مع الماضي وأن أفق الحاضر لا يمكن أن يتشكل معزولا عن الماضي"[6] الذي يمثل "المكان الذي ينشأ فيه المجتمع الذي يخاطبه "في حين يعتبر "كارل كوزيك" بأنه "لا وجود لعمل أدبي إلا إذا كان موضوع وعي متلق"[7]، وذلك الوعي بتاريخ وسياقات تلقيه، وجمهور القراء له فالأعمال الأدبية الخالدة تتدرج آثارها ضمن آفاق انتظارها المتغيرة والمستمرة فكل "أثر فني يملك خاصية مزدوجة متحدة في التعبير عن الحقيقة، لكنها أيضا تحمل حقيقة أخرى لا توجد قبل الأثر الفني، إلى جانبه،

---

[1] Ibid., p54.

[2] Joël Roman, **Chroniques des idées contemporaines**, op. cit., p434.

[3] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p125.

[4] إلرود إبش، د فوكيما، **نظرية الأدب العربي في القرن العشرين**، مرجع سابق، ص80.

[5] ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، مرجع سابق، ص136.

[6] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p17.

[7] Ibid., p42.

لكنها متواجدة تحديدا فيه وفيه فقط"[1]، وهذه الحقيقة الصادقة والمبهرة في التعامل معها في الآن نفسه "وسيلة لتشكيل الإحساس"[2] وظهور ذلك الانعكاس على تلقي العمل الأدبي وتأثيره في القارئ، و"التأكيد على أولوية الوظيفة الإبداعية للمعايير على وظيفة تقديم الأدب"[3] فأفق الانتظار يعد المحور الذي ترتكز عليه الدراسة الأدبية "ذاتا مدركة للشكل، أي تحليل الطريقة التقنية للشكل الأدبي وبالتالي يدعو إلى أن تنفتح منهجية البحث نحو جمالية التلقي ونحو الأثر الذي تنتجه الأعمال الأدبية لتتحكم أكثر في الكيفية التي تتوالى فيها الأعمال وتنتظم عبر الزمن ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا إذا تجاوزنا الدائرة المغلقة على جمالية التمثيل أو جمالية الإنتاج"[4].

وقد تسمح الدراسات الأخرى والتي تكمل نظرية التلقي بتوسيع مجال التحليل والتفسير للأعمال الأدبية، فلا يمكن بأي حال من الأحوال وتحت أي ظرف كان أن نعتبر العمل وليد الانعزال فلا "يمكن أن يمتلك أي وجود موضوعي ولا زمني بدون تدخل التجربة الحاضرة للمؤرخ، بمعنى آخر، فهم المؤرخ لوظيفة العمل الأدبي ضمن السلسلة التاريخية يظل مشروطا دائما بتجربته الخاصة"[5]، والمتلقي في علاقته بالنص من حيث هو قارئ بالدرجة الأولى يكون موقفا خاصا به يعتمد في الأساس على ما يجذبه لهذا النص من حيث أفق التوقع الذي يتقاطع أو ينزاح أو يكون مغايرا لأفق انتظار النص الذي "يقوم انحيازنا إلى شيء جديد أو متفرد في أغلب الظن بدور كبير في تشكيل أفقنا الخاص يفوق كثيرا دور الفكر أو التوقعات التي عرفتها الحقب الماضية"[6].

فيعمل القارئ على ترتيب وإعادة ترتيب النصوص في السلسلة الأدبية، و"يستطيع العمل الأدبي من خلال هذه السلسلة حل الإشكاليات الأخلاقية والشكلية التي تركها العمل السابق دون حل، ويطرح بدوره إشكالات جديدة"[7] تبحث بدورها عن أجوبة جديدة بحيث "أن كل أثر أدبي يندرج داخل السلسلة الأدبية، التي يمثل جزءا منها.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid., p43.

(3) Joël Roman, **Chroniques des idées contemporaines**, op. cit., p433.

(4) Ibid.

(5) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p72.

(6) روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص110.

(7) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p70.

وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية"[1] التي تعطي الاحترافية والإبداعية المنتظرة فيه فالنص الذي لا أثرا له لا يمكنه أن يتفاعل بين القراء لأن "الدلالة الحقيقية التي يحملها الأثر الأدبي تكمن في تفاعله مع الجمهور المتلقي والدور الفعال الذي يقوم به هذا الأخير في نسج علاقات مختلفة مع النص، فمكانة العمل الأدبي تكمن في لحظة تلقيه، لحظة القراءة، وإنتاج أثر ما"[2].

ويؤكد إيزر على الأثر الجمالي الذي تحدثه الأعمال الأدبية انطلاقا من النص والقارئ في إطار نظرية التلقي "الجمالية هي تلك العلاقة الديناميكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة"[3]، لبناء المعنى الناتج عن ذلك التفاعل المتبادل بينهما مما يجعل التركيز على القارئ ومدى تفاعله مع النص.

والنص بدوره له إجراءاته التي تمكنه من وصول القارئ فيه لجماليته لأن "الطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة تفضي إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه بنيتها ذاتها من الاستبصار بما هو مكتسب في التجربة، وهي تمكنه كذلك من تخيل واقعة، تكون واقعية بما هي ناشئة عن التجربة، وإن لم يكن من الممكن لها قط أن تكون واقعية بالمعنى الحرفي"[4].

وظاهرية إيزر هي ما جعلته يهتم بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النص على قدر اهتمامه بالنص نفسه "فالنص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطية" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التحقق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي. الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[5]، والوصف الذي طرحه إيزر حول هذا القارئ هو "نظام مرجعي للنص"[6]، وهذا بتوجهه الفينومينولوجي في تعريفه

---

(1) Ibid., p69.

(2) Antoine Compagnon, **Œuvre et réception**, 12éme leçon, La recherche en littérature, www.Fabula, vu le 12-01-2017 à 22h 50.

(3) سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، مرجع سابق، ص111.

(4) Wolfgang Iser, **L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique**, trad. par Evelyne Sznycer, Bruxelles,1976, p388.

(5) فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص12.

(6) Wolfgang Iser, **L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique**, op. cit., p69.

للقارئ الضمني وما تعلق بعالم النص الداخلي على اعتبار أن هذا القارئ يكون في البداية الفعلية للنص؛ أي أنه "بنية نصية"[1] متجذرة في النص يمكنه من السماح بمعرفة الكيفية التي خرج بها هذا الموضوع وجماليته للقارئ، وتحقق المعنى المراد منه أثناء عملية القراءة، كما أن إيزر قد فصل في أنواع القراء فهناك القارئ الحقيقي، والقارئ الإفتراضي، والقارئ المثالي، والقارئ المعاصر "إن عددا كبيرا من نماذج القراء المختلفين يستحضرون هنا عندما يصدر الناقد الأدبي أحكاما حول تأثيرات الأدب أو التجاوبات معه.

وعموما تتجلى هنا أيضا مقولتان اثنتان تبعا لما إذا كان الناقد يهتم بتاريخ التجاوبات أم بالتأثير المحتمل للنص الأدبي"[2] على أنواع القراء، ويشرح إيزر ويعرف ويرتب أنواع القراء المتواجدين في العمل الأدبي "هناك في المقام الأول القارئ "الحقيقي" الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة، وهناك في المقام الثاني القارئ "الإفتراضي" وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحيينات النص الممكنة، عادة تتفرع المقولة الثانية إلى ما يدعى بالقارئ "المثالي"، ثم القارئ المعاصر.

ولا يمكن القول بأن القارئ المثالي يوجد موضوعيا، بينما القارئ المعاصر يصعب تكييفه لشكل من أشكال التعميم، رغم أنه موجود بدون شك"[3]، فالقارئ الحقيقي الذي يضعه إيزر في المقام الأول هو الذي يكون حاضرا في تاريخ تجاوبات القراء مع الأدب لأنه يهتم بكيفية تلقي النص الأدبي من طرف القارئ من مواقف ومعايير خاصة تفرضها عليه ثقافته عندما يركز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معين من القراء العمل الأدبي، والآن أيا كانت الأحكام التي قد تصدر على العمل، فإنها ستعكس أيضا مختلف المواقف ومعايير ذلك الجمهور، إذ يمكن القول بأن الأدب يعكس السنن الثقافي الذي يشرط هذه الأحكام"[4] حتى ولو كان هؤلاء القراء ينتمون لفترات وحقب زمنية مختلفة.

أما القارئ المثالي أو بعبارة أخرى القارئ المعاصر، من الصعب الوصول إليه أو أن يعرف فهناك من يعتبره المؤلف ذاته، وهناك من يعتبره الناقد نفسه لكن المهم هو تحقيقه للمعنى، وقد أخذ إيزر عن انجاردن مفهوم الفجوة أو الفجوات أو الفراغات أو مواقع

---

(1) Ibid., p70.

(2) فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص20.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص21.

اللاتحديد، وذلك لدورها في تواصل النص مع القارئ لأنها "تحدث اضطراب في ذهن القارئ الذي يفجر نشاطه المكون، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا بفعل إنتاج الموضوع الجمالي"[1]، والذي يظهر من خلال التفاعل والتحاور بين النص والقارئ، كما أن الإحالات النصية التي تعود في أغلب حالاتها إلى سياقات خارجية، ومرجعيات نصية أخرى عالقة في نفسية وذاكرة المبدع هي الأخرى بدورها تقوم على إغناء العمل الأدبي وجعله في إطاره التاريخي، ووضعه الاجتماعي، وفكره الثقافي و "كل ما هو سابق على النص (كنصوص)، وخارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف (تاريخية، اجتماعية، ثقافية)، إنّ كل ذلك يساهم في بناء وتحديد معنى النص"[2]، وتعد استجابة القارئ للعمل الأدبي وتغير تلك الاستجابة من قارئ إلى آخر أو حتى للقارئ نفسه حول "الاعتقاد القائل إن المعنى متضمّن، بصورة تامة وعلى وجه الحصر، في النص الأدبي"[3]، وعلى وجه الخصوص في الشعر على اعتبار "إن القصيدة نفسها بوصفها موضوعا لحكم نقدي بشكل خاص"[4] مما يجعله يبرهن عن "النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعيا "و"سياق التجربة الجمالية المسبقة المشتركة بين الذوات والذي يتأسس عليه كل فهم فردي للنص.

وكل تأثير يمارسه هذا النص"[5]، وبشكل ما يعتبر فهما خاصا للقارئ "نسق يظهر كتطور، ومن جهة أخرى، يمثل التطور بصفة ضرورية خصائص نسق معين، ولكن فهم العمل الأدبي في تاريخه يتحدد باعتباره تتابع الأنظمة"[6] كما أن القراءات المتكررة تجعل "الاعتراف بأخطائنا هو التجربة الإيجابية التي نستمدها من احتكاكنا بالواقع.

---

(1) المرجع نفسه، ص108.

(2) عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة وبناء الذات: قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص155.

(3) W. K. Wimsatt, Jr. And Monroe Beardsley, **The Affective Fallacy in The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry**, Lexington: the University Press of Kentucky, 1954, p22.

(4) جين ب. تومبكنز، **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تر. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2، 2016، ص319.

(5) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p56.

(6) Ibid., p43.

ويرى أن هذا النموذج القائم على تحريك أفق الانتظار وتخييبه في الوقت نفسه خليق بإبراز الطابع الخلاق للتجربة السلبية في الحياة العملية"[1]، وتأثيرها على "الثالوث المشكل من المؤلف، العمل، الجمهور، فإن هذا الأخير ليس مجرد عنصر سلبي، لا يتفاعل إلا لاحقا، إنه يكون بدوره طاقة تساهم في صنع التاريخ"[2]، وتعيد تشكيله من جديد بشكل أحسن وأكثر ملائمة لذا "يمكننا أن نمثل أدبا وطنيا رسميا باعتباره تتابعا للأنظمة في التاريخ بدراستنا- وفق سلسلة من نقاط تاريخية محددة- التقاطع بين التزامنية والتعاقبية، لكن البعد التاريخي واستمراريته التي تخلصت أكثر من التقليد الأدبي، لا يمكن الإمساك به إلا إذا اكتشف المؤرخ نقاط التقاطع ويبرز الأعمال التي تسمح بالسير الحسن والملائم للتطور الأدبي ويدرك جيدا لحظات القوة والضعف فيه"[3].

3-1-2- جماليات التلقي عند تيزفيتان تودوروف:

يعتبر تيزفيتان تودوروف من أوائل المهتمين بشعرية النصوص وجماليتها الأدبية وكيفية تلقيها من خلال آراء نقادها فمثلا تودوروف اعتمد تقسيم الدراسة الأدبية شكليا فنحن "نستطيع (...) تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي"[4].

ويؤكد فيه تودوروف على ضرورة الجمع بين الخطابات في الدراسة الأدبية وعدم التفريق بينها بغض النظر إن كانت خطابات أدبية أو خطابات غير أدبية لأنه يعتبر الخطاب الأدبي هو الاستعمال الصحيح لمفهوم الأدب، وشعريته الجمالية تتبع منه بالدرجة الأولى فقد "تطالعنا عدة توظيفات قائمة على تحويل الخطاب من مجرد وحدات نصية مستخدمة من قبل إلى ممارسات دالة على مواقف حداثية جديدة"[5] عبر التاريخ الأدبي الذي يتجدد ويتغير باستمرار ومن عصر إلى آخر وما تحدثه الانزياحات من أدبية مخالفة في ذلك النظام اللغوي "فالنص ليس كيانا معزولا، ولكنه تجميع لنصوص ومفاهيم ثقافية متعالقة

---

(1) Ibid., p82.

(2) Ibid., p49.

(3) Ibid., p79.

(4) تيزفيتان تودوروف وآخرون، **الشعرية**، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص31-32.

(5) نانسي إبراهيم عباس سلامة، **التعالق النصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري**، سلسلة النقد العربي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص246.

ومتحاورة تحوي بداخلها مجموعة من الإيديولوجيات المتصارعة والمتداخلة في صياغة مواقف جديدة، تأخذ القارئ نحو وقفة ترددية بين الماضي والحاضر وتنشط ذهنه"[1] وتجعله يكثف الدلالة، وينمق العبارة، ويزيد من إيحاء فريد للمعنى يستنطق به الشعرية التي "تتحقق انطلاقا من الأدب نفسه فهو مجرد تحويل من خطاب إلى خطاب ومن نص إلى نص"[2] حسب أسلوب كل متلقي لهذا النص أو الخطاب بصفة عامة فهو "ينتسب في ما يروم التفرد ويتفرد في ما ينتسب"[3] متجاوزا بذلك الصيرورة التاريخية.

ثم أن تودوروف قد أشار إلى اهتمامه بالإنتاجية النصية وكيفية البحث عن الأدبية في هذا النص بعيدا عن تدخل كل الاتجاهات النفسية والاجتماعية والتاريخية والفلسفية وعدم ربط أدبية النصوص بهذه الخطابات وتلقيها بل البحث عن المكامن الجمالية فيها وفك شفراتها والوصول لتصوراتها المستقبلية القادمة أكثر من الاهتمام بتصوراتها الماضية والحاضرة.

كما أن القراءة ودورها الفعال في البحث عن جمالية الأعمال الأدبية في مقاربتها العميقة لبنية النص الداخلية وتحسسها لما ينتج عنها من تحرير "مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه"[4].

3-1-3- جماليات التلقي عند رومان جاكبسون:

تحدث رومان جاكبسون عن الشعرية فعرفها بقوله: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص"[5] يحاول جاكبسون ربط الوظيفة الشعرية باللسانيات ولكنه لم يحدد معايير معينة يمكن الرجوع إليها في حال تصنيف الخطاب الأدبي من غيره سواء اشتمل على الأدبية أو لم يشتمل عليها على اعتبار أنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة

---

[1] المرجع نفسه، ص230.

[2] تيزفيتان تودوروف وآخرون، مرجع سابق، ص76.

[3] أحمد الحيزم، **من شعرية اللغة إلى شعرية الذات قراءات في ضوء لسانيات الخطاب**، ابن النديم، الجزائر، دار الروافد الثقافية، لبنان، ط1، 2016، ص218.

[4] تيزفيتان تودوروف وآخرون، مرجع سابق، ص23.

[5] رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص35.

الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]، وتختلف هذه الوظائف حسب النصوص بحيث تسيطر وظيفة أكثر من أخرى في كل نص ليتم ترتيب هذه النصوص على نمطين وهما الاختيار والتأليف لأن "الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"[2] وهذا يقودنا إلى شكلانية رومان جاكبسون لاهتمامه بالشكل أكثر من المضمون فكيف للوظيفة الشعرية أن تتواجد في أي كلام لقوله "بأنها إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، فبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما فالوظيفة الشعرية تدخل ديناميكية لحياة اللغة"[3]، ويظهر جليا في الشعر أكثر من غيره، وهذا الأمر لا يخلو ربما من المبالغة والغلو فيه.

فقد تناول الشعراء قديما كل الموضوعات باستثناء الثورة على الأشكال الموسيقية فاعتبروا "الفكرة الموسيقية غاية في ذاتها وليست وسيلة للتعبير عن المشاعر والأفكار"[4]، وجاكبسون يرى لا فائدة من التقيد بهذه الموسيقى على حساب التعبير على الأشياء، أو الحياة التي يعيشها الإنسان بصفة عامة سوى حفظ الشعر وترديده دون الولوج إلى عالم الشاعر ومعرفة رد فعله وتفاعله تجاه العالم لأن الغموض "خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه لازم للشعر"[5]، وغرابته وتغيير نظرة علاقة القديم بالجديد الذي يثير التساؤل ويصنع أدبيته لأن "موضوع الدراسة الأدبية ليست الأدب كله، ولكن أدبيته (Literaturnost) أي ما يجعل منه عملا أدبيا"[6].

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) المرجع نفسه، ص33. أنظر كذلك: حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص99.

(3) فاطمة الطبال، **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون**، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1999، ص75.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، مرجع سابق، ص57.

(6) Roman Jakobson, **Huit questions de poétiques**, Edition du seuil, Paris, 1977, p134.

3-1-4- جماليات التلقي عند جان كوهين:

تعرض جان كوهين لتعريف الشعر وموضوعه الذي سماه الشعرية أو الشعريات وقدم صورة واضحة لتطوره عبر مراحله المختلفة وكيف تلقاه جمهوره فيها لأن "الشعريات علم موضوعه القصيدة الشعرية وكان للفظ الشعر، في العهد الكلاسيكي، معنى واضح دون غموض فقد كان معناه يحدد جنسا من الأدب (Un genre de littérature)، هو الشعر المتسم، باصطناع البيت العروضي.

لكن الأمر تغير اليوم، لدى الجمهور المثقف على الأقل، فاتخذ هذا اللفظ لنفسه معنى أوسع؛ وذلك بعد وقوع تطور يبدو أنه ابتدأ مع ظهور الرّومنسيّة (Le romantisme) ومصطلح الشعر مر أولا بتحول يمثل في الانتقال من العلة إلى التأثير، ومن الموضوع إلى الذات وكذلك اغتدى مفهوم "الشعر"(Poésie) هو الانطباع الجمالي الخاص الذي ينشأ عن فعل الشعر.

وانطلاقا من ذلك أصبح من الشائع الحديث عن "عاطفة" أو "وجدان شعري"[1] لربطه بالشعرية التي تعنى بموضوع الشعر خاصة فهي "العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له"[2]، وربما يتعارض مفهوم كوهين للشعرية مع النثر لأنه يعتبر اللغة الشعرية في الشعر موضع إعجاب وسحر لا يمكن أن نجده في غيره من الأجناس الأدبية الأخرى فالشعرية هي "ما يجعل من نص ما نصا شعريا"[3].

فالتناقض التام بين الشعر والنثر أمر معهود من القدم، وهذا "الاختلاف بين النثر والشعر طبيعة لسانيّاتيّة (De nature linguistique)، أي شكليّة"[4] لاختلاف الخصائص الصوتية والفنية لكل منهما وخصوصية اللغة والصورة الشعرية التي يحدثها "علم الانزياحات

---

(1) Jean Cohen, **Structure du langage poétique**, Flammarion, Paris, 1966, p07.

(2) جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1966، ص09.

(3) جان كوهين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا**، تح. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص260.

(4) Jean Cohen, op. cit., p199.

اللغوية"[1] في تعبيره عن الحالة الإبداعية الرفيعة في الشعر، وما يعتريه من غموض فكل "شيء غامض من خلال كونه شعرا"[2].

لأنّ جان كوهين في نظرية الانزياح التي طورها وبلورها بشكل أوضح فيقول: "يقوم مفهوم الانزياح أساسا على التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، فليس في لغة النثر العلمي الخالص أية انزياحات في الصورة الفنية، أو في التركيب، أو في القاعدة النحوية"[3]، وهذا ما يجرنا للحديث عن "علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية"[4] لعنايتها بخصائص النص الأدبي وقوانين صياغته الأدبية.

فتتداخل الأسلوبية والشعرية عنده لأن "الأسلوب حقيقة يعتبر غالبا – مجاوزة فردية – طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد"[5] فتجعل من لغته المنزاحة في الشعر تجاوزا للمبدأ اللساني.

3-2- جماليات التلقي عند المحدثين العرب:

3-2-1- علي أحمد سعيد (أدونيس):

كانت البداية الفعلية لظهور التفكير النقدي عند أدونيس بعد حركة الشكليين الروس وهذا ما يوضح بشكل كبير موقفه من اللغة وفتح آفاق النصوص مما يجعل القارئ مشاركا لا غنى عنه في تفعيل النص وتأويله وهذا يجرنا إلى تعدد القراء وتعدد القراءات حتى من طرف القارئ الواحد أو عدة قراء الأمر الذي يجعله يتبنى آراء رولان بارت.

لأنّ الشعر "فن يجعل اللغة تقول ما لم تعتد أن تقوله... فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر؛ لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا"[6].

وهذا التحديث الجديد في مفهوم الشعر عند أدونيس يجعل الشاعر العربي أمام منعرج تخطي حدود اللغة العادية ويجعله يتميز "بالقدرة على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة،

---

[1] جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، مرجع سابق، ص16.

[2] جان كوهين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا**، مرجع سابق، ص414.

[3] أحمد المبارك الخطيب، **الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب**، دار الحوار، سورية، ط1، 2009، ص 35.

[4] جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، مرجع سابق، ص15.

[5] المرجع نفسه، ص36.

[6] أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص09.

هذه الرموز التي تؤلف عالما متميزا من ذواتنا وتتسم بطابعها الكلي"[1]، كما أن أدونيس يميل إلى الكتابة الإبداعية التي تبتعد عن وظيفة اللغة التواصلية العادية والتحول إلى اللغة الشعرية الحداثية التي "تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى ألفية مشتركة.

إنّ لغة الشعر هي اللغة –الإشارة في حين أن اللغة العادية هي اللغة– الإيضاح"[2]، وهذا يجعل اللغة وسيلة وليست غاية، فأدونيس يرفض اللغة الشعرية القديمة بمعجميتها المعهودة، وبأساليبها المكررة، وبعقلانيتها المعروفة، وغائيتها المألوفة، لأنها لم تعد صالحة للتعبير عن الواقع الذي يعيشه الإنسان العربي، ومكنونات النفس البشرية لأنّ "اللغة نفسها في هذه الحالة لا تتكلم بل تتلعثم. اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها فاللغة الشعرية دائما ابتداء"[3]، فالشعر الفريد من نوعه، والمختلف عن غيره هو الذي يصنع اللغة الشعرية، ويثير في المتلقي السؤال والبحث المتجدد "يسبق القاعدة، ويحرر الطاقة، يفجرها ويضيئها"[4] فاللغة هنا عند أدونيس هي الثورة على القديم و والثورة على التراث، والتغيير إلى الجديد المحدث الذي يستمد روحه من الرؤيا المغايرة للكون والحياة "تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل، وبأن اللغة الشعرية، تبعا لذلك، تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع وللإنسان.

وتنهض هذه الثورة الجمالية – الشعرية على ثورة فكرية تناقض الثقافة التي تقوم على الرؤيا الختامية للكون، أي التي ترى أن العالم معروف، لا مجهول فيه، وأن مهمة الإنسان أن يشرحه، الزمن، وبالتالي ليس مجالا لاكتشاف شيء لم يكتشف في حقل المعرفة، وإنما هو فرصة يتاح فيها للإنسان أن يتعرف على المعروف"[5] وتسمو اللغة الشعرية هي أيضا بجماليتها كلما ابتعدت عن العقل، والإيضاح، والبساطة إلى غير المألوف، والغريب، والغامض، و "هنا يكمن سر الشعر، أي تكمن الخاصية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة، فهذه اللغة محدودة، في حين أنّ هذا العالم غير محدود ولا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود.

---

[1] مصطفى ناصف، **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مطبعة الرسالة، القاهرة، د. ط، د.ت، ص132.

[2] أدونيس، **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص78.

[4] أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص109.

[5] أدونيس، **الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)**، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص294.

لا بدّ إذن من اللجوء إلى وسائل نتغلب بها على هذه المحدودية هذه الوسائل هي، تحديدا، خاصية الشعر أو لغته وهي التي سماها أسلافنا بلغة المجاز"[1]، فكلما ابتعد الشعر عن إيضاح القصد، وكشف الغاية، والإبلاغ ببعده عن المجاز كلما كان أكثر حداثية، وشعرية فجمالية "الشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله.

إنّ الأثر الشعري مخاطرة: مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبر عنهما ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه، وهو أحد مجالات الشعر"[2]، فاللغة إن لم تتحرر وتخرج من علاقاتها السابقة لا تتوفر فيها شروط اللغة الشعرية الحداثية برؤية مبتكرة وعلاقات جديدة خلاقة بين "1- الإنسان والأشياء، 2- بين الأشياء والأشياء، 3- بين الكلمة والكلمة أي حين تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان"[3]، كما تدخل عناصر أخرى لها علاقة باللغة الشعرية تدخل بشكل، أو بآخر لحظة كتابة القصيدة تخرج من اللاشعور، وبلا وعي عند تفجر الإبداع.

وقد "كان اللاشعور طاقة الحياة الأولى، واندفاعها الأسمى فإن عالم اللاشعور عالم رغبات وقلق ونزوع وصبوات وأحلام وطوباويات ومن هنا يستلزم التعبير عنه لغة مغايرة للغة الثقافية السائدة أو الحياة اليومية"[4]، وعلى هذا الأساس يستطيع القارئ أن يصل إلى اللاوعي عند الشاعر وهو مسلح بوسائله النقدية في كشف رؤيا الشاعر والبحث عن التوتر والانفعال في الأنساق وكيفية تشكل بنية الشعر عنده.

والذي يقصده أدونيس تجاه المبدع من هذا المحتوى "مكانة الشاعر أن يكون مع الحياة ومع الخير ضد الشر، مع البناء وضد الهدم، مع الإنسان وحريته، وضد الاضطهاد والعبودية وضدّ الاستغلال والفوارق الطبقية"[5]، لأنه يقيم علاقات "...جديدة بينها(اللغة) وبين الكلمات، لتوليد حساسية جديدة ومعرفة جديدة"[6]، ويعني أدونيس هنا تفجير البنية الشعرية القديمة، أو بمعنى آخر تفجير مسار القول، وأفقه لأن من خصائص هذه اللغة

---

(1) أدونيس، **صدمة الحداثة**، مرجع سابق، ص297.

(2) أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، مرجع سابق، ص126.

(3) أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص154.

(4) أدونيس، **صدمة الحداثة**، مرجع سابق، ص121.

(5) محمد زتيلي، **فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية**، دار البعث، الجزائر، ط1، 1984، ص91.

(6) أدونيس، **سياسة الشعر**، مرجع سابق، ص179.

الشعرية – حسب أدونيس – إفراغ الكلمات من معانيها العادية، والمألوفة، وعدم الاعتماد على القواميس، والمعاجم.

والتعبير عن "جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة"[1]، و يقر أدونيس بالتجربة والانفعال فقط في صناعة الشعر لكن النحو لا يخلو منهما عند المبدع الذي " يفكك– الشاعر– اللغة الجامدة ويكسر نظامها الترميزي الشعري طبعا يبني نظاما آخر، عالما شعريا بديلا..." [2]، يحكم جماليته الشعرية في كل الأحوال، لأن جمالية اللغة الشعرية، وتلقيها عند الإنسان العربي تقوم بداية بشرر الإنفعال الذي تهذبه التجربة الشعرية، ويصقله النظام، أو النحو بشكل أوضح ليصبح في النهاية العمل المبتغى، الذي يريد المبدع بمشاركة القارئ الحصول عليه.

ولكن ثقافة المتلقي العربي المحدودة حالت دون تذوقه للشعر، وفرض على الشاعر توجهه إلى النخبة، ومع أن أدونيس لا يعطي أهمية كبيرة للجمهور في القصيدة الشعرية "ففي الشعر تفرغ الكلمة من معناها المعجمي والقاموسي، وتشحن بمشعات شعرية الكلمة في الشعر كالثعبان تجدد جلدها، تنزع ثوبها القديم، لتلبس ثوبا جديدا يليق بها، يتوافق مع تجربة الشاعر ومع معطيات العصر فعزل الكلمة لا يصنع منها جوهرة بل ضمها إلى الكلمات الأخرى في نسق شعري هو الذي يصنع منها حلية تدهش وتغري بالامتلاك..." [3]، وعلى الرغم من أن أدونيس من أنصار الشكلانيين إلا أنه يدعو في كتاباته النقدية إلى التخلي عن الشكل الشعري القديم، واللغة ذات المعاني القديمة، والشاعر المبدع لهما.

وكأننا بأدونيس يتمرد على النحو ونظام اللغة العادي، والقواعد العربية المعروفة، لذا "فمهمة الشاعر هي تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية في كل أجزائها التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي، وإبراز العناصر الجمالية حتى في تلك المناطق من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها"[4]، ثم يعود أدونيس ليفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية بحيث أنّ اللغة الشعرية الحداثية، تختلف عن اللغة العادية من حيث انحرافها عن المعنى المعروف، وسياقها العادي، إلى معنى مغاير تماما يحيل العمل الأدبي لعالم الفكر

---

[1] أدونيس، **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص40.

[2] يمنى العيد، **في القول الشعري**، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص28.

[3] سعيد بن زرقة، **الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا**، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص229.

[4] صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، مطبعة الأنجلو مصرية، مصر، ط3، 1977، ص399.

والتخييل "... مفارق لعالم الواقع المادي لكنه، في هذا الانزياح، يمارس فعل الإحالة على هذا العالم بوسائله الفنية الخاصة"[1]، بمعنى أن أدونيس يهتم بالدلالة ومضمون القصيدة، لكشف الواقع بطرق فنية، ووسائل إبداعية لأنه لا يريد أن يفقد رسالة الشعر على حساب الشكل أو الموسيقى فقط بل الشعر "تردد بين الصوت والمعنى أكثر واقعية من كل المحاولات الصوتية الانعزالية"[2].

وهنا دعوة صريحة للقارئ كي يكون في مستوى المبدع فأدونيس لا يريد قارئا كسولا تأتيه المعاني والألفاظ على طبق من ذهب، بل يطلب منه أن يكون متسلحا بالأدوات النقدية التي تمكنه من تشريح النص، وإدراك بعده بالوصول إلى إيضاح غرض الشاعر، واستدعاء غير مباشر لثقافة القارئ الذي يبقى – حسب أدونيس – يعيش إدراكا هزيلا لحساسية الشعر إلاّ أن أدونيس لا ينكر حتمية الشعر والفن للشعب، "وفي رأي أدونيس أن الشعرية لا تقاس بفائدتها السياسية أو الاجتماعية المباشرة، إنما تقاس بمستوى احتضانها الإنسان العربي في هويته، وقلقه وتطلعه، وإبداعيته وحريته، وجودا ومصيرا، فمسألة الإبداعية أبعد أن تنحصر في مسألة العلاقة مع الواقع، أو الحدث، بهذا الشكل أو ذاك، إنها تجربة كيانية في رؤية الإنسان والوجود"[3].

وبهذا يصبح الشعر في النهاية ملتصق بهموم الناس والحياة التي يعيشونها بكل ما فيها من تناقضات وأحداث "ويمكن أن نخلص، بعد هذا الاستعراض، إلى الوظيفة الاجتماعية للشعر متعددة الأبعاد حسب المرجعيات الثقافية والإيديولوجية للشعراء، فثمة البعد الطبقي والبعد القومي والبعد الوطني والبعد الإنساني، ويمكن للشعر أن يتسع لأكثر من هذه الأبعاد"[4] وهو يجسد العبارة المأثورة الشعر ديوان العرب ولكن قبل ذلك "يهتم أدونيس بالبعد الإنساني قبل البعد المادي، لأن الرؤية أو الوعي أو الفكر من مستلزمات الإنسان لا المادة، ثم إنه يبني ثورته على الواقع من خلال ثورته على الإنسان، فكرا وعاطفة ووعيا وطموحا. ويحاول أدونيس أن يقدم نظرته في نسق متجانس، لذلك يبدأ بما يراه الأولى بالتغيير، وهو

---

[1] يمنى العيد، مرجع سابق، ص43.

[2] صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص330.

[3] حامد سالم درويش الرواشدة، **الشعرية في النقد العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق**، أطروحة دكتوراه في الأدب والنقد، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص61.

[4] عبد الله العشي، **أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص245.

الإنسان الفرد، وما دام المجتمع هو مجموعة أفراد، في أبسط تعريف، فإن التغيير الذي يمس الفرد يتعدى آليا إلى مجموع الأفراد.

إنّ حركية التغيير في إطار وظيفة الشعر الكلي تتم إذن كما يلي: رؤيا جديدة – صور وطاقات جديدة – عالم جديد كما يحاول أن يقيم علاقة جدلية بين شمولية الوظيفة والثورة؛ لأن الثورية – كما سبق – هي الكفيلة بتحقيق هذه الشمولية – وهذا ما جعل أدونيس يجعل الثورة رديفا للشعر وتعريفا له"[1].

3-2-2- جماليات التلقي عند كمال أبو ديب:

يتفق كمال أبو ديب مع أدونيس حول الشعر الثوري، ليس بالقضايا الثورية التي يعالجها فقط، فهي في نظرهما لا تعالج المواقف الثورية، وإنما التي يعنيها هي الثورة اللغوية، لأن التغيير، والتجديد في اللغة خاصية من خواص النقاد المحدثين، وهذا "يتجسد في الشعر خاصة، بعد آخر: هو البعد الثوري للغة نفسها ذلك أن وظيفة اللغة الشعرية هي أيضا خلق هذه الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية"[2]، وهذا السياق يتجرد من كل ما يحيط به من ظروف خارجية؛ من مواقف ومواضيع واتجاهات وأفكار لأنها لا تشغل إلا حيزا صغيرا جدا من الشعر الثوري.

فالشعرية عند كمال أبو ديب هي"... وظيفة من وظائف (ما سماه) الفجوة، أو مسافة التوتر"[3]، ويحمل اللغة وظيفة خلق هذه الفجوة، وهو يصر على مسألة صنع التوتر أو الفجوة "إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: بين اللغة وبين الإبداع الفردي، وبين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية"[4] ويضيف كمال أبو ديب في توسيع مفهومه للفجوة أو مسافة التوتر "يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى السريالية، ومدارس الحداثة المختلفة، وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر ليس على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان نفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية.

---

[1] المرجع نفسه، ص220.

[2] كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص20.

[4] المرجع نفسه، ص74.

وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي، أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك لكنها ستكون أيضا مليئة بالإثارة والكشوف الفنية"[1]، وهذا المفهوم الفضفاض لمفهوم الفجوة جعل نازك الملائكة تنتقده فتقول "ولعلّ كمال أبو ديب لم ينتبه إلى أن تضخم الشعرية المفرط سيجعل الفجوة: مسافة التوتر بنية لا توجد في مكان أو عند أحد وبالتالي بنية متافيزيقية "متعالية" ومثل كل بنية متافيزيقية فهي غير قابلة للتحديد وللوصف والاكتناه؛ أي أنه سيجعلها عكس ما أرادها حين افترض في البداية أنها خصيصة نصية لا متافيزيقية"[2] أي أن كمال أبو ديب يجعل من الشعرية بنية هلامية يصعب إيجادها، ويتعسر الوصول إلى (الفجوة أو مسافة التوتر) ومنتهاها، أو تحقيق كنهها الذي يطمح إليه.

كما أن الحديث عن اللغة الشعرية يعيد ترتيب علاقة الإنسان بالواقع من حيث أن هذا الأخير يعمل على طمس الذائقة الجمالية عند المتلقي العربي لأن "اللغة الشعرية دائما تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، وعلاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة، التأليف الداخلي للعلاقة اللغوية، وتكشف إمكانات جديدة لاستخدامها"[3] ولا تدخل في صناعة الشعر لأن هذه الثورية فيه تحقق "للشعرية خارج اللغة وطريقة المعاينة والعلاقات التي تندرج فيها، وهي لا تقدم جواز مرور للعمل الذي تتجلى فيه إلى عالم الشعر، لا يكفي أن يكون النص صادرا عن موقف ثوري ليتحول إلى قصيدة"[4]، وهذا ما نراه في رأي كمال أبو ديب الذي يساند فيه أدونيس حول الشعر الثوري عنده.

فيقول كمال أبو ديب متشبثا برأي أدونيس في طبيعة الشعر الثوري إنّ "أدونيس على صعيد الموقف الفكري ليس ثوريا، أما على صعيد اللغة فهو ثوري (إذا جاز هذا الفصل)"[5]، وهذا يجعل موقفه مشابه لموقف أدونيس حول الانزياح في اللغة الشعرية الحداثية لأنه يؤمن بأهميته تجاه الشعر الحديث لأنّه: "... كون إلى كون وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية"[6] ويبعث الشعر الثوري المحدث روح العصر الذي يعيشه في الإنسان، فيتجلى من

---

[1] المرجع نفسه، ص48.

[2] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1967، ص225.

[3] عبد الله إبراهيم، **الشعرية وتباين الرؤية**، مجلة الأقلام العراقية، ع2، 2001، ص25-28.

[4] كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مرجع سابق، ص74.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، ص28.

ذلك "... البعد الأسطوري، وثراء التصور الشعري، و(عمق) انتماء المقطع إلى الشعرية"[1]، والتي طالما كان انتظارها محط أنظار النقاد والقراء على حد سواء، وهو يشبه إلى حد ما أفق المبدع الذي يتقاطع بشكل ما مع الواقع المنتظر للتغيير أو التذكير أو التدليل.

لذلك "قراءة الشعر الحديث تقف بنا على عدد من العناصر التي أصبح الشاعر الحديث يلجأ إليها لتسهم في توجيه القارئ للوصول إلى دلالة النص ومن هذه العناصر الفاعلة في هذا السياق، تلك المقدمات النثرية (أو الشعرية أحيانا) التي يكتبها الشعراء مدخلا لقصائدهم، إذ تجئ هذه المقدمة تاليا لعنوان القصيدة، وسابقة للمتن الشعري وإذا كانت هذه المقدمات لا تعدو أن تكون – أحيانا – مجرد تسجيل لمناسبة النص، فإن هناك مقدمات تتجاوز الوظيفة التسجيلية إلى أن تكون ذات وظيفة فنية تقوم بتوجيه القارئ إلى المعنى الذي قصده الشاعر بكتابة النص، إذ تصبح مفتاحا إلى فهمه، وفقا لرؤية منتجه"[2]، ويمكن للمبدع عندها أن يحقق ولو جزأ بسيط من رسالته الشعرية الحداثية.

لأنّ الشعرية العربية المبتغاة والتي تأثر فيها كمال أبو ديب بالمفاهيم الغربية تمتزج، وتتصهر فيها بكونها "...إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجددا بقديم الشعرية العربية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم وليس جديدا كما نتخيل ونخال..." [3] وهذه الشعرية العربية التي لا تتجسد ولا تتضح إلا بوجود الفجوة وفق نظام يحكم فرادة العمل الأدبي دون المساس بقيمه الأصيلة والحفاظ على تراثه القديم ". . .فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"[4].

"وإذا أمعنا النظر في شعرية كمال أبو ديب، فإننا نلحظ تشابها كبيرا بينه وبين رومان جاكبسون وجان كوهين، في قولهما بالانحراف أو الانزياح، فالانزياح في أطروحات أبي ديب

---

[1] المرجع نفسه، ص31.

[2] عبد الله محمد العضيبي، **النص وإشكالية المعنى**، مرجع سابق، ص18.

[3] كمال أبو ديب، **الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية**، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989، ص57.

[4] كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مرجع سابق، ص35.

هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة: مسافة التوتر"[1]، وذلك للعلاقات التي يتخيرها المبدع تلميحا أو تصريحا، وما تحدثه من أثر فني داخل النص فيتغير سياق القول "أي أنها في تجسد النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى... يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤثر على وجودها" [2]، عند القارئ فيتفاعل معها، ويتأثر بها "وليس ثمة من شك في أن الاختبار المتحقق ينسب العبارة الآن إلى كون لغوي، رؤيوي وانفعالي محدد ويقصيها عن أي كون آخر"[3]، فهي بذلك ترتقي بنفسها عن مطيات الغائية، واللفتات التقديسية، إلى عالم تختفي فيه كل الاختلافات الطبقية، وتتجدد فيه حياة الألفاظ الدلالية، وتأخذ منحى الإنسانية وهذا يدعونا إلى معرفة مكمن العلاقة في الخلق الشعري وهذا يدعونا إلى أن الشعرية "... في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد"[4] على كل ماله علاقة بواقعنا ومصيرنا العربي، وما ينجر عنه من ويلات، وانتصارات ربما، يحقق بشأنها الغموض ورؤية الشاعر العربي، مرجع ضمير الغياب، لأنه المسؤول عن ما أحس به المبدع ويحس به القارئ لإنتاج حقيقة تتجاوز الأقنعة الزائفة.

لأنّ "الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته (...) الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة، التي تنسج نفسها في لحمته وسداه"[5] وتعبر من خلاله إلى التصور المغاير في الطرق التقليدية، وتحديد "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[6]، التي من شأنها أن تعاين اللغة

---

(1) بشير تاوريريت، **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار رسلان، سوريا، د.ط، 2010، ص92.

(2) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مرجع سابق، ص14.

(3) المرجع نفسه، ص28.

(4) المرجع نفسه، ص49.

(5) المرجع نفسه، ص143.

(6) المرجع نفسه، ص22.

الشعرية الحداثية، وتنفذ إلى تحديد عملية الخلق الفني ذاتها، فيسهل إدراك ملامح هذا الشعر الحداثي.

مما قد يزيد الوضع تأزما في وقوع المسؤولية الكبرى في يد القارئ الدارس والناقد الفذ "وهكذا فإنها تفرض على الباحث أن يطرح عددا من الأسئلة أكثر تنوعا وشمولية، وإذا كان ثمة من حاجة لتبرير بداية كهذه، فإن التبرير يمكن أن يستقى من كون هذا المنهج قد برهن على غنى إمكانياته وطاقاته في دراسة ظاهرة أخرى عميقة الغنى والتعقيد هي الأسطورة"[1].

وهذا أساس تلقي النص وجماليته عند الشعراء والنقاد المحدثين كما "إن القول بتجذر النص في سياقه النصي لا يعني أن هذا السياق منتظم مغلق وإنما هو سياق جامع لتجارب متراكمة متعاقبة. ولما كان الإتباع يتجاوز الانفعال إلى التفاعل، فإن النص الحادث، إذ يرتد إلى هذه التجارب، فإنه يحاورها ويكيفها ووظيفة الدارس هي أن يجلو هذه التحولات وأن يصنفها ويبين وجه الفعل الفني فيها وليس ما يقف عليه الدارس من وجوه التشاكل والتجانس هو من أثر النموذج وإنما هو من فعل تشكل ذاتية النص، لأن المرجع في مكوناته، هو من التنوع ومن الاختلاف في الجنس أحيانا، بما لا يمكن الوقوف على وحدته إلا بتدبر طرائق تشكيل النص وديناميكية تأليف المفترق. ذلك هو وجه الفرادة في النص. فكأنما هو في علاقته بالنموذج مدعو إلى أن يغادر ذاته... إلا بإعادة تشكيل المتنوع"[2] من كل الأشياء المحيطة بالمبدع والقارئ الموجهة إليه، أو عليه سواء تعلق الأمر بالأشياء المرئية أو الأشياء الدفينة في ذات الإنسان العربي، وغيرها من محطات ساهمت في نشر الوعي عنده، وتجلي القراءة الحداثية فعل التقادم الزمني، وتحور المبتذل حيا نابضا من جديد، وتلبس التراث ثوب الحداثة فتنقشع سحب الرؤيا، وتتضح الدلالة.

3-2-3- جماليات التلقي عند عز الدين إسماعيل:

يؤكد عز الدين إسماعيل على المبدع من ناحية اهتمامه بما يحيط به وبالقارئ من أحداث وتفاصيل الحياة فيبادر المبدع إلى مواكبتها وفق الصورة التي يتوقعها القارئ "قد يكون مُجدّدا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، لكن المهم هو فهم روح العصر، هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه

---

[1] كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1986، ص47.

[2] أحمد الحيزم، مرجع سابق، ص34.

الدعوة"[1] التي تشغل بال الشاعر والمتلقي على حد سواء وما يطرأ عنها من متغيرات يعيشها القارئ لحظة ولادتها وهذا التفاعل بين المبدع والواقع يعكس مدى أمانته في نقله ولكن لا يعني ذلك النقل الفوتوغرافي للواقع "فالشاعر – ككل فنان– يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي، عن طريق ذلك "التوقيع" الموسيقي الذي يعد أساسيا في كل عمل فني"[2] والشاعر في معرض نقله للواقع ومسؤوليته ليست الوصف بل إنه التغيير المنشود الذي يسعى إليه والنضال من أجل هذا التغيير لأنه "لا ضرورة لأن يكون الشيء القبيح في الواقع قبيحا في الفن"[3]، مما يثري تجربته الفنية بجميع علاقاتها، ويعطيها بعدا أشمل وأكمل مهما اختلفت نظرة الفرد إليها لاختلاف جماليتها ف "أن تكون الأشياء جميلة وغير جميلة في الواقع من فرد لآخر"[4].

وهذا ما يجعل العمل الأدبي أكثر نضجا وثراء، مما يصنع فرادة العمل الأدبي ومنبع الجمالية فيه يكون بتمتع القارئ واستحسانه للنص الأدبي أو الشعري بصفة خاصة لأنها "مسألة جمالية صرفة، قد ينجح الشاعر أو يخفق في تحقيقها"[5]، وذلك يرجع بالدرجة الأولى؛ لطبيعة المبدع النفسية، وحالته الاجتماعية، وواقعه المعيشي، والتجربة التي مر بها. "وأصبح للتجربة الجديدة لغة جديدة، تختلف عن سابقتها من حيث علاقتها بالظروف المعاشية الراهنة بالأفكار، والتصورات، والآراء، والقضايا، وبكل ما يمثل الجوانب المادية والروحية في حياتنا، لقد أصبحت لغة نابضة بروح العصر"[6]، تتكيف معه، وتعكسه، وقد تحاول أن تجد بديلا عنه، أو تغيره إن كان لا يتوافق وآليات الفهم والإفهام والتذوق.

لأنّ المتلقي أو القارئ العربي في النهاية يبحث عن الجمال الفني الذي يتأسس عليه القول الشعري ولأن "مصدر الجمال هو الله، وأن الطبيعة هي العمل الفني لله، فالجمال وحدة تنبثق من الواحد الذي هو مصدر الخليقة"[7]، ونجد أسسه الجمالية التي تسمح لنا بفهم دقيق

---

[1] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص124.

[3] عبد العزيز حمودة، **علم الجمال والنقد**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص60.

[4] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص76.

[5] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص110.

[6] المرجع نفسه، ص175.

[7] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص46-47.

لنظرتهم (المبدع- القارئ)، إلى العالم وإلى المجتمع وإلى الذات، لأنه "لا يقتصر بناء المعنى إنتاجا وتأويلا على البنيات الجزئية داخل الأبيات، وإنما يتشكل كذلك من خلال المقاطع والبنيات الدلالية الكبرى في النص، وبإمكاننا أن نرصد هذه التقابلات من بداية النص"[1]، لأن عملية التشكيل للعمل الأدبي من بداياته وحتى نهايته قائم بالضرورة على مجموعة من العلاقات التي تحكم بنيته، وهي ضرورية في كل عمل أدبي، وهذا ما يضيف تعدد المعنى بتنوع القراءات لذلك "إن القول بضرورة العلاقات في العمل الأدبي، يقتضي وجود أجزاء عدة، أو مفردات كثيرة، وأن الجزء وحده، أو المفردة وحدها تكتسب جمالها بما قبلها وما بعدها، وهذا في الواقع هو صدى القديم "وحدة الشتات"، فالصورة الجميلة بنية حية تشتبك أجزاؤها في علاقات فيما بينها وهي في مجموعها تكون تلك الوحدة التي هي نتيجة لتلك العلاقات"[2] فالمبدع الحق هو في كل عمل أدبي "الفنان خالق، غير مقلّد، فإنتاج الفنان للشخصيات- خيالية أو مثالية- مبنى على إدراك الفنان جملة علاقات متفرقة في الطبيعة وكثير من الأشخاص لا وجود لها مجتمعة إلا في النموذج الذي صوره، فالفن يجمل الطبيعة، ويبدو وكأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها، والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر ولكنه يعبر عما هو جوهري"[3].

فيجعل منه نافذة للولوج إليه أو الالتفات إلى زاوية من زواياه ومحاولة بث روح الحياة فيها من جديد "ومن ثم يكون أي عمل فني أكمل من ذلك الجزء الطبيعي، كما هو في حالته الطبيعية، والفنان إنما يذهب إلى الطبيعة يستلهمها، لأن صور الجمال الطبيعي نفسها ليست كاملة، بل جزئية... وربما لا يتفق هذا مع نظرية أفلاطون التي جاء فيها أن الجمال في العمل الفني أقل منه في الطبيعة"[4] وهذا يرجع للطبيعة الإنسانية الضعيفة التي تحاول أن تحاكي الخالق سبحانه وتعالى وتغطي عن كل ما هو قبيح لأنه "إذا دخل القبيح في ميدان الفن، فإنه يأخذ صورة مثالية، تمنحها له قوانين الجمال العامة، كالتناسق والانسجام والتناسب، وقوة التعبير الفردي، ونتيجة هذه المثالية ليست تحقيق القبح أو التغيير منه بمداراته، ولكن على العكس تماما أعني تأكيد طابعه الأصيل المميز"[5].

---

[1] محمد بازي، مرجع سابق، ص102.

[2] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص125.

[3] محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، د.ط، 1982، ص297.

[4] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص28.

[5] المرجع نفسه، ص60.

فالمتلقي يحاول أن ينأى عن الرديء ويتحسس مواطن الجمال بالتقريب أو التأويل كما "ينبغي أن يكون الناقد قارئا ممتازا مدققا، وقراءاته تنطوي على ذكاء وصبر وكمال فالناقد يوسع الثغرة بين قراءة الهواة المحبين وقراءة المختصين وإننا نتذوق القصائد، والناقد يقول أن التذوق ليس هو الوقوف عند السطح، أو إطلاق الفنان للمشاعر الشخصية، أو التلذذ بالعجز عن الرؤية النافذة"[1] بل في الغوص ما بعد النص كما "أنّ النقاد الآن يميلون إلى أن الفن ينبغي ألا يخدم غرضا وراءه، ولكن هذا الرأي لا يمكن أن يتخذ معيارا يقاس به الشعر كله، وقد كان لبعض الشعراء الكبار أغراض محدودة، لا يراؤون فيها، وقد تركت هذه الأغراض أثرا في تلوين قصائدهم، بحيث تصبح هذه القصائد فاقدة القيمة إذا لم نعر الأغراض اهتماما"[2]، أكثر من هذا إذا أردنا البحث عن الجمالية الشعرية لحظة تجلي الشعر ف"الإبداع الأدبي ظاهرة فنية، وليس ظاهرة طبيعية، والفارق بين الظاهرتين واضح جلي الظاهرة الفنية تظل أغنى من عشرات التفسيرات، وتظل متعددة المعاني لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضي ناجز، وأما الظاهرة الطبيعية فهي مادة الملاحظة يمكن اكتشاف قوانينها، والقول بيقين أنها تنطوي على عناصر محددة، قد يكشف العلماء عن أسرارها"[3].

هذه العناصر من شأنها أن تعمل على زيادة أو نقص لظهور الأسس الجمالية كما "يفترض وجود مثال للجمال، ويرى أن العمل الفني نقل ومحاكاة، وأن الجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي، وتكون الأشياء جميلة عندما تكون في موضعها، وقبيحة عندما تكون في غير موضعها، ولكن الأشياء لا تنقسم إلى قسمين: جميلة وقبيحة، بمعنى أن ما ليس جميلا لا يكون قبيحا حتما، وإنما هناك مرحلة يخلو فيها الشيء عن كلا الوضعين، ومثال ذلك غير العالم لا يكون حتما جاهلا، وإنما هو وسط بين طرفين متناقضين"[4]، هذا التناقض من شأنه أن يعلي من مقام النص الشعري، ويعمل على تميزه بين النصوص، ويبقيه في الذاكرة الجماعية، حيا نابضا في كل عصر.

---

[1] مصطفى ناصف، **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مرجع سابق، ص169.

[2] المرجع نفسه، ص146.

[3] خلدون الشمعة، **النقد والحرية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1977، ص39.

[4] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص37.

كما أن النص الشعري متى ما كان قريبا من لغة الناس، و"ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم"[1]، أي تتبع دلالة الكلمة أولا من روح لغة الإنسان العادي، ويقوم المبدع بعدها بتشكيل تلك المعاني وفق ألفاظ ينتقيها ويلبسها ثوب الجمالية ليؤسس جسورا بين مقومات دلالة النص والكيانات الخارجية المختلفة.

إما بالغموض الذي يرجع "إلى طبيعة الشعر ذاتها"[2]، مما يجعل المتلقي يعمل الفكر، ويحرك مشاعره وعواطفه ليصل لتقاطع بينه وبين النص، يتمثله يبحث عن ذاته فيه، ويحاول أن يرسم الصورة التي يتخيله المبدع، لأن "الصورة الشعرية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[3] أما "الصورة إذا اقتطعت من السياق، تدل على مهارة وذكاء، وإن لم تكن تدل على شاعرية"[4]، لأنها تبرز المناورة الشعرية، وتكتسب قدرة على التحدي، والإبداع الذي يتمثل في أنه "بنية لغوية، أو هو نشاط لغوي ينبت من اللغة أكثر مما ينبت من تجارب الحياة وعواطف الأدباء"[5]، فيثير الانتباه، ويحرك دهشة المتلقي، ويوسع أفقه، ويحقق وظيفة التواصل الجمالي.

"ولأن الشعر هو الذي يجدد شباب اللغة ويعيد إليها الحيوية والنشاط، بعد أن تتجمد على الأفواه وتجف على الصفحات، فهو الذي يكتشف بواعث الكلمات وأسباب تشكيلها"[6]، ويجعل منها لغة الجمال الشعري المتجدد، وبحثه الدائم عن الجمال لأن "كل شيء جميل، سواء أكان كائنا حيا، أم شيئا، يتكون من أجزاء، يجب أن ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه"[7] "الأمر الذي يجعلها تتحول إلى نشيد ملحمي لا يعثر على البطولات الكافية المنتصرة كي يتغنى بها، فيقوم بتضخيم وتكرار رموزه الصغيرة، ويستعيض عن فقرها

---

[1] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص176.

[2] المرجع نفسه، ص188.

[3] المرجع نفسه، ص129.

[4] المرجع نفسه، ص145.

[5] مصطفى ناصف، **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مرجع سابق، ص52.

[6] صلاح فضل، **تحولات الشعرية العربية**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص36.

[7] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص125.

باستثارة رموز تاريخية عتيدة كي يسخر منها أو يتلبس بها، ويتخذ عددا من الأقنعة التعويضية التي تسعفه في إشباع اعتزازه بذاته المتوترة بين الفردية والجماعية"[1].

وهذا وفق ما يتطلبه المتلقي من تمثيل لحسه الثوري المتفجر، الذي غالبا ما يكون "حافل بإمكانات كثيرة، وهو يقوم على تعدد المعاني أو المعنى المفتوح الذي لا يلتزم فيه الأديب الدقة التي يلتزمها عادة المنطقي"[2]، وهو الأمر الذي من شأنه أن يرفع من مستوى النصوص الشعرية شكلا ومضمونا، لمواكبتها للوعي المتنامي للمتلقي عبر ظروف الحياة، وتغيراتها المتلاحقة، ومسيرته الزمنية، وتواصل دائم بين التراث والمعاصرة.

3-2-4- عبد الله محمد الغذامي:

ركز الغذامي نظرته في النصوص الأدبية، والشعرية بصفة خاصة حول ما اصطلح على تسميته بالأثر الذي يحدثه النص في النفس عند معرض حديثه على الجمالية الأدبية، ومدى مشاركة القارئ لهذا النص، وتفاعله معه دون شروط مسبقة كما "إن جماليات النص ليست فيما يقول، ولكن فيما يحدث في النفس، وهذا هو الأثر ولابد أن نقنع أنفسنا هنا بما يحمله هذا المصطلح من بعد مفتوح فهو (أثر)، أي فعالية لاحقة تأتي بعد حدوث النص لا قبله فنحن لا نقرر قواعد مسبقة، كتصميم مرسوم يسبق التجربة، و يقتفيه الكاتب، وهذا تقليد يشين بالإبداع ويحد منه، وما ذلك بأثر، ولكن (الأثر) هو ما بعد النص أي الفعالية القرائية النقدية"[3].

وما يعنيه الغذامي هنا أن ترقى القراءة لمستوى الكتابة الأدبية فكما نطالب المبدع أن يكون عمله يتسم بالجمالية نطالب القارئ بالقراءة الشعرية لأن "عبد الله محمد الغذامي تحدث هو الآخر عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وقد جاء حديثه عن الشاعرية مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة"[4] والفاعلية في القراءة هو ما يصنع شاعرية العمل الأدبي "الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث أنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحول فيما بينها، قد تولد

---

[1] محمد بازي، مرجع سابق،، ص131.

[2] مصطفى ناصف، **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مرجع سابق، ص78.

[3] عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985، ص287.

[4] بشير تاوريريت، مرجع سابق، ص97.

عددا لا يعد ولا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي، وبهذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقية"[1] يصعب حصرها أو معرفتها بمعزل عن أنظمة النص أو وعي القارئ "إذ القراءة في واقع الأمر تكون إضافة معان في وقت تدّعى فيه أنّها استخراج لمعان اختبأت في مكامن النص وثنايا التعبير إنها المعاني التي يحملها القارئ بفعل كونه ذاتا لها سياقات مختلفة تأتلف في معان يسقطها صاحبها على النص ثم يخرجها وقد انضافت إلى معانيه السابقة والتبست بها"[2] بمعنى يتذوقها فنيا وجماليا.

"ولا ريب أن (التذوق الجمالي) المتمثل في القراءة الواعية للنصوص هو المنطلق الأساسي للحكم النقدي عليها ولكن التذوق الجمالي كفعالية للقراءة قد يصاب بما تصاب به حالة القارئ النفسية والثقافية من حالات تؤثر فيه وتطبع تصوراته بطابعها، كحالات الغضب أو الفرح، وحالات انشغال الخاطر أو الابتهاج، وحال التعب أو الراحة، وكذلك تخضع حالة التذوق لسلطان بعض الإيحاءات الثقافية والاجتماعية التي تسود في جو الحياة العام لمجتمع القارئ.

وهذه كلها تتداخل مع تذوقنا للعمل بحيث تتغير بسببها كل قراءة عن سوالفها، مما يجعل الناقد في حيرة من أمره قد تغلق معها أبواب البحث عن نموذج شامل"[3]، ولكنها في الوقت نفسه قد تفتح أمامه تعدد آفاق التأويل و فتح كافة الاحتمالات الممكنة، و"تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم، أو تعبيرا عنه، أو موقفا منه، إلى أن تكون في نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم"[4].

هذا البحث المستمر عن أسس الإبداع الأدبي بمشاركة القارئ قد أوقع ربما بعض تطبيقاته "في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يفترض جاكبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني"[5] ولكن القارئ الذي يريده الغذامي هو قارئ فاعل وبقوة في العملية الإبداعية "ولعل هذه القراءة الحرة التي أسسها الغذامي لا تتقيد

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، ص24-25.

[2] محمد عبد العظيم، **من قضايا النص الشعري مسائل في المعنى**، مركز النشر الجامعي، ط2، 2017، ص57.

[3] عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، ص87-88.

[4] المرجع نفسه، ص26.

[5] المرجع نفسه، ص76.

بالسياق، وإنما تكمن الحرية في تفسير تلك الشفرة، وكأن القراءة هي محاولة للبحث عما يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفسية المتلقي، وبهذا المعنى فلا وجود إطلاقا لشيء اسمه القراءة (الصحيحة) أو القراءة الخاطئة، ولا شيء اسمه (المعنى الثابت).

وإنما كل قراءة لنص هي وصف نقدي لفهمنا للنص؛ أي وصف للعلاقة بين القارئ والنص"[1]، ويشارك فيه عند تلقيه له باعتباره "لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي"[2] فالقراءة عند متلقي العمل الإبداعي هي؛ – حسب عبد الله محمد الغذامي – ليست سوى كتابة ثانية فالمبدعون من "الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا، ليصوغوها شعرا بيانيا يسرقون به ما تبقى منا: ومن أخيلتنا، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة فالنص لنا نصنعه بأيدينا.

إنه الحق المختطف ونحن نسترده كما تسترد الأم طفلها من الحاضنة: فهو فلذة كبد تعود إلى منشئها وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة، لأنها ليست سوى (أثر) لعودة الطفل إلى أمه"[3]، و هذا الأثر النفسي إن صح التعبير له مجرياته، وانعكاساته التي ينبع منها أو له ما يحركه من خلجات النفس ويستشف مكنوناتها، ليسقط ما بها من ثقل على النص فيرفعه إلى مستوى الجمالية والفنية وحسب ما يراه هذا القارئ كمتلقي أول بداية ثم كمبدع ثان، "قد لا يستطيع القارئ المبدع أن يلغي (المضمون) الصريح في الإشارة الأدبية، ولكنه بكل تأكيد يستطيع أن يضعه في مكانه المحدد له، بحيث لا يتطاول على النص فيحتويه ولا ريب أن بعض النصوص الأدبية تساعد، أكثر من غيرها، على تجاوز المضمون الدلالي الصريح، وقد تلغيه وتبعده تماما عن ساحتها"[4] مما يفسح المجال لدخول التأويل من أوسع أبوابه محاولا تقديم تفسير يزيل به طلاسم النص، ومعربا عن قلق القارئ تجاهه وباحثا عن "معناه بنفسه ويختفي المعنى القصدي ليصبح المعنى الذي أنتجه النص هو الأساس الذي يجب أن يكون مدار كل دراسة"[5].

---

[1] بشير تاوريريت، مرجع سابق، ص99.

[2] حسن ناظم، مرجع سابق، ص139.

[3] عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، ص288–289.

[4] المرجع نفسه، ص291.

[5] محمد عبد العظيم، مرجع سابق، ص45.

فالانعكاس غير المباشر للعمل الأدبي هو صورة واقعية غير مكتملة النمو لذاتية المبدع لأنّ عملية التلقي عند القارئ بصفة عامة هي في البداية البحث ودراسة ما يحكم جمالية وفنية الشعر بصفة خاصة "أما جملة القول الشعري فهي كل جملة نلمس فيها ما لمسناه في الجملة الشعرية، من حيث حريتها وقدرتها على إحداث الأثر وانعتاق إشاراتها من عبودية المعنى، لكنها ذلك النوع من الجمل الذي نجده فيما نسميه بالنثر، بينما الجملة الشعرية نجدها فيما نسميه بالشعر"[1].

ويضيف الغذامي تفصيلا آخر متعلق بالقراءة الحيادية البعيدة كل البعد عن الأحكام الانطباعية التي ملأت الكتب النقدية القديمة، باعتمادها على الانفعال "من خلال فهمهم للغة الشعرية التي تحمل بالإضافة إلى مدلولها الأصلي الذي وضعت له، دلالات أخرى تستشف من السياق الثقافي والحضاري الذي أبدع فيه النص الشعري"[2]، فتتشكل قراءة سطحية بسيطة للتلقي النمطي "ولكنني كنت أتلقى النص في كل مرة على معزل من ملاحظات القراءات السابقة، حتى لا تتدخل ملاحظاتي السابقة فيما أتلقاه من تفاعلات حالية"[3] للعمل الأدبي ابتداء من المبدع وانتهاء عند المتلقي لها صداها الذي ينبع "من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له"[4]، يقرّب فهمه، ويكمل شعريته، ويظهر جماليته، فيحسن تذوقه "وإني لأرى الآن أهمية هذا التصرف، وأراه أفضل وسيلة للحكم على (التذوق الجمالي) كي نبتعد عن الانطباعية الساذجة، ونبعد أنفسنا عن الوقوع في حبائلها وهذا له مبرراته النقدية مثلما أن له مبررات أخلاقية أيضا.

إذ إننا مطالبون بأن نكون موضوعيين في مواقفنا من (النص) الذي أسلم نفسه لنا، وما دمنا قد أبحنا لأنفسنا الولوج إلى عالم الكاتب كمشاركين له في صناعة النص وتفسيره فليس أقل من أن نسعى إلى امتحان وسائل حكمنا بأن نخضعها هي نفسها للفحص والتمحيص، وذلك بمراجعتها في ضوء(تعدد القراءة واختبار نتائجها)" [5]، لأنه "ومن الواضح أن النقد الأدبي عندنا قد انحرف منذ زمن طويل عن جادة الصواب، وصار علما للقوالب والمضامين

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، ص96.

[2] نور الدين السد، **الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي**، ج1، ط3، 2017، ص69.

[3] عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، ص88.

[4] المرجع نفسه، ص21-23.

[5] المرجع نفسه، ص88.

بينما كان عند فصحاء العرب علما لجماليات النص وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره(أثره)"[1].

هو أول شيء يشد انتباههم بعيدا عن أنظمته، "والنص الأدبي هو بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية لأن حدوثه نفسي لا شعوري وليس حركة عقلانية ولذلك فإن القصيدة لا تبدأ كما تبدأ أي رسالة عادية تصدر بخطاب موجه إلى المرسل إليه، وتختم بخاتمة قاطعة التعبير إن القصيدة تبدأ منبثقة كانبثاق النور أو كهطول المطر، وتنتهي نهاية شبيهة ببدايتها وكأنها تتلاشى فقط وليس تنتهي.

ودائما تأتي الجملة الأولى في القصيدة وكأنها مد لقول سابق أو استئناف لحلم قديم، وإنها كذلك فهي نص يأتي ليتداخل مع سياق سبقه في الوجود"[2]، هذا السياق هو الذي يبعث في الكلمة حياة أخرى كما "إن تنوع التأويلات التي يسلم النص نفسه لها، وتنوع استجابات القارئ لذلك النص، تفضي إلى عدد كبير وغير محدود من القراءات الممكنة"[3].

فالقراء يمنحون الكلمة سياقا غير الذي تألفه عادة فتتنوع أبعادها، وتتزايد دلالاتها لأن "السياق للنص هو السماء للنجم، فكأن الكاتب حينما كتب ذلك النص المعين أفرد نجما بنظره واستعار وجوده ليخصه بميلاد شخصي، ويكون هيأه للقارئ كي يحضنه عندما يخصه بنظرته والفاعلان الكاتب والقارئ يتحركان في (مجالية) الأدب التي تقيم الألفة بينهما وتوجه نظرتهما نحو نص واحد.

ولكل منهما الحق في أن يصنع من هذا النص ما يشاء حسب مبادئ اللعبة: السياق"[4]، فالشاعر مهمته التشكيل السياقي للألفاظ والبحث الدائم عن الفضاء الجديد للكلمة "تتحقق من خلال التعبير الفني الناضج عن التجربة الشعورية"[5] دون تغيير لمعناها، لكنه في نفس الوقت لا يضيف لها معنا مغايرا، بل يغير نظرتنا إليها، وقناعتنا بها "والشاعر بذلك لا يعطي الكلمة معنى جديدا، وإنما هو فقط يدخلها في سياق جديد من صنعه هو. وهذا السياق الجديد يتضامن مع الكلمة لإيجاد(فضاء القصيدة) الخاص بها وهو عمل يشبه

---

[1] المرجع نفسه، ص287.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، **القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل**، تر. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص266.

[4] عبد الله محمد الغذامي، المرجع نفسه، ص80.

[5] نور الدين السد، مرجع سابق، ص69.

نظام الشفرات وتفريغه للكلمة من سوابق معناها والفارق هنا هو أن الشاعر لا يقدم للكلمة معنى جديدا، وإنما هو يعلقها خفيفة رشيقة فقط، ويتركها تصنع نفسها في ذهن القارئ.

حيث تتحول إلى دال يرمز إلى دلالات متنوعة ومختلفة، حسب قدرة قارئها على ذلك"[1]، وتفوقه عن غيره من الشعراء لأن "قراءة الشاعر ليست بريئة، فهو يستوعب من خلال ذاكرته الشعرية ما كان قد قرأه، وهو يستخدم قراءاته في تشكيل نصه الجديد"[2] على أنقاض القديم، وحسن استغلاله، وإعطائه طابعا حديثا " فمن التاريخ إلى فك شفرته، ومن السؤال عن المعنى إلى الذاكرة"[3] بحيث يعيد للكلمة من خلالها – الذاكرة – بريقها، ورونقها كما أن المبدع "الشاعر يحرر الكلمة من معانيها، مما علق بها من غبار السنين فيطهرها ويغسلها، ويطلقها حرة تحلق بين أسطر القصيدة لا ككلمة يقيدها المعجم بسلسلة من المترادفات، ولكن كإشارة حرة تحدث في النفس أثرا (لا معنى) وهو أثر يطلق النفس ويعتقها وليس معنى يردها إلى المعاجم إنه تفريغ الكلمة من كل ما خزن فيها"[4] ونؤكد هنا على ضرورة اشتراك قطبي النص (الشاعر والقارئ) في رصيدهما المعرفي لصناعة الجمالية الشعرية، وتنمية الحس الذوقي "فمعرفتنا الذوقية المكينة بالقصيدة العربية شرط لفهمها وتحليلها ولذلك يعجز كثير من الناس اليوم عن فهم الشعر الحديث وتذوقه لقلة حصيلتهم الفنية عن خلفية هذا الشعر وهي ما نقصده بالتصور الذهني الذي هو أساس إجراء التجربة إنشاء أو تحليلا"[5].

3-2-5- عبد الله حمادي:

يبدي حمادي رأيه حول مفهوم الشعر بكونه مبدعا قبل أن يكون ناقدا " ...ماذا أقول عن الشعر، أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق، إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات"[6]، نابع من الذات الساحرة المبدعة والقصيدة الحداثية التي تجسد كل ذلك الجمال

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، ص269.

[2] خليل الموسى، **جماليات الشعرية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008، ص313.

[3] سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، مرجع سابق، ص361.

[4] عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق، ص269.

[5] المرجع نفسه، ص291.

[6] عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان البرزخ والسكين**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص05.

والسحر "أخي القارئ ليست معناها طرح الموروث، والسطو على أنقاضه الثابتة بمعاول الردة، والتشكك، والوقوف منه موقف الخصم، والتضاد، إن الحداثة بمفهومها الصحيح، وعند من ابتكرها هي البحث المستمر عن إيجاد خيط التواصل حيث ينصهر الحاضر في الماضي ليشرق غدا مسكونا بحرارة الاستمرارية، ونبض المعاصرة"[1] الذي يستقبله القارئ محاولا "إرجاع الأثر الفني إلى عناصر الايديولوجية ليس نسيانا لخصوصية الشعر فحسب، هو أيضا عدم إدراك استقلاله النسبي"[2] من خلال التسامي و"الارتفاع بالطراز الشعري إلى مستوى يليق بالحضاري والجمالي، إلا أن المزاج الشعري لا يكتسب صيرورته وتمظهره إلا بانغماس هذه المعطيات في جوهر الموضوع الشعري الذي يترامى في القصيدة الحديثة"[3] التي من شأنها أن تعيد ترتيب الحاضر وتشكيل معالم المستقبل بفعل قراءات مستمرة حداثية مبدعة "لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده، والحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره، وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه"[4] والمعاصر، والمتوافق معها لأن "الطقس الشعري الحداثي برزخ تتوحد فيه الكائنات وتتمحي في جلالة الفواصل والحدود بين الموجودات، لهذا تهوي أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة، وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى"[5].

هذا الإنسان الذي يحاول توظيف كل ما هو متاح من إمكانات قابلة للتطوير والتركيز والتكثيف "فيسند للأشياء وظائف تعجز معانيها عن أدائها، وهو ما أومأ إليه قديما المتأله النفري في مقولته المأثورة- إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة- فقانون اللغة الشعرية يقوم أساسا على التجربة الباطنية لا الظاهرية"[6]، لأنه يؤسس لجمالية الشعر فتتعمق صورة

---

[1] عبد الله حمادي، **مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص08-10.

[2] عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان تحزب العشق يا ليلى**، منشورات دار البعث، الجزائر، 1982، ص39.

[3] محمد صابر عبيد، **إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية** –، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص117.

[4] عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان البرزخ والسكين**، مرجع سابق، ص06.

[5] المرجع نفسه، ص08.

[6] عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان البرزخ والسكين**، مرجع سابق، ص06.

المفارقة لدى الذات المبدعة فتهتز وتتصدع، وتنفتح كليا على معنى حر، غير مقيد و غير محدد، فتتضاعف الطاقة التعبيرية ليتدفق فعل الحدوث بكل ما يختزنه من فعل، وحركة، وتمثّل للوصول إلى جوهر وعمق المعنى الشعري، في تشخيص يوجه الذاكرة، ويمزج الصوت بالصمت، فيصهر، ويقطر، ويدرج في حركته المنتجة والقارئ باتصاله الرؤيوي مع العالم يضع التمثل الشعري المتخيل ويصفه ب"مثل هذه الظواهر والتصورات اللاعقلانية من حيث البنية والأسلوب بالإمكان العثور عليها في الشعر القديم بنسبة قليلة، لكن تواجدها ليس معناه تواجد الجديد لسبب بسيط، هو أنها جاءت عن طريق الصدفة من قبل مبتدعيها، وليس من قبيل الهدف في حد ذاته، وهذا ما يميز الحداثة من القدامة"[1].

لأنّ التواصل الشعري في أروع تجلياته و"مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمران من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة؛ لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما جبلت بالتجارب والمعرفة"[2] وهكذا تنتفي الغربة وتسهم المعارف البشرية في رقي الإنسان، وتتحقق قدرة الذات على اكتشاف ما فيها من عمق إنساني ويضحي القارئ أشد اقترابا من جسر المبدع ولغته التي "تتضح من خلال الاستعمال الواعي لطريقة أو اختيار الكلمات المعبرة، بحكم تماسك تنظيمها حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع، وهذا الأثر الذي تتركه ليس مفاده المفهوم الخارجي الذي تحمله العبارات..."[3].

فعند ملامستنا للقصيدة لاستلهام نوعي للمراجعات الممكنة والمتاحة، فإننا ندرك قوة الفاعلية الذاتية الجوهرية، والمستوعبة، والضّامة في هذه العملية التي تفتح بوابات القصيدة، مثلا "الوزن والقافية ليست في حاجة إلى تعديل، والتعديل المفروض لابد أن يكون داخل طاقاتها الكامنة، التي لم تستهلك بعد، وليس في مقدور المبدعين استهلاكها كاملة لأنها تنام في أحشائها المد والجزر"[4].

---

[1] عبد الله حمادي، **ديوان تحزب العشق يا ليلى**، مرجع سابق، ص24.

[2] عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان البرزخ والسكين**، مرجع سابق، ص09.

[3] عبد الله حمادي، **الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص127.

[4] عبد الله حمادي، **ديوان تحزب العشق يا ليلى**، مرجع سابق، ص41.

لأنّ الانفتاح الشعري الذي يصادف القارئ؛ يحرر فضاء الأمكنة والأزمنة، ويحقق سطوته الحضورية في اختزال تضاعيف الذاكرة والحاضر، واستيعاب الخارج على نحو أمثل في جسد المتن النصي لأنه "كيان من الكلمات يتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، (واللغة الشعرية في النص الإبداعي) تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا"[1] والصور الذهنية تتداخل بطريقة عفوية وتتفاعل بين أفعال الذات المبدعة وتتواصل في فضاء الذاكرة الشعرية مستلهمة حلولها في فضاء الرؤيا على اعتبار أن الوقائع وتجليات الطبيعة والكون "كيان من الكلمات تتجاوز مستويات التلفظ بشكل متناسق ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير(...) إنه السمو بتعبيرية الأشياء، وإحداث عملية تشويش مقصودة..." [2] والتشكيلات الصياغية متنوعة فنحن "لا نستطيع تشكيل الأصوات الزمانية إلا تشكيلا يخضع في الوقت نفسه لحيز مكاني، فالموسيقى والصورة والشعر وجهان لعملة واحدة، لا يكون الشعر إلا إذا اجتمع فيه هذان الطرفان، فإذا كانت الموسيقى تساهم في توصيل الدلالة، وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقي، فإن أثرها لا يتعلق بمدى طويل مثلما يحدث في الصورة، فالشعر تشكيل جمالي"[3] وفضاء التشكيل الشعري الفني في هذا المضمار يتشكل ويمتحن خطورة حضوره الجمالي في الوجود وفق نظام متكامل من الحرية في سبيل إغناء الفضاء الشعري الذي "خولت له التحرك باعتبارات، وفعالية يستشم منها مدى سيطرته على الأشياء التي تبدو رهن إشارته ورحمته، فمن هذا المنطق أصبحت له القدرة على رؤية الأشياء، بعين الذاتية المستقلة، أو بعين التفرد الواعي..."[4].

وفعالية القوة التعبيرية في الكيان النصي من الانبثاقة الشعرية الأولى لتبدأ اللغة الشعرية لعبتها في تشكل الصورة ونفث رذاذها السحري على مرايا الصور وتسهم في مضاعفة قوة المتخيل في الصورة إلى حركية التعبير الشعري ونوع من التوازي الصوري التي "كانت تخضع من طرف المتلقي لميزان عقلاني منطقي، لا يقبل الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم والعدول والانزياح بالمفهوم المعاصر"[5] والانزياح بهذا المفهوم المتوهج ذي القوة

---

[1] عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان البرزخ والسكين**، مرجع سابق، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] عبد الله حمادي، **مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر**، مرجع سابق، ص132.

[4] عبد الله حمادي، **ديوان تحزب العشق يا ليلى**، مرجع سابق، ص14.

[5] عبد الله حمادي، **الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع**، مرجع سابق، ص105.

التعبيرية الواسعة الحضور التي تتوزع على اتجاهات الحياة كافة، وتنتهي إلى ضخ حقل الوجدان بالرؤى الجمالية فتتضاعف دلالتها الفعلية لدخول الذات الشعرية، وتكريس تعبير "الشعر الحقيقي هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الأشياء، وليس عن حيز الكلمات، وأجود الشعر هو الذي يحافظ فيه الشاعر على التناغم بين الصوتي والدلالي"[1] فالمتن النصي يتجمع ويلتئم ويتناهى ويبلغ حساسية عالية في موقف الشاعر يماثل ما تختزنه نفس الشاعر من ثراء وتكثيف وخصوبة لنشاطه الشعري يسعى إلى بناء حوارية تنهض على فكرة الاختزال والتركيز في إطار التلميح والإيحاء لا التصريح والخطاب المشحون يتردد بين الذاكرة والحلم "لأنّ الشاعر في هذا المستوى يصبح بمثابة المسير للأشياء، المتحكم في مصائرها المشارك في إنشائها"[2].

[1] عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان البرزخ والسكين**، مرجع سابق، ص07.

[2] عبد الله حمادي، **ديوان تحزب العشق يا ليلى**، مرجع سابق، ص14.

الفصل الثاني: أنماط وجماليات تلقى النصوص الشعرية

1- التلقي والقارئ العادي:

تعرّض إيزر لأنماط القراء السّابقين وذلك عندما طرح مفهوم القارئ الضمني ومن أبرز هؤلاء القراء: هو القارئ الذي يتواجد خارج النص ويكون من عامة القراء ولا يمتلك مواصفات القارئ المثالي فيما تمحورت جل الدراسات السابقة حول حقيقة مفادها أن تلك الدراسات تهتم بالعمل الأدبي ذاته لا قارئه وكأنه سر من أسرار المؤلف خاصّة إذا عمل على "استخراج أو استنباط الاستدلالات المتعلقة بالحياة الشخصية للكاتب مع دمج الشواهد التي يمكن الحصول عليها من الأخبار السارية الخارج نصية ضمن الخطاب المحلل"[1].

أما القارئ الآن فإنه يحتاج إلى ذوق مدرب وحدس خاص والقارئ العادي الذي نعنيه بالدراسة هنا هو صاحب الذوق الشخصي الذي لا يكاد يسمع له رأي غير الإعجاب والانبهار بالنص مما يجعلنا نتتبع ردود فعل القراء في دراسة الأدب والتأريخ له من خلال جملة معطيات وانطباعات فورية وأحكام صادرة عن الذوق الذي يستجيب للمؤلف في إبداعه الأدبي "خاصية المؤلف الأدبي هي أن يثير لدى القارئ استجابات في ذوقه وإحساسه وخياله ولكن كلما كانت تلك الاستجابات أعمق وأوفر كنا أقل استعدادا لأن نفصل أنفسنا عن ذلك المؤلف"[2] الذي يستند على التصور الوضعي للقارئ الرامي لدراسة الأدب والتاريخ له مع تفعيل دور المتلقي بإقرار خصوصية علم الأدب وتميزه على خصائص جمالية وقيم فنية تتفاوت من نص إلى آخر حسب قدرة كل مؤلف على الخلق والإبداع.

"وهذا يعني أنه بما أن كل دليل لساني ينقل لذهن القارئ شيئا أكثر من ذاته ينبغي له أن يربط في وحدة واحدة مع جميع سياقاته المرجعية"[3] كما أن القراءة الواعية للتراث تستنطق وجود بدائل واقتراح منهجية للدراسة الأدبية متعددة الرؤى باختلاف وحدتها وجوهرها لاحتواء القارئ باعتباره فاعلا أساسيا في الظاهرة الأدبية لذلك ينصب الاهتمام بالقارئ في التراث بتفاوت الإشارات وطريقة تناوله للعمل الأدبي وإحصائه وجمعه لمعطيات قراءة وتلقي

---

(1) أومبرتو إيكو. **ملاحظات حول سيمائيات التلقي**، مداخلة في ندوة الجمعية الإيطالية للدراسات السيميوطيقية، مجلة علامات، العدد 10، 1998، ص30. أنظر أيضا:

Umberto Eco, **les limites de l'interprétation**, biblio essais, France, 1994, p39-40.

(2) لانسون، مايبه، **منهج البحث في تاريخ الأدب**، تر. محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص401.

(3) فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص73.

تلك الأشعار و"ذلك أنه إذا كان على القارئ فعلا أن يتفحص بدقة الحروف و الكلمات مثل حاسوب فإن عملية القراءة سوف تستلزم ببساطة تسجيل هذه الوحدات التي لم تصبح مع ذلك بعد وحدات دلالية"[1] على صلة وثيقة بعلاقة النص بالمتلقي وهو بداية لتبلور مفاهيم متداخلة تشير إلى خصوصية بين النص وقارئه من جهة وبين المؤلف وقارئ النص من جهة أخرى فالقارئ الساذج أو البسيط هو من يستوقفه العمل الأدبي ويمدد عملية الإدراك الجمالي لديه.

و"الأهم من منظور نظرية التلقي هو أن يقوم بصياغة مكون أولي من مكونات عملية القراءة إن التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف عملية أو إدراكية يظل عملية تنشئ علاقة بين القارئ والنص وهذه الفاعلية نفسها هي التي تحدد الأدب بوصفه فنا"[2] وتوظيف العالم الخارجي في النص فنيا لأنه عنصر أساسي وجزء لا يتجزأ من مكوناته الجمالية وحيويته المجازية من خلال عناصر بنية النص وجوهره والوصول لملامح الرؤية الاستشرافية والبؤرة المموهة الخاصة للتجربة الوجودية والفكرية للمؤلف لتدرك النفس الحقيقة بتماهيها وتفكرها لأنها تحن لمصدرها وتتفرع لطلب الذات العليا وتبلغ غاية سعادتها وكمالها فتتسامى النفس وتشرق ويتفتح الذهن على الحقائق الأزلية الثابتة بالإدراك الفني "الذي نتحقق فيه من الشكل، ربما ليس الشكل فقط، ولكن على الأقل الشكل"[3].

وانتداب المتلقي نفسه للدعوة في تلك الرؤية الاستشرافية على سبيل التلميح وليس التصريح برؤية الحق إلا التعبير عن انذهاله تمثيلا من جهة والكشف الحالات العصية على الوصف مما يضفي شحنة أدبية عالية الشأن في حكايته الرمزية التي قد تفلح في تحقيق صدق موضوعها ولكنها لا تنجح في معرفة مضامين المتلقي مع كل مهاراته الأسلوبية و"صفة الفنية التي تعزى إلى الشعر في شيء بعينه هي نتيجة إدراكنا فالأشياء الفنية بالمعنى الضيق، هي تلك التي أبدعت بأدوات خاصة، الغرض منها هو أن يتم إدراك هذه الأشياء بأكبر قدر ممكن من اليقين على أنها أشياء فنية"[4].

---

[1] ولفغانغ إيزر، **آفاق نقد استجابة القارئ**، تر. أحمد بوحسن ومرا. محمد مفتاح ضمن كتاب: "من قضايا التلقي والتأويل"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، ط1، 1994، ص71.

[2] روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص77.

[3] بوريس إيخنباوم، **نظرية المنهج الشكلي ضمن نصوص الشكلانيين الروس**، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص41.

[4] روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص72-73.

ولكن القارئ من جهة أخرى كان له دور في الحفاظ على الشعر من الضياع والاندساس بطرقهم المختلفة كمساهم في تناقله وتوارثه في المناسبات و الاستشهادات المختلفة والردود والتداول على جميع الأصعدة لأننا "حينما نتورط في النص لا نعرف في البداية ما يحدث لنا و لهذا غالبا ما نشعر بالحاجة إلى التحدث عن الكتب التي قرأناها، ليس من أجل التواصل إلى إقامة مسافة ما بيننا و بينها، بل بالأحرى من أجل اكتشاف ذلك الشيء بالضبط الذي تورطنا فيه و حتى نقاد الأدب غالبا ما لا يسعون إلا إلى ترجمة تورطهم إلى لغة مرجعية"[1].

وخاصة ما تعلق منها بالجانب التعليمي والحفاظ على ضوابط اللغة المعربة وقد عاش هؤلاء العلماء في القرن الثاني ومطلع القرن الثالث بطبقاتهم المختلفة أمكنهم من شرف الحفاظ على كثير من التراث الفني لهذه الأمة وصيانتها من الضياع على الرغم من ان هدفهم كان مغايرا لما صار عليه الحال من أكثر الشعر للاستشهاد في مسائل البلاغة والنحو ولخدمة القواعد والدراسات في تعليم اللغة العربية فنحن "نمتلك تجربة بعضنا البعض بقدر ما نعرف سلوك بعضنا البعض و لكن ليست لدينا تجربة كيف يجربنا الآخرون"[2] وذلك لكثرة العجمة واللسان غير العربي الدارس لهذه اللغة والملقن والمنشد لها في المجالس والمحافل بل تعدى ذلك إلى التأليف الأدبي مما أغنى الدراسات الأدبية حول الشروح الشعرية وتوضيح معالم النصوص الشعرية وتمييز ملامحها الجمالية في تكامل واضح من كل العلوم والفنون والأخبار بتنوع الأساليب ودافع بحاجة القراء آنذاك وتروي شغفهم بأروع الألفاظ وتنوع معانيها ومحاسن اشتقاقاتهم وغزارتها.

لما لها من مظهر جمالي يتضمن كل ما في العمل الأدبي من محتوى تظهر الأحكام الجمالية عليها استنادا إلى القراء الأوائل الذين يمثلون مرجعية نقدية لقراءة الأعمال الأدبية، كما أن التطور الذي يمس الأعمال في تلقيها النقدي والمتتابع عبر فترات متغيرة من جيل لآخر لاكتساب حلقات ممتدة عبر تاريخ من التلقي يزيد في أهمية ومكانة العمل الأدبي خاصة إذا كانت طبيعته "ذات وظيفة جمالية تحمل إلى المتلقي من طاقات الإبداع الفني للشاعر ما يمنحه من النشوة والمتعة حسا جماليا، إلى الوظيفة الاجتماعية التي يلتزم إزاءها الشاعر بمعالجة تجربته الشعورية بمعناها الإنساني الشامل المرتبط بحياته كجزء من

---

[1] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص85-86.

[2] المرجع نفسه، ص96.

مجتمعه وبيئته على الوظيفة الذاتية التي تؤكد أهمية انطلاقة صورة معينة من تجربة شاعر بعينه"[1] فما من عمل نقدي نهائي والنقد أمر لا يمكن إنجازه مرة وإلى الأبد لأنه يقف على أبواب العملية التاريخية وعلى أبواب التطور الاجتماعي، فأدب الماضي يستدعي إعادة شرحه مع كل تغير من تغيرات المراحل التاريخية، كما أن باب المسائل النقدية لا يغلق أبدا لأن القواعد الأدبية القائمة ليست سلسلة مقفلة فهناك أعمال جديدة تضاف باستمرار، وتفسيرنا للجديد يغير تفسيرنا للقديم (...) فالناقد متمركز في التاريخ وخاضع لكل ضغوط زمانه التاريخية.

كما أن له واجبا مزدوجا تجاه صلته به: فواجبه الأول أن يبقي على أدب الماضي كجزء من خبرة الحاضر، وواجبه الثاني أن يرى أدب الحاضر كجزء من عملية تاريخية مستمرة فما من ناقد لأدب الحاضر يستطيع أن يسوغ جهله بالماضي، وما من ناقد لأدب الماضي يستطيع أن يسوغ جهله بالماضي"[2] و "إنّ العمل الأدبي لا يقدم نفسه، حتى في اللحظة التي ظهر فيها، باعتباره جديدا جدة مطلقة منبثقة من فراغ من الأخبار، فانطلاقا من مجموعة كبيرة من الإعلانات والإشارات –الظاهرة والخفية– ومن الإحالات الضمنية، والخصوصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مستعدا لنمط معين من التلقي.

فهو يثير أمورا سبق أن قرئت ويضع القارئ في هذا الموقف الانفعالي أو ذاك، ويخلق منذ بدايته نوعا من التوقع لما "سيأتي" في "وسط" الحكاية و"نهايتها" (أرسطو)، توقعا يمكن أن يحتفظ به مع تقدم القراءة أو أن يكيف أو يعاد توجيهه، أو يقطع بالسخرية، حسب قواعد اللعبة التي كرستها الشعرية الظاهرة أو الضمنية للأجناس والأساليب كما أننا "نتفاعل و كأننا نعرف كيف جربنا شركاؤنا ونحن دوما نكون آراء حول آرائهم ثم نعمل و كأن آراءنا حول آرائهم كانت حقائق، إذن يعتمد الاتصال على استمرارنا في ملء الفراغ المركزي في تجربتنا"[3] بأجود تحليل ونقد للأفكار وجميعها وأذواقهم في وضعها وتصوير الحياة الفنية والاجتماعية و إدراك حياتهم العقلية وما ينازعها من موضوعات ولهذا فالناقد الأدبي كانت له روحا خاصة يعرف بها اختصاص الموضوع الذي يعالجه ودراسة ما يفيد به الشاعر

---

[1] عبد الله التطاوي، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2007، ص07.

[2] غراهام هو، **مقالة في النقد**، تر. محي الدين صبحي، مطبعة دمشق، 1973، ص10-11.

[3] المرجع نفسه، ص96.

بعينه ووسع أفقه وأثره الشعري فلا "يكفي اختيار غرض مهم، بل يجب تدعيم تلك الأهمية، وإثارة انتباه القارئ فالأهمية تجذب والانتباه يستبقي... وإثارة انفعال معين هو أفضل السبل لجلب الانتباه"[1] ولعلّ هذا ما جعل المجتمع في ذلك الوقت يتطور بظهور تلك الانواع من المؤلفات مما قد يجعلها تكون مقصدا للشرح والنقد فيما بعد لأنها أعلق في الدين وأسهل للحفظ وأعلق بالذهن وتفي بالمطلوب عند "الالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده ولا يمكن لهذا الالتقاء أن يعين بدقة ولكن يجب أن يبقى دائما التقاء فعليا، كما لا ينبغي أن يماثل بحقيقة النص أو بالمزاج الفردي للقارئ"[2].

وهذه الشروح تجمع الجيدة والحسن من الشعر تعطي صورة مكثفة عن المعنى تنبع من جهد شخص بأمور الشعر هي محطة اهتمام الشارع وهذه الشروحات قد يجمعها الناقد لمجموعة من الشارحين تتباين مواقفهم وتتميز شروحاتهم حول بيت أو بيتين أو مجموعة من الأبيات وقد يفردوا لشارح واحد ورأي واحد لقلة الشارحين لذلك البيت أو تلك القصيدة أو غيرها "تفتح إمكانية إرجاع ما هو مفقود وتعيد بناء التراث، بقدر ما تستره المناسبة والظروف الأصلية التي تسعى التأويلية إلى إعادة اكتشاف العقدة في ذهن الفنان التي سوف تجعل دلالة عمله مفهومة تماما، مثلما تحاول في نصوص أخرى أن تستنتج عملية الإنتاج الأصلية للكاتب"[3].

ولذلك نجد أن المفهوم الخاص للشعر يختلف من شارح لآخر حسب تكوين الشارح ومستواه الثقافي ومحيطه ومجتمعه وبيئته فنجده احيانا يعلو بك في عالم المعاني والمثل وأحيانا ينسف فلا يغادر المعنى اللغوي ولا يستطيع التخلص من المعنى المعجمي حتى تكاد تحسبه في كثير من الاحيان قاموس اللغوي اكثر من هو شارح لمعاني الشعر ودلالة الفاظه واختيار الشاعر لذلك اللفظ دون غيره و بهذا يتفاوت النقد الموجه للشاعر وشعره.

---

[1] توماتشوفكي، **نظرية الأغراض، ضمن نصوص الشكلانيين الروس**، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص178.

[2] فولفغانغ إيزر، **عملية القراءة (مقترب ظاهراتي)**، ضمن كتاب "نقد استجابة القارئ من الشكلانية لما بعد البنيوية"، تحرير جين. ب. تومبكنز، تر. حسن ناظم وعلي حاكم، مر. وتق. محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص113.

[3] هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، تر. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007، ص252.

و"كل ترابط فردي للجملة ينبئ بأفق خاص لكن هذا الأفق يتحول مباشرة إلى خلفية للترابط الموالي، ولذلك ينبغي أن يعمل بالضرورة"[1] فمن غير المعقول القول أن شارحا بعينه قد كان شارحا شاملا تاما كامل الشرح في كل جوانبه فما تجده عند شارح تفقده عند آخر وقد يتوارد إليك المعنى في أكثر من موضع وقد تبحث عن معنى يغفل عنه هذا الشارح ولكنها مع ذلك تكمل بعضها بعضا فلا هي بالمعيبة التي تترك ولا بالجزلة السهلة التي تتناول عقارب بين هذه وتلك وحاول أن توفق في المعنى المراد من الشرح واللفظ المراد من المعنى فما استطعت إلى ذلك سبيلا.

فأحيانا "كان النقد التقليدي يختزل العمل الأدبي إلى شيء لا يتجاوز كثيرا كونه انعكاسا مطيعا لأعماقه الخفية... فكل سمات "سطح" العمل يمكن اختزالها إلى "جوهر"، إلى معنى محوري واحد يضيء كل جوانب العمل ولم يعد هذا الجوهر هو روح الكاتب أو الروح القدس، بل "البنية العميقة" ذاتها"[2] حتى يكون العمل متكاملا وتجد إلى دراسة الجانب الديني والأدبي والنقدي تطلعا وخدمة مقدمة بالضبط والإتقان والتحقيق والتمحيص والشرح والتفسير وشيء من الإسناد والتعليل والتقييم لمسايرة الواقع الجديد في كل عصر.

لأنّ "القارئ وهو يطمح في بناء تفاعل جمالي منتج وممتد سيكون مضطرا شاء أم أبى إلى قراءة المقول والدخول معه في لعبة المجاوزة والتحدي من خلال تأويل ينتقل من المصرح به في النص إلى بناء المسكوت عنه والمستتر خلف مكوناته اللغوية والتركيبية"[3] لأنّ المعالم الفنية والأذواق فيه تتغير وتتبدل فيه المفاهيم النقدية والأدبية لمواكبة وتلبية طلباته وهذا حال المجتمعات والأمم من هدم وبناء بين قيم قديمة بالية وجديدة مستحدثة وهو صراع أزلي مستمر باستمرار الحياة في البداية كان على مستوى الشعر ثم انتقل إلى مستوى الشارح للشعر ثم انتقل إلى مستوى الدارس الشارح ثم الناقد له ثم القارئ للشرح ومتلقيه.

"ينحصر في إظهار ما هو معطى وفي إيضاح هذا المعطى وهو لا يفسر مستخدما القوانين، ولا يقوم بأي استنباط بدءا من مبادئ، إنما هو يعالج مباشرة ما يأتي بين يدي

---

[1] المرجع نفسه، ص62.

[2] تيري إيجلتون، **مقدمة في نظرية الأدب**، تر. أحمد حسان، د.ط. د.ش، 1991، ص98.

[3] أحمد طايعي، **القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة**، زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2007، ص43.

الوعي وفي متناوله، ألا وهو الموضوع"[1] وفي كل مستوى تتباين أوجه النظر بين مؤيد ومعارض ومتقبل ورافض ومستهجن ومستحسن وهكذا وهو متولد عنه كتب كثيرة في الشرح والتفسير والنقد، كما أن الاسباب التي كانت تقف وراء قيام الشروح الشعرية في ذلك العهد هو تقريب معاني القرآن الغامضة من الفهم لذا كان لزاما بشرح الشعر لتزكيه المخزون اللغوي للدارس لبعد الجمهور الجديد عن اللغة العربية وصعوبة فهمها ومعرفه أسرارها وذلك ناتج عن التداخل اللغوي و تمازج العرب مع أجناس أخرى وقد أفضى بهم إلى مراكز عليا في الدولة فكان ضرورة توضيح المعنى.

"وقد أتت فكرة أن الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وأن التفسير بالتالي هو الشكل الظاهر للفهم تماما مثل فكرة أن عملية الفهم تحقق دائما شيئا يشبه تطبيق النص في الوضع الحاضر للشارح[2] وللإيفاء بالمطلوب من معرفه لغة الإبداع وتقريبها إلى الناس ومعرفه مميزاتها والاستدلال على ألفاظها والاحتجاج بشعرها لأنها عدّة الباحث[3] ومصدره الأصيل لبحثه ودراساته في كل المجالات وتأكيد المعجزات القرآنية ودلالاتها مبين بهذا الجانب الخصب الذي يطمئن إليها العقل السليم ويسلم بصحتها على أسس علميه تحتكم إليها وبصيره نافذة قادرة على التحليل والموازنة والمفاضلة بسبب اختلاف الأذواق والطباع.

"وبتبني هذا الإجراء، يتم إبطال ذلك التأثير، اللاواعي باستمرار تقريبا، الذي تمارسه على الحكم الجمالي معايير تصور كلاسيكي أو حداثي للفن، وكذلك تجنب ذلك المسعى الدائري الذي يقضي بالرجوع إلى روح العصر"[4] وتفاوتها لما يجده السامع أو القارئ أو المتلقي من أساليبها ورنين كلماتها وجرسها الموسيقي واتساع خيالها وروعة معانيها وقوة نبر حروفها لأن أساسها هو دراسة القرآن في تعبيراته البليغة وكلماته الفصيحة مما فتح المجال أمام الشعراء والشراح على حد سواء إلى خصب معاني وألفاظ القرآن الكريم، في الاقتباس من خاص بما جاء به القرآن الكريم من معاني وألفاظ وأفكار مما جعل الشراح يسلكون سبيل

---

[1] إ.م، بوشنسكي، **الفلسفة المعاصرة في أوربا**، تر. عزت قرني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص230.

[2] هانس روبرت ياوس، **علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته**، تر. بسام بركة، مجلة النصوص الفكرية والإبداعية والنقدية، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد 03، 1988، ص55.

[3] Hans Robert jauss, **pour un herméneutique littéraire**, trad. de l'allemand par Maurice jacob, éditions Gallimard, 1988. p59.

[4] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ص77.

المفسر المدرك للنص فالإدراك "هو إدراك لشيء، و التذكير هو التذكير لشيء، والتوقع هو توقع لشيء، والحكم هو حكم بشيء، وهلم جرا بالنسبة لكل أفعال الوعي"[1] الذي يغوص في معاني الإعجاز اللغوي للقرآن الكريم فالحال نفسه لدى الشارح في تعاطيه مع النص الشعري والابحار في مكنونات الشعر والشاعر ولعل الشارح يحتكم الى تذوقه الفني في الحكم على عناصر الشعر واسلوبه ففي البداية يكون حكمه انطباعي ثم يطول أن يقسمه حسب التصنيفات التي يريدها أو الأوجه التي يحب أن يظهرها كل شارح حسب مفهومه الخاص لذلك الشعر وحسب موقفه منه السابق له.

"وحين يبلغ تلقي النص مستوى التأويل، فإنه يفترض دائما سياق التجربة السابقة الذي يندرج فيها الإدراك الجمالي: فلا يمكن طرح سؤال ذاتية التأويل والتذوق... إلاّ إذا تمت أولا إعادة بناء أفق التجربة الجمالية الذاتية السابقة، هذا الذي يؤسس كل فهم ذاتي للنص وللأثر الذي ينتجه"[2] "إنّ تاريخ الأدب سلسلة من التلقيات والإنتاجات الجمالية تتم من خلال تحقق نصوص أدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه المدفوع بدوره إلى الإنتاج"[3] وفي هذا الصدد يدعو ياوس إلى ضرورة أخذ آرائهم بعين الاعتبار في التأريخ لتلقي النصوص الأدبية رغم عدم تدوين تلك الآراء ونجد في العصر العباسي سيف الدولة الحمداني الذي احتضن المتنبي في بلاطه حيث أغرقه بالمال والعطايا.

"ذلك 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 من جهتهم بالدور النشيط المتمثل في الاستجابة لتقليد ما، وذلك بإنتاج مؤلفات جديدة إن اهتمام يوس، على هذا الوجه، بالمتلقي الذي يستجيب للمؤلف و"يحينه" يربط فكر "يوس" بأفكار سابقة أرسطية وكانطية ذلك أن أرسطو وكانط كانا الوحيدين تقريبا اللذين استطاعا في الماضي إقامة جمالية تأخذ أثر الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية"[4] وانطلاقا من تاريخ التلقي عند ياوس فإنه يقف عند:

---

[1] أنطون فوزي، **معنى المعنى في قصيدة هوسرل**، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة تصدر شهريا عن مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العددان 19/18، شباط/آذار، 1982، ص57.

[2] المرجع السابق، ص66.

[3] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, p48.

[4] هانس روبرت ياوس، **نحو جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص41.

1-فهم العملية التاريخية وتحديد المهام المتعلقة بتاريخ الأدب اليوم.

2-مفهوم المتلقي الذي هو أهم أساس لتاريخ الأدب وهو المحور الذي يبدأ به البحث في هذه النظرية.

3-اهتمام ياوس بين البعدين التاريخي والجمالي والعمل على التأليف بينهما فالقارئ العادي يكون حلقة من حلقات تاريخ التلقي للعمل الأدبي فليس "التاريخ شيئا آخر سوى إعادة تنشيط للماضي في ذهن المؤرخ ومن خلاله"[1].

فنحن عند إدراكنا الجمالي للماضي من خلال الوعي الذي ندركه به فأفقنا الحاضر يتغير ويتطور مما ينجر عنه تغير وتطور في أفق الماضي وإدراكنا ونظرتنا له وهذا الأمر يجعلنا حسب ياوس ندرج الماضي كمكون أساسي في تشكيل الأفق الراهن الأمر الذي جعل ياوس يرتكز على مفهوم اندماج الآفاق الذي استوحاه من كادامير فأفق الحاضر"إذا لم يكن الأفق الأصلي محتضنا، بشكل دائم في الأفق اللاحق-أفق حاضر المؤول فإن الفهم التاريخي لا يصبح ممكنا"[2].

فهذا التصور الوارد للزمان قائم على مفهوم الحضور "إننا عندما نكون ملزمين بتحديد الزمان انطلاقا من الحاضر، فإننا نفهم هذا الأخير على أنه الآن الراهن le maintenant في مقابل ذلك الآن – الذي- لم يعد هناك فأصبح ينتمي للماضي فالماضي مكون أساسي في تشكل الأفق الراهن فالأمر الذي جعل ياوس يرتكز على مفهوم اندماج الآفاق الذي استوحاه من كادامير فأفق الحاضر "إذا لم يكن الأفق الأصلي محتضنا بشكل دائم في الأفق اللاحق- أفق حاضر المؤول فإن الفهم التاريخي لا يصبح ممكنا"[3] وذلك الآن الذي- لم يأت بعد من المستقبل... من هذا المنظور يتجلى لنا الزمان كتوال للآن، بحيث ما أن يستقر آن حتى يكون قد تبخر في آن الماضي قبل، وحل محله آن الماضي-بعد" ووفق هذا المنظور لا ينظر التلقي للعمل الأدبي باعتباره "صيرورة يفصل فيها حاضر متحرك الماضي عن المستقبل (...) ولا ينظر إلى التاريخ باعتباره تتابعا لعدة عصور يتجاوز اللاحق منها السابق (...) إنه على العكس من ذلك ينظر إلى الماضي... سأكملها لاحقا.

---

[1] زياد محمود مقدادي، مرجع سابق، ص10.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالقارئ الأولي للعمل الأدبي على الرغم من قلة التأليف إن لم نقل انعدامه فإنه يساهم في تصور الماضي وتشكيله بناء على فهمه المسبق بتركيزه على أفقه الحاضر فلم يعد ينظر إليه عنه بعث لوقائع هذا الماضي وتخليدا له- حسب النزعة الموضوعية ولكن انطلاقا من موضوعية التاريخ الأدبي، فهو يقترح أن نأخذ بعين الاعتبار القراءة الأولية للعمل الأدبي فالقارئ وموضوعيته، كما يمكن أن نسميها القراءة الساذجة والفصل هذا يجيب كيف تلقى القراء الأوائل الشعر من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي أي سيرورة التلقي البدائي كما أنّ دوره الفعال في السيرورة التاريخية للأدب كفيلة بتخلص تاريخ الأدب من التصور الوضعي الذي يكتفي بالوصف وصفا موضوعيا للوقائع والأحداث متجاوزا بذلك الخصائص التاريخية والجمالية للأدب[1].

2- التلقي والقارئ الناقد:

إنّ الناقد الأدبي في بحثه عن الجمالية الشعرية لتلقي نصوص الشروح أول ما يصدم به هو اللغة الشعرية نفسها وذلك لبعد الناقد الأدبي عن حداثة المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر والشارح حديث عهد به ويعدّ الناقد الأدبي قبل ولوجه لعالم الشاعر وشروحه المختلفة يستحضر كل المعاني والالفاظ التي تجعله قادرا على الغوص في عالم الشرح الشعري لذلك تجد الشارح يفرد المجلدات والكتب الطوال اثناء شرحه للشعر وكأنه يستمتع بعمله ذلك وهو يقدمه في أحسن حلة وأبهى طلة، وهذا ينبئ بوجود علاقة وطيدة بين الشارح والشعر المشروح وكان شيئا خفيا لا متعطف الشارع جعله يجزل الشرح ويوفي الوصف وجعله يتقمص شخصية الشاعر يرد في مكانه من يحتاج الرد ويجيب من يطلب الإجابة ويضيف لمن يحب الإضافة ويزيد من يدرس ويعين من ينقد ويوجه من يبحث وهذا ما يجعل الناقد يقيم الشعر الذي هو بصدد شرحه تقييما دقيقا "فالعمل الأدبي يتميز بوضع خاص في نظر إنكاردن، فلا هو بالموضوع الواقعي ولا هو بالموضوع المثالي، إنه يحتل موقعا بين الاثنين لذا فهو ينتمي على الأصح إلى ما سماه الموضوعات الممثلة و هي تتميز بخاصيتين أساسيتين: - كونها غير محددة نهائيا - كونها ذات تشكيل خطاطي و قصدي"[2].

يخصّ مرتبة الشاعر وفضله من وراء الشعر خاصة بعد انفتاحهم على علوم الكلام والفلسفة اليونانية في جميع الميادين الاجتماعية والثقافية والأدبية والنقدية والدينية والأخلاقية

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2] المرجع نفسه، ص237.

حتى أن الشارح قد يتأثر بالشاعر في مواضع معينة ومعاني مشتركة وألفاظ أشكلت معانيها وبيان تفسيرها مثل ما فعل ابن جني عندما شرح شعر المتنبي بالفسر، شرح حتى ما تعلق بالجانب البياني وأسراره وأحكامه والإخبار عن حقيقة المراد والغاية المرجوة منه لأن "الفهم الوهمي الكلي للعالم هو شرط الفهم الجزئي للظواهر كل منها على حدى"[1] والكشف عن تأويله ومدلوله، وفي عملية غاية الأهمية والتعقيد والخطورة بمكان لما يلزم لها من الدراية والدربة والمهارة والاتقان بالإضافة الى الثقافة الواسعة والحنكة الكبيرة والخبرة العظيمة ولما فيها من الارتقاء إلى مستوى أسلوب الشاعر أو أعلى منه حتى يعمل هذا العمل المتعب الشاق، خاصة لشعرائنا العباقرة وشعرهم الفذ وما قدمه من خدمة لأدبنا العربي وما قدموه لتراثنا الثقافي.

ولأنّ "التأويل الدلالي ناتج عن السيرورة التي من خلالها يوظف ويستمر المرسل إليه، الموجود إزاء التجلي الخطي للنص، (الدلالة) أما التأويل النقدي أو السيميائي تبحث من خلاله خلافا لذلك كي نفسر الأسباب الكامنة وراء النظام البنيوي التي تجعل من النص منتجا لتأويل دلالي محدد"[2] فإبداعهم الفني جعل من الشارع يقوم مقام المبدع ليقرب معاني الشعر الغامضة من ذهن الجمهور المتلقي لهذا الشعر فكان هو وسيط أدبي وحلقة وصل بين الشاعر والجمهور فأصبح سمعه وعملا مقصودا بذاته أدت إلى انتشاره بين طبقات المجتمع وكثرته وتنوعه إلى حد التعصب.

وقد تتشابه الشروح في كثير من الأمور نذكر منها طريقة الشرح وعملية انتقاء مادة الشرح والتدرج في عرضها وحتى في المعلومات التي وردت فيها "فالمنطوقات الفردية الفيزيقية للنص الأدبي ليست هي ما يؤسسه بوصفه نصا أدبيا وإنما هي ما يجعله عيانيا فحسب أي تظهره، وبالتالي فإن ما ينتمي إلى بنية العمل الأدبي إنما هو تلك الصيغات الصوتية النمطية التي تتخذ صورة واحدة في كل قراءة فردية للنص الأدبي"[3] وهو الأمر الذي حصل للمتنبي التي شرحها ابن جني ووضح معانيها وأبان ويسر فاهمها وفسر غموضها إلا أن الشراح أرادوا إلا أن يردوا عليه وينبهوه لأخطائه التي وقع فيها في فهم شعر

---

[1] المرجع نفسه، ص211.

[2] أومبرتو إيكو. **ملاحظات حول سيمائيات التلقي**، مرجع سابق، ص26. انظر أيضا:

Umberto Eco, **les limites de l'interprétation**, op. cit , p22

[3] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، مرجع سابق، ص85.

المتنبي وعلى الرغم من أن ابن جني كان يحب المتنبي حبا شديدا إلا أن الشراح قد اتهموه بإفساد شعر المتنبي وفشله في الكشف عن المعاني التي تليق بذلك الشعر وصاحبه وكأنهم يقولون أن ابن جني قد شوه شعره وحوله عن معناه الأصلي "على أساس أن القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى يوس أنه حوار دياليكتيكي بين القارئ و النص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص، وهو القارئ، في محاولة كتابة نص جديد"[1].

والأرقى لأن الشراح الذي يهمهم بعد الاستفادة من المعاني والألفاظ الموجودة بدراسة الإعجاز القرآني هو سهوله فهم الشعر عند الناشئين والمتعلمين الذين ما زالوا في مرحلة اكتشاف أسرار الشعر وسبر أغواره في أبسط صورة وأحسن أسلوب يرغبهم في الشعر ويحثهم على البحث فيه يكون القدرة على الاستفادة منه أكبر قدر ممكن "ومن ثمة لن يكون لقراءة التأويل سوى وجهين اثنين من التداخل العابر للنص، فإما أن تتقصد خلخلة قداسته ومناقضة منظومته الدلالية القديمة، و إلا فإن قراءة الذوبان في أعماق النص والاستسلام لبريق سلطته ستكون هي المآل المحتوم لقراءة يغيب فيها العقل وتضعف خلالها طاقة المؤول على التأويل"[2] حتى و إن لم يصرح الجراح بذلك علنا فإنهم وهذا ما يجعلهم يهتمون بقصائد بعينها على حساب أخرى نظرا لقيمة تلك القصائد الفنية والعلمية أو ارتباطها بأحداث مهمة تاريخية كانت أو دينية أو شخصية أحيانا مما يحصل تراكم كم كبير من الشروح في هذه القصائد يبعث على الملل والنفور من بعضها كما يتعلق الأمر بالقصائد الأخرى التي قد تنسى ولا تكاد تذكر أحيانا.

"الأمر 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"[3] وهذه هي عيوب الشراح والشرح الشعري عموما لتباهيهم بما يملكون من معلومات وثقافة واسعه وهذا الأمر ليس نفسه مع أشعار الدواوين وبعض القصائد لا تكاد تظفر بشيء فكل شارح

---

[1] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، مجلة عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، 1998، ص327.

[2] ليندة خراب، **النص بين قراءتي التفسير والتأويل**، مجلة جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة، العدد 15، ص141.

[3] إلرود إبش، **التلقي الأدبي**، ترجمة محمد برادة، مجلة دراسات، العدد 06، ص13.

تميز فيه شرحه عن غيره فهي متنوعة تصوغ الشعر نفسه، فهناك الشروح اللغوية والبلاغية والنحوية والتاريخية والبلاغية والنقدية والتاريخية بدرجات متفاوتة.

"فلا تتعلق موضوعية الناقد كلها باختيار الشفرة، ولكن بالصرامة التي يطبق بها النموذج المختار على النص"[1] لمعالجة المسائل اللغوية حيث تتبع الألفاظ بالتحليل والدراسة فهناك من الشروح ما هي أشبه بمعاجم لغوية أو سرد وقائع تاريخية لمعرفة تطور استخدام اللفظ لأننا أمام علماء اللغة زادهم في اللغة الكبير ولهم إسهامات جمة في اللغة ومفرداتها وبراعة نحوية منقطعة النظير في هذا المجال كابن جني والمعري لأنهم يرون أن بعض المسائل تحتاج إلى التعليق عليها وتوضيح قاعدتها كالمسائل النحوية والصرفية.

"وأهم شيء تتميز به هذه المعرفة هو أنها تحدث، كما أكد أرنهايم، تحت أدنى مستوى الشعور... وليس من الضروري أن يكون الشكل الكلي الذي يتكون لدى المتلقي مطابقا للنص، فهذه المسألة مرهونة بطبيعة الخطاطة (le schémas) الخاصة بالمتلقي"[2] وهم في موقف المدافع عن الشاعر والمؤيدين لقوله بما يخدم الشعر والنحو واللغة وهو ما يعرف بالبدايات النقدية للشعر على حساب التقييم الجمالي والنقد الفني للنص وهناك من تميز في هذا الجانب أيضا على قلتهم وندرتهم فمن واجب الشارع التفطن من الجانب الحسي المرهف والقدرة على معرفة مواطن الجمال وفنيات الشعر بالإضافة إلى معرفة المعنى الاشتقاقي والاصطلاحي.

"فلا حقائق في النص و إنما هناك أنماط و هياكل تثير القارئ حتى يصنع "الحقائق" وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقة الخافية المخفية، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد تأليف هذه المظاهر ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة"[3] كما كانت "المجالس الأدبية والعلمية وكتب التفسير والتاريخ والأنساب، تعرض لكثير من الشعر القديم مستخدمة إياه في بسط موضوع لتأييد حدث، أو تفسير معنى.

---

[1] رولان بارت، **نقد وحقيقة**، تر. منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1994، ص20.

[2] المرجع السابق، ص215.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص286.

وكانت في عرضها ذلك تضطر إلى شرح بعض المفردات أو العبارات التي ترد في الشعر"[1] ولولا هذه الآراء وتعددها واختلافها بتعدد معانيها والمفهوم الخاص عند كل شارح وهو ما يميز التوجه المذهبي عند القارئ الأمر الذي يجعل المتلقي لا يكتفي بشرح واحد ليتضح له معنى الشاعر الذي يقصده والدراسة الأدبية التي بني عليها هذا الشعر.

فعلاقة الإنسان بالشعر تلبي رغبته في إدراك الحقائق، متى دعت الضرورة لذلك لأن كلامه يحكي صداه في نفسه ويثير أحاسيسه ومشاعره، لما فيه من خواطر وهواجس تتسع للاحتمالات الرمز ومعانيه النفيسة وهي تختلف من واحد لآخر حسب ثقافة المتلقي وذوقه وموقفه من هذا الشعر والبيئة التي ينتمي إليها، مما يستدعي تجدد هذه الشروح لمواكبة العصر وكل ما يلامس خلجاتنا ومشاعرنا في العمل الفني.

وكانت علاقة المتلقي بالمعرفة عامة وبالأدب خاصة لعلاقة متجانسة بين القدر الكبير من المعرفة والثقافة وما تفرزه من تباين في تحليل الشروح الشعرية باختلاف الاتجاهات النقدية في التعليق عليها وتوضيح غامضها، لتسهيل فهمها للجمهور المتعطش إلى فهم معانيها، ومرامي شعرائها، وتقويم تلك الأعمال ومعالجة مستوياتها، والوقوف على محاسنها ومواقفها وأحكامها لأنّ "الفن يضطلع بوظيفة أساسية تتمثل في تجريد إدراكنا من عاديته وإعادة الأشياء إلى الحياة مرة أخرى"[2]، ومن هنا يصبح لدور القارئ أهمية كبرى تخول له الحكم على العمل الأدبي من خلال تقرير خصائصه الفنية باعتباره المدرك له.

وتأسيسا على هذا يصبح الإدراك والتلقي أهم مكونين في تأسيس الفن وليس الإبداع فالإنتاجية والإدراك لا ينقطعا عن الأداة التي رأى فيها الشارحون مساعدة مهمة من وسائل التحليل الأدبي لكونها تربط بين الشيء القابل للإدراك مثلما تجعله ذا فنية عالية وفي مقدمة النقاد الذين وضعوها في عمق العملية التفسيرية رومان جاكبسون الذي أكد في محاضرة له حول الشعر الروسي أن "العناية بالأداة هي مهمة النقد فإذا كان البحث الأدبي يرغب في أن يصبح علما فإنه يحتاج عندئذ إلى أن يتقبل الأداة بوصفها (بطله الوحيد) لأن فكرة التجول من ثنائية (المؤلف، العمل) إلى ثنائية (العمل القارئ) "حيث إنه يجب على الباحث في الفن أن لا يبتدئ عمله بدراسة أشكال الاستعارة وغيرها من الرموز، بل لابد أن ينطلق من قوانين

---

[1] فخر الدين قباوة، **منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات**، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص41.

[2] زياد محمود مقدادي، مرجع سابق، ص10.

الإدراك العامة بغية الوصول إلى مقاربة صحيحة للأشكال الفنية ومحاولة إخراجها للجمهور سهلة سائغة بألفاظ قريبة يدرك المتلقي مدلولاتها.

3- التلقي والكاتب الناقد:

الكاتب الناقد لا يكتفي بضبط الشعر ومعرفه بنيه كلماته والقوافي والأعاريض تحت النواحي الجمالية لها دور كبير في التأثير على القارئ واستماله ذوق المتلقي في الاقبال عليها وتكوين الحس الجمالي المرهف لدى القارئ لها وتأثيره في النفس وقوه الكلمة أو العبارة واشراقة ألفاظها وتراكيبها وموسيقى أصواتها وما تحمله من دلالات إعجابا أو إنكارا بصفات معنوية أو لفظية استنادا لمؤلفات عدة صنفت في قديم الشعر.

ولأنّ الفجوة التاريخية التي تحدثها المقاربات الجمالية للقصائد الشعرية تطور منهج التأويل وتفحص الخلفية التصورية للأدب لأنها في أغلب الأحيان تتضمن ما تم تحصيله في مجال التفكير وتقتضي أن لا يستبعد الشاعر وجهة نظر حقبته الخاصة لذا فإن محاكمة الشراح للشعراء تخضع في كثير منها إلى مبدأ الخطأ والصواب واتجاه هؤلاء القراء إلى كثير من قضايا النحو والصرف ووقوفهم موقف المدافع عن الشاعر انطلاقا من الفكرة التي تقول النحو يخدم الشعر والشعر يخدم النحو.

وهذا ما يقودنا للقول بأن: "شرح الشعر العربي في مراحله الأولى و إن تعددت مناحيه وتضافرت عليه جهود علماء كثيرين تباينت مناهل ثقافتهم، واختلفت اتجاهاتهم لا يخرج عن دائرة الشرح اللغوي والنحوي أو الاهتمام بالأنساب والنواحي التاريخية والجغرافية وربما الاجتماعية أيضا"[1] لأن تقييم النص جماليا وفنيا كان قليلا في تلك الشروح لما يلزمه من رهافة الحس وتقدير للجمال ورقة في استظهاره ورهافة في توضيح وسيلة الحكم عليه لذا فالنقد الأدبي يتصل بصفة كبيرة بضبط الشعر ودراية ببنية كلماته واتصال كل هذا بالنحو والإعراب وبفن العروض والقوافي، كما أن تطور الألفاظ ودلالاتها العاطفية والمعنوية يجعلها متحولة خاصة إذا تجدد أسلوب الشعراء في تقديمها مما يصعب مهمة الشراح فيكون عليهم أن يلموا بكثير من الثقافة والإحاطة بمعاني الألفاظ واستعمالاتها ومعانيها الاشتقاقية وعلاقتها بمختلف الفنون الأخرى.

---

[1] طاهر الأخضر حمروني، **منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، ط1، ص57.

ولعلّ كان اهتمام المتلقي بقضية ما مرتبط بالحجج والبراهين والإسهامات التي شهدتها التغيرات وما يعوضها النقص في تلك المسائل المتناولة عند بعض شراح الشعر وقرائه وهي المفتاح لظهور هذا النوع من التأليف بشاعريته وذوقه الفني الحساس النابع من معرفته السابقة لتفي بما تحتويه المعاني الشعرية المشهورة والعالقة في الأذهان والصور المكثفة والمبتدعة لما تدعيه الضرورة لذلك "لن يكتفي بوجهة نظر واحدة بل يستثمر كل الإمكانيات النصية المتاحة من أجل إظهار الطابع التعددي للاحتمالية الدلالية في هذا النص"[1]، وقد استفاد منها الشراح كثيرا كمؤلفات ابن سلام وابن قتيبة وغيرهما.

فأغلب الشراح تتبع تطور الالفاظ ودلالاتها في كل عصر من عصور ما يحدث من تطور في مسيرة اللفظ من حيث الاستعمال سواء كان معنويا او لفظيا ولذلك لتجدد وسائل الاداء فالأسماء ومعانيها دائمة التحول ومن واجب الشارح أن يفطن لذلك دائما وقد يتغير فهم الكاتب فينتبه إليه الناقد مما يجعله دائم التيقظ والحظر و"من صعوبات جمة في مستوى التلقي، بحكم افتقار المبدع والمؤول لذخيرة مشتركة بينهما، قد يستطيعان عبرها إقامة تفاعل تواصلي حيوي ومنتج... وذلك لأن الإبداع لابد له من مرحلة تاريخية يستطيع أن يكون خلالها وبمعية القارئ طبعا جملة مواضعات تقنية وجمالية قادرة على أن تجعل منه تجربة تواصلية"[2] وكانوا في شرح الشعر يتناولون مسائل عديدة في النحو والبلاغة والشواهد التي من شأنها أن تخدم شرح الشعر وخدمة لقواعد هذه اللغة الشعرية وهو ما جعل الشراح يطيلون الشرح للإلمام بمعظم قضاياه المختلفة والأحكام التي يطلقونها من خلال تأثرهم بالعمل الشعري.

لأنّ "القراء لا يتوقفون عن التفاعل بسبب ذلك النقص بل على العكس من ذلك فهم يضاعفون اندماجهم بالنص لكي يكملوا ما يعتبرونه فراغا في بنية النص"[3] والتي شملت ميادين عديدة بحسب كل شاعر والحكم على الشعر من خلال ما توصل إليه الشراح وهذا تبعا لتباين نظرتهم وموقفهم من الشعر والشعراء وأدى ذلك كله إلى حركة نقدية نشطه تجاه حركة شروح الشعر بما يخدم الدراسة الأدبية على وجه العموم مما يجعل الشارح يركز على دراسة معاني الشعر وألفاظه ويتطرق إلى أمور صناعة الشعر وفنياتها، الفني الذي يحدثه

---

[1] المرجع نفسه، ص240.

[2] المرجع السابق، ص103.

[3] المرجع نفسه، ص236.

الشراح قبله لأن "المعنى الأدبي هو وظيفة لاستجابة القارئ...، ولا يمكن لهذا المعنى أن يوصف بدقة إذا أهمل الوصف الاستجابة"[1] مما يجعل من عمل الشرح الشعري في حد ذاته هو المعنى بالشروح الشعرية بعدما كان شرحه يعني بما يخدم الشاعر من تفسير لغريبه وتوضيح معانيه فأصبح يعني الشارح المعاني والاشكالات التي تطرح للمناقشة والجدل بغض النظر عن غموضها حتى يتمكنوا من الحكم على صاحبها، فمرة تكون الموازنة بين شاعر وآخر.

كما أن "إلغاء كل اتفاق نسبي حول الدلالات النصية في عصر من العصور أو لدى قاعدة واسعة من القراء، ذلك أن التطرف في جعل القراءة تأويلا فرديا لا غير، يغيب تماما كل حضور لسلطة النص باعتباره هو أيضا يمارس دوره وتوجيهه أحيانا نحو الحصر النسبي لاحتمالات الدلالة"[2] حسب مميزات كل شاعر وخصوصية كل واحد منها أو لا والحكم على أحسن بيت وأسوأ بيت أو أبيات معينة أجمل ما قيل في الغزل أو المدح أو الفقر وغيرها وأحسن ما قيل في الرثاء والفروسية والحكمة وغيرها كثير وتؤخذ فيما بعد كشواهد في مواقف ومناسبات معينة تتوارد على الألسنة معبرة على تلك الحالة أو الواقعة، ومكنتهم الشروح الشعرية أيضا على معرفه السرقات الشعرية سواء محاكاة المعاني وتكرار الألفاظ والمباني اللغوية.

"هو إبراز الفكرة الأساسية... في هذه الدراسة التطبيقية التجريبية و هي أن فعل القراءة ليس تواصلا سلطويا يتجه من الكاتب/النص إلى القارئ كما هو عليه الاعتقاد الراسخ عند معظم القراء ونقاد الأدب في السابق و الحاضر لأن المسألة أعمق من ذلك بكثير وأعقد، فالنص كينونة لغوية، وتفسير اللغة لا يمكن أن يتم إلا بواسطة لغة أخرى"[3] وهذا ما خلق تنافسا كبيرا بين النقاد والشراح والأدباء حول العلاقة بين مفهوم الشرح من جهة والحكم على الأثر الفني من جهة أخرى والتعليق عليها أو تقييم النص الشعري لإظهار قيمة الأثر المفقود ببيان قيمته ودرجتها في الشرح الشعري يملأها بالنقد والتفسير والشرح اللغوي ثم بالتحليل والتعليق والتأويل ثم المقارنة والموازنة وتصنيف القبيح والجميل والرديء والحسن ومعرفة

---

[1] جين ب. تومبكنز، **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تر. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2، 2016، ص22.

[2] حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص07.

[3] المرجع نفسه، ص256.

مستوى الأعمال وتصنيفها و إعطائها حقها كما "إنّ كل ما يميز موقع التفاهم في المحادثة يتخذ منحنى خاصا في الخط التأويلي حيث يتعلق الأمر بفهم النصوص"[1] ليقدّموا للقارئ أنواعا من المعرفة فيعترضها ويساعد على ثرائها وتحسينها وترتيبها وتبويبها، وصلت إلينا مبوبة من نقادنا القدماء مثلما حصل من تبني قتيبة وابن المعتز في منهج وأسلوب القصيدة المثالي واستخدام البديع في القصائد وغيرها عند هذين الناقدين على التوالي وهو توجيه من طرف أهم عمداء النقد وحكماء الأدب.

لأنّ "المعنى الكامل للنص في استقلال عن وضعه التاريخي، فحسب بل عليه أن يفعل ذلك بطريقة كاملة وستكون النتيجة النهائية هي الاستهلاك التام للنص، وهو ما سيكون بالذات تدميرا للأدب"[2] لذلك تنوع نقد شروح الشعر بين منظر لها وواضعا لنظريات وقواعد وأسس يقوم عليها الشرح الشعري من بدايته إلى منتهاه وبين مطبق له من شرحه اللغوي للفظ الواحد من معانيه وجماليات أثره عند الجمهور من المتلقين له ونستطيع أن نقول أن الشرح الشعري كان على المستوى الأفقي مهتما بما يجب أن تكون عليه الشروح الشعرية من أسلوب وأغراض ومواضيع مختلفة.

و"ليس أمام المؤلف والقارئ إلا أن يشتركا في لعبة الخيال وبالفعل فإن هذه اللعبة سوف لن تنجح إذا ما قرر النص بأن يكون أكثر من مجموعة قواعد موجهة تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار"[3] وبين مسايرة لتلك العناصر الفنية للعصر وعلى المستوى العمودي بين تحليل شكلي للفظ اللغوي واشتقاقيا ونحويا وبلاغيا وجماليا وتأثر الشراح بالعناصر الفنية وخاصة الجديدة منها وتفاوت المستويات اللغوية والمعجمية والثقافية والاجتماعية والدينية والاعتقادية بين المبدع للشرح الشعري والمؤلف له وبين المتلقي أو القارئ له فكلما "كانت الطاقة الكامنة في النص طاقة جمالية متعددة الأبعاد والمستويات، كلما كان قادرا على أن تنبثق عنه أجهزة قراءة متعددة ومستمرة عبر التاريخ، أي محاولات للفهم والتأويل والتفاعل

---

[1] هانس جورج كادامير، **اللغة كوسط للتجربة التأويلية**، تر. آمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر الإسلامي، العدد 05، 1988، ص21.

[2] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص56.

مع النص"[1] وهذا مرتبط بشروط الاختبار المباشر للمبادئ الفنية للتغلغل والتحليل والتفسير و إدراك ما يمكن من الحس الفني ووجوه الجمال وأشكال القضايا التي تعلق في الأذهان بأدق المعاني حتى تظهر درجة ذلك النص وسيقرب ذلك العمل للمتلقي فيسهل اتباع نهجه وتقدم القارئ وتعبر عن الموقف الكلي الذي يريده الشارح في تعبيره عن حقيقه نظرته ورواية اتجاه مسائل الشرح المختلفة وقدرته على التمييز لأن "القراءة الاستيعابية تحقق ثان للقارئ التجريدي يتميز بسمات مخالفة لسمات قراءة الدهشة، فينفصل عن تحققها ويرتبط به في آن واحد فينفصل عنه لأنه يمثل زمنا آخر للتلقي، ليس هو زمن رد الفعل ذاك وبلورته"[2] بين ما يعتمد عليه في حدوده المرسومة وملكته في التقدير والتقييم بخطوات مدروسة وأساليب محكومة بالتعليل والتحليل والتدرج وبكل فعالية وتجانس ينبسط فيه موقف الشارح ومنهجه لتأصيل القواعد الجزئية أو العامة للعمل الأدبي وقدرته على التمييز بين النصوص الشعرية وشرحه لها بالقدر الكافي الذي يمكنه من الحكم عليها واكتمال التقييم الذي يبنيه الشارح مع الناقد وتأثر القارئ والمقصد.

و"تقدم حاليا إجابة عن سؤال الدرس الأول في الحوار الديمقراطي وتعلم حسن الإنصات لمختلف الأصوات المتعارضة والحفاظ على كل القيم الجمالية"[3] الذي يصل للمتلقي بعد ازالة اللبس ورفع الغموض وتدارك الغريب والإضافة والتعقيب والبحث عن عمق المعنى ودلاله المصطلح والشرح اللغوي للفظ وتجاوز عقبات الفهم والوصول إلى تأويلات الشاعر ورؤيته للحياة وموقفه من أفكار غيره أو الاحداث أو الوقائع العديدة لتلامس حقيقة الأدب وتغوص في مشكلات الإبداع وتقدم شرحا عمليا نظريا وتطبيقيا لا نستغني عنه في معرفة القيم الجمالية وتأثر اللاحقين بطريقه اهتماما وتنظيما والتزاما تاريخا واخضاعا وتخريجا وتفسيرا وتعقيبا برغبة صادقة في الإنصاف حد التعصب والتعاطف في الحكم والميل إلى هوى الشارح وذوقه والنقد أو التناقض والقياس على الأول والتنقيح للآخر والتأنيب للمبدع والمدح للمقلد والشكر للواضح والذم للغامض والتصدي للنقائص والتعمق في الأعمال الكاملة للشروح الشعرية والمؤلفات النقدية التي تحوي شرحا واضحا للشعر وتحديد مفهوم

---

[1] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص19-20.

[3] المرجع نفسه، ص279.

الشروح كالموازنة للآمدي الجرجاني والكامل للمبرد "وهذا لا يعني القول أن القراءة الثانية "أصدق" من الأولى، بل إنهما بكل بساطة، مختلفتان: فالقارئ يقيم البعد الفعلي للنص عبر إدراك متوالية زمن جديدة"[1] ونظرا لتداخل مفهوم الشرح والنقد في كل أصناف المؤلفات وصعب جدا التفريق بينهما فمنطلقاتهم فردية من تفسير الأمور الجزئية للمعاني الغامضة بشرحها وتفسيرها وتأويلها والتعليق عليها، في إجراء الملاحظات اللغوية والإشارات السريعة في تدوين الأمور الخاصة بالشرح وقضاياه، فواجهوا اهتماماتهم إلى صناعة الشروح وخدمه الشعر في تآلف للروايات الشعرية وتكاثف الألفاظ لتفسير غريب الكلمات والغامض من الأخبار والمعلومات.

لأنّ "الاستقبال نفسه الذي يحظى به العمل لدى بعض قرائه الأوائل يفترض حكم قيمة جمالي تم إصداره بالإحالة على أعمال أخرى سبقت قراءتها وهذا الإدراك الأولي المحض للعمل يمكنه بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل ليؤلف عبر التاريخ "سلسلة تلقيات متوالية "ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتبية الجمالية"[2] ومواصلة التباين في البحث عن تقارب الطبقات من الشعراء والرواة والتوحيد والتوجيه للدواوين الشعرية والمجموعات لدراسة التراث وفهمه وتوضيحه، بتقويم الأشعار لحفظ الأبيات ولتجنب الشعراء الهنات من النقائص والاستعمالات وربطها بنطاق البحث عن عناصر جديدة لم تظهر للعيان ولتوسيع مجال الخيال وتطوير الشروح الشعرية في كل مره حتى تساير أهواء الناس وترضي أذواق المجتمع العربي.

تلزم "معرفة القارئ، صور بنائه أو تكوينه داخل النص، من ثم فإنها هي الأخرى تبحث من خلال مقصد الأثر الأدبي عن المعايير التي تسمح بتطور تجليات مقاصد القارئ"[3] المتشوق للجديد في كل فن والمتلهف للمستحدث في كل أدب فتغدو بذلك شروح همزة وصل بين المبدع والمتلقي، وقد تفنن الشراح النقاد منهم على تفاوتهم في شرح الشعر، وتعاونهم في توجيهاتهم المختلفة في إظهاره وتباينهم في رصد مصادر أفكاره واستمرارية تطور دراساتهم وتنسيق الاختلافات في سبيل أن يتفاهمه المتلقي بكل أطيافه فهناك الدارس والباحث والمتخصص والناقد والمتذوق للفن والحريص على اللغة.

---

[1] فولفغانغ إيزر، **عملية القراءة (مغترب ظاهراتي)**، مرجع سابق، ص122

[2] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، مرجع سابق، ص56-57.

[3] Umberto Eco, **les limites de l'interprétation**, op. cit, p22.

كما أنّ "الكاتب هو القارئ المثالي الممكن نظريا، وما يحد من جدارة القارئ المثالي هو أنه من الصعب عليه أن يكون قادرا على استيعاب كل هذه المعاني خصوصا بعد أن سلمت نظرية الأدب الحديثة بتعدد التأويلات حسب المقام التواصلي وحسب طبيعة النص والسنن الجمالي السائد حتى و إن كان كاتب النص هو نفسه القارئ المثالي و إلا فالنتيجة هي السقوط في الاستهلاك التام في النص هو ما سيكون بذات تدميرا للأدب"[1] والمتمتع بجمالها والمهتم بغريب اللفظ وتنوعه واشتقاقاته والساهر على جمالية المعنى وتشكلاته والمطور لعناصر الشعر الفنية "يساعد على اكتشاف أسرار النص، وإذا لم تكن هناك أسرار فإنّ حضوره سيكون غير مطلوب بأي حال"[2] والمتعاون على نشرها والرابط بينها وبين غيرها والمتوسع في مضمونها والناقل لغيره على تناقضها والتلافي لنقائصها والمستفيد والمفيد منها وهكذا تواصلت دراسة الموروث الشعري وفهمه وتوضيحه في ميدان الشرح الشعري من طرف الشراح المتقدمين بعد أن قدم لهم السابقين المنهج عبدوا لهم الطريقة للسير في صناعة الشروح الأدبية ودراستها وبعث حركة شرح الشعر بما تقتضيه الضرورة لذا "نحتاج إلى إدماج التجربة الجديدة في مخزون تجربتها الخاص"[3].

4- التلقي واستجابة القارئ:

إنّ كل العمليات التي تدعو استجابة القارئ من خلال التفسير والشرح والتقويم لخدمة الشعر والنقد مع وسع حجم الدواوين المشروحة لتطور اختصاصات الشروح وتباينها مع متطلبات الواقع الذي يعيش فيه الشارح وتطور إدراكه للمستحدث من القضايا الأدبية التي قد تتدخل مع الأخبار التاريخية المستشهد بها وبالقدر الذي يحتاجه في مجال من المجالات فيسرد أحوال العلماء والشراح في الأسباب والأعذار التي تجعله يهتم بجانب معانيها لأن "البنية النصية بأحداثها وجهة نظر القارئ تتبع قاعدة أساسية للإدراك البشري حيث أن رؤانا للعالم تكون دائما ذات طبيعة منظورية"[4]، وتقويم الشرح للشعر فتح لها، الباب واسعا أمام تحسين وتطور الذوق الراقي للجمهور المتلقي للشروح واعطائها القيمة الخاصة بها وتصنيفها وتشابك الدراسات فيما بينها وخاصة في المراحل المهمة من الحوادث والأخبار.

---

[1] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص34.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لأنّ "ما نعتبره ونحن نقرأ كتابا، هو انعكاس الاستيهامات اللاشعورية التي يوقظها النص بداخلنا فالمؤثرات الموقظة (البهجة، الخوف، القلق، الضجر، الحزن...الخ) هي أصداء لما بدواخلنا، فنحن قراء استيهامات المؤلف"[1] التي تحتاج إلى فرد جميع التفاصيل للإحاطة بالحقيقة وتقديم الصورة الكاملة الأقرب إلى الصواب والقصد المراد توضيحه خاصة ما تعلق منها بالشعر أو الشاعر أو بمساله خلافية تخص رأي الشارح أو الناقد أو تخص الشعر نفسه أو طريقه العرب في ذلك وهذه هي مسيرة الشراح الذين واصلوا المسيرة لشرح شعرنا القديم.

كما أن "إمكانية القراءة لا تكون أبدا مضمونة "[2]، وهو ما فعله اليازجي في شرح شعر المتنبي لأن الشروح الشعرية اكتملت معها البدايات الأساسية للمواقف النقدية فهما متلازمان إذا ذكر واحد ذكر بالضرورة الآخر معه فهما وجهان لعمله واحده غير أن الشرح خادم للنقد بالدرجة الأولى ولكن قد يكون الشارح للشعر حاملا موقفا قبليا منه وهو بصدد الشرح الإيضاح فلا يكمل الشرح إلا وقد وفق في تفسير الشعر وتقديمه حسب نقده للشاعر أو شعره فيبين وجهة نظره تجاه "التأويل الأدبي يعرف هذه العلاقة بين السؤال و الجواب من حيث ممارسة للتفسير، عندما يقتضي الأمر فهم نص قديم في غيريته altérite أي: التعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة و التوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه دخل العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل"[3] ويخرج خبايا المعنى حسب رواية الشارح الناقد وبهذا يصبح الشرح الشعري مادة أولية للنقد

كما لا ننسى أن هناك من سلم من طغيان النقد كأبي عبد الله الإسكافي اللغوي الاهتمام باللغة والمعنى والشروح اللغوية أو النقدية أو غيرها ساهمت في بناء صرح اللغة العربية وخدمتها "ومن ثم تصبح القراءة بدورها خاضعة للمزايدة من جانبين متقابلين: جانب مؤسساتي يدعو القارئ إلى تمثيل القول من زاوية ما تقره المؤسسة اللغوية، وجانب ثان يدفع القارئ إلى تمثيل وجوه التجاوز "[4] وللشارح خصائص يتميز بها عن غيره من الأدباء وتتوافر لديه ملكات تجعله يتغلب بها على الصعاب في شرحه للشعر وشق طريقي في الدراسة

---

[1] القراءة النفسية لروايات ريمون كينو Clamcir في القراءة الأدبية، ص197.

[2] Paul de man, **Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism**, Perfect Paperback, 2nd edition, 1983, p102.

[3] هانس روبرت ياوس، **علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته**، مرجع سابق، ص59.

[4] محمد بن عياد، **التلقي والتأويل: مدخل نظري**، مجلة علامات، العدد 10، المغرب، 1998، ص08.

والبحث تمكنه من سبر أغوار تجربته في الشعر والغوص في أعماقه واستخراج عناصره الفنية وهذه الملكات منها ما تكون بالاكتساب ومع الوقت والتدرب والتعلم ومنها ما هو فطري يخص شخص الشارع ومنها رقي الفهم وتهذيب الطبع وأنفته حتى يكون الشارح بعيدا عن الذاتية "وبقدر ما توغل القراءة في مخالفة النظم الثقافية تكون مرشحة للتأويل والفهم ذلك أن قراءة المتعة، عادة ما تقتصر مهمتها على استقراء عميق للبنية الدلالية"[1] وكلما يخص انطباعه الخاص حتى تحرف نظرة الشاعر أو مقصده من أبياته وهي موهبة خاصة لا تؤتى لأي كان تكمل في نفس الشارح وتمكنه من رؤية ثاقبة للشعر وتجعله يفسر غامض معانيه ويبين تراكيبه الجديدة ويكشف عن ذوق الشارح في إبهار المتلقي بمواطن الجمال وتمتع القارئ بقدرته على تمييز أحاسيسه وشعوره في مختلف المواقف وطغيان ألفاظه على بحث طاقته الكامنة في العمل الإبداعي.

فهو "إحدى الثغرات التي يجدها الباحث في نظرية جمالية التلقي كما اقترحها "ياوس"، إنها نظرية قد تتوقف في متابعة تاريخ تلقي القمم الأدبية، ولكنها لا تفلح في النصوص الأغفال التي راجت ضمن الثقافة الشفوية بصفة عامة أو ضمن حلقات التدريس في مدة معينة ثم انقطت الصلة بينها و بين الناس"[2] ومساهمته في بعث روح الذوق الفني والتي يصعب علينا ايجادها أو خلقها في الانسان إن لم يكن موجود من الأساس فهو يتأثر بروح الإنسان ومدى حدسه المرهف تجاه الأشياء ورؤيته الثاقبة نحو الحياة والمجتمع وتغيراته المختلفة والأسس التي تمكنه من رصد القيم الاجتماعية والفنية والسياسية وغيرها.

لأنّ "تفسير شروط التأويل، والمطروح في علوم الفكر، يقود العلوم الاجتماعية إلى اتخاذ استعدادات منهجية مناسبة لعملها فقد يشكل هذا بالتأكيد كسبا علميا دون شك لا يترك التفكير التأويلي نفسه يخضع لهذه الأنظمة، ولا أن يتحدد بهذه الوظيفة الملازمة للعلم"[3] وهذا لا يتأتى إلا بالخبرات الطويلة والتجارب الحياتية والثقافية المتراكمة عند المتلقي وما تحيله من مفاهيم راسخة في ذهنه تجعله يحكم على الشرح بالصلاح أو ازدواجية المعنى أو التشكيك فيه تبع لما يحتويه من خلاصة العوامل الفطرية والمكتسبة التي تحويه ومادة الشارع

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] محمد مفتاح، **من أجل تلقي نسقي**، ضمن **نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، 1993، ص46.

[3] هانس جورج كادامير، **فن الخطابة وتأويل النص ونقد الإيديولوجيا**، تر. نخلة فريفر، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 03، 1988، بيروت، ص10.

المشروحة يطوعها كيفما يشاء إذا تمكن من مادته واستعملها استعمالا صحيحا في توضيح وتفسير معاني الشعر البسيطة المعروفة والغامضة كما أنّ "النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقّعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها في سياق القراءة، أن تعدل أو تصحح، أو تغير أو تكرر"[1] لتجنب العثرات وتفضيل مسار معين ونهج خاص يحدد مقاييس وأذواق قارئ الشرح واهتماماته المشتركة وتركيزه على استنطاق الإبداع وتولده وهو ما يخلق متلقي مشابه للشارح يتبعه في أعماله الأدبية ويحاول أن يتقاسم معها ما يجيش في وجدانه من لواعج ويتعامل بما يحثه اتجاهها من عواطف ومشاعر تحدد القدرة على مسايرة الشارح للشاعر ومدى توصله إلى عمق معانيه وطريقة تفكيره فالفنان حين يبدع لقارئ معين، يتصوره نوعا من التصور الفضفاض والغائم، أو يجرده من ذاته بعبارة علمية أكثر دقة، فينبعث بينهما سياق للتواصل والتفاعل، يظل كامنا في النص في شكل طاقة جمالية تبحث باستمرار على أن تنبثق وتتفجر خلال تاريخ تداول النص[2].

وتعامل المتلقي مع مادة الشارح تعاملا متكاملا بينه وبين الشاعر فالذي لم يصرح به الشاعر يحكيه الشارح على لسانه ولا يستثني في هذا أحاسيسه التي تنفذ قبل شرحه والمتلقي في ربطه بين ما يرد في الشرح وما يتوصل إليه من كشف عن حقيقة هذا الميدان والدور الذي يلعبه المتلقي للمشاركة في صناعة الشروح الشعرية "إلا جزءًا واحدًا مكونا لدى القارئ بواسطته يعرض المؤلف استعداد قارئ مفترض للتفاعل مع المنظورات الأخرى بغاية أن يحدث المؤلف نفسه بعض التغيرات"[3] والإفصاح عن معناها الذي يدور في خلد الشاعر والتعمق والتطلع على نفسيته ودقائق أموره التي تفصل عن ما ساعده على قول هذا الشعر أو غيره وتستطيع أن تصل إلى كثير من معانيه المستترة التي يستطيع من خلالها التعرف على ما يرد في خاطره وراء تراكيبه المعقدة والفاظه المؤولة وإبداعه الملفت وضوابطه النحوية واللغوية والبلاغية والمعجمية واساليبه الإبداعية في التقديم والتأخير.

---

[1] عبد الفتاح كليطو، **الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2016، ص25-26.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] المرجع نفسه، ص32.

"ومن هنا يكون النص متوقعا لإبداع في حالة كمون، ولطاقة جمالية مستمرة ثم لقارئ تجريدي لا بد أن يتحقق بحسب امتداد تاريخ تداول النص"[1] والايحاءات الدلالية المختلفة فلا يشوه المعنى أو يعطيه عبارات لا تليق به فيتوجب عليه أن يكون خبيرا بالأدب عالما فذا بفنونه وملتزما بالمخالطة والمدارس وملما بأسرار اللغة وخباياها وعارفا بمناهجها وقواعدها واسعة الاطلاع بحقيقتها خبيرا بصناعة الشعر وما يحكمه دارسا لما قبل الشاعر أثناء الشرح و"تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكيل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات الثقافية"[2] ومتمرسا لعلوم اللغة العربية في الشعر وأدواتها التعبيرية وما كتب سابقيه حول الشروح الشعرية التي هو بصدد دراستها وتفسيرها وطريقه شرحهم ومدى توافقه معها من عدمه وتناصه من أشعار غيره أو اقتباسه من القران الكريم والحديث النبوي الشريف وكل ما رافقها من أخبار العرب وكيف كانت تقول تلك العبارة واستعمالات لفظ الواحد عندهم فالشارح أهل علم بالشعر وأدباء وأحسن الناس بفهمه.

لأن"القارئ التجريدي يتحقق بشكل محسوس خارج النص حين يقبل دور المتلقي المستعد لأن يتواصل مع المبدع تواصلا تفاعليا يصل في حدوده القصوى إلى تحقيق إنتاج تاريخي ممتد عبر الزمن يوازي حياة النص ويتجدد بتجدد تداوله"[3] وإنزاله المنزل اللائقة به وهذا ما جعل الشروح تحقق ما تصبو إليه في الشرح للوصول إلى مكامن معانيه ومقصد الشاعر منها للمساهمة في فك المعاني القرآنية الغامضة والتواصل الى فهم الاساليب المحمدية في الحديث النبوي والإلمام بجمله من التعابير والعدة التي تجعل الشعر يقلد أو يبدع أو يتماشى معه ما هو موجود من ثقافة المجتمعية سائدة "هو أن سنن الرسالة الفنية ليس هو سنن التلقي، أي أن الباث الذي نتخيله في قراءاتنا للنص الفني لا يمكن أن يكون بالضرورة مرسلا لا بد من أن يعكس تحديدنا له حقيقته، كما أن الذخيرة التي تجمعنا إليه ليست ذخيرة متطابقة في كل حال و أثناء كل قراءة... أضف إلى ذلك أيضا أن أفق

---

[1] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، مرجع سابق، ص05.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص80.

[3] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، مرجع سابق، ص11.

الانتظار موجود قبل النص الذي قد نتفاعل به أكثر من غيره"[1] وما يجعل الشاعر يهتم بالقضايا الجوهرية في توجيه وتوظيف الشعر وهو ما يجعل عمل الشارح يتطور ويتغير تبعا لدور الوساطة الذي يقوم به بين مبدع الشعر ومتلقيه هو اولا وقارئه ثانيها فالشرح في بدايته بدا غريبا على مستوى اللفظ أو المعنى العام ثم أصبح يفسر بالنظير والاضداد وبعد ذلك تخصص في ذكر الأبيات ومعرفة معاني القصائد وما ترمي إليه ثم تفسير ما صعب منها على القارئ.

"فالرسالة الفنية ليست هي ما هي، بل إنها كذلك، ولكنها هي أيضا ما نفهمه نحن منها أي أنها التفاعل القائم بين الباث والمتلقي"[2] كل بيت على حدى حتى يكتمل معنى القصيدة الواحدة وهكذا في الشارع تهمه الصورة الشعرية بالدرجة الأولى، الأمر الذي جعله أبيات القصيدة الواحدة بيتا بيتا حتى يتم تعلمها والوقوف على خصائص الشعر فيها ومن ثم تناقله وحفظه في التفصيل في شرح الشعر أصبح منهج أغلب الشراح لوجود جزئيات البيت من كل الروايات والموازنة بينه وبين غيره عند شعراء آخرين بالرجوع إلى أصل المفرد وتتبع معانيها عند الشعراء استعمالات المكتسبة لها من الناحية الفنية ووجه الحسن عند هذا وذلك ووجه القبح والرديء عند غيرهم على مستويات عده وقدره الشارع الخلاق على معرفه حقيقه المرام ودرجه تمكنه من التمييز بينما تقرأه العين وما يجيش به فؤاد الشاعر وكنهه.

"تفاعل بالعالم، يتم في إطار مجالات تخيلية لا يمكن أن تكون جاهزة أو موجودة بشكل قبلي، وإنما هي شيء ناشئ بعد هذا التفاعل، وقادر على أن يبلور بأدوات تعبيرية مختلفة ومتعددة"[3] ومع هذا فإن الظفر بالرواية الصحيحة يعتبر بداية الشرح الجيد والسبيل إلى الوصول للطريقة الصائبة في معرفه الحكم والتواصل إلى الافكار الملهمة للشاعر الذين يحددون مسار الشعر عنده وتفنيد الروايات الخاطئة والاحتفاظ بالصحيحة منها وايرادها وترجيحاتها على غيرها من الروايات لتعدد الشروحات للديوان الواحد أو القصيدة الواحدة لعدم تحققها الجمالية المرجوة منها.

---

[1] إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسته أبي تمام**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 22، ط1، 1995، ص442.

[2] المرجع نفسه، ص443.

[3] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، مرجع سابق، ص81.

"تستفيد في نفس الوقت من قارئ "ياوس"، لكن في لحظة من لحظات تحقيقاته التاريخية الفردية المحددة، تلك التي ألمح إليها آيزر كذلك دون أن يتعامل معها وإذا كانت الدراسة تأخذ من ياوس اهتمامه المباشر بالقراء الفعليين فأنها لا تذهب بعيدا مع تاريخيته ذات الطابع الشمولي"[1] مما يستدعي التحقق والتثبت حتى لا يحصل التجني من طرف الشارع على الراوي او التشويه لمعاني الشاعر لما يحتويه من النقد والتحليل وما يربطه من تبين الرواية الصحيحة والتعليل حول أصلها وفنية أثاراها واختصاص كل راو في أمر يجيده دون غيره من الرواة أو يكمل مبتدأها والآخر أو مخالفته له تبرز مكانة الراوي العلمية والمعرفية.

"ولاستيعاب الطريقة التي يقدم بها النص الشعري، بفضل طابعه الجمالي، منذ بداية اللعبة شيئا ما لإدراكه و فهمه، لا ينبغي على التحليل أن ينطلق من سؤال الدلالة الذي يندرج باعتباره عنصرا في شكل تم تحقيقه كليا، لكن من سؤال الدلالة الذي يظل قيد الانفتاح في عملية الإدراك التي يمنحها النص كجزء للقارئ"[2] ومدى تأثره بغيره من الرواة وتنمية الشروح الشعر والحفاظ على الحركة النقلية والتأثر والتأثير بين الوقعات المختلفة فيها وتنوع الأوصاف والتأويلات حسب ما تقتضيه الضرورات الشعرية السيئة منها أو الحسنة وعزوف الناس عن شرح معين أو إقبالهم على آخر من حيث استغلاله أو سهولة فهمه في إدراك الحقائق وإثارة الهواجس ومليكات الخواطر بعيدا عن التعصب والمعاناة وبحث في علاقة الإنسان بالشعر من جهة وبالشرح من جهة أخرى.

لأنّ "القارئ القادر على أن يندمج داخل موقع التفاعل الفني، يتواصل مع المبدع، وينتج إنتاجا موازيا للنص، عاملا ما أمكن على محاولة بلورة الطاقة الفنية الكامنة في هذا النص و المشتملة على إمكانيات انبثاقها في كل مرحلة زمنية، وفق ما يلائمها من أجهزة، وحسب ما تتضمنه من فعالية جمالية متنوعة"[3] ومدى التفاعل بين صداها وبين المتلقي لهما وما يرمزان إليه من المعاني النفسية والشارح له من الدراية ما يجعله مدافعا ومناصرا للشاعر أو ساخطا ناقما عليه وهذا وذاك لا يكون إلا بالحجة القوية والمعرفة الراسخة والثقافة

---

[1] حميد لحمداني، **مستويات التلقي القصة القصيدة نموذجا**، مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، العدد 06، 1992، ص94.

[2] Hans Robert jauss, **pour un herméneutique littéraire**, op. cit., p98.

[3] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، مرجع سابق، ص5-6.

الواسعة والبرهان الدامغ والتجانس الواضح بين المعنى والمبنى والتباين والمحتمل في الرأي والتعليق المرفق بالموقف من اللفظ أو المعنى أو الحكم من توظيفه لأن "تفتيت العمل الإبداعي إلى عناصره الجزئية وبعد ذلك تفحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر ودمجها من جديد في وحدة كلية"[1].

5- جماليات تلقي النصوص والشروح الشعرية:

إنّ جمالية تلقي النص بما يخدم الشرح والنقد والدراسة التي هو بصدد عرضها وتقويم الاعمال الإبداعية بما يصنف مستواها وفائدتها والتأثر الذي تحدثه في النفوس بما عالجته تصريحا وتلميح، وقد اعتني الشراح بتحليل معاني النصوص الشعرية وتتبعها وكيف كان خطابهم في أشعارهم بالدرجة الاولى وتوضيحها لدرس حتى يستطيع الوصول إلى الدلالات المختلفة في لغة الشاعر والتمعن في جماليات "المعنى خاصية للغة نفسها لا لأي من الفعاليات التي ينجزها القارئ، واستجابة القارئ إنما هي بينة على حضور المعنى الشعري في نقطة معينة من النص، ولكنها ليست مكونا له وهدف ريفاتير من فسح المجال أمام القارئ هو تعيين السمات اللسانية ذات الدلالة الشعرية"[2].

5-1- جمالية التلقي والناقد الأدبي:

فالقراء الأوائل للأعمال الأدبية على الرغم من قلة التدوين إن لم نقل انعدامه فإنهم يساهمون في تشكيل الماضي على اعتبار فهمهم المسبق الذي يرتكز عليه أفقنا الحاضر فلم يعد ينظر إليهم على أنهم بعث لوقائع الماضي وتخليدا لها –حسب النزعة الموضوعية–، ولكن انطلاقا من فهم القارئ ووعيه "فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا"[3] وهذه الفكرة التي طرحها ياوس نابعة من تأثره بأفكار كولنكوود وكادامير Gadamer لأنه يؤسس للتصور الجديد للزمن وضعه هوسرل Husserl في ما بعد على يد تلاميذه خاصة مارتن هايدكر Heidegger.

لأنّ هذا التصور يدعو إلى النظر لهذا الحاضر ليس كفترة زمنية ممتدة تفصل بين ماض انتهى عن مستقبل لم يحضر بعد، ولكنه أصبح بمثابة لحظة تمتد جذورها في

---

[1] المرجع نفسه، ص215.

[2] المرجع نفسه، ص23-24.

[3] زياد محمود مقدادي، مرجع سابق، ص10.

الماضي، وتشرف أعضائها على المستقبل[1] إنّ هو تصور قائم على فلسفة الحضور قد أستعير من تمثل للمكان على اعتبار أنه ثلاثي البعد فاجتهد على تبديله بتصور جديد ينظر إلى الزمان من جهة العلاقة بينه وبين الإنسان فيتخلص بذلك القارئ عند تلقيه العمل الأدبي من حضور الحاضر ويتصدع ليصبح لحظة يتقاطع فيها ماضيه بمستقبله من خلال معرفه سبب القصيدة ومناسبة قولها أو الحاجة الداعية إلى نظامها فتسهل بذلك على الشارع رد المعاني إلى أصحابها وتفتح للقارئ السبيل لإدخاله في جو القصيدة ومجالها العام حتى يتسنى له الكشف عن رموز الأبيات وتبين مقاصدها واستنطاق الجماليات الإبداعية والصور الشعرية الفريدة من نوعها ليحافظوا على انعكاس الأشعار داخل عناصر الشروح الشعرية.

"إن مشكلنا الأول هو كون النص بكامله لا يمكنه أبدا أن يدرك دفعة واحدة. وفي هذا الصدد يختلف النص عن الموضوعات المعطاة التي يمكن على العموم اعتبارها، أو على الأقل تصورها كلا ولا يمكن تخيل موضوع النص إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة إننا دائما نقف خارج الموضوع المعطى، في حين أننا نحتل موقعا داخل النص الأدبي"[2] فمهدوا بذلك إلى خضوع الأدب إلى أنموذج الجمال للوصف الذي اعتبره الشراح إشارة لاذعة إذا كان فيه إساءة وهجاء والعكس غير ذلك وصفات عند الشراح تأثر في الجمهور وتقوي منزلة الشعر عنده وتتطور أذواق الجمهور وتتغير حسب البيئة المعيشة والحالة الاجتماعية وتبع لها تتغير وتتطور الصفات ومعايير حسنها واستهجانها.

"فإذا كان المؤلف يسعى إلى الرفع من عدد الأنظمة المشفرة وتعقيد بنياتها،فإن القارئ مرغم على اختزالها و إرجاعها إلى الحد الأدنى الكافي بالنسبة إليه. فالنزوع نحو تعقيد الخاصية هو نزوع المؤلف والبنية المتضادة بين الأسود و الأبيض هي نزوع القارئ"[3] وهناك من الصفات ما هي مثاليه خالده تبقى عبر الزمن مهما تطور الشعر وتغيرت البيئة المحيطة كالإنسانية وفعل الخير والكرم والصبر وحسن الخلق والصدق وغيرها وهناك فروق طفيفة في إظهار أغلب الظواهر النقدية الخاصة بتناول المعاني المشتركة ونقلها باستعمال متقارب أو مغاير عن طريق أسلافهم وتعبيرهم الفني والذي تزكيه التجربة الشعرية الذاتية للشاعر.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص57.

[3] يوري لوتمان، **بنية النص الفني**، تر. عبدي حاجي، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2019، ص406.

و "تحديد كيفية إدراك العملية الأولية للفهم انطلاقا من الموضوع الجمالي للتأويل الأدبي من جهة، وتحديد إلى أي مدى يجب على الفهم الذي تقدمه المقاربة الجمالية أن يقف عند المتعة الفنية الصرفة فقط أو بالتفسير المتفكر"[1] وما يجعل مخزونهم الشعر وقدرتهم على تتبع المعاني تعتمد عند الشارع على الموازنة بصدد اختيار احسن الاوصاف لتكثيف مادة الشرح وتركيز ما استطاع الانسان الوصول إليه بعدد أقل من الألفاظ والحصول على ذروة المعنى وقيمته التي يراد التصريح بها من مشابهه بهية تقتضي فيها سابقيه ويزيد في الإبداع من طريقة تعبيرهم على المعنى الواحد مما يجعل الحكم عنه الشارح يقبل أو يرفض من هذا أو ذاك حسب ورود اللفظ في البيت.

"ففضائل التأويل التقليدي الذي يتناول النصوص الأدبية ليست في امتيازه وحده، وتاريخه القديم لا يمتاز بالشيء الكثير عن تاريخ العلوم التأويلية الخاصة الأخرى، لدرجة أننا نستطيع أن نتكلم، من المنظار الابستمولوجي، على قاعدة فيلولوجية مشتركة"[2] كما أن الشراح عالجوا المعاني الخاصة والتي ينفرد بكل شاعر على حدى للتداول والتشاكل في المعاني والاستعداد التام للتحاور حول المعاني وتفاضلها في التعبير دون تغيير كبير فيها مما يجعلها لا تؤثر على المعنى المراد تخريجه لأوزان الشعر ويتوهم تم تغييره الألفاظ والأوزان يستر الشعر عند تناوله سرقة معينة لهذا سهر الشراح على معرفه صاحب الإبداع الأول في المعنى لأن السابق أولى من اللاحق فيعددون المعاني السابقة في شرحهم ويقارنونها مع بعضها بعضا ويتتبعونها تتبعا دقيقا يكشف عن الصنعة الشعرية السيئة والإقرار بالأخذ الشعري واستعماله في العمل الشعري من قبيل التنويعات الجزئية في الشعر والتعبير عنها بالطريقة التي تنم عن ذكاء واضح.

"إذا كان التماهي أكثر عفوية بين أناس لهم نسق القيم نفسه فلأن أولا تشابه هذه القيم المستوحى من التصرفات المشتركة، يسمح لنا بلغة مشتركة، وينمي إمكانيات التواصل والفهم لأنه ثانيا يرتبط بآلية تأمينية ودفاعية عن الذات: إذا كانت قيمي مرفوضة، فإنني مهدد بأن أرفض أنا أيضا، و إذا كانت على العكس من ذلك مقتسمه، فإنني أكون مطمئنا، ومحميا ومحصنا"[3] خاصه إذا أضاف الشاعر إلى المعنى المأخوذ شيئا من المعنى أو حسن

---

[1] المرجع نفسه، ص55.

[2] هانس روبرت ياوس، **علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته**، مرجع سابق، ص53.

[3] Hans Robert jauss, **pour un herméneutique littéraire**, op. cit., p391.

مستواه الفني والإبداعي والشراح للنص أن يكون الشاعر قد قام بشيء من التعدي على الحدود المسموح له بها في الوصف أو المدح أو الهجاء مثلا ومع ذلك يبدو أن استحسانهم للجديد في النص الشعري المتناص معه الشاعر فيصبح بذلك العمل مناصرين أوفياء وهناك من طلب بالالتزام للشاعر وشعره حقيقة وواقعا ومجتمعا "إلى كون إجراء فن التأويل قد اختزل فيه إلى تأويل وحيد الذي لم تطوره أية نظرية لفهم النصوص ذات الطابع الجمالي وفي الأخير إلى كون سؤال التطبيق قد عهد به إلى النقد الأدبي باعتبارها مسألة غير علمية"[1].

وكأنهم يحاسبون الشاعر وما بدر منه من قول أو وزن أو معنى نظرا لخبرة الشراح الواقعية ومعايشتهم لجمع كبير من الشعراء وهنا تجدر الإشارة حتى في المبالغة في اللفظ أو المعنى أو الوزن وهو دور في رقابه كبيره على الشعراء وخواطرهم وأحاسيسهم وتكشف أيضا عن الدور الاجتماعي للشراح في توجيه الشعراء وجهة إنسانية تحقق تطلعات المتلقي إلى غد أفضل وحياه أحسن وتخدم المثل والقيم العليا "وإذا كان من الممكن الحديث عن تأويل أدبي مستقل، فإن ذلك كما يقر(pszondi) في الحدّ الذي يصبح فيه الطابع الجمالي للنصوص موضوع التأويل الشرط الأول للتأويل بحد ذاته"[2] التي تتماشى مع بناء أخلاق المجتمع وتعالج الانحطاط الفكري الذي وصل إليه بسبب من أسفه في الشعر آنذاك بما تفرضه الصورة الشعرية التي يسعى الشاعر إيصالها لقارئه فهي ثمن مجهوده ويزيد من عزيمته ويشد همته إلى الأحسن دوما والمعنى المراد معالجة معانيه وتحليل نصوصه بحسن اطلاعهم لتأصيل المعاني وقوة حجتهم في حكمهم على المشابهة والمماثلة والمشاكلة وغيرها من الاستعمالات.

و"في هذه الحالة أن نسلم بنتيجة وهي أن "تكييف"التأويل الأدبي مرتبط أساسا بنوعية الخصائص الأدبية، لا بمجموعها، فالأدبية كما فهمنا، هي تصور مجرد وعام، ولا يظهر إلا كخاصيات مختلفة من نص لأخر، وهنا لابد أن نسلم بأن الحاصل لدينا لن يكون سوى تأويلات متعددة أيضا"[3] التي لا تنفك تواكب تطور الحياه والمجتمع الأدبي والحفاظ على

---

(1) Ibid., p358.

(2) Ibid.

(3) محمد الدغمرمي، **تأويل النص الروائي**، ضمن مؤلف: من قضايا التلقي والتأويل، مج4، ج3، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1994، ص51.

اللغة فيها سليمة صالحة لكل زمان ومكان وقد استحق الشراح الشكر على صنيعهم هذا لما فيه من تحديد وضع الشاعر في قالب معين يترك ضمنه ولا يتعداه إلى غيره حتى لا يتهور أو يبقى حائلا دون تطور للاستعمالات اللفظية والتحليلات البلاغية والاشتقاقات اللغوية وفي الجانب الآخر من تلقي النص الشعري ودوره في إذكاء روح الخيال عند قراءة متن الشرح.

لأن "العلاقة بين العمل وتلقيه يتخذ صورة حوار بين موضوع حاضر وخطاب ينتمي إلى الماضي ومن هنا لا يمكن لعمل أن يقول شيئا إلا إذا قدم جوابا ضمنيا عن سؤال يمكن طرحه في الحاضر"[1] فيشارك الشاعر فرحته بما هو جديد فيطور سمعته التي تعكسها مستويات الشرح الشعري ونظرته إلى الشعر العربي بصفة عامة ورحلته في البحث عن عناصر جمالية جديده تخدم روح العصر والازدهار الأدبي الذي تفاعل وفصل في تقويم الشعر والشرح مهد له الطريق للمضي قدما نحو تحقيق غاية الكشف عن عناصر العمل الأدبي و "عن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص.

فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التحقق ومن هنا يمكن أن نستخلص للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما"[2] ومن خلالها البحث عن أدبياته التي تحلى بها في صناعته الشعرية وتفصيل هذه العناصر الأدبية والكشف عن شروحات تمكننا من تقييم أي الميادين التي سيطرت على فن الشاعر جعلته يخدم الشرح الشعري مع ما كان عليه النقد من تداخل بين فنون عدة: علم البيان والبديع والإنشاء إذا أخذنا متن الشرح الشعري من الناحية الفنية الجمالية.

"فنظرية التلقي تقوم على وحدة الثقافية الأوروبية والسنن وامتزاج الآفاق، وتعاقب القراءات، وتفاعل النص و القارئ بل وإبداع القارئ"[3] ومختلف الأساليب التي تؤثر في قوة

---

(1) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p247.

(2) فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص12.

(3) محمد مفتاح، **من أجل تلقي نسقي**، مرجع سابق، ص46.

ووضوح الذوق المهذب الراقي معنى وأن لم يوف الشراح العلوم البلاغية حقها من التفسير والتدقيق الاكتفاء بالإشارة إلى موضوعها والاسترشاد بعلوم البلاغة وقوانينها على الوجه الصريح تطبيقيا ثم إنّ هذا الشرح قد يضيف شيئا للمتلقي وقد يغير مفهومه تماما نحو الشعر، أو ربما يجعله يعمل الفكر لتقصي معناه وسبر أغواره، فكاتب الشرح متلقي من الدرجة الأولى، وقارئ ناضج يحاول الإحاطة بكل قول يسمعه من الشاعر، وخاصة أبي العلاء المعري، والخطيب التبريزي"ويصح هذا أيضا عندما ينتمي القراء المذكورين إلى حقب تاريخية مختلفة، إذ كيفما كانت الحقبة التي قد انتسبوا إليها، فإن حكمهم على العمل المعني بالدراسة، سيكشف معاييرهم الخاصة، وبذلك يقدمون حجة ملموسة على معايير وأذواق مجتمعاتهم الخاصة بهم، وبطبيعة الحال تعتمد إعادة تركيب القارئ الحقيقي على بقاء وثائق تلك الحقب"[1] وأثارها في القراء والسامعين على حد سواء على مستوى الأداء وعلى مستوى الكلمة أو الجملة أو الوظيفة الجمالية وللفظ معناه ومقدار وضوحه ودقته في إفادة تأليف الكلام، وقد ألزم الشراح الشعراء بعدم الخروج عن معاني اللفظ في تقديمهم الانطباع اتجاه الشعر للوهلة الأولى واستهواهم في ذلك كله إشاراتهم الشعرية الحسنة والالتفاتات المبدعة التي تنشأ عن "إسقاطات القارئ دون أن يتغير النص نفسه، فإنه يستتبع ذلك أن العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تحدث إلا من خلال تغييرات في إسقاطات القارئ"[2].

وقد يتوجه الكاتب وفق خطة نموذجية إلى القارئ وذلك هو شأن النصوص جميعا... إذ ينبغي للمؤلف في سبيل أن ينظم استراتيجية النصية، أن يلجأ إلى سلسلة من الكفايات... التي يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه لذا نراه يستكشف وجود قارئ نموذجي"[3] يجعل مواقفهم تتعدد وتتأرجح آرائهم على النتاجات الشعرية القديمة والاقرار بجودة الشعر عندهم عند جمهور الشراح مع التفاضل بين الشعراء وهو ما ادى بهم الى التفكر والاهتمام بكثير من الاخبار والوقائع وجمع التأييد في الروايات حول المواقف ومناصرتهم لمنهج الشرح والاستشهاد والتعليل وجهودا مضاعفة في الجمع والتنقيح والتعديل في شروح الشعر لما

---

[1] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] أومبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص67-68.

تحتاجه من معرفه بخصائصه ودروبه "ويمكن وصف فعالية القراءة بأنها مشكال Kaléidoscope من المنظورات والمقاصد المسبقة وإعادة التجميع فكل جملة تحتوي على نظرة مسبقة لما تليها، وتشكل موجد رؤية Defender لما سيأتي"[1] فأنزلوا الشعر منازل عدة حسب جودة الشعر وابتكاره معانيه وإبداع ألفاظه ومدى غموض أهدافه ويختلف الشرح كما وكيفا في تخريج تفسيره فهناك من الأبيات ما تستغرق في شرحها عشرات الأوراق من الشرح والتبيين والدراسة المعجمية والنحوية والبلاغية وغيرها من المعاني الجمالية والوجهات التعليمية خاصه في القصائد المشهورة والمنتشرة بين الناس والمتلقي بصفه عامه لأنها محل عناية الشراح والجمهور المتلقي لها بكل اصنافه فيستطردون في شرحها ويتنافسون في توضيح غامضها لأنّ "الفجوات لها تأثير مختلف على عملية الاستباق والاسترجاع، ومن ثم على "الصيغة الكلية gestalt للبعد الفعلي، لأن هذه الفجوات ربما تملأ بطرائق مختلفة ولهذا السبب فإن للنص الواحد قابلية كامنة لبضعة تحقيقات مختلفة، وليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفد أبدا، كل الإمكان الكامن فيه"[2].

5-2-جماليات التلقي والشروح الشعرية:

ويجتهدون في العناية الكافية بها ويحرصون على التحقق منها والتحقيق فيها في الحكم عليها وأخذ الموقف منها وتصنيف قيمتها الجمالية والفصل في الإشكاليات التي تطرحها مما فتح المجال أمام العناية الواسعة بالأشعار والدراسات النقدية والحقائق الفكرية والاعتقادات النحوية خاصة في الشاهد النحوي والشراح في أخذهم من الرواة لأنّ "النص بلا قراءة، مجرد علامات متضام بعضها إلى بعضها الآخر، لا ترتقي إلى درجة الأدب، إن لم يباشر القارئ وظيفة القراءة الأولية، فالتأويلية فالمتدبرة"[3] و إنّ لم يتعرضوا لهم بالنقد والتجريح أو المساس بشخص الراوي أو ما جاء به من خلاف أو قول وما آل إليه الشعر بعد دخول المعاني الإسلامية والعقيدة الراسخة.

كما لا ننسى الجانب التاريخي ومع ذلك كله هناك من الأبيات والقصائد ما نجد نتف من الشروحات حولها أو تكاد تكون منعدمة لتضاؤل الشروحات وجمعها في جملة أو جملتين أو لفظ أو حتى دونما شرح فلم يكن هناك من ظفر بشرحها أو حاول فك التباسها وتوضيح

---

[1] فولفغانغ إيزر، **عملية القراءة (مغترب ظاهراتي)**، مرجع سابق، ص119.

[2] المرجع نفسه، ص120.

[3] محمد بن عياد، مرجع سابق، ص10.

ما استغلق منها على الأفهام وما اختلف فيه من الآراء والأحكام والتأويلات وهو حصاد ضخم من الشروح والإضافات للغة العربية لكتب النقد أولا و إغماء الأدب ثانيا و"تسويغ الدهشة الجمالية عبر قراءة إرجاعيه تصبح معها التجربة الجمالية أفقا للفهم والتأويل"[1].

كما أنّ الشرح اللغوي شرح موجز مقتضب، عادة ما يكون شرح كلمة بمرادف لها من نوعها، فهو لا يغتنم فرصة هذا الشرح ليثير قضايا لغوية في أصل الكلمة مثلا، أو معانيها المختلفة التي قد تفيدها، وبعبارة أوضح فليس بالضرورة أن يجد المتكلم اللغة أو المتخصص فيها يمكن أن يجد ضالته في شروح المتنبي و"إنّ الشكل الجدلي للمعنى، ضمن التجربة الجمالية، يرتهن بتحقق تواصل في مستويي الشكل والمعنى، أي أنه يقتضي أن تكون للموضوع الجمالي في آن واحد خاصية شكل فني (وهي الوظيفة الشعرية للغة في مجال الكتابة الأدبية) وخاصية جواب"[2] بأصناف جديده وهي أدب الشروح الشعرية والتي كان لها كبير الأثر في الإفادة من القواعد التعليمية والصروح البلاغية والأساليب الإبداعية المستترة وراء الشعر العربي القديم سواء ما تعلق بطريقة العرب في النظم أو بتفضيل التشبيهات النادرة والأخيلة المبتكرة والأغراض المتنوعة والموسيقى ذات الطرب الأنيق والأوزان المستساغة للنهج القديم والانطلاق المرتكز على الأدلة والحجج والبراهين الممكنة.

"فنظرية التلقي تقوم على وحدة الثقافية الأوروبية، والسنن، وامتزاج الآفاق، وتعاقب القراءات وتفاعل النص والقارئ بل وإبداع القارئ"[3] فالحط من القيمة الفنية لهذا الشاعر أو ذاك يجب أن يكون مدروسا ومبنيا على قواعد وأصول أدبيه كي تضمن القيمة الفنية للشعر وتجعله يصل إلى غايته التي يصبو إليها أو كونه مادة للدراسة والتعليم.

وهنا تجدر الإشارة إلى عمود الشعر الذي كان أحسن وأروع ما توصلت إليه صناعة الشعرية كما لم يتسم أغلب شراح الشعر بالموضوعية أو أنها لنقل تتعصب لشاعر دون آخر "فمباشرة بعدما ينهض القارئ بحق القراءة الذوقية، يستشعر فراغ المعنى وخواءه، فإذا به يلتمس من جديد المعنى من خلال قراءة ثانية تسترجع عودا على بدء النص في كليته، فينتظم الشكل كلا لا يتجزأ، تتناسق ملامحه الأسلوبية، التي كانت ملغزة في تشتتها، ذات

---

[1] أحمد طايعي، **القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة**، مرجع سابق، ص29.

[2] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، مرجع سابق، ص124-125.

[3] محمد مفتاح، **من أجل تلقي نسقي**، مرجع سابق، ص46.

معنى في اجتماعها متظافرة في تضامنها. فالمعنى لا ينشأ من الأشتات"[1] وهذا مرده إلى الذوق والحس الجمالي والنمط الشعري الذي يرضيه فنيا ونحويا على الرغم من جودة اشعار معاصريه وهو يعود إلى مفهوم الشرح نفسه عند الشارح ومبدأ الجودة الفنية ومعرفه كبيره بفن الشعر والوقوف على عناصره التأثرية وانطباعيه النقد في محاسنه وسيئاته ومدارسة مؤلفات الشروع وعلاقتها بأغلب القضايا النقدية و"يمكن اعتبار التراث البلاغي بأكمله وعلاقته بنظرية الشعر من الرواد أيضا لتركيزه على تأثير التواصل الشفوي والكتابي في المستمع أو القارئ"[2] لها وإلى مراميها وتقييمها على الرغم من أن الشراح كان قصدهم شرح الشعر لا عملية النقد التي وصلت قبل شروح الشعر التي بدأ الاهتمام بها بعد ظهور الشعر المحدث والذي كان سبب غير مباشر في ظهورها.

و"إما لكونها أثرت بشكل ملحوظ في التطورات النظرية، كما يتبين ذلك من خلال الهوامش أو المراجع التي يعتمد عليها رواد منظري التلقي، و إما لأنها ساهمت في إيجاد الحلول لازمة الدراسة الادبية... وذلك من خلال إعادة تركيز الانتباه على علاقة النص والقارئ"[3] ولكن الشرح الشعري بدوره ساهم في تطور الحركة النقدية للتحصيل والمعرفة كالآمدي والمرزوقي والصولي وأبي العلاء المعري وغيرهم الكثير...، فقد تبل وراء مفهوم النقد الأدبي الذي لا يتناقض مع الشروح الشعرية بل يفتح مجالات عديده ومناهج معينة ومخزون معرفي نقدي ومصطلحات دقيقة خاصة بالشعر والشرح والنقد ومتعارف عليها عند القراء متنقلة وكل متلقي له شخصيته المستقلة في تذوق الأشعار.

"وبتركزه الصارم على القارئ طور هذا النقد مجموعة ثرية من أنواع القراء: القراء العالمون، القراء المثاليون، القراء المتضمنين، والقراء الحقيقيون، والقراء المحتملون، القراء الفائقون (السوبر)، والأدبيين"[4] وهذه القراءات تحتاج إلى تفكيك الجودة وسهولة مخرج اللفظ وتخيره واستقامة الأوزان وحسن الصياغة والتصوير خدمه للمعنى واهتماما بالشكل الذي أوردته عنايتها واستلهمته صناعة الكلام ودعته المعاني واستعطاف المتلقي لاستمالة شغفه في اتساع جوانبها وموارد تكاثر المعاني في اللفظ وتجلي البيان في أبهى تناسب وأفضل

---

[1] محمد بن عياد، مرجع سابق، ص09.

[2] روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص18.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] فنسنت ب. ليتش، **النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات**، تر. محمد يحي، مر. وتق. ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2000، ص26.

تناغم انطلاقا من مبدأ نظرته إلى المعاني الشعرية ومدى التزامه باللغة كما سطرها الأولون لا يحيدون عنها فتتلقفها أذن السامع مستغنيا بها عن المعاني المستفادة من الكلام و"نشاط القارئ على أنه أداة فعالة في فهم النص الأدبي بدون أن ينكر أن الموضوع النهائي للاهتمام النقدي هو النص وفي المرحلة الثانية يتصور نشاط القارئ على أنه والنص سواء بحيث يصبح هذا النشاط مصدر الاهتمام والقيمة"[1] من خلال تتبعه لها عند الشعراء في شروحه المتعددة تجعله يحكم أيها أحسن تعبيرا فإن وقف منه موقفا متشككا بين الرفض والقبول سكت عن الأمر وقد تمكن من استيعاب المعاني الشعرية من فهم الشاعر وهو بصدد شرح الشعر وتبيان قيمته وسلامته من الفساد ومدافعا عن معناه إذا أقنعه بذلك.

وقد يجمع مع ذلك الشرح أقوالا شعريه حسنة المعنى متوازنة اللفظ ومستقيمة وسليمة من كل تهجين، ومما "لا شك في أن ما يعرف اليوم بجمالية التلقي أو نقد استجابة القارئ ليس نظرية موحدة كما يوحي بذلك اسمها"[2] ويصدر أحكاما تقييمية تكشف عن حدود المعنى التي لا يمكن للشرح أن يتجاوزها في سبيل الاحاطة بمعنى قول الشاعر والتتبع الدقيق لها إلى جانب إحساس الشارح الخبير بخبايا الشعر وقائله لذلك يتجنب الكثير من المآخذ التي ينقذها فيه من بعده من الشراح لأنهم يكثرون من الموازنة بين الأشعار وشراحها.

مما يجعل النص "يحفل بفجوات ومناطق صمت يجب على الناقد أن يملأها وينطقها، وأن وجود الفجوات والصوامت تعني أن النص غير مكتمل"[3] المواضيع والوصول إليه في التعبير عن المخالفة في الموازنات أو تفضيل أحدها عن الآخر والأساس الذي اعتمد عليه الشراع في دراستهم لقضيه من قضايا الشعر وأحد أهم ركائزه ويتشددون في هذه الأحكام تارة ويخففون الحكم فيها تارة أخرى وهذا دليل على القدرة الفنية لدى الشارح بتناوله المعنى وزياده عليه وفي حسنات تحسب له و"تحدث بنية النص متتالية من الصور الذهنية تقود إلى النص وهو يترجم نفسه داخل وعي القارئ إن المضمون الحقيقي لهذه الصور الذهنية سيكون مصبوغا بمخزون التجربة الموجودة لدى القارئ هذا المخزون الذي يلعب دور الخلفية

---

[1] فنسنت ليتش، مرجع سابق، ص227.

[2] ولفغانغ إيزر، **آفاق نقد استجابة القارئ**، ص211.

[3] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، مرجع سابق، ص242.

المرجعية التي يمكن من خلالها تصور ومعالجة الشيء غير المألوف"[1] كما أن المعنى المشترك عند الشراح هو الاهتمام بالتعصب لأحد الشراح دون غيره وهو الأمر الذي فعله ابن جني إلى المتنبي وراءه موقفه منه عند شرح أشعاره فجعله ذا شعر تام لا يشكو من العيوب بل يسعى إلى تبرأته منتهى من السرقة أو المشابهة أو المماثلة التي وقع فيها فكان قدوته في الشعر والفكر وصنف الصنعة الشعرية للمتنبي بالجيدة وقد لا يقف الشارح عند هذا الحد بل يعد هذا العمل من واجبه.

"إنّ هذا النشاط الدائم من الفهم وإعادة الإنتاج الإيجابية لإرث الماضي لا ينبغي أن يظل محصورا في الأعمال منظورا إليها معزولا كل منهما عن الآخر بل يتعين كذلك وبالأحرى إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمن ذلك التفاعل الذي يربط العمل بالبشرية ووضع العلاقة التاريخية بين الأعمال ضمن شبكة العلائق المتبادلة بين الإنتاج والتلقي"[2] ولا ينتقص من قيمة الشارح الفنية فله ينسب كل قول حسن وقد كان الشراح يأخذون في تفسير البيت المشهور والشاعر مشهور لتوضيح المقصد أكثر في الإبداع دائما يأتي بعد صراع النفسي يعاني منه الشارح لتبين رؤيه معينة وتأييد معانيه.

"وبين هذه الاندفاعات بالرغبة التي تبدأ مع الحياة في الطفولة، والتي لا يمكن القضاء عليها والتخلص منها وكفها، ما يتناقض تحقيقه مع الأفكار الغائية التي يحفل بها تفكيرنا الثانوي. ولن يولد تحقيق هذه الرغبات بعد الآن إحساسا بالألم وهذا التحول في الحالة الوجدانية هو بالضبط ماهية ما نسميه الكبت"[3] وهذا يؤكد مدى التقارب بين هؤلاء الشراح فلا نستطيع إنكاره وهو جوهر الأسباب والعلل في وصول النقاد إلى الأخذ بأمور الشعر وأحكامه من غرض إلى غرض لأن دراسة هؤلاء الشراح لا تختلف كثيرا عن طريقة النقاد بشكل غير مباشر نقدا أدبيا في الشروح الشعرية.

وقد اهتم الشرح الشعري بفعالية الخيال لدى الشارح الفنان والمتلقي الناقد معا ويرد ذلك عند نقاشهم حول الاستعارة التي أحسن ما يمثل هذا التميز لأنها من أكذب الشعر وأكثر مبالغة في معانيه "أن كل نصّ أدبي يمثل بطريقة أو بأخرى رؤية منظورية للعالم يركبها

---

[1] إيزر فولفغانغ، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص35.

[2] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، مرجع سابق، ص35.

[3] سيجموند فرويد، **تفسير الأحلام**، تر. مصطفي صفوان، مر. مصطفى زيور، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1929، ص672.

المؤلف"[1] لذلك نجدها تجري على ألسنتهم في وصف الاشياء ويدعون إليها لأنها تتماشى مع تقييم الصناعة وتمهير السياقة وقوة التمثيل واستيفاء التحقيق في براعة موقع اللفظ ودقته وعلو التعليق في القول وشمول الاحالة الى المعنى لاحتساب المبالغة في الشرح والوقوف الى جانب الصدق الفني وقيم الشرح التي تؤدي القصد وتدعو الى ضرورة الكناية واولوها عنايه كبيره لما لها من اهميه في العملية الابداعية.

و"من الممكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ، بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية إذا كف تاريخ الأدب عن الاقتصار على تكرار سير "التاريخ العام" كما ينعكس على الأعمال الأدبية، وأظهر عبر مسار "التطور الأدبي" وظيفة "الإبداع الاجتماعي" النوعية التي يضطلع بها الأدب مساهما بذلك مع باقي الفنون والقوى الاجتماعية الأخرى في تحرير الإنسان من إكراهات الطبيعة والدين والمجتمع"[2] وتتبع وخصائصها انطلاقا من خدمه فن الشرح حتى يكون كلام الشارح فصيحا سالما من الغلط والخطأ لما في ذلك من الوقوع في التعقيد وغريب الألفاظ أو التي لم يوفق الشارح لوضعها في مكانها الصحيح أو لم يول الشارح لاختيارها بالا باقتراحه و كاشفا عن مؤداه للغرض الذي صيغ من أجله المعنى المناسب ولولاه لا اختل المعنى والقيم وابتعد اللفظ وقصر خصائص الاستعمال المكتوب على التعظيم والتفخيم والمبالغة لدراسة "الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه ولهذا السبب نبهت نظرية الفونولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص"[3].

5-3- جماليات التلقي والقارئ:

وقد اختلف فيه هل هو داخل النص أو خارجه وهو القارئ الذي يدون ملاحظاته ويبدي رأيه في النصوص وهو... وهذا لأن "العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ تعرض من خلال وجهين اثنين: وجه جمالي، وآخر تاريخي، وقبل ذلك يكون تلقي القراء الأوائل للعمل متضمنا حكم قيمة جمالي يستند مرجعيا إلى أعمال أخرى قرئت من قبل إن هذا الفهم الأول

---

[1] إيزر فولفغانغ، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص30.

[2] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، مرجع سابق، ص70.

[3] فولفغانغ إيزر، **التفاعل بين النص والقارئ**، تر. الجيلاني الكدية، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، العدد 07، 1992، ص07.

للعمل يستطيع من بعد أن يتطور ويغتني من جيل إلى آخر، مكونا عبر التاريخ سلسلة من التلقيات هي التي تحدد الأهمية التاريخية للعمل وتبين مقامه ضمن التدرج الجمالي"[1] "إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تتلخص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه إذ من خلالها يتشكل أفق انتظار جمهورها الأول، بمعنى الأنظمة المرجعية المفرغة موضوعيا في صيغة والتي تكون لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يتجلى فيها نتيجة ثلاثة عوامل أساسية:

-التجربة السابقة (المتقدمة) التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه؛

-شكل موضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها؛

-التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي بين العالم التخييلي والعالم اليومي"[2].

كما يلتقي مفهوم القارئ عند أيزر بمفهومه عند ريفاتير في بعض الملامح فهناك مثلا القارئ المثالي (l'archilecteur) الذي استخدمه ريفاتير، ويعني به مجموعة من المخبرين الذين"يؤسسون وجود واقع أسلوبي" يضاف إلى ذلك القارئ الخبير (le lecteur informé) كما وظفه فيش، وهو قارئ تكون له كفاءة لغوية وأدبية تمكنه من المعرفة الدلالية ومن التجارب مع النص ومما يميز هذا القارئ هو أنه "ليس شيئا مجردا، ولا قارئا حقيقيا حيا، لكنه هجين، أي أنه حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبرا"[3].

وحسب تحديد ياوس لأفق الانتظار يتضح أنه يفسر أفق الانتظار انطلاقا من فكرة طبيعة الخطاب الأدبي والتطورات التي تلحقه في سيرورته التاريخية وذلك في معرض رده على النزعة السوسيولوجية التي كانت تطابق بين الخطاب الأدبي وبين عالمه الواقعي استنادا إلى نظرية المحاكاة والمرآة التي ترى الأدب انعكاسا للواقع بيد أن ياوس لا يراه بهذا الشكل ولكنه امتثال لمعيار نصي ينبثق عن الحياة الاجتماعية التي نشأ فيها وهذا ما يسميه يوس بأفق الانتظار الذي تكون له علاقة بمجموعة من المكونات أو العناصر، من أهمها معرفة القارئ بالخطاب الأدبي بشكل عام وتجربته في مجال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء يضاف إلى ذلك درايته بأسلوب الكتابة الذي يتميز به مؤلف بعينه، من بين مجموعة من المؤلفين وهنا يمكن التمييز بين أساليب متعددة ضمن الخطاب الأدبي الواحد

---

[1] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p45.

[2] Ibid., p49.

[3] إيزر فولفغانغ، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص26.

كأسلوب المتنبي والمعري وشوقي في الأدب العربي"[1] ومن هذا يفهم ان العرب لم تكن تحب تكرار اللفظ نفسه في البيت الشعري الواحد ذلك ان هذا التكرار ربما لا يزيد في حسن المعنى وقوته لاهتمامه بنسج الكلام ونظم الملفوظ ليختار الرجل من الشراح من رؤيه العين وثبات التأويلات وصحة المعنى وتوجيه القراء والمتلقين لهذا الشرح بما يوافق المتلقي لقول "العمل الأدبي، حتى في لحظة صدوره، لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يهاب فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات، المعلنة أو المضمرة ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيأ سلفا لتلقيه على نحو معين"[2] دون المساس بجودته وفلسفته الخاصة لتوجيه القراء وتعليمهم وتوضيح أثر اللفظ لتعيده بينه وبين ما يعجز عنه التعبير أثناء شرحه فهي "ليست مجرد مقاربة جمالية لنصوص معينة إلى جانب المقاربات الأخرى.

ولكنها جزء من نسق فكري عام حول "النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها في سياق القراءة أن تعدل وتصحح أو تغير أو تكرر ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس. بينما يرسم التغيير و التكرار حدود ذلك"[3] فقصائد المعلقات التي تغنى بها أصحابها في الصحراء عند التقاء القوافل ابتدأت بالنسيب عموما ولكن لكل شاعر أدواته الخاصة التي أوصل لنا بها بكائه على الأحبة والحال نفسه مع المتنبي الذي ألهم شعره العقول وجعلها تتجه إليه شارحة مستفهمة بين قارئ متلهف مستمتع وآخر يقارن ويطابق بين فهمه للقصيدة وما يعكسه الواقع سواء أكان التشاكل على مستوى اللفظ أو المضمون أو تتعداهما إلى مواقف متشاكلة نجدها عند شراح شعر المتنبي فهذا النوع من القراء ينظر في كل الإرث السابق لمختلف القراء ونقاط التلاقي بينها وبين النص الحاضر المقروء و"تأثيره في القارئ، باعثا فيه الانفعالات التي توجه إرادته"[4].

وهذا ما يبدو جليا بمعرفته الحسنه بالقول من رؤية تأويلات الشارح وما يقدم لنا حسن تميزه في اللغة العربية ومعرفة خباياها ولا نشك في انه استغل ذلك لإظهار الصنعة والقياس

---

[1] حميد سمير، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص26.

[2] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد في النص الأدبي**، مرجع سابق، ص65.

[3] المرجع نفسه، ص66.

[4] توماتشوفكي، مرجع سابق، ص178.

في الالفاظ حتى يدفع الخطأ عن الشارح في الحكم عليها في دراستها وتعليمها تخريجا من الغلط في دراسة الالفاظ لتتناسب مع صحة الأساليب والأدوات الرابطة بين أجزائها وهذا "لا يعني بالنسبة إلينا عدم الفهم، أو الفهم الخاطئ، إنما نقصد به الجهاز القارئ الذي نتوسل به للتفاعل مع بنية النص. ولذلك فانه فهم قابل للنقاش، إذ لا نقف من خلاله إلا على جزء من هذا الذي يستتر خلف النص و يكمن داخله"[1] وتجعله يعيد النظر في بعض المواقف القرائية السابقة. "هو أن يسترخوا ويتساءلوا عما يمكنهم عمله بعد ذلك فليس مطروحا إظهار علاقة العمل بالحقائق التي يتناولها أو بالشروط التي أنتجته أو بالقراء الفعليين الذين يدرسونه، حيث إن اللفتة التأسيسية للبنيوية كانت وضع تلك الحقائق بين أقواس"[2].

وهو الأمر الذي لا يتحقق إلا إذا جرى ما تقتضيه قواعد اللغة والنحو باستعمال الكلمات مع الأدوات التي تربط بين أجزائها استعمالا صائبا موفقا لا اضطراب فيه، ولا تقديم أو تأخير أو فصل بينهما وبين متعلقاتهما مع سائر القواعد اللغوية أو النحوية لتأليف الكلام ضمانا لفصاحته وتثبيتا لبلاغته بعيدا عن اللبس والانحراف في الصرف والإعراب والتركيب وصحة الموضع وسلامة الموقف وسهولة الوصول إلى المقصد "قارئ الرسالة الفنية كامن لا شك في هذه الرسالة. أي أنه قارئ يجرده الباث من ذاته، فيفترض فيه معرفة معينة بسننها، و إلماما يقل أو يكثر بمجالها التصوري ثم قابلية معينة للتفاعل معها"[3] بإتمام القول وتحديد المعنى وتأمل كل جانب من نقد الشروح الشعرية وكشف عناصر صنعتها وتتبع عنوانها الإبداعية وتحليل مادتها المدروسة وتطورها الشكلي وتفوقها في البديع والنواحي اللغوية واللفظية منها والمعنوية وما أحدثه الشراح من صور شعريه مزخرفه ترتكز على التشبيه والتمثيل والاستعارة وغيرها من ضروب التصوير والتخيل والتطور الشكل الذي أحدثه الشراح والتغيير في أولويه شرحهم.

لأن "نظرية جمالية التلقي، مثل أية نظرية أخرى نشأت ضمن سياق مركب كانت واعية بتركيبية الظواهر وبذاتية الملاحظ وبمحدودية ملاحظته وبنسبيتها، ولذلك فإنها لا تزعم أنها مطلقة وأنها أتت بالحكم الناقد الذي لا يستأنف، بل إنها أخذت على عاتقها مقاومة

---

[1] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، مرجع سابق، ص102.

[2] تيري إيجلتون، مرجع سابق، ص96.

[3] إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسته أبي تمام**، مرجع سابق، ص442.

دكتاتوريات المناهج والجماعات والأفراد، ولكنها ألحت على التراضي بين المجموعات الباحثة والمؤولة لإنشاء نظرية أو لصياغة إطار عمل أو لإنجاز فعل ما"[1] وتأليفهم بيقظة ودراية كبيرة بالنظم الشعري وآلة صناعته من غير نقص أو زياده لأنه يصل إلى المتلقي دون توقع منه أو بذلك يكون تأثيره عميقا على القارئ عموما والمتلقي المقصود نصوصا وفائدته أكبر وأنفع على المتعلم والدرس والشارح اللاحق والناقض على حب سواء فيبدون إعجابهم بالحسن منه والجيد انطلاقا من معرفتهم بأمور الشرح الشعري وقضاياه التي يتعرض لها ويناقشها أو يطرحها فيه.

"لقد غدا الإلحاح على القراءة والتأويل، وعلى تعاون أو مشاركة القارئ سمة هامة من التاريخ المتعرج المعاصر"[2] وإذا استطاع الشارح الحذق بشرحه الذي يدخل به قلوب متلقيه أن يستميل أفئدتهم فهو يصلهم بالشاعر عن طريق قوه الصنعة وحسن توجهه ودقته في التعبير ونصه على الجديد في سلك دروب متنوعة ومحدثة في تفاصيل الشروح والتخييل البديع الذي يجب أن لا يتعدى حدود معينة تشوه عمله الفني وتتداعى أمامه كل الصور والعلاقات التي يربطها الشارح بأحكام المتلقي وهو يستمتع بشهوة النصر في فهم التشفير الشعري.

"إنّ الناقد البنيوي يتجاوز ثنائية الذات والموضوع بإخضاعهما معا لفكرة النظام، وهو بالتالي يجعل الأدب مشيرا إلى معطى خارجي محدد سلفا، ويشل من ثمة فاعلية الفنان والناقد معا، لأنهما يخضعان لنوع من الجبرية الصارمة"[3] ومزامنته مع بهجة الانتظار التي يتعلم القارئ شيئا فشيئا البحث عنها مما يجعله يقحم أنواع أدبية أخرى عن طريق انتهاك مطرد للمستويات يلفت له الشارح فيها نظره إلى الرأي السديد والحكمة والمبادرة الحسنة بأمثله في شروحهم تكشف القيم الجمالية لتحقق الفنية والإبداعية فيه بإجراء محاكاه بين مستويات كثيرة من المتلقين والمتلهفين لاتفاق ضمني يتمثل في الحفاظ على التوازن الواضح في وجهة النظر المحدّدة.

---

[1] محمد مفتاح، **من أجل تلقي نسقي**، مرجع سابق، ص45.

[2] اومبرتو إيكو، **ملاحظات حول سميائيات التلقي**، مرجع سابق، ص26.

[3] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014، ص20

والقراءة "بوصفها عملية إشباع للحاجات السيكولوجية للقارئ أو بوصفها عملية تستند إلى هذه الحاجات على الأقل"[1] والمفاتيح الصحيحة التي تحكم أدبية النص ومفارقة تجمع بين المتناقضين وتعمل للخيال للتمثيل والتجنيس والتفصيل في منظورات الغموض واعتمادهم على حسهم النقدي ومحاولاتهم التقويمية في نص حواري واصف مع شخصياته وهذه الشخصيات بعضها مع بعض وحوار نفسي آخر قبل الشروع في الشرح بين الشارح ونفسه كونه مقابل لشخصيه أخرى مستحيلة فكان الشارح يمثل اللفظ.

و"مؤشرات القارئ الضمني قادرة على أن تسعفنا في هذا المجال، ولكنها مؤشرات غير كافية. وإنما لا بد لها من أن تردف بعملية رصد الإنتاج الذي جاء نتيجة تداول النص، على أساس أن هذا الإنتاج تحقق مادي ومحسوس للمظاهر التجريدية في النص"[2] أما بالتجديد أو التسهيل في صحه التحليل والتطبيق لذائقته الفنية والشعورية وانقياده لإحساسه الذي يجري ضمن شفرات رمزيه تولد نصوصا واصفة أخرى تحلّ إليها علاقة القارئ بالصنعة في الشروح ومدى مرجعيتها وتضمنها لجميع الأمور النقدية الموضوعاتية والتاريخية والوقائع الجديدة القابلة للدراسة والفضول ومراعاه المقام الاجتماعي والثقافي والسياسي.

ولابد لهذا النمط من القراءة أن يحدث التفات لتحيزاته الخاصة عند "تغير الأفق بين زمن القراءة الأولى وزمن القراءة الثانية يمكن أن يوصف بالطريقة التالية: القارئ الذي يحقق النص سطرا بعد سطر باعتباره جزءا، والذي يبلغ النهاية وهو يتوقع أن يبلغ انطلاقا من الأجزاء الكلية الممكنة للشكل والمعنى يدرك الشكل المحقق للقصيدة ليس دلالتها المحققة فعلا وأقل من ذلك معناها الكلي"[3] واقترابه الأخلاقي وهو التجديد الذي يفضي إلى القارئ الفعلي في قراءته كل شيء أو أي شيء لأنه يشعر بالحرية وحماسته وتحقيقا لمخاطبة الأخبار التي أملاها عليها عصره بسبب نظراته المختلفة في إدراك وسائل الأعمال الشعرية برمتها لتضمن تجربه التلقي قارئا قد يشارك في القيم ويكون واعيا لإتقان التعبير والمناورة والاعتراض خاصة أن "الأفق هو نطاق الرؤية الذي يحتضن كل ما يمكن رؤيته انطلاقا من

---

[1] رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص206-207.

[2] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، مرجع سابق، ص10.

[3] المرجع السابق Hans، ص364

موقع محدد"[1] والتحول والقارئ المتعاون مع الشرح الشعري منصفا للأبيات ومعتمدا على التقابل بالتساوي لسبب غير هوى المؤلف أو الشارح بصفه خاصه وما سواه من مشاعر مؤداها السهولة في التعبير عن المعنى أحيانا وترك فجوه يهيمن عليها قارئ مختلف من جيل إلى اخر بحيث لا يتم معناه إلا بالذي بعده القراء في جيل القادم تجعل المتلقين يتحاورون ويتداولون المعاني المدركة من حدة المألوف للتجربة.

كما أن "أفق الحاضر لا يمكنه إطلاقا، أن يتشكل دون استدعاء الماضي، إذ ليس هناك أبدا أفق حاضر يمكنه أن يوجد منفصلا عن الآفاق الأخرى، ولا آفاق تاريخية يمكننا عزلها لأن الفهم يكمن على الدوام في عملية اندماج هذه الآفاق التي ندعي انفصال بعضها عن بعض"[2] مبينين الحالة التي يستعيد فيها شرح ربط أجيال وأجيال واحراز نجاحات تكشف الاقتباسات الناقدة التي لمح إليها الشراح حين وقوفهم على الشكل المعتاد من المسائل وما يتعلق بالضرورات الشعرية وكيف نظر إليها الشراح واستوعبوها وتفننوا في كلامهم على التضمين وتقريب الغامض في تكوين المعنى الأدبي وتطبيقات عديده الاستراتيجيات القراءة في الشروحات الجماعية للأعمال الشعرية.

فكما هو معلوم أن "أفق التوقع جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة"[3] وكل ما هو وثيق الصلة بوزنها وقافيتها أو كشف عيوبها ومدى أهميه القضية بالنسبة للسلطة القراءة في مواد التأويل للفظ عن طريق علامات لغوية تشير إلى الدلالة بذهن آخر وحقبة أخرى ومادة موضوع أوسع ويتعلق بسياق أكبر ونظام معين، وفي شروح المتقدمين تتمتع طريقتهم في الوصول بامتياز إلى الموروث الممتد واهتماما بإشراك اذهان المتلقين خلال إجراءات سياقية "ما الذي كان مقروءا، هذا ما ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب"[4] وتبين أن مجرد حالة خاصة كحقيقة أجمل مفادها متكلم محدد يقصده ويفهمه من عامه الناس لدلاله الكلمة التي ترمز الى فهم سائد أو إلى تقييم شخص لفرد بشان شيء ما واستنادا إلى كيفيه استخدام الشراح لمساله ما ترافق المباشرة المفترضة للقصيدة وتستمد العملية التأويلية من ملئ الفجوات التي يستجيب لها خيال المبدع وإحساسه

---

(1) Hans-Georg Gadamer, **Vérité et méthode: Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique**, édition du seuil, 1996, p143.

(2) Ibid., p147.

(3) روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص155.

(4) المرجع نفسه، ص139.

المقترن بالاستنطاقيات الجمالية للصور التي يستدعيها الذهن واستبدالها كما "إن العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ تعرض من خلال وجهين اثنين: وجه جمالي، يستند مرجعيا إلى أعمال أخرى قرئت من قبل إن هذا الفهم الأول للعمل يستطيع من بعد أن يتطور ويغتني من جيل إلى آخر، مكونا عبر التاريخ سلسلة من التلقيات هي التي تحدد الأهمية التاريخية للعمل وتبين مقامه ضمن التدرج الجمالي"[1].

أو ووقوفها جنبا الى جنب الكلمات التي تنصهر في ثقة واحدة يحاكيها الملقب بأصوات وايقاعات تجعل من أفكاره فرضية فلسفية تسجل بدق اللحظة التي يحفر فيها على المعاني المتعددة ويزيد في مساهمتها كثيرا لو أنه استهدفها سياقا مشتركا بإمكانه الاعتياد إلى ما يقوله النص الشارح فهو بهذا يدعو الى عدم معالجة الضعف الكامن في المعنى الاحتمال للشرح لأن القارئ في حالة كونه مستقلا عن أي قصد "ينبغي ألا نخلط القارئ الضمني هو القارئ الذي يتخيله الكاتب عندما يكتب، وخصائص هذا القارئ تظهر من خلال النص لا من خارج النص أما القارئ الفعلي فلا يمكن للكاتب أن يعرف بالضبط ولا أن يتخيل بدقة ردود فعله"[2] ويجب أن يمثل شخصا ما معنى الشارح أو المتلقي الأول أو معنى الناقد والقارئ أي أن الوعي بالشرح من صميم عمليه الشروح الشعرية في القصيدة أو الدواوين الشعرية وهو يتضمن التخمين والاحتمالات المنبثقة من البرهنة عليها وتفسيرها بالتصريح الموافق للقراءة المركبة منها واستنتاج الأقوال التي يتحصل عليها الذهب بالاعتماد على رغبه المتلقي في التفكير بمعنى عمل الشروح الشعرية ومدى ملائماتها لقصد المتلقي لها.

لأن "العمل الأدبي الكبير هو الذي ينتهك أفق انتظار عصره وبتكسيره لذلك الأفق يستتبع تحويرا دائما له"[3] لأنّه في الأخير عمليه الفهم هذه مكللتها مسألة احتمالات وليست مساله يقينيات وهي لا تعني شيئا محددا ما لم يقم الذهن بتأويلها وعلى هذا الاساس تتغير وتنحرف رؤية الشراح والقراء بقدر ما ان القراء يفسرون كيفية كتابة الشراح وتلقيهم العملية الابداعية التي يشتغلون على فك أسرارها بنظره تحدث المسلك من إيصال موقف أو تحديد أكثر الأشياء التي تعكس كتابة الشرح وتعلم السامع والمتلقي لرسالة المناقضة أو المعرفة

---

[1] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p45.

[2] عبد الفتاح كليطو، مرجع سابق، ص80.

[3] إلرود إبش، **التلقي الأدبي**، مرجع سابق، ص15.

الصميمة كما أن "علاقة الفرد بالبنية الاجتماعية تغدو علاقة تنافر، ويصل الفرد الغارق في تميزه الذي اكتشفه أخيرا إلى اعتبار البنية الاجتماعية التي كان متحدا بها من قبل شيئا "آخر" بصورة كاملة وينشأ عدم تطابق في الوعي بين الذات والبنية"[1] التي تنطوي عليها رؤى القراء وتتخللها صعوبات متلازمه في أغلب النصوص للشرح الشعري وخاصه في دراسة متنوعة نابعة من المعرفة العميقة بهذه الحالة لأن الموقع الفعلي لعمل التلقي يقع بين الشرح والقارئ له ويتراءى بشكل واضح عند تفاعل الاثنين معا ويكون التركيز في عملية تلقي شروح الشعرية الكلي على تقنيات الشارح أو نفسية القارئ والتي تؤدي بنا إلى الكشف عن عمليه القراءة واستعمالات التحليل المنفصل.

و"الشكل الجدلي للمعنى، ضمن التجربة الجمالية، يرتهن بتحقق تواصل في مستويي الشكل والمعنى، أي أنه يقتضي أن تكون للموضوع الجمالي في آن واحد خاصية شكل فني (وهي الوظيفة الشعرية للغة في مجال الكتابة الأدبية) وخاصية جواب"[2] لهذه العلاقة بين المستقبل لهذه الشروح وبين الثبات لها وافق توقعي من هو ما يجعل الأعمال الأدبية تنعم بالتواصل الدقيق والمضمون لمستلمها وفي أحسن الأحوال التفاعل الذي يحصل بين القارئ عن طريق تأليفها وتستطيع ما نحصل عليه غالبا من معين التأثيرات الكامنة والمتأصلة في العمل الإبداعي للشروح الشعرية و"يعتمد في توليد معاني شعره على استيعاب ما بنفسه من الأفراح والآلام، ما تقادم منها وما جد، ثم الاستغراق في تأمل ما بنفسه، هو أحد الأسرار العظيمة في تصوير شاعريته، وتسويتها وتنشئتها وتغذيتها وتنميتها إلى الغاية التي هي عليها في شعره"[3].

5-4- جماليات التلقي بين أفق التوقع والتأثير:

وصف التفاعل بين التلقي وأفق التوقع والتأثير ليس بالأمر الهين في عمليه التواصل التام بين الشرح والقارئ من جهة وبين الشرح والمتلقي من جهة ثانية وبين المتلقي والقارئ من جهة ثالثة وربما ما يحدث لهذه الثنائيات الثلاثة من تفاعل بشكل عام يؤثر على الإدراك فتصبح الاختلافات والتشابهات واضحة إذا اختبرنا أنماط التفاعل الحاصل في بنية التواصل

---

[1] شاخت ريتشارد، **الاغتراب**، تر. كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ط1، ص98.

[2] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، مرجع سابق، ص124-125.

[3] محمود محمد شاكر، **المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص334.

حتى و إن كانت في الاستعمالات العالمية للألفاظ ومناسبه للمعنى الذي يود التعبير عنه لأن "الشاعر– في صورته المثالية– يثير النشاط في النفس الإنسانية كافة، ويخضع ملكاتها بعضها لبعض حسب أهميتها وشرفها، وهو ينفث روحا من الوحدة، تؤلف كلا إلى كل وتجمعه، وعدته في ذلك تلك القوة التركيبية السحرية التي نطلق عليها اسم الخاطر"[1].

حتى يكون مجال هذه الدراسة أرحب وأوسع فيفتح آفاقا للنقد في القول الواحد انطلاقا من الحاجات الفعلية أو المفترضة وهكذا يهتمون بألوان دراسة الشرح الذي هم بصدد تلقيه أو استقبال تطوره الدلالي للألفاظ من بنية التجربة القائمة بين الأشخاص باستمرار تشكل الاستعمالات المستحدثة وكشف النظرة التقويمية لنصوص الشروح بطرائق معينة وقوافيها على الصور البلاغية التي تميزها "عند تذوق قصيدة ما لأول مرة، فإن بعض الأجزاء يتلاشى تأثيرها في النفس بعد الانتهاء منها مباشرة، في حين أن أجزاء أخرى يبقى لها رنين لا يقاوم، ويتدخل في هذا الانتخاب والتنظيم عوامل متعددة منها ما هو موضوعي في بناء القصيدة، ومنها ما هو ذاتي في تكوين شخصية المتذوق"[2] وتوضح وسائل الإرشاد الفعالة في عمليه القراءة المحكمة أيضا بفعالية المتلقي والقارئ وعلى ضرورة تقيد الشارع بما اعتقد أنه حسن والابتعاد عما هو رديء ينظم التفاعل الاجتماعي لهذا التحكم ويفهم على أنه كيان حقيقي مستقل في عملية التواصل رغم ما يمارس على الشروح الشعرية من مواقف مواجهه مباشره تنمي إمكانيه تنوع التواصل وهو الذي يسبب الحوار ويحفز القارئ على ملء إسقاطاته و"إذا كانت للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها"[3] وينقاد إلى احداث تغرية بإنجاز عمليات اساسية ضمن النص ويتخذ دلاله بوصفها مرجعا يستحث المتلقي على استحضار عناصر مألوفة ومحدده في خياله اثناء القراءة يتقارب فيها الشرح الشعري مع متلقيه بين التصريح والتلميح على نحو متزامن حيث ترتبط المخططات بإنتاجية اساسيه بعضها عن بعض لينظمها التفاعل المقيد والمثمر بين اجزاء الشروح هو دعوة لاكتشاف امكانية تنظيم الاسقاطات.

---

[1] أحمد محمد خلف الله، **من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1970، ص91.

[2] سويف مصطفى، **دراسات نفسية في الإبداع والتلقي**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط2، 2004، ص162.

[3] قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص06.

"ونتنبه إلى الآثار اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الآثار بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه من غيره"[1] التأثير المتفاعل والمتبادل بين مقابلة هذه الأجزاء وتكون حقل الرؤية إلى تجانس بالتلميع عن تظافرها من خلال نظره المتلقي وتقدم افق توقع القارئ على التغيرات المفاجئة والمميزة صور القارئ أو من منظور الراوي له والمطلوب منه تصوره ومن مناسب بهذا الخصوص تعيين الموضع الأفقي والعمودي للتحويرات من الموضوعات المتناوبة والتشديد على الجديد منها والاهتمام بالمعايير الأخلاقية في الكتابة الأدبية الإبداعية.

"أما الإشارات البسيطة للصورة التي نجدها عند بعض أولئك النقاد أمثال الجاحظ، والرماني، والباقلاني، وعبد القاهر الجرجاني فإنها لم تنفصل عندهم كثيرا عن معنى الشكل الأدبي العام form كما أنهم ظلوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع"[2] والمنظور الجمالي الذي يتحقق عن طريق توحد المعايير الموضوعية في نظر القارئ وإدراك المبدأ الذي يضفي عليها مظهر الطبيعة الإنسانية وتلقي معيار الطبيعة البشرية ويتخذ شكل محددا إلى المدى الذي يتكشف فيه هذا المعيار ويتحكم من خلالها في مقدار التجربة والتلقائية التي تتيح إمكانية الحفاظ على الذات من المتغير بين المنظور المتبادل والمتحول من وجهه نظر القارئ المتجولة الباحث عن المثالية إلى حد ما كما أن "العلاقة بين النقد والشعر أي بين النظرية والإبداع علاقة حميمة، إذ إن الشعر خطاب موجه إلى قارئ يهدف إلى التعبير عن إحساس قوي أحس به الشاعر ودفعه إلى العمل على العبير عنه بلغة مؤثرة تملك من الطاقة ما يمكنها أن تنقل الإحساس نفسه وبالقوة نفسها إلى قارئ أو سامع...وتكمن الطاقة التأثيرية في الطاقة الجمالية التي تستطيع أن تهز النفس"[3].

والقارئ عند تعامله مع النصوص الشعرية شارحا كان أو مفسرا، أو سامعا بمثابة ردة الفعل الأولى للسماع النصي، والأمر الذي قد يلفت انتباهه كما يمكن أن يلفت انتباه الشارح

---

[1] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص08.

[2] عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص16-17.

[3] محمد بن عبد الحي، **التنظير النقدي والممارسة الإبداعية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2001، ص11.

الأسلوب اللافت للانتباه، مثل التعجب والضمائر المنفصلة أو تعابير أخرى تعبر عن حضور الشخص المتكلم، وإطلاقه أحكاما وتأكيدات صادرة من الأنا وقد يكون انفعالا تقديرا من طرف القارئ على اعتبار أن "يتسم بسمات متقاربة تنصهر في مجملها لتكون الفترة الأولية لتلقي الأثر الفني وهي فترة يطبعها عدم التبرير، وتفتقر إلى التأمل والتدبر والتمحيص"[1] من أجل توضيح محور دوران التفاعل بين الشرح والقارئ والفعاليات الموصوفة المحددة في الشرح وتلقيه المعنى المتخيل عند القارئ وتفضي إلى التكوينية عنده وتتحرك وتتعلق فيها معاني الشرح بطريقة كرنفاليه تحوز على أقوال ونتاج افعال الوعي المختلفة التي تخضع لتعيين شيء اخر غير ذاتها بعيدا عن واقعها.

و"يعتمد في توليد معاني شعره على استيعاب ما بنفسه من الأفراح والآلام، ما تقادم منها وما جد، ثم الاستغراق في تأمل ما بنفسه، هو أحد الأسرار العظيمة في تصوير شاعريته، وتسويتها وتنشئتها وتغذيتها وتنميتها إلى الغاية التي هي عليها في شعره"[2] وإنّ هو شرح حسب ما يظهر أن صاحبه لا يقصد من ورائه تعليم اللغة ذاتها، ولكنه بمثابة وسيلة للوصول للمعنى المطلوب أو المراد من الأبيات الشعرية، والسبب في ذلك يرجع إلى أنه أولى حلقات القراء أو القارئ الأولي في سلسلة الشروح الشعرية قبل أن تتضح الرؤيا وتظهر مراحل الشروح التالية بعده، وربما بسبب عدم تجاوز العرب بعد مرحلة جمعهم للمادة اللغوية، ثم مرحلة تنظيمها والتوليف بين مختلف الاتجاهات فيها.

و"يمثل الفضاء الذي تتم خلاله عملية بناء المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي"[3] فالإبانة عن معنى البيت الشعري من خلال مشاغل عروضية وايقاعية وبلاغية، فالشرح اللغوي أولا ثم الدلالي، ثم مشاكل الرواية، ثم مشاغل لغوية كثيرة، أما باكورة الشروح الشعرية يقودنا إلى اعتبارها المرحلة الأولى في سلسلة شروح المتنبي، في بدايتها وحكمنا عليها سيكون تمييزا أفقيا لكل شرح على حدة، ومعرفة خصائصه والمقارنة بينها، وإبراز مواطن الجمال فيها للقارئ عند كل من القراء.

لأن "الشاعر –في صورته المثالية– يثير النشاط في النفس الإنسانية كافة، ويخضع ملكاتها بعضها لبعض حسب أهميتها وشرفها، وهو ينفث روحا من الوحدة، تؤلف كلا إلى

---

[1] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، مرجع سابق، ص15.

[2] محمود محمد شاكر، مرجع سابق، ص334.

[3] بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، مرجع سابق، ص45.

كل وتجمعه، وعدته في ذلك تلك القوة التركيبية السحرية التي نطلق عليها اسم الخاطر"[1]، وقد ميزنا بين مجموعة من الشراح منهم من الشارح أو القارئ المعاصر، ومنهم القارئ البعيد وخاصة الفترة الزمنية بين الشراح لها أهمية كبيرة في المقدرة على تحليل الشعر، وخاصة شعر المتنبي الذي يعتبر من أهم شعراء عصره وأكثرهم شهرة وجرأة وهذا ما جعله قبلة الشراح والقراء لشعره الذي تخطى حدود الزمن، ليحضر كينونة الإنسان بشكل مختلف في كل مرة تتم فيها القراءة، وذلك أن يميل "المؤرخ إلى اعتبار أقرب القراءات زمنيا من أثر القراءة النموذجية، وأضعاف ما سواها مما يأتي بعدها"[2].

فالشرح في الجزء الأول كثيف نسبيا لكثرة التدخلات، رغم قلة عدد القصائد ثم يضعف رغم كثرتها، ومن أسباب هذا الشرح المكثف ما يتمتع به الشارح وغيره من الناس في كافة الميادين من الاستعداد الجسماني، والنفساني، والذهني، ومن الرغبة والطاقة في بدء الطريق ثم بمرور الأبيات والصفحات والأيام يقصر نفسه وقد كان طويلا وتخونه همته وقواه وقد كانت نظرة محفزة بين الشارح والشاعر، اتفاق وانسجام "عند تذوق قصيدة ما لأول مرة، فإن بعض الأجزاء يتلاشى تأثيرها في النفس بعد الانتهاء منها مباشرة، في حين أن أجزاء أخرى يبقى لها رنين لا يقاوم، ويتدخل في هذا الانتخاب والتنظيم عوامل متعددة منها ما هو موضوعي في بناء القصيدة، ومنها ما هو ذاتي في تكوين شخصية المتذوق"[3] وكان الشارح يطاول الشاعر فيقف عندما يحب الشاعر أن يقف عنده، ويفسر ما يحب الشاعر أن يفسره ويوضح معناه، وما لم يشرح، ربما لم يرى حقا حاجة لشرح ما ولا شك أن القارئ ينتبه في هذه الجملة إلى ما فيها من الإلحاح على صفة الشمول والتعميم، والإحاطة بكل شعر المتنبي، بينما بينت الأرقام آنفا خلاف هذا وإذا كانت الصورة "للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها"[4].

وغاية الشارح تفسير الشعر، أي الخروج به من الغموض إلى الوضوح، فلا نعتقد أن التيارات الحديثة في ممارسة النص الأدبي تختلف معه في ذلك فهي تطمح إلى فهم الأثر

---

[1] أحمد محمد خلف الله، مرجع سابق، ص91.

[2] Michael Riffaterre, **la production du texte**, édition du Seuil, Paris, 1979, p98.

[3] سويف مصطفى، مرجع سابق، ص162.

[4] قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص06.

الأدبي وإيضاحه وإن كانت تتوخى لذلك غير ما قد يختار ممن السبل والوسائل، ولكن هذه الدراسات الحديثة لا تكاد تولي لحجم النص وزنا، فلا تهمها الكمية بقدر ما تهمها الكيفية "وننتبه إلى الآثار اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الآثار بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه من غيره"[1].

وعلى كل حال فهذا ما اعتزم الشارح أن ينتهجه وستبين لنا دراسة شرحه إلى أي مدى كان وفيا منجزا لما وعد به في مقدمته، ولا يجدر بمن يقرأ الشرح بثقافته واطلاعه مع "علاقة الفرد بالبنية الاجتماعية تغدو علاقة تنافر، ويصل الفرد الغارق في تميزه الذي اكتشفه أخيرا إلى اعتبار البنية الاجتماعية التي كان متحدا بها من قبل شيئا "آخر" بصورة كاملة وينشأ عدم تطابق في الوعي بين الذات والبنية"[2] أفلا يجدر بالشارح عندئذ أن ينبه إليه باعتباره تجاوزا ثم إذا كان المعنى هو الذي يهم الشارح والمعنى موجود، في عدة أبيات لا في بيت واحد، أفلا يجدر به أن يجمع شتات المعنى ويوضحه متكاملا مترابطا، بدلا من أن يشرحه ناقصا مفككا بالاعتماد على شرح الأبيات المنعزلة.

لأنها "تبحث في أدبية النص أي في خصائصه أي في هيكلة العام الخفي"، ويقول بوضوح عن الغاية من دراسة الأثر: "غاية الدراسة لا تتمثل في التلخيص أو التفسير لكن في اقتراح نظرية لهيكلية الخطاب الأدبي ووظيفته"[3] فالشرح الذي يقف فيه الشارح عند البيت فلا يشرحه معنويا أو معناه، وهو الشرح اللغوي الذي يقف فيه الشارح على اللفظ لا المعنى ولقد قلنا أن عددها كبير جدا، بقي أن نعرف لماذا لم يشرحها، وسنجيب على هذا السؤال عندما نفرغ من الأبيات المشروحة، والنوع الآخر وهو الشرح المعنوي للبيت الشعري، وهو أن لا يقف الشارح عند اللفظ، وهو ما يسمى شرح معنى البيت إجمالا دون تفصيل بل يتعداها "للصورة التي نجدها عند بعض أولئك النقاد أمثال الجاحظ، والرماني، والباقلاني، وعبد القاهر الجرجاني فإنها لم تنفصل عندهم كثيرا عن معنى الشكل الأدبي العام form كما أنهم ظلوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل

---

[1] جابر عصفور، مرجع سابق، ص08

[2] شاخت ريتشارد، مرجع سابق، ص98.

[3] Tzvetan Todorov, **poétique de la prose**, édition du Seuil, Paris, 1971, p115.

والمنطق والحقيقة أو الواقع"[1] وهناك شرح يهتم فيه الشارح أو القارئ باللفظ فقط دون المعنى، وذلك بشرح المفردة المستغلقة على الفهم والتي تبقي معنى البيت مبهم، فيراها أنها المفتاح لفك إبهام البيت بكامله فإذا شرحت يحس القارئ أنه قد وصل إلى مراد المتلقي للبيت الشعري كما أن للعصر الذي يعيش فيه القارئ وللشعر دور كبير في شرحه هذا، فالشارح لا يتطرق لشرح المفردات الدارجة (المعروفة) في عصره، أو المألوفة عند متلقي الشعر لأنّ "العلاقة بين النقد والشعر أي بين النظرية والإبداع علاقة حميمة، إذ إن الشعر خطاب موجه إلى قارئ يهدف إلى التعبير عن إحساس قوي أحس به الشاعر ودفعه إلى العمل على التعبير عنه بلغة مؤثرة تملك من الطاقة ما يمكنها أن تنقل الإحساس نفسه وبالقوة نفسها إلى قارئ أو سامع... وتكمن الطاقة التأثيرية في الطاقة الجمالية التي تستطيع أن تهز النفس"[2].

ولكن الإنسان المعاصر يحتاج إلى شرح للشرح نفسه ولألفاظه ومعانيه وأسلوبه، وهذا يعكس مدى الوعي الذي وصل إليه القارئ العربي في كل عصر من العصور، وثقافته ومدى تأثيرها في شعره أو شرحه للشعر، انطلاقا من فهمه وفهم الجمهور لهذا الشعر، فيعتبر الشارح القارئ بمثابة الترجمان للأفكار التي تتوارد في تلك العصور على اختلافها إذن فكيف "يتكون أفق الانتظار؟ عندما يطلع القارئ (أو المتفرج) على مجموعة من المآسي، فإنه يتنبه إلى العناصر التي تجتمع بينها. وعندما يطلع على مأساة جديدة فإنه ينتظر أن يجد فيها العناصر نفسها التي سبق له أن فرزها (عادة بصفة ضمنية) فالنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها"[3].

وقد يكون للمعنى صدى أكثر من اللفظ مما يجعل الشارح الذي يعمل الفكر من أجل الوصول إلى المعنى، ولكن طبعا ليس على حساب اللفظ، ولكن ابتداء منه، وهذا ما جعل تطور الشرح الشعري له أثر كبير على فهم المتلقي و إدراكه، واستيعابه له، وشيئا فشيئا يصبح له شأن كبير، وأصبح أدبا قائما بذاته واختص فيه مجموعة هامة من النقاد لهم باع طويل في ميدان النقد الأدبي والاهتمام المعجمي في بداية الأمر "بين النص والقارئ يثير نشاطا مكونا من طرف القارئ وتعطي لهذا اللاتناسق بنية معينة بواسطة البياضات وأشكال

---

[1] الرباعي عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، مرجع سابق، ص16-17.

[2] محمد بن عبد الحي، مرجع سابق، ص11.

[3] عبد الفتاح كليطو، مرجع سابق، ص25.

النفي التي تنشأ من النص وهذه البنية تراقب عملية التواصل"[1] على العموم بين القارئ والنص فإنّ كان أفق توقع القراء بدأ شيئا فشيئا يظهر من أفق يستحوذ على النص كوثيقة إلى أفق يتطور ويتغير وفقا لتفاعل القراء ونسبة التفاعل الكبير أو المتدني له وتعتبر هذه الدراسات المعطف الجديد في درب الدراسة الأدبية "مفاصل النص الخفية"[2].

مما يجعل من الإجابة على أسئلة القارئ التي تنتابه في بنيته الذهنية عند انصهاره بنص أدبي محدد إلى اتجاه نظرية الأدب نحو الانتباه إلى مسار التلقي والتأويل على اعتبار أن الظاهرة الأدبية مصدرها ليس النص فقط ولا القارئ وحده بل في التفاعل الحاصل بينهما ونتيجة ذلك التفاعل وهو السر الذي يجعلنا نرى الإقبال على نمط من النصوص في فترة معينة ووصفها بالأدبية والإدبار عنها في مرحلة أخرى ووصفها بفقر أدبيتها في هذا المستوى الأول من التجربة الجمالية لا يتم أبدا حصر الصيرورة السيكولوجية الملازمة لاستقبال نص ما في توالي انطباعات ذاتية بسيطة، ما يحدث بالأحرى هو نوع من التنفيذ لتعليمات في سياق إدراك موجه، إنها عملية مطابقة لمقاصد وحصيلة إشارات بوسعنا اكتشافها، بل وصفها أيضا بتعابير اللسانيات النصية"[3].

"إذا طورت النظريات الشكلية بمعزل عن الاعتبارات الأخرى فإنها ترد الأدب إلى شيء غير ذي معنى. وإذا طورت النظريات الخلقية بمعزل عن الاعتبارات الأخرى فإنها لا تعود نظريات أدبية بل تضحى إسهامات لحفظ صحة المجتمع "تلقي العمل الأدبي الجديد والحكم عليه لا يتم من خلال معارضته لخلفية الأشكال الفنية فحسب، وإنما أيضا من خلال علاقته مع تجربة الحياة اليومية المعهودة"[4] ولذلك فمن الخطأ أن تفعل، ما يفعل غالبا، وهو أن تعتبر النظريات الخلقية بمعزل عن الاعتبارات الأخرى فإنها لا تعود نظريات أدبية بل تضحى إسهامات لحفظ صحة المجتمع ولذلك فمن الخطأ أن تفعل، ما يفعل غالبا، وهو أن تعتبر النظريات الخلقية والشكلية على طرفي نقيض ونحن لا نستطيع فقط القول بأنه يجب إجراء حوار بينهما، بل إن هذا الحوار بينهما يحدث دائما بمعنى من المعاني.

---

[1] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص102.

[2] فولفغانغ إيزر، **التفاعل بين النص والقارئ**، مرجع سابق، ص10.

[3] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p50.

[4] Ibid., p76.

فمن يتقصى عما وضع له الأدب يسعى إلى إتمام استقصائه بالتحرك صوب الخارج باتجاه شمول التجربة الإنسانية: لأي شيء وضع الأدب"[1] "ولكن أفق الانتظار ليس دائما مرتبطا بجمهور معين فقد تظهر أعمال تقاوم تلقيها الأول، مما يجعلها في بداية نشأتها دون جمهور يرتبط بها ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد له معايير جالية جديدة تنزع رضا جمهور معين فيتحلق حولها ومن هنا ندرك أن أفق الانتظار عند يوس، ليس شيئا قارا وثابتا، بل إنه في حركة وتطور مستمرين تبعا لتطورات القراء والمتلقين ذلك أنه انطلاقا من القراءة الأولى يتم تأسيس الأفق ثم تتعاقب القراءات تترى، يقتصر فيها أولا على إعادة إنتاجه أو تعديله فقط، ثم بعد ذلك يخضع للتغيير أو التصحيح فإذا كان التعديل وإعادة الإنتاج يحددان قوة وسريان الأفق وامتداده فإن "التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس أدبي ما"[2].

وهو القارئ الساذج من القراء الهواة لا غير، فهم يستمتعون بالنصوص الأدبية ولكنهم لا يكلفون أنفسهم بإعطاء انطباعاتهم حسب ما "يكون أو يولد الدلالة النصية التي لا تقدم إلا على أنها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النصية وأفعال كفاءة القارئ"[3] وآرائهم في هذه النصوص تكون محض إدراك جمالي لها لا يبنى على أساس منهجي أو نظرة معينة ولكنه انطباع خاص بهم لا يدون ولا يحرصون على إبداء تأثير تلك النصوص فيهم أو حتى الحرص على تدوين اقتراحاتهم وملاحظاتهم والإدراك الجمالي لهم حول تلك النصوص لأن اندماجنا يجعلنا نتجاوز ذواتنا"[4] وهذا العمل شاق ومتعب خاصة أن الشرح أصبح عملا مقصودا يراد به صنعة لذا وجب على الشارح أن يكون في مستوى الشاعر وكان على المبدع الإحاطة بمقاصد الشعر خاصة وأنه في مجتمع له لغتان، لغة الخطاب اليومي وهي ضعيفة وغير سليمة، ولغة الإبداع الفني وهي قوية وسليمة، ليقوم بعمله على أحس وجه ليقرب معاني هذا الشعر الغامضة من الجمهور "موقفه يتكيف وفقا للأفق الذي هيأته القراءة السابقة و المنظورات الأخرى التي تنظم عملية الإدراك"[5] لأنّ عملية الشرح الشعري معقدة

---

[1] غراهام هو، مرجع سابق، ص20-21.

[2] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, op. cit., p13.

[3] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، تر. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 1992، ص132.

[4] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص80.

[5] روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص 211.

خاصة إذا غاص الشارح في معاني الشعر وتراكيبه ليقربها من أذهان الجمهور وفي هذه الحالة فالشارح يقوم بدور الوسيط فانتشار الشروح لم يكن مصادفة بل هو وليد أسباب عدة أدت إلى ظهوره منها أصحاب السلطة وذوو الجاه والمال والنفوذ وعنايتهم الكبيرة بالشروح الشعرية التي يتداخل فيه شقان أساسيان في عملية الشرح وهما التفسير والتأويل أما الشرح في حقيقته فهو "يجمع بين بيان وضع اللفظ وبين تفسير باطن اللفظ، أي التفسير والتأويل"[1].

فكل شارح في البداية يقلد من سبقه في الشرح حتى أن كثير منها تشابه كثيرا خاصة في ما يتعلق بالمنهجية التي سار عليها الشراح وفي المعلومات الواردة فيها وهذا التقليد الفني طبيعي مع نشأة الشروح الشعرية إضافة إلى اعتبارها ميزة العصر خاصة إذا كان الأثر الشعري ذا قيمة لما يحويه من قضايا تهم المفسرين أو تميز صاحب الشعر بجودته عن بقية الشعراء "ما نقرؤه للوهلة الأولى، وما نتعرف عليه بدون علم منا، بكلمات واضحة، هي الثوابت الكبرى للحياة النفسية غير الواعية واستعمالها من قبل الأيديولوجي، وتكون متشابكة في غالب الأحيان"[2] لأنّ المتلقي يصل إلى ذلك المعنى بعد أن تتضح لديه معالم الشاعر وطريقته في التعبير وفهمه للمعاني الغامضة ودراستها مما تستدعي منه الالتفات إلى طرقة الشارح في معالجة القضايا الشعرية التي يعتني بتتبعها وخاصة القابلة للنقاش منها لأن الشراح يتعرضون لأي شيء في القصائد الشعرية من عدة مناحي لغوية أو نحوية أو صرفية أو بلاغية أو نقدية.

وإذا اعتبرنا القراءة استشرافا فإنها تكون إذا أخذنا بعين الاعتبار رد فعل الاستباق فهي بمثابة اختيار من قبل النص لمهارات القارئ وقدرته على الاستشراف "بمعنى أن انتباهنا يكون منحصرا في التفاصيل التي تضفي عليها صبغة صلاحية تمثيلية شاملة"[3] وقد تطغى أحد هذه المسائل فيغلب عليها شرحه فبدت بعض الشروح أشبه بمعاجم لغوية تتناول الألفاظ بالدراسة والتحليل وأخرى لمعالجة المسائل اللغوية وشروح لبيان معنى غريب الألفاظ وتتبعها وعرض النظائر والمعاني المشتركة لها وتطور مفهومها وهذا نجده في "تلك الأجزاء من

---

[1] ابن مصباح وناس، **ملاحظات أولية حول الشروح الأدبية**، الحياة الثقافية، عدد 41، تونس، 1986، ص36.

[2] قراءة الزمن، ص109.

[3] المرجع نفسه، ص77.

التجربة التي لا تزال تبدو مألوفة"[1] ولكي يكون عمل القارئ واضحا كان لزاما عليه أن يكون عمله متكاملا وفي خدمة الدارسين والباحثين وهي من أهم الأسباب لظهور هذا النوع من الكتابة وحفظ ذلك التراث الشعري الضخم "في مجملها عن مجال ليس هو مجال الأثر الفني، أي أنها إذا سعت إلى التبرير فإنها تسعى إليه من خارج النص، مقتنعة اقتناعا تاما بهذا الخارج، وجاعلة منه أداة لتدمير الأثر وإلغائه"[2] وجمعه من الاندثار وهذا أمر يحتاج كثير من الشرح والتفسير بهدف الإفهام والتقرب إلى هذا الشعر وتقييمه ومعرفة أسراره.

كما أن أغلب الشروح الشعرية في بدايتها كانت تفسر التأثر بالنص الشعري في عملية تلقيه ومعرفة موقفهم لأغلب عناصره الجمالية، والكشف عن قيمتها الفنية والإبداعية، كما يؤكد المتلقي على الصراع الأزلي بين مؤثري الشعر القديم ومفضلي الشعر المحدث لأنه "تصدر الحكم الجائر والحكم ضده في آن واحد، أي أنها قراءة مضطربة، تفتقر إلى الجهاز الصلب الذي يوجهها و يراقب ضوابطها من الداخل"[3] وشراح الشعر في هذه الحالة يبرزون إمكاناتهم المعرفية في ميدان اللغة ومفرداتها وقد يؤدي التعصب المفرط للشاعر للتغافل عن كثير من الحقائق لأن الشارح ينصب نفسه مدافع عن الشاعر وأفكاره وهذا حال أغلب الشراح والمتلقين للشعر "فقد جرت العادة أن يطرح هذا السؤال على علم البلاغة لكونه يتناول بالضبط الخطاب الأدبي، أو كان يعد، في حال التساؤل حول القيمة الجمالية، قضية تختص بالنقد الأدبي"[4].

وكان الرواة ينقلون الشعر من لسان العربي الذي لا يطوع بغير الصواب وربما أنشد الرجل منهم أبياتا فتروى عنه، ثم ذكر معانيها المكتسبة من خلال مقياس الخطأ والصواب، لأن المتلقي الواعي يقلب النص على شتى الأوجه، ففي كل مرة يرينا ما لا يستطيع العقل إدراكه أو العين رؤيته، ليبين أوجه الإحسان وأوجه الإخفاق فالتأويل مختلفا عن تجديد منهجيته بكونه "لا يكتفي باعتماد الخاصية الجمالية في النصوص التي يفسرها في التقويم ينتج عن التفسير، بل يرى فيها مقدمة لكل تفسير" ويجب في سبيل ذلك العودة الى المقاربة الجمالية التي يفترض وجودها ممارسة التفسير الأدبي، والتي تبنى على فهم الفن كما نمارسه

---

[1] المرجع نفسه، ص79.

[2] إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، مرجع سابق، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] المرجع نفسه ص53-54.

نحن اليوم"[1] وهو بهذا يربي ذوق المتلقي ويدربه على إدراك الجيد من الشعر فيقوي فيه قدرته على الحكم على الأعمال الأدبية والتمييز بينها على الرغم من أن هذه الأعمال كانت معروفة عند متلقيها لأن الشعر كان مفهوما عند أغلب مستقبليه، إلا ما تقتضيه الضرورة من تفسير وشرح وتقويم أحيانا وعادة ما يقوم الشاعر نفسه بأول شرح في تاريخ حركة الشروح.

لأنه يسأل عن الغامض من شعره فيوضحه لهذا كان الشرح في بدايته توضيح لأمور جزئية لأن "التناقضات التي ينتجها القارئ وهو يشكل تصوراته تكتسب قيمتها الخاصة. فهي تضطره إلى أن يأخذ في الحساب نقصان هذه التصورات التي أنتجها ويمكنه منذ الآن الابتعاد عن النص الذي يشترك فيه بطريقة تمكنه من أن يلاحظ ذاته، أو على الأقل أن يرى نفسه منخرطا. فوضعية إدراكه للذات في عملية نشترك فيها هي لحظة مركزية في التجربة الجمالية"[2] لكن مع تطور الدراسات ودراسة الشروح بصفة خاصة كان المهم الذي رافق الشرّاح في عملهم هو تفسير الشعر وتوضيحه حتى يتفهمه الجمهور خاصة بعدما أصبح الحائل كبيرا بين المبدع والمتلقي، لمواصلة البحث والدراسة واكتشاف عناصر جديدة لتطور عملية الشرح الشعري حتى ترضي أذواق المجتمع العربي آنذاك وحتى تتماشى مع واقع هذا المجتمع الذي يقرأ بداخلنا من وجهة النظر الأولى ما هو ممسوس بها فالتعاطي مع النص بواسطة فك الشفرة بالنظرة أو بالقلم هذا يعني تشغيل حلم قدرة سابقة، ذات طراوة مفقودة، ذات حدة في المتخيل حيث ثبتت الفكرة منذ بداية الحياة الواعية "[3]

وتؤدّي عملية الشرح إلى انزلاق الشارح لذكر خبر تاريخي أو يشرحه ويفسره كاملا أو مسألة خلافية في النحو فيناقشها ويترك الشرح جانبا لكن مع تقدم الزمن وظهور بعض الرجالات التي تعتني بالشرح أصبح الاهتمام بجانب المعاني في تقويم الشعر يطغى على أكثر المجالات الأخرى و"يجعل دور القارئ مقتصرا على استكمال التفاصيل التي تركها النص معلقة، ويجعل من عملية التحقيق مجرد عملية آلية و بسيطة للغاية"[4] في النص الذي لا يحضر فيه الشخص إلا قليلا، والأكثر تجردا فيما يبدو من القيم الذاتية، وهو منشط

---

[1] المرجع نفسه، ص54.

[2] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص241 -242.

[3] Les premiers le ctures in la lecture littéraire, p14.

[4] عبد الكريم شرفي، مرجع سابق، ص 224.

بطريقة خفية بنشاط روحي مركزي يتعلق به النص، وما يشتمل عليه من أفكار وأحاسيس وأفعال بطريقة وثيقة جدا، فداخل تعددية الموضوعات التي تستغرقها الفكرة، هناك دائما ذات سواء كانت هذه الذات هي المؤلف نفسه الذي ينتقل داخل عمله ويحيا داخل نصه الخاص، وهذا الأمر لا يمكن إنكاره و "هي لحظة استعادة المعنى من قبل القارئ وتحقيقه في الوجود"[1] وبالطبع، لا يتعلق الأمر هنا بمؤلف، كما يرى نفسه أو يراه الآخرون، محاصرا ومتضائلا في الحياة العادية لكنه المؤلف أو على الأقل الفكر المتوثب والمتأمل والواعي الذي يجد نفسه مرتبطا بطريقة راسخة في نصه مع كل الموضوعات التي اختار مواجهتها، أو على الأقل الفكر المتوثب والمتأمل والواعي للمؤلف، فقراءة نص، تعني إذن معرفة هذا الحضور الداخلي"[2].

وهكذا يستمر أفق انتظار القارئ فيديم تأرجح خيط وعيه بين الارتياب والاطمئنان ليهز المتلقي ويخفي دلالته الحقيقية وهو ما يسعى النص وضع القارئ فيه وجهة نظر جوالة "فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ، فبدل علاقة بين الذات والموضوع هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل العمل الأدبي الذي ينبغي أن تحركه هذه الوجهة"[3] فالشرح الشعري يمارس تأثيره على القارئ والإحساس بموقفه ووعيه الذي يقتضي منه خروجه عن الحياد وتورطه بكشف الإيحاء والاعتراض على الصور التأملية الذاتية واعترافات سراديب الواقع وتعمق إحساسنا بها واختلاط المعطيات المحيطة بها والتي تتصل بالمصير الإنساني الذي تغيبه الألفاظ مما يجعل القارئ يتوقع سماعها على امتداد مساحة النص مما عزز الارتياب وشد القارئ إلى عالم النص الذي "يتشكل بواسطة هذه الترابطات القصدية"[4].

ويهدد الرمز شروح شعر المتنبي فيؤدي به الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم إلى ارتباط بالمتنبي كشاعر خالط هواجس الناس وتحسس عواطفهم، ولا يمس بشكل أو بآخر مشاعرهم الدفينة لأنها تعبر عن القضايا والأفكار التي لم يكن في استطاعة بعض الناس التعبير عنها بصراحة لأن محاولة استلهام التاريخ وربط أحداثه الماضية بالحاضرة خاصة

---

[1] بول ريكور، **صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية**، تر. منذر عياشي، مرا. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، د.ط، 2005، ص389.

[2] قراءة النص و تأويله. فيما هو النص؟ عمل جماعي، منشورات كوزي، 1973، ص78-79.

[3] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، مرجع سابق، ص57.

[4] المرجع نفسه، ص58.

مع عجز اللغة العادية من مفردات تمكنه من التعبير عن تجربته أو توضيح أفكاره الغامضة "تتقاطع باستمرار محدثة في النهاية الإنجاز الدلالي الذي كانت تهدف إليه لكن هذا الانجاز لا يحدث في النص بل لدى القارئ الذي ينبغي عليه أن "ينشط" تفاعل الترابطات مسبقا من طرف متتالية الجمل"[1] مستلهما بذلك من حبه للحرية والتحرر والفروسية والروح المتمردة والصعبة بعيدا عن ترف الحياة ودعة القصور والدور في نغمة حزينة وعبارات مفعمة بالدلالة والايحاء للمستمع أو المتلقي الذي يأخذ مفتاح المعنى وقد يلجا المتلقي في تفسير المظاهر الطبيعية إلى معاني فلسفية كعامل الزمن أثرت عما يجيش في صدر القارئ وغيرت أفكاره.

"واستنادا إلى ترقبات أو آفاق انتظاره باعتبار أن المؤشرات الدلالية للجمل الفردية تتضمن دائما توقعات من نوع ما"[2] خاصة إذا أكمل المتلقي النص الغائب فإنه يحاول أن يتخذ من نص المتنبي وسيلة للتعبير عن ثقافته ومدى إرادته لتلك النصوص الغائبة والتحكم بها وحسن توظيفها وإعطائها أبعاد فكرية جديدة للموضوع المتداول أو عاطفة الشاعر وانطلاقه لعالم الابتكار والتجديد.

---

[1] المرجع نفسه، ص59.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خلاصة الباب الأول:

إنّ التفاعل الحاصل بين المتلقين بمختلف أنماطهم وكيفية تطرّقهم إلى التلقي الذي طرح من خلاله الظواهر اللسانية ودراسة تفاعلها مع الحياة في خضّم تبين ذلك النسق الضمني، الذي انسحبت إليه الممارسة الشارحة في مختلف مراحلها وتجاربها واتجاهاتها حتى تشكل مدونة تراثية ضخمة، تحظى باهتمام متزايد لسبر أشكال التأليف ومعرفة القواعد التي وضعها المتلقين الأوائل الرّواد، من خلال استقلالهم بهذه الممارسة عن غيرهم من الممارسات الأدبية واستمرارهم في التأليف فيها واستقرارهم على قواعد راسخة كانت منهجًا لتلاميذهم، فأصبحت نسقًا يتضمن ما تلتزمه الممارسة النقدية في كل ما يتناول النص وتفتح آفاقه، وتكتشف مفاتيحه، وسننه وقواعده وضوابطه التي تستنتج من خلال منجزاتهم فلا يمكن أن تستقر أي ممارسة ولا تقوى حتى على الصمود أمام التحولات الثقافية والاجتماعية، التي تظهر ضرورة الصورة النسقية ضمن نظام وشفرات خاصة بكل نص.

لأن الدارس المتلقي لتحليل الشعر وتلقيه هو من يرى انعكاس الواقع المعيش على المبدع، واستجابات الشاعر لكل التوترات وطريقة نظره إلى الأشياء، لأنها لا تنفي تأثير البيئة والمجتمع على الفنان، فيتأثر الإنسان بما حوله، ويميل فطريا إلى هذا التأثير، سواء من محيطه أو من مجتمعه على المستوى الشخصي والاجتماعي، فيكشف عن دور من حوله ويربطه بأحداث واقعه المعيش، لأن ألفاظ النص في ذلك العصر تمثله تمثيلاً دقيقًا وصادقًا لأنّها مألوفة تجري على ألسنة الناس في جميع أحاديثهم العادية، وليس فيها معنى بدويٍّ، فمعانيها تناسب حال ذلك العصر وتؤكد التطابق بين ما هو عليه من حالٍ، وما يدور في عقله من رؤىً وأفكار وتأثر في ذلك بتتبع أدباء عصره، ومظاهر الحياة المادية والأخلاقية، التي كانوا يعيش فيها العلماء والخلفاء والوزراء وكبار الدولة، فيكشف القارئ بذلك تعددية المنظورات والتغيرات التي تحدث وتجعل القارئ يجول عبر النص ويكشف عن الروابط التي تشملُ مكامنه والتحكم في عواطفه وتبينُ مرجعيته ومنهجه.

الباب التّاسع

جماليات التلقّي في شروح المتنبي

مقدمة الباب الثاني:

إنّ المعرفة النقدية الجمالية الأصلية سواء مفردة أو متعددة، يجعلها قادرة على إعطاء تصورات متعددة ربما لكون الإبداع أسبق من النظرية ويجعلها قادرة على وضع خطاطة المسعى الجمالي المشترك كما يظل الناقد والقارئ العادي والقارئ الناقد والكاتب الناقد هم من يسعون إلى المشترك الجمالي وتمييز أفقه في بنية الشعر أو أفق توقعات القارئ واستجابته من تقاليد الواقع المحيط بهما، ويظل الجدل محتدمًا لصالح الأطراف الفاعلة في العملية النقدية وتلقيها من طرف المبدع والقارئ والشاعر والشارح فلا نستطيع أن نجزم أين يكمن الجديد الجمالي وعند من يكون التوجه إذا كان الجهاز المعرفي الجمالي للناقد أو الشارح أو المبدع يستطيع أن يحدد مكامن النص وانفتاحه حول غيره من النصوص بصفته بنية، وفق توقعات القارئ وتقاليد الجمال المتبعة في واقعه المحيط بهما.

ويظل الجدل قائمًا دومًا مع كل قراءة لأنه تحريك لجماليات عديدة وانتفاضة في الجهاز المعرفي الجمالي للناقد والشارح مع علاقات متعددة ومتفاعلة من الوعي الذاتي بسلطة النقد في علم الجمال، وكل الابتكارات التي تتجاوز معرفة الأدوات التقنية للشروح والنصوص والشعر والأدب عامة، كما يتضح التصور النقدي لعلاقة المتلقي الناقد بالنص الإبداعي ومدى كشفه للدلالات ومجموع التشابكات الفرعية، على مستوى ثقافي وجمالي يصدم جمهوره، أو يتفاعل مع التقاليد الجمالية الخاصة بالنص الإبداعي، مما يساهم في دفع الآليات الجمالية للناقد والاستبصار المتفرّد للمبدع، والعمل المنتج بتعديله وتطويره في غير نمطية لرد معطيات تترسم وتنمو في النص ومتلقيه القارئ والناقد والشارح والكاتب في كوكبة من الاستعدادات أشبه بالتحام مادة النص مع طاقة التلقي والتكاثفات الجمالية، نابعة من الشعور وحسيّة التراث العربي القديم، والتي تبقى شامخة رغم تواتر القراءات والانتباه الجمالي للنقاد القدماء، وما صدر وورد عن نصوصهم الفريدة.

الفصل الأول: جماليات تلقي الشروح القديمة

1- قراءة الفسر لابن جني:

إنّ ما يميز شرح ابن جني هو تلقيه الكلمة وما يوازيها من شرح لغوي، ذلك أن شأن ابن جني عنايته بشعر المتنبي أيما عناية لأنه يفيد في فك ما استعصى من المعاني وشرح ما غمض من معنى، ولعله أكثر الشراح حظا لأنه يعنى بشعر المتنبي الذي يعاصره ويذكر شعره وهو ما كان له سبق الرواية عنه، وقد ذكر ذلك في مقدمه الفسر بقوله: "سألت أدام الله تسديدك أن أصنع لك أبا الطيب المتنبي يفسر معانيه (...)، فرأيت إجابتك إلى ذلك لما أوثر من مسرتك وأتوخاه من مبرتك، ولما كان قد تأثل بيني وبينه من وكيد المودة (...)، وإني لم أر شاعرا كان في معناه ولا مجريا إلى مداه"[1] كما أنّ ابن جني معروف "بالصنعة في الإعراب والتصريف والمحسنين في كل واحد منها بالتصنيف، غير أنه إذا تكلم في المعاني تبلد حماره ولج به عثاره"[2].

وبهذا يمكننا أن نقول أن المتنبي يحرص على استعادة مخزون ذاكرته ومآثر العرب وقيمهم وأيامهم، ويحرص من خلال الأخبار المدونة المشروحة والتقاط ما تتضمنه من معطيات تاريخية لتوضيح ما استغلق من مفردات ودفاع ابن جني عن لغة أبي الطيب المتنبي وتبني أفكارها «إنّ الناقد يحول المناهج النقدية إلى مقاصد للقراءة، فيتطرق إلى المنهج لجمالي والمنهج النفسي والمنهج البنيوي، وبذلك يجمع بين المناهج السياقية التي تعد النص وثيقة أو وسيلة للوصول إلى غاية معينة، كأن تكون نفسية كاتبه أو بنية مجتمعه والمناهج الحداثية التي تعاين النص كغاية، وهي التي دشنت المباحث النصية».

كما «إنّ أصالة العمل الأدبي تكمن في جدَّته، وفي تلاؤم المعنى الذي أراده المؤلف مع العبارة اللغوية التي استعملها، أي في كيفية استعماله للحرية التي تكاد تكون مطلقةً عند صياغة النص، فهو قادر على أن يؤلف عددًا لا متناهيا من الجمل انطلاقًا من عدد المفردات، ومن نَحو هو عبارة عن قواعد ثابتة من التناسقات، فالأدب عامة والشعر خاصة هو فنُّ الخروج عن التكرارات المنتظرة للحصول على أثر المفاجأة، وهو مكان تجاذبٍ مستمر بين المحافظة على المعايير وخرقها، وانتصار أحد هذين القطبين لا يلغي وجود

---

[1] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، تح. محسن غياض، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، د.ط، 1973، ج1، ص3.

[2] حاجي خليفة، **كشف الظنون**، مج1، ص612.

الآخر، لأن المرسلة التي تخرق كل القواعد والمعايير تصبح غير مفهومة. كما أن تلك التي تتبعها بحذافيرها تصبح مملة ومقلدة»[1] فالاعتماد على التفسير اللغوي عند ابن جني يعممّه فيه تناول الشرح من ناحية معجمه من حيث المفردات والألفاظ، ومن ناحية النحو وخاصة ترتيب الجملة ترتيبًا صحيحًا، ومن ناحية اختيار الكلمة صوتيًا وصرفيًا وكيف تتجاوز هذه العناصر مع بعضها بعضًا لتكون مفهوم الشرح عنده ثم تتابع العلاقات بين تلك المفردات في البيت الواحد وعلاقتها بغيرها من الأبيات لتتناغم وتتآلف مكونةً معنى يدرك أهميتها المتلقي للشرح والباحث عن معنى الشعر في صيغ كلامية محمّلة بشحنات الشعُّور وملقية بتوليدات عديدة تصف الشاعر بشعره، والشاعر بشارحه والشرح بمتلقيه ودارسه.

«والواقع أن الحديث في تعدد الأنحاء في اللغة يسنده اعتقاد بوجود نحو يخصّ التركيب النسقيّ، وغايته معرفة الصواب من الخطأ، وهو النحو الذي اشتغلت على ضبط قواعده الكتب المختصّة في المادّة. ونحو ثان قد لا يكون حظي بالاهتمام ذاته، ولا نكاد نجد بعض ملامحه إلاّ في مؤلفات فقه اللغة، غير أن أولوية تلك المؤلفات كانت للبحث في العلّة والمعلول، ولم تكن تلتفت إلى وظيفة تلك المسائل النحوية الدلالية في الكلام، وما تؤديه من دور جماليّ في التعبير. لذلك وردت تلك المسائل على هامش ذلك النحو الأوّل، يرد ذكرها لُمعا، مع أنّ إدراكها والوقوف عليها يحققان فائدة كبرى في تحليل الخطاب الفني»[2] وهذا ما يحقق عند ابن جني تخصيص لغة المتنبي بنوع من فتح الآفاق وحصر في العلوّ والتحليق في نحو التعالي بالجمل والعلاقات إلى التواصل الذي يجعل منها ظاهرةً دون سائر لغات الشعر وتفوق في مسارات الوعي للبحث على الإبداع وخلفية التراث اللغوي العربي مع الثقافة الإسلامية، وكيفية تصريف ذلك كلّه ضمن شرح يصقل موهبة الشارح ويضعه في أئمة النحو، لأن النوال بالتكسب من إنتاج العصر يعدل النوال بالإبداع من إنتاج النفس وما لا يدرك كلّه لا يضيع بعضه إذا تظافرت جهود المبدع وذكاؤه وفطنته وموهبته في حسن التخريج ومعرفة باللغة مع إدراك في استثناءاتها بحدّة الذهن وقوة خاطره.

فظاهر الأمر على أنّ هذا الكلام خال ممّا قد يكسبه جمالاً وبلاغة وفنًان وليس ذلك إلا لأنّ المتكلم لم يرم به التفنن، والدليل عليه أن ما جاء منه في الشعر وفي الكلام الفني

---

[1] بسام بركة، قويدر هاشم الأيوبي، **مبادئ تحليل النصوص الأدبية**، مرجع سابق، ص13.

[2] سلوى النجّار، **جمالية العلاقات النحوية في النص الفني**، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص25.

مثل القرآن قد حاز بمراتب الحسن والفنيّة»[1] فالقارئ الذي لا يبحث عن الجمالية في كل شيء لا يجد متعة في الشرح، لأن الشروح الشعرية علم من العلوم العديدة المتفرعة عن الشعر، إلا أنها علم حديث تأخر ظهوره ولا يشهد التطور والاكتمال الذي تشهده بقية العلوم، ومن دراسات متنوعة أدبية ونقدية ولا يحضر بالإقبال عليه والبحث عن ما تفرزه من أدبية وجمالية في دراستها للنص الأدبي القديم بالخصوص «إنّ الأحاسيس والانفعالات في لا شعور الشاعر، تكاملها، يكون على حافة، الملامح البصرية التي تكونها الظلال والأضواء وعلى طبيعة اللون نفسهن يتخذ الشاعر ويتعامل بحسية شديدة جدًا مع الحركات التي سبقت المعنى المجرد، أو التي حثت عليه، فطبيعتها طاقة استهلاكية، لحصول الشيء أو الوصول إليه.

وهذا ما يجمع المعنى لتجسيد المعنى للمسافة بين الغض والأرض، وهي ما بمعني أن نسميه المسافة الزمنية والاقتراب كشعور، لابد أن تكون طريقة، تحقق البعد الإنساني داخل إطار المسافة، التي سبقت إعلان القرار، وتوجيه النص، وعصر الرمز وكسر ظهر السطر الشعري أو الكلمة، وتحميل المعنى، معنى آخر، وهو ما نسميه القدرة الإيحائية التي تستنبط من معنى الرمزية ولكن لا تشرحها»[2] وخاصة أن الشراح والنقاد في شروحاتهم ودراساتهم المختلفة تتجاوز الأحكام عندهم الذوقية الانطباعية وتروم لتجد الحجج المادية التي يستند فيها النص على أسس معينة وتخضع آرائهم إلى مقاييس ثابتة يستدل بها القارئ للخلاص عن المعنى المراد والتأويل السوي والذي ينصب في اهتمام الشارح ويوافق متطلبات المتلقي.

كما «إنّ الاستباق والتبسيط هما ردّنا فعل القارئ الأساسيتان أمام النص الأدبي، وهما قائمتان في صلب عملية القراءة والتأويل، ويمكن تفسير ذلك بفضل واحد من مبادئ النشاط اللغوي الجوهري التي كشفت عنها الألسنية الحديثة، لكي يفهم الموجّه إليه مقولة ما لابد من إدراك النيّة الكامنة خلفها، وعليه ما إن يفتح القارئ كتابًا حتى ينشئ فرية حول مضمونه العام وبمعنى آخر فإنه يشرع فورًا في استباق المضمون السردي وبالتالي في تبسيطه، فهو ينشئ في قرارة نفسه فرضية حول النص فهو يستبق أحداث»[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص77.

[2] لحسن عزوز، **الميتا لغة في شعر أهل دنقل، ديوان أوراق الغرفة (8) نموذجا دراسة سيميائية تحليلية**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018، ص100.

[3] حسن مصطفى سحلول، **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص77.

«فهو يقوم بحسب ما نرى على دراسة النص الأدبي دراسة وصفية وتصنيفية ولا يختلف على النقد البنيوي في اتخاذ المفاهيم الألسنية، إذ يعد الأدب نتاجا لغويا بالدرجة الأساس، وهو خطاب نقدي في إطاره العام إذ هو خطاب، أو قول واصف يعتمد في مرتكزاته الرئيسية تفكيك (معنى تشريح) بنية النص ويختلف في مسعاه بين مناهجه المتعددة فهناك من يسعى إلى إعادة صياغة النص من خلاله، وفقًا لفكرة الاكتمال في محاولة لإعادة هيكلة بنيته في حين يكون الجانب الأكبر من النتاج النقدي الأسلوبي معتمدًا فكرة التشريح لغرض الوصف موزعًا ممتلكات النص وإرثه على مستويات التحليل اللغوي دون أن يجعل همه في إعادة تكوينه بنيويا.

وأكثر من ذلك نجد الاهتمام يكون بشكل كبير بالبحث عن البنيات الأسلوبية من خلال النسيج اللغوي، وهنا يكون التوجه إلى كشف خاصية البناء الأدبي في هذه البنية وهي مهمة الناقد الأسلوبي الحقيقية المجسدة في خطابه[1] فضلا عن أنّ الناقد أهمل المناهج الأخرى ولم يدخلها ضمن مقاصد القراءة كالمنهج الاجتماعي والمنهج السيميائي ومنهج جماليات التلقي والمنهج التفكيكي، ولا نعرف سبب إهمال هذه المناهج، فهي لا تقل شأنًا عن المناهج الأخرى بل إن بعضا منها هو الذي أنتج مفهوم القراءة، فلماذا قصر الناقد مقاصد القراءة بهذه المقاصد، وهل يمكن اختزال المناهج النقدية إلى مقاصد القراءة؟ ويتحرر الناقد من تلك المقاصد ويتمرد عليها لينطلق إلى معاينة النص ضمن تصورات حداثية تنسجم مع النص الحداثي...

فالناقد يقرر أن النص الرفيع يولد في كل قراءة ميلادا جديدًان لأنه لا يتضمن معنى نهائيا يمكن الإتيان عليه بقراءة واحدة، وإنما هو إمكان وافتاح ونقطة تتقاطع فيها مجموعة من المتغيرات التي تتحكم في إنتاج المعنى فيه وتحاول أن تفتحه على قول لا ينتهين لهذا يحاول النص الرفيع تجاوز الأزمنة والأمكنة والهجرة إلى الأقاصي لأن النص الراقي يمتلك قدرة على التقاط مختلف الحساسيات، والحلول بكل السياقات التي تأتيها من انكماش قدرة اللغة على تسمية الأشياء تعيينها واتساع قدرتها على العودة إلى بكارتها الأولى قبل أن تنشأ بينها وبين الموجودات صلة التسمية «لكي يؤول القارئ النص فإنه يفك ألغاز مختلف مستوياته الواحد تلو الآخر، وينتقل من البنى البسيطة إلى البنى المعقدة، أي أنه يُخرج من القوة الكامنة إلى الواقع المفسّر بنية النص الخطابي ثم بنيته السرديّة ثم الوظيفية فالعقائدية

[1] فرحان بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، مرجع سابق، ص46.

ويتوافق إظهار البنية الخطابية مع مرحلة شرح المعاني، وعندما يفك القارئ رموز الكلمات فإنه لا يعير اهتمامه إلاّ المعاني اللازمة لفهم النص، أي العناصر التي تتضمنها شبكات النص الدلالية والأمر أنه يستحيل على القارئ أن يستدعي أمام كل كلمة جميع معانيها التي يحصيها القاموس»[1] لذلك «فاللغة لم تعد اليوم انعكاسًا في الذاكرة الإنسانية لشكل خارجي بل صارة أداة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان يعيشها بنفسه، بمعنى أنها تعبير مباشر عن موقف عملي تجاه أفكار المتكلمين ومشاعرهم ومن خلالهم عن المشاعر الاجتماعية ويهتم الدارسون بالكلام أيضا، بوصفه نتاجًا فرديًا عملت محاكاة الأمة له على تعميمه وتبنيه فهو يخضع بالنتيجة إلى قوانين نفسية واجتماعية، فهو في جوره واقعة أسلوبية ولا بد من رؤيته وفقًا لكونه مملحًا أسلوبيًا لأنه فردي منتج في ظروف معينة، ولم يعد فنًا للكتابة فحسب بل أصبح كل العنصر الخلاق الذي يُعدّ خاصية من خواص الفرد»[2].

لأن كل جيل ينتمي إلى عصر معين يقرأ النص ضمن شروط إنتاج المعني في زمانه، ولا يأخذ من النص إلا ما يحتاجه، لذلك فإن النص لا يموت ولا يستنزف التاريخ إمكانيته الدلالية الراسخة فيه، ومن ثّم يكون النص أكبر من التاريخ، لأنه يتحدى الفناء ويغالب الموت ويسعى إلى المطلق والناقد يدعو إلى القراءة المفتوحة التي لم يضعها ضمن مقاصد القراءة، وهذه القراءة تتجاوز المعنى الأحادي أو النهائي في النص، لتنطلق إلى آفاق التأويل اللامحدود»[3] لأنه من الشراح المتعصبين له ولشعره وفي رأيه إطراء للشاعر وإعجاب به أيما إعجاب كما أنه يقف موقف القارئ الواصف المحلل لأبيات المتنبي مثل قوله: (سألت- أعزك الله- أن أعرب لك أرجوزة أبي نواس التي أولها: وبلدة فيها زور"، وإن أشبع الكلام وإن أفسر ما فيها من معنى ولغة وإعراب، وأورد في ذلك النظائر وأنا أنتهي إلى ما سألت بادئا في ذلك بقضاء حق مودتك وجاريا على الرسم في ما أدى إلى محبتك ومغتنما فائدة الناظر فيها)[4].

---

[1] حسن مصطفى سحلول، **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، مرجع سابق، ص75.

[2] فرحان بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص26.

[3] حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص238.

[4] الأصفهاني أبو القاسم، **الواضح في مشكلات شعر المتنبي**، تح. محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، 1968، ص51- 52.

كما أن ابن جني كان سببا في ظهور شروح كثيرة للمتنبي، لأنه المتسبب الأول الذي أثار بقية الشراح، وكانت معظمها أو كلها في أصلها هي للرد على القارئ الأول لها ابن جني، فمثلا أن الأصفهاني قدم مؤلفا يوضح فيه مشكلات المتنبي ويبين أن ابن جني تفاوت في شرحه بين التوفيق والخيبة «والقارئ الذي يستطيع أن يقرأ على نحو مثمر أن يُجسّد كلّ مستويات النص هو قارئ ذو خبرات محددة والخبرات التي يمتلكها القارئ المثالي هي معرفته بما يمكننا أن نسميه بالمعجم الأساسي وبقواعد الإحالة والإسناد وقدرته على تمييز سياق المقطع المقروء وظرفه وعلى فهم التعابير البيانية والصيغ الأدبية المطروقة وألفته بالسيناريو العام وعقيدته في الحياة، وإتقان القارئ للحدّ الأدنى من القاموس أمرٌ ضروري لتحديد مضمون الكلمات الدلالية ومعانيها، ولن يستطيع القارئ أن يغوص في غامض النص ولا أن يسير أغواره إن لم يكن قادرًا على فهم الرموز اللغوية الابتدائية.

وقارئ لا يعرف ما تعنيه كلمات مثل تتكأ وتتساند وينهدم ويروم ويحتجز لن يدرك الصورة العامة التي يريد النص»[1] فقد كان موفقا مرة في مثل قوله: "أعلم أن المعاني مطروحة في الطريق نصب العين واتجاه الخواطر يعرفها نازلة الوبر وساكنة المدر، والقرائح تشترك فيها، وإنما المعنى في سهولة مخرج اللفظ وكثرة الماء وجودة السبك، وأنا أنشدك أبياتا معناها واحد، إلا أن تفاوتها في اللفظ عظيم، قال الأعشى:

لعمري قد لاحت عيون كثيرة *** إلى ضوء نار في بقاع تحرق**[2]

«كما أن هذه التراكمات العددية للخبر، والتي رتبت في النص بشكل تتابعي تلاحقي لتصل على التوتر النفسي، وذلك الشعور بالقلق الذي لا يمكن التخفيف منه إلا بالتفريغ والتنفيس، أي بإخراج أكبر قدر ممكن من الزفرات والأنات التي تشكل الخبر قالبًا أسلوبيًا مناسبًا لها، من حيث قدرته على تمكين الشاعر من السيرورة والتواتر والاستمرارية دون قيود أو حواجز أو موانع في عمليات التفريغ والتنفيس والترويج»[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص79.

[2] الأصفهاني أبو القاسم، **الواضح في مشكلات شعر المتنبي**، مصدر سابق، 51- 52.

[3] سراته البشير، **شعرية الحزن في الشعر الأندلسي**، دار مجدولاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص331.

وبمعنى آخر فإن ابن جني لم يستطع الوصول إلى جميع معاني المتنبي على الرغم من أنه رافق الشاعر مدة طويلة، وهو ما دعا الشارح الأصفهاني أن يتدارك في شرحه نقائص ابن جني في الفسر، فقد وجد فيه الخطأ والصواب، مثل قوله:

تشب لمقرورين بمصطلياتها *** وبات على النار الندى والمحلف**

وقال آخر:

له نار تشب بكل واد *** إذا النيران ألبست القناعا**

وقال الحطيئة:

متى تأته تعشو إلى ضوء ناره *** تجد خير نار عندها خير موقد**

"والمعنى واحد والشعراء شركاء فيه، إلا أن الحطيئة غير في وجوه الكل بجودة النظام وانبساط اللفظ"[1] وهذا الأمر الذي تكلم فيه الأصفهاني غير جديد علينا لأن الجاحظ أشار إلى مثل هذا، وفي هذه المسألة بالذات، حيث قال: "لو ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2].

وقد ظهر ابن جني بصورة المتلقي الذي ينصرف إلى تذليل الصعوبات المعجمية، ويركز على بعض القضايا النحوية المثارة في الشعر ذات كبير صلة باهتمامات الشارح ومجتمعه، وقد اقتصر جل شرح ابن جني تقريبا على اعتماد الرديف المختصر لتوضيح ما استغلق على الأفهام في شعر المتنبي «إذ نؤكد على كون النص الشعري بنية لغوية في الأساس، لها من التجليات المتعددة المتضامرة، ما يجعلنا نقر بأن الإيقاع والصورة الشعرية ليسا البنيتين الوحيدتين المؤسستين للشعرية، بل تنضاف إليهما بنيتان أخريان هما: المعجم والأسلوب (التداول)، وقد أكد هذه الفكرة الشعريون والأسلوبيين المعاصرين الذي تأثروا بعلم اللسانيات، وما تلاها من علوم أخرى مهتمة بتحليل الخطاب والنقد الأدبي ودراسة العلامات وكشف خبايا وتمظهرات الشعرية في الأعمال الإبداعية»[3].

---

[1] ابن جني، **تفسير أرجوزة أبي نواس**، تح. محمد بهجة الأثري، المطبعة الهاشمية، دمشق، ص216.

[2] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، **الديوان**، تح. وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1948، ص365.

[3] المرجع نفسه، ص406.

وذلك مثل قوله في مقدمة فسره: سألت أدام الله تسديدك وأحسن من كل عارفة مزيك أن أصنع لك شعر أبي الطيب أحمد بن الحسين بفسر معانيه وإيراد الأشباه فيه، وإيضاح عويص إعرابه وإقامة الشواهد على غريبه"[1] فداعي الفسر إذا حسب ابن جني هو توضيح الشارح لما استغلق من مدونة المتنبي ومجال الحد الذي يطلب السائل والقارئ الفهم متنوع، وقد أطال ابن جني وأسهب في شرح ديوان المتنبي في كتابه ألف ورقة حسب ما أوردته التراجم على لسان ابن جني أن مؤلفه الكبير في الشرح فيقول: "وكتابي في تفسير ديوان المتنبي هو ألف ورقة ونيف"[2].

كما أن هذا الشرح تطلب من ابن جني إقامة الشواهد، وذلك في غريب اللفظ وما يتطلبه المعنى في مستوى معين وما يتطلب في هذا المستوى من تطورات دلالية ومعنوية، تتولد في ذلك الشرح وتأخذ تأويلات متنوعة، ولكنها في آخر الأمر تتوحد وتلتقي في تبيين المرادفات اللغوية «إذا تأملنا هذه الأبيات دلاليا ومعجميًا وأسلوبيًا، وجدنا الكلمة الأخيرة من كل بيت شعري تشكل البؤرة الدلالية لذلك البيت لكونها، إما جوابا عن سؤال او استفسار، وإما تلخيص لفكرة أو وضع أو حالة معينة، والشاعريون أن تكون بؤرته الدلالية هذه واضحة جلية للجميع»[3] وهذا وما يجعلها شروح ذات أوجه متعددة لمعنى واحد، وذلك في شرحه لأبيات المتنبي مثل قوله في خطاب أول بحر الطويل:

يشكو الملام إلى اللوائم حرة *** ويصد حين يلمن عن برحائه**

وبين قول لابني جني عليه في الفسر: "الملام: اللوم، يقال لمته ألومه لوما وملاما ولائمة، وأنا لائم وهو ملوم، وهو يليم إيلامه، فهو ملام في معنى ملوم... واللوائم جمع لائمة كما أن العواذل جمع عاذلة، ويصد: يرجع، والرجاء: الشدة والمشقة، وقد برح بي الجهد تبريحا، إذا عظم عليه، يقول: فاللوم يشكو إلى اللوائم ما يلاقي من حرارة هذا القلب، فهو يرجع عن التعرض له إشفاقا على نفسه أن تحرقه حرارته، ضربه مثلا لأن اللوم في الحقيقة لا تصح منه الشكوى ولا الصد وأكثر كلام العرب إذا تفطنت له كذا"[4].

---

[1] ابن جني أبو الفتح، **الفسر**، مصدر سابق، ص03.

[2] ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، مصدر سابق، ص1598.

[3] المرجع نفسه، ص496.

[4] ابن جني، **الفسر**، مصدر سابق، ص28-29.

وهذا الترادف هو في الأصل تقابل واضعين كأن تضح إحدى قبيلتين اسما وتضع أخرى اسما آخر لمسمى واحد، فإن ذلك ينطبق على شروح الشعر لأنها تقابل صريح واضح بين واضعين على الأقل، مشروح له أو النص وقائله وشارح له أو المتلقي والقارئ الأول.

«إنّ الجو النفسي العام للنص الشعري يتمثل في ذلك الحزن المادي الذي يعبر عنه الشاعر، ويفصح عن أسبابه ونتائجه بكل روية وهدوء، وقد أدى اعتماد... نفي كل قوة أو جلبة صوتية إيقاعية عن هذه الدلالات... إنها مناجاة عاطفية حزينة سمتها الصوتية الأساسية هي الهمس والرقة والضعف، فكان أن جاء الصوت الروي متوافقًا منسجمًا مع هذه المعطيات الشعرية والواقعية التي رام الشاعر تحقيقها ولا بأس أن نستشهد في هذا المقام بتفريق ابن جني في أثناء دراسة للحروف ودلالاتها والفروق الدلالية الكامنة بينها ممثلا بلفظتي (النضخ) و(النضح) إذ قال في الخصائص النضخ الماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح، قال الله سبحانه: فيهما عينان نضاختان، فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف والخاء لغلقها لما هو أقوى منه[1]»[2]

ولكن الانتماء يكون في سياقين مختلفين تماما من حيث الفصاحة والبلاغة، فيتباينان ولكن تتحقق الدلالة المعجمية الأولى للترادف وهي التتابع، "فترادف الشيء لغة تبع بعضه بعضا، وأردف الشيء بالشيء وأردفه عليه، أتبعه عليه، وأردفت النجوم: تتالت، ويقال ردفت فلانا أي صرت له ردفا، والردف بالكسر: المرتدف، وهو الذي يركب خلف الرادف والرادف المتأخر"[3] والشروح الشعرية تأتي متتابعة للمشروح وهو ديوان المتنبي وردفا لبعضها بعضا، وهذا دينها في التراث الشعري وهو لا يقتصر على اللفظ المفرد فقط، بل يجاوزه إلى التركيب والقول والتعليق والتفسير، وإلى بنى صوتية ولسانية مركبة مثل النصوص والجمل.

«لأن النصوص لا تحمل لغة وحسب، وإنما تحمل إمكانا قادرا على اختزال ارتداد أطوار التاريخ، فيظل هذا النص بنية متحولة ومهاجرة من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر، وتنتج دلالته بشروط إنتاج المعنى في كل زمان، فيتخلص المعنى من سطوة التاريخ وهيمنته عليه التي تحاول أن تؤطره ضمن حقبة زمنية معينة لا تتجاوزها ولا يتخطاها، فيثمر عن ذلك المعنى غير الأحادي المتناهي عبر التاريخ.

---

[1] ابن جني، **الخصائص**، م2، تح. محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 2006، ص158.

[2] سراتة البشير، **شعرية الحزن**، ص499.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ر، د، ف).

وعلى الرغم من القراءة الحداثية التي طرحها حمادي صمود، فإنّه ظل مشدودا إلى القراءة المشروطة، فالنص مهما ارتفع في فضاء الحداثة، فإنّه يبقى مشدود إلى سلطة السياق، وسلطة الكاتب وسلطة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، ومن هنا يمكن القول أن القراءة التي وضعها الناقد ظلت متمردة بين سلطة اللغة وسلطة المؤلف وسلطة القارئ فبينما يصرح الناقد عن انفتاح القراءة وتعدد دلالات النص وسلطة اللغة يعود منتكسا إلى تأكيد سلطة السياق وسلطة الكاتب وسلطة النوع الأدبي، فماذا يبقى من حرية القراءة إذا كانت خاضعة لهذه السلطات الثلاث؟.

ويعتقد بعضهم أن القراءة مسار في فضاء النص، وهذا المسار لا يقتصر على وصف الحروف، وإنّما يحاول أن يفصل المتلاحم ويجمع المتباعد وهو على وجه الدقة يشكل النص في فضائه وليس في خطيته لأنّ الدائرة التأويلية التي تؤمن بتواجد الكل وأجزائه تكون شاهدة على ضرورة تعدد التأويلات مع الاعتقاد أنّ الدوائر التأويلية لا يمكن أن تكون متساوية، لذلك توجد قراءات أثر وفاء وأبعد مدى من غرها على الرغم من عدم وجود قراءة تامة الوفاء، وأنّ ذلك الاختلاط والتباين بين التأويلات التي تعاين النص يكون اختلافًا في الدرجة لا في الصفة–نفسية وقراءة اجتماعية وقراءة تحليلية للنص وكل واحدة تعاين النص من زاوية تختلف عن الأخرى.

ولكن الناقد يرى أنّ بعض القراءات أكثر وفاء من غيرها من دون أن يحدد المعايير التي يتم فيها إصدار ذلك الحكم، فضلا عن أنّ مفهوم القراءة الذي طرحه ينسجم مع القراءة النصية ويتعارض مع القراءة النفسية والاجتماعية للنص ويتعرض بعضهم على الفروق الفردية بين قارئ وآخر، وذلك يعني أنه ليس كل قارئ يكون قادرًا على مقاربة النص، فالقراءة بوصفها عملية تأويلية تسعى إلى مقاربة النص وتخضع لطبيعة القارئ الذي يقوم بهذه القراءة»[1] وهذا ما يجعل «النص التابع المختلف متعين ومفتوح في آن واحد إذ تبقى مساحة المعاني المسموح بها في أي لحظة معطاة من تاريخ العمل محدودة، وترتبط هويته بمجموعة متناهية من الطرق التي يؤول بها على نحو فقال، ينتمي التراث النقدي إلى معناه

[1] حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص238–239.

المعاصر، لكنه يستقل عنه أيضًا بالطريقة نفسها التي تكون فيها التجربة الماضية لأي شخص متصلة باللحظة الحاضرة ومنفصلة عنها من خلال أفقها»[1].

كما أن ابن جني قد يأخذ موقفا سابقا عن الشاعر ومن معانيه يجعله يفصح عن ذلك في دراسته لمعاني المتنبي وفي شروحه التي عملها على شرح شعر هذا الشاعر، وذلك أن المعنى يتجلى ويكشف إذا وضح بلا لبس أو غرابة فيه مثل قوله عند تعليقه على بيت المتنبي:

فلو كان بي من حبيب مقنع *** عذرت ولكن من حبيب معمم**

يستظهر في كشف المعنى وإيضاحه[2]«تدلُّنا الفعالية الوظيفية للمصطلحات متعددة الدلالة إلى أن علينا ألا نغلق من احتمال أن يفقد مصطلح معناه لانعدام مركز من الخواص الموحّدة أو الفريدة يعرِّفه، وهذه النقطة يطرحها جون إيليس عندما يستخدم مثال (الأعشاب الضارة) وهي كلمة تختلف في أهميتها عنه، لكنها تمثل مثلها مصطلحا متنوعًا بالمستوى نفسه يخضع لمبادئ دلالية مشابهة»[3] ثم إن ابن جني في موضع آخر يمدح المتنبي ويثني عليه لأنه أجاد وأصاب في ذكر الكلمة المناسبة للمعنى المراد، والتي لا تحتاج إلى شرح أو توضيح أو تفسير، وذلك في قوله الحسن وطريقة العرض عند التعليق على شرح البيتين التاليين:

يا ليت لي ضربة أتيح لها *** كما أتيحت له محمدها**

أثر فيها وفي الحديد وما *** أثر في وجهه مهندها**

فقال: "أما قوله في الحديد فمذهب معروف ولكن قوله فيها أي في الضربة، وإنما هي عرض، فهذا معنى غريب جيد حسن"[4] وهذا يعني استحسان ابن جني لقول المتنبي في القول الأول، لأنه واضح وكاشف، ولكنه في القول الثاني أجاد أيضا مع غرابة فيه، فهو قد جدد في معناه مع الصنعة الشعرية التي توخاها، كما لا يخفى عن ابن جني تتبعه وترقبه الشديد لتكرار المعاني عند المتنبي، لأنه يدل على حسن استيعابه لمعان الشاعر من طرف الشارح، وذلك مثل قوله في شرح البيت الثاني:

---

[1] بول ب أرمسترونغ، **القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل**، ص66، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

[2] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، مصدر سابق، ص158.

[3] المرجع نفسه، ص178.

[4] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، ص51.

وما أنا منهم بالعيش فيهم *** ولكن معدن الذهب الرغام**

الرغام: التراب، يقول: لا تحسبي من جملة الناس وإن كنت عائشا بينهم، ولكنهم معدن لي وأنا مع هذا أشرف منهم، كما أن الذهب من التراب يستخرج وهو أشرف منه، وقد كرر هذا المعنى في شعره فقال: فإن المسك بعض دم الغزال، وقال أيضا: فإن في الخمر معنى ليس في العنب، ونحو منه قوله: فإنك ماء الورد وإن ذهب الورد"[1] واستيعابه هذه النصوص المتنبي جعله الشارح الأكثر اهتماما بالتفاصيل والأجزاء المهمة، الصغيرة والكبيرة في شروحه الشعرية، حتى وإن انتقده أحيانا لغرابة لفظه وقلة من تكلم به أو غرابة ابتدعها المتنبي، فيشير إلى ذلك في مثل قوله:

رأينا ببدر وآبائه *** لبدر ولودا وبدرا وليدا**

فقال: "بدر الأول هنا هو الممدوح و البدران الآخران يعني بهما قمرين أي رأينا من بدر هذا الممدوح بدرا مولودا، ومن آبائه والدا للبدر، لأن الولود هو الوالد والوليد هو المولود، وهذا إغراب في المعنى لأننا لم نرى قط بدرا مولودا، أي ابنا ولا رأينا لبدر والد أي أبا، لأن النجوم لا تلد ولا تولد، فشبهه بقمر مولود وشبه أباه بقمر والد"[2] وهذا لأن ابن جني قد تفاجأ بقول المتنبي الغريب وغير المعهود منه، أو من غيره، ولا يستحسنها منه أحيانا، لأنها غير مستعملة وقد يقف موقفا مضادا وهذا ما بدا واضحا في شرحه باذلا في ذلك جهودا طيبة في سبيل تحليل معاني شعره وخاصة «اللغة من حيث هي نظام من القيم المقدرة مخالفة للخطاب واستعمال اللغة في سياق بعينه، الذي يحدد في الوقت نفسه قيمه أو يستثير قيما جديدة، إن هذا التمييز مستعمل بكثرة بالنسبة للمعجم lexique، إن التوليد المعجمي بوجه خاص هو من قبيل الخطاب[3] انطلاقا من أنه العارف بكثير من خباياه، مثل شرحه في قول المتنبي عند مدحه لكافور:

وأخلاق كافور إذا شئت مدحه *** وإن لم أشأ تملي علي وأكتب**

---

[1] المرجع نفسه، ص151-152.

[2] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، مصدر سابق، ص55.

[3] دومينيك مانغونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، تر. محمد يحياتي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص235.

فنحن نعرف جميعًا أنه يمكن أن نتناول النظام اللغوي إما من زاوية معجمه أو من زاوية نحوه، نحن نختار الكلمات، ونحن ننظم بعضا منها في سلسلة من العلاقات»[1] وانطلاقا من ذلك فقال شارحا: يقول شئت مدحه أو لم أشأ فأخلاقه تعرب عن فضله وكرمه، وقوله: "إن لم أشأ فيه ضرب من الهزو عامة شعره وأكثر ما قاله في كافور، وقد ذكرت كثيرا منه"[2]، وهذا الأمر الذي قرأه ابن جني في شعر المتنبي وقد وافق توقعه من خلال كشفه عن أن مدح المتنبي له ما هو إلا ذم وهجاء له.

«ونذكر هنا أن مستويات الخطاب هذه يعرّفها الموضوع المطروح تعريفًا صريحًا، ثم في النهاية ينتقل الكلام من الوصف إلى التقنين، ويعود بذلك إلى وادة من النزاعات المعروفة جيدًا في البلاغة الكلاسيكية إن سلسلة الصفات المعيارية، التي رأينا-فيما سبق-المنطق الزائف الذي تتمحور حوله، تنتهي بالعودة إلى التنويه بملائمة الموضوع، وهذا يلتقي أيضا مع الاعتبارات الحديثة جدا الخاصة بالترتيب النوعي والموقعي في الإجمال، تفسَّر الكلمة بأنها الطريقة الفردية في إدارة مجموعة من التحديدات اللغوية في النصّ الأدبي»[3] وليس هذا فقط بل ذهب إلى ما هو أبعد منه في تحميل قصائد المتنبي أكثر مما تحمله ذلك أن موضوعه ألفاظ الشاعر من حيث البحث عن معانيه، وما يستنبط منه فهو علم يقوم على منطق الحد بما يعنيه من شرح للمعنى، المدلول عليه في الشعر بلفظ المفسر وبالأشياء التي بها قوام ذلك المعنى مثل قوله في شرح أبيات المتنبي:

وأي قبيل يستحقك قدره *** معد بن عدنان فداك ويعرب**

فقال فيه: "يقول أي نسبه تستحق أن تنسب إليها وأنت فوق كل أحد هداية وقد كان طوى شعره كثيرا من مديحه على الهجاء، وكان يقول: لو شئت لقلبت جميع ما مدحته هجاء به فجعلته هجوا وقد وافقته أنا على كثير من ذلك فاعترف وتقبله"[4] وهذه التخريجات التي يذكرها ابن جني ما هي إلا فهم عميق لمعاني المتنبي وهذه مسألة تدخل في صميم النقد، لأن ابن جني أبان عن شعور المتنبي اتجاه كافور من خلال قصائده فيه، وعندما وفق إلى

---

[1] جورج مولينيه، **الأسلوبية**، تر: بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2006، بيروت، لبنان، ص87.

[2] ابن جني، **الفسر**، مصدر سابق، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص107.

[4] ابن جني، **الفسر**، مصدر سابق، ص41.

ذلك أدخل إلى نفسه بعضا من الغرور، فراح يحلل معاني هذا الشاعر بطريقته، وقد دفعه الإحساس بأنه خبير بمعاني المتنبي ويظهر ذلك في مثل قوله:

أأحبه وأحب فيه ملامة *** إن الملامة فيه من أعدائه**

فأشار إلى مناقضة هذا القول لقول شاعر آخر، وقال: كأنه ناقض في هذا البيت هذا الشيص وقوله:

أجد الملامة في هواك لذيذة *** حبا لذكرك فليلمني اللوم**[1]

«فهم النصوص ليست تمرينات لسانية ولكنها فعل الحياة الروحية الآتية إلى العالم العاقل الحي ومن العالم الحي العقلاني، التأويل قراءة الأعداد الروحانية، إنها وعي فرد المرتبط بوعي المجموعة الثقافية الإنسانية، إنها محاولات إعادة تجسيد العلامات الوثيقة التي تُدرس وتؤول المعنى لا يوجد فيها ذاتها، كبذرة فاكهة، ولكنها ضمن مسار بين الرسالة للنص، وإعادة نشاط وعي القارئ، والتفسير هو إعادة تجسيد réincarnation التي تتطلب كل مرة رهان العلامات ذهابًا وإيابًا بين فكرين ومرحلتين، بين قارئين»[2] كما لا نعرف ماذا قصد ابن جني بالمناقضة هل هو الخلاف أو العكس، ويبدو أن أبا الفتح كان فعلا يقصد بحكمه ذلك الخلاف والعكس، وبهذا لا يكون لابن جني ذكر لقولين دون الحكم على أحدهما بالأخذ.

«يمكن القول أن فهم تفكيرنا العربي الإسلامي المعاصر وكشف عوائقه الأبستمولوجية يبدأ من فهم أرضيته التراثية الضخمة المشكلة بفعل قراءات متعددة عبر السنين للنص القرآني المشكل للحضارة العربية الإسلامية والفهم هذا أيضا هو قراءة لقراءة–أي تأويل لتأويل، ولكنه فهم جديد يعتمد منهجيات معاصرة تتحول على يد بعض الكتاب العرب أحيانا إلى ميكانيكية تقتل القراءة في حد ذاتها أي تعيق ذات قارئه وتطمس جوانب أكثر إضاءة وقابلية للحياة معنا من التراث العربي الإسلامي»[3] ومنه ما ذكره في حسنات الشاعر التي تحسب له وهو الأمر الذي رآه الشارح ونوه إليه من خصوصية يتميز بها المتنبي دون غيره من الشعراء، مثل شرحه له في هذا البيت الذي يقول فيه:

---

[1] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، ص27.

[2] بومدين بوزيد، **الفهم والنص**، ص80.

[3] بومدين بوزيد، **الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شيلر ماخر وديلتاي**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008م، ص32.

فلا تحمد هما واحمد هماما *** إذا لم يصم حامده عناك**

فقال: لا تحمد فهري ومداكي، يعني شعره واحمد نفسك أيها الهمام وحامده يعني به المتنبي نفسه، يقول: إذا لم اسمك في مديح غيرك فإنني أعنيك وهو كبيت أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة *** لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني**

وقد قال المتنبي قبل هذا البيت:

وذاك النشر عرضك كان مسكا *** وهذا الشعر فهري والداك**

"والفهر: الحجر الذي يسحق به الطيب، والمداك: الصلاية التي يسحق عليها الطيب"[1]، كما أن الشارح ببنائه نص الشرح بناء تركيبيا قائما على منطق الاجترار، وإنما استعادة القديم وتفاعلا بين النصوص، وقد ذكر ابن جني شيئا آخر له علاقة بهذه المعاني حين وقف عند قول المتنبي:

ويوما كأن الحسن فيه علامة *** بعثت به والشمس منك رسول**

فقال: في هذا البيت لمعة من قول الآخر:

إذا طلعت شمس النهار فإنها *** أمارة تسليمي عليك فسلمي**[2]

«اللغة ليست أداة يتحكم فيها من الخارج، وتسخر لإستراتيجية الإقناع، بل إن استعمالها هو دعامة محايثة للتشكيلة الخطابية، وغير مفصولة عن تموقعها، ذلك أن السنن اللغوي ليس نظامًا لنقل المعلومات فحسب، بل يساهم في الشرعية الذاتية للمتلفظ واستعمال اللغة الذي يترتب عن الخطاب يجلي نفسه من خلال الطريقة التي تعتمد في التلفظ، لأنها الوحيد المطابقة لعالم المعنى الذي يقيمه هذا الاستعمال، إن السنن اللغوي لا يتبلور في لغة يفترض أنها متجانسة، بل في صلته الأساس بغيره من اللغات، أكانت حية أو ميتة، أو في تنوع اللغة (نفسها)... فهو تجلّ لحوارية لا يمكن إبطالها»[3].

وقد لمح المتنبي هنا حسب ابن جني إلى قول: إن المتنبي شديد التبصر في الشعر وتتبع معانيه قصد الإفادة والاستفادة هي مهمة ابن جني في الشروح الشعرية، وقد يذكر هذا الشرح أن ابن جني يعبر عن التحية والسلام من خلال استعمال الشمس لغرض أنها واسطة بين المتنبي وممدوحه كما أنه لا يضر الشاعر في شيء لأنه يعتقد في اتصال الكون وفي

---

[1] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، مصدر سابق، ص100.

[2] ابن جني، المصدر نفسه، ص112.

[3] دومينيك مانغونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ص15-16.

أن الفكر ناقص بالضرورة ويستكمل عبر سيرورة، ولكي يفضي الفكر إلى فكر آخر، فإنه في حاجة إلى فكر قبلي، وذلك تسلسل مستمر يجسد حركية الفعل الإنساني للعلاقات في الكون، يرفض الفصل بين الفكرة والمادة والفردي والاجتماعي واللغة والكلام«إذ تتحكم في مقاربته للنص مجموعة من العوامل التي تحدد من خلالها فهمه لها، وليس بالضرورة أن يكون هذا الفهم متفقا مع مقصد الشاهر، كما أن الخبرة التي يمتلكها القارئ في التعامل مع النص تشكل دورا آخر مهما، وهناك فروق بين قارئ وآخر تتجلى في القدرة على استنطاق النص وسبر أغواره وكشف دلالته، وكلما زادت خبرة القارئ عبر الممارسة استطاع أن يكتشف في النص أبعادًا لا يستطيع غيره أن يصل إليها.

ويفصل بعضهم بين إرادة القارئ أو إرادة الكاتب، فقارئ النص ليس مرآة تنعكس عليها إرادة المبدع ولا يكون تحت سلطته، بل هو الذي يجعل النص مرآة ويتماهى مع ذاته، والقراءة التي يطرحها القارئ لا تكون قراءة حرفية سعى إلى تفسير النص وتتماشى مع مقصدية المبدع، بل تتجاوز ذلك إلى قراءة يتحول النص فيها إلى مرآة تنعكس صورة القارئ فيها، فهي خلاقة ومبدعة ومنتجة للنص فقد تفصح عن إمكانات دلالية لم تتبلور في النص من قبل، لكن ذلك لا يعني أن القارئ يكون حرًا بصورة مطلقة في اكتشاف ما يريد، ويحاول تأويل النص بالاتجاه الذي يرغب فيه، لأنّ ذلك يحول القراءة عبثا ويسقط عليها أحيانًا أفكار الكاتب فيفقد النص كل معانيه ودلالاته، والقارئ حين يقتحم النص يكون حرًا ومقيدًا في الوقت ذاتهن فهو لا يكتشف في النص إلا ما يريد النص أن يبوح به إليه وما يبوح به النص لم يكن مقطوع الصلة عن المعنى القصدي الذي ينتجه المبدع، إنه شيء منه، أو شيء منه على صلة.

إنّ التردد الباحث حول إنتاج القارئ للدلالة يكمن في التذبذب الفكري بين مقصدية المبدع والنص أو بين المعنى المكتمل والمنجز والثابت في النص، والمعنى المحتمل الذي ينتجه القارئ، لذا فإنّ القارئ يكون حرًا ومقيدًا في الوقت ذاته، فهو حر ينتج دلالات متعددة للنص ولكن تلك الحرية لا تكون منفصلة انفصالاً كليا عن مقصدية المبدع، وإنما ترتبط معها بصلة لا مرئية حتى لا تتحول القراءة في نظر الباحث من استنطاق للنص إلى تقويل له، فيسقط القارئ أيديولوجية على النص، فتتحول القراءة إلى ممارسة إسقاطيه لأفكار القارئ وتبتعد كثيرًا عما يريد النص الإفصاح عنه»[1].

[1] حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص240.

وقد أشار ابن جني لبعض سرقات المتنبي من الشعراء على استحياء وخجل شديدين، وكأننا بابن جني لا يريد أن يضر شاعره الذي دافع عنه كثيرا، وحسنه في نظر مريديه ومعجبيه وقراء شعره، وذلك في ما ذكره حين وقف عند قوله:

فشرق حتى ليس للشرق مشرق *** وغرب حتى ليس للغرب مغرب**

فقال: هذا من قول أبي تمام من الطويل:

فغربت حتى لم أجد ذكر مشرق *** وشرقت حتى قد نسيت المغاربا**

إلا أن أبا تمام قال لا يغالي في الغرب ما نسيت الشرق، ولا يغالي في الشرق ما نسيت الغرب و الذي أراد المتنبي أنه قد أوغل شعره في الشرق، واستقصاه حتى لا شرق وراءه، فأوغل في الغرب واستقصاه حتى لا غرب وراءه، وأبلغ من هذين قول البحتري من الكامل:

فأكون طورا مشرقا للمشرق ال *** أقصى وطورا مغربا للمغرب**

"لأنه رغم أنه صار يجاوز الشرق فصار شرقا له وصار يجاوز الغرب فصار غربا له"[1] فكما نرى أن المتلقي ابن جني قد عمد إلى شعر المتنبي قد وضح لنا مدى تقارب أرواح الشعراء، ونفوسهم وتوافق نظرتهم للحياة والكون، إلا أنه يتحاشى ربما الحكم على أحد بالأخذ من شعر الآخر، أو اتهامه بالأخذ الصريح، ويترك ذلك للقارئ الفطن الذي يميز بين المتقدم والمتأخر في المعنى المطروح بل اكتفى هنا ابن جني بقول أن هذا قول المتنبي من قول أبي تمام كاشفا عن المختلف في المعنى بينهما، ومن ثم بين الأقوال الثلاثة ليحكم للبحتري بالأفضلية في النهاية، وهذا طبعا لأنه وصل إلى غاية المعنى وكنهه كما أنه بلغ من المبالغة ما لم يبلغه كل من أبو تمام والمتنبي.

وإذا أردنا توضيح الصورة إلى مثال آخر في الكيفية التي تعرض لها ابن جني في شرح سرقات المتنبي، وكيف أنه يتعامل معها مع استحضار الشروح التي تفسر استخدام الأدباء أو الشعراء المخصوص للغة داخل النظام الذي تنتمي إليه ضرورة الملفوظات وتتظافر لتنجز العمل الشارح من خلال إعادة صياغة جديدة ويظهر ذلك في قوله:

أفاعيل الورى من قبل دهم *** وفعلك في فعالهم شيبات**

علق قائلا: ولله در أبي تمام في قوله من البسيط:

حتى لو أن الليالي صورت لغدت * أفعالك العر في آذانها شنفا**

---

[1] ابن جني، **الفسر**، ج3، ص 44.

وقوله من الكامل:

قوم إذا أسود الزمان توضحوا * فيه، فغودر وهو منهم أبلق**[1]

ويعرض ابن جني هنا لقول أبي تمام، لأنه لا مفر منه لأن الشارح لا يستطيع أن ينكر قوله، وفي الوقت نفسه يعز عليه أن يعترف بشاعر آخر غير المتنبي مع معرفته أن المتنبي قد قام بسرقة معانيه، ولكنه في قرارة نفسه يعترف بأن المعنى الذي جاء به المتنبي كان على معنى أبي تمام وقوله، إلا أنه يأبى أن يعترف بالسرقة للمتنبي إيمانا منه بأنه شاعر متفرد ولا يريد أن يكون في الوقت نفسه عرضة للشاعر وشعره، أو أن يؤخذ رأيه كحجة لأعداء المتنبي لاستغلالها ضد مبجله وشاعره المفضل أبي الطيب، بل يذهب المتلقي لهذا البيت أبعد من ذلك خاصة، إذا كان هذا الأمر يحط من قيمة الشاعر الفنية، وينقص من معاني أبياته، ويجعل منها ذات قيمة جمالية رديئة، إذا وضع في الحسبان مدى تناصه مع معاني غيره، والأخذ منها وتقليد من سبقه من الشعراء وخاصة إذا تداولتها الألسن، وجرت في الأحاديث والبراهين.

وموقف ابن جني من تناص المتنبي يحول دون أن يذكر ذلك، فهو يتجنب أن يكون للمتنبي سرقات، ولكنه كشف عن مبالغات أبي الطيب في بعض المعاني كتلك التي بينهما في قوله:

نافست فيه صورة في ستره *** لو كنتها لخفيت حتى يظهرا**

فقال شارحا: "كان دون هذه المرأة في هودجها ستر فيه صور فنافست تلك الصورة فيها لأنها كانت أقرب إليها مني، حتى إنني لو كنت أنا تلك الصورة لخفيت أي لزلته حتى تظهر المرأة التي ورائها، ويزول الحجاب فأراها وهذه مبالغة منه لأنه آثر زوال كل معترض دونها، حتى إنه لو كان هو المعترض لأحب زوال نفسه من هناك فضلا من غيره"[2] وبهذا يكون ابن جني قد ألزم نفسه بالحقيقة المشروحة الموجهة إلى الخطاب الشعري لتسلطه بالمبالغات الحاضرة في ضمائر المتكلم، لأن الشارح كما بدا حرصه جليا على أن تكون المفردات المشروحة، وتقليب ترادفها في شرح بعض المفردات فيتغير، ويتحيز للملفوظات المشروحة التي ترتبط أساسا بوظيفة اللغة في ذلك السياق، ويبدو أن ابن جني كان يدعو

---

[1] ابن جني، **الفسر**، ج2، ص 114 -115.

[2] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، ص79.

إلى المبالغة، وعلى هذا الأساس فضل قول البحتري على قول أبي تمام والمتنبي[1]، كما مر بنا من قبل أما ما يمكن ممارسته على أنه موجه لتعليم الناشئة ونقل العلوم إلى المتعلمين، فقد تظهر في محورين إما للقارئ الذي يريد تعلم الشعر وفنونه وتقنياته، أو تعليم القارئ الثاني للشعر والمتلقين من بعده، وتطور مستويات التلقي عند القراء وتتالي القراءات في شروح شعرية خالدة، تضيف بعضها إلى بعض وتستنير دروبها من شموع للوعي، وتسلسل التتبع الصحيح، وتيسير الفهم، وتذليل الصعب، وترويض المعنى وهذا ما يوضحه ابن جني في قوله لشرح البيت التالي للمتنبي:

وضاقت الأرض حتى كان هاربهم *** إذا رأى غير شيء ظنه رجلا**

فيقول: "طعن له، له (يعني المتنبي) من ليس له دربة بكلام العرب في هذا البيت، فقال: كيف يرى غير شيء، ومن لم يألف هذه اللغة ولم يمهر فيها تناكر كثيرا من صحيحها، تقول العرب: إنك ولا شيء سواء وقد اجمعوا أن التسوية لا تقع إلا بين شيئين فصاعدا، نحو قولك: زيد وعمرو سواء، ولا يقال: زيد سواء، وإنما جاز ذلك لأن القوم جماعة في المعنى، وإنما تلخيص هذا: إنك ولا شيء يعبأ به سواء، فحذف الصفة وبقي الموصوف دالا عليها، فإن شئت حذفت الصفة وأردت ذلك المعنى، فهذا من قوله: يدل على حذف الصفة كالشائع عندهم، وإنما أذكر مثل هذا لمن أحب سلوك الطريقة المثلى وأحكام صناعة الشعر العليا"[2] فينوه ابن جني إلى طريقة قرض الشعر وقوله بالنسبة للشعراء والشراح والنقاد، وما يلزمه من معرفة كبيرة بلغة العرب وطريقة كلامهم ومتى يتكلمون ومتى يصمتون وأخبار العرب وأيامهم ودربة بممارسته، وقد كان أبي الطيب قدوة في ذلك ومثالا يحتذى به لتفوقه في هذا الجانب، فكل من يريد إحكام صناعة الشعر حسب الشارح فإنه يتوجب عليه أن ينتحي سمته.

أما ما يخص تعليم شرح الشعر عند ابن جني، فالمسألة تخص تعلم فن الكتابة والمعرفة العميقة بمعاني الكلمات ومرادفاتها على المعنى الواحد، والمتقاربة معانيها عبر شروح شعرية، تطوي في ما بينها مسافات التعبير عن القصد من الشرح، والمقصود من الشارح، وكل هذا يجدي نفعا إذا هان عليه إنشاء الكلام، وصقله، وترتيبه بما يلائم معناه ملازمة للشعر واستملاء، وأخذا عن بعضهم بعضا فأغلب الشراح تلاميذ لشراح آخرين أخذوا

---

[1] المصدر نفسه، ص44.

[2] ابن جني، **الفسر**، ج 3، ص65-66.

عنهم إلا أن ابن جني عندما أحس أنه أقدر شخص وأقربهم إلى شعر المتنبي والوحيد القادر على معرفته سمح لنفسه أن يصحح له ألفاظه ويقتر مفردات بديلة تقوي المعنى حسب رأيه وتكشف عنه، فمثلا نجده ينتقد كلمة سواك في قول المتنبي:

وأنت أبعدهم ذكرا وأكبرهم *** قدرا وأرفعهم في المجد بنيانا**

قد شرف الله أرضا أنت ساكنها *** وشرف الناس إذا سواك إنسانا**

فقال: "لا يعجبني قوله سواك لأنه لا يليق بشرف ألفاظه ولو قال أنشأك أو نحوه كأن أليق"[1]، كما أن القراءة الجادة مشروطة باستحضار هذه العناصر والمكونات وتدبرها وتحليلها، وهو الأمر الذي شغل به ابن جني لأنه كان مولعا بتتبع ألفاظ أبي الطيب، وطرح بديلا لها كلما وجد إلى ذلك سبيلا، وحسب ما يراه ضرورية، ويعتمد في ذلك كل على إحساسه بأن المتنبي من حقه أن يفعل ذلك، مثل قوله عنده وقوفه على البيت التالي:

أعطى فقلت لجوده ما يقتنى *** وسطا فقلت لصيغة ما يولد**

ليشير إلى أن الشاعر: "لو قال فقلت لكنه ما يقتنى لكان أشبه باللفظ لسيفه من جوده إلا أنه يجوز تركه لاختلال معناه ولأنه يمكن في كفه أشياء لا تسمح بها، وإذا قال لجوده، فقد صرح بالمدح وأزال الشك، ألا ترى أنه قال أعطى وسطا حين صح المعنى"[2]، فقد وفق أبو الطيب إلى حد كبير في اختيار ألفاظه حسب ابن جني كما لا يخفى عليه أيضا أن يشغل شروحه بالصرف والإعراب، فيطغى ويغلب عليه هذا الأمر أكثر من غيره، لأنه أهمل الجوانب الأخرى من الشرح في مقابل اهتمامه بالتصريف في الأفعال والاشتقاق في الأسماء، والاهتمام بالإعراب اللفظي والتقديري، والتقديم، والتأخير، وغيره كثير، كما يظهر أيضا أخطاء وقع فيها المتنبي، فيفطن لها ابن جني، وهو أمر متعلق بالتركيب أو التقديم أو التأخير وسوء استعماله مثل قوله:

قبيل أنت أنت وأنت منهم *** وجدك بشر الملك الهمام**

معناه: "قبيل أنت منهم وأنت أنت، وهو قبيح لتقديمه أنت الثانية على ما قبل الواو"[3]، والقبح هنا يخص الإعراب، وذلك لأن كلامه لم يكن مفهوما ومتوعرا، وهو ما يوقع في الخطأ واللبس، أما ما يخص التركيب عند وقوفه على قول المتنبي:

---

[1] الواحدي، **شرح ديوان المتنبي**، ص276-277.

[2] ابن جني، **الفسر**، ج2، ص33.

[3] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، ص152-263-264.

وأنت الذي ربيت ذا الملك مرضعا *** وليس له أم سواك ولا أب**

فقال فيه: الوجه أن يقال: "وأنت الذي ربى ذا الملك ليعود ضمير الذي إليه على لفظ الغيبة، لأن الذي إنما وقع في الكلام توصلا إلى وصف المعارف بالجمل، فكأنه قال: أنت الذي ربى، أو الإنسان الذي ربى، ولكن جاز ربيت لما تقدم أنت، فحمله على المعنى" ثم إنه ينتقد حتى طريقة تفكيره بهذا الشكل، وقد عالج بشكل واسع المسائل النحوية التي تؤرقه مثل قوله: "وكلمت المتنبي غير مرة في هذا، فاعتصم بأنه إذا أعاد الذكر على لفظ الخطاب كان ابلغ وأصح من أن يرده على لفظ الغيبة، وإذا قال: ربيت، فقد خاطبه، فكان أبين، ولعمري إنه لكما قال ولكن الحمل على المعنى عندما لا يسوغ في كل موضع ولا يحسن، والوجه ما ذكرته لك وله، وفي شعره مواضع كثيرة مثل هذا وإلى ما حكيت عنه"[1]وقد يقف ابن جني عند تشبيه الذي يعترض النظم حسب الشارح في قوله:

لو مر يركض في سطور كتابة *** أحصى بحافر مهره ميماتها**

فذكره الميم دون غيرها تشبيه، جاء معترضا وأحسن ما جاء التشبيه كذلك، إذا كان يغير أداة التشبيه بل يهجم على السمع من غير توقع له، كقوله من البسيط:

ترنو إلي بعين الطبي مجهشة *** وتمسح الطل فوق الورد بالعنم**

ففي هذا البيت أربعة تشبيهات بغير أداة التشبيه وكقول الآخر من السريع:

لما رأت وجدي وما حل بي *** وأنني في حلية المبلس**

أرسلت الظل من النرجس *** على جني الورد في المجلس**

وإنما أصل هذا ونحوه مما يكثر تعداده، فيقول: "وترنو إلي بمثل عين الظبي، وتمسح مثل الطل فوق مثل الورد بمثل العنم، فحذف المضاف"[2]، ويمدح أبي الطيب بأنه أحسن للتشبيه حتى بدون أداة التشبيه، فهو يصل بسرعة إلى نفسية المتلقي، وقد يخالف أفق توقعه، فيكون تأثيره كبيرا وعميقا للقارئ، وفائدته أكثر غزارة لبقية القراء، وعن طريق التخيل في الاستعارة، وأشار إلى كثير منها فهو حين عرض على سبيل المثال، لقول المتنبي: ليس قولي في شمس فعلك كالشمس، ولكن في الشمس كالإشراق جعله لفعله شمسا، استعارة لإضاءة أفعاله، أي لا يبلغ قولي محل فعلك ولكنه يدل على فضله، ويشهد بحسنه كما

---

[1] ابن جني، **الفسر**، ج 2، ص34-35.

[2] المصدر نفسه، ص133.

يحسن الشمس إشراقها، تقديره: "ولكن قولي في فعلك كالإشراق في الشمس"[1] وكأنه هنا يشبه الممدوح وفعله كالإشراق في الشمس، ومن هنا يمكننا أن نقول أن التشبيه البليغ في هذا البيت واضح وجلي جدا، لأن طرفي التشبيه موجودان وواضحان، ولكنه في موضع آخر، يذكر ابن جني الاستعارة وما فيها من مبالغة ويؤكد ذلك عنده وقوفه على شعر المتنبي في البيت الذي قال فيه:

فتى يملأ الأفعال رأيا وحكمة *** وبادرة أحيان يرضى ويغضب**

وقوله: "يملأ الأفعال استعارة فيها مبالغة، ولا تقع الاستعارة إلا للمبالغة لولا ذلك لكانت الحقيقة لا يجوز غيرها"[2]، وهو بهذا يكشف أن المبالغة في الاستعارة تكون لأنه هنا أراد أن يبالغ في وصف أفعال هذا الممدوح، فشبهها بشيء يملأ، وهي تملأ بالرأي السديد والحكمة والبادرة الحسنة، فصرح بالمشبه، وحذف المشبه به، وترك أحد لوازمه وهو يملأ، فكانت هذه استعارة مكنية أما الكتابة فقد عرج عنها ابن جني في قول المتنبي:

تشتكي ما اشتكيت من ألم الشو *** ق إليها والشوق حيث النحول**

فقال مبديا إعجابه: "ما أحسن ما كنا من تكذيبها أي: لو كنت مشتاقة مثلي لنحلت مثل نحولي"[3]، وهذا الأمر يظهر الكذب الذي كنى بعدم نحولها وكانت كناية عن صفة الكذب، كما تعرض إلى صفة أخرى من الصنعة اللفظية، وقد ظهرت في شروح ابن جني اهتمامه بالجناس مثلا في شرح قول المتنبي:

يفنى الكلام ولا يحيط بفضلكم *** أيحيط ما يفنى بما لا ينفذ**

فقال: "لو استوى له أن يقول ما يفنى بما لا يفنى، أو ينفذ بما لا ينفذ، لكان أشبه بطريق صناعة الشعر، ولكنه قد جنس ومثل بالفاء والنون"[4]، وهذا البيت قد يكون فيه مماثلة بين الكلمة يفنى الأولى منها، والثانية ولكن لا يوجد جناس فالتجنيس غير المماثلة "لما فاته وجه الكلام، وهو: ما يفنى بما لا يفنى أو ما ينفذ بما لا ينفذ، أخذ يعطيه شيئا لا يحصل له شيء، فذكر التجنيس وليس ما أتى به تجنيسا، وإنما هو مقاربة اللفظ بعضه من بعض، ثم أكثر على نفسه ما اعتمد واعتذر، وقد كان الله أغناه عن جميع ذلك"[5].

---

[1] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، ص98، و**الفسر**، ج2، ص 324 -327

[2] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، ص112-113.

[3] المصدر نفسه، ص119-173.

[4] ابن جني، **الفسر**، ج2، ص 340.

[5] المصدر نفسه، ج2، ص341.

والذي ذكره ابن جني فتح أبوابا كانت مغلقة على خصوم المتنبي للنيل منه، والمساس بحسه النقدي، ومحاولته التقويمية، وكان بإمكان ابن جني أن يتجنب هذا القول بالأكثر من ذلك، قد يحسن ابن جني تتبع حتى الأمور النقدية مثل قوله: "نكت في البيت بقوله: في الوغى، أي لا تعدمكم متون العتاق في أشرف أوقات ركوبها، ولو لازموها في كل وقت لجروا في ذلك مجرى الرواض لا مجرى الملوك والأبطال"، وذكر التنكيت في قول المتنبي:

لو تنكرت في المكر لقوم *** حلفوا أنك أبنه بالطلاق**

فقال: "نكت أيضا في هذا البيت بقوله في المكر لأنه يشبهه به في أشرف المواقف وأفخرها والشبه هناك أقوى الأشباه وأنفسها"[1] والشارح إنما يذكر ذلك لأنه يتقن المواقف وأفخرها، مع إتقانه التعبير عن المعنى و ابن جني يريد من ذلك كله أن شاعره لا يقصد الإساءة إلى ممدوحه، ولهذا اللون من الصنعة الشعرية نظائر في القران الكريم، فابن جني يوضح لنا مدى اقتباسه منه في الآية 54 من سورة آل عمران والآية 50 من سورة النحل.

فقال تعالى: (ومكروا ومكر الله والله خير الماكرين)[2]، وقوله عز وجل أيضا: (ومكروا مكرا ومكرنا مكرا وهم لا يشعرون)[3] ويذكر لنا أيضا أحكامه في صنعته الشعرية، فابن جني يظهر لنا مدى تمسكه بشاعره وحسن تلقيه لما يقوله من شعر، وذلك لأنه رأى فيه قدرته على ذلك وملكته الشعرية المتفردة والمحكمة، في قوله عند شرح أبي الطيب:

بنتم على العين القريحة *** وسكنتم بطن الفؤاد الواله**

فيكمفدنوتم فدنوتم من عنده *** وسمحتم وسماحكم من ماله**

يقول: "أي القلب استدناكم بطول فكره فيكم، فدنوتم من جهته لا من جهتكم وسمحتم بالزيارة، وإن لم تكن هناك زيارة في الحقيقة، وإنما هو طيف يأتيه منكم لطول فكره فيكم وكان السماح إنما هو في الحقيقة منه لا منكم ولما ذكر السماح ذكر معه المال لصنعه الشعراء"[4] كما أن ابن جني قد يورد شيئا آخر غير أحكام الصنعة، وهو الأمر الذي قد يكون مشينا في الشرح، وينقد ابن جني ذلك في شرحه لشعر المتنبي ويمدحه، مع أن الحشو

---

[1] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، ص97.

[2] سورة آل عمران، الآية54.

[3] سورة النحل، الآية50.

[4] ابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، ص97.

غير محبب في الشعر، ولكن مع ذلك يقف في وجه الشراح الآخرين ويصر على أن الحشو مليح و الذي كشف عنه ابن جني من خلال قول الشاعر:

أطلقها فالعدو من جزع *** يذمها، والصديق يحمدها**

فقال: "قوله: من جزع، حشو، إلا أنه مليح إنما ذمه العدو جزعا لا لأنها تستحق الذم في الحقيقة"[1]، ويحث ابن جني في شرحه إلى الكتابة السهلة المفهومة، والبعد عن الغموض، وسلك مسالك وعرة في إدراك المعنى، وتخير اللفظ، لأن اللفظ القريب من الأفهام يجعل المعنى أقرب والعكس بالعكس يكون النظم الرديء، كما وقع في قوله:

أتى يكون ألا البرية آدم *** وأبوك والثقلان أنت محمد؟**

فقال شارحا: كيف يكون آدم أبا البرية، وأبوك محمد وأنت الثقلان، ففصل بين المبتدأ الذي هو أبوك، وبين الخبر الذي هو محمد بأنت وهي أجنبية، أي: أنت جميع الإنس والجن، آدم واحد من الإنس وأبوك محمد فكيف يكون آدم أبا البرية... هذا البيت رديء النظم، مظلم، ناقص البيان، ومعناه ليس بشريف فقد جمع العيوب"[2] وهنا تخفف ابن جني في الحكم على هذا البيت لحبه للشاعر، فإن غيره من الدارسين يكشف ما لم يستطع أبي جني قوله، فلم يتعمق في كشف عيوب الشعر وكأن بشرحه فجوات وفراغات يمكن أن يحل محلها شارح آخر، لأنها تساعد القارئ على أن يجد لنفسه موقعا في النص فضلا عن أنها تستهدف توجيهه وتحفيزه وترسم له أفق انتظار محدد وهو خطاب يتحكم في القراءة كلها، بل يوجهها وتبرمج سلوك القارئ.

كما تنصب دورا تواصليا مهما في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى لدرجة يمكن معها عد كل قراءة بدونه، بمثابة دراسة قيصرية اختزالية للنص، من شأنها إلحاق ضرر كبير به وتشبيه أبعاده ومراميه وتأويله من جوانبه جميعها، والإحاطة بالشرح إحاطة كلية، والاهتمام بجميع تمفصلاته البنيوية والتركيبية والبلاغية والجمالية وقد وقف الشارح ابن جني إلى مراعاة المقام الاجتماعي والثقافي والسياسي، وهذا ما أشار إليه حين وقف عند قصيدة المتنبي في هجاء ضبة، حيث قال: "وقال يهجو ضبة بن يزيد العيني ويصرح باسمه لأنه لا يفهم ولا يعرف التعريض، ورأيته قد قرئت عليه هذه القصيدة، وهو يتكره إنشادها وأخبرني أبو

---

[1] ابن جني، الفسر، ج2، ص297.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص339.

الفرج الأصفهاني قال أخبرني... قال حدثني أبي خلاد قال: قلت لبشار: يا أبا معاذ إنك لتجيء بالأمر المتفاوت، فمرة تثير العجاج بشعرك فتقول من الطويل:

إذا ما غضبة مضرية *** هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما**

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة *** درى منبر صلى علينا وسلما**

ثم تقول من الهزج:

ربابة ربة البيت *** تصب الخل بالزيت**

لها تسع دجاجات *** وديك حسن الصوت**

فقال: "إنما أكلم كل إنسان على قدر معرفته، فأنت وعلية الناس تستحسنون ذلك، فأما ربابة فهي جاريتي وهي تربي دجاجا، وتجمع لي بيضهن، فإذا أنشدتها هذا حزمت لي على جمع البيض وأطعمتنيه، وهو أحسن عندها وأنفق من شعري كله، ولو أنشدتها في النمط الأول ما فهمته ولا انتفعت بها، فهذه صورة المتنبي في هذه القصيدة"[1] وهذا ما يدع التساؤل قائما حول الصورة المشروحة عند الشارح، لأن هذا "الرجل فصيح وداهية مبتكر لا يجهل الناس ذلك عنه، وهو ابن رئيس يقود المقانب ويشن الغارات، وكان يجب أن يكون هجاءه على حسب ذلك وصاحب الكتاب (أي ابن جني)، حكى عن المتنبي ما سمعه، وكان المتنبي يقول كثيرا مما لا يصح، وما أحسب كافورا كان أفهم من ضبة بالشعر، فهجاه بالجزل وهجا ضبة بالرذل"[2].

وقد يشير بعض الشراح إلى ضرورات شعرية حسنة كانت أو قبيحة، وذلك لأنها تخلف أقنية تساعد المتلقي على التسلل من خلالها إلى مكونات العمل الداخلية المحاطة بحاجز ضبابي عصي على الادراك السطحي، والفهم المتسرع، ويأخذ المتلقي بعد ذلك بزمام العملية الانتاجية، وذلك مثل قوله:

أهلا جدار سباك أغيدها *** أبعد ما بان عنك خردها**

فقال: "قوله: أبعد ما بان، الهمزة للاستفهام، وبعد ظرف، وكان سبيله أن يقول: أتطلب أهلا بدار سباك أغيدها بعد ما بان؟، فلم يستقم له الوزن فأخر همزة الاستفهام وهي مراده

---

[1] ابن جني، الفسر، ج2، ص80- 81.

[2] ابن جني، الفسر، ج2، ص80-81.

في الأول، يعلم السامع بأن لها صدر الكلام"[1]، أما قبيح الضرورات الشعرية التي أوردها ابن جني حين وقف عند قول المتنبي:

إنك بالأمس كنت محتلما *** شيخ معد وأنت أمردها**

فقال: وأنك يريد: وأنك فأجرى المذمر مجرى المظهر في نحو قول الشاعر من الهزج:

وصدر مشرق اللون *** كأن ثدييه حقان**

في من نصب الثديين، وكقول الآخر وهو زيد ابن أرقم من الطويل:

ويوما توافينا بوجه مقسم *** كأن ظبية تعطوا إلى ناظر السلم**

فيمن نصب الظبية وفيه قبح لأن الإضمار يرد الأشياء إلى أصولها في أكثر الأمر، والأصل بثقيل النون إلا أنه قد جاء مثله في ضرورة الشعر، وهو على كل حال قبيح"[2]، فيكشف عن قبح هذه الضرورة لأن القاعدة تقول: إن الاضمار يرد كل شيء إلى أصله في كل الأمور، والشارح يوحي بأنه يجري المضمر ومجرى المظهر«وما ظنك بحياة مقفرة تخلو من كل مظاهر الحياة والمتعة والبهجة والأمن؟ ولك أن تتخيل مشاعر إنسان في منزلة المتنبي وشخصيته، وقد وجد نفسه في حالة (فقد) و(انفصال) تام عن الحياة والمجتمع والناس. فما قيمة الحياة إذا خلت من الأهل؟ وما قيمة الحياة إذا كان الإنسان بلا وطن أو سكن أو صديق؟ وجميل أن يبرز مفهوم (الوطن) في شعر المتنبي بعد أن كان يختزله في (المكان) و (الفلاة)، وبعد أن كان بالنسبة إليه شيئًا هلاميًا غائمًا لقد أصبح وهو في مصر أكثر وعيًا بمفهوم الوطن، وأكثر إدراكًا واحتياجًا لقيمة الأهل والسكن»[3] وعابه بأنه لم يرد النون إلى أصلها وهذا التثقيل يفضي بضبابية تؤدي إلى تحطيم الرؤيا، وتشويش الرسالة المبثوثة بهدف تحريك الطاقة التأويلية الكامنة لدى المتلقي، والتي تقود إلى امتلاك الرغبة لدى القارئ للتفاعل مع حركية الحياة في مسالك النص.

ويمكننا تلمس ذلك في معرض كلام ابن جني عن الشروح نفسها، من ناحية تحديد المعرفة العملية لنظرائهم اللاحقين من الشراح، وذلك في مثل قوله: "لولا أن الغرض في هذا الموضع ليعني الشرح، ليس هذا الضرب لأوردت من بدائعه، ليقصد المتنبي ومحاسنه وما تعلق به عليه وما يصلح أن يتفضل له به منه، ما لابد للمنصف من إلزامه ولا معدل

---

[1] المصدر نفسه، ص273.

[2] المصدر نفسه، ص298- 299.

[3] المصدر نفسه، ص237.

للمتعسف عن القول به، على أنني سأذكر ذلك منثورا في أماكنه (...) وأورد ما أفسره من شعره منظوما على الحروف المعجمة شيئا فشيئا (...) وأذكر ما كان بيني وبينه وقت قراءة ديوانه عليه إلى سوى ذلك إلى ما أحضره من تلخيص وإيضاح وشاهد ونظير يكونان سببا للإفصاح، وألزم شارد لفظه وأشرح جميع ما يتلبس من شعره، ولا أدع مشكلا من الإعراب إلا فسرته، ولا معدنا من دقيق معانيه إلا أثرته يكون هذا الكتاب قائما بنفسه ومتقدم في حسر شبهة"[1] وانطلاقا من هذا الذي يكشف فيه عن مستويات تلقيه لشعر الشاعر، والتي تخص الجانب التعليمي منه لبقية القراء.

فالشرح من منظور تعليمي منزلة فضلى، لأنه يجمع بين العلمي والعملي، والشارح قادر على تعليمه عبر التأليف والشروح، وهو مختلف عن الإنشاء، ويؤهل من يملكها إلى الشارح الشعري عبر مستويات عدة نذكرها على التوالي: مستوى القراءة الأفقية السطحية وذلك لما للقارئ من سمات يجب أن يتحلى بها حتى يعطينا ما في جنس الشرح من مميزات، والتفريق بين أنواعها وتمظهراتها المختلفة حسب نمط الشرح وغايته، ومستوى القراءة العميقة، وفيه تخص عملية تنظيم عميقة للحروف وتسلسلها على الحروف المعجمة في معظم الشرح اللغوي ومستوى يخص القراءة المبدعة القادرة على استنطاق الحروف، واستخراج الجديد، ومستوى القراءة الحجاجية بالمثل والشاهد والنظير في تفسير إعراب أو شرح لفظ، أو معرفة معنى معين أو ارتباطه بسياق أو تلخيص، أو استظهار لحادثة أو موقعة معينة.

2- قراءة شرح الواحدي:

يرى الواحدي أن ابن جني يبالغ في وصف شرح أبيات المتنبي فقال تعقيبا عليه: "وأما ابن جني فإنه من الكبار في صنعة الإعراب والتصريف والمحسنين في كل واحد منهما بالتصنيف، غير أنه إذا تكلم في المعاني تبلد حماره، ولج به عثاره، ولقد استهدف في كتاب الفسر غرضا للمطاعن ونهزة للمغامز، والطاعن إذا حشاه بالشواهد الكثيرة التي لا حاجة له إليها في ذلك الكتاب"[2] من شرح للمعنى المدلول عليه في الشعر، وما يستفاد منها باختصار أو توسع، ذلك أن موضوعه ألفاظ الشعر من حيث البحث عن معانيه، وما يستنبط منه، فهو

---

[1] ابن جني، **الفسر**، ج1، ص17- 19.

[2] الواحدي، ديوان المتنبي87- 88. وينظر أيضا: ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تح. محسن غياض، ج1، ص3.

علم يقوم على منطق الحد بما يعنيه من شرح للمعنى المدلول عليه، في الشعر بلفظ الشارح وبالأشياء التي بها قوام ذلك المعنى«فإذا كان نموذج القصيدة طبقًا للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجًا لا تاريخيًا، يقوم في الفضاء المطلق، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر في الاستخدام اللغوي، يرفض الإحالة، ويدعي عدم السبق، ويبرأ من التجربة، فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات في النص، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية، وتأسيسًا على ما يتميز به مصطلح التناص في النقد الحديث من دلالة متحركة، تتغير من باحث إلى آخر طبقًا لطريقة فهمه لطبيعة النص، فإن يندرج عند البعض في إطار الشعرية التكوينية، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقي.

كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التي تعترض على أفكار الإدماج والاقتران»[1] وقد تأكدت هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى في ممارسة الشرح في شرحه، وعلق عليه مثال ذلك ما ذكره حين وقف عند قول المتنبي:

كتمت حبك حتى منك تكرمة *** ثم استوى فيك إسراري وإعلاني**

كأنه زاد حتى فاض عن جسدي *** فصار سقمي به في جسم كتماني**

فقال: "لم يعرف الشيخان معنى هذا البيت، قال أبو الفتح: كأنه الكتمان، ثم قالت: وما علمت أن أحدا ذكر استتار سقمه، وأن الكتمان أخفاه غير هذا الرجل وإنما حكيت كلامهما لتعرف انهما لم يقفا على معنى البيت واخطأ حيث جعلا الخبر عن الكتمان، وإنما هو عن الحب، يقول: كأن الحب زاد حتى لم أقدر على إمساكه، ثم فاض عن جسدي كما يفيض الماء إذا زاد على ملئ الإناء، وصار سقمي بالحب في جسم الكتمان، أي سقم كتماني وضعف وإذا سقم الكتمان صح الإفشاء والإعلان"[2] .

ولا يكتفي الواحد برأيه بل كثيرا ما يورد آراء غيره في أن ابن جني لم يستطع إدراك معاني شعر المتنبي، فأن يرمى بالجنة بالادعاء على المتنبي في شرحه، فذلك وصل بين ذاته المؤولة وتأويله حتى أصبح قاعدة فيها وجزاء من سننها«إن تراصف الكلمات في النص دون تلاحمها وترابطها، يجعل منها مجرد ألفاظ لغوية يجاور بعضها بعضًا لا تؤدي أي معنى أو هدف لغوي، ولا يمكن للغة المتقطعة الأوصال متنافرة التراكيب أن تحقق هدف

---

[1] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، سلسلة النقد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014م، القاهرة، مصر، ص172.

[2] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

التواصل وتحظى بالتناسق والمقبولية، فعلاقات الربط تساهم في بناء التركيب السليم للغة، وإنعاش الذاكرة لاستعادة مذكور سابق بواسطة إحدى الوسائط اللفظية التي تعين على الوصول إلى هذه الغاية وهذه الوسائط اللفظية هي الروابط»[1] فقد جاء على لسان الأصفهاني في نقده لشرح ابن جني الصغير على شعر المتنبي ما به يرد كل اختياراته إلى أسباب ذاتية، وهذا ما ذكره الواحدي على حد رأي ابن فورجة في قول المتنبي:

ولا وقفت بجسم مسمى ثالثة *** ذي أرسم درس في الأرسم الدرس**

إذ قال ابن فورجة: دعوى أبي الفتح أنه وقف عليها ثلاثا لا تقبل، إلا ببينة وليس في البيت ما يدل على ما ذكر، وقوله: الدار لا تعفو لثلاثة أيام، ليس كما ذكر إذ قد علم أن عفو ديار العرب لأول ريح تهب، فتسقي ترابها فتدرس آثارها وأبو الطيب لم يرد ما ذهب إليه وهمه، وإنما يريد مسمى ثالثة فراقها أي أقف بربعها مع قرب العهد بلقائها، متشفيا بالنظر إلى آثارها، وليس بواجب أن يكون رسمها هذا الذي وقف به هو آخر رسم عهدها به، فقد يجوز أن يكون رسما قديما"[2] فعلى هذا النحو فهم الشراح المعنى، فلم تكن عنايتهم بلفظ الشرح إلا باعتباره سبيلا إلى المعنى والقصد، وهو ما يؤكده خطابهم الواصف المتواتر في شروحهم من قبيل "معنى ذلك"، و"يعني" و"أراد كذا" و"قصد إلى" بل كان المعنى مجال تنازع بين الشراح، وهو ما كشف عنه الواحدي عند شرح البيتين التاليين:

وأنت أبعدهم ذكرا وأكبرهم *** قدرا وأرفعهم في المجد بنيانا**

قد شرف الله أرضا أنت ساكنها *** وشرف الناس إذ سواك إنسانا**

فقال: "لا يعجبني قوله سواك لأنه لا يليق بشرف ألفاظه، ولو قال أنشأك أو نحوه كان أليق"[3] فبالشرح يتساوى الشارح والشاعر والمتعلم والقارئ والمتلقي فيتواصلون جميعا بلسان واحد مشترك، فلغة الشروح لغة متعدية توجهها رغبة في الإفهام من جهة، وفي محاكاة العالم من جهة ثانية لشارح لينتقدوه، وهم على حق فيما ذهبوا إليه، وقد نقل الواحدي رد بعضهم بقوله: "قال ابو الفضل العروضي فيما أملاه علي: سبحان الله أتليق هذه اللفظة بشرف القرآن، ولا تليق بلفظ المتنبي، يقول الله تعالى: (الذي خلق فسوى)[4]، وقال: (بشرا سويا)[5]،

---

[1] المصدر نفسه، ص72، وينظر: تمام حسان، **البيان في روائع القرآن**، ج1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، ص21.

[2] الواحدي، ديوان المتنبي، ص89.

[3] المرجع نفسه، ص276-277.

[4] سورة الأعلى، الآية21.

[5] سورة مريم، الآية17.

ثم قال: (فسواك فعدلك)[1]"....وقال ابن فورجة: نهاية ما يقدر عليه الفصيح أن يأتي بألفاظ القرآن وألفاظ الرسول، أو ألفاظ الصحابة بعده، ثم عد الآيات التي ذكرناها، قال: وعند أبي الفتح أنه يقدر على تبديل ألفاظ هذا الشعر بما هو خير منه، وقرأت على أبي العلاء المعري ومنزلته في الشعر، ما قد علمه من كان ذا أدب، فقلت له يوما في كلمة: ما ضر أبا الطيب لو قال مكان هذه الكلمة كلمة أخرى أوردتها، فأبان لي عوار الكلمة التي ظننتها ثم قال لي: لا تظنن أنك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره بما هو خير منها، فجرب إن كنت مرتابا، وها أنا أجرب ذلك منذ العهد، فلم أعثر بكلمة لو أبدلتها بأخرى كان أليق بمكانها وليجرب من لم يصدق يجد الأمر على ما أقول"[2].

ويمكن القول أن الشراح السابقين على حق، لأن تعديل كلمات الشاعر وتبديل ألفاظه ومفرداته من الصعب بمكان خاصة إذا اتسمت بالبلاغة والفصاحة الشديدة، وقد يصنعها ذلك الشاعر في المكان الذي لا يصلح لغيرها.«إذ يمثل العمل الإبداعي كنص لساني مغلق متعدد المستويات يمكن وصفه من الداخل دون الاعتماد على التحليل السياقي، وبالتالي سيكون التحليل اللساني للشكل الشعري منصبا على توصيف البنية اللسانية والتصوير وقوالب البناء الشعري في ضوء مقولات التحليل اللساني للنصوص.

ومن منظور لسانيات النص بوجه خاص، والتي تؤكد أن النص شبكة من الصلات والعلاقات بين النسقية، وليس مجرد عناصر تتوزع تلقائيًا لأن الترابط الحاصل بين البنى النصية هو الضامن لوحدة الكل المعبر عن التجربة الشعرية بما يتلاءم مع مضامين شعورية وفكرية، وانطلاقًا من هذه الأهمية الاعتبارية للشكل في علاقته بالدلالة النصية»[3] ولكن ما ذكره ابن فورجه فيه نوع من التقصير، الغرابة، المتفردة، فتفسير كلامه يدل على أن شاعره استعمل المفردات في محلها المناسب لها، وأصاب في ذلك إلى حد كبير دون أن يستطيع أحد تحريكها من مكانها تلك الألفاظ أو تبديلها من مكانها وهذا مستحيل في عالم البشر الذين يخطئون ويصيبون.

---

[1] سورة الانفطار، الآية07.

[2] الواحدي أبو حسن بن علي، **ديوان المتنبي**، تحقيق فريدرخ ديتريص، طبع في مدينة برلين، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى، بغداد، 1891، ص277.

[3] نعمان بوقرة، **مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري**، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ط1، ص110.

«تمكننا من تحديد مستوى شعرية هذا النص ترتبط بدقة بالضمير المستخدم فيه، فهو يعتمد على الخطاب الآمر، مما يجعله يتخذ سمت التعليم الخالي من الجلال، ويتخطى هذا المجال إلى مشارف النرجسية الداعية للسخرية عندما يبرز ضمير المتكلم في تعرضه لهذه المواقف الحميمية، وقد أخذ يمتدح فحولته المزعومة بتركيزه على ما يقوله الآخرون عنه.

وللوصول إلى ضمير المتكلم عن طريق هذا الالتفات عبر الغائبين وتحكيمهم في العلاقة بين (أنا) و(أنت) يفزع الخطاب الشعري من حميمية للملائمة لتجربته، إذ يحرم الضمير من إمكاناته المجازية، أي من شعريته»[1] وقد يدفع الواحدي إلى استيعاب النص الرديء، عن معاني المتنبي على الرغم من موقف الشارح المؤيد له، فقد علق على قوله:

أبحر يضر المعتقين وطعمه *** زعاق كبحر لا يضر وينفع**

بقوله: "هذا فيه قبح لأن المشهور عندهم إن ينسب الممدوح إلى المنفعة لأوليائه، والمضرة لأعدائه كما قال:

ولكن فتى الفتيان من راح واغتدى *** لضر عدو أو لنفع صديق**

وقال آخر:

إذا أنت كم تنفع فضر فإنما *** يرجى الفتى كيما يضر وينفعا**"[2]

وهنا يظهر الشارح ساخطا على شاعره لم يتقبل ما أتاه من تعبير عن هذا المعنى خاصة أنه عكس الصورة، حرصا منه على الإتيان بالجديد الذي تعود عليه الشارح من المتنبي، من الإبهار في التعريف بالأشياء ودراستها، والإتيان بالمعاني المبتكرة التي تتولد عند أبي الطيب كلما لامست نفسه معنى من المعاني الشعرية «هذا التبرير ربما كان أكثر توافقًا مع وضع التضمين الخارجي الذي يربط البيت بالبيت، من حيث إن البيت بنية محددة ومحدودة ليس الشاعر فيها اختيار، كما هي الحال مع السطر، ومن ثم لا يجد الحل إلا بممارسة التضمين الخارجي، أما في واقع شعر التفعيلة فسنجد في أحيان كثيرة أن الشاعر صار يوزع الجملة المكونة من مفردتين في سطرين أو يشغل عدة أسطر بكلمة واحدة، ومن ثم ليست محدودية السطر هي التي فرضت على الشاعر توزيع الجملة ضمن أسطر متعددة

---

[1] المرجع نفسه، ص133.

[2] الواحدي، **ديوان المتنبي**، ص46-47.

بقدر ما هي لعبة الكتابة»[1] حتى وإن أدى ذلك إلى مخالفة الشعراء في التعبير عن المعاني، في إطار معالجة معانيه المستجدة فسنة الشرح بهذا المعنى لم تتغير، وإنما استمرت وترسخت بترجمتها من العمل والإجراء إلى التوصيف والتجريد لأن «اللغة هي الوسيط بين المستعملين إن بواسطتها يتم التفاعل الاجتماعي والثقافي والمعرفي بوجه عام، ويتحقق علمنا بالعالم الخارجي، وهذا العلم يشكل للقارئ ذخيرة غنية يستطيع بفضلها أن يواجه بها النص في عملية القراءة والتأويل.

فالمعروف أن معالجته للنص المعاين تعتمد من ضمن ما تعتمده على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للتجارب والنصوص السابق له قراءتها»[2] وهو استمرار ضمن للشراح ونقاد الشرح بناء مناويل تتيح قيس ما قيل وما سيقال من شروح إلى تلك السنن، وهذا يساعد على إيجاد نمط من التفكير في الممارسة، ويضمن مسافة مع المضامين التي تنقلها وتوجهها من هذا الباب عند التحدث عن القدم والحداثة في الشعر، فقط حلل على سبيل المثال قول المتنبي:

طار الوشاة على صفاء ودادهم *** وكذا الذباب على الطعام يطير**

بما يلي: "معنى طار الوشاة ذهبوا وهلكوا لما لم يجد بينهم مدخلا"[3]، فكان هذا التحليل قاصرا عن الوصول للمعنى المراد حتى لو كان هذا الذي تراد الشاعر التعبير عنه وتوضيحه للناس ثم إن الشارح لم يكن يعني شيئا آخر غير الذي أراد قوله وقصده«إذا كان بعض الباحثين قد اهتموا بتطور معاني المفردات ودراسة أصولها، فإن بعضهم الآخر اهتم بالبحث عن معاني الكلمات ومرادفاتها، وتأليف المعاجم العامة والمتخصصة في جميع اللغات الأوروبية، وتختلف هذه المعاجم في مضمونها حسب مقاصد أصحابها: فمنها الوصفية والمعيارية والتاريخية والاشتقاقية والتعليمية.

ومن العوامل التي ساعدت على انتشار هذه الصناعة المعجمية كثرة الحلِّ والترحال، والتجوال والاكتشاف، وقد نتج عن هذا النشاط تراكم المعلومات، وإحساس متزايد بضرورة تقنينها وتصنيفها، ويُعدّ هذا العصر بحق عصر القواميس المتعددة اللغات»[4].

---

[1] عبد الكريم أسعد قحطان، **جماليات الوقف في خطاب الشعر العربي ونقده**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص60-31.

[2] بن الدين خولة، المرجع السابق، ص44، وينظر: محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص61.

[3] الواحدي، مصدر سابق، ص120.

[4] أحمد مومن، **اللسانيات النشأة والتطور**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 2008، ص53.

وهذا ما دفع بالواحدي إلى عرض كل رأي يراه يوضح هذا الأمر من العروض أو ابن فورجة في هذا القول«وحين يستفيد النص من التأثير الواقع عليه من تلك النصوص يقع ذوبان وتلاشي تلك النصوص في النص الجديد ويُبنى بناء مفتوحًا على الآداب والثقافات المختلفة ويكون فضاء غنيًا بالدلالات والمواضيع، وهذا التداخل النصي يظهر في مستوى الموضوع والمضامين، كما يبرز بنيويًا يظهر التماثل اللساني للمقاطع في مستوى البنية السطحية»[1] حتى يوضح الخلط الذي وقع فيه ابن جني في تحليل هذا المعنى، فقال: "قال العروضي فيما أملاه علي أنه يظلم نفسه، ويغر غيره من فسر شعر المتنبي بهذا النظر ألا يراه يقول: وكذا الذباب على الطعام يطير أذهاب هذا أم اجتماع عليه، وقال طار الوشاة علي، ولو أراد ما قال أبو الفتح لقال طار عنه.

أراد أن الوشاة نموا بينهم وتمالؤوا ومشوا بالنميمة، وقال أبو علي بن فورجة كيف يعني بقوله طار ذهبوا وهلكوا، وقد شبه طيرانهم على صفاء الوداد بطيران الذباب على الطعام... هذا كلامه، والمعنى أن اجتماع الوشاة وسعيهم فيما بينهم بالنمائم دليل على ما بينهم من المودة كالذباب لا يجتمع إلا على الطعام وكذلك الوشاة إنما يتعرضون للأحبة المتوادين"[2] ويمكن أن نستدل على ذلك بما تضمنته الشروح ذاتها، خصوصا خطابة الواصف الذي يكشف عن تقنيات الشارح وأهدافه عبر القراءات والتأويلات إلى آخر التأليف في الشرح أي كفايات صانع آلة الشرح ومخترع قواعدها.

و«لعل الصورة قد اتضحت الآن، ظلمتني ناقم على الساسة والأمراء في عصره، لأنهم في نظره قد تبوؤا منزلة لا يستحقونها لأنهم جبناء كالأرانب، متخاذلون في الدفاع عن الأرض، لا يعنيهم إلا الطعام، وقد أحس المتنبي أنه بمؤهلاته وصفاته وما اتصف به من شجاعة وإقدام وحكمة وحنكة وخبرة أحق منهم بالإمارة، ولذلك كان سخطه شديدًا لشعوره باختلال الموازين ولإحساسه بالإخفاق في سعيه لتحقيق حلمه، وقد أحس أن العمر يمضي دون أن يدرك ما تمناه فتضاعف إحساسه بالمرارة والحزن والنقمة»[3] وهذا يعني أن عمل النقل عبر الشرح أو بناء ثقافة شارحه، هو في جوهره بحث في مخزون ثقافي يمكن أن ترصده الذاكرة عبر تقنيات محددة من جهة، وعبر تنظيم للمشترك بين المنشئ والشارح

---

[1] بن الدين خولة، **الاتساق والانسجام النصي، الآليات والروابط**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص40.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فوزي عيسى، مرجع سابق، ص170.

والمتلقي وبينه وبين سائر الشراح من جهة ثانية «وفي سياق فلسفة المتنبي المثالية التي تعتز بالإنسان الكامل، يتعجب ممن في استطاعته وقدرته أن يكون كاملاً في الفضل ولا يفعل، ويرى ذلك عيبًا لا يضاهيه عيب...إن الإنسان الكامل قرين للتمام والكمال... إنّه كالبحر حين يبلغ التمام ويكون في أبهى صورة، ولا تنفصل هذه الحكم عن تجربة المتنبي في مصر وعلاقته بكافور من ناحية والناس والمجتمع من ناحية أخرى، وقدر صد فيها جملة من الآفات الاجتماعية والأخلاقية التي عاينها»[1] أي عبر البعد المؤسسي المنظم لهذا الشكل من أشكال التأليف الأدبي الشائع عند القدامى، هو الأمر الذي يذكره الواحدي عند تشابه قول المتنبي مع قول غيره من الشعراء، وهو ما ذكره عند تشابه قول المتنبي بشعر مدح فيه أبي علي هارون بن عبد العزيز الأوراجي:

لا تكثر الأموات كثرة قلة *** إلا إذا شقيت بك الأحياء**

«إنّ ارتفاع أولئك الأخساء في الدنيا لا يدل على استحقاقهم، فهم كالغبار الذي يرتفع فوق الجيش ولكن لا قيمة له، ويؤكد المتنبي ما يراه ويعانيه من اختلال اجتماعي وسياسي، فيرى أن الساسة والملوك في عصره لم يستحقوا الإمارة ولو كان الميزان معتدلاً لوجب أن يكون أولئك الملوك رعايا ولأستحق الرعية أن يكونوا ملوكًا يسوسونهم لأنهم أحق منهم بذلك»[2] وينقل شروح سابقيه للمعنى فيقول: إن كثرة تحصل عن قلة وهي قلة الأحياء يريد: إنما يكثر الأموات إذا قلت الأحياء فكثرتهم كأنها في الحقيقة قلة، وقوله: شقيت بك الأحياء.

«ولا شك أن تركيز علماء القرآن على الوحدات الصوتية دليلٌ على عنايتهم الباذخة بالقيم الإيحائية التي ينتجها الأداء الدقيق لأصوات النص، ودور هذه الأصوات في إنجاز الدلالة وتمييز مستويات التلقي، وهذا ما يجب أن تنتبه له أي نظرية قرائية، خاصة في ظل هيمنة النص المكتوب على النص المسموع، وما يترتب على ذلك من تراجع دور القيم الإيحائية للأصوات، التي لا تستطيع علامات الترقيم أن تنوب عنه، أو تجبر انكسارها، مهما بلغت دقتها»[3].

فلا تحمدهما واحمد هماما *** إذا لم يسم حامد عناك**

---

[1] المرجع نفسه، ص222.

[2] المرجع نفسه، ص170.

[3] محمد عبد الباسط عيد، صلاح رزق، **النص والخطاب قراءة في علوم القرآن**، مكتبة الآداب، ط1، 2009، ص142.

فقال: أي: لا تحمد فهري ومداكي، يعني شعره واحمد نفسك أيها الهمام، وحامده يعني به المتنبي نفسه يقول: إذا لم أسمك في مديح غيرك فإنني أعنيك وهو كبيت أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ هنا بمدحة *** لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني**[1]

«وتهيمن هذه النظرة المتشائمة للناس على رؤية المتنبي، فيسلبهم كمال العقول ويراهم غير جديرين بالحافظة على الحقوق وما أشبههم في ذلك بالسيوف التي لا عقول لها، ويعمد المتنبي إلى الحكمة وفلسفة الأشياء ليدعم تلك الصورة القاتمة، ويؤسس لذلك بتقرير حقيقة مفادها أن الشيء ينجذب إلى شبهة بين الدنيا والناس، فلأن الدنيا خسيسة فقد احتضنت الأخساء والأراذل من الناس، لأنهم يشبهونها في اللؤم والخسة»[2] وهذا الأمر يعده الواحدي من المشترك العام بين الشعراء لأنه يعد القارئ لطريقة مخصوصة في التفكير طريقة تؤول نجاح الفكرة لا إلى كونها حجة على حقيقة ما، ولكن باعتبارها سبيل إدراك الطبيعة الأصلية للإنسان.

«ويستوقفنا البناء اللغوي في النص فقد تشكلت بنية الشرط وجوابه على نحو يعمق إحساس المتنبي بالفراق وجاء الجواب مقترنًا بـ: (إنه) للتأكيد وأردفه بالاسم الموصول (ما) وصلته (أعهد) بما تشير إليه من طول ملازمة ومعرفة به تأتي جملة البدل (هو توأمي) بتركيبها الأخاذ ثم يأتي الاحتراز من خلال (لو) الشرطية التي تؤكد امتناع أن يكون البين مولودًا. واتكأ البناء في البيت الثاني على الفعل الماضي (علمنا) الذي تردد مرتين للدلالة على التيقن من حقيقة أنه لا خلود لإنسان في الدنيا، ونلاحظ أن النص كله مبني على الجمل الشرطية التي تربط السبب بالمسبب وترهن الجواب بالفعل»[3] ولهذا لم يحكم على المتنبي بالسرقة منه، قد يكون هذا وقد يكون تعصب ابن جني لأبي الطيب وراء موقفه هذا، فمن غير اللائق أن يتهم شاعره بالأخذ خصوصا وأنه كان يسعى إلى تبرئة شاعره من التهمة التي وجهها له بعض الدارسين فكانوا يعتمدون أشعار الجاهليين.

«وقد اختلف الشراح القدماء في تفسير البيت الثامن وعدوه من مشكلات شعر المتنبي، فقال ابن جني: المعنى: اجعل ملامتك إياه في اللذان كما كالنوم في لذاته فاطردها عنه بما عنده من الإرث والبكاء، أي لا تجمع عليه اللوم والسهاد والبكاء، فكما أن السهاد والبكاء قد

---

[1] الواحدي، مصدر سابق، ص804.

[2] المصدر نفسه، ص169.

[3] فوزي عيسى، مرجع سابق، ص88.

أزا لا نومه فلتزل ملامتك إياه، قال الواحدي ردًّا على تفسير ابن جني: هذا كلام من لم يفهم المعنى إذ ظن زوال لكري من العاشق وليس على ما ظن ولكنه يقول للعاذل هبك تستلذ الملامة كاستلذاذك النوم وهو مطرود عنك أي فإن جاز ألا تنام جاز ألا تعذل وغموض المعنى ناشئ في تقديري من البناء التركيبي وتقير الإعراب في قوله (مطرودة) فقد تكون حالاً من الملامة أو خبرًا عن ضمير محذوف على تقدير (وهي مطرودة) أو مفعولاً ثانيًا للفعل هب؟ فضلاً عن اللبس في الضمائر في قوله (بسهاده وبكائه)، وأظن أن المتنبي يستحضر مرة أخرى معنى أبي الشيص حين رأى في ملامة اللوم لذة، وإن المتنبي يعترف ضمنيًا بأن في الملامة لذة بالفعل مثل لذة الكرى ولكن هذه اللذة تتلاشى وتتبخر أمام ما يعانيه العاشق من سهاد وبكاء»[1].

وكلام العرب في تفسير ألفاظه وفهم معانيه، والأخبار المؤكدة لهذا المنحى عديدة، فقد روى عن عمر ابن الخطاب أنه قال على المنبر: "ما يقولون فيها؟ أيقصد في قوله تعالى: (أو يأخذهم على تخوف)، فسكتوا، فقام شيخ من هذيل فقال: هذه لغتنا التخوف: التنقص، فقال: هل تعرف العرب ذلك في أشعارها؟، قال: نعم، قال شاعرنا أبو كبير يصف ناقته [البسيط]:

تخوف الرحل منها تامكا قردا *** كما تخوف عود النبعة السفن**

فقال عمر: "عليكم بديوانكم لا تظلوا، قالوا: وما ديواننا؟ قال: شعر الجاهلية، فإن فيه تفسير كتابكم ومعاني كلامكم"[2]، ولئن ارتبطت دعوة عمر هذه بحادثة بعينها، فإنها أضحت في خطاب السلف قاعدة في علم التفسير وسمة من سمات النسق الثقافي السائد في تلك الفترة، فالشرح فضلا عن كونه من مسالك معرفة اللسان فإنه سبيلهم إلى فهم القرآن و«ينبغي البحث عنه للعثور عليه وإنما هو شيء يبنى؛ أي ليس هناك نص منسجم بذاته ونص غير منسجم بذاته باستقلال عن المتلقي، بل إن المتلقي (السامع أو القارئ)، هو الذي يحكم على نص بأنه منسجم وعلى الآخر بأنه غير منسجم، حيث يقوم بإدماج النص أو المقطع اللغوي ضمن عمليات عقلية معقدة»[3].

---

[1] فوزي عيسى، **قراءة النص الشعري**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2008، ، ص14-15.

[2] ناصر الدين الأسد، **مصادر الشعر الجاهلية وقيمتها التاريخية**، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1988، ص152.

[3] المرجع نفسه، ص57.

3- قراءة معجز أحمد شرح المعري:

أولا: تعصبه للمتنبي:

فمع أن المعري يعد لغويا أكثر منه شارح، لأنه يتوسع في تلك الشروح مهتما بكل القضايا التي تلم بالشعر، كما يعتبر المعري أول من رسم نهجا واضح المعالم يهتدي إليه كل من جاء بعده، وكان تلقي المعري مختلفا عن بقية المتلقين من الشراح، وقد يكون أقربهم إلى فهم الشاعر، لأنه يحمل هواجس الشعراء أيضا فهو شارح بروحي شاعر أو قلبي شاعر يقول شارح، وكما قلت سابقا أنه يتعصب للمتنبي ويجده أحسن الشعراء أفقا، وأكثرهم شعرا، ويفضله على غيره من الشعراء، كبشار ابن برد أو أبي نواس، وأبي تمام، ولهذا ولغيره كان شرح المعري غزيرا، فقد جاء في أربعة أجزاء وكل جزء يحوي عدد من القصائد، وعدد من الأبيات إلا أنه كان للمدح نصيبا أكبر من غيره من الأغراض الشعرية الأخرى، بالإضافة إلى الفخر والحكمة مثل قوله:

له أياد إلى سابقة أعد منها ولا أعددها

وروى: **سابقة وسابغة** أي تامة، و**الأيادي**: النعم.

يقول: إن له علينا نعم سابقة لا أقدر أن أحصيها من كثرتها غير أني أعد من تلك النعم، وأوجد منها، يشير إلى أنه خلصه من يد عدو له، أو أنه جنى عليه بما يستحق القتل، فوهب له نفسه، ومثله:

لا تنتفنى بعد ما رشتني *** فإنني بعض أياديكا**

وروى: "أعد منها" يعني: أعد بعض هذه النعم، وإما جميعها فلا أقدر أن أحصيها لكثرتها، لأن من للتبغيض[1] وهذه من هيئة الشرح التي تتجلى فيها المفارقة، وتشقها في اجتهاد بتقدير رمزي يتجسد في قانون مرئي مادي، يظهر للعلن على شكل نسق يمارس آليات معينة مثل قوله: "يعطي فلا مطله يكدرها بها ولا مننه ينكدها" الهاء في "بها"، و"يكدرها"، وفي "ينكدها": للأيادي وتقدير البيت: يعطي فلا مطلب بها [5-1] لأنّ المطل يتعدى بالباء وينكدها، يقول: يعطى من دون مطلب ما يعطيه، ولا مدافعة ينكد بها، ولا يمكن به إذا أعطى، فكأنه قال له أياد لا يكدرها مطل، ولا ينكدها منّ، فكأنه أخذه من قوله تعالى: (يا أيها الذين امنوا لا تبطلوا صدقاتكم بالمنّ والأذى)، ومثله للحكمى: "فما في جوده

---

[1] أبو العلاء المعري، **شرح ديوان** المتنبي (معجز أحمد)، ج1، دار المعارف، تح. ودر. عبد المجيد دياب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 2017، ص25.

من ولا في بذله فسر"[1] أما منهج الشرح عند أبي العلاء المعري في تلقيه لقصيدة المتنبي، هو بدايته في شرح لمطلع القصيدة باستهلال معين، فهو ينبه ويوضح أولا الى تلقيه القصيدة، فيقسمها إلى أغراض ويظهر تطورها، والخارج فيها من المعاني التي لا تتبين عند شرحها للوهلة الأولى إلا بعد تجزئته وإيضاح مختلف كل ما له شأن في القصيدة سواء من قريب أو بعيد، وكل ما له صلة بذلك المعنى، وهذا ما يفعله المعري لاتساع وفقه وتطلعه بنفس شاعر حصيف، يعرف كيف يتلقى ومن أين يقرأ لواعج الشاعر قبل شرحه، وماذا يعطي للقارئ من أنجع وجوهها، فيذهب الشارح بعيدا في الإيفاء بذلك، ومثل ذلك قوله:

شمس ضحاها هلال ليلتها *** در تقاصيرها زبرجدها**

الضحى: ارتفاع النهار، و**التقاصير**: تقصار، وهي القلادة القصيرة.

بين أن قريشا [5- ب] يستضيئون بنوره وجعلوه لأنفسهم كالشمس والهلال في نهارهم وليلهم، وأضاف الشمس الى الضحى لأنه اسم لأوائل النهار وأضاف الهلال الى "الليلة" لأنه يسمى هلالا في أوائل الشهر ليدل على حداثة سن الممدوح، وإن فيه رجاء الزيادة والماء، وإنه منظور إليه يرمقه الناس ويصدرون عن أمره ونهيه، ويحكم فيهم بحكمة وذلك مختص بالهلال إذ لا ينظر إلى البدر كما ينظر إلى الهلال، ولا يتعلق بالبدر ما يتعلق بالهلال من الإحكام، ثم بين أن قريشا بمنزله القلادة زينة، أراد أن الناس يتزينون بهم إذ هم رؤسائهم وأن الممدوح أجل أولئك السادة قدرا وأعظمهم خطرا لأن أجل ما في القلادة الدرو الزبرجد، فكأن الناس يتزينون بهم، وهم يتزينون به[2].

كما لم يغب عن ذهن المعري استقلال البيت بشرح أبيات أخرى وإلى ما بين الأبيات من علاقات وهذا مستوى آخر من الشرح الداخلي العميق الذي يدل على عمق الأثر الذي يحدثه المعنى منه على متلقيه وعمق قائله لقارئه فلم يتكلم عن البديهيات في الشعر بل تكلم عن أمور تهم الشعراء أنفسهم أكثر من مجرد شراح لهم فهو يقول:

يا ليت بي ضربة أتيح لها *** كما أتيحت له محمدها**

أتيح: أي قدر.

وتقدير البيت يا ليت بي ضربة أتيح لها محمدها كما أتيحت له، كأن الممدوح أصابته ضربة في وجهه في غزو الكفار، فتمنى هو أن تلك الضربة كانت به دون الممدوح تفدية له

---

[1] المصدر نفسه، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص28.

بنفسه أو تسلية حيث سعد بها الممدوح لأنه كثر بسببها عليه الثناء وكتب له من أجلها الثواب ولفظ الإتاحة، تنبيها على أنها كانت اتفاقا وفجأة، لا عن فضل قوة الضارب على الممدوح، فدل بذلك على شجاعة الممدوح، أو يكون إتاحة الضرب له من حيث أنه نوه بذكرها وبذكر من سبب إليها، والحديدة التي وقعت بها فكأنه كسب له الفخر وكسبت هي له السعادة في الثناء وجزيل الثواب وقد كان يستقيم المعنى من دون أن يذكر "محمدها" ويكون تقدير البيت في ضربة أتيح لها، كما أتيحت له لأمن البيت في ضربة أتيح لها كما أتيحت له لأنه صرح بذكره للحاجة إليه، وإن لم يكن في ذلك إحالة المعنى[1] فهي منفتحة بالضرورة على غيرها، وملزمة بالتفاعل مع سواها، ومن أجل ذلك ظلت حتى في ذروة ازدهارها مرتبطة عند القدامى أشد الارتباط بسياقات التلقي والتشريع، من مناخ ورهانات مادية ورمزية متنوعة، أسهمت في إنتاج شروح الشعر العربي وترسيخه وتطويره.

أثر فيها وفي الحديد وما *** أثر في وجهه مهندها**

المهند: السيف المنسوب إلى الهند، والهاء في "فيها" وفي "مهندها" الضربة، وتأثيره في الضربة على معنيين: أحدهما أن يكون سلاحه قد عطل وأبطل تأثيره بشجاعته فلم تؤثر ضربته فيه تأثير مثلها، فلما كان كذلك صار كأنه لم يكن للضرب، ولا للحديد تأثير فيه فيكون غرضه أن الضربة لم تعمل في الممدوح، أو عملت عملا قليلا يخالف قصد الضارب، إذ أراد أن تعمل عملا عظيما والثاني أن يكون قد جعل الممدوح مؤثرا في الضربة والحديد، من حيث أن الضربة وقعت على الوجه فزانته، وما شانته، لأنها دلالة الشجاعة، فلما كان كذلك فكأن الضربة والحديد لم يؤثرا فيه لأن تأثيرهما في الشين والإيلام، وإذا كان على ما ذكرنا فكأنه لا ألم فيه ولا شين، والأظهر أن يكون تأثيره في الضربة والحديد من أنه نوه بذكر تلك الضربة وشرفها وشرف الحديد وقلله، فكأنه قال: أثر في الضربة بالتشريف وفي السيف بالتقليل، وأثر السيف فيه تأثيره مثله [6- أ] من الوجه الذي بيناه، وعلى هذا يدل البيت الذي يليه وهو قوله:

فاغتبطت إذ رأت تزينها *** بمثله والجراح تحسدها**

وهنا يستدل المعري إلى الاستعارة ويعرض لها ويعلنها صراحة للقارئ، وخاصة المتلقي المتلهف للبلاغة، والشغوف بها وبقدرتها على التأقلم مع كل الاكراهات الخارجية التي تواجهها بإعادة ترجمتها وتأويلها بما يلائم خصائصها، فإن هيئة الشرح قد استوفت جل

[1] أبو العلاء المعري، **شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد)**، مصدر سابق، ص29.

تلك الشروط، "الجراح: جامع جراحه والهاء في "تزينها" و "تحسدها" للضربة، و "رأت" من رؤية العين وهي استعارة ها هنا يقول: إن الضربة فرحت بحصولها على جسمه وحلولها ببعض أجزائه أو سائر الجراح تحسد هذه الضربة لأجل ذلك، وفي هذا تنبيه على أنه كان هناك جراحه، فكأنه يقول: إذا رأت تزين نفسها لأن الهاء فيها للضربة، وقوله: "بمثله"، فيه زيادة مبالغة، لأن تزين الضربة إذا حصل بوقوعه بمثل الممدوح، فلأن يحصل إذا وقع به أولى، وروى "بوجهه" أي بوجه الممدوح وهو أظهر الروايتين"[1]، لأنه سيعين القارئ والمتلقي للشرح إذا ما شرح شارح قصيدة فيعبر من خلالها عن نظرة جمالية اجتماعية إلى العالم ليتبناها من ينطق بلسانها، وهو بهذا يشرك الناقد في الاطلاع بوظيفة الرقابة، لأن الشارح في النهاية مؤتمن على قراءته للقصيدة وشرحها وفقه تلك الوجه الاجتماعية.

وقد نجد نوعا آخر للشرح أو مستوى المفردات أو الألفاظ، أي أن التلقي يكون للمفردة دون غير ومن ثم يأتي المعنى تباعا ولكن الأولى للفظ وحده، وبذلك لا يضطر الشارح لشرح المعنى وهو شرح لغوي صرف، وهو موجز وضئيل مثل قوله في شرح البيت:

وعرض أنا شامتون بموته *** وإلا فزارت عارضيه القواضب**

العارضان: جانبا اللحية: وهما العذاران، يقول: عرض لراثي أنا شامتون بموته إلا أنه كذب وزارت السيوف عارضيه"[2]، وقد ترتب على هذا الانفتاح في هيئة الشرح تفردها في مستويين على الأقل، شأنها في ذلك شأن ممارسة الشروح دون سواها من أشكال التأليف، فقد قام بها غيره من الشراح من أمثال ابن جني، فلم يستطع أن يخفي الجانب اللغوي والحاضر دائما عند كل شارح في بداية الشرح، وأول ما يتبادر له ذهنه.

أما الاتجاهات التي تعتري المعري في شرحه لأبيات المتنبي فهي تقع استجابة لفهم النصوص عند ابتعاد الشارح عن سياق قول المشروح، كما كان الحال مع شراح الشعر الجاهلي، خاصة أن المتنبي تكتنفه الأخبار والروايات، ويريد الشارح في تعامله مع المعطيات التاريخية لإفادتها القارئ الواعي، بفهم الشعر وتبين سياق إنتاجه ومبررات المعري المكنونة وراء هذا القول أو ذاك، وقد كان هذا داب من قبله من الشراح مثل ابن هشام وابن حبيب، ثم في مرحلة أخرى كان للأنباري والصولي والقيسي والآمدي السبق في تطور هذه الاتجاهات عندهم، وذلك في مثل قوله:

---

[1] أبو العلاء المعري، **شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد)**، مصدر سابق، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص268.

لألقى ابن إسحاق الذي دق فهمه *** فأبدع حتى جل من دقة الفهم**

أي كأن الإسكندر بنى السد من عزمي الذي صممته على قصد ابن إسحاق، وكأني دحوت الأرض من خبرتي بها لألقى ابن إسحاق الذي دق فهمه وعظم إبداعه حتى ارتفع أن يوصف بدقة الفهم، وهو المراد بقوله: حتى جل عن دقه الفهم. وقيل: "برني السرى برى المدى لألقى هذا الرجل"[1].

وقد يسلم تنوع مرجعيات الشراح إلى تعدد في مشاربهم وكثرة اتجاهاتهم، فلم يتلقى الشراح الشعر تاريخا بعين واحدة وإنما تنوعت أعينهم ونظراتهم إلى الشعر، كما اختلفت هذه النظرة أيضا في المنهج والطريقة التي يحسها كل شارح أنها الأفضل، أو أن أسلوبه هو الأحسن والأقدر للحفاظ على المعنى وإيصاله للقارئ على الوجه الذي يرضيه وينال منه بغيته، سواء لغويا أو تركيبيا أو غير ذلك حسب ما يريده الشارح أو المتلقي لهذا الشرح، أو حتى القارئ المبدع أمثال أبي العلاء المعري وغيره من المبدعين للشروح الشعرية، أما الاتجاه اللغوي فقد سبق ذكره لما له من أهمية في كل الشروح الشعرية قديمها وحديثها وبكل أطياف شارحيها، إلا أن ما يعتري هذا المستوى اللغوي هو تعدد مقاصده، وتنوع توجهاته إلى قراء مختلفين حسب عجمتهم وحياتهم التي عاشوها في الحظر أو البدو، كل ما صفاء لسان أو غريب اللفظ، أو ما كان من اللسان المحدث، فالمتلقي يجعل منه شخصا ذا فهم كل ومستواه الذي يريد المتلقي إيصال الفهم إليه، أو المعنى الذي يريد أن يصنعه في ذهن القارئ مثل قوله:

وجربت من نار الهوى ما تنطفئ *** نار الغضى وتكل عما تحرق**

أي تحرق هذه النار و(**تنطفئ**): لغة ضعيفة، لقولهم: طفيت النار وأطفيتها، و(ما) بمعنى الذي، والغضى: شجر يوصف بقوة التوقد، يقول: جربت من نار الهوى نارا تنطفئ عندها نار الغضا مع شدتها، وتكل أيضا نار الغضى عما تحرقه نار الهواء، وقيل: إن (ما) للنفي وقدر فيه تقديران: أحدهما ان يكون تقديره: جربت من نار الهوى كنار الغضا ما تنطفئ وما تكل، ومعناه: ما تنطفئ نار الهوى وما تكل عن الإحراق، فمرة تريحني، وقوله: نار الغضا تشبيه يعني كنار الغضا في شدة توقدها والثاني: أن يكون "تكل" فعل الغضا والواو زائدة أو منقولة إلى نار الغضا ومعناه: جربت من نار الهوى نارا ما تنطفئ، و نار

[1] المصدر نفسه، ص287.

الغضى تكل عما تحرقه هذه النار[1] وأما التنوع فيبرز في انصراف بعضهم الى الصعوبات المعجمية يذللونها، وتركيز البعض الآخر على القضايا النحوية المثارة في الشعر ذات الصلة باهتمامات الشراح، ومجتمعه لأن المستوى المعجمي يقتصر على اعتماد الرديف القريب المختصر لتوضيح المعنى المستغلق في الشرح.

أما الاتجاه للشرح من ناحية النقد فقد كانت البدايات جهودا عفوية، فتطورت نزعة المعري لأجل امتزاج نشاط الشرح عنده في فترات لاحقة مع نشاط النقد، لأنهما يلتقيان في التوصيف، لذلك قد يكون الانطباع والذوق والانتقاء مجال لانتصار الشاعر من الشارح أعلى من شعره قدرا وإخراجه إخراجا حسنا ليذكر مزاياه ويتغاضى عن زلاته.

أكبر العيب عنده البخل والطعن *** عليه التشبيه بالرئبال**

الرئبال: الأسد، يقول إن أكبر العيب عنده البخل لفرط جوده وهو شجاع فإن شبهته بالأسد فقد طعنت فيه، لأنه أشجع من الأسد، ويجوز أن يريد: إن من أراد أن يطعن عليه، يمكنه ألا يشبهه بالأسد وهذا ليس بطعن في الحقيقة[2] وقوله: إن هذا المنطلق يمكن أن نعتبره تأويل المناويل الشرحية للنص المشروح من علامات تؤشر ببرهان، لأنها تعرض نهج الشرح الذي يتعين اقتفاؤه من قبل كل شارح، بل قد تنال بعض المناويل من الخطوة، مثل قوله:

والجراحات عنده نغمات *** سبقت قبل سيه بسؤال**

يقول: إن عادته تقديم النوال على السؤال، فإذا سمع نغمات السائل قبل العطاء، تألم منها كما يتألم من الجراحات، وتؤثر تلك النغمات فيه تأثير الجراحات، تأسفا على سبق السؤال على الإعطاء، وقيل: أراد أنه يلتذ بالجراحات في الحروب التذاذه بنغمات السؤال يمدحه بالسخاء والشجاعة[3] لذا فإن الشرح يمثل عبر اختياره النصوص المشروحة دون سواها، وعبر الطرائق التي ينتهجها منوالا للمدونة ممكنة الشرح همها أن تتبين كيف يسهم كل شرح في استجلاء المعنى، وتطوير نسخ شروح أخرى، فسيظل شعر المتنبي ملهما للشراح والنقاد، وكل جهد يبذل في هذا الاتجاه إنما هو إثراء للشروح ولأفق متلقيها كما في قوله:

---

[1] أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ص103.

[2] مصدر سابق، ص74.

[3] مصدر سابق، الصفحة نفسها.

عرفت نوائب الحدثان حتى *** لو انتسبت لكنت لها نقيبا**

النوائب: حوادث الدهر، والنقيب: العارف بالأشياء. يقول: إني عرفت حوادث الدهر حتى لو كانت الحوادث من الأحياء المنتسبين الى الآباء لكنت العارف بها وبأنسابها ومن أين تولد وإلى من تنسب، كما يعرف النقيب الأنساب[1] فلقد جرت العادة عند أبي العلاء أن يذكر الكلمة التي يشرحها، وهي غالبا فعل أو اسم، فيشير إلى صيغتها الصرفية، ويعيدها إلى أصلها، وهذا الأمر هو إرجاع كل كلمة الى أصلها الأول، ويشرح معناها وربما يستشهد عن ذلك بآية أو بيت آخر يشبهه مثل قوله:

أياما أحييتها مقلة *** ولولا الملاحة لم أعجب**

الأصل: ما أحسنها مقلة، فصغر فعل التعجب لنا للتعظيم أو التلطف وإنما جاز تصغيره مع أنه فعل لأنه أشبه الأسماء فلا ينصرف فأعطى بعض الأحكام، يقول: ما أحسن هذه المقلة! ولولا ملاحتها ما عجبت منها، ولكن ملاحتها حملتني على التعجب[2] كما استعمل المعري صيغة الأفراد والجمع للشرح، وذلك بإرجاع الجمع إلى المفرد أو جمع المفرد مثل قوله:

ويخفى عليك البرق والرعد فوقه *** من اللمع في حافته والهماهم**

الهماهم: جمع همهمة، وهي صوت لا يفهم، يقول: يخفى عليك البرق من لمعان السلاح، والرعد بصوت الجيش وأيضا مثل قوله:

أو أنا في بيوت البدو رحلى *** وآونة على قتد البعير**

آونة: جمع أوان يقول: أكون مرة في بيوت البدو، و**رحلى** محطوط هناك، وأزمنة على قتد البعير، وجعل سيره اكثر من استقراره، وقيل: معناه أن رحله يكون في بيوت البدو مرة أي يترك رحله فيها و يسير راجلا [119- أ] ومرة على البعير، وهو مثل البيت الذي قبله وأراد بالرحل آلة السفر و"**القتد**" و"**القتب**" رويا، وهو خشب الرحل[3] كما يهتم المعري بالاشتقاق اللغوي لكثرته مثل قوله:

سرورك أن تسر الناس حرا *** تعلمهم عليك به الدلالة**

---

[1] مصدر سابق، ص341.

[2] مصدر سابق، ص401.

[3] العلاء المعري، مصدر سابق، ص2236.

الدلال والدل: الشكل والغنج، يقول: إنك لا تسر إلا بأن توصل السرور إلى الناس كلهم، لتعلمهم كيف يتدللون عليك، لأنهم إذا علموا أنك تسر بالإحسان إليهم تدللوا عليك بقبول هباتك وسألوك ما لا يستحقونه منك[1] فانبرى المعري يتلقى ما تسمت به أبيات المتنبي من توضيح علاقاتها التركيبية، وتبيين معانيها التي تحمل المتلقي لها على كل أشكالها، مما يجعل وظيفة الشرح عنده حسب تفاصيلها ومسالكها الجزئية، فكل استنباط من المعري يجعله يختص بتجربة دون غيره، مثل قوله:

تتقاصر الأفهام عن إدراكه *** مثل الذي الأفلاك فيه والدنا**

تتقاصر: خبر الإفهام، مثل: نصب، لأنه صفة لمصدر محذوف أي تتقاصر مثل تقاصرها عن الإدراك الذي هو علم الله تعالى الذي الأفلاك فيه، والدنا: جمع الدنيا فعلى هذا جعل كل أفق منها دنيا، فجاء الجمع لهذا يقول: إن الافهام تعجز عن إدراك حقيقته ويقصر الإدراك عن علم معانيه، كما تعجز عن إدراك حقيقة ما وراء العالم، وهو المراد بقوله: الأفلاك فيه والدنا، لأن الناس اختلفوا فيما هو خارج العالم.

و« كثيرًا ما يصادفنا في المعاجم العربية القديمة والحديثة معًا، أن بعض الألفاظ تعد من الأضداد، بحيث يمكن أن تعني شيئين اثنين وهي واحدة... وما يستشهد به المعجميّون صحيح في نفسه، ولكنه ليس صحيحًا في دلالته، ذلك بأن كل لفظ في الحقيقة، يمكن أن نسخّر معناه لغايات دلالية مما يقتضيه السياق والحال والغرض ولا المناسبة دون أن يحمل هذا التحدي القرائي لبات كلامًا عاديا غير قادر على إثارة ما أثاره فينان أما وأنه قد أخفى وراءه معاني غير مباشرة، فذلك أعجب لغيابه، وأدعى لمحاولة إحضاره، فيكون إحضار النص الغائب ذا قيمة خاصة للنص الحاضر، قيمة تفوق الحضور، وإن اعتمدت عليه، حيث يصير الغياب جزءًا جوهريًا في جسم النص، وفي تشكيل دلالاته وتأثيراتهن من حيث يصبح النص إشارةً حرةً غير مقيدة، فتنشأ الاجتهادات القرائية على وفق الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية، وتبقى القصيدة بعد هذا وذاك مفتوحة على تأويلات شتى، تطرح أسئلة وتقيم حوارات، وتفتح الآفاق واسعة، أما تساؤل العقل المتوثب»[2] فقال: كلما لم يعرفوا حقيقته (ما ظرف له) كذلك، لا يعرفون حقيقة صفاتك، وعن ابن جني: إن المراد بقوله: الأفلاك فيه والدنا هو الله تبارك وتعالى.

---

[1] مصدر سابق، ص154.

[2] بسام قطوس، **استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص80.

«لم يكن دور القارئ في صلته بالنص دورًا استهلاكيًا فقط، ولم يقتصر على الاستجابة للنقص استجابة للنص استجابة حرة ترضي ظمأه الجماليّ، وتشبع فيه، وهو في عزلته البهيجة تلك، نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته وفرديته، بل أصبح هذا القارئ طاغية جديدًا تشكل استجابة للنص نسيج الموقف النقدي برمته، وهكذا شهدنا ومنذ التسعينات اتجاهًا نقديًا مؤثرًا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي: نقد استجابة القارئ، وهكذا تحولت عناية النقاد من النص باعتباره بناء متحققًا للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعًا على الورق»[1].

أما عن توظيف المفردات في سياقات يتلقى فيها القارئ المفردة في جميع حالاتها، وفي كل معانيها والاستعمال الشائع لاستخدامها لاحتكامها إلى ثوابت مشتركة توجه تأليفهم إلى اللفظ المفرد، وتوضح تقويم المعري للتلقي الاحترافي، ودوره في هذا الشرح لأنه يمثل النضج في تأليف الشروح، وعلو مقامها وذلك في مثل قوله:

كل شعر نظير قابله منك *** وعقل المجيز مثل المجاز**

الكاف في "منك" للشاعر، والمجيز: للمعطى، ويجوز أن يكون بمعنى المجوز القائل، يقول: أيها الشاعر إن كل شعر يشبه من يقبله منك، فالرديء يجوز على الجاهل به، والجيد يعرفه العالم به، وعقل مدوح الذي يعطي جائزة على المدح ويقبل المديح ويجيزه مثل عقل المادح المعطى، والذي قبله منه، فالأحمق يجوز الأحمق ويقبل منه، والعاقل يجيز العالم، وهو يقبل منه لأنه يرضى بشعره، وقد قيل: "نظير قائله" ومعناه: موقع كل شعر منك أيها الممدوح كموقع قائله، فإن كان فاضلا مقدما فشعره مثله، وإن كان رذلا فشعره كذلك، وكذلك عقل من يجيز عليه أو يقبله مثل عقل الشاعر الذي يقبل الجائزة عليه[2].

فالشروح بهذا المعنى وجه ترادفي يتجاوز قصور اللغة في التعبير عن حاجات مستخدميها في كل حين بأدواتها الأساسية التي يطلب الشارع فيها، توضيح ما استغلق من مدونة المتنبي إلى الحد الذي يستجيب فيه القارئ لطلب أفق أعلى من أفق المتلقي للنص المشروح، مما يجعله يحافظ على تنوع دلالي قار و«ينتقل الخطاب النقدي في هذه الحالة إلى مستوى الاشتغال النصي، حيث تُشغل أدوات التحليل لتفعيل المكونات البنائية والعناصر التخييلية للنص الأدبي بمختلف تشكلاته النوعية والأجناسية، ودرءًا لكل لبس يؤطر الناقد

---

[1] علي جعفر العلاق، مرجع سابق، ص63.

[2] أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ص376.

عمله التطبيقي بمقدمات نظرية هدفها جعل القراءة تفتح بدائل نقدية أثناء التفاعل مع النص الأدبي و من هنا فمعيار التطبيق يؤسس خطاب نظرية التلقي النقدي على بنية التفاعل بين الن والقارئ، قصد بناء الدلالة بناءًا على آلية التأويل وخصوصيات السياق.

لهذا فالممارسة النقدية التطبيقية...للنص الأدبي الإبداعي (الشعر، الرواية، القصة)، انها تركز على بنيات نصية داخلية وبنيات المماثلة الواقعية، التي يفرضها السياق الخارجي على النص، أما دراسة النص الأدبي النقدي، في إطار نقد النقد، فتمت وفق منهجية تراعي سيرورة التحول في الرؤية النقدية تجاه العمل الأدبي، ليصبح معيار التطبيق برهانًا على مبدأ اللاتماثل بين القارئ والنص الأدبي، ما دام هذا الأخير يثير باستمرار وجهات النظر متغيرة لدى القارئ، هذا يفرز تعد القراءات الذي سيكون فعلا مخصبا للنص، ومفيدًا لتطور النقد الأدبي، بإعادة الاعتبار لما يدعي بالتأويل في عملية القراءة».[1] لأن مستوى التولد الدلالي في الشروح الشعرية للمتنبي يجعل منها مؤولات تتنوع وتختلف، ولكن تتوحد في النهاية لغاية المعنى المراد، وتحقيقه حسب ما يتطلبه موقف المعري من إيضاح خاصة اذا كانت المعاني المتفرعة عن معانيها الأصلية فقط توسع المعري في اللغة، وذكر استعمالات كثيرة للمفردة الواحدة وذلك لأنه يزخر بزاد كبير من المفردات المعلومة والمجهولة منها بالإضافة إلى زاد خاص هو ما يخص الشعراء دون غيرهم مثل قوله:

أجل قدرك أن تسمى مؤبنة *** ومن يصفك فقد سماك للعرب**

روى: أن "تسمى" وأن "تدعى" وهما متقاربان يقال: أسميته بكذا وسميته به، وقد جمع بينهما في البيت، والتأبين: مدح الميت، ومؤبنة نصب على الحال، يقول: أجل قدرك أن أذكر اسمك في مرثيتك، ولكني إذا وصفت ما فيك من المحاسن والمناقب، عرفتك العرب، لأن ذلك لا يوجد في غيرك، وقيل: أراد أن أصفك بقولي: يا أخت خير أخ، يا بنت خير أب، وهذه صفة يقع فيها التمييز بينك وبين سائر النساء من قلة المروءة ما وجد إلى تعريفها بغير التسمية سبيلا، أو لأجل أن سيف الدولة ربما لحقته الغيرة إذا سمع التصريح باسمها، أو لأجل أنه أراد أن يعد محاسنها والتعريف بالأوصاف المحمودة أجل من ذكر اللقب المحض الذي لا مدح تحته ومثله لأبي نواس:

فهي إذا سميت فقد وصفت *** فيجمع الاسم معنيين معا**[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص53-54.

[2] ديوان 263 وفيه "فيجمع اللفظ" والوساطة 320 والواحدي والتبيان وروايته: فهي إذا أنميت.

وهذا كله يأتي تباعا لما يعرفه المتلقي الناقد لزمن الشرح[1]، وما تمثله الشروح الشعرية من مضامين مناسبة، تصاغ لأجل قارئ يستعيدها عندما يحتاج إلى التواصل بين الشارح والمتلقي، وتكون عونا لكلاهما في البحث عن أفق أوسع يتقارب مع أفق الشاعر«وإذا كان الجمهور تجسيدًا لاتجاه شفاهي تقطعه القصيدة، فإن القراء لا يمثلون في الغالب إلا الاتجاه الآخر، ذلك الاتجاه الذي تعتمد فيه القصيدة لأعلى خصائصها الصوتية بل على تشكيلها الخطّي، أو وجودها الفيزيائي المرتعش على الورق.

إن القراء في معظم الأحيان ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخًا واحدًا، أنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض، وهم عمومًا تجسيد لفردية التلقي وخصوصيته يلامسون القصيدة، باعتبارهم محيطًا عامًا متجانسًا بل بكونهم أفرادًا: يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه، واستيعاب تفاصيلها، ولكل منهم آلياته الخاصة في القراءة والتلقي، وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة التي يستنهضها بطريقة شخصية، وفي الوقت الذي يقف الجمهور في نهاية طريق لا يقبل العودة، فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم من النص، ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص ثانية.

القارئ ⟸⟹ النص

إنّ الطريق هنا لا يربط بين الشاعر والجمهور كما في الحالة الأولى، بل بين النص والقارئ، ولا يتخذ هذا الطريق وجهة واحدة بل يسلك اتجاهين متعاكسين يغذي أحدهما الآخر ينمو به وينميه في آن معًا»[2] وقد يحمله ما لا يستطيع إذا أعاد إنتاجهما في استحضار تلك النصوص، وإحياء مضامين قديمة تخضع لقيم جديدة تناسب زمن الشرح، أحيانا وزمن الشارح أحيانا أخرى وهذا في مثل قوله:

ولو غير الأمير غزا كلابا * ثناه عن شموسهم ضباب**

الضباب: ما يرتفع من البخار من غدوات الربيع كالسحاب، يقول:

لو قصد بني كلاب غير سيف الدولة لرده عن شموس بني كلاب ضبابهم، كنى بالشموس عن النساء وبالضباب عن الحرب التي كانت تحول بينهن وبين من يقصد

---

[1] أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ص3563.

[2] علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي دراسات نقدية**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م، ص62-64.

الوصول إليهن، كما يحول الضباب دون الشمس وقيل: الضباب كناية عن الغبار الذي يرتفع عن الخيل حتى يصير كالضباب، فيصرف عن قصدهن، كما يمنع الضباب شعاع الشمس، وقيل: كنى بالشموس وجوه القوم التي هي كالشمس[1] كما أن أبا العلاء المعري يزيد على ذلك فوائد لغوية تجعل المتبصر باللغة يجد لها جوابا عنده ولكل سؤال يحتاج إلى تدليل«وفي مثل هذه القراءة يحتاج القارئ–بالإضافة إلى الكفاءة اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة–إلى الكفاءة الأدبية التي تلعب دورًا في معرفة القارئ للمنظومات الوصفية، والتيمات الأدبية، وأساطير المجتمع، حتى يستطيع إكمال الثغرات أو التكثيفات في النص، أو يقوم بإتمام النص وإكماله وفقًا للنموذج المفترض، يتضح أن علائق الحضور هنا تشير إلى عناصر البنية اللغوية الظاهرة للنص، وهي بنية غير مغلقة لأنها تنفتح على بنية أخرى وتستدعيها، لك هي ابنية الغياب على تراثنا الفكري العربي سواء ما قدّمه المناطقة والفلاسفة المسلمون، أو ما تطرق له النقاد والبلاغيون، مع فهمنا للاختلاف والفروق في المرجعيات الثقافية لكل من الفكرين: العربي والغربي.

إن فكرة أبي حامد الغزالي، مثلاً التي شرحها الغذّامي كانت متقدمة قياسًا إلى زمنها، حيث قدم تصوره عن علاقة الدلال بالمدلول... وإذا تركنا الغزالي واقتربنا من بلاغي وناقد مثل عبد القاهر الجرجاني (471 هـ)، فإننا نجده في نظرية النظم يثير فكرة التركيب والدلالة، من حيث يرى أن الجملة هي الوحدة الدلالية الأولى...

إن المتتبع لأصول نظرية النظم عند الجرجاني يدرك أنها مبنية على أسس لغوية متطورة، قوامها التمييز بين اللغة والكلام تمييزًا يضاهي في دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللسانيات الحديثة»[2] كما أن ما يستدركه المعري بجميع الاحتمالات في تفسير البيت عديد المعاني، وتعدد الجوازات اللغوية والتي يؤدي بالضرورة إلى تعدد الجوازات المعنوية ضمن ممارسة الشرح التي تمثل خطاب الشارح والقارئ «وتعني هذه النظرية اللغوية أنه يجوز استعمل فعَلان لكل مصدر يدل على الحركة والاضطراب، ولو لم تذكره المعاجم القديمة، وهذه فتوى لغوية يجوز العمل بها في الكلام إلى يومنا هذا، وسبق لنا أن أومأنا إلى أن تعدد المصادر ليس هو من باب ترادف المعاني الذي قد لا يوجد في العربيّة إلا بالتجاوز والتسامح بل يبدو لنا أن كل لفظ وضعته العرب هو لمعنى من المعاني خالص له على

---

[1] المرجع نفسه، ص415.

[2] بسام قطوس، مرجع سابق، ص57–58.

التداخل والتقارب في بعض الأطوار، فمسألة الترادف اللغوي يعود إلى أن المعاني حين تتداخل يصعب على العوام التمييز بينها فيجعلونها واحدةً، وقد لحن لذلك أئمة اللغة الأقدمون مثل الثعالبي في فقه اللغة وابن فارس في الفروق اللغوية وغيرهما... وممّا يقع فيه الخلط في الاستعمال اللغوي، على عهدنا هذا بين القيام والوقوف أن كثيرًا من الناس حين يصفون بلدًا بالنهوض والحركة والاضطراب، أي؛ بتكامل النشاط السياسي مع الاقتصادي والثقافي»[1] وأصبح للمتلقي بعدها أهم وأضحى رهانه في التأليف الانشائي، الذي كان شرطا ومهادا للإجازة في الشروح، ونيل الاعتراف الاجتماعي، في مثل قوله:

أتى الزمان بنوه في شبيبته *** فسرهم وأتيناه على الهرم**

يقول: من تقدم من سالف الأمم أدركوا الزمان في أول أمره، فنالوا خيره وأتيناه نحن في آخره، فلم نجد إلا التعصب والعناء، فولد الرجل إذا جاءوا في أول شبيبته انتفعوا بأبيهم، وكسب لهم الأموال وسرهم وأحسن إليهم، وإذا جاءوا له بعد الكبر والعجز والفقر لم ينل ولده منه إلا الغم والحزن، وربما يموت الوالد فيبقى [341- ب] الولد يتيما، وهذا كقول الآخر:

ونحن في غفلة إذا دهزنا جزع *** فاليوم أمسى وقد أودى به الخرف**[2]

ولكن على مستوى آخر يساعد المتلقي الأول للنص المشروح تبين موقع انتظامها الأبيات ومعانيها في نسق موازي للنص المشروح، مثل قوله:

كدعواتك كل يدعي صحة العقل *** ومن ذا الذي يدري بما فيه من جهل**

يخاطب عاذلته ويقول: "كل أحد يدعي صحة عقله كما تدعينه أنت ولا يعلم أحد ما فيه من الجهل والحمق، فالآن المرء لا يعرف عيب نفسه"[3] وقد يخالف الشاعر العرف اللغوي، أو ما يجب ان يكون مثل قوله في شرح بيت أبي الطيب المتنبي:

باد هواك صبرت أم لم تصبر *** ويكاك إن لم يجر دمعك أو جرى**

"باد" أي ظاهر، و"هواك" رفع بالابتداء، و"باد" خبرهم مقدم عليه عند سيبويه وعند الأخفش [346- أ]، "باد" مبتدأ، و"هواك" مرتفعا به كما يرتفع الفاعل وقد سد مسد المبتدأ، وقوله: أو لم تصبرا في موضع جزم، وأصله: تصبرن بالنون الخفيفة للتأكيد فأبدل عنها ألفا

---

[1] عبد الملك مرتاض، **نظرية اللغة العربية تأسيسات جديدة لنظامها وأبنيتها**، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2012، ص165.

[2] أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ص4250.

[3] المصدر نفسه، ص261.

في الوقف كقوله تعالى: (لنسفعا)، وقول الأعشي: ولا تعبد الشيطان والله فاعبد، هذا قول البصريين، وفي قول البغداديين: أنه خاطب الواحد خطاب الاثنين، كقول الآخر:

فإن تزجراني يابن عفان أنزجره *** وإن تدعاني احمي عرضا منبعا**

«كان الشعر مقيدًا بتتبع بحث يقلب اللغة والأكال وخارج كل حافز اجتماعي، فإن الشعر سيكون متوجهًا نحو بحث يقلب اللغة والأشكال، وخارج كل حافز اجتماعي، فإن الشعر سيكون متوجهًا نحو بحث خاص عن المطلق، لم يتكفل أي شاعر بهذا الاختيار، والحق أنه لم يكن مطروحًا بالمرة أمام وعي الشعراء بل حتى أمام أولئك الذين لم يكونوا يبحثون عن أي كسب، وإن مثال الشعراء دال في هذا الشأن «وبواسطة نظام من العلاقات وشبكة من الصداقات، كان الشاعر يتابع مسيرته المهنية.

إننا لم نعد حقا نعيش في زمن الجاهلية المجيد ولا في القرن الأول للإسلام، ففي ذلك العصر نجد البنيات والفاعلية الاجتماعية الثقافية للعائلة والعصبية والفخر والقبيلة هي التي تضمن كفالة مباشرة للشاعر الذي يبدأ نبوغه في الظهور وإنتاجه الشعري يشكل جزءا مكملا للحياة، وحينما يمجد المعارك والفضائل الحربية، ويبكي الأموات الأماجد، ويحمي شرف الدم والعرق، فإنه كان مرآة تنعكس عليها الصورة المثالية للجماعة، كما كانت الوظيفة الشعرية تُنجَز كما تنجز أي مهمة أخرى.

وعلى العكس من ذلك، ففي حاضرة ما، ولسبب أقوى في مدينة مركزية بأهمية بغداد ينبغي للفرد أن يفرض نفسه بنفسه»[1] لقد تفرعوا لإنتاج يكاد ينحصر في فن المراثي أو الغزل، دون أن يحلم أي أحد منهم بالتحرر من الأغراض المعهودة ومن الصيغة الشكلية المفروضة، ومع ذلك فأي جمهور كان بإمكان مجدد ما أن يعثر عليه؟ وكيف يمكنه ضمان نشر إنتاجه والحفاظ عليه؟ سيكون عليه لأجل هذا الغرض، رفض حتى معايير الثقافة السائدة ووضع بنيات مجتمعة موضع تساؤل، وحينما يضع الشاعر نفسه خارج الشرعية الثقافية، فإنه يرفض المجهود المبذول»[2] والمعنى: أن هواك ظاهر علاماته سواء صبرت أو جزعت، وكذلك بكاؤك ظاهر، سواء جرى دمعك أو لم يجر، وحكى أنه قيل للمتنبي: إنك خالفت بين المصراعين فوضعت في الأول إيجابا بعده نفيا، وفي الثاني نفيا بعده إيجاب،

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية تقدمة مقال خطاب نقدي**، تر: مبارك حنون، وآخرون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص81.

[2] جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق، ص78.

وصنعة الشعر تقتضي الموافقة بين صدر البيت وعجزه، فقال إن كنت خالفت بينهما لفظا فقد وافقت بينهما معنى وذلك أن من صبر لم يجر دمعه ولم يصبر جرى دمعه، ومراعاة المعنى أولى من مراعاة اللفظ و"بكاء" عطف على هواك، ويجوز أن يكون عطفا على الضمير في "صبرت"، كأنه قال: صبرت وصبر بكاؤك فلم يجر دمعك أو لم تصبر فجرى دمعك[1] ثم إن الشارح للنص الشعري قد يورد الشرح اللغوي من مصادر أخرى غير المعاجم وأقوال العلماء واللغويين المهتمين باللغة وعلومها، وما تجري عليه السنة الناس والعرف اللغوي السائد في زمن المتلقي أو زمن الشاعر و«يعد المنجز النقدي في الشعرية مقاربة نقدية متطورة للشعرية تنظيرًا وتطبيقًا، لأنه يحمل في طياته ملامح تحليل نقدي عميق للأنساق النقدية النظرية والنصوص الشعرية غربية كانت أم عربية، ويخلخل الثابت النقدي العربي في مجال نقد الشعر، وبذلك فقد جاء هذا المنجز النقدي في سياق البحث عن أفق نقدي بديل يحكمه هاجس التجديد، ويستشرف الانخراط في خطاب نقدي حداثي.

هكذا يتحول سؤال النقد البنيوي العربي للشعر إلى طرح يسائل الهوية النقدية المحلية، ويدفع بها إلى التجذر في تربة نقدية مفتوحة على الآخر، ومحافظة على خصوصيات الذات، خاصة وأن الممارسة النقدية العربية الحديثة يسندها تراث نقدي ضخم، يمكنه أن يساهم في إنتاج نقد عربي معاصر متميز في خصوصياته المنهجية والمفاهيمية، ويتمرد على سلطة (التغريب) التي تدعم خطاب النقد (المركزي) و(الهاشمي)»[2] فالشارح قد يشرح شرحا داخليا يعتمد على لغة الشاعر يعين بعضها على شرح البعض الآخر، في مناسبات قليلة، يلجأ فيها المتلقي إلى العلاقات التي تربط أجزاء النص بعضه ببعض، وتلقيه في إطار ما تبيحه النصوص المشروحة، وفائدة ذلك فردية وجماعية مثل قوله في شرح:

ولم أقل مثلك أعني به *** سواك يا فردا بلا مشبه**

لما قال: "مثلك يثني الحزن"، أثبت له مثلا في الظاهر فاعتذر عنه وقال: لم أرد بقولي: "مثلك" إنسانا سواك، وإنما أردت أنت الذي تفعل ذلك، و"مثل" صلة وزيادة، وهذا مثل قوله:

كفاتك ودخول الكاف منقصة *** كالشمس قلت، وما للشمس أمثال**[3]

---

[1] أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ج 4275، ص276-277.

[2] عبد الرحمان التمارة، مرجع سابق، ص150.

[3] المرجع نفسه، ج4، ص373.

أما المستوى الفردي فتكون له أفضلية في الشرح لأنه يظهر قدرته على فهم النص المتلقي، والتميز في إفهامه، فيغنم الشرح لتبادل الأفكار، ويقوم بعضهم بشرح بعض، وهكذا يتسنى للشراح ممارسة الشرح بشكل جماعي «تصورًا منهجيًا للناقد وقارئ النصوص الأدبية، وينحو صوب استبدال صيغة القراءة التقليدية بصيغة القراءة التفاعلية المتولدة عن علاقة التفاعل والتعايش بين المحافل المؤسسة للفعل والتواصل الأدبيين: النص والدلالة والقارئ.

لذلك يقدم الناقد خطابًا استشرافيًا غايته استنبات عادة جديدة لقراءة النص الأدبي، باعتماد تصورات منهجية جديدة، تتجاوز التصورات النقدية التي أرهقها التداول النقدي وفقدت قوتها الإنتاجية، سواء عبر تقديم المنجز النقدي العربي التراثي وفتح الأبصار على ما فيه من عناصر مضيئة يجب كشفها وتشغيلها، أم من خلال تخصيب النقد العربي الحديث بالإطارات النظرية الغربية بحمولتها المفاهيمية وضوابطها المنهجية وتطويعها، كي تستجيب للنص الأدبي العربي الحديث»[1] وتحفيز بعضهم لبعض على الاستثمار، وتوجيهه إلى تلبية نداء أو حاجات اجتماعية ضرورية أو ثقافية لترسيخها، أو تاريخية لتوثيقها والتدليل عليها وقت الحاجة واستعمالها إن تطلب ذلك و«إن ذلك يعدّ أرضية أرهصت بنشأة علم النصوص، بما فيها النصوص الأدبية المفتوحة على قراءات متعددة، عبر تمرحلها التاريخي بناء على (مبدأ الفراغ) الذي يعتبره (ف.ايزر) أساس التواصل والتفاعل بين النص والقارئ بغية توليد معنى ما وقيمة أدبية ما لا تعودان بالتحديد إلى ملكية خاصة بالنص، ولا إلى ملكية خاصة بالقارئ لذلك يغدو الأصل (فعلا منتجا للدلالة)، وحافزًا للنصوص لتشغيل (القدرة الإنتاجية) خطة القراءة، فيظهر معنى العمل الأدبي أثناء التأويل ليس ملكا للنص أو الكاتب، وهو ما حاول رواد نظرية التلقي مطارحته.

لذا فمتلقي (م. ريفاتير) تتمفصل قراءته إلى (استكشافية) و (هيرمينوطيقية) تهم الدلالة والتدليل اللامتناهي، مهما تعددت القراءات، مما يجعل كينونة الظاهر الأدبية متمركزة في علاقة النص بالقارئ، ورغم أن النص من منظور (إيكو) مزود بقصدية إخبارية، إلا أنه يحافظ على التوازن بين مقاصد المؤلف ومعطيات النص ودور القارئ غير أن نظرية المقصدية الممتدة جذورها في تربة النقد العربي القديم مع عبد القاهر الجرجاني أصرت جمالية التلقي على تجاوزها مع ياوس، لأن يعد تأويل النص إجابة على (انتظارات شكلية) و(أسئلة المعنى) ومع ايزر، حيث وجود القارئ والنص مرهون بلحظة القراءة بناء على مبدأ

[1] عبد الرحمان التمارة، مرجع سابق، ص48.

التفاعل لأن الموقع الحقيقي للعمل يقع بين النص والقارئ»[1] كما يمكن القول أن قراءة الشروح عندما يتنبه فيها إلى الكلمات الدخيلة، أو الأعجمية، أو التي ذات أصل أعجمي، أو كيف تحولت من المفردة من عجمتها إلى لغتنا العربية في الوزن أو المعنى، ولم يلمح المعري إلى ذلك لأنه يكتفي بالإشارة إلى ذلك فقط مثل قوله في:

لو جذب الزراد من اذيالي

مخيرا لي صنعتي سربال

ما سمته سرد سوى سروالي

الزراد: الذي يعمل الدروع، والستربال: القميص والسروال، وأحد السراويل، والسرد: عمل الدروع ونسجها، يقول: لو جذب الزراد أذيالي وخيرني أن يسرد لي قميصا أو سراويل، وهو قوله: مخيرا لي صنعتي سربال، ما طلبت منه إلا أن يصنع لي سراويل، أحصن بها عورتي، ثم لا ابالي بعد ذلك بانكشاف سائر جسدي، إذا صنت العورة وحصنتها وهذا مبالغة منه في بيان العفة وقيل: إن المراد بذلك أن كل ما على حديد: فثوبي من حديد وعمامته من حديد وتجافيف فرسي حديد، فلم يبقى إلا أن أصنع سراويل من حديد[2]، وهنا نحن نعرف أن السروال: السراويل، وقيل: واحد السراويل فارسي معرب، والمعري في مرونته وقدرته على استدعاء نصوص الثقافة واستيعابها لم يكن باحثا فقط بل كان محافظا على الدلالة المطلوبة والمحكومة بمواضعات ملزمة للشارح.

«إنه يجد لذلك من المشاكل أقل بكثير مما قد يعترض في أيامنا هذه سبيل كاتب شاب مضطر إلى طبع كتابه لأجل تقديمه للنقد، فيصطدم بالقواعد المتطلبة للمردودية التجارية وبالعادات القارة في الاستهلاك الأدبي، لا شيء من هذا القبيل يمثل هنا، يظل الشعر قبل كل شيء إنتاجا مطلوبا بشدة، فكل عربي يمكن أن يقال عنه إنه شاعر إن تطور المدنية لم ينل كثيرًا من هذا التفوق الفطري للخطاب المنظوم، ومن جهة أخرى فإن ممارسة تظل ممارسة شفوية هذان العاملان يجتمعان لتحديد جمهور عريض عارف»[3] وهو يعكس خصائص فعل الكتابة عنده والقراءة أو إعادة القراءة، وهي بمثابة كتابة جديدة وهو الأمر نفسه بالنسبة للكلمات الدخيلة للغة العربية، مثل قوله:

---

[1] عبد الرحمان التمارة، مرجع سابق، ص44-45.

[2] أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ج4، ص392-393

[3] المرجع نفسه، الصحة نفسها.

جاء نيروزنا وأنت مراده *** وورث بالذي أراد زناده**

يقال نيروز، ونوروز، وورت أي أضاءت، يقول: إنما جاء النوروز ليسر برؤيتك فورت زناده: أي أدرك مراده «مشروعية القراءة الثقافية تكمن في دعم السيرورة التطورية للنقد الأدبي»[1] وقد يستعين المتنبي بالإعراب في الشرح الشعري سواء تعلق ذلك بتقديم أو تأخير في الترتيب والتركيب أو التعرض لمسائل نحوية ستكون في الأغلب الأعم لقضايا النحو، في مثل قوله:

فإن دموع العين غدرا بربها *** إذا كنا أثر الغادرين جواربا**

روى: "غدرا" فيكون مصدرا في معنى "غادر" فلا ينى ولا يجمع، ولا يؤنث، وروى "غدر"، وهو جمع غدور، يقول: إن بكائك على من غدر بك وفارقك غدر منك بي، وهذا إشارة إلى شكاية سيف الدولة[2] وأيضا جرت العادة عند المعري أن يعرف بوظيفة الكلمة ويجتهد في ترتيب بنية الجملة ومعنى البيت من تفسير قوله في:

وأكثر ما تلقى أبا المسك بدلة *** إذا لم يصن إلا الحديد ثياب**

التاء في "تلقى" خطاب لنفسه أو صاحبه، و"أبا المسك" مفعول "تلقى" و"بذلة" نصب على التمييز، والمعنى أن أبا المسك في أكثر أوقاته تلقاه لابسا ثوب البذلة في وقت لا يصون الأبطال الثياب من الرماح والسيوف، وإنما يصونهم منها الحديد، فهو يباشر الحديد القتال في تلك الحال لابسا ثوب البذلة حاسرا بلا درع ومغفر.

لذا «إن إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي عند الشاعر ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصية، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة في أعلى درجات توهجها، من شأنه أن ينشئ علاقة توتر مثالية وضرورية بين القراءة والنص الشعري منذ اللحظات الأولى للمواجهة من هنا يمكننا أن نعد عتبة الاستهلال أخطر حلقة بنائية تقرر المصير الفني للقصيدة، إذ هي المفتاح الأهم الذي يضاعف تأهيل القراءة ويسهل مرور كادرها من عتبة العنوان إلى ميادين البنى النصية»[3] وذلك لقوة قلبه وثقته بنفسه، وقلة مبالاته بعدوه، و"الحديد" على هذا نصب مستثنى مقدم ومفعول "يصن" محذوف، كأنه قال: إذا لم يصن الأبطال والأبدان ثياب، ولكن الذي يصونها هو الحديد،

---

[1] عبد الرحمان التمارة، مرجع سابق، ص72.

[2] أبو العلاء المعري، مصدر سابق، ج4، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص274.

وقال ابن جني معناه: إذا لبست الأبطال الثياب فوق الحديد خشية واستظهارا فهو في ذلك الوقت أشد ما يكون تبذلا بنفسه، والحديد هو الدروع وهو منصوب لأنه مفعول "يصن"[1] فعمد المعري إلى الشرح شأنه ذلك شأن أي مضمون تعليمي في حاجة إلى النقل والفهم والإفهام أي الى تجسيد الشرح في خدمة «تخضع أسلوبية الكتابة الشعرية بمهيمناتها الأسلوبية في النص-كما هو الحال في كل نصوص الديوان الأخرى-لأداء آلة السرد بدلالة آلة الملحمة، وهذا الاقتران في أداء الآلتين يتيح فرصة لتجلي المظاهر السير ذاتية شعريًا، بوصف أن آلة السرد عبر طاقات الحكي المباشر فيها هي الفاعل الأساس في الفن النثري المعروف بالسيرة الذاتية وبالتالي فإن استثمار مكوناتها ومعطياتها في الأداء الشعري يعدّ أمرًا ضروريًا للتواصل مع التجربة على النحو الذي يجعلها قابلة لابتكار شكلها الجديد، أما محاولة استثمار الحسّ الملحمي سرديًا لمضاعفة طاقة الشعر في النص، فإن ذلك من شأنه أن يدفع النهج السير ذاتي الشعري إلى إدراك مقاصده وتحقيق أهدافه المعلنة»[2].

4- قراءة شرح الموضح لابن الخطيب التبريزي:

«إنّ الفكرة التي يكتبها المشهد التعبيري، وهي تقوم مثيرًا في وجه القراءة لا تعتمد كثيرًا على اللاشعور في عرض تجربتها، غير أنها تفتح أما التلقي مسارب استثمار إيحاءاتها لغزو الغياب المنظر في أغوار كل ذات، فالمتلقي الذي يجد في المشهد صورة الدمع الذي يذوب في عصارته القلب، وصورة التصفيق الذي يشخص فيه نبضه، لا يقف أما مقول المشهد ويكتفي بهن بل سيسقط عليه من أحواله الخاصة ما يجعل التجربة أبلغ في تلمس أغوار اللاشعور والمشهد-بعد ذلك-يجد في الذات العربية استمرارها، فيمكنها من تجيد ألوان تأثيراتها، كلما تجددت قراءتها»[3] و «من مظاهر الخلل في هذا البحث أيضا الطمأنينة المطلقة التي أظهرها الباحث إلى شرح التبريزي وكأنَّ ها الشّارح قد قام بإثبات موضوعي أمين لشروح القدامى وآرائهم في شعر أبي تمام، يقول الباحث: جمع لنا شروحًا متعددة بعضها اليوم ضائع وبعضها الآخر مخطوط فكان له فضلُ تبليغنا هذه الشُّروح وتسير عملية المقارنة بينها للاهتداء إلى خصائص شرح الشعر عندهم وما حدث فيه من التطور والنمو،

---

[1] المصدر نفسه، ص153.

[2] محمد صابر عبيد، **إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل-تجربة في القراءة الجمالية**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص250.

[3] حبيب مونسي، **شعرية المشهد في الإبداع الأدبي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص153.

فهل التبريزي ناقلٌ بريُ لا خلفية نقدية توجهه؟ وبم لم ينقل التبريزي إلا شروح شراح مناصرين لأبي تما؟ أليس في ذلك استبعاد مقصود لمعارضي أبي تمام ممّن نقدوا شعره وشرحوه؟ وإنَ الباحث يقول بصريح العبارة عن الشراح الذين اهتم بهم: ووقفوا جميعًا من أبي تمام موقفًا ذاتيا مناصرا حتى لكأنّ المراد من شرح شعره هو الذّب عن الشاعر والرَّد على خصومه ومع ذلك يظمئن إلى ما ينقله التبريزي من شروح وهو غير محايد بل مناصر ومهما يكن الأمر فقد أضحى من الضرورات الملحَّة، لا سيما على صعيد الدراسات الأسلوبية والنقدية واللغوية توجيه الانتباه إلى ما تستلزمه كلمات اللغة من استدعاءات وإيحاءات «والمتنبي يملك من الطاقات الإبداعية والإنسانية ما يجعلك مُتعاطفًا معه، مشدودًا إلى عالمه الخاص، وكثيرًا ما يجعلك تحس بالتوحد معه والانصهار في تجربته، إنه قادر على أن يجذبك بقوة إلى تجربته، وقادر في الوقت نفسه على أن يخرج بك من الخاص إلى العام، مما يمنح شعره طابعًا إنسانيًا فريدًا، إنه وهو يحاور ذاته ويخاطبها ويبثها همومه، إنما يخاطب الإنسان في كل زمان ومكان ويعبر عن قضاياه الذاتية ومأساته الوجودية وهذا سر عبقريته وسر خلود شعره»[1].

وبما أننا نعرض شارحا حاذقا من شراح المتنبي، يتميز بمنهج معين في الشرح سنعرضه بالتفصيل واستخراج أهم الخصائص والمميزات التي تبرز عناية الشراح بديوان المتنبي، وتجليه ما انطوى عليه من غموض لمختلف أبياته على ضوء الانفتاح على نظرية القراءة والتلقي، وكل شرح هو حلقة من حلقات الكشف عن المعنى وتجلياته، وإلى أي حد أسهمت هذه الشروح الشعرية في الحوار والمحايدة بين النص الشارح وقارئه و«إن إعادة قراءة التراث لا يمكن أن تتهيأ من خلا مجرد خبرة بيداغوجية واحتكاك غير واع بالنصوص وإطلاع جزئي غير منظم على بعض المفاهيم الحديثة المأخوذة من هنا وهناك حَسب مصادفات القراءة ودون خطة مرسومة سلفًا، تتعذر إعادة قراءة التراث ما لم يعضدها إطار نظري معمَّق يؤمن لها مقاربةً منهجية رصينة ضمن قراءة ناجعة للمدونة القديمة بمنأي عن الادّعاء وكل أشكال التهرب من تدقيق المرجعيات ومن ضبط وجهة النَّظر ضبطًا لا لبس فيه»[2].

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص92.

كما ينبغي إيضاح متن الشرح والتعرف عليه ويبقى مفتوحا للقراءة، خاصة أن كبار الشراح العرب عملوا بجد في إبراز التراث النقدي، الذي يمثل أهم الفنون الأدبية بمواصفات دلالية ومعرفية، وجمالية، مع إبراز الخصائص اللغوية والفنية، لأن نص المتنبي مثل لهم بنية عميقة وفضاء دلاليا مفتوحا على تعدد القراءات بحمولاته المتباينة.

«وهكذا يتأكد لنا أن المشاعر موجهة أساسًا إلى معاني الألفاظ وليس إلى الألفاظ نفسها، ومع ذلك قد نجد من الألفاظ ما يتمتع ببعض السلاسة والشفافية، ويمتلك قيمة جمالية خاصة تؤهله للقيام بمهمة استدعاء شيء ما في ذهن المتلقي والتأثير قيمة جمالية خاصة تؤهله للقيام بمهمة استدعاء شيء ما في ذهن المتلقي والتأثير فيه، ولكن يبقى مدى تأثير الألفاظ على قدر عدد تلك الألفاظ القليلة المتميزة»[1] وهذا ما يفسر كثرة الشراح وتعدد جوانب الشرح عندهم، وكثرة استثارة شعره لهم، وسلطة نصه وانفتاحه الدلالي مع كل قراءة جديدة يظفر بها، وفي هذا الفصل سنستمد من شروح هذا الديوان ما نحتج به على دعم هذه الظواهر النصية، وما تبوح به من أسرار ومدلولات خاصة يتجه إليها ذهن الشارح.

«ولم يخرج التبريزي والنظام عن فحوى الشروح السابقة مرتكزين في قولهما على شرح ابن جني في سياق المعنى السالف، ولعلّه سابقٌ وثابتٌ في وعي فعل التأويل أهمية مفارقة حافات الشروح إلى حيث واحة معايشة المعنى وضرورة إعادة بنائه وفق استراتيجية التأويل في الحفر والتنقيب، ومن هنا ترتد حركة المسار التأويلي إلى مدلولات المعجم التي تم رصدها سلفًا، وهي معطيات بناء البيت من مادته المعجمية أو اللغوية الخاصة، إنها معطيات أو مكونات من الفصيل ذاته»[2].

وطريقة كل واحد في تلقي شعر المتنبي وما نتج عنه، نتيجة هذا التفاعل بين النص والشارح المتلقي له، وهذا التصور الذي يحمله القارئ المبدع والقارئ الناقد ومدى مساهمة هذا الشارح أو غيره باعتباره محاورا جديدا للنص الذي يتطلب دلالة جديدة «وثمة ظاهرة أخرى تتصل بالجانب التصريفي يمكن أن نتلمس فيها مظهرًا من مظاهر الدلالة الهامشية من حيث كونها تتميز بافتقاد النصيب الكافي من المواضع على مستوى عامة المتكلمين، وهو ما يجعلها أدخل في باب الدلالة الهامشية، وهي ظاهرة (مساوقة) الصيغ للمعاني، كما

---

[1] المرجع نفسه، ص191-192.

[2] محمد مصطفى حسانين، **من الشعرية إلى التداولية**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص222.

يسميها ابن جني حيث تدل بعض الصيغ الصرفية على معانٍ زائدة عن القدر المشترك الذي يدركه عامة المتكلمين، وينفرد بالإحساس به ذو الحس اللغوي الدقيق، والمهتمون بهذا الجانب من الدراسات اللغوية غير أن العامل المهم والبارز في سبب عدَّ هذا النوع من الدلالة من الدلالة الهامشية هو كون معاني مثل هذه الصيغ مستوحاة من البناء نفسه للمناسبة المتلمسة في تلك الأوزان بين الناحية البنائية والناحية المعنوية، ومن أمثلة تلك الأوزان وزن (فَعلان) كغليان وطوفان في دلالته على الاضطراب والحركة، ووزن (فَعَلى) في دلالته على السرعة كالجمزى والبشكى، ورما دخلت في هذه الأمثلة كلمة (أقاويل) التي يشعر بعض المتكلمين باشتمالها على صيغ التضعيف، بسبب مطابقتها لوزن (أفاعيل)، الذي تأتي عليه (أساطير) و(أباطيل) و(أكاذيب) بما تدل عليه من افتقار إلى الحقيقة، مع أن المعنى الفصيح للكلمة أقاويل لا يدل على أكثر من كون جمعًا لأقوال»[1].

أيضا تألف لصفة بارزة في شروح ديوان المتنبي لأنها تطبق مبدأ التلقي لشعره، وتنفذ آليات متعددة في نظرية التلقي وتفاعلاتها، وتبين التفاعل الحاصل وتخص فقط بالنص الفعلي دون معرفة سابقة به، أو معرفة لإجرائه، أو مستوى تجاوب النص مع الشارح «وإذا كان تلمُّس الدلالات الهامشية على المستوى القواعدي (التصريفي والتركيبي) ممكنًا، كما استبان لنا مما سبق، فإن وجود الدلالات الهامشية على المستوى المعجمي ثابت إلى الحد الذي يبيح القول بأن هذا المستوى هو المقصود عند الإطلاق، فعندما يقال: إن هذه الكلمة أو تلك لها دلالة هامشية معيّنة فذلك يعني أن لها ظلالً وحواشي إضافية مرتبطة بمعناها المعجمي»[2].

لذلك نعتبر كل شرح هي قراءة لديوان المتنبي، وكل شارح هو قارئ له ومفسر، ومؤول، حسب نظرية القراءة والتلقي التي نحن بصدد تطبيقها على هؤلاء الشراح، أو القراء الأوائل في المرحلة التمهيدية إلى آخر مرحلة مر بها«إنّ لذة القراءة لا تتهيأ من خلا هذا النثر الغسيل العري عن كل جمال لأن الباحث يبدو غير ممتلك لناصية الكتاب، وهنا نستعمل مصطلح الكتابة بالمعنى الذي استعمله فيه العسكري من خلال كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) لنشير إلى جانب الفن في إنشاء النثر على غرار ما ينشئ الشعراء

---

[1] محمد محمد يونس علي، **المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية**، دار المدار الإسلامي، بنغازي، ليبيا، ط2، 2007، ص189.

[2] المرجع نفسه، ص190.

قصائدهم في الشعر إذن ثنائية البحث الكتابة، رهانان لا محيد عن تلازمهما في كل بحث جادّ: البحث بما يعنيه من صرامة في المنهج وسعةِ في الاطّلاع على كلّ جوانب الموضوع ودقة في المعالجة للوصول إلى نتائج عبر خطة محكمة البناء والكتابة بما هي فنٌّ صياغة كلّ التحليلات والنتائج على نحو يراعي فيه الباحث/الكاتب قواعد الصنعة اللفظية، فيكون المعرض الجميل والطلاوة وجودة الرَّصف وجمالية التقسيم في لغة أنيقة نقية خفيفة على الأذن والنفس، تولّد الطرب فيعيش المتلقي لذة الكلمة ولذّة الفهم معًا»[1].

وصدر التبريزي بالمقدمة التي يعرض فيها الشارح دواعي تأليف شرح المتنبي، والغرض من ذلك، وأهم الظروف التي جفت بتصنيفه سواء كان الظرف خارجيا أو داخليا، وذلك لما فيه من الأسباب وراء الحوادث «تحوَّل عند هذا الباحث الاهتمام بقضايا الشَّرح الأدبي لدى القدماء إلى اهتمام بقضايا اللغة من خلال شروحهم، وبما أنَ أفق انتظار الباحث هو أفق المعلِّم، كان حرصه شديدًا على تسقط جوانب النَّحو والصَّرف والصَّوتيات والبلاغة والعروض والمعجم... من خلال شرح هذا الشَّارح أو ذاك لشعر أبي تمَّام، وكان يستاء كثيرًا عندما لا يجد الشَّارح محتفيًا بهذا الجانب أو ذاك ممَّا يبحث عنه الباحث بإلحاح»[2].

فالشرح اللغوي قبل التبريزي كان لغويا بحتا مع تفسير مطول يتبع منهجا واحدا يسير عليه أغلب الشراح قبله، أما التبريزي فقد كان شرحه يتسم أولا لغويا: كونه لم يخرج عن منهج الشراح في شرح الشعر لغويا، إلا أنه عمد الى التنويع حتى في هذا الشرح اللغوي، فإما أن يكون شرحه على مستوى المفردة وعادة ما يقتصر فيها على شرح الكلمة بمرادفها كقوله في شرح: وقد تشرح المفردة الواحدة للشاعر لذلك لا يمكن أن يكون في تقدرينا ناقلاً أمينًا»[3] لأن «الواقع أن مظان وجود الدلالة الهامشية على المستوى التصريفي يبدو أكثر وضوحًا في تلك الكلمات المشتقة التي تتوسي فيها المعنى الاشتقاقي، كالنافذة والسيارة والقاطرة ونحوها من الكلمات التي لا يقصد المتكلم عادةً إبلاغ ما فيها من معنى زائد عن محتواها الإحالي؛ أي أن المتكلم لا ينوي إشعار السامع بتلمس المعنى الاشتقاقي فيها.

---

[1] أحمد الودرني، مرجع سابق، ص60-61.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] أحمد الودرني، مرجع سابق، ص47-48.

ولذا فإن عامة لا يأبهون بالمعنى الاشتقاقي عند استخدام مثل هذه الكلمات بقدر ما ينصرف اهتمامهم إلى ما تحيل عليه هذه الكلمات، أو تشير إليه في العالم الخارجي، ومن هنا كان الأجدر إدخالها في نطاق الدلالات الهامشية، ونظرًا إلى الطبيعة الشفافة التي تتسم بها هذه الكلمات، فإن الأدباء يستغلونها في إضفاء طاقة إيحائية زائدة عن معناها المركزي الموضوعي الذي يُستخدم في الإبلاغ الخالص من أهداف تأثيرية...ولو تأملنا قول المتنبي:

عيد بأي حال عدت يا عيد ** بما مضى أم لأمر فيك تجديد**

لرأينا كيف استثمر الشاعر المعنى الاشتقاقي لكلمة (عيد) في إضفاء معانٍ هامشية زائدة، وأنه يريد أن يشعرنا بعلاقة كلمة (عيد) بالعودة والتكرار، وذلك يوائم مشاعر نحو هذا اليوم الذي يجلب إليه الملل والشعور بالرتابة»[1] وهو من أكثر الشروح شيوعا في شرح التبريزي، لأنه يكمل ما لم يسبقه إليه شارح، وهو إضافات وجيزة لاسيما إذا سبقتها شروح لغيره ومقتضيه إلى حد كبير، وكأن التبريزي يلحق بشروح غيره ما ينقصها، وما يراه مكملا لها

«بل يكون من باب الاستطراد اللغوي لا يمثل فيه البيت الشعري إلا تعلة وركيزة عليها يستند الشارح ومنها ينطل في عرض قضايا نحوية وصرفية يتوسع فيها ما شاء أن يتوسع متعرضا فيها لمسائل الخلاف بين النحاة ومحددا في بعضا لأحيان موقفه الشخصي منها، فأين جودة التقسيم وجماليَّة الرَّصف والتناظر الإيقاعي بين الجملة وأختها؟ هكذا تبدو جمل الباحث متعاظلة كتعاظل الجراد فلا يستطيع القارئ فهم المعنى إلاَّ بعد أن يفرغ من قراءة ما يقارب الفقرة»[2] أو هي أبيات مسكوت عنها فيفضحها التبريزي، ويقبل عليها حرصا منه على الشمول وتجليه لمعنى «القصيدة لا تستمد أهميتها من الصياغة الفنية بل من خلال الموضوع وصدق العاطفة وحرارة الانفعال وصور المحنة والمعاناة، وهي تأسرنا بتلقائيتها وابتعادها عن التصنع والبراعة في تصوير الآلام النفسية وتباين العاطفة بين الحنين والرضا من ناحية الغضب والسخط من ناحية أخرى كما تستمد حرارتها من تعدد الأصوات وكثرة الشخوص»[3].

---

[1] محمد محمد يونس، **المعنى وظلال المعنى**، ص189-190.

[2] المرجع نفسه، ص60.

[3] إبراهيم مصطفى البدري، مرجع سابق، ص294.

إلاّ أنه يوجد سبب آخر يمكننا إبرازه في هذا الشرح اللغوي، وهو مميز له ويتخذه التبريزي لنفسه منهجا يتبناه في تلقي أشعار المتنبي، فمع أن شروح المتنبي تنوعت وتعددت إلا أن التبريزي ليس ممن يثقل على القارئ ويبعد عنه ضالته، بل هو من يقرب الفهم للقارئ ويوضحه.

«إنّ الشاعر الذي يتخلى عن التكثيف في المشهد الشعري، يتخلى كذلك عن الدور لذي يلعبه التشبيه، والاستعارة، والكناية، في إذا كان التوتر الكامن في التجربة الشعرية، ويُقبل على إرسالها في توال منسجم، ترفده النبرة السارة في صياغة نثرية، تسعى إلى استجماع عدد من الجزئيات التي تكفل للحدث المعروض شيئًا من القص الذي يرفعه من التكثيف الشعري إلى سبيل الإنسانية التي تتوافق وخاصية النثر أساسًا»[1] وهذا ما يجعلنا عند «التوقُف إذن عند الظواهر البلاغية أو النحوية وتحليل التراكيب إلى مكوناتها المباشرة بطريقة تعليمية سطحية دون استنباط مظاهر الإتباع والعدول في القصيدة عملاً لغويًا مجانيًا ليس من الشرح الأدبي في شيء. إن الشرح اللغوي المرتبك الذي سلَّطه الشَّارح على البيت الأوَّل هو نفسه الذي سلَّطه على الأبيات المتبقية»[2].

وأما الشرح اللغوي الذي يستدعي من التبريزي أن يكون تلقي الشرح بكثير من التفصيل والتوضيح، وذلك أنه يرى فيه من الإبهام والغموض ما لا يرى في غيره لأسباب كثيرة، ومن بينها أن المادة اللغوية في هذه القراءة غزيرة ومتداخلة، ومتشابكة.

«يُضاف إلى ذلك أن الباحث لم يعرض الإطار العامّ لبحثه الذي يتنزّل في فضاء النقد التطبيقي عند القدماء ومن مقارباتهم التطبيقية للشَّعر، كما خلتْ المقدمة من وصف الإطار الخاص المتعلق بشعر»[3] كما أن الشرح الموسع للتبريزي هو اتساع أفق للمتلقي وإدراك للمعاني الغائبة منه، والإفادة بالكلمة المشروحة من جميع نواحيها وتنوع أوجهها وذلك في قول التبريزي للشرح:

فيبتدئ التبريزي بالمترادفات واشتقاقاتها اللغوية، وجذرها اللغوي، لمعرفة أصل الكلمة أولا ووزنها، ثم إن الجهل بالاشتقاقات في ذلك العصر يعد عيبا كبيرا على الشارح كما أن

---

[1] المرجع نفسه، ص158.

[2] أحمد الودرني، **في نقد النقد، التناول المدرسيّ لقضايا النص والتأويل والمعنى من خلال دراستين للهادي الجطلاوي**، دار ابن زيدون للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011، ص42.

[3] المرجع نفسه، ص44.

الاشتقاق عند التبريزي متنوع وموسع، وقد شمل كل أنواع الأسماء وفي كل حالاتها سواء حالة الإفراد أو التثنية، وذلك عند قوله في حالة الإفراد لشرح الأبيات.

و«يعرف الاشتقاق بكون (اقتطاع فرعٍ من أصل يدور في تصاريفه حروف ذلك الأصل)»[1] وهو ما تؤديه كلمة مكان أخرى من الأصل نفسه «أي أنه انتزاع كلمة من أخرى أن بينهما تناسب في المعنى والمبني غير أن إكثاره من النعوت، وغالبًا ما يعمد إلى النعوت المفاجئة ذات الإثارة طبقًا لفكرة ياوس عن أفق التوقعات وخيبة الانتظار وفكرة أيزر عن (الفجوات)، وهي نعوت تباغت مخيلة القارئ وتستفز جهاز استقباله»[2] وتجعله يستنفر طاقته النقدية واللغوية محاولا البحث عن المعنى المتولد عنها والذي لم يقله شاعره لأن «هذا التعريف يشمل الاشتقاق بفروعه المختلفة في حين أن الذي يهمنا منه في هذا المجال هو الاشتقاق الصغير أو العامُّ، لأنه وحده يملك قدرة توليدية، أما الاشتقاق الأكبر و(سماعي محض)»[3] أما اشتقاقات الأفعال فكانت عند التبريزي بشرح المزيد بالرجوع إلى الثلاثي المجرد، ثم توضيح معناها عند شرح الفعلويمكن تعريف الأول بكونه: «أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادةً أصليةً، وهيئةَ تركيب ليدل بالثانية على معنى الأصل، بزيادة مفيدة»[4]، أي هو اشتراك كلمات متعددة في نفس الجذر اللغوي وترتيب الحروف واتحاد الدلالة، ليتبين ان الاشتقاق الكبير يرتكز على الاحتفاظ بمادة اللفظ، في حين أن الصغير يُحتفظ فيه بالهيئة، فالأول يُعتمد فيه القلبُ أما الثاني فيُعتمد فيه التصريف، ولا خلاف بين العلماء على الدور الرائد الذي يقوم به الاشتقاقُ كوسيلة لتنمية اللغة العربية، وجعلها قادرةً على التعبير عن أدق مصطلحات العلوم المختلفة»[5].

أما قوله في حالة التثنية فهو يوضح ذلك عند شرحه ومن أسباب التوسع في شرح هذه الأفعال هو التعدية إلى أوزان أخرى ويشبه في ذلك قوله في اشتقاق الأسماء، إلا أنه تعرض لبعض مواطن الخلاف، وكذا كثرة الاستعمال وتطورات اللفظ.

«إن الاهتمام بالآخر هو اهتمام يقصد إلى البحث عن دينامية الأشياء والعالم، ونبذ الجمود والاستكانة، إنه بحث عن التطور في النهاية، كما أن الفضول العلمي في النهاية هو

---

[1] عمر أوكان، **اللغة والخطاب عن فقه اللغة وخصائصها**، رؤية للنشر والتوزيع، 2011، ط1، ص108.

[2] المرجع نفسه، ص106.

[3] المرجع نفسه، ص108.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الذي يشوش على القائم الساكن ويحركه، وإذا كان من أحد في أمس الحاجة إلى هذا التطلع والتحرك فهو عالمنا الذي يشعر بالتفاوت الكبير بينه وبين العالم الآخر المتقدم»[1].

المعاني الأصلية والمعاني الثانوية: وذلك بذكر المعنى الأصلي الأولي والمفردات المتولدة عن ذلك المعنى الرئيسي والعلاقة بينهما، وتطور هذه المعاني عبر الزمن. كما يركز الشارح على المقصود من البيت كليا والكلمة المراد شرحها، وينبغي التنبيه والتأكيد على أن هذه الفروق لا تحيل على أنواع من العلامات وإنما تحيل على وظائف « وهو التحول الذي طرأ في الساحة الفكرية من المنظور الأيديولوجي إلى المنظور البنيوي، والتطلع إلى منظورات علمية أكثر... ولربما وجد النقد... في نظرية التلقي بديلاً إيديولوجيا، إن صح هذا التعبير ويتجاوز كبير، حينما وجد في هذه النظرية نوعًا من الاهتمام بالقارئ والمتلقي...فالإنسان المستهلك لكل شيء والمتلقي والمستمع، الذي لا يجد اعتباره في المغرب، قد وجد في نظرية التلقي ما قد يرد له اعتباره ويشعره بأنه فاعل أيضا مثله مثل المؤلف والنص والمجتمع، مثله مثل الحاكم والمسؤول أيضا له دوره»[2] فالشارح في تأويله يبين المؤول المباشر للشرح، حتى وإن كان أصل الكلمة أعجمي أم لا ومستحدث أم مولد، كما أن العناية بلغة العامة لأنها لغة عصر الشاعر وعصر الشارح أو التراكيب العامة «نقل شحنة انفعالية تؤثر في المتلقي وتثيره وجدانيًا من طريق ما عُلق بالخطاب من قيم تعبيرية جديدة، فهذه القيم ليست مجرد حلية أو ثوب خارجي يكسو الخطاب أو يزينه، ولا هي وليدة العفوية والاعتباط، إنما تلابس الخطاب وتدس في لحمته وسداه محملة إياه طاقة ذاتية مؤثرة ومثيرة للحس والشعور بالجمال»[3].

أما إذا كان الشرح يؤلف لإبانة الغموض مقاصد أو إعادة الصياغة، والجملة الموازية والتمثيل، والمقارنة والتعريف، مثل قوله في الشرح أما الشرح المطول فهو أطول الشروح وأوفرها من الاستطراد اللغوي الذي يخرج عن تفسير المفردات والمعاني، إلى مشاغل ثانية كالنحو والصرف والعروض.

---

[1] أحمد بوحسن، **نقل المفاهيم بين الترجمة والتأويل نقل مفاهيم نظرية التلقي ضمن الترجمة والتأويل**، منظورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم47، ط1، 1995، ص94.

[2] المرجع نفسه، ص96.

[3] محمد ناصر العجمي، **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**، كلية الآداب سوسة، دار محمد علي المحامي، تونس، 1998، ص158.

أما مصادر الشرح اللغوي عند التبريزي، فهي عديدة ومتنوعة من أهل اللغة والاختصاص في اللغة، والرجال الثقات من اللغة الفصيحة بعلومهم وروايتهم مثل الأصمعي، وأبي عبيدة وابن الأعرابي.

أمّا المقارنة والمناظرة بين الشرح اللغوي وشرح لسان العرب، أو اللغويين العرب، وما لها من علاقة بالقرآن والتفسير، فتارة يقول في شرح أبي عبيد، أو الأصمعي، أو ابن الأعرابي أو ابن منظور كما أن التبريزي في طلبه لشرح أحكام معينة في تخير اللغة الشارحة وهذا النهج لم يكن لأحد غيره فهو يتشدد في البحث عن الأصل الصحيح، والقول الراجح والفصاحة فيه أكثر وألم، والنظر في أهم قيمه لدراسة لغة شرح الشعر، كما تعرّض إلى شرح لغة من إحدى لغات العرب، وقد يستضعف لغة عالم لغوي أو شارح آخر وأن شرح هذه المعاني للبيت الواحد قد يكون إما بالتخليص لبيت الشاعر، أو التناص مع غيره من الشراح، أو الشعراء، ومثل ذلك في شروح الشعر أما عند الشعراء الآخرين فهو يمثل ما يقول في أبيات سائرة عند غيره باللفظ أو بالمعنى أو الاقتباس من القرآن الكريم أو السنة النبوية الشريفة وقد يكون التبريزي شرح لأبيات المتنبي أو الإخبار عن جملة من الممدوح، أو نسبه، أو حياته، أو شبيهه، أو أيام العرب، أو أخبار متفرقة، أو فجوة مختلفة لمعنى واحد.

أما الاهتمام بالإعراب في الشرح، فكان واردا لتوضيح المعاني والمظاهر البارزة، في الشرح أما استشهاده بالصور البلاغية كالاستعارات: والكناية: والتشبيه: أما نقد غيره من الشراح في معانيهم واختلاف الرواية عند التبريزي فقد يكون إما عفويا وقد تتشعب وتتجاوز أكثر من احتمال واحد إلى عدة احتمالات: كما أنها قد تكون معروفة وما كان يهم الشاعر في تلقي شعر المتنبي، ما هو مكان خاصا بالضرورات الشعرية، أو العروض بصفة عامة والقافية وبعض الظواهر العروضية، وما كان من عيوب الشعر: والمسائل الصوتية.

5- قراءة التبيان شرح منسوب للعكبري:

إنّ شرح العكبري قد يبطل الواحد منهم معنى انتهى اليه غيره في فهم هذا النص أو ذاك فيورد العكبري في شرح بيت المتنبي:

وهب الملامة في اللذاذة كالكوى *** مطرودة بسهادة وبكائه**

قول ابن جني: قال أبو الفتح: اجعل ملامتك إياها في **التذاذها** كالنوم في لذته، فاطردها عنه بما عنده من السهاد والبكاء، أي لا تجمع عليه اللوم والسهاد والبكاء، فكما أن السهاد والبكاء قد أزالا كراه، فلتزال ملامتك إياه ثم يردفه برد الواحدي عليه: "هذا كلام من لم

يفهم المعنى فظن زوال الكرى من العاشق وليس كما ظن، ولكنه يقول للعاذل: هب إنك تستلذ الملامة كاستلذاذك النوم وهو مطرود عنك بسهاد العاشق وبكائه، فكذلك دع الملام فإنه ليس بألذ من النوم فإن جاز أن لا تنام جاز ألا تعذل.

وذكر ابن القطاع ما ذكر أبو الفتح"[1] وهو ما يجعله ينتهي إلى موقف وسط بينهما، فجهود الشراح الثلاثة مركزها المعنى تطلبه شروحهم، وتحاول جميعها القبض عليه وتحريره، ولا غرابة في ذلك، فلا شيء في التراث إلا وهو عالق بالمعنى، ولا وجود لمنظومة أو نسق إلا ضمن دائرة المعنى و «إنَّ شأن التقنين في النحو هو الشأن ذاته في الصرف يستندان إلى نفس المنطق ويتبعان منهجًا واحدًا عماده قائمة محددة مغلقة من القواعد المدّعمة بأمثلة من الكلام تُسقط على المتكلم، ليتكلم وفقًا لها ولا يعيد عنها فهو مطالب بالالتزام بها التزامًا كاملاً وليس له أي حق في الاجتهاد خارج حدودها، وإلا خرج عن القول الصحيح، والكلام المقبول هي مجموعة من المسارات تحدد له سلفا ويؤمر بالسير فيها ليكون متكلما صالحا منضبطا لنواميس القول المعهود، أما إذا عنَّ له الشذوذ فهو المستهجن المنبوذ والملعون، حقه في الاجتهاد مصادر وخضوعه للنواميس مطلوب واجب»[2].

وقد تأثر طلب المعنى عبر الشروح باعتباره غاية تعليمية بعوامل عديدة، بعضها على علاقة بالإطار الفكري، تعود إلى خصائص النص المشروح ذاته وعلاقته بالشرح عامة لتغطي مساحة اشتغاله الشعري كلها «لقد اكتفينا هنا بذكر طرق تناسل المعاني والمصطلحات الدالة عليها بشكل يوحي بشاكلها وتساويها في القيمة ومنحى التعامل بين المعاني، ولكنها في الحقيقة ليست كذلك، بعضها مختلف عن بعض من وجوه عديدة، مما يسمح بتصنيفها بطرق متعددة وتوزيعها إلى مجموعات مختلفة، ولعلّ أبرز وجوه التصنيف هو الذي تغيّر شكل الصياغة وطريقة التقديم، ولكن عيب هذا المنهج أنه يحيل مرة أخرى على ثنائية الشكل والمضمون، ثمَّ إنَّ بعض وجوه الأخذ يعسر حشره في أحد الشقين دون إلحاق الضيّم، لأنه مشترك بينهما آخذ مع كل مهما بسبب»[3] وهي تفتح أبواب التلقي أمام المتلقي بما تسجله من وقفات نقدية نثرية قبل ولوجه المشرح بوصفها عنصرا موازيا

---

[1] أبو البقاء العكبري، **التبيان في شرح الديوان**، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص156.

[3] محمد عبد العظيم، **من قضايا النص الشعري مسائل في المعنى**، مركز النشر الجامعي، ط2، منوبة، تونس، 2017، ص108.

لنصوصها، وموجها قرائيا يأخذ بيد المتلقي ويوجهه نحوها، لأن المتلقي القارئ عامة يأتي للمشرح، وهو خالي الذهن، فيستكشف علمها الخارجي قبل ولوجه لفضائها الداخلي، ويعثر هنا فيما يعثر عليه على تلك المقتبسات الغيرية.

«إن ما جعلنا نهتم بهذا التطور الذي حدث في المفاهيم هو فكرة التحول، التي سبقت الإشارة إليها في نقطة التفاعل بين المتكلم واللغة، وإنّ ما حدا بنا إلى أن نعمد إلى تتبع هذه المفاهيم هو أنّ بعض الدارسين اتخذها منطلقا لدراسة بعض النصوص الإبداعية من الوجهة التي تعنينا؛ أي من حيث ما يلحقه المتكلم أو الكاتب بالقواعد من أثر آن التعامل بها ومعها»[1] فيقف عند أهم نقاطها ليجعل منها نقاطا كشفية تنفعه في مقاربة المشروح، فيقر العكبري بأخذه هذا الجانب الإجرائي عن القدامى قائلا: "وإنما اقتدينا بالإمامين الفاضلين بالآفاق وهما عمدة أهل الشام والحجاز والعراق: أبي الفتح ابن جني والإمام أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي، فاقتدينا بفعلهما واعتمدنا على قولهما، وقد رتبت كتابي هذا على ما رتبه الإمامان واتبعت فعلهما في كل مكان، وجعلته على حروف الكتابة"[2].

وأما الممارسة المراد نقلها إلى المتعلمين، فيمكن اختزالها في محورين: تعليم الشعر وتعليم الشرح لكونهما يحملان في طياتهما تأثيرات تناصية تشتغل على تهيئة التلقي لاستقبال العمل الشعري، إذ تطالع المتلقي عناوين النصوص ومتونها التي تدور حول تواردات فكرية واحدة تجتمع بتوظيف الشرح بحسب تعدد التجربة التاريخية الواقعية «وفي النصوص المهتمة بالشعر وخصائصه ذرى الكلام في عملية الخرق تلك ملتبسا في كل مرة بأحد الأمرين، إما بتعريف الشعر أو بالكلام في علاقة خصائص الشعر بقواعد النحو والتركيب العادي، لذلك نرى أنّ النصوص التي تؤكد سطوة القوانين والنماذج على الكلام، هذي ذاتها التي تصبح شواهد على قولنا إنّ القول الشعري مصارعة لقوانين الكلام ونزوع للخروج عنها...»[3] التي عاشها الشارح على أبيات صحبت ثوراتها الشعرية، وموجها للمتلقي على المتون المشروحة، لكن العكبري يشرح البيت ذاته مركزا على المعنى، فيورد البيت ويردفه بالقول: "المعنى: يريد أنه عطف على الأول، أي وأنا أستقل هذا ولو أن الماء من فضة، ويخر: من خرير الماء قوله: ولو أن: حرك الساكن بنقل حركة الهمزة إليه وأسقطها

---

[1] المرجع نفسه، ص183.

[2] العكبري، مصدر سابق، ص8-9.

[3] محمد عبد العظيم، **من قضايا النص الشعري: مسائل في المعنى**، ص188.

وهي لغة جيدة"[1]، وهنا نجد العكبري قد اقتصر في شرحه على المعنى دون تعرض إلى شرح المسائل اللغوية في البيت، فاستعرض العكبري كل معارفه الموصولة باهتمامه واستحضر محفوظة الشعري المناسب لذلك ثم إن الشرح افتراض معارف قبلية عند المتلقي.

«أمّا إذا تأملنا جل الشروح التي فسرت هذا البيت، فإنه يفضي إلى قول مؤداه وقوع ما يشبه الإجماع فيما بينها، على أنّ المعنى هو: ليس طول بقائي وسلامتي إلا لأمر عظيم يظهر على يدي، فثبوت سلامي معي في هذه المطاعنة لأمر عظيم[2]، كذا ورد عند العكبري نصًا، ولم يزد البرقوقي على هذا إلا إشارته إلى دلالة المجاز الواردة في صدر البيت: إن سلامتي وبقاءها معي في هذه المطاعنة أشجع مني، وهذا مجاز»[3] فمن المؤكد أن الشارح يسلم المخاطبة بحد من المعرفة التي تتصل بالمشروح من لغة ومعنى ذلك تراه يسكت عن بعض العلوم التي يحسبها متراكمة عنده وحاصلة بالتأكيد ويمكنها أن تمثل نظام الناس اللغوي والقدرة على فتح تلك الرموز اللسانية، ومن الراجح والمعروف أن الصعوبة في جانب من المشروح دون آخر «وهي إشارة سبقه إليها الواحدي في شرحه للبيت، فيما يعظم أبو العلاء المعري المعنى بقوله: إذن سلامتي أشجع مني لأنها ثبتت على حالها في كل أمر عظيم وهول جسيم وما ثبتت سلامتي في هذه الأخطار العظيمة إلا وفي نفس السلامة (أمرٌ). يعني أن بقاء سلامتي يدل على أمر عظيم يظهر مني.

ولم يخرج التبريزي والنظام عن فحوى الشروح السابقة مرتكزين في قولهما، على شرح ابن جني في سياق المعنى السالف، ولعلّه سابقٌ وثابت في وعي فعل التأويل أهمية مفارقة حافات الشروح إلى حيث واحة معايشة المعنى وضرورة إعادة بنائه وفق إستراتيجية التأويل في الحضر والتنقيب. من هنا ترتد حركة المسار التأويلي إلى مدلولات المعجم التي ثمَّ رصدها سلفًا، وهي معطيات أو مكوناتٌ من الفصيل ذاته السابق»[4] وهو ما يشرح لنا كيف اختلف المتلقون لشعر المتنبي وكيفية فهمهم له ولأبياته مما جعلهم يختلفون في شرحها، لأن الشروحات المقدمة في شرح أبيات المتنبي انطلاقا من الصعوبة التي واجهها كل شارح في المشروح دون آخر «وهو الشأن الذي يمنح المعنى مقبوليةً منطقية تحمله وتسوغه وتؤثر في

---

[1] المرجع نفسه32.

[2] محمد مصطفى حسانين، **النص الأدبي القديم**، ص221-222.

[3] المرجع نفسه، ص222، وينظر أيضا: أبو البقاء العكبري، **التبيان في شرح الديوان**، ص148.

[4] محمد مصطفى حسانين، **النص الأدبي القديم**، ص222، وينظر أيضا: عبد الرحمان البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ج1، ص178.

نفاذه وديناميته في النص ولدى المتلقي، وبه تأتي متعلقات الخبر متممات دلالية وجمالية لفحوى الجملة الرئيسية في البيت التي تعلق بها جملة فعلية مصدرة بما النافية في سباق أسلوب القصر ومنتهية بـ: "إلاّ" الاستثنائية القصرية أيضا لإحكام الدلالة وتحديبها في قوة نحو المفاجأة المبهمة التي تضمرها لأيام والحوادث.

و«لقد تطرف بعض البلاغيين والنقّاد قديمًا وحديثًا حين رأوا في التشبيه تقنية أسلوبية متواضعة في تحقيق أدبية النص ووضعوه في منزلة أقل من منزلة الاستعارة بادعاء أن التشبيه يقوم على عقد مماثلة بين الطرفين متما يزين، في حين لا يبقي الاستعارة إلا طرف واحد تتوحد فيه صورة المشبه والمشبه به، وفي هذا تعسف غير مقبول وتشدد معياري لا يستند إلى فحص حقيقي لمستويات الخطاب الأدبي. إذ أن هناك مساحة واسعة من النصوص قامت شعريتها على تقنية التشبيه»[1] وهي كلمة (أمر) التي يختتم بها البيت لتمام بناء ذروة سنام المعنى من خلال المبتدأ المؤخر في هيئته التفكيرية التي تفتح الدلالة على مطلق الاحتمال والتوقع ومطلق المفاجأة في الزمان والمكان والكينونة والهوية، ليتبنك التخييل في العقل والنص، ويتمكن الرصد والانتظار والتهيئة لقبول الأمر العظيم الذي سوف تظهره الأيام»[2].

وهو ما يساعد الشراح على اختيار ما يحب شرحه وما يتوجب عليه أن يشرحه ويقيده على القارئ، ويحاول أن يقنعنا بشرحه وما استغلق من شعره ويرجع في ذلك الى ما شاء من المرجعيات والأفكار التي يستقي منها شرحه، مثل قوله في البيت:

سقى الله أمواها عرفت مكانها *** جرابا وملوكا وبدر والغمرا**

«وقد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضًا بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر، وقدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة، لكن الفرضيات العلمية التي تقوم عليها بعض هذه التقنيات تحتاج على مناقشة نقدية وفلسفية مستفيضة حتى يمكن أن نطمئن إلى نتائجها...إذ تقتصر على توصيف النصوص في ذاتها

---

[1] المرجع نفسه، ص110.

[2] المرجع نفسه، ص224.

وإبراز خواصها التعبيرية، لكنها كلما تكاثرت أتاحت للباحثين فرصة المقارنة بين النتائج واستخلاص الدلالات العميقة لملامح التباين والاتفاق»[1].

وهو الأمر الذي ذكره العكبري في مقدمة شرحه ديوان المتنبي "ورأيت الناس قد أكثروا من شرح الديوان واهتموا بمعانيه فأعربوا فيه بكل فن وأغربوا، فمنهم من قصد المعاني دون الغريب ومنهم من قصد الإعراب باللفظ القريب و لا جدال في أهمية وجود القارئ المثقف القادر على تحرير النص من أغلفته واستكشاف بؤرتهن عبر علاماته وإشاراته... غير أن هذا المطلب ما زال أقرب إلى الطموح فما زالت شكوى المبدعين تتزايد يومًا بعد يوم، عن قلة القراء الذين يفهمونهم ويتواصلون معهم، التباعد يشتد حتى لنجد الكثير من طلبة التخصص في الدراسات الجامعية، ينصرفون عن قراءة الأعمال الجادة ويميلون إلى النصوص البسيطة والساذجة التي لا تتطلب جهدًا في قراءتها واستكشاف دلالاتها، متهمين الكثير من المبدعين بقول مالا يفهم، بل ذهب بعضهم إلى أن كثيرًا مما يكتب اليوم تحت مظلة الشعر على سبيل المثال هو أقرب إلى اللعب والعبث، وأحيانًا افتعال الإبهام تغطية عن فقر شيد في القدرة والموهبة»[2].

ومنهم من أطال فيه وأسهب غاية التسهيب، ومنهم من قصد التعصب عليه ونسبه إلى غير ما كان قد قصد إليه، وما فيهم من أتى شاف ولا بعوض هو للطالب كاف"[3] وهنا نجد العكبري يربط منتوج شروحه عن أبي الطيب بالسياق الثقافي نظرا لكثرة الشراح للشاعر والفجوات التي تركوها في الشعر، وعاب على الشراح السابقين له ما وقعوا فيه من الزلات في شروحهم.

«وعليه، فإن العودة إلى التراث تعني في أحد أبعادها، البحث في المرجعيات والسياقات العامة التي تحكم الثقافة، وحين يتعلق الأمر بالثقافة العربية فإن ذلك يكون ذا أهمية كبيرة، لأن تراثنا لم يتم استغلاله بالشكل الحقيقي، ولم يتم توظيف جوهره لخلق الطاقة التي تُمكن من الدفع بالمعرفة إلى الأمام، كما أن المناخ الذي نشأت فيه العلوم والمعارف العربية ما زال حاضرًا فيها (سواء تعلق الأمر بالبلاغة أو علم الكلام أو النحو...)، بحيث ما تزال تتنفس

---

[1] صلاح فضل، مرجع سابق، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] العكبري، مصدر سابق، ص26.

داخل المناخ والتاريخ الغربيين القديمين، ولم تدرس بالقدر الذي يمكنها من حمل أشكال وحمولات معرفية وثقافية تساعد على مقاربة الهموم والقضايا الراهنة»[1].

وتنوعت اختلالات الشروح حسب ما يراه العكبري منها ما لها اتصال بالمنهج، وخاصة إذا طال وأسهب في الشرح بشكل يثير الملل والكره في النفوس، ومن الشروح ما يركز على الجانب العلمي على علاقة بالموضوعية «والتأويل لا يتحقق إلا بالفهم العميق للنصوص، كما أنه يسعى إلى أن يصير هو نفسه أداة فهم النصوص التي تكون قيد الدراسة، وعليه فالنصوص التراثية تطرح قضية المسافة الزمنية التي تفصل الدارس عنها، وكلما ازداد ابتعاد ازداد غموضًا وتطلب تجديد قراءته، لأن النص الذي يكتفي بالقراءة الواحدة يتوقف عن الاستمرار والتجدد، وهو ما حدث في القراءات التي ارتبطت بالمستوى السطحي للنصوص.

إنّ كل الشروح والتفسيرات تظل واحدة ولا ترقى إلى مستوى القراءة والتأويل ن ولا يمثل فهم النصوص وتأويلها مجال العلم فقط، ولكنهما يمتحنان أيضا من التجربة العامة التي يخلقها الإنسان مع العالم»[2].

وبعيد كل البعد عن الذاتية ومنهم من قصد التعصب عليه ونسبه إلى غيرها كان قد قصد إليها، ومنها ما هو معرفي على علاقة بالقيمة العلمية، وما فيهم من أتى فيه بشيء شاف، ومنها ما هو تعليمي، ولا بعوض هو للطالب كاف، وكان همّ العكبري في شرحه لشعر المتنبي هو تتبع ما نقص من أعمال الشراح الآخرين «بعدًا قرائيا يعقد معه المتلقي اتفاقًا تخييليًا احتماليًا قبل الولوج إلى فضاء العمل/النص الداخلي/البؤري، ليهيئ جهازه الاستقبالي، ويجنبه الدمة القرائية المتولّدة–والأمر يخص النصوص الصلدة قطعا–من الانفلات الدلالي، والانفتاح المعنوي المؤدي إلى التعمية الذي تبتتيه الأبعاد المضمونية لبعض الأعمال الإبداعية وبعد إمضاء المتلقي هذا العقد القرائي يحمل معه ما تيسر من مخرجات ليصطدم مباشرة بالنص البؤري فيقاربه بعد أن اتضحت له بعض قسماته–بوساطة العناصر الموازية، وباتت دفاعاته مخترقة، ويجلي ما غمض منه[3] فالتشاكل في هذه اللوحة الشعرية كلها، إذن ينزاح مؤقتا ليذر التباين، هنا هو الذي ينهض أساسًا بوظيفة اللغة

---

[1] خالد سليكي، **الخطاب النقدي: بين إدماج التراث وأفق التأويل**، منشورات سليكي إخوان، طنجة، المغرب، ط1، 2007، ص142.

[2] خالد سليكي، المرجع السابق، ص159.

[3] المرجع نفسه، ص149.

الشعرية ولعلّ الذي حمل هذه اللغة على ذلك هو حديثها عن النبي عيسى عليه السلام ومعجزاته التي قامت أصلا من أجل إبطال الأشياء السيئة والمزعجة، التي تستقي الإنسان لأنها تعدم وجوده»[1] ويستكمل ذلك الشرح وتلك النقائص مع تعمد الاعتدال في الحجم والموضوعية في الحكم والبعد عن الذاتية.

وقد التزم العكبري من بعده ببرنامج النقل الداخلي في منجزه، فيقول في مقدمة تبيانه: "وجمعت كتابي هذا من أقاويل شراحه الأعلام معتمدا على قول إمام القول المقدم فيه الموضح لمعانيه المقدم في علم البيان أبي الفتح عثمان، وقول إمام الأدباء وقدوة الشعراء أحمد بن سليمان أبي العلاء وقول الفاضل اللبيب إمام كل خطيب أبي زكريا يحيى بن علي الخطيب، وقول الإمام الأرشد ذي الرأي المسدد أبي الحسن أحمد، لقول جماعة كأبي علي بن فورجة، وأبي الفضل العروضي، وأبي بكر الخوارزمي، وأبي محمد الحسن ابن وكيع، وابن الإفليلي (...)، وجعلت غرائب إعرابه أولا وغرائب لغته ثانيا ومعانيه ثالثا[2].

كما أن التمام في المعرفة والاستفادة منها في المجال التعليمي فيحقق بذلك العكبري من جهة ما تنتظره المؤسسة الشروحية من ترسيخ الشروح والشعر المشروح، وترسيخ القراءة التي يراها الشارح، ويتمنى تبنيها ويعرضها على القارئ الفهم إلى التعلم والتزود بالجانب المعرفي للشرح شرط توفير شروط الشرح العلمية، والمنهجية والبيداغوجية.

و«قد يلاحظ القارئ وجود تطابق بين مفاهيم التوازي الظاهر ومفاهيم التوازي الخفي، ولكن هذا التطابق ليس في كل الجهات، فلو كان من كل الجهات لكان التقسيم باطلاً، ولكنه تطابق من بعض الجهات دون غيرها، إذ هناك اختلاف في الوظيفة المسندة إلى المفاهيم الأولى ترصد ما ظهر من تواز باعتماد على حاسّة البصر والسمع والفؤاد.

إلاّ أن هذه الحواس والمَلَكات قد لا تحيط بتصنيف كل الظواهر التعبيرية فتبقى متبقيات، وأما المفاهيم الثانية المستندة إلى عين الفكر فتذهب إلى ما هو أكثر تجريدًا فتتدبرُ أم المتبقيات، بيد أن الحالات القليلة تتغلب عليها اللغة الطبيعية الملتبسة والمحتملة، فتتداخل مما يصعب ترجيح إحداها على الأخرى، ومع ذلك فإن مفاهيم التوازي الظاهر ومفاهيم التوازي الخفي ليست إلا وجهين لعملة واحدة، هذه العملة هي إثبات النظام والانتظام

---

[1] التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبين دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، أفريل، 2001م، ص07.

[2] العكبري، مصدر سابق، ج-د.

واستخلاصهما من اللانظام»[1] فالشرح بهذا مؤول للشرح، وكثيرا ما يستحيل أولا لشروح سابقة، يقول العكبري في مقدمة شرحه لديوان المتنبي الموسوم بالتبيان و«استنبط من النصوص نفسها بعد عناء القراءة والتأويل وتجميع الأشباه والنظائر، حقًا إن الشعر المعاصر يوحي بموت الطرق التقليدية في الإبداع وفي القراءة والتأويل معًا، إذ قلما يكون عنوان القصيدة دالاً على مضمونها ودلالاتها، وقلما يُكوِّن المعجم حقولاً دلالية منسجمة، وإنما تكون هناك مفردات مبعثرة ومبددة تجعل الموضوعات، تجعل الموضوعات تتداخل وتتراكم، إلا أن من يريد أن يستخلص النظام من الفوضى، وأن يضفي على الظواهر صفات المعقولية فلا بد له أن يوظف الآليات المؤدية إلى النظام والانتظام والمعقولية، وأن لا يكتفي بشعار موت الاستقراء والاستنباط، فإذا كان هذا الشعار يريح من عناء التفكير والتدبير، فإنه لن يقدم البحث العلمي وينمي الرغبة في الكشف عما وراء الظاهر، ولن يتجاوز لذة القراءة إلى لذة التنظير»[2].

ورأيت الناس قد أكثروا من شرح الديوان واهتموا بمعانيه وأعربوا فيه بكل فن وأغربوا، فمنهم من قصد المعاني دون الغريب، ومنهم من قصد الإعراب باللفظ القريب ومنهم من أطال فيه وأسهب غاية التسهيب، ومنهم من قصد التعصب عليه ونسبه إلى غير ما كان قد قصد إليه و«تظل منطقة تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب وتوصيف أشيائها وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالاتها الإبداعية وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم تظل تلك المنطقة من أكثر مناطق الدراسة الأسلوبية خصوبة واستعصاء، على أن هناك مجموعة من الإجراءات البحثية في علم الأسلوب تنتمي إلى مجال الإحصاء ويمكن أن تقدم عونا كبيرًا في تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية، إذ أن إتباع المنهج العلمي في اختيار المادة الإحصائية طبقًا للقوانين في شكلها الحسي المباشر الخاضع للاستقراء والتصنيف كخطوة تمهيدية للعبور من الخواص الكمية إلى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية»[3] وما فيهم من أتى فيه بشيء شاف، ولا بعوض هو للطالب كاف، فاستخرت الله تعالى وجمعت كتابي هذا من أقاويل شراحه الأعلام، معتمدا على قول إمام القول المقدم فيه الموضح لمعانيه، أبي عثمان (يعني ابن

---

[1] محمد مفتاح، **المفاهيم: معالم نحو تأويل واقعي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص166.

[2] محمد مفتاح، مرجع سابق، ص150.

[3] صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق**، ط2، المغرب، 2013، ص91.

جني)، وقول إمام الأدباء وقدوة الشعراء أحمد ابن سليمان أبي العلاء، وقول الفاضل اللبيب إمام كل أديب ابي زكريا يحيى بن علي الخطيب (يعني التبريزي) وقول الإمام الأرشد ذي الرأي المسدد أبي الحسن علي ابن أحمد وقول جماعة كأبي علي ابن فورجة وأبي الفضل العروضي، وأبي بكر الخوارزمي، وأبي محمد الحسن ابن وكيع، وابن الفليلي، وجماعة سميته بالتبيان في شرح الديوان"[1].

فالتبيان بهذا المعنى الذي ذكره العكبري ومؤول لمدونه سابقة من الشروح على ديوان المتنبي، وهي شروح جمعت بين سياقات واتجاهات متباينة في الشرح، وآراء مختلفة حول الشاعر، والتبيان من جهة ثانية منوال شرحي يطرح نصا جديدا، ونسخة مغايرة لنص الشرح، من خلال ما وعد به من تخصيصه لنظام خاص للمادة المراد شرحها «ومحاولة تتبع ما يحوم حول كل كلمة من الكلمات الموحية من دلالات هامشية حتى يتسنى لمن ينشد المتعة في النصوص الأدبية للحصول على أكبر قر منها عن طريق إلمامه بما يمكن تسميته بالمعجم الهامشي للكلمات، كي يستضيء به في إدراك الأبعاد الإيحائية للنص الفني، فلذَّة النص تتحقق بأكبر قدر ممكن عن طريق الغوص في أغوار الأبعاد الجمالية التي عمقتها الدلالات الهامشية المحيطة به، ويمكن أن أقدم هنا نموذجًا يشتمل على بعض مفردات المعجم الهامشي لكلمة (ليل) وهي: (غموض، ظلمة، حنين، سر، ألم، طول، هم، سهر، أرق، نوم، سكون، ظلم، فناء)»[2].

فالتأويل في الشروح الشعرية يجعل منها قراءة أخرى مغايرة للقصيدة، وكأنها قصيدة نثرية جديدة لكل شارح، حتى ولو كان يصف بشكل دقيق القصيدة، ولا يشرحها بشيء من عنده، لذلك كل شارح يبحث عن زاوية يضيء بها مكانا مظلما من شروح سابقيه «وإلاَّ فإن النظر في الصورة الذهنية التي يستدعيها اللفظ يغني عن النظر في الأشياء نفسها من حيث إن الصورة هي المحاكي للشيء، ومهما يكن من الأمر فإن انطباق تلك الصورة على الشيء أو عدم انطباقها لا يرجع إلى شيء من إبداع الأديب، بل يرجع إلى تصور المتلقي وتجاربه وخبراته السابقة، كما أن الاقتصار على النظر في العلامة، مع مراعاة طبيعتها المركَّبة من اللفظ والصورة الذهنية يغني عن البحث في الصورة الذهنية، المستدعاة باللفظ، وعلى ذلك

---

[1] المرجع نفسه، ج-د.

[2] محمد محمد يونس، **المعنى وظلال المعنى**، مرجع سابق، ص192.

فإن الصول بأن موضوع البلاغة هو دراسة العلامات اللغوية وهيئتها التركيبية، وآثار تلك العلامات وتركيباتها في نفوس المتخاطبين، أجدى وأدق من الخوض في هذه التفاصيل»[1].

وبذلك ينتقي معانيه ومفرداته وكل حسب بلاغته وقدرته على مجاراة المتنبي في فصاحته، والبحث في المعاني أشبه بالبحث داخل أغوار النفس البشرية، والبحث في أسرارها فالذي يكتبه الشراح فيه من شعر امرؤ القيس والأخطل، وأبي تمام، والأهم من هذا كله فيه الأنا، هذه الأنا الغنية عند المتنبي مما جعل الشراح يستخرجون الأنا المبدعة، و الأنا المبتكرة، والأنا الثائرة، و الأنا المتعطشة للمعرفة والعلم، ومنك أسرار العربية في الشعر، واكتشاف غوامضها، والبحث في معانيها، وسبر أغوارها.

«وللحق أقول إن بعض المبدعين ساهموا في تعميق الهوة مع القراء بإصرارهم على ملء نصوصهم بالفراغات والفجوات، وإرباك البناء اللغوي، مما يسقط أحيانًا أي محاولة للمقاربة أو التواصل، لما تتطلبه هذه النصوص من جهد كبير قد لا يؤدي إلى نتيجة ذات قيمة، ومن غير شك أن هناك فرقًا بين الغموض الشفاف، الذي يضع المتلقي بدائرة الجاذبية، ويغريه بتعدد القراءة المتأنية، مستكشفًا في كل قراءة عن شيء جديد، مضيفًا لها من خلال خبرته وحساسيته وثقافته مما يجعلها كأنها أصبحت قصيدة أخرى»[2] مثل قوله في شرح أبيات المتنبي: "**الغريب**: أثريت من الثرى وهو كثرة المال والوجهة: الجهة والموضع، المعنى: يقول إن رغبت في جواري أقبل إليك الخير، والرزق وكثر عندك المال، مما تغنمينه من الصيد واكسبه من المال والغنيمة... «وكان المؤمل أن يرتقي القارئ في حساسيته وخبرته وذوقه إلى مستوى أعلى في التواصل مع أشكال الأدب المتغيرة بما يتناسب وإيقاع التحولات المعاصرة»[3] ولولا أن من تقدمني شرح هذه المقاطيع لأنها من الشعر الرديء، باردة المعاني، لا رونق لها ولا معنى حسن، وإنما اقتديت بمن سبقني ولولا ذلك لتركت الارتجال كله:

أجارك يا أسد الفراديس مكرم *** فتسكن نفسي أم مهان فمسلم**

ورائي وقدامي عداة كثيرة *** أحاذر من لص وملتك ومنهم**

فهل لك في حلفي على ما أريده *** فإني بأسباب المعيشة أعلم**

---

(1) المرجع نفسه، ص205-206.

(2) ثابت الآلوسي، **شعرية النص**، ص82.

(3) المرجع نفسه، ص83.

إذا لأتاك الرزق من كل وجهة *** وأثريت مما تغنمين وأغنم**[1]

لا جدال في أهمية وجود القارئ المثقف القادر على تحرير النص من أغلفته، واستكشاف بؤرته، عبر علاماته وإشاراته... غير أن هذا المطلب ما زال أقرب إلى الطموح! فما زالت شكوى المبدعين تتزايد يومًا بعد يوم عن قلة القراء، الذين يفهمونهم ويتواصلون معهم»[2] ومناسبة القول للمعنى فتبني القراءة الجديدة منوالا بل إن الشرح الواحد يعلن أنه مؤول للشرح، وشرح للشعر في آن واحد، فيكون مؤولا مركبا يهتم بتأويل القراءة الاولى، والقراءة الثانية الشارحة لها، وهو شأن التبريزي قبله.

«ويبدو أن من أهم هذه العوامل هو عامل الاستعمال، فالكلمات التي يتكرر استخدامها تتعرض أكثر من غيرها لشحنها من قبل مستخدمي اللغة بطاقات عاطفية قادرة على الإيحاء حيث يكتسب اللفظ إيحاءاته من تداوله بين الناس، وكأنّ كل من يستخدمه يمنحه شيئًا من مشاعره، فتمتد ظلال معناه بما اكتنز من رصيد انفعالي.

ويحسّ الأدباء بما ادّخره ذلك اللفظ من دلالة هامشية، فيستغلونه في التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم لما له من وقع وجداني في نفوس المتلقين، كما يميل الناس إلى استخدامه فيما يناسبه من المواقف التي تتطلب حدة في العواطف كمجالات الشتم والسباب والنقد الجارح، وجميع مجالات التعبير عن حالات الغضب، وشدة الفرح والسور»[3] فيقول العكبري في تقديم شرحه لديوان المتنبي، أن الوضعيات التي جعلت الشروح تنمو وتتطور هو تظافرها وتكاملها، فإذا ما تم الحسم في التحدي المعرفي فإن النتيجة تحتاج إلى تكريس وتسويق، لأن الشرح من الأعمال التي تحتاج إلى الاستقرار «شعرهم يبني جسرًا بين الذاكرة والتخييل...

فإذا كانت اللغة في النمط الكلاسيكي أكثر جزالة وأقرب إلى المعجم، فإنها هنا أكثر إيحاء وشفافية وإذا كانت القصائد هناك تستثمر البحور الطويلة، فإنها هنا تعتمد على البحور القصيرة... هناك الزخارف البديعية والصور الملتقطة من الذاكرة، وارتفاع النبرة الخطابية... وهنا الصور الملتقطة من الذات أو من الواقع المعيشي، هناك امتداد للشعر في

---

[1] العكبري، مصدر سابق، 91- 92.

[2] المصدر نفسه، ص82.

[3] محمد محمد يونس، **المعنى وظلال المعنى**، مرجع سابق، ص196.

عصوره الأولى[1] وهذا الأخير لا يكون إلا بعد اطمئنان واستصفاء واختيار، فيتسنى إلى الشارح أن يعهد إلى الشارح بذلك تبريره إلى الاعتراف بالمشروح، والتذكير بقيمته الأدبية كما «إنّ فعل القراءة هو الذي حدا بعض الدارسين إلى عدّ هذه الإرساليات النصيّة والأيقونية الموجودة في محيط النص ذات أهمية استثنائية، لأنها تساعد القارئ على أن يجد لنفسه موقعًا في النص، فضلاً عن أنها تستهدف توجيهه وتحفيزه، وترسم له أفق انتظار محددًا، إن هذه العتبات النص الموازي هي بمثابة (خطاب على الهامش)»[2].

وبدوران الشروح وتقلبها في السوق الأدبية، وتنوع توظيفها من طرف الشراح، مما يدخلها في دوامة الاحتدام والتنافس بينهم، للظهور في الشرح أكفأ وأقدر على خوض غماره، والتبريز على بعض، وهو ما يجعله ينظم أدوار اللاعبين داخل الشروح وخارجها، وهو الأمر الذي يتطلب ضبط مقاييس وقوانين اللعب «لذا يلعب (النص الموازي) دورًا تواصليًا مهمًا في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها عدّ كل قراءة بدونه بمثابة دراسة قيصرية اختزالية للنص من شأنها إلحاق ضرر كبر به، وتشويه أبعاده ومراميه»[3] وقد تأكد هذا من خلال العلوم المعرفية التي تنتجها الشروح، وذكر لأهم المعطيات والحوادث التي تكونت من خلالها، وهو الأمر الذي يجعلها خطابات واصفة لما حولها، وللظروف التي ولدت فيها، وصارت هذه الخطابات ثابتا من ثوابتها، وذلك مثل شرحه لقول المتنبي:

يشكو الملام الى اللوائم حرة *** ويصد حين يلمن عن برحائه**

فيقول العكبري: "الملام: اللوم، واللوائم: جمع لائمة والبرحاء: شدة الحرارة التي في القلب من الحب وأصله الشدة، تقول: لقيت منه برحا بارحا، أي شدة وأذى، ولقيت منه بنات برح، ولقيت منه البرحين أي الشدائد والدواهي، والمعنى: يقول: أن الملام يشكو حرارة القلب فلا يصل إليه، فيرجع عن التعرض إشفاقا أن يحترق فيقول للوام لا أصل إليه، وأنه يعرض عني لشدة ما به من برحاء الهوى، والمعنى: أن اللوم لا يقدر على الوصول إلى القلب، وقلبه يعرض عن استماع اللوم وهذا كله مجاز وتوسع"[4] فقد تختلف المفردات وصيغ

---

[1] المرجع نفسه، ص80

[2] صباح حسن عبيد التميمي، **شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر لمقولة الإجراء**، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ، ص147.

[3] المرجع نفسه، ص147.

[4] أبو البقاء العكبري، **شرح ديوان المتنبي المسمى التبيان في شرح الديوان**، تح. مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعارف، مصر، 1936، ج 12.

الكلمات بين بيت المتنبي المشروح، وبين شرح العكبري وابن جني قبل ذلك، ولكن كل المسميات والمعنى واحد، والدلالة نفسها، فمثلا مرادف "العذل" في البيت هو "أمض العتاب" عند ابن جني واللوم عند العكبري.

«ومن هنا فلا بدّ من الإقرار بأن ما من عتبة عنصر موازي إلاّ وتحمل دلالة ما أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن لها –في أي حال من الأحوال– أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها، ما دام عليها أن تعمل على تخفيف حدّة التوتر الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي، إنّ القوة المضمرة في هذه العتبات هي التي تقوده –أعني المتلقي– ضمنيا نحو الجوهري الذي هو البحث عن بعدها الوظيفي، لأن كل عتبة عنصر موازي في تمظهراتها العامة ماهي إلا خطاب خاضع، مساعد وجاهز لخدمة شيء آخر تبرر وجوده»[1].

وقد اختزل العكبري المتنبي إلى فتره متأخرة هذا التعدد بالقول: "ورأيت الناس قد أكثروا من شرح الديوان، واهتموا بمعانيه وأعربوا فيه بكل فن وأغربوا، فمنهم من قصد المعاني دون الغريب، ومنهم من قصد الإعراب باللفظ القريب، ومنهم من أطال فيه وأسهب غاية التسهيب، ومنهم من قصد التعصب عليه، ونسبه إلى غير ما كان قد قصد إليه، وما فيهم من أتى فيه بشيء شاف، ولا بعوض هو للطالب كاف"[2].

فالشراح رغم تعددهم وكثرة اتجاهاتهم وزوايا نظرهم إلى الشروح الشعرية، فلم يتلق الشراح الشرح تاريخيا بعين واحدة وإنما بعيون اختلفت من شارح إلى آخر بحسب التكوين، وما يؤرقه أو ما يريد توجيهه والمقاصد «بل تطورّ على أيديهم حتى أصبح شرطًا حيويًا من شروط أدبية النص، ليس بوصفه سلاسل تقريبية وإنما بوصفه جزءًا من مسلسل الدلالة الشعرية إيمانًا منهم بأن النص إيقاع والوزن جزء منه قادر أن يطلق التجربة الشعرية إلى منطقية في النفس الإنسانية لا تصل إليها الجملة النثرية... هذا الإيمان قادهم إلى المبالغة أحيانًا في توفير مستويات إيقاعية متعددة في النص بدءًا من الوزن والقافية وانتهاءً بأشكال التوازي والتكرار والتقابل والتماثل... قد لا يتطلبها النص أحيانًا عبر توسيع مديات التحويل الدلالي... من خلال بنية المشابهة التي تجاوزت أطرافها المنطقية لتصل أحيانًا إلى أصقاع

---

[1] صباح حسن عبيد التميمي، مرجع سابق، ص148.

[2] العكبري، **التبيان في شرح الديوان**، مصدر سابق، ص3.

الحلم»[1] ولم تكن هذه الاتجاهات معلنه في بداية عهد الشرح الأول، والذي غلب عليه الرواة لأنهم كانوا موثقين أكثر منهم شراح، ثم العهد الثاني من الشراح الذي غلب عليه الإيضاح في شروحهم، ثم طور النضج والتأليف المكثف بعد دخول الكلمات إلى وعي الإنسان وتناميها فيه.

[1] ثابت الألوسي، **شعرية النص**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص30

الفصل الثاني: جماليات تلقى الشروح الحديثة

1- قراءة في شرح اليازجي:

إنّ الشرح عند اليازجي تميز بنوع آخر من الشرح غير الذي اعتمد عليه القدامى في شرح شعر المتنبي وهذا لأنه يرى أن: "من حيث هو شعر ذو قوانين معروفة ومذاهب مألوفة فذكر ما له من المعاني المخترعة أو المسبوقة، وما له من الحسنات أو السيئات في أساليب النظم، ومذاهب الاستعارات والكنايات وسائر فنون المجاز، وما خرج فيه عن مألوف الشعراء إلى ما قصروا فيه عن مداه أو ما شذ به عن مذهبهم إلى ما شاكل هذه الأطراف، مما ترجع جملته الى أدب الشاعر وصناعة البديعي"[1]، فقد ذكر اليازجي هنا أنه خالف من سبقه من الشراح على ديوان المتنبي، في منهج الشرح المتبع من طرفه، وهو مغاير لما تعودنا عليه عند الشراح القدامى، والنقاد بمختلف مشاربهم، من اهتمامهم بالذي تقوله العرب، أو مظاهر الخروج عن قولهم، فقد عالج اليازجي علاقة اللفظ بالمعنى، وما مدى نجاح الشاعر في التوفيق بينهما، وكيف أمكنه اختيار اللفظ وتفصيله على المعنى، فيقول: "وإنما الغرض من هذا الفصل الكلام على شعره من حيث هو كلام تراد منه المطابقة بين المسموع والمفهوم، فأذكر ما له من أجاده أو تقصير في استخدام الألفاظ من حيث هي قوالب للمعاني، مع بيان الحد الذي جرى إليه في ذلك، ومنزلة شعره من هذا الوجه، مما يرجع في الأكثر إلى أدب الكاتب وصناعة اللغوي، ويكون مرمى لنظر علماء المعاني وأصحاب الترسل في صياغة اللفظ وتقديره على المعنى"[2].

وبهذا المعنى نجد أن اليازجي يقصر شعره ويوجهه وجهة لغوية، فاهتمامه بالنص كمبنى عام وما احتواه هذا المبنى من معنى يعزل شعر أبي الطيب عن كل السياقات الخارجية، الثقافية منها، والاجتماعية والتاريخية والسياسية، وكل المبادئ والقيم الإسلامية من اقتباسات وما زخر به من تظلل في الأوساط الشعبية، وما عاناه من أمراض جسدية ونفسية، بل انصرف اليازجي إلى شرح اللفظ واشتقاقاته اللغوية والجذر الذي أتى منه الفعل، وتصريفات الأفعال والتركيب الذي يخص الجملة نحويا، وإعرابيا وبلاغيا، ومعنى ذلك اللفظ بعد ذلك وتأويله، وقصد المتنبي فيه وتلميحه إلى ما أراد، وإن كان النحو قد غلب على

---

[1] ناصيف اليازجي، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر، بيروت، (د ت)، مقدمة الشارح، م 1، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص38.

المعاني لأنه اعتمد اعتمادا كبيرا على معرفة الإعراب، ليجمع فيه معاني الجمل ومفاهيمها المتعددة والمخفية منها، والمعلنة، والدقيقة فيها والمجملة، وهو ديدنه في الشرح للتعامل مع شعر أبي الطيب، مثل قوله في شرح البيت الآتي:

كم وكم نعمة مجللة *** ربيتها كان منك مولدها**

وقد يقع لهم مثل ذلك الدخل في رواية البيت، أو وهم في ضبط بعض ألفاظه مما تتنكر به صورة المعنى، وربما أدى إلى خطأ في اللغة والإعراب... فسروا المجللة بالمعظمة على أنها "اسم مفعول جلله، ولم ينقل جلل بهذا المعنى إنما يقال جلل الشيء تجليلا إذا عم وجلل المطر الأرض طبقها، فهي بأن تكون اسم فاعل من هذا المعنى أشبه وأصح"[1]، كما أن الشارح يختصر الشرح في الكلمات والحروف فقط، دون اللجوء إلى الظروف التي أوجدتها متناسيا بذلك طبيعة البيئة التي ظهرت فيها تلك الكلمات دون غيرها، ولعل اليازجي مهموم بعصب الحياة لديه في تلك الفترة، مما جعله يصرف كل اهتمامه نحو اللفظ والمعنى، أو زاوية الشارح الشعرية التي تلقى بها ديوان أبي الطيب المتنبي، تظهر له إبداعا لا يراه عند غيره من الشراح، أو يعيد بعض ما قاله غيره أحيانا، لذلك حصر نفسه في هذه الدائرة من الشرح، ونجد قوله حول بيت المتنبي: "مدحيته في أبي القاسم طاهر بن الحسين ابن طاهر العلوي ومطلعها:

أعيدوا صباحي فهو عند الكواعب *** وردوا رقادي فهو لحظ الحبائب**

قال عبد العزيز ابن الحسين السلمي أن الأمير أبا محمد ابن طغج لم يزل يسأل أبا الطيب أن يخص أبا القاسم طاهرا العلوي بقصيده من شعره، وأنه قد اشتهى ذلك، وأبو الطيب يقول: ما قصدت إلا الأمير ولا أمدح سواه، فقال أبو محمد: عزمت أن أسألك قصيدة تنظمها في فأجعلها فيه، وضمن له عنده مئات من الدنانير، فأجاب: قال محمد بن القاسم الصوفي: فسرت أنا والمطلبي برسالة طاهر إلى أبي الطيب، فركب معنا حتى دخلنا عليه وعنده جماعة من الأشراف، فلما أقبل أبو الطيب: نزل طاهر عن سريره والتقاه مسلما عليه، ثم أخذه بيده فأجلسه في المرتبة التي كان فيها، وجلس هو بين يديه، فتحدث معه طويلا، ثم أنشده أبو الطيب فخلع عليه للوقت خلعا نفيسة، قال علي بن القاسم الكاتب: "كنت حاضرا هذا المجلس فما رأيت ولا سمعت أن شاعرا جلس الممدوح بين يديه، مستمعا لمدحه غير أبي الطيب، فإني رأيت هذا الأمير قد أجلسه في مجلسه وجلس بين يديه، فأنشده هذه

[1] المصدر نفسه، ص84.

القصيدة"[1]، وهذا الشرح قراءة عمومية مفتوحة على تجربة الشاعر عامة، لتغطي مساحة اشتغاله الشعري كلها، وهي تفتح أبواب التلقي أمام المتلقي بما تسجله من وقفات نقدية، فتصبح القراءة الجادة مشروطة باستحضار هذه العناصر، والمكونات وتدبرها وتحليلها، وتصير دلالات النص مرتهنة بما تشي به هذه الخطابات مثل شرحه لقول المتنبي:

و"يجعل ما خولته من نواله *** جزاء لما خولته من كلامه**

وذلك أنه بعد ما أنشده القصيدة الرائية التي قبل هذه القطعة، وهي التي يقول في مطلعها: طوال قنات طاعنها قصار، أقطعه إقطاعا بناحية معرة النعمان، وكأن سيف الدولة قد اقترح عليه القصيدة المذكورة، وقص عليه الواقعة التي جرت بينه وبين البادية، فوضعها له أبو الطيب في قصيدته، فذلك قوله في الشطر الثاني من هذا البيت، يعني أنه نظم في هذه القصيدة الكلام الذي قصه عليه سيف الدولة، ثم أخذ نواله جائزة على هذا النظم فكان الكلام والجائزة جميعا من عنده"[2]، وهذا جانب من معالجة الشارح للمعنى في سبيل الكشف عن العلائق الترابطية، بين البنيات الظاهرية، وفي ظل هذا التخلق الجديد والتحولات المعيشية بدأت تتجلى في المنجز الشرحي مظاهر التحول والانقلاب، وبدأ الشارح يتجه نحو تحفيز للرؤى المبطنة والغامضة لصيانة قراءة جديدة، وهو الحال في شرح قول المتنبي:

وما قربت أشباه قوم أباعد *** ولا بعدت أشباه قوم أقارب**

وتحرير لفظ البيت: إنّ الذين يشبهون قوما أباعد لا يكونون أقارب، والذين يشبهون قوما أقارب لا يكونون أباعد"[3].

واليازجي عندما يلامس أهداب الشعر بأبعادها اللسانية، يقر للمتلقي الطريق ويرسم له عالم الولوج به إلى القراءة المنتجة بمكونات نصية، تتموضع داخل المحيط الداخلي للشرح، ولا تخرج عن جدران البيت الشعري بمفرداته، وحتى تركيبه مثل ما نجده في شرحه للآتي:

"أفدي المودعة التي اتبعتها *** نظرا فزادى بين زفرات ثنا**

وفرادى اسم جمع للفرد... و**الزفرات** جمع **زفرة**، وهي النفس الحار سكن فاءها ضرورة، و"ثنا" من قولهم جاء القوم ثناء، أي: اثنين اثنين، وإنما قصرها للقافية"[4]، فشرح اليازجي هنا

---

[1] اليازجي، مصدر سابق، ص423.

[2] المصدر نفسه، ص72-73.

[3] المصدر نفسه، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص308.

كأنه يعيد إنتاج معطى تاريخي لإعادة جديدة تلائم حاضره، وتشد أواصر العلاقة بين الراهن المتجدد، والبنيات اللغوية التي تشكل محركا دلاليا في النص كله، وبنى تنتمي للحقل البصري اللساني المزدوج، إلى أن تشكل موجها قرائيا يدفع بالمتلقي إلى تجلي نصوص الشرح، مثل ما هو في شرحه للبيت الآتي:

"**أنت يا فوق أن تعزى عن الأحباب ***** فوق الذي يعزيك عقلا**

أنت مبتدأ خبره فوق في عجز البيت وقوله يا فوق أن تعزي نداء استعمل فوق اسما، كما في قوله: فإذا حظرت فكل فوق دون، ويجوز أن يكون المنادى محذوفا، فتكون فوق الأولى خبر أنت وفوق الثانية خبرا آخر، أو حالا من ضمير الخبر الأول وعقل تمييز"[1]، فيشكل الشرح بهذا الشكل تجليات تركيبية موجهة إلى جمهور المتلقين، لتلقي الشرح الشعري ولفت انتباه المتلقين وتحفيزهم بخطابات متخصصة، تتنوع في الفهم والتركيب وقد تهيئهم للدخول في عوالم خطاب إبداعي يجنح إلى الخيال، مثل ما هو الأمر في شرح اليازجي:

"**كلما صبحوا ديار عدو ***** قال تلك الغيوث هذي السيول**

فشبه الأشياء التي هي من أنعام سيف الدولة بالغيوث، وشبه الغارة التي تصبها مواليه على العدو بالسيول الحادثة عن الغيوث"[2]، من مصادر إشعاع نابعة من شخوص النقد والاستجابات القرائية لدى المتلقين بما تمتلكه من عناصر جذب، إذ تشكل خطابا غيريا واصفا من فهم عام لتجربة القاصد في الشرح، لتحقيق الوقوف على نجاعة تلك النصوص النقدية المقتبسة، ودقتها وتوظيف الآلية التي تخلق فضاء نصيا جديدا، يؤثر من خلال لغته على الفضاء النصي الجديد، انطلاقا مما يغلف الأشكال والكتابة مثل ما هو الحال مع:

"**فلمثله جمع العرمرم نفسه ***** وبمثله انفصمت عرى أقتاله**

وإنما يستقيم الخروج من هذا والإظهار عن المعنى المحلي بأن يجعل الكلام على تقدير مضاف محذوف، أي فلقتال مثله مثلا وحينئذ، يتعين كون الجيش جيش العدو ويكون المعنى أن مثله من يجتمع الجيش الكثير لقتاله، ودفع رأسه، ولكنه مثله من يقتل الجيش ويكسر قواه، فلا يغني أمامه شيئا"[3] فكشف لنا اليازجي عن مقصده في قناعته بعدم محدودية الإبداع ومحاولة كسر جمود الرؤى الضبابية والتجارب المتداخلة، فتغدو معاناة لا

---

[1] اليازجي، مصدر سابق، ص235.

[2] المصدر نفسه، ص69.

[3] المصدر نفسه، ص61.

تضارعها معاناة الكتابة نفسها، فهي تقوم على كشف عمليات مضنية في متاهات النص المفتوح على جملة الاحتمالات، "لتقيد المعنى بأحوال خارجية لا متسع عنها، ولا مساغ فيها للتخرص والاحتمال، فلا بد قبل الدخول في الشرح من تحقيق أطراف المعنى وتصحيح أجزائه قبل جملته، وإلا لم يؤمن الزلل بما يبعد عن القصد بمراحل شاسعة"[1].

لذلك نجد اليازجي يتجنب الشرح عند العرب أو ذكر أيامهم وأخبارهم، وظروف حياتهم، وكيفية عيشهم، وهو الأمر الذي له صلة مباشرة بالشرح لفهم سياقه، على الأقل وهذا الأمر الذي سار عليه أغلب الشراح، ولكنهم قد يغلوا في شرحها حتى يبعدوا أو حتى ينسوا الشرح الشعري نفسه لخروجهم عن موضوعه كثيرا، مما يثقل الشرح ويجعله متاهة فكرية يتسلل إليها الأديب باحثا عن ما يهتم لأمره أو ما ينقصه، فلا يجد نفسه، فيبحث بدلا عن ذلك على نفسه أولا لكن اليازجي وضع حدودا للباحث والمبحوث عنه بتحديد زواياه المركوزة على النص بالدرجة الأولى، ثم الجوانب المحيطة به كوسائل تعين في إنارة عتمته اللفظية، أو المعنوية، لذلك نجده "وقد قيل في تفسير هذا البيت ما ملخصه: أن قلمه أشرف من الرماح لأنه كفه تباشره عند الخط، فيفتخر على الرماح التي لم تباشرها كفه، فقلت: ولو عكسنا المسألة بأن نقول الرمح الذي يمسه أشرف من القلم الذي لا يمسه، لصح أيضا فلم يبق الاختصاص القلم بهذا الشرف، وعاد التفسير جعليا لا حقيقيا، وليس هذا مراد المتنبي على إطلاقه إنما على حال الكتابة بالقلم، وإلا فقد نفي عن الممدوح استعمال الرماح"[2]، فعوضا عن عرض الجوانب الخارجية التي لها صلة بالشرح، نجد اليازجي يكتفي بذكر ما له علاقة بالبيت الشعري دون غيره، لا زيادة ولا نقصان، فهو حريص على الاعتدال في الشرح، كما اعتدل المتنبي في اللفظ ودلالته على المعنى، وإن دعت الضرورة إلى ذلك فإنه يضيف ما يبين القصد ويوضحه لا أكثر، مثل ما علق سابقا على قول المتنبي:

يتكسب القصب الضعيف بكفه *** شرفا على صم الرماح ومفخرا**

وقد يكون على الشارح أحيانا معرفة مقصد الشاعر، ليعرف ما مدى توصله للغرض المراد من القصيدة أو البيت، كالرثاء، أو الفخر، أو الوصف، فمثلا قد يكون المتنبي يمدح سيف الدولة، ولكن الغرض ليس المدح بقدر ما هو الفخر بنفسه، وأناه المتعالية التي لا ترى إلا سواه، وهذا ما توحي به القصيدة أو البيت الشعري، فيصبح فهم القول وقفا عليه، ويساهم

---

[1] اليازجي، مصدر سابق، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص78.

بأحداث مختلفة من إقامة وصف يتجاوز سيف الدولة، إلى الوصول إلى البادية وصولا الكلام والمعاني التي تأتي تباعا لهذا العمل لا غير، فالشعر مرتبط به حسب اليازجي كارتباط سيف الدولة بتحقيق مطلبه، يقول اليازجي: وقوله المتنبي:

هيهات عاق عن العواد قواضب *** كثر القتيل بها وقل العاني**

العواد: مصدر عاود، بمعنى: عاد، وقد فسروه بالعود إلى القتال وهو غير المقصود، لأنه يقول قبل هذا البيت ببيت واحد.

حرموا الذي أملوا وأدرك منهم *** آماله من عاد بالحرمان**

أي من عاد منهم إلى أهله بالحرمان، فقد أدرك آماله، يعني النجاة برأسه، ثم استدرك على هذا البيت المذكور، فقال: إن العود عليهم بعيد، لأنه قتلهم بسيوفه، وإنما أضاع هذه القرينة على الشراح الفصل بين البيتين ببيت أجنبي، وهو قوله:

وإذا الرماح شغلى مهجة ثائر *** شغلته مهجته عن الإخوان"**[1]

فكأننا بالشارح يفتح مغاليق الإبهام، ويوضح المعاني وقد تظهر له إلا بالبحث خارجها، والوقوف على شرفة سياقها، وتشابك وتشاكل معانيها من غيرها من الأبيات داخل القصيدة بنية ودلالة "ما له من المعاني المخترعة أو المسبوقة وما له من الحسنات أو السيئات في أساليب النظم، ومذاهب الاستعارات والكتابات، وسائر فنون المجاز، وما خرج فيه عن مألوف الشعراء إلى ما قصروا فيه عن مداه، أو ما شذ به عن مذهبهم إلى ما شاكل هذه الأطراف مما ترجع جملته إلى أدب الشاعر وصناعة البديعي"[2]، فلا يمكن للشارح أن يتفاهم شعر الشاعر والمشروح الذي يقدمه، إلا إذا كان هو نفسه ذواقا للبديع ومحبا للإبداع، ومتفحصا حكيما في البلاغة، وطريقة استخراجها من الشعر، والقدرة على استنطاقها من منابتها الأصلية، ومعانيها الحقيقية المجازية.

"بداهة التعبير وجودة السبك ووضوح المراد قد كسته الفصاحة زخرفها، وألقى عليها البيان نوره فتسابقت معانيه إلى الإفهام، وعلقت ألفاظه بالخواطر والأوهام، واستوى في إنشاده الخاص والعامي، والتقى على استحسانه العالم والأمي"[3]، فالشارح على الرغم من أنه يعتمد على اللفظ في الوصول إلى المعنى، إلا أنه وفي عملية تلقيه لهذه الأبيات والشروح

---

(1) اليازجي، مصدر سابق، ص68.

(2) المصدر نفسه، ص38.

(3) المصدر نفسه، ص45.

السابقة معا، يضع ما نسميه بالعلاقة المتلاحمة بين الأبيات بعضها ببعض، وبين الشروح بعضها ببعض أيضا، وكان به يقول الأبيات تكمل بعضها مثلها مثل الشروح التي تتلاحق في تنظيم يبني فيه اليازجي صرح الشروح، لبنة لبنة، فكل من تلقى شعر المتنبي يساهم في هذا الصرح الذي تتصوره العقول، ويجود به الفكر البشري، ليصادف منا القبول والاستحسان، لأن: "الإبهام في اللفظ والتعمية في صور التراكيب وإلباس المعنى غير ثوبه الذي تظهر به تقاطيعه، وإنزاله في غير منزله الذي يقرع عليه بابه، وهي طريقة له اختطها لنفسه وتكثر من التعمل لها والنزوع إليها"[1]، حتى وإن خالفت وجهة اليازجي اللغوية، وهو ما يجعل الشارح يقارن بين شروح سابقيه لما لها من اهتمام خاص، بشكل النص والنقد الذي يريد إضافته عليها، إما بالرضا والاستحسان فيبذل قصارى جهده في تجميل الصورة، وتحسين الإبداع والخلق وإما بتتبع العثرات واقتناص الهنات لإيجاد مبررات السقطات، فكان بينهما موضوعيا في طرحه وفي حجم شرحه، لأن القناعة التي وصل إليها اليازجي هي أن الناس تحب شعر المتنبي بكل مستوياتهم واختلاف توجهاتهم، لذلك "يرون أنه إنما نال هذه المنزلة وانفرد بالمزية على غيره لخفاء معانيه، وبعد مأتاها، وكثرة ما يحتمل كلامه من وجوه التفسير وضروب التأويل"[2].

لأن الشارح بهذا يريد للمعنى ما يعين على محاصرة القصد، لا إلى الابتكار والتجديد ووضع اللفظ في مكانه المناسب للمقام الذي قيل فيه، وهذا ما دفعه إلى التعامل مع شروح المتنبي من جهة المساهمات التي قدمها القدامى من الشراح، ومن جهة نظرته إلى هذه الشروح من زاويته الخاصة به التي تعتمد على تلقيه البيت الشعري بمعزل عن كل شيء من شرح، أو قول أو نقد وعلاقة البيت نفسه بسابقيه، أو اللاحق من الأبيات برؤية صرفية، ودلالة معجمية، كقوله في شرح أبو الطيب المتنبي:

أو عرضت عانة مقزعة *** صدنا بأخرى الجياد أولاها**

فسروا **المقزعة** بالمفرقة التي كالقزع، وهي قطع السحاب، وهو لا يوافق نقل اللغة، إنما المقزع بمعنى السريع الخفيف، وهو أليق بمراده في البيت كما لا يخفى، وقد يكون للفظة

---

[1] المصدر نفسه، ص.39

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

معنيان أو أكثر، فيفسرونها بغير المقصود منها أخذا بمتبادر الذهن، أو تغاضيا عن مقتضى المقام"[1].

وكأن اليازجي يعمل إلى توضيح معجم الألفاظ للمتعلمين بدل البحث عن الإبداع في قول الشاعر، لأنه أولى اهتماما بالغا باللفظ على حساب المعنى وإعمال الخيال، فيفرط بذلك في النظر إلى الإخبار والتقرير، فيكون فهمه جامدا خاليا من الحياة، فاستنطاق اللفظ دون التوسع في كثرة المعاني يوقع الشارح في دائرة المعيارية، وهو الحال نفسه عند اهتمامه بالبنى الاعرابية المتفرعة بتفاريع عديدة، وعلاقة بعضها بعضا، وما دق من تلك المسائل ليرجو منها الوصول إلى المعنى عبثا من خلال التحليل النحوي الخالص، وتكاثفه مقارنة بتحليله المعنوي، مثل قوله في شرح بيت أبي الطيب:

"ورب عائلة والأرض أعني تعجبا * علي أمرؤ يمشي بوقري من الحلم**

رب مضمرة بعد الواو قائلة مجرورة الأرض، مفعول به، أعني مفعل، وهو يعني الاعتراض تعجبا مفعول له، أو حال من صلة قائلة، أو مفعول مطلق لفعل محذوف، هو "أتعجب" علي خبر مقدم، أمرؤ، منعوت، يمشي بوقري من العلم نعت، أما أمرؤ يمشي بوقري من الحلم مبتدأ مؤخر"[2]، وهذه التحليلات اللغوية المتشعبة صادفتنا في شرح أبي العلاء المعري أيضا، لأنها إحاطة واسعة ودقيقة بمسائل اللغة، والذي زاده من تخصصه في هذا الشرح على هذا النحو اللغوي، هو ربما مخالفة سابقيه من الشراح الذين انبهروا بالمعنى أيما انبهار، وغطى انبهارهم بالمعنى على اهتمامهم باللفظ الذي لم يهمل أيضا، ولم يكن له صيت واسع شأنه شأن المعاني والبلاغة التي كانت لها حصة الأسد من اهتمام الناس والشعراء، والشراح على حد سواء.

إلا ما كان من ابن جني في الفسر الذي مهد الطريق لليازجي ليكمل فيه فهما، (ابن جني واليازجي) يازجيان على حد قول البرقوقي: "أما اليازجي أو اليازجيان، الشيخ ناصيف وابنه الشيخ ابراهيم، فهما على فضلهما الذي لا ينكر، وعلى ما طنطن به الثاني في ذيل الشرح، مما يخرج منه القارئ وهو مفعم يقينا بأن هذا الشرح هو سيد الشروح، وهو وحده الذي طبق المفصل وأصاب مقطع الحق، وأوفي على الغاية، أقول أنهما على الرغم من ذلك يصدق عليهما قول الواحدي في ابن جني: وأما ابن جني فإنه من الكبار في صنعة الإعراب

---

[1] المصدر نفسه، ص82.

[2] اليازجي، المصدر السابق، ص205.

والتصريف، والمحسنين في كل واحد منهما بالتصنيف، غير أنه إذا تكلم في المعاني تبلد حماره ولج به عثاره..."[1]، وبذلك يكون اليازجي اتبع منهج ابن جني في الشرح اللغوي، ولم يسرح الشرح الأدبي لأن الشاعر يضفي على المعنى مكانه، خاصة في الشعر لا تبلغها في النثر، أو اللغة العادية، ولكن اللغة الشعرية غابت وغابت معها أجناسية الشعر فكأن الشعر نثر أو كلام عادي لا يهم حسب الشارح وجود غموض فني، أو إبداع أدبي أو إبهام معنوي، أو شعرية الكلمة في الجملة وفي القصيدة، وتأثيراتها ومدى توفيق الشارح في الوصول إلى المعنى المراد، أو مدى توفيقه في توظيف اللفظ، وكيف يستوي عند اليازجي في تعامله مع المتنبي، ومعنى شعره الذي يرجعه إلى الخطأ الواقع فيه المتنبي، حسب الشارح في تقدير الألفاظ على معانيها، مع عدم الابتداء بالنقل الذي انتهى منه غيره، والاعتماد على رؤيته الخاصة، واكتشاف ما لم يستطع من سبق اكتشافه، ومحاولة ابتكار شروح ترقى لما هي عليه كل مرحلةمن المراحل التاريخية، ومحاولة مسايرتها للراهن المعاش بسياقاته المختلفة دون حصر أنفسنا في دائرة مغلقة، قوامها الصنعة اللفظية والغموض في المعنى.

«فإن التقاليد الكتابية العربية... عرفت في جزء منها هذه التصورات، وإن لم تتحول أفقيًا وعموديًا على النحو الذي تحقق في الغرب، لأن الآخذين بها والمستعملين لها إبداعيًا ونقديًا كان لديهم الحماس الزائد لاقتحام الجديد أكثر مما كانت لديهم رؤية عميقة لما كانوا يمارسون، لذلك فالكتابة العربية في مختلف تجلياتها مدعوة استجابة لضرورات التطور والحاح الانتقال إلى مستوى آخر من إنتاج النص وتلقيه ثم الانتقال للوعي بضرورة فهم جديد ل (النص)، وبأهمية (الكتابة المنظمة)، وصيرورتها الطبيعية (الكتابة الترابطية).

وكلما تأخرنا ليس فقط في إنتاج وتلقي (النص) و(النص المترابط)، ولكن أيضا في الاستفادة من الروافد التكنولوجية واستثمارها الاستثمار الأمثل في إنتاج معرفة جديدة وفي الارتقاء إلى افق جديد، للتواصل من خلال المفاهيم وبواسطتها وبتوظيف الوسائط الجديدة للاتصال والتواصل والتطور...»[2] وقد كان اليازجي في شرحه حريصا على وصل مساهمات الشراح السابقين، وكأنه حلقة أخرى في سلسلة الشروح، وموصولة بما اتصل به

---

[1] البرقوقي، **مقدمة شرحه لديوان المتنبي**، تح. عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1995، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص149.

هؤلاء الشراح من ألفاظ ومعاني، مع التركيز على الألفاظ بالدرجة الاولى، ثم يتبعها المعنى وهو من المداخل المستجدة في الشروح الشعرية.

«وهكذا يلاحظ القارئ أن فضاءات النص تأسست على المعاني المتقابلة، ولذلك يحسن عند تلقيه لها أن تفهم بالنمط نفسه الذي بُنيت به، فهو أقصر طريق إلى تمثلها، بل هو الطريق المستقيم إلى فهمها، تبعًا للمنطق ذاته الذي بُنيت عليه.

إن القراءة التقابلية تسير بشكل تفتيتي وتحاول إعادة القول إلى عناصره الأولية، فتبيّن كيف يبنى على مستوى الذهن، من حيث كل ما يتوارد عليه ثم يحصل اختيار عناصر دون أخرى، تبعا لمقصدية المنتج، وهو ما يسهم في فهم النتاج الأدبي وتذوقه، والتجاوب معه»[1] وهذا التجديد الذي دعا إليه اليازجي منهجا وأسلوبا وفكرا كان له آثار من الناحية التنظيرية، وخاصة أن اليازجي من المحدثين، وما نتج عن شروحه من إضافات تخص طريقة عرض الشروح، وإن كانت بسيطة وطريقة تعامله مع اللفظ والمعنى، كثنائية ربطها اليازجي بعضها بعضا، و إن كانت موجودة مسبقا إلا أنها لم تكن تثير الاهتمام إلى هذا الحد رغم ممارسات الشراح السابقين لها، وهذا إنما يدل على عملية التلقي التي كانت عليها أشعار المتنبي، وتعامل كل شارح معها بشكل يختلف عن الآخر في المنهج، مثل قوله:

"**وما عشت من بعد الأحبة سلوه ***** ولكني للنائبات حمول**

فأثبت هنا أنه عاش بعضهم وهو نفس المعنى الذي بنى عليه البيت الثاني، كأنه يعتذر إليهم من بقائه بعدهم، يقول: أن ارتحالهم عنه ارتحال واحد، فإذا مات من وجده بهم حدث له عنهم ارتحال آخر، وقول الواحدي: ارتحالكم عنا أو ارتحالنا عنكم، قد عين الشاعر أحد الارتحالين بقوله: ليالي بعد الطاعنين شكول، فلا موضع لهذا الشك، ومن هذا القبيل قوله:

يدق على الأفكار ما أنت فاعل *** فيترك ما يخفى ويأخذ ما بدا**

وفي هذا البيت سر يدق على الأفكار لم أرى في الشراح من أومأ إليه، أو تنبه له، فذكر بعضهم في معناه أن المتقدين بسيف الدولة في المكارم يأخذون ما ظهر منه ويتركون ما خفي، وقال غيره: إن ما يبتدعه من المكارم يخفى على أفكار الشعراء، فيذكرون ما ظهر منها إلى آخر ما قال، وكلاهما غير المراد ولا ذكر في هذا البيت للمكارم ولا فيها قبله، ولابد لاستخراج الغرض في هذا البيت من مراجعة ما سبقه من الأبيات إلى قوله: فيا عجبا من

[1] المصدر نفسه، ص116.

دائل أنت سيفه، وفي هذه الفاء ما يربط هذا البيت بالبيت الذي قبله أيضا، وفي جميع ذلك تعريض لا يخفى على المتأمل، ولا أحب أن أزيد في البيان على هذا، فأترك باقي ما في هذا الوضع للبصير، وقد أشرت إليه بعض الإشارة في محله"[1] أو الأسلوب ويضيف إليه طرحا جديدا بثوب مغاير للمألوف، وبعيدا كل البعد عن الاجترار اللفظي والمحاكاة المقيتة التي تعهدنا بها الشراح القدامى وتوارثوها جيلا عن جيل، مما جعل الشرح يستوي ويتضح في عالم الحروف التي تسيج المعنى، وتجعله محاصرا في المفردات لا غيرها من ينير للمعنى طريقه، ويهتدي به إلى مغاليق الأفهام، وبالحجم المناسب لروح القارئ الذي يبحث عن شيء محدد وواضح.

«وتستمر تفاصيل هذه الحركة في شكل تقابلي ظاهر وخفي، بنائي ومؤول، وهو ما يسمح لنا بتأكيد القول على أن الذي يحكم عملية ولادة النصوص.

وخاصة النص الشعري هو تقديم العالم والمعاني والخواطر طبقا لتولدها داخل النفس، إنه منشأ التقابل غير أنه يتخذ ألوانا متباينة من العلاقات والخطاطات عند تحوله إلى فضاء النص اللغوي والتركيبي حسب المقصد والمرادن وتبعًا لطبيعة العلاقات التي تحكم الأشياء في الكون، وتحكم كذلك طريقة الشاعر لها، وتبعا لهذه الخطاطات المتشعبة التي تميز ولادة المعاني، تنشأ عند تلقيها خطاطات شبيهة بتلك التي تمت عند الولادة الأولية، لأن القارئ بدوره تحكمه علاقات محددة مع الحياة والكون، إلا أنه يترك ذلك ليلتصق بتصور ورؤية الشاعر، موظفا مرجعية العلاقات الدلالية نفسها التي تحكمت في المنتج.

غير أن العلاقات المنتجة من طرف المتلقي قد تنزاح قليلاً عما أنسأه الشاعر أو تتطابق معه، أو تتناقض معهن ولكنها حتما تتأسس على خطاطات ذهنية تقابلية، وإن كانت لا تظهر أو يتم التعبير عنها بمفاهيم أخرى، ولو أُمعن فيها النظر، لوُجد أنها جزء من التقابلات التي تكوِّن الحياة والوجود في مناحيهما المختلفة"[2] وهو من الناحية التعليمية ناجح ويفيد في شرح النصوص ومعرفة مدى نجاح الشاعر في تقديره لألفاظه على معانيه، فالنص كينونة لغوية في أساسها تسعى إلى إدراك التركيب المناسب، في الوقت المناسب ومع المفردات المناسبة وقد "اختار وعاء يعلم تمامَ العم أفضليته لدى المتلقين وسرعة انتقاله فيما بينهم، مما يعني ضمانه انتشار مرويه على أوسع نطاق ممكن نظرا لأهمية الشعر في

---

[1] اليازجي، مصدر سابق، ص90-91.

[2] محمد بازي، مرجع سابق ص119.

المجتمع العربي كما مرَّ بنا انتشار المروي هو هدفُ برنامجه السردي وموضوعه كفاءته هي وقدرته على إجادة القول الشعري، بما يضمن حيازة انتباه الآخرين (المتلقين)، ثم اهتمامهم ثم تأثرهم، ومن ثمة يكون المؤثر الإدراكي والمؤثر الجمالي الانفعالي في المرتبة نفسها مثالنا في هذا المجال هو"[1] ولكن اليازجي أهمل لغة الشعر التي تخرج عن المألوف، ولا تلتزم بالتزاماته كشارح ويتمادى به عن كل أشكال الفهم الذاتي، والفرح المؤقت الذي يحظى به القارئ عند وصوله إلى معنى، يحسب أنه هو القصد لا غير، مثل قوله:

"ملك سنان قناته وبنانه *** يتباريان دما وعرفا ساكبا**

والضمير من قوله إليه عائد على السيل نفسه وأراد بلفظه المعنى الأول وهو مطر العطاء وبضمير المعنى الثاني وهو مطر الدماء على طريق الاستخدام والمعنى أن الناس يشتاقون إلى عطاء يده والأسل ينبت شوقا إلى ما تسقيه يده من الدماء على أن المتنبي كان كثيرا ما يشير إلى مراده بإشارة لطيفة ويدل عليه بقرينة خفية "فقد كان في المفردات والموضوعات والإحساسات وغير ذلك، مما أفضى إلى تحول خطير في جماليات الشعرية في العلاقات التي تنظم العمارات الفنية، وليس بما فيها من مفردات أو أوزان أو موضوعات، وهذا ما مهّد لجماليات الشعرية في البنيوية"[2].

إذا لم يتنبه لها السامع ذهب المعنى عليه، وجهد نفسه في تحصيله على غير جدوى، وأريد بخفاء القرينة هنا أن تكون غير مصرح بها في البيت بأن يكون المعنى مترقبا على شيء قبله أو موطأ به لشيء بعده فلا يتناول المراد منه إلا بعد النظر في ما يتصل به من ذلك لأن منزلة الأبيات من القصيدة كمنزلة الكلمات من البيت "وذلك بالنظر إلى أن إنتاج مفاهيم جديدة وتطوير دلالات مفاهيم قديمة يتصل بوثوق بتور معرفي، وكلما تطورت المفاهيم بحسب المعنى الثاني أمكن التقدم في معرفة الأشياء، يمكننا تبعا لذلك صياغة الفكرة التي نعمل على تجسيدها هنا في القول: إن تطوير وسائل جديدة للاتصال يخلق أشكالاً جديدة وتتطور وتتغير وتنتقل من مجال معرفي إلى آخر، وهي في كل هذه الحالات تصنع لها تاريخها العام والخاص.

---

[1] إبراهيم صحراوي، **السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، بيروت، لبنان، ط1، ص183.

[2] المرجع نفسه، ص225.

ولا يمكننا تحقيق التواصل المنشود بواسطة المفاهيم بدون أخذ كل هذه التحولات بعين الاعتبار، وبما أن المفاهيم التي تستعمل ذات طبيعة لغوية على وجه العموم، وذات حمولات فكرية وذهنية عن الأشياء المرصودة لها، فإنه يطرأ عليها ما يطرأ على اللغة حين نتواصل بها، ولذلك لا بد لنا من وضعها في سياق معرفي خاص، لنتمكن من ملئها بالصور الملائمة لدلالاتها وأبعادها"[1] فكما أنه لا يفهم معنى البيت إلا بعد النظر في مفرداته وعلاقة بعضها ببعض لا تفهم القصيدة إلا بعد النظر في نسبة الأبيات وما بينهما من الصلة المعنوية، وهذا من المواضع التي سقط فيها كثيرون من الشراح حتى الحذاق منهم، فإنهم كثيرا ما يعرض لهم البيت من مثل ذلك فيدخلون على المعنى من غير بابه ويأتون من غير وجهة فربما أحالوه عن قصد الشاعر وربما أفسد والمعنى عليه جملة"[2]، وكقوله أيضا:

"تهب في ظهرها كتائبه *** هبوب أرواحها المراويد**

وذر في تفسيره أنه يصف كتائب سيف الدولة بسرعة المضي، فشبهها بالرياح يريد أن جيوشه غير وانية، ولا مسترخية، وهو غير المراد، لأنه يقول قبل هذا البيت: لا ينقص الهالكون من عدد منه على مضيق البيد"[3].

كما أن علاقة الأبيات بعضها ببعض يجعلها تبدي أكثر ما يذكر الشارح، أو ما ينتبه له على الأقل، لأنها تلامس مواطن اقتحمها الشاعر، واستعمل ألفاظها استعمالا فنيا ولكن شرح اليازجي حال دون ذلك "الشعر قول وإيحاء، بوح وأسرار، إنه حال من التعبير ينقلنا بين عالمين أو موضوعين، والقصائد الشعرية تبعا لذلك قابلة لأن تقرأ على مستويين اثنين، وإن كانت واضحة المعاني والدلالات؛ ما قيل (المعبر عنه) وما لم يقل (المسكوت عنه)، الظاهر والباطن، الذات والآخر، لأن الكتابة مرتبطة بالأحوال الذهنية والنفسية المتقابلة.

والوضعيات الباطنية التي تتحكم فيه، وبما أن الكتابة تُبنى في الأصل على الاقتصاد والاختزال والإيحاء، ولذلك تتولى القراءة حل المعاني المكثفة وتوسيعها منتحية بها مسارات شتى تعكس الاتجاه النقدي لمحلل النص، أو ميوله وفلسفته أو غير ذلك، وتعتبر آلية

---

[1] سعيد يقطين، **من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص112.

[2] اليازجي، مصدر سابق، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص89.

التأويل بالتقابلات بمستوياتها الكثيرة الممكنة من المنهجيات القرائية التي نرى أنها ذات فائدة كبرى في قراءة النصوص إقرائها.

في بناء أفكار وتصوراته وحججه بناء تقابليًا منطقيًا دقيقًا مدفوعًا في ذلك المتلقي بالمتلقين الناكرين عليه أفكاره وتصوراته منجه، وبالمتلقين العاديين الذين يحتاجون إلى المثال، أو الأمر ومقابله حتى يتحقق لهم كمال الفهم والاقتناع وللمهتمين بنظريات التلقي ومفاهيم التأويل اليوم أن يجتهدوا في استخلاص المادة الخام، مما تضمنته المصنفات التراثية الكثيرة.

فما تضمنه الإحياء مثلا، وغيره من مؤلفات الغزالي يشكل نظرية قائمة للتأويل النصي والسياقي بل تأويل الكون والشريعة والوجود، وبالإمكان تتبع كل القضايا والاهتمامات التي تضعها نظريات التلقي في صلب اهتماماتها مثل مراتب المتلقين، وبناء المعاني والافتراض والتقدير والترجيح والفهم والدلالات والمساق والسياق وغيرها، ويستفاد من هذا أن التراث العربي الإسلامي وهو يحلل خرائط المعرفة الدينية والتصوفية والكلامية والفلسفية تشكلت داخله وموازاة مع ذلك تصورات جديرة بالاهتمام والتتبع، ثم وردت علينا مؤخرا من الباحث الأدبية والنقدية الغربية عبر الترجمات، والأولى إعادة تركيبها واستخلاصها من الأدبيات العربية القديمة مثل التفاسير والشروح الشعرية وعلوم الفقه وأصول الفقه والفتاوى والمناظرات وكتب النقد الأدبي وتاريخ الأدب ومؤلفات الفلاسفة العرب وغيرها"[1] بل أكد أن اللغة تستعمل أكثر من كونها تؤدي معاني بليغة ومجازا، وهذا الأمر تكلم عنه ابن جني في كتابه الخصائص، حيث قال: "الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز بضد ذلك.

وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة كمعان ثلاثة وهي: "الاتساع والتوكيد والتشبيه فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[2]، فكل لفظة تقطع مع معانيها المعجمية دلالة في حياتنا، وفي اللغة كما تتقاطع مع ألفاظ أخرى مجاورة لها دلالات مغايرة تستفاد من سياق الكلام، وان كان الغموض ملازم للشعر وألفاظه مع العلاقة الآلية بين الألفاظ ودلالاتها، وجعلها رهينة السياق كقوله:

"فتى ألف جزء رأيه في زمانه *** أقل جزيء بعضه الرأي أجمع**

---

[1] محمد بازي، **تقابلات النص وبلاغة الخطاب**، مرجع سابق، ص63-64.

[2] ابن جني، **الخصائص**، مصدر سابق، ج 2، ص422.

وقد ركب في هذا البيت من التقديم والتأخير والحذف والإبهام ما لا يباح مثله في أساليب الكلام، حتى إنك إذا حللت تركيبه النحوي وجدته باقيا على غموضه، ولا يظهر لك الغرض منه إلا بعد إطالة النظر وعمق الرؤية.

"لقد تأخر تطور فهم النص من منظور جديد رغم ظهور أدبيات عربية تعنى بالرغبة في تطوير تصورنا للنص، لأن النظريات الأدبية واللسانية العربية لم تتأسس على قاعدة علمية تؤمن بالتراكم والبحث العلمي والتجريبي.

لذلك لم نكن نستفيد في علاقتنا بمختلف النظريات الغربية قبل البنيوية، وبعدها سوى بنتائجها ونعمل على تطبيقها، وحتى هذه التطبيقات لم تتحول إلى رصيد مشترك ينتقل الوعي به وممارسته على نطاق واسع في المدرسة والجامعة والصحيفة. لقد ظلت النظريات المتفاعل معها صدى يعكس اهتمامات الباحثين والدارسين والنقاد، كما ظلت الكتابات العربية التجريبية في الشعر والسرد بمنأى عن المعالجة النقدية أو التنظيرية الملائمة ولهذا بقيت معزولة، فلم يحصل التفاعل بين الكتابة والقراءة النقدية.

وكل هذا ساهم في تأخر فكرنا النقدي وقراءتنا النقدية للأدب واللغة، والإفادة منهما على الصعيدين الثقافي والتربوي، لتحقيق التطور والتقدم في مسارات جديدة ومتعددة»[1] وصورته بعد الحل هو فتى رأيه في زمانه ألف جزء أقل جزء منها بعضه الرأي أجمع، فتأمله وإنما ورد عليه ذلك من قبل ما فيه من تداخل المعنى، وطول سلسلة الأجزاء بسرد أربعة إبتداءات فيه قد أخذ بعضها برقاب بعض، وصارت كالشيء الواحد.

"الخروج على النمطية في المفردات والصور فقد اعتاد القارئ القديم أن يرى هذا جميلاً وذاك قبيحًان في حين أن مفهوم الجمال نسبي، وقد يكون ما أراه جملاً قبيحًا عند غيري، أو لا يراه جميلاً بمثل النسبة التي أراه عليها، وهذا ما يوسّع أفق المتلقي"[2] وهذا مما لم ينبه عليه علماء المعاني، وحينئذ فلابد للشارح مع تأويل ما فيه من المجاز، والكشف عن المبهم من تفصيل المعنى وتقطيع أجزائه بأن يقال: هو فتى لو اعتبر رأيه في أحوال زمان ألف جزء، لكان أقل جزء من هذه الأجزاء يعادل جزء منه كل ما عند الناس من الرأي، وحاصل ما فيه أن الممدوح أعلم الناس بأحوال الدهر.

---

[1] سعيد يقطين، **من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، ص147.

[2] المصدر نفسه، ص224.

و"أسهم الكثير من علماء النحو واللغة في البصرة والكوفة في النقد الأدبي بما كان لهم من جدة ودراية وصدق نظر، وقوة حجة، وعرض سديد، وتمثل في نقد هؤلاء العلماء الحفاظ على اللغة العربية، وقواعدها التي كانت منتشرة وسائدة بينهم، فاستخدموها في ضبط الشعر، ومعرفة تراكيبه وبيئته، ونظروا من خلالها إلى تحليل النصوص، فأسس النقد عندهم كانت ترتكز على قواعد اللغة في النحو والعروض وعلى ما قرره الأدب من قواعد وأصول"[1] وأين هذا المعنى من هذه الألفاظ وما ركبه فيها من المعاضلة والتكلف والتعسف، وكد ذهن السامع بتتبع قواعد النحو والمجاز والارتباك في حساب طويل لا طائل تحته حتى يستخرج منه هذا المعنى المبتذل، ومن قبيل هذا البيت، بل أدخل منه في تيه الإبهام وظلمات الخفاء قوله:

أحاد أم سداس في أحاد *** ليبلتنا المنوطة بالتنادي**

قال الصاحب بن عباد: وهذا من عنوان قصائده التي تحير الأفهام وتفوت الأوهام وتجمع من الحساب ما لا يدرك بالارتماطيقي والأعداد الموضوعة للموسيقى، وقد خطأه في اللفظ والمعنى كثير في أهل اللغة، وأصحاب المعاني، حتى احتج في الاعتذار له والنضح عنه إلى كلام لا يستأهله هذا البيت ولا يتسع له هذا الباب"[2] وعلى هذا كان دأب تعامل الشراح مع كثير من الألفاظ التي استعملها أبو الطيب استعمالا فنيا، فقد شرح اليازجي معجميا وصرفيا وتركيبيا وإعرابيا، وهذا الأمر على الرغم من فائدته للمبتدئين باللغة، إلا أنه ينطلق من القصيدة ويعود إليها، ولا يتجاوز الإبداع أو الابتكار في شيء لفهم المعنى، مهما ارتفع مستوى الخيال وجنح به الشاعر.

و"نشير هنا إلى أن التراث لا يتضمن الأصول المعرفية المؤسِّسة في مجالات العلوم الشرعية واللغوية وغيرها من المجالات فقط، بل يتضمن الفروع أيضًا خصوصًا ما جاء منها بعد انقضاء عصر التدوين وعصر المؤلفات الأمهات، ونعني هنا الشروح وشروح الشروح والحواشي والتلخيصات وما إلى ذلك وهي تعني في رأينا تأويلاً من أصحابها للنصوص التي دارت حولها ومن ثمَّة فالتراث تراكمٌ متواصلٌ تقوم عليه الحياة، ويمتد عموديا بما تركه الأوائل وأفقيا بما استُعير من الآخر، لا يقف عند جيل محدد لأن الفروع تصبح أصولا على مر العصور ويرث اللاحق السابق، لكن إذا كانت السلطة المعرفية والحياتية في مختلف

---

[1] عبد الرحمان عبد الحميد، **ملامح النقد العربي في القديم**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر،2009، ص87.

[2] اليازجي، المصدر السابق، ص67.

المجالات للأصول الدينية (القرآن الكريم وسنَّة الرسول صلى الله عليه وسلم) غير قابلة للنقاش ولا للمسائلة.

"وكل ذلك يقدم من خلال بنية تراتبية أو هرمية تيسر عملية القراءة والاستيعاب بدون إجهاد أو إعادة القراءة، فالفقرات واضحة وكل واحدة منها تحمل عنوانا فرعيا، وداخل كل عنوان عناوين أخرى يتضمنها، هذه الطريقة وليدة تقاليد في التفكير وقواعد في العمل، لأنها تنشد (الفكرة)، وتشيد لها ما يكفي من العناصر لتمثيلها والدفاع عنها لإقناع القارئ، أما الطريقة الاستطرادية فهي تبنى على الإنشاء لأنها تبحث عن (التأثير) في المتلقي، لذلك تهيمن فيها الصور والتعابير المسكوكة أو (الجميلة) ويهيمن فيها التداعي"[1] وكذلك الحال إلى حدّ ما بالنسبة للأصل اللغوين فهل ينسحب ذلك على الفروع؟ أي على ما أُنتج من نصوص شارحة ومؤولة في ظل ظروف وأوضاع تختلف (وربما تتناقض) عن الظروف الحالية؟ هذا هو السؤال الذي شغل العقل العربي الحديث وأفرز انقسامًا وتعدد للآراء وصراعا بين أنصار النقل وأنصار العقل و"تحويل القبيح إلى جمال فني من خلال الشعر أسوة بالفنون والصناعات، فثمة معارض فنية يحاول فيها أصحابها أن يصنعوا من المواد التافهة لوحات فنية أو صناعات جميلة[2].

والتركيز على العلاقات بين الكلمات ضمن السياق الشعري في القصيدة، فهي التي تشكل جمالياتها كالتركيز على الجرس والصور والتكثيف، وهذا ما يمنح الشاعر حرية الحركة، إضافة إلى أن ذلك يوفر لبنية القصيدة الصور المتناقضة، فيتقابل الجمال بالقبح، والحياة بالموت والخصب بالعقم، ويفضي ذلك إلى تعدد الأصوات والمستويات"[3] والحال أن كلا منهما يصادر جانبا من الحقيقة، فالنقل –في مجالات معيّنة– إلغاء للحاضر وإنكار للتطورات الحاصلة، أما العقل فهو إلغاء للأصل وتكثر للجذور والأمر في كلتا الحالتين خروج من التاريخ الحاصل.

إذن التراث كان دائما في مركز الحياة العربية مستمدًا في كل مرّة شرعية من الواقع والعناصر الغالبة عليه، إلا أن قراءاته كانت في أحيان كثيرة تعسفية غير حيادية، اختزالية انتقالية، لا تأخذ إلا ما يتماشى مع فكرة القارئ ورأيه او موقفه الذي يريد تبليغه للآخرين

---

[1] سعيد يقطين، مرجع سابق، ص148.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] خليل الموسى، **جماليات الشعرية**، ص224–225.

فتكون فئوية إقصائية. ما هو الحل إذن؟ الإدمان على سرد التراث والذكريات وحكايات الماضي الكبرى أم طرح كل ذلك وقطع الصلة به؟ ذاك هو السؤال الذي لم تتفق النخب العربية لحد الآن على إجابة موحدة عليه، لذا تبقى الصيغة التلفيقية التي توازن فيما بين الموقفين هي الحل"[1] فإنه في نظر الشارح يبقى ملامسا للواقع، وينبع منه بعيدا عن كل الخلفيات النقدية، وتملصا من القيود الذاتية، متبعين أسلوب الحياد والتوسط لتصنيف الشاعر حسب اليازجي، ولعله مصيب في طرحه كل الاختلافات جانبا من مساهمات الشراح السابقين، وما تبع ذلك من مشاحنات فكرية وتوجيهية بها عن الميل والهوى و"الالتفات إلى جماليات العصر والبيئة والطبقة.

فالجمالية طبقية أيضًا، ولكل طبقة اجتماعية حياتها وطقوسها وجمالياتها المختلفة، كما أن لكل عصر ولكل بيئة جمالياتها، فإذا كانت جماليات الطبقة الأرستقراطية منتقاة مصفّاة تنهض على تزيين الصورة وزخرفتها والاحتفال بقواعد السلوك الاجتماعي فإنّ جماليات الطبقات الأخرى تقترب أكثر فأكثر من طبيعة الحياة وجوهرها"[2] وهو أن يفعل ذلك يكبت الاختراع والاتباع عند الشاعر الذي نحت به الشعرية العربية منحاها المحدث والقديم، ففيه من الصحة والسبك وطلاوة العبارة، والسهولة، والقرب، والصنعة، والغموض، والغرابة، أحيانا والزلل والغلط أحيانا أخرى، وهذه هي طبيعة البشر، كقوله:

تداويت من ليلى بليلى صابة *** كما يتداوى شارب الخمر بالخمر**

وإنما أذهب المعنى على الشراح أنهم جعلوا عامل المرفوعات الأربعة في البيت الابتداء، وقدروا الخير محذوفا، فصارت كلها في حكم واحد، وحينئذ اختلط المعنى من أصله وتعذر الانتهاء به إلى وجه صحيح، ومن ثم ردوا الضمير من قوله لها صدر البيت الثاني إلى خمر غير مذكور، وجعلوا قوله بشربي من صلة دواء حتى تحصل لهم ما ذكر، والذي يصح في ذلك كله أن قوله وصافي الخمور في البيت الأول الواو للمصاحبة سد العطف بها مسد الخبر كما ذكرناه في موضعه، أي أتجتمع لي هذه المذكورات مع صافي الخمور والضمير من قولها عائد على الخمور نفسها، وقوله: بشربي متعلق بالخمار أي: فداو خماري الحاصل بشربي الخمور المذكورة، وجملة المعنى كأنه يقول له: لا تزدني من الخمر

---

[1] إبراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص213-214.

[2] خليل الموسى، **جماليات الشعرية**، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات، 2008، ص224.

ولكن التمس لي دواء من سكري بها، فإني سكرت من سروري بهذه الأشياء فلا أحتمل سكرا آخر، وفي المعنى نظر إلى قول الخليع النامي:

خذ يا غلام عنان طرفك فاثنه *** عني فقد ملك الشمول عناني**

سكران سكر هوى وسكر مدامة *** أني يفيق فتى به سكران"**[1]

وكقوله:

"وقلوب موطنات على الروع *** كأن اقتحامها استسلام**

فسروا الاستسلام بطلب السلم، وهو غير منقول بهذا المعنى، وإن سهله القياس، وإنما الاستسلام بمعنى الانقياد"[2].

2- قراءة عبد الرحمان البرقوقي:

وضح شرحا هو صدى وترديد لسابقيه من الشرّاح مع شيء من التحسين وحسن الإخراج والتنظيم، والتنقيح والاجترار أحيانا، "فأما هذا الشرح فلا يلقين في روعك أنه بِدْع في الشروح وأنه مبتكر جديد...أنه تلاقت فيه كل الشرُّوح بعد شيء من التهذيب والتنقيح والتحوير، أو بعد أن خلصت من عكرها..."[3] لأنه الشرح الكامل لبقية الشروح وفيه خلاصة الشرّاح، بل أصبح هذا الشرح شرحا للمتنبي من ناحية جمعه لما سبق وتقصي ذلك بالضبط والدقة في اللفظ أو من خلال انه من أفضل الشروح السابقين من الشرّاح وهو شارح حتى لشروح غيره.

"وقد نشأ بين هذا النوع من النقد والنقد التاريخي جدل يرتكز حول موضوع الاهتمام وزاوية النظر، فالنقد التاريخي يرى أن ماهية النص لا يمكن تقويمها على نحو صحيح إلا بالمناهج الملائمة للنص الأدبي نفسه[4]، ولم تتوقف دورة المناهج النقدية عند محطة النص، ولكنها تجاوزتها لتضع متلقي هذا النص في اعتبارها وقد كان الالتفات إليه في ذلك الحين جزءًا من استراتيجية في تناول النص الأدبي تُعنى بقراءته، ومعرفة الإجراءات التي تساعد على ذلك، كما كانت تُعنى بالأثر الذي تحدثه هذه القراءة في نفس المتلقي، إلى أن أصبح المتلقي في بؤرة الاهتمام على يد الاتجاهات التي ظهرت تطالب بالالتفات نحوه.

---

[1] اليازجي، مصدر سابق، ص95.

[2] اليازجي، مصدر سابق، ص104.

[3] عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، مصدر سابق، ص27.

[4] ديفيو ديتشن، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، تر. محمد يوسف إحسان عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967م، ص484.

وترى أن عمل القارئ اليوم مساوٍ لعمل المبدع، وقد يتفوق عليه حسب قدرته، ففعل القراءة لم يعد قراءة مجردة لبنية النص، إنما أصبح محاولة فعلية للبحث عن جماليات العمل الأدبي، ومشاركة في فك رموزه، وملء بياضاته، ومن هذه الاتجاهات التي كان القارئ أهمها نظرية التلقي (أو نقد استجابة القارئ)"[1] وكثيرا ما يتضمن الشرح عند الشعراء عموما وعند البرقوقي خصوصا شرحا خاصا، يساهم بشكل كبير في الحفاظ على هذا التراث من الاندثار وحمايته في هذا الشرح من العبث بتاريخ الأمّة العربية والإسلامية مثل قوله في شرح بيت المتنبي وقد عالج أيضا البرقوقي هنا مشكلة الأنساب عند العرب وأمثالهم وتقاليدهم مثل قوله:

إنما مرَّة بن عوف بن سَعد *** جَمَراتٌ لا تشتهيها النَّعامُ**

قال أبو عبيدة: جمرات العرب ثلاث: بنو ضبَّة بن أُدّ وبنو الحارث بن كعب وبنو نمير بن عامر. طفئت جمرتان: طفئت ضبَّة لأنها خالفة الرَّباب، وطفئت بنو الحارث لأنها حالفت مذحج، وبقيت نُمير لم تطفأ، لأنها لم تحالف وقال الجاحظ: يقال لعبس وضبَّة ونُمير الجمرات"[2] أما الرواية فقد تتبعها أيضا البرقوقي وساهم في بعثها والأخذ منها مثل قوله في شرح:

إذا ما استجبن الماءَ يعرض نفسه *** كَرِعْن بسبت في إناء من الورْدِ**

وقد روي البيت إذا ما استحيْن بدل ما استجبن وكرعْن بشيب بدل بسَبْت، وقد يعرض البرقوقي إلى سياق تاريخي يلتزم به في شرح بيت من الأبيات وشأن المتنبي كالشأن في نوابغ الدنيا: فالشاعر النابغة لا يمهر بإرادتهن ولا ينبغ بأن يخلق نفسه مادة ليست فيها، وإنما هو يولد مهيئا بقوى لا تكون إلا فيه وفي أمثالهن وهو زائد بها على غيره ممن لم يرزق النبوغ- كما يزيد الجوهر على الحجر أو الفولاذ على الحديد أو الذهب على النحاس- ثم تتفاوت هذه القوى في النواب، فتتنوع وتتباينن وتعمل فيها أحوالهم وأزمانهم وحوادثهم، ومن ثم يجتمع لكل منهم شخصية:

لكلَّ امرئٍ من دهره ما تعوَّدا *** وعادةُ سيف الدولة الطَّعن في العِدا،**

---

[1] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، مرجع سابق، ص24-25.

[2] البرقوقي، مصدر سابق، ج2، ص440.

وقال يمدحه ويهنئه بعيد الأضحى سنة اثنتين وأربعين وثلاثمائة (953م) أنشده إياها في ميدانه بحلب وهما على فرسيهما"[1] وهو يحاول هنا أن يشرح لنا كيف أن هذا الشارح يحاكي قراءة من القراءات القرآنية، وقد يكون على المستوى التركيبي والنحوي مثل قوله:

أيها الباهرُ العقول فما تُدْ *** رَكُ وصفًا أتعبْتَ فكْري فمهلاَ**

(وصفا) تمييز وقوله (فما تدرك) يروي بالتاء على الخطاب للممدوح وبالياء عوْدًا على لفظ المنادى و (العقول): قال العكبري بالنَّصب هو الأصل وبالخفض تشبيها بالحسن الوجه"[2] فالبرقوقي يذكر القول الراجح عند أحد الشرّاح مثلما هو الحال هنا ذكر لنا قول العكبري، لأنه اطمأن لقوله ورآه هو الأصح كما هو الحال بالنسبة للبرقوقي والمستوى البلاغي حاضر بقوة في شروح البرقوقي فلا يخلو أي شرح من الشروح التي أخذها من سابقيه إلا وأخذ منه مثل قوله:

"تبدُو لنا كلَّما ألقَوا عمائمهم *** عمائمُ خُلقت سُودًا بلا لثم**

يقول إن هؤلاء الغلمة كلّما ألقوا عمائمهم التي على رؤوسهم ظهر من شعورهم على رؤوسهم عمائم سود ليس لها لثم، وذلك أن العرب تجعل العمائم بعضها لثما على الوجه وبعضها على الرأس، فهو يقول إن شعورهم على رؤوسهم كالعمائم وليس فيها شيء على وجوههم: يعني أنهم مُرِدٌ لم يتصل شعر العوارض والوجوه بشعر الرأس"[3].

أما المستوى الدلالي فقد وضحه البرقوقي، وكان له نصيب أيضا في شرحه لأنه لا يستطيع أن يتخطى دلالة الألفاظ ومسمياتها فهو أمرٌ ضروري في الشرح ولازم بوجود البيت مثل قوله:

"طوَى الجزيرة حتى جاءني خبرٌ *** فَزِعتُ فيه بآمالي إلى الكذب**

الجزيرة ما بين دجلة والفرات وخبر تنازعه كلّ من طوى وجاءني، يقول جاءني هذا النعي وطوى الجزيرة حتى ورد عليّ في الكوفة رجوت أن يكون كذبا وتعلّلت بهذا الرجاء"[4].

وعمد البرقوقي إلى ترديد آراء سابقيه ومذاهبهم في الفهم، لأنه يرتكز في الفهم على شرح قصّاد الشرّاح السابقين، فهو يجمع من عندهم أو من عند غيرهم كل ماله علاقة بنصه

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص301.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص181.

[3] المصدر نفسه، ص486.

[4] البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ج1، ص175.

المراد شرحه فهو يتقصى أخبار نص الشاعر عند النقاد والأدباء و"تتضح فعالية القراءة بربطها بوقفتين نقديتين أخريين وثيقتين الصلة بها تقف كل منهما تجاه الأخرى موقف تكامل ضروري، ولا تعارض بينهما، ترى إحداهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، وتعتبر الأخرى كل نص تجليًا لبنية مجرّدة"[1].

وحتى تقاطع نصوص المتنبي مع غيره من الشرّاح وماله وما عليه من نقد، وكيف استحسن اللفظ أو المعنى وكيف ولماذا أغيب لفظ آخر أو أشادوا به، وهذا المعنى لماذا ذكر دون غيره وهل أنكره عليه أم صمتوا عنه؟ "ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرة من الإشارات وهو نص لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه، وهذا على النقي من النصوص القرائية التي تطغى على الأدب، وهي نصوص تتصف بأنها نتاج لا إنتاج، وهي الأدب الكلاسيكي الذي من الممكن أن يقرأ فقط أن تعاد كتابته، وهذه تحتاج إلى قارئ جاد حصيف العقل، بينما النص الكتابي يحتاج إلى عاشق موله لا يتوزع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق بعيدًا عن كل حدود المنطق والواقع"[2].

فالبرقوقي محلل فطن وشارح يفهم نصر الذي يرد شرحه جيدًا لأنه متشبع بشروح غيره، فيرد أن يضيف ينقل فقط فهو يركز على تقديم ذلك الشرح بابتداء لا يستعصي على القارئ المتعامل مع الشروح بعيون الشارح الناقد لها بغض النظر عن نتيجة ذلك النقد التحري الدقيق والمحقق البارع في معرفة شروح القدامى و"إن النص في الثقافة العربية يعني الهور والوضوح والبروز وهو يحيل إلى معنى محدد لا يحتمل التأويل، لأنه ينطلق من سياق لغوي يرى أن اللغة شفافة وبريئة تحاول أن تصف الواقع وتعكسه وتميل إليه، وهي تعبر عن معنى منجز ونهائي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمقصدية المتكلم، وما على المتلقي إلا البحث والتنقيب عن ذلك المعنى وكشفه من أجل الوصول إلى الحقيقة.

أمّا النص في الثقافة الغربية فهو يعني الغموض والالتباس والانفتاح الدلالي الذي يحيل إلى عدد لا منته من التأويلات، لأنه ينطلق من سياق معرفي يشكك في قدرة اللغة على إنتاج المعرفة وإيصالها، فاللغة خادعة، ومضللة وهي تظهر شيئًا وتحظى شيئًا آخر، ولا تقوم بوصف الواقع ولا تعكسه، وإنما تخلق واقعها الخاص بها، لذا لا يوجد في النص معنى منجز ومكتمل يكون مرتبطًا بمقصدية المتكلم بل يوجد المعنى الاحتمالي غير

---

[1] تودوروف، **الشعرية**، ترج. شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، ص21.

[2] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص73.

المكتمل، ويقوم بإنتاجه القارئ الذي لا يعبأ بمقصدية المتكلم ولا يعيرها اهتمًا، لأنه يعده نمطًا من أنماط التفكير الميتا فيزيقي الذي يربط الظاهرة ومحاولة تفسيرها بالبعد الخارجي، لذا يزعم النصيون إنّه لا يوجد شيء خارج النص، من هنا يمكن القول إن النصّية هي محاولة لنقل المعرفة من عالم ما بعد الطبيعة إلى عالم الطبيعة"[1] ونسب كل شرح لصاحبه الحقيقي، كما يستحضر دائما وأبدا النص الديني بالاقتباسات المختلفة لأنه النص الأول في الإعجاز وعلى قمة البلاغة والفصاحة التي أعجزت العرب، لذلك يساعد هذا النص عند البرقوقي على معرفة النص المشروح وتقريبه إلى الأفهام ومساعدته في الشرح.

و "إنَّ الثقافة العربية تعاين جماليات المفرد وليس جماليات النص وارتباط مكوناته، إذا استثنينا المحاولتين اللتين قام بها الباقلاني في (إعجاز القرآن)، وحازم القرطاجني في (منهاج البلغاء)، أما بقية المحاولات فاقتصرت على شرح الآية القرآنية المفردة والحديث النبوي والبيت الشعري والجملة النثرية، ويبدو أن الثقافة الأصولية أسهم إسهامًا فاعلاً في ترسيخ هذه الممارسة من خلال تفسير الآية أو الآيتين للوصول إلى الحكم الشرعي، لذا كان تعاملها مع النص تعاملاً جزئيًا وبراجماتيًا في الوقت ذاته، ثم انتقل ذلك التأثير إلى حقل الدراسات النقدية والبلاغية وأصبح ممارسة نقدية وبلاغية راسخة.

أما النص في الثقافة الغربية فقد انطلق من مبادئ الجملة في بادئ الأمر لتتجاوزها إلى متتالية الجمل، وتحظى كذلك المنهج السائد في تحليل الجملة إلى منهج إلى منهج التحليل النصي المتكامل، فأنتج مصطلحات الانسجام والاتساق والتضام والتآلف التي تعبر تعبيرًا واضحًا عن تطور المباحث النصية"[2] وهو الأمر نفسه عند كثير من الشرّاح الذين قاموا به واتبعهم البرقوقي في هذا واقتدى بهم والشيء نفسه في منهج شرحه وأخذه عن علماء اللغة كابن جني، والواحدي والعكبري، ممن كان لهم تأثير واضح في شروح أبي الطيب ومن زوايا عدّة أهمها الزاوية اللغوية فهم ينقلون بعضهم من بعض، كما سبق أن ذكرنا والبرقوقي أيضا سار على هذا الدرب فنقل عنهم مثل قوله:

---

[1] حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، العراق، ط1، 2015، ص170.

[2] حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، ص171.

"قال الواحدي: قال ابن جني: (...) وزاد ابن فورجة هذا بيان فقال (...)"[1] إن البرقوقي يستحضر عن طريق من يروي عنهم الخلاف في مذاهب اللغة بين البصرة والكوفة: "وعُم ترخيم عمر جرى فيه على مذهب الكوفيين وهو لحن عند البصريين لأن الاسم الثلاثي لا يجوز ترخيمه، لأنه على أقل الأصول عددا فترخيمه إجحاف به. قاله ابن جني وقال العكبري: ذهب أصحابنا الكوفيّون إلى جواز ترخيم الثلاثي من الأسماء إذا كان متحرِّك الوسط كعُمر وزُفر وقال البصريون والكسائي: لا يجوز..."[2] وكأننا بالبرقوقي يسير على خطى العكبري وينهج منهجه في الشرح، لأنه يستند على المعارف اللغوية كثيرا ويعتمد على العلماء اللغويين بصفة خاصة أكثر من عنايته بأدبية الشروح وبلاغتها ومعانيها المتصلة بشعرية الشعر وخطابة أمثاله أبي العلاء المعري والخطيب التبريزي.

و"يكون النص في الثقافة العربية وسيلة للوصول إلى غاية معين، فالآية الكريمة تشير إلى حكم شرعي، وكذلك الحديث النبوي الشريف، يحاول الأصولي البحث عنه دائمًا، أمَّا البيت الشعري فقد يشير إلى معنى أخلاقي أو اجتماعي أو سياسي بحسب توجيه الناقد له، أي إن الفكر العربي تعامل مع النص (الجملة) وفق منظور تداولي –براجماتي– لا يوالي عنايته بالوسيلة مثل غايته بالغاية إلا فيما ندر أمّا النص في الثقافة الغربية فهو وسيلة وغاية في الوقت ذاته في بادئ الأمر، ثم تحول إلى نص لا غائي ولا يحيل إلى شيء، فهو لعب لغوي ليس هناك غاية من ورائه، كما يرى ذلك نقاد ما بعد الحداثة"[3].

فالاهتمام بالجانب اللغوي كان له أثر كبير في كل الشروح تقريبا إلا أنها تتفاوت في مدى عرض ذلك الجانب بحسب حاجة الشارح إلى إظهاره والشرح على قدمه أو حداثته، فإنه يتعرض للغة في شروحه فهي مقياسه الأول والأساس الذي يبدأ به شرحه، وكأنه واجب عليهم أداؤه في عملهم على الشروح الشعرية و"يقوم النص العرب على أسس معيارية صارمة لا يمكن تجاوزها، وتستند تلك الأسس إلى مفاهيم عديدة لعل من أبرزها ترسيخ لأنواع وتأكيدها، فثمة حدود فاصلة بين الشعر والنثر، وبين النص الأدبي والنص الفلسفي، فسلطة المعيار حاضرة ومتجسدة في النص العربي وتؤكد حضورها بقوة.

---

[1] البرقوقي، مصدر سابق، ج1، ص476.

[2] المصدر نفسه، م2، ص434.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بينما يقوم النص في الثقافة الغربية على تفكيك الأسس المعيارية الخاصة بالأنواع الأدبية وإزالة الحواجز بينها، فينشأ النص الذي يحتضن الأنواع الأدبية ويعمد إلى إذابة الحدود الفاصلة بينها، فينتج أفقا مفتوحًا على كل الاحتمالات والتأويلات اللامتناهية"[1] أو ضرورة فنية لزم على الجميع الابتداء بها دون غير أو الخروج عن طريقها المتبع، كما أن اهتمام البرقوقي بالتراث الأدبي بصفة عامة والشعري صفة خاصة جعل البرقوقي يعرض على تراث أمته ولغتها التي نزل بها القرآن الكريم مع اختلاط العرب بالأعاجم والتطور الذي لامس اللغات الأخرى غير العربية "غياب الأسس المنهجية الواضحة التي أسهمت في إنتاج النص العربي، لذلك جاءت ملامح النص شاحبة وباهتة عبر لمحات نصية منتثرة ضمن مباحث معينة، واحتل المبحث الأصولي الجانب الأبرز فيها، ثم جاءت المباحث الفلسفية فالبلاغية فالنقدية، أما النص في المنظومة الغربية فقد أنتجته منهجية فلسفية واضحة المعالم انطلق من الحقل اللساني والشعري في بادئة الأمر.

ثم تطور الأمر كثيرًا ضمن مباحث فلسفية جسدت تطور الفكر الغربي، وانتقاله من الحداثة إلى ما بعد لحداثة، فغياب المنهج هو الذي أنتج هذه الرؤية الضيفة للنص العربي، فاقتصر دوره على الكشف عن المعنى الأحادي الواضح الذي لا يحتمل التأويل المعبر عن الفكر العربي"[2] بسبب رقي الحياة العقلية والثقافية والاجتماعية مما جعل البرقوقي يستوعب جيدا شروح سابقيه قبل نقلها و إعادتها للمتلقي مرة أخرى، من خلال شرح وتوضيح شروح السابقين وشرح الشعر أيضا في اللغة العربية جديرة بأن تزخر بهكذا شروح وأن تحتفظ بشهر كشعر أبي الطيب.

و"إنّ المفهوم هو الواجهة التي تظل من خلالها على الظاهرة المدروسة، والمدخل الذي يُفضي إلى الأبنية الفكرية والمعرفية التي تشكل هذه الظاهرة، لذا يركز الخطاب المعرفي الحديث على ضرورة ضبط المفاهيم واكتشاف آلية اشتغالها، ورسم حدودها المفترضة حتى لا تتداخل فيما بينها تداخلا يحيل النسق المعرفي إلى فوضى التداخل والاضطراب وقد تناول النقاد العرب مفهوم النص في كتاباتهم الناتجة من رؤى منهجية متباينة، لذا يعزو الناقد حاتم الصكر تباين مفهوم النص إلى تباين المناهج النقدية التي تبناها النقاد العرب، وقد قدم هؤلاء

---

[1] المصدر نفسه، ص171-172.

[2] حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص172.

مقترحات تعريفية لم يكن أغلبها إل ترجمة للمفاهيم الغربية أو تحويرًا لها، ويعود سبب ذلك إلى الانتماء المنهجي الذي يجترح تصورات متطابقة مع تل المناهج او التمرد عليها.

إنّ التصور الذي طرحه الناقد لا غبار عليهن ولكنه لا ينهض وحده دليلاً على إشكالية المفهوم، لأننا قد نكتشف تعدد المفاهيم المطروحة داخل المنهج النقدي الواحد، وهي تتباين من ناقد لآخر، لذا يعتقد بعضهم أن سيرورة النص التواصلية هي التي جعلت هذا المفهوم مفهومًا إشكاليًا، لأن كل نمط من أنماط الواصل يحاول أن يوظف المفهوم توظيفا إجرائيًا، ومن ثمَّ يتباين مفهوم النص من اللساني على النقاد على المفكر إلى المؤرخ"[1] لأنه يزيد من قيمة اللغة والحفاظ عليها حب أبنائها لها والغيرة بالمحافظة عليها وإحيائها والاهتمام بتراثها الأدبي والنهوض به وتحديثه، إلا أن التحديث الذي حصل مع البرقوقي من خلال النقل والاستيعاب فهو يحاول أن ينظر للشعر القديم بنظريات حديثة أو بوسائل جديدة مع شعر قديم.

ويبدي عبد الرحمان البرقوقي تشددا في تصنيف هذا الشارح أو ذاك ضمن الشرّاح فيقول في بعض من اعتبروا شرّاحا للمتنبي: "وقولنا هنا شرّاح إنما هو ضرب من التسامح لأن منهم من لم يضع شرحا بالمعنى المتعارف، وإنما تصدى لشرح بعض مشكلات الأبيات أو لنقد بعض الشرّاح فيما ذهبوا إليه من شرح وتفسير أو لسرقات المتنبي، مثل بن الشجري، وابن فورجة، وأي الفضل العروضي، وابن وكيع، والصّاحب بن عباد، وأبي بكر الخوارزمي"[2].

وقد يعرض لرأي خصوم المتنبي وأعدائه خاصة إذا كانت لهم مكانة كبيرة عند سيف الدولة فيقول: "إن هذا المتشدق كثير الإدلال عليك، وأنت تعطيه كل سنة ثلاثة آلاف دينار على ثلاث قصائد، ويمكن أن تغدق مائتي دينار على عشرين شاعرا يأتون بما هو خير من شعره"[3]، فيبين لنا البرقوقي كيف كانت شدّة التنافس القائم بين شعراء البلاط الواحد للوصول إلى رضا الحاكم أو الخليفة أو الأمير وطبع مكانه خاصة عنده بعد أن نفذت كل محاولاتهم في النيل من المتنبي، خاصة على مستوى الشعر ويحلل البرقوقي هذا بأنّه سبب لتكسب الشعراء وعليه يدور التنافس، ولا ينال المال إلا من أحسن المقال.

---

[1] المرجع نفسه، ص198.

[2] البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ج1، ص78.

[3] المصدر نفسه، ص41.

وفي هذا يشرح البرقوقي أن المتنبي لا يجاري في الشعر ولا يغلب لأنه يستحق بشعره العطايا، والمنزلة العالية، بسبب شعره القوي ومنطقة الفذ في المعاني ولفظه الذي لا يصلح إلا في موضعه الذي وضعه فيه وهو يستخلص أهم الشرَّاح والأهم منهم وأيهم شعره أصلح، فيقول: "فالمتنبي وإن كانت شروحه كثيرة إلا أنها كثرة قلة... ذلك أن المتنبي وإن كان من حسن حظه أن شرحه وعلق عليه، ونقده وتعصب له وعليه، نيِّفٌ وخمسون أديبا.

بَيْدَ أن المتداول من شروحه إنما هو العُكبري والواحدي واليازجي حسب. أما الواحدي: فلأنه لم يُطبع إلا في أوروبا وفي الهند فقط، كانت لذلك نسخة قليلة التداول في أيدي الناطقين بالضاد بندرته وغلاء ثمنه، ومن ثم كان في حكم غير المتداول، ثم هو–الواحدي– ومثله العكبري كلاهما موضوع ذلك الوضع الخلق البالي العقيم–بعثرة الأبيات وإثبات البيت ثم شرحه"[1].

"إن عيب الواحدي والعكبري هو ما ذكرت: وضع لا يتفق وروح العصر، وتحريف كثير شائع في الكتابين، ذلك إلى هفوات تلحق كلاًّ على حدثه، وقصور أو تقصير أو إقصار يُلم بساحته، فإذا أردت أن تجترئ بالعكبري –مثلا– وتستغني به عن غيره فإنه لا يغني كل الغناء، وكذلك الواحدي، ويزيد الواحدي على العكبري أنه لا يحفل بتفسير المفردات ولا بالإعراب، وبأنه لا يفسر كثيرا من الأبيات فكأنه موضوع للمنتهين. ولذا لا يؤتي الشادين. أما اليازجي أو اليازجيان–الشيخ ناصيف وابنه الشيخ إبراهيم –فهما– على فضلها الذي لا ينكر، وعلى ما طنطن به الثاني في ذلك الشرح، مما قد يخرج منه القارئ وهو مفعم يقينًا بأن هذا الشرح هو سيد الشروح، وهو وحده الشرح الذي طبق المفصل وأصاب مقطع الحق وأوفى على الغاية، أقول: إنهما–على الرغم من ذلك"[2].

وأما أبو الطيب المتنبي: فإنه أراد أن يسلك مسلك أبي تمام فقرت عنه خطاه، ولم يعطه الشعر من قياده ما أعطاه، لكنه حظي في شعره بالحكم والأمثال، واختص بالإبداع في وصف مواقف القتال، وأنا أقول قولا ليست فيه تمثلًا، ولا منه مثلا: وذاك أنه إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها، وأشجع من أبطالها، وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها "ولقد وجدت ذلك من نفسي: مع أن الطريق معبد، والمادة متوافرة، فقد أكون في بعض الأوقات–مستجما، نشيطا، مهزوزًا، مرهف الطبع، مصقول الذهب، صافي الحسن،

---

[1] البرقوقي، مصدر سابق، ج1، ص03.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

منبسط النفس، فأشرح ما أشرح–من قوافي المتنبي–فآتي بما أرضى به عن نفسي، ويعروني له من الطرب ما يستخفني وأكون في أوقات أخرى منقبض، مظلم الحس، مغلق الذهن، فدما، بليدا، لا أكاد أذهن شيئا، وأكون مضطرا إلى العمل، فأشرح–وأنا على هذه الحال– بعض الأبيات، ثم أعود في وقت يصدر هذا من رجل له بقية من فهم؟ وأتهم نفسي، حتى لا أكاد أصدق أن شيئا من هذا ندَّ به القلم...

ثم لا تنسى اختلاف القرائح والأفهام والنزعات، وأن هذا ينزع في تفكيره نزعة لغوية، وذاك نزعة نحوية، وذلك نزعة فلسفية منطقية، ذلك أن المتنبي–للأسباب التي أسلفناها، ولسبب آخر سببه– تراه في أكثر شعر ينقصه التعبير الشعري، ويظهر لك ذلك إذا أنت وازنت بينه وبين إمامه في الضعة والاحتفال بالمعنى، وهو أبو تمام"[1].

يستحق الشاعر هذا اللقب، وبطريقته في التوليد تقوم طريقته في الشعر، فمن ثم يختلف الشعراء ويمتاز واحد من واحد وتبين طريقة وإن تواردوا جميعا على معنى واحد يأخذه الآخر منهم عن الأول، ولقد يأتي مائة شاعر بالمعنى لا يختلف في الطبيعة ولا في السياق ولا في الفهم "قال ابن الأثير: هؤلاء الثلاثة... هم آلات الشعر وعرّاه، ومناته، الذين ظهر على أيديهم حسناته ومستحسناته، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء، وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء"[2] ويستقل منها بطريقه ومذهب، فإذا تناول معنى من المعاني تناوله على طريقته: فإما حذف منه، وإما زاد فيه، وإمَّا غيَّره وقلبه، وإما صبَّ على حذوه معنى جديدا يلم به أو يشبهه، أو لا يكون فيه.

إلا أنه جاء على طريقه حسب فكثيرا ما يقرأ النابغة كلاما لغيره، أو يتأمل خاطرًا، أو يهد أمرًا و"وقوع النص داخل مركز منظومة المعرفة الإنسانية أسهم بشكل فاعل في انفتاح النص على حقول معرفية عديدة ساعدت على تطوير المباحث النصية من جهة، وعملت على زيادة مساحة الإشكال في المفهوم من جهة أخرى لأن كل حقل معرفي يحاول اجتذاب النص إلى دائرة معارفه ووضعه من سياقه، لذا تبين المفهوم تبيانًا واسعًا، فضلاً عن تباين المرجعيات الثقافية (الإنجليزية والفرنسية)، التي ترجم منها هذا المفهوم كل ذلك وغيره أسهم في إشكالية المفهوم"[3] حتى تظن الفريقين قد تقابلا والسلاحين قد تواصلان فطريقه في ذلك

---

[1] البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ج1، ص6–7.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، ص198.

تضل بسالكهن وتقوم بعذر تاركه، ولا شك أنه كان يشهد الحروب مع سيف الدولة فيسف لسانهن ما أدى إليه عِيانه، وعلى الحقيقة، فإنه خاتم الشعراء، ومهما وصف به فهو فوق الوصف وفوق الإطراء، ولقد صدق في قوله من أبيات يمدح بها سيف الدولة.

ولا تطلبنَّ كريمًا بعدد رؤيته *** إن الكِرام بأسخاهم يَدًا خَتِموا**

ولا تُبالِ بشعر بعد شاعره *** قد أُفسد القول حتى أحْمِد الصَّمَمُ**

وأما تأملت شعره بعين المعدلة البعيدة عن الهوى، وعين المعرفة التي ما ضل صاحبها وما غوى، وجدته أقساما خمسة: خمس في الغاية التي انفرد بها دون غره، وخمس من جيد الشعر الذي يساويه فيه غيره، وخمس من متوسط الشعر، وخمس دون ذلك، وخمس في الغاية المتقهقرة التي لا يعبأ بها، وعدمها خير من وجودها.

"ويقارب بعضهم الممارسة النصية من منظور القراءة، التي تعني الحوار والتفاعل المبدع، والمشاركة الحقيقية بين النص والقارئ، وهي ليست تلقيا سلبيًا وإنما مشاركة القارئ في إنتاج النص، لأن الأدبي يحتاج إلى مساهمة التلقي الإيجابية فالعالم الذي يبدعه النص يكون ناقصًا، ومن المحال أن ينتج النص الأدبي عالما متكاملا يكون بديلاً عن العالم الواقعين لذا يكون التلقي استكمالاً لفجوات النص، ويمكن القول أن القارئ يكمل النص في أربعة ميادين أساسية هي: ميدان الاحتمال أو مشابهة الواقع وميدان تلاحق الأحداث وتتابعها، وميدان المنطق الرمزي، وميدان مغزى النص العام"[1].

ولو لم يقلها أبو الطيب لوقاه الله شرها، فإنها هي التي ألبستها لباس الملام، وجعلت عرضه عرضا لسهام الأقوام، هذا كلام ابن الأثير، وقد آن لنا أن نقول: إن هذا الذي يعاب على أبي الطيب ويُظن أنه يتخونه ويشينه هو على الحقيقة سر من أسرار شاعريته، لأن مرجعه التوكيد الذي لا يؤته إلا الشاعر الطلق..." إن القراءة تمنح النص وجودان، فالنص من دون قراءة لا يمكن أن يكون موجودًا فاعلاًن لأن القراءة تخرج النص من العدم إلى الوجود، ومن السكون إلى الحركة ومن الإضمار إلى العلن، لذا فإن القراءة النقدية النصية هي المعيار النقدي الذي توزن بواسطته جودة النص وقلقه الفني.

ومن هنا قيل: إن نصا بلا قراءة ليس نصا على الحقيق وليس نصا على الإطلاق، فثبات النص أو جودته وقلقه لا ينتجه المبدع وإنما تنتجه القراءة النصية الحرة للنص بعيدًا

---

[1] المرجع نفسه، ص235.

عن أي تأثير خارجي سوى سلطة النص، فالذوق التاريخي لا يخلو من التأثر بسلطة المبدع، بينما يكون الذوق الذاتي متأثرًا بسلطة النص.

لذا قد يقترب الذوقان حينا وقد يفترقان حينا آخر في ضوء جدلية الصراع التي يقررها النص ذاته قبل أن يقررها المبدع، علما أنّ القراءة النصية لا تكترث بأثر المبدع في النص بقدر ما تهتم بالجوانب الجمالية والإبداعية التي يوحي بها النص، إنّ شاعرية النص تنطلق من النص ذاته، ليس لأنها مهارة فنية وحسبن بل لأنها الطاقة الفنية التي تسمى إبداعًا في كثير من الأحيان"[1] فيديرونه في مائة بيت تكون في مائة ديوان، ومع ذلك نرى أحوالهم فيه متباينة، وصناعتهم في أخذه مختلفة وتراهم قد تناولوه بوجوه كثيرة تحقق فيه عمل أمزجتهم، وتلقي عليهم اختلاف أزمانهم، وتجري به في طرق حوادثهم، كأنه مع كل منهم قد ولدو ونشأ فهو مع هذا قوي، ومع الآخر جبار، ومع الثالث ضعف، ومع رابع متهالك، وتارة بدين، وأخرى هزيل، وثالثة بينهما وهكذا قال البرقوقي عن شرحه: "فأمّا هذا الشرح فلا يلقينّ في روعك أنّه بدع في الشرُّوح، وأنّه شيء مبتكر جديد وهل غادر الشرح من متردّم"[2]؟ لولا ذلك لم يكن الكلام إلاّ تكرارًان وبكل فيه عمل العقل، وأصح رثًا باليا، وذهب مع الذاهبين الأولين، ولم يبق فيه لشاعر إلا إقامة الوزن، ولو كان هذا النسخ لقب الشاعر من الأرض ولم تعد للبيان صناعة، ولا بقيت في القرائح مادة إلهية من الإلهام.

"وهكذا تتبعت جميع من تعرض للمتنبي بالشرح أو النقد فوجدت لهم جميعا بجانب حسناتهم سيئات، وإلى سدادهم زلات وهفوات"[3] فإذا كل ذلك قد أوحى إليه وانعكس على مرآة ذهنه بمعان مبتكرة طريفة لا تشبه ما كان سبيله وجهًا من الشبه- لا قريبًا ولا بعيدًا- وليس فيها إلا أنها جاءت من ذلك الطريق، وهو بعدُ لم يعمل لها ولم يتكلف ولم ضع شيئا، وإنما هو تلقى من ذهنه من قوة لا يدري ما هي ولا أين هي؟ وكما يختار النبي يختار النابغة-وليس كل الناس أنبياء ولا كلهم نوابغ- ولا يصنع النبي أكثر من أن يتلقى الوحي، وكذلك يتلقى النابغة عن البصيرة، وهي تكون فيه وهو وحده بمقام الملك من الملائكة أو الشيطان من الشياطين كما استشهد البرقوقي بأقوال سابقيه من الشعراء مثل قول البحتري في قوله:

---

[1] حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، ص236.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص5.

«يتكَّسب القصَب الضَّعيف بكفّه *** شرفًا على صُمِّ الرماح ومفْخرا**

الاستشهاد كما يسوقه البرقوقي وهو من قول البحتري:

وأقلامُ كتاب إذا ما نصصتها *** إلى كَسَبٍ صارت رماحَ فوارسِ»**[1].

على حين تكون في سواه بمقام الإنسان من الناس، فالرجل الذي أشبه بإنسانين أحدهما هو، والآخر بصيرته وهو بذلك أقوى من غيره، ولكن النابغة–وبصيرته أشبه بإنسان وملك، أو إنسان وشيطان–فهو دائما متصل بشيء فوق الإنسانية، وإذا تقرر هذا: فليس النابغة اختيار فيما يأتي به، وليس عليه إلا أن يأخذ ما يؤته كما يتهيأ له على طريقته كما تعرض كسابقيه من الشرّاح إلى الجانب المعجمي والصرفي مثل قوله: "وطائرة تتبَّعها المنايا على آثارها زَجلُ الجَناح المراد بالطائرة الحجلة، والحجلة الواحدة الحجل، طائر في حجم الحمام أحمر المنقار والرِّجلين يعيش في الصروح العالية يُستطاب لحمه"[2]، أو ما كان منها صوتي إيقاعي مثل قول الشاعر:

"حتى انثنوا ولو أنَّ حرَّ قلوبِهم *** في قلبِ هاجرٍ لذابَ الجلْمَدُ**

وقوله: ولو أنَّ حرَّك الساكن وأسقط الهمزة كقراءة ورش (ومَنَ أظْلم) ونحوه"[3]

نرى أن المتنبي يأتي أحيانا بالتعقيد المستكره واللفظ المتكلف، وتراه يتعسف ويتخيط ويسيف، ومع ذلك لا ينفي مثل هذا من شعره ولا يحذفه، وهو قادر على أن يغني عنه وليس في حاجة إليه، ولكنه بعض طريقته التي انطبع عليها، فلا يستطيع حين يجيئه الرديء أن يجعله جيدًا، وليس إلا أن يأخذه كما هو وهذا سرا ما انتبه إليه أحد من كتبوا عن المتنبي، فاشدد يدك عليه، ودرس المتنبي على هذه الطريقة، فستجده نابغة في جيده ورديئه، وستجده لا يستطيع غير المستطاع، وستجد طريقته كأنما فرضت عليه فرضا، لأنه كذلك ألهم، وعلى ذلك ركب طبعه، وكان ظلامه ظلامًا لتسطع فيه النجوم وجملة القول فيه: أنه من حفاظ ورواة الشعر، وكل ما في كلامه من (الغريب المصنف) سوى حرف واحد هو في (كتاب الجمهرة) وهو قوله:

يَطْوي المُجَلَّحةْ العُقْدُ

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص484.

[2] المصدر نفسه، ص286.

[3] المصدر نفسه، ص337–338.

وما الحكم عليه وعلى شعره: فهو سريع الهجوم على المعاني، ونعتُ الخيل والحرب من خصائصه، وما كان يراد طبعَه في شيء مما يسمح بهن يقبل الساقط الرديء كما يقبل النادر البدع، وفي متن شعره وَهْيٌ، وفي ألفاظه تعقيد وتعويضٌ أما الإفاضة في ترجمة المتنبي ونشأته وأخلاقه وما إلى ذلك، فلا يأتي فيها أحد بجديد...وقد أصبح المتنبي–دون غيره من شعراء العربية–كأنه في غير حاجة إلى الترجمة، إذا هو كالقطعة من تاريخ الأدب، فالكلام عنه متداول مشهور، وهذا بعض ما اختص بهن فقد تحتاج مع شعر كل شاعر إلى ترجمته، ولكنك لا تحتاج من أبي الطيب إلا إلى شعره، وترى شعره ترجمة روحه، ولذلك اجتزأنا في هذه الكلمة ببيان سره الشعري.

وقد يشبه قول شاعرة بمثل أو حكمة مثل قوله:

"إذا غَلويٌ لم يكن مثل طاهر*** فما هو إلاّ حجَّة للنَّواصب**

وفي المثل من أشبه أباه فما ظلم"[1] ثم أنت –بعد ذلك– في حقيقة الرجل: أي شعره وشرح شعره الذي نقدمه إليك...وبعد فأمَّا هذا الشرح فلا يلقينَّ في روعك أنه بدْع في الشروح، وأنه شيء مبتكر جديد، وهل غادر الشرَّاح من متردم؟ وإنما كل مزية هذا الشرح أنه تلاقت فيه كل الشروح بعد شيء من التهذيب، والتنقيح والتحويل، أو بعد أن خلصت من عكرها خلاص الخمر من نسج الفدام–كما يقول أبو الطيب–وبذلك توافر فيه ما لم يتوافر لأي شرح من شروح المتنبي على حدثهن فليس يغني عنه شرح، ولكنه هو–بحمد الله–يغني عن سائر الشروح، فهو كما يقول أبو الطيب:

يُدلُّ بمعنى واحد كل فاخر*** وقد جَمَعَ الرَّحمن فيه المعاني»**[2].

يصدق عليهما قول الواحدي في ابن جني: وأما ابن جني فإنه من الكبار في صنعة الإعراب والتصريف والمحسنين في كل واحد منهما بالتصنيف، غير أنه إذا تكلم في المعاني تبلد حماره، ولجَّ به عثاره...نعم، وحسبك أن ترجع إلى ما قالاه –أي اليازجيان– في شرح هذا البيت على انسجامه ووضوحه وروعته:

لحا اللهُ ذِي الدُنيَّا مُناخًا براكبٍ *** فكلٌّ بعيد الهمّ فيها معَّبُ**

فالذي يذم الدنيا يعني أنها درا شقاء حتى إن من لا همّ له لا يخلو فيها من العذاب، فما لظن بصاحب الهموم؟! ولست أدري: كيف لم يفطنا إلى معنى هذا البيت وهو من

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص521.

[2] عبد الرحمان البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ج1، ص9–10.

الوضوح والجلاء–كما ترى–؟... على أنهما –في شرحهما عامة، لا في شرح هذا البيت– لم يحيدا عن الواحدي والعكبري قيد أنملة، فهما عمدتاهما، وعليهما ولهما فإذا هما حاولا أن يتقصيا منهما، ويستقلا بالشرح دونهما، ويأتيا بشيء من عندهما: زلت قدماهما، وكبا جوادهما، أو تبلد حمارهما، ووقعا في مثل ما وقعا في هذا البيت... ذلك إلى أن القسم الذي تولى شرحه الشيخ ناصيف قصّر فيه ومرض ولم يتعرض لشرح المعاني، وإنما اقتصر على شرح المفردات، وإلا أنهما –اليازجيين– تركا كثيرا من شعر المتنبي وذكر الأشباه والنظائر أصلا كما قد يقتبس الشاعر من القرآن والسنة النبوية ما يتقاطع نصه مع نص المتنبي مثل قوله في شرح هذا البيت:

وغالبَه الأعداءُ ثم عنَوا له *** كما غالبتْ بيضّ السيوف رقابُ**

عنوا خضعوا وذلّوا، قال تعالى: ﴿وَعَنَتِ ٱلْوُجُوهُ لِلْحَيِّ ٱلْقَيُّومِ﴾[1]، والأمر نفسه في الحديث النبوي الشريف وهما منهلا ينهل منهما الشارح وشاعره كما في قوله:

"كم قتيلٍ كما قُتلتُ شهيد *** ببياض الطلي وورد الخدود**

وقد رووا في ذلك قوله صلى الله عليه وسلم: من عشق فعف ثم مات شهيدًا"[2].

وهذه مزية من المزايا قد وفيناها حقها في هذا الشرح... على أنَّ لا تبخس الناس أشياءهم، ولا ننكر خصائص الطبائع البشرية، وما قد يعروها الخَطرة بعد الخطرة: من الفتور والانتكاس، وانغلاق الذهن، وتبلد الحس، وإظلام البصيرة، وغرور الروح، وخمود الذكاء، حتى لقد يخفى أحيانا على العليم الألمعي وجه الصواب، وهو منه على حبل الذراع وطرف الثمام –كما يقولون– فيتعسّف الطريق ويتخبط تخبط العشواء.

وهذا ابن جني–الإمام العالم المجتهد الثبت الثقة، بل فيلسوف اللغة العربية العليم بخصائصها، الطب البصير بدقائقها– تراه في شرحه على المتنبي على الرغم من ذلك، ومن أنه كان معاصرًا للمتنبي– متعصبًا له ومحاميًا عنه، وكان إذا سأل المتنبي على الرغم من ذلك، ومن أنه كان معاصرًا للمتنبي– متعصبا له وحاميا عنه وكان إذا سأل المتنبي سائل عن معنى بيت من أبياته يقول: اسألوا الشارح –يعني ابن جني– وكان ابن جني يراجع

---

[1] سورة طه، الآية111.

[2] البرقوقي، ج1، ص324.

المتنبي في كثير من شعره ويستوضحه المعنى الذي يغزوه، وبرغم ذلك تراه في كثير من المواضع–كما قال الواحدي–وقد تبلد حمارهن ولجَّ به عثاره"[1].

فلما أمضيت النية –سنة 1349هـ/1930م– على أن أضع شروحًا على ديوان أبي الطيب المتنبي، وأخذت في معالجة هذا العمل– وكان الناشرُ إن ذاك يحفزني حفزًا، ولا يكاد يُبلعني ريقي، وكان يتناول مني (أصول) هذا الشرح دِراكًا (أولا بأول)، ويقدمه إلى المطبعة نيئًا لم تنضجه نار التثبت والرّوية، وأخيرا تمثل بالطبع، ولم يمض على وضعه وطبع أكثر من عشرة أشهر، لمّا حدث هذا طفقت أُقلِّبُ النظر في هذا الكتاب وأُعيدُ الكّرّة، الخطرة بعد الخطرة.

"وذلك أنَّ المتنبي رَبُّ المعاني الدقاق –كما قال– فللذهن في شِعره جولان وما دام هناك ذهنٌ يلفق، وذوق يستدق، وملكة بيانية، وبصر بما ذهب الشعر: أمكن إدراك ما يترامى إليه مثل المتنبي، ولو بشيء من الجهد اللذّ، والتعب المريح، ذلك أن المتنبي مدوم، وشروحه متوافرة، ومادته زاخرة، فكان شرحه لذلك يكاد يكون هينا لينا، إلا إرهاق فيه لخاطر، ولإعنات لروية، وهنا قد يبدو لك أن تقول: وإذا كان المتنبي مخدومًا وشروحه متوافرة–كما تزعم–فعلام هذا الشرح وما حاجتنا إليه؟ فعلى رِسلك يا هذا"[2] وكلما أمعنت النظر في الشرح بدا لي ما يسوء ويُكمد، ويحزُّ في الكبد، من أخطاء مطبعية، وتقصير في شرح بعض الأبيات، وهنيّات من هذا القبل، شأن كل عمل لم يُتَرَيَّث فيه، ولم يُوفَّ حقه من الأناة والتحقيق... فلم يك مني إلاّ أن صححت النسخة التي بين يديّ، وتناولتها بالتنقيح والتهذيب، والحذف والزيادة، وتداركت جميع المآخذ.

حتى إذا قدر لهذا الشرح أن يعاد طبعهن طبع على هذه النسخة... وما زلت على هذه الحال مستعصما بالصبر حتى نفذت نسخ هذه الطبعة، ولا بد من إعادة طبع هذا الديوان، فكانت فرصة جميلة مؤاتيه أحيت ميِّت الأمل، وحفزتني إلى استئناف العمل، فكان أن وجَّهتُ عَزِمتي إلى التوسع في هذا الشرح وجعله شرحًا وافيًا من كل نواحيه، شرحًا أورد فيه جميع تفاسير الشرّاح، وأقوال النقاد، وأستوعب مزايا كل الشرح، وليس ذلك أثرة مني واستبدادًا بالمتنبي... ولكنه حب الكمال، وما يسمونه المثل الأعلى...

---

[1] البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ج1، ص4–5.

[2] المصدر نفسه، ص3.

فلقد رأيت بعض الشرّاح قد اختصر الطريق، واكتفى بتفسير الكلمات اللغوية، وبعضهم قد جعل وكْده الإعراب، وما يتعلق بالأبيات من جهة النحو والتصريف، وآخرين قصروا عنايتهم على إيراد السرقات والأشباه والنظائر بيدَ أن هذه الأشباه–ومثلها الشواهد النحوية التي أوردها العُكبري، ومن قبله الإمامان: أبو الفتح بن جني، والواحدي تحتاج–هي الأخرى–إلى الشرح والتفسير... ورأيت في بعض العبارات القدامى من الشرّاح غموضا يجمل أن يوضع أو يستبدل به غيره مما يوائم أذهان هذا الجيل... فكان كل أولئك مما حَفَزني إلى الاحتفال والاحتشاد لهذا الشرح، فكان أوردت فيه جميع تفاسير الشرّاح–من متقدمين ومتأخرين–وأقوال نقده المتنبي–من متعصبين له ومتعصبين عليه– وأكثرت من إيراد الشواهد، والأشباه والنظائر، وشرحت ما غمض من هذه الشواهد والأشباه.

ومن عبارات الشرّاح، فضلا عن تصحيح الأخطاء التي ألمت بالشرح شرحًا للمتنبي، وشرحًا لشروح المتنبي... على أنني لا أدّعي أن الكمال الذي نشدت قد تحقق، وحسبي أن لم آل جهدًا، ولم أدخر وسعًا، وإن كان جهد المُقِلِّ، وغاية المستطيع، ورحم الله العماد الأصفهاني، حين يقول: إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابًا في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زِيدَ لكان يستحسن أو لو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل... وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر... فلمناسبة هذا الشرح الجديد والاحتشاد فيه، والعمل على جعله مغنيا عما داه: رأيت أن أتبسط شيئا في سيرة المتنبي– ولا سيما ما كان منها عونًا على معرفة المناسبات والظروف التي قيلت فيها قوافيه– وكذلك رأيت أن أترجم شرّاح المتنبي ممن ورد ذكرهم في هذا الشرح وإتماما للفائدة جمعت أمثال المتنبي وحِكمه وألحقتها بهذه الكلمة، وإنا نترامى بهذا كله إلى أن يكون هذا الكتاب –ديوان المتنبي وشرحه ومقدماته– كفيلا بتحقيق كل ما يصبو إليه دارس شعر المتنبي، وإني أسأله–سبحانه–أن يهبه من السلامة ما يحقق له رضا المنصفين ويضفي عليه من القبول ما يَعمُ به انتفاع المتأدبين إنه سبحانه بذلك كفيل»[1].

«تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم *** إلا على شَجَب، والخُلفُ في الشَجب**

فقيل: تخلُدُ نفس المرءِ باقية، وقيل: تشرك جسم المرء في العطب.

فهذا من يقول بالنفس الناطقة، ويتشعب بعضه إلى قول الحشيشة. والإنسان إذا خلع رقبة الإسلام من عنقه، وأسلمه الله تعالى عزَّ وجل إلى حوله وقوته، وجد في الضلالات مجالا

[1] البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ج1، ص11–12.

واسعا، وفي البدع والجهالات مناديح وقسمًا"[1] ثم جئنا إلى حديثه وانتجاعه، ومفارقته الكوفة أصلاً، وتطوفه في أطراف الشام، واستقرائه بلاد العرب، ومقاساته للضر وسوء الحال، ونزارة كسبهن وحقارة ما يوصل بهن حتى أنه أخبرني أو الحسن الطرائفي ببغداد–وكان لقي المتنبي دفعات في حال عسره ويسره–أن المتنبي قد مدح بدون العشرة والخمسة من الدراهم، وأنشد في قوله مصداقا لحكايته

انُرْ بجودك ألفاظًا تركت بها *** في الشرك والغرب من عاداك مكبوتًا**

فقد نظرتك حتى حان مرتَجلٌ *** وذا الوداعُ، فكن أهلاً لما شيتا**

وأخبرني أبو الحسن الطرائفي قال: سمعت المتنبي يقول: أو شعر قلبته وبيضت أيامي بعده، قولي:

أنا لائمي إن كنت وقت اللوائم *** علمتُ بما بي تلك المعالم**

فإني أتيتُ بها بدمشق مائة دينا...ثم اتصل بأبي العشائر، فأقام ما أقام ثم أهداه إلى سيف الدولة، فاشترط أنه لا ينشد إلا قاعدًا وعلى الوحدة فاستحملوه وأجابوه إليه. فلمَّا سمع سيف الدولة شعره حكم له بالفضل، وعدَّ ما طلبه استحقاقا. وأخبرني أبو الفتح عثمان بن جنيك أن المتنبي أسقط من شعره الكثير وبقي ما تداوله الناس...وأخبرني الحلبي أنه قيل للمتنبي: معنى بيتك هذا أخذته من قول الطائي. فأجاب المتنبي: الشعر جادة، وربما وقع حاضر على حاضرن وكان المتنبي يحفظ ديواني البحتري إلى بعض من درس عليّ، وذكر انه رأى خط المتنبي وتصحيحه فيه. وسمعت من قال: إن كافورًا لما سمع قوله:

إذا لم تنط بي ضيعة أو ولاية *** فجودك يكسوني وشغلك يسلب**

يتلمس ولاية صيداء. فأجابهك لستُ أجسر على توليتك صيداء، لأنك على ما أنت عليه، تحدّث نفسك بما تحدث، فإن وليتك صيداء، فمن يطيقك؟! وسمعت أنه قيل للمتنبي: قولك لكافور:

فارْم بي حيثما أردت فإني *** أسَد القلب آدمي الرَّواء**

وفؤادي من الملوك وإن كا *** ن لساني يُرى من الشعراء**

ليس قول ممتدح ولا منتجع فإنما هو قول مضاد فأجاب المتنبي لي أن قال: هذه القلوب، كما سمعت أحدها يقول:

يقرَّ بعيني أن أرى قِصد القنا *** وصَرْعي رجالٍ في وغنى أنا حضرهُ**

[1] البرقوقي، مصدر سابق، ص49.

وأحدها يقول:

يقرُّ بعيني أن أرى من مكانها *** درا عقدات الأجرَع المتقاود**

كما يهتم الشارح بأقوال المتنبي التي تهتم بالخيال والتعرف على تناسب الكلام بينها وبين الواقع وكيف يطوّع الخيال ويجعله موافقا للواقع ويتذوقه الشارح، لأنه يجمع في محاسنه تلك القيمة الفنية مما يجعل العرب يتعلقون به مثل قوله:

«فَتّى يشْتَهي طولَ البلاد ووقته *** تضيقُ به أوقاته والمَقاصد**

يقول: إنه يتمنى أن تكون البلاد أوسع مما هي والزمن أطول، لأن الأوقات تضيق بما يريد، وما يقصد إليه من البلاد يضيق بهمته وجيوشه»[1]، كما يقصد الشارح من شرحه إلى معاني كثيرة، ولكنه يشرح معنى معين يرده الشارح ويصبوا إليه.

"تحلُّ به على قلب شُجاع *** وترحلُ منه عن قلب جبانٍ**

وإنما يريد–المتنبي–إنك إذا حللت به كنت ضيفا له وفي ذمامه فأنت شجاع القلب لا تبالي بأحد، وتفارقه ولا ذمام لك فأنت جبان تخشى من لقيك (...)، فالقلبان في البيت قلبا من يحل ويرحل أي قلب الضّيف"[2] ثم أقام المتنبي عند سيف الدولة على التكرمة البليغة، وفي إسناء الجائزة، ورفع المنزلة. ودخل مع سيف الدولة بلاد الروم، وتأثل حالا في جنبته بعد أن كان حويلة. وكان سيف الدولة يستحب الاستكثار من شعره والمتنبي يستقله، وكان مُلقَى من هه الحال، يشكوها أبدًا، وبها فارقه حيث أنشده:

وما انتاعُ أخي الدنيا بناظره *** إذا استوت عنده الأنوار والظلمَ**

وآخرها: بأبي لفظ يقول الشعر زِعنفةُ *** أراه غُباري ثم قال له الحق.**

فلما انتهت مدَّته عند سيف الدولة استأذنه في المسير إلى أقطاعه، فإن له وامتدَّ باسطا عنانه إلى دمشق، إلى أن قصد مصر فألمَّ بكافور، فأنزله وأقام ما أقام، إلا أن أول شعره فيه دليلٌ على ندمه لفراق سيف الدولة، وهو:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيًا *** وحسبُ المنايا أن يكنَّ أمانيا**

حتى انتهى إلى قوله: قواصدَ كافور توارك غيره* ومن قصد البحر استقلَّ السواقيا.

وأخبرني بعض المولدين ببغداد، وخاله أبو الفتح يتوزر لسف الدولة، أن سيف الدولة رسم لي التوقيع إلى ديوان البر بإخراج الحال فيما وصل به المتنبي، فخرجت بخمسة

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص297.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص556.

وثلاثين ألف دينار في مدة أربع سنين، ثم لما أنشد الثانية كافورًا خرجت موجهة يشتاق سيف الدولة. وأولّها فراقُ ومن فارقت غير مذمَّم* وأمٌّ، ومن يممت خير ميمَّم "وذلك أنَّ المتنبي رَبُّ المعاني الدقاق–كما قال–فللذهن في شِعره جولان وما دام هناك ذهنٌ يلفق، وذوق يستدق، وملكة بيانية، وبصر بما ذهب الشعر: أمكن إدراك ما يترامى إليه مثل المتنبي، ولو بشيء من الجهد اللذّ، والتعب المريح.

ذلك أن المتنبي مدوم، وشروحه متوافرة، ومادته زاخرة، فكان شرحه لذلك يكاد يكون هينا لينا، إلا إرهاق فيه لخاطر، ولإعنات لروية، وهنا قد يبدو لك أن تقول: وإذا كان المتنبي مخدومًا وشروحه متوافرة –كما تزعم– فعلام هذا الشرح وما حاجتنا إليه؟ فعلى رِسلك يا هذا"[1] وأقام على كره بمصر إلى أن ورد فاتك غلام الإخشيدي من الفيوم–وهي بيئة، فنبت به واحتواءها–وقادوا بين يديه في مدخله إلى مصر أربعة آلاف جنيه منعَّلة بالذهب، فسماه أهل مصر فاتك المجنون فلقيه المتنبي في الميدان على رِقْبةِ من كافور فقالك

لا خيل عندك تهديها ولا مالُ *** فليُسعِد النطق إن لم يُسعِد الحال**

فوصل إليه من أنواع صلاته وأضاف جوائزه ما تبلغ قيمته عشرين ألف دينار، ثم مضى فاتك لسبيله، فرثاه المتنبي وذمَّ كافورا:

أيموتُ مثل أبي شجاعٍ فاتكٍ *** ويعيشُ حاسدُه الخفي الأوكعُ!**

فاحتال بعده في الخلاص من كافور، فانتهز الفرصة في العيد–وكان رسم السلطان أن يستقبل العيد بيوم، وتعدّ فيه الخِلع والحمل انات وأنواع الم المباراةً الرابطة جنده وراتبة جيشهن وصبيحة العيد تفرقّن وثاني اليوم يذكر له من قبل ومن ردّ واستزاد–فاهتبل المتنبي غفلة كافور، ودفن رماحه برًّا، وسار ليلته وحمل بغاله وجماله، وهو لا يألف سيرا وسرى هذه الليلة مسافة أيام، حتى وقع في تيه بني إسرائيل، إلى أن جازه على الحلل والأحياء والمفاوز المجاهيل، والمناهل الأواجن، ونزل الكوفة، وقال يقص حاله:

ألا كل ماشية الخيزلى *** فِدا كلِّ ماشية الهيدبي**

وفيها يقول:

ضربتُ بها التيه ضرب القِمارِ*** إما لهذا وإما لذا**

ثم مدح بالكوفة دلير بن لشكروَّز، وأنشده في الميدان، فحمله على فرس بمركب ذهب، وكان السبب في قصده أبا الفضل بن العميد–على ما أخبرني أو علي بن شبيب القاشاني–

[1] المصدر نفسه، ص03.

وكان أحد تلامذتي، ودرس عليّ بقاشان سنة ثلاثمائة وسبعين وتوزَّر للأصبهد بالجمل وأبوه أو القاسم توزر لو شمكير بجرجان–عن العلوي العباسي نديم أبي الفضل بن العميد الذي يقول فيه:

أبلغ رسالاتي الشريف، وقل له *** قدكَ اتئدْ أربيتَ في الغُلواءِ**

إن المعروف المطوّق الشاشي كان بمصر وقت المتنبي فعمد على قصيدته في كافور:

(أغالب فيك الشوق والشوق أغلب)

وجعل مكان أبا المسك أبا الفضل، وسار إلى خراسان وحمل القصيدة، أعني قصيدة المتنبي إلى أبي الفضل، وزعم أنه رسوله، فوصله أبو الفضل بألفي درهم، واتصل هذا الخبر بالمتنبي ببغداد، فقال: رجل يعطي لحامل شِعري هذا، فما تكون صلته لي؟ وكان ابن العميد يخرج في السنة من الريّ خرجتين إلى أرّجان، يجبي بها أربع عشرة مرة ألف درهم، فنما حديثه إلى المتنبي بحصوله أرّجان، فلما حصل المتنبي ببغداد نزل ربض حُميد، فركب إلى المهلّبي، فأذن له فدخل وجلس إلى جنبه، وصاعد خليفته دونه، وأبو الفرج الأصبهاني صاحب كتاب الأغاني، فأنشدوا هذا البيت:

سَقى الله أمواهًا عَرفت مكانها *** جُرامًا وملوكًا وبَدَّرَ فالغمرا**

وقال المتنبي: هو جُرابًا، وهذه أمنة قتلتها علمًا، وإنما الخطأ وقع من النقلة! فأنكره أبو الفرج قال الشيخ: هذا البيت أنشده أبو الحسن الأخفش صاحب سيبويه في كتابه جرامًا، بالميم، وهو الصحيح وعليه علماء اللغة، وتفرق المجلس عن هذه الجملة، ثم عاوده اليوم الثاني وانتر المهلبي إنشاده فلم يفعل، وإنما صدّه ما سمعه من تماديه في السخف، واستهتاره بالهزل، واستيلاء أهل الخلاعة والسخافة عليه، وكان المتنبي مرّ النفس صعبَ الشكيمة حادًّا مجدًّا فخرج، فلما كان اليوم الثالث أعزوا به ابن الحجاج حتى علّق لجامَ دابته في صينية الكرخ وقد تكابد الناس عليه من الجوانب، وابتدأ ينشد:

يا شيخ أهلِ العلم فينا ومن *** يلزم أهلَ العلم توقيرُه**

فصبر عليه المتنبي ساكنًا ساكتًا، إلى أن نجزَّها، ثم خلَّى عنان دابته، وانصرف المتنبي إلى منزلهن وقد تيقن استقرار أبي الفضل ابن العميد بأرّجان وانتظاره له فاستعد للمسير وحدثنا أبو الفتح عثمان ابن جني بن علي بن حزة البصريّ قال: كنت مع المتنبي لما ورد أرّجان، فلما أشرف عليها وجدها ضيقة البقعة والدور والمساكن، فضرب بيده على صدره، وقال: تركت ملوك الأرض وهم يتعبدون بي، وقصدت ربَّ هذه المَدرة، فما يكون منه

ثم وف بظاهر المدينة وأرسل غلامًا على راحلته إلى ابن العميد، فدخل عليه وقال: مولاي أبو الطيب المتنبي خارج البلد وكان وقت القيلولة وهو مضطجع في دسته–فثار من مضجعه واثبته ثم أمر حاجبه باستقباله، فركب واستركب من لقيه في الطريق، ففصل عن البلد بجمع كثير، فتلقوه، وقضوا حقَّه وأدخلوه البلد فدخل على أبي الفضل، فقام له من الدس قيامًا مستويًا وطُرح له كرسي عليه مخدة ديباج، وقال أبو الفضل: كنت مشتاقا إليك ياأبا الطيِّب، ثم أفاض المتنبي في حديث سفره، وأن غلامًا له احتمل سيفًا، وشد عنه، وأخرج من كمه عقيب هذه المفاوضة دَرْجًا فيه قصيدته: ***باد هواك صبرت أو لم تصبر***

فوحى أبو الفضل إلى حاجبه بقرطاس فيه مائتا دينارٍ، وسيف غشاؤه فضة، وقالك هذا عوضٌ عن السيف المأخوذ، وأفرد له دارًا نزلها، فلما استراح من تعب السفر كان يغشى أبا الفضل كل يوم ويقول: ما أزورك إكبابا إلا لشهوة النظر إليك وكان أبو الفضل يقرأ عليه ديوان اللغة الذي جمعه، ويتعجب من حفظه وغزارة علمه، وأظلهم النيروز فأرسل أبو الفضل بعض ندمائه إلى المتنبي: كان يُبلغني شعرك بالشام والمغرب وما سمعته دونه، فلم يُجر جوابًا، إلى أن حضره النيروز مهنئا ومعتذرا فقال:

هل لعُذري إلى الهمام أبي الفضل *** قبولٌ، سواه عيني مدادُه**

فأخبرني البديهي، سنة ثلاثمائة وسبعين: أن المتنبي قال بأرّجان: الملوك قرود يشبه بعضهم بعضا، على الجودة يعطون، وكان حمل إليه أبو الفضل خمسين ألف دينار، سوى توابعها، وهو من أجاود زمان الديلم، وكذلك أبو المطرف وزير مراد اويج، قصده شاعر من قزوين فأنشده وأمّله مادة نفقة يرجع بها إلى بلده، فكتب إليه أبياتا أولها:

أأقلامٌ بِكفّك أم رمام ** وعزمٌ ذاك أم أجلٌ متاح**

فقال أبو المطرف: أعطوه ألف دينار، وكذلك أبو الفضل البلعميّ وزير بخار أعطى المطراني الشاعر على قصيدته التي أولها: ***لا شُرب إلا بسير النَّاي والعُود*** خمسة عشر ألف دينار، وكذلك خلف صاحب سجستان فأعطى أبا بكر الحنبليّ خمسة آلاف على كل كلمة فيهن وكان سيف الدولة لا يملك نفسهن وكان يأتيه علويّ من بعض جبال فراسان كل سنة فيعطيه رسمًا له جاريًا على التأبيد، فأتاه وهو في بعض الثغور، فقال للخازن: أطلق له ما في الخزانة، فبلغ أربعين ألف دينار، فشاطر الخازن وقبض أهل الأدب أنه تعرض سائلٌ لسيف الدولة وهو راكب، فأنشده في طريقه:

أنت عليٌّ وهذه حُلَبُ *** قد فَنى الزادُ وانتهى الطلبُ**

فأطلق له ألف دينار، وتعرض سائل لأبي علي بن إلياس وهو في موكبه فأمر له بخمسمائة دينار، فجاءه الخازن بالدواة والبياض، فوقع بألفي دينار، فلما أبصره الخازن راجعه فيها فقال أبو عليّ: الكلام ريح، والخط شهادة، ولا يجوز ان يشهد عليّ بدون هذا...ثم إن أبا الطيب المتنبي لما ودّع أبا الفضل بن العميد، ورد كتابُ عضد الدولة يستدعيه، فعرّفه ابن العميد فقال المتنبي: مالي وللديلم؟ فقال أبو الفضل عَضُدُ الدولة أفضل مني، ويصلك بأضعاف ما وصلتك به فأجاب بأني مُلقى من هؤلاء الملوك: أقصد الواحد بعد الواحد، وأملكهم شيئا يبقى ببقاء النيرين ويعطونني عرضا فانيا، ولي ضجرات واختيارات، فيعوقونني عن مرادي، فأحتاج إلى مفارقتهم علي أقبح الوجوه! فكاتب ابنُ العميد عضد الدولة بهذا الحديث. فورد الجواب بأنه يملك مُراده في المقام والظعن فسار المتنبي من أرّجان، فلما كان على أربعة فراسخ من شيراز، استقبله عضد الدولة بأبي عمر الصباغ أخي أبي محمد الأبهري صاحب كتاب حدائق الآداب. فلما تلاقيا وتسايرا، استنشده فقال المتنبي: الناس يتناشدون فاسمعه، فأخبر أو عمر انه رُسم له ذلك عن المجلس العالي، فبدأ بقصيدته التي فارق مصر بها:

ألا كُل ماشية الخيزلى *** فدا كلِ ماشية الهيدبى**

"إنّ الجهد الذي يُبذل في سبيل التأليف أهونُ على المرء من الجهد الذي يقاس في سبيل التصحيح"[1]، لأنه هو الذي انبثق له عن الجيد، كما تضرم النار من مادة، فإذا هي شغل ودخان ثم تضرمها من مادة أخرى، فإذا هي لهب صاف يتألق، ولو أنك أردتها من المادة الأولى كما تجيئ من الثانية لأطفأتها وذهب دخانها ونارها معًا.

"مهلاً ألا لله ما صنع القنَا *** في عمرو حاب وضبَّة الأغتام**

وقوله في عمرو حاب أراد عمرو بن حابس بطن من أسد فرخَّم المضاف إليه"[2].

ثم دخل البلد فانزل دارًا مفروشة، ورجع أبو عمر الصبّاغ إلى عضد الدولة فأخبره بما جرى، وأنشده أبياتا من كلمته وهي:

فلما أنخْنا ركزْنا الرما *** ح حوْلَ مكارمنا والعلا**

وبتنا نُقبِّل أسيافـــنا *** ونمسحها من دماءِ العدا**

لتعلم مصر ومن بالعراق *** ومَن بالعواصم أّي الفتى**

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص4.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص374.

وأني وفيتُ وأنيّ أبيت *** وأني عتوت على من عتا**

فقال عضد الدولة، فلما توسط الدار انتهى إلى قرب السرير مصادمة، فقبّل الأرض واستوى قائمًا وقال: شكرتُ مطيّة حملتني إليك، وأملا وقف بي عليك. ثم سأله عضد الدولة عن مسيره من مصر، وعن علي بن حمدان، فذكره وانصرف وما أنشده. فبعد أيام حضر السماط وقام بيده دَرْج، فأجلسه عضد الدولة وأنشد: ***مغني الشعب طيبًا في المغاني***

فلما أنشدها وفرغوا من السماط، حمل إليه عضد الدولة من أنواع الطي في الأردية الأمنان من بين الكافور والعنبر والمسك والعود، وقاد فرسه الملقّب بالمجروح –وكان اشتُري له بخمسين ألف شاة– وبدرة دار همها عدلية، ورداء حشوة ديباج، رومي مفصّل، وعمامة قوّمت بخمسمائة دينار، ونصلاً هنديا مرصع النجاد والجفن بالذهب وبعد ذلك كان ينشده في كل حدث يحدث قضية إلى أن حدث يوم نثر الورد، فدخل عليه والملك على السرير في قبّة يحسر البصر في ملاحظتها. والأتراك ينثرون الورد، فقبّل المتنبي بين يديه وقال: ما خدمتُ عيني قلبي كاليوم؟ وأنشأ يقول:

قد صدق الورد في الذي زعما *** أنك صيّرت نثره ديما**

كأنما مائحُ الهواءِ به *** بحرٌ حوى مثل مائه عَنما**

فحُمِل على فرس بمركب، وأُلبس خِلعة ملكية، وبدرة بين يديه محمولة، وكان أبو جعفر وزيد بها الدولة مأمورًا بالاختلاف إليه، وحفظ المنازل والمناهل من مصر إلى الكوفة وتعرّفها منه، فقال: كنت حاضره، وقام ابنه يلتمس أجرة الغسّال، فأخذ المتنبي إليه النظر بتحديق فقال: ما للصّعلوك والغسّال! يحتاج الصعلوك إلى أن يعمل بيده ثلاثة أشياء: يطبخ قِدره، ويُنعل فرسه، ويغسل ثيابه؟ ثم ملأ يده قطيعات بلغت درهمين أو ثلاثة.

ومن الأبيات التي استطابها القدماء واستحسنوها قول أبي الطيب:

وكَمْ مِنْ غَائِبٍ قَولاً صَحِيحًا *** وآفتُهُ مِن الفَهْمِ السَقيم**

قال فيه ابن جني هذا كلام شريف لا يصدر إلا عن فضل باهر القريحة.

كما تعرض كسابقيه من الشرّاح إلى الجانب المعجمي والصرفي مثل قوله: "وطائرة تتبَّعها المنايا على آثارها زَجلُ الجَناح المراد بالطائرة الحجلة، والحجلة الواحدة الحجل، طائر في حجم الحمام أحمر المنقار والرِّجلين يعيش في الصروح العالية يُستطاب لحمه"[1]، أو ما كان منها صوتي إيقاعي مثل قول الشاعر:

---

[1] المصدر نفسه، ص286.

"حتى انثنوا ولو أنَّ حرَّ قلوبِهم ***** في قلبِ هاجرٍ لذابَ الجلْمَدُ

وقوله: ولو أنَّ حرَّك الساكن وأسقط الهمزة كقراءة ورش (ومَنَ أظْلم) ونحوه"[1]، وورد كتابُ أبي الفتح ذي الكفايتين بن أبي الفضل–وكان من أجاود زمان الديلم، فرّق في يوم واحد ألفين وخمسمائة قطعة إبريسم–ومضمونه كتاب الشوق إلى لقاء المتنبي وتشوقه إلى نظرته فأجابه المتنبي:

يكتب الأنام كتابٌ ورَدْ***** فدتْ يدَ كاتبِهِ كلُّ يدْ

فلما عاد الجواب إلى أبي الفتح، جعل الأبيات سورة يدرسها، ويحكم للمتنبي بالفضل على أهل زمانه...فقال أبو محمد بن أبي الثبات البغداديّ:

لوَردُ شِعر كَذوبٍ البَرَدَ ***** أتانا به خاطر قد جَمَدْ

فأقبل يمْضُغه بعضُنا ***** وهم السنانير أكل الغُدَدْ

وقالوا: جوادُ يفوق الجيادَ ***** ويسبق من عفوه المقتصدْ

ولو وَلِيَ النقد أمثالُه ***** لظلّتْ خفا فيشُنا تنتقدْ

فاستخفّ أبو الفتح به وجرّه برجله ففارقهم وهاجر إلى أذربيجان، والأمير أبو سالم ديسم بن شاد كويه على الإمْرة، فاتصل به وحظي عنده على غاية الإكرام، وقال عضد الدولة: إن المتنبي كان جيّد شعره بالغَرْب فأخبر المتنبي به، فقال: الشعر على قدر البقاع... وكان عضد الدولة جاسًا في البستان الزاهر يوم زينته، وأكابرُ حواشيه وقوف.

وقال أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف الحكاريّ: ما يُعوز مجلس مولانا سوى أحد الطائيين فقال عضد الدولة: لو حضر المتنبي لناب عنهما فلما اقام مدة مقامه وسمع ديوان شعره. ارتحل وسار بمراكبه وظهوره وأثقاله وأحماله، إلى أن نزل الجسر بالأهواز، وأخبرنا أبو الحسن السوسيّ في دار الوقف بين السورين.

قال: كنت أتولى الأهواز من قبل المهلبيّ، وورد علينا المتنبي ونزل عن فرسه ومقودِه بيده، وفتح ثيابه وصناديقه لبلل مسّها في الطريق، وصارت الأرض كأنها مطارفُ منشورة فحضرتهُ أنا وقلت: قد أقمت للشيخ نزلا فقال المتنبي: إن كان ثَمَّ فآتيه، ثم جاءه فاتك الأسد بجمْع وقال: قدم الشيخ في هذه الديار وشرّفها بشعره، والطريق بينه وبين ديرقُنّة خشِنٌ قد احتوشتُهُ الصعالكة، وبنو أسدِ يسيرون في خدمته إلى أن يقطع هذه المسافة ويبر كلّ واحد منهم بثوب بياض فقال المتنبي: ما أبقى الله بيدي هذا الأدهم وذباب الجزارُ الذي أنا متقلّده،

[1] المصدر نفسه، ص337–338.

فإني لا أفكر في مخلوق إفقام فاتك ونعض ثوبه وجمع من رُتوت الأعاريب الذين يشربون دماء الحجيج حَسْوا، سبعين رجلا ورصد له، فلما توسط المتنبي الطريق فرجوا عليه فقتلوا كل من كان في صحبتهن وحمل فاتك على المتنبي وطعنه في يساره ونكّسه عن فرسه.

وكان ابنه أفلت إلا أنّه رجع يطلب دفاتر أبيه فقنع خلفه الفرسَ أحدهم وجزّر رأسه، وصبّوا أمواله يتقاسمونها بطُرْطُورة: وقال بعض من شاهده: إنه لم تكن فيه فروسيّة، وإنما كان سيف الدولة سلمه إلى النخّاسين والروّاض بحلب، فاستجرأ على الركض والحُضر فأما استعمال السلام فلم يكن من عمله لأن "عملية التلقي عقد يتم بين طرفين من أطراف العملية الإبداعية هما: المبدع والمتلقي، ويمثل النص الطرف الثالث من أطراف هذه العملية القناة التي تربط بين الطرفين السابقين، ولكن يتم التلقي بصورة سليمة يفترض وجود عدد من العناصر التي تجعل التلقي ممكنا ضمن شروط محددة، وهذه العناصر يفترض فيها أن تكون بمثابة قاعدة مشتركة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع والمتلقي).

وعندما ينشئ المبدع نصه الذي يشتمل على مجموعة من العناصر الفنية التي يعرفها المتلقي مسبقا بشكل أو بآخر، يقوم المتلقي بتحليل هذا النص مستخدمًا الأدوات الموجودة لديه، والتي تمكنه من فهمه وفك شفرته، ومن هنا جاء ارتباط العناصر الفنية في النص الأدبي بالمتلقي وطريقة تلقيه إياه، ويظهر هذا الارتباط جليا فيما تضمنه كتب النقد والبلاغة من نصوص تكشف عن طبيعة العلاقة القائمة بينهما، وتشي بالتأثير الذي يمارسه المتلقي، ويوجه به النص الأدبي عن طريق اهتمام المبدع بإنشاء نصه وفقا للحال التي تتوافق مع نفسية المتلقي وما يميل إلي، والابتعاد عما يستقبحه أو ينفر منه"[1].

وقولنا: (شرّاح المتنبي) إنما هو ضرب من التسامح، لأن منهم من لم يضع شرحًا بالمعنى المتعرف عليهن أي أنهم لم يضعوا شروحًا تامة كاملة، وإنما تصدّوا لشرح بعض مشكلات الأبيات. أو لنقد بعض الشراح فيما ذهبوا إليه من شرح وتفسير أو لسرقات المتنبي، مثل أبي السعادات بن الشجري، وابن فورّجة، وأبي الفضل العروضي وابن وكيع، والصّاحب ابن عباد، وأبي بكر الخوارزمي.

"ومما يلفت النظر في هذه الشروح، على اختلاف الشعراء تعددها وتنوع المعاني التي يضعها كل شارح للقصيدة ذاتها، ففي الوقت الذي يرى فيه أحد الشارحين معنى ما في بيت من الأبيات، أو في قصيدة من القصائد، يتجه ذهن شارح آخر للنص نفسه وجهة أخرى

[1] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، مرجع سابق، ص191.

تباين الاتجاه الذي ذهب إليه ذهن الشارح السابق، مع أن النص هو ذاتهن وهذا يدل على أن النص الشعري العربي كان على درجة عالية من الخصوبة، تسمح بتولد عدد لا يحصر من المعاني والتأويلات، ولعل اختلاف القرائح والأفهام ونزوع بعض الشراح نزعة لغوية وشراح آخرين نزعة نحوية أو نزعة فلسفية منطقية، يكون سببا في اختلاف شروح الدواوين الشعرية التي تتحد فيها النصوص، وتختلف عليها الشروح، لذلك نجد الشراح حين يتناولون بيتا من الأبيات، لا سيما تلك التي تحمل المعاني الدقاق، تتشعب آراءهم، ويذهب كل منهم مذهبًا يباين مذاهب الآخرين، تبعًا لتباين الفهم والرؤية وقد قال المتنبي سابقًا:

ولكن تأخذ الأفهام منه *** على قدر القرائح والعلوم"**[1]

ولم نتبسط في هذه التراجم، ولم ننهج فيها منهجا تحليليا يخرج بنا عما قصدنا إليه منها وهو التعريف بمن تتعثر بأسمائهم في هذا الشرح، حتى تكون على بصيرة تامة بكل ما يتصل بهذا الشاعر المحظوظ، ومن ثم لم نَعد أن نسره لك في هذه التراجم تاريخ مولد المترجم له وتاريخ وفاته وطرفًا من أخباره وسيرته وتواليفه ومكانته العلمية وآراء الناس فيه "ويتفاوت نصيب كل ديوان من الدواوين الشعرية في الشروح التي تقوم عليهن وذلك يتوقف بدرجة كبيرة على القيمة الأدبية للنص الشعري ذاته، وقابلية للفهم على وجوه كثيرة، وكذلك على قدرته على استثارة الشراح ليقدم كل منهم شرحه له كما فهمه، فشاعر مثل المتنبي قد يصل عدد شارحي ديوانه إلى ما يزيد على الخمسين شارحًا، وذلك لقابلية نصوصه لأن تفهم وتؤول بغير معنى، ويدلل على ذلك شروح ديوانه التي لا يكاد شراحها يتفقون إلا على المعاني العامة فقط"[2].

وقد كان لليازجي السبق في التعقب الشراح القدامى لشعر المتنبي بالنقد والتصحيح لهم وقد يصل أحيانا حدَّ التجريح، وقد يقرُّ باستحسانه لأنه صبّ جلَ اهتمامه على بنية القولن لذلك كانت مباشرته لشرَّاح المتنبي تحليلية آنية تعكس جهدًا كبيرًا في الفهم أو على الأقل قدم لنا اليازجي مساهمة واعية، وإضافة قوية واضحة لمنحى الشراح ومدى تقدمهم وتوغلهم في شرح المتنبي "اهتم العلماء العرب القدماء بالشعر اهتمامًا كبيرًا، فقد كان ديوانهم الأول لذلك أقبلوا عليه حفظًا ورواية وشرحًا، وكانت النتيجة أن حفلت المكتبة العربية بعدد كبير

---

[1] المرجع نفسه، ص156.

[2] المرجع نفسه، ص155.

جدا من الشروح التي تتناول في الغالب دواوين كاملة للشعراء المختلفين مثل ديوان المتنبي"[1].

ومدى استيعابه لنافذة كل شارح على حدى وكل شارح مشروع قراءة واحدة في سلسلة قراءات المتنبي المتسللة والمتتابعة والمتفاوتة أيضا، وقد ميز اليازجي قراءته في شعره ودراسة للشراح والشرح وعلاقتهما بالشاعر من جهة أخرى، فاليازجي كان تعامله مع لغة الشعر لغاية هي إحياء لغة القرآن الكريم "وتمثل هذه الشروح على الدواوين الشعرية المختلف صورة بسيطة من صور نظرية التلقي التي عرفتها الثقافة العربية في جانبها التطبيقي مع التأكيد على أن العلماء العرب القدماء لم يكونوا على وعي بالنظرية، فإن لم يعرفوها أو يصرحوا بها أو ينظروا لها بوضوح، فإنهم ربما مارسوها دون وعي أو معرفة منهجية ولم تكن ممارستهم لها على الصورة نفسها التي نجدها اليوم في النقد الغربي الحديث، بلي في شكل أميل إلى البساطة، تمثل في تعدد المعاني التي تدور حول نص ما، لكنه في الغالب لم يكن مصحوبًا باعتراف كل شارح بالرأي الذي توصل إليه الشارح الذي سبقه، وهذه نقطة اختلاف جوهري بين نقدنا القديم والنقد الذي انطلقت منه نظرية التلقي"[2].

لأنها أصبحت في مصاف اللغات المتنافسة في العالم، وعلى علم بأهمية اللغة العربية ومكانتها، والتي يجب أن تكون فيها دائما وقيمتها التي تعطى لها من عند مثقفيها وأدبائها وشعرائها وكتابها، ثم تأتيها قيمة خارجية تصنفها لاهتمام أهلها بها، لأنها بالدرجة الأولى هي لغة الدين الإسلامي الذي ينتمي إليه جميعنا "وقد تضمنت كتب النقد والبلاغة العربية صورة مبسطة لاختلاف الشراح في فهم نص من النصوص وتفسيرهن لكن تلك النصوص لم تتجاوز البيت أو البيتين، أما في شروحات الدواوين الشعرية، فهي تتناول نصًا كاملا ممثلا في ديوان شاعر ما يحتوي على كل أو معظم قصائده وغالبًا ما يشمل الشرح كل قصائد الديوان، وهذا أفضل من الناحية التطبيقية، لأن النص يعبر عن فكرته باكتمال أبياته، وليس باجتزاء بيت أو بيتين منه"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص155.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ص156.

وهذا النقد اللاذع الذي قام به اليازجي إنما ينِمُّ عن الناقد الفذ الذي لا ينوء إلاّ على بصيرة ثاقبة وحكمة بالغة في الاهتمام باللغة وتحديث التراث أو التنظير له، وشرط أساسي في تحسين اللفظ وتطوير المعاني ووسائل قديمة مستجدّة في العصر.

3- تلقي مقدمة شرح البرقوقي:

وهذا التعدد في الشرّاح لديوان المتنبي يوحي باتساع نصوص أبي الطيب لعدد من المعاني يوازي عدد من قام بشرح هذه القصائد والأبيات أو يزيد وأيضًا نصوص المتنبي فيها من المرونة ما يجعلها طيعة وقابلة للتأويل على أكثر من وجه والنظر لها في أكثر من موقع والالتفات إلى معانيها في أكثر من حادث.

1.3. ابن جني:

وهو أول من شرح شعر المتنبي، وهو أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي: كان أبوه جنبي مملوكًا لسليمات ابن فهد بن أحمد الموصلي، أقول: فهو إذن من أبناء يونان، لا من أبناء عدنان...وبعبارة أخرى: هو من أبناء الموالي، شأنه شأن حملة العلم، ونوابغ الشعراء والأدباء في الإسلام-وإن أصله أشار بقوله:

فإنْ أَصبَح بلاَ نَسَبٍ *** فَعِلْمِي في الوَرى نَسَبي**

على أنِّي أَؤول إلى *** قُرُوم سادَةٍ نُجَب**

قياصرةٌ إذا نَطَقوا *** أَرَمٌ الدَّهرُ ذو الخطاب**

أولاك دعَا النبيُّ لَهُم *** كَفَى شَرَفًا دُعاء نبي.**

ولد ابن جني بالموصل قبل الثلاثين والثلاثمائة للهجرة، وتوفي يوم الجمعة ليلتين بقيتا من صفر سنة 392هـ ببغداد، وكان أبو الفتح عثمان بن جني، يحضر بحلب عند المتنبي كثيرا ويناظره في شيء من النحو من غير أن يقرأ عليه شيئا من شعره، أَنَفَةً واستكبارًا لنفسه، وكان المتنبي يقول في أبي الفتح: هذا رجل لا يعرف قدره كثير من الناس... وسئل المتنبي بشيراز عن قوله:

وكان ابنَ عُدُوٍّ كاثراه *** له يَاءي حُروفِ أنيسيان**

وهي من قصيدة يمدح بها عضد الدولة وولديه أبا الفوارس وأبا لدف، ويذكر طريقه بشعب بوان والتي مطلعها: مغاني الشعب طيبًا في المغاني* بمنزلة الربيع من الزمان[1].

[1] البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ص58-64.

2.3. الواحدي:

وهذا الإمام أبو الحسن عليّ ابن أحمد بن محمد بن عليّ الواحدي النيسابوري أحد شراح المتنبي هو– كما قال ياقوت ابن خلكان وغيرهما– الإمام المصنف المفسر النحوي أستاذ عصره، وواحد دهره، أنفق صبه، وأيام شبابه في التحصيل فأتقن الأصول على الأئمة، وطاف على أعلام الأمة، وتتلمذ لأبي الفضل العروضي وقرأ النحو على أبي الحسن الضرير القَهندزي، ولازم مجالس الثعلبي في تحصيل التفسير..."إن النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ أ والسامع مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها في سياق القراءة أن تعدَّل أو تصحّح، أو تغير أو تكرَّر، ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس، بينما يرسم التغيير والتكرار حدود ذلك.

وحين يبلغ تلقي النص مستوى التأويل، فإن يفترض دائما سياق التجربة السابقة الذي يندرج فيه الإدراك الجمالي: فلا يمكن طرح سؤال ذاتية التأويل والتذوق بالنسبة إلى القارئ الواحد أو إلى فئات القراء المختلفة على نحو ملائم، إلا إذا تمت أولاً إعادة بناء أفق التجربة الجمالية التذوقية السابقة، هذا الذي يؤسس كل فهم ذاتي للنص وللأثر الذي ينتجه"[1].

ثم أخذ في التصنيف، وقعد للإفادة، وكان حقيقا بكل احترام وإعظام، لولا ما كان فيه غمزه وإزرائه على الأئمة المتقدمين وبسطه اللسان فيهم بغير ما يليق بماضيهم. قال الحن بن المظفر النيسابوري: أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري هو الذي قيل فيه: قد جمع العالم في واحد* عالمنا المعروف بالواحدي.

"وثمة نصوص تسمح بكيفية مثالية بوصف موضوعي لأنساق الإحالات هذه التي تُطابق لحظة ما في تاريخ الأدب، وهي تلك التي تحرص أولاً على استدعاء أفق توقع لدى قارئها ناتج عن الأعراف الفنية الخاصة بالجنس أو بالشكل أو بالأسلوب، لتقطع بعد ذلك تدريجيًا مع هذا التوقع، وهو ما يمكنه أن يكون في خدمة هدف نقدي وأن يكون كذلك مصدر آثار شعرية جديدة"[2] وقال أبو الحسن الواحدي في مقدمة البسيط: و أظنني لم آل جهدا في إحكام أصول هذا العلم حسب ما يليق بزمننا هذا وتسَعه سنو عمري على قلة أعدادها، فقد وفق الله–وله الحمد– حتى اقتبست كل ما احتجت إليه في هذا الباب من

---

[1] المصدر نفسه، ص57.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مظانِّة، وأخذته من معادِنه، أما اللغة فقد درستها على الشيخ أبي الفضل أحمد بن عبد الله بن يوسف العروضي–رحمه الله–وكان قد خنق التسعين في الأدب وأدرك المشايخ الكبار وقرأ عليهم وروى عنهم كأبي منصور الأزهري، روى عنه كتاب التهذيب...

"إنّ العمل الأدبي حتى في لحظة صدورهن لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب، فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة يكون جمهوره مهيأ سلفًا لتلقيه على نحو معين، فكل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها"[1] وإذا لم أحكم الأدب بجد وتعب، لم أرم في غرض التفسير من كتب، ثم له أُغبَّ زيارته في يوم من الأيام، حتى حال بيننا قدر الحِمام.

لذلك "جمالية التلقي إذن دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبي يروم استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه (أو نقيضها التباع والابتذال)، لا باستنطاق عمقه الفكري في حد ذاته أو وصف سيرورة تشكله الخارجي كما هي في ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره في القراء والنقاد من خلال فحص ردود فعلهم وخطاباتهم، فهي إذن نقد للنص من خلال نقد تلقياته، وهو ما يتم بتحديد مقوماته الفنية وتحليل آثاره الأسلوبية وفحص مضامينه الفكرية التي أفلحت مثلا–وهذا أفضل الافتراضات–في تعديل تصور المتلقي للأدب، تأليفًا وتأويلاً، وذلك استنادًا إلى ما يكون قد أنتجه من خطاب نقدي حول النص وكذا إلى هذا النص نفسه، وعلى هذا النحو المتميز، وإذا جاز لي التحذلق، تكون ممارسة النقد مراوحةً بين قراءة القراءة وقراءة الكتابة، هذا وجه واحد فقط من أوجه أصالة جمالية التلقي المتعددة عرضتُه بإيجاز وتبسيط شديدين"[2].

وأما النحو فإني لما كنت في ميعة صباي وشرح شبيبتي وقعت إلى الشيخ أبي علي بن محمد بن إبراهيم الضرير، وكان من أبرع أهل زمانه في لطائف النحو وغوامض وأعلمهم بمضايق العربية وحقائقها، ولعله تفرس فيَّ وتوسَّم الخير لديّ، فتجرد لتخريجي، وصرف وكْده إلى تأديب ولم يدخر شيئا من مكنون ما عنده حتى استأثرني بأفلاذه وسعدت به أفضل ما سعد تلميذ بأستاذه، وقرأت عليه جوامع النحو والتصريف والمعاني[3].

---

[1] هانس روبيرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، مرجع سابق، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص64-65-66-67.

3.3. الخطيب التبريزي:

هو أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني التبريزي المعروف بالخطيب التبريزي، قال ابن خلكان: كانت له معرفة تامة بالأدب، من النحو واللغة وغيرهما قرأ على الشيخ أبي العلاء المعري، وأبي القاسم عبد الله بن علي الرقي، وأبي محمد الدهان اللغوي وغيرهم من أهل الأدب، وسمع الحديث بمدينة صور من الفقيه أبي الفتح سليم بن أيوب الرازي ومن أبي القاسم عبد الكريم بن محمد بن عبد الله بن يوسف الدلال الساوي البغدادي وأبي القاسم عبد الله بن علي وغيرهم، وتخرج عليه خلق كثير وتتلمذوا له وكان ثقة في اللغة وما كان ينقله.

"وتحدث عن الشعر ووضح أن الشعراء درجات فهم متفاوتون، والشاعر الحق هو الذي اكتمل عنده الكثير من الأسس الفنية حتى يأتي شعره في مرتبة عالية من الجود والجمال، ولا بد أن تظهر شاعرية الشاعر بالقدرة على الأداء وبراعة الخيال مع الذكاء والدربة والطبع والرواية، وير ذلك مما يحتاج إليه الشاعر الأصيل، ولا شيء يفسد رونق الشعر غير التكلف، فهو عنوان النقل والجمود، ويدل على عدم البراعة، وضعف الابتكار"[1].

وصنف في الأدب كتبًا كثرة مفيدة منهاك شرح الحماسة وكتاب شرح ديوان المتنبي، وكتاب شرح سقط لزند وهو ديوان أبي العلاء المعري، وشرح المعلقات السبع وشرح المفضليات وله تهذيب غريب الحديث، وتهذيب إصلاح المنطق، وله في النحو مقدمات حسنة والمقصود منها أسرار الصنعة وهي عزيزة الوجود، وله كتاب الكافي في علم العروض والقوافي، وكتاب في إعراب القرآن سماه المخلص في 04 مجلدات وشروحه لكتاب الحماسة ثلاث أكبر وأوسط وأصغر، وكان الخطيب قد دخل مصر في عنفوان شبابه، فقرأ عليه بها الشيخ أبو الحسن محمد بن المظفرين محيريز البغدادي جملة من شعره ومن ذلك قوله على ما حكاه السمعاني في كتاب الذيل في ترجمة الخطيب، وهي من أشهر أشعاره:

خليلي ما أحلى صبوحي بدجلة *** وأطيب منه بالفراة غبوقي**
شربت على الماءين من ماء كرمة *** فكان كدر ذائب وعقيق**
على قمري أفق وأرض تقابلا *** فمن شائق حلو الهوى ومشوق**
فما زلت أسقيه وأشرب ريقه *** وما زال يسقيني ويشرب ريقي**

[1] عبد الرحمان عبد الحميد، **ملامح النقد العربي القديم**، ص196.

وقلت لبدر التم تعرف ذا الفتى *** فقال نعم هذا أخي وشقيقي**

والخطيب أيضا:

فَمَن يَسأم من الأسفار يومًا *** فإني قد سئمت من المقام**

أقمنا بالعراق على رجال *** لئام ينتمون إلى لئام**[1]

4.3. العكبري:

أما الإمام العُكبَري فهو أبو البقاء عبد الله بن أبي عبد الله الحسين بن أبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري الأصل البغدادي المولد والدار الفقيه الحنبلي الحاسبي الفرقي النحوي الضرير الملقب محب الدين، أخذ النحو عن أبي حمد بن الخشاب وغيره من مشايخ عصره ببغداد، وسمع الحديث من أبي الفتح محمد بن عبد الباقي بن أحمد المعروف بابن البطي، ومن أبي زرعة طاهر بن محمد بن طاهر المقدسي وغيرهما ولم يكن في آخر عمره في عصره مثله في فنونه، وكان الغالب عليه علم النحو وصنف فيه مصنفات مفيدة وشرح كتاب الإيضاح لأبي علي الفارسي، وديوان المتنبي، وله كتاب إعراب القرآن الكريم في مجلدين وكتاب إعراب الحديث لطيف، وكتاب شرح اللُّمع لابن جنّي وكتاب اللباب في علل النحو وكتاب إعراب شعر الحماسة.

شرح المفصّل للزمخشري شرحا مستوفىً، وشرح الخطب النُّباتية والمقامات الحريرية وصنف في النحو والحساب، واشتغل عليه خلق كثير وانتفعوا به واشتهر اسمه في البلاد وهو حيّ وبَعُد صِته وكانت ولادته سنة ثمان وثلاثين وخمسمائة، وتوفي ليلة الأحد ثامن شهر ربيع الآخر سنة ست عشرة وستمائة بغداد ودفن باب حرب رحمه الله تعالي "وفي حديث النقاد والبلاغيين القدماء من مثل ابن طباطبا وقدامة والعسكري عن التشبيهات، نجدهم يقسمونها إلى حسية ومعنوية، وإلى تقسيمات أخرى غيرها، ولكنها ارتضوا من هذه الأقسام جميعا ما كان يقترب من ذوقهم في حب الجمال السهل القريب الذي لا يكلف النفس عناء ومشقة[2].

وهذا فيه اهتم البلاغيون وبعض النقاد بتوجيه المبدعين للاهتمام بعنصر الأسلوب عند إنشائهم نصوصهم، لأن من شأن الأسلوب أن يعمل على جذب المتلقي للنص والتفاعل معه، إذا توفرت فيه بعض المقومات التي تؤهله لذلك، كما من شأنه أن يؤدي إلى نفور

---

[1] البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، ص77-76-75

[2] عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دار العلوم للطباعة والنشر، 1984م، ص46.

المتلقي إذا خلا من هذه المقومات أو إن قل اهتمام المبدع بها ومن الأساليب التي ألح البلاغيون والنقاد القدماء عليها، وأكثروا من توجيه المبدعين إلى الاهتمام بها؛ أسلوب الالتفات واستخدام الفواصل في الكلام، وحسن الابتداء والتخلص والانتهاء، الذي عده ابن الأثير أحد عناصر الكتابة الخمسة التي ذكرها في مقدمة المثل السائر، ما لم يكتف البلاغيون والنقاد بتوجيه المبدعين إلى استخدام أساليب بعينها وتطعيم نصوصهم بها لزيادة التأثير على المتلقي بل قاموا أيضا بإرشادهم إلى وسائل تدعم الأسلوب ذاته بتقنيات تزيد من القيمة الفنية له، مثل طرحهم لفكرة المراوحة بين الأساليب التي تستند بشكل أساسي وكلي إلى مراعاة نفسية المتلقي"[1].

والعكبري بضم العين المهملة وسكون لكاف وفتح الباء الموحدة وبعدها راء هذه النسبة إلى عُكْبَرَا وفي بعيدة على دجلة فوق بغداد بعشرة فراسخ خرج منها جماعة من العلماء وغيرهم، وكانت ولادته سنة إحدى وعشرين وأربعمائة وتوفي فجأة يوم الثلاثاء لليلتين بقيتا من جمادى الآخرة سنة اثنين وخمسمائة ببغداد ودفن في مقبرة باب أبرز رحمه الله تعالى.

5.3. أبو العلاء المعري:

وهل يتوقع من قارئ هذه التراجم أن نترجم له شاعر الحكماء وحكيم الشعراء أبو العلاء المعري، وهو أعرف من أن يعرف، وقد أحاط المتأدبون بسيرته وعبقريته علمًا؟ وحسبنا أن ننبه هنا إلى أنه ولد سنة 363هـ، وتوفي سنة 449هـ وأنه وضع شرحا لشعر المتنبي وسَمَّاه اللامع الغريزي ويوان المتنبي وسماه معجز أحمد، واختصر ديوان أبي تمام وشرحه وسماه ذكرى حبيب، وديوان البحتري، وسما (عبث الوليد)، وتكلم على غريب أشعارهم ومعانيها ومآخذهم من غيرهم وما أخذ عليهم، وتولى الانتصار لهم والنقد في بعض المواضع عليهم، قال ابن خلكان: وأخذ عنه أبو القاسم علي نب المحسّن التنوخي، وأبو زكريا التبريزي–أحد شراح المتنبي وقد ترجمنا له–وغيرهما، والله أعلم.

و"إن سبل فهم النص تختلف من شخص لآخر وعلى هذا الأساس معيار التفضيل، لذلك يكتفي بذكر أنواع المعاني التي يتفق فيها الشاعران، ويوازن بين معنى ومعنى، ويذكر أيهما أشعر في كل معنى، ثم يقول بعد ذلك: «فلا تطلبني أن أتعدى هذا على أن أفصح لك

[1] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، مرجع سابق، ص207

بأيهما أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل ذلك لأنك إن قلدتني بشيء لم تحصل لك الفائدة بالتقليل"[1].

وهذا تصريح منه باختلاف فهم النصوص من متلق لآخر، يرفض بسببه أن يتبعه أحد في رأيه، إذ إن لكل شخص فهمه الخاص به وطريقته في تناول النصوص، فهو يسلم زمام النص للمتلقي رأيه بعد ذلك، في اعتراف من الآمدي بوجود هذا المتلقي وبأهمية رأيه حول النص"[2] وتظهر قراءة الواحدي باعتبار الضمير الذي يعود في أبيات المتنبي إلى أحد آخر غير سيف الدولة وليس دائما تدل عليه، مما جعله يغير اتجاه القراءة كله، ويختصرها في شخص آخر، إذا اكتشف خطأ الشاعر أبي الطيب المتنبي وهذه براعة واضحة للانتصار له والاحتيال في شرح شعره بما يحسب للشاعر، ولا ينقص من قيمته أو يضعه في زاوية المخطئ.

"وتذكر كتب النقد والبلاغة بعض المواقف والروايات حول نصوص أو أبيات متفرقة تتعدد حولها التأويلات، ويضيع معها قصد المبدع نفسه، أي المعنى الذي كان في ذهن المبدع حين أنشأ نصه، وبذلك تنتقي فكرة المعنى الواحد للنص، أي المعنى الذي أراده له مبدعه، وتحل محلها فكرة تعدد المعاني، وقابلية كل نص منها لأن يؤول بأكثر من وجه.

ومن أمثلة اختلاف التأويلات حول بيت شعري واحد، ما ذكره القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه، إذ يذكر أبياتًا متفرقة من أبيات المتنبي التي اختلف في فهمها النقاد والشراح، ويذكر هذه الأبيات، ويلحقها بالأوجه التي حملت عليها، ومما يؤكد إدراكه لفكرة تعدد المعاني وعدم اقتصار النص (أو البيت الواحد) على معنى واحد قوله أثناء حديثه عن أحد أبيات المتنبي إذ باب التأويل واسعن والمقاصد مغيبة، وإنما يستشهد بالظاهر ويتبع موقع اللفظ"[3].

وقد نحى نحوه العكبري من خلال حذف أو اعتماد حرف الجر أو الضمير الغائب في النص أو تقريظ الشاعر، من خلال حذف أو اعتماد المبطن لأنه مدافع ومناصر للشاعر والمعاني السامية التي تتضمنها معاني المتنبي العقائدية والأخلاقية "وتجدر الإشارة إلى أن

---

[1] الآمدي، **الموازنة بين الطائيين**، ج1، ص06، انظر أيضا: الحسن بن بشر بن يحي (370هـ)، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، مصر، 1943م.

[2] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، مرجع سابق، ص94..

[3] القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، (د ط)، ص374

توصل القدماء وأن المفسرين والشراح، أو حتى النقاد بصورة نظرية، إلى فكرة قابلية النص للتأويل والفهم بأكثر من وجه لم يكن مصحوبًا باعتراف من هؤلاء المفسرين أو الشراح بالرأي الآخر، أو إدراك منهم بعدم جدوى السعي للوصول إلى قصد المؤلف، حيث إن بعضهم ينفي رأي الآخر لاعتقاده أن الاحتمال الذي توصل إليه هو ما أراده المؤلف، وبذلك شكلت قصدية المؤلف هاجسًا عند بعضهم، مما ينفي عن هؤلاء وعيهم بأي بعد من أبعاد النظرية النقدية الحديثة"[1] مما تقبَّله العكبري ورحب به ووافق أفق توقعاته، وناسب معناه قوله وساعد في المضي قدمًا نحو تغطية عثراته وتخليصه من العيوب واستثارة مع التوسط والإنصاف والبعد عن المغضوب من الأبيات واقترابه من جمهوره، وهو المطلوب.

"ومن جهة النص برز من خلال تتبع النصوص النقدية والبلاغية وشروحات الدواوين الشعرية غناء هذه النصوص وخصوبتها لقابليتها للتأويل بأكثر من معنى، وإمكانية حملها على أكثر من وجه، وهذا دليل على التفاسير القرآنية التي لم تجد بأسا في إتاحة المجال للمفرين لبسط أنظارهم الخاصة وفق ما تمليه ثقافاتهم وأفكارهم واتجاهاتهم الفقهية والكلامية، وذلك لإمكانية فهمه عند كل فئة بما يتناسب واتجاهاتها، وصلاحيته للتفسير على أكثر من وجه بما يتفق مع معظم المذاهب الدينية..

لطبيعة العلاقة بين عملية التلقي والعناصر الفنية، إلى إلقاء الضوء على معظم عناصر النص الأدبي الفنية التي توجه النقاد والبلاغيون من خلالها إلى المبدع، في حثهم على ضرورة الاهتمام بهذه العناصر متكثرين على ردود أفعال المتلقي تجاهها إن اعتنى بها المبدع وإن لم يعتنِ، وقد دعم ذلك التتبع بأمثلة تؤكد ما يدعون إليه من ضرورة مراعاة المبدع لهذه العناصر الفنية أثناء إنشائه النص الأدبي"[2].

وقد يدخل التلفيق حيز التطبيق عند العكبري، والذي بدأه التبريزي وقبله الشرّاح السابقين الذين مشوا في طريق واحد في شرح شعر المتنبي فنجد التبريزي يذكر أبا العلاء والمرزوقي والآمدي والصولي والقال، وغيره من شيوخ العرب، والعكبري يشير إلى ابن جني وأبي العلاء والتبريزي والواحدي وابن فورجة وأبي الفضل العروضي وأبي بكر الخوارزمي وابن وكيع وابن الإخليلي والتبريزي اختصر ولخص على غيره من الشرّاح "تناول عدد من الشراح ديوان المتنبي شرحا وتفسيرا، وما ذلك إلا لأهميته وأهمية ديوانه الذي ضم شوارد

---

[1] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ص225-226.

[2] المرجع نفسه، ص226.

الحكم والأمثال، ومن بين من تناول بالشرح: ابن جني، وأبو العلاء المعري، والواحدي، وابن فورجة، وابن الإخليلي، وابن القطاع، والعكبري، والبرقوقي، واليازجي، وغيرهم حيث يذكر أحد شراح الديوان أن عدد شراح الديوان المتنبي يصل إلى ما يزيد على خمسين شارحًا"[1].

أما العكبري لم يترك شيئا من ذكر السابقين له من الشراح ووضحه ووعيه أحسن توضيح وأبلغ وعي، وهذه الشروح ما كانت لتستوي على ماهي عليه اليوم، لولا عمل هؤلاء وغيرهم من الشرّاح، وما عملوه ونقدوه في عملهم على تلك الشروح، لأنهم أسسوا لتراث أدبي كبير هو سواء على مستوى الاجترار والرقابة والاختصار والنقل مع عقم الابداع و"تمثل فكرة حضور المتلقي في العملية الإبداعية بوصفه ركنا هاما من أركانها المحور الرئيسي والمشترك بين...فاهتمام المبدع بالمتلقي وبنوعية الخطاب الموجه له، وبموافقته لما يهواه وبعده عما ينفر منه...

كل ذلك وغيره فيه اهتمام معلن، واعتراف مضمر ليس فقط بوجود المتلقي والاهتمام به، كما يتضح هذا مما تضمنته كتب النقد والبلاغة من نصوص تؤكد هذه الفكرة وتدعمها"[2] لأنهم التزموا بتفسير الألفاظ ثم معرفة معناها والعلم بمغزاها ثم الاهتمام بجمالية المبنى وبلاغة المعنى واستعمال الخيال، واتضاح المقال فارتقى الشرح إلى مستوى الفن على جانبين: جانب الأسلوب والطريقة المتبعة وجانب الشرح نفسه وما يحويه من نقد وتعقيب وتحليل وتفسير وبلاغة وجمال، والتدليل على ذلك كل ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا لأن "الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير او وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدقه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، وقد نالت اهتمامًا كبيرًا من قبل النقاد والبلاغيين القدماء، لعله يرجع إلى كثرتها وشيوعها في الشعر العربي القديم متمثلة في بعض الفنون البلاغية، مثل التشبيه والاستعارة وغيرهما، وقد ناقشوا قضايا التشبيه والاستعارات، وما يحسن منهما وما يقبح في عدد من مصنفاتهم التي قامت بشكل أساس على التطبيق على نصوص من الشعر العربي القديم الجاهلي منه والإسلامي.

وتتضح علاقة عنصر الصورة الفنية بقضية التلقي في النقد القديم عند استقراء مصادر التراث النقدي والبلاغي العربي، لمعرفة مدى تأثير المتلقي وعملية التلقي بصورة عامة، على

---

[1] المرجع نفسه، ص157.

[2] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص323

المبدع وقدرته (أي المتلقي) على توجيه العملية الإبداعية وجهة محددة تنتج نصا يتفق وميول هذا التلقي وتحقق له متطلباته في النص المقدَّم له"[1].

إن الشارح الوحيد الذي أضاف إلى ما استشهد به ابن جني على شعر المتنبي أبياتا كثيرة هو أبو العلاء المعري، ويبدو أن استحضاره لأشعار السابقين لم يكن يبعد عن استحضار أبي الفتح لها، أما سائر القدماء فكانوا ينقلون من كلام هذين الشيخين سواء أشاروا إلى ذلك أم لم يشيروا إليه مثل "استحباب وجود قدر من الغموض في النص يساعده على التمنع على قارئه الذي يحاول كشف معانيه بنفسه قبل أن يمنحه النص نفسه، ومن مظاهر إيجابية التلقي التي يمكن تلمسها في كتب النقد والبلاغة، والتي تتردد بين حين وآخر فيها مدعومة بعدد من الأمثلة التي تعضدها وتدلل عليها بعض الوقفات التي اتسعت فيها طرق التناول، وتعددت فيها طرق التأويل، بحيث يعكس كل منها شكلا من أشكال تناول النصوص وفهمها إلا أنها كما سنرى تدور في معظمها حول الاختلاف في فهم بيت واحد من الشعر وتأويله في كل مثال، ولا تتناول نصا شعريا أو نثريا كاملا على الإطلاق"[2].

كما يبقى شرح ابن جني المعروف بـ(الفسر) عملاً منفردًا بنزوع صاحبه إلى قضايا اللّغة، وإطالة الوقوف على مسائلها. وإذا كان أبو الفتح قد أقلع عن هذا في كتابه الفتح الوهبي إذ قال فيه: "واجتنبت أيضا الإطالة بشواذ لغتها وبسط القول على ما يعرض من ملتبس إعرابها وغير ذلك مما صورته صورتها استغناء بما انطوى عليه كتابي الكبير الذي أفرطت آنفًا ذكره فلن أوردها هنا شيئا من ذلك إلا ما لابد منه في كشف المعنى وإيضاحه منه"[3]، فإن لم يتخلّ عن الإيمان بأن أبا الطيب شاعر من طراز فحول الشعر وأعلامه، الذين لا يفهم كلامهم إلا بالرجوع به إلى أسرار العربية وخصائصها في الأداء والتعبير.

ولم ينكر التقاء ابن جني بأبي الطيب إلا عبد الغني الملاّح في مقال له جعل عنوانه: (هل التقى المتنبي بابن جني) نشره بمجلة المورد، بغداد 1977م من ص 141 إلى 150، ويقول: "... ما أجاز به المتنبي وقت اجتماعي معه وقراءتي ديواني عليه، ومراجعتي إياه بالبحث معه عنه، وسأورد لفظه البتة فيه"[4]، وهذا يدل على أن الرجلين التقيا فعلاً.

---

[1] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ص192.

[2] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، مرجع سابق، ص93.

[3] ابن جني، **الفتح الوهبي**، مصدر سابق، ص25.

[4] المصدر نفسه، ص26.

أما النصوص، أو بمعنى أدق الشروح التي سيقوم عليها الجانب التطبيقي على ديوان المتنبي الذي يمثل الاتجاه الذي كان سائدًا في عصره، فالمتنبي لم كن يعبر في شعره على مذهب محدد مع أهم مبادئه وأفكاره، لأنه الاتجاه الذي كان سائدًا في عصره دون الانتماء إلى مذهب معين، مما جعل الإقبال على شعره بكثافة كبيرة وهو الأمر الذي انعكس على متلقيه بشكل أو بآخر خاصة إن كان شارحوا شعره ينتمون على مذاهب متعددة ومختلفة، ثم أن طريقة شعره تؤثر على طريقة التلقي لدى الشرّاح أم لا، لأن المتنبي حظي باهتمام واسع، ولا يزال يحظى بالاهتمام نفسه حتى اليوم فقد (ملأ الدنيا وشغل الناس) وهو ما قيل قديمًا وحديثًا.

وقد أنفق هذا البحث مجهودا كبيرا في تصيد القرائن واستنباط التأويلات الغريبة، ليقيم الدليل على أن أبا الطيب لم يلتقي بابن جنين ولكن كلام أبي الفتح كان صرحًا لا يقبل التأويل ولا يستدعيه فهو يقول: "سألته يومًا عن قوله"[1]، ثم يقول: "وأذكر ما كان شجر بيني وبينه من المباحثة وقت قراءتي ديوانه عليه"[2] وهو ما يؤكد لنا العدد الهائل م الشراح الذي انبروا لشرح ديوانه من القدماء والمحدثين، وهذا يدل على أهميته وأهمية ديوانه الذي ضم شوارد الحكم والأمثال، ومن بين الذين تناولوا شعره شرحًا وتفسيرًا: ابن جني، وأبو العلاء المعري، والواحدي، وابن فورجة، وابن الإخليلي، وابن القطاع، والعكبري، والبرقوقي، واليازجي، والتبريزي، وغيرهم، حيث ذكر أحد شراح الديوان أن عدد شراح ديوان المتنبي يصل إلى ما يزيد على خمسين شارحًا كمثل قول المتنبي:

ضُروبُ النَّاسِ عُشَاقٌ ضُروبَا *** فَأَعْذَرُهُمْ أَشَفُّهُمُ حَبيبَا**

وهذه القصيدة تذكر الشروح أنه قالها يمدح علي بن محمد بن سيار بن مرك التميمي وعدد أبياتها 42 بيتًا وهذا راجع إلى تأثير الخلفية الثقافية على فهم النص وتوجيه المتلقي إلى معنى معين دون معنى آخر بتأثير من هذه الخلفية.

---

[1] ابن جني، **الفسر**، ج1، ص24.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص32.

خلاصة الباب الثاني:

إنّ الأساس الجمالي الذي يمكن أن يسعى منهج التلقي والقراءة للشروح الشعرية، واستخلاص قوانين حتمية تؤثر في الظواهر الأدبية الخاصة والعامة، ونشأتها وتطورها والاهتمام بدراسة مصادر المبدع وأصوله الأدبية، بمختلف أنواعها المكتوبة منها والشعرية الفصيحة، لفتح الدراسة التي تتمثل في المصادر والأصول ومن أين يستقي المبدع والشارح موضوعاته وأفكاره وصوره، وقد لقي كثير من الشرّاح والنقاد لدراسة النصوص الشعرية وتلقيها وبناء دراساتها على التطور الفكري والسياسي في العصر العباسي بتطور الشعر وظهوره واهتمام الشرّاح وتعليلهم لما يقوم به الشعراء آنذاك.

ودخول النص الأدبي وفهمه ما يتلقاه ذلك الشاعر من جانب جمالي في اللفظ والوزن والمعنى وفق تأليف متناغم فني حصل في عصر الشاعر واستشهاد بالمؤثرات الحتمية والقيم الفنية التي تحدث في نفس القارئ لذة ومتعة في تلقي النصوص الشعرية والامتزاج اللغوي والثقافي ومكانته السياسية والفكرية والاجتماعية، ليعطي نبذة موجز عن حياة الشاعر لعنايته بكل الشروحات والتفسيرات المطبَّقة على ظواهر تستدعي من الخطابات النقدية المتعددة حوله، وهو ما يؤكد استمرار الإبداع ضمن النظريات النقدية والتصورات المعرفية والتي تضمن بالقوة عبر بنية النص الفنية والنظرية الجمالية المتكاملة القادرة على التبلور والإبداع من المكون الجمالي الحي داخل أي عمل فني مبدع على حدود تصورات جمالية واجتهادات خلاقة بين النص الشعري، بوصفه بنية فعالة منفتحة على الممكن والمحتمل.

فالنص النقدي يوصف بقراءة تحليلية تأويلية فاحصة لها وعيها الجمالي الخاص وراء الكثافة النقدية، وتبلور كل التصورات الجمالية المتجددة لاختبار الوعي المعرفي عبر التحولات الإجرائية أو الأدبية الضيقة، لذا كان لزامًا الاهتمام بالشروح الشعرية في ظل التلقي والقارئ والناقد الأدبي وجماليات التلقي للشروح الشعرية القديمة منها والحديثة لبناء التوقع والبحث عن جماليات التأثير المتباين والمتعدد.

الخاتمة

وخلاصة القول أن جماليات التلقي في الشروح الشعرية لشعر المتنبي شكلت بمناهجها رصدا لمكوناته وتتبعا لمظاهره واقتناء لمساراته، ولقد قام هذا على نسق خارجي، يعتمد على مدونة ضخمة من أدب الشروح نفترض نهوضها على منهجية داخلية تبرر منهجها التاريخي وتفسر استقلالها وتميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

وقد اخترنا البحث في الشروح الشعرية لشعر المتنبي وتطبيق نظرية التلقي عليها، فكانت قراءة الشروح الشعرية لأنها مثلت شكلاً من أشكال التأليف الأدبي الراسخة عند العرب والمكونة لثقافتهم، وقد تجلى رسوخها في ضخامة المدونة الشارحة للتراث الشعري ووفرة الذين ألفوا في الشروح، ممن ذكرهم تاريخ الأدب وقدمتهم كتب مشتركة.

وتعهد الشراح من خلال مدوناتهم بالحفظ والشرح والتحيين والتأويل، وافترض الشارح القديم استغلال النص الأدبي الأول على الأفهام، فألف عليه شروحًا حرص من خلالها على إبانة ما غمض من معانيه وعمل على تيسير ما استعصى من مقاصده من أجل أن تبلغ الفائدة للمتلقي، وقد دأب الشراح العرب على ذلك في التراث الشعري خاصة والثقافي بوجه عام، وحتى تُسهم استعادتنا لشروح الشعر عند العرب بصفة عامة وعند المتنبي بصفة خاصة في تعميق التفكير في قضايا الشعر عند العرب وزوايا الشروح المختلفة بمفهومه وخصائصه ووظائفه والمعارف الموصولة به وفي إثراء الخطاب الواصف المقول عليه في القديم والحديث، واخترنا أن تتجاوز المقاربات المقتصرة على الانتقاد في المدونة أو التجزئة في مباشرتها.

وأولهما حرصنا على مساءلة تاريخ الشروح عند العرب بوجه عام، ومنهج الشروح المعتمد فيه على وجه الخصوص، وجنس من أجناس القول الراسخة والمندرج ضمن الكلام على الكلام، أي إننا نروم الكشف عن المحركات المعلنة أو الخفية عند القدامى وهو شرح الشعر وبما يفسّر صلته بالمنهج العام للشرح واعتماد القدامى له وتنزيله ضمن المنهج العام، عند المحدثين من خلال نظرية التلقي وجمالياتها ومن شأن ذلك أن يُساعد في مرحلة ثانية على تبين الخصائص الداخلية الخاصة بالشروح باعتباره منجزًا لسانيا سياقيا من خلال التعرف إلى خصائصها ومتغيراتها وثوابتها وآثارها، والذين يعدّون هذه الخطابات حاملة لخصائصه وأقدر على إبلاغها من سواها في دراسة الظواهر الطبيعية والإنسانية وتنوعها ومقاربة شروح الشعر كممارسة واستنادًا إلى ذلك يُعدّ شرح الشعر عند العرب في تصورنا وجهًا من وجوه الأدب التعليمية والتوجيهية في معرفة كل وسائل العلم المختلفة التي أجراها

القدامى على أدبهم ومسار أفقي يتجاوز الشروح لينسحب على الثقافة التي تنتمي إليها ومسار عمودي ننظر من خلاله في نماذج من نصوصها الغزيرة وقدّرتنا على كفايتها في الكشف عن خصائصها المنهجية الظاهرة منها والخفيّة من استتباعات المحيط الثقافي الحاضن لها وبما يفسر لنا الصلة الوثيقة بين ذلك الشعر والشرح والشاعر والشارح وصلة كل ذلك، بما اعتمد عليه القدامى من خصائص داخلية في شروحهم باعتبارها ممارسة لسانية عريقة في سياقاتها وقد اخترنا أن نقارب ضمن هذا المسعى شروح الشعر ونتجاوز الخطاب المُنجز في نص من النصوص المتحققة تاريخيًا إلى الرصيد الجماعي للتراث الثقافي ووحدات تأليفيّة غائبة ومفترضة تصلها بالشرح علاقات مختلفة من قبيل التطابق، في التراث الشعري الثقافي الخاص بالعرب في العصر العباسي عند أهم شاعر فيه.

للبحث العميق في القضايا الأدبية التي تثري الخطابات الواصفة الثقافية الموروثة عند القدماء واتجاهاتها الداخلية وكيفية توليدها دلالاتها وهو شأن العلاقة بين الشروح وبين الشعر المشروح والاهتمام بالعلاقات بين الوحدات المشروحة الجزئية الحاضرة في النص وسلاسل القول التي تشكّلها وذلك برصد التعاقب للشروح الذي ينطبق في تقديرنا على قراءة الشرح، ومنهج التفكير في العالم عبره وينهض على علاقات تركيبية تتنوع مظاهره وتتشعب سلاسلها في توليد الدلالة، كما أنّ شروح الشعر بهذا المعنى جنس مدرسي بامتياز، فهي مشدودة إلى الوظيفة التعليمية كيفما قلّبتها في سياق إنتاجها التعليمي وخصائصها التعليمية ورهانات المجتمع عليها أيضا فقد عُني الشراح في البدء بنقل خارجي ورثوا من خلاله أجيال الشعر المشروح والثقافة التي يتنزل ضمنها.

فكانت شروحهم امتدادا للرواية في نقل الشرح وتوثيق الثقافة المحيطة به باعتبارها مفتاح فهمه وهو ما درج عليه أغلبُ الشرّاح في التراث الشعري لكن المتأخرين منهم قد جعلوا من شروحهم جهدا تناصيًّا داخليًّا واضحًا ومقصودًا فقد نقلوا شروح التبريزي والعكبري لأنها جميعها كانت استعادة لجهود السّلف وحفظا له.

ولم يكن النقل الشارح نسخًا آليًا تنتقل بموجبه المعارف في الزّمان، وإنما كان عملاً تحويليًا ويعيد إنتاجها ويُوظفها توظيفًا يناسب سياق تلقيها الجدي، لذلك عمد الشرّاح إلى استراتيجيات ناقلة فيها ما يغير في الخصائص السياقية المنقولة عبر نزعه من سياقه الأصلي وإدماجه في سياق جديد وفيها ما يُحور في خصائصه النصيّة عبر إعادة كتابته شرحًا أو اختزالاً أو إعادة ترتيب ما ينقده برصد هناته والعمل على تجاوزها، بل كثيرًا ما

تتجاوز الشروح أسبابها الشعرية المباشرة، فتتحول بفعل هاجس النقل الذي يستبد بالشّارح خصوصًا في الشروح الموسوعية المتأخرة مثل شرح البرقوقي واليازجي، وهذا ما يجعلنا نخلص إلى **نتائج** نوردها كما يلي:

1- الشروح الشعرية تأخذ بالنقل الراسخ الذي ينهض بالمؤسسة التعليمية، فالبنى التي يُحصّلها المتعلم داخل أسوارها هي بالأساس البنى الاجتماعية السائدة، وهو ما ينبغي تعليمه للأجيال القادمة ولفت الانتباه لهذا التراث الضخم.

2- إنّ البنى التي يستعيدها القارئ في وضعيات جديدة لها علاقة بنصوص شعرية تلقوها في ظروف خاصة موصولة بالحياة والمجتمع وتكرّس بوسائل مختلفة وفي مقدّمتها اللغة الواصفة ورصد ما لم يقله القراء الآخرون وهو ما يربط تمايز القراء وتكاملهم.

3- تعتبر الشروح من أهم سبل الإدماج باللغة المعتمدة فقد اعتبرنا شروح المتنبي الوسيلة التعليمية الفُضلى التي أقرّها القدامى في مقاربة الشعر وفهم مغزاه ومحاولة التأويل والتدريب على أفق توقعه.

4- علاقة الشارح بالمتعلم علاقة تعليمية من خلال الشروح عند القدامى وهي ضربًا من التّرف بإشراف المدرّس الشّارح والمعلم الشاعر والمتلقي الواعي والقارئ الناقد.

5- إن قراءة الشروح الشعرية من منظور الشرّاح الذين ينقلون الشرح نقلاً تعليميًا يجعله مادة للتدريس في ضوء التلقي الذي يعيد بناؤه من جديد وعلى نسق مختلف.

6- إنّ الخطاب الشارح في منظور نظرية التلقي لوضع الشرح التعليمي راعى الشارح الناقد دومًا مما ساعده على التمييز بين أجناسه، فكان السبيل إلى ذلك جنس الشرح المتعالي الذي يتدرجً ويتواترً مُراعيا البنية الذهنية للمتعلم، ويُنمي قدراته المنهجيّة على تلقي الشروح.

7- توخى الشرّاح في تلقي الشروح الشعرية تحقيق تلك الطرائق في الشرح والأساليب في الإبلاغ لتُبَسط المعنى وتبذله للفهم مما أعطى للشروح مكانة أعلى من الشعر نفسه لأنه مفتاح معانيه.

8- كان هاجس الشرّاح الأوائل هو أن ييسّروا الشعر المشروح ويوسّعوا من قاعدة تلقّيه وتأثيره إلا أن نظرية التلقي تكشف عن جماليات مفقودة عند قارئ النص الشعري يتفطن إليها فقط عند القراءة الواعية للشروح الشعرية.

9- مسار الشروح الشعرية تدليلي متواصل، لأنه لا يقتصر في وظائفه على التمثيل والنّقل والتعليم فهو شأنه شأن الشعر إلا أنه أدب مهمل ندعو إلى عدم إغفاله وتدارك إهماله بدراسات وافية وشافية تكشف هذا التراث الضخم وتنفض الغبار عن أسراره.

10- لا حصر لوظائف الشرح التي تتبدّل بتبدّل السياقات، كما أنه لا حصر لقائمة الشراح المؤلفين لشروح المتنبي من عصر إلى عصر عبر وظائف أفقية شقت الشروح وامتزجت بوظائف ثلاثة على غرار وظيفة الرقابة ووظيفة جمالية واصفة.

11- إنّ الشارح الذي يُمثل الشرح بشروحه وينقل المعارف ويؤدب المتعلّمين بواسطتها إنما هو الوجه الآخر للشارح الرقيب للشعر أولا ووصفا للغة ثانيا ومنبعا للجمالية ثالثا.

12- إن الذي عهدت إليه مؤسسة الشروح هو الذود عن اللسان العربيّ والثقافة العربية وحفظهما واستعادة دائمة لنماذج راقية في الشرح، في ضوء دراسات مستحدثة وجادة تكيف التقنيات الحديثة على تراثنا بما يناسبها ويعلي من قدرها ويبرزها في حلة جديدة.

13- ضرورة التوجيه إلى قراءة الشروح الشعرية لأنها قراءة للشعر بأوجه مختلفة، وزوايا عدة توضح الرؤيا وتبث في القارئ روحا جديدة، تجعله يفخر بالشرح والشعر ويفرح بالتلقي ويسعد بالقراءة .

14- إنّ اتسام تلقي الشروح بخصيصة التخفي في نصوص الشرح، تخضع إلى طبيعة الثقافة الكلاسيكية التي تصدر عنها الشروح الشعرية، ومدى مواكبتها لتلقي الشعر ورصد مالم يقله الشراح بقدر ما نستطيع في مؤلفاتهم.

15- لم يعلن شرّاح الشعر في شروحهم عن مبادئ التلقي الواضحة التي انتهجوها ولم يزعموا في مقدماتهم الاستناد إلى تفكير نسقيّ أقاموا عليه مؤلفاتهم، لأنها طبقت عل الرواية في بدايتها وما ينطبق على الرواية لا ينطبق على الشرح خاصة فيما تعلق بكل آليات التلقي.

16- الشروح الشعرية هي نظيرة لتفاسير القرآن والحديث وشبيهة بشروح الفلسفة والنقد وغيرها من أشكال القول على القول كلها قراءة للنص وإعادة تأويل له من معطيات تاريخية أو آنية مما تجعل النص يخضع في تشكيلته المميزة إلى عملية تفاعل بين خصائص داخلية وأخرى خارجية.

17- خطابات المعرفة التي ظهرت عند القدامى من مفرداتها هي خطابات واصفة لمختلف الكلمات التي جاءت لتفسير الكلمة الأولى، وتطلب عبرها الحقيقة في غير حقل من

حقول المعرفة المتاحة، تظهر المسافة الجمالية فيها للحديث عن إعادة تشكل أفق الانتظار وما أضافه كل شارح.

18- ينتمي كلّ شرح من الشّروح بالضرورة إلى سياق متحوّل تفاعلت معه الشروح تأثرًا وتأثيرًا، فتقلبت عبره من الظهور إلى الرسوخ ومن الازدهار إلى التّراجع ومن الانحسار إلى الانتشار لأنها تحولات السياق المنتج وإقصاء لدور المبدع الشاعر والاهتمام بالقارئ الشارح كعنصر فاعل في العملية الإبداعية الأولى للنص الشعري.

19- إن الشروح الشعرية في كل خطاباتها وممارسة الشّارح، وهو ما انعكس على بنية الشروح وخصائص العلامة الشارحة فيها وقد مثلناها بشخصية كل شارح و ميولاته البلاغية واللغوية والدلالية والموضوعات التي تبناها كل شارح عالجها في شرحه وكتاباته .

20- إنّ المنجز اللساني في مختلف مستوياته وتمييزه بين أجناس أخرى في مستوى شكل المضمون وشكل العبارة تبرز مسألة التعدد في ناتج التلقي من قارئ إلى آخر من المسائل التي تحسب للنص العربي في عطائه المتنوع وأنساقه التعبيرية التي تستجيب لكل قارئ على قدر طاقته.

21- العلاقات المشكّلة لمسار الشّرح على صلة بالتحولات التي شهدتها هذه الممارسة عبر تاريخها الطويل، فقد تحولت من ممارسة إبلاغيه عفويّة وخطاب شفويّ مبّسط لبنية مفهومية نمطيّة في البداية موسوعيّة منفتحة على الشرّاح المتأخرين كل واحد وأسلوبه في الشرح يظهر أفق الانتظار وفيها أفق التجربة الجمالية.

23- يجب أن ننظر إلى شروح الشعر توصيفًا وتحليلاً وتأويلاً لانفتاحها وتحوّلها فكل تغيير يطرأ على المنهج التاريخي العام للشروح يؤثر بعمق في أبعاده الرمزية والوظيفية والجمالية كما يؤثر على أنماط المتلقيين له باعتباره شكلا من أشكال التلقي أولا ونصا قابلا للتلقي ثانيا.

إنّ دراسة الشروح الشعرية والتنوع في فهم أسرار النص خاضع لطبيعة التمايز المنهجي أو المفارقات الفكرية بين العصور عند دراستها ضمن نظرية جمالية التلقي يجعل الباحث يسير في مسارين متوازيين، أحدهما أفقي يتناول مدونات الشروح الشعرية الضخمة في كل شموليتها وتركيبها ووجوه ائتلافها واختلافها وشرّاحها ونقادها وأدباءها بصفة عامة والآخر عمودي يقف على آليات التلقي عند كل شارح وأشكال توظيفها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

I)- المصادر:

1.ابن المستوفي، **النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د.ط، 1991.

2. ابن جني أبو الفتح، **الخصائص**، م2، تح. محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 2006.

3. ابن جني أبو الفتح، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، تح. محسن غياض، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، د.ط، 1973.

4. ابن جني أبو الفتح، **الفسر أو شرح ديوان أبو الطيب المتنبي**، تح. الدكتور صفاء خلوصي، بغداد، د.ط، 1977.

5.ابن جني أبو الفتح، **تفسير أرجوزة أبي نواس**، تح. محمد بهجة الأثري، المطبعة الهاشمية، دمشق، د.ت.

6. ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح. محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط3، 1963.

7. ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تح. عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985.

8. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط6، 1968.

9. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح. أحمد محمد شاكر، القاهرة، ط3، 1977.

10. أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

11. الأصفهاني أبو القاسم، **الأغاني**، تح. إحسان عباس، إبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

12. الأصفهاني أبو القاسم، **الواضح في مشكلات شعر المتنبي**، تح. محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1968.

13. الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين الطائيين**، تح. السيد صقر، القاهرة، د.ط، 1965.

14. الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تح. السيد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 2009.

15. البرقوقي، **مقدمة شرحه لديوان المتنبي**، تح. عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1995.

16. التبريزي أبو زكريا يحي بن علي، **المَوضح في شعر أبي الطيب المتنبي**، دراسة وتحقيق الأستاذ الدكتور خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002.

17. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، **الديوان**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1948،

18. الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

19. الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تح. عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969.

20. حازم أبو الحسن بن محمد بن الحسن الأوسي القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

21. حميد بن ثور الهلالي، **ديوان حُمَيد بن ثور الهلالي**، تح. عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.

22. ذو الرّمة، **ديوان شعر ذي الرّمة**، بعناية كاريل هذي هيس مكارتني، مطبعة كمبردج، 1919.

23. عبد القاهر بن عبد العزيز الجرجاني، **أسرار البلاغة**، قر.عل. محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط3، 1991.

24. عبد القاهر بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح. وش. محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ط، 1966.

25. عبد القاهر بن عبد العزيز الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، قر. وشر. محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط3، 1992.

26. العسكري أبو هلال، **كتاب الصناعتين**، تح. علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، د.ط، 1962.

27. العكبري أبو البقاء، **شرح ديوان المتنبي المسمى التبيان في شرح الديوان**، تح. مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعارف، مصر، 1936.

28. الغزالي أبو حامد، **إحياء علوم الدين**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

29. قدامة بن جعفر أبو الفرج، **نقد الشعر**، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.

30. محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي أبو عبد الله، **الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي)**، تح. عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

31. محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، **تهذيب اللغة**، تح. محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

32. محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تح. محمود محمد شاكر، دار المعارف، د.ط، 1974.

33. محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، قر. وشر. محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، د.ط، 1980.

34. محمد محيي الدين عبد الحميد، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، مطبعة المدني القاهرة.

35. المعري أبو العلاء، **شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد)**، تح. ودراسة عبد المجيد دياب، دار المعارف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 2017.

36. الواحدي أبو حسن بن علي، **شرح ديوان المتنبي**، تحقيق فريدرخديتريص، طبع في مدينة برلين، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى، بغداد، 1891.

37. ياقوت الحموي الرومي، **معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تح. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

II)- <u>المراجع باللغة العربية</u>:

1. إبراهيم صحراوي، **السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، بيروت، لبنان.

2. إبراهيم مصطفى البدري، **نظرية النص في قراءة الشعر الدلالات الفنية والنفسية**، دار الكتاب الحديث، الجزائر، د.ط، 2009.

3. ابنة الجلبين، **التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، أفريل، 2001م.

4. إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.

5. أحمد الحيزم، **من شعرية اللغة إلى شعرية الذات قراءات في ضوء لسانيات الخطاب**، ابن النديم، الجزائر، دار الروافد الثقافية، لبنان، ط1، 2016.

6. أحمد المبارك الخطيب، **الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب**، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009.

7. أحمد الودرني، **في نقد النقد، التناول المدرسيّ لقضايا النص والتأويل والمعنى من خلال دراستين للهادي الجطلاوي**، دار ابن زيدون للنشر والتوزيع، تونس، 2011.

8. أحمد طايعي، **القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة**، زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2007.

9. أحمد طايعي، **نص القراءة لدى علماء الغرب الإسلامي**، مكتبة دار الأمان للنشر والطباعة، المغرب، ط1، 2009.

10. أحمد محمد خلف الله، **من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1970.

11. أحمد مومن، **اللسانيات النشأة والتطور**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 2008.

12. إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000

13. أدونيس، **الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)**، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

14. أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

15. أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

16. أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

17. أسامة عبد العزيز جاب الله، **إنجاز النص مقاربات في التنظير والتطبيق**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

18. أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002.

19. بسام بركة وماتيو قويدر، هاشم الأيوبي، **مبادئ تحليل النصوص الأدبية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2017.

20. بسام قطوس، **استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

21. بسام قطوس، **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

22. بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

23. بشير تاوريريت، **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار رسلان، سوريا، د.ط، 2010.

24. بطرس البستاني، **محيط المحيط**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

25. بومدين بوزيد، **الفهم والنص**، دراسة في المنهج التأويلي عند شيلر ماخر وديلتاي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

26. تراث حاكم الزيادي، **الدرس الدلالي عند عبد القاهر الجرجاني**، دار صفاء، الأردن، ط1، 2011.

27. ثابت الألوسي، **شعرية النص**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

28. جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

29. جان كوهين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا**، تح. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

30. جميل حمداوي، **دراسات أدبية ونقدية**، دار التوحيدي، الدار البيضاء، ط1، 2007.

31. حاجي خليفة، **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1999.

32. حامد سالم درويش الرواشدة، **الشعرية في النقد العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق**، أطروحة دكتوراه في الأدب والنقد، جامعة مؤتة، الأردن، 2006.

33. حامد مردان السامر، **تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

34. الحبيب بوعبد الله، **مفهوم الهرمينوطيقا الأصول الغربية والثقافة العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005.

35. حبيب مونسي، **شعرية المشهد في الإبداع الأدبي**، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009م، الجزائر.

36. حبيب مونسي، **نقد النقد: المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

37. حسن ببزاري، **سؤال التلقي التلقي الجمالي للمعلقات**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014.

38. حسن مصطفى سحلول، **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

39. حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

40. حميد سمير، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

41. حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

42. خالد سليكي، **الخطاب النقدي: «بين إدماج التراث وأفق التأويل»**، منشورات سليكي إخوان، طنجة، المغرب، ط1، 2007م.

43. ختير عبد ربي، **النقد الأدبي في العصر الإسلامي والأموي**، دار الغرب، وهران، د.ط، 2004.

44. خلدون الشمعة، **النقد والحرية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1977.

45. خليل الموسى، **جماليات الشعرية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008.

46. خولة بن الدين، **الاتساق والانسجام النصي**، الآليات والروابط، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

47. دافيد جاسبر، **مقدمة في الهيرمنيوطيقا**، وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

48. رحمن غركان، **مرايا المعنى الشعري**، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2012.

49. رحيم الساعدي، **فلسفة الخيال قراءة في محرك الإبداع والتغيير والمستقبل**، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، د.ط، د.ت.

50. روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

51. زياد محمود مقدادي، **تلقي شعر التراث في النقد العربي الحديث: من بشار إلى المتنبي "أنموذجا"**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

52. سامي إسماعيل، **جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفغانغ إيزر**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

53. سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

54. سراته البشير، **شعرية الحزن في الشعر الأندلسي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

55. سعد أبو الرضا، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: أصوله وقضاياه**، مكتبة المعارف، الرياض، د.ط، 1981.

56. سعيد بن زرقة، **الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا**، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2004.

57. سعيد يقطين، **من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

58. سلوى النجار، **جمالية العلاقات النحوية في النص الفنين التنوير للطباعة والنشر والتوزيع**، بيروت، لبنان، د.ط، 2010.

59. سويف مصطفى، **دراسات نفسية في الإبداع والتلقي**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط2، 2004.

60. صالح ملاّ عزيز، **جماليات الإشارة النفسية في الخطاب القرآني**، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

61. صباح حسن عبيد التميمي، **شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر لمقولة الإجراء**، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

62. صفية مكناسي، **شعرية الأداء الأدبي في التراث النقدي العربي: دراسة وصفية تحليلية لصحيفة بشر بن المعتمر**، دار غيداء، عمان، ط1، 2015.

63. صلاح فضل، **تحولات الشعرية العربية**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

64. صلاح فضل، **شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة**، سلسلة النقد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

65. صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2013.

66. صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، مطبعة الأنجلو مصرية، مصر، ط3، 1977.

67. طاهر الأخضر حمروني، **منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، ط1.

68. عبد الجليل شوقي، **النقد الأدبي الجمالي نبش الذهنية وبناء المرجعية**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2018.

69. عبد الجليل مرتاض، **في عالم النص والقراءة**، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2011.

70. عبد الرحمان التمارة، **نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي**، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

71. عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، **نظرية القراءة المفهوم والإجراء**، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009.

72. عبد الرحمن عبد الحميد علي، **ملامح النقد العربي في القديم**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، د.ط، 2008.

73. عبد العزيز حمودة، **علم الجمال والنقد**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

74. عبد الفتاح كليطو، **الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2016.

75. عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دار العلوم للطباعة والنشر، 1984.

76. عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

77. عبد الكريم أسعد قحطان، **جماليات الوقف في خطاب الشعر العربي ونقده**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

78. عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

79. عبد الله إبراهيم، **التلقي والسياقات الثقافية: بحث في تأويل الظاهرة الأدبية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.

80. عبد الله التطاوي، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2007.

81. عبد الله العشي، **أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

82. عبد الله حمادي، **الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

83. عبد الله حمادي، **مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

84. عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان البرزخ والسكين**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

85. عبد الله حمادي، **مقدمة ديوان تحزب العشق يا ليلى**، منشورات دار البعث، الجزائر، 1982.

86. عبد الله محمد العضيبي، **النص الشعري القديم وأسئلة القراءة**، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.

87. عبد الله محمد العضيبي، **النص وإشكالية المعنى**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009.

88. عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985.

89. عبد المالك مرتاض، **قضايا الشعريات**، دار القدس العربي، الأردن، ط1، 2009.

90. عبد المالك مرتاض، **نظرية اللغة العربية تأسيسات جديدة لنظامها وأبنيتها**، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2012.

91. عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط3، 1974.

92. عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، مكتبة غريب، الفجالة، ط4، 1984.

93. عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، ط3،1981.

94. عزة حسن، **ديوان الطرمّاح**، مطبوعات مديرية إحياء التراث العربي، دمشق، سوريا، 1968.

95. علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي دراسات نقدية**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

96. علي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1979.

97. عُمَر أوكان، **اللغة والخطاب عن فقه اللغة وخصائصها**، رؤية للنشر والتوزيع، 2011م، ط1.

98. عيسى علي العاكوب، **التفكير النقدي عند العرب**، دار الوعي، الجزائر، ط9، 2012.

99. غنيمة كولوقلي، **نظرية التلقي خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

100. فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

101. فخر الدين قباوة، **منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات**، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1997.

102. فرحان بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

103. فوزي عيسى، **قراءة النص الشعري**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2008.

104. كريب رمضان، **فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجا**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2009.

105. كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1986.

106. كمال أبو ديب، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية**، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989.

107. كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

108. كمال عبد العزيز إبراهيم، **نقد النقد: رؤية في التنظير والمنهجية لدى القدماء**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010.

109. لحسن عزوز، **الميتا لغة في شعر أهل دنقل، ديوان أوراق الغرفة (8) نموذجا دراسة سيميائية تحليلية**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018م.

110. مجاهد عبد المنعم مجاهد، **علم الجمال في الفلسفة المعاصرة**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1980.

111. محمد الدغمرمي، **تأويل النص الروائي**، ضمن مؤلف: من قضايا التلقي والتأويل، مج4، ج3، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1994.

112. محمد بازي، **تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

113. محمد بن عبد الحي، **التنظير النقدي والممارسة الإبداعية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2001.

114. محمد رضا المبارك، **استقبال النص الأدبي عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

115. محمد زتيلي، **فواصل، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية**، دار البعث، الجزائر، ط1، 1984.

116. محمد زغلول سعد، **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات رواده**، منشأة المعارف، القاهرة، د.ط، 1981.

117. محمد سعد حسان وخلود بدر غيث ومعتصم عزمي الكرابلية، **مقدمة في علم الجمال**، مكتبة المجتمع العربي للنشر، عمان، الأردن، 2005.

118. محمد صابر عبيد، **إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل –تجربة في القراءة الجمالية–**، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ط1، 2007.

119. محمد طول، **في النقد الأدبي الجزائري القديم**، دار الغرب، وهران، د.ط، 2004.

120. محمد عبد الباسط عيد، صلاح رزق، **النص والخطاب قراءة في علوم القرآن**، مكتبة الآداب، ط1، 2009.

121. محمد عبد العظيم، **من قضايا النص الشعري مسائل في المعنى**، مركز النشر الجامعي، منوبة، تونس، ط2، 2017.

122. محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

123. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، د.ط، 1982.

124. محمد قطب، **منهج الفن الإسلامي**، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983.

125. محمد محمد يونس علي، **المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية**، دار المدار الإسلامي، بنغازي، ليبيا، ط2، 2007.

126. محمد مصطفى حسانين، **النص الأدبي القديم من الشعرية إلى التداولية**، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2018.

127. محمد مفتاح، **المفاهيم معالم نحو تأويل واقعين**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

128. محمد مفتاح، **من أجل تلقي نسقي**، ضمن **نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، 1993.

129. محمد ناصر العجمي، **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**، كلية الآداب سوسة، دار محمد علي المحامي، تونس، 1998.

130. محمود محمد شاكر، **المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

131. مصطفى شميعة، **القراءة التأويلية للنص الشعري القديم** بين أفق التعارض وأفق الاندماج، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.

132. مصطفى ناصف، **صوت الشاعر القديم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1992.

133. مصطفى ناصف، **فلسفة الجمال في النقد الأدبي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2009.

134. مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

135. مصطفى ناصف، **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مطبعة الرسالة، القاهرة، د. ط، د.ت.

136. المعري أبو العلاء، **شروح سقط الزند**، تح. مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1986.

137. موسى ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي، إربد، د.ط، 2003.

138. ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

139. ميشال عاصي، **مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1981.

140. ميشال عاصي، **مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ**، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

141. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1967.

142. ناصر الدين الأسد، **مصادر الشعر الجاهلية وقيمتها التاريخية**، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1988.

143. ناصيف اليازجي، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، مقدمة الشارح، م1، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

144. ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

145. نانسي إبراهيم عباس سلامة، **التعالق النصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري**، سلسلة النقد العربي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.

146. نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.

147. نصر محمد عارف، **النماذج المعرفية عند المسيري**، ضمن كتاب: "في عالم عبد الوهاب المسيري"، حوار نقدي حضاري تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

148. نعمان بوقرة، **مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري**، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008م، ط1.

149. نور الدين السد، **الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2017.

150. يمنى العيد، **في القول الشعري**، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

151. يوسف تغزاوي، **مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016.

152. يونس لشهب، **النص الأدبي النقدي بين القراءة والإقراء: نحو منهج تطبيقي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

III)- <u>المراجع المترجمة</u>:

1.إ. م، بوشنسكي، **الفلسفة المعاصرة في أوربا**، تر. عزت قرني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

2.إ. م، بوشنسكي، **الفلسفة المعاصرة في أوربا**، تر. عزت قرني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

3.إلرود إبش، **التلقي الأدبي**، تر. محمد برادة، مجلة دراسات، العدد 06.

4.إلرود إبش، د فوكيما، **نظرية الأدب العربي في القرن العشرين**، تر. محمد العمري، إفريقيا الشرق، د.ط، 1996.

5.أومبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

6.بوريس إيخنباوم، **نظرية المنهج الشكلي ضمن نصوص الشكلانيين الروس**، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

7.بول ب أرمسترونغ، **القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل**، تر. فلاح رحيم، الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

8.بول ريكور، **صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية**، تر. منذر عياشي، مرا. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، د.ط، 2005.

9.بيير زيما، **النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، تر. عايدة رياض، القاهرة، ط1، 1991.

10. توماتشوفكي، **نظرية الأغراض، ضمن نصوص الشكلانيين الروس**، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

11. تيري إيجلتون، **مقدمة في نظرية الأدب**، تر. أحمد حسان، د.ط. د.ش، 1991.

12. تيزفيتان تودوروف وآخرون، **الشعرية**، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.

13. جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1966.

14. جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية تقدمة مقال خطاب نقدي**، تر: مبارك حنون، وآخرون، دار توبقال للنشر، ط1، 1996.

15. جورج مولينيه، **الأسلوبية**، تر: بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

16. جين ب. تومبكنز، **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تر. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2، 2016.

17. خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، تر. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 1992.

18. دومينيك مانغونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، تر. محمد يحياتي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

19. ر.ف.جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية)**، تر.عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والفنون، العراق، د.ط، 1978.

20. رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

21. روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، تر. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

22. رولان بارت، **نقد وحقيقة**، تر. منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1994.

23. سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، **القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل**، تر. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

24. سيجموند فرويد، **تفسير الأحلام**، تر. مصطفي صفوان، مر. مصطفى زيور، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1929.

25. شاخت ريتشارد، **الاغتراب**، تر. كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

26. غراهام هو، **مقالة في النقد**، تر. محي الدين صبحي، مطبعة دمشق، 1973.

27. فنسنت ب. ليتش، **النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات**، تر. محمد يحي، مر. وتق. ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2000.

28. فولفغانغ إيزر، **التفاعل بين النص والقارئ**، تر. الجيلاني الكدية، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، العدد 07، 1992.

29. فولفغانغ إيزر، **عملية القراءة (مقترب ظاهراتي)**، ضمن كتاب "نقد استجابة القارئ من الشكلانية لما بعد البنيوية"، تحرير جين ب. تومبكنز، تر. حسن ناظم وعلي حاكم، مر. وتق. محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

30. فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، تر. حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ط، د.ت.

31. لاسل آبر كرمبي، **قواعد النقد الأدبي**، تر. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

32. لانسون، مابيه، **منهج البحث في تاريخ الأدب**، تر. محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

33. هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، تر. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007.

34. هانز جورج كادامير، **فن الخطابة وتأويل النص ونقد الإيديولوجيا**، تر. نخلة فريفر، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 03، 1988، بيروت، لبنان.

35. هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، تر. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، الجزائر، د.ط، 2004.

36. هانس روبرت ياوس، **نحو جمالية التلقي**، تر. محمد العمري، مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، ع6، 1992.

37. ولفغانغآيزر، **آفاق نقد استجابة القارئ**، تر. أحمد بوحسن ومرا. محمد مفتاح ضمن كتاب: **من قضايا التلقي والتأويل**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، ط1، 1994.

38. وليم راي: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، تر. يوئيل يوسف عزير. مطابع العربية للطباعة، بغداد 1987.

39. يوري لوتمان، **بنية النص الفني**، تر. عبدي حاجي، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2019.

IV)- <u>المراجع الأجنبية</u>:

1. Fernand Hallyn et franc Schuerewe gent, **de l'hermétique à la déconstruction**, p.316.
2. H.G Gadamer: **Vérité et méthode**, seuil 1976.
3. Hans Robert jauss, **pour un herméneutique littéraire**, trad. de l'allemand par Maurice jacob, éditions Gallimard, 1988.
4. Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, trad. par Claude Maillard, édition Gallimard, 1978.
5. J. Maisonneuve, **psycho-sociologie des affinités,** puf, 1966.

6. Jean Cohen, **Structure du langage poétique**, Flammarion, Paris, 1966.
7. Joël Roman, **Chroniques des idées contemporaines**, avec la collaboration de Valérie Marange, Bréal, Rosny,1995.
8. M. Picard. **La lecture comme jeu**.
9. Michael Riffaterre, **la production du texte,** édition du Seuil, Paris, 1979.
10. Mihel Dufrenne**, la notion d'apriori**, paris, PUF, 1959.
11. Oswald dwot et vetantodorvov. **Dictionnaire en cyclope disque des sciences du langage**, Edition seuil 1972.
12. Paul de man, **Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism**, Perfect Paperback, 2nd edition, 1983.
13. Roland Barthes, **ziedition seuil**, 1970.
14. Roman Jakobson, **Huit questions de poétiques**, Edition du seuil, Paris,1977.
15. Stanly Fish, **literature in the header Affective**, stylisteew literary Histoire 1970.
16. Tzvetan Todorov, **poétique de la prose**, édition du Seuil, Paris, 1971.
17. Umberto Eco, **les limites de l'interprétation**, biblio essais, France, 1994.
18. W. K. Wimsatt, Jr. And Monroe Beardsley, **The Affective Fallacy in The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry**, Lexington: the University Press of Kentucky, 1954.
19. Wolfgang Iser, Ftheact of Readied theory of aesthetic Response Battle jotrins.v.
20. Wolfgang Iser, **L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique**, trad. par, Evelyne Sznycer, Bruxelles, 1976.

V)- <u>الدوريات</u>:

1. إ.إيبشود. فوكما، **مناهج الدراسة الأدبية**، مجلة دراسات سال، العدد03، م.س.
2. ابن مصباح وناس، **ملاحظات أولية حول الشروح الأدبية**، مجلة الحياة الثقافية، العدد41، تونس، 1986.

3. أحمد أبو حسن، **نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم24، الرباط، المغرب.

4. أحمد أبو حسن، **نقل المفاهيم بين الترجمة والتأويل نقل مفاهيم نظرية التلقي ضمن الترجمة والتأويل**، منظورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم47، ط1، 1995.

5. إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسته أبي تمام**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم22، الرباط، ط1، 1995.

6. أنطون فوزي، **معنى المعنى في قصيدة هوسرل**، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العددان19/18، شباط/آذار، 1982.

7. أومبرتو إيكو. **ملاحظات حول سيمائيات التلقي**، مداخلة في ندوة الجمعية الإيطالية للدراسات السيميوطيقية، مجلة علامات، العدد10، 1998.

8. إيزر، **وضعية التأويل**، مجلة دراسات، العدد 06، 1992.

9. ج ستار و بانسكي، **نحو جمالية التلقي**، دراسات، العدد06، 1992، م.س.

H.R. Gadame, vérité et methode, trad. E. Sacrerev par P. Ricoeur, Paris, 1976.

10. حسين الواد، **في مناهج الدراسات الأدبية**، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط4، 1988.

11. حفيظ ملواني، **تمثلات القراءة في الخطاب النقدي العربي الراهن**، مجلة التبيين، العدد29، 2008.

12. حميد لحمداني، **مستويات التلقي القصة القصيدة نموذجا**، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد06، 1992.

13. عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، مجلة عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد232، أبريل 1998.

14. عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة وبناء الذات: قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

15. عبد الغني، **الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي**، العدد387، الأحد 20 دجنبر 1993.

16. عبد الله إبراهيم، **الشعرية وتباين الرؤية**، مجلة الأقلام العراقية، العدد 02، 2001.

17. فوزي رشيد، **ما هو الجمال؟**، مجلة الأقلام، بغداد، 1989، السنة 24، العدد06، حزيران.

18. ليندة خراب، **النص بين قراءتي التفسير والتأويل**، مجلة جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة العدد15.

19. ماري تريز عبد المسيح، **القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية**"، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، العدد 67، 2005.

20. محمد بن عياد، **التلقي والتأويل: مدخل نظري**، مجلة علامات، العدد 10، المغرب، 1998.

21. مصطفى ناصف، **محاورات مع النثر العربي**، مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1997.

22. ناظم عودة، **طريقة التلقي والتأويل**، مجلة علامات، العدد30.

23. نصر حامد أبو زيد، **الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، مجلة فصول، العدد03، أفريل، القاهرة، 1981.

24. هـ.ر.ياوس، **نظرية التلقي والتواصل الأدبي**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38، آذار 1986، م.س.

25. هانس جورج كادامير، **اللغة كوسط للتجربة التأويلية**، تر. آمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر الإسلامي، العدد05، 1988.

26. هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي والتواصل الأدبي**، تر. رشيد بن حدو، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، العدد38.

27. هانس روبرت ياوس، **علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته**، تر. بسام بركة، مجلة النصوص الفكرية والإبداعية والنقدية، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد03، 1988.

VI)- <u>الرسائل الجامعية</u>:

1.علي رحماني، **جماليات تلقي الشعر في النقد العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن الخامس الهجري**، أطروحة دكتوراه علوم في النقد الأدبي، جامعة بسكرة، 2017/2016.

2.فاطمة الطبال، **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون**، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1999.

VII)- <u>المواقع الإلكترونية</u>:

1. Antoine Compagnon, **œuvre et réception,** 12^{éme} leçon, La recherche en littérature, www.Fabula, 12-01-2012 à 22^{h} 50.

فهرس الموضوعات

فهـــرس الموضوعـات

المحتويات	الصّفحة
الإهداء	
الشّكر	
مقدّمة	أ/د
الباب الأول: جماليات التلقي	**09**
الفصل الأوّل: التلقي والجماليّة	**11**
1. **ماهية التلقي**	14
1.1. مفهوم التلقي لغة	14
2.1. مفهوم التلقي اصطلاحا	15
3.1. مفهوم الجمالية	16
4.1. مفهوم جماليات التلقي	18
5.1. أصول وخلفيات جماليات التلقي	19
6.1. مفاهيم وآليات جماليات التلقي	20
2. **جماليات التلقي في مدونة القدماء**	22
1.2. جماليات التلقي عند محمد بن سلام الجمحي (ت 231 ه)	22
2.2. جماليات التلقي عند أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 ه)	26
3.2. جماليات التلقي عند أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت 276 ه)	28
4.2. جماليات التلقي عند أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (322 ه).....	32
5.2. جماليات التلقي عند أبي الفرج قدامة بن جعفر (337 ه).....	36
6.2. جماليات التلقي عند أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي (371 ه).....	37
7.2. جماليات التلقي عند القاضي علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني (392 ه)..	39
8.2. جماليات التلقي عند ابن رشيق القيرواني (456 ه)	45
9.2. جماليات التلقي عند عبد القادر بن عبد العزيز الجرجاني (471 ه)	46
10.2. جماليات التلقي عند حازم بن محمد بن الحسن الأوسي القرطاجني (471 ه)....	51

3. جمالية التلقي عند المحدثين	53
1.3. جماليات التلقي عند النقاد الغربيين	53
2.3. جماليات التلقي عند المحدثين العرب	70
الفصل الثاني: أنماط وجماليات تلقي النصوص الشعرية	**94**
1. التلقي والقارئ العادي	94
2. التلقي والقارئ الناقد	103
3. التلقي والكاتب الناقد	108
4. التلقي واستجابة القارئ	114
5. جماليات تلقي النصوص والشروح الشعرية	121
خلاصة الباب الأول	154
الباب الثاني: جماليات التلقي في شروح المتنبي	**155**
الفصل الأوّل: جماليات تلقي الشروح القديمة	**157**
1. قراءة الفسر لابن جني	157
2. قراءة شرح الواحدي	183
3. قراءة معجز أحمد شرح المعري	193
4. قراءة شرح الموضح لابن الخطيب التبريزي	211
5. قراءة التبيان شرح منسوب للعكبري	220
الفصل الثاني: جماليات تلقي الشروح الحديثة	**235**
1. قراءة في شرح اليازجي	235
2. قراءة عبد الرحمن البرقوقي	253
3. تلقي مقدمة شرح البرقوقي	281
خلاصة الباب الثّاني	292
الخاتمة	**293**
قائمة المصادر والمراجع	**299**
فهرس الموضوعات	**323**

ملخص الأطروحة:

تهدف هذه الدراسة إلى الاهتمام بالتلقي وأنماط المتلقين في قراءة النصّ الأدبي ومدى تأثره بجماليات التلقي في النصوص الشعرية، وذلك من خلال إجراءات تنطلق فيها من اختلاف أشكال الممارسة النصيّة ومظهر التحليل والتفسير في مقاربة العمل الأدبي بصفة عامة، والشروح الشعرية للمتنبي بصفة خاصة، وجماليات تلقيها وعلاقة المتلقي بما ينتجه وما يحدثه من أثر جمالي فيها والوقوف على مكانة تلك الشروح لشعر المتنبي في التراث الأدبي، كما يمكننا تبصر أنماط المتلقين وتوجهاتهم وأنواعهم واختلاف مشاربهم.

وهذا لا يقتصر على المناهج والاتجاهات التي كوّنت منهج الشارح وشرحه فقط بل بالامتدادات النفسية والثقافية والتاريخية التي أدّت إلى وضع المتلقي في نمط معين دون غيره أو المتلقي المساير لعملية الشروح الشعرية في بعدها الحضاري، كما تتحكم قراءات الشرّاح في ظهورها وشكلها ومدى ازدهارها ونضجها تبعًا لظروف مغايرة ومتجددة ومقاييس جديدة.

فالتفاعل الحاصل بين المتلقين وكيفية تطرّق المتلقي إلى طرح يدرس من خلاله الظواهر اللسانية والبلاغية والجمالية وتفاعلها مع الأدب لأن الدارس المتلقي لتحليل الشعر وتلقيهو من يرى انعكاس الواقع المعيش على المبدع واستجابة الشاعر لكل التوترات.

وطريقة نظره إلى الأشياء، لأنها لا تنفي تأثير البيئة والمجتمع على الفنان، فيتأثر الإنسان بما حوله ويميل فطريا إلى هذا التأثير، سواء من محيطه أو من مجتمعه على المستوى الشخصي والاجتماعي، فيكشف عمّا يدور حوله ويربط الأحداث بواقعه المعيش.

لأنّ ألفاظ النص الشارح تمثل تصورا دقيقًا وصادقًا، يكشف القارئ فيهتلك تعددية الأفكار والتغيرات من منظورات مختلفة والتي تجعل المتلقي يجول عبر النص ويتحدث عن الروابط التي تشملُ مكامنه وتحكم عواطفه وتبيّنُ مرجعيته ومنهجه.

Thesis abstract:

This study aims to pay attention to the recipients' reading patterns and the extent to which they are influenced by the aesthetics of receiving in poetic texts through procedures based on different forms of textual practice and the appearance of analysis and interpretation in approaching the literary work, in general. In particular, Al-Mutanabbi's poetry explanations, the aesthetics of receiving them and the relationship of the recipients with their production and aesthetic impact thereon, and the place of such explanations of the expressive poetry of Al-Mutanabbi in the literary heritage, as well as the patterns, orientation, types and diversity of recipients.

This is not limited only on the curriculum and attitudes that have formed and explained the prospectus of the interpreter, but also on the psychological, cultural and historical extensions that have led to the recipient's being placed in a particular pattern or the recipient in line with the process of poetry explanations in its cultural dimension.

The interaction between recipients and how the recipient studies and examines the linguistic, rhetorical and aesthetic phenomena and their interaction with literature because the recipient's study of poetry analysis and receiving it is the one who sees the reflection of the living reality on the creator and the poet's response to all tensions.

And the way he looks at things, because they do not negate the impact of the environment and society on the artist, man is influenced by what he is around and innately tends to have that effect, both from his surroundings and from his community on a personal and social level, and he reveals what he is about and connects events to his living reality.

Because the expressions of explicit text are accurate and honest, the reader reveals in them the plurality of ideas and changes from different perspectives that cause the recipient to wander through the text and talk about connections that involve its reservoirs, control its emotions, and demonstrate its reference and approach.

Résumé de la Thèse:

Cette étude vise à prêter attention à la réception et aux modèles de destinataires dans la lecture du texte littéraire et dans quelle mesure il est touchés par l'esthétique de la réception dans les textes poétiques, à travers les procédures issues des différentes formes de pratiques textuelles et la forme de l'analyse et de l'interprétation dans l'approche d'une œuvre littéraire en général, les explications poétiques dʿAl-Mutanabbi en particulier et l'esthétique de sa réception et la relation du destinataire avec ce qui il produit et son impact esthétique sur elle et la position de ces explications de la poésie dʿAl-Mutanabbi dans le patrimoine littéraire. Nous pouvons également voir les types des destinataires, leurs orientations, leurs variétés et leurs différentes sources.

Cela ne se limite pas aux programmes et aux tendances qui ont constitué l'approche de l'explicateur et son explication seulement, mais aussi aux prolongements psychologiques, culturels et historiques qui ont conduit à placer le destinataire dans un certain style sans autres ou bien le destinataire qui accompagne le processus d'explications poétiques dans sa forme civilisée, les lectures des commentateurs contrôlent aussi leur apparence, leur forme et l'étendue de leur prospérité et de leur maturité, selon des circonstances différentes et renouvelées et de nouvelles normes.

L'interaction qui a lieu entre les destinataires et la méthode dont le destinataire adresse une proposition à travers laquelle il étudie les phénomènes linguistiques, rhétoriques et esthétiques et leur interaction avec la littérature parce que le destinataire de l'analyse et de la réception de la poésie est celui qui voit le reflet de la réalité sur le créateur et la réponse du poète à toutes les inquiétudes.

Et sa façon de voir les choses, parce qu'elle ne nie pas l'influence de l'environnement et de la société sur l'artiste, donc l'être humain est affecté de ce qui l'entoure et il s'incline instinctivement à cette influence qu'elle provienne de son entourage ou de sa société au niveau personnel et social, il révèle donc ce qui se passe autour de lui et relie les événements à sa réalité vivante.

Parce que les expressions du texte explicatif représentent une Perception juste et honnête, le lecteur révèle une pluralité d'idées et changements de perspectives différentes, ce qui rend le destinataire parcourir le texte et parler des liens qui incluent ses réservoirs, contrôler ses émotions, montrer sa référence et sa démarche.